

Vergleichende Kunstforschung auf geographischer Grundlage.¹⁾

Von Josef Strzygowski.

Jene Männer, die einst die wissenschaftliche Forschung über bildende Kunst begründeten, trachteten zweierlei durchdacht zu haben, bevor sie sich bestimmten Gebieten zuwandten: das Wesen der Kunst im allgemeinen und das Verhalten der verschiedenen Teile der Erde in dieser Richtung. So entstand seit 1843 Karl Schnaafs „Geschichte der bildenden Künste“, deren zweite Auflage, gerade die geographisch angeordneten Teile bis zum Eintritte der Renaissance umfassend, der Meister († 1873) noch selbst leiten konnte. Man muß die Literaturangaben nachsehen, um zu staunen, mit welcher Hingabe damals der Gesamtkreis der Erde auf Grund der Reiseberichte in die kunstgeschichtliche Forschung einbezogen wurde. Seit den Siebzigerjahren erst ist es üblich geworden, sich auch als Kunstforscher von vornherein in einem kleinen, womöglich rein europäischen Gebiete geschichtlich einzuspinnen, ja es gilt heute fast für unwissenschaftlich, dies nicht zu tun. Museum und heimische Denkmalpflege haben die Oberhand gewonnen, beide verlangen Sonderkenntnisse und die volle sprachliche und

¹⁾ Der Verfasser folgt mit diesem Aufsatz einer Einladung der Schriftleitung, das Buch von Dr. Ernst Diez: „Die bildende Kunst der islamischen Völker“ (Handbuch der Kunstwissenschaft, herausgegeben von F. Burger, Berlin-Neubabelsberg, Akad. Verlagsgesellsch. Athenaion, 1915) zu besprechen. Er zieht bei dieser Gelegenheit noch andere Neuerscheinungen heran, vor allem Karl Woermann: „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker“, Bd. II, 2. Aufl. (Farbige Völker und Islam), Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 1915, und einige Bände der „Arbeiten des kunsthistorischen Instituts der Wiener Universität (Lehrkanzel Strzygowski)“.

geschichtliche Beherrschung des Kreises, dem sie, beziehungsweise die einzelnen Abteilungen der Museen, gewidmet sind. So hat sich der Gesichtskreis des einzelnen in einer Weise verengt, die den Bestand des Gesamtfaches ernstlich gefährdet. Es ist Zeit, daß die Kunstforschung sich wieder auf das Ganze ihrer von der Sprache unabhängigen Denkmälerwelt besinnt, erkennt, wie auf dem historisch-philologischen Wege nur die Vorstellung eines Nebeneinanders, nie jene die Tatsachen der bildenden Kunst nach ihrem Wesen gegeneinander abwägende Gesamteinsicht entstehen kann, die zum Bestande des Faches gehört. Sie müßte Voraussetzung und Ziel der Arbeit sein, also den Rahmen der Einzelforschung abgeben, soll diese als im Rahmen eines selbständigen Faches betrieben gelten. Die erste Forderung dabei ist eine Einigung der Forscher über Wesen und Begriffe — das geht alle in gleicher Weise an —, die zweite, daß es eine Gruppe von Denkern gebe, die bei aller Verpflichtung zu eindringlicher Forschung auf einem Sondergebiete, doch den Einblick in das Ganze als ihre wichtigste Aufgabe betrachtet und über die historisch-philologische Einengung hinaus die Kenntnis der Denkmälerwelt des Erdkreises anstrebt. Das aber scheint eine Forderung, die in erster Linie von den Vertretern an Hochschulen erfüllt werden müßte, einmal weil nur da diese Einstellung amtlich überhaupt möglich ist (Museum und Denkmalpflege können sie nicht erfüllen) und dann weil nur an den mit den Lehrkanzeln zu vereinigenden Forschungsinstituten jene Arbeitsbehelfe beschafft und gesichtet nebeneinander bereit gehalten werden können, die es dem Vertreter der Lehrkanzel unter steter Mitwirkung der Abteilungsleiter ermöglichen, das Gesamtfach zu vertreten²⁾. Der Einzelne wird sich freilich zu der hier geforderten Höhe von Wissen und Einsicht nur im Laufe eines arbeitsreichen Lebens durchringen können und auch dann noch der steten Mitarbeit von Sonderforschern bedürfen, die, im Gesamtbetriebe des Faches neben dem Führer aufwachsend, seine Bemühungen einst weiterführen. Solche Arbeitsstätten der Forschung über bildende Kunst werden daher grundsätzlich zwei Rich-

²⁾ Vgl. meinen Aufsatz: „Das Kunsthistorische Institut der Wiener Universität.“ Die Geisteswissenschaften, I (1913), S. 12 f.

tungen nebeneinander zu pflegen haben: einmal die Erforschung der geographisch geordneten Einzelgebiete des Erdkreises, auf die Feststellung geschichtlicher Tatsachen, das was war, ausgehend, zum zweiten die nach künstlerischen Werten geordnete planmäßige Wesensforschung, die aus den geschichtlich aufgewiesenen Möglichkeiten heraus das was ist zu verstehen sucht. In diesem Rahmen sollten die Fachmänner herangebildet werden, seien es nun solche, die an Sammlungen, solche die in die Denkmalpflege übergehen oder solche, die an dem Gesamtaufbau des Faches mit aller Selbstverleugnung und Hingabe lebenslang weiter arbeiten wollen. Die erstere Gruppe wird immer an Geschichte und Philologie der einzelnen Kulturkreise eine feste Stütze haben, die letztere muß sich ihren Weg allein bahnen und darf weder Irrtum noch Zurücksetzung scheuen, um der Einseitigkeit zu steuern und zu erkennen, was die Wesenheit „Bildende Kunst“ für die Menschheit eigentlich bedeutet.

Die Erde als Ganzes zu betrachten und diesen Gesichtskreis auch in der Einzelforschung nicht aus dem Auge zu verlieren, ist in der Kunstgeschichte nicht mehr üblich. Ich sage: nicht mehr; man findet diese Richtung wohl noch in den Handbüchern über bildende Kunst, am besten in Woermanns Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Aber da ist sie eben nicht eine neue, aus dem Drängen der Gegenwart hervorgegangene Tat, sondern mehr ein glücklich bis auf unsere Tage verbliebener Rest jenes glänzenden Zeitalters, in dem zuerst Kugler, dann Schnaase, endlich Lübke ihre Handbücher schrieben, Weltgeschichten entstanden und die indogermanische Sprachforschung sich Bahn brach. Woermann will „die Entwicklung des künstlerischen Geistes und der künstlerischen Formensprache der Menschheit“ geben. Dazu wäre meines Erachtens eine Einteilung des Stoffes nach dem Wesen des Künstlerischen notwendig, nicht lediglich ein Nebeneinanderstellen der Kunst nach Zeiten und Völkern. Erst der Vergleich könnte ein Bild der künstlerischen Entwicklung der Menschheit bieten.

Und doch zeigt gerade Woermanns „Geschichte der Kunst“ einen beachtenswerten Fortschritt, sobald man die erste Auflage mit den beiden bis jetzt vorliegenden Bänden

der zweiten Auflage vergleicht. Dort begann das Werk mit einem Buche, das die Kunst der Ur-, Natur- und Halbkulturvölker behandelte, also auf die Vorführung der vorgeschichtlichen Urzeit unmittelbar die Natur- und Halbkulturvölker folgen ließ, um dann landläufig mit der alten Kunst des Morgenlandes, weiter dem Griechisch-Römischen zu beginnen und sich über ein in den Zusammenhängen unklares Zwischengebiet von heidnisch-europäischer, ostasiatischer und islamischer Kunst durchzuschlagen, zu dem schön dahinfließenden Strome der christlichen Kunst in Europa, der zwei von den drei Bänden füllte. In der zweiten Auflage ist zwar in der Grundeinteilung das Verhältnis der europäischen Kunst historischer Zeit zu allem übrigen das gleiche geblieben, nur sind ihr vier von sechs Bänden gewidmet. Aber die ersten beiden Bände verzeichnen doch einen sehr bedeutenden Fortschritt: die Kunst der Urzeit und der Naturvölker ist auseinander gerissen, erstere im ersten Bande verbunden mit der alten Kunst Ägyptens, Westasiens und der Mittelmeerlande, letztere im zweiten mit der „der übrigen nichtchristlichen Kulturvölker, einschließlich der Kunst des Islams“. Ich möchte die beiden Bände einzeln auf diese Anordnung hin etwas genauer ansehen. Hätte Woermann den entscheidenden Grund, warum die Urzeit mit Afrika und dem Mittelmeer ebenso zusammengehört wie der Islam mit einer anderen Gruppe, dann würde er die Einteilung noch entschiedener durchgeführt haben. Es sei nur kurz bemerkt, daß dem Kunstforscher die altägyptische Kunst als unmittelbare Fortsetzung steinzeitlichen Kunstschaffens u. a. darin erscheint, daß in ihr die Neigung zur „Darstellung“ entscheidet. Sie wird auch von Hellas übernommen und ist so in den europäischen Körper der bildenden Kunst übergegangen.

