

# EOTHEN

SONDERDRUCK

## MÜNCHNER BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER ISLAMISCHEN KUNST UND KULTUR

Im Auftrag der Gesellschaft der Freunde  
Islamischer Kunst und Kultur  
herausgegeben vom  
Vorstand

### BUCHINHALT

<b>Johann Christoph Bürgel*</b> Mehr Ali Newid „Aromata in der iranischen Kultur. Unter besonderer Berücksichtigung der persischen Dichtung“ (Buchbesprechung) . . . . .	7
<b>Heribert Busse*</b> Der Felsendom und die Grabeskirche in Jerusalem. Verwandtschaft und Rivalität der beiden Heiligtümer . . . . .	12
<b>Astrid Debold-Kritter</b> Mellings Darstellung des multi-ethnischen Lebens in Konstantinopel um 1800. <i>Voyage pittoresque de Constantinople et des Rives du Bosphore</i> . . .	31
<b>Deniz Erduman-Çalış*</b> Die Blaue Sehnsucht. Kobaltglasuren zwischen Ost und West. . . . .	72
<b>Sophie Gerber</b> Die Sammlungen Peter W. und Jutta Schienerl. Rezente orientalische Kultur und Kunst in Wien und Dresden . . . . .	91
<b>Dieter F. Kickingeder*</b> Das Samanidenmausoleum in Buchara: Ein Monument zwischen prä- und frühislamischer Baukunst im iranischen Kulturraum . . . . .	141
<b>Machiel Kiel</b> Die heutige Lage der osmanischen Bauten auf dem Balkan. . . . .	161
<b>Lorenz Korn*</b> Der Neubau der Heiligen Stadt und die Moses-Memoria. Jerusalem nach der Eroberung durch Saladin 1187-1250 . . . . .	187
<b>Tilman Nagel*</b> Eine andere Geschichte des Islam. . . . .	214
<b>Reingard Neumann*</b> Glänzende Bilder. Islamische Lackkunst in deutschen Museen und Bibliotheken . . . . .	224
<b>Mehr Ali Newid*</b> Hafis und die anderen. Ein kurzer Überblick . . . . .	254
<b>Nasser Rabbat</b> Surveying Islamic Art and Architecture Deutsche Zusammenfassung von Alberto Saviello*. . . . .	267
<b>Karl Schlamminger</b> Khat-e-Banai. Die Schrift des Maurers. Über Kalligraphie und islamische Architektur. . . . .	275
Veranstaltungen der Jahre 2003 bis 2009 . . . . .	291
Die Autoren . . . . .	296

\* Mitglied der Gesellschaft

scaneg Verlag  
Band V · 2012

KHAT-E-BANAI  
DIE SCHRIFT DES MAURERS

Über Kalligraphie und islamische Architektur

*Karl Schlamminger*

Am Ende meines Studiums hier in München hielt der Altmeister Johannes Itten im Rahmen der Sommerakademie eine Vorlesungsreihe über seinen Bauhausgrundkurs. Obwohl seine Anschauungen schon seit Jahrzehnten bekannt waren, setzte bei mir unmittelbar ein Umdenken ein, und zwar ausgelöst durch eine einzige Frage von ihm: Was kann ein Bleistift? Natürlich war hier die Rede vom Zeichnen. Ich bin der Meinung, dass man diese grundlegende Frage auch auf das Handwerk des Schreibens anwenden kann, wo Hörbares in Sichtbares übertragen wird.

Der Leser denke einmal an die Antiqua. Sie entwickelte sich notwendig aus Stein und Meißel. Wer mit beidem umgeht, kennt das Absplittern an den Enden von Kerben. Es spricht vieles dafür, dass die Steinmetze der Antike aus diesem Grund an Kopf und Fuß der Buchstaben spitzauslaufende Abschlussstriche setzten. Man nennt sie Serifen, aus dem arabischen: serif: fein.

Ich halte diese Striche nicht nur für einen reinen handwerklichen Kunstgriff, sondern auch für eine subtile Verfeinerung der Antiqua, die sich bis heute erhalten hat.

Zwar war den Römern die Metallfeder bekannt, die Fraktur- und Schreibschrift aber entwickelte sich erst im Mittelalter, als man den Gänsekiel zum Schreiben benützte. Er ist ein ebenso originelles wie simples Schreibwerkzeug, das wegen seiner Eigenschaften unvermeidlich zu einer zügigen Schrift mit ausgeprägten Druck- und Haar-Linien führen musste.

Anders ist dagegen die Linienführung der arabischen Schrift. Sie ergab sich aus den besonderen Eigenschaften des Schreibrohrs: einem trockenen, flach zugeschnittenen und gespaltenen Schilfrohr. Da es nicht biegsam ist, entwickelte sich diese Schrift zwangsläufig aus dem Handgelenk heraus. Das Dünn-Dick-Schreiben erfordert fortlaufend Richtungsanpassungen des Rohrs und der Hand ein synchrones Zusammenspiel von Bewegungen, das außergewöhnliches Feingefühl und Geschicklichkeit voraussetzt. Das aus dem Arm geführte Handgelenk das in alle Richtungen kreisen kann überträgt seine Energie in die Finger, die sich nur heben und senken können, die aber, wenn sie das Schreibrohr ansetzen, mit den drei Schreibfingern die kreisende Bewegung in eine noch kleinere Übersetzung übertragen – wie bei einem Getriebe.

Das Instrument – das Schreibrohr – und die präzise Nutzung der kreisenden Bewegungsabläufe der Hand sind die Voraussetzungen für den körperlich-räumlichen Charakter der arabischen Alltagsschrift. Seine vollkommene Ausprägung erfährt er in der arabischen Kunst des Schreibens: der Kalligraphie. Die Bewegungen der Hand fließen in die Schrift und verleihen ihr so Körperlichkeit. Deshalb ist es auch einsichtig, dass der Reiz der arabischen Kalligraphie darin liegt, die Schriftzeichen wie in einem natürlich mäandernden Fluss zu einem Ganzen zusammenzuführen.



