

5.2 DIE SCHRIFTARTEN UND IHR KALLIGRAPHISCHER GEBRAUCH VON ANNEMARIE SCHIMMEL, HARVARD

Der Islam hat die religionsgeschichtliche Unterscheidung zwischen Religionen mit Offenbarungsbuch und solchen ohne Offenbarungsbuch eingeführt. Infolgedessen hat die zur Bewahrung der Offenbarung verwendete Schrift in der islamischen Kultur besondere Bedeutung: „Reinheit der Schrift ist Reinheit der Seele“¹. Die Plumpheit der altarabischen Schrift wurde bald vergessen, da sich die Kalligraphie im Islam erstaunlich rasch entwickelte. Kenntnis des Schreibens und der Handschrift war wichtig, war doch nach Ibn Ḥanbal ein handschriftlich vorgelegtes Zeugnis akzeptabel². Und immer galt – wie A. D. H. Bivar noch für das heutige Westafrika festgestellt hat³ –, daß man aus der Handschrift viel über die Erziehung eines Muslims erfahren kann.

Die arabische Schrift ist nicht nur aus ihren visuellen Zeugnissen bekannt; von früh an haben die Dichter Vergleiche mit Buchstaben verwendet: *lām-alif* als „Fußspuren“ oder Symbol der Liebeseinigung, *alif* die „schlanke Gestalt“, *mīm* der „winzige Mund“, *lām* die „Locken“ usw. Die Namen großer Kalligraphen wurden zu poetischen Metaphern. Anspielungen auf gewisse Schreibformen, wie das „enge“ *kāf-i kūfī*, oder auf Schriftarten wie Staubschrift, *Riḥānī* oder *Muḥaqqaq* u. a. lassen Schlüsse auf die Verwendung der Schrift zu, zeigen aber auch, wie vertraut der Gebildete mit der kalligraphischen Terminologie war⁴. Wurde die Kalligraphie an sich schon hoch geschätzt, so verdankte man den Mystikern noch tiefere Einsicht in die Buchstaben; die Konzentration auf das göttliche Wort inspirierte sie von früh an zu Buchstabensymbolismus und kabbalistischen Spielereien, die später von den Ḥurūfīs systematisiert wurden. Aus Schrift geformte Menschen- und Tierbilder reflektieren solche Tendenzen. Auch waren zahlreiche Kalligraphen selbst *Ṣūfīs*⁵.

Die Araber haben sich früh mit der Theorie der Schrift und des Schreibens befaßt. Neben Werken über *al-ḥaṭṭ wa-l-qalam* „Schrift und Schreibrohr“ stehen für den Gebrauch der Sekretäre verfaßte Werke wie *adab al-kātib*, *ṣināʿat al-kitāba* und ähnliche. Sie enthalten nicht nur zahlreiche Fachausdrücke, sondern auch Bemerkungen zur Historie der Schreibkunst. Al-Qalqašandī (gest. 821/1418) *Ṣubḥ al-aʿšā* gehört zu den übersichtlichsten und reichhaltigsten Studien dieser Art⁶. Aus späterer Zeit liegt viel Material im Iran und in der Türkei vor. Einen ausgezeichneten Überblick über die einschlägigen Quellen gibt A. Grohmanns *Arabische Paläographie*⁷.

In Grohmanns Werk findet man auch eine Schilderung, wie sich das Studium der arabischen Schrift in Europa entwickelt hat⁸. Das erste gedruckte Alphabet findet sich in Breydenbachs

¹ F. Rosenthal (1961) 23.

² F. Rosenthal (1961) 21.

³ A. D. H. Bivar (1968) 3–15.

⁴ Fritz Krenkow: *The Use of Writing for the Preservation of Ancient Arabic Poetry*. In: Ajabname. Studies in Honour of E. G. Browne. Cambridge 1922. 261–268; vgl. ferner F. Rosenthal (1961) 19 mit Referenzen zum *lām-alif*; A. Schimmel (1959). – Einige hübsche Verse, die Wortspiele über Ibn Muqla enthalten, al-Qalqašandī: *Ṣubḥ* 3. 13.

⁵ A. Schimmel (1975) Appendix I.

⁶ Eine Liste bei N. Abbott (1941) besonders 85 f.

⁷ A. Grohmann (1967) 4–32.

⁸ A. Grohmann (1967) 32–65.

Reisebeschreibung von 1489; die eigentliche Erforschung setzt aber erst im 18. Jahrhundert ein, wobei den Studien J. G. C. Adlers (1782) besondere Wichtigkeit zukommt. Schon damals war der Terminus *kūfī* für die hieratische, auch auf frühen Münzen verwendete Schrift eingebürgert. Dieses *Kūfī* war freilich als dekoratives Element schon lange in Europa bekannt; kufische Schriftzeichen auf Gewändern – der Krönungsmantel der deutschen Kaiser! – und Kunstgegenständen beeinflussten die mittelalterliche Kunst⁹.

5.2.1 Der kufische Duktus

Es blieb lange Zeit üblich, zwischen der „kufischen“ und der kursiven Schrift (*nash*) zu unterscheiden, ohne näher zu differenzieren. Selbst A. J. Arberry benutzte nur diese Termini – zusätzlich nur noch *magribī* –, um die Vielfalt kalligraphierter Koranhandschriften in der Chester Beatty Library zu beschreiben¹⁰. Nabia Abbott hat jedoch nachdrücklich darauf hingewiesen, daß diese Terminologie zu vage ist, um die Entwicklung zu erfassen, und daß es verschiedene Stile in den frühen koranischen Schriftarten gibt, deren „sehr geringe“ Unterschiede freilich genaue Definitionen schwierig machen. Sie sieht den „mekkanischen“ Stil mit unterem Anstrich des *alif* und leichter Linksneigung in zahlreichen Fragmenten vertreten; wie „medinensisch“ und „basrisch“ jedoch aussah, läßt sich kaum entscheiden¹¹. Kūfa aber hat sich früh als ein Zentrum der Schreibkunst herausgebildet, und damit mag es zusammenhängen, daß die Kalligraphen ‘Alī ibn Abī Ṭālib als ersten Meister ihrer Kunst, als Meister im Kūfī ansehen¹².

Das Kūfī ist die liturgische Schrift par excellence¹³; doch ist es mehr als fraglich, ob irgendeiner der erhaltenen Koranodices wirklich auf ‘Uṭmān oder einen anderen Prophetengenossen zurückgeht. Die eckige Schrift tritt auf Münzen schon im 2. Jahrzehnt der Hīgra auf und erscheint auf Grabsteinen und Bauinschriften, wo sie sich bis zum Ende des 13. Jahrhunderts in immer kompliziertere, blätter- und blütenreiche, verknotete Formen entwickeln sollte. Eine solche Entwicklung kommt in Manuskripten nicht vor; denn wenn auch eine kunstvolle Inschrift nicht unbedingt lesbar zu sein braucht¹⁴, so trifft das für Buchtexte nicht zu. Martin Lings hat allerdings darauf hingewiesen, daß auch die ältesten kufischen Koranodices in ihrer „feierlich geheimnisvollen“ Form eher *tabarrukan*, um des Segens willen, geschrieben und wie Andachtsbilder kontempliert wurden als zum Lesen gedacht gewesen seien¹⁵. In der Tat wird die Heiligkeit des geschriebenen Wortes, vor allem des göttlichen Namens, im Islam immer betont. Beschriebenes Material sollte sorgfältig bewahrt und nicht desekriert werden¹⁶. Die ältesten Korane dürften *qurrāʾ* und *ḥuffāz*, den Koranrezitatoren, als Gedächtnisstütze gedient haben, so daß memoriertes und geschriebenes Wort sich ergänzten.

