

8. Quellenauswertung in Bezug zu den ermittelten Untersuchungsergebnissen zur Herstellungstechnik

8.1. Primärquellen zur Maltechnik

Primärquellen in Form von Manuskripten über die Herstellung der *‘ağamī*-Vertäfelungen sind bisher nicht bekannt. Daher wurden in der kunst- und restaurierungstechnologischen Fachliteratur häufig zwei Manuskripte über persische Malerei aus der Zeit um 1600 zum Vergleich für die syrischen Vertäfelungen herangezogen,⁵³⁵ welche in englischer Übersetzung vorliegen: der „Qānūn uş-Şuwar“ (Traktat der Malerei) von Şādiqī Bek⁵³⁶ und der „Ġulistan-i Hunār“ (Der Garten der Künste) von Qāzī Aḥmad.⁵³⁷ Wenn man Vergleiche hinsichtlich verwendeter Techniken und Materialien zu anderen Regionen anstellen und Quellen heranziehen möchte, müssen wegen Syriens zentraler Lage am östlichen Mittelmeer zwischen Asien und Kleinasien alle Himmelsrichtungen einbezogen werden: Richtung Norden und Westen die Türkei und Europa, Richtung Osten Persien, Indien und China, Richtung Süden die arabische Halbinsel und Nordafrika. Jüngst publizierte Forschungsergebnisse belegen beispielsweise erneut, wie eng der Austausch zwischen Venedig und der arabischen Welt seit dem Mittelalter war.⁵³⁸ Für das 16. bis 19. Jahrhundert, als Syrien unter osmanischer Herrschaft stand, müssen aufgrund der führenden Rolle der Reichshauptstadt Istanbul bei Geschmacks- und Stilbildung türkische Quellen einbezogen werden.⁵³⁹ Die Suche und Auswertung von Primärquellen aus den genannten Regionen kann von der Autorin aufgrund fehlender Sprachkenntnisse nicht geleistet werden und war auch nicht Forschungsschwerpunkt der Arbeit. Hingegen wurden Reiseberichte und Beschreibungen europäischer Pilger und Reisender nach Syrien des 17. bis frühen 20. Jahrhunderts gesichtet,⁵⁴⁰ um Hinweise auf verwendete Farben, Materialien und Holzarten zusammenzutragen. In keinem dieser Berichte fand sich eine Beschreibung über die Herstellung der *‘ağamī*-Innenausstattungen. Es fanden sich lediglich zwei Beschreibungen von Baustellenbesuche zu Interieurs des neuen Stils, der zur Mitte des 19. Jahrhunderts die

⁵³⁵ Riederer/Ilisiu (1996), Schwed (2006), Trevathian/Thiagarajah (2010).

⁵³⁶ Dickson/Welch (1981).

⁵³⁷ Minorsky (1959).

⁵³⁸ Carboni (2007), Berrie (2007).

⁵³⁹ Atasoy (2008), Renda (2008), Rogers (2008).

⁵⁴⁰ Dapper (1681), Maundrell (1697), Bruyn (1718), Green (1736), Drummond (1756), Russell (1796), Parsons (1770), Niebuhr (1772), Volney (1787), Paulus (1792-1803), Browne (1800), Ali Bey (1816), Burckhardt (1822), Richter (1822), Scholz (1822/2005), Carne (1836), Addison (1838), Schubert (1839), Castlereagh (1847), Curtis (1852), Kremer (1853), Flandin (1853-67), Seetzen (1854-1859), Kremer (1855), Porter (1855), Sachau (1883), Lortet (1884), Wilson (1884), Oppenheim (1899), Sachau (1883), Schmidt/Höschle (1996).

traditionellen 'ağamī-Zimmer ablöste.⁵⁴¹ Die Empfangsräume selbst werden des Öfteren anschaulich und teilweise überschwänglich beschrieben.⁵⁴²

Des Weiteren fanden sich im Traktat des Pater Filippo Bonanni über asiatische Lacke aus dem 18. Jahrhundert zwei Rezepte zur Herstellung von Harzölfirnissen, deren „sich die Araber und Perser viel bedienen“.⁵⁴³

Einige der Beschreibungen wie beispielsweise Reuther (1925) scheinen von Fehlinterpretationen des Beobachteten durchzogen zu sein.⁵⁴⁴ Hingegen deckt sich die Information von Duda (1971) mit den in dieser Dissertation vorgelegten Untersuchungsergebnissen hinsichtlich der Aussage, dass die Oberflächen ursprünglich kräftig leuchtende Farben hatten und nicht mit einem Lacküberzug versehen waren.⁵⁴⁵ Ihr Hinweis auf die Verwendung von Eiweiß als Bindemittel für die Farben⁵⁴⁶ wird gestützt durch die ELISA-Untersuchungen und durch die praktischen Tests zur Kopie der Maltechnik (Abb. 449, Abb. 450 S. 294). Das erwähnte Gummi arabicum als Bindemittel für Grundierung und Pastiglia-Masse⁵⁴⁷ fand sich bisher nicht.

Als Informationsquelle wurden weiterhin historische Vertragsdokumente aus dem Nationalarchiv von Damaskus ausgewertet, in denen über Renovierung oder Neubau von Häusern in Damaskus im 18. und 19. Jahrhundert berichtet wird.

Im folgenden Abschnitt werden die oben genannten Quellen einzeln ausgewertet und diskutiert.

8.1.1. „Qānūn uş-Şuwar“ (Traktat der Malerei) des Şādiqī Bek

Şādiqī Bek (1533–1609) war einer der angesehensten Künstler seiner Zeit. Er war unter dem Safawiden-Schah Abbas I. (regierte von 1587–1629) Oberster Bibliothekar in Isfahan und hatte diverse hohe Ämter im Laufe seines langen Lebens inne. Aufgewachsen und ausgebildet im iranischen Täbris war Şādiqī Bek auch in Städten des osmanischen Reiches tätig, unter

⁵⁴¹ Der Besuch von Charles Addison 1835 bei 'Alī Āgā Ḥazīna-Kātībī kurz nach Fertigstellung des Weintraubenzimmers im Bait Nizam siehe Addison (1838) II, S. 165-166, und der Besuch von Lady Burton auf der Baustelle für das Palais von Yūsuf 'Anbar 1876, siehe Burton (1884) I, S. 172.

⁵⁴² Green (1736) S. 42, Addison (1838) II, S. 165-166, Russell (1794) I, S. 26, 27, 30, 31, Seetzen (1854) I, S. 33-34, Richter (1822) S. 142-43, Kremer (1855) 5, S. 20, Porter (1855) I, S. 36-37, Wulzinger/Watzinger (1924) S. 20.

⁵⁴³ Bonanni (1769) S. 65.

⁵⁴⁴ Reuther (1925) S. 207.

⁵⁴⁵ Duda 1971, S. 29.

⁵⁴⁶ Duda 1971, S. 29.

⁵⁴⁷ Duda 1971, S. 29.

anderem in Aleppo und Bagdad, bevor er in den 1570er Jahren in Qazvin und ab den 1590er Jahren in Isfahan arbeitete.⁵⁴⁸ Das in verschiedenen Versionen erhaltene Traktat⁵⁴⁹ hat er vermutlich zwischen 1576 und 1602 verfasst.⁵⁵⁰ Es wurde 1963 erstmals von A. Yu. Kaziev auf der Basis eines undatierten Manuskripts aus Baku publiziert.⁵⁵¹ 1973 erschien eine zweite Version des Traktats in einer mehrere Seiten langen Fußnote in Aḥmad Suhaylīs Edition von Qāzī Aḥmads „Gulistan-i Hunār“ (Der Garten der Künste), die offenbar auf den in der Teheraner Malik Bibliothek befindlichen „Gesammelten Werken“⁵⁵² von Ṣādiqī Bek beruht.⁵⁵³

Das Traktat des Ṣādiqī Bek ist ein Gesamtkunstwerk an sich. Es ist in Gedichtform verfasst und enthält - eingebettet in poetische Beschreibungen - Anweisungen zur Herstellung und Handhabung des Pinsels, zur Herstellung von Pigmenten, zur Farben- und Lackzubereitung sowie zu Metallegetechniken. Die ausführlichen Kommentare in den Fußnoten bei Dickson/Welch (1981) belegen, dass die Interpretation der persischen Begriffe in dem Traktat schwierig ist, da oft ein Wort für mehrere Dinge benutzt wird. Insbesondere die Interpretation und Übersetzung des in mehreren Zusammenhängen erscheinenden Wortes „*rang-i rowghan*“ mit dem Terminus „Ölfirnis“ scheint Dickson und Welch mit großen Fragezeichen behaftet⁵⁵⁴ und könnte in Bezug auf die Tafelmalerei neu interpretiert werden.

