

Szántó Iván

Safavid Art in Hungary: Artworks from Iran

1500 – 1700

Szafavida művészet Magyarországon

Témavezető: Dr. Kelényi György CSc. egyetemi tanár

Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar

Művészettörténeti Doktori Iskola

Budapest

2008

Szántó Iván

Safavid Art in Hungary: Artworks from Iran, 1500 – 1700

Szafavida művészet Magyarországon

Tézisek

1.§

Disszertációm két fő részből áll. Az első rész mindenekelőtt azokat a kereskedelmi, politikai és kulturális csatornákat kívánja feltárni, amelyeken a tizenhatodik és a tizenhetedik század folyamán iráni művészeti alkotások és hatások érkeztek Magyarországra; másodsorban azokkal a tényezőkkel foglalkozik, amelyek a jelzett korszakból származó műtárgyak számára a későbbiekben is felvevőpiacot biztosítottak Magyarországon. A második rész az országban megtalálható három szafavida műfajcsoport (a kerámiaművesség, a könyvművészet és a textilművészet) legjellemzőbb emlékeinek kiemelésével azok monografikus elemzésére törekszik. Mivel ilyen munka – ismereteim szerint – mindeddig nem készült, dolgozatom különböző tudományterületek – az iranisztika, a művészettörténet, a régészet, az oszmanisztika – eredményeit felhasználva, azokat továbbgondolva, változatos forrásanyagra támaszkodva próbálja ezt a műfaji és földrajzi szempontból egyaránt széttöredezett emlékcsoportot közös corpusba rendezni. Munkám az e corpus felé vezető útnak nem titkoltan csupán első, s nem végállomása. Célom elsősorban a fennmaradt és a csak forrásokból megismerhető tárgyak összegyűjtése, önálló együttesé formálása volt, amelyre a további kutatás építeni tud. Ez nem egy esetben a művek iráni vagy nem iráni eredetének tisztázását

jelentette; továbbá a ma európai és tengerentúli gyűjteményekben található alkotások történetében a magyarországi fejezet meghatározását – ha volt ilyen –, hogy e magyarországi tartózkodás okán az adott tárgy bevonható legyen a további vizsgálatokba. A kutatás jelenlegi szintjén tudományos igényű katalógus, amelyben valamennyi magyarországi provenienciájú szafavida műtárgy helyet kaphatna, még nem készülhetett; reális célkitűzésként ez még meg sem fogalmazódhatott.

2. §

Szerzője szándéka szerint ugyanakkor a dolgozat hiány pótlására vállalkozik. E hiány éppannyira érzékelhető a szafavida művészet magyarországi jelenlétének és hatásának alulbecsülésében, mint annak a sajátos szerepnek a fel nem ismerésében, amely e művészet európai recepciójában Magyarország osztályrészéül jutott. Először az oszmán hódoltság korában került ugyanis Nyugat-Európába tekintélyes számú perzsa műalkotás, és ezek útja nem egy esetben Magyarországon keresztül vezetett. Azon szafavida műtárgyak jó részét – szőnyeget, textileket, fegyverkincseket, kéziratokat –, amelyek a tizenkilencedik századnál régebben jutottak Európába, az oszmán expanzió sodorta nyugatra. Ha nem is valamennyi tárgy közvetlenül Magyarország területén cserélt hadizsákmányként gazdát, többségük sorsát a hadiesemények hátterében zajló nemzetközi diplomáciai erőfeszítések, illetve az Oszmán Birodalom eurázsiai léptékűvé szélesedett távolsági kereskedelme határozta meg.

3. §

Munkám teljes egészében műtárgyakkal és azok recepciótörténetével foglalkozik. A korszak iráni és magyarországi eseménytörténetének még vázlatos összefoglalását sem ítélem szükségesnek, de törekedem rá, hogy valamennyi vizsgált műalkotás történeti háttere a lehető legélesebben bontakozzon ki. Ennél is fontosabb mozzanatnak bizonyult a szafavida művészet