Kaum zwei kufische Korane gleichen einander. Ein Fragment im Britischen Museum in unpunktierter rechtsschräger *māʾil*-Schrift ohne Anstriche des *alif* ist im Gegensatz zu den meisten kufischen Koranhandschriften im Hochformat (31,5 × 21,5 cm) gehalten¹⁷. Ihm stehen ästhetisch ansprechendere frühe Koranodices gegenüber, deren Seiten, im Querformat auf Pergament, oft nur drei bis fünf Zeilen in großen Buchstaben in schwarzer, gelegentlich brauner Tinte enthalten. Auf der Haarseite der Blätter sind die Buchstaben meist ausgelaut. *Alif* beginnt mit einem halbmondförmigen Bogen rechts unten; *nūn* ist ziemlich gerade herabgezogen; *rāʾ* und *wāw* sind flach in sich gekrümmt; *dāl*, *kāf* und *ṭāʾ* können außerordentlich lang und flach aus-

⁹ K. Erdmann (1953) und R. Sellheim (1968).

¹⁰ A. J. Arberry (1967) mit Hinweisen auf andere Fragmente.

¹¹ N. Abbott (1941) 75–76; für das gesamte Problem vgl. N. Abbott (1939).

¹² V. Minorsky (1959).

¹³ M. Lings and Y. H. Safadi (1976) 12.

¹⁴ R. Ettinghausen (1974).

¹⁵ M. Lings (1976) 16.

¹⁶ F. Rosenthal (1961) 15 ff.

¹⁷ M. Lings and Y. H. Safadi (1976) Nr. 1a; Zainaddin (1968) Nr. 70, ähnlich Nr. 12 mit geringen Anstrichen.

gezogen werden. Wörter werden ohne Rücksicht auf grammatische Formen getrennt, um den Buchstabenabstand gleichmäßig zu halten. Manchmal sind diakritische Zeichen und Vokale in Farbe eingesetzt. Die Suren-Überschriften sind oft in Gold ornamentiert, in etwas gedrängterem Duktus als der Text. Beachtenswert ist der auf blauem Pergament mit Gold in einfachem Duktus geschriebene Koran (41 × 31 cm), dessen Hauptteil sich in Tunis befindet, Fragmente davon in westlichen Museen¹⁸.

Kufische Koranodices haben keine einheitlichen Abmessungen. Großformatige Exemplare dürften für Moscheen, kleine zum Privatgebrauch angefertigt worden sein. Trotz einer Tradition, die gebot, Gottes Worte groß zu schreiben, gibt es auch Kūfi-Miniaturkorane; ein Pergamentfragment von 7 × 4 cm enthält pro Seite 14 Zeilen in feiner brauner Tinte¹⁹.

Die Frage der Datierung kann nur durch die wenigen erhaltenen *waqf*-Beischriften geklärt werden, die den Terminus ante quem bieten. Grohmann datiert einzelne Fragmente auf das erste Viertel des 2./8. Jahrhunderts²⁰. Zur Datierung könnten Vergleiche mit Ṭirāz-Aufschriften helfen, die oft Parallelen zur Schreibschrift mit natürlich materialbedingten Abweichungen enthalten; ferner die Aufschriften auf ostpersischer Fayence des 4./10. Jahrhunderts, oft genau im Stil der Koranhandschriften, obwohl sie auch spätere Entwicklungen vorwegnehmen können²¹.

Die Herkunftsfrage der kufischen Koranodices ist gleichermaßen unklar; falls alle in Tunis aufbewahrten Fragmente tatsächlich aus Nordafrika stammen, müßte es dort im 2./8. und 3./9. Jahrhundert eine blühende Schreiberschule gegeben haben. Solange kein Inventar der in orientalischen und westlichen Sammlungen vorhandenen Koranodices und Koranfragmente erstellt ist, mit dessen Hilfe man Schriftvergleiche durchführen kann, muß diese Frage ungelöst bleiben.

Das Kūfi differenzierte sich etwa im 4./10. Jahrhundert in einen westlichen und einen östlichen Zweig. Im Westen neigte man dazu, die Enden des *lām*, *yā*, *nūn* usw. als weit und tief unter die Schreiblinie führende Kurven zu formen, die auf das spätere Magribī hinweisen²². Ungewöhnlich ist der sog. *muṣḥaf al-ḥādīna*, der 410/1019 von der Amme des Prinzen al-Muʿizz ibn Bādīs in Auftrag gegeben wurde: auf dem 45 × 31 cm großen hochformatigen Blatt stehen fünf Zeilen mit gewinkelten Endschwüngen, Linkslage der gezähnten Buchstaben und ungewöhnlich großen, knospenförmigen Rundbuchstaben – eine Form, die eher dem östlichen Stil entspricht, wenn nicht eine Sonderform vorliegt²³. Das östliche Kūfi scheint aus der Tendenz der Perser zu schrägliegender Schrift entstanden zu sein. Sein erstes bekanntes Beispiel stammt vom Jahre 972²⁴, und es wird häufiger auf Papier als auf Pergament geschrieben²⁵. Hochformat herrscht wegen der Betonung der Vertikalen vor. Die Diagonalen nehmen zu, die Hasten des *tā* und *kāf* sind in elegantem Winkel nach rechts gezogen, die Einzelbuchstaben werden oft dreieckig, die Endauschwüngen spitz mit dreieckiger Füllung am Wendepunkt. Dadurch wird ein deutlicher Kontrast zwischen Haar- und Grundstrichen erzielt. Eric Schroeders Vermutung, es handele sich um die *badiʿ*-Schrift, scheint nicht zuzutreffen²⁶. Eine kleinere Variante dieses Typs findet sich in Koranen aus Afghanistan und Indien, die von ihren Besitzern gern als aus der Zeit des Propheten,

¹⁸ M. Lings and Y.H. Safadi (1976) Nr. 11; drei Folios in der Chester Beatty Library (siehe Arberry [1967] Nr. 4), ein Folio im Fogg Art Museum, Cambridge Mass.

¹⁹ A. Schimmel (1970) Pl. Va.

²⁰ A. Grohmann: *The Problem of Dating Early Qurʾāns*. In: *Der Islam* 33 (1958) 213–231, nach B. Moritz (1905) Pl. 1–21; 21–34.

²¹ Vgl. L. Volov-Golombek (1966).

²² M. Lings and Y.H. Safadi (1976) Nr. 24 ff.; die Ausstellung in der British Library enthielt besonders viele kufische Korane aus Tunis.

²³ M. Lings (1976) Pl. 10; Zainaddin (1968) Nr. 1. Es ähnelt eher dem von modernen Kalligraphen (so der Ägypter Muḥammad Ibrāhīm) als *kūfi nisābūrī* bezeichneten Stil.

²⁴ Istanbul Üniversitesi Kütüphanesi A 6758.

²⁵ Ein kleiner Koran auf Pergament (früher Sammlung R. Riefstahl) in östlichem Kūfi ist 506/1112 datiert.

²⁶ E. Schroeder (1937). Der Stil findet sich aber auch im zentralislamischen Gebiet; vgl. den Ehevertrag des Fatimidenkalifen al-Mustanşir in Grohmann (1967) Taf. XIV.

oder mindestens der frühen Kalifen, stammend bezeichnet werden²⁷. Am elegantesten ist der grundlos als Karmatenkūfi bezeichnete Stil, dessen bekanntestes Muster der in Fragmenten in allen Museen verstreute, in jedem Handbuch abgebildete Koran auf zartem farbigem Rankenhintergrund ist. Die sehr steile Schrift mit überhohen Hasten kontrastiert mit den niedrigen Wortkörpern; die Ausschwingungen, sowie *tā* und *kāf* sind den ästhetischen Erfordernissen entsprechend variabel; *lām-alif* ist oft ein aus Herzknoten wachsendes Oval. Die große Anzahl der Blätter würde eine stilistische Analyse erlauben²⁸. In einem ähnlichen Text, ohne Palmettenhintergrund, finden sich auch blühende Hasten, Halbpalmetten und Blätter an schrägen Buchstabenspitzen²⁹.

Das östliche Kūfi wurde in manierterter Form zur bevorzugten Auszeichnungsschrift und diente für Surenüberschriften in Prunkkoranhandschriften; es wird noch jetzt häufig imitiert.

