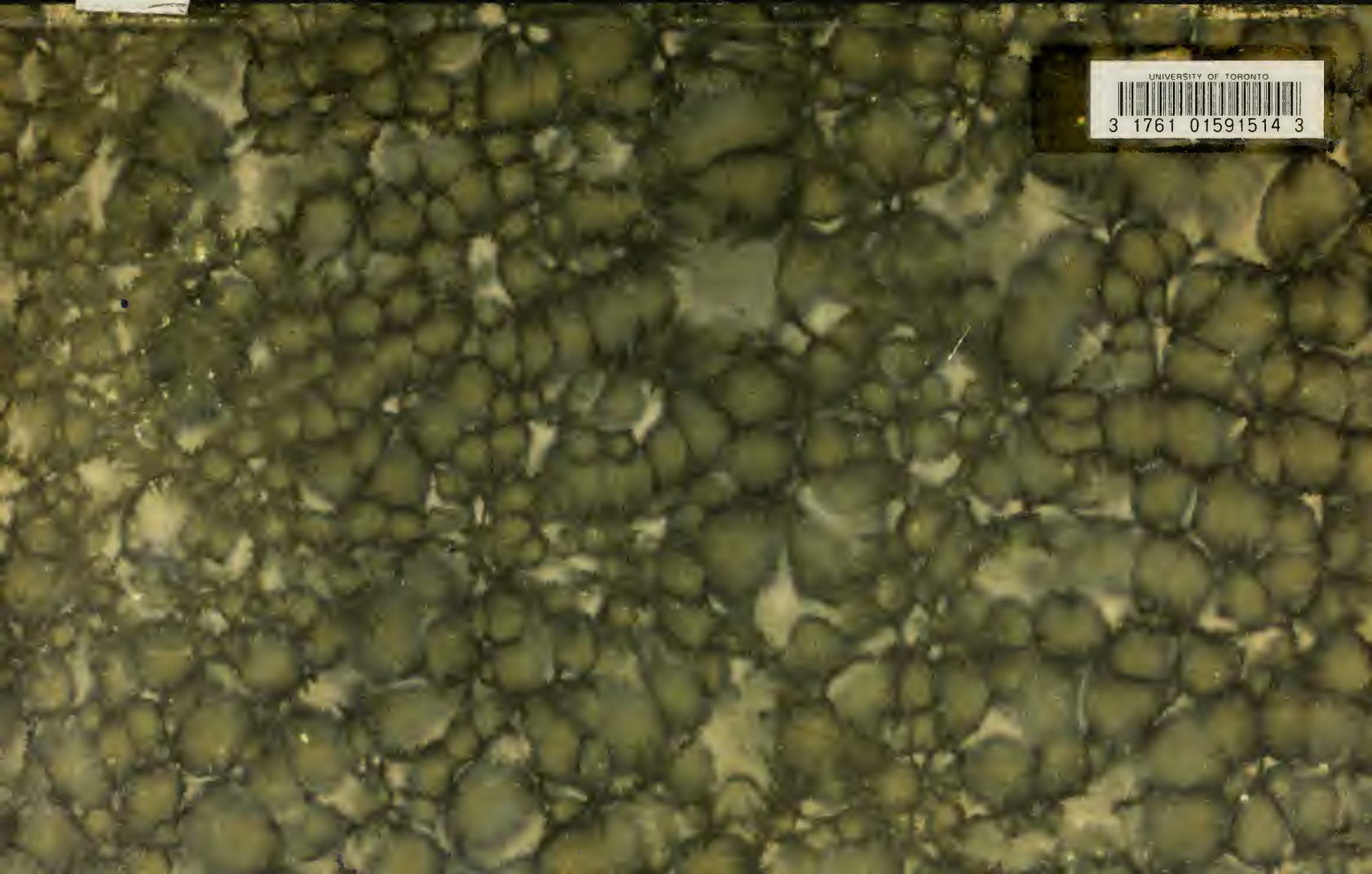


UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01591514 3

N
7170
K37

Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien
Philosophisch-historische Klasse
Denkschriften, 62. Band, 1. Abhandlung

Abendländische Künstler zu Konstantinopel

im XV. und XVI. Jahrhundert

I

Italienische Künstler am Hofe Muhammeds II. des Eroberers
1451—1481

Von

Josef von Karabacek

wirkl. Mitgliede der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften

(Mit 9 Tafeln und 55 Textbildern)

Vorgelegt in der Sitzung am 10. Oktober 1917

Wien, 1918

In Kommission bei Alfred Hölder

k. u. k. Hof- und Universitäts-Buchhändler,
Buchhändler der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien

A1
7170
K37
Vol

Druck von Adolf Holzhausen,
k. und k. Hof- und Universitäts-Buchdrucker in Wien.

VORWORT.

Am 16. Jänner 1906 hatte ich die Ehre, an einem ‚Gesellschaftsabend österreichischer Kunstfreunde' über das Thema ‚Neue Funde über die Tätigkeit italienischer Künstler des XV. und XVI. Jahrhunderts am Hofe der Sultane zu Konstantinopel' zu sprechen. Anlaß gab mir die Entdeckung eines dem Gentile Bellini zugeschriebenen Miniaturgemäldes, von dem ich durch den Finder, Herrn Dr. F. R. Martin in Konstantinopel, vor Weihnachten 1905 Kenntnis erhielt. Schon damals glaubte ich den wahren Künstlernamen auf jener Miniatur enträtselt zu haben und hatte denselben auf Verlangen am 7. Jänner 1906 vertraulich Dr. Martin nach Konstantinopel bekanntgegeben. Gleichwohl blieb letzterer bei seiner Zuteilung an Bellini, der sich später auch Herr Fr. Sarre anschloß, welcher das herrliche Kunstblatt in dem Jahrbuch der K. Preußischen Kunstsammlungen, XXVII. Band, 1906, veröffentlichen durfte. Mein davon völlig abweichender Künstlernachweis blieb indes nur in dem eingangs erwähnten erlesenen Kreise von Kunstfreunden ausgesprochen. Erst auf dem 1908 zu Kopenhagen stattgefundenen XV. Internationalen Orientalistenkongreß ließ ich eine Mitteilung hierüber in die Öffentlichkeit gelangen: dort habe ich am 18. August in der VI. Sektion über das der vorliegenden Arbeit zugrunde liegende Thema Bericht erstattet, der indeß auf meinen Wunsch in die gedruckten Kongreßakten nicht aufgenommen worden ist.

Seitdem habe ich das einschlägige Quellenmaterial wesentlich vermehrt, wozu meine im Verlaufe vieler Jahre aufgesammelten Lesefrüchte und insbesondere die unvergleichlichen Kunst- und Handschriftenschätze der k. k. Hofbibliothek und die kunsthistorischen Sammlungen des Ah. Kaiserhauses beigetragen haben. Die gegenwärtige Publikation wird daher, auf dieses Material gegründet, meinem erwähnten Vortrage nur noch entfernt in seinen äußeren Umrissen entsprechen, indem die Martinsche Miniatur in dem zweiten Teil der vorliegenden Untersuchungen Aufnahme finden wird. Insbesondere werden, wie ich sogleich hervorheben möchte, die morgenländischen Quellen aussagen, daß Gentile Bellini nicht der Meister der Martinschen (jetzt Gardnerschen) Miniatur sein kann, indem sich aus ihnen sein von ihm in Konstantinopel geführter türkischer Rufname, der zu der orientalischen Künstlerbezeichnung auf Dr. Martins Bilde durchaus nicht stimmt, nachweisen läßt. Außerdem bieten diese für die Kunstgeschichte ergiebigen Quellen weitere schätzbare Daten über das Wirken noch anderer italienischer Meister der Frührenaissance am Hofe zu Konstantinopel. Selbstverständlich

liegt es mir ferne, das im Titel angezeigte Thema völlig erschöpfen zu wollen. Ich möchte vor allem unbetretene Wege der Kunstforschung hier eröffnen und überlasse es einer späteren Gelegenheit, möglicherweise auch anderen, dieselben weiter zu verfolgen.

Meine Arbeit konnte sich bei dem bunt hinzuströmenden wissenschaftlichen Materiale zunächst nur in der Form von aneinandergereihten kritischen Einzeluntersuchungen entwickeln, obgleich ich bestrebt war, womöglich auch den Faden einer fließenden historischen Darstellung anzuknüpfen. Die schwere Zugänglichkeit der Quellen und der Mangel an Vorarbeiten machen es begreiflich, wenn mich die Beweisführung hie und da zu umständlicheren Auseinandersetzungen gezwungen hat; einen ausführlichen Exkurs habe ich in den ‚Anhang' verwiesen: er handelt über den wahren Ursprung und die sprachliche Bedeutung des burgundisch-französischen *He(u)rin*, worüber meines Wissens bisher nichts verlautet hat. Für andere damit zusammenhängende, bei diesem Anlaß erörterte kostümliche Fragen wird sich im zweiten Teile meiner Arbeit: ‚Die Kunstbewegung im Zeitalter Suleimans des Großen und seiner nächsten Nachfolger, 1520 bis 1595' die Gelegenheit bieten, mich darauf beziehen zu können. Jedenfalls ist damit die Möglichkeit zur Nachprüfung gegeben.

Mit Rücksicht auf den außerhalb der Orientalistik liegenden großen Teilnehmerkreis der Kunstforscher war ich darauf bedacht, die mit fremden Schriftzeichen und Namen durchspickte Arbeit auch für sie lesbar zu gestalten. Ich habe demnach nicht nur die arabischen, persischen und türkischen Textstellen übersetzt, sondern auch die Fremdnamen in allgemein verständlicher Weise transkribiert. Ich hoffe daher, die von mir gebotenen Resultate der Kunstforschung leicht zugänglich gemacht zu haben. Unter allen Umständen möchte ich mir — als Historiker — dabei eines zum Verdienst anrechnen, was den etwa fachlich berechtigten Mitforschern auch sofort einleuchten wird, nämlich: die Unsumme von Vorarbeiten und Spezialuntersuchungen, die dieser Arbeit zugrunde liegen.

Schließlich muß ich noch folgendes bemerken. Die vorliegende Arbeit zog sich, wie aus den Eingangsworten hervorgeht, lange Zeit hin, da sich immer neue Quellen und Belege hinzufanden und auch meine amtliche Tätigkeit mir nicht immer die erwünschte Muße zur literarischen Arbeit gönnte. So kam es, daß mir im Verlaufe der Zeit nach druckfertigem Abschluß einzelner Abschnitte einschlägige Publikationen zur Kenntnis kamen oder neu erschienen, die ich, um meinen fertigen Text nicht ändern zu müssen, was mir meine Selbständigkeit verwehrte, in den Anmerkungen erwähnte. Dies wollte ich hier ausdrücklich festgestellt haben.

Wien, im Mai 1918.

Josef v. Karabacek.

INHALTSVERZEICHNIS.

Seite

Vorwort III

Der Fall Konstantinopels, 1453 1

Muḥammeds II. des Eroberers Kunstsinn . . . 2

Berufung Matteo de' Pastis nach Konstantinopel 2

Dessen Muḥammed-Medaille 2

Die Personalbeschreibung des Großherrn . . . 4

Titelfragen und Annahme des Sultantitels . . 4

Die Entstehungszeit der de' Pasti-Medaille . . . 6

Vorliebe Muḥammeds II. für Konterfeie . . . 8

Die Favoritin Irene 8

Ihr tragischer Ausgang keine historische Fabel . 9

Das ermittelte Zeitdatum 9

Ein Porträt der Favoritin, mit Wahrscheinlichkeit Matteo de' Pasti zuzuschreiben 10

Ihr türkisches Quattrocento-Kostüm 10

Die Frage der Entschleierungsmöglichkeit vor dem Maler 12

Eine bisher unbekannte Quattrocento-Muḥammed-Medaille 12

Zum Gedächtnis des Falles von Konstantinopel . 14

Wer war der Meister dieses Kunstwerkes? . . 14

Das Werk des Antonio Pisano oder eines Schülers? 15

Die Naturaufnahme des Porträts und Kostümes . 15

Muḥammeds II. sehnsüchtiges Verlangen nach Bildern und anderen Kunstwerken 16

Originalschreiben des Großwezirs an den Rektor und Senat der Republik Ragusa, das diesem Verlangen Ausdruck gibt 16

Reise des Maestro Costanzio da Ferrara an den großherrlichen Hof 21

Von dem Sulṭân ausgezeichnet 21

Sein großer Muḥammed-Medaillon 21

Beschreibung, Erklärung und Datierung desselben 22

Verlangen Muḥammeds II. an die Signorie von Venedig nach einem geschickten Maler . . 24

Seite

Sie entsendet Gentile Bellini 24

Vor ihm kamen Maestro Paolo (da Ragusa?) und Benedetto da Majano nach Konstantinopel . 25

Die türkischen Quellenberichte 25

Der türkische Rufname Bellinis in Konstantinopel 28

Als Gast im kaiserlichen Palast aufgenommen . 29

Vom Großherrn zum Bej (Ritter) erhoben . . 29

Versuch der Identifizierung des Maestro Paolo und seiner Meisterschaft 30

Desgleichen des da Majano 30

Maestro Paolos Verhältnis zu Gentile Bellini . . 33

Des Bildhauers Bartolomeo Bellano gleichzeitige Ankunft mit Bellini in Konstantinopel . . 33

Gentile Bellinis Aufenthalt am Bosporus . . . 33

Vom Großherrn mit einer goldenen Ehrenkette beschenkt 33

Bedeutung derselben 35

Gentile Bellinis fruchtbare Tätigkeit am Hofe des Sulṭâns 33

Seine zerstreuten orientalischen Federzeichnungen 34

Zwei seiner Federzeichnungen im British Museum, zum ersten Male sachgemäß beschrieben . . 36

Desgleichen drei ihm zugeschriebene Federzeichnungen im Louvre 36

Mehrere dem Gentile Bellini fälschlich zugeschriebene Federskizzen mit dem angeblichen Reiterbilde Muḥammeds II. im Louvre 37

In Wahrheit von Antonio Pisano auf Johannes VIII. Palaeologus bezüglich 37

Zum erstenmal beschrieben und erklärt . . . 38

Als Skizzenblatt zu Pisanos Medaillon des byzantinischen Kaisers 38

Porträt eines Türken, mit Gentile Bellinis Zeit fälschlich in Beziehung gebracht 44

Gentile Bellinis Ölporträt Muḥammeds II., sein letztes Werk in Konstantinopel 44

Seite

Ein angebliches Bellini-Porträt Muḥammeds II. im Besitze des Bischofs Paolo Giovio. . . 45
Ein florentinisches Muḥammed-Bildnis aus der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol 46
Spätere Muḥammed-Porträte 46
Ein bisher unbekanntes Muḥammed-Porträt (A) nach einer Originalaufnahme 47
Gentile Bellinis Muḥammed-Medaille 48
Der Name Bellinis auf seinen Medaillenausgaben 49
Erklärung der drei Kronen auf der Bellinischen Medaille und dem Porträte Muḥammeds II. 49
Erklärung der drei Adlerköpfe auf Matteo de' Pastis Muḥammed-Medaille 49
War der Medailleur Bertoldus zur Zeit Bellinis in Konstantinopel? 50
Seine Muḥammed-Medaille beschrieben und erläutert 50
Vermutliche Entstehung der Muḥammed-Medaillen nach Porträtplaketten. 52
Ein türkischer Schüler Gentile Bellinis in Konstantinopel 53
Das erste authentische Porträt des Prinzen Dschem (B) nach einem italienischen Originale . . 53
Des Prinzen Dschem abenteuerliche Schicksale, Gefangenschaft und Tod 55
Seine Personalbeschreibung mit dem Porträt übereinstimmend 55
Ein jüngerer apokrypher Porträtstich, Dschem darstellend 58
Mutmaßlicher Ursprung der Gemälde A und B. 58
Beweise für die Möglichkeit einer Porträtaufnahme Dschems 60
Schluß der Betrachtung über die Tätigkeit italienischer Künstler am Hofe des Eroberers. . 61
Mißlungener Versuch seines Nachfolgers Bâjezîd II., Michelangelo als Brückenbauer an seinen Hof zu ziehen 61
Bâjezîd ein Kunstfeind 62
Dessen Nachfolger Selim I. ein Bilderfreund. . 62
Läßt sich einen bildergeschmückten Kiosk erbauen 62

Seite

Unzufrieden mit den figuralen Leistungen einheimischer Künstler, schickt einen türkischen Maler in die Verbannung 62
Läßt Michelangelo an den Hof zu Adrianopel einladen 63
Michelangelo folgt nicht dem Rufe. 64
Selim auch ein Freund der Plastik 64
Der vorzeitige Tod des Sulṭâns verursacht einen Stillstand in der von dem Eroberer im türkischen Reiche angebahnten Kunstbewegung . 64

Anhang I 65

Der He(n)nin, eine burgundisch-französische Kopftracht der Frauen 67
Ist morgenländischen Ursprungs 67
Seine arabischen und persischen Vorläufer . . 67
Früheste Nennung als Turṭûr in einem arabischen Papyrus des 7. Jahrhunderts 67
Bei den Arabern, vorzüglich in Ägypten, in den folgenden Jahrhunderten 68
Wurde von den ägyptischen Frauen nach vermeintlichen Vorbildern auf altägyptischen Denkmälern verdoppelt getragen 71
Eindringen dieser neuen Hutmode in Burgund und Frankreich 72
Die männliche hohe Tâkije-Mütze eine Nachahmung der altägyptischen Königskrone . . 73
Auch von den ägyptischen Frauen getragen. . 73
Im Abendlande als neue Mode unter dem Namen ‚Haube' eingeführt 75
Aufbau und Konstruktion des Ṭurṭûr-He(n)nin. 75
Die parallelen Formen an morgen- und abendländischen Bildern nachgewiesen 78
Etymologische Erklärung der französischen Bezeichnung He(n)nin aus dem Arabischen . 84
Gleichzeitige Beispiele des Irene Kopfputzes . . 85
Die Zugehörigkeit desselben zum Straßenkleid . 86
Der persische Tâdsch (Krone) ein Ableger des arabischen Turṭûr 87
Zeit der Einführung 87
Seine originelle flaschenförmige Form eine direkte Entlehnung der Darstellung an altägyptischen Königsbildern 88

I.

Italienische Künstler am Hofe Muḥammeds II. des Eroberers 1451—1481.

Es war am Morgen des 29. Mai 1453, da in einer welthistorischen Katastrophe das byzantinische Reich zusammenbrach. Sein letztes Bollwerk Konstantinopel war gefallen: das bluttriefende Haupt des letzten Paläologen Konstantin ward als Siegestrophäe an der auf dem Augusteon stehenden Porphyrsäule angeheftet. Um die Mittagsstunde desselben Tages hielt der Sieger aus dem Stamme ʿOsmân, Muḥammed II., seinen Einzug in die in Blut schwimmende Stadt, die er einer dreitägigen Plünderung preisgab.

Den Abzug der mit unermeßlicher Beute beladenen türkischen Flotte schildert der zeitgenössische Geschichtschreiber Ducas mit folgenden Worten: die Schiffe ‚waren so sehr belastet, daß sie Wasser zu schöpfen drohten, und womit waren sie beladen? Mit kostbaren Gewändern, Geschirren von Gold, Silber, Kupfer und Zinn, und mit zahllosen Büchern . . . .' ‚Auch in den Zelten des Lagers', fährt Ducas fort, ‚sah man alle Arten Beute, der beschriebenen ähnlich . . . bei den Mahlzeiten bediente man sich der heiligen Gefäße als Schüsseln, um die verschiedenen Früchte daraus zu essen, und der Kelche, um Wein daraus zu trinken. Zahllose Bücher, auf Wagen verladen, verschleppten sie nach Osten und Westen. Um ein Stück Münze verkauften sie zehn Bände von Aristoteles und Plato sowie theologische und noch andere Bücher verschiedenster Art. Von den über alle Maßen reich verzierten Evangeliarien rissen sie das Gold und Silber herunter, verkauften dieses und warfen jene weg. Die Bilder verbrannten sie alle insgesamt und kochten sich beim Feuer ihre Speisen.'[1]

Nachdem der gewaltige Eroberer — ein Jüngling von dreiundzwanzig Jahren — am zweiten Tage nach der Besitznahme die Stadt durchritten hatte, begab er sich in den kaiserlichen Palast und durchschritt die öden Hallen, die kurz zuvor noch von Jammer und Tränen erfüllt waren. Ergriffen von dieser Tragödie gefallener Herrschermacht sprach er die persischen Verse:

‚Die Spinne verrichtet Türsteherdienste in des Chosroës Hallen,
Die Eule stimmt in Afrasiabs Burg die Musik an.'[2]

Gegenüber dieser Schilderung mag es wie ein Paradoxon klingen, die Absicht anzukündigen, über italienische Kunst in Konstantinopel zu jener Zeit zu sprechen, Lebensfreudigkeit und Lebenswärme, Glanz und Licht dort zu suchen, wo Totenstarre und Finsternis die Wandlung vollzogen hatten! ‚Eine entsetzliche Totenstille herrschte hierauf einige Zeit in den entvölkerten Straßen und den verödeten Wohnungen. Alles war wüste

[1] Ducae Michaelis Ducae nepotis historia byzantina, ed. J. Bekker, Bonn 1834, p. 312, Cap. XLII; Chalcondylas, p. 211; Hammer, Osm. Gesch. I, 562 — Als Preis der Bücher wird im Texte ὀβ' ἑνὸς νομίσματος angegeben.

Im romäischen Sprachgebrauch bedeutet νόμισμα auch den Gold-Solidus, nicht bloß schlechtweg ‚Geldstück'. Der unbekannte italienische Übersetzer des Ducas (ed. Bekker, l. c. p. 495) schreibt: ‚*Per uno numisma vendivono doce libri theoloici, Platonici et Aristotelici, et altri, poeti, storyci et oratori.*'

[2] Cheirullâh Efendi, Dewlet-i ʿalijje-i ʿosmânijje taʾrîchi, VIII. Konstantinopel 1271 (= 1855), p. ۷٥:

پرده داری میکند در طاق کسری عنکبوت
بوم نوبت میزند در قلعهٔ افراسیاب

Vgl. A. D. Mordtmann, Belagerung und Eroberung Constantinopels etc., p. 102. Etwas verändert gibt Demeter Kantemir, Gesch. des osman. Reichs etc. I, p. 148 diesen Vers:

پرده داری میکند بر قصر قیصر عنکبوت
بوم نوبت میزند بر کنبد افراسیاب

An Stelle der Chosroë-Hallen steht ‚des Kaisers Palast'. Diese Variante ist offenbar der Gelegenheit angepaßt worden. Vgl. auch Hammer, Osman. Geschichte, I, 558, 679.

und leer; nirgends regte sich ein lebendes Wesen, nirgends ließ sich mehr ein Laut vernehmen. Aber Mohammed wollte hier kein Mausoleum der ehemaligen Größe des byzantinischen Reiches aufrichten; Konstantinopel sollte nicht in Trümmer zerfallen. Hier im Gegenteil auf anderen Grundlagen und nach anderen Gesetzen, als die Geschichte eines Jahrtausends mit sich gebracht hatte, ein neues, frisches Leben zu schaffen, das war jetzt der erste und vorzüglichste Gedanke, welcher seinen gewaltigen Geist beschäftigte.'[1]

Es ist staunenswert, mit welcher Schnelligkeit die unerschütterliche Energie Muḥammeds II. das neue Leben zur Blüte entfalten ließ, wie Künste und Wissenschaften ihre Renaissance feierten. Der Zerstörer kehrte alsbald eine zweite Natur hervor: die eines Schöpfers. Es ist hier nicht am Platze, alle die kirchlichen und weltlichen Bauwerke anzuführen, die nur allein in Konstantinopel wie durch Zauberkraft aus dem Boden emporwuchsen.[2] In gleicher Weise, wie mit diesen Denkmälern vielfach praktischen Bedürfnissen entsprochen wurde, bestrebte sich Muḥammed II. auch, die geistige Wohlfahrt zu heben und zu fördern. Ein gepriesener Dichter, mit wissenschaftlicher Bildung durchsättigt, lieh er seinen Schutz auch der Pflege der Wissenschaften und der Poesie: Gelehrte und Dichter folgten ihm auf allen Wegen, selbst in das Feldlager: der Umgang mit ihnen war ihm Genuß und Erholung nach blutigem Kriegsspiel.[3]

Auch die bildenden Künste liebte und förderte er, indem er sie aus den Fesseln eines alten, religiösen Vorurteils zu befreien suchte: er, der die Bilderschätze und Werke der Plastik der Stadt Konstantins des Großen der Zerstörungswut seiner Soldaten preisgab, bekundete alsbald eine besondere Vorliebe für die bildenden Künste des Abendlandes und deren großen italienischen Meister. Unbekümmert um den seit der Offenbarung des Koräns in frommen muslimischen Kreisen herrschenden Glauben an ein Bilderverbot, das sich zeitweilig zu einem Bilderhaß verstärkte, bekannte Muḥammed II. seinen Kunstsinn und insbesondere sein Interesse für die italienische Kunst, deren Ruf an seinen Hof gedrungen war.

Aus der Meldung eines Venezianers in Konstantinopel ist zu entnehmen, daß Muḥammed insbesondere an den Bronze-Bildnissen berühmter Männer sich erfreute, woraus das Verlangen, sich selbst modellieren zu lassen, leicht erklärlich erscheint. Hiefür liegt ein unverdächtiges schriftliches Zeugnis vor; nur ist es bisher nicht gelungen, dessen Zeit genau zu bestimmen. Wie angenommen wird,[4] datiert es vor 1463. Da ließ Muḥammed II. durch den venezianischen Gesandten Girolamo Michieli den gelehrten und kunstliebenden Fürsten von Rimini, Sigismondo Pandolfo Malatesta, bitten, ihm den dort weilenden berühmten veroneser Maler, Architekten, Bildhauer und Medailleur Matteo de' Pasti nach Konstantinopel zu senden. Aus dem im Auftrage des Fürsten von dessen Geheimschreiber Valturius als Geleitbrief für Matteo de' Pasti an Muḥammed II. adressierten Schreiben geht der Zweck jenes Ersuchens klar hervor: *quo in re cum Mattheum Pissum Veronensem plures iam annos contubernalem, et comitem meum, mirificum harum rerum artificem, ad te pingendum effigendumque mitti summopere postules . . .*[5]

Muḥammed wollte sich malen und modellieren lassen. Jener Terminus ad quem hängt offenbar damit zusammen, daß der Text des Begleitschreibens sich in der 1463 vollendeten lateinischen Handschrift Nr. 7236 der Pariser National-Bibliothek befindet, die eine Kopie eben desjenigen Werkes *‚de re militari'* von Valturio enthält, welches Matteo de' Pasti im Namen des Verfassers dem Großherrn bei der gebotenen Gelegenheit überreichen sollte.[6]

[1] Zinkeisen, Gesch. des osman. Reichs in Europa, I. p. 854.

[2] Ta'rich-i Solaḳzâde, türk. Handschrift der k. k. Hofbibliothek in Wien, A. F. 15, fol. 97r ff.

[3] Zinkeisen, l. c. II, 473.

[4] J. Friedlaender, Die italien. Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts, im Jahrb. der königl. Preußischen Kunstsammlungen, I, 1880, p. 263, und nach ihm E. Müntz in Gazette des Beaux-Arts, 1892, 3e Période, VIII, p. 284.

[5] Thuasne, Bellini et Sultan Mohammed II etc., Paris 1888, p. 11f. — In dem Werke Sigismondo Pandolfo Malatesta. Lord of Rimini, a Study of a XV. Century Italian Despot by Edward Hutton, London 1906, geschieht keine Erwähnung von dem Briefwechsel wegen des ‚Messer Matteo da Pasti' oder ‚di Pasti', p. 188, 201 und 204.

[6] Es ergab sich mir die Notwendigkeit, die oben zitierte Handschrift auf einige Punkte hin zu prüfen. Dieser Mühe unterzog sich in freundlicher Weise der leider allzufrüh verstorbene Kustos der k. k. Hofbibliothek, Dr. Rudolf Beer, welcher sich im Oktober 1907 in der Bibliothèque Nationale aufhielt. Danach sind der Text des Briefes und der Text des Werkes zweifellos von einer und derselben Hand in der bekannten zierlichen Minuskel der Renaissance-Manuskripte geschrieben, und die äußere Zusammengehörigkeit wird durch das gleiche Papier und das durchaus gleichartig mit dem Stilus eingeritzte Linienschema bekundet.

AR.

(Zu Seite 3.)

Dazu kommt, daß gleich Thuasne[1] auch Charles Diehl[2] es als ausgemacht betrachten, Matteo de' Pasti sei in der Tat nach Konstantinopel gereist, obschon dies nirgends ausgesprochen ist.[3] Gleichwohl hat man eine lange Zeit unbeachtet gebliebene Medaille mit diesem Ereignis in Beziehung zu bringen versucht. Es ist die prächtige anonyme Silbermedaille mit dem jugendlichen Porträt des Eroberers von Konstantinopel, ein Unikum des Pariser Medaillen-Kabinetts:[4] sie ist eine der vier bisher bekannt gewordenen Quattrocento-Medaillen auf Muḥammed II. Armand hat sie unter die dem Meister Matteo de' Pasti zugeteilten Werke aufgenommen,[5] welchem Vorgange auch Eugène Müntz ohne irgendeinen Versuch kritischer Prüfung zustimmt.[6] Der Schluß aller dieser Annahmen ist: Matteo de' Pasti war der erste Künstler, der die Ehre hatte, das Porträt des Eroberers herstellen zu dürfen; alle anderen Bildnisse desselben auf Medaillen, die wir kennen, sind um zwanzig bis fünfundzwanzig Jahre später.[7]

Es verlohnt sich, dieser Sache näher zu treten. Durch die Güte des Herrn E. Babelon, Konservators des Medaillen-Kabinetts der Pariser Nationalbibliothek, und des Herrn Henri de la Tour, Conservateur-adjoint daselbst, ist es mir vergönnt, hier nach einer in Paris von dem Originale gemachten photographischen Aufnahme eine vorzügliche Reproduktion dieses köstlichen Meisterwerkes zu geben. Siehe die Tafel I.

Av.) · MAGNVS · PRINCEPS · ET · MAGNVS · AMIRAS · SVLTANVS · DNS · MEHOMET

Muḥammeds II. nach links gekehrtes jugendliches Brustbild. Das Gesicht zeigt die Oberlippe mit Bartflaum und den das Unterkinn nur schütter bedeckenden, gekräuselten Backenmilchbart. Das Haupt ist mit einem nach Perîschâni-Art nachlässig gewundenen, die Mütze verhüllenden und tief bis zu den Augenbrauen herabgedrückten Kopfbund so bedeckt, daß das rasierte Hinterhaupt zum Vorschein kommt. Dieser Turban ist mit zwei Federn geschmückt. Das Oberkleid besteht aus einem mit feuereisenartigen Figuren gemusterten Kaftan.[8]

Rev.) Auf einer rundschildähnlichen Reliefläche drei nach links gewandte Adlerköpfe mit aufgesperrten Schnäbeln in Dreipaßstellung. Der umgebende breite flache Rand trägt die Umschrift:

✠ IE HĀN — TRIEĀVDET — DE —
SELONGEP — Ā — HEIT — HĀIRE —
CESTE — PIECE

Silber; Dm. 87 mm.[9]

Wie Armand[10] mit Recht annimmt, ist diese Medaille als restituiert anzusehen; ihr künstlerischer Charakter mag durch die Ziselierung gelitten haben. Der Archetypus bot zweifellos das nach der Natur modellierte Porträt Muḥammeds. Daß dem so ist und in diesem Werke eine jüngere Kopie nach dem Originale (in Bronze) vorliegt, glaube ich fast mit Gewißheit dartun zu können: Soviel ich weiß, sind bisher noch nie-

Der Brieftext beginnt fol. 200r. Mitte; die aus dem Jahre 1463 datierte Subscriptio findet sich in der Mitte von fol. 201r., es folgt kein Text nachher, nur am unteren Teil der Seite steht noch: *Finis*. Es ist daher anzunehmen, daß das Original jenes Briefes vor 1463, kaum in der ersten Hälfte dieses Jahres, geschrieben worden sein muß. Denn schon im Frühjahr 1463 begann der venezianische Krieg in Griechenland gegen Muḥammed II., in dem auch Sigismondo Malatesta als Oberbefehlshaber des Landheeres im Peloponnes ausersehen war. Obgleich derselbe erst im Juli 1464 in Morea eintraf, hatten die Verhandlungen der Signorie mit ihm schon im Frühjahr 1464 zu seiner Designierung geführt. (Vgl. Fr. Sansovino, Della Origine et de' fatti delle Famiglie illustri d'Italia, Libro primo, Venezia 1582, p. 234 v.; Lettera d'un secretario del Signor Sigismondo Malatesta, della cose fatte nella Morea per Maometto II, in Sansovino, Historia universale dell' Origine, et imperio de' Turchi etc., Venetia 1573, fol. 248 r.; Hammer, Osm. Gesch. II, p. 80, Anm.; Zinkeisen, l. c. II, 304, 306.) — Zu dem von Thuasne, l. c. p. 11, gegebenen Wortlaute der Subscriptio bemerke ich, daß entgegen der dortigen Lesung ‚presentibus' nach Dr. Beers Mitteilung in der Handschrift ‚presentitibus' steht, also mit bekannter Dittographie, aber es ist wegen ę unbedingt ‚praesentibus' zu transkribieren.

[1] l. c. p. 11.

[2] La Revue de l'art ancien et moderne, Paris 1906, XIX. I, p. 12.

[3] Letzterer, l. c. p. 12, läßt die Reise von 1463 an geschehen sein: ‚Dès l'année 1463, le médailleur Matteo de Pasti avait fait un séjour à Constantinople et il avait obtenu du sultan l'autorisation de reproduire ses traits.'

[4] Den Nachweis ihrer Abbildungen bei Thuasne, l. c. p. 13, Anm. 1. — Dazu vgl. noch Trésor de Numismatique et de Glyptique, Paris 1834, I, Pl. XVIII, No. 2; Gazette des Beaux-Arts, l. c. p. 275 und A. Heiss, Les Médailleurs de la Renaissance, Spinelli, 1885, p. 73.

[5] Les Médailleurs Italiens de Quinzième et Seizième Siècles, 2ème Édition 1883, I, p. 23, No. 31 und p. 24, Note B.

[6] Gazette des Beaux-Arts, l. c. p. 284. In der schlechten Abbildung auf p. 275 ist aus dem deutlichen MEHOMET der Medaille MEHOMRT(!) gemacht worden.

[7] Armand, l. c. p. 24, Note B.

[8] Der Stoff war wohl abendländischer (vielleicht burgundischer) Herkunft.

[9] Das Gewicht wurde mir leider nicht mitgeteilt.

[10] l. c. p. 24 f.

mandem die als Turbanschmuck wagrecht aufgelegten Federn aufgefallen — eine solche Zutat, die wohl im Renaissance-Zeitalter den okzidentalischen Barettschmuck ausmachte, wäre in gleicher Verwendung auf Turbanen im Zeitalter des Eroberers unerhört. Der nachbildende Künstler, gleichviel ob er Jean Tricaudet oder anders geheißen haben mag,[1] hat ohne Anschauung der Wirklichkeit offenbar die an dieser Stelle des Turbans gewöhnlich hervorschauenden Zipfel des Dünntuches (*Ṣarġy*) auf seiner Vorlage für Straußfedern gehalten!

Ein glücklicher Umstand versetzt mich in die Lage, die Personalbeschreibung des Eroberers aus seiner ersten Regierungszeit, wie sie aus alttürkischer Feder geflossen ist, bieten zu können. Ich entnehme den nachfolgenden Text dem vortrefflichen *Schamâ'il-nâme-i Âl-i 'Osmân* d. h. Personalbeschreibungen der 'osmânischen Herrscher von Loḳmân ibn Sejjid Huseini, dem Hofdichter Murâds III. (1574 bis 1595), wovon die k. k. Hofbibliothek zwei kostbar ausgestattete handschriftliche Exemplare besitzt: HO. 25, fol. 54r. und A. F. 59, fol. 27; in den Fußnoten gebe ich die Varianten von A. F. 59:

وقاشلری سیاه چمّه وکشیده نقش وچشم جهان بینلری
نور چشم جهان وعیون اعیانه مردم دیده کبی ضیا
بخش اولوب قوچ بورنلو وصارمتق قرمزی اق بکزلو[2]
چکه‌سی کرد وموزون وخطّ نورسته‌لری التون تلی
کبی بسته وسبلت بهادرانه‌سی غنچه[3] اوزره ریحان تر
ولبلری پسته ویغزنی یصّی کردنی[4] دراز وبازولری
قوی ورزم ساز اوزنکلکی[5] زیّانی[6] سرافراز ایدیکه[7]
تصویر اولنور ❁

‚Seine Augenbrauen waren schwarz, verwachsen und langgezogen, seine die Welt besehenden Augen das Augenlicht der Welt und den Augen der Edlen wie die Pupille lichtspendend, schafnasig war er und von gelblich-rot-weißer Gesichtsfarbe, sein Kinn rund und gut proportioniert und seine soeben gewachsenen Milchbarthaare Golddraht gleich verknüpft,[8] sein Heldenschnurrbart über einer Rosenknospe[9] wie frisches Basilikon,[10] seine Lippen Pistazien,[11] seine Schultern breit, sein Hals lang, seine Arme stark und kriegerisch, seine Art im Steigbügel zu sitzen heldenhaft mit stolz erhobenem Haupte,[12] so wie er da[13] abgemalt ist[14].'

Wie man sieht, stimmt die vorstehende Schilderung der Nase, des Kinns, des kleinen Mundes, des Bartes und des Halses auffallend mit der Darstellung auf dem Silber-Medaillon des Pariser Kabinetts. Der lange Hals, der auf einem zunächst zu beschreibenden Wiener Medaillon noch deutlicher erkennbar sein wird, ist ein Familienerbstück in 'Osmâns Familie, das am auffallendsten Suleimân den Großen auszeichnete. Doch davon später.

Es ist bislang noch nicht versucht worden, mit Beziehung auf die historischen Verhältnisse die inneren und äußeren Gründe der Zuteilung des ursprünglichen Meisterwerkes an Matteo de' Pasti oder einen anderen Künstler zu prüfen. Die Kunstgelehrten haben sich, wie man sogleich sehen wird, die Sache leicht gemacht.

Eugène Müntz[15] nennt den Muḥammed unsrer Medaille unbedenklich ‚Commandeur des fideles', obwohl diesen Titel: امير المومنين *Amîr al-mû'minîn* ‚Fürst der Gläubigen' damals einzig und allein nur der 'abbâsidische Schein-Chalife zu Kairo geführt hat. Er betitelt ihn auch ‚Sulṭân', dem Wortlaute der Medaille entsprechend, ohne zu wissen, daß die Fassung dieses Wortes als Herrschertitel im heutigen Sinne für jene Zeit einen Anachronismus in sich schlösse, da die Annahme desselben eine Epoche bezeichnet, die weit nach der Entstehungszeit unsrer Medaille liegt. Aber gerade in unserem Falle kommt es sehr wesentlich auf eine sachgemäße Interpretation der Umschrift an.

Dem Orientalisten wird sofort ihre Doppelfassung auffallen, nämlich: die orientalische Aus-

[1] Wie archivalisch nachgewiesen wurde (bei Armand, l. c. p. 25), lebte ein Jean Tricaudet (sic!) wirklich im Jahre 1460 in dem Marktflecken Selongey. Die Medaille hat: Tricaudet.

[2] بگزلوو [3] غنجه [4] کردانی
[5] اوزنکیلکی [6] تریمانی برسرور
[7] ایدی که شکل دیلیزیرلری

[8] d. h. so wie Golddraht sich in den Fransen verschlingt.

[9] Metapher für den kleinen Mund.

[10] Metapher für den Bartflaum.

[11] Metapher für die Form der Lippen, d. h. der Pistazienfrucht gleich.

[12] Wörtlich: ‚sein Sitzen im Steigbügel war ein kopferhebendes Heldentum.'

[13] Cod. A. F. 59: ‚so wie seine gefällige Gestalt etc.'

[14] Man vergleiche die unglaublich entstellte Übersetzung dieser Stelle bei Hammer, l. c. II, 579. — Die beigegebenen Miniaturen zeigen Muḥammed II. in reifem Alter, in bekannter schematischer Darstellung, nach türkischer Art sitzend. Später (im zweiten Teile) wird von diesen Bildern die Rede sein.

[15] l. c. p. 284.

druckweise, die von einer lateinischen Übersetzung begleitet ist. So steht *Magnus Princeps* neben *Magnus Amiras*, d. h. الامير الكبير *al-Amîr al-Kebîr* ‚Groß-Emîr, Großfürst' und *Sultanus*, d. h. سلطان *Sulṭân* = ‚Herr' neben DNS = *Dominus*.[1]

Also bietet auch dieses Denkmal eines abendländischen Künstlers einen Beweis der gewissenhaften Treue in der Wiedergabe der Titulaturen des Eroberers, wie sie aus der Zeit vor Annahme des Herrschertitels ‚*Sulṭân*' durch denselben, urkundlich überliefert worden sind. Der ‚Freiheitsbrief', den Muḥammed II. kurz nach der Eroberung von Konstantinopel, am 26. Dezember 1453, an die vorzüglichsten griechischen Familien im Peloponnes gerichtet hat, beginnt: Τοῦ μεγάλου αὐθέντος καὶ μεγάλου Ἀμιρᾶ Σουλτὰν Μουχαμὲθ . . . .[2] Die Kapitulations-Urkunde des Zaganos Pascha (زغانوس پاشا) für die Genuesen von Galata, vom Jahre 1453 (= 857 d. H. = 6991 d. W.), fängt an: Ἐγὼ ὁ μέγας Αὐθέντης, καὶ μέγας Ἀμυρᾶς Σουλτάνος ὁ Μεχμὲτ Μπὲης ὁ υἱὸς τοῦ μεγάλου Αὐθέντου καὶ μεγάλου Ἀμυρᾶ Σουλτάνου τοῦ Μουρὰτ Μπέη.[3] In beiden Fällen ist also das griechische μέγας Ἀμιρᾶς = *Magnus Princeps* und Σουλτάνος = *Dominus*. Der obenerwähnte Brief, den Sigismondo Pandolpho Malatesta vor 1463 an Muḥammed II. schreiben ließ, adressiert sich: *‚Ad Illustrissimum et Excellentissimum Dominum Mahomet Bei Magnum Admiratum et Sultanum Turchorum . . . . . Epistolae*'.[4] Das an Skanderbeg in demselben Jahre gerichtete Schreiben Muḥammeds beginnt in italienischer Übersetzung: *Mamumetbegh Amire Sultan* etc.[5] Somit ist für diese viel spätere Zeit noch der Titel *Magnus Admiratus* = *Magnus Princeps* und *Sultanus* = *Dominus* beglaubigt. Allein wir bemerken hier, wie in der Zaganos-Urkunde, daß Muḥammed noch *Bei* (Μπέη) = بك *Beg* (sprich: *Bej*) genannt wird. Damit stimmt die Titulatur, welche Uzûn Ḥasan 1473 in seinem Schreiben Muḥammed gibt, das er so beginnt[6]: جناب امارتمآب ايالت نصاب امير اعظم واكرم قدوة الامراء فى الزمان شمس الدين محمد بك الخ Er nennt ihn also noch ‚Groß-Emîr' und hyperbolisch ‚das Muster der Emîre der Zeit', sodann Muḥammedbeg. Es ist demnach ein Irrtum Hammers,[7] wenn derselbe diesem hochtrabenden Schreiben Uzun Ḥasans einen beleidigenden Sinn unterlegt, in welchem (Schreiben) er ihn (Muḥammed) nicht einmal Sultan, sondern bloß Mohammedbeg betitelte'. Auch die Chronisten bezeugen lange über die Eroberung Konstantinopels hinaus die Beibehaltung des altosmânischen Herrschertitels ‚Groß-Emîr': das Chronicon breve[8] nennt zum Jahre 1458 Muḥammed ὁ ἀμιρᾶς ὁ Μεχεμὲτ Τζελεπῆς, 1460 und 1470 ὁ ἀμιρᾶς kurzweg.[9] Ducas[10] schreibt: ὁ δὲ νέος ἡγεμὼν Μεχεμὲτ und später[11] einfach ὁ δὲ ἡγεμὼν, d. i. Princeps, während sein italienischer Bearbeiter,[12] der die Geschichte auch mit dem Jahre 6971 d. W. (= 1462/63) schließt, Muḥammed II. wiederum bloß *el-ducha Mechemeth* nennt, also ‚Dux', und die Gleichstellung von *dux* = ἀμιρᾶς = امير *Emîr* schon seit dem VII. Jahrhundert, ist aus den Papyrus Erzherzog Rainer durch mich bekannt geworden.[13] Den letzten vollgiltigen Beweis, daß Muḥammed mit der Annahme des Sultântitels als Herrschertitel sehr lange gezögert hat, liefern aber die Zeugen der Zeit, seine Münzen. Auf den Silber- und Kupferstücken[14]

[1] Pietro della Valle, Reiß-Beschreibung etc., Genf 1674, II, p. 170 (Jahr 1617): ‚Denn obwohl das Wort Sultan, wie es Raimendus und andere verdolmetschet, vielmehr einen Potentaten, oder großen Herrn, als einen König bedeutet . . .'; bekanntlich war Sulṭân dem Namen vorgesetzt ehedem der Titel jedes Prinzen des osmânischen Herrscherhauses.

[2] Hammer, Osm. Gesch. II, p. 543. Das von Hammer im k. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv zu Wien eingesehene Dokument wurde mit den übrigen aus dem venezianischen Staatsarchiv stammenden Urkunden im Sinne und in Ausführung der zwischen Österreich-Ungarn und Italien geschlossenen Konvention vom 14. Juli 1868 an Italien ausgeliefert.

[3] Hammer, l. c. I, p. 675. Zweifelhaft ist die Schreibung Ἀμυρᾶς für Ἀμιρᾶς. Die italienische Bearbeitung dieses Vertrages im Cod. Nr. 637 der Pariser Arsenal-Bibliothek (Zinkeisen, l. c. II, p. 26) gibt die Titulaturen verstümmelt wieder.

[4] Thuasne, l. c. p. 11, Anm. 1, wo für *Magnum* falsch ‚*Magnum*' steht. Dr. Beer (s. oben S. 2, Anm. 6), der die Stelle auf meine Bitte geprüft hat, bestätigte meine Emendation; Thuasne löste wegen des Schwänzchens am letzten Elemente von *m* dieses in *ni* auf. — *Sultanus Turcorum* ist entsprechend dem *il Signor de' Turchi* oder *il Signor turco*, auch kurzweg ‚*il Signor*' der venezianischen Relationen.

[5] Sansovino, Historia Universale etc. 1573, fol. 289 v.

[6] Medschmû'a-i münschaât es-selâṭîn, von Aḥmed Feridûn-beg, Konst. 1294 (= 1858), I, p. 344.

[7] l. c. II, p. 116 f. [8] Bonner Ausg. p. 520.

[9] l. c. p. 521. [10] l. c. XXXIII, p. 222.

[11] l. c. XXXV, p. 246.

[12] Ducae historica italice interprete incerto, Bonn.

[13] Mitteilungen aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer, 1887, I. Bd. p. 9; meine Abhandlung: Zur oriental. Altertumskunde II: Die arabischen Papyrusprotokolle, in den Sitzungsberichten der kaiserl. Akad. d. Wiss., Phil.-hist. Klasse, 161. Band, 1. Abhandlung, 1908, p. 68.

[14] Die Goldmünzen, von denen die älteste mir bekannt gewordene aus dem Jahre 883 d. H. = 1478/79

nennt er sich von 855 d. H. (= 1451) an durchwegs einfach محمد بن مراد ‚Muhammed Sohn des Murâd' bis in das Jahr 878 d. H. (= 1473).[1] Aber von 879 d. H. (= 1474) ab läßt sich ‚Sulṭân' als Herrschertitel mit Gewißheit feststellen. Als eines der ersten dieser Denkmäler dürfte jene auf dem Territorium des unterlegenen Rivalen Uzun Ḥasan in Tebrîz geprägte Kupfermünze des genannten Jahres gelten, die von Otto Blau im Odessaer Münzkabinett aufgefunden wurde.[2] Urkundlich steht fest, daß Muḥammed II. in seinem Antwortschreiben auf jenen angeblich beleidigenden Brief Uzun Ḥasans vom Jahre 1473 zum ersten Male sich selbst ‚Sulṭân' betitelt hat.[3] Aus dem Gesagten ergibt sich die Annahme, daß bis zum Ausbruche des Krieges, der zur entscheidenden Schlacht bei Terdschân, 1473, in der Uzun Ḥasans Schicksal besiegelt wurde, führte, die osmânischen Herrscher nur den Emirtitel gebraucht haben.[4] Schon A. D. Mordtmann hat sich in diesem Sinne, doch ohne Nachweis ausgesprochen[5], und Hertzberg folgt ihm darin.[6]

Nach den vorstehenden Ausführungen gehört also das Original der von Jehan Tricaudet restituierten Medaille Muḥammeds II. zweifellos in die Epoche vor der Annahme des Sulṭântitels als Herrschertitel; denn mit dieser Titelannahme in verändertem Sinne ersetzte man die bis dahin geläufige Übertragung von Sulṭân = Dominus sogleich durch Imperator, wie denn auch auf Gentile Bellinis nach 1480 entstandener Medaille,

datiert, kommen hier nicht mehr in Betracht. Vgl. Ismâ'îl Gâlib, Taḳwîm-i maskûkât-i ʿosmânijje, Konstantinopel 1207 d. H., p. ٤١, Nr. ٦٦, ٦٧ und p. ٥٣; Chalîl Edhem Bej, Maskûkât-i ʿosmânijje, Konstantinopel 1334 d. H., I. Bd., p. ٨٥, Nr. 254, Taf. III.

[1] Belegstücke aus den Jahren 876 und 877 sind mir noch nicht vorgekommen. Vier Ausnahmen, wo Muḥammed II. schon der Sulṭântitel gegeben ist, gehen auf Versehen des Stempelschneiders in betreff der Jahreszahl und Verlesungen zurück. Es würde mich zu weit führen, hier darauf näher einzugehen. Die vielfach fehlerhaft geschnittenen Münzstempel jener Zeit erklären sich aus dem Umstande, daß Muḥammed zwischen 1454 und 1463 den Pacht der Münzstätten in seinem Reiche in die Hände der venezianischen Kaufleute gelegt hat (Heydt, II, 328), der dann während des sechzehnjährigen Krieges mit Venedig, bis 1479, wohl den Genuesen zugefallen ist.

[2] Otto Blau, Die Oriental. Münzen des Museums der Kaiserl. historisch-archäolog. Gesellschaft zu Odessa, 1876, p. 46, Nr. 672a.

[3] Feridûn-beg, l. c. I, p. ٢٧٨.

[4] Feridûn-beg, l. c. I, p. ٦٧. Das Antwortschreiben des Chans der Goldenen Horde an Urchan, den Sohn ʿOsmâns, beginnt: سلام الله تعالى على حضرة الامير الكبير ‚Heil Gottes des Allerhöchsten über Se. Hoheit den Groß-Emir etc.'; l. c. I, p. ١٤٠: Timur betitelt Jildirim Bâjezîd امير اعظم ‚Groß-Emîr'; l. c. I, p. ١٩٢ beginnt ein Brief an Murâd II., den Vater Muḥammeds II.: الى جناب السلطان الاعظم . . . امير مراد ‚An Se. Hoheit den Großherrn . . . Emîr Murâd'. Und ebenso beginnt der italienische Text eines Briefes, den Bâjezîd I., 1390, an den Dogen Antonio Venier geschrieben, darin den Venezianern Handelsfreiheiten zugestehend: ‚*Del Gran Signor, et Grando Armiraio Baysit Signor*' (Liber commemorialis, tom. VIII, fol. 376r. im k. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv zu Wien). Vgl. meine Abhandlung: Gigliato des Karischen Turkomanenfürsten Urchan-beg, in Wien. Num. Zeitschr. IX, 1877, p. 208. — Von einer argen Verwechslung zeugt die Darstellung N. Jorgas in seiner Geschichte des Osman. Reiches, II, 1909, p. 48: ‚Jetzt' — d. h. nach der Eroberung Konstantinopels, 1453 — ‚war er (d. h. Muḥammed) nicht mehr der frühere „Großherr und Emîr", sondern wie seine Medaillen ihn nennen, der „große König ganz Romaniens und Anatoliens", ὁ μ[έγας] μελίκης πάσης Ῥομαν[ίας] καὶ Ἀνατολῆς oder „Asie et Gretie imperator", wie ihn auf einem anderen bronzenen Bilde der italienische Künstler Constantius betitelt.' Herr Jorga hängt also noch dem alten Sabatierschen Irrtum an, wonach die bekannte Kupfermünze mit obigem griechischen Titel dem Eroberer zugeschrieben wurde; allein, wie schon längst nachgewiesen ist, gehört dieselbe dem kleinasiatischen Dânischmend-Dynasten Melik Muḥammed ibn Ġâzî 1135—1142 n. Chr. (Vgl. auch Aḥmed Tauḥîd, Müze-i humâjûnyñ maskûkât-i Islâmijje ḳatalûġy, IV, p. ٨٦, Nr. ١٠٢.) Daß der Constantio-Medaillon die Jahreszahl 1481 trägt, hat Herr Jorga nicht beachtet. — Als Reminiszenz an die altosmânische Titulatur findet sich in einem Mailänder Archivstück vom Jahre 1476 für Muḥammed II. noch die Fassung: ‚*Mahumetes Amyras Soltanus, filius felicissimi dd. Muratii Amyra*' (Jorga, l. c. II, 225, Anm. 1) und bei den Ragusäern (ebenda. l. c. II, p. 303) noch für Bâjezîd II.: ‚Emir und türkischer Kaiser' (s. oben die Anm. 4, S. 5). — Nachträglich ersehe ich aus der Publikation ‚Tursko-slovjenski spomenici dubrovačke archive' von Dr. Cirio Truhelka (Glasnik, XXIII, 1911, p. 15, Nr. 11, a. 1458, p. 26, Nr. 22, a. 1466, p. 81, Nr. 92, a. 1485, p. 88, Nr. 99, a. 1486 etc.), daß die alte Herrschertitulatur nicht allein für Muḥammed II., sondern auch für seinen Sohn und Nachfolger Bâjezîd II. noch lange Zeit in der slawischen Kanzlei der Hohen Pforte beibehalten worden ist. So великога господар и великога амирѣ сꙋлтан мехемедбега und амирь сꙋлтань Багазида бегь oder амирь сꙋлтань Багазть хань neben сꙋлтан Багазит хан.

[5] Belagerung und Eroberung Constantinopels, 1858, p. 145.

