

Fremde Blumen in Persiens Gärten? : Einige Gedanken zur Rolle der Blume in der persischen Kunst

Autor(en): **Langer, Axel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Topiaria helvetica : Jahrbuch**

Band (Jahr): - **(2007)**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-382429>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Fremde Blumen in Persiens Gärten?

Einige Gedanken zur Rolle der Blume in der persischen Kunst

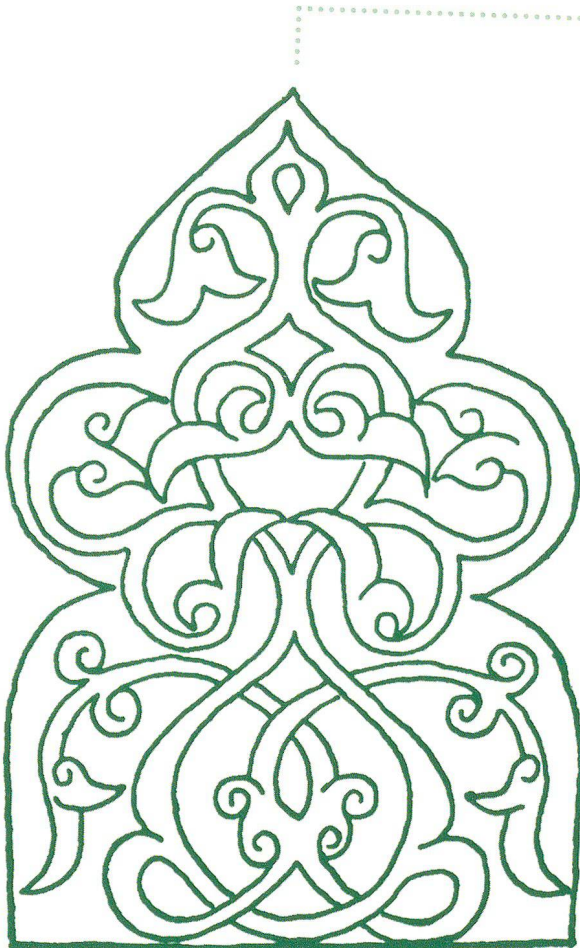


Abb. 1: Kachelmosaik aus der Grabanlage des Ata Fakhr ed-din Ali in Konia, Türkei, erbaut 1283, Umzeichnung nach Ernst Kühnel. Deutlich sind die gegabelten Blätter an den Enden der Ranke zu erkennen, die für die vollständig entwickelte Arabeske typisch sind. Ebenso charakteristisch ist die Umformung der Ranke in ein geometrisches Muster.

Pflanzliche Formen gehörten wie der Hang zur Stilisierung und der Sinn für Geometrie von Beginn an zum Wesen der islamischen Kunst. Wollte man ein Beispiel nennen, das diese drei Charakteristiken in sich vereint, so wäre dies zweifellos die Arabeske (Abb. 1), die in den ersten Jahrhunderten islamischen Kunstschaffens aus antiken Blattranken entwickelt wurde (Abb. 2).¹ Dabei dehnten die muslimischen Handwerker die als horizontales Band ausgebildete Ranke in die Fläche aus und überführten ihr einfaches Wellenspiel in komplexe geometrische Netze.

Doch wie stand es sonst um die Darstellung von Pflanzen in der islamischen, genauer der persischen Kunst? Erschöpfte sich die künstlerische Auseinandersetzung mit der Natur in der Arabeske? Wenn nicht, in welcher Art wurden Blumen dargestellt? Um es gleich vorwegzunehmen: Die stilisierte wie die realistische Wiedergabe von Blumen spielten lange Zeit eine gleichwertige Rolle; mehr noch, hinter beiden stand letztlich dieselbe künstlerische Auffassung, die – anders als in Europa – nicht zwischen blosser Dekoration einerseits und wirklichkeitsnaher Abbildung andererseits unterschied. Zudem: Entscheidende Impulse zog die persische Kunst, im Besonderen die Blumenmalerei, aus dem Kontakt mit anderen Kulturen.