Die hieratische Schrift ist hin und wieder für nichtreligiöse Werke verwendet worden, von denen vier oder fünf bis jetzt ans Licht gekommen sind. Sollte die al-Fārābī-Handschrift der Chester Beatty Library ein echtes Autograph sein, so läge ein feines Beispiel von „profanem“ Kūfi vor³⁰.

5.2.2 Die kursiven Duktus

Neben dem „feierlichen“ Kūfi gab es stets eine Kursive, die man auf den verschiedensten Materialien wie Leder, Palmzweigen, Knochen und vor allem Papyrus leicht schreiben konnte. Die ältesten Papyri weisen verschiedene Varianten dieses Stils auf. Zu einer gezielten Ausbildung der Kursive dürfte es mit der Arabisierung des Diwans unter ʿAbdalmalik ab 78/697 gekommen sein, die besondere Kanzleischriften erforderlich machte. Mit Ḥalid ibn Abī l-Hayyāğ, der unter al-Walid und ʿUmar ibn ʿAbdalʿaziz mit dem Schreiben von Koranen, Gedichten und Nachrichten betraut war, scheint die Schreibertradition zu beginnen; ob er Korantexte in „Kūfi“ oder auf Papyrus in Kursive, wie ein erhaltenes Beispiel zeigt³¹, geschrieben hat, ist nicht bekannt. Als erste Urkundenschrift wird *ğālī* erwähnt, aus dem sich *tuluṭain*, *nişf*, *tuluṭ* und ihre Ableitungen entwickelt haben sollen. Der Sekretär des Abbasidenkalifen al-Mahdī (775–785), Işhāq ibn Ḥammād, gilt als der erste, der eine Schule bildete. Fünfzehn seiner Schüler sind namentlich bekannt³². Dem wenig späteren al-Aḥwal schreibt al-Qalqaşandī die Erfindung zahlreicher Schriften zu, wie *ğubār al-ḥilya*, *ḥatt al-muʿāmarāt*, *ḥatt al-qīṣaş*, *al-ḥawāʿiğī*; doch ist die Richtigkeit der Angabe nicht nachzuprüfen³³. Die Verfeinerung der Kursive wurde einfacher, nachdem die Araber die Papierherstellung kennengelernt hatten; das erste uns bekannte Buch auf Papier wurde 870 geschrieben³⁴.

Der wahre Meister der Kursivschrift ist Ibn Muqla (gest. 328/939), Wesir am Abbasidenhofe; denn er legte die Proportionen der Buchstaben im Verhältnis zum *alif* fest. Die Messungen wurden durch Punkte, Halbkreise und Kreise vorgenommen; die Breite der Rohrfeder ergab die Maßeinheit. Je nach dem Stil variierte die Höhe des *alif* zwischen 5 und 9 Punkten. Ibn Muqlas

²⁷ Ein Beispiel bei M. Lings and Y.H. Safadi (1976) Nr. 40. Der von N. Abbott (1941) Fig. 1–2 abgebildete, angeblich von Ibn Muqla stammende Koran aus Indien gehört zu dieser Gruppe.

²⁸ Siehe E. Kühnel (1942) 28; A. Schimmel (1970) Pl. VIIIa; A. J. Arberry (1967) Nr. 37, Pl. 25; M. Lings (1976) Nr. 17.

²⁹ Vgl. M. Lings and Y.H. Safadi (1976) Nr. 39; Lings (1976) Abb. 11–16 und 18.

³⁰ Aufzählung bei N. Abbott (1941) 82. Das *Kitāb al-abniya* ist nun zweimal herausgegeben worden: Abū Maṣṣūr ibn ʿAlī al-Harawī: *al-Abniya ʿan ḥaqāʾiq al-adwiya*. Facsimile of the Ms. written by Asadī-i Ṭūsī. Teheran 1344 hš/1967; und ... *Das Buch der Grundlagen über die wahre Beschaffenheit der Heilmittel*. Einführung von C.H. Talbot und F.R. Seligmann. Faksimile des Codex Vindobonensis A.F. 340 der Österreichischen Nationalbibliothek. Graz 1972.

³¹ Vgl. B. Moritz (1905) Pl. 43.

³² N. Abbott (1941) 88.

³³ al-Qalqaşandī: *Şubḥ* 3. 12.

³⁴ B. Moritz, in: EI¹ I 399–410.

System wurde von ʿAlī ibn Hilāl ibn al-Bawwāb (gest. 423/1032) verfeinert, der als bedeutendster mittelalterlicher Kalligraph gilt. Ein von ihm 391/1000 geschriebener Koran dürfte in der Chester Beatty Library vorliegen, obgleich einige namhafte Gelehrte diese Zuschreibung durch D.S. Rice bezweifeln³⁵. Orientalische Bibliotheken rühmen sich auch, Blätter von Ibn al-Bawwābs Hand zu besitzen. Der Dubliner Koran ist ungewöhnlich elegant geschrieben und seine Schrift hat weit ausschwingende Endbögen. Aus der Schule Ibn al-Bawwābs, der Ibn Muqlas strengen Regeln Anmut zufügte, kommt der berühmteste Kalligraph der islamischen Welt, Yāqūt al-Mustaʿsimī (gest. 698/1298), Schüler der bekannten Kalligraphin Šuhda Zainab bint al-ʿIbrī. Er führte die schräggeschnittene Rohrfeder ein, um eine bessere Unterscheidung von Haar- und Grundstrichen zu ermöglichen. Ihm folgten die meisten Kalligraphen des kursiven Stils.

Für die frühen Schriftarten ist Ibn an-Nadīm (gest. 380/990) *al-Fihrist* eine der wichtigsten Quellen. Man erfährt daraus, wie groß die Varianten der Kalligraphie bereits zwischen Ibn Muqla und Ibn al-Bawwāb waren. Nabia Abbott hat die von ihm und zweien seiner Vorgänger aufgeführten Typen in einem Schema dargestellt, doch scheint es fast unmöglich, Details seiner zwölf Grund- und zwölf abgeleiteten Schriften festzustellen³⁶. Wieweit jene Modelle korrekt sind, die ein ägyptischer Kalligraph zu Beginn des 16. Jahrhunderts auf Wunsch Sultan Qānšūh al-Ġūrīs (1501–1517) „nach dem Muster Ibn al-Bawwābs“ geschrieben hat, läßt sich kaum feststellen³⁷. Es fällt auf, daß zwei der später vorherrschenden Typen, *nash* im technischen Sinne und *riḥānī*, im *Fihrist* nicht vorkommen, und daß das wichtige *muḥaqqaq* nur unter den abgeleiteten Schriften erwähnt wird. Vielleicht, weil sie nicht zu den Sekretariatsschriften (*ḥuṭūt al-kuttāb*), sondern zu den Kopistenschriften (*ḥuṭūt al-warrāqīn*) gehörten?

Die größte der frühen Kanzleischriften war nach mittelalterlichen Zeugnissen *tūmār*, die zwar von Abbott als „angular kufic script“ angesehen wird, in späterer Zeit aber eine mit sehr starker Rohrfeder geschriebene, verschlungene, unpunktete Schrift ist³⁸. Der Kalif ʿUmar ibn ʿAbd-al-ʿazīz (717–720) soll die großen Maße der *tūmār*-Urkunden für Geldverschwendung gehalten haben³⁹. Etwas kleiner war *muḥtaṣar aṭ-ṭūmār*; wie es überhaupt von vielen Schriftarten eine schwere (*taqīl*) und eine leichte (*ḥafīf*) Variante gab, je nach dem verwendeten Schreibrohr, das dem Papiermaß entsprechend wechselte und das, wie al-Qalqaṣandī genau vermerkt, dem Zweck angemessen sein mußte.

Unter den großen Schriften werden ferner *nisf* und *tuluṭain* genannt, die später außer Gebrauch kamen. Dokumente konnten mit farbiger Tinte geschrieben werden. Eine Protokollschrift des Kalifen al-Muqtadir (908–932) hat verschlungene *alif* und *lām*⁴⁰; die sogenannte *musalsal*-Schrift, in der alle Buchstaben verbunden wurden, zeigt eine Fülle von Ligaturen und Schleifen⁴¹.