Ṣādiqīs Traktat enthält die Beschreibung eines zweischichtigen Malgrundes, der Parallelen in Aufbau und Malmaterialien zu den weißen Paneelen des Berliner Aleppo-Zimmers und zu einem kürzlich in Damaskus gefundenen Fragment einer wahrscheinlich aus dem 17. Jahrhunderts stammenden Vertäfelung aufweist.

Ṣādiqī führt dazu folgendes aus: „...zuerst musst Du begreifen, dass die Ergebnisse Deiner Arbeit von dem Malgrund, *baṭaneh* genannt, abhängen. Dieser *baṭaneh*, musst Du verstehen, betrifft die Grundierung, bestehend aus pflanzlichem Leim (*sirīsh*⁵⁵⁵), tierischem Leim

⁵⁴⁸ Dickson/Welch (1981) S. 259, dort ausführliche Informationen zu seinem Werdegang.

⁵⁴⁹ Dickson/Welch (1981) S. 259.

⁵⁵⁰ Dickson/Welch (1981) S. 259.

⁵⁵¹ Nr. 408 im Institut für Architektur und Kunst der Aserbaidzhanischen Sozialistischen Sowjetrepublik, Russischer Titel: Ganun ös-sövār. A treatise on painting, AN AzSSR, Baku, 1963; zitiert über Dickson/Welch (1981) S. 259.

⁵⁵² Nr. 6325, siehe Dickson/Welch (1981) S. 259.

⁵⁵³ Annahme von Dickson und Welch, da Suhaylī keine Quelle angibt, aber jahrelang an dieser Bibliothek geforscht hat. Siehe Dickson/Welch (1981) S. 259.

⁵⁵⁴ Dickson/Welch (1981) S. 261, Fußnote 4.

⁵⁵⁵ In Fußnote 29 wird beschrieben, dass dieser Leim aus reifer Affodill hergestellt und auch als Schuhmacher- und Buchbinderleim benutzt wird, siehe Dickson/Welch (1981) S. 265. Es stellt sich die Frage, aus welcher der 800 Arten von Affodillgewächsen (*Asphodelaceae*) dieser Leim gewonnen wurde. Aloe vera gehört unter anderem auch zu den Affodillgewächsen. Handelt es sich bei dem *sirīsh* möglicherweise um *kaṭīra*, das heute in Damaskus als pflanzlicher Leim verwendet wird und aus dem Iran importiert wird?

(*sirīshum*⁵⁵⁶), Gips (*gach*) und Weinsirup (*dūshāb*). Wenn der Untergrund auf diese Weise gefertigt ist, fährst Du mit dem Bleiweiß (*safīd-āb*)–Ölfirnis⁵⁵⁷ (*rowghan*) fort. Das Bleiweiß muss wieder und wieder aufgetragen werden, bis der Untergrund (*zamin-i kār*) Deiner Arbeit nicht mehr zu sehen ist. Nun magst Du fortfahren mit jeder beliebigen Arbeit...⁵⁵⁸

Im folgenden Abschnitt werden Farben⁵⁵⁹ erwähnt, die mit dem Ölfirnis angerieben werden, aber nicht genauer spezifiziert, welche Pigmente das sind.⁵⁶⁰ Dann folgt eine ausführliche Beschreibung zum anspruchsvollen Auftragen der Lapislazuli-Farbschicht.⁵⁶¹

Die gleiche aufwendige Technik, bei der man nicht die Geduld verlieren solle, wird weiter unten für Verdigris genannt.⁵⁶² Als Anlegemittel für Blattsilber empfiehlt Šādiqī den bereits erwähnten Ölfirnis und rät, die Arbeit nach dem Auftragen desselben einige Zeit der Sonne auszusetzen, aber darauf zu achten, dass es nicht zu heiß werde. Wenn die Schicht halbtrocken sei, könne man das Silber anschießen⁵⁶³ (*chasbānīdan*).⁵⁶⁴ Dann sei die Arbeit eine Weile zum Trocknen beiseite gestellt, geschützt vor Beschädigungen.⁵⁶⁵

Im folgenden Abschnitt werden Extrakte aus verschiedenen Pflanzen genannt, aus denen man Pigmente herstellen kann: „... für Violett (*binafsh*), Purpurrot (*arghavānī*) [von *arghavan* - Judasbaum], Gelb (*zard*) und Rosa (*gulgūn*). Wenn Du die Auszüge aus diesen Pflanzen extrahiert hast, wirst Du ihre inneren Geheimnisse erkennen.“⁵⁶⁶ Leider führt er nicht weiter aus, wie aus diesen Pflanzenextrakten Pigmente hergestellt werden. Der anschließende Abschnitt über die Verarbeitung der Pigmente zu Tempera- oder Leimfarben, die in Bezug auf die syrischen Vertäfelungen von erheblicher Relevanz wären, ist sehr vage und mit vielen Interpretationsfragezeichen versehen. Ohne intensive Auseinandersetzung mit dem persischen Originaltext⁵⁶⁷ können an dieser Stelle keine Schlüsse gezogen werden. Die einzig klare Stelle in der vorliegenden englischen Übersetzung dieses Abschnitts ist Šādiqī's Hinweis auf das

⁵⁵⁶ In Fußnote 29 wird die Herstellung tierischen Leims aus Knochen, Haut, Fischblasen etc. angeführt, siehe Dickson/Welch (1981) S. 265.

⁵⁵⁷ Da die Interpretation der Begriffe *rang-i rowghan* und *rowghan* nicht eindeutig ist, kann diese bleiweißhaltige Farbe auch als Tempera auf Harz-Öl-Basis interpretiert werden. Vgl. Dickson/Welch (1981) S. 261, Fußnote 4.

⁵⁵⁸ Dickson/Welch (1981) S. 265.

⁵⁵⁹ *Jismi*-Farben.

⁵⁶⁰ Dickson/Welch (1981) S. 266, im Aleppo-Zimmer wurden in vielen Farbschichten Harzanteile ermittelt.

⁵⁶¹ Dickson/Welch (1981) S. 266.

⁵⁶² Dickson/Welch (1981) S. 266.

⁵⁶³ Fachterminus von der Autorin an dieser Stelle gewählt anstatt der wörtlicher Übersetzung des Satzes von Dickson und Welch.

⁵⁶⁴ Dickson/Welch (1981) S. 266.

⁵⁶⁵ Dickson/Welch (1981) S. 266.

⁵⁶⁶ Dickson/Welch (1981) S. 266.