Lotos und Pfingstrose: Einflüsse aus China

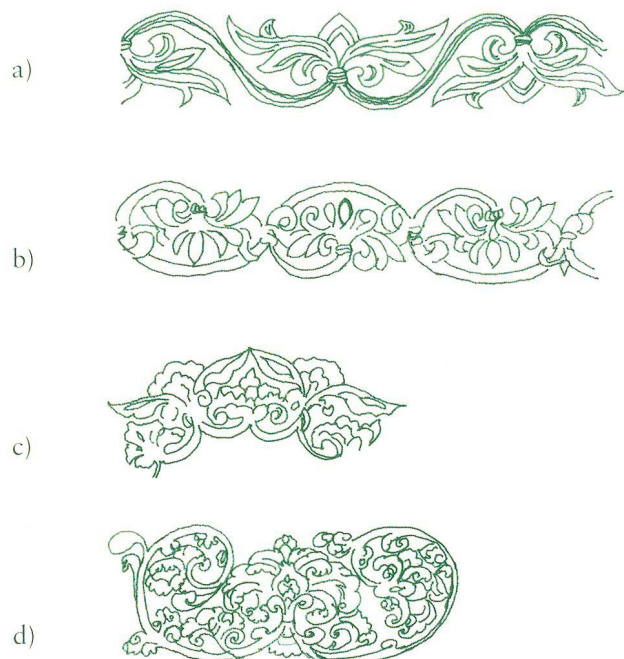
Ihre typische Form mit geometrisch gestalteten Ranken und gegabelten, einseitig geschweiften Blättern hatte die Arabeske, wie Abbildung 1 belegt, im 13. Jahrhundert erreicht. Nur wenig änderte sich in der Folgezeit an ihrem Aussehen, und wahrscheinlich hätten die persischen Künstler es bei diesen Modifikationen belassen, wenn nicht die Mongolen in der Mitte des 13. Jahrhunderts unter Dschingis Khan und im ausgehenden 14. Jahrhundert unter Timur die Länder Zentralasiens und das iranische Plateau erobert hätten. Ihr brutaler Feldzug brachte nicht nur Tod und Zerstörung mit

sich, sondern lieferte auch entscheidende künstlerische Impulse, die zur Entwicklung eines neuen Stils in der Malerei und – davon ausgehend – in allen anderen künstlerischen Bereichen führten.

Ausschlaggebend hierfür war der verstärkte Austausch von Waren zwischen Vorderasien und China, die beide unter mongolischer Herrschaft standen. Die Routen der Seidenstrasse wurden ausgebaut, der Schiffsverkehr gefördert. Im 15. Jahrhundert verstärkten zudem mehrere wechselseitige Gesandtschaften die Einfuhr chinesischer Luxusgüter in den Mittleren Osten. Ostasiatische Seidenstoffe, blau-weisses Porzellan und kostbare Lackschnitzereien bereicherten die persische Kultur mit neuen floralen Motiven wie dem Lotos, der Päonie und dem blühenden Pflaumenzweig.

Es entbehrt nicht der Ironie, dass der Lotos wie die Päonie in China ebenfalls aus antiken Dekorformen entwickelten wurden (dieser Umstand dürfte für ihre Übernahme in Persien nicht unwesentlich gewesen sein).² So entstand der Lotos aus der Kombination zweier Halbpalmetten, die durch einen Blütenkopf ergänzt wurden (Abb. 2a, b). Vorerst eine einfache architektonische Zierform an Grabanlagen, deutete man ihn nach und nach aus religiösen Gründen zur Lotosblüte um. Dieser Schritt lag nahe, weil der Lotos in China sowohl im Buddhismus wie im Konfuzianismus eine wichtige symbolische Bedeutung besitzt; einerseits steht er für den historischen Buddha, andererseits für die Reinheit.³ In vergleichbarer Form kam es zur Bildung einer etwas üppigeren Blume mit gekerbten Blatträndern, die ebenfalls aus zwei Halbpalmetten entstand und zur Zeit Wu Zetians, einer Kaisersgattin und späteren Herrscherin (685–704), als Pfingstrose reinterpretiert wurde (Abb. 2c, d); Wu Zetian hatte die Päonie in Mode gebracht und damit einen wahren Kult ausgelöst. Die Künstler der Song-Zeit (960–1279) näherten die Formen beider Blumen in der Folge mehr und mehr einem halbrealistischen Aussehen an, ein Prozess, der unter den Yuan-Herrschern (1279–1368) vollendet wurde. In dieser Form fanden beide Blüten schliesslich Eingang in das Motivrepertoire des Nahen und Mittleren Ostens.

Abb. 2: Die Entwicklung des Lotos und der Päonie aus antiken Blattranken und Palmetten: a) Palmettenranke mit zentralem Blütenkopf; b) Lotosranke; c) reiche Palmettenranke; d) Päonienranke. Diese geraffte schematische Darstellung folgt Rawson, *Chinese Ornament*, S. 68–73.