Die *tauqīʿ*-Schrift wurde, wie der Name sagt, zur eigentlichen Dokumentenschrift⁴²; nach al-Qalqaṣandī war sie von Yūsuf, dem Bruder des Ibrāhīm as-Siġzī erfunden worden und wurde von Faql ibn Hārūn als *riyāsī* zur hervorragenden Kanzleischrift bestimmt⁴³. Je nach Größe

³⁵ D. S. Rice (1955).

³⁶ N. Abbott (1941) Taf. 1.

³⁷ Es ist das Werk *Ġāmiʿ maḥāsin al-kuttāb wa-nuzhat ūli l-baṣāʾir wa-l-albāb* geschrieben von Muḥammad ibn al-Ḥusain aṭ-Ṭībī, in Topkapu Sarayı, Hazine 882; die Muster daraus sind abgebildet in Zainaddīn (1968) Nr. 333–349.

³⁸ N. Abbott (1941) 68; für Beispiele siehe Zainaddīn (1968) Nr. 325a–c und 327; al-Qalqaṣandī: *Ṣubḥ* 3. 49–54, der von *ġalīl* spricht.

³⁹ al-Qalqaṣandī: *Ṣubḥ* 3. 49.

⁴⁰ B. Moritz, in: EI¹ I 399–410 Taf. VI.

⁴¹ N. Abbott (1941) 98 sagt, *musalsal* sei vom *tuluṭ* abgeleitet; vielleicht eher: mit *tuluṭ*-Rohr geschrieben. Noch Ḥāfiẓ spricht in seiner Poesie von der „kettengleichen“ Schrift (*Dīwān-i Ḥāfiẓ*. Ed. Dr. Nazir Ahmad and Dr. S. M. Reza Jalali Naʿini. Tehran 1971. *ġazal* Nr. 203).

⁴² al-Qalqaṣandī: *Ṣubḥ* 3. 100–114; siehe auch Zainaddīn (1968) Nr. 220 und die Beschreibung bei al-Hitī: *al-ʿumda* 7, 12. Wie sich die Bedeutung der Namen wandelt, zeigt die Bemerkung von Cl. Huart (1908) 54, das *tauqīʿ* werde verwendet „pour les lettres de blâme“.

⁴³ So al-Qalqaṣandī: *Ṣubḥ* 3. 144; vgl. auch ebenda S. 12. Tamīm ibn al-Muʿizz ibn Bādīs (1007–1061) nennt (nach N. Abbott [1941] 94) *riyāsī* oder *riyāsī* das dickste Rohr, schwerer als *nisf* und zweite der *ġalīl*-Schriften nach dem *tūmār*;

spricht man von *at-tawāqīʿ aṭ-tuluṭīya*, *al-kibār* und *ar-riqāʿīya*. In den *tuluṭīya* wurde das *alif*, wie im *tuluṭ*, mit 7 Punkten gemessen. Der Reichtum an Ligaturen ist auffallend. Später galt diese Schrift als feierlich und formell, und man leitete in der osmanischen Türkei davon die für Dokumente verwendete *igāza*-Schrift ab. Mit *nash*-Schreibrohren geschrieben, bewahrt sie in kleinerem Maßstab die weiten Schleifen vor allem zwischen Endbuchstaben und dem *alif* im Artikel des folgenden Worts⁴⁴.

Noch ausgeprägter ist der verschlungene Charakter der Kanzleischrift im osmanischen *dīwānī*, in dem die Zähne der Buchstaben verschliffen und interessante Spitzovale gebildet sind. Da sich das *dīwānī*, das in der Regel auf den oft meterlangen türkischen Urkunden verwendet wurde, nach der gebogenen Form der großherrlichen Tuġrā richtete, steigen die Zeilen schwungvoll nach links oben. Ein *ġalī-dīwānī* wurde von osmanischen Kalligraphen für Schmuckblätter verwendet⁴⁵.

Manche klassischen Schriftarten wie *ḥaṭṭ al-ašʿār* „Gedichtsschrift“ können kaum rekonstruiert und bestimmt werden. Aus der Vielfalt der Kursivstile kristallisierten sich die *al-aqlām as-sitta* „die sechs Schreibrohre“ heraus, sechs Formen, die jeweils vom persönlichen Stil geprägt wurden. Das Repertoire in der Türkei, Iran und Indien umfaßte *nash*, *muḥaqqaq*, *tuluṭ*, *tauqīʿ* und *riqāʿ*.

Das *tuluṭ* ist die feierlichste Schrift. Es gehört zu den *aqlām murattaba* „den molligen Schriftarten“⁴⁶, auch *muqawwar* „gerollt“ oder *layyin* „sanft“ genannt. Die Feder ist breit; das *alif* beginnt mit einem Anstrich (*šazyā*) am rechten Kopfe und kann links unten leicht ausschwingen; schon im Mittelalter verglich man es mit einem auf seine Füße blickenden Mann. Der von den Dichtern oft gebrauchte Vergleich des *alif* mit der menschlichen Gestalt war auch den Kalligraphen so geläufig, daß noch kürzlich ein türkischer Spezialist seine Ästhetik der Schrift auf dieser Ähnlichkeit aufbaute⁴⁷. *Tuluṭ* war die typische Kursive für Epigraphik; für Manuskripte wird es seltener verwendet. Gute Beispiele sind die in Gold geschriebenen Mamlukenkorane, wo die „Augen“ der Buchstaben manchmal dunkelblau ausgefüllt sind⁴⁸. In seiner *ġalī*-Form diente es für die gewaltigen Namenstafeln, die F. Rosenthal als „religious emotion frozen by art“ bezeichnet hat⁴⁹.

Als Schrift für Prunkkorane, vor allem in ilḥānidischer und mamlukischer Zeit, wurde das aus der Abbasidenzeit stammende *muḥaqqaq* verwendet. Gleich dem angeblich nach ʿAlī ibn ʿU-baida ar-Riḥānī (gest. 319/834) genannte *riḥānī*⁵⁰ hat es flach ausschwingende, in einer scharfen Spitze zulaufende Enden. Es ist eine „trockene“ (*yābis*) Schrift; das *alif* ist 9 Punkte hoch, hat einen Anstrich, aber keine untere Biegung; dadurch entsteht ein lebendiger Kontrast zu den flachen Endkurven. Es ist keine Urkundenschrift und hat mit der anderen Kopistenschrift, dem *nash*, das sogenannte *lā al-warrāqīya* gemeinsam, d. h. das *lām-alif*, dessen beide Enden aus einem kleinen Dreieck weit nach rechts und links stoßen⁵¹. Eine *ġalīl*- oder *ġalī*-Form wird für Schmuckblätter verwendet. Koranseiten in *muḥaqqaq* wirken, ähnlich wie die ihm verwandten *riḥānī*, belebt und harmonisch; nur wird das *riḥānī* mit kleinerer Feder, vor allem für die Vokalzeichen, geschrieben. Moderne türkische Kalligraphie-Handbücher behaupten, *muḥaqqaq* sei, wie *riḥānī*, nur eine flachere Abart des *tuluṭ*; Kühnel erwähnt es daher nicht, und Huarts Beispiele sind unzutreffend.

Muḥammad ibn ʿAbdarrāḥmān schreibt, es habe „no eclipse, no abasing, it is large-headed throughout“ (E. Robertson [1926] 6). Vgl. Zainaddīn (1968) Nr. 346.

⁴⁴ Vgl. Zainaddīn (1968) 241–243.

⁴⁵ Vgl. Zainaddīn (1968) 247–258, auch *ġalī-dīwānī*.

⁴⁶ Für den Unterschied vgl. al-Qalqaṣandī: *Ṣubḥ* 3. 11; al-Hitī: *al-ʿumda* 14f.

⁴⁷ I. H. Baltacıoġlu (1958).

⁴⁸ Beispiele für Korane in *tuluṭ*: Zainaddīn (1968) Nr. 218; A. J. Arberry (1967) Nr. 53, Pl. 34.