⁵⁶⁷ Kann von der Autorin nicht geleistet werden.

richtige Mengenverhältnis von Pigment und Bindemittel, da bei zu wenig Bindemittel die Farbe zu Staub zerfallen und bei zu viel Leim abspringen würde.⁵⁶⁸

In Šādiqīs Text finden sich ferner ausführliche Anweisungen zur Herstellung künstlicher Pigmente wie Bleiweiß (*safīd-āb*), Mennige (*sirinj*), Verdigris (*zanzār*) und Zinnober (*shanjarf*). Die naturwissenschaftlichen Untersuchungen der syrischen Zimmer zeigen, dass diese Pigmente allgegenwärtig sind und zur unverzichtbaren Grundpalette für die Bemalung der Holzvertäfelungen mit brillanten Farbtönen gehören. Die Identifizierung der organischen roten Farblacke in den syrischen Interieurs gelang bisher nur in wenigen Fällen. Daher sei Šādiqīs Beschreibung über die Herstellung eines rubinroten Farblackes (*rang-i la 'lī*) als eine mögliche Option zitiert: „Nimm gute Qualität des Stick Lack (*rang-i lak*) und entferne sorgfältig alle Holzverunreinigungen. Währenddessen sollte eine reine Sodalösung, gewonnen aus der *ushnān*-Pflanze (*Seidlitzia rosmarinus*), in einem Topf erwärmt werden. Nun beginne den Lack stückchenweise nach und nach unter ständigem Rühren mit einem Holzstab hinzuzufügen. Wenn Du sicher bist, dass der Lack all seine Farbe abgegeben hat, gib nach und nach ein wenig zerkleinerten Kalk⁵⁶⁹ zu der Lösung. Das muss nun noch 10 Mal so lange gekocht werden. Dann filtere den Niederschlag so sauber, dass es eine Quelle reiner Freude ist. Das Rubinrot wird erscheinen nach diesem Filterprozeß.“⁵⁷⁰ Es handelt sich hierbei um die Herstellung von Lac dye. Die in den syrischen Zimmern bisher beobachteten Farbpartikel und der eher purpurrote als rubinrote Farbton der dunkelroten Lasuren lassen eher auf die Verwendung von Karmin schließen. Die von der Autorin durchgeführten Versuchsreihen zur maltechnischen Rekonstruktion der historischen Herstellungstechnik der syrischen Vertäfelungen ergaben, dass die mit verschiedenen Varietäten von Krapplack oder Lac dye erzeugten Lasuren nicht dem Erscheinungsbild der originalen Oberflächen entsprach.⁵⁷¹ Hingegen kamen die unter Verwendung von Carmin Naccarat⁵⁷² hergestellten Lasuren in ihrem Aussehen dem Original sehr nahe.

Ein wesentliches Gestaltungselement der syrischen Holzvertäfelungen sind transparente, gefärbte Lacke auf großflächigen Metallauflagen. Wie die bisherigen naturwissenschaftlichen Analysen belegen,⁵⁷³ kommen für deren Herstellung gekochte Harzöllacke in Betracht. Daher

⁵⁶⁸ Dickson/Welch (1981) S. 266.

⁵⁶⁹ Im Persischen Manuskript ist geschrieben: „zi lattah (?) sūdeh dar vey rīz andak.“ Dickson und Welch sind sich unsicher, wie diese Anweisung zu interpretieren sei. Fußnote 43 Dickson/Welch (1981) S. 268. Vom maltechnischen Standpunkt muss ein Substrat zur Verlackung hinzugefügt werden wie Kreide, Alaun etc. Insofern ist die Frage interessant, welches Substrat Šādiqī gemeint hat.

⁵⁷⁰ Dickson/Welch (1981) S. 268.

⁵⁷¹ Der Farbton wurde nicht brillant genug.

⁵⁷² Fa. Kremer, Best.-Nr. 42100.

⁵⁷³ Baumeister et al. (2010) S. 129-130, Rizzo/Shibayama/Kirby (2010), im Dresdner Damaskuszimmer wurde der grüne Lack als Kupferresinat bestimmt.

können Ṣādiqīs Anweisung zur Herstellung eines Sandarakfirnisses mit Leinöl bei weiterführenden naturwissenschaftlichen Untersuchungen als Anhaltspunkt verwendet werden.⁵⁷⁴

Resümee

Vergleicht man die mittels naturwissenschaftlicher Analysen gewonnenen Erkenntnisse zum maltechnischen Aufbau der syrischen Holzvertäfelungen⁵⁷⁵ mit Ṣādiqī Beks Anweisungen, kann man folgende Übereinstimmungen als Ansatzpunkte für weitere Forschungen herausarbeiten:

- Hohe Sorgfalt beim Herstellen glatter Untergründe und Farbschichten wegen des Einsatzes der Lacktechnik – wie beim Berliner Aleppo-Zimmer beobachtet
- Aufbau weißer Malgründe aus zwei verschiedenen Grundierungsschichten (im speziellen bei Vertäfelungen des 17. Jahrhunderts)
- Hoher Harzanteil bei Farben – wie im Berliner Aleppo-Zimmer festgestellt
- Herstellung eines mit Leinöl gekochten Sandarakfirnisses
- Anlegemittel für Blattmetalle aus „Ölfirnis“ – vermutlich Harz und Öl enthaltend
- Neuinterpretation des Originalmanuskripts in Bezug auf Tempera- und Leimfarben

Im Vergleich zu allen untersuchten Damaszener Vertäfelungen fallen die glatten und sorgfältigsten bearbeiteten Oberflächen des Berliner Aleppo-Zimmers auf. Diese hochwertigen Oberflächen, die Verwendung von transparenten Lackschichten und farbigen Lacken sowie der in fast allen Farben⁵⁷⁶ ermittelte Harzanteil weisen deutliche Parallelen zu Ṣādiqī Beks Traktat auf. Im Berliner Aleppo-Zimmer gibt es zudem vier Wandpaneele mit weißem Fond,⁵⁷⁷ die mit ihren dreischichtigen Bleiweißgrundierungen⁵⁷⁸ Parallelen zu Ṣādiqīs Anweisungen hinsichtlich des Malgrundes zeigen (Abb. 462, Abb. 464). Eine Parallele findet sich möglicherweise auch bei einem kürzlich entdeckten Paneel⁵⁷⁹ in Damaskus (Abb. 463). Es handelt sich um ein mehrfach wiederverwendetes Wandpaneel, auf dessen Rückseite unter zwei Neufassungen die erste Fassung eines *‘aḡamī*-Interieurs aus dem 17. Jahrhundert

⁵⁷⁴ Dickson/Welch (1981) S. 269.

⁵⁷⁵ Siehe Kapitel zur Maltechnik und Auswertung der jüngst publizierten Sekundärquellen.

⁵⁷⁶ Mit Ausnahme des Gesimses und der Schrifttafeln, die in magerer Tempera bzw. Leimfarbe bemalt sind.

⁵⁷⁷ Füllungspaneel D 2, D5, K 2, K 5.

⁵⁷⁸ Vgl. Untersuchungsprotokoll A37 im Anhang.

⁵⁷⁹ Das „Hani panel“ ist nach seinem Besitzer und Entdecker Hani Asfari benannt. Das Paneel war im Raum westlich des *īwān* im Haus mit der Kat.-Nr. XI-271 in Damaskus eingebaut, das seit 2010 im Besitz von Hani Asfari ist. Bei vorbereitenden Sondierungen zur Restaurierung des Hauses wurde das Paneel von Hani Asfari demontiert und im Januar 2011 den Restauratoren Shadi Khalil und Anke Scharrahs zur Untersuchung und Restaurierung übergeben.

entdeckt und freigelegt wurde.⁵⁸⁰ Mit Lupenbrille sind deutlich zwei unterschiedliche Grundierungsschichten zu beobachten: Eine weiße, wasserempfindliche und eine etwas gelblicher weiße, wasserunempfindliche Schicht. Die gezogene Parallele ist vage, soll aber hier erwähnt werden, um als Anhaltspunkt für zukünftige Forschungen zu fungieren – zumal es sich um ein rares, frühes Zeugnis Damaszener *‘ağamī*-Wandvertäfelungen handelt. Weitere Objekte, die aus maltechnischer Sicht vermutlich ebenfalls in diese Gruppe einzuordnen wären, sind die Blumenpaneele des Bait Ayanofara (Abb. 697 - Abb. 701, S. 458 - 459).



Abb. 462: Aleppo-Zimmer, Museum für Islamische Kunst Berlin, rechter *ṭazar*, Detail von Paneel E5

Abb. 463: Detail eines mehrfach wiederverwendeten Panels, Fragment eines *‘ağamī*-Interieurs, Haus mit der Kat.-Nr. XI-271, Raum westlich des *īwān*



Abb. 464: Aleppo-Zimmer, Museum für Islamische Kunst Berlin, linker *ṭazar*, Detail von Paneel K5

⁵⁸⁰ Gemeinschaftsarbeit von Shadi Khalil und Anke Scharrachs, Januar/Februar 2011.