Die illuminierte Seite aus einem 1557/58 datierten Manuskript zeigt exemplarisch, in welche Richtung die persischen Künstler Lotos und Päonie entwickelten (Abb. 3). Deutlich sind die im Profil gezeigten Lotosblüten an ihren glatten Blütenrändern und die drei gekerbten, von einem langen Blatt halb zugedeckten Blütenblätter der Pfingstrosen zu erkennen. Zusammen mit weiteren Blütenrosetten und Blättern entwachsen sie verschiedenen Ranken, die teils spiralg über das Blatt verteilt sind, teils in Form geschweifelter Klammern die Ecken akzentuieren. Im Gegensatz zu den malerischen, unregelmässig gebildeten Lotos- und Päonienranken der chinesischen Kunst bleibt in der persischen Kunst die Symmetrie in der Wiedergabe sowohl der Blütenköpfe wie auch der Ranken gewahrt.

Anders als die Arabeske, deren Entwicklung sich über mehrere Jahrhunderte erstreckt, entstand dieser neue, in Persien als *khata'i* (chinesisch) und *nilufar* (Lotos) bezeichnete Stil⁴ innerhalb der ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts.⁵ Dieses forsche Tempo und die schnelle Verbreitung in den verschiedenen Regionen Irans hingen wesentlich von den höfischen Werkstätten, den «Buchhäusern» (*ketabkhaneh*), ab, die gleichzeitig Bibliothek und Scriptorium waren.⁶ Die in diesen Ateliers arbeitenden Künstler belieferten die über Iran herrschenden Nachkommen Timurs nicht nur mit prächtig illustrierten Manuskripten, sondern amtierten als eigentliche Dessinateure, indem sie Vorlagen für Bucheinbände, Stickereien, Gewebe, Metallarbeiten sowie architektonischen Schmuck zeichneten. Vom Gewandkragen über den Messingkrug bis hin zur Fassadenornamentik gehorchte so alles einem einheitlichen Stil.

Malve und Iris: Die heimische Fauna

Angeregt durch ostasiatische Vorbilder, veränderte sich auch die persische Buchmalerei. Dementsprechend tauchen im frühen 14. Jahrhundert neben traditionell persischen Pflanzendarstellungen erstmals knorrig-verwachsene Bäume mit einer stark strukturierten Borke oder blühende Obstbäume auf. Obwohl eindeutig chinesisch inspiriert, gehen sie mit der Zeit vollkommen in der persischen Malerei auf, sodass der blühende *Prunus*, der sich um eine schlanke Zeder windet, in der Miniaturmalerei am Ende zu einem Symbol für jugendliche Liebe wird (Abb. 4, unten links).

Während Sträucher und Stauden in der islamischen Malerei allgemein lange Zeit schematisch wiedergegeben wurden, begannen die timuridischen Künstler, sich näher mit den Naturformen zu beschäftigen und die einheimische Flora zu