⁴⁹ F. Rosenthal (1961) 21.

⁵⁰ So B. Moritz, in: EI¹ I 403b.

⁵¹ al-Qalqaṣandī: *Ṣubḥ* 3. 58. Martin Lings führt in beiden Werken zahlreiche Beispiele für *muḥaqqaq* an. Persische Dichter verwenden gern Anspielungen auf *muḥaqqaq* und *riḥānī*.

5.2.3 Der *nash*-Duktus

Die eigentliche Buchschrift ist *nash*; mit schmaler Rohrfeder geschrieben, weist das *alif* keinen oder nur einen winzigen Anstrich auf. Zum *nash* gehört als Gegenstück in den Kanzleischriften das *riqāʿ* „wegen ihrer beider Zierlichkeit“⁵²; in beiden Schriften ist das *alif* 5 Punkte hoch. *Riqāʿ*, die Schrift für kleine Blätter (*ruqʿa*, Pl. *riqāʿ*) ist eine Urkundenschrift, die noch weicher und runder als *tauqīʿ* ist⁵³.

Das *nash* wurde künstlerisch ausgebildet. Zwei Hauptrichtungen fallen auf: das im Iran für religiöse Werke verwendete *nash* wirkt steil und ist von exquisiter Genauigkeit der Formen⁵⁴; es kontrastiert sehr schön mit der meist überreichen farbigen Dekoration. Noch steifer wirkt das indische *nash*, in dem die Endungen des *sin*, *nūn* usw., ja selbst das isolierte *bāʾ* sehr rund und verhältnismäßig klein sind; die Achse der Buchstaben steht senkrecht zur Schreibebene, nicht, wie beim flüssigeren Stil, leicht links geneigt⁵⁵. Diese Neigung zeichnet vor allem das türkische *nash* aus, das als schönste der modernen Formen gilt⁵⁶. Der vielseitige Šaiḥ Ḥamdullāh von Amasyā (gest. 926/1520), der der Tradition Yāqūts folgte, war der Lehrer Sultan Bāyezids II.; seine Korane und Schmucktafeln in *nash* und *tuluṭ* wurden Modelle für alle folgenden Generationen. Unter seinen Nachfolgern ragt Ḥāfiẓ ʿUṣmān (gest. 1101/1689), der Lehrer Sultan Muṣṭafās III., hervor. Sein *nash* ist etwas „schärfer“ als das Ḥamdullāhs. Ein von ihm geschriebener Koran diente als Muster für türkische Korandrucke und ist daher für den Durchschnittstürken der echte Koran, aus dem man sogar Vorhersagen nach *wifq* und *ğāfr*-Methoden machen kann. Neben diesen beiden schulbildenden Meistern steht Aḥmad Qarāḥiṣārī (gest. 964/1556), dessen Schriftzüge der *basmala* in fast abstrakter Form zu den berühmtesten Beispielen islamischer Schriftkunst gehören; doch hat er keine Schule gegründet⁵⁷.

Türkische Meister haben die seit der Timuridenzeit geübte Verbindung von *tuluṭ*-Linien mit *nash*-Text in Koranhandschriften, häufiger aber auf Schmuckblättern vervollkommen. Solche bis heutzutage hergestellten Schmuckblätter und Tafeln enthalten meist Prophetenworte. Eine andere Schmuckform ist die *ḥilya*, eine kalligraphierte Beschreibung von Muḥammads Qualitäten, die als Bildersatz dient⁵⁸. Auch Übungstafeln mit Verbindungen einzelner Buchstaben in elegantem Duktus wurden zu begehrten Kunstwerken.

Zur Vereinfachung des Schriftverkehrs entwickelte sich in der osmanischen Türkei eine handliche Kursive, *ruqʿa* (türk. *rikʿa*), in der die Zähne ausgelassen und die Punkte verbunden werden; diese durch die osmanische Herrschaft auch im arabischen Raum bekannte Schrift wurde so verfeinert, daß sie zu den klassischen Kunstformen zählt⁵⁹. Ebenfalls im osmanischen Reich findet sich die für Register verwendete *qırma* „gebrochene Schrift“ sowie die im Finanzwesen übliche, sehr vereinfachte *siyāqat* (arab. *siyāqa*), die sich durch lange horizontale „Schwänze“ auszeichnet⁶⁰.

Aus dem *nash* abgeleitet ist die *ğubār* genannte „Staubschrift“; mit winziger Feder geschrieben, war sie vor allem für die Taubenpost gedacht. Später wurde sie für dekorative Zwecke ver-

⁵² al-Hiti: *al-ʿumda* 15, 18; das *dāl* soll einer Vogelklaue ähneln.

⁵³ al-Qalqaṣandī: *Ṣubḥ* 3. 115.

⁵⁴ Gute Beispiele für persisches *nash* in M. Lings and Y. H. Safadi (1976) Nr. 146; Nr. 151; E. Kühnel (1942) Abb. 54.

⁵⁵ Zur Geschichte der Kalligraphie in Indien vgl. M. A. Ghafur (1968); K. M. Yusuf (1957); M. Ziauddin (1936).

⁵⁶ Cl. Huart (1908) 108 ff.: *Les sept maîtres d'Asie Mineure*; K. Çiğ (1949); A. Süheyl Ünver (1952) und alle Veröffentlichungen zur türkischen Kunstgeschichte. – Für die Fortsetzung der Tradition bis in unsere Zeit vgl. I. M. Inal (1955). Der türkische Kalligraph Aziz Rifai trug in den zwanziger und dreißiger Jahren sehr zur Ausbildung guter ägyptischer Kalligraphen bei.

⁵⁷ A. Schimmel (1970) Pl. 38.

⁵⁸ Beispiele Zainaddīn (1968) Nr. 620, 622, 623; eine *ḥilya* in *nastaʿliq* von Mehmet Esat Yesari (1192/1778) befindet sich im Topkapu Sarayı.

⁵⁹ Beispiele Zainaddīn (1968) 268–271; über *ruqʿa* siehe Inal (1955) 646–766 mit Handschriftenproben meist von Staatsmännern und hohen türkischen Beamten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

⁶⁰ L. Fekete (1955) II 266 f. Für persische Urkundenschrift vgl. L. Fekete (1977).

wendet, indem man Buchstaben eines frommen Textes in *tuluṭ* mit einem weiteren Text füllte: etwa das *yā-sin* von Sure 36 mit dem gesamten Text dieser Sure oder Worte langer Talismanrollen mit arabischen Gebeten. Auch zur Herstellung der nur mit der Lupe lesbaren winzigen Koranexemplare wurde sie verwendet.

5.2.4 Lokale Sonderentwicklungen

Der westliche Teil der islamischen Welt zeigt eine Sonderentwicklung der Schrift. Ibn Ḥaldūn (gest. 780/1378) fand die Schrift seiner Landsleute unattraktiv und sagt, sie lernten, Wörter zu schreiben, nicht Buchstaben, d. h. sie haben an Ibn Muqlas kalligraphischen Innovationen nicht teilgenommen. In Inschriften oder Surenüberschriften findet sich ein ziemlich plumpe *tuluṭ*; doch das *mağribī* entwickelte sich, offenbar in Kairuan, aus dem westlichen Kūfī mit seinen überdimensionalen Ausschwingungen (vgl. oben S. 174 Anm. 73). Diese ziemlich kleine, westlich punktierte Schrift^{60a} wurde in Spanien verfeinert; die dichte, sehr gerade, mit langen schlanken Grundlinien versehene andalusische Schrift kommt in einigen Koranhandschriften vor⁶¹. Als guter Kalligraph wird der Naṣride Muhammad II. von Granada (gest. 1302) erwähnt. Länger als im Osten wurde Pergament für Koranodices benutzt; es gibt schöne mit Gold geschriebene Korane aus dem Maghreb⁶². Das normale Mağribī wirkt leichter als die östlichen Stilarten, aber auch weniger logisch; dazu tragen die große Öffnung des initialen *ʿain* ebenso bei wie die riesigen dünnen Rundausschwingungen, das halbrunde *ṣād* ohne „Zahn“ am Ende, vor allem aber die mangelnde Unterscheidung von Haar- und Grundstrichen. Später sieht man manchmal Verdickungen am oberen Buchstabenende, die wie Knöpfe wirken⁶³. Im Gegensatz zur spinnwebartigen Schrift ist die reiche Dekoration kompakt; auch farbige Tinten werden verwendet. Daß auch Mağribī ornamentale Möglichkeiten hat, erkennt man aus den Schrifttafeln des marokkanischen Meisters al-Qandūsī aus dem frühen 19. Jahrhundert⁶⁴.