8.1.2. „Ġulistan-i Hunār“ (Der Garten der Künste) von Qāzī Aḥmad

Im Anhang zu Qāzī Aḥmads Manuskript finden sich einige kurze Angaben zur Herstellung von Farben und Tinte. Nach Minorsky wurde der Anhang von einem anderen Schreiber verfasst, da es in einfachem Persisch verfasst ist und damit gravierend von Qāzī Aḥmads Schreibstil abweicht.⁵⁸¹ Lediglich die Erwähnung von Eigelb und Gummi arabicum als Bindemittel sind relevant. Allerdings werden diese beiden Bindemittel zur Herstellung einer rosa Farbe aus Verdigris und Bleiweiß genannt, was mischtechnisch nicht möglich ist.

8.1.3. „Neuer Traktat von Firniß- Laquir- und Mahler- Künsten nach dem Original des berühmten Pater Bonanni in Rom“

In Bonannis ausführlichem Traktat über asiatische Lacke finden sich zwei Rezepte zur Herstellung von Harz-Öl-Lacken.⁵⁸² Die beiden Rezepturen enthalten Angaben zur Verwendung von Sandarak und/oder Mastix zum Kochen von Harz-Öl-Lacken unter Verwendung von erhitztem Leinöl als Lösemittel für die geschmolzenen Harze. Aufgrund Bonannis ausgewiesener Expertise⁵⁸³ sind seine Rezepte als wichtiger Hinweis zu persischen und arabischen Lacken zu bewerten. Bei den Analysen der gefärbten Lacke des Damascus Room, Metropolitan Museum of Art, New York, wurde Kiefernharz und gekochtes Leinöl festgestellt.⁵⁸⁴ Man kann davon ausgehen, dass die in den *‘aḡamī*-Zimmern zahlreich vorgefundenen farbigen Lacke auf einer solchen oder ähnlichen Basis hergestellt worden sind. Weiterführende naturwissenschaftliche Untersuchungen sind auf diesem Gebiet erforderlich, um gesicherte Aussagen treffen zu können.

X. Cap. Unterschiedliche Compositionen von Oehl-Firnissen.

Ferner wird ein Firniß gefertigt, dessen sich die Araber und Perser viel bedienen, und wird folgender Gestalt, gleichwie ich die Versicherung von einem Griechischen Priester erhalten, zugerichtet. Nimm, sagt er: Orientalischen Ambar, Sandruß⁵⁸⁵ genannt, [wodurch er den Sandarac verstanden] und doppelt so viel Leinöl, laß solches bey gelinden Feuer kochen: und weil es noch siedet, wirff den klein gestossenen Sandarac hinein, rühre es ohn Aufhören um, biß der Schaum heraus kommt: folgendes nimm eine Untze Mastix, so du in einer halben Untze Leinöl kochen lassen kannst, und zwar so lange, biß er allen Schaum von sich geworffen; nach diesem giest man die beyden Compositionen zusammen, und

⁵⁸¹ Minorsky (1959) S. 195.

⁵⁸² Bonanni (1769) S. 65-66.

⁵⁸³ Basierend auf jahrzehntelanger handwerklich-künstlerischer Erfahrung studierte und sammelte Bonanni (1638-1723) im Zeitraum von 1690-1700 Rezepte zur Herstellung asiatischer Lacke und Firnisse. Seine 1720 publizierte Rezeptsammlung war populär, erschien in weiteren Auflagen und wurde in mehrere Sprachen übersetzt, siehe Bonanni (2009) S. ix-xi.

⁵⁸⁴ Baumeister et al. (2010) S. 129-130, Rizzo/Shibayama/Kirby (2010).

⁵⁸⁵ *Sandarūs* ist das arabische Wort für Sandarak.

vereinigt sie bey gelinden Feuer miteinander, oder filtriret sie, und bewahrt es, auf die Arbeit zu gebrauchen, nachdem solche erst mit der verlangten Farbe angestrichen worden.

Donato Alvense ein Maronotischer Priester, hat mir von Aleppo folgendes Recept überschrieben, welches vorigen bey nahe gleich komt: man nimmt eine Untze Leinöhl, 1 ½ untze Persianischen Mastix, lästs zusammen zergehen, worauf man das oehl daran giest: folgendes wird alles bey gelinden Feuer untereinander vermengt, biß weißer Schaum hervor bricht; wann man solchen gebrauchen will, vermischt man ihn mit den verlangten Farben, in der Dicke wie Honig, und bestreicht seine Arbeit damit. Auch ist dieses ein Firniß, welcher sehr hart wird.⁵⁸⁶

8.2. Archivalien im Nationalarchiv Damaskus

Als weitere Informationsquelle wurden historische Vertragsdokumente herangezogen, die im Nationalarchiv⁵⁸⁷ in Damaskus aufbewahrt werden. Dank der profunden Kenntnis der Archivalien konnte Akram al-Ulabi der Autorin Verträge über Renovierungen oder Neubau von Häusern aus dem 18. und 19. Jahrhundert zur Verfügung stellen. In einigen dieser Dokumente wurden Baumaterialien wie Holz, Mörtel oder verschiedene Erd- und Steinsorten aufgezählt sowie der vereinbarte Preis für die zu erbringenden Leistungen genannt. Zwei dieser Schriftstücke erwähnen „Farben und Zinn(folie)“.⁵⁸⁸ In einem dieser beiden Verträge geht es ausschließlich um die Erneuerung der *‘ağamī*-Dekorationen eines gesamten Hauses.⁵⁸⁹ Der Vertrag trägt das Datum vom 26. Juni 1729 und nennt detailliert verschiedene Architekturelemente mit *‘ağamī*-Mustern, die neu gefasst werden sollen. Es handelt sich bei diesem Haus um ein bedeutendes Gebäude: das Anwesen von Ismā‘īl Bāšā al-‘Az̄m, der von 1725-1730 Gouverneur der Provinz Damaskus war. Als weitere Rarität ist in diesem Dokument der Name des beauftragten Handwerksmeisters erwähnt. Der Vertrag befindet sich im Nationalarchiv von Damaskus unter *siğill* 63-101-267 (Abb. 465 S. 318).

⁵⁸⁶ Bonanni (1769) S. 65-66, vgl. auch die italienische Originalausgabe: Bonanni (1720) S. 56-57.

⁵⁸⁷ Markaz al-Waṭā’iq at-Tāriḥīyya (Zentrum für historische Dokumente).

⁵⁸⁸ Vertrag über den Neubau des Hauses von Muḥammad Sa‘īd al-Ayyūbī von 1728-29, *siğill* 61-38-27; Vertrag über den Neuanstrich des Hauses von Ismā‘īl Bāšā al-‘Az̄m Vertragsnummer 88, *siğill* 63-101-67, datiert 26. Juni 1729.

⁵⁸⁹ Vertrag über den Neuanstrich des Hauses von Ismā‘īl Bāšā al-‘Az̄m, Vertragsnummer 88, *siğill* 63-101-67, datiert 26. Juni 1729.