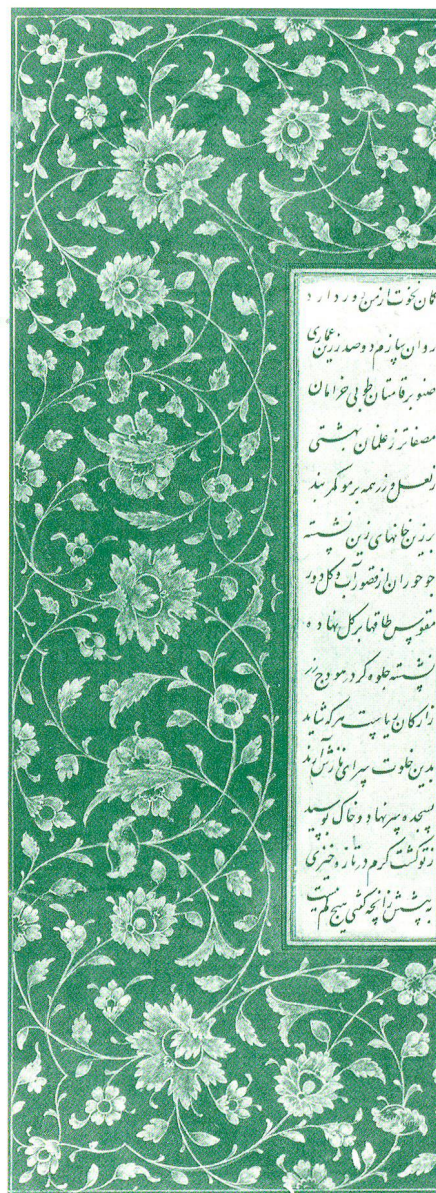


Abb. 3: Manuskriptfolio aus einer Kopie von *Yusuf und Zulaikha* von Jami. Iran, datiert 1557/58. Museum Rietberg, Zürich, RVA 1013. Dass in diesem Beispiel neben dem Lotos auch die Päonie vorkommt, ist eine Seltenheit, denn die – in Persien unbekannt – Lotosblüten sind weit häufiger verwendet worden. Religiöse Gründe sind hierbei auszuschliessen, entscheidend dürfte dagegen gewesen sein, dass der Lotos auf dem aus China importierten blau-weißen Porzellan, einer Hauptquelle des neuen persischen Stils, öfter abgebildet ist als andere chinesische Blumen wie die Päonie, die Kamelie oder die Chrysantheme und darüber hinaus für ein ungeübtes Auge leichter wiederzuerkennen war. Auffallend sind die drei grossen Fantasieblüten auf der linken Seite (s. Ecken). Auch sie gehen auf chinesische Formen zurück, wobei nicht ganz eindeutig ist, was Pate gestanden haben mag: das mehrfingrige Pflanzenblatt des Lotos oder eine Art «Wolkenblume», die als Textilmuster im 14. Jahrhundert verbreitet war.

entdecken. So begegnet man in den minutiös und in aller Feinheit gemalten Miniaturen erstaunlich präzise dargestellten Pflanzen, deren Blüten sowie Blatt- und Wuchsformen eine genauere Bestimmung ermöglichen (Abb. 4). Dabei erfreuten sich Malven, Iris und Mohn sowie Lilien und Pfingstrosen (in ihrer natürlichen, nicht stilisierten Form) der grössten Beliebtheit. Daneben findet sich aber auch eine Reihe von Blütenformen, die an Veilchen oder allgemein fünfblättrige Blüten erinnern. Schliesslich «verirrt» sich hier und da auch der ornamentale Lotos der Schmuckborten in die Miniaturen.

Dieses Nebeneinander von Fantasie und Halbrealismus ist charakteristisch für die persische Buchmalerei, die, anders als in Europa, nicht mit Hell-Dunkel, Schatten und Perspektive operiert, um ein realistisches Abbild der Welt zu schaffen, sondern vielmehr eine Idealwelt vorführt, die hinter der wahrnehmbaren Wirklichkeit existiert. Das Individuelle interessiert dabei weniger als das Allgemeingültige, Abstrakte.⁷ Deshalb handelt es sich auch bei den realistisch gemalten Pflanzen letztlich um malerische «Konventionen», die von jedem Maler gleich behandelt werden und wie die mehrfarbigen, teilweise anthropomorphen Felsen, die sich kringelnden Wolken, die schlanke Zypresse, die herbstlich verfärbte Platane oder der blühende Obstbaum zum festen Repertoire der Malerei gehören.

Haselstrauch und Rose: Impulse aus Europa und Indien

Eine folgenschwere Veränderung dieser über mehr als zweihundert Jahre gültigen künstlerischen Auffassung ergab sich in einer zweiten Phase intensiven Kontakts mit fremden Kulturen. So wie die persischen Künstler durch die Mongolenherrschaft mit chinesischen Formen vertraut wurden,

eröffneten sich ihnen im 17. Jahrhundert neue Inspirationsquellen durch europäische Reisende aus Schweden, England, Frankreich, Spanien und Italien einerseits und dank des engen diplomatischen Verkehrs mit dem benachbarten Mogulreich in Indien andererseits. Neue Themen und Techniken hielten in der Malerei zur Zeit Schah Abbas I. (reg. 1587–1629) und seiner Nachfolger Einzug und bewirkten einen anhaltenden Wandel. Von Muhammad Shafi Abbasi, um den in diesem Zusammenhang wichtigsten Künstler zu nennen, hat sich ein ganzes Album mit Blumenstillleben aus den 1640er- und 1670er-Jahren erhalten, die teilweise auf europäischen Stichvorlagen basieren.⁸ Während sich Shafi Abbasi in einigen Fällen äusserst eng an das Vorbild hält und minutiös wiedergegebene, präzise Blumenporträts schuf, gewährte er in anderen Fällen der persischen Zeichenmanier mehr Raum. Dies lässt sich besonders klar in einer Tuschezeichnung von 1640 erkennen (Abb. 5), die eng verwandt ist mit der Kalligrafie. Dies zeigt sich in der Strichführung wie in der Ausgewogenheit von starken und schwachen Linien: Die schwellenden Konturlinien der Pflanzen- und Blütenblätter verleihen dem Bild rhythmischen Schwung. Ebenso prägend wie die Auseinandersetzung mit der europäischen Kunst waren die Einflüsse der nordindischen Kunst. Stärker und früher noch als in Iran setzten sich dort die Künstler mit Druckwerken auseinander, die zumeist durch Jesuitenpatres an den Mogulhof gelangten. Unter Jahangir (reg. 1605–1627), der die Malerei leidenschaftlich förderte und im selben Mass an der Naturbeobachtung interessiert war, erlebte die Beschäftigung mit europäischer Kunst einen Höhepunkt. Unter seiner Ägide arbeitete unter anderem der Maler Mansur (tätig um 1590 bis 1630), der sich mit naturalistischen Blumenbildern einen Namen gemacht hatte und von dem nachweislich auch ein Werk nach Persien gelangte.⁹