Von Nordafrika breitete sich der steife Duktus früh nach Westafrika aus. In Bornu bildete sich ein kūfī-ähnlicher, aber oft schrägliegender Duktus aus; in Kano wirkt die steile Schrift schwerer. Das echte Mağribī erscheint dort erst im frühen 19. Jahrhundert; ihm folgt der Einfluß der *nash*-Schrift durch in Ägypten gedruckte Werke und stärkeren Kontakt mit der zentralislamischen Welt⁶⁵.

Im Iran dagegen bildete sich früh ein schräger Duktus (*taʿliq*) aus; die Verbalendungen des Persischen wie *-t*, *-ī*, *-st* verliehen der Gestalt der Wörter ohnehin einen gewissen Zug nach links unten. Diese Tendenz läßt sich schon bei auf Keramikgefäßen gekritzten arabischen und persischen Texten im 12. und 13. Jahrhundert erkennen. Um 1400 wurde von Mir ʿAlī Tabrizī die *nastaʿliq*-Schrift entsprechend den Regeln der arabischen Kalligraphie geformt. Zur Gestaltung dieser diagonalen, Haar- und Grundstrich stark unterscheidenden Schrift soll er durch einen Traum von Wildgänsen inspiriert worden sein; noch heute lehren *taʿliq*-Meister, Buchstaben wie Vogelschwingen oder -köpfe zu formen. Unter dem Timuriden Baysongūr Mirzā (gest. 837/1433) wurde *nastaʿliq* zum eigentlichen Vehikel für persische Texte, vor allem für Poesie. Für das Arabische wird die „hängende“ Schrift seltener verwendet; ein 945/1538 kalligraphierter Koran wird im Topkapu Sarayı aufbewahrt⁶⁶; doch nach dem 17. Jahrhundert kommen nur noch Einzelblätter mit frommen Sprüchen, Gottesnamen und ähnlichem in *nastaʿliq* für ara-

^{60a} Vgl. hierzu auch oben S. 165 f und 175 f.

⁶¹ M. Lings and Y. H. Safadi (1976) Nr. 43.

⁶² Ein besonders schönes Exemplar aus dem 11. Jahrhundert in der John Rylands Library Manchester, Arab. 691.

⁶³ M. Lings (1976) Pl. 112.

⁶⁴ Beispiele in dem nicht wissenschaftlich, aber ästhetisch hervorragenden Buch A. Khatibi and M. Sijelmasi (1976).

⁶⁵ A. D. H. Bivar (1968) 3–15.

⁶⁶ Er stammt von Schah Maḥmūd-i Nisābūrī, Topkapu Sarayı HS 25; vgl. M. Lings (1976) Pl. 91.

bische Texte vor. Meister des „hängenden“ Stils waren Sulṭān ʿAlī Mašhadī (gest. 919/1513) und Mīr ʿAlī Harawī (gest. 957/1550), der von Herat an den Uzbekenhof nach Buchara geholt wurde. *Nastaʿlīq* wurde überall dort verwendet, wo persischer Einfluß herrschte. Eine ausgezeichnete Tradition entwickelte sich in der Türkei, wo man von *taʿlīq* spricht; die Endbuchstaben sind etwas offener als im persischen Stil⁶⁷. Das indische *nastaʿlīq* dagegen wirkt, ähnlich dem indischen *nash*, durch seine kreisrunden Endbogen etwas gedrängener. Man neigte dazu, bei Einzelblättern die Zeichen diagonal auf reich verzierten Hintergrund zu setzen, so daß Schrift und Dekor eine Einheit bildeten.

Aus dem *nastaʿlīq* entwickelte sich im 17. Jahrhundert im Iran und in Indien die „gebrochene“ Schrift, *šikasta*, mit sehr hohem *alif*, in dem die Tendenz zur Verwischung weiter geht als in jedem anderen Duktus. Die in allen Richtungen dekorativ über das Blatt gestreute Schrift wirkt eher wie eine moderne Graphik denn wie lesbare Schrift, und so bildet die extremste Profanschrift in ihrer graphischen Wirkung ein Analogon zur extremsten Koranschrift, dem hierarchischen frühen Kūfī.

In den östlichen Randgebieten der islamischen Welt gab es gewisse Sonderentwicklungen: Das *bihār* oder *bihārī*, dessen Enden ziemlich dünn und flach beginnen und sich dann verdicken, findet sich in Indien und ähnlich in Afghanistan und Zentralasien⁶⁸. Diese den klassischen Regeln wenig entsprechende Schriftart wirkt manchmal, durch Übereinandersetzung der flachen Enden, fast mongolisch oder chinesisch⁶⁹; man hat den Eindruck, daß manche als zentralasiatisch angenommenen Manuskripte eher mit dem Pinsel als mit der Rohrfeder geschrieben seien; doch fehlen vergleichende Studien über die östlichen Koranhandschriften, die auch die Ornamentik einbeziehen müßten.

5.2.5 Dekorative Kalligraphie

Bei der dekorativen Entwicklung der arabischen Schrift war der Name Gottes besonders wichtig; er wurde häufig in Gold kalligraphiert und wird auf Inschriften zum Ausgangspunkt komplizierter Verschlingungen⁷⁰. Das riesige *alif* im Schriftzug ⟨Allāh⟩ türkischer Tafeln im *ḡalī tulut* zeigt eine der kalligraphischen Möglichkeiten. Die Wechselfolge der Hasten sowohl in ⟨Allāh⟩ als noch mehr im Glaubensbekenntnis konnte zu einer Überbetonung der Vertikalen führen, die dann wiederum durch quergezogene Enden, wie beim finalen *yāʾ*, gemildert wurde; manchmal neigen solche regelmäßig gegliederten Hasten zu Verdickungen am oberen Ende. Das ist aus der Kanzleischrift bekannt, kommt aber auch sehr häufig auf Bauinschriften in Indien vor; dort finden sich auch gegitterte Schmuckblätter⁷¹.

Die Kursive konnte vielfach dekorativ verwendet werden. Im Spätmittelalter werden nicht mehr rekonstruierbare Formen, wie die von dem Mogulherrscher Bābur (gest. 933/1526) erfundene *ḥaṭṭ-i bāburī*, erwähnt. Formen wie Pfauen-, Brautlocken-, Halbmond-, Vollmond-, Zitter-, Flammenschrift, haben nur als Spielereien Bedeutung⁷²; das gilt auch für die Kronenschrift, die die Buchstaben mit turbanartigen Windungen versieht⁷³. Der Fantasie sind hier keine Grenzen gesetzt. Die *gulzār*-Schrift, bei der jeder Buchstabe des *tulut* oder *nastaʿlīq* mit kleinen Blumen

⁶⁷ So Baltacıoğlu (1958) 137; für türkische Meister des *taʿlīq* vgl. Inal (1955) 481–643.

⁶⁸ A. Schimmel (1970) Pl. XXII.

⁶⁹ Siehe G. Vajda (1958) Pl. 86; A. J. Arberry (1967) Pl. 70 Nr. 243; B. Moritz, in: EI¹ 399–410, Taf. Xb. Sehr interessante Fragmente auf brüchigem bräunlichem Papier finden sich in amerikanischen Privatsammlungen.

⁷⁰ Ein schönes Beispiel aus früherer Zeit bei A. Grohmann (1971) 61; vgl. A. Schimmel (1970) Pl. I und XLVIII.

