

ONDER REDACTIE VAN MIEKE VAN RAEMDONCK

In harmonie

متناسباً

Kunst uit de islamitische wereld
in het Jubelparkmuseum



Lannoo

In harmonie

Bij de voorbereiding van de online versie van deze publicatie werden minimale correcties aangebracht (19 augustus 2024).

ONDER REDACTIE VAN MIEKE VAN RAEMDONCK

In harmonie

Kunst uit de islamitische wereld
in het Jubelparkmuseum

Lannoo



KONINKLIJKE MUSEA VOOR KUNST
EN GESCHIEDENIS, BRUSSEL

فَإِذَا كَانَ الْمَرْئِيُّ مُتَّنَاسِبًا فِي أَشْكَالِهِ وَتَخَاطِيطِهِ الَّتِي لَهُ بِحَسَبِ مَادَّتِهِ بِحَيْثُ لَا يَخْرُجُ عَمَّا
تَقْتَضِيهِ مَادَّتُهُ الْخَاصَّةُ مِنْ كَمَالِ الْمُنَاسِبَةِ وَالْوَضْعِ وَذَلِكَ هُوَ مَعْنَى الْجَمَالِ وَالْحُسْنِ فِي كُلِّ
مُدْرَكٍ كَانَ ذَلِكَ حِينَئِذٍ مُنَاسِبًا لِلنَّفْسِ الْمُدْرِكَةِ فَتَلْتَمِذُ بِإِدْرَاكِ مُلَائِمِهَا

عبد الرحمن بن محمد بن خلدون

Wanneer een zichtbaar object harmonieus is in zijn vormen en lijnen, [dat wil zeggen] deze verworven heeft in overeenstemming met zijn materie zodat de specifieke vereisten van zijn materie, inclusief perfecte harmonie en positionering, niet worden overschreden – dit is de betekenis van schoonheid en pracht voor elk waargenomen object – dan is dat op dat moment in harmonie met de ziel die het waarneemt. [De ziel] geniet dan door het waarnemen van iets wat in overeenstemming is met zichzelf.

Ibn Khaldun

(Tunis, 1 ramadan 732 H./27 mei 1332 n.Chr. – Caïro, 26 ramadan 808 H./17 maart 1406 n.Chr.)

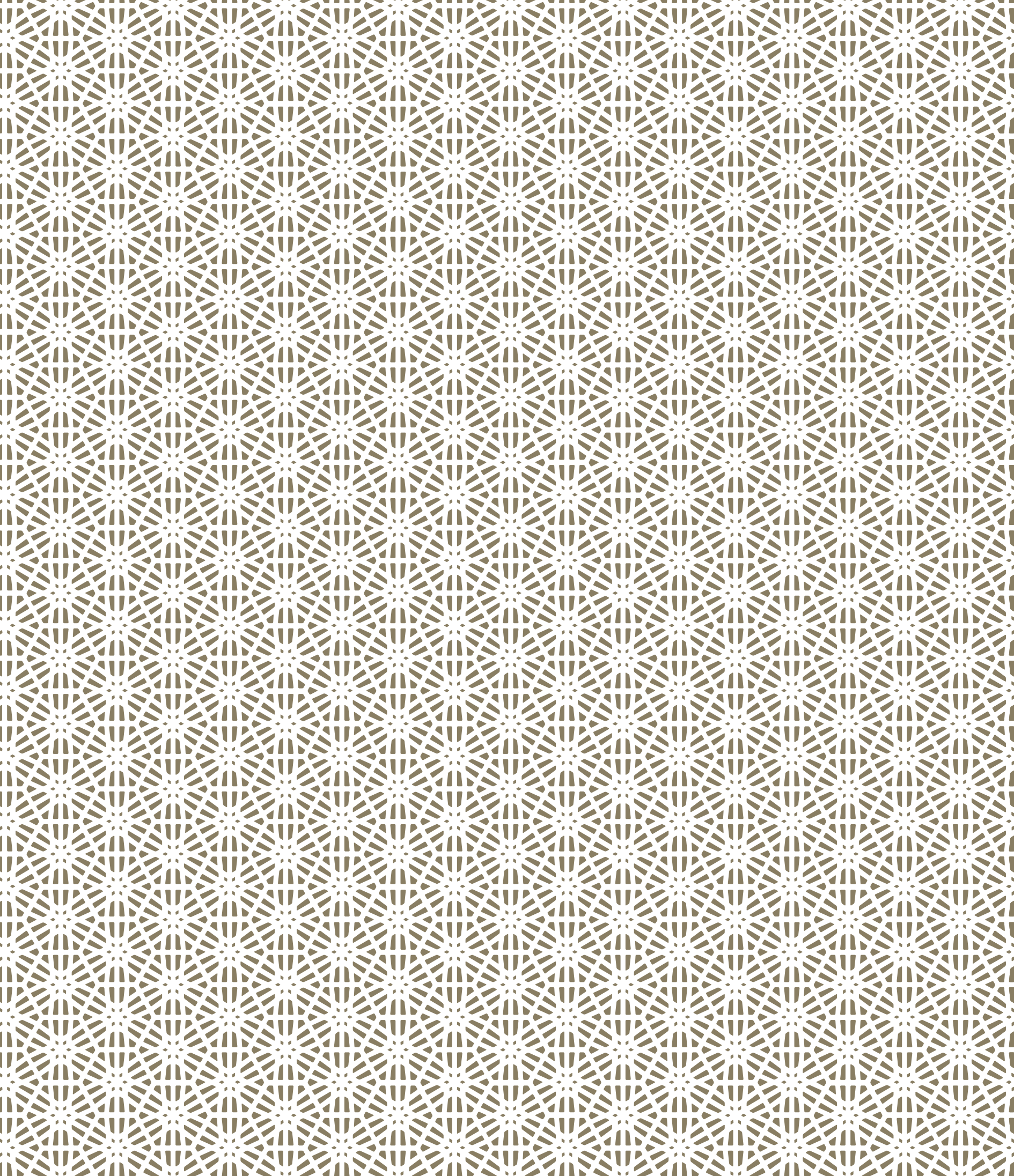
Woord vooraf

In 1960 werd in onze musea een conservator aangesteld om een autonome verzameling van kunst uit de islamitische wereld vorm te geven. Egyptoloog en Arabist Arpag Mekhitarian bracht de objecten uit het islamitische cultuurgebied die tot dan toe over verschillende museumafdelingen waren verspreid, bijeen en verleende met gerichte aankopen meer samenhang aan het ensemble. In 1967 stelde hij een zaal open voor het publiek en in 1976 verscheen onder zijn redactie de eerste publicatie met een geïllustreerd overzicht van de verzameling. In 1972 werd hij opgevolgd door de specialiste van Byzantijnse kunst Jacqueline Lafontaine-Dosogne, die er objecten uit het departement van de Europese Sierkunsten aan toevoegde en vijf museumgidsen publiceerde. Vanaf 1993 werd het werk verdergezet door Mieke Van Raemdonck, archeologe en arabiste van vorming. Zij bereidde de nieuwe galerij voor, die in 2008 onder grote publieke belangstelling werd geopend, en nam tevens de redactie op zich van deze boeiende publicatie. Ze wil aan collega's conservatoren, onderzoekers en belangstellenden een neerslag bieden van het onderzoek dat de laatste 20 jaar is gewijd aan de objecten en aan de cultuurhistorische context waarin ze tot stand kwamen. We zijn verheugd thans de resultaten van dit werk te mogen voorstellen.

De laatste jaren is er een intens en vruchtbaar partnerschap tot stand gekomen met andere Federale Wetenschappelijke Instellingen. Ik dank in het bijzonder mijn collega's van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, met name Christina Ceulemans, en van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika van Tervuren, Guido Gryseels, die dit mogelijk gemaakt hebben. Ook het Agentschap Plantentuin Meise heeft zijn gewaardeerde medewerking verleend. We zijn eveneens opgetogen over de samenwerking met de academische wereld. De afdelingen Arabistiek en Islamkunde van de verschillende universiteiten van het land en daarbuiten werden bereid gevonden om hun kennis met onze musea te delen. Dit boek getuigt van die vruchtbare kruisbestuiving. We vermelden Prof. Jo Van Steenbergen van de Universiteit Gent, die een belangrijke bijdrage heeft geleverd. We danken hem hiervoor van harte, net zoals de professoren C. van Ruymbeke (Cambridge University), H. Elkhadem (Université libre de Bruxelles), F. Bauden en É. Franssen (Université de Liège), G. Schallenberg (KU Leuven en UGent), K. D'hulster, M. Limberger, V. Adriaenssens en H. Kaçar (UGent). Het is onze wens om deze kennisuitwisseling te consolideren en te verdiepen.

Ten slotte onze welgemeende dank aan de Federale Overheidsdienst Wetenschapsbeleid die zowel de realisatie van de zaal als van dit boek mogelijk heeft gemaakt. We feliciteren en danken eenieder die meegewerkt heeft aan beide realisaties en aan de valorisatie van de collectie die via deze weg het brede internationale publiek zal bereiken dat ze verdient.

Eric Gubel,
Algemeen directeur a.i.



Inhoud

| | |
|--|------------|
| Woord vooraf | 5 |
| Geschiedenis van de verzameling en opzet van dit boek | 9 |
| Ibn Khaldun, 'islamitische kunst' en de harmonie van het menselijke bestaan | 14 |
| 0 Eenheid, verscheidenheid en de wortels van de premoderne islamwereld | 19 |
| De laatantieke tijd en het verschijnen van een islamitische wereldcultuur | |
| I De eerste eeuwen: van Arabisch rijk tot islamitisch cultuurgebied | 45 |
| Muhammad (ca. 570–632), het kalifaat van Medina (632–661), de Umayyaden (661–750) en de Abbasiden (750–1258) | |
| II Turco-Mongoolse dominantie | 81 |
| Seldjuken (1038–1194 [Iran], 1077–1307 [Anatolië]), Ilkhanen (1256–1335) en Timuriden (1370–1506) | |
| III Wereldrijk tussen Oost en West | 127 |
| Van Safawiden (1501–1722 n.Chr.) tot Qadjars (1794–1925 n.Chr.) in Iran | |
| IV Wereldmacht en hofcultuur | 183 |
| De Moghols in India (1526–1858) | |
| V Egypte en Syrië. Tussen kalief en sultan | 193 |
| Fatimiden (969–1171), Ayyubiden (1171–1250) en Mamluken (1250–1517) | |
| VI Berbers en Arabieren, stedelingen en nomaden, kaliefen, sultans en mystici | 249 |
| Al-Andalus, de Maghreb en Ifriqiya (7de–19de eeuw) | |
| VII Beys, sultans, pasja's en nieuwe Romeinen | 271 |
| Het Osmaanse wereldrijk (ca. 1300–1923) | |
| Addendum I | 301 |
| Addendum II | 304 |
| Bibliografie | 307 |



Geschiedenis van de verzameling en opzet van dit boek

De verzameling ‘Kunst uit de islamitische wereld’ van het Jubelparkmuseum is eerder bescheiden qua omvang¹, in vergelijking met deze van het Louvre in Parijs², het British Museum en het Victoria & Albert Museum in Londen, het Metropolitan Museum of Art in New York of het Museum für Islamische Kunst in Berlijn. Dit geldt uiteraard nog meer als men ook musea in het Nabije en Midden-Oosten in rekening neemt, zoals het Museum van Islamitische Kunst in Caïro, het Museum van Turkse en Islamitische Kunsten in Istanbul of het National Museum of Iran in Teheran. Toch is de Brusselse collectie internationaal bekend en gewaardeerd wegens haar kwaliteit en verscheidenheid. Vooral het textiel is vermaard. Al in het begin van de 20ste eeuw trok het de aandacht van grote specialisten zoals Otto von Falke, die het in zijn basiswerk *Kunstgeschichte der Seidenweberei* uit 1913 opnam³. Die rijkdom is te danken aan Isabella Errera (Firenze 1869–Brussel 1929)⁴, die vanaf 1891⁵ tot aan haar dood textiel verzamelde en haar collectie aan onze musea schonk of per testament legateerde. Ze volgde hierbij het voorbeeld van haar oom Giulio Franchetti, die zijn textielverzameling in 1906 aan het Bargello Museum van Firenze overliet⁶. Isabella Errera werd bovendien in 1897 belast met de rangschikking van het textiel en borduurwerk van het Musée des Arts Décoratifs et Industriels zoals ons museum destijds heette, en schreef daarbij belangrijke, geïllustreerde catalogi, waarvan deze uit 1901 tweemaal werd heruitgegeven⁷.

Op het gebied van ceramiek is de verzameling eveneens vrij representatief. De eerste aankoop dateert al van juli 1887: twee stervormige muurtegels uit het 13de-eeuwse Imamzada Yahya in Varamin (Iran), die als *‘carreaux en faïence persane... à décor d’or’* werden ingeschreven⁸. Daarmee waren onze musea bij de eerste om van dit mausoleum tegels te verwerven, waarvan er uiteindelijk meer dan 150 in verschillende musea ter wereld zijn terechtgekomen. In 1881 had de Franse archeologe Jane Dieulafoy

de wandbekleding nog grotendeels in situ aangetroffen, terwijl volgens de getuigenis van Friedrich Sarre het monument voor 1910 al nagenoeg volledig in puin lag. Deze eerste aankoop leverde dus meteen goed gedocumenteerde stukken op. In 1913 werd nog meer Perzische ceramiek aangekocht, met name een fles in diepblauw zogenaamd *ladjardina*-aardewerk⁹ en drie grote tegels in lustre (met goudglans) en kobalt met een Korantekst in reliëf¹⁰, objecten die conservator Marcel Laurent later zal omschrijven als *‘quelques pièces en faïence persane de haute classe’*¹¹.

In 1913 werd voor het eerst het idee geopperd om een autonome islamitische afdeling op te richten¹². Dit geschiedde niet meteen, maar toch werd besloten om deze tak binnen het departement van de sierkunsten verder te ontwikkelen. In 1930 vergrootte men het, naar de woorden van Laurent, ‘gedistingeerde, maar ietwat magere ensemble’¹³, met enkele specimina van aardewerk, bekend onder de naam ‘Guébri’. De term was uitgedacht door Teheraanse handelaren, die ze toeschreven aan volgelingen van het zoroastrisme, vanwege de archaische stijl van de figuratie en omdat ze naar verluidt gevonden waren in de nabijheid van vuurtorens. Het betreft aardewerk van het type ‘sgraffiato’ (het decor is in een deklaag gegrift) en ‘champlevé’ (de deklaag is deels weggekerfd), zoals een aquamanille¹⁴ en een diepe kom met leeuw¹⁵, beide uit Noord-Iran (Garrusregio). In hetzelfde lot zat ook fijne waar op basis van fritpasta, zoals een schaal met palmetten van het silhouettype¹⁶, een kom van het Sultanabadtype¹⁷ en een wit kommetje met de signatuur van Hasan al-Qashani¹⁸. Termen zoals faïence, geëmailleerd, guébri, silhouette en Sultanabad, waarmee destijds ceramiectypes werden aangeduid, worden nu met omzichtigheid aangewend omdat ze niet correct en bovendien verwarrend zijn. De tien aanwinsten die Laurent in zijn artikel van 1930 voorstelde, zijn echter stuk voor stuk kostbare werken, die nu nog tot de kern van de verzameling behoren.

De musea gingen gestadig op dit elan verder. In het begin van de jaren veertig van de vorige eeuw werd weerom Perzische ceramiek verworven. Conservator Jean Helbig verklaarde de voorkeur voor de Perzische ceramiek door haar kleurenrijkdom, de aantrekkelijkheid van de glazuren en de charme van het decor. Naast de prestigieuze voorbeelden uit het Verre Oosten en het hoogstaande porselein van het Westen, vormde de Perzische ceramiek, aldus de conservator, een van de hoogtepunten van de ceramiekgeschiedenis van de gehele wereld¹⁹. Iraanse ceramiek werd dus aangekocht vanwege de kwaliteiten die eraan werd toegeschreven en de plaats die ze in de algemene ceramiekgeschiedenis innam²⁰.

Ook onder de schenkingen zijn Perzische stukken in de meerderheid. De twee belangrijkste zijn deze van archeologe Simone Corbiau in 1946²¹ en deze van de vertegenwoordiger van België in Teheran, graaf de Laubespain, in 1952²². Simone Corbiau had haar verzameling tijdens de Tweede Wereldoorlog in Teheran aangelegd. Het deel uit de pre-islamitische periode kwam in het departement van de oudheid terecht, terwijl het deel uit de vroegislamitische periode werd ondergebracht bij de andere Perzische stukken, nog steeds in het departement van de sierkunsten. Uit de gift van Corbiau bespreken we hier een metalen gietschaaltje²³ en drie kruikdeksels in terracotta²⁴. Graaf de Laubespain had diverse objecten verworven tijdens zijn ambassadeursschap in Teheran, toen sluikopgravingen het zogenaamde Nishapuraardewerk op de markt hadden gebracht, evenals de ceramiek uit de Seldjukenperiode die, naar verluidt, door de bevolking in kruiken was opgeborgen als voorzorgsmaatregel tegen de Mongoolse vernielingen aan het begin van de 13de eeuw. Wat hiervan ook zij, deze schenking bestond uit 46 stuks ceramiek, 8 stuks glaswerk en een bronzen object en was dus, na deze van Isabella Errera, de belangrijkste die de collectie ooit te beurt zou vallen. Aan graaf de Laubespain danken de musea de schitterende 12–13de-eeuwse lustreschalen, waaronder die met een ingetogen gezelschap aan een vijver²⁵, de fraaie ceramiek met onder glazuur geschilderd decor zoals de kandelaar²⁶ en delicaat glaswerk²⁷.

Aanvankelijk waren de musea er dus vooral op uit om staaltjes van goede decoratieve kunsten te verzamelen en de evolutiestadia van de verschillende disciplines van de sierkunsten te tonen. Omdat de kunst uit de islamitische wereld werd bewonderd om haar technische en decoratieve kwaliteiten, werden er volop voorbeelden van verzameld. De voorwerpen werden echter niet onder die noemer gerangschikt. In de lijn van de tijdsgeest, waarbij de sierkunsten als gevolg van de industriële revolutie aan een opwaardering toe waren, wilde men een nieuwe impuls geven aan het ambachtelijke. De objecten werden toen dan ook aangekocht als testimonia van knap technisch kunnen of van perfecte vormgeving of versiering, niet zozeer als materiële getuigen van een bepaalde culturele context. Ze werden bijgevolg gerangschikt volgens de gebruikte materialen zoals textiel, ceramiek, glas of metaal.

Dit veranderde in 1949, toen de objecten voor het eerst onder de islamitische cultuur werden gerangschikt. Conservator Jean Helbig:

‘Jamais, jusqu’à présent, les objets d’art musulman, appartenant aux Musées royaux d’Art et d’Histoire et dispersés dans divers départements, n’avaient été réunis pour former un ensemble évocateur. Une petite exposition, qui s’est ouverte au mois d’avril 1949 a groupé des céramiques, des tissus, des orfèvreries, des armes et des miniatures, retraçant dans ses grandes lignes l’évolution des arts de l’islam.’

In deze tentoonstelling waren giften van Dumoulin, Graeffe, Sharpe, Swalué, Errera en Carakehian opgenomen, evenals vier Mogholminiaturen²⁸, kasjmier sjaals en wapens. Ze omvatte Syro-Egyptische ceramiek geschenken door baron van den Bosch, Turkse ceramiek door M. Gaudin²⁹, Armeense door M. van Branteghem in 1893³⁰ en ceramiek uit Fès door Lambo in 1924³¹, en zelfs maquettes van het Alhambra van Granada³². Onder de zeer verscheiden getuigen van islamkunst bevonden zich ook Spaanse stukken; een mooie Iznikschaal uit de 16de eeuw uit het legaat Vermeersch van 1911³³; ook al de grote tegel met dame en dienaressen uit Iran, 1880–1900³⁴; de zijde met de signatuur van Ghiyath uit de schenking Errera³⁵; en de tekening met de signatuur van Reza-i Abbasi³⁶. Deze tentoonstelling betekende een grote stap vooruit naar een autonome afdeling. De geografische en chronologische spreiding – van Zuid-Spanje over Egypte en Syrië, Turkije, Irak en Iran, Centraal-Azië tot India, van de 7de tot de 18de eeuw – lag toen al vast. De Mogholminiaturen en kasjmier sjaals werden na de tentoonstelling respectievelijk in de afdeling India en Zuidoost-Azië en in de afdeling Textiel en kostuum teruggebracht. De andere stukken gingen vanaf 1960 definitief deel uitmaken van de islamverzameling. Een tweede tentoonstelling, in 1961, integraal gewijd aan Iran, legde voor het eerst de band met de pre-islamitische geschiedenis van het land³⁷. Aanleiding was de schenking in 1961 vanwege de Iraanse regering aan ons museum van een tapijt dat geweven werd in het Iraanse paviljoen van de Wereldtentoonstelling in Brussel van 1958³⁸. Een tweede tentoonstelling gewijd aan Iran, zowel voor als na 622, volgde in 1971, dit keer naar aanleiding van de herdenking van de 2500ste verjaardag van de stichting van het Perzische Rijk door Cyrus de Grote, en toen werd het ensemble met stukken uit Belgische verzamelingen uitgebreid³⁹.

Het is dan ook binnen het departement van de oudheid dat een autonome islamafdeling vaste vorm kreeg. In 1960 werd Egyptoloog en arabist Arpag Mekhitarian als conservator aangesteld met de opdracht deze afdeling uit te bouwen⁴⁰. Hij maakte de islamitische stukken los uit de verschillende afdelingen waarover ze verspreid waren en gaf de collectie meer samenhang door gerichte aankopen. Hij kocht onder meer het ‘Poolse’ tapijt aan (Iran, 17de eeuw)⁴¹, verder glas en ceramiek, evenals enkele mooie Qadjarstukken. Mekhitarian richtte een gespecialiseerde

bibliotheek op met enkele oude werken zoals die van Pope, Herzfeld en anderen. Samen met Yolande Crowe, schreef hij een eerste publicatie over de collectie⁴². In 1974 werd Arpag Mekhitarian opgevolgd door Jacqueline Lafontaine-Dosogne⁴³. Deze Byzantiniste van vorming richtte de nieuwe afdeling Christelijke Kunst van het Oosten op en groepeerde de islamcollectie hierbij, die ze in het departement Europese Sierkunsten samenbracht. Ze richtte de zaal van haar voorganger opnieuw in en voegde er textiel en andere voorbeelden van sierkunsten aan toe. Het textiel werd met de hulp van vrijwillig wetenschappelijk medewerker en industrieel ingenieur textiel Daniël De Jonghe systematisch onderzocht. De Jonghe werd vanaf 1989 voor de analyse van de weeftechnieken bijgestaan door Chris Verhecken-Lammens. Martine Azarnoush-Maillard, die onder leiding van professor A. Abel van de ULB haar licentiaatsverhandeling had gemaakt over de Fustatscherven, kreeg de opdracht om de steekkaarten van de islamitische ceramiek op te stellen⁴⁴. Cornelia Montgomery-Wyaux werd gevraagd om hetzelfde te doen voor het metaalwerk. Onder leiding van mevrouw Lafontaine-Dosogne werden vijf museumgidsen gepubliceerd: twee over textiel en ceramiek en één gids over metaalwerk⁴⁵.

In 1993 werd de collectie naar de afdeling Niet-Europese Beschavingen overgeheveld. Het overgrote deel komt immers oorspronkelijk uit Azië (Syrië, Turkije, Irak, Iran, Centraal-Azië, India), een deel uit Afrika (Egypte en Maghreb), en slechts enkele stukken uit Europa (Zuid-Spanje, Sicilië). De data lopen van de 7de tot de 20ste eeuw. Omdat de toenmalige tentoonstellingszaal niet langer voldeed aan de moderne normen van de museologie, moest ze gesloten worden. Er werden bijgevolg plannen opgemaakt voor een nieuwe zaal, die zou worden ingericht in de grote ruimte naast de zaal van het Oude Nabije en Midden-Oosten. Op die manier kon de islamitische beschaving aansluiten bij de cultuur waaruit ze was ontstaan, maar toch verwijzen naar andere niet-Europese culturen waarmee ze cultureel in verbinding stond, zoals deze van China en India, waaraan het centrale gedeelte van het museum is gewijd. In afwachting van de realisatie van de nieuwe thuishaven werd in 2003–2004 een tijdelijke tentoonstelling ingericht met ook andere Belgische collecties van islamitische kunst. In de bij deze gelegenheid gepubliceerde museumgids werd nagegaan wat er aan islamkunst in België te vinden is en hoe die in ons land was terechtgekomen⁴⁶. Naar aanleiding van de tentoonstelling werd het publiek bevraagd⁴⁷. Uit de enquête bleek dat de bezoekers, vooral degenen die uit de islamitische wereld afkomstig waren, apprecieerden dat regionale verschillen niet werden verdoezeld en dat de islamitische wereld niet als een homogene entiteit werd voorgesteld die bovendien gedurende meer dan veertien eeuwen onveranderd was gebleven. Voor het publiek in het algemeen bleek de architectuur herkenbaarder te zijn dan andere kunstuitingen. De resultaten van de enquête hebben ertoe genoopt om de regionale en chronologische indeling te verfijnen en de architectuurdelen uit Noordwest-Pakistan, die in 1993–1999 werden

aangekocht⁴⁸, een prominente plaats te geven in de nieuwe galerij. Bekende en minder bekende monumenten uit de islamitische wereld werden nog in een tijdslijn verwerkt en met andere kunstdisciplines in verband gebracht⁴⁹.

Terwijl de werkzaamheden aan de nieuwe zaal doorgingen, was er tijd om het werk van de beide voorgangers op het gebied van conservatie en studie van de collectie voort te zetten. Restauraties gingen gepaard met analyses. Weeftechnieken werden binnenshuis onderzocht door Daniël De Jonghe en Chris Verhecken-Lammens, terwijl de analyses van kleurstoffen, metaaldraden en vezels een kolfje naar de hand waren van Ina Vanden Berghe van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK). In dit instituut voerden Mark Van Strydonck en Matthieu Boudin eveneens dateringen met de radiokoolstofmethode uit. De stoffen werden er behandeld in het textielatelier onder leiding van Vera Vereecken. Het glas werd er geconserveerd en geanalyseerd door Chantal Fontaine, bijgestaan door Helena Wouters⁵⁰. De studie van papier, inkt, verguldsel en waterverf en de behandeling van de miniaturen gebeurde door Yana Sanyova en Valérie Sizaïre onder leiding van Jan Wouters, eveneens van het KIK. Voor het metaalwerk vond Louis-Pierre Baert, die het metaalatelier van de KMKG onder zijn leiding heeft, professor J. Guillaume en medewerkers van het Institut Supérieur Industriel de Bruxelles bereid om analyses van metaallegeringen uit te voeren. France Ossieur en Isabella Rosati, die in onze musea voor ceramiek instaan, behandelden heel wat stukken, zoals telkens vermeld in de notities. Een groep uit lustreeramiek was het onderwerp van een briljant eindwerk dat Farzad Ziari voor de Ecole nationale des arts visuels de La Cambre opstelde⁵¹. Bij specifieke problemen deden we een beroep op privérestaurateurs, waaronder we Lindsay Bunch (ceramiek), Joke Vandermeersch (textiel) en Lieve Watteeuw (papier en leder) vermelden. Voor de passieve conservatie speelde Suzy Vander Haegen, technisch medewerkster van de afdeling, een onvervangbare rol. Aangezien de verzameling voor het grootste deel uit schenkingen en uit de kunsthandel kwam, waren vele exemplaren gereconstrueerd, of zelfs overgerestaureerd. Het was noodzakelijk alle aanvullingen en overschilderingen te verwijderen of in elk geval nauwgezet te documenteren, om tot een correct beeld van het oorspronkelijke object te komen. Vaak leverde dat verrassingen op – de ‘topstukken’ van de collectie bleken het ergst te zijn aangepakt – maar meestal kwam de schoonheid van het authentieke voorwerp opnieuw aan het licht.

De galerij die volledig gewijd was aan de verzameling ging in februari 2008 open voor het publiek. In een luchtige en sfeervolle ruimte wordt een selectie van 340 stukken tentoongesteld. De acht cellen op basis van geografische herkomst en chronologie zijn niet door wanden van elkaar gescheiden, wat de bezoeker aanmoedigt om verbanden te leggen. De Brusselse architecten Anne Pire en Jan Goots ontwierpen de sobere galerij, die de kleurrijke en verscheiden objecten tot hun recht laat komen.

De Regie der Gebouwen realiseerde ze, in samenwerking met aannemer Potteau Labo van Kortrijk en de technische ploeg van de KMKG onder leiding van Pascal Marchant. De houten architectuurfragmenten uit de Swatregio werden gemonteerd door het KIK, onder leiding van Ingrid Geelen en Jean-Albert Glatigny, die daarvoor de hulp kregen van Bénédicte Van Schoute, Jan Van Rompay en Dirk Wendelen van de KMKG. Leo Vanhecke van het Agentschap Plantentuin Meise identificeerde de planten en bloemen op de objecten, terwijl professor Antoine De Moor en professor Paul Simoens, allebei van de Universiteit Gent, de dieren benoemden. Benoît Hardy van de afdeling Cartografie in het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, Tervuren, werd bereid gevonden om de historische landkaarten te realiseren.

Het concept en de structuur van de galerij vormen ook de basis voor dit boek. We kozen voor een holistische benadering. De voorwerpen werden geïdentificeerd en beschreven op basis van hun vorm, technologie en stijl, maar ook zo veel mogelijk in hun context geplaatst⁵². Historische omstandigheden, internationale handel, mobiliteit en statuut van kunstenaars en ambachtshuizen, uitwisselingen met omliggende culturen, opdrachtgevers en gebruikers van de objecten, betekenis van de iconografie en de inscripties, en het parcours dat de objecten volgden tot hun registratie in de musea... al deze aspecten komen aan bod, tenminste voor zover we dachten er iets relevants over te kunnen vertellen.

Die ruime aanpak was alleen mogelijk door samen te werken met de afdelingen Arabistiek en Islamkunde van de universiteiten, die we grote dank verschuldigd zijn. Professor Jo Van Steenbergen van de Universiteit Gent, die al bij verschillende stadia van het ontstaan van de galerij kostbaar advies verleende, schreef het leeuwendeel van de historische inleidingen in onderhavig werk, alsook het essay over de 14de-eeuwse Arabische auteur Ibn Khaldun, aan wiens *Inleiding tot de geschiedenis* wij de titel van dit boek ontleenden. Professor Van Steenbergen heeft zich laten bijstaan door collega's Michael Limberger voor Moghol-India, Hilmi Kaçar voor Turkije en Veerle Adriaenssens voor Spanje en Noord-Afrika. Professor Hossam Elkhadem, specialist aan de ULB van de geschiedenis van de wetenschap, werd bereid gevonden om het astrolabium te behandelen. Professor Frédéric Bauden, Université de Liège, bestudeerde de Egyptische grafstenen en de helm met de naam van Ibn Qalawun, terwijl zijn assistente, Élise Franssen, F.R.S.-FNRS (Ulg), het Koranmanuscript aan een grondig onderzoek onderwierp. Enige tijd terug hadden we aan Christine van Ruymbeke, University of Cambridge, de studie toevertrouwd van de handgeschreven kopie van de *Makhzan* van Nizami met boekband in lakwerk uit de Qadjarperiode. Haar diepgaande studie werd in dit boek integraal opgenomen. Professor Gino Schallenberg, Universiteit Gent en KU Leuven, professor Jean-Charles Ducène en Naïm Vanthiegem van de ULB, alsook dr. Roberta Giunta, Università degli Studi di

Napoli L'Orientale, hielpen bij het ontcijferen en interpreteren van Arabische inscripties. De professoren Kristof D'hulster en Christine van Ruymbeke, evenals Mostafa Torabi, deden hetzelfde voor de inscripties en teksten in het Farsi. Professor Marc Laureys, Universiteit Bonn, verleende advies betreffende Latijnse archiefteksten, waarvoor hartelijk dank.

Matthieu Wijnen, heemkundige, stelde ons belangrijke documenten ter beschikking uit het kerkarchief van Munsterbilzen. Zelfstandig onderzoekster Yolande Crowe besprak de Safawidische en Osmaanse ceramiek van de collectie, waarvoor ze destijds nog met Arpag Mekhitarian had samengewerkt. Collega Bruno Overlaet schreef de bijdragen over het post-Sassanidische en vroegislamitische metaalwerk en collega Nathalie Vandepierre de notitie van het Chinese Tangbeeldje van de kameel met vracht. Allen zijn we oprechte dank verschuldigd.

Voor de galerij en het boek werd dus een netwerk van specialisten tot stand gebracht, waarvan we hopen dat het in de toekomst actief zal blijven. Door de relatief jonge leeftijd van de afdeling zijn de voorwerpen tot heden nog maar nauwelijks onderzocht en gepubliceerd. Dit boek biedt niet meer dan een momentopname, een stand van zaken, die wil aanzetten tot verder onderzoek. We hopen dat de discipline, die doorgaans uit een zekere gemakzucht 'islamitische kunst' wordt genoemd⁵³, gaandeweg in ons land voet aan de grond zal krijgen.

Tot slot gaat onze hartelijke dank naar Daniël De Jonghe en Chris Verheken-Lammens voor de jarenlange belangeloze medewerking, die de collectie internationale uitstraling heeft verleend. Graag danken we ook onze *compagne de route* Alexandra Van Puyvelde, die de museologische aspecten van de galerij voor haar rekening nam en gaandeweg meer en meer belangstelling kreeg voor de collectie, vooral voor het Iraanse deel ervan. Ook voor dit boek leverde ze een inspirerende bijdrage voor de periodes der Safawiden, Zand en Qadjar, en voor de boek- en miniatuurkunst. Een warme dank gaat nog naar Valentina Vezzoli, postdoctoraal onderzoekster, gespecialiseerd in islamitische ceramiek, die zich de laatste drie jaar toelegde op de ceramiek uit Fustat (Caïro) en die het manuscript van dit boek heeft herlezen. We danken nogmaals Suzy Vander Haegen voor haar zorg voor de verzameling en haar volgehouden inzet. Met bijzondere dankbaarheid en achting vermelden we onze voorgangers conservatoren, Arpag Mekhitarian en Jacqueline Lafontaine-Dosogne, op wier werk we konden voortbouwen. We zijn de opeenvolgende directeurs van onze instelling dankbaar: Anne Cahen-Delhay, Michel Draguet en Eric Gubel, evenals de achtereenvolgende afdelingshoofden Miriam Lambrecht en Alexandra de Poorter, die het ontstaan van de zaal en het boek van nabij hebben opgevolgd. We danken collega's, professoren en allen waarvan we zo veel geleerd hebben. Zonder hen was dit werk niet mogelijk geweest. [M.V.R.]

- 1 Ze omvat op dit ogenblik 1065 voorwerpen of ensembles, de ca. 4000 potscherven uit Fustat (Cairo) niet inbegrepen. Minstens 240 wapens en wapenrustingen uit het islamitische cultuurgebied, die deel uitmaakten van de Hallepoortcollectie, werden in 1986 in depot geplaatst in het Koninklijk Museum van het Leger en de Krijgsgeschiedenis en in 2010–2011 werd er de inventaris van gecontroleerd. In 1992 werden er 6 uit geselecteerd en vanwege hun artistiek en historisch belang in de KMKG tentoongesteld (kurasonderdelen met inv.796D en 1241 en helmen met inv. XXI 43C, 5283, 1256 en 1255. De laatste is in dit boek behandeld onder cat. v.5). We vermelden nog de 464 stuks laatantiek textiel uit Egypte (in de inventaris 'Koptisch textiel' genoemd), waarvan tientallen items na het begin van de islamitische tijdrekening zijn vervaardigd, maar toch in de verzameling Christelijke Kunst van het Oosten zijn geregistreerd omdat ze uit technisch en stilistisch oogpunt bij laatantieke tradities aansluiten.
- 2 De verzameling van het Louvre telt bijvoorbeeld 19.000 items.
- 3 VON FALKE 1913.
- 4 Meer over I. Errera in: DELMARCEL 1985; VAN RAEMDONCK 2004 en 2006a. Voor schenkingen aan de afdeling: LAFONTAINE-DOSOGNE 1985.
- 5 Volgens de getuigenis van Octave Maus, die haar bezocht in 1900, in: The ornamentation of textiles. Mme Paul Errera's collection at Brussels, in: *The Studio*, vol. 19, Londen, 15 May 1900, p. 255–262.
- 6 ERRERA 1907b.
- 7 ERRERA 1901, heruitgegeven in 1907 en 1927.
- 8 Cat. II.22 in deze publicatie. De inventarisfiche vermeldt als verkoper: Pickhert uit Nürnberg. Dr. Beyerstedt van het Stadtarchiv van Nürnberg signaleerde ons dat sinds 1858 verschillende joodse antiekhandelaars met die naam in de stad werkzaam waren, waaronder een, Sigmund, overleden in 1893, in aanmerking komt voor deze aankoop.
- 9 Cat. II.25. Aangekocht bij de Brusselse antiquair Emile Pelle (Museumarchief, dossiers 128/2 en 1373/115). We danken Valérie Montens en Monique de Ruette voor het ter beschikking stellen van alle archiefdocumenten betreffende de collectie.
- 10 Cat.II.23.
- 11 LAURENT 1930, p. 114.
- 12 'Note pour le Ministre 3 février 1913: *Mr. Van den Ven, attaché au musée du Cinquantenaire... a entrepris d'y fonder une section d'art musulman*' (Algemeen Rijksarchief, Bestuur der Schone Kunsten, Toegang T 004/01, 86/A-B, waar verdere correspondentie in verband met dit voorstel is te vinden). In de museumarchieven raadpleegden we het dossier van Jean Helbig (dir. 152/7), waar het voorstel aan bod komt, evenals het proces-verbaal van de zitting van het Comité van de Sierkunsten, gehouden op zaterdag 26 april van hetzelfde jaar, tijdens dewelke nieuwe aankoopvoorstellen werden besproken.
- 13 LAURENT 1930, p. 115.
- 14 Cat.I.13.
- 15 Cat.I.12.
- 16 Cat.II.8.
- 17 Cat.II.14.
- 18 Cat.II.1.
- 19 HELBIG 1944, p. 98.
- 20 De voorkeur voor Iraanse kunst aan het einde van de 19de en het begin van de 20ste eeuw komt ook in andere Europese en Amerikaanse musea tot uiting, zie: VERNOIT 2000, p. 21, 22, 41 en 42, door de auteur toegeschreven aan rassen theorieën die rond die tijd ontwikkeld werden, waarbij Iraniërs, Indo-Germanen, meer aanleg tot artistieke creatie werd toegedicht dan aan Arabieren en Turken.
- 21 SPELEERS 1946-1947.
- 22 DE BORCHGRAVE D'ALTENA, HELBIG & BERRYER 1953.
- 23 Cat.I.27.
- 24 Cat.I.1.
- 25 Cat.II.17.
- 26 Cat.II.13.
- 27 Cat. I.25; II.27-31.
- 28 Inv. Ex.O.1481, 1480, 1479 en 1478, afdeling India & Zuidoost-Azië.
- 29 Cat.VII.1-2.
- 30 Cat.VII.8-9.
- 31 Cat.VI.6-7
- 32 Deze maquettes werden in 2013 behandeld door Bénédicte Van Schoute, Jan Van Rompay en Dirk Wendelen, restaurateurs van de KMKG.
- 33 Cat.VII.4.
- 34 Cat.III.4.
- 35 Cat.III.14.
- 36 Hieraan is een artikel gewijd: VAN PUYVELDE 2005.
- 37 GOOSSENS 1961.
- 38 Inv. IS. Tx.3120. Het tapijt (172 x 123 cm) is dicht geknoopt (12.760/dm2) en grotendeels uit zijde.
- 39 DESTRÉE & VANDEN BERGHE 1971.
- 40 Biografie van Arpag Mekhitarian in: BRUFFAERTS 1999, gevolgd door een evocatie van de hand van Mekhitarian zelf.
- 41 Cat.III.19.
- 42 MEKHITARIAN & CROWE 1976.
- 43 Biografie van Jacqueline Lafontaine-Dosogne: MEKHITARIAN 1994.
- 44 Voor Fustat, zie de bijdrage van Valentina Vezzoli onder hoofdstuk v. De ceramiek uit Fustat is het onderwerp van een project van netwerkvorming betoelaagd door de Federale Overheidsdienst Wetenschapsbeleid. Het is de bedoeling om met het land van oorsprong, Egypte dus, gegevens uit te wisselen en een veeltalige thesaurus te ontwikkelen, gestructureerd door Eva Coudyzer.
- 45 AZARNOUSH-MAILLARD 1978 en 1980; MONTGOMERY-WYLAUX 1978; LAFONTAINE-DOSOGNE 1981 en 1983.
- 46 VAN RAEMDONCK 2003/2007. De heruitgave werd bewerkt door Nele Stobbe.
- 47 Door Alexandra Van Puyvelde, dienst Museologie, in samenwerking met de Educatieve Diensten onder leiding van Anna Van Waeg en Anne-Françoise Martin.
- 48 Cat.IV.1.
- 49 De tijdslijn werd gerealiseerd door Ans Behling en Greet Van Deuren, Fototheek van de KMKG.
- 50 Zie: Addendum 2.
- 51 Niet gepubliceerd.
- 52 In de zaal gebeurde dit onder meer door kortfilmpjes, die verschillende aspecten van een bepaald voorwerp tonen, mede ontworpen en gerealiseerd door Alexandra Van Puyvelde en Axell Communication, Hansur-Lesse.
- 53 Er is strikt genomen weinig religieus in te vinden. Wij verkiezen de omschrijving 'kunst uit de islamitische wereld', en willen de islamitische cultuur in haar eenheid en verscheidenheid oproepen. Overigens omvat de verzameling voorwerpen van Armeense, christelijke oorsprong, evenals *mudejar*-stukken uit Spanje, die er dus na de reconquista tot stand zijn gekomen.

Ibn Khaldun, ‘islamitische kunst’ en de harmonie van het menselijke bestaan

Zoals Abd al-Rahman ibn Muhammad Ibn Khaldun zelf vertelt in zijn autobiografie, werd hij in het jaar 732 (1332 n. Chr.) geboren in Tunis, op dat moment de hoofdstad van de Hafsiden (1229–1574), een Berberdynastie die de oude provincie Ifriqiya (het huidige Tunesië en Libië) sinds jaar en dag overheerste. De familie waarin Ibn Khaldun werd geboren, genoot naar verluidt niet enkel in Tunis, maar in heel de laatmiddeleeuwse Maghreb een hoogstaande reputatie van religieuze geleerdheid en politieke invloed, ondersteund door een indrukwekkende stamboom. Die kon bogen op een oorsprong in de Zuid-Arabische regio van Hadramaut en op een actieve betrokkenheid bij de Arabische expansie, in de 8ste eeuw, wat hen had doen belanden in al-Andalus, het islamitische Spanje. Uiteindelijk, in de 13de eeuw, was de Iberische bodem onder druk van de zogenaamde reconquista, de expansie van christelijke vorstendommen, te heet onder hun voeten geworden, en waren ze net zoals vele andere vooraanstaande families vanuit hun thuisstad Sevilla gemigreerd naar Noord-Afrika. Daar werd Tunis hun nieuwe biotoop en zag Ibn Khaldun het levenslicht.

Zoals dat voor jonge mensen van zijn stand de gewoonte was, kreeg Ibn Khaldun in Tunis een traditionele opleiding in de wetenschappen van zijn tijd. Inwijding in de kennis van de Koran en het Arabisch, in de profetische overleveringen en het islamitische recht, en in de theologie en filosofie zouden hem ten volle voorbereiden op een actief publiek leven in de voetsporen van zijn vader, een vooraanstaand jurist en taalkundige, en van zijn grootvader, een invloedrijk politicus aan het hof der Hafsiden. Uiteindelijk slaagde de bijzonder getalenteerde Ibn Khaldun er inderdaad in om beide voorbeelden samen te brengen in zijn eigen carrière, een bewogen actief leven dat hem met de nodige ups en downs zowel een invloedrijke rol bezorgde in het politieke en intellectuele reilen en zeilen van de 14de-eeuwse islamwereld, als een opmerkelijke reputatie die de grenzen van zijn eigen tijd en ruimte ver oversteeg.

Hij genoot bekendheid van Granada in het westen tot in Samarkand in het oosten; zijn denken werd geprezen van in de 15de-eeuwse geschriften van zijn leerlingen tot in een toespraak uit 1981 van de voormalige Amerikaanse president Ronald Reagan; en hij werd en wordt als intellectuele voorouder geclaimd van de wereldgeschiedenis tot tal van recentere menswetenschappelijke disciplines, zoals de antropologie, sociologie en sociolinguïstiek.

Zijn claims zoals deze laatste terecht, of zelfs relevant? Ongetwijfeld niet, want Ibn Khaldun had in zijn 14de eeuw geen enkele intellectuele ambitie in, laat staan notie van of behoefte aan, menswetenschappelijke denkkaders, die slechts vanaf de 19de eeuw zin en betekenis kregen met het verschijnen van een ‘moderne’ mens en maatschappij¹. Kunnen dergelijke claims, alsook Ibn Khalduns grensoverschrijdende reputatie, dus enkel afgewezen worden, of toch ook zinvol verklaard? Het laatste lijkt in elk geval mogelijk als de fascinerende, zelfs herkenbare aantrekkingskracht in ogenschouw genomen wordt die met name uitgaat van Ibn Khalduns denken over menselijke organisatie en ontwikkeling zoals dat in verschillende uitgaven, vertalingen en interpretaties van zijn geschriften de moderne wereld – zowel in het westen als in het oosten – heeft bereikt. Zo heeft hij zich gebogen over vraagstukken die later ook de aandacht zouden trekken van antropologen, sociologen, economen, filosofen en taalkundigen, en heeft hij oplossingen gesuggereerd die voor velen inspirerend werkten, vertrouwd aanvoelden of voldoende flexibel gedefinieerd bleken om een hertaling in een moderne context mogelijk te maken. Ibn Khaldun was echter geen modern wetenschapper, noch ver vooruit op zijn tijd; hij was een opvallend, invloedrijk man van de 14de-eeuwse islamitische wereld, die zijn doorleefde empirie wist te koppelen aan een diepe geest en een rijke wetenschappelijke kennis. Zo wist hij op haast unieke wijze via zijn geschriften een inkijk te verschaffen in het reilen en zeilen van zijn contemporaine mens, maatschappij en cultuur.

Deze geschriften, en het denken waaraan zij ontsproten, waren in de eerste plaats het terrein van een historicus, een observator van heden en verleden, op zoek naar verbanden die toelaten om orde te scheppen in de chaos van het leven van alledag en om betekenis en richting te geven aan de dagen die komen. Zeker dat laatste lijkt Ibn Khaldun drijfveer te zijn geweest, nauw verbonden met de particuliere geschiedenis van zijn wereld en met de vele wendingen in zijn persoonlijke leven. In zijn tijd, de latere 14de eeuw, behoorde de era van het grote islamitische eenheidsrijk der Arabische kaliefen reeds lang tot het verleden. In de nog steeds uitdijende islamwereld was de plaats van vervolgdynastieën met vergelijkbare universele aspiraties maar met Turkse, Mongoolse of Berberse eerder dan Arabische roots, bovendien ondertussen ingenomen door regimes met een soortgelijke achtergrond, maar veel beperktere regionale ambities. Noord-Afrika en wat restte van islamitisch Spanje waren verdeeld in continu wisselende invloedssferen tussen de vier lokale Berberdynastieën, de Hafsiden van Tunis en de Meriniden van Fès op kop. De regio van het oostelijke Middellandse Zeegebied tot en met het Rode Zeegebied was in handen van een dynastie van Turkse oorsprong, bekend als de Mamluken. Het hele oosten van de middeleeuwse islamwereld, van de Eufraat tot diep in Centraal-Azië, werd bepaald door lokale restanten van het enorme Mongoolse Rijk uit de 13de eeuw, en vanaf 1370 door de ingrijpende pogingen van een Mongoolse generaal uit de regio van Samarkand, Timur de Lamme, om via strooptochten en veroveringscampagnes de verwezenlijkingen van dat rijk te evenaren. In deze wereld was Ibn Khaldun actief, eerst rondzwerfend in Noord-Afrika, als vertrouweling, steunpilaar of – al te vaak – verschoppeling van deze of gene lokale heerser, dan vanaf 1382 tot aan zijn dood in 1406 gesetteld in Mamluks Caïro, als intellectueel, jurist en rechter – opgehemeld door sommigen, uitgespuwd door anderen – en ondertussen in 1400 ook even als gezant en gesprekspartner voor Timur, toen die kortstondig Syrië op de Mamluken veroverde.

Zo zag de incidentrijke omgeving eruit die vorm gaf aan Ibn Khaldun's historisch bewustzijn en aan zijn denken over menselijke organisatie en ontwikkeling, in een poging om de wankelende zekerheid van zijn tijd en zijn leven onder controle te krijgen en er zin en betekenis aan te geven. En zoals met alles in zijn leven, nam hij in zijn historische analyse geen vrede met wat anderen hem hadden voorgedaan. 'De historiografie is een onbeduidende, rommelige en verwarrende discipline geworden'², zo schrijft hij in zijn magnum opus, *Boek der Voorbeelden*, waarin hij de geschiedenis van het oosten en het westen van de islamwereld – de Mashreq en de Maghreb – optekende, voorafgegaan door een omvangrijke inleiding, de *Muqaddima*. Met deze laatste wenste hij de geschiedwetenschap van zijn tijd nieuw leven in te blazen en zelfs op een hoger intellectueel niveau te tillen. De meeste historici, zo stelde Ibn Khaldun in zijn *Muqaddima*, zijn te gezagsgetrouw, te weinig kritisch voor de historische informatie die zij in hun verslagen verwerken, te veel bezig met de identiteit van de overleveraar en te weinig met de betrouwbaarheid van het overgeleverde. Hij vond daarom dat er nood was aan een nieuwe methode, die hemzelf en zijn collega's moest toelaten om de juistheid en betrouwbaarheid van informatie te toetsen, 'om waarheid van leugen te kunnen onderscheiden'³. Hiertoe ontwikkelde Ibn Khaldun in zijn *Muqaddima* een alomvattend model van menselijke organisatie in historisch perspectief, een structureel kader dat als rationele toetssteen moest dienstdoen om historici te helpen kritisch te staan tegenover hun bronnen. Het zou aldus verbanden tonen voor, en zin en betekenis geven aan het gedetailleerde vervolg van zijn geschiedwerk over de Mashreq en Maghreb.

De kennis van de 'menselijke beschaving en samenleving'⁴ – of misschien nog beter: van de menselijke organisatie en ontwikkeling (*al-'umrān al-basharī wa l-idjtīmā' al-insānī*) – is de naam waarmee hij deze hulpwetenschap van de historische kritiek bedacht. Het alomvattende model van

menselijke organisatie en ontwikkeling dat Ibn Khaldun daarin uitwerkte, stoelt op een aantal basisprincipes, die door de zes hoofdstukken van de *Muqaddima* heen in logische volgorde en zo gedetailleerd mogelijk werden uitgewerkt, zo veel mogelijk onderbouwd door reële historische voorbeelden. Een van die principes betreft zijn stelling dat menselijke organisatie zich heen en weer beweegt in tijd en ruimte tussen twee gelijkwaardige basisvormen – twee ideaaltypes – het ene nomadisch-agrarisch van aard, het andere sedentair-stedelijk. Een tweede principe stelt dat menselijke organisatie nauw verbonden is met het concept van de *‘asabiyya*, groepsolidariteit en -identiteit met een belangrijke functionele ondertoon van dominantie. Aangezien *‘asabiyya* vanuit een natuurlijke noodzaak het sterkst aanwezig is in de schaarse omgeving van een nomadisch-agrarische gemeenschap, en vanuit een even natuurlijke reflex onder druk komt te staan in de overvloed van de sedentair-stedelijke omgeving, en aangezien het eigen is aan de mens om een leven in overvloed na te streven, stelde Ibn Khaldun als derde principe voorop dat de geschiedenis steeds cyclisch verloopt. Van een nomadisch-agrarische *‘asabiyya*-groep die zich weet te versterken, macht verwerft in een sedentair-stedelijke omgeving en ten slotte door verlies aan samenhang plaats moet ruimen voor een nieuwe *‘asabiyya*-groep, tot het organisme van de mens dat zich beweegt tussen geboorte en ouderdom: op alle niveaus van mens en organisatie zag Ibn Khaldun een cyclisch proces van opkomst, hoogtepunt, verval én nieuw leven aan het werk.

In hoofdstukken vier, vijf en zes van de *Muqaddima* gaat Ibn Khaldun gedetailleerd in op de sedentair-stedelijke samenlevingsvorm en licht hij op zijn eigen, onorthodoxe wijze, een belangrijke tip van de sluier die eigentijdse visies op kunst en cultuur omgeeft. Een stedelijke samenlevingsvorm creëert namelijk – in tegenstelling tot de nomadisch-agrarische – volgens Ibn Khaldun vele mogelijkheden voor verdere menselijke ontwikkeling. Ze laat immers diversificatie toe, waardoor minstens een deel van een stedelijke bevolking niet langer in levensnoodzakelijke behoeften moet voorzien. Machthebbers worden bovendien zowel om militaire als om economische redenen aangetrokken om zich in steden te vestigen, waardoor zij via hun rijkdom en investeringen automatisch bijdragen tot een stimulerend stedelijk klimaat. Tot slot vormen steden, volgens Ibn Khaldun, ook de perfecte omgeving om oude culturele tradities en verworvenheden te bewaren, door te geven en tot een hoger niveau te brengen, zelfs indien een samenleving in verval zou verkeren: ‘de kleuring verdiept zich in de loop der tijden’, zo stelt Ibn Khaldun, ‘waardoor ze niet gemakkelijk te verwijderen is’⁵. Kortom, hoe groter de bevolking van een stad, hoe groter de rijkdommen die erin omgaan, en hoe ouder de tradities die er in ere worden gehouden, hoe hoger de graad van menselijke ontwikkeling die er kan worden bereikt, zowel op praktisch als uiteindelijk ook op intellectueel-wetenschappelijk gebied. Welke activiteiten dan precies ontwikkeld kunnen worden, geeft Ibn Khaldun in de hiernavolgende passage precies aan:

‘Een beschaving van boeren en nomaden of een beschaving die weinig ontwikkeld is, heeft uitsluitend behoefte aan mensen die een eenvoudig ambt uitoefenen en alleen het allernoodzakelijkste produceren, zoals timmerlieden, smeden, kleermakers, bakkers en wevers. Zolang men zich in dit stadium bevindt, zijn de ambachten niet volmaakt of van hoge kwaliteit... Wanneer de beschaving tot bloei komt en er vraag ontstaat naar overbodige artikelen die verfijnde ambachten van hoge kwaliteit vereisen, zullen de oude ambachten zich verder ontwikkelen en zullen er nieuwe ambachten bij komen, zoals die van schoenmaker, verver, zijdewever, goudsmid enzovoort. Wanneer de beschaving tot volledige bloei is gekomen, zal men er een groot scala aan uiterst verfijnde luxeartikelen aantreffen. Degenen die deze artikelen maken, kunnen daarmee ruimschoots in hun onderhoud voorzien. Hun ambachten behoren tot de meest winstgevendende. Dit zijn bijvoorbeeld de parfummakers, koperslagers, bedienden in badhuizen, koks, bakkers van verschillende soorten lekkernijen en leraren in zang, dans en slagwerk. Dan zijn er nog boekenmakers, en dat zijn mensen die teksten kopiëren, corrigeren, inbinden en van een kaft voorzien. Dit laatste ambacht is zeer in trek in steden waar men zo rijk is dat men zich met intellectuele zaken kan bezighouden’⁶.

Daarna gaat Ibn Khaldun in het vervolg van hoofdstuk 5 van zijn *Muqaddima* dieper in op een aantal van deze ambachten, waarbij hij bijzondere aandacht vraagt voor de ‘ambachten die nobel zijn vanwege het doel dat zij nastreven’, zoals de vroedkunde, het schrijven, het maken van boeken, geneeskunde, en – naar zijn zeggen het toppunt van menselijke ontwikkeling, van beschaving – muziek en zang.

Misschien opvallend voor een moderne lezer is het feit dat Ibn Khaldun in zijn nochtans omvattende, diepgravende *Muqaddima* deze uitingen van toenemende menselijke organisatie en beschaving nauwelijks verbindt met ons bekende noties van (islamitische) kunst en cultuur. Inderdaad, voor Ibn Khaldun kwam duidelijk een andere functionaliteit dan die van persoonlijke expressie en schoonheidsontroering op de eerste plaats. ‘De dynastie verhoudt zich over het algemeen tot de beschaving’, zo stelt hij, ‘zoals vorm zich verhoudt tot materie, dat wil zeggen dat de dynastie de uiterlijke verschijningsvorm van de beschaving is, die door haar specifieke eigenschappen haar bestaan verzekert.’⁷ Ibn Khalduns beschaving bestaat en bloeit maar bij gratie van de politieke machthebbers, en het niveau van verfijning van de artikelen of artefacten die in dat kader worden geproduceerd, is daaraan recht evenredig. Artefacten zijn zo in de eerste plaats een publieke expressie van de graad van beschaving, voorspoed en macht die een stedelijke elite op een welbepaald moment in zijn geschiedenis heeft weten te vergaren, een teken aan de wand ook voor de historische fase waarin zo’n elite verkeert. Aldus licht Ibn Khaldun vast en zeker een belangrijke tip van een sluier die met name de mentaliteit van de

premoderne mens nog al te vaak bedekt. In de premoderne islamwereld – maar ook daarbuiten – werden artefacten vooreerst in een symbolisch, ritueel of ceremonieel kader een rol en functie toegekend, om bij te dragen tot een publieke orde en betekenis in een anderszins structuurarme wereld: hoe verfijnder, harmonieuzer, rijkelijker, indrukwekkender... dergelijke ceremoniën en rituelen in scène konden worden gezet, hoe hoger het publieke aanzien, de sociale status, en de politieke invloed en macht van de opdrachtgevers. In dat publieke raderwerk van premoderne symbolische communicatie was de maker van het artefact inderdaad slechts een van de vele, vaak anonieme, rader-tjes en zijn kunst niet meer dan een van de vele ambachten die een voorspoedige stad en zijn elites wel rijk moesten zijn.

Nochtans lijkt Ibn Khaldun in zijn beschrijving van het ultieme ambacht van een beschaving – muziek en zang – op opvallend toegankelijke wijze in te gaan op de schoonheidsontroering die kan uitgaan van de harmonie van wat men ziet en hoort⁸. Dit ontkracht echter allerminst de voorgaande stelling dat een dergelijke ontroering verre van centraal stond in de appreciatie van artefacten door de premoderne mens, in de islamwereld en ver daarbuiten. Ibn Khaldun verbindt namelijk, zoals gesteld, muziek en de sensaties die ze opwekt met het absolute toppunt dat men als machthebber en beschaving kan bereiken. Dit doet hij niet vanwege de ontroering die ze teweegbrengt, wel omdat muziek maken een ambacht is ‘dat geen enkele

functie heeft, tenzij afleiding en plezier te verschaffen⁹, en dat aldus in zijn haast decadente gebrek aan functionaliteit bij uitstek symbool stond voor de ultieme ontwikkelingsfase en de totaal onthechte status die men had weten te bereiken als machthebber, elite, menselijke groep of beschaving.

En zo is ook de cyclus van dit essai rond. Net zomin als we vandaag op enige relevante wijze vanuit het perspectief van de moderne menswetenschappen Ibn Khalduns denken en schrijven mogen en kunnen interpreteren, moeten we ons er ook voor hoeden om kunstvoorwerpen uit de premoderne (islam)wereld te voorzien van een moderne functionaliteit en betekenis. De *Muqaddima* kan daarin een werkelijk unieke leidraad bieden, die aanzet om de harmonieuze vormen die zo typisch zijn voor islamitische artefacten te koppelen aan een eigentijdse symbolische functionaliteit die zijn betekenis in de eerste plaats ontleende aan het in scène zetten van een even harmonieuze politieke en maatschappelijke orde. [J.V.S.]

1 Zie verschillende bijdragen in: VAN BERKEL & KÜNZEL 2008.

2 IBN KHALDŪN/KOESSEN & POPPINGA 2008, p. 56.

3 IBN KHALDŪN/KOESSEN & POPPINGA 2008, p. 69.

4 IBN KHALDŪN/KOESSEN & POPPINGA 2008, p. 70.

5 IBN KHALDŪN/KOESSEN & POPPINGA 2008, p. 267.

6 IBN KHALDŪN/KOESSEN & POPPINGA 2008, p. 266.

7 IBN KHALDŪN/KOESSEN & POPPINGA 2008, p. 245.

8 Zie: citaat vooraan in dit boek, vertaald uit: IBN KHALDŪN/WAFLI 1965-1986, III, p. 1100.

9 IBN KHALDŪN/ROSENTHAL, 2, p. 405.



Geografische herkomst van de objecten

O

Eenheid, verscheidenheid en de wortels van de premoderne islamwereld

De laatantieke tijd en het verschijnen van een islamitische wereldcultuur

De leefwereld van de Noord-Afrikaanse geleerde Abd al-Rahman Ibn Khaldun (732–808 H./1332–1406 n.Chr.) strekte zich bijzonder ver uit, van het Iberische Granada in het westen helemaal tot het Centraal-Aziatische Samarkand in het oosten. Beide steden waren de uiteinden van actieve netwerken van persoonlijke ervaringen en contacten die Ibn Khaldun deden belanden in de meeste grote steden van Noord-Afrika en het Midden-Oosten, en die hem toegang verleenden tot het hof van menig heerser – van Abu Inan van Fès, over Barquq van Caïro, tot en met Timur Lang van Samarkand. De uitgestrektheid van Ibn Khalduns leefwereld was bovendien verre van uitzonderlijk in de 14de-eeuwse islamwereld. Zo was hij in het midden van de jaren 1350 in het Marokkaanse Fès een opvallende lotgenoot tegen het lijf gelopen: de religieuze geleerde Muhammad Ibn Battuta (700–779 H./1300–1377 n. Chr.), daar terechtgekomen na verschillende decennia van omzwervingen, die hem niet enkel in Granada en Samarkand hadden gebracht, maar zelfs in steden als het West-Afrikaanse Timbuktu en het Noord-Indische Delhi.

Door deze verrassend uitgestrekte leefwerelden zijn het reisverslag dat Ibn Battuta in Fès liet optekenen en de autobiografie die Ibn Khaldun in Caïro naliet bevoorrechte getuigen van een laatmiddeleeuwse islamwereld die zowel een enorme omvang als een opmerkelijke samenhang bleek te vertonen. Dit laatste spreekt vooral uit twee zaken, die in beide geschriften zijn terug te vinden. Ten eerste reisden Ibn Battuta en Ibn Khaldun overal waar zij kwamen in het gezelschap van andere moslims: pelgrims op bedevaart naar Mekka en religieuze geleerden op zoek

naar kennis zoals zij, maar ook anderen, zoals kooplui en ambachtslui op weg naar lucratieve horizons. Of ze nu grote of kleine afstanden in deze enorme islamwereld aflegden, allen droegen bij tot een soort perpetuum mobile van regelmatige stromen van reizigers te land en ter zee, die steden en gemeenschappen van Afrika tot Azië met elkaar verbonden, en die deze islamwereld onder andere tot het belangrijkste en welvarendste handelssysteem van de middeleeuwse wereld maakten. Ten tweede bewogen beide geleerden zich allesbehalve als vreemdelingen door deze uitgestrekte wereld. Op basis van hun afkomst, opleiding en reputatie werden zij op de meeste plaatsen ontvangen met het nodige aanzien en respect. Ze kwamen bovendien ook meestal in een omgeving terecht waarin de islam had gezorgd voor min of meer herkenbare maatschappelijke structuren en gebruiken. Zo kon Ibn Battuta zelfs in jonge islamitische gemeenschappen in afgelegen gebieden – bijvoorbeeld op de Maldiven-eilanden in de Indische Oceaan – zonder al te grote problemen en met lokale goedkeuring de cruciale maatschappelijke rol van religieus rechter (*qādi*) op zich nemen.

De regelmatige stroom van reizigers was er door de eeuwen heen en via de uitgebreide uitwisseling van goederen, praktijken en ideeën duidelijk in geslaagd om niet enkel een fysieke en economische, maar ook een maatschappelijke en culturele verbondenheid te creëren tussen steden en gemeenschappen, van Timbuktu tot Delhi en van Granada tot op de Maldiven. Eenmakende factoren in dit immense cultuurgebied tussen de Atlantische en de Indische Oceaan waren ontegensprekelijk islamitische ri-

tuelen, praktijken en ideeën, die naarmate contacten intenser werden overal een zekere gelijkvormigheid verkregen. Daarnaast was een even cruciale rol weggelegd voor de Arabische taal en het Arabische schrift, die – samen met de religie – sinds de 7de eeuw over het gebied verspreid waren geraakt, als cultuurtaal met een goddelijke dimensie en als wijdverspreide lingua franca voor praktisch en vooral ook commercieel gebruik.

Tegelijk, echter, waren Ibn Khaldun en Ibn Battuta zeker ook niet immuun voor de diversiteit van de uitgestrekte islamwereld waarin zij rondreisden. Ondanks alle met de Arabische islam verbonden herkenbaarheid bleken lokale praktijken, gebruiken en gewoonten in de realiteit ook zeer sterk van elkaar te kunnen afwijken. Zo was de rechter Ibn Khaldun in Caïro meer dan eens kop van Jut vanwege zijn al te ‘Maghrebijnse’ – lees: al te strenge naar Egyptische normen – toepassing van de islamitische rechtspraak. Zelf noteerde hij in zijn autobiografie dat niet alles wat in Fès over Ibn Battuta’s reizen werd gehoord even geloofwaardig overkwam, precies omdat het zo leek af te wijken van de daar aanvaarde normen en waarden. Wat de ervaringen van figuren als Ibn Khaldun en Ibn Battuta dan ook in de eerste plaats duidelijk maken, is hoezeer onder een en dezelfde islamitische mantel de transregionale verwevenheid van hun tijd hand in hand bleef gaan met een opvallende verscheidenheid. Deze laatste was nauw verbonden met de diverse lokale achtergronden van de vele gemeenschappen die de islamwereld rijk was, achtergronden die in vele gevallen zelfs helemaal teruggaan tot de laatantieke wortels ervan.

De islamwereld waarin Ibn Khaldun en Ibn Battuta later rondreisden, dankt inderdaad zijn ontstaan in grote mate aan de laatantieke tijd. In eerste instantie is dit het tijdperk van het christelijke Oost-Romeinse Rijk van de Byzantijnse keizers en van het zoroastrische Perzische Rijk van de Sassanidische sjahs, die beide in de loop van de derde en vierde eeuw van onze tijdrekening vaste vorm kregen. Ideeën, gebruiken en praktijken uit de antieke oudheid werden in de schoot van deze nieuwe wereldrijken voorzien van nieuwe vormen en invullingen, nauw verbonden met de noden en wensen van de steeds dominantere monotheïstische religieuze tradities. De plotse opgang van een nieuwe versie van dit monotheïsme, vanuit een Arabische tribale context, betekende een opvallend maar tegelijk ook integraal onderdeel van dit proces van laatantieke verandering.

Het nieuwe wereldrijk dat in de loop van de 7de eeuw in naam van het islamitische monotheïsme verscheen, had een enorme impact op een eeuwenoude wereldorde. Meer bepaald werd met het verdrijven van de Byzantijns-christelijke en het onderwerpen van de Perzisch-Sassanidische elites een definitief einde gemaakt aan twee opvallende zaken. Enerzijds kwam er een einde aan de eeuwenlange Romeinse aanwezigheid in het zuidoostelijke Middellandse Zeegebied en de aloude Perzische heerschappij ten oosten

van de Eufraat. Anderzijds betekende dit ook een definitief eindpunt voor een klassieke oost-westtweedeling, nu beide gebieden voor het eerst sinds lang vervlogen tijden onder een eengemaakt gezag kwamen te staan, krachtig uitgeoefend door geheel nieuwe elites uit het Arabische Mekka.

Zoals gesteld, bracht dit nieuwe wereldrijk echter niet enkel verandering in de laatantieke wereld. Toen het zwaar-
tepunt van het Arabisch-islamitische gezag in de loop van de 8ste eeuw opnieuw verschoof naar het oude Perzische machtscentrum tussen Tigris en Eufraat, toonde dit aan hoezeer het islamitische wereldrijk diep in de laatantieke tijd geworteld bleef. Net zoals Ibn Khaldun en Ibn Battuta vele eeuwen later nog ervoeren, werd het eeuwenoude lokale erfgoed – in dit geval in de eerste plaats van laatantiek Noord-Afrika, Egypte, Syrië, Irak en Iran – inderdaad allesbehalve weggevaagd toen het banier van de islam plots ook buiten Arabië verrees. Dit blijkt al uit de opvallend snelle verschuiving die in deze Arabische islam zelf plaatsvond. Reeds in de latere 7de eeuw vormde deze van oorsprong tribale ideologie uit een bar niemandsland steeds meer de nieuwe ruggengraat voor een complex politiek, economisch en cultureel systeem dat zich naar aloude mediterrane traditie vooral in een stedelijke context manifesteerde en verder ontwikkelde. Belangrijke laatantieke steden zoals Damascus, Jeruzalem en Alexandrië bleven bijgevolg hun rol spelen, terwijl elders uit de kampen van de Arabische veroveraars nieuwe steden groeiden, zoals Kufa, Basra, Fustat en Qayrawan, steeds naar hetzelfde laatantieke model. Moskeeën, onderwijsinstellingen, bibliotheken en sociale voorzieningen zoals baden, hospitalen en keukens, functioneerden als belangrijke aantrekkingspolen, terwijl het economische zenuwcentrum in elk van deze steden steevast de centraal gelegen stadsbazaar, medina of *sug* met zijn winkels, ateliers, magazijnen en karavanserais was. Ambachtslui produceerden er de handelswaren voor de kooplui, maar stelden hun producten ook ter beschikking van de boeren en nomaden uit de omliggende gebieden. De stad was ten slotte ook een administratief centrum, zichtbaar aanwezig in de vorm van een strategisch gelegen residentie voor een lokaal heerser en zijn uitgebreide hofhouding. Alleen al qua omvang, bevolking en ligging staken verschillende van deze knooppunten in de loop der eeuwen de Byzantijnse moeder aller steden, Constantinopel, naar de kroon wat betreft lokale en transregionale politieke, economische en culturele netwerken.

Een ander aspect dat, meer nog dan het stedelijke, het proces van laatantieke continuïteit illustreert, betreft de talen die in het islamitische cultuurgebied dominant werden of bleven. Zo was het centrale belang van het Arabisch ook duidelijk geworden in de vertaalbeweging in het Bagdad van de 9de eeuw, toen een uitgebreid corpus aan oude wetenschappelijke en andere teksten vanuit hun laatantieke vormen naar het Arabisch werden vertaald. Dit creëerde een enorme transculturele dynamiek in de islamwereld,

die culturele kruisbestuivingen en de verdere ontwikkeling van een bijzonder rijk islamitisch ideeënerfgoed mogelijk maakte. Na verloop van tijd bleek echter ook steeds meer hoe het verschijnen van een dominante en intellectueel hoogstaande Arabisch-islamitische identiteit diverse maatschappelijke groepen in oost en west nooit helemaal beroofd had van hun eigen wortels. Wanneer in de 10de eeuw meer mogelijkheden opdoken voor lokale elites om zich binnen een islamitisch kader politiek, cultureel en maatschappelijk te profileren, heroverde het Perzisch – in een gearabiseerde Nieuwperzische vorm – opnieuw zijn status als de belangrijkste taal voor communicatie in het hele oostelijke deel van de islamitische wereld. In de loop van de 15de eeuw onderging een variant van het Turks een gelijksoortige ontwikkeling, waardoor naast het Arabisch ook het Perzisch en het Turks tot vandaag met recht de status van klassieke islamitische cultuurtaal kunnen opeisen.

Toen de islamitische cultuur – met een eigen identiteit, een eigen ideeën- en vormenpalet en een eigen erfgoed – opgang maakte, bleef het laatantieke erfgoed dus op bijzonder veerkrachtige wijze aanwezig. In de eerste eeuwen van haar verschijnen maakte de islamitische cultuur integraal deel uit van die laatantieke tijd, resulterend in tal van vormen, gebruiken en tradities die duidelijke banden vertonen met – in de eerste plaats – de Perzisch-Sassanidische wortels ervan. Tegelijk, echter, geeft het voorbeeld van steden en talen ook aan hoezeer dit laatantieke aspect onderdeel was van een zeer actief, dynamisch en innovatief proces van continue kruisbestuiving tussen het Arabische, mediterrane en Perzo-Aziatische erfgoed.

Net zoals Ibn Khaldun en Ibn Battuta dat in de 14de eeuw nog zouden ervaren, leidde de verbreiding van de islam tot een cultureel systeem waarin oost en west met elkaar verbonden werden, maar waarin tegelijk ook het lokale erfgoed van gemeenschappen uit oost en west voortleefde, om te resulteren in een veelkleurige islamitische cultuur, die nooit ‘af’ zou zijn.

Dit dynamische proces van continuïteit en kruisbestuiving werd tot slot ook door Ibn Khaldun zelf reeds beschreven. In een opvallende passage in zijn ‘Inleiding’ vat hij de cultuurhistorische dynamiek en de rijke wortels van de in hoofdzaak stedelijke en veelkleurig Arabisch-Perzisch-Turkse islamitische cultuur van zijn tijd namelijk als volgt samen:

‘De stedelijke cultuur (*al-hadāra*) wordt door de voorgaande dynastie overgedragen op de volgende. De Perzische cultuur ging over op de Arabische Umayyaden en de Abbasiden, en de cultuur van de Umayyaden in Andalusië ging over op de Almohaden en de Zanāta, de huidige heersers van de Maghreb. De cultuur van de Abbasiden ging over op de [Iraanse] Daylamieten, vervolgens op de Turken en de Seldjuken, toen op de Turken in Egypte, dat wil zeggen op de cliënten van de Ayyubiden, en op de Mongolen in Mesopotamië en Noordwest-Perzië.’¹

[J.V.S.]

1 Naar Ibn Khaldun, in: IBN KHALDŪN/KOESSEN & POPPINGA 2008, p. 149.



ACO.Tx.371

0.1 Quadrigazijde

Byzantijnse Rijk, 8ste–9de eeuw
Samietweefsel

Twee fragmenten: H. 25,7 en B. 78 cm; H. 25,5 en B. 14 cm; ø medaillons 26 cm

Aankoop bij de kerkfabriek van Munsterbilzen (1900)
Inv. ACO.Tx.371 (Afdeling Christelijke Kunst van het Oosten)

DE LINAS 1878, II, p. 488–489; LESSING 1900, I, pl. 11a; STRZYGOWSKI 1903, p. 166; ERRERA 1907, cat. 1^{KK}; VON FALKE 1913, I, p. 57–58, fig. 74; ERRERA 1914, p. 7; HERZFELD 1920, p. 105–108 en 1930, p. 128; BRÉHIER 1936, p. 99; RICE 1958, cat. 49; KING 1966, p. 47–52; VOLBACH 1966, cat. 49; CAMERON 1973, p. 24; LAFONTAINE-DOSOOGNE 1982, cat. Tx.3; DOLCINI 1992, cat. 5; PARIBENI 1994, cat. 66; LAFONTAINE-DOSOOGNE 1995, cat. B.25; VAN RAEMDONCK & SCERRATO 1995, cat. 143; MUTHESIUS 1997, cat. M30; VANDEN BERGHE & VAN RAEMDONCK 2009, p. 77–81.

Voor de voorgeschiedenis van de zijde en de wijze waarop ze in het Westen, en meer bepaald in Munsterbilzen (in Belgisch Limburg) is terechtgekomen, verwijzen we naar Addendum 1 in deze publicatie.

De iconografie van dit zijdeweefsel met paardenwedren in medaillons is diep geworteld in de laatantieke cultuur. Twee fragmenten zijn bewaard gebleven. Ze komen van een groot weefsel waarvan tot op heden geen andere fragmenten werden gevonden. Weeffouten tonen aan dat ze oorspronkelijk naast elkaar pasten². Er werden dus minstens vier medaillons van telkens 26 centimeter diameter naast elkaar geweven, wat een oorspronkelijke weefselbreedte van minstens 104 centimeter opleverde. Byzantijnse weefsels konden meer dan tweeënhalve meter breed zijn³. De quadrigazijde is een complex weefsel, samiet genoemd, met twee kettingstelsels en drie, plaatselijk vier inslagstelsels. Het basiskettingstelsel houdt

het gewenste inslagstelsel aan de goede kant, terwijl het bindkettingstelsel alle inslagstelsels bindt in keperbinding⁴. Er liggen dus verschillende inslagdraden boven elkaar. Volgens het patroon worden de inslagdraden met de juiste kleur aan de voorzijde en deze in de andere kleuren aan de achterzijde gebonden. Het Griekse woord *examitos* ligt aan de oorsprong van de term *samitum*, waaronder dit weefseltype in middeleeuws Europa bekend was en waarvan de moderne term 'samiet' is afgeleid. De etymologie verwijst naar de zes draden die de bindeeenheid van de vroege samieten vormden. De samiettechniek werd toegepast in Spanje in de 12de eeuw en in de Palatijnse ateliers van Palermo, en is verder verspreid geraakt in Italië, vooral in Lucca en Venetië. Het vroegst bekende exemplaar is een tweekleurige samiet, een halfzijde (zijde en wol), ontstaan in het oostelijke Middellandse Zeegebied tussen 114 en 341 (koolstof 14-datering, met 98,9% probabiteit)⁵. In Centraal-Azië werd een



ACO.Tx.371 (details)

samietfragment van 661 n.Chr. aangetroffen⁶, terwijl een zeldzame mantel uit Centraal-Azië in samiettechniek met de radiokoolstofmethode is gedateerd tussen 1185 en 1280 (met 95,4% probabiliteit)⁷. In Spanje zou de techniek tot in het begin van de 14de eeuw zijn toegepast⁸. De samietbinding laat een complexe figuratie toe, wat als een keurmerk gold, samen met de kwaliteit van de gebruikte zijde en kleurstoffen.

De ingeweven compositie bestaat uit rijen medaillons (*rotae*) in wit, donkerblauw, groen en geel op een purperrode ondergrond, die door kleinere cirkels (*orbiculi*) met elkaar zijn verbonden. De boorden van de *rotae* zijn afgelijnd door twee biesjes met parels en cabochons, waartussen een slinger loopt van bloemen met hartvormige blaadjes, nu eens van boven, dan weer van opzij gezien, op een stengel met gestileerde bladeren. De *orbiculi* zijn eveneens door een bies van parels en cabochons omkransd en bevatten een achtpuntige ster, van waaruit

alternerend bloemen met hartvormige blaadjes en lelies of irissen uitwaaiëren.

In iedere *rota* staat een wagenmenner met vierspan of quadriga. De menner of *agitor* van deze quadriga⁹ staat rechtop, de armen opgeheven, een zweep in beide handen en een stralenkrans rond het hoofd. Zijn borst is met lederen riemen, *fasciae*¹⁰, ingesnoerd om hem bij ongevallen te beschermen. Twee gevleugelde eroten bieden hem een lauwerkrans en een zweep(?) aan. De schimmels, met parelsnoer en maansikkel rond de hals, zijn twee aan twee steigerend afgebeeld, klaar om de wagen op gang te trekken. De staarten zijn opgebonden en de teugels zijn vastgemaakt rond het middel van de menner, die in werkelijkheid een mes bij zich had om zich in noodgevallen te bevrijden¹¹. De structuur van de wagen is nauwgezet weergegeven: de wagenas met de twee wielen als het ware omgeklapt, de disselboom die de as met het juk van de middelste paarden

verbindt, de twee tramen en de schelpvormige, met een parelrand afgeboorde wagenkast. De scène is strikt symmetrisch en vanuit kikvorsperspectief uitgebeeld. Ofschoon de beweging als het ware verstaanbaar is en de verhoudingen niet helemaal kloppen, is het tafereel toch levendig weergegeven.

In de zwikken tussen de medaillons staat een menner (*auriga*) van een tweespan (*biga*). Ook hier zijn de paarden steigerend voorgesteld. De manen zijn wat strakker getekend dan die van het vierspan en de benen zijn met lederen riemen omwikkeld. De *auriga* houdt twee scepters vast die uitlopen in een bloem, wellicht een iris. Zijn kroon is met edelstenen, een kanteelmotief, een hemelsfeer en maansikkel opgesmukt. Hij draagt oorhangers, een parelsnoer en een borstsieraad. Dit tafereel is ook symmetrisch weergegeven, weliswaar iets statischer dan het vierspan.

QUADRIGA EN BIGA

De iconografie van het quadrigatextiel heeft in het verleden tot talrijke hypothesen en theorieën aanleiding gegeven. In 1878 ontwaarde de Linas al twee interpretatieniveaus: boven op het antieke thema van de wagenmenner kwam volgens hem een oosterse tendens, zichtbaar in de stralenkrans van de *agitor* en de kroon met maansikkel van de *auriga*¹². In 1900 interpreteerde Lessing de figuur op het vierspan als een gewapende heerser met aureool, geflankeerd door gevleugelde genieën met kransen, terwijl hij in de kroon van de menner in de zwikken eveneens een oosters, meer bepaald Sassanidisch model, terugvond¹³. Strzygowski suggereerde in 1903 als eerste dat de twee menners de zon en de maan, Helios en Selene, verzinnebeelden¹⁴, een idee waar Herzfeld in 1920 en 1930 uitvoerig op doordacht¹⁵. Volgens Herzfeld had de steigerende houding van de paarden haar oorsprong in de antieke Heliosquadrigae en was ze terug te vinden in verwante composities, zoals de wagen van Selene, Apollo, de apotheosen en de hemelvaart van Alexander¹⁶. De zonnenimbus op de stof was volgens hem een attribuut van

de Iraanse zonnegod Mithra, terwijl de maansikkel in combinatie met scepters, parelsnoer, borstsieraad, oorkingen, kroon en frontale weergave in Sassanidische stijl toebehoorden aan de maangod Mah. Herzfeld vond parallellen op Sassanidische zegels en zilverwerk. De boord met hartvormige bloemen trof hij aan op de kleding in de reliëfs van Taq-i Bustan (Iran). Herzfeld was van oordeel dat de stof een nabootsing was van een oudere, Sassanidische zijde. In 1936 betoogde Bréhier dat in de zwikken de hemelvaart van Alexander was uitgebeeld¹⁷, hierbij in 1958 gevolgd door Rice¹⁸ en in 1995, enigszins twijfelend, door Scerrato¹⁹.

De iconografie vertoont inderdaad verschillende betekenislagen. Op de eerste plaats is de wagenwedren uit de antieke circusspelen afgebeeld, die tot ver in de Byzantijnse periode populair bleef. Keizer Theophilus (829–842) beroemde zich nog op zijn vaardigheden als wagenmenner²⁰. In Constantinopel richtte Septimius Severus in het begin van de 3de eeuw een hippodroom op volgens het model van het Romeinse Circus Maximus. Deze werd tussen 324 en 330 door Constantijn verbouwd.

Een keizerlijke loge gaf directe toegang tot het paleis. Toen Constantijn in 330 zijn nieuwe hoofdstad inhuldigde, had het grootste gedeelte van de ceremonie plaats in de hippodroom. Op de stichtingsverjaardag van de stad (11 mei) en bij talrijke officiële gelegenheden werden grote circusspelen met wagenrennen ingericht. Pas vanaf de 11de eeuw doofde de smaak voor de paardenwedren geleidelijk aan uit, al werden er nog georganiseerd tot aan de val van Constantinopel in 1204, toen de Latijnen tijdens de Vierde Kruistocht de stad innamen²¹.

Voor het vierspan in de medaillons zijn talrijke aanknopingspunten in de laatantieke kunst terug te vinden. De tweewielige wagens, de zwepen, het riemengerei rond de borst, de teugels rond de lenden, de eroten: al deze elementen komen terug op bijvoorbeeld de afbeelding van de circuswedren, gegraveerd op een glazen schaal uit de eerste helft van de 4de eeuw²². Hier nemen vier teams het tegen elkaar op. De paarden galopperen rond een buste, die door de stralenkrans en zweep is geïdentificeerd met deze van de hemelse wagenmenner,



Glazen schaal met circuswedren, 4de eeuw, ø 27 cm, inv. 1002
©Köln, Römisch-Germanisches Museum / Rheinisches Bildarchiv.

Sol Invictus, de onoverwinnelijke zon. Uit de voorstelling blijkt dat de circuswedren in de Romeinse beschaving niet alleen een populair en geldverslindend vermaak was, maar dat er ook een kosmische betekenis aan verbonden was: de quadrigae stonden voor de vier seizoenen en de wedren symboliseerde de jaarcyclus of *circulus anni*.

Op een mozaïek in Piazza Armerina in Sicilië van rond 310–320²³ is de paardenwedren gesitueerd in het Circus Maximus in Rome, vlak bij het keizerlijke paleis. De vier teams, elk met eigen kleur, stonden ook voor de vier facties of *factiones*, die geacht werden sociale klassen, politieke families of religieuze overtuigingen te vertegenwoordigen. Nog in Piazza Armerina stelt een mozaïek de triomferende wagenmenner voor²⁴, de zweep in de hand, een platte lederen veiligheidshelm met ronde rand op het hoofd, met borst- en armbeschermers en rond het middel de teugels. De paarden hebben parelhalssnoeren waaraan maansikkelen hangen. De schimmels van het vierspan en hun benen zijn met riemen omwikkeld, zoals bij het tweespan op het textiel. Een schets op

papyrus van omstreeks het jaar 500, gevonden in Antinoë (Midden-Egypte)²⁵, toont nog een groep wagenmenners met een borstbescherming, bestaande uit lederen riemen die boven de korte tunica zijn gebonden en rond de hals vastgemaakt.

Op de zijde hebben de gevleugelde eroten links en rechts van de menner een lauwerkrans in de hand, naast de palmtak het klassieke attribuut van de overwinning, onder meer te zien in de hand van de menner op een 4de-eeuwse aardewerken schaal uit Noord-Afrika²⁶. Het is niet duidelijk of de lichtjes gebogen stengel die de eroten op het textiel in de andere hand hebben een palmtak of eerder een zweep weergeeft. Putti of cupido's die objecten vasthouden, verschijnen al vroeg in circusscènes in de Romeinse kunst. Ze flankeren onder meer de beroemde wagenmenner Porphyrius op een reliëf op de basis van een eremonument dat circa 500 werd opgericht op de *spina* van de hippodroom van Constantinopel. De *spina*, letterlijk ruggengraat, is de lage muur in het midden van de arena waar de wagens omheen draaiden. Volgens Cameron gaat de voorstelling op de Brusselse zijde terug op de Porphyriusreliëfs,

waarop de populaire wagenmenner de plaats van de keizer innam, of omgekeerd, de keizer deelde in de triomf van de menner²⁷.

Een christelijke interpretatie van de menner met vierspan vinden we in een mozaïek met Christus/Helios uit de late 3de of vroege 4de eeuw op het gewelf van het graf van de Julii in de Sint-Pietersbasiliek in Rome²⁸. Ten slotte staat de voorstelling van de quadrigamenner op onze stof dicht bij deze op de zogenaamde Heliosminiatur in een Grieks manuscript in het Vaticaan²⁹. Het betreft een kopie van een astronomisch traktaat van Ptolemeus, waarvan algemeen werd aangenomen dat ze tijdens de regering van Leo V (813–820) werd gemaakt, maar waarvan de datum door Tihon naar de tijd van Theophilus (829–842) is verschoven³⁰. Hierop zien we, in het midden van de concentrische compositie, Helios, rechttop staand op zijn wagen, die door vier schimmels wordt getrokken. De stralenkrans, zweep, schelpvormige wagenkast met festoenen afgeboord, de structuur van de wagen met het juk op de twee middelste paarden, de teugels rond de lenden van de menner, de steigerende paarden, hun



Schets op papyrus met agitators, Egypte(?), ca. 500, 12 x 7,5 cm
©The Egypt Exploration Society, Londen.



Heliosminiatur, 9de eeuw, Vaticanus graecus 1291
©Bibliotheca Apostolica Vaticana.

parelsnoer: al deze elementen zijn zowel op de miniatuur als op de zijde terug te vinden. Dit bevestigt dat ook de voorstelling op het textiel kosmografisch is. De paarden zijn bovendien op beide voorstellingen vrij plastisch weergegeven, wat zou passen in een algemene tendens naar levendigheid en naturalisme in de Byzantijnse kunst tussen 787 en 815, periode die overeenkomt met de pauze tussen de twee golven van iconoclasme (de eerste liep van 730 tot 787 en de tweede van 815 tot 843)³¹.

Het verbod op het maken en vereren van religieuze figuratieve voorstellingen heeft ongetwijfeld met zich meegebracht dat de kunstenaars, meer bepaald in de monumentale schilderkunst, hebben teruggegrepen naar 'heidense' laatantieke thema's, zoals circusspelen of jachtscènes, met keizerlijke connotatie³². Dat het iconoclasme ook betrekking had op textiel blijkt uit een decreet van het concilie van 787³³. Dat het echter noch algemeen noch uniform is toegepast, wordt onder meer duidelijk uit passages in het *Liber pontificalis*, dat de pauselijke schenkingen aan de kerken van Rome en omgeving tijdens de 8ste en de eerste helft van de 9de eeuw oplijst en waarin heel wat uit Byzantium geïmporteerd textiel wordt vermeld, ook met religieuze taferelen. Gregorius IV (827–844) heeft bijvoorbeeld aan de H. Marcuskerk, naast stoffen met de Geboorte en Doop van Christus, ook een 'Alexandrijns behang' met mensen en paarden geschonken³⁴. Alvast in de tweede periode van iconoclasme zijn dus zowel religieuze als profane thema's tegelijkertijd op textiel afgebeeld.

Vreemd aan de Grieks-Romeinse iconografie zijn elementen zoals de met edelstenen versierde muurkroon waarop een maansikkel prijkt, evenals de oorhangers en het borstsieraad van de menner in de zwikken. Van deze motieven wordt aangenomen dat ze uit de Sassanidische kunst voortkomen. De dynastie der Sassaniden regeerde van 224 tot 642 over een gebied dat ongeveer met het huidige Irak en Iran overeenstemt. Een kroon met vooraan open kantelen en bovenop een maansikkel is onder meer te zien op het hoofd van Khusraw II (591–628) in zijn investituurscène in de grootste *iwān* in Taq-i Bustan, een in de rots uitgehouwen monument dat op elf kilometer van Kirmanshah in het Zagrosgebergte (Iran) gelegen is³⁵. Het kroontype van onze bigamenner, waarvan de basis met edelstenen is bezet, komt onder meer terug op zilveren drachmen, bijvoorbeeld op een drachme van dezelfde Khusraw II in de eigen museumcollectie (o.4).

Parelsnoeren rond de halzen van dieren, zoals te zien is op de schimmels van het vierspan, komen voor op Sassanidisch zilverwerk en textiel, waar ze eindigen in fladderende linten, een motief dat met het koningschap wordt geassocieerd³⁶. Als de menner van het tweespan op de zijde vanwege de maansikkel op zijn kroon en de verwijzingen naar de Sassanidische iconografie geïdentificeerd kan worden met de Iraanse god van de maan Mah, ligt het voor de hand om zijn tegenhanger op het vierspan met de Perzische god Mithra in verband te brengen. Een voorstelling van Mithra met stralenbundel is te vinden in Taq-i Bustan, met name op de investituurscène van Ardashir II (379–383)³⁷. Mithra ('Mih'r' in het Midden-Perzisch), de god van het licht en de waarheid, en de maangod Mah zijn godheden van het zoroastrisme, dat zich al een duizend jaar eerder had gevormd voordat het onder de Sassaniden de officiële godsdienst werd. Bij Herzfeld vonden we een zegel in agaat, bewaard in Berlijn, met Mithra op een wagen getrokken door gevleugelde paarden, geïdentificeerd door een inscriptie in Pahlawi en gedateerd vóór het midden van de vierde eeuw³⁸. Harper toont een zegel in onyx uit de 5de–6de eeuw, met een mannelijke maangod Mah, op een wagen die hier getrokken wordt door twee bultstieren³⁹. De rijdieren verschillen dus wel van deze op het textiel! Sassanidische invloeden zijn echter prominent aanwezig en benadrukken het kosmografische karakter van de voorstelling op de zijde.

Kan de scène in de zwikken geïnterpreteerd worden als de hemelvaart van Alexander? Rice bespreekt deze iconografie in zijn studie van het zogenaamde *Alfred Jewel* in het Ashmolean Museum te Oxford van het einde van de 9de eeuw, en meer bepaald van de figuur in emailwerk op de keerzijde die dezelfde pose aanneemt als de menner van het tweespan op onze zijde⁴⁰. Hij toont de varianten op het thema in verschillende kunst disciplines en vermeldt de stof van Brussel als een uitzonderlijk vroeg voorbeeld van een hemelvaart, een thema dat volgens hem pas in het begin van de 9de en vooral in de 10de en 11de eeuw in de Byzantijnse wereld populair werd en oosters van oorsprong was. De auteur wijst op de houding van de handen met de scepters eindigend in bloemen, elders ook in een vleesklomp als lokaas voor de rijdieren, o.m. op de geëmailleerde kom in het Ferdinandeum in Innsbrück van ca. 1144⁴¹ en op een zijden samiet in Berlijn⁴². In deze context zijn de rijdieren dan weer gevleugelde griffioenen! Griffioenen zien we bijvoorbeeld ook op de Byzantijnse zilveren

schaal van de 12de eeuw uit het Hermitage Museum in Sint-Petersburg⁴³.

De door Rice gesignaleerde zijden samiet uit Berlijn is ook om andere redenen relevant voor deze studie. De figuur in het midden van het medaillon heeft precies dezelfde houding als de menner van het tweespan op de stof en de medaillonboorden zijn gelijkend. Ook de technologie is verwant: het fragment in Berlijn is eveneens een samiet in keperbinding 3S, met een gelijk aantal basisketting- en bindkettingsdraden per centimeter. Volgens Strzygowski is het Berlijnse textiel in Akhmim (Egypte) geweven, maar eigenlijk weten we alleen met zekerheid dat het in Caïro werd aangekocht⁴⁴. Deze zijde leidt ons naar de interessante groep van tweekleurige 'Akhemimzijden'. Hun meest karakteristieke motief, een kandelaberachtig stammetje of boompje, eindigend op hartvormige bloesems en geflankeerd door golvende stengels met puntige bladeren, vinden we terug zowel in de medaillonboorden van de samiet uit Berlijn als in deze van Brussel. Ook qua weefstructuur zijn er gelijkenissen. Een verschil is dat de Akhemimzijden, vooral de exemplaren met de gestileerde motieven, een grotere ketting- en inslagstap hebben, wat maakt dat de kleurovergangen hoekiger zijn, meer 'getrapt'. Bovendien is in deze groep Akhemimzijden als kleurstof roodhout gebruikt, dat minder kostbaar is dan de meekrap of kermes in onze zijde. Recent werden tien Akhemimzijden met de radiokoolstofmethode tussen 650 en 948 (95% probabiteit) gedateerd⁴⁵, een interessant gegeven om onze stof te plaatsen in de tijd. Ten slotte is er een driekleurige zijden samiet in Lyon met een medaillon dat een buste van een figuur omvat, met muurkroon en halssieraad zoals de menner van het tweespan⁴⁶. Al deze samieten zijn rond dezelfde tijd ontstaan: tussen de islamitische verovering van Egypte in 642 en het midden van de 9de eeuw. Ze zijn alle in Egypte gevonden, maar het is niet zeker of ze er ook geweven zijn.

Uit iconografisch oogpunt het dichtst bij de stof van Brussel staat de hoger vermelde zijde uit de Domschatz van Aken, waarvan enkele fragmenten ter plaatse zijn gebleven, terwijl een deel in het Parijse Musée de Cluny is terechtgekomen⁴⁷. Hierop vinden we een antieke, realistische versie van de circusmenner. De paarden staan stil op een basislijn – de grondlijn van de hippodroom – en zijn dus niet steigend weergegeven zoals op de stof van het Jubelparkmuseum. De menner heeft ook geen stralenkrans rond het hoofd en er staat geen

tweespan in de zwikken. De weeftechnologie verschilt eveneens op meerdere punten: het textiel van Aken/Parijs is een tweekleurige samiet, geel op een donkerblauwe grond, terwijl de stof van Brussel drie, plaatselijk vier kleuren vertoont op een rode grond; de medaillons en dus ook het weefrapport zijn in het stuk van Aken/Parijs veel groter dan op het quadrigatextiel van Brussel, namelijk 65,5 centimeter hoog en 75 centimeter breed; het stuk van Parijs is in terugkerend inslagritme geweven, het Brusselse in opeenvolgend⁴⁸. Het textiel met vierspan van Aken/Parijs wordt in de 8ste of eerste helft van de 9de eeuw gedateerd⁴⁹. Een derde *charioteer silk*, in het Victoria & Albert Museum in Londen, toont een keizerlijke versie van het onderwerp met een gekroonde en opgesmukte menner⁵⁰. De achtergrond is er ook purperrood, maar er zijn weerom technologische verschillen met de stof in Brussel, o.m. een groter rapport (48 centimeter). In een artikel van de Linas van 1866 vonden we nog een mogelijke quadrigastof terug, uit een schrijn van een van de vroegere bisschoppen van Verdun, die echter zeer fragmentair is en waar geen analyse van werd gevonden⁵¹. Tussen de bewaarde stoffen met het vierspanthema neemt de zijde in onze verzameling dus een unieke plaats in. Het antieke onderwerp van de circuswedren werd hier verrijkt met Sassanidische elementen en de voorstelling is kosmografisch. Ook uit technologisch oogpunt wijkt onze stof af van de andere bewaarde quadrigazijden.

OO SPRONG

In archieven heerst enige verwarring over de oorsprong van de stof (zie Addendum 1). Nu eens werd ze er Romeins genoemd uit de 4de tot de 5de eeuw, dan weer Sassanidisch uit de 4de tot de 7de eeuw, Byzantijns uit de 6de tot 8ste eeuw, of nog oosters tot de 10de eeuw.

Wetenschappers raakten het ook niet eens. Lessing dacht aan het Nabije Oosten tussen de 6de en de 8ste eeuw⁵². Errera noemde de stof 'een Byzantijns werk uit de 6de–7de eeuw'⁵³ en reageerde afwijzend op de stelling van von Falke, die de 'Brusselse quadrigastof uit de 6de eeuw' onderbracht bij een groep zijdeweefsels uit Alexandrië in Egypte op basis van een passage in het *Liber pontificalis* en voortgaande op stijlverwantschap en kleurgebruik⁵⁴. Errera vond de Egyptische oorsprong van die stoffen helemaal niet bewezen, in tegenstelling tot von Falke, die zich baseerde op de sleutelstukken van de groep: twee samietfragmenten

met de Boodschap en Geboorte uit het *Sancta Sanctorum*, nu in het Museo Sacro van het Vaticaan, waarop de bloemen in de medailonboorden volgens hem tot de faraonische lotus teruggingen⁵⁵. Rice dacht eerder aan een oorsprong in Syrië en stelde als mogelijke datum de late 7de of vroege 8ste eeuw voor⁵⁶. Volbach schoof Syrië(?) en de 7de eeuw naar voren⁵⁷. King, die de in het Karolingische Rijk ingevoerde Byzantijnse stoffen bij elkaar bracht op basis van enerzijds technische en stijlkenmerken en anderzijds translaties van relieken of vermeldingen van schenkingen aan kloosters of abdijen in het Westen, besloot dat de zogenaamde Alexandrijnse zijden van von Falke, waaronder de onze, rond 800 waren vervaardigd in verschillende centra rond het oostelijke Middellandse Zeegebied⁵⁸. Lafontaine-Dosogne dacht aan een oorsprong in Constantinopel in de 7de–8ste eeuw, hoewel ze Syrië niet uitsloot⁵⁹. Dolcini sprak van een atelier in het Nabije Oosten, waarschijnlijk in Syrië, in de 8ste of 9de eeuw⁶⁰. Muthesius ten slotte, dateerde de zijde in de 8ste tot 9de eeuw en voor haar kwamen verschillende centra in het oostelijke Middellandse Zeegebied in aanmerking als weefplaats⁶¹.

Naast de compositie en de stijl moet men ook de weefstructuur in ogenschouw nemen, wil men de plaats en datum van oorsprong van een textiel achterhalen. Motieven en stijlkenmerken kunnen immers vrij gemakkelijk worden overgenomen, terwijl voor weefstructuren getouwen moeten worden geprogrammeerd, wat een ingewikkeld en tijdrovend proces is. Zoals gezegd heeft de quadrigastof een samietstructuur met drie, plaatselijk vier inslagstelsels, met een verhouding van 1 basiskettingdraad tegenover 1 bindkettendraad, in rode basistint, en met opeenvolgend ingebrachte scheuten. De basiskettingdraden liggen kronkelend in het weefsel. De rapportgrootte bedraagt ca. 27 centimeter. Qua dichtheid vertoont het weefsel 2 x 18 kettendraden en 26 tot 32 inslagdraden per centimeter. De kettendraden zijn één basisdraad. De richting van de keperbinding is S.

Vinden we dezelfde technische kenmerken terug op andere stoffen die beter gedocumenteerd zijn? Inderdaad. Vooreerst op het zogenaamde Samsonweefsel in het Musée de Cluny van Parijs, waarvan nog minstens acht andere fragmenten elders bewaard zijn, evenals een zevental varianten⁶². Het stelt een man voor in korte tunica en wapperende mantel die met de handen de muil van een leeuw openspert.

Zijn gezicht met de grote ogen, omvangrijke neus en kleine mond lijkt erg op de gezichten van de eroten op het quadrigatextiel⁶³. Ook de parelrand en bladmotieven in de golvende boord die de scène op de Samsonzijde omkadert, vertonen gelijkenis met die op de medailonboorden van het quadrigatextiel. De rapportgrootte is ongeveer gelijk, zij het iets kleiner, wat erop wijst dat de capaciteit van het weefgetouw ongeveer even groot was. De dichtheid van kettendraden en inslagstappen is nagenoeg identiek. Het zijn beide weefsels met vier inslagstelsels die opeenvolgend ingebracht werden. De verhouding tussen de twee inslagstelsels is 1/1 bij beide stoffen. De basiskettingdraden in de Samsonzijde liggen eveneens kronkelend in het weefsel, waaruit afgeleid kan worden dat ze op eenzelfde type getouw geweven zijn, namelijk een trekgetouw waarbij de twee kettendraden op een enkele garenboom zijn gespannen. Het betreft een verticaal getouw, te vergelijken met een *zilu*-weefgetouw uit Iran⁶⁴. Vroeg-Byzantijns textiel met kleine motiefjes uit de 5de–6de eeuw is eveneens op z'n getouw geweven. Ook de hoger genoemde gestileerde Akhmimzijden zijn op een dergelijk weefgetouw vervaardigd. Wanneer de wever twee garenbomen gebruikt, dan liggen de basisdraden gestrekt zoals bij het tweede weefsel in de museumverzameling, dit met *senmurv* (notitie 0.2). Van een variëteit van de Samsonzijde, met ongeveer twintig kettendraden per centimeter, wordt aangenomen dat ze diende om de relieken van de H. Alexander in te wikkelen wanneer ze vanuit Rome naar Ottobeuren werden overgebracht ter gelegenheid van de stichting van de abdij in 764, wat een terminus ante quem voor de Samsonzijde oplevert⁶⁵ en een suggestie van datering van onze quadrigastof.

Eenzelfde weefstructuur is nog te vinden in de 'Dioskurenzijde' uit de Sint-Servatiusbasiliek in Maastricht⁶⁶. Deze heeft alle technische karakteristieken gemeen met haar Brusselse evenknie. Alleen, waar de vierspanstof uitgehoekt is met twee inslageenheden, is dit bij de Maastrichtse zijde met één inslageenheid, wat een nog fijner karakter aan de tekening geeft. Interessant aan de zijde van Maastricht is het grote aantal kettendraden in de baanbreedte, wat laat vermoeden dat ze in een belangrijke werkplaats geweven is. Bij het vierspan van de KMG bedraagt het 234, bij de Dioskurenzijde van Maastricht 270. De kenmerkende grove gezichten van de eroten vindt men ook in de gevleugelde *iubilatores* en stierendoders van de Maastrichtse Dioskurenstof, die rond 800

wordt gedateerd omdat men ervan uitgaat dat Karel de Grote rond die tijd relieken verzamelde voor zijn nieuwe kerk in Aken.

Een derde technisch verwante stof is de zijde met danseressen uit de Abbadia di San Salvatore nabij Siena, nu bewaard in het Museo Nazionale del Bargello in Firenze⁶⁷. Het rapport is ongeveer even groot, de verhouding tussen de kettingstelsels is nagenoeg gelijk, de volgorde van de scheuten is dezelfde, de dichtheid van ketting- en inslagstelsels is nagenoeg gelijk. De veelkleurigheid op rode grond en de technologische kenmerken doen deze verwante weefsels aansluiten bij de hoger vermelde Geboorte- en Boodschapszijden uit het Museo Sacro van het Vaticaan, reeds door von Falke als sleutelstukken erkend van de groep samieten in hellenistisch-Byzantijnse stijl die in het *Liber pontificalis* worden vermeld met de kwalificatie Alexandrijns. De fragmenten van het Vaticaan zijn de echte topstukken van de groep⁶⁸. Ze hebben zeven kleuren en drie verschillende bloemen in de boorden. De *rotae* en *orbiculi* zijn in elkaar verstrengeld, wat een groter technisch vernuft van de wever vereiste. De kwaliteit van de twee samietfragmenten in Rome is zo hoog dat ze volgens Muthesius in keizerlijke ateliers van Constantinopel geweven moeten zijn⁶⁹, terwijl dit voor de stof van Brussel minder waarschijnlijk is omdat ze iets lossier is geweven en minder vloeiende lijnen vertoont. De dure kleurstof kermes, die voor de achtergrond van de quadrigastof is gebruikt en die ook op de Annunciatiestof van het Vaticaan werd aangetroffen⁷⁰, brengt ze dan weer dicht bij dit meesterwerk van de groep. In elk geval is de verwantschap tussen deze verfijnde stofjes zo groot dat ze hoogstwaarschijnlijk in eenzelfde regio en periode zijn geweven.

Alexandrië, Syrië of Constantinopel: voor geen van deze plaatsen zijn bewijzen voorhanden. Alexandrië komt als eerste naar voren vanwege de vermelding van talrijke *vela alexandrina* in het *Liber pontificalis* en vanwege de verwantschap met verscheidene weefsels die in Egypte zijn aangetroffen. Syrië komt eveneens in aanmerking. Hier, en meer nog in Iran, bevinden zich immers de wortels van de zijdeproductie en van de complexe weefkunst. In het verleden werd aangenomen dat eitjes van de zijderups in de tijd van keizer Justinianus (r. 527–565) in het geheim naar Syrië waren gebracht. Nu vermoedt men dat moerbeibomen en zijderupsen al vroeger in dit land en mogelijk ook in Libanon werden gekweekt⁷¹. In de laatantieke en vroeg-Byzantijnse tijd was Syrië het

belangrijkste centrum voor de weefkunst van gefigureerde zijden in het Middellandse Zeegebied. Dat de weefsels met meerdere kettingstelsels uit Syrië en later Byzantium op een van oorsprong Iraans verticaal weefgetouw zouden zijn vervaardigd⁷², is hiermee niet in tegenstelling. Al in het begin van onze tijdrekening kwamen in Syrië verschillende zijderoutes samen en ruwe zijde uit China en weeftechnologische kennis uit Iran bereikten Syrië al snel langs deze weg. Andere centra in het Byzantijnse Rijk zijn echter niet uit te sluiten. Iraanse motieven en technologieën hebben continu de Byzantijnse kunst verrijkt. Egypte werd van 619 tot 628 door de Sassaniden bezet. De Byzantijnse keizer Heraclius maakte ongetwijfeld zijdeweefsels buit nadat hij in 628 de Sassaniden had verslagen. Vermoedelijk hebben Iraanse invloeden ook indirect het Byzantijnse Rijk bereikt in het begin van de 9de eeuw, toen Abbasidische kaliefen gezanten met het Byzantijnse hof uitwisselden⁷³. Constantinopel blijft mogelijk, temeer daar zeker profane onderwerpen nog steeds geweven konden worden in de periode van het iconoclasme. De oorsprong van de quadrigastof ligt hoe dan ook in het oostelijke Middellandse Zeegebied, maar de huidige stand van het onderzoek laat niet toe om een bepaald productiecentrum met zekerheid naar voren te schuiven.

De datering in de 8ste tot 9de eeuw is te verantwoorden vanwege de vermelde iconografische, stilistische en technologische gelijkenissen met de groep samieten met rode grond waarvan de Annunciatie- en Nativiteitstoffen de sleutelstukken zijn en die op basis van een passage in het *Liber pontificalis* in de eerste helft van de 9de eeuw gedateerd worden. Deze datum is in overeenstemming te brengen met de vermoedelijke aankomst van de stoffen in Munsterbilzen in de 10de eeuw (zie: Addendum 1, over de voor geschiedenis van de zijde). De stijlverwantschap met de Heliosminiatur, die wellicht pas onder de regering van Theophilus (829–842) is ontstaan, leidt ook naar de eerste helft van de 9de eeuw. De stof past precies in de algemene evolutie van Byzantijns textiel. Ze is niet meer met kleine ‘gestrooide’ motiefjes versierd, zoals de vroege 6de–7de-eeuwse stofjes in damast. Ze hoort nog niet bij de zwaardere weefsels met grote rapporten die op grotere getouwen in de late 9de en 10de eeuw zijn geweven en zeker niet bij de nog latere 11de–12de-eeuwse lampasweefsels⁷⁴. Ze sluit volledig aan bij de 8ste–9de-eeuwse gefigureerde zijden met rijen

medaillons die antieke of christelijke scènes omvatten. [M.V.R.]

KLEURSTOFANALYSE

De ketting en inslagdraden van de rode achtergrond werden gekleurd met een combinatie van extracten uit de kermesschildluis en meekrap⁷⁵. De kleurstofanalyses werden uitgevoerd door I. Vanden Berghe, KIK, Departement Laboratoria, cel Textiel (dosiernr. 2010.10807). [M.V.R.]

BEWARINGSSTAAT

De zijdedraad is flossig. Er is slijtage waar te nemen aan de oppervlakte en het textiel vertoont enkele lacunes. De randen zijn uitgerafeld. Aan de vier zijden van elk fragment zijn sporen van een zoom van ca. 0,5 centimeter te zien, wat erop wijst dat de stof ooit deel uitgemaakt heeft van een samengesteld textiel. Jammer genoeg zijn er geen naaidraden bewaard gebleven. In 1993 werden de twee fragmenten behandeld en naast elkaar op een drager gemonteerd door het Textielatelier van het KIK, o.l.v. V. Vereecken. [M.V.R.]

RADIOKOOLOSTOFDATERING

De zijde werd in 2012 met de radiokoolstofmethode gedateerd in 710–940 n.Chr. (met 95,4 % probabiliteit) door ing. M. Van Stydonck en dr. M. Boudin, KIK, Brussel (KIA-48817 (Tx.371):1195±30BP en C:N=3,0). [M.V.R.]

TECHNOLOGISCHE ANALYSE

Patroonrapport: H. 27,5 cm; B. 26 cm.

Ketting: basis-: rode zijde Z-twist; bind-: rode zijde Z-twist. Verhouding: 1 draad van elk kettingstelsel (= 1 kettingeenheid). Stap: 1 basisdraad. Dichtheid: 18 kettingeenheden per cm.

Inslag: zijde zonder merkbare twist: stelsel I: grond: rode zijde; stelsel II: blauwe zijde; stelsel III: witte zijde; stelsel IV: latté en plaatse-lijk, groene en gele zijde. Verhouding: 1 scheut van elk inslagstelsel. Volgorde: normaal, I, II, III, IV (= 1 inslageenheid). Stap: 2 inslageen- heden. Dichtheid: 26–32 inslageenheden per centimeter.

Weefselstructuur: keper 3S samiet.

Zelfkanten: geen.

[D.D.J.]

- 2 Ter hoogte van de ogen en poten van de paarden zijn over de hele weefselbreedte twee inslagdraden in een enkele bindsprong (gaap) ingebracht, in plaats van één enkele elders. Aangezien ditzelfde fenomeen zich zowel op fragment 1/2 als op fragment 2/2 voordoet, mag men ervan uitgaan dat beide fragmenten horizontaal naast elkaar werden geweven.
- 3 De olifantenzijde (fragment van 162 x 137 centimeter) in de Domschatz te Aken, die in 1834 uit het schrijn van Karel de Grote werd genomen, was vermoedelijk 234 centimeter breed (VIAL 1961, p. 32). In deze stof zijn de medaillons wel groter dan in de quadrigazijde, namelijk 78 tot 80 centimeter in diameter, en waarschijnlijk werden er drie naast elkaar geweven. Het stuk van Aken is een keizerlijk weefsel met een Griekse inscriptie die, samen met de technologische kwaliteiten van de samiet, een late datum suggereert, nl. in de iode–iude eeuw. Aangenomen wordt dat deze zijde door Otto III in het jaar 1000 geschonken werd. Ze kon echter ook later gegeven zijn, ofwel door Frederick Barbarossa in 1165 toen Karel de Grote heilig verklaard werd, ofwel in 1215 door Frederik II bij de afwerking van het schrijn. Zie: MUTHESIUS 1997, p. 38, waar bovendien op p. 39 geopperd wordt dat zelfs een breedte van 312 centimeter niet uitgesloten is als men uitgaat van vier medaillons in een weefselbreedte.
- 4 Een keperbinding is een hoofdbinding waarbij het bindingsrapport bestaat uit ten minste drie ketting- en ten minste drie inslagdraden en waarbij het spronggetal 1 is. Hierdoor ontstaat een effect van diagonaal verlopende lijnen. Zie: DIEHL, DE GRAAF & DE JONGHE 1991, p. 44.
- 5 SCHRENK 2004, cat. 60.
- 6 RIBOUD 1998, p. 16.
- 7 DE MOOR, VERHECKEN-LAMMENS & VERHECKEN 2008, p. 246–247.
- 8 RIBOUD 1998, p. 16.
- 9 LANDES 1990, p. 13: '*Une stricte hiérarchie semble avoir ordonné ces sportifs: l'aurige (auriga) débute sur un bige (char attelé à deux chevaux) avant de prendre, avec l'expérience, les rênes du quadriga. Le nom d'agitator le désigne alors sur les textes et les inscriptions*' (voetnoot 23 met verwijzing naar J.-P. THULLIER, Auriga/Agitator: de simples synonymes?, *Revue de Philologie* LXI, 1987, p. 233–237).
- 10 LANDES 1990, cat. 75.
- 11 LANDES 1990, cat. 67–72.
- 12 DE LINAS 1878, II, p. 488–9.
- 13 LESSING 1900, I, pl. 11a.
- 14 STRZYGOWSKI 1903, p. 166.
- 15 HERZFELD 1920, p. 106–108 en 1930, p. 128.
- 16 HERZFELD 1920, p. 106.
- 17 BRÉHIER 1936, p. 99.
- 18 RICE 1958, cat. 49.
- 19 VAN RAEMDONCK & SCERRATO 1995, p. 375.
- 20 RICE 1958, p. 30.
- 21 DUCÉLLIER 1990, p. 173–175.
- 22 WEIZMANN 1977, cat. 89.
- 23 WEIZMANN 1977, cat. 91.
- 24 LAVAGNE 1990, pl. V, p. 115.
- 25 WEIZMANN 1977, cat. 93.
- 26 WEIZMANN 1977, cat. 98.
- 27 CAMERON 1973, p. 19–24.
- 28 WEIZMANN 1977, cat. 467.
- 29 MUTHESIUS 1997, p. 72, met verwijzing naar Beckwith 1968, p. 60, pl. 74.
- 30 Vaticanus graecus 1291, in: TIHON 1994, p. 609.
- 31 WRIGHT 1986, p. 185.
- 32 GUILLOU 1992, p. 181.
- 33 MANSI 1902, XIII, 332: '*Sed nec in vestes, aut alia vela, vel aliud quid consecratum in sacrum ministerium, ne inutilitas in illa efficiatur. Concilium Niceum II, Anno Christo 787*', referentie in: MARTINIANI-REBER 1992, p. 192.
- 34 '*vela alexandrina ante portas maiores pendentia, habentia homines et caballos*', in: DUCHESNE 1881, II, 462, p. 75.
- 35 FUKAI & HORIUCHI 1972, II, pl. VII.
- 36 HARPER 1978, cat. 55.
- 37 FUKAI & HORIUCHI 1972, II, pl. LXXXVIII.
- 38 HERZFELD 1920, p. 108, fig. 14.
- 39 HARPER 1978, cat. 74.
- 40 RICE 1956, p. 217. We danken M. Wijnen, heemkundige, van harte voor het signaleren van deze publicatie.
- 41 RICE 1956, pl. Xvb.
- 42 RICE 1956, p. 214.
- 43 *De onsterfelijke Alexander de grote 2011*, cat. 280.
- 44 STRZYGOWSKI 1903, p. 164, fig. 9. We danken dr. Cécilia Fluck voor het toezenden van het artikel en het verlenen van informatie over het Berlijnse textiel met het inv. nr. 9270.
- 45 DE MOOR, SCHRENK & VERHECKEN-LAMMENS 2006, p. 91.
- 46 Inv. 887.III.I, in: MARTINIANI-REBER 1986, cat. 33.
- 47 Inv. Cl. 13289, in: DESROSIERS 2004, cat. 106.
- 48 Opeenvolgend inslagstelsel: in een complex weefsel (met twee of meer inslagstelsels) zijn, per inslageenheid, de inslagen opeenvolgend ingebracht: 1, 2, 3 / 1, 2, 3. Terugkerend inslagstelsel in een complex weefsel: hier zijn de inslagen opeenvolgend ingegeven in de eerste inslageenheid, maar terugkerend in de tweede. Dit ritme wordt steeds herhaald: 1, 2, 3 / 3, 2, 1 / 1, 2, 3 / 3, 2, 1. Meer informatie in: C. Verheeken-Lammens, Weft sequence and weave direction in "Byzantine", Egyptian and "Sogdian" silk samits of the 6th-10th century, in: *CIETA 77*, 2000, p. 36–44.
- 49 DESROSIERS 2004, p. 106.
- 50 Inv. 762 en A-1892, in: RICE 1958, cat. 64.
- 51 DE LINAS 1866, p. 310–329.
- 52 LESSING 1900, I, pl. 11a.
- 53 ERRERA 1907, cat. 1^{kk}.
- 54 ERRERA 1914, p. 7.
- 55 VON FALKE 1913, p. 57–58.
- 56 RICE 1958, cat. 49.
- 57 VOLBACH 1966, cat. 49.
- 58 KING 1966, p. 47.
- 59 LAFONTAINE-DOSOGNE 1982, cat. Tx.3 en 1995, cat. B.25.
- 60 DOLCINI 1992, cat. 5.
- 61 MUTHESIUS 1997, p. 73–74 en cat. M30 C.i.
- 62 DESROSIERS 2004, cat. 104.
- 63 Volgens Muthesius is dit gelaatstype ook te zien op de 'Dioskurenzijde' van Maastricht en op de Annunciatie- en Nativiteitsstoffen van het Vaticaan, in: MUTHESIUS 1997, p. 72–73.
- 64 DESROSIERS 2004, p. 22; STAUFFER 2010, p. 94; THOMPSON & GRANGER-TAYLOR 1995–1996, p. 27–53.
- 65 MUTHESIUS 1997, p. 67.
- 66 STAUFFER 1991, cat. 1.
- 67 DOLCINI 1992, p. 16–25, fig. 14–15.
- 68 MARTINIANI-REBER 1986, p. 12–19; KING & KING 1986, p. 20–21.
- 69 MUTHESIUS 1997, p. 67.
- 70 MARTINIANI-REBER, 1986, p. 12.
- 71 Onder meer: STAUFFER 2010, p. 94.
- 72 THOMPSON & GRANGER-TAYLOR 1995–1996, p. 27–53.
- 73 MUTHESIUS 1997, p. 72.
- 74 Voor de lampastechniek, zie onder 'Tartarenstoffen' in hoofdstuk II.
- 75 VANDEN BERGHE & VAN RAEMDONCK 2009, p. 77–81.

0.2 Zijde met *senmurv*

Byzantijnse Rijk, 9de–10de eeuw

Samietweefsel

H. 31,5 ; B. 40,5 cm ; ø medaillons 14 cm

Aankoop door Errera bij S. Baron in Parijs (1894)

en schenking aan de Musea (1900–1905)

Inv. ACO.Tx.609 (Afdeling Christelijke Kunst van het Oosten)

LESSING 1900, pl. 22b; ERRERA 1907, cat. 3; VON FALKE 1913, II, p. 11, fig. 236; RICE 1958, cat. 67; VOLBACH 1966, p. 106 en cat. 57; LAFONTAINE-DOSOGNE 1982, cat. Tx.11; ROMANO 1994, cat. 31; LAFONTAINE-DOSOGNE 1995, cat. B.27; GONOSOVÀ 1997, cat. 148; MUTHESIUS 1997, M609a.

Volgens de traditie komt deze zijde uit het schrijn van een van de vroegere bisschoppen van Verdun (Frankrijk)⁷⁶. In elk geval is hetzelfde patroon terug te vinden op een stof uit Verdun waarvan de Linas in 1866 een tekening publiceerde⁷⁷. De auteur had ze samen met vier andere stoffen ontvangen van M. Félix Liénard, archeoloog en lid van een commissie die in 1857 door de bisschop van Verdun was opgericht. Haar opdracht bestond uit het verzamelen en ordenen van de restanten van de reliekschrijnen van de kathedraal van Verdun en de omliggende abdijen, nadat deze tijdens de Franse Revolutie waren ontmanteld. Als lid van die commissie had Liénard de vijf oude, gehavende stoffen van de verbranding

weten te redden. De Linas schrijft dat één ervan versierd was met 'geveugelde draken met pauwenstaart in cirkelvormige medaillons'. Uit zijn tekening blijkt duidelijk dat de figuratie op de stof van Verdun identiek is aan die op het textiel van Brussel⁷⁸. Er zijn minstens vier andere (dan het onze) textielfragmenten met dit patroon bewaard gebleven, alle vier met onderaan restanten van een parelboord⁷⁹. Op de zijde in het Jubelparkmuseum is hiervan geen spoor te bekennen. De parelboord staat wel prominent op de tekening van de Linas, met eronder nog twee smalle stroken in dambordmotief, die we dan weer, voortgaande op de foto's, op geen enkel bewaard fragment terugvinden.

ACO.Tx.609



Zoals de quadrigastof (cat. o.1) is de *senmurv*-stof een samietweefsel met twee kettingstelsels en vier inslagstelsels, waarvan er hier twee (het gele en het groene) enkel plaatselijk werden ingebracht. Zowel de quadriga- als de *senmurv*-stof zijn in inslagkeper 3S geweven, wat onder meer te zien is aan de schuin naar links oplopende lijnen in de binding. Er zijn echter ook verschillen in de structuur van de twee stoffen. Bij de *senmurv*-stof tellen we twee basiskettingdraden tegenover één bindkettingdraad, terwijl de verhouding tussen beide in de quadrigastof 1/1 is. Het *senmurv*-weefsel is bovendien dichter geweven dan de quadrigastof: vooral de inslagdichtheid is groter (42 inslageenheden per centimeter, tegenover 26–32). Het inslagritme in het *senmurv*-textiel is terugkerend, terwijl het in de quadrigastof opeenvolgend is. In het *senmurv*-textiel liggen de basiskettingdraden gestrekt, in de quadrigastof liggen ze kronkelend, wat aantoont dat voor het *senmurv*-textiel twee kettingbomen zijn gebruikt en de twee stoffen dus niet op eenzelfde type getouw zijn geweven. De kwaliteit van de inslagdraden is in het *senmurv*-weefsel beter dan in de quadrigastof, waar draden met verschillende dikte en kleurvastheid werden gebruikt. Het patroon is dan weer vloeiender weergegeven in het textiel met de wagenmenner, omdat de inslagstap er over slechts twee inslageenheden gaat. Bij het *senmurv*-weefsel gaat de inslagstap over vier inslageenheden, wat resulteert in een ietwat hoekigere, meer 'getrapte' lijnvoering.

Zoals op het quadrigatextiel bestaat de compositie op het *senmurv*-weefsel uit rijen medaillons (*rotae*) die aan hun vier raakpunten door kleinere cirkels (*orbiculi*) met elkaar zijn verbonden. De basiskleur is hier diepblauw, waartegen het patroon zich aftekent in rood en geel, met details in wit (onder meer voor de parels) en groen. Geel werd ook voor de omlining gebruikt. De medaillonboorden zijn door dwarse, gebogen lijnen in vakjes ingedeeld, waarin nu eens een druiventros en dan weer een andere vrucht, wellicht een granaatappel, staat. De *orbiculi* hebben een achthoekige parelboord rond een bloem met vier hartvormige blaadjes. Dezelfde bloem, in een kleinere versie, komt terug in de rozetten tussen de medaillons, hier omgeven door een achthoekige parelboord, die uitloopt in een ster met zestien punten. Een nog kleinere versie van de bloem is te zien boven en onder het composietwezen, dat de medaillons volledig beheerst. Dit fabeldier is klauwend afgebeeld, per rij afwisselend naar links en naar rechts gekeerd. Het heeft de kop van een leeuw met opgetrokken neus en

opstaande oortjes. Uit de opengesperde muil komen scherpe tandjes en een puntige tong tevoorschijn. Het dier heeft leeuwenmanen en -klauwen en draagt een parelsnoer rond de hals. Het palmetmotief op de borst verwijst mogelijk naar een pels. Het is een gevleugeld wezen, waarvan de enige afgebeelde vleugel duidelijk onderscheiden onderdelen heeft: een ruitvormige basis met donsveertjes opgevuld, een parelboord en ten slotte een stel korte, maar stevige pluimen waarvan de punten lichtjes naar voren zijn gebogen. Het dier heeft een afgeronde staart die met een pauwenootmotief is opgevuld.

SENMURV

Het fabeldier werd in het verleden een gevleugelde draak⁸⁰ of een hippocampus⁸¹ genoemd, tot Trever het in 1938 identificeerde als de *senmurv* uit de zoroastrische mythologie⁸². In 1980 bevestigde en preciseerde Schmidt deze identificatie⁸³, die sindsdien door de meeste onderzoekers wordt overgenomen, zij het met enig voorbehoud⁸⁴. Trever en Schmidt

baseerden zich op de etymologische verwantschap in de benaming van het dier, dat in de Oud-, Midden-, en Nieuwperzische teksten voorkomt, maar waarvan de beschrijving en symboliek telkens min of meer verschillen. In de *Avesta*, de leer van Zoroaster (Zarathustra), die tegen het einde van de Sassanidische periode is neergeschreven, verschijnt een grote vogel, *Saena*, etymologisch gelijk aan *Syena* in het Sanskriet. Dit was een valk of adelaar, die zorgde voor de regen en woonde in een boom te midden van de zee aan de rand van de wereld, een boom die alle kwalen genas en waarop de zaden van alle planten verzameld waren⁸⁵. In teksten in het Pahlavi of Middenperzisch uit de 9de of 10de eeuw is sprake van *Sen murv*, letterlijk 'Sen de vogel', die nestelt in de boom 'zonder kwaad en met vele zaden', de levensboom dus⁸⁶. Wanneer het dier uit zijn nest opvliegt, groeien er duizend scheuten aan de boom; wanneer het er weer op neerstrijkt, breekt het duizend scheuten af en doet de rijpe zaden neervallen, die vervolgens door de regen worden verspreid. De passage die leidde tot de identificatie van

Tekening van het *senmurv*-weefsel van Verdun, 1865, uit: DE LINAS 1866, pl. VII.





Senmurv op de kledij van de ruiter, rotsreliëf in Taq-i Bustan (Iran) © E. Smekens.

de *senmurv* als composietdier zoals in de laat-Sassanidische kunst afgebeeld, vinden we in de Pahlawi-teksten in het hoofdstuk dat handelt over de classificatie van de dieren. *Sen murv* is er gerangschikt als een van de twee soorten vleermuizen met drie naturen: vliegend als een vogel, met tanden als een hond (vleerhond!) en schuilend in een grot zoals een muskusrat⁸⁷. Ten slotte is er *Simurgh*, die vanaf ca. 1200 opduikt in de illustraties van de *Shāhnāma*, 'Het boek der koningen', en van andere klassiekers in het Nieuwperzisch. Het betreft hier een reusachtige vogel met lange wapperende staartveren, die zich liefdevol ontfermt over de achtergelaten koningszoon Zal. Herinneringen aan de oude Avestische therapeutische concepten zijn te vinden in het geloof dat de pluimen van *Simurgh* miraculeuze helende krachten bezitten⁸⁸.

Het referentiepunt voor de Sassanidische iconografie zijn de rotsreliëfs in Taq-i Bustan nabij Kirmanshah (Iran). Hierop prijkt de *senmurv* in twee verschillende versies. Op de linker zijwand van de grote *iwān* draagt koning

Khusraw II (691–628) op everzwijnjacht een kaftan waarop *senmurven* ogenschijnlijk boven ingeweven motieven heen zijn geborduurd of geappliqueerd⁸⁹. Op de achterwand van dezelfde *iwān* staat onder de investituurscène van dezelfde koning een zwaarbewapende ruiter met een kledingstuk (broek of beenbeschermer?) uit een stof met, vermoedelijk ingeweven, *senmurven* in medaillons en een rozet in de zwikken. De *senmurv* op de zijde van het Jubelparkmuseum staat het dichtst bij deze laatste versie: de dieren zijn compact en ietwat gedrongen weergegeven, met korte snuit, opgetrokken neus en rimpels aan ogen en wangen, de scherpe tandjes zijn zichtbaar, naast puntige oren en voorpoten met drie roofdierklauwen⁹⁰. Op de rug en borst van de *senmurv* op het ruiterstandbeeld zijn de krullen van de pels afgebeeld en rond de nek is een soort gefronste kraag te zien, elementen die in gestileerde vorm op de stof terugkomen. In Taq-i Bustan zijn de omgebogen punten van de tweede vleugel weergegeven, terwijl er op de stof maar één vleugel is afgebeeld, in enigszins stroeve en droge stijl. De staarten vertonen op

beide versies een afgeronde omtreklijn en zijn met gelijksoortige palmetjes opgevuld.

De stijl van de gebeeldhouwde *senmurv* op het ruiterstandbeeld van Taq-i Bustan is wel naturalistischer, meer gedetailleerd en plastischer dan deze op de stof, wat mogelijk met de techniek te maken heeft. Zoals Gonosovà opmerkte, is de kop van het dier op de stof van Brussel ook eerder die van een leeuw⁹¹ en niet zozeer die van een hond, zoals op het Sassanidische voorbeeld. Bovendien hebben de medaillons in Taq-i Bustan een smalle kroon en raken ze elkaar niet – in de tussenruimte loopt een fries van palmetten, vierpasbloemen en rozetten – terwijl de medaillonboorden op de stof een getorste vruchtenkrans bevatten en door kleinere cirkels met elkaar zijn verbonden, elementen met wortels in de laatantieke kunst van het Middellandse Zeegebied⁹².

Zo vinden we een verwante medaillonboord terug op een Byzantijns samietweefsel met Griekse inscriptie en van keizerlijke kwaliteit, de zogenaamde Aarde- en Oceaanzijde uit het



ACO.Tx.609 (detail)

graf van de H. Cuthbert in Durham, die rond 800 wordt gedateerd⁹³. De medaillons zijn weliswaar meer dan dubbel zo groot als die op de stof in Brussel en zijn niet met elkaar verbonden. Maar de boorden bezitten een soortgelijke guirlande met afwisselend een druiventros en een andere fruitsoort, onder meer granaatappels, hier per twee stuks afgebeeld. De vruchtenkrans op de boord staat in verband met de scène in de medaillons: Gaea, de personificatie van de aarde, houdt een doek vast met vruchten, waaronder granaatappels. Dezelfde scène komt voor op een vloerfresco uit Qasr al-Khayr al-Gharbi (Syrië) van ca. 730, hier in een medaillon met parelboord alsof ze zo uit een textiel is geplukt⁹⁴. Een andere verwante medaillonboord is te zien op een monochroom gefigureerde zijde uit het einde van de 11de of begin van de 12de eeuw, hier rond een wagenmenner met een griffioenengespan. Volgens Schorta versterkt de medaillonboord, die als een lauwerkrans is opgevat, het triomferende karakter van de hoofdcène⁹⁵. Relevant is ook een detail op het reliekkussen van de H. Remigius in Reims, waar de staart

van *senmurven* is opgevuld met een vruchtenrank met granaatappel, druiventros en -blad⁹⁶. Druiventros en granaatappel zijn bekende levenssymbolen⁹⁷. De band tussen vruchtenkrans en *senmurv* is dus pertinent en bevestigt het goedgunstige karakter van het fabeldier.

Op de rotsreliëfs van Taq-i Bustan is de *senmurv* alleen in koninklijke context afgebeeld. Mogelijk verwees hij naar het begrip *Xvarrah*, de voorspoed en glorie, speciaal van de Kayaniden, de legendarische voorouders van de Sassaniden. Zijn imponerende en dreigende houding is hiermee in overeenstemming, evenals de associatie met weelderige en dure zijdeweefsels en kostbaar zilverwerk, al dan niet gedeeltelijk verguld. Op een zilveren kan uit de 7de eeuw zien we bijvoorbeeld twee *senmurven* in ovale medaillons⁹⁸. Tussen de medaillons staan plantenmotieven, die ongetwijfeld naar de vruchtbaarheid verwijzen. De bloemetjes boven en onder de Brusselse *senmurv* herinneren hieraan, zij het in gestileerde en geabstraheerde vorm, wat typisch is voor de post-Sassanidische periode⁹⁹. Dat de

senmurv geen uitgesproken religieuze connotatie heeft die de overname in de christelijke en islamitische kunst in de weg zou kunnen staan, heeft bijgedragen tot de verspreiding van het motief. We vinden het tot in de 13de eeuw terug. Op de zijderoutes waren Sassanidische weefsels gegeerde koopwaar, zowel vanwege hun technische kwaliteiten als vanwege hun figuratie. Ze deden wellicht dienst als betaalmiddel en vermoedelijk als modellen voor kunstenaars uit de naburige culturen. Kostbare kledingstukken en gefigureerde zijdeweefsels waren opgelijst in de buit van het Byzantijnse leger na de vernietiging van het paleis van Khusraw II in Dastagird in 627¹⁰⁰. Sassanidische motieven hebben wellicht langs deze wegen het Byzantijnse hof bereikt.

In de 7de en 8ste eeuw is de *senmurv* verwerkt in de architecturale decoratie van kastelen en paleizen, over de islamitische wereld verspreid. We vinden hem bijvoorbeeld op muurschilderingen in Khirbat al-Mafdjar (Jordaanvallei) uit de eerste helft van de 8ste eeuw¹⁰¹. Hij staat er in medaillons waarvan de boorden in elkaar

zijn vervlochten en de zwikken met rozetten zijn opgevuld. Samen met een ander fabelwezen, de griffoen, is hij in reliëf gebeeldhouwd op de gevel van de kaliefenresidentie van Mschatta (Jordanië), 125–6 H./743–4 n.Chr.¹⁰². Hij verschijnt in het midden van de 7de eeuw op muurschilderingen in Centraal-Azië¹⁰³. Hij pronkt in ogievormige medaillons op de kleding van een ambassadeur in de oude stad Afrasiyab, nabij het moderne Samarkand¹⁰⁴. Het fabeldier is ook in christelijke context te vinden, onder meer op een textiel, afgebeeld op een muurschildering in de Armeense H. Gregoriuskerk uit de 13de eeuw in Ani (Noordoost-Turkije)¹⁰⁵.

Naast de polychrome zijde van het Jubelpark zijn er minstens vijf monochroom gefigureerde stoffen met *senmurven* bekend. Van deze uit het schrijn van de H. Helena in de kerk van Saint Leu-Saint Gilles zijn drie fragmenten bewaard¹⁰⁶. Er is dus een eerste verschil: op de stof van Saint Leu is het patroon slechts in één kleur geweven, namelijk in geel op groene grond. Andere verschillen zijn: de medaillons zijn meer dan dubbel zo groot (ca. 41 centimeter in diameter), hebben parelboorden en zijn verbonden met kleinere parelmedaillons die in horizontale richting een maansikkel en in verticale richting een dubbel bijlmotief bevatten, en in de zwikken staat een fijner uitgewerkte rozet. Tevens heeft de *senmurv* er een hondenkop, staat in de vleugelbasis een palmet en is boven het dier een driedelig plantmotief afgebeeld. In haar geheel genomen lijkt de voorstelling op de stof uit Saint Leu meer op de naturalistische weergave van het dier op het reliëf met de everzwijnjacht in Taq-i Bustan¹⁰⁷. Er zijn bovendien technologische verschillen met de stof van Brussel: de zijde van Saint Leu heeft slechts twee inslagstelsels en telt slechts een basiskettingdraad tegenover een bindkettendraad. Anderzijds is het inslagritme bij beide stoffen terugkerend. In het verleden werd de *senmurv*-stof van Saint Leu als Iraans bestempeld en in de 6de tot 9de eeuw gedateerd¹⁰⁸. Toen echter andere eenkleurig gefigureerde zijden met een vergelijkbaar patroon werden onderzocht, zoals de lijkwade en het reliekkussen in twee rode tinten van de H. Remigius in Reims (Frankrijk)¹⁰⁹, de zogenaamde Markusazuifel in de Abbadia San Salvatore (Italië)¹¹⁰ en de zijde van een bijna volledig bewaarde kaftan uit Mochtchevaja Balka (Noord-Kaukasus)¹¹¹, heeft men de hele groep monochroom gefigureerde *senmurv*-weefsels kunnen dateren in de 8ste tot de eerste helft van de 9de eeuw en er de oorsprong van kunnen

situëren in Byzantium/oostelijk Middellandse Zeegebied. Iconografische en technologische verschillen lieten echter niet toe om één specifiek weefcentrum voor deze groep stoffen aan te wijzen¹¹².

De kaftan uit Mochtchevaja Balka is uniek omdat hij aantoont hoe de stoffen in een kledingstuk werden verwerkt¹¹³. Op archeologische grond kan hij in de 8ste of aanvang van de 9de eeuw worden gedateerd¹¹⁴. Hij is met eekhoornpels gevoerd en heeft wellicht als een warme overmantel dienstgedaan voor een Kaukasische aanvoerder van hoge rang. Met zes medaillons (gemiddeld 17–20 centimeter in diameter) in de breedte en minstens acht in de hoogte, is dit een schitterend kledingstuk, dat bovenaan nauw aansluit, maar waarvan de panden onderaan los zijn om bewegingsvrijheid toe te laten. De stof, die blijkbaar nieuw was bij de confectie van het kledingstuk, is een samietweefsel met slechts twee inslagstelsels, maar met een gedubbelde basisketting en een wederkerend inslagritme, zoals de zijde van het Jubelparkmuseum. Verschillen in de iconografie zijn de parelboorden, die naar rechts gekeerde *senmurven* omvatten en verbonden zijn met kleinere parelmedaillons rond een bloem met vier hartvormige blaadjes, alsook het fijne palmetmotief in de zwikken. De *senmurv* op de kaftan sluit meer aan bij de versie op de koninklijke klederdracht in de everzwijnjacht van Taq-i Bustan. Door de glanzende zijde, het prestigieuze motief en de smaragdgroene kleur moet de kaftan in de afgelegen bergstreek van de Noord-Kaukasus grote indruk hebben gemaakt. De site van Mochtchevaja Balka waar hij werd aangetroffen, lag aan een zijweg van de zijderoute, die vermoedelijk na de 6de en 7de eeuw in gebruik werd genomen om directe commerciële transacties tussen Centraal-Azië, China en het Middellandse Zeegebied toe te laten. Zo kon Iran worden omzeild, dat zelf een hoogontwikkelde zijde-industrie had en concurreerde met Byzantium¹¹⁵. In Mochtchevaja Balka werden niet minder dan driehonderd kostbare zijdeweefsels gevonden.

OORSPRONG

De Linas suggereerde een Byzantijnse oorsprong voor de Brusselse *senmurv*-zijde op grond van gelijkenissen met de keizerlijke kleding op Byzantijnse miniaturen en dateerde ze in de 10de tot 11de eeuw. Voor Lessing was ze ook Byzantijns, na de 7de eeuw¹¹⁶. Errera noemde de stof een Byzantijns werk van de

8ste tot 9de eeuw¹¹⁷. Von Falke vond de tekening van de rozetten, de vruchtenkrans op de medaillonboorden en het kleurgebruik uitgesproken Byzantijns van karakter, maar dateerde de stof weerom later dan Errera, namelijk in de 10de tot 11de eeuw¹¹⁸. Voor Rice was dit waarschijnlijk een 10de-eeuws Byzantijns textiel¹¹⁹, voor Volbach was de zijde waarschijnlijk Byzantijns, van de 7de eeuw¹²⁰. Lafontaine-Dosogne dateerde de stof eerst (1982) in de 9de-10de eeuw¹²¹ en opteerde later (1995) voor de 8ste eeuw¹²², maar ook voor haar was ze onbetwist Byzantijns. Gonosovà noemde de *senmurv*-zijde van Brussel in 1997 Byzantijns, uit de 9de–10de eeuw¹²³.

Hoe worden de andere fragmenten van dezelfde zijde gesitueerd? Ackerman bestempelde het fragment van Parijs als Sassanidisch¹²⁴, Kendrick suggereerde voor het fragment van Londen een oorsprong in het 9de-eeuwse Voor-Azië¹²⁵. Suriani en Carboni dachten voor het stuk van Firenze aan een oorsprong in het Byzantijnse Rijk, 7de tot 10de eeuw, terwijl Weibel het fragment van New York in Byzantium situeerde, 8ste–9de eeuw¹²⁶.

Het *senmurv*-motief is van oorsprong Sassanidisch. De eclectische stijl, de polychromie op blauwe grond, de leeuwenkop van het dier, de parelboord op andere fragmenten en de vruchtenrank in de medaillonboorden suggereren echter een Byzantijnse oorsprong voor de zijde. De vruchtenguirlande en parelboord zijn te zien op de Aarde- en Oceaanzijde, die onbetwistbaar Byzantijns is (ca. 800), met een Griekse inscriptie¹²⁷. Parelboorden vinden we nog op bekende keizerlijke zijden: de olifantenzijde uit Aken (ca. 1000)¹²⁸ en de leeuwenzijde uit Siegburg (921–931)¹²⁹. Deze werden waarschijnlijk in de Byzantijnse hoofdstad ontworpen en geweven. De adelarenstof van Auxerre, nog een prestigieus Byzantijns werk (ca. 1000), heeft Sassanidische elementen, zoals parelrijen, gestileerde vleugels en pauwenoogmotieven en een blauwe grond zoals de stof in Brussel¹³⁰. Deze laatste drie kostbare Byzantijnse meesterwerken zijn samietweefsels met grotere figuren (respectievelijk ca. 30 centimeter, 60–75 centimeter en 78 centimeter) dan die van Brussel, maar hebben het terugkerende inslagritme en de dubbele basisketting gemeen met de Brusselse zijde. Door de hoekige lijnvoering, de kleine motieven en het ontbreken van een inscriptie kunnen we de *senmurv*-zijde niet meteen aan een keizerlijk atelier toeschrijven. We mogen er wel van uitgaan dat ze in een Byzantijnse werkplaats tot

stand is gekomen. De weefdichtheid en diepe kleuren dragen bij tot de kwaliteit. De radio-koolstofdatering suggereert een latere datum voor de *senmurv*-zijde dan voor de quadriga-zijde. Dit is een interessant gegeven in het licht van de vermelde technologische verschillen en blauwe grondkleur van de *senmurv*-stof.

De parelboorden verdienen nog verder onderzoek. Een 'afsluitboord' in de vorm van een rij parels, gecombineerd met een rij in elkaar passende hartjes, is te zien op de recent gepubliceerde parelhoenzijde uit de schat van de H. Severin in Keulen, een samiet met drie inslagstelsels, enkele basisketting en weerkerende inslagrichting. Hij werd met de radio-koolstofmethode tussen 600 en 720 gedateerd en is in het oostelijke Middellandse Zeegebied vervaardigd¹³¹. Uit diezelfde schat komt nog een uniek weefsel dat nagenoeg volledig is bewaard en boven- en onderaan een parelboord heeft in combinatie met een dambordpatroon, zoals afgebeeld op de tekening uit 1865 van de Linas. Dit is met de radiokoolstofmethode tussen 680 en 890 gedateerd en werd vermoedelijk in Centraal-Azië geweven¹³². Maar de geometrische versiering en de Hebreeuwse inscriptie van dit laatste textiel maken dat de stof niet helemaal met die van het Jubelparkmuseum is te vergelijken en vermoedelijk in een andere omgeving is ontstaan. [M.V.R.]

BEWARINGSSTAAT

De zijde vertoont slijtage en lacunes, en is aan de rand uitgerafeld. De kleurenrijkdom is bewaard. Ze werd in 1993 door het textielatelier van het KIK behandeld o.l.v. V. Vereecken. [M.V.R.]

RADIOKOOLOSTOFDATERING

De zijde werd met de radiokoolstofmethode gedateerd tussen 890 en 1020 (95,4% probabiliteit) door ing. M. Van Strydonck en dr. M. Boudin van het KIK in 2012 (KIA-48818 (Tx.609): 1085±30BP en C:N=3,1) [M.V.R.]

TECHNOLOGISCHE ANALYSE

Patroonrapport: H. 13,5 cm; B. 27 cm. Rapport met verticale symmetrieas; het bevat twee symmetrische banen.

Ketting: basis-: beige zijde Z-twist; bind-: beige zijde Z-twist. Verhouding: 2 basisdraden voor 1 binddraad (= 1 kettingeenheid). Stap: 2 basisdraden. Dichtheid: 18 kettingeenheden per cm.

Inslag: zijde zonder merkbare twist: stelsel I: grond, diepblauwe zijde; stelsel II: rode zijde; stelsel III: plaatselijk, gele zijde; stelsel IV: plaatselijk, groene zijde. Verhouding: 1 scheut van elk inslagstelsel (= 1 inslageenheid). Volgorde: I, II, III, IV, IV, III, II, I. Stap: 4 inslageenheden. Dichtheid: 42 inslageenheden per centimeter. Weefselstructuur: keper 3S samiet.

Zelfkanten: geen.

[D.D.J.]

- 76 ERRERA 1907, p. 14.
 77 DE LINAS 1866, p. 329–331, pl. VII.
 78 *médailles circulaires de 106 millimètres de diamètre, inscrivant des dragons ailés à queue de paon*, in: DE LINAS 1866, p. 329. De 106 millimeter slaat op de interne diameter van de medaillons, nagenoeg dezelfde als die op het Brusselse fragment. De medaillonboorden zijn immers 1,8 centimeter breed, zoals de Linas verder ook aangeeft.
 79 Inv. 14572 in het Musée de la Mode et du Textile, Collection des Arts Décoratifs, Parijs, in: DEMANGE 2006, cat. 130; inv. 629 Franchetti in het Museo Nazionale del Bargello, Firenze, in: SURIANO & CARBONI 1999, cat. 1; inv. 761–1893 in het V&A Museum, Londen, in: KENDRICK 1925, cat. 1005; inv. 1902-1-214 in het Cooper Union Museum, New York, in: WEIBEL 1972, cat. 63.
 80 DE LINAS 1866, p. 329.
 81 VON FALKE 1913, II, p. 11, fig. 236.
 82 TREVER 1938.
 83 SCHMIDT 1980.
 84 HARPER 1961, p. 95; JEROUSSALIMSKAJA 1978, p. 191.
 85 *Yasht* 14.41 en *Yasht* 12.17, in: SCHMIDT 1980, p. 3–4.
 86 *Menog-i Xrad* 61.37–42, in: SCHMIDT 1980, p. 6.
 87 *Bundahishn*, Ir XIII 23. Ind XIV 23–24, in: SCHMIDT 1980, p. 10.
 88 DE BLOIS 1998, p. 638–639.
 89 BIER 1978, p. 120.
 90 In *Bundahishn* XVII 11 wordt de *senmurv* als de 'drievingerige Sen' bestempeld, in: SCHMIDT 1980, p. 15.
 91 GONOSOVÀ 1997, cat. 148.
 92 Een vruchtenkrans met afwisselend een granaatappel, druiventros en klimopblad is bijvoorbeeld te zien op een legwerkweefsel uit de 5de eeuw dat in Antinoë (Midden-Egypte) is aangetroffen, inv. S52/S53 in de Bouvierverzameling, in: STAUFFER 1991, cat. 34. Medaillons die met elkaar verbonden zijn door kleinere cirkels treft men ook reeds in de zgn. Koptische textielkunst aan, bijvoorbeeld op een legwerkweefsel in: VON FALKE 1913, fig. 25, evenals op een mozaïek in het Paleis van Theodorik in Ravenna uit het begin van de 6de eeuw, in: VON FALKE 1913, fig. 22.
 93 GRANGER-TAYLOR 1989, p. 151–166.
 94 ETTINGHAUSEN 1977, p. 35.
 95 SCHORTA 2001, cat. 197.
 96 SCHORTA 2001, fig. 203.
 97 De druiventros verwijst naar Dionysos, de god van de vegetatie en van de wijn uit de Grieks-Romeinse mythologie, terwijl de granaatappel een levenssymbool is dat al vanaf de vroeg-Sumerische periode (vierde millennium v.Chr.) in Irak voorkomt en sindsdien een wijde verspreiding kende in de klassieke, vroegchristelijke en Byzantijnse, maar ook Perzische en Armeense kunst, zie: MUTHMANN 1982, p. 12–13.
 98 MARSHAK 2006, cat. 56.
 99 HARPER 1961, p. 99.
 100 HARPER 1979, p. 120, met verwijzing naar A. Christensen, *L'Iran sous les Sassanides*, 2de ed., Kopenhagen, 1944, p. 469.
 101 HAMILTON 1959, p. 253.
 102 GIERLICH 1993, p. 9.
 103 SCHIPPMANN 1993, p. 136–137.
 104 COMPARETI & DE LA VAISSIÈRE 2006, pl. 1.
 105 SCHIPPMANN 1993, fig. 132.

- 106 Inv. 16364 en 19166, Musée des Arts décoratifs, Parijs, en inv. 8579-1863, V&A, Londen, recente studie en bibliografie in: SCHORTA 2001, p. 61–65 en cat. 158.
 107 Cfr. in: JEROUSSALIMSKAJA 1993, fig. 100.
 108 Onder meer VON FALKE 1913, I, fig. 96; HARPER 1978, cat. 60.
 109 DUPONT, GUICHERD & VIAL 1962, p. 38–50; SHORTA 2001, cat. 166 en 167.
 110 DOLCINI 1992, p. 3–16; SHORTA 2001, cat. 1.
 111 Inv. Kz. 6584, Hermitage Museum, Leningrad, in: JEROUSSALIMSKAJA 1978, p. 186.
 112 Synthese in: SHORTA 2001, p. 61–65.
 113 RIBOUD 1976, p. 21–42; JEROUSSALIMSKAJA 1978, p. 183–211; JEROUSSALIMSKAJA 1993, cat. 127/8; JEROUSSALIMSKAJA & BORKOPP 1996, cat. 1; JEROUSSALIMSKAJA 1996, p. 47–48, cat. 139 en 24.
 114 JEROUSSALIMSKAJA 1978, p. 186.
 115 RIBOUD 1976, p. 21.
 116 LESSING, Tafel 22b.
 117 ERRERA 1907, p. 14.
 118 VON FALKE 1913, II, p. 11, fig. 236.
 119 RICE 1958, p. 34.
 120 VOLBACH 1966, p. 106 en cat. 57.
 121 LAFONTAINE-DOSOGNE 1982, cat. Tx.11.
 122 LAFONTAINE-DOSOGNE 1995, cat. B.27.
 123 GONOSOVÀ 1997, cat. 148.
 124 ACKERMAN 1938, I, p. 695–696 en IV, pl. 199B.
 125 KENDRICK 1925, cat. 1005.
 126 Eveneens: SURIANO/CARBONI 1999, cat. 1, voor het fragment van Firenze; WEIBEL 1972, cat. 63 voor het fragment van New York.
 127 MUTHESIUS 1997, p. 60.
 128 MUTHESIUS 1997, M58.
 129 MUTHESIUS 1997, M52.
 130 MUTHESIUS 1997, M61.
 131 SCHRENK & REICHERT 2011, cat. 2.
 132 SCHRENK & REICHERT 2011, cat. 5.

Byzantijnse, Sassanidische en Arabische munt

0.3 *Solidus*. Anastasius I (491–518)¹³³

Byzantium
Goud, links en rechts doorboord
ø 24,00 mm; 4,43 g
Inv. ACO.92.4 (Afdeling Christelijke Kunst van het Oosten)

Recto:

Gehelmd en geharnast borstbeeld van de Byzantijnse keizer in vooraanzicht.

Omschrift:

DN ANASTA – SIVS PP AVG
Dominus Noster ANASTASIVS
PerPetuus AUGustus
= Onze heer Anastasius, keizer voor altijd

Verso:

Naar links staande Nike met kruis, eindigend in omgekeerd Christusmonogram

Links, in het veld: een ster

Omschrift:

VICTORI-A AVGG Γ
= De overwinning van de keizers

Afsnede:

CONOB
Constantinopolis (aurum) OBryziacum
= Constantinopel, goud door het vuur gezuiverd
Officina (werkplaats) nr. 3

Onder Constantijn I heeft de *aureus* plaatsgemaakt voor de *solidus*, die 20% lichter was. In de loop van de Byzantijnse periode evolueert ze verder onder de naam *nomisma*. [J.D.]



ACO.92.4 (recto)

ACO.92.4 (verso)

0.4 *Drachme*. Khusraw II (591–628)¹³⁴

Shiraz (Iran), regeringsjaar 26
Zilver
ø 25,1 mm; 4,00 g
Inv. IR.2545 (Afdeling Oud-Iran)

Recto:

Koningsbuste naar rechts gekeerd.

Rechts, inscriptie in Pahlawi met zijn naam:

hwslwd = Khusraw

Links, achter het hoofd, GDH in ligatuur

= Xvarrah, (koninklijke) glorie

Abzūd = is groter geworden

= de (koninklijke) glorie is groter geworden

In de rand, drie maansikkels met ster

(3 u-6 u-9 u)

In 4-5u: 'pd = goed, uitstekend¹³⁵

Verso:

Vuuraltaar, geflankeerd door twee aanhangers van het mazdeïsme.

Rechts, het atelier, ShY = Shiraz

Links, de datum, sh[sh?]wysty: 26 (regeringsjaar 26 = 616 n.Chr.)

In de kantlijn: maansikkels met sterren in de vier windstreken.

De term *drachme* komt uit het Grieks en evolueerde tot *drahm* in de Sassanidische periode (224–642) en ten slotte tot *dirham* in de Arabische wereld. [J.D.]



IR.2545 (recto)

IR.2545 (verso)

0.5 *Dirham*. Al-Mu'tazz bi-llah (866–869)¹³⁶

Arminiya, 252 H./866 n.Chr.
Zilver
ø 24,2 mm; 3,03 g
Inv. B001471-001 (Afdeling Nationale Archeologie)

Recto:

Midden:

لا اله الا / الله وحده / لا شريك له

'Er is geen God tenzij Allah,
de enige, Hij heeft geen gelijke.'

Omschrift (intern):

بسم الله ضرب هذا الدرهم بأرمينية في سنة اثنتين وخمسين
ومئتين

'In de naam van Allah is deze *dirham*
geslagen in Armenië in het jaar tweehonderd-
tweeënvijftig (252 H./866 n.Chr.).'

Begin van de tekst op 12 u.

Omschrift (extern): de Koran, Sura al-Rum, 30:

3-4.

Verso:

Midden:

الله / محمد / رسول / الله / المعتر بالله
/ أمير المؤمنين

'Aan Allah/ Muhammad/ profeet van Allah.'

'*al-Mu'tazz bi-llāh amīr al-mu'minīn*'

(aanvoerder der gelovigen)

Omschrift:

naar de Koran, Sura al-Tawba, 9: 33. [J.D.]

Deze *dirham* werd in Belgische bodem gevonden, te weten in een Karolingische muntschat, in 1906 toevallig ontdekt in Muizen bij Mechelen¹³⁷. Het is een schoolvoorbeeld van het Arabische munttype, dat alleen inscripties



B001471-001 (recto)

B001471-001 (verso)

draagt en dat na de munthervorming van de Umayyadische kalief Abd al-Malik in 79 H./698–9 n.Chr. de gebruikelijke munt werd in de Arabische wereld.

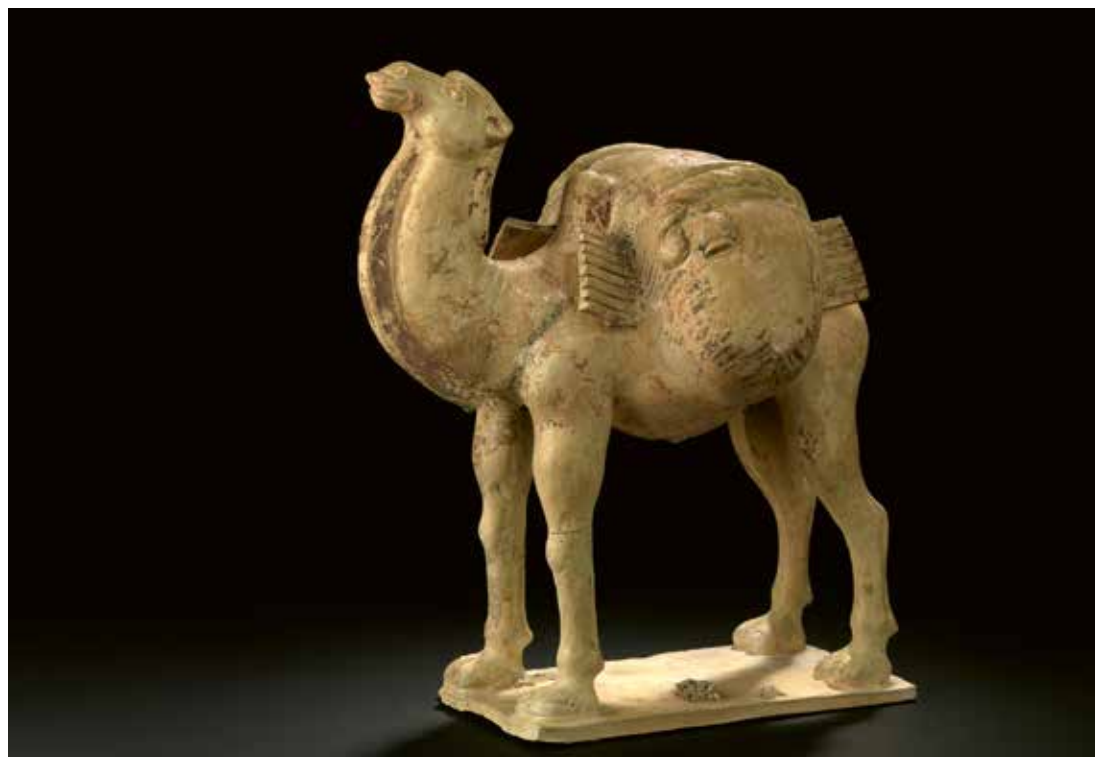
Ibn Khaldun schreef hierover:

‘De koningen van Perzië lieten op hun munten de beeltenis van hun regerende koning graveren, een vuuraltaar in de vorm van een kasteel, een dier of een voorwerp. Zij bleven dit doen tot het einde van hun rijk. In het begin van de islam werd dit gebruik echter verlaten wegens de eenvoud van het geloof en van de bedoeïenentaliteit van de Arabieren.

Hij [Abd al-Malik] liet woorden graveren, eerder dan afbeeldingen, want welsprekende woorden waren duidelijk geschikter voor de Arabieren. Bovendien, de religieuze wet verbiedt afbeeldingen.¹³⁸

[M.V.R.]

- 133 LAFONTAINE-DOSOGNE 1995, cat. B.16. Referenties: SEAR 1987, S.5; HAHN 1973–1981, MIB.7; BELLINGER 1966, DO.7c. Met dank aan dr. J. Van Heesch, conservator van het Muntenkabinet van de Koninklijke Bibliotheek van België, voor advies.
- 134 Referentie: GÖBL 1969, G.214. Met dank aan dr. R. Gyselen, Directeur de recherche au C.N.R.S., Parijs, voor advies.
- 135 *ʿpd* komt voor op een aantal munten van Khusraw II en wijst op het gebruik van zuiver zilver, terwijl munten zonder deze aanduiding uit een legering van zilver en koper zijn samengesteld, zie: Blet-Lemarquand M., avec la collaboration de R. Gyselen et de A. Gordus, *La question récurrente de la raison d'être de 'pd sur le monnayage de Khusrō II (590–628): étude préliminaire*, in: *Res orientales XVIII*, 2009.
- 136 Referenties: LANE-POOLE 1875–1890, BMC I.346; LAVOIX 1887–1896, BN. 983; ALBUM 1998, A.236.1. Met dank aan dr. W. Schulz, *Associate Professor and Chair at the DePaul University of Chicago*, voor advies.
- 137 ROSENS 1950, p. 203–208; VAN RAEMDONCK 2003/2007, p. 8, fig. 1; DRUART 2008, p. 3; DRUART 2011, p. 233–237.
- 138 Naar IBN KHALDŪN/ROSENTHAL 1967, 217. Het 'beeldenverbod' wordt vaak beschouwd als eigen aan de islamkunst. Nochtans zijn er afbeeldingen van mensen en dieren in te vinden, met name op miniaturen, voorwerpen en gebouwen. Heel wat specialisten hebben zich over dit vraagstuk gebogen, maar geen enkele theorie is zonder meer over te nemen. In de Koran is geen verbod op het afbeelden van levende wezens te vinden, wel een waarschuwing tegen idolencultus (De Koran, 5:90). De *hadīth*, de overgeleverde woorden en handelingen van de Profeet, staan wel afwijzend tegenover figuratieve voorstellingen, wat sommige theologen en rechtsgeleerden aangezet heeft om ze min of meer radicaal te verbieden. De toelaatbaarheid verschilt dus naargelang van de context en is niet absoluut noch algemeen. Wel mag men er van uitgaan dat de schroom om levende wezens uit te beelden een invloed gehad heeft op de ontwikkeling van de kunst, die een neiging naar stileren en abstrahering vertoont. Meer gegevens vindt men in: BEHRENS-ABOUSEIF 1998 en in: GONZALES 2001.



EO.931

0.6 Kameel met vracht

China, omgeving van Luoyang,
Tangdynastie (618–906)
Lichtroze klei, transparant bruingroen
glazuur en sporen van polychromie
H. 34,5 cm; L. 30 cm; D. 20,5 cm;
bodemplaat 23 x 13,5 cm
Aankoop F. Buckens (1929–1931)
Inv. EO.931 (Afdeling Verre Oosten)

BUCKENS 1947, fig. XXVII; KOZYREFF 1977, cat. 77.

Dit beeldje stelt een kameel voor. Hij staat met gestrekte poten en opgeheven kop op een rechthoekige bodemplaat. De kameel is zwaar beladen met balen stof, vaatwerk en wild als proviand op de linker- en rechterflank. Het beeldje was oorspronkelijk bedekt met een dunne laag bruingroen glazuur, dat op verschillende plaatsen is afgeschilferd. Het werd hier en daar opgehoogd met een rode beschildering, die nog zichtbaar is onder de last en op de kop van het dier. Bovendien zijn er nog sporen van details die werden geschilderd met zwarte penseelstreken, zoals de zadelriemen en de decoratie van de last.

In China werden beeldjes als deze kameel meegegeven als grafgift. Al eeuwenlang bestond de traditie om de overledene te omringen met

replica van objecten, mensen en dieren die hem tijdens zijn leven hadden omringd of die hem comfort, status en bescherming moesten bieden na de dood. Tijdens de Tangdynastie (618–906) was de hoofdstad Chang'an (het huidige Xi'an, provincie Shaanxi) het eindpunt van de zijderoute, die oost en west verbond. Het was een bruisende miljoenenstad waar vele nationaliteiten samenleefden. De grafgraven reflecteren deze periode. Kamelen golden als symbool bij uitstek van de commerciële uitwisselingen langs de zijderoute en werden bijgevolg ook in graven meegegeven. Doorgaans ging het om de Bactrische kameel met twee bulten, die werd gebruikt als rij- en lastdier.

In het graf waaruit dit exemplaar komt, werd ook een rijkameel gevonden. Beide dieren hadden een begeleider. Daarnaast trof men ook paarden, wachters, een dienaar en eenhoornige fabeldieren (*qilin*) aan. Het graf bevond zich in de regio van Luoyang (huidige provincie Henan). Het beeldje werd meegebracht door de Belgische dokter Fernand Buckens (1875–1952), die in China verbleef van 1902 tot 1924 en als bedrijfsarts werkzaam was bij de aanleg van de Longhai-spoorweg, op het traject tussen Luoyang en Zhengzhou. Tijdens graaf- en nivelleringswerken langs het spoortraject werden regelmatig Han- en Tanggraven blootgelegd,

wat Buckens systematisch noteerde en nadien publiceerde. De grafvondsten werden bij zijn terugkeer in België verworven door de KMKG. De Buckens-collectie was lange tijd een van de belangrijkste referenties voor Chinese archeologische verzamelingen in Europa. [N.v.]

BEWARINGSSTAAT

Zoals vaak het geval is bij dit type grafbeelden, vertoont deze kameel breuken ter hoogte van de fragiele poten. In 2007 werden oude restauraties verwijderd en hersteld in het restauratieatelier van ceramiek van de KMKG (F. Ossieur). [N.v.]

0.7 Astrolabium

Messing

ø 12,15 cm

Inv. IS.D.250 (Depot van het Koninklijk Observatorium van België (1951))

MICHEL 1947, p. 185; MONTGOMERY-WYAUX 1978, p. 11, fig. 33; VAN BOXMEER 1996, p. 94.

Dit astrolabium wordt toegeschreven aan Shams al-Dīn Muhammad Saffār, die actief was tussen ca. 878 H./1473 n.Chr. en ca. 911 H./1505 n.Chr. Vier andere bewaarde astrolabia zouden eveneens van zijn hand zijn¹³⁹. Dit exemplaar werd door het Koninklijk Observatorium van België in bewaring gegeven¹⁴⁰. Het is onvolledig. Alleen de moeder in messing en drie inlegplaten of timpanen zijn bewaard gebleven. De *alhidade*, de spin, de spil, het paard en een van de twee spietjes om de timpanen mee vast te houden ontbreken. De lettertekens die op de moeder zijn gegraveerd, zijn in het Kufisch, terwijl het colofon, dat het bovenste rechter kwart van de rug inneemt, in een grof *naskh* is geschreven.

Tekst van het colofon:

قد فرغ من صنعته هذه / الأصطرلاب العبد الفقير /
... الغفار شمس الدين محمد / صفار في سنة ثمان وسبعين ...

De vertaling is als volgt:

‘Heeft beëindigd het vervaardigen van dit astrolabium de arme dienaar [van Allah] ... de Barmhartige Shams al-Din Muhammad Saffār in het jaar 87...’

De inscriptie van het colofon vertoont enkele onregelmatigheden: 1. De graveur gebruikt het aanwijzend voornaamwoord *hadhihi* (in het vrouwelijk) om naar het astrolabium te verwijzen, terwijl het woord in het Arabisch mannelijk is. Men verwacht dus *hadha*. 2. Het eerste woord van de derde lijn heeft geen betekenis. 3. Het laatste woord van de vierde lijn is onleesbaar. Aangezien het deel uitmaakt van de datum, is deze laatste niet zeker¹⁴¹.

De limbus of verhoogde rand aan de voorzijde van de moeder is, zoals gebruikelijk, onderverdeeld in 360°. Op de bovenste helft van de rug loopt de graadindeling van 10° naar 10°: van links naar rechts stijgt ze van 10° tot 90° en daalt vervolgens weer van 90° tot 10°. Op het eerste kwart van de rug staan de grafiek van de sinussen van de hoeken 5° in 5° en de stralen die het kwart in hoeken van 5° verdelen. Op de onderste helft is het schaduwvierkant gegraveerd waarmee landmeting kan worden uitgevoerd. Zoals gebruikelijk is één kant van het schaduwvierkant in zeven delen ingedeeld met de vermelding *zil al-aqdām* of ‘schaalverdeling in voeten’, en de andere kant in twaalf delen met de vermelding *zil al-asābi* of ‘schaalverdeling in duimen’. Met behulp van deze graduatie en de hier ontbrekende *alhidade*, die naar een bepaald punt wordt gericht om een rechte hoek te verkrijgen, kan de tangens of cotangens worden berekend.

Met het schaduwvierkant kan men de hoogte, diepte of afstand meten van een punt dat onbereikbaar is vanuit de plaats van waarneming. Door de lengte te meten van de schaduw van een verticale (*umbra recta*) en van een horizontale (*umbra versa*), kan men de afstand van het verste punt in verhouding tot het observatiepunt bepalen. Dit kan voor ieder uur van de dag, want het astrolabium laat toe om op ieder ogenblik de hoogte van de zon op te nemen.

Op de bodem van de moeder is een lijst gegraveerd met de namen van 36 steden met hun geografische breedte:

Mekka, 21°40'; 2. Bait al-Maqdis (Jeruzalem), 32°15'; 3. Misr (Caïro), 29°00'; 4. Damascus, 33°00'; 5. Kufa, 31°00'; 6. Bagdad, 33°20'; 7. Wasit, 37°00'; 8. Bassora, 31°00'; 9. Shustar, 37°00'; 10. Lashkar, 37°00'; 11. Shiraz, 29°01'; 12. Kazerun, 30°00'; 13. Kirman, 30°00'; 14. Mosul, 36°30'; 15. Nahavend, 36°10'; 16. Hamadan, 36°10'; 17. Qumm, 35°40'; 18. Isfahan, 32°25'; 19. Rayy, 36°00'; 20. Qazwin, 37°00'; 21. Zendjan, 36°00'; 22. Kashan, 34°00'; 23. Amol, 37°40'; 24. Karkan,

36°07'; 25. Marw, 37°30'; 26. Bukhara, 36°07'; 27. Balkh, 38°40'; 28. Akhlat, 39°07'; 29. Nakhijewan, 38°25'; 30. Khwarizm, 42°10'; 31. Qustantiniyya (Constantinopel), 45°00'; 32. Maragha, 37°31'; 33. Marand, 37°00'; 34. Habashah, 30°20' [20°30']; 35. Aden, 13°00'; 36. Medina, 25°00'.

In het uitgeholde deel van een planisferisch astrolabium wordt een timpaan gelegd en daarboven komt de spin die de hemelkaart weergeeft. Het timpaan moet de gebruiker van het astrolabium helpen om de astronomische coördinaten te bepalen die overeenkomen met de geografische breedte van de plaats waar hij zich bevindt. Ieder timpaan is recto verso gegraveerd. Aangezien het alleen maar van een welbepaalde plaats de breedte kan geven, horen er bij ieder astrolabium meerdere timpanen voor de verschillende geografische breedten die de gebruiker tijdens zijn verplaatsingen zou kunnen doorlopen. Een astrolabium kan tot zes, zelfs zeven timpanen tellen.

De geografische breedte van een bepaalde plaats wordt op het timpaan bepaald door de stereografische projectie van het zenit van de betrokken plaats en van de Noordpool. Deze twee elementen bepalen de meridiaan van de plaats. Ze zijn voortdurend in de stereografische projectie verbonden met bepaalde referentiecirkels, zoals de evenaar en de Kreefts- en Steenbokskeerkring. Zijn er ook mee geassocieerd: de breedtegraden, die hun Arabische benaming hebben bewaard, de *almucantaras* en de verticale ringen *dawā'ir al-sumūt*. Op een timpaan staan ook twee soorten uurlijnen: deze van de gelijke uren, *horae aequinoctiales*, en deze van de ongelijke uren, *horae temporales*. In dit astrolabium heeft het eerste timpaan betrekking op de breedte 34°16', het tweede op de breedte 31°13' en het derde op de breedte 20°30'. [H.E.]

139 Museum voor Islamitische Kunst, Caïro, gedateerd 882/1477; Fitzwilliam Museum, Cambridge, 882/1477; Museum of the History of Science, Evans Collection, Oxford, 886/1481; Collection Chadenot, La Ferté-Bernard, 911/1505, in: GUNTHER 1932, p. 241; DE SOLLÀ PRICE 1951, p. 23; MAYER 1956, p. 75–75; KING 2005, p. 501 en 1008 (Irak en Iran, 12de tot 16de e.). Zie ook in: MICHEL 1947, p. 185 (met vermelding van werkplaats in Mosul).

140 VAN BOXMEER 1996, p. 94.

141 Nota van de redactie: volgens A. Mekhitarian, voormalig conservator van de verzameling, stond er mogelijk een 8. De datum zou dan 878 H./ 1473 n.Chr. zijn.





IS.5005 (open)

0.8 Sferische wierookbrander

Damascus (Syrië) of Oost-Anatolië/Noordwest-Iran,
einde 15de eeuw

Messing, zilverinlegwerk, zwarte pasta (bitumen?)
ø 9,5 cm

Aankoop kunsthandel, Parijs (1914)

Inv. IS.5005

LAURENT 1930, p. 34, fig. 2; JANSEN 1964, cat. 148,
p. 37, pl. LXVII, fig. 133; MEKHITARIAN 1976, fig. 107;
MONTGOMERY 1978, p. 10, fig. 21; AULD 2004,
cat. 1.10.

De wierookbrander bestaat uit twee helften die men kan sluiten met pin en groef (zogenoemde bajonetsluiting). In de wanden zijn ronde gaatjes geboord, waarlangs de geurige walmen kunnen ontsnappen. Het messing is

gegraveerd, en met zilver en een organische pasta (bitumen?) ingelegd. De versiering volgt een logisch vlechtpatroon, identiek op beide helften: vanuit een zespuntige ster in het zenit lopen zestien gelobde cartouches straalsgewijs naar de randen toe. De ruimten tussenin zijn opgevuld met in elkaar gevlochten ranken met gespleten palmetjes. In de onderste helft is er een schaalte waarin de aromaten werden verbrand. Het is opgehangen aan twee vlakke concentrische ringen die in tegengestelde richting kunnen draaien. Dit systeem zorgt ervoor dat het schaalte en zijn inhoud in alle omstandigheden waterpas blijven. Het wordt de 'cardanische ophanging' genoemd, naar de Italiaanse filosoof en mathematicus Hieronymus Cardanus, die het uitvoerig beschreef in zijn boek van 1550, *De subtilitate rerum*. Leonardo

da Vinci had het principe echter al ruim vijftig jaar eerder uitgetekend in verband met de ophanging van het scheepskompas¹⁴².

TRADITIE VAN DE WIEROOKBRANDER

In China was de cardanische ophanging al beschreven in teksten uit de Hanperiode (206 v.Chr.–220 n.Chr.). Het prototype van de sferische wierookbrander met binnenin een schaalte dat aan wendbare ringen is opgehangen, is in China te vinden, namelijk tijdens de Tangperiode (618–906). Een zilveren, opengewerkt exemplaar uit de 7de of eerste helft van de 8ste eeuw werd aangetroffen in de omgeving van Xi'an, ongeveer in het midden van China¹⁴³. Het heeft een doorsnede van slechts 4,5 centimeter en is voorzien van een

scharnier, sluitsysteem en korte ketting met haak. Dergelijke kleinoden werden in China aan een staander opgehangen of door elegante vrouwen en mannen aan de gordel gedragen.

In de islamitische wereld waren sferische wierookbranders minstens vanaf de 11de eeuw in gebruik. De Siciliaanse dichter Ibn Hamdis (ca. 1056–1133) beschreef hoe zo'n brander over een zijden tapijt werd gerold en hoe de geurwalmen in spiralen door de gaatjes omhoog drongen en zich in de ruimte verspreidden. De dichter preciseerde hoe het schaalpje, waarin aloë en sandelhout werden verbrand, waterpas werd gehouden door toedoen van ringen die op hun as konden draaien¹⁴⁴. Een van de oudste bewaarde wierookkappels uit de islamitische wereld is door de inscriptie met de naam van de emir Badr al-Din Baysari tussen 1264–1279 gedateerd en werd in Damascus vervaardigd¹⁴⁵. Hij is bewaard in het British Museum in Londen en bezit een haakje om hem op te hangen. Onder de 64 sferische wierookbranders uit het Midden-Oosten die tot hiertoe zijn opge-lijst¹⁴⁶, tellen we er slechts twee met een haakje, wat suggereert dat de meeste werden voortgerold, zoals door Ibn Hamdis beschreven.

Vanaf de 12de eeuw werden dergelijke objecten in Europa gesignaleerd, hier met een andere functie, namelijk als handverwarmers¹⁴⁷. Het schaalpje met de cardanische ophanging bevatte dan een hete of smeulende substantie. In 1235 vermeldde Villard de Honnecourt een *escaufaile de mains*, dat hij beschreef als een koperen appel met binnenin een systeem van ringen die een kommetje horizontaal hielden, waaraan de bisschop tijdens de hoogmis zijn handen kon opwarmen¹⁴⁸. In deze vroege periode lijkt het object uitsluitend in de kerk te zijn gebruikt. In de 15de–16de eeuw duiken bolvormige handverwarmers op in boedelinventarissen van de hoven, bijvoorbeeld van Philips de Goede (1420), of in inventarissen van rijke burgers, zoals Cosimo I de Medici (1519–1574)¹⁴⁹. Het waren verzamelobjecten geworden. Op een portret van de koopman Georg Gisze van de hand van Hans Holbein de Jonge uit 1532 is er een te zien, opgehangen aan een schap tegen de kamerwand¹⁵⁰.

OORSPRONG

In 1930 identificeerde Laurent het exemplaar van het Jubelparkmuseum als een Perzische handverwarmer uit de 13de eeuw¹⁵¹, hierbij in 1964 gevolgd door Jansen¹⁵². In 1976 publiceerde Mekhitarian er een foto van met

de vermelding: 'sferische wierookbrander, later gebruikt als handverwarmer, Mosul (Noord-Irak), einde 15de eeuw'¹⁵³. Volgens Montgomery-Wyax in 1978 betrof het een Veneto-Saraceense wierookbrander uit de 16de eeuw¹⁵⁴. Auld opteerde voor een oorsprong in de tweede helft van de 15de eeuw in Oost-Anatolië of Noordwest-Iran¹⁵⁵.

Inlegwerk was een belangrijke innovatie van de islamitische metaalkunst. In de loop van de 12de eeuw kwam de techniek tot ontwikkeling in de oostelijke provincies, vooral in en rond Herat, en verspreidde zich van daaruit over de hele islamitische wereld¹⁵⁶. Met zilver, goud of rood koper ingelegd messing was goedkoper dan het zuivere edelmetaal, maar zag er toch kostbaar uit. Contrasterende kleuren lieten de motieven beter tot hun recht komen, een effect dat nog kon worden versterkt door de achtergrond met een zwarte pasta te verdonkeren. Migrerende ambachtshouders en handelaars brachten de techniek westwaarts, naar Irak (Mosul), Anatolië, Syrië en Egypte. In Damascus werd hij al tijdens de regering der Ayyubiden (1171–1250/Damascus tot 1260) toegepast. In de tweede helft van de 13de eeuw waaide hij over naar Caïro, de zetel van de Mamlukendynastie (1250–1517), die de productie van dit veredelde metaalwerk met officiële opdrachten ondersteunde. Tot de 16de eeuw bleven Caïro en Damascus de belangrijkste productiecentra, maar het is moeilijk uit te maken in welk van beide centra een bepaald object is vervaardigd.

Tegen het einde van de 14de eeuw, een periode van onstabiliteit waarin het mecenaat sterk terugliep¹⁵⁷, zijn de Mamlukse metaalbewerkers zich meer tot de Europese markt gaan wenden¹⁵⁸. Venetiaanse kooplieden, die de handel rond de Middellandse Zee beheersten, speelden daarop in en begonnen het ingelegde metaalwerk in te voeren om te verkopen. Venetië tekende verschillende commerciële overeenkomsten met de Mamluken en verkreeg depots en magazijnen in Alexandrië, Caïro, Aleppo en Damascus. Bij geschenken die ter gelegenheid van diplomatieke contacten tussen Venetië en het Mamlukenhof werden uitgewisseld, hoorde ingelegd metaalwerk¹⁵⁹. Geleidelijk aan werd in het Midden-Oosten speciaal voor de export naar Europa geproduceerd¹⁶⁰. Vorm en versiering werden enigszins aan de Europese smaak aangepast: Arabische inscripties werden beperkt, kregen een zuiver decoratieve functie of werden vervangen door geometrische, in elkaar gevlochten motieven, palmetten en ranken.

Tijdens de regering van Mamlukensultan Qaitbay (1468–1496) valt er een heropleving van het metaalwerk in Syrië en Egypte waar te nemen. Een groep sferische wierookbranders, waaronder die van het Jubelparkmuseum, werd wellicht tijdens diens regering vervaardigd of onmiddellijk daarna, tot aan de machtsovername door de Osmanen in 1517¹⁶¹. Typisch zijn de virtuoze ineengevlochten patronen. Waar dit metaalwerk gemaakt werd, is nog steeds niet zeker. Was het in Caïro of in Damascus? In de 14de eeuw was er een werkplaats onder de citadel in Caïro, waar uitgelezen stukken werden vervaardigd die naar de Rasulid-sultans van Jemen werden geëxporteerd¹⁶². Historici en reizigers weten echter te vertellen dat de productie in Damascus groter was dan in Caïro en dat er langs de zuidmuur van de Umayyadenmoskee een van de fijnste markten van het Mamlukenrijk lag, van waaruit metaalwerk naar de rest van Syrië, Egypte, Irak en Byzantium werd uitgevoerd¹⁶³. In inventarissen van Europese verzamelaars, bijvoorbeeld van de hoger vermeldde Cosimo I de Medici, die twee sferische wierookbranders onder zijn *preciosa* telde¹⁶⁴, vindt men verwijzingen naar metaalwerk uit Damascus, dat er wordt beschreven als *domaschini, alla domaschina*. Hieruit kan men afleiden dat hier, zeker aanvankelijk, de meeste stukken voor de Europese markt werden gemaakt of in elk geval van hieruit werden verhandeld¹⁶⁵. Damascus was de favoriete bestemming van Europese reizigers in de 14de en 15de eeuw en de metaalbewerkers van die stad konden de vermindering van Mamlukse opdrachten compenseren door te werken voor de Europeanen. Metaalbewerkers uit Caïro kregen die kans niet, omdat het Europeanen in de regel niet toegestaan werd die stad te bezoeken¹⁶⁶. Caïro heeft daardoor meer te lijden gehad onder de achteruitgang van de metaalbewerking dan Damascus, waarvoor de westerse markt openlag. Damascus is dus de meest voor de hand liggende plaats van oorsprong van de wierookbrander.

Er is echter een andere hypothese, namelijk dat de wierookbrander in Oost-Anatolië of Noordwest-Iran tot stand zou zijn gekomen. In 2004 publiceerde Auld een diepgaande stilistische studie van een groep ingelegde metaalwerken die in het verleden onder de noemer Veneto-Saraceens werden ondergebracht, zoals ook deze wierookbrander¹⁶⁷. De term was door Stanley Lane-Pool (1886) gelanceerd, voortgaand op Italiaanse en Franse onderzoekers die dachten dat deze met edelmetaal ingelegde stukken waren vervaardigd door islamitische



kunstenaars die in Venetië werkten¹⁶⁸. Deze theorie werd echter in 1970 al weerlegd, omdat in de Venetiaanse archieven geen bewijs werd gevonden voor de aanwezigheid van islamitische kunstenaars in de stad. Bovendien is het onwaarschijnlijk dat het strikte systeem van de gilden dat in Venetië gangbaar was, hen zou hebben toegestaan er te werken¹⁶⁹. Waar en voor wie werkten ze dan wel? In haar studie vertrekt Auld van het metaalwerk gesigeneerd door Mahmud al-Kurdi en Zayn al-Din en verwante stukken¹⁷⁰. Van beide kunstenaars is overigens een wierookkappel bewaard¹⁷¹. Auld opteert voor een Turkmeense oorsprong voor dit metaalwerk, dat volgens haar in Oost-Anatolië of Noordwest-Iran tot stand is gekomen. In een sfeer van diplomatieke intriges in de 15de eeuw, met de bedreiging van de Osmanen op de achtergrond, hebben de Venetianen contacten gelegd met hun rivalen, de Turkmeense Aq Qoyunlu-dynastie, die toen Tabriz als hoofdstad had. Steeds volgens Auld verklaart dit het Perzische element in de versiering van deze groep voorwerpen.

Om de situatie nog complexer te maken, zijn er westerse navolgingen. Europese, vooral Italiaanse kunstenaars, onder wie bijvoorbeeld Benvenuto Cellini (1500–1571), hebben het ingevoerde metaalwerk willen nabootsen of zelfs overtreffen. Ook hun werk is soms moeilijk te herkennen. Deze raadselachtige wierookbrander moet bijgevolg gezien worden als een microkosmos, een wereld in het klein, waarin een groot aantal artistieke stromingen samenkomen, als vrucht van intense commerciële en politieke contacten en culturele kruisbestuivingen tussen het Europa van de renaissance en verschillende regio's uit de islamitische wereld in die periode. [M.V.R.]