jelenlétének értékelése szempontjából e fogalom tisztázása; disszertációmban ezért ismételten hangsúlyoztam a szafavida és az egykorú perzsa művészet közötti markáns distinkció szükségességét. Munkám csak az előbbivel foglalkozik behatóan. Noha a különbségtétel nem minden esetben érvényesül tisztán, a perzsa művészet és kultúra sok esetben – sőt: az esetek többségében – a Szafavida Birodalomtól függetlenül hatott Magyarországon. Amellett, hogy a szafavida műtárgyak is túlnyomórészt oszmán közvetítéssel kerültek nyugatra, az európai hódoltsági területek a perzsa nyelvet és irodalmat, valamint az ehhez kapcsolódó könyvkultúrát is annak oszmán-török adaptációjában – Magyarország ráadásul azt már az időközben iszlamizált Balkán felfogása szerint – ismerte meg. A muszlim Eurázsia műveltségébe mélyen bevésődött perzsa elemhez képest a szafavida Irán közvetlen hozadéka mérsékeltnak mondható. Bár az Oszmán Birodalom árnyékában egymással kapcsolatot kereső két távoli ország követváltásainak több jelentős műkincs Európába kerülése tulajdonítható, a kétoldalú diplomácia művészettörténeti mérlege éppolyan kedvezőtlen, mint amilyen csekély politikai-katonai hozadéka volt.

4. §

A fentebb vázolt distinkció konkrét következtetések levonására is alkalmazható, amit az iráni-magyar műtárgykereskedelem tizenhatodik-tizenhetedik századi alakulásának vizsgálata példáz. Korabeli magyarországi forrásainkban – elsősorban leltárakban, kereskedelmi jegyzőkönyvekben – gyakran találkozunk perzsaszőnyegekkel, és ennek nyomán a szakirodalomban is meghonosodott az a felfogás, hogy Magyarország bővelkedett iráni textiláruban. Legalább három tényező azonban határozottan ellentmond ennek az elképzelésnek: a feltűnően és aránytalanul gyér emlékanyag; a szafavida külkereskedelem áruösszetételének és célországainak elemzése; valamint az említett forrásirodalomban tapasztalható terminológiai bizonytalanságok. Mindezek alapján dolgozatomban – bár

jelenlétüket, és fejedelmi, nemesi udvarokban élvezett presztízsüket kétségbe nem vonom – amellet érvelek, hogy ezek a luxuscikkek sokkal ritkábbak voltak, mint azt korábban feltételezték. Más műfajok – különösen a fémművesség és a nemeskerámia – még a textileknél is kevésbé lehettek elérhetőek. A kérdéskör további kutatást igényel, és szakmai viták ösztönzője lehet.

5. §

Az újkori gyűjtéstörténet áttekintéséből a szafavida művészet iránti érdeklődés lassú élénkülése állapítható meg Magyarországon, amely a huszadik század első felében érte el tetőpontját, majd a század közepén a görbe látványosan visszaesik. A gyűjtőtevékenység középpontjában mindvégig a szőnyegművészet állt; a műfaj árviszonyaiból következően a gyűjtők zöme a társadalmi és gazdasági elitrétegből került ki. Miközben a II. világháború előestéjére e gyűjtők Európa egyik legjelentősebb szafavida szőnyegállományát halmozták fel Magyarországon – amelynek nagy része azután szétszóródott és elkallódott –, a többi műfajnak kevés elhivatott gyűjtője akadt, és a mai gyűjteményekben található néhány kiemelkedő alkotás filológusok, könyvtárosok tevékenységének, illetve az elmúlt évtizedek régészeti feltárásainak köszönhető.

6. §

A tizenhatodik-tizenhetedik században – azaz a szafavida Irán és a magyarországi oszmán hódoltság sajátos konstellációjában – a magyar hadszíntér volt a szafavida művészet talán legfontosabb európai forrása. Közép- és Észak-Európa szinte valamennyi fejedelmi gyűjteménye őriz a magyarországi hadieseményekkel összefüggő szafavida műkincset. Ezek nagy része jellemző módon ma is kincstárakban és fegyvertárakban található, amely nemcsak a műalkotások szerzési körülményeire utal, hanem azt is kifejezi, hogy a korszakban még nem

műtárgyaknak, hanem egzotikus ritkaságoknak tekintették azokat. Ugyancsak jellemző, hogy az isztambuli Topkapı Palota kincstára még ennél is több tárgyat ölel fel, ami elárulja, hogy az Európába került szafavida gyűjteményegyüttes valójában kétszeres hadizsákmány; hiszen nagy részük iráni háborúk során került az Oszmánok birtokába. Jóllehet a hódoltság tizenöt évtizedének valamennyi periódusából felbukkant szafavida műkincs Magyarországon, az oszmán uralom összeomlásával végződő utolsó néhány évből (Bécs 1683-as ostromától Belgrád elestéig 1688-ban) csaknem ugyanannyi emlék származik, mint a korábbi időkből együttvéve. Fegyverek és páncélok mellett szőnyegek, textilek, és kéziratok is ide tartoznak. Megjegyzendő, hogy a késői időpont ellenére az ekkor európai kézbe került zsákmány tekintélyes hányada a korai szafavida művészet emléke, tehát a tizenhatodik század óta kísérelte az oszmán csapatokat.