1. Eurasiatische Kunst.

Mit Bezug auf die geographische Grundlage ist wichtiger, was über die Einteilung des zweiten Bandes zu sagen ist. Woermann betont mit Recht, daß die Zusammenfassung, die er darin bietet, die erste in ihrer Art sei. Man bedenke nur, was dieser Band alles umfaßt: Die Natur-

völker, die Völkerwanderungskunst, Indien, Ostasien und den Islam, also eigentlich den gesamten Erdkreis mit Ausnahme des Mittelmeeres und unserer christlichen Kunst. Geht es nun aber an, diese Gebiete gleichberechtigt nebeneinander zu ordnen? Ich lasse das erste Buch, die Kunst der Naturvölker, der Halbkulturvölker und der altamerikanischen Kulturvölker ganz beiseite, obwohl manche Regungen der Kunst des Stillen Ozeans im Zusammenhange mit Ostasien zu behandeln sind; mir liegt an dieser Stelle daran, die Einteilung der eurasiatischen Kunstströme im besonderen ins Auge zu fassen. Zwingen nicht die geographischen Voraussetzungen zu einer anderen Gruppierung als sie Woermann getroffen hat?

In meinem Werke „Altai-Iran und Völkerwanderung“ wurde zu zeigen gesucht, daß die eurasiatische Landmasse sich nach dem geistigen Zustande der Völker im ersten Jahrtausend nach Christus — in dem die ostasiatische und indische Kunst ebenso ihre Blüte erlebten wie die unter dem Namen der Völkerwanderung gehende Welt und die islamische Kunst — gegliedert werden sollte in einen Nord- und Südkreis, beide getrennt durch den vom Atlantischen bis zum Stillen Ozean quer durchlaufenden Streifen von Wüsten und Steppen, der von Wanderhirten bewohnt wird.

Geblendet von dem Glanze der griechischen Kunst, haben wir übersehen, daß sie, entstanden durch den Eintritt eines arischen Volkes in die älteren Südkulturen, den Bestand eines Gegensatzes zur Voraussetzung hat. Es ist eben der des Nordens und Südens, über den uns der Humanismus bis jetzt hinweggetäuscht hat. Die Prähistoriker erst haben den Norden wieder entdeckt, jene auf dem Handwerk fußende Kunst, die ohne engere Fühlung mit Ägypten und Mesopotamien nicht wie die Griechen die Darstellung kennen lernte und sie sich ganz zu eigen machte, sondern dauernd beim flächenfüllenden Zierat blieb. Von der Kunst ihres Holzbaues hätten wir kaum eine anschauliche Vorstellung, wenn nicht die Griechen sie einst in ihrem Tempel in Stein übertragen hätten und die alten Stabkirchen Skandinaviens ihre Art nicht noch am Beginne der christlichen Zeit festgehalten zeigten. Auf asiatischem Boden ist das Vordringen

des Nordens deutlicher zu beobachten, weil dort nicht unmittelbar die Berührung mit den Südkulturen wie am Mittelmeere stattfand, sondern die Steppenzonen, die überschritten werden mußte, die Verbindung einige Zeit aufhielt.

An dieser Grenze hörte das Holzhaus auf und begann die Herrschaft des Zeltens. Die Baukunst der nach dem Süden über den Kaukasus und um das Kaspische Meer herum vordringenden Arier erfuhr hier eine einschneidende Änderung. In Iran und Indien wurde eine aus kurzen Holzbalken durch fortgesetzte Übereckung gebildete Art von Kuppel üblich, die in Gegenden, in denen der luftgebrannte Ziegel verwendet wurde, überging in das Übereckgewölbe. Dieses wieder wurde der Ausgangspunkt der Entwicklung der altchristlichen Kuppelkirche Armeniens und damit zum guten Teile des Kuppelbaues überhaupt³⁾.

Wichtiger als auf dem Gebiete des Bauens wurde das Vordringen der nordischen Art in der Zierkunst. Denn hierin berührte sich der nordische Geschmack auf das engste mit dem der Wanderhirten. Auch sie kannten keine Darstellung, wendeten die menschliche Gestalt höchstens als Schmuck oder Symbol an. Dafür aber war auch bei ihnen der flächenfüllende Schmuck herrschend, nicht in Holz, sondern in Faserstoffen. Das Zelt vor allem erforderte u. a. jene uralte Werkstätigkeit, die wir heute noch z. B. in den orientalischen Teppichen bewundern.

Hatte die Nordkunst sich mit den Wanderungen der Arier nach dem Süden gezogen, so erfolgte mit dem Vorstoß türkischer Stämme die Übertragung der Zierkunst der Wanderhirten nach dem Westen. Beide Ströme kreuzten sich an der Ecke Altai-Iran. Dort erblühte ein reiches Kunstleben, dessen Art wir im Islam nachleben sehen.

Nach diesen kurzen Bemerkungen kehre ich wieder zum zweiten Bande von Woermanns Geschichte der Kunst zurück. Das zweite Buch behandelt „die heidnische Kunst Europas, Vorder- und Hochasiens seit der Völkerwanderungszeit (375—900 n. Chr.)“, und zwar 1. Germanen und Slawen, 2. Arsakiden und Sasaniden in Persien, 3. die Gandhara-Kunst an der Nordgrenze Indiens, endlich 4. die frühmittel-

³⁾ Vgl. darüber vorläufig mein „Die bildende Kunst des Ostens“, S. 28 f.

alterliche Kunst Ostturkestans. Dann folgt das dritte Buch über Indien, das vierte über Ostasien und zum Schluß als fünftes das über den Islam. Man sieht, der Zusammenhang des letzteren mit der Völkerwanderung ist bei Woermann nicht erkannt, ebensowenig, daß es sich in Indien und Ostasien um Treibhauskulturen wie in Ägypten und Mesopotamien handelt, in die zum Teil wie beim Griechischen am Mittelmeere arisches Blut eingemündet war. Ich meine, die Anschauung, die von Woermann, S. 462, bekämpft wird, die ganze Blütenwelt der Kunstgeschichte aus einem einzigen Samenkorn ableiten zu wollen, darf nicht zur entgegengesetzten Übertreibung führen, die Tatsachen ohne jede Berücksichtigung der natürlichen Zusammenhänge nebeneinander zu stellen. Die am meisten ausschlaggebenden Grundlagen der bildenden Kunst sind die einfachen geographischen, also die Voraussetzungen der Erde. Der Norden ließ eine Treibhausentwicklung nicht zu. Seine karge Natur verlangsamte den Fortschritt und begründet jene Sehnsucht nach dem Süden, die die Arier aus dem eigenen Lande trieb. So kann man tatsächlich Germanen, Slawen und Perser zusammenbringen, muß aber diesen Zusammenschluß im Islam ausmünden lassen beziehungsweise in jener osteuropäischen Unterschicht, die heute noch als Volkskunst lebt, nicht in Gandhara, bei den Sasaniden und in Chinesisch-Turkestan, wo überall griechischer oder der Einschlag anderer Treibhauskulturen, wie der ostasiatischen oder indischen vorliegt, die Woermann auch noch trennend zwischen den Norden und den Islam stellt.

Unsere Humanisten haben über die Renaissance eine Brücke zu Hellas und Rom geschlagen, neben der sie keinen Forschungsweg anerkennen, er sei denn zum mindesten auf ihrer historisch-philologischen Methode aufgebaut, die von der Sprache ausgeht. Nun ist aber die bildende Kunst im Gegensatze zur Sprache freizügig, mehr noch als Staat und Kirche, die mit Gewalt arbeiten, wo die Sprache versagt. Die bildende Kunst eilt nur zu oft diesen beiden die natürlichen, d. h. geographisch gegebenen Wege von Handel und Wirtschaft voraus und dringt in Gebiete, in die ihr die Sprache niemals zu folgen vermochte. Ein Beispiel ist eben die Kunst des Islams, deren stark arischer Einschlag bisher ebenso un-

bemerkt blieb — es sei denn, daß man auch sie fälschlich mit Hellas und Rom in Verbindung brachte — wie der frühe türkische, chinesische und indische, deren gleichzeitige Kenntnismahme an der Universität erst im Kunsthistorischen Institute einer Wiener Lehrkanzel — wenn auch mit sehr bescheidenen Mitteln und Zielen — ermöglicht wurde. Das Institut suchte nun auch nach jenen Gebieten Forschungsreisen zu veranstalten, von denen zwei, eine nach Chorasán, die andere nach Japan — von Armenien hier abgesehen — schon vor dem Kriege zur Durchführung gelangten. Die erstere führte Assistent Dr. Ernst Diez aus, die letztere die Herren Oskar Vonwiller und Karl With⁴⁾. Eine dritte nach China (Dr. Wachsberger) wurde im Augenblicke der Ausreise durch den Krieg verhindert. Dagegen wurde 1916/17 ein einjähriger Aufenthalt des Assistenten Dr. Heinrich Glück in Konstantinopel ermöglicht⁵⁾, der leider nicht zur erstrebten dauernden Niederlassung führte.

Immerhin haben die bisherigen Institutsarbeiten zu ganz neuen Anschauungen über die bildende Kunst im ersten Jahrtausend nach Christus geführt, der entschiedene Rückschlag auch auf den Betrieb der eng begrenzten europäischen Kunstgeschichte wird nicht lange auf sich warten lassen⁶⁾.