BEWARINGSSTAAT

Goed. Het object is volledig, op kleine lacunes van het zilveren inlegwerk na. [M.V.R.]

Tot slot citeren we de Italiaanse reiziger, Simone Sigoli over zijn bezoek in 1384–1385 aan de markten van Damascus:

‘Hier wordt nog een grote hoeveelheid bekens en kannen in messing vervaardigd en zij lijken werkelijk van goud te zijn gemaakt, en bovendien zijn er figuren en bladeren op aangebracht en ander subtiel werk in zilver, dat is een heel mooi ding om te zien.’

‘Van dit ambacht zijn zij de meest volmaakte en grote meesters, en in werkelijkheid is hun onderlinge organisatie een mooie en edele zaak, want als iemands vader goudsmid is, kunnen zijn zonen nooit een ander ambacht uitoefenen dan dit, en zo gaat het van nakomeling tot nakomeling, zodat zij onvermijdelijk volmaakte meesters worden in hun ambacht.’¹⁷²

142 *Codex Madrid I (Ms. 8937)*, Biblioteca Nacional de Madrid, illustratie in: GIBBS-SMITH 1978, nr. 57.

143 In Hejiacun, Xi'an, in de provincie Shaanxi, in: BRINKER & GOEPPER 1981, cat. 90, fig. 191. Met dank aan N. Vandepierre, conservator van het Verre Oosten in de KMKG, voor de referentie.

144 SCERRATO 1968, p. 29, vermeld in: FONTANA 1993, p. 488.

145 Inv. OA 1878.12–30.682, British Museum, Londen, in: WARD 1993, p. 110–111, fig. 87.

146 AULD 2004, p. 108; met haakjes: cat. 1.17 en 53.

147 LAURENT 1930, p. 34–37; referenties aan *calefactoria of pomme chauffée-mains*, in: AULD 2004, p. 109.

148 Geciteerd in: AULD 2004, p. 109.

149 Referenties in: AULD 2004, p. 110.

150 ETTINGHAUSEN 1989, p. 176, fig. 190.

151 LAURENT 1930, p. 34.

152 JANSEN 1964, cat. 148 (inventarisnummers 5005 en 5896 werden omgewisseld), pl. LXVII, fig. 133.

153 MEKHITARIAN 1976, fig. 107.

154 MONTGOMERY-WYLAUX 1978, p. 10, fig. 21.

155 AULD 2004, cat. 1.10.

156 WARD 1989, p. 202; WARD 1993, p. 71.

157 De politieke onrust, inflatie, hongersnood, plagen en metaalschaarste die aan de achteruitgang van het metaalwerk te gronde lagen, worden beschreven in: ALLAN 1984, p. 85–94.

158 WARD 1989, p. 206; WARD 1993, p. 113–116.

159 AULD 2006, p. 214.

160 WARD 1989, p. 204–209; WARD 1993, p. 116.

161 Onder meer de met zilver en goud ingelegde exemplaren van het British Museum (inv. 1882.3–21.19, in: WARD 1993, fig. 92), van het Musée du Louvre (inv. 925, in: MELIKIAN-CHIRVANI 1971, cat. 173), van het Museo Nazionale del Bargello in Firenze (inv. Bg.B 292, in: CURATOLA 2002, cat. 89) en van het Museo Civico Medioevale in Bologna (inv. 2111, in: AULD 2004, cat. 1.4); deze alleen met zilverinlegwerk, zoals in de Ca' d'Oro in Venetië (inv. BR 49, in: TONGHINI 1994, cat. 170), van de H. Mosercollectie in Bern (inv. M. K. 122, in: BALSIGER & KLÄY 1992, p. 119), beide met cartouches zoals deze in Brussel, en van het Museo Civico Correr in Venetië (inv. Cl. XII, 11, in: FONTANA 1993, cat. 305); deze met zilverinlegwerk en een zwarte pasta cfr. het Brusselse exemplaar, onder meer in The Freer Gallery of Art in Washington (inv. 39.58, in: ATIL & CHASE & JETT 1985, cat. 23), in The Aron Collection (ALLAN 1986, cat. 17–19); een met enkel de zwarte substantie in de David Collection in Copenhagen (inv. 63/1979, in: VON FOLSACH 2001, cat. 520); ten slotte uitsluitend gegraveerd, onder meer in het Kunstmuseum Düsseldorf (inv. 11733, in: VON GLADISS, cat. 4/103, fig. 697), met cartouches zoals op deze van het Jubelparkmuseum.

162 WARD 1989, p. 208.

163 WARD 1989, p. 208.

164 CURATOLA & SPALLANZANI 1981, cat. 1 & 2.

165 WARD 2008, p. 267. De termen *alla damaschina*, evenals *alla turchesca* en *all'agemina* of *azzimina* zouden ook verwezen kunnen hebben naar de techniek van het inlegwerk, zie: AULD 2004, p. 37.

166 WARD 2008, p. 267–268.

167 AULD 2004.

168 AULD 2006, p. 225.

169 Huth 1970, vermeld in: ALLAN 1986, p. 55; WARD 1989, p. 208; AULD 2006, p. 218; BEHRENS-ABOUSEIF 2004, p. 52.

170 AULD 2004.

171 Inv. 2110, Museo Civico Medioevale, Bologna, en inv. 54.2236 A en B, Walters Art Museum, Baltimore, in: AULD 2004, cat. 1.1 en 1.2.

172 SIGOLI/RUA 1884, p. 63–64. Met dank aan C. Loots, Don Boscobibliotheek, Oud-Heverlee, voor het ter beschikking stellen van deze publicatie.



I

De eerste eeuwen: van Arabisch rijk tot islamitisch cultuurgebied

**Muhammad (ca. 570–632), het kalifaat van Medina (632–661),
de Umayyaden (661–750) en de Abbasiden (750–1258)**

De geschiedenis van wat gemeenzaam bekendstaat als 'de islamwereld' begon vele eeuwen geleden op eerder bescheiden wijze in een handelsnederzetting in een uithoek van de laatantieke wereld. In de vroege 7de eeuw van onze jaartelling kreeg een mindere telg van een Arabische stam immers een roeping. Al na enkele generaties werd de enorme impact van deze roeping duidelijk: voortgestuwd door een uiterst efficiënte combinatie van charismatisch leiderschap, tribale slagkracht, ideologisch vuur en organisatorische flexibiliteit verscheen reeds bij aanvang van de 8ste eeuw een nieuwe wereldorde in deze laatantieke wereld, gedomineerd door een Arabisch wereldrijk dat zijn oorsprong expliciet aan de Arabier Muhammad en zijn profetische missie ontleende. Zijn 'opvolgers', de kaliefen, heersten nu in naam van het nieuwe monotheïsme dat hij had verkondigd over een gigantisch gebied, dat zich uitstrekte van de Atlantische kusten van Noord-Afrika en het Iberisch schiereiland in het westen tot aan de Hindukush en de Indusvallei zo'n zeventienduizend kilometer verderop in het oosten.

Tot een eind in de 10de eeuw (de 4de eeuw van de hidjra- of islamitische jaartelling) bleven de kaliefen proberen om hun rol als leider van dit wereldrijk te vervullen, vaak met wisselend succes. Opvallend daarbij is de verdere ontwikkeling van het monotheïstische project, dat zorgde voor enige samenhang in een enorme diversiteit aan volkeren, culturen en samenlevingen in oost en west. Van een ideologisch instrument dat in de eerste plaats een doelgerichte legitimiteit verleende aan de nieuwe machthebbers, ontwikkelde de islam zich gaandeweg tot een alomvattend

religieus en maatschappelijk systeem dat een eigen zingevende identiteit verschafte aan een almaar groeiende groep onderdanen van de kaliefen.

Deze complexe transformatie van een wervend Arabisch monotheïsme naar een gesofisticeerd ethisch en sociaal systeem met universele ambities was verre van afgerond in de 10de eeuw. Ze ging echter al wel gepaard met een belangrijke verandering in het gezag dat deze kaliefen uitstraalden, een verandering die van fundamenteel belang is voor de organisatie van religie en maatschappij tot op de dag van vandaag. De kaliefen, van oorsprong de ware opvolgers van Muhammad op politiek én op religieus vlak, moesten in de loop van de 9de eeuw hun statuut als morele gids voor Muhammads groeiende gemeenschap definitief overlaten aan anderen. In deze 9de eeuw nam een nieuwe groep van specialisten ter zake, de religieuze geleerden (*'ulamā'*), de taak van hen over om over de zuiverheid van geloof en – vooral – geloofspraktijk na te denken en te waken, geleid door principes van traditie (*sunna*), consensus (*idjmā'*) en populaire steun.

Deze opvallende verschuiving in maatschappelijke gezagsstructuren vormt een belangrijke mijlpaal in de geleidelijke islamisering van lokale culturele elites en praktijken in de uitdijende islamwereld. Ze verklaart ook hoe het mogelijk is dat samen met het wereldrijk van de kaliefen niet ook het ideologische project verdween dat de kaliefen aan de macht had gebracht. Losgekoppeld van het lot van deze of gene kalief, nauw verbonden met de onstilbare honger van religieuze geleerden naar kennis over traditie en inter-

pretatie, en gestimuleerd door rituelen zoals de jaarlijkse bedevaart naar Mekka, verwerd islam tot een transregionaal en transcultureel moreel en maatschappelijk ijkpunt waarin een veelheid aan lokale gewoonten, gebruiken en identiteiten uit oost, west, noord en zuid zich steeds beter thuis voelden. Het 'huis van de islam' (*dār al-islām*), gebouwd op de fundamenten van Muhammads roeping en op de verwezenlijkingen der kaliefen, ontwikkelde zich zo tot een gastvrij huis met vele kamers, waarin oude en nieuwe stijlen, vormen, technieken, inzichten, praktijken en groepen een plaats vonden. Dit nog steeds uitdijende 'huis van de islam' herbergde tegelijk echter ook een morele geborgenheid, een sociaaleconomische gelijkvormigheid en een ethisch-religieuze verbondenheid die vorm gaf aan een culturele samenhang. Dankzij deze samenhang kan toch over een integrerende islamwereld – één huis – gesproken worden, ondanks politieke en andere verbrokelingen. De kunsten en wetenschappen hebben hiertoe bij uitstek bijgedragen door het huis herkenbaar aan te kleden en zelfs mee vorm te geven. Het belang hiervan – ook vandaag nog – wordt geïllustreerd door de blijvende herdenking van deze ontluikende islamwereld als de klassieke periode in de islamitische cultuur, in oost en west!

De islamitische traditie stelt dat Muhammad geboren werd in Mekka in het jaar 570, als lid van een lagere tak van de leidende clan der Quraysh, en dat hij pas in 610, tijdens een van zijn gewoontelijke periodes van bezinning in een grot nabij Mekka, zijn eerste openbaring ontving. Deze eerste profetische openbaring wordt beschouwd als een traumatische ervaring voor Muhammad, die pas geleidelijk aan vrede zou nemen met zijn lot. Vanaf 612 zou hij opnieuw – en vanaf dan regelmatig tot aan zijn dood twintig jaar later – openbaringen krijgen, die uiteindelijk samen de tekst van de Koran vormen. Muhammad trok in het jaar 622, na tien jaar prediking in een alsmaar vijandiger Mekka, met zijn handvol volgelingen naar een gastvrijere omgeving in de Hidjaz: de vruchtbare oase Yathrib, die vervolgens de nieuwe naam Medina (*al-Madīna*/'De Stad') kreeg. Het jaar van deze migratie wordt algemeen beschouwd als het jaar 0 van een nieuw tijdperk, het tijdperk van de gemeenschap (*umma*) die publiekelijk Muhammads roeping en leiding aanvaardt.

In Medina kreeg deze gemeenschap inderdaad voor het eerst duidelijk vorm. Hierin stond zowel het huis als de familie van de profeet centraal. Het huis van de profeet was naar verluidt een ommuurd gebouw dat dienstdeed als gebedsplaats en vrijplaats voor de gemeenschap en als woonplaats voor Muhammad en zijn familie. Deze familie ontstond volgens de islamitische traditie uit de elf huwelijken die Muhammad in Medina aanging, als onderdeel van de politieke en sociale allianties die hij smeedde om zijn gemeenschap samen te houden. Aldus werd hij de aanvoerder van een nieuw soort stam, een gemeenschap van gelovigen, waarin zowel de emigranten uit Mekka als de oorspronkelijke bewoners van Yathrib/Medina een plaats vonden. Dit werd bekrachtigd via akkoorden tus-

sen de verschillende onderdelen van deze gemeenschap, die door de creatie van een gemeenschappelijk doel ernaar streefden om onderlinge geschillen en tegenstellingen op te heffen. Dit gemeenschappelijke doel werd naar verluidt niet enkel in Muhammads roeping gevonden, maar zeker ook in de regionale competitie en strijd met de Quraysh van Mekka. Volgens de traditie vonden er een aantal veldslagen met de Mekkanen plaats, die omstreeks 628 vooral aantoonde dat Muhammads gemeenschap in Medina aan het langste eind zou trekken. Uiteindelijk kon hij in januari 630 Mekka zelf veroveren, waarna zijn leiderschap erkend werd door zowat alle Arabische stammen op het schiereiland. In 632, het tiende jaar sinds de hidjra, wordt ten slotte de zogenaamde 'afscheidsbedevaart' gesitueerd, Muhammads laatste bezoek aan zijn geboortestad Mekka. Bij zijn terugkeer naar Medina werd hij ziek, en korte tijd later – volgens de bronnen op 8 juni 632 – stierf hij in zijn huis, in het bijzijn van zijn favoriete echtgenote Aïsha.

Al meteen na Muhammads overlijden barstte volgens de traditie een hevig debat los over zijn opvolging aan het hoofd van de jonge 'gemeenschap van gelovigen'. Bij gebrek aan duidelijke instructies kwamen meer traditionele principes van erfelijk leiderschap lijnrecht te staan tegenover het nieuwe idee van een leiderschap gestoeld op verdiensten aan Muhammads gemeenschap. Al snel verschenen daardoor breuken in de prille gemeenschap, die tot vandaag de dag nog zichtbaar zijn in de tweespalt tussen sjiieten en sunnieten. In 632, en ook in de decennia daarna, werd in eerste instantie nog een consensus gevonden, ten voordele van enkele vooraanstaande leden van Muhammads entourage in Medina. De belangrijkste verdienste van deze alom gerespecteerde nieuwe 'aanvoeders der gelovigen' – door latere generaties vooral herinnerd als de 'rechtgeleide kaliefen' – was dat zij erin geslaagd zijn om Muhammads project een tweede adem te doen vinden. Ook na 632 was dit vooral te danken aan de hernieuwde strijd tegen diegenen die het leiderschap van Medina weigerden te aanvaarden. Het gevolg was een uiterst succesvolle militaire expansie vanuit de Hidjaz, die al zeer snel alle Arabische stammen betrok in campagnes in gebieden die grensden aan de laatantieke wereldrijken en die vervolgens niet meer te stuiten bleek. Historische informatie over het verloop van deze expansie is bijzonder schaars en complex. Wat in elk geval duidelijk is, is de enorme impact ervan: in nauwelijks twintig jaar tijd werden de twee laatantieke wereldrijken der Byzantijnen en Sassaniden tot in hun diepste essentie bedreigd, zelfs met de vernietiging van het aloude Perzische Rijk tot gevolg.

Tegen het midden van de jaren 650 waren aldus strategische antieke beschavingscentra – van de Nijlvallei in het westen, over de Syrische en Iraakse vruchtbare vlaktes, tot het Iraanse hoogland in het oosten – onder de voet gelopen door tribale legers uit het Arabische schiereiland. Vanaf dan verliep deze Arabische expansie echter veel moeizamer, waardoor de inherente breuklijnen binnen de uitdijende jonge gemeenschap meer dan ooit op de voor-

grond kwamen. Pogingen van kalief Uthman om dit te verhelpen – naar verluidt inclusief de redactie en verspreiding van een uniforme versie van de openbaringstekst – liepen faliekant af, met zijn eigen gewelddadige dood tot gevolg. Uthmans opvolging door Ali, de neef en schoonzoon van Muhammad, stuitte vervolgens op het verzet van verschillende groepen in Irak en Syrië. Na een reeks veldslagen binnen de eigen ‘gemeenschap’ en na de moord op Ali in 661 verschoof het zwaartepunt van de macht ten slotte naar Syrië, de nieuwe thuisbasis van de vooraanstaande Mekkaanse familie der Umayyaden.

Vanuit het centraler gelegen Syrië bleek het veel gemakkelijker om de controle over het uitdijende rijk te handhaven. Nochtans werd dit nieuwe leiderschap maar heel geleidelijk en met horten en stoten aanvaard als de enige ware opvolgers van de profeet, en kwam het pas omstreeks de eeuwwisseling in een definitieve, Umayyadische plooi terecht. Dit was grotendeels de verdienste van kalief Abd al-Malik (r. 685–705) en zijn nakomelingen. Niet enkel versnelde de expansie nu opnieuw – met campagnes tot in het hart van Europa en tot in Centraal-Azië – maar ook wisten deze kaliefen het veroverde rijk definitief in een strakker organisatorisch keurslijf te gieten. De arabisering van de administratie en de manifestatie van de uitgesproken islamitische identiteit van de rijkselites vormen een belangrijk facet van deze evolutie. De bouw van de Rotskoepelmoskee in Jeruzalem en het slaan van de eerste typisch islamitische aniconische munten, in het midden van de jaren 690, blijven ongetwijfeld de meest tot de verbeelding sprekende illustraties van dit verschijnen van een eigen islamitische versie van de laatantieke wereldrijken.

In het midden van de 8ste eeuw raakte dit Umayyadische momentum op zijn beurt uitgewerkt. De belangrijkste redenen daarvoor hadden nu echter vooral te maken met discussies over de grenzen van Muhammads gemeenschap zelf. Met name ging het over het sociale, economische en politieke statuut van het groeiende aantal niet-Arabische bekeerlingen, in een rijk dat zich meer en meer beriep op een integrerende islamitische in plaats van op een exclusieve tribale Arabische identiteit. Op de golven van deze spanningen vond in het midden van de 8ste eeuw een nieuwe machtswissel plaats, ten voordele van de Abbasiden, een andere oude Mekkaanse familie, nauw verwant met Muhammad via hun afstamming van zijn oom Abbas. De belangrijkste factor in deze machtswissel was echter vooral dat met de Abbasiden nieuwe sociale groepen op het voorplan verschenen, eerst en vooral als militaire steunpilaar van het nieuwe kalifaat, maar meer en meer ook als de administratieve en culturele elites die het rijk groot zouden maken. Deze nieuwe elites kwamen alle in hoofdzaak uit het oosten en stamden vaak zelfs af van landadel uit het voormalige Perzische Rijk. In de loop van de 9de eeuw werden hun rangen vervolgens bovendien aangevuld met individuen, families en groepen vanuit ‘marginale’ bevolkingsgroepen, inclusief slaven van Centraal-Aziatische – vooral Turks-nomadische – oor-

sprong. Via carrières in de Abbasidische legers en in de administratie, hofhouding en harem kwamen nieuwe elites met een verrijkende diversiteit aan oosterse achtergronden op het voorplan, die de oude Arabische families definitief van het toneel deden verdwijnen.

Deze opvallende verschuivingen in de 8ste en 9de eeuw waren echter niet enkel van sociale aard. Ook geografisch verschoof het zwaartepunt van het islamitische wereldrijk in de 8ste eeuw naar het oosten, en wel naar Irak, het oude hartland van het voormalige Perzische Rijk, waar tussen Tigris en Eufraat de nieuwe hoofdstad Bagdad werd opgericht voor de nieuwe Abbasidische elites. De paleisstad groeide binnen de kortste keren uit tot een ware metropool, en zelfs tot een van de grootste steden van dit tijdperk. Als kruispunt van klassieke beschavingen uit oost en west werd Bagdad bovendien al snel ook het culturele kloppende hart van het rijk, waar onder impuls van illustere kaliefen zoals Harun al-Rashid (r. 786–809) en zijn zoon al-Ma'mun (r. 812–833) religie, wetenschappen, literatuur en kunsten tot grote bloei kwamen. Zelfs toen het Abbasidische hof in het midden van de 9de eeuw gedurende enkele decennia verhuisde naar de nieuwe paleisstad Samarra, zo'n 80 kilometer ten noorden van het al te drukke Bagdad, had dat maar weinig impact op het leven in de bruisende wereldstad. Zowat een half millennium lang behield Bagdad deze uitstraling als kosmopolitisch centrum van de islamwereld, totdat door een verwoestende Mongoolse invasie in het jaar 1258 het Abbasidische kalifaat van Bagdad definitief ten einde kwam. Door de historische band tussen het eeuwenlange kalifaat, de 7de-eeuwse profeet Muhammad en zijn gemeenschap van gelovigen ervoeren en ervaren alle moslims het verbreken van deze symbolische continuïteit als een crisismoment. In het jaar 1258, echter, was de politieke realiteit van deze band al sinds drie eeuwen verbroken.

In 945 hadden de Buyiden (934–1055) uit West-Iran het rijk namelijk reeds de finale doodsteek toegebracht, door met hun Iraans-Daylamitische troepen Irak en Bagdad te veroveren en de Abbasidische kalief te herleiden tot een gevangene in zijn eigen paleis, ontdaan van alle machtsinstrumenten en enkel in functie gelaten omwille van zijn symbolische betekenis. Deze totale ommekeer kwam echter zeker niet plots, maar was het toppunt van een langdurig proces van desintegratie van het laatantieke islamitische rijk. Het startpunt daarvan lag eigenlijk al in het midden van de 8ste eeuw, toen het Iberische schiereiland – al-Andalus – zijn eigen weg besloot te gaan onder afstammelingen van de Umayyaden (756–1031). In de loop van de 9de en vooral in de vroege 10de eeuw gebeurde hetzelfde met tal van gebieden aan de randen van het Abbasidische Rijk. In Noord-Afrika, Oost-Iran en Centraal-Azië erkenden gouverneurs en andere lokale machthebbers – zoals de Samaniden (819–1005) en de Ghaznawiden (962–1186) in het oosten, en de Aghlabiden (800–909) en de Fatimiden (901–1171) in het westen – het Abbasidische gezag al te vaak enkel nog in naam of zelfs helemaal niet

meer. Dit werd in de eerste plaats mogelijk gemaakt doordat in Bagdad zelf de kalief en zijn entourage verwickeld raakten in verlamdende paleisconflicten over een almaar legere schatkist. Vanaf de jaren 930 verschenen bovendien ook in centrale delen van het rijk lokale leiders, waaronder de Buyiden, die zich met succes steeds onafhankelijker van Bagdad opstelden. Aldus smolt de macht en het politieke gezag van het kalifaat binnen enkele jaren volledig weg, om uit te monden in de Buyidische inname van Bagdad in 945.

Het eeuwenoude kalifaat bleef zo in het midden van de 10de eeuw politiek irrelevant en machteloos achter, om

plaats te maken voor een lappendeken aan lokale en regionale islamitische heersers. Hoe ontwrichtend dit ook was, toch is het geleidelijk verschijnen van een coherenter islamitische culturele identiteit – een ‘huis van de islam’ – ontegensprekelijk de belangrijkste uitkomst van dit langzame verdwijnen van de Abbasidische samenhang. Het ene wereldrijk maakte definitief plaats voor een islamitische ‘gemenebest’ van rijken en rijkjes, waarin politiek-militaire verdeeldheid en competitie omgekeerd evenredig bleken met een toenemende verbondenheid van lokale gemeenschappen via de almaar duidelijker afgelijnde sunnitische islamitische identiteit van de ene gemeenschap der gelovigen. [J.V.S.]

Ongeglazuurd aardewerk

In de eerste eeuwen na 622 is er geen breuk waar te nemen in de productie van de kunstambachten. Vaak is wat nog pre-islamitisch is nauwelijks te onderscheiden van wat na het begin van de islamitische tijdrekening tot stand is gekomen. Dit komt nog het meest tot uiting in het aardewerk, meer bepaald in het ongeglazuurd aardewerk of terracotta. Het gewone gebruiks-aardewerk in het Nabije en Midden-Oosten was doorgaans niet geglazuurd. De kleiaarde was slechts lichtjes gebakken. Dit had een praktisch doel: door de poreuze wand kon vocht ontsnappen en verdampen, waardoor de vloeistof in het recipiënt afkoelde. De vormen van de kruiken, kannen en schalen veranderden weinig in de loop der eeuwen, evenmin als de versiering die werd gegrift, gekerfd, in een mal gevormd of opgelegd. Dit bescheiden aardewerk vormt het gros van de ceramiekvondsten, ook op sites in de islamitische wereld. In de museumverzamelingen is het echter zelden te vinden. De gebruikers

gooiden het weg als het stuk was en westerse verzamelaars bevonden het te min.

I.1 Drie deksels van waterkruiken

Susa (Iran)(?), 9de–12de eeuw
Ongeglazuurd aardewerk
D. ca. 1 cm; ø 6,5–8,5 cm
Schenking Corbiau (1946)
Inv. IS.O.1730, 1731 en 1732

SPELEERS 1946–1947, II, p. 45–46, fig. 57–59;
AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 5, fig. 13
(IS.O.1732).

Drie schijfjes in geelachtige kleiaarde en met ronde opening (ø ca. 2 centimeter). Het decor op de voorzijde is met behulp van een mal verkregen. Op de eerste twee staat een viervoeter naar links gekeerd met een twijg in de muil op een achtergrond van bladerenranken. Op het derde, een vogel met vis in de bek, is de figuur

naar rechts gekeerd. De eerste schijf heeft een gekartelde, de tweede en derde hebben een geprofileerde rand. Een schijf (IS.O.1732) werd in 2007 behandeld in het restauratieatelier van ceramiek van de KMKG (I. Rosati).

De schijfjes maakten deel uit van een lot van 91 objecten dat dr. S. Corbiau in 1946 aan de Musea schonk. Naar verluidt waren ze tijdens de Tweede Wereldoorlog in Teheran verworven en kwamen ze uit het Luristangebied (West-Iran)¹. Voor Speleers, de toenmalige conservator van de museumverzameling van het oude Nabije Oosten, kwamen ze echter uit Susa, in de nabijgelegen provincie Khuzistan². Op deze site werden inderdaad schijven van dit type teruggevonden³. Op zes ervan, nu in het Musée du Louvre, staat een gelijksoortige viervoeter als op de eerste twee van het Jubelparkmuseum⁴. Susa was sinds het 5de millennium v.Chr. bewoond en werd in 638–639 door de Arabieren veroverd. In de

IS.O.1730, 1731 en 1732

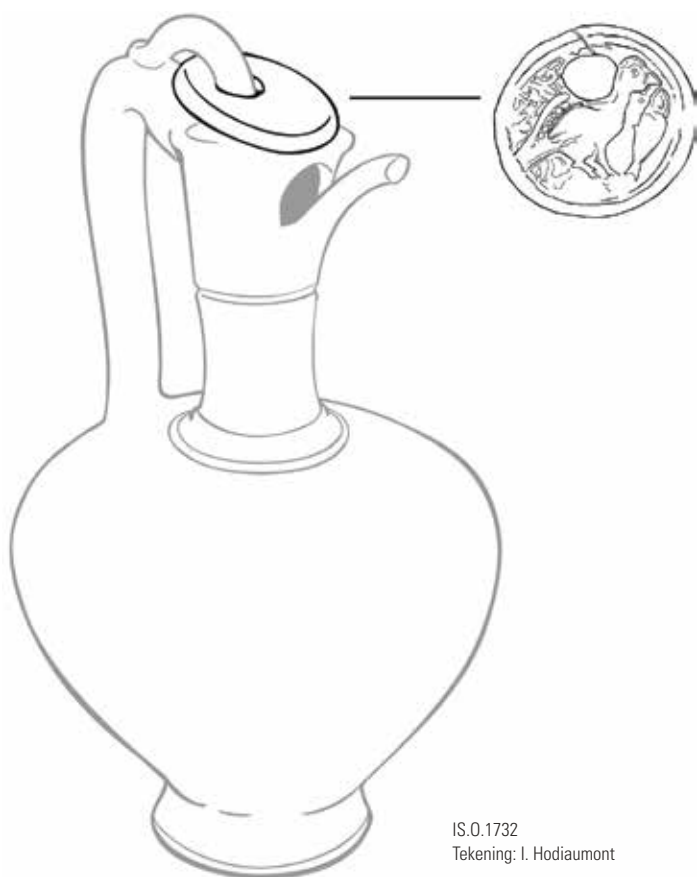


middeleeuwen was de stad vermaard vanwege haar textiel- en suikerproductie, maar ze werd in het midden van de 13de eeuw door de Mongolen verwoest. Nadien kwam ze niet meer tot bloei. Franse archeologen hebben er grote hoeveelheden ceramiek aangetroffen, evenals sporen van ovens die met de stratigrafische methode werden gedateerd in de 10de eeuw. De vraag welke stukken ter plaatse waren vervaardigd en welke ingevoerd, is echter nog niet definitief beantwoord⁵.

Doorboorde schijfjes zoals deze werden nog op andere Iraanse sites aangetroffen. Hun functie werd pas begrepen toen in 1928 in Ahwaz,

eveneens in Khuzistan, een handvat van een ongeglazuurde kruik werd ontdekt waar een dergelijk schijfje nog aan vasthing⁶. Ze dienden dus als deksel, om de drank vrij te houden van insecten en stof! Bijgaande tekening is op een voorbeeld van de 9de–10de eeuw uit Afrasiyab (Samarkand) geïnspireerd⁷. De vogel met een vis in de bek op een achtergrond van bladerenranken, in een cirkel gevat, is een oud en wijd verspreid iconografisch thema. We vinden het onder meer terug op een schaal in aardewerk met slibbeschildering uit Iran van de 10de tot 11de eeuw⁸ en op een waterkruik in ongeglazuurd aardewerk uit Syrië van de 12de tot 13de eeuw⁹. [M.V.R.]

- 1 SPELEERS 1946–1947, II, p. 39. Archief KMG, dossier nr. 2.822.
- 2 SPELEERS 1946–1947, p. 46.
- 3 JOEL & PELI 2005, p. 114.
- 4 JOEL & PELI 2005, cat. 159–164.
- 5 JOEL & PELI 2005, p. 11–12.
- 6 Koechlin 1928, p. 22, vermeld in JOEL & PELI 2005, p. 114; ook: GRUBE 1976, p. 106.
- 7 MOULIERAC 1992, cat. 79, fig. p. 61.
- 8 GRUBE 1976, fig. 63.
- 9 WATSON 2004, cat. Ac.4.



IS.O.1732
Tekening: I. Hodiaumont

IS.O.1732



I.2 Gekroond figuurtje met vogel

Gurgan (Iran)(?), 11de–13de eeuw
Ongeglazuurd aardewerk, sporen van polychromie
H. 14,7 cm; L. 7,6 cm; D. 10,2 cm
Schenking de Laubespín (1952)
Inv. IS.8747

MEKHITARIAN 1976, fig. 126.

Dit beeldje in ongeglazuurd aardewerk stelt een zittend personage voor, de benen onder het lichaam gekruist. Mogelijk hield het een object voor de borst dat is afgebroken. Het draagt een indrukwekkende kroon en een hals-snoer. Op de knieën zit een vogel. Het beeldje vertoont een gedeeltelijk weggesleten polychromie en een breuk aan de borst en rechter-schouder.

Volgens diplomaat graaf de Laubespín, die het figuurtje aan de Musea schonk, werd het gevonden in Gurgan (Iran), een dertigtal kilometer ten zuiden van de Kaspische Zee, waar het samen met andere objecten zou zijn verstopt voor de Mongoolse invallen van 1221¹⁰. In Gurgan werden inderdaad grote kruiken

aangetroffen, ingegraven in het zand en gevuld met ceramiek¹¹. Volgens Watson betrof het waarschijnlijk de stock van een handelaar en geen lokale productie¹². Bahrami, die de vondst publiceerde, vermeldt alleen fijn geglazuurd aardewerk¹³. Bij opgravingen op de site in 1970–1977 werden echter terracotta figuurtjes in zithouding en met kroon aangetroffen, door Kiani in de 10de–13de eeuw gedateerd¹⁴. Vooral de drieledige kroon met voluten van een van de beeldjes uit Gurgan vertoont gelijkenis met de kroon op het Brusselse exemplaar¹⁵. Gurgan is dus een mogelijke oorsprong. Dergelijke figuurtjes werden echter ook op andere sites ontdekt. In Susa (Iran) werd er een homogene groep van teruggevonden, die in de 11de tot 13de eeuw wordt gedateerd¹⁶. Sommige vertonen sporen van polychromie¹⁷, hoge kronen¹⁸, gezichten met bolle kaken en kin¹⁹ en kleermakerszit²⁰, zoals dit van Brussel. Ook in Wasit (Irak) zijn er opgegraven, meer bepaald in een gebouw dat als een speelgoedwinkel werd geïdentificeerd, wat een mogelijke functie voor deze beeldjes suggereert²¹. Het personage in oosterse zithouding, met kroon op het hoofd en beker of ander object in de hand, wordt doorgaans

als een prins of machthebber geïdentificeerd²². Het motief vinden we onder meer op een mal in aardewerk uit Oost-Iran, 12de–13de eeuw²³. In Fustat (het oude Caïro) werd een zittend vrouwenfiguurtje met kroon in gegoten brons gevonden (H. 5 centimeter) met tamboerijn in de hand²⁴ dat uit de 11de eeuw zou stammen. Het wordt vergeleken met de rijkelijk geklede vrouwenfiguren op Fatimidische schalen, die zo uit een hofsceñe geplukt schijnen te zijn. [M.V.R.]

10 HELBIG 1953, p. 51.

11 SOUSTIEL 1985, p. 80–81.

12 WATSON 1985, p. 38.

13 BAHRAMI 1949.

14 KIANI 1984, p. 79.

15 KIANI 1984, fig. 40.

16 JOEL & PELI 2005, p. 198–213.

17 JOEL & PELI 2005, cat. 266, 268, 272 en 278.

18 JOEL & PELI 2005, cat. 265, 266, 267, 269, 270, 271 en 275.

19 JOEL & PELI 2005, cat. 273 en 279.

20 JOEL & PELI 2005, cat. 288.

21 SAFAR 1945, p. 36, geciteerd in JOEL & PELI 2005, p. 198.

22 Voorbeeld op plafondschildering van de Cappella Palatina, Palermo (Sicilië), 12de eeuw, in: ETTINGHAUSEN 1977, p. 44.

23 WATSON 2004, cat. Af.6.

24 Inv. 6983, Museum of Islamic Art, Caïro, in: Hayward 1976, cat. 170.

IS.8747



I.3 Viervoeter

Kashan (Iran)(?), 8ste–12de eeuw(?)
Ongeglazuurd aardewerk
H. 9 cm; L. 10 cm; B. 6,3 cm
Aankoop kunsthandel (1940)
Inv. IS.0.1658

Dit beeldje in lichtoranje klei is gemaakt met witte deklaag en brandsporen stelt een viervoeter voor met korte staart, afgeronde oren en gespreide poten. Het maakte deel uit van een lot, naar verluidt uit Tepe Sialk (Kashan). Dergelijke dierenfiguurtjes in terracotta werden op andere archeologische sites aangetroffen en waren vermoedelijk kinderspeeltjes. [M.V.R.]

I.4 Kruik

Oost-Iran of Afghanistan, 12de–13de eeuw(?)
Ongeglazuurd aardewerk
H. 23,8 cm; ø 18,2 cm
Aankoop kunsthandel (1992)
Inv. IS.92.4

De kruik werd uit grijsachtig witte kleipasta gevormd in twee mallen, een voor de onderste helft met voet en een voor de bovenste helft. Nadat de beide helften samengevoegd en met vloeibare klei aan elkaar gehecht waren, werden de gedraaide hals en het handvat toegevoegd. De wijde hals, die lichtjes bol staat, functioneert als trechter. Er is een lacune in de buikwand.

Een kruik met gelijksoortige vorm in het Kuwait National Museum komt uit Afghanistan of in elk geval uit de oostelijke Iraanse wereld en wordt in de 12de–13de eeuw gedateerd²⁵. Dergelijke kruiken werden echter ook aangetroffen in Nishapur, eveneens in Oost-Iran²⁶. Naast Marw, Balkh en Herat was Nishapur de belangrijkste stad van de oude Khurasanprovincie en van middeleeuws Iran tout court. Dankzij de gezonde klimaatomstandigheden in de regio was Nishapur uitgegroeid tot een drukbevolkte stad, een levendig handelscentrum en stopplaats op een van de commerciële routes tussen China en Centraal-Azië enerzijds en het Middellandse Zeegebied

anderzijds. Ze was vermaard om haar textiel- en keramiekproductie. Haar bloeiperiode valt tussen de 9de eeuw en 1221, wanneer ze door de Mongolen werd verwoest. Mogelijk is deze kruik in die regio en periode tot stand gekomen, maar het blijft gissen aangezien ze niet in een gedocumenteerde archeologische context werd teruggevonden.

De functie van de kruik is wel duidelijk. Wilkinson, die de keramiekvondsten van de opgravingen in Nishapur tussen 1935 en 1940 door de Iranian Expedition van het Metropolitan Museum van New York publiceerde, wees op het belang van het ongeglazuurd aardewerk op de site²⁷. Volgens hem was ongeglazuurd aardewerk niet noodzakelijk van mindere kwaliteit dan het geglazuurde, maar had het gewoon een andere functie. Door zijn porositeit kon het niet gebruikt worden om melk, wijn of olie te bewaren of op te dienen. Maar het was wel geschikt om er leidingen en recipiënten van te maken waarin drinkbaar water naar de stad werd geleid om er te worden opgeslagen en opgediend. Kruiken als deze stonden aan het einde van dit proces. Niet zonder reden hebben ze handvatten, omdat de wanden ongetwijfeld vochtig waren door de evaporatie van de vloeistof in het warme klimaat. In Nishapur werd het water aangevoerd van de Wadi Saghawar, die vertrok vanuit het dorp Bushtankar, zeventig molens in werking stelde en tot vlak bij de stad werd geleid, waar het in kanalen werd opgevangen en tot in de huizen en tuinen werd gebracht²⁸.

In Nishapur werden dergelijke kruiken vlak bij resten van een pottenbakkersoven aangetroffen. Ze werden ter plaatse gemaakt. Mallen kwamen in Nishapur vanaf de late 11de of 12de eeuw in gebruik en bleven in zwang tot 1221²⁹. Met een mal kon de pottenbakker meerdere exemplaren van hetzelfde ontwerp afdrukken. Bovendien kon hij gemakkelijker het decor nabootsen van metaalwerk, dat hoger in rang stond dan aardewerk. De visgraat-, ruitjes- en S-motieven op de kruik zijn vermoedelijk aan metaalwerk ontleend. [M.V.R.]

25 WATSON 2004, cat. Ab.3.

26 WILKINSON 1973, cat. 163, 165 en 166.

27 WILKINSON 1973, p. 290.

28 Honingmann/Bosworth 1995, Nishāpūr, in: *E.I.*².

29 WILKINSON 1973, p. 291.



IS.0.1658



IS.92.4

Geglazuurd aardewerk

Het glazuren van aardewerk had op de eerste plaats een praktisch doel: de vaaswand ondoordringbaar maken voor vloeistoffen als olie en wijn. Tegen het einde van de 8ste en in de 9de eeuw zien we een opvallende ontwikkeling van het geglazuurd aardewerk in de regio tussen Spanje en Centraal-Azië. Naast de vele ongeglazuurde voorraadkruiken, waterkannen, schotels en potten, verschijnt er nu een verscheidenheid aan geglazuurde waar in schitterende kleuren en met verfijnd decor.

I.5 Pot en schaal met driekleurig decor

Noordoost-Iran of Centraal-Azië,
late 9de of 10de eeuw
Kleipasta, witte sliblaag, vlek-/druipdecor en gegrift,
onder transparant glazuur
H. 15,9 cm; ø standring 8 cm; ø buik 11,5 cm (IS.8746)
H. 7,7 cm; ø standring 11,8 cm; ø lip 24,7 cm (IS.8702)
Schenking de Laubespain (1952)
Inv. IS.8746 (6739.45) en IS.8702 (6738.1)

HELBIG 1952, pl. Ia. (IS.8702); MEKHITARIAN 1976,
fig. 1 (IS.8702); AZARNOUSH-MAILLARD 1978, fig. 1
(IS.8746).

De pot op standring heeft een verticale, lichtjes bolstaande wand met knik aan schouder en basis, en een korte cilindrische hals met uitgebogen rand. De fijne, roodachtige pasta is aan zowel binnen- als buitenkant bedekt met wit slib, waarop het vlekdecor in kopergroen, mosterdgeel en auberginepurper glazuur is aangebracht. Loodglazuur heeft de kleuren tijdens het bakproces doen uitlopen. De basis is ongeglazuurd. In 2002 werd de pot behandeld in The Ceramic Conservation Studio (L. Bunch). Hij vertoont een bakfout.

IS.8746 (6739.45) en IS.8702 (6738.1)



De schaal op standing heeft een rechte uitstaande wand met lichtjes uitgebogen rand. Ze is gedraaid uit fijne, orangerode pasta bedekt met wit slib aan binnen- en buitenkant. Op de buitenwand zijn druipsporen in groen, geel en bruin te zien, op de binnenzijde puntige, uitwaaiende groene bloembladeren, opgevuld met geel en gescheiden door een paarse vlek. Dit decor werd geaccentueerd met een dubbele lijn rond spiraalmotieven in *sgraffiato*, d.i. met een scherp werktuig gegrift in de witte deklaag tot op de kleipasta. Deze techniek verschijnt in Irak en Iran tegen het begin van de 10de eeuw. De schaal werd eveneens in 2002 door restauratrice Lindsay Bunch behandeld.

De gelijkenis met het Chinese driekleurige aardewerk uit de Tangperiode (618–906) is opvallend en heeft de vraag doen rijzen of deze zogenaamde *splashed ware* onder invloed van Chinese voorbeelden tot stand is gekomen. In 1947 stelde Lane al dat de plotse en snelle ontwikkeling van ceramiek in de islamitische wereld in de loop van de 9de eeuw te danken was aan de aanwezigheid van porselein en aardewerk dat uit het Verre Oosten was ingevoerd in Bagdad³⁰. Lane citeerde de Iraanse auteur Muhammad Ibn al-Husayn (Abu'l Fazl) Bayhaki, die in 1059 schreef dat de gouverneur van Khurasan een grote hoeveelheid Chinees porselein als geschenk had gezonden naar de Abbasidische kalief Harun al-Rashid (r. 786–809). Letterlijk staat er: 'twintig stuks Chinees keizerlijk porselein (*chini faghfuri*) zoals er nooit eerder aan het hof van een kalief was gezien'. Bayhaki vermeldde nog tweeduizend stuks ander porselein. De bewondering van het Abbasidische hof voor het Chinese porselein heeft vermoedelijk de plaatselijke pottenbakkers ertoe aangezet om Chinese stukken na te bootsen of om hun eigen werk te vernieuwen. Kaoline, een pure witte klei die van veldspaat was afgeleid en die bij het bakken een perfect witte en fijne scherf opleverde, vormde de basis voor het Chinese porselein, maar was in het Midden-Oosten niet te vinden. Misschien wilde de moslimpottenbakker dat compenseren door de kleiaarde te bedekken met een witte sliblaag, waarop hij dan met kleur kon experimenteren.

In Nishapur trof Wilkinson grote hoeveelheden driekleurig aardewerk aan. Hij signaleerde vaatwerk waarop de kleuren werden

aangebracht in vlekken zoals op de pot, in penseelstreken zoals op de schaal en in de varianten met of zonder *sgraffiato*. Een misbaksel uit deze laatste groep toont aan dat dit type ter plaatse werd vervaardigd³¹. Aangezien hij in Nishapur enkele scherven van origineel Chinees driekleurig aardewerk en porselein had gevonden – zoals ook Sarre er had aangetroffen in Samarra, van 836 tot 892 de zetel van het Abbasidische kalifaat³² – ging Wilkinson ervan uit dat de ter plaatse gemaakte driekleurige waar een imitatie was van de ingevoerde Chinese modellen.

Er zijn echter argumenten aangevoerd tegen deze stelling³³. Ten eerste waren de Chinese originelen voor funerair gebruik bestemd en niet voor de uitvoer. Bovendien stopte de productie ervan rond 750 n.Chr., bijna twee eeuwen voor de vermeende invloed in de islamitische wereld. Ten slotte blijken de Chinese fragmenten die in het Midden-Oosten waren gevonden, uit een andere technologische traditie te stammen dan de 'klassieke' driekleurige Tangwaar. Om deze redenen gaat men er nu eerder van uit dat het aardewerk met wit slib en driekleurig vlek- of druipdecor onder transparant loodglazuur in de islamitische wereld onafhankelijk van Chinese voorbeelden tot stand is gekomen.

Schalen met rechte, uitstaande wand vormen het gros van het driekleurige aardewerk uit Nishapur³⁴. De vorm van de pot is minder courant. Op de site werd er slechts één monochroom versierd exemplaar van aangetroffen, weliswaar met lichtjes verschillende afmetingen (H. 22,4 centimeter en ø buik 15 centimeter), maar ook met geknikte wand en afgevlakte, naar buiten omgebogen rand³⁵. In Samarkand werd een verwante pot (H. 22 centimeter en ø buik 12,5 centimeter) ontdekt, die door Moulierac als een *albarello* werd bestempeld³⁶. Maar kan men hier al van een *albarello* spreken? Een *albarello* heeft een lichtjes concave wand, wat hier niet het geval is. De Italiaanse naam is afgeleid van het Arabische woord *al-burmā* (*birām* in het meervoud), van de werkwoordstam *barama*, wat 'draaien' of 'vormen' betekent³⁷. Aangenomen wordt dat *albarello's* vanaf de 12de eeuw in de Oriënt werden vervaardigd, waar ze dienden om kostbare waren zoals specerijen in op te bergen en te vervoeren. In het 14de-eeuwse

Damascus werden er grote hoeveelheden van gemaakt. Deze stad was cruciaal voor de specerijenhandel, die door de Mamluken beheerst werd. Recipiënt en inhoud werden samen verhandeld. De vorm werd in Europa overgenomen, waar hij vanaf de 15de eeuw als apothekerspot werd aangewend. Is de pot van het Jubelparkmuseum een verre voorloper van het type? Mogelijk wel. [M.V.R.]

30 LANE 1947, p. 10.

31 WILKINSON 1973, p. 55, cat. 67.

32 SARRE 1925, taf. XXVI/2.

33 Synthese in: WATSON 2004, p. 47–48.

34 WILKINSON 1973, p. 56, cat. 13–26.

35 WILKINSON 1973, cat. 28.

36 MOULIERAC 1992, cat. 214.

37 SOUSTIEL 1985, p. 381.

Schalen met decor in zwart op witte grond

Deze schalen vertegenwoordigen de zogenaamde *black-on-white ware* uit Nishapur, een term die Wilkinson heeft gelanceerd³⁸. De typologie van Wilkinson wordt nog steeds gevolgd om de technologische en stilistische groepen te onderscheiden, vooral voor objecten die niet in een archeologische context zijn gevonden.

Zoals bij de driekleurige waar (cat. 1.5) werd de schaalwand in rode of gele klei bedekt met een dik, wit slib. Hierop werd het decor geschilderd, in dit geval met slib dat door toevoeging van metaaloxide werd gekleurd. Daarna werd het object in loodglazuur gedompeld en gebakken.

Dit procedé werd alleen in de Iraanse wereld toegepast, vanwaar het naar Centraal-Azië uitdeinde. Naast Nishapur was Afrasiyab (het oude Samarkand) een belangrijk centrum³⁹. Deze regio stond onder controle van de Samaniden, een Perzische dynastie die van 819 tot 1005 heerste over Khurasan (Oost-Iran) en Transoxiane (letterlijk het gebied voorbij de Oxus) en haar zetel had in Bucharā. Het is een aantrekkelijke ceramiek, doorgaans zorgvuldig gedraaid en met uitgepuurde kalligrafie en geabstraheerde motieven. Schalen met rechte, uitstaande wand zijn de meest voorkomende vorm in deze groep. Alhoewel de Samaniden de Perzische taal en literatuur promootten – de dichter Firdawsi schreef zijn *Shāhnāma* of ‘Het boek der koningen’ (zie kadertekst pagina 169) aanvankelijk in opdracht van deze dynastie – zijn de inscripties toch in het Arabisch opgesteld. Wanneer tijdens banketten werd gegeten uit dergelijke schalen, verschenen geleidelijk de inscripties met aforismen en moraliserende spreekwoorden en het was allicht een aangenaam tijdverdrijf voor de culturele elite om deze te ontcijferen en te commentariëren. [M.V.R.]

38 WILKINSON 1973.

39 WATSON 2004, p. 205; MOULIÉRAC 1992, p. 53–64.

1.6 Schaal met inscriptie en vogel

Noordoost-Iran of Centraal-Azië, 10de eeuw
Kleipasta, witte sliblaag, zwarte slibbeschildering
onder transparant glazuur
H. 7 cm; ø rand 24 cm; ø basis 12 cm
Aankoop kunsthandel (1991)
Inv. IS.91.2.1

VAN RAEMDONCK 1994, cat. 15.

De schaal met breed uitstaande, rechte wand op standring met ringvormige groef aan de binnenzijde is gedraaid uit bruinbeige kleipasta en werd overdekt met wit slib, waarop het decor is geschilderd in zwartbruin slib onder loodglazuur. Centraal staat een gestileerde vogel met vleugels in de vorm van een gespleten palmet. Eromheen loopt op de schaalwand een kalligrafische fries in Kufische stijl, waarin men de steeds herhaalde zegenwens *al-baraka* kan herkennen. De schaal is behandeld in 2007 in het ceramiekatelier van de KMKG (I. Rosati).

De hamervormige letters en de basislijn van de inscriptie die naar het midden van de schaal is gericht, vindt men in de voorbeelden uit Nishapur terug⁴⁰. De vogel, mogelijk een kraanvogel⁴¹, is op dezelfde gestileerde manier weergegeven met vleugels in de vorm van een gespleten palmet. Van deze schaal bleven verschillende versies bewaard, in verschillende kwaliteiten⁴².

40 WILKINSON 1973, cat. 14–15.

41 De kraanvogel komt voor op Sassanidisch zilverwerk, in combinatie met de levensboom, in: OVERLAET 1993, cat. 79 en 93.

42 Bijvoorbeeld in: WATSON 2004, cat. Ga.11 en Ga.12.

1.7 Schaal met kalligrafie

Noordoost-Iran of Centraal-Azië, 10de eeuw
Kleipasta, witte sliblaag, zwarte slibbeschildering
onder transparant glazuur
H. 7,8 cm; ø rand 24,2 cm; ø basis 12,5 cm
Aankoop kunsthandel (1960)
Inv. IS.9579

MEKHITARIAN 1976, fig. 7.

De schaal met breed uitstaande, rechte wand op standring met ringvormige groef aan de binnenzijde is gedraaid uit bruinrode kleipasta, bedekt met wit slib en beschilderd in bruinzwart slib onder transparant glazuur. Twee segmenten van de schaalwand zijn opgevuld met inscripties, in wit uitgespaard op de bruinzwarte achtergrond, in Kufisch bloemenschrift, aan de lip afgeboord met een zaagtandmotief. Men kan in de inscripties in spiegelbeeld een verbastering van het woord *al-baraka*, ‘zegen’, herkennen⁴³. De lip is met een zwarte lijn benadrukt die verdikt tot een driehoekje, midden tussen de schriftbanden. Op de bodem staat een dubbel motiefje, gevormd door twee stippen met staartje die tegenover elkaar zijn geplaatst. In 2002 is de schaal behandeld in The Ceramic Conservation Studio (L. Bunch).

Het schrift is hier wellicht decoratief aangevend, eerder dan om er een boodschap mee over te dragen. Andere voorbeelden in verschillende variaties tonen de populariteit aan van dit aardewerk⁴⁴. [M.V.R.]

43 Cfr. in: GHOUGHANI 1986, cat. 83.

44 Onder meer: WILKINSON 1973, p. 94, cat. 5; *Islamische Keramiek* 1973, cat. 38; Inv. MAO 32, Musée du Louvre, Parijs.



IS.91.2.1



IS.9579



IS.0.3113 (binnenzijde)



IS.0.3113 (buitenzijde)

Schalen met decor op gele grond

Bij deze twee voorbeelden van zogenaamde *buffware* uit Nishapur⁴⁵ is meteen op de geelachtige kleiארde geschilderd met zwart slib, met geel en groene toetsen. De term is ontstaan door de associatie met de kleur van een rundervacht. In tegenstelling tot de vorige ceramiek uit dezelfde regio, is hier een horror vacui te zien, wat in het verleden werd beschouwd als een minpunt en overblijfsel van inheemse tradities⁴⁶. Door het ontbreken van de dikke witte sliblaag en door de heldergele en groene pigmenten onder een dun doorzichtig glazuur is het resultaat levendig en kleurrijk. De figuren verwijzen mogelijk naar de dierenriem⁴⁷.

Buffware vormt de grootste groep in Nishapur, maar ook in Afrasiyab en Gurgan is er gevonden, wellicht uit Nishapur geïmporteerd. De schaalwand werd eerst met water glad gemaakt. Dan werd erop geschilderd met een pigment dat bij het bakken zwart oplevert, met purperen tint door de aanwezigheid van mangaan. Het mosterdgele pigment, met tinoxide,

is met losse penseelstreken aangebracht. Het groen, op basis van koper, is transparant als het dun is aangebracht⁴⁸. Het loodglazuur aan de binnen- en buitenkant is kleurloos. [M.V.R.]

1.8 Schaal met gestileerde dieren

Waarschijnlijk Nishapur (Oost-Iran), 10de eeuw
Kleipasta, beschildering in zwart slib en geel en groen, onder transparant glazuur
H. 6,3 cm; ø rand 23,5 cm; ø basis 8,7 cm
Aankoop kunsthandel (1963)
Inv. IS.0.3113

MEKHITARIAN 1976, fig. 8–9.

De schaal met wijd uitstaande wand, uitgebogen rand en standring met ringvormige groef aan de binnenzijde, is gedraaid uit geelachtige beige kleipasta, beschilderd met mangaanzwart slib en met geel en groen onder transparant glazuur. In het midden staat een bezoargeit, *Capra aegagrus*, met een pauwhen op de rug, waaromheen een inscriptiefries

loopt met de basislijn naar de rand gericht⁴⁹. Mogelijk is hier het woord *al-baraka* of 'zege-ning' herhaald. De schaalwand is gevuld met zes pauwhanen, waartussen Kufische lettertekens staan, alsook bloemen en een kalligrafisch motief met de basislijn naar het midden gericht. Op de buitenkant: lancetten, geel of groen ingekleurd, alternerend met visgraten. In 1999 werd het object behandeld in The Ceramic Conservation Studio (L. Bunch). Ondanks zijn negatieve attributen, zoals de lelijke poten en schreeuw, wordt de pauw in de middeleeuwse islamwereld gezien als een zonnensymbool, als een wezen dat thuishoort in paradijselijke tuinen en als een teken van aristocratie of koningschap⁵⁰.

45 WILKINSON 1973, p. 3 en cat. 74; WATSON 2004, cat. H.3.

46 LANE 1947, p. 19.

47 ZICK-NISSEN 1973, cat. 174.

48 WILKINSON 1973, p. 4.

49 Voor de identificatie van de dieren konden we een beroep doen op prof. A. De Moor en prof. P. Simoens, UGent, waarvoor onze hartelijkste dank.

50 DANESHVARI 1994, p. 192–200.



IS.9581



IS.9272

I.9 Schaal met paard en vogel

Waarschijnlijk Nishapur (Oost-Iran), 10de eeuw
Kleipasta, beschildering in zwart slib en geel en
groen onder transparant glazuur
H. 5,7 cm; ø rand 21,4 cm; ø basis 9,9 cm
Inv. IS.9581

AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 4, fig. 3.

De schaal met wijd uitstaande wand en uitgebogen rand op lichtjes holle, vlakke basis is gedraaid uit beige kleipasta, vervolgens beschilderd met mangaanbruin slib, met geel en groene toetsen. In het midden staat een paard of muilezel met een vogel op de rug tegen een gele achtergrond, opgevuld met florale siermotieven. Rondom loopt een decoratieve inscriptieband. Aan de buitenkant zijn lancetmotieven geschilderd, met geel of groen ingekleurd. [M.V.R.]

I.10 Schaal met geketende luipaard

Oost-Iraanse wereld, 10de–11de eeuw
Kleipasta, witte sliblaag, slibtekening met gele
toetsen onder transparant glazuur
H. 8,5 cm; ø rand 22 cm; ø basis 8,5 cm
Aankoop kunsthandel (1958)
Inv. IS.9272

MEKHITARIAN 1976, fig. 12.

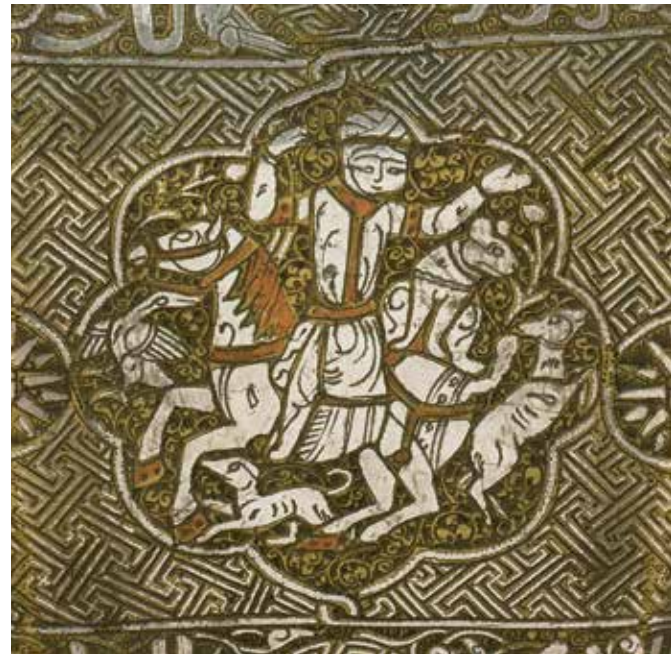
De diepe schaal met convexe wand op lichtjes holle basis is gedraaid uit bruinrode kleipasta, dan met een sliblaag overdekt, waarop het decor is geschilderd in bruinzwart slib met gele toetsen, onder transparant glazuur. Een figuur beheerst de binnenkant: een luipaard naar links gekeerd, met puntige oren, de staart opgekruld en eindigend in een halfpalmet. Het dier draagt een halsband met een ketting die tot de schaalrand loopt. De romp is met een brede, gearceerde gordel ingesnoerd. De lege achtergrond is omkaderd door twee bruinzwarte lijnen, deze op de lip met groepjes van drie dwarse streepjes. De buitenkant van de

schaal is versierd met vier hartmotieven nabij de lip en het glazuur loopt tot halverwege de wand. In 2000 is het object behandeld in The Ceramic Conservation Studio (L. Bunch).

Op het eerste gezicht hoort deze schaal bij de zogenaamde *buffware* uit Nishapur, maar er zijn verschilpunten, namelijk de diepe schaalvorm en de monochrome, lineaire versiering. Volgens Watson is de exacte oorsprong van deze ceramiek nog niet achterhaald, maar alvast in de oostelijke Iraanse wereld te zoeken⁵¹. De bruinzwarte slibverf bevatte waarschijnlijk chroomoxide, die de gele halo rond de tekening veroorzaakte, een effect dat bedoeld lijkt te zijn. In Nishapur was er misschien een atelier gespecialiseerd in dit type aardewerk, maar mogelijk waren er andere, kleinere centra waar het werd vervaardigd. Volgens Wilkinson is deze waar in Nishapur enkel in de lagen van latere datum teruggevonden en dateert ze dus uit de 10de of het begin van de 11de eeuw⁵². De auteur rapporteert twee fragmenten gevonden te hebben in Nishapur met een luipaard.



Schaal met luipaard en trainer, Egypte, 11de eeuw, lustre, inv. 11119 ©Benaki Museum, Athene.



Detail van de 'Blacas ewer' met jager te paard en jachtluipaard achterop, ingelegd messing, Mosul (Irak), 1232, inv. OA 1866.12-29-61 ©The Trustees of the British Museum, Londen.

Het dier in kwestie is de *Acinonyx jubatus venaticus*, de jachtluipaard, die een stevige borst heeft en een slank en langgerekt lijf, met naar verhouding lange poten en brede voeten⁵³. De lange staart wordt gedragen met de punt naar boven en eindigt in een wit toefje. De vacht is lichtgeelgrijs tot geelachtig rood. Kop, poten, rug, flanken en staart zijn zwartgevekt. Onder de vacht van het katachtige roofdier schuilt de bouw van een hazewindhond, te herkennen aan de vorm van de schedel, de tanden van een hondachtige, de klauwen die slechts deels kunnen worden ingetrokken, de loop en vooral de vredige natuur van het dier. De jachtluipaard is bekend om zijn snelle, korte sprint, waarbij hij op een vijftigtal meter 120 kilometer per uur kan halen. In de islamkunst wordt hij afgebeeld terwijl hij wordt gevangen, getraind of wacht op het signaal van de jager om achter de prooi aan te zitten⁵⁴. In het Arabisch wordt hij *fahd* genoemd, in het Perzisch *yuz*⁵⁵. Reeds de Sassaniden temden

jachtluipaarden, de Arabieren vanaf hun expansie in de 7de eeuw en dit vooral voor het jagen op hazen en gazellen. Leden van regerende dynastieën – Umayyaden, Abbasiden, maar ook Fatimiden, Mamluken en Ilkhanen – beschouwden de jacht met de luipaard, die aanzienlijke onkosten met zich meebracht, als een veruitwendiging van hun rijkdom en prestige. Minder gefortuneerden dienden zich met vogels en honden tevreden te stellen. In Irak, Iran en India wordt de praktijk tot op heden levendig gehouden. Op dit ogenblik overleven nog kleine populaties jachtluipaarden in de Khurasanprovincie in het oosten van Iran, waar deze schaal vermoedelijk vandaan komt. Uit Arabische traktaten over de jachtkunst leren we onder meer dat de getemde luipaard in een donkere stal werd vastgehouden aan een lange ketting, *midjarr*; die haar (voor de jacht werden wijfjes uitgekozen!) bewegingen niet belemmerde, zoals op deze schaal te zien is⁵⁶.

De voorstelling die het dichtst bij deze van het Jubelparkmuseum aansluit, is te vinden op een schaal in het Brooklyn Museum in New York⁵⁷. In het Museum voor Islamitische Kunst in Caïro bevindt zich een fragment met een gelijksoortige weergave van de kop en het oog van het dier met de verlenging van de ooglijn naar achteren toe⁵⁸. [M.V.R.]

51 WATSON 2004, cat. Gc.2.

52 WILKINSON 1973, hoofdstuk 8 en p. 214.

53 Voor de identificatie van het dier danken we prof. A. De Moor en prof. P. Simoens, UGent.

54 WARD 1993, fig. 24.

55 Viré 1965, Fahd, in: *E.I.*².

56 Viré 1965, Fahd, in: *E.I.*², p. 760. Viré citeert vooral uit het traktaat van de Arabische auteur al-Mangli van 1371.

57 CANBY 1987, cat. 151.

58 WIET 1947, cat. 23.

Gegrift en gekerfd aardewerk

Zoals gezien in het driekleurige aardewerk (1,5) kon de pottenbakker griffen in een witte sliblaag tot op de rode klei, waardoor een donkere tekening verscheen tegen een lichte achtergrond. Arceringen konden het effect van gegraveerd metaalwerk nog versterken. De techniek werd in de late 9de en 10de eeuw ontwikkeld en wordt *sgraffiato* genoemd. Dit soort aardewerk werd vooral in Rayy gevonden, nabij Teheran.

Bij de zogenaamde *champlevé*-waar wordt een deel van de sliblaag weggekerfd en steken de figuren tegen de donkere achtergrond af. Dit procedé werd van de 12de tot de 13de–14de eeuw in Iran en Centraal-Azië toegepast⁵⁹. Men spreekt van Garruswaar, naar het district in Noordwest-Iran waar voorbeelden ervan werden aangetroffen. Ook opgravingen in Takht-i Sulayman hebben exemplaren opgeleverd, naast misbaksels. De achtergrond is soms gekleurd met mangaan om een bijna zwarte grond te verkrijgen. De figuren zijn fors en lichtjes naïef van aard. [M.V.R.]

59 GRUBE 1976, p. 85 en cat. 46.

I.11 Schaal met duif

Iran, 10de–11de eeuw
Kleipasta, gegrift in de sliblaag onder
transparant glazuur
H. 6,3 cm; ø 17 cm; ø standring 7,3 cm
Schenking Corbiau (1946)
Inv. IS.8303

MEKHITARIAN 1976, fig. 10; AZARNOUSH-
MAILLARD 1978, p. 5, fig. 10.

De schaal met uitstaande wand en ingebogen rand, op standring, is gedraaid uit oranje- of roodkleurige kleipasta, waarop een witte sliblaag aangebracht werd. In deze sliblaag is vervolgens het decor gegrift, dat een laagje loodglazuur over zich heen gekregen heeft, behalve op de basis. De lip is met groen geaccentueerd. De schaalbodem is ingenomen door een duif met vleugel in de vorm van een halfpalmet en met een bladrank in de bek die achter haar kop in een palmet overgaat. Op de wand: een gevlochten fries rond palmetten, afgebiesd met een getorste koord. Gearceerde achtergrond. Op de buitenkant loopt de deklaag tot ongeveer halverwege de wand. Het object is behandeld in 2000 in The Ceramic Conservation Studio (L. Bunch). [M.V.R.]

I.12 Diepe schaal met leeuw

Garrusdistrict (Iran), 12de–13de eeuw
Kleipasta, gekerfd in de sliblaag,
onder transparant glazuur
H. 10,7 cm; ø 19,9 cm; ø standring 7,8 cm
Aankoop kunsthandel (1929)
Inv. IS.6037

LAURENT 1930, fig. 5; HELBIG 1949, p. 104;
MEKHITARIAN 1976, fig. 15; AZARNOUSH-
MAILLARD 1978, p. 5, fig. 12.

De diepe schaal met uitstaande wand en ingebogen rand, op standring, is uit bruinrode kleipasta gedraaid en met een ivoorkleurige sliblaag bedekt die deels is weggekerfd, waarop geel- en groenachtige druipsporen van doorzichtig loodglazuur zijn aangebracht. De binnenkant is volledig bezet door een leeuw naar links gekeerd met naïef verbaasde uitdrukking en ronde ogen, op een achtergrond van bladranken eindigend in palmetten. De buitenkant is tot halverwege bedekt met sliablaag en glazuur, en vertoont groene en bruine lancetvormige toetsen.

De iconografie van het Garrusaardewerk wijkt af van de verfijnde motiefjes, kleuren en

IS.8303



IS.6037



kalligrafieën die we tot hiertoe zagen. Dit werd in het verleden toegeschreven aan het overleven van zoroastrische tradities in de streek rond de Kaspische Zee, die slechts laat werd geïslamiseerd⁶⁰. [M.V.R.]

60 HELBIG 1949, p. 104.

I.13 Aquamanile

Garrusdistrict (Iran), 12de–13de eeuw
Kleipasta, gekerfd in sliblaag onder
transparant glazuur
H. 27,5 cm; L. 26,5 cm; B. 14,5 cm
Aankoop kunsthandel (1929)
Inv. IS.6038

LAURENT 1930, fig. 3–4; HELBIG 1949, fig. 103;
GRUBE 1966, fig. 15–16; MEKHITARIAN 1976,
fig. 13–14;
VAN RAEMDONCK 1996, p. 148.

De aquamanile heeft de vorm van een leeuw met afgeplatte kop, neus, ogen en oren in reliëf, cilindrische poten en puntig achterlijf. De vulopening bevindt zich op de rug, de geut in de muil van het dier. Een handvat verbond de kop met de rug (gerestaureerd). De bruinrode kleipasta is met een witte sliblaag bedekt, die deels is weggekerfd, zodat de motieven in reliëf en in wit uitsteken tegen de kleiachtergrond, die met mangaanzwart is verdonkerd. Het geheel is met een groen loodglazuur overdekt. Op de borst zijn sporen van een vogel te zien, frontaal afgebeeld, de vleugels gespreid tegen een achtergrond van bladranken. Op de flanken staan Arabische lettertekens in floraal Kufisch schrift, misschien een verre evocatie van het woord *al-baraka*, ‘zegening’. De aquamanile werd in het verleden sterk gerestaureerd. Tijdens de behandeling in 2001 werden de reconstructies weggehaald, waardoor het object nu een fragmentair, maar wel authentiek beeld toont. Het werd in The Ceramic Conservation Studio (L. Bunch) behandeld.

Ernst Grube wijdde in 1966 een artikel aan de figuurtjes in aardewerk, waaronder deze aquamanile⁶¹. De auteur toont er verschillende varianten van uit de 12de tot de 16de eeuw. De meeste hebben een zichtbare functie: aquamanile of waterkan zoals dit voorbeeld, of voetsporen (cf. notitie III.12). Geen enkel voorbeeld vertoont sporen van gebruik! Oren, als er al zijn, evenals vulopeningen of geuten, zijn vaak discreet gehouden om het sculpturale niet te verdoezelen. Grube geloofde dat de kunstenaar en opdrachtgever of cliënt deze beeldjes als

echte beeldhouwwerkjes beschouwden, al geeft hij toe dat hun ware betekenis nog niet gekend is.

In zijn artikel toont Grube slechts één exemplaar in champlévé, namelijk dat van het Jubelparkmuseum. Wij vonden er nog een in het Linden Museum in Stuttgart, dat mogelijk als zuigfles voor baby’s had gediend⁶². [M.V.R.]

61 GRUBE 1966, fig. 15.

62 ZICK-NISSEN 1972, cat. 160.

I.14 Tegel in de vorm van mihrab

Garrusdistrict (Iran), 12de–13de eeuw
Kleipasta, gekerfd in sliblaag,
onder transparant glazuur
H. 29 cm; B. 25 cm; D. 1,5 cm
Inv. IS.59

AZARNOUSH-MAILLARD, p. 5, fig. 11.

De rechthoekige, deels opengewerkte, tegel werd uit bruinrode kleipasta in een mal gevormd en met een witte sliblaag bedekt. Hiervan werd een deel weggekerfd dat een donkere achtergrond vormt voor het decor, nog donkerder gemaakt met mangaanzwart. Het geheel is met een transparant groen glazuur bedekt. Het rechthoekige kader vertoont een breuk aan de linker en rechter bovenkant. Aan de linker onderkant is ook een hoek afgebroken en is een zuiltje verdwenen. De omlijsting is met grote zorg versierd: vlechtwerk op de verticalen, palmetten tussen ranken bovenaan en een kalligrafisch motief op een achtergrond van ranken onderaan. De ruimte binnen dit kader is ingedeeld in drie kolommen. Centraal staat de nis, met accoladevormige boog en met vlechtwerk opgevuld, en bekroond met een dubbele palmet op een donker veld met vier rozetten. Rechts is er een vrijstaand zuiltje met een motiefje dat ruwe steen, of gesculpteerd stuc(?) oproept. Van zijn tegenhanger aan de linkerkant zijn nog sporen zichtbaar. Boven de zuiltje(s) staan enkele symmetrisch geplaatste lettertekens in floraal Kufisch, wellicht een gestileerde vorm van de naam ‘Allah’. Het object is behandeld in 1999 in The Ceramic Conservation Studio (L. Bunch).

De tegel stelt een gebedsnijs of mihrab voor. Een mihrab is een nis die in de moskeeën de *qibla*-richting aanduidt, d.i. de richting van Mekka, waarnaar de gelovigen zich toewenden bij het gebed. Mogelijk betreft het hier een huis- of reismihrab. Van een tegel in dezelfde

techniek in het Ashmolean Museum van Oxford wordt echter gezegd dat hij ook als grafsteen bedoeld kon zijn⁶³. Een mihrab in The David Collection te Kopenhagen bestaat uit twee bij elkaar passende tegels met turkoois glazuur overdekt⁶⁴. Twee zuiltjes ondersteunen de boog van de nis en in het midden hangt een lamp. De hele oppervlakte is er overdekt met inscripties, onder meer met het grafscript van de imam Abu Ali Muhammad. Rechthoekige tegels in aardewerk in de vorm van een mihrab konden dus dienstdoen als epitaaf, vermoedelijk in een mausoleum. Draagbare mihrabs, zoals een exemplaar in palissanderhout, uit Egypte, 10de–11de eeuw en nu in het Louvre, werden in sjitische graven op het hoofd van de overledene geplaatst⁶⁵.

In verschillende Hadiths (gebruiken en uitspraken van de profeet Muhammad) wordt afgeraden om graven met een steen of mausoleum te markeren. Deze richtlijn was allicht ingegeven om soberheid te doen nastreven of verering van stervelingen of een dodencultus te voorkomen. Toch zijn er ten minste vanaf de 9de eeuw grafstenen bewaard. Hun inscripties houden natuurlijk verband met de functie, maar vaak hebben ze de vorm van een mihrab of is er een mihrabvorm in verwerkt⁶⁶. Dat de doden worden begraven met het hoofd naar Mekka gericht, verklaart al meteen de betekenis van de mihrab in funeraire context. Volgens Fehérvári is er nog een andere reden voor de band tussen grafsteen en mihrab⁶⁷. In de tijd van de Profeet zou het woord ‘mihrab’ in de Arabische poëzie ook geduid hebben op ‘trou’, ‘heiligheid’, en – nadat de Profeet in de primitieve moskee van Medina begraven was – ‘begraafplaats’. Pas dan zouden de moslims die plaats zijn gaan vereren en duidde ze voor hen de *qibla*-richting voor het gebed aan. Fehérvári wijst ten slotte op de iconografische en stilistische gelijkenis tussen een stenen mihrab in het Metropolitan Museum van New York en de champlévé-ceramik uit de Garrusregio⁶⁸. Naast de klassieke onderdelen van de mihrab, zoals de nisvorm met zuiltjes en de kalligrafieën, komen de palmetten en het rankwerk op de tegel van het Jubelparkmuseum inderdaad ook terug op de stenen mihrab van New York, en dit in een verwante stijl. [M.V.R.]

63 Inv. Ash. 707, NE 494, in: Hayward 1976, cat. 325 (H. 37,5 centimeter; B. 29,5 centimeter).

64 Inv. Isl. 107, in: VON FOLSACH 2001, cat. 209.

65 Inv. MAO 421, Musée du Louvre, Parijs, in: ROUX 1977, cat. 228.

66 WELCH 1979, cat. 38.

67 FEHÉRVÁRI 1972, p. 251–152.

68 Inv. 31.50.1, in FEHÉRVÁRI 1972, fig. 1 en p. 243.



IS.6038



IS.59

Aardewerk met opaak wit glazuur

Deze schaal hoort bij de groep Abbasidische ceramiek met opaak wit glazuur uit Irak, 9de-10de eeuw. De schaalwand werd bedekt met loodglazuur waaraan tinoxide werd toegevoegd om het opaak en wit te maken. Na het drogen werd de schaal met kopergroene en kobaltblauwe strepen beschilderd. Het geheel werd bij een vrij hoge temperatuur (tussen 800 en 1000 °C) gebakken. De kleuren drongen in het glazuur, waardoor de contouren lichtjes wazig werden. Alleen kobaltblauw, kopergroen en mangaanbruin komen in aanmerking voor deze techniek, die in de late 8ste of 9de eeuw opdook en zich in de loop van de 9de eeuw verspreidde over de islamitische wereld. De mooiste voorbeelden – deze met fijne, geelachtige kleipasta – worden aan Basra (Irak) toegeschreven⁶⁹.

Geïmporteerd Chinees porselein heeft de Iraakse pottenbakkers gestimuleerd om te blijven zoeken naar een witte ondergrond voor hun aardewerk. De vorm van deze schaal is ook op Chinese modellen geïnspireerd. Volgens Watson bezaten de Iraakse pottenbakkers in deze periode echter het monopolie op kobaltblauw⁷⁰. De blauwe beschildering die in het glazuur drong, zogenaamde *inglaze*, mag als hun innovatie worden bestempeld. Kobalterts werd opgedolven in de bergen nabij

de Centraal-Iraanse stad Kashan. Naarmate het aardewerktype werd verspreid, verschenen er plaatselijke varianten en geleidelijk aan verminderde de impact van het Chinese porselein. Kleur kreeg in islamitische ceramiek een steeds belangrijkere plaats toebedeeld. [M.V.R.]

I.15 Schaal

Irak of Iran, 9de–begin 10de eeuw
Kleipasta, decor in kobalt en groen
op opaak wit glazuur
H. 6,4 cm; ø standring 9 cm; ø lip 21,3 cm
Aankoop kunsthandel (1942)
Inv. IS.6651

MEKHITARIAN 1976, fig. 2.

Schaal met bolle wand, uitgebogen rand en standring. De beige kleipasta is bedekt met een opaak wit glazuur, waarop vier groepen van afwisselend groene en kobaltblauwe strepen zijn aangebracht, radiaal rond een kobaltblauwe stip op de bodem. Het object werd in 2000 in The Ceramic Conservation Studio (L. Bunch) behandeld.

De vlakke standring die we op de schaal van het Jubelparkmuseum terugvinden, is volgens

Watson typisch voor de oostelijke productie met slibbeschildering en is noch in Chinese noch in exemplaren uit Basra te vinden⁷¹. De schaal zou dus uit Nishapur (Noordoost-Iran) kunnen komen, waar Chinese, uit Basra geïmporteerde en ter plaatse gemaakte versies werden aangetroffen. Anderzijds is de kleipasta in Nishapur grijsachtig, soms geel tot rood, terwijl de klei uit Irak geelachtig is, zoals hier. Bovendien schrijft Wilkinson dat er in Nishapur geen kobalt werd gebruikt in de 9de of 10de eeuw⁷². Geëxporteerde waar uit Irak, versierd in blauw en groen, werd wel in Nishapur gevonden. Er werden ter plaatse kopieën van gemaakt, maar die waren van mindere kwaliteit. De schalen waren regelmatig van vorm in Irak dan in Nishapur, de wanden dunner. In Irak hadden ze altijd een standring, terwijl de basis in Nishapur vaak vlak is met een of twee groeven als substituut. In Rayy is de kleur van de pasta bruinachtig zwart en het glazuur geelachtig. Ook in Susa werd dit type aardewerk aangetroffen in verschillende sectoren van de middeleeuwse stad. Het wordt tussen 850 en 900 gedateerd⁷³. [M.V.R.]

69 WATSON 2004, p. 171.

70 WATSON 2004, p. 171.

71 WATSON 2004, cat. D.7.

72 WILKINSON 1973, p. 180.

73 KEVRAN 1977, p. 128–129, fig. 38.

IS.6651



Aardewerk met decor in lustre

Een veel ingewikkeldere en duurere techniek dan diegene die we tot hiertoe zagen, is lustre. In de 8ste eeuw werd lustre (goudluster) door Egyptische⁷⁴ en Syrische⁷⁵ kunstenaars voor het eerst op glas aangebracht. In de loop van de 9de eeuw gingen pottenbakkers in Basra (Irak), het centrum van de Abbasidische pottenbakkersindustrie, de techniek ook op ceramiek toepassen. Vervolgens duikt hij op in Fatimidisch Egypte, dan verhuist hij oostwaarts naar Syrië en Iran, en westwaarts naar Zuid-Spanje.

Het voorgevormde vaatwerk werd bedekt met tinglazuur en gebakken. Daarop schilderde men het decor met een mengsel van onder meer koper- en zilveroxiden, die in een tweede bakproces onder verminderde luchttoevoer werden gereduceerd. Het zogenaamde Abbasidische lustrewerk vindt men vanaf de eerste helft van de 9de eeuw in polychrome versie. In de loop der 9de eeuw werd het kleurenpalet tot twee tinten beperkt. In de 10de eeuw was er enkel nog monochroom lustre, zoals dit voorbeeld. Tegelijkertijd evolueerde de stijl: gaandeweg maakten abstracte en florale motieven plaats voor gestileerde afbeeldingen van mensen en dieren, met een voorliefde voor vogels, zoals op dit schaalpje⁷⁶. [M.V.R.]

I.16 Gelobd schaalpje met pauw

Irak, 10de eeuw
Aardewerk, beschilderd in lustre
op opaak wit glazuur
H. 4 cm; ø opening 13 cm; ø standring 5 cm
Schenking de Laubespin (1952)
Inv. IS.8716

MEKHITARIAN 1976, fig. 67.

Schaaltje met vijflobbige rand, op standring, in lichtbeige kleipasta, aan binnen- en buitenkant bedekt met wit opaak glazuur en beschilderd in olijfgroenachtig lustre. De binnenkant is ingenomen door een pauw met kuif en afgeronde effen staart in lustre op witte achtergrond, die met spiraaltjes in lustre is opgevuld. Op de buitenkant zijn drie concentrische cirkels met ertussen vlekjes en parallelle streepjes op een schetsmatige manier in lustre geschilderd. Ook de basis is geglazuurd. Het object werd in 2002 door The Ceramic Conservation Studio (L. Bunch) behandeld.

Gelobde schaalpjes zijn niet uitzonderlijk in Abbasidisch lustrewerk⁷⁷. Gaandeweg vindt men de gelobde vorm ook in lustrewerk uit Kashan⁷⁸ en in andere ceramiektypes, zoals in een monochroom blauw kommetje van het Jubelparkmuseum (inv. IS.IR.45) en in de

zogenaamde *minai*-ceramiek⁷⁹. De vorm gaat terug op de Sassanidische gelobde schalen in goud- en zilverwerk uit de 5de tot het begin van de 7de eeuw⁸⁰, mogelijk op Chinese voorbeelden uit de Tangperiode. [M.V.R.]

74 Beker met inscriptie in het Museum of Islamic Art, Caïro, in: *Hayward* 1976, cat. 119.

75 CARBONI & WHITEHOUSE 2001, cat. 102.

76 WATSON 2004, p. 184.

77 Zie onder meer in: GRUBE 1976, fig. 22; MOULIÉRAC 1999, p. 93; in ovale versie, in: VON FOLSACH 2001, cat. 109.

78 GRUBE 1994, cat. 254–255.

79 GRUBE 1994, cat. 235–236.

80 OVERLAET 1993, cat. 83 en 48.

IS.8716 (binnenzijde)



IS.8716 (buitenzijde)





IS.18



IS.52



IS.VE.24

Glaswerk

Drinkbekers

Bekers met rechte, cilindrische wand vormen een herkenbare groep in het glaswerk uit de vroegislamitische periode. In de 9de tot 10de eeuw waren ze erg populair, tot de hogere conische bekers rond de 11de eeuw in omloop kwamen en weldra het standaardtype werden⁸¹. Bekers zoals deze drie werden aangetroffen op archeologische sites in Irak (onder meer Samarra⁸²) en Iran (onder meer Nishapur⁸³), maar ook in Egypte (Fustat⁸⁴), in bewoningslagen uit de 9de–10de eeuw. Dat ze daadwerkelijk als drinkbeker werden gebruikt, blijkt uit de Arabische inscripties op enkele exemplaren, letterlijk vertaald: ‘Drink met plezier!’⁸⁵ Sommige hadden een handvat en wiekhouder binnenin en deden dus dienst als lamp⁸⁶.

De versiering van deze drie voorbeelden is vormgeblazen of geknepen. Het blazen van het glaspostje in een mal kwam in gebruik kort na de uitvinding van het glasblazen in het midden van de 1ste eeuw v.Chr. Het decor met verticale ribbels is het geliefdste. Wanneer de glasblazer er een draai aan gaf terwijl het glas nog warm was, kwamen de ribbels diagonaal te staan (IS.18). Het knijpen van motieven in het nog kneedbare glas gebeurde met de tang, terwijl het object op de punteerstaaf aan de bodem werd vastgehouden (IS.VE.24 en IS.52). [M.V.R.]

I.17 Beker

Waarschijnlijk Iran, 9de–10de eeuw
Vormgeblazen glas, gedraaid
H. 8,5 cm; ø 8,8 cm
Aankoop kunsthandel (1969)
Inv. IS.18

Beker in transparant kleurloos glas met groene tint, vormgeblazen. Opgestoken bodem met spoor van punteerstaaf. Verticale wand, afgerond aan de basis en lichtjes spits toelopen naar de lip. Diagonale ribbels in licht reliëf, vervagend naar beneden toe. Het object is gebroken, opnieuw samengesteld en gelijmd.

I.18 Beker

Midden-Oosten (waarschijnlijk Iran of Irak),
9de–10de eeuw
Vrijgeblazen glas, geknepen decor
H. 9 cm; ø 8,4 cm
Schenking Yeganeh (1970)
Inv. IS.52

MEKHITARIAN 1976, fig. 92.

Beker in kleurloos glas met geelachtige tint, vrijgeblazen. Platte basis met spoor van punteerstaaf. Het geknepen decor bestaat uit zes verticale paneeltjes die door lijnen van elkaar gescheiden zijn en die gestileerde palmetbladen en cirkeltjes bevatten. Behandeld in 2001 in het KIK (Ch. Fontaine). Voor de analyse van de glassamenstelling, zie Addendum 2.

Dit decor herinnert aan het stucwerk op de paleismuren van Samarra (Irak), van 836 tot 892 hoofdstad van het Abbasidische Rijk⁸⁷. Ook op het ingekerfde glas van Samarra vinden we het terug⁸⁸. In de 9de eeuw kwam er een specifieke stijl tot stand die over de gehele islamitische wereld werd verspreid. De gestileerde palmet of halfpalmet was hiervan een herkenbaar element. Eenzelfde versiering is te zien op andere bekers, onder meer op een exemplaar van de 9de eeuw dat in Saveh is gevonden⁸⁹ en een van de 9de–10de eeuw uit Nishapur⁹⁰. In 2000 werd een volledig bewaarde beker met identiek geknepen decor in de kunsthandel aangeboden⁹¹. Dit bevestigt de veronderstelling dat de bekers in setjes werden vervaardigd, net zoals nu. [M.V.R.]

I.19 Beker

Midden-Oosten (waarschijnlijk Iran of Irak),
9de–10de eeuw
Vrijgeblazen glas met geknepen versiering
H. 9 cm; ø 9 cm
Aankoop kunsthandel (1966)
Inv. IS.VE.24

Beker in transparant en kleurloos glas met groene tint, vrijgeblazen. Vlakke, oneffen bodem met spoor van punteerstaaf. Lichtjes uitstaande wand met geknepen versiering bestaande uit een fries van elkaar rakende ellipsvormige ringen net onder de lip en een fries cirkelvormige ringen nabij de basis. Beide registers zijn verbonden door een gearceerde zigzaglijn. Geïriseerd. Behandeld in 2001 in het KIK (Ch. Fontaine).

Een verwante beker met uitstaande wand en geknepen versiering bevindt zich in de Khaliliverzameling⁹². Dit zijn dus twee vroege voorbeelden van conische bekers, nog zonder de trechtervormige opening die kenmerkend wordt voor de geëmailleerde exemplaren van de 12de en 13de eeuw (zoals in V.4). Het oogmotief vinden we terug op twee bekers waarvan Carboni schrijft dat ze waarschijnlijk in Irak zijn ontstaan⁹³. [M.V.R.]

81 GOLDSTEIN 2005, p. 96.

82 LAMM 1928, p. 45 en 48.

83 KRÖGER 1995, p. 56–61, cat. 37–52 en p. 96–99, cat. 135, 136 en 140.

84 SCANLON 1966, p. 88, fig. 4c; SCANLON 1974, p. 84, pl. XXXI, fig. 4a–c; KUBIAK & SCANLON 1979, p. 124, fig. 21.

85 Onder meer inv. 1974.15 in The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, zie: GOLDSTEIN 2005, cat. 105.

86 KRÖGER 1995, cat. 232.

87 HERZFELD 1923, I, fig. 93 en pl. XLV.

88 LAMM 1928, fig. V.187.

89 LAMM 1935, fig. 29, B.

90 KRÖGER 1995, cat. 136.

91 BONHAMS 11th October 2000, nr. 376.

92 Inv. GLS 439, H. 9,2 centimeter; max. ø 8,7 centimeter, in: GOLDSTEIN 2005, cat. 106.

93 CARBONI 2001, cat. 71a en b.

I.20 Pot

Gurgan (Iran)(?), 9de–10de eeuw
Vrijgeblazen glas, onversierd
H. 17,5 cm; max. ø 16 cm
Aankoop kunsthandel (1967)
Inv. IS.1

De pot is uit transparant glas met geelachtig groene tint geblazen. De dikke, opgestoken bodem vertoont het spoor van de punteerstaaf en een afgeronde basis. De cilindrische buik is lichtjes concaaf en verwijdt net voor de schouderknik. De hals is kort, cilindrisch, met geprofileerde, uitgebogen lip. Behandeld in 2001 in het KIK (Ch. Fontaine).

Hoewel de collectie er twee telt⁹⁴, zijn onversierde vrijgeblazen potten als deze niet vaak op sites in de islamwereld te vinden. Volgens de vorige eigenaar kwam dit exemplaar uit Gunbadh-i Kabus in de Gurganprovincie (Iran). Dezelfde vorm, maar met vormgeblazen versiering, vinden we terug in de Bazargancollectie in Teheran, naar verluidt ook in Gurgan ontdekt⁹⁵. Een onversierd exemplaar werd in Nishapur aangetroffen⁹⁶. Van een voorbeeld uit Fustat, nu in The Museum of Islamic Art in Caïro, kon niet worden bevestigd of het ter plaatse werd gemaakt of ingevoerd⁹⁷. Lamm vermeldt een Iraanse *albarello*, bewaard in Berlijn⁹⁸. [M.V.R.]

94 Tweede exemplaar: inv. IS.VE.43.

95 KORDMAHINI 1994, p. 92 (H. 9,5 centimeter; 10de eeuw).

96 KRÖGER 1995, cat. 59 (H. 8,5 centimeter; 10de eeuw).

97 PINDER-WILSON & SCANLON 1973, cat. 5 (H. 12 centimeter; door archeologische context gedateerd begin 9de eeuw).

98 LAMM 1930, 2/11 (H. 8,6 centimeter; 10de eeuw).

I.21 Schaal

Iran, 9de–11de eeuw
Vormgeblazen glas
H.: 7cm; ø 13 cm
Aankoop kunsthandel (1970)
Inv. IS.VE.115

Schaal in transparant glas met groene tint, vormgeblazen. Uitstaande wand, versierd met honingraatmotief tot ongeveer twee derde van de hoogte. Opgestoken bodem met spoor van punteerstaaf. Afgeronde, lichtjes naar buiten omgebogen lip. Behandeld in 2002 in het KIK (Ch. Fontaine). Analyse van de glassamenstelling in Addendum 2.

Een verwante schaal werd in Nishapur gevonden⁹⁹. De Khaliliverzameling bezit er eveneens een met honingraatpatroon, waarvan Goldstein aanstipt dat dit het gebruikelijkste decor is van 11de-eeuws glas uit het Serçe Limaniwrak¹⁰⁰. Serçe Limani is gelegen nabij Bodrum aan de Turkse kust. In 1973 werd er op de zeebodem het wrak van een 11de-eeuws schip ontdekt met een enorme hoeveelheid glas aan boord. Het schip was gezonken op weg van de Syrische kust naar de Zwarte Zee. Men neemt aan dat het glaswerk kort voor de ramp was vervaardigd. In de 11de eeuw was dit type van decor dus nog in zwang. Het honingraatmotief in het geknepen islamitische glas gaat terug op Iraanse prototypes in gekerfd glas. Het motief werd in de 9de eeuw overgenomen door de metaalbewerkers die de mallen voor de glasblazers vervaardigden¹⁰¹. [M.V.R.]

99 KRÖGER 1995, cat. 130.

100 GOLDSTEIN 2005, cat. 124.

101 CARBONI 2001, p. 208.

I.22 Kruik

Iran, 9de–11de eeuw
Vrijgeblazen glas, toegevoegd handvat
met duimstuk, ingekerfde versiering
H. 18 cm; ø 9,5 cm
Aankoop kunsthandel (1967)
Inv. IS.VE.25

Kruik geblazen in geelachtig, doorschijnend glas met cilindrische buik, vlakke basis met spoor van punteerstaaf, geknikte schouder en trechtervormige hals. Toegevoegd handvat in groenachtig glas met duimstuk in V-vorm. Ingekerfde groeven aan de basis van de hals en aan het handvat en duimstuk. Behandeld in 2000 in het KIK (Ch. Fontaine). Analyse van de glassamenstelling in Addendum 2.

Een vergelijkbare kruikvorm werd in Nishapur aangetroffen en werd in de 9de tot 10de eeuw gedateerd¹⁰². De hoekige schouder van het exemplaar in het Jubelparkmuseum wijst op verwantschap met het metaalwerk uit het Oost-Iraanse gebied uit de 10de–11de eeuw en is ook terug te vinden in de glazen flessen uit diezelfde regio en periode¹⁰³. Groeven op handvat, duimstuk en hals vinden we op een bolvormige kruik in de Khaliliverzameling, die in Irak of Iran in de 10de–11de eeuw wordt gesitueerd¹⁰⁴. [M.V.R.]

102 KRÖGER 1995, cat. 112.

103 CARBONI 2001, cat. 36a en 35.

104 GOLDSTEIN 2005, cat. 218.



IS.1



IS.VE.115



IS.VE.25

I.23 Flesje met lange hals

Midden-Oosten, 9de–10de eeuw(?)
Vrijgeblazen glas, onversierd
H. 15,5 cm; ø 7,5 cm
Aankoop kunsthandel (1969)
Inv. IS.20

Flesje in blauwgroen, doorschijnend glas, vrijgeblazen. Bolvormige buik, afgeronde basis en lange hals, spits toelopend naar de lip met onbewerkte rand. Geïriseerd, breuk en lacune die is opgevuld met een fragment uit een ander object. [M.V.R.]

I.24 Flesje (*molar flask*)

Nabije of Midden-Oosten, 9de–11de eeuw
Vormgeblazen glas, gekerfd
H. 8,3 cm; ø 2,2 cm
Aankoop kunsthandel (1982)
Inv. IS.82.2

Flesje van het type *molar flask* in opaak kobaltblauw glas, vormgeblazen en met het wiel ingekerfd. De buik met vierkante doorsnede rustte oorspronkelijk op vier naar beneden toe verjongende poten, die hier zijn afgebroken zoals op vele bewaarde exemplaren. Cilindrisch, lichtjes uitstaande hals. De horizontale groeven op twee derde van de hoogte omvatten een palmetmotief op de vier zijden. Onderaan op de hals loopt een sierband met twee gebogen lijnen en vier bladeren, eveneens ingekerfd. Geïriseerd. Twee afslagen aan de lip. Behandeld in 2002 in het KIK (Ch. Fontaine). Analyse van de glassamenstelling in Addendum 2.

De *molar flask* dankt haar naam aan haar vorm, die aan een maaltand doet denken. Het flesje diende om kostbare geparfumeerde oliën of *kohl* te bevatten. De glasmassa werd vermoedelijk in een vierkante mal geblazen. Na afkoeling werd het glasblokje uitgehold en werd de buitenkant ingekerfd en gepolijst¹⁰⁵. Dergelijke flesjes waren gegeerde kleinoden in de regio van Noord-Afrika tot Centraal-Azië. De vroegste exemplaren gaan tot de 7de of 8ste eeuw terug, maar het type is blijven voortleven tot in de 10de, 11de eeuw. Lamm dacht dat ze in Egypte gemaakt werden en van daaruit werden uitgevoerd¹⁰⁶. Maar vanwege de verspreiding – ze werden teruggevonden in Fustat (Egypte), Samarra (Irak) en Rayy (Iran)¹⁰⁷ – en de grote verschillen in kwaliteit en uitvoering, gaat men er nu van uit dat er meerdere productiecentra waren. [M.V.R.]

105 KRÖGER 1995, p. 135–136.

106 LAMM 1929–1930, p. 143–144.

107 Referenties in: GOLDSTEIN 2010, p. 68.

IS.20



IS.82.2



I.25 Aderlaatkop of distilleerhelm

Iran, 9de–12de eeuw

Vrijgeblazen glas

H. 6 cm; ø 5,4 cm; totale lengte 12 cm

Schenking de Laubespin (1952)

Inv. IS.8755

DE BORCHGRAVE D'ALTENA, HELBIG & BERRYER 1953, p. 56–59, fig. 6.

Recipiënt met tuit in transparant glas met groene tint, vrijgeblazen uit twee glaspostjes. De ovale, lichtjes ingebogen buik vertoont het spoor van de punteerstaaf. De lange tuit is afgebroken aan de lip en gebogen in tegengestelde richting aan de opening van het recipiënt. Het object is behandeld in 2002 in het KIK (Ch. Fontaine). Analyse van de glassamenstelling in Addendum 2.

Dergelijke objecten werden op vele archeologische sites in de islamitische wereld aangetroffen¹⁰⁸. Het zijn simpele, onversierde voorwerpen

met een praktisch doel. Mogelijk waren het *alambics* of distilleerhelmen. Een distilleerset bestaat uit minstens drie delen: de *curcubit* (*qar'a*), dat het te distilleren vocht bevatte dat verhit werd; de *alambic* (*anbiq*) of de helm waarin de damp neersloeg; en het opvangvat (*qabila*), waarin het distillaat afvloeide¹⁰⁹. Zo'n set werd gebruikt in de chemie, farmacie en alchemie voor de distillatie van alcohol, petroleum, parfum, rozenwater, dadelwijn en etherische oliën¹¹⁰. Er zijn slechts twee volledige sets bewaard¹¹¹. De tuit is in deze gevallen meestal recht of lichtjes gebogen in de richting van de opening van het recipiënt, dat een steuning bezit die aansluit op de hals van de *curcubit*¹¹².

De buiging van de tuit op het Brusselse exemplaar suggereert dat dit object eerder bij aderlatingen werd gebruikt, zoals te zien is op een miniatuur uit de *Maqāmāt* of bijeenkomsten van al-Hariri, in Bagdad geschilderd tussen 1225 en 1235¹¹³. De arts plaatst hier zo'n recipiënt op de rug van een patiënt. [M.V.R.]

- 108 Vele musea bezitten er exemplaren van. Tweede exemplaar in de KMKG, met naar beneden omgebogen tuit: inv. IS.VE.117.
- 109 KRÖGER 1995, p. 186; AL-HASSAN & HILL 1986, p. 135, fig. 6-3.
- 110 CARBONI 2001, p. 144.
- 111 Inv. 1978.219.220, Science Museum, Londen; een set in het Museum of the Bimaristan, Damascus, in: CARBONI 2001, p. 144.
- 112 *L'Age d'or* 2005, cat. 126a.
- 113 Inv. Arabe 5847, Département des Manuscrits orientaux, Bibliothèque nationale de France, Parijs, in: DE BORCHGRAVE D'ALTENA, HELBIG & BERRYER 1953, fig. 7.

IS.8755



Miniatuur met aderlating, Bagdad, 1225–1235, Ms Arabe 5847, f. 154 v
© Bibliothèque nationale de France, Parijs.





IS.57



IS 0.352

Metaalwerk

I.26 Schaal op voet

Qazwin (Iran)(?), 5de–9de eeuw
Brons
H. 9,8 cm; ø 15,2 cm
Inv. IS.57

De ondiepe kom heeft een gecanneleerde buitenzijde en een gladde binnenzijde. Ze is voorzien van een hoge holle voet.

Dergelijke kommen op voet waren populair aan het einde van de Sassanidische periode en in de vroege islamtijd. Ze werden vervaardigd in zilver, diverse bronslegeringen en glas¹¹⁴. De vorm is vermoedelijk van westerse, Romeins-Byzantijnse oorsprong en komt in de oosterse wereld pas vanaf de 5de eeuw voor¹¹⁵. Tijdens opgravingen te Susa (Iran) werden exemplaren in zilver¹¹⁶ en in glas ontdekt¹¹⁷. Een uitzonderlijk zilveren exemplaar in de Sackler Collection in Washington is aan de binnenzijde versierd met een medaillon in niëllotechniek¹¹⁸. Het hier getoonde exemplaar is vervaardigd uit zogenaamd witbrons, dat bestaat uit een legering van koper met minstens 20% tin. Het geeft het vaatwerk een zilverachtige glans. Mogelijk was dit een bewuste imitatie van het duurdere zilver. Witbronzen vaatwerk was vooral in de eerste eeuwen van de islamperiode populair, maar werd nog tot in de 17de eeuw vervaardigd. Volgens al-Biruni (973–1050) zou een religieus verbod op zilveren en gouden vaatwerk, dat uitgevaardigd werd door de Umayyadische gouverneur al-Hadjadj, het gebruik van witbrons aangemoedigd hebben¹¹⁹. [B.O.]

114 DEMANGE 2006, p. 122–123, 153.

115 HARPER 1988, p. 155–156; HARPER 1993, p. 101–102.

116 AMIET 1967, p. 278, fig. 9.

117 ARVEILLER & NENNA 2005, cat. 1289, p. 461.

118 GUNTER & JETT 1992, p. 166–169.

119 BAER 1983, p. 1–2; MELIKIAN-CHIRVANI 1974, p. 124; ALLAN 1990, p. 471–472.

I.27 Gietschaaltje

Sippar (Irak)(?), 9de eeuw of later
Messing
L. 11 cm; B. 10,7 cm; H. 2 cm
Schenking de Genouillac (1913)
Inv. IS.O.352

MONTGOMERY-WYLAUX 1978, p. 5 en fig. 2.

Laag, gegoten kommetje met afgeplatte basis. Aan beide zijden zitten platte kanteelvormige handgrepen, met cirkelvormige uitdiepingen. Een derde handgreep, tegenover de lange open gietgeul, is afgebroken. Een horizontale, gegraveerde lijn net onder de gietgeul duidt het maximale niveau aan.

De lange gietgeul duidt erop dat dergelijke kommetjes gebruikt werden om op een gedoseerde wijze een vloeistof uit te gieten. Van dit type bestaan talrijke varianten. Ze hebben soms drie pootjes, maar steeds vertonen ze de combinatie van een kruiselings geplaatste lange open gietgeul en drie handvatten¹²⁰. Meerdere exemplaren en stenen gietvormen om ze te produceren werden ontdekt te Bet Shaen aan de Jordaan en in een metaalatelier te Tiberias aan het meer van Galilea¹²¹. Aurel Stein verwierf tijdens zijn *surveys* in Zuid-Iran twee fragmentaire exemplaren te Tal-i Zohak. Een ervan bezit grote ornamentele handvatten, het andere eenvoudige getrapte handvatten zoals het hier voorgestelde exemplaar¹²². Enkele gietschaaltjes zijn uitgewerkt als een harpij of een vogel, waarbij de gietgeul een onderdeel van de staart is. De drie handvatten vormen dan de vleugels en het hoofd of de kop¹²³. De oudste exemplaren worden aan de hand van de versieringen en inscripties in de Fatimiden- en Seldjukperiode geplaatst, maar veelal kunnen ze niet precies gedateerd worden, zoals ook dit exemplaar, dat geschonken werd door

de befaamde Franse assyrioloog Henri de Genouillac.

Dergelijke gietschaaltjes dienen om kleine hoeveelheden vloeistof te manipuleren en kunnen bijgevolg voor meerdere doeleinden gebruikt worden. In Khurasan werden vergelijkbare kommetjes occasioneel gebruikt als olielamp¹²⁴. Doorgaans wordt gesuggereerd dat ze dienden om ingrediënten te pletten en met olie of water te mengen, bijvoorbeeld bij de productie van inkt, kleurstoffen of cosmetica (oog- en wenkbrauwmake-up). De kommetjes kunnen immers boven een vuur geplaatst worden om de vloeistof te verhitten. Een laat-19de–vroeg-20ste-eeuws exemplaar op drie pootjes uit Bukhara werd gebruikt om kleurstof te verwarmen die op de wenkbrauwen werd aangebracht¹²⁵. [B.O.]

120 ANON 1991, nr. 315.

121 KHAMIS 2013, p. 48, 163–165, 217, 287–288, fig. 3.

122 STEIN 1937, p. 140, pl. XXIX: 47 en 57.

123 BITTAR 2001, p. 142; MELIKIAN-CHIRVANI 1982, cat. 13–15.

124 MELIKIAN-CHIRVANI 1982, cat. 13, voetnoot 1.

125 ANON 2004, p. 148.

Sprenkelvaasjes

Meerdere dergelijke vaasjes zijn bekend in diverse collecties en musea¹²⁶. Het British Museum bezit een exemplaar dat afkomstig is van de prospecties door Aurel Stein in de Farsprovincie in Iran¹²⁷. De vorm van deze vaasjes lijkt geïnspireerd te zijn op laat-Sassanidische voorbeelden. De cilindrische standring en het ovale lichaam dat door een horizontale boord is gescheiden van een concave nek met rechtopstaande rand zijn kenmerken van een vaastype dat vanuit de Romeins-Byzantijnse beschaving in de 5de–6de eeuw werd ingevoerd in de Sassanidische en Centraal-Aziatische wereld¹²⁸. In de vroegislamitische tijd ontwikkelden zich hieruit verschillende varianten, waarvan het voorbeeld met het inventarisnummer IS.93.3 het dichtst bij het origineel staat. De druppelvormige versiering – in de literatuur is sprake van ‘lotusknoppen’ – is kenmerkend voor dit latere vaatwerk. De verticale rand bovenaan suggereert dat dit vaasje of flesje, in navolging van de Byzantijnse en Sassanidische voorbeelden, oorspronkelijk was voorzien van een dekseltje ter afsluiting¹²⁹. Mogelijk paste er ook een sprenkeltuit in de top. De opening in de hals van het flesje is namelijk zeer smal, zodat een vloeistof uitgieten onpraktisch geweest moet zijn. Daarom worden dergelijke vaasjes dikwijls geïdentificeerd als sprenkelvaasjes voor rozenwater. Een exemplaar in de Keir Collection heeft een opening in de vorm van een bloem in plaats van de opstaande rand, een detail dat bij latere sprenkelaars voorkomt en deze identificatie lijkt te ondersteunen¹³⁰. Een opvallend kenmerk is het ontbreken van een bodem. Mogelijk ging het om een stop en werd het flesje aan de onderzijde gevuld. Bij dit exemplaar, zoals ook bij vele andere, ontbreekt de bodem of stop. [B.O.]

126 Cfr. IS.93.3 KMKG; ALLAN 1986, p. 121; FEHÉRVÁRI 1976, cat. 12–13. Cfr. IS.O.1707 KMKG; ALLAN 1986, cat. 28; MELIKIAN-CHIRVANI 1982, p. 31, fig. 5.

127 STEIN 1936, p. 140, pl. XXIX: 34.

128 VON PETRIKOVITS 1969; HARPER 1988, p. 154–155.

129 VON PETRIKOVITS 1969, p. 331.

130 FEHÉRVÁRI 1976, cat. 13.

I.28 Sprenkelvaasje

Ghazni (Afghanistan)(?), 9de–12de eeuw
Bronslagering
H. 12,5 cm; ø 6,4 cm
Aankoop kunsthandel (1993)
Inv. IS.93.3

Gegoten bodemloos metalen flesje met drie horizontale rijen druppelvormige reliëfknoppen op het lichaam en halfbolvormige knoppen op de verticale bovenrand. Patina (koper). [B.O.]



IS.93.3

I.29 Sprenkelvaasje

Iran(?), 10de–12de eeuw(?)
Brons
H. 15,5 cm; ø 7,5 cm
Schenking Corbiau (1946)
Inv. IS.O.1707 (2573)

MONTGOMERY-WYLAUX 1978, p. 5 en fig. 1.

Gegoten en gehamerd bronzen vaasje. Bodemloos. Op de hoge voet zijn nog de sporen zichtbaar van een ingepunte versiering bestaande uit florale elementen in geometrische panelen. Op de schouder is er eveneens een ingepunte versiering aangebracht, hier een cirkel rond palmetten. De hoge conische rand van het vaasje is versierd met zeven in reliëf gegoten knoppen. [B.O.]



IS.O.1707 (2573)



IS.8756

I.30 Karaf

Noordoost-Iran(?), 11de–13de eeuw
Koperlegering
H. 34 cm; ø 19 cm
Schenking de Laubespín (1952)
Inv. IS.8756

MONTGOMERY-WYLAUX 1978, p. 5 en fig. 3.

Karaf met gehamerd cilindrisch lichaam en hoge, smalle hals met schuin oplopende open gietgeul. De hals, met gegraveerde florale versiering, is afzonderlijk vervaardigd uit een buisvormig opgerolde, gehamerde plaat en in de korte opstaande rand gesoldeerd. Het handvat is vastgeklonken.

Vergelijkbare versierde en van inscripties voorziene karaffen bevinden zich in het Victoria & Albert Museum¹³¹, de Keir Collection¹³² en in het museum van Kabul¹³³. Decoratie en inscripties laten toe deze groep in de regio van Khurasan tot Herat te plaatsen in de 11de–13de eeuw. Dit eenvoudigere exemplaar kan wegens de kenmerkende vorm in hetzelfde tijds kader gesitueerd worden. [B.O.]

131 MELIKIAN-CHIRVANI 1982, cat. 45.

132 FEHÉRVÁRI 1976, cat. 51–53.

133 MELIKIAN-CHIRVANI 1982, p. 118.

Steen



IS.93.2

I.31 Waterbekken

Ghazni (Afghanistan), 11de–12de eeuw

Marmer

L. 56 cm; B. 56 cm; D. 13 cm

Aankoop kunsthandel (1992)

Inv. IS.93.2

Van dit marmeren bekken is alleen de bovenzijde gebeeldhouwd: in het vierkante blok is een achthoek gebeiteld met geprofileerde rand, waarin een achtlobbige verdieping is gekapt met in het midden een uitgeholde cirkel rond een ronde opening. Onderaan is op rudimentaire wijze een zespuntige ster gegraveerd, in een zeshoek gevat. Het reliëf op de vier hoeken van de fontein is met zorg uitgevoerd: alternerend zien we twee vogels met in elkaar gestrengelde halzen en een palmetmotief met ranken.

Er zijn minstens twee andere gelijksoortige bekkens in westerse collecties bewaard, een in Kopenhagen en een in Stuttgart¹³⁴. Het marmertype en de stijl van de ranken met palmetten in de driehoekige zwikken verwijzen naar Ghazni in het huidige Afghanistan, van 977 tot 1163 hoofdstad van de Turkse Ghaznawidische dynastie (r. 962–1186)¹³⁵. De rechthoekige binnenplaats van het paleis van Mas'ud III (r. 1099–1115) was met marmer geplaveid en mogelijk was dit bekken er ooit in de vloer ingewerkt. De zespuntige ster is achteraf toegevoegd, want de vorm staat haaks op die van het bekken. Dit is ook het geval bij het exemplaar van Kopenhagen, waar evenmin zekerheid bestaat over de omstandigheden waarin dit is gebeurd.

Hoe dergelijke bekkens of fonteinën functioneerden is niet helemaal duidelijk. Mogelijk werd het water langs onderaardse leidingen aangevoerd en door de opening in het midden gestuwd. Het overlopende water zou dan zijn opgevangen en langs kanaaltjes afgeleid. Of is dit een modderfilter zoals in de Grote Moskee van Qayrawan (Tunesië)¹³⁶? Daar werd op de binnenplaats het regenwater met een bekken opgevangen en gefilterd, zodat de gelovigen er zich ritueel mee konden reinigen. [M.V.R.]

134 Inv. 24/1989, The David Collection, in: VON FOLSACH, LUNDBÆK & MORTENSEN 1996, cat. 203; Linden-Museum, in: KALTER 1987, fig. 3.

135 Zoals onder meer op de mihrab in situ gevonden met een inscriptie waarin de naam van Mas'ud II vermeld wordt, in BOMBACCI 1966, fig. 131; tevens op mihrab in situ gevonden met de naam van diens vader Ibrahim (1059–1099), in: FLURY 1925, cat. 7, fig. 2.

136 MAZOT 2000, p. 136.

Textiel

I.32 Leeuwenzijde

Oost-Iran of Centraal-Azië, 8ste–10de eeuw
Samietweefsel

Drie fragmenten: H. 12 cm; B. 17 cm - H. 30 cm;
B. 18 cm - H. 26,5 cm; B. 16 cm

Aankoop kerkfabriek van Munsterbilzen (1900)
Inv. IS.Tx.372

VON FALKE 1913, p. 98; ERRERA 1907, cat. 4;
SHEPHERD & HENNING 1959, fig. 12; KING 1966,
p. 49; LAFONTAINE-DOSOGNE & DE JONGHE 1981,
p. 6, fig. 1; VERHECKEN-LAMMENS 2000, p. 37;
VAN RAEMDONCK 2003/2007, p. 18–20, fig. 9.

De drie textielfragmenten zijn boven elkaar geweven, wat we kunnen afleiden uit een terugkerende weeffout in de rechterzijde van het patroon. Ze vertonen sporen van een zoom en waren dus ooit ergens opgenaaid nadat ze uit een grotere stof waren geknipt¹³⁷. Zoals de zijde met de quadriga of het vierspan (notitie 0.1) en deze met de mythische *senmurv* (notitie 0.2) is dit een samietweefsel. In dit geval is de verhouding tussen het basis- en het bindkettingstelsel 3 tot 1, dit wil zeggen 3 basiskettingdraden tegenover 1 bindkettingdraad. De 4 inslagstelsels zijn opeenvolgend ingevoerd en de stap bedraagt 2 eenheden, zowel in de ketting als in de inslag. Qua dichtheid tellen we ongeveer 14 eenheden in de ketting en 20 tot 24 eenheden in de inslag. Het rapport is 25 centimeter hoog, 18 centimeter breed. De kleuren zijn turkoois-/kobaltblauw (afwisselend), oranjebruin, wit (onderbroken) voor de figuratie, en rozebeige voor de grond. De beige en bruine tinten zijn sterk verbleekt¹³⁸.

In de stof zijn rijen medaillons geweven, omkaderd door een parelboord en een dubbele stralenkrans van hartvormige bloemblaadjes die palmetjes omvatten. In ieder medaillon staan twee leeuwen tegenover elkaar, de kop opgeheven, de staart opgekruld en drie klauwen gestrekt, op een podium in de vorm van een opengeklapte palmet. Boven en onder ieder medaillon snellen twee luipaarden met leiband van elkaar weg¹³⁹. Tussen de medaillons is er een lacune. Er stond wellicht een gestileerde boom, als we mogen voortgaan op het takje met ruitvormige blaadjes dat nog onder de voorpoten van de luipaarden te zien is¹⁴⁰.

Zoals de quadrigazijde werd de stof in 1900 aangekocht van de kerkfabriek van

IS.Tx.372



Munsterbilzen (Addendum 1). De neogotische schilder Jules Helbig maakte er een gouache van¹⁴¹.

Ze behoort tot de groep zware zijden stoffen in een herkenbare stijl, door Otto von Falke 'bijna barbaars' genoemd vanwege de krachtige omtreklijnen en hoekige tekening¹⁴². Typisch zijn de stereotiepe en vereenvoudigde elementen van Sassanidische oorsprong: medaillons met parelboorden, naar elkaar toegewende dieren op een podium in de vorm van een opengeklapte palmet, ronde schijven op de schouders en schoften van de dieren en manen die in puntige driehoeken eindigen. Van deze groep zijn nu ruim honderd exemplaren, meestal fragmenten, teruggevonden zowel in westerse kerkschatten zoals dit van het Jubelpark, als in sites in het Oosten, onder meer China en recentelijk Tibet¹⁴³.

Von Falke toonde voor het eerst drie bijna volledig bewaarde stoffen die nog steeds relevant zijn voor de studie van de Brusselse fragmenten en van de hele groep: de fijne leeuwenstof uit het schrijn van de H. Amon in Nancy¹⁴⁴, ongetwijfeld het meesterwerk met een rijke iconografie; verder de lijkwade van de heiligen Columba en Lupus in Sens¹⁴⁵, ook met leeuwen zoals de stof van Brussel; en ten slotte de zogenaamde lammerenstof uit het schrijn van de H. Mengoldus in Hoei (België)¹⁴⁶. Von Falke dacht dat de stoffen geweven waren in Oost-Iran, in de steden Nishapur en Marw in Khurasan, vermaard om hun zijdeproductie. Als tweede mogelijkheid zag hij de regio tussen de Oxusrivier en Kabul in het huidige Afghanistan (Transoxiane). Dit zou volgens de auteur de oosterse stijlkenmerken verklaren, onder meer in de weergave van de leeuwen, waarin hij elementen uit de boeddhistische kunst herkende. Wegens de kwaliteitsverschillen in de groep opteerde von Falke voor meerdere centra. Als datum stelde hij de 8ste–9de eeuw voorop, maar sloot niet uit dat de periode uitgebreid moest worden naar de 7de en 10de eeuw¹⁴⁷. De auteur ontwaarde in dit textiel een voortleven van oud-Iraanse tradities, waarin Arabische/islamitische elementen nog niet waren doorgedrongen.

In een opgemerkt artikel van 1959 suggereerden Dorothy Shepherd en Walter Henning de plaats Zandana nabij de oase van Buchara als productiecentrum voor deze groep weefsels. De sleutelrol speelde het textiel in Hoei: de lijkwade van de H. Mengoldus uit de collegiale O.-L.-Vrouwekerk, een stof van 195 x

112 centimeter, waarvan de weefselbreedte nagenoeg is bewaard met de sierboorden links en rechts en afwerkboord aan de onderkant. Er staan omparelde medaillons op, met twee naar elkaar toegewende herten¹⁴⁸. Op de keerzijde van de stof vond Shepherd een handgeschreven tekst in inkt, op het eerste gezicht Arabisch. Henning herkende er echter de term *Zandaniji* in Sogdisch schrift in en dateerde de inscriptie op paleografische grond in de 7de eeuw¹⁴⁹. De auteurs brachten de stof in verband met een passage uit de geschiedenis van Buchara van de Arabische auteur Dja'far al-Narshakhi uit het midden van de 10de eeuw. Daar is sprake van *Zandaniji*, een fijn soort textiel waarvoor de regio vermaard was en dat werd uitgevoerd naar Irak, Fars, Kirman, Hindustan enzovoort¹⁵⁰. De auteurs vermeldden al dat de term in literaire bronnen naar een katoenen weefsel verwees en dat de inscriptie niet was ingeweven maar naderhand in inkt was aangebracht. Ze wezen erop dat dit mogelijk door een Sogdische handelaar was gedaan, op die cruciale plaats nabij Buchara, pal op de zijderoute. In hun artikel breidden ze de groep van von Falke uit en onderscheidden subgroepen op basis van technologische kenmerken, kleuren en iconografie. De fragmenten van Brussel werden ondergebracht onder *Zandaniji 1*, samen met tien andere stukken zijde, waaronder die van Hoei, Nancy en Sens.

In 1966 uitte Donald King twijfels over de vroege datering van de groep¹⁵¹. Bovendien hadden Russische archeologen in Moshtchevaja Balka in de Noord-Kaukasus een aantal stoffen uit Centraal-Azië ontdekt (nu in het Hermitage Museum van Sint-Petersburg) die bij studie in de jaren zeventig van de vorige eeuw een gedifferentieerder beeld van de groep hadden opgeleverd, wat de vroege datering in de 7de eeuw verder had doen wankelen. Deze stoffen waren in Moshtchevaja Balka terechtgekomen langs een noordelijke aftakking van de zijderoute en hadden mogelijk als betalingsmiddel voor de wegentol gediend. Ze werden in grafvelden gevonden die op archeologische grond in de 8ste–9de eeuw werden gedateerd¹⁵². In 1981 publiceerde Shepherd dan een tweede artikel, waarin ze de in Sint-Petersburg bewaarde stoffen integreerde en nu drie subgroepen onderscheidde. *Zandaniji 1*, waar ze nog steeds de fragmenten van het Jubelparkmuseum in onderbracht, had volgens de auteur als belangrijkste kenmerken de driedubbele basisketting, de vrij dikke draden en de kleurencombinatie¹⁵³. In 1991 nuanceerde von Wilckens het belang van de inscriptie op het textiel van

Hoei. Ze suggereerde dat de stof bij de verkoop had dienstgedaan als verpakking voor andere stoffen, mogelijk uit Zandana¹⁵⁴. Riboud en Vial uitten nog reserve over de indeling van Shepherd en vonden dat de leeuwenzijde uit Nancy, een sleutelstuk, niet Sogdisch was en pas uit de 8ste–9de eeuw dateerde, op de eerste plaats vanwege het grote rapport (78,8–73,4 centimeter)¹⁵⁵.

In 1998 kwam Otavsky terug op de term *Zandaniji*¹⁵⁶. Volgens zijn onderzoek sloeg die term inderdaad op een bekende stof van goede kwaliteit die tot in de 13de eeuw in de Arabische literatuur werd vermeld en die in Zandana en omliggende dorpen nabij Buchara werd geweven. Maar de term had geen betrekking op de medaillonstof van Hoei, noch op de groep weefsels die ernaar waren genoemd. Die groep was ook minder homogeen dan gedacht. Volgens Otavsky moesten we eerder spreken van een stijl die in de 8ste–9de eeuw tussen Kansu en Khurasan was ontwikkeld als een uitloper van de Sassanidische textielkunst, mogelijk samen met de verspreiding en het goedkoper worden van weeftechnieken. Dit zou de verschillende kwaliteiten verklaren, die dus eerder te wijten waren aan de geografische spreiding van de ateliers dan aan een evolutie in de tijd.

Wat zegt dit over de fragmenten van het Jubelparkmuseum? Wat is er Sassanidisch aan? Van de Sassanidische textielkunst weten we enkel wat afgebeeld is op de rotsreliëfs van Taq-i Bustan (notitie 0.2). Voor de stoffen zelf moeten we buiten het huidige Iran zoeken. Omparelde medaillons die dieren omvatten schijnen hun oorsprong gehad te hebben in Sassanidisch Iran, maar het patroon werd door wevers in het Byzantijnse Rijk en langs de zijderoute tot in China en Japan overgenomen¹⁵⁷. De zijderoute was in feite een web van handelsroutes over land en zee tussen Oost-Azië en Europa¹⁵⁸. De term werd gelanceerd door de Duitse geograaf Ferdinand von Richtofen (1833–1905). Anders dan de naam doet vermoeden, werd niet alleen zijde verhandeld en bovendien werden langs deze wegen ook technologieën en ideeën verspreid. Het oostelijke deel was al millennia v.Chr. actief, maar het volledige web was van de 2de eeuw v.Chr. tot de 15de eeuw n.Chr. operationeel. De knooppunten waren niet alleen handels-, maar ook productiecentra. De Sogden beheersten van de 6de tot de 9de eeuw de handelsroutes in Centraal-Azië en stichtten kolonies langs de route naar Noord-China, door Oost-Turkestan heen. In de oude geografische en historische

islamitische bronnen wordt *al-Sughd* vermeld, wat sloeg op een weinig precies omschreven regio in Centraal-Azië rond de steden Samarkand en Buchara¹⁵⁹. Dezelfde naam duidde in de oudheid een volk aan van Perzische oorsprong, waarvan het territorium, Transoxiane, volgens Griekse bronnen gelegen was tussen de Oxus (Amu-Darya) en de Yaxarte (Sir-Darya). Onder de regering van kalief Uthman, wellicht in 653–654, trokken de Arabieren de Oxus over en vielen ze Sogdische steden als Samarkand en Buchara aan. Het duurde enige tijd voor ze het gebied onder controle hadden.

Zijn de zogenaamde *Zandaniji*-weefsels Sogdisch? In 2006 vergeleken Marshak en Raspopova hun stijl met die van kunstwerken die zeker Sogdisch waren en herbekeken de geschreven bronnen waarin *Zandaniji*-stoffen werden vermeld¹⁶⁰. Hun eerste vaststelling was dat de stoffen, onder die naam in de teksten vermeld, van katoen zijn en niet van zijde. Verder onderzochten zij Sogdische kunstwerken die bij archeologische opgravingen aan het licht waren gekomen en stoffen die afgebeeld stonden op Sogdische muurschilderingen, onder meer in Afrasiyab (Samarkand) en Pandjikent. Hun besluit was dat de zogenaamde *Zandaniji*-weefsels zich uit stilistisch en iconografisch oogpunt grondig onderscheidden van de Sogdische kunstwerken. In beide zijn Sassanidische elementen te herkennen, maar de stijl is levendiger en naturalistischer in de Sogdische werken dan in de statische Sassanidische voorgangers én in de groep weefsels. De stijl van de zogenaamde *Zandaniji*-weefsels heeft volgens de auteurs geen Sogdische roots en is ook geen directe voortzetting van de Sassanidische traditie¹⁶¹. Het is een gemengde stijl die in het oostelijke deel van het Abbasidische kalifaat tot bloei kwam en die resulteerde in een grote verscheidenheid aan werken, van het verfijnde stofje uit Nancy tot de grove weefsels zoals in Hoei en Brussel. Het is niet uitgesloten dat de productiecentra in Centraal-Azië meer Chinese invloed ondergingen dan die in Oost-Iran, wat mogelijke verschillen kan verklaren¹⁶². De Sogden speelden in elk geval een centrale rol in de handel tussen China en het Westen, een rol die ze dankten aan de positie die ze innamen op de zijderoutes.

Tijdens een recente restauratie van de lijkwade van de H. Mengoldus van Hoei werd de inscriptie in inkt op de keerzijde herbekeken en als Arabisch geïdentificeerd¹⁶³. De tekst werd gelezen door dr. Geoffry Khan, Professor of

Semitic Philology, University of Cambridge¹⁶⁴. Deze lezing werpt een nieuw licht op de groep stoffen. Waarschijnlijk zijn ze inderdaad in de oostelijke provincies van de islamitische wereld ontstaan, maar vervolgens meer naar het westen toe verzeild geraakt in het kader van handelsrelaties met de centraler gelegen regio's in het Abbasidische Rijk van de 8ste–10de eeuw. [M.V.R.]

BEWARINGSSTAAT

Behandeld in 1993 in het Textielatelier van het KIK (o.l.v. V. Vereecken). [M.V.R.]

KLEURSTOFFENANALYSE

Naast roodhout (*Caesalpinaceae*) werden indigöide en looistof aangetroffen (dr. J. Wouters, 1999). [M.V.R.]

DATERING MET DE RADIOKOOLOSTOF-METHODE

De zijde werd in 2012 met de radiokoolstofmethode gedateerd tussen 710 en 970 n.Chr. (met 95,4% probabiteit) door ingenieur Van Strydonck en dr. M. Boudin, KIK, Brussel (KIA-48816 (Tx.372): 1190±35BP en C:N=3,1). [M.V.R.]

WEEFTECHNOLOGISCHE ANALYSE

Patroonrapport: H. 25 cm, B. 18 cm. Tekening met verticale symmetrieas: 60 / \ 62 kettingstappen.

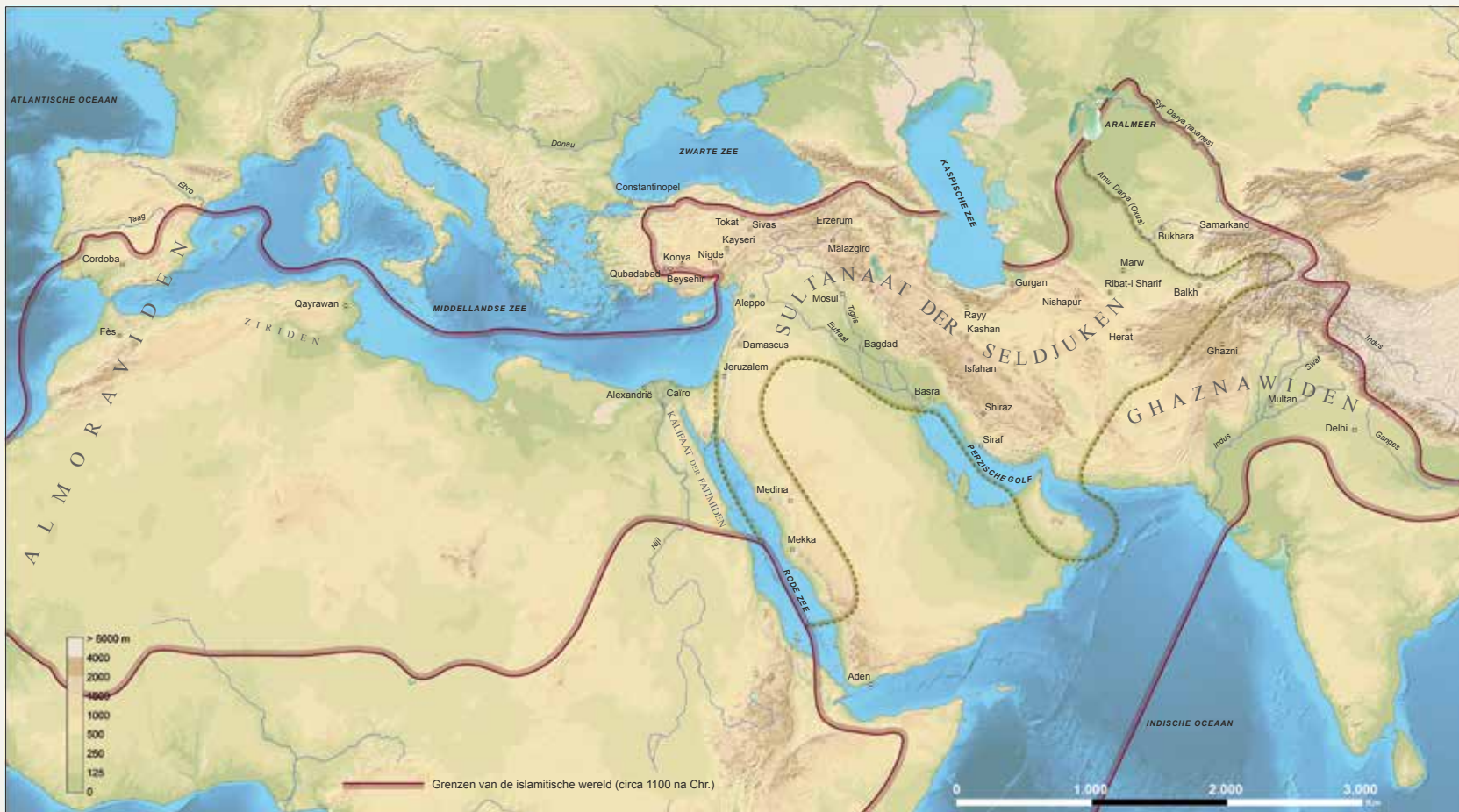
Weefstructuur: samiet keper 3S.

Ketting: basis-: beige Z-twist; bind-: beige Z-twist. Verhouding: 3 basisdraden / 1 binddraad. Kettingstap: 6 basisdraden (2 KE). Dichtheid: 42 basiskettingdraden en 14 binddraden per centimeter (14 kettingeenheden). Geen zelfkant aanwezig.

Inslag: 4 gelijkwaardige inslagstelsels: tramzijde (I-twist): I: donkerblauw of turkoois (afwisselend gebruikt of latté), II: bruin, III: geelachtig wit (onderbroken?), IV: beige (grond). Verhouding: 1 scheut van elk inslagstelsel: I, II, III, IV (IE). Inslagstap: 2 inslageenheden. Dichtheid: 20–24 inslageenheden per centimeter.

[C.V.-L.]

- 137 Sporen van een zoom van ongeveer anderhalve centimeter aan de zijkanten, evenals aan de bovenkant van het bovenste en de onderkant van het onderste fragment. Vermoedelijk maakten de fragmenten ooit deel uit van een, in het kader van de reliekencultus samengesteld textiel, zoals bijvoorbeeld een verwante stof (inv. 7-1) in de kerkschat van Sint-Servatius in Maastricht, die in een reliekenbeursje was verwerkt, in: STAUFFER 1991, cat. 52.
- 138 Een reconstructietekening van een verwante stof, de lijkwade van de H. Mengoldus uit de collegiale O.-L.-Vrouwekerk van Hoei (België), gerealiseerd door P. De Groof en D. De Jonghe, toont de mogelijke oorspronkelijke kleurenpracht, die in die tijd opzienbarend geweest moet zijn: rozerode grond en figuratie in diep blauw/groen, wit en okerbruin, zie: WHITFIELD 2010, fig. 7. Een ander eikpunt is de leeuwenzijde uit Ch'ien-fo-tung in het British Museum, naar het Westen gebracht door Aurel Stein. Zij had als boekband dienstgedaan en reveleerde bij het demonteren op eerder verborgen plaatsen de originele kleuren: donkergroen tot donkerblauw, diepblauw (chartreuse), helroze, oranje en wit, zie: SHEPHERD & HENNING 1959, p. 26. De studie van de degradatie van natuurlijke kleurstoffen kan een beeld geven van de originele kleuren van een textiel, zie: HOFENK-DE GRAAFF & ROELOFS 2006, p. 48.
- 139 In verwante stoffen, onder meer de leeuwenzijden uit Sens (SHEPHERD & HENNING 1959, fig. 5) en uit het V&A in Londen (id., fig. 7), zijn vier viervoeters te zien, waarvan de twee bovenste de gevlekte vacht en opgekrulde staart van een luipaard hebben zoals hier, terwijl de twee onderste dieren met effen vacht hun dikke staart horizontaal houden zoals een vos, zie: SHEPHERD & HENNING 1959, p. 32.
- 140 Zoals in de leeuwenzijde uit Sens, in: SHEPHERD & HENNING 1959, fig. 5.
- 141 Datum: vóór 14 juni 1874, toen ze in Rijsel werd tentoongesteld, in: BOONEN 2005, cat. A. p. 79 en annex 4 (onkostennota voldaan door kanunnik Lupus op 4 augustus 1874).
- 142 VON FALKE 1913, p. 98.
- 143 OTAVSKY 1998, p. 9.
- 144 VON FALKE 1913, fig. 138.
- 145 VON FALKE 1913, fig. 140.
- 146 VON FALKE 1913, fig. 141.
- 147 VON FALKE 1913, p. 102.
- 148 Dat het herten zijn en geen lammeren, zoals werd aangenomen, werd ons mondeling meegedeeld door D. De Jonghe, die de stof analyseerde. We danken hem van harte voor deze mededeling.
- 149 De inscriptie werd vertaald als 'lang 61 span, Zandaniji', in: SHEPHERD & HENNING 1959, p. 39.
- 150 SHEPHERD & HENNING 1959, p. 15–16.
- 151 KING 1966, p. 51.
- 152 IERUSALIMSKAJA 1996, p. 234 en cat. 3-166.
- 153 SHEPHERD 1981, p. 109.
- 154 VON WILCKENS 1991, p. 44.
- 155 RIBOUD & VIAL 1981, p. 129–155, geciteerd in: VON WILCKENS 1991, p. 44.
- 156 OTAVSKY 1998, p. 200–202 met bibliografische referenties.
- 157 VERHECKEN-LAMMENS, DE MOOR & OVERLAET 2006, p. 234.
- 158 Actuele synthese met bibliografie in: BLAIR & BLOOM 2009, *Silk Route*.
- 159 Bosworth, *Al-Sughd*, in: *E.I.*²
- 160 MARSHAK 2006, p. 49–60; RASPOPOVA 2006, p. 61–73.
- 161 MARSHAK 2006, p. 59.
- 162 ROSSABI 1998, p. 7 e.v.
- 163 LEMEUNIER 2012, p. 26.
- 164 We danken professor Khan oprecht voor de mededeling van de tekst, die luidt als volgt: 'toebehorend aan (gekocht voor) Abd al-Rahman, de emir, 38 dinar min een derde'. De publicatie van professor Khan, Cambridge University, samen met professor Nicholas Sims-Williams, University of London, is inmiddels verschenen in *The Bulletin of the Asia Institute* 22 (december 2012).



II

Turco-Mongoolse dominantie

**Seldjuken (1038–1194 [Iran], 1077–1307 [Anatolië]),
Ilkhanen (1256–1335) en Timuriden (1370–1506)**

‘Ik heb vastgesteld dat God de Allerhoogste de zon van de heerschappij heeft laten opgaan in de woonplaatsen van de Turken en dat Hij de hemelse sferen ten gunste van hun almacht in beweging heeft gezet. Hij noemde hen *turk*, verleende hun de macht, maakte hen tot de heersers van de tijd en legde de teugels van de mensen van dit tijdperk in hun handen. Ieder weldenkend mens kan niet anders dan zich bij hen aansluiten, om zich zo te beschermen tegen hun pijlen, en er bestaat bij hen geen betere wijze daartoe dan door in hun eigen taal aan gesprekken deel te nemen!’

Deze opvallende woorden vormen de openingsparagraaf van een soort Turks-Arabisch woordenboek, het ‘Lexicon der Turkse Talen’, samengesteld omstreeks het midden van de 11de eeuw op verzoek van de Abbasidische kalief door de islamitische geleerde al-Kashghari. Deze unieke bijdrage tot een eerste opwaardering van de Turkse taal toont in de eerste plaats aan hoezeer op dat moment in Bagdad en omstreken het besef groeide dat er verregaande veranderingen op til stonden en – vooral – dat die op komst waren vanuit de Centraal-Aziatische steppes.

De 11de eeuw was opnieuw een cruciaal tijdsgewricht voor de geschiedenis van de islamwereld, waar grootscheepse veranderingen ten gevolge van nieuwe nomadische expansies inderdaad een geheel nieuw tijdperk inluiden, door al-Kashghari en door velen na hem met recht en reden ervaren als dat van de almacht der *turk*. Turkse en later ook Mongoolse groepen, stammen en clans bleven zich immers tijdens de 11de, 12de en 13de eeuw over de islamwereld verspreiden, op zoek naar ruimte voor hun kuddes en naar een aandeel in de befaamde West-Aziatische rijkdommen. Tot ver in de 15de eeuw zorgde dit in de regio tussen de Nijl in het westen en de Oxus in het oosten voor een

verwarrende instabiliteit, die het islamitische eenheidsrijk der kaliefen definitief tot een onbereikbaar ideaal uit een ver verleden maakte.

De geschiedenis van al-Kashghari’s *turk* die deze periode domineerden begon zoals gemeld op de Centraal-Aziatische steppes, waar sinds mensenheugenis Turkse en andere nomadische stammen in steeds wisselende constellaties samenleefden. In de loop van de 10de eeuw begonnen enkele van hen echter de islamwereld binnen te trekken, als lokale leiders in de grensgebieden of als gegeerde huursoldaten in dienst van Perso-islamitische dynastieën in Noordoost-Iran. Vanaf de eerste decennia van de 11de eeuw eiste een welbepaald stamverband in dit proces van expansie en migratie steeds meer aandacht op: de zogenaamde westelijke of Oghuz-Turken. Aangevoerd door nakomelingen van de legendarische Turkse leider Saldjuq en voortgedreven door een continue Turkse migratie, palmde deze Turken vanaf de jaren 1030 in zeer snel tempo de regio’s van Iran en vervolgens ook Irak in. In 1055 veroverden ze zelfs Bagdad, en werd hun Seldjukse (Saldjuqse) leider ook beschermheer van het Abbasidische kalifaat, met de gloednieuwe titel van hoogste wereldlijke machthebber of *sultān*. Onder de sultans Alp Arslan (r. 1063–1073) en Malik Shah (r. 1073–1092) ontstond uit deze veroveringen een machtig Seldjuks familiaal rijk, dat zich uiteindelijk ten gevolge van verdere westwaartse expansie uitstreekte tot aan de Middellandse Zee en zelfs tot in het hart van het aloude Grieks-Byzantijnse Klein-Azië. Op dit Anatolische schiereiland, in Syrië en in Zuidoost-Iran vormden lokale takken van de Seldjukse familie al snel afzonderlijke dynastieën, terwijl de centrale gebieden in Irak en Iran bekend kwamen te staan als het rijk van de Groot-Seldjuken. Deze Groot-Seldjuken kenden hun hoogtepunt vooral aan het einde van de 11de eeuw, tijdens de regering van sultan

Malik Shah. Een van de redenen hiervoor was zeker dat hij erin slaagde om de traditionele Seldjukse achterban van moeilijk controleerbare Turkse stammen in te ruilen voor meer klassieke machtsinstrumenten, zoals militaire slaven, huurlingen en lokale administratieve krachten. Dit proces van stabilisatie en consolidatie was in de eerste plaats de verdienste van Malik Shahs rechterhand, de beroemde vizier Nizam al-Mulk (1018–1092).

Zowel Malik Shah als zijn vizier werd echter in 1092 vermoord, waarna ook het rijk van de Groot-Seldjuken uiteenviel in verschillende dynastieke eenheden. In Iran en het oosten van de islamwereld kende het sultanaat een laatste grote periode tijdens de lange regering van Sandjar (1118–1157), tot deze in de jaren 1150 opnieuw af te rekenen kreeg met migraties van Turkse tribale groepen vanuit Centraal-Azië en het sultanaat hier ten einde kwam. Vanaf de tweede helft van de 12de eeuw kwamen hieruit nieuwe (kortstondige) tribale rijken voort, vooral die van de Turks-Chinese Qara-Khitai in Transoxane en van de voormalige Seldjukse gouverneurs van het noordelijke Khwarazm, de Khwarazmshahs, in zowat heel Iran. In Irak en West-Iran echter bleef de Seldjukse dynastie langer bestaan, tot 1194. Toenemende competitie met nieuwe lokale heersers in Syrië en Irak – waaronder ook aan lokale macht herwonnen Abbasidische kaliefen zoals Kalief al-Nasir (r. 1180–1225) – luidde dan ook in deze regio's het definitieve einde in van het eens almachtige Seldjukensultanaat. Enkel de lokale tak van de familie in Klein-Azië slaagde erin langer te blijven bestaan, als het Seldjukensultanaat van Rum in Konya.

In 1243, in een historische veldslag bij de bergpas van Köse Dag in Noordoost-Anatolië, moest ten slotte ook dit Seldjukensultanaat van Rum zijn meerdere erkennen in een nieuwe tegenstander: de Mongolen. Voortgestuwd vanuit de steppes van Centraal-Azië door een enorme tribale slagkracht palmde deze Mongolen in de eerste helft van de 13de eeuw (de 7de eeuw van de islamitische jaartelling) geheel West-Azië in, bijna net zoals al-Kashghari's *turk* hun dat twee eeuwen eerder hadden voorgedaan. Echter, voor de Mongoolse krijger, aanvoerder en alleenheerser Genghis Khan (r. 1206–1227) en zijn nakomelingen vormde islamitisch West-Azië maar een onderdeel van een enorm wereldrijk, dat zich op het hoogtepunt ervan – in de tweede helft van de 13de eeuw – uitstreekte van China tot Oost-Europa en van de Perzische Golf tot diep in Siberië. Naast dit enorme verschil in schaal was er bovendien ook een belangrijk verschil in religieuze overtuiging tussen de *turk* van weleer en deze Mongolen. Terwijl de Seldjuken en hun Turkse volgelingen al zeer vroeg tijdens hun opmars moslim waren geworden, bleek daar voor de Mongolen in hun zeer diverse wereldrijk maar weinig aanleiding toe. Het oosten van de islamwereld werd in deze periode werkelijk onder de voet gelopen door legers 'ongelovigen' uit de Centraal-Aziatische steppes, van wie de wijdverbreide reputatie als onoverwinnelijke en meedogenloze geweldenaars vaak alleen al volstond om menig tegenstander tot overgave te dwingen.

Deze voor alle 13de-eeuwse moslims traumatische ervaring nam in 1258 zelfs apocalyptische proporties aan, toen de Abbasidische hoofdstad Bagdad in Mongoolse handen viel. In het midden van de jaren 1250 had de Mongoolse grootkhan Möngke (r. 1251–1260), een kleinzoon van Genghis Khan, zijn broer Hülagü naar de islamwereld uitgestuurd, onder andere om in Irak de Abbasidische kalief te onderwerpen aan het Mongoolse gezag. De bijzonder getalenteerde Hülagü kweet zich op uitmuntende wijze van zijn opdracht, in die mate zelfs dat hij in 1258 meteen ook het kalifaat van Bagdad ten val bracht door de executie van de laatste Abbasidische kalief, al-Mustásim (r. 1242–1258). Hülagü en zijn nakomelingen vestigden zich in de regio van Irak en Iran als lokale, niet-islamitische, Mongoolse vertegenwoordigers en machthebbers, om er vervolgens met de vorstelijke titel van *Ilkhan* tot 1335 onbetwist aan de macht te blijven. Vooral de regering van de Ilkhan Ghazan (r. 1295–1304), die zich wel tot de islam bekeerde, en het tijdperk van zijn onmiddellijke – eveneens tot islam bekeerde – opvolgers in de vroege 14de eeuw worden als een kortstondig politiek, economische en cultureel hoogtepunt van het Ilkhanidische bewind in Irak en Iran beschouwd.

Het einde van de 14de eeuw was ten slotte getuige van een laatste grote en turbulente verandering in deze instabiele West-Aziatische regio. In het Mongoolse rijkje dat eind 13de eeuw in de regio van Transoxane was ontstaan als het khanaat van Çaghatay, kwam in 1370 een lokale militaire aanvoerder aan de macht: Timur Lang (st. 1405), ook bekend als Tamerlan. Door een combinatie van politiek vernuft, charismatisch leiderschap en militair succes slaagde deze Timur erin om zich op te werpen als een nieuwe regionale heerser in de oude Mongoolse traditie van Genghis Khan. Timurs beruchte jarenlange veroveringstochten – die hem in Iran, Irak, Syrië, Klein-Azië, Zuid-Rusland, Noord-India en China brachten – zaaiden in deze regio's echter vooral chaos, dood en vernieling. Het belangrijkste rechtstreekse gevolg was dat zijn nakomelingen, de Timuriden, na zijn dood en tot in de vroege 16de eeuw met wisselend succes aan de macht bleven in de regio's van Herat en Oost-Iran. Vooral Timurs zoon en opvolger sjah Rukh (r. 1405–1447) kon zich hier profileren als een belangrijk regionaal machthebber. Ook de opvolgers van laatstgenoemde, Abu Sa'ïd (r. 1451–1469) en Husayn Bayqara (r. 1470–1506), speelden een belangrijke rol in de regio. In West-Iran, Irak en Oost-Anatolië bleef instabiliteit troef na Timurs doortocht. Enkel twee grotere Turkmeense stamverbanden konden zich hier enigszins politiek organiseren. In eerste instantie werd daarbij regionaal het hoogste woord gevoerd door de Qara Qoyunlu, de stammen der Zwarte Schapen, onder leiding van illustere tribale leiders als Qara Yusuf (r. 1389–1400, 1406–1420) en Djahan Shah (r. 1438–1467). Vanaf het midden van de 15de eeuw echter verwierven hun rivalen van de Aq Qoyunlu, de Witte Schapen, de macht in deze regio, vooral onder leiding van de al even beruchte Uzun Hasan (r. 1453–1478).

Het tijdperk van Seldjuken, Mongolen, Timuriden en andere seminomadische constellaties was er echter zeker niet louter een van instabiliteit en kommer en kwel. Ondanks het meedogenloze geweld waarmee hun veroveringen gepaard gingen, creëerden de Mongolen bijvoorbeeld ook een zekere orde, veiligheid en verbondenheid binnen en tussen de gebieden die zij domineerden. De handel via de karavaanroutes van de Middellandse Zee tot China kon zo haast onbelemmerd bloeien, wat de uitwisseling van objecten, ideeën en kunststijlen vergemakkelijkte. Tabriz en Sultaniyya werden onder de Ilkhanen ware kunststeden, waar met name ook de boekkunst en de textielproductie werden aangemoedigd. Timur nodigde dan weer geleerden en ambachtslieden uit om met veel succes zijn hoofdstad Samarkand en andere steden van Transoxane te verfraaien. Ook de Timuriden werden befaamd als kunstmecenasen, meest nog van de boekkunst die in Shiraz, Samarkand en vooral Herat bloeide. Dit alles gebeurde bovendien in een opvallend Perzisch gekleurde culturele context, mede te danken aan de Seldjukse voorkeur drie eeuwen eerder voor hun Iraanse hoofdstad Isfahan en voor oude culturele elites uit het Oosten. Dit leidde tot de definitieve doorbraak van het zogenaamde Nieuwperzisch als de belangrijkste cultuurtaal in de vroegere Seldjukse regio's.

Het is namelijk zo dat er in deze 'middeleeuwse' West-Aziatische islamwereld onder het warrige lappendeken van rivaliserende en steeds wisselende grotere en kleinere Turco-Mongoolse rijken tegelijk ook opvallend gelijkvormige en constructieve praktijken van maatschappelijke integratie, culturele productie en politieke organisatie bestonden. Al in de loop van de 11de eeuw werd er tussen de nieuwe militair-politieke elites van nomadische oorsprong en de eeuwenoude lokale elites van de stedelijke islamwereld een *modus vivendi* gevonden, die in belangrijke mate vorm kreeg via een rijkelijk cultureel patronaat. De continue competitie tussen tal van Turco-Mongoolse elites om ruimte en leiderschap in West-Azië leidde immers tot een acute nood aan consolidering van wat initieel slechts met pijlen, lansen, zwaarden en brute kracht was verworven. Aangezien al deze Turco-Mongoolse elites zich vroeg of laat inschreven in lokale islamitische identiteiten, richtte deze onvermijdelijke zoektocht naar verbondenheid, legitimiteit en autoriteit zich in de eerste plaats op de lokale religieus-culturele elites, die aanspraken op dergelijke symbolische factoren al van oudsher succesvol ondersteunden via hun uitspraken, geschriften, culturele productie en ruimere vertegenwoordiging van wat correct islamitisch werd geacht. Deze situatie creëerde voor geleerden, ambachtsslui en aanverwanten mogelijkheden zonder precedent aan de vele grote en kleine hoven die de West-Aziatische wereld in deze periode rijk was. Het was dan ook in de eerste plaats de West-Aziatische islamitische cultuur die via deze 'middeleeuwse' *modus vivendi* tussen verschillende sociale groepen verder vorm kreeg, in een voortschrijdend proces van kruisbestuiving tussen islamitische en Perzische tradities allerhande, maar nu ook aangevuld met praktijken en gebruiken van Centraal-Aziatische oorsprong.

Een van de gevolgen van de constante intense aandacht door deze 'middeleeuwse' elites voor cultuur, religie en kunsten is zeker ook dat zeer veel van het islamitisch erfgoed zoals dat vandaag nog bewaard of herdacht wordt in belangrijke mate stamt uit – of zeker een bepalende vorm heeft aangenomen in – deze 'middeleeuwse' periode. De zoektocht naar legitimiteit in islamitische termen en het belang van islamitisch cultureel patronaat betekenden immers dat de idee van een islamitische identiteit binnen een islamitische gemeenschap geleid door een Abbasidische kalief meer dan ooit als norm werd gepromoot, hoe fictief ook in een context van continue politieke verdeeldheid en versnippering. Zo omschreven in de vroege 11de eeuw de volgelingen van de kalief in Bagdad zichzelf voor het eerst expliciet met de term 'sunnieten', *ahl al-sunna*, ten teken van hun aanvaarding van de gecanoniseerde herinnering van het doen en laten van Muhammad – de *sunna* van de profeet – als enig gezaghebbend voorbeeld. Deze precieze definitie van hun islamitische identiteit werd vervolgens onder impuls van de recent bekeerde Turkse leiders en elites de regel voor alle volgelingen van het Abbasidische religieuze leiderschap, en zou nooit meer verdwijnen.

Een belangrijk instrument in de realisatie van deze toemende culturele samenhang rondom een sunnitisch islamitische identiteit was ongetwijfeld de *madrassa*. Dit type van instellingen voor kennisoverdracht van Noordoost-Iraanse oorsprong verspreidde zich zeer snel westwaarts door het patronaat van de nieuwe Turkse leiders en elites, die via dit soort investeringen legitimiteit en stedelijke integratie verwierven. In de steden van Iran en Irak (en uiteindelijk ook van Syrië en Egypte) verschenen in de loop van de 11de en 12de eeuw bijgevolg tal van dergelijke *madrassa's*, om te voorzien in onderwijsfaciliteiten en levensonderhoud voor ontelbare studenten en docenten van de religieuze wetenschappen. Dit ging gepaard met de introductie van nieuwe stedelijke, bouwkundige en decoratieve vormen en concepten, ontleend aan de Perso-Aziatische oorsprong en aan de nieuwe maatschappelijke, politieke en religieuze functies van deze instellingen. Ook ging dit hand in hand met een opvallend parallelle westwaartse migratie van religieuze elites in het zog van de *madrassa's*, en met een lokale vermenging van geleerden (de '*ulamā*', enk. '*ālim*'), uit oost en west. Bovenal echter leidde dit strakkere keurslijf van het 'middeleeuwse' *madrassasysteem* tot de zogenaamde kristallisatie van deze ene sunnitische identiteit rondom vier evenwaardige visies op de correcte geloofspraktijk, vier rechtsscholen (*madhāhib*, enk. *madhhab*) die aan de intellectuele gemeenschappen van deze geleerden gestalte gaven en die ook vandaag nog normatief zijn.

Een andere stedelijke bouwkundige vorm die vanaf de 12de eeuw vanuit Noordoost-Iran opgang maakte, was de *khānqāh*, een verblijfs- en praktijkruimte voor islamitische mystici, de *sufi*. Hun intuïtievare benadering van het islamitische geloof, met de nadruk op ascese en mystiek, werd lange tijd door tal van gezagsdragers afgewezen

als een onaanvaardbare geloofspraktijk. Reizende mystici waren echter in grote mate verantwoordelijk voor de blijvende uitdeining van de islamitische gemeenschap in Azië en Afrika, alsook voor de geloofsijver van tal van nieuwe Turco-Mongoolse leiders. In de 12de en 13de eeuw vond dan ook een opvallende toenadering plaats, zodat ook aan sufisme een plaats werd toebedeeld in die ene sunnitische identiteit, om weerom nooit meer te verdwijnen. Dit leidde onder andere tot een ruimere verspreiding ervan onder alle lagen van de bevolking, waarbij sufisme bovendien tal van kleurrijke volkse, lokale, vreemde en aloude religieuze praktijken een plaats verleende in het keurslijf van de sunnitische schriftgeleerden. Maar ook voor het sufisme zelf had deze toenadering een zekere verstrakking tot gevolg, waarbij de vele paden tot mystieke kennis waarop tal van charismatische mystici waren voorgegaan op hun beurt kristalliseerden tot een handvol evenwaardige visies op de correcte mystieke leerpraktijk: de *turuq* (enk. *tariqa*) of mystieke broederschappen.

In de loop van deze periode begonnen de rechtsscholen en de broederschappen aldus een veelzijdige, maar tegelijk ook meer dan ooit vaste vorm te verlenen aan een dominant sociaal, institutioneel, intellectueel, cultureel en normatief kader, voor een wereld waarin tribale migratie, militaire expansie en politieke fragmentatie hand in hand gingen met een groeiende moslimmeerderheid onder de bevolkingen van West-Azië. *Madrasa*, *khānqāh* en tal van andere culturele praktijken lieten aan oude en nieuwe, lokale en vreemde elites – van al-Khashghari's *turk* in de 11de eeuw tot Mongoolse Timuriden enkele eeuwen later – toe om actief aan dit cruciale 'middeleeuwse' vormingsproces deel te nemen, en zelfs om het een culturele dynamiek, regionale samenhang en sociale legitimiteit te blijven verlenen die op tal van wijzen nog eeuwenlang zouden blijven doorwerken. [J.V.S.]



Nieuw elan in de ceramiek: de ontdekking van de fritpasta

‘Ze nemen 105 delen van *shukar-i sang* die is verpulverd, geplet, vermalen en door zijde heen gezeefd, en 100 delen van *shakār* in brokken zo groot als hazelnoten of amandelen, en ze mengen dit en stoppen het in een oven, technisch omschreven als *barīz*. [...] Dit wordt op een zacht vuur gekookt en wordt omgeroerd van de morgen tot de avond [...] tot het homogeen wordt, zoals gesmolten glas, en dit is het materiaal voor glazen vaatwerk. Na acht uur halen ze het uit de oven. Naast de oven is er een kuil vol water, waar zij het hete mengsel in storten. Wanneer water en vuur elkaar raken, ontstaat er een groot lawaai en gebulder zoals de donder, het lijkt wel echte donder en bliksem. De ambachtslui noemen de mengeling *djawhar* en ze bergen ze op tot de tijd komt om ze klaar te maken voor gebruik, in verbrokkelde, verpoederde en gezeefde vorm.’

Zo beschreef Abu’l-Qasim in het begin van de 14de eeuw de bereiding van glasfrit of -fritte¹, die ruim twee eeuwen vroeger de basiscomponent was geworden van een nieuwe ceramiekpasta, de zogenaamde fritpasta². Dit is een mengeling van vermalen kwarts, de *shukar-i sang* van Abu’l-Qasim³, met kleine hoeveelheden witte klei en met soda, *shakār* bij Abu’l-Qasim, als smeltmiddel. Hiermee konden de pottenbakkers fijne, bijna doorzichtige en witte vaaswanden verkrijgen en zo het gegeerde en bewonderde Chinese Sungporselein (960–1270) benaderen.

Aan het introduceren van de fritpasta in de fijne ceramiek van de islamitische wereld ging een proces van experimenteren vooraf. De invoer van ruime hoeveelheden Chinees porselein op de ceramiekmarkt van het Nabije Oosten heeft allicht de nodige impulsen gegeven aan de lokale industrie. Onder de onderzoekers is de hypothese algemeen aanvaard dat deze experimentele fase zich heeft voorgedaan in het Fatimidische Egypte van de 10de en 11de eeuw⁴. Vanaf het einde van de 11de eeuw⁵ zal deze nieuwe pasta de basis vormen voor de productie van een

grote verscheidenheid aan fijne ceramiek met gegrifte, gelustreerde of onder of boven het glazuur beschilderde, versiering. Met de introductie van de onderglazuurschildering (waar het decor onmiddellijk op het object is geschilderd en bedekt met een doorzichtig glazuur) in de loop van de 12de eeuw⁶, wordt het decoratieve schema van de fijne ceramiek complexer en gevarieerder. Verschillende productiecentra raken bekend voor hun vaatwerk, bijvoorbeeld Fustat (in Egypte), Raqqa (in Syrië), Kashan (in Iran) en andere. Deze periode vormt een van de creatiefste fases in de geschiedenis van de ‘islamitische’ ceramiek en, ongetwijfeld ook in de ceramiekgeschiedenis tout court.

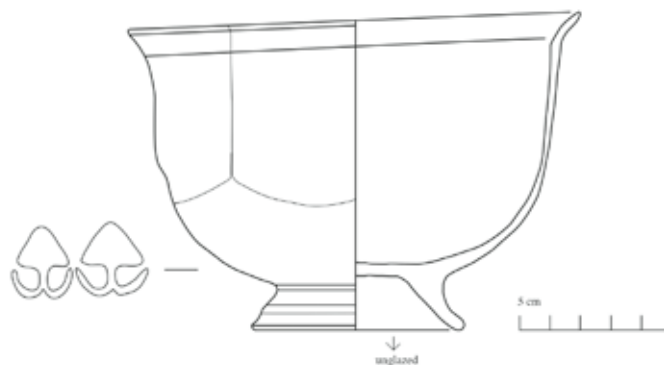
Rond dezelfde tijd werden ook nieuwe glazuren ontwikkeld. Naast loodglazuur, gesmolten met loodoxide, eventueel door toevoeging van tin oxide opaak gemaakt, verscheen nu alkalisch glazuur, gesmolten met soda. Het betreft hetzelfde *shakār* dat men in de pasta mengde. Soda is een plant die groeit in de zoutwoestijnen van het Midden-Oosten en die werd verbrand. Door de verwante samenstelling hecht alkalisch glazuur zich goed aan de fritpasta en smelt ermee samen. Glazuur werd met metaaloxiden getint. Abu’l-Qasim vermeldt de belangrijkste. Eerst is er *lādīvard*, dat de ambachtslui volgens hem *Sulaymānī* noemen, een diep blauw dat met kobaltoxide werd verkregen. Kobalt werd volgens Abu’l-Qasim opgedolven in het dorp Qamsar in de bergen nabij Kashan. Steeds volgens deze auteur geloofde het volk dat het was ontdekt door Sulayman, de Bijbelse profeet-koning Salomon, die niet minder dan 25 keer in de Koran wordt vermeld⁷. Verder vernoemt Abu’l-Qasim *maghnīsīyā*, rood of purper, dat met mangaanoxide werd verkregen⁸. Voor *firuzeh*, turkoois, dat met de gelukbrengende halfedelsteen werd geassocieerd, gebruikte men dan weer koperoxide. De verschillende componenten van de glazuren werkten op elkaar in, wat resulteerde in de onwaarschijnlijke variatie aan kleuren en tinten die de ceramiek uit de islamitische wereld zo aantrekkelijk maakt. [M.V.R.]

- 1 Naar de Engelse vertaling vanuit het Perzisch in: ALLAN 1973, § 18. Voor Abu’l-Qasim, zie kadertekst pagina 94.
- 2 Meer informatie vindt men in het basiswerk van dr. O. Watson van 1985, dat handelt over *lustre*, maar waarin ook de fritpasta wordt besproken (p. 23 en 32). Andere termen voor fritpasta zijn kiezelaardewerk (TESKE 1999) of siliciumpasta, in het Frans *pâte siliceuse*, in het Engels *fritware* of *stonepaste*. Wanneer analyses ontbreken, is de exacte samenstelling van de pasta niet gekend en is men op observatie aangewezen. Fritpasta heeft een fijnere structuur dan kleipasta, is licht van kleur en bevat lichtweerkaatsende glaspartikeltjes.
- 3 *Shukar-i sang*, letterlijk ‘suikersteen’, slaat op kwarts, zoals ook de Arabische term *hasāt*, die volgens Abu’l-Qasim door de ambachtslui werd gebruikt, slaat op kwartskeien die in droge rivierbeddingen werden gevonden, in: ALLAN 1973, § 3 en p. 115.
- 4 WATSON 1999 en 2004; MASON 1997, p. 216–218, 222. We danken dr. V. Vezzoli van harte voor de referenties en haar advies betreffende de opkomst van fritwaar in de islamitische wereld.
- 5 De opkomst van fritwaar aan het einde van de 11de eeuw is bevestigd door archeologische bronnen, bijvoorbeeld in Qasr al-Khayr al-Sharqi (GRABAR 1978), Qal’at Dja’bar (TONGHINI 1998, p. 38–42), Rahba-Mayadin (ROUSSET 1996, p. 305–318), Isfahan (RUGIADI 2010, p. 173–185).
- 6 De introductie van deze nieuwe siertechniek is vaak toegewezen aan de Iraanse regio, vanwaar ze naar Syrië zou zijn uitgeweken (WATSON 1998, p. 17). Nochtans zijn er ook andere hypothesen naar voren geschoven: Mason suggereert dat deze typologie tot stand is gekomen in Syrië, op zelfstandige wijze, en dat ze vervolgens naar Iran en China is overgewaaid (MASON 2001, p. 207–208).
- 7 ALLAN 1973, § 8.
- 8 ALLAN 1973, § 10.

Fritwaar met monochroom wit glazuur



IS.6041



IS.6041 (Tekening: V. Vezzoli)

II.1 Achthoekig kommetje met signatuur van Hasan al-Qashani

Iran, einde 12de–begin 13de eeuw

Fritwaar, in een tweedelige mal gevormd en opengewerkt,ivoorkleurig transparant glazuur, kobaltblauw stroomglazuur

H. 10,2 cm; ø basis 7 cm; ø rand 14,7 cm

Aankoop kunsthandel (1929)

Inv. IS.6041

LAURENT 1930, fig. 10; AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 6, fig. 15.

Het achthoekige kommetje met uitgebogen rand is in een tweedelige mal gevormd. De verticale sporen van de naad waar de twee helften werden samengevoegd, zijn nog zichtbaar. De conische voet is apart gedraaid en toegevoegd. De wand is opengewerkt, met een alkalisch, transparant, lichtjes ivoorkleurig glazuur overdekt en met vijf kobaltblauwe druipsporen opgefleurd. Een groenachtige afzetting in de holtes vertroebelt enigszins het decor. Dit bestaat uit cartouches met Arabische inscripties op een florale arabeskengrond boven een fries van palmetten. Het glazuur stopt boven de standring. Het kommetje werd in 1999 in The Ceramic Conservation Studio (L. Bunch) behandeld.

Volgende tekst in *naskh*-schrift staat op de eerste zeven zijden van de kom: العزّ والإقبال والدولة، wat betekent: 'glorie en voorspoed en macht'. Op de achtste staat in Kufisch schrift: عمل حسن القاشاني, 'werk van Hasan al-Qashani'.

Dit object hoort tot een groep van diepe kommetjes op hoge voet, die uit fijne, witte fritpasta in een tweedelige mal zijn gevormd. Ofwel staan er op de buitenwand grote menselijke figuren, in hoog of minder hoog reliëf, ofwel zijn er inscripties op aangebracht,

zoals op dit exemplaar. In de Keir Collection is er bijvoorbeeld een achthoekige kom met staande figuren⁹, naast een ronde kom – de naam Muhammad is gekerfd op de binnenzijde van de standring – met een grootschalige inscriptie in reliëf tegen een achtergrond van ranken en vogels¹⁰. Tot hiertoe waren vier kommetjes bekend met de signatuur van Hasan al-Qashani¹¹. Dit van Brussel is dus het vijfde. Alle hebben ze nagenoeg dezelfde afmetingen. Ze zijn dus mogelijk in eenzelfde mal gevormd. Er zijn minstens twee fragmenten van mallen met dit patroon bewaard¹². Dat het reliëf op het kommetje van het Jubelparkmuseum onscherp is, kan erop wijzen dat hiervoor een mal van een tweede generatie is gebruikt¹³.

Het maken van mallen was een gespecialiseerd ambacht. Wegens zijn fijnere structuur nam fritpasta de vorm van een mal beter aan dan de vroegere klei. Mallen werden doorgaans in ongeglazuurd aardewerk vervaardigd. Ze konden rechtstreeks aan de binnenkant worden uitkerfd of gegrift. In Nishapur werd een mal aangetroffen waarin een inscriptie met vrije hand was gegrift, zonder ermee rekening te houden dat de tekst, eens afgedrukt, in spiegelbeeld zou verschijnen¹⁴! Het gebeurde ook dat een meester-pottenbakker een 'positief' ontwerp of model maakte, waarvan dan een tweedelige mal werd vervaardigd. Er zijn aanwijzingen dat van dergelijke ontwerpen al met een verschillende mallen werden gerealiseerd, zodat eenzelfde model over meerdere pottenbakkersateliers kon worden verspreid¹⁵. Sporen van houtnerven op een mal uit Nishapur tonen aan dat het meestermodel dat hiervoor werd gebruikt uit hout was gesneden¹⁶. De meeste bewaarde modellen zijn in ceramiek gerealiseerd¹⁷, een enkel bekend voorbeeld in 'albastgips' (?) niet te na gesproken¹⁸.

Bewijst de *nisba*¹⁹ in de signatuur dat de kommetjes in Kashan (Qashan) zijn gemaakt? Of enkel dat de pottenbakker Hasan uit Kashan afkomstig was? Vermoedelijk het tweede. Soortgelijke kommetjes uit witte fritpasta met blauwe druipsporen werden immers ook in Rayy gevonden²⁰ en in Nishapur werden, zoals gezegd, modellen en mallen van dit ceramiektype aangetroffen²¹. Overigens werkten pottenbakkers ook op locatie, zoals het geval was voor muurtegels voor het Mongoolse zomerpaleis in Takht-i Sulayman in Noordwest-Iran (II.2.6). [M.V.R.]

9 GRUBE 1976, fig. 113.

10 GRUBE 1976, p. 164, fig. 114.

11 Inv. MAO 2016, Musée du Louvre, Parijs, gesignaleerd door dr. S. Makariou, waarvoor dank, in: *Revue du Louvre* 2004, p. 91, nr. 15 (wit met kobaltblauwe druipsporen, ø 16,2 centimeter, opengewerkt); inv. 68.223.9, Metropolitan Museum, New York, in: ETTINGHAUSEN, GRABAR & JENKINS-MADINA 2001, p. 172, fig. 266 (wit met blauwe druipsporen, opengewerkt, ø 17,2 centimeter); inv. 55.9, Freer Gallery of Art, Washington, in: ATIL 1973, cat. 22; inv. 86.227.89 (wit met blauwe druipsporen, ø 15,2 centimeter), Brooklyn Museum of Art, gesignaleerd door dr. O. Watson, waarvoor dank (kobaltblauw glazuur, ø 15,2 centimeter).

12 Een werd aangeboden door Christie's, Islamic Art, Indian Miniatures, Rugs and Carpets, including Property from the Dr. Arthur M. Sackler Collection, 18th October 1994, cat. 341; het tweede is: inv. 32/1977, The David Collection, Kopenhagen, waaruit blijkt dat de mal hier op een andere plaats in twee helften is verdeeld dan deze van Christie's. We danken dr. Watson voor deze mededeling.

13 Deze informatie werd ons verstrekt door dr. Watson, waarvoor onze oprechte dank.

14 WILKINSON 1959, p. 235.

15 WATSON 2004, p. 26–27.

16 WILKINSON 1959, p. 236.

17 WILKINSON 1959, p. 237.

18 Inv. I.33/68, Museum für Islamische Kunst, Berlijn, in: *Islamische Keramik* 1973, cat. 160, waar 'Alabastergips' staat.

19 Een *nisba* is een van de componenten van de eigennaam en vertolkt de relatie van het individu met een bepaalde groep, persoon, plaats (in dit geval Kashan), concept of voorwerp, zie: Sublet 1995, *Nisba*, in: *E.I.*².

20 ATIL 1973, cat. 22.

21 WILKINSON 1959, nr. 9.

Fritwaar met monochroom turkoois glazuur

II.2 Kan

Iran, 12de–13de eeuw
Fritwaar, in een mal gevormd, opaak glazuur
H. 20,5 cm; ø standring 7 cm; ø buik 14,5 cm;
ø opening 9 cm
Aankoop kunsthandel (1962)
Inv. IS.9647

MEKHITARIAN 1976, fig. 16, pl. I.

De kan links, op standring, heeft een bolle, gedrongen buik, hoge trechtervormige hals en lichtjes uitgebogen lip. Het oor en de verticale tuit met geknikt uiteinde en met ringvormige zwelling nabij de basis zijn toegevoegd. Het decor in licht reliëf is met behulp van een mal verkregen en komt mooi uit onder het opaak turkoois glazuur, dat onregelmatig uitloopt boven de basis. Het oppervlak is geïri-seerd. [M.V.R.]

II.3 Kan

Iran, 12de–13de eeuw
Fritwaar, in een mal gevormd, opaak glazuur
H. 27,5 cm; ø standring 8 cm; ø buik 13 cm;
ø opening 5 cm
Schenking de Laubespín (1952)
Inv. IS.8718

HELBIG 1952, fig. IVa; MEKHITARIAN 1976, fig. 18;
AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 6, fig. 17.

De kan op standring heeft een lichtjes ingesnoerde cilindrische buik, boven en onderaan geknikt, en geribd. Op de cilindrische hals met zwelling aan de basis, is er links en rechts van de tuit een ring in reliëf gemouleerd. Het handvat heeft een duimstuk. Het ondoorzichtige turkoois glazuur stopt net boven de basis.

De vorm is uit metaalwerk overgenomen. Dat blijkt onder meer uit de suggestie van ringen aan de tuit, die hier geen enkele functie hebben. Metalen kannen uit Khurasan uit dezelfde periode hebben echte ringen die dienen om ze mee op te hangen of om een ketting aan te hechten waarmee het deksel werd vastgemaakt²². [M.V.R.]

II.4 Fles

Iran, 12de–13de eeuw
Fritwaar, opaak glazuur
H. 26 cm; ø standring 8,2 cm; ø buik 16,5 cm;
ø lip 8,5 cm
Schenking de Laubespín (1952)
Inv. IS.8719

MEKHITARIAN 1976, fig. 17.

De fles op standring heeft een bolle buik en hals met horizontale ringen en trechtervormige gietopening. Het turkoois glazuur met craquelures eindigt net boven de basis. Op de schouder is een dikke druppel kobaltblauw glazuur te zien. [M.V.R.]

22 De vorm van de kan met geribde cilindrische buik en tuit is bijvoorbeeld terug te vinden in een kan in messing, ingelegd met koper en zilver, gesigeneerd en gedateerd 1181–1182, in: ATIL 1985, p. 17, fig. 6; beweeglijke ringen aan de tuit in een bronzen kan uit het einde van de 12de of de 13de eeuw, in FEHÉRVÁRI 1976, cat. 51, pl. 15; een overzicht van de vormen in vaatwerk die aan metaalwerk zijn ontleend, is te vinden in: TABBAA 1987, p. 98–113.

IS.9647 / IS.8718 / IS.8719



II.5 Schotel voor kruiden, noten of snoepgoed

Iran, 12de–13de eeuw
Fritwaar, opaak glazuur
H. 7 cm; ø 24,5 cm; ø schaalpje in het midden 8 cm,
ø andere zes schaalpjes 5,7 cm
Aankoop kunsthandel (1961)
Inv. IS.9593

Zeven schaalpjes, een in het midden en zes eromheen, zijn met elkaar verbonden in deze schotel, die rust op drie naar beneden toe verjongende pootjes. Ieder schaalpje heeft een vlakke basis, ronde buik en uitgebogen rand met afgeronde lip. Rond het centrale schaalpje zijn zes gaten aangebracht. Het turkoois glazuur is door gebruik weggesleten. In 1999 werd het object in The Ceramic Conservation Studio (L. Bunch) behandeld.

Schotels die zijn samengesteld uit meerdere schaalpjes waren er al minstens in de koptische tijd²³. In de islamitische periode vinden we ze eveneens in verschillende ceramiektypes en formaten terug²⁴. Het aantal kommetjes varieert, maar meestal zijn het er zeven. De functie van deze schotels is niet meteen duidelijk. De vroegste zijn gevormd in ceramiek met eenkleurig glazuur en hebben zeer kleine kommetjes. Mogelijk hebben ze gediend voor cosmetica of voor de getinte inkten van de kalligraaf of miniatuurschilder. Andere, met grotere kommetjes, dienden wellicht voor specerijen of snoepgoed. Een enkel heeft onderaan een holle ruimte waarin heet

water werd gegoten om het voedsel warm te houden. In het Ceramiek- en Glasmuseum van Teheran zagen we een turkoois exemplaar met zeven kommetjes, precies zoals dit van het Jubelparkmuseum. In het bijschrift stond dat de schotel met zeven delen uit Gurgan kwam en diende om noten in op te dienen of ook voor de *haft sîn*, het traditionele gebruik bij het Perzische Nieuwjaar wanneer zeven verschillende kruiden of producten waarvan de naam begint met de letter s, *sîn*, worden uitgesteld. Door de gaten werd misschien een koord geregen die als handvat dienstdeed. [M.V.R.]

- 23 Inv. E.27224, Musée du Louvre, Egypte, 6de–7de eeuw n.Chr., uit archeologische opgravingen in Tôd, Opper-Egypte, in: RUTSCHOWSCAYA 1985, p. 412–415. Deze publicatie werd ons ter beschikking gesteld door dr. D. Bénazeth, waarvoor onze hartelijke dank. Het middelste schaalpje is er groter dan de zes andere en rust op een standring. Het is in aardewerk vervaardigd met beige sliblaag en geschilderd decor. De auteur vermeldt andere bewaarde fragmenten en geeft een synthese van hun geschiedenis tot aan de islamitische periode. Hieruit blijkt dat er niet steeds hetzelfde aantal schaalpjes zijn (meestal zes, maar mogelijk tot twaalf). Uit de vondstomstandigheden blijkt dat ze geen religieuze functie hadden, wel een profane in het kader van feestelijkheden.
- 24 Bijvoorbeeld: *condiment dish* met signatuur van Abu Nasr uit Basra, 9de eeuw, met eenkleurig glazuur, in: LANE 1947, fig. 4E; drie schotelletjes op pootjes met groen glazuur die volgens Watson te klein zijn om voedsel in op te dienen, maar eerder voor cosmetica hebben gediend, 8ste eeuw uit de oostelijke Iraanse wereld, in: WATSON 2004, cat. Bb.5-7; *sweetmeat dish*, oostelijke Iraanse wereld, 10de eeuw, volgens Watson voor allerlei doeleinden gebruikt, zoals voedsel, kruiden, cosmetica, gekleurde inkten voor de kalligraaf of miniatuurschilder, in: WATSON 2004, cat. F.6; *sweetmeat dish*, in kelkvorm, populair in de Raqqa-ceramiek, in: TONGHINI 1994, cat. 310; *sweetmeat dish*, een holle constructie waarin zes ronde en vijf driehoekige kommetjes zijn ingebouwd, lustre, in: MORGAN 1994, cat. 247.

II.6 Fragment van muurtegel met olifant

Iran, 12de–13de eeuw
Fritwaar, in een mal gevormd, opaak glazuur
H. 20,5 cm; B. 13,5 cm
Aankoop kunsthandel (1966)
Inv. IS.38

MEKHITARIAN 1976, fig. 44.

Fragment van een muurtegel, uit fritpasta in een mal gevormd en met turkoois glazuur overdekt, met een olifant onder een rankenfries. [M.V.R.]

II.7 Paars schaalpje

Iran, 12de–13de eeuw
Fritwaar, gegrift en opengewerkt decor onder paars glazuur
H. 7,8 cm; ø standring 5,5 cm; ø opening 15 cm
Aankoop kunsthandel (1966)
Inv. IS.IR.47

Dergelijke schaalpjes met doorboorde wand en gegrifte versiering aan de binnenkant onder turkoois, groen of paars glazuur dat uitloopt tot net boven of op de standring, vormden een standaardproduct in de monochrome Iraanse fritwaar²⁵. [M.V.R.]

- 25 WATSON 2004, cat. L.19-20, p. 333.

IS.9593



IS.38



IS.IR.47





IS.6033

Fritwaar met onderglazuurschildering

Aan het einde van de 11de eeuw ontdekten de pottenbakkers tal van nieuwe siertech-
nieken. De term *underglaze* of ondergla-
zuurschildering spreekt voor zichzelf: het
decor wordt rechtstreeks op het vaatwerk
geschilderd en dan met een doorzichtig, al
dan niet getint, alkalisch glazuur overdekt.
Onderglazuurschildering werd ook over-
vloedig in Egypte en Syrië toegepast, maar
de productie uit Iran (Kashan) is in het
Jubelparkmuseum beter vertegenwoordigd²⁶.
Vooraf verscheen de zogenaamde silhouet-
waar. De fritpasta kreeg hier nog steeds een
sliblaag, waarin werd gegrift of gekerfd en
waarna de pot met glazuur werd bedekt.
Watson dateert deze overgangswaar in de twee
laatste decennia van de 12de eeuw op grond
van verwantschap met de lustrekeramiek (zie
verder) in de zogenaamde monumentale stijl
uit dezelfde periode²⁷. Met de silhouettech-
niek kon men aantrekkelijke, contrasterende
effecten bereiken, zoals het dambordpatroon
op een van de schalen van de collectie (II.9).
De echte onderglazuurschildering volgde in
het prille begin van de 13de eeuw. Het oud-
ste bekende voorbeeld van dit type is door
inscripties in 601 H./1204 n.Chr. gedateerd en
de erop aansluitende voorbeelden zijn qua stijl
en vorm verwant met hun lustretegenhangers
in de Kashanstijl uit de twee eerste decennia

van de 13de eeuw²⁸. Nu werd het decor met het
penseel geschilderd, wat een soepele tekening
en een picturale stijl opleverde (II.12).

Als gevolg van de Mongoolse invasies in de
jaren twintig van de 13de eeuw lagen de ooit zo
productieve ovens van Kashan tientallen jaren
stil. Rond 1260, mogelijk iets vroeger, werden
ze weer in werking gesteld, nadat de dynas-
tie der Ilkhanen (1256–1335) enige stabiliteit
had gebracht. De nieuwe productie verschilt
enigszins van de vorige. De schaalvormen
worden grover en hoekiger, het decor minder
spontaan, de kleuren donkerder. Motieven uit
het Chinese repertorium, zoals de feniks en
pioen, duiken op. Wij tonen twee voorbeelden
van de Mongoolse productie (II.14 en 15). Ze
staan bekend als Sultanabadwaar, omdat er in
deze Iraanse stad, tussen Qumm en Hamadan
gelegen, vrij veel exemplaren van werden
gevonden. Er zijn echter geen bewijzen dat ze
er ook werden vervaardigd en op dit ogenblik
denkt men eerder aan Kashan als productie-
plaats van dit keramiektype. [M.V.R.]

26 Voor de introductie van onderglazuurschildering in de
islamitische wereld, zie ook: voetnoot 6. Voor Egypte zie:
Vezzoli, *Ceramiek uit Fustat*, in hoofdstuk v van deze
publicatie.

27 WATSON 2004, p. 333.

28 WATSON 2004, p. 333.

II.8 Schaal met palmetten

Iran, einde 12de eeuw
Fritpasta, deels weggekerfde zwarte sliblaag,
turkoois glazuur (silhouettype)
H. 5,8 cm; ø standring 9 cm; ø opening 25,8 cm
Aankoop kunsthandel (1929)
Inv. IS.6033

LAURENT 1930, fig. 6; MEKHITARIAN 1976, fig. 25.

De schaal op hoge standring heeft een brede,
uitgebogen rand. Op de bodem steken vier
forse palmetten tegen de lichte achtergrond af.
De rand is met drielobbege bogen geritmeerd.
Aan de buitenkant loopt het turkoois glazuur
tot aan de standring. [M.V.R.]

II.9 Kom met dambordpatroon

Iran, einde 12de eeuw
Fritpasta, deels weggekerfde zwarte sliblaag,
glazuur (silhouettype)
H.: 7,4 cm; ø standring 6,7 cm; ø opening 14,7 cm
Aankoop kunsthandel (1962)
Inv. IS.9740

MEKHITARIAN 1976, fig. 22; AZARNOUSH-
MAILLARD 1978, p. 6, fig. 19.

De diepe kom op standring heeft een ingebogen lip en is versierd met een dambordpatroon aan de buitenzijde, boven- en onderaan met een zwarte lijn afgeboord. De kom werd in 2000 in The Ceramic Conservation Studio (L. Bunch) behandeld. [M.V.R.]

II.10 Diepe schaal met zegenwensen

Iran, einde 12de eeuw
Fritpasta, decor gegrift in de zwarte sliblaag,
turkoois glazuur
H. 7 cm; ø standring 7 cm; ø opening 16,5 cm
Aankoop kunsthandel (1943)
Inv. IS.6668

AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 6, fig. 20.

De diepe schaal op standring heeft een geweldige wand en uitstaande lip. Op de bodem: vier lineaire motiefjes omcirkeld door een dubbele lijn. Op de wand loopt een fries met een Arabische inscriptie in *naskh*, eveneens met dubbele lijn afgeboord. We lezen:

العزّ والإقبال والدولة والسعادة والكرامة
'eer, en voorspoed, en macht,
en geluk, en aanzien'²⁹.

Op alle soorten objecten vinden we dergelijke litanieën van heilswensen terug, soms in ritmische paren, al dan niet met adjectieven erbij. De Arabische term hiervoor is *du'ā'*, letterlijk 'aanroeping' of 'gebed', gericht tot Allah ten gunste van iemand, in dit geval van de eigenaar van het object. [M.V.R.]

29 We danken prof. dr. G. Schallenberg voor zijn advies bij het lezen van de inscriptie.

II.11 Dikbuikig kannetje

Iran, begin 13de eeuw
Fritwaar, onderglazuurschildering
H. 12 cm; ø standring 8 cm; ø buik 15,5 cm;
ø opening 10 cm
Schenking de Laubespín (1952)
Inv. IS.8743

AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 6, fig. 21.

Het kannetje heeft een bolle buik, een korte uitstaande hals en een ringvormig handvat met duimstuk in bladvorm. Op de witte fritpasta is het decor in zwart en kobaltblauw geschilderd en het geheel is bedekt met groenachtig glazuur dat uitloopt tot bij de standring. Aan de buitenkant zien we vier verticale stroken met rankwerk. Op de witte velden tussenin staan twee van elkaar wegstrookende vogels aan weerszijden van een dubbele *fleur de lys*. Het object werd in 2000 in The Ceramic Conservation Studio (L. Bunch) behandeld. [M.V.R.]

II.12 Schaal met vogels en waterplanten

Iran, begin 13de eeuw
Fritwaar, onderglazuurschildering
H. 7 cm; ø standring 6,5 cm; ø opening 15,7 cm
Aankoop kunsthandel (1920)
Inv. IS.4557

De schaalwand is onderaan geknikt, erboven recht uitstaand. Het decor is op de witte fritpasta geschilderd, in zwart onder turkoois glazuur. Het glazuur stopt net boven de standring, terwijl een veeg groenachtig glazuur te zien is aan de binnenkant van de voet. Op de bodem staan twee gestileerde vogels aan weerszijden van een, eveneens gestileerde, levensboom. Op de wand zijn planten met soepele stengels asymmetrisch geschikt, twee ervan dragen een ronde bloem. Onder de lip loopt een inscriptiefries in een vlot cursief schrift, op zwart uitgespaard. Zoals gebruikelijk in de onderglazuurschildering, is de stijl levendig en picturaal. De waterplanten worden als het ware lichtjes door de stroming gewiegd. [M.V.R.]

II.13 Kandelaar

Iran, begin 13de eeuw
Fritwaar, in een mal gevormd,
onderglazuurschildering
H. 20,3 cm; ø basis 27 cm; ø opening 4,5 cm
Schenking de Laubespín (1952)
Inv. IS.8741

HELBIG 1952, fig. 9; DE BORCHGRAVE D'ALTENA,
HELBIG & BERRYER 1953, fig. 3; MEKHITARIAN
1976, fig. 40.