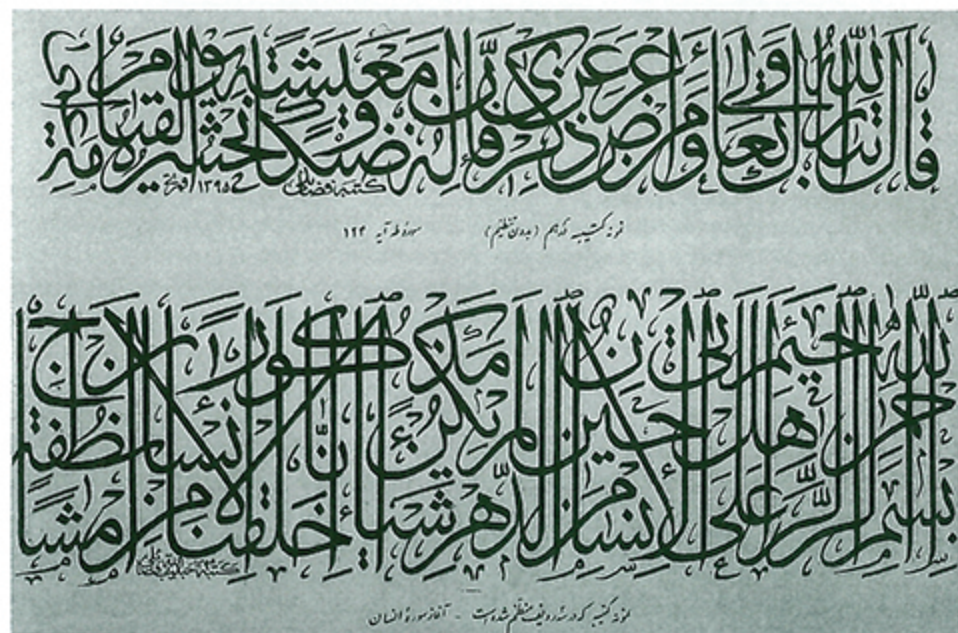


Abb. 1: IRAN, Islamische Kalligraphie, „Thulth“-Schrift



Abb. 2: INDIEN / GUJARAT, Kazaruni Grabstele, „Kufi und Thulth“

Man kann sich das, was der Kalligraph, der Schriftkünstler, hervorbringt auch als Gewebe vorstellen, das aus Horizontalen und Vertikalen, Schuss und Kette besteht. Während die Vertikale, die Kette, dem Gewebe die Spannung und Form verleiht und unverändert gleich bleibt, wirkt die Horizontale, der Schuss, als das Verändernde, das Anderswerdende. Jede der beiden Richtungen trennt im selben Maß wie sie vereint. Auf die arabische Schrift bezogen vollbringt der horizontale Schriftzug das „Werden“, das Ausbreiten, und gleicht das Zueinanderkommen der Buchstaben aus. Das vertikale Element der Schrift ist als der vereinigende Kern zu betrachten, der die sich ausbreitende Vielfalt der Horizontalen in sich versammelt (vergl. Abb. 1).

Abb. 1).



Abb. 3: BISMELLAH, Schreibstil: Shikaste Nastaliq



Abb. 5: ALLAH, „Kufi“



Abb. 4: Schriftzug MOHAMMED, „Kufi“ (diakritische Zeichen)





Abb. 6: TÜRKEI / BURSA, Moradiye Moschee, „Thulth“ der Name ALLAH



Abb. 7: TÜRKEI, Grabtuch / Seide, „Thulth“

Abgesehen vom Gewebe lässt sich hier noch ein Zweites sehr gut beobachten, nämlich die jedem Schreibstil eigenen Gesetze der Proportionen: wie zum Beispiel das Verhältnis von Schriftstärke zu Schriftgröße sowie zur Fläche und deren Aufteilung; Beispiele dazu in den Abbildungen 2–7.

Jeder Schreibstil hat seine eigenen Gesetze bezüglich der Proportion von Schriftstärke und Schriftgröße, sowie zur Fläche und deren Aufteilung. Die verbindliche Maßeinheit ist der Punkt. Man muss sich vorstellen, mit einer etwa 5 mm breiten Rohrfeder einen quadratischen Punkt herzustellen. Aus der Anweisung, wie viele solcher Punkte jedem Buchstaben zugeordnet sind, versteht sich die Größe der Buchstaben von selbst (Abb. 8).

Das Handwerkszeug der Schreiber, wie auch das Schreiben selbst, sind immer geheimnisumwittert. Über eigene Erfahrungen oder überliefertes Wissen wird zumeist Schweigen bewahrt. Man hütet seine geheimen Rezepte, insbesondere die der Tinte. Oder, wie etwa das Papier beschaffen sein muss, wie glatt oder rau bzw. saugfähig muss oder darf es sein, wie flüssig muss die Tinte sein? Wie muss das Tintenfass, die Rohrfeder, das Federmesser sein? Soll auf dem Knie oder einer flachen Unterlage geschrieben werden?