Abb. 4: Ausschnitt aus Folio 52 recto, «Ein Vater berät seinen Sohn in Liebesdingen», aus dem für Sultan Ibrahim Mirza (reg. 1540–1577) kopierten *Haft awrang* von Abdul-Rahman Jami (1414–1492), zwischen 1556 und 1565. In diesem Ausschnitt wird deutlich, dass zwischen halbrealistisch wiedergegebenen und stilisierten Blumen nicht unterschieden wird. Besonders klar erkennbar ist auch die Tendenz der persischen Maler, das Bild aus dem Rahmen in die Bortenmalerei mit ihren in einem anderen Massstab gezeichneten Lotosranken hinübergreifen zu lassen. Die Wirklichkeit des persischen Gartens mit seinen Liebespaaren ist nicht realistisch, sondern im ursprünglichen Wortsinn ideal dargestellt, als eine Art Urbild, das sich seinerseits mit der dekorativ-fantastischen «Welt» der Borte verbindet. Diese Spielerei mit Bildebenen und Wirklichkeiten ist typisch für die persische Malerei.



Abb. 5: Blume, signiert von Muhammad Shafi Abbasi, April/ Mai 1640. British Museum, OA 1988.4-23.034 (aus: Canby, *Golden Age*, S. 123, Abb. 112). Bei der Darstellung dieser Pflanze, die an eine Glockenblume erinnert, treffen zwei unterschiedliche Traditionen aufeinander. Nicht immer ist jedoch die kalligrafische Strichführung, die für die persischen Federzeichnungen des 17. Jahrhunderts charakteristisch ist, so auffallend; gelegentlich hält sich Muhammad Shafi Abbasi sehr eng an europäische Vorlagen.



Neben den Werken verschiedener am Hof beschäftigter Künstler dürften es aber vor allem indische Textilien, vielleicht sogar Seidenteppiche gewesen sein, die mit ihren typischen, natürlich wirkenden Blumendekoren einen Einfluss auf die persischen Künstler, besonders die Illuminatoren und Textilentwerfer, ausübten.¹⁰

Die Beschäftigung mit indischen, verstärkt aber europäischen Modellen hielt bis ins frühe 18. Jahrhundert an. Weiterhin wurden europäische Pflanzendrucke als Grundlage gewählt,¹¹ doch entwickelten die persischen Maler schon bald ein eigenes Idiom. Die Darstellung von Blumen wurde mehr und mehr zu einer Spezialität einzelner «Malerdynastien», zu deren Stammvätern einige der innovativsten Künstler der ausgehenden Safawiden-Zeit gehörten wie Muhammad Zaman (tätig 1649–1704) oder Aliquli Jabadar (tätig 1666–1694). Trotz der politisch unsicheren Lage im 18. Jahrhundert etablierte sich zum ersten Mal in der Geschichte der persischen Kunst eine eigentliche Blumenmalerei (pers. *gol-sazi*),¹² die unter den Qajaren (1788–1925) ihre Blütezeit erlebte. Dabei eroberte sie sich auch neue Medien wie die Öl- und Wandmalerei sowie neue Materialien wie die persischen Lackwaren.¹³

Überblickt man die Blumenmalerei im 18. und 19. Jahrhundert, so lassen sich vier Hauptgruppen ausmachen: Blumenarrangements, die mehr oder weniger üppig aus drei, vier oder mehr Sorten komponiert sind (hierunter fallen auch Blumensträuße in Vasen, die vor allem in der Ausmalung von Innenräumen eine Rolle spielten), Darstellungen von Einzelblumen, die häufig aus einem Büschel Gras emporwachsen, Abbildungen angeschnittener Zweige (ohne oder mit Blumen, pers. *gol-o-buteh-sazi*, eigentlich «Blume- und-Strauch-Darstellung»)¹⁴ und schliesslich Vogel- und Blumen-Bilder (pers. *gol-o-bolbol*)¹⁵. Die noch im 16. Jahrhundert auf ein halbes Dutzend Arten beschränkte Sortenauswahl vervielfachte sich, und so lassen sich neben Iris und Mohn unter anderem Nelken, Hyazinthen, Jasmin, Narzissen,

Tulpen, Ringelblumen, Hortensien, Krokusse und Asters erkennen. Neu und bei einigen Malern äusserst beliebt waren die Weinranke, der Haselstrauch mit Blüte und Nuss sowie die Rose, deren Blütenkopf häufig in drei Stadien von knospend über sich entfaltend bis voll erblüht abgebildet wird; eine Manier, die zweifellos auf botanische Stichvorlagen aus Europa zurückgeht. (Es sei hier angemerkt, dass nur wenige iranische Maler direkt nach der Natur zeichneten; für das Gros der Künstler war es auch im 19. Jahrhundert selbstverständlich, sich entweder auf europäische Vorlagen zu stützen oder, was wohl der Normalfall war, nach Modellen ihrer Lehrmeister zu arbeiten.)