Es sei hier der Frage nach Art und Ursprung der islamischen Kunst etwas nähergetreten im Anschluß an das ebenfalls von Wien ausgegangene Werk von Ernst Diez, „Die Kunst der islamischen Völker“. Woermann hatte noch den Standpunkt eingenommen, daß den inneren Zusammenhang

⁴⁾ Die Bearbeitung dieser Reise ist unter dem Titel „Buddhistische Plastik in Japan bis zum Beginne des 8. Jahrhunderts“ mit 190 Tafeln im Druck als Bd. XI der Arbeiten des Institutes.

⁵⁾ Als Ergebnisse dieses Aufenthaltes erschienen „Türkische Kunst“ (Mitteilungen des ungarischen wissenschaftlichen Institutes in Konstantinopel, Heft 1, 1917) und „Die beiden sasanidischen Drachenreliefs (Grundlagen seldschukischer Skulptur)“, Bd. IV der Publikationen der kaiserlich osmanischen Museen, Konstantinopel 1917. Als Band XII der Arbeiten des Kunsthistorischen Institutes ist ein Werk über das türkische Bad, Ursprung und Ausbreitung seiner Bauform, in Fertigstellung.

⁶⁾ Vgl. zunächst den im Druck befindlichen Aufsatz: Strzygowski, „Leonardo-Bramante-Vignola im Rahmen der vergleichenden Kunstforschung“ (Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 1918).

der verschiedenen asiatischen Kunstübungen, an die die „arabische“ Kunst anknüpfe, der hellenistisch-römische Einschlag bilde (S. 367). Man weiß, daß Riegl darin noch weiter gegangen war und den Standpunkt der Einheitlichkeit der Kunstentwicklung überhaupt auf griechisch-römischer Grundlage vertrat. Übertrumpft wird diese Auffassung durch den römischen Patrioten Rivoira, der, wenn er könnte, auch die griechische von der römischen Kunst herleiten würde und tatsächlich in seiner *Architettura musulmana* 1914 die islamische Kunst im Gegensatze zu meinen Arbeiten über Mschatta und Amida im wesentlichen vom Mittelmeere und den Südkulturen überhaupt herkommen läßt.

Ich nenne den Standpunkt dieser Forscher den historischen und stelle ihm gegenüber den geographischen. Der Gegensatz ist gerade an der Frage des Aufkommens der islamischen Kunst gut zu beleuchten. Der Historiker sieht als einzig mögliche Wurzel die spätantik-byzantinische, d. h. jene Kunst an, „die in allen diesen über drei Weltteile sich erstreckenden Ländern beim Aufkommen des Islam die herrschende war“⁷⁾. Riegl sieht nicht, daß die Neigung zur Darstellung der Naturgestalt, die den Südkulturen eigen ist, überwunden wird durch das Vordringen des Nordens, sondern läßt den für diese Zeit bezeichnenden Übergang zur Geometrisierung als letzte Tat des antiken „Kunstwollens“ erscheinen, wobei der Umwandlungsprozeß nach Ländern wechsle: „hier wird die Schematisierung der Motive mehr gefördert, dort diejenige der Rankenführung, wie es eben auf einem so weit ausgedehnten Gebiete zwischen Pyrenäen und Hindukusch nicht anders geschehen konnte“. Einen Beleg dieses historischen Standpunktes hat noch 1909 der klassische Archäologe H. Thiersch in seinem *Pharosbuche* geliefert, in dem er das Minaret wie den abendländischen Glockenturm gleicherweise von der Antike herleiten wollte. Ich habe diese Art bereits in den Neuen Jahrbüchern für

7) Riegl, *Stilfragen*, S. 318. Ich darf wohl diese Arbeit aus dem Jahre 1892 anführen. Riegl hat diese Überzeugung bis zu seinem Tode vertreten, nur war er von Rom allmählich mehr auf das Oströmische übergegangen. Seine und Wickhoffs Schüler stehen ja heute noch unverändert auf diesem Standpunkte.

das klassische Altertum, Bd. XXIII (1909, I), S. 354 f., beleuchtet und brauche hier nicht weiter darauf einzugehen.

Womit diese Historiker immer rechnen, ist, daß sie glauben, in der Zeit des Aufkommens des Islams bestehe noch die alte hellenistische Welt ungebrochen. Sie haben keine Ahnung davon, wie befreiend das Christentum auf den Orient gewirkt hatte, soweit er nicht gerade näher an die Küsten des Mittelmeeres anstieß und der unmittelbaren Machtwirkung von Rom und Byzanz ausgesetzt war. Aber wie klein sind diese Gebiete im Verhältnisse zu den Hinterländern und dem großen Asien, das mit dem Islam nur vollendet, was es in den nationalen Kirchen begonnen und schon im späten Hellenismus klärlich eingeleitet hatte⁸⁾. Ich werde Gelegenheit haben, an dem Beispiel der armenischen Kirchenbaukunst zu zeigen, wie ausschlaggebend die Rolle einer solchen nationalen Kirche sein konnte, wenn sie, wie in Armenien, einen durch die Arsakiden aus Chorasán und Transoxanien genommenen Versammlungsraum, den quadratischen Kuppelsaal, auf die Kirche übertrug und sich durch alle Versuche vom Mittelmeere her, auch in Armenien die Basilika zur Geltung zu bringen, nicht anfechten ließ. Sie blieb dadurch dauernd im Gebiete der Baukunst die zweite Macht und siegte mit ihren Grundsätzen durch Leonardo, Bramante und Vignola endgültig⁹⁾.

Ich setze also dem einseitigen historischen Standpunkt aus ganz klarer Erkenntnis und Überzeugung den geographischen gegenüber, der die Erde und ihre unwandelbaren Voraussetzungen für die Geschichte der bildenden Kunst in den Vordergrund stellt. Mein Altai-Iran-Werk gibt den lebendigen Beleg der allmählichen Entwicklung dieses Standpunktes. Heute schon könnte ich manches schärfer fassen als es dort geschehen ist. In meinem Armenienwerke wird das geschehen,

⁸⁾ Vgl. mein „Hellas in des Orients Umarmung“, Beilage zur Münchener Allgem. Zeitung, 1902, Nr. 40, und „Die Schicksale des Hellenismus in der bildenden Kunst“, Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum, XV (1905), S. 19 f.

⁹⁾ Vgl. mein im Druck befindliches Werk „Der altchristliche Kuppelbau der Armenier, Vier Bücher Geschichte arischer Kunst“ (Bd. X der Arbeiten des Kunsthistorischen Institutes der Universität Wien).

die reichste Ausbeute aber würde eine planmäßig auf das Wesen gerichtete Erforschung der islamischen Kunst liefern.

Ich hatte 1907 die Aufgabe übernommen, die Baukunst des Islam für das Handbuch der Architektur zu bearbeiten. Wie seinerzeit Julius Franz ausgehend von Ägypten, hatte ich schon bei Bearbeitung der koptischen, wie eben auch bei den dortigen islamischen Denkmälern die feste Überzeugung gewonnen, daß Ägypten in diesen Jahrhunderten nur der empfangende Teil war. Die Entwicklung spielt nicht am Mittelmeere, sondern im Osten¹⁰⁾, Ägypten erscheint in koptischer Zeit merkwürdig eng verbunden mit jenem aramäischen Städtebezirk, in dem Edessa und Nisibis Mittelpunkte waren. Es übernimmt dazu seit der Tulunidenzeit mesopotamisch-persische, später türkische, indische und ostasiatische Einflüsse. Meine Arbeit über Mschatta¹¹⁾ und Amida wies den Weg, die Forschungsreise nach Churasan sollte¹²⁾ die erwarteten Belege bringen. Da ich diese Reise nicht selbst unternehmen konnte, betraute ich den Assistenten Dr. Diez mit dem Unternehmen. Die Ergebnisse auf dem Gebiete des Ornaments sind herangezogen in meinem „Altai-Iran und Völkerwanderung“, die architektonischen werden, soweit die christliche Baukunst in Betracht kommt, im Armenienwerke verwertet werden¹³⁾; Diez selbst hat eben seine zusammenfassende Bearbeitung „Churasanische Baudenkmäler“ in Druck gegeben¹⁴⁾. Mit allen diesen Arbeiten dürften auf den Gebieten, die der zweite Band Woermanns behandelt und insbesondere mit Bezug auf die herrschende Ansicht über Werden und Entwicklung der islamischen Kunst, wie sie zuletzt noch Rivoira vertrat, neue Wege gebahnt sein.

Wie die griechische Kunst nicht verstanden werden kann als Anhang zur ägyptischen, so ist die ganz anders geartete „islamische“ Kunst nicht zu verstehen, wenn man sie mit dem Mittelmeere oder den Sasaniden zusammenbringt und übersieht, daß in sie bestimmte Strömungen von

¹⁰⁾ Catalogue gén. du musée du Caire „Koptische Kunst“, S. XXIII f.

¹¹⁾ Jahrbuch d. k. preuß. Kunstsammlungen, XXV (1904), S. 225 f.

¹²⁾ Vgl. Mitteil. d. Geogr. Gesellsch. in München, VIII (1913), S. 185 f.

¹³⁾ Vgl. inzwischen „Die bildende Kunst des Ostens“, 1915.