Für gewöhnlich gibt der Kalligraph das Geheimnis seiner Tinte nicht preis. Mein Freund Reza Mafi hingegen, ein genialer Kalligraph, hat mir gezeigt, wie er es macht. Aus einer Dose nahm er einen gehäuften Teelöffel Ruß, der aus verbrannten Lammknochen hergestellt wird. Er mischte das fette, schwarze Pulver in einer kleinen Eisenpfanne, die auf einer Holzkohlenglut bereitstand, mit etwa 4 Teelöffeln



Abb. 8: Bemessung der Buchstaben durch Punkte, Übungsblatt, „Thulth“

heißem Wasser, Essig, und einem Löffel Ochsen-galle zum Entfetten des Rußes. Unter ständigem Rühren gab dies eine glatte Masse, zu der nach dem Abkühlen ein Teelöffel Gummi Arabicum, zum geschmeidigen Fluß, und reichlich Safran in





Pulverform, zum Tönen der tiefschwarzen Farbe eingerührt wurde. Schließlich konnte die Schreibflüssigkeit auf Konsistenz, Farbton, Fließeigenschaft, Haftung und Wischfestigkeit geprüft und ins Tintenfass gefüllt werden. Im Tintenfass lag ein geheimnisvolles Zubehör, ein kleiner Bausch aus Seidenfäden. Er dient zum Abstreifen der Rohrfeder, heißt *ligh*, und versinnbildlicht das, was als Quantum des Wissens vom Meister dem Schüler zugemessen wird.

Über die Unterweisung in der Schreibkunst hinaus nimmt sich der Schüler den Lehrer überhaupt als Vorbild. Das geht soweit, dass der Schüler nichts anderes erreichen will, als dem Meister nachzueifern, ihn nachzuahmen. Aus dieser Tradition ist Nachahmung nicht suspekt, sondern Teil des künstlerischen Weges, der für Bescheidenheit und Zurücknahme der eigenen Person steht; bis der Schüler selbst Teil der Überlieferung Meister – Schüler wird. Aus all dem ergibt sich, dass ein Kalligraph die Ausübung seiner Kunst nur als ein Ritual verstehen kann. Er genießt im Orient hohes Ansehen, übt täglich, reinigt sich durch Fasten und Meditation. Er stimmt seinen Atem ein und beginnt, indem er zunächst kreuz und quer übrig gebliebene Papierstreifen beschreibt. Seine Atmung wirkt über die Hand in die Schrift hinein wie bei der Rohrflöte, in der der Ton unmittelbar vom Atem getragen wird. Im Persischen heißt das Schreibrohr *Ghalam-Ney*, die Rohrflöte: *Ney*.

Die Übungsblätter der Kalligraphen werden *siah mashq* genannt und gelten als Kostbarkeit (Abb. 9).

Abb. 9: IRAN, Siah Mashq Übungsblatt „Nastaliq“ (wie Fingerläufe, ohne auf ein Endergebnis zu spekulieren, werden dem Buchstaben und der Hand freier Lauf gewährt.)

Wohl auch aus dem Verständnis heraus, dass hier im Vorläufigen, Unfertigen, Skizzenhaften die komplexe Übertragung von Vorstellung zur Ausführung, vom Kopf zur Hand, zu den Fingern, also zum Werk der Hände noch offenliegt.

Bis die „Übereinkunft“ zwischen dem, was der Kopf verlangt und dem, was die Hand antwortet, hergestellt ist, kann man nur von den Fingern erfahren, was verborgen ist und was nur sie enthüllen können. Bezogen auf arabische Schreibkunst könnte man diese Zusammenhänge mit den Worten von Haidar Amuli, einem Philosophen des 14. Jh., beschreiben:

„Buchstaben, die mit Tinte geschrieben sind, existieren nicht wirklich als Buchstaben. Denn die Buchstaben sind nur verschiedene Formen, denen durch Konventionen bestimmte Bedeutungen gegeben worden sind. Was wirklich und konkret existiert, ist nichts als die Tinte. Die Existenz der Buchstaben ist in Wirklichkeit nichts anderes als die Existenz der Tinte, die die einzige und alleinige Wirklichkeit ist, die sich in vielen Formen der Selbstmodifizierung entfaltet. Man muss zunächst ein Auge dafür entwickeln, die gleiche Wirklichkeit der Tinte in allen Buchstaben zu sehen, und dann die Buchstaben als ebenso viele Modifikationen der Tinte zu erkennen.“

Im Gegensatz zu unserer Schreibweise, bei der eine Feder die Tinte von links nach rechts hinter sich herzieht, schiebt die arabische Schrift die Tinte von rechts nach links. Weil sie, besonders wegen der Schriftbreite, nur für eine begrenzte Anzahl von Buchstaben ausreicht, muss häufig eingetaucht werden.

Ich empfand es immer als etwas Besonderes, wenn ich einem Kalligraphen bei der Arbeit zusehen und zuhören durfte. Die Entstehung der schwarzen Zeichen ist von Geräuschen begleitet, als spräche die Rohrfeder mit sich selbst. Gewisse Buchstaben bringen unter dem Druck des Schreibrohrs unüberhörbare, hohe Flötentöne hervor. Sie begleiten den Akt des Schreibens, als wollten sie die Zeichen besingen. Zusammen mit dem Summen – wie etwa Casals, wenn er Cello spielte – des in sich gekehrten Schreibers ein ausgesprochen quinquilierendes Klangerlebnis.

Beim Ansetzen des Schreibrohrs, wenn die schwere Tinte gewissermaßen auf das Blatt überspringt, von ihm angesogen, aufgenommen und ins Blatt eingedrungen ist, kommt sie in voller Kraft als gesättigte Schwärze zum Vorschein. Im Verlauf des Schreibens lässt ihre Intensität nach, um gelegentlich abzureißen oder als hauchfeine Lasur wie im Sand zu versiegen. Diese hell-dunkel Tönungen machen das Schriftbild lebendig, sie verkörpern die Stellen, wo die Rohrfeder „Atem geholt“ hat, denn dem Schreiber und dem Schreibrohr sind, wie dem Sänger, nach einer Phrase „Atempausen“ auferlegt.