7. §

Disszertációm első része a Közép-Európa és a Közép-Kelet között elterülő tág kultúrföldrajzi térség művészettörténetének összefüggéseire koncentrálnak egységgel zárul. Hasonlóan a magyarországi pre-oszmán művészetben kimutatható iszlám művészeti jelenségekkel foglalkozó fejezethez, ezúttal is a kölcsönhatások sokféleségére került a hangsúly. Ebben a fejezetben egyrészt arra kívánom felhívni a figyelmet, hogy a tizenhetedik század során az ábrázoló művészet a kérdéses térség egészében drámai mértékben átalakult; másrészt arra, hogy a változás hátterében a térség országai közötti újfajta viszonyok, mindenek előtt a megerősödő kereskedelmi kapcsolatok állhatnak. Miközben Magyarországon és Lengyelországban a portréfestészetben orientalizáló tendenciák érvényesültek, a román fejedelemségek, Oroszország, a Krími Kánság és a Szafavida Birodalom művészetében a portréfestészet addig nem tapasztalható jelentőségre tett szert. A komplex szemléletváltás csakis olyan jelenségekkel magyarázható, amelyek valamennyi szereplő gazdasági,

társadalmi, és szellemi életében ekkor váltak uralkodóvá. Míg általában az adott országok nyugat-európai kapcsolataiban keresi ezeket a kutatás, a fejezet a térség önfejlődésében látja a változás fő okát, és kulcsfontosságot tulajdonít az örmény kereskedőközösségek művészi és ízlésformáló tevékenységének, amely Magyarország és Iszfahán között számos csatornán hatott. A szafavida művészet magyarországi hatástörténetéhez ez a kapcsolat éppúgy hozzátartozik, mint a konkrét perzsa műalkotások.

8. §

Nagy számuk és elterjedtségük miatt külön fejezet illeti meg a szafavida kerámiákat. E tárgycsoporttal a magyar régészeti szakirodalom többször foglalkozott, sőt Holl Imre révén összefoglaló tanulmány is napvilágot látott róla. A szafavida kerámiatörténet csak napjainkban kibontakozó kutatásának tükrében azonban még nem vizsgálták az emlékanyagot, amely a többi Magyarországon fellelhető szafavida műfaj kontextusába sem illeszkedett. A ma ismert emlékek nagy része ugyanis nem műalkotásként, hanem egyszerű használati tárgyként érkezett az országba, és az Oszmán Birodalomban a 16. század második felétől meghonosodó új fogyasztási szokásokat, elsősorban a kávéfogyasztást, és a dohányzást szolgálta. Mindössze az a néhány töredék képvisel magasabb technikai színvonalat, amely egyelőre még nem bizonyíthatóan a tizenötödik-tizenhatodik század fordulóján – vagyis az oszmán hódítás előtt – kerülhetett a budai királyi udvarba. A későbbi darabok azonban mind a hódoltsági területekről vagy azok határvidékéről kerültek elő, és háztartások, vendégházak, kávémérések felszerelései voltak. Általában kínai valamint török kerámiával alkotnak leletegyüttest, amelynek földrajzi eredet szerinti pontos szétválasztása még további részkutatások feladata. Ezt a munkát iráni régészeti feltárások eredményei segítik, azonban legkésőbb a tizenhetedik század elejétől kezdve már Iránban sem számolhatunk kizárólag helyi készítésű kerámiával.