De kandelaar heeft een brede basis, een schuine wand en veellobbige knik aan de schouder. Daarop komt de bolvormige kaarsenhouder op een cilindrische voet. Op de wand zijn zes motieven in reliëf te zien: tweemaal een menselijk gezicht en vier bloemen. Het decor is in het zwart geschilderd op de witte fritpasta en het geheel is met turkoois glazuur bedekt. Net onder de schouderknik loopt een inscriptiefries, uitgespaard tegen een zwarte achtergrond, en hieronder is er een brede strook met florale cartouches tussen de motieven in reliëf. Onderaan loopt weerom een inscriptiefries. De kaarsenhouder is versierd met horizontale strepen, afwisselend effen en gevlochten. De binnenkant van de basis is eveneens met turkoois glazuur bedekt. Het object vertoont lacunes. Vroegere reconstructies werden in 2001 in The Ceramic Conservation Studio (L. Bunch) weggehaald.

In metaal zijn dergelijke kandelaars courant, in ceramiek zeldzaam³⁰. Een ander exemplaar dat ook in een mal is gevormd, maar met monochroom turkoois glazuur is bedekt, komt uit de Oost-Iraanse wereld, 13de eeuw³¹. De vorm is de standaardvorm van metalen kandelaars uit de Khurasanschool³², die in verschillende delen werden gegoten en dan samengesteld. Voor de pottenbakkers stelde zich een probleem, aangezien zij de kandelaar uit één stuk moesten maken. Het resultaat is dus een fragiel object, wat wellicht een reden is waarom er zo weinig kandelaars in ceramiek bewaard zijn. [M.V.R.]

30 TABBAA 1987, fig. 10, fig. 21–22.

31 WATSON 2004, cat. L.17.

32 MELIKIAN-CHIRVANI 1982, cat. 221–222.



IS.9740



IS.6668



IS.8743



IS.4557 (binnenzijde)



IS.4557 (zijaanzicht)



IS.8741

II.14 Diepe schaal met hoving en feniksen

Iran (Kashan?), einde 13de–14de eeuw
Fritwaar, onderglazuurschildering (Sultanabadtype)
en opgehoogde deklaag
H. 13,5 cm; ø standring 11,7 cm; ø opening 28,8 cm
Aankoop kunsthandel (1929)
Inv. IS.6034

LAURENT 1930, fig. 8; MEKHITARIAN 1976, fig. 49;
AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 8, fig. 31.

De diepe schaal op rechte standring heeft een uitstaande wand, geknikt aan de schouder, en een afgevlakte horizontale rand. De witbeige composietpasta is aan de binnen- en buitenkant bedekt met een grijs slib. Hierop is geschilderd in dik wit slib, met zwart omljnd. In het centrale medaillon zit een baardloos personage met aureool, de benen gekruist. Rond hem vliegen vier feniksen, de vleugels gespreid. De achtergrond is met pioenen, bloemblaadjes en arceringen opgevuld, in grisaille-effect. Op de rand staan witte knoppen in reliëf. Ook de buitenkant is versierd: onder de rand loopt een pseudo-inscriptie. Tussen de knik en de voet is een eierlijst waaiervormig geschilderd. Een kleurloos glazuur bedekt het geheel, de voet uitgezonderd. In 1999 maakte restauratrice Lindsay Bunch (The Ceramic Conservation Studio) een voorstudie voor een eventuele behandeling van deze schaal. Zij stelde vast dat de wand en rand deels waren gereconstrueerd en overschilderd. De voet en het centrale medaillon zijn wel origineel, zij het sterk geïriseerd. Omdat de vroegere reconstructies

stabiel waren en vrij correct waren uitgevoerd, werd de kom niet ontmanteld.

Het personage in het midden is uitgedost als een Mongoolse prins of hoving, zoals afgebeeld op boekillustraties uit deze periode. Typisch is het imposante hoofddeksel, dat achteraan eindigt in een flap naar beneden toe. Het is wellicht gevoerd met pels (van marmot?) en bekroond met vogelveren (uilen- of arendsveren?)³³. Ook de mantel met korte mouwen en ceintuur, gedragen boven een kleed waarvan de lange mouwen zijn opgestroopt, is conform de outfit van hoogwaardigheidsbekleders in de periode der Ilkhanen³⁴. Alleen de sluiting, met de voorflap gekruist over de borst van de rechterschouder naar de linkerheup toe, strookt niet met de normale sluiting in omgekeerde richting van de Mongoolse mantels, *al-aqbiya al-tatariyya* (enk. *qabā'*, meerv. *aqbiya*)³⁵. Op ceramiek vonden we de twee sluitrichtingen naast elkaar op een stervormige tegel in het British Museum, gedateerd 739 H./1338-1339 n. Chr. en in Kashan vervaardigd³⁶. De twee zittende personages dragen er hetzelfde herkenbare Mongoolse hoofddeksel (met aureool) en een gelijksoortige *qabā'* met kleine motiefjes als de figuur op de Brusselse schaal, maar bij de links zittende figuur (ten opzichte van de toeschouwer) is de mantelflap op Mongoolse wijze naar rechts gesloten, terwijl ze bij de rechts zittende figuur in omgekeerde richting (volgens Turks gebruik) over de borst is gekruist. Op metaalwerk verschijnen de twee sluitrichtingen eveneens naast elkaar

op hetzelfde object³⁷. Heeft dit te maken met het omzetten in spiegelbeeld van een ontwerp in deze kunstdisciplines, of met een beoogde symmetrie in het geval van twee naar elkaar toegewende personages? Op boekillustraties is de sluitrichting wel steeds correct weergegeven, althans voor zover wij konden nagaan³⁸. Op ontwerptekeningen uit deze periode is de mantel ook juist afgebeeld, zelfs als de figuren links en rechts tegenover elkaar zijn opgesteld³⁹.

Een aureool of halo rond het hoofd van mensen (zelfs van vogels) komt geregeld voor in de schilderkunst en in de sierkunsten uit deze periode⁴⁰. Volgens Ettinghausen is de halo geplukt uit de Byzantijnse iconografie om het belang van een figuur, vooral dan van het hoofd, te visualiseren⁴¹. Een aureool heeft in de islam echter niet de connotatie van heiligheid zoals in de christelijke kunst. Het motief van de vliegende feniks is Chinees van oorsprong en is wellicht via afbeeldingen op textiel naar het Westen toe verzeild⁴². Na de Mongoolse invallen slopen er in het Iraanse repertorium nog andere Chinese motieven binnen, zoals de draak, pioen of lotus. Ze hadden oorspronkelijk een keizerlijke connotatie, verbonden met het hof van de grootkhan in China. Vermoedelijk is deze geleidelijk aan verzwakt en zijn de motieven in de nieuwe omgeving geassimileerd. De Chinese feniks smolt bijvoorbeeld samen met de mythische *Simurgh* uit het *Shāhnāma*-epos, 'Het boek der koningen', van de 12de-eeuwse Perzische dichter Firdawsi (kadertekst pagina 169). [M.V.R.]

IS.6034 (zijaanzicht)



IS.6034 (binnenzijde)



- 33 Zoals bijvoorbeeld op de voorstelling van een prinselijke processie uit de *Diez Albums*, Iran, vroege 14de eeuw, Staatsbibliothek, Berlijn, inv. Diez A fol.71, S. 50, in: KOMAROFF & CARBONI 2002, cat. 23, fig. 68. Hier draagt het hoofdpersonage, waarschijnlijk Hülagü zelf, de stichter van de dynastie der Ilkhanen, drie lange, gebogen arendsveren op zijn hoed.
- 34 Zoals de volgelingen van Hülagü op de prinselijke stoet (zie voetnoot 33).
- 35 STILLMAN 2003, p. 63 en fig. 1.
- 36 Inv. OA + 1223, in: KOMAROFF & CARBONI 2002, fig. 119, cat. 126.
- 37 Cfr. op een metalen waterbekken uit Iran, 748 H./1347-1348 n.Chr., inv. E542-22, Musée des Beaux-Arts, Lyon, in: KOMAROFF & CARBONI 2002, fig. 231.
- 38 Bijvoorbeeld: koning Zav op zijn troon op een bladzijde uit de grote Mongoolse *Shāhnāma*, 'Het boek der koningen', Iran, waarschijnlijk Tabriz, 1330, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, inv. S1986.107, in: KOMAROFF & CARBONI 2002, fig. 37, evenals op een bladzijde uit de *Diez Albums*, fig. 80.
- 39 KOMAROFF & CARBONI 2002, fig. 221-223.
- 40 Bijvoorbeeld rond het hoofd van de Iskandar in de *Shāhnāma*, inv. 7096, Musée du Louvre, 1330, in: KOMAROFF & CARBONI 2002, fig. 51; in metaalwerk, bijvoorbeeld op het waterbekken van de KMKG (II.34).
- 41 ETTINGHAUSEN 1977, p. 83.
- 42 Komaroff toont een zijden doek uit China, Yuandynastie (1271-1368), waarop twee rond elkaar wervelende feniksen met lange staartveren zijn geborduurd (inv. 1988.82, Metropolitan Museum, New York), naast een typische Sultanabadschaal waarop vier nagenoeg identieke vogels rond elkaar wervelen (inv. M.73.5.215, Los Angeles County Museum of Art). Zelfs de achtergrond van lotusbloempjes en kleine blaadjes is verwant, zie: KOMAROFF & CARBONI 2002, fig. 210 en 208.

II.15 Albarello

Iran, einde 13de-14de eeuw
 Fritwaar, onderglazuurschildering (Sultanabadtype)
 H. 11,5 cm; ø standing 4,2 cm; ø buik 7 cm;
 ø opening 4,6 cm
 Aankoop kunsthandel (1965)
 Inv. IS.O.3285

Kleine *albarello* op standing met dubbel geknikte cilindrische buik, in het midden ingesnoerd, en rechte hals met lichtjes uitstaande lip. Het geometrische decor is in het zwart geschilderd onder turkoois glazuur. In 2000 werd het object in The Ceramic Conservation Studio (L. Bunch) behandeld.

De vorm van de *albarello* was al bekend in de 9de-10de eeuw in aardewerk (I.5) en in glas (I.20), waar hij echter een minder ingesnoerde buik vertoont. In de Mongoolse ceramiek is de vorm courant aanwezig, doorgaans tussen 14,5 en 33 centimeter hoog⁴³, dus gemiddeld groter dan dit exemplaar. Van slechts één is nog het originele deksel bewaard⁴⁴. De ingesnoerde buik was handig om de pot vast te pakken als hij tussen andere *albarelli* gestockeerd was. [M.V.R.]

- 43 Inv. 1952 2-14 5, H.: 33 cm, British Museum, Londen, in: *Hayward 1976*, cat. 368; inv. 32/1996, H.: 25,5 cm, Davids Sammlung, Kopenhagen, in: VON FOLSACH 2001, fig. 218; inv. LNS 302 C, 14,4 cm, Kuwait National Museum, in: WATSON 2004, cat. Q3.
- 44 Inv. 57.61.12a,b, H. met deksel: 37,5 cm, Metropolitan Museum of Art, in: KOMAROFF & CARBONI 2002, fig. 241.

IS.6034 (detail)



IS.O.3285



Het hoogtepunt: fritwaar met overglazuurschildering: lustre, *minai* en *ladjvardina*

Met zijn delicate goudglans vertegenwoordigt lustre (goudluster) het summum van de islamitische ceramiek. Lustre was in de middeleeuwen het luxeproduct bij uitstek, dat in het hele Middellandse Zeegebied werd verhandeld. Lustre bereikte ook onze streken, waar het bijvoorbeeld werd vermeld in een ordonnantie van Filips de Goede, in 1441 uitgevaardigd en in het stadsarchief van Brugge bewaard⁴⁵. *Minai*, in een latere variant *ladjvardina*, was vooral in de late 19de en 20ste eeuw bij westerse verzamelaars in trek, vermoedelijk vanwege de figuratieve voorstellingen die miniaturen oproepen. Beide siertechnieken hebben gemeen dat het decor werd geschilderd over een opaak

glazuur dat vooraf in de oven werd gefixeerd. Het object moest dus minstens twee keer worden gebakken. Het glazuur bereikte men door aan loodglazuur tinoxide toe te voegen, waardoor het ondoorzichtig werd. [M.V.R.]

PARCOURS VAN LUSTRE

Lustre werd eerst op glas toegepast, in Syrië en Egypte tijdens de 8ste eeuw. In Irak werd het vanaf de 9de eeuw ook op ceramiek aangebracht (1.16). De 9de eeuw is de tijd waarin de grote islamitische steden, onder meer de paleisstad Samarra, onder impuls van de dynastie der Abbasiden tot ontwikkeling

kwamen. Van over het hele islamitische rijk werden ambachtslui aangetrokken om ze te verfraaien. Oude technieken en stijlen werden weer opgevist en met nieuwe aangevuld. Gaandeweg kwamen eigen technologieën en een eigen vormentaal tot stand, die vervolgens over het islamitische rijk werden verspreid. De mobiliteit van kunstenaars en ambachtslui, zoals ook van wetenschappers, handelaars en gezagdragers trouwens, was veel groter dan moderne westerlingen zich doorgaans voorstellen. De lustretechniek was bijvoorbeeld zo gespecialiseerd dat de fysieke verplaatsing van de gespecialiseerde pottenbakkers nodig was om hem elders ingang te doen vinden. Toen

Abu'l-Qasim en de Iraanse ceramiekindustrie

De informatiebron voor de ceramiekproductie in deze periode is het traktaat van Abu'l-Qasim van 700 H./1301 n.Chr.⁴⁸ Het handelt over mineralen en kostbare substanties zoals edelstenen, maar de auteur sloot zijn boek af met een hoofdstuk over de ceramiekkunst, die hij als een vorm van alchemie omschreef. Abu'l-Qasim (volledige naam Abu al-Qasim Abdallah b. Ali b. Muhammad b. Abu Tahir al-Kashani) behoorde tot de pottenbakkersfamilie Abu Tahir, die in de 13de en vroege 14de eeuw de luxe ceramiekindustrie in Kashan beheerste. De familie maakte niet alleen vaatwerk, maar werd ook ingezet voor prestigieuze opdrachten voor de bekleding van mihrabs en grafmonumenten in de sjiietische schrijnen, onder meer in dit van Fatima al-Masuma in Qumm en van imam Riza in Mashhad. Abu'l-Qasim was een van de laatste telgen van minstens vier generaties getalenteerde pottenbakkers. Of hij zelf actief bij de productie betrokken was, is niet bekend. Hij eindigde in elk geval als schrijver-historicus in dienst van het Mongoolse hof in Tabriz, waar hij onder meer de officiële biografie van de Ilkhaanse vorst Üldjaytü (r. 1304–1316) redigeerde.

Zijn traktaat ging minstens gedeeltelijk terug op een tekst van de juwelier en steensnijder Muhammad b. Abi Barakat al-Jawhari al-Nishapuri uit 1195–1196⁴⁹. Dit is ook een tekst over edelstenen, mineralen en metalen en het

laatste hoofdstuk handelt eveneens over het vervaardigen van ceramiek en specifiek over emailglazuren (*mina*). Het bevat verschillende recepten voor *minai* en lustre. Opmerkelijk is dat de auteur van dit vroege werk uit Nishapur kwam, en niet uit Kashan. De technologische kennis blijkt dus geen monopolie geweest te zijn van enkele ambachtslui in een bepaalde stad, maar werd uitgewisseld en ingepast in een breder discours over edelstenen en mineralen, dat op zijn beurt deel uitmaakte van de alchemie.

De stamvader van de familie was Abu Tahir, van wie twee schalen – een in *minai*, een tweede in lustre – zijn bewaard. Dan volgt Muhammad Ibn Abi Tahir, Abu'l-Qasims grootvader, die samenwerkte met een andere creatieve en begaafde pottenbakker, Abu Zayd, die zowel *minai*-vaatwerk, als lustre-objecten en tegels uit de pre-Mongoolse periode signeerde⁵⁰. Abu'l-Qasims vader, Ali, was onder meer actief in het *Imāmzāda* (graf van een nakomeling van de Profeet) Yahya van Varamin, waarvoor hij lustretegels maakte in 663 H./1264–1265 n.Chr. Abu'l-Qasims broer ten slotte, Yusuf, maakte onder meer in 1305 het werk van zijn vader in Varamin af.

In detail beschreef Abu'l-Qasim hoe lustre tot stand kwam, welke ingrediënten daarvoor nodig waren, waar ze werden gevonden en

in welke verhoudingen ze werden gemengd. Koper- en zilveroxiden waren de basiscomponenten voor deze techniek van de 'twee vuren', waarvoor volgens Abu'l-Qasim een speciale oven nodig was waarin de luchttoevoer werd gereduceerd⁵¹. Na afkoeling, werd het object volgens de auteur met vochtige aarde opgewreven tot de gouden kleur tevoorschijn kwam, 'schitterend als het zonlicht'. Ook het schilderen met emailverven beschreef Abu'l-Qasim, evenals het uitsnijden en ophameren van goudblad, dat in een speciaal daartoe ontworpen oven werd gefixeerd⁵². [M.V.R.]

48 *Arā'is al-Jawāhir wa nafā'is al-atā'ib*, Duitse vertaling: H. Ritter, J. Ruska & R. Winderlich, Orientalische Steinbücher und persische Fayencetechnik, in: *Istanbuler Mitteilungen* III, 1935; Engelse vertaling: W. Allan, Abu'l-Qasim's Treatise on Ceramics, in: *Iran* XI, 1973, p. 111–120.

49 *Jawāhirnāma-yi Nizāmī*, uitgegeven door Iraj Afshar, Teheran, 2004, vermeld in: PANCAROĞLU & BAYANI 2007, p. 27.

50 De lijst van de werken van Abu Zayd in de *minai*-techniek is te vinden in: WATSON 1982. De volledige lijst van de 31 tot hiertoe bekende werken van deze pottenbakker is gepubliceerd in: BLAIR 2008, appendix, p. 169–172. Ze zijn tussen 1186 en 1219–1220 gedateerd, dus Abu Zayd was minstens ongeveer vier decennia actief.

51 §27, in: ALLAN 1973, p. 114.

52 §28, in: ALLAN 1973, p. 114–115.

tegen het einde van de 10de eeuw de productie van lustre in Irak tot een einde kwam, dook hij rond diezelfde tijd in Egypte op, naar men aanneemt dankzij de migratie van gespecialiseerde pottenbakkers⁴⁶. Wellicht op dezelfde wijze verplaatste de techniek zich aan het einde van de regeringsperiode van de Fatimiden in Egypte (969–1170) naar Syrië en Iran, waar hij in de laatste decennia van de 12de en eerste decennia van de 13de eeuw een schitterende bloei kende. De kwaliteit was uitstekend en werd ook op tegels, mihrabs of grafstenen toegepast. Eigenlijk doofde de lustreproductie in Iran nooit helemaal uit. Tijdens de regering der Safawiden (1501–1722) was ze nog steeds levendig, waarna ze wel in een sluimertoestand belandde. Voor het voortleven van de lustre-ceramik in Spanje, verwijzen we naar hoofdstuk VI. [M.V.R.]

DRIE STIJLEN IN IRAANSE LUSTRE

In lustre uit de pre-Mongoolse periode (ca. 1170–1220) zijn drie stijlen te onderscheiden⁴⁷. De twee eerste, de zogenaamde monumentale en de miniatuurstijl, verschijnen naast elkaar in de laatste decennia van de 12de eeuw. Vijf objecten in de miniatuurstijl zijn gedateerd tussen 575 H./1179 n.Chr. en 595 H./1198 n.Chr. Na 1198 treffen we alleen lustre in de zogenaamde Kashan stijl aan, een samensmelting van de twee vorige schilder stijlen. Hiervan zijn meer dan vijftig gedateerde stukken teruggevonden. De data liggen tussen 1200 tot 1220, wanneer de Mongoolse invasies de productie abrupt onderbreken. De drie stijlen zijn niet altijd duidelijk te onderscheiden, maar helpen toch om de objecten in de tijd te situeren. De Mongoolse productie, die rond 1260 op gang komt, omvat opnieuw lustre van zeer goede kwaliteit, echter in een minder frisse en levendige stijl dan de vorige. [M.V.R.]

45 VAN RAEMDONCK 2003/2007, p. 9.

46 Voor de lustreproductie in Egypte en Syrië, zie: Vezzoli, in hoofdstuk V van deze publicatie.

47 Het standaardwerk hiervoor is nog steeds: O. WATSON, *Persian Lustre Ware*, Londen-Boston, 1985.

II.16 Schaal met arabesken

Kashan (Iran), ca. 1180 tot het begin van de 13de eeuw
Fritwaar, lustre
H. 7,6 cm; ø standring 12,7 cm; ø opening 32 cm
Schenking de Laubespin (1952)
Inv. 8724

HELBIG 1952, pl. Id.; AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 7, fig. 23.

De grote schaal heeft een bolronde wand en brede (4,2 centimeter) uitstaande vlakke rand. Behalve op de standring, is de fritpasta volledig met tinglazuur overdekt. Hierop is het decor geschilderd in olijfgeloe lustre aan de binnen- en in roodbruin lustre aan de buitenkant. In het midden staat een achtpuntige ster, van waaruit een net van arabesken vertrekt dat de hele schaalbodem inneemt. Op de schaalwand loopt een Arabische inscriptiefries in *naskh*-, op de rand een inscriptie in Kufisch schrift. De buitenkant van de schaalwand is versierd met dubbele palmetten onder arcaden, de rand met een losjes getekend epigrafisch motief.

Het object werd in 2002 behandeld in de École nationale des Arts visuels de la Cambre, als eindwerk van Farzad Ziari⁵³. Bij die gelegenheid

werden oude restauraties en reconstructies verwijderd. De twaalf originele fragmenten die overbleven, werden weer aan elkaar gehecht en ongeveer een vierde van de rand werd op zichtbare wijze gereconstrueerd. Deze reconstructie was uitzonderlijk te verantwoorden wegens het repetitieve karakter van het decor en van de korte herhaalde inscripties, die geen samenhangende inhoud weergeven, althans voor zover we konden nagaan.

Een diepe schaal in de Keir Collection heeft dezelfde diameter en een gelijksoortig abstract decor in lustre in de miniatuurstijl⁵⁴. De energieke, gespleten palmet die we ook op onze schaal terugvinden, brengt Grube in verband met maansikkels op oorkingen of andere juwelen, waaraan magische krachten werden toegeschreven. De inscripties op de schaal van de Keir Collection werden door Watson gelezen en bevatten zegenwensen. Watson signaleerde nog een kleinere (ø 14,8 centimeter) met een verwant arabesken decor, in privé-bezit⁵⁵. [M.V.R.]

53 F. ZIARI, *La conservation et la restauration des céramiques iraniennes à décor lustré des XII^e et XIII^e siècles*, ongepubliceerd eindwerk, 2001, p. 56–57, 125–126 en 134.

54 GRUBE 1976, cat. 160 (fig. p. 221) en p. 224–228.

55 Ades Family Collection: WATSON 1985, pl. 43.



IS.8724 (binnenzijde)

IS.8724 (zijaanzicht)



IS.8725



IS.8725 (detail)

II.17 Schaal met personages aan een vijver

Kashan (Iran), 1200–1220
Fritwaar, lustre
H. 8,5 cm; ø standring 13,3 cm; ø rand 32,3 cm
Schenking de Laubespin (1952)
Inv. IS.8725

HELBIG 1952, fig. 5; MEKHITARIAN 1976, fig. 21;
VAN RAEMDONCK 1996, p. 149.

De grote schaal op standring heeft een bolronde wand, uitstaande vlakke rand en verticale lip. De fritpasta is aan de binnen- en buitenkant bedekt met tinglazuur, waarop is geschilderd in groenachtig lustre. De schotel was in het verleden hersamengesteld uit tachtig scherven, niet alle afkomstig van hetzelfde origineel. Lacunes waren opgevuld en het geheel was overschilderd. In 1999 werd de schotel door Lindsay Bunch (The Ceramic Conservation Studio) ontmanteld en werden de originele fragmenten schoongemaakt en op de juiste plaats aan elkaar vastgehecht. De lacunes werden in dit geval niet opgevuld. Het object was immers stabiel. Bovendien is het decor niet repetitief en dus niet reconstrueerbaar. De scherven zijn wellicht in verschillende omstandigheden bewaard, wat verklaart waarom sommige meer verbleekt zijn dan andere.

In het medaillon op de schaalbodem is een intrigerende scène weergegeven. Vermoedelijk negen personages zitten aan een vijver waarin vijf vissen zwemmen en waarlangs vier vogels met gespreide vleugels voorbischrijven. De figuren zijn uitgespaard tegen een lustreachtergrond die met spiraalmotiefjes is opgevuld. Te oordelen naar hun hoofddekseis zijn de personages mannen⁵⁶. Ze dragen losse kleren in gefigureerde stoffen, waarop we arabesken, kruisjes en streepjes herkennen. Hun ronde, maanvormige gezichten met amandelvormige ogen, fijn neusje en mond, dubbele kin en brede hals, evenals de zwarte haarlokken, beantwoorden aan het Iraanse schoonheidsideaal dat met de komst van de Seldjuken uit Centraal-Azië was overgewaaid. De figuren zitten roerloos naar elkaar toegewend en hun blikken zijn ingekeerd.

De scène is omcirkeld door twee inscriptiefriezen in cursief schrift. De binnenste is in lustre geschilderd op een witte grond en gericht naar het midden van de schaal. De buitenste is gegrift in een gelustreerde ondergrond en naar de schaalrand gericht.

De schotel moet ooit een schitterend object geweest zijn. Ze is nog steeds een perfect voorbeeld van de derde stijl, de Kashanstijl.

Het bekendste stuk in deze stijl is gedateerd 607 H./1210 n.Chr.⁵⁷. De iconografie is er complexer dan deze op de Brusselse schaal en wordt als een mystieke allegorie geïnterpreteerd⁵⁸. De figuren hebben er echter dezelfde allure, met ingekeerde blik, haardracht, hoofddekseis en kleding waarop de *tiraz*-banden (voor *tiraz* (*tirāz*), zie hoofdstuk V) op de bovenarmen herkenbaar zijn. De inscriptie op de schaal van het Jubelparkmuseum is jammer genoeg te fragmentair om gelezen te kunnen worden. Dr. O. Watson kon op de overblijvende fragmenten ook geen signatuur, noch datum terugvinden⁵⁹. [M.V.R.]

56 Cfr. de figuur rechts op de, door Abu Zayd gesigeneerde en in 600 H./1204 n.Chr. gedateerde schaal, inv. 45/2001, The David Collection, Kopenhagen, in: BLAIR 2008, p. 155.

57 Inv. F1941.11, The Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington. Deze schaal heeft ongeveer dezelfde diameter, 35,2 cm, maar een gelobde wand.

58 GUEST & ETTINGHAUSEN 1961.

59 Dit werd ons schriftelijk meegedeeld op 12 oktober 2012, waarvoor oprechte dank.



IS.8729 (binnenzijde)



IS.8729 (buitenzijde)

II.18 Schaal met Perzische poëzie

Kashan (Iran), einde 12de eeuw–1220

Fritwaar, op glazuur geschilderd in lustre

H. 8,2 cm; ø standring 8 cm; ø opening 18,5 cm

Schenking de Laubespin (1952)

Inv. IS.8729

HELBIG 1952, fig. 8; AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 7, fig. 25; VAN RAEMDONCK 2003/2007, fig. 40.

Schaal op hoge rechte standring, met uitstaande, onderaan lichtjes gezwollen wand. Beige fritpasta, aan de binnen- en buitenkant (behalve de standring) overdekt met wit opaak glazuur. Hierop is het decor in olijffeel lustre geschilderd. Het bestaat uit een zespuntige ster, van waaruit een rankenvlechtwerk vertrekt dat zich over de bodem uitstrekt. Op de wand loopt een witte band met een Perzische inscriptie in *naskh*-schrift onderbroken door een ruitmotief rond een kruisje. Net onder de lip, een fries van ineengevlochten ranken. De buitenkant is versierd met dicht bij elkaar geplaatste verticalen, onderbroken door halve cirkels en punten. Dit laatste decor is tussen twee horizontale lijnen gevat. De binnenkant van de standring is met een fijn doorzichtig glazuur bedekt, waarop een grote vogel in bruin lustre is geschilderd. Dit object is in 2002 in de École nationale des Arts visuels de La

Cambre in Brussel behandeld⁶⁰. Krassen op de bodem zijn vermoedelijk door gebruik ontstaan.

De vogel op de binnenkant van de standring is ook te zien op een schaal in The David Collection in Kopenhagen, werk dat tweemaal gesigneerd is door de pottenbakker Abu Zayd⁶¹. Het betreft Abu Zayd van Kashan, die een voortrekkersrol speelde in de vernieuwing van de pottenbakkerskunst aan het einde van de 12de eeuw. Hij signeerde een vijftiental werken, die hij ook dateerde. Daaruit blijkt dat hij ongeveer veertig jaar werkzaam was, de data lopen van 576 H./1180 n.Chr. tot 616 H./1219 n.Chr.⁶². Abu Zayd maakte zowel lustre als *minai* en zijn signatuur op de werken toont aan dat beide technieken tegelijkertijd in Kashan werden toegepast.

De Perzische tekst geeft een kwatrijn weer. Vrij vertaald klinkt het als volgt⁶³:

‘Ik heb jouw aangezicht steeds voor ogen
Het is nog aangenamer [voor ogen te
houden] dan jouw idolen
O ziel en universum van mijn hart
Ik ben blij in mijn hart wanneer ik je zie.’

[M.V.R.]

60 F. ZIARI, la conservation et la restauration des céramiques iraniennes à décor lustré du XII et XIIIème siècle, ongepubliceerd eindwerk, 2001.

61 Cfr. Inv. 45/2001, The David Collection, Kopenhagen, in: BLAIR & BLOOM 2006, cat. 118: lustreschaal met op de rand een Perzisch kwatrijn gevolgd door: ‘eigenhandig geschreven door Abu Zaid’ en de datum *Djumada II 600*/februari-maart 1204 en nogmaals gesigneerd op de buitenkant.

62 Voor een overzicht van de gesigneerde werken van Abu Zayd zie: WATSON 1994. Een biografie van de pottenbakker is te vinden in: BLAIR 2008. Het blijkt dat Abu Zayd zelf poëzie samenstelde en neerschreef op de ceramiek die hij maakte. Zie ook: noot 50.

63 De tekst werd achtereenvolgens gelezen en vertaald door Khosrau Khazai, Martine Azarnoush-Maillard en Mostafa Torabi. Deze vertaling, die slechts lichtjes verschilt van de vorige, is van de hand van dr. Kristof D’hulster, Universiteit Gent, waarvoor wij hem van harte bedanken. Dit kwatrijn werd, voor zover we weten, tot hiertoe op geen enkele andere schaal aangetroffen.

II.19 Dikbuikige pot met twee tuiten en handvatten

Kashan (Iran), einde 12de–13de eeuw
Fritwaar, op opaak glazuur geschilderd in lustre
H 13 cm; ø standring 9 cm; ø buik 16,5 cm;
ø opening 11 cm
Aankoop kunsthandel (1946)
Inv. IS.8220

MEKHITARIAN 1976, fig. 50.

Deze pot op conische standring heeft een bolle wand, korte cilindrische hals en uitstaande rand. Twee handvatten in de vorm van luipaarden alterneren met twee geknikte tuiten. Het decor is geschilderd op wit opaak glazuur in groenachtig lustre. Op de hals aan binnen- en buitenzijde loopt een inscriptieband. De buik is versierd met schetsmatig aangebrachte bloemmotieven, in gevlochten ruiten gevat. De handvatten en tuiten zijn volledig in lustre. De pot is in 2001 behandeld in The Ceramic Conservation Studio (L. Bunch).

Dergelijke dikbuikige potjes waren eigenlijk roompotten⁶⁴. Teske heeft de functie als volgt beschreven: 'De volle melk wordt in de pot gegoten en men laat deze vervolgens geruime tijd staan. Daarna kan de ondermelk uitgeschonken worden door een tuit die ca. 4 centimeter onder de rand is aangebracht. De room blijft in

de pot achter.' De potten hadden oorspronkelijk een deksel. [M.V.R.]

64 TESKE 1999, p. 30 en 56.

II.20 Schaal met Perzische poëzie

Kashan (Iran), ca. 1200–1220
Fritwaar, lustre
H. 9,4 cm; ø standring 9 cm; ø opening 22 cm
Schenking de Laubespin (1952)
Inv. IS.8734

HELBIG 1952, pl. IVC; AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 7, fig. 26.

Dit is een fragment van een diepe schaal op rechte standring, met onderaan geknikte en verder recht uitstaande wand. Het decor is op opaak glazuur geschilderd in goudachtig bruin lustre met hoogsels in kobalt. In een centraal medaillon op de bodem zit een personage met nimbus en wijde open mantel in een rijkelijk gefigureerde stof. Rondom loopt een Perzische inscriptie in lustre op witte grond met de basislijn naar de schaalrand gericht. Op de wand zijn radiaal geplaatste stroken met Perzische inscripties aangebracht. Ze wisselen af met paneeltjes waarin twee palmetten boven elkaar zijn geschilderd tussen met blauw omlijnende velden die met kruisjes zijn opgevuld. Onder

de lip loopt een tweede inscriptieband tussen twee blauwe lijnen. Deze is in wit uitgespaard op lustregrond en hier is de basislijn naar het schaal midden toegewend. De buitenkant is bijna volledig bezet door een pseudo-Kufische inscriptie. Het glazuur loopt tot aan de standring. Het object is in 2001 behandeld in The Ceramic Conservation Studio (L. Bunch). De conische vorm en het decor van de schaal zijn karakteristiek voor de productie van Kashan tussen 1200 en 1220 in de zogenaamde Kashanstijl. In de binnenste inscriptiefries rond het personage, in lustre op witte grond, is een kwatrijn te herkennen dat wel vaker terugkomt op vaatwerk en tegels uit de 13de eeuw⁶⁵.

Vrij vertaald klinkt het als volgt⁶⁶:

'O, zelfs zij die verzadigd zijn van de wereld
verlangen naar je mededogen
Zelfs de helden van de wereld zijn bang
om van jou te worden gescheiden
Wat hebben de gazellen van de woestijn
in vergelijking met jouw ogen?
De leeuwen van de wereld raken verstrikt
in je haar.'

Na deze vier verzen volgen er twee die tot hiertoe niet werden ontcijferd. Zoals op de vermelde schaal van de Keir Collection, komen verwante verzen op deze schaal terug op de

IS.8220



IS.8734 (detail)



buitenste inscriptiefries aan de rand, maar ook hier vullen ze slechts een gedeelte van de fries. De tekst op de dwarse stroken kon tot op heden evenmin worden gelezen. De twee schalen met dit kwatrijn dat Bahrami publiceerde, zijn door inscripties gedateerd, een in 616 H./1219 n.Chr.⁶⁷, de tweede in 613 H./1216 n.Chr.⁶⁸, wat past binnen de tijdsperiode die wij voor de Brusselse schaal naar voren schuiven.

Inscripties in het Perzisch en, in mindere mate, het Arabisch zijn typisch voor deze groep lustrekeramiek. Ze zijn geschreven in een cursieve stijl die zich beter leent tot langere literaire teksten dan de repetitieve wensen en formules die we tot hiertoe zagen in het Arabisch, waarvoor het Kufisch dan weer beter paste. Regelmatig komen dezelfde teksten terug, soms in verschillende variaties, soms met herhalingen of met andere verzen er ingepast of ermee aangevuld. Op een lustreschaal in de Plotnick Collection in Chicago met hetzelfde kwatrijn is eveneens een groep personages aan een vijver afgebeeld (cf. II.17). In de notitie beschrijven Pancaroğlu en Bayani de context waarin deze schalen met hun dromerige figuren en melancholische poëzie mogelijk thuishoren, namelijk een *madjlis*, een bijeenkomst, in dit geval een literaire soiree waarin de intellectuele elite zich verzamelt om te luisteren naar poëtische performances⁶⁹. Zo'n *madjlis*

had zowel binnen als buiten in de tuin plaats, al dan niet in aanwezigheid van prinses of hovelingen, en ging gepaard met een verfijnde maaltijd en wijn. Wellicht was er een samenspel tussen de professionele (hof)dichters en gasten, waarbij beroemde versregels van oude meesters door de aanwezigen werden herkend en aangevuld met improvisaties en voorzien van commentaar. Kwatrijnen zoals deze op de Brusselse schaal werden mogelijk op dergelijke avonden gereciteerd. Ze drukken het smachten van de minnaar naar de geliefde uit. Wellicht bevatten ze ook de onderliggende betekenis van het mystieke verlangen van de mens naar eenwording met God. [M.V.R.]

65 BAHRAMI 1949, p. 120; WATSON 1975, p. 66; GRUBE 1976, cat. 161 en tekst p. 223; PANCAROĞLU & BAYANI 2007, cat. 76 en 91. Deze laatste auteurs schrijven het kwatrijn toe aan Djalal al-Din Rumi, maar deze auteur werd pas in 1207 geboren en dus is het onwaarschijnlijk dat deze verzen van zijn hand komen.

66 Ook dit kwatrijn werd achtereenvolgens gelezen en vertaald door Khosrau Khazai, Martine Azarnoush-Maillard en Mostafa Torabi. Op aanraden van dr. Kristof D'hulster, Universiteit Gent, stellen we deze lichtjes verschillende vertaling voor, gemaakt op grond van de Engelse vertaling van dr. Watson in: WATSON 1975, p. 66 en GRUBE 1976, p. 223.

67 BAHRAMI 1949, p. 51.

68 BAHRAMI 1949, p. 120.

69 PANCAROĞLU & BAYANI 2007, cat. 90.

II.21 Schaal met radiaal patroon

Kashan (Iran), einde 12de eeuw
Fritwaar, op opaak wit glazuur geschilderd in lustre, kobalt en turkoois
H. 6,8 cm; ø standring 5,4 cm; ø opening 15,9 cm
Schenking de Laubespin (1952)
Inv. IS.8737

HELBIG 1952, pl. IVb.

Dit schaaltje op rechte standring heeft een lichtjes bolle uitstaande wand, met aan de binnenkant een radiaal patroon van vier kobaltstroken met pseudo-epigrafie in lustre, alternerend met plantenmotiefjes in lustre op witte of turkooizen grond. Dit is een typisch voorbeeld van de zogenaamde monumentale stijl⁷⁰. [M.V.R.]

70 Cfr. fig. 22 en 23 in: WATSON 1985.

IS.8737



II.22 Twee stervormige tegels met Koranische inscriptie

Kashan (Iran), ca. 1260–1263

Fritwaar, op opaak glazuur beschilderd in lustre

Max. ø 31-31,5 cm

Aankoop kunsthandel (1887)

Inv. IS.2738 A en B

HELBIG 1949, p. 104; MEKHITARIAN 1976, fig. 30;

AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 8, fig. 33;

VAN RAEMDONCK 2003/2007, fig. 28.

De twee tegels in de vorm van een achtpuntige ster en geschilderd in donkerbruin lustre hebben een rand met een Arabische inscriptie in *naskh*, geschreven in lustre op witte glazuurgrond. Het veld binnenin is versierd met arabesken, uitgespaard op de gelustreerde achtergrond. De tekst op tegel A is een passage uit de tweede sura van de Koran, *sūra al-baqara* of de Koe, namelijk verzen 285 tot 286, die handelen over de boodschapper en over de kwijtschelding door Allah van de misstappen van de mens, die niet méér zal worden belast dan hij

aankan. De tekst op tegel B bevat twee volledige sura's, namelijk de eerste, *sūra al-fātiha* of de Openende, en een van de laatste, de 112de, *sūra al-ichlās* of de Toewijding, die de eigenheid van God op de voorgrond plaatst.

Ze komen nagenoeg zeker uit het schrijn van de *Imāmzāda* Yahya in Varamin. Varamin is een stadje ten zuidoosten van Teheran. Het 13de-eeuwse schrijn met koepel op een achthoekige basisstructuur had oorspronkelijk een muurbekleding tot een hoogte van ongeveer 185 centimeter, bestaande uit kruisvormige tegels gecombineerd met stervormige zoals deze. Jane Dieulafoy bezocht de site in 1881, zag de tegels in situ en signaleerde dat er al enkele waren verdwenen. Sarre, die er nog voor 1910 was, meldde dat ten minste het portaal al was ingestort⁷¹. De meeste tegels zijn dus vermoedelijk in de loop van de 19de eeuw weggehaald en in de handel terechtgekomen. Deze twee werden al in 1887 door de Brusselse musea aangekocht! Meer dan honderd stuks (150 volgens Watson) zijn bewaard en over musea in de hele wereld

verspreid. Ongeveer een vierde is gedateerd, namelijk tussen 660 en 662 H./1261–1263 n.Chr. De inscripties volgen waarschijnlijk een gezamenlijk programma dat over de hele wand doorliep. Op een tegel in het Detroit Institute of Arts staat vers 255 uit de tweede sura, dus die tegel moet in de nabijheid van deze van Brussel met verzen 285 en 286 hebben gehangen⁷². Op het exemplaar van Detroit eindigt de inscriptie met het begin van het volgende vers, waaruit men kan opmaken dat de rest van vers 256 te vinden was op een tegel ernaast. Het zou nuttig zijn om alle bewaarde tegels samen te brengen om te weten te komen welke passages uit de Koran werden gekozen om dit sjiitische schrijn van Varamin te bekleden⁷³. In ieder geval zijn het mooie voorbeelden van de productie van Kashan na de Mongoolse inname. [M.V.R.]

71 J. Dieulafoy, *La Perse*, p. 148–149, fig. p. 147, geciteerd in: WILBER 1969, cat. 64.

72 WELCH 1979, cat. 43.

73 Voor de Koranpassages op de tegels van het British Museum, zie: PORTER 1995, onder fig. 19.



IS.2738 A



IS.2738 B



IS.4934 C



IS.4934 B



IS.4934 A

II.23 Drie tegels met Koranische inscriptie in reliëf

Fritwaar, in een mal gevormd, tinglazuur, schildering in lustre, kobalt en turkoois
 H. 43,5 cm; B. 38 cm
 Iran, begin 14de eeuw
 Aankoop kunsthandel (1914)
 Inv. IS.4934 A, B en C

HELBIG 1949, fig. 104; MEKHITARIAN 1976, fig. 45;
 VAN RAEMDONCK 2003/2007, p. 42, fig. 30.

De drie grote tegels waren samen ingekaderd toen ze werden aangekocht. Tussen de eerste tegel (rechts) en de twee volgende ontbreken er echter een aantal. Daarom werd het kader, nochtans mooi afgewerkt in palissanderhout, verwijderd. Op de tegel rechts staat: 'In de naam van Allah'. Dan is er een lacune. De twee volgende tegels sluiten wel bij elkaar aan. Er staat: 'Uw Heer Allah die/geschapen heeft de hemelen...' (begin van vers 3 van de tiende sura, of een deel van vers 59 van de 25ste sura van de Koran)⁷⁴. De statige letters in *thuluth*-schrift steken uit in hoogreliëf. Op het tweede plan staan arabesken in laagreliëf. Onder aan de tegels loopt een smalle boord met verticale lijntjes, bovenaan een brede die naar voren wijkt, met rozetten in een vlechtwerk van ranken. De letters zijn met kobaltblauw

opgehoogd, terwijl de florale motieven in wit en turkoois afsteken tegen de achtergrond in bruin lustre met witte stippen.

De exacte oorsprong van deze tegels konden we niet achterhalen. We weten wel iets van hun context. Wilber beschrijft hoe sjiiitische schrijven uit de Ilkhanidische periode aan de binnenzijde met tegels waren opgesmukt, bijvoorbeeld met stervormige en kruisvormige zoals in Varamin (II.22). Erboven liep dan een Arabische inscriptiefries in majestueus *thuluth*-schrift tegen een florale achtergrond, zoals op de drie tegels van het Jubelparkmuseum. Dergelijke friezen markeerden de transitiezone tussen de hoekige grafkamer en het gewelf⁷⁵. Volgens dezelfde auteur werden ze soms ook rond de drie zijden van een portaal of rond bogen geplaatst⁷⁶. In verschillende Europese en Amerikaanse musea worden in het geheel een twintigtal soortgelijke tegels bewaard, die zichtbaar bij elkaar horen (36x36 centimeter)⁷⁷. Een ervan, nu in het Metropolitan Museum in New York, is 707 H./1308 n.Chr. gedateerd. Deze groep komt uit het schrijn van Abd al-Samad in Natanz, dat in dat jaar was opgericht. Een exemplaar uit een verwante set tegels is gesigneerd door Yusuf, de laatst bekende telg van de hoger vermelde pottenbakkersfamilie Abu Tahir van Kashan, wiens werk tussen 1305

en 1334 is gedateerd⁷⁸. Voor de bekleding van dergelijke schrijven werden duidelijk de beste ambachtsslui aangetrokken.

Abd al-Samad, die in Natanz begraven lag, was lid van de Suhrawardiyya geweest, een van de belangrijke sufiordes in de Ilkhanidische periode. Sufisjeiks (theologen of religieuze leiders) waren verantwoordelijk voor de bekering van de Ilkhanen tot de islam. Hofdignitarissen waren aangesloten bij deze mystieke ordes en speelden een prominente rol in het ontwerpen en bouwen van de schrijven. Sultan Üldjaytüs vizier sponsorde bijvoorbeeld de constructie van het grafcomplex in Natanz. Ahmad ibn al-Suhrawardi (gest. ca. 1331), bekend als *Shaykhzāda* (zoon van de sjeik), behoorde tot de familie die de *khānqāh* in Bagdad superviseerde⁷⁹. Hij ontpopte zich bovendien tot de leidinggevende kalligraaf van zijn generatie. Hooggeplaatste Ilkhanen bestelden rijkelijke kopieën van de Koran voor dergelijke schrijven – ook vrouwen overigens, zoals Tashi Khatun, echtgenote van Mahmud Shah, gouverneur van de Farsprovincie voor de Ilkhanen en stichter van de plaatselijke Indjudynastie, tevens moeder van zijn vijfde zoon en uiteindelijke opvolger, Abu Ishaq (r. 1343–1353)⁸⁰. Het was Abu Ishaq wiens naam figureert op het metaalen bekken van het Jubelparkmuseum (II.33).

Alhoewel kalligrafie op de eerste plaats in aanmerking kwam als architecturaal decor, is het moeilijk om de precieze rol van kalligrafen bij het ontstaan van dergelijke friezen te omschrijven⁸¹. Het *thuluth* op de tegels is allicht geïnspireerd op kalligrafieën in manuscripten uit deze periode. Er zijn signaturen op bouw-inscripties gevonden, maar de juiste band tussen de termen waarmee ze geassocieerd worden, onder meer *amal* (werk) en *naqqāsh* (ontwerper), kon nog niet precies worden achterhaald. Kalligrafen en ontwerpers maakten deel uit van het personeel van de hofbibliotheek, *kitābkhāna*, wat natuurlijk wel doet vermoeden dat de hofateliers nauw betrokken waren bij de realisatie van de architecturale versieringen van zulke prestigieuze gebouwen.

Op het schrijn in Mashhad, dat 612 H./1215 n.Chr. is gedateerd, zien we een lange inscriptiefries in situ, gecombineerd met stervormige tegels in lustre, hier gesignd door de pottenbakker Abu Zayd van Kashan⁸². Dit toont nogmaals aan dat de hele wand vooraf werd uitgetekend en dat alle elementen in een totaalconcept pasten. Mashhad is ook het oudst bewaarde voorbeeld van dergelijke wanden in een sjiietisch schrijn. We vinden er al de typische opbouw van de tegels (ca. 45 centimeter hoog) in drie delen terug: het middenregister met de inscriptie in reliëf, de bovenste boord met plantenmotieven eveneens in reliëf, en een onderste smalle fries met verticale motiefjes die kalligrafie suggereren. [M.V.R.]

- 74 De tekst werd een eerste keer gelezen en geïdentificeerd door Martine Azarnoush-Maillard, vervolgens door wijlen Arpag Mekhitarian.
- 75 De inscriptieband in Varamin was in beschilderd stuc (1307, onafgewerkt), in: WILBER 1969, cat. 11.
- 76 WILBER 1969, Ashtargan (Isfahan), plate 95 en in de Masjid-i Djami van Varamin, plate 130.
- 77 Hayward 1976, onder cat. 382; KOMAROFF & CARBONI 2002, cat. 114 en 115, fig. 149 en 150.
- 78 Hayward 1976, cat. 254.
- 79 KOMAROFF & CARBONI 2002, p. 132.
- 80 JAMES 1992, p. 122–124.
- 81 PORTER 2011, p. 210.
- 82 PORTER 1995, fig. 43.

II.24 Schaal met ruiters en zittende figuren

Iran, einde 12de eeuw
Fritpasta, tinglazuur, schildering met emailverven en vergulding (*minai*-type)
H. 8,5 cm; ø opening 19,3 cm; ø basis 7,7 cm
Aankoop kunsthandel (1950)
Inv. IS.8547

DESTRÉE & VANDEN BERGHE 1971, cat. 90;
MEKHITARIAN 1976, fig. 32-33, pl. II.

Het schaalpje op hoge standring, met lichtjes bolstaande wand met zwelling onder de uitstaande lip, is gedraaid uit een witte fritpasta. Deze is overdekt met tinglazuur waarop het decor is geschilderd in zwart, groen, rood, blauwgrijs en bruinbeige. Er zijn sporen van vergulding zichtbaar. Op de binnenzijde staan drie ruiters, met erboven en eronder telkens twee personages aan weerszijden van een

gestileerde palmet. Onder de lip, die met een zaagtandmotief is onderstreept, loopt een kalligrafische fries in Kufisch schrift. Mogelijk staat hier een herhaling van *al-'izz wa*, 'de glorie en'. De inscriptie op de buitenkant in cursief schrift is niet ontcijferd. Een doorschijnend glazuur bedekt het geheel, behalve de standring. Dit object was voor de aankoop gereconstrueerd met nieuw gemaakte fragmenten en met pleister. De verbindingen waren met overschilderingen gecamoufleerd. Een studie in 2002 door Lindsay Bunch (The Ceramic Conservation Studio) wees uit dat de personages overschilderd of bijgekleurd waren en de helft van de inscriptie aan de buitenkant ook nieuw was. Wegens de complexiteit van de demontage en het belang van het object in de verzameling als uniek voorbeeld van *minai*-ceramiek, werd het niet meteen ontmanteld. Pas toen Isabella Rosati, restauratrice van ceramiek van het Jubelparkmuseum, in 2007 vaststelde dat de oude restauratielijm los begon te komen, werd besloten tot de volledige behandeling van dit fragmentaire, maar verder perfecte voorbeeld van *minai* uit de late 12de eeuw.

Wulff beschrijft hoe emailverf nog in de 20ste eeuw gemaakt werd en hoe de samenstelling van het glazuur een impact had op de uiteindelijk verkregen kleur⁸³. Op het vooraf in de oven gefixeerde glazuur werd geschilderd met pigmenten, waarna de pot in een helder alkalisch glazuur werd ondergedompeld. Bij het tweede bakproces smolten de pigmenten met

IS.8547 (binnenzijde)



IS.8547 (buitenzijde)



het alkalisch glazuur tot schitterende kleuren samen. Zwarte omtreklijnen en kleuren die slechts een lagere temperatuur verdragen, zoals rood, werden vervolgens aangebracht en apart in een moffeloven gefixeerd. De meest luxueuze stukken kregen goudblad, dat ten slotte tegen lage temperatuur werd aangehecht. *Minai* of *haft rang*, letterlijk 'zeven kleuren', zoals deze ceramiek werd genoemd, was een weelderig product dat niettemin daadwerkelijk werd gebruikt. Gedateerde stukken situeren de bloei ervan tussen 1180 en 1219⁸⁴. Deze delicate waar was geliefd in het Westen omwille van haar decor met figuratieve en kleurrijke voorstellingen, die een glimp boden op de veelal verloren of slechts zeer partieel bewaarde miniaturen en muurschilderingen uit deze Seldjuken- en post-Seldjukenperiode⁸⁵. De ruiters en zittende figuren vormen een van de meest favoriete motieven in deze groep en roepen prinselijke bezigheden op, zoals de rijkunst beoefenen of converseren. De personages konden zich zichtbaar de luxe veroorloven om niet voor hun bestaan te hoeven werken. De kleine ovale medaillons, gevuld met polychrome en gouden arabesken, zijn geïnspireerd op boekverluchtingen, waar ze bijvoorbeeld het begin van een paragraaf of hoofdstuk aanduiden. [M.V.R.]

83 WULFF 1966, p. 147–148.

84 De gedateerde *minai*-stukken zijn opgelijst in: WATSON 1994, p. 171.

85 Voor de band tussen de luxe ceramiek en de boekschilderkunst in 13de-eeuws Iran: HILLENBRAND 1994, p. 134–145.

II.25 Fles

Iran, begin 14de eeuw

Fritpasta, diepblauw opaak glazuur, schildering in zwart, wit, roodbruin, goud (*ladjvardina*-type)

H. 30 cm; ø basis 11 ø buik 18,5 cm

Aankoop kunsthandel (1914)

Inv. IS.4933

HELBIG 1949, p. 104; MEKHITARIAN 1976, fig. 48;

AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 8, fig. 36;

VAN RAEMDONCK 2003/2007, fig. 29.

Tegen het begin van de 14de eeuw wordt het *minai*-palet verrijkt met een andere tint, *lādjar* (diepblauw, lapis lazuli), dat zijn naam verleende aan een nieuw ceramiektype, *ladjvardina*. Deze fles is er een voorbeeld van. Ze dankt haar charme aan de delicate tekening van feniksen, die met open vleugels langs sierlijk gebogen planten met bloemen en puntige bladeren laveren. Op de achtergrond steken fijne witte arabesken tegen de diepblauwe ondertoon af. De hals is een oude reconstructie, die we zo gelaten hebben bij de behandeling in 2000 door The Ceramic Conservation Studio (L. Bunch). Mogelijk was de originele hals langer en eindigde hij in een verdikking aan de tuit, die als een trechter dienstdeed⁸⁶. [M.V.R.]

86 Cfr. Inv. 1977, Museo Nazionale d'Arte Orientale, Rome, in: CURATOLA 1993, cat. 140; ook inv. OCI 5–1992, Gemeentemuseum Den Haag, in: TESKE 1999, p. 64.

IS.4933



II.26 Stervormige tegel met feniks

Waarschijnlijk Takht-i Sulayman (Iran), ca. 1270
Fritpasta, beschildering op opaak turkoois glazuur in
zwart, wit en rood, goudblad (*ladjvardina*-type)
Max. ø 21 cm
Aankoop kunsthandel (1991)
Inv. IS.91.9.2

Na de aankoop werd deze tegel in het KIK geanalyseerd⁸⁷. Het opaak glazuur heeft de verwachte samenstelling van dit type ceramiek⁸⁸, zoals we dit kennen uit het traktaat van Abu'l-Qasim en uit de recente praktijk van Wulff⁸⁹. Het betreft een loodglazuur dat met tinoxide ondoorzichtig is gemaakt en dat met koperoxide is getint. Het is licht alkalisch. Voor de zwarte hoogsels is hoofdzakelijk chromiet, voor de rode hematiet, voor de witte kalk aangewend. Zuiver bladgoud ligt nu deels in schilfers over het oppervlak verspreid, maar oorspronkelijk bedekte het enkel de verhoogde delen van de, in een mal gevormde, tegel. Het werd op maat geknipt, geapliceerd, omlijnd met rood of zwart, dan gehecht in een oxiderende atmosfeer tegen een lage temperatuur. Dit is met veel precisie gebeurd. Ook de tekening van de feniks in volle vlucht, met de

vleugels gespreid en vier lange, wapperende staartveren, is met zorg uitgevoerd. De tegel werd ook in 1993 in het KIK behandeld⁹⁰.

Volgens de antiquair kwam de tegel uit Takht-i Sulayman, een site in Perzisch Azerbaïdjan. Deze wonderbaarlijke site is gelegen op een plateau van 2200 meter hoogte in het Balqashgebergte rond een diepblauw meer dat door een thermale bron wordt gevoed en door afwateringskanalen op een constant niveau wordt gehouden. Vanaf 1959 werd de site door het Deutsches Archäologisches Institut opgegraven. In de jaren 1965 en 1966 onderzochten de Duitse archeologen er de ruïnes van het Ilkhanidische jachtslot, dat door Abaqa Khan (r. 1265–1281) op de resten van een Sassanidisch heiligdom was opgetrokken⁹¹. Het werd al in de 14de eeuw verlaten. De gebouwen waren minstens al in de 18de eeuw vernield en van hun tegels ontdaan. Enkel gipsafdrukken in de muurresten en brokstukken van tegels werden nog ter plaatse aangetroffen. Enkele tegels droegen de data 670, 671 en 674 H./1271-1273 en 1275-1276 n.Chr. Tijdens de campagnes van 1968 en 1969 werden resten van twee pottenbakkersovens uit de Ilkhanidische periode ontdekt, met gipsmoules, misbaksels en

onafgewerkte stukken. Hieruit blijkt dat de bouwceramiek in *ladjvardina* ter plaatse werd vervaardigd.

In het Museum für Islamische Kunst in Berlin, waar een deel van de vondsten is terechtgekomen, wordt een fragmentaire achthoekige tegel bewaard waarvan de vorm en afmetingen met deze van de Brusselse tegel overeenkomen. Op de foto hieronder is de Berlijnse tegel afgebeeld, naast de bijbehorende kruisvormige tegels, die in situ werden aangetroffen. Waarschijnlijk bekleedden deze tegels ooit de wand boven een bank in de zuidoostelijke nis, tot een hoogte van ongeveer 1,30 meter, van de noordelijke *iwān*⁹². Het is mogelijk dat de tegel in Berlin en deze in Brussel in eenzelfde mal werden geperst. Zoals gezegd, werden gipsmallen ter plaatse gevonden in de nabijheid van een pottenbakkersoven. Ook basismaterialen zoals klei, kwarts en plantas konden lokaal worden gewonnen en verwerkt. De tegels zijn dus vermoedelijk op locatie gemaakt.

Ladjvardina-tegels hebben een rijkelijke uitstraling, maar zijn kwetsbaar en moeilijk te conserveren. Tegels in deze techniek werden niet voor vloeren gebruikt, maar voor wanden,

IS.91.9.2



Tegelfragmenten uit Takht-i Sulayman
© Staatliche Museen zu Berlin, Neg. Nr.: 4373 JSL.



zoals is afgebeeld op een miniatuur uit de grote Mongoolse *Shāhnāma*, waarschijnlijk uit Tabriz, van ca. 1330⁹³. De feniksen, die in Takht-i Sulayman afwisselden met draken⁹⁴, waren zoals gezegd symbolen van macht of soevereiniteit in China. Deze in Takht-i Sulayman staan zo dicht bij hun tegenhangers op Oost-Aziatische tegels dat we eruit moeten afleiden dat de tegelmakers hun modellen rechtstreeks of onrechtstreeks ontvingen van het hof der Yüan, wellicht door middel van patroonboeken⁹⁵.

Takht-i Sulayman is het enige Ilkhanidisch jachtslot dat bewaard is, zij het gedeeltelijk. We vinden er scènes uit de *Shāhnāma*, naast uit China geïmporteerde symbolen, feniks en draak. Diezelfde combinatie vinden we terug op vaatwerk, metaalwerk, boekkunst en architectuur in deze periode. We vermelden ten slotte nog 23 stuks tegels en vaatwerk in *ladjvardina* die in de museumreserves worden bewaard. Enkele komen mogelijk uit dezelfde site als de hier besproken tegel⁹⁶. [M.V.R.]

87 Hiervoor werd de niet-destructieve methode gebruikt met X-stralenfluorescentie, wat enkel informatie betreffende de oppervlaktelaag oplevert, in: L. Maes, Ongepubliceerd verslag, 1993, dossiernummer 93.53938.

88 C. Kiefer in: SOUSTIEL 1985, p. 365–369.

89 Zie hoger voor Abu'l-Qasim; WULFF 1966, p. 146.

90 Het bladgoud werd gefixeerd. Ongepubliceerd verslag door Pierrick de Henau, departementshoofd, 17 september 1993.

91 NAUMANN 1969; NAUMANN 1976; Tomoko Masuya in: KOMAROFF & CARBONI 2002, p. 84–103.

92 De afmetingen werden in de reserves van het Museum für Islamische Kunst genomen. We danken wijlen dr. Johanna Zick-Nissen, die ze ons in 1993 toonde, en danken eveneens dr. Almut von Gladiss, die ons deze foto toestuurde (Neg. Nr. 4373 JSL). Notitie zonder illustratie in: NAUMANN 1976, cat. 136.

93 Inv. S1986.102, Smithsonian Institution, Washington, in: KOMAROFF & CARBONI 2002, fig. 90.

94 Reconstructie van ensemble van tegels: stervormige, afwisselend met feniks en draak, gecombineerd met kruisvormige, in: NAUMANN 1969, fig. 9 en 11.

95 KOMAROFF & CARBONI 2002, p. 175.

96 Inv. IS.8620 en 8621, twee kruisvormige tegels met ranken op turkooizen achtergrond, en inv. IS.8624, een twaalfhoekige tegel (strikvormig) op kobaltblauwe achtergrond.



Stervormige tegels in: Sindukht verneemt Rudaba's daden, folio uit de Grote Mongoolse *Shāhnāma*, Iran (waarschijnlijk Tabriz), ca. 1330 © Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C.; Purchase, Smithsonian Unrestricted Trust Funds, Smithsonian Collections Acquisition Program, and Dr. Arthur M. Sackler, S1986, f. 102v.



Glaswerk

Flessen met lange hals

Flessen met lange halzen vormden in de 11de en 12de eeuw een standaardproductie van de Iraanse glasblazers, productie die vermoedelijk stand hield tot de komst van de Mongolen in de eerste helft van de 13de eeuw. Deze vier flessen werden in 1952 aan de musea geschonken door graaf de Laubespain, die jarenlang ons land in Teheran vertegenwoordigde.

Volgens de schenker kwamen ze uit Gurgan⁹⁷. Kordmahini publiceerde gelijksoortige flessen die volgens haar uit Gurgan kwamen en die zich nu in de Bazargancollectie in Teheran bevinden⁹⁸. Mogelijk komen de flessen van het Jubelparkmuseum dus ook uit Gurgan, maar omdat ze niet in archeologische context zijn gevonden, is dit niet helemaal zeker. In ieder geval mag men ervan uitgaan dat ze in de Iraanse regio tot stand zijn gekomen. [M.V.R.]

II.27 Fles (van links naar rechts)

Gurgan (Iran)(?), 12de–eerste helft 13de eeuw
Vormgeblazen glas, glasdraadversiering
H. 20 cm; ø 9,3 cm
Schenking de Laubespain (1952)
Inv. IS.8751

DE BORCHGRAVE D'ALTENA, HELBIG & BERRYER 1953, fig. 4; MEKHITARIAN 1976, fig. 95.

Fles in transparant glas met groene tint, vormgeblazen. Tijdens de bewerking op de punteerstaaf is de bodem opgestoken, de buik lichtjes vervormd en de hals ingedrukt. De verticale ribbels lopen tot over de afgeronde schouder en eindigen aan de basis van de hals. De glasblazer heeft met twee glaspostjes gewerkt⁹⁹. Terwijl het glas nog heet was, ving hij een tweede glaspostje op, waardoor de buikwand een tweede glaslaag kreeg die tot aan de schouder komt. De spits toelopende hals is onderaan met een geknepen glasdraad versierd en heeft een ringvormige zwelling onder de uitgebogen en afgeronde lip. De fles is volledig bewaard, maar vertoont een breuklijn aan de hals. Het glas heeft zijn transparantie behouden. Behandeld in 2002 in het KIK (Ch. Fontaine). [M.V.R.]

II.28 Fles

Gurgan (Iran)(?), 12de–eerste helft 13de eeuw
Vormgeblazen glas
H. 19,6 cm; ø 11,1 cm
Schenking de Laubespain (1952)
Inv. IS.8749

Fles in transparant roodpurper glas, vormgeblazen. Opgestoken bodem met spoor van punteerstaaf. Verticale ribbels tot aan de basis van de spits toelopende hals met zwelling onder de uitstaande en afgeronde lip. De fles is in goede staat, enkel lichtjes geïriseerd aan de basis. [M.V.R.]

II.29 Fles

Gurgan (Iran)(?), 12de–eerste helft 13de eeuw
Vormgeblazen glas, glasdraadversiering
H. 28,2 cm; ø 14,5 cm
Schenking de Laubespain (1952)
Inv. IS.8752

MEKHITARIAN 1976, fig. 96.

Fles in transparant amberkleurig glas met gele tint, vormgeblazen. Opgestoken bodem met spoor van punteerstaaf. Verticale ribbels tot aan de basis van de spits toelopende hals met opgelegde glasdraad aan de basis en zwelling onder de uitstaande en afgeronde lip. De fles is volledig bewaard, maar vertoont enkele breuklijnen en is lichtjes geïriseerd aan de basis. Ze werd behandeld in 1999 in het KIK (Ch. Fontaine). [M.V.R.]

II.30 Fles

Gurgan (Iran)(?), 12de–eerste helft 13de eeuw
Vormgeblazen glas, glasdraadversiering
H. 28 cm; ø 8,2 cm
Schenking de Laubespain (1952)
Inv. IS.8748

Fles in transparant amberkleurig glas, vormgeblazen. Opgestoken bodem met spoor van punteerstaaf. Bolvormige buik met vier rijen verspringende verzonken stippen die vervaagd zijn door het terug inblazen van de fles nadat ze uit de mal was genomen. Lichtjes spits toelopende hals met glasdraadversiering aan de basis en zwelling onder de uitstaande lip.

Het object is volledig bewaard, maar de liprand is beschadigd en er is een afzetting aan de binnen- en buitenzijde. Een stukje glasgruis werd per ongeluk aan de glasdraadversiering gehecht. [M.V.R.]

- 97 DE BORCHGRAVE D'ALTENA, HELBIG & BERRYER 1953, p. 50.
98 KORDMAHINI 1994, zeker uit Gurgan: p. 121, 118, 123, 127, 128, 130, 133 136; waarschijnlijk uit Gurgan: p. 100, 122, 124.
99 Volgens de *post technique* (CARBONI & WHITEHOUSE 2001, p. 56 en 62, fig. 56 en 57) of *half-post technique* (GOLDSTEIN 2005, p. 26).

II.31 Belvormige fles

Gurgan (Iran)(?), 12de–eerste helft 13de eeuw
Vormgeblazen glas
H. 17,5 cm; ø 9,7 cm
Schenking de Laubespin (1952)
Inv. IS.8754

DE BORCHGRAVE D'ALTENA, HELBIG & BERRYER
1953, fig. 5; MEKHITARIAN 1976, fig. 97.

Fles in transparant glas met helgroene tint, vormgeblazen. Conische, lichtjes bolstaande buik en afgeronde schouder. Trechtersvormige hals met brede zwelling nabij de schouder en smalle nabij de afgeronde lip. Opgestoken bodem met spoor van punteerstaaf. De versiering op de buik en bodem bestaat uit een doorlopende fries van drie stervormige medaillons, elk met een bloemmotief in een cirkel en met stippen. Afgezien van enkele afzettingen aan de binnenkant, is dit object in goede staat. Het heeft zijn mooie glans bewaard.

Dergelijke flessen worden in de literatuur belvormige¹⁰⁰ of koepelvormige¹⁰¹ flessen genoemd. Het decor van deze fles is verkregen zoals dit van de flessen met lange hals (II.28-31). Belvormige flessen als deze worden meestal aan Iran toegeschreven, meer bepaald aan Gurgan, wat volgens de schenker ook de oorsprong was van dit object.

IS.8754



Een rozet in een cirkel, op zijn beurt gevat in een onregelmatige ster, vindt men op andere belvormige flessen terug¹⁰², maar ook op flessen met lange hals¹⁰³ en kruiken¹⁰⁴. Mogelijk werd hiervoor eenzelfde mal gebruikt. Nadat het object uit de mal was verwijderd, werd het terug ingeblazen en met de tang bewerkt terwijl het glas nog heet was. Zo kon de glasblazer de vorm nog aanpassen. Door het terug inblazen wordt het reliëf lichtjes vervormd. Dit draagt bij tot de levendigheid van het decor waarin het licht vrij spel heeft. [M.V.R.]

100 *Bell-shaped*, in: GOLDSTEIN 2005, p. 124.

101 *Dome-shaped*, in: CARBONI 2001, cat. 65.

102 Inv. 21983 in de Bazargan Collection, Teheran, in: KORDMAHINI 1994, p. 154 en p. 55 in de uitgave van 1988 (Gurgan, 12de eeuw); inv. G105-84 in The L.A. Mayer Museum for Islamic Art, Jeruzalem, in: CARBONI & WHITEHOUSE 2001, cat. 23 (West-Azië, waarschijnlijk Iran, 12de–13de eeuw); inv. GLS 323 in The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, in: GOLDSTEIN 2005, cat. 154 (Iran of Egypte, 10de–11de eeuw, met twee kleuren).

103 Inv. 22035 in de Bazargan Collection, Teheran, in: KORDMAHINI 1994, p. 133 en p. 56 in de uitgave van 1988 (Gurgan, 12de eeuw); inv. LNS 105 G in The al-Sabah Collection, Kuwait, in: CARBONI 2001, cat. 67 (Iraans gebied, 12de–eerste helft 13de eeuw).

104 Inv. 22018 in de Bazargan Collection, Teheran, in: KORDMAHINI 1994, p. 131, p. 58 in de uitgave van 1988 (Gurgan, 12de eeuw).

II.32 Peervormige fles

Iran, 12de–13de eeuw
Vrijgeblazen glas, glasdraadversiering
H. 31 cm; ø 17 cm
Aankoop kunsthandel (1970)
Inv. IS.26

MEKHITARIAN 1976, fig. 94.

Fles in transparant glas met gele tint, vrijgeblazen. Opgestoken bodem met spoor van punteerstaaf. Peervormige buik en spits toelopende hals, lichte zwelling nabij de gietruit, die warm bewerkt is met een tang tot een zeslobbig kommetje. Een glasdraad is vijf keer rond de schouder gewonden, terwijl een andere als een festoen op de buik is opgelegd. Het object is volledig, maar sterk geïriëerd. Het werd in 2002 behandeld in het KIK (Ch. Fontaine). Analyses van de glassamenstelling (Addendum 2).

Een gelijksoortige fles met glasdraadversiering, maar met gietruit in de vorm van een effen kommetje, is te vinden in The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art¹⁰⁵. De gelobde gietruit vindt men terug in de Iraanse ceramiek vanaf de late 12de eeuw¹⁰⁶. [M.V.R.]

105 Inv. GLS 611, in: GOLDSTEIN 2005, cat. 254 (waarschijnlijk Iran, late 12de eeuw).

106 Bijvoorbeeld LNS 38 C in de al-Sabah Collection, Kuwait, in: WATSON 2004, cat. L.14 (Iran, late 12de of vroege 13de eeuw); inv. POT823 in The Nasser D. Khalili Collection, in: GRUBE 1994, cat. 171 (Iran, 12de eeuw) en inv. POT167, cat. 246 (Kashan (Iran), 12de eeuw).





Metaalwerk



IS.EO.1492 (cartouche met begin van de inscriptie)



IS.EO.1492 (cartouche met de naam van de opdrachtgever)

II.33 Waterbekken met de naam van Djamal al-Din Abu Ishaq

Shiraz (Iran), 743 H./1343 n.Chr.–754 H./1353 n.Chr.
Messing, inlegwerk van goud, zilver en bitumen(?)
H. 12 cm; ø 27 cm
Aankoop kunsthandel (1949)
Inv. IS.EO.1492

MONTGOMERY-WYLAUX 1978, p. 9–19, fig. 18–19; AL, CHASE & JETT 1985, p. 159, fig. 56; BLAIR & BLOOM 1994, p. 24, fig. 27; VAN RAEMDONCK 2003/2007, p. 43–45, fig. 32–34.

Dit waterbekken draagt de sporen van veelvuldige manipulatie in het verleden. De bolle kant is afgesleten. De incrustaties zijn bijna volledig verdwenen. Er zijn krassen op de bodem. Toch is het decor nog leesbaar. Het is in horizontale registers verdeeld. Net onder de afgevlakte en naar binnen toe afgeschuinde lip, loopt een verticale rand met vlechtwerk (ca. 1 centimeter hoog). Het register eronder is iets breder (1,8 centimeter). Het is door medaillons met swastikamotief in twaalf korte friezen verdeeld: zes met inscripties in *naskh*-schrift (zegenwensen), twee met achter elkaar lopende sfinxen en vier met een hond of vos die een haas achtervolgt, alle tegen een achtergrond van bladerenranken. Op het derde register is eenzelfde swastikamotief, nu in kleinere versie,

gecombineerd met vlechtwerk of met arabesken. Exact in het midden van de bolle wand ligt het hoofdregister. Het is boven- en onderaan met een geometrisch strookje afgeboord. Hierin herkent men de hoekige, in elkaar geschoven Z-motieven van de swastika. De geometrie loopt door tot aan de randen van de medaillons en cartouches die het hoofdregister beheersen.

In de cartouches staan Arabische inscripties in *thuluth*-schrift met volgende tekst¹⁰⁷:

عزّ لمولانا الملك الأعظم

Eer aan onze meester, de zeer grote koning

السلطان المعظم الملك ر[قاب]

De verheven sultan, de koning

ر[قاب] الأمم السلطان السلا[طين]¹⁰⁸

Hij die heerst over de naties, sultan der sultans

العرب والعجم العالم العادل

van de Arabieren en de niet-Arabieren,
de wijze, de rechtvaardige

المظفر المجاهد المؤيد

de onoverwinnelijke, hij die [door God]
gesteund wordt, de strijder [voor het geloof]

جمال الدنيا والدين أبو إسحق خلد الله...

Djamāl al-dunyā wa'l-Dīn Abū Ishaq, moge Allah [zijn glorie/rijk] bestendigen

In het medaillon dat volgt op eerste inscriptiecartouche houdt een ruiter de linkerhand aan de leidsels, de rechterarm naar achteren gekeerd met uitgestoken open hand. Hij is gehuld in de lange Mongoolse mantel, samengehouden met een gordel waarvan de uiteinden tot de zoom reiken. Hij draagt een driedelige kroon waarvan het middendeel is afgerond. In het volgende medaillon staan twee rijzige personages naar elkaar toe gekeerd. Ze zijn uitgedost zoals de ruiter, met dit verschil dat hun hoofddekseel niet het afgeronde middendeel vertoont. De man links (voor de toeschouwer) houdt een schenkan in de rechterhand en grijpt met de linkerhand naar zijn zwaard, dat aan zijn gordel hangt. Zijn opposant heft met de rechterhand een beker omhoog en met de linkerhand houdt hij een knots vast die op zijn schouder rust. Ook hij draagt een zwaard aan zijn gordel. Daarna volgt weerom een medaillon met een gekroonde ruiter, dit keer met de rechterhand aan de leidsels en de linker opgeheven voor het hoofd, de handpalm omhoog. Achter hem lijkt een vogel met gespreide vleugels op te vliegen.

Het vierde medaillon bevat opnieuw twee naar elkaar toegewende personages, een met een knots op de schouder, de tweede met de handen in de zij. Dit tweetal draagt ronde platte hoofddekseksels. De ruit in het vijfde medaillon draagt weerom de driedelige kroon, een knots op rechterschouder, de linkerarm opgeheven, en een vogel achter hem. Ook het laatste medaillon, dat mogelijk het einde van de inscriptie markeert (of het begin?), toont twee naar elkaar toegewende rechtopstaande personages met lange mantel. De man aan de linkerkant (voor de toeschouwer) draagt de drievoudige kroon en een zwaard aan zijn gordel. Zijn rechterhand houdt hij aan zijn zij, in de linkerhand heft hij een beker op. Zijn tegenhanger met rond plat hoofddekseksel grijpt met de rechterhand zijn zwaard vast, met de andere hand lijkt hij te gesticuleren. Rond alle hoofden, ook deze van de sfinxen, zijn aureolen gegraveerd.

Onder het hoofdregister bevindt zich een strook arabesken. Ze eindigen in stralen die naar het centrum wijzen. Dan volgt een fries met driehoekige en ruitvormige palmetten die met arabesken zijn gevuld. In dit veld is een inscriptie gegraveerd in een eenvoudig cursief schrift met de tekst: 'Zijn eigenaar [van dit

bekken] is *Hadjji Ibrahīm bin Ghaffār*'. Iets verder op dezelfde hoogte staat de geïsoleerde letter n, *nun*¹⁰⁹. In het middenvlak staat een gelobd schildje, boven- en onderaan uitlopend in een driedelig palmetje. Dit is de gebruikelijke vorm voor de eigenaarsnaam of opdrachtgever van manuscripten of objecten in de Safawidische periode. Er staat: 'Zijn eigenaar [van dit bekken]'. De naam zelf is onleesbaar. In het midden zijn twee geschrapte woorden te zien, die beginnen met de letters *hā* en *sād*. Een merkteken ten slotte bevat: 'genaamd Khalil'. Mogelijk is er een verband tussen dit merkteken en de hoger vermelde eigendomsinscriptie met de naam Ibrahim. Ibrahim is immers de Bijbelse Abraham die in de Koran *al-khalīl*, door God geliefd, wordt genoemd¹¹⁰.

Aan de binnenkant van het bekken is op de bodem de zon afgebeeld met twaalf grote stralen en telkens vier kleine tussenin. Een school vissen zwemt eropaf. Met hun gebogen lichamen suggereren ze hun voortstuwning in het water¹¹¹. Eromheen cirkelen vijf rijen vissen, nu eens met de klok mee, dan weer tegen de klok in. In de tweede rij zwemmen watervogels tussen de vissen¹¹². De scène wordt afgesloten met een school vissen die terug naar het midden van het bekken zwemmen. Zoals bij de eerste rij,

is er tussen de vissen in een motiefje met twee concentrische cirkels gegraveerd, hier eindigend in een staartje.

Djamal al-Din Abu Ishaq, die in de inscripties op de cartouches wordt verheerlijkt, was Indjü-heerser onder de Ilkhanen. *Indjü* was de Turkse benaming voor de koninklijke domeinen onder de Mongolen, maar de term sloeg in de praktijk op de dynastie die heerste over de Farsprovincie in Zuidwest-Iran van ca. 1303 tot 1357¹¹³. Ze was gesticht door Sharaf al-Din Mahmud Shah, die door Üldjaytü naar Fars was gestuurd om er de koninklijke domeinen te beheren en die onder diens opvolger, Abu Sa'īd, in feite onafhankelijk heerser van Shiraz en van bijna heel Fars was geworden. Na de dood van Abu Sa'īd, werd Mahmud Shah omgebracht (736 H./1336 n.Chr.) en er braken rivaliteiten uit tussen zijn vier zonen, waarbij uiteindelijk alleen de oudste, Mas'ud Shah, en de jongste, Abu Ishaq, in leven bleven. Toen in 743 H./1343 n.Chr. Mas'ud Shah op zijn beurt werd vermoord, werd Abu Ishaq heerser over Shiraz en de Farsprovincie. Toen hij echter zijn macht over Yazd en Kirman wilde uitbreiden, kwam hij in conflict met de Muzaffariden. Dit betekende zijn ondergang. In 754 H./1353 n.Chr. namen de Muzaffariden Shiraz in. Abu Ishaq,

IS.EO.1492



die naar Isfahan was gevlucht, werd er in 758 H./ 1357 n.Chr. gedood. Dit luidde het einde van deze kortlevende dynastie in.

Onder Abu Ishaq moet Shiraz een welvarende stad zijn geweest. Reiziger Ibn Battuta bezocht ze voor een tweede keer in 748 H./ 1347 n.Chr. Hij vertelt hoe Abu Ishaq er een overwelfd paleis wilde optrekken zoals dat van de Sassanidische koning Khusraw in Ctesiphon¹¹⁴ en schrijft het volgende: 'Buiten Shiraz is er in het hele Oosten geen stad die met Damascus kan evenaren wat betreft de schoonheid van haar markten, boomgaarden en waterlopen, en wat betreft de bekoorlijkheid van haar bewoners.'¹¹⁵ Vermaarde Perzische dichters genoten er de bescherming van de Indjü, onder meer Khwadju Kirmani (1290–1352) en Hafiz (ca. 1320–1390). Onder de impuls van de dynastie zijn verlichte en geïllustreerde manuscripten tot stand gekomen in een herkenbare lokale stijl¹¹⁶.

Shiraz was ook het productiecentrum van geraffineerd metaalwerk. In 1969 werd het gelokaliseerd door Melikian-Chirvani op basis van inscripties op objecten in het Louvre en op een onuitgegeven kandelaar in het Pârs-Museum van Shiraz¹¹⁷. In de inscripties vond

hij eulogieën voor sultans volgens een protocol dat in Fars gangbaar was, in het bijzonder de titel 'erfgenaam van Salomons koninkrijk'. In 1982 stoffeerde hij zijn ontdekking met voorbeelden uit het V&A Museum en met andere werken van het type die ondertussen waren opgedoken¹¹⁸. Parallel daarmee vond hij gegevens over de geschiedenis van het verzamelen van deze kunstobjecten in de Safawidische periode (16de–18de eeuw)¹¹⁹. Hij publiceerde namen van latere eigenaars die hij op de objecten had teruggevonden en waarvan hij er enkele had kunnen identificeren. Hieruit blijkt dat ten minste twee voorwerpen uit de groep tot in de 16de of 17de eeuw in Shiraz waren gebleven. De Safawiden bewaarden dus metalen voorwerpen die twee tot drie eeuwen voorheen waren vervaardigd en deden dit met evenveel zorg als waarmee ze ook boeken en miniaturen verzamelden.

De titel 'erfgenaam van Salomons koninkrijk', *Wārith mulk Sulayman*, verscheen volgens Melikian-Chirvani voor het eerst in een inscriptie in 612 H./1215-6 n.Chr. in Pasargadae, in het hart van de Farsprovincie¹²⁰. Volgens de auteur zou de *Atabeg*¹²¹ Zangi (r. 1127–1146) een mystieke pelgrimstocht hebben ondernomen naar het graf van Cyrus in Pasargadae en er

een inscriptie met deze formule hebben laten aanbrengen¹²². De Achaemenidische monumenten in Fars werden traditioneel beschouwd als opgericht door de eerste koning van Iran, Djamshid. Vandaar de naam *Takht-i Djamshid*, troon van Djamshid, voor Persepolis, naast Pasargadae de tweede belangrijke site in de provincie. Omdat Djamshid aangezien werd als de wereldlijke projectie van de profeet-koning Sulayman, die van God esoterische kennis had ontvangen (de Koran, 27:15), beschouwden men die Achaemenidische monumenten als bewoond door de geest van Sulayman. Fars was de plaats waar deze monumenten stonden en de titel werd door de Farsheersers overgenomen.

De situering in Fars van deze groep metaalwerk werd bevestigd door de vermelding van opdrachtgevers en kunstenaars die een historische band hadden met de provincie en met de hoofdstad Shiraz. Het sleutelstuk is een (wijn)emmer of -ketel (48,7 centimeter hoog) met handvat in het Hermitage Museum in Sint-Petersburg, volgens de inscripties in 733 H./1332-3 n.Chr. vervaardigd in opdracht van de emir Siyavush door een zekere Muhammad Shah al-Shirazi, die zichzelf identificeert als dienaar van de grote amir Sharaf

IS.EO.1492



al-Din Mahmud Indjü, gewoonlijk Mahmud Shah genoemd¹²³. De *nisba* al-Shirazi suggereert dat de kunstenaar uit die stad herkomstig was en hij werkte dus in opdracht van de eerste Indjü-heerser. Deze wordt geëerd met de titel 'erfgenaam van Salomons koninkrijk', gevolgd door een tweede titel: 'de Alexander van de tijd', *Sekandar-i Zamān*. In de Perzische literatuur was Sekandar of Iskandar (Alexander) degene die op zoek ging naar de bron van het leven en in Persepolis terecht kwam. Deze tweede titel heeft dus ook een mystieke connotatie en verwijst eveneens naar de Farsregio. In het Hermitage bevindt zich een bekken met de naam van Abu Ishaq, waarop hij met de titel 'erfgenaam van Salomons koninkrijk' wordt vereerd¹²⁴. We vermelden ten slotte een kandelaar in Doha met Abu Ishaqs naam en titels, echter zonder de mystieke formules¹²⁵. Het inlegwerk op dit laatste object is bewaard, waardoor de details nog duidelijk zichtbaar zijn. Dit biedt ons een glimp op de oorspronkelijke veelkleurigheid en schittering van dergelijk ingelegd metaalwerk.

Qua titulatuur, schrift, vormen, motieven en stijl hoort het waterbekken van het Jubelparkmuseum dus tot een homogene groep metaalwerken in messing, ingelegd met goud, zilver en een zwarte substantie, vervaardigd in Shiraz in de 14de eeuw. De datering kan verengd worden tot de tijspanne tussen 1343 en 1353, het jaar waarop Abu Ishaq Fars verliet voor Isfahan en dus geen aanspraak op zijn titels meer kon maken. Het atelier van Shiraz moet op grote schaal geproduceerd hebben. Foutjes in de inscripties, zoals *al-sultān al-salātīn* in plaats van *sultān al-salātīn*, komen frequent voor in de hele groep¹²⁶, evenals het afbreken van een woord op het einde in een cartouche¹²⁷. Er is geen duidelijke chronologische evolutie in te onderkennen, maar geleidelijk schijnen de wanden toch rechter en hoger te worden in verhouding tot hun breedte. De figuren op de bekkens die later in de eeuw gemaakt zijn, worden langer en slanker, zoals in de boekillustraties van diezelfde periode. Geleidelijk wordt het driepuntige Mongoolse hoofddekseel vervangen door een rond mutsje op het achterhoofd¹²⁸. Doorgaans is de hals van de bekkens versierd met friezen van lopende dieren en staat op de bodem een stralende zon omgeven door zwemmende vissen en andere waterwezens. Het zonnelymbol is zo geplaatst dat, wanneer het bekken met water werd gevuld en werd opgeheven, het hemellicht in het midden weerkaatste. Ook de swastika's die met goud waren ingelegd vingen het

licht op. Hun schittering moet een betoverend en beweeglijk schouwspel hebben geboden.

De gekroonde figuren met drinkbekers en de ruiters met vogels (valken voor de jacht?) lijken uit hofsènes te komen. De rijzige figuren ogen echter ascetisch en zijn misschien derwijsen, wat zou passen in de mystieke iconografie. De staf met een verdikking aan het uiteinde zou hun attriboot kunnen suggereren, de wijn die in bekken wordt doorgegeven zou een symbool kunnen zijn voor levenswater¹²⁹. Melikian-Chirvani interpreteert de zon in het midden met de wervelende vissen eromheen als een visuele weergave van het Perzische poëtische beeld van de 'bron van de zon', de bron die door de vissen werd gesymboliseerd, en verwijst ook naar de dichtelijke metafoor waarin een met zilver ingelegde kom of bekken met het hemelgewelf werd vergeleken¹³⁰. Allan identificeerde een geïsoleerde figuur op een bekken als de mysterieuze Khadir waarover in de Koran sprake is (18:61-63) en die Allah deelgenoot maakte aan Zijn kennis. Khadir werd geassocieerd met Alexanders zoektocht naar de bron van het leven, een thema dat geïllustreerd is in manuscripten van de *Shāhnāma* en van mystieke Perzische poëzie. In de 'Iskandarnama', het vijfde gedicht van Nizami's *Khamsa* (kadertekst pagina 122), zoekt Iskandar naar de bron van het leven in het land van de duisternis, wat samengaat met het zoeken naar de bron van het licht. In het verhaal van Nizami komen de profeten Khadir en Elias naar een waterbron om er hun gedroogde vis op te eten. Wanneer een vis in het water valt en tot leven komt, realiseren ze zich dat ze hun queeste tot een goed einde hebben gebracht¹³¹. De tekst zegt: 'Wonderlijk was niet dat de vis in het levenswater tot leven kwam. Wonderlijk was dat een dode vis de weg wees naar de bron van het leven.'¹³² De iconografie van het bekken kadert dus waarschijnlijk in het sufisme. In dit geval staat de zon symbool voor het goddelijke licht in de islamitische mystiek en het water waarmee het bekken werd gevuld voor het levenswater. [M.V.R.]

- 107 De tekst werd ontcijferd door Cornelia Montgomery-Wyax op basis van de door Melikian-Chirvani gepubliceerde stukken uit dezelfde groep. De namen en titels werden vertaald door James Allan in 1977. Revisies en advies onvingen we van wijlen A. Mekhitarian en prof. G. Schallenberg, KULeuven.
- 108 Uit grammaticaal oogpunt zou er geen lidwoord mogen staan bij *sultān* aangezien er een genitiefvorm op volgt.
- 109 Een geïsoleerde letter *mīm* in een cartouche staat ook op een bekken in het Louvre Museum, inv. 3437, in: MELIKIAN-CHIRVANI 1969, cat. 3, p. 27. De auteur veronderstelt dat het een initiaal is van een verzamelaar, in dat geval *Moqīm*. Dit is dus niet het geval in het Brusselse bekken. Een geïsoleerde *mīm* staat ook op een bekken in het V&A Museum dat besteld is door Muhammad al-Djurdjāni in 752 H./1351 n.Chr. Melikian-Chirvani besluit hieruit dat de twee objecten bij dezelfde eigenaar bewaard zijn gebleven.
- 110 De Koran, 4:125: 'God heeft zich Ibrahim als boezemvriend genomen.' We danken dr. Jo Van Steenberghe, Universiteit Gent, voor zijn hulp bij het lezen van de inscriptie. Een persoon die als Ibrahim Khalil enige bekendheid heeft genoten, is Ibrahim Khalil Khan van Karabach, late 18de eeuw, ons gesuggereerd door dr. Kristof D'hulster, Universiteit Gent.
- 111 Uit de kop van de eerste rij vissen verschijnt een rugvin(?), wat doet denken aan de voorstellingen van de nijlkarper of *Lepidotos* in de Egyptische kunst, bijvoorbeeld op een beeldje in de KMG met inv. nr. E.4944. Volgens Eva Baer is een gelijksoortige vis met rugvin op een bekken in het Bargello Museum in Firenze (Carrand Collection, inv. 361) geïnspireerd op een deels gefantaseerd creatuur, namelijk een vis met kop en oren van een haas, te vinden in de oudste geïllustreerde kopie van de *Adjā'ib al-makhlūqāt* van al-Qazvini (1203-1283), cod. Arab. 464, fol. 72r, Bayerische Staatsbibliothek, voor 1283, in: BAER 1968, p. 23, fig. 11 en 12, pl. ix.
- 112 Zoals er staan op het zogenaamde Modenabekken, inv. 8082, Galeria Estense, in: CURATOLA 1993, p. 267.
- 113 BOYLE 1971, Indjü, in: *E.I.*².
- 114 IBN BATTUTA/GIBB 1959, II, p. 310.
- 115 IBN BATTUTA/GIBB 1962, II, p. 299.
- 116 GRAY 1977, p. 57.
- 117 MELIKIAN-CHIRVANI 1969, p. 19-20.
- 118 MELIKIAN-CHIRVANI 1982, p. 147-152.
- 119 MELIKIAN-CHIRVANI 1969, p. 20.
- 120 MELIKIAN-CHIRVANI 1969, p. 21.
- 121 Een Turkse titel voor een hoge functionaris in het Rijk der Seldjuken, die ook op andere dynastieën werd toegepast, in: SOURDEL & SOURDEL, 1996, p. 114.
- 122 MELIKIAN-CHIRVANI 1982, p. 147-50.
- 123 Inv. IR-1484, Hermitage Museum, Leningrad, in: KOMAROFF & CARBONI 2002, cat. 161.
- 124 MELIKIAN-CHIRVANI 1982, p. 148. Er is mogelijk een ander bekken met zijn naam op de markt gekomen, in: Christie's, 11 april 2000, cat. 266.
- 125 Inv. MW.122, Museum of Islamic Art, in Doha, Qatar, in: ALLAN 1987, cat. 168; KOMAROFF & CARBONI 2002, cat. 162; KHEMIR 2006, p. 144-147.
- 126 MELIKIAN-CHIRVANI 1969, p. 21 en 27.
- 127 MELIKIAN-CHIRVANI 1969, p. 24.
- 128 BLAIR & BLOOM 1994, p. 23-24.
- 129 ALLAN 1982, p. 106-107.
- 130 MELIKIAN-CHIRVANI 1982, p. 21.
- 131 De scène is afgebeeld op een Timuridische miniatuur, Herat (Afghanistan), late 15de eeuw, The Arthur Sackler Collection, Smithsonian Institution, in: <http://www.asia.si.edu/collections:singleObject.cfm?ObjectNumber=F193724> (geraadpleegd op 23.04.2013).
- 132 Naar de Duitse vertaling van J.C. Bürgel, Manesse Verlag, Zürich, 1991, p. 379.

'Tartarenstoffen'

Panni tartarici, Tartarenstoffen, werden in de middeleeuwse westerse inventarissen zo genoemd naar de nieuwe heersers van het Oosten, de Mongolen, die in die tijd in het Westen Tartaren werden genoemd¹³³. De omschrijving sloeg op kostbare en in Europa felbegeerde zijden stoffen, al dan niet met goud- en/of zilverdraad ingeweven, uit gebieden die in de tweede helft van de 13de en in de 14de eeuw onder Mongoolse heerschappij stonden, meer bepaald de oostelijke islamitische wereld (Irak, Iran, Centraal-Azië). In Europese kerkschatten en in Europese en Amerikaanse musea zijn een honderdtal textielfragmenten bewaard die tot deze groep kunnen worden gerekend, maar het is niet eenvoudig om ze met de opgelijste stukken in verband te brengen. Bovendien bieden de kerkinventarissen slechts een vage herkomstbepaling. Een keer wordt zelfs vermeld dat er een Chinees exemplaar zat tussen gouden Tartarenstoffen, namelijk in de inventaris van paus Bonifatius VIII van 1295¹³⁴. Een andere keer wordt twijfel geuit over een Aziatische of Italiaanse herkomst, namelijk in een inventaris van paus Clemens V uit 1311 waarin een gewaad uit hetzij Mongoolse, hetzij Luccaanse (uit Lucca, Italië) stof wordt vermeld¹³⁵. Ook qua technologie is de geboden informatie summier. Overigens slaat de term 'Tartarenstoffen' in westerse inboedellijsten niet alleen op deze stoffen met gouddraad, maar ook op zuiver zijden stoffen¹³⁶. Wel bieden de lijsten een inkijk in de manier waarop de hybride iconografie van de Mongoolse weefsels, waarin Chinese en Perzische elementen zijn samensgemolten, in het Westen ontvangen werd. Zo vinden we in de inventaris van 1295 van de Sint-Pieterskerk te Rome een rode *pannus tartaricus* met 'gouden pijnappels met hazen erin'¹³⁷, terwijl vermoedelijk lotusknoppen zijn weergegeven¹³⁸. In de inventaris van paus Clemens V uit 1311 staat een Tartaarse gordijnstof met bomen waarin 'vele papegaai- en paren die naar elkaar omkijken'¹³⁹ zitten, terwijl wellicht feniksen bedoeld waren¹⁴⁰. De motieven werden soms gewoonweg 'vreemd', *curioso*, genoemd, waaruit blijkt dat het exotische en onbekende in onze contreien een groot deel van hun aantrekkingskracht uitmaakte¹⁴¹.

De Tartarenstof par excellence was *nasīdj*, zoals ze in Arabische bronnen werd genoemd¹⁴². Afgeleid van het Arabische werkwoord *nasadja*, 'weven', sloeg de term op een weefsel in het



IS.Tx.554

algemeen, maar volgens Dozy stond hij in de Mongoolse periode voor de verkorte versie van *nasīdj al-dhahab al-harīr*, letterlijk ‘weefsel van goud en zijde’¹⁴³. Allsen vindt in een Chinese bron een nog explicietere omschrijving wat de aanwezigheid van gouddraad betreft, namelijk in een hoofdstuk over hofkledij in de *Yüan Shih*, de officiële geschiedenis van de Mongoolse Yüandynastie van China¹⁴⁴. In deze betekenis is *nasīdj* volgens Allsen een echt *Wanderwort* geworden, dat in het Italiaans, Latijn, Turks, Perzisch, Mongools werd opgenomen. De 14de-eeuwse reiziger Ibn Battuta gebruikte de Perzische term *nakh* in deze betekenis, maar noteerde als synoniem *nasīdj*¹⁴⁵. Marco Polo gebruikte de term *nasich* en *nac* voor zijden en gouden stoffen geweven in Bagdad¹⁴⁶. Het *dār al-tirāz* in Bagdad heeft de facto de Mongoolse invasie en de vernietiging van de stad overleefd en van hieruit werden in de eerste helft van de 13de eeuw zijden stoffen met ingeweven gouddraad als tribuut verzonden naar Ögodei Khan¹⁴⁷. Bagdad is echter slechts een van de steden die in de bronnen vermeld worden als productiecentrum van gouden stoffen. Ook Tabriz, Shiraz, Herat en Samarkand komen geregeld in deze context ter sprake, maar tot hiertoe is er geen enkel bewaard textiel met zekerheid aan een van deze centra toegewezen.

Zijden stoffen met gouddraad waren echte kostbaarheden, maar tegelijkertijd ook licht transporteerbaar langs de handelsroutes door Azië. Als nomaden waren de Mongolen vertrouwd met het concept van draagbare schatten, zoals gordels en gordelgespen van goud en zilver, bekertjes die ze aan hun gordels konden vastmaken, onderdelen van zadels en stijgbeugels. Textiel had de evenwaarde van geld en dit betrof niet alleen afgewerkte kledingstukken, maar ook stoffen. De Mongolen slaagden er bovendien in om menselijk talent in te zetten, vaak door gespecialiseerde ambachtslui over te plaatsen van de ene regio naar een andere¹⁴⁸. Perzische wevers, vooral uit steden in Khurasan (Herat op de eerste plaats) en Turkestan (vooral Samarkand), werden onder Genghis Khan en Ögodei verplicht om te verhuizen. Ook in omgekeerde richting werden Chinese textielarbeiders gedwongen verhuisd naar Centraal-Azië. Deze transfer van kunstenaars en van hun technieken heeft bijgedragen tot het ontstaan van een ‘internationale’ textielkunst in deze periode.

De Mongoolse opmars in westelijke richting werd door de Mamluken tegengehouden. Syrië en ook Egypte, dat van direct contact met de Mongolen gespaard bleef, speelden in de internationale handel toch een actieve rol en vormden ook de verbinding met de Italiaanse havens Genua en Venetië. Diplomatieke bedrijvigheid heeft de kruisbestuiving nog versterkt, ook naar het Egypte/Syrië der Mamluken toe. Zo weten we bijvoorbeeld dat de Mamlukensultan al-Nasir Muhammad in 1323 (zie ook zijn helm in de collectie, v.5) een vredespact sloot met de Ilkhan Abu Sa’id. Dit pact werd bezegeld door een bezoek van een gezantschap van de Ilkhan aan de sultan, dat plaats had in de citadel in Caïro op 19 november 1324. Volgens een getuigenis van Abu ‘l-Fida bracht dit gezantschap talrijke geschenken mee, waaronder ‘elf opgetuigde Bactrische kamelen beladen met koffers volgestouwd met stoffen, producten van dat land, tellende zevenhonderd stuks waarop de titels van de sultan waren aangebracht’¹⁴⁹. De zevenhonderd weefsels met de titels van al-Nasir Muhammad zijn volgens deze getuigenis in het land der Ilkhanen, dus hoogstwaarschijnlijk in Tabriz, ontstaan¹⁵⁰. Tot nog toe kon geen bewaard textiel met zekerheid geïdentificeerd worden als deel uitmakend van deze schenking. Dit maant nog maar eens aan tot voorzichtigheid. Iconografie en technologie werden immers in deze periode, meer nog dan in andere, uitgewisseld.

De meerderheid van de bewaarde *panni tartarici* zijn lampasweefsels, die in technische details kunnen variëren¹⁵¹. Een lampas is een complex weefsel met een toegevoegd kettingstelsel en een of meerdere toegevoegde inslagstelsels. Het verschil met de samiet ligt vooral in het feit dat bij de samiet de twee kettingstelsels elkaar aanvullen en de inslagstelsels gelijkwaardig zijn. Een lampas bestaat daarentegen uit een basisweefsel, waarop figuurinslagstelsels (lancé, dit is van zelfkant tot zelfkant, of broché, enkel plaatselijk) door een toegevoegd bindkettingstelsel worden vastgelegd. In de *panni tartarici* is de lampasbinding lancé, dit is over de gehele breedte van het weefsel, aangewend voor het weefsel en de zelfkant. Hieronder vallen de drie ‘Tartarenstoffen’ van het Jubelparkmuseum.

- 133 In plaats van het juiste ‘Tataren’ of ‘Tatar’, door volksetymologische verwarring met het Latijnse woord *Tartarus*, strafplaats in de onderwereld.
- 134 MOLINIER 1888, nr. 1164, in: WARDWELL 1988–1989, p. 135, nr. 5. Letterlijk: ‘Item, sex pannos tartaricos quasi nigros, computato uno quod est cinericeus, ad flores et folia et bestias ad aurum...’
- 135 Registi Clementis 1892, p. 422, in: WARDWELL 1988–1989, p. 136, nr. 19. Er staat: ‘Item, aliam tuncellam de panno tartarico sive lucano albo laborato per traversum ad virgas rubeas de serico et auro.’
- 136 Bijvoorbeeld: ‘pannus tartaricus subtile rubens laboratus ad flores et folia de eodem serico’, in: VON FALKE 1913, p. 58, door de auteur geïdentificeerd als een fijne Chinese damast.
- 137 ‘Planeta de panno tartarico rubeo ad pineas auri cum leporibus in eis’, in: MOLINIER 1886, nr. 949.
- 138 Dat de ‘pijnappels’ wellicht teruggaan op lotusknoppen kan afgeleid worden uit de zijde met het inv. nr. K6118, Kunstgewerbemuseum, Berlijn. In: VON FALKE 1913, fig. 326, wordt ze als Chinees bestempeld, in: KOMAROFF & CARBONI 2002, fig. 199, als komende uit Iran in ruime zin, hier met verwijzing naar een Noord-Chinees werk uit dezelfde periode, dat gepubliceerd is in: WATT & WARDWELL 1998, cat. 33.
- 139 ‘Multi papagalli duplices respicientes se ad invicem’, in: Registi Clementis 1892, p. 438, geciteerd in: WARDWELL 1988–1989, p. 136, nr. 25.
- 140 Gelijksoortige vogels met fladderende staartveren maar met lange nek en kop van fenixen op een verwante stof, inv. 45.14, The Cleveland Museum of Art, in: WARDWELL 1988–1989, fig. 34.
- 141 Zoals opgemerkt in: STAUFFER 2002, p. 136, naar een nummer in een inventaris van het Vaticaan uit 1361 in: WARDWELL 1988–1989, nr. 99.
- 142 ALLSEN 1997, p. 2.
- 143 DOZY 1881/1968, II, p. 674.
- 144 ALLSEN 1997, p. 3.
- 145 IBN BATTUTA/GIBB, II, p. 445, waar Ibn Battuta ‘een enkel zijden kleed ontvangt met gouddraad [van het soort] dat ze *nakh* noemen’. Gibb voegt eraan toe dat de term *nakh* of *nakhkh* in het Middellandse Zeegebied in de handelsterminologie was opgenomen als *nacchi*, *nac* enz.
- 146 POLO/YULE 1926, I, p. 65; SERJEANT 1972, p. 31.
- 147 SERJEANT 1972, p. 30.
- 148 Dit fenomeen werd grondig behandeld in: ALLSEN 1997.
- 149 ABU’L-FIDA/HOLZ 1983, p. 84.
- 150 Sinds Hülagü (1256) was Tabriz de hoofdstad der Ilkhanen, sinds Üldjaytū (1307) was het Sultaniyya. Over Tabriz als weefcentrum: SERJEANT 1972, p. 31, 68–69, 92 en 120.
- 151 Technologische varianten in weefstructuur, zelfkanten en samenstelling van metaaldraden, in: WARDWELL 1988–1989 en specifiek over metaaldraden, in: INDICTOR, KOESTLER, BLAIR & WARDWELL 1988. De meeste technologische informatie danken we echter aan de twee textielspecialisten van onze Musea, D. De Jonghe en C. Verhecken-Lammens.



IS.Tx.568



IS.Tx.568 (detail)

II.34 Hazenzijde

Oostelijke islamitische wereld(?), einde 13de–eerste helft 14de eeuw

Zijde en gouddraad, lampasweefsel

H. 32 cm; B. 22,5 (één zelfkant)

Schenking Errera (1900–1905), verworven bij Paul Tachard, Brussel.

Inv. IS.Tx.568

ERRERA 1927, cat. 29; LAFONTAINE-DOSOGNE 1981, p. 6, fig. 6.

De figuratie in gouddraad steekt mooi af tegen de diepblauwe zijden grond. De compositie is symmetrisch. In rijen verspringende medaillons staan twee hazen op hun achterpoten aan weerszijden van een plantmotief, met de rug naar elkaar gekeerd en naar elkaar omkijkend. De medaillons zijn gelobd en hebben aan de buitenkant bladeren die als voluten naar beneden omkrullen. Ze zijn op hun beurt gevat in een spitsovaal netwerk van gedubbelde ranken met omgekrulde twijgen en pluimvormige bloemen. Aan de rechterzijde is de gele

zelfkant bewaard. Hij bevindt zich 0,5 centimeter buiten de symmetrieas van het patroon. Het fragment werd in het textielatelier van het KIK (o.l.v. V. Vereecken) behandeld.

Van deze stof zijn nog elf andere fragmenten bewaard¹⁵². Ze hoort bij de groep lampasweefsels waarin Chinese, Iraanse en Syrisch-Egyptische elementen samenkomen en motieven weinig houvast bieden om de preciese herkomst te bepalen. Hazen vinden we terug op laatantieke Egyptische weefsels¹⁵³, op 14de-eeuws Iraans metaalwerk (II.33), op Iraanse lustretegels uit de late 13de eeuw, hier ook met de rug naar elkaar en omkijkend¹⁵⁴, maar ook op een Chinees gebrocheerd weefsel uit de Mongoolse periode¹⁵⁵. Een spitsovaal netwerk met dubbele ranken en pluimvormige bloemen is op stoffen in de Italiaanse schilderkunst van het trecento afgebeeld¹⁵⁶. Von Falke vermeldde een Chinese damast met hazenparen, bovendien ook in een spitsovaal netwerk met gedubbelde twijgen, en deze zou in Egypte zijn gevonden¹⁵⁷. Ook in het Jubelparkmuseum

is er trouwens een Chinese damast die in Egypte gevonden zou zijn en die een spitsovaal netwerk met dubbele ranken vertoont¹⁵⁸.

Op grond van technologische kenmerken bracht Wardwell de hazenzijde onder in een groep weefsels uit Oost- of Zuid-Iran, of Irak¹⁵⁹. Deze situering werd door Desrosiers overgenomen¹⁶⁰. Otavsky opteerde voor Egypte of Syrië, 14de eeuw, op grond van het gebruik van de gekantelde sempel¹⁶¹, die in China al van in de Tangperiode werd toegepast en die volgens de auteur Egypte/Syrië zou hebben bereikt via Chinese damasten¹⁶². Het gebruik van de gekantelde sempel is op het Brusselse fragment inderdaad vastgesteld, maar was deze technologie in deze periode ook al niet bekend in Iran¹⁶³? Sporen van *Polygonacea* (*Rheum sp.*, *Rumex sp.*) in de blauwe inslagdraden wijzen bovendien eerder op een oostelijke herkomst voor de hazenstof¹⁶⁴. Het type gouddraad (een ondoorschijnende strip van dierlijke oorsprong, bedekt met 100% goudblad, in S-richting gewonden rond een linnen kern,

riant, zodat de kerndraad slechts gedeeltelijk bedekt is) geeft geen uitsluitel, maar de combinatie met de bindingen, te weten satijn 5 voor de basisinslag en linnenbinding voor patrooninslag, wijzen toch naar Iran/Irak als oorsprong. De zelfkant in een contrasterende kleur, die het patroon niet precies in het midden van de symmetrieas doorsnijdt, is nog een kenmerk dat een oorsprong in het Midden-Oosten doet vermoeden. We denken dus dat de hazenzijde een 'Tartarenstof' is, maar sluiten niet uit dat verder onderzoek dit nog zou nuanceren. [M.V.R.]

WEEFTECHNOLOGISCHE ANALYSE

Rapport van tekening: H. 23 cm, B. 12,5 cm met verticale symmetrieas.

Weefstructuur: lampas. De basisinslag bindt met de basisketting in kettingsatijn 5S, en met de bindketting in effenbinding. De patrooninslag is gebonden door de bindketting in effenbinding. Zelfkant (0,8 cm): lampas: gouddraad achteraan gebonden door de bindketting.

Ketting: 1: basis: blauwe zijde, Z-twist, afwisselend 2 dubbele, 1 enkele draad. 2: Binding: beige zijde Z-twist. Verhouding: 4/1 (dubbele draad is 1 draad). Kettingstap: 4 basisdraden (tussen 2 binddraden). Dichtheid:

80 basisdraden en 20 binddraden per centimeter. Zelfkant rechts: Basisdraden: gele zijde, Z-twist. Bindketting: beige zijde, Z-twist.

Inslag: 1: basis: blauwe zijde, I-twist. 2: Patroon: vergulde leren(?) lamel in S-tors rond vlas (Z₂S) kern. Verhouding: 1:1, volgorde: 1,2 / 1,2. Inslagstap: 1 inslageenheid. Dichtheid: 20-22 inslageenheden per centimeter. [C.V.-L.]

KLEURSTOFANALYSES¹⁶⁵

Gele ketting: wouw, indigoïde kleurstof en looistoffen.

Blauwe inslag: indigoïde kleurstof en een spoor van een plantaardige kleurstofbron behorende tot de familie van *Polygonacea* (*Rheum sp.*, *Rumex sp.*).

Blauwe ketting: idem als de blauwe inslag. [M.V.R.]

ANALYSE VAN DE METAALDRAAD¹⁶⁶

Goudlamel op leder in S-tors rond textielkern in Z₂S, bestaande uit bastvezels. De goudlamel (100% Au) is aangebracht op de huidzijde van het leder.

[M.V.R.]

- 152 Met bibliografie, in: OTAVSKY 1995, cat. 124 en in: DESROSIERS 2004, cat. 174.
- 153 Bijvoorbeeld op een legwerkfragment in het Jubelparkmuseum, Egypte, 6de eeuw, inv. ACO.Tx.275, KMKG, in: LAFONTAINE-DOSOGNE & DE JONGHE 1988, fig. 50.
- 154 Inv. OAG 1983.230, The Trustees of the British Museum, Londen, in: CARBONI & KOMAROFF 2002, cat. 107, fig. 2.
- 155 Inv. 1991.113, The Cleveland Museum of Art, in: WATT & WARDWELL 1998, cat. 34.
- 156 Bijvoorbeeld op de *Tronende Madonna met Engelen*, Spinello Aretino, 1380-1390, Fogg Art Museum, in: KLESSE 1967, cat. 309.
- 157 VON FALKE 1913, p. 58-59.
- 158 Inv. IS.Tx.510. Volgens D. De Jonghe is het echter mogelijk een Mamlukse kopie van een Chinees weefsel!
- 159 Inv. 1902-1-262, Cooper-Hewitt Museum, in: WARDWELL 1988-1989, groep VIII, p. 112-115, fig. 64.
- 160 Inv. Cl. 13017, Musée national du Moyen Âge, Thermes de Cluny, Parijs, in: DESROSIERS 2004, cat. 174.
- 161 Voor de kanteling van de sempel, zie: D. De Jonghe, La composition du rapport de dessin de certaines soieries persanes du XIVE-XVIIIe siècles, in: BULLETIN CIETA 82, 2005, p. 94-107.
- 162 Inv. 214, Abegg-Stiftung Riggisberg, in: OTAVSKY & ABBAS 1995, cat. 124. Otavsky verwijst (p. 217) naar Milton Sunday, die gesuggereerd zou hebben dat deze technologie in Iran pas vanaf de periode der Safawiden zou zijn toegepast. Wij kunnen dit uit de tekst van Sunday echter niet afleiden (SONDAY 1987, p. 69, fig. 8). Dat Chinese damasten hebben meegespeeld in het verspreiden van technologieën naar het Westen is waarschijnlijk, zie: DE JONGHE & VAN RAEMDONCK 1994, p. 75-110; DE JONGHE 1997, p. 195-208.
- 163 SONDAY 1999-2000, p. 127-132.
- 164 SCHWEPPE 1993, p. 297.
- 165 Deze werden uitgevoerd door Marie-C. Maquoi, KIK., en de resultaten werden ons in 2013 ter beschikking gesteld door F. Van Cleven, verantwoordelijke Conservatie textiel, waarvoor hartelijke dank.
- 166 Deze werden uitgevoerd door dr. I. Vanden Berghe, KIK., en de resultaten werden ons eveneens in 2013 ter beschikking gesteld door F. Van Cleven, waarvoor dank.



IS.Tx.568 (macro-opname: C. Verhecken-Lammens)

II.35 Zijde met vogelparen aan weerszijden van levensboom

Oostelijke islamitische wereld,
einde 13de–14de eeuw

Zijde en zilverdraad, lampasweefsel

H. 99 cm; B. 36 cm (één zelfkant)

Schenking Errera (1900–1905), verworven bij Charles Pulsky, Budapest

Inv. IS.Tx.554

VON FALKE 1913, fig. 354; ERRERA 1927, cat. 12A;
KLESSE 1967, fig. 99; LAFONTAINE-DOSOGNE
1981, p. 6, fig. 4; WARDWELL 1988–1989, fig. 37;
VAN RAEMDONCK 1994, cat. 110; VAN RAEMDONCK
2003/2007, p. 26, fig. 17.

Op een diepblauwe zijden grond steekt de figuratie in zilverdraad scherp af. Feniksen flankeren een lotuspalmet die bekrond is met een conventionele boom. De compositie is regelmatig, in verspringende orde. De blauwe, getrepte zelfkant loopt over de verticale symmetrieas van het patroon. De lampas werd in het textielatelier van het KIK behandeld (o.l.v. V. Vereecken).

Een stof met een gelijksoortige figuratie is te zien op een Italiaans schilderij uit het einde van de 14de eeuw van de Meester van de Kroning van Maria in het Louvre¹⁶⁷. Hetzelfde patroon heeft een textielfragment in het Musée historique des Tissus, Lyon¹⁶⁸ en een in The David Collection in Copenhagen¹⁶⁹. Een variatie op

het thema, hier met opvliegende feniksen, vindt men op fragmenten in de Staatliche Museen zu Berlin¹⁷⁰ en in The Cleveland Museum of Art¹⁷¹. Wardwell klasseerde deze stoffen onder een groep lampasweefsels uit de Oost-Iraanse Khurasanprovincie¹⁷². De verzilverde lederstrips in Z-richting, gewonden rond een katoenen kern, wijzen inderdaad naar een oorsprong in de oostelijke islamitische wereld. Hierin verschilt deze zijde van de hazenzijde. Maar er zijn nog andere verschillen. In tegenstelling met de hazenzijde, zijn in deze stof de kettingdraden niet gedubbeld, is de volgorde van de inslagen anders (de basisinslag komt na de lancépatrooninslag in de inslageenheid) en wijkt de gestreepte zelfkant eveneens af van deze op de hazenzijde. Dit geldt trouwens ook voor de volgende lampas (inv. IS.Tx. 397). De gekantelde sempel is echter ook op deze stof toegepast. De iconografie en stijl van deze en volgende 'Tartarenstof' sluiten misschien meer dan bij de hazenstof aan bij de pre-Mongoolse kunst uit Iran, zoals Wardwell opmerkte, maar in hun geheel genomen zijn het toch drie typische lampassen uit de Ilkhanidische periode en regio. [M.V.R.]

WEEFTECHNOLOGISCHE ANALYSE

Rapport van tekening: H. 28,3 cm, B. 15,7 cm.

Tekening met verticale symmetrieas.

Weefstructuur: lampas. De basisbinding:

kettingkeper 4S. Bindketting: inslagkeper 3Z. Zelfkant: de basisinslag bindt met alle zelfkantdraden in kettingkeper 4S (ook met de drie zelfkantkoorden). De patrooninslag bindt met alle zelfkantdraden in verticale strepen (2 tot 3 KE breed) vastgelegd in het patroonsysteem.

Ketting: basis: donkerblauwe zijde, sterke Z-twist. Binding: ivoor zijde, Z-twist. Verhouding: meestal 4/1 ook 3/1 of 5/1. Kettingstap: 4 (3 of 5) basisdraden (tussen 2 binddraden). Dichtheid: 16 kettingeenheden per centimeter. Zelfkant rechts: basisdraden: donkerblauwe zijde, Z-twist. Drie zelfkantkoorden telkens 6 draden samen. Geen binddraden.

Inslag: 1: basis: donkerblauwe zijde I-twist. 2: patroon: lancé: verzilverde dierlijke lamel in Z-tors rond katoenen (Z2Z) kern. Verhouding: 1 ba / 1 lancé. Volgorde: lancé / basis (IE) 2,1 / 2,1. Inslagstap: 1 IE. Dichtheid: 18–21 IE per centimeter.

[C.V.-L.]

167 Inv. 1623, Musée du Louvre, *De Kroning van Maria*, Meester van de Kroning van Maria, einde 14de eeuw, in: KLESSE 1967, cat. 267, fig. 89.

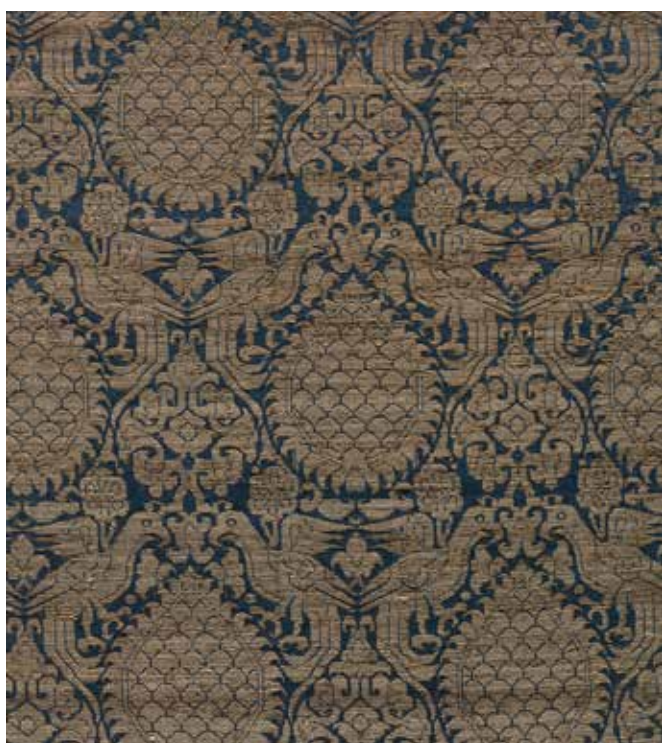
168 Inv. 22.724, in WARDWELL 1988–1989, fig. 36

169 Inv. B 19/1931, in: VON FOLSACH & BERNSTED 1993, cat. 12.

170 Inv. 80.358, in: WARDWELL 1988–1989, fig. 35 en in: VON WILCKENS 1992, cat. 72.

171 Inv. 45.14, in: WARDWELL 1988–1989, fig. 34.

172 WARDWELL 1988–1989, groepv, p. 106–108.



IS.Tx.554 (detail). Ensemble op pagina 115.



II.36 Zijde met vogelparen en lotusbloemen

Oostelijke islamitische wereld, einde 13de of 14de eeuw

Zijde en gouddraad, lampasweefsel

H. 103 cm; B. 26,5 cm (één zelfkant)

Schenking Errera (1900–1903), verworven in Kevelaer (Duitsland) in 1896

Inv. IS.Tx.397

ERRERA 1927, cat. 33; KLESSE 1967, fig. 98;

LAFONTAINE-DOSOGNE 1981, p. 6, fig. 5;

WARDWELL 1988–1989, fig. 397; VAN RAEMDONCK 2006, fig. 74.

Deze zijde met gouden figuratie heeft ooit deel uitgemaakt van een kledingstuk. De vogelparen staan nu eens naar elkaar toe gekeerd, dan weer van elkaar afgewend, links en rechts van een lotuspalmet die bekroond is met een tweede lotusbloem op een stengel met blaadjes. Verwante patronen met verspringende rijen vogels rond palmetten die met elkaar tot een netwerk zijn verbonden, vinden we op stoffen in Italiaanse schilderijen uit het trecento, bijvoorbeeld op een behang met de *Kroning van Maria* van Jacobo di Cione¹⁷³. Annemarie Stauffer vond een verwant patroon op de kleding van de schrijver op het Berswordt-Altar van ca. 1385, in de Marienkirche in Dortmund¹⁷⁴.

Deze vogelzijde sluit in grote lijnen aan bij de vorige, zowel uit iconografisch als uit technologisch oogpunt. [M.V.R.]

WEEFTECHNOLOGISCHE ANALYSE

Rapport van tekening: H.: 26 cm, B.: 15 cm, verticale symmetrieas, dubbel punt: 130 / \ 130 stappen.

Weefstructuur: lampas: kettingkeper 4S voor de basisbinding, inslagkeper 3Z voor de bindketting. Zelfkant: geen binddraden. De patrooninslagen zijn gebonden door bundels basisdraden (2 tot 3 kettingeenheden) in verticale strepen bepaald door het patroonsysteem.

Ketting: basis: donkerblauwe zijde, sterke Z-twist. Binding: beige zijde Z-twist.

Verhouding: 4 ba / 1 bi (KE). Kettingstap:

-4 basisdraden. Dichtheid: 18 KE per centimeter. Zelfkant rechts: 0,7 cm breed.

Basisdraden: donkerblauwe zijde Z-twist, dubbele draden. Geen binddraden.

Inslag: 2 inslagstelsels 1: basis: donkerblauwe zijde I-twist. 2: patroon: vergulde dierlijke lamel in Z-tors rond katoenen kern.

Verhouding: 1 ba / 1 bi (IE) Volgorde: 2,1 /

2,1. Inslagstap: 1 IE. Dichtheid: 16–18 IE per centimeter.

[C.V.-L.]

173 Inv. 456, door documenten gedateerd 1372–1373, Galleria dell'Accademia, Firenze, in: KLESSE, p. 80 en Taf. v.

174 STAUFFER 2006, p. 207–210.

IS.Tx.397

Boekkunst

II.37 Folio uit manuscript met vertelling van Layli en Madjnun

Shiraz (Iran)(?), ca. 1460–1500
 Papier, inkt, kleurstoffen, goudpoeder
 H. 27,9 cm; B. 15,8 cm
 Aankoop particulier (1972)
 Inv. IS.43

MEKHITARIAN 1976, fig. 108, pl. VII;
 VAN RAEMDONCK 2003/2007, p. 54-55, fig. 44.

Dit blad bevat een fragment uit het verhalende gedicht *Layli en Madjnun*.

De episode op dit blad beschrijft op de rectozijde (met de miniatuur) en de eerste regels van de versozijde hoe de bleke, verliefde Madjnun zich begeeft naar het kamp en de tent van Layli. Wanneer ze elkaar zien, slaken ze zuchten en uiten ze melancholische gezangen. Uit vrees te worden bespioneerd door anderen,

gedragen ze zich voor de buitenwereld als twee vreemden. Op de versozijde (zonder miniatuur) wordt beschreven hoe de familie en vooral de vader zich zorgen maken over het gedrag van Madjnun, die liefdesgezangen zingt en rondzwerft. Zijn vader vraagt raad aan zijn vertrouwelingen en besluit om met een konvooi naar het gebied van Layli's stam te reizen om aan Layli's vader haar hand te vragen voor zijn zoon. Deze hand zal hem geweigerd worden.

IS.43





IS.43 (detail)

Madjnun met 'twee-drie metgezellen' bij de tent van Layli verschijnt¹⁸¹. Op de versozijde van het Brusselse folio, waar wordt beschreven hoe zijn familie zich zorgen maakt over zijn gedrag, staat bovendien dat hij verward rondzwerft, zingt en wordt gevolgd door 'twee à drie personen, die zoals hij naakt zijn en het hoofd verloren hebben'¹⁸². Misschien stelt de man in het zwart een van deze volgelingen of vrienden voor?

Voor deze afbeelding vonden we geen iconografisch verwante voorbeelden in andere

manuscripten. Het onderwerp werd blijkbaar zelden geïllustreerd. Twee andere scènes waarin Madjnun zich naar het kamp van Layli begeeft en die wel vaak voorkomen, zijn het tafereel waarin Madjnun aan een keten in het kamp wordt geleid door een oude bedelares¹⁸³ en de scène waarin Layli en Madjnun flauwvallen tijdens hun ontmoeting na Layli's rouwperiode die volgde op het overlijden van haar man¹⁸⁴.

De vrij naïeve stijl van de miniatuur, met de levendige, frisse kleuren, het eenvoudig

weergegeven landschap met hoge, gebogen horizon en de gedrongen figuren met vrij grote, ronde hoofden en houterige bewegingen, beantwoordt aan wat Robinson bestempelde als de 'commerciële Turkmeense stijl'¹⁸⁵. Ook de gebogen wenkbrauwen, kleine neusjes en mondjes van de figuren en de conventioneel weergegeven vegetatie, zoals de 'cirkelvormige' bloempjes en eenvoudige boom met vruchten, zijn hiervoor kenmerkend. Deze stijl was vooral gangbaar in Shiraz (maar misschien ook op andere plaatsen) in de tweede helft van de 15de eeuw. De handschriften van deze

groep werden in de laatste drie decennia van de 15de eeuw in grote hoeveelheden seriematig geproduceerd voor verkoop op de markt en voor export naar Turkije en India, waar de stijl zich ook verspreidde¹⁸⁶. Shiraz viel toen onder de heerschappij van de Turkmeense stammen-federatie van het Witte Schaap (Aq Qoyunlu), die het westen en het zuiden van Iran beheerste van 1476 tot 1502 en hun hoofdstad in Tabriz vestigde.

Doordat de controle over de verschillende gebieden van Iran in de 15de eeuw soms in handen van de Timuriden en soms in die van de Turkmene was, verplaatsten kunstenaars zich van het ene hof naar het andere, volgens de beschikbaarheid van beschermheren¹⁸⁷, waardoor de invloeden uit verschillende centra werden doorgegeven. Zo zien we in de compositie van de miniatuur overheersende diagonalen (bijvoorbeeld de diagonaal van de top van de boom rechts bovenaan over de overkoepeling van de twee tenten tot de begrenzing van de tent links en de diagonaal van de top van de tulband van de man links tot over het hoofd van de knielende vrouw), een overblijfsel van de Timuridische schilderkunst van Herat, waarin het samenspel van diagonalen, horizontalen en verticalen een belangrijke rol speelde¹⁸⁸. Het wolkje in Chinese stijl wijst op de sterke invloed van de Chinese kunst op de Perzische kunst in de 15de eeuw¹⁸⁹. De hoge horizonten waren al in de Muzaffaridenperiode in de tweede helft van de 14de eeuw kenmerkend voor de miniatuurkunst van Shiraz¹⁹⁰. Mogelijk werden daar toen ook al manuscripten voor niet-koninklijke opdrachtgevers geproduceerd¹⁹¹. De lokale traditie van de stad was eigenlijk nooit helemaal onderbroken en zou voortduren tot in het begin van de 17de eeuw¹⁹².

Een stilistisch erg gelijkende miniatuur vinden we in een in 1491 gedateerd *Khamsa*-handschrift, bewaard in de National Library of Russia in Sint-Petersburg¹⁹³. Op deze miniatuur met de beeltenis van Layli en Madjnun die flauwvallen nadat ze elkaar in Layli's kamp zagen, is Layli's tent op nagenoeg dezelfde wijze uitgebeeld als de tenten op de Brusselse miniatuur, zijn de vrouwenfiguren van hetzelfde type (met kleine neusjes en mondjes en met vergelijkbare kapsels) en vertoont het eenvoudige landschap een hoge gebogen horizon en de typische witte Chinese wolkjes in de lucht. De afmetingen van de folio's van het manuscript zijn echter groter en de tekstkolommen tellen meer regels (21 in plaats van 19) dan op het Brusselse folio. Ook in het British Museum

wordt een folio uit een handschrift bewaard¹⁹⁴ met een stilistisch erg gelijkende miniatuur, waarop Madjnun door een oude bedelares geketend naar het kamp van Layli wordt geleid. De tenten en vrouwen van Layli's kamp zijn opnieuw van hetzelfde type, alsook het landschap met hoge horizon en het wolkje in Chinese stijl. Binyon, Wilkinson & Gray dateerden de miniatuur rond 1430¹⁹⁵, een datering die nog steeds wordt gehandhaafd in de *Search the Collection Database* van het British Museum¹⁹⁶. Een ander los blad uit een handschrift, dat behoort tot de Keircollectie en wordt gedateerd in 1475¹⁹⁷, toont opnieuw een soortgelijke tent, verwante vrouwentypes en eenzelfde type Madjnun.

De datum 1491 in het *Khamsa*-manuscript van de National Library of Russia in Sint-Petersburg is een richtlijn voor het dateren van het Brusselse folio. Omdat dit tot nog toe het enige gedateerde manuscript met verwante miniaturen is en rekening houdende met de situering van de commerciële Turkmeense stijl in de laatste drie decennia¹⁹⁸ of in het laatste derde¹⁹⁹ van de 15de eeuw opteren we voor een voorzichtige datering van het Brusselse folio tussen ca. 1460 en 1500.

Vertaling van de verzen boven en onder de miniatuur²⁰⁰

'Layli maakte haar haren los
Madjnun slaakte een lange kreun
Zij was niet Layli, maar de dageraad
die de wereld verlichtte
Hij was niet Madjnun, maar de kaars
die zichzelf opbrandde'

[A.V.P.]

CODICOLOGISCHE BESCHRIJVING²⁰¹

Papier: handgeschept, crèmekleurig, vezels zichtbaar, vergures zichtbaar, geen kettinglijnen zichtbaar, beide zijden werden glad gemaakt. Linker- en rechterkant werden onregelmatig gesneden, sporen van oude plooiën in de marges bovenaan, onderaan en links (misschien werden de marges omgeplooid bij een vroegere montering). Afmetingen papier (gezien van rectozijde): H. links: 27,7 cm; H. rechts: 27,9 cm; B. bovenaan: 15,2 cm; B. onderaan: 15,8 cm. Links boven op versozijde: nummer '7' geschreven in blauwe inkt (een moderne paginering?) op een oude inscriptie in potlood. Ook inscripties in potlood in rechterbenedenhoek en langs de boorden onderaan van de versozijde. Links onderaan

op versozijde: een reclamant.

Liniëring en bladspiegel: geen liniëring zichtbaar; geen prikking zichtbaar. Tekstkader idem op recto- en versozijde: H.: 19 cm; B.: 10,5 cm. Tekstkader binnenin verdeeld in 4 kolommen van elk 2,1 à 2,2 cm breedte. 19 regels per kolom indien maximaal gebruikt (versozijde). Miniatuur (recto) beslaat halve oppervlakte van tekstkader: 9 regels (links en rechts) tot 11 regels (binnenkant); H.: 8,7 cm; B.: 9,8 cm. De miniatuur zelf is niet omlijnd of omkaderd, maar er zijn sporen zichtbaar (bv. ter hoogte van het wolkje) van een blauwe lijn die de ruimte voor de miniatuur vooraf afbakende. Verluchte titelband op verso: beslaat de breedte van twee kolommen in het midden en een hoogte van twee regels; 4,7 x 1,9 cm.

Schrift: *nasta'liq*. Zwarte inkt (waarschijnlijk op basis van koolstof) en blauwe inkt (op basis van ultramarijn).

Versiering en illustratie: lijnen van tekstkader: samengesteld uit een fijne blauwe lijn (buiten) en een dikke gouden lijn (binnen), die gevat is tussen twee heel fijne zwarte inktlijnen. Titelband: titel geschreven in blauwe inkt; versierd met arabesken in zwarte inkt en goudpoeder en met blauwe puntjes. Miniatuur: waterverf, aangebracht in variërende diktes, met natuurlijke pigmenten (lapis lazuli, indigoblauw, kopergroen, auripigment, menie, rode lak, rode aarde, hematiet, vermiljoen, loodwit en carboonzwart en calciumcarbonaat), goudpoeder, zwarte inkt. De zwarte verf van de tent links is doorgedrukt op de rectozijde. Sporen van een voorbereidende tekening zijn in blauw en grijs zichtbaar. De achtergrondkleuren werden eerst aangebracht, waarbij plaats werd gelaten voor de verschillende compositie-elementen.

Werkvolgorde: eerst werd de miniatuur geschilderd binnen een vooraf met blauwe lijnen afgebakende ruimte. Dan werden de lijnen die de tekstkolommen begrenzen met inkt getrokken (de lijnen komen soms over de verf van de miniatuur). De tekst werd geschreven nadat de kolomlijnen en het buitenkader met inkt en goudpoeder werden getekend (de tekst komt soms over de kaderlijnen).

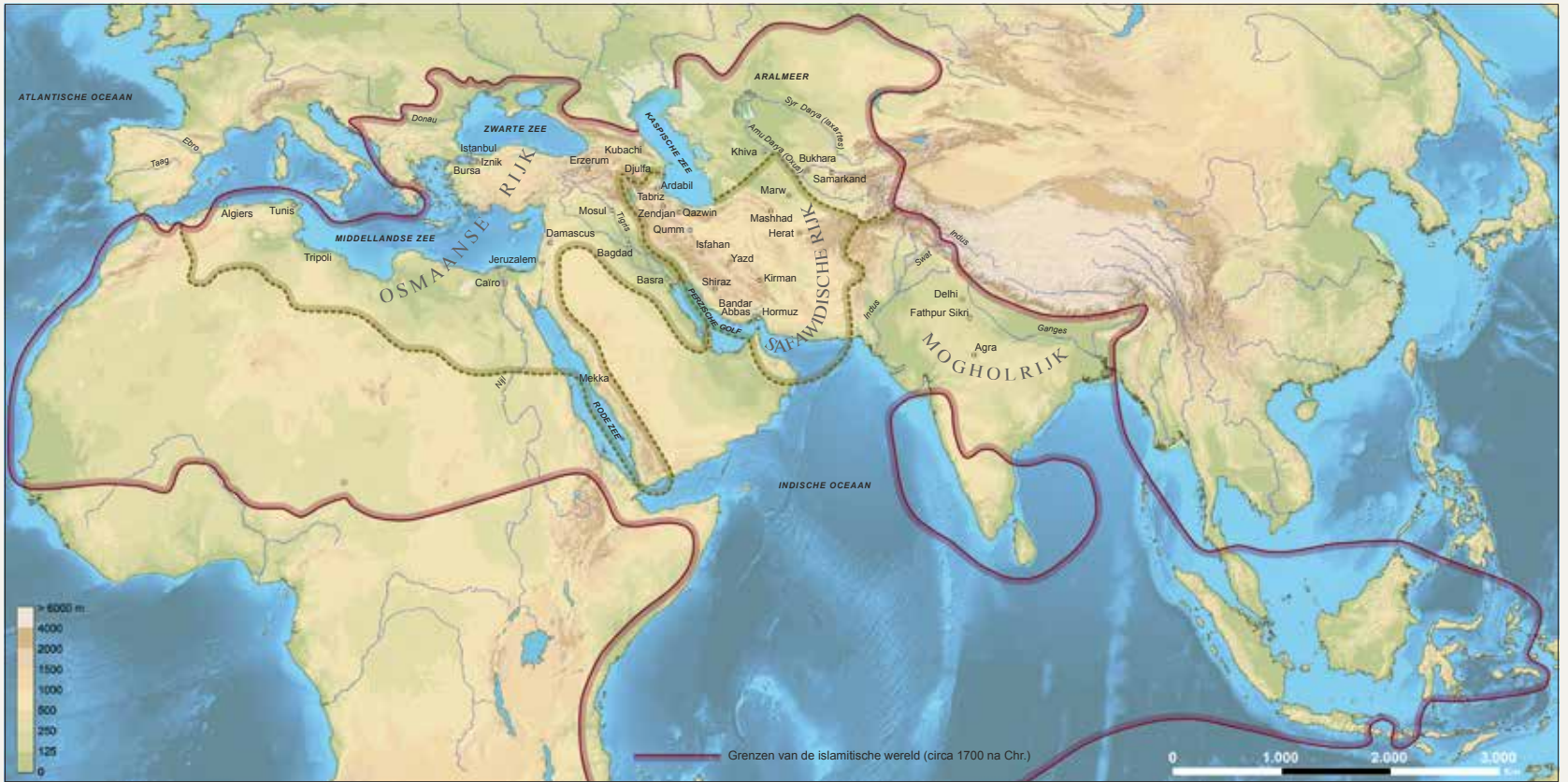
[A.V.P.]

BEWARINGSSTAAT

Het folio onderging in het verleden meerdere ingrepen door restauratie en omwille van de presentatie. De miniatuur werd in het verleden op enkele plaatsen geretoucheerd. De picturale

laag vertoont kleine lacunes. In 2002 werd het folio behandeld in het KIK, Brussel²⁰². [A.V.P.]

- 179 BLAIR 2006, p. 274.
- 180 MEISAMI 2011, p. 121–151.
- 181 NIZAMI/DASTGIRDI 2002, p.8 (با ان دو سه يارناز بر تاب)
- 182 شخصی دو سه از پس او فتاده
چون او عور و سر گشاده
Zie ook NIZAMI/DASTGIRDI 2002, p. 82.
- 183 Bv. miniatuur, toegeschreven aan Mir Sayyid 'Ali, in een handschrift van Nizami's *Khamsa*, Tabriz, 1539–153, inv. OR 2265, British Library, f. 157b (in: MEISAMI 2011, p. 137, fig. 87).
Zie ook TITLEY 1977, cat. 312, 315, 316, 317.
- 184 Bv. f. 162a in een *Khamsa*-handschrift toegeschreven aan Shiraz en gedateerd in 896 (1491), inv. PNS83, National Library of Russia (voormalige Saltykov-Shchedrin Public Library), Sint-Petersburg (in: YUSUPOV 1985, cat. VII, fig. 58) en een miniatuur in een ander manuscript van Nizami's *Khamsa*, Herat, 1425–1430, Keir Collection, Londen (in MEISAMI 2011, p. 146, fig. 93). Zie ook LENTZ & LOWRY 1989, p. 274, cat. 140 en p. 378, fig. 5a–d. Deze episode komt niet voor in de kritische uitgave van Nizami's tekst van Dastgirdi. Ze wordt beschouwd als een latere toevoeging (MEISAMI 2011, p. 144).
- 185 'Commercial Turkman style', waarbij hij het woord 'commercieel' niet in pejoratieve zin gebruikt. Deze stijl bestond naast de 'Turkmeense hofstijl' ('*Turkman court style*') (ROBINSON 1982, p. 35–36). Zie ook ROBINSON, GRUBE, MEREDITH-OWENS & SKELTON, 1976, p. 142 en STCHOUKINE 1977, p. 17.
- 186 ROBINSON 1982, p. 36; STCHOUKINE 1977, p. 17–18 (verwijzend naar Robinson); CANBY 1993, p. 70–71.
- 187 CANBY 1993, p. 67.
- 188 CANBY 1993, p. 59.
- 189 CANBY 1993, p. 63.
- 190 CANBY 1993, p. 52, 54, 55; RICHARD 1997, p. 63.
- 191 ROBINSON 1982, p. 36; CANBY 1993, p. 54.
- 192 ROBINSON 1982, p. 58.
- 193 F. 162a, inv. PNS83, National Library of Russia (voormalige Saltykov-Shchedrin Public Library), Sint-Petersburg, in : YUSUPOV 1985, cat. VII, fig. 8.
- 194 Inv. 1934.1013.o.2 (in: BINYON, WILKINSON & GRAY 1971, heruitgave van de editie van 1931, p. 72, cat. 53, pl. LI B).
- 195 BINYON, WILKINSON & GRAY 1971, heruitgave van de editie van 1931, p. 72, cat. 53.
- 196 www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database, geraadpleegd op 25 juni 2012).
- 197 ROBINSON, GRUBE, MEREDITH-OWENS & SKELTON, 1976, cat. III.179, pl. 41.
- 198 ROBINSON 1982, p. 36.
- 199 STCHOUKINE 1977, p. 17–18.
- 200 Vertaling: M. Torabi, bewerkt door prof. dr. C. van Ruymbeke, Faculty of Asian and Middle Eastern Studies, University of Cambridge.
- 201 Wij maakten voor deze beschrijving gebruik van het ongepubliceerde restauratieverslag van V. Sizaire (2002) en het ongepubliceerde kleuranalyseverslag van J. Sanyova (2002).
- 202 Ongepubliceerd restauratieverslag van V. Sizaire (2002).



III

Wereldrijk tussen Oost en West

Van Safawiden (1501–1722 n.Chr.) tot Qadjars (1794–1925 n.Chr.) in Iran¹

Safawiden (1501–1722)

De dynastie der Safawiden dankt haar naam aan Safi al-Din (1252–1334), die ca. 1300 in Ardabil in Noordwest-Iran een mystieke orde, de *Safawīyya*, stichtte. De orde groeide onder zijn nakomelingen uit tot een grote, ambitieuze beweging die weldra wereldlijke macht nastreefde. Ze schijnt oorspronkelijk sunnitisch te zijn geweest, maar zou in de 15de eeuw naar het sjiïsme zijn overgeneigd onder invloed van haar belangrijkste aanhangers, Turkmeense stammen die een populair soort sjiïsme aanhingen. Deze Turkmeense tribale groepen stonden ook bekend als de Qizilbash, letterlijk ‘roodhoofden’, zo genoemd naar hun rode tulbanden die ze vanaf de tijd van de leider Haydar (r. 1460–1488) gingen dragen.

ISMAIL I (r. 1501–1524)

In 1501 veroverde het Safawidische leger onder leiding van Ismail Azerbaïdjan op de Turkmeense stammenfederatie van de Aq Qoyunlu. Ismail riep zichzelf uit tot sjah (of *shāh*) in Tabriz, dat de hoofdstad was geweest van de Aq Qoyunlu en nu die van de Safawiden werd. Hij liet in zijn naam munten slaan en proclameerde het Twaalver sjiïsme tot staatsgodsdienst. Tijdens de komende jaren breidden de Safawiden hun gebied verder uit en in 1510 was heel Perzië², met inbegrip van Khurasan, in Safawidische handen. Ismail bereikte dit alles met de hulp van de uiterst loyale Turkmeense Qizilbash, die in ruil land kregen en als gouverneurs van de nieuw veroverde gebieden werden aangeduid. Het bestuur van dit uitgestrekte gebied, dat zo snel onder Safawidische hegemonie kwam, had ook nood aan ervaren ambtenaren, waarvoor inheemse Iraniërs werden aangetrokken. Deze autochtone Perzen gingen zowel op

centraal als op provinciaal niveau administratieve posten bekleden, terwijl de hoge militaire posities vooral door de Turkmenen werden ingevuld.

De belangrijkste rivalen van de Safawiden waren de Osmanen. Deze zelfverklaarde verdedigers van de sunnitische islam voelden zich bedreigd door de vestiging van een militante sjiitische staat aan hun oostelijke grens en door de sjiitische propaganda onder de Turkmenen van Centraal- en Oost-Anatolië, het thuisland van veel Qizilbash en andere stammen met pro-Safawidische sympathieën. Onder sultan Selim I (r. 1512–1520) behaalde het Osmaanse leger, dat uitgerust was met vuurwapens, een belangrijke overwinning op de Safawiden bij de slag van Chaldiran in 1514. Deze nederlaag had zware gevolgen voor Iran. De Safawiden verloren grote delen van Oost-Anatolië en Irak aan het Osmaanse Rijk. De Osmanen bezetten kort Tabriz en blokkeerden tijdelijk de import uit Iran van vooral (ruwe) zijde en de Turkse export van vooral wapens. Een belangrijk gevolg van de bezetting van Tabriz was de geforceerde migratie van honderden Iraanse kunstenaars en ambachtslui naar Istanbul. Hierdoor kreeg de artistieke productie van Iran een zware klap en kwam een einde aan de superioriteit van Tabriz als cultuurcentrum.

TAHMASB (r. 1524–1576)

Toen de tienjarige Tahmasb in 1524 sjah Ismail opvolgde, brak een tribale machtsstrijd uit die ontaardde in een tien jaar durende burgeroorlog. Pas in de jaren 1530 trad de sjah naar voren als een overwinnaar van de interne strijd, vastbesloten om zijn macht te consolideren. Qizilbashelites domineerden nog steeds politiek-militaire sleutelposten, terwijl Perzen een belangrijke rol bleven spelen in de ad-

ministratie. Toch probeerde sjah Tahmasb de macht van de weerbarstige Qizilbash te beperken door Perzische ambtenaren aan te stellen op sleutelposities die traditioneel gereserveerd waren voor Turkmenen, met inbegrip van militaire posten. Hij startte ook met de samenstelling van een korps van ghulams (enk. *ghulām*, mv. *ghilmān* of *ghulamān*) of slaafsoldaten. Deze groep bestond uit tribale krachten en tijdens raids gevangengenomen Georgische, Circassische en Armeense jongeren, die bekeerd werden tot de islam en een opleiding kregen tot militairen of ambtenaren.

De Osmanen bleven de grootste vijand en vormden een constante bedreiging voor de rijke provincie Azerbaïdjan. Tussen 1534 en 1554 leidde sultan Sulayman I (r. 1520–1566) drie campagnes tegen Perzië, die veel vernieling veroorzaakten in Azerbaïdjan. Dit zette sjah Tahmasb ertoe aan om zijn hoofdstad te verplaatsen van Tabriz naar Qazwin, dat zuidoostelijker en verder weg van de Safawidisch-Osmaanse grens lag. De derde Osmaanse campagne van 1554–1555 eindigde met de Vrede van Amasya (1555), die de Osmaanse heerschappij over Irak en Oost-Anatolië erkende en aan Perzië de controle liet over Azerbaïdjan en het zuidoosten van de Kaukasus.

Ondanks het feit dat de eerste decennia van zijn regering politiek woelig waren en beheerst werden door talrijke militaire campagnes, zou sjah Tahmasb de geschiedenis ingaan als een verlicht beschermheer van de kunsten. Hij stimuleerde vooral de productie van geïllustreerde manuscripten, waarin de erfenis van de voorgaande dynastieën werd voortgezet. Een synthese van de Timuridische stijl van Herat en de Turkmeense stijl van Tabriz leidde tot de Safawidische hofstijl. In de hofateliers inspireerden tekenaars en schilders ook ambachtsslui die instonden voor de productie van weefsels, tapijten, architecturale ornamenten en metaalwerk. De dominerende hofstijl vond eveneens weerklank in provinciale centra zoals Shiraz, waar artiesten commercieel en voor niet-koninklijke klanten werkten. Sjah Tahmasb gaf eveneens opdracht tot bouwprojecten, vooral in Qazwin, maar hiervan bleef relatief weinig bewaard.

Niet onbelangrijk voor de kunsten was dat sjah Tahmasb enkele keren tot een vrome inkeer (*tawba*) kwam. Een eerste keer gebeurde dat in 1533–1534 tijdens een bedevaart naar de heilige stad Mashhad, waarna hij een decreet liet uitvaardigen dat niet-islamitische praktijken, zoals gokken, prostitutie, muziek en alcohol, verbod. Een tweede *tawba* vond plaats rond 1555–1556, waarna hij zich ook afkeerde van de kunsten. Hij sloot de koninklijke *kitābkhāna* (bibliotheek met productieatelier). Artiesten die hun broodwinning verloren, trokken naar provinciale centra of verlieten Perzië.

Sjah Tahmasb leverde grote inspanningen om de positie van het sjiïsme te verstevigen en religieuze eenheid in Perzië te brengen. Hij nodigde sjiitische geleerden en juristen, met name uit Djabal Amil in Zuid-Libanon, uit om in Per-

zië te immigreren in ruil voor land, geld en hoge posities. In de loop van de Safawidische periode zou de meerderheid van Perzië sjiitisch worden, maar dit was een lang proces.

ISMAIL II (r. 1576–1577) EN

KHODABANDA (r. 1578–1587)

Toen sjah Tahmasb in 1576 stierf, had Iran twee decennia relatieve vrede gekend. De handel had een stimulans gekregen, maar door zijn beperkte goud- en zilverafzettingen was Perzië afhankelijk van andere landen voor edelmetaal, waardoor de economie kwetsbaar was.

Er brak een tweede burgeroorlog uit tussen rivaliserende groepen. De korte regeringsperiode van sjah Ismail II werd gekenmerkt door wreedheid, die van zijn opvolger sjah Khodabanda door zwakheid. Zowel de Uzbeken als de Osmanen profiteerden van deze chaotische periode. De Uzbeken drongen Khurasan binnen in 1578 en van 1578 tot 1590 vielen de Osmanen het Safawidische Rijk meermaals binnen, wat leidde tot ernstige economische ontwrichting in de noordwestelijke gebieden.

ABBAS I (r. 1587–1629)

In 1587 werd sjah Khodabanda gedwongen om troonsafstand te doen ten voordele van zijn jonge zoon Abbas Mirza, die als sjah Abbas werd gekroond. Sjah Abbas zou de geschiedenis ingaan als de grootste Safawidische heerser en als de belichaming van het oude Perzische ideaal van de rechtvaardige monarch. Hij stelde zich tot doel om de gebieden die verloren waren gegaan aan de Osmanen en Uzbeken of ten gevolge van interne opstanden, terug te winnen en de grenzen veilig te stellen. Hij breidde bovendien zijn controle over de Perzische Golf uit en bezette Bahrein. In de jaren 1590³ verplaatste de sjah de hoofdstad van Qazwin naar Isfahan, verder weg van de kwetsbare westelijke grens.

Sjah Abbas vergrootte zijn persoonlijke controle en centraliseerde de macht, waartoe hij een efficiënte bureaucratie installeerde. Hij ontwierp het interne beleid dat de Safawiden in staat zou stellen om gedurende meer dan twee eeuwen stand te houden. Hij incorporeerde tegenstanders en hield concurrerende krachten in evenwicht. Het korps van ghulams, dat al onder sjah Tahmasb was gecreëerd, zou uitbreiden en verder nieuwe militaire en administratieve elites leveren naast de machtige Qizilbash en de Perzen.

Sjah Abbas maakte ook een groot deel van de staatsgebieden, die vroeger als leengoederen waren uitgedeeld, tot 'kroondomeinen'. Deze kroondomeinen werden rechtstreeks beheerd door ambtenaren die aangesteld waren door de sjah, zodat de inkomsten rechtstreeks naar de koninklijke schatkist gingen in plaats van naar de tribale (Qizilbash-)leiders.

Het centrale gezag associeerde zich openlijk met belangrijke Arabische en Iraanse geestelijken van het Twaalver sjiïsme. Sjah Abbas profileerde zich als een vroom heerser door de verwezenlijking van waqfs (enk. *waqf*, mv. *awqāf*) of religieuze schenkingen en een pelgrimstocht te voet naar het schrijn van Imam Riza (de achtste imam) in Mashhad.

Sjah Abbas is vooral ook bekend voor zijn aanmoediging van de handel. Hij zorgde weer voor veilige wegen in Perzië en liet een uitgebreid netwerk van karavanserais bouwen. In 1619 bepaalde hij bij decreet dat de uitvoer van (ruwe) zijde, het meest winstgevendende exportproduct, een 'kroonmonopolie' werd, waardoor hij de inkomsten van de koninklijke schatkist verhoogde. Om te profiteren van het commerciële en ambachtelijke talent van zijn Armeense onderdanen, liet hij een groot aantal van hen verhuizen van de stad Djulfa in het grensgebied met het Osmaanse Rijk, naar een buitenwijk van Isfahan, die Nieuw Djulfa werd genoemd. Daar kregen ze handelsprivileges, vooral in de exporthandel van (ruwe) zijde. De Armeniërs beschikten over een uniek internationaal netwerk en waren de belangrijkste tussenpersonen in het internationale handelsstelsel: naar de havens van de oostelijke Middellandse Zee en Zuid-Europa in het westen, naar de Zwarte Zee en Rusland in het noorden en naar Afghanistan, India, China en de Filipijnen in het oosten.

Sjah Abbas was de eerste Safawidische heerser die de Perzische Golf onder controle probeerde te krijgen. Met de hulp van de Engelsen heroverde hij het eiland Hormuz op de Portugezen in 1622. Hij stichtte de nieuwe haven Bandar Abbas op de plaats van het dorpje Gombrun aan de Straat van Hormuz. De Engelsen mochten er een handelsfactorij oprichten en kregen handelsprivileges.

Met het oog op commerciële en strategische belangen opende sjah Abbas op ongeziene wijze Perzië naar de wijde wereld. Zijn diplomatieke opening naar het westen was vooral bedoeld om bondgenoten te vinden in zijn strijd tegen de Osmanen. Hij zond talrijke gezantschappen naar Europa en Rusland, die vaak diplomatieke en commerciële opdrachten combineerden. Omgekeerd verwelkomde sjah Abbas ook handelsnaties van het Westen, met name de Britse en Nederlandse Oost-Indische Compagnieën. Hij tekende verdragen met de Britse East India Company (EIC) in 1617 en met de Nederlandse Vereenigde Oostindische Compagnie (VOC) in 1627. Deze landen zouden Perzië lange tijd voorzien van grote hoeveelheden kruiden en textiel, en zijde en andere grondstoffen, zoals geitenwol uit Kirman, uitvoeren. De belangrijkste bedoeling van sjah Abbas was om een maximale hoeveelheid goud- en zilvermunt het land te laten binnenstromen, daar Iran voortdurend een tekort had aan contanten. Om de uitstroom van edelmetalen te bedwingen, voerde Abbas al in 1593 een munt hervorming in en in 1618 verbood hij de export van geldmunt voor zowel de vreemde compagnieën als de lokale handelaars. De compagnieën zouden zich geleidelijk realiseren dat de handel in de Perzische Golf weinig blijvende

winst belooft en veel onkosten. Ze richtten hun interesse elders, vooral verder naar het oosten, terwijl voor Iran de overlandse route naar het westen, georganiseerd door de Armeniërs van Nieuw Djulfa, uiteindelijk meer winstgevend zou blijken dan die via de Perzische Golf. De Osmanen van hun kant beseften dat, ondanks de vijandelijkheden met de Safawiden, de inkomsten via de transithandel hoog waren en werden minder geneigd om de handel door hun territorium te hinderen.

Behalve handelsdelegaties verwelkomde sjah Abbas ook Europese politieke gezanten, reizigers, kunstenaars en zelfs missionarissen, waaronder augustijnen en karmelieten.

De macht, rijkdom en prestige van het hof en zijn identificatie met de sjiiitische islam uitte zich in grootse bouwprojecten. De meest gevierde realisatie van sjah Abbas is de verfraaiing van zijn nieuwe hoofdstad Isfahan. De focus van het stadsplan was een nieuw commercieel en administratief centrum rond een schitterend centraal plein, omgeven door een koninklijk paleis, majestueuze moskeeën, een uitgestrekte bazaar en talrijke winkels. Isfahan werd een grote, kosmopolitische en aantrekkelijke stad, waarin mensen van verschillende nationaliteiten en godsdiensten vertoefden.

Na sjah Tahmasb I was sjah Abbas de eerste Safawidische heerser die de kunsten op een duurzame wijze patroneerde. Vermaarde kunstenaars als Sadiq-i Bek en Riza-yi Abbasi werkten een groot deel van hun carrière aan zijn hof. Hun tekeningen en schilderijen werkten ook inspirerend voor de ontwerpen van andere kunstmedia, zoals tegelpanelen en weefsels. Schilderijen en tekeningen op losse bladen gingen een grotere plaats innemen naast de productie van manuscripten met miniaturen en konden ook heel wat niet-koninklijke klanten bekoren. Sjah Abbas stimuleerde de kunstambachten, waarvan de productie winstgevend was en belangrijk voor de export. Weefsels en tapijten werden vervaardigd in ateliers die voor het hof werkten in Isfahan en in andere steden. In de ceramiekproductie werden imitaties van Iznikwaar uit Turkije en vooral van blauw-wit porselein uit China heel populair. Europese kunstwerken, zoals prenten, geïllustreerde boeken en olieverfschilderijen, die naar Iran werden meegebracht door handelaars, ambassadeurs en reizigers, gingen een steeds grotere invloed uitoefenen.

SAFI I (r. 1629–1642)

Sjah Abbas werd in 1629 opgevolgd door zijn kleinzoon Safi I, de eerste Safawidische heerser die was opgegroeid in de harem, zonder de nodige opleiding of ervaring voor zijn taak als staatsleider. Onder Safi's regering groeide de macht en invloed van de ghulams verder, en ook de omvorming van in leen gegeven staatsgebieden tot kroondomeinen werd voortgezet. De inkomsten die hierdoor werden gegenereerd voor de staatskas, werden niet noodzakelijk

besteed aan het leger, dat bijgevolg verzwakte. Onder Safi I wonnen de Moghols van India Qandahar terug en konden de Osmanen het oosten van Irak, met inbegrip van Bagdad en de sjiitische schrijnsteden, weer innemen. Toch zouden zowel Turkije als India belangrijke handelspartners van Iran blijven.

ABBAS II (r. 1642–1666)

Onder sjah Abbas II, de opvolger van sjah Safi, bleven de Nederlanders gefrustreerd doordat ze de Iraanse zijde in contanten moesten betalen, tegen prijzen die hoger waren dan niet-Iraanse zijde uit bijvoorbeeld Bengalen of China. Het bestuur van de VOC verordende dat de winsten in geldmunt van elke transactie in Iran moesten worden gezonden naar India, een regeling die de Nederlanders hadden ingevoerd om grotere winst te genereren dan wanneer ze met het geldmunt de duurere Iraanse zijde zouden kopen. Ook de Britse EIC verkoos om de handelswinsten als geldmunt te exporteren.

Ondanks de uitstroom van geldmunt en de feitelijke economische achteruitgang, vertoonde het land onder sjah Abbas II toch nog tekenen van een gezonde en dynamische economie en cultuur. Buitenlanders beschouwden de veilige wegen van het land en zijn relatieve voorspoed als gunstig in vergelijking met de toestand in het Osmaanse Rijk.

SULAYMAN (r. 1666–1694) EN SULTAN HUSAYN (r. 1694–1722)

Tijdens de regering van de laatste twee Safawidische vorsten, sjah Sulayman en sjah Sultan Husayn, versnelden de tekenen van verzwakking. Beide vorsten waren niet geïnteresseerd in bestuurszaken en leefden in afzondering. Aan het hof trokken de eunuchen en vrouwen van de harem de macht naar zich toe en de grootviziers slaagden er niet in om het tij van wanbeleid, intriges en corruptie te keren.

Door voortdurende budgettaire beperkingen werd het leger steeds zwakker. Hierdoor verschaalde de centrale controle en werd de staat gedwongen om kroondomeinen weer om te vormen tot gebieden die werden bestuurd door tribale strijdkrachten. Economische bezuinigingen vertaalden zich in een dalende landbouwproductie, toenemende faillissementen onder inlandse handelaars en een dalende koers. Ook een stagnerende toevloed van edelmetalen uit het Osmaanse Rijk was tekenend voor de sputterende economie. De jarenlange uitvoer van grote hoeveelheden goud en zilver door zowel vreemde handelaars als inlandse kooplui, ondanks frequente verboden van opeenvolgende regeringen, eiste nu haar tol. Religieuze leiders kregen meer politieke macht en onder druk van religieuze kringen stegen de belastingen voor de christelijke Armeniërs en hinduïstische Indiërs, twee groepen die een grote rol speelden in de economie.

HET EINDE VAN HET SAFAWIDISCHE BEWIND

Tussen 1715 en 1720 kwamen delen van het land in opstand en andere delen werden bedreigd door buitenlandse invasies. De genadeslag kwam uit het oosten. In 1722 ging een van de rebellerende Afghaanse stammen over tot een blokkade van Isfahan. Sjah Sultan Husayn onderwierp zich aan hun leider Mahmud en verleende hem de titel van sjah. Een zoon van sjah Sultan Husayn had men tijdens de blokkade uit de stad weten te smokkelen. Deze vluchtte naar Qazwin, waar hij zichzelf uitriep tot sjah Tahmasb II.

Zowel de Osmanen als de Russen profiteerden van de verzwakte toestand van Perzië om hun oog op de noordelijke territoria te laten vallen. De Russen vielen Perzië binnen en in 1723 sloot tsaar Peter de Grote (r. 1682–1725) een alliantieverdrag met Tahmasb II, waarin Rusland de Kaspische provincies kreeg. In 1727 hadden de Osmanen zich meester gemaakt van Iraans Kurdistan, Azerbaïdjan, Karabach en Georgië.

AFSHARS (1736–1796)

Sjah Tahmasb II werd bijgestaan door een nieuwe legerleider uit Khurasan, Nadir Khan Afshar, die afkomstig was van de Turkmeense stam van de Afshars uit het noorden van Khurasan. Onder zijn leiding werd Iran bevrijd van de Afghaanse heerschappij en van de Turkse en Russische invallers. Hij zette in 1730 Tahmasb II op de troon in Isfahan en later diens acht maanden oude zoon, terwijl hij zelf als regent regeerde. In 1736 zette hij ook deze laatste telg van de Safawiden af en liet hij zich kronen als Nadir Shah (r. 1736–1747).

Nadir Shah voerde veroveringscampagnes in Afghanistan, India, Centraal-Azië en West-Iran. De verovering en plundering van Delhi zou een vernederende slag voor de Mogholdynastie betekenen. Mashhad werd korte tijd de hoofdstad van een Iraans-Indisch-Centraal-Aziatisch rijk en onder de bescherming van Nadir Shah bloeide de stad als het middelpunt op de handelsroute tussen India en Rusland en als een belangrijk pelgrimsoord met het schrijncomplex van Imam Riza, de achtste imam van het Twaalver sjiïsme.

Omdat Nadir Shah steeds op zoek was naar fondsen voor de financiering van zijn veroveringscampagnes, legde hij zware belastingen op aan de Iraanse bevolking en voerde hij een terreurbewind. De economie leed hieronder, revoltes braken uit en de cultuur ging achteruit. Er zijn weinig aanwijzingen voor architecturale projecten in deze periode. Het hof gaf wel opdrachten voor portretten op olieverfschilderijen en voorwerpen in Perzisch lak werden, naast het courante papier, belangrijke dragers van kleine schilderijen. De vernieuwende stijl die werd geïntroduceerd in de Safawidische periode, met een mengeling van Perzische traditie en Europese en Indische (Moghol) invloeden, bleef domineren in de 18de eeuw.

In 1747 werd Nadir Shah door officieren vermoord. Lokale gouverneurs verklaarden zich onafhankelijk en zijn rijk viel uiteen. Nadirs kleinzoon regeerde tot 1796 over een machtsgebied dat beperkt was tot Iraans Khurasan en als een vazal van Ahmad Shah Durrani (r. 1774–1773), de eerste heerser van een onafhankelijke Afghaanse staat.

ZANDDYNASTIE (1751–1794)

Een van de legerleiders van Nadir Shah was Karim Khan (r. 1751–1779), van de Zandstam. Deze kleine stam was afkomstig uit Luristan, maar misschien oorspronkelijk van Kurdische herkomst. Hij kreeg West- en Centraal-Iran onder controle, vocht tegen de Osmanen en veroverde Basra, wat Nadir Shah nooit was gelukt. Karim Khan Zand regeerde in zijn hoofdstad Shiraz van 1765 tot aan zijn dood in 1779. Hij zou nooit de titel van koning (sjah) aannemen, maar koos de titel *wakīl al-ra'āyā*, 'afgevaardigde' of 'regent van het volk'. Hij spande zich in om de handel en landbouw op te krikken en bouwde Shiraz weer op. Hij liet er een imposant *Maydān-i Wakīl* (Plein van de regent) aanleggen met seculiere en religieuze gebouwen eromheen en gaf opdracht om de graven van de beroemde dichters Sādi (gest. 1292) en Hafiz (ca. 1320–1390) te restaureren. De stad werd in deze periode van relatieve vrede en voorspoed een aantrekkingspool voor dichters en kunstenaars.

Na de dood van Karim Khan Zand in 1779 brak opnieuw een burgeroorlog uit.

Qadjars (1794–1925)

AGHA MUHAMMAD KHAN (r. 1796–1797)

Karim Khan Zand had de stam van de Qadjars van Astarabad (het huidige Gorgan, nabij Mazandaran en de Kaspische Zee in Noordoost-Iran) nooit volledig onderworpen. Agha Muhammad Khan Qadjar wierp zich op als hun leider, verenigde de verschillende takken van de Qadjarstam en consolideerde de macht in Noord-Iran. Hij veroverde Isfahan en Teheran. De laatste Zandprins, Lotf Ali Khan (r. 1789–1794), was niet opgewassen tegen zijn leger en moest Shiraz, Kirman en Bam afstaan. Agha Muhammad Khan werd de onbetwiste heerser van Iran. Hij trok naar het noordwesten, waar hij zich meester maakte van de Kaukasische gebieden.

In de lente van 1796 liet Agha Muhammad Khan zichzelf tot sjah kronen. Hij trok op naar Khurasan, waar Shahrūkh, de kleinzoon van Nadir Shah, zich overgaf en zo ook een definitief einde kwam aan de Afshardynastie. Agha Muhammad Khan had nu de macht gewonnen in de voornaamste gebieden van het Safawidische Perzië, met uitzondering van de Afghaanse provincies. Teheran, toen reeds vrij welvarend, uitgestrekt en vermaard om haar boomgaarden

en tuinen, werd de hoofdstad. Op de funderingen van een door de Safawiden gebouwde en door Karim Khan Zand uitgebreide citadel startte Agha Muhammad Khan met de bouw van een grootschalig paleizencomplex, dat bekend zou worden als het Gulistanpaleis.

FATH ALI SHAH (r. 1797–1834)

Nadat Agha Muhammad Khan in 1797 werd vermoord, kwam zijn neef Fath Ali Shah op de troon. De diplomatieke contacten met het Westen namen toe en er ontstond een intense Europese diplomatieke rivaliteit met betrekking tot Iran. De regering van Fath Ali Shah zou overschaduwd worden door de oorlogen met de Russen van 1804 tot 1813 en van 1826 tot 1828. De inzet was de heerschappij over de Kaukasische gebieden. Beide oorlogen leidden tot een nederlaag voor Perzië en tot de vernederende verdragen van Gulistan in 1813 en van Turkmanchai in 1828. Perzië verloor het volledige Kaukasische gebied ten noorden van de rivier Aras en de Russen kregen allerlei privileges in Iran. Ook de Britten sloten verdragen met Iran om de westelijke toegangswegen naar India veilig te stellen.

Toch bleef een relatieve interne vrede in Iran bestaan en was het klimaat gunstig voor het patronaat van bouwprogramma's en kunsten. Fath Ali Shah liet Teheran verder ontwikkelen. De stad kreeg een omwalling met stadspoorten, geflankeerd door torens en versierd met tegelpanelen, alsook een nieuwe bazaar en nieuwe woonwijken. Het Gulistanpaleizencomplex, met onafhankelijke gebouwen in een omvangrijke tuin, werd uitgebreid en verfraaid. De Qadjars zagen zich als waardige opvolgers van de glorierijke dynastieën uit Irans pre-islamitische verleden, zoals de Achaemeniden en de Sassaniden. Fath Ali Shah gaf opdracht aan de hofdichter Fath Ali Khan Saba (1765–1822/3) tot het schrijven van een *Shāhanshāhnāma* ('Het boek van de koning der koningen') van de Qadjarstam, naar het model van het beroemde nationale epos van Firdawsi (930–1020 of 1025), de *Shāhnāma* ('Het boek der koningen'). Meerdere geïllustreerde manuscripten werden van dit dichtwerk vervaardigd. Toch was de productie van manuscripten in deze periode beperkt en werden olieverfschilderijen op groot formaat steeds belangrijker. Fath Ali Shah begreep als geen ander de propagandawaarde van visuele beelden en liet tal van portretten van zichzelf in flamboyante kleding maken op schilderijen, rotsreliëfs, ceramiek, lakwerk en email. Provinciegouverneurs, leden van de uitgebreide Qadjarfamilie, volgden zijn voorbeeld als opdrachtgevers van de kunsten.

MUHAMMAD SHAH (r. 1834–1848)

Fath Ali Shah werd opgevolgd door zijn kleinzoon Muhammad Shah. Zijn troonsbestijging werd door zowel de Britten als de Russen gesteund, omdat ze verwachtten dat hij zich zou houden aan de verdragen waarin hen allerlei privileges werden toegestaan in Perzië. Ondanks het feit dat de achterstand van Iran op Europa steeds duidelijker

zichtbaar werd, zette Muhammad Shah zich weinig in voor de ontwikkeling, noch voor de behartiging van de politieke en economische belangen van het land. Perzische kooplieden begonnen te protesteren tegen de goedkope Europese producten, zoals textiel en aardewerk, die zonder of slechts met lage invoerrechten de Perzische markt overspoelden.

NASIR AL-DIN SHAH (r. 1848–1896)

De lange regering van Nasir al-Din Shah werd de eerste jaren gekenmerkt door veranderingen op initiatief van de hervormingsgezinde eerste minister Mirza Taqi Khan Farahani, ook gekend als Amir Kabir. Hij probeerde het leger te hervormen en uit te rusten met moderne wapens. Hij deed pogingen om de begroting in evenwicht te brengen door te snoeien in onnodige uitgaven, zoals de salarissen en uitkeringen aan een groot aantal clerici en hovelingen, waarmee hij zich bij deze laatsten niet populair maakte. Hij gaf de aanzet tot verbeteringen in de landbouw en probeerde zelfs enkele fabrieken te bouwen. Studenten werden naar het Westen gezonden om technieken en wetenschappen te studeren, hij engageerde buitenlandse adviseurs en stichtte de eerste polytechnische school naar westers model, de *Dār al-Funūn* in Teheran. In deze school zou later ook een kunstschool in de stijl van westerse academies worden opgenomen. Kunstenaars kregen bovendien de kans om in Europa een opleiding te volgen. Door manipulaties van zijn critici verloor Amir Kabir echter het vertrouwen van de sjah. Hij werd ontslagen en in 1852 op bevel van de sjah vermoord.

Nasir al-Din Shah bezocht zelf drie keer Europa, in 1873, 1878 en 1889. Tijdens zijn eerste en derde reis deed hij ook België aan. Vanaf 1857 werden consuls tussen beide landen uitgewisseld en vanaf 1889 werd in Parijs een vertegenwoordiger van Perzië aangesteld voor België en Frankrijk. Vanaf 1898 tot aan het begin van de Eerste Wereldoorlog stelde België ambtenaren aan Iran ter beschikking om verschillende administratieve departementen, vooral de douane en de post, te reorganiseren.

Onder de regering van Nasir al-Din Shah namen de bemoeienissen van de Russische en Britse regeringen in de Perzische aangelegenheden nog toe. In 1879 hielpen de Russen met de oprichting en leiding van de Iraanse Kozakkenbrigade. Deze zou uitgroeien tot de modernste en meest gedisciplineerde krijgsmacht, loyaal aan de sjah en tegelijk een instrument voor Russische invloed. De rivaliteit tussen Rusland en Groot-Brittannië had echter ook een voordeel voor Perzië, namelijk dat beide mogendheden elkaar verhinderden het land te koloniseren.

De Iraanse economie veranderde sterk door de toenemende invloed van buitenlanders op de Perzische markt. Heel wat Iraanse producten konden niet concurreren met de goedkope import. Doordat de landbouw zich was gaan toeleggen op exportproducten, zoals katoen en opium, nam de binnenlandse voedselproductie af, wat hongers-

nood veroorzaakte. In 1890 ging Nasir al-Din Shah te ver met het toekennen van een tabaksconcessie aan een Brits bedrijf, dat daardoor het monopolie kreeg op de inkoop, verkoop en export van tabak. Dit bracht een coalitie van opposanten op de been en in de meeste grote steden vonden massale protesten plaats. In 1892 was de sjah gedwongen de tabaksconcessie in te trekken, met zware financiële gevolgen voor het land. Op 1 mei 1896 werd hij vermoord.

Op artistiek gebied had Nasir al-Din Shah de uitgebreide bouwprogramma's van Fath Ali Shah voortgezet en liet hij Europese tendensen naar Iran overwaaien. Hij liet in Teheran grote pleinen en brede boulevards aanleggen en introduceerde straatverlichting. De stad werd uitgebreid en kreeg een nieuwe omwalling met torens, een gracht en twaalf met tegels versierde poorten. Zijn constructies in het Gulistanpaleizencomplex vertonen een mengeling van Perzische traditie en Europese vernieuwing. Zo vertonen sommige imposante façades grote vensters en halfzuilen in Europese stijl, terwijl de bekleding van de meeste muren met tegels in schitterende kleuren en in een variatie aan technieken een vervolg van de Perzische traditie was. Ook in de kunsten en ambachten waren twee trends aanwezig: enerzijds stimulansen onder Europese invloed en een 'academisering' van de kunsten en anderzijds een teruggrijpen naar en voortzetten van de eigen Perzische tradities.

MUZAFFAR AL-DIN SHAH (r. 1896–1907)

Onder de regering van de volgende koning, Muzaffar al-Din Shah, verenigden kooplieden, geestelijken, liberalen en nationalistenvrijden zich in de constitutionele beweging om een grondwet, die de macht van de sjah zou inperken, en een representatieve nationale vergadering te eisen. Onder de bevolking, vooral bij de geschoolde klassen en mede dankzij de kritische Perzische pers in het buitenland, was het bewustzijn gegroeid van de achterstand van het land, het machtsmisbruik en de buitenlandse inmengingen. Het kwam tot een massale oproer en de bazaarhouders en rechtsgeleerden staakten. Op 5 augustus 1906 zwichtte Muzaffar al-Din Shah en ondertekende hij een besluit waarmee een nationale vergadering, de Madjlis, werd bijeengeroepen. De Madjlis hield voor de eerste keer zitting in oktober 1906 en stelde een ontwerp voor een grondwet op, dat gebaseerd was op de Belgische constitutie.

HET EINDE VAN HET BEWIND VAN DE QADJARS

In 1908 probeerde de zoon en opvolger van Muzaffar al-Din Shah, Muhammad Ali Shah (r. 1907–1909), het parlement te ontmantelen met behulp van een aanval van de Russische Kozakkenbrigade op de Madjlis. Protest van een alliantie van ulama's en constitutionalistenvrijden brak uit en kreeg steun uit meerdere provincies, vanwaar revolutionairen naar de hoofdstad oprukten. Muhammad Ali Shah deed troonsafstand en ging in ballingschap naar Rusland.

Hij werd opgevolgd door zijn jonge zoon, Ahmad Shah (r. 1914–1925), die pas in 1914 werd gekroond. Er werd een nieuwe Madjlis gekozen op basis van een nieuwe kieswet.

In 1907 waren Rusland en Groot-Brittannië overeengekomen om het land te verdelen in twee invloedzones: een Russische in het noorden en een Britse in het zuiden. Na de Russische Revolutie in 1917 gaf Rusland echter zijn tsaristische imperiale politiek en zijn privileges in Iran op en werd Engeland de dominante buitenlandse mogendheid in Iran. In 1908 hadden de Engelsen grote hoeveelheden olie ontdekt in de omgeving van Ahwaz in Khuzistan. De Anglo-Persian Oil Company werd opgericht om de olie te winnen en in 1914 kocht de Britse regering er een meerderheidsbelang in.

Toen de regering van de jonge Ahmad Shah in 1919 een overeenkomst tekende die Perzië zou hebben gereduceerd tot een protectoraat, wakte dit groot ongenoegen bij alle partijen en alle geledingen van het volk. Men vermeed de Madjlis bijeen te roepen voor de wettelijk voorgeschreven ratificatie van het verdrag. De regering viel en de Britten slaagden er niet meer in de overeenkomst door te drukken.

In 1921 luidde een staatsgreep, gepleegd door een divisie van de Kozakkenbrigade, het einde van de Qadjardynastie en het begin van de Pahlawidynastie in. [A.V.P.]

- 1 Onze hartelijke dank gaat uit naar dr. K. D'hulster, UGent, voor het kritisch nalezen van deze tekst, zijn opmerkingen en suggesties. Voor het schrijven van deze historische inleiding raadpleegden wij: AVERY, HAMBLY & MELVILLE 1991; AXWORTHY 2009; CANBY 1999a; Destrée 1989, *Belgian-Iranian relations*, in: *E.Ir.* (beschikbaar op www.iranicaonline.org, geraadpleegd op 09.05.2013); D'HULSTER 2003, p. 49–66; DIBA 1989b, p. 147–160; DIBA & EKHTIAR 1998; Ekhtiar & Sardar 2004, *Nineteenth-Century Iran: Continuity and Revivalism*, in: *Heilbrunn Timeline of Art History* (www.metmuseum.org, geraadpleegd op 20.04.2013); Körpülü 1960, Afshar, in: *E.I.*; LAMBTON 1978, Qadjars, in: *E.I.*; Matthee 2008, *Savavid dynasty*, in: *E.Ir.* (beschikbaar op www.iranicaonline.org, geraadpleegd op 28.05.2012); NEWMAN 2006; Perry 1984, *Afsharids*, in: *E.Ir.* (bijgewerkte versie beschikbaar op www.iranicaonline.org, geraadpleegd op 28.10.2012); Perry 2010, *Zand dynasty*, in: *E.Ir.* (beschikbaar op www.iranicaonline.org, geraadpleegd op 28.10.2012); Perry 2011, *Karim Khan Zand*, in: *E.Ir.* (bijgewerkte versie beschikbaar op www.iranicaonline.org, geraadpleegd op 29.01.2013); Sardar 2003, *The Arts of Iran, 1600–1800*, in: *Heilbrunn Timeline of Art History* (www.metmuseum.org, geraadpleegd op 20.04.2013); Sardar 2003, *Shah 'Abbas and the Arts of Isfahan*, in: *Heilbrunn Timeline of Art History* (www.metmuseum.org, geraadpleegd op 20.04.2013); Savory 1995, *Safavids*, in: *E.I.*; SCARCE 1979b; SCARCE 1983; SCARCE 2001; Tucker 2006, *Nader Shah*, in: *E.Ir.* (beschikbaar op www.iranicaonline.org, geraadpleegd op 27.01.2013); Yalman & Komaroff 2002, *The Art of the Safavids before 1600*, in: *Heilbrunn Timeline of Art History* (www.metmuseum.org, geraadpleegd op 20.04.2013); Yarshater 2004, *Iran ii. Iranian history (2) Islamic period. The Qajar dynasty*, in: *E.Ir.* (bijgewerkte versie beschikbaar op www.iranicaonline.org, geraadpleegd op 04.02.2013).
- 2 Tot 1935 werd Iran in het Westen Perzië genoemd. In 1935 vroeg de Iraanse regering aan de landen waarmee ze diplomatieke betrekkingen had, om Perzië voortaan Iran te noemen. Iran is de naam waarmee het land in de Perzische taal wordt aangeduid. De naam Iran kwam reeds voor in het Middenperzisch (of Pahlawi) en betekende letterlijk 'van de Iraniërs'. In 1959 kondigde het Iraanse ministerie van Buitenlandse Zaken in een rondzendbrief aan dat beide namen kunnen worden gebruikt. Wij gebruiken ook afwisselend beide namen. Zie voor de naamgeving YARSHATER 1989 en MacKenzie 1998, *Eran, Eranshahr*, in: *E. Ir.* (bijgewerkte versie beschikbaar op <http://www.iranicaonline.org>, geraadpleegd op 2 december 2013).
- 3 De transfer gebeurde volgens de optekeningen van de historicus Iskandar Beg Munshi officieel in 1597/1598 (CANBY 1999a, p. 95, CANBY 2009, p. 37, voetnoot 1), maar de bouwwerken startten al in 1590/1591 (MC CHESNEY 1988, p. 114, 115, 117; BABAIE 2008, p. 66, 70, 83–84).

Ceramiek

Tegelpanelen in de *cuerda seca*-techniek

In het Jubelparkmuseum worden drie tegelpanelen bewaard, die opvallen door hun frisse kleuren. Ze zijn eigen aan de gebruikte techniek, die meestal met de term *cuerda sueca* wordt aangeduid⁴. Volgens dit procedé leggen de tegelbakkers een wit slib op de tegels, die daarna voor een eerste keer worden gebakken. De tekening wordt op de witte grond overgebracht met houtskoolpoeder met behulp van een geprikte kartontekening. De schilder trekt vervolgens de lijnen over met een fijn penseel en een mengsel van zwart (gewoonlijk bestempeld als mangaanoxide, vermengd met een vetige substantie zoals olie of was; mogelijk ook op basis van chromiet) of rood (op basis van ijzeroxide). De lijnen vormen vakjes, waarop men de gekleurde, ondoorschijnende glazuren legt, en houden de kleuren van elkaar gescheiden, zodat ze bij het bakken niet in elkaar

overlopen. Tijdens het bakproces verdampst de olie of was, terwijl de zwarte of rode lijnen zichtbaar blijven⁵.

De Iraanse pottenbakkers pasten de *cuerda seca*-techniek al toe in de tweede helft van de 14de eeuw in een aantal gebouwen in de Shah-i Zindanecropolis in Samarkand, zoals in het Shad-i Malikmausoleum (ca. 1360–1370)⁶. De techniek werd veel gebruikt in Centraal-Azië en Oost-Iran in de late 14de eeuw en vroege 15de eeuw⁷. In onze Musea worden, zoals in meerdere andere collecties, een aantal voorbeelden uit Noordoost-Iran bewaard, meer bepaald vier tegels uit de Ghiyathiyamadrasa (1438–1444) in Khardjird⁸.

Vanaf de eerste decennia van de 17de eeuw nam de productie van *cuerda seca*-tegels een hoge vlucht in Iran. Dit had alles te maken met de bouwplannen van sjah Abbas de Grote (r. 1587–1629). In de jaren 1590 liet hij zijn hoofdstad van Qazwin naar het centraler gelegen Isfahan verplaatsen⁹. Daar werden

belangrijke urbanisatiewerken op het getouw gezet. Ten zuiden van het oude stadscentrum¹⁰ en nabij de Zayandarivier liet hij er een nieuw centrum aanleggen, gebouwd rond een groot plein, het Naqsh-i Djahanplein (letterlijk 'tekening van de wereld'), en een majestueuze promenadelaan omgeven door parken en tuinen, de Chahar Baghlaan of 'Viertuinenlaan'. Rond het Naqsh-i Djahanplein, het nieuwe politieke, economische en religieuze centrum, trok men een aantal gebouwen op die in de 17de eeuw en ook nu nog een grote indruk maken op reizigers¹¹: de Ali Qapu, letterlijk 'hoge poort', een gebouw dat toegang verleende tot het paleisdomein dat zich ten westen van het plein bevond; de Shaykh Lutf Allahmoskee, een koninklijke privémoskee, genoemd naar een belangrijke sjiitische geleerde, leraar en religieuze leider en imam van de moskee¹²; de Sjahmoskee, die de vrijdagmoskee van het oude stadscentrum moest vervangen en die tegenwoordig de Imammoskee wordt genoemd; en het ingangsportaal van de Qaysariyabazaar



Het Naqsh-i Djahanplein in Isfahan, met rechts de Shaykh Lutf Allahmoskee en achteraan de ingang van de bazaar
© Mostafa Torabi, 2001.

of 'Keizerlijke bazaar', die het nieuwe plein met het oude centrum verbond. Voor de bekleding van deze nieuwe gebouwen werd aanvankelijk en deels de dure en arbeidsintensieve techniek van tegelmozaïek gebruikt, waarbij kleine stukjes in de vereiste vorm werden gesneden uit monochrome tegels, dan werden samengelegd tot een patroon en daarna overgebracht op het gebouw¹³. Vermoedelijk om budgettaire redenen en om de werken te versnellen, gingen de ceramisten voor de bekleding van grote oppervlakken ook de *cuerta seca*-techniek gebruiken¹⁴.

Een belangrijke vernieuwing die de Iraanse tegelbakkers bovendien introduceerden, was de vervaardiging van grote panelen met figuratieve voorstellingen, waarbij elke tegel een stukje van het tafereel uitbeelde. Veelvoorkomende taferelen waren banket-, picknick- of amusementscènes in de openlucht¹⁵, maar ook jachten¹⁶, drakengevechten¹⁷, dierengevechtscènes¹⁸, mythologische wezens en fabeldieren¹⁹ en verhalende voorstellingen²⁰ werden uitgebeeld. Dergelijke tegelpanelen sierden profane gebouwen zoals de paleispaviljoenen in de tuinen van het koninklijk domein dat zich tussen het Naqsh-i Djahanplein en de Chahar Baghlaan bevond, en de paviljoenen van machtigen, rijken en de koninklijke familie die buiten het gesloten paleisdistrict lagen, aan de Chahar Baghlaan of langs de oevers van de Zayandarivier²¹. Ook kerken in de Armeens-christelijke wijk Djulfa waren bekleed met tegelpanelen met figuratieve voorstellingen²². In het Hasht Bihishtpaleis kan men nog steeds een nagenoeg volledige cyclus van tegelversieringen bewonderen²³. Friedrich Sarre, die aan het einde van de 19de eeuw in Iran reisde²⁴, beschreef en fotografeerde ook andere paviljoenen die toen nog overeind stonden, in sommige gevallen met de tegelpanelen in situ²⁵. Inmiddels werden de meeste paviljoenen gesloopt en veel tegelpanelen kwamen terecht in musea in Europa, de Verenigde Staten en Canada. Van de drie panelen die in het Metropolitan Museum in New York worden bewaard²⁶, wordt gezegd dat ze afkomstig zijn uit een paleispaviljoen dat door sjah Abbas werd gebouwd aan de Chahar Baghlaan in Isfahan²⁷. Het tegelpaneel dat wordt bewaard in het V&A Museum in Londen²⁸ zou afkomstig zijn uit het Chihil Sutunpaleis²⁹.