¹⁴⁾ Bd. VII der Arbeiten des Kunsthistorischen Institutes.

ganz Asien einmünden. Auch die christliche Kunst wurde bisher zum Schaden der Einsicht von zu engem Gesichtskreis aus betrachtet. Immer wieder sind es die geographischen Voraussetzungen, deren genaue Kenntnis als Grundbedingung des Verständnisses fehlt¹⁵⁾. Wir haben nicht den Mut, den ganzen Umkreis Asiens ins Auge zu fassen, weil Historiker und Philologen verlangen, daß wir sämtliche Sprachen kennen, die dazu gehören. Und doch kann nur aus der Wechselwirkung der Wissenschaften der Fortschritt und die Erkenntnis des Ganzen entspringen. Man wird von jedem Fachmann verlangen — nach wie vor —, daß er ein Gebiet nach jeder Richtung genau kenne, also vor allem auch dessen Sprache und Geschichte; aber über diese auf historisch-philologischem Boden arbeitende Sondereinstellung hinaus muß gerade der Kunstforscher unentwegt das Ganze im Auge behalten, von dorthier Ziel und Richtung nehmen, nicht von den Historikern und Philologen. Es geht sonst das Beste und Wertvollste: die Erkenntnis dessen, was die Erde an sich und der ihren Bedingungen hingeebene Mensch leistet, verloren. Die bildende Kunst klärt darüber gut auf; denn sie ist auch heute noch abhängig vom Boden und seinen Stoffen, wie die Natur selbst, und zugleich vom Menschen, der darauf in der Kunst nicht nur sein Handwerk gründet, sondern in diese Voraussetzungen künstlerischen Schaffens hinein auch seinen Geist legt, den wir uns gewöhnt haben, immer wieder nur durch die Sprache erfassen zu wollen. Die bildende Kunst ist uns immer noch ein Buch mit sieben Siegeln: wir freuen uns an der schönen Außenseite, bemühen uns aber nicht ernstlich, ihre Rätsel zu lösen.

So ist u. a. die islamische Kunst — wie jeder ohne weiteres zugeben dürfte — eine so einzigartige Erscheinung, daß es wohl dafür steht, den Versuch zu wagen. Wie die griechische Kunst das verkörperte Mittelmeer, so ist die islamische ein Rest jener nord- und mitteleurasiatischen Welt, der nachzugehen wir über dem Humanismus ver-

¹⁵⁾ Vgl. u. a. die Beweisführung in Bd. VI der Arbeiten des Kunsthistorischen Institutes der Universität Wien (Lehrkanzel Strzygowski): Heinrich Glück, Der Breit- und Langhausbau in Syrien auf kulturgeographischer Grundlage. Heidelberg 1916 (Heft 14 der „Zeitschrift für Geschichte der Architektur“).

gessen haben, trotzdem uns das als einem lebendigen Teile dieser nordischen Welt, im eigenen Interesse am Herzen liegen sollte. Die islamische Kunst ist die Kunst der Nomaden und Nordvölker in den Süden versetzt, ein Wunderwesen also, das wir kaum zu begreifen vermögen.

Das Werk von Diez, „Die Kunst der islamischen Völker“ ist der erste von einem Kunsthistoriker unternommene Versuch, dieser Wunderblume als Ganzes beizukommen. Es zeichnet sich aus durch eine sorgfältige Durcharbeitung der gesamten bisherigen Literatur, insbesondere der schwerer zugänglichen. Außerdem hat Diez im Zusammenhange mit seiner Churasanreise, die er von Teheran aus durch den Elburs nach Churasan antrat, die wichtigsten Quell- und Ausbreitungsgebiete der islamischen Kunst besucht. Durch die Salzwüste ging er dann zurück nach Ispahan und auf meinen Wunsch nach Mesopotamien. Die Rückreise wurde über Indien angetreten. Die Mittelmeergebiete kennt Diez schon von früheren Reisen her. Auch hatte er während seiner Amtstätigkeit an dem königlichen Museum in Berlin engere Fühlung mit den Denkmälern der Kleinkunst genommen, wie seine Arbeit über bemalte Elfenbeinkästchen und Pyxiden der islamischen Kunst bezeugt¹⁶⁾. So konnte er für eine Gesamtdarstellung im Handbuch der Kunstwissenschaft als wohlvorbereitet gelten.

Ich hatte während Diez' Reise die Bearbeitung für das Handbuch der Architektur zurückgelegt, weil eben die Ergebnisse der Churasanfahrt abzuwarten, vor allem aber daraufhin erst einmal planmäßig nach dem Wesen der islamischen Kunsterscheinungen zu forschen war. Das sollte gelegentlich der Verarbeitung des für das Institut gesammelten Materials geschehen und es ist zu bedauern, daß nicht diese Bearbeitung, sondern das Handbuch den Vortritt bekam. Das Institutsinteresse hätte unbedingt ersteres gefordert. Wir waren darauf eingestellt, wurden daher enttäuscht. Das kunsthistorische Institut legt gerade auf die Verarbeitung des nachgewiesenen Denkmalstoffes den Nachdruck, ja begnügt sich womöglich damit, nur diese Bearbeitung zu liefern.

¹⁶⁾ Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen, XXXI (1910), S. 231 f. und XXXII (1911), S. 117 f.

wenn auch das Material selbst von anderen zusammengetragen wurde¹⁷⁾. Im gegebenen Falle lag die Sache freilich so, daß mir infolge der Einseitigkeit, mit der von Berlin (Sarre-Herzfeld) aus immer nur das dauernd unter hellenistischem Einfluß gebliebene südpersische Gebiet abgesucht wurde, daran lag, die nordostpersische Ecke bereisen zu lassen, weil ich dort die entscheidenden Belege für die Entwicklung der Kunst zum Mittelalter vermutete. Es ist also nicht in meinem Sinne, wenn Diez in seinem Handbuche Julius Franz gegenüber, der die islamische Kunst einseitig von Ägypten aus ansah, seinen Stoff unter gleich einseitiger Betonung von Persien aus einteilt. Er geht zwar erst nach der Zeitfolge der Denkmäler vor, behandelt also bis etwa 1258 ohne örtliche Trennung Omajjaden und Abbasiden; dann aber wird Persien vorangestellt und gleich bis ins 18. Jahrhundert hinein abgehandelt, während die entscheidenden Denkmäler des 12. und 13. Jahrhunderts, die der Seldschuken und Ajubiden zurückgedrängt und überdies durch die jüngeren osmanischen Denkmäler getrennt behandelt werden. Den Schluß bilden Indien und zwei flüchtige Abschnitte über die Kleinkunst. Der den Problemen nachsinnende Fachmann geht da etwas anders vor. Er arbeitet zuerst den neuen Stoff planmäßig seinem Wesen nach durch und wagt es dann erst, Geschichte zu schreiben. Historiker und Philologen haben sich freilich bisher erlaubt, Geschichte zu schreiben, ohne in irgend einer Wesenheit des geistigen Lebens Sonderforscher zu sein; der Fachmann darf das nicht tun. Er muß zwischen die Denkmäler und ihre Geschichte die planmäßige Wesensforschung einschieben, also zunächst den handwerklichen Voraussetzungen und dann den geistigen Werten, den sachlich gegebenen, sowohl Gegenstand und Gestalt, wie den persönlich freien, Form und Inhalt nachgehen. Dabei dürfen weder Geschmacksurteile den Ausschlag geben, noch einseitig hingeworfene Einzelbeobachtungen. Die Kunstforschung wird erst dann als ein selbständiges Fach gelten können, wenn

¹⁷⁾ Vgl. des Verfassers Kleinasien und Amida, ferner Bd. II der Arbeiten des Kunsthistorischen Institutes: Artur Wachsberger, Stilkritische Studien zur Wandmalerei Chinesisch-Turkestan. Berlin 1916, und Glücks oben genanntes Werk über den Breit- und Langhausbau in Syrien.

sie System und Methode dieser ihrer eigensten Arbeitsart festgestellt und für alle bindend zur Anerkennung durchgesetzt hat. Ausgangspunkt ist dabei das Denkmal, nicht irgendeine Schriftquelle. Wie der Historiker diese letztere lesen und verstehen lernen muß, so der Kunstforscher die Denkmäler der bildenden Kunst.

Nachfolgend seien, planmäßig geordnet, einige wesentliche Werte der islamischen Art besprochen, einmal um auch dem Fernerstehenden den Gang dieser Art von Forschung darzulegen und dann um Gegensätze und Irrtümer, an deren Aufklärung beziehungsweise Berichtigung mir liegt, nicht anstehen zu lassen, weil ja das Diez'sche Handbuch in engem Zusammenhange mit meinem Institut entstanden ist (vgl. das Vorwort). Über das System, nach dem ich dabei vorgehe, vergleiche man Altai-Iran, S. 302 f., und zuletzt im Hinblick auf seine Anwendung für das Gebiet der Kunst überhaupt Jahrbücher für das klassische Altertum, XL (1917), II, S. 209 f.