[6] Geschichte der Byzantiner und des Osmanischen Reiches, 1883, p. 638. — Gegenüber den gesicherten historischen Zeugnissen und Denkmälern kann der Prachtcodex der Mongolen-Geschichte Waṣṣâfs in der k. k. Hofbibliothek zu Wien, N. F. 220a, welcher von dem Schîrâzer Kalligraphen Aḥmed ibn Abî Bekr im September 1462 vollendet und dem ‚Sulṭân Muḥammed, Sohn des Murâd' gewidmet wurde, keinen Gegenbeweis bieten: diese Widmungsform ist lediglich der Ausdruck einer höfischen Schmeichelei des Persers, die dem Leser die Entscheidung zwischen ‚Herr' und ‚Sulṭân' (Imperator) überläßt.

wie wir sehen werden, *Magnus Sultân* (Großherr) dem *Imperator* gleichgestellt ist!

Man sieht, es ist für die Zeitbestimmung der Medaille immerhin noch ein ziemlich weiter Spielraum gelassen, der nur eingeengt werden könnte durch die richtige Abschätzung des Lebensalters des Dargestellten und etwa durch das Ergebnis aus der Untersuchung der politischen Zeitverhältnisse: denn wie aus der obigen Darlegung ersichtlich ist, dürfte als spätestes Datum das Jahr 1463 aus historischen Gründen kaum für die Mission eines italienischen Künstlers, am wenigsten des de' Pasti, nach Konstantinopel in Anspruch genommen werden können.[1]

In dieser Frage hat man so ziemlich im Dunkel herumgetastet, und da selbst unsere Historiker bezüglich des Alters Muḥammeds II. bei seiner Thronbesteigung im Jahre 1451 voneinander abweichen, kann man es auch den Kunstforschern nicht verdenken, wenn sie mit ihrer Altersabschätzung nicht ganz ins Reine kamen. Thuasne[2] hält Muḥammed auf unserer Medaille für einen 30—33jährigen Mann, Armand[3] versetzt das Porträt „vers 1455 ou 1460". Nach Hammer[4] bestieg Muḥammed als 21jähriger, nach Zinkeisen[5] als 22jähriger Jüngling zum dritten Male und definitiv den Thron (1451). Für diese Angelegenheit gibt es jedoch ein verläßliches Zeugnis. Nach einer mir vorliegenden ausgezeichneten alttürkischen Quelle,[6] wurde Muḥammed am Samstag den 7. Redscheb 833 d. H. = 31. März 1430 geboren; somit war er, als er am 5. (nach anderen am 18.) Februar 1451 den Thron bestieg, $21^1/_2$ Mondjahre oder 20 Sonnenjahre 10 Monate alt, bei der Eroberung von Konstantinopel, 1453, hatte er — nach Solarjahren gerechnet — das 23. Lebensjahr eben vollendet.

Nach der Schätzung von Thuasne würde die Entstehung der Medaille zwischen 1460 bis 1463 fallen, in welch letzterem Jahre Muḥammed am 31. März sein 33. Lebensjahr abgeschlossen hatte. Das ist unmöglich. Das Münzbild stellt eine Physiognomie dar, mit noch kaum sprossendem Schnurrbart und einem gekräuselten, das Oberkinn noch fast freilassenden Backenmilchbart. Wenn man die sehr frühe Bartentwicklung bei den Orientalen bedenkt, wozu die jugendliche Nasenbildung kommt, die ihre Ausgestaltung zur typischen Adlernase Muḥammeds II. noch nicht erkennen läßt, dann wird man unser Medaillenbildnis einem Jüngling angehörend einschätzen müssen, der höchstens das 24. oder 25. Lebensjahr erreicht, kaum aber überschritten haben mochte. Das gäbe die Zeit zwischen 1454 und 1455.

Dieses Datum würde den allgemeinen Verhältnissen entsprechend, wie ich gleich zeigen werde, recht wohl passen. Wollte man daneben allenfalls noch das Jahr 1462, während dessen Winters Muḥammed sich in Konstantinopel mit Kulturaufgaben beschäftigte, heranziehen, bei welcher Gelegenheit der Eroberer sein Verlangen nach de' Pastis Sendung dem Fürsten von Rimini kundgegeben haben mochte, so erhöben sich dagegen gewichtige Zweifel. Diese Mission konnte nämlich schon deshalb nicht ausgeführt werden, weil sich im Frühling 1463, als Muḥammed mit seiner Armee nach Bosnien marschierte, bereits das Kriegswetter gegen die Republik Venedig zusammenzog, worauf auch der Fürst von Rimini, wie wir früher gesehen haben, in dem Dienst der Republik an dem Kriege gegen Muḥammed als Heerführer teilnahm. Wäre dies aber trotzdem der Fall gewesen, d. h. die Einladung damals erfolgt und erfüllt worden, dann könnte diese dem Porträt nach viel frühere Medaille nicht dem Matteo de' Pasti angehören.

Nach der Besitznahme von Konstantinopel widmete Muḥammed II. die friedlichen Zwischenpausen der Wiederherstellung und Verschönerung der Stadt Konstantins des Großen und anderen Interessen. Insbesondere die größeren Hälften der Jahre 1454 und 1455, nach dem Friedensschlusse mit der Signorie von Venedig und dem Feldzuge gegen Serbien, brachte er in kriegerischer Untätigkeit in Konstantinopel und Umgebung, wohin er einen „Absteeher" (تفرج) machte, zu. Hier könnte man also mit einiger Zuversicht Matteo de' Pasti, der 1453 erweislich in Rimini lebte,[7] einsetzen. Der Stil der Medaille widerspräche meiner Ansicht nach, trotz der durch die Restituierung bewirkten Veränderung, nicht dem des Veroneser Meisters, insbesondere wenn man seine prächtige, dem gelehrten Florentiner

[1] S. oben S. 2, Anm. 6.

[2] l. c. p. 13, Anm. (Schluß).

[3] l. c. I, p. 24, Note B.

[4] l. c. I, p. 560. [5] l. c. I, p. 799.

[6] Das schon oben erwähnte von Loḳmân, dem Hofdichter Murâds III. (1574—1595), verfaßte berühmte *Schamâ'il-nâme-i âl-i 'Osmân*, d. h. Personalbeschreibungen der 'osmânischen Sulṭâne, türk. Handschrift der k. k. Hofbibliothek, H. O. 25, fol. 51 v. f.

[7] Jahrbuch der kgl. Preußischen Kunstsammlungen, I, p. 263.

Architekten Alberti gewidmete Medaille betrachtet.[1] Die meisten seiner Werke tragen die Jahrzahl 1446, eine, die jüngste der auf Sigismondo Pandolfo Malatesta gefertigten Medaillen, das Datum 1450;[2] also würde sich auch von dieser Seite kein Widerspruch erheben. Trotzdem bleibt alles, solange keine sicheren Daten vorliegen, ungewiß, auf Hypothese gestellt und die schöne silberne Muḥammed-Medaille des Pariser Kabinetts bis auf weiteres anonym.[3] Allein es darf immerhin ausgesprochen werden, daß aller Wahrscheinlichkeit nach Matteo de' Pasti spätestens 1455 die Einladung Muḥammeds erhalten und angenommen habe, wonach die besprochene Medaille als die Frucht seines Aufenthalts am türkischen Hofe zu betrachten wäre.[4]

Zu dieser Schlußfolgerung war ich gekommen und hatte die vorstehende Fassung auch schon druckfertig niedergeschrieben, als mir neue Indizien bekannt wurden, durch die diese Angelegenheit in ein helleres Licht gerückt zu werden scheint.

Man kann als sicher annehmen, daß Muḥammed nicht nur sich allein porträtieren lassen wollte, sondern auch die Konterfeie ihm bekannter oder werter Persönlichkeiten zu erhalten wünschte. Dabei handelte es sich keineswegs bloß um die Personen seines Hofstaates: es war ihm vornehmlich an dem Besitz von Bildnissen schöner Menschen gelegen. Gian Maria Angiolello aus Vicenza, ein die Gunst des Großherrn genießender Christensklave, hatte wie kaum ein anderer Gelegenheit, die Vorgänge bei Hof und dessen intimste Geschichten kennen zu lernen.[5] Er berichtet, daß Muḥammed, sobald er irgendeine Persönlichkeit, die den Ruf besonderer Schönheit genoß, im Konterfei zu sehen wünschte, deren Porträt bei dem Künstler bestellte und das Abbild sodann vor dem Originale auf die Ähnlichkeit prüfte.[6] So also Angiolello in zwar späterer Zeit, da Gentile Bellini am Hofe des Sulṭāns seine Kunst ausübte; so war es aber gewiß auch schon früher, als dieser de' Pasti zu sich berief.

Die herrlichste Erscheinung am Hofe des Eroberers soll die von ihm heiß geliebte Sklavin Irene gewesen sein. In einer von der historischen Kritik scharf abgewiesenen Überlieferung wird nämlich erzählt, daß die Türken nach der Einnahme von Konstantinopel unter der reichen Menschenbeute ein sechzehn- bis siebzehnjähriges griechisches Mädchen von wunderbarer Schönheit, namens Irene, fanden und zu Muḥammed brachten, der von Liebe zu ihr entbrannt, sich von wichtigen Unternehmungen abhalten ließ. Als eine Vertrauensperson endlich dem Großherrn darüber Vorstellungen machte, war derselbe weit davon entfernt, über diese Kühnheit zu zürnen; sondern antwortete nur, er werde sofort beweisen, daß er sich selbst zu besiegen verstehe. Hierauf beschied er die militärischen Häupter in einen Saal des Serai und trat, die reichgeschmückte, himmlisch schöne Irene an seiner linken Hand führend, in ihre Mitte. Sodann frug er die Versammelten, ob sie wohl jemals eine vollkommenere Schönheit gesehen hätten. Alle antworteten Nein und lobten seine Wahl um die Wette. Da rief Muḥammed: nichts in der Welt kann mich davon abhalten, auf die Größe des 'osmānischen Hauses bedacht zu sein! Sogleich faßte er Irene bei den Haaren und durchbohrte ihr mit einem Dolche, den er zur Seite stecken hatte, die Kehle, worauf das unglückliche Mädchen tot zur Erde sank.[7]

[1] Armand, l. c. I, p. 21. Abgebildet bei J. Friedländer, l. c.

[2] Armand, l. c. I, p. 21.

[3] Nach Abschluß dieser Zeilen kamen mir die Bemerkungen von Alois Heyss, Les Médailleurs de la Renaissance, V, Paris 1885, p. 7ff. über diese Medaille zur Kenntnis. Meine Ausführungen werden von ihnen kaum berührt.

[4] Die Vermutung, daß de Pasti um 1454 am Bau der Kirche San Francesco in Rimini beschäftigt gewesen war, vermag dieses Ergebnis nicht zu verändern; vgl. Vasari, deutsch von Gottschewsky und Gronau, III, p. 236, Note 11.

[5] Historia Turchesca di G. M. Angiolello Schiavo et altri Schiavi dell anno 1429 sin al 1513. Handschrift der Pariser Nationalbibliothek, fonds ital. Nr. 1958, fol. 48v.f., bei Thuasne, l. c. p. 19. 67ff. Ich sage hier der Verwaltung der Bibliothèque Nationale verbindlichsten Dank für die gütige leihweise Übersendung der Handschrift. Mittlerweile erschien eine wenig kritische Ausgabe des ganzen Codex durch Pr. t. Dr. J. Ursu in Jassy, Bukarest 1909.

[6] „et retraesse molte persone, si c'ʼera grato a' Sig^re, quando il Sig^re volena veder qualch'uno ch'hauesse fama di esser bell'huomo, lo facena ritrahere dal detto Gentile Bellin, et poi lo vedeua", Angiolello, l. c. fol. 48v.f.; man vergleiche hiezu Thuasne, l. c. p. 67.

[7] Novelle di Matteo Bandello, Milano 1813, Vol. I, Novella X, p. 242ff.; Martinus Crusius, Turco Graecie libri octo, Basel s. a., p. 101; De capta a Mehemethe II Constantinopoli Leonardi Chiensis et Godefredi Langi narratio, ed. J. B. L'Écuy, 1823, p. 73ff., wo auch weiterer Literaturnachweis. Vgl. noch Geschichte des osmanischen Reichs etc. nach dem Französischen des Herrn de la Croix mit Verbesserungen von J. Chr. Fr. Schulz, I, 1769, p. 224; kurz erwähnt auch in: Gesch. d. osm. Reichs, I, Wien 1811, p. 201; Mignot, Gesch. d. ottoman. Reichs, I, 1774, p. 254 berichtet über die grausame Hinrichtung des Befehlshabers von Negro-

Diese Erzählung des Matteo Bandello[1] ist nicht erfunden, sondern beruht in ihrer Wesenheit auf einem unbezweifelbaren Faktum. Daß vieles, ja das meiste in seiner Novella Ausschmückung ist, begreift man; doch läßt sich außer der Tatsache des Vorfalles auch sonst noch ein historischer Kern von der dichterischen Schale auslösen. Hier tritt wiederum unser vertrauenswürdiger Gewährsmann Gian Maria Angiolello, der sich bekanntlich in der Nähe des ihm so gewogenen Großherrn stets unheimlich fühlte, ein. Er schildert den gräulichen Vorfall folgendermaßen: *quanto Sig^re* (Mehemet) *haueua nel serraglio molte donne, tra le quali era una molto formosa, ch'a' lui piaceua grandemente, in modo che se ne inamoro tanto, ch'era morto per lei, et per questo mancaua da molte imprese che piu' ne hauria fatte, encorche ne facesse assai. hora riconosciuto il suo errore, deliberò di tuor di mezzo q̃sta donna, ch'altramente non li pareua potesse lasciarla saluo che per morte. un giorno, essendo andato nel serraglio, et stando con q̃sta donna trasse un pugnale, et l'amazzò. et fatto questo hebbe tanto dolore che quasi rimase infermo. pur li passo il fastidio, et a' q̃sto modo rinse et perse l'amore, che portaua a detta donna.*[2]

Man sieht, dieselbe Geschichte ohne die novellistisch ausgeschmückte Ausführlichkeit der Nebenumstände bei Matteo Bandello. Angiolello hat sie als Beleg für die dem Eroberer innewohnende Grausamkeit bekanntgegeben; er erwähnt noch, was bei Bandello nicht der Fall ist, daß der Großherr vor Schmerz über seine Untat erkrankt, daß jedoch die Abscheu vor derselben allmählich vergangen sei und er auf diese Weise seine Liebe zur Favorite besiegt und verloren habe. Ihren Namen nennt er nicht; auch der Zeitpunkt der Ermordung wird von ihm nicht angegeben. Sie muß aber vor 1474 geschehen sein: denn bis dahin befand sich Angiolello als Sklave in Diensten des Prinzen Muṣṭafâ, den er, fern von Konstantinopel, auf seinen Zügen in Persien wider Uzun Ḥasan begleitete.[3] Erst nach dem im genannten Jahre erfolgten Ableben Muṣṭafâs kam Angiolello nach Konstantinopel, wo er als Günstling und Sekretär des Eroberers an dessen Hof verblieb: dort hat er wohl den tragischen Ausgang der schönen Favorite erzählen gehört und deshalb leitet er seinen Bericht mit den Worten ein: *‚et perche dissi di dir delle sue crudeltà, le quali dirò che sono infinite, ma dire, fra le altre ritrouo.‘*[4]

Schon früher deutete ich an, daß in der novellistischen Bearbeitung der Überlieferung durch Bandello neben dem sichergestellten Hauptfaktum sich noch irgendein wahrer Kern verberge. Ich glaubte dies insbesondere mit Beziehung auf die bisher vergeblich gesuchte Zeitangabe aussprechen zu dürfen. Matteo Bandello[5] läßt einen Jugendgespielen und Liebling des Eroberers, der diesen im Namen des ʿosmânischen Volkes auf die Folgen seiner Liebschaft aufmerksam machte, sagen: *‚La vita che dopo la presa di Costantinopoli hai menato, fa mormorar tutti i tuoi popoli, e specialmente i tuoi soldati, veggendo che sono già tre anni che tu, siami lecito per la salute tua così dire, ti perdi dietro a una femina, e più non attendi nè al governo del tuo Imperio nè alle cose militari.‘* Und dann fährt Bandello[6] nach der Beschreibung der Ermordung fort: *‚E come se egli avesse una rondinella uccisa, essendo tre anni che Costantinopoli aveva debellato . . .‘* Die Bluttat hätte sich demnach drei Jahre nach der Eroberung Konstantinopels ereignet, als das genußsüchtige Haremsleben die Tatkraft des sonst so energischen Herrschers in einer für alle Welt offenkundigen Weise schon bedenklich lähmte.

Eine außerordentlich wichtige, indirekte Bestätigung der Richtigkeit dieser mit der Zeitangabe verbundenen Erzählung finde ich zu meiner größten Überraschung in dem ungeschminkten Berichte des als freimütig und wahrheitsliebend bekannten türkischen Historikers ʿÂlî († 1599). Derselbe sagt nämlich in seinem in der Hofbibliothek handschrift-

ponte und seiner schönen standhaften Tochter (1470), welches Ereignis ‚vielleicht zu der Fabel von der Irene Anlaß gegeben, von der kein alter Geschichtschreiber jemals geredet hat‘. Darnach Hammer, Osm. Gesch. II, p. 555, ohne seinen Vorgänger zu nennen. Er meint, die Fabel Irenens verdiene in der Geschichte keinen Platz, ‚am wenigsten auf das Zeugnis eines Novellenschreibers wie Bandelli, welchen der jüngste Herausgeber des Leonardo von Chios, der Prämonstratenser L'Écuy, in seinen Noten als historischen Zeugen dieser Romanbegebenheit aufzuführen sich nicht entblödet hat‘.

[1] Geb. 1485 in Castelnuovo, gestorben nach 1561.

[2] Historia Turchesca, l. c. fonds ital. Nr. 1238, fol. 49v, und dazu Thuasne, l. c. p. 68f.

[3] Als Frucht dieser Erlebnisse hinterließ Angiolello einen kurzen Bericht über das Leben und die Taten jenes Rivalen Muḥammeds unter dem Titel: ‚Breve narrationi della vita et fatti del signor Ussuncassano per Giovan' Maria Angiolello‘, der von Ramusio, Secondo volume delle navigationi e viaggi, Venise, 1559, fol. 66ff. publiziert worden ist.

[4] Historia Turchesca, fonds ital. 1238, fol. 49r.f.

[5] l. c. p. 246. [6] l. c. p. 253

lich bewahrten Geschichtswerk كنه الاخبار *Kunh el-achbâr*, d. h. Substanz der Geschichten, Cod. 1022. H. O. 20a, fol. 115r. ausdrücklich, Muḥammed II. habe seit Juni 1455, als er aus dem Felde heimgekehrt war, die Nächte mit schönäugigen, feenhaften Sklavinnen durchschwelgt und die Tage mit engelsgleichen Pagen in Zechgelagen verbracht. Aber, fügt ʿAlî mit feiner Ironie hinzu, Muḥammed habe sich nur dem Scheine nach der Schwelgerei und Wollust hingegeben, in Wahrheit wäre sein von Gerechtigkeit erfülltes Streben darauf gerichtet gewesen, den Bedrückungen seiner Untertanen im Lande abzuhelfen.[1]

Das ist doch eine merkwürdige und gewiß nicht zufällige, auch in betreff des Zeitpunktes unbestreitbare Koïnzidenz der beiderseitigen Berichte über die Genußfreuden des Eroberers. Nicht minder überraschend ist das chronologische Zusammentreffen dieser Fakten mit der ermittelten zeitlichen Möglichkeit von de' Pastis Erscheinen am Hofe des Großherrn. Da hätte also der Maler die denkbar herrlichste Frauengestalt gefunden, die auch im Bilde zu besitzen der Großherr nach seiner Vorliebe für Konterfeie das Verlangen tragen mußte. Und in der Tat scheint sich durch einen wunderbaren Zufall dem historischen Beweis der Existenz der schönen Irene nun auch der greifbare Beweis der Existenz ihres Porträts hinzugesellen zu wollen, das bislang auf ein von Matteo de' Pasti in Konstantinopel gemaltes Original zurückgeführt worden ist.

Die großartige, mehr denn tausend Bildnisse umfassende Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol († am 24. Jänner 1595)[2] enthält unter Nr. 12 der orientalischen Serie ein reizendes Frauenbildnis, das in weißer Schrift die Signatur

IRENE · VX · MEHME
TIS · SEC: TVRCAR:
IMP:

trägt. Hier die Beschreibung:

Brustbild in Dreiviertelprofil nach links, die nach rechts blickenden Augen, die feingeschwungenen Brauen und das nur allein sichtbare Schläfenhaar braun, die, wie es scheint, leicht gebogene Nase schmal, der Mund klein und das Kinn zurücktretend, das Gesicht und der bloße Hals voll; die Kopfbedeckung zeigt die hohe burgundische Hennin-Form mit einem aus weißem Stoffe bestehenden, zur Stirne reichenden, nach rückwärts und seitlich auf die Schultern herabwallenden Überhange. Ein weiter, faltiger, mit schmalem Halssaum versehener, hemdartiger Überwurf aus weißem Stoffe bedeckt, soweit sichtbar, vom Halse abwärts die Brust und einen Teil der Arme. Der Hintergrund ist dunkelbraun.

Größe 11×7 cm. Siehe die Abbildung Fig. 1.

Friedrich von Kenner hat die Gründe dargelegt, denen zufolge die Authentizität dieses Porträts nicht zu bezweifeln sei.[3] Nach seiner Erwägung der einschlägigen Umstände wäre es ausgeschlossen, daß wir es hier mit einem erfundenen Bildnisse zu tun haben. Wäre dem nicht so, dann hätte es wohl infolge der durch die romanhafte Behandlung des tragischen Stoffes im Abendlande entstandenen Popularität der Favorite daselbst noch andere erfundene Bildnisse von ihr gegeben und diese müßten in den Porträtwerken oder in Kupferstichen begegnen, was nicht der Fall ist. Ein zweites Irene-Bildnis wurde bisher nicht gefunden. Nach allen Anzeichen der Malweise, die v. Kenner für die Bestimmung des ferdinandeischen Bilderschatzes so scharfsinnig charakterisiert und festgestellt hat, ist unser Bild nicht in Florenz, sondern in Venedig kopiert worden, wohin bekanntlich die meisten Bilder aus dem Nachlasse Muḥammeds II. nach ihrem Verkaufe durch Bâjezîd II. gewandert waren. Kenner schließt mit der Vermutung, daß das Original auf den Aufenthalt Matteo de' Pastis in Konstantinopel zurückgehe, von ihm etwa im Auftrage des Sultans und für dessen Gemächer gemalt worden sei.

Nicht nur Zeit und Umstände, alles will hier zusammenstimmen, selbst der Quattrocento-Charakter des Kostümbildes, der sich als Zeuge für die Unverdächtigkeit des Originals durch diese Kopie auszusprechen scheint. Hiezu gehört meines Erachtens in erster Linie der weibliche Kopfputz.

[1] وكندولر خواص باهر الاختصاص ومصاحبان ظاهر الاخلاص ايله سيكبار و نفرج كنان سلانيك جانبلرينه روان اولوب كيجه لرى جوارئ حوراپيكرلرله الفت وكوندوز غلمان ملك منظر مقوله‌سى سيميرلرك لعل رنكينده قرشو نوش جام احمر قيلوب ظاهرده رغبتلرى عيش ونوشه اما معنيده التفات وعزيمتلرى دروآزه ولآيتده مظالم ومحايف دفعنه متعلق كوشهٔ معدلت خروشه متعلق اولدى. Vgl. auch Cod. 1023, H. O. 20b, fol. 49r.

[2] Ausgestellt im k. k. kunsthistorischen Hofmuseum in Wien.

[3] Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1898, XIX, p. 124 f.

Dieser gleicht, wie schon bemerkt wurde, dem burgundischen sogenannten *He(n)nin*, d. h. einem hohen, bald zuckerhut- oder dütenförmigen, bald walzen- und kegelstutzförmigen Aufsatz mit mannigfaltig geordneten, oft sehr seltsamen Behängen.[1] Die Blüte dieses im Abendlande im ersten Drittel des XV. Jahrhunderts aufgekommenen Frauen-Kopfputzes fällt in die Zeit von 1440—1480; seit 1483 unter Karl VIII. verschwanden bereits die übermäßig hohen ‚*He(n)nin*' nach und nach aus der Mode.[2] Es wäre nun sehr gefehlt, von dieser kostümgeschichtlichen Erscheinung einen Rückschluß auf die Kopftracht der durch unser Gemälde Dargestellten ziehen zu wollen und zu sagen, es spräche aus jener Formgebung der abendländische Einfluß. Gerade das Umgekehrte scheint mir der Fall zu sein.

1.

Das Abendland hat, wie in so vielen anderen Dingen, auch in bezug auf die Kostüme manches von dem Oriente entlehnt, zumal als Form, Schnitt und Farbenpracht derselben durch die Originalaufnahmen der großen italienischen Quattrocentisten zunächst in deren Heimat gelangten, von wo sie weitere Verbreitung fanden. So haben sich also nicht nur Italien, sodann auch Burgund, wo der Hof tonangebend voranschritt, Frankreich und selbst Deutschland darin von orientalischer Sitte beeinflussen lassen. Bald fand man diese Kopfbedeckung vornehm, ja sogar kleidsam und anmutig.

Ihr gewaltiger Aufbau erweist sich bei näherer Prüfung, wofür ich im ‚Anhange' zu dieser Arbeit den Beweis zu erbringen versuche, als eine direkte Entlehnung aus dem Oriente.[3] Ich kann die hiedurch zur Frage gestellten Wechselbeziehungen zwischen Okzident und Orient, welch letzterer sich durch den massenhaften Bezug von burgundischem drap d'or und anderen Luxusstoffen entschädigte, nicht weiter verfolgen, so verlockend es wäre.

Genug dem. Irenens Kopftracht ist echt orientalisch, dem Quattrocento sicher nicht abzusprechen und seine okzidentalischen Modeableger sind wohl im Jahrhundert kontemporär; allein der erstere geht in der Altersfolge nachweisbar weit voran (siehe den ‚Anhang').

Da also die Identität der auf unserem Irenebild gebotenen Kopfbekleidung mit der unter Muhammed II. üblichen türkischen Frauentracht sicher ist, liegt auch in diesem Belange kein Grund vor, die Gleichzeitigkeit der Vorlage unserer Kopie zu bezweifeln. Der Verdacht: bei der Stabilität der vestiarischen Formenwelt des Orients könnte der venezianische Kopist des XVI. Jahrhunderts wohl das Porträt einer zeitgenössischen Dame dem als eifrigen Sammler weitbekannten Erzherzog Ferdinand von Tirol als ‚Irene' in altertümlicher Malweise geliefert haben, bedürfte demnach einer besonderen Begründung.

Zum Schlusse noch einige Bemerkungen zu diesem Bildnis. Auf demselben ist die Dargestellte als Gemahlin (*uxor*) des Eroberers bezeichnet, was zweifellos falsch

[1] F. Godefroy, Dictionnaire de l'ancienne langue française etc., IV, p. 449 f., s. v.

[2] Auf deutschem Boden erhielt sich der hohe Henin noch in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts. Man vergleiche Barthol. Behams Gemälde ‚Die Kreuzauffindung der hl. Helena' in der kgl. Pinakothek zu München.

[3] Auch die burgundische Männer-Kopftracht zeigt in einem sicheren Falle eine entschiedene Anlehnung an orientalische Sitte: als Beweisstück kann die bekannte Darstellung Philipps des Guten (1431) in Ordenstracht eines Ritters vom ‚Goldenen Vließe' gelten, dessen Kopfbedeckung aus einem Hut mit turbanartigem breiten Wulst besteht, aus welchem oben nach rückwärts ein gefalteter Zipfel des Schleiertuches hervorragt, das seitlich tailasanartig herabhängt, im Abendlande Sendalbinde genannt. Man vergleiche diesolbe Darstellung Karls des Kühnen, Philipps des Schönen, Philipps II. von Spanien in Baron H. Kervyn de Lettenhove: La Toison d'or. Bruxelles 1907, p. 28.

ist. Muḥammed hätte sich wohl gehütet, die *Chāsseki*, d. h. die legitime kaiserliche Gemahlin, in offenkundiger Weise mit eigener Hand zu erdolchen. Dieser Irrtum hat wohl den Anlaß gegeben, daß Carlo Ridolfi[1] von einem *ritratto della Regina* spricht, indem er annimmt, dasselbe sei von Gentile Bellini gemalt worden. Er hat vielleicht das Vorbild unseres Gemäldes in Venedig, wo er sich aufhielt, oder letzteres selbst gesehen; die Aufschrift mag ihn zu dem falschen Schluß geführt haben.

Ein ernsterer, die Authentizität eher zu erschüttern geeigneter Einwand könnte sich aus der noch nicht erörterten Frage ergeben, ob es wohl mit Wahrscheinlichkeit vorauszusetzen sei, daß Muḥammed gestattet habe, eine Haremsdame — gleichviel ob Favoritin oder legitime Gattin — unverschleiert den Blicken eines fremden Mannes und noch dazu Ungläubigen preiszugeben? Ich glaube diese Frage bejahen zu können. Muḥammed, der sich über das religiöse Vorurteil — nicht Gesetz, wie irrtümlich angenommen wird — das die Abbildung lebender Wesen, also der Menschen und Tiere, verabscheut,[2] ohne Bedenken hinwegsetzte, indem er bildende Künstler an seinen Hof berief, war deshalb in den Ruf der Irreligiosität gekommen. Sehr deutlich soll sich, mit Beziehung auf die Ikonomanie des Eroberers, dessen Sohn, der Ikonoklast Bâjezîd (II.) geäußert haben. Angiolello schreibt hierüber: ‚sein Vater, sagte Bâjezîd, sei ein Herr gewesen, der an den Propheten Muḥammed nicht glaubte; in der Tat verhielt es sich so, weshalb alle Leute zu sagen pflegten: dieser Muḥammed (II.) glaube nicht an irgendeine Religion!'[3] Und so kam es, daß die bilderfreundlichen Sulṭâne auch in der Frage der Entschleierung sich weniger skrupulös zeigten, als manche ihrer Glaubensgenossen: ein verschleiertes Frauenbild hätte doch wahrhaftig den erhabensten Zweck vereitelt, den die Porträtierungskunst verfolgt. Für diese freieste Umgehung des islamitischen ‚Bilderverbotes' gibt es Beweise. Der vortreffliche Pietro della Valle erzählt in seinem achten, aus Konstantinopel den 8. August 1615 datierten Sendschreiben,[4] wie er einen jungen aus Venedig dahin gekommenen niederländischen Maler in Sold genommen habe, damit derselbe orientalische Kostümfiguren und Porträte aufnähme.

Unter den letzteren befanden sich auch Konterfeie einiger durch ihre Schönheit ausgezeichneter Muhammedanerinnen, so das Porträt seiner Nachbarin, Frau ʿAïsche. Ferner ließ er eine muhammedanische Damen-Kaffeegesellschaft zu Drei malen, darunter Frau Salehè, eine Dame von ausnehmender Schönheit. Der einzige Widerstand, dem Pietro della Valle begegnete, war der Aberglaube, daß das Porträtieren den sicheren baldigen Tod nach sich ziehe. Und so kostete es ihm keine geringe Mühe, eine reizende Griechin, Frau Smeralda Cativolina, zu bewegen, daß sie dem Maler für die Ausführung ihres lebensgroßen Porträts in Öl auf Leinwand die Sitzungen gewährte.

Nach dem Gesagten dürfte daher die Annahme, daß Matteo de' Pasti im Serai, außerhalb der eigentlichen Haremsgemächer, der Favoritin begegnen konnte, keinem Zweifel unterliegen.[5] Es müßte solches spätestens 1455, kurz vor dem tragischen Ende Irenens geschehen sein. Mit dieser Feststellung wäre auch noch ein gewichtiges Moment für die zeitliche Zuteilung der vorher besprochenen Muḥammed-Medaille des Pariser Kabinettes an Matteo de' Pasti gewonnen.

Ein glücklicher Zufall setzt mich in die Lage, dieser in Verbindung mit der de' Pasti-Frage behandelten Medaille ein neues Rätsel derselben Art an die Seite zu stellen.

Durch eine Bemerkung in Friedrich von Kenners vorhin zitierter Arbeit über ‚Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol'[6] wurde ich auf eine Medaille der kaiserlichen Sammlung aufmerksam gemacht, von der ich nach den sie allerdings nur streifenden Worten vermuten durfte, daß es sich um eine Va-

48, 86. Auch die als völlig verhüllendes Staatskleid dienende vierärmelige ‚*Houppelande*' oder ‚*Robe*' verleugnet nicht ihre Verwandtschaft mit dem vierärmeligen Kaftan. Dasselbe gilt von den Schriftverbrämungen u. dgl. m.

[1] Le meraviglie dell' arte, overo Le vite degl' illustri pittori veneti, e dello stato. Venezia. 1648, I, p. 40.

[2] Meine über diesen Gegenstand veröffentlichten Schriften sind zusammengestellt in: Almanach der kaiserl. Akademie der Wissenschaften, LII. Jahrg. 1902, p. 356 f. und 361, Anm. 16.

[3] ‚*et disse il detto Bayasit che suo Padre era Padrone, e' che non credeua in Maccommetto, et in effeto era così per quello dicono tutti questo Mehemet non credeua in fede alcuna.*' Cod. Fonds ital. 1238, l. c. fol. 49 r.

[4] Reiß-Beschreibung etc., Genf 1674, I, p. 78 f.

[5] Daher das für das Ausgehen bestimmte Kostüm! Siehe hierüber den ‚Anhang'.

[6] Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XIX, 1898, p. 123, Anm. 3.

riante des dem de' Pasti zugeschriebenen Exemplares des Pariser Kabinetts handle. Wie groß war jedoch meine Überraschung, als ich eine völlig neue, bisher noch nirgends beschriebene Muḥammed-Medaille des Quattrocento fand, ein fünftes Stück dieser Serie, bis jetzt ein Unikum.[1]

Ich freue mich, dasselbe hier noch einschalten und mit Erlaubnis des seither verstorbenen Direktors der kaiserlichen Münz- und Medaillensammlung, Regierungsrates Dr. Domanig, veröffentlichen zu können.

2.

Av.) MAGNVS·7·ADMIRATVS·SO — LDANVS·MACOMET·BEI·

Das nach links gewandte Brustbild Muḥammeds mit jugendlichem Gesichte, dessen Oberlippe von einem Schnurbartanflug bedeckt ist. An der Wange ist infolge Abschürfung nur mehr eine Andeutung des Backenmilchbartes zu erkennen. Auf dem Haupte die türkische kegelstutzförmige Mütze (*Tâdsch*), die von einem in dreifacher Spirale gewickelten, schmucklosen Dünntuche (*Sarǧy*) umwunden ist, aus dessen vorderem oberen Rande der Endzipfel hervorragt, während am unteren Rande des Turbans vor dem Ohre ein Büschel Schläfenhaare zum Vorschein kommt. Die Kleidung besteht aus einem enganschließenden zugeknöpften Rock (*Dolaman*) mit stehendem Kragen und darüber aus einem feingemusterten, mit schmaler Pelzverbrämung versehenen Oberkleide (*Kaftân*), dessen Umschlagkragen gemustert ist. Der Raum zwischen Beginn und Ende der Umschrift ist durch einen nach rechts gelegten, die Richtung zeigenden Blumenzweig ausgefüllt.

Rev.) Eine nackte, bärtige, auf steinigem Grunde rechtshin gelagerte männliche Figur, deren rechter Unterarm sich auf einen Felsen stützt, während die linke, emporgestreckte Hand eine brennende Fackel hält. Im Hintergrunde ein schmaler, viereckiger, auf jeder Seite einfenstriger Turm, dessen Kranzgesims von einer rundhufeisenförmigen Kuppel bekrönt ist. Figur und Turm werden von hohen spitzen Felsen flankiert, deren rechter einen verdorrten Baum, der linke eine Ruine trägt.

Bronze. Dm. 5·8 cm; durchlocht. — Münz- und Medaillensammlung des Allerh. Kaiserhauses. Siehe die Abbildung Fig. 2.

Die Darstellung der Kehrseite geht, wie ich sogleich bemerken will, zweifellos auf den die Länder mit Tod und Verheerung überziehenden Eroberer, der also, in symbolisierender, als Kriegsgott gedachter Gestalt die Kriegsfackel schwingt. Ringsum auf dem von ihm besessenen Gebiete dräut Verwüstung und Verderben, aber durch seine Kraft entspringt daraus ein neues Leben, dem das in der öden Landschaft sich erhebende Minaret als Wahrzeichen dient.[2]

[1] Ein alter, nicht ausgearbeiteter Nachguß.

[2] So stellt sich die bekannte altislâmische rechteckige Minaretform dar. Die umstehende Abbildung, Fig. 3, zeigt das noch erhaltene alte Minaret der großen Moschee in Boṣra, an welchem jedoch die ehemalige Bekrönung heute

Ist diese Deutung richtig, dann haben wir eine Gedenkmedaille vor uns, die des jugendlichen Herrschers größter Kriegstat gilt: ich meine, sie verdankt ihre Entstehung dem Gedächtnis an die erschütternde Katastrophe, den Fall von Konstantinopel. Darnach wäre sie bald nach dem 29. Mai 1453 entstanden und böte uns das Konterfei des dreiundzwanzigjährigen Eroberers. In der Tat glaube ich, daß kaum ein viel späteres Datum, schon mit Rücksicht auf die Porträtdarstellung der vorhin beschriebenen Pariser Medaille, annehmbar wäre.

3.

Es fragt sich nun: wer war der Meister dieses Kunstwerkes? — Gleich auf den ersten Blick fällt die stilistische Verwandtschaft unserer Medaille mit Pisanos Werken dieser Kleinplastik auf, welche Verwandtschaft geradezu bis in die kleinsten Einzelheiten reicht. Antonio Pisano[1] stellt die Bruststücke der von ihm porträtierten Personen, soviel sie mir nach den Medaillen und seinen bei A. Heiss, Les Médailles etc., Vittore Pisano, 1881, aus dem Recueil Vallardi publizierten Skizzen bekannt geworden sind — vielleicht mit einer Ausnahme, l. c. p. 32 —, stets von der Seite, nicht von vorne, wie an der silbernen Pariser Medaille Muḥammeds, dar. Der nackte, auf felsigem Grunde gelagerte Mann findet sich in wenig veränderter, bloß dem Zwecke angepaßter Modellierung auf der dem Markgrafen Lionello von Este, Herrn von Ferrara, Modena und Reggio gewidmeten Medaille (l. c. p. 19, Pl. IV, Nr. 1). Siehe die Abbildung, Fig. 4. So wie auf unserem Stücke hat Pisano die Felsen modelliert; ihre charakteristischen Formen decken sich hier und dort, so daß man glauben könnte, die einen seien Kopien der anderen! Dasselbe gilt auch von der Modellierung des steinigen Grundes (l. c. Pl. IV, Nr. 1; Pl. XI). Auch das Gegenüber von Felsen in Flankenstellung mit entlaubten Bäumen und Bauwerken an der Spitze, weist mit Sicherheit auf Pisanos Eigenart, wie es z. B. die für Sigismondo Pandolfo Malatesta, Malatesta Novello und Alfons V. von Arragonien geschaffenen Medaillen (l. c. Pl. V, Nr. 1; Pl. VI, Nr. 1; Pl. IX und X) zeigen. Ferner entspricht die Stellung eines Bauwerkes (hier des Turmes) auf dem Felsen genau der Kompositionsweise des großen veronesischen Meisters, wovon man sich an den Medaillen des Lionello von Este und der Cecilia von Gonzaga überzeugen kann (l. c. Pl. IV, Nr. 2; VII, Nr. 2).

4.

Die durch Blumenzweige und Gewinde besorgte Worttrennung gehört zu den Eigentümlichkeiten in des Pisanos Medaillen-Legenden (l. c. Pl. III, Nr. 1, 2, 3; Pl. VIII, Nr. 3) und ein solcher Zweig als Wortteiler findet sich eben auf jener Medaille, welche die fast ‚wörtliche' Wiederholung unseres nackten Mannes darbietet (l. c. Pl. IV, Nr. 1). Siehe die Abbildung Fig. 4. Endlich zeigen die Buchstaben oftmals einen verwandten Duktus: so z. B. in signifikanter Weise bei dem auffallend schmalen E, dem M mit ausgespreizten Schenkeln, bei der spitz zulaufenden Form des D usw. Ganz und gar identisch, und gerade auf der eben zitierten Medaille mit dem nackten Manne vorkommend, ist die Sigle ·7· für ·ET· (l. c. Pl. IV, Nr. 1; auch Pl. V, Nr. 1).[2]

durch ein flaches Dach ersetzt ist. Vgl. Ernst Diez, Die Kunst der islamischen Völker, I, p. 22.

[1] Über den fälschlichen Taufnamen Vittorio vgl. A. von Luschin-Ebengreuth: ‚Pisanus pictor' in der Wiener Numismatischen Zeitschrift, XLVII, 1914, p. 99ff.

[2] Was die Schreibung MACOMET für MAHOMET betrifft, so liegt hier der Fall vor, wo das arabische H (ح), um es durch die italienische Zunge sprachgemäß zum Ausdruck bringen zu können, durch den harten Kehllaut K (C) ersetzt wird. Die italienischen Quellen des 15. und

Trotz dieser vielfachen, stilistisch sehr auffallenden Übereinstimmungen wäre ein Bedenken nicht beseitigt, das die Entstehung dieser neuen Muḥammed-Medaille des Wiener Münzkabinettes ohne weiters dem Antonio Pisano oder Pisanus pictor zuschreiben zu wollen noch immer zweifelhaft erscheinen läßt. Was nämlich von Pisano nicht gesagt werden kann, daß er jemals in Konstantinopel geweilt habe, könnte von einem anderen Künstler, vielleicht von einem ihm sehr nahestehenden Schüler vorausgesetzt werden:[1] denn daß das Porträt des Eroberers nach der Natur gezeichnet worden ist, möchte kaum zu bezweifeln sein; dafür spricht die Treue des türkischen Kostüms, das, wie ich später zeigen werde, gerade in der Epoche des Quattrocento, sobald die Anschauung der Wirklichkeit fehlte, sich unter den Künstlerhänden stets in eine tolle Fastnachtstracht verwandelt hat.

Wir besitzen eine köstliche, durchaus wahrheitsgetreue Schilderung der Kopftracht, wie sie der jugendliche Großherr in der ersten Zeit seiner Regierung zu tragen pflegte. Sie ist in dem oben erwähnten Schamâ'il-nâme enthalten:

وصارغی[3] دده‌سی چلبی سلطان محمد اسلوبدن دوزنلو مکور دانشمند مجوزه‌سی کبی تاج اوزره دلکش و[4] مدور اولوب اندنصکری سلاطین عثمانیه غیری اسلوب قوللنوب

‚Der Kopfbund war nach der Mode des Herrn Sulṭân Muḥammed (I.), seines Großvaters, nicht unverhältnismäßig groß, spiralförmig über eine der Gelehrtenmütze (*Müdschewweze*) ähnliche Mütze (*Tâdsch*) gelegt, gut kleidend, rund; dann aber haben die ʿosmânischen Sulṭâne die Mode geändert.' Ferner wird mit Beziehung auf ebendieselbe Turbanform von der Kopftracht des Sohnes und Nachfolgers des Eroberers berichtet:

وصارغی[5] باباسی کبی دانشمندانه ومکور ومدور[6] دستار شاهانه . . . کینوب الخ

16. Jahrhunderts enthalten zahlreiche Beispiele des Wechsels von *Mahomet*, *Macomet*, *Macomettani* etc. Vgl. auch Sansovino, Historia universale etc., Index s. v.

[1] In einem am 31. Oktober 1455 von Carl von Medici aus Rom an Giovanni Medici gerichteten Brief berichtet ersterer über den Kauf von etwa 30 sehr guten *‚medaglie di aviento'* von einem Schülergehilfen (*garzone*) des ‚in diesen Tagen' verstorbenen Pisano. Luschin von Ebengreuth, l. c., p. 105.

[2] l. c. HO. 25, fol. 26r.; die Varianten beziehen sich auf das zweite handschriftliche Exemplar der k. k. Hofbibliothek. AF. 59.

[3] AF. 59, fol. 55r.: صاروغی. [4] fehlt.

[5] AF. 59, fol. 29r. وصاروغی.

[6] l. c. دانشمندانه مدور ومکلّه.

‚Während er (Bâjezid II.) seinem Vater (Muḥammed II.) ähnlich, einen nach Gelehrtenart spiralförmig gewundenen und runden fürstlichen Kopfbund . . . trug.' Wie man sieht, ist hier der Turban unserer Medaille auf das genaueste beschrieben (s. oben die Abbildung, p. 13). Und diese Beschreibung gilt, wie die oben (S. 4) gegebene und mit ihr zusammenhängende Personalbeschreibung des Schamâ'il-nâme für den Jüngling, der den Thron seiner Väter bestiegen hatte. Der Bund ist auf unserer Medaille in der Tat in dreifacher Spirale gewunden; die Bezeichnung ‚rund' ist nicht, wie sie von Hammer[4] mißverstanden wurde, im Sinne von ‚kugelförmig' zu nehmen, denn der Ausdruck مدوّر ‚rund' gilt nur von der ebenen Fläche, womit also die Form des Turbans von oben gesehen, bezeichnet erscheint. Die Mütze (*Tâdsch*) war nicht walzen- oder zylinderförmig, wie die Müdschewweze der Gelehrtentracht, sondern kegelstutzförmig, wie sie unsere Medaille zeigt. Die Übereinstimmung dieser Beschreibung mit der Darstellung auf unserer Medaille ist also unbestreitbar; dies ist umso wichtiger zu bemerken, da der Kopfbund als wesentliches Trachtenstück des Muḥammedaners, wie im Verlaufe dieser Arbeit gezeigt werden wird, den steten Wandlungen der Mode, für die eben die ʿosmânischen Sultane tonangebend waren, unterlegen ist. So genau konnte nur ein Künstler nachbilden, der das Original mit eigenen Augen gesehen hatte.

Nun läge es nahe, an Matteo de' Pasti zu denken, von dem Julius Friedlaender sagt, derselbe sei wohl der jüngere Zeitgenosse Pisanos, vielleicht auch sein Schüler gewesen.[5] Auf diesen Künstler ist wirklich bereits hingewiesen worden: wenigstens besagt die alte Hand,[6] die den Platzzettel der Medaille in dem betreffenden Fache der kaiserlichen Münz- und Medaillensammlung ausfüllte, unter Hinweis auf J. C. W. Moehsens ‚Beschreibung einer Berlinischen Medaillen-Sammlung', Berlin und Leipzig 1773, I, p. 128: ‚viell. v. Matthäus de Pastis'. Allein bei Moehsen ist nur von der Berufung dieses Künstlers nach Konstantinopel, nicht aber von unserer Medaille die Rede.

[4] Hammer, Osm. Gesch. II, p. 368; Derselbe, Osm. Staatsverfassung, I, p. 459.

[5] Jahrbuch, l. c. II, p. 263. So auch Cornelius von Fabriczy, Medaillen der Italienischen Renaissance (in Monographien des Kunstgewerbes IX), p. 21, in welches Werk ich erst nachdem der Satz obiger Zeilen schon vollendet war, Einsicht nehmen konnte.

[6] Josephs von Bergmann.

Ihr Stil entspricht dem des genannten Meisters nicht. Denn im Gegensatz zu ihrer großzügigen Konzeption und Ausführung wird von den Weimarschen Kunstfreunden in bezug auf die Manier des de' Pasti mit Recht ‚die große Sorgfalt, ja fast die Ängstlichkeit in der Angabe der Einzelheiten, das mit vieler Geduld ausgearbeitete Haar' hervorgehoben,[1] also ein Stil charakterisiert, der eher an der vorbesprochenen Pariser Medaille wahrzunehmen ist. Und wenn es trotzdem jemandem beifallen sollte, wegen unserer Medaille bei de' Pasti beharren zu wollen, könnte noch entgegengehalten werden, daß dieser Künstler, falls er wirklich Schüler des Pisano gewesen ist, um das Jahr 1453 doch schon zu alt war, als daß er selbst dem ehemaligen Lehrer zuliebe, seine in reiferen Jahren schon entschieden betätigte künstlerische Eigenart hätte verleugnen können.[2] Endlich spricht noch ein sehr wichtiger Umstand gegen de' Pasti: es hat sich in die Titulatur der Aversumschrift ein Fehler eingeschlichen, der diesem Künstler unmöglich hätte widerfahren können. Wir sehen nämlich zwischen MAGNVS ADMIRATVS ein 7 = *et* eingeschoben, also diese Titulatur fälschlich in *Magnus et Admiratus* verändert! Sonst stimmt die ganze Titelreihe, wie sie eben unsere Medaille bietet, genau mit jener, die Valturius in den oben erwähnten, im Namen Malatestas an Muḥammed II. gerichteten Empfehlungsschreiben gebraucht hat: ‚Ad Illustrissimum et Excellentissimum Dominum *Mahomet Bei Magnum Admiratum et Sultanum Turchorum*'.[3] Diese Fassung mußte Matteo de' Pasti als Überbringer des Schreibens wohl bekannt gewesen sein! Die mißverständliche Einschiebung des ‚*et*' beweist also, daß die Medaille nicht von de' Pasti gemacht sein kann.

So müßte denn an einen anderen noch unbekannten Schüler gedacht werden, oder überhaupt an einen fremden Künstler, wobei aber noch die Möglichkeit in Betracht zu ziehen wäre, daß die nach dem Leben aufgenommene Porträtskizze von einem solchen aus Konstantinopel gebracht, dem Pisano zur Verfügung gestellt worden sei: gerade zu dieses Künstlers Eigenart gehörten ja die öfteren Wiederholungen in seinen Medaillen-Entwürfen. Für diesen trotzdem unwahrscheinlichen Fall wäre die Entstehungszeit unserer Medaille durch die Jahre 1453—1455 begrenzt.

Ist nun, von der Anonymität der Medaille abgesehen, der Kreis von Beweisdenkmälern als geschlossen zu betrachten, liegt doch wohl die Annahme nahe, Muḥammed habe es bei seinem so früh geäußerten Drange mit Künstlern in persönlichen Verkehr zu treten oder in den Besitz von Objets d'art zu gelangen, nicht bewenden lassen und sich auch bis zu der Zeit noch weiter darum bemüht, wo an seinem Hofe Gentile Bellini erschien.

In dieser Hinsicht ist ein überraschender Fund ans Tageslicht gekommen. Der verdiente Herausgeber der Zeitschrift ‚Glasnik' in Sarajewo, Herr Dr. Ćiro Truhelka, machte mir Mitteilung von einem Originalbriefe, den der ‚rumelische Bascha Mahmud' 1467 an den Rektor und Senat der Republik Ragusa gerichtet hat, worin derselbe um schleunige Zusendung gewisser Bücher und Kunstobjekte für den Großherrn ersuchte.[4]

Ich gebe zunächst mit der verkleinerten Abbildung (auf Seite 19) des im Ragusäischen Archiv befindlichen Originals (31·8×13·5 cm), die Transkription und Übersetzung des in der slawischen Kanzlei der Hohen Pforte in serbokroatischer Sprache abgefaßten Textes mit kritischen Noten, die ich der Güte meines Kollegen Hofrates Prof. Dr. K. J. Jireček verdanke.[5]

[1] Friedlaender, l. c. II, p. 264.

[2] In ähnlichem Sinne urteilt auch v. Fabriczy (s. oben S. 15, Anm. 5), l. c. p. 21f, indem er sagt, daß die Frühwerke de' Pastis in ihrem kräftigen Realismus Pisano viel näher kommen, als seine späteren Arbeiten. Treffend schildert v. Fabriczy des weitern die Eigenart dieses Künstlers: ‚Seine Bildnisse haben im allgemeinen nicht das unmittelbare Leben und den doch großen, idealen Wurf seines Lehrers; sie zeigen vielmehr zumeist eine gewisse Beschränktheit der Auffassung und Trockenheit der Modellierung. Namentlich aber in den Kehrseiten steht er gegen Pisanellos geistvolle Erfindung und sprühenden Reichtum der Komposition, wie auch gegen die technische Vollendung der Reliefbehandlung weit zurück, ja er wird mitunter in ihnen geradezu platt und unbedeutend'.

[3] S. oben S. 5.

[4] In der Zwischenzeit ist der zyrillische Text dieser Papierurkunde von Herrn Dr. Truhelka selbst im Glasnik, Sarajewo 1911, XXIII, S. 26f., Nr. 23 veröffentlicht worden. Er hat mir freundlichst gestattet, als erster die photographische Reproduktion des für uns so wichtigen Schriftstückes hier zu bringen, wofür ich ihm nochmals danke.

[5] Während des Druckes dieser Zeilen hat ein grausames Geschick den ausgezeichneten Gelehrten aus diesem Leben abberufen: Konstantin Josef Jireček starb zu Wien am 11. Jänner 1918. An Stelle des Verblichenen hat Herr Hofrat Prof. von Jagić die Revision und Korrektur des nachfolgenden Urkundentextes zu übernehmen die Güte gehabt.

Serbokroatischer Text.

Der verschlungene Namenszug des Großwezirs:

الاكرم
عدلى
محمود

1. ,,ѡь башие. и векѡга везира. и гнѡра гнѡда всеи за-
2. падни. ѡь мамȣѳ. башие. племенитѡ и мȣдре-
3. мȣ кнезȣ дѡбрѡвечанѡ. и властелѡ. и висѡи ѡп-
4. кинѡ. мнѡгѡ здравие. и херетисание да приме
5. ѡь гпѡства. такогере да знае племенитвѡ
6. ере три книжини долахьте врачске. сь ма-
7. рина. и захвалѣмѡ мнѡ. племенитва.
8. и пакь пѡищѣте. и дрȣге книжне що ими е
9. име. лѡ марчилиѡ. сѡпра. лѡ пѡ е лѡ кȣарт.
10. таѳеȣс читилис. да хи наидете да них- и п-
11. лаете. такогере. и ѡь ѡни јахилицахи
12. витихи и мѣдни. и сребрьни и зл(а)ти пѡ-
13. иштѣте оти лȣби царь за тѡ пѡспѣши-
14. ите. да ѡбрѣт скорѡ. а за не и ми. и за кни-
15. жие. и за образи все кемѡ платити
16. и мнѡгѡ ви лѣта и гѡдине
17. мца апр еі дань ȣ сазлиѳере —

Lateinische Transkription:

(mit Ausfüllung der Verkürzungen)

el-ekrem
ʿAdlî
Maḥmûd

1. *Od bašie i velikoga vezira i gospodara gospodam vsei za-*
2. *padnim. Od Mahmuth bašie plemenitomu i mudre-*
3. *mu knezu Dobrovečanom i vlastelom i visoj op-*
4. *kinom mnogo zdravie i heretisanie*[1] *da primete*
5. *od gospostva mi. takogere da znaie plemenistvo vi*
6. *ere tri knižini doslahte vračske s Ma-*
7. *rina i zahvalêmo mnogo plemenistva vi*
8. *I pak poištête i druge knižie što imi e*
9. *ime lo Marčilió sopra lo po e lo kuarto*
10. *Tatheus Čitilis. da hi naidete da nihi pos-*
11. *laete. takogere i od oni jahilicahi*
12. *vitihih i mêdni i srebrni i zl(a)tih po-*
13. *ištête oti lubi car za toi pospêša-*
14. *ite da se obrêtu skoro a za ne i mi i za kni-*
15. *žie i za obrazi vse kemo platit(i).*
16. *i mnogo vi lêta i godine.*
17. *M(e)s(e)ca apr(i)l(a) 15 dan u Sazlidere. —*

[1] *heretisanije*, Begrüßung = griech. χαιρετισμός.