Isfahan was echter niet de enige plaats waar paleispaviljoenen werden gebouwd. Zo liet sjah Abbas meerdere paleizen en tuinen bouwen in de provincie Mazandaran bij de Kaspische Zee³⁰, waarvan de paleiscomplexen van Farahabad en Ashraf (het huidige Behshahr), beide nabij Sari, de bekendste zijn. In Kashan liet hij het Bagh-i Finpaleis (letterlijk 'tuin van Fin') optrekken³¹. In het paleis van Ashraf bleef het *'Imārat-i Chashma* ('Brongebouw') het best bewaard. Daar werden in het interieur resten van geglazuurde tegels teruggevonden³².

Het is mogelijk dat ook het tegelpaneel met een man op de vlucht voor leeuwen uit het Jubelparkmuseum (inv. IS.38), dat net zoals de twee andere tegelpanelen (inv. IS.37 en IS.39) tot de voormalige Hagop Kevorkianverzameling zou hebben toebehoord, afkomstig is uit een paleispaviljoen of rijke burgerwoning van Isfahan, Kashan, of een van de paleizen van Mazandaran. [A.V.P.]

- 4 Letterlijk 'droge koord' in het Spaans. Deze term werd aanvankelijk gebruikt voor een bepaalde categorie Spaanse faïence in de 15de eeuw (SOUSTIEL 1985, p. 384). Bij uitbreiding wordt de term vaak gebruikt voor oosterse polychrome tegels 'met zwarte lijnen' (SOUSTIEL & PORTER 2003, p. 249).
- 5 CARSWELL 1968, p. 26; SOUSTIEL 1985, p. 384; DEGEORGE & PORTER 2002, p. 278; SOUSTIEL & PORTER 2003, p. 248-249; O'KANE 2011, p. 180, 182-186. Bij de oorspronkelijke Spaanse *cuerta seca*-techniek verdwenen de lijnen bij het bakken, zodat de kleur van de onderliggende aarde zichtbaar werd (DEGEORGE & PORTER 2002, p. 278; SOUSTIEL & PORTER 2003, p. 248-249). Volgens O'Kane bleek uit analyses dat de aanwezigheid van een vette substantie niet noodzakelijk was en dat de bijzondere natuur van de rode en zwarte lijnen (die minder silica bevatten dan de andere glazuren) op zich hielp om te voorkomen dat de kleuren zich buiten de grenzen verspreidden (O'KANE 2011, p. 185-186, 196).
- 6 O'KANE 2011, p. 180, 196.
- 7 O'KANE 2011, p. 196.
- 8 Inv. IS.6643A, B, C & D.
- 9 De transfer gebeurde volgens de optekeningen van de historicus Iskandar Beg Munshi officieel in 1597/1598 (CANBY 1999a, p. 95; CANBY 2009, p. 37, voetnoot 1), maar de bouwwerken startten al in 1590/1591 (MC CHESNEY 1988, p. 114, 115, 117; BABAIE 2008, p. 66, 70, 83-84).
- 10 Isfahan was in de Seldjukenperiode (1038-1194) al hoofdstad van Iran geweest. Het oude stadscentrum lag rond de vrijdagmoskee.
- 11 Voor een uitgebreide beschrijving van de bouwwerken, zie bijvoorbeeld HILLENBRAND 1993, p. 774-789; CANBY 1999a, p. 95-100; BABAIE 2008, p. 65-156.
- 12 BABAIE 2008, p. 85-86, 96-98; CANBY 1999a, p. 98, 180-181, voetnoot 8.
- 13 Voor een uitgebreide beschrijving van deze techniek: WULFF 1966, p. 125.
- 14 POPE & ACKERMAN 1939, vol. II, p. 1349; HILLENBRAND 1993, p. 788.
- 15 LANE 1960, pl. 9A; STANLEY 2004, pl. 71; MELIKIAN-CHIRVANI 2007, cat. 109 en 120; CARBONI & MASUYA 1993, cat. 35;

LUSCHEY-SCHMEISSER 1985, p. 37 en 40; PIOTROVSKIJ, ADAMOVA e.a. 2004, cat. 185; LUSCHEY-SCHMEISSER 1985, p. 40.

- 16 LUSCHEY-SCHMEISSER 1978, fig. 3; LUSCHEY-SCHMEISSER 1981, p. 109-111; FORKL, KALTER, LEISTEN & PAVALOI 1993, p. 96-97.
- 17 LUSCHEY-SCHMEISSER 1985, p. 38.
- 18 LUSCHEY-SCHMEISSER 1978, fig. 13, 18, 20, 21, 26, 49, 50, 52, 54, 56, 59.
- 19 LUSCHEY-SCHMEISSER 1978, fig. 9, 10, 11, 12, 16, 17, 20, 21, 23, 31, 32, 52, 53.
- 20 LUSCHEY-SCHMEISSER 1978, fig. 22 en 41; KALTER & PAVALOI 1987, p. 90-91; FORKL, KALTER, LEISTEN & PAVALOI 1993, p. 96-97.
- 21 SARRE 1901-1910, tekstdeel, p. 73, fig. 92, p. 86, 89-93, fig. 117-118, 120-123, platendeel, pl. LXX-LXXV; LUSCHEY-SCHMEISSER 1978, p. 1-26, 186-188; BABAIE 2008, p. 77, fig. 3, 7, p. 157-169.
- 22 POPE & ACKERMAN 1939, vol. II, p. 1350; CARSWELL 1968, p. 26-28; LUSCHEY-SCHMEISSER 1978, p. 189-191.
- 23 Voor een uitvoerige beschrijving en bespreking: zie LUSCHEY-SCHMEISSER 1978.
- 24 KRÜGER & HEIDEN 2004, p. 36.
- 25 SARRE 1901-1910, tekstdeel, p. 86-93 en platendeel, pl. 70-75.
- 26 Inv. 03.9a-c, Rogers Fund, in: CARBONI & MASUYA 1993, cat. 35; MELIKIAN-CHIRVANI 2007, cat. 120.
- 27 CARBONI & MASUYA 1993, cat. 35.
- 28 Inv. 139:1 tot 4-1891, V&A, Londen, in: LANE 1960, pl. 9A en STANLEY 2004, p. 64, 85, pl. 71.
- 29 <http://collections.vam.ac.uk> (geraadpleegd op 26 augustus 2011).
- 30 D. Wilber beschijft er zes (WILBER 1979, p. 56-64, pl. 38-43). Zie ook CANBY 1999a, p. 101-102; BABAIE 2008, p. 169-176.
- 31 WILBER 1979, p. 79-81, pl. 78-82; CANBY 1999a, p. 102; BABAIE 2008, p. 170, fig. 5, 8 en 5, 9.
- 32 SARRE 1901-1910, tekstdeel, p. 105; BABAIE 2008, p. 170, WILBER 1979, p. 62-63 (verwijzend naar een beschrijving van Jonas Hanway, die Mazandaran in 1744 bezocht).



III.1 Tegelpaneel met man op de vlucht voor leeuwen

Isfahan (Iran)(?), 17de eeuw
Roosachtige pasta, slib, opaak glazuur
H. 120 cm; B. 95 cm; D. 2 cm; tegel 24 x 24 cm
Aankoop particulier (1972)³³
Inv. IS.38

DESTRÉE & VANDEN BERGHE 1971, cat. 103;
Aanwinsten 1974, cat. 30; MEKHITARIAN 1976,
fig. 61, pl. III; VAN RAEMDONCK 2003/2007,
p. 55-57, fig. 45-47.

De voorstelling op het tegelpaneel toont een jonge man die in een plataan is gevlucht. Hij had het zich voordien blijkbaar gemakkelijk gemaakt onder de boom, misschien voor een rustpauze tijdens een jachtsessie. Een fles en een drinknap op de grond laten vermoeden dat hij van wijn genoot. Zijn zwaard, boog en pijlenkoker had hij in de boom gehangen. Hij werd verrast door een koppel leeuwen. Het mannetje bespringt zijn paard, terwijl het wijfje hem dreigend aankijkt. Onderaan zien we een hond die in de richting van het aangevallen paard rent. Het landschap lijkt vredig, in tegenstelling tot de wrede gebeurtenis. Links onder zien we wuivend riet aan een kleine waterpartij, links boven een tweede waterpartij met erachter rotsen, waarop een berggazelle³⁴ klimt en zich van geen kwaad bewust lijkt. Op

de rotsen en in de lucht verlevendigen kleurige vogels (o.a. een reiger) het geheel. Het tafereel is niet volledig, want aan de linker- en rechterzijde heeft het paneel geen sierboorden en is de tekening afgebroken. Dit is merkbaar aan de omkijkende hond uiterst rechts, die niet helemaal is uitgebeeld. Misschien waren links en rechts andere episodes van hetzelfde verhaal voorgesteld.

Het tafereel is vermoedelijk geïnspireerd op een verhaal met een moraliserende of humoristische boodschap. Deze boodschap zou kunnen inhouden dat je nooit je wapens mag neerleggen (hier: in de boom hangen) en steeds alert moet blijven. Tot nog toe konden wij de bron niet achterhalen. De scène lijkt wel een ironische versie van de passage uit 'Het boek der koningen' of *Shāhnāma* van Firdawsi, waarin de held Rustam op weg naar Mazandaran een slaapplek had opgezocht in een rietveld, waar ook een leeuw zijn hol had. Toen Rustam in een diepe slaap was gevallen, daagde de leeuw op en wilde zijn onafscheidelijke paard Rakhsh aanvallen. Rakhsh besprong de leeuw, boorde zijn scherpe tanden in zijn rug en sloeg hem neer³⁵. De donkergele kleur van het paard op het tegelpaneel herinnert aan Rustams paard Rakhsh, dat Firdawsi beschrijft 'met roze vlekken op een saffraankleurige grond'³⁶. In sommige illustraties van deze episode heeft

Rustam ook zijn wapens in een boom gehangen³⁷ en in veel miniaturen speelt het gebeuren zich af bij wuivend riet³⁸. Ten opzichte van Rustam en zijn moedige paard Rakhsh lijken de jonge man en het paard op ons tegelpaneel eerder antihelden.

Het voorstellen van moraliserende verhalen was niet ongewoon op de tegelpanelen die de Safawidische paleizen sierden. Zo vinden we in de tegelcyclus van het Hasht Bihishtpaleis twee andere voorbeelden: een tafereel van 'De slaper en de beer' en een tafereel van 'De vliegende schildpad'³⁹, twee episodes die ook worden geïllustreerd in manuscripten van de *Anwār-i Suhaylī* ('Het licht van Canopus') van Husayn ibn Ali al-Wa'iz al-Kashifi (overleden 1504-1505)⁴⁰.

Zoals vaker het geval is met Safawidische tegelpanelen, lijkt het tafereel een uitvergroete miniatuurschildering. Tot nog toe is ons geen voorstelling van hetzelfde thema in de Perzische teken- of schilderkunst bekend. In het State Hermitage Museum in Sint-Petersburg⁴¹ en in het Museum für Völkerkunde in Leipzig⁴² worden wel fragmenten van een zijdeweefsel met gouddraad uit de tweede helf van de 17de eeuw of het midden van de 18de eeuw bewaard, met eveneens de voorstelling van een jonge man die in een

Inv. IS.38 (details)



boom is gevluucht en wiens paard wordt aan-gefallen door twee leeuwen. In plaats van toe te kijken beschiet de man op het weefsel de leeuwen met zijn pijl en boog.

De weergave van de leeuw die het paard aanvalt herinnert aan een oude traditie van dierengevechtscènes in de Perzische kunst sinds pre-islamitische periodes⁴³. Een tafereel waarin een leeuw een paard doodt is echter ongewoon. Meestal gaat het om een leeuw of een ander roofdier, zoals een tijger of luipaard, dat bijvoorbeeld een stier, berggeit, hert of gazelle overwint. Jonge mannen die in bomen klimmen komen we wel tegen in de context van tuin-, picknick- of pastorale scènes, waarbij ze bijvoorbeeld eieren of vogels uit een vogelnest stelen⁴⁴ of een lantaarn in een boom ophangen⁴⁵.

De kleding van de jongeling op het paneel is vrij eenvoudig. Hij draagt een nauwsluitende broek, waarvan de pijpen wat lang lijken en aan de enkels in plooiën vallen, en een eerder sobere mantel waarvan de mouwen aan de polsen plooiën vertonen. Hij heeft een kegelvormig gestreept hoedje op het hoofd, waaromheen onderaan een sjaal is gewikkeld. Zijn schoenen zijn puntig. Wij vonden in de schilderkunst voor deze kleding geen treffende gelijkenissen die aanwijzingen voor een datering zouden kunnen opleveren. De weergave van het landschap is daarentegen conform talrijke miniatures uit de 16de en de eerste helft van de 17de eeuw: we zien bijvoorbeeld een typische weergave van steile rotspartijen, waarop dieren (in dit geval een berggazelle of thargeit) klauteren, en ook van wolken, geschilderd op Chinese wijze. Daarnaast is er een decoratieve voorstelling van de plataan, waarbij de puntige blaadjes elk afzonderlijk werden getekend⁴⁶.

In de tegelkunst vonden we verwantschappen met de volgende stukken: de panelen met de picknickscènes uit het Royal Ontario Museum in Toronto⁴⁷ en de identieke exemplaren in het State Hermitage Museum⁴⁸, waarop een gelijksoortige boom is voorgesteld, waarin een jongen klimt om eieren of vogels uit een nest te stelen; een tegel uit het Brooklyn Museum in New York⁴⁹ met een fragmentaire voorstelling van opnieuw een gelijksoortige boom waarin een jongen klimt; en een groep van vijf tegels (die deel uitmaakten van een paneel) in het Los Angeles County Museum of Art⁵⁰, waarop een jonge man onder een boom met bloesems is voorgesteld. In dit laatste voorbeeld ver- toont het gelaat van de jongeman, met hoge wenkbrauwen en lichtjes Mongoolse ogen,

gelijkenissen met de man op ons paneel. Rekening houdend met het feit dat het gebruik van *cuerda seca*-tegels in de bouwcampagnes in Isfahan goed op gang kwam in de eerste decennia van de 17de eeuw, met de stilistische gelijkenissen in de landschapsweergave op miniatures van de 16de en de eerste helft van de 17de eeuw en met het feit dat ontwerptekeningen gedurende lange tijd konden worden hernomen, nemen we voor de datering van dit tegelpaneel de volledige 17de eeuw in aanmerking. [A.V.P.]

BEWARINGSSTAAT

Goede conditie, maar bakfouten. Negentien originele tegels, één vervangen (uiterst rechts onder); vier tegels met breuken (eerste, tweede en derde boven, eerste in vierde rij); één tegel waarvan hoek links onder ontbreekt (tweede tegel van rechts onder); bijna alle tegels hebben afgeschilferde boorden. In 2000 werd het tegelpaneel behandeld⁵¹. [A.V.P.]

- 33 Naar verluidt verwierf de vorige eigenaar het paneel uit de voormalige Hagop Kevorkianverzameling (archief КМКГ, dossier nr. 6669).
- 34 Het is ook mogelijk dat het om een thargeit gaat (onze welgemeende dank gaat uit naar prof. dr. A. De Moor en prof. dr. P. Simoens, faculteit Diergeneeskunde UGent, voor de identificatie van de dieren op dit tegelpaneel).
- 35 FIRDOUSI/ MOHL 1976, vol. 1, p. 510–513.
- 36 Rakhsh wordt soms fel oranje, soms roos gevlekt uitgebeeld in de miniatuurkunst (PORTER 2002, p. 205–206).
- 37 Bijvoorbeeld O 17/7250, f. 21 v., Punjab University Library, Lahore, Pakistan; ACC 115, f. 5, Government Museum, Alwar, India; Dorn 329, f. 45 r., National Library of Russia, Sint-Petersburg (de drie miniatures zijn opgenomen in de databank van het Shāhnāma Project: <http://Shahnama.caret.cam.ac.uk>, geraadpleegd op 26 augustus 2011).
- 38 Bijvoorbeeld het *Shāhnāma*-manuscript van sjah Tahmasb (de 'Houghton *Shāhnāma*'), inv. LTS 95.2.48, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, depot van The Art and History Collection, Washington D.C. (in: MELIKIAN-CHIRVANI 2007, cat. 21); Suppl. persan 489, f. 70 v., Bibliothèque nationale de France, Parijs; Per 277, f. 22 r., Chester Beatty Library, Dublin; Ms 311, f. 56 r., Fitzwilliam Museum, Cambridge; Dorn 333, f. 228 r., National Library of Russia, Sint-Petersburg; Ms. Hamilton 260, f. 61 r., Staatsbibliothek zu Berlin, Berlijn; Ryl Pers 910, f. 73 r., John Rylands University Library, Manchester (al deze miniatures zijn opgenomen in de Shāhnāma Project-databank: <http://Shahnama.caret.cam.ac.uk>, (geraadpleegd op 26 augustus 2011)).
- 39 LUSCHEY-SCHMEISSER 1978, p. 175–179, fig. 22 en 41.
- 40 Een miniatuur van 'De slaper en de beer' vinden we bijvoorbeeld in het in 1600–1601 gedateerde en in Gujarat vervaardigde handschrift Or. 6317, f. 64, British Library, London, in: TITLEY 1979, p. 11–13, fig. 7. Een miniatuur van 'De vliegende schildpad' bevindt zich in het in 1593 gedateerde en in Tabriz vervaardigde manuscript Ms. 40, f. 89b uit de Aga Khanverzameling, in: CANBY 1999b, cat. 43.
- 41 Inv. VT–1007, State Hermitage Museum, Sint-Petersburg, in: LOUKONINE & IVANOV 2003, cat. 246; PIOTROVSKI, ADAMOVA e.a. 2004, cat. 207.
- 42 Inv. WAS261, Museum für Völkerkunde, Leipzig, in: NEUMANN & MURZA 1988, afb. 45, cat. 21 en 292. Zie ook: POPE & ACKERMAN 1939, vol. VI, pl. 1071.

- 43 Een overzicht van deze traditie in: LUSCHEY-SCHMEISSER 1978, p. 59–70.
- 44 Bijvoorbeeld 'Excursie in de natuur', 16de eeuw, miniatuur uit het album *Muraqqa'-i Gulshan*, inv.1663, f. 219, Gulistan Palace Library, Teheran, in: RAJABI 2005, p. 465; 'Jongens die vogelnest leeghalen', inv. 1964-6-13-02, British Museum, Londen, in: ROBINSON 1967, cat. 80.
- 45 'Nachtelijk banket', eerste helft 16de eeuw, miniatuur uit album *Muraqqa'-i Gulshan*, inv.1663, f. 46, Gulistan Palace Library, Teheran, in: RAJABI 2005, p. 426–427.
- 46 Vergelijk bijvoorbeeld RAJABI 2005, p. 426–427; MELIKIAN-CHIRVANI 2007, cat. 173.
- 47 Inv. 976.298.6, in: LUSCHEY-SCHMEISSER 1985, p. 37.
- 48 Inv. VT–1279 en VT–1280, State Hermitage Museum, Sint-Petersburg, in: PIOTROVSKI & ADAMOVA 2004, cat. 185.
- 49 Inv. 72.26.1 (www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects, geraadpleegd op 26 augustus 2011).
- 50 Inv. M. 2004. 34 a–e (www.collectionsonline.lacma.org, geraadpleegd op 26 augustus 2011).
- 51 Ongepubliceerd restauratieverslag van The Ceramic Conservation Studio (L. Bunch), 2000.

III.2 Tegelpaneel met drie wijzen en een jongeling

Naar een tekening toegeschreven aan Muhammad Qasim (werkzaam ca. 1590–1659)
Isfahan (Iran)(?), 17de of 18de eeuw
Roosachtige pasta, slib, opaak glazuur
H. 87 cm; B. 65,5 cm; D. 2 cm; elke tegel 21,5 x 21,5 cm
Aankoop particulier (1972)⁵²
Inv. IS.39

AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 9, fig. 50.

Dit tegelpaneel is zoals het voorgaande in de *cuërda seca*-techniek vervaardigd. Een jongeling (een prins?) ontmoet drie oudere mannen (wijzen? dichters?) in een tuin. De jongeling kijkt naar de wijze man links onderaan die met zijn linkerhand een blad opheft en het woord tot hem lijkt te richten. Zijn rechterhand is verborgen in zijn lange mouw. De man rechts onderaan zit voorovergebogen over een open-geslagen boek, waarop de volgende spreuk is geschreven:

توانا بود هر که دانا بود ز دانش دل پیر برنا بود

Letterlijk vertaald betekent dit: 'Machtig is ieder die wijs is, dankzij de kennis verjongt het hart van de oude.' Deze spreuk is een citaat uit de inleiding van 'Het boek der koningen' (*Shāhnāma*) van Firdawsi⁵³. Het dubbelvers komt na een uitwijding van Firdawsi over God, die niet vatbaar is voor de geest en intelligentie en ongrijpbaar voor gedachten en woorden, en komt vóór een lofzang op de intelligentie⁵⁴. De derde oude man houdt een diepe schaal vast. Zijn bovenlichaam is grotendeels voorgesteld op een tegel die werd vernieuwd en die vermoedelijk niet de oorspronkelijke versie weergeeft.

De volledige voorstelling op het tegelpaneel, uitgezonderd de man met de schaal, is een getrouwe weergave van een tekening die werd gepubliceerd door Kühnel in 1923 en die tot in de Tweede Wereldoorlog werd bewaard in het Czartoryski Museum in Krakau⁵⁵ (fig. 141). Op deze tekening is de persoon die de diepe schaal vasthoudt een jonge man met een kegelvormig hoedje, volgens Kühnel een 'dienende leerling'⁵⁶. Kühnel heeft de tekening de titel 'De dichters Hafiz en Sādi' gegeven, maar verklaart niet waarom hij de oude mannen met deze dichters identificeert. Op de reproductie van de tekening in zijn publicatie van 1923 zien wij geen opschrift dat deze mannen als dusdanig identificeert. Hij schrijft de tekening toe aan de schilder en dichter Muhammad Qasim en stelt als datering het einde van de 17de eeuw

voor. Een toeschrijving aan Muhammad Qasim lijkt ons inderdaad aannemelijk. De boom met de dikke, knoestige stam en met vierhoekige, afzonderlijk getekende blaadjes blijkt een favoriet motief van de schilder te zijn geweest en komt voor op verschillende werken die door de kunstenaar zijn gesignd of aan hem werden toegeschreven⁵⁷. De typische gezichten van de oudere mannen, met baard, langs de mondhoeken neerhangende snor en zware oogleden, vindt men eveneens op meerdere van zijn werken⁵⁸. Ook de jongeling met de brede, ronde wangen, de vrij kleine mond met lichte glimlach en lange haarlokken is een type dat we vaker in zijn werk terugvinden⁵⁹. Op het tegelpaneel in het Jubelparkmuseum kunnen we deze kenmerken, zij het in iets meer gestileerde vorm, ook herkennen.

Eveneens in het Czartoryski Museum in Krakau wordt nog steeds een andere tekening in een album bewaard⁶⁰ die erg verwant is aan de miniatuur waarnaar ons tegelpaneel werd geschilderd. De tekening is gesignd door Muhammad Qasim Tabrizi en stelt vier mannen onder een (typische) boom voor. Ze zou het opschrift 'Bijeenkomst van Sādi en Nizami' dragen⁶¹. Misschien gaat het om de tekening waarnaar Kühnel verwees als een 'tegenblad'⁶² van de miniatuur die uit de Czartoryskiverzameling werd ontvreemd en waarnaar ons tegelpaneel werd geschilderd.

Volgens Kühnel dateert de tekening die model stond voor het tegelpaneel, van het einde van de 17de eeuw. Adamova toonde echter op overtuigende wijze aan dat de werken van Muhammad Qasim moeten worden gesitueerd tussen het laatste decennium van de 16de eeuw en 1659⁶³. Er is weinig bekend over het leven van Muhammad Qasim. De enige literaire bron⁶⁴ die een korte informatie geeft, beschrijft hem als een schilder en dichter en vermeldt dat hij in 1659 werd begraven in Isfahan. Zijn *nisba* 'Tabrizi' wijst op een herkomst uit Tabriz. Miniaturen van de kunstenaar met de afdruk van zegels van sjah Abbas I (r. 1588–1629) en de in 1627 gedateerde tekening van 'Sjah Abbas en een page' wijzen erop dat hij een hofschilder was aan het hof van sjah Abbas I in Isfahan⁶⁵. Hij blijkt ook in Mashhad te hebben gewerkt voor de gouverneur Ali Shah Qaradjaghay Khan, voor wie hij onder andere meewerkte aan de illustratie van de *Windsor Shāhnāma* van 1648⁶⁶.

Adamova geeft een chronologie van het werk van Muhammad Qasim, waarin ze drie grote periodes onderscheidt (1590–1605, 1605–1627 en 1627–1648). De tekening die model stond voor het tegelpaneel zou kunnen passen in de periodes 1605–1627 en 1627–1648. In beide periodes maakte hij tekeningen en miniaturen met meerdere en proportioneel vrij grote figuren, ging het landschap, met vaak een prominente plaats voor de boom, een belangrijke rol in zijn werken spelen en had hij aandacht voor weelderige textielweergaves⁶⁷. We kunnen de tekening dan ook niet preciezer dateren dan ruim in de eerste helft van de 17de eeuw.

Ook het tegelpaneel kan ten vroegste in deze periode zijn gemaakt. Het is vrij ruw uitgevoerd. Zo zijn de versieringsmotieven op de kleding nogal grof en is de rechterhand van de jongeling erg onhandig getekend. Waarschijnlijk is hier iets mis gegaan toen men de tekening met houtskoolpoeder via een prik-tekening op de tegel wilde overbrengen of toen men achteraf de tekening van houtskoolpoeder met penseellijnen overtrok. Op een tegelpaneel in het Musée du Louvre⁶⁸ en een ander in de Moserverzameling van het Historisches Museum in Bern⁶⁹ zijn tegen een gele achtergrond figuren uitgebeeld met gelijksoortige motieven op de kleding (stippen, druppelachtige *buta*- of *boteh*-motieven op het paneel in het Louvre en bloempjes op het paneel in Bern). Ook de gebruikte kleuren⁷⁰ zijn heel gelijkend. Beide panelen worden gedateerd in de 18de eeuw⁷¹. In de eerste decennia van de 18de eeuw zou in Isfahan, en meer bepaald in de christelijk-Armeense wijk Djulfa, nog steeds een bloeiende productie van *cuërda seca*-tegels bestaan hebben, waarbij vaak de stijl van de 17de eeuw werd gehandhaafd⁷². Voor de datering van het Brusselse tegelpaneel houden we dan ook rekening met de 17de én 18de eeuw.

Beide tekeningen van het Czartoryski Museum vertonen een grote verwantschap met de miniatuur 'Firdawsi en de hofdichters van Ghazna', een illustratie in het voorwoord van de *Windsor Shāhnāma* van 1648⁷³. Deze miniatuur werd door Robinson weliswaar toegeschreven aan Muhammad Yusuf⁷⁴ (die werkzaam was tussen 1636 en 1666 en samen met Muhammad Qasim aan meerdere manuscripten meewerkte⁷⁵), maar de grote boom met dikke, knoestige stam, de jongen met kegelvormige hoed en de oudere man die rechts onderaan voorovergebogen over een boek zit, herinneren aan de figuren op beide tekeningen van Muhammad Qasim



uit de Czartoryskiverzameling. Muhammad Qasim leverde zelf een grote bijdrage aan de *Windsor Shāhnāma* (Robinson schreef 43 van de 148 miniaturen uit het manuscript toe aan hem⁷⁶), waardoor de invloed op het werk van Muhammad Yusuf (of wederzijdse invloed) niet ondenkbaar is. Het is echter ook mogelijk dat beide kunstenaars zich op gemeenschappelijke modellen baseerden.

De spreuk uit de inleiding van Firdawsi's *Shāhnāma*, die is geschreven op het open-geslagen boek vóór de man rechts onderaan op het Brusselse tegelpaneel, zou de indruk kunnen wekken dat het om een bijeenkomst gaat van dichters, waar Firdawsi deel van uitmaakt, misschien wel meer bepaald van de hofdichters van sultan Mahmud van Ghazna. Veel manuscripten van de *Shāhnāma* bevatten een voorwoord met een miniatuur van deze bijeenkomst als illustratie. Dit voorwoord

maakte oorspronkelijk geen deel uit van de *Shāhnāma*, maar werd later toegevoegd, in opdracht van de Timuridische prins Baysunghur (1397–1433)⁷⁷. In dit voorwoord wordt een biografie van Firdawsi gegeven. Er wordt verhaald dat Firdawsi, voordat hij de stad Ghazna binnenging, bij een tuin stopte. Daar zag hij drie dichters die samen dronken en rijmden. Het ging om de hofdichters Unsuri, Farrukhi en Asjadi. Ze daagden Firdawsi uit en startten een kwatrijn, dat hij diende af te maken. In de drie eerste regels gebruikten ze de enige drie Perzische woorden die eindigden op de lettergreep 'schen'. Door zijn grote kennis van de tradities, wist Firdawsi zich meesterlijk uit de slag te trekken door de vierde regel te laten eindigen met de eigennaam 'Peschen'⁷⁸. Nadien werd Firdawsi geïntroduceerd aan het hof van sultan Mahmud in Ghazna.

De meeste voorbeelden van dit iconografische thema tonen vier dichters in een tuin, waarvan er drie samen zijn voorgesteld, terwijl één (Firdawsi) apart staat⁷⁹. Op het tegelpaneel en de Czartoryskitekening die er vermoedelijk model voor stond, gaat het waarschijnlijk niet om vier dichters, maar eerder om twee dichters of wijzen (de twee oudere mannen vooraan). De man die grotendeels is voorgesteld op de vernieuwde, niet-oorspronkelijke tegel kan men ook identificeren als een dichter of wijze, maar op de tekening is de persoon met de diepe schaal die op dezelfde plaats is uitgebeeld, een jonge bediende. De vierde persoon is een jongeling, uitgedost in rijkelijke kledij. Misschien is hij een prins of hoveling. We kunnen de afbeelding op het tegelpaneel dus niet identificeren als 'De vier hofdichters van de sultan van Ghazna'.

Misschien gaat het eenvoudigweg om een ontmoeting tussen een jongeling en wijzen of dichters. Het thema van een jongeling die een wijze derwisj (of soms meerdere derwisjen) of dichter ontmoet is vrij courant in de Safawidische teken- en schilderkunst⁸⁰. De kleding van de oude mannen onderaan op het paneel, met een lange, loszittende robe, een sjaal rond het middel of rond de schouders, heel lange mouwen, vrij los en wijd om het hoofd gewikkelde tulbanden, was gangbaar aan het einde van de 16de en in het begin van de 17de eeuw⁸¹. In de Safawidische periode werden oudere mannen conventioneel met dergelijke vrij sobere kleding voorgesteld, alsook met gebogen rug en een kalme uitdrukking in de ogen. Bovendien konden de kenmerken van ouderen verwijzen naar wijsheid, nederigheid

en onthechting van materiële waarden⁸², eigenschappen die op hun beurt associeerbaar zijn met de idealen van een derwisj. Hun neiging om zich te onthechten van wereldlijke goederen en hun onafhankelijkheid trokken kunstenaars aan, maar ook opdrachtgevers en kopers van dergelijke voorstellingen⁸³. Deze idealen waren doorgedrongen in meerdere lagen van de Safawidische maatschappij⁸⁴ en vonden ook hun weerklink in de poëzie, waarin de figuren van de prins en de derwisj werden gecontrasteerd. Een voorbeeld hiervan is de *mathnawī* 'De koning en de derwisj' (*Shāh-u darwīsh*), door Hilali geschreven rond 1505. Dit dichtwerk gaat over de passionele vriendschap tussen een jonge prins en een asceet⁸⁵. [A.V.P.]

BEWARINGSSTAAT

Goed. Elf van de twaalf tegels zijn origineel, één tegel (de tweede van boven uiterst links) werd vervangen; vier tegels zijn volledig (eerste en tweede links in bovenste rij, eerste op de tweede rij en de tegel onderaan uiterst rechts); één tegel waarvan hoek links onder ontbreekt (tweede tegel van rechts onder), de overige tegels vertonen breuken. In 2000 werd het tegelpaneel behandeld⁸⁶. [A.V.P.]

Tekening met wijzen en een jongeling, toegeschreven aan Muhammad Qasim (werkzaam ca. 1590–1659), zoals gepubliceerd in Kühnel 1923.



- 52 Naar verluidt verwierf de vorige eigenaar het paneel uit de voormalige Hagop Kevorkianverzameling (archief KMKG, dossier nr. 6669).
- 53 FIRDOUSI/MOHL 1976, vol. 1, p. 6–7. Vertaling van Jules Mohl: *Puissant est quiconque connaît Dieu, et sa connaissance rajeunit le cœur des vieillards*.
- 54 FIRDOUSI/MOHL 1976, vol. 1, p. 5–9.
- 55 KÜHNEL 1923, p. 62 en fig. 91. Deze miniatuur werd ontvreemd in de Tweede Wereldoorlog (communicatie in e-mail van 21.09.2010 van dhr. K. Glazek van de Czartoryski Foundation, waarvoor dank).
- 56 'bedienende Schüler', in: KÜHNEL 1923, p. 62.
- 57 Bijvoorbeeld 'Sjah Abbas en een page', gesigneerd en gedateerd 1627, inv. MAO 494, Musée du Louvre, Parijs, in: CANBY 2009, cat. 123; 'Bestrafing van een leerling', gesigneerd en gedateerd (datum interpreteerbaar als 1605), inv. 11.84.14, Frederic C. Hewitt Fund, 1911, Metropolitan Museum of Art, New York, in: BABAIE & SWIETECHOWSKI 1989, cat. 34; 'Rokend meisje', gesigneerd, inv. H. 2137, f. 21 v., Topkapı Saray Library, Istanbul, in: ROGERS, ÇAGMAN & TANINDI 1986, cat. 124; 'Twee meisjes en een oude vrouw bij een kluisenaar', Clive Album, inv. L.S. 133 (50)–1964, f. 43 v., V&A, Londen, in: STCHOUKINE 1964, pl. LXXI; 'Portret van een derwisj', Kraus Collectie, New York, in: GRUBE s.d., cat. 159.
- 58 Bijvoorbeeld 'Bestrafing van een leerling', gesigneerd, inv. 11.84.14, Metropolitan Museum of Art, New York, in: BABAIE & SWIETECHOWSKI 1989, cat. 34; 'Een prins met hovelingen in een landschap', inv. 154/2006, David Collection, Copenhagen, in: VON FOLSACH 2007, cat. 90; 'Portret van een derwisj', Kraus Collectie, New York, in: GRUBE s.d., cat. 159; 'Rode derwisj', privéverzameling, in: WELCH 1973, cat. 73.
- 59 Bijvoorbeeld de jongeling op 'Sjah Abbas en een page', gesigneerd en gedateerd 1627, inv. MAO 494, Musée du Louvre, Parijs, in: CANBY 2009, cat. 123 en de prins op 'Prins die wordt vermaakt in de openlucht', inv. OA 1920.9 – 17.0275, British Museum, Londen, in: CANBY 1993, fig. 67 en CANBY 1999a, fig. 128.

- 60 Kol. Rycin Sygn. XI 444, f. 10 r., in: KOMORNICKI 1929, fig. 154; zonder foto in: MAJDA 1967, cat. 22; verwijzing in ADAMOVA 2003, p. 199.
- 61 Volgens Majda: *mağlis-i Sâdi va Nizâmî* (MAJDA 1967, cat. 22). Wij konden zelf dit opschrift niet op de afbeelding van de tekening zien.
- 62 'Gegenblatt' in: KÜHNEL 1923, p. 62.
- 63 ADAMOVA 2003, p. 193–212.
- 64 VALI QULI SHAMLU, *Qisas al-Khâqâni*, waarvan een manuscript wordt bewaard in de British Museum Library, Add. 7656, f. 175a, in: ADAMOVA 2003, p. 197.
- 65 ADAMOVA 2003, p. 197–198.
- 66 ADAMOVA 2003, p. 209; ROBINSON 1968, p. 131–140.
- 67 ADAMOVA 2003, p. 203–204, 208, 210.
- 68 'Mannen en jongeren aan de oevers van een rivier', Inv. MA0690, Louvre, Parijs (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Men_river_Louvre_MA0690.jpg, geraadpleegd op 28 augustus 2011).
- 69 BALSIGER & KLÄY 1992, p. 156. Dit tegelpaneel zou afkomstig zijn uit een hamam in Isfahan.
- 70 Wij konden enkel een afbeelding in kleur zien voor het tegelpaneel van het Louvre.
- 71 Het tegelpaneel uit Bern wordt meer precies rond 1750 gedateerd, in: BALSIGER & KLÄY 1992, p. 156.
- 72 POPE & ACKERMAN 1939, p. 1350. Pope spreekt hier ook over tegelpanelen in publieke baden, uitgevoerd aan het einde van de 17de of in het begin van de 18de eeuw; CARSWELL 1968, p. 27.
- 73 Inv. Ms. Holms 151 (A/6), f.15 r., Royal Library, Windsor Castle, Windsor, in: ROBINSON 1968, fig. 20.
- 74 ROBINSON 1968, p. 137.
- 75 BLAIR & BLOOM 2009, p. 21.
- 76 ROBINSON 1968, p. 137–138.
- 77 FIRDOUSI/MOHL 1976, p. XV, in: SIMS 2002, cat. 84.
- 78 FIRDOUSI/MOHL 1976, p. XXVII–XXVIII.
- 79 Bijvoorbeeld het manuscript Morley 239, f. 7 r., Royal Asiatic Society, Londen (in: SIMS 2002, cat. 84) of het manuscript M. 184, Agha Khan Trust for Culture, in: MAKARIOU, BURESI, CANBY & COLLINET 2007, cat. 22, en veel voorbeelden in de databank van het Shâhnâma Project (<http://Shahnama.caret.cam.ac.uk>, geraadpleegd op 28 augustus 2011).
- 80 Bijvoorbeeld. 'Prins en derwisj', inv. 11.84.13, Rogers Fund, 1911, Metropolitan Museum of Art; 'Jonge man die een derwisj bezoekt', inv. OA 7097, Musée du Louvre, in: RICHARD 1997, cat. 124; 'Jongeling die kluizenaars bezoekt', inv. J.6.9, India Office Library, Londen, in: ROBINSON 1976, cat. 111; 'Jonge man ontmoet oude kluizenaar', album, inv. 1638, Gulistan Palace Library, Teheran, in: RAJABI 2005, p. 521; 'Jongeling en dichter', Keir Collection, Richmond, Surrey, in: CANBY 1996, cat. 23.
- 81 VAN PUYVELDE 2005, p. 113–114.
- 82 VAN RUYMBEKE, 2000, p. 153.
- 83 CANBY 1999a, p. 106–107 en SOUDAVAR & CLEVELAND BEACH 1992, p. 269, 272.
- 84 SOUDAVAR & CLEVELAND BEACH 1992, p. 272.
- 85 RICHARD 1997, p. 154. Deze *mathnawî* werd in het Duits vertaald door H. Ethé, zie: HILALI/ETHÉ 1870.
- 86 Ongepubliceerd restauratieverslag van The Ceramic Conservation Studio (L. Bunch), 2000.

III.3 Tegelpaneel met jachttafereel

Isfahan (Iran)(?), 18de of 19de eeuw
 Roosachtige pasta, slib, opaak glazuur
 H. 113,8 cm; B. 90,7 cm; D. 2 cm;
 elke tegel: 22,5 x 22,5 cm
 Aankoop particulier (1972)⁸⁷
 Inv. IS.37

MEKHITARIAN 1976, fig. 65.

Op een kobaltblauwe achtergrond is een jacht uitgebeeld in de *cuerta seca*-techniek, een techniek die ook werd gebruikt voor de twee voorgaande tegelpanelen (cat. III.1 en III.2). Dit tegelpaneel illustreert dat de 17de-eeuwse productie van Isfahan, met haar typische frisse kleuren, ook later nog haar weerklink vond en dat men de *cuerta seca*-techniek nog frequent bleef gebruiken⁸⁸.

De ruiter bovenaan neemt in galop een gazelle⁸⁹ bij de hoorns. De twee ruiters onderaan rijden gewapend met een kromzwaard in de andere richting. Ze viseren een leeuw. Een tweede gazelle vlucht. Links bovenaan draagt een dienaar te voet een prooi over zijn schouder. Zijn hoed doet Europees aan. De drie ruiters dragen een hoofddeksel dat op een kroon lijkt⁹⁰. Bovenaan zijn summere aanduidingen van bergen en gebouwen weergegeven. Overal werden de lege ruimtes opgevuld met plantenmotieven. Hoewel vuurwapens al in de 15de eeuw in Iran werden geïntroduceerd en er zeker al in de 16de eeuw in de kunst werden uitgebeeld⁹¹, dragen deze jagers enkel kromzwaarden. In jachtscènes van de Qadjarperiode komt het vaker voor dat wordt teruggegrepen naar traditionele wapens⁹².

In het Shangri La Center for Islamic Arts and Cultures in Honolulu wordt een verwant tegelpaneel met jachttafereel bewaard⁹³. Een centrale ruiter jaagt er, gewapend met een speer, op gazellen, terwijl jagers te voet pijl en boog hanteren. Een dienaar voert, zoals op het Brusselse paneel, een prooi mee over zijn schouder. De centrale ruiter draagt een vergelijkbaar kroonachtig hoofddeksel en de jagers te voet soortgelijke Europees aandoende hoeden. In de online database van de Shangri Lacollectie wordt dit tegelpaneel gedateerd

in de 19de eeuw. Net zoals op dit Brusselse paneel, wijzen kenmerken zoals de gezichten met grote, zwart omrande ogen en zware wenkbrauwen en het halflange haar dat deels tegen de slapen valt inderdaad in de richting van de Qadjarperiode (1794–1925). Toch vinden we bijvoorbeeld op schilderijen uit de latere Zandperiode (1750–1794) of de late 18de eeuw dergelijke kenmerken eveneens terug⁹⁴. De vrij grove siermotieven op de kleding van de figuren herinneren bovendien aan enkele tegelpanelen, die worden gedateerd in de 18de eeuw, zoals een tegelpaneel in het Louvremuseum⁹⁵ en een ander in de Moserverzameling van het Historisches Museum in Bern⁹⁶ (zie ook cat. III.2).

Wij opteren daarom voor een voorzichtige datering in de 18de of 19de eeuw. [A.V.P.]

BEWARINGSSTAAT

Goed. De twintig tegels zijn origineel; dertien tegels hebben breuken; bijna alle tegels hebben afgeschilferde boorden; vijf tegels hebben ontbrekende delen (eerste, tweede en derde van de tweede horizontale rij, laatste van de vierde horizontale rij, eerste links van de onderste rij). In 2000 werd het tegelpaneel behandeld⁹⁷. [A.V.P.]

87 Naar verluidt verwierf de vorige eigenaar het paneel uit de voormalige Hagop Kevorkianverzameling (archief KMKG, dossier nr. 6669).

88 Voor de Qadjarperiode, zie bijvoorbeeld: SCARCE 1979a, p.76. We danken prof. dr. A. De Moor en prof. dr. P. Simoens, UGent, voor de identificatie van de gazelle.

90 Dit type kroon is uitgebeeld op het schilderij 'Koning Hormuzd met volgelingen', gesigneerd door Mirza Baba en gedateerd 1204 (1789–1790), in: FALK 1973, cat. 2.

91 LUSCHEY-SCHMEISSER 1978, p. 78.

92 LUSCHEY-SCHMEISSER 1978, p. 78–79.

93 Inv. 48.10 (<http://www.shangrihawaii.org/Islamic-Art-at-Shangri-La/Search-The-Collection>, geraadpleegd op 29 augustus 2011).

94 Bijvoorbeeld in FALK 1973: 'Portret van een jonge Zandprins', gedateerd 1208 (1793–1794) (cat. 1), *Koning Hormuzd met volgelingen*, gesigneerd door Mirza Baba en gedateerd 1204 (1789–1790) (cat. 2), 'Wijn drinkende minnaars', late 18de eeuw (cat. 6) en 'Minnaars met een fles wijn' (late 18de eeuw) (cat. 7).

95 'Mannen en jongeren aan de oevers van een rivier', Inv. MA0690, Louvre, Parijs (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Men_river_Louvre_MA0690.jpg, geraadpleegd op 29 augustus 2011).

96 BALSIGER & KLÄY 1992, p. 156. Dit tegelpaneel zou afkomstig zijn uit een hamam in Isfahan.

97 Ongepubliceerd restauratieverslag van The Ceramic Conservation Studio (L. Bunch), 2000.





IS.7828

III.4 Tegel met dame en dienaressen

Teheran (Iran), ca. 1880–1900
Fritpasta, boorden in een mal gevormd, slib,
onderglazuurschildering
45 x 45 x 3 cm
Aankoop (1945)
Inv. IS.7828

MEKHITARIAN 1976, p. 80, fig. 64; AZARNOUSH-
MAILLARD 1978, p. 9, fig. 54.

De tegel is versierd met een bijzonder fijne onderglazuurschildering. Een dame, mogelijk een prinses of favoriete dame uit de koninklijke harem, en twee dienaressen zijn nagenoeg symmetrisch in een medaillon voorgesteld. Ze beantwoorden aan de schoonheidsnormen van de Qadjar-tijd: ze hebben volle, ovale gezichten, grote, met kohl omrande ogen, zware

wenkbrauwen die boven de neusbrug samenkomen en net erboven een kleine tatoeage. Hun kleding volgt de mode van de eerste helft van de 19de eeuw, zoals die vooral voorkomt op olieverfschilderijen uit de regeringsperiode van Fath Ali Shah (r. 1797–1834)⁹⁸. De dame in het midden draagt een wijde rok die tot op de voeten reikt en die versierd is met kleine motiefjes en sierboorden, waarop parels en misschien ook edelstenen genaaid lijken. Ook haar strakke, nauwsluitende jasje en ceintuur lijken getooid met parels en edelstenen. Aan de gordel hangt een bijpassende sjaal naar beneden. Haar hoofd is bedekt met een rond kapje, waarop een aigrette prijkt en waaraan een lange sjaal is bevestigd. Deze bedekt haar weelderige haardos. Dit kapsel behoort eveneens tot de mode van de tijd⁹⁹. Ze draagt halskettingen en haarjuwelen. Het overvloedige gebruik van

juwelen op lichaam en kleding was eigen aan de favoriete vrouwen uit de koninklijke harem en het was een middel voor de Qadjarheersers om zich van hun onderdanen te onderscheiden¹⁰⁰. De dienaressen dragen wijde broeken, eveneens in combinatie met nauwsluitende korte jasjes, die zijn afgewerkt met een gordel en een vooraan neerhangende sjaal.

Bloemen en vogels, weergegeven in zachte, waterige kleuren tegen een kobaltblauwe achtergrond, omringen de dames. De omkadering van het tafereel doet Europees aan. Ze bestaat uit een gelobd medaillon en boorden in reliëf, versierd met witte parellijsten, bladranken en vlechtwerk tegen een donkerbruine achtergrond. Dit soort uitgebreide omljstingen werden mogelijk gekopieerd van 19de-eeuwse westerse fotolijsten¹⁰¹. We vinden

ze herhaaldelijk terug op tegels die werden vervaardigd, en vaak gesigneerd, in het atelier van de ceramiekkunstenaar Ali Muhammad Isfahani (werkzaam in de tweede helft van de 19de eeuw)¹⁰². De productie van deze artiest is voor de ceramiekunst van de Qadjarperiode tot nu toe het best bestudeerd¹⁰³. Ali Muhammad Isfahani kwam uit Isfahan en was minstens tussen 1884 en 1894 aan de slag in Teheran, waar hij werk van hoogstaande kwaliteit afleverde en een succesvolle carrière maakte¹⁰⁴. Hij installeerde zijn atelier in de tegelbakkerswijk in het zuiden van de stad¹⁰⁵. Hij was bedreven in meerdere stijlen. Zo zijn uit zijn atelier nabootsingen van taferelen uit de Safawidische periode bekend¹⁰⁶, tegels in de Qadjarstijl zoals de hier besproken tegel, en tegels met genretaferelen¹⁰⁷. Behalve met onderglazuurbeschildering was hij ook vertrouwd met de techniek van de *cuerda seca*-beschildering¹⁰⁸ en experimenteerde hij met lustreversiering¹⁰⁹. Zijn ceramiek onderging eveneens Europese invloeden. Behalve de al vermelde medaillons en boorden in reliëf waarmee hij taferelen omsloot, gebruikte hij ook perspectief en arceringen om schaduw of volume weer te geven¹¹⁰. Of de tegel van het Jubelparkmuseum aan hem mag worden toegeschreven is echter niet zeker. We zien slechts in geringe mate fijne arceringen die schaduw en volume geven aan het jasje van de dame in het midden. In het werk dat Ali Muhammad signeerde, komt het gebruik van schaduwwerking overvloediger voor¹¹¹. Het kleurgebruik zou ook niet helemaal overeenkomen met het werk van Ali Muhammad. Op de Brusselse tegel zijn ze minder levendig en helder¹¹². Toch is de weergave van de boord heel gelijkend aan andere werken uit het atelier van Ali Muhammad¹¹³ en moeten we ons misschien afvragen of de verschillen qua kleur en arceringen niet te wijten zijn aan verschillende fases in zijn werk¹¹⁴.

Volgens Watson zou hij niet de enige zijn geweest die in deze stijl werkte, daar pottenbakkers en tegelmakers die signeerden met 'Ustad Safar Ali' en 'Husayn' erg gelijkend werk hebben geproduceerd¹¹⁵. In het Hetjens Museum in Düsseldorf werd in 1973 een schaal tentoongesteld die gesigneerd is 'Ustad Safar Ali' en waarop dames zijn uitgebeeld die van hetzelfde type zijn als de dames op onze tegel¹¹⁶. Tal van tegels met onderglazuurbeschildering in deze stijl zijn, naast de toen gangbaardere technieken van tegelmozaïek en *cuerda seca*, nog steeds bewaard in het Gulistan-paleis in Teheran¹¹⁷, in het Moqadam Museum in Teheran en in westerse

verzamelingen¹¹⁸. Watson beschouwt het werk van Ali Muhammad als een kunstschoolproductie en als een Iraanse exponent van een heropleving van de traditionele ambachten zoals je die in zijn tijd ook terugvond in het Westen¹¹⁹. Kunstonderwijs in westerse zin bestond in Teheran inderdaad vanaf 1861 op het gebied van de schilderkunst¹²⁰.

De Brusselse tegel en die uit de ateliers van Ali Muhammad Isfahani en zijn Teheraanse collega's uit dezelfde periode zijn voorbeelden van de heropleving van de traditionele tegelvervaardiging onder Nasir al-Din Shah (r. 1848–1896), die zich uitte in het materiaalgebruik, de technieken en stijl. Hoewel de ceramiekproductie in de Qadjarperiode een algemene achteruitgang kende ten gevolge van de concurrentie van importstukken uit Europa, Rusland en China¹²¹, werd de tegelproductie toch gestimuleerd door de bouwprogramma's van de Qadjarvorsten, vooral van Fath Ali Shah (r. 1797–1834) en Nasir al-Din Shah (r. 1848–1896)¹²². Omdat de belangrijkste opdrachtgevers in Teheran woonden, vestigden de beste Iraanse ambachtstlui zich in de hoofdstad¹²³. Onder de klanten waren ook heel wat westerlingen die om allerlei redenen in Teheran verbleven, onder wie diplomaten, leraars, militaire adviseurs, en die graag afzonderlijke tegels zoals het Brusselse voorbeeld als 'souvenir' naar Europa meebrachten¹²⁴. [A.V.P.]

BEWARINGSSTAAT

Tegel in twee delen, met oude restauratie (verlijming) in rechter bovenhoek. In 2000 werd de tegel behandeld¹²⁵. [A.V.P.]

98 Onder meer: FALK 1973, cat. 24, 32 en 33; SCARCE 1987a, p. 52–54 en SCARCE, 1987b, p. 165.

99 SCARCE 1987a, p. 54. Gelijkoortige voorbeelden in: FALK 1973, cat. 19, 20, 21 en 31. In de meeste voorstellingen uit de periode hangt het enorm lange haar niet in lokken, maar in vlechten naar beneden, zie ook: FALK 1973, cat. 18, 23, 24, 32, 33, 35 en 38.

100 SCARCE 1987a, p. 49.

101 Mededeling van J. Scarce in een e-mail van 3 maart 2011, waarvoor onze hartelijke dank.

102 Onder meer SCARCE 1976, p. 282, fig. 6 en 7.

103 Vooral Jennifer Scarce voerde hiervoor pionierswerk uit (SCARCE 1976, p. 278–279). Zie ook VOIGT 2002. Het werk van Ali Muhammad Isfahani werd 'ontdekt' door majoor-generaal Sir Murdoch Smith, directeur van het Perzische Telegrafiedepartement (van 1865 tot 1888) en directeur van het toenmalige Edinburgh Museum of Science (van 1885 tot 1900). Dankzij zijn geschriften kon Scarce de biografie van Ali Muhammad gedeeltelijk reconstrueren (SCARCE 1976, p. 278). Murdoch Smith moedigde de kunstenaar aan, plaatste bestellingen bij hem en vroeg hem om een traktaat over de vervaardiging van tegels en vaatwerk te schrijven. Dit traktaat verscheen in Engelse vertaling in 1888 onder de titel *On the Manufacture of Modern Kashi Earthenware*

Tiles and Vases (SCARCE 1976, p. 278). De Engelse tekst werd opnieuw gepubliceerd in: FLOOR 2003, p. 421–430.

104 SCARCE 1976, p. 278; TROALEN & REICHE 2010, p. 119.

105 SCARCE 1976, p. 285; SCARCE 1979a, p. 78.

106 Bijvoorbeeld twee tegels met jongelui die poëzie lezen in een boomgaard, 1884, inv. 511.1889 en 512.1889, V&A Museum, Londen (SCARCE 1976, p. 278–279, fig. 1 en p. 286), die hij vervaardigde naar een Safawidisch tegelpaneel dat nu in het Louvre wordt bewaard (inv. OA3340, <http://mini-site.louvre.fr/trois-empires>, geraadpleegd op 5 juni 2012).

107 Een reeks van 25 tegels in het Ethnologisches Museum in Berlijn, inv. IB 9376–IB 9400, in: VOIGT 2002.

108 SCARCE 1979a, p. 78.

109 SCARCE 1976, p. 283–285, fig. 10.

110 SCARCE 1976, p. 281–283.

111 Mededeling van J. Scarce in e-mail van 2 maart 2011, waarvoor dank.

112 Idem.

113 Bijvoorbeeld tegel met Bahram Gur op jacht, inv. A.1888.105, National Museums Scotland, in: TROALEN & REICHE 2010, fig. 6). Met dank aan dr. F. Voigt, senior curator, National Museums Scotland, om ons hierop te wijzen.

114 Dit leerden wij uit een gesprek met dr. F. Voigt, senior curator, National Museums Scotland, op 31 mei 2012. Hierbij wil ik haar hartelijk danken voor de meegedeelde informatie en bevindingen.

115 WATSON 2006, p. 341 (met vermelding van voorbeelden).

116 *Islamische Keramik* 1973, cat. 434.

117 SCARCE 1979a, p. 78, 83–84; SCARCE 1979b, p. 637–638.

118 Bijvoorbeeld een tegelensemble in het Detroit Institute of Arts, inv. 54.194 (<http://www.dia.org/object-info>, geraadpleegd op 5 juni 2012). Van Ali Muhammad Isfahani worden tegels bewaard in het Victoria & Albert Museum in Londen, in het Royal Museum of Scotland (SCARCE 1976, Table 1, p. 286–288) en in de Henri Moserverzameling in het Historisches Museum in Bern (BALSIGER & KLÄY, 1992, p. 156, fig. 1–3). Tegelbekledingen uit zijn atelier sieren twee open haarden in het oriëntalistische huis (genaamd Olana) van de 19de-eeuwse schilder Edwin Church, dat zich nabij New York bevindt (www.saudiaramcoworld.com/issue/200506/a.treasure.house.on.the.hudson.htm, geraadpleegd op 5 juni 2012).

119 WATSON 2006, p. 340–341.

120 Vanaf 1861 stichtte de schilder Sani' al-Mulk na zijn terugkeer uit Europa de zogenaamde Vrije Schilderschool in Teheran, waar schilderkunst in de stijl van westerse academies werd onderwezen. Deze school werd later opgenomen in de *Dār al-Funūn* (Polytechnische school). Een School van Schone Kunsten en School van Schilderkunst werd in 1911–1912 opgericht. Behalve in schilderkunst, werd er onderricht verzorgd in sculptuur, tapijtknopen, houtsnij kunst, tekenen en later ook lithografie (EKHTIAR 1998, p. 59, 61; FLOOR 1999b, p. 131). Ondanks het 'academiseren' van de kunst (vooral de schilderkunst) in de laatste decennia van de 19de eeuw, zou de traditionele leertijd bij een meester niet helemaal zijn verdwenen in Iran (EKHTIAR 1998, p. 62).

121 FLOOR, 2003, p. 79.

122 SCARCE 1979a, p. 75, 79–85; SCARCE 1979b, p. 635–641; FLOOR 2003, p. 75–77.

123 FLOOR 2003, p. 65.

124 Dit werd bevestigd door J. Scarce in een e-mail van 2 maart 2011, waarvoor dank. Behalve de Brit Sir Murdoch Smith kocht bijvoorbeeld ook de Duitse oriëntalist en verzamelaar Friedrich Sarre (1865–1945) in 1898 een reeks tegels in het atelier van Ali Muhammad, die hij schonk aan het Ethnologisches Museum van Berlijn (VOIGT 2002, p. 17). Ook de Fransman Albert le Maire, muzikleraar aan de *Dār al-Funūn*-school, kocht in 1884 werken bij hem aan (SCARCE 1976, p. 278 en voetnoot 4; SCARCE 1979b, p. 638).

125 Ongepubliceerd restauratieverslag van The Ceramic Conservation Studio (L. Bunch), 2000.

Vaatwerk uit de Safawidische periode

Het vaatwerk uit de Safawidische periode, onder meer schalen, flessen, kommen, *kendî's* (letterlijk 'waterpotten'¹²⁶) en vazen met meerdere tuiten, illustreert hoe het decor is geëvolueerd van een ceramiekproductie die verder nauwelijks bekend is vanwege het ontbreken van archeologische getuigenissen. Osmaanse en Chinese invloeden hebben hun stempel gedrukt op deze ceramiek. In de 17de eeuw, toen de Safawidische macht werd geconsolideerd, heeft een nieuwe stijl vorm gekregen. De pottenbakkers bleven echter blauw-witmotieven van het einde van de Mingperiode en het begin van de Qingdynastie overnemen. De Verenigde Oost-Indische Compagnie (de VOC), de belangrijkste van alle Europese compagnieën, speelde hierin een niet te onderschatten rol. Meer nog dan de Osmaanse, leek de Safawidische vraag naar Chinees porselein, zowel van het hof als van de handel, nooit verzadigd te raken. Het ging zelfs zo ver dat, toen de Chinese productie een dieptepunt meemaakte tussen het einde van de Mingdynastie (1644) en de heropening van de pottenbakkersovens van Jingdezhen in 1683, voor bestellingen van de VOC een beroep werd gedaan op de Iraanse productie van Kirman en omgeving. De ondergang van de centrale macht aan het einde van de 17de eeuw komt tot uiting in meer stereotiepe decors. De verscheidenheid aan vormen neemt echter toe op het ritme van lokale of Europese bestellingen. Gele en rode hoogsels verlevendigen het blauw en wit. Mooie monochrome decors en een kortstondige heropleving van de lustre-techniek vervolledigen het Perzische repertoire net voor de dramatische verovering door de Afghanen. [Y.C.]

126 In het Sanskriet, in: CROWE 2002, p 98.

III.5 Kan in blauw-en-wit

Iran, Safawidische periode
Fritpasta, zwarte en blauwe beschildering onder
transparant glazuur
H. 15 cm; ø basis 8,7 cm; ø opening 6,9 cm;
ø buik 13 cm
Aankoop Kunsthandel (1941)
Inv. IS.6602

MEKHITARIAN 1976, fig. 54.

De kan heeft het klassieke profiel van de 15de-eeuwse Perzische bronzen exemplaren, maar met een Europese inbreng als gevolg van de commerciële uitwisselingen met Europa. Het decor vertoont florale motieven die typisch zijn voor de tweede helft van de 17de eeuw. Boven aan de hals loopt een strook met elkaar overlappende cirkelsegmenten. Verder is de hals versierd met groepjes van twee kruisen, afgewisseld met ruiten. De registers zijn door enkele of dubbele zwarte lijnen gescheiden. Gestileerde blaadjes in Chinese stijl vormen een krans rond de schouder. Op de buik wisselen vier grote bloemen af met twee kruisen boven elkaar. Vijf stroken cirkeltjes vervolledigen het decor aan de basis, die gepolijst werd. In het midden van de basis steken vier zwarte lettertekens(?) af tegen de restanten van het witte opake glazuur. De rozige pasta, die aanleunt bij terracotta, is gemagerd. Het kobaltblauw is tijdens het bakproces uitgelopen. [Y.C.]

III.6 Fles in blauw-en-wit

Iran, einde 17de–begin 18de eeuw(?)
Fritpasta, blauwe beschildering onder
transparant glazuur
H. 17,5 cm; B. 15 cm; D. 6,5 cm
Aankoop kunsthandel (1947)
Inv. IS.8263

MEKHITARIAN 1976, fig. 58; AZARNOUSH-
MAILLARD 1978, p. 9, fig. 44.

Het on-Iraanse karakter van de fles in blauw en wit moet gezien worden in het licht van de contacten met en de vraag van de Europese markt, in het bijzonder van de Verenigde Oost-Indische Compagnie. Europese jeneverflessen van steengoed werden in China en vervolgens in Iran nagebootst. Hun oorspronkelijk vierkante vorm werd meer gedrongen en de schouders werden afgerond. Bij deze fles loopt de vorm bovendien mooi gestroomlijnd door

tot aan de platte basis. De twee omegavormige panelen zijn opgevuld met kronkelende ranken rondom een grote bloem met twee knoppen en twee blaadjes. Een strook bloemen vervolledigt de decoratie onderaan. Op de rand van de fles loopt een witte band met ruitenparen tussen twee banden met blauwe ruiten, die een kruispatroon creëren. Boven aan de fles is er een korte hals. Op de geglazuurde basis zijn twee verticale lijnen verbonden door een paraaf, mogelijk een signatuur. [Y.C.]

III.7 Schaal in blauw-en-wit

Iran, 17de eeuw
Roodachtige pasta, beschildering in blauw en zwart
onder transparant glazuur
H. 5 cm; ø basis 11,5 cm; ø opening 27,8 cm
Aankoop kunsthandel (1947)
Inv. IS.8264

MEKHITARIAN 1976, fig. 56; AZARNOUSH-
MAILLARD 1978, p. 9, fig. 43.

Deze schaal in blauw en wit verwijst met haar decoratie naar de schalen van het Chinese exportporselein, dat 'Kraakporselein' wordt genoemd. De kwaliteit van het glazuur en van het decor wijst op een provinciale, meer volkse productie, die zich onderscheidt van het verfijnde werk uit de omgeving van de stad Kirman. De boord van de schaal is wit. De rand is versierd met een kruisjespatroon. Een witte cirkel op de schaalwand omgeeft de centrale scène. Hierin zijn enkele min of meer vervormde elementen uit het decor van het Kraakporselein te zien. De omkadering bestaat uit tien smalle paneeltjes met accoladevormige randen die met kleine voluten versierd zijn. Naar het midden toe voegen zich hier andere grillige voluten bij, naast een rots waarop een vogel met lange staart staat. Een tweede vogel wendt zich naar hem toe. Ze zijn omgeven door bladeren en bloemen. Rechts van de tweede vogel vullen een eiland met twee pagoden en enkele wolken het landschap aan. Aan de buitenkant van de schaal accentueert een bijna zwarte, cirkelvormige lijn de onderzijde van de rand. Een andere lijn omgeeft een fries van concentrische golven in Chinese stijl naar de basis van de schotel toe. In het midden onderaan staat een signatuur op het gecraqueleerde witte glazuur. Ze is samengesteld uit gearceerde lijnen door een paraaf heen. Dit object werd behandeld in het ceramiekatelier van de KMKG (I. Rosati). [Y.C.]



IS.6602



IS.8263



IS.8264

IS.6602 (detail van binnenzijde van de basis)



IS.8263 (detail met signatuur)



IS.8264 (detail met signatuur)



III.8 Kom in *Kubachi*-stijl

Iran, einde 16de eeuw

Rozige pasta, deklaag, beschildering in kobaltblauw en olijfgroen onder transparant glazuur

H. 12,5 cm; ø opening 26 cm; ø basis 8,5 cm

Aankoop kunsthandel (1947)

Inv. IS.8269

De vogel in het midden van de kom en de vier paneeltjes eromheen echoën motieven uit het 'Kraakporselein', het blauw-witte Chinese exportporselein dat werd uitgevoerd naar het Euraziatische Westen. Aan de buitenzijde is de rand versierd met een dubbele blauwe lijn. De versiering daaronder, bestaande uit blauwe ruiten in een donkerbruin netwerk, doet aan een textielpatroon denken. Een blauwe cirkel boven op een onregelmatige witte cirkel is aangebracht op de rozige pasta van de basis zonder glazuur of merkteken. De naam *Kubachi* werd gegeven aan de Perzische ceramiek die men aan het einde van de 19de eeuw ontdekte in de woningen van de gelijknamige stad in het Kaukasische Dagestan. Waarschijnlijk werd deze ceramiek echter meer zuidwaarts, in de streek van Tabriz in het Perzische Azerbaïdjan geproduceerd. De kom werd behandeld in de Ceramic Conservation Studio (L. Bunch). [Y.C.]

IS.8269



III.9 Gombrunschaaletje

Iran, 17de eeuw

Fijne, compacte en witte pasta, beschilderd in kobaltblauw en zwart onder transparant glazuur

H. 6,4 cm; ø opening 18 cm; ø basis 7,1 cm

Inv. IS.4636

MEKHITARIAN 1976, fig. 59; AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 9, fig. 46.

De flinterdunne wand is opengewerkt en de gaatjes zijn met kleurloos en transparant glazuur opgevuld. Negenentwintig groepjes van vier zwarte streepjes accentueren de rand van de witte kom.

Een rozet met elf blaadjes siert de bodem. Op het verheven gedeelte in het midden is een zwart kruisvormig motief te zien. Aan de onderkant is de kom hier lichtjes ingeduwd. Dit detail is een nabootsing van een eigentijdse Chinese techniek uit het midden van de heerschappij van keizer Kangxi (1662–1722). De benaming 'Gombrun', die lange tijd gangbaar was voor dit opvallende vaatwerk, werd geplukt uit een commentaar van een 17de-eeuwse reiziger die deze ceramiek vergeleek met de Europese *pâte tendre*. Gombrun, het huidige Bandar Abbas, was evenwel een haven en geen productiecentrum. Zoals bij het merendeel van de Safawidische ceramiek, is het onmogelijk de precieze productieplaatsen te bepalen. [Y.C.]

IS.4636





IS.5000



IS.5001

Aquamanile, figurine en eeltrasp

III.10 Aquamanile in de vorm van een ram

Iran, 17de–19de eeuw
Fritpasta, blauwe en zwarte beschildering onder
transparant, lichtgroenachtig glazuur
H. 16,5 cm; B. 18 cm; D. 7,5 cm
Schenking Swalué (1914)
Inv. IS.5000

Deze ram heeft grote spiraalvormige hoorns. De richting van de spiralen is echter tegengesteld aan deze die de dieren in realiteit hebben¹²⁷. Tussen de hoorns bevindt zich een soort kroontje met oorspronkelijk vijf punten en een gaatje in het midden, waarlangs een vloeistof kon lopen. Op de kop zijn ogen, wenkbrauwen en beharing(?) in zwart aangeduid. In de bek is een opening waarlangs een vloeistof kon worden uitgegoten. Rond de nek en op de borst loopt een verdikking in de vorm van een kraag. Op de rug staat een soort tuitje, voorzien van zes punten en van een gaatje waarlangs een vloeistof kon worden ingegoten. De blauwe verticale lijnen kunnen een aanduiding zijn van lange beharing. De staart is erg breed zoals bij een vetstaartschaap, waarvan er verschillende soorten in Iran leven (bijvoorbeeld Karakul of Awassi)¹²⁸. [A.V.P.]

BEWARINGSSTAAT

Oude breuklijnen rond de hals en aan de rechterpoot. Hoorns en kroontje werden in het verleden gekleefd. Eén hoorn en één poot zijn vastgehecht met metalen krammen. De ram werd in 2000 behandeld¹²⁹. [A.V.P.]

III.11 Leeuw of mopshond(?)

Iran, 18de–19de eeuw
Fritpasta, blauwe en zwarte beschildering onder
transparant, lichtgroenachtig glazuur
H. 16 cm; B. 17 cm; D. 8 cm
Schenking Swalué (1914)
Inv. IS.5001

AZARNOUSH-MAILLARD 1978, p. 10, fig.52.

Dit diersculptuurkje heeft een ronde kop met kleine, spitse oren, zwarte, menselijk aandoende ogen en wenkbrauwen en een brede, half openstaande bek. Rond de nek en vooraan op de borst loopt een verdikking als een kraag, zoals we ook kunnen zien op de aquamanile in de vorm van een ram (inv. IS.5000). Een lange staart ligt omgekruld op de rug. De poten zijn onderaan vrij breed en vertonen inkepingen,

die kunnen verwijzen naar klauwen. Door het robuuste lichaam en de staart die op de rug rust, doet het gestileerd weergegeven dier denken aan een Chinese mopshond, maar het zou ook een leeuw kunnen zijn¹³⁰. Behalve het gezicht en de onderkant van de poten, is het dier beschilderd in kobaltblauw, waarop zwarte stippen en bloempjes zijn geschilderd. De voeten zijn ongeglazuurd gebleven.

De vrij zwaar getekende zwarte ogen en in elkaar overlappende wenkbrauwen herinneren aan deze op de portretschilderijen van het einde van de 18de en de 19de eeuw, waardoor we geneigd zijn dit sculptuurkje in die periode te situeren. In het Louvre wordt een 19de-eeuws diersculptuurkje van staal bewaard¹³¹ waarvan de ronde kop met spitse oortjes, brede mond en snor verwant zijn aan dit Brusselse exemplaar in ceramiek. [A.V.P.]

BEWARINGSSTAAT

Drie poten werden gekleefd, het linkeroortje en de helft van de onderlip werden vervangen. Een gat in de buik. Het sculptuurkje werd in 2000 behandeld¹³². [A.V.P.]

III.12 Eeltrasp

Iran, einde 17de–19de eeuw

Fritpasta, blauwe beschildering onder transparant, lichtgroenachtig glazuur

H. 5,5 cm; B. 11 cm; D. 5 cm

Schenking Godtschalck (1915)

Inv. IS.G.680

Ongepubliceerd

Deze eeltrasp heeft de vorm van een liggende vogel. De kam op de kop en de forse snavel verwijzen naar een hoendervogel¹³³. De oogjes lijken wat laag geschilderd. De vleugels vertonen een versiering van korte gebogen lijntjes en parallelle lijnen die de veren aanduiden. Midden op de rug loopt een golvend lijntje. De rand onderaan is versierd met kleine, boogvormige motiefjes. De onderzijde is ruw, zodat het object gebruikt kon worden om eelt op voeten of handen weg te schuren. De eeltrasp was een toiletartikel dat men kon meenemen naar de hamam.

In het Hetjens Museum in Düsseldorf¹³⁴ en het Victoria & Albert Museum in Londen¹³⁵ worden soortgelijke exemplaren bewaard. Crowe catalogiseert het Londense exemplaar in de periode van het einde van de 17de tot het eerste kwart van de 18de eeuw¹³⁶. In de catalogus *Islamische Keramik* van het Hetjens Museum wordt het daar bewaarde stuk gesitueerd in de 18de–19de eeuw¹³⁷. [A.V.P.]

127 We danken prof. dr. A. De Moor en prof. dr. P. Simoens, UGent, voor deze opmerking.

128 Dit werd ons bevestigd door prof. dr. A. De Moor en prof. dr. P. Simoens, waarvoor dank.

129 Ongepubliceerd restauratieverslag van The Ceramic Conservation Studio (L. Bunch), 2000.

130 Met dank aan prof. dr. A. De Moor en prof. dr. P. Simoens, UGent, voor deze suggesties.

131 http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Felin_iran.JPG (geraadpleegd op 24 september 2012).

132 Ongepubliceerd restauratieverslag van The Ceramic Conservation Studio (L. Bunch), 2000.

133 Met dank aan prof. dr. A. De Moor en prof. dr. P. Simoens, UGent, voor deze suggesties.

134 Inv. 12375, in: *Islamische Keramik* 1973, cat. 413.

135 Inv. 1020d–1876, in: CROWE 2002, cat. 536.

136 CROWE 2002, cat. 536.

137 *Islamische Keramik* 1973, cat. 413.

IS.G.680



Metaalkunst



IS.ET.45-56 1/2 en 2/2

III.13 Twee duiven

Iran, 19de-begin 20ste eeuw

Staal, inlegwerk van messing en zilver

H. 22,3 cm; B. 24 cm; D. 9,5 cm (IS.ET.45-56 1/2)

H. 22,5 cm; B. 21,5 cm; D. 12 cm (IS.ET.45-56 2/2)

Aankoop kunsthandel (1945)

IS.ET.45-56 1/2 en 2/2

DESTRIÉE & VANDEN BERGHE 1971, cat. 139–140;

MONTGOMERY-WYLAUX 1978, fig. 26-27.

De ene duif (inv. IS.ET.45-56 1/2) heeft een volle borst en een rechtopstaande waaiervormige staart, die misschien verwijst naar een pauwstaartduif. De borst is versierd met een medaillon met arabeskmotieven. De vleugels

zijn omrand door een decoratieve boord met golfmotiefjes. Een deel van de vleugels vertoont een gedetailleerde weergave van de veren. Het andere deel is verdeeld in langwerpige compartimenten, net als de rechtopstaande staart. De kop heeft ingelegde oogjes en fijne parallelle golvende lijntjes. De andere duif (inv. IS.ET.45-56 2/2) heeft een minder geprotonceerde borst, die eveneens is versierd met een medaillon met arabesken. De versiering is iets meer afgesleten. De vleugels zijn omrand met een boord, versierd met stippen. Een deel van de vleugels vertoont veren in de vorm van overlappende schubben, het andere deel is verdeeld in compartimenten. De kop heeft ingelegde oogjes en een gedetailleerde weergave

van veertjes, omrand door een decoratieve boord met stippen. Van de kop naar de vleugels slingeren decoratieve motiefjes.

Er bestonden twee technieken om het staal in te leggen met goud-, zilver- of messingdraad. Volgens de eerste methode (*tah-i nishān*) werden lijnen of punten in het staal gegraveerd, waarna de metaaldraad in de gegraveerde lijnen of holtes werd gehamerd. Het geheel werd achteraf gepolijst¹³⁸. De tweede methode wordt de *kufṭgari*-techniek genoemd. Hierbij werd de oppervlakte van het staal ruw gemaakt. Op de ruwe oppervlakte werd goud-, zilver- of messingdraad in de gewenste vorm gelegd. Op het motief van goud-, zilver- of messingdraad

werd dan gehamerd, zodat het vasthechtte op en zich verbond met de ruw gemaakte stalen ondergrond. Daarna werd het geheel met een agaatsteen gepolijst, zodat het motief en de ondergrond mooi glad en glanzend werden¹³⁹. Op één object konden beide technieken gecombineerd worden¹⁴⁰. De enigszins afgesleten motieven op de tweede duif (IS.ET.45-56 2/2) wijzen wellicht eerder op de toepassing van de *kuftgarī*-techniek. Daar het harde staal moeilijk te bewerken was, werden dergelijke voorwerpen niet overladen met motieven.

Dergelijke duiven, alsook andere dierfiguurtjes in staal, omschrijft men weleens als 'decoratief'¹⁴¹ of als 'functieloos'¹⁴². Volgens Wulff echter worden dergelijke dierfiguurtjes met ingelegde motieven vervaardigd om te worden megedragen op standaarden in processies tijdens de *Muharram*-ceremonies¹⁴³. *Muharram* is de eerste maand van de islamitische kalender. Op de tiende dag (*āshurā*) van deze maand herdenken de sjiitische moslims dat Husayn, de kleinzoon van Muhammad, met zijn metgezellen (het zouden er 72 zijn geweest) werd gedood door het leger van de Umayyadische

kalief Yazid in de slag bij Karbala in 680. De slag van Karbala is het kernthema van de sjiitische islam¹⁴⁴. Ook nu nog worden tijdens *Muharram*-processies standaarden (*'alam*, ter herdenking aan Husayn's militaire standaarden) megedragen, soms met een brede horizontale staaf waarop verschillende metalen voorwerpen zijn bevestigd: grote speerpunten, *pandja's* (handvormige decoraties, die soms als het 'handje van Fatima' worden aangeduid maar ook kunnen verwijzen naar de 'vijf mensen', namelijk Muhammad, Ali, Fatima, Hasan en Husayn), belletjes en dierenfiguren zoals geiten, pauwen en ook duiven zoals onderhavige exemplaren in het Jubelparkmuseum. Wanneer de standaarden worden rondgedragen in de processies, zijn ze soms nauwelijks herkenbaar omdat ze worden 'aangekleed' met ex voto's, zoals stukken stof, spiegels, grote veren, bloemen, lampjes...¹⁴⁵. De sjiitische tradities, en vooral de *Muharram*-processies en *ta'zīyeh*-spelen (of *ta'zīya*, theaterspelen waarbij de slag van Karbala werd nagebootst), hebben een belangrijke rol gespeeld in het overleven van het ambacht van staalbewerking in Iran in de 19de en 20ste eeuw¹⁴⁶. [A.V.P.]

138 BALSIGER & KLĀY 1992, p. 164. Deze techniek wordt ook 'echt damasceren' genoemd (STONE 1999, p. 599).

139 BALSIGER & KLĀY 1992, p. 164; WULFF 1966, p. 41-42. Wulff beschrijft enkel deze tweede methode, die hij met 'damasceren' of 'incrusteren' aanduidt.

140 BALSIGER & KLĀY 1992, p. 164.

141 IVANOV 2007, p. 122.

142 BALSIGER & KLĀY 1992, p. 164.

143 WULFF 1966, p. 41.

144 SCHIMMEL 2003, p. 40-44.

145 CALMARD & ALLAN 1985, 'alam va 'alamat, in: *E.Ir.*, 1/8, p. 785-791, fig. 24 (beschikbaar op www.iranicaonline.org, geraadpleegd op 03.05.2012); SCHIMMEL 2003, p. 51-52; zie ook de foto in CHELKOWSKI 2010, pl.19.

146 ALLAN 2000, p. 22, 27.

IS.ET.45-56 2/2 (detail)



Textiel

III.14 Zijde met het bezoek van Layli aan Madjnun in de wildernis

Yazd (Iran)(?), tweede helft 16de eeuw
Gesigeneerd عمل غياث, 'werk van Ghyath'

Lampasweefsel met gouddraad

H. 71 cm; B. 68,5 cm

Legaat Errera (1929); Errera kocht het aan bij Salzedo in Madrid

Inv. IS.Tx.1504

ERRERA 1927, cat. 324; SCHMIDT 1933, p. 219, p. 220, 221, afb. 171 en 172 (de afbeelding wordt er fout geïdentificeerd als het fragment uit het Danish Museum of Decorative Art in Copenhagen); POPE & ACKERMAN 1938-'39, vol. III, p. 2095, vol. VI, pl. 1039 B; DESTRÉE & VANDEN BERGHE 1971, cat. 100; MEKHITARIAN 1976, p. 146, fig. 121; LAFONTAINE-DOSOGNE 1981, p. 7, 21; SPUHLER 1988, p. 91; BREND 1991, p. 169, fig. 115; CURATOLA 1993, p. 429; SURIANO, CARBONI & PERI 1999, p. 118; VAN RAEMDONCK 2003/2007, p. 27.

Dit weefselfragment geeft een mooi voorbeeld van een Safawidisch textieldessin met een literair thema. Van hetzelfde weefsel bestaan nog minstens zeven andere fragmenten, verspreid over Europa en de Verenigde Staten¹⁴⁷.

Op een kastanjebruine achtergrond wordt met geel, verguld zilverdraad en nauwelijks zichtbaar blauw, wit en roze telkens hetzelfde tafereel uit het romantische dichtwerk 'Layli en Madjnun' voorgesteld, dat teruggaat op de Arabische liefdeslyriek en waarvan Nizami Gandjawi (1141–1209) de beroemde bewerking maakte (zie kadertekst 122).

We zien Layli in een palankijn op een kameel op weg naar haar geliefde Madjnun, die zich in de wildernis heeft teruggetrokken en er vriendschap sloot met de dieren. Zoals op talrijke miniaturen uit dezelfde periode, is Madjnun ook op dit weefsel voorgesteld met een uitgemergeld lichaam en enkel in een lendendoek gekleed. Hij omarmt een gazelle of hert. Dit tafereel wordt op het weefsel herhaald, maar doordat het nu eens naar rechts en dan weer naar links is georiënteerd en doordat het is weergegeven in een levendig en continu landschap, krijgen we niet meteen de indruk van repetitieve rijen.

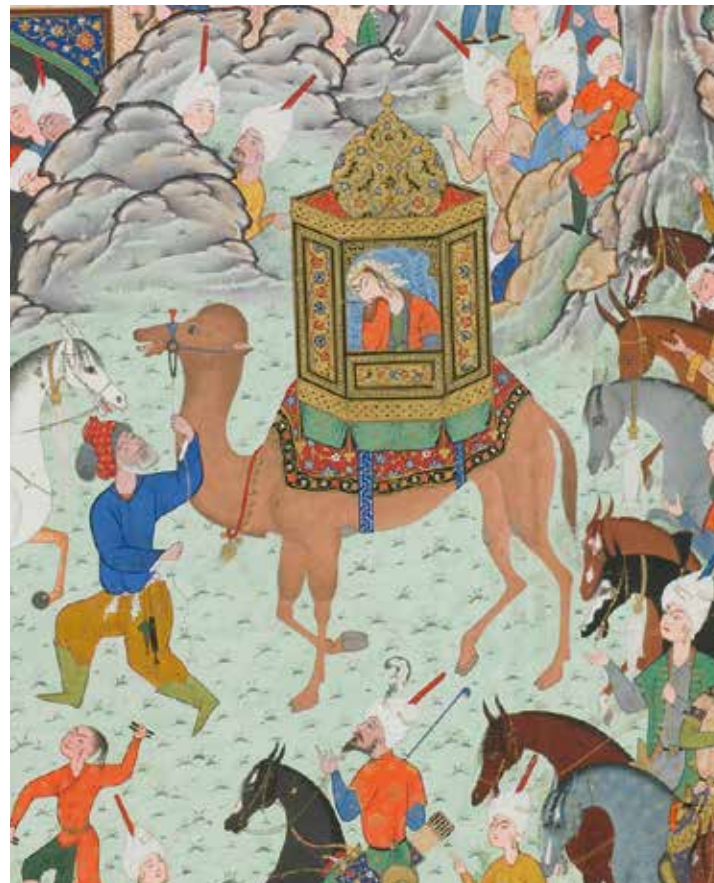
De episode die voorgesteld is op het weefsel en waarin Layli Madjnun in de wildernis gaat bezoeken, komt niet voor in het verhaal van Nizami¹⁴⁸. Maar zowel in de latere bewerking

van Amir Khusraw Dihlawi (1253–1325)¹⁴⁹ als die van Djami (1414–1492)¹⁵⁰ brengt Layli wel een kort bezoek aan Madjnun in de wildernis. De ontwerper van dit weefsel lijkt zich dus eerder op een latere versie te hebben geïnspireerd. Miniaturen met Layli die Madjnun gaat bezoeken, vinden we in manuscripten zowel met de bewerking van Djami¹⁵¹ als met die van Amir Khusraw¹⁵². Voorstellingen waarbij Layli in een palankijn op een kameel is voorgesteld, zagen we tot nu toe echter nog niet op de miniaturen bij de bewerking van Amir Khusraw.

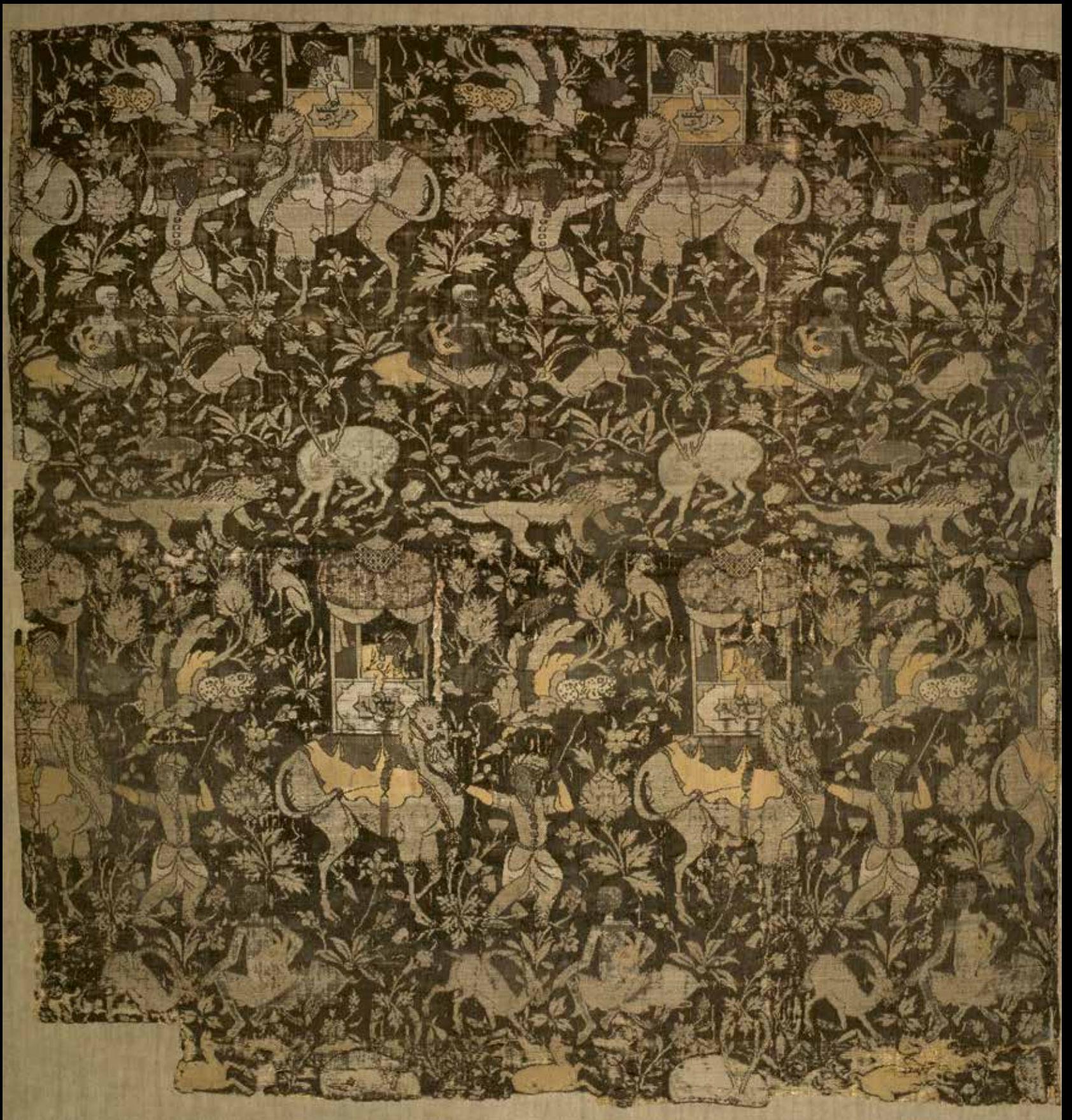
Een miniatuur die de aankomst van Zulaykha in Egypte illustreert uit een ander verhaal van Djami, 'Yusuf en Zulaykha', uit het beroemde *Haft Awreng*-manuscript in de Freer Gallery in Washington D.C., waarschijnlijk vervaardigd

in Mashhad, tussen 1556 en 1565¹⁵³, vertoont frappante gelijkenissen met de afbeelding op het weefsel. Zulaykha is er eveneens licht voorovergebogen voorgesteld in een palankijn op een kameel, die op een vergelijkbare wijze met kleden is bedekt en die geleid wordt door een knecht, uitgebeeld in een soortgelijke houding. De ontwerper van het weefsel werd vrijwel zeker beïnvloed door deze of een verwante voorstelling op een miniatuur.

Op de zijkant van de palankijn staat de signatuur van de ontwerper-wever عمل غياث ('werk van Ghyath'). Het gaat meer bepaald om Ghyath al-Din Ali Naqshband. Hij was geboren in Yazd, ca. 1529–1530, en zeker nog in leven ca. 1593–95¹⁵⁴. Het hoogtepunt van zijn carrière wordt gesitueerd tussen 1560 en 1590¹⁵⁵. Hij is bekend uit een aantal oude bronnen¹⁵⁶, waarin



Detailfoto van miniatuur met de aankomst van Zulaykha in Egypte uit het *Haft Awreng*-handchrift, waarschijnlijk Mashhad, 1556–1565, fol. 100 v., © Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.: Purchase, F.1946.12



hij wordt beschreven als een *naqshband* en als een boeiende, veelzijdige (hij was onder andere ook dichter) en geestige persoonlijkheid. De term *naqshband* kan verwijzen naar verschillende kunsten waarvoor tekentalent vereist is. Met betrekking tot textiel kan het slaan op het brocheren van weefsels¹⁵⁷. Volgens Ackerman verwijst de term naar een ambachtsman die zijde weefsels vervaardigt waarin figuratieve motieven zijn ingeweven en gewoonlijk opgehoogd met metaaldraad¹⁵⁸. Thompson¹⁵⁹ beschrijft de *naqshband* als iemand die de *naqsheh* (of *naqsha*) maakt. De *naqsheh* is een soort model van draden (meer bepaald van trekkoorden en letsen) en kan ook simpel worden genoemd. Het wordt vooraf en apart (niet op het weefgetouw) voorbereid en daarna zodanig op het trekgetouw (meer bepaald aan de harnaskoorden van het patroonharnas) vastgemaakt, dat de simpeljongen de juiste kettingdraden kon opheffen voor het weven van het te herhalen patroon van een complex weefsel¹⁶⁰.

Het vervaardigen van een *naqsheh* vereist een bijzonder grote vaardigheid en concentratie en kan weken in beslag nemen. Dergelijk ontwerp kan niet worden uitgevoerd door een schilder of tekenaar zonder grondige kennis van weeftechnieken. In het productieproces van figuratieve weefsels worden de *naqshbands* dan ook beschouwd als de meest begaafde ambachtslui-kunstenaars¹⁶¹. Voor een goede *naqshband* komt het erop aan om de *naqsheh* zodanig op te bouwen dat bij de geweven stof de indruk wordt vermeden van rechte lijnen tussen patroonrapporten of dessins. De toeschouwer moet als het ware worden uitgedaagd om te vinden waar de tekeningen beginnen en eindigen¹⁶². Het afwisselend naar links en rechts keren van de tekening, zoals op dit weefsel het geval is en waarvoor de grootte van de *naqsheh* moet worden verdubbeld, draagt in belangrijke mate bij tot dit effect.

Mc Williams wees erop dat de signatuur van Ghiyath voorkomt op minstens drie textielsoorten (fluweel, lampas, dubbelweefsel)¹⁶³. Indien Ghiyath inderdaad een *naqshband* was in de betekenis van iemand die simpels maakt, zou hij dus in staat zijn geweest om *naqshehs* te maken voor meerdere textielsoorten.

Sadiq-i Bek (1533–1609), een tijdgenoot van Ghiyath en een tekenaar, schilder en dichter, schrijft in zijn biografieën van dichters, *Madjma' al-Khawāss* ('De verzameling van de elite'), over Ghiyath dat hij (naast andere vaardigheden) in 'de kunst van het ontwerpen en

vervaardigen van zijde weefsels' de 'feniks van zijn tijd' kan worden genoemd¹⁶⁴. Sadiq-i Bek stond tussen 1587 en 1596/97 aan het hoofd van de bibliotheek met atelier (*kitābkhāna*) aan het hof van sjah Abbas in Qazwin¹⁶⁵, maar was in de vroege jaren 1580 in dienst van Ghiyath, verbleef in zijn huis en werd een intieme vriend¹⁶⁶. Het feit dat Sadiq-i Bek een tijdje in dienst was van Ghiyath wijst erop dat deze laatste samenwerkte met vernieuwende en vermaarde kunstenaars. Als *naqshband* was Ghiyath perfect in staat om de ontwerpen of miniaturen van dergelijke tekenaars-schilders te vertalen tot *naqshehs*, die werden bevestigd aan de trekgetouwen, en om het werk van de wevers te superviseren. Schilders-tekenaars ontwierpen al langere tijd dessins voor verschillende taken van de decoratieve kunsten¹⁶⁷. Ook voor de 17de eeuw zijn er aanwijzingen voor een nauwe band tussen schilderkunst en weefkunst. In het Nationaal Museum in Teheran wordt een weefsel bewaard met de signatuur van een befaamde schilder, Mu'in Musawwir¹⁶⁸ (actief tussen ca. 1638 en 1697).

Uit de biografische bronnen over Ghiyath blijkt verder dat zijn talent grote weerklank vond tot bij de heersers van India, Turkestan en Turkije¹⁶⁹. Een aanzienlijke partij van zijn productie maakte deel uit van de diplomatieke geschenken van sjah Abbas aan de Mogholkeizer Akbar tijdens een diplomatieke zending in 1598, wat erop kan wijzen dat hij officieel betrokken was bij de productie van de koninklijke ateliers (*buyūtāt-i saltanatī of kārkhāna's*)¹⁷⁰. Er is ook een kwatrij van Ghiyath bekend waarin hij de sjah er tactvol aan herinnert dat zijn salaris van het voorbije jaar nog niet werd betaald. Het ontvangen van een salaris wijst op een officiële positie. Hij stond ook bekend als een favoriet van sjah Abbas en zou tot het hof en de kring van intimi van de koning hebben behoord¹⁷¹. Het is echter niet duidelijk of hij dergelijke positie bekleedde aan het hof in Qazwin en/of in sjah Abbas' nieuwe hoofdstad Isfahan¹⁷².

Hij werd ook aangesteld als leider (*muqaddam*) van het weversgilde van Yazd¹⁷³. Door zijn commercieel succes verwierf hij grote rijkdom. Hij liet in Yazd een mooie residentie bouwen, waar hij zijn hele leven gewoond zou hebben¹⁷⁴.

Volgens Baker¹⁷⁵ waren er ook in de provinciehoofdsteden koninklijke ateliers opgezet, waar luxeweefsels werden geproduceerd voor het hof en voor export. Floor echter citeert Pietro Della Valle, die in Perzië reisde tussen 1616 en 1623 en die rapporteerde dat de

meeste van deze 'koninklijke' ateliers eigenlijk privéateliers waren die een koninklijk patent hadden dat hun toeliet om kostbare zijden en andere weefsels voor het hof te produceren¹⁷⁶. Ook Thompson vond indicaties dat het hof luxueuze ambachtswerken zoals textiel verwierf uit zowel de koninklijke ateliers (beheerd door de paleisadministratie) als de vrije markt, bij ambachtslui en handelaars die lid waren van gildes¹⁷⁷. Een *naqshband* kon bovendien tegelijk in een hofatelier als in een privaat commercieel atelier werken¹⁷⁸. Ook volgens Neumann en Murza bestonden er tussen de koninklijke werkplaatsen en de (sterk door de staat gecontroleerde) stedelijke beroepsorganisaties relaties voor de werkverdeling en konden delen van de productie van de hofateliers uitbesteed worden aan stedelijke handwerkers¹⁷⁹. Het is dus mogelijk dat Ghiyath opdrachten voor het hof combineerde met werk voor eigen rekening en een functie als leider van het weversgilde. Aangezien een biografische bron vermeldt dat hij zijn hele leven in Yazd woonde¹⁸⁰, is het waarschijnlijk dat het weefsel met Layli en Madjnun daar werd vervaardigd. De faam van Yazd voor het vervaardigen van verfijnde weefsels was al eeuwenoud en de productie van Ghiyath kan worden beschouwd als een hoogtepunt van de textieltraditie van zijn geboortestad¹⁸¹. Hiervan getuigen nog andere weefsels die zijn signatuur dragen en wereldwijd verspreid zijn over verschillende collecties¹⁸². In de verzameling van het Jubelparkmuseum bevindt zich bovendien nog een fluweel (IS.Tx.801, p. 160) dat deel uitmaakte van een weefsel dat zijn signatuur draagt¹⁸³. [A.V.P.]

BEWARINGSSTAAT

Het textiel is zwak en vertoont in de linker benedenhoek een grote lacune (9 x 4,5 centimeter) en aan de zijkanten en in het midden kleinere lacunes en scheuren. Het weefsel heeft zijn polychrome en schitterende effect verloren. Van de oorspronkelijke gouddraad resten enkel kleine sporen op de kerndraad. In 1999 werd het weefsel behandeld in het KIK: oude onjuiste restauraties werden weggenomen en het weefsel werd geconsolideerd¹⁸⁴. [A.V.P.]

TECHNOLOGISCHE ANALYSE

Patroonrapport: H. 77,5 cm; B. 33 cm.

Ketting: basis-: donkerbruine organzinzijde.

Bind-: beige zijde Z-twist. Verhouding: 4 basisdraden voor 1 binddraad (= 1 kettingeenheid). Stap: 4 basisdraden. Dichtheid:

15 kettingeenheden per centimeter.

Inslag: zijde zonder merkbare twist; basis, stelsel I: donkerbruine zijde. Lancé, stelsel II: zilverdraad, zilverlamel in S-winding rond pelzijden kerndraad; stelsel III: pelzijde; stelsel IV: latté en plaatselijk: witte gedubbelde zijde, roze, blauwe en gele zijde. Bepaalde van deze inslagen stellen een latté-inslagstelsel samen, de overige zijn plaatselijk. Verhouding: 1 scheut van elk inslagstelsel (= 1 inslageenheid), Volgorde: normaal. Stap: 2 inslageenheden. Dichtheid: 29 inslageenheden per centimeter.

Weefselstructuur: Basisweefsel: kettingsatijn 5S. Bindkettingstelsel: inslagkeper 4Z.

Zelfkanten: samenstelling: witte organzinzijde en 2 kantdraden. Breedte: 5 mm. Structuur: zoals basisweefsel. [D.D.J.]

- 147 Inv. B. 21/1931, David Collection, Copenhagen, in: VON FOLSACH & BERNSTED 1993, cat. 32; VON FOLSACH, LUNDBAEK & MORTENSEN 1996, cat. 274; inv. 10541, Musée des Arts Décoratifs, Parijs, in: PINDER-WILSON 1957, pl. 66; Keir Collection, Londen, in: SPUHLER 1988, p. 90, cat. T.38; inv. 1902-1-780, Cooper Hewitt Museum, New York, in: BUNT 1963, fig. 11; inv. 28.17, Denman Waldo Ross Collection, 1928, Museum of Fine Arts, Boston, in: REATH & SACHS 1937, p. 111-112, pl. 65; inv. 26334, Musée Historique des Tissus, Lyon, in: TUCHSERER & VIAL 1977, pl. 18; inv. 428 Franchetti, Museo Nazionale del Bargello, Firenze, in: SURIANO, CARBONI & PERI 1999, cat. 39.
- 148 Wij lazten de Duitse vertaling van R. Gelpke, (NIZAMI/GELPKE 1963). Zie ook MC WILLIAMS 1987a, p. 187, cat. 26. In het verhaal van Nizami is er wel een korte ontmoeting

tussen beide geliefden in een palmentuin (NIZAMI/GELPKE 1963, p. 274-277). Nizami verhaalt ook dat Madjnuns moeder, samen met zijn oom Salim, hem een bezoek brengt in de wildernis (NIZAMI/GELPKE 1963, p. 256-261). Noch Layli noch Madjnuns moeder gaat echter op weg in een palankijn op een kameel.

- 149 BREND 1991, p. 169; BREND 2003, p. 16.
- 150 DJAMI/CHÉZY 1807, p. 100-107.
- 151 Bijvoorbeeld *Pandj Gandj* [sic] van Djami, 1522, Ms. 709, Gulistan Palace Library, in: RAJABI 2005, p. 114, miniatuur uit een manuscript uit de Keircollectie, in: ROBINSON 1976, p. 192-193, cat. III.315, pl. 71.
- 152 Bijvoorbeeld Per. 163, Chester Beatty Library, Dublin, in: BREND 2003, pl. R; en Dorn 394, Russian National Library, St. Petersburg, in: BREND 2003, pl. 75.
- 153 Inv. 4612, fol. 100 v, o.a. in: STCHOUKINE 1959, pl. XLII.
- 154 SKELTON 2000, p. 252.
- 155 THOMPSON 2003, p. 281.
- 156 ACKERMAN 1933, p. 255; ACKERMAN 1934, p. 9-12; SCHMIDT 1933, p. 219-227. R. Skelton geeft een mooi overzicht over de kennis over Ghiyath en vervolledigt het bronnenmateriaal (SKELTON, 2000, p. 249-263).
- 157 SKELTON 2000, p. 263, voetnoot 54, waar hij ook Steingass citeert.
- 158 ACKERMAN 1933, p. 256.
- 159 THOMPSON 2003, p. 275.
- 160 De werkwijze van dergelijke *naqshehs* wordt uitgelegd in: WULFF 1966, p. 205-208, JAYKAR 1989, p. 49-51, JAIN 1994, p. 53-55. Zie ook: DIEHL, DE GRAAF & DE JONGHE 1991, p. 67, 100-101.
- 161 THOMPSON 2003, p. 275.
- 162 THOMPSON 2003, p. 281.
- 163 MC WILLIAMS 1987b, p. 188.
- 164 SKELTON, R., 2000, p. 260.
- 165 WELCH 1976, p. 66-67.
- 166 SKELTON 2000, p. 260. Sadiq-i Bek beschrijft Ghiyath als een vriendelijke, vrome en gastvrije man.
- 167 Zoals in de *kitābkhāna* aan het hof van de Timuriden (LENTZ & LOWRY, 1989, p. 159, 189-236).
- 168 ROUHFAR 2002, p. 85, fig. 15.7.
- 169 ACKERMAN 1934, p. 10; ACKERMAN 1939, p. 2095; SKELTON 2000, p. 251 en 259.
- 170 SKELTON 2000, p. 251.
- 171 SKELTON 2000, p. 251-252 en 258.

- 172 De transfer van de hoofdstad naar Isfahan gebeurde volgens de optekeningen van de historicus Iskandar Beg Munshi officieel in 1597/1598 (CANBY 1999a, p. 95; CANBY 2009, p. 37, voetnoot 1), maar de bouwwerken startten al in 1590/1591 (MC CHESNEY 1988, p. 114, 115, 117; BABAIE 2008, p. 66,70, 83-84). Ghiyath moet toen al zo'n 60-70 jaar geweest zijn. Sinds de vroege 17de eeuw bestond er een hofmanufactuur, waar weefsels met figuren werden gemaakt (NEUMANN & MURZA 1988, p. 52).
- 173 SKELTON 2000, p. 251, 261. Volgens Ekhtiar, die naar Keyvani verwijst (EKHTIAR 1998, p. 56), kon een leider van een koninklijk atelier eveneens hoofd zijn van gildes (ook elders in het land).
- 174 SKELTON 2000, p. 250, 259.
- 175 BAKER 1995, p. 109.
- 176 FLOOR 1999a, p. 83-84.
- 177 THOMPSON 2003, p. 280. Deze gildes moesten belastingen aan de staat betalen, in de vorm zowel van geld als van 'corvées' (Floor 1987, Asnaf, in: *E.Ir.*, bijgewerkte versie beschikbaar op www.iranicaonline.org, geraadpleegd op 26 juni 2012).
- 178 THOMPSON 2003, p. 285.
- 179 Er moet voor de koninklijke ateliers bovendien een onderscheid worden gemaakt tussen de koninklijke werkplaats die uitsluitend voor de behoefte van het hof werkte en de ateliers die tot de huishouding van de provinciegouverneurs behoorden. Deze laatste waren verplicht om een deel van hun productie aan de sjah af te staan (NEUMANN & MURZA, 1988, p. 53-56).
- 180 SKELTON 2000, p. 250, 259.
- 181 ACKERMAN 1933, p. 256.
- 182 Een lijst van deze weefsels in: SURIANO, CARBONI & PERI 1999, p. 118-120.
- 183 De signatuur is niet aanwezig op het fragment (IS.tx.801) in het Jubelparkmuseum, maar wel op een ander fragment uit de Kelekiancollectie en voormalige Sarrecollectie, in: ACKERMAN 1933, p. 252, fig. II; REATH & SACHS 1937, p. 126-127, pl. 85; POPE & ACKERMAN 1939, vol. VI, pl. 1038. Zie ook: AGA OGLU 1941, p. 46 (hier wordt het fragment vermeld als deel uitmakend van de verzameling van het Textile Museum, Wahington).
- 184 Ongepubliceerd restauratieverslag van V. Vereecken, KIK (1999).

Fluwelen

Men weet niet precies waar en wanneer fluweel voor het eerst werd geweven. Voor Iran zijn er tegen het midden van de 16de eeuw voorbeelden van een bloeiende productie van goed ontworpen fluwelen, die doen vermoeden dat er al een lange traditie bestond¹⁸⁵. Onderzoek uit de laatste decennia toonde aan dat een groep zijden lampasfluwelen van het einde van de 13de en de 14de eeuw ook al in Iran geweven zou kunnen zijn, waarschijnlijk meer bepaald in de omgeving van Tabriz¹⁸⁶. Volgens Rashid al-Din (1247–1318) en Ibn Battuta (1304–1377) werden in deze stad fluwelen weefsels vervaardigd¹⁸⁷. Voor de 15de eeuw werd tot nog toe geen enkel Iraans fluweel geïdentificeerd¹⁸⁸. Michele Membré, die in Iran reisde tussen 1539 en 1542, merkte dat in hofkringen fluweel werd gebruikt. Hij schreef dat het werd vervaardigd in Yazd en dat het werd gebruikt voor hoofddeksels, kleding, paardenkleden, als bekleding van een koninklijk zitmeubel en als onderdeel van een schenking van kostbare weefsels¹⁸⁹. Behalve Yazd stonden in de 16de eeuw ook Kashan, Tabriz, Isfahan en Mashhad bekend als productiecentra voor fluweel¹⁹⁰. In laat-16de-eeuwse prijslijsten van Perzisch textiel op de Russische markt werd de hoogste prijs voor fluweel vermeld (na tapijten)¹⁹¹. Ook uit een prijslijst die werd opgesteld voor de Indische Mogholkeizer Akbar (r. 1556–1605) blijkt dat Perzische fluwelen, vooral van Yazd en Kashan, erg hoog werden gewaardeerd¹⁹². In de 17de eeuw werden vooral Kashan en Yazd vermeld als weefcentra voor fluweel¹⁹³. De Iraanse wevers en ontwerpers van fluweel bereikten in de Safawidische periode (1501–1722) technisch en esthetisch een ongekend hoog niveau¹⁹⁴. Zo geldt het weefsel met vier vrouwen in een landschap, waarvan fragmenten worden bewaard in onder andere New York¹⁹⁵, Toronto¹⁹⁶ en de Keir Collection¹⁹⁷, als een van de belangrijkste verwezenlijkingen ter wereld op het gebied van weven. Het heeft een patroonrapport van wel 216 centimeter lang en 72 centimeter breed, een subtiel kleurgebruik en een uitgebreide afwisseling van poolkettingsstelsels¹⁹⁸.

Fluweel is een poolweefsel, d.i. een complex weefsel waarop aan de oppervlakte garenlussen of -toefjes (= de pool) voorkomen¹⁹⁹. Het wordt gemaakt met twee kettingsystemen: het kettingsysteem dat samen met het basisinslagstelsel is opgenomen in het basisweefsel van het fluweel, en een supplementair kettingsysteem dat de pool vormt. Kenmerkend en uniek voor het Iraanse Safawidische fluweel is dat er meerdere extra poolkettingsstelsels worden

gebruikt. In tegenstelling tot de basiskettingdraden, die gebruikt worden in het vormen van elke sprong voor het basisweefsel, worden de supplementaire poolkettings selectief gebruikt om patronen te maken. De supplementaire poolkettingdraden worden naar voren getrokken door het invoegen van een metalen roede van ongeveer 1 millimeter doorsnede. Deze roede had een groef waarlangs de wever de lussen van de pool kon snijden met een mesje om zo toefjes te verkrijgen.

Karakteristiek en uniek voor de Safawidische zijdefluwelen is dat het grondweefsel aan de achterkant bedekt is door veelkleurige franjes van lohangende poolkettingdraden. Waar de poolkettingdraden van één kleur eindigen, hangen de losse einden neer in franjes, samen met de franjes van het begin van nieuwe poolkettingsdraden in een andere kleur. Het weven van veelkleurige patronen met meerdere poolkettingsstelsels vereiste de grootste technische bedrevenheid en een nauwkeurige planning moest voorafgaan aan hun plaatsing op het getouw.

Bepaalde gebieden van het weefsel konden ook vlak worden gelaten, door de supplementaire kettingsdraden niet naar de voorzijde van het weefsel op te halen, zodat op die plaatsen geen pool naar boven komt. In die zones blijft het basisweefsel dus zichtbaar. Men spreekt in dit geval van fluweel 'met uitsparingen'. In een fluweel met uitsparingen weefde de Safawidische wever in het basisweefsel bovendien metaaldraden, wat zorgde voor een schitterend effect. Deze metaaldraden zijn door de tand des tijds echter vaak verdoft door oxidatie of afgesleten²⁰⁰. [A.V.P.]

185 REATH & SACHS 1937, p. 37; THOMPSON 2003, p. 284–285.

186 WARDWELL 1989, p. 111, fig. 57 en 77; SONDAY 2000, p. 101–151; THOMPSON 2003, p. 284. In het Jubelparkmuseum worden twee fragmenten van deze groep bewaard (inv. Tx.464).

187 WARDWELL 1989, p. 96, 111 en voetnoot 6.

188 THOMPSON 2003, p. 284.

189 THOMPSON 2003, p. 285.

190 FLOOR 1999a, p. 34–36.

191 BIER 1995, p. 12–13.

192 BIER 1995, p. 13.

193 FLOOR 1999a, p. 38–39; BIER 1995, p. 12.

194 REATH & SACHS 1937, p. 37; KEBLOW BERNSTED 1993, p. 81; BIER 1995, p. 18.

195 Inv. 1977–119–1. Cooper-Hewitt, National Design Museum, New York, in: BIER 1987, cat. 2.

196 Inv. 960.257. Royal Ontario Museum, Toronto.

197 In: SPUHLER 1978, cat. 107.

198 SONDAY 1987, p. 60, 83.

199 DIEHL, DE GRAAF & DE JONGHE 1991, p. 71.

200 Voor de beschrijving van de technieken van de Safawidische fluwelen baseerden wij ons op REATH & SACHS 1937, p. 37–42; SONDAY 1987, p. 77–83; KEBLOW BERNSTED 1993, p. 81–86; BIER 1995, p. 14–18.

III.15 Fluweel met bloemstengels en vogel

Iran, einde 16de eeuw–17de eeuw

Gesneden zijden fluweel met uitsparingen, met lamégrond van zijde, katoen en gouddraad

H. 36 cm; B. 42,5 cm

Legaat Errera (1929); Errera kocht het aan bij Ricard in Frankfurt am Main (1913)

Inv. IS.Tx.895

ERRERA 1927, cat. 420F; DESTRIÉE & VANDEN BERGHE 1971, cat. 102; LAFONTAINE-DOSOONE 1981, p. 8, fig. 18.

Dit weefsel vertoont planten met sierlijke sinueus gebogen stengels. De grootste stengels buigen door onder het gewicht van een zware bloem. Lager op de stengel zit een slanke vogel. Beide, bloem en vogel, stemmen niet overeen met een werkelijke plant en dier en zijn niet identificeerbaar²⁰¹. Kleinere, eveneens sierlijk slingerende stengels dragen vrij grote bloemknoppen. Grote en kleinere stengels komen onderaan samen in eenzelfde punt en vormen dus telkens een plant bestaande uit meerdere stengels. De plaats waaruit de stengels groeien, wordt weergegeven door kleine golfjes. De stengels en de omtreklijnen van de bloemen, bloemknoppen, blaadjes en vogels zijn uitgevoerd in een donkerblauwe pool. De pool van de bloemen, bloemknoppen, blaadjes en vogels is in geel, roze-beige, oranje-beige en lichtblauw. De compositie van een bloemplant met rustende vogel vormt een terugkerend motief geordend in horizontale rijen. In de opeenvolgende rijen zijn de motieven in spiegelbeeld geplaatst. De ruimtes tussen de plant-met-vogelmotieven zijn gevuld met kleine plantjes, cirkeltjes en golfachtige motiefjes.

De motieven, die in pool geweven zijn en waarvan de kleuren waarschijnlijk ooit frisser en feller waren, steken af tegen de achtergrond van het basisweefsel, dat ingeweven is met verguld zilverdraad en ooit geschitterd moet hebben.

Dit fragment behoort tot een groep van fluwelen weefsels met uitsparingen en elegante florale motieven met sinueuze lijnen, geschikt in rijen en met afwisselende richting. Wij kennen tot nu toe drie fragmenten met dezelfde tekening²⁰² en enkele andere fragmenten met verwante motieven²⁰³.

Op basis van stilistische vergelijkingen van de florale motieven met de schilderkunst en met die op andere stoffen worden weefsels van deze groep gedateerd tussen het einde van



IS.Tx.895

de 16de eeuw en het eerste kwart van de 17de eeuw²⁰⁴. Wij kennen echter geen gedateerde exemplaren die dit kunnen bevestigen. Als wij bovendien rekening houden met het feit dat motieven in de weefkunst trager evolueren dan in de teken- of schilderkunst – het klaar- maken van de weefgetouwen voor weefsels met nieuwe patronen was immers een enorm tijdrovende en arbeidsintensieve activiteit – opteren we voorzichtigheidshalve voor een ruimere datering tussen het einde van de 16de en de volledige 17de eeuw. Vanaf de tweede helft van de 17de eeuw zet zich weliswaar een evolutie naar kleinere bloemmotieven door²⁰⁵.

Plantenmotieven op weefsels kunnen terug- gaan op tekeningen. Aanwijzingen werden gevonden dat kunstenaars zich hierbij konden inspireren op westerse herbaria. Het be- roemdste voorbeeld hiervan is een album met tekeningen van planten, bewaard in het British Museum²⁰⁶, waarvan er een aantal gesigneerd zijn door Shafi Abbasi (werkzaam in Isfahan, 1628–ca. 1674) en sommige gedateerd zijn (acht tekeningen tussen 1638 en 1645 en acht andere tussen 1669 en 1674)²⁰⁷. De tekening op dit flu- weel is echter geen weergave van een botani- sche realiteit, daar ze te gestileerd is²⁰⁸. [A.V.P.]

TECHNOLOGISCHE ANALYSE

Patroonrapport: H. 44 cm; B. 18 cm.

Ketting: basis-: naturel organzinzijde. Bind-: naturel organzinzijde. Fluweel: stelsel I: don- kerblauwe zijde; stelsel II: gestreept: beige, oranje; stelsel III: gestreept: bleek blauwe, gele, lichtgroene zijde; stelsel IV: gestreept en plaatselijk: rode, bleekblauwe, oranje zijde. Verhouding: 5 basisdraden voor 2 binddra- den voor 1 fluweeldraad van elk fluweelket- tingstelsel. Volgorde: 3 basis, 1 bind, 2 basis, 1 bind, 1 draad van elk fluweelkettingstelsel (= 1 kettingeenheid). Stap: 1 kettingeenheid. Dichtheid: 13 kettingeenheden per centi- meter.

Inslag: basis-: naturel katoen Z-twist. Pers: gele organzinzijde. Steun: gedubbelde pelzijde Z-twist. Lancé: gouddraad, verguld zilver- lamel in S-winding rond beige kerndraad. Verhouding: 2 basis voor 1 pers voor 1 steun voor 2 lancé voor 1 snijroede. Volgorde: 1 ba- sis, 1 snijroede, 1 pers, 1 lancé, 1 basis, 1 steun, 1 lancé (= 1 inslageenheid). Stap: 1 inslageen- heid. Dichtheid: 12 inslageenheden per centimeter.

Weefselstructuur: basisweefsel: kettingsatijn 5S. Pers: elke scheut van het persinslagstel- sel is ingebracht in dezelfde sprong als de

voorgaande basisscheut. Steuninslagstelsel: gebonden in kettingkeper 5S door het ba- siskettingstelsel en in kettingkeper 5Z door de helft van het bindkettingstelsel. Lancé: gebonden in inslagkeper 5S door het bind- kettingstelsel. Fluweelketting: onder het basis- en het persinslagstelsel, boven het steuninslagstelsel; in het effect fluweel, boven de snijroede.

Zelfkanten: geen.

[D.D.J.]

201 Dit werd ons meegedeeld door dr. Leo Vanhecke, Plantentuin Meise, waarvoor dank.

202 Inv. M.39.2.479, Los Angeles County Museum of Art en inv. 1922-22-66, Philadelphia Museum of Art. Een fragment werd in 2012 geveild in Londen (*Arts of the Islamic World*, London, Sotheby's, 22 April 2012, lot 666).

203 Inv. 1910, Textilmuseum, Krefeld, in: TIETZEL 1988, cat. 111; inv. 11.134.1, Metropolitan Museum of Art, New York; inv. 78, 1483, Kunstgewerbemuseum, Berlijn, in: NEUMANN & MURZA 1988, cat. 90, fig. 103; inv. 97, 92, Kunstgewerbemuseum, Berlijn, in: NEUMANN & MURZA 1988, cat. 94, fig. 109.

204 NEUMANN & MURZA 1988, p. 102 en 104, fig. 103 en 109, cat. 90 en 94; CANBY 2009, cat. 110 en 111; BLAIR & BLOOM 2009, vol. 3, p. 20.

205 NEUMANN & MURZA 1988, p. 108–109, 115.

206 Inv. 1988, 0423, 0.1.34.

207 GRAY 1959, p. 219–225; CANBY 1999a, p. 123–124 en 136–137; CANBY 2009, cat. 113.

208 Dit werd ons meegedeeld door dr. Leo Vanhecke, Plantentuin Meise, waarvoor dank.

III.16 Fluweel met zittende figuren en boompjes

Iran, 17de eeuw–19de eeuw
Gesneden zijden roedefluweel
H. 84 cm; B. 72 cm
Legaat Errera (1929); Errera kocht
het aan bij Baron in Parijs (1901)
Inv. IS.Tx.957

ERRERA 1927, cat 324B; LAFONTAINE-DOSOGNE
1981, p. 7, fig. 15.

Dit fluweel toont twee verschillende registers die elkaar afwisselen. In het ene register zien we beurtelings een knielende man en een vrouw met bloot bovenlijf. De man is gekleed in een wijnrode robe, gele sjaal rond het middel en een geel puntig hoofddekseel. Hij lijkt in beide handen een rode vrucht (een appel of granaatappel?) met groen loof vast te houden. De vrouw zit in kleermakerszit, heeft lange haren die tot op de bodem reiken en die verdeeld zijn door een middenscheiding. Ze lijkt een lendendoek of kort rokje te dragen. Beide figuren zijn symmetrisch getekend. In het andere register zitten twee mannen geknield aan weerskanten van een cipres. Beide zijn gekleed in een rode robe, witte sjaal rond het middel en een witte tulband. Dit tafereel wisselt af met een gele boom of plant, waarin twee vogels, misschien eenden of pauwstaartduiven, huizen. Alle tekeningen hebben lichtblauwe contouren (behalve de vogels, die met rood zijn omlijnd). Details zoals de lippen en de tepels van de vrouw zijn weergegeven in rood. In de Keir Collection worden nog drie fragmenten van hetzelfde weefsel bewaard²⁰⁹ en D'Allemagne had er ook een in zijn collectie in 1911²¹⁰.

De iconografie van dit weefsel intrigeert en verwijst misschien naar een literair thema. De symmetrische weergave van de vrouw geeft haar volgens Spuhler het karakter van een standbeeld²¹¹. Zou ze kunnen verwijzen naar een idool, zoals bijvoorbeeld aanbeden en nadien vernietigd door Zulaykha²¹² of aanbeden door de sufi sjeik San'an op aanmoediging van het christelijke meisje in de anekdote in de *Mantiq al-tayr* ('De samenspreking der vogels') van Farid al-Din 'Attar (ca. 1142–1220)²¹³? Voorstellingen van deze laatste anekdote kwamen in de late 18de en in de 19de eeuw vrij vaak voor in de lak- en olieverfschilderkunst²¹⁴.

Dit weefsel is moeilijk te dateren. De kleding van de mannen, meer bepaald een lange, loszittende robe met een sjaal rond het middel en een tulband, beantwoordt aan de kleding zoals die wordt voorgesteld op miniaturen uit



IS.Tx.957



IS.Tx.957 (detail)

de eerste helft van de 17de eeuw, alsook op miniaturen in de *revival*-stijl in de Qadjarperiode (1794–1925)²¹⁵. Rekening houdend met een langere levensduur van motieven in de weefkunst dan in de teken- of schilderkunst – het was immers een arbeidsintensief en tijdrovend procedé om de weefgetouwen aan te passen aan nieuwe motieven – opteren we voor een ruime datering tussen de 17de en de 19de eeuw.

Er zijn nog voorbeelden bekend met fluwelen waarop personages in rijen en afwisselend met bomen zijn afgebeeld. Zo bezit het Jubelparkmuseum een fragment (inv. IS.Tx.866) met fluitspelers en andere personages, die afwisselen met rijen boompjes met telkens een vogel (een eend?, een pauwstaartduif?) in de kruin. In het Deutsches Textilmuseum in Krefeld²¹⁶ en in de Keir Collection²¹⁷ worden verwante exemplaren bewaard, die respectievelijk in de 17de²¹⁸ en 18de eeuw²¹⁹ worden gedateerd.

Deze weefsels hebben bovendien een voorloper waarvan sommige fragmenten gesig-neerd zijn door Ghiyath, wiens carrière een hoogtepunt bereikte tussen 1560 en 1590 (zie ook cat. III.14) en waarvan zich een fragment in het Jubelparkmuseum bevindt, weliswaar zonder signatuur (inv. IS.Tx.801)²²⁰. Op de fragmenten van het Ghiyathweefsel zijn de

personages en bomen gelijkend, maar in plaats van in rijen, zijn ze verspreid geschikt, wat over het algemeen wordt beschouwd als een kwaliteitsmerk voor een goed ontwerp (zie ook cat. III.14)²²¹. [A.V.P.]

TECHNOLOGISCHE ANALYSE

Patroonrapport: H. 20 cm; B. 18 cm.

Ketting: basis-: beige zijde Z-twist. Fluweel:

stelsel I: grond, beige organzinzijde; patroon, stelsel II: rode organzinzijde; stelsel III: turkooizen organzinzijde; stelsel IV: gestreept, gele en olijfgroene organzinzijde. Verhouding: 2 basisdraden voor 1 fluweeldraad van elk fluweelkettinstelsel (= 1 kettineenheid). Stap: 1 kettineenheid. Dichtheid: 21 kettineenheden per centimeter.

Inslag: basis-: beige zijde zonder merkbare twist. Pers: zoals basisinslagstelsel.

Verhouding: 2 basis voor 1 pers voor 1 snijroede. Volgorde: 1 basis, 1 snijroede, 1 pers, 1 basis (= 1 inslageenheid). Stap: 1 inslageenheid. Dichtheid: 9–11,5 inslageenheden per centimeter.

Weefselstructuur: basisweefsel: kettinkeper 4 Z. Pers: elke scheut van het persinslagstelsel is ingebracht in dezelfde sprong als de voorgaande basisscheut. Fluweelketting:

W-binding op 2 basisscheuten en 1 persscheut; in het effect fluweel, boven de snijroede.

Zelfkanten: gedubbelde pelzijde Z-twist; breedte: 9 mm; structuur: zoals basisweefsel. [D.D.J.]

209 SPUHLER 1978, cat. 112.

210 D'ALLEMAGNE 1911, p. 149.

211 SPUHLER 1978, cat. 112, p. 192.

212 Een miniatuur met Zulaykha die een afgodsbeeld van een naakte vrouw in kleermakerszit vernietigt, bevindt zich in een manuscript van de *Sifāt al Ashiqīn* ('De kwaliteiten van minnaars') van Hilali (gestorven 1529–1530), inv. Or. 4124, British Library, Londen, in: MEREDITH-OWENS 1973, p. 23–24, pl. XIX.

213 'ATTAR/VERHULST 1977, p. 17–23.

214 DIBA 1989a, p. 248; NAJMABADI 1998, p.84–85; Falk 1973, cat. 30; *Islamic Art and Manuscripts*, Londen, Christie's, 10 October, 2000, lot 101.

215 In het Jubelparkmuseum wordt een miniatuur bewaard die dit illustreert: inv. Is. Ex.O.1484, in: VAN PUYVELDE 2005, p. 95–124.

216 Inv. 12931, in: TIETZEL 1988, cat. 5.

217 SPUHLER 1978, cat. 114.

218 TIETZEL 1988, cat. 5.

219 SPUHLER 1978, cat. 114.

220 De signatuur is niet aanwezig op het fragment (IS.tx.801) in het Jubelparkmuseum, maar wel op een ander fragment uit de Kelekiancollectie en voormalige Sarrecollectie, in: ACKERMAN 1933, p. 252, fig. II; REATH & SACHS 1937, p. 126–127, pl. 85; POPE & ACKERMAN 1939, vol. VI, pl. 1038. Zie ook: AGA OGLU 1941, p. 46 (hier wordt het fragment vermeld als deel uitmakend van de verzameling van het Textile Museum, Wahington).

221 THOMPSON 2003, p. 281.

Fluweel met zittende personages en bomen, Iran, 17de–19de eeuw, KMKG, inv. IS.Tx.866



Fluweel met zittende personages in landschap, atelier van Ghiyath, Iran (Yazd?), tweede helft 16de eeuw, KMKG, inv. IS.Tx.801.



III.17 Dubbelweefsel met maritiem tafereel

Iran, einde 16de–17de eeuw

Dubbelweefsel met zijde en zilverdraad

H. 37 cm; B. 23 cm

Legaat Errera (1929); Errera kocht het aan bij Ricard in Frankfurt am Main (1912)

IS.Tx.760

ERRERA 1927, cat. 213D; LAFONTAINE-DOSOGNE 1981, p. 7, fig. 9; MC WILLIAMS 1987c, p. 243; DAY 2010, p. 51.

Dit weefsel is een dubbelweefsel, ook wisseldoek genoemd. Een wisseldoek is een complex weefsel, dat uit minstens twee gelijkwaardige ketting- en twee gelijkwaardige inslagstelsels bestaat, waarbij ten minste twee boven elkaar gelegen wefselflagen zijn gevormd²²². Bij dit dubbelweefsel is aan de ene zijde het patroon rood tegen een crèmekleurige en oorspronkelijk met zilverdraad doorweven achtergrond. Het omgekeerde geldt voor de andere kant, waar het patroon crèmekleurig en met zilverdraad doorweven is en contrasteert tegen een rode achtergrond. Het weefsel is dus omkeerbaar. Het patroon is symmetrisch weergegeven, waarbij de as in het centrum van een zeilschip loopt. De centrale mast van het schip heeft bovenaan een kraaiennest en is bekrond met een standaard. Aan weerskanten van de centrale mast zien we twee mannen met Europese hoeden en aan elk uiteinde een paviljoen met een personage erin. In totaal wapperen vier vlaggen aan het schip. In de omringende zee varen twee bootjes en zwemmen vissen en watervogels (eenden?). De drie mannen in de bootjes dragen tulbanden en bij een van hen hangt een sjaal over de schouder. Een van de drie houdt een helmstok vast. De tulbanden wijzen op de oosterse identiteit van de mannen. De hoeden van de twee mannen in het zeilschip doen echter Europees aan. Ze staan heel hoog op het hoofd en hebben een brede oplopende rand. Boven de rand lijkt de stof van de hoed samengebonden, waarboven de hoed bolvormig wordt en een soort pompon vormt. Deze hoeden zijn moeilijk te verbinden met de hoedendracht uit een specifieke streek. Volgens Mc Williams kan het gaan om een Portugees hoofddeksel van de 16de eeuw of een Nederlandse hoed van de eerste helft van de 17de eeuw²²³. Volgens Day zijn er sterke gelijkenissen met het hoofddeksel van de Hollandse marine in de 17de eeuw, zonder hierbij te verwijzen naar een concreet voorbeeld²²⁴. Vrij bolle (maar geen pomponvormige) hoeden met een brede oplopende rand zagen wij na een oppervlakkige studie op Noord-Nederlandse



IS.Tx.760

portretten daterend tussen 1633 en 1674²²⁵.

Erg gelijkende hoofddeksele worden wel voorgesteld op enkele oosterse afbeeldingen: op een Iraans weefsel, gesitueerd in het begin van de 17de eeuw en bewaard in het Cleveland Museum of Art²²⁶; op twee miniatures in een album, de *Muraqqa'-i Gulshan* ('Het album van de rozentuin'), bewaard in de bibliotheek van het Gulistanpaleis in Teheran²²⁷; en op een Mogholminiatur van de kunstenaar La'l met een voorstelling van de dood van sultan Bahadur van Gujarat, uit een manuscript van de *Akbarnāma* van ca. 1604²²⁸.

Over het onderwerp van het voorgestelde werd reeds geopperd dat het zou kunnen gaan om de aankomst en het onthaal van een belangrijk Europees gezantschap of Europees handelsschip, misschien van de Oost-Indische Compagnieën, in een Iraanse haven²²⁹. Dergelijke taferelen vindt men ook terug op een groep van zogenaamde 'Portugese' tapijten met maritieme scènes, die vervaardigd werden in Khurasan in de 17de eeuw²³⁰.

Van dit dubbelweefsel zijn nog minstens twaalf andere fragmenten bewaard²³¹. Zoals voor andere Safawidische weefsels, twijfelt men voor dit wisseldoek over de origine: is het Indisch of Iraans²³²? De metaaldraden kunnen in dit geval uitsluitend brengen. Het gaat om zilverdraad, gemaakt van zilverlamellen die in een S-winding rond een zijden kerndraad (zonder merkbare twist) zijn gewikkeld. Dit is een specifiek kenmerk voor Iraanse Safawidische weefsels. Bij metaaldraad uit dezelfde periode uit Moghol-India is het zilver in een Z-winding rond de zijden kern gewikkeld²³³.

Wat de datering betreft, werd het dubbelweefsel zowel in de 16de als in de 17de eeuw gesitueerd²³⁴. Daar de vermelde miniatures met personages met gelijksoortige hoeden van het begin of de eerste helft van de 17de eeuw dateren en de zogenaamde 'Portugese' tapijten met de voorstelling van een soortgelijk thema dateren van de 17de eeuw, opteren wij voor een situering van het weefsel tussen het einde van de 16de en de volledige 17de eeuw. [A.V.P.]

TECHNOLOGISCHE ANALYSE

Patroonrapport: H. 8,3 cm; B. 9,7 cm.

Ketting: stelsel I: grond: naturelzijde zonder merkbare twist; stelsel II: patroon: rode zijde, weinig S-twist. Verhouding: 1 draad van elk kettingstelsel (= 1 kettingeenheid). Stap: 1 kettingeenheid. Dichtheid: 42 kettingeenheden per centimeter.

Inslag: stelsel I: grond: latté 1/1: naturel zijde zonder merkbare twist / zilverdraad, zilverlamel in S-winding rond een naturel zijden kerndraad zonder merkbare twist; stelsel II: Patroon: rode zijde zonder merkbare twist. Verhouding: 1 scheut van elk inslagstelsel. Volgorde: normaal. Stap: 1 inslageenheid. Dichtheid: 41 inslageenheden per centimeter.

Weefselstructuur: Grond: dubbelweefsel: boven, taf van ketting- en inslagstelsel grond, onder, taf van ketting- en inslagstelsel patroon. Patroon: dubbelweefsel, het omgekeerde.

Zelfkant: geen.

[D.D.J.]

222 DIEHL, DE GRAAF & DE JONGHE 1991, p. 18.

223 Ze geeft hiervoor echter geen concrete voorbeelden of voorstellingen ter vergelijking (MC WILLIAMS 1987c, p. 243).

224 DAY 2010, p. 51

225 Zie bijvoorbeeld BEDAUX, DUDOK VAN HEEL, EKKART, VAN GENT & MIDDELKOOP 2002, fig. 13, 22, 58a, 69.

226 J.H. Wade Fund, in: WELCH 1973, cat. 22.

227 Het gaat om een miniatuur met de voorstelling van drie buitenlanders (Europeanen?), gedateerd ca. 1600-1610 en toegeschreven aan een Iraans kunstenaar die werkzaam was in India (MELIKIAN-CHIRVANI 2007, cat. 178) en een miniatuur met de voorstelling van een wandeling op folio 15 van het album, gedateerd in de eerste helft van de 17de eeuw (RAJABI 2005, p. 455).

228 Inv. Or. 12988, f. 66a, The British Library, Londen, in: LOSTY 1986, fig. 12.

229 CANBY 1987, p. 236; MC WILLIAMS 1987c, p. 243; DAY 2010, p. 51.

230 Het best bewaarde exemplaar bevindt zich in het Museum für Angewandte Kunst in Wenen (inv. T 8339/ 1922 KB), zie: VÖLKER 2001, cat. 86 (waarin de hele groep is opgelijst).

231 Een opsomming van de bewaarde fragmenten vindt men bij MC WILLIAMS 1987c, p. 243.

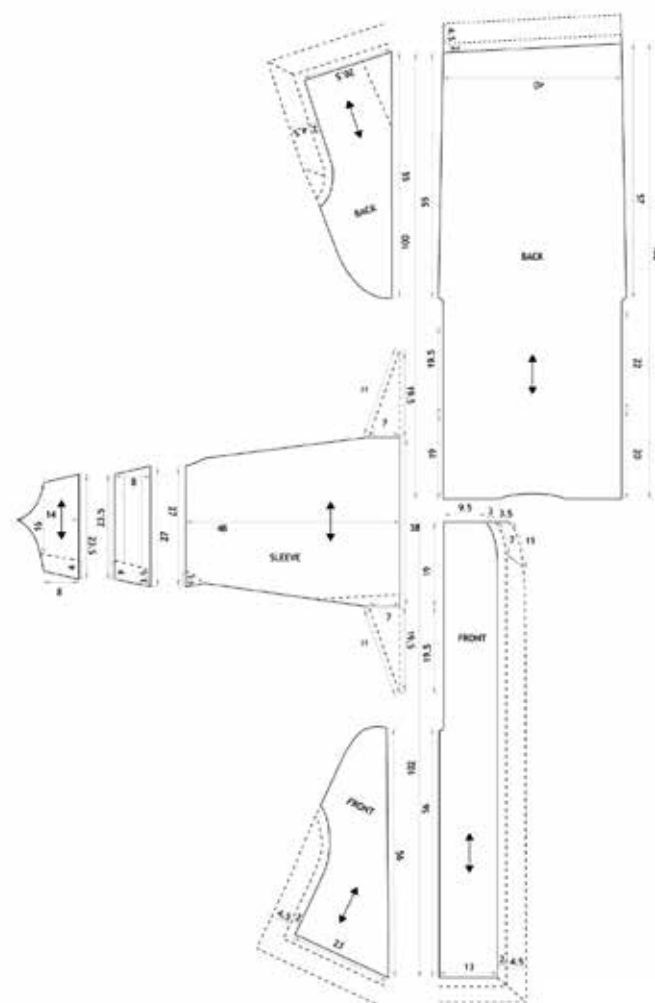
232 Bijvoorbeeld MC WILLIAMS 1987c, p. 243; DAY 2010, p. 51.

233 BAKER 2010, p. 164 (verwijzend naar Carol Bier en Rahul Jain).

234 15de-16de eeuw, in: ERRERA 1927, cat. 213^D; 16de eeuw, in: REATH & SACHS 1937, p. 89; ca. 1600, in: WEIBEL 1972, p. 117; late 16de eeuw, in: WELCH 1973, cat. 19; ca. 1600, in: LAFONTAINE-DOSOGNE 1981, p. 18; eerste kwart 17de eeuw, in: CANBY 1987, p. 236; late 16de-vroege 17de eeuw, in: MC WILLIAMS 1987c, p. 243; 17de eeuw, in: DAY 2010, p. 51.



IS.Tx.2928



Patroontekening van de rechterkant van de mantel (I. Hodiaumont & A. Van Puyvelde)

III.18 Damesmantel

Iran (en India?), 18de–begin 19de eeuw

Basisweefsel: zijde, gouddraad, katoen

Van schouder tot zoom: 108,5 cm; van manchet tot manchet: 181,5 cm

Aankoop particulier (1946)

Inv. IS.Tx.2928

LAFONTAINE-DOSOGNE 1981, fig. 28; VAN

PUYVELDE 2009, p. 83–118.

Deze mantel valt op door zijn silhouet met nauwsluitend bovenlijf, geaccentueerde heupen en lange smalle mouwen. Hoewel zijn beige-grijze kleur een valse indruk geeft, moet hij ooit geschitterd hebben, want in de contouren van de bloempjes waarmee de zijde werd gebroccheerd, bleven nog nauwelijks zichtbare restjes gouddraad bewaard. De brede en smalle boorden aan de rand van de voorpanden, aan de zoom en de zijspliten en boven de

manchetten verlenen het kledingstuk nog meer luxe. De brede boord is een taquetéweefsel van zijde en metaaldraad, de smalle boorden zijn van effen zwart, rood-wit gestreept of met bloempjes bedrukt katoen (*qalamkār*). De brede boord aan de voorpanden loopt niet door tot aan de schouders, wat een onafgewerkte indruk geeft. Het is mogelijk dat er een kraag op kon worden bevestigd, maar daarvan zijn geen sporen²³⁵. Ter hoogte van de schouders lopen op de voorpanden horizontale strepen. Dit zijn 'begin- of eindstrepen' die het begin of einde van een weffsellengte op het weefgetouw markeren. In de 'begin- of eindstrepen' van deze mantel werd metaaldraad geweven, wat erop wijst dat ze ook een decoratieve functie konden hebben.

De randen van de voorpanden zijn van de hals tot de lendenen afgewerkt met witte passementerie, die aan de linkerkant (van het standpunt van de drager) met knopen en aan

de rechterkant met lussen is gecombineerd. Omdat de lussen te klein zijn voor de knopen en omdat ter hoogte van de hals de afstand tussen beide te groot is, dienden ze niet om de mantel te sluiten. Hiervoor kon de drager een mooie sjaal gebruiken.

Ook de mouwen zijn ter hoogte van de onderarm afgewerkt met passementerie, zij het zwarte, waarin knoopjes zijn verwerkt. De lange smalle mouwen met puntige uiteinden moeten ooit de handen gedeeltelijk hebben bedekt of konden aan de polsen worden omgeslagen. De manchetten zijn daarom aan de binnenkant mooi afgewerkt met hetzelfde zijdeweefsel als de buitenkant van de mantel, alsook met een met bloempjes bedrukt katoen (*qalamkār*) en met een bordeaux-purperen stof. De binnenkant van de rest van de mantel is gevoerd met een ruw, blauw, katoenen weefsel.

Voor de minder zichtbare plaatsen, zoals beide zijflappen achteraan en de driehoekige

inzetstukken onder de mouwen, werden kleine stukjes van de gebrocheerde zijden stof aan elkaar genaaid om het gewenste patroonstuk te vormen (voor een patroontekening op schaal van deze mantel, zie p. 163). Waarschijnlijk was de stof te kostbaar om te verspillen.

De restaurator van de mantel²³⁶ naaide een reconstructie in wit linnen. Deze werd aangehouden door meerdere personen, wat ons toeliet te bevestigen dat de originele mantel reikte tot aan de knieën (bij een persoon van ca. 1,65 meter) en dat hij zowel door mannen als door vrouwen kon worden gedragen. De openvallende halslijn laat voldoende ruimte voor vrouwelijke borsten. Bij de linnen reconstructie



Tekening naar een schilderijtje op een pennendoos in lak: gesigineerd Ali Ashraf, Een jongedame leunend tegen een bloesemende boom, gedateerd 1168 (1754-55), geveild op 1 mei 2001 bij Christie's, Londen (tekening: I. Hodiaumont).

viel eveneens op dat de linnen stof ter hoogte van de geaccentueerde heupen plat neerviel. Werd de stof in het geval van de originele mantel ter hoogte van de heupen opgevuld? Of was ze samen met de voering stijf genoeg om in de geaccentueerde vorm te blijven?

De mantel maakt deel uit van een groep. Tot nog toe werden dertig verwante mantels, verspreid over verzamelingen in Europa, Iran, de Verenigde Staten en Canada, opgespoord²³⁷. Sommige hebben dezelfde snit, andere vertonen lichte verschillen, zoals splitten onder de armen, grotere zijsplitten onderaan, die soms tot aan de lendenen doorlopen, of het gebruik van katoen in de plaats van zijde.

Vergelijkend iconografisch onderzoek²³⁸ wees uit dat afbeeldingen van dit soort mantels voorkomen op olieverfschilderijen en schilderijtjes op lakwerk (kistjes, spiegeldozen en pennendozen), die we kunnen dateren in een ruime tijdspanne, van de late Safawidische periode (regering van sjah Sultan Husayn, r. 1694–1722) tot de vroege Qadjarperiode (meer bepaald tot het begin van de regering van Fath Ali Shah, r. 1797–1834)²³⁹. We moeten voor de datering van de mantel dus rekening houden met ruim de hele 18de eeuw.

Europese reizigers, zoals de Fransman Jean Chardin (die in Iran reisde tussen 1664 en 1670 en tussen 1673 en 1677) en de Nederlander Cornelis de Bruin (die in Iran reisde tussen 1703 en 1705), wezen er al op dat de mode in Perzië erg traag veranderde²⁴⁰, wat een precieze datering van kledingstukken natuurlijk niet vergemakkelijkt.

Volgens de getuigenissen van de Engelse reiziger Jonas Hanway²⁴¹ en de Duitser Samuel Gottlieb Gmelin²⁴² is de knielengte van de mantel conform de mode van de 18de eeuw. Ook de stof waarvan hij is gemaakt, met haar lichte kleur en repetitieve kleine motiefjes, geldt als karakteristiek voor deze periode²⁴³. Dit zien we ook op andere kleding, uitgebeeld op schilderijen²⁴⁴. Voor dergelijke stoffen wordt soms gewag gemaakt van een herkomst uit India in plaats van uit Perzië, in het bijzonder voor twee mantels uit de groep van dertig verwante stukken: een uit het Textile Museum in Washington, D.C.²⁴⁵ en een uit het Gulbenkian Museum in Lissabon²⁴⁶. Ondanks dat Iran een grote producent van een uitgebreide variëteit aan weefsels was, werden er inderdaad grote hoeveelheden stoffen van zijde, katoen of van een mengeling van beide ingevoerd uit India²⁴⁷. Er was onderlinge beïnvloeding in de Iraanse en Indische productie. Veel weefsels werden

specifiek voor de Iraanse markt vervaardigd en de afmetingen, kleuren en dessins werden aangepast aan de Perzische vraag. Ambachtsslui emigreerden in de 16de eeuw of zelfs vroeger van Perzië naar India en beïnvloedden daar de textielproductie. De export van weefsels van India naar Iran beïnvloedde op haar beurt de Iraanse productie. Deze kruisbestuiving maakt het moeilijk om de herkomst van weefsels te definiëren²⁴⁸. Toch kan het metaaldraad in het basisweefsel van de mantel wijzen op een Iraanse herkomst. Het metaal is immers in een S-winding rond een zijden kerndraad gewikkeld. Bij metaaldraad van Indische origine werd het metaaldraad eerder in een Z-winding om de zijden kern gewikkeld²⁴⁹.

Op de schilderijen zijn het telkens dames die dit soort mantels dragen²⁵⁰. Ze dragen de mantel altijd in combinatie met een nauw aansluitende broek met diagonale strepen, versierd met motiefjes. De mantel wordt gesloten met een sjaal die rond de taille wordt gebonden. Onder de mantel dragen de dames dikwijls een hemd met vooraan een diepe split die bovenaan met één knoop is gesloten. Soms steken de mouwen van het hemd uit onder de omgeslagen manchetten. Het hoofd van de vrouwen is bedekt met een klein kapje ofwel met een soort tulband, gewoonlijk in combinatie met een sluier. Ze hebben soms ook juwelen in het haar, zoals ronde hangertjes, afgeboord met parels. De dames zijn meestal blootsvoets afgebeeld in een vrij rijke omgeving (bijvoorbeeld op een terras van een paviljoen, groot huis of paleis) en in een ontspannen sfeer, omringd met bijvoorbeeld vrouwelijke muzikanten en een wijnschenker. Zouden de uitgebeelde dames harem vrouwen of courtesanes kunnen zijn? Gehuwde of eerbare vrouwen lieten zich vermoedelijk niet op dergelijke wijze uitbeelden en droegen in het publieke leven of buitenhuis een *tshādor*, een alles omhullende omslagdoek van boven op het hoofd tot aan de enkels²⁵¹.

De studie van afbeeldingen uit de Safawidische (1501–1722) tot de Qadjarperiode (1779–1925) laat sterk vermoeden dat de damesmantel een overgangsmodel is. De voorlopers ervan waren lange mantels of 'robes' tot op de kuiten, met nauwsluitend bovenlijf en wijd uitlopende rok, die in de laat-Safawidische periode (meer bepaald van de tweede helft van de 17de eeuw tot het begin van de 18de eeuw) gangbaar waren²⁵². De uitlopers waren korte mantels tot op de dijen, eveneens met nauwsluitend bovenlijf, maar met geaccentueerde heupen, die vaak zijn uitgebeeld op schilderijen van

de Zandperiode (1750–1794) en de vroege Qadjarperiode (tot de eerste jaren van de regering van Fath Ali Shah, r. 1797–1834)²⁵³. De langere, wijd uitlopende mantels of robes uit de laat-Safawidische periode werden gedragen boven een lange nauwsluitende broek, terwijl de kortere mantels uit de Zand- en de vroege Qadjarperiode werden gedragen in combinatie met brede, recht doorlopende broeken. Volgens de Franse reizigers en tijdgenoten graaf L.F. de Ferrière-Sauveboeuf en G.A. Olivier, die in de jaren 1780 en 1790 in Perzië reisden, werden ze opgevuld²⁵⁴. Verschillende langere en kortere mantels konden allicht gelijktijdig ook in de mode zijn geweest in de Zandperiode. Zoals gezegd, evolueerde de mode traag in Perzië. Bovendien verspreidden nieuwe trends zich waarschijnlijk niet even snel in alle regio's.

De mantel van het Jubelparkmuseum, samen met de groep van dertig verwante exemplaren, bevestigt dat er in het Iran van de 18de eeuw nog steeds een productie bestond van luxe kleding, vervaardigd van zijde en, in het geval van onze mantel, gebrocheerd met gouddraad. Ondanks het feit dat de textielindustrie zwaar te lijden had onder de Afghaanse invasie (1722–1730), de oorlogen onder Nadir Shah (1736–1747) en de machtsstrijd om de absolute dominantie tussen 1750 en 1790, bleef er een productie van luxe zijde bestaan²⁵⁵. Volgens L.S. Diba was ze vooral bestemd voor het hof en werd ze ook uitgevoerd naar Rusland²⁵⁶. Dergelijke productie lijkt tegenstrijdig met de getuigenis van graaf L.F. de Ferrières-Sauveboeuf, die de indruk had dat de Iraniërs over het algemeen afstand hadden genomen van alle luxe en schreef dat zowel arm als rijk gekleed ging in eenvoudige katoenen stoffen²⁵⁷. Het feit dat de minder zichtbare delen van de mantel samengesteld zijn uit kleine stukjes, wijst er in ieder geval op dat de stof als kostbaar werd beschouwd en dat er zuinig mee werd omgesprongen. [A.V.P.]

TECHNOLOGISCHE ANALYSE

– GRONDWEEFSEL

Grijsbeige zijdeweefsel in effenbinding, gebrocheerd met gouddraad en groene, gele en witte zijde; grote en kleine ruiten werden in het weefsel geperst.

Patroon: gebrocheerde bloementuultjes met alternerend gele en witte bloemen, elk met 6 bloemblaadjes en groene stengels en blaadjes, samengehouden met een knoopje.

Patroonrapport: patroon met verticale

symmetrieas. Afmeting 1 patrooneenheid: H. 7 cm; B.: 3,5 cm.

Technische kenmerken:

Ketting: zijde, Z-gesponnen. Inslagstap: 2 kettingdraden; 64 draden per centimeter.

Inslag: patrooninslagen: groen, geel, witte zijde; Z-gesponnen of zonder twist; gouddraad: folie in S-twist gewikkeld rond een zijden kern met Z-twist (het meeste goud is verdwenen).

Proportie: 1 basisinslag/1 patrooninslag = 1 inslageenheid

Inslagstap: 1 inslageenheid. Dichtheid: 22 inslageenheden per centimeter.

Aan de schouderlijn: 3 strepen (einde- of beginstrepen?) zijn ingeweven: 1 en 3; inslag van metaaldraden: metaalfolie in S-twist gewikkeld rond een gele kern. De streep ertussen: metalen lamel in S-twist gewikkeld rond een dikkere roze zijden kern.

– VOERING

Ruw geweven blauw katoen, zwarte katoenen boorden van 5 centimeter, aan de manchetten: gedrukt katoen (*qalamkār*) en paars-bordeauxkleurig weefsel (zijde?).

– DECORATIEVE BOORDEN

Brede in biais gesneden biezen van een zijden *taqueté*-weefsel: grond van het patroon: metaaldraad met een gele kern; bloempatronen zijn geweven met metaaldraad met een witte kern, met blauwe en bruingele zijde; patroon: H.: 12 cm, B.: 4,5 cm.

– TECHNISCHE KENMERKEN

Structuur: *taqueté*

Ketting: hoofdketting: beige zijde, Z-gesponnen; bindketting: beige zijde, Z-gesponnen; proportie: basisketting/bindketting: 4/1; kettingstap: 2 basiskettingdraden. Dichtheid: 68 basisdraden/17 binddraden per centimeter.

Inslag: 1: blauwe zijde, I-twist; 2: bruingele zijde, I-twist; 3: metaaldraad: lamel in S-twist gewikkeld rond gele zijden kern; 4: metaaldraad: lamel in S-twist gewikkeld rond witte zijden kern; dichtheid: 24 inslageenheden per centimeter.

Smalle katoenen biezen (geplaatst tussen de brede biezen en het basisweefsel): één is zwart; één is rood en wit gestreept; één is bedrukt met bloempjes (*qalamkār*, hetzelfde weefsel als voor de binnenzijde van de manchetten).

Zwarte en witte passementerie werd genaaid aan de mouwopeningen (zwart) en de mantelboorden vooraan (wit), gecombineerd met

knoopjes in naaldwerk: aan de mouwen knoopjes van zwarte zijdedraad met vulsel, gemaakt met een deel van de passementerie van de rand; op de boord vooraan: 'gouden' amandelvormige knoopjes, gemaakt van gouddraad rond een kern. De lusjes aan de andere boord zijn te klein voor de knoopjes om als sluiting te kunnen dienen.

[C. V.-L.]

235 Op de meeste afbeeldingen van personen die dit soort mantels dragen is geen kraag zichtbaar (cf. VAN PUYVELDE 2009, fig. 3, 4, 5, 6, 7). Wij kennen één uitzondering, namelijk de mantel van een dame, geschilderd op een achthoekige spiegeldoos in lak, te koop aangeboden bij Christie's in Londen op 23 oktober 1997 (*Islamic and Oriental Works of Art*, London, Christie's, 1997, lot 102).

236 J. Vandermeersch, Textielstudie - restauratie - conservatie.

237 Een lijst van deze verwante mantels in: VAN PUYVELDE 2009, Addendum 2, p. 101–105.

238 zie vooral DAL FARRA 1991, p. 87–89, fig. 6 en VAN PUYVELDE 2009, p. 92–98, fig. 4–10.

239 Voorbeelden in: DAL FARRA, 1991, p. 87–89, fig. 6 en VAN PUYVELDE 2009, fig. 4–8.

240 HOUSEGO 1971, p. 204 en MC WILLIAMS 1987d, cat. 42.

241 HANWAY 1754, p. 227–228.

242 GMELIN 1774, p. 158.

243 BAKER 1995, p. 117; SCARCE 1987a, p. 46.

244 Bijvoorbeeld 'Karim Khan Zand en zijn verwanten', gesigneerd Muhammad Sadiq, Shiraz, na 1779, verz. Ms Eskandar Aryeh en het 'Portret van Rustam Khan Zand', gesigneerd Muhammad Sadiq, Shiraz, ca. 1779, verz. Ms Eskandar Aryeh, beide in: DIBA & EKHTIAR 1998, cat. 25 en 26.

245 Inv. 3.112, in: MC WILLIAMS 1987e, cat. 43.

246 Inv. 1382, in: PASSOS LEITE 2001, cat. 49.

247 FLOOR 2010, p. 187–204. De gegevens waarover Floor beschikte, bevatten echter geen specifieke informatie over gebrocheerde zijde.

248 FLOOR 2010, p. 201, 203.

249 BAKER 2010, p. 164 (verwijzend naar Carol Bier en Rahul Jain).

250 Meerdere voorbeelden in: VAN PUYVELDE 2009, fig. 4–9.

251 DE BRUIN, 1714, p. 166 en 167; zie ook HOUSEGO 1971, p. 205; SCARCE 1987a, p. 46; SCARCE 1987b, p. 162–163; FLOOR 1999a, p. 216, 233. Courtisanes zouden in het 17de-eeuwse Isfahan goed zichtbaar zijn geweest (DIBA & EKHTIAR, 1998, p. 124).

252 Goede voorbeelden hiervan zijn afgebeeld in DE BRUIN 1714, p. 166, pl. 87 en op enkele olieverfschilderijen met portretten, bewaard in het Saadabad Museum of Fine Arts in Teheran, waarvan één portret van ca. 1650–1680 in: SCARCE 1987a, p. 45, fig. 4 en SCARCE 1987b, p. 156, pl. 109.

253 Bijvoorbeeld in: FALK 1973, cat. 5 en 7.

254 DE FERRIÈRES-SAUVEBOEUF 1789, p. 57–58; OLIVIER 1807, p. 146.

255 FLOOR 1999a, 45–47.

256 DIBA 1987, p. 94.

257 'La nation en général semble avoir renoncé à tout luxe; un simple toile de coton couvre le maître et le valet.' (DE FERRIÈRES-SAUVEBOEUF 1790, p. 56).



IS.33

III.19 Tapijt, gebrocheerd met metaaldraad

Iran, ca. 1650–1670

Zijde, katoen, metaaldraad (zijde omwikkeld met strips van zilver en verguld zilver)

201 x 137 cm

Aankoop particulier (1973), voorheen verzameling Edmond de Rothschild²⁵⁸

Inv. IS.33

Veiling Palais Galliera 1968, cat. 98; DESTRIÉE & VANDEN BERGHE 1971, cat. 105; *Aanwinsten* 1974, cat. 41; MEKHITARIAN 1976, p. 147, fig. 122; LAFONTAINE-DOSOGNE 1981, p. 8, 42, fig. 33; VAN RAEMDONCK 2003/2007, p. 58–59, fig. 48.

Het centrum van het tapijt wordt ingenomen door een gelobd ruitvormig medaillon, waarin vier lotusbloemen symmetrisch geschikt zijn. Het medaillon bevindt zich te midden van een groot, gelobd rechthoekig veld, versierd met zwarte twijgjes, gekartelde lancetvormige bladeren, gespleten bladeren, rozetten, granaatappelrozetten²⁵⁹ en wolkenflarden²⁶⁰. Deze geknoopte motieven contrasteerden ooit tegen de vlakke achtergrond, die gebrocheerd werd met zijdedraden, omwikkeld met strips van zilver en verguld zilver. De metaaldraden zijn grotendeels afgesleten en geoxideerd. Tussen het gelobde rechthoekige veld en de boord zien we nog gedeeltelijke palmetmotieven, afgesneden door de boord. Deze laatste is versierd met alternerende kanteelachtige motieven. De kleuren van de zijden pool zijn lichtblauw, zachtgroen, blauwgroen, goudgeel, beige, wit, zalmroos en zwart. Oorspronkelijk moeten de kleuren veel levendiger zijn geweest en samen met het metaaldraad zorgden ze voor een schitterend effect. Indruk maken was dan ook de belangrijkste bestaansreden van dit soort tapijten. Dat ze gedurende meerdere decennia hun effect niet misten, blijkt uit getuigenissen in reisverslagen van 17de-eeuwse Europese reizigers in Perzië. Twee Spaanse karmelieten, die in 1607 en 1608 in Kashan vertoefden, beschreven tapijten, gebrocheerd met goud en zilver, als producten van deze stad²⁶¹. Thomas Herbert, die de Engelse ambassadeur naar Perzië vergezelde tussen 1626 en 1629, zag ‘tapijten van goud en zilver, zijde en wol’ in de paleizen van sjah Abbas I (r. 1587–1629) in Isfahan en Ashraf (nabij het huidige Behshahr, niet ver van de Kaspische Zee)²⁶². Adam Olearius, secretaris van de Duitse ambassadeur, bewonderde ‘tapijten waarvan het grondwerk van goud en zilver was’ in de jaren 1630 aan het hof van sjah Safi (r. 1629–1642) in Isfahan²⁶³. Jean-Baptiste Tavernier, die Perzië meerdere keren bezocht tussen 1632 en 1667, vertelt over

de koninklijke *karkhana's* (*kārkhāna*, atelier) in Isfahan waar 'goud- en zilvertapijten' werden geproduceerd²⁶⁴ en volgens Jean Chardin, die naar Perzië reisde in de jaren 1660 en 1670, werkten de wevers van deze *kārkhāna's* zowel voor bestellingen van het hof als voor bestellingen van privépersonen²⁶⁵.

Ook in sjiiitische heiligdommen, zoals het schrijn van imam Ali in Nadjaf en dat van Fatima al-Masuma in Qum, worden tapijten uit deze groep bewaard²⁶⁶. Twee exemplaren uit het schrijn van Nadjaf dragen *waqf*-opschriften die verwijzen naar sjah Abbas I (r. 1587–1629) als schenker²⁶⁷.

Het succes van dit soort tapijten kreeg ook weerklank in Europa. Dit blijkt uit het feit dat de Poolse koning Sigismund Vasa III (r. 1587–1632) in 1601 de Armeens-Turkse handelaar Sefer Muratowicz naar Kashan zond om er gebrocheerde zijden tapijten te bestellen en het knopen en weven ervan te superviseren. Enkele van de aangekochte tapijten waren versierd met het wapenschild van Polen²⁶⁸ en een aantal ervan zijn geïdentificeerd en nog steeds bewaard²⁶⁹. Dat dergelijke tapijten ook in de Nederlanden werden ingevoerd, blijkt uit een schilderij van Gerard ter Borch, waarop er een is afgebeeld als tafelkleed²⁷⁰. Behalve via handel, belandde dit soort tapijten ook als diplomatieke geschenken in Europa. Zo schonk in 1603 een Perzische diplomatieke zending van sjah Abbas I (r. 1587–1629) onder andere een gebrocheerd zijden tapijt aan de doge van Venetië, en ook bij twee latere Perzische zendingen naar Venetië, in 1622 en 1636, werden tapijten cadeau gedaan²⁷¹. In 1637 zond sjah Safi (r. 1629–1642) een ambassade naar Frederik III, hertog van Sleeswijk-Holstein-Gottorp, waarbij hoogstwaarschijnlijk zijden tapijten met gouddraad behoorden tot de geschenken voor de hertog²⁷².

Uit de bronnen blijkt dat de stad Kashan in de regeringsperiode van sjah Abbas I (r. 1587–1629) een productiecentrum van dit soort tapijten was. Toen deze sjah in de jaren 1590 zijn hoofdstad in Isfahan vestigde, werden daar ook werkplaatsen opgericht²⁷³ en nam de productie toe²⁷⁴. Ook tijdens de regering van zijn opvolgers ging de productie verder, waarschijnlijk tot het einde van de 17de eeuw²⁷⁵. De bloei duurde veertig tot vijftig jaar, waarna ze in het derde en vierde kwart van de 17de eeuw achteruitging²⁷⁶.

Volgens Spuhler zou het tapijt van het Jubelparkmuseum geknoopt en gebrocheerd zijn tussen de jaren 1650 en 1670²⁷⁷. Hij heeft hiervoor geen argumenten gegeven, maar de wat hoekige twijgjes kunnen reeds op een licht

verval in de uitvoering van de motieven wijzen, wat kenmerkend werd voor de productie in de tweede helft van de 17de eeuw.

De hoge productie van deze tapijten vroeg om een rationalisering. Zo werd voor het basismateriaal katoen gebruikt naast zijde (in dit geval katoen voor de kettingdraden), werden de tapijten meestal in vrij kleine formaten gemaakt en werden dezelfde patronen gebruikt voor meerdere tapijten, waarbij grote tapijten als voorbeeld dienden²⁷⁸. Men bereikte bovendien sneller een weelderig effect met het brocheren met metaaldraad dan met het leggen van duizenden knooppjes²⁷⁹.

Tot op vandaag zijn er z'n 250 stuks van deze groep bewaard gebleven, waarvan er meer dan 50 werden geproduceerd als paar²⁸⁰. Van onderhavig exemplaar in het Jubelparkmuseum werd tot op heden nog geen tegenhanger teruggevonden.

BEWARINGSSTAAT

Goed, twee restauraties.

TECHNOLOGISCHE ANALYSE²⁸¹

Ketting: katoen S4Z

Geknoopte pool: zijde

Knoepen: senna 3432/dm²

Gebrocheerde inslag van metaaldraad (zilveren en verguld zilveren lamellen gewikkeld rond zijden kern)

KLEURSTOFANALYSE²⁸²

Geel: 35% quercetine, 65% kaempferol:

Perzische bessen

Groen: idem + indigotine

Rood: 5% ellaginezuur, 88% alizarine, 7% purpurine: hydrolyseerbare tannine + meekrap

Blauw: indigotine

[A.V.P.]

258 Vermeld in brief van 18 oktober 1972 van F. Spuhler aan A. Mekhitarian, toenmalig conservator van de afdeling Islam (brief bewaard op de afdeling). Het tapijt, gecatalogeerd als nr. 166 in: SPUHLER 1968, komt misschien overeen met dit tapijt.

259 Vergelijkbaar met rozet f in: SPUHLER 1968, p. 54.

260 Vergelijkbaar met fig. e en f in: SPUHLER 1968, p. 55.

261 Met name Paul Simon de Jesus Maria en Petro S. Andrea, in: MANKOWSKI 1939, p. 2432–2433.

262 SPUHLER 1968, p. 139; DIMAND 1972, p. 257; THOMPSON 2009, p. 76.

263 THOMPSON 2009, p. 76.

264 SPUHLER 1968, p. 101, 152, 153; DIMAND 1972, p. 257; SPUHLER 1978, p. 109.

265 MANKOWSKI 1939, p. 2432; DIMAND 1972, p. 257.

266 SPUHLER 1968, p. 106; DIMAND 1972, p. 257–258 (verwijzend naar AGA-ONGLU 1941).

267 CANBY 2009, p. 245 (verwijzend naar AGA-ONGLU 1941).

268 MANKOWSKI 1939, p. 2433–2434; SPUHLER 1968, p. 101, p. 160; DIMAND 1972, p. 256, SPUHLER 2011, p. 89. Zie ook MAWER 2012, p. 50–57, fig. 1,2 en 3.

269 Onder andere in het Residenzmuseum in München, in: MANKOWSKI 1939, p. 2433–2434; DIMAND 1972, p. 256, MAWER 2012, fig. 1 en 3, en een fragment (inv. R33.28.4) in het Textile Museum in Washington D.C., in: MAWER 2012, fig. 2. Door de aanwezigheid van Poolse wapenschilden op sommige van dit soort tapijten werden ze in de 19de eeuw beschouwd als van Poolse makelij. Vrij snel werd duidelijk dat de origine Iraans was, waarna deze tapijten vaak werden aangeduid als 'zogenaamd Poolse tapijten'. Dit verhaal wordt in tal van publicaties herhaald, recent in: SPUHLER 2011, p. 89–90.

270 'Een vrouw, spelend op een theorboluit, en een ridder', ca. 1658, inv. 14.40.617, Metropolitan Museum of Art, New York, in: DIMAND & MAILEY 1973, p. 60, fig. 83.

271 SPUHLER 1968, p. 106, 157–158; DIMAND 1972, p. 257; THOMPSON 2004, p. 62. Van deze schenkingen worden nog steeds tapijten bewaard in de schatkamer van de kathedraal van San Marco (zie ook CURATOLA 1993, p. 431–432).

272 Nu bewaard in het Rosenborg Slot in Copenhagen, in: SPUHLER 1968, p. 107, 141–142, 146; DIMAND & MAILEY 1973, p. 60.

273 SPUHLER 1968, p. 101–102, 104; SPUHLER 1980, p. 114.

274 THOMPSON 2009, p. 79.

275 SPUHLER 1968, p. 104; SPUHLER 1980, p. 114.

276 SPUHLER 1968, p. 104.

277 Brief van 18 oktober 1972 van F. Spuhler aan A. Mekhitarian, toenmalig conservator van de afdeling Islam (brief bewaard op de afdeling).

278 SPUHLER 1968, p. 69, 83–84; SPUHLER 1978, p. 108; SPUHLER 1980, p. 114.

279 BIER 1987, p. 158.

280 SPUHLER 2011, p. 90. Dat ze verkocht werden als paren blijkt ook uit een document van de VOC, in: FLOOR 1999a, p. 57, THOMPSON 2009, p. 79.

281 Analyse door mevr. C. Montgomery-Wyaux, vermeld op inventariskaart (inv. IS.33), afdeling Islam en christelijke kunst van het Oosten.

282 Op basis van het verslag van kleurstofanalyse door dr. J. Wouters, KIK, 22 november 1988.

Boekkunst

III.20 Folio uit een manuscript van 'Het boek der koningen' (*Shāhnāma*)

Iran, ca. 1550–1620

Papier, kleurstoffen, inkt, goud- en zilverpoeder

H. 36 cm; B. 22,2 cm

Aankoop kunsthandel (1971)

Inv. IS.25

Aanwinsten 1974, cat. 39; *Aanwinsten 1970–1972*, p. 234; MEKHITARIAN 1976, fig. 113; [KHAZAI] 1984, cat. 164.

Dit folio bevat een episode met illustratie uit een manuscript van de *Shāhnāma*, 'Het boek der koningen'.

De tekst en de miniatuur op dit folio roepen een episode uit de oorlogen tussen Iran en Turan op²⁸⁸. Er wordt verhaald hoe de held Rustam de Iraanse koning Kay Qubad bij zijn vader Zal brengt. In een bijeenkomst van zeven dagen met raadgevers en zoroastrische priesters (*mobadhs*) zijn ze het erover eens dat er nooit in de wereld een koning zal zijn zoals koning Kay Qubad en ze maken zijn troon klaar. Kay Qubad bestijgt deze en zet de kroon op zijn hoofd. Hij inspecteert het leger en de volgende dag rukken ze op tegen de Turaniërs, die worden aangevoerd door koning Afrasiyab. Tijdens een confrontatie tussen Rustam en Afrasiyab, slaagt de eerste erin om de koning op te lichten aan de ceintuur van zijn zadel. Het leer van de gordel begeeft het echter onder het gewicht van de koning, die op de grond valt. De dappere leiders van de Turaniërs kunnen koning Afrasiyab omringen en hem meenemen.

Op de miniatuur zien we het oprukkende Iraanse leger. Dit komt niet zo vaak voor als illustratie van deze episode²⁸⁹. Rustam die koning Afrasiyab aan de gordel van zijn zadel oplicht, was een geliefdere scène om af te beelden²⁹⁰.

Rijdend op zijn oranjerode gevlekte paard Rakhsh²⁹¹, is Rustam herkenbaar aan zijn mantel met tijgerstrepen, zijn luipaardenmuts en zijn knots met stierenkop. Hij gaat koning Kay Qubad vooraf, die op een witte olifant rijdt. Zijn kleding is goudkleurig en hij draagt een kroon. Boven zijn hoofd lijkt een parasol te zweven. De held en de koning worden gevolgd en omgeven door soldaten, die zowel voor als achter een bruine heuvel zijn afgebeeld. Twee van hen blazen op een trompet. Het tafereel speelt zich af in een landschap dat

'Het boek der koningen' (*Shāhnāma*) van Firdawsi

Dit gigantische epos werd geschreven in *mathnawī*-vorm en telt ca. 50.000 dubbelverzen (disticha). Het is een mengeling van mythen, legenden en de (geromantiseerde) geschiedenis van het oude Iran, vanaf de eerste mens, die tevens de eerste koning van de wereld was, tot de val van de laatste Sassanidische koning met de inval van de Arabieren en de komst van de islam in Perzië²⁸³. Voor de auteur Firdawsi van Tus²⁸⁴ (930–1020 of 1025), wiens levensverhaal is omweven met legenden, was het zijn levenswerk. Hij behoorde tot een familie van landheren, een sociale klasse waarin het levendig houden van de tradities, cultuur en nationale legenden uit Irans pre-islamitische verleden hoog in het vaandel werd gedragen. De bronnen waarover Firdawsi beschikte voor het schrijven van zijn 'Boek der koningen' waren mondelinge en schriftelijke overleveringen, zoals de onvoltooide versie van Daqiqi (overleden ca. 980) en een *Shāhnāma* in proza, die de Samanidische gouverneur van Tus, Abu Mansur Muhammad b. Abd al-Razzaq, rond het midden van de 10de eeuw had laten compileren. Firdawsi kreeg hulp van diens zoon Mansur. Nadat deze in 987 was overleden, schreef Firdawsi verder en later droeg hij de

Shāhnāma op aan de Ghaznawidische sultan Mahmud van Ghazna (r. 977–1030)²⁸⁵. Met de *Shāhnāma* bracht Firdawsi de cultuur, mythologie, geschiedenis en literatuur van het oude Iran over naar het islamitische Perzië en droeg hij in zeer belangrijke mate bij tot de verspreiding en de renaissance van de Perzische taal²⁸⁶.

Het belangrijkste deel van het epos gaat over de lange heerschappij van de koningen van het geslacht der Kayaniden. Wanneer koning Faridun het koninkrijk onder zijn drie zonen verdeelt, krijgt de jongste (maar moedigste en meest wijze) Iradj het belangrijkste deel van Iran, alsook Fariduns gouden troon. De ontevreden broers Salm (die het westelijke deel van het rijk had gekregen) en Tur (die Turan in Centraal-Azië verwierf) vermoordden hem. Dit is het begin van een langdurige strijd tussen de koninkrijken Iran en Turan²⁸⁷. [A.V.P.]

283 DE BRUIJN 2002, p. 113–116; SARKHOSH CURTIS 1993, p. 29.

284 Tus ligt nabij Mashhad in het noordoosten van Iran.

285 KHALEGHI-MOTLAGH 1999, s.p.; Huart-Massé 1965, Firdawsi, in: *E.I.*².

286 KHALEGHI-MOTLAGH 1999, s.p.

287 SARKHOSH CURTIS 1993, p. 36.

heel summier is weergegeven. De heuvel wordt voorgesteld als een bruine massa, zonder weergave van begroeiing, rotsen of keien. De groene vegetatie onderaan is verkleurd tot een donkere vlek, maar moet oorspronkelijk nuances van donkerder en lichter groen hebben vertoond. In de lichtblauwe hemel werden goudgekleurde wolkjes in Chinese stijl geschilderd, alsook blauwe wolkjes met donkerblauwe 'kalligrafische' lijnen.

Het summiere landschap is kenmerkend voor een 'provinciale' of 'commerciële' productie. Het belangrijkste en bekendste centrum voor dergelijke productie is Shiraz. Manuscripten werden er vermoedelijk al sinds de 14de eeuw voor de commerciële markt

vervaardigd (zie catalogusnotitie II.37), maar ook in de tweede helft van de 16de eeuw en de eerste decennia van de 17de eeuw was de productie er nog intens²⁹². Vooral de grote klassiekers uit de Perzische literatuur, zoals de *Shāhnāma* van Firdawsi of de *Khamsa* van Nizami, werden er toen gekopieerd en geïllustreerd²⁹³. Hoewel er vaak manuscripten van hoge kwaliteit werden vervaardigd en nooit twee manuscripten identiek zijn, zijn de composities van de miniaturen over het algemeen en zeker naar het einde van de 16de eeuw toe vereenvoudigd, met stereotype weergaves van landschapsachtergronden en figuren²⁹⁴. De gezichten van de weinig gepersonaliseerde figuren op de Brusselse miniatuur kunnen

we vergelijken met die op een illustratie van een zegevierende Rustam uit een 'Boek der koningen', bewaard in de Biblioteca Nazionale Centrale van Firenze en door Robinson aan Shiraz toegeschreven en gedateerd rond 1580²⁹⁵. Rustam en de aanwezige soldaten vertonen er hetzelfde soort brede gezichten met kleine ogen en al dan niet met een vergelijkbare ringbaard en/of snor die aan de mondhoeken een beetje naar beneden hangt. Het vrij grote formaat van het folio zou ook gangbaar zijn geweest in Shiraz in het laatste deel van de 16de eeuw en de eerste jaren van de 17de eeuw²⁹⁶.

Het schrift op het Brusselse folio is een verzorgd *nasta'liq*. Volgens getuigenissen uit de periode waren de schrijvers van *nasta'liq* talrijk in Shiraz en erg vermaard²⁹⁷. De uitstraling van de manuscripten van Shiraz was groot en reikte tot Osmaans Turkije en Moghol-India²⁹⁸. Het blijft dan ook delicaat om ze met zekerheid te identificeren of om ze te onderscheiden van de productie van andere steden, zoals Bagdad, Yazd of Isfahan²⁹⁹.

Waar het ook werd vervaardigd, in ieder geval weerspiegelt het folio van Brussel de smaak van een stedelijke bevolking die geletterd en voldoende gefortuneerd was om vele ateliers in stand te houden³⁰⁰.

Vertaling van een fragment op de versozijde³⁰¹

'Bij het gerinkel van de belletjes dat weerklonk op de rug van de olifanten en het trompetgeschal dat men hoorde op een afstand van meerdere mijlen,

kondigde men aan de koning aan dat Rustam het hart van het vijandige leger had doorbroken,

dat hij zelf was opgerukt tegen de koning van de Turken, wier vaandel was verdwenen...'

[A.V.P.]

CODICOLOGISCHE BESCHRIJVING³⁰²:

Papier: handgeschept, crèmekleurig, vezels zichtbaar, vergures zichtbaar (vergues lopen schuin), geen kettinglijnen zichtbaar, glad gemaakt. Afmetingen papier: H. links: 35,5 cm; H. rechts: 36 cm; B. 22,2 cm. Links boven op rectozijde: nummer '19' geschreven in blauwe inkt (een moderne paginering?). Links onderaan op versozijde: een reclamant, diagonaal geschreven.

Liniëring en bladspiegel: geen liniëring zichtbaar, geen prikking zichtbaar.

Tekstkader idem op recto- en versozijde:

H. 27,6 cm; B. bovenaan 15,8 cm; B. onderaan 15,5 cm. Tekstkader binnenin verdeeld in 4 kolommen van elk 3,1 à 3,4 centimeter breedte. 27 regels per kolom indien tekstkader maximaal gebruikt (versozijde). Miniatuur (rectozijde) beslaat 10 à 12 regels tekstkolom en overschrijdt aan de linkerkant het tekstkader; afmetingen kader miniatuur: H. links 16,4 cm; H. rechts 14,7 cm; B. 14,8 cm.

Schrift: *nasta'liq*. Zwarte inkt (waarschijnlijk op basis van koolstof) en rode inkt.

Versiering en illustratie: tekst- en miniatuurkader (van buiten naar binnen): blauwe lijn, fijne gouden lijn, een dikke gouden lijn, gevat tussen twee fijne zwarte lijnen en één fijne zwarte lijn. Laatste regel rectozijde: verzen in wolkenbanden, uitgespaard tegen gouden achtergrond. Miniatuur: opake waterverf met natuurlijke pigmenten (lapis lazuli, indigo?, malachiet, auripigment, loodmonoxide, oker, minium, vermiljoen, rode lak, loodoxide, loodwit, carboonzwart, goud- en zilverpoeder. Het kleuoppervlak van de miniatuur werd glad gemaakt. Voorbereidende tekening in zwart of grijs (zichtbaar bijvoorbeeld ter hoogte van witte olifantenkop en wit paard links); het goud en zilver werden vóór de andere kleuren aangebracht; de achtergrondkleuren werden eerst aangebracht, waarbij plaats werd gelaten voor de andere compositie-elementen; de contouren, de motieven en details werden getekend of geschilderd in zwart of in een vaak transparante kleur³⁰³.

Werkvolgorde: eerst werd het tekstkader aangebracht, daarna de miniatuur (sommige elementen overschrijden het kader links).

[A.V.P.]

BEWARINGSSTAAT

Het folio onderging in het verleden meerdere ingrepen. Het papier is verzwakt, vooral in de linker benedenhoek (vermoedelijk ten gevolge van het bladeren); op de versozijde zijn degradaties van het papier door metaalhoudende kleuren zichtbaar; lacunes in verflaag doordat sommige kleuren zijn afgesleten of afgeschilderd; geoxideerd zilver heeft aangrenzende kleuren aangetast en er zich soms in verplaatst. In 2002 werd het folio behandeld in het KIK, Brussel³⁰⁴. [A.V.P.]

288 De episode kan men ook terugvinden in: FIRDOUSI/MOHL 1976, vol. I, p. 462-469.

289 In de Cambridge Shāhnāma Project-databank vonden we zes voorbeelden (<http://Shahnama.caret.cam.ac.uk>, geraadpleegd op 5 februari 2012).

290 In de Cambridge Shāhnāma Project-databank vonden we 107 voorbeelden (<http://Shahnama.caret.cam.ac.uk>, geraadpleegd op 5 februari 2012). We vonden slechts één ander voorbeeld waarin koning Kay Qubad rijdend op een olifant is uitgebeeld, meer bepaald in een vroeg-17de-eeuws Indisch *Shāhnāma*-manuscript uit de British Library, namelijk Oriental 11842, f. 67 v., The British Library, London (<http://Shahnama.caret.cam.ac.uk>, geraadpleegd op 5 februari 2012).

291 Rakhsh wordt beschreven als 'gestippeld met roze vlekken op een safraankleurige ondergrond', in: PORTER 2002, p. 205, verwijzend naar de vertaling van J. Mohl.

292 ROBINSON 1982, p. 58-60; ADAMOVA 1996, p. 75; RICHARD 1997, p. 189.

293 ROBINSON 1982, p. 60; RICHARD 1997, p. 189.

294 ROBINSON 1958, p. 89; ADAMOVA 1996, p. 75; RICHARD 1997, p. 191.

295 ROBINSON 1982, p. 62, fig. 32.

296 ROBINSON 1958, p. 89.

297 RICHARD 1997, p. 189-190.

298 ADAMOVA 1996, p. 75.

299 RICHARD 1997, p. 191.

300 ADAMOVA 1996, p. 76; RICHARD 1997, p. 189.

301 Vertaling: Mostafa Torabi, bewerkt door prof. dr. Christine van Ruymbeke, Faculty of Asian and Middle Eastern Studies, University of Cambridge.

302 Wij maakten gebruik van het ongepubliceerd restauratieverslag van V. Sizaire (2002) en het ongepubliceerd analyseverslag (2002) van J. Sanyova.

303 Ongepubliceerd analyseverslag van J. Sanyova, 2002.

304 Ongepubliceerd restauratieverslag van V. Sizaire, 2002.



IS.40

III.21 Manuscript van Nizami's *Makhzan al-asrār*

Iran, gedateerd 1239 H./1829 n.Chr.
Afmetingen in gesloten vorm: H. 25,5 cm; B. 16,5 cm;
D. 1,5 cm
Aankoop particulier (1972)
Inv. IS.40

DESTRÉE & VANDEN BERGHE 1971, cat. 145;
MEKHITARIAN 1976, p. 138, fig. 116 en 117.

TECHNISCHE BESCHRIJVING

Boekband in lakwerk, Iran, 19de eeuw: papier-maché. Waarschijnlijk ouder dan het manuscript waaraan het is gebonden (niet ongebruikelijk voor 18de- en 19de-eeuwse boekbanden in lakwerk).

Manuscript: volledige kopie van de tekst van de *Makhzan al-asrār* van Nizami Gandjawi, 91 ff., 25,5 x 16,5 cm, colofon op f. 91v (gedateerd H. 1239/1829 n.Chr.). Goudgespikkeld papier; binnenkader in blauwe inkt rond tekstblok; buitenkader in rode inkt ongeveer 1 centimeter van de buitenrand van de folio's (later toegevoegd en niet altijd parallel met het tekstblok); de benedenmarge (onder het tekstblok) is veel smaller dan de bovenmarge, waaruit we kunnen afleiden dat de manuscriptfolio's bijgesneden werden om in de boekband te passen. *Shikasta*-schrift, 13 regels per pagina, verluchte ondertitels in rode inkt op een gouden achtergrond. Miniatuur op dubbelpagina op ff. 1v-2r, verluchte incipit op dubbelpagina op ff. 3v-4r, miniatuur over $\frac{3}{4}$ pagina op f. 41r.

EEN CODICOLOGISCHE ANALYSE

– BIJ EEN EERSTE OOGOPSLAG

Het volume begint bij wat voor ons de laatste pagina zou zijn. Op ff. 1v-2r zien we een miniatuur op een dubbelpagina, gevolgd, op ff. 3v-4r, door de openingszinnen van de tekst, die zoals gewoonlijk midden in een zwaar verluchte dubbelpagina geplaatst zijn. De tekst vangt bovenaan rechts aan en vervolgt over de middenscheiding naar het tweede deel van het vers in de tweede kolom, voor hij verder gaat op de volgende regel. Omdat elk van de 13 regels van de 182 pagina's lange tekst verdeeld is in twee kolommen, wordt meteen duidelijk dat dit een gedicht is. Dat de twee helften van elk vers op elkaar rijmen en dat het rijm op elke nieuwe regel verandert, wijst erop dat het om een *mathnawī* gaat.

– DE EERSTE DUBBELPAGINA,
DE VERLUCHTING EN KALLIGRAFIE,
DE REST VAN HET MANUSCRIPT

De verluchte dubbelpagina aan het begin van het manuscript (ff. 3v-4r) is niet alleen heel mooi, maar ook typerend voor de laat-18de- en vroeg-19de-eeuwse Qadjarmanuscripten. Het ontwerp van de verluchting is ingewikkeld, vooral de centrale, gelobde, conische vorm en de overladen randversieringen. Een ander 'Qadjar'-element is de verluchting die een halve pagina inneemt, terwijl de oudere verluchtungsstijlen gekenmerkt zijn door meer bescheiden afmetingen en een nauwgezet ontwerp. De 'speren' die uit de verluchting opschieten naar de buitenmarges zijn daarentegen overblijfselen uit de Safawidische of zelfs de Timuridische stijl.

De tekst is geschreven in zwarte inkt en staat, zoals gebruikelijk bij deze verluchte dubbele openingspagina's, in 'witte wolken' die zijn uitgespaard op een gouden achtergrond. Het specifieke schrift dat voor dit manuscript gebruikt werd, is een vorm van *shikasta*, de elegante, zwierige, soms moeilijk te ontcijferen Perzische kalligrafie die vanaf de 18de eeuw bijzonder geliefd was in Iran. Deze kalligrafiestijl stamt

af van het oudere en veelgebruikte Perzische *nasta'liq*-schrift.

De rest van het manuscript is eenvoudig gehouden. Op verschillende foliös, zoals bijvoorbeeld f. 25r, is de ingedrukte liniëring in het papier nog zichtbaar. Deze hielp de kalligraaf om de schrijfgeregels te spatiëren en op een rechte lijn te schrijven. Op sommige plaatsen is de zwarte inkt van de tekst zichtbaar door het blauwe en gouden kader heen. De kalligrafie is onregelmatig verdeeld op bepaalde regels en ongelijk gespreid over de beschikbare plaats, wat vragen doet rijzen over de bekwaamheid van de kalligraaf. Er komen herhaaldelijk ongelukjes voor in de spatiëring van de woorden, zoals bijvoorbeeld op ff. 17r of 35v-36r. Dit is ongewoon wanneer het gaat om het werk van een professioneel kalligraaf. Op f. 11v worden we verrast door de voorlaatste regel, die door een ongeduldige hand werd doorgestreept, omdat de kalligraaf deze per vergissing kopieerde van twee regels hoger! Op f. 73r deed zich de tegenovergestelde vergissing voor. De kalligraaf beseftte dat hij een regel had overgeslagen en voegde een halfvers toe in de marge en krabbelde het andere halfvers bij tussen de regels van het tekstblok. Maar sowieso stelt er zich

hier een probleem met de tekst, aangezien de halfversen niet rijmen! De kunstenaar die het manuscript verluchtte, maakte handig gebruik van het toegevoegde halfvers in de marge voor een extra versiering. Het werd in een gouden wolk gezet en kreeg een blauwe omkadering.