2. Islamische Kunst.

Der Islam geht, geographisch genommen, von Arabien aus und erobert die gesamte „Alte Welt“, setzt sich aber nicht nur in Ländern von hoher Kultur, wie Syrien, Ägypten, Mesopotamien und Iran durch, sondern auch in den dazwischen liegenden Steppen und Wüsten, deren Ausdehnung nach Osten und Westen zugleich den Umfang seiner weitesten Ausbreitung bezeichnet. Das spricht besonders entscheidend im Osten mit, wo die nordiranischen und transoxanischen Steppengebiete sehr bald zum entscheidenden Kern der islamischen Kultur wurden. Diese Sachlage ist nur verständlich aus dem gesellschaftlichen Bande, das Arabien mit diesen Wüstengebieten verbindet. Die Beduinen, d. h. die Erreger des Islams, waren Nomaden. Sie nahmen nicht die Kunst der Byzantiner oder Sasaniden, d. h. der damaligen Machthaber von Konstantinopel und Ktesiphon an, sondern knüpften erst da ein enges geistiges Band, wo die wirtschaftlichen Gewohnheiten denen der arabischen Heimat verwandt waren: bei den Nomaden zwischen Altai und Iran. Die Entwicklung Firdausis gibt den Schlüssel, nicht die neuen Hauptstädte, zuerst Damaskus, dann Baghdad. Die Verkehrsstraßen

blieben nicht die alten der Flußtäler und zur See; in den Vordergrund trat vielmehr der Wüstenweg. So entstand ein Weltverkehr, wie ihn nicht einmal die Zeit nach Alexander gekannt hatte. Es ist bezeichnend, daß er von den Grenzen Chinas und Indiens bis an das Atlantische Meer reichte, sich also tatsächlich in der vollen Ausdehnung der Norden und Süden trennenden Wüsten- und Steppenzonen abspielte. Dieser durch Karawanen geregelte Verkehr brachte Formen von den Hochebenen Irans nach Spanien, ebenso wie vorher die im Gefolge der Goten vom Schwarzen Meere nach Westen ziehenden armenischen Künstler den europäischen Landweg und die Phöniker einst den Seeweg gegangen waren.

Stoff und Werk (Material und Technik). Die Schaffung von Ausbreitungskarten der dem Handwerk von der Natur gebotenen Stoffe für Bau- und Kleinkunst ist eine unerläßliche Voraussetzung für die Bearbeitung der islamischen Kunst. Diese bodenständigen Stoffe, unter denen der Stein lange zurücktritt, entscheiden viel stärker als am Mittelmeere deshalb, weil der Stoff an sich geschätzt wird, nicht nur die Ornamente oder die Darstellung, die er trägt. Dieser Wert, den die bildende Kunst der Gegenwart geradezu wieder entdeckt, beherrscht zum guten Teil das islamische Kunstschaffen. Die für Baukunst und Kleinhandwerk zur Verfügung stehenden Stoffe sind in der weiten Ausdehnung von der chinesischen Grenze bis Spanien von einer Mannigfaltigkeit, von der wir uns an der Hand der abendländischen Kunst kaum eine Vorstellung zu machen vermögen. Das Zelt und der Rohziegelbau fallen in der europäischen Baukunst überhaupt weg. Das Kunsthandwerk verfügt im Osten über die unendliche Fülle aller Edelstoffe, die seit jeher von Asien nach Europa eingeführt wurden. Dazu tritt, daß diese Stoffe von Land zu Land wechseln, ja sich womöglich gegenseitig ausschließen. Es kommt nicht darauf an, einleitend das Mörtelwerk als reichsrömische Segnung hinzustellen — was es übrigens gar nicht ist —, sondern darauf, den Kreis des Rohziegelwerkes womöglich kartenmäßig zu trennen von den Zelt-, Holz- und Steinländern und den Stätten, in denen der gebrannte Ziegel den Ausschlag gibt, wozu immer die größeren Stadtsiedelungen gehören. Seltsamerweise gibt bei

alldem in der islamischen Kunst häufiger als begreiflich die Decke aus kurzen Hölzern den Ausschlag. Das fällt besonders in Spanien (Alhambra) auf, wo schon die Westgoten den Gewölbebau eingeführt hatten. Dazu kommt in der Wüste selbst das Zelt mit seinen auf Schritt und Tritt bemerkbaren Nachwirkungen. Die Araber gingen davon ebenso aus wie die Türken und die Nomaden Irans. Ich kann die lockere Art der islamischen Bauweise nur verstehen, wenn ich dieser Tatsache und daneben den iranischen Kuppeldörfern nachgehe. Nicht auffallende Einzelheiten, wie die Beibehaltung der Zatteln im Ziegelbau (Altai-Iran, S. 173, Diez, S. 73) oder etwa die Anlage der Paläste in der Art eines Zeltlagers (Diez, S. 28) geben dabei den Ausschlag, sondern die dem Islam mangelnde Schätzung der einheitlichen Raumform. Davon später. Diese bedeutsame Mannigfaltigkeit der Baustoffe führt bei Wanderung der in ihnen entstandenen Kunstformen zu bemerkenswerten Tatsachen. Ursprüngliche Holzformen in Rohziegel umgebildet, haben ganz neue Bildungen zur Folge (Übereckgewölbe), ebenso Stoff-, Stuck- oder Fliesenverkleidung in Stein übertragen (Mschattafassade). Solche Wandlungen bieten oft den Schlüssel des Verständnisses.

Noch bedeutsamer wird der Stoffwechsel in der Kleinkunst. Ich habe in meinem Altai-Iran zu zeigen gesucht, wie eine alte Bronzekunst am Altai und Jenissei den Schrägschnitt zugleich mit der geometrischen Ranke zur Geltendmachung spiegelnder Glanzflächen erfindet und diese Art dann, in die Teppich- und Stuckarbeit übernommen, allmählich zur sogenannten Arabeske wird. Eine andere Reihe beginnt mit der arischen Vorliebe für das mehrstreifige Band, das auf Bronze in Linien, auf Holz im Schrägschnitt auftritt und, in alle möglichen Baustoffe übertragen, schließlich ausmündet in den strahlenförmigen Mustern ohne Ende, die neben der Arabeske als sogenanntes „Vieleckornament“ die islamische Zierkunst beherrschen. Wenn der für Bronze erdachte Schrägschnitt durch Holzmodel zur Stucktapete umgewandelt wird, dann haben wir einen typischen Fall des Stoffwechsels. Diez hat S. 65 f. das Ornamentchaos, wie er den Reichtum nennt, noch in einem gemeinsamen Kunstwollen der orientalischen Völker gesucht und

die Leiturgen verantwortlich gemacht: in Wirklichkeit sind es neben den großen Rassenströmen, die sich kreuzen, die Voraussetzungen der Erde und der Wechsel des Baustoffes, die die unerhörte Mannigfaltigkeit erklären. Das Eindringen handwerklich-kleinkünstlerischer Übung in die Baukunst spielt dabei insofern mit, als weder die Zeltnomaden noch die Arier mit ihrem fahrbaren Hause eine mit dem Boden verwachsene Großbaukunst kannten, auf diese vom Süden zu ihnen vordringende Neuerung dann aber freilich die gewohnten Zierformen um so mehr übertrugen, als es sich im Islam immer um Verkleidung der Wände, nie um Wachstum von Baugliedern handelt, auch dann noch, wenn die Bauten in ein reines Steinland vordringen. Wachsende Architektur hatten die Griechen überallhin gebracht. Das ändert sich mit der von Altai-Iran ausgehenden Bewegung, besonders dem Islam.

Die türkischen Tuluniden bringen den mesopotamischen Ziegelbau, die persischen Fatimiden den syrischen Steinbau, immer mit Holzdecke, nach Kairo. Was alles zuerst nach Damaskus, dann nach Bagdad und anderen Großstädten an Baustoffen und Kunstformen eingeführt worden ist, läßt sich jetzt noch gar nicht überblicken, Byzanz mußte nach den Angaben der islamischen Schriftsteller überall dabei sein. Denn an seinem Maßstabe wurde in der Werdezeit die Höhe der künstlerischen Leistung gemessen, wie in den letzten Jahrhunderten Paris für Europa den Ausschlag gab. Dabei war Byzanz ebenso unfähig von sich aus Formen zu schaffen, wie die islamischen Sitze der Macht und des Besitzes. Sie steigern die Größenverhältnisse zu verblüffender Wirkung, aber die künstlerischen Mittel dazu nehmen sie von überall her (vgl. dazu auch Diez, S. 102, über die Timuriden).