8.2.1. Vertrag von 1729 zur Renovierung des Hauses von Ismā‘il Bāšā al-‘Azm, editiert von Akram al-Ulabi und Shadi Khalil

النص الحرفي للوثيقة

أشهر على نفسه

المعلم محمد بن الحاج إبراهيم الدهان

أنه أجر نفسه إلى السيد حسن آغا بن ذي الفقار آغا

قائمقام الوزير المشير إسماعيل باشا الوزير

محافظ دمشق الشام

على أن يشتغل هو و صنّاعه من الدهانين بالدار الجديدة الجارية في ملك حضرة الوزير المذكور باطن دمشق بالقرب من محكمة الباب لصيق سراية الوزير الكبرى من جهة الغرب و ذلك بدهانها مع طواناتها و أغلاقها و رفوفها و شبابيكها مع جميع ما تحتاج إليه من المؤن و أنواع الدهانات و ورق قزدير { قصدير } و أجور عمّال و غير ذلك مما هو في التفاصيل التالية :

- الناحية الغربية من الدار : سقف عجمي و بطانتان عجمي و رفر عجمي و ستة رفوف بالإيوانين منى القاعة عجمي و 19 غلق بالإيوانين .
- و بالإيوانين القبلي من الدار سقف عجمي و رفر عجمي من أول الدار إلى آخرها شرقاً بغرب و خمسة أبراج إسلامبولي .
- و بالمربع الغربي الإيوان سقف طوان و ثمانية أبراج نصف نقش .
- و علو شبابيك القاعة الغربية من السراية الكبرى رفر طبّق و شيشة
- و أبواب جميع الدار المرقومة .
- و بالقصر الغربي بطانة عجمي و 14 برج إسلامبولي و رفوف معلاه .
- و بالقصر الشرقي بطانة عجمي و 14 برج إسلامبولي و رفوف معلاه .
- و بالأودة لصيق القصر الشرقي سقف طبّق و شيشة و خمسة أبراج نصف نقش سيكون .
- و بالإيوان العلوي بطانة عجمي و عبارتين عجمي و ستة أبراج إسلامبولي .
- و بالدويان خانة غيارات و طوانات حريري .
- و بالقصر الشرقي علو الطريق سقف و بطانة عجمي و 18 برج إسلامبولي .
- و بالأودة لصيقه طوان و 8 أبراج نقش .
- و جميع الدرابزينات و البردايات .
- و دهان ذلك جميعه مع جميع ما يحتاج إليه ذلك من دهانات كل ذلك على الحاج محمد المذكورة إجارة و تعهد مشتملاً على الإيجاب و القبول بمبلغ قدره 500 غرش فضة صحيحة و قد إلتزم بذلك كله بما يحتاجه من مؤن و دهانات و أجرة صناع
- و ثبت العقد بشهادة الشهود في 29 ذي القعدة 1141 هـ .

رقم السجل 63 - رقم الصفحة 101 - رقم الوثيقة 267

8.2.2. Deutsche Übersetzung des Vertrages zur Renovierung des Hauses von Ismāʿīl Bāšā al-ʿAzm

Anstrich des Hauses von Ismāʿīl Bāšā al-ʿAzm

Wörtlicher Text der Akte⁵⁹⁰

Es beurkundet hiermit persönlich:

Malermeister Muḥammad, Sohn des Pilgers Ibrāhīm ad-Dahhān,

dass er sich dem Herrn Ḥasan Āgā ibn Dūʿl-Fiqār,

dem Stellvertreter des Ministers und Beraters Ismāʿīl Bāšā al-ʿAzm,

Gouverneur von Damaskus, verdingte, zusammen mit seinen Malergesellen im neuen

Anwesen zu arbeiten, das zum Besitz des besagten Gouverneurs gehört und sich innerhalb der Stadtmauer von Damaskus in der Nähe des al-Bāb-Gerichtshofes befindet und von Westen an den großen Serail des Gouverneurs angrenzt.

Dazu gehören: Anstrich von Deckengebälk,⁵⁹¹ Türen,⁵⁹² Gesimse und Dachvorsprüngen,⁵⁹³ Fenstern, sowie alle Materialien, verschiedene Arten von Farben, Zinnfolie,⁵⁹⁴ Lohn der Arbeiter und alles was im Folgenden detailliert aufgeführt ist:

Im Westteil des Hauses im holzgetäfelten Empfangsraum (*al-qāʿa al-ʿaḡamiyya*) mit zwei Iwanen:⁵⁹⁵ eine ʿaḡamī-Balkendecke,⁵⁹⁶ zwei ʿaḡamī-Decken,⁵⁹⁷ das ʿaḡamī-Gesims⁵⁹⁸ und sechs Regale,⁵⁹⁹ (zusätzlich) 19 Türen⁶⁰⁰ in den beiden Iwanen (*tazar*),⁶⁰¹

⁵⁹⁰ Dank an Verena Daiber für die Rohübersetzung des Vertrags, welche die Grundlage bildete für die vorliegende Übersetzung, die ich in Zusammenarbeit mit Shadi Khalil erstellt habe.

⁵⁹¹ *Tawānāt* meint hier, wenn man den gesamten Textzusammenhang betrachtet, die massiven Balkendecken, die häufig in *īwān* und *ʿataba* vorkommen (Deckenbalken mit dazwischen sitzenden Kastenfüllungen).

⁵⁹² Das Wort *ḡalq* Pl. *aḡlāq* umfasst alle Bauteile, die sich schließen lassen, also Zimmertüren, Wandschranktüren und Fensterläden. Eine andere Interpretation erscheint in Anbetracht der hohen Anzahl von 19 Türen als nicht sinnvoll.

⁵⁹³ *Rafrāf* meint hier als Überbegriff alles, was aus der Wand freitragend herausragt wie Gesimse, Deckbretter, auskragende Dächer (wie heute noch im Qaṣr Asʿad Bāšā al-ʿAzm in Damaskus zu sehen), siehe dazu auch Sinjab (1965) S. 137 und Abb. 179 S. 139.

⁵⁹⁴ Bei großen Flächen in vielen Räumen fällt eine beträchtliche Menge an Zinnfolie an, die erforderlich ist. Die Frage bleibt, warum Blattgold nicht extra erwähnt ist? Möglicherweise sind die Mengen verhältnismäßig gering, da Blattgold nur für kleinere Flächen wie Blumenvasen, Medaillons und Buchstaben der Inschriften gebraucht wurde.

⁵⁹⁵ Der Begriff *īwānain min al-qāʿa al-ʿaḡamī* wurde hier interpretiert als die zwei erhöhten Sitzbereiche des Raumes, die heute mit dem Wort *tazar* bezeichnet werden. Alexander Russel benutzt den Begriff *divan* bei der Beschreibung Aleppiner Empfangsräume für die erhöhten Sitzflächen, vgl. Russel (1794) S. 27. Die Wörter *īwān* und *dīwān* werden oft synonym gebraucht. Akram al-Ulabi bestätigte auf Nachfrage die vorgeschlagene Interpretation.

⁵⁹⁶ Das Wort *ṭawān* wurde hier als die Holzbalkendecke interpretiert, die üblicherweise in der *ʿataba* der Empfangsräume anzutreffen ist.

(neuer inhaltlicher Abschnitt)

im südlichen Iwan⁶⁰² des Hauses eine ‘*ağamī*-Decke, sowie ein ‘*ağamī*-Vordach⁶⁰³ im gesamten Haus von West nach Ost, sowie fünf *Istanbūlī*⁶⁰⁴-Deckenbalken,

im Raum westlich des Iwan eine Holzbalkendecke⁶⁰⁵ und acht halbverzierte⁶⁰⁶ Deckenbalken, im Raum östlich des Iwan eine Holzbalkendecke⁶⁰⁷ und acht Deckenbalken,

(neuer Abschnitt – offenbar ist nun der Innenhof gemeint)

obere Fenster⁶⁰⁸ der westlichen *qā‘a* im großen Serail,⁶⁰⁹

rafrāf mit *ṭabaq* und *šīša* (meint vermutlich ein aus der Wand auskragendes Vordach wie im Qaṣr As‘ad Bāšā al-‘Az̄m, Damaskus)

alle mit einer Nummer bezeichneten Türen des gesamten Hauses,

(Bis hier bezieht sich die gesamte Beschreibung auf das Erdgeschoss, ab hier alle Informationen zum Obergeschoss)

im westlichen Raum (im OG) *qaṣr*⁶¹⁰ eine ‘*ağamī*-Decke,⁶¹¹ 14 *Istanbūlī*-Deckenbalken und erhöhte Regale,⁶¹²

im östlichen Raum (im OG) *qaṣr* eine ‘*ağamī*-Decke,⁶¹³ 14 *Istanbūlī*-Deckenbalken und erhöhte Regale,

⁵⁹⁷ *Baṭāna* - das Wort wurde aufgrund der Dualform als die beiden Decken der erhöhten Sitzbereiche – hier *īwān* genannt – interpretiert. Es bezeichnet vermutlich die Holzvertäfelungsdecken teppichähnlichen Designs, mit denen in der Regel die Decken der höher liegenden Sitzbereiche – heute *ṭazar* genannt – ausgestattet sind.