De tekst vertoont over het algemeen kleine varianten ten opzichte van de Dastgirdi-uitgave (een van de standaarduitgaven van de Nizamitekst), zoals ontbrekende of toegevoegde woorden of woordvarianten. Dit is niet verbazend of zeldzaam bij de productie van manuscripten van Perzische gedichten en maakt er daarom nog geen uitzonderlijke versie van de tekst van.

De titels van de hoofdstukken en rubrieken zijn geschreven in rode inkt op een gouden achtergrond, met verluchte hoeken, die telkens verschillen. De hoogte van dit blok neemt de plaats van een regel in. Waarschijnlijk werden ze achteraf toegevoegd. Dat de titels niet overeenstemmen met deze in de Dastgirdi-uitgave, noch qua verwoording noch qua plaatsing (meestal een regel hoger dan in Dastgirdi), is geen verrassing. Deze ondertitels zijn vaak latere toevoegingen, ze verschillen van kopie tot kopie en werden niet geschreven door de

IS.40, ff.3v-4r



dichter zelf. Hier zou men kunnen stellen dat de kopie van een onprofessionele hand is. Uit voorvallen zoals op f. 79r, waar de letters enkel een woorddeel vormen en niets betekenen, kan men zelfs afleiden dat de kopiist niet vertrouwd was met het Perzisch! Op verschillende andere plaatsen, naar het einde van het manuscript toe, zijn de woorden in rood schrift onvolledig of bevatten ze spelfouten. Maar zoals wel vaker het geval is, is het ook mogelijk dat de verluchte titels op een later tijdstip zijn aangebracht, in opdracht van een latere eigenaar van het manuscript. Op f. 58v heeft een eerder beverige – en zeer waarschijnlijk Europese – hand van een student Perzisch schrift geprobeerd, met zwarte inkt en op een zeer onhandige manier, de titel in rode inkt bovenaan op de pagina te kopiëren.

– HET COLOFON MET DE NAAM VAN DE OPDRACHTGEVER EN HET JAARTAL VAN HET MANUSCRIPT

Als men het colofon aan het einde van het werk, op f. 91v, mag geloven, werd het manuscript nochtans niet speciaal voor westers amateuristisch gebruik gerealiseerd. Het colofon heeft niet de veelvoorkomende driehoekige vorm. Hier is het laatste vers van de tekst,

waarin Nizami zijn dank betuigt omdat hij voldoende lang heeft mogen leven om zijn werk te kunnen afmaken, in het midden geplaatst en op twee regels geschreven. De overgebleven ruimte in beide hoeken is opgevuld met twee vierkanten met daarin gestileerde bloemen en fijne arabesken in zeer lichte gouden (met wat groene, rode en blauwe) verf, in een stijl die verschilt van de andere verluchtingen in het boek. Hieronder vermeldt de kalligraaf, die anoniem blijft, het jaar waarin het manuscript werd voltooid: 1239 H./1829 n.Chr. Hij geeft ook de naam van de opdrachtgever: Nasrollah Qadjar (vermoedelijk een zoon of een van de talrijke mannelijke afstammelingen van Fath Ali Shah Qadjar, de tweede heerser van de dynastie, wiens lange regeerperiode duurde van 1798 tot 1834).

– HET BINDEN VAN HET MANUSCRIPT EN HET BEVESTIGEN IN DE BOEKBAND IN LAKWERK

Op de versozijde van ieder folio staat een reclamant gekrabbeld in de kantlijn linksonder. Dit is het eerste woord van de volgende regel en is een hulp voor de vakman die het volume moet binden, omdat hij meteen kan zien of de foliös in de juiste volgorde zijn ingebonden. Dit werd

niet gerespecteerd voor de ff. 54 tot 57 en voor de ff. 74v-75v, waar de reclamant erop wijst dat de foliös verkeerd zijn ingebonden, nog voor de paginering (met Latijnse cijfers) van het manuscript door de westerse eigenaars.

De pagina's werden ook bijgesneden om ze te doen passen in de boekband van lakwerk. Dat blijkt uit de benedenmarge, die veel smaller is dan de bovenmarge (normaal gezien zijn beide even hoog). Het tekstkader werd aangebracht op het moment dat het manuscript werd klaargemaakt voor de montering in zijn huidige boekband. Op ff. 14v-15r is dit op een slordige manier gebeurd, aangezien de buitenkaders niet gelijk lopen met het tekstblok. Een andere aanwijzing voor onzorgvuldigheid zijn de vele rode inktvlekken in het tekstblok. Omdat deze zich nooit recht tegenover een in rode inkt verluchte titel bevinden, kunnen we afleiden dat deze vlekken later ontstonden, toen de rode buitenkaders aangebracht werden en het manuscript bijgesneden werd om in de huidige boekband te passen. (Een analyse van de rode inkt of rode verf die voor de buitenkaders en de titels gebruikt werd, kan aantonen of deze laatste op een latere datum werden toegevoegd of op hetzelfde moment als de kalligrafie van de tekst.) [C.v.R.]

IS.40



IS.40 (folio met colofon)





IS.40, ff. 1v-2r

DE MINIATUREN

De miniatuur op de dubbelpagina ff. 1v-2r stelt twee 'hofscènes' voor, zoals traditioneel is in de verluchte Perzische manuscripten: deze miniaturen zijn geen illustratie bij de poëtische tekst, maar er wordt algemeen aangenomen dat deze scènes de opdrachtgever van het manuscript afbeelden, in een hof- of jachttafereel.

In dit geval zijn op de bovenste helft van folio 1v (de rechterkant van de miniatuur) twee gebaarde mannen afgebeeld op een tapijt in een openstaande tent. Rechts van hen staan twee bediendes in lange rokken en met hoofddeksels op. De eerste houdt een sabel vast. Op de achtergrond zien we een boom met bloesems en een cipres. Vooraan in de tent staan drie flessen en een bord met fruit op de grond. Op de onderste helft wordt een jonge page afgebeeld die de wacht houdt voor een muur met een deur aan de linkerkant, terwijl drie mannen met twee paarden toegang tot de tuin lijken te vragen. Folio 2r is opnieuw in twee helften verdeeld. Bovenaan staat een jonge (baardeloze) prins in een tent, met een fles voor zich.

Een gewapende dienaar houdt achter hem de wacht. De prins voert een gesprek (of is aan het drinken) met een andere jongeling die op een stoel buiten de tent zit, op zijn beurt vergezeld van een page achter zich. Aan hun voeten staan een bord fruit en een bord met suiker(?). Een cipres en twee bomen met bloesems sieren de horizon. Op de onderste helft van de afbeelding zien we twee vrouwelijke muzikanten, een danseres met een fles aan haar voeten en nog twee dames.

De boodschap die dit dubbele tafereel wil overbrengen, is dat aan het hof van deze prins belang wordt gehecht aan de studie, zoals kan worden afgeleid uit de scène rechtsboven, waar twee oudere mannen lijken op te gaan in ernstige wetenschappelijke en politieke discussies. Maar de prins is ook een jongeman die weet te genieten van het leven in het gezelschap van jeugdige leeftijdsgenoten en van courtesanes die hen vermaken met dans en muziek. De gouden flessen bevatten in beide scènes waarschijnlijk wijn. Daarnaast maakt de prins nog tijd voor sportieve activiteiten,

zoals wordt gesuggereerd door de drie ruiters, die hem wellicht uitnodigen voor een ritje of een jachttuitstap.

De miniatuur op f. 41r illustreert een van de geliefdste verhalen uit de *Makhzan*: dat van Anushirwan, zijn vizier en de twee uilen (weliswaar als twee duiven afgebeeld).

Boven de miniatuur staat een regel en onderaan staan er drie. De regel net boven de miniatuur is MA21,49, onder de miniatuur gevolgd door regels MA21,50-52 van de *Dastgird*-uitgave.

گفت بدستور چه دم می زنند
چیست صقیری که بهم می زنند

گفت وزیر ای ملک روزگار
گویم اگر شه بود آموزگار

این دو نوا کز پی رامشگر بیست
خطبه از بهر زناشوهر بیست

دختر این مرغ بدان مرغ داد
شیربها خواهد از او بامداد



IS.40, ff.40v-41r

‘Hij (de koning) vroeg aan zijn raadsman: “Welke [woorden] ademen ze uit? Wat zijn ze aan het fluiten tegen elkaar?”

De vizier antwoordde: “Oh, koning van de tijd! Ik zal het vertellen [enkel] als de sjah akkoord gaat [eruit] te leren. Deze twee muzikale stemmen, die muziek maken, zijn [in werkelijkheid] de verloovingsbesprekingen. Deze vogel geeft zijn dochter aan die andere. Hij wil de bruidsprijs tegen het ochtendgloren.’

De koning zit op een wit gevlekt paard, halvelings naar zijn vizier toegekeerd. Hij is jong en dus baardeloos. Hij heeft krullend zwart haar en draagt een kroon versierd met drie edelstenen en twee veren. Dit type kronen treft men aan op schilderijen uit het midden van de 18de eeuw. De rode robe met brandenburgerknopen dat de koning draagt boven een transparant hemd met een zwarte kraag, lijkt dan weer op het kostuum van Rustam Khan Zand op zijn portret dat omstreeks 1779 wordt geda-teerd³⁰⁵. De koning wordt op de voet gevolgd door de vizier, die ook te paard is. Zijn tulband

is een typische ‘Zandtulband’, een hoge en conische witte tulband met een gekleurde en gebloemde sierband, die echter nog steeds wordt afgebeeld in schilderijen van de Fath Ali Shah Qadjarperiode.

– ANALYSE EN BESPREKING VAN BEIDE MINIATUREN

De tekening en kleurtechnieken van deze miniaturen zijn weinig bijzonder en kunnen niet wedijveren met miniaturen van topklasse in sommige andere manuscripten. Ook het onderwerp is conventioneel en levert geen verrassende elementen die zouden kunnen bijdragen aan hun belang. Men kan ze beschrijven als illustraties van een redelijk niveau, gemaakt door een tweederangs schilder met tweederangs pigmenten. Interessant zijn de fijngestreeken plooien van de tulbanden en de manier waarop deze gewikkeld zijn met een lange sjaal. Deze mode is al te zien in de late Safawidenstijl. De schilder heeft dus gezocht naar voorbeelden in oudere miniaturen of streefde een archaïserende stijl na.

De datering in het colofon plaatst het manuscript in het jaar 1829, volop in de Qadjarperiode, en zelfs al naar het einde toe van de regering van Fath Ali Shah. Als we aannemen dat deze datering correct is – en er is geen reden om daaraan te twijfelen – dan zijn de miniaturen zeker niet ouder. Hieruit moeten we besluiten dat het gaat om archaïserende miniaturen die verwijzen naar de Zandperiode (1750–1789). Dit kan een bewuste keuze van de schilder geweest zijn om tegemoet te komen aan de wensen van zijn opdrachtgever. Maar een aannemelijker verklaring is dat de archaïserende afbeeldingen het gevolg zijn van het feit dat de kunstenaar inspiratie vond bij oudere miniaturen of een ouder Zandmanuscript kopieerde dat deze of soortgelijke personages bevatte. [C.v.r.]

DE BOEKBAND IN LAKWERK

– SCHILDERTECHNIEK

De vervaardiging van voorwerpen in papiermaché (pennendozen, spiegeldozen, boekbanden, kistjes, brillendozen, speelkaarten) begint in de Perzische wereld in de late 15de eeuw aan het hof van sultan Husayn Mirza in Herat, meer bepaald met boekbanden in lakwerk. De techniek is voornamelijk terug te vinden bij voorwerpen uit de Qadjarperiode (1779–1924). Hij werd aangetroffen op Chinese monochrome prototypes en omgezet naar de polychrome Iraanse stijl. De beschrijvingen doen denken aan ‘miniatuur’-schilderingen of verluchting. Opvallend is de introductie van schaduwefecten die ontstaan door fijne pennentrekken in een donkerdere schakering. Het oppervlak is bedekt met verschillende lagen glanzend vernis (vernis op basis van sandrak, ‘booglak’ of *rawghan-i kamān* genaamd). Dit vernis beschermt het schilderwerk en wordt ook geïntegreerd in de versiering, want de glans wordt soms versterkt met goud. Door afschilfering hier en daar (zoals in de linkerbovenhoek van een van de platten), wordt duidelijk dat het volledige oppervlak eerst met bladgoud werd bedekt, waarna een rood vernis werd aangebracht. De motieven werden boven op dit geverniste oppervlak geschilderd, waarna het volledige plat nog een transparante vernislaag kreeg.

– BESCHRIJVING VAN DE BOEKBAND

IN LAKWERK³⁰⁶

Op de twee buitenplaten in lakwerk staat hetzelfde tafereel in spiegelbeeld: op een rode achtergrond zien we de schildering van een nachtegaal³⁰⁷ en twee vlinders tussen bloemen in volle bloei en bloemknoppen. Het kader heeft een zwarte achtergrond, versierd met gestileerde gouden twijgjes en gelobde cartouches (panelen) met daarin drie bloemen op een donkere gouden achtergrond: een anjer (*Dianthus*) en vermoedelijk korenbloemen (*Centaurea*). Over de volledige hoogte van het centrale tafereel wordt een rozenstruik (*Rosa damascena*) afgebeeld. Het linker bovenkwadrant wordt bijna volledig ingenomen door twee volop bloeiende, roze rozenbloemen en door enkele rozenknoppen in verschillende stadia van ontwikkeling. Een bebladerde tak met drie appelbloesems (*Malus*) en een zevental knoppen groeit op naast de rozenstruik. Verder zien we een bloeiende roze anjer en drie anjerknoppen, voorts een narcisplant met drie open witte bloemen en drie nog gesloten bloemknoppen, vier oranje afrikaantjes, waarvan één in knop, en één witte tulp

of arumlelie³⁰⁸. Verder zien we een niet met zekerheid te determineren kleine plant met blauwe bloempjes helemaal onderaan in de hoek, en tussen de afrikaantjes en de witte bloem een andere plant met blauwe bloemen. Deze laatste lijken sterk op de bloemen van het geslacht centaurie (*Centaurea*), waartoe ook de korenbloem behoort³⁰⁹.

Er is geen handtekening. Uit een korte vergelijkende studie met het lakwerk uit de Khaliliverzameling kan men afleiden dat de stijl het dichtst aansluit bij deze van de spiegeldoos LAQ476, die in Shiraz ca. 1800 wordt gesitueerd³¹⁰.

De beide binnenplaten (doublures) in lakwerk zijn eveneens identiek, maar in spiegelbeeld. Op een zwarte achtergrond staat centraal een gelobd medaillon met bloemen: één tak rozen met een roze roos (vermoedelijk een Damascener roos, *Rosa damascena*) in bloei en één bloemknop; twee geel en roodoranje rozen (*Rosa foetida*), waarvan één open en één half geopend is; één witroze appelbloesem en vier bloemknoppen (met bladeren die identiek zijn aan deze van de rozen); een anjerakje met een volledig geopende bloem; een bloemknop en goed weergegeven bladen; en een kleine plant (bestaande uit een zestallige blauwe bloem en twee bijbehorende bladen) die men niet met zekerheid kan benoemen, maar die veel weg heeft van een irisplant³¹¹. Voorts zien we drie meerkleurige bloemen (blauw en wit, rood en roos, wit en aubergine, alle met een geel hart), die te herkennen zijn als tuinaurikel (een gekweekte sleutelbloemhybride), eveneens afgebeeld met bladeren van rozen. Dit alles is afgebeeld op een donkere gouden achtergrond. De twee gelobde aanhangsels bevatten telkens twee rode klaprozen³¹², met bladeren van rozen en twee groepen van drie groenzwarte bolletjes, vermoedelijk bedoeld als bloemknoppen van klaprozen, eveneens op een gouden achtergrond. In beide medaillons zijn de bloemen buitenwaarts gericht. Het kader is smal en bestaat uit een gouden achtergrond gevuld met groene blaadjes en takjes en afwisselend blauwe en rode, min of meer olijfvormige structuren die kunnen doorgaan als zeer gestileerde bloemen. De voorstelling sluit nauw aan bij QUR258 in de Khaliliverzameling, die wordt gesitueerd in Iran in de late 18de eeuw³¹³.

De uitvoering van het binnenplat (de weergave van de bloemen, in het bijzonder van de rozen en van de boorden), en de keuze van de afgebeelde bloemen is meer gestileerd en daarom

anders dan op het buitenplat, zodat we kunnen spreken van verschillende kunstenaars of zelfs van verschillende decoratiestijlen³¹⁴. [C.v.R.]

DE TEKST

– DE POËTISCHE VORM

De *Makhzan al-Asrār* is een poëtisch werk geschreven in het Perzisch in het midden van de 12de eeuw (de Seldjukenperiode) door de dichter Nizami uit Gandja (overleden ca. 1208). Het is waarschijnlijk het eerste van Nizami's vijf bekende lange gedichten die zijn geschreven in de *mathnawī*-dichtvorm en gebundeld tot de *Khamsa* of ‘Kwintet’. Deze poëtische stijl is soepel en werd gebruikt voor lange werken in het Perzisch, vooral heldendichten, didactische werken of romances. Om een werk te schrijven in deze *mathnawī*-vorm moet de dichter het gekozen metrum respecteren. Het metrum is het ritme van de woorden, dat wordt gevormd door een bepaalde opeenvolging van lange en korte lettergrepen. Daarnaast moet hij er ook voor zorgen dat het rijm in elke versregel verandert en tegelijk dat er een intern rijm wordt gerespecteerd. Een Perzische dichtregel of vers is altijd verdeeld in twee halfverzen en de aan- of afwezigheid van een ‘inwendig rijm’ aan het einde van beide halfverzen hangt af van de voorschriften van de gekozen poëtische vorm.

Andere poëtische vormen, bijvoorbeeld de beroemde Perzische *ghazal*, hebben geen interne rijm en vereisen dat het eindrijm wordt aangehouden in het volledige gedicht. Dit zou echter onhoudbaar zijn in lange dichtwerken, die vaak bestaan uit duizenden verzen! Deze *mathnawī* telt iets meer dan 2200 verzen.

– NIZAMI'S MATHNAWĪ

De *Makhzan al-asrār*, of ‘De Schatkamer van de Geheimen’, wordt gezien als Nizami's eerste werk en kende een ongelooflijke weerklink in de Perzisch-Turks-Indische wereld. Het is een zware tekst, die bol staat van betekenis en verpakt is in een moeilijke en overladen metaforische taal. Het werk wordt gewoonlijk als een didactisch gedicht omschreven: poëzie met als duidelijk doel de lezer aan te manen zijn leven te beteren op religieus, filosofisch en moreel vlak. Het is geen sufidichtwerk, hoewel het deels verband houdt met mystieke thema's. De hoofdfocus ligt op het morele onderricht gebaseerd op een algemeen islamitisch gedachtegoed en op aanvaarde waarheden, niet op mysticisme dat de mens wil helpen steeds dichterbij God te komen. Hoewel Nizami niet verwijst naar het oudere *Hadiqat al-Haqiqat* van Sana'i, wordt algemeen aangenomen

dat zijn *Makhzan* er een antwoord op is. Hij heeft de *Makhzan* opgebouwd in twee grote delen. Het eerste deel bestaat uit de lange inleidende hoofdstukken, die een derde van het volledige werk vormen. Ze omvatten gebeden aan de Schepper, een aanroeping tot de profeet Muhammad, een beschrijving van zijn hemelse tocht, de lofprijzing van de opdrachtgever, uiteenzettingen over de spraak en een inleiding over de redenen van het werk. Het tweede deel vormt het eigenlijke boek, dat slechts de overige twee derden van alle verzen in beslag neemt. Het is opgebouwd uit twintig delen, die alle aanvangen met een parabel die de inleiding vormt tot een uiteenzetting over morele thema's, zoals de veroordeling van onrechtvaardige heersers en de noodzaak voor een monarch om zijn macht op een positieve manier te gebruiken. Daarna volgen mystieke thema's, zoals de superioriteit van de ziel boven het lichaam of het vertrouwen in God. Het grootste deel van het werk is erop gericht mensen bewust te maken van het gebrek aan religiositeit in die tijd en van de noodzaak om zekerheid te vinden in de religie, door de tijdelijkheid van de wereldse elementen te ontvluchten.

– HET VERHAAL VAN ANUSHIRWAN EN ZIJN VIZIER

Dit is het tweede van de twintig hoofdstukken waaruit het huidige boek bestaat. Het is ook een zeer geliefd verhaal bij de illustratoren van deze *mathnawī*. Het verhaal is een parabel over de noodzaak voor koningen om rechtvaardig te zijn, in het bijzonder ten overstaan van hun dorpsbewoners, en om de landbouw te bevorderen, die een sleutelrol speelt voor gezonde financiën in het koninkrijk. De Sassanidische koning Anushirwan belandt, tijdens een jacht-expeditie met zijn vizier, in een vernield dorp. Te midden van de ruïnes hoort hij twee vogels (later geïdentificeerd als onheilspellende uilen) tegen elkaar krassen. De koning is nieuwsgierig, waarop de vizier hem moedig een lesje leert en veinst dat hij de dialoog tussen de twee vogels vertaalt: de bruidsprijs voor de dochter van een van beide uilen bestaat uit een aantal vernielde dorpen. Dit blijkt geen probleem te zijn voor de toekomstige uil-bruidegom. Als de huidige koning (Anushirwan) zijn catastrofale beleid, dat leidt tot de ondergang en vernieling van het land, maar voortzet, zegt hij, dan zal hij gauw in staat zijn honderdduizend zulke vernielde dorpen te schenken... Het verhaal van de vizier heeft een ontvullend effect op de koning, die beslist zijn bewind te veranderen en die voortaan op een voorbeeldige wijze

handelt, wat hem de bijnaam Anushirwan de Rechtvaardige oplevert. [C.v.R.]

Het manuscript en de boekband werden behandeld door Lieve Watteeuw in 2002.³¹⁵

305 DIBA & EKHTIAR 1998, cat 26, p. 154–155.

306 Met dank aan dr. L. Vanhecke, Plantentuin Meise, voor de hulp bij de identificatie van de planten.

307 Met dank aan prof. dr. A. De Moor en prof. dr. P. Simoens, UGent, voor deze identificatie.

308 Cf. KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, p. 103, cat 68: Iran H. 1204/1789–1790 (d.i. Karim Khan Zandperiode of vroege Fath Ali Shahperiode), waar we een identieke plant zien, rood geschilderd, met dezelfde soepele bloemblaadjes,

309 Ook te zien in KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, p. 103, cat. 68 (zie vorige voetnoot). De plant is blauw met een lichtoranje-rood pluizig hart. De bloem is ook te zien op KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, p. 181, cat. 133 en p. 183, cat. 134.

310 KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, p. 109, cat. 73.

311 Zij het dan dat de proporties niet kloppen ten opzichte van de andere afgebeelde bloemen (ze zijn veel te klein).

312 Klaprozen zijn ook te zien op KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, p. 180 cat. 132, achterzijde van de spiegeldoos.

313 KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, p. 112, cat. 74

314 KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, p. 109, cat. 73: de wit gelaten binnenzijde van het deksel van de spiegeldoos heeft men proberen te verklaren door te stellen dat de bloemen vogeldecoratie voorlopig werd aangebracht, terwijl de binnenzijde later nog voorzien zou worden van een portret of figuratief onderwerp afhankelijk van de opdracht van de uiteindelijke eigenaar.

315 Ongepubliceerd conservatieverslag van L. Watteeuw, 2002.

Lakkunst

III.22 Pennendoos

Iran, midden 19de–begin 20ste eeuw
Papier-maché, gouache, Perzische lak
H. 3,5 cm; B. 23 cm; D. 3,5 cm
Verworven in 1942
Inv. IS.E.O.1947

Deze pennendoos is versierd met brede, gelobde cartouches, gevuld met kleine figuren, die de verschillende stadia van een huwelijksceremonie voorstellen, van de eerste kennismakingsgesprekken tussen beide families tot het begeleiden van de bruid naar het huis van de bruidegom. De cartouches worden afgewisseld met ovale medaillons met elegante vrouwenfiguren (danseressen?).

Wij menen de volgende taferelen te herkennen³¹⁶: het eerste bezoek van de vrouwelijke familieleden van de bruidegom aan de familie van de bruid voor een verkennend gesprek (links op de ene zijkant van de pennendoos); het bezoek van de bruidegom aan de vader van de bruid om haar hand te vragen (rechts op de andere zijkant); de ceremonie ('*aqd-i nikah*') waarbij, in aanwezigheid van een mollah, het huwelijkscontract werd getekend en de bruid en bruidegom elkaar hun jawoord gaven. Bij deze ceremonie vertoefden mannen en vrouwen in aparte kamers (taferelen links en rechts op de bovenzijde). Daarop volgde, vaak pas enige tijd later, het eigenlijke bruiloftsfeest (*arūsi*, midden op de bovenkant) met de voorafgaande voorbereidingen. Zo gingen de bruid en bruidegom elk apart en onder begeleiding naar het badhuis (badhuistaferel met bruidegom rechts op de ene zijkant) en werd de bruid opgemaakt (links op de andere zijkant). De bruidegom en zijn familie en vrienden begaven zich naar het ouderlijk huis van de bruid, waar de feestelijkheden plaatsvonden (midden op de ene zijkant). Na de bruiloft werd de bruid in een processie naar het ouderlijk huis van de bruidegom gebracht (midden op de andere zijkant).

Pennendozen met huwelijksaferelen waren gangbaar vanaf de tweede helft van de 19de eeuw³¹⁷ en zouden populaire huwelijksgeschenken geweest zijn³¹⁸. In het algemeen hadden pennendozen ook een sociale betekenis: ze toonden aan dat de eigenaar een lid was van de geletterde klasse en een drager van de Iraanse literaire cultuur³¹⁹.

De organisatie van de taferelen met kleine figuren in cartouches en ovalen, met motiefjes ertussen, zou overheersend zijn vanaf de tweede helft van de 19de eeuw³²⁰. Een pennendoos met erg gelijkende composities bevindt zich in de Khaliliverzameling in Londen en wordt in het laatste kwart van de 19de eeuw gedateerd³²¹. Het voorkomen en de kleding van de afgebeelde personages op de pennendoos van het Jubelparkmuseum kunnen echter wijzen op het midden of de tweede helft van de 19de eeuw. Mannen zijn gladgeschoren en dragen een lamswollen afgeknotte kegelvormige hoed, een lange robe over een wit hemd (waarvan de halsopening met zwart is afgeboord) en met een sjaal rond het middel gebonden. Over de robe dragen ze soms een lange mantel. De vrouwen dragen lange wijde rokken en een jasje tot op de heupen over een los hemd. Het jasje is soms in het midden samengebonden met een sjaal en hangt soms losjes open. Over het hoofd dragen sommige vrouwen een lange sjaal die over een kapje of hoedje lijkt gedrapeerd. Buitenhuis dragen de dames een donkere chador en vooraan een lange rechthoekige witte sluier met opengewerkt 'traliewerk' op ooghoogte, zoals gangbaar werd vanaf het midden van de 19de eeuw³²².

De kleine figuurtjes zijn vrij vereenvoudigd weergegeven en zijn waarschijnlijk het resultaat van 'bandwerk'. In de ateliers voor Perzisch lakwerk, waar een strenge werkverdeling heerste, werden dergelijke pennendozen over het algemeen aan de lopende band vervaardigd, waarbij men per werkfase aan verschillende objecten tegelijk werkte³²³.

De meest voorkomende drager voor het Perzische lakwerk is papier-maché. Deze kon gemaakt zijn van afzonderlijk op elkaar gelijkende papierlagen of van een 'papierpulp' met verschillende toevoegingen (bijvoorbeeld bindmiddelen). Voor kleine pennendozen zoals deze werd vooral de methode van de gelijkende papierlaagjes gebruikt³²⁴, die werden aangebracht op houten vormen³²⁵.

Als de doosjes eenmaal gevormd waren, bracht men een grondering aan: een dunne, witte grondlaag van krijt, in water oplosbare lijm, gips en druivensiroop. De beschildering gebeurde met dekkende en transparante pigmenten, gemengd met dierlijke lijm of Arabische gom. De schilders werkten ook met priktekeningen, waarbij de tekening met de

stompe zijde van een naald in de lakoppervlakte werd overgeprikt.

De Perzische lak werd gemaakt van een mengeling van drogende olie (lijnolie, sesamolie of walnotenolie) en sandrak (een doorschijnende geelwitte hars, die vloeit uit de schors van de *Callitris quadrivalvis*, die in Noord-Afrika en aan de kusten van de Middellandse Zee groeit). De laklagen werden altijd haaks op elkaar aangebracht met tussen elke laklaag een droogtijd van minstens een week. Tot slot werden de laklagen gepolijst. De laklagen werden niet alleen op de oppervlakte van de objecten aangebracht, maar ook tussen de afzonderlijke verflagen. Dit verleende de verflagen een effect van diepte en een karakteristieke, intensieve kleurglans³²⁶.

Door natuurlijke fotochemische veranderingsprocessen veranderde de lak en vergeelde ze.

Daardoor komen de lakwerken vandaag zeer donker over met een sterk geel- of bruinachtig uitzicht³²⁷. Maar ook al kunnen we ons de oorspronkelijke intensieve kleuren niet meer goed voorstellen, toch heeft ook deze pennendoos niets van haar bekoorlijkheid verloren.

BEWARINGSSTAAT

Goed. Verf en lak zijn hier en daar afgeschilferd; craquelures. Sommige gezichtjes lijken herschilderd. [A.V.P.]

316 Wij vergeleken de voorgestelde taferelen met de beschrijving van de huwelijksceremonies in de Qadjarperiode in: NASHAT 2004, p. 45–48.

317 DIBA 1989a, p. 252; volgens Robinson in de late 19de eeuw en het begin van de 20ste eeuw (ROBINSON 1989, p. 141). Enkele andere voorbeelden worden bewaard in de Khaliliverzameling in Londen: inv. LAQ429, LAQ105, LAQ106, in: KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1997, cat. 366–368. Vooral inv. LAQ429 (cat. 366) is verwant aan de pennendoos van het Jubelparkmuseum.

318 ROBINSON 1989, p. 141.

319 KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1997, p. 10 en 18.

320 DIBA 1989a, p. 252.

321 Inv. LAQ429, in: KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1997, cat. 366.

322 SCARCE 1987a, p. 55.

323 SAHL & SPRINGMANN 2009, p. 24.

324 SAHL & SPRINGMANN 2009, p. 24–25.

325 KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, p. 14.

326 SAHL & SPRINGMANN 2009, p. 24–29.

327 SAHL & SPRINGMANN 2009, p. 28.



IS.E.O.1947

Zijkant (van links naar rechts): bezoek van de vrouwelijk familieleden van de bruidegom aan de familie van de bruid; de bruidegom en zijn familie en vrienden begeven zich naar het ouderlijk huis van de bruid voor het huwelijksfeest (*arūsi*); de bruidegom gaat naar het badhuis.



IS.E.O.1947

Bovenkant: de ceremonie *'aqd-i nikah* (links en rechts), het bruilofsfeest (*arūsi*) (midden).



IS.E.O.1947

Andere zijkant (van links naar rechts): De bruid wordt opgemaakt voor het bruilofsfeest (*arūsi*); de bruid wordt in een processie naar het ouderlijk huis van de bruidegom gebracht; het bezoek van de bruidegom aan de vader van de bruid om haar hand te vragen.

III.23 Spiegeldoos

Iran, (eerste helft?) 19de eeuw
Hout, gesso, gouache, Perzische lak, spiegel,
metalen scharnietjes
H. 2,2 cm; B. 18,3 cm; D. 26,4 cm (gesloten toestand)
Schenking Deladrier (1907)
IS.ET.10.512

MEKHITARIAN 1976, fig. 119 en 120.

De spiegeldoos bestaat uit twee luiken met elk drie rechte en één afgeronde zijde. Het bovenste luik, dat men rechtop kan zetten, bevat binnenin de spiegel. Op de buitenkant is een bloem- en vogelmotief uitgebeeld. Twee nachtegalen (bovenaan en links) en een distelvink (rechts) vertoeven tussen bloemtakjes: links boven een Damascener roos (*Rosa damascena*), rechts boven appelbloesems (*Malus*), midden links vermoedelijk een mirtetakje (*Myrtus*

communis), midden rechts een *Rosa foetida*, in het centrum vermoedelijk vier hyacintbloempjes (zou de huidige groene kleur oorspronkelijk blauw geweest zijn?) en narcissen (*Narcissus tazetta*), bijna onderaan links misschien een juffertje-in-het-groen (*Nigella*), onderaan links vermoedelijk een anjer (*Dianthus*), midden onderaan waarschijnlijk opnieuw een *Rosa foetida* en rechts onderaan misschien een papaver en een korenbloem (*Centaurea*)³²⁸. De boord is versierd met afwisselend grote en kleine gelobde medaillons, die gevuld zijn met afbeeldingen van rozen en vermoedelijk papavers. Aan weerskanten van de boord loopt een decoratieve fries met goudkleurige motiefjes (blaadjes?) op een zwarte ondergrond.

Het merendeel van de afgebeelde bloemsoorten komt vaker voor op lakschilderingen, soms zelfs op ongeveer dezelfde plaats (vergelijk bijvoorbeeld de boekband van een manuscript

van Nizami's *Makhzan al-asrār* uit de collectie van het Jubelparkmuseum, beschreven in notitie nr.III.21).

In de Khaliliverzamelingen in Londen vinden we op twee boekbanden³²⁹ verwante schilderijen, eveneens op een donkerrode achtergrond. Op beide voorbeelden zien we op ongeveer dezelfde plaatsen ook een Damascener roos, een appelbloesem (*Malus*), vermoedelijk een mirtetakje (*Myrtus communis*), een *Rosa foetida*, vermoedelijk een *Nigella* en anjers (*Dianthus*), geschikt rond narcissen centraal onderaan en samen met nog andere planten die op de spiegeldoos van het Jubelparkmuseum ontbreken (bijvoorbeeld hazelnoten en tulpen). In dezelfde verzamelingen bevinden zich nog meer verwante voorstellingen op boekbanden, paneeltjes of spiegeldozen met een zwarte³³⁰, lichtbruine³³¹,

IS.ET.10.512



donkerbruine³³² of goudkleurige³³³ ondergrond. De aangehaalde voorbeelden worden gedateerd tussen het midden van de 18de eeuw en het midden van de 19de eeuw. Eén voorbeeld uit de Khaliliverzamelingen, inv. LAQ 29³³⁴, gedateerd 1262 H./1845–1846 n.Chr. heeft bovendien een bord zoals op de spiegeldoos van het Jubelparkmuseum, namelijk met afwisselend grote en kleine gelobde medaillons, gevuld met bloemen. De voorstelling van de planten op de Brusselse spiegeldoos is in vergelijking met die op de boekband uit het Jubelparkmuseum (cat. III.21) en op de aangehaalde voorbeelden uit de Khaliliverzamelingen echter sterk vereenvoudigd. De planten op de boekband (cat. III.21) bijvoorbeeld zouden naar de natuur geschilderd kunnen zijn, terwijl deze op de spiegeldoos eerder geschilderd zijn naar bestaande afbeeldingen, misschien op andere lakwerken. Het is bekend dat lakschilders vaak dezelfde modellen meerdere malen gebruikten of dat lakschilderijtjes zelf steeds weer werden gekopieerd³³⁵. De voorstelling op onze spiegeldoos toont aan dat bij het kopiëren van de motieven ook enige ‘slijtage’ of vereenvoudiging kon optreden.

Bij dergelijke afbeeldingen van bloemen werd geen rekening gehouden met de seizoenen en de combinatie komt niet overeen met de realiteit van een bepaald moment³³⁶.

Het roos- en nachtegaalmotief (*gul o bulbul*), en bij uitbreiding het bloem- en vogelmotief, kwam veel voor in de Perzische poëzie en kunst, in de decoratieve kunsten (vooral textiel- en lakkunst) zeker vanaf de Safawidische periode (1501–1722). De roos stond symbool voor de beminde en de nachtegaal voor de minnaar. In mystieke poëzie kon het verlangen van de nachtegaal naar de roos ook een metafoor zijn voor het verlangen van de ziel naar de vereniging met God³³⁷. Voorstellingen van bloemen en vogels konden eveneens verwijzen naar een tuin en bij uitbreiding naar de Paradijsstuin³³⁸.

Het onderste luik vertoont op de binnenkant een personage in een landschap met bomen, water, bergen en vogels. De voorgestelde figuur draagt een aantal attributen van een derwisj: een conische muts, een bedelnap (*kashkūl*) en een staf met een gestileerd vogelkopje. Hij heeft een vrouwelijk aandoend gezicht, met zware, naar elkaar toe groeiende wenkbrauwen en omsloten door lang golvend haar. Boven een wit hemd of onderkleed met zwarte bord draagt hij een rode getailleerde robe met wijd uitstaande rok. De robe is aan de bord onderaan, aan de manchetten en ter hoogte van de

bovenarmen versierd met decoratieve boorden die bezet lijken met parels en edelstenen. Rond het middel draagt hij een ceintuur, die eveneens bezet lijkt met parels en edelstenen. Hij draagt kleding die men terugvindt op schilderijen die worden gedateerd in de regeringsperiode van Fath Ali Shah (r. 1797–1834)³³⁹ en Muhammad Shah (r. 1834–1848)³⁴⁰. Deze periode is niet in strijd met de datering van de hierboven aangehaalde verwante lakschilderijtjes van bloem- en vogelmotieven.

De voorgestelde figuur is vermoedelijk Nur Ali Shah (overleden in 1797), een 18de-eeuwse leider van de *Ni'mat-Allāhiyya*. Dit was een sufi-orde die werd opgericht in de 14de eeuw door sjah Ni'mat Allah Wali (ca. 1330–1430/31). Nur Ali Shah trok veel aanhangers aan in Kirman en Shiraz en schreef zijn onderrichtingen neer in een aanzienlijke hoeveelheid proza en poëzie. In 1778 werd hij verdreven uit Shiraz door Karim Khan Zand (r. 1751–1779) en in 1797 vermoord in Mosul (Irak) als resultaat van antisuficampagnes onder Fath Ali Shah (r. 1797–1834)³⁴¹. Later zouden de Nimatalahi's zich voorzichtiger en minder subversief opstellen, waardoor ze zich minder de vijandigheid van de Qadjarvorsten op de hals haalden. Muhammad Shah (r. 1834–1848) liet zich zelfs in de orde inwijden, die in de loop van de 19de eeuw weer een bloei beleefde³⁴². Afbeeldingen van derwisjen gaan dan ook veelvuldiger voorkomen, vooral in de tweede helft van de 19de eeuw³⁴³. Nur Ali Shah beeldde men af op olieverfschilderijen, pennen-dozen, tapijten, waterverf- en achterglasschilderingen³⁴⁴. Het vrouwelijk aandoende gezicht, omgeven door lange zwarte haren, is typisch voor zijn beeltenis³⁴⁵.

In de bord rondom deze schildering zijn vijf dubbelverzen geschreven:

سرو قدی میان انجمنی
به که هفتاد سرو در چمنی
ایکه هرگز ندیده بجما ل
جز در آینه مثل خویشتنی
تو در آینه خویشتن بینی
لاجرم ننگری بمثل منی
ای آینه ایمنی که نا گاه
در تو رسد آه درد مندی
ای آینه تا حشر درت بسته بماند
تا یار تو را دید ز ما قطع نظر کرد

In vertaling betekent dit³⁴⁶:

‘Een cipresgestalte in een groep
is beter dan zeventig cipressen in een gras-
vlakte

O jij, die nooit een andere schoonheid hebt
gezien dan jezelf in de spiegel

Je kijkt (enkel) naar jezelf in de spiegel
en gunt iemand zoals mij uiteraard geen blik
waardig

O spiegel, behoed je voor de zucht van een
ongelukkige die je plotseling overvalt

O spiegel, dat tot de dag van het Laatste
Oordeel je deur gesloten blijve
(Want) zodra mijn beminde jou zou zien, zou
ze mij geen blik meer waardig gunnen’

De eerste drie disticha zijn ontleend aan een
ghazal van Sādi³⁴⁷. Het vierde distichon lijkt uit
een ander gedicht, een *tardjī band* van dezelfde
dichter, te komen³³⁸. [A.V.P.]

BEWARINGSSTAAT

Goed. De beschrijving is hier en daar afge-
schilferd. [A.V.P.]

328 Onze hartelijke dank aan dr. Leo Vanhecke, Plantentuin Meise, voor de identificatie van de afgebeelde vogels en planten.

329 Inv. LAQ351 en LAQ468, Khalili Collections, Londen, in: KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, cat. 70 en 72.

330 Inv. LAQ481, LAQ350 (weliswaar horizontaal geschikt), in: KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, cat. 61, 66.

331 Inv. LAQ12, in: KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, cat. 68.

332 Inv. LAQ29 (weliswaar horizontaal geschikt) en LAQ166, in: KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, cat. 128 en 133.

333 Inv. LAQ17, in: KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, cat. 134.

334 KHALILI, ROBINSON & STANLEY 1996, cat. 128.

335 NEUMANN 2009, p. 79, 80.

336 Dit werd ons bevestigd door dr. Leo Vanhecke, Plantentuin Meise, waarvoor dank.

337 DIBA 2001, Gol o bolbol, in: *E.Ir.* XI/1, p. 52–57, bijgewerkte versie op www.iranicaonline.org (geraadpleegd op 19.06.2014).

338 NEUMANN 2009, p. 190.

339 Bijvoorbeeld FALK 1973, cat. 22.

340 Bijvoorbeeld FALK 1973, cat. 41, 42 en 49.

341 ALGAR 1995, Ni'mat-Allāhiyya, in: *E.I.*²; DIBA & EKHTIAR 1998, p. 259–260; AKBARNIA & LEONI 2010, p. 102.

342 ALGAR 1995, Ni'mat-Allāhiyya, in: *E.I.*².

343 DIBA & EKHTIAR 1998, p. 260; AKBARNIA & LEONI 2010, p. 102.

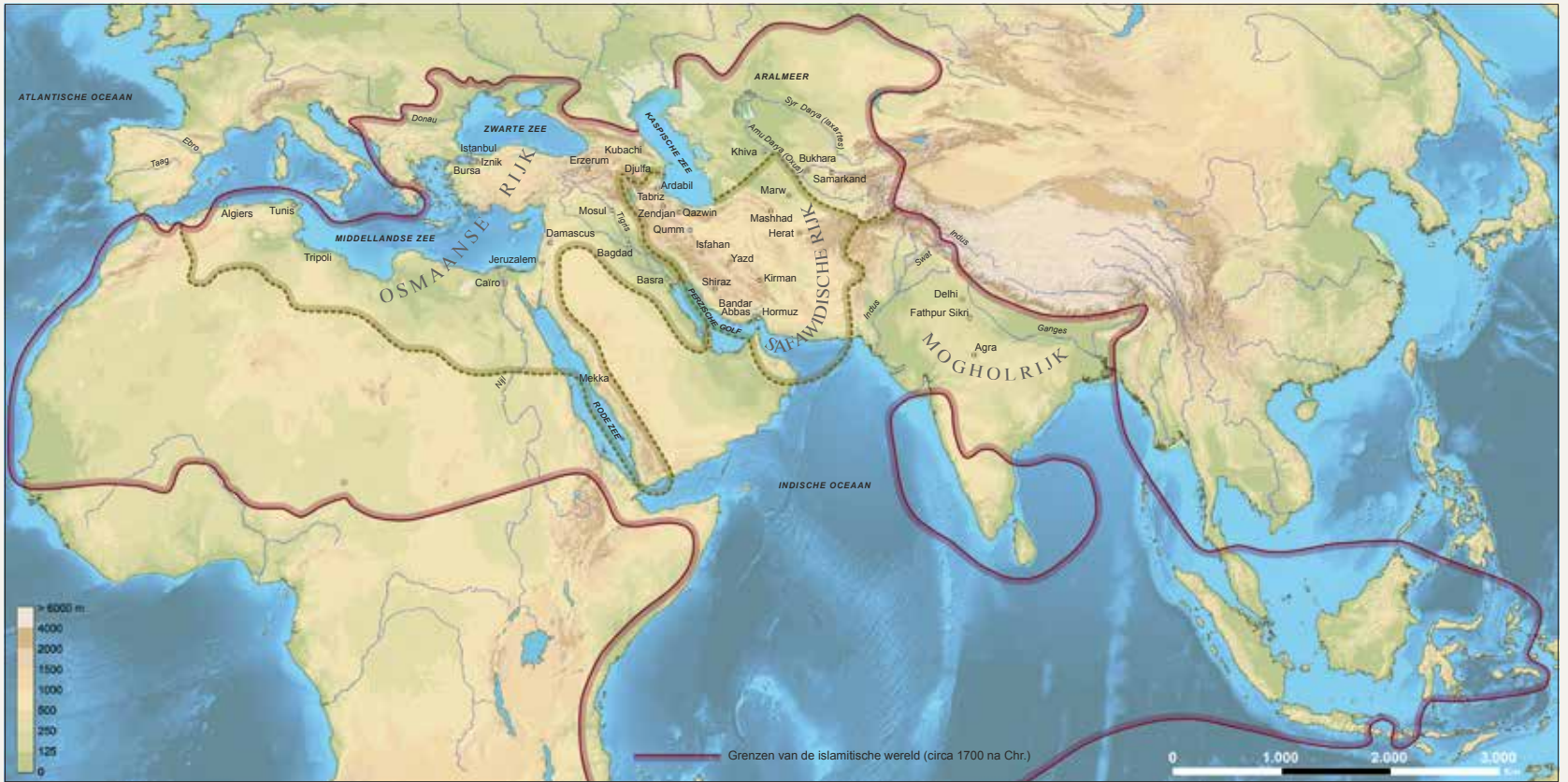
344 DIBA & EKHTIAR 1998, p. 260; AKBARNIA & LEONI 2010, p. 102.

345 DIBA & EKHTIAR 1998, cat. 85 en fig. XXXII; AKBARNIA & LEONI 2010, cat. 37b.

346 Vertaling: Mostafa Torabi, bewerkt door dr. Kristof D'hulster, UGent.

347 SA'DI/FOROOGHI 2005, p. 622, nr. 605b. Met dank aan dhr. Mostafa Torabi en dhr. Mohammad Parvari voor hun hulp bij het identificeren van deze verzen.

348 Wij vonden deze *tardjī band* niet in het verzameld werk (*kulliyāt*) van Sādi (SA'DI/FOROOGHI 2005). Men kan het wel terugvinden in zijn verzamelde gedichten (*dīwān-i eshār*) op <http://rira.ir> (geraadpleegd op 18 november 2012). Met dank aan dr. Kristof D'hulster, UGent, voor deze identificatie en verwijzing.



IV

Wereldmacht en hofcultuur

De Moghols in India (1526–1858)¹

De Turks-Mongoolse dynastie van de Moghols heerste tussen 1526 en 1858 vanuit Agra en later vanuit Delhi over een van de uitgebreidste en met meer dan 100 miljoen inwoners een van de volrijkste imperia van haar tijd. De dynastie had haar oorsprong in Uzbekistan en haar stamboom gaat terug tot de grote Centraal-Aziatische leiders Timur en Djenghiz Khan. De stichter van de dynastie, Babur, had oorspronkelijk het doel om het grondgebied van het rijk van Timur opnieuw onder zijn controle te brengen, maar probeerde tot drie keer toe vergeefs om de hoofdstad Samarkand te veroveren. In India kon hij dankzij een combinatie van snelle cavalerie en het gebruik van veldartillerie de troepen van de sultan van Delhi verslaan in de veldslag bij Panipat (1526). Na Baburs overlijden had diens zoon Humayun grote moeite om het rijk te consolideren. Hij moest op een bepaald moment zelfs het rijk uitvluchten en asiël zoeken aan het hof van de Perzische vorst Tahmasp in Qazwin. Het was aan zijn zoon Akbar (1556–1605), die al op de jonge leeftijd van dertien jaar aan de macht kwam, om het Mogholrijk tot zijn grootste bloei te brengen. Akbar was niet alleen een groot veldheer maar ook een bekwaam bestuurder. Hij voerde grootse administratieve en belastingshervormingen door en herstructureerde het leger. Zijn beleid was gericht op een goede verstandhouding met de Hinduvorsten en Hindumeerderheid onder de bevolking. Ook op religieus vlak probeerde hij de talrijke andere godsdiensten in zijn rijk te verzoenen en onderhield hij gesprekken met vertegenwoordigers van de verschillende religies, wat tot een soort synthese – *Dīn-I Ilāhī* (Religie van God) – zou moeten leiden. Het project om een nieuwe hoofdstad op te richten in Fathpur Sikri werd na enkele jaren opgegeven wegens problemen met de watervoorziening. Onder de opvolgers van Akbar, Djahangir (1605–1628) en Shah Djahan (1628–1658), breidde het rijk verder uit en kende het een grote culturele uitstraling – dankzij de bouw van prachtige paleizen en mos-

keën en de ontplooiing van een schitterende hofcultuur, die duidelijke Perzische invloeden kende. Het representatiefste monument van dit tijdperk is het Tadj-Mahal, dat door Shah Djahan gebouwd werd als grafmonument voor zijn vrouw Mumtaz Mahal.

Onder deze stralende oppervlakte begon het rijk echter tekens van stagnatie en uitputting te vertonen. De regering van Awrangzeb (1658–1707) kan als keerpunt gezien worden. Hij veroverde grote gebieden in het Dekkan-hoogland in het zuiden van India, maar op hetzelfde moment begonnen centrifugale krachten voelbaar te worden die in de loop van de 18de eeuw tot een desintegratie van het rijk leidden. Ook zijn poging om de Indische islam te zuiveren van hinduïstische invloeden leidde tot een vervreemding tussen de religieuze gemeenschappen. In de 18de eeuw had het rijk af te rekenen met opstanden en de afscheiding van gebieden zoals de Marathaconfederatie in het westen en de gebieden van de sikhs in de Pundjab. Vanuit het noordwesten kwam het herhaaldelijk tot invasies die het kerngebied van het rijk bedreigden. Tegelijk nam ook de invloed van de Europese handelscompagnieën toe, die in toenemende mate militaire macht ontplooiden. Een militair conflict tussen de *nawab* van Bengalen en de Britse East India Company leidde in 1764 tot de overdracht van de bevoegdheid van belastinginning in Bengalen, Bihar en Orissa aan de Britten, die daarna grote delen van India veroverden. Voortaan regeerde de East India Company in de naam van de feitelijk machteloze Moghols. Uiteindelijk werd de laatste Moghol, Bahadur Shah II, in 1858 afgezet en nam het Britse parlement de regering over. [M.L.]

¹ Literatuur: W.M. Callewaert en I. Goddeeris, *Een geschiedenis van India. Ontmoetingen op wereldschaal*, Leuven, 2010; J.F. Richards, 'The Mughal Empire', *The New Cambridge History of India*, Cambridge, 1996; F. Robinson, *The Mughal Emperors: And the Islamic Dynasties of India, Iran and Central Asia*, 2007.



Houtsnijwerk

IV.1 Houten beeldhouwde architectuurelementen

Swat-Regio (Noordwest-Pakistan), 17de–20ste eeuw
Aankoop kunsthandel (1992, 1993 en 1999)

Voorhal met arcaden, naaldboom- en cederhout²,
H. 315 cm; B. 410 cm; D. 10,5–18 cm, inv. IS.92.1.1
(33 onderdelen)

Binnendeur, naaldboomhout, H. 253 cm; B. 181 cm, 3;
D. 3–20 cm, inv. IS.92.1.2 (8 onderdelen)

Raam, hout, H. 176 cm; B. 120 cm; D. 13 cm,
inv. IS.92.1.3 (niet tentoongesteld)

Kolom, *Pinus sp.*, H. 273 cm; ø: 28 cm, Inv. IS.92.1.4
(in houtspelen op 32, respectievelijk 90 cm hoogte,
werden twee papierfragmenten aangetroffen met
gebeden(?), echter te zeer beschadigd om te kunnen
ontcijferen)

Pijler, hout, H. 272 cm; doorsnede: 27 cm, inv. IS.92.1.5

Kolom en kapiteel, niet-inheems loofhout(?),
H. 280 cm; ø 19 cm (kolom) en H. 33,5 cm; B. 163 cm;
D. 18,5 cm (kapiteel), inv. IS.92.1.6 (A en B)

Rustbed, hout en leder, H. resp. 105, 60 en 47 cm;
L.: 171 cm; B. 90 cm, inv. IS.92.1.7 (niet tentoongesteld)

Minbar, hout, H. 108 cm; L.: 101 cm; B. 46 cm,
inv. IS.93.1

Kolom en kapiteel, *Pinus sp.* (cfr. *Pinus khasya*),
H. 216,6 cm; doorsnede basis: 17,5 x 16,8 cm
(kolom) en H. 33 cm; B. 160 cm; D. 21 cm (kapiteel),
inv. IS.99.1.1/3 (A en B)

Kolom en kapiteel, *Morus alba* (*Moraceae*),
H. 214,9 cm; doorsnede basis: 17,9 x 16,6 cm (kolom)
en H. 25,4 cm; B. 149 cm; D. 19,6 cm (kapiteel),
inv. IS.99.1.2/3 (A en B)

Kolom en kapiteel, *Pinus sp.* (cfr. *Pinus cembra*,
Pinus montana), H. 227,2 cm; doorsnede basis:
17,5 x 16 cm (kolom) en H. 22,5 cm; B. 139 cm;
D. 18,6 cm (kapiteel), inv. IS.99.1.3/3 (A en B)

Volgens de antiekhandelaar waren de architectuurelementen die in 1992 door de Musea werden aangekocht herkomstig van een kleine dorpsmoskee met aangebouwde voorhal uit de regio Swat-Kuhistan in Noordwest-Pakistan. Hij vertelde ook dat de drie zuilen met kapiteel die in 1999 werden verworven uit hetzelfde gebied kwamen. Het eerste ensemble bestaat uit een vijftigtal houten beeldhouwde elementen van verschillende afmetingen, die met meerdere bevestigingssystemen aan elkaar waren gehecht: pen- en gatverbindingen, metalen spijkers met stervormige kop en vrij recente spijkers. Dit wijst op aanpassingen en verbouwingen op verschillende data. Ook het gebruik van diverse houtsoorten en stilistische variaties suggereren een complexe geschiedenis over meerdere eeuwen. Sporen van polychromie in rood en groen, en een zwarte(?) harslaag zijn aanwezig, mogelijk deels weggevoerd of door zware regenval weggevoerd. De elementen werden duidelijk blootgesteld aan hitte en droogte, wat broosheid en natuurlijke splijtingen van het niet-uitgeholde hout heeft veroorzaakt. Lokaal zijn sporen aangetroffen van biologische aantasting door houtetende insecten, echter niet meer actief. Een eerste interventie door het KIK had plaats in 2000³. Het KIK realiseerde ook de reassemblage van de elementen voor de opening van de nieuwe tentoonstellingszaal op 21 februari 2008 o.l.v. M. Serck-Dewaide, I. Geelen en J.-A. Glatigny⁴. In 1993 kochten de Musea de drietraps *minbar* aan, eveneens uit de Swat-vallei. De opstelling in de tentoonstellingszaal beoogt geen natuurgetrouwe reconstructie. De verschillende onderdelen zijn enkel gefixeerd op een metalen structuur op de plaats die ze oorspronkelijk moeten hebben gehad, ten minste voor zover we uit beter gedocumenteerde moskeeën van dit type in hetzelfde gebied konden afleiden.

De houten moskeeën in Swat vormen een interessant, zij het weinig bekend hoofdstuk van de islamkunst. Pas toen in 1959 de leden van een Italiaanse archeologische missie van ISMEO op hun vrije dag foto's begonnen te maken van de moskeeën en van de in hout beeldhouwde decoratie, nam het idee vorm om ze te inventariseren en te bestuderen⁵. Het eerste systematische onderzoek had plaats in 1968, gevolgd door een tweede in 1970 en daarna in 1980 en 1981. De tijd begon te dringen, aangezien dit belangrijke artistiek en cultureel patrimonium

in gevaar was ten gevolge van economische en sociale ontwikkelingen. In een razend tempo werden oude moskeeën door moderne, wellicht praktischere, exemplaren vervangen. De houten elementen werden vernietigd of in het beste geval in de huizenarchitectuur geïntegreerd. Een goed bewaarde moskee, waarvan het houtsnijwerk dicht bij dat van het Jubelpark aansluit, is deze van Kalam, die sindsdien in een nieuw gebouw is verwerkt en waarvan een deel van de houten decoratie is verdwenen. Verschillende moskeeën, bijvoorbeeld deze van Utrod, zijn enkel nog door tekeningen en foto's van de Italiaanse missie gekend. Dankzij de inspanningen van deze missie is een aantal houten elementen in de musea van Lahore en Karachi geborgen⁶.

Uit de verslagen blijkt dat deze moskeeën, voortgaande op de mondelinge traditie, zelden meer dan twee à drie eeuwen oud waren en dat de zeldzame inscripties getuigen van ingrepen die niet vroeger dan een eeuw geleden plaatsvonden – vooral in het tweede en derde decennium van vorige eeuw dus, toen het gebied leed onder een grote politieke instabiliteit die voorafging aan de vorming van de Swat-staat (1926). De verbouwingen tot modernere gebouwen gebeurden meestal gewoon uit noodzaak, omdat ze door brand waren vernield. Tot de jaren 1965 werkte men op traditionele wijze, maar vervolgens is het ambacht van houtsnijder verarmd en nagenoeg uitgedoofd. De Italiaanse missies konden 75 moskeeën lokaliseren en documenteren in de Beneden-Swat en in Swat-Kuhistan, waarvan er inmiddels heel wat zijn verdwenen.

Deze regio's bezaten elk hun eigen moskeetype. In Swat-Kuhistan had de gebedsruimte aan de voorzijde een aangebouwde voorhal zoals te zien in het Jubelparkmuseum⁷. Minaretten werden in Swat pas in de jaren 20–30 van vorige eeuw ingevoerd. De muren bestonden oorspronkelijk volledig uit hout, gaandeweg meer uit steenlagen met houten balken en muurankers of soms enkel uit steen of kleitegels. De daken waren plat en werden met houten stutten ondersteund in één, twee of drie traveeën. In de gebedsruimte was de naar Mekka georiënteerde *qibla*-muur oorspronkelijk aangeduid door een verplaatsbare houten *mihrab* of gebedsnis, recenter door een in de muur uitgespaarde nis met kleurrijk

beschilderd stucwerk. Een Koranlezenaar en een *minbar* of kansel behoorden tot het standaardmeubilair⁸. De lemen vloer was met fijn stro of hooi bedekt, aan de *qibla*-zijde werden daarover rieten of vilten tapijten gelegd. De voorhal was overdekt en diende als rust- en keuvelruimte en er stonden rustbedden in opgesteld. De traditionele architectuur van privéwoningen was in deze regio nauwelijks te onderscheiden van deze van de moskeeën en was op verwante manier met houtsnijwerk versierd.

Zoals te zien in de architectuurelementen van het Jubelparkmuseum, vertoont het decor een eclectische stijl, wat getuigt van de woelige

geschiedenis van de streek. De palmetten of halfpalmetten, alsook gestileerde levensbomen, hebben hun wortels in de Iraanse kunst. Inderdaad stond tenminste het zuidelijkste gedeelte van Swat lange tijd onder Perzische invloed, die tijdens de dynastie der Achaemeniden (550–325 v.Chr.) tot de Indus reikte. De cannelures in de zuilschachten en de volutenkapitelen komen uit de Gandharakunst, die van 1ste tot de 4de eeuw n.Chr. bloeide en die deze, van oorsprong Griekse, elementen erfde nadat ze de regio hadden bereikt in het zog van Alexander de Grote op zijn Indiavaart (327–325 v.Chr.). De gestileerde, florale motieven zoals de driepasbloem en de gelobde bogen verwijzen naar de Mogholararchitectuur⁹. De

lampetkan symboliseert ten slotte de rituele reinheid in de islam, terwijl de halstorque, het halssieraad voor de vrouwen uit de inheemse traditie, in islamitische context met de maansikkel werd verbonden¹⁰.

Oorspronkelijk werd in de islamitische architectuur in essentie hout aangewend. Een belangrijke kwaliteit van hout is dat het door zijn elasticiteit weerstand biedt tegen aardbevingen. Een minpunt is de brandbaarheid van dit materiaal, des te gevaarlijker omdat zowel moskeeën als woonhuizen met een haardvuur werden verwarmd. Dergelijke architectuur is eeuwenlang onveranderd gebleven, maar slechts uitzonderlijk nog in situ bewaard.



Enkele 13de-eeuwse Seldjukenmoskeeën in Klein-Azië, o.m. de Ulu Cami in Afyon Karahisar, de Arslan Hane-Cami in Ankara en de wondermooie Eşref Oğlu-moskee in Beyşehir, hebben nog hun houten zuilen bewaard¹¹. De voorlopers hiervan zijn volgens Katharina Otto-Dorn moskeeën met houten zuilen uit Turkestan uit de 10de–12de eeuw, meer bepaald uit de plaatsen Oburdan en Kurut ten oosten van Samarkand, of uit Khiva, ten westen van Bucharā¹². Deze architectuur gaat terug op oudere nomadische tradities, namelijk op de houten pijlers in de tentenbouw, die in de audiëntie- en verzamelingstent een bijzondere rol speelden als symbool van wereldrijke macht en, als hemelpijlers,

ook een sacraal-kosmogisch karakter kregen. Otto-Dorn wijst nog op het verband met de Seldjukse Türbe, de graftorens die eveneens op de tentencultuur van de Centraal-Aziatische nomadenvolkeren teruggaan. [M.V.R.]

- 2 De houtsoorten werden in 2000 geïdentificeerd in het Laboratorium voor houtanalyse van het Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, Tervuren, o.l.v. H. Beeckman, conservator van de houtcollectie (onpubliceerd verslag).
- 3 De interventie werd uitgevoerd door C. Bigand, I. Geelen, J.-A. Glatigny, B. Pardo en V. Tucom op 20, 23 en 24 november 2000. Onuitgegeven studie en verslag van Ingrid Geelen: Dossier 2L/47-2000.06993.
- 4 De reassemblage en fixatie aan een metalen structuur gebeurde in december 2007–februari 2008, in samenwerking met Aannemer Potteau labo, architecten A. Pire en J. Goots en de technische ploeg van de Musea

o.l.v. P. Marchant en met de medewerking van restaurateurs B. Van Schoute, J. Van Rompay en D. Wendelen.

- 5 Instituto Italiano per il Medio ed Estremo Oriente (ISMEO), in: SCERRATO 1981, p. 178–181.
- 6 We konden unieke informatie benutten uit de ongepubliceerde verhandeling van Margarete Rese, 'Holzstützenmoscheen im Swat mit besonderer Berücksichtigung der Ornamentik', voorgelegd aan de Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, o.l.v. dr. J. Drechsel, s.d. We danken de auteur hierbij hartelijk voor het ter beschikking stellen van deze tekst.
- 7 Highland-type 2 van de typologie van ISMEO, in: SCERRATO 1981.
- 8 Foto van een drietraps *minbar* in situ in de moskee van Madyan, in: Rese, *op. cit.*, fig. 93 en verwante *minbar* in: KALTER 1989, fig. 70.
- 9 Foto van verwante deur in situ in de moskee van Kalam, in: Rese, *op. cit.*, fig. 21.
- 10 KALTER 1989, p. 142–145.
- 11 OTTO-DORN 1959, p. 59–84.
- 12 OTTO-DORN, p. 84–88.



Boekkunst

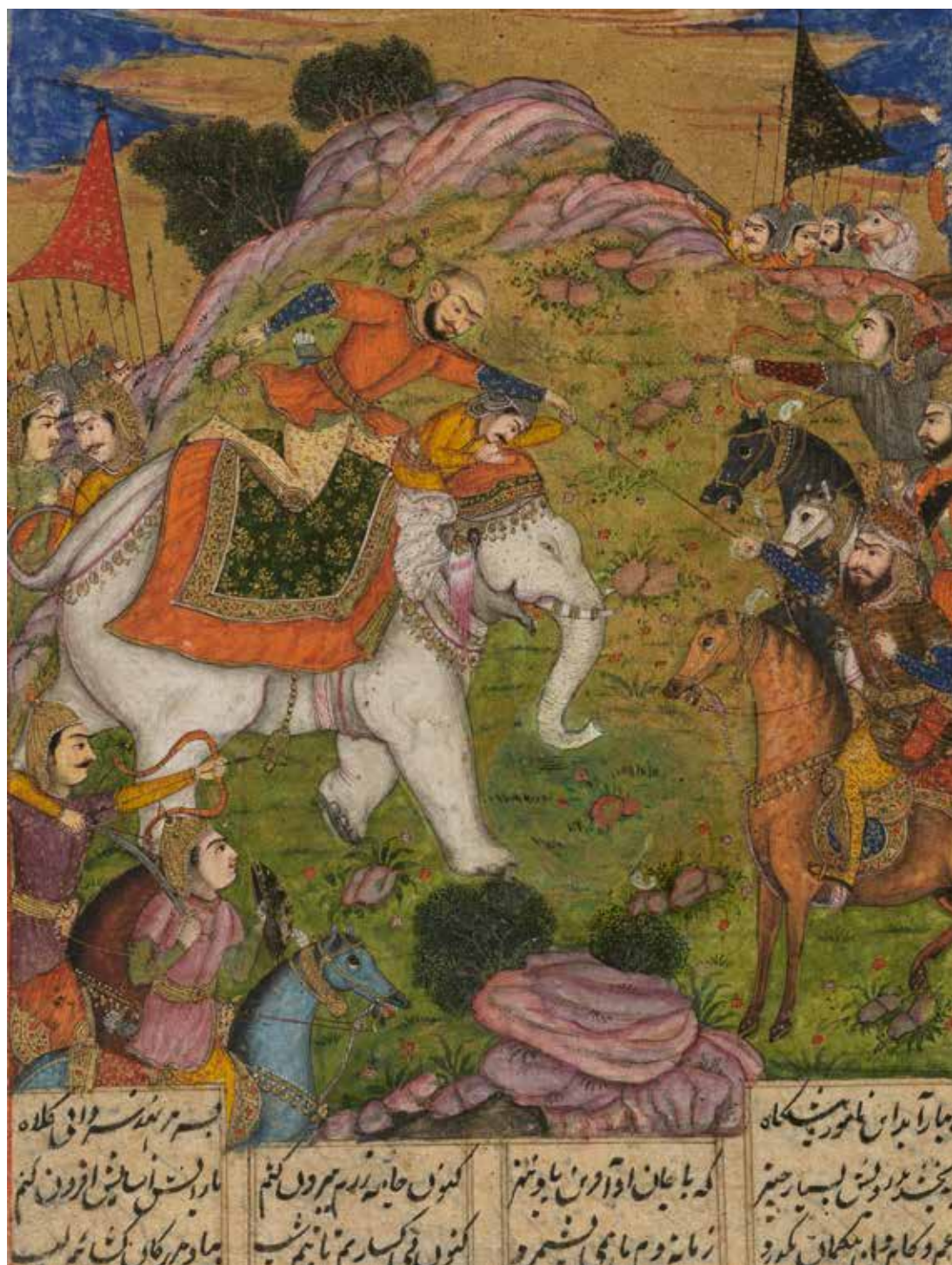
IV.2 Folio uit een manuscript van de *Shāhnāma*

India, (midden?) 17de eeuw
Papier, inkt, kleurstoffen, tinpoeder, goudpoeder, bladgoud
H. 29; B. 18,8 cm
Aankoop particulier (1972)
Inv. IS.41

MEKHITARIAN 1976, fig. 118; VAN RAEMDONCK 2003/2007, p. 59, 62, fig. 49.

Het folio toont een miniatuur met een tafereel uit de *Shāhnāma* of 'Het boek der koningen' van de Iraanse dichter Firdawsi¹³ (zie kader-tekst pagina 169). Het gaat meer bepaald om de illustratie van een episode uit de langdurige oorlogen tussen Iran en Turan. We zien de Iraanse held Rustam rechts, zittend op zijn paard Rakhsh en herkenbaar aan zijn mantel met tijgerstrepen en zijn luipaardenmuts. Zijn tegenstander is de *Khāqān* (groot-khan) van China, een bondgenoot van de Turaanse koning Afrasiyab. Hij rijdt op een witte olifant en is prominent op de miniatuur aanwezig. Rustam werpt een lasso rond de nek van de groot-khan, die vooroverhelt op zijn witte olifant. Hij zal vallen en door de Iraniërs worden gevangengenomen¹⁴. Rustam is vergezeld van twee krijgers te paard en van soldaten en een kameel, die vanachter de rotsen toekijken. De groot-khan van China heeft eveneens het gezelschap van twee krijgers te paard en soldaten achter hem en achter de rots. Het tafereel speelt zich af tegen een rotsachtige helling, begroeid met gras en hier en daar bloemen.

Het tekstfragment op het folio verhaalt vreemd genoeg niet deze gebeurtenis, maar een passage die eigenlijk iets later in de *Shāhnāma* voorkomt¹⁵. Nadat de keizer van China was gevangengenomen, werd de veldslag verder uitgevochten en overwonnen de Iraniërs de Turaniërs. Moe maar tevreden trokken de Iraanse krijgers terug naar de bergen, waar ze hun wapens neerlegden en Rustam hen toesprak. Hij vertelt hoe hij had gevreesd voor zijn leven bij het zien van het grote en sterke Turaanse leger onder leiding van de *Khāqān* van China en met moedige krijgers als Kamus¹⁶. Toen hij vroeger in Mazandaran had gevochten tegen de *divs* (demonen), was hij daarentegen niet bang geweest, zo leert de tekst op het folio. Hij spoort de soldaten aan



IS.41

tot dankbaarheid voor God, die hun de kracht had gegeven, en stelt voor om de sjah van Iran spoedig het goede nieuws te brengen. Ten slotte nodigt hij hen uit de wijnbeker te drinken¹⁷. De tekst is geschreven in *nasta'liq*, dat aan het Safawidische hof in Iran was geperfectioneerd en dat in India, net zoals in Iran, het belangrijkste schrift was voor het neerpennen van Perzische literatuur¹⁸.

De miniatuur is uitgevoerd met rijk genuanceerde kleuren op basis van goede, natuurlijke pigmenten (zie infra: codicologische beschrijving), bladgoud (bv. in de lucht), goudpoeder (bv. motiefjes op de rode vlag en op het groene kleed op de olifant) en tinpoeder (bv. de maliënkolder van de boogschutter rechts). Grote aandacht is besteed aan de siermotieven van het textiel en de aangezichten zijn bijzonder fijn en met zin voor realisme geschilderd.

Een verwante miniatuur met hetzelfde onderwerp bevindt zich in een gedateerd en aan India toegeschreven *Shāhnāma*-manuscript, dat wordt bewaard in de Firestone Library van de Princeton University¹⁹. Dit handschrift draagt de datum 1065 H./1655 n.Chr. De compositie is vergelijkbaar. Op een (weliswaar minder hoge) rotshelling heeft Rustam, opnieuw op zijn paard Rakhsh rechts op de miniatuur, een lasso rond de nek van de *Khāqān* van China geworpen. De groot-khan van China, die op zijn witte olifant voorovervalt, neemt weerom een prominente plaats in op de compositie. De held en de *Khāqān* zijn vergezeld van soldaten, zowel in hun nabijheid als achter de rotsen. De weergave van het landschap (de met gras en hier en daar met bloemen begroeide rotshelling), de aandacht voor de motieven op het textiel en ook de gezichtstypes zijn op beide miniaturen gelijkend.

In het Riza Abbasi Museum in Teheran bevindt zich een *Shāhnāma*-manuscript met een tweede verwante miniatuur²⁰. Deze vertoont opnieuw een soortgelijke compositie. Op een rotsachtige heuvel staat Rustam rechts te paard tegenover de *Khāqān* van China op zijn witte olifant links. Ook hier krijgt de olifant met de groot-khan, die door Rustam met de lasso naar voren wordt getrokken, alle aandacht. Het landschap vertoont niet het groene gras, zoals op de miniaturen van Brussel en Princeton, maar wel gelijkende gezichtstypes met zin voor realisme en een vrij grote zorg voor details (zoals siermotieven, weliswaar iets minder fijn dan op de twee andere miniaturen). In de beschrijving van het manuscript in de database van het 'Shāhnāma Project' wordt

het manuscript gedateerd in de 17de eeuw, met een vermelding (met vraagteken) van keizer Djahangir (r. 1605–1627) als mogelijke opdrachtgever.

Daar de Brusselse miniatuur het meeste verwantschap vertoont met de illustratie uit het in 1655 gedateerde manuscript van de Firestone Library van de Princeton University, zijn we eerder geneigd om het folio te situeren omstreeks het midden van de 17de eeuw.

Vertaling van de verzen boven en onder de miniatuur²¹

'Let op, want zij die weten kunnen plotseling
[onze daden]
bij de Heer van de wereld rapporteren.
[onleesbaar]
Hij plaatst de koninklijke kroon op zijn
hoofd'

[A.V.P.]

CODICOLOGISCHE BESCHRIJVING²²

Papier: handgeschept, crèmekleurig, vezels zichtbaar, geen vergures zichtbaar, geen kettinglijnen zichtbaar, zeer glad oppervlak. Afmetingen papier: H. 29 cm; B. 18,8 cm. Links onderaan op de rectozijde: een reclamant.

Liniëring en bladspiegel: geen liniëring zichtbaar, geen prikking zichtbaar. Tekstkader: idem op recto- en versozijde: H. 23,2 cm; B. 13,9 cm. Tekstkader binnenin verdeeld in 4 kolommen van elk 2,9 cm breedte. 25 regels per kolom indien tekstkader maximaal gebruikt (versozijde). Miniatuur (rectozijde) beslaat 19 regels van de middelste tekstkolommen en 17 regels van de buitenste tekstkolommen.

Schrift: zeer fijne *nasta'liq*. Zwarte inkt (waarschijnlijk op basis van koolstof).

Versiering en illustratie: tekst- en miniatuurkader (van buiten naar binnen): blauwe lijn, twee fijne zwarte lijnen, een lijn in oker (oorspronkelijk vermoedelijk verguld), een fijne zwarte lijn, een rode lijn; het miniatuurkader bestaat boven- en onderaan uit een dunne gouden lijn, omrand door twee fijne zwarte lijnen. Lijnen die kolommen afbakenen: vermoedelijk oorspronkelijk verguld, omrand door twee fijne zwarte lijnen. Miniatuur: rijk qua kleuren en technieken: opake waterverf met natuurlijke pigmenten (kopergroen, lapis lazuli, indigo(?), een opaak geel pigment dat lood bevat, een organisch transparant geel, oker, minium, vermiljoen, rode lak, rode aarde, loodwit, carboonzwart) en metalen (bladgoud, goudpoeder en tinpoeder); lokale

sporen van een voorbereidende tekening in transparant rood; het goudpoeder werd lokaal aangebracht vóór de andere kleuren; de achtergrondkleuren werden eerst aangebracht, waarbij plaats werd gelaten voor de verschillende compositie-elementen (behalve voor de elementen, geschilderd op gouden en blauwe fond van de hemel: de personages, hun wapens en de bomen achteraan werden op het goud of blauw van de hemel geschilderd); de kleuren van de kleding werden vóór het tinpoeder aangebracht; de vleespartijen en de kamelenkop werden geschilderd vóór de details en motieven; details, motiefjes en schaduwen werden weergegeven met zwart, kleur (soms transparant of semitransparant), goudpoeder en witte hoogsels.

Werkvolgorde: eerst werd het kader voor tekst en miniatuur aangebracht, daarna de miniatuur (kleuren van de miniatuur komen soms over de omkadering en enkele wapens overschrijden het kader tot in de marges) en de tekst (het schrift komt soms in het kader). [A.V.P.]

BEWARINGSSTAAT

Het folio onderging in het verleden meerdere ingrepen door restauratie en was gekleefd op karton. Er is een vrij grote lacune tussen de olifant en het bruine paard; deze werd in het verleden geretoucheerd toen het folio op een karton was gekleefd (retouche die bij restauratie werd behouden); hier en daar zijn er scheurtjes. In 2002 werd het folio behandeld in het KIK²³. [A.V.P.]

13 Voor meer informatie over Firdawsi en 'Het boek der koningen', zie catalogusnotitie III.20.

14 Deze episode kan men terugvinden in FIRDOUSI/MOHL 1976, vol. III, p. 200–201.

15 Met dank aan dhr. Mazyar Ghavidel en dr. Nasrin Askari, The University of British Columbia, Vancouver, voor de hulp bij het identificeren van deze passage.

16 FIRDOUSI/MOHL 1976, vol. III, p. 200–205.

17 Zie ook FIRDOUSI/MOHL 1976, vol. III, p. 204–207.

18 BLAIR 2006, p. 552.

19 Islamic MSS, nr. 57G, f. 172.1. Zie ook de website van het Princeton Shāhnāma Project (<http://etweb.princeton.edu/shahnama/mssntsc.htm>, geraadpleegd op 5 februari 2011) en de database van het Cambridge Shāhnāma Project (<http://shahnama.caret.cam.ac.uk>, geraadpleegd op 5 februari 2011). Het manuscript is ook gepubliceerd in: MOGHADAM & ARMAJANI 1939. Het was voor ons echter niet mogelijk om deze publicatie te raadplegen.

20 Ms. 73-1, f. 405 (database Cambridge Shāhnāma Project: <http://shahnama.caret.cam.ac.uk>, geraadpleegd op 5 februari 2011); gepubliceerd in: S.A. SHARIFZADEH 1991, p. 194–207. Het was voor ons niet mogelijk om deze publicatie te raadplegen.

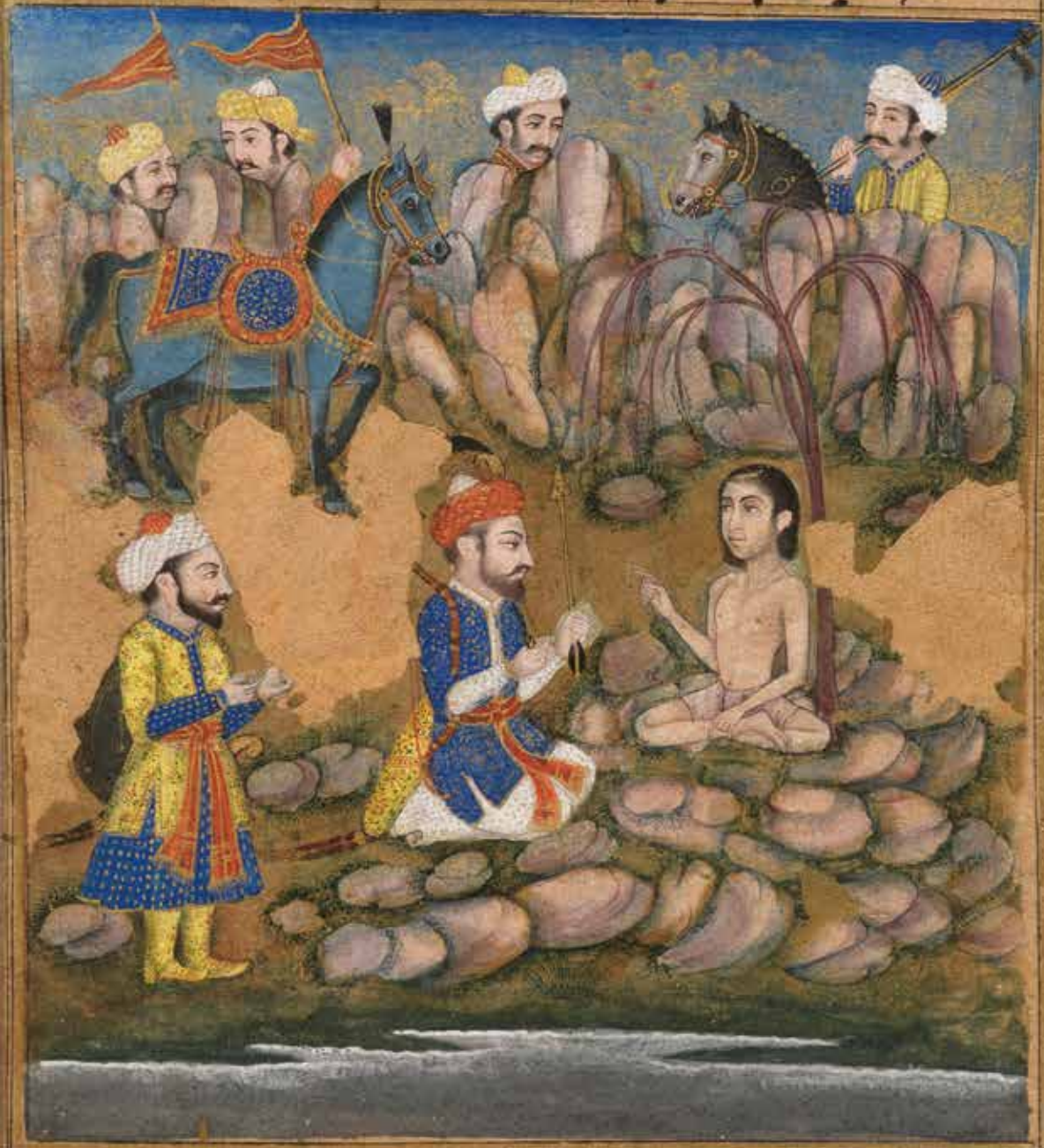
21 Vertaling: M. Torabi, bewerkt door prof. dr. C. van Ruymbeke, Faculty of Asian and Middle Eastern Studies, University of Cambridge.

22 Wij maakten gebruik van het ongepubliceerde restauratieverslag van V. Sizaire (2002) en het ongepubliceerde analyseverslag van J. Sanyova (2002).

23 Ongepubliceerd restauratieverslag van V. Sizaire, 2002.

در پهلوی خولستان اندست
بر آن سوره صد و لریا می

بنشست و پیش خولستان اندست
گفتش چه کسی دار کجای



حال دل خول گفت بگستر
کردار سرد و دیده براب

اون شایسته اغریب است
بوفل سزارین و صوبت دریا ب

IV.3 Folio van manuscript met episode uit 'Layli en Madjnun'

Delhi (India), ca. 1800–1820
Papier, inkt, kleurstoffen, goudpoeder
H. 18,3 cm; B. 11,9 cm
Depot van het Baroda Museum & Picture Gallery,
Baroda (1952)
Inv. IS.Dp.B.1

VAN PUYVELDE 2012, s.p.

Het folio toont een episode uit het verhalende gedicht 'Layli en Madjnun'. Deze van oorsprong Arabische vertelling werd in 1188 door de Iraanse dichter Nizami Gandjawi in het Perzisch te boek gesteld²⁴. Het onderwerp van de Perzische tekst en miniatuur op het folio is de ontmoeting tussen Madjnun en prins Nawfal in de woestijn. Het tekstfragment dat hier is gekopieerd, vinden we niet letterlijk terug in Dastgirdi's kritische uitgave van de tekst van Nizami Gandjawi²⁵. Het folio is vermoedelijk afkomstig uit een manuscript met een van de vele latere bewerkingen van de romance.

De miniatuur, die uitgevoerd is met rijke kleuren en waarvan de details bijzonder fijn zijn uitgewerkt, toont Madjnun zittend te midden van rotsen (hij leefde in een grot) en, zoals op vele miniaturen, onder een treurwilg²⁶, die zijn droevige gemoedstoestand weerspiegelt. Nadat hij Layli niet meer mocht ontmoeten en haar vader geweigerd had haar hand te schenken, was hij nog meer bezeten van haar geraakt en ging hij als een derwisj in afzondering leven in de woestijn. Zijn verschijning met lange haren, magere lichaam en enkel een lendendoek als kleding contrasteert met de prinselijke allures van Nawfal, die rijkelijk is uitgedost voor een jachtexpeditie, net zoals zijn volging en paard. De hoofse Nawfal luistert naar Madjnuns verhaal. De figuren komen heel stil en kalm over, maar de blik in hun ogen toont het onderlinge contact.

De figuren zijn afgebeeld in een landschap waarin we meerdere niveaus kunnen herkennen: de waterpartij onderaan, de grond met rotsblokken waarop de protagonisten zitten, de rotsen waarachter vier van Nawfals volgingen toekijken en de hemel. De hoofden van de personages lijken in verhouding tot hun lichaam vrij groot, maar de gezichten werden heel fijn en met zin voor realisme geschilderd. Dezelfde types gezichten vinden we terug op miniaturen uit Delhi, geschilderd tussen ca. 1800–1820²⁷. Ook een gelijksoortige summiere weergave van landschapselementen (hemel

en waterpartijen) komt bij sommige van deze schilderijen terug²⁸.

In deze periode bestond in Delhi nog steeds een commerciële miniatuurproductie op grote schaal, o.a. in manuscripten van de Perzische literaire klassiekers²⁹. Er werd bij dergelijke miniaturen veel zorg besteed aan bepaalde details, zoals de met gouddraad ingeweven motieven van de weefsels van de kleding en het zadeltuig op deze Brusselse miniatuur. Volgens Falk & Archer was de grote aandacht voor de minutieuze details van kleding en weefsels ook typisch voor de schilderijstijl van Delhi in de vroege 19de eeuw. Ze diende om aan de opdrachtgever of de klant te bewijzen dat hij een voorbeeld voor zich had van 'ware' Mogholschilderkunst volgens de vermaarde oude traditie³⁰.

Vertaling van het tekstfragment op de rectozijde³¹

'Hij [Nawfal] ging zitten en nodigde hem [Madjnun] uit om bij hem plaats te nemen.

Hij vroeg hem: "Wie ben je en vanwaar kom je?
Welke schoonheid heeft je zo verblind?"

De radeloze en arme minnaar vertelde hem alles wat hij op het hart had.

Toen Nawfal dit verhaal vernam, vulden zijn ogen zich opnieuw met tranen.'

[A.V.P.]

CODICOLOGISCHE BESCHRIJVING³²

Papier: handgeschept, crèmekleurig, vezels zichtbaar, vergures zichtbaar, geen kettinglijnen zichtbaar, glad gemaakt. Afmetingen papier: H. 18,3 cm; B. bovenaan: 11,9 cm; B. onderaan: 11,6 cm. Het blad werd gesneden langs de kaderlijnen van tekst en miniatuur op de rectozijde.

Liniëring en bladspiegel: geen liniëring zichtbaar, geen prikking zichtbaar. Tekstkader idem op recto- en versozijde: H: 18 cm; B: 9,9 cm. Tekstkader binnenin verdeeld in 2 kolommen van elk 4,0 à 4,3 cm breedte. 13 regels per kolom indien tekstkader maximaal gebruikt (versozijde). Miniatuur (rectozijde) beslaat 9 regels tekstkolom en is aan de linkerkant breder dan tekstkader; afmetingen kader miniatuur: H: 12,7 cm; B. 11,8 cm.

Schrift: groot *nasta'liq*. Zwarte inkt

(waarschijnlijk op basis van koolstof)³³.
Versiering en illustratie: tekst- en miniatuurkader (van buiten naar binnen): een blauwe, rode, dubbele zwarte, dikke gouden en fijne zwarte lijn. Tussen de tekstregels op rectozijde: gouden wolkenbanden, omlijnd met zwarte inkt. Miniatuur: waterverf met natuurlijke pigmenten (lapis lazuli, azuriet(?), indigo(?), verdigris, kopergroen, auripigment, oker, loodgeel(?), minium, rode lak, rode aarde, vermiljoen, loodwit, beenderzwart, carboonzwart, zwart van houtskool(?), roetzwart(?)) en goudpoeder³⁴. De achtergrondkleuren werden eerst aangebracht, waarbij plaats werd gelaten voor de andere compositie-elementen zoals de personages, de paarden en de rotsen³⁵.

[A.V.P.]

BEWARINGSSTAAT

Het folio onderging in het verleden meerdere ingrepen en was gekleefd op karton. Het papier vertoont lacunes ter hoogte van de belangrijkste personages, waarachter papier werd gekleefd van dezelfde soort (vermoedelijk afkomstig van de marges van het folio, die werden afgesneden). Daarnaast zijn er kleine lacunes veroorzaakt door insecten en vlekken ten gevolge van het doordringen van oude lijmen. In 2002 werd het folio behandeld in het KIK³⁶. [A.V.P.]

24 Voor een samenvatting van dit verhaal en informatie over de Perzische bewerking van Nizami Gandjawi uit 1188, zie kadertekst (notitie II.37).

25 NIZAMI/DASTGIRDI 2002.

26 In het Perzisch wordt de treurwilg naar Madjnun genoemd (*bid-i Madjnun*, boom van Madjnun) (SEYED-GOHRAB 2003, p. 101).

27 Bijvoorbeeld op twee pagina's met de troonsbestijging van Sjah Djahan in 1628 in een *Padshahnama* van Lahori, Delhi, ca. 1800 (inv. M.45.3.542a,b, Los Angeles County Museum of Art, in: DEL BONTA 2002, p. 154, fig. 5), in een *Alamgirnama* van Mirza Muhammad Kazim, Delhi, ca. 1800 (inv. 1998.42.119, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archives, in: DEL BONTA 2002, p. 155, fig. 6; zie ook: SCHMITZ & DESAI 2006, pl. 36 en 152) en op een *Ragamala*-illustratie, Delhi, ca. 1820 (inv. Add.Or.2788, India Office Library, Londen, in: FALK & ARCHER 1981, cat. 231. Wij danken prof. dr. John Seyller, Department of Art and Art History, University of Vermont, van harte voor deze aanwijzingen en voor de bibliografische verwijzingen.

28 DEL BONTA 2002, p. 154, fig. 5; SCHMITZ & DESAI 2006, pl. 152.

29 FALK & ARCHER 1981, p. 130; SCHMITZ 1992, p. 154.

30 FALK & ARCHER 1981, p. 130.

31 Vertaling: Mostafa Torabi, bewerkt door prof. dr. Christine van Ruymbeke, Faculty of Asian and Middle Eastern Studies, University of Cambridge.

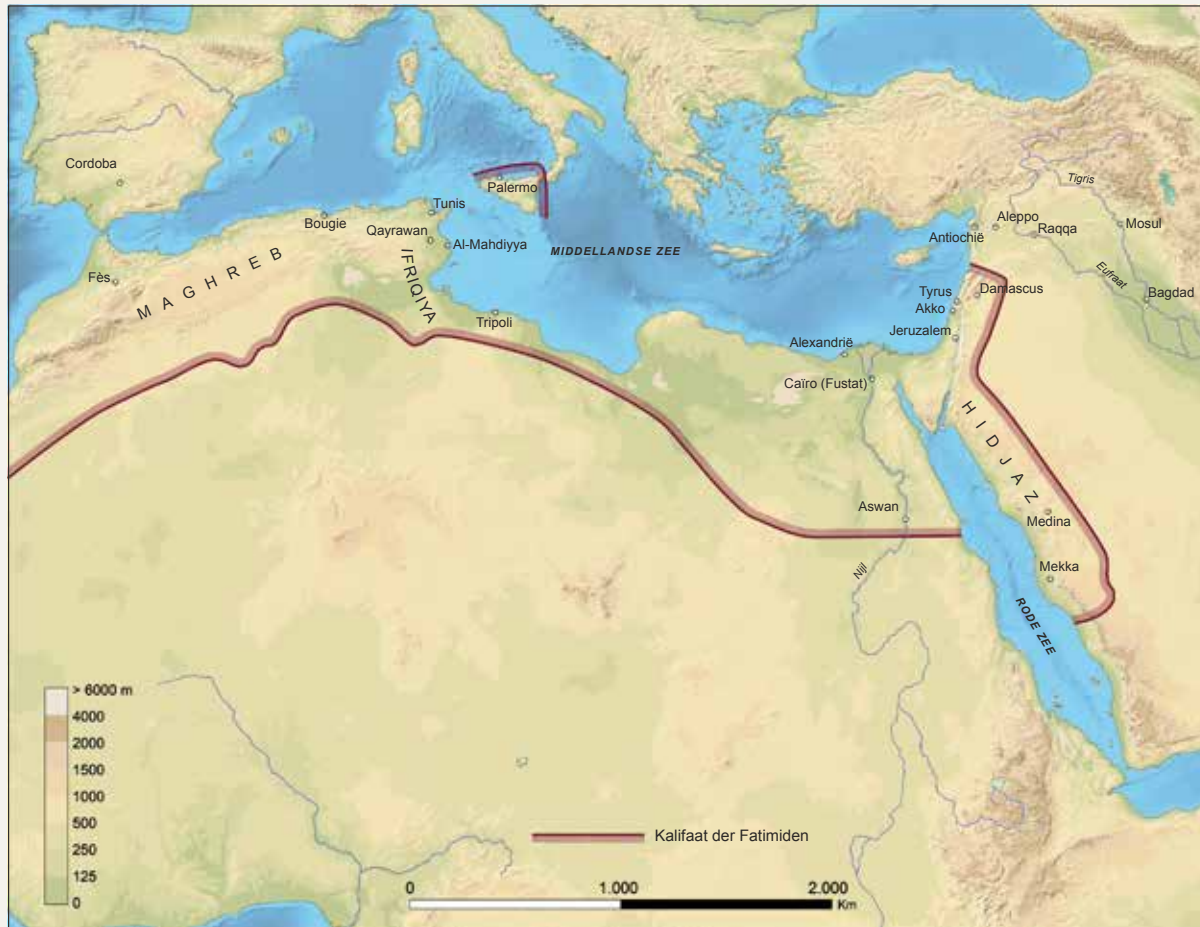
32 Wij maakten gebruik van het ongepubliceerde restauratieverslag van V. Sizaire (2002) en het ongepubliceerde analyseverslag van J. Sanyova (2002).

33 Ongepubliceerd restauratieverslag van V. Sizaire, 2002.

34 Ongepubliceerd analyseverslag van J. Sanyova, 2002, p. 6.

35 Id.

36 Ongepubliceerd restauratieverslag van V. Sizaire 2002, s.p.



V

Egypte en Syrië. Tussen kalief en sultan

**Fatimiden (969–1171), Ayyubiden (1171–1250)
en Mamluken (1250–1517)**

‘Vervolgens kwam ik in Caïro aan, de moeder der steden, de residentie van de farao, met haar vele uitgestrekte districten en rijke landstreken, een zeer dicht bevolkte stad, die uitmunt door schoonheid en bloei. Het is een ontmoetingsplaats voor alle reizigers, zwak of machtig, en men kan er een ieder treffen die men wil, geleerd of onwetend, ernstig of spotlustig, wijs of dwaas, nederig of aanzienlijk, nobel of gewoon, onbekend of bekend. De bewoners zijn als golven in de zee, die de stad ondanks haar weidsheid nauwelijks kan bevatten. Caïro lijkt jong, maar is in werkelijkheid zeer oud en leeft onafgebroken onder een gelukkig gesternte. Ze heeft de andere volken overwonnen en haar vorsten hebben de bedoeïenen en vreemdelingen bedwongen. Haar bijzonderheid ontleent ze aan de Nijl, die van groot belang is en waardoor ze niet van regenwater afhankelijk is. Haar grondgebied strekt zich over een afstand van een maandreis uit, voor iemand die flink doortrekt, en is edelmoedig en troostrijk voor alle vreemdelingen.’¹

In het voorjaar van 1326 bereikte de Maghrebijnse geleerde pelgrim Ibn Battuta Caïro, hoofdstad van het machtige Mamlukensultanaat en kloppend hart van het economische en culturele leven van de 14de-eeuwse sunnitische islamwereld. Zoals blijkt in deze passage uit het vele jaren later opgetekende verslag van dat bezoek, liet deze grootstad – met zijn kwart miljoen inwoners een van de grootste in de laatmiddeleeuwse wereld – een onuitwisbare indruk na op Ibn Battuta. Deze indruk werd zowel verbonden met Caïro’s opvallende status als ‘een ontmoetingsplaats’ waar men ‘een ieder kan treffen die men wil’, als met haar rijke geschiedenis als hoofdkwartier van menig machtig Egyptisch heerser. En terecht, want Caïro’s geschiedenis is inderdaad nauw verbonden met die van verschillende machtige islamitische dynastieën en rijke beschavingen.

Deze geschiedenis gaat terug tot die van Caïro’s voorganger aan de Nijl, Fustat (*Fustât*), enkele kilometers zuidelijker gelegen. Door Fustats status als hoofdplaats van de rijke Egyptische provincie in het vroegislamitische rijk, ontwikkelde deze nederzetting zich tussen de 7de en de 10de eeuw van Arabisch tentenkamp tot mediterrane handelsmetropool. Fustat kwam echter vooral in een enorme periode van bloei en voorspoed terecht toen Egypte in het midden van de 10de eeuw in handen kwam van nieuwe Noord-Afrikaanse machthebbers. Toen zij prompt het centrum van hun macht naar Egypte verhuisden en als teken daarvan een nieuwe paleisstad ten noorden van Fustat lieten bouwen, creëerde dat in het voorspoedige mediterrane economische klimaat van de 10de eeuw ongekende mogelijkheden voor Fustat. Deze nieuwe machthebbers waren de dynastie der Fatimiden (909–1171). Zoals hun naam suggereert, was de macht van deze dynastie voornamelijk gestoeld op de claim dat ze rechtstreeks afstamden van de Profeet via zijn dochter Fatima, een claim die nauw verbonden was met hun sjiiitische islamitische overtuiging. Door de aanhangers van de Fatimidische sjiiitische islam werd het hoofd van de dynastie immers een goddelijk geïnspireerde vorm van leiderschap toegedicht, die hem tot de enige legitieme opvolger van de Profeet aan de leiding van de islamitische gemeenschap maakte. De Fatimidische leider was daarom niet enkel een religieuze gids of imam (*imām*) voor zijn volgelingen, maar hij maakte ook aanspraak op een universeel politiek leiderschap dat traditioneel aan de Abbasidische kalief van Bagdad werd toegekend. De Fatimidische imam nam daarom ook de titel van kalief aan, en de uitbreiding van zijn macht ten koste van de Abbasiden in Bagdad was een van de belangrijkste strategische doelstellingen die de dynastie nastreefde. Dit geschiedde zowel door militaire actie met het oog op territoriale expansie als door – vaak geheime

– missionaire activiteiten ter bekering tot de Fatimidische sjjiitische zaak.

Nadat de Fatimiden zich begin 10de eeuw met behulp van lokale Berberstammen meester gemaakt hadden over Tunesië (909) en Sicilië (917), vielen ze in 969 Egypte binnen en stichtten er de nieuwe paleisstad Caïro. Vervolgens breidden ze hun gebied ook nog naar Palestina, Syrië en Arabië uit. In 1055, ten slotte, werd de vrijdagpreek in Bagdad zelf uitgesproken in naam van de Fatimidische kalief van Caïro, symbool bij uitstek voor de erkenning in Abbasidisch gebied van de Fatimidische soevereiniteit. Deze verwezenlijking was echter slechts van zeer korte duur, en reeds kort na dit gebeuren konden de Seldjukse Turken de Fatimidische vertegenwoordigers definitief terugdringen naar de regio's van Egypte en Zuid-Syrië. Vooral de eerste generaties Fatimidische kaliefs-imams hadden in de 10de en vroege 11de eeuw zo hun sporen verdiend als charismatische en succesvolle leiders, die het Fatimidische rijk maximaal wisten uit te breiden. De laatste in deze rij, al-Hakim, liet echter een bijzondere reputatie van zowel verlichte geest als waanzinnig heerser na, en zijn grillige gedrag en leiderschap gaven aanleiding tot het ontstaan van tal van legendes en mythes (volgens sommige aanhangers was al-Hakim zelfs het voorwerp van goddelijke incarnatie, een idee dat ook vandaag nog voortleeft bij de Druzische gemeenschap van Libanon). Toen deze kalief-imam in 1021 – geheel in lijn met zijn reputatie – op mysterieuze wijze verdween, betekende dat meteen ook het einde van een krachtig Fatimidisch leiderschap. In de loop van de 11de eeuw kwam het kalifaat zo in een neerwaartse spiraal terecht van paleisintriges en rivaliteiten tussen Turkse en Afrikaanse legereenheden, die in de vroege jaren 1070 geen partij bleken voor Seldjukse Turken op rooftocht door Egypte. Slechts door het kundige optreden van een militaire aanvoerder van Armeense oorsprong, Badr al-Djamali (r. 1074–1094), bleef de wankele Fatimidische troon gespaard. De kalief-imam verwerd vervolgens meer en meer tot een schimmige figuur, die nauwelijks zijn uitgestrekte paleizen in Caïro verliet, terwijl de werkelijke leiding stevig in handen kwam van figuren zoals Badr al-Djamali, die tot in 1171 als viziers in naam van de kalief-imam het bewind voerden over dit laatste grote kalifaat van de islamwereld.

Gedurende de twee eeuwen van Fatimidisch regionaal leiderschap kende de paleisstad Caïro een fabelachtige bloei. De dynastie leefde er in prachtige paleizen en omringde zich met luxe en een indrukwekkend hofceremonieel, al maar complexer geconstrueerd ter meerdere eer en glorie van de haast goddelijke status van de kalief-imam. Er werd bovendien succesvol handelgedreven met de islamitische en niet-islamitische wereld, en in de ateliers van de kalief ontstonden de fraaiste kleinoden van textiel, lustreceramik en rotskristal, wereldwijd vermaard om hun kwaliteit en verfijning. Kunst en cultuur bereikten onder Fatimidisch beschermheerschap dan ook een zeer hoge vlucht.

Aan dit alles kwam een einde toen in 1171 de Fatimidische familie werd gevangengezet, het Fatimidische kalifaat formeel werd afgeschaft en Egypte opnieuw onder het spirituele gezag van de sunnitische Abbasidische kalief van Bagdad werd geplaatst. Verantwoordelijk hiervoor was een recent aangestelde vizier, een militaire leider die een geheel nieuwe wind in Egypte zou doen waaien en die – vooral – de complexe realiteiten van de islamitische middeleeuwen ook in Egypte binnenbracht. Deze nieuwe leider van Egypte, Yusuf ibn Ayyub, staat vandaag bekend als Saladin (r. 1171–1193), en zijn nakomelingen vormden zich tot de dynastie der Ayyubiden, aan de macht in Egypte, Syrië en Jemen tot in het midden van de 13de eeuw. Saladins oorsprong gaat terug tot een heel andere regio, in het noorden van het huidige Irak, waar hij geboren werd in een lokale Kurdische familie van militairen. In dienst van Seldjukse gouverneurs en andere Turkse lokale leiders wist deze familie haar sporen te verdienen in het instabiele en hopeloos verdeelde Syro-Iraakse grensgebied tussen Seldjuken, Fatimiden, en – sinds het einde van de 11de eeuw – kruisvaarders uit de Latijns-christelijke wereld. Met name bood de strijd tegen het Latijnse koninkrijk Jeruzalem en drie andere kruisvaardersrijkjes in Syrië mogelijkheden aan Seldjukse gouverneurs en hun gelijken om onder het banier van *djihād* de gewelddadige expansie van hun lokaal gezag aanvaardbaar te maken.

Binnen een dergelijk kader van militaire expansie kwam Saladin in 1169 in Egypte terecht, met als opdracht om ook dit welvarende gebied toe te voegen aan het uitdijende rijk van de tot dan succesvolste der Syro-Iraakse leiders, Nur al-Din Mahmud ibn Zangi (r. 1146–1174). Saladin kweet zich uitstekend van zijn taak, maakte in 1171 een definitief einde aan het Fatimidische kalifaat, maar stelde naarmate de tijd vorderde ook vast dat het rijke en strategisch gelegen Egypte unieke kansen bood om zelf zijn gezag te vestigen. Na de dood van zijn Syrische broodheer in 1174 begon de ambitieuze Saladin daarom vanuit Egypte de verovering van diens Syro-Iraakse rijk, om ten slotte in 1187 een ultieme confrontatie aan te gaan met de kruisvaarders. Met de verovering van Jeruzalem in de vroege herfst van 1187 werd ook dat project succesvol afgerond, en werd Saladins reputatie als kampioen van alle moslims stevig gevestigd. Slechts een derde kruistocht onder leiding van Europa's belangrijkste gekroonde hoofden – vooral van de Engelse koning Richard Leeuwenhart – voorkwam dat de overwinning totaal werd, daar Saladin zich in 1192 gedwongen zag een vredesverdrag te ondertekenen waarin het voortbestaan van drie Syrische kruisvaardersrijkjes rondom Antiochië, Tripoli en Akko werd bevestigd. Bij zijn overlijden een jaar later liet Saladin zo aan zijn familie een rijk na waarin enerzijds voor het eerst sinds lang Syrië en Egypte politiek, economisch en ook cultureel met elkaar verbonden waren, maar waarin anderzijds ook de mogelijkheid van nieuwe kruistochten nog vele jaren als een bedreigende realiteit zou worden ervaren.

De vele regio's en steden van Saladins met bloed, zweet en tranen verworven rijk werden na zijn overlijden in 1193 verdeeld onder de verschillende leden en takken van zijn Ayyubidische familie. Ondanks deze verdeling en het feit dat dit niet zonder slag of stoot gerealiseerd werd, bleef toch een zekere politieke samenhang bewaard, daar de meeste leden van de familie steeds het morele gezag van een van hen over de anderen bleven erkennen. Vanaf het tweede decennium van de 13de eeuw was deze leidende rol binnen de Ayyubidische familie steeds weggelegd voor de heerser over Egypte, die ten teken daarvan mettertijd ook de oude Seldjukse titel van sultan ging claimen. Vanuit pragmatische overwegingen gaven de meeste Ayyubiden bovendien vaak de voorkeur aan vriendschappelijke relaties met hun kruisvaardersburen. Ondanks regelmatig weerkerende politieke verdeeldheid en de nodige dosis militaire spanningen genoten Syrië en Egypte onder de Ayyubiden zo toch een samenhang die vooral ook de economie en handel ten goede kwam.

De verdienste van Saladin en zijn Ayyubidische nakomelingen is er echter niet louter een van een zekere politieke en economische samenhang tussen en voorspoed voor Egypte en Syrië. Met het definitieve verdwijnen van de Seldjuken ontpopten zij zich ook als de nieuwe leiders van de sunnitische islamwereld, wat van de regio's van Syrië en – uiteindelijk ook – Egypte meer en meer het nieuwe zwaartepunt maakte in de islamwereld. In het zog van Saladin en de zijnen trokken militaire en culturele elites uit het Seldjukse oosten westwaarts, en deden ook nieuwe ideeën en instellingen hun intrede, in het oosten reeds voldoende gerijpt om snel grond te schieten. Net zoals in het Turks-Mongoolse oosten konden zo ook in de Ayyubidische regio's migratie, expansie en weerkerende politieke fragmentatie hand in hand gaan met het verschijnen van een gemeenschappelijke en almaar duidelijker omlijnende sunnitische culturele identiteit, waarin oude en nieuwe, lokale en vreemde elites elkaar konden vinden. Aan deze groeiende culturele integratie, zo typerend voor de islamitische middeleeuwen, werd ook in Syrië en vervolgens in Egypte in belangrijke mate vorm gegeven door de *madrassa*, de *khānqāh* en tal van verwante culturele praktijken. Hier echter investeerden nu de Ayyubidische politieke elites de rijkdommen van het land in deze instellingen en praktijken, en kwamen deze investeringen ten goede aan de culturele en intellectuele activiteiten van handwerklui en geleerden uit Syrië en Egypte ten voordele van deze of gene patroon. De hoven van de heersers van Mosul, Aleppo, Damascus, Hama, Caïro en van menig ander Ayyubidische concurrent werden zo bijzonder actieve en lucratieve aantrekkingspolen voor kunstzinnige en culturele productie en consumptie.

Toen de Ayyubiden in het midden van de 13de eeuw stilaan van het toneel verdwenen, bleken deze rijkelijke culturele praktijken en tradities ook hier dermate stevig ingebed dat ze nog vele eeuwen tot de maatschappelijke norm zouden blijven behoren. Meer nog, toen de Mongolen in 1258 een

definitief einde maakten aan het Abbasidische kalifaat en zijn eeuwenoude hoofdstad Bagdad verwoestten, was Egypte klaar om met succes Bagdads oude rol als centrum van de sunnitische islamwereld over te nemen. Caïro werd dan ook vrijwel meteen de nieuwe culturele hoofdstad en intellectuele trekpleister – 'een ontmoetingsplaats' waar men 'een ieder kan treffen die men wil', zoals Ibn Battuta in de jaren 1320 zelf ervoer – terwijl ook Syrische steden als Damascus en Aleppo een grote culturele rijkdom bleven etaleren. Voor allen uitte dit zich in een ongeëvenaarde intellectuele productie, een zeer actief religieus leven en blijvend invloedrijke ontwikkelingen in architectuur en kunst. Ondanks tal van veranderingen en lotgevallen bleven deze steden en hun culturele elites vele eeuwen lang een dergelijke rol spelen, en een stad als Caïro heeft haar positie als toonaangevend centrum van de sunnitische islamitische cultuur sindsdien zelfs nauwelijks gelost.

Tot de vroege 16de eeuw was dit vooral het gevolg van de omstandigheden geschapen door de regionale macht, relatieve voorspoed en rijkdom die het Mamlukensultanaat van Caïro wist te bewerkstelligen. Tussen 1250 en 1260 hadden de Ayyubiden immers geleidelijk de politieke macht in Egypte en Syrië verloren aan hun eigen militaire aanvoerders, de emirs, in de eerste plaats aan de leden van het elitekorps van de laatste Ayyubidische sultan van Egypte. Dit korps was voornamelijk samengesteld uit mamluken, vrijgelaten militaire slaven van overwegend Centraal-Aziatische Turkse afkomst. Een samenloop van omstandigheden – overwinningen op de kruistocht van de Franse koning Lodewijk IX, gen. de Heilige, in 1249, en op de Mongolen van Hülagü in 1260 – gaf deze militaire ijzervreters de unieke gelegenheid om de macht in handen te krijgen, waarna vanaf dan het sultanaat vaak door een van dergelijke mamluken bekleed werd. Daarom staat dit rijk heden ten dage bekend als het Mamlukensultanaat, hoewel het door tijdgenoten vooral als 'de Dynastie der Turken' (*dawla al-atrak*) aangeduid werd. Pas na meer dan 250 jaar, in 1517, werd dit sultanaat ten val gebracht door die andere Turkse dynastie, de Osmanen, die vervolgens vanuit Anatolië Egypte, Syrië en het gehele Midden-Oosten in hun groeiende wereldrijk inlijfden.

Het rijk der Mamluken bezat een voor de islamitische middeleeuwen ongewone politieke samenhang en stabiliteit, waarbij de gebruikelijke territoriale versnippering vervangen werd door een zeer gecentraliseerde, vanuit Caïro ge-dirigeerde rijksorganisatie. Hierbij werden Syrische gebieden herleid tot rijksprovincies, onder leiding van tijdelijk aangestelde gouverneurs. De militaire aanvoerders – die ook de politieke en economische elites van het rijk uitmaakten – werden bovendien georganiseerd in een complexe hiërarchische structuur onder leiding van de sultan. Het sociale belang dat aan deze militair-politieke orde en organisatie werd gehecht, gaf aanleiding tot het ontstaan van een eigen, op contact met Europese kruisridders geïnspireerde, heraldiek. Deze zeer efficiënte organisatie leidde het rijk tot grootse militaire successen, waardoor

menig Mamlukensultan zich de gelijke toonde van voorgangers zoals Saladin. In 1291 werd de herovering van de Syrische kust voltooid door de inname van de laatste der kruisvaarderssteden, Akko. In de vroege 14de eeuw werden ook de Mongoolse vijanden in Iran, de Ilkhanen, tot een vredesverdrag gedwongen. Aldus werd door de al snel onoverwinnelijk gewaande heerser van Caïro een regionale vrede in oost en west gerealiseerd, die tijdens het bewind van sultan al-Malik al-Nasir Muhammed ibn Qalawun (r. 1293–1341, met twee tussenpozen) een ongekende voorspoed en welvaart mogelijk maakte. Sultan Muhammads vertegenwoordigers onderhielden handelscontacten met de steden rond de Middellandse Zee en hij ontving gezantschappen uit oost en west. In Caïro werden reusachtige gebouwencomplexen opgericht en werd de boek-, metaal- en textielkunst enorm gestimuleerd.

Het rijk werd in het midden van de 14de eeuw echter geconfronteerd met een enorme crisis, vooral door de demografische en economische gevolgen van de wereldwijde pestpandemie van de jaren 1340 – de Zwarte Dood. Toch werd dit beleid van militaire successen, politiek-economische dominantie en uitgebreid cultureel mecenaat ook in de 15de eeuw voortgezet, zowel door verschillende machtige sultans – zoals Barsbay (1422–1438), Qayitbay (1467–1496) en Qansuh (1501–1516) – als door de militair-politieke en lokale stedelijke elites van het rijk. Zo participeerden sultan Barsbay en zijn vertegenwoordigers vanaf de jaren 1420 meer en meer op lucratieve wijze in de opbloeiende interregionale specerijenhandel met Venetië en met andere mediterrane handelssteden, wist Qayitbay in de jaren 1480 de Osmaanse expansie zuidwaarts nog een halt toe te roepen, en verschenen tijdens zijn lange regering en tijdens die van Qansuh prachtige nieuwe religieuze gebouwen in de steden van het rijk, die net als de talrijke andere Mamlukse monumenten tot vandaag hun

stempel blijven drukken op de stedelijke weefsels van de regio. Sunnitische rechtsscholen, mystieke broederschappen, intellectuele tradities, culturele praktijken en volkse gewoontes uit oost en west kregen zo mettertijd in het machtige Mamlukensultanaat hun definitieve vorm en identiteit, in een kader van toonaangevende creativiteit en toenemende verfijning. Deze historische realiteit werd niet enkel reeds door Ibn Battuta, maar ook aan het einde van de 14de eeuw door Ibn Khaldun aan den lijve ondervonden. De bijzonder lyrische wijze waarop ook deze invloedrijke geleerde zijn lezers deelgenoot maakte van zijn ontmoeting met het indrukwekkende laatmiddeleeuwse Caïro illustreert op bijzonder treffende wijze hoe deze stad inderdaad het kloppend hart van het politieke, economische en culturele leven van de islamwereld was, en nog lang zou blijven.

‘Ik aanschouwde de moeder van de wereld, de boomgaard van het universum, de bijenkorf der volkeren, het mierennest van mensen, het portaal van de islam, de troon der heersers, schitterend aan de binnenzijde door haar paleizen en portalen, fonkelend aan de buitenzijde door haar religieuze monumenten, verlicht door de manen en de sterren van haar geleerden. Zo verscheen mij deze stad, daar aan de oever van de Nijl, rivier van het Paradijs, stroom van de hemelse wateren, waarvan de vloed hun dorst lest, waarvan de stroming hen een tribut van vruchten en bezittingen bezorgt.’³

[J.V.S]

1 IBN BATTUTA/VAN LEEUWEN 1997/2008, p. 38.

2 Etymologisch betekent *djihād* ‘inspanning voor een welbepaald doel’, juridisch slaat de term volgens de klassieke doctrine op de gewapende actie met het oog op de verspreiding en/of verdediging van de islam, in: Tyan 1965, *djihād*, *E.I.*² (noot van de redactie).

3 TERMONIA & VAN STEENBERGEN 2010, p. 7.

Ceramiek

V.1 Ceramiek uit Fustat

Fustat is dus Caïro's voorganger aan de Nijl. Als eerste moslimnederzetting in Egypte, werd Fustat gesticht op de oostelijke Nijloever, vlak bij het oude Babylon. Amr ibn al-As, generaal van kalief Umar, koos de militair-strategische plaats uit, die werd gedomineerd door de vesting Qasr al-Sham en door een uitloper van het al-Muqattamgebergte in het oosten, om er zijn garnizoenstad te vestigen. In 641–642 werd er de al-Amrmoskee opgericht, de eerste gemeenschapsmoskee van Egypte. Hieromheen groeide geleidelijk een stadsweefsel, met nieuwe woonwijken, religieuze en burgerlijke monumenten, markten en ambachtelijke ateliers. Fustat bleef de hoofdplaats van de Egyptische provincie tot de gouverneurs van de Abbasiden ten noorden ervan een ander hoofdkwartier installeerden, al-Askar, waar de nieuwe heersende elites van 750 tot 868 resideerden. Volgens hetzelfde principe stichtten de Tuluniden (868–905), een semiautonome dynastie van het Abbasidische kalifaat, in de 9de eeuw een derde hoofdkwartier, al-Qata'i, nog meer noordwaarts, op de heuvel Djabal Yashkur. Bij iedere dynastiewissel verplaatste het machtscentrum zich dus, maar al die tijd bleef het oude Fustat de woonplaats van de middenklasse en het belangrijkste economische en commerciële centrum van de regio.

In 969 vond nogmaals een politieke koersverandering plaats die haar stempel drukte op de ontwikkeling van de stad. De Fatimidische dynastie, die zoals hoger vermeld het sjiïsme aanhing en het Abbasidische kalifaat van Bagdad uitdaagde, stichtte ten noorden van Fustat en van de beide centra al-Askar en al-Qata'i, op haar beurt een versterkte stad, al-Qahira. In deze paleisstad namen de nieuwe veroveraars hun intrek, in luxueuze buurten waar ze nauwelijks contact hadden met de plaatselijke bevolking. Ook in deze periode was Fustat welvarend. Verschillende religieuze gemeenschappen (waaronder sunnieten, kopten, joden) woonden er. Hier bevonden zich de necropolen van de sjiiitische kaliefen. Fustat bleef ook een levendig nijverheids- en handelscentrum en speelde op die manier een fundamentele rol in de Egyptische economie. Glas- en aardewerkateliers, tapijtweverijen, molens, ovens en suikerraffinaderijen waren er bedrijvig. Inheemse en uitheemse producten werden via zijn haven verscheept: specerijen

en reukwaren, luxueuze weefsels, kostbaar glaswerk en ceramiek⁴.

Toch ontsnapte Fustat niet aan periodes van crisis, die vooral veroorzaakt werden door een reeks epidemieën en hongersnoden, met verwoestende ravage en leegloop van de stad als gevolg. Met name tussen 1054 en 1072, tijdens de regeerperiode van de Fatimidische kalief al-Mustansir (r. 1036–1094), trof volgens geschreven bronnen een 'grote calamiteit' de stad en reduceerde haar bevolkingsaantal drastisch⁵. Een eeuw later, in 1168, werd ze onder dreiging van kruisvaarders door vizier Shawar ontruimd en in brand gestoken om de invasie te ontlopen. Dat de middeleeuwse auteurs geweldig onder de indruk waren van deze gebeurtenis, blijkt uit hun omschrijvingen van de ramp als een echte 'calamiteit'. Met enige zin voor dramatiek schreven ze dat de brand meer dan vijftig dagen had gewoed en tot de totale vernietiging van de stad had geleid⁶. Het lot van Fustat tijdens de Ayyubidische en Mamlukenperiode komt nauwelijks aan bod in de Arabische historiografie, terwijl al-Qahira alle aandacht van de auteurs opeist. Al-Qahira bleef daadwerkelijk groeien en veranderen, vooral toen Salah al-Din (r. 1171–1193) de citadel tot zijn nieuwe machtscentrum uitbouwde. Toch was ook deze periode voor Fustat voorspoedig. De handel en ambachten waren in volle bloei en oefenden een grote aantrekkingskracht uit op de hele mediterrane wereld⁷.

In de geschreven bronnen wordt soms maar een eenzijdig beeld van de geschiedenis van de site opgeroepen, maar gelukkig is er de archeologie om de lacunes op te vullen. Vanaf het begin van de 20ste eeuw werd Fustat uitgebreid onderzocht en werden archeologische opgravingen op de site uitgevoerd. De bekendste zijn deze van het Comité de conservation des monuments de l'art arabe d'Égypte et du Musée Arabe du Caire in de loop van de jaren 1910 en 1920, met als programma de archeologische site van Fustat weer vrij te maken en in kaart te brengen⁸; van het American Research Center in Egypt (1964–1972), dat verschillende campagnes op touw heeft gezet om het urbane weefsel en de materiële cultuur van de islamitische stad te onderzoeken⁹; van de Japanese Islamic Archaeological Mission (1978–1985)¹⁰; en van het Institut français d'archéologie orientale (vanaf 1985) op het plateau van Istabl Antar,

ten zuiden van Fustat¹¹. Deze opgravingen brachten heel wat getuigen van de stedelijke en sociale organisatie van het oude Fustat aan het licht en leverden interessante informatie op over de woon- en publieke ruimtes van de stad en over de rijkdom van haar materiële cultuur. Meer bepaald werden grote hoeveelheden potscherven op de site verzameld, die nieuwe inzichten boden in de ontwikkeling van de ceramiekindustrie en in de kwaliteit en verscheidenheid van de productie van Fustat. Nu nog wordt op de site ceramiek vervaardigd. Eind 1990 heeft de Egyptische overheid samen met een lokale niet-gouvernementele organisatie een project opgezet om de ceramiekateliers te doen heropleven en te moderniseren. Het Nederlands-Vlaams Instituut in Caïro leverde hieraan een belangrijke bijdrage. In 2008 zette het instituut een etno-archeologisch onderzoek op touw, met als doel de productietechnieken, organisatie en uitrusting van de pottenbakkersateliers in Fustat in kaart te brengen¹².

De islamafdeling van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis omvat een verzameling van meer dan vierduizend ceramiekfragmenten, ontdekt in Fustat en in de Musea terechtgekomen langs verschillende wegen: een lot werd verzameld door M. Armand Abel, voormalig hoogleraar islamologie aan de universiteiten van Brussel en Gent, en professor Arabisch aan het Institut des Hautes Études de Belgique in Brussel¹³; een ensemble werd geschonken door het Musée Arabe du Caire (nu Museum of Islamic Art) in 1923¹⁴ en een reeks is op de Parijse antiekmarkt aangekocht tussen 1913 en 1920¹⁵. Bovendien werden tijdens de jaren 1920 en 1930 meerdere honderden ceramiekfragmenten uit Fustat aan de Musea geschonken door privéverzamelaars; we vermelden in het bijzonder een groep misbaksels, geschonken door de broers Kalebjan uit Parijs¹⁶. De site Fustat blijkt een van de grootste bekende vindplaatsen van ceramiek te zijn en heeft, vooral tussen het einde van de 19de en het begin van de 20ste eeuw, openbare en privéverzamelingen over de hele wereld verrijkt¹⁷ met aanzienlijke hoeveelheden fijn geglazuurd aardewerk, maar eveneens met versierde filters en mallen uit de islamitische periode.

De collectie van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in Brussel kan een rijk

en representatief ensemble van dit materiaal tonen. Vooral fijne en zorgvuldig versierde en geglazuurde stukken zijn goed vertegenwoordigd. Een kleine groep kruikfilters en ongeglaazuurde olielampen maakt nog deel uit van het geheel. Wat ontbreekt, zijn voorbeelden van de gewone producties voor dagelijks gebruik (kookpotten, vaatwerk voor opslag en transport), waarvoor de verzamelaars uit het begin van de 20ste eeuw nauwelijks belangstelling toonden, aangetrokken als ze waren door de schoonheid van kleuren en de verfijning van tekeningen.

De museumstukken zijn kostbare getuigen van de ceramiekproductie in het Nabije Oosten in de islamitische periode. Het zijn unieke bronnen van informatie, onontbeerlijk om de evolutie van technologieën en siermethodes te achterhalen, evenals invloeden van buitenaf. De Egyptische gemeenschap sloot zich immers nooit in zichzelf op, maar richtte zich steeds opnieuw en om verschillende economische en culturele redenen naar de buitenwereld: naar Europa, Centraal-Azië, China. Het verhaal van de internationale betrekkingen vindt zijn weerslag in dit ceramisch archief, waaruit blijkt hoe groot de impact van ingevoerd materiaal was op de plaatselijke industrie.

De ceramiek biedt ten slotte een blik op de economische en sociale context van de Egyptische middeleeuwse wereld, vooral op deze van de heersende klasse. Door de studie van de ceramiek worden we ons bewust van het belang voor de leidinggevende elites om zichzelf te veruitwendigen of zelfs te verheerlijken langs de materiële cultuur om: de beeldtaal evolueerde in de loop der eeuwen, van hofscènes in de Fatimidische lustceramiek, tot militaire symbolen in de Mamlukse gefrifte ceramiek. [v.v.]

- 4 Nasir Khusraw Qubadiyani (1004–1088), reiziger en geleerde van Perzische origine, bezocht de stad Fustat in het midden van de 11de eeuw en beschreef ze als een rijke en dichtbevolkte handelsmetropool, waar vele werkplaatsen gevestigd waren en waar de bewoners in paleizen met verschillende verdiepingen woonden. Heel wat informatie over de stad is ook te vinden in de Genizadocumenten, die in een depot in de Ben Ezrasynagoge in Fustat werden aangetroffen. Hieruit blijkt welke rol de stad speelde in de internationale economie: ze stond niet alleen in verbinding met het Middellandse Zeebekken, maar ook met Afrika, India en China (GOITEIN 1999).
- 5 Jomier 1965, Fustat, in: *E.I.²*; RAYMOND 2000, p. 138–139.
- 6 DENOIX 1992, p. 8–9; RAYMOND 2000, p. 138.
- 7 Voor de geschiedenis van de stad Fustat in de Ayyubidische en Mamlukse periodes, zie: RAYMOND 2000, p. 155–168.
- 8 BAHGAT & GABRIEL 1921.
- 9 Talrijk zijn de verslagen van de opgravingscampagnes in Fustat, die werden opgesteld door G.T. Scanlon, directeur van de zending, en W. Kubiak, en gepubliceerd in de serie van de *Journal of American Research Center in Egypt*, waarvan het laatste verslag verscheen in: SCANLON 1989.
- 10 SAKURAI & KAWATOKO 1992 (in het Japans); KAWATOKO & SHINDO 2010.
- 11 Het eindverslag van de opgravingen o.l.v. dr. Roland-Pierre Gayraud (LAMM, Université de Provence en IFAO) is momenteel in voorbereiding. Onder de gepubliceerde werken: GAYRAUD 1998, p. 435–460; GAYRAUD, TREGLIA & VALLAURI, 2009, p. 171–192; GAYRAUD, TREGLIA & GUIONOVA 2012, p. 297–302.
- 12 <http://www.instituten.leidenuniv.nl/nvic/onderzoek/onderzoekarcho-nvic.html#de-pottenbakkers-van-fustat>.
- 13 Armand Abel heeft zich vooral aan het begin van zijn wetenschappelijke carrière toegelegd op de studie van de islamkunst. Toen hij in de jaren 1920 aan de Universiteit van Caïro Latijn en Grieks doceerde, heeft hij samengewerkt met de directeur van het Musée Arabe du Caire, Gaston Wiet, voor wie hij een deel van de verzameling van ceramiek uit Fustat heeft gecatalogiseerd. Onder zijn representatiefste werk op dit gebied, vermelden we: A. Abel, *Gaibī et les grands faïenciers égyptiens d'époque mamelouke*, Musée Arabe, Le Caire, 1930 en A. Abel, 'Les céramiques arabes d'Égypte aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire', *Bulletin MRAH*, mei en juli 1930, p. 65–72 en p. 101–107.
- 14 Het betreft een lot van een vijftigtal stuks.
- 15 De archieven van de KMKG vermelden de aankoop van twee loten objecten uit Fustat, gedateerd tussen de 10de en de 13de eeuw, bij antiquair Demotte, Parijs (1913 en 1920). Het lot dat in 1920 werd aangekocht, behoorde toe aan M. Eknayan (Parijs).
- 16 De ontvangst van de objecten in de KMKG is vermeld in een mededeling, verschenen in het *Bulletin MRAH* 3, Brussel, 1936, p. 71. We vermelden nog de schenkingen van M. Mallon (Parijs, januari 1914) en M. Gaudin (Parijs, juli 1920).
- 17 Om dit versnipperde erfgoed te redden en te ontsluiten, werden publicaties gerealiseerd die de opgravingsresultaten aanvulden en een overzicht boden van de fijne ceramiekproductie in een van de belangrijkste centra van de middeleeuwse mediterrane wereld. We vermelden hier bijvoorbeeld: MCPHILLIPS 2012, p. 101–104 en 2008, p. 107–122; RUGIADI 2007–2008, p. 125–156; WATSON 2004.

De eerste eeuwen van de islam (Umayyadische en Abbasidische periode)

Doorleven van laatantieke tradities

De vroegste sporen van de islamitische bezetting van de site van Fustat zijn niet al te best in de collectie vertegenwoordigd, wat waarschijnlijk te wijten is aan het feit dat er uit die periode voornamelijk ongeglazuurde ceramiek overgebleven is, waarvoor verzamelaars, zoals gezegd, weinig belangstelling opbrachten. De archeologie biedt ons gelukkig meer informatie¹⁸. Hieruit blijkt dat de productie van Fustat tijdens de eerste eeuwen van de islam volledig in de lijn lag van laatantieke tradities: gesigileerd aardewerk uit Aswan, amforen en kookpotten in de plaatselijke kleipasta, maar ook vaatwerk en andere recipiënten van mediterrane import. In de KMKG bevindt zich een lot objecten dat getuigt van de voortzetting van pre-islamitische tradities, zowel op technisch als op decoratief gebied, maar dat toch reeds illustreert hoe deze erfenis in een nieuwe culturele context wordt ingepast. Het betreft olielampen die volgens traditie in mallen werden gevormd, maar van Arabische inscripties werden voorzien. [v.v.]

V.1.1 Versierde olielampen

Fustat (Egypte), 8ste–begin 10de eeuw
Kleipasta, ongeglazuurd, decor in een mal gevormd
Max. afm.: H. 4,5 cm; L. 10 cm; B. 7,7 cm
Inv. IS.F.2001.2 – IS.F.2001.4
Inv. IS.F.5696.2 – IS.F.2001.7

AZARNOUSH-MAILLARD, ongepubliceerde studie uit 1977, p. 4; VAN RAEMDONCK 2003/2007, fig. 6.

Deze olielampen werden gevormd in een tweedelige mal, waarvan een deel aangewend werd voor de bovenste en een voor de onderste helft. De bovenste helft is in reliëf versierd; het decor is epigrafisch, floraal (erg gestileerd) of geometrisch. Op de lamp met het inventarisnummer IS.2001.2 (links boven op de foto) staat een inscriptie, in twee delen gescheiden, zonder omkadering en geschreven op een basislijn¹⁹. Ze is uitgevoerd in Kufisch schrift, met verticalen die op driehoeken uitlopen en opgesmukt zijn met plantmotieven; op de achtergrond zijn hier en daar lijnmotieven aangebracht. De *ductus* suggereert een datum tussen de tweede helft van de 9de en het begin van de 10de eeuw.



IS.F.5696.2 (zijaanzicht)

Het eerste deel van de tekst is in spiegelschrift:

اسراج (يا) سراج و لا
'Licht op (o) lamp'

Tweede deel in normaal schrift:

انطفى و نير بطوك
'Doof niet uit en laat je helderheid stralen'²⁰

Olielamp IS.F.5696.2 (links beneden) is eveneens versierd met een inscriptie in reliëf in Kufisch schrift. Hier staat het woord *baraka* بركة (zegening) in spiegelbeeld. De achtergrond is volledig door geometrische motieven ingenomen.

Op deze twee lampen zijn de inscripties dus ten minste deels in spiegelbeeld aangebracht. We mogen ervan uitgaan dat de pottenbakkers het Arabisch schrift niet altijd machtig waren en zich dus bij het omzetten van de tekst hebben vergist. [v.v.]

- 18 Verschillende opgravingscampagnes hebben talrijke aspecten van de urbane organisatie van Fustat en van haar materiële cultuur aan het licht gebracht. Opgravingen op de site van Istabl Antar, ten zuiden van Fustat, door het Institut français d'archéologie orientale, tonen ons welke ceramiek in die periode gebruikt werd: vaatwerk voor het opdienen, koken en opslaan van voedingsmiddelen, amforen (GAYRAUD 2009).
- 19 De vertaling en studie van de epigrafie en chronologie van de lampen IS.F.2001.2 en 2001.1 werden uitgevoerd door dr. Roberta Giunta, Università degli Studi di Napoli L'Orientale.
- 20 We vinden regelmatig inscripties op voorwerpen die er de functie van aangeven; dit is bijvoorbeeld het geval op een olielamp in de al-Sabahverzameling van Kuwait, waar het eerste deel van de tekst identiek is aan deze op het object van de KMKG (inv. LNS 332 C, in: WATSON 2004, p. 104) of op een stuk van het Benaki Museum van Athene met dezelfde formule (PHILON 1980, p. 28, fig. 53). Eenzelfde tekst staat op een lamp die gepubliceerd is in: DAVID-WEILL 1951, p. 265–268, fig. 1a en b. Een tweede lamp van de KMKG (IS. 2001.1, hier niet getoond) draagt ten slotte een identieke inscriptie.

Technologische vernieuwingen

Vanaf het einde van de 8ste en het begin van de 9de eeuw is er in de islamitische wereld een ware explosie waar te nemen van ceramiekproducties met wit opaak glazuur, versierd met kobaltblauw, metaallustre of met driekleurig druipdecor. Iraakse pottenbakkers zijn wellicht begonnen te experimenteren met nieuwe types van geglazuurd aardewerk onder impuls van de populariteit van de Chinese ceramiek die in de regio van de Perzische Golf en de Rode Zee werd ingevoerd en die ze wilden nabootsen²¹. Ze specialiseerden zich in het decor in mangaanbruin en groen, vaak in de vorm van druipsporen, evenals in kobaltblauw (soms vergezeld van groene druipsporen), spaarzaam geschilderd op het object. Dit decor had meestal een epigrafisch karakter, veelal asymmetrisch op het vaatwerk geschikt. Toch blijkt vooral uit de lustretechniek, het beschilderen in metaalglans op wit opaak glazuur, welk technisch niveau en kunstzinnige originaliteit de Iraakse pottenbakkers hebben bereikt²². Lustre vergde een ingewikkeld en duur procédé²³, dat echter resulteerde in schitterende en verfijnde kleinden. Het hele oppervlak van het object werd versierd, wat het lichtgevende en glanzende effect van de metaallustre nog verhoogde. Lustre verleende de objecten een luxueuze uitstraling. De eerste producties, met name deze uit de tweede helft van de 9de eeuw, waren in polychroom of bichroom lustre, verrijkt met een palet aan gouden, bruin en robijnrood lustre, en het decor was abstract of geometrisch van inspiratie. Vanaf het einde van de 9de eeuw concentreerden de pottenbakkers zich meer op de productie van eenkleurig, bruin of goudgeel, lustre. In dit geval domineerde vaak één figuur, mens of dier, de compositie.

Uit de resultaten van archeometrische analyses van de samenstelling van de ceramiekpasta kon men afleiden dat de regio van Basra (Irak) het leidinggevende centrum was van deze rijke en verscheiden productie van geglazuurde ceramiek²⁴. Lustre bleef de exclusieve specialiteit van de Iraakse pottenbakkers, tenminste tot men met zekerheid Egyptisch lustre uit de Fatimidische periode kon identificeren (zie verder). Wat de andere types van geglazuurd aardewerk betreft, zijn er naast Basra nog meerdere ceramiekcentra in de islamitische wereld (in Iran, Syrië, Turkije, Egypte²⁵) die zich erop hebben toegelegd. [v.v.]

V.I.2 Abbasidisch lustre

Fustat (Egypte), 9de–10de eeuw
Kleipasta, decor geschilderd in lustre (polychroom of monochroom) op wit opaak glazuur

POLYCHROOM LUSTRE, 9DE EEUW (de vier fragmenten links)

IS.F.5586.4, Boord van schaal (ø 22 cm)
AZARNOUSH-MAILLARD 1977, fig. 1.

IS.F.1835, Boord van schaal (ø 36 cm)

IS.F.5586.5, Boord van schaal (ø 14 cm)
AZARNOUSH-MAILLARD 1977, fig. 1.

IS.F.1898, Basis van schaal (ø 9 cm)

MONOCHROOM LUSTRE, 10DE EEUW (de vier fragmenten rechts)

IS.F.1842, Basis van schaal (ø 12 cm)

IS.F.1425, Schaalwand (ø 11 cm)

IS.F.1900, Schaaltje met gelobde boord (ø 8 cm)
AZARNOUSH-MAILLARD, ongepubliceerde studie uit 1977, p. 6.

IS.F.1828, Schaaltje (ø 4 cm)

In de KMKG bevindt zich een ensemble van metaallustre uit de Abbasidische periode, hoogstwaarschijnlijk uit de regio van Basra in Irak²⁶. Abbasidisch lustre is gemakkelijk te onderscheiden van Fatimidisch, waarvan er veel meer stukken bewaard zijn, ook in onze collectie. Criteria zijn: eigenschappen van de ceramiekpasta (hij is fijn, compact en steeds geel van kleur), aspecten van het decor en de kwaliteit van het lustre. Hier tonen we vier voorbeelden met polychroom lustre (IS.F.5586.4, IS.F.1835, IS.F.5586.5 & IS.F.1898); de motieven zijn geometrisch (cirkeltjes of schuine lijnen geschikt in horizontale stroken) of floraal (takken, bladeren, bloemen). Ze zijn geschilderd op een laag wit ondoorzichtig glazuur. De versiering van de buitenkant kunnen we slechts gedeeltelijk reconstrueren, maar ze beperkt zich hoofdzakelijk tot cirkels die met verticale

strepen zijn opgevuld. Alhoewel fragmentair, zijn de exemplaren in monochroom goudlustre (IS.F.1842, IS.F.1425, IS.F.1900 en IS.F.1828) vrij gemakkelijk in te passen in de typische productie van de 9de eeuw, veelal gekenmerkt door een figuratief gestileerd decor dat de volledige oppervlakte van het object inneemt, de boord uitgezonderd. Het motief van alternerende cirkels met verticale strepen dat we aan de buitenkant terugvinden, komt steeds terug in dit soort monochroom lustre. [v.v.]

- 21 De eerste voorbeelden van Chinese ceramiek in Egypte dateren uit de 9de eeuw; het betreft objecten met polychroom glazuur (groen, bruin en geel) of monochroom groen-blauw glazuur uit de Tangperiode, vervaardigd in de Zhejiangregio, in Zuidoost-China (MIKAMI 1988, p. 10; SASAKI 1994; NORTHEGE 2001, p. 207–214; WATSON 2004, p. 36–38 en 167–181).
- 22 De oorsprong van deze techniek was onderwerp van discussie onder wetenschappers. Archeologisch onderzoek

- in Samarra (Irak) heeft aanwijzingen opgeleverd voor de chronologie van de productie (NORTHEGE 1994, p. 29–33). Volgens sommigen zouden er mogelijk andere productiecentra van monochroom lustre zijn geweest (met name in Fustat, Bagdad, Rayy en Susa), maar dit kon niet door archeologische vondsten worden bevestigd (PHILON 1980, p. 76). Voor de oorsprong van lustre, zie pagina 94.
- 23 De techniek van polychroom lustre veronderstelde een complexe beheersing van het bakproces: het geglazuurde object werd een eerste keer gebakken en, na het aanbrengen van het decor, een tweede keer gebakken in zuurstofarme atmosfeer.
- 24 MASON & KEALL 1991 en 1999.
- 25 WATSON 1999.
- 26 Deze identificatie steunt op een macroscopische analyse van de ceramiekpasta van de objecten en op technische en stilistische vergelijkingen met stukken uit de Iraakse regio.





V.I.3 Ceramiek met beschildering in opaak wit glazuur

Fustat (Egypte), tweede helft 9de–10de eeuw
Kleipasta, decor in groen en mangaan geschilderd in wit opaak glazuur

IS.F.1161, Boord (ø 26 cm) en basis (ø 12 cm) van schaal

IS.F.1489, Basis van schaal (ø 7,5 cm)

IS.F.5463, Basis van schaal (ø 11 cm)
ABEL 1930b, fig. 16, 4b.

IS.F.1299, Boord van schaal (ø 34 cm)

De nieuwigheden op het gebied van technologie en versieringen tijdens de Abbasidische periode bereikten ook Egypte, waar men in het begin van de 9de eeuw het glazuurgebruik weer opdreef²⁷. De fascinatie voor ingevoerde Chinese producten en de invloed van Irak hebben een grote impact gehad op de lokale productie. De KMKG bezitten een aantal

scherven die in deze context thuishoren en die op basis van archeologische gegevens tussen de tweede helft van de 9de en de 11de eeuw werden gedateerd²⁸. Ze zijn gedraaid in roze-beige kleipasta en het decor is geschilderd in turkooisgroen en/of mangaan (bruin of aubergine) in wit opaak glazuur. Alhoewel ze soms erg lijken op Iraakse stukken, zijn ze hoogstwaarschijnlijk in Egypte vervaardigd²⁹; met name Fustat werd geïdentificeerd als een van de productiecentra³⁰. Dergelijke objecten werden over het hele Egyptische territorium aangetroffen, zelfs tot in Italië in de vorm van architecturale *bacini*³¹. De exemplaren van de KMKG vertonen ofwel een tweekleurig decor, namelijk in mangaanbruin en groen, in combinatie met een eerder eenvoudige versiering bestaande uit lijnen en puntjes of met epigrafie, ofwel een eenkleurig decor met epigrafie. Op IS.F. 5463 bijvoorbeeld, lezen we *baraka*, بركة, 'zegening', en op IS.F.1299 staat een gedeeltelijk bewaarde inscriptie in floraal Kufisch. [v.v.]

27 KUBIAK & SCANLON 1973; GAYRAUD 2006, p. 105–106. De archeologen troffen op de site van Fustat verschillende glazuurtypen aan die er vanaf het begin van de 9de eeuw zijn gebruikt. Wij citeren Gayraud waar hij ze opsomt: *'La glaçure ne réapparaît en Égypte qu'au début du IXe siècle comme l'on montré les fouilles d'Istabl Antar. [...] Cette couverte vitreuse montre dès le début une palette complète dans sa variété technique : glaçure au plomb, à l'antimoine, mélange alcalino-plombifère, et surtout émail à l'étain sur glaçure plombifère et sans doute à l'antimoine sur glaçure alcaline. Par contre il est inutile de préciser que le lustre ne peut être appliqué que sur une surface glaçurée, et qu'il aura donc fallu d'abord réintroduire les techniques de la glaçure avant de songer à reproduire celles du lustre, même si celui-ci ornait déjà les œuvres de certains verriers'* (GAYRAUD 2011, p. 295–296).

28 Fustat (SAKURAI & KAWATOKO 1992, p. 361, 405; BERNUS-TAYLOR 1995, p. 66–67, cat. 9); Alexandrië (ENGEMAN 1990–1991, p. 67, fig. 4–6); Tebtynis (ROUSSET & MARCHAND 2000, p. 427, fig. 43 n-o, fig. 50); Sinai (KAWATOKO & SHINDO 2009, pl. 13, Raya en al-Turgebied); Nubië (SOUSTIEL 1985, p. 111).

29 Deze groep krijgt vaak de omschrijving *Fayyumi Ware*, maar in de Fayyum is er geen productiecentrum van gedocumenteerd, in: SCANLON 1993.

30 Verschillende misbaksels werden op de site aangetroffen, in: SCANLON 1993, p. 295–330.

31 Namelijk in de kerk van San Piero à Grado in Pisa uit de 10de–begin 11de eeuw, in: BERTI 1997, en in de Torre Civica van Pavia uit de 11de eeuw, in: BLAKE & AGUZZI 1989. Met het Italiaanse woord *bacini* duidt men schalen aan in ceramiek, vaak geglazuurd, gebruikt als architecturale decoratie in gevels van kerken en andere gebouwen.

De Fatimidische periode

Onder de Fatimidische dynastie groeide Fustat uit tot een van de belangrijkste grootsteden in het Middellandse Zeegebied. Het was een multiculturele stad en het zenuwcentrum van de handel en de ambachtelijke en artistieke bedrijvigheid van Egypte. Waarschijnlijk dankzij een directe transfer van technieken door migratie van Iraakse pottenbakkers³², ontwikkelde de Egyptische ceramiekindustrie een nieuw technologisch en iconografisch vocabularium dat representatief is voor de dynastie die aan de macht was gekomen: metaallustre zou het waarmerk worden van Fatimidisch Egypte. Variaties in decor en stijl en verschillende samenstellingen van de ceramiekpasta wijzen op een zeer gediversifieerde productie. Blijkbaar gaven meerdere gespecialiseerde ateliers de toon aan. Bovendien speelden Egyptische pottenbakkers – zowel deze die lustre vervaardigden als deze die zich in de gegrifte geglazuurde ceramiek specialiseerden – een prominente rol in de ontdekking van de nieuwe ceramiekpasta die naar de tweede helft van de 11de eeuw toe een technologische revolutie veroorzaakte in de productie van fijne ceramiek³³. De nieuwe pasta was wit, erg compact en rijk aan kwarts (fritpasta of siliciumpasta)³⁴. Het decor kon nu onmiddellijk op het oppervlak van het object worden aangebracht. Zoals reeds aange- toond voor andere Egyptische producties, werd lustrekeramiek buiten het Fatimidische grondgebied verscheept om terecht te komen op verschillende locaties in het Middellandse Zeegebied, waar het eens te meer werd gebruikt als *bacini* die de gevels van kerken of paleizen versierden³⁵. [v.v.]

32 MASON 1997, p. 211–213. Voor referenties in geschreven bronnen, zie: KENNEDY 1986, p. 207, 223, 227.

33 In zijn publicatie over lustre uit islamitisch Egypte suggereert Mason dat bevestiging gevonden werd van de aanwezigheid van fritpasta tussen 1025 en 1075 (*Fustat Opaque-glazed Lustre-painted Group Two - FLP2*). In de groep die hier chronologisch aan voorafgaat (*Fustat Opaque-glazed Lustre-painted Group One - FLP1*) identificeert Mason een aantal objecten die hij benoemt als *proto-stonepaste*, dus ceramiek uit een experimentele overgangsfase in de ontwikkeling van klei- naar fritpasta (MASON 1997, p. 216–218, p. 222).

34 Zoals hoger vermeld, gaf de Iraanse historicus Abu al-Qasim in het begin van de 14de eeuw het recept voor de bereiding van de nieuwe fritpasta. Hij baseerde zich hiervoor op de productie van de regio van Kashan in Iran (ALLAN 1973 en WATSON 2004, p. 25–28).

35 Voor het repertorium van Fatimidische ceramiek in Italië, zie: BERTI & TONGIORGI 1981, p. 255–267; BERTI 1997; TONGHINI 1999, p. 285–297.

VI.1.4 Fatimidisch lustre op basis van kleipasta en met figuratief decor

Fustat (Egypte), 11de eeuw
Kleipasta, decor geschilderd in goudkleurig lustre op opaak wit glazuur

IS.F.4892.2, Fragment
SHANY-BELKINE 1980–1981, pl. II, 13.

IS.F.5519, Fragment
AZARNOUSH-MAILLARD 1977, fig. 4a.

IS.F.4410, Basis van schaal (ø 6 cm)
SHANY-BELKINE 1980–1981, pl. V, 58.

IS.F.4892, Basis van schaal (ø 9 cm)
AZARNOUSH-MAILLARD 1977, fig. 4b.

De voorbeelden in de KMKG zijn erg verscheiden qua pasta en siertechnieken en getuigen van de uitzonderlijke creativiteit van de Egyptische pottenbakkers³⁶. Een groep heeft een geelachtige kleipasta die bedekt werd met wit opaak tinglazuur. De versiering in goudlustre, vaak met figuratieve of epigrafische

motieven, is met een fijn penseel aangebracht nadat het object een eerste keer was gebakken: zodra de beschildering was aangebracht, moest het weer de oven in. Soms werden nadien nog extra versieringen gegrift in het geschilderd lustre (IS.F.4892). Deze productie vertoont veelal een centrale figuur, mens of dier, tegen een achtergrond van plantenranken: een fluitspeler (IS.F.5519), een man met bloemen in de hand (IS.F.4892)³⁷ of een dier (IS.F.4410). Hofceremonieel met feestelijkheden, muziek, jacht, dans en banketten, komt vaak terug op Fatimidisch lustre en biedt een kijk op het leven van de nieuwe elite, die rijk en machtig was en er alles aan deed om dit aan de buitenwereld te tonen. [v.v.]

36 Onderscheid maken tussen klei- en fritpasta is soms mogelijk door de scherf onder een microscoop te onderzoeken en vooral te letten op de dichtheid, onzuiverheden, porositeit; het is niettemin zeer moeilijk als het een pasta uit de overgangsfase betreft. De gegevens die hier naar voren worden geschoven, steunen op een eerste microscopische analyse van het materiaal van Fustat, maar nieuwe analyses zijn gepland.

37 AZARNOUSH-MAILLARD 1977, fig. 4 a en b.



V.I.5 Fatimidisch lustre op basis van kleipasta, met epigrafisch of geometrisch decor

Fustat (Egypte), 11de eeuw
Kleipasta, decor geschilderd met goudkleurig of bruin lustre op wit opaak glazuur

IS.F.2013, Deksel (ø 14 cm)

IS.F.1570, Boord van schaal (ø 18 cm)

IS.F. 5504.1, Fragment
AZARNOUSH-MAILLARD 1977, fig. 7b.

IS.F.4879.4, Basis van schaal (ø 8 cm)

Epigrafie of pseudo-epigrafie in Kufisch schrift vormt het meest voorkomende decor op Fatimidisch lustre. Ze staat vaak op de rand van de schalen (IS.F.1570) en verleent ze zo meer allure, maar soms neemt ze ook het midden van de schaal en van de compositie in. Dit is bijvoorbeeld het geval op het object met inventarisnummer IS.F.4879.4, waarop het woord الملك ('de koning', 'de oppermacht') te lezen staat. Fatimidische ceramiek is vaak gesigneerd. Onderzoekers hebben uit de signaturen verschillende stijlen en stijlevoluties menen te kunnen afleiden. De gesigeneerde stukken zijn vaak echter zo verschillend in kwaliteit en stijl, dat ze waarschijnlijk niet van de hand van een enkele kunstenaar zijn, maar eerder van een groep artiesten uit eenzelfde atelier. Een van de bekendste namen op Egyptisch lustre is ongetwijfeld deze van Muslim³⁸, die werkzaam was tussen het einde van de 10de en het begin van de 11de eeuw³⁹. Zijn signatuur staat op een scherf in de verzameling van de KMKG (IS.F.5504.1), meer bepaald op de binnenwand van de schaal; letterlijk lees je er عمل مسلم ('werk van Muslim'). Helaas is maar een fragmentje bewaard, waardoor we maar een miniem deel van het decor kunnen zien. Gebruikelijk voor deze periode is ook een geometrisch decor, dat hier vertegenwoordigd is met een fragment van een kruikdeksel in donkerbruin lustre (IS.F.2013). Deze objecten werden uit beigeroze kleipasta gedraaid. [v.v.]

³⁸ JENKINS 1968, p. 359–369.

³⁹ De naam van deze kunstenaar staat ook op een schaal in het Benaki Museum van Athene, waarop bovendien een opdracht geschreven is aan een van de hovelingen van kalief al-Hakim, die van 996 tot 1021 regeerde (PHILON 1980, fig. 468, pl. XXV en BALLIAN 2006, p. 68). Uit dezelfde periode dateert een ander stuk met zijn naam, dit keer in het Museum van Islamitische Kunst in Caïro, met een inscriptie die een van de officieren van al-Hakim vermeldt met de titels die hij van 1011 tot 1013 droeg (YUSUF 1958, p. 173–279; JENKINS 1968).

V.I.6 Fatimidisch lustre op basis van fritpasta

Fustat (Egypte), einde 11de–12de eeuw
Fritpasta, decor in goudkleurig lustre geschilderd op wit (IS.F.4879.1 en 5528.5) of turkoois opaak glazuur (IS.F.1919 en IS.F.5435.3) en op transparant ongekleurd glazuur (IS.F.4405.2)

IS.F.4879.1, Basis van schaal (ø 7 cm)

IS.F.5435.3, Basis van schaal (ø 7 cm)

IS.F.1919, Basis van schaal (ø 4,4 cm)

IS.F.5528.5, Basis van schaal (ø 7 cm)

IS.F.4405.2, Boord (ø 12 cm) en basis (ø 5 cm) van schaal

In de Musea bevindt zich nog een vrij heterogene groep ceramiekfragmenten die uit fritpasta is gevormd⁴⁰. Het decoratiepatroon is erg verscheiden, vaak geometrisch, soms gedetailleerd, geschikt rond een centraal kruis (IS.F.5528.5) of zespuntige ster (IS.F.5435.3). Figuratieve voorstellingen en epigrafie zijn er ook op teruggevonden, bijvoorbeeld op het object met inventarisnummer IS.F.4879.1, dat het woord الملك ('de koning', 'de oppermacht') weergeeft, uitgespaard op donkere lustregrond, waarin bovendien florale motieven zijn gegrift. IS.F.1919 en IS.F.4405.2 zijn opgesmukt met een centrale figuur: de eerste, met een vogel op turkooizen achtergrond en de andere, met waarschijnlijk een vis, hier geschilderd op kleurloos transparant glazuur. [v.v.]

⁴⁰ De groep met fritpasta vertoont een heel gevarieerd beeld: de kleur, porositeit en aanwezigheid van onzuiverheden in de pasta verschillen van object tot object.

V.I.7 Geglazuurde ceramiek in fritpasta, met gegrift decor

Fustat (Egypte), 12de eeuw
Fritpasta (rijk aan kwarts), met gegrift of weggesneden decor onder transparant, getint of kleurloos glazuur

IS.F.1356, Basis van schaal (ø 5,5 cm), geel glazuur
AZARNOUSH- MAILLARD, ongepubliceerde studie, 1977, p. 17.

IS.F.1349, Basis van schaal (ø 10 cm), pasta van het overgangstype(?), geel glazuur

IS.F.1549, Basis van schaal (ø 4,8 cm), blauw glazuur

IS.F.1350, Basis van schaal (ø 8 cm), blauw glazuur

IS.F.1543, Basis van schaal (ø 8,5 cm), groen glazuur

IS.F.1348, Basis van schaal (ø 9 cm), kleurloos glazuur
AZARNOUSH- MAILLARD, ongepubliceerde studie, 1977, p. 17.

Uit dezelfde periode als het lustre stamt een andere getuige van de introductie van de nieuwe ceramiekpasta met hoog siliciumgehalte (fritpasta). Het betreft de groep met gegrift decor onder transparant getint glazuur (geel, groen, blauw, turkoois, aubergine), veelal bekend in de literatuur onder de naam van *Fustat Fatimid Sgraffiato*⁴¹. Deze groep liet zich zichtbaar inspireren door Chinese voorbeelden, met name door celadons van de noordelijke Sungdynastie (960–1127) en door gegriflede waar uit Qingpai (Zuidoost-China), die in de loop van de 11de eeuw langs zeeroutes Egypte bereikten. Gelukkig zijn enkele exemplaren van deze productie in onze Musea bewaard gebleven. De pasta is erg fijn en compact, wit, gegrift, onder transparant glazuur⁴². De Fatimidische ceramiek met gegrift decor vertoont een grote verscheidenheid aan pasta's; reeds vanaf de 11de eeuw verschijnt de facto een pasta die rijk is aan kwarts en vanaf het einde van dezelfde eeuw is de fritpasta duidelijk herkenbaar⁴³. Dankzij archeologische vondsten op de site van Fustat, kan men deze producties toeschrijven aan de ateliers van deze stad⁴⁴.

Objecten met fijn gegrift decor onder glazuur zijn in de collectie van de KMKG ruim vertegenwoordigd. Typisch zijn de delicate tekeningen, die geometrische of florale composities vormen en bedekt zijn met een doorzichtig groen,



geel, blauw, aubergine of kleurloos glazuur. Het decoratieve vocabularium is tamelijk complex en zorgvuldig uitgevoerd: geometrische figuren die zich herhalen en in elkaar zijn gevlochten en plantaardige elementen die de compositie opvullen. IS.F.1348 heeft een geometrisch decor (een zespuntige ster) dat is opengewerkt, wat de verfijning van de Chinese productie oproept. De ceramiekpasta die aan dit repertorium gelinkt kan worden, kan verschillen qua poreusheid, kleur of cohesie. Zoals we zagen toen we het hadden over het Fatimidisch lustre, hebben de Egyptische pottenbakkers een tijdje geëxperimenteerd om de juiste samenstelling van de pasta te vinden, wat uiteindelijk tot de introductie van de fritpasta (*fritware*) heeft geleid. [v.v.]

41 SCANLON 1967, p. 76, noot 19.

42 Het steengoed van Qingpai is gebakken in een reducerende atmosfeer en heeft een kenmerkende koude, blauwachtige tint. Het werd hoofdzakelijk in Jingdezhen vervaardigd. Ik dank de conservator van de afdeling Verre Oosten van de KMKG, Nathalie Vandepierre, voor haar hulp bij het identificeren van de Chinese stukken die we tussen het materiaal van Fustat hebben aangetroffen. Zie ook: VEZZOLI, in druk.

43 MASON 2004, p. 286. We willen eraan herinneren dat het toevoegen van kwartszand aan de kleimengeling een courante praktijk was onder de pottenbakkers van Fustat, vooral voor het bereiden van engobes (MASON & KEALL 1990, p. 177–178).

44 Scanlon signaleert de aanwezigheid van misbaksels (SCANLON 1967, p. 75–77). Op archeologische grond is deze groep gedateerd vanaf het einde van de 10de tot het einde van de 12de eeuw (SCANLON 1999, p. 265).

V.I.8 Ceramiek met onderglazuurschildering

Fustat, Egypte 12de eeuw

Kleipasta, beschilderd in mangaan op beige deklaag en onder transparant kleurloos of turkoois glazuur

IS.F.5518.3, Basis van schaal, beschilderd in lustre op kleurloos transparant glazuur (ø 8 cm)

IS.F.4943, Basis van schaal, beschilderd in bruin onder turkoois glazuur (ø 11,5 cm)

IS.F.4897, Basis van schaal, beschilderd in aubergine onder kleurloos glazuur (ø 7,5 cm)

In de collectie is ook een groep objecten te signaleren, vrij beperkt in aantal, gekenmerkt door een beige-roze pasta met een in mangaan (bruin of aubergine) geschilderd decor op beige engobe⁴⁵, onder doorzichtig kleurloos of turkoois glazuur. Het sierrepertorium is zeer beperkt: drielobbe bloemen op fijne stengel (IS.F.4897) of driehoeken met ingebogen zijden (IS.F.4943). Deze groep werd in de 12de eeuw gedateerd en is teruggevonden in heel de Syro-Egyptische regio, waar dus meerdere productiecentra moeten zijn geweest⁴⁶. Er werd gesuggereerd dat dit type ceramiek in Fustat in de Fatimidische periode werd vervaardigd⁴⁷. De aanwezigheid van onafgewerkte producten (beschilderd, maar zonder glazuur) in Beirut wijst ook op het bestaan van een atelier van dit soort ceramiek aldaar⁴⁸. Ceramiek met verwant decor, maar in fritwaar, werd op verschillende plaatsen in de Syro-Palestijnse regio aangetroffen⁴⁹. De KMKG bezitten een voorbeeld met een decor in lustre (IS.F.5518.3) dat de overgang van het ene decoratieve repertorium naar het andere illustreert. De vervaardiging van lustre op basis van kleipasta zet zich ook voort in de 12de eeuw, maar het decor, dat vaak geometrisch is, wordt eenvoudiger en zeldzamer⁵⁰. [v.v.]

45 De aanwezigheid van een engobe is niet altijd gesignaleerd, zie: RUGIADI 2007–2008, p. 131, D7433.

46 Fustat (GAYRAUD 1997, p. 269); al-Mina (LANE 1937, fig. 9); Beirut (FRANÇOIS 2003, p. 334–335); Baalbek (mededeling van de auteur, V. Vezzoli); Yoqne'am (AVISSAR 1996, p. 104–105, fig. XIII: 46); Akko (STERN 1997, p. 63, fig. 17: 120–123).

47 GAYRAUD 1997, p. 269, fig. 17.

48 FRANÇOIS 2003, p. 334–335.

49 PRINGLE 1985, p. 196, fig. 15.

50 Deze groep werd door Robert Mason gedateerd tussen het einde van de 11de en het einde van de 12de eeuw (MASON 1997, p. 218–225).

V.I.9 Kruikfilters

Fustat (Egypte), 12de–13de eeuw

Kleipasta, ongeglazuurd, met gegrift of opengewerkt decor

IS.F.2007.2.2/6, Kruikhals met filter (met geometrisch decor)

VAN RAEMDONCK 2013, cat. 91, p. 110.

IS.F.5696, Filter met gegrift decor, met vogel AZARNOUSH-MAILLARD, ongepubliceerde studie, 1971–1972, p. 185, fig. 42a⁵¹.

IS.F.2007.2.1/6, Filter met opengewerkt decor (pseudo-epigrafisch)

Schenking P. Rouffart

VAN RAEMDONCK 2013, cat. 91, p. 110.

De Fatimidische periode is in deze verzameling ten slotte nog vertegenwoordigd door een, zij het beperkte, reeks ongeglazuurde objecten. Het betreft in het bijzonder kruikfilters, fijntjes versierd en vermoedelijk gebruikt om waterbesmetting door insecten te voorkomen. De filters werden afzonderlijk van de kruik ingekerfd en opengewerkt. Daarna werden ze geplaatst in het recipiënt en in de halsopening vastgehecht. De kwaliteit van een aantal exemplaren is hoog. Het decor is gedetailleerd en precies. Dieren zijn erg in trek (vogels, konijnen, olifanten), maar ook epigrafische of geometrische versieringen komen regelmatig voor. Deze kruikfilters worden doorgaans in de Fatimidische periode gesitueerd, maar versierde filters werden ook nog later (13de eeuw) gerealiseerd. [v.v.]

51 M. Maillard (1971–1972), *Essai de classification des fragments de céramiques en provenance de Fostat déposés aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles*, Mémoire de licence en Histoire de l'Art et Archéologie sous la direction de M. Armand Abel, Université libre de Bruxelles.





IS.F.0982



IS.F.1368



IS.F.5635



IS.F. 5704



IS.F.0481



IS.F.5675



IS.F.1422

De Ayyubidische periode

Vanaf de 12de eeuw is het gebruik van fritpasta voor de productie van fijne ceramiek inmiddels tot in de kleinste details geperfectioneerd. De band tussen de Egyptische en Syrische productie wordt steeds nauwer. De eerste voorbeelden van de nieuwe technologie vertonen een zeer compacte witte pasta, die overdekt is met een monochroom getint of kleurloos glazuur, soms met gegrift of in een mal gevormd of in lustre geschilderd decor⁵². Met de invoering van de onderglazuurschildering (waarbij het decor onmiddellijk op het object werd geschilderd en vervolgens overdekt met een alkalisch transparant glazuur) in de 12de eeuw⁵³, werd het decoratieve schema van de fijne ceramiek steeds verfijnder en veelzijdiger.

Syrië en Egypte verstevigden hun positie als belangrijkste centra voor de productie van fritwaar en het is vaak moeilijk te achterhalen in welk van beide landen een object tot stand is gekomen⁵⁴. Een internationale stijl krijgt vaste voet aan grond. De stad Raqqa in Syrië is in de Ayyubidische periode een van de meest vermaarde industriële centra voor de productie van ceramiek die versierd is met lustre en kobaltblauw, of met onderglazuurschildering. Toch blijkt uit archeologische vondsten dat ook elders ateliers actief waren, met name in de Eufraatregio en in Anatolië⁵⁵. Fustat maakte eveneens dit soort ceramiek, maar archeologisch onderzoek heeft tot hiertoe nog maar weinig sporen van bakovens aan het licht gebracht, terwijl talrijke misbaksels op de site nochtans aantonen dat er ateliers waren. [v.v.]

VI.10 Fritwaar met onderglazuurschildering

Fustat (Egypte), 2de helft 12de–13de eeuw
Fritpasta, decor geschilderd onder transparant, gekleurd of kleurloos glazuur

IS.F.0982, Basis van schaal (ø 5,7 cm), beschildering in zwart onder transparant turkoois glazuur

IS.F.1368, Basis van schaal (ø 8,7 cm), beschildering in zwart onder transparant kobaltblauw glazuur

IS.F.5704, Basis van schaal (ø 10,3 cm), beschildering in zwart, blauw en rood onder transparant kleurloos glazuur
AZARNOUSH-MAILLARD 1977, fig. 17c.

IS.F.5635, Basis van schaal (ø 4 cm), beschildering in zwart, blauw en rood onder transparant kleurloos glazuur

IS.F.0481, Basis van schaal (ø 4,5 cm), beschildering in zwart, blauw en rood onder transparant kleurloos glazuur

IS.F.5675, Basis van schaal (ø 6,5 cm), beschildering in zwart onder transparant kleurloos glazuur

IS.F.1422, Basis van schaal (ø 4,3 cm), beschildering in lustre op transparant kleurloos glazuur met blauwe druipsporen. Uitgespaard decor
ABEL 1930b, fig. 16: 6.

In de KMKG is de groep met onderglazuurschildering heel goed vertegenwoordigd. Vooral bekers met zwart geschilderd floraal decor onder gekleurd of kleurloos glazuur (IS.F.0982, IS.F.1368 en IS.F.5675) en met fijne lijntekeningen zijn er in grote hoeveelheden te vinden. Op de scherven met polychrome versiering is het decoratieve schema iets complexer: vaak beheerst een centrale figuur de scène (op IS.F.5704: een viervoeter⁵⁶ en op IS.F.5635:

vissen) op een achtergrond die met zwarte bloemen is opgefleurd; in de andere gevallen staat er in het midden een geometrische compositie (IS.F.0481). Zeldzaam in deze collectie is lustre met druipsporen in kobaltblauw, waarvan we hier toch een exemplaar kunnen tonen, met een florale compositie die in reserve is uitgevoerd (IS.F.1422). Waarschijnlijk werd de productie van lustre niet voortgezet in het Egypte van de Ayyubiden en werd dit object dus uit Syrië ingevoerd. [v.v.]

52 Onderzoekers hebben gesuggereerd (PORTER & WATSON 1987, p. 175–248 en Mason 1997b, p. 180–181) dat de Egyptische pottenbakkers van Fustat na de verwoesting van de industriële zone in 1168 de regio verlieten om zich in Syrië te vestigen. Vanaf dan nam de Syrische productie die bekend is als *Tell Minis Ware* een aanvang. Gelijkenissen tussen de lustreproductie van Fatimidisch Egypte en deze van Syrië vallen inderdaad op, maar tot op dit ogenblik werd nog geen archeologisch bewijs gevonden voor de hypothese van deze migratie.

53 De invoering van deze nieuwe siertechniek is vaak toegeschreven aan de Iraanse regio, van waaruit ze naar Syrië zou zijn verzeild (WATSON 1998, p. 17). Zie ook: II. Toch zijn nog andere hypothesen naar voren geschoven: Mason suggereerde dat deze typologie op onafhankelijke wijze was ontstaan in Syrië en dat ze nadien naar Iran en ten slotte naar China was overgebracht (MASON 2001, p. 207–208).

54 Het decoratieve repertorium en de eigenschappen van de ceramiekpasta zijn gemeenschappelijk aan de twee regio's. In de huidige stand van het onderzoek is het dus moeilijk om dit soort materiaal, tenminste als het niet in een archeologische context is gevonden, aan een bepaald centrum toe te wijzen.

55 In het Eufraatgebied, in Qal'at Dja'bar, werden misbaksels met onderglazuurschildering gevonden (TONGHINI 1998, p. 50); alhoewel nog niet gepubliceerd, moet de site van Balis/Meskeneh ook een productiecentrum geweest zijn. In Anatolië heeft de site van Samsat een schat aan archeologische documentatie opgeleverd met betrekking tot het bestaan van ateliers (REDFORD 1995, p. 65–66).

56 Op een object in het American University of Beirut Museum, met een decor dat is geschilderd in blauw onder kleurloos transparant glazuur, staat eenzelfde dier. Carswell suggereert dat het waarschijnlijk een windhond (CARSWELL 1979, p. 17–18, pl. XIV; Smith 1995, Salūqi, in: *E.I.*²). Een gelijksoortige voorstelling, zij het onvolledig, is nog te zien op een object uit Hama en wordt als een panter geïdentificeerd (POULSEN 1957, p. 158, fig. 496). Zie ook de schaal met geketende luipaard, cat. 1.10.

De Mamlukenperiode

De ceramiek uit de Mamlukenperiode vormt ongetwijfeld het meest originele en rijkste deel van de hele Fustatverzameling van de KMKG⁵⁷. Het ensemble bestaat vooral uit ceramiek van kleipasta met gegrift decor en beschilderd met engobe, en uit ceramiek in fritpasta, vaak met onderglazuurschildering. Deze ceramiek biedt ons een kijk op de gemeenschap die in de stad Fustat/Cairo verbleef en op de heersende elites in het bijzonder. Qua decor en technologie sluit de productie van fijne ceramiek in deze periode goed bij voorgaande tradities aan. Tegelijkertijd zien we nu een unieke beeldtaal verschijnen, die eigen is aan de nieuwe militair-politieke elite en aan de internationale context waarin zij zich bewoog. De fritwaar werd erg populair en ook grover: de pasta werd minder gezuiverd en het decor werd eerder beperkt of summier. Een internationale stijl kreeg vorm, die aansloot bij het typische karakter van het Mamlukensultanaat. De pottenbakkers zetten hun technische vaardigheden in om te experimenteren met een nieuw vocabularium, geïnspireerd op modellen uit China (celadon en blauw-wit porselein)⁵⁸ en uit Centraal-Azië (zogenaamde ceramiek uit Sultanabad). Eens te meer bleef Fustat een van de belangrijkste productiecentra in de islamitische Middellandse Zeewereld⁵⁹. Archeologische vondsten bevestigen inderdaad het bestaan van een zeer ontwikkelde ceramiekindustrie op de site, ook in deze periode⁶⁰. [v.v.]

57 Dit materiaal werd behandeld in een artikel in het *Bulletin* van de KMKG/MRAH, gepubliceerd in 2013, deel 82-2011, zie: VEZZOLI 2013.

58 De KMKG hebben ook enkele exemplaren van Chinees blauw-wit en celadons die hier niet getoond worden, maar die gedeeltelijk gepubliceerd zijn, in: AZARNOUSH-MAILLARD 1977, fig. 22a en 24 en VEZZOLI, in druk.

59 Syrië is ook bekend voor de productie van dergelijke objecten in deze periode. Meer bepaald Damascus zou ceramiekateliers hebben gehad, zoals vaak vermeld in geschreven bronnen. Ongelukkig zijn archeologische getuigen die er het bestaan van bevestigen nog steeds beperkt (MIGEON 1923; CONTENAU 1924; SAUVAGET 1932; CARSWELL 1979; JENKINS 1984).

60 Structuren die overeenkomen met bakovens en verschillende misbaksels werden aangetroffen tijdens onderzoek op de site van Fustat (BAHGAT & MASSOUL 1930, p. 24-28; SCANLON 1984; GAYRAUD 2012, p. 297-302).

VI.11 Mamlukse ceramiek op basis van kleipasta, met engobe geschilderd en gegrift decor

Fustat (Egypte), 14de eeuw
Kleipasta (van het alluviale type), gegrift en met engobe geschilderd decor (beige, bruin of rood), soms opgehoogd, onder transparant gekleurd (geel of groen) glazuur

IS.F.5924J.1, Basis van schaal (ø 8,1 cm). Blazoen: pennendoos, schrijver of secretaris, *dawādār*
VEZZOLI 2013, pl. 1: 9.

IS.F.5327C.1, Basis van schaal (ø 7,2; ø rand 15 cm). Blazoen: drinkbeker, bekerdrager, *sāqī*
AZARNOUSH-MAILLARD 1977, fig. 13: 7.

IS.F.0240, Basis van schaal (ø 5,8 cm). Blazoen: maansikkel

IS.F.0006, Boord van schaal. Arabische inscriptie

IS.F.0002, Rand van schaal (ø 23 cm). Arabische inscriptie

IS.F.0277, Basis van schaal (ø 7,5 cm). Blazoen: zwaard, wapenmeester, *silahdār*

IS.F.0266, Basis van schaal (ø 6 cm). Blazoen: zwaard en maansikkel

IS.F.0267, Basis van schaal (ø 7,5 cm). Blazoen: doek, meester van de garderobe, *djamdār*

IS.F.0313, Boord van schaal (ø 31 cm). Arabische inscriptie en blazoen van de *sāqī*

IS.F.0074, Rand van schaal (ø 23 cm). Arabische inscriptie

IS.F.0334, Basis van schaal op hoge voet (ø 10,5 cm). Blazoen: trompet(?), lid van de militaire fanfare, VEZZOLI 2013, pl. 5: 6.

IS.F.0312, Basis van schaal (ø 8 cm). Blazoen: rozet

IS.F. 5924 N, Basis van schaal. Blazoen: arend
AZARNOUSH-MAILLARD, ongepubliceerde studie 1977, p. 10.

IS.F.0142, Rand van schaal (ø 25 cm). Arabische inscriptie

IS.F.1467, Schaal (rand ø 14; basis ø 5,3 cm), met engobe geschilderd decor onder geel transparant glazuur
VEZZOLI 2013, pl. 7: 3.

Het meest representatief voor de Mamlukendynastie, vooral op Egyptisch grondgebied, is het vaatwerk in rode alluviale pasta met epigrafisch en heraldisch decor. Het werd gedraaid in een lokale pasta die naderhand werd versierd met gegrifte motieven of met lijnen in engobe geschilderd (beige, bruin of rood), vaak opgehoogd. Deze productie toont ons een nieuwe versie van de traditionele technieken van de lokale ceramiekindustrie (gegrift, gegraveerd en in engobe geschilderd decor), waarvoor nu een geheel nieuw en origineel sierrepertorium werd ontworpen. Met deze ceramiek etaleerden de militaire, politieke en economische elites hun rijkdom en macht, evenals hun rangorde in de complexe hiërarchische structuur van het Mamlukensultanaat. Op objecten verscheen een onwaarschijnlijke veelheid aan emirale inscripties en blazoenen, die de vele functies of ambten verzinnebeelden die deze militaire gemeenschap rijk was⁶¹: de secretaris, *dawādār* (IS.F.5924J); de wapenmeester, *silahdār* (IS.F.0277); de bekerdrager, *sāqī* (IS.F.5327C.1); en de meester van de garderobe, *djamdār* (IS.F.0267). De inscripties herhalen steeds maar dezelfde titels zonder ooit de precieze namen van de emirs of militaire aanvoerders te vermelden aan wie die lofprijzingen waren gericht: *المخدوم*, *al-makhdūm*, 'de meester' (IS.F.0006 et IS.F.0002); *المولوي*, *al-mawlawī*, 'de heer' (IS.F.0313); ook, *لعالى*, *li-'alī*, 'aan de sublieme'; *المحرسة*, *al-mahrusa*, 'de beschermdé'; *الأمير الكبير*, *al-adjall*, 'de schitterende'; *المكhtarام*, 'de hoog geachte'...

Dit soort vaatwerk werd blijkbaar in grote hoeveelheden vervaardigd en gold waarschijnlijk als surrogaat voor duurdere versies in ingelegd metaalwerk. Het was bestemd voor de keukens die ten dienste stonden van het uitgebreide militaire apparaat onder bevel van de politieke en economische elites van het sultanaat⁶². Zelden vindt men dit soort ceramiek in andere regio's van het Nabije Oosten en, als ze er al is, dan nog uitsluitend in militaire context, in citadellen en/of kastelen⁶³. [v.v.]

61 MAYER 1933.

62 Enkele objecten dragen de inscriptie 'vervaardigd voor de keuken van...' en bieden dus informatie over hun functie (WATSON 2004, p. 411, cat. R. 18; MILWRIGHT 1999, p. 509, met vermelding van: FOUQUET 1900).

63 WALKER 2004, p. 16-18; AVISSAR & STERN 2005, p. 38, fig. 14, nr. 7, pl. XII: 7.

IS.F.5924J.1



IS.F.5327C.1



IS.F.0240



IS.F.0006



IS.F.0002



IS.F.0277



IS.F.0266



IS.F.0267



IS.F.0313



IS.F.0074



IS.F.0334



IS.F.0312



IS.F. 5924 N



IS.F.0142



IS.F.1467



IS.F.0385



IS.F.5695



IS.F.2007.1.5



IS.F.4984



IS.F.0517



IS.F.0774



IS.F.1327



IS.F.4828.1



IS.F.4828.2



IS.F.4357



IS.F.1448



IS.F.5792



IS.F.5792



IS.F.5792

VI.12 Mamlukse ceramiek op basis van fritpasta

Fustat (Egypte), 14de–15de eeuw

Fritpasta, geschilderd of in een mal gevormd decor onder transparant glazuur

IS.F.0385, Basis van schaal (ø 7 cm), decor opgehoogd met engobe en geschilderd in zwart en blauw onder transparant kleurloos glazuur, 14de eeuw
VEZZOLI 2013, pl. 2: 4.

IS.F.5695, Fragment, decor opgehoogd met engobe en geschilderd in zwart en blauw onder transparant kleurloos glazuur, 14de eeuw

IS.F.2007.1.5, Basis van schaal (ø 12 cm), decor geschilderd in zwart en blauw onder transparant kleurloos glazuur, 14de eeuw

IS.F.4984, Basis van schaal (ø 8 cm), decor geschilderd in zwart en blauw onder kleurloos transparant glazuur, 14de eeuw

IS.F.0517, Basis van schaal (ø 7,5 cm), decor geschilderd in zwart, blauw en rood onder transparant kleurloos glazuur, 14de eeuw

IS.F.0774, Basis van schaal (ø 7 cm), decor geschilderd in zwart en blauw onder transparant kleurloos glazuur, einde 14de–15de eeuw

IS.F.1327, Basis van schaal (ø 7,5 cm), decor geschilderd in zwart en blauw onder transparant kleurloos glazuur, 14de eeuw

IS.F.4828.1, Basis van schaal (ø rand 13; ø basis 5,7 cm), in een mal gevormd decor onder transparant groen glazuur, celadonimitatie, 14de–15de eeuw
AZARNOUSH-MAILLARD 1977, fig. 23b; VEZZOLI 2013, pl. 17: 6.

IS.F.4828.2, Basis van schaal (ø 10,4 cm), in een mal gevormd decor onder transparant groen glazuur, celadonimitatie, 14de–15de eeuw, Arabische inscriptie
AZARNOUSH-MAILLARD 1977, fig. 23a; VEZZOLI 2013, pl. 17: 8.

IS.F.4357, Basis van schaal (ø 8,4 cm), decor geschilderd in blauw onder transparant kleurloos glazuur, 15de eeuw
AZARNOUSH-MAILLARD 1977, fig. 31b; VEZZOLI 2013, pl. 12: 14.

IS.F.1448, Basis van schaal (ø 10,7 cm), decor geschilderd in blauw onder transparant kleurloos glazuur, 15de eeuw
VEZZOLI 2013, pl. 13: 6.

In de KMKG bevindt zich ook een interessant ensemble van in zwart en blauw geschilderde ceramiek, onder kleurloos glazuur, dat geïnspireerd was op het decoratieve repertorium van de Centraal-Aziatische productie, de zogenaamde Sultanabadwaar, die in de loop van de 14de eeuw in Syrië en Egypte werd verspreid⁶⁴. Typisch is het met zwart en blauw geschilderd decor, opgehoogd met engobe, bestaande uit een centrale figuur tegen een achtergrond van bladeren of ranken⁶⁵. De Mamlukse pottenbakkers putten hun inspiratie uit het sierrepertorium van 'Sultanabad' en namen tegelijkertijd ook deels de uitvoeringstechnieken over⁶⁶. Hiermee gaven ze een nieuwe impuls aan de lokale productie. Vaak is het moeilijk om Syrisch van Egyptisch werk te onderscheiden. We tonen twee voorbeelden, IS.F.0385 en IS.F.5695, met een dier (een vogel) op een achtergrond van drielobbege bladeren en bloemen. Het tweede fragment moet oorspronkelijk deel uitgemaakt hebben van een gesloten vorm, blijkbaar een kruik. De onderglazuurschildering, die erg veel voorkwam in de Ayyubidische periode, paste zich geleidelijk aan de nieuwe smaak van de tijd aan. Op scherf IS.F.2007.1.5 stellen we ook hier de invloed vast van de producties van 'Sultanabad': de centrale dierenfiguur op de achtergrond van planten is veel voller en rijker dan op de eerder vermelde stukken.

Courant zijn eveneens de bekertjes met een sierpatroon dat opgebouwd is vanuit geometrische vormen (driehoeken, stroken, ineengevlochten motieven) en dat samengesteld is uit vegetale of epigrafische elementen, vaak alternerend (IS.F.1327 en IS.F.4984). Van dezelfde productie bezitten de KMKG een misbaksel (IS.F.5792). Verschillende lagen van gebroken schalen zijn hier samengekoekt. Het is gesigineerd: *سار الفاخوري المصري*, gelezen als *Sār(?) al-fākhūrī al-misrī*, 'de pottenbakker uit al-Misr', wat duidelijk aangeeft dat de pottenbakker uit Fustat kwam of er werkte⁶⁷.

In grote hoeveelheden teruggevonden op archeologische sites⁶⁸, maar weinig vertegenwoordigd in de verzameling van de KMKG, is de groep imitaties van celadons van Chinese oorsprong die reeds vanaf de 10de eeuw Egypte bereikten⁶⁹ en waarvan de invoer vanaf de 14de eeuw een exponentiële toename kende. De Egyptische ambachtslui probeerden niet alleen het visuele effect van die ceramiek (kleur, vorm, fijnheid) na te bootsen – overigens zonder hetzelfde succes – maar blijven ook trouw aan het oorspronkelijke morfologische en iconografische repertorium, op enkele variaties

na. De twee exemplaren van de Musea illustreren dit. IS.F.4828.1 is een schaal die perfect de Chinese exemplaren nabootst met haar vissen in reliëf en fijn gegrift decor. IS.F.4828.2 is qua vorm wel conform het Chinese repertorium uit de 13de en 14de eeuw (grote schalen met dikke wand), maar qua versiering richt ze zich tot een Arabisch publiek, met een inscriptie die gelezen wordt als: *كل وشرب محمد*, 'eet en drink, Muhammad'⁷⁰. [v.v.]

VI.13 Misbaksel in fritwaar

Fustat (Egypte), 14de–15de eeuw

Fritpasta, decor geschilderd in zwart en blauw onder doorzichtig kleurloos glazuur

IS.F.5792, Basis van schaal (ø 6,9 cm)
ABEL 1930b, fig. 5c en d.
VEZZOLI 2013, pl. 10: 4.

[v.v.]

64 Voor een gedetailleerde definitie van de ceramiek van de Ilkhanen en van de Gouden Horde en hun Mamlukimitaties, zie: HADDON 2011. Zie ook onder hoofdstuk II.

65 WATSON 2004, p. 378–387.

66 De opgehoogde engobe is vaak afwezig op de Egyptische stukken.

67 Misr is de naam waarmee dit centrum tijdens de Mamlukenperiode wordt aangeduid.

68 SCANLON 1971.

69 MIKAMI 1988; SASAKI 1994.

70 Mijn dank gaat naar prof. Jean-Charles Ducène (Université libre de Bruxelles – Ecole Pratiques des Hautes Etudes, Paris) en Naïm Vanthiegem (aspirant-doctorant aan de Université libre de Bruxelles) voor hun hulp bij het ontcijferen van de inscripties op ceramiek.

VI.14 Blauw-witte ceramiek

Fustat (Egypte), 15de eeuw
Fritpasta, decor geschilderd in blauw onder
transparant kleurloos glazuur

IS.F.1437, Basis van schaal (ø 8,2 cm).
Aan de buitenkant: signatuur, عمل الهرمزي,
'*Amal al-Hurmuzi*
VEZZOLI 2013, pl. 12: 10.

IS.F.1454, Basis van schaal (ø 8 cm).
Aan de buitenkant: letter ح geschilderd in blauw
AZARNOUSH-MAILLARD, ongepubliceerde studie,
1977, p. 22; VEZZOLI 2013, pl. 14: 7.

IS.F.1431, Basis van schaal (ø 10 cm)
VEZZOLI 2013, pl. 14: 9.

IS.F.5716, Basis van schaal (ø 5 cm).
Aan de buitenkant: signatuur, عمل الهرمزي,
'*Amal al-Hurmuzi*
ABEL 1930b, fig. 16a; AZARNOUSH-MAILLARD 1977,
fig. 29b.

IS.F.5769, Basis van schaal (ø 4,8 cm).
Aan de buitenkant: signatuur, غيبى, *Ghaibī*

IS.F.1435, Basis van schaal (ø 5,4 cm).
Aan de buitenkant: signatuur, غيبى, *Ghaibī*
ABEL 1930b, fig. 6b; VEZZOLI 2013, pl. 12: 1.

IS.F.1088, Basis van schaal (ø 4,8 cm).
Aan de buitenkant: signatuur, غيبى, *Ghaibī*
VEZZOLI 2013, pl. 12: 3.

IS.F.5632.2, Basis van schaal (ø 3,8 cm).
Aan de buitenkant: signatuur, غزال, *Ghazāl*
AZARNOUSH-MAILLARD 1977, fig. 28a; VEZZOLI
2013, pl. 12: 8.