9. §

Az egyetlen számottevő illusztrált szafavida kézirat Magyarországon Tāğ al-Dīn Ahmadi *Iskandarnāme*-jének egy kolofon nélküli, hiányos példánya, amelyet a legutóbbi időkig tizennyolcadik századnak és törökországi eredetűnek tekintettek, holott bizonyosan tizenhatodik századi iráni munka. Bár feltételezhetően volt egykorú közönsége a szafavida kéziratoknak a hódoltsági területeken is, e kötet csupán a tizenkilencedik században, Szilágyi Dániel révén került Magyarországra. A kézirat tizenhét egyenetlen színvonalú illusztrációt, és két, eredetileg leragasztott és másolatokkal pótolta, de a közelmúltban láthatóvá tett miniatúrát tartalmaz. Ezek nyilvánvalóan több művész kezétől származnak. Az egyszerűbbek Firdūsi *Šāhnāme*-jének konvencionális ikonográfiáját reprodukálják, de vannak az 1530-50 körüli sírázi festészet élvonalával, sőt a tabrízi udvari műhellyel rokonítható kompozíciók is. A hasonlóságok ellenére a budapesti nagy illusztrációk stílusa egyikhez sem kapcsolódik egyértelműen. Disszertációm vonatkozó fejezete az egyes festmények művészettörténeti elemzésével foglalkozik, és a kézirat helyét jelöli ki az iráni és a török illusztrált *Iskandarnāme*-kéziratok sorában.

10. §

A leghosszabb fejezet tárgya a szafavida művészet egyedülálló magyarországi emléke, az ún. Esterházy-kárpit. Az *Iskandarnāme*-kézirathoz hasonlóan többféle keltezési és származtatási javaslat megfogalmazódott a létrejöttét illetően, de ez az alkotás is csak a tizenhatodik század második negyedéből eredeztethető meggyőzően. Különleges művészettörténeti értékét részint reprezentatív kivitele adja, részint az a körülmény, hogy ez az egyetlen ismert figurális textilapplikáció a szafavida művészetből. Disszertációm elsőként a kárpit dokumentálható újkori történetét valamint kutatástörténetét tekinti át, majd technikai szempontból mutatja be a

művet. Rendkívül összetett ikonográfiai programja a motívumok egyenkénti elemzését is szükségessé tette, amelyek együttes értelmezéséből indul ki a tárgy keletkezéstörténetét, funkcióját, történeti háttérét feldolgozó részfejezet. Disszertációmban az Esterházy-kárpitot I. Tahmāsb sah tabrízi udvari környezetéből származtatom, és a tárgy efemer, alkalmi jellegére rámutatva amellet érvelek, hogy valamely konkrét eseménnyel összefüggésben készülhetett. Noha ennek bizonyítása más dokumentumok híján egyelőre lehetetlen, a legvalószínűbbnek az 1534-ben lezáruló belpolitikai anarchia körüli események tűnnek. Feltételezem továbbá, hogy a kárpit a szafavida és az oszmán iparművészetben egyaránt széles körben művelt sátorépítészetben és az ahhoz kapcsolódó fejedelmi reprezentációban kaphatott szerepet, emellett a stíloselemzés egy tabrízi mesterkör közreműködését is valószínűvé teszi.

Iván Szántó

Safavid Art in Hungary: Artworks from Iran, 1500 – 1700

Szafavida művészet Magyarországon

Summary

1.§

My dissertation consists of two main sections. The first part tackles chiefly with those commercial, political, and cultural channels through which Hungary had received Iranian artefacts and influences during the sixteenth and seventeenth centuries. Besides, it discusses the factors which ensured for Safavid art a continuing market in more recent times. The second part is meant to introduce the three branches of Safavid art which are present in modern Hungary (i. e., ceramics, book art, and textiles) by selecting three respective examples, as well as to provide in-depth analysis for the selected items. Since – to my knowledge – there has been no essay written on this issue previously, my study relies on the results of multiple fields, including Iranian and Ottoman studies, art history and archaeology, and builds upon a wide array of sources in order to reconstruct this fragmented material as a single unit. Admittedly, the dissertation should only be regarded as a first step towards this goal. My principal aim was to collect and systematize the surviving artefacts and to supplement them with lost objects that can nevertheless be detected from literary or other sources. This ensemble, in turn, would serve as the base for further studies. In many cases the first task to have been undertaken with regard to a given object was the confirmation or rejection of its Iranian origin; and this investigation was often followed by detecting its

Hungarian sojourn, if such a provenance had been surmised. On the current state of research, the idea of a descriptive catalogue, in which all known Safavid artefacts with a Hungarian provenance can be accommodated, is beyond reality.

2. §

The present study is aimed to fill a long-felt gap. This gap might be regarded in part as a consequence of the underestimated presence and influence of Safavid art in Hungary; and, on the other hand, as a result of the ill-recognized role that was played by Hungary in the wider European reception of the art of Safavid Iran. It was through the occupied lands of Central and South-Eastern Europe through which the first major wave of Persian artefacts entered European collections. Many of them had crossed Hungary on their way to the west, often staying in the country for an extended period. Many Safavid objects of art – including carpets, textiles, weaponry and books – which had reached Europe before the nineteenth century were swept along with the Ottomans' westward flux. Even if not every single object can be connected directly to the Hungarian theatre of war, the fate of their majority was sealed by the background diplomacy and commercial activity of the Ottoman Empire and its hinterland.