Übersetzung:

Der edle
ʿAdli
Maḥmûd

‚Vom Bascha und großen Wezir (*velikoga vezira*) und Herrscher (*gospodar*) aller westlichen Herren. Von Maḥmud-Bascha dem edlen und weisen Rektor[1] (*knez*) der Ragusaner (sl. *Dubrovčane*) und den Edelleuten und der ganzen Gemeinde. viel Gesundheit und Grüße sollt ihr empfangen von meiner Herrschaft. Ebenfalls soll euer Adel[2] wissen, wie ihr drei medizinische Bücher gesendet habt durch den Marin, und wir danken viel eurem Adel.[3] Und sendet noch auch die anderen Bücher. welche den Namen haben *lo Marčilió sopra lo pí e lo kuarto Tadeus Čitilis*, ihr sollet sie finden um sie zu senden.[3] Ebenfalls von jenen *jachilice ritichi*, den kupfernen und silbernen und goldenen suchet. denn der Kaiser (*car*) hat es gern.[4] deshalb beeilet euch, damit sie bald gefunden werden. denn auch wir wollen für die Bücher und für die Bilder (*obrazi*) alles zahlen. Und euch viele Jahre und Jahre![5]

Monat April. der 15. Tag. in Sazlydere.‘

[1] *Rettore*, slav. *knez*, die seit 1358 monatlich wechselnden Präsidenten der Republik Ragusa.

[2] *plemenistvo, nobilitas*, wäre lateinisch: ‚*etiam sciat nobilitas vestra*‘, ‚*gratias agimus multas nobilitati vestrae*‘. [Vgl. *nobilitatibus vestris, vestrum nobilium*, Bâjezîd II. (1481—1512) an die Republik Ragusa, 9. Nov.; Glasnik XXIII, 1911, p. 137. Karabacek.]

[3] d. h. daß, wenn ihr sie findet, sie sendet.

[4] ‚Ich lese: „*oti lubi car*“; *ότι* „daß“ ist heute noch in Bulgarien in den Dialekten zu hören, als alter Graecismus.‘

[5] ‚*Godine*. Plur. von *godina* Jahr, also dasselbe wie zuvor *lëto* (Jahr).‘

Bevor ich auf den Inhalt des Briefes eingehe, muß ich noch einiges zur Texterklärung der Signatur beibringen. Der tuġraförmige Namenszug ist im Glasnik[1] nicht richtig entziffert worden.[2] Statt عصمه الله lese ich الاكرم, der einem Großwezir zukommende amtliche Titel: ‚der Edle‘.[3] ʿ*Adli*, عدلى, d. h. ‚der Gerechte‘, ist der Dichtername Maḥmûds. Hammer[4] nennt ihn nach einigen Handschriften ʿ*Adeni*, عدنى, d. h. ‚der Paradiesische‘; das ist aber nur eine Verschreibung, wie durch unsere Urkunde nunmehr autoritativ bezeugt wird. In der Tuġra: دا = دائما ‚immer‘, ähnlich wie مظفر دائما der Sulṭâns-Tuġra. Aus dem Namenszuge wäre also zu schließen, daß es sich nicht um einen Pascha von Rumelien, sondern um den Großwezir Maḥmûd Pascha Abogović handle. Es ist die Frage, wie sich die Zeitbestimmung des Briefes dazu verhält, die schon Herr Truhelka unbestreitbar sicher festgestellt hat. Er schrieb mir nämlich:[5] ‚Die Jahreszahl ist nicht darauf angegeben, aber sie läßt sich genau mit 1467 feststellen. Auf jene drei medizinischen Bücher (три книжне . . . врачске), welche die Ragusaner bereits abgeliefert haben, bezieht sich nämlich folgende ‚Pars‘ des Consilium Rogatorum: Prima pars est de dando libertatem domino rectori et suo minori consilio prouidendi per uiam Italie aut aliter, prout sibi melius videbitur, pro illis tribus libris, quos Bassa Romanie petit pro magistro Jacobo medico imperatoris et faciendi expensas opportunas pro dictis libris; auf die beiden anderen, die der Pâschâ bestellt, bezieht sich folgender Beschluß desselben Rates: Prima pars est de mittendo Marinum Ganze messetam ad imperatorem turcorum[6] cum duobus libris,

[1] l. c. p. 22.

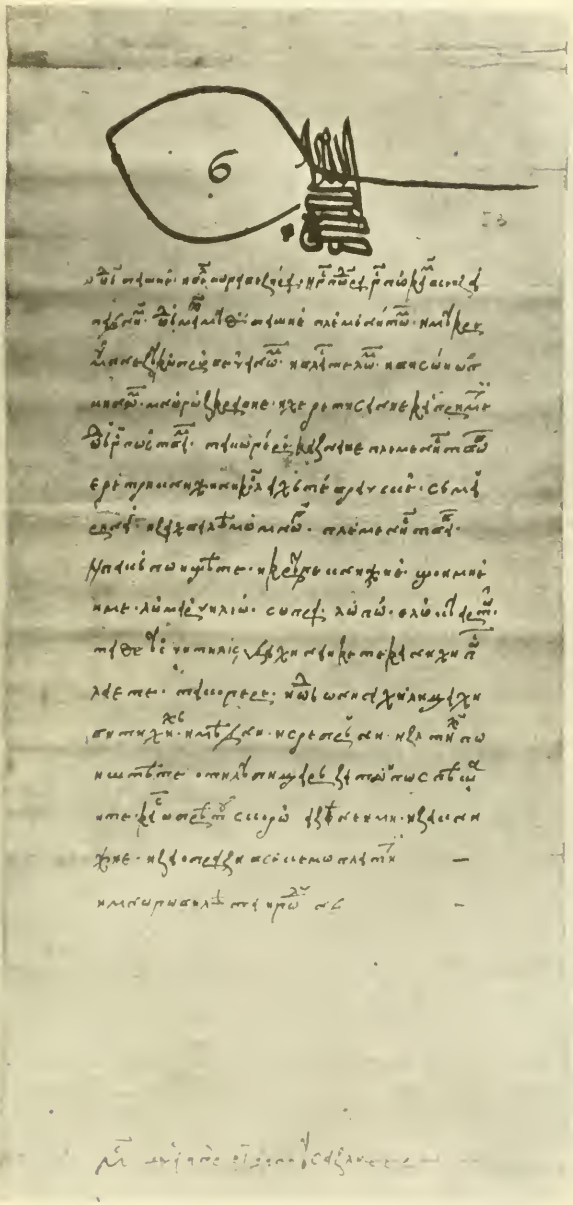
[2] Auch alle anderen dort gegebenen Monogramme der Sulṭâne, Paschen etc. bedürfen durchgehends einer genauen Nachprüfung und Richtigstellung.

[3] Aḥmed Feridûn, l. c. p. ٩ (القاب وزير اعظم): دستور اكرم مشير افخم الخ

[4] Osm. Geschichte, II. 123, 559. Auch Dr. Safvet Beg Basagić: Bošnjaci i Hercegovci u Islamskoj Književnosti, Sarajevo 1912, p. 8ff. und p. 9. Anm. 1.

[5] de dato Sarajevo, 19. Dezember 1910.

[6] Im Briefe des Herrn Truhelka, sowie in dessen Publikation. Glasnik, l. c. XXIII, S. 27: *teucrum* für *turcorum*, welche Lesung ich aus einem mir von Prof. Jireček in Ragusa gemachten Exzerpte der Stelle entnehme.



5.

Schreiben des Großwezirs Maḥmûd Pascha an den Rektor und Senat der Republik Ragusa, 1467.

quos habemus de medicina, expensis communis et quod habere debeat partem suam salarii[1] messetarie. Der erste Beschluß wurde am 16. Mai 1466 gefaßt, der letztere am 3. Juni 1467, und nachdem der Brief in der Zwischenzeit, am 15. April verfaßt wurde, kann dies nur 1467 erfolgt sein.'[2]

Somit kann als Datum der Abfassung des Briefes der 15. April 1467 angenommen werden.

Bezüglich der amtlichen Stellung Maḥmûd Paschas am 15. April 1467 ist folgendes zu bemerken. Derselbe bekleidete zweimal die Würde eines Großwezirs: 1453—1467 und 1472—1473.[3] Nach Hammer[4] wäre er schon 1466, als der Eroberer von dem dritten karamänischen Feldzug auf der Heimkehr begriffen war, in Ungnade gefallen.[5] Da sich jedoch Maḥmûd Pascha in seinem Schreiben vom 15. April 1467 selbst der ‚Große Wezir', *velikoga vezira*, also صدر اعظم *Sadr-i a'zam*, dem das im verschlungenen Namenszug geführte Prädikat *el-Ekrem* entspricht, nennt, muß die Absfassung kurz vor seiner Absetzung geschehen sein. Daraus geht hervor, daß jener ‚*Bassa Romanie*' von dem in dem Pars des Consilium Rogatorum die Rede ist, nicht unser Maḥmûd Pascha sein kann. Entweder liegt ein Irrtum in der Titulatur vor, oder es handelt sich um eine gleichnamige Persönlichkeit, welche die Vermittlerrolle zwischen dem Großwezir und dem Senat der Republik gespielt hat.

Die Unsicherheit erstreckt sich übrigens auch noch auf den Ort der Ausfertigung unseres Schreibens: Sazlydere. Es gibt mehrere Orte dieses Namens سازلی دره, von denen zwei hauptsächlich in Betracht kommen. Der eine liegt an der Heeresstraße zwischen Adrianopel und Philippopel vor Ḥiṣârly, wo Suleimân der Große nachmals, von Konstantinopel kommend, nach dem 19. Tagmarsch Rast hielt; ein zweiter liegt 70 Seemeilen von Konstantinopel oder 97 Kilometer von Gallipoli entfernt, im Bezirke von Rodosto (تكفورطاغی) an der Küste des Marmarameeres und gilt als einer der schönsten Küstenplätze.[6] Letzteren Ort könnte man sich als das buen retiro eines abgesetzten Großwezirs denken; doch dünkt mich wahrscheinlicher die Annahme des Sazlydere, das in der Nähe der zweiten Residenz Adrianopel gelegen, dem Großwezir einen seinem Herrn so nahen Sommeraufenthalt darbot.

Welche Gegenstände suchte nun Maḥmûd Pascha zu erwerben? In erster Linie sind es wieder medizinische Bücher, die der Leibarzt für seinen zumeist an der Gicht leidenden kaiserlichen Herrn verlangte. Ich glaube das richtige zu treffen, wenn ich die Textstelle Z. 9 und 10 *lo Marčilio sopra lo po e lo kuarto Tadeus Čitilis*' auflöse:

l(ibr)o Marčilio sopra l(ibr)o p(rim)o e l(ibr)o quarto Tadeus Čitilis'.

Genannt sind hier zunächst Marsilius de Sancta Sophia († 1404), der die Canones Avicennae, dessen Lib. I Maḥmûd Pascha suchte, herausgab,[7] und dann Thaddeus Florentinus mit seinem Schüler Gentilis de Gentilibus. Ersterer ein berühmter Arzt, der im Alter von ungefähr 80 Jahren 1270 oder, wie andere angeben, zu Ende des XIII. Jahrhunderts oder gar 1303 starb. Unter seinen Schriften werden ebenfalls Comment. in Avicennae opera genannt. Sein Schüler Gentile Gentilini aus Foligno starb 1310 an der Pest. Er war daselbst Professor der Medizin von großem Rufe und hinterließ Commentariorum in Auicennam Libr. V, die zu Venedig 1484, 1486 und 1492 mit dem Text des Avicenna in vier Foliobänden gedruckt wurden. Wie man sieht, hat Maḥmûd Pascha Lib. IV verlangt.

Schwierig ist die Deutung der von dem Pascha zweifellos zu erwerben gesuchten Objets d'art; wenigstens glaube ich unter den ‚kupfernen, silbernen und goldenen' solche vermuten zu dürfen. Man wäre versucht, darunter neben Gegenständen der Goldschmiedekunst auch Objekte der Erzbildnerei, namentlich Porträtmedaillen zu verstehen, was sich aber mit dem rätselhaften *jahilicahi vitihih* nicht zusammenreimen läßt. Mein Kollege Hofrat von Jagić teilt mir hierüber die folgende Erklärung mit:

‚Das rätselhafte Wort muß entschieden *jahilicah* (oder *jachilicach*), nicht *achilicach*, gelesen werden. Nun findet man wirklich *jahlica* in der

[1] Nach Jireček: *luori*.

[2] Der Wortlaut des an den Großherrn zu richtenden Schreibens, das also Marin wohl tatsächlich überreicht hatte, wurde gleichfalls de dto. Juni, genehmigt (Mitteilung des Herrn Jireček).

[3] Jorga l. c. II, p. 200f.

[4] Osm. Gesch. II, 89.

[5] Aus der in der k. k. Hofbibliothek befindlichen panegyrischen Biographie des Großwezirs: Menâḳib-i Maḥmûd Pascha, HO. 116, fol. 1v.—22r., konnte ich nichts entnehmen.

[6] 'Alî Dschewâd, Memâlik-i 'oṣmânijjeyn ta'rich we dschografia luġâty, Konstantinopel 1313, I, p. ٣٤٥.

[7] W. Schum, Beschreibendes Verzeichnis der Amplonianischen Handschriftensammlung zu Erfurt, Berlin 1887.

.E.

(Zu Seite 21.)

Bedeutung eines Kammes im akademischen Wörterbuch, also ‚von jenen Kämmen'; aber das folgende Wort ist dort unklar, es ist deutlich *vitihih* geschrieben. Das vorausgehende Wörtchen *i* kann zu *jahilicahi* gehören, dann würde *vitihih* nur ein Adjektiv = ‚gewunden' zu *jahilicahi* (= Kämme) gehören, also eine besondere Art von gewundenen oder gebogenen Kämmen. Will man aber *i* vor *vitihih* als besonderes Wort lesen, dann müßte in dem Worte *vitihih* ein neuer Gegenstand stecken. Was ist aber *vitihih*? Ich halte das für einen Schreibfehler statt *vitih*; denn wenn schon *oui jahilicahi* falsch steht für *ouih jahilica*, so ist *vitihih* als Gen. plur. geradezu unmöglich: wie man immer das Wort liest (*vitih* oder *vitiha*), als Gen. plur. könnte es nur *vitihah* (nicht *vitihih*) lauten; auch die ganze Wortbildung *vitih* oder *vitiha* ist fast unmöglich, auch von *vitica* = Ring, könnte man nur *vitica* oder *viticah* erwarten und darum ziehe ich vor das *i* vor *vitihih* zu dem vorausgehenden Worte zu ziehen, also *jahilicahi vitihih* zu lesen, was richtig nur *oui(h) jahilica*[*hi*] *vitih*[*ih*] lauten würde und darum übersetze ich: Ebenfalls von jenen Kämmen, gebogenen (oder gewundenen), den kupfernen und silbernen und goldenen suchet, weil usw. Auf einen Kamm dürfte das Adjektiv *viti*, gebogen, gewunden, vielleicht auch passen; heute ist *vit* = biegsam, schlank, aber in dem Kompositum *vitorog* vom Ochsen mit gewundenen Hörnern sieht man wohl auch die Bedeutung ‚gewunden, gebogen'.[1]

Von größtem Interesse aber ist für uns zu erfahren, wie der Großwezir von der andauernden Vorliebe des Eroberers für derlei Sachen und für die Bilder (*obrazi*) Kunde gibt und keine Kosten scheut, solche zu erwerben. Von der Berufung eines Künstlers ist jedoch keine Rede.

Wenn wir nun nach dem früher besprochenen ersten historisch beglaubigten Versuch der Heranziehung eines italienischen Künstlers an den Hof des Großherrn auch im folgenden nur von gesicherten Angaben ausgehen wollen, dann hätte Muḥammed II. bis zur Befriedigung der weiteren Wünsche ganz im Gegensatze zu seinem, keinen Aufschub duldenden Temperamente, wohl mehr als die doppelte Horaz'sche Geduldprobe über sich ergehen lassen müssen. Denn nach Matteo de' Pastis Nennung erscheint erst in den Siebzigerjahren des XV. Jahrhunderts ein italienischer Künstler am Hofe zu Konstantinopel, von dem aber nur beiläufig in einer urkundlichen Notiz Erwähnung geschieht: es ist Costanzio da Ferrara, dessen großer Medaillon mit dem Bildnisse des Eroberers wiederholt, aber immer ungenügend behandelt worden ist. Die bis dahin offene Frage, ob Costanzio nach Konstantinopel gegangen sei, kann jetzt endgiltig bejaht werden. Diese Lösung verdanken wir einem an den Herzog und die Herzogin von Ferrara aus Neapel am 24. August 1485 gerichteten Briefe des estensischen Gesandten Baptista Bendedeus, um dessen Auffindung sich der Direktor des Staatsarchivs in Modena, Ippolito Malaguzzi, verdient gemacht hat.[2]

In diesem Schreiben wird den genannten Fürstlichkeiten der Maler und Medailleur Maestro Costanzio warm empfohlen und für ihn um wohlwollende Unterstützung in einer Angelegenheit gebeten, die dieser in Ferrara, wo er im August 1485 weilte, schnellstens abwickeln wolle, um nach Neapel an den aragonesischen Hof zurückkehren zu können. Weiters wird in diesem Briefe gesagt, Costanzio habe eine Ferrareserin zur Frau und domilizierte in Ferrara so lange, daß er sich ‚da Ferrara' nenne: ‚*Et é quello che mando gia più anni la Maesta de S^re^ Re al gran Turcho quando li richiedetj gli mandasse uno pictore de quelli del Canto di qua: et stetesi moltij anni et bene tractato da epso gran Turcho il quale etiam lo fece Caualiero.*' Somit ist erwiesen, daß Costanzio da Ferrara mehrere Jahre am Hofe des Eroberers zubrachte und von diesem, wie später Bellini, wohlwollend behandelt und zum ‚Ritter' gemacht worden ist.

Aus der Zeit seines konstantinopolitaner Aufenthaltes stammt wohl der Entwurf zum großen Muḥammed-Medaillon, von dem bekanntlich zwei Ausgaben vorhanden sind.[3] Ich gebe hier ihre genaue Beschreibung und Erklärung.

Av.) ℒ SVLTANI ◇ MOHAMMETH ▷ OCTHO MANI ▷ VGVLI ▷ BIZANTII ▷ INPERATO RIS ◁ 1481

Des Sulṭâns Brustbild linkshin, mit dem Turban, hinter dessen geriefelter Mütze

[1] Zur Bestätigung der obigen Erklärung mag erwähnt sein, daß gerade auch die Ragusaner Meister gesuchter kunstvoller Gold- und Silberschmiedearbeiten waren, die ihren Weg in die Türkei fanden. Heyd, Gesch. d. Levantehandels im Mittelalter, II, p. 348. Selbstverständlich gab es auch (vielleicht intarsierte) Kämme von Bronze.

[2] Adolfo Venturi: ‚Costanzo medaglista e pittore' in Archivio storico dell' arte, IV. 1891. p. 374f.

[3] Friedlaender im Jahrbuch l. c., III, p. 194f., Taf. XXXVIII; Armand, l. c. I. p. 78f.; A. Heiss, l. c. 1885, Pl. X, Nr. 1.

(*Tûdsch*) ein Endzipfel des Dünntuches (*Sorǧy*) hervorsieht.

Rev.) ✠ MOHAMETH ▷ ASIE ◇ ET GRETIE ✠ INPERATORIS ▷ YMAGO ▷ EQVESTRIS ▷ IN EXERCITVS

Der Sulṭân linkshin reitend, in der rechten Hand die Reitpeitsche (*Kamtschy*). Dahinter links und rechts ein entlaubter Baum, im entfernteren Hintergrunde ödes Hügelland, auf dessen mittlerem hervortretenden Hügel eine Moschee. Unter den Hufen des Pferdes OPVS | CONSTANTII.

Bronze, Dm. 11·7 cm.

Vgl. die Tafel II. Nach dem im königl. Münzkabinett zu Berlin befindlichen Originale.[1]

Ein undatiertes Exemplar einer zweiten Ausgabe dieses Medaillons, mit demselben Brustbild und derselben Reversdarstellung, wurde in der Sammlung G. Dreyfus in Paris nachgewiesen; doch weichen die beiderseitigen Umschriften von dem mit 1481 signierten Originale ab:

Av.) SVLTANVS·MOHAMETH·OTHOMANVS· TVRCORVM·IMPERATOR

Rev.) HIC·BELLI·FVLMEN·POPVLOS· PROSTRAVIT·ET·VRBES·

Im Abschnitt in einer Kartusche: CONST| ANTIVS F.

Bronze. Dm. 12·2 cm.

Was nun zunächst den inschriftlichen Teil der ersteren Medaille betrifft, der, einer echten Künstlerorthographie entsprechend, nicht fehlerlos ist, muß ich gleich einem durch J. Friedlaender hervorgerufenen Mißverständnisse entgegentreten. Derselbe bemerkt nämlich, l. c. III, p. 195: ‚Uguli ist das latinisierte türkische Wort oghul, Sohn; der Name des Vaters Muhammeds, Murâd, fehlt jedoch; daß er Sohn des Osman genannt sei, ist kaum möglich.' Die Fassung des Textes ist vollkommen richtig: اوغل oder اوغول *oġul* heißt wirklich Sohn; in unserer nicht latinisierten textlichen Verbindung عثمان اوغلی *'Osmân oġlu* aber soviel wie Nachkomme des 'Osmân, also der 'Osmâne, aus dem Geschlechte 'Osmâns, was an dem Exemplare der zweiten Ausgabe durch OTHOMANVS deutlich ausgedrückt ist.[2]

Bis jetzt hat meines Wissens niemand die Feststellung der Entstehungszeit des Entwurfes zu dieser Medaille, die das Datum 1481 trägt, versucht, infolgedessen die Urteile über ihren künstlerischen Wert auseinandergehen und insgesamt, bis auf jenes von J. Friedlaender fehlgehen. Doch hat auch letzterer, lediglich nur nach seinem künstlerischen Empfinden urteilend, nicht den Widerspruch gemerkt, in welchem seine Porträtauffassung zu dem Emissionsdatum 1481 steht. Friedlaender[3] rühmt, Costanzio sei in der Großartigkeit der Auffassung des Bildnisses und lebendiger Wahrheit des Ausdruckes Pisano am nächsten gekommen. Wenn man die Jahreszahl 1481 als Emissionsdatum — Muḥammed starb am 3. Mai dieses Jahres[4] — allein in Betracht zöge, wie es bisher von allen Erklärern tatsächlich geschehen ist, dann müßte dieses Lob übertrieben erscheinen, sobald man Muḥammeds Ölporträt von Bellini (s. weiter unten) daneben stellt: die seinem physischen Zustande während der letzten Lebensmonate durchaus nicht angepaßte lauernde Kopfhaltung mit stierkräftigem Nacken müßte zu dem Urteile führen, daß Costanzio seiner Phantasie zuviel Freiheit gewährte und den hinsiechenden Imperator so darstellte, wie er sich ihn dachte, nicht wie er war. So urteilen in der Tat Thuasne (l. c. p. 58) und andere.

[1] Die Direktion des königl. Münzkabinetts hatte die Güte, für mich die photographische Aufnahme dieser Medaille zu veranlassen, wofür ich herzlichst danke. In der Sammlung Lanna in Prag befand sich ein Exemplar, offenbar ein jüngerer Nachguß, mit fehlerhaftem ERETIE statt GRETIE. Katalog der Sammlung Lanna. III. Teil, p. 7, Nr. 71, Tafel 6.

[2] So berichtet Ibn el-Furât, Ta'rich ed-duwal wal-mulûk, Arab. Handschr. der k. k. Hofbibliothek, IX. Bd. (AF. 125), fol. 223r. über die Schlacht bei Nikopolis, 1396: وفيه جاءت الاخبار الى ثغر الاسكندرية المحروس بان ابن عثمان صاحب الروم كسر ملك الاكروس (sic) وكسر معه خلق كثير وزينت البلاد لهذا الفتح العظيم ‚In diesem Jahre gelangten Nachrichten in den wohlverwahrten Hafenplatz Alexandria, daß der Sohn des 'Osmân, der Herr von Rûm, den König der Ungarn und mit diesem eine Menge Volks in die Flucht geschlagen habe. Wegen dieses herrlichen Sieges wurden die Städte festlich beleuchtet.' Ebenso fand ich in der Handschrift des Ibn Ijâs der Universitätsbibliothek in Leiden, fol. 133v., zum Jahre 803 d. H. (= 1401 n. Chr.) die Notiz: وفيه قدم رسل ابنى يزيد بن عثمان ملك الروم بهدية فيها عشرة مماليك وعشرة أروس الخيل الخ ‚In diesem Monate (Dû-l-ka'de) kamen Gesandte des Abû Jezîd (= Bâjezîd) des Sohnes des 'Osmân, des Herrschers von Rûm mit Geschenken an, unter denen sich zehn Sklaven, zehn Stück Pferde etc. befanden.' — Der ‚Sohn des 'Osmân' ist natürlich Bâjezîd I. († 1402), der Urenkel des Stammvaters 'Osmân († 1326), also im Sinne der obigen Medailleninschrift kurzweg ‚der 'Osmâne'.

[3] l. c. III, p. 194, Taf. XXXVIII.

[4] Nicht am 2. Juli, wie A. Venturi, l. c. p. 374 angibt.

Der Entwurf oder die Porträtaufnahme kann daher nicht aus dem Jahre 1481 stammen; Costanzio muß den Imperator zu einer Zeit porträtiert haben, wo dieser trotz seiner Korpulenz, bis auf die gichtischen Zustände noch im Vollbesitz seiner Gesundheit war. Wie ich glaube kommt uns ein Umstand zur Ermittelung des richtigen Zeitdatums zu Hilfe, der bisher übersehen wurde, nämlich: die Darstellung auf dem Revers der Medaille.

Wir sehen da, wie die Inschrift besagt, den Kaiser zu Pferde an der Spitze des Heeres ins Feld ziehend. Stolz und aufrecht sitzt die gedrungene, feiste Gestalt auf einfach geschirrtem, im Paßgange schreitendem Rosse:[1] in der Rechten hält der Imperator als Signum Maiestatis die Peitsche mit dem unteren Stielende auf den Schenkel gestützt, so wie man den Feldherrnstab zu tragen pflegte.[2] Die entlaubten Bäume im Hintergrunde deuten geradezu absichtlich auf eine bestimmte Jahreszeit: den Winter, vom Spätherbst bis zum Wiedererwachen der Natur im Frühling.[3] Nun wissen wir, daß das Heer, an dessen Spitze der Sulṭân persönlich den Feldzug mitzumachen gedachte, sich stets zu Ausgang der Winterszeit bei Frühlingsbeginn nächst Konstantinopel versammelte. Hiefür gab es zwei Sammelplätze: auf der asiatischen Seite eine Ebene bei Skutari, wenn der Zug nach Asien ging und die außerhalb der äußersten westlichen Vorstädte Konstantinopels gelegene, von einem öden Hügelland umsäumte Ebene (von Dâud Pascha), wenn es sich um einen europäischen Feldzug handelte.[4] Hier bildete den Mittelpunkt der Heeresversammlung ein von allen Seiten dem Auge sich darstellender, auch in späterer Zeit noch auf der Spitze durch eine Moschee malerisch bekrönter Hügel.[5] Auf diesem Hügel wurde auch die heilige Fahne des Propheten, wenn sie gegen Europa in den Glaubenskrieg zog, aufgepflanzt; bis hierher begleiteten sie die späteren nicht mehr feldtüchtigen Sultane bei ihrem Auszuge und bis her kamen sie ihr bei ihrer Rückkehr entgegen.[6]

Es fragt sich nun, auf welchen Feldzug die künstlerische Darstellung unserer Medaille Bezug haben könnte. Die von Muḥammed II. für das Frühjahr 1481 unter persönlicher Teilnahme geplante Unternehmung gegen Rhodus kommt sicher nicht in Betracht. Denn bald nachdem sich das Heer bei Skutari versammelt und den Vormarsch gegen Süden angetreten hatte, erlag der schon dahinsiechende Eroberer seinem Leiden im Feldlager bei Gebise (3. Mai). Der bei Antritt dieses Zuges körperlich verfallene Sulṭân konnte unserem Künstler nicht als Modell gedient haben.

Der nächstvorausgehende Feldzug, den Muḥammed in eigener Person unternahm, richtete sich gegen Albanien: im Vorfrühling 1478 sammelte sich das Heer vor den Toren Konstantinopels in der genannten Ebene (Dâud Pascha), von wo es der Sulṭân nach Sofia führte, um dort

[1] Türkisch: يلكندست ‚Paßgänger'. In der türkischen Handschrift مجمع سور همايون, k. k. Hofbibliothek HO. 88, fol. 12r., 15r., 19r., 20r., 24v. etc., werden die Geschenke an ‚Paßgänger-Pferden' اسب يلكندست oder اسب يلكندست aufgezählt, die von den Großwürdenträgern 1086 d. H. (= 1675) anläßlich des Beschneidungsfestes an den Sulṭân und die Prinzen gegeben wurden. — Die Bezeichnung اشكين hat dieselbe Bedeutung.

[2] Wenn Sigismondo Malatestas Sekretär (Lettera d'un Segretario del Signor Sigismondo Malatesta, l. c. fol. 249v.) von einem ‚eisernen Stabe' (*bastone di ferro*) spricht, den der berittene Sulṭân zu tragen pflegte, so mag da, wie man sich auf unserem Reiterbilde überzeugen kann, bloß ein Verkennen zugrunde liegen. Falls nämlich der geflochtene Peitschenriemen um den Stiel gewickelt war, hatte derselbe mit seinem kräftigen Knauf wirklich das Aussehen eines Feldherrnstabes. Jorga, Gesch. des osm. Reiches, II. p. 229, gibt *bastone di ferro* irrig durch ‚eiserne Keule' wieder. Eine Geißel (دِرّة *dirre*) hatte bekanntlich schon der Chalife 'Omar (634—644 n. Chr.) als Signum Maiestatis in Gebrauch genommen.

[3] So glaube ich angesichts der Detailbehandlung der Landschaft diese Bäume deuten zu sollen, obwohl mir bekannt ist, daß es in der Quattrocento-Malerei beliebt war, im landschaftlichen Hintergrunde Bergspitzen (Felsen) mit je einem blätterlosen Baum an der Spitze anzubringen, z. B. in der Buchmalerei gerade der mittelitalienischen (ferraresischen) Schule.

[4] J. v. Hammers Constantinopolis und der Bosporus, II. p. 12ff., 541ff.; derselbe, Osm. Gesch. II, p. 286.

[5] Nach Hammer, Const. etc., II. p. 13 und Osm. Gesch. II, p. 286, ward die Moschee von Dâud Pascha, nachdem er Bâjezîds II. Großwezir geworden war, im Jahre 889 d. H. (= 1484 n. Chr.) erbaut. Als Quelle hiefür zitiert er Ḥâdschî Chalfas Takwim et-tewârich, sub anno. Das ist gewiß falsch. In der von Hammer benützten Handschrift der k. k. Hofbibliothek (AF. 126), p. 119 ist keine Spur davon zu finden; dort heißt es unter dem Jahre 889 d. H.: وطرح بناء جامع شريف در ادرنه .... und (es ereignete sich) die Grundsteinlegung der hochedlen Moschee in Adrianopel." Hammer hat in seiner bekannten Eilfertigkeit offenbar در ادرنه = ‚in Adrianopel' für داود = ‚Dâud' angesehen und das weitere hinzukombiniert. Auch in der Biographie Dâud Paschas in 'Oṣmânzâdes Ḥadîḳat ul-wüzerâ, Türk. Handschr. der k. k. Hofbibliothek HO. 112a, fol. 11v.f. habe ich keine Andeutung über die Zeit des Baues der fraglichen Moschee gefunden; dort ist nur von der von Dâud Pascha in Konstantinopel erbauten Moschee (استانبولده بر عالی جامع) die Rede.

[6] Hammer, Const. l. c. II, p. 15.

die Zurüstungen zu vollenden. Dieses Datum könnte recht wohl für den ersten Entwurf zur Costanzio-Medaille in Anspruch genommen werden. Zwei auffallende Umstände sprechen dafür. Erstens die in die Augen springende Zusammenstimmung der landschaftlichen Reversdarstellung unserer Medaille mit den früher geschilderten Ortsverhältnissen samt der jahreszeitlichen Andeutung, und zweitens, der politische Tatbestand, nämlich die Ankunft eines Gesandten Muḥammeds in Neapel bei König Ferdinand und die Erwiederung dieser Gesandtschaft durch eine solche, die mit Ehrengeschenken (*con onorati presenti*) versehen, im selben Frühjahr 1478 in Konstantinopel eintraf und in deren Gefolgschaft sich der am Hofe Ferdinands künstlerisch tätige Costanzio da Ferrara aller Wahrscheinlichkeit nach befunden haben konnte.[1] Damals erfreute sich der Sulṭân, von zeitweisen Gichtanfällen abgesehen, noch der vollen Gesundheit; doch war er schon so beleibt, daß ihm das Reiten Schwierigkeiten bereitete[2] — daher der gegen die Sitte der Zeit hochgeriemte Steigbügel.

Alle diese Umstände passen, wie man sieht, vortrefflich zu der künstlerischen Auffassung und Darstellung der Costanzio-Medaille.[3] Indem sie aber die Jahreszahl 1481 trägt, ist anzunehmen, daß sie weder in Konstantinopel, noch bei Lebzeiten des Sulṭâns ausgeführt worden ist, was in gleicher Weise durch die willkürlich veränderte Turbanform sowie auch durch die Reversumschrift der zweiten Ausgabe bezeugt wird. Doch darüber später.

Die Gesandtschaft des Königs Ferdinand von Neapel, 1478, war gewiß einer von den Anlässen, welche die Signorie von Venedig bestimmten, so rasch als möglich dem sechzehnjährigen, zuletzt in Albanien wütenden Krieg mit dem osmanischen Reiche durch Friedensschluß ein Ende zu machen. Hatte sie doch auch König Ferdinand, ihr Bundesgenosse, verlassen, um einen Venedig feindseligen Pakt mit Muḥammed einzugehen. So wurde am 26. Jänner 1479 der Friede geschlossen, wodurch Venedig in Konstantinopel wieder festen Fuß fassen konnte.[4]

Jetzt ereignete sich augenfällig das, was kurz zuvor bei dem Gesandtenwechsel zwischen dem Sulṭân und dem König von Neapel, wie ich vermute, eingetreten war: der ersten schon im Mai in Venedig eingetroffenen stolzen und prunkvollen offiziellen Gesandtschaft der Pforte folgte das Begehren des Sulṭâns nach einem geschickten Maler auf dem Fuße nach. Am 1. August erschien ein jüdischer Abgesandter (*orator Judeo*) des Sulṭâns mit einem Briefe: ‚*cuol la Signoria li mandi un buon pittore*'. Dieser Vorgang erklärt sich folgendermaßen. Nicht nur, daß Muḥammed II. bekanntlich mit Vorliebe die sprachkundigen Juden als Unterhändler verwendete;[5] er hatte in diesem Falle auch einen ganz besonderen Grund, die Angelegenheit heimlich und abseits von den üblichen diplomatischen Verkehrsmitteln zwischen Souveränen einzufädeln; denn es galt hiebei möglichst schonend über ein uraltes religiöses Vorurteil seines Volkes gegen Bildwerke hinwegzukommen. Genau so verfuhr man auch später in zwei gleichen, noch zu besprechenden Fällen. Es ist demnach irrig anzunehmen, daß, wie ich irgendwo gelesen habe, die Wahl solch minderwertiger Oratores aus übermütigem Machtgefühl und Mißachtung gegen die christlichen Staatshäupter erfolgt sei. Genug dem, die Signorie bestimmte Gentile Bellini zur Fahrt nach Konstantinopel, die schon am 3. September angetreten wurde.

Gentile Bellini ist der erste italienische Maler, dessen Wirken in Konstantinopel, Ende September 1479 bis Ende November 1480, in voller historischer Beleuchtung zu unserer Kenntnis gelangt ist. Ich kann wegen dieses Gegen-

[1] Zinkeisen, l. c. II, p. 422.

[2] Jorga, l. c. II, p. 195.

[3] Wenn ich hier noch den drittvorhergehenden Feldzug nach der Moldau, 1476, den Muḥammed II. persönlich leitete, erwähne, so geschieht es, um keine Möglichkeit außeracht zu lassen. Wenngleich mit diesem Ereignisse die ‚molti anni' des Aufenthalts Costanzios in Konstantinopel sich recht gut vereinen ließen, ist doch zu bedenken, daß für jene Zeit keine Beziehungen des neapolitanischen Königshofes zu dem Eroberer nachweisbar sind.

[4] Zinkeisen, l. c. II, p. 422 ff.; Heydt, l. c. II, 325, 327 f.

[5] Man expedierte gewisse Korrespondenzen ‚*per via di Ebrei*', Relazione di Jacopo Ragazzoni, 1571, bei Albèri, Relazioni degli Ambasciatori Veneti al Senato, Firenze 1888, Serie III, Vol. II, p. 82. — Dernschwam, Relatio Itinerationis Constantinopolitanae et Turcicae, 1553 bis 1555 (Handschrift des Museums des Königreiches Böhmen in Prag, XVII. C. 25), fol. 100 v. f.: ‚jnn Turkey seind trefflich richelich vil juden, jnn allen Stetten von allerley nationen vnnd ſprachen, vnnd ain yede nation was ſprach die iſt, helt ſich zuſamen, Vnnd wo yergends juden vertrieben feind worden jnn allen landen, khommen ſy alle jnn Turkey zuefamen, wie ein vngeziffer, yber ain hauffen, reden teutſch, welſch, Spaniſch, Portugaliſch, franzoſiſch, Behamiſch. Kriechiſch, Turkiſch, Syriſch, Kaldeiyſch vnnd andere ſprachen mehr.' — P. Belon du Mans, Les observations l. c. fol. 181 r.: ‚Les Juifs qui sont par Turquie, sçauent ordinairement parler quatre ou cinq sortes de langage: dont y en a plusieurs qui en sçauent parler dix ou douze.'

standes zunächst auf die vorzügliche, durchaus verläßliche Arbeit von L. Thuasne: ‚Gentile Bellini et Sultan Mohammed II. notes sur le séjour du peintre vénetien à Constantinople (1479—1480) d'après les documents originaux en partie inédits. Avec huit planches hors texte. Paris 1888', verweisen.[1]

Es dürfte hiebei die Betrachtung nicht ohne Interesse sein, wie sich Muḥammed II. nach mehrfacher Wahl aus dem mittelitalienischen Künstlerkreise dem Norden Italiens und seiner berühmten Malschule zuwandte, sobald ihm dies die politischen Umstände gestatteten.

Gentile Bellini war aber weder der zweite italienische Maler, den der Eroberer an seinen Hof zog, wie Thuasne (l. c. p. 10) noch annehmen durfte, noch der vierte, wie es nach den bisherigen Darlegungen scheinen möchte: denn es gingen ihm wahrscheinlich noch zwei andere Künstler voraus, mit denen er bei seiner Ankunft in Konstantinopel zusammentraf, so daß er also erst der sechste der nachweisbar am ʿosmânischen Kaiserhofe wirkenden italienischen Maler und Medailleure gewesen ist. Zur Bekräftigung dieser Annahme tauchen nämlich von einer ganz unerwarteten Seite neue Nachrichten über den Aufenthalt sowohl des großen venezianischen Meisters, als auch jener beiden, bisher noch nirgends genannten italienischen Künstler in Konstantinopel auf: in türkischen Quellen. Obschon in lapidarischer Kürze des alten Sprachstils gehalten, sind sie gleichwohl von Wichtigkeit für den Gegenstand meiner Untersuchungen.

Die erste Nachricht findet sich in der مناقب هنروران *Menâḳib-i hünerverân*, d. h. ‚Die rühmlichen Eigenschaften der Künstler' betitelten türkischen Handschrift der k. k. Hofbibliothek.[2] Unter den ‚Künstlern' versteht der den Dichternamen ʿAlî ‚der Erhabene' führende Historiker Muṣṭafâ ibn Aḥmed, der diese Abhandlung als Defterdâr des Schatzes von Bagdâd wahrscheinlich im Jahre 1586 vollendete, Zeichner, Miniatoren, Illuminatoren, Graveure, Kalligraphen, Meister der Kunstbuchbinderei usw. Die Abschrift des Büchleins wurde 1599, in demselben Jahre, in welchem der Verfasser starb, vollendet. Es führt aus allen Zeiten des Islâm 285 Meister ihrer Kunst auf und ist sozusagen ein orientalisches Künstlerlexikon des XVI. Jahrhunderts.[3] Unter den am Hofe des Eroberers befindlichen Künstlern werden, neben und wohl auch schon vor Bellini wirkend, noch zwei abendländische (fränkische) Meister aufgeführt, die ersichtlich auch Italiener waren. Ich gebe hier den türkischen Wortlaut des Berichtes (fol. 61v. f.) samt Übersetzung:

غب ذلك رومى مصورلردن · قسطنطنيه فاتحى · وغزاة سلاطين عثمانيه‌نك جليل المدايحى · سلطان محمّد خان · عليه الرّحمة والرّضوان · حرم جنّت مكانده حاصل اولمش مصوّر سنان بك فرنك استادلريندن وندیكده نشو ونما بولمش · ووآديسنده سربلند نقّاشان اولمش ماستوري پاولي نام فرنجي‌نك شاكردیدر ومزبور پاولي دخى دامیان نام رسّام مهرت نشانك تلميذ مستعديدر · ومسطور سنان بك شاكردي شبلي زاده احمد دخي واردركه · برسوي در شيبه يازمه‌ده نقّاشان رومك بهتريدر ·

Von den Malern Rûms[4] ist ferner der im paradiesgleichen Palaste[5] des Eroberers von Konstanti-

[1] Im Dezember 1909 erschien in Konstantinopel als erstes Bändchen eines unter dem Titel تاريخ عثمانى كتبخانه‌سى ‚Bibliothek der ʿosmânischen Geschichte' projektierten Sammelwerkes die von Aḥmed Refîḳ Bej herausgegebene Schrift: فاتح سلطان محمّد ورسّام بللينى (١٤٨٠ : ١٤٧٩) ‚Der Eroberer Sulṭân Muḥammed und der Maler Bellini (1479—1480), Stambul, Druckerei von Aḥmed Iḥsân, 1325, 63 Seiten mit 7 Textabbildungen. Klein-8°.' — Voll Erwartung begrüßte ich das Erscheinen dieser ersten kunsthistorischen Arbeit auf türkischem Boden, nachdem ich diesen ersten Teil meiner Abhandlung längst abgeschlossen hatte — enttäuscht legte ich das Büchlein aus der Hand; denn alsbald sah ich, daß mit Ausnahme einer Seite des vom 24. Juni 1909 datierten Vorwortes (مقدمه) des Herrn Aḥmed Refîḳ Bej alles vom Anfang bis zum Ende nur eine wörtliche türkische Übersetzung des oben zitierten Werkes von L. Thuasne sei. Übergangen sind nur die zahlreichen gelehrten Fußnoten und der ‚Appendice' p. 65—71 mit den Quellentexten. Trotzdem will ich gegen den Herausgeber, so nahe er bei vielleicht reichlich fließenden Quellen auch sitzen mag, keinen Vorwurf erheben, sondern dankbar anerkennen, daß sich in dem sich verjüngenden Reiche ein Mann gefunden hat, der den Mut besaß und die Aufgabe sich stellte, das seinem künstlerischen Thema sich entgegenstellende Vorurteil eines großen Teiles seines Volkes endlich brechen zu wollen. — Aḥmed Refîḳ Bej hat sich, wie ich bemerken will, als historisch-politischer Schriftsteller bereits betätigt; er schrieb u. a. ein Werk über ‚Berühmte ʿosmânische Heerführer' (مشهور عثمانلو قوماندانلرى), über ‚Die erste Belagerung Wiens' (وينه محاصره‌سى) und über ‚Die April-Revolution' (نيسان انقلابى).

[2] HO. 131 (Flügel, Katalog etc. Cod. 1227).

[3] In der Handschrift wird am Schlusse des Inhaltsverzeichnisses bemerkt, daß das Werk ٢٥٨ — 258) Künstlernamen enthalte; das ist eine Verschreibung aus ٢٨٥ — 285.

[4] d. i. das europäisch-türkische Reich.

[5] Harem, nicht Frauengemach, sondern der kaiser-

nopel und des unter den siegreichen 'osmânischen Sultânen über alles Lob erhabenen Sultâns Muḥammed Chan — über ihn Gottes Erbarmen und Gnade! — zum Vorschein gekommene Maler Sinân-beg, Schüler eines Franken namens Mastori Pauli,[1] der, ein fränkischer Meister, in Venedig wuchs und gedieh und in seiner Art die Maler überragend geworden war. Und jener Pauli ist auch Schülergehilfe des geschickten Zeichners Damajan. Und jener Sinân-beg hat einen Schüler Schiblizâde Aḥmed, aus Brusa gebürtig, der wie in der Kalligraphie so auch unter den Malern Rûms der beste ist.'

Die zweite Nachricht enthält das im Jahre 1305 d. H. (= 1888) zu Konstantinopel gedruckte und im folgenden Jahre ausgegebene Werk von Mirzâ Ḥabîb aus Iṣfahân: خطّ وخطّاطان, *Chaṭṭ u chaṭṭâṭân*, d. h. ‚Schrift- und Schönschreiber',[2] das den Stoff bis in die Zeit des Verfassers (1885) verfolgt. Obwohl seine Mitteilungen über die oben genannten Maler lediglich nur Umschreibungen aus dem auch ihm vorgelegenen *Memâḳib-i hünerwerân* (p. ٢٧٧) sind, haben sie für uns wegen der Auffassung dieses schwierigen Textes von einem neutürkisch schreibenden Perser besonderen Wert. Unter der Überschrift: نقّاشان وصوّران . . . ممالك عثمانيه, Miniatoren und Porträtmaler etc. des 'osmânischen Reiches' schreibt Ḥabîb, p. ٢٧٧:

مصوّر سنان بك ... سلطان محمد خان سرای همایونده پرورده اولوب ماستور پاولی شاگردی وکندو وادیسنده یمانند ایدی.

‚Der Maler Sinân-beg war Pflegling im großherrlichen Serai des Sulṭân Muḥammed Chan und war ein Schüler des Mastor Pauli und in seiner Manier ohnegleichen.' Vorher, p. ٢٧٧, heißt es:

ماستوری پاولی ... فرنك استادلرندن دامیان نام وندیکلی شاگردیدر.

‚Mastori Pauli ist der Schüler eines Venezianers, namens Damajan, eines von den fränkischen Meistern.'

Bevor ich die beiden fränkischen Namen zu identifizieren versuche, möchte ich über Sinân-beg einiges bemerken.

Derselbe muß gleich den beiden mit ihm in Beziehung gebrachten fränkischen Künstlern ein Franke, d. h. ein christlicher Maler gewesen sein. Dies geht aus folgendem hervor: 'Âli, der Verfasser des Menâḳib-i hünerwerân, bedient sich nämlich, indem er auf den schon einmal genannten Sinân-beg verweist, des Wortes مسفور ‚der Obenerwähnte' oder ‚jener', einer Bezeichnung, welche die größte Verachtung ausdrückt. Sie wurde angewendet, wenn es sich um Ketzer oder andere verwerfliche Individuen[3] und insbesondere um Ungläubige, d. h. Christen, gleichviel von welchem Range oder Ansehen sie sein mochten, handelte.[4]

Nun habe ich mir die Mühe nicht verdrießen lassen, den ganzen Codex daraufhin genau durch-

liche Palast (in seiner ganzen Ausdehnung), vgl. Zenker, p. 386 s. v.; auch der Chalifenpalast zu Bagdad führte den Namen Ḥarîm, d. h. Weihgebiet, was dasselbe ist. Kremer, Culturgesch. des Orients etc., II, p. 57.

[1] Die Schreibung ماستوری *Mastori* = *Maestro* auch im Kitâb-i tewârich-i âl-i 'Osmân bei Lewenklau, Newe Chronica etc, Frankfurt a. M. 1550, p. 43: ‚*Megalo Mastoro*' für den Großmeister von Rhodus; vgl. *Megalomastros* bei Hammer, Osm. Gesch. II, p. 186, Anm. c und *Μάστωρ* = *Μαγίστερ*, Du Cange, Gloss. ad Scriptores med. et inf. Graecitatis, 1688, I, 886. — In dem Briefe Bâjezîds II. an den Papst Innocenz III. vom 24. Mai 1490: *καὶ μεγάλου μαίστορος*', Sp. Lambros, *Ἑλληνικὰ δημόσια γράμματα τοῦ σουλτάνου Βαγιαζὶτ Β'*, in *Νέος Ἑλληνομνήμων*, V, 1908, p. 160.

[2] Buchhandlung und Druckerei des Abû-l-Ḍijâ.

[3] z. B. Straßenräuber, Ta'rîch-i Ṣubḥî Efendi, fol. ١٣٣r. u. a.

[4] Hier einige Beispiele für hunderte: Ferdinand I., König von Böhmen und Ungarn, wird im Ta'rîch-i Petschewi, I, ١٣٨ (Belagerung von Wien, 1529) durch مسفور bezeichnet; Ta'rîch-i Râschid Efendi, I, ٣٣٩v. vom kaiserlichen Pfortendolmetsch, der ein tributpflichtiger Christ (ذمّی) war: ترجمان مسفور; l. c. I, ٣٥٥v. zwei Beispiele; l. c. II, ١٤٩r. von dem Sohne Rakoczys: مسفور راقوفچی اوغلی; Ta'rîch-i Schâkir Efendi, fol. ٧٤v. von den Russen kollektiv: ملاعین مسفورین ‚jene obenerwähnten Verfluchten'; l. c. fol. ٨٤r., von dem Woiwoden der Moldau, Gregor Ghika; von dem Großbotschafter Grafen Virmondt: ایلچی مسفور (Bericht über den Zug des Botschafters Ibrâhîm Pascha nach Wien im Jahre 1719, von Friedrich Kraelitz von Greifenhorst, Sitzungsber. d. k. Akad. d. Wiss., Bd. 158, 3. Abh., türk. Text S. 12); vom General Oduyer: جنرال مسفور اطوار نام, l. c. S. 26; Ta'rîch-i Ṣubḥî Efendi, fol. ١٣٧v., von dem Grafen Königsegg, Nachfolger des Prinzen Eugen von Savoyen als Präsidenten des Hofkriegsrates in Wien مسفور سرکاتبی کنکسک نام باش وکیللر یمنك; l. c. fol. ١٤٩v. von dem preußischen Leutnant Sattler, der im Auftrage seines Königs (قرال بوروسیا) in der Krim große Leute für die Grenadiere kaufen sollte, aber nur deren zwei nach Berlin brachte (1739); im Ta'rîch-i Izzî Efendi von Maria Theresia (ماریه ترهزه), Franz von Lothringen und dem österreichischen Gesandten: مسفورلرین usw. Ja sogar durch widrige Ereignisse mißliebig gewordene Monate bedachte man mit diesem verächtlichen Zusatz, vgl. Nischândschy, Ṭabaḳât-i memâlik ... Türk. Handschrift der k. k. Hofbibliothek, HO. 41, fol. 162r.

zunehmen, um zu erfahren, ob jener Terminus مسفور bei noch anderen der Hunderte Eigennamen überhaupt und in welcher Anwendung zu finden sei. Es ergab sich das folgende überraschende Resultat: entsprechend der im türkischen Sprachgebrauch der älteren Zeit feststehenden Gradfolge der für ‚Obenerwähnte' oder ‚jener' üblichen Bezeichnungen, nämlich: 1. موسى اليه 2. مشار اليه 3. مرقوم 4. مذكور 5. مزبور 6. مسفور, wovon das erste in höflicher Ausdrucksweise die größte Hochachtung, das letzte, wie gesagt, die größte Geringschätzung ausdrückt,[1] ergeben sich für 1. موسى اليه drei, 2. مشار اليه sechs, 3. مرقوم zwölf, 4. مذكور keine,[2] 5. مزبور neununddreißig, 6. مسفور drei Beispiele.

Die Anwendung des letzteren auf noch zwei Persönlichkeiten außer Sinân-beg — Muḥammedaner — dient zur Bestätigung meiner Annahme: fol. 37r. geht مسفور auf den persischen Kalligraphen und Maler Monla (Molla) ʿAlî Riẓâ, der von unserem Autor bloß deshalb so übel traktiert wurde, weil er den Namen des schiʿitischen, also ketzerischen achten Imâms ʿAlî Riẓâ führte, dessen Andenken von den Türken mit Haß und Verachtung verfolgt wird.[3] Der zweite Fall von مسفور, fol. 34v. bezieht sich auf Schâh Ismâʿîl, den Begründer der persischen Sefiden-Dynastie, indem von seiner ihm durch Selim I. 1514 bei Tschaldiran beigebrachten blutigen Niederlage die Rede ist.[4] Sie folgte auf die Ermordung der im ʿosmânischen Reiche befindlichen ketzerischen Schiʿiten, deren Oberhaupt Schâh Ismâʿîl, der Vorkämpfer des Schisma gegen die Orthodoxie, der Rivale und Bedränger des ʿosmânischen Reiches, war, und der sich in seiner Korrespondenz mit Selim I. einer beleidigenden Sprache bediente. Auch in desselben ʿAlî oben zitierten voluminösen ʿosmânischen Geschichte, l. c. HO. 20a, fol. 344r. stieß ich auf eine sehr interessante Stelle, wo مسفور angewendet ist. Der Autor, den wir (S. 9) als einen freimütigen Historiker kennen gelernt haben, bezieht jenen Ausdruck auf eines der ekelhaftesten Scheusale, das auf einem Thron gesessen hat: Selim II. Wegwerfend bemerkt ʿAlî, daß ‚jener' (مسفور) Selimschâh ‚unbegreiflicherweise' (اكلغز) an Stelle seiner Brüder Erbe von Krone und Thron (وارث تاج وتخت) geworden sei! So urteilte dieser Historiker furchtlos über den Großvater des Sulṭâns, unter dessen Regierung er seine Geschichte schrieb (1597).[5]

Ist somit festgestellt, daß unser Autor مسفور ausschließlich in verächtlichem Sinne gebraucht, so ist das in betreff des Namens Sinân-beg schon an sich auffällig und prüfenswert. Denn wollte man Sinân-beg nicht als Pseudonym, worin sich ein fränkischer Meistername verbirgt, auffassen, dann bliebe die befremdliche Tatsache unerklärlich, daß ein im großherrlichen Palaste durch kaiserliche Gunst des im Andenken der muḥammedanischen Welt hochverehrten Eroberers geförderter, in seiner Art unvergleichlicher türkischer Künstler von dem Berichterstatter mit so auffälliger Geringschätzung bedacht werden konnte, wofür in den Kunstbiographien des Menâḳib-i hünerwerân kein zweites Beispiel vorliegt. Dagegen begreift man, daß, wenn Sinân-beg ein bevorzugter Fremdling aus christlichen Landen am türkischen Kaiserhofe war, dieser Umstand allein schon Anstoß zu erregen geeignet war. Wahrscheinlich kamen aber noch ganz besondere Gründe hinzu, die die künstlerische Tätigkeit Sinân-begs in den Augen des frommgläubigen Volkes als ein öffentliches Ärgernis erscheinen ließen. Daß für diese Annahme in der Tat alle Voraussetzungen gegeben sind, wird sogleich ersichtlich werden.[6]

[1] Vgl. für den modernen Sprachgebrauch Münschaât-i ʿosmânijje von F. Plechâcsek, Wien 1881, p. ??.