IS.F.1076, Basis van schaal (ø 4,5 cm).
Aan de buitenkant: letter ع met diacritische punten,
blijkbaar verwijzend naar werk van *Ghaibī*

IS.F.1104, Basis van schaal (ø 8 cm).
Aan de buitenkant: signatuur, عجمي, '*Adjamī*
VEZZOLI 2013, pl. 12: 13.

IS.F.1141, Basis van schaal (ø 6,5 cm).
Aan de buitenkant: letter ع geschilderd in blauw
VEZZOLI 2013, pl. 12: 6.

IS.F.1092, Basis van schaal (ø 8 cm).
Aan de buitenkant: signatuur, غزال, *Ghazāl*
VEZZOLI 2013, pl. 12: 9.

Het rijkste ensemble uit de Mamlukenperiode is deze van de ceramiek waarvan het decor is geschilderd in blauw onder een doorschijnend kleurloos glazuur. Deze productie vond haar inspiratie in het Chinese porselein dat geschilderd was in blauw op witte grond. Vanaf de 14de eeuw bereikte het Egypte⁷¹ en liet zich op de markt gelden als een uiterst waardevol product van hoge kwaliteit. De Egyptische pottenbakkers waren aangetrokken door deze Chinese stukken en probeerden ze met hun technische mogelijkheden na te bootsen en aan een ruim publiek te verdelen. De blauw-witte ceramiek uit de Mamlukenperiode onderscheidde zich op de markt van de 15de eeuw en niet enkel op lokaal niveau⁷².

De versiering is gevarieerd en is vooral geïnspireerd op het repertorium van het Chinese porselein: een bloem, vaak de lotus (IS.F.1141), die het centrale medaillon inneemt (IS.F.5769, IS.F.1088, IS.F.5632.2); een tuil met stengels door een lint samengebonden (IS.F.1454); en granaatappels (IS.F.1437 et IS.F.1092). Dierenontwerpen komen ook voor, vaak in islamitische traditie: vissen (IS.F.1076), vogels (IS.F.5716), gazellen en dergelijke. Het feit dat meerdere objecten gesigneerd zijn, toont aan hoezeer de toenmalige Egyptische ceramiekindustrie gespecialiseerd en georganiseerd was. Het publiek wilde het werk van een kunstenaar of van zijn atelier kunnen identificeren. De meest voorkomende naam is zonder twijfel deze van غيبى, *Ghaibī* (*Ghaibī*), figuur die door

professor Abel grondig werd onderzocht⁷³. *Ghaibī*'s werk werd aangeduid met de letter غ, de initiaal van zijn naam (IS.F.1076). Het is van heel ongelijke kwaliteit, wat waarschijnlijk wijst op het feit dat meerdere kunstenaars de signatuur gebruikten. We vonden nog andere namen op scherven in de collectie. De ceramiekindustrie moet bloeiend en erg competitief geweest zijn. Volgende namen zijn vermeldenswaard: غزال, *Ghazāl* (IS.F.5632.2 en IS.F.1092), عمل الهرمزي, '*Amal al-Hurmuzi*, 'werk van al-Hurmuzi'⁷⁴ (IS.F.1437 en IS.F.5716) en عجمي, '*Adjamī*, 'vreemdeling' (IS.F.1104). De toponiemen die deze namen begeleiden, tonen welke aantrekkingskracht het ceramiekcentrum van Fustat uitoefende op gespecialiseerde ambachtstlui van vreemde origine. Fustat was in die tijd een van de grootste industriële en handelscentra van de mediterrane wereld. Op de bodem van de objecten werden soms alleen maar letters geschilderd (ح. ع. س) en, nog zeldzamer, symbolen, bijvoorbeeld het blazoen van de polospelers (hier niet voorgesteld). [v.v.]

71 Yüan- (1260–1368) en Mingceramiek (1368–1644) bereikt Egypte langs de zeeweg vanaf de 14de eeuw.

72 LAZZARINI & TONGHINI 2012, p. 402–407.

73 *Ghaibī* werd beschouwd als een reizende kunstenaar, waarschijnlijk van Iraanse origine (Tabriz/Tawriz in het Farsi), die ook in Syrië werkte, zoals blijkt uit de tegels uit het gebouwencomplex van Ghars al-Din Khalil al-Tawrizi al-Dasari (1423–1424) in Damascus, die zijn naam dragen (JENKINS 1984, p. 104).

74 Waarschijnlijk een pottenbakker van Iraanse oorsprong (uit Hormuz, in Iran).





IS. 5770



IS. 4980

V.2 Muurtegels

De traditie om gebouwen te versieren met muurtegels in aardewerk is over de hele islamitische wereld verspreid, zowel in het oosten als in het westen. In het Syrië en Egypte van de 15de eeuw vertonen vele civiele én religieuze monumenten een schitterende bekleding met kleurrijke tegels, waarvan de productie nauw samenhangt met die van geglazuurd vaatwerk. Tijdens die periode is fritwaar met zwart en blauw geschilderd decor (of simpelweg blauw) onder doorschijnend kleurloos glazuur in zwang. De ceramiek werd geëxporteerd naar andere landen van het Middellandse Zeegebied, waar ze enthousiast werd ont-haald⁷⁵.

De pottenbakkers werkten vaak parallel op de twee domeinen: het tafelvaatwerk en de muurtegels. Dit is het geval voor Ghaibi, waarover we het al hadden en die in de Mamlukenperiode actief was in Fustat. Tegen de eerste helft van de 15de eeuw werkte hij mee aan de realisatie van tegels voor het complex van de gouverneur Ghars al-Din Khalil al-Tawrizi al-Dasari (1423-4)⁷⁶ in Damascus, onder de naam *Ghaibi al-Tawrizi*. Zoals zijn *nisba* suggereert, was hij waarschijnlijk van Iraanse origine. We zagen al dat hij ook fijn versierd tafelvaatwerk maakte in de stad Caïro/Fustat, zoals uit verschillende objecten uit de KMKG met zijn signatuur is gebleken⁷⁷.

Uit de migratie van kunstenaars zou men kunnen afleiden dat de ceramiekindustrie minstens gedeeltelijk een beroep deed op reizende pottenbakkers, die naargelang de noodzaak werden opgeroepen om te werken in verschillende centra van het Nabije Oosten (in Syrië, Egypte, Turkije)⁷⁸. Gezien de stijlvariaties op gesigeneerde ceramiek, verwijzen de identificaties hoogstwaarschijnlijk naar ateliers waarin meerdere kunstenaars samenwerkten, eerder dan naar individuele figuren.

Het decor van de tegels die de gebouwen uit de Mamlukenperiode opsmukten, lijkt dus vrij sterk op dit van het geglazuurd vaatwerk. Op muren werden wel eerder reeksen tegels aangebracht met steeds dezelfde of met verspringende motieven, zodat een vast patroon ontstond. Bloemen kwamen het meest voor, naast ook andere thema's (onder meer muziekinstrumenten, kruiken, geometrische vormen, pijlkokers). Zoals voor het vaatwerk, zochten de pottenbakkers ook voor de tegels inspiratie in het Chinese blauw-wit porselein

dat in Egypte werd ingevoerd. Zo vinden we er bloementuilen, stengels met bloemen of vruchten, lotusbloemen, pioenen, treurwilgen en dergelijke op terug. De overheersende kleur is blauw, vaak verrijkt met zwart. Soms werden de randen met een groen of turkooizen glazuur onderstreept, maar deze kleuren blijven marginaal. [v.v.]

- 75 De productie van Egypte en Syrië is niet altijd te onderscheiden. Ze werd ook geëxporteerd naar Europa, waar ze veel succes kende (SACCARDO, LAZZARINI & MUNARINI 2003; LAZZARINI & TONGHINI 2012).
- 76 Dit gebouwcomplex is versierd met ongeveer 1300 geglazuurde zeshoekige tegels, alternerend met driehoekige turkooizen tegels, in: CARSWELL 1972, p.100-103.
- 77 Zie onder: Ceramiek uit Fustat (hierboven).
- 78 In Turkije komt de *nisba* al-Tawrizi terug op een groep tegels in de Groene Moskee van Bursa; dezelfde kunstenaars hebben wellicht ook gewerkt aan de in blauw geschilderde tegels onder kleurloos glazuur van de moskee van Murad II in Edirne, 1435/6 gedateerd, in: CARSWELL 1972, p. 100; PORTER 1995, p. 96. Zie ook onder hoofdstuk VII.

Zeshoekige tegels

V.2.1 Muurtegel

Syrië of Egypte, 15de eeuw
Fritpasta, beschilderd met zwart en blauw onder
transparant kleurloos en turkoois glazuur
H. 20 cm; L. 17, 5 cm; zijde 10 cm; D. 1,4 cm
Schenking Gaudin (Parijs, 1914)
IS. 5770

V.2.2 Muurtegel

Syrië of Egypte, 15de eeuw
Fritpasta, beschilderd in zwart en blauw onder
transparant en turkoois glazuur
H. 20 cm; B. 17,4 cm; zijde 10 cm; D. 1,4-1,5 cm
Schenking Gaudin (Parijs, 1920)
IS. 4980

MEKHITARIAN 1976, fig. 74 (IS.4980);
AZARNOUSH-MAILLARD 1980, p. 7, fig. 28 (IS.5770);
MOULIERAC 1993, p. 459 (beide).

Uit de verzameling van de KMKG tonen we twee muurtegels met identieke vorm die mogelijk uit eenzelfde ensemble komen. Het betreft twee zeshoekige tegels, die op de muur op hun punten geplaatst werden⁷⁹. Ze werden vooraf in een houten mal gevormd, zodat een standaardformaat werd verkregen, wat niet alleen het fixeren op de muur vergemakkelijkte, maar ook het uittekenen van het decor. Op de keerzijde van deze twee exemplaren zijn nog sporen van de vingers van de pottenbakker

te zien, erop aangebracht toen hij de pasta gelijkmatig in de mal drukte. Typisch voor deze ceramiek is de witte en eerder korrelige fritpasta en het feit dat de motieven onmiddellijk op de pasta zijn geschilderd in zwart en blauw onder een transparant kleurloos glazuur, en onder een turkoois glazuur aan de randen. Het glazuur bedekt de keerzijde niet. Hier is nog een rest van de mortel te zien waarmee de tegel aan de muur werd vastgehecht.

IS. 5770 is versierd met een zwarte palmet als centraal motief, tegen een achtergrond van blauwe, gebogen en gekeperde lijnmotiefjes. De rand is zwart geschilderd onder, nog nauwelijks zichtbaar, transparant turkoois glazuur. De palmet vertrekt van een driehoekige basis die zich op een van de punten van de tegel bevindt. Twee verwante exemplaren worden in het museum voor islamitische kunst in Caïro bewaard⁸⁰.

IS. 4980 vertoont als centraal motief een muziekinstrument of een tapijt(?), geschilderd in zwart en blauw en omgeven door blauwe stengels met granaatappels (vruchten en bloemen)⁸¹, zo geplukt uit het Chinese sierrepertorium en erg fijn uitgetekend. De rand is ook in zwart onderstreept en bedekt met een turkoois glazuur, dat op dit stuk nog duidelijk zichtbaar is. Het centrale motief heeft de vorm van een trapezium met aan de smalle zijden franjes of sleutels in het geval van een muziekinstrument. Rondom loopt een strook met een netwerk van gekruiste lijnen en in het midden staan rijen golvende lijnen. Dit motief werd ooit geïdentificeerd als een tapijt⁸², maar het kan ook een *qānūn* weergeven, een trapeziumvormig snaarinstrument⁸³. Tegels IS.5770 was waarschijnlijk op de punt geplaatst (gezien het motief van daaruit vertrekt). Tegels IS.4380 kon zowel op de punt als op de zijkant ingemetseld worden. [v.v.]

79 IS. 4980 kon ook op de zijde geplaatst zijn.

80 CARSWELL 1972, p. 105, pl. 11: C30 en pl. 12: C79.

81 In de Chinese traditie worden knoppen van lotusbloemen en van granaatappels vaak aangeduid met een netwerkmotief. Dezelfde tekeningen vindt men ook terug op Mamlukse stukken, in: ATIL 1981, cat. 88, p. 179.

82 MEKHITARIAN 1976, fig. 74.

83 MAHILLON 1978, p. 190-192, n. 152; TIETZEL 1988, p. 15, n° 1.

V.3 Schaal met gazellen

Raqqa (Syrië), 12de–13de eeuw
(TL-datum: 1136 ± 124)

Fritpasta, beschildering in lustre en kobalt
H. 14,5 cm; ø rand 58 cm; ø basis 20,3 cm
Aankoop privéverzameling (1973) uit veiling
Drouot (1968)
Inv. IS.44

Drouot 1968, cat. 53⁸⁴; AZARNOUSH-MAILLARD
1980, p. 6, fig. 21; MOULIERAC 1993, cat. 316; VAN
RAEMDONCK, BUNCH & VAN DEN HAUTE 1999,
p. 135–148; VAN RAEMDONCK 2003/2007, fig. 50.

Omdat deze schaal uitzonderlijk is vanwege haar grootte en decor, werd ze in 1998 grondig onder de loep genomen. Een röntgenfoto⁸⁵ bracht aan het licht dat ongeveer twee derde van de rand en van het bovenste deel van de wand bestond uit aanvullingen in pleister of ceramisch materiaal, die lacunes van het oorspronkelijke voorwerp moesten vervangen. De datering met de thermoluminescentiemethode⁸⁶ van de intacte basis leverde dan

weer een vroegere datum op dan verwacht, namelijk 1136 ± 124 n.Chr., terwijl dit type Raqqaceramiek meestal wordt gedateerd in de tijd der Ayyubiden (1171–1250 n.Chr.) en de lustregroep zelfs meer naar het einde toe van deze periode. Rekening houdend met eventuele foutmarges, is een datering tot 1260 echter nog steeds plausibel. De verwijdering van pleister en overschilderingen⁸⁷ heeft bovendien aangetoond dat de vier rennende dieren op de schaalwand niet als veulens moeten worden geïdentificeerd zoals in het verleden⁸⁸, maar als gazellen. Naar moderne standaarden was de schaal dus overgerestaureerd of zelfs deels vervalst⁸⁹. Toch is ze uiterst waardevol, omdat ze een zeldzaam type vertegenwoordigt binnen de verder goed gekende groep van Syrische middeleeuwse ceramiek.

De schaal is inderdaad uitzonderlijk groot, met een diameter van 58 centimeter, een hoogte van 12,5 centimeter en een standing van 20,3 centimeter diameter⁹⁰. Ze heeft een vlakke, uitgebogen rand en een bolrond profiel. De

fritpasta heeft een witbeige tint en een zand- rige textuur. De groenachtige, transparante en dikke alkalineglazuurlaag stopt onregelmatig nabij de basis. Ze is beschilderd met kobaltblauw onder het glazuur, gecombineerd met lustre in een donkere olijfbroene tint boven op het glazuur. Het glazuur vertoont grote geïriseerde zones. De buitenzijde van de schaal bleef ongedecoreerd, met uitzondering van een grote, fragmentarische *nashk*-inscriptie die in lustre werd geschilderd. De decoratie op de binnenzijde is verdeeld in concentrische stroken volgens een monumentaal concept. Het centrale medaillon toont een vervlochten decor dat een achtpuntige ster vormt met bloemmotieven en spiralen als opvulling van de achtergrond. Daaromheen loopt een smalle band met een eierpatroon, alle geschilderd of uitgespaard in lustre. Op de wand rennen de vier kobaltblauwe viervoetige dieren tegen de klok in op een, in lustre geschilderde, achtergrond van gestileerde bladmotieven en spiralen. Hun koppen blijven niet binnen de grenzen van de decoratieband, maar reiken,

IS.44



over een smalle strook met kleine bloemmotieven en puntjes heen, tot in een bredere band van metopen met daarin pseudo-Kufische inscripties⁹¹. Deze laatste werden uitgespaard op een achtergrond van spiraalmotieven en zijn onderbroken ter hoogte van de koppen van de dieren. Op de rand wisselen zes drielobbig-bladeren, in lustre geschilderd, en kobaltblauwe stippen elkaar af.

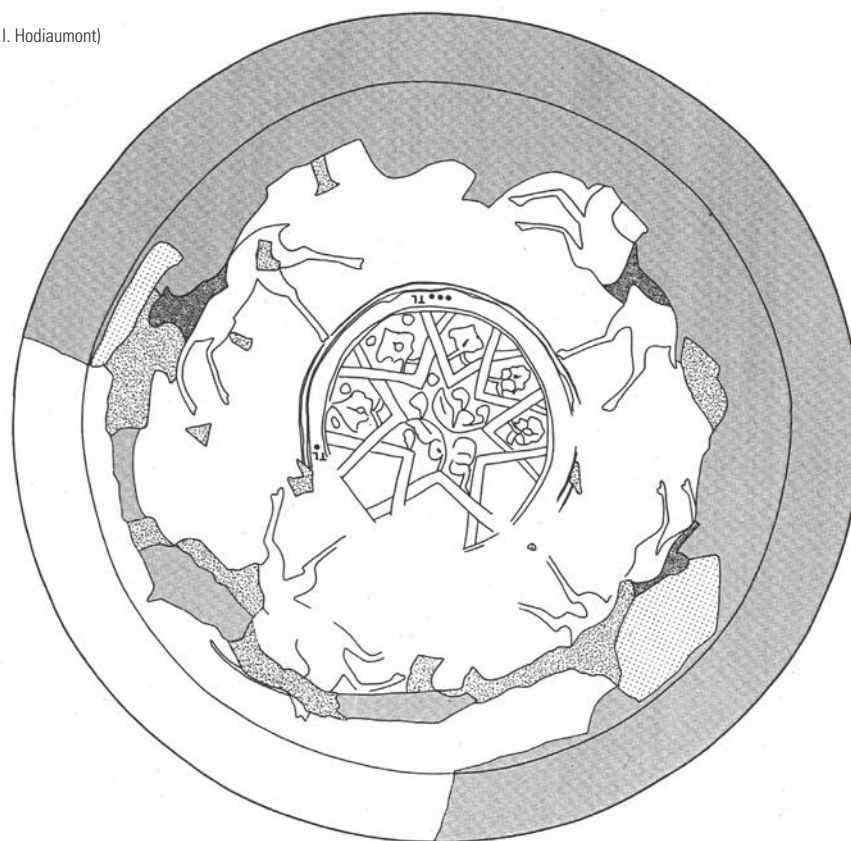
Op basis van verschillende kenmerken is de schaal onder te brengen bij de Raqqalustregroep uit de late 12de of vroege 13de eeuw⁹². Typerend is de zanderige en brosse fritpasta, de dikke alkalineglazuurlaag met groenachtige tint, snel geïriseerd, en de olijfbroine kleur van het lustre. De sferische schaalwand, de platte rand en rechte standing sluiten eveneens aan bij de Raqqalustregroep. Het algemene karakter van het decor komt ook overeen met dat op de andere bekende exemplaren: het is monumentaal en geeft blijk van horror vacui. Het toont palmetten, drielobbig-bloemmotieven, spiralen en inscripties,






alle op een schetsmatige manier geschilderd of uitgespaard in lustre. Sommige elementen op de Brusselse schaal zijn echter uitzonderlijk, in de eerste plaats de rennende dieren. Normaal gezien is de Raqqalustregroep immers niet figuratief, in tegenstelling tot de onderglazuurgroep van dezelfde site. Bekende stukken van het type maken enkel gebruik van kobaltblauwe of turkooizen onderglazuurschildering ter accentuering van cirkels, kalligrafieën, straalvormig geschikte lijnen enzovoort⁹³. Motieven zoals de pluimvormige bladeren of fijne stengels met blaadjes en vruchten stemmen meer overeen met het sierrepertorium op de polychrome onderglazuur geschilderde waar dan op de lustreceramik uit deze groep⁹⁴. Er zijn ten slotte geen andere voorbeelden bekend waarbij de hoofden van de dieren de strook met inscripties overlappen, zelfs niet indien deze onderbroken is⁹⁵.

Vooraf de vier rennende blauwe dieren op de schaalwand intrigeren. Tijdens de restauratie werd het idee om de schaal te ontmantelen

opgegeven, om te vermijden dat een fase uit de geschiedenis van het voorwerp verloren zou gaan⁹⁶. Tegelijkertijd werd beslist de overschildering over het volledige buitenoppervlak en op delen van het binnenoppervlak te verwijderen en toch het decor zo veel mogelijk leesbaar te houden. Op die manier werd duidelijk dat de basis en het onderste deel van de wand oorspronkelijk zijn, hoewel de röntgenfoto enkele breuklijnen rond de standing laat zien. De vier poten en een deel van het lichaam van de dieren zijn origineel. Er is geen rechtstreeks verband tussen dit onderste gedeelte en de rand, maar het dier onderaan links, dat het meest intact bleef, behield de helft van de opgeheven kop en een deel van de hoorns. De dieren zijn geschilderd in correct onderglazuur-kobaltblauw. In het geheel genomen blijft er dus voldoende bewaard om ze denkbeeldig te reconstrueren. De gespleten hoeven duiden aan dat het niet om paarden gaat, maar om herkauwers. De smalle poten en romp, de uitpuilende schouders bij het lopen of springen, de vorm en lengte van de staart, het silhouet

Tekening F. Roloux (bewerking: I. Hodiaumont)



- | | | | |
|---|--------------------------|---|----------------------------------|
|  | origineel |  | C: plaasteropvulling |
|  | A: oude reconstructie |  | D: fragmenten van een ander stuk |
|  | B: recente reconstructie | | |

van het achterlijf en de licht gebogen hoorns wijzen in de richting van een gazelle, en meer precies de kroggazelle (*Gazella subgutturosa*), die in het Midden-Oosten voorkomt⁹⁷.

Dieren, zoals deze gazellen met opgeheven kop, vinden we terug op de Syrische Raqqawaar van het onderglazuurtype⁹⁸, maar zijn hoogstongewoon in de lustregroep. Indien we ze er toch aantreffen, zo vermeldt Lane, dan 'vinden we ze groot, zoals bij de Fatimidische lustrewaar'. De auteur geeft slechts één voorbeeld: een hemisferische kom waarvan de hele binnenzijde wordt ingenomen door een trotse pauw tussen gebladerte⁹⁹. In de vroegere Syrische lustrewaar van het zogenaamde Tell Ministype worden dieren echter courant afgebeeld. Volgens Porter en Watson is hier 'zeer vaak een enkel steigerend dier te zien, met één of beide voorpoten omhooggeheven, tegen een achtergrond met typisch Tell Minisgebladerte'¹⁰⁰. Een voorbeeld van Tell Minislustrewaar in de Nasser D. Khalili Collection¹⁰¹ is in dit opzicht interessant. Enerzijds omdat het, volgens Tonghini en zoals hogerop vermeld, net als ons exemplaar een 'uitzonderlijk grote schaal' is en anderzijds omdat de houding van een van de afgebeelde dieren (een haas in dit geval) met parallelle poten, die volgens de auteur 'verschilt van de klassieke Fatimidische "ingetoomde houding" en een anticipatie is van de stijl die men aantreft op de Raqqawaar met onderglazuurschildering', dezelfde houding is als deze van de gazellen op de Brusselse schaal.

De gevederde bladeren met vruchten die op granaatappels lijken, zijn een geliefd motief bij de in polychroom onderglazuur geschilderde Raqqawaar¹⁰², maar zijn, voor zover we weten, afwezig op het lustre¹⁰³. De min of meer gedegeneerde Kufische inscripties zijn echter courant. Men vindt ze zowel bij de lustre- als de onderglazuurgroep terug¹⁰⁴. Het feit dat de inscriptie hier onderbroken is ter hoogte van de dierenkoppen, is ongewoon¹⁰⁵. Bovendien bevinden de inscripties op onze schaal zich niet op de rand zoals gewoonlijk, maar vormen ze een band op de schaalwand. Daarvoor zijn er maar weinig parallellen bij bolronde schalen¹⁰⁶.

We mogen besluiten dat de schaal verwant is met de zogenaamde Raqqalustrewaar, zowel qua techniek en vorm, als qua iconografische en stilistische details. Waar ze afwijkt van de standaardnormen van de Raqqalustrewaar, namelijk voor sommige iconografische

elementen, sluit ze bij de in onderglazuur geschilderde waar van dezelfde Raqqagroep aan. De datering die de thermoluminescentiemeting opleverde, ietwat vroeger dan de algemeen aanvaarde datering (maar zoals hogerop vermeld, moet men rekening houden met de mogelijke foutmarge bij deze ouderdomsbepaling), is uit historisch oogpunt aannemelijk. Per slot van rekening is het enige vaststaande gegeven waarover we voor de datering van de Raqqaceramiek beschikken, de *terminus ante quem*, aangegeven door de Mongoolse invasie in de Eufraatvallei in 658 H./1259 n.Chr., waarbij de stad Raqqa en haar ovens verwoest werden. Voor zover we weten zijn er tot op vandaag noch archeologische noch documentaire getuigen die een precieze datering van de aanvang van deze ceramiekproductie toelaten. Hoewel men heeft geprobeerd een chronologie op te stellen op basis van vormen en stijl en door vergelijking met de beter gedateerde Fatimidische en Perzische producties, waarmee er verbanden bestonden, heerst er op dit punt nog steeds onzekerheid.

Tot slot was al-Raqa¹⁰⁷ een belangrijke karavaanstad die werd veroverd door islamitische strijdkrachten in 639-640 n.Chr. en die gedurende de Abbasidische periode (750-1258) samen met haar zusterstad al-Rafiqā een van de grootste stedelijke entiteiten van Syrië en Centraal-Irak vormde, enkel overtroffen door Bagdad, de hoofdstad van de Abbasiden. De neergang van de centrale administratie van het Abbasidische kalifaat trof ook de stad Raqqa, maar de Zangidenperiode (vanaf 1135) bracht opnieuw voorspoed. Een heropleving van de stad kwam tot uiting in nieuwe bouwprojecten, zoals deze van de Qasr al-Banat, of restauraties zoals deze van de Abbasidische moskee van al-Rafiqā. De stichter van de Zangidendynastie, Imad al-Din, werd in 1146 opgevolgd door zijn zoon Nur al-Din, die erin slaagde om in Syrië en een deel van Anatolië een soort eenheidsstaat op te richten. Hij effende de weg voor Salah al-Din (Saladin), die Egypte en Syrië tot één rijk kon verenigen, zoals we hoger zagen. Onder zijn opvolgers, de Ayyubiden, deed zich een ongekende toename van de welvaart en handel voor, die haar hoogtepunt bereikte in de eerste decennia van de 13de eeuw. Er wordt algemeen aangenomen dat tijdens deze Ayyubidische periode de stad een belangrijk productiecentrum werd van geglazuurd aardewerk, dat op grote schaal werd geëxporteerd, een veronderstelling die verfijnd kan worden in het licht van deze schaal. [M.V.R.]

- 84 Dankzij wijlen Jean Soustiel konden we deze veulingscatalogus (Drouot, 29-30.5.1968) opsporen, die volgens hem de enige in dertig jaar was die een volledig en coherent geheel aanbood van ceramiek die rechtstreeks afkomstig was van de opgravingen in Raqqa (dhr. Soustiel wist echter niet via welke weg).
- 85 Uitgevoerd door G. Van De Voorde, KIK.
- 86 Uitgevoerd door prof. dr. P. Van den Haute, Laboratorium voor Mineralogie, Petrologie en Micropedologie, UGent, zie: VAN RAEMDONCK, BUNCH & VAN DEN HAUTE 1999, p. 142-146.
- 87 Uitgevoerd door L. Bunch, The Ceramic Conservation Studio, zie: VAN RAEMDONCK, BUNCH & VAN DEN HAUTE 1999, p. 140-142.
- 88 Drouot 1968, cat. 53; AZARNOUSH-MAILLARD 1980, fig. 21 (met vraagteken!); MOULIERAC 1993, cat. 316.
- 89 Voor andere voorbeelden van overrestauratie zie: VIGNIER 1929(?), p. 82-90; WATSON 1985b, p. 38-46; KOOB 1999, p. 156-166; WATSON 2004, p. 68-89.
- 90 Voor zover we weten is dit de grootste bewaarde Syrische schaal. De tweede grootste die we konden opsporen, is een Raqqaschaal met bolronde wand en vlakke rand die met onderglazuurschildering is versierd en bewaard wordt in The David Collection, Kopenhagen, inv. Is.1, met een diameter van 50 centimeter, in: POULSEN 1970, cat. 137. Een andere uitzonderlijk grote schaal met hetzelfde bolronde profiel als de onze maar met een kleine standring, bevindt zich in de Nasser D. Khalili Collection, inv. POT1249. Het betreft een in lustre geschilderde schaal van Tell Minis met een diameter van 36 centimeter, in: TONGHINI 1994, cat. 297.
- 91 Men zou het woord *baraka* (herhaald) kunnen lezen in het authentieke deel van de wand.
- 92 Geannoteerde bibliografie tot 1988 in: TONGHINI & GRUBE, p. 62-63, tot 1994 (niet-geannoteerd) in: GRUBE 1994, p. 337-346.
- 93 Schriftelijke mededeling van dr. Marilyn Jenkins-Madina, Research Curator, The Metropolitan Museum of Art, New York (1999).
- 94 We danken dr. Venetia Porter, British Museum, Londen, evenals dr. Marthe Bernus-Taylor en mevr. Maguy Charritat, Musée du Louvre, Parijs, voor hun advies.
- 95 We danken dr. Jeff Teske, ereconservator Haags Gemeentemuseum, Den Haag, voor zijn opmerking.
- 96 Voor het proces van derestauratie zie: GIBOTEAU 1995, p. 291-294.
- 97 We danken deze informatie aan prof. dr. Antoine De Moor en prof. dr. Paul Simoens, UGent.
- 98 Bijvoorbeeld het hert op de hemisferische kom met vlakke rand, in zwart geschilderd onder turkooizen glazuur, diameter 26 centimeter, inv.1956.122, Ashmolean Museum, Oxford, in: PORTER 1981, pl. VII, p. 16, dat gelijkenissen vertoont met de gazellen op onze schaal. Een nog meer gelijkend voorbeeld treft men aan op een vaasje, geschilderd in zwart onder turkooizen glazuur, hoogte 14,6 centimeter en diameter 12,1 centimeter, inv. 04.292, Freer Gallery of Art, Washington D.C. in: ATIL 1975, cat. 32. Hier wordt het dier ook geïdentificeerd als een gazelle. Beide hebben een opgeheven kop.
- 99 LANE 1947, p. 39 en fig. 57 B.
- 100 PORTER & WATSON 1987, p. 183.
- 101 Inv. POT1249, in: TONGHINI 1994, cat. 297.
- 102 Bijvoorbeeld in: LANE 1947, fig. 78 B; PORTER 1981, fig. XXII; SOUSTIEL 1985, cat. 132; VON FOLSACH 1990, cat. 132.
- 103 Bijvoorbeeld in: LANE 1947, fig. 57 B; PORTER 1981, fig. XIX; TONGHINI 1994, cat. 302.
- 104 LANE 1947, fig. 78 A en B en 81 B; PORTER 1981, fig. XXII, XXIII en XXIV; SOUSTIEL 1985, cat. 132; VON FOLSACH, 1990, cat. 132, 133 en 137; TONGHINI 1994, cat. 317.
- 105 Op lustre zijn geen parallellen gevonden, maar op de polychrome Raqqaschaal (LANE 1947 pl. 78 B) breekt het hoofdmotief van de ruit ook uit zijn cirkel.
- 106 Slechts één voorbeeld van een polychrome onderglazuurschaal in: TONGHINI 1994, cat. 287 en een in lustre geschilderde schaal met vlakke rand in dezelfde publicatie, cat. 302.
- 107 De historische gegevens zijn afkomstig uit: Meinecke 1995, al-Raqa, in: *E.I.*² en uit: PORTER 1981, p. 1-2.

Glaskunst

Email- en goudbeschildering op glas

Email is opaak gekleurd glas dat tot poeder werd vormalen, met een olieachtige substantie werd vermengd, met een penseel of rieten pen op het gevormde en afgekoelde glazen voorwerp aangebracht en in de oven gefixeerd. Alhoewel bladgoud bekend was, werd op glas geschilderd met goudpoeder dat vooraf in water was opgelost. De moeilijkheid bestond in het bereiken van de juiste oventemperatuur voor de verschillende emailverven en goudverf om zo te vermijden dat het recipiënt zelf door de hitte werd vervormd. De technologie was niet nieuw¹⁰⁸, maar is tot uitzonderlijk grote bloei gekomen in de 13de en 14de eeuw in Egypte en Syrië onder de regeringsperiode van Ayyubiden en Mamluken. Geëmailleerde en/of vergulde lampen voor graven, moskeeën, madrasa's en hospitalen met de naam van de opdrachtgever en/of zijn blazoenen zijn het

waarmerk geworden van het luxueuze glaswerk in het middeleeuwse Midden-Oosten¹⁰⁹. Hoge bekers met trechtersvormige opening, zoals deze twee van het Jubelparkmuseum, waren typisch voor de productie. Ze deden dienst als ceremoniële drinkbekers, zoals is afgebeeld op Mamlukse miniaturen¹¹⁰, of als officiële geschenken. De meeste werden in serie gemaakt. Kennesons chronologie voor deze bekers op grond van hun afmetingen, glaskwaliteit en versiering¹¹¹ biedt een eerste houvast voor hun datering. Analyses van de glassamenstelling en archeologisch onderzoek zullen aanvullend vergelijkingsmateriaal opleveren en een scherpere datering toelaten. In het verleden dacht men dat ze alle uit Syrië kwamen. Maar nu gaat men ervan uit dat het gros van het geëmailleerde en vergulde glaswerk in Egypte tot stand is gekomen, meer bepaald in

Cairo, dat door sultan Baybars (r. 1260–1277) tot hoofdstad van het Mamlukenrijk werd uitgeroepen en waar de moskeeën en andere gebouwen lagen waarvoor dit prestigieuze glas bestemd was¹¹². Overigens werd ook geëmailleerd glaswerk voor de internationale handel vervaardigd, net zoals dat voor metaalwerk het geval was (o.8). Dit werd, al dan niet samen met glasgruis en kobalterm, naar oost en west uitgevoerd. [M.V.R.]

108 Voor de bronnen in Byzantijns glas: von Saldern, in: WARD 1998, p. 1–3 en Whitehouse, in: WARD 1998, p. 4–7; voor de vroegislamitische periode: Kröger, in: WARD 1998, p. 8–11.

109 Voorbeelden in het Museum voor islamitische kunst in Cairo, in: WIET 1929.

110 Bijvoorbeeld in de al-Maqamat van al-Hariri, Nationalbibliothek in Wenen, 1334, in: ETTINGHAUSEN 1977, p. 148.

111 Kenesson, in: WARD 1998, 45–49.

112 Scanlon, in: WARD 1998, p. 27–29.

Glazen bekens

V.4.1 Beker met vissen en inscriptie

Syrië of Egypte, einde 13de–begin 14de eeuw
Vrijgeblazen glas, email- en goudbeschildering
H. 13,5 cm; ø 8,6 cm
Aankoop in Beirut (Libanon) (1952)
Inv. IS.8772

BERRYER 1952, p. 96–100; FETTWEIS 1965, fig. 109.

De beker in kleurloos glas met groene tint is vrijgeblazen. Hij heeft een opgestoken bodem met spoor van punteerstaaf en toegevoegde standing, een cilindrische buik, trechtervormige opening en afgeronde lip. Een brede inscriptiefries, gevat tussen twee dubbele rode lijnen, loopt net onder de verwijde opening. De letters zijn rood omrand, met goud opgevuld en steken af tegen een blauwe achtergrond. De Arabische tekst in cursief schrift is in tweeën verdeeld, met twee medaillons ertussen. Aan de ene kant staat: *'izz li-mawlānā al-*, 'eer komt toe aan onze heer de', aan de andere kant lezen we: *sultān al-malik*, 'sultan, de koning', courante formules in de laat-Ayyubidische en Mamlukenperiode¹¹³. Een rode dubbele lijn nabij de basis omkadert het middenvlak waarin twee rode vissen (dolfijnen?) zwemmen. Vissen met gebogen lichaam, in tegen-gestelde richting zwemmend, komen voor op glaswerk¹¹⁴, metaal¹¹⁵ en op textiel¹¹⁶. Het object is volledig bewaard, maar sterk verweerd. Het goud is grotendeels weggesleten en het motief in de medaillons is onherkenbaar geworden. De beker werd in 2001 in het KIK behandeld (Ch. Fontaine). [M.V.R.]

113 De formule staat bijvoorbeeld aan het begin van de inscriptie op de helm met de naam van sultan Ibn Qalawun (v.5). *Al-sultān al-malik* staat bijvoorbeeld ook op het 14de-eeuwse textiel uit de collectie (v.8).

114 Een verwant voorbeeld: inv. 1.734, Museum für Islamische Kunst, Berlijn, in: *Islamische Kunst* 1979, cat. 524, fig. 76.

115 Zie ook onder hoofdstuk II.

116 O.m. op een tuniek in Caïro, inv. 3740, waar het motief gecombineerd wordt met maansikkels en met inscripties *al-sultān al-kāmil*, in: SCHMIDT 1934, fig. 10 en 11, en in: *Exhibition* 1969, cat. 250.

V.4.2 Onversierde beker

Syrië of Egypte, 13de tot 14de eeuw
Vrijgeblazen glas
H. 10,5 cm; ø 6,1 cm
Aankoop kunsthandel (1982)
Inv. IS.VE.271

De beker in transparant kleurloos glas met groengrijze tint is vrijgeblazen, heeft een opgestoken bodem met spoor van punteerstaaf en toegevoegde standing. De cilindrische buik verwijdt op ongeveer een vierde van de hoogte en eindigt in een ingebogen lip. Het object is volledig, maar sterk verweerd. Een onversierde beker met gelijksoortig profiel is te vinden in de Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art¹¹⁷. [M.V.R.]

117 GOLDSTEIN 2005, cat. 258 (Egypte of Syrië, 13de–14de eeuw).



IS.8772



IS.VE.271

Metaalwerk

V.5 Helm met de naam van Mamlukensultan al-Nasir Muhammad ibn Qalawun

Egypte of Syrië, eerste helft 14de eeuw
Staal met goudincrustatie
H. 19 cm (zonder maliën), ø basis 23 cm
Voormalige Hallepoortcollectie
Inv. 1255

DE PRELLE DE LA NIEPPE 1902, cat. 37; MACOIR 1909, p. 70–72; HERZ BEY 1909, cat. I, fig. I-II; MAYER 1943, p. 6–7; MAYER 1952, p. 41–42; COMBE, SAUVAGET & WIET 1956, cat. 5835; MONTGOMERY-WYLAUX 1978, p. 13, fig. 41; VAN RAEMDONCK 1998, p. 283–294; VAN RAEMDONCK 2003/2007, p. 34, fig. 24; VAN RAEMDONCK 2006, p. 128–129.

Zoals we hoger zagen, vestigde de Mamlukendynastie zich vanaf 1250 in Egypte en Syrië en bleef er aan de macht tot in 1517, toen ze door de Osmaanse werd vervangen. Uit verschillende oogpunten was ze bijzonder. Op de eerste plaats omdat ze geleid werd door aanvankelijk Turkse en vervolgens Circassische vrijgelaten militaire slaven. De mamluk die erin slaagde de macht naar zich toe te trekken en ze met de steun van zijn factie aan anderen op te dringen, werd uiteindelijk sultan. Volgens dit principe zou erfelijke macht niet hebben mogen meespelen. De bloedbanden waren echter soms zo sterk dat verschillende sultans geprobeerd hebben een of meerdere van hun nakomelingen op de troon te plaatsen. Niemand is daar beter in geslaagd dan sultan Qalawun (r. 1279–1290), die door twee van zijn zonen werd opgevolgd: Khalil (r. 1290–1293) en Muhammad. Deze stond aan het begin van een lange dynastie die tot 1390 aan de macht zou blijven: allen waren zonen en kleinzonen van Muhammad. Zoals blijkt uit zijn drie regeerperiodes (1293–1294, 1299–1309 en 1310–1341) had al-Nasir Muhammad enige moeite om zijn gezag te vestigen. Tot twee keer toe werd hij ontroond: de eerste keer ten voordele van een voormalige mamluk van zijn broer, Kitbugha genaamd; de tweede keer door een van zijn eigen slaven, Baybars. Zijn jonge leeftijd bij zijn troonsbestijging (8 jaar) was niet vreemd aan het feit dat hij de eerste keer van de troon werd gestoten, maar hij was al 24 jaar oud toen dit een tweede keer gebeurde, waarna het hem enkele maanden kostte om de macht weer in handen te nemen na een ballingschap in de vesting van Krak (al-Karak, nu in Jordanië). Zijn derde regeerperiode, de langste van alle



Inv. 1255

Mamlukensultans (31 jaar), was op alle gebied een stabiele en voorspoedige tijd, zowel voor Egypte als voor Syrië. De Mongoolse dreiging was afgezwakt en interne conflicten werden door de sultan zelf aangepakt. Met ijzeren hand dirigeerde al-Nasir Muhammad de politiek van de Mamlukenstaat. In de geschiedenis bleef hij herinnerd als een vorstelijk despoot en een mecenas van de kunsten en letteren.

Dat de helm die in de KMKG wordt bewaard hem heeft toebehoord, is op zich al uitzonderlijk, maar hij is ook de oudste dateerbare Mamlukse helm ter wereld én een van de mooiste exemplaren uit deze periode. Een gelukkige samenloop van omstandigheden bracht hem naar Brussel, dankzij een dragoman (tolk) van het Belgische Gezantschap in Constantinopel, een zekere Auguste Henry, die er van 1838 tot 1857 werkte. Van hem kocht de conservator van het toenmalige Musée royal d'armures et d'antiquités in 1854 een belangrijk lot oosterse wapens voor de som van 2645 fr., waar deze helm deel van uitmaakte. Hij kwam uit de wapenverzameling die de Osmaanse sultans in de loop der eeuwen hadden bijeengebracht en opgeslagen in de Byzantijnse basiliek van Sint-Irene, met dit doel tot arsenaal omgevormd. In het begin van de 19de eeuw verdwenen vele honderden stukken uit het arsenaal en kwamen op de kunstmarkt terecht. De meeste zijn gemakkelijk te herkennen omdat ze een merkteken (*tamga*) ingestempeld hadden gekregen, dat van dan af geïdentificeerd werd als het merkteken van 'het arsenaal van Sint-Irene'. Hoewel op de helm van al-Nasir Muhammad geen spoor van dit merkteken te vinden is, komt hij toch nagenoeg zeker uit hetzelfde ensemble. Toen de Osmanen Syrië en Egypte veroverden, namen zij onder meer de wapens buit die in de diverse Mamlukse arsenalen waren opgeslagen. De helm van al-Nasir Muhammad behoorde ongetwijfeld tot de buit, zoals heel wat prestigieuze objecten die aan andere sultans hadden toebehoord.

Deze helm is een uniek voorbeeld van militaire Mamlukenkunst. De met goud ingelegde, epigrafische fries op een achtergrond van arabesken en de kalligrafie zijn elementen die we ook op de architectuur en op andere kunst disciplines zoals de boekkunst of het metaal- en houtwerk van die periode terugvinden. Het betreft hoogstwaarschijnlijk een paradehelm, want al-Nasir Muhammad moest geen veldslagen uitvechten aangezien zijn regeerperiode relatief kalm was op militair gebied, zoals we al hebben gesignaleerd. De helm werd wellicht

tijdens militaire parades bij officiële gelegenheden gebruikt. De sultan zal hem ook opgezet hebben tijdens ceremonies waarbij mamluken hun handigheid en kunde bij het paardrijden konden demonstreren en die op vaste tijden van het jaar werden ingericht.

De helm heeft een nagenoeg cilindrische basis (21 centimeter aan de slapen en 23 centimeter van het voor- tot achterhoofd, wat een gemiddelde maat is voor helmen uit deze periode; de hoogte zonder maliën is 19,5 centimeter) en hij heeft de vorm van een koepel. Het bovenstuk eindigt in een punt (wellicht later toegevoegd om een knop te vervangen waarin een pluim of vederbos werd gestoken). Dit bovenstuk is verdeeld in twaalf secties door ribben die aan de top vertrekken en eindigen in gelobde cartouches waarin arabesken zijn gegraveerd en verguld. De ribben hernemen hun loop onder de cartouches en verbinden ze met elkaar in de vorm van gebroken festoenen. In de driehoekige vlakken tussen de ribben, kruisen smalle stroken met fijne gouden ranken elkaar. In het cilindrische gedeelte onderaan, en in het verlengde van de ribben, staan driehoekige, vergulde bloemmotieven in reliëf, verwant met de cartouches in het bovenstuk. Ertussen loopt een tekstband die afgeboord is met twee vergulde lijnen en die 3 centimeter hoog is: de inscriptie in *thuluth*-stijl verschijnt in goud op een arabeskengrond.

Het nasaal (neusbeschermer) kan met een schroefstelsel versteld worden. Het is wellicht een latere toevoeging, tenminste als we voortgaan op de kalligrafische stijl in *naskh* van de inscriptie die er in verticale richting en in twee stroken is op aangebracht en op het fixatiesysteem (rivetten zonder metaalplaat onder de helm). De bovenkant van het nasaal is verdwenen. Onderaan eindigt het in een schild met Salomonszegel en een inscriptie in het midden. Links en rechts van het nasaal (net boven de festoenen) zijn nog sporen te zien van de houders voor een pluim- of vederbos, die schuin gefixeerd zijn met drie rivetten die door de wand van de helm heen gaan. Het deel waarin de stengel van de pluim kwam, is verdwenen. De twee metaalplaatjes zijn versierd met een gelobde vergulde bloem.

Onderaan is de helm rond de hele omtrek doorboord om er maliën aan te fixeren, die hals en schouders moesten beschermen. Deze maliën zijn misschien niet de oorspronkelijke. Vooraan zijn ze kort zodat ze het zicht niet belemmeren, maar vanaf de slapen zijn ze lang

en eindigen in driehoeken van verschillende lengtes. Ter hoogte van de oren heeft de helm kleine uitsnijdingen, waaraan oorspronkelijk vermoedelijk oorbeschermers waren vastgemaakt. De helm moet een voering gehad hebben om het hoofd van de sultan te beschermen. Hij vertoont op vijf plaatsen sporen van herstelling: vier met behulp van een metalen plaat die met lood is gesoldeerd, de laatste met een rivet van roodkoper gefixeerd. Het totale gewicht van de helm, in zijn huidige staat, is 1920 gram.

Tekstband (begint aan de rechterkant van het nasaal, ter hoogte van de laatste twee driehoekige bloemornamenten):

عز لمولانا السلطان الملك الناصر العالم العادل المجاهد
المؤيد المظفر المنصور سلطان الإسلام والمسلمين ناصر
الدنيا والدين محمد بن السلطان الملك المنصور سيف الدنيا
والدين قلاون عز نصره.

'Eer aan onze heer, de sultan, de koning, de beschermheer, de wijze, de rechtvaardige, de strijder, beschermeling [van Allah], de overwinnaar, de zegepralende, sultan van de islam en van de moslims, verdediger van de wereld en van het geloof, Muhammad, zoon van de sultan, de koning, de zegepralende, zwaard van de wereld en van het geloof, *Qalāwūn*. Moge zijn glorie toenemen.'

Tekst op het nasaal, op de twee verticale stroken, van boven naar beneden:

(linker strook)
نصر من الله وفتح قريب

(rechter strook)
وبشر المؤمنين يا محمد

'Hulp van Allah en spoedig succes!
Verkondig het goede nieuws aan de gelovigen, o Muhammad!'

Tekst in het schildje onder aan het nasaal, in het midden van de Salomonszegel:

ما شاء الله

'Wat Allah wil [geschiedde]!'

[F.B.]

Textiel



IS.Tx.606

V.6 Fragment van 'Marwanzijde'

Oostelijk Middellandse Zeegebied – Irak of Iran,
einde 7de–midden 8ste eeuw¹¹⁸

Samietweefsel

H. 6,5 cm; B. 17 cm

Schenking Errera (1900–1905), door haar aangekocht
bij S. Baron, Parijs

IS.Tx.606

ERRERA 1916, cat. 337; HERZFELD 1923, p. 186;
KENDRICK 1924, cat. 945; ERRERA 1927, cat. 1^{III};
DAY 1952, p. 39; LAFONTAINE-DOSOGNE 1983,
p. 4, fig. 1a; DE JONGHE & VAN RAEMDONCK 1997,
cat. 79.

Deze zijde wordt beschouwd als het oudste bekende *tiraz*-textiel. De term (*Ar. tirāz*), afgeleid van het Perzische woord *tarazidan*, 'borduren', betekende oorspronkelijk gewoon 'borduurwerk'¹¹⁹. Geleidelijk aan heeft de betekenis zich in verschillende richtingen uitgebreid. Van een geborduurde inscriptie op een kostbaar textiel, ging de term gaandeweg slaan op een *khil'a*, een weelderig kledingstuk of ensemble met geborduurde, geweven of geschilderde inscripties dat in de eerste eeuwen van de islam door de kalief en zijn entourage (*ashāb al-khil'a*) werd gedragen en weggeschonken als vergoeding voor bewezen diensten of als teken van respect. Met *tiraz* (of *dār al-tirāz*) duidde men

uiteindelijk ook het atelier aan waarin dergelijke stoffen en kleren werden vervaardigd. Parallel hiermee kreeg *tiraz* nog de betekenis van een inscriptieband op andere dragers dan textiel.

Citaat uit Ibn Khalduns *Muqaddima*¹²⁰

'Koninklijke kledij wordt "getekend" door zulk een *tirāz* om het prestige van de drager ervan – de sultan of een ander koninklijk heerser – te vergroten, of om het prestige te vergroten van wie door de sultan wordt uitverkoren om door hem gekleed te worden, wanneer hij die persoon daardoor wenst te eren of te benoemen in een van de ambten in zijn regime.'

De oorsprong van de *tirazin*stelling is te vinden in de vorstelijke privileges om kostbaar textiel te produceren, zowel in het Byzantijnse als in het Sassanidische Rijk. De Byzantijnse keizers hadden op verschillende plaatsen officiële textielmanufacturen opgericht, *gynacea* genaamd, letterlijk 'vrouwenkwartieren', die vermoedelijk door de Umayyadische kaliefen werden overgenomen en aan de eigen noden en smaak aangepast¹²¹. Middeleeuwse Arabische bronnen legden de oorsprong van het systeem dan weer in Sassanidisch Iran, van waaruit het zich in

de Umayyadische periode naar het westen zou hebben verspreid tot in Egypte, Noord-Afrika en Spanje¹²². Ibn Khaldun schreef bijvoorbeeld dat 'de Perzische koningen de gewoonte hadden om een *tiraz* te maken met afbeeldingen en portretten van hun leiders en dat de islamitische heersers in de plaats daarvan inscripties met hun namen en met zegenwensen en lofprijzingen op Allah lieten aanbrenge'¹²³. Beide tradities hebben ongetwijfeld meegespeeld, maar de Umayyaden die zich in de voormalige Byzantijnse provincie Syrië hadden gevestigd, hebben zich in het begin wellicht meer laten beïnvloeden door de Oost-Romeinse cultuur dan door de Perzische¹²⁴. Wanneer de eerste *tirazin*stelling in werking trad, is niet bekend. Men neemt aan dat de hervormingen van de Umayyadische kalief Abd al-Malik (voor de munthervorming, zie: 0.5) ook al betrekking hadden op textiel¹²⁵. De eerste Umayyadische kalief waarvan in de Arabische literatuur vermeld werd dat hij een *tiraz*atelier bezat, was de zoon van Abd al-Malik, Hisham (r. 720–724), die naar verluidt bijzonder gesteld was op dure kleren en uiterlijk vertoon¹²⁶.

Dit zou dus een fragment zijn van het oudste bewaarde *tiraz*textiel. Andere fragmenten van dezelfde stof bevinden zich in het V&A Museum in Londen¹²⁷, de Whitworth Art

Gallery in Manchester¹²⁸ en het Brooklyn Museum in New York¹²⁹. Op drie ervan zijn flarden van een inscriptie overgebleven. De Arabische tekst in Kufisch schrift was in gele zijde geborduurd op een effen rode strook, die zich net boven het fragmentje van Brussel bevond en deel uitmaakte van de sierboord van een stoflengte, ontworpen als behang of kledingstof¹³⁰. In deze sierboord werden rijen hartvormige bloemblaadjes geweven, in elkaar geschoven, per groepje van vier naar links of naar rechts gekeerd. Erboven en eronder liepen dubbele parelrijen, onderbroken door een vierkant. Het middenveld van de stof (niet te zien op het fragment van Brussel) was gevuld met rijen medaillons, waartussen gestileerde bloemen met hartvormige blaadjes waren geplaatst. Het decor was uitgevoerd in helder-rood, groen, geel en wit (voor de parels) op rode grond. Oorspronkelijk moet de zijde een frisse en kleurrijke aanblik hebben geboden. De inscriptie verleende ze bovendien een officieel karakter en prestige. Alle bewaarde fragmenten zouden in Egypte zijn gevonden¹³¹.

Guest was de eerste die op het stuk van het V&A de naam Marwan ontcijferde, gevolgd door de formule *amīr al mu[ʿminīn]*, 'aanvoerder van de gelovigen' of 'kalief'¹³². Dit leidde naar de Marwaniden (684–750), een tak van de dynastie der Umayyaden. Het kon Marwan I zijn, die slechts een negental maanden regeerde (684–685), of Marwan II (744–750), de laatste kalief der Umayyaden, de heersers van Cordoba niet te na gesproken¹³³. Volgens Guest was het stofje zelf qua kleurenschema en weeftechnologie verwant met Byzantijnse zijdeweefsels uit de 7de tot 9de eeuw. In zijn catalogus van het South Kensington Museum in Londen¹³⁴ herhaalde Kendrick wat Guest had geschreven en vermeldde het fragment van Brussel¹³⁵. Alleen het borduurwerk had volgens Kendrick met de islamitische cultuur te maken. De zijde behoorde volgens hem tot een vroeger type en was niet in Egypte geweven, maar er ingevoerd. De dubbele rij witte schijven (parels), door vierkanten (edelstenen?) onderbroken, vergeleek Kendrick met het patroon op een behang in de jachtscène met de Sassanidische koning Khusraw II in Taq-i Bustan (Iran)¹³⁶. Voor Kendrick kwam zowel Marwan I als Marwan II in aanmerking als opdrachtgever voor de stof. Hij dateerde ze daarom ruim, tussen 684–750 n.Chr.¹³⁷

Florence Day wijdde een grondige studie aan de zijde en vernoemde ook het fragment van Brussel¹³⁸. Ondertussen was een tweede

fragment met inscriptie gepubliceerd door Kendrick en Guest met de tekst: 'in het tiraz-atelier van Ifriqiya'¹³⁹. Het oude Ifriqiya komt ongeveer met het huidige Tunesië overeen. Kendrick en Guest besloten hieruit dat het wel moest gaan over Marwan II, omdat 'tijdens de korte en woelige regering van Marwan I Ifriqiya niet voldoende in het kalifaat was ingelijfd om te veronderstellen dat er al een officieel textiel-atelier was opgericht'. Day signaleerde meteen ook een derde fragment met inscriptie, kort voordien door het Brooklyn Museum aangekocht¹⁴⁰. Hierop stond: 'dit is opgedragen [om vervaardigd te worden door] al-R... (of al-Za...)', waarop vermoedelijk de naam volgde van het hoofd van het atelier. Day ging uitvoerig in op de epigrafie. Op het fragment van het Brooklyn Museum waren nog puntjes in inkt zichtbaar waar de borduurzijde verdwenen was, wat toeliet een deel van de tekst te reconstrueren¹⁴¹. Blijkbaar was de inscriptie vooraf op de zijde geponst. Day stelde dat de epigrafische stijl aansloot bij monumentale inscripties uit de periode van Marwan I¹⁴² en kwam tot een vergelijkbare conclusie voor de iconografie van de zijde¹⁴³. De hartvormige bloemblaadjes vond ze terug op Syrische lampen, muurschilderingen en textiel (legwerk)¹⁴⁴ uit de Romeinse tijd, evenals op Syrische mozaïeken tot in de Umayyadische periode¹⁴⁵. Een frappant voorbeeld vond Day in de Rotskoepelmoskee van Jeruzalem, die in 691–692 door Abd al-Malik werd opgericht, met mozaïeken waarop de hartvormige bloemblaadjes ook op een rijtje in elkaar zijn geschoven zoals op de zijde¹⁴⁶. Volgens Day sloot de stijl dus aan bij de regeringsperiode van Marwan I, maar de auteur gaf toe dat historische omstandigheden in Ifriqiya een latere datum suggereren.

De naam Marwan staat nog op een tweede textiel, in het Textile Museum in Washington¹⁴⁷. Dit is echter een wollen legwerk of tapisserie-weefsel. Het decor, de inscriptie inbegrepen, is 'ingelegd', wat betekent dat (anders gekleurde) inslagdraden worden ingelegd en zodanig worden aangeslagen dat ze de kettingdraden helemaal bedekken. De inscriptie in het textielfragment van Washington is dus tijdens het weven ingelegd, terwijl ze op de samiet achteraf is geborduurd. Op beide stoffen steekt ze in geel (bruin) af op een effen rood veld. De formule 'Aanvoerder van de gelovigen, Ma[rwan]. Dit is opgedragen ...' op het legwerk is dezelfde. Voor Kühnel & Bellinger, die het legwerk publiceerden, kon het niet gaan om Marwan I, omdat hij minder dan een jaar regeerde en omdat zijn naam bovendien niet in

de Arabische epigrafie voorkwam. Ze opteerden dus voor Marwan II. Kühnel en Bellinger dachten dat het legwerk in Irak of Iran was ontstaan vanwege Sassanidische motieven en technologische kenmerken zoals de getande kleurverbindingen, getwijnde wollen ketting en Z-twist van de draden.

Zijn de twee stoffen met de naam Marwan nu de twee oudste tirazstoffen (*tirazāt*)? In het Museum of Islamic Art in Caïro zou een oudere tiraz aanwezig geweest zijn, maar die is bij nader toezien Abbasidisch¹⁴⁸. Een linnen tulband met de naam van Samuel ibn Musa in hetzelfde museum draagt eveneens een latere datum dan gedacht en er wordt geen kalief of tirazatelier op vermeld¹⁴⁹. Een zeer vroeg en bekend voorbeeld van een 'zekere' tiraz is de 'sluier van Hisham II', kalief van Cordoba van 976 tot 1013. Dit is een lange smalle stof (18 x 109 centimeter) met fijn legwerk in zijde en gouddraad, die als gordel of tulband werd gedragen¹⁵⁰.

De Marwanzijde heeft dus geen parallellen. Voor zover bekend, zijn geen andere zijden complexe samietweefsels bewaard met geborduurde tirazinscriptie. Er is wel een zijden samiet zonder inscriptie, met medaillons zoals deze op het middenveld van de Marwanstof, maar hij heeft kettingdraden uit grège (haspelzijde), wat wijst op een oorsprong in Centraal-Azië ten oosten van Sogdiane, waar de Chinese invloed zeer sterk aanwezig was¹⁵¹. Op de Marwanzijde zijn de kettingdraden Z-gesponnen en zijn inslagritme en kleurstoffengebruik bovendien anders dan op de gekende groep van Centraal-Aziatische stoffen¹⁵². De Marwanzijde is dus wellicht niet in Centraal-Azië geweven.

Voor het borduurwerk roept vragen op. In gepubliceerde tirazstoffen vinden we inscripties op linnen geborduurd (Egypte) en op katoen of *mulham*¹⁵³ geborduurd of geschilderd (Irak of Iran)¹⁵⁴. Geborduurde inscripties op *mulham* werden uitgetekend met een wielkje¹⁵⁵. Borduurwerk met zijdedraad heeft een lange traditie in Azië, van waaruit het Egypte bereikte, waar het vanaf de Abbasidische periode op linnen werd toegepast. De splitsteek vonden wij pas in een linnen gordel of sjaal uit Egypte, met koolstof 14 gedateerd in 1250 ± 75¹⁵⁶.

Zijn er dan complexe samietweefsels met ingeweven tirazinscriptie? In sommige tweekleurige 'Akhmimzijden' zijn korte tekstjes geweven¹⁵⁷. Het betreft samietfragmentjes die in Egypte op linnen tunica's werden genaaid om



Moskeescène, al-Hariri, Maqamat, Bagdad, 1237
© Bibliothèque nationale de France, Paris, Ms Arabe 5847, f. 58v

ze op te fleuren. Vermoedelijk waren ze elders (in Syrië, Iran?)¹⁵⁸ geweven en in Egypte te koop aangeboden. Ze danken hun naam aan het feit dat ze in Akhmim (Egypte) zijn gevonden, wat van de Marwanzijde ook werd beweerd. Dan is er de beroemde 'lijkwade van St.-Josse', een prachtige gefigureerde zijde met ineengeschoven hartjes, X-motieven en parels in de boord, waarin een lange Arabische inscriptie in Kufisch schrift is ingeweven¹⁵⁹. Dit is een samiet met Z-getwiste kettingdraden en met zeven inslagstelsels! Het inweven van de inscriptie in een dergelijk complex weefsel moet voor de wevers een krachttoer geweest zijn. De tekst bevat een eerbetoon aan een Turks gouverneur van Khurasan (Oost-Iran), Abu Mansur Bukthegin (gestorven in 961). Deze unieke zijde van het Louvre is dus minstens honderd jaar later dan onze samiet geweven, in het oosten van de islamitische wereld.

In de Arabische literatuur komen rijkelijk gefigureerde stoffen uitgebreid aan bod¹⁶⁰. Op lustrekeramiek, ivoor en miniaturen is afgebeeld hoe mannen en vrouwen ermee zijn uitgedost en hoe gefigureerde gordijnen interieurs opsmukten¹⁶¹. De overgebleven tirazstoffen zijn echter bijna allemaal effen linnen of katoenen doeken met geborduurde of ingelegde inscripties. Er is blijkaar maar een fractie bewaard van al het fabelachtige textiel dat de middeleeuwse islamwereld kleurde, en dan nog alleen de soberste stukken. Dit heeft te maken met de funeraire context waarin textiel is bewaard¹⁶². Om religieuze redenen werden alleen lijkwaden uit effen linnen of katoen gebruikt, zelden of nooit uit zijde¹⁶³. Slechts een paar gefigureerde zijden uit de vroegste eeuwen van de islam hebben de tijd doorstaan doordat ze in het Westen als exotische kleinoden werden gekoesterd.

Wat weten we nu over de Marwanzijde? De koolstof 14-datering van het fragment van Brussel leverde een tijdspanne op tussen het einde der 7de tot ver in de 9de eeuw. Qua weeftechnologie is ze verwant met enkele Byzantijnse samieten uit de 8ste-9de eeuw en uit het oostelijke Middellandse Zeegebied (o.i.), maar het patroonsysteem verschilt en hoort eerder thuis in een meer oosterse regio. Kleurstofanalyses op fragmenten in Londen en Manchester wezen uit dat het helrood verkregen was met extracten uit meekrap, slechts op één staal gecombineerd met kermes (een combinatie die ook op Byzantijnse samieten uit de eigen collectie werd gevonden), terwijl op één staal geel Perzische bes werd ontdekt¹⁶⁴. De iconografie van de zijde heeft wortels in

Syrië, met motieven uit de Sassanidische kunst, die echter in de loop van het eerste millennium in het oostelijke Middellandse Zeegebied gemeengoed waren geworden. Waar en wanneer is ze dan geweven? Om al de bovenvermelde redenen denken wij te mogen besluiten dat ze vermoedelijk tot stand is gekomen in het oostelijke Middellandse Zeegebied (Syrië?), ofwel nog meer oostwaarts, Irak en Iran inbegrepen. Qua tijd opteren we voor het begin van de tijdspanne die de koolstof 14-datering opleverde, namelijk vanaf het derde kwart van de 7de tot het midden van de 8ste eeuw. De regeringsperiodes van Marwan I en Marwan II vallen binnen deze periode.

De vermelding van de tiraz van Ifriqiya in de inscriptie blijft nog steeds moeilijk te verklaren. Wat weten we over de tirazinstelling in Ifriqiya tijdens de Umayyadische periode? De Arabische verovering en geleidelijke islamisering van de regio die er vanaf 647 uit voortvloeide, bereikte een beslissende fase in 671 met de stichting van de heilige stad Qayrawan, maar het gebied was pas vanaf het begin van de 8ste eeuw onder Arabische controle¹⁶⁵. Guest en Kendrick suggereerden dat de zijde gemaakt was in Qayrawan of Tunis¹⁶⁶ en schrapten daarom Marwan I als mogelijke opdrachtgever. Tunis was volgens Day een aantrekkelijke hypothese, want gelegen vlak bij het oude Carthago, waar de Byzantijnen een *gynaceum* hadden¹⁶⁷. Gabes wordt in de bronnen vermeld als belangrijk zijdecentrum¹⁶⁸, maar wat is er gemaakt en wat weten we over de Umayyadische periode in dit verband? De Fatimiden hadden tirazmanufacturen toen ze over Ifriqiya heersten (910–972), maar voor de Umayyaden zijn, voor zover bekend, geen concrete gegevens voorhanden¹⁶⁹. [M.V.R.]

TECHNOLOGISCH ANALYSE

Rapport van tekening: H: niet volledig.

Boord van een groter patroon. B: 13,3 cm.

Terugkerende doorhaling.

Weefstructuur: 'samiet', complexe inslagkeper 3S.

Ketting: basis: rode zijde, Z-twist. Bindketting: rode zijde, Z-twist. Verhouding: 1/1 (KE).

Kettingstap: 1 basisdraad. Dichtheid: 24 KE per centimeter. Geen zelfkant aanwezig.

Inslag: 2 tot 4 gelijkwaardige inslagstelsels: tramzijde (I-twist): 1: rood (grond), 2: groen, 3: geel en 4: wit. Verhouding: 1 scheut van elk inslagstelsel die gewenst is voor het patroon. Volgorde: 1, 2, 3, 4 / 1, 2, 3, 4. Op de horizontale symmetrieas (hartjes) verandert het

inslagritme: 1, 2, 3, 4 / 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1 voor de rest van het rapport. Geen onregelmatigheden tussen inslagstappen. Inslagstap: 2 inslageenheden. Dichtheid: 33–34 inslageenheden per centimeter. Het fragment werd behandeld in het KIK, o.l.v. V. Vereecken.

[C.V.-L.]

- 118 Koolstof 14-datering van de zijde: 670–880 (95,4% probabiliteit), in 2012 uitgevoerd door het KIK, Brussel, o.l.v. ing. M. Van Strydonck (KIA-48819 (Tx606): 1245±35BP C:N=3,1).
- 119 SERJEANT 1972; Stillman & Sanders 2000, Tirāz, in: *E.I.²*; BAKER 1995, p. 53–62.
- 120 Naar: IBN KHALDŪN/ROSENTHAL 1969, p. 219–220.
- 121 Bijvoorbeeld in Alexandrië, vermeld door al-Qalqashandī, *Subh al-a'shā*, IV, 7, geciteerd in: Stillman & Sanders 2000, Tirāz, in: *E.I.²*, p. 574.
- 122 Stillman & Sanders 2000, Tirāz, in: *E.I.²*, p. 574.
- 123 Naar: IBN KHALDŪN/ROSENTHAL 1967, II, 65–67.
- 124 Stillman & Sanders 2000, Tirāz, in: *E.I.²*, p. 574.
- 125 Alleen vermeld in: al-Baihaqī, *Kitāb al-Mahāsin wa'l-Masāwī*, uitg. F. Schwally, Giessen, p. 498, waar Abd al-Malik zich opwond over een *tirāz* op onder meer kledingstukken (*thiyāb*) en gordijnen (*sutūr*) die in Egypte waren gemaakt en hij door de eenheidsura (de Koran, 112) liet vervangen, in: SERJEANT 1972, p. 12–13.
- 126 SERJEANT 1972, p. 14.
- 127 Inv. 1314–1888 en 1385–1888; inv. T.13–1960 (in 1960 door de Whitworth Art Gallery aan het V&A overgemaakt).
- 128 Inv. T.8496.
- 129 Inv. 41.1265.
- 130 Digitale reconstructie (zonder de inscriptie) in: MORAITOU 2012, fig. 94, waar men ervan uitgaat dat het een behang betrof. Van stoffengtes met sierboorden werden echter ook kleren genaaid. De sierboord kwam dan bovenaan te liggen en liep van schouder tot schouder. We danken deze informatie aan Chris Verhecken-Lammens, die dit fenomeen terugvond op een zijden mantel uit Centraal-Azië (inv. 843-01), Katoen Natie, Antwerpen, met koolstof 14 gedateerd tussen 1185 en 1280 (95,4% probabiliteit), in: DE MOOR, VERHECKEN-LAMMENS & VERHECKEN 2008, p. 246–247. Hetzelfde verschijnsel is door Chris Verhecken-Lammens en Alexandra Van Puyvelde vastgesteld op de zijden Iraanse mantel van de 18de eeuw uit de collectie van het Jubelparkmuseum (II.18).
- 131 De twee fragmenten die het V&A in 1888 aankocht, kwamen uit Akhmim (Panopolis), in: ROSSER-OWEN 2012, p. 239–240. De auteur verwijst naar: C. Fluck, Akhmim as a Source of Textiles, in: *Christianity and monasticism in Upper Egypt I*, American University in Cairo Press, 2008, p. 211–223. Fluck heeft het hier over de Franse Egyptoloog Gaston Maspero, die samen met Charles Edwin Milbour in de jaren 1885–1886 ter plaatse textiel vergaarde maar ook op de Caïreense markt aankocht. Op een tapijtfragment (inv. T.M.73.726, Textile Museum, Washington) zou een tirazatelier in Akhmim vermeld worden met de datum 203 H./818–819 n. Chr. Akhmim was vanaf de faraonische tijd bekend voor zijn linnen stoffen (Strabo, Geografie XVII, 41). Er zijn wel grote aantallen zijden samietfragmenten aangetroffen, maar het is niet waarschijnlijk dat ze er ook geweven zijn. Het fragment dat het Brooklyn Museum in 1941 aankocht, was ook in Egypte gevonden, in: GUEST & KENDRICK 1932, p. 185. Errera schrijft in haar *Catalogue d'étoffes anciennes* dat het fragment van Brussel uit Egyptische graven kwam en dat een gelijksoortig textiel tentoongesteld was in het South Kensington Museum met de indicatie: 'Akhmim (VIIde eeuw)', in: ERRERA 1907, cat. 1^{III}; ze herhaalde dit in de uitgave van 1927; maar in haar *Collection d'anciennes étoffes égyptiennes*, wordt de herkomst uit Akhmim als een vaststaand feit voorgesteld, in: ERRERA 1916, cat. 337.
- 132 Inv. 1314–1888, in: GUEST 1906, cat. 1, fig. 1.
- 133 Zowel Marwan I als Marwan II had connecties met Egypte, de tweede vond er de dood (echter in al-Ushmunayn, niet in Akhmim!), in: Hawting 1991, Marwan II, in: *E.I.²*.

- 134 Nu het V&A.
- 135 KENDRICK 1924, cat. 945, fig. III.
- 136 KENDRICK 1924, p. 35, met referentie naar: E. Herzfeld, *Am Tor von Asien*, Berlin, 1920, fig. 44. Een dubbele rij parels tussen twee vierkanten vonden wij op de boot van de harpspeelsters op de everjachtscène (linkerkant van de grotere *iwān*), in: FUKAI & HORIUCHI 1969, fig. LXVIII, en als boord op de kleding in de investituurscène (achterzijde van grotere *iwān*), in: OVERLAET 1993, fig. 63.
- 137 De inscriptie op het fragment van het V&A werd ook gepubliceerd in: COMBE, SAUVAGET & WIET 1931, cat. 36.
- 138 DAY 1952, p. 39–61.
- 139 Inv. 13–1960, in: KENDRICK & GUEST 1932, p. 185–186, fig. B-C.
- 140 Inv. 41.1265, Brooklyn Museum, New York.
- 141 DAY 1952, p. 54.
- 142 DAY 1952, p. 54–58.
- 143 DAY 1952, p. 42–49.
- 144 Uit Dura Europos. Day citeert dr. Levi (Antioch Mosaic Pavments, Princeton, 1947), waar de auteur ingaat tegen de veronderstelling dat deze motieven uit de Sassanidische kunst zouden komen. Ze zouden integendeel vanuit Syrië naar Iran zijn gebracht ten tijde van keizer Justinianus, door Syrische zijdewevers op de vlucht voor zijn monopoliepolitiek, of zelfs vroeger, door gevangenneming van ambachtslui door de Sassanidische koning Shapur in 260 n.Chr.
- 145 Wij vonden voorbeelden in de KMKG op de mozaïeken van de grote zuilengaanaderij in Apamea (Syrië), die door een inscriptie gedateerd zijn in 469 n.Chr., in: BALTJ 1986, p. 10.
- 146 DAY 1952, tekeningen in fig. 8 rechts en vooral fig. 15; ook in: CRESWELL 1989, fig. 17.
- 147 Inv. 73.524, in: KÜHNEL & BELLINGER 1952, p. 5–6, pl. I.
- 148 Inv. 14 886, in: ABBAS 1997, p. 123, met datum tussen 150 H./767 n.Chr. en 159 H./776 n.Chr.
- 149 Inv. 14 886, Museum of Islamic Art, Cairo, in: Stillman & Sanders 2000, Tirāz, in: *E.I.²*, p. 575; ABBAS 1997, p. 123–124, met datum tussen 188 H./803 n.Chr. en 288 H./901 n.Chr.
- 150 Inv. 292, Real Academia de la Historia, Madrid, in: DAY 1957, p. 14–17.
- 151 Inv. 1950.514, The Cleveland Museum of Art, in: WATT & WARDWELL 1998, cat. 4; inv. Cl. 22524 a, b, c en d, Musée de Cluny, Parijs, in: DESROSIERS 2004, cat. 116; inv. 53, Abegg-Stiftung, Riggisberg, in: OTAVSKY & WARDWELL 2011, cat. 6. Er is nog een fragment gepubliceerd in: PFISTER 1951, cat. 110.
- 152 We danken deze inlichting aan Chris Verhecken-Lammens.
- 153 *Mulham* is een gemengd weefsel met alleen de ketting in zijde.
- 154 KÜHNEL BELLINGER 1952.
- 155 KÜHNEL & BELLINGER 1952, p. 104.
- 156 ELLIS 2001, cat. 41.
- 157 Bijvoorbeeld in een textiel uit de 7de–8ste eeuw dat op een mouw is genaaid, inv. 1947/193, Cleveland Museum of Art, in: DE MOOR, SCHRENK & VERHECKEN-LAMMENS 2006, p. 88, fig. 6.
- 158 De Iraanse piste, in: CALAMENT 2004, p. 37–72.
- 159 Inv. 7502, Musée du Louvre, Parijs.
- 160 Bijvoorbeeld: Mas'ūdī vermeldde *washī*, een gefigureerde stof die tijdens de regeringsperiode van kalief Sulayman (r. 705–715) populair was en in Yemen, Kufa en Alexandrië werd gemaakt, in: SERJEANT 1972, p. 14. *Dibādīj* was nog een term voor een gefigureerd weefsel dat Uthman uitkooos om er de *Ka'aba* mee te bekleden, in: SERJEANT 1972, p. 11. Het is niet zeker of deze gefigureerde stoffen wel van zijde waren.
- 161 Bijvoorbeeld op de 'geboorte' in de *Maqāmāt* van al-Harīrī (39), Bagdad (Irak), 1237, Bibliothèque Nationale, Parijs, inv. 5837 (Harīrī Shefer), folio 122 verso, in: ETTINGHAUSEN 1962, p. 121.
- 162 SOKOLY 1997, p. 71–78.
- 163 In Istabl Antar (Fustat) was een van de drie lijkwaden (320 H./932 n.Chr.), aangetroffen in een Fatimidisch graf, van zijde, in: GAYRAUD 1998, p. 460.
- 164 CABRERA 2012, p. 240 en voetnoot 22. Cabrera schrijft dat Perzische bes van de familie van de *Rhamnaceae* volgens middeleeuwse bronnen uit Smyrna (het moderne Izmir) en Aleppo kwam. Onder voetnoot 24 vermeldt Cabrera dat het extract van Perzische bes al gedetecteerd werd in textiel uit Centraal-Azië uit 600 tot 900, uit Spanje uit 9de–10de eeuw en zelfs recentelijk in laatantieke stoffen uit Egypte.
- 165 Hawting 2002, Umayyades, in: *E.I.²*.
- 166 GUEST & KENDRICK 1932, p. 185.
- 167 Reeds in 336 en 395 vermeld, evenals een purperweverij op het eiland Djerba, in: DAY 1952, p. 58, met verwijzing naar: R.M. Haywood, 'Roman Africa', in: T. Frank (ed.), *An Economic Survey of Ancient Rome*, Baltimore, 1938, p. 16–17.
- 168 Gabes wordt aangeduid als plaats waar zijderupsen worden gekweekt en zijde (*harīr*) wordt verwerkt. Ibn Hawqal, Bakrī, Idrīsī, yāqūt, geciteerd in: SERJEANT 1972, p. 180–181. In de Genizadocumenten werd geen Tunesische zijde vermeld. Goitein verwondert zich hierover en verwijst ook naar de 11de-eeuwse geograaf al-Bakrī, volgens dewelke Gabes de enige plaats in Tunesië was waar moerbeibomen werden gekweekt. De blaadjes van deze bomen zijn onontbeerlijk voor het voeden van de zijderupsen.
- 169 SERJEANT 1972, p. 180–185.

V.7 Laat-Fatimidisch stofje met sierstroken en inscripties

Egypte, 12de eeuw
Linnen, zijden legwerk
43,8 x 28,5 cm
Schenking Errera (1900–1905), door haar aangekocht bij S. Baron, Parijs
Inv. IS.Tx.119

ERRERA 1916, cat. 407; DE JONGHE & VAN RAEMDONCK 1997, cat. 103.

Egypte was sinds de faraonische periode vermaard om zijn linnen, terwijl wol vooral vanaf de hellenistische periode opkwam¹⁷⁴. Uit de laatantieke tijd kennen we het natuurkleurige fijne linnen dat met kleurrijk wollen legwerk werd versierd, waar de koptische wevers in

uitblonken¹⁷⁵. Na de Arabische verovering bleven de koptische wevers verder werken¹⁷⁶. Arabische auteurs gebruikten de term *Qubāti* voor een linnen stof, duidelijk afgeleid van *Qibt*, dat 'kopt' betekent. De rechtgeleide kaliefen Umar en Uthman zouden in Egypte al een stof besteld hebben van het type *qubāti* om er de *Ka'ba* mee te bekleden¹⁷⁷.

Egypte bleef bij uitstek het land van het linnen. *Sharb* bijvoorbeeld, een zeer fijn geweven linnen dat gekleurd kon zijn of versierd met gekleurde motieven of met goud (*mudhahhab*), was een van de specialiteiten van de tirazateliers van de Delta¹⁷⁸, evenals het verwante *qasab* of *muqassab*, een heel fijn linnen doek met decor in legwerk in horizontale banden of motieven in legwerk van zijde of gouddraad¹⁷⁹.

Het enige volledig bewaarde kledingstuk uit de Fatimidische periode is uit *muqassab*. Het betreft de zogenaamde 'Voile de Sainte Anne' van Apt (Frankrijk)¹⁸⁰. Het is een ragfijne, losjes geweven linnen stoflengte (H. 310 centimeter; B. 152 centimeter), die bewaard is in de staat waarin ze van het getouw werd genomen, vooraleer ze omgevormd zou worden tot een wijde mouwloze mantel of *abā'a*. Sierbanden en medaillons in legwerk van zijde en gouddraad bevatten Kufische inscripties met de privé-tiraz van Damietta, een datum (slechts één cijfer is bewaard, namelijk de 9 van 489 of 490 H/1095 of 1097 n.Chr.) en de namen van kalief al-Musta'li en zijn vizier al-Afdal. Zo'n *abā'a* is een plechtstatige, lichtjes transparante wijde mantel die vooraan openblijft, zoals nu nog in de Golfstaten wordt gedragen.

In de loop van de Fatimidische periode verwaterde het tirazsysteem, terwijl het schenken en dragen van erekleding, *khil'a*, tot in de Osmaanse periode bleef voortleven¹⁸¹. Gaandeweg gingen rijke stedelingen het hof imiteren wat betreft het dragen van dure kleren met inscripties, die stilaan in serie op de markt kwamen. Onhandig gevormde letters, in een stijl die aarzelt tussen Kufisch en *naskh*, met anonieme zegenwensen en stereotiepe formules, worden schering en inslag in de laat-Fatimidische periode. De stof die we hier tonen is een typisch voorbeeld. Op een linnen ketting zijn horizontale banden van verschillende breedtes ingelegd in gele en rode zijde, alsook in wit linnen. Saffraankleurig geel in twee tonen overheerst. De letters, details en omtreklijnen zijn in het rood getekend. De grotere inscriptie in rood op geel geeft (herhaald) een zegenwens weer: *al-yumn wa'l iqbāl*, 'geluk en voorspoed'. In de kleinere, in geel, omljnd met rood, op witte grond, kan men lezen *nasr min Allāh*, 'succes komt van Allah'. De hoge registers zijn gevuld met een ingewikkeld vlechtwerk waarin een koppel vogels (eenden?) naar elkaar zijn toegewend, afgewisseld met een gestileerde haas, pauw en fruitmand.

Opgravingen hebben honderden stuks Fatimidisch textiel aan het licht gebracht, waaronder de meerderheid gevormd wordt uit deze fijne linnen stofjes met dwarse banden in gekleurde zijde, of in zijde en linnen, of nog in zijde en gouddraad. Hiervan zijn vrij veel exemplaren bewaard in buitenlandse musea¹⁸² en in de reserves van het Jubelparkmuseum¹⁸³. Een exemplaar in het Museum of Islamic Art in Caïro heeft nog de beide zelfkanten (28 centimeter weefselbreedte)¹⁸⁴. Een gelijksoortige

Textiel als hoeksteen van de Egyptische economie

In de Arabische bronnen uit de 9de tot de 15de eeuw worden tientallen textieltypen vermeld, waaruit blijkt hoe gespecialiseerd de textielindustrie was in de middeleeuwse islamitische wereld¹⁷⁰. Textiel vormde de hoeksteen van de Egyptische economie. Onder de dynastie van de Fatimiden bereikte de tirazinstelling haar hoogtepunt. Ze werd geleid door een hiërarchisch gestructureerde administratie, die alle stappen in de productie controleerde tot de verpakking toe, en die verbonden was met de Munt. Het privilege van de kalief om zijn naam te laten aanbrengen op munten gold immers ook voor textiel. De tirazateliers verwerkten grote hoeveelheden goud om er draden van te trekken die in de stoffen werden verweven en dit gebeurde onder de controle van de Munt¹⁷¹. Grote textielcentra hadden een *tirāz al-khāssa*, die uitsluitend voor het hof werkte, en een *tirāz al-amma*, die voor de lokale handel en voor de export produceerde, echter steeds onder de controle van het hof¹⁷². De Genizadocumenten, een enorme schat aan papieren die sinds de middeleeuwen waren achtergelaten in de opslagruimte van de Ben Ezzrasynagoge in Caïro en die handelstransacties en huwe-

lijkscontracten met boedelbeschrijvingen en prijzen bevatten slaande op de Fatimidische, Ayyubidische en vroege Mamlukenperiode, bevestigen het belang van de textielindustrie in de middeleeuwen in het Middellandse Zeegebied¹⁷³. [M.V.R.]

170 Bijvoorbeeld de opsomming van stoffen en luxekleren in de garderobe van de Fatimidische kalief al-Mu'izz (r. 952–975) in Caïro, die hij ten geschenke gaf bij de wisseling der seizoenen of ter gelegenheid van feestelijkheden, in: al-Maqrizi 1270/1853, *al-Khitāt*, uitg. Bulaq, Caïro, I, p. 410–413, geciteerd in: *Témoins* 1993, p. 24. Onder de luxestoffen voor de hofhouding zaten linnen stoffen die in de kalifale Egyptische ateliers geweven waren, zoals *dabiqi* (uit Dabiq, nabij Tinnis, een fijne linnen stof versierd met legwerk of borduurwerk, in gekleurde draden of gouddraden, gebruikt voor tulbanden of fijne hemden of onderkleding), maar ook geïmporteerde zijden zoals *siqlātūn*, luxestof die geciteerd wordt voor gordijnen (*sutūr*) en voor erekleding (*khil' a*). Afgeleid van *sigillaton*, stempel, sloeg de term mogelijk op zijden of wollen stoffen met cirkelvormige medaillons (zoals op het middenveld van de Marwanzijde), mogelijk op stoffen die door de controlerende overheid een stempel hadden gekregen.

171 Stillman & Sanders 2000, Tirāz, in: *E.I.*², p. 576.

172 SOKOLY 1997, p. 115–122, waar de auteur geen significante kwaliteitsverschillen kon vinden tussen de producten van beide ateliers.

173 GOITEIN 1967, I, p. 101.

stof, een groot stuk dit keer (onder meer fragmenten van 156–163 centimeter), werd in recente opgravingen in Naqlun (Egypte) aangetroffen als lijkwade van een volwassen vrouw die zelf een eenvoudige effen linnen tunica met lange mouwen droeg¹⁸⁵. Het zijn alle lichte, delicate stoffen die vermoedelijk verwerkt werden in kostbare kleding, mogelijk als *imāma* of tulband, of die dienden voor de bekleding van de woning. Het textielfragment werd in 1997 behandeld door Joke Vandermeersch¹⁸⁶. [M.V.R.]

TECHNOLOGISCHE ANALYSE

Basisweefsel: *ketting*: Z-twist, *inslag*: Z-twist; linnenbinding

Legwerk: 1/1, linnenbinding met inslageffect-

Ketting: linnen, Z-twist, 20 per centimeter

Inslag: gele (twee tinten) en rode zijde zonder merkbare twist, ongekleurd linnen

Opmerking: Aan de vier kanten zijn nog resten van ca. 0,5 centimeter breed van een linnen weefsel waarin het textielfragment was genaaid (linnen draden, met in een stelsel S- en in het tweede stelsel Z-twist; naaidraad: Z₃S.) Dit kan duiden op een hergebruik van het waardevolle weefsel.

Bijzondere technieken: legwerk met galen, omgebogen scheuten.

[D.D.J. en C.V.-L.]

174 LOMBARD 1978, p. 35–38.

175 De KMKG bezitten hiervan een belangrijke verzameling van ca. 500 stuks.

176 VAN RAEMDONCK 1997, p. 118–123.

177 SERJEANT 1972, p. 11.

178 CORNU 1998, p. 331.

179 CORNU 1998, p. 333.

180 CORNU 1998, p. 331–336.

181 Het woord 'gala' is van *khil'* a afgeleid.

182 Met dezelfde inscriptie in: GOLOMBEK & GERVERS 1977, cat. 23; *Tissus d'Égypte* 1993, cat. 158; OTAVSKY & ABBAS 1995, cat. 53; BAKER 1995, p. 59 (genaaid aan een blauw en wit geruit fijn linnen).

183 Enkele tientallen, waaronder één met blauwe grond: inv. IS.Tx.2844 (niet in: ERRERA 1916).

184 Inv. 3311, in: *Trésors fatimides* 1998, cat. 30. In: *Tissus d'Égypte* 1993, cat. 158, voetnoot 1 staat dat het franjes heeft, maar dit zijn vermoedelijk resten van de kettingdraden waarop een reeks gelijke stukken na elkaar werd geweven en dan van elkaar losgeknipt. Bovenaan ziet men nog sporen van knipwerk (mededeling van C. Verhecken-Lammens). De resten van linnen weefsel die rond het stuk van Brussel zijn genaaid, zijn origineel.

185 GODLEWSKY 2003, fig. 10.

186 Het was erg vervuild en werd gereinigd op de reinigingstafel (een onderdruktafel met aerosoluitrusting) in de Koninklijke Manufactuur van Wandtapijten De Wit, Mechelen (onpubliceerd verslag van Joke Vandermeersch).



IS.Tx.119

V.8 Mamlukzijde met medaillons en inscripties

Egypte of Syrië, 14de eeuw

Zijde, lampasweefsel

H. 43 cm; B. 34 cm

Schenking Errera (1900–1905), door haar aangekocht bij S. Baron, Parijs (1896)

Inv.IS.Tx.395

ERRERA 1927, cat. 26; LAFONTAINE-DOSOGNE

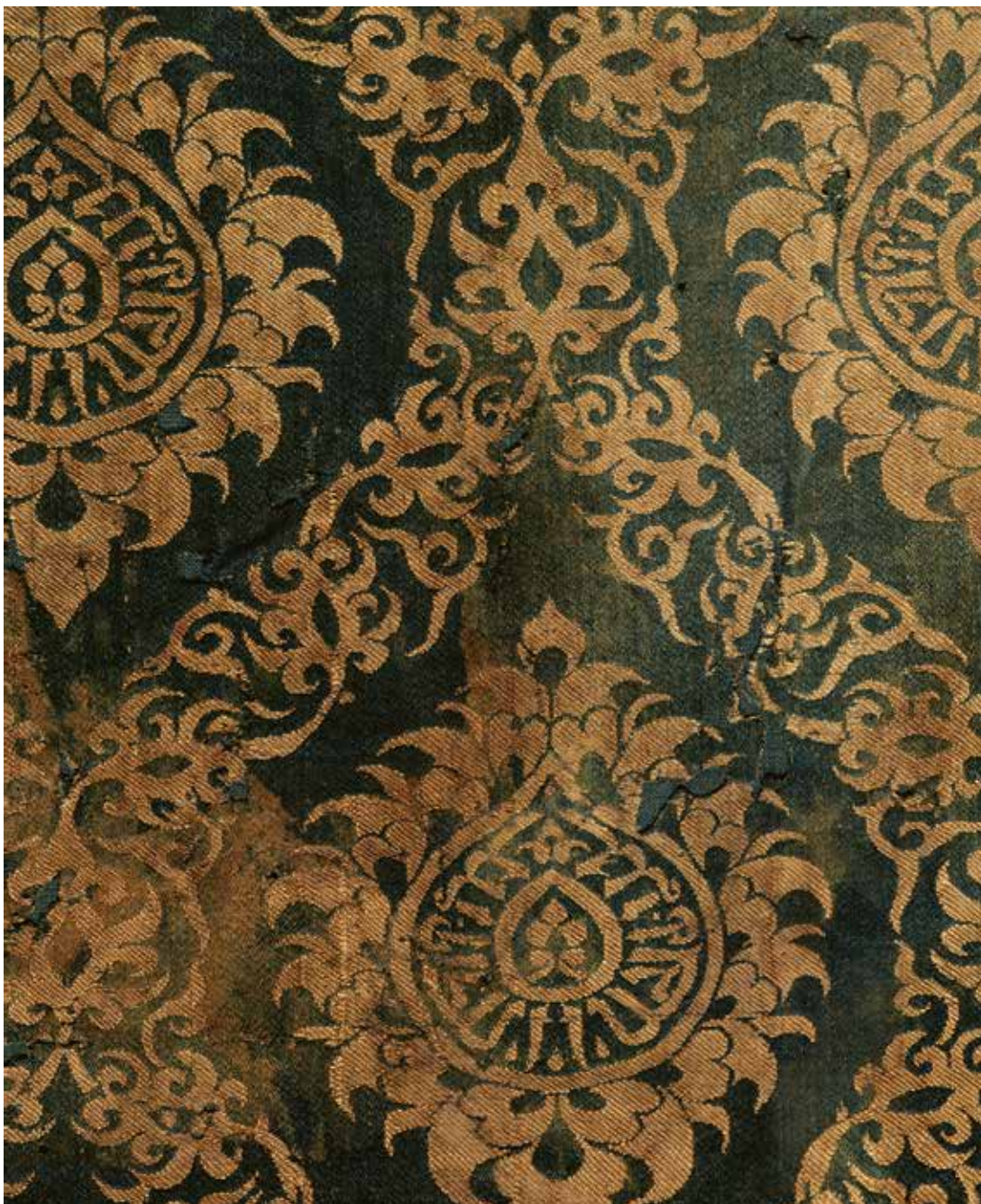
1983, p. 4, fig. 4; DE JONGHE & VAN RAEMDONCK

1997, cat. 110.

Indruk maken met een opzichtig tenue tijdens parades en audiënties was een manier om de autoriteit en het prestige van het regime naar buiten uit te affirmeren, ook tijdens het sultanaat van de Mamluken. Het uitdelen van erekleding (*khil'a*) bleef een courant gebruik. Het tirazsysteem doofde echter uit¹⁸⁷. Alleen ingekorte titels bleven over, nu verwerkt in nieuwe patronen en technieken. Legwerk werd nog gemaakt¹⁸⁸, maar complexe stoffen zoals deze lampas worden gebruikelijk¹⁸⁹. Op dit voorbeeld verschijnt een ogivaal netwerk van arabesken in ivoorkleurig wit, met aan het

raakpunt gestileerde lotusbloemen, op een diepblauwgroene achtergrond. In het netwerk staan ogivale medaillons, omrand met bladeren die vlammen oproepen. Een Arabische inscriptie, *al-sultān al-malik*, 'de sultan de koning', in *thuluth*-schriftstijl is symmetrisch en in spiegelbeeld ingeweven aan weerszijden van een palmetje. De formule, het schrift en de nerveuze stijl van de arabesken en de bladeren die de medaillons omkaderen en die Chinese invloed verraden, zijn typisch voor deze periode. De stof werd in 1997 behandeld door Joke Vandermeersch. [M.V.R.]

IS.Tx.395 (detail)



TECHNOLOGISCHE ANALYSE

Rapport van tekening: H. 42 cm, B. 32 cm.

Tekening met verticale symmetrieas. Aan zelfkant is tekening afgebroken 3,2 cm voorbij de symmetrieas.

Weefstructuur: lampas. De basisinslag bindt met de basisketting in kettingsatijn 5S, en met de bindketting in inslagkeper 3S. De patrooninslag is eveneens gebonden door de bindketting in inslagkeper 3S. Zelfkant rechts: lampasstructuur.

Ketting: basis: groene zijde, Z-twist, dubbele draden. Binding: beige zijde, Z-twist.

Verhouding: 3/1 (dubbele draad is 1 basisdraad). Kettingstap: 3 basisdraden.

Dichtheid: 75 basisdraden en 25 binddraden per centimeter.

Zelfkant: Basisdraden: beige zijde, Z-twist (dubbele draden). Bindketting: beige zijde, Z-twist: 7 x 3 dubbele binddraden.

Inslag: basis: groene zijde, I-twist. Patroon: gele zijde, I-twist. Verhouding: 1/1, de basisinslag is de eerste scheut in de inslageenheid. Inslagstap: 1 inslag eenheid. Dichtheid: 28 inslag eenheden per centimeter.

[C.V.-L.]

187 Het koninklijke tirazatelier van Alexandrië werd rond 1341 gesloten, in: BAKER 1995, p. 68.

188 Bijvoorbeeld de Mamlukse legwerkweefsels in de collectie: inv. IS.Tx.77 (ERRERA 1916, cat. 392); inv. IS.Tx. 87 (ERRERA 1916, cat. 398); inv. IS.Tx.584 (ERRERA 1916, cat. 399); inv. IS.Tx.593 (ERRERA 1916, cat. 396); inv. IS.Tx.594 (ERRERA 1916, cat. 355); inv. IS.Tx.595 (ERRERA 1916, cat. 357); inv. IS.Tx.1765 (ERRERA 1916, cat. 354).

189 Andere Mamlukse lampasweefsels in de collectie: inv. Tx.396 (ERRERA 1927, cat. 25); inv. IS.Tx.458 (ERRERA 1927, cat. 92); inv. IS.Tx.459 (ERRERA 1927, cat. 91); inv. IS.Tx.527 (ERRERA 1927, cat. 58); inv. IS.Tx.546, (ERRERA 1927, cat. 27).

V.9 Mamlukzijde met sierbanden en inscripties

Egypte of Syrië, 14de eeuw
Zijde en gouddraad, wisseldoek,
lancé-taf en ripsweefsel
H. 42 cm; B. 25 cm
Legaat Errera (1927), aankoop bij Ricard,
Frankfurt (1912)
Inv. IS.Tx.1739

ERRERA 1916, cat. 469; DE JONGHE & VAN
RAEMDONCK 1994, p. 75–110; DE JONGHE 1997,
p. 195–208.

Gestreepte stoffen, erg in de mode onder de Mamluken, vindt men in eenvoudige uitvoeringen zoals de zijden broek uit de collectie (V.11), en in luxieuze versies zoals deze geraffineerde zijde, waarin de wever drie verschillende structuren heeft gecombineerd. De gekleurde gefigureerde stroken (H. 27–29 millimeter) zijn geweven in wisseldoek, een complex weefsel met, in dit geval, drie boven elkaar gelegen weefsellagen die volgens het gewenste patroon onderling van ligging wisselen. De achtergrond is diepblauw. Daarop steken veellobbige cartouches en maansikkels in naturel zijdekleur en gescheiden door zes- en achtbladige rozetjes goed af. De cartouches zijn opgevuld met lofwerk dat uit een palmetje lijkt te groeien. De blaadjes zijn met turkoois ingekleurd. De maansikkels omarmen een turkoois palmetje en zijn versierd met gebogen lijnen die

kalligrafie oproepen. Deze wisseldoekstroken zijn afgeboord met effen friezen. De eerste (H. 4,5 mm) is een naturel zijdekleurig ripsweefsel¹⁹⁰ waarin vijf scheuten gouddraad zijn geweven. Deze naturel boord is op zijn beurt aan beide kanten afgeboord door een fijne donkerblauwe streep (H. 1,5 à 2 mm). Tussen elke gefigureerde band ligt een ongefigureerde turkooizen strook (H. 12 mm).

De brede stroken in *lancé-taf*¹⁹¹ in naturel zijdekleur vertonen een nauwelijks waarneembare figuratie van gestileerde Kufische letters met hoog uitlopende verticalen die eindigen op halfpalmetten (het zogenaamde *foliated Kufic*) en arabesken. Het effect van de *lancé-taf* is te vergelijken met dit van damast: de monochrome figuratie wordt pas zichtbaar door de lichtweerkaatsing, die verschilt naargelang van de positie van de zijdedraden. De inscriptie kan men lezen als *li-hamdihi*, 'om Hem te danken'¹⁹². Ze wordt in spiegelbeeld herhaald. Het decor van de wisseldoekbanden is op dit van de *lancé-taf*gedeelten afgestemd. De twee verticale symmetrieassen van deze laatste lopen precies door het midden van de maansikkels (het patroon van de *lancé-taf*gedeelten is immers dubbel zo breed als dat van de wisseldoekbanden). De analyse van deze zijde heeft een sterk staaltje van technologisch kunnen aan het licht gebracht. Enkele bijzonderheden laten veronderstellen dat de ontwerpers al jaren ervaring hadden voordat ze tot deze

creatie zijn overgegaan. Vooral de combinatie van de verschillende weefseltypen in een enkel textiel moet voor de wevers een enorme uitdaging zijn geweest.

Een identiek patroon vonden we op een tekening van een zijde, die inmiddels verloren is gegaan¹⁹³. Twee bewaarde zijden stoffen hebben hoogstwaarschijnlijk de technologie gemeen met ons stuk. De eerste bevindt zich in de Abegg Stiftung Riggisberg¹⁹⁴. Analyses van ing. Daniël De Jonghe wezen uit dat deze zijde volgens dezelfde structuur is opgebouwd als deze van Brussel¹⁹⁵. Het *lancé-taf*gedeelte is op het stuk van Riggisberg niet (meer) aanwezig, maar in de polychrome wisseldoekbanden zit – precies zoals in IS.Tx.1739 – een derde vlottend middenkettingsstelsel dat alleen maar gediend kan hebben om de constructie van stroken monochrome *lancé-taf* te helpen uitvoeren. Bevestiging vonden we in andere fragmenten van dezelfde stof¹⁹⁶. Het tweede stuk met identieke technologie bevindt zich in het Cleveland Museum of Art¹⁹⁷.

Op grond van hun decoratiepatroon sluiten deze stofjes aan bij de groep van bonte strepenweefsels met rijen lopende dieren, arabesken, maansikkels en inscripties in typische Mamlukductus die namen of titels van sultans of eulogieën weergeven en die in de Bahriperiode (1250–1390) der Mamluken worden gesitueerd¹⁹⁸. Motieven op de stoffen komen terug op andere kunstvormen die vaak beter te dateren zijn, zoals boekverluchtingen. Hieruit blijkt dat ze conform het Mamlukenrepertorium zijn. Arabesken die uit een palmetje lijken te groeien, vindt men bijvoorbeeld op de rand van een dubbele finispice van een Koran, gekopieerd in Caïro in april–mei 1334, dus tijdens de derde regeringsperiode van sultan al-Nasir al-Din Muhammad ibn Qalawun (1310–1341) is¹⁹⁹. De maansikkel is een populair motief, in de eerste plaats omdat men in de traditionele islamitische wereld de maankalender volgt voor het uitstippelen van gebedsmomenten en religieuze feesten²⁰⁰. Bovendien werd het motief door de Mamluken als heraldisch embleem aangewend. Het verschijnt op munten van vijf Mamlukensultans met regeringsperiodes tussen 1361 en 1412²⁰¹. Het is afgebeeld op textiel, glas, ceramiek en metaalwerk uit de periode tussen 1309 en 1412²⁰².

De maansikkels op het textiel van Brussel kunnen we niet met een bepaalde persoon, sultan of emir, verbinden. Het lijnenspel waarmee ze

IS.Tx.1739 (detail)





versierd zijn, roept een kalligrafie op, wat ook op een ander driedubbel weefsel het geval is²⁰³. Op een tuniek in Caïro staat in maansikkels *al-malik*, 'de koning', geschreven en het woord is in spiegelbeeld herhaald²⁰⁴. Op een kindersandaal in de Keir Collection is het woord *al-sultān*, 'de sultan', in een van de afgebeelde maansikkels duidelijk leesbaar²⁰⁵. We mogen het decor op de maansikkels op de zijde dus wel beschouwen als een verbastering van dergelijke korte inscripties. Epigrafische bla-zoenen waren een exclusiviteit van het hof. Het textiel van het Jubelparkmuseum is misschien niet in de directe omgeving van het hof gewe-ven, maar wil er wellicht toch naar verwijzen. De zesbladige rozet wordt als een koninklijk symbool aangezien bij de Ayyubiden en geas-socieerd met de dynastie van sultan Qalawun, de vader van al-Nasir al-Din Muhammad Ibn Qalawun, tijdens de Mamluken²⁰⁶.

Beweeglijke motieven en een grillig lijnenspel verraden Oost-Aziatische invloed, wat kenmerkend is voor de kunst van het einde der 13de en de 14de eeuw. Door de Mongoolse verovering van Azië, die begon met de inname van het Rijk der Khwarazm-Shahs in 1219–1223, en die in westelijke richting pas honderd jaar later door de Mamluken definitief werd tegengehouden, ontstond er een immens wereldrijk waarbinnen grenzen werden opgeheven. Dit imperium bestond wel uit afzonderlijke staten (het Khanaat van Djaghatai, Transoxiane en Chinees Turkestan omvattend, dat van de Ilkhanen in Iran en dat van de Gouden Horde, waarin Zuid-Rusland begrepen was), maar deze waren toch min of meer afhankelijk van het Chinese kerngebied onder de Yüandynastie. Dit bleef het geval tot het rijk in het begin van de 15de eeuw verbrokkelde. Door de politieke situatie werden de handelsroutes in heel Azië opengesteld en konden de goederen meer dan ooit vrij circuleren van China tot aan het Middellandse Zeegebied. Syrië en Egypte, dat van direct contact met de Mongolen gespaard bleef, speelden in de handel een actieve rol en vormden ook de verbinding met de Italiaanse havens Genua en Venetië. Dit resulteerde in een artistieke kruisbestuiving, die zo sterk was dat men in deze periode van een 'internationale stijl' kan gewagen.

Dit technisch en esthetisch hoogstaand textiel van het Jubelparkmuseum is dus ontstaan rond de regeringsperiode van al-Nasir Muhammad Ibn Qalawun, die de opdrachtgever was van de helm die hierboven besproken werd (v.5). Vooral zijn derde regeringsperiode (1310–1341)

was gekenmerkt door politieke stabiliteit en voorspoed. Onder zijn patroonschap kenden architectuur en toegepaste kunsten een bij de Mamluken nooit meer geëvenaarde bloei. Zijn emirs wedijverden met elkaar in het bestellen van luxevoorwerpen en kostbaarheden. Het was tijdens zijn regeringsperiode dat de handel floreerde en het is logisch dat dan ook de eerste Oost-Aziatische motieven en stijlkenmerken opduiken. Zijn afstammelingen – de dynastie der Qalawuniden regeerde tot 1390 – zetten deze traditie voort, zij het met minder verve.

Toch nopen historische omstandigheden ons nog tot voorzichtigheid, met name de diplomatieke bedrijvigheid van sultan al-Nasir Muhammad. Zoals vermeld bij de 'Tartarenstoffen' in hoofdstuk II, weten we bijvoorbeeld dat de sultan in 1323 een vredespact sloot met de Ilkhan Abu Sa'ïd. Dit pact werd bezegeld door een bezoek van een gezantschap van de Ilkhan aan de sultan, dat plaats had in de citadel van Caïro op 19 november 1324. Volgens een getuigenis van de historicus Abu'l-Fida' bracht dit gezantschap vele geschenken mee, waaronder 'elf opgetuigde Bactrische kamelen beladen met koffers volgestouwd met stoffen, producten van dat land, tellende zeventienhonderd stuks waarop de titels van de sultan waren aangebracht...'²⁰⁷ De zeventienhonderd stoffen met de titels van al-Nasir Muhammad zijn volgens deze getuigenis ontstaan in het land der Ilkhanen, dus hoogstwaarschijnlijk in Tabriz²⁰⁸. Tot nog toe kon geen enkel textiel met zekerheid geïdentificeerd worden als deel uitmakend van deze schenking. Alhoewel historische bronnen ervan getuigen dat Tabriz een belangrijk weefcentrum was in de Mongoolse periode²⁰⁹, is slechts één textiel waarschijnlijk aan de *dār al-tirāz* van deze stad toe te schrijven. Het is een zijdeweefsel dat als gelijkwade van hertog Rudolf IV van Oostenrijk (gestorven in 1365) heeft dienstgedaan en dat nu in het Dom- und Diözesan Museum in Wenen wordt bewaard²¹⁰. De inscriptie wijst het toe aan de Ilkhan Abu Sa'ïd (1316–1335).

Dit tirazweefsel uit Tabriz lijkt op de Mamlukse strepenweefsels wat betreft de dierenfriezen, gelobde medaillons en inscriptiebanden. Er is ook Chinese invloed in te vinden. Rogers wees op de intense contacten tussen de hoven der Mamluken en Ilkhanen, zelfs wanneer ze in oorlog waren²¹¹. De bewijzen hiervan komen volgens Rogers vooral in manuscripten tot uiting. Maar ook in andere ambachten zoals textiel was dit het geval²¹². Chinese invloed drong

naar het westen door langs handelsroutes met belangrijke knooppunten zoals Tabriz in Iran, maar ook Urgandj, Samarkand en Nishapur in Centraal-Azië. Deze steden waren niet alleen transit- maar ook productiecentra. Tot nu toe is het echter niet mogelijk gebleken om een significant aantal textilia met zekerheid aan die centra toe te wijzen. Men slaagt er zelfs niet in om bepaalde islamitische stoffen te onderscheiden van Chinese exportimitaties. In deze internationale context, waarin motieven en decoratiepatronen werden uitgewisseld, ligt het voor de hand dat ook nieuwe technologieën werden verspreid. Voor bedreven kunstwevers moet het een koud kunstje zijn geweest om de hun in de hand gespeelde weefsels te analyseren. Om ze na te weven moesten de weefstoestellen echter hiertoe uitgerust zijn, wat zelden het geval geweest zal zijn. We wijzen ook op mogelijke, al dan niet vrijwillige, emigratie van wevers. Alhoewel we hiervoor geen bronnen hebben gevonden, lijkt het aannemelijk dat wevers zijn gevlucht voor het Mongoolse geweld en zich hebben gevestigd aan het hof der Mamluken in Egypte, dat, zoals gezegd, van direct contact met de Mongolen gespaard bleef en dat grote vermaardheid genoot op het gebied van de weefkunst. In de zijde van Brussel zijn *lancé*-taf, wisseldoek en inslagrijs met ingeweven gouddraad gecombineerd. De wijze waarop de twee gefigurerde structuren, namelijk de monochrome *lancé*-taf en het driekleurige wisseldoek, op elkaar zijn afgestemd, getuigt van een grote technologische vaardigheid. De analyse van D. De Jonghe heeft aangetoond dat in dit weefsel de zogenaamde hardesprongmethode werd toegepast²¹³. Volgens de huidige kennis van weefselvondsten is deze methode uitgevonden door Chinese kunstwevers²¹⁴. Reeds aan het einde der Tangperiode (7de–10de eeuw) weefden zij bepaalde damasten en samieten die de toepassing van het hardesprongprincipe vereisten²¹⁵. Hiervoor waren hun getouwen met op- en neerhaalschachten uitgerust. Heeft deze inrichting ingang gevonden in de weefateliers van het Egypte/Syrië der Mamluken? Alle elementen laten in ieder geval toe te veronderstellen dat het textiel in een gespecialiseerd atelier werd vervaardigd. Het resultaat is een uitzonderlijk fijn en soepel zijden weefsel dat, mede door het aanwenden van gouddraad, grote indruk moet hebben gemaakt op de gemeenschap waarvoor het bestemd was²¹⁶. [M.V.R.]

TECHNOLOGISCHE ANALYSE²¹⁷

– WEEFSEL VAN DE GROND (LANCÉ-TAF)

Ketting: één kettingstelsel, naturel pelzijde:

43 per centimeter; stap: 3 kettingdraden

Inslag: basisinslag: naturel pelzijde:

26 centimeter

lancé-inslag: naturel pelzijde: 26 per centimeter

verhouding 1/1

stap: meestal 2, soms 1 inslageenheid

(1 scheut van beide inslagstelsels)

volgorde van de scheuten: 1, 2; 1, 2; ...

Structuur: het basisweefsel is gebonden in effenbinding

Het *lancé*-inslagstelsel is gebonden in effenbinding door 1/3 van de kettingdraden (aan de bovenkant draden 3 en 6, aan de onderkant draden 1 en 4)

Rapport: met verticale symmetrieas (H. groter dan 10 cm; B. 18,5 cm)

– ONGEFIGUREERDE STROKEN

Ketting: cfr. weefsel van de grond

Inslag:

- blauwe tramzijde

- naturel tramzijde en gouddraad (zilverlameel, aan één zijde bedekt met goudblad²¹⁸ in S-winding rond een Z2S naturel zijden draad met grote twist)

- turkooizen tramzijde

Inslagdichtheid: 100 à 175 scheuten per centimeter (onregelmatige \emptyset inslag), gebonden in 3/3 inslagrips.

– GEFIGUREERDE STROKEN IN

WISSELDOEK

Ketting: Alhoewel de kettingdraden in alle gedeelten van dit weefsel dezelfde zijn, moet de ketting in de gefigureerde stroken wegens de structuur in drie gelijkwaardige kettingstelsels onderverdeeld worden. Ze hebben alle drie als grondstof en dichtheid: naturel pelzijde Z; \pm 14 per centimeter. De verhouding is 1/1/1 gelijk aan 1 kettingeenheid. Stap: 1 K.E.

Inslag: drie gelijkwaardige inslagstelsels:

- 1, in donkerblauwe tramzijde

- 2, in naturel tramzijde

- 3, in turkooisblauwe tramzijde

Verhouding: meestal 4/4/4, soms 4/2/4

(naturel) of 4/2/2 (turkoois)

Stap: 4 (2)

Volgorde: 1, 1, 1, 1

Dichtheid: groot verschil naargelang de verhouding van de inslagstelsels

Structuur:

- kettingstelsel 3 bindt in alle effecten het boveninslagstelsel in effenbinding met inslagripseffect

- kettingstelsel 2 vlot tussen boven- en onderweefsel

- kettingstelsel 1 bindt in alle effecten de twee onderinslagstelsels in de effenbinding met inslagripseffect

Rapport: met verticale symmetrieas (H. 2,8 cm; B. 9,25 cm)

– ZELFKANT (AAN EEN KANT GEDEELTELIJK BEWAARD)

Ketting: 2 kantkoorden van elk 24 draden naturel pelzijde Z, 60 dubbelaars (soms drie- of vierdubbel), naturel pelzijde Z

Binding: in alle stroken gaat de structuur van de strook door tot aan de twee kantkoorden, ook met patroonvorming bij de gefigureerde stroken; op de twee kantkoorden in het wisseldoekstroken: kettingrips per 4 of 2 scheuten.

[D.D.J.]

Het textiel werd behandeld en opgemaakt in het textielatelier van het KIK, o.l.v. V. Vereecken.

190 Een ripsweefsel is geribd, d.w.z. het vertoont lijnvormige verhogingen aan het oppervlak, ontstaan door de ripsbinding, in dit geval een inslagripsbinding, waarbij de inslagdichtheid verhoogd is.

191 *Lancé* slaat op een over de hele weefselbreedte toegevoegd inslagstelsel, dat dus loopt van zelfkant tot zelfkant. Taf is een zijden weefsel in effenbinding met een gering ripseffect.

192 We danken dr. H. Elkhadem voor deze suggestie.

193 VON FALKE 1913, II, fig. 360. De zijde bevond zich in het voormalige Kunstgewerbemuseum van Berlijn, maar is door oorlogsschade verloren gegaan (mededeling van dr. G. Helmecke). Volgens von Falke kwam ze uit Egypte, 14de eeuw. Ook in: KÜHNEL 1927, nr. 04.143b, p. 80.

194 Inv. 691, OTAVSKY & ABBAS 1995, cat. 126.

195 De zijde van Riggsberg werd in 1991 door G. Vial en in 1994 door D. De Jonghe geanalyseerd. We danken H.C. Ackermann, directeur, en dr. K. Otavsky voor hun bereidwilligheid.

196 Inv. 04.278a, voormalige Kunstgewerbemuseum, Berlijn, in: KÜHNEL 1927, p. 79, fig. 46; MACKIE 1984, fig. 10; WARDWELL 1987, fig. 24; VON WILCKENS 1992, cat. 91. Er zou nog een fragment, echter in slechte staat, van dit textiel in het Schnütgen-Museum in Keulen zijn. We hebben het niet kunnen opsporen.

197 Inv. CMA 86.240, in: WARDWELL 1987, fig. 23 (met vergulde zilverstrip rond zijden kerndraad).

198 Slechts enkele inscripties bevatten de naam van een sultan: inv. 15608 (complex weefsel), Museum of Islamic Art, Caïro: sultan *al-Malik al-Mansūr Qalā'ūn* (1279–1290), in: MACKIE 1984, fig. 1; inv. 15626 (legwerk), Museum of Islamic Art, Caïro: *Abū'l Fath Khalīl* (1290–1293), in: MACKIE 1984, fig. 8. Inscripties met de titels *'al-malik al-nāsir'*, toegeschreven aan sultan *Nāsir al-Dīn Muhammad ibn Qalā'ūn* (1293–1341): inv. 5872 (ook een wisseldoek), Museum of Islamic Art, Caïro, in: WIET 1930, p. 86; ook in: ATIL 1981, cat. 113; ander fragment: inv. T.122–1921, V&A, in: KENDRICK 1924, cat. 959; inv. 12753/1 (wisseldoek), Museum of Islamic Art, Caïro, in: MACKIE 1984, fig. 9. Een strepenstof is bij wetenschappelijk uitgevoerde opgravingen ontdekt: inv. 23899, in: *Exhibition 1969*, cat. 262 en MACKIE 1984, pl. 7; zie ook: N.B. Millet, Gebel Adda Preliminary Report 1965–1966, *Journal of the American Research Center in Egypt VI*, 1967, p. 60. Dit textiel draagt een gestempelde inscriptie met *al-Asyūti*, naar men aanneemt de officiële werkplaats waar ze gemaakt is.

199 ATIL 1981, cat. 3.

200 Ettinghausen 1971, Hilāl, in: *E.I.*².

201 Nrs. 395, 471, 506, 507, 598 en 659, in: P. Balog, *The coinage of the Mamluk sultans of Egypt and Syria*, New York, 1964.

202 MAYER 1933, p. 25, 54, 122, pl. XL.II, 3 en 15, XLVII, 2; RICE 1952, p. 564–566, waar de auteur suggereert dat de maansikkel het ambt van hoofd der kanselarij (*shād al-dawāwīn*) symboliseert; ook: MEINECKE 1972, p. 229 en 235.

203 Inv. 980.78.44a–b, Royal Ontario Museum, Toronto, in: ATIL 1981, cat. 115.

204 SCHMIDT 1934, fig. 10 en 11.

205 SPUHLER 1978, cat. 91.

206 Het motief staat op de 'pelgrimsfles' van amir Toqtimur, de *sāqī* van sultan al-Nasir al-Din Muhammad, wiens blazoen, de heraldische arend, ook prijkt op de fles, ca. 1342, inv. A1557, National Museum, Damascus, in: ATIL 1981, cat. 96.

207 P.M. Holt (vert.), *The memoirs of a Syrian Prince. Abū'l-Fidā', sultān of Hamāh (672–732/1273–1331)*, Wiesbaden, 1983, p. 84.

208 Sinds Hülagü (1256) was Tabriz de hoofdstad der Ilkhanen, sinds Uldjaytū (1307) was het Sultāniyya, dat echter niet als weefcentrum bekendstaat.

209 SERJEANT 1972, p. 31, 68–69, 92 en 120.

210 ACKERMAN 1939, III, p. 2049–2050 en 6, pl. 1003.

211 ROGERS 1969, p. 385–403.

212 Getuigenis van Bar Hebraeus, geciteerd in: SERJEANT 1972, p. 68.

213 Met het gebruik van op- en neerhaalschachten in een trekgetouw, waarmee de kettingdraden konden worden bewogen voor de vorming van een sprong overeenkomstig de in het bindingsrapport gestelde eisen.

214 DE JONGHE-TAVERNIER 1982.

215 DE JONGHE-VAN RAEMDONCK 1994, p. 104.

216 Andere fragmenten van wisseldoek uit deze periode in de KMKG: met drie ketting- en drie inslagstelsels (zoals IS.Tx1739); inv. IS.Tx.48, in: ERRERA 1916, cat. 363. Wisseldoeken met twee ketting- en twee inslagstelsels: inv. IS.Tx.562, in: ERRERA 1927, 21a; inv. IS.Tx.509, in: ERRERA 1927, cat. 62a; inv. IS.Tx.45, in: ERRERA 1916, cat. 438.

217 Diepgaandere technologische gegevens en inrichting van de trekstoel, in: DE JONGHE & VAN RAEMDONCK 1994, p. 75–95; DE JONGHE 1997, in: ACKERMANN 1997, p. 195–208.

218 De gouddraad werd onderzocht door J. Vynckier en L. Maes van het KIK in Brussel (ongepubliceerd verslag).

V.10 Hemd (*qamīs*)

Egypte, koolstof 14-datering: 1150–1230 n.Chr.
(95,4% probabiliteit)²¹⁹

Linnen, zijden borduurwerk

H. 93 cm; B. 63 cm (oksel), 76 cm (onderkant)

Schenking Errera (1900–1905), door haar aangekocht
bij S. Baron, Parijs

Inv. IS.Tx.2475

ERRERA 1916, cat. 338; LAFONTAINE-DOSOONE &
DE JONGHE 1988, p. 12, fig. 27-28; VERHECKEN-
LAMMENS & VAN RAEMDONCK 1997, cat. 104;
VAN RAEMDONCK 2008, p. 507–522.

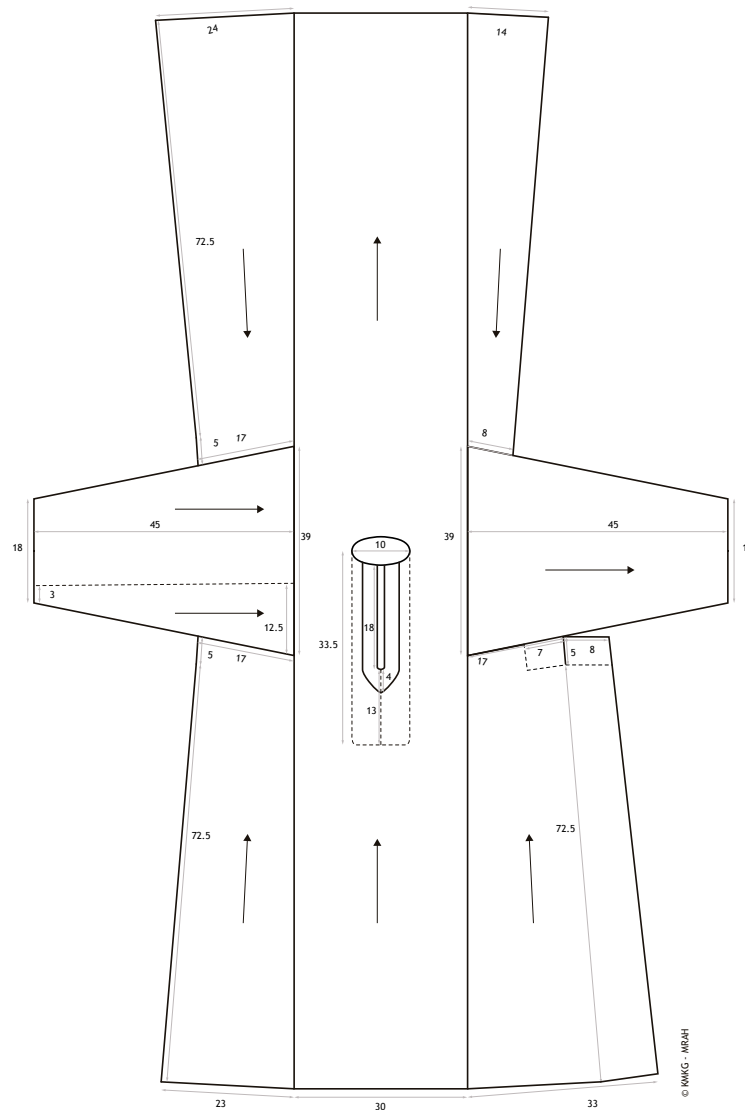
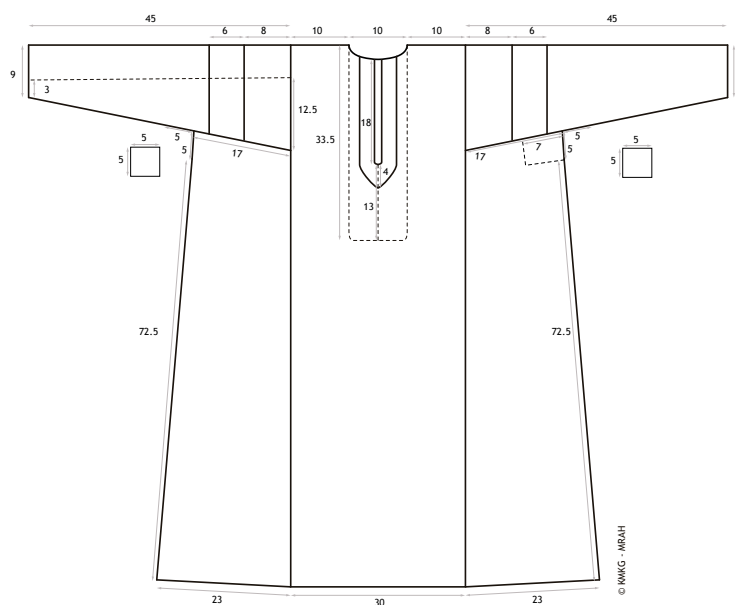
Het Jubelparkmuseum is de trotse bezitter van twee nagenoeg volledig bewaarde kledingstukken uit middeleeuws Egypte: een linnen hemd met zijden borduurwerk en een zijden broek (V.11). De recente radiokoolstofdatering bevestigde de vroege datum van deze unieke stukken. Het linnen van het hemd is met grote waarschijnlijkheid te dateren tussen 1150 en 1230 n.Chr., dus in de Ayyubidische periode (1171–1250), mogelijk zelfs iets vroeger. Op enkele kleine lacunes na, is het volledig. Op de rugzijde zijn donkere vlekken aanwezig (sporen van lichaamsvochten?). Slijtage aan de halsuitsnijding en mouwen, vooral in het zwartbruine borduurwerk, laat uitschijnen dat het ooit gedragen werd. Het hemd werd een eerste maal behandeld in 1967 en een tweede maal in 2007, toen het voor de opstelling in de nieuwe tentoonstellingszaal werd gemonteerd door Joke Vandermeersch en Anne Kwaspen. Joke Vandermeersch vervaardigde eveneens een educatieve replica van het kledingstuk²²⁰.

Het hemd is onderaan wijd, heeft mouwen die naar de pols toe versmallen en een ronde halsopening met verticale split aan de voorkant. De stof is geweven van fijne, ongekleurde linnen draden (gesponnen in S-richting in de ketting, in Z-richting in de inslag) in een regelmatige linnenbinding, met een dichtheid van ca. 16 x 16 draden per centimeter. De zelfkant bestaat uit acht gedubbelde draden. Doordat slechts één zelfkant op twee stukken is bewaard, is de oorspronkelijke weefselbreedte niet bekend, maar weten we dat de ketting verticaal loopt in het afgewerkte kledingstuk.

Het hemd is genaaid uit tien grote panden: een doorlopend pand dat over de schouders geplooid is voor het middenpaneel van voor- en achterzijde (30 centimeter breed); vier inzetsels op de zijkanten, die versmallen naar de oksels toe; een pand voor de linker- en twee panden voor de rechtermouw, beide



IS.Tx.2475



Patroontekening: Isabelle Hodiaumont o.b.v. tekeningen van C. Verhecken-Lammens & A. Van Puyvelde.

versmallend naar de pols toe; en twee okselstukken. Daarnaast werden nog twee kleinere stukken ingezet in het grootste zijpaneel aan de linkerkant, blijkbaar tegelijkertijd met de rest van het naaiwerk, aangezien stof en naaidraad identiek zijn. De uitgeknipte halsopening is afgewerkt met een linnen lint (3 x 33 centimeter); de verticale split (17 centimeter lang) vooraan sluit met vier knopen en lussen (en een extra knoop aan de binnenkant), en achter de split is een geborduurd linnen paneel (31 x 10 centimeter) zichtbaar. Knopen en lussen zijn gemaakt uit een donkerblauwe geweven stof, waarschijnlijk linnen²²¹. Al de naden zijn platte naden. De zomen onderaan en aan de mouwen zijn normale zomen. De naaidraden zijn van drie types: S₂Z, Z₂S en Z₃S. Het hemd is een zorgvuldig ontworpen kledingstuk, dat samengesteld is uit panden die blijkbaar uit eenzelfde, op dat moment nieuwe, linnen stof zijn geknipt. De inzetsels aan de zijanten maken de robe wijd en gemakkelijk om te dragen; de okselstukken bieden bewegingsvrijheid aan de armen.

Het borduurwerk is in rode, blauwe en donkerbruine zijden draden (Z₂S)²²² in de rijgsteek en stopsteek uitgevoerd. Het loopt onder de naden door, waaruit blijkt dat het op het linnen was aangebracht voordat het kledingstuk werd samengesteld. Toch is het ontwerp zorgvuldig aangepast aan het patroon en accentueert het de schouders, mouwen en halsopening met split op een uitgebalanceerde manier. Een fijne rode fries van in elkaar geschoven driehoeken met haken en ruiten loopt over de mouwen. Op de schouders is hij doorsneden door een drievoudige verticale band van hoekige, in elkaar vervlochten meanders waarvan alleen de schuine rode en blauwe strepen bewaard zijn, terwijl de zwartbruine delen bijna helemaal door corrosie zijn weggevreten. Op het lint rond de halsopening alterneren rode X-tekens met blauwe diamantmotiefjes. Een zwartbruin geborduurd geometrisch netwerk, nu nog nauwelijks zichtbaar, staat links en rechts van de verticale split. Deze eindigt onderaan in een rode achtpuntige ster, gevat in een achthoek, en met in het midden een hoekig S-teken en een ruit die in zwartbruin is versierd. Twee gestileerde blauwe vogels met diamantvormige ogen, poten in de vorm van een omgekeerde letter V, en op het lichaam een wit motief dat een inscriptie suggereert, flankeren de ster. Door de verticale split heen kunnen we een conventionele boom onderscheiden met rode takken die naar links en rechts uitsteken. Twee zwartbruine verlengde ruiten flankeren nog



IS.Tx.2475 (details)



de frontale split; ze bestaan uit driehoeken en lijnen en eindigen in een *fleur de lis*; enkel de linker ruit is min of meer zichtbaar. Ten slotte zijn de mouwen aan de polsen afgeboord met zwartbruin geometrisch borduurwerk, met rood omlijnd.

In de collectie zijn een aantal fragmenten van gelijksoortige kledingstukken in linnen met zijden borduurwerk bewaard: twee mouwen²²³, een deel van een halsopening met mouw²²⁴, de onderkant van een robe of hemd²²⁵, twee fragmenten van een robe of hemd²²⁶, een deel van de halsopening van een hemd²²⁷, een deel van de verticale split van een halsopening van een robe of hemd²²⁸.

We vonden zes verwante kledingstukken die goed gedateerd zijn. Vier komen uit wetenschappelijk gevoerde opgravingen²²⁹ en twee zijn met koolstof 14 gedateerd²³⁰. Daarbij komen minstens drie exemplaren, die gedateerd zijn op grond van stilistische kenmerken²³¹. De data lopen van de vroege 9de tot ver in de 14de, mogelijk zelfs tot in de 15de eeuw. Alle hebben ze een vergelijkbare constructie en zijn volgens een patroon geknipt uit een linnen weef- lengte en genaaid. Qua structuur en afwerking

verschillen deze robes of hemden grondig van de laatantieke tunica's. De weefbreedte is gering in vergelijking met deze van de in vorm geweven linnen tunica's uit één stuk²³². Deze laatste werden in kruisvorm geweven, van mouw tot mouw, en de halsopening werd uitgespaard. De zo verkregen stof werd dubbelgevouwen en de ketting kwam horizontaal te liggen in het afgewerkte kledingstuk. Er kwam nog slechts weinig naaiwerk aan te pas. De zijnaden werden gesloten en de tunica was helemaal af. Daarnaast waren er ook linnen tunica's in vorm geweven uit drie stukken, met een smallere weefbreedte. Hiervan werden de mouwen en het borststuk in vorm uit één stuk geweven en daarop volgend het onderste gedeelte van de tunica, zowel het deel dat vooraan komt als dit voor achteraan²³³. Ook deze tunica's behoeven weinig naaiwerk: alleen de zijnaden worden gesloten en ter hoogte van de taille wordt het bovenstuk aan het onderstuk genaaid en een tailleplooi gevormd. Om de hemden te maken worden daarentegen de verschillende patroondelen aan elkaar genaaid. Parallel hiermee zien we dat de versiering in handen komt van borduurders. Het werk is duidelijk verschoven van de wever naar de kleermaker. Wanneer de verandering in

constructie optreedt, is niet precies bekend, maar zeker voor het begin van de islamitische periode²³⁴. Overigens lijkt de nieuwe snit op deze van de hemden uit middeleeuws Europa²³⁵.

Behalve de twee oudste (uit Fustat: een uit de 9de, en een uit de 11de–12de eeuw n.Chr.), zijn alle bewaarde en gedateerde stukken versierd met zijde en/of wollen borduurwerk. Het Brusselse hemd is het oudste van de geborduurde groep. De relatief vroege datum is in overeenstemming met andere kenmerken van het hemd: de traditionele S-spinrichting van de kettingdraden, de naar de pols toe versmalende mouwen en de geborduurde verticale banden op de schouders die *clavi* oproepen, zijn elementen die het hemd meer dan de andere met laatantieke tradities verbindt. Op een proeflap met borduurwerk in het Ashmolean Museum in Oxford, met koolstof 14 gedateerd in 1155 ± 50 n.Chr.²³⁶, zijn verwante geometrische motieven geborduurd en eveneens in de stopsteek. Dit proeflapje kan als model voor het hemd gediend hebben! Driehoeken, hoekige meanders, ruiten, S-lettertekens, diamanten, acht- en zespuntige sterren en hanen komen voor op andere kunststukken uit de periode der

Ayyubiden (en Mamluken)²³⁷. Hetzelfde geldt voor het symmetrische epigrafische motief van de vogels op het hemd, dat ook op een groot fragment van een kinderkleed in Berlijn staat en waarschijnlijk een verbastering van het woord *al-‘āfiya* (‘gezondheid’, ‘geluk’) is²³⁸. Dit hemd illustreert dat er geen duidelijke breuk is tussen Ayyubidische en Mamlukenrobes, noch in de constructie noch in het decor²³⁹.

Vroeger dachten we dat het een kindertuniekje was²⁴⁰. Door het te vergelijken met de andere bewaarde exemplaren, hebben we onze mening herzien. Het is 93,5 centimeter hoog, terwijl de andere een hoogte hebben die ligt tussen 28 centimeter, duidelijk een babyhemdje²⁴¹, en 132 centimeter, een kleed of tuniek van een volwassen man²⁴². Het is dus mogelijk dat het hemd van het Jubelparkmuseum gedragen werd door een volwassen vrouw. Dergelijke hemden, *qumsān*²⁴³, vormden slechts een van de vele kledinglaagjes die bemiddelde volwassenen in middeleeuws Egypte droegen, terwijl ze voor kinderen vaak het enige kledingstuk uitmaakten²⁴⁴. [M.V.R. & C.V.-L.]

219 De koolstof 14-datering is in 2005 uitgevoerd door het KIK, o.l.v. ing. M. Van Strydonck (KIA-27716 (TX2475): 864±21BP).

220 Ongepubliceerd verslag van Joke Vandermeersch.

221 De lus bestaat uit een strook in linnenbinding, ongeveer 0,5 centimeter breed, met twee zelfkanten; ze zijn lichtjes getwist om het afgeknipte uiteinde te verdoezelen. We danken F. Sorber, Mode Museum, Antwerpen, voor deze informatie.

222 We danken A. Verhecken, ingenieur in de scheikunde, voor de analyse van de zwartbruine borduurdraad. De vraag stelde zich of hier zijden of wollen vezels werden gebruikt nadat een analyse van een borduurdraad in een Mamlukse robe in het Musée du Louvre in Parijs had uitgewezen dat daar kasjmier was aangewend in plaats van zijde, waar voor dit type borduurwerken doorgaans van uitgegaan wordt. Zie: CORTOPASSI 2003, p. 82, fig. 8.

223 Inv. 123 in: ERRERA 1916, cat. 344; inv. 124 in: ERRERA 1916, cat. 343.

224 Inv. 121 (1/2 en 2/2) in: ERRERA cat. 344; inv. 124 in: ERRERA 1916, cat. 343.

Inv. 121 (1/2 en 2/2) in: ERRERA 1916, cat. 361.

225 Inv. 126 in: ERRERA 1916, cat. 464.

226 Inv. 127 in: ERRERA 1916, cat. 340.

227 Inv. 135 in: ERRERA 1916, cat. 423.

228 Inv. 1056 in: ERRERA 1916, cat. 339.

229 -Uit Fustat: inv. 530/1, linnen kinderkleed uit de Abbasidische periode (door de stratigrafie gedateerd in het begin van de 9de eeuw) en inv. 6445/1, linnen kinderkleed gevonden in de Fatimidische laag na 1070 (gedateerd tegen het einde van de 11de of het begin van de 12de eeuw), in: CORNU 1991, p. 89–102. We danken R. Cortopassi, die ons een kopie toezond van het artikel van G. Cornu.

-Uit Quseir al-Qadim aan de Rode Zee: inv. E18d-7, een linnen kinder-*galabiya*, gedateerd tijdens de tweede bezettingsperiode gedurende de late Ayyubidische/vroege Mamlukenperiode (12de–14de eeuw) en inv. RN 575, een katoenen kinder-*galabiya*, een grof gemaakt kledingstuk in vergelijking tot andere voorbeelden maar met dezelfde structuur als de linnen hemden die hier besproken worden, in: VOGELSANG-EASTWOOD 1987, p. 133–142.

-Uit Qasr Ibrim: de tuniek van bisschop Timotheos, wiens ongeschonden graf aangetroffen was in de kathedraal, gedateerd door twee brieven van zijn aanstelling in 1372, in: CROWFOOT 1977, p. 43.

230 -Inv. 1984.353, Ashmolean Museum, Oxford, kindertunica, koolstof 14-datering: 1390 ± 35, in: ELLIS 2001, cat. 17.

-Inv. 986, Katoen Natie, Antwerpen, linnen tunica, koolstof 14-datering: 1220–1285 (95% probabiliteit), in: DE MOOR, VERHECKEN-LAMMENS & VERHECKEN 2008, p. 222–223.

231 -Inv. E23518, Musée du Louvre, Parijs, linnen robe, in:

CORTOPASSI 2003, p. 79.

-Inv. 15080, Industrie- und Kunstgewerbemuseum, St.Gallen, in: GÄCHTER-WEBER 1981, cat. 81.

-Inv. 12.732, Musée d'art et d'histoire, Genève, in: MARTINIANI-REBER 1985, cat. 14. In dezelfde collectie is er een andere linnen tunica (inv. 12.739, cat. 13): een kindertunica, genaaid uit een ouder stuk, waarschijnlijk van een volwassene.

232 De weefselbreedte van de stof die gebruikt is voor de 14de-eeuwse tuniek van de bisschop in Qasr Ibrim is bewaard: ze is tussen 64 en 68 centimeter. Ter vergelijking: de in één stuk geweven tunica die in vorm is geweven in de KMKG: inv. ACO.TX.2485, in: ERRERA 1916, cat. 27. Hier is de weefselbreedte 259 centimeter, twee keer de hoogte van het afgewerkte kledingstuk. Het linnen is met de radiokoolstofmethode gedateerd in 130–390 n.Chr. (KIA-37918,1755 +/- 40BP).

233 Cfr. Inv. ACO.TX.2482, KMKG, Brussel.

234 In de necropolis van Halabiya (Zenobia) in Syrië, gedateerd van het midden van de 6de eeuw tot de vernietiging in 610, vond men de verschillende types naast elkaar: een kindertunica in vorm geweven in een enkel stuk (Hal. 119), een kindertunica in model geknipt, lichtjes wijder naar onderen toe (Hal. 12) en een tunica van een volwassene met zijstukken en platte zomen zoals het hemd uit de Brusselse collectie (Hal. 122), in: PFISTER 1951, resp. p. 7, 9 en 10–11, pl. I, III en fig. 10.

235 D. K. Burnham, *Cut My Cote*, Royal Ontario Museum, Toronto, 1973, p. 11.

236 ELLIS 2001, cat.12.

237 Bijvoorbeeld: hoekige, in elkaar geschoven motieven op een wierookbrander, inv. 15107, Museum of Islamic Art, Caïro, in: ATIL 1981, cat. 12.

238 Inv. 1035, in: KÜHNEL 1927, p. 59, Tafel 35.

239 Zie: MAYER 1952, p. 21: ‘*The real turning point in the dress habits of medieval Egypt and Syria occurred [...] with the advent of the Ayyubids.*’

240 LAFONTAINE-DOSOGNE 1988, p. 12; VAN RAEMDONCK & VERHECKEN-LAMMENS 1997, p. 220.

241 Galabiya A (E18d-7) uit Quseir al-Qadim, in: VOGELSANG-EASTWOOD 1987, p. 134, fig. 1, pl. I.

242 14de-eeuwse tunica uit Qasr Ibrim, in: CROWFOOT 1977, p. 43. De auteur noteert dat de bisschop klein van gestalte was (172 centimeter/ ca. 5’7”), maar in de 19de eeuw schrijft E. LANE dat ‘*in general, the Moos’lim Egyptians attain the height of about five feet eight nine inches*’, ongeveer zoals de bisschop van Qasr Ibrim. (E. W. Lane, *An account of the manners and customs of the modern Egyptians written in Egypt during the years 1833-34, and ’35*, Londen, 1836, vol. I, p. 31). De ‘mummie van Euphemia’ in het Jubelparkmuseum (koolstof 14-datering: 440–610 n.Chr.) heeft een lengte van ca. 145 centimeter en is tenger, dus zou dit hemd kunnen gedragen hebben. Het reikte vermoedelijk niet tot de grond.

243 *Qamis* komt van het Laatlatijnse *camis(i)a*, in: *A glossary of Later Latin to 600 A.D. compiled by Alexander Souter*, Oxford at the Clarendon Press, 1949. *Qamis* (mv. *qumsān*) wordt vaak vertaald als ‘robe’, terwijl het linnen onderhemd dat op de huid gedragen werd *ghilāla* heette, in: GOITEIN 1983, IV, p. 166. We denken dat een *ghilāla* finer was dan dit hemd en dat een robe, *thawb*, waarschijnlijk minder ingenomen was en wijdere mouwen had. Al-Washshā’ (860–936 A.D.) maakte al onderscheid tussen twee soorten hemden: ‘...fijn hemd (*ghilāla*) en grover hemd (*qamis*) uit een excellent soort linnen...’: in: *Kitāb al-Muwashshā*, ed. R.E. Brünnow, Leiden, 1886, p. 124 f., geciteerd in: SERJEANT 1972, p. 214. Woorden als *tunica* en *galābiya* hebben specifieke betekenissen: *tunica* verwijst naar het kledingstuk uit de laatantieke periode, *galābiya* naar een omslagdoek of een ruwe mantel met kap, gedragen door de armen in Noord-Afrika, in: DOZY 1843 en 1967.

244 Op een enkele Mamlukenminiatuur vonden we een kind afgebeeld met een hemd dat tot net onder de knieën reikt en lange mouwen heeft. Erboven draagt de jongen een kort vestje in een gefigureerde stof dat is afgebiesd en een ronde halsuitsnijding en korte mouwen heeft. De scène stelt Abu Zayd voor, die zijn zoontje begroet in het nachtelijke Kufa. Ze komt uit: al-Harīri, *Maqāmāt*, kopie uit Caïro (?), 1334, in: D. Duda, *Islamische Handschriften II, 1*, A.F. 9, fol. 18b, fig. 55.

V.11 Broek (*sirwāl*)

Egypte of Syrië, koolstof 14-datering: 1300–1410²⁴⁴

Zijde

H. 86 cm; omtrek aan de taille 154 cm,
aan de enkels 22 cm

Schenking Errera (1900–1905), door haar aangekocht
bij S. Baron, Parijs

Inv. IS.Tx.106

ERRERA 1916, cat. 425; MAYER 1952, pl. XIII 2;
VAN RAEMDONCK 2008, p. 517–522.

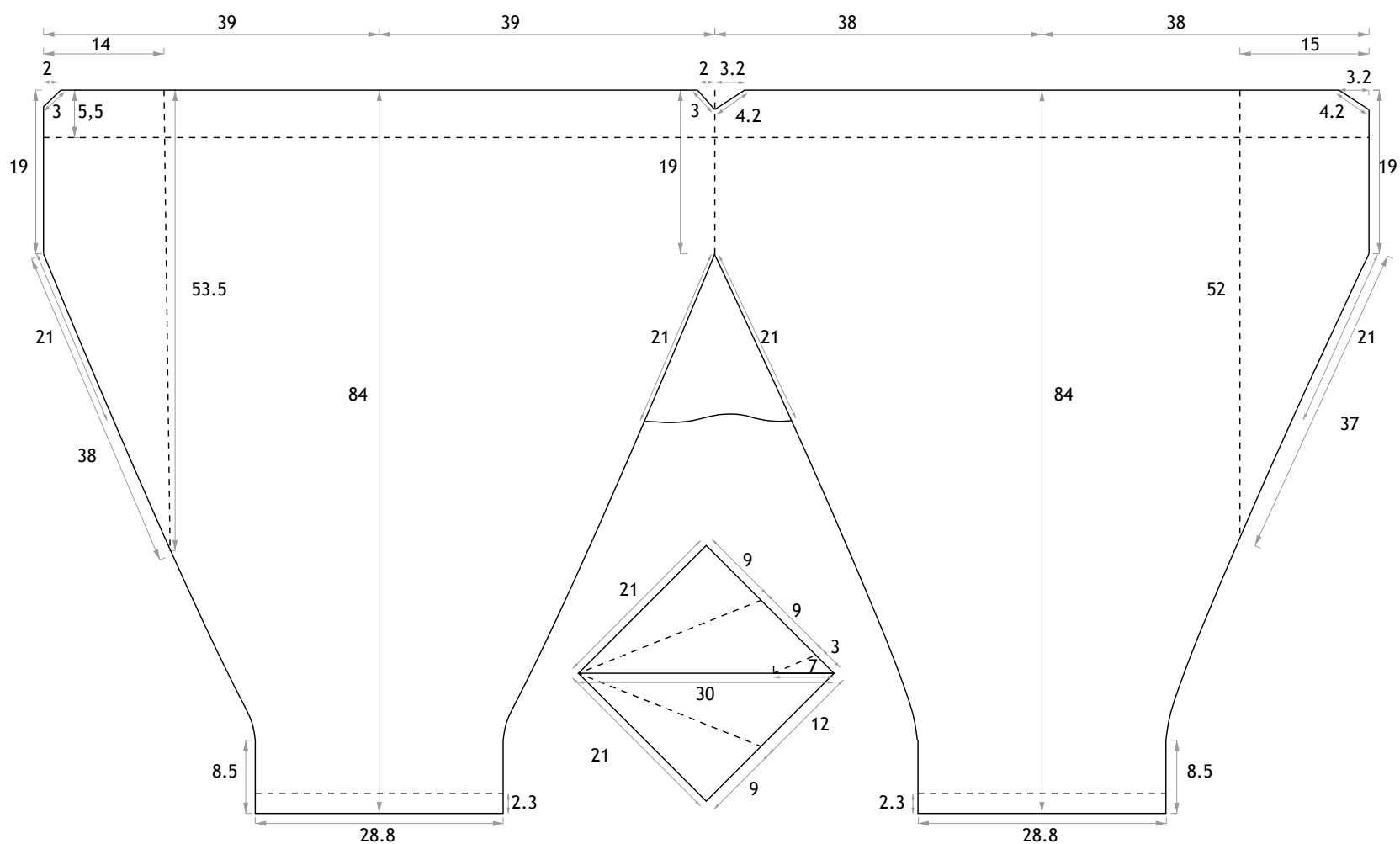
De koolstof 14-datering bevestigt de verwachte datering van de zijden gestreepte broek, namelijk in volle Mamlukenperiode²⁴⁵.

Afgezien van een lichte slijtage aan de zomen en vlekken op de voor- en achterkant, is ze in uitstekende staat. In 1993 werd ze door het textielatelier van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium behandeld (o.l.v. V. Vereecken). Zoals het hemd (v.10) is de broek een zorgvuldig ontworpen kledingstuk dat volgens een patroon geknipt en genaaid is. De pijpen zijn gemaakt uit vier panden, twee grote (63,7 centimeter breed) aan de voorkant en een deel van de achterkant, twee kleinere (respectievelijk 14 en 15 centimeter breed) aan de rest van de achterkant. Voor het inzet-sel (een driehoek van 21 x 21 x 21 centimeter) werden vijf extra driehoekige stukken van

verschillende afmetingen schuin uitgeknipt. De stof heeft een ketting van lichtjes Z-gesponnen draden in rood, beige, bruin, turkoois, roze en donkerblauw, en een inslag van ongetwiste rode draden. De strepen hebben een verschillende breedte: de patrooneenheid is 11,7 tot 12,5 centimeter breed, de rode strepen zijn de breedste (4,5 tot 5 centimeter), waardoor de rode kleur domineert²⁴⁶. De dichtheid van het weefsel varieert van pand tot pand en we mogen niet uitsluiten dat het kledingstuk samengesteld is uit twee verschillende stoffen, identiek van kleur en patroon, maar het ene fijner van structuur dan het andere. De fijnere stof telt 54–56 kettingdraden per centimeter en



IS.Tx.106



Patroontekening: I. Hodiaumont o.b.v. tekeningen van C. Verhecken-Lammens & A. Van Puyvelde.

38-44 inslagdraden per centimeter. De grovere stof heeft een kettingdichtheid van 50-52 draden per centimeter en een inslagdichtheid van 20-34 scheuten per centimeter en de inslagdraden zijn ook nog eens dikker. De zelfkanten verschillen ook: 0,5 centimeter breed met een zelfkantkoord van een driedubbele draad in het fijnere weefsel, 1 centimeter breed met een zelfkantkoord met gedubbelde draad in het grovere weefsel. Er zijn drie zelfkanten bewaard, maar alle drie op verschillende panden. De originele weefselbreedte is dus niet gekend, maar het grootste stuk is nog ongeveer 66 centimeter breed, naden inbegrepen. Naden van twee stukken met zelfkant zijn eenvoudige open naden. De korte naden vooraan en achteraan in het midden en deze van het inzetstuk

zijn platte naden. Als naaidraad is een Z2S bruine zijden draad gebruikt.

Aan de taille zit aan de voor- en achterkant een driehoekige opening, met de hoeken omgeplooid en naar onderen vastgenaaid en netjes afgewerkt. Op ongeveer 5,5 tot 6 centimeter van de rand, zijn nog steken van een zoom in bruine zijde aanwezig. Gelijksortige steken zijn zichtbaar op 2,3 centimeter van de rand van de pijpen. Deze pijpen versmallen schuin naar beneden toe vanaf het inzetstuk tot 8,5 centimeter van de onderkant, vanwaar ze recht naar beneden gaan tot de rand aan de enkels. De broek is een staaltje van een intelligent en zorgzaam ontworpen kledingstuk, genaaid van zijde van hoge kwaliteit.

In de collectie bevinden zich nog fragmenten van kleren in gestreepte zijde, enkele uit eenvoudige gestreepte stoffen zoals de broek²⁴⁷, andere uit stoffen met extra versiering, verkregen door het weven met extra kettingdraden voor het patroon²⁴⁸.

De driehoekige openingen aan de taille voor en achter dienden waarschijnlijk voor een tailleband of ceintuur, waarmee de brede broek werd opgehouden. Op de zoom op ong. 6 centimeter van de bovenste rand werd mogelijk aan de binnenkant een lint of strook stof genaaid, om een koker te vormen waar de tailleband doorheen gestoken kon worden. In Qasr Ibrim (Egypte) werden, samen met een linnen broek, enkele fragmenten van een tailleband of -koord

aangetroffen, hier gemaakt in de sprangtechniek, wat resulteerde in een rekbare koord, een beetje zoals de moderne gevlochten pyjama-koord²⁴⁹. In de Arabische literatuur spreekt men van een *tikka*, die vooraan werd geknoopt en rijkelijk was versierd, alhoewel onder de *qamīs* gedragen²⁵⁰. De zoom aan de enkels laten vermoeden dat de *sirwāl* daar ook met een koord werd opgehouden.

De broek of *sirwāl* is geen Arabisch kledingstuk, maar komt uit de Iraanse wereld. De naam is afgeleid van het woord *zārawāro* in het Oudperzisch (*shalwār* in het Nieuwperzisch)²⁵¹. Zoals het hemd, is de broek volgens een patroon genaaid. Dit verschilt dus van de traditionele Arabische kleren, die wijd zijn en los rond het lichaam gedrapeerd worden. Dit past ook niet in de kledingtraditie van de hellenistische wereld, waarin wijde tunica's en mantels thuishoren. In de laatantieke necropolis van Antinoë (Egypte) werd oosterse ruitkledij ontdekt, waaronder broeken, volgens een patroon geknipt en genaaid. Men neemt aan dat de mode van aansluitende kledingstukken vanuit de Iraanse wereld naar Egypte is overgewaaid²⁵². De Perzische trend ging deel uitmaken van de Umayyadische pracht en praal. Op een stenen beeld uit het woestijnslot van Khirbat al-Mafdjar (2de kwart 8ste eeuw) draagt de kalief onder zijn mantel een *sirwāl* die aan de enkels is opgestroopt²⁵³. Onder de Abbasiden woog de invloed van de Perzische cultuur nog meer door en werden Perzische kleren zoals de broek populair. Onder de Turkse dynastieën, zoals van de Ayyubiden en Mamluken, gaan Iraanse en Centraal-Aziatische stijlen domineren, wat samenging met een grotere differentiatie tussen sociale strata²⁵⁴.

L.A. Mayer schreef dat de Mamlukemirs broeken, *libās*, droegen²⁵⁵. Letterlijk betekent de term 'kleding', maar hij werd voor broeken gebruikelijk gedurende de Circassische periode²⁵⁶. Over de vrouwen schreef Mayer het volgende: 'for some time at least long drawers (*sarāwīl*) were also [together with a kind of knickers as undergarment] worn'²⁵⁷. De eerste Mamluksultana, Shadjar al-Durr, werd ter dood gebracht door de harem dames en in de gracht gegooid met niets anders om het lijf dan een hemd en een broek²⁵⁸. Mayer was niet zeker dat broeken algemeen gedragen werden, want in boedellijsten van huwelijkscontracten uit de Mamlukenperiode werden ze volgens hem niet vermeld, de taillekoord evenmin trouwens²⁵⁹. Aan de andere kant citeert hij Ibn

al-Hadjdj, die in Egypte leefde tijdens de vroege 14de eeuw. De man deed zijn beklag over lange broeken (*sarāwīl*) die ver onder de taille gedragen werden in plaats van in de taille, zoals door de wet was voorgeschreven²⁶⁰. Ten slotte citeerde Mayer nog al-Maqrizi in verband met de excessieve prijzen die voor kleren betaald werden, bijvoorbeeld voor zeer fijne broeken (*sarāwīl*) voor de vrouw van de emir Aqbugha Abd al-Wahid: 200.000 dirhams of ongeveer 10.000 dinars²⁶¹.

Mannen en vrouwen met *sarāwīl* zijn te zien op miniaturen uit de Mamlukenperiode. Behalve voor degenen die op het veld werkten, zijn de meeste figuren op de miniaturen gewikkeld in verschillende kledinglaagjes, meestal wijd, los en lang gedragen, waardoor het model van de broeken eronder moeilijk is af te leiden. Een vrouwenensemble met *sirwāl*, *qamīs* en *thawb* (een lang kleed of robe), sjaal en omslagdoeken, is te zien op een miniatuur in een *Kalila wa Dimna*-manuscript²⁶². De zijden Mamlukenbroek van het Jubelparkmuseum is een zeldzaam stuk. We vonden slechts een enkel ander exemplaar, in het Victoria & Albert Museum in Londen²⁶³. Anne Kwaspens kon het object ter plaatse analyseren en bovendien een bijpassend mouwloos tuniekje samenstellen uit verschillende andere fragmenten in de museumreserves van het V&A²⁶⁴.

In Egypte zijn de klimaatomstandigheden niet echt geschikt voor de zijdekweek, alhoewel er wel zijde gewonnen werd²⁶⁵. Vermoedelijk voorzag Syrië in de meeste zijde, zowel voor plaatselijke als voor Egyptische verwerking. Zijden broeken waren een Perzische specialiteit, terwijl in Egypte wit linnen werd verkozten²⁶⁶. De broek van het Jubelparkmuseum werd in Egypte gevonden, maar het is lang niet zeker dat ze er ook gemaakt is. De sharia (islamitische wetsregels) verbiedt volledig zijden kleren, tenminste aan mannen²⁶⁷. De honger naar luxe en prestige van de elite was echter zo dwingend dat scrupules over het dragen van zijde of andere weelderige artikelen die door de religieuze wet verboden waren, regelmatig terzijde werden geschoven. In 659 zou zelfs een geestelijke in een zijden kleed in publiek verschenen zijn²⁶⁸. [M.V.R. en C. V.-L.]

- 244 De koolstof 14-datering werd in 2005 uitgevoerd door het KIK in Brussel, o.l.v. Ing. M. van Strydonck (KIA-27715(TX106): 592±22BP).
- 245 MAYER 1952, plate XIII, 2, overgenomen in: STILLMAN 2003, fig. 27.
- 246 De kleurstofanalyse van het rood geeft aan dat meekrap is gebruikt. Resultaten: 14 Ea (ellagic acid), 75 al (alizarine), 1 in (indigotin), 10 pu (purpurine). We danken ing. I. Vanden Berghe van het KIK in Brussel voor deze analyse.
- 247 Inv. IS.Tx.89, in: ERRERA 1916, cat. 430; inv. IS.Tx.96, in: ERRERA 1916, cat. 433; inv. IS.Tx.99, in: ERRERA 1916, cat. 431; inv. IS.Tx.101, in: ERRERA 1916, cat. 427; inv. IS.Tx.102, in: ERRERA 1916, cat. 435; inv. IS.Tx.103, in: ERRERA 1916, cat. 426; inv. IS.Tx.104, in: ERRERA 1916, cat. 428; inv. IS.Tx.107, in: ERRERA 1916, cat. 432; inv. IS.Tx.596, in: ERRERA 1916, cat. 424; inv. IS.Tx.2019, 2020, 2024 en 2035 (ongepubliceerd).
- 248 Inv. IS.Tx.44, in: ERRERA 1916, cat. 446; inv. IS.Tx.46, in: ERRERA 1916, cat. 441; inv. IS.Tx.90, in: ERRERA 1916, cat. 439; inv. IS.Tx.91, in: ERRERA 1916, cat. 440; inv. IS.Tx.94, in: ERRERA 1916, cat. 429; inv. IS.Tx.95, in: ERRERA 1916, cat. 434; inv. IS.Tx.98, in: ERRERA 1916, cat. 443; inv. IS.Tx.100, in: ERRERA 1916, cat. 445; inv. IS.Tx.105, in: ERRERA 1916, cat. 442; inv. IS.Tx.108, in: ERRERA 1916, cat. 437; inv. IS.Tx.109, in: ERRERA 1916, cat. 436; inv. IS.Tx. 1732, in: ERRERA 1916, cat. 444.
- 249 CROWFOOT 1977, p. 45.
- 250 MAYER 1952, p. 70.
- 251 Björkman 1998, *Sirwāl*, in: *E.I.²*.
- 252 FLUCK & VOGELSAANG-EASTWOOD 2004.
- 253 SOURDEL-THOMINE & SPUHLER, cat. 58.
- 254 STILLMAN 2003, p. 62–63.
- 255 MAYER 1952, p. 21.
- 256 MAYER 1952, p. 70. DOZY 1843, p. 395, waar de auteur zegt dat dit voor alle Arabieren 'kleding' betekent, maar in Egypte op onderkleden slaat. Lane (1836, vol. 1, p. 33) gebruikt het woord eveneens; hij heeft het over mannen die lange onderbroeken dragen (in het Arabisch *libās*), terwijl hij vrouwen vernoemt met wijde broeken (*shintiyān* genoemd).
- 257 MAYER 1952, p. 70. De auteur verwijst naar al-Maqrizi, *al-Sulūk li-ma'rifaat duwal al-mulūk*, ed. Mustafa Ziada, vol. 1, Cairo, 1934–1942, p. 540, l. 3 f.
- 258 'wa laysa 'alayha illa sarāwīl wa qamīs', in: *Sulūk* (uitg. M.M. Ziadeh, Cairo 1957, vol. 1/2, p. 404). We danken prof. Jo Van Steenberghe, UGent, voor het ter beschikking stellen van deze passage.
- 259 Ze zijn evenmin te vinden in trousseaulijsten in de Genizadocumenten, maar worden er uitzonderlijk vermeld in zakenbrieven en inventarissen, in: GOITEIN 1983, IV, p. 162.
- 260 MAYER 1952, p. 73–74.
- 261 MAYER 1952, p. 74.
- 262 Bidpay, *Kalila wa-Dimna*, Bodl. Poc. 400, fo. 68, in: MAYER 1952, pl. XVII.
- 263 Inv. 763–1898. De broek is ook in gestreepte zijde, heeft een vergelijkbaar model, maar is kleiner (H. 52 cm). Ongepubliceerd verslag van Anne Kwaspens.
- 264 Inv. 764–1898. Het mouwloze tuniekje (met inzetstukken) heeft een ronde halsuitsnijding, een opgenaaid borstzakje en is vooraan open (sluiting met linnen knopen en lussen zoals het hemd uit de collectie). Ongepubliceerd verslag van Anne Kwaspens.
- 265 Goitein schrijft dat zijde in het hele Middellandse Zeegebied werd gewonnen, zelfs in landen waar de klimaatomstandigheden daarvoor niet geschikt waren zoals Egypte, in: GOITEIN 1999, I. 101–102. De Genizadocumenten slaan op een tijdspanne tussen de Fatimidische en de late Mamlukenperiodes en er blijkt uit dat zijde in die tijd geweven en gekleurd werd in Fustat en in Alexandrië, alsook dat ruwe zijde opgezonden werd naar kleinere steden om er geweven en gekleurd te worden.
- 266 Björkman 1998, *Sirwāl*, in: *E.I.²*. De broek van de Nubische bisschop van Qasr Ibrim was uit wit linnen. Een oudere linnen broek in: DE MOOR, VERHECKEN-LAMMENS & VERHECKEN 2008, p. 176–177 (met koolstof 14 gedateerd: 570–665).
- 267 Schmidt 1971, Harīr, in: *E.I.²*.
- 268 MAYER 1952, p. 55.

Grafstenen

V.12 Grafsteen van Makki ibn al-Hasan ibn Musa

Egypte, 213 H./829 n.Chr.

Marmer

H. 42,8 cm; B. 48 cm

Schenking Cumont (1916)

Inv. IS 0.505

COMBE, SAUVAGET & WIET 1931, I, cat. 188;

KHAZAI 1985, cat. 140; BAUDEN 2004, p. 182–185

en 192; VAN RAEMDONCK 2010, cat. 5.

‘Bezoek toch de graven, want ze herinneren aan de dood’. Deze woorden werden aan de Profeet van de islam toegeschreven²⁶⁹, maar zijn in tegenstrijd met de meest strikte interpretatie, die ervan uitgaat dat een graf zo sober mogelijk moet zijn om de identificatie ervan onmogelijk te maken. Als het al gelokaliseerd is door verwanten en degenen die de overledene persoonlijk hebben gekend, zal het na een paar decennia verdwijnen in volledige anonimiteit. Met deze interpretatie wilde men de dodencultus voorkomen. Dit lukte slechts in bepaalde kringen. Zoals blijkt uit talrijke epitafen die over de hele islamitische wereld zijn bewaard – de oudste is in 652 gedateerd (uit Aswan, Egypte) – is ze niet tot de volkscultuur doorgedrongen. Stèles zijn ongetwijfeld het meest wijdverspreide middel in de islam om de identiteit van de overledene en vaak ook de datum van zijn overlijden aan te geven. Op stèles kon er bovendien nog eens in herinnering gebracht worden dat de overledene een gelovige was die al zijn hoop had gesteld op de verrijzenis, zoals die in de Koran in het vooruitzicht was gesteld.

Deze epitaaf, waarvan de tekst van veertien lijnen lichtjes is gegrift in een stèle van witte marmer van bescheiden afmetingen (42,8 x 48 centimeter), volgt deze traditie. De tekst van de inscriptie volgt bovendien een verder goed gekend model. Na herinnerd te hebben aan de goddelijke almacht en de bron van troost die Allah kan bieden voor de overledene en zijn verwanten, wordt de dood van de Profeet voorgesteld als de meest verschrikkelijke, als een dood die door geen andere wordt geëvenaard. Dit moet men interpreteren als een oproep om de dode met de overleden Profeet in verband te brengen. Deze formule was courant op de stèles die tussen 787–788 en 961 werden gegraveerd, maar raakte in onbruik met de opkomst van de Fatimidische propaganda en de invoering van het centrale Ismaïlische bestuur

in Egypte (vanaf 969). Daarna volgt de naam van de afgestorvene (hier ‘Makki, zoon van al-Hasan, kleinzoon van Mūsā’), ingeleid door het werkwoord *shahida* (‘getuigen’), dat op stèles uit deze periode voorkomt (en in strijd is met de formule *hādā qabr* (‘dit is het graf van...’) en waarop uiteengezet wordt waarin zijn geloofsbelijdenis bestaat. Deze eindigt met de bevestiging van de messiaanse hoedanigheid van de profeet Muhammad, aangevuld met het citaat van vers 33 van sura IX. Dit vers, waarvan de laatste getuigenis op een Egyptische stèle tot 999 teruggaat, zal vanaf de Fatimidische periode door andere vervangen worden. De tekst geeft ten slotte de datum van de terugroeping tot God. Het woord *sana* (‘jaar’) werd op het einde herhaald, een anomalie die wel meer voorkomt en die tot doel heeft de leegte aan het einde van de lijn te vullen.

De tekst is gegraveerd binnen een kader dat aan de zijkanten bestaat uit een strook S-tekens en bovenaan uit een fries van drielobbig bloemetjes. Observatie van de stèle heeft toegelaten om de hulplijnen terug te vinden die gediend hebben om het kader uit te tekenen waarin de inscriptie geplaatst zou worden, evenals richtlijnen voor de tekst, wat de werkwijze van de steensnijders illustreert. Ondanks de voorzorgen stelt men vast dat het kader overschreden wordt aan de linkerkant van de lijnen 3, 4, 6 en 8, waar de boord in S-vormen onderbroken is. Dit toont aan dat dit kader, of tenminste de linkerkant ervan, achteraf werd gerealiseerd.

Het meest verrassende element in deze epitaaf is zonder twijfel de vorm die gegeven werd aan het einde van het werkwoord *tuwuffiya* (‘sterven’, laatste woord van lijn 12). De steensnijder heeft zich inderdaad de vrijheid veroorloofd om, met de laatste twee letters van het woord, een structuur te vormen die men alleen maar kan interpreteren als een grafmonument, in profiel gezien.

Deze geniale vondst die, alles welbeschouwd, doet denken aan een ideogram, is verrassend omdat ze geen parallel heeft in het enorme corpus van Egyptische stèles, waarvan de meeste van dezelfde periode als deze dateren. Toch levert de stèle ons een waardevolle en zeldzame voorstelling van de opbouw van een graftombe aan het prille begin van de 3de eeuw H./9de eeuw n.Chr. in Caïro, aangezien ze op

deze plaats aan het licht kwam (begraafplaats van *Ayn al-Sira*).

Tekst:

١ بسم الله الرحمن الرحيم
٢ ان في الله عزا من كل مصيبة
٣ وخلف من كل هالك ودرك من
٤ كل ما فات وان اعظم المصائب
٥ المصيبة بالنبي محمد صلى الله
٦ عليه وسلم هذا ما يشهد به
٧ مكى بن الحسن بن موسى يشهد
٨ الا اله الا الله وحده لا شريك له
٩ وان محمدا عبده ورسوله
١٠ ارسله بالهدى ودين الحق
١١ ليظهره على الدين كله ولو
٢١ كره المشركون توفي
٣١ في اتسلاخ ذي الحجة سنة
٤١ ثلث عشرة ومائتين سنة.

Vertaling van de tekst²⁷⁰:

1. In de naam van Allah, de Barmhartige Erbarmer,
2. van Allah komt troost voor ieder ongeluk,
3. een schadeloosstelling voor alles wat vergaat, en een tegenwicht
4. voor alles wat voorbij is. Het grootste ongeluk
5. was het verlies van de profeet Muhammad, moge God hem zegenen
6. en hem vrede schenken. Hiervan getuigt
7. Makkī, zoon van al-Hasan, zoon van Mūsā. Hij getuigt
8. dat er geen god is tenzij Allah, Hij is de enige,
9. en dat Muhammad Zijn dienaar is en Zijn profeet.
10. Hij is het die Zijn gezant met de leidraad en de ware godsdienst gezonden heeft
11. om ze te laten zegevieren op de gehele godsdienst,
12. ook al staat het de veelgodendienaars tegen. Hij stierf
13. aan het einde van de maand *dhū l-Hidjdja* van het jaar
14. tweehonderddertien [10–11 maart 829]. Jaar

[F.B.]

²⁶⁹ Muslim, *al-Sahih*, hoofdstuk over de begrafenis, 105.

²⁷⁰ Met dank aan dr. J. Van Steenberghe voor advies bij de Nederlandse vertaling.

V.13 Grafsteen van Umm al-Hasan Fatima bint Qasim ibn al-Husayn

Egypte, tweede helft 10de eeuw
Marmer
H. 56 cm; B. 40,5 cm
Schenking Cumont (1916)
Inv. IS.0.712

COMBE, SAUVAGET & WIET 1932, II, cat. 532;
MEKHITARIAN 1976, fig. 124; BAUDEN 2004,
p. 185–187 en 193.

Deze stèle in wit marmer (40,5 x 57 centimeter) is afkomstig uit dezelfde begraafplaats als de vorige, maar onderscheidt er zich op meerdere vlakken van. De inscriptie is in dit geval in reliëf (*champlevé*) gebeiteld. Bovendien gaat het om een formulering die maar zelden wordt aangetroffen. De basmala, de inleidende formule die betekent ‘in de naam van Allah, de Barmhartige Erbarmer’, wordt gevolgd door een reeks formules die de onderwerping van de overledene aan de goddelijke almacht uitdrukken. Dit soort formules verschijnt pas voor de eerste keer in Egypte in 864, en schijnt niet langer dan tot het einde van het volgende decennium voor te komen, wat toelaat de stèle bij benadering te dateren. Spijtig genoeg is de datum van het overlijden er immers niet op vermeld. De naam van de afgestorvene wordt voorafgegaan door haar teknoniem Umm al-Hasan, ‘Moeder van al-Hasan’, en ingeleid door het woord *shahāda*, ‘geloofsbelijdenis’. Daarna volgt een verklaring van haar erkenning van de Goddelijke Eenheid, verklaring die geen plaats aan de Profeet toekent. De inscriptie eindigt met een aanroeping van God, die opvalt door de directe stijl. De meest pathetische versie die ons van een dergelijke bede is overgebleven,

betrof deze van een meisje dat eerder dan haar ouders overleden was: ‘O God! Wees haar genadig en maak haar tot een licht voor haar ouders, een steun en een voorgangster, o, meest Barmhartige der erbarmers!’

Sierelementen zijn schaars op deze stèle. In het tracé van sommige letters valt een lichte versoepeling op, waarbij de bovenste uiteinden een zekere kromming vertonen. Zo heeft ook de enige letter in de vorm van een eindletter *yā*, die zich op regel 8 bevindt, een naar rechts gebogen aanhangsel gekregen en een uiteinde in de vorm van een drielobbig bloemetje. Natuurlijk is de graveertechniek (brede karakters in reliëf) niet vreemd aan deze relatieve stroefheid. Deze opmerkingen gelden ook voor het kader, dat hier door geen enkel decor wordt opgesmukt. De lijnen die het bepalen, evenals de richtlijnen, zijn nog voor het blote oog waarneembaar. Ondanks de omkadering zien we een overschrijding ter hoogte van de lijnen 1, 2, 5, 6 en 11, waaruit we kunnen afleiden dat het kader werd aangebracht nadat de inscriptie werd gebeiteld.

Tekst:

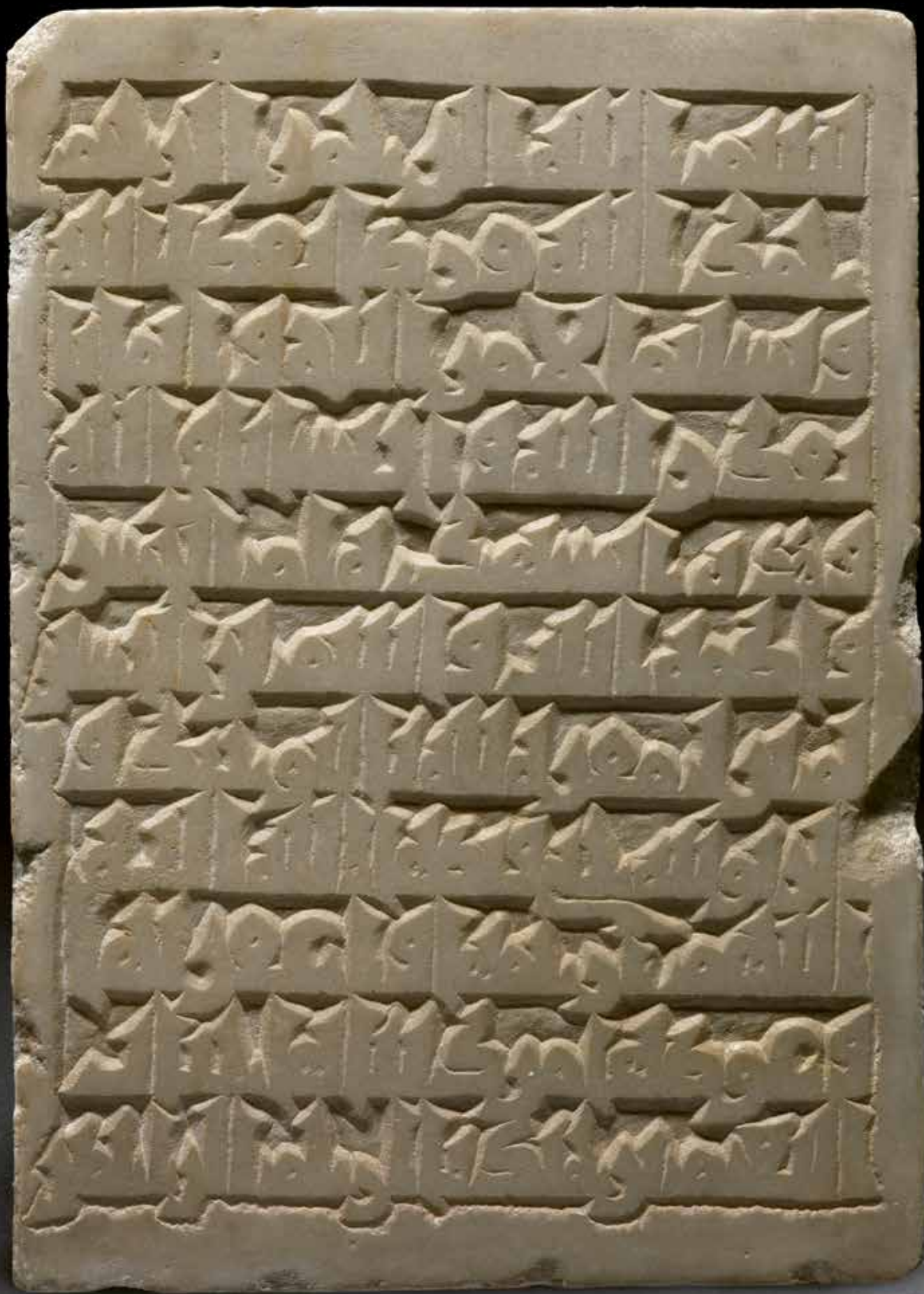
١ بسم الله الرحمن الرحيم
٢ حمدا لله ورضا بقضا الله
٣ وتسليما لامر الله وايمانا
٤ بقدر الله واحتسابا في الله
٥ فهذه الشهادة [sic] ام الحسن
٦ فاطمة ابنت قاسم بن الحسين
٧ لم تزل مقرة لله بالتوحيد و
٨ الربوبية حتى قبضها الله اليه
٩ اللهم ارحمها واغفر لها
١٠ وعوضها من دنياها جنات
١١ النعيم برحمتك يا ارحم الراحمين

Vertaling van de tekst²⁷¹:

1. In de naam van God, de Barmhartige Erbarmer,
2. het loven van God, het aanvaarden van Gods oordeel,
3. de onderwerping aan Gods bevel, het geloof
4. in Gods raadsbesluit en de opoffering in afwachting van Gods beloning,
5. Hieruit bestaat de geloofsbelijdenis van Umm al-Hasan
6. Fātima, dochter van Qāsīm, zoon van al-Husayn.
7. Zij hield niet op Gods een- en enigheid te belijden,
8. [alsook Zijn] alleenheerschappij, totdat God haar tot zich heeft genomen.
9. O God! Erbarm U over haar, vergeef haar [haar zonden]
10. en sta haar als beloning voor haar aardse bestaan toe de tuinen
11. van de Genadige [= het Paradijs] [te betreden], ten teken van Uw barmhartigheid, o Barmhartigste der erbarmers!

[F.B.]

271 We danken prof. Van Steenberghe voor zijn advies bij de Nederlandse vertaling.





VI

Berbers en Arabieren, stedelingen en nomaden, kaliefen, sultans en mystici

Al-Andalus, de Maghreb en Ifriqiya (7de–19de eeuw)

‘In Ifriqiya en de Maghreb zijn slechts weinig steden. De reden hiervan is als volgt. Deze gebieden waren duizenden jaren voor de komst van de islam in handen van de Berbers. Hun beschaving was er een van nomaden en boeren. De stedelijke beschaving had bij hen niet lang genoeg geduurd om volledig tot wasdom te komen en de Arabische en Frankische rijken die over hen heersten, hebben eveneens te kort geduurd voor de stedelijke beschaving om wortel te schieten. Die nomadische gewoonten en levenswijze bleven dus voortbestaan en ze voelden zich daar meer mee verbonden dan met de stedelijke cultuur. Gebouwen hadden ze niet veel, en ook voor de ambachten hadden ze weinig belangstelling, omdat ze nog diepgeworteld waren in de cultuur van het platteland. Daar komt nog bij dat Berbers een sterke groepssolidariteit kennen en dat afkomst een belangrijke rol bij hen speelt. Dit is de reden waarom Ifriqiya en de Maghreb grotendeels een beschaving van nomaden en boeren kennen. De mensen slapen er in tenten, op hun kamelen of in berghutten!’

Ibn Khaldun, geboren en getogen in Tunis en gedurende het grootste deel van zijn leven actief in de kerngebieden van het 14de-eeuwse islamitische westen – de Maghreb, Ifriqiya, en al-Andalus, vandaag respectievelijk Marokko en Algerije, Tunesië en Spanje – laat in deze passage een opvallende beschouwing na over de rol van de inheemse Berbervolken – de *imazighen*, zoals de Berbers zichzelf noemen – in de lange geschiedenis van deze regio. Het gaat daarbij allesbehalve om een waardeoordeel over het blijven voortbestaan van hun ‘nomadische gewoonten en levenswijze’. Integendeel, het betreft eerder een zeer realistisch inzicht in de historische verhouding tussen stad en plat-

teland en tussen migrerende en sedentaire gemeenschappen in deze regio, een complexe verhouding die inderdaad steeds opnieuw in grote mate bepaald werd door de betrokkenheid en het engagement van het tribale element. De geschiedenis van de Maghreb en Ifriqiya, en ook van al-Andalus, van de 7de tot de 19de eeuw, wordt in essentie gekenmerkt door een weerkerende staatsvorming op grote of kleine schaal rondom een rijke variëteit aan stedelijke elites. Dit gebeurde steeds onder impuls van Berberstammen en werd gevoed door lucratieve handelsnetwerken met de Sudan (het Noord-Afrikaanse savannegebied dat zich uitstrekt van de hedendaagse republiek Sudan in het oosten tot Senegal in het westen) en met een eerder beperkte mate van controle over de niet-stedelijke gebieden.

De Arabische veroveraars van de Byzantijnse provincies in Noord-Afrika kregen voor het eerst vaste voet aan de grond in het jaar 671, met de stichting van Qayrawan, in het huidige Tunesië. Van hieruit werd de expansie gestaag westwaarts voortgezet, om bij het begin van de 8ste eeuw voltooid te worden met de inname van strategische locaties in het huidige Marokko. In 711 breidde de expansie zich vervolgens verder uit in noordelijke richting, toen Tariq b. Ziyad, de Berberleider van Tanger, met zijn troepen de Straat van Gibraltar overstak. Tariq slaagde erin om zonder al te veel weerstand de hoofdstad in te nemen van het in crisis verkerende Visigothische Rijk, Toledo. Al snel voegde de gouverneur van Qayrawan, Musa b. Nu'ayr, zich bij hem, met eigen, Arabische troepen, en samen veroverden ze op drie jaar tijd heel het Iberisch Schiereiland, met uitzondering van enkele gebieden in het noorden. Onder de naam al-Andalus werd ook het Iberisch Schiereiland zo onder het gezag van de kalief van Damascus geplaatst.

Dezelfde drijfveer die tot de expansie over de Straat van Gibraltar heen had geleid, namelijk het verwerven van buit, dreef de legers van de nieuwe machthebbers ook naar de andere kant van de Pyreneeën, naar het hart van het 'Frankenrijk'. Aan de schijnbaar onstuitbare expansie van het Arabisch-islamitische Rijk noordwaarts werd echter een abrupt einde gemaakt door de nederlaag die een van deze expedities in 732 leed tegen Karel Martel, in de slag bij Poitiers. Interne consolidatie in de vorm van nieuwe politieke en religieuze structuren kreeg vanaf dan voorrang, waarbij in dit enorm uitgestrekte westelijke gebied van het islamitische kalifaat om strategisch-geografische redenen een hoofdrol werd opgeëist door Ifriqiya (Tunesië), de Maghreb (Marokko) en al-Andalus.

Hoewel deze expansie vooral bekendstaat als een 'Arabisch' verovering, bestonden de troepen van de veroveraars voornamelijk uit Berbers. De integratie van Arabisch-islamitische aanvoerders, Berbertroepen en lokale christelijke bevolkingsgroepen tussen kust, hooggebergte en woestijn vormde een van de grote uitdagingen voor de vroegislamitische leiders van Noord-Afrika en al-Andalus. De Berberopstand die vanaf 740 een groot deel van Noord-Afrika aan de macht van het Ummayadenkalifaat ontrukte, destabiliseerde daarom niet alleen deze regio, maar ook het Iberisch Schiereiland. In al-Andalus ontstond er reeds snel terug een politiek evenwicht, toen een van de Ummayaden die de Abbasidische revolutie overleefd had, er als Abd al-Rahman I vanaf 755 in slaagde om de macht naar zich toe te trekken en het Ummayadische emiraat van Cordoba te stichten. Ifriqiya en de Maghreb daarentegen bleven na 740 gedomineerd door autonome Berberse gemeenschappen, slechts hier en daar afgewisseld door kleine politieke formaties rondom vroegislamitische leiders en hun lokale Berberse bondgenoten, die vaak behoorden tot de egalitaire kharidjitische islamitische strekking. Pas omstreeks 800 werd er ook hier weer een zekere mate van regionale stabiliteit gerealiseerd rondom de Idrisiden, die vanuit Fès het noorden van de Maghreb controleerden, en de Aghlabiden, die de macht in Ifriqiya hadden gegrepen. Deze dynastieën wisten zich ongeveer een eeuw te handhaven, en in deze periode kon vooral Qayrawan zich ontwikkelen tot het welvarende economische en culturele centrum van de regio.

Grotere politieke samenhang en culturele uitstraling in de regio's van al-Andalus, de Maghreb en Ifriqiya verschenen echter pas in de loop van de 10de en 11de eeuw. In het woelige al-Andalus kon Abd al-Rahman III vanaf 912 de continuïteit van de Ummayadische politieke dominantie consolideren, om vervolgens in 931 het Ummayadische kalifaat van Cordoba uit te roepen, waardoor niet enkel de politieke maar ook de religieuze onafhankelijkheid van al-Andalus tegenover een onmachtig geworden Abbasidisch kalifaat duidelijk werd. Daarenboven was het uitroepen van het Ummayadenkalifaat van Cordoba ook een symbolische reactie op het verschijnen in Ifriqiya van het sjiitische Fatimidenkalifaat. In de loop van de 9de eeuw hadden de Fatimidische leiders de Kutama-Berbers

voor zich weten te winnen, waardoor ze erin geslaagd waren om Qayrawan te veroveren op de Aghlabiden. In 909 riep de Fatimidische aanvoerder Ubayd Allah zichzelf uit tot kalief al-Mahdi. Het Fatimidenkalifaat en het Ummayadenkalifaat probeerden vervolgens hun invloedssfeer uit te breiden over heel Noord-Afrika, waarbij ze beiden de in het gebied wonende Berberstammen inschakelden om hun disputen uit te vechten.

In al-Andalus betekende het samengaan van een machtig kalifaat en een voorspoedige economische conjunctuur met de toenemende integratie van lokale bevolkingsgroepen in het Arabische en islamitische keurslijf der politieke elites dat er meer dan ooit een bloeiend cultureel leven op gang kwam. Dit was ontegensprekelijk Arabisch en geïnspireerd op Abbasidische modellen uit het oosten, maar vertegenwoordigde tegelijk ook een duidelijke eigen Andalusische identiteit, die nog vele eeuwen haar stempel op literatuur, kunst en architectuur zou blijven drukken, in al-Andalus en daarbuiten. Hetzelfde gold voor het Fatimidische Noord-Afrika, waar ook na de verhuis van het Fatimidische machtscentrum naar Egypte hun lokale vertegenwoordigers – de Ziriden (972–1148) en de Hammadiden (1015–1152) – de hoge standaarden van de Fatimidische hofcultuur levend hielden.

In de loop van de 11de eeuw kwam aan dit alles een opvallend einde. Door een nieuwe golf van westwaartse migraties vanuit Arabië en Egypte, een verschuiving in handelsroutes, politieke versnippering en veroveringen door noordelijke vorsten, begon een opvallende periode van verval in de gehele regio, die een algehele verarming en het herstel van traditionele nomadische structuren tot gevolg had.