3. §

My study serves a single purpose of investigating the history of artefacts and their reception. Hence, while even a cursory overview of Iranian and Hungarian political history deemed unnecessary, great importance was attached to finding the accurate historical context of each object under discussion. A precise evaluation of the one-time presence of Safavid art in Hungary necessitated in the first place a clear definition of the term; my dissertation therefore pays attention sharply to distinguish between Safavid and contemporaneous Persian art. The dissertation focuses on the first category only. Although the division cannot always be applied

with equal precision, it seems that Persian cultural influence did more often than not reach Hungary independently of the Safavids. This not only means that Safavid artworks were brought to Hungary by the Ottomans rather than the Safavids, but also that even the Persian language and literature were introduced by the Ottomans – and not the Safavids – to their subject people in South-Eastern Europe. The task of introducing Persianate culture into Hungary fell to Bosnian Muslims. Compared to this Eurasia-wide felt Persianate cultural impact, direct influences from Safavid Iran in Hungary were moderate. Without denying the role of diplomatic contacts in the acquisition of some key items, it can be assumed that these embassies contributed to art history little more than what they did to political and military advancement.

4. §

The distinction made above may be useful to draw certain conclusions, as exemplified by the analysis of sixteenth- and seventeenth-century Irano-Hungarian relations of luxury trade. Hungarian sources of the period – mainly comprising inventories and commercial drafts – often enlist carpets which are called Persian; and, as a consequence, the same notion has found wide acceptance in modern Hungarian scholarship. However, this assumption might be questioned on at least three accounts. Firstly, the surviving material is conspicuously and disproportionately meagre in comparison to Ottoman rugs. Secondly, the composition of Safavid exports and their targets do not seem to support a wide availability of Iranian weaves in this part of Europe. Lastly, an examination of the textual evidence reveals serious terminological inconsistencies, rendering these sources unreliable. Considering these combined factors I argue for a more cautious approach towards the issue of Safavid carpets in early-modern Hungary. True, they might have been present in princely and aristocratic households and they could be held there in high esteem, but arguably they were far less

common than it is generally believed. Other art forms – especially metalwork and luxury ceramics – could have been even more difficult to obtain. Without doubt, these issues require further investigation and invite discussion.

5. §

Surveying the patterns of Safavid art collections in Hungary in more recent times has revealed a slow but continuous increase of interest, which culminates during the first half of the twentieth century and shows a sharp drop thereafter. Throughout the period, collecting activity was concentrating on carpets; the collectors themselves having represented the upper crust of the social and financial elite - as determined by the price standards of this precious commodity. Whereas Hungarian carpet collectors had gathered an assemblage of international acclaim by the outbreak of WWII – modest traces of which have left –, they did not excel with respect to other art forms. The few outstanding objects that are found in present-day collections have belonged to oriental philologists and librarians, in addition to archaeological material recovered during recent excavations.

6. §

In the period which had witnessed the curious conjunction of Safavid Iran and Ottoman Hungary, the richest emporium for royal Safavid art in Europe was the Hungarian battlefield. Nearly every princely treasury in Central and Northern Europe preserves some examples which are related to Hungarian military operations. The majority of these objects are still kept in the original treasuries and armouries, a fact which not only underscores the circumstances of their acquisition, but also sheds light on their designation as *exotica*, as opposed to fine art. Typically, the Topkapı Saray Museum in Istanbul includes an even richer collection of Safavid artefacts, revealing that the Safavid items which have found their way to

Europe are in fact twofold trophies: originally they were taken booty by the Ottomans from Iran. Although Safavid artefacts from the Hungarian battlefield cover the entire span of the Ottoman occupation, the overwhelming majority emerged during the last years and final breakdown of Turkish rule (i. e., from the siege of Vienna in 1683 to the fall of Belgrade in 1688). Apart from arms and armour, these included carpets, textiles and manuscripts. It deserves to be noted that despite this late occasion, many artefacts that were looted during the final battles in fact date back to the early Safavid period. Thus, they could have been part of the Ottomans' accoutrement for more than a century.