Obwohl die persischen Künstler in ihren Blumenbildern danach strebten, die Pflanzen realistisch wiederzugeben, wahrten sie nicht immer die natürlichen Proportionen. Dies fällt besonders dann auf, wenn zusätzlich Vögel und Insekten das Bild beleben. Zudem wählten einige Maler für ihre Bilder auf Lackwaren Hintergründe, die entweder dunkelbraun oder dunkelrot sind und goldene Einschlüsse aufweisen, nur aus Blattgold bestehen oder Schildpatt imitieren. Diese Fonds verleihen dem Bild eine eigentümliche Wirkung: Sie konterkarieren den Realismus der Pflanzendarstellung und streichen ihre Zweidimensionalität bewusst heraus (Abb. 6). Dass das Spiel mit verschiedenen Proportionen und die Verknüpfung von Realismus und Abstraktion nicht aus Unvermögen, sondern aus einem traditionellen Verständnis von Malerei heraus geschehen, wird besonders in dem Werk von Lutf Ali Khan Shirazi (1807–1875), einem der führenden Shirazer Künstler des 19. Jahrhunderts, deutlich, wenn er naturnahe Blumen und in Gold gehaltene lotosähnliche Fantasieblumen, auf denen realistische Vögel sitzen, in demselben Wandpanel in einem Teheraner Wohnhaus kombiniert (Abb. 7). Letztlich spiegelt sich darin eine Tradition, die ihre Wurzeln in der persischen Buchmalerei hat (Abb. 4).



Abb. 6: Doublure eines Bucheinbands von Lutf Ali Khan Shirazi, Shiraz, datiert 1852/53. Der braun-schwarze Bildgrund, der die Struktur von Schildpatt imitiert, tauchte Mitte des 19. Jahrhunderts auf und wurde von verschiedenen Malern übernommen. Seine Zeitgenossen hielten Lutf Ali Khan als Blumenmaler für unübertroffen.



Abb. 7: Wandpanel von Lutf Ali Khan Shirazi im Haus für Qavam al-Dauleh in Teheran, das um 1837/38 entstanden sein dürfte. Die Mohn- und Rosenblüten sind realistisch mit Hell-Dunkel-Kontrast wiedergegeben. Wie selbstverständlich fügt sich eine stilisierte goldfarbene Lotosranke mit ins Bild (aus: Ghazban-Pour/Aghadshloo, *Lutf Ali Suratgar*, S. 147).

Schlussbetrachtung

Die Mischung aus Tradition und fremden Einflüssen, abstrakter Ornamentik und Naturnähe charakterisiert nicht nur das Werk eines der geachtetsten Blumenmaler Persiens im 19. Jahrhundert, sondern gilt für die persische Kunst allgemein. Immer wieder gelang es den Künstlern, Impulse anderer Kulturen aufzunehmen, in das Vorhandene zu integrieren und zu etwas Eigenem umzuformen; dabei spielte – und spielt bis heute – die kulturgeografisch günstige Lage Persiens, seine Scharnierfunktion zwischen Asien und Europa, sicher eine entscheidende Rolle. Diese Übernahme geschah sowohl mit den stilisierten Lotos- und Päonienblüten Chinas, die im 15. Jahrhundert in die Arabeske integriert wurden, als auch mit den europäischen Pflanzenstichen des 17. Jahrhunderts, deren Realismus die persischen Maler beflügelte und sie veranlasste, ein neues Genre mit einer für sie typischen Bildsprache zu schaffen. Hierbei zeigt sich auch, dass diese Fähigkeit, Neues zu integrieren, sich nicht nur auf die höfischen, also mit der herrschenden Elite verbundenen «Buchhäuser» des 15. bis 16. Jahrhunderts beschränkt, in denen eine intensive Beschäftigung mit den chinesischen Einflüssen gefördert wurde und zu einer schnellen und flächendeckenden Verbreitung des neu entwickelten Stils beitrug, sondern auch für die Werke unabhängiger, für den freien Markt arbeitender Maler nach der Mitte des 17. Jahrhunderts gilt, die ihr künstlerisches Repertoire durch indische und europäische Darstellungsformen erweiterten.¹⁶ Immer – und dies ist entscheidend – verbanden sie das Neue mit ihren eigenen, traditionellen Vorstellungen, so dass Abstraktion und Realismus nicht zwei voneinander getrennte, sondern zwei miteinander verbundene Aspekte der Malerei blieben.