⁵⁹⁸ Hier ist das Wort *rafrāf* im Singular verwendet und wurde deshalb als Gesims übersetzt.

⁵⁹⁹ Das Wort *rufūf* wurde interpretiert als Regale, der Anzahl sechs nach zu urteilen wahrscheinlich die offenen Wandnischen bezeichnend, die heute mit dem Wort *kitbiya* benannt werden.

⁶⁰⁰ Zimmertüren, Wandschrantüren und Fensterläden. Eine andere Interpretation erscheint in Anbetracht der Nennung der Zahl 19 nicht sinnvoll.

⁶⁰¹ Wurde wiederum interpretiert als zu der großen ‘*ağamī-qā‘a*‘ gehörig und die beiden erhöht liegenden Sitzflächen bezeichnend.

⁶⁰² Im Dokument ist die Dualform von *īwān* verwendet, aber der gesamte Satzzusammenhang bezieht sich sprachlich immer auf den Singular, deshalb wurde dieser Terminus als Singular interpretiert.

⁶⁰³ *Rafrāf*.

⁶⁰⁴ Das Wort *Islambūlī* ist gleichbedeutend mit *Istanbūlī* und bezeichnet hier die Art der Musterung der Balken.

⁶⁰⁵ *Saqf ṭawān*.

⁶⁰⁶ Die Balken sind oft an den Balkenenden dekoriert, aber in der Mitte monochrom gestrichen wie z. B. die Decke im Bait Muğallid, Abb. im Kap.12.1.3. Diese Balkentypen werden mit dem Terminus *niṣf naqš* bezeichnet.

⁶⁰⁷ *Saqf ṭawān*.

⁶⁰⁸ Meint hier wahrscheinlich die Fenster der Hoffassade der *qā‘a*, da die Nennung der Fenster mit der westlichen *qā‘a* sprachlich verknüpft ist.

⁶⁰⁹ Der Sprung zu dem benachbarten Haus, großer Serail, verwundert an dieser Stelle.

⁶¹⁰ *Qaṣr* meint hier nicht Palast sondern bezeichnet große Räume, die im Obergeschoss liegen – im Gegensatz zu *murabba‘* als Terminus für Räume im Erdgeschoss, Auskunft von Akram al-Ulabi.

⁶¹¹ *Baṭāna*.

⁶¹² *Rufūf mu‘allā(t)* meint wahrscheinlich erhöht angebrachte Wandregale wie sie in Abb. 25 S. 35. abgebildet sind.

im an den östlichen *qaṣr* angrenzenden kleinen Raum eine *šīša*-Decke⁶¹⁴ und fünf halbverzierte Deckenbalken „Sikoon“⁶¹⁵ (bedeutet Muster oder es soll gemacht werden), im oberen Iwan eine *‘ağamī*-Decke,⁶¹⁶ zwei *‘ağamī* Inschriften⁶¹⁷ und sechs *Istanbūlī*-Deckenbalken, im *dīwān-ḥānā*⁶¹⁸ *ḡiyārāt*⁶¹⁹ und *ṭawānāt ḥarīrī*⁶²⁰ (Deckengebälk mit einfacher Bemalung ohne Pastiglia-Dekore)

im östlichen *qaṣr*, die Straße überdachend,⁶²¹ eine Decke und 18 *Istanbūlī*-Deckenbalken, im angrenzenden (kleinen) Raum⁶²² Deckengebälk mit 8 verzierten Deckenbalken,⁶²³ sowie sämtliche Geländer und *bardāyāt*⁶²⁴

Anstrich und Farben all dieser Gegenstände gehen zu Lasten des oben genannten Pilgers Muḥammad. Der Vertrag wird einvernehmlich über den Betrag von 500 echten Silber-*qurūš* geschlossen, welcher sämtliche Materialien, Farben sowie Entlohnung der Malergesellen abdeckt.

Beglaubigt am 29 *Dū ‘l-Qa ‘da* 1141 (26. Juni 1729)

siğill 63-101-267

Auswertung

Das Dokument ist in vielerlei Hinsicht eine aufschlussreiche Quelle:

- Es ist die erste, bislang bekannte Quelle, die den Namen eines *‘ağamī*-Handwerksmeisters des 18. Jahrhunderts liefert: Meister Muḥammad, Sohn des Pilgers Ibrāhīm ad-Dahhān.⁶²⁵

⁶¹³ *Baṭāna*.

⁶¹⁴ Von *ṭabaq* und *šīša*.

⁶¹⁵ Art der Musterung.

⁶¹⁶ *Baṭāna*.

⁶¹⁷ *Ibāra* meint Schrifttafel.

⁶¹⁸ Empfangsraum für Gäste zum Servieren von Getränken, Auskunft von Akram al-Ulabi, weitere Erläuterungen siehe Weber (2009) 1, S. 239, Fußnote 703.

⁶¹⁹ Die Bedeutung dieses Wortes ist unbekannt und konnte bislang nicht erschlossen werden.

⁶²⁰ *Ḥarīrī* wird ein von Seidenstoffen entlehntes Muster genannt und meint die Bemalung von Flächen ohne Verwendung von plastischen Pastiglia/ *‘ağamī*-Dekors – Auskunft von Shadi Khalil, Damaskus.

⁶²¹ Die Damaszener Häuser haben oft Räume im OG, die aus dem Gebäude auskragen und die Straße überdachen.

⁶²² *Ūda*.

⁶²³ *Abrāğ naqš*.

⁶²⁴ *Bardāyāt* = Vorhänge meint hier vermutlich das obere, senkrechte Abschlussbrett des Innenhofgesimses, das oft mit vorhangähnlichen Schnitzereien verziert ist.

⁶²⁵ *Dahhan* heißt Maler, daher ist fraglich, ob es sich hier nicht eher um eine Berufsbezeichnung als um einen Teil des Vatersnamens handelt. Es könnte jedoch beides sein, da die Familie Dahhan in mehreren mündlichen

- Zinnfolie wird als Material explizit beim Namen genannt.
- Das Wort *‘aġamī* wird mehrfach für die per „Anstrich“ zu erneuernden Dekorationen des Hauses verwendet, ist also als gängiger Terminus im Sprachgebrauch etabliert.
- Aus dem Zusammenhang ist unzweifelhaft zu entnehmen, dass es sich bei den zu dekorierenden Flächen um die traditionell aus Holz bestehenden, polychromen Bauteile Damaszener Wohnhäuser handelt, wie Fenster, Türen, Gesimse und Decken.
- Durch die genauen Angaben von Himmelsrichtungen und Lage der Räume kann mit der gebotenen Vorsicht beim Interpretieren der historischen Quelle das ungefähre Aussehen des Hauses von Ismā‘īl Bāšā al-‘Azm, damals Gouverneur der Provinz Damaskus, nachvollzogen werden.
- Aus dem Textzusammenhang lassen sich drei Deckentypen ableiten, die mehrfach in diesen Wortkombinationen genannt werden:
 1. *saqf ‘aġamī*⁶²⁶
 2. *saqf ṭawān* mit *abrāġ naqš* oder *abrāġ niṣf naqš*⁶²⁷
 3. *saqf ṭabaq* und *šīša*⁶²⁸

Quellen als berühmte, alte Handwerksfamilie zur Herstellung von *‘aġamī*-Zimmern genannt wurde, vgl. Kap. 8.4.

⁶²⁶ Wahrscheinlich die mit Holzvertäfelungen und Rahmen verblendeten Decken, die reich mit *‘aġamī*-Dekorationen verziert sind.

⁶²⁷ Meint wahrscheinlich die bemalten Decken allgemein.