7. §

The concluding unit of the first part of my thesis broadens the discussion to include a wider horizon that stretches between Central Europe and Western Asia. Concentrating on certain interregional connections, this chapter emphasizes the diverse ways of artistic contacts. The main point in the argument engages with an often overlooked fact, namely that during the 1600s the monumental art of this entire landmass had gone through a dramatic transformation. Furthermore, it is argued that the key to this transition could be the reconfigured commercial network between the countries involved. While in Hungary and Poland an Orientalist strain had attained full bloom, the art of the Romanian principalities, Crimea, and Safavid Iran was marked by strong Europeanizing influences, most of all the introduction of portraiture. These complex changes can only be explained by finding common traits in the economic, social, and cultural development of each participant. Although the usual explanation rarely goes beyond the Western European contacts of these countries, I attribute the changes to a self-generating progress and draw attention to the art and taste of Armenian mercantile communities. Since these latter had exerted in Central Europe as much influence as they had in Iran, they deserve a separate chapter in an account of the Safavid heritage of Hungary.

8. §

Owing to their large amount and wide dissemination, Safavid ceramics require a detailed treatment. They were already published in a series of archaeological reports, as well as in a recent monograph by Imre Holl. Time has come, however, to analyse this material in light of the nascent field of Safavid ceramic studies, and, in addition, to place it in the context of other vestiges of Safavid art in Hungary. The main difference between ceramics and, say, carpets, had been their usage as low-standard household accessories, imported to serve coffee drinking and smoking, the then most up-to-date fashions in the Ottoman Empire. Only a fraction of the Iranian ceramic fragments represents a higher level of technical perfection: these fragments might have arrived at the royal court of Buda around the turn of the seventeenth century (i. e., prior to the Ottoman conquest). Later examples, however, were found exclusively within the former occupied areas and the immediate adjoining territories, chiefly in what may have been private quarters, inns, and makeshift coffeehouses. Persian ceramics usually constitute an admixture to Chinese and Turkish sherds and their separation is still sometimes conjectural. This task is helped by the results of Iranian fieldworks; it seems, however, that from at least the early 1600s local ceramic production in Iran faced a similar competition from imported Far-Eastern wares.

9. §

The single most important illustrated Safavid manuscript in Hungary is a copy of the *Iskandarnāme* of Tāğ al-Dīn Ahmādī in the Hungarian Academy of Sciences. Owing to its incompleteness and lack of a colophon, it has been dated to the eighteenth century and attributed to Turkey until recently; yet it is a characteristic example of the early sixteenth-century Iranian style. Although Safavid manuscripts presumably were not unknown in

Ottoman Hungary, this copy, bequeated to the HAS by Dániel Szilágyi, has reached the country as late as the nineteenth century. It consists of seventeen miniatures of uneven quality, and two additional paintings which could be recovered from under a secondary layer of paper. The paintings were apparently made by more than one artist. The more rudimentary images follow the conventionalised imagery of illustrated *Šāhnāme* manuscripts, whereas the finest rival mid-sixteenth-century Šīrāz paintings and they even have some affinity with the royal style of Tabrīz. On the other hand, these outstanding paintings cannot be directly linked to any manuscripts known from the aforesaid centres. The respective chapter of my dissertation contextualizes each painting of the manuscript and examines the volume as a whole, tracing its place in the Iranian and Turkish tradition of the *Iskandarnāme*.

10. §

The bulkiest chapter deals with a unique remnant of Safavid art in Hungary, the so-called Esterházy Appliqué. Similarly to the *Iskandarnāme* manuscript, different proposals have been formulated as to the date and place of its origin, yet likewise the *Iskandarnāme* it can only be located with reason to the second quarter of the sixteenth century. Its special art historical value is partly due to the minute rendering of all its many details, and partly to its status of being the single example known of a figured Safavid appliqué silk. First my dissertation examines the modern history of the appliqué and the history of past research, and then it proceeds to technical issues. The unparalleled complexity of the composition necessitates a unit-to-unit analysis; general deductions are made thereof. The combined evidence of dating, style and function argues in favour of the Tabrīz court of Shah Tahmāsb I as place of origin; and the ephemeral quality of the artefact is suggestive of its having been created for a special occasion. Although the lack of secure data renders these assumptions conjectural, a link to the internal strife of the 1530s and its conclusion in 1534 seems not

unlikely. Furthermore, I surmise that the appliqué might have belonged to imperial tentage, an art form with a dignified tradition in both Safavid as well as Ottoman art. Finally, stylistic analysis provides clue for the circle of artists to whom the design might be attributable.