⁷¹ Vgl. A. K. Bhattacharya (1950–1951). Ein schönes Beispiel der Sure 114 in indischer Gitterkalligraphie in A. Schimmel (1970) Pl. XLV.

⁷² Cl. Huart (1908) 50 ff.

⁷³ Sie wurde 1349/1930 erfunden; siehe Zainaddin (1968) 272–273.

oder anderen zierlichen Elementen gefüllt wird, wurde gern in Indo-Pakistan verwendet; so in allen Titeln der persischen und Urdu-Veröffentlichungen von Naval Kishore in Lucknow.

Eine besondere Kunstform bildet die *Tuḡrā*⁷⁴. Das Wort bezeichnet zunächst das dekorative Schriftwappen zu Beginn eines offiziellen Dokuments. Am bekanntesten ist die osmanische großherrliche *Tuḡrā*, aus dem Namenszug des Herrschers gebildet, links mit einer ovalen Schlinge versehen und in drei Hasten auslaufend, die in verschiedenen Formen (Helme, Blüten, Fahnen und anderes) geformt und reich dekoriert wurde. Huart erklärt *tuḡrā* als *tulut* mit oberen Verschlingungen⁷⁵; das trifft für den modernen Sprachgebrauch zu, wo jede Art kalligraphischer Bilder als *tuḡrā* bezeichnet wird. Es gibt Handbücher, die die Formung von *tuḡrās* lehren⁷⁶; doch sind sie wissenschaftlich noch nicht untersucht worden. Man nennt jetzt auch kunstvoll verschlungene Koransprüche, heilige Namen, dekorativ geformte Titel, Vereinszeichen, selbst Bauinschriften *tuḡrā*. In diese Gruppe kalligraphischer Spielereien gehören Rettungsboote aus den Worten des Glaubensbekenntnisses oder anderer segensreicher Sprüche mit *wāw* als Ruder; Mevlevi-Mützen aus Anrufungen Maulānā Ḡalāluddīn Rūmīs, Papageien, Störche, Hähne, seltener Pferde, und in Indien, vor allem bei Profantexten, Elefanten. Besonders beliebt ist der Löwe, der auf ʿAlīs Beinamen Ḥaidar, den „Löwen Gottes“, hinweist und oft aus Anrufungen ʿAlīs geformt ist. Menschliche Gesichter, die aus Schriftzügen gebildet wurden, waren besonders in Bektaschi-Kreisen verbreitet⁷⁷.

Schon im mamlukischen Ägypten gab es Spiegelungen frommer Sprüche (*muṭannā*, türk. *aynalı*); diese Technik wurde wie viele andere kalligraphische Spielereien vor allem in der Türkei bis zu vierfacher Spiegelung weitergebildet. Auch bei Kunstformen aus quadratischem Kūfī, wie etwa aus Worten des Glaubensbekenntnisses zusammengesetzte Moscheen, verwendet man Spiegelung um der Symmetrie willen. Ferner wurden Texte gern kreisförmig angeordnet. Vielleicht angeregt von Bronzegefäßen, in denen die Hasten sternförmig zum Mittelpunkt laufen, oder von den gewaltigen Koran-Inschriften am Apex türkischer Moscheen, wurde diese Form auch für Schmuckblätter beliebt; man findet die Namen der Siebenschläfer, Rosen aus dem *sin* der Endbuchstaben der 114. Sure oder aus mit *nūn* endenden Wörtern und ähnlichem. Besondere Vorliebe hatten osmanische Kalligraphen für das *wāw*, das in den verschiedensten einfachen und Doppelformen auftritt.

Zu den ornamentalen Schriftformen gehört auch das quadratische Kūfī, *ṣaṭranḡī*, das wohl entstand, als Inschriften aus eckigen Ziegeln zusammengesetzt wurden. Doch kam es nicht nur in den Fliesen persischer Moscheen zu Ehren, sondern auch in der Buchkunst; denn der Name Gottes, das Glaubensbekenntnis, die Namen Muḥammad und ʿAlī waren leicht zu stilisieren; das vielfarbige ⟨ʿAlī⟩ in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts gehört zu den schönsten Beispielen islamischer Buchkunst⁷⁸. Die Schönen Namen Gottes, die Namen der „Zehn, denen das Paradies verheißen worden ist“ (*al-ʿašara al-mubaššara*) und anderes wurde auf Zierrafeln verwendet. Das quadratische Kūfī diente wegen seiner Unleserlichkeit für apotropäische Zwecke; hierher gehört die Verwandlung der letzten drei Verse von Sure 68, die vor dem Bösen Blick schützen sollen, in eine ausdrucksvolle pfeilartige Komposition (wohl aus Südindien)⁷⁹. Auch hat das quadratische Kūfī zahlreiche Werke der modernen Kunst inspiriert, von Versuchen in abstrakter Graphik an der Kunsthochschule Casablanca bis zu Gemälden des pakistanischen Künstlers Shemza. Ohnehin ist der Einfluß der arabischen Schrift auf die moderne Kunst der islamischen Länder beachtlich und reicht bis zu modernen koranischen Schriftbildern⁸⁰.

⁷⁴ Ernst Kühnel (1955); Beispiele Zainaddin (1968) 259–264. ⁷⁵ Cl. Huart (1908) 53 f.

⁷⁶ Hinweis von Wasmaa Chorbachi, Harvard University.

⁷⁷ J. K. Birge (1937); M. Aksel (1967).

⁷⁸ Abbildung in R. Ettinghausen (1966) 220.

⁷⁹ Amerikanische Privatsammlung; Abbildung in *Fikrun wa Fann* Nr. 20 (München 1972) letzte innere Umschlagseite.

⁸⁰ Vgl. *Fikrun wa Fann* Nr. 3 (Hamburg 1965), das der Kalligraphie gewidmet ist; ferner H. von Halem (1975). Besonders interessant sind die koranischen „Bilder“ des pakistanischen Malers Sadiqain. Irakische Künstler wie Issam as-Saʿid, Wasmaa Chorbachi schaffen ebenso interessante moderne Schriftbilder wie persische, ägyptische, syrische und sudanische Maler und Graphiker.

An ungewöhnlichen Techniken sei erwähnt die Fingernagelschrift, die von Nizāmuddīn Buḥārī im 16. Jahrhundert bei *tulut*, in Indien auch in einzelnen großen *nasta'liq*-Blättern verwendet wurde; mit dem Nagel auf der Rückseite des Blattes eingedrückt, entsteht eine erhabene Schrift. Man kann Texte auf großen Blättern auch durch Ausklopfen der getrockneten Blattfasern erhalten; und in Herat wurde im 15. Jahrhundert die *decoupé* Schrift geübt, die von Muḥammad Bāqir erfunden sein soll und in der Türkei von Faḥrī Burşawī geübt wurde: man schneidet den Text in normaler Größe aus und klebt ihn auf einen farbigen Untergrund; die Matrix soll gleichfalls einen perfekten Text enthalten. Der teilweise in der Bibliothek der Aya Sofya, teilweise in Privatsammlungen erhaltene Diwan Sulṭān Ḥusain Bayqārās mit seiner winzigen makellosen *nasta'liq*-Schrift ist das berühmteste Beispiel dieser Kunst⁸¹.

5.2.6 Bibliographie

Die zitierten arabischen Quellenwerke al-Qalqašandī: *Ṣubḥ al-a'šā*, Ibn an-Nadīm: *al-Fihrist*, Ibn Durustawaih: *al-Kuttāb* siehe oben Bibliographie 5.1.5.1. Vgl. außerdem den Artikel *Khatt* (J. Sourdel-Thomine, Ali Alparslan, M. Abdullah Chaghatai, T. Fahd). In: EI² IV (1978) 1113–1130.

Nabia ABBOTT: The Rise of the North Arabic Script and its Qur'anic Development. Chicago 1939 (The University of Chicago Oriental Institute Publications 50).

Nabia ABBOTT: The Contribution of Ibn Muḥlah to the North-Arabic Script. In: American Journal of Semitic Languages and Literatures 56 (1939) 70–83.