Um meine praktischen Betrachtungen über die materiellen Vehikel des Schreibens zu stützen und um sie in den Akt des Schreibens übergehen zu lassen, scheint mir die Lehrfabel des persischen Mystikers und Theologen Abu Hamid al Ghazzali (geb. Tus 1058, gest. dort 1111) sehr aufschlussreich, da heißt es:

„Ein Erleuchteter entdeckte ein mit schwarzer Tinte bedecktes Papier und fragte es: „wie kannst Du, dessen Oberfläche eben noch von blendendem Weiß war, jetzt von schwarzen Zeichen bedeckt sein?“ „Du bist ungerecht gegen mich.“ antwortete das Papier, „denn ich habe meine Oberfläche nicht selbst schwarz gemacht. Aber frag doch die Tinte, die ohne Grund das Tintenfass verlassen hat und sich auf mir ausgebreitet hat.“ Der Mann wandte sich also an die Tinte, um eine Erklärung





Abb. 10: Stiftungsstein (waqf)



Abb. 11: IRAN / NEYSHAPOUR, Schale, Inschrift: „Sprechen ist Silber, Schweigen ist Rubin und bringt Gesundheit und Wohlstand“ „Kufi“

zu erhalten, aber diese antwortete mit einem Hinweis auf die Feder, die sie aus ihrer ruhigen Bleibe gerissen und gewaltsam auf das Blatt vertrieben hat. Die Feder, ihrerseits befragt, verwies ihn auf die Hand, die sie in die Tinte tauchte, nachdem sie sie zurechtgeschnitten und ihre Spitze grausam in zwei Teile gespalten hatte. Die Hand, die sagte, sie sei nichts anderes als Fleisch und armselige Knochen, forderte ihn auf, sich an die Fähigkeit zu wenden, die sie bewegt hatte; die Fähigkeit verwies auf den Willen und dieser auf das Wissen und den Verstand, bis der Erleuchtete, von Hinweis zu Hinweis, schließlich die undurchdringlichen Schleier der höchsten Allmacht erreichte, wo eine schreckliche Stimme rief: „Man verlangt von Gott keinen Aufschluss darüber, was er tut, was also hast du danach zu fragen?“

Lassen wir den theologischen Hintergrund der Lehrfabel hier einmal beiseite, so ergibt sich für unsere praktischen Betrachtungen, dass die Befragung des Papiers ohne Antwort geblieben ist.

Es bleibt auch offen, wer die Hand des Schreibers bewegt, um sie in den Akt des Schreibens übergehen zu lassen oder nach welchen Gesetzen sich das Übergehen vom Möglichen zum Wirklichen vollzieht.

Auch aus diesen Überlegungen heraus ist es unwahrscheinlich, dass Kalligraphie aus der bloßen Anwendung von Regeln entsteht. Denn es ist nicht nur das geschriebene Wort gefragt, in der Wirklichkeit geht es um die Bewältigung der Fläche, das heißt, der Leerräume, der Massen, um Verdichtungen und Überlagerungen, rhythmische Auflösungen und Durchdringungen, sei es auf Pergament, als keramische Fliese, auf Gefäßen, als Paneele, als

Fries, auf der Wand oder gar als Gebäude im Ganzen (Abb. 10–12).

Die hier aufgezeigten Möglichkeiten, Kalligraphie anzuwenden, haben eines gemeinsam: Die Schriftzeichen werden auf einen Untergrund aufgetragen. Daneben gibt es vor allem in Ägypten, Syrien und der Türkei kalligraphische Beispiele, die aus dem Stein herausgeschlagen werden und, als Steinarchitektur, eng mit dem Bauwerk verbunden sind. Noch näher am Ursprung des Materials ist die „Khat-e-Banai“, wörtlich übersetzt die „Schrift des Maurers“, auch Kufi genannt und wichtiger Bestandteil sakraler Architektur. Sie bedient sich des Ziegels als Bauelement. Das Maß eines Bausteines ist die Einheit. Bei nicht bündig gemauerten Bausteinen entsteht das Schriftbild durch Schatten, jedoch bleibt die Schrift auch als bündig verfugtes Mauerwerk lesbar.

Dazu eine kurze Geschichte: Auf einer Reise in den Iran vor gut 40 Jahren hörte irgendwo in der Gegend um den Urumyiesee die Straße auf, ich hatte mich verfahren. Ein kleines Lehmdorf war die Endstation für den Autofahrer. Die Gassen schienen menschenleer, nur auf einer Erhebung etwas abseits saßen einige Männer in der Hocke und machten sich an etwas zu schaffen.

Ich näherte mich ihnen, hatte aber den Eindruck, dass sie nicht gestört werden wollten, und so blieb ich in angemessenem Abstand stehen und beobachtete sie. Sie gruben luftgetrocknete Lehmziegel hochkant in die Lehmerde ein. Es schien so etwas wie ein Labyrinth zu entstehen. Als die Männer mit ihrer Arbeit fertig waren, gaben sie mir zu erkennen, dass ich näher kommen könne. Soviel ich verstand, brachten sie die Grabstelle eines Angehörigen in Ordnung, und die scheinbar labyrinthische Anordnung der Lehmziegel stellte sich als ein rechteckig gefasster Schriftzug heraus. Ein Bismillah „Im Namen Allah's,“ – in der Schrift des Maurers.



Abb. 12: IRAN / KASHAN, Gebetsnische, Maidan Moschee, Lüsterkeramik, „Kufische“ Koranverse





Abb. 13: RAHMAN: der Wohltäter (Prägung), aus den 99 Attributen Allahs



Abb. 15: AGA KHAN ARCHITECTURAL AWARD, Logo, „Kufi“

abgetragen werden, der Schriftzug keine Schatten mehr werfen, langsam erlöschen, bis sich die ursprüngliche Gestalt dieses Erdstücks wieder zeigen würde.