⁶²⁸ Eindeutig die heute unter der Bezeichnung *šīša*-Decke bekannten offenen Holzbalkendecken; *ṭabaq* ist die Bezeichnung für die ca. 12 cm breiten, dünnen Deckbretter, mit denen die Abstände zwischen den Holzbalken von oben bedeckt werden; *šīša* werden die 2 cm schmalen Deckleisten genannt, welche die Fugen zwischen den *ṭabaq*-Brettern bedecken.

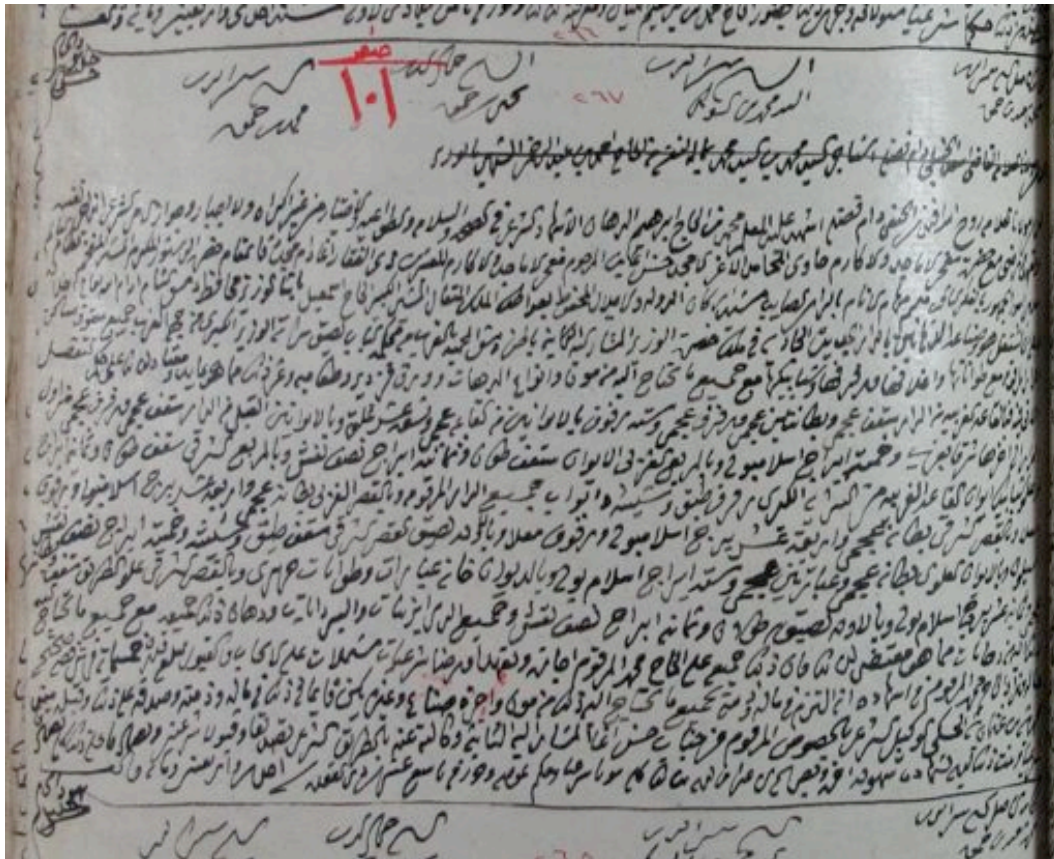


Abb. 465: Vertrag zur Renovierung des Hauses von Ismā‘īl Bāšā al-‘Azm, Nationalarchiv Damaskus, *siġill* 63-101-267

8.3. Sekundärquellen zu Handwerkerfamilien, die ‘aġamī-Vertäfelungen hergestellt und/oder restauriert haben

Laut Duda (1971) war neben dem französischen Architekten Lucien Cavro der Handwerker Abu Suleiman maßgeblich an Einbau und Restaurierung der ‘aġamī-Interieurs in Henri Pharaons Beirut Privatvilla beteiligt.⁶²⁹ Hinter dem Teknonym Abu Suleiman verbirgt sich Muhammad ‘Ali al-Khayyat, jener Mann, unter dessen Leitung auch die Umsetzung von Teilen der großen *qā‘a* aus dem Bait Mardam Bek in den Konferenzraum des Nationalmuseums in Damaskus erfolgte und den dortigen Raum im „alten Stil“ komplettiert hat.⁶³⁰ Nach dem Tod von Abu Suleiman im Mai 1960 setzten sein Sohn Bashir und sein Enkelsohn Walid die Arbeit im Nationalmuseum fort.⁶³¹ Die Familie arbeitet bis heute und hatte bis vor kurzem ihre Werkstatt im „Haus der Spanischen Krone“ in Bab Touma in

⁶²⁹ Duda (1971) S. 25.

⁶³⁰ Khouri (1993) S. 11.

⁶³¹ Khouri (1993) S. 11.

Damaskus. Khouri erwähnt außerdem, dass die Khayyat Familie eine der wenigen, verbliebenen in Syrien sei, die noch die volle Palette der Handwerkskünste beherrschen, um ein Damaszener Interieur in vier bis fünf Jahren mit einem Team von zehn Arbeitern herzustellen und auszuschnücken.⁶³² Dieser Hinweis ist insofern interessant, als er die verschiedenen Gewerke zur Herstellung eines solchen Zimmers in einer Familienwerkstatt vereint meint.

In Archiv des Islamic Department des Metropolitan Museums of Art sind sechs s/w-Fotos und ein Brief aufbewahrt, die in Bezug zur Familie al-Khayyat stehen. Muhammad Munir al-Khayyat⁶³³ schrieb 1969 in Zusammenhang mit dem geplanten Aufbau zweier Damaszener Interieurs aus Schenkungen der Tochter⁶³⁴ von Hagop Kevorkian an die New York University und das Metropolitan Museum of Art, dass er selbst am Abbau der genannten Zimmer beteiligt war,⁶³⁵ als sein Vater diese demontierte und in Transportkisten verpackte.⁶³⁶ Auf zwei der sechs Fotos waren Teile der heute im Hagop Kevorkian Center for Near Eastern Studies in der New York University eingebauten Architekturelemente zu identifizieren.⁶³⁷ Auf dem Foto mit der *muqarnaş*-Bekrönung des *maşabb* ist Muhammad Munir al-Khayyat selbst abgebildet, wie er handschriftlich auf der Rückseite vermerkte.

Im Konvolut der Archivalien im Islamic Department des Metropolitan Museum of Art aus der Zeit von 1969-72 befindet sich außerdem eine Visitenkarte des Damaszener *‘ağamī*-Künstlers Ahmad Mahfouz, die einer weiteren bedeutenden Handwerkerfamilie zuzuordnen ist.

⁶³² Khouri (1993) S. 17.

⁶³³ Damals Generaldirektor der Antikenverwaltung in Beirut, wie in seinem Brief vom 25. Juli 1969 an Bayly Winder, NYU, unter seiner Unterschrift verzeichnet ist.

⁶³⁴ Majorie Kevorkain.

⁶³⁵ Diese beiden Interieurs wurden 1934 von den Damaszener Händlern George Asfar und Jean Sarkis an Hagop Kevorkian verkauft. Archivalien dazu befinden sich im Islamic Department, Metropolitan Museum of Art.

⁶³⁶ Brief von Muhammad Munir al-Khayyat an Bayly Winder, NYU, vom 25. Juli 1969, aufbewahrt im Islamic Department des Metropolitan Museum of Art, New York.

⁶³⁷ Ein Eckzwickel einer der beiden *ṭazar*-Decken und die *muqarnaş*-Bekrönung des ursprünglichen *maşabb*.