Nabia ABBOTT: Arabic Paleography. In: Ars Islamica 8 (1941) 67–104. [Besprechung der Kapitel über Schrift in A. U. Pope (1938–1939)]

Malik AKSEL: Türklerde dinî resimler – yazı resim. Istanbul 1967.

Mustafa ALI: Menāqib-i hünerverān. Ed. Mahmud Kemal Bey. Istanbul 1926.

Arthur John ARBERRY: The Koran Illuminated. A handlist of the Korans in the Chester Beatty Library. Dublin 1967.

Celāl Esad ARSEVEN: Les arts décoratifs Turcs. Istanbul [ohne Jahr].

Ismail Hakkı BALTACIOĞLU: Türklerde Yazı Sanatı. Ankara 1958.

A. K. BHATTACHARYA: A Study in Muslim Calligraphy in Relation to Indian Inscriptions. In: Indo-Iranica 4 (1950–1951) 13–23.

John Kingsley BIRGE: The Bektashi Order of Dervishes. London 1937. 21965.

A. D. H. BIVAR: Seljūqid Ziyārats of Sar-i Pul (Afghanistan). In: BSOAS 29 (1966) 57–63; plates I–XI.

A. D. H. BIVAR: The Arabic Calligraphy of West Africa. In: African Languages Review 7 (1968) 3–15.

Melek CELAL: Şeyh Hamdullah. Istanbul 1948.

Kemal ÇIĞ: Hattat Hafız Osman Efendi (1642–1698). Istanbul 1949.

Kemal ÇIĞ: Türk Oymacıları (Katıgları) ve Eserleri. Ankara 1957 (Ankara İlahiyat Fakültesi Türk ve İslam Sanatları Enstitüsü. Yıllık 2).

Albert DIETRICH: Arabische Briefe aus der Papyrussammlung der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek. Hamburg 1955.

Kurt ERDMANN: Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters. Mainz 1953 (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 1953, Nr. 9).

Richard ETTINGHAUSEN: Die islamische Zeit. In: Ekrem Akurgal, Cyril Mango und Richard Ettinghausen: Die Türkei und ihre Kunstschatze. Genf 1966.

Richard ETTINGHAUSEN: Arabic Epigraphy: Communication or Symbolic Affirmation? In: Near Eastern Numismatics. Studies in honor of George C. Miles. Beirut 1974. 297–317.

Lajos FEKETE: Die Siyāqat-Schrift in der Türkischen Finanzverwaltung. 2 Bde. Budapest 1955 (Bibliotheca Orientalis Hungarica 7).

Lajos FEKETE: Einführung in die Persische Paläographie. Hrsg. von G. Hazai. Budapest 1977.

⁸¹ Vgl. Kemal Çiğ (1957); Cl. Huart (1908) 325 sagt dazu: „Beaucoup en fut enlevé par de misérables sots“.

Samuel FLURY: Islamische Schriftbänder, Amida-Diyarbekr XI. Jahrhundert. Basel-Paris 1920.

M. A. GHAFUR: The Calligraphers of Thatta. Karachi 1968.

Adolf GROHMANN: Anthropomorphic and Zoomorphic Letters in the History of Arabic Writing. In: Bulletin de l'Institut d'Égypte 38 (1955–1956) 117–122.

Adolf Grohmann: The Origin and Early Development of Floriated Kūfic. In: Ars Orientalis 2 (1957) 183–213.

Adolf GROHMANN: Arabische Paläographie. 2 Bde. Wien 1967. 1971 (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse. Denkschriften Bd. 94, 1. 2.).

Hilmann von HALEM: [Hrsg.]: Calligraphy in Modern Art. Papers read at a Symposium organised by the Goethe-Institut Karachi ... and the Pakistan German Forum. Karachi 1975.

ʿAbdallāh ibn ʿAlī al-ḤITĪ: Risāla fi l-ḥaṭṭ wa-l-qalam – al-ʿumda. Ed. Hilal Naji. Bagdad 1970.

Clément HUART: Les calligraphes et les miniaturistes de l'orient musulman. Paris 1908. – [Reprint] 1972.

Ibnülemin Mahmud Emin İNAL: Son Hattatlar. Istanbul 1955.

Abdel Kebir KHATIBI and Mohamed SIJELMASI: The Splendor of Islamic Calligraphy. London 1976. – [Deutsch] Köln 1977.

Vera A. KRATCHKOVSKAYA und Y. IBANTY: The Earliest Arabic Document from Central Asia. In: Sogdijskij Sbornik. Leningrad 1935.

Ernst KÜHNEL: Islamische Schriftkunst. Berlin 1942. – [Reprint] Graz 1975.

Ernst KÜHNEL: Die osmanische Tughra. In: Kunst des Orients 2 (1955) 69–82.

Ernst KÜHNEL: Islamische Kleinkunst. Braunschweig 21963.

Martin LINGS: The Quranic Art of Calligraphy and Illumination. London 1976.

Martin LINGS and Yasin Hamid SAFADI: The Qur'an. Catalogue of an Exhibition of Qur'an manuscripts at the British Library 3 April–15 August 1976. London 1976.

Vladimir MINORSKY: Calligraphers and Painters. A treatise by Qāḍī Aḥmad son of Mīr-Munshī (ca. A. H. 1015/A. D. 1606) translated from the Persian with an Introduction by B. N. Zakhoder. Washington 1959 (Smithsonian Institution Freer Gallery of Art occasional Papers III 2).

Bernhard MORITZ: Arabic Palaeography. A collection of Arabic texts from the first century of the Hidjra till the year 1000. Kairo 1905.

Arthur Upham POPE: A Survey of Persian Art. 6 Bde. London 1938–1939. – [Reprint] Tokyo 1969.

D. S. RICE: The Unique Ibn al-Bawwāb Manuscript in the Chester Beatty Library. Dublin 1955.

E. ROBERTSON: Muḥammad ibn ʿAbd al-Raḥmān on Calligraphy [translated]. In: Studia Semitica et Orientalia presented to J. Robertson. Glasgow 1920. 57–83.

Franz ROSENTHAL: Significant Uses of Arabic Writing. In: Ars Orientalis 4 (1961) 15–23.

Yasin Hamid SAFADI: Islamic Calligraphy. Boulder/Col. 1979.

Annemarie SCHIMMEL: Schriftsymbolik im Islam. In: Aus der Welt der Islamischen Kunst. Festschrift für Ernst Kühnel. Berlin 1959. 15–23.

Annemarie SCHIMMEL: Islamic Calligraphy. Leiden 1970 (Iconography of Religions. Section XXII: Islam, Fasc. 1).

Annemarie SCHIMMEL: Mystical Dimensions of Islam. Chapel Hill, NC 1975.

Eric SCHROEDER: What was the badī-Script? In: Ars Islamica 4 (1937) 232–248.

Rudolf SELLEHEIM: Die Madonna mit der Schahada. In: Festschrift Werner Caschel zum siebenzigsten Geburtstag gewidmet. Leiden 1968.

A. Süheyl ÜNVER: Türk Yazı Çeşitleri ve Faideli Bazı Bilgiler. Istanbul 1953.

Sabahettin ÜZLÜK: Mevlevilikte Resim – Resimde Mevleviler. Ankara 1957.

Georges VAJDA: Album de paléographie arabe. Paris 1958.

Lisa VOLOV-GOLOMBEK: Plaited Kufic on Samanid Epigraphic Pottery. In: Ars Orientalis 6 (1966) 107–133.

Anthony WELCH: Calligraphy in the Arts of the Muslim World. Austin 1979.

K. M. YUSUF: Muslim Calligraphy under the Mughals. In: Indo-Iranica 10 (1957) 9–13.

Nāḡī ZAINADDĪN: Muṣawwar al-ḥaṭṭ al-ʿarabī (Atlas of Arabic Calligraphy). Bagdad 1388/1968.

M. ZIAUDDIN: Moslem Calligraphy. Calcutta 1936.