Während meines jahrelangen Aufenthalts im Iran haben sich viele derartige Eindrücke in mir aufbewahrt. So stieß ich häufig, wenn auch in den letzten Jahren immer seltener, auf dem Land auf Häuser, die noch in der traditionellen Weise aus Lehm, also aus Ziegeln, gebaut werden.

Obwohl Holz zur Herstellung von Ziegeln im Iran immer rar war, überrascht es, dass die Häuser mit Ziegeln gebaut wurden. Die regelmäßigen Einheiten erwiesen sich im Lauf von Jahrhunderten als *das* ideale Bauelement. Ziegel haben gut isolierende Eigenschaften gegen Kälte und Hitze, sie sind einfach zu transportieren,

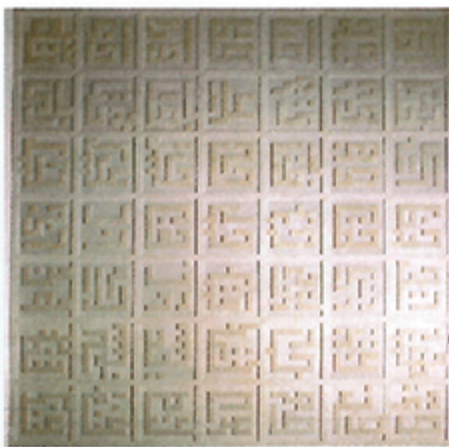


Abb. 14: LISSABON, Ismaili Centre, Detail, Kalkstein, „Kufi“

Ich wollte eigentlich nur nach dem Weg fragen und bekam stattdessen unerwartet einen Einblick in eine vielsagende islamische Denkart. Mit bescheidenen Mitteln wurde mir gleichsam ein Beispiel von Vergänglichkeit vor Augen geführt.

Es war ein Grab *aus* Erde, darauf ein Schriftzug *aus* Erde und darunter ein Leichnam, der *zu* Erde wird. Im Streiflicht des Nachmittags erschien das Schriftbild mit langen Schlagschatten, die im Morgenlicht in die entgegengesetzte Richtung fallen würden. Den Zyklen der Jahreszeiten ausgesetzt, würde das Geviert des Grabes in absehbarer Zeit von Wind und Regen

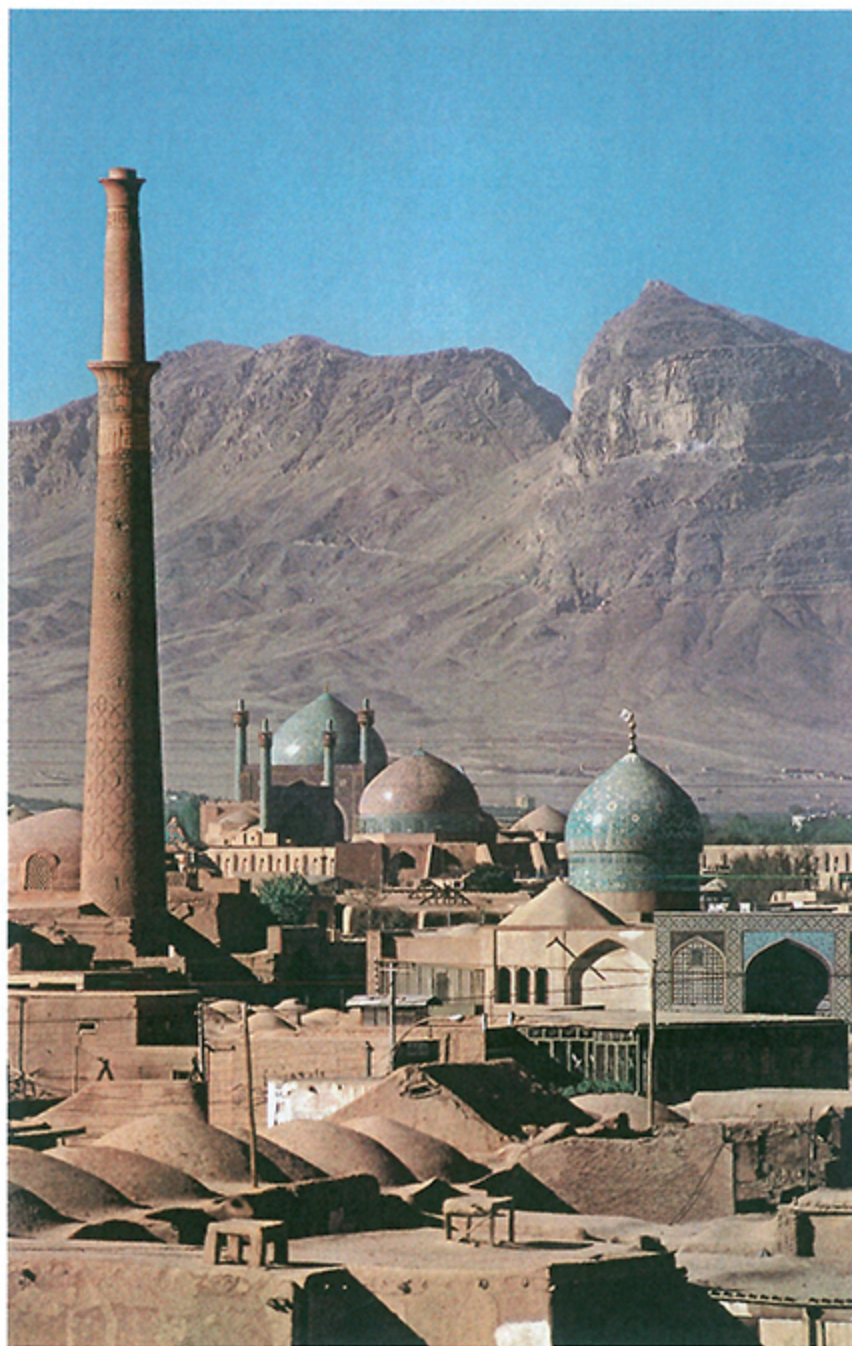


Abb. 16: IRAN / ISPHAHAN, ALI MINARETT, 12. Jh.; Ziegelarchitektur (Schrift wird wachgerufen, überzeugendes Bekenntnis des Fundaments)



absorbieren Erdbebenstöße. Im Verbund mit Kalkmörtel sind sie ein sehr tragfähiger Baustoff, und natürlich gibt es fast überall in Persien Lehmmerde.