Gegenstand. Wir sprechen von islamischer Kunst und bringen damit die Kunst aller jener Völker unter einen Hut, die der Lehre Muhammeds folgten. Hat also die gemeinsame Religion die Einheit der Kunst im Gefolge, soweit nicht die beiden Sekten der Schiiten und Sunniten Träger besonderer Kunstformen geworden sein mögen (Diez, S. 91 und 99)? Man bedenke, daß Semiten die Gründer und ersten Gefolgsleute sind, in Iran und Indien Arier den kulturellen Kern liefern und endlich altaische Völker, Türken und Mon-

golen in der Ausbreitung hervorragende Träger des Islams werden. Wir sehen darin eine andere Seite der asiatischen Natur entscheidend eingreifen, die Vielheit der Rassen. Vielleicht ist nur auf diesem Wege zu begreifen, d. h. indem man die Arier, die der Islam in sich aufnahm, im Osten wahrnimmt, daß die Blüte des geistigen Zustandes im Islam von Ostiran ausging und der Entwicklungsstrom in der bildenden Kunst, verstärkt durch die Bewegung vom Altai her, ein ostwestlicher blieb, nicht wie die religiöse Lehre am Anfange wenigstens vom Mittelmeere nach Osten ging. Hätte das christliche Hellas mit Rom irgendwie im Islam den Ausschlag gegeben — wie man gern annimmt — dann hätten die Moslims in der Baukunst den Innenraum, nicht den Hof angenommen und ebenso die menschliche Gestalt statt des Zierates. Die Nordperser aber, die den Ausschlag gaben, waren entgegen den Griechen in der Kunst Nordarier geblieben und hatten diese Richtung noch durch die Art der Wanderhirten entgegen der Mittelmeerkunst weiter ausgebildet. So kann von Gegenständen der bildenden Kunst im Islam, der Darstellung Gottes etwa, der Heiligen, einer Mythologie und dergleichen nicht die Rede sein. Das in diesem Sinne tatsächlich bestehende Bilderverbot wurde nur da durchbrochen, wo es sich auf weltlichem Gebiete um ostasiatische oder indische Einflüsse handelte. Das Griechische des Mittelmeeres hat keinerlei dauernd entscheidenden Einfluß auf die bildende Kunst des Islams genommen.

Von den Zwecken der islamischen Baukunst seien nur einige wenige genannt. Die Moschee ist zwar wie die Kirche Versammlungsraum; aber sie ist nicht zugleich Haus Gottes. Den Mittelpunkt bildet vielmehr — wie einst der jüdische Tempel — Mekka; man nimmt beim Gebete Richtung dorthin. Das tat schon Muhammed. Die Moschee, die typisch wurde, hat Hofform, also nicht die des vorher üblichen Gebetraumes, der persisch als Stützenhalle aufgebauten Mussalla, sondern die des Wohnhofes, wie ihn Muhammed im eigenen Hause benutzte. So entstand ein Heiligtum ohne geschlossenen Innenraum. Die Annahme dieser in der Nomadenzone üblichen Zweckform hat gewiß nicht wenig zur raschen Ausbreitung beigetragen.

Durch die Wendung nach Mekka, die Muhammed in Medina einführte und die mit der Wallfahrt ein Grundgesetz des Islams wurde, erscheinen die geographisch zwischen dem Stillen und Atlantischen Ozean auseinander gezogenen Gebiete heute noch geeint. Das Christentum kam zur Wendung nach Osten, einem Unbestimmten zu. Mekka bildet — wie einst Jerusalem im Judentum — den einigenden Mittelpunkt der gesamten islamischen Welt.

Es läßt sich denken, daß in Gebieten, in denen der christliche Kirchenbau stark entwickelt war, der Versuch von seiten christlicher Architekten oder des nachstrebenden Islams selbst gemacht wurde, einen Ausgleich zu schaffen. So entstanden schon in den aramäischen Gebieten Mischformen. Als die Omajjaden Mekka verdrängen wollten, errichteten sie einen Kuppelbau über dem Felsen (die Kubbet es-Sachra), der nichts mit der Bauform der Moschee zu tun hat. Und wenn man Walid in Medina den Vorwurf macht, er habe die Moschee nach Art der Kirchen gebaut, so trifft das für den Typus der Moschee von Damaskus zu, den ich Amida, S. 326 f. verfolgt habe und heute mit dem Taq Iwan (Dieulafoy, V, S. 80) vergleichen würde. Hier greift eine andere Zweckform in die Entwicklung ein, wie später bei den Osmanen in Konstantinopel die Sophienkirche. Beide Reihen müssen also streng aus dem Hoftypus ausgeschieden werden, sonst entsteht entwicklungsgeschichtlich Unklarheit.

Ebenso nimmt in Persien eine ältere Zweckform Einfluß auf die Entwicklung, der in den Palästen von Hatra und Ktesiphon auftretende Iwanbau. Ich verstehe daher eigentlich nicht, warum Diez in dieser Richtung zu einer sehr kühnen Annahme greift. Es handelt sich um die Bauform der Medrese. Bin ich geneigt, den Ursprung des Klosterwesens am Mittelmeere zum Teil vom Osten über Iran und Nordmesopotamien herzuleiten¹⁸⁾, so glaubt Diez die Bauform der Medrese auf das gleich ungeheuer ausgebreitete buddhistische Klosterwesen zurückführen zu können. Er versäumt aber, die Bauform im Indischen nachzuweisen und würde wohl über die Anlage in Form eines Hofes, etwa wie in der Certosa oder S. Maria degli Angeli, nicht hinaus gekommen

¹⁸⁾ Amida, S. 111.

sein. Die Wihara entbehrt durchaus der in den Achsen angeordneten, die Ecken trennenden Iwane. Das eine Beispiel, das Diez (S. 99) zitiert, ist ein nestorianisches Kloster. Es zeigt, wie man sich beim Vergleich der Abbildung Diez, S. 153, mit den russischen Aufnahmen (nachgedruckt im Globus 1904) überzeugen kann, nicht einmal den Hof in der Mitte, sondern eine Kuppel, ist also als Beleg ganz hin-fällig und könnte eher für die Herleitung des Kuppeltypus der Jeschil Dschami in Brussa verwendet werden.

Die Grundlage für die Forschung über die Bauform der Médrese hat van Berchem nicht erst *Corpus arab.* I, S. 254 f., sondern schon in den *Notes d'archéologie arabe, monuments et inscriptions fatimides 1891* (*Journal asiatique*) gelegt. Ich habe dazu Mschatta, S. 352, Stellung genommen. Es rächt sich, daß Diez die Seldschuken und Ajjubiden nach den Timuriden behandelt, nicht von ihren älteren Werken entwicklungsgeschichtlich zurückschließt.

In der islamischen Kunst spielt, ähnlich wie in der italienischen, der Palastbau eine große Rolle; nur handelt es sich im Osten nicht vorwiegend um Fassadenbau in Straßenfluchten, sondern (Alhambra) um freiliegende Baugruppen, die rund oder rechteckig zusammengefaßt sind und sich wie die Moschee um einen (oder mehrere) Höfe zusammenschließen. Es ist geographisch beachtenswert, wie ich *Deutsche Literaturzeitung*, 1913, Sp. 466 f., bemerkte, daß der Typus bis nach Peking zu verfolgen ist. Diez, S. 28, nennt ihn eine Monumentalisierung des Beduinenlagers und läßt ihn vom Stillen bis zum Atlantischen Ozean herrschen. Wir hätten dann (vgl. Mschatta S. 225) eine Kunstform der Nomadenvölker vor uns, das Zeltlager in festen Baustoff übersetzt. Diese Art Palastbau hat auch Einfluß auf das Abendland gewonnen. So scheint Leonardo einen Typus des kreuzförmigen Kuppelthronsaales (z. B. in Balkuwara und in armenisch-georgischen Palästen) in seinem Schlosse Chambord ebenso angewendet zu haben, wie die Bauform des auf Raumteilung eingestellten Bades in seinen Entwürfen aus der Mailänder Zeit.

Sind Fassaden in Straßenfluchten auch nie so ausschlaggebend im Islam geworden wie im Abendlande, so sind doch die ältesten Beispiele von richtigen derartigen Schau-

seiten bei den Fatimiden in Kairo und bei den Seldschuken in Kleinasien zu finden, dort so auffallend typisch in reicher Entwicklung: Portalwand, Flügel, Minarets, daß damit wohl als einer bedeutsamen Erscheinung zu rechnen ist. Die „Fassade“, besser das auf eine Schauseite eingestellte Bauen, ist schon in Mschatta da. Sie hat dort nichts Architektonisches, sondern ist reine Zierform (Diez, S. 59 f.). An Hatra läßt sich das Auftreten der anderen Art beobachten.

Im allgemeinen kann gesagt werden, daß der Gegenstand, d. h. die durch den geistigen Zustand der Zeit gebundene Bedeutung, in keiner Kunstströmung so wenig bestimmend zur Geltung kommt wie im Islam. Es fehlt eben die Darstellung und die Zierkunst geht mehr allgemein künstlerische Wege, d. h. solche der Form, als daß sie im Dienste der Idee wechselte. Der Zweck äußert sich dagegen bestimmter: Palast, Moschee, Schule und Rasthaus, Grab und Brunnen geben streng voneinander getrennte Bauformen. Nur setzt sich zumeist der Hof dem Innenraum gegenüber herrschend durch.

Gestalt. Sie ist zwar wie der Gegenstand und Zweck ebenfalls sachlich gegeben, aber der Künstler ist in der Wahl der Zeichen, durch die er eine dem Beschauer verständliche Erscheinung schafft, doch freier als in den durch seine Zeit gebundenen Voraussetzungen der Bedeutung. Im Gebiete der Baukunst kennt er die abgrenzende und tragende Mauer, dazu den Freiraum; seltener wird die Kuppel als Innenraum verwendet. Das schon bezeichnet die Eigenart gegenüber der Mittelmeerkunst seit christlicher Zeit. Es sind nicht die verständlichen Zeichen des Wachstums von Stütze und Last, in denen er denkt, sondern mehr die der Raumbegrenzung. Noch ausgesprochener geht die islamische Kunst in Malerei und Plastik eigene Wege, indem sie nie — das läßt sich für die ältere Zeit geradezu als Gesetz aufstellen — mit den bekannten Zeichen der Natur, dem Menschen, dem Tier oder der Pflanze arbeitet, durch sie dem Beschauer also nie eine Empfindung vormacht. Sie gibt vielmehr immer das Gefühl selbst in künstlerischer Form, d. h. durch Linien, Flächen, Farben und dergleichen, schiebt nie die Natur als Träger ein. Daher ist es so verfehlt, wenn man die von Edhem

Pascha in seiner „Ottomanischen Baukunst“, S. 71 f., auf den Architekten Ilias Ali zurückgeführte Benutzung der Erbsenstaude womöglich zur Grundlage der Entstehung der Arabeske machen möchte¹⁹⁾.