Literatur

- Eva Baer, *Islamic Ornament*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.
- Sheila R. Canby, *Persian Painting*, London: British Museum Press, 1993.
- Sheila R. Canby, *The Golden Age of Persian Art, 1501–1722*, London: British Museum Press, 1999.
- Layla S. Diba, «Persian Painting in the Eighteenth Century: Tradition and Transmission», in: *Muqarnas*, Bd. 6, 1989, S. 147–160.
- Willem Floor, «Art (*naqqashi*) and Artists (*naqqashan*) in Qajar Persia», in: *Muqarnas*, Bd. 16, 1999, S. 125–154.
- Jassem Ghazban-Pour, Aydin Aghdashloo, *Lutf Ali Suratgar*, Teheran: Iran Cultural Heritage Organization (ICHO), 1977.
- Robert E. Harrist Jr., «Ch’ein Hsüan’s *Pear Blossoms*: The Tradition of Flower Painting and Poetry from Sung to Yüan», in: *Metropolitan Museum Journal*, Bd. 22, 1987, S. 53–70.
- Nasser D. Khalili, B.W. Robinson, Tim Stanley, *Lacquer of the Islamic Lands*, The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Bd. 22, 2 Teilbde., London: The Nour Foundation in Zusammenarbeit mit Azimuth Editions und Oxford University Press, 1996.
- Ernst Kühnel, *Die Arabeske: Sinn und Wandlung eines Ornaments*, 2., vermehrte Auflage, Graz: Verlag für Sammler, 1977.
- Thomas W. Lentz, Glenn D. Lowry, *Timur and the Princely Vision: Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*, Ausstellungskatalog, Washington: Smithsonian Institution Press, 1989.
- Jessica Rawson, *Chinese Ornament: The Lotus and the Dragon*, London: British Museum Publications Ltd., 1984.

1 Die bis heute umfassendsten Darstellungen verfassten 1949 Ernst Kühnel mit *Die Arabeske* sowie Eva Baer mit *Islamic Ornament* von 1998.

2 Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf Rawson, *Chinese Ornament*, besonders Kap. 2 und 5. – Interessanterweise finden sich ähnliche Entwicklungen in der islamischen Kunst, wie ein

florales Motiv aus der Audienzhalle von Khirbat al-Mafiar im heutigen Israel belegt (siehe Baer, *Islamic Ornament*, S. 9, Abb. 8). Die Ornamentik dieses vor 743 erbauten Wüstenschlosses wie auch anderer Bauten der Umayyaden, der ersten islamischen Dynastie, war noch stark von der Antike geprägt. Allerdings verlor sich dieser Bezug im Verlauf der Jahrhunderte.

- 3 Harrist, «Ch’ein Hsüan’s *Pear Blossoms*», S. 66.
- 4 Lentz/Lowry, *Timur and the Princely Vision*, S. 169. Die Arabeske hingegen wurde als *islami*, islamisch, bezeichnet. Ähnliche Ausdrücke brauchten auch die osmanischen Künstler, die ebenfalls die chinesischen Lotosranken als Basis eigener Entwicklungen übernahmen. Sie bezeichneten sie als *hatayi*, um sie von den traditionellen Rankenformen abzugrenzen, die sie *rumi*, römisch, nannten (römisch, weil die Osmanen nach der Einnahme von Byzanz 1453 über das Gebiet des ehemaligen oströmischen Reichs herrschten und sich als legitime Erben der byzantinischen Kultur sahen).
- 5 Lentz/Lowry, *Timur and the Princely Vision*, S. 195.
- 6 Lentz/Lowry, *Timur and the Princely Vision*, Kap. 3.
- 7 Aus Platzgründen kann ich hier leider nicht näher auf diesen Umstand eingehen. Besonders lohnenswerte Ausführungen hierzu finden sich bei Ehsan Yarshater, «Some Common Characteristics of Persian Poetry and Art», in: *Studia Islamica*, Nr. 16, 1962, S. 61–71, und Yves Porter, «From the «Theory of the Two *Qalams*» to the «Seven Principles of Painting»: Theory, Terminology, and Practice in Persian Classical Painting», in: *Muqarnas*, Bd. 17, 2000, S. 109–118, besonders S. 113, wo Porter auf die Dualität von Form und Bedeutung eingeht, wie sie Sadiqi in seinem Malereitratat *Qarum al-suvar* 1597 formulierte. Daneben sei noch auf Aydin Aghdashloos Ausführungen in Ghazban-Pour/Aghdashloo, *Lutf Ali Suratgar*, besonders S. 27, verwiesen.
- 8 Siehe Canby, *Golden Age*, S. 123–124 und 137, sowie dieselbe, *Persian Painting*, S. 108–109.
- 9 Dieses Blatt findet sich in einem von Jahangir zusammengestellten Album mit persischen und indischen Miniaturen, dessen grösster Teil heute in Teheran aufbewahrt wird; siehe hierzu: J.V.S. Wilkinson, Basil Gray, «Indian Paintings in a Persian Museum», in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Bd. 66, Nr. 385, April 1935, S. 168–177.
- 10 Einen umfassenden Einblick in die persische Textilkunst bieten Reingard Neumann und Gerhard Murza, *Persische Seiden: Die Webekunst der Safawiden und ihrer Nachfolger*, Leipzig: VEB E.A. Seemann, 1988.
- 11 Diba, «Persian Painting in the Eighteenth Century», v.a. S. 148.
- 12 Floor, «Art and Artists in Qajar Persia», S. 126, siehe auch S. 134, 136–137.