An einem renovierten Privathaus in der mittelalterlichen Stadt Kashan in Zentralpersien, lässt sich die traditionelle Lehmbauweise dieses Wüstenrandgebietes vorzüglich studieren. Der Aushub wird neben der Baugrube an Ort und Stelle mit Wasser vermischt und mit den Beinen zu Tonerde gestampft. Diese Masse wird dann in eine Form, die wie eine lange Holzleiter aussieht, hineingepresst. In der Sonne trocknet der Lehm, schrumpft etwas, und die Leiter kann abgehoben werden. Sobald die rohen Ziegel, wie man in der Fachsprache sagt, „lederhart“ geworden sind, stellt man sie, wie Kartenhäuschen gegeneinander gekippt, zur restlichen Trocknung auf. Gleich neben der Baustelle werden sie in einem einfachen Ofen gebrannt. Ähnlich sinnvoll wie die Herstellung der Ziegel ist auch das Bauen selbst von frappierender Logik.

Die Baugrube (ca. 20 × 20 × 10 Meter) wird nur an ihrer inneren Umgrenzung bebaut, so, dass im Zentrum ein Freiraum, eine Lichte, ein Atrium – in 10 Meter Tiefe –, oder, wie es im Orient heißt ein hayyat entsteht. Die am Rand der Grube übereinander gebauten Räume wachsen gewissermaßen aus der Erde heraus und stellen mit dem hayyat den traditionellen, nach innen gerichteten Lebensraum des islamischen Haushalts dar; es ist der ganz private, nicht einsehbare Freiraum der Familie.

Ob es nun die Ziegel in der „Schrift des Maurers“ auf der Grabstätte, oder die Ziegel dieses Hauses in der Lehmmerde sind, für beides gilt: Ganz selbstverständlich wird durch die bloße Einflussnahme von Feuer der Grundstoff Lehm zu einem Ergebnis geführt, das ihm schon immer – vor jeder Zeit – immanent war, und zwar ohne etwas hinzuzufügen oder wegzunehmen. Für mich als Bildhauer ist das ein grundlegendes, gestalterisches Element, wie es sich auch im Arabischen: „Fihi ma fihi - es ist drinnen, was drinnen ist“ ausdrückt.

Die Beispiele aus meiner Arbeit in den Abbildungen 13–15 sind aus solchen Erfahrungen und Einsichten entstanden; alle sind Anwendungen der Schrift.

Als „Religion der Schrift“, des Buches, ist es wohlbegründet, dass das Wort des Korans zum tragenden Gerüst islamischer Sakralbauten wird. Von Beginn an waren Inschriften Bestandteil dieser Architektur, im Innen- und Außenbereich sowie auch an den Minaretten. Vor der Anwendung von Glasuren wurde diese Schrift aus denselben naturfarbenen Ziegeln wie das Gebäude selbst gemauert, deshalb der Name Khat-e-Banai. Indem diese Schrift sowohl tragendes Mauerwerk wie auch Übermittler der Botschaft ist, kann man sagen: Die Schrift baut das Gebäude oder, das Bauwerk an sich ist das Wort. Diese Schrift, die als Kufi bezeichnet wird, gilt wohl als frühester arabischer Schreibstil.

Am Ali-Minarett in Isphahan (12. Jh.) (Abb. 16) ist der Ruf des Muezzins in großen kufischen Lettern mit blauen keramischen Fliesen in die naturfarbene Ziegelarchitektur eingebaut. Hier kommt die unmittelbare Beziehung von Wort und Bauwerk auf eindringliche Art zum Ausdruck. Gleichzeitig wird auf das unentbehrliche Rezitieren verwiesen, das zum islamischen Ritual gehört. Es ist die Einheit aus dem *geschriebenen Wort*, dem *Ton der Stimme* und dem *vorgetragenen Wort*.



Abb. 17: IRAN / NATANZ, Mosaik am Eingang zum Derwish Kloster



Abb. 18: IRAN / ISPHAHAN, „Thulth und Kufi“

Wie um das Bauwerk vom Fundament her zu behüten, steht am Fuß dieses Minarets in der Schrift des Maurers, Khat-e-Banai: „Gott ist selbst Zeuge, dass es keinen anderen gibt als Ihn“.

Ogleich es schon im 10. Jh. Kuppeln mit grüner und blauer Fayence in Bagdad und Bucharra gab, eroberten die Farbglasuren erst vom 13. Jh. an die großen Flächen der Bauwerke. Im Gegensatz zu den erdfarbenen Bauwerken der Seldschuken haben die Safawiden die Gebäude mit leuchtend türkisfarbenen Fliesen verkleidet, dazwischen vereinzelt naturfarbene Ziegel eingefügt, die sowohl als Muster, aber auch als lesbare Schriftzeichen verlegt waren.