Ich bleibe zunächst bei der Baukunst. Der Freiraum ist selbstverständlich nicht erst vom Islam in den Baublock eingeführt. Aber ihn im Islam aus dem antiken Atrium herleiten wollen, heißt doch den Spieß umdrehen und eine Wohnform des Südens, die ebensogut im Orient wie am Mittelmeer üblich war, im Orient vom Mittelmeere herleiten wollen. Dazu kommt, daß wir — wie ich Amida, S. 326, zeigte — ganz bestimmt wissen, das Haus des Religionsstifters habe ihm und seinen Nachfolgern als Versammlungsraum für das Gebet gedient. Die Lage war ähnlich wie vorher schon bei den Juden, die ihre Synagogen nach dem Tempel in Jerusalem einstellten, aber ihn nicht nachahmten, sondern dafür eine typische, der Basilika ähnliche Gestalt annahmen. Wenn der Islam die Zweckform seines religiösen Versammlungsraumes entlehnt hätte, würde er die Anleihe beim Judentum gemacht haben; daß er den Hof dafür nahm, ist ein Zeichen bodenständig arabischen Ursprunges.

Ganz andere Wege ist im Islam der Kuppelbau gegangen, den man womöglich auch aus dem Hellenismus herleiten möchte. Es ist ein Hauptergebnis der von Diez im Auftrage des Instituts ausgeführten Forschungsreise, daß er die Bedeutung Ostirans für die Entstehung des Kuppelbaues endgültig nachgewiesen hat²⁰⁾. Dieses Ergebnis ist auch schon in seinem Handbuche, S. 78 f., in der Geschichte des islamischen Kuppelbaues verwertet. Ich kann hinzufügen, daß die für Europa fruchtbarsten Folgerungen aus der im Wohn-, Nutz- und Palastbaue vorherrschenden iranischen Trompenkuppel in Armenien dadurch gezogen wurden, daß es — bevor noch am Mittelmeere die Basilika für den Kirchenbau den Ausschlag gab — die Kuppel als einzige Form der Kirche angenommen hatte. So durchgreifend war diese nationale Tat der Arsakiden, eines Gregor und Trdat, daß sie auch nicht

¹⁹⁾ Supka, Uj Élet (Neues Leben), 1912, S. 585 und sonst.

²⁰⁾ Vgl. darüber meinen Aufsatz in der Zeitschrift für Geschichte der Architektur, VII (1915), S. 51 f., und „Die bildende Kunst des Ostens“, S. 31 f.

verdrängt werden konnte, als die seit dem 5. Jahrhundert von Griechen und Syrern mit gierigen Augen betrachtete armenische Kirche versuchte, auch in Armenien den tonnen-gewölbten Längsbau durchzusetzen. Davon in meinem Armenienwerke.

Mit welchem Hohn und Spott wurde ich seinerzeit von Berlin aus überschüttet, als ich die Trompenkuppel, d. h. die Kuppel, in der das Quadrat durch eine Trichter-nische, nicht durch Hängezwikel (Pendentifs), in das Rund der Kuppel übergeleitet wird, als im besonderen persisch hinstellte²¹⁾. Heute wird kein Mensch an dieser Tatsache zweifeln. Diez geht darauf S. 80 f. näher ein.

Im Islam macht die Kuppel seltsame Schicksale durch. Sie, das ausgesprochenste Merkmal des Innenraumes, liegt der Mitte mit dem offenen Hofe durchaus fern. Und doch sind die Moscheen von Konstantinopel ganze Kuppelberge, die Moschee in Damaskus heißt nach der Kuppel Adlermoschee und auch in unserer Vorstellung der transoxanischen und indischen Bauten spielt die Kuppel eine durchschlagende Rolle. War der Hof die Siedlungsform der Nomaden, so ist die Kuppel die Wohnzelle, die in den festen Siedlungen Irans vorherrscht. Von dort ist sie in den islamischen Grabbau ebenso übergegangen wie schon in die armenischen Kirchen des 4. Jahrhunderts. Beiden Kreisen wurde auf diese Art das auch im Abendland durch die Wanderungen der Goten und vom Süden her durch Hellenismus und Islam bekannt gewordene Motiv der Trichternische gemeinsam.

Was die Einzelgestalten der Baukunst anbelangt, so scheint es möglich, ihren Ursprung nach den grundlegenden Landes- und Volksteilen, die sich im Islam vereinigten, zu bestimmen. Der „Perserbogen“ heißt so wegen seines Ursprunges und wenn Diez, S. 54, den Kielbogen vielleicht eher türkischen als persischen Ursprunges sein läßt, so zeigt das nur, wie sehr geographische und Rassenfragen in der Kunst Mittelasiens eine Rolle spielen. Immer wieder

²¹⁾ Zeitschr. f. d. Geschichte der Architektur, III (1911), S. 1 f., und Amida, S. 177. Dazu Orientalistische Literaturzeitung, XIV (1911), Sp. 506 f. Die Behauptungen, die dort widerlegt wurden, waren ein Grund, daß ich auf der Durchführung der Forschungsreise nach Churasan bestand.

stößt der Forscher auch auf Spuren von Zusammenhängen, die er glaubt mit der alten Holzbaukunst der arischen Wanderung zusammenbringen zu können. Ich werde darauf in meinem Armenienwerke genauer einzugehen haben. Meine „Bildende Kunst des Ostens“ schon weist darauf in kurzen Worten hin. Auch bei Diez tauchen solche Spuren auf Schritt und Tritt auf, ohne daß ihre Deutung im vorgeschlagenen Sinne ausgesprochen würde. Ich verweise auf die Bildung der Schauseiten mit Blendbogen in Hufeisenform (S. 62) und die Bildung der Kuppel in Indien (S. 160 f.).

Was die Zierkunst anbelangt, so steht bei Diez S. 124 der Satz: „Das ganze Altertum bis in die Blütezeit der abbasidischen Weltherrschaft schöpften die europäischen Länder auch im Norden ihre Kunst aus dem hellenistisch-orientalischen Kunststrom des Südens.“ Gerade die islamische Zierkunst bietet den Schlüssel zur Widerlegung solcher Anschauungen. Der Abschnitt, in dem der Satz steht, über den Bauschmuck der Seldschuken, ist aber derart mit allerhand Einfällen, die Armenisches, Indisches und Chinesisches betreffen, durchsetzt, daß man merkt, Diez weise nur darauf hin, ohne ernstlich verglichen zu haben. Im übrigen ist der Begriff des Klassischen (S. 112) in einer Kunstströmung, die zwischen Mittelmeer, Indien und China eingebettet ist, zu vermeiden, er war schon verfehlt den Großen der italienischen Kunst gegenüber (Wölfflin). Am ehesten könnte man die Bezeichnung für die „hellenistische Säulenagora“ anwenden, wenn diese überhaupt an der Wiege der Moschee Pate gestanden hätte oder wenn später in Konstantinopel in den Vorhöfen eine kühle, einheitliche Form aus neuen Werkstücken platzgreift. In Kleinasien und Ägypten ist das am wenigsten der Fall.

Die Zeichen, durch die sich der islamische Handwerker beziehungsweise Künstler verständlich macht, sind andere als wir sie in Europa gewohnt sind — soweit sich unsere Kultur irgendwie mit dem Mittelmeere berührt. Wir lesen im Grunde genommen auch Werke der bildenden Kunst — soweit sie darstellen. Die islamische Kunst nun kennt zum mindesten keine religiöse Darstellung. Das ist nur geographisch zu verstehen. Nicht so sehr die Abneigung der semitischen Nomaden, als

die der Nomaden und Nordvölker überhaupt gibt dabei den Ausschlag. Sie alle kennen keine Kunst, in der im Wettstreit mit der Natur die Gefahr unkünstlerischer Probleme eintreten könnte wie zu allen Zeiten im Gebiete des Mittelmeeres. Die islamische Kunst lebt sich im geometrischen Zierat, einer Kunstform aus, die, wie die Musik, reiner Ausdruck ist. Wo sich Annäherungen an Pflanzenformen bemerkbar machen, liegen sicher Einflüsse von den Treibhauskulturen, also vom Mittelmeere, aus Indien oder China vor: So weit muß der Rahmen der Untersuchung geographisch gesteckt werden. Ich habe versucht, die islamische Zierkunst von der Ecke Altai-Iran aus zu erfassen, wo sich die Hauptströme, der ostarische und der türkische, mit dem Mittelmeerstromen kreuzen.