[2] In der Paraphrase سابق الذكر jedoch vier Beispiele.

[3] Vgl. über ihn meine Abhandlung: Zur orientalischen Altertumskunde, III: Riza-i Abbasi, ein persischer Miniaturenmaler (Sitzungsber. d. k. Akad. d. Wiss. in Wien, phil.-hist. Klasse, 167. Bd., 1. Abh.), S. 30f.

[4] صاحب قران سكندر نشان مرحوم سلطان سليم خان مسفور شاه اسمعيلله چالدران صحراسنده مصاف ايدوب —

[5] Auch Timur (Tamerlan), den Bezwinger des ʿOsmânen Bâjezid I., belegte man mit dieser verächtlichen Bezeichnung. Mustaḳimzâde, Tuḥfe-i chattâtîn, Türkische Handschrift der Bibliothek Dâmâd Maḥmûd Paschazâde in Konstantinopel, Seite ٤٠, Zeile 14 v. u.

[6] Von unserem ʿÂlî sagt Kantemir, l. c. I, p. 153 und nach ihm Hammer, Osm. Gesch. I, p. XXXVIII, derselbe habe besonders gegen die Christen unparteiisch geschrieben. Ein unverdientes Lob! Oft begegnet man in seinem Geschichtswerk auf die Christen gehenden Bezeichnungen, wie كفّار فجّار ‚die lasterhaften Ungläubigen' (HO. 20a, fol. 229v.), كفّار لئام وفجّار ‚die niederträchtigen und lasterhaften Ungläubigen' (l. c. fol. 230r.), كفّار خاكسار ‚die elenden (wörtlich: staubigen) Ungläubigen' (HO. 20b, fol. 6r.), كفّار بى دين ‚die ungläubigen Büsewichte' (l. c.), فجّار وكفّار فى الدّرك الاسفل من النّار ‚die lasterhaften und im tiefsten Abgrunde der Hölle befindlichen Ungläubi-

Ich leugne nicht, daß die hier vorliegende Textgestaltung eine Schwierigkeit darbietet. Wer jedoch genauer zusieht, muß finden, daß, sei es durch Verschulden des Verfassers oder eines Abschreibers, eine winzige Auslassung — die einer Silbe — oder eine Verschreibung stattgefunden haben müsse, durch die der Text eine völlig veränderte Fassung erhalten hat: es widerspricht nämlich ganz und gar der türkischen Schreibweise, von einer und derselben Persönlichkeit im selben Satze zweimal nacheinander zu sagen: er sei ein Franke gewesen, wie dies bei Mastori Pauli der Fall ist. Nach den vorstehenden Ergebnissen steht es nunmehr ganz außer Frage, daß in der Originalüberlieferung statt اولش des letzten Satzgliedes von ووادیسنده سربلند نقاشان اولش gestanden hat: اولشدر mit der Interpunktation oder besser اولدی, wonach also das Vorhergehende noch auf Sinân-beg zu beziehen war und der Bericht, verständlich und der Schreibweise bei den übrigen Personalnotizen entsprechend, so gelautet hat: ‚. . . der im . . . Palaste des Eroberers von Konstantinopel . . . zum Vorschein gekommene Maler Sinân-beg, der, ein fränkischer Meister, in Venedig wuchs und gedieh und in seiner Manier die Maler überragend geworden ist. Er ist der Schüler eines Franken, namens Mastori Pauli. Und jener Pauli etc.'[1]

Damit erscheint auch die auffallende und unmotivierte doppelte Bezeichnung Paulis als ‚Franke' im Texte des Menâḳib-i hünerwerân beseitigt. Und in der Tat bezieht Ḥabîb dieselbe Phrase in seiner Formgebung: وادیسنده بیلنمز ایدی ‚und in seiner Manier ohnegleichen' entsprechend meiner Auffassung auf Sinân-beg! Daß er den Damajan aber zu einem Venezianer macht, fällt ihm zur Last.

Schließlich noch eins. Man darf nicht entgegenhalten, daß ʿÂlî nur Sinân-beg, nicht aber auch den als Christen unbezweifelbaren Mastori Pauli verächtlich bezeichnet, sondern sich bei diesem mit dem allgemein üblichen مرزبور der fünften Gradfolge begnügt. Es ist fast überflüssig zu bemerken, daß مسفور nicht notwendig und ausschließlich, sondern zumeist dann Anwendung fand, wenn die Geringschätzung aus besonderem Grunde zum Ausdruck gelangen sollte, wie dies oben bei ʿAlî Riżâ, Schâh Ismâʿîl und Selim II. der Fall war und, wie soeben angedeutet wurde, auch für Sinân-beg zutreffen müßte.[2]

Welcher Künstler mag nun mit diesem Sinân-beg gemeint sein und wieso konnte solch ein Pseudonym einem Franken gegeben werden?

Es ist bekannt, daß Sinân gerade derjenige Name ist, der mit Vorliebe Individuen christlicher Herkunft und überhaupt Renegaten beigelegt wurde. Um nur ein paar Beispiele zu nennen, war Muḥammeds II. Janitscharen-Âga Sinân ein Christenkind; Suleimâns I. großer Baumeister Sinân war zweifellos von christlicher Geburt, wahrscheinlich ein Grieche;[3] der zwölfjährige Scipione Cigala, aus dem Geschlechte der Cigalen zu Genua erhielt von Suleimân nach der Beschneidung den Namen Sinân;[4] der Großwezir Murads III., Sinân-Pascha († 1596), ein Renegat, war von Geburt ein Albanese, nach anderen ein Florentiner oder ein Mailänder aus dem Hause der Visconti;[5] der Großadmiral Sinân Pascha, Nachfolger Barbarossas (1546), war ein Jude (*Sinus Judaeus*).[6]

gen' (l. c. HO. 20a, fol. 258v.); Karl V. wird اسپانیه قرالی ‚Spaniens König' genannt (l. c. fol. 357r.), gelegentlich des Berichtes über die Belagerung von Tunis wird er aber اسپانیه قجاری ‚der Lasterhafte Spaniens' tituliert (l. c. fol. 362v.), usw.

[1] Der im Asiatischen Museum zu St. Petersburg befindliche Codex des *Menâḳib-i hünerwerân*, Ms. or. 504, 8°, 98 Blätter, stimmt, wie mir der Direktor, Herr Staatsrat Salemann mitzuteilen die Güte hatte, fol. 89v. buchstäblich mit unserem Texte überein, nur ist vor dem فرنگ über der Zeile كه eingefügt. — Vgl. auch B. Dorn im Bulletin de la Classe Historico-Philologique de l'Académie Impériale des Sciences de St.-Pétersbourg, X, 1853, p. 73.

[2] Dies erhellt am deutlichsten daraus, daß die türkischen Reichshistoriker z. B. die europäischen Fürstenhäupter je nach der politisch-kriegerischen Konstellation abwechselnd bald mit Hochachtung (مشار الیه), bald mit Verachtung (مسفور) bedenken.

[3] Wie auch der Erbauer der Moschee Muḥammeds II. in Konstantinopel, Christodulos, ein Grieche war. Auch die Steinmetze (*Mi'mârdschylar*) waren Griechen oder überhaupt Christen. Am Hofe Selims I. (1512—1520) waren deren zweihundert ständig im Solde; vgl. Gio. Antonio Menavino, Vita et legge Turchesca, in Sansovinos Historia universale etc., fol. 45v.: ‚*Al servigio del gran Turco sono sempre dugento huomini parte Greci, e parte Christiani, e parte schiani del gran Turco, e sono chiamati Meimargiler, che vol dire picchia pietre, e quaranta di loro che sono i migliori, hanno dieci aspri di provisione, e gli altri, chi sei e chi otto, e sono pagati del lor salario di tre mesi, che mai non manca.*'

[4] ‚*Cicala di nazione genovese*', Relazioni dell'Impero Ottomano del M. Antonio Tiepolo, 1576, in Albèri, l. c. Ser. III, Bd. 2, p. 143. — Hammer, l. c. IV, p. 669.

[5] Lewenklaw, Neuwe Chronica etc. p. 118.

[6] Paulus Jovius, Elogia virum bellica virtute, 1575, p. 343.

Insbesondere ward der Name in Beziehung zur ‚Schönheit' gebracht, da man ihn mit Jûsuf, dem Namen des biblischen Josef, identifizierte und an seiner Stelle gebrauchte. Denn Josef gilt den Muhammedanern als das Ideal männlicher Schönheit und Vollkommenheit und der Name Jûsuf wird von den morgenländischen Dichtern häufig den Gegenständen ihrer zärtlichen Freundschaft beigelegt, deren Schönheit sie an jene des ägyptischen Josef erinnert.[1] Daher geschah es, daß Selim I., als er die Nachricht erhielt, sein Großwezir Sinân Pascha sei auf dem Schlachtfelde bei Ridania in Ägypten gefallen (1517), ausrief: ‚Wir haben Ägypten erobert, aber den Josef (d. h. den Freund, den Günstling) verloren!'[2] Auch Murâds III. Statthalter von Ofen, ein Franke, wurde Sinân oder Jûsuf genannt[3] und Abû-l-Ma'âni sagt von Sinân in einem persischen Vers:

در زبان دوستدار ان نام من یوسف بود
لیك در چشم عدوی بدكان كشته سنان.

‚In der Sprache der Freundschaft war mir jener Name Josef:
‚Aber im Auge der Feindschaft verwandelte er sich mißtravisch in Sinân'.[4]

Sehen wir uns nach einem fremden, also fränkischen Maler um, der am Hofe des Eroberers und als Gast desselben im kaiserlichen Palast gewirkt haben konnte, so kann, ja muß nur eine Persönlichkeit in Frage kommen, auf die alle geschilderten Umstände passen, nämlich Gentile Bellini. Natürlich frug man diesen in Konstantinopel alsbald nach der Wortbedeutung seines Namens, den man darnach sogleich entsprechend orientalisierte. Ich werde für diese Gepflogenheit später, gelegentlich der Besprechung eines analogen Falles, sehr schlagende Beispiele beibringen. Was Gentile Bellini betrifft, war in beiden Teilen, dem Vor- und Zunamen, die Beziehung zur Anmut und Schönheit gegeben, wie doch Lorenzini dem Giovanni Bellini, Bruder Gentiles, ein Epigramm mit Anspielung auf seinen Namen gewidmet hat:

Johanni Bello Bellino pictori clarissimo.
Qui facis ora suis spirantia. Belle, tabellis
Dignis Alexandro principe pictor eras.[5]

Auch war Bellini der erklärte Günstling des Großherrn.

Als ein weiteres gewichtiges Argument für unsere Gleichstellung von Sinân-beg mit Bellini kommt hinzu, daß, wie Sansovino berichtet, der Künstler nach der Porträtierung des Sultâns von demselben zum ‚Ritter' gemacht worden ist: *dal quale era stato creato Cavaliero*, wofür im Türkischen der Titel Beg (sprich: *Bej*) eintritt.[6] Daß sich Bellini auf der Rückseite seiner weiter unten zu besprechenden Muhammed-Medaille[7] EQVES AVRATVS und COMES PALATINVS nennt, steht aber gewiß in keiner Beziehung zu dem türkischen Titel, wie Thuasne[8] angenommen hat. Bekanntlich bezeichnete *Eques auratus* ursprünglich jene Ritter, die zu Rom auf der Tiberbrücke vom Kaiser nach seiner Krönung den Ritterschlag empfingen und durch goldene Sporen ausgezeichnet wurden, wovon sie den Namen erhielten. Im Laufe der Zeit wurden jedoch vom Kaiser und von Königen dergleichen Equites aurati auch bei anderen feierlichen Gelegenheiten geschaffen. Ja die Würde eines Eques auratus wurde oft Personen verliehen, ‚die eben nicht von alter adeliger Geburt und mehr von der Feder als vom Degen berühmt' waren.[9] Nach den neuesten über Gentile Bellini aufgefundenen Urkunden, die von Molmenti und Paoletti herausgegeben worden sind, wurde Gentile Bellini schon am 13. Februar 1469 vom Kaiser zum Eques auratus und

[1] Joseph und Suleïcha, ed. Rosenzweig, Wien 1824, p. 192, 207.

[2] Hammer, Osm. Gesch. II, p. 662.

[3] Hammer, l. c. IV, p. 196. Sein Siegel ist beschrieben bei Hammer-Purgstall, Abhandlung über die Siegel der Araber, Perser und Türken, Wien 1848, p. 36.

[4] Wortspiel: Sinân bedeutet Lanze. Ferheng-i Schu'ûrî, II, fol. 90r., wozu bemerkt ist: معانی ثانی اسم یوسفه دیرلر یعنی یوسفه سنان دخی دیرلار ‚Die zweite Bedeutung (von Sinân) ist Jûsuf, indem man die, welche Jûsuf heißen, auch Sinân nennt.' Obiger Vers wurde auch zu einer Siegelinschrift verwendet. Hammer-Purgstall, l. c. p. 44, Taf. Nr. 42.

[5] Lionello Venturi, Le origini della pittura Veneziana 1300—1500, Venezia 1907, p. 356.

[6] Francesco Sansovino, Lettera intorno al Palazzo ducale e descrizione dei quadri nella Sala del Gran Consiglio esistenti prima dell' incendio del MDLXXVII, Venezia 1829, p. 27; Thuasne, l. c. p. 49, 59. — Bekannt ist das jüngere *Begzâde* d. h. ‚ein Edelmann' für Europäer. Auch in Persien, wo noch im XVII. Jahrhundert Türkisch die Hofsprache war und die Beamten- und Militärhierarchie nach türkischem Muster organisiert waren, bezeichnete der Titel *Beg* die Ritterwürde innerhalb eines speziellen Ritterordens. Pietro della Valle, Reiß-Beschreibung, II, p. 16, 24 f.

[7] Vgl. die Abbildung unten pag. 48.

[8] l. c. p. 49.

[9] Zedler, Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste etc., Leipzig-Halle 1742, XXXI, Sp. 1764, s. v. Ritter.

Comes palatinus ernannt,[1] also lange bevor er zu Muḥammed in Beziehung getreten ist.

Aber umgekehrt ist es nicht zu leugnen, daß der Eroberer Muḥammed in diesem Punkte sich auch als ‚Kaiser' fühlte und die gleichen Titel und Würden, obschon in türkischer Benennung, verlieh, die Kaiser Friedrich III. im Abendlande zu vergeben pflegte. So verhielt es sich denn auch in betreff des zweiten Titels *Comes Palatinus*, indem die Palast-Bege als die den Comites Palatini annähernd entsprechenden Hofchargen, die niemals von muslimischen Malern bekleidet werden konnten, dem großherrlichen Serai in Konstantinopel angehörten.[2] Demnach spricht auch dieser Umstand wiederum für die Gleichstellung von Sinân-beg mit Bellini, da ersterer nach der türkischen Überlieferung in der Tat als Künstler ‚im großherrlichen Palaste zum Vorschein gekommen', d. h. als ‚Pflegling' oder Gast desselben unter kaiserlichem Schutze der Ausübung seiner Kunst daselbst oblag. Daß sich dieselbe aber nach Aussage eines Augenzeugen zu Gefallen des hohen Gönners auch in den Dienst der Unzucht stellen mußte, hat wohl in den Kreisen der muḥammedanischen Bevölkerung Konstantinopels allgemeines Ärgernis verursacht und zu jener verächtlichen Bezeichnung des Künstlernamens geführt, wovon oben die Rede war.[3]

Nun will ich die beiden Namen Maestro Pauli und Damajan zu identifizieren versuchen.

Ersterer, Pauli = Paolo, dürfte seines Zeichens ein Scultore, Bildhauer oder Medailleur gewesen sein: denn die Titulatur نقّاش, die sowohl einen Bildhauer oder Medailleur als auch einen Maler bezeichnen kann, scheint in unserem türkischen Texte eben bei Maestro Paolo denn doch gegensätzlich zu dem spezifischen مصوّر ‚Maler' des Sinân-beg zu stehen.

Aus der langen Reihe der italienischen Quattrocentisten könnte man wohl den einen oder anderen der *‚ragionevoli maestri nella scultura'*, namens Paolo herausgreifen; allein es ließen sich bei denselben weder Beziehungen zu einem Damajan glaubwürdig voraussetzen, noch aus ihren Lebensdaten kunsthistorische Gründe für eine Reise nach Konstantinopel und die dadurch veranlaßte persönliche Berührung mit Sinân-beg-Bellini geltend machen.[4]

Nur bei einem Künstler namens Paolo scheint mir die Sache günstiger zu liegen. Es ist eine Vermutung, die ich mit allem Vorbehalt ausspreche: ich denke an den Meister Paolo da Ragusa, dessen Name im Türkischen nach der auf seinen Medaillen in lateinischer Genitivverbindung gegebenen Signatur PAVLI überliefert ist, und der, wie schon Friedlaender festgestellt hat, ganz vereinzelt steht, der — wenigstens bis jetzt nicht nachweisbar — keiner der italienischen Städte angehört, aus denen wir Künstlermedaillen kennen.[5] Bedeutsam dünkt mich jedenfalls zu sein, daß Paolo in unserer türkischen Quelle eben als ‚Schülergehilfe' (شاگرد مساعد) ist die wörtliche Übersetzung von *garzone*!) jenes Damajan genannt wird, der ein geschickter Zeichner, d. h. ein Architekturzeichner oder auch Münz- und Medaillenzeichner gewesen ist.[6]

Wer ist nun dieser zweite Meister, der sich unter dem Namen دامیان *Damian* oder *Damajan* verbirgt? Ich habe die erstere Transkription hierhergesetzt, weil anzunehmen ist, daß sie von irgendwelcher Seite vorgeschlagen werden könnte.[7] Aber sie wäre unzulässig. Damian wird دمیان

[1] L. Venturi, l. c. p. 326, 329.

[2] Lewenklau, Neuwe Chronica Türkischer Nation, Frankfurt a. M. 1590, p. 399 nennt die ‚fürnehmen Begen zu Hof' Freiherren, weil sie nicht verpflichtet waren, in den Krieg zu ziehen.

[3] Durch den nach dem Tode Muḥammeds II. erfolgten öffentlichen Verkauf dieser Bilder im Bezestân zu Konstantinopel kam dies zur allgemeinen Kenntnis.

[4] So ist z. B. an Paolo Romano nicht zu denken. — Lange nach Abschluß dieser Untersuchung erschien das Werk: ‚Les Calligraphes et les Miniaturistes de l'Orient Musulman', Paris 1908, von Cl. Huart, wo p. 340 f. Anm. unser ‚Mastori Pauli (maître Paul)' mit Fra Paolo da Pistoja, dem Schüler des Fra Bartolommeo di San Marco, in Zusammenhang gebracht wird. Das ist schon deshalb unmöglich, weil Fra Paolo da Pistoja, der siebenundfünfzig Jahre alt 1547 starb, bei dem Tode Muḥammeds II., 1481, noch gar nicht geboren war.

[5] Jahrb. III, p. 190 f. — Natürlich könnte der nächste archivalische Fund Wandel schaffen, wie es bei Costanzio da Ferrara der Fall war.

[6] Man vergleiche die mit der Feder gezeichneten Münzen- und Medaillen-Entwürfe des Antonio Pisano! A. Heiss, l. c. p. 35, 36, 38. — Über die spezifische Bedeutung ‚Münzzeichner' s. Chaṭṭ u chaṭṭaṭân, IFA, 121: دار الضرب همایونده . . . رسّام سکّه اولمشدر.

[7] Dies ist inzwischen tatsächlich geschehen! In dem eben (Anm. 4) zitierten Werke Huarts wird an den Holzintarsisten Fra Damiano von Bergamo, einen Laienbruder in San Domenico in Bologna, gedacht, allerdings mit der Bemerkung: c'est peu probable. Dies glaube ich gerne; denn Fra Damiano führte ein Intarsiabild nach dem Entwurfe des Jacopo Barozzi da Vignola aus, der im Jahre 1507 geboren wurde! Vasari, V. 224. — Auch Dorn, l. c. p. 73 las Damian.

= *Λαμπάρδος* und دمباط, also ohne *Elif* geschrieben.[1] Somit ist nach den für europäische Namen geltenden türkischen Transkriptionsgesetzen دامجان *Damajan* auszusprechen und sehr wahrscheinlich auf einen *damajan(o)*, d. h. da Majano zu beziehen.

Es hat zwei toskanische Meister des Namens *damaiano, da maiano, Damajano* usw., wie die aktenmäßigen Schreibungen lauten, gegeben:[2] Giuliano da Majano, Architekt und Bildhauer, geb. 1432 zu Majano (in Oberitalien), gest. um 1495 in Neapel, Dombaumeister von Florenz, der jedoch ständig von dieser Stadt abwesend war, um künstlerischen Aufgaben in Neapel und anderen Städten Italiens zu obliegen.[3] Der auf uns gekommene lückenlose Prospekt seiner Lebensdaten läßt durchaus keinen Raum für eine Reise nach Konstantinopel offen.[4]

Der zweite dieses Namens ist Benedetto da Majano, Bruder des Vorigen, geb. 1442 zu Majano, gest. 1497 oder 1498. Aus den Lebensumständen dieses Mannes wird man eher schließen können, daß er mit dem دامجان der türkischen Überlieferung zu identifizieren sei. Benedetto war nach damaliger Sitte ein vielseitiger Künstler: Intarsist, Architekt, Bildhauer und gerühmter Zeichner; er nennt sich selbst: *‚Io benedetto da maiano scarpellatore'*. Seine Laufbahn begann er, der echte Sohn eines Legnaiuolo, als Holzintarsist und kam in dieser Eigenschaft mit zwei von ihm in überaus schöner Einlegearbeit meisterhaft ausgeführten Truhen zu Matthias Corvinus (reg. 1458—1490) nach Ungarn, wo er aber dieser Kunst alsbald den Rücken kehrte und am Hofe dieses Königs eine Zeitlang die Bildhauerei betrieb.[5] Ob er sogleich von da oder erst später nach Konstantinopel gereist ist, von welcher Möglichkeit später die Rede sein wird, bleibt fraglich. Es liegen weder dafür noch dagegen Beweise vor.[6]

Sicher ist nur, daß ein da Majano wirklich am Hofe des Sulṭâns geweilt hat; darüber kann nunmehr nach der oben übersetzten türkischen Überlieferung des Menâḳib-i hünerwerân kein Zweifel bestehen. Sowohl Paolo als auch da Majano werden dort, textlich mit Sinân-beg zusammenhängend, unter entsprechendem Titel als im ʿosmânischen Reiche wirkend genannt. So auch die Auffassung des Ḥabîb. Worin die Meisterschaft des Ersteren gegenüber dem ‚Schüler' Sinân-beg-Bellini bestanden haben könnte, werde ich später zu erklären versuchen.

Handelt es sich nun, wie aus den beiden türkischen Relationen hervorgeht, um eine italienische Künstler-Trias zu Konstantinopel, von der nirgends sonst Erwähnung geschieht, dann gilt es zu prüfen, ob sich dieselbe in den durch Bellinis Aufenthalt gegebenen zeitlichen Rahmen einfügen läßt.

Was Paolo da Ragusa betrifft, wäre derzeit nur ein für unsere Frage allerdings wichtiger Umstand festzustellen. Paolo hat, wie Julius Friedlaender[7] gegen Armand[8] dargetan, die beiden bekannten, mit seinem Namen signierten Medaillen (OPVS·PAVLI·DE·RAGVSIO·) sicher 1474 zu Neapel verfertigt. Die erste derselben war für Friedrich von Montefeltre, der sich damals zu Neapel im Dienste des Königs Ferdinand I. befand, bestimmt; die zweite, welche den König Alfons I. von Neapel, an dessen Hof Paolo geweilt hat,[9] darstellt, wurde nach dessen Tode auf Veranlassung seines Sohnes

[1] Eutychius, Patriarchae Alexandrini Annales, I, 400; l. c. II, 494; Ibn el-Aṯîr, Chron. ed. Tornberg, VII, ٣٣٥, ٣٤٤, ٣٧٠; VIII, ٤٨, ٥٧; Ibn Chaldûn, Bûlâker Ausgabe III, ٣٨٤.

[2] Cornelius v. Fabriczy, Giuliano da Majano, in Jahrb. XXIV, 1903, p. 154, 159ff.

[3] Deshalb wurde er am 2. Mai 1488 der Stelle des Dombaumeisters, die er seit 2. April 1477 bekleidet hatte, enthoben. Aus diesem Grunde geht wohl auch die Liste der von ihm für S. Maria de' Servi zu Florenz gelieferten Arbeiten nur bis 1478. C. v. Fabriczy, l. c. 146, 167.

[4] C. v. Fabriczy, l. c. 137ff.

[5] Vasari, l. c. II, p. 311 f.

[6] Wenn Vasari, l. c. p. 313 sagt, Benedetto sei aus Ungarn nach Florenz zurückgekehrt, so könnte diese Rückreise recht wohl auch über Konstantinopel geschehen sein. — Mgr. Bischof Fraknói hatte die Güte, mir mitzuteilen, daß die ungarischen Quellen keinen Anhaltspunkt bieten, um die Zeit des Aufenthalts von Benedetto da Majano in Ungarn fixieren zu können. — An anderem Orte (Zur orientalischen Altertumskunde IV: Muhammedanische Kunststudien, Sitzungsberichte der phil.-histor. Klasse der kaiserl. Akademie der Wissenschaften, 172. Bd., 1. Abh., p. 94, Anm. 4) habe ich die Vermutung ausgesprochen, daß die auf Suleimâns I. Geheiß verschont gebliebene Marmorstatue des heiligen Georg mit dem Drachen in Buda mit Benedetto da Majano in Beziehung zu bringen sei. Das heute bei der zur Matthiaskirche emporführenden Matthiasstiege (*Mátyás lépcső*) stehende St. Georgsdenkmal ist jedoch nicht das Original; dasselbe befindet sich jetzt in Prag. Über die dem genannten Künstler zugeschriebenen Statuen der Corvinischen Königsburg, die man irrig für Marmorwerke gehalten hat, vgl. meine Bemerkung l. c. p. 92, Anm. 1.

[7] Jahrbuch, l. c. III, p. 191 [8] l. c. I, p. 27

[9] Ivan Kukuljević Sakcinski, Kroatisch-dalmatische Künstler am Hofe des ungarischen Königs Mathias Corvinus, Agram 1860 (aus der ‚Agramer Zeitung' abgedruckt).

Ferdinand als Restitutionsmedaille gemacht und von Friedlaender mit gutem Grunde der ersteren örtlich und zeitlich zugesellt.[1] Dies ist sehr wichtig; denn Benedetto da Majano war damals gewiß schon durch seinen Bruder Giuliano, in künstlerischer Beziehung zu Neapel, wenn nicht auch zu dem dort lebenden berühmten Florentiner Filippo Strozzi gestanden, dem König Ferdinand I. für gewährte Subsidien vielfach verpflichtet war.[2] Ob die bekannte, jetzt im königl. Museum zu Berlin befindliche, von Benedetto da Majano gefertigte Terrakottabüste Strozzis schon aus dem Jahre 1470 stammt, wie Friedlaender annimmt, oder (nach Bode) kurz vor Filippos Tode (1491) geschaffen wurde, mag unerörtert bleiben. Jedenfalls klafft da bis zur angezweifelten Entstehung der Strozzi-Medaille (1485 oder 1490) und dem vermeintlichen Baubeginn des Strozzi-Palastes (6. Aug. 1489) durch Benedetto da Majano eine Lücke.[3] Von Florenz nach Neapel und umgekehrt ziehen sich also um die genannte Zeit die Fäden für eine mögliche Verbindung des Paolo da Ragusa mit Benedetto da Majano; dahin hatte auch die Politik ihre Fäden gesponnen, indem sie durch das innigste Freundschaftsverhältnis des großen Lorenzo Medici zu König Ferdinand ihren Ausdruck fand. Als nun im Jahre 1479 am florentinischen Hofe eine Gesandtschaft nach Konstantinopel vorbereitet wurde, konnten recht wohl die beiden Künstler, der toskanische Meister und sein Schülergehilfe, mit dieser Gesandtschaft die Reise nach dem Goldenen Horn angetreten haben. Es war eben der Zeitpunkt, in welchem Muḥammed II. von der Signorie in Venedig die Sendung eines geschickten Malers und anderer Künstler verlangte. Schon vorher hatte — wie oben darzutun versucht wurde — der König von Neapel den Maler und Medailleur Costanzio da Ferrara auf Bitte des Großherrn nach Konstantinopel entsendet.

Die Gesandtschaft verließ am 14. Juli 1479, mit Antonio Bernardi an der Spitze, Florenz und kam gegen Mitte August in Konstantinopel an.[4] Der Gesandte blieb bis Ende November in Konstantinopel und da Bellini, gegen Ende September dort eintraf, wäre die Möglichkeit der Beziehung zwischen diesem und den beiden anderen Künstlern, die nach der Abreise des florentinischen Gesandten zurückblieben, gegeben.[5]

Benedetto da Majano mag in Konstantinopel ein reiches Feld für seine künstlerische Tätigkeit gefunden haben, falls er dort — abgesehen von der Bildnerei — wohl auch die Architekten des baulustigen Sulṭāns mit seiner Kunst zu unterstützen berufen war; denn Benedetto war nach dem ausdrücklichen Zeugnisse Vasaris ‚auch ein guter Zeichner' und in der Architektur ebenso

[1] C. v. Fabriczy, l. c. p. 48 f. läßt die beiden Medaillen 1450 in Neapel entstanden sein.

[2] Friedlaender, l. c. II, 237.

[3] In diese Zeit (1474—1478) fällt der nach dem Entwurfe des Giuliano da Majano ausgeführte Dombau zu Faenza, für welchen Benedetto durch seinen Bruder den Auftrag für einen Grabaltar erhielt. Die Aufstellung desselben und der dadurch vielleicht bedingte Aufenthalt Benedettos in Faenza mag wohl in die letzte Bauzeit gefallen sein.

[4] Thuasne, l. c. 44.

[5] Eine andere Möglichkeit wäre allerdings die, daß Paolo da Ragusa schon früher nach Konstantinopel gereist war, allein, oder vielleicht als Begleiter einer ragusäischen Gesandtschaft, und daß dann durch seine Vermittlung der Ruf an Benedetto da Majano ergangen ist. Aus den Akten des Archivs in Ragusa geht hervor, daß alljährlich Gesandte der Republik zu Muḥammed II. mit dem Tribut geschickt wurden. Die Nachweise hiefür verdanke ich der Güte meines Kollegen, Herrn Hofrates Prof. J. C. Jireček, nach dessen noch unpublizierten Aufzeichnungen aus dem Ragusäischen Archive. Für die hier in Betracht kommenden Jahre 1470—1478 sind folgende ragusäische Gesandtschaften in Konstantinopel nachweisbar:

1470, 17. Jänner. Rückkehr des Gesandten Elias de Bona und Stephanus de Lucharis von der Pforte.
— 15. September. Helias de Bona und Paladinus de Lucharis zu Gesandten gewählt; dazu am 5. November als dritter Nicolaus de Palmotta. Am 29. Jänner 1471 kehrten sie absolviert von der Ambassade zurück.
1471, 1. März. Blasius de Caboga, Elias de Bona, Nicolaus de Palmota. Im Juni zurück.
— 25. September. Nicolaus de Palmota, Franciscus de Poza. Am 10. Jänner 1472 zurück.
1472, 16. Juli. Der Bürger Nicolaus Chrimaldich reiste ad portam Imperatoris mit einer ‚Commissio'.
— 30. September. Joannes de Palmota und Junius de Grati, zum Imperator Turcarum, cum donis consuetis.
1473, 13. September. Nicolaus de Palmota und Paladinus de Lucharis. Auch Geschenk ‚filio Imperatoris, qui tenet sedem patris in Adrianopolis'. Am 8. Februar 1474 zurück.
1474. 12. Oktober. Zur Pforte gesandt: Franciscus de Poza, Paladinus de Lucharis. Am 6. April 1475 zurück.
1475, 6. Oktober. Nicolaus de Palmota, Lampriza de Cerva. Am 14. Februar 1476 Absolution nach der Rückkehr.
1476, 11. Oktober. Paladinus de Lucharis, Jacobus de Bona. Am 1. März zurück.
1477, 25. September. Natalis de Saracha, Joannes de Palmota.
1478, 13. Juni. Electi: Elias de Bona, Blasius de Caboza. Am 22. October ‚franchati', aber nicht mit Dank — Die Republik mit dem Erfolg unzufrieden.
1479—1480 fehlen die Bücher des Senates (Consilium Rogatorum) und des Großen Rates (Consilium Maius).

Die Instruktionen an die Gesandtschaften sind aus diesen Jahren nicht erhalten.

geschickt wie in der Skulptur und Holzintarsia.[1] Damit stimmt also auffallend, wenn ihn unser türkischer Bericht, wie oben schon hervorgehoben, einen ‚geschickten Zeichner' nennt. Von seinem Schüler und Gehilfen Maestro Paolo, vorausgesetzt, daß meine Identifizierung richtig ist, wissen wir nur, daß er — wenigstens vorläufig in die Augen springend — ein Medailleur war, womit die Bezeichnung نقاش unseres türkischen Textes nicht im Widerspruch steht. Wenn in demselben weiters dieser Künstler zu Sinân-beg-Bellini in das Verhältnis des Lehrers zu dem Schüler gesetzt wird, kann es sich zweifellos nur um die Einführung des letzteren in die Modellierkunst handeln, der sich Bellini nach allem, was wir von dem Lebensgange dieses Meisters wissen, erst während seines Aufenthalts in Konstantinopel zugewandt haben mochte. Daß es gerade Maestro Paolo sein sollte, dem die Unterweisung Bellinis zufiel, wäre deshalb bemerkenswert, weil bekanntlich die Signorie von Venedig gleichzeitig mit Bellini den Paduaner Bartolomeo Bellano (Vellano, geb. 1430, gest. 1498), einen tüchtigen Bildhauer, Zeichner und Medailleur, an das Hoflager nach Konstantinopel sandte,[2] über dessen dortige Tätigkeit allerdings nichts verlautet hat.

Über Gentile Bellinis Aufenthalt am Bosporus sind wir jedoch ziemlich genau unterrichtet. Er verweilte, wie schon bemerkt, daselbst vom Spätherbst 1479 bis November 1480, wo er, vom Sultân reich beschenkt, nach Venedig zurückkehrte. Als sichtbares Zeichen seiner Gnade verlieh ihm der Großherr unter anderem eine schwere goldene Ehrenkette.[3] Es war dies nicht etwa die Nachahmung einer abendländischen Sitte, sondern entsprach einem sehr alten orientalischen Gebrauch.[4] Wenn die Übersetzer von Vasaris Lebensbeschreibungen, A. Gottschewski und G. Gronau, V, 1908, p. 24, Anm. 33, meinen, Gentile Bellini habe sich mit dieser Kette vorn auf dem Bilde der ‚Predigt des hl. Markus' in der Brera dargestellt, so ist das ein Irrtum: Bellini trägt dort vermutlich die Kette als Sankt-Markus-Ritter mit dem goldenen Medaillon, dessen Vorderseite das Brustbild des Dogen und dessen Rückseite den Markus-Löwen mit dem aufgeschlagenen Buch und der Inschrift *Pax tibi Marce Evangelista meus* zeigte. — oder der Künstler hat sich aus eigenem an die ihm von Muḥammed II. verliehene Ehrenkette eine selbstgeschaffene Muḥammed-Medaille angehängt, wie man sich an dem Porträtstich bei Thuasne, l. c. p. VIII nach Ridolfi, Le Meraviglie dell'arte, davon überzeugen kann.

Bellini entwickelte bekanntlich in Konstantinopel eine äußerst fruchtbare künstlerische Tätigkeit. Nicht nur, daß er nach dem Berichte des in Konstantinopel lebenden, bereits oben genannten Angiolello die hervorragendsten Hofleute des Sulţâns für diesen porträtierte und die Privatgemächer seines kaiserlichen Gönners mit obszönen Zeichnungen auszuschmücken beauftragt war;[5] er fertigte auch eine große Menge von Zeichnungen und Skizzen nach der Natur an und nahm sie in seine Vaterstadt mit, wo sie später als wertvolles Material von Schülern und Meistern, insbesondere von Pinturicchio benützt wurden. Zweien seiner Schülergehilfen (*garzoni*), Ventura und Girolamo, vermachte er zu gleichen Teilen seine sämtlichen Skizzen.[6]

In diesen Handzeichnungen kommt Bellinis Vorliebe für orientalische Kostüme zum Ausdruck,[7]

[1] II, p. 321; vgl. auch p. 317f.

[2] Vasari, III, p. 245ff., und insbesondere p. 249, Anm. 11; Fabriczy in der Gazette des Beaux Arts, 1892, p. 330 f.

[3] Thuasne, l. c. p. 49f.

[4] So hängte der 'abbâsidische Chalife el-Mu'taḍid billâh, 283 d. H. = 896 n. Chr., dem Ḥamdâniden 'Alî el-Ḥasan eigenhändig eine goldene Ehrenkette um, Mas'ûdi, Murûdsch ed-ḍahab, II, p. ٣٧٢: وطوّق بطوق من ذهب; ebenso l. c. II, p. ٢٧٩; Sojûṭi, Ta'rich al-Chulafâ, p. ٤١٨, Jahr 367 d. H. = 980 n. Chr.; p. ٤٣١, Jahr 379 d. H. = 989 n. Chr. Für ein abgeschlagenes Rebellenhaupt verlieh Muḥammed ibn Ṭâhir II. 251 d. H. = 865 n. Chr. Ehrenketten im Gewichte von 30 Dînâren (zirka 133 g Gold), Ṭabari, p. ١٣٩١; in Makrizis Chiṭ. I, p. ٤٤٣, Jahr 515 d. H. = 1121 n. Chr. werden الامراء المطوّقين ‚die ehrenbeketteten Emire' genannt, p. ٤٤١ die goldene Ehrenkette (طوق ذهب) erwähnt. Ebendaselbst, I, p. ٤٤٠ heißt es: ويتخلع على أكابر الامراء الاطواق الذهب والاسورة ‚er bekleidete die Groß-Emire mit goldenen Ehrenketten und Armspangen'. Als höhere Auszeichnung trat an Stelle der Goldkette zuweilen die Perlen- oder Juwelenhalsschnur, z. B. l. c. p. ٤٤٠: وكان يتخلع على الوزير عوضا عن الطوق عقد جوهر ‚er bekleidete den Wezîr statt mit der Ehrenkette mit einer Perlenhalsschnur'; ebenda: وخلع عليه يعنى على امير الجيوش بدر الجمالى بالعقد المنظوم باجوهر مكان الطوق ‚er bekleidete ihn, d. h. den Emîr des Heeres Badr el-Dschemâli, mit einer Halsschnur von aufgereihten Perlen an Stelle der Ehrenkette' usw.

[5] ‚*Fu dall detto Gentil fatto diversi belli quadri, et massime di cose lussuria in alcune cose belle in modo che non haueua nel Serraglio gran quantità . . .*', Historia Turchesca, l. c. fol. 49r.; Thuasne, l. c. 39, 68.

[6] Corrado Ricci, Pintoricchio, sa Vie son Œvre et son Temps, Paris 1903, p. 118.

[7] Auch Ridolfi, Le meraviglie dell'arte, I, p. 40: ‚*che gli dipinse parimente gli habiti tutti de' popoli Orientali.*'

deren Originalität und Echtheit so sehr verführerisch anziehend auf die Künstler wirkten.

6.

Es haben sich sieben Federzeichnungen solcher orientalischer Kostümfiguren erhalten, die auf Gentile Bellini zurückgeführt werden. Die bekanntesten sind die beiden sitzenden Figuren in der Sammlung des British Museum, einen Soldaten und eine Frau darstellend; sodann drei stehende Figuren, zwei Männer und eine Frau, in der Sammlung des Louvre, und zwei stehende Figuren im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M., die Griechen oder Arnauten vorstellen sollen.

Adolf Venturi will in diesen Zeichnungen die von Pinturicchio für die Fresken des Appartamento Borgia im Vatikan angefertigten Skizzen erblicken.[1] Gewiß mit Unrecht, wie Gustavo Frizzoni dargetan hat.[2] — Ich will auf diese vielfach ‚für und wider' besprochenen Federzeich-

7.

nungen hier nicht näher eingehen, doch wohl aber

[1] Disegni del Pinturicchio per l'Appartamento Borgia in Vaticano. in L'Arte. Anno I. 1898, Roma. p. 32ff. mit den Abbildungen der sieben Zeichnungen.

[2] ‚Zu den vermeintlichen Zeichnungen Pinturicchios für das Appartamento Borgia', in Repertorium für Kunstwissenschaft, red. von Thode und Tschudi, XXI. Bd., 1898, p. 281f. — Corrado Ricci, Pinturicchio, l. c., p. 117f. —

dieselben — mit Ausschluß der beiden dem Städelschen Institute angehörenden Blätter — insoweit berühren, als ich zu ihrer Erklärung etwas beitragen zu können hoffen darf.

Nur allein die beiden Zeichnungen des British Museum werden im allgemeinen widerspruchslos als echte ‚Bellini' anerkannt. Die männliche Figur, siehe die Abbildung Fig. 6, stellt einen sitzenden Janitscharen (يكيچرى *Jeñi-tscheri*) vor: es ist ein *Soluḳ* (صولق), d. h. Soldat des Gardekorps der Janitscharen oder Leibwache des Bogens, weil er mit Köcher, Bogen und Krummsäbel bewehrt ist. Die hinteren Hängeärmel seines Oberrockes sind, was bisher nicht bemerkt wurde, auf dem Rücken zusammengebunden; das Haupt ist mit der Janitscharen-Mütze aus weißem Filz (كچه *Ketsche*) bedeckt. Pinturicchio hat diese Zeichnung für sein Martyrium des hl. Sebastian benützt, aber die historische weiße Farbe der Mütze willkürlich in eine dunkle umgeändert und eine Straußfeder angesteckt.[1]

Die zweite Zeichnung, siehe die Abbildung Fig. 7 stellt eine gleichfalls nach türkischer Art mit unterschlagenen Beinen auf der Erde sitzende Frau vor, die mit den beiden im Schoße ruhenden Händen einen metallenen Rundspiegel vor sich hält.[2] Man hat in ihr eine Griechin oder Albanerin erkennen wollen;[3] Thuasne hält sie für eine ‚türkische Frau',[4] was von seinem türkischen Übersetzer Aḥmed Refiḳ Bej mit der Bezeichnung ‚*'Osmânly ḳâdyny*' ohneweiters angenommen wird.[5] Man könnte dies bezweifeln und nach der Kopftracht eine Christin vermuten. Allein Gio Antonio Menavino, der am Hofe Selims I. lebte, beschreibt in der Tat denselben Hut als die Kopftracht der ‚*donne turchesche*': es sei ein spitziger Hut aus getriebenem Silber, drei Spannen lang, und die Frauen, die ihn trügen, glichen Einhörnern.[6] Gentile Bellinis Zeichnung zeigt den Trichterhut (*Turṭur*) ohne Schleierbehang, dafür aber am unteren Rande mit einem roten, goldverbrämten Kopftuch (*Mendîl*), dessen Enden über die Schultern herabfallen, umwunden. Das unten im ‚Anhang' nach einer Photographie gegebene Bildnis einer Drusin aus dem Jahre 1873 läßt erkennen, wie diese Kopftracht sich nach Verlauf von vierhundert Jahren als eine Reminiszenz an jene altorientalische Mode bei den christlichen Drusen-Frauen der Türkei erhalten hat.

Weniger bekannt als diese beiden Blätter sind die drei Handzeichnungen türkischer Kostümfiguren, die unter den Schätzen des Louvre bewahrt, gleichfalls Bellini zugeschrieben werden und wenn nicht Originale, so doch, was auch mir richtiger erscheinen will, Kopien sein sollen. Kein Zweifel, sie zeigen den Charakter der venezianischen Schule und, wie man erkennen will, den Bellinischen Stil,[7] weshalb ich sie hier nicht vermissen möchte.

Das erste Blatt (siehe Tafel III) bietet die Darstellung der stämmigen Gestalt eines beturbanten Türken mit feingestreiftem (*tschybukly*) Unterkleide. Auch diese Zeichnung hat Pinturicchio für das Fresko der Disputation der hl. Katharina im Appartamento Borgia des Vatikans benützt, und wie er sie benützt hat, ist für die Kompositionsweise des Künstlers, von dem man weiß, daß er auch Zeichnungen von Lionardo, Pollaiuolo, Signorelli, Mantegna u. a. ausgenutzt hat,[8] äußerst charakteristisch: es ist die mit sklavischer Treue vergrößerte Kopie unseres Türken, die er an die Stufen des Kaiserthrones hinbausiert hat, so daß alles, was auf der Vorlage rechts erscheint, dort links geworden ist.[9] Der Künstler hat aber seinem Türken ein reiches Muster für das Unterkleid hinzuerfunden und dasselbe mit nur geringer Abweichung schematisch flugs auch an dem zur rechten Seite des Thrones stehenden ‚Arnauten' (des Städelschen Institutes) angebracht.[10] Doch was des Künstlers Laune und Farbensinn da hinzugedichtet hat,

Vgl. auch Spyridion P. Lambros: *Ἑλληνικὰ δημόσια ῥάμματα τοῦ σουλτάνου Βαγιαζὲτ Β'* in *Νέος Ἑλληνομνήμων*, V. Bd., 1908, p. 188, Anm. 6.

[1] A. Venturi, l. c. L'Arte, I, 1898, p. 43; Boyer d'Agen, Pinturicchio, Paris 1898, vgl. die Tafeln zu p. LII und LV; Ch. Diehl, l. c. p. 151f.; E. M. Phillipps, Pinturicchio, London 1901, die Tafel zu p. 79.

[2] Die türkischen Frauen, sagt Luigi Bassano in seinem Traktat *Costumi de Turchi* in Sansovinos Historia universale etc., l. c. fol. 78v., haben gekrümmte Beine ‚*et questo è per il sedere che fanno in terra co pieli in croce*'.

[3] Corrado Ricci, Pintoricchio, l. c. p. 117.

[4] Gentile Bellini et Sultan Mohammed II, vgl. die Tafel zu p. 47. Auch Fr. Sarre, Eine Miniatur Gentile Bellinis etc., Jahrbuch der kgl. Preuß. Kunstsammlungen, XXVII, 1906, S. A. p. 4.

[5] Fâtiḥ Sulṭân Muḥammed we ressâm Bellini, l. c. p. 78.

[6] Siehe am Schlusse den ‚Anhang'.

[7] G. Frizzoni, l. c. XXI, p. 285; Corrado Ricci, l. c. p. 117.

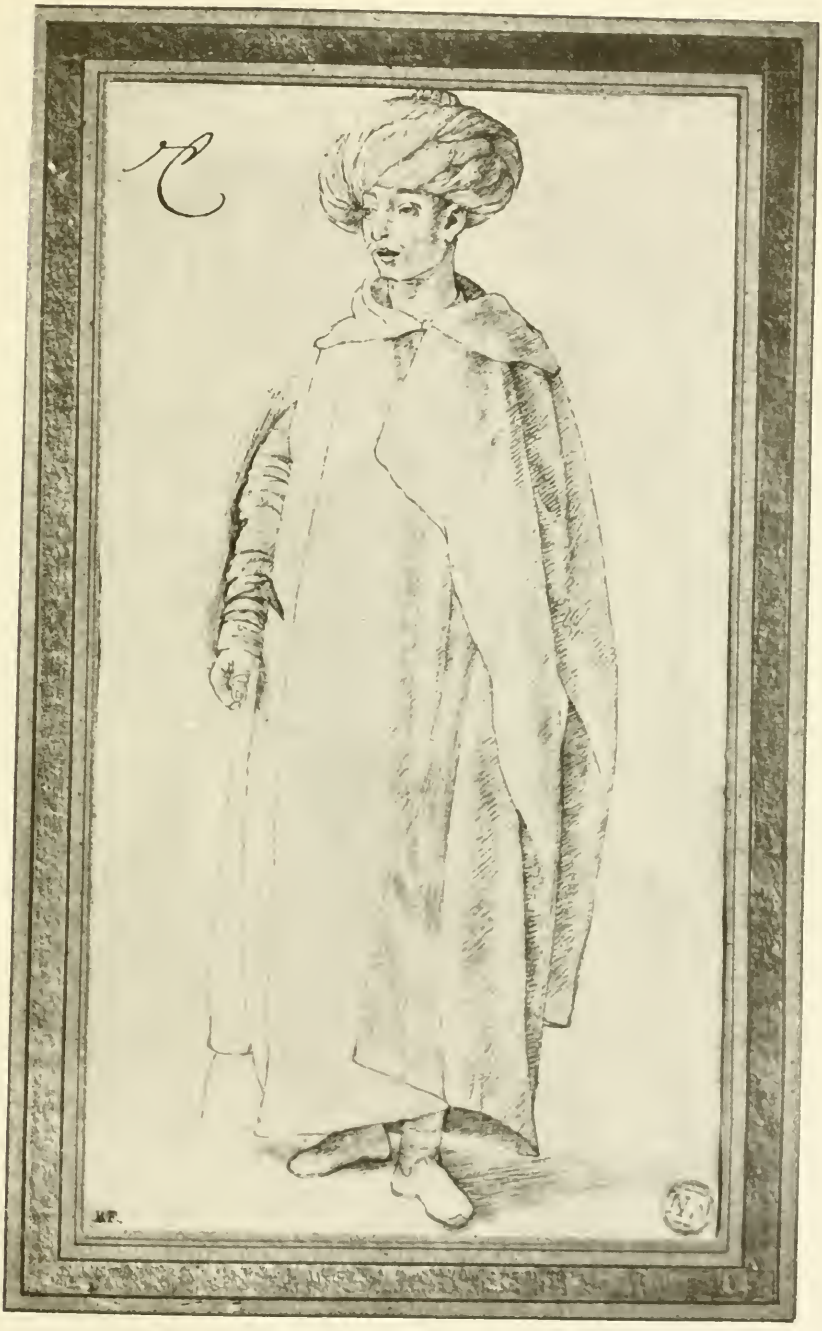
[8] Corr. Ricci, l. c. p. 117.

[9] Boyer d'Agen, l. c. p. IX; Ch. Diehl, l. c. p. 151; E. M. Phillipps, l. c. p. 136; Corr. Ricci, l. c. p. 216.

[10] Corr. Ricci, l. c. die farbigen Tafeln zu p. 120, und 124.

Giovan Bellini

(Zu Seite 36.)



Zu Seite 37.

Zu Seite 37

Zu Seite 37.)

darf weittragenden kostümgeschichtlichen Schlüssen nicht zugrunde gelegt werden, wie Fr. Sarre dies getan hat:[1] denn unsere Federzeichnung, die Pinturicchio zur Vorlage diente, stellt einen Türken der mittleren, wenn nicht niederen Volksklassen dar, zu dessen einfachster ärmlichen Unterkleidung eben nur der glatte burnusartige Wollmantel ohne Schliefärmel und kein Brokatkaftan gehörte. Darauf, daß man in dieser namenlosen Türkenfigur den Prinzen Dschem erkennen wollte,[2] brauche ich hier nicht einzugehen. Die Haltlosigkeit dieser Annahme wird sich später bei der Besprechung des ersten authentischen Dschem-Bildnisses ergeben. Ein zweites Mal übertrug Pinturicchio den in Rede stehenden Türken auf sein in der Dombibliothek zu Siena befindliches Gemälde ‚Pius II. in Ancona': nur erscheint dort die Figur nicht umgedreht.[3] Unser Blatt enthält links unten in alter Schrift den Vermerk *‚Giouan Bellin renetus'*, als wäre es von dem Bruder unseres Gentile gezeichnet worden.

Die zweite nicht minder charakteristische Figur (siehe Tafel IV), gleichfalls ein stehender Türke, scheint einen Gebetausrufer vorstellen zu sollen, wenigstens möchten die etwas gesenkt vor sich hinausblickenden Augen, der zum Ruf ansetzende halbgeöffnete Mund, sowie die sonstige Haltung diese Vermutung nicht zu gewagt erscheinen lassen; ja sie wird noch dadurch bekräftigt, daß der Mann mit dem *Kepenek*, d. i. dem Regenmantel, bekleidet ist.[4] Doch glaube ich, daß hier der Ansatz zur Aktion jenes Gebetausrufens dargestellt ist, die in der Moschee vom Maḥfil aus als Wiederholung des Gebetsrufes von der freien Galerie des Minaret, unmittelbar vor dem Anfange des Gebetes, geschieht. Ich darf wohl hoffen, daß nach dieser Erklärung A. Venturi und Corrado Ricci die von ihnen gegebene physiognomische Charakteristik dieses Türken nicht mehr aufrecht erhalten werden.[5]

Die dritte Zeichnung (siehe Tafel V) dürfte eine mit schwerem Talismanschmuck behangene Griechin oder Perotin darstellen, keinesfalls aber eine jener Muḥammedanerinnen, die, wie oben gezeigt worden ist, vor christlichen Malern sich zu entschleiern kein Bedenken trugen.[6] Gegen Bellini und für eine Kopie nach ihm scheint mir die Abweichung des Duktus der erklärenden Beischriften *relo* und *filo biàco* von jenem der Beischriften an der sitzenden weiblichen Figur des British Museum zu sprechen, welcher Umstand übrigens auch schon Corrado Ricci aufgefallen ist.[7]

Wenn ich nun noch ein viertes Blatt mit Federskizzen aus der Sammlung des Louvre hier einer eingehenderen Besprechung zu unterziehen mir erlaube, geschieht es, weil dasselbe mit voller Bestimmtheit, aber irrigerweise, dem Gentile Bellini zugeschrieben wurde. Henri Lavoix hat es meines Wissens zuerst besprochen:[8] ‚C'est un croquis à la plume qui représente le Sultan à cheval, et qui relève quelques costumes turcs. Une note manuscrite de Gentil Bellini a indiqué le nom des vêtements et la couleur des étoffes.' Dies wurde sodann von Eugène Müntz — wie es die Vielschreiber zu tun pflegen — ohne weitere Überprüfung nachgeschrieben: ‚. . . au Louvre, un croquis à la plume, représentant le sultan à cheval.'[9] Da weder hier noch dort eine Abbildung beigegeben wurde, war ich sehr begierig, diese Zeichnung sehen und für die vorliegende Arbeit verwerten zu können. Herr Jean Guiffrey, Conservateur adjoint des Musées Nationaux, hatte die Güte, auf meine Bitte mir eine photographische Kopie des Blattes anfertigen zu lassen, wofür ich ihm wärmstens danke. Wie erstaunt war ich, als mir die beifolgend in natürlicher Größe reproduzierte Photographie (siehe Tafel VI) zukam! Auf den ersten Blick war zu erkennen, daß von einem Reiterbilde Muḥammeds II. ebensowenig eine Spur vorhanden sei, als wie von anderen türkischen Kostümskizzen! Ich erkannte sogleich die Hand des Antonio Pisano und in der Reiterfigur die Skizze zur selben Darstellung auf der Rückseite seines für Johannes VIII. Palaeologus.