Die schon erwähnte Stadt Kashan in Zentralpersien – berühmt durch ihre Lüsterglasur – hatte das Monopol für die Herstellung von Fayencen. Sie hatten die technischen Fragen der Farbglasur auf gebranntem Ton gelöst und konnten die Geheimnisse ihrer Verfahren lange Zeit verborgen halten. Wegen ihrer hohen Qualität hat sich diese Farbkeramik von Nordindien bis zum Bosphorus und Nordafrika verbreitet.

In Istanbul, in der Nähe des Topkapi-Palastes, steht ein kleiner Pavillon, der „Keramikkiosk“, der „Çinili Köşk“. Eine Inschrift in persischer Sprache rühmt die Erlesenheit der über jede Beschreibung erhabenen Fliesen aus Kashan. Fliese heißt in Farsi Kashi, was wohl ihren Herkunftsort bezeichnet.

Das religiöse Schriftgut – im Persischen wie auch im Arabischen – wird in den Moscheen in Verbindung mit geometrischen und floralen Motiven in die Architektur



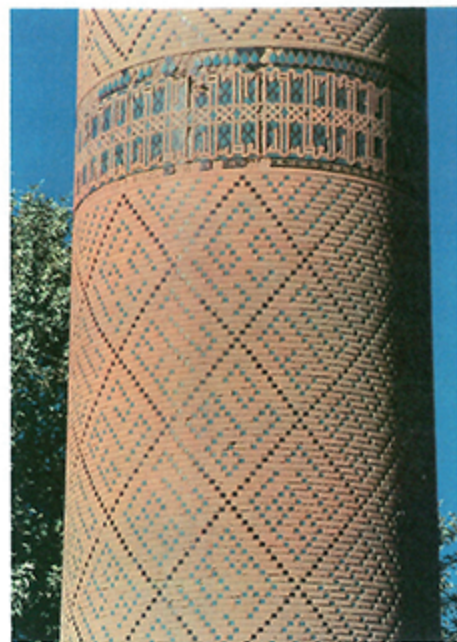


Abb. 19: IRAN / NATANZ, Khanaqah Minarett, „Kufi“, „Schrift des Maurers“



Abb. 21: IRAN / KARRAQAN, Grabturm, „Schrift des Maurers“

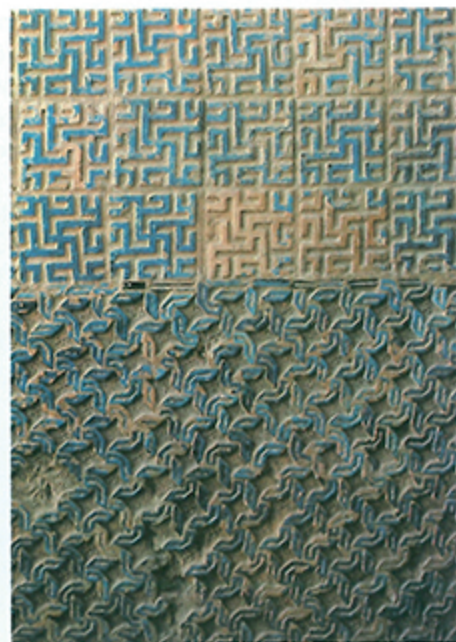


Abb. 20: IRAN / BISTAM, Klause des Bayazid Bistami, oben „Kufi“-Siegel aus dem Namen ALI

eingebettet, was ich an einigen Beispielen aus unterschiedlichen Orten zeigen möchte (Abb. 17–25):

Immer steht das Wort in einträchtiger Verbindung mit Architektur oder wird selbst Architektur, wie zum Beispiel beim West-Liwan der Freitagsmoschee in Ispahan (Abb. 22). An diesem Liwan ist deutlich abzulesen, dass außer den Paneelen die Kalligraphie der Fassade eine Spiegelung um die Senkrechte darstellt. In Wirklichkeit ist die linke Seite nicht lesbar; wir können also von einem Grenzbereich sprechen, bei dem sich Schrift und Ornament begegnen und miteinander verschmelzen.

Kalligraphie kann über den Weg der Umkehrung, Rotation, Überschneidung und Durchdringung sowie wegen des Weglassens der diakritischen Zeichen eine so starke Verfremdung erfah-

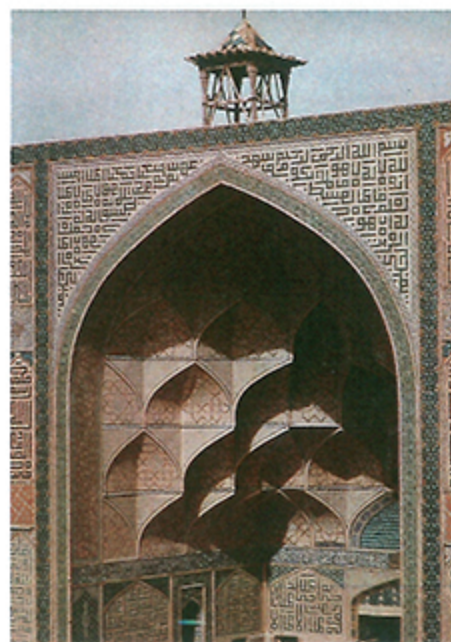


Abb. 22: ISPAHAN, Nordwest IWAN der JAMI MOSCHEE, „Schrift des Maurers“, gespiegelt, Siegel aus dem Namen ALLAH, MOHAMMED, ALI

ren, dass der Ursprung des Textes nicht mehr erkennbar ist. Dem einzelnen Wort widerfährt ein „depaysment“, das heißt, es wird aus seiner ursprünglichen „Landschaft“ herausgenommen und gewinnt in seiner neuen Umgebung eine andere Bedeutung. Auch Eingeweihte müssen sich beim Entziffern solcher spirituellen Labyrinth oft mit Vermutungen zufrieden geben (Abb. 23).