8.4. Mündliche Quellen zu Handwerkerfamilien und verwendeten Materialien

Fragt man heute in Damaskus bei den Kunsthandwerkern nach, die noch *‘aḡamī*-Paneele herstellen und in der Regel zugleich auch Restaurierungen ausführen,⁶³⁸ ob sie wissen, wer in alten Zeiten die Zimmer hergestellt hat, werden von den meisten Befragten vier Familienbetriebe genannt: Oudabashi, Dahhan, Mahfouz und al-Khayyat.⁶³⁹ Die handwerklichen und künstlerischen Geheimnisse wurden strengstens gehütet und nur innerhalb der Familie an die nächste Generation weitergegeben. Tariq Zuraik, mit dem die Autorin 1998 ein Interview führte, teilte mit, dass zwei dieser vier alteingesessenen Familien nach dem zweiten Weltkrieg ins Ausland verzogen. Eine davon, die Familie Dahhan, habe ihr Handwerk aufgegeben und lebe seit 1948 in Deutschland. Die Familie Oudabashi⁶⁴⁰ arbeitet immer noch in Damaskus und hat eine Außenstelle in Beirut. Diese Familie ist heute die berühmteste und wird derzeit allgemein als die beste Werkstatt zur Herstellung der *‘aḡamī*-Vertäfelungen angesehen. Im Büro der Familie in Qazāzīn⁶⁴¹ sind zwei Urkunden ausgestellt, die der osmanische Sultan 1318 H / 1901-02 AD zum Dank für die Restaurierung der al-Aksa Moschee in Jerusalem ausgestellt hat. Hisham Oudabashi berichtete bei einem Besuch seiner Werkstatt im Dezember 2009, dass sein Großvater Adib Oudabashi ein Cousin der Familie Dahhan war und sein Handwerk bei dieser Familie gelernt hat. Adib Oudabashi hatte sechs Söhne⁶⁴², die alle im *‘aḡamī*-Handwerk arbeiteten – ebenso wie die zahlreichen Enkelsöhne. Nach Auskunft von Hisham Oudabashi arbeitete Ahmad Mahfouz mit Adib Oudabashi zusammen. Außerdem habe der Beiruter Zweig der Familie für Henri Pharaon⁶⁴³ gearbeitet. Er fügte an, dass die Familien Dahhan und Oudabashi die gleiche war, Dahhan sei nur die Bezeichnung für den Beruf (bedeutet Maler).

⁶³⁸ was fast ausnahmslos eine Neubemalung bedeutet.

⁶³⁹ Bedenkt man die große Anzahl an Zimmern und Decken, die es ursprünglich gegeben hat (um 1900 wurden in Damaskus 16.000 Häuser gezählt), können es nicht nur drei bis vier Familien gewesen sein. Zieht man die Forschungsergebnisse zu Handwerkerfamilien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, basierend auf Gerichtsunterlagen, heran, gab es eine Malergilde (*Tā’ifat ad-Dahhānīn*), siehe Rafeq (1976) S. 148; daher kann von deutlich mehr Werkstätten als den vier erwähnten Familien ausgegangen werden.

⁶⁴⁰ Der Name ist türkischen Ursprungs. *Oda* = arab./türk. Zimmer, *bashi* = türk. Berufsbezeichnung.

⁶⁴¹ Stadtviertel von Damaskus nördlich außerhalb der Stadtmauer.

⁶⁴² Salmān, ‘Adnān, Marwān, Hassān, Husām, Ġamāl.

⁶⁴³ Henri Pharaon trug zwischen 1926 und 1966 zahlreiche Vertäfelungen und Decken zusammen und stattete 16 Räume seiner Villa in Beirut damit aus. Siehe Duda (1971), Duda (1982), Weber (2004).



Abb. 466: Adib Oudabashi, Fotografie im Büro von Hisham Oudabashi



Abb. 467: Liste der von Familie Oudabashi restaurierten Objekte, ausgestellt im Büro von Hisham Oudabashi

Über die Maltechnik und die verwendeten Materialien berichtete Hisham Oudabashi bei dem Besuch seiner Werkstatt im Dezember 2008 folgendes: Als erste Schicht wird auf das Holz eine Grundierung aufgetragen. Dazu müsse man den Gips zuerst lange rühren.⁶⁴⁴ Dann wird eine Mischung aus Gips, Zinkweiß, *kaṭīra* und Leim aus Horn von Schafen hergestellt und sehr flüssig aufgetragen. Nach dem Trocknen überträgt man die Muster mittels Lochpauze, entweder mit Kohlepulver oder mit rotem Ocker. Die Pastiglia-Masse wird aus den gleichen Materialien wie die Grundierung hergestellt, nur höher prozentig und dickflüssiger. Zur Bemalung werden handelsübliche Öl- oder Acrylfarben in gedeckten Farbtönen verwendet. Für die Restaurierung alter Paneele nehme man Wasserfarben und überziehe sie mit einem getönten Schutzüberzug, um sie „alt“ aussehen zu lassen. Auf Nachfrage der Autorin stellte sich heraus, dass von den historischen Pigmenten nur Mennige bekannt ist, jedoch nicht zum Bemalen verwendet wird. Alle anderen historischen Pigmente waren weder dem Namen nach⁶⁴⁵ noch bei Erläuterung, woraus sie hergestellt wurden, bekannt.

Tariq Zuraik, einer der befragten *‘aḡamī*-Künstler, berichtete, dass die Pigmente für die Bemalung der Vertäfelungen mit tierischem Leim oder Gummen vermalt wurden. Dazu

⁶⁴⁴ Totgerührter Gips.

⁶⁴⁵ Siehe Tabelle 3 zur arabischen Terminologie historischer Malmaterialien im Anhang Kap. 4.

benutzte man drei verschiedene Gummen: *Srās*⁶⁴⁶, *kaṭīra* und Gummi arabicum. Heute werden in der Regel Bronzefarben verwendet an Stelle der im 17. - 19. Jahrhundert in großem Umfang eingesetzten Blattmetalle.

Leinöl als Bindemittel für die Pigmente, wie es aus der europäischen Malerei seit dem 15. Jahrhundert bekannt ist, wird nach Aussage von Nasr ad-Din al-Muhammad, einem anderen Damaszener *‘aḡamī*-Künstler, erst seit ca. 200 Jahren in Damaskus verwendet.

Der Kalligraph und Maler Ahmad al-Mufti berichtete,⁶⁴⁷ dass die Kermeslackläuse auch in Damaskus gezüchtet wurden, dass sie auf Bäumen gehalten würden, die viel Wasser brauchen, und dass die Kinder in Damaskus mit dem Farbstoff Äpfel rot gefärbt hätten. Er beschrieb ferner, wie Pflanzenschwarz hergestellt wurde: Man füllte Radieschensamen in ein irdenes Gefäß, gab zwei Tropfen Olivenöl dazu, setzte das Gefäß aufs Feuer und bedeckte es mit einer Glasplatte. Das gewonnene Kohlepulver wurde abgekratzt und mit Gummi Arabicum zu Tinte verarbeitet.

Resümee

Die Ergebnisse der Werkstattbesuche belegen, dass weder Namen noch Verwendung der meisten im 17. bis Mitte 19. Jahrhundert verwendeten Malmaterialien heute geläufig sind. So kannte beispielsweise keiner der Befragten die in beinahe jedem der untersuchten Zimmer großflächig oder signifikant auftretenden Pigmente Auripigment und Smalte. Hingegen wurde erklärt, dass man hochwertige Neuschöpfungen und Restaurierungen – was in der Praxis Neubemalung meint – daran erkennt, dass sie mit „Naturfarben“ ausgeführt sind.⁶⁴⁸ Mit diesem Begriff werden Erdpigmente zusammengefasst, die man im Basar von Damaskus⁶⁴⁹ kaufen kann. Die durchgeführten naturwissenschaftlichen Analysen belegen jedoch bisher, dass in keinem der historischen *‘aḡamī*-Zimmer Ocker verwendet wurden. Hingegen ist die Verwendung von Blattmetallen heute zwar noch bekannt, es werden jedoch überwiegend Bronzefarben eingesetzt.

⁶⁴⁶ *Srās* wurde mittels ELISA als Tragant identifiziert, Julia Schultz, Metropolitan Museum of Art, 2009.

⁶⁴⁷ Bei einem Besuch seines Ateliers im Mai 2011.

⁶⁴⁸ Diese Auffassung wurde von verschiedenen Befragten geäußert (Elham Mahfoud, Afif Bahnassi, Hisham Oudabashi).

⁶⁴⁹ Im Sūq Midḥat Bāšā am westlichen Ende.