[1] Eine Miniatur etc., l. c. XXVII, S. A. p. 4.

[2] Corrado Ricci, l. c. p. 118; Fr. Sarre, l. c. XXVII, S. A. p. 4.

[3] Boyer d'Agen, l. c. die Abbildung zu p. XXVIII; E. M. Phillipps, l. c. p. 136; Corr. Ricci, l. c. p. 216.

[4] Der كپنك *Kepenek* bestand aus Wolle oder Filz und wurde gewöhnlich über den *Dolaman* oder das innere Kleid getragen. Vgl. auch Lewenklau, l. c. p. 302: *Kepeneck*, p. 334: *Gepenec*.

[5] A. Venturi, l. c.: . . . . *con gli occhi grossi, il naso aquilino e la bocca semiaperta, che dà al turco ivi ritrato un' aria trasognata.*' — Corrado Ricci, l. c. p. 117: ‚*un Turc au visage stupide, à la bouche entr'ouverte.*'(!)

[6] Man vergleiche die kostümlich übereinstimmende Darstellung einer Perotin in dem weiter unten noch zu besprechenden Codex 8615 der k. k. Hofbibliothek, fol. 97 v.

[7] l. c. p. 117. — Die photographischen Vorlagen dieser drei Federzeichnungen verdanke ich Herrn Dr. F. Martin.

[8] Gazette des Beaux Arts, 1877, II. p. 24.

[9] Gazette des Beaux Arts, 1892, p. 286. Ich weiß nicht, ob dieses Blatt noch anderswo behandelt wordon ist; jedenfalls dürften meine nachfolgenden Bemerkungen nicht ganz überflüssig erscheinen.

den vorletzten byzantinischen Kaiser, verfertigten berühmten großen Medaillons.[1] Ja noch mehr, in der links vom Reiterbild stehenden, dem Beschauer mit dem Rücken zugekehrten Figur scheint der auf jener Medaille gleichfalls in Rückenansicht (zu Pferde) dargestellte Begleiter des Kaisers erkennbar zu sein. Es ist unbegreiflich, wie der mit langem, wallendem Haare geschmückte Kopf des griechischen Herrschers für den eines Muslim, dessen Schädel gemäß der rituellen Vorschrift rasiert sein mußte, gehalten werden konnte, abgesehen von der durchaus nicht türkischen, sondern abendländischen Tracht. Es sei denn, daß sich die beiden Gelehrten durch einen bekannten italienischen Stich hiezu verleiten ließen, der Johannes VIII. Palaeologus mit einer etwas abenteuerlich veränderten Kopfbedeckung darstellt, aber die irreführende Beischrift: ‚*El gran Turco*' trägt.[2] Oder sie haben den in der 1493 zu Nürnberg gedruckten Hartmann Schedelschen Chronik, fol. CCLVI verso, gegebenen Holzschnitt (s. Abbildung 8) vor sich gehabt, der sicher nach der den Palaeologen darstellenden Medaille des Pisano im wesentlichen vollständig kopiert, aber wiederum fälschlich mit der Überschrift ‚Machomet der Türcken kayser' versehen worden ist.[3]

Ich gebe hier zum Vergleiche eine Abbildung (siehe Fig. 9) der Medaille und ihre Beschreibung, auf die ich mich werde später berufen müssen.

Machomet der Türcken kayser

8.

Av.) + ἰωάννης · βασιλεὺς · καὶ · αὐτοκράτωρ · ῥωμαίων · ὁ · παλαιολόγος ·

Brustbild des Kaisers rechtshin.

Rev. Der Kaiser zu Pferd in felsiger Landschaft, mit gefalteten Händen vor einem Kreuzmonument betend, rechtshin: links von ihm ein Begleiter zu Pferde, vom Rücken gesehen. Oben: · OPVS · PISANI · PICTORIS · ; unten ἔργον · τον · πισάνον · ζωγράφον ·

Bronze; Dm. 10 cm. Nach dem Berliner Originale in Friedlaenders Publikation.

Betrachten wir die Federskizze näher, so erweist sie sich zweifellos als die Vorlage für die Modellierung zum Revers der Medaille. Der charakteristische gegupfte Hut mit breitem und weit nach vorne ausladendem Umschlag, die Kleidung des Kaisers, der zur Seite hängende Köcher, die Aufzäumung des Pferdes, ja sogar die eigentümliche Stellung desselben im Paßgange und die aufgeworfenen Nüstern — alles stimmt zur Evidenz. So hat Pisano den Palaeologen, als derselbe in Italien weilte, 1438 in Ferrara, wohl kaum 1439 in Florenz, gezeichnet, dann modelliert.[4]

Die erklärenden Beischriften sind zweifellos auch von der Hand Pisanos, scheinen aber nicht gelesen worden zu sein, sonst hätten sogleich Bedenken wegen der Beziehung des Dargestellten auf Muḥammed II. aufsteigen müssen. Ich gebe hier die Texte in diplomatisch getreuer Umschrift mit allen ihren orthographischen Eigentümlichkeiten:

1. *Lo chapelo de linperadore ſie biancho dessoura*
2. *e rouerſſo roſſo el profilo di torno nero la zupa verde*
3. *de dalmaſcin e la gona* (l. *zona*) *de ſoura de chermezin e de la*
4. *facia palida la barpa negra chapelj e cilglj el ſimile*
5. *hochi gazy e tra jn verde e chine le ſpale picholo de*
6. *pſona* (= *perſona*)
10. *el roueſſo del veſtj roſſo*
11. *el chapelo turchin fodrado de pance de varo*
7. *li ſtiualj de chuoro zallo ſmorto*

[1] E. Lippmann, Jahrbuch der kgl. Preuß. Kunstsammlungen, II, p. 217 nennt ihn irrig ‚den letzten byzantinischen Kaiser', und nach ihm Thuasne, Gentile Bellini, l. c., p. 37.

[2] E. Lippmann, l. c. II, p. 216f.

[3] In der kleineren lateinischen Ausgabe der Chronik vom Jahre 1497, fol. 188r., mit ‚Mahumeth turchorum imperator' und in der deutschen vom Jahre 1500, fol. 189v., mit ‚Machomet der türckisch keyser', ist dieses Bild schon ganz degeneriert, zu einem typischen ‚Kartenkönig' geworden.

[4] Giorgio Vasari, deutsch herausgegeben von A. Gottschewski und G. Gronau, V, 1908, p. 203, Anm. 27. — Pisano hat dieselbe Stellung der Pferde, nur linkshin, auf einer Medaille für Gianfrancesco de Gonzaga († 1444) wiederholt. Statt des byzantinischen Kaisers sitzt dort der Markgraf zu Pferd, der Begleiter, vom Rücken gesehen, ist behelmt. Vgl. die Abbildung im Trésor, l. c. VII, Pl. 1; A. Heyss, l. c.

.E.

9.

Pisanos Porträtmedaillon auf Johannes VIII Palaeologus.

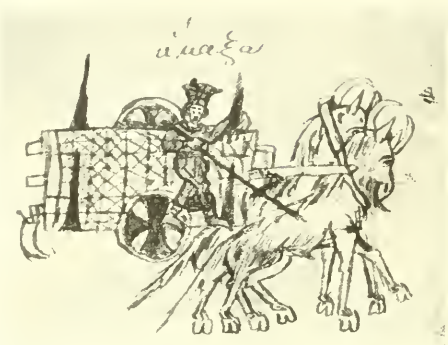
8. la guaina dell archo bizaca e greneloffa
9 eco fi quella de turcaffo e de la fimitarra

Darnach war der Kaiser (*l'imperatore*) von kleiner Statur mit hängenden Schultern, blaß von Gesicht, hatte helle, ins Grünliche gehende Augen, schwarzen Bart und ebensolche Haare und Augenbrauen. Der kaiserliche Hut war oben weiß, am Umschlag rot, und schwarz eingefaßt. Das Wams (*zupa* = *ginbba*, von arab. جُبَّة *dschubba*) aus grünem Damast, der Gürtel carmoisin, die Stiefel aus blaßgelbem Leder, das Futteral des Bogens war graulich und gekörnt,[1] desgleichen der Köcher (*turcasso*, vom pers. تیرکش *tirkesch*) und die Scheide des Krummsäbels (*simitarra* = *scimitar*, franz. *cimiterre*, von pers. شمشیر *schimschîr*).

Diese Beschreibung ist in den Zeilen 1—9 enthalten, welche textlich zusammengehören: 7—9 wurde als Fortsetzung von 6 links angesetzt, weil rechts der Bildraum durch eine Schriftfüllung unschön beengt worden wäre. Als Nachtrag und Schluß müssen die Zeilen 10—11 betrachtet werden; dies erkennt man an der Blässe der Schrift, die bereits am Schlusse von Zeile 9 beginnt und sich in 10 und 11 fortsetzt. Daher auch das größere Spatium zwischen 7 und 11. Ein Anschluß an Zeile 9 war wegen der darunter stehenden Kopfform des arabischen Buchstaben *Elif* oder *Lâm* unmöglich. Siehe Fig. 10.

10.

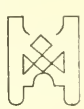
Aus dieser Schriftanordnung geht hervor, daß der Zeileninhalt 10 und 11 sich nicht mehr auf das kaiserliche Kostüm beziehen kann, dessen Beschreibung gerade in den beiden darin berührten Punkten schon vorher erledigt worden war. Er betrifft vielmehr den links vom Reiterbild stehenden Begleiter des Kaisers und gerade diese Beschreibung macht es erklärlich, warum die Figur in der Rückenansicht aufgenommen worden ist: es heißt darin, die Rückseite des Kleides sei rot und der dunkelblaue Hut mit grau-weißem Fehwerk gefüttert. In der Tat läßt der nach Art der Mitra genannten Kopfbekleidung russischer Popen gebaute Hut deutlich in der durch einen Boden abgeschlossenen Trichterhöhlung das für diese doppelartige Pelzfütterung geeignete Feld erkennen, was bei einer Vorderansicht nicht der Fall wäre.[2]



11.

Auch die anderen figuralen Skizzen betreffen keine Orientalen, sondern wahrscheinlich Griechen aus dem Gefolge des Kaisers, was schon allein nach der Haartracht zu vermuten ist. Bekanntlich befanden sich in demselben zahlreiche geistliche Würdenträger und Mönche der morgenländischen Kirche, so der berühmte Prediger Syropulos, der gelehrte Bessarion, Erzbischof von Nicäa, und der alte Patriarch Josephos. Es möchte vielleicht nicht zu gewagt erscheinen, letzteren in der mit geistlichem Habit angetanen Figur zu sehen, deren Haupt mit einem Hute bedeckt ist, der einer ins Stoffliche übertragenen Patriarchenkrone ähnlich sieht.

Ich komme endlich zu dem ornamentalen Teile des Skizzenblattes, wozu auch das Schriftband gerechnet werden darf. Das untere Quadrat, eine flüchtig skizzierte vierfeldige Tablette zeigt ein bekanntes, viermal wiederholtes und von dem Kreuze überhöhtes arabisches Littera-Ornament (s. Figur 13), dessen Grundzüge aus لما bestehen (Fig. 12); einer sehr gebräuchlichen dekorativen Abkürzung von العالم العادل d. h. ‚der



12.

[1] Entweder gefärbtes Chagrinleder oder durch Oxydation grau gewordenes Silberblech. Über dieselbe Erscheinung in Miniaturen vgl. meine Bemerkungen im Katalog der Buchkunst-Ausstellung der k. k. Hofbibliothek 1916, 3. Auflage, p. 89, Nr. 273.

[2] Die obige Abbildung Fig. 11 zeigt den Lenker eines von Büffeln gezogenen zweirädrigen Karrens mit derselben Mützenform. Sie ist dem Cod. phil. graec. 256, Saec. XV, fol. 19v. der Wiener Hofbibliothek entnommen und weist wohl nach Thrazien oder Mazedonien. Nachträglich sah ich in der illustrierten Zeitschrift ‚Die Woche', 1917, Heft 40, p. 1372 die photographische Abbildung eines ‚bulgarisch-mazedonischen Büffelgespanns', das heute noch die spitzpfahlähnlichen Seitenstützen aufweist.

Weise, der Gerechte'.[1] Diese Worte bildeten hinwieder Bestandteile der großen fürstlichen Ṭirâz-Titulatur und kommen solchergestalt auf Sarrazinois-Textilien ungemein häufig vor.[2] Der Fond ist graulich (*b* = *bizaca*), das Littera-Ornament golden (*or*), ebenso die Randeinfassung und kreuzförmige Felderteilung. Die hier aufgelegten neun Rosetten sind tiefblau (*azu* = *azuro*). Henri Lavoix hat diese von Pisano beigefügten winzigen Farbbezeichnungen ebensowenig bemerkt, wie jene an der Schriftborte, sonst hätte er nicht sagen können, der Künstler (— nach seiner Meinung Bellini —) könne dieselben *‚enfin sur un vase de cuivre damasquiné'* gesehen haben![3]

Das schöne, ziemlich korrekt gezeichnete Schriftband enthält in geziertem Lapidarduktus die folgende Widmung:

عز لمولانا السلطان الملك المؤيد ابو النصر شيخ [عز] نصره

‚Ruhm unserem Herrn dem Sulṭân al-Malik al-Mu'ajjad Abû-n-Naṣr Scheich, dessen Sieg glänzend sein möge!'

13.

Diese arabische Inschrift in Gold (*oro*) auf tiefblauem Grunde (*azuro*) wird oben und unten von je einem schmalen rot (*rosso*) fundierten, mit Goldrosetten gefüllten Bande besäumt, dessen Ränder in Gold (*or*) und graulich (*b*, *biz* = *bizaca*) ausgeführt sind. Das ganze, an beiden Enden durch Rosetten abgeschlossene Schriftband mißt in der Länge 23·5 cm, in der Breite 6·4 cm. — Der Text bezieht sich auf den tscherkessischen Mamlûken-Sulṭân al-Malik al-Mu'ajjad Abû-n-Naṣr Scheich, der von 1412 bis 1421 über Ägypten und Syrien geherrscht hat.

Wie kommt nun dieses arabische Schriftband hierher in das griechische Milieu? Ein Zufall? Den halte ich für ausgeschlossen: das Skizzenblatt scheint mir im ganzen wie im einzelnen seines Inhalts in Beziehung zu dem Palaeologen Johannes VIII. zu stehen. Ist dem so, dann läßt sich für die Zweeksbestimmung des Schriftbandes eine doppelte Vermutung aussprechen: entweder bildete es den oberen Randschmuck des kaiserlichen Köchers, wozu das Längenmaß und die besondere Betonung der graulichen Ränder vortrefflich passen würde, oder es befand sich, wenn Textilstoff, als Borte am Ärmel des kaiserlichen Rockes. In beiden Fällen läge ein sogenannter *Ṭirâz*, d. h. eine fürstliche Schriftborte vor, die dem griechischen Kaiser, da er noch Prinz war, von dem ägyptischen Sulṭân als auszeichnende Widmung an einem *turcasso* (Köcher) oder an einer *zupa* (Ehrenkleid) verliehen worden war.[4] Es bedarf kaum der besonderen Erwähnung, daß gerade zu damaliger Zeit christliche Fürsten dergleichen Ehrenrüstzeug zu tragen pflegten oder in dieser Beziehung dem orientalisierenden Geschmacke huldigten. Steht es doch nach der obigen erklärenden Beischrift ganz außer Zweifel, daß Johannes VIII. einen türkischen Krummsäbel trug! Für die Annahme von Ehrenkleidern mit muslimischem Ṭirâzschmuck durch christliche Fürsten will ich aber ein nahezu gleichzeitiges schlagendes Beispiel anführen. Herzog René von Anjou, Graf der Provençe und Titularkönig von Neapel, schrieb 1457 für seinen Neffen Jean, Herzog von Bourbon, den allegorischen Roman ‚Le livre du coeur d'amour épris'. In dem mit wundervollsten Miniaturen geschmückten Codex 2597 der k. k. Hofbibliothek,[5] dem ältesten Exemplare dieses Romanes, sieht man auf dem ersten Bilde fol. 2 r., Amour vor René stehend, bekleidet mit einer fein dessinierten azurblauen Damast-Zupa, die im Schnitt jener des Johannes VIII. auf unserer Skizze genau entspricht. Der Halsausschnitt, die Schoßränder und die Ärmelenden zeigen eine arabische Ṭirâz-Inschrift in Gold, von dem Künstler — dem Hofmaler des Herzogs René — trotz der winzigen Buchstaben so deutlich nach dem ihm vorgelegenen Originale kopiert, daß ich auf dem

[1] Vgl. meinen Vortrag: ‚Die Bedeutung der arabischen Schrift für Kunst und Gewerbe des Orients' in ‚Kunst und Gewerbe', Wochenschrift etc., herausgegeben vom Bayrischen Gewerbemuseum, red. von O. v. Schorn, Nürnberg 1877, XI, p. 242 f.

[2] Über die Sarrazinois-Textilien habe ich zuerst gehandelt in: ‚Die liturgischen Gewänder mit arabischen Inschriften aus der Marienkirche in Danzig', Mitteil. des k. k. Österr. Museums für Kunst und Industrie, V, 1870, p. 141 ff.

[3] Gazette des Beaux Arts, 1877, p. 24.

[4] Über diese Gepflogenheit habe ich zuletzt in meiner Schrift: ‚Zur orientalischen Altertumskunde, II, 1908 in den Sitzungsberichten der phil.-hist. Klasse der kaiserl. Akademie der Wissenschaften, 161. Bd., 1. Abh., p. 24 ff. ausführlich gehandelt.

[5] Vgl. Katalog der Miniaturen-Ausstellung der k. k. Hofbibliothek, 4. Aufl. 1902, p. 31, Nr. 150; Rudolf Beer, ‚Die Miniaturenausstellung der k. k. Hofbibliothek' in Kunst und Kunsthandwerk, V, 1902, p. 309.

linken Ärmel-Tirâz das Datum sicher zu lesen vermag: [سنة] في (سنة)[1] خمسة وعشرين وثمانمائة

‚Im (Jahre) achthundertfünfundzwanzig'

d. i. nach unserer Zeitrechnung 1422!

Dieses Ehrenkleid wurde also ein Jahr nach dem Tode des Sulṭân al-Malik al-Mu'ajjad Abû-n-Naṣr Scheich unter der Regierung des Sulṭân Beresbej angefertigt, an dessen Hof der junge Kaiser Johannes VIII. Palaeologus bald nach seiner Thronbesteigung 1426 eine den Frieden mit Cypern vermittelnde Gesandtschaft abgeordnet hatte. Wie das Ehrenkleid an den provençalischen Hof gelangt sein mag, wäre bei den lebhaften Beziehungen der abendländischen Großen zum Oriente, insonderheit zur Weltstadt Kairo, nicht schwer zu erklären.

Es bleibt nunmehr noch zu erwägen übrig, wohin die früher beschriebene Tablettenskizze zu geben ist. Der grauliche Fond spricht entschieden wieder für die Köcherfläche oder Bogentasche; die Einstellung des Kreuzzeichens in das arabische Littera-Ornament darf nicht befremden, wenn das Objekt auf Befehl des Sulṭâns von koptischen Tirâz-Arbeitern für den Kaiser angefertigt worden ist. Übrigens ist diese Gattung von Ornamenten vollkommen konventionell und tritt, selbst zu architektonischen Motiven verwendet, schon früh auch in Griechenland auf, wofür die Marmormosaiken (μαρμαροψηφοθετήματα) des Klosters Daphni augenfällige Belege bieten.[2]

Man sieht also, das Skizzenblatt des Louvre entstand im Jahre 1438, da Gentile Bellini erst zwölf bis dreizehn Jahre alt war! Wenn nun auch nach den vorstehenden Ergebnissen der Name des Künstlers nicht mehr mit diesem Blatte in Beziehung gebracht werden kann, hat dasselbe trotzdem nichts von seinem Werte eingebüßt: es ist im Gegenteil darin gestiegen als Handzeichnung und Autograph des großen veronesischen Meisters Antonio Pisano.

[Meine vorstehenden Ausführungen waren abgeschlossen und druckfertig, als ich in die Abhandlung von Aloïs Heiss, Les Médailleurs de la Renaissance: Vittore Pisano, Paris 1881, Einsicht nehmen konnte. Zu meiner Genugtuung fand ich, daß Heiss im Anhange, S. 44, das Reiterbild des besprochenen Skizzenblattes gleichfalls dem Pisano zuteilt und auf den Palaeologen bezieht.[3] Sonst geht aber Heiss auf die übrigen Darstellungen oder Beischriften des Blattes, von denen er keine Abbildung gibt, nicht ein. Die von ihm reproduzierte erste Hälfte der italienischen Beischrift ist durch Retuschierung vollkommen korrumpiert (so steht: *dalmasein* für *dalmascin* etc.), also für die handschriftliche Kritik unbrauchbar. Ein Vergleich der wenigen Worte von Heiss mit meiner Beweisführung wird meinen eigenen Weg und meine völlige Unabhängigkeit erkennen lassen: ich habe nichts davon wegzunehmen und nichts hinzuzufügen.

Auffallend, aber bei seiner Kritiklosigkeit nicht überraschend ist, daß Eugène Müntz an Bellini und der Darstellung Muḥammeds II. zu Pferde festgehalten hat. Eine schöne Bestätigung erhält meine Zuteilung des Reiterbildes als Handzeichnung Pisanos durch andere, auf seine Medaillen bezughafte Skizzen dieses Künstlers, die A. Heiss zum Teil aus dem kostbaren Recueil Vallardi des Musée du Louvre, zum Teil aus anderem Besitze beibringt: so die prächtige Zeichnung eines Bockes (l. c. p. 26) als Vorwurf zum Revers seiner Medaille auf Cecilia von Gonzaga (Pl. VII, Nr. 2) oder die Zeichnung des Oxforder Museums (l. c. p. 24) für die Rückseite der oben (S. 38, Anm. 4) erwähnten Medaille des Gianfrancesco von Gonzaga, usw. — Der oben (S. 38) abgebildete Holzschnitt aus der Schedelschen Chronik, dürfte wohl nach der jüngeren Ausgabe der Pisano-Medaille Johannes' VIII. Palaeologus, von der sich ein Exemplar in der Sammlung des Louvre befindet (l. c. p. 10) entstanden sein, da dieselbe als eine dem Pisano fremde Zutat eine um den Hut des Kaisers gelegte Krone aufzeigt. — Auch die nachträglich mir zu Gesicht gekommene Publikation von G. F. Hill: Pisanello (London 1905), erwähnt p. 111 Anm. nach Heiss (l. c. p. 44) und Lavoix (s. oben) das Skizzenblatt im Louvre, ohne daß der Verfasser das Original gesehen hat. Seine Bemerkungen stützen sich auf das von Heiss unverläßlich reproduzierte kleine Fragment: das Reiterbild und die erste Hälfte der italienischen Beischrift. Wenn Herr Hill bemerkt: ‚The style of the drawing, however, differs altogether from his, especially in the treatment of the horse', so stimmt das

[1] Statt خمس.

[2] Γ. Λαμπάκη, Χριστιανική Ἀρχαιολογία τῆς Μονῆς Δαφνίου, Athen 1889, p. 84 ff. und 106 f. Der Verfasser, der auch die arabischen Littera-Ornamente fälschlich als griechische μονογράμματα auffaßt, will in ihnen zumeist den Namen IHΣOYΣ XPIΣTOΣ und in dem recht- und rückläufigen 'Alî-Ornament IHΣOYΣ erkennen, usw. Natürlich gibt es dort auch sichere griechische Monogramme.

[3] Wie alle anderen unrichtig auf Johannes VII. statt VIII. Der siebente Johannes war ein Nebenkaiser.

ganz und gar nicht mit den Tatsachen und dient, gerade für Pisanello anwendbar, zum Beweis

sich niemals einer sklavischen Abhängigkeit schuldig gemacht haben. Übrigens ist die Geschirrung

14.

dessen, daß große Künstler auf dem Wege von der ersten Skizze bis zur endgiltigen Ausführung

des kaiserlichen Rosses, soweit sie eben skizzenhaft angedeutet wurde, im wesentlichen genau.

Daß endlich das Skizzenblatt die ersten Proben der Handschrift Pisanos darbietet, scheint mir sicher zu sein; zum mindesten liegt keine Berechtigung vor, dies bloß auf Grund des in ein mystisches Dunkel gehüllten Fillonschen Autographes (Hill, p. 53) anzuzweifeln].

Man hat auch eine im königl. Kupferstichkabinett zu Dresden befindliche Handzeichnung, das Brustbild eines Türken darstellend, mit G. Bellinis Zeit in Zusammenhang bringen wollen (s. die Abbildung Fig. 14). Herr Direktor Geheimrat Lehrs hatte die Güte, mir das Blatt (30·5 : 22 cm; Woermann 33, 1862) an die k. k. Hofbibliothek einzusenden, wonach mit Gewißheit zu sagen ist, daß von Bellini und seiner Zeit keine Rede sein kann. Die Kohlenzeichnung ist, wie der Sammlungsvermerk besagt, angeblich aus der venezianischen Schule, XVI. Jahrhundert. Es scheint mir sogar zweifelhaft, ob damit das Porträt eines Original-Kostümtürken vorliege: denn der für jene Zeit kindisch klein gehaltene Turban läßt kaum etwas Vernünftiges von modegerechten Fugen des *Sarǧy* (Dümntuches) erkennen und die im Verhältnisse zum Bunde zu voluminöse, sonst nach rückwärts geneigt aufsteigende Mütze ist schief zur linken Seite aufgesetzt und schief abgedacht! Dazu das ungeschorene Hinterhaupt! In Ermangelung der Vorlage eines Originalkostüms wußte der Zeichner bezüglich des Kragens vom Oberkleide keinen Bescheid und begnügte sich daher mit dem in solchen Fällen üblichen Halswulst generis omnis abzuschließen. — Alle die dem Gentile Bellini mit oder ohne Berechtigung zugeschriebenen Handzeichnungen werden aber weit übertroffen von jenem Hauptwerke des Meisters, dem Sulṭâns-Porträt, das er am 25. November 1480 unmittelbar vor seiner Abreise von Konstantinopel vollendete. Es befindet sich bekanntlich als ein köstliches Besitztum in der Kollektion der Lady Enid Layard in Venedig (s. die Abbildung, Tafel VII).[1] Obwohl das Gemälde schon oft besprochen wurde, kann ich hier nicht wortlos an ihm vorübergehen, da es im Verlaufe meiner späteren kritischen Untersuchungen von ausschlaggebender Wichtigkeit sein wird. Auch hat, wie ich glaube, keine der verschiedenartigen Publikationen sich so damit beschäftigt, daß meine folgenden Bemerkungen überflüssig erscheinen möchten. Endlich verdanke ich Lady Layards Güte die Angabe verschiedener wichtiger Details der Farbengebung, auf die bisher keine Rücksicht genommen wurde.

Dank sei dem wunderbaren Zufall, durch den es uns vergönnt ist, in Treue und Wahrheit die Züge eines der größten Männer der Weltgeschichte zu schauen, die unter so merkwürdigen Umständen der Nachwelt überliefert worden sind. Treffend äußert sich über dieses Meisterwerk Gentile Bellinis Kunstbiograph Lionello Venturi:[2] ‚Difficilmente un personaggio storico ha trovato chi incarnasse ne' suoi lineamenti, con tanta profondità d'intuito, il carattere corrispondente all' azione che egli ebbe nella vita politica e privata, quale la storia ci riferisce. L'occhio guarda lontano, freddo, crudele, sensuale; alla forza dei lineamenti contrasta la carnagione malata disfatta. Il volto è annebiato di tristezza, smorto per lento progressivo malore che lo decompone in un esaurimento di voluttà.'

Die zeitgenössische Überlieferung der Personalbeschreibung des Sulṭâns verdanken wir seinem Günstling Gio Maria Angiolello in dessen oben erwähnten Historia Turchesca:[3] ‚. . . era huomo di mezza taglia, era grasso, et carnuto, haueua la fronte larga, gli occhi grossi con le ciglie rilevate, haueua il naso aquilino, la bocca piccola con barba ritonda et rilevata, che tiraua al rosso; haueua il collo corto et grosso, era zalegno[4] di faccia, le spalle un poco alte, haueua la uoce intonata, et era gottoso delli piedi.'

Man sieht, die italienische Relation schildert Muḥammed, entgegen der oben (S. 4) mitgeteilten türkischen Personsbeschreibung, als reifen Mann. Später mag die Korpulenz des Eroberers und seine infolge ausschweifender Lebensführung vorzeitig geknickte Gestalt, wozu noch der hochaufsteigende Pelzkragen des kaiserlichen Kaftans das seinige beitrug, den Anschein der Kurzhalsigkeit hervorgerufen haben, die Angiolello erwähnt. Die Schafnase des Jünglings (siehe oben S. 4) hat sich im Mannesalter tatsächlich zur scharfen, über die Oberlippe gegen den Mund hängenden Adlernase entwickelt, wie sie der Pinsel des Meisters auf seinem fünf Monate vor dem Tode des Sulṭâns vollendeten Werke wieder-

[1] Seit der Niederschrift obiger Zeilen ist Lady Layard verstorben und inzwischen auch der Weltkrieg ausgebrochen. Wie ich hörte, wurde das kostbare Gemälde aus der ‚Gefahrenzone' von Venedig nach London gebracht.

[2] l. c. p. 335.

[3] Cod. Fonds Italien no. 1238 der Pariser Nationalbibliothek. fol. 49 v. f., Thuasne, l. c. p. 69.

[4] d. i. gelb.

Zu Seite 44)

gegeben hat: es war, im morgenländischen Bilde gesprochen, schließlich ein Papageienschnabel, der auf Kirschen ruhte.[1]

Gentile Bellini soll den Sulṭân in Skizzen mehrmals porträtiert haben. Ein nach einer der-

15.

selben von Bellini angefertigtes Gemälde will der Bischof Paolo Giovio besessen haben, das er in seiner *Elogia virorum bellica virtute illustrium*[2] in Holzschnitt wiedergibt und ausdrücklich als ein Werk Gentile Bellinis bezeugt: „ . . . *eius* (Mahometis) *imagine summus potiti, quam Gentilis Bellinus è Venetijs Byzantium euocatus pinxerit* . . .

(siehe die Abbildung, Fig. 15). — Das halte ich für ganz und gar ausgeschlossen. Ein vergleichender Blick auf das Layardsche Gemälde läßt, ohne viele Worte verschwenden zu müssen, erkennen, wie es mit der Authentizität bestellt

[1] Nach diesem Gemälde Bellinis ist, im Gegensinn, offenbar das (natürlich entstellte) Medaillon-Porträt bei Guil. Rouillius, Promtuarii iconum insigniorum etc., Editio secunda, Lugduni 1581, II, p. 206, angefertigt worden. Kenner, l. c. XIX, p. 123.

[2] Basel 1575, p. 164ff.

ist: jenes angebliche Bellini-Werk verliert sich zu fehlerhafter Formgebung und zu einer ins allgemeine abgeflachten Charakteristik des Eroberers. Die blumentragende Hand ist eine, vielleicht unter dem Einfluß eines orientalischen Malers zustande gekommene sehr bekannte konventionelle Zugabe; der sichtbare ‚Faltenärmel' des Dolaman ist völlig degeneriert, der Kleiderschnitt fehlerhaft, der Schwertknauf phantastisch; kein Sachkenner wird endlich glauben wollen, daß das Original Giovios mit solch deformiertem Turban Bellinis Pinsel seine Entstehung verdankt haben konnte! Oder sollte das alles die entstellende Hand des Xylographen in der Baseler Ausgabe der Elogien verschuldet haben?

Auf dieses in Giovios Museum zu Como befindlich gewesene angebliche Bellinigemälde wird als eine wahrscheinlich in Florenz angefertigte Kopie desselben das Muḥammed-Bildnis in der Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol zurückgeführt[1] (siehe die Abbildung Fig. 16). Auch da zeigt sich die Grundverschiedenheit von dem Meisterwerke Bellinis. Statt der feinen, schmalen und scharfschnabeligen Adlernase, eine derbe Krummnase! Sodann der starre Blick und das weit ausladende, nur spärlich bebartete Kinn, das zur Annahme führte, es sei rasiert: mit einem Worte, die völlige Porträtunähnlichkeit! Nicht zu reden von der selbst im kleinsten Detail, wie der schmalen Halskrause, die eine okzidentalische Zugabe ist, zu bemerkenden kostümlichen Unwahrheit. Wenn mir ein von der bisherigen Meinung abweichendes Urteil gestattet ist, möchte ich bei diesem Gemälde nach genauer Vergleichung eher eine Anlehnung an das Muḥammed-Bildnis der Costanzio-Medaille vermuten (siehe Tafel II).

16.

Über andere jüngere Porträte Muḥammeds II., die alle mehr oder minder schablonenmäßige Machwerke und daher ohne allen Porträtwert sind, will ich hier nicht weiter sprechen.[2] Das Kupferstichkabinett der k. k. Hofbibliothek bewahrt in seiner reichen Porträtsammlung des Prinzen Eugen von Savoyen[3] unter anderen auch einen Stich von Theodor de Bry (1528 bis 1598), Nr. 21, und zwei Stiche von Crispin de Pas (geb. um 1540, gest. vor 1629), Nr. 22, zum Beweis für das Gesagte; der letztere Künstler hat den Eroberer als reifen Mann sogar ohne Vollbart dargestellt.[4]

Nur ein bisher unbekannt gebliebenes Bildnis will ich hier vorführen, da es aller Wahrscheinlichkeit nach auf ein gleichzeitiges Künstlerporträt des Eroberers — aus dessen

[1] Kenner, l. c. XIX. p. 122ff., Nr. 12.

[2] In dem amtlichen Ausstelluugskatalog, München 1910, fällt p. 249 folgende Beschreibung eines Muḥammed II. zugeteilten Ölbildes auf: ‚3815 (R. 78) Oelbild. Meister ungenannt. Beischrift: MAVMETO PRI VII (Muhammed II., der 7. Osmanli 1451—1481). Italien, 17.—18. Jahrh.' — Es steht da MAVMETO PRI(MO) VII und ist erklärt ‚Muhammed II., der 7. Osmanli'(!) was übrigens soviel bedeutet, als wenn man meinen wollte ‚der 7. Türke'. Die Inschrift besagt jedoch: ‚Muḥammed I. (fälschlich für II.), der Siebente (Herrscher aus 'Osmâns Geschlecht)'.

[3] Portraits des Empereurs Turcs, ceux des Princes de la Maison Othomane, et des Viziers, Bashas etc. in Portf. CCXIV.

[4] J. W. Zinkeisen, Geschichte des osm. Reiches in Europa, II. p. 470, Anm. 1, führt ein Porträt Muḥammeds aus ‚Vitae et Icones Sultanorum Turcicorum, Principum Persarum aliorumque illustrium Heroum Heroinarumque, ab Osmane usque ad Mahometem II Ad vivum ex antiquis Metallis effictae cet. a J. J. Boissardo Vesuntino. Francof. a. M. 1596, zu Seite 41 an, und bemerkt hiezu: ‚Höchst unbedeutend; aber wer vermöchte da eine Authentizität auch nur annähernd verbürgen.' Dieser und alle anderen feinen Stiche des Buches sind eben auch von dem vortrefflichen Meister Theodor de Bry, was Zinkeisen aus dem Titelblatte hätte entnehmen können, allein sie sind ohne jeden Porträtwert.

(Zu Seite 17.

letzten Lebensjahren — zurückgeht (siehe die Abbildung, Tafel VIII). Es befindet sich in dem Cod. 8615 der k. k. Hofbibliothek als erstes in der Reihe von Porträten der Sulṭâne bis Murâd III., von Staatswürdenträgern, fremden Botschaftern und 453 bildlichen Darstellungen aus dem öffentlichen und privaten Leben, von Sitten, Spielen, Zeremonien, öffentlichen Gebäuden, des Schiffsverkehres im Bosporus usw.[1]

Uns interessieren hier zunächst nur die beiden ersten Porträte; über die anderen, sowie über den sonstigen reichen Inhalt des Bilderwerkes, werde ich später (im II. Teile) ausführlicher berichten.

Die kleine Porträtgalerie, mit der die Bilderreihe eröffnet wird, stammt, wie die am unteren, leider stark beschnittenen Rande befindlichen, fast verblaßten Anmerkungen besagen, von David Freiherrn von Ungnad auf Sonnegk, der 1572 (16. April—23. September) und 1573 bis 1578 als kaiserlicher Gesandter in Konstantinopel verweilte. Ungnad hat diese Porträte entweder in Konstantinopel erworben oder nach den dort vorhandenen Originalen — vielleicht durch den welschen Maler Soḳollis — für sich kopieren lassen; denn sie sind zweifellos Kopien nach alten künstlerischen Vorlagen und gleichzeitigen Originalaufnahmen.

Das wohl nach einem Ölgemälde, kaum nach einer Miniatur, ausgeführte Bildnis des Eroberers zeigt in voller Farbenfrische auf dunkelgrünem Hintergrunde nach links die Halbfigur des Sulṭâns, der sich mit der rechten Hand auf ein mit reichgemustertem orientalischen Stoffe behangenes Hausratobjekt stützt, während der linke Arm leicht gebogen herabhängt. Das von Bellinis Bild bekannte scharfgeschnittene Antlitz Muḥammeds — in Dreiviertelprofil — ist von einem rund geschnittenen braunen Vollbart umrahmt, der also der von Angiolello (s. oben S. 44) beschriebenen Form entspricht. Die Augenbrauen haben die gleiche Farbe, die dunklen Augen blicken unter schweren tiefliegenden Lidern hervor, Haupt und Gestalt sind, wohl nicht vom Alter, vorgebeugt; es ist in dieser Haltung ein Zug des Leidens und körperlicher Müdigkeit zum Ausdruck gebracht; in Wirklichkeit also, der auf gichtischen Beinen (*era gottoso delli piedi!*) mühselig aufgerichtete Imperator.[2] Der weiße schmucklose, zu voluminös ausgeführte Turban hat die charakteristische Form der Bellinischen Wiedergabe auf dem Bilde und der sogleich zu besprechenden Medaille, so zwar, daß auch hier die zu schmal geratene Mütze (*Ṭâdsch*), wovon später noch die Rede sein wird, in den rückwärts aufsteigenden Bund eingebettet erscheint. Bekleidet ist der Sulṭân mit einem schlichten grünen, am Umschlage lila gefütterten Dolaman, dessen Ärmel in die bekannte reiche Modefaltung gelegt sind. An den Handgelenken sind weiße Besätze sichtbar. Das Oberkleid bildet ein ebenso einfacher lilafarbiger, mit braunem Pelz gefütterter Kaftân.[3]

Die Bildfläche mißt 18·5 cm in der Breite, 27·5 cm in der Höhe; knapp am untersten Blattrand steht mit abgeblaßter Tinte die Notiz:

links: *Sultan Mahomet Constanti coepit*
rechts: *von Hr Darit Ungnad*

Unter dem Gemälde, das mit dem Zählbuchstaben A bezeichnet ist, die wohl erst viel später, vielleicht in Wien mit schwarzer Tinte in kräftiger Fraktur aufgetragene Beischrift:

Sültan Mahomet hat Constantinopel eingenümben.

Kein Zweifel, daß mit diesem Bilde die mittelmäßige Kopie eines Porträtwerkes vorliegt, in welchem sich der Künstler der einfachen, absichtslosen Darstellung der Natur mit allen realistischen Konsequenzen gewidmet hat. Wenn auch über das Kolorit des Originals nichts gesagt werden kann, läßt sich doch nach dieser Kopie auf ein Werk von energischem, vielleicht etwas zu derbem Ausdruck und einen tüchtigen Meister von selbständiger Begabung schließen. Welchem Künstlerkreise aber das Original seine Entstehung verdankte, kann man freilich nicht sagen; doch werde ich später hierüber noch einer Vermutung Raum geben.

Nachdem nun so unerwartet durch die türkische Überlieferung einige neue Spuren aus dem Leben des Gentile Bellini bloßgelegt worden sind, läßt sich ein klareres Bild seines zweifachen künstlerischen Schaffens gewinnen und sagen,

[1] Vgl. Katalog der Ausstellung von Habsburger-Cimelien der k. k. Hofbibliothek, Wien 1909, 4. Auflage, Nr. 212.

[2] Auch der Stammvater ʿOsmân und Bâjezîd I litten an Gichtbrüchigkeit (Hammer, l. c. I, p. 625). Die Gesichtsfarbe ist hier — vom Kopisten — gewiß mit Unrecht und gegen die Tradition gesund, bräunlichrot gegeben.

[3] Es ist nicht anzunehmen, daß sich der Sulṭân stehend konterfeien ließ; demnach dürfte die Darstellung bloß den Eindruck wiedergeben, den die Haltung des Großherrn auf den Künstler gemacht hat.

17.

daß seine Betätigung auf dem Gebiete der Modellierkunst den Meister des Pinsels keineswegs auf gleicher Höhe erscheinen läßt: sie war eine kurze Episode, eine Gelegenheitsfrucht des konstantinopler Aufenthalts, die nicht zur Reife gelangen wollte. Hier die Beschreibung seiner Muḥammed-Medaille:

Av.) MAGNI SVLTANI MOHAMETI IMPERATORIS

Das beturbante Brustbild des Sulṭâns linkshin.

Rev.) GENTILIS BELLINVS VENETVS EQVES AVRATVS COMES Q. PALATINVS F.

Im Mittelfelde drei übereinandergestellte fünfzackige Kronen.

Bronze, Dm. 19·3 cm (jüngerer Nachguß). — Münz- und Medaillensammlung des Allerh. Kaiserhauses. Siehe die Abbildung Fig. 17.

Ich bin mir wohl bewußt, mit den vorstehenden Worten mir als Historiker ein Urteil anzumaßen, das sich besser für einen Kunstgelehrten schicken möchte. Trotzdem muß ich das, was Julius Friedlaender[1] in seiner zaghaften Weise über die Muḥammed-Medaille Bellinis geäußert hat, sie bleibe ‚an Schönheit weit hinter der zurück, welche Constantius für Mohammed gemacht hat', kühn dahin erweitern, daß Bellini mit diesem Opus sich als mittelmäßiger Medailleur, als Dilettant, der für die Modellierung in Wachs oder anderem weichen Materiale nur ein geringes Geschick besaß, erwiesen hat. Das Porträt des Sulṭâns ist ganz und gar verunglückt. Welch ein Verfall der feinen, scharf ausgeprägten Physiognomie ins Gemeine! Wie unwahr die Kopfhaltung und der Sitz des Turbans! Mit einem Worte, der Sulṭân Muḥammed der Bellinischen Medaille ist ein ganz anderer, als der Sulṭân Muḥammed des Bellinischen Ölgemäldes: er gleicht dort eher einem gewöhnlichen Pascha mit verblödeten Augen, denn einem Heros in der selbst im Siechtum noch ungebrochenen Kraft der Linien seines Hauptes. Bellini beweist in diesem Werke weder die Größe, noch die Gewalt, vor welcher man an seinem Muḥammed-Porträt bewundernd steht. Diese Medaille scheint eben nur das Ergebnis aus dem oben mitgeteilten

[1] Jahrbuch, l. c. II. p. 102.

Berichte bestätigen zu sollen, wonach sich Gentile Bellini spät, und zwar erst in Konstantinopel im Modellierfache unterrichten zu lassen begonnen hat. Es blieb bei seinem ersten Versuch, wenigstens ist meines Wissens keine zweite mit seinem Namen signierte Medaille bis jetzt aufgefunden worden.

Um bei diesem Gegenstande zu verbleiben, habe ich nun, da über Bellinis Titel bereits oben gehandelt worden ist, über dessen Namens-Orthographie zu sprechen. Ich muß dabei unseren vortrefflichen Josef von Arneth gegen eine Unterstellung Friedlaenders in Schutz nehmen. Letzterer schreibt:[1] ‚Zwar sagt Arneth in dem Werke über die cinque-cento Cameen zu Wien S. 16, die Medaillen des Gentile Bellini hätten die eine Belenus, die andere Bellinus, allein dies ist ein Irrtum. BELLENVS kann auf undeutlichen Exemplaren leicht BELENVS gelesen werden, es gibt nur eine Medaille.' Arneth hatte richtig gesehen: eine Medaille bietet in der Tat unzweifelhaft BELENVS, wie man sich an dem Lichtdruckbilde bei Thuasne[2] überzeugen kann: das Exemplar der Wiener kaiserlichen Münz- und Medaillensammlung, dessen Abbildung vorhin gegeben wurde, hat so wie das Berliner Exemplar BELLENVS; ferner hat die BELENVS-Medaille SVLTANVS, nicht SSLTANVS (mit griechischem ϭ), wie die BELLENVS-Medaille; dann hat sie zwischen MOHAMETI und IMPERATORIS nachträglich eingefügt ·II· (= *secundi*) und einen Halbmond als Wortteiler, nicht aber ein Kleeblatt! Es liegt somit eine zweite Ausgabe der Bellini-Medaille vor, und zwar eben mit jenem von Friedlaender abgeleugneten BELENVS-Stücke.

Wir kommen nun zu den drei Kronen. Man hat verschiedene Deutungen versucht. Die annehmbarste scheint mir, daß damit die drei Reiche Asia, Graecia und Trapezus gemeint sind; denn auch die auf der Bertoldus-Medaille (s. unten p. 51 die Abbildung) dargestellten, diese drei Reiche: ASIE, TRAPESVNTY, GRETIE, symbolisierenden weiblichen Gestalten, welche von dem Eroberer als MAVMHET·ASIE·AC·TRAPESVNZIS·MAGNEQVE·GRETIE·IMPERAT(or)· auf seinem Triumphwagen mitgeführt werden,[3] haben die gleichen fünfzackigen Kronen auf ihren Häuptern; es liegt eben die Nachahmung einer abendländischen Auffassung in der Darstellung vor, gemäß welcher mit der Krone der Besitz der Herrschaft verbunden ist. Ganz zweifellos scheint mir auch die symmetrische Anbringung von je drei Kronen rechts und links des Bogenrahmens auf dem Bellinibilde, einer gleichen Bedeutung zu entsprechen, also nur die symbolische Wiederholung jener drei Besitztümer zu sein, wie auch Thuasne, l. c. 52, angenommen hat. Damit stimmt merkwürdig die jüngere türkische Auffassung des XVII. Jahrhunderts, daß nur 3 rechte Reich auf der Welt seyen, das Constantinopolitanische, Babylonische (d. h. Aegyptische) und Trapezuntische; Gestalten dann auch der Türckische Kayser zu solchem Ende 3 Federn oder schwartze Reiger-Büsch auf den Turban oder Haupt Bund trägt.'[4] Hier ist ersichtlich nach der Eroberung Ägyptens (1517) dieses an die Stelle von ‚Asia' getreten und Trapezunt Repräsentant des letzteren — pars pro toto — geworden; an die Stelle der drei Kronen traten die drei Reiherbüsche.

Bei dieser Gelegenheit muß ich zum letzten Male noch auf die oben besprochene silberne Muḥammed-Medaille des Pariser Medaillenkabinetts zurückkommen. Gewiß wird es aufgefallen sein, daß die Rückseite derselben mit drei Adlerköpfen geschmückt ist, die — sicherlich Vorläufer der drei Kronen — inhaltlich vielleicht als identische Symbole angesehen werden möchten. Wäre dies statthaft, dann müßte meine Beweisführung bezüglich der Zeit und der Autorschaft dieser Medaille zusammenstürzen; denn Trapezunt fiel erst 1461 in die Hände der ʿOsmânen. Aber dazu ist keine Nötigung vorhanden; denn es läßt sich, wie ich glaube, mit größerer Wahrscheinlichkeit eine andere Erklärung für die drei Adlerköpfe geben. Nach einer sehr geläufigen alten Überlieferung, die auf den ersten Eroberer Ägyptens im Islâm, ʿAmr ibn el-ʿÂṣi, zurückgehen soll, wurde die Welt in den Augen der Muḥammedaner fünfgestaltig nach dem Bilde eines Vogels geschaffen, dessen Körperteile, nämlich Kopf, Brust, die beiden Flügel und der Schwanz, die verschiedenen Städte und Herrschaften darstellen. Durch den Kopf sind die einstmaligen beiden Hauptstädte des Islâm Mekka und Medina repräsentiert.[5] Muḥammeds II. Sinnen und Trachten

[1] Jahrbuch, l. c. II, p. 162.

[2] l. c. p. 48; auch Armand, l. c. I, p. 78.

[3] Friedlaender, l. c. III, Taf. XXXII; Armand, l. c. p. 78 sagt: ‚Trois couronnes semblables superposées, représentant les trois royaumes de Constantinople, Trébizonde et Iconium' nach A. Heiss, l. c. V, p. 77, Pl. VIII, Nr. 2.

[4] Tavernier, Beschreibung des Serrails des Groß-Türken, p. 3.

[5] Sojûṭi, Ḥusn el-muḥâḍara, Kairiner Ausgabe von 1299 d. H., I, p. 14.

ging bekanntlich auch auf den Besitz der beiden geweihten Stätten, allein es blieb erst seinem zweiten Nachfolger Selîm I. vorbehalten, mit der Eroberung Ägyptens (1517) die Schutzherrschaft über dieselben antreten zu können, was sogleich in dem großen Sulṭânstitel ersichtlich gemacht wurde. So mochten denn des Eroberers Ratgeber — vielleicht der ständig um seine Person befindliche gelehrte Mathematiker, Astronom und Astrolog ʿAlî Kuschtschy[1] — bei der Suche nach einem passenden Revers für die Medaille unwillkürlich an jene allbekannte Überlieferung gedacht und dem Künstler als passendes Analogon für die Darstellung auf dem Revers die drei Adlerköpfe als Symbole der drei Haupt- und Residenzstädte des ʿosmânischen Reiches: Brusa, Adrianopel und Konstantinopel vorgeschlagen haben. Der Adler bedeutet ja in der muḥammedanischen Symbolik ohnedies Herrschaft, Macht und Ruhm,[2] und mit den drei Adlerköpfen ward ein Trumpf gegen den doppelköpfigen Adler des Römisch-deutschen Kaisers ausgespielt![3]

Ich möchte die Besprechung der Medaillen nicht beschließen, ohne wenigstens in Kürze noch einer letzten — fünften — Muḥammed-Medaille gedacht zu haben, weil sich damit die Frage verbindet, ob der Schöpfer derselben, Bertoldus, auch den Sulṭân in Konstantinopel modelliert hat. Diese Frage scheint mir unbedingt verneint werden zu müssen. Der Florentiner Bildhauer Bertoldo di Giovanni, der bekanntlich der Schüler Donatellos und Lehrer Michelangelos war, Ende 1491 gestorben ist und von dem, wenigstens soviel wir bisher wissen, nirgends gesagt wird, daß er in Konstantinopel gewesen sei, kann seine Muḥammed-Medaille nicht daselbst modelliert und dem Sulṭân vorgelegt haben: dafür sprechen sehr gewichtige Gründe. Doch will ich vorerst die bisher vermißte genaue Beschreibung der Medaille geben:

Av.) MAVMHET ASIE AC TRAPESVNZIS MAGNEQVE GRETIE IMPERAT·

Das Brustbild des Sulṭâns mit dem Turban, linkshin, an einem Halsbande auf der Brust den Halbmond tragend.

Rev.) Die beturbante nackte Gestalt eines Triumphators mit fliegendem Mantel hoch auf einem zweispännigen Triumphwagen stehend, rechtshin; in der Linken hält er eine kleine, ausschreitende Figur empor, deren vorgestreckte Rechte eine Kugel hält. Die rechte Hand des Triumphators erfaßt ein Seil, das lassoartig drei mit fünfzackigen Kronen geschmückte nackte weibliche Gestalten umschlingt, die hinter ihm auf dem Wagen stehen und ASIE TRAPESVNTY GRETIE bezeichnet sind. Die Rosse vor dem Wagen führt ein behelmter nackter Krieger, auf der linken Schulter eine Trophäe tragend. Die Seitenfläche des Triumphwagens ist mit einem von zwei Löwenmäulern gehaltenen Feston geschmückt; innerhalb desselben ein Thronstuhl, dessen Rückenlehne durch ein Ornament ausgefüllt ist.[4] Im Abschnitt liegen, einander zugekehrt, eine nackte männliche Figur mit dem Dreizack und eine nackte weibliche Gestalt mit dem Füllhorn als Personifikationen des Meeres und der Erde.[5] Dazwischen die Inschrift:

OPVS
BERTOLDI
FLORENTIN
SCVLTOR
IS

Bronze, Dm. 18·8 cm. Abgebildet nach dem im königl. Münzkabinett zu Berlin befindlichen Exemplare.

Man vergleiche dagegen die Beschreibungen bei A. Heyss, l. c. p. 77, Armand, l. c. I. p. 76f., Friedlaender, l. c. III, p. 33f. — Siehe die Abbildung Fig. 18.

Die Bedeutung der Darstellung, die meines Wissens noch keine Erklärung gefunden hat, ist

[1] ʿAlî Kuschtschy (علی قوشچی) starb nach Ḥâdschi Chalfa, Taḳwîm et-tewârich, türk. Handschrift der k. k. Hofbibliothek in Wien (AF. 126), S. 118, im Jahre 879 d. H. = 1474/75 n. Chr.

[2] Damiri, Kitâb ḥajât el-ḥajawân, Arab. Handschrift der k. k. Hofbibliothek, AF. 27, fol. 453 r. ff.

[3] So soll später auch Suleimân I., der sich für den Rumili Pâdischâh oder Römischen Kaiser hielt, gesagt haben: solcher Titel und diese Würde gebühren ihm als dem legitimen Nachfolger im Reich des großen Kaisers Konstantin, der sowohl das orientalische, als auch das okzidentalische Kaisertum besessen habe. Lewenklau, l. c. p. 390. — Vgl. übrigens das oben S. 30 Gesagte.

[4] Ähnlich wie an den Thronwänden des Jupiter, der Cybele und Ceres (S. Reinach, Répertoire de la Statuaire Grecque et Romaine, I, p. 128, 186; III, p. 83).