Toen het Ummayadische kalifaat van Cordoba in 1031 definitief werd afgeschaft, viel al-Andalus uiteen in een reeks onafhankelijke rijkjes, waarvan de heersers in Arabische bronnen de *muluk al-tawā'if* ('de vorsten van de facties') genoemd worden, vanwaar de benaming *taifa*-rijken is afgeleid die tot vandaag aan deze entiteiten gegeven wordt. Met het gelijktijdig verdwijnen van de Fatimidische politieke invloed over Noord-Afrika werd een dergelijke politieke versnippering opnieuw de norm in de hele regio. In de tweede helft van de 11e eeuw vielen Sicilië en Zuid-Italië – tot dan een deel van islamitisch Ifriqiya – bovendien in handen van de Normandiërs, die vervolgens tussen 1135 en 1153 ook een deel van de Noord-Afrikaanse kust bezetten. Op het Iberisch Schiereiland kwam in dezelfde periode de reconquista op gang, toen de christelijke koninkrijken die zich gevormd hadden in het noorden van het schiereiland tegen de *taifa*-rijken optrokken en er voor het eerst in hun geschiedenis in slaagden blijvend gebied te veroveren op de moslims, met de verovering van Toledo in 1085 als een eerste hoogtepunt.

Na deze nederlaag met verstrekkende gevolgen besloten de overblijvende *taifa*-rijken om de hulp in te roepen van een nieuwe macht die zich sinds enkele decennia in

de Maghreb begon te manifesteren, de Almoraviden. Het ontstaan van de beweging der Almoraviden ligt omstreeks 1035 in Zuid-Marokko, in een schaars bewoond gebied. Door een combinatie van religieuze indoctrinatie en charismatisch leiderschap slaagde een prediker uit Qayrawan erin verschillende Berberstammen uit de regio voor zijn boodschap te winnen, en omstreeks 1050 begonnen die de heilige oorlog (*djihād*) te voeren vanuit grensvestingen (*ribāts*, vanwaar hun naam werd afgeleid: *al-murābitūn*, Almoraviden). De karavaanroutes kwamen zo al snel onder hun controle en Zuid-Marokko werd veroverd. Omstreeks 1070 werd er ook een nieuwe hoofdstad gesticht, Marrakesh, vanwaar de rest van de Maghreb onder Almoravidisch gezag werd geplaatst.

In 1085 slaagden de Almoraviden er bovendien in om voet aan de grond te krijgen op het Iberisch Schiereiland, nadat ze – ter hulp geroepen door de onmachtige *taifa*-rijken – de christenen een zware nederlaag hadden toegebracht. Door verdere Almoravidische overwinningen in al-Andalus op christenen en *taifa*-heersers kwamen aan het begin van de 12de eeuw de Maghreb en het Iberisch Schiereiland voor het eerst sinds vele eeuwen weer onder één gezag te staan. De centrale politieke en economische ligging van het huidige Marokko maakte bovendien dat deze regio zich definitief ontpopte tot een ontwikkeld stedelijk en commercieel gebied, waarin een verrijkende uitwisseling en kruisbestuiving tussen Andalusische en Maghrebijnse culturele elites kon plaatsvinden.

Hoewel – net zoals in de Mashreq, het oosten van de islamwereld – deze toenemende culturele samenhang een constante zou blijven in de geschiedenis van de regio, gold dat ook hier niet voor de politieke formaties die er een van de drijvende krachten voor waren. Vanaf 1120 werd het Almoravidenrijk steeds meer geplaagd door interne conflicten, waardoor het kwetsbaarder werd voor de aanvallen van nieuwe politieke leiders: in het noorden de sterker worden christelijke koninkrijken, in het zuiden de snel oprukkende Almohaden, die uiteindelijk het Almoravidenrijk omstreeks 1150 ten val brachten.

Het ontstaan van deze nieuwe beweging verliep grotendeels parallel met deze van de Almoraviden een eeuw eerder. Vanaf 1120 begon een jonge Berber, Muhammad b. Tumart, die enige jaren in het Oosten gestudeerd had, in Zuid-Marokko een puriteinse visie van de islam te prediken, als protest tegen de heersende politieke machthebbers. Al gauw kreeg hij een groeiende kring van volgelingen, die zichzelf Almohaden noemen, zij die de eenheid van God (*tawhīd*, vandaar *al-muwahhadūn*, Almohaden) erkennen. Ibn Tumart, door zijn volgelingen erkend als messiaans uitverkorene (*mahdī*), stierf in 1130 en werd opgevolgd door de eerste Almohadenkalief Abd al-Mu'min (r. 1133–1163), die rechtstreeks de confrontatie aanging met de Almoraviden en heel hun rijk veroverde. Zijn opvolgers zetten deze veroveringspolitiek voort, zodat op het hoogtepunt van hun macht de Almohaden een gebied controleerden dat de hele Maghreb en Ifriqiya en een groot

deel van het Iberisch Schiereiland omvatte. Ook op cultureel vlak kan het Almohadenrijk als het hoogtepunt in de geschiedenis van Noord-Afrika beschouwd worden: de belangrijkste bouwwerken in Marrakesh dateren uit deze periode en het hof van de Almohadische kaliefen vervulde een belangrijke mecenasrol en ondersteunde de bekendste dichters, theologen en filosofen uit deze periode (met Ibn Rushd [Averroës] en Ibn Tufayl als de belangrijkste voorbeelden). In dit ene cultuurgebied, dat zich uitstreckte van al-Andalus tot Ifriqiya, verscheen nu een duidelijk herkenbare eigen Maghrebijnse vormtaal en een eigen Arabisch-islamitische culturele identiteit die bewust sunnitisch was en bovendien ook strikt malikitisch.

Even snel als het begonnen was raakte het Almohadenrijk echter ook weer in verval, met als gevolg dat in de tweede helft van de 13de eeuw Noord-Afrika en het Iberisch Schiereiland weerom verdeeld werden in kleinere politieke eenheden. Dit snelle verval is in de eerste plaats te wijten aan de enorme omvang van het rijk, wat het moeilijk bestuurbaar maakte. Daarnaast ligt een belangrijke oorzaak in het politieke systeem dat de Almohadenkaliefen geïnstalleerd hadden: door alle macht te concentreren in handen van een zeer beperkte elite, namelijk de leden van hun familie, slaagden ze er nooit echt in om een breed draagvlak voor hun heerschappij te creëren.

Op het Iberisch Schiereiland kwam aan de macht van de Almohaden de facto een einde na de verpletterende nederlaag die ze in 1212 leden in de slag van Las Navas de Tolosa, tegen een alliantie van vier christelijke koninkrijken: Castilië, Aragon, Navarra en Portugal. In het machtsvacuüm dat zo ontstond, grepen lokale leiders opnieuw de macht en stichtten nieuwe *taifa*-rijken, die echter slechts een zeer kort leven beschoren waren. Tussen 1230 en 1250 veroverden het verenigd koninkrijk Leon-Castilië en het koninkrijk Aragon zogoed als heel al-Andalus, wat het definitieve einde betekende van de islamitische overmacht op het Iberisch Schiereiland. Het enige *taifa*-rijk dat hieraan ontsnapte, was het Nasridenrijk van Granada, gesticht door Muhammad ibn al-Ahmar al-Ghalib (r. 1237–1272), die zijn rijk voor verovering had weten te vrijwaren door een vazalschap aan te gaan met Fernando III, koning van Leon-Castilië. Het Nasridenrijk wist zich nog bijna 250 jaren als enige restant van het islamitische al-Andalus te handhaven, voornamelijk dankzij een gunstige geografische ligging, een bloeiende handel en economie, en een zeer pragmatische regionale politiek. Na een bloeiperiode in de 14de eeuw werd de positie van het Nasridenrijk echter in de 15de eeuw steeds zwakker, verscheurd als het was door interne conflicten. Vanaf 1480 begon het intussen verenigde Castilië en Aragon de oorlog tegen Granada, vanuit een duidelijk religieus en imperialistisch geïnspireerd discours dat de verovering van het Nasridenrijk voorstelde als een kruistocht tegen de islam. Uiteindelijk werd Granada in 1492 ingelijfd, waarmee een definitief einde kwam aan bijna acht eeuwen moslimheerschappij op het Iberisch Schiereiland.

Na het verlies van de macht op het Iberisch Schiereiland wist het Almohadenkalifaat zich nog iets langer te handhaven in Noord-Afrika, maar omstreeks 1275 was ook hier haar rol uitgespeeld. Het nieuwe politieke Noord-Afrikaanse landschap werd vanaf dan gedomineerd door lokale rijken in Tunesië, Algerije en Marokko, alle afhankelijk van de steun van lokale tribale groepen en meer en meer ook van mystieke gemeenschappen, waarbij de handel met Europese havensteden een belangrijke levensader voor politieke stabiliteit aanreikte. Deze regionale driedeling bleef verder ook in de vroegmoderne periode een feit, zelfs toen de Osmanen de regio binnendrongen en er – behalve in Marokko – een bepalende voet aan wal kregen.

De drie Berberrijken die met het verdwijnen van de Almohaden verschenen, waren de Hafsiden in de regio rond Qayrawan; de Abdelwadiden, die de regio rond Tlemcen controleerden; en de Meriniden, van wie het territorium het huidige Marokko omvatte. Geen van deze drie rijken zou echter tevreden zijn met deze verdeling, en elk ervan

probeerde meer dan eens de eenheid van het Almohadenkalifaat te herstellen ten nadele van zijn rivalen. Vooral de Hafsiden slaagden er in eerste instantie in om in Tunesië en in delen van Algerije een sterke staat uit te bouwen, op basis van een performante stedelijke economie en een vrij succesvolle controle over de nomadische en landelijke bevolkingen. Vele geleerden, waaronder ook Ibn Khaldun, vonden hun gading in de bruisende economische en culturele hoofdstad die Tunis onder Hafsidisch bewind werd. Ondanks regelmatige interne strubbelingen en toenemende spanningen met aanhang winnende mystieke groeperingen en hun leiders, bleven de Hafsiden aan de macht tot in 1574, toen Tunis werd ingelijfd bij het Osmaanse Rijk.

Reeds in 1529 had de beruchte kaperkapitein Khayr al-Din Barbarossa met Osmaanse steun Algiers ingenomen, en in de daaropvolgende decennia bleven hijzelf en zijn opvolgers in Osmaanse dienst de mediterrane wateren onveilig maken, ten nadele van menig Europees schip en vooral als onderdeel van de Osmaanse titanenstrijd met



het Habsburgse Rijk van Karel V en Filips II. Toen in 1574 Tunis in Osmaanse handen viel, was dat slechts het succesvolle sluitstuk van deze competitie om de mediterrane hegemonie. Voor de Osmanen resulteerde dit in een expansie vanuit Algiers die op Marokko na heel Noord-Afrika onder gezag van de sultan van Istanbul plaatste. Zowel vanuit Algiers als vanuit Tunis konden Osmaanse vertegenwoordigers afkomstig uit Anatolië en Zuid-Europa vervolgens opnieuw sterke regionale staten uitbouwen, die uiteindelijk in de 17de en 18de eeuw nog slechts nominaal de Osmaanse soevereiniteit erkenden. Tussen 1659 en de Franse invasie van 1830 heersten aldus de uit de lokale Turkse militaire elites gekozen beys over Algiers en omstreken, terwijl vanaf 1705 tot 1957 in Tunis de Turkse dynastie der Husayniden als beys aan de macht bleven (zelfs na de instelling van een Frans protectoraat in 1881). In Tunesië slaagden de beys er tijdens deze vele jaren in om opnieuw een welvarende stedelijke economie te realiseren, en om de religieuze elites en de stammen meer en meer in het centrale staatsbestel te integreren. In Algerije daarentegen verliep dergelijke integratie minder vlot, en boden mystieke groepen vaak hevig weerwerk aan de bey en zijn vertegenwoordigers; opstanden geleid door mystieke figuren tussen 1800 en 1830 liggen hier dan ook mee aan de oorzaak van de Franse overwinning op de bey in juli 1830.

Een geheel ander politiek parcours werd afgelegd door Marokko, waar tussen de 13de en de 19de eeuw drie opeenvolgende dynastieën elkaar afwisselden als centrale machthebbers en erin slaagden om Marokko's autonomie te bewaren. De Merinidische sultans kwamen in de 13de eeuw aan de macht door een nieuwe coalitie van Berberstammen. In de 15de eeuw belandden ze echter door Portugese bedreigingen in een onoverkomelijke economische en politieke crisis, die vooral ook hier ruimte gaf aan mystieke genootschappen en leiders om de bevolking achter zich te krijgen en de lokale macht over te nemen. De twee dynastieën die er vervolgens in slaagden om opnieuw politieke samenhang rondom de erkenning van hun

gezag te creëren, de Sādis (1554–1659) en de Alawis (1659–vandaag), konden dat vooral doen door allianties te sluiten met machtige mystieke broederschappen. Daarnaast linkten ze hun eigen legitimiteit aan een eigen op mystieke leest geschoeid leiderschap dat werd ontleend aan het idee van afstamming van de profeet Muhammad. Met enig succes konden deze dynastieën vooral in de grote steden van Marokko aldus hun macht consolideren, maar steeds in een precair evenwicht met de macht die de broederschappen elders uitoefenden. In de 19de eeuw werd vervolgens tevergeefs gepoogd om toenemende Europese economische penetratie aan te wenden om deze centrale staatsmacht uit te breiden, maar het resultaat was negatief en eindigde uiteindelijk in 1912 in de instelling van Franse en Spaanse protectoraten over de regio.

Aldus betekende de late 18de en 19de eeuw voor de hele regio van Marokko tot Tunesië een periode van toenemende sociale spanningen en economische problemen, waarvan vooral de Fransen gebruikmaakten om te veroveren of om protectoraten in te stellen. Ruimer gezien maakte deze Franse inmenging een einde aan een zeer lange historische periode, waarvan de rijkdom en complexiteit onmogelijk op enkele pagina's eer aangedaan kan worden. Ibn Khaldun had echter overschot van gelijk toen hij reeds in de 14de eeuw zijn analyse van deze historische dynamiek maakte. Vanaf de 7de tot de 19de eeuw werd het maatschappelijke leven in de Maghreb, Ifriqiya en zelfs in al-Andalus in grote lijnen bepaald door de interactie tussen een stedelijke dynastie en het steeds dominant aanwezige nomadische element in de samenleving, in de eerste eeuwen in een tribaal-Berberse vorm, vanaf de 13de eeuw ook meer en meer in een bijzondere combinatie met mystieke gezagsstructuren. Het is deze bijzondere dynamiek, en de regionale samenhang die daaruit spreekt, die de achtergrond vormde waarin een specifiek Noord-Afrikaanse Arabisch-islamitische culturele identiteit vorm bleef krijgen. [V.A. & J.V.S.]

1 IBN KHALDŪN/KOESSEN & POPPINGA 2008, p. 225.



Spanje en Sicilië

VI.1 Schaal met gazellen aan levensboom

Manises (Valencia, Oost-Spanje), begin 15de eeuw
Kleipasta, tinglazuur, beschildering met kobalt en lustre

H. 4,5 cm; ø vlakke, afgeronde basis ca. 18 cm;
ø rand 32,5 cm

Aankoop kunsthandel (1964)

Inv. IS.CR.5

MARIËN-DUGARDIN 1965, p. 113–117;

VAN RAEMDONCK 2003/2007, p. 9–10, fig. 2.

De scène op de schaalbodem is bijzonder levendig. Twee gazellen staan aan weerszijden van een levensboom. Met gestrekte hals knabbelen ze aan zijn kruin. De boom (palmboom) wortelt in een gestileerd heuvellandschap, met eronder enkele gebogen lijnen die een waterpartij oproepen. Dierenparen die van de levensboom eten, vormen een archetypisch motief dat zijn oorsprong heeft in het oude Nabije Oosten en ononderbroken tot in de islamitische periode voorkomt². Op deze schaal staan de dieren op een voetstuk (*scabellum*) met een kalligrafisch motief dat is afgeleid van het Arabische woord *al-‘āfiya*, ‘gezondheid’. Pseudo-inscripties zoals dit waren wellicht niet meteen bedoeld om gelezen te worden, noch door de christelijke noch door de moslimopdrachtgevers die dit soort ceramiek bestelden, maar waren gewild omdat ze de elegantie en weelde uitstraalden die met de vroegere islamitische kunst in Spanje werd geassocieerd³. De boom heeft trouwens ook kalligrafische allures, vooral in de kruin. De halzen van de gazellen en de poten die het verst van de toeschouwer af staan, zijn in lustre geschilderd, wat de scène diepte verleent. Op de schaalrand zijn energieke kobaltblauwe gebogen lijnen getekend, opgevuld met fijne motiefjes in goudluster. De keerzijde is met concentrische cirkels en diagonalen in lustre versierd. In zijn geheel genomen, is het decor van deze schaal evenwichtig verdeeld over bodem, wand en rand. De tekening in kobaltblauw op witbeige grond, opgevuld met delicate bloementakjes en arbesken in lustre, is tegelijk soepel en krachtig.

Dit is een mooi voorbeeld van vroeg-15de-eeuws lustreaardewerk⁴ uit Manises, een stadje in de Oost-Spaanse provincie Valencia. Het was sinds de 7de eeuw onder moslimbeleid, maar werd in 1238 door de christenen heroverd. *Mudéjar* pottenbakkers (*mudéjar*

= moslims onder christelijk bestuur) bleven er nog minstens twee eeuwen actief. Documenten en wapenschilden op bewaarde stukken tonen aan dat ze werkten in opdracht van de koningen van Aragon, van seculiere en kerkelijke overheden, van handelaren en privépersonen. Manisesaardewerk werd gevormd uit kleiaarde, terwijl fritpasta al in de 11de eeuw in Egypte bekend was (zie: v) en het waarschijnlijk de Fatimiden waren die de lustretechniek in al-Andalus introduceerden⁵. De productie van lustre kwam er in de 12de–13de eeuw op gang. Málaga, aan de zuidkust van het Iberisch Schiereiland, was aanvankelijk het grote centrum. In de provincie Valencia nam ze vanaf de 14de eeuw een hoge vlucht, dankzij de migratie van moslimpottenbakkers vanuit Málaga⁶.

Qua decor zijn de vroegste exemplaren uit Manises nauwelijks te onderscheiden van deze van Málaga, de belangrijkste haven voor het koninkrijk der Nasriden en in de middeleeuwen vermaard als exportplaats én productiecentrum van lustre. De naam van de stad in het Arabisch, *mālaqa*, staat trouwens op de basis van twee lustreschalen⁷. Bezoekers aan het Nasridische koninkrijk tijdens de glorie-dagen over het aardewerk dat in Málaga vervaardigd werd. De Marokkaanse reiziger Ibn Battuta signaleerde rond 1350 dat ‘in Málaga wonderbaarlijk gouden aardewerk werd gemaakt dat werd uitgevoerd naar de meest verre streken⁸. Málaga waar werd zelfs geëxporteerd naar de regio waar lustre zijn hoogtepunt kende, namelijk Iran⁹, en passeerde Egypte op haar weg naar het Oosten¹⁰.

In Málaga werden de prestigieuze Alhambra-vazen (ca. anderhalve meter hoog) vervaardigd. Op een ervan, in situ in het Alhambrapaleis gevonden, staat een gazellenpaar zoals op de schaal van Brussel¹¹. Fijne, elegante gazellen aan een levensboom, de oren gespist en met op hun lichaam een cartouche in de vorm van een *scabellum* met pseudo-inscriptie, zijn afgebeeld op een fragmentaire vaas uit Málaga uit de 15de eeuw¹². Een gelijksoortige rand en pseudo-inscriptie, in dezelfde combinatie van lustre met kobalt, is te vinden op een *bacino* in de muren van de St.-Catherinakerk (1443), Sisco (Corsica)¹³. De iconografie van de schaal sluit nog volledig aan bij islamitische tradities,

die in het aardewerk uit Málaga het meest uitgesproken aanwezig zijn. [M.V.R.]

- 2 Op een ovale gelobde kom in zilver met vergulding uit de laat-Sassanidische periode (6de–eerste helft 7de eeuw) staat een koppel steenbokken, opgericht tegen een boom om van zijn bladeren te eten. De stam rust op een bergje met een waterpartij eronder: inv. S-285, Hermitage Museum, Sint-Petersburg, in: OVERLAET 1993, cat. 84.
- 3 WELCH 1979, cat. 19.
- 4 Voor de oorsprong van lustre, zie: hoofdstukken II en V.
- 5 ROSSER-OWEN 2010, p. 66. Fritpasta bakt meteen wit, terwijl kleiaarde nood heeft aan een laag loodglazuur die met tinoxide ondoorzichtig is gemaakt (tinglazuur dus) om de kleur te verdoezelen voordat de beschildering in lustre (koper- en zilveroxiden) kan worden aangebracht. De kleiaarde voor het aardewerk van Valencia werd ter plaatse gewonnen.
- 6 ECKER 2004, p. 151. Vanuit Spanje bereikte dit aardewerk vervolgens Italië via de haven van Palma de Mallorca. Italië zal in de 15de tot 17de eeuw zelf een van de belangrijkste producenten worden van tin-geglazuurd aardewerk, dat er *majolica* wordt genoemd. Men neemt aan dat de term *majolica* is afgeleid van Mallorca. Mogelijk zijn echter omschrijvingen voor Málaga waar, onder meer ‘terra de Malyk’ of ‘opus de Melica’, in de 15de eeuw vervaardigd tot *majolica*, term die in Italiaanse inventarissen aanvankelijk verwees naar Spaanse tin-geglazuurde import en pas nadien naar het lokaal vervaardigde aardewerk, in: ROSSER-OWEN 2010, p. 69, met verwijzing naar: M. Spallanzani, *Maioliche ispano-moreche a Firenze nel Rinascimento*, Firenze, 2006.
- 7 Inv. C. 1606-1921, V&A, Londen, basis van een kom gevonden in Fustat, ingeglazuurd aardewerk met lustrebeschildering, 1350–1450, in: ROSSER-OWEN 2010, fig. 58; inv.L.4181, schaal, eerste helft 14de eeuw, lustre, Museum für Islamische Kunst, Berlijn, in: *Islamische Kunst* 1979, cat. 342.
- 8 IBN BATTUTA/GIBB 1958.
- 9 Getuigenis van Ibn al-Khatib, vizier van de Nasriden, van export naar Tabriz (Iran), geciteerd in: ROSSER-OWEN 2010, p. 67. Lustre werd voor het eerst op ceramiek toegepast in Samarra (Irak) in de 9de eeuw (zie: 1), maar kende zijn hoogtepunt in Iran, 12de–13de eeuw (zie: II) en Egypte (zie: V).
- 10 Fragmenten werden gevonden in Fustat, waarvan er een tiental in de KMKG zijn terechtgekomen.
- 11 DODDS 1992, cat. 112.
- 12 Vaas in The Hispanic Society in America, in: ECKER 2004, fig. 46.
- 13 *Le calife* 2002, p. 227, fig. 8.

VI.2 Zijde met valken aan levensboom

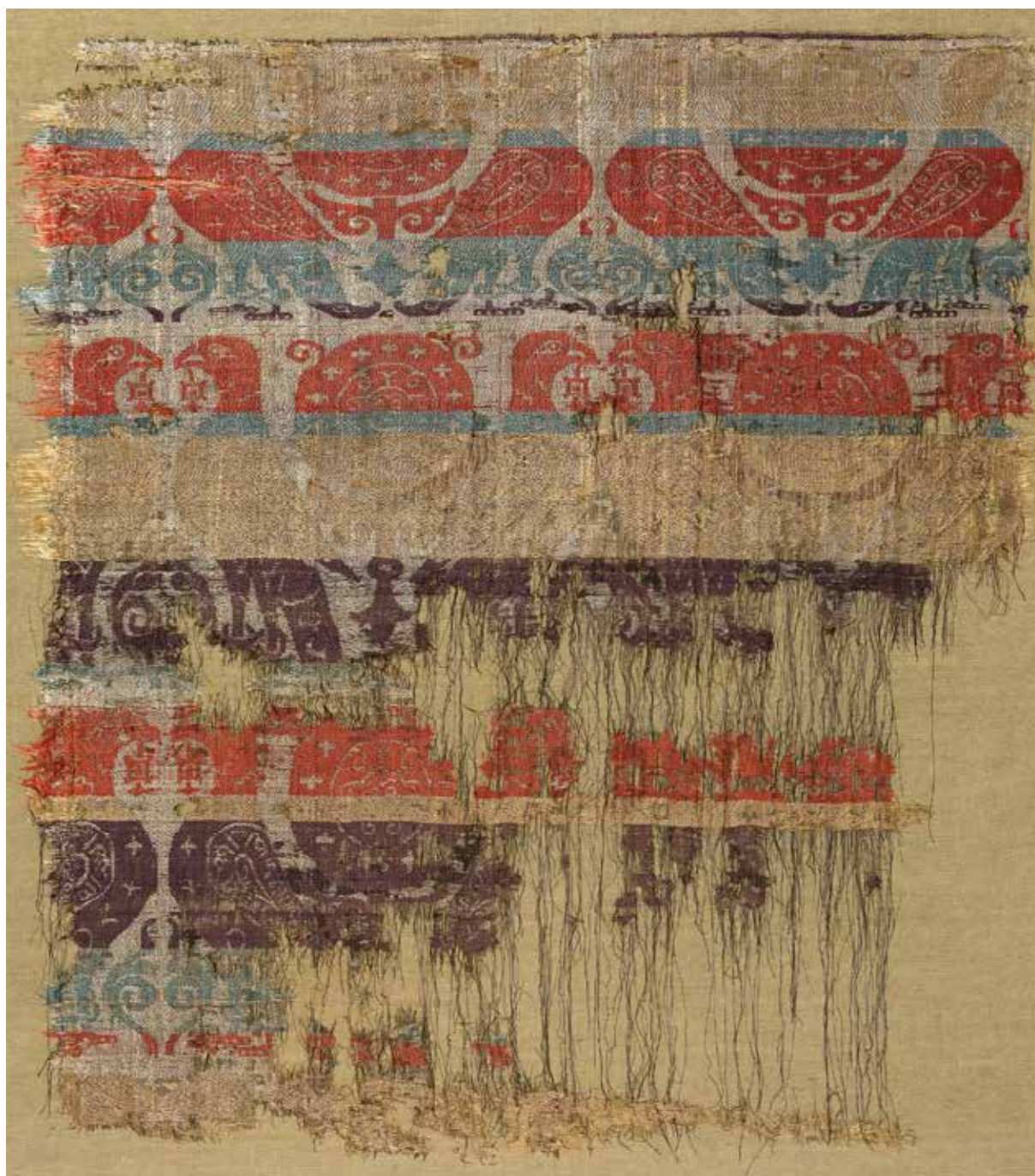
Al-Andalus (Zuid-Spanje)(?), 12de–13de eeuw
Samietweefsel
H. 56 cm; B. 50 cm
Schenking Errera (1900–1905), door haar verworven
bij middel van uitwisseling met C. Pulsky, Budapest
Inv. IS.Tx.374

ERRERA 1927, cat. 4A; VON FALKE 1936, fig. 135;
ACKERMAN 1955, p. 41–43, fig. 7; FLEMMING-
JAQUES 1957, p. 22; LAFONTAINE-DOSOGNE 1983,
p. 4, omslag; VAN RAEMDONCK 1994, cat. 105.

Deze zeldzame zijde is onderaan uitgerafeld, maar heeft veel van haar oorspronkelijke kleurenpracht behouden. Het is een samietweefsel met een figuratie in registers (er zijn er drie bewaard), ingeweven op een grijsbeige grond met horizontale kleurbanden in rood, lichtblauw, donkerpaars en geel. Deze kleurbanden hebben wisselende hoogtes en er is geen vaste volgorde in de kleurkeuze. De kleurwissel gebeurt wel steeds op dezelfde plaats in de figuratie en wordt telkens afgesloten door een smalle grijze strook (grondkleur). In ieder register staan valken, twee aan twee,

naar elkaar toegewend, met tussen hun poten een palmet en aan hun rugzijde een gestileerde levensboom. Aan de snavel van de roofvogels, die bij de jacht werden ingezet, hangt een juweel of bel(?), in de vorm van een vierkant met stip in het midden en met een lelievormig pendentiefje. De dieren dragen een halsband die opgesmukt is met een vierkant (juweel?). Op de borst en staart zijn kruisjes, zigzaglijntjes, streepjes en krulletjes geplaatst en hun poten zijn losjes samengebonden met een lint of touw in de vorm van het cijfer acht. In de vleugels is een Arabische inscriptie geweven, in

IS.Tx.374



een eenvoudig cursief schrift: *al-'izz al-dā 'im wa'l-sabr wa'l dawla li-sāhibihi*, 'blijvende eer en standvastigheid en macht aan zijn bezitter'. De levensboom heeft de vorm van een palmet met een stengel die onderaan in een lelie uitmondt en zich naar boven toe openspleijt om plaats te maken voor een groot cirkelvormig blad, waarin fijne lineaire motieven en kruisjes rond een masker in wit zijn uitgespaard.

In het verleden werd de valkenzijde toegeschreven aan de westelijke islamitische wereld¹⁴, maar er gingen ook stemmen op voor een oorsprong in Oost-Iraans Khurasan¹⁵. Technologische kenmerken verbinden ze met een groep Spaanse samietweefsels uit de 13de eeuw¹⁶. Qua decor is ze verwant met de zogenaamde *draps d'aresté* (met visgraateffecten in de binding), die worden vermeld in middeleeuwse Franse en Engelse inventarissen uit de 13de en het begin van de 14de eeuw en die worden toegeschreven aan Spanje, 13de eeuw¹⁷. Horizontale kleurbanden zijn nog te vinden op Spaanse samieten, die technologisch en iconografisch dicht bij de *draps d'aresté* staan en vermoedelijk in eenzelfde omgeving tot stand zijn gekomen, met name in Spanje, tussen de 12de en de 14de eeuw¹⁸.

Een mogelijke voorloper van deze valkenstof is een zijden samiet met vogelparen, met achtergrond in *diasprum*, volgens Weibel Byzantijs, 8ste–9de eeuw¹⁹. Hierop is geen inscriptie te zien en de iconografie is veel eenvoudiger. De vogels hebben echter dezelfde fiere houding als op onze stof en dragen nog de 'koninklijke' halsband met fladderende linten of *pativ*²⁰ uit de Sassanidische kunst. De klauwen zijn er afgebeeld in de vorm van een bepareld voetstuk of *scabellum*²¹. Op een samiet in het Parijse Musée de Cluny vonden we nog valkenparen met juweel in de snavel en halsband met fladderende linten, dit keer de klauwen naar onderen toe gericht, wat op een oorsprong in Oost-Iran zou wijzen vanwege de verwantschap met de Sassanidische weergave²². De levensbomen vormen er een apart register en zijn gestileerd en wortelen in rechthoekige sokkels met parels. Voor Desrosiers is deze zijde geweven in Oost-Iran, nabij Sogdiane, in het begin van de 10de eeuw. Volgens een hypothese van Leonie von Wilckens zou de stof in het begin van de 10de eeuw in Khurasan geweven zijn in dezelfde omgeving als de olifantenstof van St. Josse in het Louvre²³. Hier komt von Wilckens dicht bij de visie van Ackerman, die onze zijde in diezelfde Oost-Iraanse regio plaatste²⁴.

De vorm van de levensboom op de Brusselse zijde is ongewoon. Een cirkelvormig palmetblad in de vorm van een stralende bloem met vogelparen vonden we op een veel oudere samiet uit Egypte(?), 6de of begin 7de eeuw, met gedrongen vogels met kleine motiefjes op het lichaam en halsband²⁵. De maskers komen misschien uit de koninklijke portretten in Sassanidische kunst. Bustes staan op een Sassanidische samiet²⁶ en zogenaamde Akhmim-²⁷ en Antinoëzijden²⁸, in vooraanzicht, vaak gekroond, en dikwijls ingesloten in medaillon, met oorbellen en halsnoeren met parels. Op mozaïeken in het lustpaleis van de Sassanidische koning Shapur I in Bishapur (Iran), gebouwd in 260, vindt men dionysische maskers of hoofden van vrouwen en mannen die eruitzien als maskers, zonder hals, in vooraanzicht of in driekwart, er gelegd door mozaïekwerkers met Syrische origine die nog in de klassieke Romeinse traditie werkten²⁹.

Dit toont weerom aan dat motieven en patronen gemakkelijk verspreid raakten en gemeengoed werden. Daardoor is het een hachelijke onderneming om de oorsprong van zijden zoals deze te achterhalen. De technologie is nog vrij eenvoudig, wat een vroege datum suggereert. In de huidige stand van het onderzoek is een origine in Spanje in de 12de of 13de eeuw het waarschijnlijkst, maar een oorsprong meer naar het oosten toe (tot Oost-Iran) valt zeker niet uit te sluiten. [M.V.R.]

TECHNOLOGISCHE ANALYSE

Rapport van tekening: H. 13,2 tot 17,5 cm,

B. 21,5–21,8 cm. Tekening met verticale symmetrieas; dubbel punt (160 / \ 160)

Weefstructuur: samietkeper 3Z

Ketting: basis: donkerbruine zijde, Z-twist.

Bindketting: donkerbruine zijde, Z-twist.

Verhouding: 1 basis / 1 binddraad (KE).

Kettingstap: 1 basisdraad. Dichtheid: 13–14 basiskettingdraden en 13–14 binddraden per centimeter. Geen zelfkant aanwezig.

Inslag: 2 gelijkwaardige inslagstelsels: tramzijde (I-twist): I: grijsbeige tramzijde. II: latté: geel, lichtblauw, rood en paarse tramzijde (geen vaste volgorde). Verhouding: 1 scheut van elk inslagstelsel: I, II (1 IE). Inslagstap: 2 IE. Dichtheid: 24–46 IE per centimeter.

[C.V.-L.]

De zijde werd in 1999–2000 behandeld in het Textielatelier van het KIK o.l.v.

V. Vereecken. [M.V.R.]



IS.Tx.374 (detail)

14 ERRERA 1927, cat. 4A; VON FALKE 1913, fig. 172; FLEMMING 1957, p. 22; LAFONTAINE-DOSOGNE 1983, p. 4.

15 ACKERMAN 1955, p. 30–46.

16 Volgens analyses uitgevoerd door ing. Daniël De Jonghe; voorbeeld in: SCHMEDDING 1978, cat. 244.

17 DESROSIERS 1989; STAUFFER 1991, cat. 82 (voorbeeld met basis van palmet in de vorm van omgekeerde lelie); MARTINIANI-REBER 1993, cat. 29 en p. 85–91.

18 Bijvoorbeeld op de pauwenzijde uit de collectie, inv. IS.Tx.513, in: ERRERA 1927, cat. 56A; VAN RAEMDONCK 2006, p. 42–43; DE JONGHE & VERHECKEN-LAMMENS 1999, p. 121–137. Een fragment van dezelfde zijde in de Abegg Stiftung in Riggisberg (Zwitserland), inv. 217, wordt in Italië(!) of Spanje, 13–14de eeuw, gesitueerd, in: OTAVSKY & ABBAS, cat. 99.

19 Inv. 1.3, The Pierpont Morgan Library, New York. Het textiel maakte deel uit van de originele boekband van een evangelarium, gekopieerd en verlicht in de benedictijnerabdij van St. Gallen, Zwitserland, ca. 825, in: WEIBEL 1972, cat. 62. Voor de complexe historische betekenis van *diasprum*, zie: KING 1999, p. 17–21.

20 Met het koningschap verbonden in de Sassanidische kunst.

21 Voetstuk met parels op het bekende zijdeweefsel met fazanten van Jouarre, met koolstof 14 gedateerd tussen 593 en 753 n.Chr. (met 68% waarschijnlijkheid), in: OVERLAET 1993, cat. 129.

22 Inv. Cl.2156 a + b, in: DESROSIERS 2004, cat. 123.

23 VON WILCKENS 1990–1991, fig. 8.

24 ACKERMAN 1955, p. 30–46.

25 Inv. Cl. 21959, in: DESROSIERS 2004, cat. 93.

26 Inv. 1144 a, Katoen Natie, Antwerpen, Centraal-Azië, radiokoolstofdatering 345–543 n.Chr. (95,4% probabilliteit), in: DE MOOR, VERHECKEN-LAMMENS & VERHECKEN 2008, p. 234–235.

27 Bijvoorbeeld: inv. 891.III.3 (25.230), Musée historique des tissus, Lyon, in: MARTINIANI-REBER 1986, cat. 1.

28 Onder meer: een zijde in het Hermitage Museum, Sint-Petersburg, in: JEROUSSALIMSKAJA 1993, fig. 97; inv. 897.III.1 (26.812/9), Musée Historique des Tissus, Lyon, in: MARTINIANI-REBER 1986, cat. 9; inv. 897.III.4 (26.812/15), Musée Historique des Tissus, Lyon, in: MARTINIANI-REBER 1986, cat. 14.

29 BALTY 1993, p. 67–69.



IS.Tx.386

VI.3 'Alambrazijde'

Al-Andalus (Zuid-Spanje), 14de–15de eeuw

Lampasweefsel

H. 63,5 cm; B. 71,5 cm

Schenking Errera (1900–1905), door haar aangekocht bij S. Baron (Parijs)³⁰

Inv. IS.Tx.386

ERRERA 1927, cat. 78; LAFONTAINE-DOSOGNE 1983, fig. 15; VAN RAEMDONCK 2003/2007, fig. 20.

In deze kleurrijke zijde overheerst rood, naast geel, groen, twee tinten blauw en wit. Horizontale registers van verschillende hoogte zijn opgevuld met geometrische, kalligrafische en plantenmotieven. In de gelobde cartouches lezen we de zegenwens in *naskh*: *wa'l-yumn wa'l-iqbāl*, 'en geluk en voorspoed', afwisselend in normaal en in spiegelbeeld. De Kufische inscriptie zou het woord 'gelukzaligheid', *al-ghibta*, weergeven, eveneens in normaal en in spiegelbeeld, hier aaneengesloten³¹. Een fragment in de collectie Europees textiel van onze

musea komt mogelijk van dezelfde stof of zeker van dezelfde groep Alambrazijden (pagina 260 bovenaan)³². Opvallend is de felgele tint die op dit kleinere fragment nog perfect bewaard is en die een idee geeft van de oorspronkelijke kleurenrijkdom van dergelijke stoffen.

Een lampasweefsel met identiek patroon bevindt zich in het Museo Nazionale del Bargello in Firenze³³. Aan dit museum liet Giulio Franchetti, oom van onze textielmecenas Isabella Errera, zijn eigen textielcollectie na, die veel gelijkenis vertoont met deze van Brussel. Blijkbaar hebben oom en nicht een aantal stoffen onder elkaar verdeeld. Het fragment van Firenze (het is 87,5 centimeter hoog) toont een deel van een register dat vermoedelijk boven dat van Brussel paste, tenminste als we kunnen voortgaan op twee andere (grotere) fragmenten waar beide registers nog aanwezig zijn³⁴.

Verwante stoffen bieden indicaties voor de functie. Er is bijvoorbeeld een groot stuk in

New York (H. 102,6 centimeter)³⁵, dat onderaan een afwerkboord (2,1 centimeter) heeft met een dambordmotief, wat kan wijzen op een gebruik als gordijn of behang. Een textiel in de Hispanic Society of America, New York (H. 237,5 centimeter; B. 152,3 centimeter)³⁶, heeft twee zelfkanten (grote weefselbreedte!) en boorden boven- en onderaan. Een fragment in het Musée de Cluny in Parijs³⁷ is in de vorm van het voorpand van een mantel of kazuifel geknipt. Een fragment in de Abegg Stiftung, Riggisberg³⁸ is omzoomd (B. 19,5 centimeter) en heeft franjes, en is dus misschien als sjaal gebruikt. Dezelfde patronen komen in lichtjes verschillende versies of kleurcombinaties terug. Optische effecten zoals de wederkerigheid in de kantelen of de gecombineerde achtpuntige sterren met vierkanten en ruiten ertussen hebben onder meer de grafisch kunstenaar M.C. Escher weten te bekoren, die de principes toepaste op eigen ontwerpen. Reeds in de kunst der Almohaden is er een evolutie naar complexe geometrische patronen waar te

nemen. Tijdens de Nasriden gaan deze textiel, maar ook andere media zoals tegels, houtwerk, boekbanden, beschilderd stuc beheersen.

De inscripties op deze schitterende stoffen geven vaak standaardwensen weer, zoals ook op de zijde van Brussel. Een enkele keer staat er een speciaal voor het object gekozen inscriptie, waarin de stof als het ware zelf het woord neemt en zegt: 'Ik besta voor het genot, welkom, voor het genot besta ik. Wie mij bezit, ziet vreugde en welzijn'³⁹. Invocaties, gericht aan de sultan, op een textiel in de eigen collectie (pagina 260 onderaan) wijzen er nog op dat zullke luxueuze stoffen in de context van het hof thuishoren.

Het Cleveland Museum of Art verwierf in 1982 een zijden gordijn uit al-Andalus, bestaande uit twee identieke panelen die waren samengebracht met een zijden strook in het midden, met inscripties die het Nasridische motto: 'er is geen winnaar tenzij Allah' (*lā ghālib ila Allāh*) weergeven⁴⁰. De inscriptie situeert het gordijn met zekerheid in de periode en het gebied dat van 1237 tot 1492 onder Nasridisch bewind stond. Daarnaast zijn er twee afzonderlijke panelen bewaard, beide in New York, een in het Metropolitan Museum⁴¹ en een in het Cooper-Hewitt Museum⁴². De drie gordijnstoffen

vormen een welomschreven groep, volgens Wardwell waarschijnlijk in Granada, in de 15de eeuw, geweven. Stilistisch hoort hun decor met vierkanten, gevuld met ster motieven en arabesken, kantelen en Kufisch schrift bij het repertorium van islamitisch Spanje en Noord-Afrika in de 14de eeuw⁴³. In een officieel document uit 1414 staat dat 'gele zijden draad werd gebruikt in plaats van gouddraad in Arabisch decor'⁴⁴. In gepubliceerde Alhambrazijden is, voor zover wij konden nagaan, nergens gouddraad aangewend, wel een diepgele zijden draad. De 15de eeuw is dus wellicht de waarschijnlijkste datum van ontstaan van de groep Alhambrazijden, maar we sluiten de 14de eeuw niet uit.

De mogelijkheid bestaat dat de zijde in Noord-Afrika is geweven⁴⁵. Onder de Almohaden was in Andalusië en Noord-Afrika een gemeenschappelijke stijl tot ontwikkeling gekomen. Op de vlucht voor de christelijke reconquista hebben moslims ook hun toevlucht gezocht in Noord-Afrika en in hun zog heeft de weefkunst op Noord-Afrikaanse bodem een grote impuls gekregen. Oude zijdeweefsels zijn er echter niet aangetroffen. Op dit ogenblik weten we bijzonder weinig over de vroege zijdeweefkunst in Noord-Afrika. De hoger vermelde gordijnen met het motto van de Nasriden

zijn zeker in Spanje en voor 1492 geweven. De keper-vierbinding in onze stof zou kunnen wijzen op een oorsprong in Spanje⁴⁶. Snel na de installatie van de Ummayyaden in 756 werd in Spanje zijde gekweekt. De zijdeweaverij werd er weldra een bloeiende industrie, vermoedelijk door migratie van wevers vanuit de kernlanden van de islamitische wereld. Muzikant en specialist van de etiquette en goede smaak, Ziryab, verliet het Abbasidische hof in Bagdad in 822 en vestigde zich in Cordoba, waar hij dertig jaar later stierf. Hij introduceerde in al-Andalus nieuwe modes in kleding en opsmuk, waardoor de vraag geweldig toenam naar lengtes dure glanzende stoffen met opzienbarende ingewikkelde patronen. De zijdeweefkunst kwam in Almeria tot een hoogtepunt. Almeria onderhield als havenstad contacten met Alexandrië in Egypte. Málaga was, naast centrum voor goudluster, ook belangrijk voor de productie van zijde met gouddraad. Om al deze redenen mogen we ervan uitgaan dat de Alhambrazijden in Andalusië zijn geweven in de 14de–15de eeuw. [M.V.R.]

TECHNOLOGISCHE ANALYSE

Rapport van tekening: H: niet volledig,

B: 13 cm. Verticale symmetrieas (118 / 116).

Weefstructuur: lampas: kettingkeper 4S voor basisketting en effenbinding voor de bindketting. Fijne lijnen tussen de patronen: complexe linnenbinding 'taqueté'.

Ketting: basis: rode zijde, Z-twist. Bindketting: oranjerode zijde, Z-twist. Verhouding: 5 basisdraden/1 binddraad. Kettingstap: afwisselend 2 of 3 basisdraden tussen 2 binddraden. Dichtheid: 84 draden (70 basis- en 14 binddraden) per centimeter.

Inslag: grootste gedeelte van het patroon: lampas: basis: oranjerode zijde, Z-twist; patroon: tramzijde: 4 inslagen per inslag eenheid: geel, blauw, groen en wit. Verhouding: 1/ geel, blauw; 1/ geel, blauw, wit, of 1/ geel, blauw, groen, wit. Inslag stap: 1 inslag eenheid. Dichtheid: 28–30 inslageenheden per centimeter.

'taqueté': horizontale lijntjes: 2 inslagstelsels: wit en blauw; blauw en wit; geel en blauw; blauw en wit; wit en blauw. Voor de driehoekjes: rood en groen. Verhouding: 1/1. Inslagstap: 1 inslageenheid. Dichtheid: 30 inslageenheden per centimeter.

[C.V.-L.]

De zijde werd in 1978–1979 behandeld in het Textielatelier van het KIK o.l.v. V. Vereecken.

IS.Tx.386 (detail)





IS. Tx.388

'Alhambrazijde'

H. 41,5 cm; B. 23 cm

Mogelijk fragment van inv. IS.Tx. 386

Schenking Errera (1900–1905), door haar aangekocht op de veiling Tachard (1896)

Inv. Tx.388, in: ERRERA 1927, cat 79

'Alhambrazijde'

Inscriptie in Thuluth: 'izz li-mawlānā al-sultān

'Eer aan onze heer de sultan'

H. 27,5 cm; B. 49 cm

Schenking Errera (1900–1905), door haar aangekocht op de veiling Tachard (1896)

Inv. IS.Tx.475, in: ERRERA 1927, cat. 77

[M.V.R.]

- 30 I. Errera zou van M. Herz Bey, Caïro, vernomen hebben dat de zijde gevonden was in een dorp nabij Asyut (Egypte), in: ERRERA 1927, cat. 78. Een ander fragment van de stof kocht Errera aan op de veiling Tachard in 1896, in: ERRERA 1927, cat. 79. Voor een eventuele vondst in Egypte vonden we geen verdere aanwijzingen.
- 31 Volgens de lezing van Muhammad Abbās op een fragment in de Abegg Stiftung, Riggisberg, in: OTAVSKY & ABBAS 1995, p. 239.
- 32 Inv. Tx.388, in: ERRERA 1927, cat. 79.
- 33 Inv. 90 Francetti, in: SURIANO & CARBONI 1999, cat. 20.
- 34 Inv. 2542, Abegg Stiftung, Riggisberg (Zwitserland), in: OTAVSKY & ABBAS 1995, cat. 138; stoffengte uit Sanlucar de Barrameda, Museo de Artes Decorativas, Barcelona, in: WARDWELL 1983, fig. 15.
- 35 Inv. 29.22, Metropolitan Museum, New York, in: DODDS 1992, cat 97.
- 36 MAY 1957, fig. 127; ECKER 2004, cat. 42.
- 37 Inv. Cl. 12 350, Musée national du Moyen Âge, Thermes de Cluny, Parijs, in: DESROSIERS 2004, cat. 223.
- 38 OTAVSKY & ABBAS 1995, cat. 138.
- 39 Een fragment in The Textile Museum, Washington, in: WELCH, cat. 18; een tweede fragment in Kopenhagen, inv. 2/1989, The David Collection, in: VON FOLSACH & BERNSTED 1993, cat. 19, ook gepubliceerd in: BLAIR & BLOOM 2006, cat. 109.
- 40 Inv. cmA 82.16, Cleveland Museum of Art, totale grootte: 438,2 x 271,8 centimeter, in: WARDWELL 1983, p. 58–72.
- 41 Grootte: 309,8 x 123,2 centimeter, Metropolitan Museum, New York, in: WARDWELL 1983, fig. 2;
- 42 Grootte: 265,5 x 107 centimeter, in: WARDWELL 1983, fig. 3.
- 43 We beperken ons hier tot twee voorbeelden: de identieke kantelen in de binnendecoratie van het Alhambra, met name op de stucversiering van het hof der Myrthen uit de periode van Muhammad v en op het tegelpaneel met inv. R.4.587, Museum van het Alhambra, Granada. Ten tweede de stilistisch verwante Kufische epigrafie op de al-Ubbadmoskee in Tlemcen in Algerije, gebouwd in 1339, in: HILL & GOLVIN 1976, fig. 232–234.
- 44 Geciteerd in het artikel van Cristina Partearroyo, 'Spanish-Moslem Textile', in: *Bulletin de Liaison du CIETA* 45, 1977, voetnoot 6, verwijzend naar: Miquel y Badia, brief van Juan Mercader aan koning Fernando I, geschreven in Valencia op 4 juni 1414.
- 45 Volgens Weibel is de zijde van The Hispanic Society of America Marokkaans en uit de 17de eeuw(!), in: WEIBEL 1972, cat. 90. Ze steunt haar redenering op de vorm van het vervlochten Kufisch, bekroond met een bloemfestoen, dat volgens de auteur tot het repertorium van Marokkaans borduurwerk behoort.
- 46 Mondeling meegedeeld door C. Verhecken-Lammens.



IS.Tx.475

VI.4 Weefsel met vogels op gouden grond

Palermo (Sicilië), 11de–12de eeuw

Zijde, gouddraad, legwerk

H. 10 cm; B. 20,5 cm

Schenking Errera (1900–1905), door haar aangekocht

bij S. Baron, Parijs (1899)

Inv. IS.Tx.375

ERRERA 1903, p. 9, fig. 3; ERRERA 1927, cat. 5;

LAFONTAINE-DOSOGNE 1983, p. 6, fig. 8;

BERNUS-TAYLOR 2000, cat. 280 (addenda);

VAN RAEMDONCK & VERHECKEN-LAMMENS 2004,

cat. 62.

Het uiterst fijne legwerkje in zijde en gouddraad toont slechts een deel van het patroon. In het midden verrijst een ivoorwitte pijler, versierd met drie verticale parelrijen. Op kapiteelhoogte splitst hij zich in tweeën om een ruit- of amandelvormig motief te vormen met blauwe stip die in rood is omljnd, en om verder in een smalle strook met slechts nog twee parelrijen

naar boven door te lopen. Sporen van een tweede en derde pijler zijn links en rechts nog op het fragment te zien. Aan de voetstukken van de pijlers ontspringen drielobbige arcaden in ivoorkleurig wit en zwart omljnd, die bovenaan spitsvormig samenkomen en zich rond elkaar wentelen. Ze omvatten een kruis met twee dwarsbalken (wellicht de schematische weergave van een palmboom), geflankeerd door twee vogels die van elkaar wegkijken (links) of naar elkaar zijn toegewend (rechts). Bovenaan staan nog twee vogelparen, hier de koppen van elkaar weg gekeerd. Deze hebben een lange staart.

Door andere bewaarde fragmenten naast dit van Brussel te leggen, kunnen we het patroon vervolledigen. Een fragment in het Montreal Museum of Fine Arts⁴⁷ dat ernaast paste, toont hoe de pijlers met amandelvormig kapiteel het register verder ritmeren. De vogels waren blijkbaar steeds op dezelfde manier ingelegd,

met zwarte contouren die ze expressie verlenen en poserend onder en boven de arcaden. Twee andere fragmenten, een in Parijs⁴⁸ en een in Barcelona⁴⁹, komen van een register boven dat van Brussel. Daarop zien we dat de pijlers doorlopen om opnieuw in een amandelvormig kapiteel te eindigen. De gevlochten linten van de arcaden monden uit in de kruin van een palmboom⁵⁰. Tussenin staan telkens twee kleinere verticale lijnen, die onderaan zijn verbonden en waarop vogels hebben plaatsgenomen. In deze verticalen zag Isabella Errera Arabische lettertekens en besloot hieruit dat het textiel een Arabisch werk was⁵¹. Uiteindelijk is gebleken dat ze gelijk had. De arcaden roepen trouwens eveneens Kufische schrifttekens op met vervlochten verticalen.

De voorgeschiedenis van dit stofje is goed gedocumenteerd. Het 'gouden' legwerk⁵² sierde ooit de halsuitsnijding, schouderpartijen en zoom van de albe van Arnaldo Ramón de

IS.Tx.375



Biure, van 1348 tot 1350 abt van de abdij van St-Cugat del Vallès nabij Barcelona. Na zijn marteldood werden zijn gewaden als relikwieën in het klooster bewaard, tot in 1916, toen ze in het bisschoppelijk museum van Barcelona werden ondergebracht. Op dat ogenblik waren de 'gouden' fragmentjes al van de albe verwijderd. Het fragment van Brussel kocht Isabella Errera in 1899 van de Franse antiekhandelaar Stanislas Baron. Op suggestie van Lessing bracht ze het in verband met de voering van de keizerlijke kroningsmantel van Rogier II in Wenen, waarop een Arabische inscriptie aantoont dat hij in de koninklijke ateliers van Palermo (Sicilië) werd vervaardigd in 1133–1134⁵³. Over de koninklijke ateliers van Palermo en over de mantel en zijn voering werd al heel wat geschreven⁵⁴, evenals over de voering van de albe van Arnolfo Ramón de Biure⁵⁵. Alhoewel het uit technisch oogpunt ook Spaans zou kunnen zijn, mogen we op grond van de bestaande literatuur daaromtrent ervan uitgaan dat het legwerkje van het Jubelparkmuseum Siciliaans is en uit de 11de–12de eeuw dateert⁵⁶. [M.V.R.]

TECHNOLOGISCHE ANALYSES⁵⁷

Legwerk met inslagrips 2/2. Op een gele zijden ketting (Z-tors: gedubbelde draden, ook soms 3 draden samen: 31 per centimeter) is een figuratie aangebracht in legwerktechniek. Een deel van het grondweefsel is onderaan nog aanwezig (inslag: gele tramzijde: 62 per centimeter) en wordt begrensd door 3 scheuten blauwe zijde. Hier is nog een naaidraad(?) aanwezig: linnen Z2S: oppervlakkig geverfd in blauw. De grond van het legwerk is uitgevoerd met gouddraad (vergulde (Au/Ag/Cu: 45/45/10) lederstrip in Z rond gele zijden kern: 2 draden in Z getwijnd: 22 per centimeter). De figuratie is in tramzijde: wit, grijs-wit (*Caesalpinaceae* + indigoïde), bruin (looïstof + *Reseda luteola* + *Cotinus coggygria*), donkerblauw (looïstof + indigoïde), turkoois (indigoïde), rozerood (looïstof + *Kermes vermilio*): 62 per centimeter.

Legwerktechnieken: slittapisserie, met figuurvorm ingelegd, verbindingen over één gedubbelde draad.

[C.V.-L.]

Het textiel werd behandeld en gemon-teerd in het textielatelier van het KIK (o.l.v. V. Vereecken).

- 47 MAY 1957, fig. 11; *Nobiles officinae 2004*, cat. 60 (was er niet tentoongesteld).
- 48 Inv. Cl. 22.819, Musée national du Moyen âge, Thermes de Cluny, Parijs, in: DESROSIERS 2004, cat. 64.
- 49 Inv. 28.212 en 28.213, Museu Tèxtil i d'Indumentaria, Barcelona, in: CARDON 1993, cat. 17.
- 50 Horizontale dwarsbalken die kleiner worden naar boven toe zijn een gestileerde weergave van de horizontaal hangende takken van de palmboom, bijvoorbeeld afgebeeld op een schaal in New York, Madina Collection, in: ETTINGHAUSEN, GRABAR, JENKINS-MADINA 2001, fig. 103.
- 51 ERRERA 1903, p. 6.
- 52 Kendrick vermeldde verwante fragmenten in Tongeren (gepubliceerd in: *Nobiles officinae 2004*, cat. 61) en in het Rijksmuseum, Amsterdam, in: KENDRICK 1924, p. 50. Een (onvolledige) grafische reconstructie in: *Nobiles officinae 2004*, p. 250.
- 53 ERRERA 1927, p. 24.

- 54 Voor een synthese verwijzen we naar de artikels van Rotraud Bauer, 'Zur Geschichte der sizilischen Gewänder, später Krönungswänder der Könige und Kaiser des heiligen Römischen Reiches', in: *Nobiles officinae 2004*, p. 85–96 en 'Der mantel Rogers II. und die siculo-normannischen Gewänder aus der königlichen Hofwerkstätten in Palermo', in dezelfde publicatie, p. 115–123, en het artikel van Cilgia Caratch, 'Der Futterstoff des Mantels König Rogers II. von Sicilien', p. 125–135, in dezelfde publicatie.
- 55 Synthesen in de notitie van Rosa Martin i Ros, in: CARDON 1993, cat. 17; in: DESROSIERS 2004, cat. 64; in: *Nobiles officinae 2004*, cat. 60–65.
- 56 In: DESROSIERS 2004, cat. 64 wordt het gesitueerd in Spanje, 11de eeuw.
- 57 De kleurstofanalyses werden uitgevoerd door dr. Jan Wouters, KIK (dossier 1999.06618.5). De gouddraad werd onderzocht door ing. I. Vanden Berghhe, KIK (dossier 1999.6618.5).

IS.Tx.375 (detail)



Noord-Afrika

VI.5 Grote schaal (*ch'qāla*) met floraal decor

Tunesië, 18de eeuw
H. 13 cm; ø basis 14 cm; ø rand 35,8 à 36,8 cm
Schenking Lhoest (1910)
Inv. IS.L.433

MEKHITARIAN 1976, fig. 90 en 91.

De schaal⁵⁸ is op drie plaatsen met metalen agrafen gehecht, wat erop wijst dat ze voor de eigenaars kostbaar was. Ze werd in 2000 behandeld in The Ceramic Conservation Studio (L. Bunch). [M.V.R.]

58 Verwant exemplaar in: *Couleurs de Tunisie 1994*, cat. 140.



IS.L.433

VI.6 Ensemble monochroom beschilderde ceramiek op opaak glazuur

Fès (Marokko), tweede helft 19de eeuw
Kleipasta, tinglazuur, beschildering in kobaltblauw
Schenking Lambo (1924)

Grote schotel met geometrisch en floraal decor
H. 10,5 à 12 cm; ø standring 24,5 cm; ø rand 46,5 cm
Inv. IS.5949

Kleine schaal met achtpuntige ster in het midden
H. 5,2 à 6,2 cm; ø standring 13,5 cm; ø rand 25 cm
Inv. IS.5954

AZARNOUSH-MAILLARD 1980, fig. 46, p. 9.

Twee potten met oren (zonder deksel)

Links:

inv. IS.5948 (H. 20 cm; ø basis 12,3 cm; ø rand 9,7 cm)

Rechts:

inv. IS.5947 (H. 22,5 cm; ø basis 12,5 cm; ø rand 9,5 cm)⁵⁹

AZARNOUSH-MAILLARD 1980, fig. 44 en 45, p. 9.

[M.V.R.]

59 Gelijkend exemplaar met deksel, in: HAKENJOS 1988, fig. 92.



IS.5949, IS.5954, IS.5948 en IS.5947



IS.5945 en IS.Ev.865

VI.7 Ensemble polychroom beschilderde ceramiek op opaak glazuur

Fès (Marokko)

Diepe schaal (*ghotar*) met pseudo-Kufisch en *mihrab*⁶⁰

Eerste helft 19de eeuw
 H. 9,5 à 10,5 cm; ø basis 21,5 cm; ø rand 40 cm
 Schenking Evenepoel (1911)
 Inv. IS.Ev.865

Pot met deksel (*Djebbana*)⁶¹

Einde 19de eeuw
 H. (met deksel) 29,5 cm; ø basis 16,5 cm;
 ø opening pot 21,8 cm
 Schenking Lambo (1924)
 Inv. IS.5945

MEKHITARIAN 1976, fig. 89.

Een *djebbana* werd gebruikt om de melk in te laten stremmen en boter of verse kaas (*djebben*) in te bewaren. Vervolgens werd er ook de *harrira* in opgediend, de traditionele soep die bij het breken van de vasten wordt gegeten. [M.V.R.]



IS.L.612

Inktpot in de vorm van *mihrab*⁶²

19de–20ste eeuw
 H. 7,2 cm; L. 15,5 cm; D. 8,5 cm
 Schenking Lhoest (1910)
 Inv. IS.L.612

AZARNOUSH-MAILLARD 1980, fig. 42, p. 9.

[M.V.R.]

60 Varianten op dit iconografische thema in: LOVICONI & BELFITAH 1991, pl. xxvi en xxvii.

61 Over de *djebbana* zie: LOVICONI & BELFITAH 1991, p. 73–80.

62 Over de twee basistypes van inktpotten van boekverlichters, een in de vorm van mihrab zoals hier, en een in de vorm van een overkoepeld gebouwtje, zie: LOVICONI & BELFITAH 1991, p. 45–48.



IS.Tx.2507

VI.8 Bruidsjurk

Tunesië, 18de–19de eeuw
Zijde, goud- en zilverdraad
H. 121 cm; B. 95 cm
Legaat Errera (1929), door haar aangekocht bij
Barbouchi, Tunis (1914)
IS.Tx.2507

ERRERA 1927, cat. 420 C.

Dit kleurrijke bruidskleed (*shushāna*) is samengesteld uit dieproze, naar onderen toe verwijdende zijden stroken, waartussen links en rechts twee banden van een gestreepte zijde zijn ingepast. Op de patroontekening ziet men hoe deze gestreepte zijde is geweven (pijlrichting) en vervolgens in de lengte doorgeknipt. Dergelijke zijden werden geweven in de ateliers van Cap-Bon of in de *suq* van Tunis in de 17de–18de–19de eeuw door wevers van Andalusische origine⁶³. Gestreepte zijden tunieken als deze werden gedragen in Tunis, maar het borduurwerk in het midden sluit

eerder aan bij de stijl van Raf-Raf aan de noordoostelijke kust. De gele stroken zijn gefigureerd. Aan het begin van het weefsel, onderaan rechts (op strook 3) dus, is een merkteken of signatuur ingeweven. Het wordt in spiegelbeeld herhaald aan de andere kant van het centraal motief: twee handen met een vierkant in het midden. *Khamsa*, letterlijk ‘vijf’, heeft een magische betekenis die betrekking heeft op het gebruik van de vijf gespreide vingers als bescherming tegen het kwade oog, *‘ayn*. Afbeeldingen van de hand of juwelen in deze vorm, ‘hand van Fatima’ genoemd, worden geacht een profylactische werking te bezitten. De inscriptie begint met شغل, ‘werk’, en vervolgt met لصر, ‘Lasra’, waarna – loodrecht hierop – een ما volgt, eveneens in spiegelbeeld herhaald. Mogelijk kan men dit lezen als *shughl Lasram*⁶⁴, ‘werk van Lasram’. Lasram is de naam van een familie uit de oude Tunesische bourgeoisie⁶⁵. Het borduurwerk rond de halsopening en in de middenstrook is tweekleurig: goud- en zilverdraad met een

stermotief en arabesken.

Enkele verwante bruidskleden bevestigen de Tunesische oorsprong en bieden een aanwijzing voor de datering in de 19de of het begin van de 20ste eeuw⁶⁶. Het exemplaar van Brussel is mogelijk iets ouder. Globaal genomen is het contrast en samenspel tussen de materies, kleuren en decor opvallend en aantrekkelijk. [M.V.R.]

TECHNOLOGISCHE ANALYSE

Afmetingen: hoogte jurk: 1,21 cm. Breedte schouders zonder mouwkapje: 0,95 cm. Breedte onderaan: 1,24 cm. Mouwkapjes: 4 driehoeken, samen de breedte van het weefsel.

Beschrijving van de jurk: de jurk is samengesteld uit gefigureerde banden met lampasstructuur die verbonden zijn door in vorm geknipte panden van karmijnrood zijden satijnweefsel. Het middendeel is volledig bedekt door borduurwerk. De hals is ingeknipt

met een V-opening vooraan. De armpopeningen zijn afgeboord door een mouwkap.

– TECHNISCHE GEGEVENS

A: Karmijnrood satijnweefsel: ketting satijn 5.

Middenstrook: tweemaal de hoogte van de jurk (2,40 m) en 13,5 cm breed. Het voorste gedeelte is gedubbeld met een linnen weefsel en is geborduurd met goud en zilverdraad.

Metaaldraad:

- *gouddraad:* vergulde zilverlamel, S-‘riant’ gewikkeld in S rond gele zijden kern⁶⁷.

- *zilverdraad:* zilverlamel, ‘riant’ gewikkeld in S rond witte zijden kern.

Gedubbelde metaaldraden worden volgens een patroon op de rode ondergrond vastgemaakt door gele zijde voor de gouddraad en witte zijde voor de zilverdraad.

Tussenstrook A en B: doorlopend stuk (9,5 cm) versmallend over de schouders (2,5 cm).

Zijpaneel: paneel van 23 cm breed onderaan; voor de armpopening is een spie weggesneden.

B: Gefigureerde banden: geknipt uit een weefbreedte van 35 cm.

De zelfkanten bestaan uit een smalle strook roze inslagripsbinding. Deze breedte is onderverdeeld in twee stroken met verschillend gekleurde banden. Tussen de effen gekleurde banden zijn gefigureerde banden in lampasstructuur. De lengte is tweemaal de hoogte van de jurk (2,50 m).

Ketting: gestreepte ketting; rapport van scherping; dichtheid wisselt volgens banden. Alle draden zijn zijde Z-gesponnen en dubbel genomen, uitgezonderd de bindketting in de

gefigureerde stroken zijn enkel geel Z: Zk: 34 roze Z / 3 blauwe / 3 wit / 3 blauw / (2 roze, 1 geel) x 50 / 3 blauw / 3 wit / 3 blauw / 24 roze / 6 wit / 100 blauw / 6 wit / 24 roze / 3 blauw / 3 wit / 3 blauw / (2 roze, 1 geel) x 50 / 3 blauw / 3 wit / 3 blauw / 24 groen / 6 wit / 100 rood / 24 groen / 3 roze / 3 wit / 3 blauw / (2 roze, 1 geel) x 50 / 3 blauw / 3 wit / 3 blauw / 34 roze / 3 wit /

2de kleurband: roze, 100 groen, roze / patroon / blauw, 100 rood, blauw / patroon / en 34 roze voor zelfkant.

Inslag: basisinslag; gele tramzijde (I-tors): 16 per centimeter

Broché-inslagstelsel voor gefigureerde banden: gele tramzijde.

Structuur:

Gekleurde effen banden: inslagripsbinding.

Gefigureerde banden: lampasstructuur. De basisinslag bindt de gedubbelde basisketting en de gele bindketting in effenbinding.

Patroon: verschillende patronen met verticale en horizontale symmetrieas, bestaande uit / \ 25 KE en dubbele punt. Hoogte van de patronen verschilt. Het kenteken van de wever heeft geen horizontale symmetrieas en hieruit kon de weefrichting van de panden afgeleid worden.

Ketting: basisketting; roze gedubbelde zijde Z: 36 per centimeter (100 gedubbelde draden per band)

Bindketting: gele zijde Z / 18 per centimeter (50 per band).

Verhouding: ba/bi: 2 gedubbelde basiskettingen / 1 bindketting (1 KE).

Kettingstap: 1 KE.

Inslag: Basisinslag; gele zijde zonder merkbare twist (I-twist): 16 per centimeter

Patrooninslag: dikke gele zijde zonder merkbare tors: 16 per centimeter

Verhouding en volgorde: 1 basisinslag / 1 broché-inslag (1 IE)

Inslagstap: 2 IE

[C.V.-L.]

– CONSTRUCTIE VAN DE JURK

De jurk is samengesteld uit verschillende stukken: 5 panden rood satijnweefsel zorgen ervoor dat de jurk model krijgt door onderaan te verbreden. Alle panden lopen door over de schouders. Het voorpand in het midden is volledig bedekt met ‘gelegd’ gouden borduurwerk (gedubbelde metaaldraden werden in vorm op het weefsel gelegd en met sterke zijden draad in ‘lazuursteek’ vastgehecht).

Rode panden: middenstuk: 13,5 cm breed, hoogte: 2,40 m. Hierin is een halsopening ingeknipt en afgewerkt met borduurwerk. Halsopening met V-vormige opening vooraan.

Smalle panden tussen sierbanden: onderaan 9,5 cm, versmallen naar de schouders tot 2,5 cm. Hoogte: 2,40 cm.

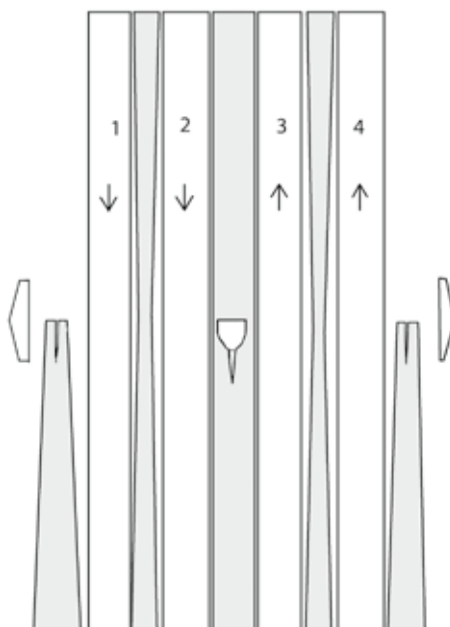
Zijpanden: onderaan: 23 cm. Aan de schouders: pand is ingesneden voor armpopening en versmalt tot 2,5 cm voor en achter. In deze slit wordt een ‘mouwkap’ van sierbanden ingenaaid.

Sierbanden: door de inslagvolgorde na te zien in de verschillende panden kon worden vastgesteld dat het weefsel bestond uit 2 banden. De richting is afgeleid uit de weversignatuur. De mouwkapjes zijn gemaakt uit 2 x 2 driehoeken.

[C.V.-L.]

De bruidsjurk werd behandeld o.l.v. Joke Vandermeersch en gemonteerd door Maria Springael (2007). [M.V.R.]

IS.Tx.2507 (patroontekening: C. Verhecken-Lammens)



IS.Tx.2507 (detail met merkteken of signatuur)



63 We danken mev. Fethia Harzallah-Shikri, directrice van het Musée de Tunis, Dar b. Abdallah, voor haar advies, verleend in 1995.

64 Letterlijk zou het ‘Lasramā’ moeten zijn, indien we ervan uitgaan dat de wever aan dezelfde kant de rechte kant van de inscriptie heeft weergegeven.

65 Volgens een hypothese van Harzallah-Shikri.

66 Inv. MH 982.95.1, voormalig Musée de l’Homme, Parijs, in: Vivier in: *Noces tissées* 1995, fig. 48–50 en 64–65; inv. AI.89.48, Musée de l’Institut du Monde Arabe, in: *De soie et d’or* 1996, fig. p. 49.

67 Dit betekent dat de vergulde zilverlamel zo gewikkeld is rond de gele kerndraad dat deze laatste nog voor een groot deel zichtbaar blijft.

VI.9 Bruidssluier (*r'dā*)

Tunesië, 18de–19de eeuw

Zijde, lampas- en inslagripsstructuur

H. 125 cm; B. 53,5 cm (twee zelfkanten inbegrepen)

Legaat Errera (1929), door haar aangekocht bij

Barbouchi, Tunis (1914)

Inv. IS.Tx.894

ERRERA 1927, cat. 420D; LAFONTAINE-DOSOGNE 1983, fig. 16, p. 6.

Dit textiel heeft dezelfde technologie, iconografie en origine als de gestreepte zijde die in het bruidskleed is verwerkt (VI.8). Naast hand-, ster-, visgraatmotieven en kantelen, is het merkteken van de wever bovenaan op het

fragment te zien. Het is een anjer, geplaatst tussen twee handen en cipressen. Verwante stoffen zijn bewaard in de Keir Collection⁶⁸, in het voormalige Etnografisch Museum van Antwerpen⁶⁹ en in het voormalige Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie⁷⁰. De bruidssluier diende verder als behang in de bruidskamer of om op de bruidskoffer te leggen. Bij begrafenissen werd de kist ermee bekleed. [M.V.R.]

TECHNOLOGISCHE ANALYSE

Het weefsel vertoont afwisselend een gefigureerde brede en smalle strook. De brede stroken hebben een lampasstructuur, de smalle een gebrocheerde inslagripsstructuur. De

stroken worden van elkaar gescheiden door een wit, rood en wit biesje.

– BREDE STROKEN (4,7 CM)

Patroonrapport: 4,5 x 9 cm

Er zijn vier patronen in het rapport, waarvan er drie regelmatig herhaald worden, met smalle tussenstukken. Het vierde wordt alleen aan het einde van het weefsel aange troffen. Alle patronen hebben een verticale symmetrieas. Buiten het vierde patroon hebben ze ook allemaal een horizontale symmetrieas.

Ketting:

-*Grondstof en dichtheid:* basiskettingstelsel: beige zijde Z- en S-getwist; 32 gedubbelde

IS.Tx.894



draden per centimeter; bindkettingstelsel:
beige zijde Z: 16 per centimeter
-*Verhouding*: 2 gedubbelde basisdraden voor
een binddraad (2/1)
-*Stap*: 2 gedubbelde kettingdraden (1 ketting-
eenheid)

Inslag:

-*Grondstofen dichtheid*: basisinslagstelsel:
rode zijde zonder merkbare twist: 13 scheu-
ten per centimeter; broché-inslagstelsels:
groene, blauwe en gele zijde zonder merkbare
twist: 13 scheuten per centimeter
-*Verhouding*: 1 basisscheut voor 1 broché-
scheut
-*Stap*: 1 inslageenheid

Weefselstructuur

-*Basisweefsel*: inslagripsbinding van het beige
basiskettingstelsel met het rode basisinslag-
stelsel
-Het bindkettingstelsel bindt de brochévlot-
ters en het basisinslagstelsel in de effenbin-
ding.

– SMALLE STROKEN (2,3 CM)

Patroonrapport: er zijn drie verschillende
motieven van respectievelijk 4, 3 en 2,8 cm
hoogte. Ze worden met tussenruimtes van
16 tot 25 cm herhaald. De motieven bezitten
allemaal een verticale symmetrieas.

Ketting

-*Grondstofen dichtheid*: witte, rode en blauwe
zijde: 48 gedubbelde draden per centimeter
-*Stap*: 2 en 3 gedubbelde kettingdraden

Inslag

-*Grondstofen dichtheid*: basisinslagstelsel:
rode zijde zonder merkbare twist; 13 scheuten
per centimeter; broché-inslagstelsel: witte
zijde zonder merkbare twist: 13 scheuten per
centimeter
-*Verhouding*: 1 basisscheut voor 1 broché-
scheut
-*Stap*: 1 inslageenheid

Weefselstructuur

-*Basisweefsel*: inslagripsbinding van het beige
basiskettingstelsel met het rode basisketting-
stelsel
-De vlotters van het broché-inslagstelsel zijn
niet gebonden.

[D.D.J]

De zijde werd behandeld in het Textielatelier
van het KIK in 1978. [M.V.R.]

68 SPUHLER 1978, cat. 143.

69 Inv. A.E. 91.29.1, in: E. Janssen, Textielgiften, in: *Bulletin van de Vrienden van het Etnografisch Museum Antwerpen* 19/1, 1992, p. 7.

70 *Noces tissées* 1995, fig. 114.



IS.Tx.894 (detail met merkteken)

VI.10 Beschilderde houten binnendeur

Marokko, begin 20ste eeuw

Omlijsting: H. 330 cm; B. 237 cm

Deurvleugel: H. 235 cm; B. 81,5 cm; D. 7 cm

Aankoop privéverzamelaar (1961)

Inv. IS.ET.61-8

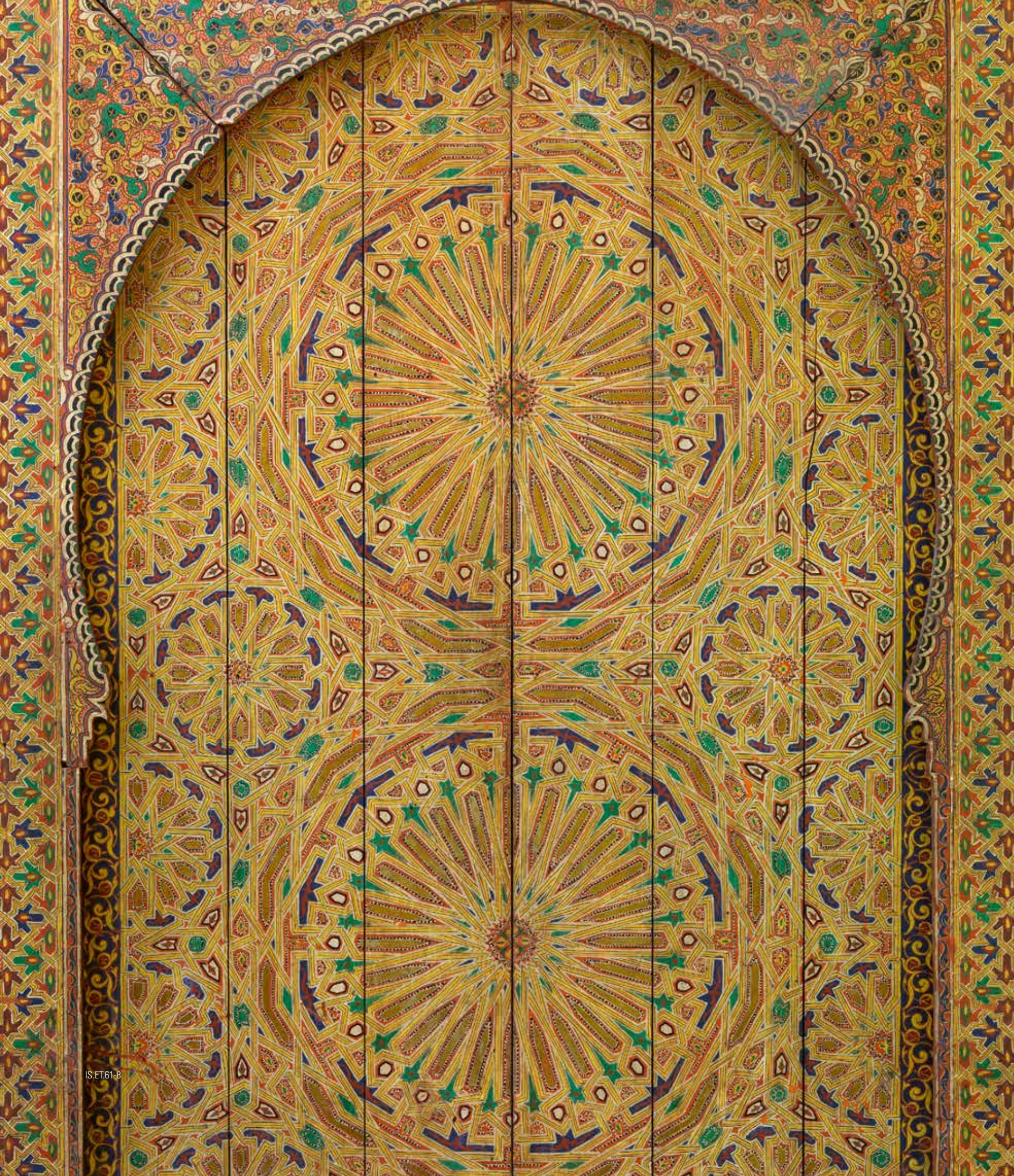
De binnendeur komt uit een traditionele Marokkaanse burgerwoning. Ze is in heldere kleuren beschilderd met een geometrisch patroon rond stermotieven en met arabesken in de zwikken van de hoefijzerboog. De voortekening, die waarschijnlijk met behulp van sjablonen werd aangebracht, is nog deels te zien. Een uitgesneden en beschilderde deur van een wandkast uit de medina van Meknes vertoont een verwant ingewikkeld stervlechtwerk⁷¹. Uit Meknes komt ook een bibliotheekdeur (18de eeuw) en een vensterraam (20ste eeuw) met gelijksoortige motieven⁷². Een voor zover bekend unieke, met een inscriptie in de 14de eeuw gedateerde deur uit Fès heeft een gekerfd en geschilderd decor⁷³. Het overvloedige gebruik van bewerkt hout is een van de karakteristieken van de traditionele architectuur van Fès, waarbij technieken en modes werden toegepast die van Granada waren geërfd⁷⁴. [M.V.R.]

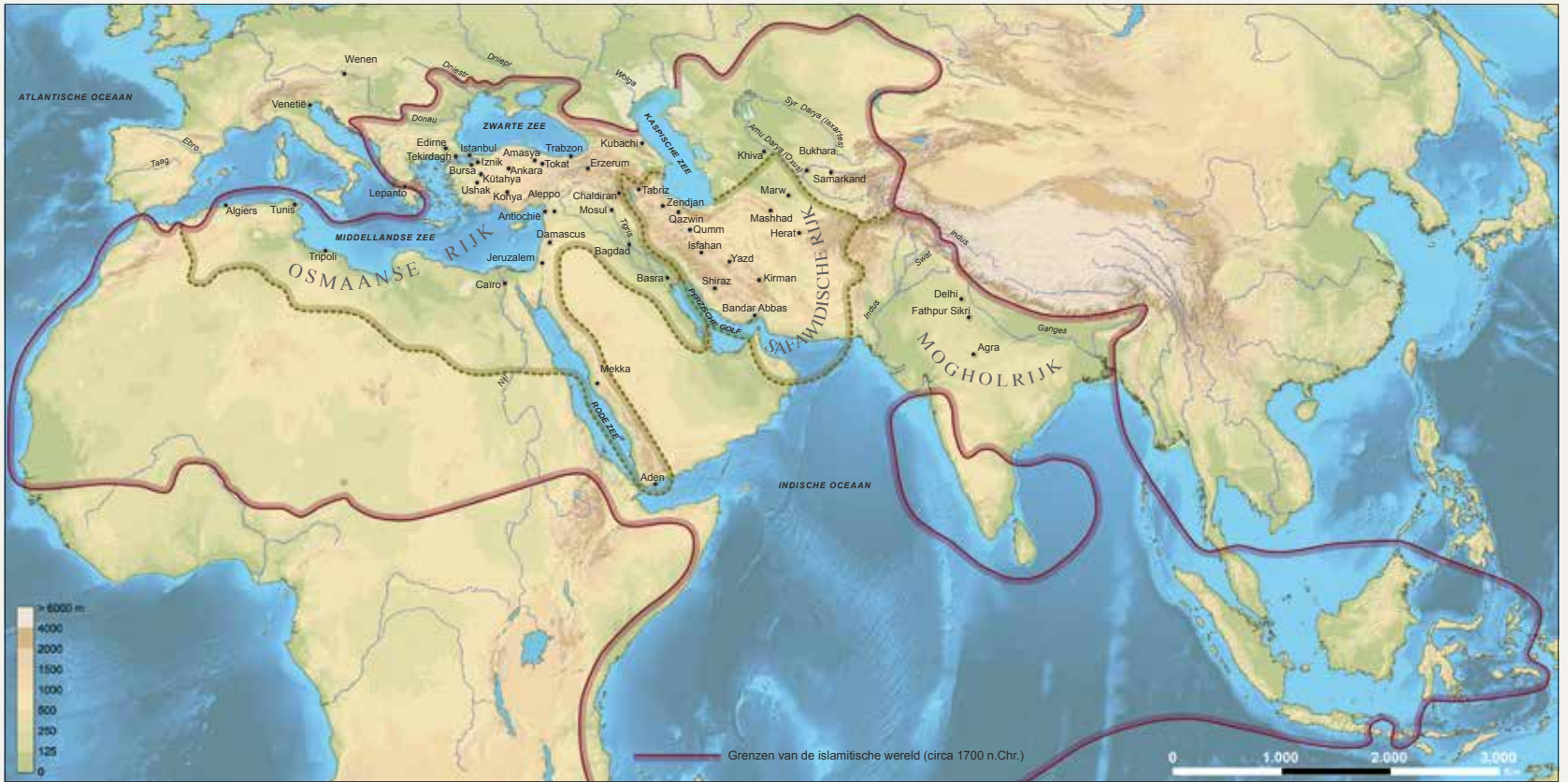
71 Inv. A 34.088, Kastdeur (H.: 219, B.: 102 centimeter), Linden-Museum, Stuttgart, in: KALTER 1977, fig. 11. Dit museum kocht architectuurelementen aan uit een gebouwencomplex in de medina van Meknes, rond 1690 verbouwd.

72 *Maroc* 1999, fig. 221 en 222.

73 JENKINS 1983, p. 108–109 (met Koranische inscripties in *naskh*).

74 Voor de Almoravidische, Almohadische en het begin van de Merinidische perioden verwijzen we naar: C. Cambazard-Amahan, *Le décor sur bois dans l'architecture de Fès*, éditions du Centre national de la Recherche scientifique, Paris, 1989.





VII

Beys, sultans, pasja's en nieuwe Romeinen

Het Osmaanse wereldrijk (ca. 1300-1923)

‘Laat niemand eraan twifelen dat u bij rechte de Keizer der Romeinen bent. De hoofdstad van het Romeinse Rijk is Constantinopel. Om het even wie wettelijk meester is van het hoofdkwartier van het rijk is bijgevolg de legitieme Keizer van de Romeinen.’¹

De oorsprong van het machtige Osmaanse Rijk – door de Osmanen zelf *Devlet-i Aliyye* (de Sublieme Staat) genoemd – gaat terug naar de periode omstreeks het jaar 1300. Vanuit een klein Turks vorstendom in een perifere gebied in het noordwesten van Anatolië ontwikkelde zich via gestage expansie naar oost en west en via een selectieve toe-eigening van Turks-Perzisch islamitische en later ook Romeins-Byzantijnse praktijken en tradities een van de machtigste vroegmoderne wereldrijken, dat pas kort na de Eerste Wereldoorlog, in 1923, ophield te bestaan. Geheel in lijn met de erkenning door tal van tijdgenoten – zoals in het citaat hierboven – van sultan Mehmed II, veroveraar van Constantinopel, als de nieuwe Romeinse keizer, beschreef ook een eminent 20ste-eeuwse historicus de geschiedkundige betekenis van dit zeshonderdjarige rijk nog als volgt:

‘Het Osmaanse Rijk was een nieuwe en unieke creatie, maar op een bepaalde manier vertegenwoordigde het ook de culminatie van de hele geschiedenis van de islamitische politieke samenlevingen. De Osmaanse Turken kunnen de Romeinen van de islamitische wereld worden genoemd. Zij legden een definitieve orde op aan wat zich voordien reeds had ontwikkeld: een bureaucratie, een rechtssysteem en de sunnitische islam zelf, met haar evenwicht tussen twee manieren om religie te beschouwen, als een systeem van ideaal maatschappelijk gedrag, en als een ervaringsgericht pad tot kennis van God.’²

Als een van de langst bestaande dynastieke staten in de wereldgeschiedenis, met een impact vergelijkbaar met die

van het Romeinse Rijk, kende het Osmaanse Rijk een lange en complexe geschiedenis, waaraan haast onmogelijk in een kort overzicht recht gedaan kan worden. In 1590 strekten de territoria van het rijk zich over drie continenten uit: in het zuiden van Egypte tot in Eritrea, Sudan, Somalië en Jemen; in het oosten van Anatolië en Syrië tot aan de Perzische Golf en de Kaspische Zee; in het westen langs de Noord-Afrikaanse kust tot aan Gibraltar; en in het noorden van diep in Oekraïne over Hongarije tot voor de poorten van Wenen. Tal van volkeren, culturen en talen werden verenigd in hun onderwerping aan de soevereiniteit van de Osmaanse sultan van Istanbul; natuurlijke grenzen werden overschreden, oude handelsroutes werden versterkt en in eer hersteld, en een grote verscheidenheid aan economische activiteiten in de steden en op het platteland van de Balkan, het Midden-Oosten en Noord-Afrika genereerden een ongeziene rijkdom voor de sultan en zijn vertegenwoordigers. Niet alleen het enorme rijk werd gekenmerkt door rijke diversiteit. Ook de leidende kringen in Istanbul – tot en met de Osmaanse familie zelf – bestonden uit een rijke diversiteit van individuen, meestal aangevoerd als jonge slaven, concubines en krijgsgevangenen uit de Balkan en de vele grensgebieden van het rijk en heropgevoed in het huishouden van de sultan tot nieuwe ‘Turken’, tot loyale vertegenwoordigers van de sultan aan het hof, in het leger en in de administratie, en tot Osmaanse ‘Romeinen’ bij uitstek. Hoewel vaak verre van hun moedertaal, was het Osmaans Turks voor deze Osmaanse elite de belangrijkste en officiële taal van communicatie. Naast het Osmaans Turks was voor de culturele elites in Istanbul en het Midden-Oosten ook het Arabisch als taal van religie en wetgeving van centraal belang, terwijl zeker in Anatolië het Perzisch nog lange tijd de taal van de poëzie en de literatuur bleef. Op de Balkan, waar ondanks migratie en islamisering christelijke bevolkingsgroepen de meerderheid uitmaakten, bleven verschillende Slavische talen en het Grieks dan weer dominant.

De Osmaanse (vaak ook Ottomaanse genoemd) dynastie ontleent haar naam aan Osman (1281–1324), de leider van een elite van krijgers-nomaden in het noordwesten van Anatolië. Oorspronkelijk behoorden de Osmanen tot Turkmeense stammen die in de 13de eeuw onder druk van de veroveringstochten van de Mongolen naar West-Anatolië waren afgezakt. In het grensgebied met het Byzantijnse keizerrijk vormde zich rond Osman een groep van Turkse nomadische krijgers, die deelnamen aan gewapende expedities door de regio onder het banier van een strikt gereguleerde islamitische veroveringsideologie (*ghazwa*). Met de overwinning op het Byzantijnse leger in 1302 in de slag bij Bafeus groeide Osman uit tot een primus inter pares, wat zijn onderneming een politieke status van vorstendom (*beylik*) bezorgde. Osman werd aan het hoofd van dit vorstendom opgevolgd door zijn zoon Orkhan (1324–1362), die het leiderschap van zijn vader onverdroten voortzette. Door militaire actie en allianties met de Byzantijnen verwierf deze typische Turks-Anatolische bey vanaf 1354 zelfs een permanente vertegenwoordiging aan de overzijde van de Dardanellen, in de Balkan, terwijl ongeveer tegelijkertijd met de verovering van het Centraal-Anatolische Ankara een belangrijke uitbreiding in oostelijke richting werd gerealiseerd.

Zo'n twee decennia eerder was de Marokkaanse reiziger Ibn Battuta door dit Anatolië getrokken, en het verslag van zijn tocht langs niet minder dan twintig Turkse vorstendommen is een van de weinige nog bewaarde eigentijdse getuigenissen over deze woelige periode in Anatolië's geschiedenis. Zo bezocht Ibn Battuta ook het Osmaanse Bursa, en naar aanleiding daarvan liet hij een opvallende impressie van de uitstraling en het gezag van deze eerste Osmaanse leiders na:

'De vorst van Bursa heet Orkhan Beg, de zoon van Osman. Deze heerser is de grootste van de Turkse vorsten en de meest vermogende, wat betreft geld, grondgebied en troepen. Hij heeft bijna honderd vestingen, waarlangs hij de meeste tijd rondtrekt. Hij blijft een paar dagen in elke vesting om de zaken op orde te brengen en de toestand in ogenschouw te nemen. Er wordt verteld dat hij nooit een hele maand in dezelfde stad is gebleven. Hij trekt ten strijde tegen de ongelovigen en belegert hen gedurig. Zijn vader heeft Bursa op de Byzantijnen veroverd en ligt in de moskee van de stad begraven, die vroeger een christelijke kerk was. Er wordt verteld dat hij ook de stad Iznik twintig jaar lang belegerde, maar dat hij stierf voordat hij de stad had veroverd. Zijn zoon zette de belegering voort en bedwong de stad na twaalf jaar. Daar ontmoette ik de vorst en ontving ik een grote som geld.³

Orkhans opvolgers Murad (r. 1362–1389) en Bayezid (r. 1389–1402) zetten deze Osmaanse politiek met evenveel succes voort. Zwaarbevochten overwinningen op de Serviërs maakten de weg vrij voor verdere uitbreiding richting Hongarije, en ook in Anatolië werden de meeste Turkse

vorstendommen onderworpen aan het Osmaanse gezag. In 1396, in de slag bij Nicopolis, brachten de Osmanen vervolgens een verpletterende nederlaag toe aan een leger van West-Europese kruisvaarders. Deze overwinning verankerde de Osmaanse aanwezigheid in de Balkan, bracht christelijk Europa in shock en bezorgde *Yıldırım* Bayezid ('de Bliksemslag') in de moslimwereld grote faam en algemene erkenning van zijn positie als *Sultān al-Rūm* (Sultan der Romeinen, dat wil zeggen, de inwoners van het voormalige Byzantijnse Anatolië). In 1400 regeerde sultan Bayezid over een rijk dat zich van de Donau tot de Eufraat uitstreckte. De Osmaanse steden Edirne en Bursa waren uitgegroeid tot rijke centra van de internationale handel, Antalya was een eindpunt voor handelsroutes uit India en Arabië, in Amasya en Tokat passeerde de Iraanse zijderoute, en zout- en metaalmijnen in de Balkan en de aluhandel met Europa zorgden voor grote inkomsten voor de sultan en zijn onderdanen.

De snelle expansie in Anatolië bracht Bayezid echter ook in conflict met zijn grote burens, vooral met Timur Lank (Tamerlane), de Turks-Mongoolse vorst van Transoxiane. Toen Timur in 1402 Bayezid onverwacht versloeg in de slag bij Ankara, herstelde hij de autonomie van vele Turkse vorstendommen en verdeelde hij de kernlanden van het Osmaanse Rijk onder Bayezids zonen, wat een burgeroorlog veroorzaakte die tot 1413 duurde.

Uiteindelijk behaalde Çelebi Mehmed (r. 1413–1421) het overwicht over zijn rivalen, voornamelijk dankzij de steun van het janitsarenkorps, de infanteriesoldaten in dienst van de dynastie. Hoewel Çelebi Mehmed het Osmaanse gezag en de Osmaanse gebieden in grote mate wist te herenigen, bleek de zwakte van de centrale regering opnieuw toen de jonge sultan Murad II (r. 1421–1451) de troon besteeg. Tot 1430 moest hij meerdere opstanden van troonpretendenten weerstaan, werd hij tot in de grensgebieden van zijn rijk geconfronteerd met een onwillige Turkse elite en werd zijn gezag niet erkend door de Turkse vorstendommen in Anatolië. Nadat de interne restauratie was voltooid, richtte Murad II zich op de Balkan, waar de Hongaren zijn belangrijkste tegenstanders werden, tot het vredesverdrag van Edirne werd gesloten, in 1444. Hetzelfde jaar sloot hij ook een vredesverdrag af met de Karamaniden, een van de laatste rivaliserende Turkse vorstendommen in Anatolië. Oorlogsmoe en in de overtuiging dat hij de vrede aan de oostelijke en westelijke grenzen van het rijk had verzekerd, deed sultan Murad II troonsafstand ten gunste van zijn twaalfjarige zoon Mehmed II.

De Byzantijnen, de Hongaren en de paus lieten deze opportuniteit niet onbenut en brachten een groot kruisvaardersleger op de been. Ook de lokale dynastieën in de Balkan namen de wapens op tegen de Osmanen. De jonge sultan Mehmed II was niet in staat om de gebeurtenissen te controleren, en Murad was gedwongen om terug te keren aan het hoofd van het rijk. Nog in 1444 ontmoette hij de kruisvaarders in de buurt van Varna, waar de Hongaarse koning

gedood werd en de Europees-Byzantijnse alliantie verslagen. Deze overwinning verzekerde de sterke Osmaanse positie in de Balkan voor de volgende vier eeuwen, en bracht ook de verovering van Constantinopel binnen handbereik. Na zijn tweede troonsbestijging in 1451 richtte sultan Mehmed II (1451–1481) zich meteen op dit sluitstuk van de Osmaanse Balkanpolitiek, wat hem twee jaar later ook lukte. Hij riep dit ‘Nieuwe Rome’ meteen uit tot de nieuwe Osmaanse hoofdstad, die al snel ook de ideale springplank bleek om een waar imperiaal Osmaans project uit te bouwen. De verovering leverde sultan Mehmed II niet alleen de moslimtitel van *Ebu’l Feth* (Vader van de Verovering) op, maar versterkte ook zijn positie tegenover zijn politieke tegenstanders en maakte het mogelijk om alle macht in zijn vorstelijke persoon samen te brengen. Tegelijk slaagde Mehmed II erin om deze absolute macht van de sultan te consolideren door het instellen van een centraal bestuur, waarvan de bureaucraten en militairen (*kul*, letterlijk ‘onvrije dienaren’) de belangrijkste machtsinstrumenten waren. De klassieke Osmaanse staat verscheen zo uit een amalgaam van de nomadisch-Turkse politieke tradities (*örf*) en instellingen (*kul*), het Perzische bestuurlijke erfgoed, de islamitische *shari’a*-wetgeving aangevuld met vorstelijke ordonnaties (*qānūn*, meerv. *qawānīn*) en ten slotte ook enkele Byzantijns-Romeinse praktijken. Ter illustratie hiervan nam sultan Mehmed II niet alleen de Turks-Arabische titel aan van *Hakhān ül-barreyn velbahreyn* (Khan der Khans van de Twee Continenten en de Twee Zeeën), maar voegde er ook die van *Kayser-i Rūm* (Keizer van Rome) aan toe. Hij introduceerde verder zowel het Romeinse epitheton van *semper victor* (altijd zegevierend) als *mudhaffar dā’ima* in de Osmaanse *tughra*, de kalligrafische zegel van de sultan. In Europa werd Mehmed II in dezelfde trant de Grand Turco genoemd.

Mehmed II stimuleerde ook de co-existentie van de drie religies in zijn nieuwe hoofdstad. De patriarch behield zijn autonomie over de Grieks-orthodoxe gemeenschap van Istanbul, terwijl ook de andere christelijke en joodse groepen erkend werden als autonome gemeenschappen. Verder nodigde Mehmed II vaak bekende geleerden en filosofen uit naar zijn hof en liet hij hen in zijn bijzijn discussies voeren. Hijzelf was ook een dichter onder de naam Avni (de helper) en hij liet een dichtbundel na in de klassiek Osmaanse literaire stijl. Hij bouwde onderwijsinstellingen (*madradas*) en stimuleerde de ontwikkeling van onderzoek in wiskunde, astronomie, geneeskunde en theologie. Hij liet zich portretteren door de Italiaanse schilder Gentile Bellini, en Leonardo da Vinci solliciteerde naar zijn beschermheerschap, onder andere met het voorstel om voor hem een brug over de Gouden Hoorn te bouwen. Dit vorstelijke voorbeeld van cultureel patronaat met wijde uitstraling, alsook het actief aantrekken van kooplieden, geleerden en kunstenaars uit alle provincies van het rijk en van het islamitische hinterland, maakte dat het Osmaanse Constantinopel zich op zeer korte tijd ontpopte tot een nieuwe culturele trekpleister en een ware islamitische metropool. Ook na Mehmed II bleven de Osmaanse

sultans belangrijke opdrachtgevers van vaak haast megalomane bouwprojecten voor vorstelijke moskeeën, mausolea en paleizen, wat resulteerde in opdrachten voor de productiecentra van muurtegels en tapijten, van zijden weefsels, verluchte handschriften en luxevoorwerpen. De belangrijkste centra waren Bursa en Istanbul voor de zijde en Iznik en Kütahya voor de ceramiek.

In een reeks verdere expedities nam sultan Mehmed II ook de resterende Byzantijnse territoria in de Balkan en aan de Zwarte Zee in, en plaatste hij geheel Anatolië definitief onder Osmaans gezag. In dezelfde periode ondermijnde Mehmed II het commerciële overwicht van de Venetianen in het Middellandse Zeegebied, veroverde de belangrijkste Venetiaanse handelskolonies in de regio en dwong Venetië tot een vredesverdrag. Hij maakte ten slotte ook van de Zwarte Zee een Osmaanse zee door alle handelskolonies van Genua en het Khanaat van de Krim te annexeren. Zo werd sultan Mehmed II inderdaad de ‘Khan der Khans van de Twee Continenten en de Twee Zeeën’. Eens dit gerealiseerd richtte hij zich op de uitvoering van een laatste ambitieuze taak die hij voor zich zag weggelegd. In 1480 vielen zijn legers Italië binnen en veroverden Otranto, waardoor plannen om Rome te veroveren en het oude Romeinse Rijk te herenigen kans op slagen leken te krijgen. Een opstand in Albanië zorgde echter dat hij zijn aandacht moest verleggen, en toen tijdens de daaropvolgende expeditie sultan Mehmed II onverwacht stierf door vergiftiging, werden deze plannen definitief opgeborgen. Mehmeds zoon en opvolger Bayezid II (r. 1481-1512) was in elk geval veel minder ambitieus dan zijn vader. Tijdens zijn lange bewind bleef zijn hoofdbekommernis de consolidatie van de verwezenlijkingen van zijn vader, wat hij met veel diplomatie en staatsmanschap ook realiseerde.

Gestoeld op deze stevige grondvesten slaagde de Osmaanse dynastie erin om zich in de 16de eeuw definitief te ontpoppen tot een wereldmacht. De aandacht van de ambitieuze sultan Selim I Yavuz (r. 1512–1520) ging daarbij in de eerste plaats uit naar een nieuwe krachtmeting met zijn islamitische burens. Op 23 augustus 1514 behaalde hij bij Chaldiran een verpletterende overwinning die een einde maakte aan een nieuwe bedreiging vanuit het oosten door de jonge Safawidische macht. Na een korte bezetting van de Safawidische hoofdstad Tabriz was hij echter genoodzaakt om zijn troepen terug te trekken naar Oost-Anatolië. De regio van Azerbaïdjan zou vervolgens nog lange tijd een betwist grensgebied tussen beide vroegmoderne grootmachten blijven. In 1516 en 1517 zette Selim echter wel door met een onverwachte campagne door Syrië en Egypte. Het eeuwenoude Mamlukensultanaat werd zo op de knieën gedwongen, de laatste sultan van Egypte werd in Caïro terechtgesteld en het oostelijke Middellandse Zeegebied werd meer dan acht eeuwen na het vertrek van de Byzantijnen opnieuw in het rijk van Constantinopel opgenomen.

Tijdens de regeringsperiodes van Selim en van zijn zoon en opvolger Süleyman (r. 1520–1566) bereikte het Osmaanse Rijk ontegensprekelijk het toppunt van zijn territoriale macht, samenhang en uitstraling. Süleyman, door de Turken 'de Wetgever' en door de Europeanen 'de Prachtlievende' genoemd, bracht het rijk ook tot zijn grootste culturele bloei. Rond het midden van de 16de eeuw liet hij zijn grootvizier bovendien de kunstindustrie in Istanbul reorganiseren, waardoor vanuit het *naqqāsh-khāne* of hofatelier een nieuwe stijl gelanceerd werd die gedurende de tweede helft van de 16de eeuw bijzonder invloedrijk zou blijven.

Ook militair was Süleymans lange bewind en dat van zijn onmiddellijke opvolgers bijzonder succesvol, met een maximale expansie van het rijk in alle windrichtingen tot gevolg. Door de Osmaanse overwinning in 1526 bij het Hongaarse Mohacs, de belegering in 1529 van het Habsburgse Wenen en een bestand in de jaren 1540 werd de realiteit van de Osmaanse soevereiniteit op de Balkan en in Hongarije op zeer krachtige wijze bevestigd. In dezelfde periode werd ook Irak definitief ingelijfd bij het rijk en werden de Perzische Golf en de Rode Zee ontsloten voor Osmaanse onderdanen. Gedurende de lange 16de eeuw werd ten slotte ook een intensieve machtsstrijd met Venetianen en Habsburgers gevoerd voor de controle over het Middellandse Zeegebied. Ondanks een zware Osmaanse nederlaag in de zeeslag bij Lepanto (1571) viel de Noord-Afrikaanse kust van Egypte tot Marokko toch in handen van Osmaanse vertegenwoordigers, en tot ver in de 17de eeuw bleef het grootste deel van het Middellandse Zeegebied dan ook onder Osmaanse controle. Georganiseerd rondom een sterk en efficiënt centraal gezag van de sultan in Istanbul was de Osmaanse wereldmacht in Europa, Azië en Noord-Afrika almachtig, en leken het gezag en de invloed van de Osmaanse sultan wel tot in de kleinste uithoeken van de vroegmoderne continentale wereld te reiken.

In de loop van de 17de en 18de eeuw veranderde deze situatie van controle en almacht echter radicaal. Aan het einde van de 17de eeuw, na nog maar eens een lange oorlog met de Oostenrijkse Habsburgers, werd het verdrag van Karlowitz getekend. In dit verdrag, dat het verlies van de Osmaanse controle over Hongarije bevestigde, werden de geopolitieke rollen nu voor het eerst duidelijk omgekeerd, waarna de Osmanen ook op de Balkan onder toenemende externe druk kwamen te staan. Dit leidde tot tal van reacties in de vorm van zowel interne maatschappelijke organisatie als almaar grotere externe militaire uitdagingen. In

de loop van de 18de eeuw was het vooral het noordelijke Russische Rijk van de tsaren van Moskou dat deze uitdagingen uitlokte, en kende het Osmaanse Rijk ook een toenemende impact van buitenlandse inmenging in het economische en socio-politieke leven.

Dat sociale en politieke leven had echter reeds sinds de stilvallende expansies in de 17de eeuw een opvallende gedaanteverwisseling ondergaan. Deze verandering uitte zich in de eerste plaats in het toenemende politieke belang van de entourage van de sultan en van andere hoogwaardigheidsbekleders, de *pasja's*, waarbij in Istanbul een nieuw politiek systeem van collectief leiderschap onder een Osmaanse paraplu het licht zag. Hierin werd in de 17de eeuw vooral een hoofdrol opgeëist door figuren uit de harem en uit de directe omgeving van de sultan. In de 18de eeuw traden ook andere belangengroepen in het Topkapipaleis te Istanbul tot dit leiderschap toe. Het gevolg was dat de eens almachtige sultans nu in het beste geval slechts een van de vele partijen vormden in dit politieke steekspel. Een belangrijk moment in de zoektocht naar nieuwe politieke en culturele identiteiten in deze woelige tijden vormde de Tulpenperiode (1718–1730), een periode waarin een barokke consumptiedrang, met een specifieke voorliefde voor de vorm en betekenis van de tulp, werd gecultiveerd door de Osmaanse elites.

Deze totale transformatie van het Osmaanse centrum – van voortrekker van een onstuitbare expansiedrang naar centrale as in een zeer complex sociaal en politiek systeem – ging bovendien gepaard met een verregaande decentralisatie, het vaak maximaal uitrekken van de banden tussen centrum en periferie, en de opkomst van autonome en zeer gevarieerde lokale elites, vooral in Algerije, Tunesië, Egypte, Syrië en op het Arabisch schiereiland. Voor Europeanen die toen (en ook recent nog) kennismaakten met het Osmaanse Rijk, was dit alles een illustratie bij uitstek van een zogenaamd 'oosters despotisme' in verval; voor wie beter kijkt, toont dit in de eerste plaats de flexibele kracht van de Ottomaanse realpolitik, die maakte dat het rijk nog tot na de Eerste Wereldoorlog in steeds wijzigende vormen kon blijven bestaan, langer dan om het even welke andere dynastie in de islamwereld. [H.K. & J.V.S.]

- 1 George Trapezuntios (1395–1472), Grieks filosoof en geleerde, aan de Osmaanse sultan Mehmed II (r. 1451–1481), veroveraar van Constantinopel (geciteerd door Franz Babinger, *Mehmed the Conqueror and His Time*, vertaald door Ralph Manheim, Princeton, 1978, p. 249).
- 2 Albert Hourani, 'How should we write the history of the Middle East?', in: *International Journal of Middle Eastern Studies* 23, 1991, p. 130.
- 3 IBN BATTOETA/VAN LEEUWEN 1997/2008, p. 156.

Iznik, Kütahya en provinciale ceramiekcentra⁴

VII.1 Zes muurtegels met gespleten palmet

Jeruzalem of Syrië, ca. 1550 of later
Fritpasta, deklaag, onderglazuurschildering

AFMETINGEN PER TEGEL:

IS.4972: L. 19 cm; D. 2,7 cm, schenking Gaudin (1914)

IS.5764A: L. 19; D. 2,3 cm

IS.5764B: L. 18,8 x 19,3 cm; D. 2,2 cm

IS.5764C: L. 19; D. 2,2 cm

IS.5764D: L. 19; D. 2,2 cm

IS.5764E: L. 19; D. 2,2 cm, schenking Gaudin (1920)

De zes tegels hebben hetzelfde decor: een gespleten palmet en (lotus?)bloem, geschilderd in blauw en zwart onder transparant glazuur. In reeksen in de muur ingemetseld, vormden ze een doorlopend patroon⁵. Aangenomen wordt dat ze deel uitmaakten van de nieuwe bekleding van de Rotskoepelmoskee in Jeruzalem. Dit gebeurde in opdracht van sultan Süleyman I, die als kalief de restauratie van de heilige plaatsen in Mekka, Medina en Jeruzalem patroneerde. Waarschijnlijk zijn de tegels rond 1550 op locatie vervaardigd. Dat de reizende pottenbakkers nadien naar Syrië trokken, is af te leiden van soortgelijke in onderglazuur geschilderde tegels in Syrische huizen, zoals Bayt Djumblat in Aleppo⁶. De zes exemplaren van het Jubelparkmuseum werden in 2000 in de Ceramic Conservation Studio (L. Bunch) behandeld⁷. Kleurnuances en

lichtjes variërende diktes wijzen niet noodzakelijk op een onderscheiden productieatelier, maar kunnen veroorzaakt zijn door toevaligheden en verschillende omstandigheden tijdens het bakproces⁸.

Aanvankelijk stond de Osmaanse tegelkunst technisch en iconografisch onder invloed van Timuridische voorbeelden uit Iran en Centraal-Azië, wat te danken was aan de migratie van Iraanse kunstenaars die met de plaatselijke pottenbakkers samenwerkten⁹. Een eerste ijkpunt in de Osmaanse tegelkunst was de decoratie van de Yeşil Cami of groene moskee en het grafcomplex van Mehmed I in Bursa. Daar is een sierboord en inscriptie met datum (1424)¹⁰ gerealiseerd in de *cuërda seca*-techniek en in de zogenaamde internationale Timuridische stijl, een eclectische stijl waarin traditionele islamitische elementen met Chinese werden vermengd en die de Osmaanse kunst in de 15de eeuw zal gaan beheersen¹¹. Een tweede ijkpunt vormt de tegeldecoratie in de ca. 1435¹² opgetrokken Murad II-moskee van Edirne, in onderglazuurschildering dit keer, blauw en turkoois op witte grond, zichtbaar onder invloed van het Chinese blauw-wit porselein uit de vroege 15de eeuw. Hier verschijnt bovendien de witte composietpasta met een hoog gehalte aan silicium, terwijl de Bursategels nog uit een roodachtige kleipasta

waren gevormd¹³. De Edirnetegels zijn aldus de wegbereiders voor de bekende ceramiek van Iznik, waar de fritpasta ca. 1470 werd geïntroduceerd. Dit stadje, het Byzantijnse Nicea, ligt ongeveer 100 kilometer ten zuidoosten van Istanbul. Het zal van ca. 1550 tot in de 17de eeuw de onbetwiste leider worden van de tegelkunst. De fijne witte fritpasta en deklaag, en de kleurrijke schildering onder een glanzend en transparant glazuur van de Iznikproductie zullen, ook voor vaatwerk, het waarmark worden van de Osmaanse ceramiek. [M.V.R.]

- 4 Recente literatuur in: ATASOY & RABY 1994; PORTER 1995 (tegels); CARSWELL 1998; HITZEL & JACOTIN 2005.
- 5 Andere exemplaren met dit decor: fragmenten volledige tegels in het Hetjens Museum, in: *Islamische Keramik* 1973, cat. 325; PORTER 1995, fig. 92; inv. 14597-38, Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt am Main, in: MÜLLER-WIENER 1996, cat. 154.
- 6 PORTER 1995, fig. 92; CARSWELL 1998, fig. 89.
- 7 Inv. IS.5764 B, C, D en E waren samen gemonteerd in pleister. Staat van bewaring: inv. IS.5764 B heeft een hoekje af; inv. IS.5764 C is volledig; inv. IS.5764 D heeft drie beschadigde hoeken; inv. IS.5764 E heeft een afgeronde hoek met zaagsporen (ongepubliceerd verslag van L. Bunch).
- 8 De achtergrondkleur van IS.5764 D en C is lichtgroen, deze van IS.5764 E en B blauwgrijs.
- 9 PORTER 1995, p. 99-102; CARSWELL 1998, p. 14-27; NECIPOĞLU 1990, p. 136-170.
- 10 GOODWIN 1971, p. 58-69. Detailfoto in: CARSWELL 1998, fig. 2.
- 11 PORTER 1995, p. 64.
- 12 Volgens een inscriptie boven de toegangspoort is de moskee dan opgericht, maar de tegels zijn mogelijk uit een ander keizerlijk monument gerecupereerd en dus iets ouder, in: CARSWELL 1998, fig. 5 en p. 23.
- 13 CARSWELL 1998, p. 24.

IS.4972





IS.4975



IS.L.734

VII.2 Muurtegel met *saz*-bladeren

Syrië, 16de-17de eeuw
Fritpasta, onderglazuurschildering
H. 10,5 cm; B. 30 cm; D. 2,5 cm
Schenking Gaudin (1914)
Inv. IS.4975

AZARNOUSH-MAILLARD 1980, fig. 5, p. 5.

De rechthoekige muurtegel is in witbeige fritpasta gevormd en heeft een decor in kobalt- en turkooisblauw, lichtgroen en aubergine onder transparant kleurloos glazuur. De motieven zijn zwart omlijnd. Grote getande *saz*-bladeren met in het midden een wolkenband vormen een guirlande, die wordt doorkruist door ranken met gespleten palmetbladeren. Enkele rozetjes en een lotusbloem (slechts half te zien) vullen de ruimtes op. In het Calouste Gulbenkian Museum in Lissabon zijn vier tegels met hetzelfde patroon bewaard¹⁴, in het British Museum in Londen is er één¹⁵.

Chinoiserieën zoals de wolkenbanden en lotusbloemen zijn in de Osmaanse ceramiek geslopen onder invloed van het Chinese blauw-wit porselein uit de vroege 15de eeuw¹⁶. De lange gebogen en getande bladeren zijn kenmerkend voor de zogenaamde *saz*-stijl, een hofstijl die rond het midden van de 16de eeuw als tekenstijl werd ontwikkeld in het *naqqāsh-khāne*, letterlijk ‘tekenatelier’ van het hof. In het 14de eeuwse episch werk van Dede Korkut verwees de term *saz* naar een woud¹⁷. Gecombineerd met een roterende rozet (zie volgende tegel), roepen de doorbuigende bladeren het effect op van wentelende bewegingen en weelderig gewas. In de tekenkunst bloeit deze stijl op natuurlijke wijze open, terwijl textiel en zeker ceramiek zich minder lenen tot dergelijke complexe en kunstzinnige patronen. De pottenbakkers moesten rekening houden met de beschikbare ruimte op de tegel of de ronding van het vaatwerk en met technische beperkingen. Op ceramiek werden geen exacte kopieën gevonden van tekeningen op papier, waaruit men nog afleidt dat voor ceramiek eigen ontwerpen werden gebruikt, aangepast aan de behoeften van het ambacht¹⁸. Het kleurenpalet werd van blauw en wit, eventueel met turkooizen toets, gaandeweg verrijkt met zachtgroen en aubergine zoals op deze tegel. [M.V.R.]

14 Inv. 1750, in: QUEIROZ RIBEIRO 2009, fig. 4.

15 PORTER 1995, fig. 111.

16 CARSWELL 1998, p. 20–21.

17 ATASOY & RABY 1994, p. 133–142.

18 ATASOY & RABY 1994, p. 133.

VII.3 Muurtegel (boord) met rozet

Iznik (Turkije), 2de helft 16de eeuw
Fritpasta, deklaag, onderglazuurschildering
H. 10 cm; B. 21 cm; D. 1,7 cm
Legaat Lhoest (1910)
Inv. IS.L.734

Deze tegel maakte deel uit van een fries of boord. Onderaan is hij afgewerkt met een rij halve blauwe bloempjes op een witte strook die met zwart is afgelijnd. Erboven zien we een rankenfries van bladeren en bloemen die in wit zijn uitgespaard tegen een turkooizen achtergrond en die met twee tinten blauw en met rood zijn opgehoogd. Dan volgt een band van ineengevlochten meanders, waarboven een tweede fries begint met bloemen waarvan het patroon blijkbaar vervolledigd werd door de volgende tegel. Dit object werd in 2007 behandeld door Isabella Rosati, ceramiekatelier van de KMKG.

Dergelijke boorden werden ontworpen voor een specifieke plaats, in overleg met de architect. De tegels werden in Iznik gemaakt, maar onder controle van Istanbul. Rond 1550 kreeg de tegelindustrie een geweldige impuls dankzij de bouwwoede van sultan Süleyman, die zich vooral op drie steden toespitste: Jeruzalem, Damascus en Istanbul. Dat rond die tijd de *cuerta seca*-techniek werd verlaten voor de onderglazuurschildering, gebeurde waarschijnlijk op aanzet van architect-ingenieur Sinan¹⁹. Sinan was het hoofd van de hofarchitecten en stond, geassisteerd door Süleymans grootvizer en schoonzoon Rüstem Paşa, in voor het eindresultaat, de tegelbekleding inbegrepen. Technische vernieuwingen en de grote vraag naar tegels hebben de uitzonderlijke bloei van de Izniktegelpductie tussen ca. 1550 en 1585 ten zeerste in de hand gewerkt.

Rond 1550 werd bovendien een nieuwe onderglazuurkleur geïntroduceerd, een helderrood, bekend als Armeense bolus. Dit schitterende pigment, een ijzerrijk slib, werd dik opgelegd om te vermijden dat het onder het glazuur zou uitlopen. Het werd op een spaarzame en gecontroleerde manier toegepast in de Süleymaniyemoskee (ingehuldigd in 1557) en overvloediger in de Rüstem Paşamoskee (1559), beide van de hand van architect Sinan en beide in Istanbul gelegen. Deze gebouwen gaven de trend aan voor hele reeksen nieuwe fabelachtige tegelbekledingen. De technische vernieuwingen gingen gepaard met een opvallende stijlwisseling die uitging van ontwerpers

in het *naqqāsh-khāne* in Istanbul met als belangrijkste kenmerk een naturalistische weergave van bloemen. In Sinans meesterwerk, de Selemiyemoskee in Edirne, gebouwd tussen 1569 en 1575²⁰, bereikt de nieuwe stijl een absoluut hoogtepunt. De *saz*-bladeren en bloemen aan kronkelende ranken ontplooiën er zich voluit op de tegelfriezen. [M.V.R.]

19 ATASOY & RABY 1994, p. 219.

20 GOODWIN 1971, p. 261–271.

VII.4 Schaal (*tabak*) met vier bloemen

Iznik (Turkije), 2de helft 16de eeuw
Fritpasta, deklaag, onderglazuurschildering
H. 5,5 cm; ø standing 14,5 cm; ø rand 28,2 cm
Legaat Vermeersch (1911)
Inv. IS.V.1660

HELBIG 1949, p. 106; MEKHITARIAN 1976, fig. 75
en pl. IV; AZARNOUSH-MAILLARD 1980, p. 5,
omslagillustratie; VAN RAEMDONCK 2003/2007,
fig. 37.

Dit is een mooi en representatief voorbeeld van een Iznikschaal uit de tweede helft van de 16de eeuw. De composietpasta (doorgaans heeft dit type meer dan 80% siliciumgehalte) met fijne witte deklaag werd beschilderd in blauw, groen, zwart voor de contouren en een helderrood dat lichtjes in reliëf is aangebracht onder een transparant glazuur. De zeer fijne pasta en deklaag resulteerden in een perfect witte grond waarop de kleuren goed tot hun recht komen. Het glazuur heeft een fraaie zijdeglans. Het zijn deze kenmerken die de Iznikwaar zo aantrekkelijk maken. Ook het decor is typisch. De schaalbodem en -wand zijn ingenomen door fijne takken die ontspringen uit een toefje bladeren en zich soepel aan het ronde vlak aanpassen. We herkennen een tulp, een hyacint, eglantierrozen, een anjer en een rozenknop. Deze bloemen verschijnen ook op textiel, boekbanden en andere kunstvormen uit de tweede helft van de 16de eeuw in het Osmaanse Rijk. De gekartelde rand is versierd met een versoberde versie van de brekende golven en het opspattende schuim van het Chinese Yüanporselein²¹, dat in de Iznikschalen nog verder geabstraheerd zal worden. De blauwe accolades aan de rand werken de schaal mooi af, zowel aan de binnen- als aan de buitenkant, waar afwisselend een vijfbladige rozet en een boeketje van twee tulpen zijn geschilderd, in blauw en groen. Details zoals de accolades aan de rand zijn zeldzaam, maar in haar geheel behoort de schaal tot een wijd verspreid type uit het Iznik van de tweede helft van de 16de eeuw. [M.V.R.]

21 ATASOY & RABY 1994, p. 121, fig. 312.

VII.5 Schaal met (*saz*-)bladeren en bloemen

Iznik (Turkije), 2de helft 16de eeuw
Fritpasta, deklaag, onderglazuurschildering
H. 6 cm; ø standing 17,2 cm; ø rand: 32,2 cm
Aankoop kunsthandel (1887)
Inv. IS.2722

MEKHITARIAN 1976, fig. 76; AZARNOUSH-MAILLARD 1980, fig. 9, p. 5.

Deze tweede Iznikschaal heeft een effen rand met golfmotief. De figuratie op de wand en bodem in diepblauw, donkergroen, zwart en rood wordt beheerst door een groot en kleiner *saz*-blad. Vanuit een bladerenveldje spreiden ze zich soepel uit over het ronde vlak. Rondom staan anjers, rode en blauwe tulpen en enkele eglantierrosjes. Links boven is een rood palmetje geplaatst. Rechts is een anjersstengel gebroken afgebeeld om hem aan de schaalwand aan te passen²². Deze bijzonderheden maken de voorstelling iets minder realistisch, maar verlenen ze een artistieke toets. Het groen is een beetje uitgelopen aan de onderkant van de schaal. Ze werd in 2007 behandeld door Isabella Rosati, ceramiekatelier van de KMKG. [M.V.R.]

22 Cfr. in: ATASOY & RABY 1994, cat. 698.

VII.6 Schaal met pijprookster

Iznik (Turkije), 17de eeuw
Fritpasta, deklaag, onderglazuurschildering
H. 5,5 cm; ø standing 13 cm; ø rand 25 cm
Legaat Lhoest (1910)
Inv. IS.L.4

HELBIG 1949, p. 106; MEKHITARIAN 1976, fig. 78;
AZARNOUSH-MAILLARD 1980, fig. 13.

De kwaliteitsstandaarden in de Iznikateliers bleven hoog gedurende ongeveer een eeuw, dus tot ca. 1650. Tijdens de 17de eeuw produceerden er nog steeds tegels en vaatwerk, maar het verval kondigde zich aan. De pasta werd grover, het glazuur kreeg blauwe en groene tinten, de kleuren liepen uit of in elkaar over. Het toemaatrood werd baksteenrood, de tekening minder scherp. Personages, dieren, schepen en kiosken verschenen op het vaatwerk, wat het een ietwat anekdotisch karakter verleende. Er kwam concurrentie van Kütahya, Diyarbakır en Damascus. Een vrouw met lange haarvlecht en pijp, omgeven door verhoudingsgewijs grote bloemen zoals op dit schaalte, is nog te zien op verwante exemplaren in het Musée national

de la Renaissance in Écouen²³ en in de Nihal Kuyuş Collection in Davos²⁴. [M.V.R.]

23 Inv. E. Cl. 8380 (DS 2149), in: HITZEL & JACOTIN 2005, cat. 443.

24 Inv. T11, in: ATASOY & RABY 1994, cat. 667.

VII.7 Schaalte met vrouw die bloem aanbiedt

Kütahya (Turkije), 18de eeuw
Fritpasta, deklaag, onderglazuurschildering
H. 4 cm; ø standing 5 cm; ø rand 14,8 cm
Legaat Lhoest (1910)
Inv. IS.L.15

AZARNOUSH-MAILLARD 1980, fig. 14, p. 6;
LAFONTAINE-DOSOGNE 1982, fig. 1.

Dit polychrome schaalte uit Kütahya hoort bij een populaire reeks in het Middellandse Zeegebied met personages in traditionele klederdrachten. Hier draagt de vrouw het Osmaanse kostuum van die tijd met wijde kافتان en brede gestreepte broek (*shalwar*). Op het hoofddekseel is een bloem te zien, van waaruit lange haarlokken neervallen. In de rechterhand houdt ze een andere bloem vast. Twee florale composities kaderen het personage in. Een bijna identiek schaalte bevindt zich in het Victoria & Albert Museum in Londen²⁵.

Terwijl de productie in de 17de eeuw in Iznik vermindert, komt in Kütahya, ongeveer 200 kilometer ten zuiden van Istanbul en 100 kilometer ten zuiden van Bursa, de eerste hoofdstad van het Osmaanse Rijk, een tweede groot pottenbakkerscentrum tot bloei. Armeense christenen spelen er een grote rol. In een document uit 1444 is sprake van de schenking van een religieus gewaad door een pottenbakker aan de Armeense kerk van de Moeder Gods. Op een deels bewaarde fles en kruik in het British Museum in Londen zijn Armeense inscripties aangebracht waarin Kütahya en de data 1510 en 1529 zijn vermeld²⁶. Bovendien brachten opgravingen aan het licht dat er vanaf de 16de eeuw een parallelle productie was met deze van Iznik. Het is echter in het begin van de 18de eeuw dat de pottenbakkers van Kütahya volop tegels en vaatwerk gaan produceren. Mogelijk was de komst van Armeense pottenbakkers uit Iran, er weggetrokken wegens minder gunstige omstandigheden onder de laatste Safawidische sjahs, niet vreemd aan deze nieuwe ontwikkeling, evenmin als de invloed van de Europese markt. [Y.C.]

25 LANE 1957, fig. 51 D.

26 CARSWELL 1998, fig. 24 & 25.



IS.V.1660



IS.V.1660



IS.2722



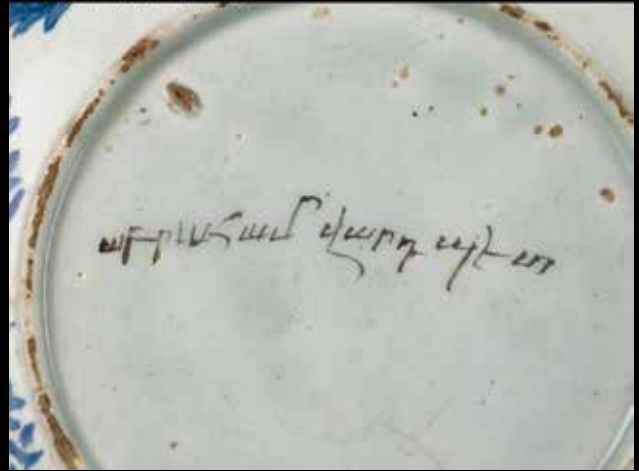
IS.L.4



Inv. IS.L.15



ACO.3170 I



ACO.3170 I



ACO.3170 II



ACO.3170 II



ACO.3170 II



ACO.3170 II

VII. 8 en 9 Schaal en kom

Kütahya (Turkije), 1168 van de Armeense jaartelling/1718–1719 n.Chr.
Fritpasta, deklaag, onderglazuurschildering
Schaal, inv. ACO.3170 I: H. 4,3 cm; ø standring 12 cm; ø rand 21,2 cm
Kom, inv. ACO.3170 II: H. 11,8 cm; ø standring 8,3 cm; ø rand 18,5 cm
Schenking Van Branteghem (1893)

LANE 1957, p. 64; HELBIG 1946, Pro Arte, p. 120; HELBIG 1949, p. 106–107; CARSWELL 1972, p. 70–73, pl. 18–19; MEKHITARIAN 1976, fig. 80–83 (kom), 84–85 en pl. v (schaal); LAFONTAINE-DOSOGNE 1982, p. 78–84; KÜRKMAN 2006, fig. 318, 331–337 en 341, inscripties en signatuur: fig. 319b, 319d, 321 en 322.

Op de schaal zien we twee baardeloze ruiters-heiligen, Sargis en zijn zoon Martiros, die witte paarden berijden terwijl ze elkaar omhelzen. De paarden wenden het hoofd naar elkaar toe. Een eenvoudig touw dient als teugel. De manen en opgeknoopte staarten zijn zwart. De voeten van de ruiters rusten in vrij grote stijgbeugels. Hun zadel is van het Mongoolse type, dat doorgaans gemaakt is uit massief hout en voorzien is van een verhoogd smal zitstuk en omhoogstaande zadelknop en achterboom. De gele en groene kapmantels van de heiligen wapperen in de wind en hun gekleurde tunieken verlevendigen de scène op de schaalbodem, die afgeboord is met een gele fries. Gele, blauwe en witte wolkjes zijn te zien boven in het tafereel, evenals vier schetsmatig weergegeven vogels. Een turkooisblauw en groen veldje strekt zich naar rechts uit onder de hoeven van het paard van Martiros, de heilige met de korte haren. De keerzijde van de schotel is in blauw op wit geschilderd, in schril contrast tot het fel gekleurde ruitertafereel op de voorzijde. Dit decor herinnert aan de versieringen op schenkkannen en andere gebruiksvoorwerpen uit dezelfde periode: vier tuiltjes van telkens vier anjers met bladeren zijn verdeeld over de buitenwand, met vier kleine bladercomposities ertussen. De schaal is beschilderd met de losse hand: voor een van de bladercomposities had de schilder plaats te kort en de hoeven van het paard van Martiros zijn naar binnen toe gebogen om in het kader te passen.

John Carswell wijdde in 1972 een diepgaande studie aan de Kütahyaceramiek uit de Armeense Sint-Jacobuskathedraal van Jeruzalem en publiceerde hierin niet alleen de gefigureerde tegels, maar ook het vaatwerk dat ermee geassocieerd werd, waaronder deze twee objecten van Brussel²⁷. We baseren ons

op zijn vertaling van de Armeense inscripties, die overigens door wijlen Arpag Mekhitarian, voormalig conservator van de KMKG, werd bevestigd. In de rand bovenaan staat: 'De heilige soldaten', en onderaan de datum 1168 (1718 n. Chr.), op de voet: 'Abraham v(a)rd(a)pet'.

Voor Abraham Vardapet werden nog drie andere schalen vervaardigd, een met de aartsengel Michael in het V&A Museum in Londen²⁸, een met de onthoofding van de heilige Johannes in het Armeense klooster van San Lazzaro in Venetië²⁹ en een met de heilige Sergius in het Cincinnati Art Museum³⁰. Al deze schotels hebben een gele rand en een keerzijde in blauw en wit met een dicht gebladerte. De makelij van de vier schotels met een gemiddelde diameter van 20 centimeter, is dezelfde als deze van de 45 tegels die bewaard zijn in het klooster van de heilige Jacobus in Jeruzalem. De naïeve stijl van de schilderijen vertoont nauwelijks gelijkenis met deze in de heilige Armeense boeken, maar leunt eerder aan bij de afbeeldingen op gebedsamuletten en in apotropaeische geschriften met een magisch en bijgelovig karakter. Deze documenten zijn vaak geïllustreerd met ronde of rechthoekige tafereelen uit de Bijbelgeschiedenis of uit heiligenlevens. De amuletten, van 4 tot 20 centimeter breed en 2 tot 20 meter lang, waren gemakkelijk transporteerbaar en hebben daarom waarschijnlijk gediend als voorbeeld voor het ontwerp van de schaal³¹.

De diepe kom is zowel aan de binnen- als aan de buitenzijde volledig beschilderd. Op de bodem staan de twaalf apostelen onder arcaden rond een twaalfpuntige ster in het midden. Net onder de lip loopt een fries met de Armeense inscriptie: 'voor het gebruik van Abraham Vardapet, hulpbisschop van Takirdagh, [dit] werd geschilderd in het jaar 1168 van de Armeense jaartelling, door de toewijding van koorleider Thoros'³². Aan de buitenkant zijn twee verschillende scènes afgebeeld: jagers die een vogel in het vizier hebben en een gekroond personage met staf onder een baldakijn. Deze neemt het eerbetoon van een stad in ontvangst in de vorm van een processie van mannen die een maquette, een vlag (met een lam, zoals op schepen die in de 18de-19de eeuw door de Armeniërs bevracht werden) en wimpels dragen. Haakschutters verlaten een versterkte en bevlagde stad. Op de basis staat het monogram van de opdrachtgever. Een verwante kom bevindt zich in het Benaki Museum in Athene, met eveneens de twaalf apostelen die hier allen een maquette van een overkoepelde kerk

dragen en door Christus gezegend worden, met in het midden een afbeelding van het Heilig Graf³³.

De twee objecten werden in 1983 na een breuk behandeld door het ceramiekatelier van de KMKG. [Y. C.]

27 CARSWELL 1972, I, monograms en namen van Abraham Vardapet, p. 14; schaal p. 70–71; kom p. 72–73.

28 CARSWELL 1972, p. 68–69.

29 CARSWELL 1972, p. 69–70.

30 CARSWELL 1972, p. 71–72.

31 Cfr. Amulet met de heiligen Sargis en Martiros, 15de–16de eeuw(?), Erevan, Maténadaran, inv. 139, 460 x 7 centimeter, in: MUTAFIAN 2007, cat. 3.38.

32 CARSWELL 1972, p. 72–73; KÜRKMAN 2006: fig. 331–333, p. 246, waar 'kunstenaar Thoros' wordt vertaald in plaats van 'koorleider Thoros' (*chorister*) in de versie van Carswell.

33 CARSWELL 1972, p. 74–75.

Textiel uit Bursa, Istanbul en provinciale centra³⁴



IS.Tx.792

VII.10 Fluweel (*çatma*) met *çintamani* patroon

Bursa (Turkije), tweede helft 15de eeuw
Zijde en gouddraad, gesneden roedefluweel
H. 138,5 cm; B. 67,6 cm (zelfkanten inbegrepen)
Schenking Errera (1900–1905), door haar aangekocht
van H. Bey, Parijs (1897)
Inv. IS.Tx.792

ERRERA 1927, cat. 137; LAFONTAINE-
DOSOGNE 1983, fig. 18, p. 7; ATASOY 2001,
fig. 286; VAN RAEMDONCK 2003/2007, fig. 19;
Van Raemdonck & De Jonghe, in: DE JONGHE et
al. 2004, cat. v.3.23.

Op een diepkarmijnrode fluwelen grond komt de opvallende en modern aandoende compositie in gebrocheerde, vergulde zilverdraad goed tot haar recht. Ze bestaat uit twee horizontale rijen verspringende motieven: een rij met twee golvende lijnen, een tweede met groepen van drie cirkels in driehoekige formatie en met drie rode stippen in het midden, alternerend met groepjes van drie kleinere cirkels met slechts één rode stip. De kracht van dit bijna abstracte patroon ligt in de spanning tussen de terugkerende golvende lijnen enerzijds, en de cirkels en stippen in verschillende formaten en ordes anderzijds³⁵.

Hetzelfde patroon is in lichtjes verschillende versies uitgevoerd³⁶. Verwante motieven, maar in andere combinaties, komen eveneens voor³⁷. Vaak zijn elementen uit het patroon gelicht en geïsoleerd weergegeven³⁸. We vermelden graag nog een klein fragment van een 15de-eeuws Turks fluweel met *çintamani*-patroon in het Gruuthusemuseum in Brugge³⁹.

De visueel sterke compositie en de hoge technische kwaliteiten van het Brusselse fluweel – de dichte weefstructuur, de kwaliteit van de zijde en gouddraad, de diepe karmijnrode tint die verkregen werd met Armeense cochénille-extracten als kleurstof – suggereren een exclusieve productie voor het Osmaanse hof in de tweede helft van de 15de eeuw. Dit fluweel kan in verband gebracht worden met stoffen die zijn opgelijst in een archiefdocument van 1483 onder de naam *Bursa'nın altınli benekli çatması*, 'Bursafluweel met gouden stippen'⁴⁰. Het gebruik van Armeense cochénille als kleurstof voor de rode grond ondersteunt de vroege datum.

De oorsprong en de symboliek van het patroon zouden teruggaan tot boeddhistisch China⁴¹. In de islamitische wereld werd het vrij snel geadopteerd. Het paar golvende lijnen werd geassocieerd met tijgerstrepen⁴² en de stippen met deze op de luipaardpels. Het patroon stond daarom waarschijnlijk symbool voor mannelijke kracht en moed⁴³ en gold als geluksbrenger. In de 16de eeuw werd het een embleem van het Osmaanse hof. Sultan Mehmed III is bijvoorbeeld afgebeeld met, op de knieën, een stof met dit motief, terwijl hij te paard en in vol ornaat een parade leidt na zijn succesvolle campagne in Hongarije⁴⁴. Tegen het einde van de 16de eeuw ging de koninklijke connotatie verzwakken en werd het *çintamani*-motief, dat we nog terugvinden op textiel en muurtegels, op de eerste plaats decoratief.

Bursa was het belangrijkste zijdecentrum in het Osmaanse Rijk. Voor de ruwe zijde was Turkije afhankelijk van Iran, waar zijderupsen gekweekt werden rond de Kaspische Zee. Karavanen transporteerden ze naar Bursa, waar ze gewogen werd, getaxeerd en doorverkocht – vele kooplui waren Italianen. Pas vanaf het einde van de 16de eeuw slaagde men erin om rond Bursa moerbeiplantages aan te leggen die nodig zijn om de zijderupsen te voeden. Istanbul was het tweede centrum. Midden 16de eeuw werd de zijde-industrie hier georganiseerd door Rüstem Paça, grootvizier van sultan Süleyman I, en onder directe controle van het hof geplaatst. Dit ging gepaard met de creatie van een nieuwe stijl in het hofatelier *naqqāsh-khāne*, die de tegel- en boekkunst in de tweede helft van de 16de eeuw beheerste. Bursa bleef echter het belangrijkste centrum voor textiel. In Bursa werd de zijde verhandeld en was de productie meer gediversifieerd en traditioneel gedomineerd door de gilden, terwijl ze in Istanbul meer gespecialiseerd was in opdracht van het hof.

Kostbare zijdeweefsels met zilver- en gouddraad en met krachtige motieven op diepe eenkleurige achtergrond waren bij uitstek geschikt om de macht en het gezag van de Osmaanse sultans te veruitwendigen, zowel naar onderdanen als naar diplomatieke delegaties uit het buitenland toe. Ze werden dan ook verwerkt in ceremoniële kleding en gedragen bij grote publieke manifestaties van het hof en zijn gevolg. Lengtes dienden ook om de straten

te versieren en de volksmassa in goede banen te leiden. Ze werden ook op de grond gespreid voor de stoet en, na de ceremonie, volgens rang verdeeld onder de hofleden.

Zijdeweefsels waren onmisbaar in het schenken van erekleding (*khil'a*) als een uiting van waardering of om een gunst te verlenen. Ze verleenden status aan de leidende klasse en vormden, zoals kostbare stenen en metalen, een soort vast kapitaal. Daar de grondstoffen voor de zijde-industrie duurder waren dan deze voor de keramiek en de boekkunst, en de afgewerkte zijde bovendien een belangrijk exportproduct was, ook buiten de grenzen van het Osmaanse Rijk, was het economische belang hiervan immens. Alleen de beste kunstenaars werden hiervoor ingezet. [M.V.R.]

TECHNOLOGISCHE ANALYSE⁴⁵

Gebrocheerd gesneden fluweel

Patroonrapport: H. 31 cm; B. 21,83 cm. Verticale symmetrieas en verplaatst.

Ketting: basis: lichtgele zijde Z-gesponnen/S-getwijnd. Fluweel: karmijnrode zijde, S-gesponnen/S-getwijnd. Verhouding: 4 basis voor 1 fluweel voor 2 basis voor 1 fluweel (= 1 kettingeenheid). Stap: 2 toefjes. Dichtheid: 14,5 kettingeenheden per centimeter.

Inslag: basis: ivoorzijde zonder werkbare twist. Persinslagstelsel: zoals grond. Steuninslagstelsel: zoals grond. Broché: gouddraad, aan beide zijden verguld zilverlamel in S-winding (*couvert*)⁴⁶ rond lichtgele zijden kerndraad Z-gesponnen/S-getwijnd. *Opmerking:* de grondstof zowel van het basisinslagstelsel als van het pers- en het steuninslagstelsel is dezelfde. Maar deze inslagstelsels werden niet door slechts één spoel aangebracht. Het basisinslagstelsel werd door een eerste spoel ingebracht en het pers- en steuninslagstelsel door een tweede spoel. Verhouding: 2 basis- voor 2 broché- voor 1 pers- voor 1 steunscheut. Volgorde: 1 pers-, 1 ijzer-, 2-maal broché-, 1 basis-, 1 steun-, 1 basisscheut (= 1 inslageenheid). Stap: 1 inslageenheid. Dichtheid: 12,4 inslageenheden per centimeter.

Weefselstructuur: basisweefsel: kettingsa-tijn 5S. Persinslagstelsel: kettingkeper 5S. Steuninslagstelsel: kettingkeper 5S. Broché-inslagstelsel: inslagkeper 5S met 1/3 van het basiskettingstelsel. Fluweelkettingstelsel:

onder het basis-, het pers- en het broché-inslagstelsel; boven het steuninslagstelsel; in het fluweleffect boven de ijzerscheut, in het broché-effect onder de ijzerscheut

Compositie van het patroon: Grond: karmijnrood gesneden fluweel. Patroon: het broché-effect van de gouddraad.

Zelfkanten: samenstelling: 82 gedubbelde zijdedraden; breedte: 1,5 cm. Structuur: zoals het basisweefsel (een basisscheut afwisselend gedubbeld door een persscheut en een steunscheut).

[D.D.J.]

KLEURSTOFANALYSE⁴⁷

Het diepe karmijnrood werd verkregen met extracten van Armeense cochenille.

BEWARINGSSTAAT⁴⁸

Behandeld in het Textielatelier van het KIK, o.l.v. V. Vereecken.

34 De collectie telt 43 Osmaanse zijden weefsels: 25 fluwelen, 16 lampasweefsels en twee andere textieltypen waaronder een militair banier. Deze textielgroep werd in 2004 grondig onderzocht door een multidisciplinair team van de KMKG en het KIK. Zie: DE JONGHE et al. 2004.

35 De technologische aspecten in deze notitie zijn gebaseerd op de analyses van ing. D. De Jonghe.

IS.Tx.792 (detail)



- 36 Inv. 1.44, The Textile Museum, Washington, in: MACKIE 1973, cat. 2 (in zilverdraad op een kastanjebruine grond); een fragment in het V&A Museum, Londen, inv. 356-1897 en een ander in het Kunstmuseum Düsseldorf, inv. 8765.
- 37 Cfr. op een fluweel dat gebruikt werd als voering van een ceremonieel schild, bewaard in het Topkapı Palace Museum, Istanbul, inv. 1/2545 in: ATASOY 2001, fig. 290, p. 299; op een fragment in een Duitse privéverzameling, in: ERBER 1993, cat. G 1/2.
- 38 Bijvoorbeeld in het fluweel met inv. IS.Tx.1201 uit de eigen collectie, waar de stippen verbonden zijn met het maansikkelmotief, in: DE JONGHE et al. 2004, cat. V.2.11.
- 39 Inv. 0.192-XVI. De structuur van dit fluweel is echter verschillend van deze van het fluweel van Brussel, maar wel identiek aan deze van een ander fluweel uit de collectie, inv. IS.Tx.450, met een rode fluwelen grond en een patroon in gebrocheerde zilverdraad en ivoorkleurige zijden pool, in: DE JONGHE et al. 2004, cat. V.2.9.
- 40 GÜRSU 1988, p. 180.
- 41 De drie parels, bekend onder de naam *çintamani*, van het Sanskriet 'goedgunstig juweel', behoren tot de attributen van Boeddha, in: ATASOY 2001, p. 299; volgens Denny kunnen de stippen en strepen geïnterpreteerd worden als parels die geboren worden uit zeegolven, een symbool van boeddhistisch China dat geluk en macht symboliseerde, in: DENNY 1982, p. 126-128. Boeddha die omgeven was door dienaren en discipelen is te vinden op een muurschildering in een boeddhistische rotstempel uit de 9de eeuw in Bezeklik in de Turfanoasis, en op deze voorstelling zijn beide motieven, twee golvende lijnen en drie stippen, te zien. Door toedoen van de Turken werd deze combinatie westwaarts gebracht. Toch is enig voorbehoud aangewezen bij het interpreteren van het patroon, tenminste volgens voormalig conservator van de Chinacollectie in de KMKG, mr. Jean-Marie Simonet, die we hier danken voor zijn opmerking. Zie verder: S. Okomura, 'The Origin and Development of the Chintamani Motif', in: *Oriental Carpet and Textile Studies VI*, California, 2001, p. 124-127.
- 42 De Iraanse held Rustam draagt traditioneel een kledingstuk met tiggerstrepes en een hoofddekse in de vorm van een luipaardkop. Een vroege voorstelling in de islamkunst is deze op een bladzijde van Firdausi's *Shāhnāma* van 1379, in de Chester Beatty Library, Londen, met voorstelling van 'Rustam en de witte demon', in: ROBINSON B., *Persian Miniature Painting*, Londen, 1967, pl. 7; in de *E.I.²* (1995, p. 656), vermeldt dezelfde auteur een nog oudere voorstelling, namelijk in de *Djāmi' al-tawārikh* van Rashid al-Dīn, 1306 gedateerd (University Library of Edinburgh, ms. Arab 20, fol. 6b), waar de held een tiggervel draagt, boven zijn Mongoolse kleren. Hier staat het zeker voor mannelijke moed en sterkte. Timuridische leiders uit Iran en Centraal-Azië namen het motief over op hun munten.
- 43 ATASOY 2001, p. 299.
- 44 Miniatur uit de Eğri Fetihnāmesi, ca. 1598, MS.H.1609, folios 68b-69a, Topkapı Palace Library, Istanbul, in: ATASOY 2001, fig. 14.
- 45 Voor de technologie van de Osmaanse fluwelen, zie: De Jonghe in: DE JONGHE et al. 2004, p. 13-33.
- 46 *Couvert* betekent hier dat de metaaldraad zo rond de zijden kern gewikkeld is, dat deze laatste volledig bedekt is.
- 47 Voor de kleurstofanalyses van Osmaans textiel, zie: Vanden Berghe in: DE JONGHE et al. 2004, p. 49-60.
- 48 Voor de conservatiebehandeling van de Osmaanse weefsels, zie: Vereecken in: DE JONGHE et al. 2004, p. 61-66.

VII.11 Zijde (*kemha*) met medaillon in ogievormig netwerk

Bursa of Istanbul (Turkije), tweede helft 16de eeuw
Zijde en gouddraad, lampasweefsel
H. 26 cm; B. 21,5 cm (een zelfkant inbegrepen)
Legaat Errera (1929), aangekocht bij Bacri, Parijs (1903)
Inv. IS.Tx.809

ERRERA 1927, cat. 213 A; LAFONTAINE-DOSOGNE 1983, fig. 25, p. 8; Van Raemdonck & Verhecken-Lammens, in: DE JONGHE 2004 et al., cat. L.2.11.

Een ogievormig medaillon, versierd met pijnappels en afgeboord met een geometrische fries van driehoekjes, omvat een artisjok(?) die gevuld is met drie granaatappels die uit een plantje ontspringen en met links en rechts telkens drie cirkels van het *çintamani*-motief. Op de karmijnrode grond komt de figuratie in gouddraad, blauwe, rode, ivoorkleurige en, voor de omlijning donkerbruine zijde perfect tot haar recht. Driehoekjes versieren ook de stam van de artisjok, terwijl de rand van de vrucht lobben vertoont die geïnspireerd zijn op Chinese wolkenmotieven.

De kleinschalige geometrische motieven zijn misschien afgeleid van deze op Mamlukse zijden⁴⁹. Ze vormen de achtergrond van een Turkse kaftan uit de eerste helft van de 16de eeuw in het Topkapı Palace Museum in Istanbul⁵⁰. De driehoekjes roepen een effect op van damast⁵¹. Soortgelijke driehoekjes versieren ook een tas in het Topkapı Palace Museum, waarschijnlijk uit het einde van de 16de eeuw⁵². [M.V.R.]

TECHNOLOGISCHE ANALYSE⁵³

Rapport van tekening: niet volledig.

Weefstructuur: lampas, kettingsatijn 5S voor de basisbinding, inslagkeper 4Z voor de binding-ketting. Zelfde structuur voor de zelfkant rechts.

Ketting: basisketting: rode zijde (Z-twist).

Bindketting: crème zijde (Z-twist).

Verhouding: onregelmatig 3-4 tot 5 basisdraden/1 binddraad (KE). Kettingstap: 3-4 basisdraden (tussen 2 binddraden). Dichtheid: 22 KE per centimeter. Aan zelfkant: 25 KE per centimeter. Zelfkant rechts (0,5 cm): fijne rode streep: meestal gedubbelde rode basisdraden en gedubbelde crème binddraden. Rest van zelfkant: gedubbelde crème zijde voor basis- en binddraden. Geen zelfkant-koorden.

Inslag: basisinslag: rode zijde (I-twist).

Patrooninslagen: I: blauwe zijde (I-twist), onderbroken, II: ivoorzijde (I-twist), III: donkerbruine zijde (I-twist), IV: crème zijde (I-twist) werkt samen met gouddraad (broché). V: broché-inslag: gouddraad: vergulde lamel (2 mm breed) in S rond een gele kern (1 gele en 1 crème zijden draad (I2S)). *Verhouding:* 1 scheut van elk inslagstelsel. *Volgorde:* broché, crème, bruin, ivoor/basis (V, IV, III, II/basis) of broché, crème, bruin, ivoor, onderbroken blauw/basis (V, IV, III, II, 1/basis). *Dichtheid:* 22 tot 25 IE per centimeter.

[C.-V.L.]

KLEURSTOFANALYSES⁵⁴

Voor de karmijnrode tint werden extracten uit het Mexicaanse cochenille-insect gebruikt.

BEWARINGSSTAAT⁵⁵

Behandeld in het Textielatelier van het KIK, o.l.v. V. Vereecken.

49 Bijvoorbeeld op de zijde met inv. nr. IS.Tx.562, 14de eeuw, in: DE JONGHE & VAN RAEMDONCK 1994, fig. 20.

50 Inv. 13/46, in: ATASOY 2001, fig. 21.

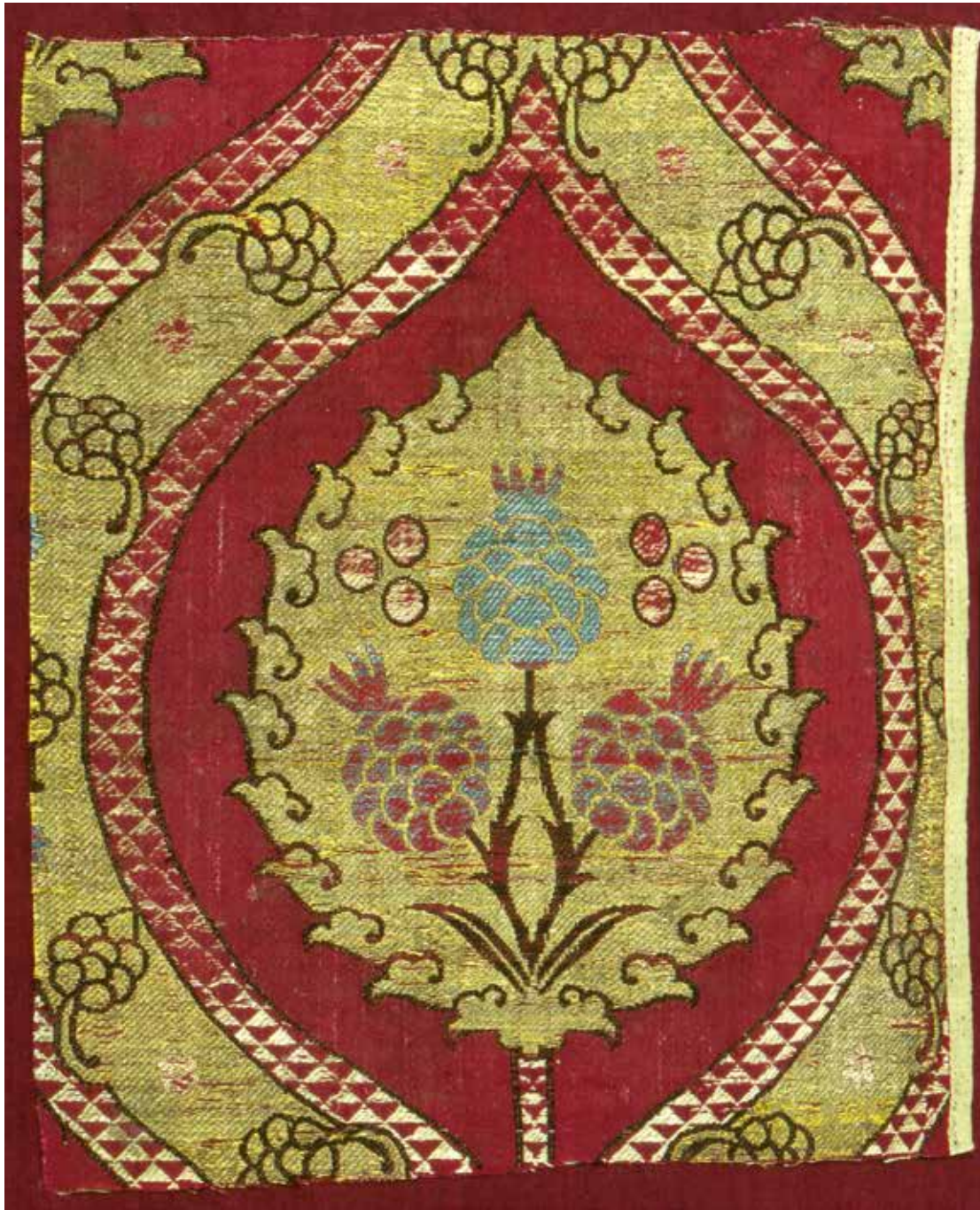
51 ATASOY 2001, p. 290-291, waar gezegd wordt dat de Osmanen dit patroon overnamen van Italiaanse, meer bepaald Venetiaanse damasten.

52 ATASOY 2001, fig. 49.

53 Voor de technologie van de lampasweefsels, zie: Verhecken-Lammens in: DE JONGHE et al. 2004, p. 35-48.

54 Vanden Berghe in: DE JONGHE et al. 2004, p. 49-60.

55 Vereecken in: DE JONGHE et al. 2004, p. 61-66.



Inv. IS.Tx.809

VII.12 Dekkleed van cenotaaf

Osmaanse Rijk, 17de–18de eeuw

Zijde, lampasweefsel

H. 22–25 cm; B. 67,5 cm (twee zelfkanten inbegrepen)

Legaat Errera (1929), aangekocht bij H. Bey,

Parijs (1901)

Inv. IS.Tx.681

ERRERA 1927, cat. 321 A; Van Raemdonck & Verhecken-Lammens in: DE JONGHE et al. 2004, cat. L.1.1.

Op karmijnrode grond zijn in ivoorkleur afwisselend brede en smalle zigzagstroken met inscripties geweven, telkens gescheiden door een dubbele lijn. Het patroon komt zes keer terug in de weefselbreedte. De bovenste smalle strook bevat hoofdstuk 108 (*sūra al-kauthar*) van de Koran handelend over de overvloed⁵⁶. De brede strook bevat de shahada (*shāhāda*) of geloofsbelijdenis. Op de tweede smalle strook staat hoofdstuk 112 van de Koran (*sūra al-ichlās*), die de enigheid van God op de voorgrond plaatst. De tweede brede strook is maar gedeeltelijk bewaard. Ze bevatte de namen van Allah en Muhammad (bovenaan te zien) en een schildvormig pendant met 'Allah' (onderaan te zien). Dezelfde teksten vonden we op een cenotaafdekkleed in de Keir Collection, gedateerd in de 17de–18de eeuw⁵⁷. Ze staan tevens op een *Ravza-i Mutahhara*-textiel in

het Topkapı Palace Museum⁵⁸. Het betreft een zijden stof, soms met gouddraad, waarin zorgvuldig gekozen inscripties zijn geweven. Ze geven gebeden weer, of verzen uit de Koran of de *Hadith*, die verband blijken te houden met de bestemming van de stof, met name als bekleding van de *Haramayn*, de twee heiligdommen in Mekka en Medina. De traditie om regelmatig processies met giften uit te zenden naar de *Haramayn* dateert al van de Abbasidische periode. Het meest precieze geschenk is de *kiswa*, de zware geborduurde stof die rond de Ka'ba werd gedrapeerd. Deze werd elk jaar vernieuwd en traditioneel was het een privilege van Egypte om ze te leveren. Naast de *kiswa*, werden nog kostbare zijden stoffen voor de binnenbekleding van de Ka'ba voorzien, evenals voor de bekleding van de graven van de Profeet (bekend als *Ravza-i Mutahhara*) en zijn gezellen in Medina. Tot deze laatste groep hoort vermoedelijk de zijde van Brussel. In het Topkapı Palace Museum zijn er een zeshonderdtal van bewaard, soms in hun geheel, meestal in fragmenten. Wanneer ze door nieuwe werden vervangen, werden ze verknipt en onder de pelgrims uitgedeeld of verkocht, ofwel terug naar Istanbul gebracht. Daar werden ze respectvol in het Topkapı opgeslagen of als cenotaafdekkleed hergebruikt. De zijde van het Jubelparkmuseum is een van de zes lampasweefsels in de collectie met

dergelijke religieuze teksten in zigzagstroken⁵⁹. Stoffen van dit type bedekten de kist wanneer ze naar het graf werd gedragen en werden soms op de cenotaaf gelegd. De teksten geven geen namen of data weer⁶⁰, maar uitsluitend verzen uit de Koran of de *Hadith*, en godsvruchtige aanroepingen. Sommige komen steeds terug en worden gecombineerd op verschillende manieren, maar de shahada lijkt altijd de belangrijkste brede strook in te nemen. Het schrift is hier een elegant Thuluth, alhoewel het lichtjes hoekig kan zijn in de smallere stroken zoals hier, of een beetje grof in de smalle stroken zoals op een ander exemplaar uit de collectie⁶¹. Op nog een ander voorbeeld zijn de namen van Allah en Muhammad in gouddraad geweven en met karmijnrood omlijnd, terwijl de shahada in ivoorkleurige zijdedraad is geweven⁶². De kalligrafie is elegant en het gebruik van Armeense cochenille om het karmijnrood te verkrijgen wijst op een belangrijk stuk van relatief vroege datum, waarschijnlijk in de 17de of vroege 18de eeuw.

Er moet een gespecialiseerde productie geweest zijn van dergelijke dekkleden, en dit gedurende een lange periode (van de 16de tot de 19de eeuw). Ze werden wellicht geweven in grote hoeveelheden (ze komen vrij talrijk voor in westerse verzamelingen) en in diverse kwaliteiten (onder de zes exemplaren in de collectie

IS.Tx.681



zijn vijf verschillende kwaliteiten onderscheiden voortgaande op het aantal gebruikte kleuren en de weeftechnologie). Waar ze precies geweven werden, is nog niet helemaal zeker, mogelijk in Istanbul en Bursa. Maar in elk geval zijn er ook stoffen voor de *haramayn* in Egypte besteld, wellicht echter eerder de geborduurde *kiswa* en het deurbehang van de Ka'ba⁶³. De kalligrafie is vermoedelijk ontworpen door kalligrafen van het *naqqāsh-khāne* in Istanbul.

Het feit dat in deze stof Armeense cochenille als kleurstof is gebruikt en de onregelmatigheid van het weefsel doen een vroege datum vermoeden, mogelijk zelfs vroeger dan de 17de–18de eeuw. Pas wanneer andere exemplaren van dit type geanalyseerd worden, zal dit bevestigd kunnen worden. [M.V.R.]

TECHNOLOGISCHE ANALYSE⁶⁴

Rapport van tekening: H. niet volledig; B. 10,5–11,7 cm. Opeenvolgend rapport.

Weefstructuur: lampas. De basisinslag bindt met de basisketting in kettingsatijn 5Z, en met de bindketting in effenbinding. De patrooninslag is gebonden door de bindketting in inslag keper 1/3 Z. De beide zelfkanten: zelfde lampasstructuur.

Ketting: basis: rode zijde, I2S. Bindketting: beige zijde I-twist. Verhouding: 3–4

basisdraden/1 binddraad (KE). Kettingstap: 3–4 basisdraden (tussen 2 binddraden).

Dichtheid: 25-27 KE per centimeter.

Zelfkanten: rechts (0,7 cm): basisketting; beige zijde S2S. Bindketting: beige zijde zonder merkbare tors; laatste 0,3 cm met gedubbelde draden. Zelfkant koord bestaat uit een groep van basisdraden. Links: smallere zelfkant zonder zelfkantkoord.

Inslag: 2 inslagstelsels: 1 basis: gele zijde, 2 tot 4 draden Z-twist. 2: patroon: ivoor zijde Z-twist, 2 tot 3 draden samen. Verhouding: 1/1 (1 IE). Volgorde: 2,1/2,1. Inslagstap: 1 IE. Dichtheid: 17 IE per centimeter.

[C.V.-L.]

KLEURSTOFANALYSE⁶⁵

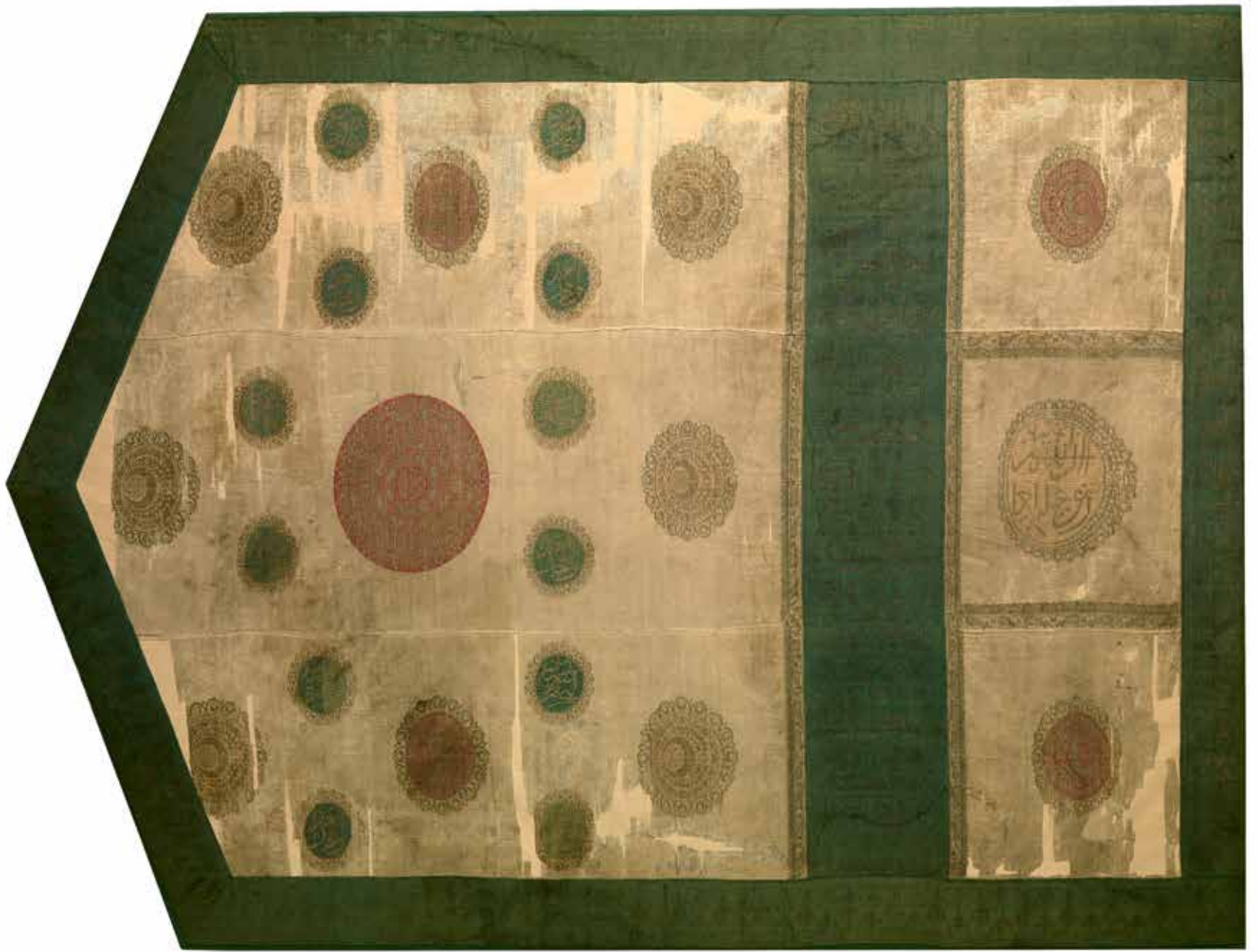
De karmijnrode basisketting: Armeense cochenille.

De gele basisinslag: roodhout (*Caesalpinia*-soort)

BEWARINGSSTAAT⁶⁶

Behandeld in het Textielatelier van het KIK, o.l.v. V. Vereecken.

- 56 I. Errera vermeldde dat M. Sobernheim uit Berlijn de inscripties had gelezen. Volledige tekst in: Van Raemdonck & Verheeken-Lammens, in: DE JONGHE et al. 2004, p. 99.
- 57 SPUHLER 1978, cat. 138.
- 58 Inv. 24/453, in: IPEK 2006, fig. 21.
- 59 De vijf andere zijn: inv. IS.Tx.1216 (twee lengtes met rode grond), IS.Tx.1217 en 1218 (fragmenten met groene grond), IS.Tx.1219 (mooi fragment met gouddraad, echter in minder goede staat) en IS.Tx.1228 (fragment met groene grond), alle gepubliceerd in: DE JONGHE et al. 2004, cat. L.1.2-6.
- 60 Een uitzondering is het cenotaafdekkleed met inv. 13/1957, Topkapı Palace Museum, Istanbul, dat tussen 1520 en 1691 gedateerd kan worden, de inscriptie vermeldt Süleyman als regerende sultan, in ATASOY 2001, cat. 10, p. 241–242.
- 61 Inv. IS.Tx.1228, in: DE JONGHE et al. 2004, cat. L.1.6.
- 62 Inv. IS.Tx.1219, in: DE JONGHE et al. 2004, cat. L.1.5.
- 63 Vanaf het begin van de islamitische periode werden koptische stoffen naar de Hijjaz geëxporteerd om er de Ka'ba mee te bekleden (*kiswa* betekent letterlijk 'kleed'). Azraqi vermeldde de term *kubati* in dit verband, in: SERJEANT 1972, p. 11. Veel eeuwen later zou sultan Selim I (r. 1512–1520) na de verovering van Egypte in 1517 besloten hebben dat de *kiswa* verder in dat land geweven moest worden, in: PORTER 2012, p. 262 en 262–265.
- 64 Verheeken-Lammens in: DE JONGHE et al. 2004, p. 61–66.
- 65 Vanden Berghe in: DE JONGHE et al. 2004, p. 49–60.
- 66 Vereecken in: DE JONGHE et al. 2004, p. 61–66.



VII.13 Militair banier (*sandjaq*)⁷

Osmaanse Rijk, late 17de of 18de eeuw
Zijde, zilver- en gouddraad; moiré, gebrocheerd
en matjesbinding
H. 196; B. 256 cm
Legaat Errera (1929), door haar aangekocht bij P. Petit
in Istanbul (1903)
Inv. IS.Tx.1223

ERRERA 1927, cat. 77; LAFONTAINE-DOSOGNE 1988,
fig. 30; VAN RAEMDONCK 2001; Van Raemdonck
& Verhecken-Lammens in: DE JONGHE et al.
2004, cat. D.W.2.

De banier is samengesteld uit een lichtbeige zijdeweefsel, oorspronkelijk in moiré⁶⁸, dat onderbroken en omzoomd is door groene zijden banden⁶⁹. In het beige grondweefsel zijn medaillons gebrocheerd met roze, groene en rode zijde, waarin inscripties en/of bloemen en maansikkels in gouddraad zijn geweven. De groene zijden banden zijn met zilverdraad gebrocheerd en op het beige veld genaaid: een brede band, met inscripties, verdeelt het veld verticaal in twee ongelijke delen en de smallere banden (half zo breed als de eerste), waarin rozetten en tulpen zijn geweven, omzomen de vlag.

In de verticale groene band staat de shahada in 13 cartouches onder elkaar. De volgorde is verrassend. In de bovenste cartouche staat: 'en Muhammad is de profeet van Allah', pas eronder komt: 'Er is geen God tenzij Allah'. Het oneven aantal cartouches lijkt onlogisch, maar de boven- en onderkant van de band zijn met zigzagmotieven afgeboord, wat aantoont dat het patroon op die manier werd ontworpen. De maansikkel in het middelste rechthoekige veld, rechts van de verticale band, bevat het gebed: 'De gunst van de almachtige God kome over hen allen'. De inscripties in de medaillons, elk zes keer in het hoofdveld herhaald, kunnen als volgt vertaald worden: 'Zij die stierven als een martelaar voor Mij, zullen gewroken worden' en 'de Verhevene, de Hoogste'.

Dit is een grote militaire banier van het *sandjaq*-type. De eerste duidelijke iconografische bron voor een banier van dit type is een gravure van de hand van Johann Ulrich Kraus. Die maakte hij naar een tekening van Bartholomäus Sixtus Kummer, Augsburg, na 1685, het jaar van de belegering van de versterking van Neuhäusel, waar de banier was buitgemaakt⁷⁰. Volgens het bijschrift op de gravure was de vlag uit gele zijden en gouden draden vervaardigd. De algemene vorm moet

dezelfde geweest zijn als deze van de Brusselse vlag. De buitenboorden waren echter verloren of in ieder geval niet in de gravure afgebeeld, terwijl het moiré-effect duidelijk werd opgeroepen. Alhoewel ondersteboven weergegeven, zijn de verdeling in twee ongelijke delen door een verticale dwarsband, de spreiding van de medaillons in drie rijen, de maansikkels, sterrozetten en de gestileerde florale motieven die we op de Brusselse vlag terugvinden ook op de gravure duidelijk herkenbaar. Alleen het zonnemotief met alternerend rechte en gebogen stralen in de medaillons komt niet voor op het stuk van Brussel.

Van het type is nog tenminste één banier bewaard gebleven. Ze dateert uit de tweede helft van de 17de eeuw en bevindt zich in het Badisches Landesmuseum in Karlsruhe⁷¹. In een inventaris van 1842 werd ze geïdentificeerd als de Turkse vlag van de *serasker* (militaire gezagsvoerder) die was buitgemaakt door markgraaf Ludwig Wilhelm in de slag van Slankamen op 19 augustus 1691. De gelijkenissen zijn opvallend, zowel met de vlag op de gravure als met de vlag van Brussel. De algemene vorm is identiek, de schikking en de versiering van de medaillons zijn gelijkend. Bovendien zijn het veld en de boorden van de banier in Karlsruhe geweven in dezelfde techniek als deze van de Brusselse vlag. Beide stoffen zijn dubbelzijdig. Het geribde effect dat nodig is voor moiré is eveneens aanwezig. De inventaris in Karlsruhe vermeldt zelfs het woord 'moiré'⁷². De boorden hebben dezelfde breedte als deze van de Brusselse banier en zijn op een vergelijkbare manier versierd met rozetten en gestileerde tulpen. Een verschil is wel dat de dwarse verticale band niet genaaid is op het veld zoals in de banier van Brussel, maar ingeweven is in het grondweefsel. Evenzo is de shahada niet geplaatst in cartouches zoals in de vlag van Brussel, maar geweven in normaal beeld en in spiegelbeeld in verticale richting. In zijn geheel genomen vindt men op beide banieren maansikkels, sterrozetten, kleine achtbladige bloemen en zigzagboorden, gelobde medaillons en Arabische inscripties. Zij blijken het klassieke iconografische repertorium van dit type van Osmaanse banieren te vormen naar het einde toe van de 17de eeuw.

Voor zover bekend, is er slechts één banier die expliciet gedateerd is in de 17de eeuw. Het is geen militair banier maar een pelgrimsflag, bewaard in het Fogg Art Museum in Cambridge Mass⁷³. De inscriptie vermeldt de datum 1683 en situeert de origine niet in het hartland van

het Osmaanse Rijk, maar in de provincies Tunesië of Algerije. Deze vlag verschilt in een aantal punten van de onze. Onder meer moeten we het zwaard vermelden met het gespleten blad, bekend als *Dhū'l-faqār*, dat verschijnt op een serie van Osmaanse banieren uit de 17de eeuw. De rechthoekige versieringen zijn eveneens verschillend, maar anderzijds zijn de gelobde medaillons, wederkerig geplaatste driepasbloemen of tulpen er ook op afgebeeld zoals op de vlag in Brussel.

Een andere banier in het Fogg Art Museum⁷⁴ hoort op het eerste gezicht bij dezelfde groep als deze van Brussel. De medaillons zijn er echter genaaid op het centrale veld in plaats van erin geweven. Een technologische analyse van het weefsel van het veld en van de medaillons, evenals van de naaidraad en naden, is daarom essentieel om te weten te komen wanneer dit naaiwerk is gerealiseerd. Dit zou kunnen bevestigen dat originele sierstukken hergebruikt werden. De maansikkels, festoenen, wederkerig geplaatste driepasbloemen en tulpen, zigzaglijnen en cartouches met de shahada, hier in omgekeerde orde in vergelijking met onze vlag, zijn alle in overeenstemming met het gebruikelijke repertorium van de banieren van het einde van de 17de eeuw. Maar wanneer de tweede banier van het Fogg Art Museum haar huidige vorm heeft gekregen, is voor zover ons bekend niet geweten.

Naast de vroege groep banieren is er een welomschreven latere groep die door inscripties in het begin van de 19de eeuw is gedateerd. Op een voorbeeld in de Khalili Collection staat de datum 1235 H./1819–1820 n.Chr.⁷⁵. De algemene vorm en versiering zijn nog steeds dezelfde als op de vlaggen van de 17de eeuw, maar de boorden bevatten inscripties, een kenmerk dat we in de vroegere groep niet terugvonden. Het veld van de Khalilibanier was misschien ook in moiré, want op de foto zijn diepe plooiën in het midden op het grondweefsel te zien, wat suggereert dat het die behandeling had gekregen. Dit kan erop duiden dat de linnenbinding geribd was zoals in de reeds vermelde gevallen en dat de weeftechnologie gelijkend was. Alleen technologische analyses zouden ons kunnen vertellen of de 19de-eeuwse banieren op dezelfde manier geweven waren als deze van de vroegere groep.

Er is al voorzichtig geopperd dat, afgezien van de inscripties in de boorden, de iconografie en stijl van de militaire banieren van het *sandjaq*-type weinig veranderden tussen het einde

van de 17de en het begin van de 19de eeuw. Technologische analyses van een representatieve groep van bewaarde stukken zijn op dit ogenblik nog niet ter beschikking. Als er geen historische documenten zijn die de vlag dateren en er geen data op vermeld staan, zoals het geval is op de vlag van Brussel, kan alleen een benaderende datum naar voren worden geschoven. Dit in acht nemend, kunnen we besluiten dat de banier van Brussel hoort bij de vroege groep en tegen het einde van de 17de of mogelijk in de 18de eeuw tot stand kwam.

Wat de plaats van vervaardiging betreft, is het duidelijk dat voor dit soort weefsel een heel ander type weefgetouwen nodig was dan voor de lampasweefsels uit dezelfde periode. De technologie is zo fundamenteel verschillend dat deze twee weefseltypes wel uit verschillende ateliers moeten zijn voortgekomen. Er moeten gespecialiseerde ateliers voor vlaggen geweest zijn en deze hebben zeker ook bestaan in de provincies van het Osmaanse Rijk. Ten slotte is het waarschijnlijk dat, wanneer vlaggen versleten waren, de sierstukken hergebruikt werden en op een nieuw geweven veld werden genaaid. [M.V.R.]

TECHNOLOGISCHE ANALYSE⁷⁶

– SAMENSTELLING VAN DE VLAG

De vlag is 196 centimeter hoog en 261 centimeter breed (rechter rand tot punt links). Een brede groene band verdeelt de vlag verticaal in twee ongelijke delen.

-Het rechtse, kleinere deel is samengesteld uit drie paneeltjes van beige zijde, boven elkaar genaaid (52 x 53, 62,5 en 52 centimeter), enkel het middelste heeft nog de beide zelfkanten. In ieder paneeltje is een medaillon gebrocheerd, waarbij het middelste een ander patroon heeft dan het bovenste en onderste.

-In het hoofdveld, het grotere deel links dus, zijn ook drie panden van het lichtbeige zijden weefsel boven elkaar geplaatst, met een maximale lengte van 135,5 centimeter voor het middelste. Alleen dit middenstuk heeft nog zijn volledige weefbreedte met twee zelfkanten (64 centimeter). Zoals in het rechtse deel, is ook hier het medaillon van het middenpaneel verschillend van deze van het boven- en onderpaneel. Deze laatste panelen zijn aan beide kanten versmald met 5 centimeter (tot 53 en 53,5 centimeter), zoals bij het rechtse deel ook het geval was. Het rechtse en linkse deel zijn van eenzelfde

zijden weefsel herkomstig. Deze zijde had een weefbreedte van 64 centimeter en twee zelfkanten van zes koorden van een groep kettingdraden. De verschillende medaillons zijn volgens een vooraf bepaald patroon gebrocheerd en de diepe vouw in het midden toont aan dat de zijde was gemoireerd met de traditionele methode. Het 'gewaterde' effect verdwijnt wanneer het weefsel nat wordt, maar de diepe plooi in het midden blijft zichtbaar. [C.V.-L.]

– TECHNISCHE KENMERKEN VAN HET LICHTBEIGE ZIJDEWEEFSEL

De lichtbeige zijde is een ripsweefsel met gebrocheerde medaillons. De ketting met dubbele lichtbeige zijdedraden (S-twist, 0,2 mm diameter, 24 dubbele draden per centimeter) wordt in effenbinding gebonden door de basisinslag (lichtbeige zijde: I-twist, 0,6 mm diameter) voor het basisweefsel en de zelfkant. De medaillons zijn op een vooraf bepaalde plaats in het grondweefsel ingeweven. Hiervoor werd een extra inslag plaatselijk, volgens het motief, ingebracht na de basisinslag. Deze extra inslagen zijn gebonden in effenbinding door een zesde van de gedubbelde kettingdraden. Hierdoor ontstaan verticale lijnen, maar op onregelmatige wijze, omdat niet altijd dezelfde kettingdraden de brochédraden binden. Aan de achterkant zijn de brochédraden ook gebonden door een zesde van de kettingdraden, maar met tegengesteld werkende kettingdraden.

Het patroon heeft een kettingstap van 2 gedubbelde kettingdraden. De verhouding van de inslagen is 1/ 1/ 1: basis: tramzijde (witte, groene of rode zijde I-twist), metaaldraad (goudlamel in Z-richting gewikkeld rond een lichtbeige zijden kern (3S). De inslagstap is 1 inslageenheid met een dichtheid van 8 inslageenheden per centimeter. [C.V.-L.]

– DE GROENE BANDEN

De brede groene verticale band heeft een hoogte van 167 centimeter en een breedte van 30 centimeter. Beide zelfkanten zijn aanwezig (zes dikke zelfkantkoorden, Z-twijn). Het ingeweven patroon is een doorlopend motief dat loodrecht op de richting van de ketting staat en dus gedraaid moet worden om recht te kunnen bekijken. Rondom de vlag is een groene boord genaaid (breedte: 15 centimeter). Deze boord is half zo breed als de verticale, brede boord. De tekst is hier vervangen door een plantmotief (rozetten en tulpen). Het patroon is hier ook loodrecht op de ketting geweven met een horizontale en

verticale symmetrieas. Hierdoor zijn er twee gelijke delen, links en rechts, die afzonderlijk gebruikt kunnen worden. Elke boord heeft slechts aan één kant een zelfkant. De structuur van de groene banden is een lancérips, waarbij de extra patroondraad van zelfkant tot zelfkant wordt ingelegd en niet plaatselijk zoals bij brochéweefsels. Deze lancédraad wordt gebonden door een zesde van de kettingdraden, telkens in effenbinding zoals bij het lichtbeige zijden weefsel. De lancédraad is een metaaldraad, samengesteld uit een fijne metaallamel (zilver?, 0,2 mm) in Z-richting gewikkeld rond een naturel zijden kern (2S). De kerndraad is nog zichtbaar (riant).

Beide banden hebben een ketting van gedubbelde groene zijde met S-twist (48 per centimeter) en een kettingstap van 2 gedubbelde draden. De verhouding van de inslagen is 1/1: 1 basisdraad/1 lancédraad. De inslagstap is 1 inslageenheid en de dichtheid is 15 inslageenheden per centimeter. [C.V.-L.]

– CONSTRUCTIE VAN DE VLAG

De vlag werd bij een vroegere restauratie op een steunweefsel genaaid, dat bij de montage in 2007 onder leiding van Joke Vandermeersch werd behouden⁷⁷. De vlag is immers zeer fijn en de zijde is kwetsbaar geworden. De naaidraden waarmee het steunweefsel is vastgemaakt: beige, lichtbruine, bruinrijze en groene zijde draden (S2Z). De naden van de vlag zelf zijn nog origineel. Voor de groene boorden: fijne getwijnde groene zijde van 2 Z-getwiste draden samen in S getwijnd (Z2S). Voor de centrale beige panden is een ongeverfde Z2S zijden draad gebruikt. [C.V.-L.]

67 Meer gedetailleerde bespreking in: VAN RAEMDONCK 2001.

68 Moiré is een zijden weefsel met kettingrippeffect waarbij de ribbels door persen in vochtige toestand plaatselijk zo zijn vervormd, dat het licht in verschillende richtingen wordt weerkaatst, waardoor een gewaterd effect ontstaat, in: DIEHL, DE GRAAF & DE JONGHE 1991. Dit effect verdwijnt wanneer de stof gewassen wordt.

69 In het verleden werd de vlag op een steunweefsel genaaid.

70 PETRASCH 1991, p. 43.

71 Inv. D 21, in: PETRASCH 1991, cat. 7.

72 De term wordt vermeld in verband met de blauwe band die rond de vlaggenstok kwam.

73 Inv. 1958.20, in: DENNY 1974, p. 67, fig. 2.

74 DENNY 1974, p. 67, fig. 1.

75 Inv. TXT224, in: ROGERS 1995, cat. 76, p. 128–131.

76 Meer details in: Verhecken-Lammens in: DE JONGHE et al. 2004, p. 120.

77 Ongepubliceerd verslag van J. Vandermeersch, Textielstudie, Conservatie en Restauratie, Kessel-Lo.





VII.14 Tapijt van het *symmetrical re-entrant-type*⁷⁸

West- of Centraal-Anatolië, eerste helft 17de eeuw
Wol, geknoopt
186 x 141 cm
Legaat Vermeersch (1911)
Inv. IS.V.2928

LAFONTAINE-DOSOGNE 1983, p. 8, fig. 32; MILLS 1991, fig. 34; VAN RAEMDONCK 2003/2007, fig. 38.

Dit tapijt heeft een baksteenrood middenveld. Hieromheen loopt een groene band met kammotieven in rood, wit, geel en twee tinten blauw, die aan de twee smalle zijden van het tapijt naar binnen wijkt om er een achthoekige nis te vormen⁷⁹. De holte van deze nis is opgevuld met een achthoek met sterrozet en pendentief waarin een kleinere ster verschijnt. Centraal in het rode middenveld staat een zeshoek in diamantvorm met haken en sterren in rood, wit en blauw op groene grond. Verder zijn sterrozetten van verschillende omvang en alle op witte grond over het middenveld verspreid. Het tapijt heeft drie boorden, waarvan de hoofdboord ongeveer 22 centimeter breed is. Hij heeft een diepblauwgroene grond en is versierd met aaneensluitende octogonen met sterrozetten en haken. De twee zijboorden hebben een gele grond, de middelste met hoekige ranken en S-tekens, de buitenste met sterren afgewisseld met een op Kufische lettertekens geïnspireerd dubbel motief met haken. Donkerbruin is nog gebruikt voor achtergronden, omlijning en details. De kleurencombinaties verschillen van motief tot motief. Aan de hoeken sluiten de octogonen niet volledig bij elkaar aan.

Voortgaand op afbeeldingen in de schilderkunst, werden dergelijke Turkse *re-entrant*-bidtapijten geëxporteerd naar Italië in de 15de en in de eerste helft van de 16de eeuw⁸⁰. Waar ze precies geknoopt werden, is niet met zekerheid gekend. Ushak is een mogelijke plaats van oorsprong, maar waarschijnlijk werden ze in verschillende centra in West- en Centraal-Anatolië vervaardigd. Octogonen met haken komen terug op de boorden van de zogenaamde Lotto-tapijten uit de eerste helft van de 17de eeuw, zo genoemd naar de Venetiaanse schilder Lorenzo Lotto. Ze vertonen, naast rood, nog meer kleuren, gewoonlijk blauw, in de grond, wat in het tapijt van Brussel ook het geval is⁸¹. De buitenste zijboord van het Brusselse tapijt vond Mills terug op een mannenportret van een Venetiaans onbekend meester, 1562 gedateerd⁸², en op een portret van een geestelijke van ca. 1545 van de hand van Moretto da Brescia⁸³.