Ich bin zu der Überzeugung gekommen, dass solche Wortgeflechte nicht um des Lesens willen erfunden wurden. Sie transzendieren vielmehr das koranische Wort auf eine höhere Stufe der Wahrnehmung, in der sich die umfassende Vielfalt einer Botschaft wie in einem Siegel sammelt.

Ich habe hierzu meinen Freund Navid Kermani um seine Meinung gebeten. Er schreibt:

„Mit der Kalligraphie kehrt das musikalische Prinzip, das durch die Verschriftlichung der ursprünglichen Rezitation negiert wird, in den Koran zurück. Als Vortragstext vermittelt der Koran seine Botschaften nicht nur als Diskurs, son-

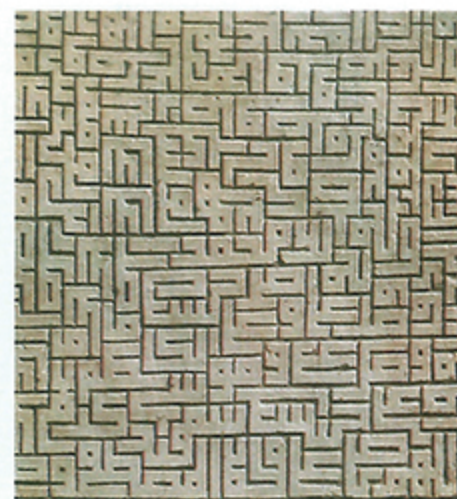


Abb. 23: IRAN / LINJAN, Pir-e-Bakran Mausoleum, „Kufi“



Abb. 24: ISPAHAN Siegel aus dem Namen ALLAH, MOHAMMED, ALI



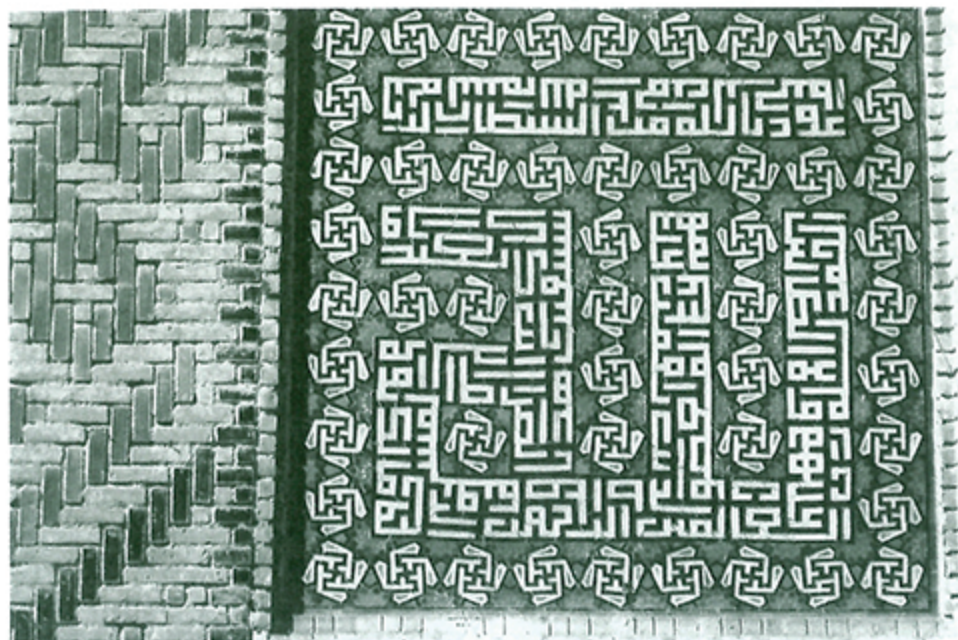


Abb. 25: „Kufische“ Inschrift, in einem „kufischen“ ALLAH eingesetzt, Standort unbekannt

dern als Klang, als Rhythmus, als Melodie. In dem Maße, in dem der Koran als schriftlicher Text behandelt wird, verliert er wesentliche Eigenschaften: aus einer Aufführung wird er zu einem Dokument, aus einer Partitur zu etwas Definitem. Aber ausgerechnet im Extremfall der Verschriftlichung, in der Kalligraphie, geht die Botschaft wieder auf in der bloßen Form. Es ist nicht wichtig, dass der Text einer Kalligraphie einfach zu lesen ist, dass sich die Bedeutung auf Anhieb erschließt. *Die Form selbst ist die Bedeutung.*“

In dem Maß, wie die Botschaft der Kalligraphie in der bloßen Form aufgeht, entsteht in der konkreten Verschmelzung von Schrift und Ornament eine hochkarätige Legierung. Ihre Erscheinungsbilder aus Schrift und geometrischen Strukturen rechtfertigen die grundlegende Entscheidung für die bilderlose Darstellung in der islamischen Kunst.

Vielleicht hat mancher Leser bei Reisen im Orient auch diesen Wesenszug islamischer Baukunst unmittelbar erfahren: die geradezu entmaterialisierte, transparente Vereinigung von Kalligraphie und Ornament. Die Fassaden, Räume und Kuppeln wirken durch die allseitige „Verkleidung“ mit Fayencen wie aus einem Guss. Das Licht der Sonne verspiegelt und entstofflicht, macht sie schwerelos und unwirklich.

1977, im Herbst, stand ich frühmorgens mit Henry Corbin vor dem West-Liwan der Masdjet-e-Shah in Ispahan. Die Sonne schien mit aller Kraft und verwandelte das Bauwerk in einen gleißenden Körper. Wir standen beide da, sprachlos, bis Corbin schließlich sagte: „Das ist die Befindlichkeit, die Sohrewardi, der Meister des Lichtes, „Na-Kodja-Abad“ genannt hat, das heißt: „Das Land des Nirgendwo“.