[5] Der alte verdienstvolle Moehsen, Beschreibung einer Berlinischen Medaillen-Sammlung etc., 1773, I, p. 134, welcher diese Medaille nach einer in der berühmten Sammlung des Freiherrn von Stosch befindlichen Zeichnung publizierte, sah in der weiblichen Figur „eine nackende Nymphe, mit einem neben ihr befindlichen Kopf eines Cameels".

klar; sie will die Verherrlichung des Eroberers: Mars führt den Triumphwagen, der Sulṭân als Triumphator ist im Besitze eines Thrones gleich dem olympischen Herrscher. Der völker- und länderunterjochende, nimmersatte Eroberer hält hoch empor die Figur des Jupiter, der, als tätiger Gott, im Ausschritte mit der Kugel als Sinnbild des Weltalls dargestellt ist, indeß die Repräsentanten dreier bereits eroberter großer Reiche als Gefangene im Triumphe mitgeführt werden. Seine Herrschaft erstreckt sich über Land und Meer.

Bertoldo hat sich mit dieser Darstellung an die Antike angelehnt, für die er, wie Karl Frey[1] treffend bemerkt, die unbedingte Verehrung hatte und die er, ein Meister des malerischen Reliefs, auch im Flachstile auf Plaketten und Medaillen zum Ausdruck brachte. Allein die Wertschätzung, die man ihm in fast ganz Italien und insbesondere in medicäischen Kreisen entgegenbrachte,[2] war doch keine uneingeschränkte. Mit Recht, denn Bertoldo war keine bahnbrechende Individualität, sondern nur ein Meister zweiten oder dritten Ranges, dessen rezipierendes künstlerisches Vermögen, die selbstschöpferische Tätigkeit ersetzte.[3] Dies zeigt sich klar und deutlich an unserer Medaille. Was zunächst das Porträt anlangt, hat Bertoldo höchstwahrscheinlich Bellinis Medaille, kaum dessen Muḥammed-Skizzen, seinem Muḥammed-Bildnis zugrunde gelegt. Bertoldos Abhängigkeit von Bellini ist zu sehr in die Augen springend. Eine genaue vergleichende Betrachtung der Medaillen beider Künstler läßt erkennen, wie sich Bertoldo von Detail zu Detail als sklavischer Nachahmer des Brustbildes erweist, wie er die scharf ausgeprägte Physiognomie des Sulṭâns auf Grund der Bellinischen Modellierung noch mehr verflacht hat, wie statt der Energie ein fast gemütlicher

A.

18.

Zug den Beschauer anspricht. Bertoldo hat also unverkennbar nach dem Bellinischen Vorbild das Muḥammed-Porträt seiner Medaille geschaffen und nur allein noch in ganz unmöglicher Weise ein halbmondtragendes Halsband hinzugefügt.[4] Voll-

[1] Michelagniolo Buonarroti. Sein Leben und seine Werke, I, 1907, p. 69.

[2] Bartolommeo Dei nennt ihn: ‚scultore degnissimo e di medaglie optimo fabricatore, che non se ne trouana un altro in Toscana ne forse in Italia di si nobile ingegno e arte in tali cose'. K. Frey, Michelagniolo Buonarroti. Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst. Berlin 1907, I, p. 77.

[3] K. Frey, Michelagniolo Buonarroti, Sein Leben etc., I. p. 67.

[4] Eine Nachahmung der so häufig an den Bildwerken der Renaissance zu beobachtenden abendländischen Gepflo-

kommen ausgeschlossen ist es ferner, daß eine solche Medaille dem Sulṭân hätte vorgelegt werden können. Niemals hätte man es wagen dürfen, mit der, wenn auch nur symbolisch gedachten und ausgeführten nackten Gestalt des Sulṭâns als Imperator, demselben vor die Augen zu treten, ohne seinen Kopf aufs Spiel zu setzen. Diese Darstellung wäre als die schwerste Beleidigung des in religiös-sittlicher Anschauung tief wurzelnden muḥammedanischen Anstandsgefühles empfunden worden.

So wie diese Reversdarstellung steht auch die das Reiterbild des Eroberers begleitende Reversumschrift der oben besprochenen zweiten Ausgabe der Costanzio-Medaille der Annahme entgegen, daß dieselbe in Konstantinopel vorgewiesen wurde.[1] Wenn nämlich der Sulṭân mit dem Blitzstrahl verglichen wird, der die Völker und Städte zugrunde gerichtet hat,[2] so ist das wahrhaftig weniger im lobenden, denn im vorwurfsvollen Sinne aufzufassen und keinesfalls geeignet gewesen, dem als Volksbeglücker sich dünkenden Eroberer verdolmetscht zu werden.

Meine Meinung ist, daß diejenigen Medaillen, von denen man annehmen kann, daß die Modellierung der Büste des Großherrn in Konstantinopel entstanden ist, zunächst nur als Porträt-Plaketten gedacht und ausgeführt waren. Das gilt zweifellos auch von jenem Unikum der kais. Münz- und Medaillensammlung, das oben (S. 13ff.) besprochen worden ist. Dafür spricht meines Erachtens auch ein bisher noch unberücksichtigt gebliebener, gewichtiger Umstand, nämlich: die Ausstattung der uns vorliegenden Medaillen mit lateinischen Inschriften. Es fehlt mir jede Vorstellung darüber, wie sich ein so kalter, entschlossener Tyrann, der die Bestimmtheit und Strenge der Begriffe und Formen in seinen Staatseinrichtungen zur Erhebung des Islâm über das Christentum planmäßig schuf und erweiterte, sich mit der sein Bildnis erläuternden Sprache der abendländischen Christenheit abzufinden vermocht hätte, falls es solcherart dazu bestimmt gewesen wäre, ihm zu selbstgefälliger Betrachtung zu dienen! Andererseits zeigt das Beispiel eines anderen italienischen Quattrocentisten, daß gegebenenfalls die nötige Konnivenz nicht fehlen durfte: der berühmte Antonio Pisano hat seinem oben besprochenen, für den Palaeologen Johannes VIII. geschaffenen Medaillon, wie selbstverständlich, griechische Umschriften beigegeben.[3]

Man wende mir nicht dagegen ein, daß nach der bekannten Angabe des Phrantzes,[4] Muḥammed fünf Sprachen gesprochen oder verstanden habe, nämlich Türkisch, Persisch, Arabisch, Griechisch und Latein. Wenn schon eine von den beiden letzteren geltend gelassen werden soll, so sei es die griechische Sprache, die selbst noch unter seinem Nachfolger Bâjezid II. zur diplomatischen Korrespondenz ins Abendland verwendet wurde und von der der kriegerische Erbe des griechischen Reiches begreiflicherweise etwas verstanden haben mochte.[5] Dagegen be-

genheit, die sogenannten Ehr- oder Gnadenpfenninge, selbst auch das ‚Goldene Vließ', nicht an Halsketten, sondern an mehr oder minder breiten Halsbändern zu tragen. Es wurde eben, wie in unseren Tagen, ein Unterschied zwischen ‚großer' und ‚kleiner' Ordensdekoration gemacht.

[1] Auch die deformierte Turbanform spricht dagegen!

[2] Daher nennen ihn die neuhellenischen Historiographen ὁ Πορθητής. Spyridion Lambros, *Νέος Ἑλληνομνήμων*, Athen 1908, p. 155, 167.

[3] Auch später verfuhr man so, indem man die Inschriften auf Medaillen und Bildern in entsprechenden orientalischen Originaltexten beifügte. So z. B. auf der bekannten Medaille Neufahrers (Monogramm: NE) zum Andenken an den berüchtigten Seeräuber und ersten Beglerbej von Algier, Cheir ed-dîn Barbarossa († 1546). Da die Lesungen überall unrichtig gegeben worden sind, lasse ich die Beschreibung folgen:

Av.) BARBA — ROSSA · NE
Bärtiges, beturbantes Brustbild nach rechts.

Rev.) خيرادين Chairadin
شا جزيرى (Pa)scha, der Algierer,
سلطانى der Sulṭânische.

Es steht hier falsch شا für پاشا, جزيرى für الجزايرى und سلطانى für السلطانى. Der Name خيرادين ist nach der damals in Europa üblichen Aussprache *Chairadin* (Lewenklau, Newe türckische Chronica, p. 194, 395, transkribiert, statt richtig خير الدين *Cheir ed-din* (d. h. der Beste des Glaubens). Das am Ende der zweiten Zeile zur Seite gestellte ناى = NE(ufahrer). Die Medaille kommt sehr häufig in modernen Silberabgüssen vor. Alte echte Exemplare sind selten. In der am 11. Jänner 1904 in Wien versteigerten Sammlung Franz Trau befand sich das einzige bisher bekannte goldene Exemplar in tadelloser Erhaltung: 14·6 Gramm (= $4^1/_2$ Dukaten), Dm. 27 mm. Vgl. den von den Brüdern Egger herausgegebenen Auktionskatalog, p. 90, Nr. 1685, Taf. X. — Tychsen, Introductio, Tab. II, Nr. 19, p. 226; Fonrobert, Nr. 5519.

[4] Annales, Bonner Ausg. 1838, Lib. I, Cap. XXXII, p. 93.

[5] So hat außer Bâjezid II. auch schon Dschem mit dem Großmeister von Rhodus in griechischer Sprache korrespondiert. Ferner liegt nun die äußerst wichtige, von Spyridion Lambros in der Biblioteca Vallicelliana zu Rom und Ambrosiana in Mailand aufgefundene griechische Korrespondenz Bâjezids II. mit Innocenz III. und Alexander VI. Borgia aus den Jahren 1490, 1492 und 1496

Zu Seite 53.)

zweifle ich, was das Lateinische betrifft, die durch nichts verbürgte Nachricht des Phrantzes. Übrigens scheint Muḥammed sein eigenes Bildnis, wie es Bellinis Pinsel geschaffen hat, wohl bewundert, aber nicht ohne Unbehagen in seinem Hause geduldet zu haben. Nach Vasaris anziehendem Berichte konnte Muḥammed kaum glauben, daß ein sterblicher Mensch in sich beinahe so göttliche Kraft besäße, um die natürlichen Dinge so lebendig ausdrücken zu können, und als Gentile Bellini das Sulṭâns-Porträt vollendet hatte, ward es geradezu für ein Wunder angesehen.[1] Umso auffallender war es, daß Muḥammed kurz darauf eines Tages Bellini mit Ehren und Auszeichnungen überhäufend plötzlich entließ. Es unterliegt keinem Zweifel und Vasari deutet es an, daß unter dem Einflusse der 'Ulemâ die orthodoxe Lehrmeinung über die freieren Regungen des kunstsinnigen Sulṭâns endlich — sozusagen am Lebensabend des Gewaltigen — obgesiegt hat. Zu diesem Schlusse muß man gelangen, wenn man tiefer blickend die unter dem Einfluß des Ṣûfismus herrschenden religiös-politischen Strömungen der Zeit quellenmäßig zu verfolgen imstande ist.[2]

So hat denn Gentile Bellini weit ausgreifend seine Spuren gezogen. Auch in Konstantinopel mag die Erinnerung an ihn nicht so bald erloschen sein, als am 3. Mai 1481 sein kaiserlicher Beschützer unerwartet und vorzeitig — kaum 52 Jahre alt — einer unheilbaren Krankheit erlag und dessen Nachfolger, der melancholisch-mystisch veranlagte, fromme und abergläubische Bâjezid II. die den kaiserlichen Palast in Konstantinopel schmückenden Bildwerke des großen Venetianers in alle Winde zerstreuen ließ.[3] Denn Bellini hatte — es ist dies wohl das merkwürdigste Faktum, das aus unserem alttürkischen Künstlerlexikon hervorgeht — einen türkischen Schüler herangezogen: jenen Schiblizâde Aḥmed, der unter des Meisters Leitung zu einem tüchtigen Maler herangebildet wurde. Derselbe stammte aus Brusa, der kunstgewerbereichen ersten Haupt- und Residenzstadt der 'Osmânen, aus der so manche tüchtige Kalligraphen und Miniatoren türkischer Schule hervorgegangen sind.[4] Unter den türkischen Malern der Epoche des Eroberers galt er als der Bedeutendste.[5] Freilich wäre es überschwänglich, dabei sogleich an die Begründung einer türkisch-bellinischen Schule in Konstantinopel zu denken: bis zu diesem Augenblicke ist überhaupt noch kein Werk eines einheimischen Malers aus jener Zeit aufgetaucht, das mit Zuversicht dem Schiblizâde Aḥmed zugesprochen werden könnte, oder das in seiner Komposition bei Abstoßung der manierierten orientalischen Formbehandlung einen kühneren realistischen Zug der Linien aufweisen würde. Allein fast jeder Tag bringt in dieser Beziehung Neues und seltsame Überraschungen. Vor mir liegen Miniaturen, die von muḥammedanischen Meistern unter dem Einfluß holländischer und italienischer Vorlagen des XVI. und XVII. Jahrhunderts ausgeführt sind, so daß ein voreiliges Lächeln über das noch unbekannte Verhältnis Gentile Bellinis zu seinem türkischen Schüler besser unterdrückt bleibt. Daß bei dem Muḥammed-Bildnis (A) des Wiener Codex 8615 an Schiblizâde als den Meister nicht gedacht werden kann, scheint mir ausgemacht zu sein, wenn man das sich anschließende zweite Porträt (B) jener Serie betrachtet (s. die Abbildung Tafel IX).

Man erkennt trotz der entfärbenden Tätigkeit der Kopistenhand schon nach der äußerlichen Anordnung sofort die ursprüngliche Zusammengehörigkeit beider Gemälde: sie bezeugen das Vorwalten einer ausgeprägten Dispositionsfähigkeit, die stilistische Behandlung durch eine

vor. Spyr. Lambros, Ἑλληνικὰ γράμματα τοῦ σουλτάνου Βαγιαζὶτ Β' in Νέος Ἑλληνομνήμων, V. Bd., 1908, p. 156 bis 189; Derselbe. Λόγοι καὶ Ἀναμνήσεις ἐκ τοῦ βορρᾶ, Athen 1909, p. 128 ff., 138 ff.

[1] Vasari, Le vite etc., ed. Gaetano Milanesi, Firenze 1878, III, p. 166: ‚. . . non poteva credere che un uomo mortale avesse in sè tanta quasi divinità, che potesse esprimere sì vivamente le cose della natura.' Und dann: ‚. . . Gentile, che ritrasse esso imperator Maumetto di naturale, tanto bene che era tenuto un miracolo . . .' Vgl. auch Giorgio Vasari, Die Lebensbeschreibungen etc. Deutsch herausgegeben von A. Gottschewski und G. Gronau, Straßburg 1908, p. 23 f.

[2] Thuasne, der sonst so besonnene Forscher, will den Grund zur plötzlichen Verabschiedung Bellinis in den Vorbereitungen finden, die der Sulṭân behufs persönlicher Teilnahme an dem geplanten Feldzug gegen Rhodus traf ‚et non pas au motif allégué par Vasari, qui suppose naïvement que le Sultan se serait fait scrupule de garder plus longtemps à sa cour le peintre vénetien, dans la crainte que cette transgression à la loi de Mahomet ne finit par exciter des murmures.' (l. c. p. 53.)

[3] ‚et all' intrare che fece il figliuolo Bayasit Sig'. li fece vendere tutti (quadri) in Bazzaro, et per nostri mercanti ne furono comprati assai . . .' Angiolello, l. c. fol. 19r.; Thuasne, l. c. p. 32.

[4] Ḥabîb, l. c. p. ٢٩٩: شبلی‌زاده احمد بن‌سه‌کی لوناب شبیه یازمه‌ده نقاشان رومک بن‌جیسیدر.

[5] Menâḳib-i hünerweràn, l. c. fol. 61 v. f.

Künstlerindividualität, indem sich dieselbe der ihr gewiß bekannt gewesenen, vielleicht sogar entgegengehaltenen orientalischen Tradition gegenüber freier zu stellen wußte.[1] Es unterliegt nach meinem Dafürhalten keinem Zweifel, daß die Originalvorlagen dieser beiden Gemälde gleichzeitig durch eine und dieselbe Künstlerhand, und zwar eines abendländischen Meisters, entstanden sind.

Das Gemälde B zeigt auf dunkelgrünem Hintergrunde linkshin wiederum eine Halbfigur; diesmal einen Jüngling von anscheinend kleiner Statur, dessen rechter Unterarm auf einem gleichfalls mit reichgemustertem, orangefarbigem orientalischen Stoff behangenen Objekt des Hausrates ruht, wobei die fleischige, wohlgebildete Hand den Aufschlag (Revers) des Kaftân ergreift, während die linke Hand, in leichter Bewegung herübergreifend, sich mit Daumen und Zeigefinger etwas tiefer an demselben Aufschlag festhält: durch diese künstlerisch nicht alltägliche Verwendung der Arme ist eine durchaus nicht unschöne Bewegung derselben erzielt worden. Das Gesicht des Dargestellten ist bartlos; die blauen Augen lassen durch ihre Stellung und die Aufsetzung der Lichter deutlich erkennen, daß ihr Besitzer einen schiefen Blick hatte;[2] der Mund ist klein, die Lippen sind dick, die Oberlippe auffallend hoch und abstehend; das Kinn, ursprünglich stärker angelegt, ist durch Abdeckung verkleinert worden; die noch jugendliche, unausgebildete lange Nase hat der Kopist durch Abdeckung verkürzt, der Hals ist auffallend voll und kräftig entwickelt, das kleine Ohr durch den Druck des Turbans etwas umgebogen; die Gesichtsfarbe die eines gesunden Menschen, bräunlich-rot. Während das Haupt mit einem mächtigen, schmucklosen weißen Turban bedeckt ist, an dem statt der sonst sichtbaren Mütze, dieselbe verdeckend, die beiden Endzipfel des Dünntuches emporragen, zeigt die Kleidung des Jünglings eine glänzende Pracht. Das Unterkleid (*Dolaman*) besteht aus einem in vielen Farben schillernden, an den Ärmeln enggefalteten Seidenstoff; die Knöpfe bestehen abwechselnd aus großen Brillanten, dann Rubinen und Smaragden in goldener vierblättriger Fassung. Am Hals und an den Handgelenken sind, wie an dem Muḥammed-Bildnis, weiße Besätze sichtbar. Das Oberkleid (*Kaftân*) zeigt einen reich in Blau und Grün gemusterten, orangefarbigen Stoff norditalienischer oder burgundischer Herkunft, dessen umgeschlagenes Unterfutter am Kragen sehr bekannte karmesinrote Renaissance-Muster zeigt. Im Hintergrund rechts sieht man ein in der Mauer angebrachtes offenes Bogentor. Die Bildfläche mißt 18 cm in der Breite und 26·5 cm in der Höhe. Am untersten Blattrande steht wie am Muḥammed-Gemälde in verblaßter Schrift:

links: *Mahomet Celaepi Sultani Maho: fil.*
rechts: *von Hr Darit Ungnad*

Unter dem Bilde, das mit dem Zählbuchstaben B signiert ist, steht von jüngerer Hand wie bei A in Fraktur:

Mahomet Celapi Sultan Mahomet Sohn:

Nach diesen beiden Subskriptionen soll die dargestellte Persönlichkeit ein Sohn Muḥammeds II. gleichen Namens sein. Der Eroberer hatte keinen Sohn seines Namens; das war nur der Fall bei Muḥammed I., doch war der Prinz bei dem Tode seines Vaters (1421) längst schon an der Pest gestorben. Auch soll die Bezeichnung *Celaepi*, d.i. چلبي *Tschelebi*, junger, edler Herr für Prinzen von Geblüt in alter Zeit nur bis auf Muḥammed II. dem kaiserlichen Sohne gegeben worden sein. „Also haben" — wie Lewenklau in seiner Türckischen Historia, l. c. 155 schreibt — „auch die Türcken ihrer Fürsten Söhne Zelebilar oder Edle genannt. Wiewol auß dieser Chronick zu spüren, daß Sultan Muchemets deß andern, und seiner Nachfolger Söhne, nicht mehr den Namen Zelebi gehabt, sonder haben wöllen Sultan heißen."[3]

Es wird sich fragen, ob diese Regel wirklich schon bei Lebzeiten des Eroberers Geltung hatte und auch in außer-türkischen Kreisen, um die es sich in unserem Falle handelt, so gehalten wurde. Jedenfalls bleibt das Wesentliche der Zuteilung unseres Bildes, nämlich, daß die fragliche Persönlichkeit einen Sohn des Eroberers darstelle, schon mit Rücksicht auf dessen Einreihung unberührt: eine Grundlage, auf der sich weiterbauen läßt.

[1] Man pflegte z. B. Herrscher oder Prinzen nur sitzend zu konterfeien!

[2] Bei allen anderen Porträten des Cod. 8615 sind die Augenlichter richtig aufgesetzt; es können daher die den schielenden Ausdruck hervorbringenden Lichter in den Augen der dargestellten Persönlichkeit kein Zufall sein.

[3] Vgl. oben Seite 5, Anmerkung 1; Tschelebi wurde auch in Calapinus und Chialapus verstümmelt, J. Leuenclavius, Annales Sultanorum Othmanidarum, Editio altera. Frankf. a. M 1596, p. 101.

Der Eroberer hatte, soweit bekannt, nur drei legitime Söhne: Bâjezîd, der 1481 als Zweiter dieses Namens seinem Vater auf dem Throne folgte; sodann Muṣṭafâ, der nach der Schlacht von Terdschan (1473) auf dem Rückwege nach Konia den kriegerischen Strapazen erlag,[1] und Dschem, der Bâjezîd den Thron strittig machte.[2]

An den ältesten Sohn Bâjezîd ist nicht zu denken, da sich sein üppiger schwarzer Bartwuchs schon im Jünglingsalter angekündigt haben mußte: es bleibt somit nur noch Prinz Dschem übrig, welchem, wie aus dem Folgenden hervorgehen dürfte, mit Gewißheit unser Bild zuzusprechen ist.

In der Nacht des 27. Ṣafar 864 d. H., d. i. in der Nacht vom 22. auf den 23. Dezember 1459 in Adrianopel geboren,[3] ward Dschem oder *Zizimus*, wie ihn die abendländischen Quellen nennen. Anfangs Redscheb 873 (= Jänner 1469) als Neunjährigem das Sandschak von Kastamuni verliehen. Im dreizehnten Lebensjahre, Anfangs Ṣafar 877 (= Juni 1472), ward seine Beschneidungshochzeit (*ʿurs-i sünnet*) gefeiert und mit fünfzehn Jahren wurde er, als Nachfolger seines früh dahingeschiedenen Bruders Muṣṭafâ, zum Statthalter von Karaman ernannt (Mitte Schaʿbân 879 = Ende 1474).[4] Nach dem Tode des Vaters warf er sich als Thronprätendent auf, genoß aber nur 18 Tage lang, 1481 in Brusa, wo ihn die Bevölkerung mit Ehren aufnahm, den Triumph als Pâdischâh, indem er Geld schlagen und das Kanzelgebet in seinem Namen halten ließ.[5] Er floh nach Ägypten und fand sodann bei dem Großmeister der Johanniter auf Rhodus, Pierre d'Aubusson, gastfreie Aufnahme. Die weiteren Schicksale des ‚lebenslänglichen' Gefangenen auf seinen zwangsweisen Fahrten nach Italien, Frankreich und zurück nach Italien sind weltbekannt. Sein Leben voll Romantik und Abenteuern ist von Dichtung und Sage umwoben. Am 25. Februar 1495 endete der unglückliche Prinz — an beigebrachtem Gifte — zu Neapel sein Leben.[6]

Als Dschem am 30. Juli 1482 auf Rhodus landete, war er 22 Jahre und 7 Monate alt.[7] Dies muß festgestellt werden, da aus jenen Tagen seine Personalbeschreibung vorliegt, die für die Bestimmung unseres Bildes von größter Wichtigkeit ist. Caoursin, der Vizekanzler des Johanniterordens, hatte damals Gelegenheit, Dschem zu sehen und schildert ihn folgendermaßen:[8] „. . . statura procera: Valetudine prospera. Cuius vultus ferocitatem pre se fert. Oculis parumper obliquis: ac ceruleis. denso supercilio: nasi radice fere utroque

[1] Ṣolaḳzâde, l. c. fol. 91 v.

[2] Diese Reihenfolge gibt auch Angiolello l. c. fol. 50 r. an: ‚aueua tre figlinoli maschi, et ni una femina. il primo haueua nome Bayaxit, il secondo Mustapha, il terzo Gjem.' Irrig bei Thuasne, l. c. S. 70, Anm. 1. Häufig wird Muṣṭafâ als der erstgeborene oder gar jüngste und Dschem als der mittlere Sohn Muḥammeds II. angegeben. Da im Jahre 1457 das Beschneidungsfest für Bâjezîd und Muṣṭafâ stattfand (vgl. Ṣolaḳzâde, l. c. fol. 79 r.), wo Dschem noch nicht geboren war, ergibt sich der Irrtum von selbst. Dschem ist der προφυρογέννητος.

[3] Taʾrîch-i Ṣolaḳzâde, l. c. fol. 80 v.: سكز يوز آلتمش دورت صفرينك يكرمى يدنجى كيجه سنده جم سلطانك وجود سعيدى هلال نيدكجى بديد اولوب الخ. Ebenso in Wâḳiʿât-i Sulṭân Dschem (Eine Biographie Dschems), türk. Handschr. der k. k. Hofbibliothek, Mxt. 201, fol. 2 r.: اربع وستين وثمانمائه يلنك صفرنك يكرم يدنجسنده شنبه كونى گجه دن بر ساعت قالدقده (sic) اغلى سلطان جم ادرنه شهرنده دنيايه كلدى الخ. Nach Thuasne, Djem-Sultân, Paris 1892, p. 2, wurde Dschem in der Nacht des 21. Ṣafar 864 (= 17. Dezember 1459) zu Konstantinopel geboren. Sp. Lambros, *Ἑλληνικὰ δημόσια γράμματα τοῦ σουλτάνου Βαγιαζὶτ Β'*, l. c. p. 168.

[4] Thuasne, l. c. p. 4, läßt Dschem im 10. Lebensjahre, 874 (1469) Anfangs Redscheb, nach Kastamuni gehen; aber der Beginn des Redscheb fällt auf den 4. Jänner 1470. Auch das Beschneidungsdatum 1173 ist unrichtig. Vgl. *Wâḳiʿât* etc., l. c. fol. 2 r.

[5] Neschri, Dschihân numâ, türk. Handschrift der k. k. Hofbibliothek, HO. 15 (Cod. 986), fol. 238 r.: وبو ارايه يقين جم چلبى بروسادە طوپ اتچه كسدرب خطبه كندو آدنه اوقتدى منجملرجم پادشاه اولوب درلردى: vgl. dazu ZDMG. XV. p. 376, Anm. 1. — Saʿd ed-dîn, Tâdsch et-tewârich, türkische Handschrift der k. k. Hofbibliothek, AF. 100, III. fol. 443 r.: وجانجى كونده جم سلطان دخى كلوب شهره بروسه (دخول اتدى اهل بلده شهزاده يى كما ينبغى اعزاز وقلعه قپوسين كشاده وباز ايدوب حصارى تسليم اتديلر جم دخى سرايه كيروب خزانه ده بولدوغى اسباب ونقدى ضبط ايدوب نامنه خطبه اوقتدى واون سكز كون بوسه ده آرام واول اطراف اهلنى فرمانه رام ايلدى الخ. Vgl. auch Ismâʿîl Gâlib, Takwîm. l. c. Konstantinopel 1307 d. H., p. 51: بروسه ده اقامتى اون سكز يكرمى كوندن عبارت بولنمشدر. Aus dieser Zeit der ephemeren Ausübung der Majestätsrechte hat sich tatsächlich eine kleine, in Brusa 886 d. H. = 1481 n. Chr. geprägte Silbermünze (Asper) Dschems erhalten, worauf er sich سلطان جم بن محمد خان, Sulṭân Dschem Sohn des Muḥammed Chân' nennt. Ismâʿîl Gâlib, l. c. Tafel II, Nr. 6 — p. 51 irrig: جم سلطان, Dschem Sulṭân'. Diese unmögliche Lesung würde gegen die Echtheit des Stückes sprechen. Vgl. Thuasne, Djem-Sultan, Paris 1892.

[6] Nicht 28 Jahre, wie Caoursin, De casu Regis Zyzymy, 1496, oder 26 Jahre, wie Fra Merlo de Piozasche (Thuasne, Djem-Sultan, p. 66) angeben.

[7] De casu Regis Zyzymy, in Guillelmi Caoursin Rhodiorum Vicecancellarii: obsidionis Rhodie Urbis descriptio. Ulmer Druck vom J. 1496.

coherente. Sinistrum in frontem eleuatur: dextrum ad oculum vergit. Os paruum: labia grossa. quorum ritus sinistrorsum plerumque contrahit: ac dentes detegit ac condit. gestuque ipso sinistram palpebram inclinat: ac paulo post eleuat. Nasus ei est aquilinus: in medio paululum eminentior. cuius extremitas in sinistrum tendit: mentum ei exile. Cutis colore est nucis castanee. barba rara non promissa sed ad cutem forcipe tonsa. obesa ceruice: auribus parvis etc.'[1]

Man kann nicht sagen, daß diese Schilderung, die Zinkeisen[2] unbegründet ‚vielleicht nicht vorurteilsfrei' findet, für den jungen Prinzen eine sehr günstige ist. Jedenfalls war er nicht der schöne Mann, für den ihn die Nachwelt ausgab[3] und als welchen ihn Pinturicchios Pinsel verewigte: kühnen Antlitzes, mit wohlgepflegtem mächtigen Schnurr- und Vollbart und langem, über die Schultern fallenden Lockenhaar! So hat ihn dieser Meister nach der weitverbreiteten Annahme auf einem der Fresken aus dem Leben der hl. Katharina im Appartamento Borgia des Vatikans dargestellt.[4] Die Ausführung dieses Bilderzyklus fällt in die letzten Lebensjahre Dschems, zwischen 1492 und 1494. Zweifellos hat ihn hier die Kunst so dargestellt, wie sie selbst ist — verklärend!

Andere Zeitgenossen berichten ebenfalls über das Äußere des Prinzen in durchwegs entsprechender Weise, wenngleich durch die subjektive Aufnahme des flüchtigen Eindruckes hie und da voneinander abweichend. Auch Fra Merlo de Piozascho hat Dschem bei der Landung auf Rhodus gesehen und hierüber der Markgräfin Barbara von Mantua eine flüchtige Mitteilung brieflich zukommen lassen: ‚Ello è homo de vinti sei anni,[5] grande de persona, grasso, lo naso aquillino, lo occhio sinistro loscho ecc.' Sieben Jahre später, 1489, sah der Bischof von Tortona, Jakob Botta, den Prinzen beim Einzug in Rom und schildert ihn in einem an den Herzog von Mailand gerichteten Schreiben: ‚La effigie de questuy e molto torva, con li ochii iniqui et stravolti, non grande de statura piu del commune, ed molto piu corpulento et ben formato.'[6] Als Dschem die ihm angewiesenen vatikanischen Gemächer bezog, leistete der Abt von Fiesole, Matteo Bosso, Assistenz. Er schrieb: ‚Aspectus barbari dirus, & truculentus. Corpus compressum, & ualidum. Ceruix lata. Pectus uastum, & prominens. Statura ultra: q̃ mediocris. Habẽs & oculorum alterum luscum, ac toruum. Nasum aquilinũ. Caput ĩquietũ semp. Omnia collustrãs, & tã q̃ minax ĩspectãs. Aetas illi (ut mihi uidet) anno. XL. pxima.'[7]

Die genaue, volle Glaubwürdigkeit verdienende Beschreibung des Augenzeugen Caoursin läßt keinen Zweifel darüber aufkommen, daß Dschems Naturanlage ihm die in den Augen der Orientalen größte Manneszier, den Bartwuchs, so ziemlich versagt hatte.[8] Spärlicher Bart, heißt es dort, den er nicht wachsen ließ, sondern bis

[1] Hammer, l. c. II, p. 252f. hat diesen Text unsagbar entstellt wiedergegeben, so schreibt er *parva* statt *procera*, *Lutio* statt *cutis* usw.

[2] l. c. II, p. 481, Anm. 1.

[3] Z. B. A. von Lamartine, Geschichte der Türkei, Deutsch von Joh. Nordmann, IV, p. 40.

[4] Boyer d'Agen, Le peintre des Borgia Pinturicchio etc, p. XIX: La Revue de l'Art ancien et moderne, XIX, 10e année, 1906, p. 153; E. Rodocanachi, Le Château Saint-Ange, Paris 1909, Pl. 9; E. M. Philipps, Pinturicchio, London 1901, p. 83; Spiridion Lambros in Νέος Ἑλληνομνήμων, V, 1908, p. 188; Derselbe, Λόγοι καὶ ἀναμνήσεις ἐκ τοῦ βορρᾶ, Athen 1909, p. 146.

[5] Oben (S. 55, Anm 7) schon berichtigt. L. Thuasne, Djem-Sultan, p. 66.

[6] L. Thuasne, Djem-Sultan, p. 423.

[7] Familiares et secundae Matthei Bossi epistolae, Mantua 1498: Ad Illuminatũ Abbatianũ cõcanonicũ de mutua cõsuetudine: deq̃ ĩgressu ĩ urbẽ fratris ĩpatoris turcoR eiusd' Matthaei Epist. XXX. Diese Inkunabel, welche die k. k. Hofbibliothek nicht besitzt, wurde mir von der Direktion der kön. Hof- und Staatsbibliothek in München (Inc. 3623, Hain *3671) freundlichst zur Verfügung gestellt, wofür ich hier bestens danke. Vgl. auch Thuasne, Djem-Sultan, p. 230f.

[8] Der Bart gilt bei den Türken als ein Zeichen der Fähigkeit und des Verstandes, Pietro della Valle, l. c, I, p. 65a. Den Schnurrbart zu rasieren galt als die größte Schmach. Timur schmähte den gefangenen Bâjezîd I. Jildirim mit den Worten: ‚He da! Du Kahler am Kinn!', weil von dessen kahlem Kinn nur zwei lange, gabelförmige Bartzipfel herabhingen, vgl. Tewârîch-i selâţîn-i âl-i 'Osmân bei J. B. Podestà, Türkischer Chronic Erster Theil. Nürnberg 1671, p. 18: غايت غضبه كلوب تيمورلنكه سوكوب مهملات سويلدى تيمور خانده غايت بيعضور اولوب ايتدى بره جلاه صقللوكفته خور سنك نكه كرك ايدى مهمل خبرلر كوندراسن بنى يرمدن قالدروب بوينده كتوردن بنده سنك باشنه بونى كتوردم ديدى جلاه صقللو ديدمكى بو ايديكه يلدرم خانك ايكى چتال اوزون صقالى وارايدى. Dadurch erscheint die Porträtdarstellung Bâjezîds mit langem, üppigem Kinn-Spitzbart auf dem aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts stammenden Porträt desselben in der Bildersammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol (Kenner, Jahrbuch l. c. XIX, p. 118) korrigiert. — Selîm I. war der erste 'oşmânische Herrscher, der sich Wange und Kinn sorgsam rasierte, aber den kräftigen Schnurrbart pflegte: سبلتى بهادرانه خالى الكيه شاهانه رزمجوى وياك قراش. Schamâ'il-nâme-i âl-i 'Osmân, l. c., AF. 59, fol. 32v.

auf die Haut glatt abschor. Also bartlos präsentiert sich auch das Antlitz des auf unserem Gemälde B dargestellten Jünglings, der vor 1481 porträtiert worden sein muß. Das Scheeren der spärlich sprossenden Barthaare war daher für Dschem eine gesellschaftliche Notwendigkeit, um sich allenfalls noch jugendlich erscheinen zu lassen.

Dschems blaue Augen werden übereinstimmend schief blickend geschildert: ‚Schelcht ein wenig mit den Augen, die blaw sind', wie Lewenklaw übersetzt;[1] beides trifft auf unserem Bilde ganz auffallend zu: man findet dort blaue schielende Augen! Auch der volle Hals, die kleinen Ohren und die fleischigen Hände passen zur Beschreibung. Besonders aber der Mund mit der auffallend hohen, vorspringenden Oberlippe, die wegen der Bartlosigkeit an der Mittellinie das stark gefurchte Philtrum erkennen läßt, entspricht nach Form und Größenverhältnis ganz der Darstellung an dem Bellinischen Muḥammed-Gemälde. Die Gestalt endlich, welche bald schlank, bald groß, bald klein geschildert wird, scheint bei unserem Gemälde in letzterem Sinne zu fassen zu sein; auch Dschems Vater und Bruder Bâjezid waren von kleiner Statur und sind beide mit zunehmendem Alter feist geworden. Nur in zwei Punkten scheint sich Caoursins Beobachtung mit unserer bildlichen Darstellung nicht vereinigen zu lassen: das sind die beinahe zusammenstoßenden Augenbrauen und die Adlernase. Sollte sich da nicht eine durch den Pinsel des Kopisten noch mehr betonte künstlerische Freiheit voraussetzen lassen, dann wäre zu bedenken, daß unser Bild nur eine in jugendlichem Alter stehende Persönlichkeit darstellen kann, daß jenen beiden später beobachteten physiognomischen Eigenheiten vorausgehende Entwicklungsstadien zugrunde lagen, daß Augenbrauen und Nase ursprünglich nicht bleibende, wie der schiefe Blick und die Bartlosigkeit, sondern veränderliche Erscheinungen gewesen sind, die mit der körperlichen Entwickelung, d. h. mit dem fortschreitenden Lebensalter sich erst zur naturgemäßen Vollkommenheit ausgebildet haben. Die schlagendsten Beispiele bieten hiefür die authentischen Porträte und die Personalbeschreibungen von Dschems Vater Muḥammed II. Als dreiundzwanzigjähriger Jüngling hatte der Eroberer (nach der türkischen Personalbeschreibung) eine gerade herabfallende Schafsnase, welche das ein bis zwei Jahre später entstandene Porträt der Muḥammed-Medaille (de' Pastis?) in der Tat noch aufweist — im Mannesalter ward sie zur scharfgebogenen Adler- oder Papageiennase, wie sie Angiolello beschreibt und Gentile Bellini gemalt hat.

Zur Bekräftigung der Authentizität unseres Bildes als Dschem-Porträt möchte ich noch eine sehr wichtige Bemerkung Caoursins in der weiteren Schilderung der Lebensgewohnheiten des Prinzen ganz besonders hervorheben: *reste gaudet illustrioi!* Dschem hatte seine Freude an prunkvoller Kleidung! Darin bestand der größte Gegensatz zu der bekannten Einfachheit seines Vaters, und diesen Kontrast zeigen augenfällig unsere beiden Bilder A und B, denen sich als verstärkender Beweis Bellinis Gemälde hinzugesellt. Auf letzterem zeigt sich der Sulṭân mit weißem Turban und rotem geriefelten Tadsch in schmuckloser, einfarbiger Tracht: das Unterkleid (*Dolaman*) und das mit hellbraunem Pelzwerk verbrämte Oberkleid (Kaftân) sind von gleicher dunkelroter Farbe.[2]

Wenn ich alle diese Umstände zusammenhalte, scheint mir fast kein Zweifel zu erübrigen, der gegen die Zuteilung unseres Porträtes B an den Prinzen Dschem spräche; denn auch die letzte noch bestehende Schwierigkeit, nämlich die scheinbar dagegen sprechende Signierung ‚Muḥammed Tschelebi', kann in befriedigender Weise gelöst werden. Es kann der Beweis erbracht werden, daß Dschem von einem Teile der abendländischen Zeitgenossen tatsächlich nicht so oder Zyzymus, sondern, alt'osmânischem Gebrauche entsprechend, Tschelebi genannt worden ist. In der Chronica des Hartmann Schedel[3] liest man: ‚Baiffetus der erſt geporn des benanten Tuerckiſchen kaisers ſun iſt im iar vnſers hayls. MCCCC. LXXXI zu kaiser geſetzt vnd regiert noch. Zaliabus[4] ſein bruder machet in Aſia vil auffrur vmb erobrung des reichs vnnd name Burſiam (Brusa) ein vnd ordnet ſich daſelbst zu ein könig, aber Baiffetus hat ine vberwunden . . .' Dann: ‚Zaliabus ſein bruder wirdt bis auff diſen hewtigen tag 1493 zu Rom in hut vnd verwarung gehalten.' In Bernardi Vapovii Chronicorum partem posteriorem 1480 bis 1535[5] heißt es: ‚Machometo Paiazetus filius natu major Seliabo juniore regno pulso successit,

[1] Newe Chronica etc., l. c. p. 303.

[2] Nach gütiger brieflicher Mitteilung von Lady Enid Layard.

[3] Nürnberg 1493, fol. CCLVI v.

[4] In der Ausgabe von 1500, fol. 189 v.: Czaliabus.

[5] Herausgegeben von Dr. J. Zsujski, in Scriptores rerum Polonicarum, Tom. II. Cracoviae 1874, p. 1.

Seliabus, quem alii Sizimum vocant, apud Prussam Asiae minoris metropolim magno proelio a fratre victus, fugiens Rodum tunc Christianorum se recepit . . .' Auch Bonfinius nennt Dschem so: ‚Duo huic (Mahometis) superfuere liberi: major natu Bajazetus, minor Czaliabus',[1] welche Bezeichnung Lewenklau als argen Verstoß rügt.[2] Allein Bonfinius und die anderen haben vollkommen Recht; denn der Prinzentitel Tschelebi war zu Lebzeiten Muḥammeds II. noch nicht, wie Lewenklau behauptet, durch den Titel ‚Sulṭân' (= Prinz) verdrängt worden, welch letzterer aber nebenbei gesetzt wurde. Als Kronzeuge mag hiefür der älteste ʿosmänische Historiker, der Augenzeuge jener Begebenheiten gelten: Muḥammed Neschri. Derselbe war Professor in Brusa und schrieb, da Dschem noch am Leben war (zwischen 1485 und 1495), sein in der k. k. Hofbibliothek handschriftlich bewahrtes Geschichtswerk ‚Dschihân numâ' (die Weltschau), worin er dem Prinzen stets den Titel Tschelebi gibt.[3]

Was endlich das in der Subskription unseres Bildes dargebotene Hyionymicon ‚Mahomet' betrifft, so liegt demselben ersichtlich eine Verwechslung zugrunde. Im Abendlande war nämlich die Meinung verbreitet, der Name Zizim, welcher soviel als ‚Liebe' bedeute,[4] sei nur ein Kosename, der rechte Name des Prinzen scheint unbekannt geblieben zu sein; daher hat man den Sohn nach dem Vater Muḥammed benannt, umsomehr, als man von einem Prinzen Muḥammed Tschelebi Kenntnis hatte, der nach Bâjezids I. Tode gleichfalls im Bruderkriege für seine Sukzession kämpfte.[5]

Wenn der ausgezeichnete Biograph Dschems, L. Thuasne[6] mit Beziehung auf die von der Kritik abzuweisenden angeblichen Dschem-Porträte noch sagen mußte: ‚Mais il n'existe pas à proprement parler, de portrait authentique, peint ou dessiné, du prince Djem', so glaube ich, kann sich die k. k. Hofbibliothek berühmen, im Besitze des ersten authentischen Porträts des durch sein tragisches Geschick weltbekannt gewordenen Prinzen Dschem zu sein.

Die Prinz Eugensche Porträtsammlung der k. k. Hofbibliothek bewahrt übrigens auch einen nach einer Zeichnung des lyoneser Porträtmalers Peter Paul Sevin (geb. um 1650 zu Tournon) angefertigten, vielleicht noch unpublizierten Stich von Stephan Gantrel (geb. um 1640 zu Paris), der Dschem darstellt (s. die Abbildung Fig. 19). Diese Arbeit stammt aus den Siebzigerjahren des XVII. Jahrhunderts.[7] Trotz aller Entfernung von dem wahren Bilde Dschems läßt sich hier die Fortdauer der Tradition aus entsprechenden älteren Vorlagen nicht verkennen: so wirken die Bartlosigkeit und die nur mäßig gebogene Nase mit frappierender Entschiedenheit beim Zusammenhalt mit B.

Es entsteht nun die Frage nach dem Ursprung der beiden Gemälde *A* (Muḥammed) und *B* (Dschem), deren Vorlagen, wie schon bemerkt, möglicherweise dem sich für die ʿosmänischen Ahnenbilder ungemein interessierenden Großwezir Ṣoḳolli noch bekannt gewesen sein mochten.[8] Freilich lassen sich nach den vorliegenden Kopien nur ganz allgemeine Schlüsse auf die Originale ziehen. Aber selbst bei aller Mittelmäßigkeit der ersteren darf zu ihren Gunsten gesagt werden, daß sie durchaus nicht flüchtig gemacht sind. Wenn sie auch bei weitem nicht die Vollkommenheit der Originale erkennen lassen, wenn ihnen auch die Energie des lebensvollen Ausdruckes mangelt, so zwar, daß sie gewissermaßen nur wie eine trockene, aus Linien und Farben bestehende Personalbeschreibung wirken: so spricht aus ihnen dennoch unverkennbar die Kraft eines

[1] Antonii Bonfinii Rerum Hungaricarum Decades Libris XLV, Edit. Septima, Lipsiae 1771, p. 632; in der deutschen Ausgabe ‚Ungarische Chronica', Frankf. a. M. 1581, fol. 326 r.: ‚vnd (Mahumetes) liess hinter jm zween Söne, der älter hiess Bajazethes, vnd der jünger Zaliabus.'

[2] Neuwe Chronica, l. c. p. 300. — Vgl. auch Thuasne, Djem-Sultan, p. 368, Anm. 9.

[3] *Dschem Tschelebi.* Neschri, l. c. fol. 236 recto: روایتدرکه چونکه سلطان محمد رحمت حقه واصل اولدی ایکی اوغلی قالدی بری بایزید خان تخت اماسینک حاکمیدی وبری[ای] جم چلبیکه تخت قرامانه والی ایدی الخ und die anderen Stellen. Vgl. auch ZDMG. XV, p. 371. — Neschri befand sich in Begleitung der Wezire und Heeresrichter, als diese die Leiche Muḥammeds II. nach Konstantinopel überführten, l. c. fol. 236 r. — Diese kostbare Handschrift wurde von Paul Haniwalden, dem Sekretär der kaiserlichen Botschaft nach Konstantinopel (1571), von dort nach Wien gebracht.

[4] Lewenklau, l. c. p. 301. Dschem (جم) ist aber ein aus der persischen Heldensage bekannter Eigenname. Als Substantivum bedeutet er ‚großer König', als Adjektivum: ‚rein, unschuldig, von guter Natur'.

[5] ‚Celebinus quem alij Cyrum; nonnulli, Turcaeque praesertim Mahometem à lustrico die appellatum tradunt.' Paulus Jovius, l. c. p. 112.

[6] Djem-Sultan, l. c. p. 231, Anm. 1.

[7] Leider ist die Einerzahl des Datums am Rande abgeschnitten. Die Signierung lautet:

P. Sevin del. *Steph. Gantrel sculp. 167 . .*

[8] Näheres darüber im zweiten Teil dieser Arbeit.

I. Seuin del. Steph. Gantrel Fulp.

ZIZIME, Fils de Mahomet. II

19.

tüchtigen Meisters in der Durchbildung, sowohl der Modellierung, wie des Kolorits und selbst der Perspektive.

Ganz zweifellos erkennt man dies an der Licht- und Farbengebung der schillernden Ärmel am Gemälde B, die selbst in dieser bescheidenen Wiederholung des Effektes nicht entbehren. Solches konnte unser Kopist aber nur mit Hilfe einer ausgezeichneten Vorlage erreichen.

Ich denke hiebei an die vielleicht für immer verlorenen Originale eines jener italienischen Meister, welche von dem Eroberer mit Ungeduld herbeigerufen, mit Auszeichnung aufgenommen wurden und sich noch gegen Ende seiner Lebenszeit in Konstantinopel aufgehalten haben. An Gentile Bellini dürfte kaum gedacht werden können. Ich fühle mich außer stande, in dieser Beziehung eine begründete Meinung auszusprechen, es wäre denn gestattet, die Aufmerksamkeit auf jenen Meister hinzulenken, von dem wir wissen, daß er sich länger als Bellini am Hofe des Eroberers aufgehalten hat: Costanzio da Ferrara, von dem außer Frage steht, daß er auch Porträtmaler von Beruf war. In jenem oben erwähnten Schreiben des estensischen Gesandten Baptista Bendedeus wird ausdrücklich von dem Maler (*pictore*) Maestro Costanzio gesprochen und darauf hingewiesen, daß er ein Porträt des Ferdinand von Este, Sohnes des Hercules I. Herzogs von Ferrara und der Eleonora von Aragonien, da er am aragonischen Hofe zu Neapel lebte und noch nicht acht Jahre alt war, gemalt habe.[1] Aber darüber hinaus vermag ich zu etwaiger Begründung nichts anzuführen, höchstens, daß Costanzio die Gelegenheit gehabt haben konnte, während der letzten Regierungsjahre des Eroberers auch den Prinzen Dschem zu sehen und zu porträtieren, wobei aber zu bemerken ist, daß sich in diesem Falle ähnlich wie bei Bellini — nur in umgekehrtem Verhältnis — ein auffallender Unterschied zwischen Mal- und Modelliervermögen ergeben würde. Wenn Thuasne[2] sagt, Dschem habe nach Antritt der Statthalterschaft von Karaman, Konstantinopel nie wiedergesehen, so weiß ich nicht, woher er diese so bestimmte Nachricht hat. Ich konnte hierüber nirgends etwas finden, auch nicht in den mir reichlich zur Verfügung stehenden türkischen Quellen. In der oben zitierten handschriftlichen Biographie des Prinzen Dschem[3] wird gesagt, daß derselbe nach seiner Bestallung als Statthalter von Karaman. Mitte Scha'bân 879 d. H. (= Ende 1474): اندن صكره التي يلدن زيادجه قرمانده طورب, etwas mehr als sechs Jahre in Karaman verblieb', d. h. dort sein Standquartier hatte, was jedoch nicht ausschließt, daß er im Laufe dieser sechs Jahre hie und da einmal zu Besuch nach Konstantinopel kam.[4] Das türkische Zeitwort طورمق, bleiben, existieren, sein' bezieht sich hier auf das Amt und will sagen, daß Dschem ohne Unterbrechung (طورمقسزين) in seiner amtlichen Stellung verblieb.[5] Daß Dschem dieselbe aber auch verlassen konnte und wirklich verlassen hat, wissen wir aus zuverlässigen Berichten: von Anfang Februar 1478 bis April 1479 — zusammenfallend mit dem Aufenthalt des Costanzio da Ferrara in Konstantinopel — führte er in Patera, an der südlichsten Spitze der Provinz Mentesche gegenüber Rhodus auf Befehl seines Vaters und als dessen Vertrauensmann Verhandlungen mit dem Großmeister.[6] Auch darf nicht übersehen

[1] Archivio Storico dell'Arte, IV, p. 374.

[2] Djem-Sultan, p. 11.

[3] Wâḳi'ât-i Sulṭân Dschem, l. c. fol. 2r.

[4] In einem 1473 an ihn nach Kastamuni gerichteten Schreiben seines Vaters drückt dieser die Hoffnung auf baldiges Wiedersehen aus: اوغلم جم (!) طال الله بقاه و رزقنا لقاه عاجلا ,Mein Sohn Dschem, Gott lasse ihn lange leben und gewähre uns ein baldiges Zusammentreffen mit ihm' (Aḥmed Ferîdûn, Münscha'ât etc. I, p. ٢٨٣). Das kann sich natürlich später wiederholt haben, da kein Gegengrund vorhanden war, der Prinz vielmehr das vollste Vertrauen seines Vaters besaß.

[5] Wâḳi'ât etc., l. c. fol. 2r. Der Verfasser dieser Biographie ist nicht genannt; jedenfalls ist sie aus alttürkischer Feder geflossen. G. Flügel, Katalog, II, p. 376, der ihr den Titel واقعات سلطان جم gab, hat übersehen, daß der Codex nach orientalischer bibliothekarischer Gepflogenheit auf dem unteren Schnitt den allerdings schwer lesbaren Titel تواريخ آل عثمان ‚Annalen des Herrscherhauses 'Oṣmân' mit Tinte aufgeschrieben trägt. Es wäre noch das Verhältnis dieser Handschrift zu Sa'd ed-dîn zu untersuchen.

[6] Nach Thuasne, Djem-Sultan, p. 12—17, sollen diese Verhandlungen von Dschem gemeinsam mit einem Vetter namens Tschelebi-Sulṭân, dem Gouverneur von Mentesche (Lykien), geführt worden sein (vgl. auch Spyr. Lambros, Ἑλληνικὰ δημόσια γράμματα τοῦ σουλτάνου Βαγιαζὶτ Β', l. c. p. 189: Τζὲμ καὶ τοῦ ἀδελφοῦ αὐτοῦ Τζελεπῆ). Bosio, Istoria della sacra religione di San Giovanni Gierosolimitano, II. Bd., Rom 1629, p. 378ff., der Gewährsmann Thuasnes, spricht ohne Beleg für das Verwandtschaftsverhältnis von Dschems Neffen (*suo nipote*). Die türkischen Quellen wissen, soweit ich sie kenne, nichts von einem Prinzen dieses Namens; begreiflich, denn Tschelebi-Sulṭân bezeichnet, wie wir oben gesehen haben, nur zwei prinzliche Titel. Aus dem Wortlaute der von Bosio nach den griechischen Originalen gegebenen italienischen Übersetzung der Dokumente geht hervor, daß man aus einer Person — Dschem

werden, daß die alten türkischen Historiker nicht so genau wie die jüngeren Reichshistoriker einzelne Vorfälle, somit auch Prinzenbesuche in Konstantinopel, registriert haben. Schließlich konnte der Künstler wohl auch nach Patera oder Konia gereist sein, um Dschem zu porträtieren. Keinesfalls darf also die Möglichkeit eines authentischen, von europäischer Künstlerhand gefertigten Dschem-Bildnisses bestritten werden.

Damit schließt unsere Betrachtung über die Tätigkeit italienischer Künstler am Hofe Muḥammeds II.: die Zukunft wird vielleicht noch mehr Beweise ihres Schaffens auf diesem Boden zu Tage fördern; aber schon jetzt kann als sicher angenommen werden, daß der mit einer reaktionären Strömung zusammenfallende Tod Muḥammeds II. dieser neuen, eigenartigen Kunstentfaltung in der alten Kulturstätte von Byzanz nach so herrlichen Anfängen den Nährboden entzogen hat. Aus der Zeit seines unmittelbaren Nachfolgers Bâjezid II. (1481—1512) verlautet nichts, was als künstlerisches Ereignis jenen Großtaten in der Zeit des Eroberers nur entfernt an die Seite gestellt werden könnte.