Die christliche und die islamische Kunst hatten ursprünglich örtlich fast die gleiche Wurzel. Daß die eine der Südkunst des Mittelmeeres, die andere der Art der Nord- und Wandervölker anheimfiel, hat nichts mit der Religion zu tun. Im Christentum entschied — soweit wir es heute überhaupt kennen, also im Westen — die Mittelmeerkunst, im Islam der mit der Völkerwanderung vordringende Norden und Osten. Ein Mittelding zwischen beiden scheint die armenische Kunst. Sie kennt den Innenraum, aber keine Darstellung. Ihre Kirchen sind wie die Moscheen ausschließlich mit Zieraten ausgestattet gewesen; Bilder, die das Religiöse durch die menschliche Gestalt für den Nichtschriftkundigen lesbar machen, kommen in Armenien erst durch Syrer und Griechen auf. Doch das gehört nicht hierher. Die Ablehnung der Naturgestalt in der bildenden Kunst tritt natürlich nicht erst mit dem Islam auf. Ich habe darüber ausführlich „Altai-Iran“ gehandelt. An der Grenze steht die Prachtfassade von Mschatta, die ich in der Festschrift zur Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin 1904 bearbeitete. Diez führt gegen meine ausgesprochene Überzeugung Mschatta, den chanartigen Prachtbau jenseits des Toten Meeres, mit Eingangsräumen, Hof und dreischiffigem Trikonchos in der Mitte, unter den islamischen Denkmälern an, ja er legt sogar gerade darauf besonderen Nachdruck, indem er eines der Dreieckfelder vor das Titelblatt des ganzen

Werkes setzt und im Text die Zeitstellung noch besonders betont. Die Omajjaden und Jezid II (720—724) sollen dafür in Betracht kommen. Ich habe mich schon in der Mschattarbeit²²⁾ und immer wieder in dem Streite entschieden gegen einen so späten Ansatz ausgesprochen²³⁾. Mschatta hat mit dem Islam überhaupt nichts zu tun, es wird also durch die ausdrückliche Betonung ein ganz falsches Licht auf diesen Kunststrom geworfen. Da es sich um eine grundsätzlich wichtige Frage handelt, bei der in erster Linie auch der geographische Gesichtspunkt mitspricht, sei auf diese Angelegenheit hier mit einem Worte eingegangen.

Mschatta ist zunächst eine Schöpfung, die mit dem Moab, in dem sie steht, künstlerisch nichts zu tun hat. Es ist in Bauart und Ausstattung zweifellos von einem geographisch weit abgelegenen Kunstkreise bestritten worden. Das ist das eine. Das andere ist, daß die Historiker (Lammens, Herzfeld) behaupten, in der Zeit vor dem Islam sei ein Palastbau in dieser Gegend unmöglich, während andererseits der Kunstforscher sagen muß, in der Zeit der Omajjaden ist eine derartige Formengebung ausgeschlossen. Man beachte, daß hier glücklicherweise einmal nicht die Eselsbrücke einer Inschrift vorliegt, sondern beide Forschungsrichtungen Farbe bekennen müssen. Wenn nun Diez Stellung auf Seite der Historiker nimmt, so ist das sehr zu bedauern, denn er steigert dadurch mit seinem weitverbreiteten Handbuche die Verwirrung aufs Äußerste schon deshalb, weil er dem Institute angehört und die Meinung entstehen könnte, als wenn ich selbst die Überzeugung geändert hätte. Daß das nicht geschah, muß daher ausdrücklich betont werden. Altai-Iran, S. 73, gibt darüber Aufschluß und S. 151 ist außerdem Diez' Einfall wegen Herleitung des Dreieckmusters widerlegt. Im Armenienwerke wird auf die Bauform von Mschatta in seiner Gesamtanlage einzugehen sein.

Form. Die Eigenart der religiösen Baukunst des Islams wird, wie gesagt, durch etwas bestimmt, das ur-

²²⁾ Jahrbuch der k. preuß. Kunstsammlungen, XXV (1904), S. 363 f.

²³⁾ Vergleiche zuletzt v. Berchem, Journal des savants, 1909, S. 31, und Brünnow, Zeitschrift für Assyriologie, 1912, S. 1289 f.

sprünglich auch in der christlichen Kunst eine nebensächliche Bedeutung hatte, den Hof. Er hat nur eine Umwallung, nicht auch Decke und Dach, die im Christlichen geradezu den Ausschlag in der Bauentwicklung gaben. Die Folge davon ist, daß alle die Wesensfragen der Form nach Masse, Raum, Licht und Farbe ganz anders gerichtet sind als in Europa.

Raum. Im islamischen Moscheehof ist als Freiraum die Umgrenzung durch Hallen und Mauern das Bestimmende, nicht die Einteilung eines Innenraumes und dessen Verhältnis in Höhe und Breite. Die Moschee ist das, was wir einen Platz nennen und es ist möglich, daß die Betonung der Achsen durch hohe Iwanbauten zum Teil — neben der Zweckbestimmung und der gestaltlichen Gegebenheit durch die volkstümliche Bauweise — dem Bedürfnis entsprach, die Platzwand wenigstens an ihrer sprechendsten Stelle aufragend in ein Verhältnis zur Weite zu bringen. In den großen Freitagsmoscheen Irans ist diese Aufgabe packend und befriedigend zugleich gelöst. Alle anderen Ländergebiete der islamischen Kunst zeigen Versuche beachtenswerter Art, aber keine großartig aus einer starken Baugesinnung zur Einheit geläuterte Raumform.

Masse. Die Queriwane, als mächtige Baublöcke in die Mitte der Platzwände gelegt, bilden zugleich die Massen, die den Blick an den bevorzugten Stellen auffangen und den Bezug der Richtungen aufeinander herstellen.

In Mesopotamien und Ägypten überwiegt die Hofmoschee mit Längsiwanen, die Seldschuken bauen Medresen mit verkümmerten Queriwanen. So tritt ein geographisch wechselndes Bild zutage, das erst recht eigenartig wird, als sich die Osmanen im Umkreis des Marmarameeres festsetzten. Es ist auffallend, daß sie den Hoftypus so gut wie ganz aufgaben und den Kuppelbau auch für die Moschee anwendeten. Das Zurückgreifen auf die Art der Sophienkirche ist dabei die überraschendste Tatsache. Es ist bisher kaum genügend gewürdigt worden, daß damit, gleichzeitig etwa wie in Italien, eine Renaissance einsetzte, die in der Baukunst nicht ohne Einfluß auf den Westen blieb. Hatte seit jeher die armenische Kuppelkirche auf das christliche Abendland gewirkt, so wurde dieser Einfluß des Ostens jetzt namhaft verstärkt

durch die Erfahrungen, die Künstler wie Michelozzo, Leonardo u. a., in den über dem Quadrat errichteten Kuppelbauten und den über dem Achteck angelegten Bäderruppeln von Konstantinopel und in der kilikischen Ecke machten. Die einen gingen auf Raumeinheit los, die anderen blieben, dem Zweck entsprechend, bei der Raumteilung. Leonardos Arbeiten zeigen beide Richtungen nebeneinander²⁴).

Licht und Schatten. Es läßt sich verstehen, daß die Moschee als Freiraum den Wert von Licht und Schatten kaum in einer irgendwie mit der europäischen verwandten Art baukünstlerisch anwenden wird. Will man Vergleichsmöglichkeiten erlangen, so muß man nicht von einzelnen Bauwerken, sondern vom Stadtbilde ausgehen. Nur wo die Moschee in Straßenfluchten steht, z. B. in Kairo und Kleinasien, kommen dazu Schauseiten, in denen durch das Motiv der „Hohen Pforte“ Licht- und Schattenwerte gliedernd in das Ganze eingreifen. Auch ist unleugbar, daß die Zellenischen und -gewölbe (Stalaktiten) vornehmlich auf solchen Licht- und Schattenwirkungen aufgebaut sind. Sie kommen aber in ganz anderer Art zur Geltung als Tonwerte in Europa angewendet erscheinen: Der Islam kennt die weichen Übergänge der Modellierung, die für die griechische Kunst so bezeichnend sind, außer bei Profilierungen nicht, weil er seine Zierformen in die Fläche legt, sie umrahmt und entweder in mehreren Flächen übereinander oder auf tiefem, dunklem Grunde zeigt. Im übrigen ist bereits gesagt worden, daß beim Mangel darstellender Gestalten die rein künstlerischen Werte, also die geometrische Form in ihrer rein sinnlichen Wirkung die ausschlaggebende Rolle spielt. Linie und Fläche, Hell und Dunkel, der Gegensatz in Muster und Grund, der gleichgewichtige Aufbau und das Muster ohne Ende usw., das sind die Formen, die ganz unmittelbar und auf sich gestellt, nicht getragen durch irgend eine Naturgestalt, wirken müssen. Ich will dieses ungeheure Gebiet hier nur angedeutet haben — Diez führt ja manches im einzelnen aus. (Schluß folgt.)

²⁴) Vgl. den oben, S. 27, Anm. 6, angeführten Aufsatz über Leonardo Bramante-Vignola im Rahmen der vergleichenden Kunstforschung.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Mitteilungen der Österreichischen Geographischen Gesellschaft](#)

Jahr/Year: 1918

Band/Volume: [61](#)

Autor(en)/Author(s): Strzygowski Josef

Artikel/Article: [Vergleichende Kunstforschung auf geographischer Grundlage 20-48](#)