- 13 Obwohl persische Lackwaren das Hauptthema sind, bietet die von Khalili/Robinson/Stanley geschriebene Monografie *Lacquer of the Islamic Lands*, Bd. 22, den bis jetzt besten Überblick über die Blumenmalerei zur Qajaren-Zeit.
- 14 Khalili/Robinson/Stanley, *Lacquer of the Islamic Lands*, Bd. 22, Teilbd. 1, S. 206.
- 15 Das im Persischen als *gol-o-bolbol* («Blume/Rose und Nachtigall») bezeichnete Genre entwickelte sich parallel zu den anderen Unterarten der Blumenmalerei. Bemerkenswert ist jedoch, dass die Rose und die Nachtigall als Thema der persischen Dichtkunst auf eine weit längere Tradition zurückblicken können. Des Weiteren ist zu beachten, dass die chinesische Malerei das Blumen- und Vogel-Thema ebenfalls kennt. Es wurde während der Song-Zeit entwickelt und genoss auch unter den Yuan Popularität (siehe Harrist, «Ch'ein Hsüan's *Pear Blossoms*»). Deshalb erstaunt es nicht, dass das Sujet in Persien zum ersten Mal in einem auf Seide gemalten Bild vorkommt, das zwischen 1425 und 1450 entstanden ist (siehe hierzu Lentz/Lowry, *Timur and the Princely Vision*, S. 187, Kat.-Nr. 86). Meines Wissens handelt es sich allerdings um die einzige Übernahme, und es scheint, dass das Thema nicht weiterentwickelt wurde. Erst im 17. Jahrhundert «entdeckten» es die Künstler im Kontakt mit europäischen Herbarien, in denen ebenfalls Vögel und Schmetterlinge auftauchen.
- 16 Die in diesem Aufsatz näher beleuchteten Einflüsse stellen nur die historisch entscheidendsten Ereignisse dar. Daneben liessen sich auch unzählige weitere Beispiele von der Antike bis in die Gegenwart anführen.

Résumé

Les formes végétales jouent, dès le début, un rôle éminent dans l'art perse, comme le montre l'arabesque. Développée à partir de ramages et de pampres antiques, elle est devenue au fil du temps le motif ornemental caractéristique de l'art islamique. L'arabesque s'enrichit aux XIIIe et XIVe siècles, lors des invasions mongoles qui importent des motifs de l'art chinois tels que le lotus et la pivoine en Perse. Le lotus, en particulier, est adopté rapidement par l'art iranien et devient un des motifs floraux les plus populaires; il orne encore de nos jours des miniatures, des broderies, des tapis, des reliures de livres, des céramiques et des objets en métal. Au XVIIe siècle, les nombreux échanges entre la Perse, l'Europe et l'Inde donnent aux artistes perses de nouvelles sources d'inspiration. Les estampes européennes, et plus particulièrement celles représentant des plantes, retiennent leur attention. Comme au temps des Mongols, les artistes s'approprient la technique européenne en l'intégrant et en l'adaptant au goût perse. Ils créent ainsi une peinture de fleurs iranienne qui atteindra son apogée au XIXe siècle.

L'histoire que retrace cet article ne concerne pas seulement l'histoire de la peinture de fleurs, mais vaut également pour l'ensemble de l'art perse. L'inspiration de source étrangère et l'«iranisation» qui s'en suit forment en effet l'essence de l'art perse.