Zwar soll, wie bereits Eugène Müntz darauf aufmerksam gemacht hat, kein Geringerer als Michelagniolo (Michelangelo) Buonarroti eine Einladung an den großherrlichen Hof erhalten haben.[1] Doch war das ein vergeblicher Versuch Bâjezids II. Als nämlich Michelangelo 1506 vor dem Zorn des Papstes aus Rom geflohen war, trug er sich mit dem Gedanken, sich in die Levante zu begeben, zumal ihn ein durch

— zwei Personen gemacht hat. In dem vom 3. Februar 1478 datierten, an den Großmeister von Rhodus gerichteten Schreiben Dschems und des angeblichen Tschelebi-Sulṭân, das nach der vorliegenden italienischen Übersetzung beide unterzeichnet haben, wird von Sulṭân Muḥammed II. gesagt: ‚il Potentissimo, e Glorioso Imperatore Signor, e Padre nostro'. Das wäre ein Unsinn, da ein Neffe oder ein Enkel des Sulṭâns sich nicht so ausdrücken konnte und durfte; in diesem Falle konnte nur Dschem allein so schreiben. Die vom 19. Februar 1478 datierte Antwort des Großmeisters richtet sich bloß an Dschem und nicht an noch einen zweiten Adressaten: ‚*All Illustrissimo, & Excellentissimo Principe Zem Sultan, Figliuolo del Potentissimo Signor Gran Turco*'. Auch ein zweiter von dorther an Dschem gelangter Brief ist nur an diesen gerichtet. Da nun dieser Umstand sich mit Bosios Annahme zweier Unterhändler, die gemeinsam an den Großmeister geschrieben hatten, nicht zusammenreimen läßt, sagt er, Peter d'Aubusson habe zwei gleichlautende Antwortschreiben, eines an Dschem, das andere an ‚*Chelebi*' (*Tschelebi*) gesandt! Daß Dschem — falls den Dokumenten Authentizität zuerkannt werden darf — ganz allein von seinem Vater mit der Verhandlung betraut worden war, geht nun aus folgendem hervor. Die Übersetzung jenes Briefes vom 3. Februar 1478 schließt mit den Worten: ‚*I vostri Figliuoli, e buoni Amici Jem Scelbei Sultano Figliuolo dell Inuitissimo Imperatore Maometto; e Chelebi Sultano Sangiachei della Mantechia.*' Diese Plurale sind falsche Übersetzungen aus dem Türkischen. Im türkischen Briefstil gebraucht man den sogenannten Höflichkeits-Plural mit dem Affix der 3. Pers. Plur., also اوغللری *oghul-lary* ‚Ihr Sohn', was aber auch *oghullar-y* ‚Seine Söhne' ausgesprochen werden kann. Daraus entsprang das erste Mißverständnis, die Annahme mehrerer Briefschreiber. Dasselbe geschah mit ‚*e buoni amici*', welche Phrase durchaus dem Briefstil jener Zeit entspricht: das Ganze heißt nichts anderes, als ‚Ihr kindlich ergebener aufrichtiger Freund Tschelebi Sultan', da der Großmeister von dem damals erst achtzehnjährigen Prinzen, um sich bei jenem einzuschmeicheln, mit ‚*Padre, e Signor nostro molto Venerando*' angeredet wurde. Muṣṭafâ, der Bruder Dschems, unterzeichnete sich: محبّ المبتلاق مصطفی ‚der unerschütterlich treue Freund Muṣṭafâ' (Briefsammlung der k. k. Hofbibliothek, HO. 161, fol. 49r.);

in der herrlichen Sammlung von Staatsschreiben, deren Zusammenstellung dem Staatssekretär Aḥmed Feridûn-beg († 1583) zu danken ist, finde ich die Unterschrift von Dschems Neffen Korkûd: مخلص بی اشتباه قوردود عزّتخواه ‚der unbezweifelte aufrichtige Freund und Wohlwünscher Korkûd' (Münscha'ât, I, p. ٣٧٤); an anderer Stelle l. c. I, p. ٢٣٥): محبّ دولتخواه احمد جلاير ‚der glückwünschende treue Freund Aḥmed Dschelâir'. Die Formel عزّتخواه بی اشتباهلری mit dem Höflichkeits-Plural ist im türkischen Sprachgebrauch ständig geblieben. — Die Unterzeichnung Dschems bei Bosio: ‚*Jem Scelbei Sultano* = جم جلبی سلطان Dschem Tschelebi Sulṭân ist korrekt: so nennt ihn auch der Sammler von Korrespondenzen Dschems, seiner Brüder und anderer, die unter Bâjezid II., 1481—1512 zustande kam und sich handschriftlich in der k. k. Hofbibliothek befindet (HO. 161, fol. 5r.). Der Brief schloß sodann mit dem Siegel, dessen Schrifttinhalt der italienische Übersetzer durch ‚*e Chelebi Sultano Sangiachei della Mantochia*' d. h. also ‚und [L. S.] „Tschelebi Sulṭân, Sandschakbeg von Mentesche"' auflöst: in der Tat wird Dschem von dem eben genannten Sammler von Korrespondenzen (l. c. fol. 38r.) kurzweg ebenso: جلبی سلطان Tschelebi Sulṭân genannt. Natürlich hatte der schwarz-weiße Abdruck des Petschaftes auch den Eigennamen ‚Dschem' enthalten, der jedoch von dem Entzifferer übersehen worden ist. Zweifellos trug demnach die von dem italienischen Übersetzer eingeschobene, die Siegelinschrift einleitende Kopula *e* in zweiter Linie dazu bei, jene irrige Meinung von zwei Unterhändlern zu verstärken. Aus der Siegelinschrift geht übrigens, wenn sie richtig wiedergegeben ist, hervor, daß der Eroberer seinen nach Patera mit diplomatischer Vollmacht ausgesandten Sohn Dschem für die Dauer seines Aufenthalts in Mentesche (Μαιανδρία, um seine Anwesenheit daselbst den Rhodisern unauffällig erscheinen zu lassen, in Wirklichkeit oder zum Scheine — jedenfalls interimistisch auch zum Sandschakbeg dieser Provinz ernannt hat.

[1] Gazette des Beaux Arts, 1892, IIIe Série, 8, p. 280 in ganz flüchtiger Weise, wohl nach Condivi Vita di Michelagnolo Buonarroti ecc., Sec. Ed., Firenze 1746, Cap. XXX (p. 21) und Cap. LVII

Franziskaner überbrachter, sehr verlockender Antrag zum Eintritt in die Dienste des Sulṭâns verpflichten sollte, der unter anderem zunächst eine Brücke von Konstantinopel nach Pera von ihm erbauen zu lassen beabsichtigte.[1] Michelangelo hatte jedoch keine Lust, der Einladung zu folgen, weil er — wie man sogleich sehen wird — vor dem kunstfeindlichen Sulṭân gewarnt wurde, was ja nach den oben gemachten Andeutungen über das Schicksal des künstlerischen Nachlasses seines Vaters vollkommen der Wahrheit entsprach.

Dagegen schien sich eine günstige Wendung unter dem zweiten Nachfolger des Eroberers, Selîm I., einem zwar strengen und grausamen, aber hochbegabten Herrscher vollziehen zu wollen. Selbst von türkischer Seite wird seine Vorliebe für Wissenschaft und Kunst und sein Verlangen nach entsprechenden Männern bezeugt.[2] Eine in den Memoiren eines seiner vertrauten Gesellschafter erzählte Begebenheit liefert den Beweis, daß der feine Kunstsinn Selîms I. sich gegenüber den kindlichen Mängeln in den figuralen Leistungen der national-türkischen Malweise ablehnend verhielt.[3] Als nämlich der Sulṭân im Jahre 925 d. H. (= 1519) in der Nähe von Konstantinopel, wo er den Sommer verbringen wollte, am Meeresufer das unter dem Namen مرمر كوشك Marmor-Köschk bekannte Lustschloß[4] erbauen ließ, sprach er den Wunsch aus, daß das Innere mit figuralem Wandschmuck versehen werde. Eines Tages nun kam er in den Garten, um das Fortschreiten des Baues in Augenschein zu nehmen. Die Maler waren gerade mit ihrer Arbeit beschäftigt, und einer von ihnen hatte die Figur des Eroberers Muḥammed II. in entsprechender Proportion vollendet. Als das Bild dem Sulṭân gezeigt wurde, bemerkte er mißbilligend: er habe gewünscht, daß der hochselige Sulṭân Muḥammed gemalt werde, aber dieses Bildnis sei ihm gar nicht ähnlich; er erinnere sich recht wohl noch an die ehrwürdige Physiognomie seines Großvaters, da ihn dieser als Kind auf seine Knie genommen, er hatte eine Habichtsnase — dieser Maler habe ihn aber ganz und gar nicht getroffen! Darauf fügte der Sulṭân noch ein feines Stichelwort als Vorwurf gegen die künstlerische Unwahrheit und Schmeichelei des Malers hinzu.[5]

Das ist wohl bezeichnend für Selîm I. Die schematische Malweise des Orients gefiel ihm nicht, und deshalb scheinen die wenigen einheimischen Maler keineswegs in seiner besonderen Gunst gestanden zu haben. Der berühmteste unter ihnen und vor allen allein Genannte, Tâdsch ed-din Girihbend, fiel in des Sulṭâns Ungnade und wurde nach Aleppo verbannt.[6] Ob dies mit der erzählten Begebenheit im Zusammenhang stand, vermag ich nicht zu sagen. Jedenfalls spricht das Verhalten des Sulṭâns bei diesem Vorfall dafür, daß der Ruf der wunderbaren Größe der abendländischen Kunstentwicklung bereits Einfluß auch auf ihn gewonnen hatte. Und wie er der Mann war, der die bei Großen seltene Gabe besaß, die richtigen Männer auszuwählen, indem er ihnen überall nachspürte und sie ‚in allen Winkeln' (كوشه بكوشه) ausforschte,[7] mag es

[1] Ascanio Condivi, l. c. p. 21: ‚Michelagnolo allora vedendosi, condotto a questo, temendo dell'ira del Papa, pensò d'andarsene in Levante; massimamente essendo stato del Turco ricercato con grandissime promesse, per mezzo di certi Frati di San Francesco, per volersene servire in far un ponte da Constantinopoli a Pera, ed in altri affari. Vgl. oben S. 24, wo von Juden als Unterhändlern die Rede ist. Unter den Mönchen, die in der Türkei als vertrauliche Boten an christliche Persönlichkeiten gesandt zu werden pflegten, waren es die Franziskaner, während man am persischen Hofe zu gleichem Zwecke die Augustiner, Dominikaner, Karmeliter, Kapuziner und Jesuiten benutzte.

[2] Laṭîfî, Tadkiret esch-schu'arâ etc., türkische Handschrift der k. k. Hofbibliothek, AF. 325 (Cod. 1221), fol. 42 v.: وكندولر دخى طالب فضل وهنر وراغب مرد صاحب كهر اولمغين الخ.

[3] Selîm-nâme, türk. Handschrift der k. k. Hofbibliothek, HO. 59 (Cod. 987), fol. 15 r. und AF. 268 (Cod. 1999), fol. 74 v. — Vgl. auch H. F. von Diez, Denkwürdigkeiten von Asien etc., I, 1811, p. 287 f.

[4] Luṭfî, Tewârich-i âl-i 'Oṣmân, türk. Handschrift der k. k. Hofbibliothek, HO. 17a (Cod. 1001), fol. 61 r.: وسلطان سليم أوياز اسلامبولده يازلبوب دريا قرينده مرمر كوشك ديمكله معروف نام كوشكى بنا اتدى الخ

[5] Ich gebe hier den Wortlaut nach der Handschrift Hist. Osm. 59 (Cod. 987), fol. 15 r.: بر كون دريا كنارنده سلطان سليم كوشكى ديمكله مشهور اولان كوشكى بنا ايدر ايكن باغچيه انوب قصرى سيره بيوديلر مكر نقاشلر نقشه مشغول ايديلر بر مصوّر مرحوم سلطان محمّد حضرتلرينك شكل موزون لرينى تصوير اتمش دلسوز كوروب الوب محضر پادشاهى يه كتوردى . . . . . دلسوز تصويرى نظر پادشاهى يه عرض ايديجك فى الحال مرحوم سلطان محمّد حضرتلرينى تصوير ايتمك استمش امّا بكزه ممش مرحوم بيزى حال طفوليتمزده مبارك ديزلرى اوستنه المشلردر صورت شريفلرى خيالمدددر طغان بورونلى ايديلر بو نقاش تمامجه بكزده ممش ديبوب الخ

[6] Menâḳib-i hünerwerân, l. c. fol. 62 r.; Chaṭṭ u chaṭṭâtân, l. c. p. ٢٦٦.

[7] Laṭîfî, l. c. fol. 42 v.

auch gekommen sein, daß er gleich seinem Großvater sein Verlangen auf die Heranziehung abendländischer Künstler zu richten begann: leider geschah dies erst, als ihm nur noch eine kurze Lebensdauer beschieden war. So ließ er sich denn noch im selben Jahre, in welchem die türkische Malweise seinen Unwillen erregte, 1519, wie es scheint für Michelangelo Buonarroti, den Meister der übergewaltigen Formen, interessieren.

Es ist aus dem Archivio Buonarroti durch Karl Frey[1] das vom 1. April 1519 datierte Schreiben eines gewissen Tommaso di Tolfo in Adrianopel bekannt geworden, worin derselbe den Künstler zu einem Aufenthalte in der Türkei zu bewegen suchte. Dieses Dokument ist zu interessant und zu wichtig, als daß ich mir die Wiedergabe desselben im Wortlaute versagen sollte. Es lautet:[2] ‚Theurer und geehrter Michelagnolo. In der vergangenen Zeit habe ich Euch nicht geschrieben, weil nichts vorgefallen ist. Die Veranlassung zu diesem Schreiben ist, daß, als ich vor etwa fünfzehn Jahren[3] mich dort mit Euch einige Male im Hause des Gianozo Salviati unterhielt, Ihr, wenn ich mich recht erinnere, den Wunsch äußertet, hierher zu kommen und dieses Land zu sehen; ich riet Euch sehr davon ab, weil zu jener Zeit ein Herr[4] regierte, der keine Freude an Kunstwerken irgendwelcher Art hatte, vielmehr sie haßte. Das Gegenteil hievon ist unser jetziger erlauchtester Herr.[5] In den vergangenen Tagen gelangte die Statue einer nackten Frau, die liegend das Haupt auf den Arm stützt, in seine Hände und, wie ich höre, war ihm dies eine große Genugtuung. Diese Statue hatte Baldinacio degli Allesandri in seinem Hause und ich weiß nicht, woher er sie erhalten, doch scheint sie mir Dutzendarbeit.‘

‚Meine Schlußfolgerung ist nun diese: daß ich Euch, falls Ihr noch der gleichen Gesinnung wie damals seid, raten würde, sogleich hierher zu kommen, denn Ihr würdet hier gerne gesehen werden, und es geschähe ohne Verlust für Euch, vielmehr zu Eurem Vorteil: und dies verdient Glauben, denn wenn ich wüßte, es wäre anders, würde ich Euch nicht davon schreiben. Und wenn Ihr daran denkt zu kommen, so heißt es nicht Zeit zu verlieren, sondern gleich nach Empfang dieses macht Euch so schnell wie möglich auf den Weg über Ragusa,[6] denn dieser ist der bequemste. Und ich verpflichte mich, Euch, bevor Ihr in Ragusa seid, einen Befehl dieses Herrn[7] zu senden. Denn der Befehlshaber von Chocia[8] wird Euch eine gute Kompagnie geben, die Euch bis hierher geleiten wird;[9] und außerdem werde ich Euch einen Befehl verschaffen, der Euch nach Eurem Belieben zu gehen oder

[1] Sammlung ausgewählter Briefe an Michel Agniolo Buonarroti, Berlin 1899, p. 137 f.

[2] Nach der inzwischen erschienenen deutschen Übersetzung von Henry Thode, Michelangelo, Kritische Untersuchungen über seine Werke, II, Berlin 1908, p. 420 f.

[3] Vgl. hiezu Karl Frey, Sammlung ausgewählter Briefe an Michelagniolo Buonarroti, Berlin 1899, p. 139.

[4] d. i. Bājezid II.

[5] d. i. Selim I. Hier wie an der früheren Stelle im Texte: ‚*Signore*‘. Frey, l. c. p. 139 bezweifelt, daß der so an erster Stelle Genannte mit dem Sulṭān Bājezid II. zu identifizieren sei und vermutet unter dieser Bezeichnung einen Großwürdenträger der Türken, einen Pascha von Adrianopel. Abgesehen davon, daß Bājezid damals eben in Adrianopel, der zweiten Hauptstadt des Reiches, residierte, ist zu bemerken, daß mit ‚*il Signor*‘ in den italienischen Gesandtschaftsrelationen kurzweg stets nur der Sulṭān bezeichnet wird, z. B. in der Relazione di Andrea Gritti oratore straordinario a Bajezid II, letta in Senato li 2. Dicembre 1503 (in Albèri, Le relazioni degli Ambasciatori Veneti etc., Serie III, Bd. 2), p. 32: ‚*il Gransignore Mehemet, padre del presente Signor*‘; l. c. p. 41; Sommario della relazione di Antonio Giustinian, oratore alla Porta Ottomana etc. 1514, l. c. p. 50: ‚*e che molto il Signor* (Selim I.) *nominava suo avo Macomet*‘; Sommario della Relazione di Alvise Mocenigo, 1518, l. c. p. 54 mehrmals; Sommario della Relazione di Bartolomeo Contarini, 1519, l. c. p. 58 f., 61 f. usw.

[6] Im Texte Raugia, d. i. die im XVI. Jahrhundert übliche Form des Stadtnamens von Ragusa. Vgl. des Dominikaners Serafino Razzi La storia di Ragusa, Lucca 1595 (Nachdruck von Gelcich, Ragusa 1903).

[7] d. i. Selim I.

[8] K. Frey, l. c. p. 137, identifiziert (mit Fragezeichen) Chocia mit Skutari, allein Chocia (bei Condivi l. c. cap. LVII, wo diese Begebenheit mit jener von 1506 vermengt wird, Cossa) ist das heutige Foča im oberen Drinagebiet, am Ende des XV. und zu Anfang des XVI. Jahrhunderts Residenz des Sandschakbeg der Herzegovina; erst später wurde der Sitz desselben nach Mostar übertragen. Vgl. J. K. Jireček, ‚Handelsstraßen und Bergwerke von Serbien und Bosnien während des Mittelalters‘, Prag 1879 (Abhandl. der königl. Gesellschaft der Wissenschaften, VI F. X. Bd.), p. 76. Der Name lautete ursprünglich Chotca oder nach der heutigen kroatischen Orthographie Hotča. In den Archivbüchern von Ragusa wird der Ort seit 1369 erwähnt und im XIV—XV. Jahrhundert Coça, Choça, Choza, Coza, Cotza, Quoza usw. geschrieben. *Ch* ist der übliche Spirate Wechsel für *F*. — Le Voyage de Monsieur d'Aramon par Jean Chesneau, publié et annoté par M. Ch. Schefer, Paris 1887, p. 10: *Cochia*.

[9] In der Tat war der angegebene Weg einer der frequentiertesten, welcher von Ragusa über Trebinje, Foča, Novibazar, Nisch, Sofia, Philippopel nach Adrianopel und Konstantinopel führte. Heyd, Gesch. des Levantehandels im Mittelalter, II, p. 347.

zu bleiben gestattet. Und so da Euch keine Unbequemlichkeit erwächst, ermutige ich Euch auf alle Fälle zu kommen, denn ich weiß, daß es von höherem Vorteil für Euch sein wird, als Ihr glaubt, und ich sage das nicht ohne Grund. Und weil es geschehen könnte, daß Ihr für Eure Abreise dort oder für die Kosten der Reise einiger Dukaten bedürftet, habe ich meinen Patronen[1] Gondi in Florenz geschrieben, daß sie Euch mit allem Notwendigen versehen, obgleich ich gewiß bin, daß dies überflüssig ist, da ich weiß, es fehlt Euch nicht an Geld. Aber ich habe es in guter Absicht getan und weil ich weiß, daß Euer Kommen nicht ohne großen Vorteil sein wird. Und falls Ihr nicht in der Lage oder Stimmung wäret zu kommen, bitte ich Euch, Euch nach einem anderen Maler, der zu den Besten heute in der Christenheit gehört, umzusehen und Euch alle Mühe zu geben, ihn so schnell als möglich hierher zu senden. Und es wäre gut, daß er eines seiner besten Werke mitbrächte. Ich lasse Euch wissen, daß der Herr[2] dem, der ihm jene Statue gab, 400 Golddukaten geschenkt und seinen Rang erhöht hat, denn er ist Sekretär der Pforte des besagten Herrn. Und wie ich Euch gesagt, ist die Statue nichts Ausgesuchtes. Verlaßt Euch auf mich: mögt nun Ihr oder ein Anderer kommen, es wird ihm nicht an Gottes Gnade fehlen. Setzt Vertrauen in mich! Ich habe mir diese Freiheit mit Euch genommen, weil ich mir sage, daß Ihr, wenn Ihr kommt, Grund mich zu loben haben werdet und das Gleiche, wenn Ihr einen Anderen schickt. Anderes habe ich nicht zu sagen, außer daß ich mich Euch empfehle. Gott bewahre Euch immer vor allem Übel. Euer Tommaso di Tolfo in Adrianopel.'[3]

Michelangelo folgte nicht dem Rufe. Ob er dem weiteren an ihn gerichteten Verlangen, falls er selbst nicht zu kommen in der Lage wäre, sich nach einem anderen Maler umzusehen, entsprochen hat, ist nicht bekannt geworden.

Aus dem Schreiben des Tommaso di Tolfo geht übrigens noch zweifellos die interessante Tatsache hervor, daß Selim I. ein entschiedener Freund auch der Plastik gewesen ist.[4] Somit stimmt dies alles mit dem früher Gesagten und auch mit den Worten des Tommaso di Tolfo, der in jenem Briefe an Michelangelo mit Beziehung auf Bâjezid II. schrieb, das Gegenteil von diesem ‚ist unser jetziger erlauchtester Herr (Selim I.)'.[5]

Es darf daher mit gutem Grunde angenommen werden, daß, wenn Selîm ein längeres Leben beschieden gewesen wäre, wahrscheinlich auch seine idealen Bestrebungen Früchte getragen hätten; so aber starb er, ohne seine künstlerischen Pläne verwirklicht zu sehen, am 21. September 1520.

Man sieht also, daß unter den beiden Nachfolgern Muḥammeds II. ein Stillstand in der von abendländischer Seite her beeinflußten künstlerischen Bewegung im türkischen Reiche eintrat. Hiefür scheint auch eine gewisse Bestätigung durch unseren Bildercodex 8615 gegeben zu sein, dessen auf italienischen Einfluß zurückgehender Porträtinhalt mit Muḥammed II. und seinem Sohne Dschem abschließend, sogleich auf Suleimân den Großen (1520—1566), den dritten Nachfolger des Eroberers, übergreift. In der Tat brach unter Suleimân I. für das in mächtiger Expansion sich fortentwickelnde Reich eine neue Epoche der Kunst an.

[1] Die Bankiere. [2] d. i. Selim I.

[3] Vgl. über diese Begebenheit: F. Sarre ‚Michelangelo und der türkische Hof' im Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXII, p. 61 ff.

[4] F. Sarre, l. c., sieht mit Wahrscheinlichkeit in der oben beschriebenen antiken Statue, die Selims Gefallen fand, eine schlafende Nymphe. Ich glaube, sie dürfte nach der gegebenen Beschreibung in die Reihe jener Darstellungen gehört haben, wie eine aus der Collection Lansdowne zu London von S. Reinach, Répertoire etc., I, p. 136, Pl. 750, 1829 B, in Abbildung gegeben wurde. Die verschiedenen anderen bekannt gewordenen Darstellungen zeigen gleich jener der schlafenden Ariadne den weiblichen Körper in fast vollständiger Bekleidung.

[5] *‚diche al presente questo nostro illustrissimo signore è tuto pu lo opposito'.* Frey, l. c. p. 137.

ANHANG I.

Der He(n)nin.

(Zum Irene-Bildnis, S. 11 ff.)

Bei der Behandlung der Frage der Authentizität des Irene-Bildnisses in der Sammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol, habe ich oben S. 11 ff. die Behauptung ausgesprochen, daß die weibliche Kopftracht *He(n)nin*, deren Name in die Lexikographie des französischen Sprachschatzes aufgenommen ist, keineswegs abendländischen, sondern vielmehr als eine direkte Entlehnung morgenländischen Ursprunges sei. Ich versuche im folgenden hiefür den Beweis zu erbringen und hoffe damit zugleich einiges Neue zur Kostümkunde des ausgehenden Mittelalters beisteuern zu können.

Neben dem oben kurz geschilderten burgundisch-französischen *He(n)nin* begegnen formentsprechende Kopftrachten auch im Oriente unter folgenden Bezeichnungen:

طرطور *Ṭurṭûr* oder *Ṭarṭûr*, bei den Arabern,

تاج *Tâdsch*, bei den Persern

ohne Unterschied des Materials, aus dem der hohe Aufbau gefertigt wurde. Was die Form betrifft, führten diese männlichen und weiblichen Hüte bei den Türken als Kegelstutz den Namen *Tâdsch*.[1]

Eine besonders hohe, kuppelförmig ausgebauchte Hutform hieß طاقية *Tâḳijje*, die im Abendlande aber nicht als He(n)nin, sondern unter einem anderen Namen auftrat.

Da also der *He(n)nin* seiner Herkunft nach für burgundisch-französisch gehalten wird, wäre vor allem die Frage nach dem frühesten Auftreten des *Ṭurṭûr* im Islâm und seiner weiteren Entwicklung zu erwägen.

Es liegt mir hiefür zunächst ein äußerst wichtiges, volkstümliches Originalzeugnis vor, wonach die sehr hohe, dünne und spitze, *Ṭurṭûr* genannte Mütze (القلنسوة الدقيقة الطويلة) bereits im ersten Jahrhundert der Hidschra, d. i. im siebenten christlichen Jahrhundert in Ägypten getragen wurde! Dieses köstliche Dokument ist ein arabisches Papyrusblatt in der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer (k. k. Hofbibliothek), das eine Aufzählung von Objekten des Hausrates und Kostümstücken verschiedener Art zu unbekanntem Zweck enthält. Obwohl fragmentiert, bietet es die Beweisstelle mit größter, jeden Zweifel ausschließender Klarheit und Deutlichkeit. Ich gebe die Abbildung auf Seite 69, Fig. 20 und hier die Lesung des Dokumentes.

Text:

1. ////////? بـ//ى وريطة]?/ ///// [ ]ربعين
2. ////// وثلثة اكسية منها كساء قد لبس واربعة
3. //////ومنديل البدلة وستمئة من احلا مئيم وخمسة
4. ///////صـ]وف واربعة قطيف منها قطيفة حمرا
5. ////////// وثلثة منديل من كتان وترطورة وسيفين
6. //قت(?) من صفر وقسط من صفر وسطل من صفـ]ـر
7. //////////////////////////////

Übersetzung:

1. . . . . . . und eine Raiṭe(?)[2] . . . . . vierzig
2. . . und drei Mäntel, darunter ein abgetragener, und vier
3. . . und ein Kopftuch, zu einem vollständigen Anzug gehörend und sechshundert . . . . (?)[3] und fünf
4. . . . . . . von Wolle und vier Plüschdecken, darunter eine rote Plüschdecke
5. . . . . und drei Kopftücher von Linnen und eine Turṭûra und zwei Schwerter
6. . . . . Bûḳ(?) aus Bronze und ein Xestes aus Bronze und eine Situla aus Bronze
7. . . . .

[1] Siehe oben S. 13 die Abbildung Fig. 2.

[2] Ein dünnes, leichtes Gewand aus einem Stück Linnen.

[3] Die Stelle ist mir unklar. Vielleicht ist statt ستمئة zu lesen سمئة? Ich dachte an (أجلة = أجلاء) ستمئة من أجلاء, ‚und sechshundert Stück von groben (starken) Bettzeugen', aber es müßte, da das qualifizierte Nomen ohne Artikel المنايم

Papyrus, Breite 19 : Höhe 9 cm; Schrift auf Vertikalfasern, Fragment, VII. Jahrhundert. Führer etc. p. 144, Nr. 574, wo die erste Lesung des mit Erde und Natronkrystallen inkrustierten, noch nicht vollkommen gereinigt gewesenen Blattes, zu verbessern ist.[1]

steht, ein Schreibfehler angenommen werden, was bei dem sonst korrekten Texte von geschulter Schreiberhand schwer anzunehmen ist. Die auffallend große Stückzahl dürfte nicht befremden; wir wissen bei dem fragmentarischen Zustand des Blattes eben nicht, in welcher Höhe Aufzählungen vorausgingen oder nachfolgten. In dem Papyrus Erzherzog Rainer, Führer Nr. 850, erscheinen z. B. unter den kleinen, auch einzelnen Posten von zu liefernden Stoffen und Kleidungsstücken plötzlich ‚siebzig Stücke Atlas'!

[1] Die eingehendere Würdigung dieses Stückes auch in paläographischer Hinsicht behalte ich mir für meinen ersten Band des Corpus Papyrorum Raineri vor. Zum Text sei kurz folgendes bemerkt:

Punktation: *Bē* = بِـ (in لِيمِس Z. 2); *Tū* = تُـ (in كُمَان Z. 5); *Fē* = فِـ (in سِمِفِين Z. 5); *Kāf* = فَـ (in قَد Z. 2 und قَت[يم], Z. 6); *Nun* = نْ (in مِنِيم Z. 3 und سِمِفِين Z. 5); *Jā* = مـ (in مِنِيم Z. 3 und zweimal in سِمِفِين Z. 5).

Schreibungen: Z. 4 قطيف Defektivschreibung für قَطَايِف; Z 5 مَنْدِيل defekte Schreibung für مَنَادِيل; Z. 5 سِمِفِير vulgär für سِمِفَان; Z. 6 قُت[يم?]. Der Schriftrest scheint mir sicher zu sein. Ich denke an بُوقَات Plural von بُوق ‚Trompete' von *βυκάνη (buccina)*, hier zweifellos ein Maß, wie das folgende Xestes und Situla, nach Art des alten ‚Ölhornes'. vgl. بِوقِي, ein Hohlmaß, zwei Xestes enthaltend (H. Sauvaire, Matériaux pour servir à l'histoire de la Numismatique et de la Métrologie Musulmanes, III, p. 30); in ersterem Falle (Trompete) wäre صُفر mit ‚Messing' zu übersetzen. Sonst ist hier Gelbkupfer (Bronze) zu verstehen im Gegensatz zu نُحَاس Rotkupfer. Es gab auch gläserne Xestes-Maße, wie die erhaltenen Aichungsstempel bezeugen.

Der Name der hohen spitzen Mütze wird hier بَرْطُورَة *Ṭurṭūra* geschrieben. Das Femininum war also gebräuchlich: es hat sich, wie später gezeigt werden wird, bei schwankender Schreibung als طَنْطُورَة, طَنْطُورَة (طَنْتُور) *Ṭanṭūra* oder *Ṭuntūra* in gleicher Bedeutung noch erhalten.[1]

Im IV. Jahrhundert d. H., d. i. im zehnten christlichen Jahrhundert kommt der *Ṭurṭūr* in entsprechender Ausstattung als vornehme und spezifische Kopftracht sultânischer Prinzen (اجناء السلاطين) vor.[2] Einen Ṭurṭūr als Spottmütze pflegte man besiegten Feinden, die der Schaulust des Volkes preisgegeben wurden, aufzusetzen. Ein Beispiel für Ägypten datiert aus dem Jahre 397 d. H. (= 1006/07 n. Chr.).[3]

Als man am 29. August 1385 in Kairo das koptische Neujahrsfest feierte, zog ein nackter Mann mit einem Ṭurṭūr aus Palmblättern auf dem Haupte und auf einem Esel reitend, als ‚Neujahrsprinz' (امير النوروز) durch die Straßen.[4]

[1] Dozy, Vêtem. l. c. p. 262 ff., wo auch Beispiele als weibliche Kopftracht; Derselbe, Suppl. etc. II, p. 63.

[2] Dozy, Suppl. etc. II, p. 36.

[3] Ibn al-Aṯîr, Chron. ed. Tornberg. IX, p. ٤٤٤; Dozy, Vêtem. p. 269.

[4] Da bei dieser Gelegenheit rohe Ausschreitungen vorkamen, verbot der Sulṭân im darauffolgenden Monate Schaʿbân 787 d. H. (beg. 7. September 1385) diese Unsitte. Ibn Ijâs, Cod. 367 der Leidener Universitäts-Bibliothek, p. 16. — Vgl. auch Dozy, Vêtem. p. 270 ff. — Ich bemerke, daß der Ṭurṭūr mit der قَلَنْسُوة *Kalansuwe* oder pers. كُلَاه *Kulâh* verwandt ist. Der Reisende Ibn Baṭûṭa sah 1333, als er Konstantinopel besuchte, daß die Nonnen eines der größten Klöster auf ihren geschorenen Köpfen Kalansuwes aus Filz (قَلَانِيس اللبد) trugen. Ibn Baṭûṭa, Rihle, Ausg. von Wâdî an-Nil, I, p. ٢٠٦.

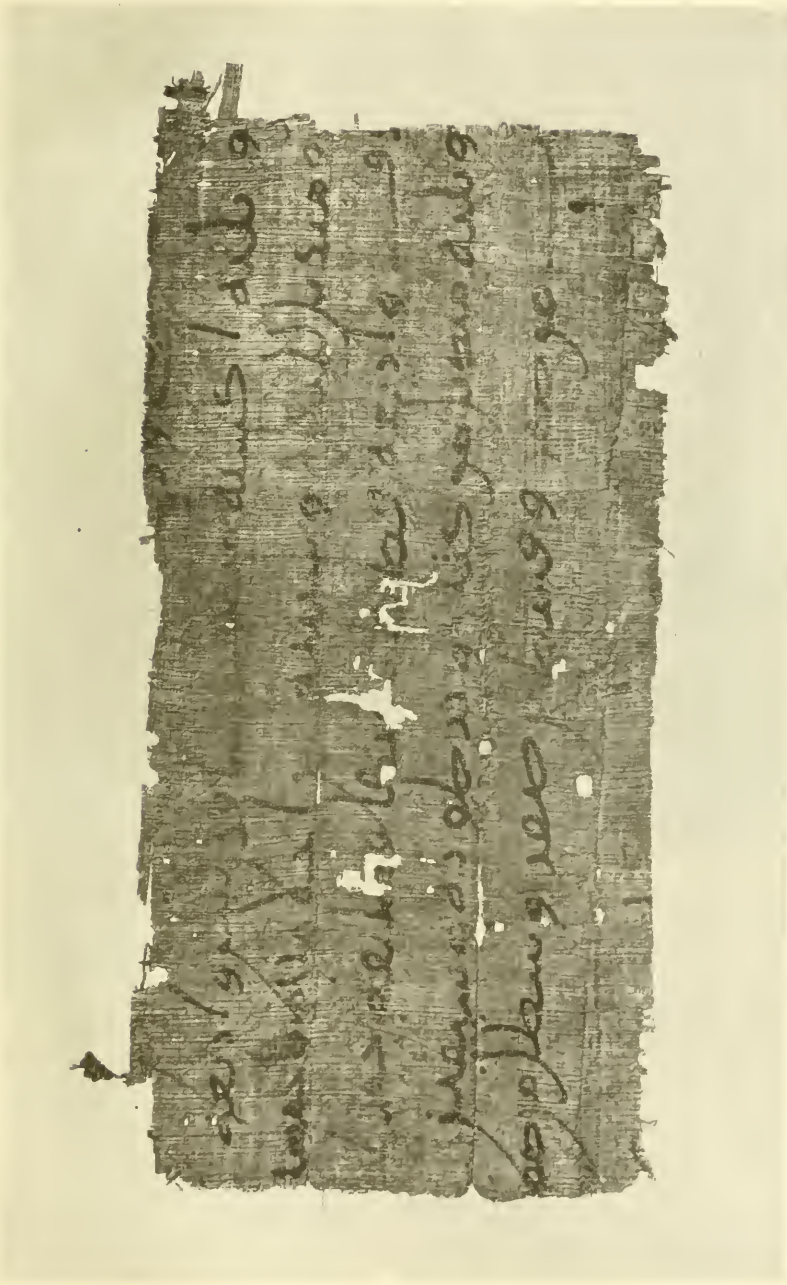
Im XIV. Jahrhundert und weit darüber hinaus war und blieb übrigens der rote spitzige Ṭurṭūr, mit oder ohne den weißen Bund, auch die weitverbreitete volkstümliche männliche Kopftracht der niederen Volksklassen; so nach den Miniaturen des Wiener Ḥariri-Codex vom Jahre 1334, für Kameltreiber (siehe die Abbildung S. 70, Fig. 21), Mohren und Diener;[5] ein Beduine schwört: وحقّ طرطوري .bei meinem Ṭurṭūr![6] Nach den Bildern der öfter zu erwähnenden Codices 8615 und 8626 der k. k. Hofbibliothek, zweite Hälfte des XVI. Jahrhunderts — aber unter anderem Namen und ohne Bünde — für die Janitscharen-Rekruten und Stallknechte in gelber Farbe, für Reitknechte, des Kaisers Köche und Bäcker, sowie für Juden und jüdische Doktoren braune, in etwas geschweifter Form[7] und 1628 noch für Leichenträger, wie an einer auf Schloß Greillenstein befindlichen Originalaufnahme zu ersehen ist.

Das somit festgestellte sehr frühe und allgemein volkstümliche Vorkommen des Ṭurṭūr in Ägypten und angrenzenden islâmischen Ländern

[5] K. k. Hofbibliothek, AF. 9, fol. 59 r., 87 v.

[6] Dozy, Vêtem. p. 267.

[7] Cod. 8626 der k. k. Hofbibliothek, fol. 14 r., 22 r., 50 r., 67 r., 83 r., 87 r., 103 r.; Cod. 8615, fol. 95 v. und in zahlreichen anderen Bildern.



20.
Aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer (k. k. Hofbibliothek).
Verzeichnis von Objekten des Hausrates und Kostümstücken. VII. Jahrhundert.

21.

(Nordafrika und Syrien) läßt an einer selbständigen Entstehung dieser Kopftracht in Frankreich oder Burgund im ersten Drittel des XV. Jahrhunderts zweifeln; es berechtigt aber auch zur Vermutung, daß bezüglich der arabischen Wortbezeichnung selbst eine Entlehnung vorliege, wofür gerade die archaistische Anreihung, ja Anhäufung von Fremdwörtern, مِنْدِيل *Mandîl* oder *Mindîl* (= *mantile*), قِسْط *Kist* (= ξέστης), سَطْل *Satl* (= *situla*), بُوق *Bûḳ* (= βυκάνη, *buccina*) in unserem Papyrustexte zu sprechen scheint. Im Lisân el-'arab fehlt *Turṭûr* als nicht-arabisch. Sonst erklärt man es durch mager und lang, darnach die schmale, hohe Mütze so genannt wurde. Allein Turṭûr ist kein arabisches Verbalnomen, sondern, wie schon die alte Schreibung طَرْطُورَة vermuten läßt, ein Fremdwort, von dem das Verbum quadriliterum طَرْطَرَ ‚emporheben, hoch aufrichten' und figürlich ‚prahlen' abgeleitet wurde.[1] Diese Bedeutungen passen jedenfalls zu dem Kopfputz und seinen Trägern.[2]

[1] Dozy, Vêtem. l. c. p. 262 f.; Ders., Suppl. II. p. 36, 63; S. Fraenkls Einwand dagegen und Zurückführung auf aram. טרטן befriedigen nicht. Vgl. die aramäischen Fremdwörter, 1886, p. 53; Růžička, Kons. Dissimilation in den semitischen Sprachen, in Beitr. zur Assyriologie und sem. Spr. VI, 4, 1909, p. 25.

[2] Pierre Belon du Mans, der von 1546—1549 den Orient bereiste, bringt, indem er den hohen von den ägyptischen Frauen seiner Zeit getragenen Hut, ohne den einheimischen Namen zu nennen, beschreibt, dessen Form mit lat. *turritus* ‚aufgetürmt, turmhoch' in Verbindung. Vgl. Les observations des plusieurs singularitez & choses memorables, trouvees en Grece, Asie, Judée, Egypte, Arabie, & autres

Die Araber hätten sonach, als sie die köstlichsten Provinzen des Romäer-Reiches, Ägypten und Syrien in Besitz nahmen, dort getreu der von ihnen vorzugsweise betätigten Rezeptivität, auch in bezug auf die Kopftracht, schon längst bestandene Formen an sich genommen, nach ihrer Weise weiter ausgebildet und, wie bei so vielen anderen fremden Kulturäußerungen, die Vermittlerrolle übernommen. Eine noch zu erörternde Frage ist, inwieweit der muḥammedanische Orient bei der Weiterbildung dieser Entlehnung die Schöpfungen der antiken, insbesondere ägyptischen und in anderen Fällen vielleicht sogar der ostasiatischen Welt beansprucht hat; denn er fand — von der vestiarischen Tradition abgesehen — in ihrer Hinterlassenschaft an Denkmälern und zahlreichen figuralen Fundobjekten in Stein, Thon oder Metall die reichsten Anregungen gerade auf dem Gebiete der Kopftracht. Jedenfalls muß aber der spitze Ṭurṭûr seit uralten Zeiten in Ägypten volkstümlich gewesen sein; ob auf heimatlichem Boden erwachsen oder von der Fremde entlehnt, mag vorläufig dahingestellt bleiben.

Ich kann mich auf den sich herandrängenden antiquarischen Stoff dieses Forschungsgebietes nicht weiter einlassen; denn uns interessieren hier nur der *Ṭurṭûr* oder *Tâdsch* und die hohe *Ṭâḳijje* als Kopftracht der muḥammedanischen Frauen, deren Modetorheit diese der Männertracht entlehnten seltsamen Kostümstücke in mannigfaltigsten Variationen auszugestalten suchte. Sie gingen hierin selbst so weit, den Ṭurṭûr zu verdoppeln! Ich führe dieses Beispiel vor allem sogleich hier an, weil sich gerade durch dasselbe der Beweis der Priorität des Orients gegenüber dem Abendlande auf das Augenfälligste erbringen läßt.

Gegen 780 d. H. = 1378 n. Chr. erfanden die Damen Ägyptens einen neuen absonderlichen Kopfputz, indem sie zwei Ṭurṭûr nebeneinander aufsetzten, wobei der شاش *Schâsch*, d. i. das Musselintuch des Männer-Turbans, in eigenartiger Weise so verwendet wurde, daß derselbe ‚von der Stirne beginnend, gegen den Rücken endigte'.[1] Was dann weiter geschah, darüber gibt der Geschichtschreiber Ibn Ijâs[2] Auskunft, dem ich das Wort überlasse:

وفي رجب جرت حادثه غريبة وهي ان امراة صالحة رات النبي صلى الله عليه وسلم في المنام وهو يقول لها قولي للنساء يتنحوا عن لباس الشاش وكان شيئاً قد اقترحته النساء يلبسونه على روسهم مثل سنم الجمل طوله نحو ذراع وارتفاعه ربع ذراع ويزخرفونه بالذهب واللولو وبالغوا في ذلك وكان بدعة سيئة من السيئات *

‚Im Monate Redscheb (787 d. H. = August 1385) ereignete sich eine wunderbare Begebenheit, die darin bestand, daß eine fromme Frau im Traume den Propheten sah, der also zu ihr sprach: „Mein Wort an die Frauen lautet: sie sollen sich der Bekleidung mit dem Schâsch enthalten!" Das war nämlich etwas, das die Frauen erfunden hatten, indem sie sich für den Kopfputz des Schâsch bedienten, der Kamelhöckern ähnlich sah, in der Länge gegen eine Elle und in der Höhe eine Viertelelle maß; sie schmückten ihn mit Gold und Perlen und verwendeten großen Eifer darauf. Das war eine der schlimmsten Neuerungen.'

Der Schâsch (eigentlich das Wickeltuch), welcher diesem Berichte zufolge dem ganzen Aufbau den Namen gab, wie ja auch sonst Schâsch den Turban (mit Inbegriff der Mütze) bezeichnete,[3] hatte also eine Länge von etwa 76·5 cm, wenn man, wie kaum anders möglich, die ägyptische sogenannte Architekten-Elle zugrunde legt.[4] Er wurde über den die Kamelhöcker bildenden Aufsatz der Länge nach querüber so gelegt, daß er vorne von der Stirne ausgehend und eine Einsattelung bildend, seitwärts und hinten zu den Schultern und dem Rücken abfiel. Der ganze Aufbau hatte demnach nur eine Höhe von etwas über 19 cm und wurde ʿAṣbe (عصبة) genannt.[5] So hatte denn diese Mode nach mindestens siebenjährigem Bestande, weiblicherseits zu einem visionären Protest Anlaß gegeben; mit welchem Erfolge wissen wir nicht. Tatsche ist, daß diese

pays estranges, redigées en trois liures par Pierre Belon du Mans, Paris 1554, fol. 105 r. — Die beigegebenen Holzschnitte haben unter der verzeichneten Manier jener Zeit ihren ikonographischen Wert eingebüßt.

[1] Makrîzî, Kitâb as-sulûk fî ma'rifet duwal almulûk, II, fol. 152 bei Quatremère, Histoire des Sultans Mamlouks, I, 1, p. 137.

[2] Cod. 367 der Universitäts-Bibliothek in Leiden, fol. 9 r. — Ich habe diese Stelle im Jahre 1879 dort notiert; vgl. dagegen Dozy, Vêtem. p. 239.

[3] C. Niebuhr, Reisebeschreibung, Kopenhagen 1774, I, p. 159. 160.

[4] Mein Buch: Die persische Nadelmalerei Sus-andschird, Leipzig 1881, p. 179.

[5] d. i. die Bezeichnung eines kleinen Turbans; vgl. auch Lane, Sitten und Gebräuche der heutigen Ägypter, I, p. 40, wo ein viereckiges Frauen-Kopftuch so genannt wird.

22.

Erfindung der weiblichen Putzsucht weit über die Grenzen Ägyptens hinaus ansteckend wirkte, indem sie auch bei der christlichen Frauenwelt des Abendlandes Anerkennung und Nacheiferung fand. Spätestens gegen die Mitte des XV. Jahrhunderts taucht derselbe kamelhöckerige Kopfputz in Burgund als Doppel-He(n)nin auf. Die beiden nebenstehenden vergrößerten Abbildungen (Fig. 22 und 23) sind der in der Hofbibliothek befindlichen prächtigen Miniaturhandschrift Cod. 2549, fol. 133 r., 167 v., des französischen Romans von den Taten des Gérard de Roussillon entnommen, der nach einer älteren Dichtung von Jean Wauquelin 1447 für Herzog Philipp den Guten von Burgund bearbeitet und in diesem Exemplare ihm überreicht worden ist.[1] Der Aufbau dieses kamelhöckerigen He(n)nin war also nichts anderes als der mehr oder weniger hohe ägyptische Doppel-Ṭurṭûr, den die Frauen des Pharaonenlandes in vermeintlichen Vorbildern an den Wandskulpturen erspäht und damit die Anregung empfangen haben mochten, s. die Abbildung Fig. 24.[2] Die dritte Gemahlin Philipps des Guten, Isabella von Portugal (geb. 1397, gest. 1471), und deren Damen trugen ihn, wie man aus den Miniaturen des prachtvollen, für den Herzog zwischen 1454 und 1467 hergestellten Codex 2583 der k. k. Hofbibliothek ersehen kann, in voller Höhe.[3] Auf fol. 13 r. ist die Gemahlin des Herzogs dargestellt: ihr goldener, mit Perlen und Edelsteinen besetzter hoher Doppel-He(n)nin blinkt unter dem feinen, durchsichtigen Schleierüberhang (dem Schâsch der ägyptischen Frauen) hervor. Siehe die vergrößerte Abbild. Fig. 25. Noch deutlicher sieht man diesen doppelten Ṭurṭûr-He(n)nin an dem aus dem Ende des XV. Jahrhunderts stammenden

23.

Kopfputz, Fig. 26, da die beiden Ṭurṭûr bloß mit einem feinen flatternden Schleier behangen sind.[4]

[1] Katalog der Miniaturenausstellung der k. k. Hofbibliothek. 4. Aufl. Wien 1902, p. 37, Nr. 178. — Eine gleiche Darstellung bei Hefner-Altenek, Trachten etc., Nr. 323, aus einem Codex der königl. Hof- und Staatsbibliothek in München, aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts.

[2] L'Art Égyptien, Pl. 175.

[3] Diese kostbare Miniaturen-Handschrift enthält in französischer und vlämischer Sprache die Statuten von Flandern und Gent. Im Jahre 1536 war das Buch im Besitz Karls V. in Brüssel. Vgl. Katalog der Miniaturenausstellung der k. k. Hofbibliothek. 4. Aufl., Wien 1903, p. 37, Nr. 179.

[4] Die Trägerin war eine Fürstin, daher die Krone. Ölgemälde des Bayerischen Nationalmuseums in München, bei J. H. von Hefner-Altenek, Trachten, Kunstwerke etc., Nr. 434 D.

Nicht minder beweiskräftig für die Priorität des Orients ist das, was über eine neumodische, riesenhafte Verlängerung der Ṭâḳijje, die solchergestalt auch in die europäische Frauenwelt Eingang gefunden hat, berichtet wird. Ursprünglich war die mamlûkische Ṭâḳijje des XIV. Jahrhunderts ein sehr kleines, im Umfang rundes, oben abgeflachtes (مدوّر مسطّح) Käppchen, kaum $^1/_6$ Elle hoch, grün, rot, blau oder in anderer Farbe, das man ganz allgemein, trotzdem es als eine Schande betrachtet wurde, ohne Turban trug. Unter der Regierung des Mamlûken-Sulṭâns der tscherkessischen Dynastie von Ägypten und Syrien, al-Malik an-

24.

25.

Nâṣir Faradsch (1398—1405) verlängerte man sie zum ersten Male plötzlich bis ca. $^2/_3$ Ellen (51 cm), also auf mehr als das Dreifache eines heutigen Herren-Zylinderhutes, indem man ihr eine (im Umfang) runde, kuppelförmig ausgebauchte Gestalt gab (مدوّر مقبّب), sie am Stirnrande mit einer $^1/_8$ Elle (6·4 cm) breiten Bordüre von schwärzlichem Biberpelz (فرو القرض الاسود يقال له القندس) verbrämte und nach dem Ursprung der herrschenden Dynastie

26.

الطاقية الجركسية ‚tscherkessische Ṭâḳijje' nannte.[1] Kein Zweifel, daß hier die altägyptische, kürbisförmige Königskrone, wie man sie am besten an dem in Turin befindlichen Kopf der Statue Ramses II. sehen kann, zum Vorbild gedient hat. (S. die Abbildungen Fig. 28 und 29.)

Auch die Damen bemächtigten sich dieser neuen Hutform, so daß dieselbe bald die gesamte Männer- und Frauenwelt — hoch und niedrig — des Mamlûkenstaates beherrschte. Die Veranlassung, welche zur Annahme auch dieser Männer-Hutmode durch die Frauen Ägyptens und Syriens führte, wirft nach Makrizis ungeschminkter Schilderung ein grelles Licht auf die tief gesunkene öffentliche Moral seiner Zeit: er schreibt:[2]

وهم على استعمال هذا الزّى الى اليوم وهو من اسمج ما عانوه
وتشبه بالرجال فى لبس ذلك النساء لمعنيّن
احدهما انه فشا فى اهل الدولة محبّة
الذكران فقصد نساؤهم التشبّه بالذكران
ليستملن قلوب رجالهنّ فاقتدى بفعلهنّ
فى ذلك عامة نساء البلد وثانيهما ماحدث
بالناس من الفقر ونزل بهم من الفقة

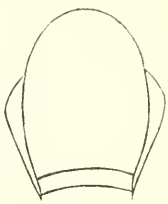
27.

[1] Die Abbildung Fig. 27 ist der Kupfertafel in W. Wittmanns Reisen in der europäischen Türkey, Kleinasien, Syrien und Aegypten in den Jahren 1799, 1800, 1801 und 1802, Leipzig 1805, II, Tafel zu p. 48 entnommen und beweist, daß sich diese ‚tscherkessische Ṭâḳijje' in der Türkei bis dahin erhalten hatte.

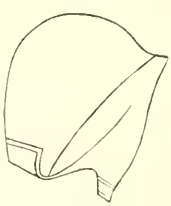
[2] Chiṭaṭ etc., II, p. 94; Dozy, Vêtem. p. 282.

فاضطرّ حال نساء اهل مصر الى تَرك ما ادركنا فيه النساء
من لبس الذهب والفضة والجواهر ولبس الحرير حتّى لبسن
هذه الطواقى وبالغن فى عملها من الذهب والحرير وغيره
وتواصين على لبسها ومن تأمل احوال الوجود عرف كيف
تنشا امور الناس فى عاداتهم واخلاقهم ومذاهبهم *

‚Man verblieb bis auf den heutigen Tag[1] bei dieser Hutmode, die das Abscheulichste zum Anschauen ist. Die Frauen ahmten die Männer darin nach, und zwar aus zwei Ursachen: erstens, da sich unter der männlichen Bevölkerung des Reiches homosexuelle Liebe allgemein verbreitet hatte, bestrebten sich die Frauen, wie die Männer auszusehen, um auf diese Weise die Herzen ihrer Gatten für sich zu gewinnen. In der Provinz machten es ihnen sämtliche Frauen nach,



28.
Vorderansicht



29.
Seitenansicht

30.

indem sie desgleichen taten.[2] Die zweite Ursache war die Verarmung der Männer. Da die Not über sie kam, sahen sich die Frauen Ägyptens genötigt, auf das Tragen von Gold, Silber, Edelgestein und seidener Kleider, die wir heute an ihnen wahrnehmen können, zu verzichten, so daß sie sich (aus Sparsamkeit nur) dieser Männerhüte bedienten, auf deren (alleinige) Ausschmückung mit Gold, Seide und dergleichen sie vollen Eifer verwendeten und sich gegenseitig zum Tragen derselben anspornten. Wer den Wechsel in den Zuständen der existierenden Dinge aufmerksam betrachtet, weiß, wie die Gewohnheiten, Sitten und Gebräuche der Menschen entstehen.‘

So mochte denn von den ägyptischen Frauen jener Zeit wohl auch das gegolten haben, was der Herausgeber der Van-Mour'schen Trachtenbilder des Herrn von Ferriol sich von den in ihrer Kleidung sparsamen Bewohnerinnen der Insel Mykoni dachte: ‚Das Frauen-Volk wäre nicht zu verachten, wenn ihr Aufzug nicht gar so lächerlich wäre: . . . die Männer dörffen sich nicht beklagen, daß sie ihrer galanten Mode-

[1] Makrîzî starb 1442.