Op schilderijen zijn tapijten doorgaans slechts gedeeltelijk afgebeeld, waardoor we niet weten of we te doen hebben met een *symmetrical re-entrant*-tapijt, een tapijt met nissen aan beide smalle kanten, zoals dit van Brussel. Bewaarde versies met één enkele nis hebben een vrij duidelijke iconografie, die het volledigst terug te vinden is in een tapijt van het Topkapı Palace Museum, wellicht het oudste en fijnste van de hele groep⁸⁴. De band die op het Topkapı-tapijt onderaan een achthoekige instulping vormt en op het middenveld lijkt te zweven, eindigt in een punt bovenaan, waar vier moskeelampen zijn opgehangen. In het midden staat een stermedaillon zoals in het tapijt van Brussel, met symmetrisch links en rechts twee *minbars* of kansels, die in Brussel ontbreken. Hieronder komt de octogoon, die, zoals op het stuk van Brussel, op zijn beurt met een sterrozet met pendant is opgevuld. Links en rechts hangen nog twee lampen, terwijl in het Brusselse stuk twee kleine sterrozetten staan. De hele iconografie verwijst in het Topkapı-tapijt dus onbetwistbaar naar de moskee, meer bepaald naar de mihrab en de lamp die het goddelijke licht symboliseert⁸⁵, naar de *minbar* en wellicht naar het achthoekige waterbekken dat dient voor de rituele reiniging van de gelovigen voor het gebed. In die context geeft de doorlopende band een kanaaltje weer waarin het water werd aangevoerd. Het centrale medaillon geeft aan waar de biddende persoon geacht werd plaats te nemen⁸⁶. De enkele tientallen bekende tapijten uit de groep met één enkele nis geven alle de *qibla*-richting aan en hun functie als bidtapijt is zonder meer duidelijk⁸⁷.

De dubbele nis, boven- en onderaan in exact spiegelbeeld op kleurvarianten en details na, komt niettemin vrij veel voor in Turkse bidtapijten. In sommige gevallen is in een van de twee nissen een lamp opgehangen, waardoor de gebedsrichting toch wordt aangeduid⁸⁸. Er zijn er ook zonder enige richtingaanwijzing, zoals dit van Brussel⁸⁹. Hiervan is het volledigste en ook oudste voorbeeld een tapijt dat door Mills in West(?)-Anatolië, 15de-16de eeuw, wordt gesitueerd. Het bevindt zich in het Musée cantonal de Valère, Sion, Zwitserland, en hierop is de bovenste helft op enkele details na het tegenbeeld van de onderste, zoals op het Brusselse tapijt⁹⁰. De religieuze connotatie van de symbolen en hun samenhang, zoals die aangevoeld en beleefd werden door de tapijtknoper en gebruiker van die tijd, is momenteel nog moeilijk in te schatten. Dit doet zeker geen afbreuk aan de waarde en esthetische kwaliteiten van dit zeldzame tapijt. [M.V.R.]

TECHNOLOGISCHE ANALYSE

Knopen: Ghiordesknop, 1116/dm².

Ketting: Z₂S, ecru.

Inslag: lichte Z-twist, dubbele draad, rood. [C.V.-L.]

BEWARINGSSTAAT

Het tapijt werd in 1998 behandeld en in 2007 gemonteerd in de islamzaal door Joke Vandermeersch, Textielstudie, Conservatie en Restauratie, Kessel-Lo, met de medewerking van Maria Springael. [M.V.R.]

78 We danken prof. dr. A. De Moor voor zijn advies bij de studie en behandeling van dit tapijt.

79 Deze achthoekige nis heeft de vorm van een sleutelgat, vanwaar de naam *keyhole* die in de literatuur aan dit motief wordt gegeven. Gebruikelijk is *re-entrant*, wat wil zeggen dat de binnenste boord, die losstaat van de andere boorden, zich naar binnen keert om dit nismotief te vormen. Men spreekt ook van 'Bellini'-tapijten, naar de Italiaanse renaissanceschilder Gentile Bellini, die ze afbeeldde, onder meer op zijn *Tronende Madonna met Kind*, late 15de eeuw, inv. 3911, National Gallery, Londen, in: MILLS 1991, fig. 6.

80 MILLS 1991, p. 88.

81 MILLS 1991, p. 102.

82 Museo Civico, Padua, in: MILLS 1991, fig. 17.

83 Alte Pinakothek, München, in: MILLS 1991, fig. 25.

84 Inv. 13/2043, in: MILLS 1991, fig. 1.

85 De Koran: XXIV: 35.

86 ASLANAPA 1988, p. 145.

87 In het Museum für Islamische Kunst, Berlijn, bevindt zich een bidtapijt uit het Ushakgebied, 1ste helft 16de eeuw, met rood middenveld en donkerblauwe sierboord die bovenaan een puntige nis vormt en onderaan een naar binnen geplaatste octogoon, zoals het voorbeeld van het Topkapı, inv. 87.1368, in: SPUHLER 1987, cat. 16. Spuhler citeert de interpretatie van J. Zick-Nissen als zou dit octogoon een kleinere mihrabnis zijn die in de grotere past, naar analogie met de Iraanse mihrabs. De auteur citeert verder V. Enderlein, die in het octogoon op een Egyptisch tapijt een waterbekken ziet in vogelperspectief. Een andere interpretatie wordt voorgesteld in verband met een Ushaktapijt uit het begin van de 16de eeuw in het Musée des Arts décoratifs in Parijs, inv. 10423, in: *Le ciel 2004*, cat. 17, door R. Gilles, die wijst op het funeraire karakter van de nisvorm en de achthoekige instulping, die een *türbe* of grafmonument zou weergeven. In dezelfde publicatie interpreteert D. Walker hetzelfde motief op een tapijt in het Metropolitan Museum of Art, inv. 22.100.109, echter als de rituele fontein die door kanaaltjes gevoed wordt, in: *Le ciel 2004*, cat. 19.

88 Bijvoorbeeld: inv. 84, 386, Ushak(?)-tapijt uit de 18de eeuw, Museum für Islamische Kunst, Berlijn, in: SPUHLER 1987, cat. 17, waar in een van de nissen een lamp (in de vorm van een vierlobbig medaillon) is opgehangen aan een ketting met sierelement. Op een tweede voorbeeld, in Wenen, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, inv. T 6943/1908, een Ushaktapijt van rond 1600, hangt een mooi en duidelijk herkenbaar lampje in een van de twee nissen, waardoor de gebedsrichting eveneens goed is aangegeven, in: VÖLKER 2001, cat. 21. In het V&A Museum zijn er twee tapijten uit Ushak, 17de eeuw, beide met stermedaillon in het midden, het ene daarbij nog met een lamp in een nis, het andere zonder lamp, in: ASLANAPA 1988, fig. III.50 en 51; een derde tapijt van het V&A, een zgn. *Transylvanian prayer rug*, 18de eeuw, heeft zelfs een lamp in beide nissen.

89 Volledig symmetrisch zijn de twee *re-entrant*-nissen op een Konya-Bergamabidtapijt uit de 18de-19de eeuw, in: ASLANAPA 1988, fig. 137, en op twee Bergamatapijten uit de 18de eeuw, in: ASLANAPA 1988, fig. III.75 en 76; MILLS 1991, fig. 31-32.

90 MILLS 1991, fig. 31; *Le ciel 2004*, cat. 20.



VII.15 Boekblok en boekband

Overgedragen aan de Islamafdeling in 1976
IS.5007

VAN RAEMDONCK 2003/2007, p. 45-46, fig. 35 en 36.

Boekblok

Osmaanse Rijk, 2de helft 18de eeuw
Papier, inkt, kleurstoffen, verguldsel
63 p., H. 35 cm; B. 22,8 cm

Het betreft twee *adjzā*' (mv. van *djuz*, 'dertigste') van een onvolledige Koran⁹¹: *djuz* 23 (p. 1-32, sura 36 vanaf vers 28, sura 37, 38 en 39 tot vers 31) en *djuz* 24 (p. 35-63, sura 39 vanaf vers 32, sura 40 en 41 tot vers 46), gescheiden door twee witte bladzijden. Het dateert uit de 2de helft van de 18de eeuw, en komt uit de Osmaanse wereld. Het manuscript is verlucht. Het crèmekleurige papier heeft een watermerk, is zeer glad en glanzend (mechanisch gladgemaakt oppervlak).

63 pagina's zijn bewaard gebleven. De tekst is geschreven in *naskh*, 11 regels per bladzijde⁹²,

in een verguld kader⁹³. Het betreft een verzorgde kopie. Sporen van een *mistāra*⁹⁴ zijn nog duidelijk zichtbaar (kader en dubbele lijnen: de lijn die de uiteinden van de letters niet mogen overschrijden is ook getrokken, met name onder de schrijflijn). De bladindeling is constant aangehouden, de regels zijn lang, rechts en links aangepast. Aanwijzingen voor de interne verdeling van de *adjzā*' staan in de marges⁹⁵ en gekleurde sierelementen in het tekstblok (titel van de sura's en scheiding van de verzen). De paginering is recent in het Westen aangebracht, met potlood, op de buitenste bovenkant van alle pare bladzijden (er is dus geen paginering op de onpare bladzijden). Vier katernen, twee per *djuz*': *quinion* en *quaternion*; *quinion* en *ternion*. Geen colofon.

Deze verdeling in katernen toont aan dat iedere *djuz*' aangezien werd als onafhankelijk van de andere en dat ze aanvankelijk niet bedoeld waren om in dezelfde band te worden ingebonden. Het was inderdaad gebruikelijk dat de kopiist heel het manuscript kopieerde op katernen van hetzelfde type, maar dat hij aan het einde van zijn werk een katern nam die aangepast was aan de tekst die hem nog restte

om te kopiëren; zo is het niet uitzonderlijk manuscripten aan te treffen die uitsluitend uit *quinions* zijn samengesteld, maar eindigen met een *ternion* bijvoorbeeld, want de kopiist heeft voorzien dat de overblijvende tekst niet de tien bladen van een *quinion* zou vullen, maar enkel de zes van een *ternion*. Overigens is het papier van het boekblok groter dan de platten: de platten meten 347 x 230 millimeter; 2 à 3 millimeter papier steekt boven de platten uit. Nochtans is het papier bovenaan afgesneden, zoals blijkt uit het decor op pagina 1.

Het is dus zonder meer duidelijk dat de huidige boekband niet is aangepast aan het boekblok: de band bestond al en is later aan het manuscript toegevoegd. De bedoeling was blijkbaar om aan het manuscript meer waarde toe te kennen, want de boekband is kostbaar en ouder dan het boekblok (zie notitie hieronder). Alle bladen (behalve pagina's 31 tot 34) vertonen sporen van een plooï, hetzij aan de bovenste hetzij aan de onderste uiteinden van de bladzijden, op ongeveer 21 millimeter onderaan en 10 millimeter bovenaan. Men kan dus op een tiental millimeter de hoeveelheid papier schatten die boven aan de bladen werd

IS.5007 (f.7 verso + f.8)



afgesneden wanneer de nieuwe band werd aangebracht.

Dankzij het watermerk weten we dat het papier van het manuscript vervaardigd werd in Frankrijk, in de omgeving van Anonay (zuidoosten, tussen Lyon en Montélimar), in de tweede helft van de 18de eeuw, door een van de papierfabrikanten Montgolfier⁹⁶. De meeste watermerken van het volume bestaan eenvoudigweg uit een kleine tekst in hoofdletters (kwaliteit van het papier: 'fijn', *fleur de lys*, naam van de papierfabrikant: 'Montgolfier', regio: 'Anonay'), maar enkele vertonen het motief van een Latijns kruis. Is dit verwonderlijk in een Koranmanuscript? Niet echt: volgens middeleeuwse geleerden ontcrachtte het schrijven van de naam van Allah op dergelijk papier meteen deze symbolen⁹⁷.

Het bovenste gedeelte van de eerste bladzijden van elke *djuz'* (pagina 1 en pagina 35) is versierd: een kader in watergroen (pagina 1) of oranje (pagina 35), gevuld met blauwe (pagina 1) of groene (pagina 35) siermotieven die nu eens punten, dan weer Griekse kruisen afbeelden, omvat een lege cartouche (die de basmala had moeten bevatten), geflankeerd door planten- en bloemenmotieven. Erboven bevindt zich een lichtroze kader, bovenaan open, en gevuld met rode motiefjes. Hierin staat een soort gelobde halve cirkel met blauwe contouren, gevuld met een floraal decor op

gouden grond en met een blauw veld in het midden. Naar boven toe zijn soorten bloemen- of plantentwijgen, nu eens blauw, dan weer rood geschilderd; op pagina 1 zijn de uiteinden van enkele van deze twijgjes weggesneden op het ogenblik dat het manuscript opnieuw werd ingebonden.

Het begin van elke sura is door een verluchte cartouche aangegeven. In de cartouche is de titel van de sura en de plaats waar ze werd geopenbaard, geschreven in wit op gouden grond; rond deze cartouches zijn planten- en bloemenmotieven geschilderd. De verzen zijn gescheiden door vergulde ronde motieven, met zwarte strepen, waarvan het midden is verhoogd met een gekleurde stip. Tussen de kleuren van het decor valt vooral het goud op, naast rood en blauw, maar ook roze, watergroen en oranje zijn gebruikt. De eerste en laatste cartouches van het manuscript zijn leeg, nog een argument om te besluiten dat het manuscript onvolledig is. De ruimte die de colofons had moeten bevatten, is opgevuld met vergulde (pagina 32) of blauwe, rode, witte, oranje, watergroene en vergulde planten- en bloemenmotieven (pagina 63). [É.F.]

91 Om het reciteren van de hele Koran in een enkele maand toe te laten, is de heilige tekst verdeeld in dertig delen of *adżā'*; de gelovige reciteert dus een *djuz'* per dag. Over Koranmanuscripten, zie: BAKER 2007.

- 92 Behalve op enkele titelpagina's van sura's (p. 18, 55 en 56: 9 tekstregels boven op de sierband met titel) en op de laatste bladzijde van elke *djuz'* (p. 32, 4 regels en p. 63, 8 regels).
- 93 Meer bepaald ziet men, vertrekkend van de buitenkant: een rode en een zwarte lijn aan weerszijden van een vergulde strook van ongeveer 3 millimeter breedte, een zwarte lijn en een tweede vergulde strook van 1 millimeter breedte die met een zwarte lijn is afgebakend.
- 94 Een *mistāra* is een kartonnen of houten plaat, waar men op regelmatige afstanden fijne koorden op heeft gespannen en vastgemaakt. Deze dienen om op het papier richtlijnen aan te brengen die de kopiist kan volgen om iedere regel van de tekst te kopiëren: de *mistāra* wordt geplaatst tussen de blanco bladen van het manuscript en de kopiist wrijft er het papier op uit om zo de groeven die door de koordjes worden gevormd beter te laten uitkomen.
- 95 Er staat bijvoorbeeld '*al-djuz'* geschreven in wit in een verguld cirkelvormig medaillon (p. 1 en 35). Bovendien werden volgende aanwijzingen in vergulde letters geschreven: '*izb* (deel, p. 8, 24, 42 en 56), *nisfal-djuz'* (helft van *djuz'*, p. 16 et 49), *sadġda* (wat aangeeft dat de gelovige moet neerbuigen, p. 21 en 61).
- 96 R. Gaudriault, *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, C.N.R.S. Éditions - J. Telford, Parijs, 1995, p. 246-247, cf. pl. 123 en 135. Over de familie Montgolfier en het papier, zie: E. Orsenna, *Sur la route du papier: Petit précis de mondialisation III*, Stock, Parijs, 2012.
- 97 Volgens een *fatwā* van Muhammad b. Ahmad b. Marzūq (gest. 842 H. /1439 n.Chr.), met als titel 'Afkeer van de oosterlingen voor het gebruiken van papier dat door christenen was gefabriceerd', geciteerd door V. Lagardère, *Histoire et société en Occident musulman au Moyen Âge. Analyse du Mi'yār d'al-Wanšarisī*, Madrid, Casa de Velázquez, (Collection de la Casa de Velázquez, 53), 1995, p. 42 en A. Gacek, 'Scribes, amanuenses, and scholars. A bibliographic survey of published Arabic Literature from the manuscript age on various aspects of penmanship, bookmaking, and the transmission of knowledge', in: *Manuscripta Orientalia*, 10-2, 2004, p. 15.

IS.5007 (details boekblok, f.16, f.35 verso, f.35 verso)





Boekband

Iran, tweede helft 16de eeuw
Leer, verguldsel, papier, kleurstoffen
H. 35,1 cm; B: 23,6 cm; D. 2,3 cm

Het leer van de platten werd over het volledige oppervlak met een matrijsplaat geperst, waarbij de tekening is opgehoogd. Zoals vaker gebeurde bij dergelijke banden, gebruikte men voor het persen van elk plat één matrijsplaat met de helft van de tekening, die twee keer tegen elkaar en in spiegelbeeld werd gebruikt. Het grote middenveld vertoont arabesken, een amandelvormig centraal medaillon met pendants en hoekvelden⁹⁸. De hele oppervlakte werd verguld. Het middenveld wordt van de boord gescheiden door een zwarte leren lijst met vergulde lijnen. De boord is ook van geperst en verguld leer met arabeskenmotieven en wordt op zijn beurt ook begrensd door een zwarte leren lijst met vergulde lijnen. De rug van de boekband is van zwart leer. De binnenkant van beide platten is afgewerkt met

een bruine leren doublure (vermoedelijk van schaapsleer⁹⁹), voorzien van filigraanwerk van verguld en gezwart gedecoupeerd fijn leer op een ondergrond van blauw, oranje, zwart en turkoois gekleurd papier. De doublure heeft aan de buitenrand nog een kader van gouden lijnen. De voorsneeflap is met bruin leer gedoubleerd. De enveloppeflap heeft op de buiten- en binnenzijde dezelfde versiering als het voor- en achterplat.

Boekbanden zoals dit exemplaar met platten van geperst en verguld leer, met als versiering een centraal medaillon met pendants en hoekvelden en met doublures met filigraanwerk, waren in de 16de eeuw courant in Iran. De productie gebeurde er ook seriematig¹⁰⁰. Doublures met medaillons en hoekelementen van filigraanwerk over een polychrome ondergrond kwamen er op vanaf het midden van de 16de eeuw¹⁰¹. We situeren daarom deze boekband in Iran in de tweede helft van de 16de eeuw. Het gebruik van oranje voor de ondergrond van het filigraanwerk zou in de

tweede helft van de 16de eeuw zelfs typisch zijn geweest voor Shiraz, maar misschien ook in Khurasan gangbaar zijn geweest¹⁰². Wij vonden tot nu toe geen andere bewaarde boekbanden terug waarbij dezelfde matrijsplaat voor de geperste versiering werd gebruikt. Gedateerde manuscripten met soortgelijke boekbanden vonden we in de Nasser D. Khalili Collection, Londen (een exemplaar gedateerd in 1571¹⁰³ en een ander exemplaar gedateerd in 1564–1565¹⁰⁴) en in de Bayerische Staatsbibliothek, München (gedateerd in 1571)¹⁰⁵. [A.V.P.]

98 De combinatie van een centraal medaillon en vier hoekvelden komt in de 16de en in het begin van de 17de eeuw in Iran niet alleen vaak voor op boekbanden, maar ook op tapijten, in: FALK 1985, cat. 339.

99 Ongepubliceerd restauratiedossier van Lieve Watteeuw, Duodecimo, 2002.

100 DÉROCHE & VON GLADISS 1999, p. 82.

101 DÉROCHE & VON GLADISS 1999, p. 86; TANINDI 2003, p. 156.

102 TANINDI 2003, p. 174.

103 Inv. Qur 625, in: JAMES 1992, cat. 49.

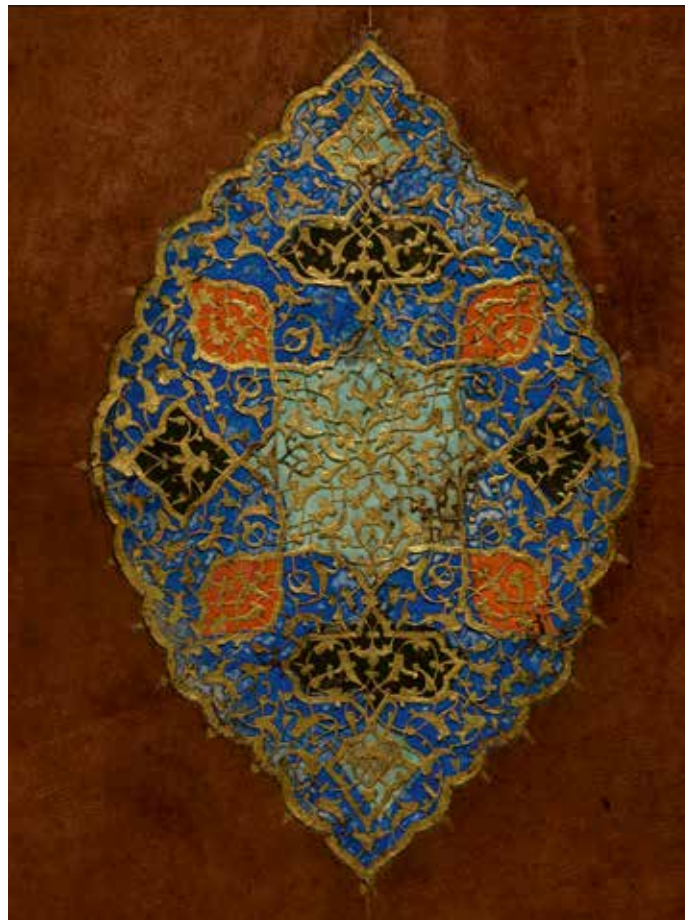
104 Inv. nr niet gekend, in: JAMES 1992, cat. 50.

105 Inv. Cod.arab.2674, in: *Die Wunder der Schöpfung* 2010, cat. 48.

IS.5007 (doublure van boekband)



IS.5007 (detail van doublure van boekband)





IS.1400

VII.16 Papierschaar

Osmaanse Rijk, 18de of 19de eeuw
 Staal, messing, goudinlegwerk
 L. 28,3 cm; B. 4,3 cm; D. 7 cm (in gesloten toestand)
 Aankoop kunsthandel (1945)
 Inv. IS.1400

MONTGOMERY-WYAUX 1978, p. 12–13, fig. 24.

Een papierschaar behoorde tot de uitrusting van een kalligraaf. Andere instrumenten waren de rietpen of *qalam*, het pennenmes, een plaatje van been, ivoor, hoorn of schildpadschelp waarop de pen werd gehouden om ze in de juiste vorm te snijden, een inktpot en een pennendoos. Als de pen eenmaal in vorm was gesneden, de inkt was klaargemaakt en het papier voorbereid (gesteven, gepolijst en eventueel gekleurd), sneed de kalligraaf het papier in de geschikte grootte voor het werk dat hij wilde uitvoeren¹⁰⁶. Papieren dragers van kalligrafie, tekeningen of schilderijtjes, gesneden in verschillende groottes, konden gemonteerd worden op folio's van een album of *muraqqa*¹⁰⁷. Ook beoefenaars van de kunst van het decouperen gebruikten dit soort papierscharen. Zij sneden woorden of letters uit en kleefden die

op een gekleurde ondergrond of ze sneden woorden uit een blad papier, waarna ze dit blad op een ander blad met een contrasterende kleur kleefden, zodat de uitgesneden letters mooi uitkwamen¹⁰⁸. Papierscharen zoals deze werden uit staal gesmeed door messenmakers. Voor grover snijwerk, zoals voor dik papier, karton of leer bestonden zwaardere soorten scharen¹⁰⁹.

Deze papierschaar heeft een fijne en langwerpige vorm, met bladen van staal die aan de binnenkant zijn uitgehold. Deze vorm zou de voorkeur hebben weggedragen van Turkse kalligrafen¹¹⁰. De buitenkant van de bladen is gedamasceerd met florale motieven in goud. De handgreep met de twee ringen is van koper en vormt tweemaal (in spiegelbeeld) de kalligrafische formule *يا فتاح*, 'O, Gij die opent', een van de namen van Allah. De aanroeping kan verwijzen naar meerdere goddelijke kwaliteiten, zoals Gods capaciteit om deuren te openen, om problemen op te lossen en moeilijkheden te verdrijven, om de deuren van barmhartigheid te openen en edelmoedig te vergeven, of om het hart van hardvochtige mensen te openen voor de waarheid¹¹¹.

Wanneer de kalligraaf met de schaar werkte, kon hij de aanroeping herhalen en deze kwaliteiten van God herdenken.

Grote scharen met een handgreep gevormd in deze formule kwamen in de 18de en 19de eeuw vaak voor in het Osmaanse Rijk¹¹². Daar waren meerdere productiecentra van papierscharen, zoals Foça (in Bosnië), Constantinopel, Sivas (Anatolië) of Prizren (Kosovo)¹¹³. [A.V.P.]

106 MC WILLIAMS & ROXBURGH 2007, p. 9–28. Het in de geschikte grootte snijden van het papier gebeurde volgens een waarnemer vóór het schrijven (MC WILLIAMS & ROXBURGH 2007, p. 28, voetnoot 43).

107 BURESI 2007, cat. 61, p. 170.

108 BURESI 2007, cat. 61, p. 170; SAFWAT 1996, p. 194–203; ROGERS 1995, p. 262–269.

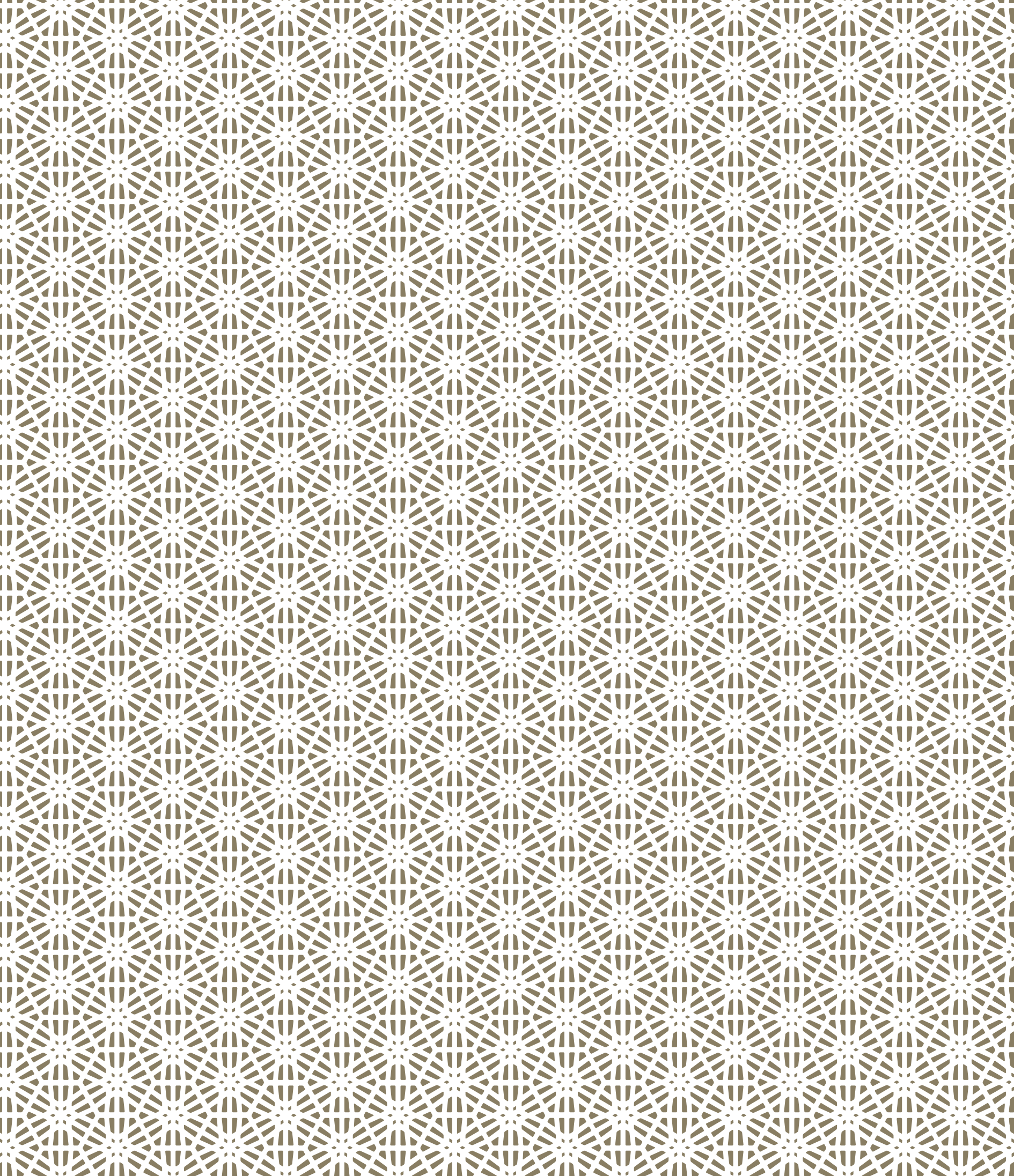
109 MC WILLIAMS & ROXBURGH 2007, p. 28.

110 MC WILLIAMS & ROXBURGH 2007, p. 28. Zie ook: BURESI 2007, cat. 61, p. 170–171.

111 MC WILLIAMS & ROXBURGH 2007, p. 28–30; BURESI 2007, cat. 61, p. 170.

112 BURESI 2007, cat. 61, p. 170. Andere voorbeelden in: ATASOY & ARTAN 1992, p. 146–147; MADDISON & SAVAGE-SMITH 1997, cat. 346–348, p. 394; MAHIR 1999, cat. 125, p. 170; KLEITERP & BOSSCHA ERDBRINK 2006, cat. 137, p. 109; MC WILLIAMS & ROXBURGH 2007, p. 10, fig. 2, p. 29, fig. 17 en p. 31, fig. 18.

113 MAHIR 1999, cat. 152, p. 170.



Addendum I

Voorgeschiedenis van de quadrigazijde (0.1)

Van de quadrigazijde wordt aangenomen dat ze uit het schrijn van de heiligen Landrada (+ 680 à 690) en/of Amor (9de eeuw) komt, samen met twee andere zijden stoffen uit de museumcollectie: de zgn. tijgerstof, eveneens Byzantijns (ACO.Tx.373), en de zijde met leeuwenparen uit Centraal-Azië (IS.Tx.372, cat. 1.32)¹. De drie stoffen werden in 1900 door de Musea aangekocht bij de Kerkfabriek van Munsterbilzen, die ze had geërfd van de voormalige plaatselijke abdijs. Volgens de legende was deze vrouwenabdijs rond het midden van de 7de eeuw door de H. Landrada gesticht en was ze in de loop van de 11de–12de eeuw tot een adellijk kapittel of stift geëvolueerd². Recent onderzoek werpt echter een nieuw licht op de vroege geschiedenis van het stift. Het adellijke kapittel van Munsterbilzen is pas in de 10de eeuw en meteen als damesstift opgericht, meer bepaald door een plaatselijke heer, graaf Chlodulfus, die toen ook de relieken van de H. Amor vanuit Maastricht, waar hij was begraven, naar Munsterbilzen liet overbrengen. Eveneens in de 10de eeuw is het stift verrijkt met relieken van de plaatselijke H. Landrada, die in Wintershoven was begraven³. De H. Amor werd als patroon, de H. Landrada als vermeende stichteres van het kapittel vereerd. De relieken van beide heiligen werden eerst ondergebracht in een kapel die aan Onze-Lieve-Vrouw was gewijd. Vermoedelijk in de eerste helft van de 11de eeuw werden ze getransfereerd naar een tweede, nieuwe kerk, de stifts- of Sint-Amorkerk. Na de opheffing van het kapittel in het voorjaar van 1797 raakten de relieken verspreid⁴. De stiftskerk werd afgebroken. De Onze-Lieve-Vrouwekapel werd, na het in werking treden van het concordaat in 1802, opnieuw als parochiekerk in gebruik genomen, maar in het midden van de 19de eeuw door een nieuwbouw vervangen. Alleen de klokkentoren uit de 16de eeuw bleef bewaard.

Wat hebben de drie stoffen van het Jubelparkmuseum met de relieken van de H. Landrada en/of Amor te maken gehad? Een eerste bron is de hagiografie. In de *Vita Sancta Landradae* (8 juli) is er sprake van een zijden doek⁵ en in een commentaar op de *Vita beatis Amoris confessori* (8 oktober) staat bij de inspectie van het lichaam van de H. Amor in 1457 dat de kostbare gebeenten met eerbied in een rode fijne stof waren gewikkeld⁶. In de Nederlandse versie van deze laatste *Vita*, die in 1629 door de Maastrichtse minderbroeder P. Cornelis Thielmans was opgesteld, wordt bij het verslag van de opening in 1457 van 'de casse van S. Amor' een vertaling gevoegd van Latijnse brieven die in dat schrijn besloten waren en waarin ook sprake is van een rode zijde⁷. Thielmans schrijft nog dat hij in 1611 het schrijn van de H. Landrada heeft geopend, maar vermeldt hier geen textiel. In 1665 schrijft Thomas Deshayons dat de relieken van de H. Amor gewikkeld waren in een karmijnrood satijn,

'*Satin Cramoisy*', en in de Duitse versie van 1684 staat '*carminfarbenen Atlas*'⁸. Alvast bij het openen van het schrijn van de H. Amor in 1457 werd dus een karmijnrode zijde aangetroffen! Was dit de quadrigastof? Vermoedelijk wel. De term 'satijn', *Atlas* genoemd in het Duitse taalgebied, slaat op een glanzende, soepele stof, meestal in zijde. Hoewel de quadrigazijde niet in de satijn-, maar wel in de keperbinding is geweven, kon ze in die tijd toch als een satijn zijn bestempeld omdat het technologisch onderscheid wellicht nog niet werd gemaakt. De term 'karmozijn', *Karmesin* of *Karmin* in het hedendaagse Duits, slaat op een blauwachtig rode kleur, verkregen met de extracten van de cochenilleschildluis (*Coccus cacti*). Recent onderzoek op de rode ketting- en inslagdraden van de quadrigastof toont aan dat ze met een combinatie van de extracten van de kermesschildluis (*Kermes vermilio*) en van meekrap werden gekleurd⁹. Kermes levert scharlaken als kleur op, dit is rood met gele tint, maar door toevoeging van andere kleurstoffen kan ook deze kleur neigen naar karmozijn. Het rood is natuurlijk door de tijd verbleekt en bovendien heeft de wever afwisselend twee spoelen ingebracht, een met diep en een met minder diep ingekleurde draden, wat een ietwat fletser resultaat oplevert. In de *Vita* van de H. Amor wordt dus hoogstwaarschijnlijk verwezen naar de quadrigastof, de enige van de drie uit Munsterbilzen met rode grond. In 1457 was ze dus rond de relieken van de H. Amor gewikkeld. Voor de twee andere zijden uit Munsterbilzen zijn de *Vitae* niet duidelijk.

Een tweede relevante bron is het proces-verbaal dat de relieken van de parochiekerk van Munsterbilzen erkent, opgesteld door kanunnik Lupus¹⁰. Het onderzoek had plaats op 6 augustus 1873 in het bisschoppelijk paleis te Luik, in aanwezigheid van Mgr. de Montpellier de Vedrin. Het betrof de relieken die enkele voormalige stiftsdames na 1802 aan de parochiepriester van Munsterbilzen hadden overgemaakt en die in 1807 in processie naar de Onze-Lieve-Vrouwekerk waren gedragen. De bisschop wilde achterhalen of de dames 'de schrijnen met hun rijke en artistieke omhulsels hadden weten te redden'¹¹. Het besluit is dat de naar de parochiekerk gebrachte relieken wel degelijk de '*Reliques insignes*' waren die aan het kapittel van Munsterbilzen hadden toebehoord, maar dat de stiftsdames niet méér hadden kunnen doen dan deze voor profanatie te behoeden. In het proces-verbaal worden geen oude, kostbare stoffen vermeld, maar er wordt wel een verslag in het Latijn geciteerd van de opening van drie reliekenkisten op 11 januari 1808 in de pastorie van Munsterbilzen met twee interessante passages: de eerste handelt over een kist met de nagenoeg volledige resten van de H. Amor 'in een witte zijden doek en vervolgens in een zuivere, linnen stof gewikkeld'¹² en de tweede over

gebeenten van de H. Landrada, echter zonder verwijzing naar stofwikkels. Het feit dat vermeld wordt dat de resten van de H. Amor in 1808 in een witte zijden doek en een zuivere, linnen stof waren gewikkeld, doet vermoeden dat de oude stof(fen) hier bij een vorige inspectie door nieuwe was (waren) vervangen. Het was niet ongebruikelijk dat oud textiel werd verwijderd en zorgvuldig opgeborgen nadat het door het contact met de relieken op zijn beurt een sacraal karakter had gekregen¹³. Uit dit document leren we nog dat er in 1808 geen oud schrijn meer aanwezig was.

Studies van plaatselijke auteurs bieden onontbeerlijke, maar soms moeilijk interpreteerbare informatie. E.H. Paquay, deken van Bilzen, zette in 1928 de wederwaardigheden van de relieken op een rij: de *translatio* van een deel van de stoffelijke resten van de H. Landrada van Wintershoven naar Munsterbilzen in 965 en van een ander deel naar Gent in 980; de *translatio* van de relieken van de H. Amor van Maastricht naar Munsterbilzen vóór het jaar 1040 en de opening van een schrijn 'met goud en met zilver beslagen en met paarlen en edelstenen versierd' op 24 juni 1457. Dit is dus het schrijn dat verloren is gegaan, want Paquay schrijft dat de 'grootte' relieken, die thans berusten onder het zijaltaar van de H. Landrada in de parochiekerk van Munsterbilzen, in twee eenvoudige houten schrijnen zijn opgeborgen. In verband met inspecties van deze laatste reliekenkisten in 1838 en in 1891, voegt Paquay er in een voetnoot aan toe: 'Uit de eerste reliekenkas van de H. Landrada komt voort een aloud byzantijnsch weefsel, einde der 17de eeuw, verkocht aan 't Museum van 't Jubelpark te Brussel in 't jaar 1900'¹⁴. Verslagen van de twee inspecties konden we echter niet terugvinden. In zijn inventaris van de kunstvoorwerpen in het kanton Bilzen van 1932, vermeldt Paquay nog steeds de verkochte, kostbare weefsels (hier in het meervoud) en hij illustreert dat met reproducties van het tijgerweefsel¹⁵. Rond 1950 schrijft E.H. Koninckx dat de relieken van de H. Landrada, toen ze op 8 september 1807 plechtig naar de parochiekerk werden overgebracht, nog gehuld waren in het Byzantijnse weefsel van de 6de eeuw dat in 1900 aan het Museum van het Jubelpark verkocht werd¹⁶. Het weefsel was er volgens hem nog ten tijde van Eraclius (10de eeuw), maar in latere eeuwen niet meer. Steeds volgens Koninckx zouden de 'grote relieken' in een reliekenkas (deze die verloren gegaan is?) zijn geplaatst op 7 september 1315 en echt verklaard in 1562, 1611, 1808, 1838 en 1891. Koninckx vermeldt echter geen bronnen. We konden enkel het hoger genoemde verslag van 1808 en een verwijzing naar de opening van 1611 (zie verder) terugvinden. Alleen systematisch onderzoek van de archieven van het bisschoppelijk paleis te Luik en deze van de parochie van Munsterbilzen, waarvan

een groot deel zich in het Rijksarchief in Hasselt bevindt, kan uitsluitend geven. Ten slotte verklaarde dr. Philippe George, conservator van de Trésor de la Cathédrale de Liège, in 1989 dat hij tijdens zendingen naar Munsterbilzen en Wintershoven geen oud textiel in de schrijnen had aangetroffen¹⁷.

De quadrigazijde was dus minstens tot 1457 rond de relieken van de H. Amor gewikkeld en is vermoedelijk in het bezit gebleven van de abdij en vervolgens van de parochie. Hoe is ze, wellicht samen met de twee andere, in Munsterbilzen terechtgekomen? De traditie leeft dat ze door Karel de Grote aan de abdij zou zijn geschonken, net als de stoffen van Sint-Servatius van het nabijgelegen Maastricht, onder meer de 'Dioskurenzijde', die uit technologisch en iconografisch oogpunt verwant is met de quadrigastof¹⁸. Het thema van het antieke vierspan, dat als een hemelvaart kon worden geïnterpreteerd, was geliefd in de kringen van Karel de Grote. We vinden het onder meer terug op de 'Proserpinasarkofaag', een laat-2de-eeuwse Romeinse sarcofaag die de keizer vanuit Italië naar Aken liet overbrengen en die aanvankelijk als rustplaats voor zijn gebeenten zou hebben gediend. In de Domschat van Aken is er overigens een andere quadrigastof, enigzins verschillend van opzet en weeftechnologie als deze van Munsterbilzen, maar toch met hetzelfde thema, die volgens sommige auteurs zou stammen uit een Byzantijnse schenking aan Karel de Grote¹⁹. Andere auteurs brengen ze dan weer met Otto III (983–1002) in verbinding²⁰. Allicht moet voor het weefsel van Munsterbilzen ook eerder in de richting van de Ottoonse periode (936–1002) worden gezocht. Het kapittel werd in de 10de eeuw opgericht en van relieken van twee heiligen voorzien. In de 10de en 11de eeuw bezat het muntrecht, wat op een hoge

status wijst²¹. Dat Bruno, aartsbisschop van Keulen, rond 957 naar Munsterbilzen zou zijn gekomen en er de oprichting van het stift zou hebben ondersteund, lijkt aannemelijk, maar wordt jammer genoeg door geen eigentijdse bron bevestigd²². De aantrekkelijke hypothese dat de stoffen in deze golf zouden zijn meegekomen, kunnen we dus niet bewijzen. Hoewel we niet mogen uitsluiten dat ze al vroeger in het Westen was verzeild, bijvoorbeeld in Keulen of in Aken, zijn er toch redenen om aan te nemen dat de quadrigastof, vermoedelijk samen met de twee andere, tijdens de Ottoonse periode in Munsterbilzen is terechtgekomen. Dergelijke fijne, glanzende zijden stoffen met complexe patronen konden toen alleen in de Oriënt geweven worden. Het waren dure weelde-artikelen en dus geschikt om de kostbare relieken in op te bergen.

Belangrijke getuigen zijn de kopieën in gouache van de hand van Jules Helbig (1821–1906), kunsthistoricus en kunstenaar verbonden met de neogotische beweging, of van een leerling of medewerker van zijn atelier. Het was kanunnik Lupus die Helbig de opdracht gaf de middeleeuwse stoffen uit de schrijnen na te tekenen en hem er ook voor betaalde²³. Van de drie zijden uit Munsterbilzen werden in elk geval vóór 1874 gouaches gemaakt, aangezien deze in dat jaar in Rijsel werden tentoongesteld²⁴. Minstens de kopie van de quadrigazijde was zelfs al klaar op 16 september 1872, want in het 'carnet de jeunesse' van Adolphe Tassin (1852–1923), vriend en medewerker van Helbig, staat onder die datum dat hij een oude stof uit de 10de eeuw (*sic*) had afgewerkt met een triomferend vierspan en een tweespan met keizer op rode achtergrond, duidelijk de quadrigastof²⁵. Er zijn bovendien twee ontwerptekeningen van teruggevonden, één in

de archieven van architect Luc Helbig, achterkleinzoon van Charles en broer van Jules²⁶, de tweede is bewaard in het V&A Museum in Londen²⁷. Voor het natekenen werden de stoffen doorgaans door Lupus uit hun context gehaald en naar het atelier van Helbig overgebracht. Nadien werden ze aan de eigenaar, in dit geval de parochie van Munsterbilzen, teruggegeven. Helbig's gouaches zijn dus historische documenten. Bovendien hebben ze ertoe bijgedragen dat de stoffen bekend raakten. De Franse kunsthistoricus de Linas baseerde zich uitsluitend op Helbig's kopie om de quadrigastof te beschrijven²⁸ en de Duitse textiel-specialisten Lessing en von Falke publiceerden ze in hun standaardwerken²⁹.

Archieven roepen de sfeer op waarin de drie stoffen in 1900 door het Jubelparkmuseum bij de Kerkfabriek van Munsterbilzen werden aangekocht³⁰ en documenten uit het archief van de Kerkfabriek van Munsterbilzen kleuren het verhaal nog wat bij³¹. Het archief van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen bevat documenten en verslagen van vergaderingen waaruit we leren dat op 28 juli 1900 werd gesproken over de brief van de parochiepriester van Munsterbilzen waarin hij enkele oude stoffen van de kerk te koop aanbood³². In haar verslag van het jaar 1900 klaagde de Commissie aan dat kunstobjecten uit de provincie Limburg verdwenen en gaf de stoffen van Munsterbilzen als voorbeeld³³. De commissieleden waren wel opgelucht dat de kunstwerken in eigen land bleven, maar betreunden toch dat de Kerkfabriek er niet in was geslaagd de herinneringen aan een lokale heilige, de H. Landrada, ter plaatse te bewaren. [M.V.R.]



Jules Helbig, Gouache, 29,5 x 40,5 cm, 1872
©Trésor de la Cathédrale de Liège.

- 1 Volgens Errera (1907, p. 12) en Lafontaine-Dosogne (1982, p. 209) is de quadrigazijde in het schrijn van beide heiligen aangetroffen. Errera noteert wel dat de stof toebehoort zou hebben aan de H. Landrada, op basis van stijlovereenkomst met weefsels uit de periode van overlijden van deze heilige. Opteren eveneens voor een verband met de H. Landrada: DE LINAS 1878, II, p. 489, STRZYGOWSKI 1903, p. 166, VON FALKE 1913, p. 57, HERZFELD 1920, p. 105. Volgende auteurs verbinden de stof met de relieken van de H. Amor: KING 1966, p. 47 en MUTHESIUS 1997, p. 73. Muthesius stelt dat de stof vermoedelijk werd toegevoegd aan de relieken van de H. Landrada op het ogenblik dat het lichaam van de H. Amor in haar schrijn werd ondergebracht in de 9de eeuw.
- 2 VANHEUSDEN 1976, p. 103–129.
- 3 VAN DER EYCKEN 2002, p. 18–19.
- 4 VAN DER EYCKEN 2002, p. 34–35.
- 5 *Acta Sanctorum Julii*, p. 622: *'cum superposito velamine serico'*.
- 6 *Acta Sanctorum. Die octava octobris*, p. 336: *'pretiosa ossa sanctissimi corporis ejusdem patroni nostri Amoris, honorifice sindoni rubro involuta,...'* Met dank aan dr. M. Laureys, professor aan de Universiteit van Bonn, Midden- en Neo-Latijnse Filologie, voor het advies bij de vertaling.
- 7 P.C. Thielmans, *Het leven van S. Amor, S. Landrada, ende S. Amelberga, die gheviert worden te Munsterbilzen/ te Maestricht/ te Ghendt/ en elders*, Luik, 1629, p. 50: *'de costelycke ghebeenten des alderheylichste lichaems onser Patroon S. Amoris eerlyck in roode syde ghewonnen...'* Met dank aan M. Wijnen, heemkundige te Munsterbilzen, voor het signaleren van deze publicatie en de betrokken passage.
- 8 T. Deshayons, *L'amour illuminé ou la vie de saint Amour, patron de Munsterbelise*, Liège, 1665, II, p. 51: *'Les Reliques de ce Saint sont enveloppées d'un Satin Cramoisy...'* Met dank aan dr. Ph. George voor het ter beschikking stellen van de originele Franse versie. In de Duitse versie van 1684, p. 152: *'Die Reliquien dieses heiligen seynd eingewickelt in carmasinfarben Atlas...'* Deze Duitse versie werd ons door M. Wijnen ter beschikking gesteld, waarvoor dank.
- 9 VANDEN BERGHE & VAN RAEMDONCK 2009, p. 77–81.
- 10 *Procès verbal de la reconnaissance des saintes Reliques de l'église succursale de Munsterbilzen, diocèse de Liège, province de Limbourg*. Door M. Wijnen, heemkundige, werd ons een kopie van dit document uit het archief van de Kerkfabriek ter beschikking gesteld, waarvoor onze welgemeende dank.
- 11 *'Etaient-elles parvenues à sauver ces chasses avec leurs riches et artistiques enveloppes?'*, p. 1 in het document.
- 12 *'panno serico alba, deinde linteamine mundo involuta'*. Met dank aan dr. M. Laureys, voor advies betreffende de vertaling.
- 13 DE CONINCK 1991, p. 43.
- 14 PAQUAY 1928, p. 9.
- 15 PAQUAY 1932, p. 49 en fig. 21 en 22.
- 16 KONINCKX s.d., p. 15.
- 17 GEORGE 1989, p. 16.
- 18 STAUFFER 1991, p. 19–20 en cat. 1.
- 19 GRIMME 1973, cat. 3 en 9.
- 20 Wentzel in 1972, geciteerd in GRIMME 1973, cat. 9.
- 21 VAN DER EYCKEN 2000, p. 19.
- 22 VAN DER EYCKEN 2000, p. III.
- 23 BOONEN 2005, p. 63.
- 24 BOONEN 2005, referenties onder cat. A.I. 94.
- 25 *'J'ai fait une vieille étoffe du Xe s. avec des quadriges triomphateurs et des biges d'empereur aux fonds rouges'*. Op de keerzijde: *'Propriété de J. Lupus'*, in: BOONEN 2005, p. 66.
- 26 BERGMANS, DECONINCK, SMEYERS & VERMEIREN 1996, nr. 73.
- 27 Inv. 1759-1888, op verso: *'Copy of a silk textile, Byzantine work of the 6th century, found in a chasse preserved in a convent at Munster-Bilzen, Belgium'*, in: BOONEN 2005, cat. A.I. 94.
- 28 DE LINAS 1878, II, p. 488–9.
- 29 LESSING 1900, pl. 11a; VON FALKE 1913, fig. 74.
- 30 Archieven van de KMKG, Aankoopdossiers, Aankoop nr. 217. De aankoop van de *'étoffes anciennes provenant de l'église de Munsterbilzen'* werd door het Koninklijk Besluit van 23 juli 1901 bekrachtigd.
- 31 We danken M. Wijnen van harte voor het ter beschikking stellen van kopieën van documenten.
- 32 In de brief staat volgende omschrijving: *'1) une quadrigé, étoffe romaine, 4e ou 5e siècle. 2) étoffe byzantine, double lière, 8e siècle. 3) étoffe orientale, double tête fantastique d'animal, 10e siècle. Ces étoffes ont été évaluées à 6.000 fr. au moins par M. le docteur Bocq d'Aix-la-Chapelle et le chanoine Schnütgen, rédacteur de la Revue de l'art chrétien à Cologne'*, Document 23, *Inventaire des pièces concernant l'église de Munsterbilzen*, in: *'Ruimte en Erfgoed. Onroerend Erfgoed Limburg'* te Hasselt. We danken C. Vanthillo van harte voor deze informatie. De stoffen werden uiteindelijk voor de som van 5000 fr. aangekocht.
- 33 *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie 9/10*, Brussel, 1900, p. 318. Index BCRAA door W. Driesen, Hasselt, 1992, p. 79.

Addendum II

Glaswerk uit de islamitische wereld (9de–14de eeuw): chemische analyse

Glas heeft in de geschiedenis een lange weg afgelegd, zowel in zijn productieproces als in zijn toepassing. Glas ontstaat wanneer zand en alkali bij hoge temperatuur met elkaar gesmolten worden. De oorsprong van de grondstoffen en de verschillende verhoudingen van de bestanddelen leiden tot een grote verscheidenheid aan glassoorten. Bovendien ontstaan door de aanwezigheid van kleine hoeveelheden metaaloxiden ontelbare schakeringen van gekleurd glas. Door chemische analyse van het glas kan de glassamenstelling achterhaald worden, die een indicatie is voor zowel de tijdsperiode als de oorsprong van de glasproductie.

Om de hoofd- en nevenelementen te bepalen werden kleine fragmentjes van 1 mm² van de objecten afgenomen en in epoxyhars gemonteerd. Deze werden vervolgens geschuurd en gepolijst met behulp van diamantpasta (succesief tot 1 µm korrelgrootte). Voor de studie van het glaswerk uit de islamitische collectie van het KMKG werden elf stalen ter beschikking gesteld afkomstig van negen objecten geselecteerd tijdens de restauratie in het KIK (Tabel 1). De verkregen doorsneden werden geanalyseerd in een rasterelektronenmicroscop (JEOL JSM 6300), gebruikmakend van een Oxford Instruments INCA II energie-dispersieve X-stralenspectrometer (SEM-EDX).

Meetcondities:

20 kV; counting lifetime 100s.

Per staal worden 5 analyses uitgevoerd waaruit het gemiddelde wordt berekend.

De resultaten zijn weergegeven in Tabel 2.

Alle geanalyseerde objecten zijn vervaardigd uit het 'soda-lime-silica'-glastype. De hoeveelheid van zowel potas (K₂O) als magnesiumoxide (MgO) is beduidend hoger dan 1,5 procent, wat het gebruik van plantas impliceert. Hierdoor onderscheidt deze glassoort zich van Romeins/Byzantijns glas, waarin minerale soda (natron) gebruikt werd (Freestone 2000). Een tweede verschil is het gehalte aan aluminiumoxide (Al₂O₃) en calciumoxide (CaO). Deze componenten zijn afkomstig van het gebruikte zand en zijn in islamitisch glas geringer aanwezig dan in Romeins glas. De glassamenstelling van de geanalyseerde objecten wijst bijgevolg op een islamitische glasproductie van na de 9de eeuw.¹ [H.W.]

Tabel 1.

Identificatie van de geanalyseerde stalen

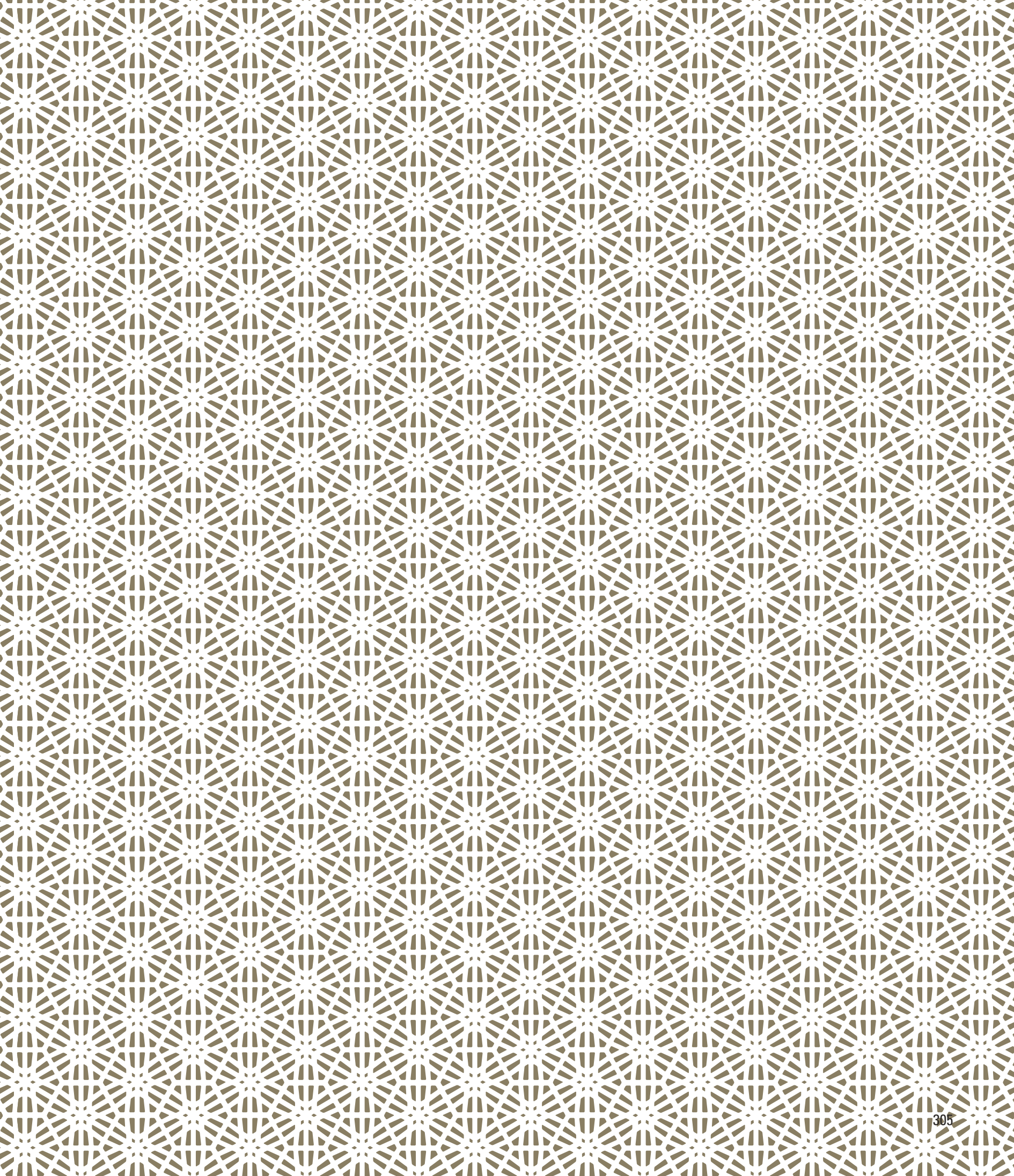
| STAALNUMMER | IDENTIFICATIE |
|-------------|---|
| 1 | Beker, inv. IS.52 |
| 2 | Kruikje, inv. IS.27 |
| 3a | Grote peervormige fles, inv. IS.26 |
| 3b | Grote peervormige fles, inv. IS.26 |
| 3c | Grote peervormige fles, inv. IS.26 |
| 4 | Pot type albarello, inv. IS.VE.43 |
| 5 | Kruik, inv. IS.VE.25 |
| 6 | Distilleerhelm of alambik, inv. IS.VE.117 |
| 7 | Schaal, inv. IS.VE.115 |
| 8 | Distilleerhelm of aderlaatkop, inv. IS.8755 |
| 9 | Flesje type molar flask, inv. IS.82.2 |

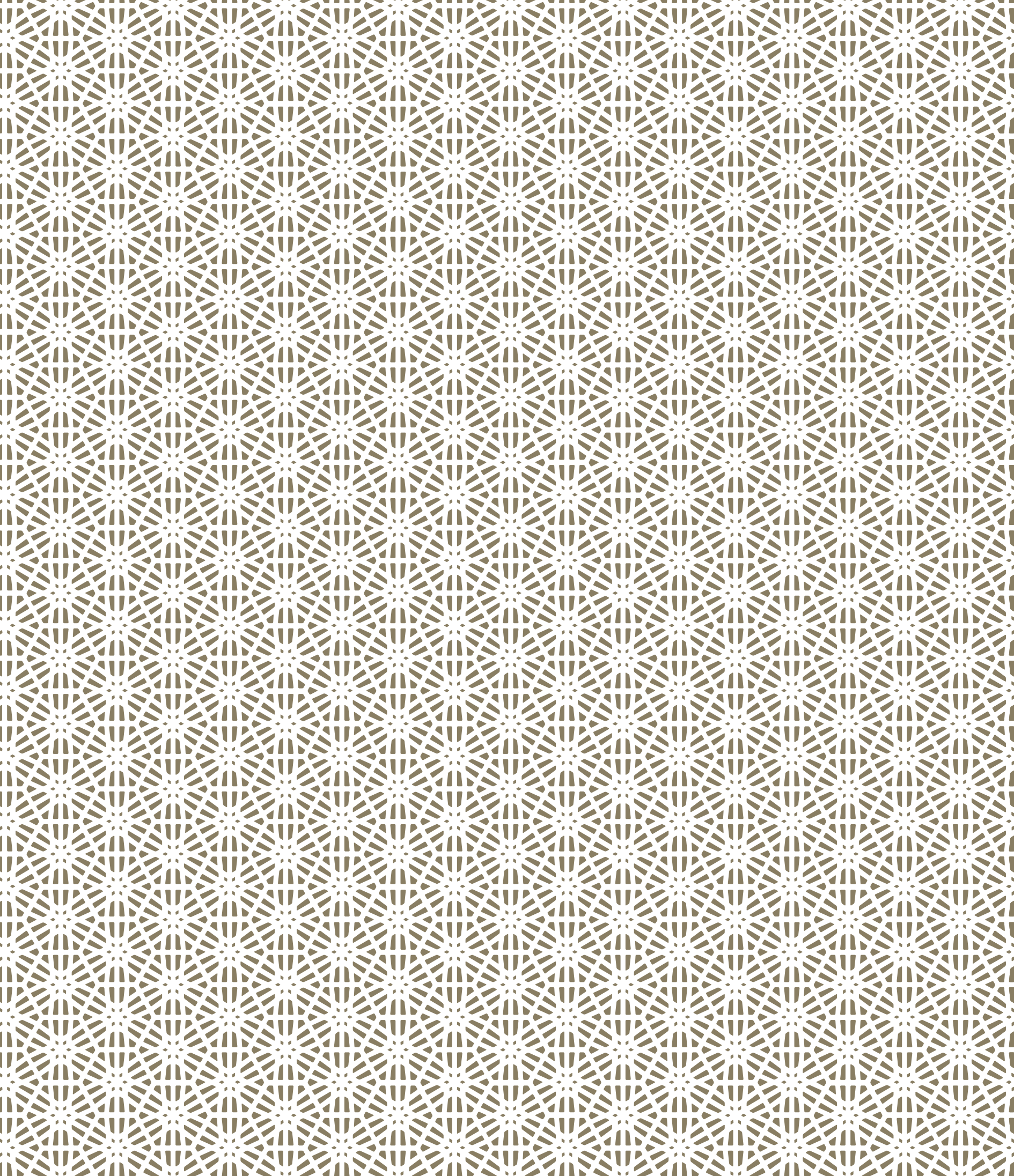
Tabel 2.

Gemiddelde samenstelling en bijbehorende standaardafwijking van de onderzochte stalen afkomstig van de geselecteerde objecten uit de islamitische glasscollectie van het KMKG. De concentraties zijn weergegeven in gewichtsprocent.

| | Na ₂ O | MgO | Al ₂ O ₃ | SiO ₂ | Cl | K ₂ O | CaO | TiO ₂ | MnO | [FeO] | PbO |
|----|-------------------|---------|--------------------------------|------------------|---------|------------------|---------|------------------|---------|---------|-------|
| 1 | 13,4±0,4 | 4,3±0,1 | 0,8±0,1 | 70,6±0,7 | 0,5±0,1 | 3,4±0,1 | 6,0±0,1 | 0,1±0,1 | 0,2±0,1 | 0,2±0,1 | < 0,1 |
| 2 | 17,4±0,3 | 3,4±0,2 | 1,7±0,1 | 68,3±0,4 | 1,0±0,1 | 3,4±0,2 | 4,1±0,1 | 0,1±0,1 | < 0,05 | 0,7±0,1 | < 0,1 |
| 3a | 18,9±0,2 | 3,9±0,1 | 2,8±0,1 | 63,5±0,3 | 0,7±0,1 | 4,4±0,1 | 4,4±0,1 | 0,1±0,1 | < 0,05 | 0,4±0,1 | < 0,1 |
| 3b | 15,9±0,9 | 3,2±0,5 | 2,9±0,3 | 66,8±2,0 | 0,4±0,1 | 5,0±0,1 | 4,4±0,8 | 0,1±0,1 | < 0,05 | 0,4±0,1 | < 0,1 |
| 3c | 18,8±0,2 | 4,1±0,1 | 2,8±0,1 | 63,9±0,4 | 0,8±0,1 | 4,4±0,1 | 4,4±0,1 | 0,1±0,1 | 0,1±0,1 | 0,4±0,1 | < 0,1 |
| 4 | 15,2±0,2 | 3,4±0,2 | 2,6±0,1 | 67,3±0,4 | 0,9±0,1 | 3,0±0,1 | 5,6±0,1 | 0,3±0,1 | 0,1±0,1 | 0,9±0,1 | < 0,1 |
| 5 | 13,3±0,2 | 5,2±0,1 | 0,7±0,1 | 67,8±0,3 | 0,6±0,1 | 4,8±0,1 | 5,8±0,1 | < 0,05 | 0,5±0,1 | 0,3±0,1 | < 0,1 |
| 6 | 16,9±0,2 | 2,6±0,1 | 1,6±0,1 | 67,8±0,3 | 1,0±0,1 | 3,8±0,1 | 3,8±0,1 | 0,1±0,1 | 0,9±0,1 | 0,8±0,1 | < 0,1 |
| 7 | 18,2±0,1 | 4,7±0,2 | 2,6±0,1 | 61,3±0,4 | 1,0±0,1 | 3,9±0,1 | 5,4±0,1 | 0,2±0,1 | 0,5±0,1 | 1,2±0,1 | < 0,1 |
| 8 | 15,7±0,2 | 2,8±0,1 | 2,3±0,1 | 64,3±0,3 | 0,5±0,1 | 5,4±0,2 | 5,5±0,1 | 0,2±0,1 | 0,9±0,1 | 1,0±0,1 | < 0,1 |
| 9 | 14,3±0,2 | 3,0±0,1 | 1,5±0,1 | 65,6±0,3 | 0,7±0,1 | 3,6±0,1 | 8,9±0,1 | < 0,05 | 0,1±0,1 | 1,3±0,1 | < 0,1 |

1 Freestone T.C. et al., Primary Glass from Israel and the production of glass in late antiquity and the early islamic period, in: *La route du verre*, TMO33, Lyon, 2000, p. 65-83.





Bibliografie

A

- Aanwinsten 1964–1973 KMKG/Acquisitions 1964–1973 MRAH, 1974.
- Aanwinsten/Acquisitions 1970–1972, *Bulletin KMKG/MRAH* 43–44, p. 221–312.
- ‘ABBAS M. Muhammad Salim, 1997, *The Function of Some Woven Fabrics in Riggisberg*, in: ACKERMANN 1997, p. 65–69.
- ABEL A., 1930a, *Gaibi et les grands faïenciers égyptiens d'époque mamelouke, Musée Arabe du Caire*, Le Caire.
- ABEL A., 1930b, Les céramiques arabes d'égypte aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, *Bulletin MRAH* 5, p. 65–72 & 7, p. 101–107.
- ABU' L-FIDA/HOLT P. M., 1983, *The memoires of a Syrian Prince. Abū'l-Fidā', sultān of Hamāh (672–732 H./1273–1331)*, Wiesbaden.
- ACKERMAN P., 1933, Ghiyath, Persian master weaver, *Apollo XVII*, p. 252–256.
- ACKERMAN P., 1934, A biography of Ghiyath the weaver, *Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archaeology* 7, p. 9–13.
- ACKERMAN P., 1939, Textiles of the Islamic Periods. A History, in: POPE & ACKERMAN 1938–1939, p. 1995–2162.
- ACKERMAN P., 1955, Some mediaeval silks from the Caspian provinces of Iran, *Bulletin of the Needle and Bobbin Club* 39, p. 30–46.
- ACKERMANN H. C. (ed.), 1997, *Islamische Textilkunst des Mittelalters: Aktuelle Probleme, Riggisberger Berichte* 5.
- ADAMOVA A., 1996, *Persian Painting and Drawing of the 15th–19th Centuries from the Hermitage Museum*, St Petersburg.
- ADAMOVA A., 2003, Muhammad Qasim and the Isfahan School of Painting, in: NEWMAN 2003, p. 193–212.
- ADLE C., 1982, *Art et Société dans le monde iranien*, Paris.
- AGA-UGLU M., 1941, *Safawid Rugs and Textiles. The Collection of the Shrine of Imam 'Ali at al-Najaf*, New York.
- L'Age d'or des sciences arabes*, 2005, Institut du monde arabe, Paris.
- AKBARNIA L. & LEONI F., 2010, *Light of the Sufis. The Mystical Arts of Islam*, Houston/New Haven.
- ALBUM S., 1998, A Checklist of Islamic Coins, Santa Rosa.
- ALLAN J. W., 1973, Abū'l-Qasim's Treatise on Ceramics, *Iran XI*, p. 111–120.
- ALLAN J. W., 1982, *Islamic Metalwork. The Nuhad es-Said Collection*, London.
- ALLAN J. W., 1984, Sha'bān, Barqūq, and the Decline of the Mamluk Metalworking Industry, *Muqarnas I*, p. 85–94.
- ALLAN J. W., 1986, *Metalwork of the Islamic World. The Aron Collection*, London.
- ALLAN J. W., 1987, Islamisk metalkunst, in: Kunst fra Islams Verden, *Louisiana Revy* 27/3, p. 24–27.
- ALLAN J. W., 1990, Bronze II, in: Islamic Iran, *E.Ir. IV/5*, p. 471–472.
- ALLAN J. W., 1991, Metalwork of the Turcoman Dynasties of Eastern Anatolia and Iran, *Iran XXIX*, p. 153–150.
- ALLAN J. W., 2000, *Persian Steel: The Tanavoli Collection*, Tehran.
- ALLSEN T., 1997, *Commodity and exchange in the Mongol Empire. A cultural history of Islamic textiles*, Cambridge.
- AMIET P., 1967, Nouvelles acquisitions: antiquités parthes et sassanides, *La Revue du Louvre* 17, p. 273–282.
- ARVEILLER-DULONG V. & NENNA M.-D., 2005, *Les verres antiques du Musée du Louvre II, Vaisselle et contenant du Ier siècle au début du VIIe siècle après J.C.*, Paris.
- ASLANAPA O., 1988, *One Thousand Years of Turkish Carpets*, Istanbul.
- ATASOY N. & ARTAN T., 1992, *Splendors of the Ottoman Sultans*, Memphis.
- ATASOY N., DENNY W., MACKIE L. & TEZCAN H., 2001, *IPEK. The Crescent & the Rose. Imperial Ottoman Silks and Velvets*, London.
- ATASOY N. & RABY J., 1994, *Iznik. The Pottery of Ottoman Turkey*, London.
- ‘ATTAR/VERHULST 1977, *Samenspreking der vogels, bewerkt en vertaald uit het Engels naar de oorspronkelijke Perzische uitgave door C. Verhulst*, Wassenaar.
- ATIL E., 1975, *Art of the Arab World*, Washington D.C.
- ATIL E., 1981, *Renaissance of Islam. Art of the Mamluks*, Washington D.C.
- ATIL E., CHASE W. T. & JETT P., 1985, *Islamic Metalwork in the Freer Gallery of Art*, Washington D.C.
- AULD S., 2004, *Renaissance Venice, Islam and Mahmud the Kurd, a metalworking enigma*, London.
- AULD S., 2006, Maître Mahmūd et les métaux incrustés au XVe siècle, in: CARBONI 2006, p. 212–225.
- AVERY P., HAMBLY G. & MELVILLE CH., 1991, *The Cambridge History of Iran VII: From Nadir Shah to the Islamic Republic*, Cambridge/New York/Melbourne.
- AVISSAR M., 1996, The Medieval Pottery, in: Ben-Tor A., Avissar M. & Portugali Y. (eds.), *Yoque'am I: The Late Period, Qedem Reports* 3, p. 75–172.
- AVISSAR M. & STERN E., 2005, Pottery of the Crusader, Ayyubid and Mamluk Periods in Israel, *Israel Antiquities Authority Reports* 26.
- AXWORTHY M., 2009, *Iran. Een cultuurgeschiedenis*, Amsterdam/Antwerpen.
- AZARNOUSH-MAILLARD M., 1977, Les tessons de Fostāt conservés à la section islamique des Musées royaux d'Art et d'Histoire, *Bulletin MRAH/KMKG* 49, p. 103–127.
- AZARNOUSH-MAILLARD M., 1978, *Céramiques islamiques. I. Iran/Islamitisch aardewerk. I. Iran*, MRAH/KMKG.
- AZARNOUSH-MAILLARD M., 1980, *Céramiques islamiques. II. Proche-Orient et Afrique du Nord/Islamitisch aardewerk. II. Nabije Oosten en Noord-Afrika*, MRAH/KMKG.

B

- BABAIE S., 2008, *Isfahan and its Palaces. Statecraft, Shi'ism and the Architecture of Conviviality in Early Modern Iran*, Edinburgh.
- BABAIE S. & SWIETOCHOWSKI M. L., 1989, *Persian Drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York.
- BAER E., 1968, 'Fish-Pond' Ornaments on Persian and Mamluk Metal Vessels, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies XXXI* 1, p. 14–27.
- BAER E., 1983, *Metalwork in Medieval Islamic Art*, New York.
- BAHGAT A. & GABRIEL A., 1921, *Fouilles d'al-Fustat*, Paris.
- BAHGAT A. & MASSOUL F., 1930, *La Céramique Musulmane de l'Égypte*, Le Caire.
- BAHRAMI M., 1949, *Gurgan Faiences*, Cairo.
- BAKER C. F., 2007, *Qur'an Manuscripts. Calligraphy. Illumination. Design*, The British Library, London.
- BAKER P., 1995, *Islamic Textiles*, London.
- BAKER P., 2010, Wrought of Gold or Silver. Honoric Garments in Seventeenth Century Iran, in: THOMPSON, SHAFFER & MILDH 2010, p. 158–167.
- BALLIAN A., 2006, *Benaki Museum. A guide to the Museum of Islamic Art*, Athens.
- BALSIGER R. N. & KLÄY E., 1992, *Bei Schah, Emir und Khan. Henri Moser Charlottenfels 1844–1923*, Bern.
- BALTY J., 1986, *Mosaïques d'Apamée/ Mozaïeken van Apamea*, MRAH/KMKG.
- BARRUCAND M. (ed.), 1998, *L'égypte fatimide, son art et son histoire, Actes du colloque organisé à Paris les 28, 29 et 30 mai 1998*, Paris-Sorbonne.
- BAUDEN F., 2004, Les Stèles arabes du Musée du Cinquantenaire (Bruxelles), in: Bauden F. (ed.), *Ultra mare. Mélanges de langue arabe et d'islamologie offerts à Aubert Martin*, Paris/Leuven/Dudley, p. 175–193.
- BECK L. & NASHAT G. (eds.), 2004, *Women in Iran from 1800 to the Islamic period*, Urbana/Chicago.
- BEDAUX J. B., DUDOK VAN HEEL S. A. C., EKKART R., VAN GENT J. & MIDDELKOOP N., 2002, *Kopstukken. Amsterdammers geportretteerd. 1600–1800*, Amsterdam.
- BEHRENS-ABOUSEIF D., 1998, *Beauty in Arabic Culture*, Princeton.
- BEHRENS-ABOUSEIF D., 2004, European Arts and Crafts at the Mamluk Court, *Muqarnas XXI*, p. 45–54.
- BEHRENS-ABOUSEIF D. & VERNIT S., 2006, *Islamic Art in the 19th Century. Tradition, Innovation and Eclecticism*, Leiden/Boston.
- BELLINGER A. R., 1966, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, Washington D.C.
- BERGMANS A., DECONINCK E., SMEYERS M. & VERMEIREN R. (reds.), 1996, *Inventaris van de archivalia van Jules Helbig (1821–1906)*, Leuven.
- BERNUS-TAYLOR M., 1995, La céramique de l'Orient musulman des premiers siècles de l'Islam, in: *Le Vert et le Brun. De Kairouan à Avignon, céramiques du Xe au XVe siècle*, Musée de Marseille, p. 59–67.
- BERNUS-TAYLOR M. (ed.), 2000, *Les Andalousies, de Damas à Cordoue*, Institut du monde arabe, Paris.
- BERNUS TAYLOR M. (ed.), 2001, *L'étrange et le Merveilleux en terres d'Islam*, Paris.
- BERRYER A.-M., 1952, Verre arabe du début du XIVE siècle, *Bulletin MRAH/KMKG* 4/24/4–6, p. 96–100.
- BERTI G. & TONGIORGI L., 1981, *I bacini ceramici medievali delle chiese di Pisa*, Roma.
- BERTI G., 1997, *Pisa – Museo Nazionale di San Matteo: le ceramiche medievali e post-medievali*, Firenze.
- BIER C., 1978, Textiles, in: HARPER 1978, p. 119–140.
- BIER C., 1987, *Woven from the Soul, Spun from the Heart. Textile Arts of Safavid and Qajar Iran*, Washington D.C.
- BIER C., 1995, *The Persian Velvets at Rosenborg*, Copenhagen.
- BILGI H., 2009, *Dance of Fire. Iznik Tiles and Ceramics in the Sadberk Hanım Museum and ömer M. Koç Collections*, Istanbul.
- BINYON L., WILKINSON J. V. S. & GRAY B., 1971, *Persian Miniature Painting*, New York (heruitgave van de editie van 1931).
- BITTAR T., 2001, La harpie, in: BERNUS TAYLOR 2001, p. 142–146.
- BLAIR S., 2006, *Islamic Calligraphy*, Edinburgh.
- BLAIR S. & BLOOM J., 1994, *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*, Yale University Press.
- BLAIR S. & BLOOM J., 2006, *Cosmophilia. Islamic Art from the David Collection, Copenhagen*, University of Chicago Press.

- BLAIR S. & BLOOM J. (eds.), 2009, *The Grove Encyclopaedia of Islamic Art and Architecture*, Oxford University Press.
- BLAIR S. & BLOOM J. (eds.), 2011, *And Diverse Are Their Hues. Color in Islamic Art and Culture*, New Haven/London.
- BLOOM J. & BLAIR S., 1997, *Islamic Arts*, London.
- BLAKE H. & AGUZZI F., 1989, I bacini ceramici della torre civica di Pavia, in: Gabba E. (ed.), *La Torre Maggiore di Pavia*, Milano, p. 209–241.
- BOMBACI A., 1966, *The Kufic Inscription in Persian verses in the Court of the Royal Palace of Mas'ud III at Ghazni*, Roma.
- BOONEN A., 2005, Les reproductions peintes de tissus médiévaux par Jules Helbig (1821–1906). Formation d'une collection et catalogue, *Gentse Bijdragen tot de Interieugeschiedenis*, 34, p. 63–131.
- BOSWORTH E. & HILLENBRAND C., 1983, *Qajar Iran. Political, social and cultural change. 1800–1925*, Edinburgh.
- BRÉHIER L., 1936, *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, Paris.
- BREND B., 1991, *Islamic Art*, London.
- BREND B., 2003, *Perspectives on Persian Painting*, London/New York.
- BRINKER H. & GOEPPER R., 1980, *Kunstschätze aus China. 5000 v. Chr. bis 900 n. Chr. Neuere archäologische Funde aus der Volksrepublik China*, Zürich.
- BRUFFAERTS J.-M., 1999, Arpag Mekhitarian, in: *Le Ciel dans les civilisations orientales, Acta Orientalia Belgica XII*, p. XIII–XVIII.
- BUCKENS F., 1947, Les Antiquités funéraires de Honan central et la conception de l'âme dans la Chine primitive d'après des documents archéologiques et paléographiques, *Mélanges chinois et bouddhiques VIII*.
- BUNT C. G. E., 1963, *Persian Fabrics*, Leigh-on-Sea.
- BURESI M., 2007, Paire de ciseaux, in: MAKARIOU, BURESI, CANBY & COLLINET 2007, p. 170.
- Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises, 1992*, Musée du Louvre, Paris.
- C**
- CABRERA A., 2012, Scientific Analysis of the Marwan Tiraz Fragments in the Victoria and Albert Museum, in: EVANS & RATLIFF 2012, p. 240–241.
- CALAMANT F., 2004, L'apport historique des découvertes d'Antinoë au costume dit de 'cavalier sassanide', in: FLUCK & VOGELSSANG-EASTWOOD 2004, p. 37–72.
- CAMERON A., 1973, *Porphyrius, the charioteer*, Clarendon.
- CANBY S. R., 1987, Textile Fragment, in: *The Collector's Eye. The Ernest Erickson Collections at the Brooklyn Museum*, New York.
- CANBY S. R., 1993, *Persian Painting*, London.
- CANBY S. R., 1996, *The Rebellious Reformer. The Drawings and Paintings of Riza-yi Abbasi of Isfahan*, London.
- CANBY S. R., 1999a, *The Golden Age of Persian Art. 1501–1722*, London.
- CANBY S. R., 1999b, *Princes, poètes et paladins. Miniatures islamiques et indiennes de la collection du prince et de la princesse Sadruddin Aga Khan*, Genève.
- CANBY S. R. (ed.), 2002, *Safavid Art and Architecture*, London.
- CANBY S. R., 2009, *Shah Abbas. The Remaking of Iran*, London.
- CANBY S. R. & THOMPSON J. (eds.), 2003, *Hunt for Paradise: Court Arts of Iran, 1501–1576*, Milano.
- CARBONI S., 2001, *Glass from Islamic Lands. The al-Sabah Collection, Kuwait National Museum*, London.
- CARBONI S. (ed.), 2006, *Venise et l'Orient*, Institut du monde arabe, Paris.
- CARBONI S. & MASUYA T., 1993, *Persian Tiles*, New York.
- CARBONI S. & WHITEHOUSE D., 2001, *Glass of the Sultans*, The Metropolitan Museum of Art, New York/The Corning Museum of Glass, Corning/The Benaki Museum, Athens, New Haven/London.
- CARDON D., 1993, *Trésors textiles du moyen âge en Languedoc Roussillon*, Musée des Beaux-Arts de Carcassonne, Carcassonne.
- CARSWELL J., 1968, *New Julfa. The Armenian Churches and Other Buildings*, Oxford.
- CARSWELL J., 1972, *Kütahya Tiles and Pottery from the Armenian Cathedral of St. James, Jerusalem*, Oxford.
- CARSWELL J., 1972b, Six tiles, in: ETTINGHAUSEN 1972, p. 99–124.
- CARSWELL J., 1979, Şin in Syria, *Iran XVII*, p. 15–24.
- CARSWELL J., 1998, *Iznik Pottery*, London.
- CARSWELL J., PASSOS LEITE M.F. & QUEIROZ RIBEIRO M., 2001, *Un jardín encantado. Arte islamico en la colección Calouste Gulbenkian*, Santander.
- Le ciel dans un tapis*, 2005, Institut du monde arabe, Paris & Fondation Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- CIETA 2005, vocabulaire français.
- CHELKOWSKI P. J., 2010, *Eternal Performance. Ta'ziyeh and other shiite rituals*, London/New York/Calcutta.
- COMBE E., SAUVAGET J. & WIET G. (eds.), 1931–1965, Répertoire chronologique d'épigraphie arabe, *Institut français d'archéologie orientale*, I (1931), cat. 188, XV (1956), cat. 5835.
- COMPARETI M. & DE LA VAISSIÈRE E. (eds.), 2006, *Royal Naurüz in Samarkand. Proceedings of the Conference held in Venice on the Pre-Islamic Paintings at Afrasiab*, Pisa-Roma.
- CONTENAU G., 1924, L'Institut Français d'Archéologie et Art à Damas, *Syria* 5, p. 203–211.
- CORNU G., 1991, Deux témoins du vêtement égyptien dans les premiers siècles de l'Islam, *Annales Islamologiques* 25, p. 89–102.
- CORNU G., 1992, *Tissus islamiques de la Collection Pfister, avec la collaboration de O. Valensot et H. Meyer*, Città del Vaticano.
- CORNU G., 1997, Sources iconographiques pour l'étude des tissus et costumes islamiques du XIe au XIIIe siècle, in: ACKERMANN 1997, p. 53–63.
- CORNU G., 1998, Les tissus d'apparat fatimides, parmi les plus somptueux le 'voile de Sainte Anne' d'Apt, in: BARRUCAND 1998, p. 331–337.
- CORTOPASSI R., 2003, Une robe mamelouke au Musée du Louvre, *Annales Islamologiques* 37, p. 79–89.
- Couleurs de Tunisie 1994. 25 siècles de céramique*, Paris/Toulouse/Tunis.
- CRESWELL K. A. C., 1989, *A Short Account of Early Muslim Architecture*, Cairo.
- CROWE Y., 2002, *Persia and China. Safavid Blue and White Ceramics in the Victoria & Albert Museum. 1501–1738*, London.
- CROWFOOT E. G., 1977, The Clothing of a Fourteenth-Century Nubian Bishop, in: GERVERS 1977, p. 43–51.
- CURATOLA G. (ed.), 1993, *Eredità dell'Islam. Arte islamica in Italia*, Venezia.
- CURATOLA G., 2002, Da Damasco a Firenze, l'avventura dei metalli islamici, in: *Islam, specchio d'Oriente, rarità e preziosi nelle collezioni statali fiorentine*, Firenze, p. 112–133.
- CURATOLA G. & SPALLANZANI M., 1981, *Metalli islamici dalle collezioni granducali*, Museo nazionale del Bargello, Firenze.
- D**
- DAL FARRA M., 1992, A 'Safavid Cadabi' in the Royal Ontario Museum Reconsidered, *Iranian Studies* 25, 1/2, p. 81–90.
- D'ALLEMAGNE H. R., 1911, *Du Khorassan au pays des Backhtiaris. Trois mois de voyage en Perse*, Paris.
- DANESHVARI A., 1981, *Essays in Islamic Art and Architecture in Honour of Katharina Otto-Dorn*, Malibu.
- DANESHVARI A., 1994, A preliminary study of the iconography of the peacock in medieval Islam, in: HILLENBRAND 1994, p. 192–200.
- DAVID-WEIL J., 1951, Notes sur deux lampes égyptiennes en terre cuite, *Syria* 28, 3–4, p. 265–268.
- DAY F., 1952, The Tirāz Silk of Marwān, *Archaeologica orientalia in memoriam Ernst Herzfeld*, New York, p. 39–61.
- DAY S., 2010, Tissu aux caravelles, in: PRIVAT-SAVIGNY 2010, p. 51.
- DE BORCHGRAVE D'ALTENA COMTE J., HELBIG J. & BERRYER A.-M., 1953, Un don du Comte de Laubespain, *Bulletin MRAH/KMKG* 4/25, p. 50–59.
- DE BRUIJN J.T.P., 2002, *Een karavaan uit Perzië. Klassieke Perzische poëzie*, Amsterdam.
- DE BRUIN C., 1714, *Reizen over Moskovie, door Persië en Indië: Verrijkt met Driehondert Kunstplaten*, Amsterdam.
- DE CONINCK E., 1991, De middeleeuwse handelsbetrekkingen van de stad Sint-Truiden en haar abdij: Historische gegevens in verband met het textiel uit de abdij van Sint-Truiden, in: *Stof uit de kist. De middeleeuwse textielschat uit de abdij van Sint-Truiden*, Sint-Truiden, p. 3–10 en p. 39–49.
- DE FERRIERES-SAUVEBOEUF COMTE L. F., 1789, *Mémoires historiques, politiques et géographiques du Comte Ferrières-Sauveboeuf faits en Turquie, en Perse et en Arabie depuis 1782 jusqu'en 1789*, Paris.
- DEGEORGE G. & PORTER Y., 2002, *The Art of the Islamic Tile*, Paris.
- DE JONGHE D., 1997, Sur la technologie des soieries double-étoffe à trois chaines, in: ACKERMANN 1997, p. 195–208.
- DE JONGHE D., 2002, met de medewerking van C. Verhecken-Lammens en addendum van M. Van Raemdonck, Merkwaardig textiel: de pontifikaalhandschoenen van de H. Germanus van Parijs en een linnen fragment met griffoenen: een technologisch onderzoek/Des tissus remarquables: les gants pontificaux de Saint Germain de Paris et un fragment de toile de lin décoré de griffons; étude technologique, *Bulletin KIK/IRPA* 28, p. 41–61.
- DE JONGHE D., 2003, De eigenaardige dubbelzijdige structuur van drie gebrocheerde Perzische samieten uit de 16de–18de eeuw, *Bulletin KMKG/MRAH* 74, p. 177–195.
- DE JONGHE D., 2005, La composition du rapport de dessin de certaines soieries persanes du XIVE aux XVII-XVIII siècles, *Bulletin CIETA* 82, p. 94–107.
- DE JONGHE D., 2006, Sur la technologie du taqueté à carreaux des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, *Archaeological Textiles Newsletter* 42, p. 6–12.
- DE JONGHE D., MAQUOI P.-C., VANDEN BERGHE I., VAN RAEMDONCK M. (ed.), VERECKEN V., VERHECKEN-LAMMENS C. & WOUTERS J., 2004, *The Ottoman Silk Textiles of the Royal Museums of Art and History*, Turnhout.
- DE JONGHE D. & VAN RAEMDONCK M., 1994, Het islamitisch zijdeweefsel Tx.1739 uit de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis. Een technologische en kunsthistorische studie, *Bulletin KMKG/MRAH* 65, p. 75–110.
- DE JONGHE D. & VAN RAEMDONCK M., 1997, Fragment d'étoffe, in: Bruwier M.-C., *Égyptiennes. Étoffes coptes du Nil*, Mariemont, p. 193–194.
- DE JONGHE D. & VERHECKEN-LAMMENS C., 1993, Soie losangée avec bandes aux paons affrontés, in: CARDON 1993, p. 71–73.
- DE JONGHE D. & VERHECKEN-LAMMENS C., 1999, Sur la technologie de tissage du tissu aux paons. Une soierie

- losangée à bandes de samit façonné, in: DESROSIERS 1999, p. 121–137.
- DEL BONTÀ R. J., 2002, Late or Faux Mughal Painting. A Question of Intent, in: SCHMITZ 2002, p. 151–165.
- DE LINAS C., 1866, Notice sur Cinq Anciennes étoffes tirées de la collection de M. Félix Liénard à Verdun (Meuse), *Mémoires lus à la Sorbonne. Scéances extraordinaires du Comité impérial des travaux historiques et des sociétés savantes*, Archéologie, Paris.
- DE LINAS C., 1878, *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée: recherches sur les divers genres d'incrustation, la joaillerie et l'art des métaux précieux*, Pas-de-Calais: Arras.
- DELMARCEL G., 1985, Isabella Errera (1869–1929), *Liber Memorialis 1835–1985*, KMKG/MRAH, p. 99–106.
- DEMANGE F. (ed.), 2006, *Les Perses sassanides. Fastes d'un empire oublié (224–642)*, Musée Cernuschi, Paris.
- DE MOOR A., SCHRENK S. & VERHECKEN-LAMMENS C., 2006, New Research on the so-called Akhmim Silks, in: SCHRENK 2006, p. 85–94.
- DE MOOR A., VERHECKEN-LAMMENS C. & VERHECKEN A., 2008, *3500 years of textile art. The collection in headquarters*, The collection ART in headquarters, Tiel.
- DENNY W. B., 1974, A Group of Silk Islamic Banners, *Textile Museum Journal IV, 1*, p. 67–81.
- DENNY W. B., 1982, Textilien, in: Y. Petsopoulos (ed.), *Kunst und Kunsthandwerk unter den Osmanen*, München, p. 120–159.
- DENOIX S., 1992, Décrire Le Caire Fustât-Misr d'après Ibn Duqmāq et Maqrīzī, IFAO, *Études Urbaines III*, Le Caire.
- DE PRELLE DE LA NIEPPE E., 1902, *Catalogue des Armes et Armures du Musée de la Porte de Hal*, Bruxelles.
- DÉROCHE F. & VON GLADISS A., 1999, *Der Prachtkoran im Museum für Islamische Kunst*, Berlin.
- DÉROCHE F., 2000, *Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe*, Paris.
- DER NERSESSIAN S., 1965, *Aght'amar. Church of the Holy Cross*, Cambridge Massachusetts.
- De soie et d'or. Broderies du Maghreb 1991*, Institut du Monde Arabe & Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie, Paris.
- DE SOLLA PRICE D., 1951, An International Checklist of Astrolabs, *Archives internationales d'histoire des sciences VIII*.
- DESROSIERS S., VIAL G. & DE JONGHE D., 1989, Cloth of Aresta. A Preliminary Study of its Definition, Classification, and method of Weaving, in: MONAS & GRANGER-TAYLOR 1989, p. 199–223.
- DESROSIERS S. (ed.), 1999, Soieries médiévales, textes présentés lors d'un séminaire organisé en 1993 à l'AEDTA, *Techniques et Cultures 34*, Paris.
- DESROSIERS S. 2004, *Soieries et autres textiles de l'Antiquité au XVIIe siècle*, Musée national du Moyen Âge, Thermes de Cluny, Paris.
- DESTRÉE A. & VANDEN BERGHE L., 1971, *L'Art iranien dans les collections belges/Iraanse kunst in Belgische verzamelingen*, MRAH/KMKG.
- DHAMIJA J. & JAIN J., 1989, *Handwoven Fabrics of India*, Ahmedabad.
- D'HULSTER K., 2003, The sojourn of Nasir al-Din Shah Qajar in Belgium from 13 to 18 June 1873: fait divers or milestone in Persian history and Persian-Belgian relations?, in: A. van Tongerloo (ed.), *Iranica Selecta. Studies in honour of Professor Wojciech Skalmowski on the occasion of his seventieth birthday*, Turnhout, p. 49–66.
- DIBA L. S., 1987, Visual and Written Sources: Dating Eighteenth-Century Silks, in: BIER 1987, p. 84–96.
- DIBA L. S., 1989a, Lacquerwork, in: R. W. Ferrier (ed.), *The Arts of Persia*, New Haven/London, p. 243–253.
- DIBA L. S., 1989b, Persian painting in the Eighteenth Century: Tradition and Transmission, *Muqarnas VI*, p. 147–160.
- DIBA L. S. & EKHTIAR M. (eds.), 1998, *Royal Persian Paintings. The Qajar Epoch. 1785–1925*, New York.
- DIEHL J. M., DE GRAAF A. J. & DE JONGHE D., 1991, *Textiellexicon*, Amsterdam.
- DIGARD J.-P. (ed.), 2002, *Chevaux et cavaliers arabes dans les arts d'Orient et d'Occident*, Institut du monde arabe, Paris.
- DIMAND M., 1972, The Seventeenth Century Isfahan School of Rug Weaving, in: ETTINGHAUSEN 1972, p. 255–266.
- DIMAND M. & MAILEY J., 1973, *Oriental Rugs in the Metropolitan Museum of Art*, New York.
- DJĀMI/CHÉZY A.L., 1807, *Medjnoun et Leila. Poème traduit du persan de Djāmi par A.L. Chézy*, Paris.
- DODDS J. (ed.), 1992, *Al-Andalus. The Art of Islamic Spain*, The Metropolitan Museum of Art, New York.
- DOLCINI L., 1992, *La casula di San Marco papa. Sciamiti orientali alla corte carolingia*, Firenze.
- DOZY R. P. A., 1845/1945, *Dictionnaire détaillé des noms des vêtements chez les Arabes*, Beirut.
- DOZY R. P. A., 1881/1968, *Suppléments aux dictionnaires arabes*, Beirut.
- DRUART J., 2008, À la poursuite des Vikings, *Explorations numismatiques au-delà des apparences I*.
- DRUART J., 2011, La lecture des monnaies omeyyades et abbasides, *La Vie numismatique 61/7*, Soignies.
- DUCELLIER A., 1990, Hippodrome et idéologie impériale à Byzance, in: LANDES 1990, p. 173–185.
- DUCHESNE L., 1881, *Le liber pontificalis*, Paris.
- DUPONT J., GUICHERD F. & VIAL G., 1966, Le Linceul de Saint-Remi, *Bulletin CIETA 15*, p. 38–50.
- DURAND M. & SARAGOZA F., 2002, *Égypte, la trame de l'Histoire. Textiles pharaoniques, coptes et islamiques*, Paris/Rouen/Roanne.
- E
- ECKER H., 2004, *Caliphs and Kings. The Art and Influence of Islamic Spain*, Washington D.C.
- EKHTIAR M., 1998, *From Workshop and Bazaar to Academy. Art Training and Production in Qajar Iran*, in: DIBA & EKHTIAR 1998, p. 50–62.
- ELLIS M., 2001, *Embroideries and Samplers from Islamic Egypt*, Ashmolean Museum, Oxford.
- ENGEMAN J., 1990–1991, Early Islamic glazed pottery of the eight century A.D. from the excavations at Abu Mina, in: *Coptic and Nubian Pottery, Parts I and II, International Workshop, Nieborow, 8/29–31, 1988*, Warszawa, Muzeum Narodowe, p. 63–70.
- E.I.²= *Encyclopédie de l'Islam*, Leiden. E.Ir.= *Encyclopaedia Iranica*, London.
- ERBER A. (ed.), 1993, *Reich an Samt und Seide. Osmanische Gewebe und Stickereien*, Bremen.
- ERRERA I., 1903, Le tissu de Modène, *Annales de la Société d'Archéologie de Bruxelles*, p. 5–18.
- ERRERA I., 1907, *Catalogue d'Étoffes anciennes et modernes*, (deuxième édition), Musées Royaux des Arts Décoratifs de Bruxelles, Bruxelles.
- ERRERA I., 1907b, Il dono del Barone Francetti al Bargello, *Bolletino d'Arte*, I, X, Rome, p. 28–34.
- ERRERA I., 1914, Notes on Textiles, *Burlington Magazine* 25, p. 4–8.
- ERRERA I., 1916, *Collection d'Anciennes étoffes égyptiennes*, Musées Royaux des Arts Décoratifs de Bruxelles, Bruxelles.
- ERRERA I., 1927, *Catalogue d'Étoffes Anciennes et Modernes*, (troisième édition), Musées Royaux du Cinquantenaire, Parc du Cinquantenaire à Bruxelles, Bruxelles.
- ETTINGHAUSEN R., 1959, *Aus der Welt der Islamische Kunst. Festschrift für Ernst Kühnel zum 75. Geburtstag am 26/10/1957*, Berlin.
- ETTINGHAUSEN R., 1962, *La peinture arabe*, Genève.
- ETTINGHAUSEN R. (ed.), 1972, *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, New York.
- ETTINGHAUSEN R., 1989, Der Einfluss der angewandten Künste und der Malerei des Islam auf die Künste Europas, in: SIEVERNICH & BUDDE 1989, p. 165–201.
- ETTINGHAUSEN R., GRABAR O. & JENKINS-MADINA M., 2001, *Islamic Art and Architecture 650–1250*, New Haven/London.
- EVANS H. & WIXOM W. (eds.), 1997, *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*, The Metropolitan Museum of Art, New York.
- EVANS H. & RATLIFF B. (eds.), 2012, *Byzantium and Islam. Age of Transition 7th–9th Century*, The Metropolitan Museum of Art, New York.
- Exhibition. Islamic Art in Egypt 969–1517*, 1969, Cairo.
- F
- FALK S. J., 1973, *Un catalogue de peintures Qajar exécutées au 18e et au 19e siècles*, Tehran.
- FALK T. (ed.), 1985, *Trésors de l'Islam*, Genève.
- FALK T. & ARCHER M., 1981, *Indian Miniatures in the India Office Library*, London/Delhi/Karachi.
- FEHÉRVÁRI G., 1972, Tombstone or Mihrab? A Speculation, in: ETTINGHAUSEN 1972, p. 241–254.
- FEHÉRVÁRI G., 1976, *Islamic Metalwork of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection*, London.
- FETTWEIS H., 1965, *Florilège de la verrerie ancienne*, MRAH, Bruxelles.
- FIRDOUSI A./MOHL M.J., 1976, *Le livre des rois, I–VII, publié, traduit et commenté par M. J. Mohl*, Paris.
- FLEMMING E. & JQUES R., 1957, *Les Tissus. Documents de décoration textile des origines au début du XIXe siècle*, Paris.
- FLOOR W., 1999a, *The Persian Textile Industry in Historical Perspective, 1500–1925*, Paris.
- FLOOR W., 1999b, Art (Naqqashi) and Artists (Naqqashan) in Qajar Persia, *Muqarnas XVI*, p. 125–154.
- FLOOR W., 2003, *Traditional Crafts in Qajar Iran (1800–1925)*, Costa Mesa.
- FLOOR W., 2010, The Import of Indian Textiles into Safavid Persia, in: THOMPSON, SHAFER & MILDH 2010, p. 187–204.
- FLUCK C. & VOGELSANG-EASTWOOD G. (eds.), 2004, *Riding Costume in Egypt. Origin and Appearance*, Leiden/Boston.
- FLUCK C., 2008, Akhmim as a Source of Textiles, in: G. Gabra & H. N. Takla (eds.), *Christianity and Monasticism in Upper Egypt I*, p. 211–223.
- FLURY S., 1925, Le décor épigraphique des Monuments de Ghazna, *Syria VI*, p. 61–90.
- FONTANA M. V., 1993, Bruciaprofumi o 'scaldamani' sferico a due valve in ottone e argento, cosidetto 'veneto-saraceno', in: CURATOLA 1993, p. 305.
- FORKL H., KALTER J., LEISTEN T. & PAVALOI M., 1993, *Die Gärten des Islam*, Stuttgart.
- FOUQUET D., 1900, Contribution à l'étude de la céramique orientale, *Extraits des mémoires de l'Institut Egyptien*, Le Caire.
- FRANÇOIS V., NICOLAÏDES A., VALLAURI L. & WAKSMAN Y., 2003, Premiers éléments pour une caractérisation des productions de céramiques de Beyrouth entre domination franque et mamelouke, in: Ch. Bakirtzis (ed.), *VIII Congrès International sur la Céramique Médiévale en Méditerranée*, Thessaloniki, 11–16/10/1999, p. 325–340.
- FUKAI S. & HORIUCHI K., 1972, *Taq-I-Bustan*, Tokyo.

G

- GÄCHTER-WEBER M., 1981, *Koptische Gewebe*, Industrie- und Gewerbemuseum des Kaufmännischen Directoriums St. Gallen, St. Gallen.
- GAYRAUD R.-P., 1997, Les céramiques égyptiennes à glaçure, IXe-XIIe siècles, in: *La céramique médiévale en Méditerranée, 17e Congrès, Aix-en-Provence 1995*, Aix-en-Provence, p. 261–270.
- GAYRAUD R.-P., 1998, Fostat: évolution d'une capitale arabe du VIIIe au XIIe siècle d'après les fouilles d'Istabl'Antar, in: *Colloque International d'Archéologie Islamique*, IFAO, Le Caire, 1998, p. 435–460.
- GAYRAUD R.-P., 2006, La réapparition des céramiques à glaçure en Égypte, in: B. Mathieu, D. Meeks & M. Wissa (eds.), *L'apport de l'Égypte à l'histoire des techniques. Méthodes, chronologie et comparaisons. Colloque international*, IFAO, Le Caire, p. 101–116.
- GAYRAUD R.-P., 2011, D'est en ouest, la céramique islamique, in: P. Cressier et E. Fentress (eds.), *La céramique maghrébine du haut Moyen Âge (VIII-X siècle): état des recherches, problèmes et perspective*, Roma, p. 293–302.
- GAYRAUD R.-P., TREGLIA J.-C. & VALLAURI L., 2009, Assemblages de céramiques égyptiennes datées par les fouilles d'Istabl Antar (milieu VIIIe–ière moitié du Xe s.), *VIIIe Congresso Internazionale de Ceramica Medieval en el Mediterraneo, Ciudad Real, 27/2–3/3/2006*, Madrid, 1, p. 171–192.
- GAYRAUD R.-P., TREGLIA J.-C. & GUIONOVA G., 2012, Céramiques d'un niveau d'occupation d'époque mamelouke à Istabl Antar/Fostat (Le Caire, Égypte), in: *Atti del IX Congresso Internazionale sulla Ceramica Medievale nel Mediterraneo, Venezia, 23–27 Novembre 2009*, p. 297–302.
- GEORGE P., 1989, Découverte de Textiles médiévaux en Euregio, in: *Middleleeuws textiel, in het bijzonder in het Euregiogebied Maas-Rijn*, Handelingen van het congres te Alden Biesen 13–16/2/1989, Sint-Truiden, p. 11–29.
- GEORGE P., 1991, De reliekenschat van de Benedictijnerabdij van Sint-Truiden. Historische benadering. Nieuwe documenten, in: *Stof uit de kist. De middleleeuwse textielschat uit de abdij van St.-Truiden*, Sint-Truiden, p. 11–49.
- GERVERS V. (ed.), 1977, *Studies in Textile History. In Memory of Harold B. Burnham*, Royal Ontario Museum, Toronto.
- GHOUCHANI A., 1986, *Inscriptions on Nishabur Pottery*, Reza Abbasi Museum, Tehran.
- GIBBS-SMITH C., 1978, *The Inventions of Leonardo da Vinci*, Oxford.
- GIBOTEAU Y., 1995, La dé-restauration des céramiques archéologiques: quelques réflexions, in: *Restauration, dé-restauration, ré-restauration. Actes du Colloque international de l'ARAAFU*, Paris, p. 291–294

- GIERLICH S. J., 1993, *Drache, Phönix, Doppelaadler. Fabelwesen in der islamischen Kunst*, Berlin.
- GMELIN S. G., 1774, *Reise durch Rußland. Dritter Teil: Reise durch das nördliche Persien, in den Jahren 1770, 1771 bis im April 1772*, St. Petersburg.
- GODLEWSKI W., 2002, Les textiles issus des fouilles récentes de Naqlūn, in: DURAND & SARAGOZA 2002, p. 100–104.
- GOITEIN S. D., 1999, *A Mediterranean Society. The Jewish Communities of the World as Portrayed in the Documents of the Cairo Geniza*, Berkeley/Los Angeles/London.
- GOLDSTEIN S., 2005, Glass. From Sasanian antecedents to European imitations, *The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art* XV, London.
- GOLKAR TEHRANI S., 1987, *Guide to the Glassware and Ceramics Museum of Iran*, Tehran.
- GOLOMBEK L. & GERVERS V., 1977, Tiraz Fabrics in the Royal Ontario Museum, in: GERVERS 1977, p. 82–125.
- GONOSOVÁ A., 1997, Textile Fragment with Senmurvs, in: EVANS & WIXOM 1997, p. 224.
- GONZALEZ V., 2001, *Beauty and Islam: aesthetics in Islamic Art and Architecture*, London.
- GOODWIN G., 1971, *A history of Ottoman Architecture*, London.
- GOOSSENS G., 1961, Tentoonstelling van Iraanse Kunst (15/2–15/4/1961), *Bulletin KMKG/MRAH* 4/33, p. 109–111.
- GRANGER-TAYLOR H., 1989, The Earth and Ocean Silk from the Tomb of St Cuthbert at Durham: Further Details, in: MONAS & GRANGER-TAYLOR 1989, p. 151–166.
- GRAY B., 1959, An Album of Design for Persian Textiles, in: ETTINGHAUSEN 1959, p. 219–225.
- GRAY B., 1961, *Persian Painting*, Genève.
- GRIMME E. G., 1973, Der Aachener Domschatz, *Aachener Kunstblätter* 42.
- GRUBE E., s.d., *Islamic Paintings from the 11th to the 18th Century in the Collection of P. Kraus*, New York.
- GRUBE E., 1976, *Islamic Pottery of the Eighth to the Fifteenth Century in the Keir Collection*, London.
- GRUBE E., 1994, Cobalt and lustre. The first centuries of Islamic pottery, *The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art* IX, London.
- GUEST A. R., 1906, Notice of some Arabic inscriptions on textiles at the South Kensington Museum, *Journal of the Royal Asiatic Society* XVI, p. 387–399.
- GUEST G. & ETTINGHAUSEN R., 1961, The iconography of a Kashan Luster Plate, *Ars Orientalis* 4, p. 25–64.
- GUILLOU A., 1992, L'empire iconoclaste (726–843), in: *Byzance 1992*, p. 176–181.
- GUNTER A. C. & JETT P., 1992, *Ancient Iranian Metalwork in the Arthur M. Sackler Gallery and the Freer Gallery of Art*, Washington D.C.
- GUNTHER R. T., 1932, *The Astrolabes of the World*, London.
- GÜRSU N., 1988, *The Art of Turkish Weaving. Designs through the Ages*, Redhouse Press.

H

- HADDON R., 2011, What is Mamluk imitation Sultanabad?, *al-Rāfidān* 31, p. 276–293.
- HAGEDORN A. & SHALEM A., 2008, *Facts and Artifacts. Art in the Islamic World*, Leiden/Boston.
- HAHN W., 1973–1981, *Moneta Imperii Byzantini*, Wien.
- HAKENJOS B., 1988, *Marokkanische Keramik*, Stuttgart/London.
- HANWAY J., 1754, *An Historical Account of the British Trade over the Caspian Sea: with the Author's Journal of Travels from England through Russia and Persia, and back through Russia, Germany and Holland*, London.
- HARPER P. O., 1961, The Senmurv, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* XX, New York, p. 95–100.
- HARPER P. O., 1978, *The Royal Hunter. Art of the Sasanian Empire*, New York.
- HARPER P. O., 1988, Sasanian Silver: Internal developments and Foreign Influences, in: F. Baratte (ed.), *Argenterie romaine et byzantine, actes de la table ronde à Paris 11–13/10 1983*, Paris, p. 153–161.
- HARPER P. O., 1993, Metalen vaatwerk, in: OVERLAET 1993, p. 95–108.
- AL-HASSAN A. Y. & HILL D. R., 1986, *Islamic technology: an illustrated history*, Cambridge.
- HATTSTEIN M. & DELIUS P. (eds.), 2000, *Islam. Kunst en architectuur*, Könemann. *Hayward Gallery: The Arts of Islam, 1976*, London.
- HELBIG J., 1944, Bols persans du XIIIe siècle, *Bulletin MRAH/KMKG* 3/5–6/16, p. 98–106.
- HELBIG J., 1946, La céramique musulmane vue dans son ambiance, *Pro Arte* 5/48, p. 115–120.
- HELBIG J., 1949, Exposition d'art musulman, *Bulletin MRAH/KMKG* 4/1–6/21, p. 103–111.
- HELBIG J., 1952, Le don du Comte de Laubespain et le Département persan aux Musées royaux d'Art et d'Histoire de Belgique, *Reflets du Monde* 4, p. 1–16.
- HERMENS E. & TOWNSEND J. (eds.), 2010, Sources and Serendipity: Testimonies of Artists' Practice, *ATSR Publication* 3, p. 119–127.
- HERZ BEY M., 1909, Armes et armures arabes, *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale* VII, p. 2–4.
- HERZFELD E., 1920, Der Thron des Khosro. Quellenkritische und ikonografische Studien über Grenzgebiete der Kunstgeschichte des Morgen- und Abendlandes, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen* 41, p. 1–24 en p. 103–147.
- HERZFELD E., 1923, *Die Ausgrabungen von Samarra*, Berlin.
- HERZFELD E., 1923, *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und Seine Ornamentik*, Berlin.
- HERZFELD E., 1930, Die Sasanidischen Quadrigae Solis et Lunae, *Archäologische Mitteilungen aus Iran* 2, p. 128–131.
- HILALI/ETHÉ H., 1870, König und Derwisch: Romantischmystisches Epos vom Scheich Hilali, dem persischen

- Original treu nachgebildet, in: H. Ethé, *Morgenländische Studien*, p. 197–282.
- HILL D., 1976, *Islamic architecture in North Africa: a photographic survey*, Faber and Faber.
- HILLENBRAND R., 1993, Safavid Architecture, in: P. Jackson & L. Lockhart, *Cambridge History of Iran. Vol. 6: The Timurid and Safavid Periods*, (reprint of 1986), p. 759–842.
- HILLENBRAND R., 1994, *The Art of the Saljuqs in Iran and Anatolia: Proceedings of a Symposium held in Edinburgh in 1982*, Costa Mesa, California.
- HILLENBRAND R., 1999, *Islamic Art and Architecture*, London.
- HILLENBRAND R. (ed.), 2000, *Persian painting from the Mongols to the Qadjars. Studies in Honour of Basil W. Robinson*, London/New York.
- HITZEL F. & JACOTIN M., 2005, *Iznik. L'aventure d'une collection. Les céramiques ottomans du musée national de la Renaissance. Château d'écouen*. Paris.
- HOFENK-DE GRAAFF J. H. & ROELOFS W. G., 2006, Dyestuffs Along the Silk Road: Identification and Interpretation of Dyestuffs from Early Medieval Textiles, in: SCHORTA 2006, p. 35–48.
- HOUSEGO J., 1971, Honour is According to Habit. Persian Dress in the Sixteenth and Seventeenth Centuries, *Apollo* XCIII, 109 (New Series), p. 204–209.

I

- IBN KHALDŪN/ROSENTHAL 1967, Ibn Khaldūn, The Muqaddima. An Introduction to History. Translated from the Arabic by Franz Rosenthal in Three Volumes, *Bollington Series XLIII*, Princeton.
- IBN KHALDŪN/CHEDDADI 2002, Ibn Khaldūn, Le livre des Exemples : texte traduit, présenté et annoté par Abdesselam Cheddadi, *Bibliothèque de la Pléiade* 490, Paris.
- IBN KHALDŪN/KOESSEN & POPPINGA 2008, *Ibn Khaldūn, De Muqaddima. Gekozen, uit het Arabisch vertaald en van aantekeningen voorzien door Heleen Koesen en Djūke Poppinga*, Amsterdam.
- IBN BATTUTA/GIBB 1958, *The Travels of Ibn Battuta A.D. 1325–1354*, edited by Sir Hamilton Gibb, published for The Hakluyt Society by Cambridge University Press, III vols., Cambridge.
- IBN BATTUTA/VAN LEEUWEN 1997/2008, *Ibn Battuta, De reis. Gekozen, uit het Arabisch vertaald en van aantekeningen voorzien door Richard van Leeuwen*, Amsterdam.
- INDICTOR N., KOESTLER R. J., BLAIR SH. & WARWELL A. E., 1988, The Evaluation of Metal Wrappings from Medieval Textiles Using Scanning Electron Microscopy Energy Dispersive X-Ray Spectrometry, *Textile History* 19/1, p. 3–22.

- IPEK S., 2006, Ottoman *Ravza-i Mutahhara* covers sent from Istanbul to Medina with the *Surre* processions, *Muqarnas* 23, p. 289–316.
- Islamische Kunst: Museum für Islamische Kunst Berlin, 1979, Berlin–Dahlem.
- Islamische Keramik, 1973, Hetjens Museum, Düsseldorf.
- IVANOV A., 2007, Duif, in: *Perzië. Dertig eeuwen kunst en cultuur*, Zwolle, p. 122.

J

- JACKSON P. & LOCKHART L., 1993, *Cambridge History of Iran, Vol. 6: The Timurid and Safavid Periods*, (reprint of 1986).
- JAIN R., 1994, The Indian Drawloom and its Products, *The Textile Museum Journal* 32 & 33, p. 50–81.
- JAMES D., 1992, After Timur. Qur'ans of the 15th and 16th centuries, *The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art III*, London.
- JAMES D., 1992, The Master Scribes. Qur'ans of the 10th to 14th centuries AD, *The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art II*, London.
- JANSEN A., 1964, *Art chrétien jusqu'à la fin du moyen âge*, Bruxelles.
- Un jardín encantado* 2001, *Arte islamico en la colección Calouste Gulbenkian*, Santander.
- JAYKAR P., 1989, Naksha Bandhas of Banaras, in: J. Dhamija & J. Jain, *Handwoven Fabrics of India*, Ahmedabad.
- JENKINS M., 1968, Muslim: An Early Fatimid Ceramist, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin* 26/9, p. 359–369.
- JENKINS M. (ed.), 1983, *Islamic Art in the Kuwait National Museum*, London.
- JENKINS M., 1984, Mamluk Underglaze-Painted Pottery: Foundations for Future Study, *Muqarnas* 2, p. 95–114.
- JEROUSSALIMSKAJA A., 1978, Le cafetan aux simourghs du tombeau de Mochtchevaja Balka (Caucase septentrional), *Studia Iranica* 7/2, p. 183–211.
- JEROUSSALIMSKAJA A., 1993, Kaftan, in: OVERLAET 1993, p. 275–277.
- JEROUSSALIMSKAJA A., 1996, *Die Gräber der Moschtchevaja Balka. Frühmittelalterliche Funde an der Nordkaukasischen Seidenstrasse*, München.
- JEROUSSALIMSKAJA A. & BORKOPP B., 1996, *Von China nach Byzanz. Frühmittelalterliche Seiden aus der Staatlichen Ermitage Sankt Petersburg*, München.
- JOEL G. & PELI A., 2005, *Suse. Terres cuites islamiques*, Musée du Louvre, Paris.

K

- KALTER J., 1977, *Aus marokkanischen Bürgerhäusern*, Stuttgart.

- KALTER J., 1989, *Swat. Bauern und Baumeister im Hindukush*, Stuttgart.
- KALTER J. & PAVALOI M., 1987, *Linden-Museum Stuttgart. Abteilungsleiter Islamischer Orient*, Stuttgart.
- KAWATOKO M. & SHINDO Y., 2009, *Artifacts of the Islamic Period Excavated in the Rāya/al-Tūr Area, South Sinai, Egypt*, Tokyo.
- KAWATOKO M. & SHINDO Y., 2010, *Artifacts of the Medieval Islamic Period Excavated in al-Fustāt, Egypt*, Tokyo.
- KEBLOW BERNSTED A.-M., 1993, A few characteristic weaving techniques used in Islamic Textiles, in: VON FOLSACH & BERNSTED 1993, p. 65–93.
- KENDRICK A. F., 1924, *Catalogue of Muhammadan Textiles of the Mediaeval Period*, Victoria and Albert Museum, London.
- KENDRICK A. F., 1925, *Catalogue of Early Medieval Woven Fabrics*, London.
- KENDRICK A. F. & GUEST R., 1932, The earliest dated Islamic textiles, *Burlington Magazine* 60.
- KENNEDY H., 1986, *The Prophet and the Age of the Caliphates, 600–1050*, London.
- KERVAN M., 1977, Les niveaux islamiques du secteur oriental du tépé de l'Apadana. II. Le matériel céramique, *Cahiers de la Délégation Archéologique française en Iran* 7, p. 75–162.
- KHALILI N. D., ROBINSON B. W. & STANLEY T., 1996/1997, Lacquer of the Islamic Lands, 1/II, *The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art XXII*, London.
- KHAMIS E., The Fatimid Metalwork Hoard from Tiberias. Tiberias: Excavations in the House of the Bronzes. Final Report II, *Qedem* 55, 2013.
- KHAZAI K., 1984, *Naissance et évolution de l'écriture/Ontstaan en ontwikkeling van het schrift*, Bruxelles/Brussel.
- KHEMIR S. al-, 2006, *De Cordoue à Samarcande, Chefs d'oeuvre du Musée d'Art islamique de Doha/From Cordoba to Samarqand. Masterpieces from the Museum of Islamic Art in Doha*, Musée du Louvre, Paris.
- KIANI M., 1984, *The Islamic City of Gurgan*, Berlin.
- KING D., 1966, Patterned Silks in the Carolingian Empire, *Bulletin CIETA* 23, p. 47–52.
- KING M. & KING D., 1987, The Annunciation and Nativity Silks: a supplementary note, *Bulletin Cieta* 63–64, p. 20–21.
- KING D., 1999, Two medieval textile terms: 'draps d'arche', 'draps de l'arrest', in: DESROSIERS 1999, p. 83–88.
- KING D. A., 2005, *In Synchrony with the Heavens. Studies in Astronomical Timekeeping and Instrumentation in Medieval Islamic Civilisation*, Leiden/Boston.
- KLEITERP M. & BOSSCHA ERDBRINK G. et al., 2006, *Istanbul. De stad en de sultan*, Amsterdam.
- KLESSE B., 1967, *Seidenstoffe in der italienischen Malerei des vierzehnten Jahrhunderts*, Bern.
- KOMORNICKI S. S., 1929, *Muzeum ksiazat Czartoryskich w Krakowie*, Krakau.

- KOMAROFF L. & CARBONI S., 2002, *The Legacy of Genghis Khan. Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256–1353*, New York/New Haven/London.
- KONINCKX S. d., *De abdij van Munsterbilzen en haar heiligen*, Maaseik.
- KOOB S. P., 1999, Restoration skill or deceit: Manufactured replacement fragments on a Seldjuk lustre-glazed ewer, in: Tennent N. H. (ed.), *The Conservation of Glass and ceramics. Research, Practice and Training*, London, p. 156–166.
- KORDMAHINI H. A., 1994, *Glass from the Bazargan Collection*, Tehran.
- KOZYREFF CH., 1977, *Extrême Orient. Un choix dans les collections des Musées royaux d'Art et d'Histoire/Het Verre Oosten. Een keuze uit de verzamelingen van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis*, Bruxelles/Brussel.
- KRÖGER J., 1995, *Nishapur. Glass of the Early Islamic Period*, New York.
- KRÖGER J. & HEIDEN D. (eds), 2004, *Islamische Kunst in Berliner Sammlungen*, Berlin.
- KUBIAK W. & SCANLON G. T., 1973, Fustat Expedition: Preliminary Report 1966, *Journal of the American Research Center in Egypt* 10, p. 11–25.
- KÜHN M., 2010, *Vorsicht Glas! Zerbrechliche Kunst 700–2010*, Museum für Islamische Kunst, Berlin.
- KÜHNEL E., 1923, *Miniaturmalerei im islamischen Orient*, Berlin.
- KÜHNEL E., 1927, *Islamische Stoffe aus ägyptischen Gräbern in der Islamische Kunstabteilung und in der Stoffsammlung des Schlossmuseums*, Berlin.
- KÜHNEL E. & BELLINGER L., 1952, *Catalogue of Dated Tiraz Fabrics. Umayyad Abbasid Fatimid*, Washington D.C.
- KÜRKMAN G., 2006, *Magic of clay and fire. A history of Kütahya pottery and potters*, Istanbul.

L

- LAFONTAINE-DOSOGNE J., 1981, *Textiles islamiques. I. Iran et Asie centrale/ Islamitisch textiel. 1. Iran en Centraal-Azië*, MRAH/KMKG.
- LAFONTAINE-DOSOGNE J., 1982, *Splendeur de Byzance/Luister van Byzantium*, MRAH/KMKG.
- LAFONTAINE-DOSOGNE J., 1982b, Les céramiques arméniennes de Kütahya aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, *Bulletin MRAH/KMKG* 53/1, p. 73–86.
- LAFONTAINE-DOSOGNE J., 1983, *Textiles islamiques. II. Proche Orient et méditerranée/Islamitisch Textiel. 2. Nabije Oosten en Middellandse-Zeegebied*, MRAH/KMKG.
- LAFONTAINE-DOSOGNE J., 1985, L'apport des dons et legs à la section de l'Islam, *Liber Memorialis 1835–1985*, MRAH/KMKG, p. 177–183.
- LAFONTAINE-DOSOGNE J., 1995, *L'Art byzantin et chrétien d'Orient aux Musées royaux d'Art et d'Histoire*, Bruxelles.
- LAFONTAINE-DOSOGNE J. & DE JONGHE D., 1988, *Textiles coptes/Koptisch Textiel*, MRAH/KMKG.
- LAMM C. J., 1928, *Das Glas von Samarra*, Berlin.
- LAMM C. J., 1935, *Glass from Iran in the National Museum Stockholm*, London.
- LANDES C., 1990, *Le cirque et les courses de chars. Rome-Byzance*, Lattes.
- LANE A., 1937, Medieval Finds at Al-Mina in North Syria, *Archaeologia* 87, p. 19–78.
- LANE A., 1947, *Early Islamic Pottery. Mesopotamia, Egypt and Persia*, London.
- LANE A., 1957, *Later Islamic Pottery. Persia, Syria, Egypt, Turkey*, London.
- LANE A., 1960, *A Guide to the Collection of Tiles*, Victoria and Albert Museum, London.
- LANE-POOLE S., 1875–1896, Catalogue of Oriental Coins in the British Museum, London.
- LAURENT M., 1930, Céramiques persanes nouvellement acquises, *Bulletin MRAH* 5, p. 114–119.
- LAURENT M., 1930, Chauffe-mains liturgique du xive siècle, *Bulletin MRAH* 2, p. 34.
- LAVAGNE H., 1990, Courses des chars et auriges vainqueurs représentés sur les mosaïques, in: LANDES 1990, p. 109–120.
- LAVOIX H., 1887–1896, Catalogue des Monnaies musulmanes de la Bibliothèque Nationale, Paris.
- LAZZARINI L. & TONGHINI C., 2012, Importazioni di ceramiche mamelucche a Venezia: nuovi dati, in: *Actes du IX Congrès international sur la céramique médiévale en Méditerranée*, Venise, p. 402–407.
- Le calife, le prince et le potier. Les faïences à reflets métalliques*, 2002, Musée des Beaux-Arts, Lyon.
- LEMEUNIER A., 2012, *Trésor de la Collégiale Notre-Dame-Huy*, Huy.
- LENTZ T. W. & LOWRY G. D., 1989, *Timur and the Princely Vision. Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*, Los Angeles/Washington D.C.
- LESSING J., 1900, *Die Gewebesammlung des Königlichen Kunstgewerbe-Museums zu Berlin*, Berlin.
- LOSTY J. P., 1986, *Indian Book Painting*, London.
- LOUKONINE V. & IVANOV A., 2003, *Persian Art. Lost Treasures*, London.
- LOVICONI A. & BELFITAH D., 1991, *Regards sur la faïence de Fès, Aix-en-Provence*.
- LUCIDI M. T. (ed.), 1994, *La Seta e la sua Via*, Roma.
- LUSCHEY-SCHMEISSER I., 1978, *The Pictorial Tile Cycle Of Hast Behest in Isfahan and its Iconographic Tradition*, Roma.
- LUSCHEY-SCHMEISSER I., 1981, A Safavid Tile Spandrel with Hunting Scene in the Brooklyn Museum, in: DANESHVARI 1981, p. 109–111.
- LUSCHEY-SCHMEISSER I., 1985, Heroes and Courtiers. Persian Stories in Tile, *Rotunda* 18/3, p. 37–43.

Le calife, le prince et le potier. Les faïences à reflets métalliques, 2002, Musée des Beaux-Arts, Lyon.

Le ciel dans un tapis 2004, Institut du monde arabe, Paris/Calouste Gulbenkian Foundation, Lisboa.

M

MACKIE L., 1973, *The Splendor of Turkish Weaving*, Washington D.C.

MACKIE L., 1984, Towards an Understanding of Mamluk Silks: National and International Considerations, *Muqarnas* 2, p. 127–146.

MACOIR G., 1909, Au Musée de la Porte de Hal: casque au nom du sultan Mohammed en-Nässir, *Bulletin MRAH*, p. 70–72.

MADDISON F. & SAVAGE-SMITH E., 1997, Science, Tools and Magic, *The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art XII*, London.

MAHILLON V.-C., 1978, *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles*, Bruxelles.

MAHIR B., 1999, Ciseaux à papier, in: *Topkapi à Versailles. Trésors de la cour ottomane*, Paris, p. 170.

MAJDA T., 1967, *Katalog reprodukcijskih i perskih*, Warschau.

MAKARIOU S. (ed.), 2004, *Nouvelles acquisitions, Arts de l'Islam, 1988–2001*, Musée du Louvre, Paris.

MAKARIOU S., BURESI M., CANBY SH. R. & COLLINET A., 2007, *Chefs d'œuvres islamiques de l'Aga Khan Museum*, Paris.

MANKOWSKI T., 1939, Some Documents from Polish Sources Relating to Carpet Making in the Time of Shah Abbas I, in: POPE & ACKERMAN 1939, vol. III, p. 2431–2436.

MANSI G., 1902, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio, Firenze/Venetia 1759–1798*, Paris/Leipzig.

MARIËN-DUJARDIN A.-M., 1965, Un plat hispano-moresque, *Bulletin MRAH/KMKG* 4/37, p. 113–114.

Maroc. Les trésors du royaume, 1999, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, Paris.

MARSHAK B., 2006a, Aiguière, in: DEMANGE 2006, p. 116–117.

MARSHAK B., 2006b, The so-called Zandaniji Silks: Comparisons with the Art of Sogdia, in: SCHORTA 2006, p. 49–60.

MARTINIANI-REBER M., 1985, Les étoffes islamiques du Musée d'art et d'histoire de Genève, *Genava XXXIV/14*, p. 90–91.

MARTINIANI-REBER M., 1986, Nouveau regard sur les soieries de l'Annonciation et de la Nativité du Sancta Sanctorum, *Bulletin Cieta* 63–64, p. 12–19.

MARTINIANI-REBER M., 1992, Tissus, in: *Byzance 1992*, p. 192–199.

MARTINIANI-REBER M., 1993, *Le 'drap d'aresté'*, in: CARDON 1993, p. 85–91.

MASON R. B., 1997, Medieval Egyptian Lustre-Painted and Associated Wares: Typology in a Multidisciplinary Study, *Journal of American Research Center in Egypt* 34, p. 201–242.

MASON R. B., 1997b, Medieval Syrian Lustre-Painted and Associated Wares: Typology in a Multidisciplinary Study, *Levant* 29, p. 169–200.

MASON R. B., 2004, *Shine Like the Sun: Lustre-painted and Associated Pottery from the Medieval Middle East*, Costa Mesa, California, and Royal Ontario Museum, Toronto.

MASON R. B. & KEALL A. J., 1990, Petrographic Analysis of Islamic Pottery from Fustat, *Journal of the American Research Center in Egypt* 27, p. 165–184.

MASON R. B. & KEALL A. J., 1991, The Abbasid Glazed Wares of Siraf and the Basra Connection: Petrographic Analysis, *Iran* 29, p. 51–66.

MASON R. B. & KEALL A. J., 1999, Between Basra and Samarra: petrographic analysis of Tell Aswad pottery, in: P. A. Miglus et al. (eds.), *ar-Raqqa I. Die Frühislamische Keramik von Tall Aswad*, Deutschen Archäologischen Institut Damaskus, Mainz am Rhein, p. 139–142.

MASON R. B., TITE M. S., PAYNTER S. & SALTER C., 2001, Advances in polychrome ceramics in the Islamic world of the 12th century AD, *Archaeometry* 43/2, p. 191–210.

MAY F. L., 1957, *Silk Textiles of Spain. Eighth to Fifteenth Century*, New York.

MAYER L. A., 1933, *Saracenic Heraldry*, Oxford.

MAYER L. A., 1943, Saracenic Arms and Armour, *Ars islamica* 1943, p. 6–7.

MAYER L. A., 1952, *Mamluk Costume. A Survey*, Genève.

MAYER L. A., 1956, *Islamic Astrolabists and their Works*, Genève.

MAZOT S., 2000, Tunisie en Egypte (8e–12e eeuw): Aghlabiden en Fatimiden, in: HATTSTEIN & DELIUS 2000, p. 128–164.

MAWER C., 2012, Polish Relations. The Vasa kilims, *Hali* 172, p. 50–57.

MC CHESNEY R. D., 1988, Four Sources on Shah Abbas's Building of Isfahan, *Muqarnas* 5, p. 103–128.

MCPHILLIPS S., 2008, The Fustat Sherds Collection in the Medelhavsmuseet in Stockholm, in: *Blåvitt, Blue and White, Mavi Beyaz*, Värnamo, p. 107–122.

MCPHILLIPS S., 2012, Une collection inédite de céramiques des époques abbasides à ottomanes provenant de Fostat: nouveaux indices de production et commerce interrégional pour le Caire médiéval au Medelhavsmuseet, Stockholm, in: *Atti del IX Convegno Internazionale sulla Ceramica Medievale nel Mediterraneo, Venezia, 23–27/11/2009*, p. 101–104.

MCWILLIAMS M., 1987a-e, Double cloth; Satin lampas; Double cloth; Brocaded taffeta robe; robe with metal-ground textile, in: BIER 1987, p. 186–189, 214–217, 242–243.

MCWILLIAMS M. & ROXBURGH D., 2007, *Traces of the Calligrapher. Islamic*

Calligraphy in Practice. Ca. 1600–1900, Houston.

MEINECKE M., 1972, Zur mamlukischen Heraldik, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo* 28, p. 213–287.

MEISAMI J. S., 2011, 'I Guess That's Why They Call It The Blues'. Depictions of Majnun in Persian Illustrated Manuscripts, in: BLOOM & BLAIR 2011, p. 121–151.

MEKHITARIAN A. & CROWE Y., 1976, *Les Arts de l'Islam*, MRAH, Bruxelles.

MEKHITARIAN A., 1994, In Memoriam Jacqueline Lafontaine-Dosogio, in: *Bulletin MRAH/KMKG*, p. 7–20.

MELIKIAN-CHIRVANI A. S., 1969, Bronzes et cuivres iraniens du Louvre. I. L'école du Fârs au XVe siècle, *Journal asiatique* CCLVII, p. 23–36.

MELIKIAN-CHIRVANI A. S., 1971, Les bronzes et les cuivres des pays islamiques, *Arts de l'Islam des origines à 1700 dans les collections publiques françaises*, Paris.

MELIKIAN-CHIRVANI A. S., 1974, The White Bronzes of Early Islamic Iran, *Metropolitan Museum Journal* 9, p. 123–151.

MELIKIAN-CHIRVANI A. S., 1982, *Islamic Metalwork from the Iranian World. 8th–18th Centuries*, Victoria and Albert Museum Catalogue, London.

MELIKIAN-CHIRVANI A. S., 2007, *Le Chant du monde. L'Art de l'Iran Safavide. 1507–1736*, Musée du Louvre, Paris.

MEREDITH-OWENS G. M., 1973, *Persian Illustrated Manuscripts*, London.

MIGEON G., 1923, *Manuel d'Art Musulman*, Paris.

MILLS J., 1991, The 'Bellini', 'Keyhole' or 'Re-entrant' Rugs, *HALI* 58, p. 86–103, 127–128.

MIKAMI T., 1988, Chinese ceramics from Medieval sites in Egypt, in: H. I. H. Pribce Takahito Mikasa (ed.), *Cultural and Economic Relations between East and West Sea Route*, Wiesbaden, p. 8–44.

MILWRIGHT M., 1999, Pottery in the Written Sources of the Ayyubid-Mamluk Period (c. 567–923/1171–1517), *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 62/3, p. 504–518.

MOGHADAM & ARMAJANI M. E. (supervision: Ph. K. Hitti), 1939, *Descriptive catalog of the Garrett collection of Persian, Turkish and Indic manuscripts including some miniatures in the Princeton University Library*, Princeton.

MOLINIER E., 1882–1888, *Inventaire du trésor du saint Siège sous Boniface VIII (Extrait de la Bibliothèque de l'école des Chartes, 1882–1888)*, Paris.

MONAS L. & GRANGER TAYLOR H. (eds.), 1989, Ancient and Medieval Textiles. Studies in Honour of Donald King, *Textile History* 20/2.

MONTGOMERY-WYLAUX C., 1978, *Métaux islamiques/Islamitisch metaal*, MRAH/KMKG.

MORAITOU M., 2012, Fragments of the So-Called Marwan *Tiraz*, in: EVANS & RATLIFF 2012, p. 238.

MORGAN P., 1994, Abbasid opaque white-glazed wares, in: GRUBE 1994, p. 36–45.

MOSHIRI M., 2009, *Mille ans de poésie persane. Les poètes persanophones*, Paris.

MOULIERAC J. (ed.), 1992, *Terres secrètes de Samarcande. Céramiques du VIIIe au XIIIe siècle*, Paris/Caen/Toulouse.

MOULIERAC J., 1993, Vasque avec des poullains, in: *Syrie. Mémoire et Civilisation* 1993, p. 422.

MÜLLER-WIENER M., 1996, *Islamische Keramik*, Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt am Main.

Museum für Islamische Kunst Berlin, 1979.

MUTAFIAN C., 2007, *Arménie. La magie de l'écrit*, Marseille.

MUTHESIUS A., 1989, Byzantine and Islamic Silks in the Rhine-Maaslands before 1200, in: *Middleleeuws textiel, in het bijzonder in het Euregiogebied Maas-Rijn, handelingen van het congres te Alden Biesen, Sint-Truiden*, p. 143–161.

MUTHESIUS A., 1997, *Byzantine Silk Weaving AD 400 to AD 1200*, Wien.

MUTHMANN F., 1982, *Der Granatapfel. Symbol des Lebens in der alten Welt*, Bern.

N

NAJMABADI A., 1998, Reading for Gender through Qajar Painting, in: DIBA & EKHTIAR 1998, p. 76–98.

NASHAT G., 2004, Marriage in the Qajar period, in: BECK & NASHAT 2004, p. 37–62.

NAUMANN E. & R., 1969, Ein Köşk im Sommerpalast des Abaqa Chan auf dem Tacht-i Sulaiman und seine Dekoration, *Forschungen zur Kunst asiens: In Memoriam Kurt Erdmann*, Istanbul, p. 35–65.

NAUMANN E. & R., 1976, *Takht-i Sulaiman. Ausgrabung des Deutschen Archäologischen Instituts in Iran*, München.

NEUMANN R. (ed.), 2009, *Aus 1001 Nacht. Islamische Lackkunst in deutschen Museen und Bibliotheken*, Münster.

NEUMANN R. & MURZA G., 1988, *Persische Seiden. Die Gewebekunst der Safawiden und ihrer Nachfolger*, Leipzig.

NEWMAN A. J. (ed.), 2003, *Society and Culture in the Early Modern Middle East. Studies on Iran in the Safavid Period*, Leiden/Boston.

NEWMAN A. J., 2006, *Safavid Iran. Rebirth of a Persian Empire*, London/New York.

NIZAMI/DASTGIRDI H.W., 2002, *Layla wa Madjnun*, edited by Dastgirdi, Tehran.

NIZAMI/GELPKE R., 1963, *Leila und Madschnun. Der berühmteste Liebesroman des Morgenlandes. Erstmals aus dem Persischen verdeutscht und mit einem Nachwort versehen von Rudolf Gelpke*, Zürich.

Nobiles Officinae 2004. Die königlichen Hofwerkstätten zu Palermo zur Zeit der Normannen und Staufer im 12. und 13. Jahrhundert, Kunsthistorisches Museum Wien.

- Noces tissées, Noces brodées. Parures et costumes féminins de Tunisie, 1995*, Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, Paris.
- NORTHEGE A., 1994, Archaeology and new urban settlement in Early Islamic Syria and Iraq, in: King G. R. D. & Cameron A. (eds.), *Studies in Late Antiquity and Early Islam II, Settlement Patterns in the Byzantine and Early Islamic Near East*, Princeton, p. 231–265.
- NORTHEGE A., 2001, Thoughts on the Introduction of Polychrome Glazed Pottery in the Middle East, in: Villeneuve E. & Watson P. M. (eds.), *La céramique byzantine et proto-islamique en Syrie-Jordanie (ive-viii^e siècle apr. J.-C.)*, p. 207–214.
- O**
- O'KANE B., 2011, Tiles of Many Hues. The Development of Iranian Cuerda Seca Tiles and the Transfer of Tilework Technology, in: BLOOM & BLAIR 2011, p. 121–151.
- OLIVIER G. A., 1807, *Voyage dans l'Empire Othoman, l'Égypte et la Perse, fait par ordre du Gouvernement, pendant les six premières années de la République*, Paris.
- De onsterfelijke Alexander de Grote 2011*, Hermitage-Amsterdam.
- OSMA, 1922, Los Lettros ornamentales en la cerámica morisca, *Faenza I*, 10.
- OTAVSKY K., 1998, Entlang der Seidenstrasse, *Riggisberger Berichte 6*, Riggisberg.
- OTAVSKY K. & 'ABBĀS M. SALĪM M., 1995, *Mittelalterliche Textilien I. Ägypten, Persien und Mesopotamien, Spanien und Nordafrika*, Riggisberg.
- OTAVSKY K. & WARDWELL A. E., 2011, *Mittelalterliche Textilien II. Zwischen Europa und China*, Riggisberg.
- OTTO-DORN K., 1959, Seldschukische Holzsäulenmoscheen in Kleinasien, in: ETTINGHAUSEN 1959, p. 59–88.
- OVERLAET B. (ed.), 1993, *Hofkunst van de Sassaniden. Het Perzische rijk tussen Rome en China (224–642)/Spendeur des Sassanides: l'empire perse entre Rome et la Chine 224–642*, KMKG/MRAH, Brussel/Bruzelles.
- OVERLAET B., 2006, Coupe sur Pied, in: DEMANGE 2006, p. 134.
- P**
- PANCAROĞLU O. & BAYANI M., 2007, *Perpetual Glory. Medieval Islamic Ceramics from the Harvey B. Plotnick Collection*, The Art Institute of Chicago, New Haven/London.
- PAQUAY J., 1928, De groote Relieken van 't adellijk Stift te Munsterbilzen, overdruk uit: *Limburg IX*, p. 145–153.
- PAQUAY J., 1932, *Oudheidkundige Inventaris der kunstvoorwerpen in kerken en openbare gebouwen VIII, Kanton Bilzen, Provincie Limburg*, p. 45–53.
- PARIBENI A., 1994, Seta raffigurante una serie di quadrighe all'interno di 'rotae', in: LUCIDI 1994, p. 177.
- PASSOS LEITE, M.F. 2001, Casaca, in: CARSWELL, PASSOS LEITE & QUEIROZ RIBEIRO 2001, p. 128–129.
- PATZ K., 1989, Fragment eines Senmurv-Stoffes, in: SIEVERNICH & BUDDE 1989, p. 587.
- Perzië. Dertig eeuwen kunst en cultuur, 2007*, Zwolle.
- PETRASCH D., SÄNGER R., ZIMMERMANN E. & MAJER H. G., 1991, *Die Karlsruher Türkenbeute*, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, München.
- PFISTER R., 1951, *Textiles de Halabiyeh (Zenobia) découvertes par le Service des Antiquités de la Syrie dans la Nécropole de Halabiyeh sur l'Euphrate*, Paris.
- PHILON H., 1980, *Early Islamic Ceramics, Benaki Museum of Athens*, Athens/London/New Jersey.
- PINDER-WILSON R. H., 1957, *Islamic art. One hundred plates in colour, with an introductory essay on Islamic art*, New York.
- PIOTROVSKIJ M. & ADAMOVA A. et al., 2004, *Iran in the Hermitage*, St. Petersburg.
- POLO M. / YULE H., 1926, *The Book of Marco Polo the Venetian Concerning the Kingdoms and Marvels of the East*, translated and edited by Sir Henry Yule, New York.
- POPE A. U. & ACKERMAN P. (eds.), 1938–1939, *A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to the Present*, London/New York.
- PORTER V., 1981, *Medieval Syrian Pottery (Raqqā ware)*, Oxford.
- PORTER V., 1995, *Islamic Tiles*, British Museum Press, London.
- PORTER V. (ed.), 2012, *Haji. Journey to the Heart of Islam*, British Museum Press, London.
- PORTER V. & WATSON O., 1987, 'Tell Minis' Wares, in: Allan J. et Roberts C. (eds.) *Syria and Iran: Three Studies in Medieval Ceramics*, Oxford, p. 175–248.
- PORTER Y., 2002, Rakhsh et Shabdiz, Chevaux héroïques de la littérature persane, in: DIGARD 2002, p. 205–207.
- POULSEN V., 1957, Les poteries, in: Riis P. J. & Poulsen V. (eds.), *Hama, fouilles et recherches, 1931–1938 IV, 2: Les verreries et poteries médiévales*, Copenhagen, p. 117–283.
- POULSEN V., 1970, Islamisk Fayence fra Syrien, in: *C.L. Davids Sammling. Fjerde del Jubilaumsskrift. 1945–70*, Copenhagen, p. 284–285.
- PRINGLE C., 1985, Medieval Pottery from Cesarea: the Crusader period, *Levant XVII*, p. 171–202.
- PRIVAT-SAVIGNY M.-A., 2010, *Guide des collections. Musée de tissus de Lyon*, Lyon.
- Q**
- QUEIROZ RIBEIRO M., 2009, *Iznik. Pottery and Tiles in the Calouste Gulbenkian Collection*, Lissabon.
- R**
- RAJABI M. A., 2005, *Iranian Masterpieces of Persian Painting*, Tehran.
- RASHID-ELDIN/QUATREMAIRE, 1968, *Histoire des Mongols de la Perse*, traduit et édité par E. Quatremaire, Amsterdam.
- RAYMOND A. (ed.), 2000, *Le Caire*, Paris.
- REATH N. A. & SACHS E. B., 1937, *Persian Textiles and Their Technique. From the Sixth to the Eighteenth Centuries, Including a System for General Textile Classification*, New Haven.
- REDFORD S., 1995, Medieval Ceramics from Samsat, Turkey, *Archéologie Islamique 5*, p. 55–80.
- Registi Clementis 1892*, Inventarium Thesauri Ecclesiae Romanae [...] Clementis Papae V, 1311, *Registi Clementis Papae V*, I, Appendices, Roma.
- RIBOUD K., 1976, A Newly Excavated Caftan from the Northern Caucasus, *Textile Museum Journal IV*, 3, p. 21–42.
- RIBOUD K. & VIAL G., 1981, Quelques considérations techniques concernant quatre soieries connues, *Documenta Textilia*, p. 129–155.
- RIBOUD K., 1998, *Samite et lampas. Motifs indiens – Indian motifs*, A.E.D.T.A./Calico Museum.
- RICE D. T., 1956, New Light on the Alfred Jewel, *The Antiquaries Journal xxxvi*, p. 214–217.
- RICE D. T. (ed.), 1958, *Masterpieces of Byzantine Art*, London.
- RICHARD F., 1997, *Splendeurs persanes. Manuscrits du XII^e au XVII^e siècle*, Paris.
- ROBINSON B. W., 1958, *Persian Paintings in the Bodleian Library*, Oxford.
- ROBINSON B. W., 1967, *Persian Miniature Painting from Collections in the British Isles*, London.
- ROBINSON B. W., 1968, Two Manuscripts of the Shāhnāma in the Royal Library, Windsor Castle – II: Ms Holms 151 (A/6), *Burlington Magazine CX*, nr. 780, p. 131–140.
- ROBINSON B. W. (ed.), 1976, *Islamic Painting and the Arts of the Book*, London.
- ROBINSON B. W., 1982, A Survey of Persian painting (1350–1896), in: ADLE 1982, p. 13–82.
- ROBINSON B. W. (ed.), 1988, *Islamic Art in the Keir Collection*, London/Boston.
- ROBINSON B. W., 1989, Qajar Lacquer, *Muqarnas VII*, p. 131–146.
- ROBINSON B. W., GRUBE E., MEREDITH-OWENS G. M. & SKELTON R. W., 1976, *Islamic Painting and the Arts of the Book*, The Keir Collection, London.
- ROGERS J. M., 1969, Evidence for Mamluk-Mongol relations, *Colloque International sur l'histoire du Caire*, p. 385–403.
- ROGERS J. M., 1995, *Empire of the Sultans. Ottoman Art from the collection of Nasser D. Khalili*, Genève.
- ROGERS J. M., ÇAGMAN F. & TANINDI Z., 1986, *Topkapi. The Albums and Illustrated Manuscripts*, London.
- ROMANO M. C., 1994, Seta raffigurante teorie di 'senmurv', in: LUCIDI 1994, p. 167.
- ROOSENS H., 1950, Trouvaille de monnaies carolingiennes à Muizen-lez-Malines (1906), *Revue belge de Numismatique et de Sigillographie 96*, p. 203–208.
- ROSEN-AYALON M., 1974, La poterie islamique, *Mémoires de la Délégation archéologique en Iran*, Tome I.
- ROSSABI M., 1998, The Silk Trade in China and Central Asia, in: WATT & WARDWELL 1998, p. 7–20.
- ROSSER-OWEN M., 2010, *Islamic Arts from Spain*, Victoria and Albert Museum, London.
- ROSSER-OWEN M., 2012, Fragments of the So-Called Marwan Tiraz, in: EVANS & RATLIFF 2012, p. 238–240.
- ROUSSET M. O. & MARCHAND S., 2000, Secteur nord de Tebtynis (Fayyoun) mission de 1999, *Annales Islamologiques 34*, p. 387–436.
- ROUX J.-P. (ed.), 1977, *L'Islam dans les collections nationales*, éditions des musées nationaux, Paris.
- RUHFAR Z., 2002, Textiles of the Safavid period woven with gold and their connection with figural painting, in: CANBY 2002, p. 83–85.
- RUGIADI M., 2007–2008, La ceramica islamica nella Collezione del Pontificio Istituto Biblico in deposito presso i Musei Vaticani, *Bolletino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie xxvii*, p. 125–156.
- RUTSCHOWSCAYA M.-H., 1985, Plat à cupules d'époque copte, in: J.-L. Bovot, M.-H. Rutschowskaya & D. Bénazeth, Les pièces de Tôd données au Louvre. Récentes découvertes, *Revue du Louvre*, p. 412–415.
- RUTSCHOWSCAYA M.-H., 1990, *Coptic Fabrics*, Paris.
- S**
- SACCARDO E., LAZZARINI L. & MUNARINI M., 2003, Ceramiche importate a Venezia e nel Veneto tra X & XIV sec., *vii^e Congrès International sur la Céramique Médiévale en Méditerranée*, Athens, p. 395–420.
- SA'DI/FOROOGHI M.A., 2005, *Kulliyat (Complete Works)*, edited by M.A. Forooghi, Teheran, 1384 (2005).
- SAFAR F., 1945, *Wāsit, the Sixth Season's Excavations*, Cairo.
- SAFWAT N. F., 1996, The Art of the pen. Calligraphy of the 14th to 20th Centuries, *The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art v*, London.

- SAHL I. & SPRINGMANN B., 2009, Ausgesprochen vielschichtig – Islamische Lackarbeiten aus technologischer Sicht, in: NEUMANN 2009, p. 22–39.
- SAKURAI K. & KAWATOKO M. (eds.), 1992, *Excavations of al-Fustāt 1978–1985*, Tokio (in Japanese).
- SARKHOSH CURTIS V., 1993, *Perzische mythen*, Baarn.
- SARRE F., 1901–1910, *Denkmäler Persischen Baukunst. Geschichtliche Untersuchung und Aufnahme Muhammedanischer Backsteinbauten in Vorderasien und Persien, unter Mitwirkung von Bruno Schulz und Georg Krecker*, Berlin.
- SARRE F., 1925, *Die Keramik von Samarra*, Berlin.
- SASAKI T., 1994, Trade patterns of Zhejian wares found in West Asia, in: Chuimei H. (ed.), *New Light on Chinese Yue and Longquan Wares*, Hong Kong, p. 322–332.
- SAUVAGET J., 1932, *Les monuments historiques de Damas*, Beirut.
- SCANLON G. T., 1967, Fustat Expedition: Preliminary Report 1965, Part II, *Journal of the American Research Center in Egypt* 6, p. 65–86.
- SCANLON G. T., 1971, The Fustat Mounds: A Shard Count, *Archaeology* 24, p. 220–233.
- SCANLON G. T., 1989, *Fustat Expedition Final Report. Vol. 2: Fustat-C*, Cairo.
- SCANLON G. T., 1993, Fayyumi Pottery: a long-lived misnomer in Egyptian Islamic ceramics. Type I, in: Reynolds P. C. (ed.), *Alexandrian Studies in Memoriam Daoud Abdu Daoud*, Société Archéologique d'Alexandrie 45, p. 295–330.
- SCANLON G. T., 1999, Fustat Fatimid Sgraffito: Less Than Lustre, in: BARUCAND 1998, p. 265–83.
- SCARCE J. M., 1976, Ali Mohammad Isfahani, Tilemaker of Tehran, *Oriental Art XXII*, p. 278–288.
- SCARCE J. M., 1979a, Function and Decoration in Qajar Tilework, in: SCARCE 1979c, p. 75–86.
- SCARCE J. M., 1979b, The Tile Decoration of the Gulistan Palace at Tehran – An Introductory Survey, *Akten des VII. Internationalen Kongresses für Iranische Kunst und Archäologie, München, 7.–10. September 1976*, Berlin, p. 635–641.
- SCARCE J. M. (ed.), 1979c, *Islam in the Balkans. Persian Art and Culture of the 18th and 19th Centuries: papers arising from a symposium held to celebrate the World of Islam Festival at the Royal Scottish Museum, Edinburgh, 28th–30th July 1976*, Edinburgh.
- SCARCE J. M., 1983, The royal palaces of the Qajar dynasty: a survey, in: BOSWORTH & HILLENBRAND 1983, p. 329–344.
- SCARCE J. M., 1987a, Vesture and Dress: Fashion, Function and Impact, in: BIER 1987, p. 33–56.
- SCARCE J. M., 1987b, *Women's Costume of the Near and Middle East*, London/Sydney.
- SCARCE J. M., 2001, The Architecture and Decoration of the Gulistan palace: The Aims and Achievements of Fath 'Ali Shah (1797–1834) and Nasir al-Din Shah (1848–1896), *Iranian Studies* 34, 1–4, p. 103–116.
- SCERRATO U., 1968, *Arte islamica a Napoli. Opere delle raccolte pubbliche napoletane*, Napoli.
- SCERRATO U., 1981, Survey of wooden mosques and related wood-carvings in the Swāt Valley, *East and West* 31.
- SCHIMMEL A., 1984, *Stern und Blume. Die Bilderwelt der persischen Poesie*, Wiesbaden.
- SCHIMMEL A., 1994, *A Two-Colored Brocade: The Imagery of Persian Poetry*, Chapter Hill/London.
- SCHIMMEL A., 2003, *Het islamitische jaar. Kalender en feesten*, Baarn.
- SCHIPPMMANN K., 1993, De invloed van de Sassanidische kultuur, in: OVERLAET 1993, p. 131–141.
- SCHMEDDING B., 1978, *Mittelalterliche Textilien in Kirchen und Klöstern der Schweiz*, Bern.
- SCHMIDT J. H., 1933, Persische Stoffe mit Signaturen von Ghiyath, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Neue Folge*, VI, p. 219–227.
- SCHMIDT H., 1934, Damaste der Mamlukenzeit, *Ars Islamica* 1.
- SCHMIDT H.-P., 1980, The Sēnmurw. Of birds and Dogs and Batts, *Persica IX*, p. 1–85, Leuven.
- SCHMITZ B., 1992, *Islamic Manuscripts in the New York Public Library*, New York.
- SCHMITZ B. (ed.), 2002, *After the Great Mughals. Painting in Delhi and the Regional Courts in the 18th and 19th Centuries*, Mumbai.
- SCHMITZ B. & DESAI Z. A., 2006, *Mughal and Persian Paintings and Illustrated Manuscripts in The Raza Library, Rampur*, New Delhi/Rampur.
- SHORTA R., 2001, *Monochrome Seidengewebe des hohen Mittelalters. Untersuchungen zu Webtechnik und Musterung*, Berlin.
- SCHORTA R. (ed.), 2006, Central Asian Textiles and Their Contexts in the Early Middle Ages, *Riggisberger Berichte* 9, Riggisberg.
- SCHREINER P., 2004, Diplomatische Geschenke zwischen Byzanz und dem Westen ca. 800–1200: Eine Analyse der Texte mit Quellenanhang, *Dumbarton Oaks Papers* 58, p. 251–282.
- SCHRENK S., 2004, *Textilien des Mittelmeerraumes aus spätantiker bis frühislamischer Zeit*, Riggisberg.
- SCHRENK S. (ed.), 2006, Textiles in situ. Their Find Spots in Egypt and Neighbouring Countries in the First Millennium CE, *Riggisberger Berichte* 13, Riggisberg.
- SCHRENK S. & REICHERT U., 2011, Die Textilien aus dem hölzernen Schrein in St. Severin, in: J. Oepen, B. Paffgen, S. Schrenk & U. Tegtmeyer, *Der hl. Severin von Köln. Verehrung und Legende. Befunde und Forschungen zur Schreinsöffnung von 1999*, Siegburg, p. 215–371.
- SCHWEPPE H., 1993, *Handbuch der Naturfarbstoffe: Vorkommen, Verwendung, Nachweis*, Ecomed, Landsberg/Lech.
- SEAR D., 1987, *Byzantine Coins and their Values*, London.
- SERJEANT R. B., 1972, *Islamic Textiles. Material for a History up to the Mongol Conquest*, Beirut.
- SEYED-GOHRAB A. A., 2003, *Layli and Majnun. Love, Madness and Mystic Longing in Nizami's Epic Romance*, Leiden/Boston.
- SHARIFZADEH S. A., 1991, *Namvar Nameh*, Tehran, 1370 (1991).
- SHANY-BELKINE D., 1980–1981, Les tessons lustrés fatimides aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, *Bulletin MRAH/KMKG* 52, p. 25–50.
- SHEPHERD D. G. & HENNING W. B., 1959, Zandaniji Identified?, in: ETTINGHAUSEN 1959, p. 15–40.
- SHEPHERD D. G., 1981, Zandaniji Revisited, *Documenta Textilia. Festschrift für Sigrid Müller-Christensen*, München, p. 105–122.
- SIEVERNICH G. & BUDDE H. (eds.), 1989, *Europa und der Orient. 800–1900.*, München.
- SIGOLI/RUA M., 1884, *Viaggio in terra Santa di Simone Sigoli ed il Fiore di virtù*, Tipografia e Libreria Salesiana, Torino.
- SIMS E., MARSHAK B. I. & GRUBE E., 2002, *Peerless Images. Persian Painting and its Sources*, New Haven/London.
- SKELTON R., 2000, Ghiyath al-Din 'Ali-yi Naqshband and an Episode in the Life of Sadiqi Beg, in: HILLENBRAND 2000, p. 249–263.
- SOKOLY J. A., 1997, Between Life and Death: The Funerary Context of Tirāz Textiles, in: ACKERMANN 1997, p. 71–78.
- SOKOLY J. A., 1997, Towards a Model of Early Islamic Textile Institutions in Egypt, in: ACKERMANN 1997, p. 115–122.
- SONDAY M., 1987, *Pattern and Weaves: Safavid Lampas and Velvet*, in: BIER 1987, p. 57–83.
- SONDAY M., 1999–2000, A Group of Possibly Thirteenth-Century Velvets with Gold Disks in Offset Rows, *The Textile Museum Journal* 38–39, p. 101–151.
- SOUDAVAR A. & CLEVELAND BEACH M., 1992, *Art of the Persian Courts. Selections from the Art and History Trust Collection*, New York.
- SOURDEL J. & THOMINE B., 1990, *Die Kunst des Islam*, Berlin.
- SOURDEL J. & SOURDEL D., 1996, *Dictionnaire historique de l'islam*, Paris.
- SOUSTIEL J., 1985, *La céramique islamique*, Freiburg.
- SOUSTIEL J. & PORTER Y., 2003, *Tombs of Paradise. The Shah-e Zende in Samarkand and architectural ceramics of Central Asia*, Saint-Rémy-en-l'Eau.
- SPELEERS L., 1946–1947, La donation S. Corbiau, *Bulletin MRAH/KMKG* 4/18, p. 1–15, 4/19, p. 38–47.
- SPUHLER F., 1968, *Seidene Repräsentationsteppiche der mittleren bis späten Safawidenzeit: die sog. Polenteppiche*, Berlin.
- SPUHLER F., 1987, *Die Orientteppiche im Museum für Islamische Kunst Berlin*, Berlin.
- SPUHLER F., 1978, *Islamic Carpets and Textiles in the Keir Collection*, London.
- SPUHLER F., 1980, Sog. Polenteppich, in: *Museum für Islamische Kunst Berlin*, p. 114–115.
- SPUHLER F., 1988, Compound satin, in: ROBINSON 1988, p. 90–91.
- SPUHLER F., 2011, Four So-Called Polish Rugs in the Rijksmuseum, *The Rijksmuseum Bulletin* 59, p. 89–99.
- STANLEY T., 2004, *Palace and Mosque. Islamic Art from the Middle East*, V&A Publications, London.
- STAUFFER A., 1991, *Die mittelalterlichen Textilien von St. Servatius in Maastricht*, Riggisberg.
- STAUFFER A. (red.), 2006, *Ferne Welten – Freie Stadt. Dortmund im Mittelalter*, Bielefeld.
- STCHOUKINE I., 1959, *Les peintures des manuscrits safavis de 1502 à 1587*, Paris.
- STCHOUKINE I., 1977, *Les peintures des manuscrits de la 'Khamseh' de Nizami au Topkapi Sarayi Müzesi d'Istanbul*, Paris.
- STEIN A., 1936, An archaeological tour in ancient Persis, *Iraq III*, p. 111–225.
- STERN E., 1997, Excavation of the Courthouse Site at 'Akko: the Pottery of the Crusader and Ottoman Periods, *'Atiqot XXXI*, p. 35–70.
- STILLMAN Y. K., 1997, Textiles and Patterns Come to Life Through the Cairo Geniza, in: ACKERMANN 1997, p. 35–52.
- STILLMAN Y. K., 2003, *Arab Dress. A short History*, Leiden/Boston.
- STONE G. C., 1999, *A Glossary of the Construction, Decoration and Use of Arms and Armour*, London.
- STRZYGOWSKI J., 1903, Seidenstoffe aus Ägypten im Kaiser Friedrich-Museum. Wechselwirkungen zwischen China, Persien und Syrien in spätantiker Zeit, *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 24, p. 147–178.
- SURIANO C. & CARBONI S., 1999, *La Seta islamica. Temi ed influenze culturali. Islamic Silk. Design and Context*, Museo nazionale del Bargello, Firenze.
- Syrie, *Mémoire et Civilisation 1993*, Institut du monde arabe, Paris.

T

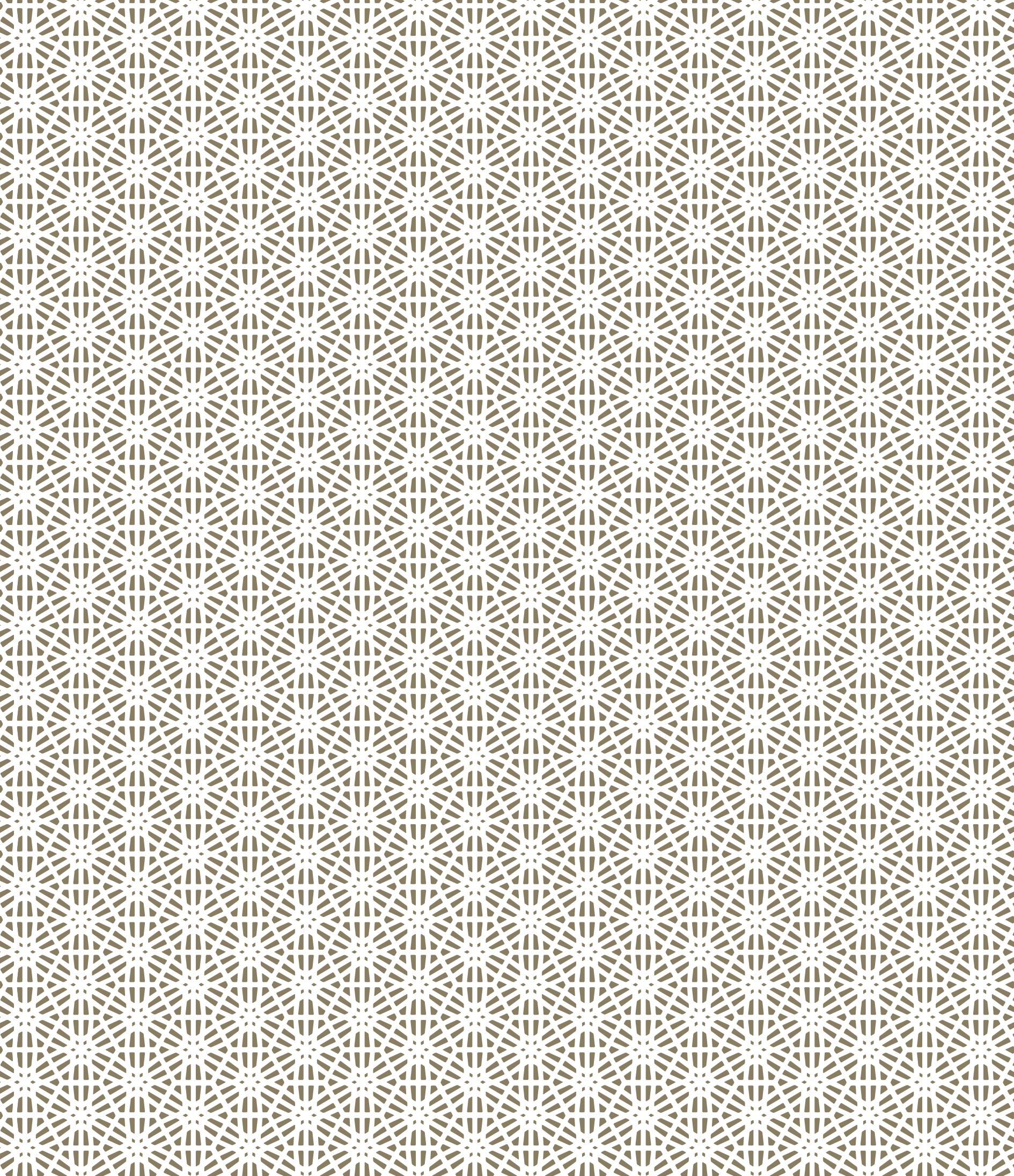
- TABBAA Y., 1987, Bronze shapes in Iranian Ceramics of the twelfth and thirteenth centuries, *Muqarnas* 4, p. 98–113.
- TANINDI Z., 2003, Safavid Bookbinding, in: CANBY & THOMPSON 2003, p. 155–183.
- Tissus d'Égypte. Témoins du Monde arabe VIIIe–XVe siècles. Collection Bouvier, 1993*, Genève/Paris.
- TERMONIA M. & VAN STEENBERGEN J., 2010, *Cairo. Van Arabisch Tentenkamp tot Stad van Duizend-en-een-nacht (641–1517)*, Leuven.
- TESKE J., 1999, *Ceramiek uit de Oriënt*, Den Haag.
- THOMPSON J. & GRANGER-TAYLOR H., 1995–1996, The Persian Zilu Loom of Meybod, *Bulletin CIETA* 73, p. 27–53.

- THOMPSON J., 2003, Early Safavid Carpets and Textiles, in: CANBY & THOMPSON 2003, p. 271–311.
- THOMPSON J., 2004, *Silk. 13th to 18th Centuries. Treasures from the Museum of Islamic Art*, Doha.
- THOMPSON J., 2009, Pair of Silk and Gold carpets, in: CANBY 2009, p. 76–79.
- THOMPSON J., SHAFFER D. & MILDH P., 2010, *Carpets and Textiles in the Iranian World 1400–1700. Proceedings of the conference held at the Ashmolean Museum on 30–31 August 2003*, Oxford.
- TIETZEL B., 1988, *Persische Seiden des 16.–18. Jahrhunderts aus dem Besitz des Deutschen Textilmuseums Krefeld*, Krefeld.
- TIHON A., 1994, études d'astronomie byzantine, *Variorum collected Studies Series*, Aldershot.
- TITLEY N., 1977, *Miniatures from Persian Manuscripts*, London.
- TITLEY N., 1979, *Plants and Gardens in Persian, Mughal and Turkish Art*, London.
- TONGHINI C. & GRUBE E., 1988–1989, Towards a History of Syrian Islamic Pottery before 1500, *Islamic Art* 3, p. 62–93.
- TONGHINI C., 1993, Bruciaprofumi in ottone, in: CURATOLA 1993, p. 299.
- TONGHINI C., 1994, The fine wares of Ayyubid Syria, in: GRUBE 1994, p. 249–293.
- TONGHINI C., 1998, Qal'at Ja'bar Pottery: A Study of a Syrian Fortified Site of the Late 11th–14th Centuries, *British Academy Monographs in Archaeology* 11.
- TONGHINI C., 1999, Fatimid Ceramics from Italy: the Archaeological Evidence, in: BARRUCAND 1999, p. 285–296.
- Topkapi à Versailles. Trésors de la cour ottomane, 1999*, éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris.
- Trésors fatimides du Caire, 1998*, Institut du monde arabe, Paris.
- TREVER C., 1938, *The Dog-Bird Senmurv-Paskudj*, Leningrad.
- TROALEN L., REICHE I., RÖHRS S., PRETZEL B., BURGIO L., SHAH B., PESCHARD S., BOUST C., TATE J., MARTIN G. & VOIGT F., 2010, 'To acquire a good name': Specimens of 19th-century Persian tile-making from the Tehran workshop of the master potter Ali Muhammad Isfahani, in: HERMENS & TOWNSEND, p. 119–127.
- TUCHSERER J.-M. & VIAL G., 1977, *Le musée historique des tissus de Lyon*, Lyon.
- V**
- VAN BERKEL M. & KUNZEL R. (reds.), 2008, *Ibn Khaldūn en zijn wereld*, Amsterdam.
- VAN BOXMEER H., 1996, *Instruments anciens de l'Observatoire royal de Belgique*, Bruxelles.
- VANDEN BERGHE I. & VAN RAEMDONCK M., 2009, Note on the red Dyes used in the Chariteer Silk from Munsterbilzen, *Bulletin KMKG/MRAH* 80, p. 77–81.
- VAN DER EYCKEN J., 2000, *Het adellijk Kapittel van Munsterbilzen (1040–1635)*, licentiaatstheïs, KULeuven.
- VAN DER EYKEN M., 2002, *Inventaris van het archief van het adellijk damesstift van Munsterbilzen*, Brussel.
- VANHEUSDEN R., 1976, Abbaye de Munsterbilzen, *Monasticon belge* VI, p. 103–129.
- VAN PUYVELDE A., 2005, Man Holding a Pomegranate, signed 'kamineh Riza-yi 'Abbasi'. A contribution to the Study of Safawid drawing and 19th Century Archaism, *Bulletin KMKG/MRAH* 76, p. 95–124.
- VAN PUYVELDE A., 2009, An 18th century Iranian coat (IS.Tx.2928) in the Royal Museums of Art and History: a case study for research on Persian dress from the Safawid to the Zand periods, *Bulletin KMKG/MRAH* 80, p. 83–118.
- VAN PUYVELDE A., 2012, Feuillet du manuscrit relatant un épisode de 'Layli et Madjnun', in: *Vertiges de la folie*, Musée de la Vie wallonne, Liège, s.p.
- VAN RAEMDONCK M. & SCERRATO U., 1995, Tessuto con ascensione di Alessandro (?), in: *Alessandro magno. Storia e mito*, Roma, p. 374–375.
- VAN RAEMDONCK M., 1996, Aquamanile & Plat de Kashan, in: *Le Temps des Croisades*, Huy.
- VAN RAEMDONCK M., 1998, Un casque mamelouk aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles (inv. 1255), in: U. Vermeulen & D. De Smet (eds.), Egypt and Syria in the Fatimid, Ayyubid and Mamluk Eras. Proceedings of the 4th and 5th International Colloquium organised at the Katholieke Universiteit Leuven in May 1995 and 1996, *Orientalia Lovaniensia Analecta* 83, Leuven, p. 283–294.
- VAN RAEMDONCK M., 2001, An Ottoman silk banner. Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art (ICTA-XI), Utrecht, 23–28/8/1999, *Electronic Journal of Oriental Studies* IV.
- VAN RAEMDONCK M., 2003/2007, *Kunst van de Islam in Belgische verzamelingen/ Art de l'Islam dans des collections belges*, KMKG/MRAH.
- VAN RAEMDONCK M., 2004, Isabella Errera and the origin of the collection, in: DE JONGHE et al. 2004, p. 5–8.
- VAN RAEMDONCK M., 2006, Isabella Errera (Florence 1869–Brussels 1929) and the collection of 'Coptic' and Islamic textiles in the Royal Museums of Art and History in Brussels, *HALI* 148, p. 74–79.
- VAN RAEMDONCK M., 2006b, Rhomboidal silk with facing peacocks (p. 42–43) and Helmet bearing the name of the sultan Ibn Qalawun, in: J. Pàez López (ed.), *Ibn Khaldūn. The Mediterranean in the 14th century. Rise and Fall of Empires*, Sevilla, p. 42–43, 128–129.
- VAN RAEMDONCK M., 2008, Two garments of medieval Egypt in the Errera-collection in Brussels, in: K. D'hulster & J. Van Steenberghe (eds.), Continuity and Change in the Realms of Islam. Studies in Honour of Professor Urbain Vermeulen, *Orientalia Lovaniensia Analecta* 171, p. 507–522.
- VAN RAEMDONCK M., 2010, Epitaaaf, in: S. Balace & A. De Poorter (eds.), *Tussen hemel en hel. Sterven in de middeleeuwen, 600–1600/Entre paradis et enfer : mourir au Moyen Âge, 600–1600*, Brussel/Bruxelles, p. 254.
- VAN RAEMDONCK M., 2013, Deux filtres de gargoulette, in: A. Quertinmont (ed.), *Du Nil à Alexandrie. Histoires d'eaux*, Musée Royal de Mariemont, p. 110–111.
- VAN RAEMDONCK M., BUNCH L. & VAN DEN HAUTE P., 1999, A Syrian lustre dish examined, *Bulletin KMKG/MRAH* 70, p. 135–148.
- VAN RAEMDONCK M. & VERHECKEN-LAMMENS C., 2004, Fragment eines gewirkten Stoffes, in: *Nobiles officinae* 2004, p. 252.
- VAN RUYMBEKE C., 2000, Le vieil homme dans la miniature persane safawide. Préliminaires pour la définition d'un vocabulaire figuratif répétitif, *Acta Orientalia Belgica* XIII, p. 151–161.
- VERHECKEN-LAMMENS C., 2000, Weft sequence and weave direction in 'Byzantine', 'Egyptian' and 'Sogdian' silk samits of the 6th–10th Century, *Bulletin CIETA* 77, p. 34–44.
- VERHECKEN-LAMMENS C., DE MOOR A. & OVERLAET B., 2006, Radio-carbon dated silk road samites in the Collection of Katoen Natie, Antwerp, *Iranica Antiqua* XLI, p. 233–301.
- VERNOIT S. (ed.), 2000, *Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections, 1850–1950*, London – New York.
- VEZZOLI V., 2013, The Fustat Ceramic Collection in the Royal Museums of Art and History in Brussels: the Mamluk Assemblage, *Bulletin MRAH/KMKG* 82–2011, p. 119–168.
- VEZZOLI V., (in print), Precious objects for eminent guests: the Use of Chinese Ceramics in Mamluk Cairo. The Fustat ceramic collection from the Royal Museums of Art and History of Brussels, *Actes du colloque 'Mamluk Cairo. A Crossroad for Embassies'*, Liège, 6–8/9/2012, Leiden.
- VIAL G., 1961, Le Tissu aux éléphants d'Aix-la-Chapelle, *Bulletin CIETA* 14, p. 29–34.
- VIGNIER C., 1929, Sur les truquages des faïences persanes, *Revue des Arts Asiatiques. Annales du Musée Guimet* V, p. 82–90.
- VOGELSANG-EASTWOOD G., 1987, Two Children's Galabiyehs from Quseir al-Qadim, Egypt, *Textile History* 18/2, p. 133–142.
- VOIGT F., 2002, *Qadscharische Bildfliesen im Ethnologischen Museum Berlin*, Berlin.
- VOLBACH W. F., 1966, *Il tessuto nell'arte antica*, Milano.
- VÖLKER A., 2001, *Die orientalischen Knüpfteppiche im MAK. österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien*, Wien/Köln/Weimar.
- VON FALKE O., 1913, *Kunstgeschichte der Seidenweberei*, Berlin.
- VON FOLSACH K., 1990, *Islamic Art. The David Collection*, Copenhagen.
- VON FOLSACH K. & KEBLOW BERNSTED A.-M., 1993, *Woven Treasures. Textiles from the World of Islam*, Copenhagen.
- VON FOLSACH K., LUNDBÆK T. & MORTENSEN P., 1996, *Sultan, Shah, and Great Mughal. The History and culture of the islamic world*, Copenhagen.
- VON FOLSACH K., 2001, *Art from the World of Islam in The David Collection*, Copenhagen.
- VON FOLSACH K., 2007, *For the Privileged Few. Islamic Miniatures from the David Collection*, Copenhagen.
- VON GLADISS H., 1989, Räucherkugel, in: SIEVERNICH & BUDE 1989, p. 605.
- VON PETRIKOVITS H., 1969, Die Herkunft einer Sasanidischen Silberflaschenform, *Trierer Zeitschrift* 32, p. 323–332.
- VON WILCKENS L., 1991, *Die textilen Künste. Von der Spätantike bis um 1500*, München.
- VON WILCKENS L., 1992, *Mittelalterliche Seidenstoffe*, Kunstgewerbemuseum, Berlin.
- W**
- WALKER B. J., 2004, Ceramic Evidence for Political Transformations in Early Mamluk Egypt, *Mamluk Studies Review* 8, p. 1–114.
- WARD R., 1989, Metallarbeiten der Mamluken-Zeit hergestellt für den Export nach Europa, in: SIEVERNICH & BUDE 1989, p. 202–209.
- WARD R., 1993, *Islamic Metalwork*, British Museum Press, London.
- WARD R., 1998, *Gilded and enamelled Glass from the Middle East*, British Museum Press, London.
- WARD R., 2008, Plugging the Gap: Mamluk Export Metalwork, in: HAGENDORN & SHALEM 2008, p. 263–284.
- WARDWELL A. E., 1983, A fifteenth-Century Silk Curtain from Muslim Spain, *The Bulletin of The Cleveland Museum of Art* LXX/2, p. 58–72.
- WARDWELL A. E., 1987, Flight of the Phoenix: Crosscurrents in late Thirteenth- to Fourteenth-Century Silk Patterns and Motifs, *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art* LXXIV/1, p. 2–35.
- WARDWELL A. E., 1988–1989, Panni tartarici: Eastern Islamic Silks woven with Gold and Silver (13th and 14th centuries), *Islamic Art* III, p. 95–173.
- WATSON O., 1985, *Persian Lustre Ware*, London.
- WATSON O., 1985, Fakes and forgeries of Islamic pottery, *The V&A Album*, London, p. 38–46.
- WATSON O., 1994, Documentary Mina'i and Abu Zaid's Bowls, in: HILLENBRAND 1994, p. 170–199.

- WATSON O., 1998, Pottery and glass: lustre and enamel, in: WARD 1998, p. 15–19.
- WATSON O., 1999, Report on the Glazed ceramics, in: P.A. Miglus (ed.), *Ar-Raqqa I: Die Frühislamische Keramik von Tall Aswad*, p. 81–88.
- WATSON O., 2004, *Ceramics from Islamic lands. The al-Sabah Collection*, London.
- WATSON O., 2006, Almost Hilariously Bad. Iranian Pottery in the Nineteenth Century, in: BEHRENS-ABOUSEIF & VERNUIT 2006, p. 333–362.
- WATT J. C. & WARDWELL A. E., 1998, *When Silk Was Gold. Central Asian and Chinese Textiles*, Metropolitan Museum of Art, New York.
- WEIBEL A. COULIN, 1972, *Two thousand Years of Textiles. The figured textiles of Europe and the Near East*, New York.
- WEIZMANN K., 1977, (ed.), *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, Metropolitan Museum of Art, New York.
- WELCH A., 1973, *Shah 'Abbas and the Arts of Isfahan*, New York.
- WELCH A., 1976, *Artists for the Shah*, New Haven/London.
- WELCH A., 1979, *Calligraphy in the Arts of the Muslim World*, Asia House Gallery, New York.
- WHITEHOUSE D., 2010, *Islamic Glass in the Corning Museum of Glass. Volume one. Objects with Scratch-Engraved and Wheel-Cut Ornament*, Corning/New York.
- WHITFIELD S. (ed.), 2010, *De Zijderoute : een reis door leven en dood*, Brussel.
- WIET G., 1929, *Catalogue général du Musée Arabe du Caire. Lampes et Bouteilles en verre émaillé*, Le Caire.
- WIET G., 1947, *Exposition d'art musulman*, Le Caire.
- WILBER D. N., 1969, *The Architecture of Islamic Iran: The Il-Khanid Period*, New York.
- WILBER D. N., 1979, *Persian Gardens and Garden Pavilions*, Washington D.C.
- WILKINSON C. K., 1958, The Kilns of Nishapur, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin XVII*, New York.
- WILKINSON C. K., 1973, *Nishapur: Pottery of the Early Islamic Period*, New York.
- WRIGHT D. H., 1986, Byzantine Art and Literature around the Year 800: Report on the Dumbarton Oaks Symposium of 1984, *Dumbarton Oaks Papers 40*.
- WULFF H. E., 1966, *The Traditional Crafts of Persia*, Cambridge/Massachusetts/London.
- Die Wunder der Schöpfung. The Wonders of Creation. Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek aus dem islamischen Kulturkreis. Manuscripts of the Bavarian State Library from the Islamic World, 2010*, Wiesbaden.

Y

- YARSHATER E., 1989, Persia or Iran, Persian or Farsi, *Iranian Studies XXII/1*.
- YOUSUF A., 1958, Pottery of the Fatimid Period and Its Artistic Style, *Bulletin of the Faculty of Arts, Cairo University 20/2*, p. 173–279 (in Arabic).
- YUSUPOV E. Y. (ed.), 1985, *Miniatures Illuminations of Nisami's 'Hamsah'*, Tashkent.



WWW.LANNOO.COM

Registreer u op onze website en we sturen u regelmatig een nieuwsbrief met informatie over nieuwe boeken en met interessante, exclusieve aanbiedingen.

TEKST

Veerle Adriaenssens [V.A.]

Universiteit Gent

Frédéric Bauden [F.B.]

Université de Liège

Yolande Crowe [Y.C.]

zelfstandig onderzoeker

Daniël De Jonghe [D.D.J.]

industriële ingenieur textiel

Jacques Druart [J.D.]

epigrafist, paleografist, specialist oosterse munten

Hossam Elkhadem [H.E.]

Université Libre de Bruxelles

Élise Franssen [É.F.]

Université de Liège

Hilmi Kaçar [H.K.]

Universiteit Gent

Michael Limberger [M.L.]

Universiteit Gent

Bruno Overlaet [B.O.]

conservator 'Oude Nabije Oosten en Iran', KMKG

Nathalie Vandepierre [N.V.]

conservator 'Verre Oosten', KMKG

Alexandra Van Puyvelde [A.V.P.]

wetenschappelijk medewerker, KMKG

Mieke Van Raemdonck [M.V.R.]

conservator 'Islam en Christelijke Kunst van het Oosten', KMKG

Christine van Ruymbeke [C.V.R.]

University of Cambridge

Jo Van Steenberghe [J.V.S.]

Universiteit Gent

Chris Verhecken-Lammens [C.V.-L.]

specialist textielanalyse

Valentina Vezzoli [V.V.]

Université Libre de Bruxelles

Helena Wouters [H.W.]

werkleider, Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium

REDACTIE

Jan Vangansbeke

VERTALINGEN

Paul Lauwers, Nele Stobbe, Mieke Van Raemdonck

NALEZING

Daniël De Jonghe, Agnes Delhaze, Kristof D'hulster, Agnès Rammant, Mostafa Torabi, Alexandra Van Puyvelde, Jo Van Steenberghe, Chris Verhecken-Lammens, André Verhecken, Valentina Vezzoli

REDACTIONEEL NAZICHT VAN TEKSTEN IN HET ARABISCH EN PERZISCH

Marco Bertagna

VORMGEVING/OPMAAK

Studio Lannoo

Het geometrisch ster motief is geïnspireerd op de *mashrabiyya* in de tentoonstellingszaal 'Kunst uit de islamitische wereld', KMKG, naar het ontwerp van architecten Anne Pire en Jan Goots.

FOTOGRAFIE

Hugo Maertens, behalve op de pagina's 8, 36, 37, 120, 152, 179, 199-212, 260, 294-296: Raoul Pessemier en Marc-Henri Williot-Parmentier, KMKG
Contextfoto's: © bij de foto

TEKENINGEN

Isabelle Hodiaumont, Françoise Roloux, Alexandra Van Puyvelde, Chris Verhecken-Lammens, Valentina Vezzoli

LANDKAARTEN

Benoît Hardy, Cartografie, Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, Tervuren

RICHTLIJNEN VOOR DE LEZER

De spelling van de woorden van vreemde herkomst is, voor zover mogelijk, eenvormig gemaakt. Eenzelfde naam of term in de Turkse, Perzische of Arabische wereld kan echter op verschillende wijze geschreven worden. Omwille van de eenvoud en leesbaarheid hebben we diakritische tekens vermeden in de transcripties van Arabische en Perzische woorden, behalve wanneer ze werkelijk relevant zijn (bijvoorbeeld bij het weergeven van inscripties op de museumvoorwerpen). In dit geval hebben we ze in cursief gezet. Wanneer we een auteur citeren, nemen we zijn spelling over. De namen die een officiële of traditionele schrijfwijze hebben, zijn bij voorkeur in die vorm weergegeven. De andere hebben we zo consequent mogelijk vanuit de oorspronkelijke schrijfwijze in het Nederlands omgezet, uitgaande van de transliteratie in de *'Encyclopédie de l'Islam'*, tweede uitgave. Steeds hebben we geprobeerd om het de lezer gemakkelijk te maken en tegelijkertijd toch correct en redelijk consequent te blijven.

In de bibliografie zijn vooral de regelmatig geciteerde werken opgenomen. In dat geval staat de naam van de auteur in hoofdletters in de tekst of voetnoten.

De data zijn deze van de Gregoriaanse kalender, behalve wanneer de datum van de hidjra of islamitische jaartelling, die een aanvang neemt in 622 n. Chr., op het voorwerp geschreven staat. In dat geval vermelden we beide.

AFKORTINGEN

Cat.: catalogusnummer

Afmetingen: H.: Hoogte; L.: Lengte; D.: Diepte; ø: diameter

KIK: Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium, Brussel

KMKG: Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis, Brussel

V&A: Victoria & Albert Museum, Londen

r.: regering

We hebben ons uiterste best gedaan om alle copyrighthouders te traceren. Indien we daar toch niet helemaal in geslaagd zouden zijn, kunt u contact opnemen met onze uitgeverij.

Als u opmerkingen of vragen heeft, dan kunt u contact nemen met onze redactie: redactiekunstenstijl@lannoo.com.

© Uitgeverij Lannoo nv, Tielt, 2015

D/2013/45/80 – NUR 643

ISBN: 9789020990072

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