[2] Der von Makrîzî gegen die Männer Ägyptens erhobene schmachvolle Vorwurf und das zur Bekämpfung des Lasters von den Frauen ergriffene Auskunftsmittel erfahren durch die folgende historisch verbürgte Begebenheit am ‘Abbâsidenhofe, wo man die unnatürlichen Liebeleien zu Zeiten sogar besingen durfte, eine interessante Beleuchtung: als al-Amîn nach dem Tode seines Vaters Harûn al-Raschîd (809) den Thron bestieg, schwärmte (شَغَف) dieser, ohnehin allen Ausschweifungen sich hingebende junge Herrscher besonders für schöne, junge Pagen, unter denen einer, namens Kauṯar, ihn ganz beherrschte. Um al-Amîn von dieser häßlichen Leidenschaft abzubringen, geriet seine Mutter, die kluge Zobeida, auf den Gedanken, reizende Sklavinnen in Pagentracht zu kleiden und sie ihm vorzuführen. Zobeida täuschte sich nicht über den Erfolg. Als die Mädchen, angetan mit Turbanen über den kurzgehaltenen, zu Schöpfen aufgebundenen Kopfhaaren und in Pagengewändern, die ihre herrlichen Körperformen hervortreten ließen (فبانت قدود هن وبرزت ارداقهن), an al-Amîn vorbeidefilierten, fand er sie berückend schön und fühlte sich von ihnen angezogen. Von da an kamen die الغلامية ‚weiblichen Pagen‘, wie man sie nannte, allgemein in die Mode. Mas'ûdî, Murûdsch aḏ-ḏahab etc., Bulâḳer-Ausgabe vom Jahre 1283, II, p. ٤٠٢; A. von Kremer, Culturgeschichte des Orients unter den Chalifen, II, p. 86, 130 f.

Docken die Kleidung öfters verändern lassen, und alle Quartal den Beutel ziehen müssen.'

Wie der kurz zuvor erfundene kamelhöckerige Doppel-Ṭurṭûr, wanderte auch diese von beiden Geschlechtern getragene absonderliche, mächtige Hutform von Ägypten nach dem Abendlande, wo sie als ‚Haube' in die Frauenmode Eingang fand: bald glich sie einer Kugel, bald einem längergezogenen Kürbis mit breiterem oder schmälerem, flachanliegendem Stirnrande, wie die beistehenden Abbildungen zeigen.[1] Erstere Form (Fig. 30) tritt gleichzeitig mit dem hohen spitzigen Hennin auf.[2] Soviel also, was das zeitlich differenzierte Vorkommen der beiden geschilderten Kopftrachten des Orients und des Okzidents anlangt.

Je höher der Aufbau des *Ṭurṭûr-He(n)nin* und der *Ṭâḳijje-Haube* sich türmte, desto unerläßlicher war es, ihnen die nötige Festigkeit zu geben. Sie mußten durch eine Einlage oder ein Untergestell gesteift oder aus steifem Material selbst konstruiert werden.

31.

Daß man die Stoffmützen, um sie zu versteifen, schon sehr frühzeitig mit starken Papier-

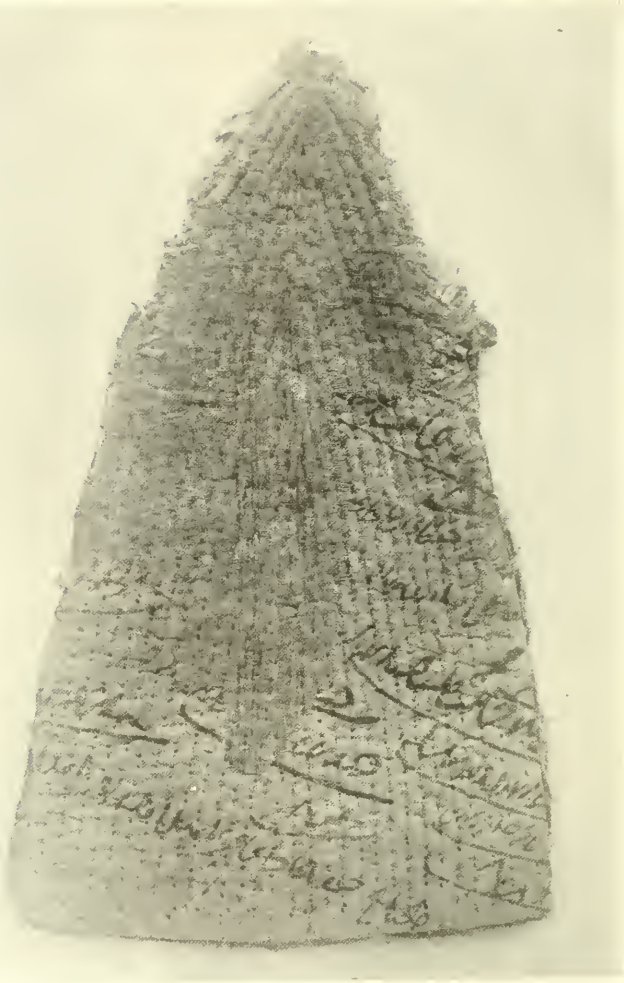
32.

einlagen fütterte, zeigen die noch erhaltenen ansehnlichen Reste aus dem XI. Jahrhundert in der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer: sie betreffen die fatimidische, spitz zulaufende *Ṭâḳijje*, bei deren Anfertigung man zu dem gedachten Zwecke ausgemusterte Urkundenblätter oder Briefe benützte. (S. die Abbildungen auf Seite 76 und 77.) Eine schriftliche Bestätigung gibt Maḳrîzî (l. c. II, p. ٧٤) für seine Zeit, indem er ausdrücklich sagt, daß man die Ṭâḳijje zwischen dem den Kopf berührenden Innenfutter und der den Menschen zugekehrten Außenseite mit durch Tragantfüllung verstärktem Papier fütterte.[3] Die beiden Abbildungen geben das photographierte Segment einer ‚gesteppten' Ṭâḳijje (طاقية مضربة) in Originalgröße. Fig. 33 zeigt die Außenseite mit einem Rest des stofflichen Überzuges von Seide, Fig. 34 das Innere der Fütterung bei abgehobener äußerer Papierdecke. Zur Herstellung der haltbaren Form wurden zwei Papierblätter benützt; hier Fragmente von Urkunden, enthaltend Verrechnungen, auf denen als jüngstes Datum Rebî' I. 471 d. H. (= September—Oktober 1078) vorkommt; zwischen denselben reihte man der Ṭâḳijje-Form

[1] Fig. 30: Grüne oder andersfarbige, geldgeschmückte Kogelhaube, Sebastian Mamert, ‚Geschichte der neun Helden und Heldinnen', französische Miniatur, Cod. 2578 der k. k. Hofbibliothek. Verfaßt 1163, in der Handschrift vollendet 1472 von Robert Briart zu Troyes in der Champagne (vergrößerte Aufnahme). — Fig. 31: Zweite Hälfte des XV. Jahrhunderts: Anna von Pallaul († 1496), Hefner, l. c. VI, Tafel 429. — Fig. 32: Nürnberger Bürgerin, 1500 nach dem Aquarell von Albrecht Dürer in der Albertina zu Wien (s. auch Hefner, l. c. VII, Tafel 438).

[2] Wie man dies aus den Bildern des Cod. 2578 ersehen kann.

[3] وبالغوا فى تبطين الطاقية بالورق والكتيرة (الكثيرا l.) فيما بين البطانة المباشرة للراس والوجه الظاهر للناس. Über die Tragantfüllung der Papiere siehe meine Abhandlung: ‚Neue Quellen zur Papiergeschichte' in Mitteil. aus der Sammlung der Papyrus Erzherzog Rainer, IV. Bd., p. 107 ff.



33.

entsprechend dünne, aus Pflanzenfasern gedrehte Wülste aneinander und nähte den Stoffüberzug mittelst Steppstichen so an, daß die Mütze gerieffelt erscheint.[1]

[1] Über derlei ‚gesteppte Mützen' habe ich, ohne von der Möglichkeit dieses künftigen ägyptischen Fundes eine Ahnung gehabt zu haben, schon in einem an meinen verstorbenen Freund Prof. de Goeje in Leiden vom 27. Dezember 1879 datierten Briefe Auskunft erteilt. Es handelte sich auf eine Anfrage de Goejes darum, ob in einem gegebenen Falle قلنسوة مصرّية oder قلنسوة مضرّية zu lesen sei. Ich schrieb, daß ich glaubte, die Lesart مضرّية ‚gesteppte' Mütze, der Lesart مصرّية ‚ägyptische' Mütze vorziehen zu sollen. ‚Dies geht auch', bemerkte ich weiter, ‚ganz unzweifelhaft aus jener Stelle Maḳrîzîs, II, p. ٩٨ (auch bei Dozy, Vêtem. p. 387) hervor, wo analog von einer كلوتة صفراء مضرّية تضريمًا عريضا die Rede ist. Es war dies eine mit Seidenfäden ausgenähte oder gesteppte, also ornamentierte Mütze, geradeso, wie heutzutage noch in Persien die sogenannten *'Araḳtschin* oder *'Arakijje* (Schweißkäppchen, Hauben), die unter der Kulâh getragen werden, mit Seide fein ausgenäht werden. Durch die Stepparbeit,

34.

Dadurch ward der Übergang zur verschiedenartigsten Konstruktion aus Pappe oder Metall bei dem immer mehr in die Höhe strebenden Kopfputz geschaffen. Die Aufrüstung oder das Gestell

welche eine Unterlegung des Stoffes mit Wolle (Watte u. a. erforderte, wodurch derselbe als gefüttert von größerer Stärke und Schwere erscheint, wurden auch Tiefgänge oder vertiefte Punkte in geraden Linien, Arabesken- und Blumenformen genäht.' Dann: ‚Die النحاد المضربة sind gesteppte Polster. Es gibt bekanntlich auch gesteppte Seidenkleider (مضربة), denen entsprechend ich in der mittelhochdeutschen Dichtung Wigalois, Der Ritter mit dem Rade, ed. Beneke, V. 5568, den Kleiderstoff „genagelte Pfelle" deute. Es war dies nach meiner Ansicht nichts anderes, als ein mittelst regelmäßigen Tiefpunkten gesteppter Satin, der das täuschende Ansehen eines „genagelten" Objektes gewährte.' Man betrachte übrigens die bei Niebuhr, Reisebeschreibung 1774, I. Tab. XIX. Nr. 5, Tab. XXI.

35.

des Ṭurṭûr wurde also entweder aus mit Tragantstärke oder Mehlkleister zusammengeklebter Pappe[1] oder aus Metall (Weißblech, Messing, Silber, Gold)[2] bis zu einer Höhe von über 70 cm aufgetürmt, und zwar je nach lokalem Gebrauch verschieden geartet: neben den geschilderten Formen gab es flaschen-, walzen-, kegel- oder trichterförmige Ausgestaltungen, welch letztere auch den sarazenischen Trompeten ähnlich sahen. Je nach dem Range der Frau war der Aufsatz mehr oder weniger geschmückt, stofflich überzogen und mit Münzen, Perlen oder Edelsteinen und Kettchen, also mit klingenden Anhängseln behangen;[3]

wenn aus Metall, so ziseliert, inkrustiert und damasziert. An der Spitze konnte ein dichtes Schleiertuch als Überwurf (ملاءة *mulā'a* oder ملاية *milâje*) befestigt werden, der Gesicht und Oberkörper zu verhüllen geeignet war.

Die bis jetzt älteste authentische Abbildung eines Frauen-Ṭurṭûr ohne Schleierbehang, aber mit dem stellvertretenden Mindîl hat sich mit der oben Seite 36 besprochenen, 1479—1480 in Konstantinopel entstandenen Federzeichnung des Gentile Bellini im British Museum erhalten, die eine sitzende türkische Frau darstellt (s. die Abbildung Fig. 7). Kaum 30—40 Jahre darnach beschreibt Gio Antonio Menavino am Hofe Selims I. in seiner Vita et legge Turchesca

36.

sehr deutlich diese Kopftracht: ‚es sei', wenn ich das Obengesagte wiederholen darf, ‚ein spitzer

Nr. 24, 26 etc. abgebildeten gesteppten Mützen mannigfaltigster Formen.

[1] وعلى راسها طرطور تتخذه من القرطاس الصفيق ملتصقا بالعجين وترسل عليه ملاءة تستتربها كل وقت ممن يراها من الرجال غير انها لا تستتر الا احدى عينيها وما يليها فقط وتترك العين الاخرى وماحولها غير مستتره مالم يكن الرجال من المحارم الذين لا يحل لهم زواجها وهم الاب والابن والاخ والعم والخال فلا تستتر اصلا الخ ZDMG., VI, p. 394; F. A. Arnold, Chrest. Arab. p. 225 f.

[2] C. Niebuhr, l. c. I, p. 163, Tab. XXIII, Nr. 46; Dozy, Suppl. II, p. 36; Ders., Vêtem. p. 262 ff.

[3] William Turner, Journal of a tour in the Levant, London 1820, II, p. 81, hat auf seiner 1815 unternommenen Reise in Beirût eine derartige sehr hohe (kegelstutzförmige), mit vielen (ca. 150) türkischen Gold- und Silbermünzen behangene Mütze konstatieren können. Die auf Seidenschnüren angereihten Münzen waren an den Silberkettchen der Mütze befestigt. Die Trägerin war eine Christin.

Hut aus getriebenem Silber, drei Spannen lang, und die Frauen, die ihn trügen, gliehen Einhörnern'.[1] Die okzidentalischen Schwestern haben diese uralte orientalische ‚Einhorn'-Mode im Wesen unverändert angenommen. Zahlreiche Abbildungen in Miniaturwerken zeigen, daß der Sitz des He(n)nin-Hornes auf dem Haupte, entweder nach orientalischer Sitte senkrecht, oder, nach rückwärts geneigt, weit ausladend war. So auf dem nebenstehenden Bildnis Marias von Burgund (Fig. 35). Dasselbe, eine getuschte Zeichnung, ist eine Kopie des XVI. Jahrhunderts nach einem Bild aus den Jahren 1477—1482.[2]

Senkrecht sitzt der He(n)nin auf dem Haupte der Besitzerin des prächtigen, aus der zweiten

37.

Hälfte des XV. Jahrhunderts stammenden lateinischen Gebetbuches (*Horae*), Cod. 1857 der Hofbibliothek, fol. 9v., dessen Kalender auf Gent

[1] ‚L'altre portano una beretta d'argêto battuto Azuq. aguzza, & è tre palmi lunga, che uedendole paieno lioncorni', in Sansovino, l. c. fol. 35 v.

[2] Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek. Vgl. Katalog der Habsburger Cimelien-Ausstellung, Wien 1909, 4. Auflage, Nr. 55.

38.

weist.[3] Siehe die beistehende vergrößerte Abbildung Fig. 36.

Der mit einem feinen weißen Schleier behangene Aufbau zeigt einen reich dessinierten Überzug in Gold mit einem in der Mitte eingelegten, schief gewundenen Schriftbande (soviel sichtbar: . . . RBE . . .). Somit zeigt sich auch hierin wieder die engste Anlehnung an Gebrauch und Sitte des sarazenischen Orients (s. oben S. 41, Anm. 4). Ein anderes lehrreiches Beispiel erkennt man an dem nebenstehenden, im Museum der schönen Künste zu Gent befindlichen Bildnis (s. Fig. 37) der Isabella von Bourbon, zweiten Gemahlin Karls des Kühnen und Mutter der Maria von Burgund, wo der in Form und Höhe dem Irene-Hut vollkommen entsprechende kegelstutzförmige He(n)nin mit einem dreimal herumlaufenden Schriftband geziert ist, das in aneinanderreihender Wiederholung die Buchstaben

[3] Es wurde im Jahre 1466 von Marc le Bongeteur dem Magistrat von Brügge verkauft, von diesem Karl dem Kühnen geschenkt, Ende des XVI. Jahrhunderts vom Erzherzog (späteren Kaiser) Matthias aus den Niederlanden mitgebracht. Vgl. Katalog der Miniaturen-Ausstellung der k. k. Hofbibliothek, 4. Auflage, Wien 1902, p. 32, Nr. 154

YC als Abkürzungen von Y(sabel) C(harles) enthält.[1] Eine beiläufige Wiederholung dieses Kostümporträts befindet sich in dem Codex iconographicus 265 der königl. Hof- und Staatsbibliothek in München, fol. 34r.,[2] nur mit dem Unterschiede, daß sich der He(n)nin dort in voller Höhe mit einer vierreihigen Schriftborte desselben Inhalts zeigt (s. Fig. 38). Für die Gepflogenheit der Namensnennung auf dem weiblichen He(n)nin wird sich sogleich ein orientalisches Seitenstück vorführen lassen.

Im Oriente hat sich der für den He(n)nin vorbildliche Ṭurṭûr bis auf den heutigen Tag erhalten. Man findet ihn bei den Jüdinnen von Algier und Tunis, im Libanon und in der Umgebung von Damaskus bei den Maroniten- und Drusenfrauen, wo der Name *Ṭarṭûr*, auch طَرْطُورَة *Ṭanṭûra*, ausgesprochen wird (s. oben S. 68). Selbst für die Frauen von Nord-Syrien liegt ein Beispiel des Ṭurṭûr noch aus dem Beginne des XVIII. Jahrhunderts vor. Beistehend eine Frau von Aleppo, die der niederländische Maler Van Mour für den französischen Botschafter de Ferriol, 1707 bis 1708, nach dem Leben gemalt hat, wonach C. Weigel diesen Stich anfertigte (s. Fig. 39): „Die Kleidung des Frauen-Volks (von Aleppo) hat dieses besondere, daß sie einen kupfernen Becher, wie einen Hut, auf das Haupt setzen, und ein weißes Tuch daran binden, das um dasselbe herum hanget."[3]

39.

Einen modernen silbernen, auf ziseliertem Grunde golddamaszierten Ṭurṭûr ohne Schleierbehang trägt die umseitig Fig. 40 abgebildete Drusin aus der Umgebung von Damaskus. Die Photographie wurde auf Veranlassung der kaiserlich ottomanischen Ausstellungs-Kommission für die Weltausstellung in Wien 1873 aufgenommen.[4] Der gleichen Quelle entstammt das nächstfolgende Bildnis, Fig. 41, einer Drusenfrau vom Libanon mit edelmetallischem Ṭurṭûr, von dem ein dichter schwarzer Schleier herabfällt.[5] Die Trägerinnen verhüllen sich mit demselben vor den Männern, denen sie zu Gesicht kommen, jedoch so, daß sie nur das eine Auge und die angrenzenden Teile des Gesichtes bedecken, während sie das andere und seine

[1] Leekebijdragen tot de Geschiedenis van Vlaanderen, inzonderheid van Gent door Willem de Vreese, Gent 1912, Tafel zu Seite 17.

[2] W. de Vreese, Leekebijdragen etc. l. c., Tafel zu S. 16.

[3] Wahreste und neueste Abbildung des Türckischen Hofes, welche nach denen Gemählden, so der Königliche französische Ambassadeur, Monsr. de Ferriol, Zeit seiner Gesandtschafft in Constantinopel im Jahre 1707 und 1708 durch einen geschickten Mahler nach dem Leben hat verfertigen lassen etc. Nürnberg, 1719, II, p. 55, Tafel 25.

[4] Les Costumes populaires de la Turquie au 1873. Ouvrage publié sous le patronage de la Commission Impériale Ottomane pour l'Exposition Universelle de Vienne. Texte par Hamdy Bey etc. Constantinople 1873, 3e partie, Pl. XXXIII, No. 2, p. 279.

[5] l. c. 3e partie, Pl. XXX, No. 3, p. 272. Hamdy Bey war schon die Verwandtschaft dieses Kopfputzes mit dem mittelalterlichen *Hennin*, wie ich nachträglich aus seiner Beschreibung ersehen konnte, aufgefallen, ohne aber die gegenseitigen Beziehungen erfaßt zu haben

Umgebung unbedeckt lassen.[1] — Durch die Güte des Geheimrates Grafen Hans Wilczek bin ich in der Lage, die Abbildung eines solchen Ṭurṭûr- oder Ṭanṭûra-Originals zu geben, das sich unter den Schätzen des Grafen auf Burg Kreuzenstein befindet. Siehe die Abbildung auf Seite 82. Das Stück ist 39 cm hoch und besteht, von kleinen Flicken aus versilbertem Weißblech abgesehen, aus altem orientalischen Dreiersilber. Das Ganze ist hohl, getriebene und ziselierte Arbeit. Es mißt an der Basis 10·5 bis 11 cm im Durchmesser und verjüngt sich nach oben bis zu einem Durchmesser von 5·5 cm, wo die Deckplatte (siehe Fig. 43) den Namen der Besitzerin خديجة Chadidscha trägt. Die Dekoration besteht aus Pflanzenwerk mit Vogelgestalten; die gegenständigen stilisierten Zypressen sind in ihrem unteren Teile mit einem kleinen

40

Schriftband versehen, das die Worte ما شاء الله [ما] ‚Was Gott will (geschieht)!' enthält.[2] Die Basis

41.

ist mit einem Kranz von gefaßten blauen und roten Edelsteinimitationen umgeben; drei darüber angebrachte Ringelchen dienen zur Befestigung des Ṭanṭûra auf dem Kopfe. Ich möchte dieses interessante Stück der Frühzeit des XVIII. Jahrhunderts zuteilen; ein Vergleich desselben mit den entsprechenden ornamentalen Flächendekorationen der Säbel- oder Messerscheiden, sowie anderer kunstgewerblicher türkischer Objekte aus getriebenem Silber oder versilbertem Packfong in jener Epoche lassen hierüber keinen Zweifel aufkommen. Diese traditionell erhaltenen, jetzt bloß von Nicht-Muhammedanerinnen getragenen metallenen Ṭurṭûrformen unterscheiden sich kaum von jenen, die im Ausgange des XV. Jahrhunderts in der abendländischen Frauenmode gang und gäbe waren. Als interessante Vergleichsobjekte mögen die beiden umseitigen Abbildungen dienen: es sind wieder zwei Bildnisse der Maria von Burgund; das eine, Fig. 44, ist ein Stich von Philipp Galle nach einem Porträt vom Jahre 1477,[3] das andere, Fig. 45, ein anonymer Stich in der Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek.[4] Gerade die an sich schon auffallende Kontinuität des orientalischen Frauenkopfputzes bürgt dafür, daß derselbe im

[1] Vor Männern, die zu den ‚Verbotenen' (*Maḥârim*) gehören, d. h. die sie nicht heiraten dürfen: Vater, Sohn, Bruder, Vaters- und Muttersbruder, bleiben sie unverschleiert. Vgl. hiezu den oben S. 78, Anm. 1 gegebenen arabischen Text, und ZDMG., VI, p. 394. — Andere Abbildungen bei A. Castellan, Sitten und Gebräuche der Osmanen, III, 1815, Tab. 59. — Über die drusische und maronitische Frauen-Kopftracht vgl. auch Dozy, Vêtem. p. 264 f.

[2] Es bedarf für den Kenner wohl kaum der Bemerkung, daß diese fehlerhafte Inschrift gleichen Vorkommnissen an den gewerbsmäßig erzeugten Massenartikeln der Zeit entspricht. Hier fehlt ما und an الله bemerkt man die sehr bekannte Verhunzung des Schluß-*He*: sein erster Zug steigt zur Elif-Höhe und die anzusetzende Schlinge des Buchstabenwertes fällt aus!

[3] L'art pour tous, 27e Année, 2814.

[4] P. CXLIX, Nr. 100.

42.
Silber-Ṭanṭûra. XVIII. Jahrhundert.
(Sammlung des Grafen Hans Wilczek auf Schloß Kreuzenstein.)

heimischen Boden wurzelt und dort sich weiter entwickelt hat.[1]

Aus den vorstehenden Darlegungen dürfte zur Genüge hervorgehen, daß die burgundisch-

43.

französischen He(n)nins des Quattrocento mit den vorbeschriebenen Arten des alt- und neuorientalischen Frauenkopfputzes identisch sind; auch ist, glaube ich, erwiesen, daß in Beziehung auf die Altersfolge dem Orient der Vortritt gebührt.

44.

45.

Das scheint auch in der Darstellungsweise der abendländischen Maler zum Ausdruck gekommen zu sein, wenn sie, wo es nottat, auf die Beziehung des He(n)nin zum Orient insofern Rücksicht nahmen, daß sie ihre weiblichen Gestalten außer Hause zu dem Turtûr-He(n)nin den Gesichtsschleier tragen ließen. In dem herrlichen, gegen 1470 entstandenen Miniatur-Codex 2617 der k. k. Hofbibliothek, der die französische Übersetzung von Boccacios Theseide enthält, folgen die beiden Begleiterinnen der auf die Falkenjagd reitenden Emilia mit nach muhammedanischer Art verhüllten Gesichtern, indeß der Turtûr-He(n)nin den Behang und die Mindil-Verbrämung zeigt, fol. 76 (siehe die nach dem Originale vergrößerte Aufnahme, Fig. 46); im Hause erscheinen dieselben Frauen ohne Gesichtsverhüllung, fol. 169.[2]

[1] Das Gleiche kann von der heutigen männlichen Kopftracht, dem Tarbûsch oder Fez gesagt werden, dessen Form ja auch im XV. Jahrhundert in Italien vorübergehend Eingang gefunden hat.

[2] E. Chmelarz, ‚Eine französische Bilderhandschrift von Boccacios Theseide', im Jahrbuch der kunsthistorischen

Es erübrigt nur noch zu untersuchen, wie sich die französische Bezeichnung *Hennin* oder, in vereinfachter Schreibung *Henin*, zu der nachgewiesenen orientalischen Herkunft des Gegenstandes verhält. Für dieses Wort liegt bis jetzt kein etymologischer Erklärungsversuch vor. Wenn ich das ganze von mir gesammelte einschlägige archäologische und kulturgeschichtliche Material überschaue, komme ich zu dem Schlusse, daß *Henin* ein arabisches Lehnwort sein muß: es taucht im Abendlande mit der Mode auf, um mit ihr wieder zu verschwinden.

Ich glaube die Lösung des Rätsels in der drittletzten Geschichte der für diese Art von Realforschungen ungemein ergiebigen ‚1001 Nacht' gefunden zu haben. Es ist die حكاية محظية الخليفة ‚Erzählung von der Konkubine des Chalifen'. Darin heißt es: ثم بعد ذلك اخرجت من البقجة التي كانت معها قميص وسراويل وحنيني [و]فوقانية ومنديل مزركش الخ ‚Darauf, nachdem sie so gesprochen hatte, holte sie aus dem Pakete, das sie bei sich hatte, ein Hemd, Beinkleider, ein *Ḥanîni*, einen Überwurf und ein broschiertes *Mindîl* hervor.'[1]

46.

Das bisher noch nirgends erklärte *Ḥanîni* (حنيني) ist ersichtlich der Name eines Garderobestückes; um die angegebene Bekleidung vollständig zu machen, muß es aber den Kopfputz bedeuten; es muß ferner ein weiblicher Kopfputz mit einem dazugehörigen, das Gesicht verhüllenden Überhang oder Schleier gewesen sein; denn der damit bedachte Mann konnte sich nur als Frau verkleidet und als solche vor den Blicken der Wächter geschützt, in die Haremsgemächer des Chalifen-Palastes einschleichen, welches abenteuerliche Wagnis er vollführen sollte!

Ḥanîni, حنيني, ist das Adjekt. rel. von حنين *Ḥanîn*, was soviel wie ‚lieblich, anmutig' bedeutet, aber insbesonders auf eine feine, sanfte Klangäußerung geht, z. B. auf das Tönen der Bogensehne und, mit Beziehung auf metallische Gegenstände, auf das Klingen des Messingbeckens, wenn darauf geklopft oder gepickt wird (حنّت الطست اذا نقرت) etc.[2]

Also würde طرطور حنيني *Ṭurṭûr ḥanînî* ein ‚klingender Spitzhut' sein, indem damit, wie aus dem oben S. 78 Gesagten hervorgeht, auf das durch das Metallgehänge, wie z. B. die Münzen, Perlen und Kettchen, bei der leisesten Erschütterung oder Bewegung bewirkte Erklingen hingedeutet wird. Das ist eine Bezeichnung ganz im Sinne des arabischen Sprachgebrauchs, wozu sich Analogien finden lassen. Heißt doch der Bogen ذات هزم oder مرنان ‚der Klingende', weil die Eigenschaft des Tönens der Bogensehne auf den Bogen selbst übertragen wurde, genau so, wie es in unserem Falle bezüglich der Eigenschaft des klingenden Behanges und die Übertragung derselben auf den Hut selbst anzunehmen ist.[3] Die substantivische Verwendung des Adjek-

Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, XIV, p. 318—328, Tafel XXXI und XXXIX.

[1] Ausg. von Habicht-Fleischer, XII Bd., p. ٣٩٩f.; Dozy, Suppl., I, p. 330 s. v. حنيني ‚*semble être le nome d'un vêtement*'. — Mit فوقانية ist hier nicht das bekannte männliche Staatsoberkleid (der Richter) gemeint, sondern im allgemeinen ein Überwurf oder Mantel mit sehr langen und weiten Ärmeln, wie ihn die türkischen Frauen beim Ausgehen über den Anzug tragen und der sie vom Kopf bis zu den Füßen verhüllt, entsprechend also dem türkischen فراجة *Ferâǧe* oder arabischen ثوب *Tôb* der ägyptischen Frauen.

[2] E. W. Lane, Arabic-English-Lexicon, s. v.

[3] F. W. Schwarzlose, Die Waffen der alten Araber, Leipzig 1886, p. 88, 277f., 279, 289, 314.

tivum für sich, ist auch sonst üblich bei Textilien, deren Bezeichnung je nach der Handelsusance oder Modevorschrift als Termini technici populär geworden sind: so bezeichnete حايطى *Ḥâiṭî*, d. h. ‚ein Zurwandgehöriger' einen goldenen Wandteppich,[1] u. a.

Übrigens enthält unsere Stelle aus ‚1001 Nacht' selbst den willkommensten Beleg: dort steht nämlich gleich nach *Ḥanînî* das Adj. فوقانيّة *Fôḳânijje* ‚Oberer' im substantivischen Sinne für ‚Oberer Rock' oder ‚Oberes Kleid'. Auch in formaler Beziehung kann die Gleichsetzung von franz. *Henin* mit arab. *Ḥaninî*, wegen des Wegfalles der Endsilbe *-î* keine Verlegenheit bereiten, weil sich auch hiefür Analogien erbringen lassen. Ich begnüge mich mit einem einzigen, aber schlagenden Beispiel, unsern Atlasstoff betreffend. Die französische Bezeichnung desselben, *Satin*, stammt durch Vermittlung der Araber von dem Namen des chinesischen Exportplatzes Tseu-thung (jetzt Ts'wan-tschéu-fu), von wo er bezogen wurde, her. Den Namen dieser Handelsstadt haben die Araber durch زيتون Zeitûn wiedergegeben und eine Art daselbst fabrizierten oder verfrachteten atlasbindigen Seidengewebes زيتونى Zeitûni (d. h. Tseuthungsches, sc. Gewebe), mit Artikel الزيتونى *az-Zeitûnî* genannt,[2] woraus sich wieder die spanischen Benennungen *Aceituni* oder *Setuni*, und im Französischen unter manchen Wandlungen und nach Abwerfung der Endsilbe *-î*, *Zatouin* bis zum heutigen *Satin* gebildet haben.[3]

47.

Erinnern wir uns an das oben über die Originalität der Kopftracht unseres Irene-Bildes Gesagte, so läßt sich endlich mit voller Sicherheit dartun, daß genau derselbe kegelstutzförmige Henin-Hut mit seinem für die Straße bestimmten weißen Überhang unter der Regierung Muḥammeds II. auch zur Frauentracht gehörte und daher von Matteo de' Pasti in Konstantinopel gesehen und gezeichnet werden konnte. Denn kein anderer, als sein berühmtester Nachfolger am Hofe des Großherrn, Gentile Bellini, hat 1479—1480 auch diese Kopftracht dort gesehen, gezeichnet und diese seine Skizzen nach Venedig gebracht, wo sie von Schülern und Meistern wie Carpaccio und Mansueti für die Frauengestalten ihrer Werke benützt worden sind. — Auf Gentile Bellinis Gemälde der Mailänder königlichen Galerie ‚Predigt des hl. Markus in Alexandria' tragen die unter den Zuhörern versammelten zahlreichen Frauen insgesamt die Irene-Kopfbedeckung, und zwar, weil sie sich offentlich zeigen, bis auf die Augen mit dem Gesichts-

[1] Susandschird, l. c. p. 101, 174.

[2] Ibn Baṭûṭa, Kitâb riḥla, Wâdi an-Nil 1287. II, p. ١٥٧ تصنع بها ثياب . . . الاطلس وتعرف بالنسبة اليها.

[3] Meine Schrift: Über einige Benennungen mittelalterlicher Gewebe, 1882, I, p. 12

schleier verhüllt. Vittore Carpaccio, Gentiles Schüler, hat die im Hintergrunde seines im Louvre befindlichen Gemäldes ‚Predigt des heiligen Stefan in Jerusalem' erscheinenden Frauen in gleicher Weise dargestellt und dasselbe tat noch ein dritter Künstler, Mansueti, auf dem der königlichen Akademie in Venedig gehörenden Bilde ‚Fatti della vita di S. Marco', das vor 1517 entstanden sein muß. Diese kostümlichen Darstellungen stimmen in all und jedem mit der des Irene-Bildnisses; ihr Kopfputz zeigt demnach die Frauentracht des XV. Jahrhunderts, die sich in gleicher Weise bei den Muḥammedanerinnen und orientalischen Christinnen nachweislich noch durch das ganze XVI., mindestens bis in das erste Drittel des XVII. Jahrhunderts erhalten hat.[1]

Der oben erwähnte, später noch eingehend zu besprechende Bilder-Codex 8615 der Hofbibliothek enthält auf fol. 94r., Nr. 177 das vorstehende Guachebild (s. die Abbildung Fig. 47), eine ‚auf der Straße gehende' Armenierin.[2] Sie trägt ein karmoisinrotes Unterkleid (*Dolaman*), ein nach damaliger Mode für christliche Frauen übliches Oberkleid aus weißem Linnen, gelbe Schuhe und, in überraschender Gleichartigkeit, wenn auch in etwas verkürzter Tâdsch-Form, den altertümlichen Henin-Kopfputz mit weißem Überhange, der von der Stirne beginnend, gegen den Rücken herabfällt. Ein Ende des um den unteren Rand des hohen Hutes gewundenen, aber von dem Überhang verdeckten schwarzen Kopftuches (*Mindil*) sieht man bei dem linken Unterarm hervorragen.

Was Luigi Bassano in seiner an den Kardinal Ridolfi gesandten Abhandlung ‚*Costumi de Turchi*' von der zu seiner Zeit (1548) bei den Frauen der Türkei[3] außer Hause üblichen Tracht berichtet, stimmt noch genauestens mit dem hemdartigen Überkleide der Irene (s. oben S. 11 die Abbildung) überein: wenn die Frauen, sagt Bassano, außer Haus gehen, legen sie über den ‚Dulliman', ihrem Unterkleide, ein Hemd von weißester Leinwand an, so wie es auf ein Haar gleich unsere regulierten Domherren zu tragen pflegen, und zwar derart, daß man von dem Unterkleide einen halben Arm sieht . . .[4]

Ein anderer, noch früherer Berichterstatter, Gio Antonio Menavino, der wie gesagt, sich unter Selîm I. (1512—1520) in Konstantinopel im Dienste des Serâi aufhielt, nennt diesen hemdartigen Überwurf *Barami*, d. i. *Bârânî*.[5] Diese Bezeichnung sagt, daß Überkleid und Hutbehang außer Hause zum Schutz des darunter befindlichen Kostüms gegen die Unbill der Witterung dienten; denn بارانی *Bârânî*, ein persisches Wort, bezeichnet sowohl den Wettermantel (ähnlich der *Paenula*), als auch den zu gleichem Zwecke dienenden Überhang der männlichen und weiblichen Kopfbedeckung, an Stelle der Kapuze.[6]

Sohin ist es klar, daß die Favorite Irene, dem Wunsche des Großherrn willfahrend, mit der Straßenkleidung angetan, außerhalb der Haremsgemächer des Serâi dem Maler, vielleicht im Freilichte, die Porträtaufnahme gewähren konnte. — Der Vollständigkeit halber muß ich zum Schlusse noch einige Worte über die im Eingange dieses ‚Anhanges' erwähnte persische Form des *Ṭurṭûr*, den sogenannten تاج *Tâdsch*, d. h. Mütze, Krone, sagen.

Derselbe war gewöhnlich rot und sah einer langhalsigen persischen Flasche (*Schîsche*), nach Pietro della Valle[7] einem langen runden, hochaufsteigenden Zopfe, und nach Gerlach einem Horn ähnlich. Man überzog ihn auch mit Lackmalereien, schmückte ihn reich mit Gold und Juwelen oder umwand ihn mit dem weißen Musselin des Turbans in der Weise, daß seine charakteristische Form vollkommen erkennbar blieb.[8]

[1] Es würde mich zu weit führen, die vielen mir zur Verfügung stehenden Beweisdaten an bisher noch unbekannten Bildwerken und der schriftlichen Quellen hier anzuführen.

[2] Die Unterschrift lautet: ‚Also (gehen) die Armenischen Frauen (daher auf der Gassen).'

[3] ‚*le donne* (nella Turchia), *tanto le christiane; come le turche, & le giudee uestono . . .*'

[4] Costumi de Turchi. Trattato scritto al Cardinal Ridolfi, in Sansovinos Historia Univ. l. c. fol. 78v.: ‚Nell andar fuora di casa, sopra la casaccha, ouero Dullimano, che ordinariamente portano, ui mettono una camiscia di Lenzo biãchissima. Cosi a punto come sogliono portare i Canonici regolari tra noi, di modo che della casacca si uede mezo braccio, questo è com'un rocchetto cõ le maniche strette, una lũghe tãto che copron tutta la mano, ne si uedono pur l'unghie, & questo lo fauno perche nõ usano guãti per niuno tẽpo; ne dõne ne huomini, in Turchia.'

[5] Gio Antonio Menavino, Vita et legge turchesca, l. c. fol. 35v.: ‚Li uestire delle donne dapoi disopra dell' altre uesti è una ueste biãca di tele sottile, che si chiama *Baromi*; & con quella nanno per la città.'

[6] Ferheng-i Schu'ûri, I, fol. 19v.: بارانی یغمورلق ودلبند بورکی یغمور محلنده کیلدوکی اجلدن بارانی تسمیه اولنمشدر.

[7] Reiß-Beschreibung, II, p. 24.

[8] Im zweiten Teil dieser Arbeit werde ich unter mehrfacher Beziehung auf das hier zu besprechende Thema

Der Tâdsch war in Persien mindestens bereits unter den Timuriden in Gebrauch, wo er sich auf deren Miniaturen nachweisen läßt.[1] Daß er erst 893 d. H. = 1488 n. Chr. von Scheich Ḥaidar, dem Vater des ersten Ṣefiden-Schâh Ismâ'îl eingeführt worden sei, wie Hammer[2] behauptet und August Müller[3] ihm nachschrieb, beruht auf einem Irrtum.[4]

Keinesfalls kann also auch die Angabe des Pietro della Valle, wonach der Tâdsch dem ersten Herrscher des national geeinigten Persien, Ismâ'îl I. (1502—1524) seine Entstehung verdanken soll, richtig sein.[5]

Ich halte dafür, daß dieser flaschenförmige persische Tâdsch nichts anderes als die Entlehnung einer westorientalischen Ṭurṭûr-Ausgestaltung sein kann. Gleichwie die oben (S. 73) besprochene kuppelförmige Ṭâḳijje scheint mir auch jene Tâdsch-Form in Ägypten ihren Ursprung und dort ihr kurzlebiges Dasein gehabt zu haben. Von da oder von Syrien dürfte sie zu den Persern gewandert sein, wo sie sich als fester Bestand mit der Nationaltracht verkörperte. Wenn auch die Anlässe und der zurückgelegte Weg noch im Dunkel liegen, scheint sich mir doch der in Ägypten Ṭurṭûr genannte Tâdsch in seiner modifizierten Form gleichfalls auf ein im Nillande vorhanden gewesenes Vorbild zurückführen zu lassen.

Ägyptens Denkmäler boten den staunenden Epigonen anregende Trachtenbilder in Hülle und Fülle. Aus den Berichten der arabischen Schriftsteller erfahren wir ja, welch großes Interesse die muḥammedanische Bevölkerung diesen Denkmälern mit ihrem für sie rätselhaften bildlichen und inschriftlichen Reichtum entgegenbrachte, wie es gelehrte ägyptische Scheiche gab, die um den guten Ruf ihres allumfassenden Wissens nicht aufs Spiel zu setzen, ihnen vorgelegte Fundstücke nolens volens deuten und deren rätselhafte Schrifttexte übersetzen mußten, wobei ihnen natürlich nur ihr unverschämtes Erfindungstalent aus der Klemme half.

Deutlich erkennbar waren für Jedermann jedoch die an den Wanddekorationen der Tempel, Gräber usw. schon durch ihre Größe hervortretenden Gestalten, welche Götter- oder Königsfiguren darstellten; deutlich erkennbar aber auch

---

Gelegenheit haben diese persischen Tâdschformen in Abbildungen vorzuführen.

[1] Als Schâh Roch, der Sohn des Eroberers Tamerlan, im Dschumâdâ II. 839 d. H. (= 22. Dezember 1435 bis 19. Jänner 1436) einen Botschafter an den Mamlûken-Hof von Kairo sandte, überbrachte derselbe nebst einem Schreiben, worin die Anerkennung der Oberhoheit der Timuriden gefordert wurde, auch ein Ehrenkleid mit einem Tâdsch für den Sulṭân. Dieser ließ jedoch vor den Augen des Gesandten einen Kammerdiener damit bekleiden und denselben unter schallendem Gelächter herumtanzen; dann aber befahl er, den Gesandten samt seinem Begleiter mit Stiefel und Sporen in ein Wasserbassin zu werfen, woraus sie sich nur mit Mühe retten konnten. Ibn Ijâs, arab. Handschrift der Universitätsbibliothek in Leiden, Cod. 367, p. 336. — Vgl. den Artikel تاج bei Dozy, Vêtem., p. 100 ff. — Nicht zu verwechseln mit unserem Tâdsch ist jener, der zu Zeiten des 'abbâsidischen Chalifates einen Bestandteil der Investitur-Insignien für Groß-Emire und Statthalter bildete.

[2] Osm. Gesch. II. p. 343 und 621, wo der Tâdsch als ein ober dem Turban ‚wie ein Palmenkohl' hervorragender Gipfel geschildert wird.

[3] Der Islâm im Morgen- und Abendland, II. p. 349.

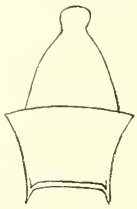
[4] Nach Hammer, l. c. gab Scheich Ḥaidar seinen Anhängern, um sie durch ein äußeres Zeichen der Kleidung zu unterscheiden ‚rote Mützen', nach denen in der Folge die Perser von den Türken den Spitznamen Ḳizil-basch, d. h. Rotköpfe erhielten. Hammer zitiert als seine Quelle die türkische Handschrift der Hofbibliothek: Dschâmi' ettewârich von Muḥammed az Za'îm, HO. 2. Aber es findet sich darin nicht eine Spur, wodurch seine Angabe erhärtet würde. Laut Überschrift درييان ملوك سرخ كلاهان handelt jedoch der fünfte Abschnitt, fol. 304 r. ‚über die (geschichtliche) Darstellung der Beherrscher der Rotmützen' und fol. 304 v., wo das Werden und der Ausgang Ḥaidars geschildert wird, heißt es: راويان اخباردن روايت بويله سرخ (bekannte Schreibung für صفويان) درگه ملوك صوفيان كلاهاندن مقدم ممالك ايران زمينه والي وشهريار اولان اق قويونلو تركمانلك سردار وسرافرازلرندن اوزون حسن پادشاه ايدى. Es ist also nur von den Ṣefiden-Herrschern der ‚Rotmützen', d. h. der Perser, die Rede — sonst nichts! Hammer hat, wie so oft, flüchtig gelesen und die Stelle, wo der viel jüngere türkische Autor — er vollendete das Werk zwischen 15. Dezember 1574 und 13. Jänner 1575 — den türkischen Spitznamen ‚Rotköpfe' diesmal in der persischen Umschreibung *Surch Kulâhân* ‚Rotmützen' gebrauchte, fälschlich mit der Epoche der Einführung der ‚roten Mützen' in Beziehung gebracht. Auch die von Hammer für seine Darstellung benützte türkische Handschrift der Hofbibliothek: Ta'rich-i Dschennâbî, AF. 12, enthält nichts über den Gegenstand. Zu bemerken wäre noch, daß 'Âlî, Kunh al-achbâr, l. c. fol. 395 v. u. a. die Perser in ihrer Sprache سرخ سرلر *Surch serler*, d. h. Rotköpfe nennt.

[5] Wahrscheinlich hat Pietro della Valle seine Nachricht aus Theodoro Spandugino, Vita di Sach Ismael et Tamas re di Persia, chiamati Soffi, in Sansovinos Historia Universale ecc., Venetia 1573, fol. 133 v.: „Et è da sapere che i turchi chiamauano per auanti i Persiani *Azamini* (d. i. 'Adschemî), ma dopo che ha cominciato a regnar il Soffi, gli chiamano Chisibas (d. i. Ḳizilbasch)." Die Verleihung des Tâdsch gereichte nachmals zur besonderen Auszeichnung und hatte die Begschaft, d. h. den Ritterstand, zur Folge. Pietro della Valle, Reißbeschreibung, l. c. II. p. 24 f., 28; danach Malcolm, History of Persia, I. p. 503.

die Bekrönung ihrer Häupter mit merkwürdig gestaltetem Putz.

Unter den königlichen Kopftrachten begegnet in ungezählten Darstellungen die weiße

48.



49. (Vorderansicht)

50. (Seitenansicht)

Krone des ‚oberägyptischen Landes', s. die Abbildung Fig. 48,[1] welche unter der Regierung des Königs Menes mit der roten des ‚unterägyptischen Landes' vereinigt wurde (s. die Abbildung, Fig. 49 und 50). Bekanntlich befinden sich über oder neben den Königsbildern in Kartuschen deren Namen und darüber noch erklärende Beischriften, wie z. B. über dem Träger der vereinigten Kronen in der Spätzeit

König von Ober- und Unterägypten Herr der beiden Länder

Sohn des Re Herr der Diademe

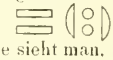
Was mich bestimmt, in diesen mehr oder weniger schmal ausgeführten Darstellungen die Vorbilder des persischen *Tâdsch* zu erkennen, der gewöhnlich in umgekehrter Farbengebung rot aus dem weißen Turban aufsteigt und, wie gesagt, eine schlanke flaschenförmige Gestalt erhalten hat (s. die Abbildung Fig. 51), ist zunächst die Tatsache, daß ungefähr um die Zeit dieser Rezeption das Auftauchen von Hieroglyphen in den Wappenschildern der Mamlûken zur Seite steht. Als ältestes datierbares Beispiel dieser merkwürdigen Erscheinung und zeitlich der oben S. 87, Anm. 1, erzählten Begebenheit zunächststehend, liegt mir das Wappen des Mamlûken-Sulṭâns al-Malik al-Mu'ajjad Abû-n-Naṣr Scheich

51.

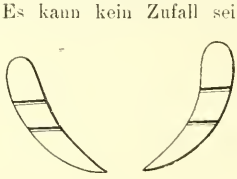
[1] Ich gebe hier und im folgenden nur die Hauptkonturen der Formen ohne alles Beiwerk.

(1412—1421) vor, welches sein Baumeister al-'Ainî auf der Holzdecke der Vorhalle der nach ihm benannten Medrese gemalt hat.[2] Siehe die Abbildung Fig. 52.

52.

Der horizontal geteilte Rundschild enthält im unteren roten Felde goldene Hieroglyphen:[3]  ; im oberen Felde sieht man, wenn nicht alles trügt, das goldene Abzeichen des Tâdsch in der bekannten Flaschenform zwischen zwei rotgefüllten goldenen 'Rosetten aufgelegt, genau so, wie zahlreiche andere Wappen an derselben Stelle die von dem ritterlichen Kopfbunde (Turban), Fig. 53.[4] losgelösten ‚Hörner' (قرون) desselben, als Wappenfiguren, Fig. 54 enthalten.[5] Es kann kein Zufall sein, wenn diese hieroglyphischen Wappenfiguren, wie mir Herr Prof. Hermann Junker gütigst mitteilte, den kombinierten Inhalt jener hieroglyphischen Beischriften darbieten, nämlich:

53.



54.

Sohn des Re
Herr
der beiden Länder[6]

indem man mißverständlich von der ersten Gruppe (ohne) und von der zweiten Gruppe

[2] J. Franz Pascha, Die Baukunst des Islâm, 1887, Tafel zu p. 93.

[3] Fast genau dieselben Hieroglyphen wiederholen sich auf späteren Mamlûken-Wappen, so des mamlûkischen Oberststallmeisters Emîr Ḳânibay, 845 d. H. = 1441/42 n. Chr., des Emîrs Mamây, 901 d. H. = 1495/96 n. Chr. und einer Reihe anderer anonymer Wappen.

[4] Aus dem Ḥarîrî-Codex der k. k. Hofbibliothek (AF. 9) vom Jahre 1334 n. Chr.

55.

[5] Man könnte zugunsten der Ableitung auch an die der Flaschenform sich noch mehr nähernde oberägyptische sogenannte ‚Bündelkrone' (ägypt. *ʾtf*) denken, siehe die Abbildung Fig. 55 — aber vielleicht hat man sie bloß behufs zeichnerischer Ausführung mitbenützt.

[6] Vgl. dagegen Rogers Bey im Bulletin de l'Institut Égyptien, 2e Série, Nr 9, 1888 (Cairo 1889), p. 71.

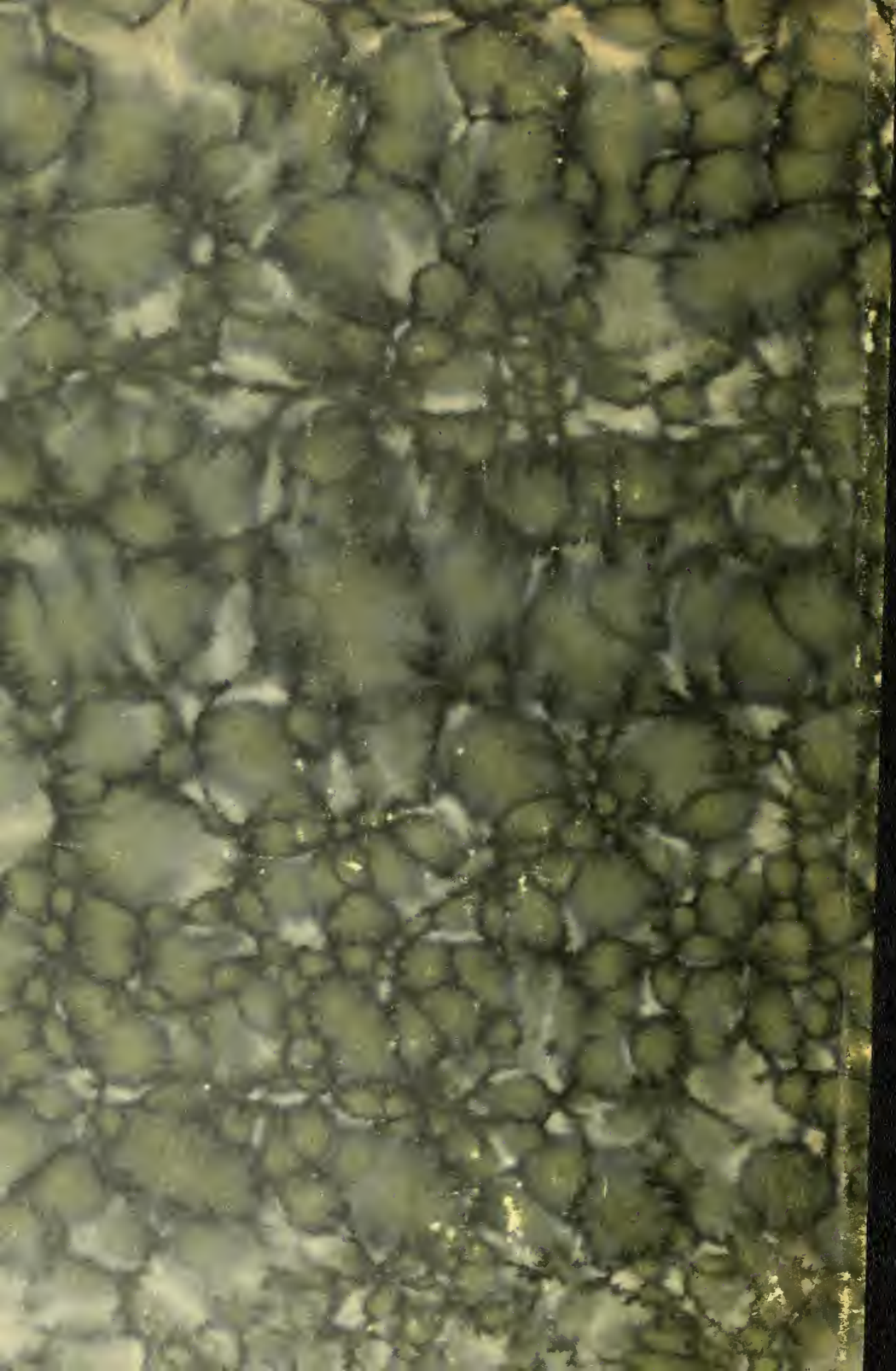
(ohne) entnahm und diese Hieroglyphen in das gegebene Wappenfeld wagrecht umgelegt und einsetzte.

Damit wäre also tatsächlich die Beziehung auch der Wappenhieroglyphen zur ägyptischen Doppelkrone und dem nach ihr gebildeten Tädsch (Krone mit Kopfbund) gegeben, und der Beweis der Herkunft beider von einem Königsbild erbracht. Man begreift bei Betrachtung von Fig. 49 wie in der Krone der vereinigten Länder an Stelle der Krone des ‚unterägyptischen Landes' der Wechsel zum islâmischen Turban, Fig. 51, stattfinden konnte.[1]

Soviel vorläufig über den Ursprung und die Ausgestaltung des persischen Tädsch. Sollte sich die hier ausgesprochene Vermutung späterhin als richtig erweisen, wäre mit den geschilderten Vorkommnissen zugleich ein wichtiges Altersdatum für die Entstehung dieser persischen Kopftracht festgestellt.

[1] Zu erwägen wäre im Anschluß hieran die Frage der Herkunft der alten siamesischen Zeremonien-Mützen des Königs und seiner Beamten, der Mandarinen u. a., deren Formen in höchst auffallender Weise vollkommen genau jener des trichter- oder trompetenförmigen Turtûr entsprechen. Vgl. De la Loubere, Description du Royaume de Siam — envoyé extraordinaire du Roy auprès du Roy de Siam en 1687 & 1688, Amsterdam 1700, T. I. p. 73 (Kupfertafel), Livre V, p. 139 (Tafel), Livre VI, p. 187 f. (Tafel). Zur besonderen Auszeichnung verlieh der König manchen Mandarinen das Diadem zur Mütze, das im Siamesischen *chûla* (vom pers. كلاه *Kulâh*?, die hohe Mütze, pars pro toto?) heißt, vgl. Cuaz, Essai de Dictionnaire Française-Siamois, Bangkok 1903, p. 302 s. v. diadème.

N
7170
K37
Karabacek, Josef
Abendländische Künstler zu
Konstantinopel

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY