

Vergleichende Kunstforschung auf geographischer Grundlage.

Von Josef Strzygowski.

(Schluß.)

Farbe. Die islamische Kunst kennt den Wert des einfarbigen Lichtes zur Erzielung künstlerischer Wirkungen weniger als jede andere Kunst, eben weil sie nicht vom Innen-, sondern vom Freiraum ausgeht. Ihr verwandte Richtungen der Altai-Iran-Ecke mögen dadurch auch auf die anlässlich der Mschattafassade erörterte Einführung des Tiefendunkels an Stelle von Licht und Schatten gekommen sein. Damit aber war schon der Weg zur Farbe gewiesen. Tiefendunkelarbeiten sind solche in Schwarz und Weiß. Außerdem mag die Farbenfreude des Islams in den bunten Faserstoffen der Zeltnomaden eine ihrer Quellen haben. Die besonders in Persien auffallende Neigung, die Wände außen und innen mit farbiger Tonware zu verkleiden, weist auf solchen Ursprung um so mehr, als auch die Muster diesen Zusammenhang bekunden. Zudem ist es der Islam, der zuerst die später in der Gotik zu so hoher Entwicklung gelangte farbige Verglasung von Maßwerkfenstern durchgeführt hat. Es ist sehr auffallend, daß die Moscheen mit offenem Hofe auch in den wenig tiefen Seiteniwanen solche Fenster aufweisen. Das Maßwerk ist gewöhnlich aus schräg für den Lichteinfall ausgeschnittenem Stuck hergestellt und diese durchbrochenen Muster sind dann mit Stücken bunten Glases gefüllt.

Inhalt. Es steht außer Zweifel, daß die islamische Kunst eine seelische Einheit von so ausgesprochener Eigenart gegenüber der Kunst aller anderen Weltreligionen ausdrückt, daß man sie kaum mit einer anderen vergleichen kann, außer

etwa der chinesischen vor den Han, die wir aus den hieratischen Bronzen kennen. Man muß die Zusammenhänge mit den ältesten eurasiatischen Kunstströmen im Norden und in den Steppen und Wüsten erkannt haben, um diese Eigenart verstehen zu können. Es ist jene volkstümliche, von der nordischen Völkerwanderung her bekannte Freude am Schaffen flächenfüllenden Schmuckes, die unserer schnelllebigen Zeit allmählich abhanden kommt, jener sinnige Zustand zwischen Spiel und Ernst, der uns tausendmal das gleiche Zeichen liebevoll und mit Gedanken stimmungsvoll umhegt in irgend einer Werkart wiederholen läßt. Die Religion des Islam hat damit an sich freilich wenig zu tun. Die Kultgebäude bieten lediglich einen Rahmen, in dem sich die schweifende Phantasie an Wänden, Geräten, Gefäßen und auf Handschriftblättern auslebt. Die Seele des Nordländers und Nomaden klingt in der bildenden Kunst des ersten Jahrtausends ähnlich wie in der Kunst des Islams, mit der sie durch die Berührung im Gebiete von Altai-Iran verknüpft erscheint. Es ist gewiß nicht zufällig, daß wir im Profanbau immer wieder auf die Formen des Zeltlagers stoßen und die Füllung gegebener Flächen als das bescheidene Ziel aller Kunsttätigkeit angestrebt sehen.

Der Islam ist von den großen Weltreligionen die jüngste. Trotzdem hat seine Kunst weder mit dem Buddhismus noch dem Christentum, seinen Vorgängern und Mitlebenden, viel gemein. Das religiöse Gebäude wird nicht von anderen Gebäuden getrennt erbaut oder durch Stufen gehoben. Zwar umgeben Mauern den heiligen Bezirk und Gebetruertürme überragen das Häusermeer, aber da, ursprünglich wenigstens, der Innenraum fehlt und das Heiligtum nur durch die Richtung angedeutet wird, bleibt der Hof Waschraum und die Iwane Versammlungshallen, also reine Zweckbauten. Erst spät, besonders bei den Osmanen, wird die Kuppel, in Konstantinopel ganze Kuppelberge, das religiöse Wahrzeichen, obwohl sie vorher nur das Grab kennzeichnete. Der religiöse Ausdruck scheint also in der Baukunst zurückgedrängt gegen die Zweckmäßigkeit — selbst in den Größenverhältnissen, die sonst besonders in der Höhenentwicklung die stärkste Befriedigung des Gefühls bedeuten. Da der

Innenraum und damit die Möglichkeit der Höhenentfaltung fehlt, geht dieser stärkste Stimmungsausdruck, soweit er sich nicht in der Anlage hoher Iwan- oder Vorbauten und Minarets befriedigt, verloren.

Ähnlich fehlt die Möglichkeit, durch die menschliche Gestalt religiöse Stimmungen zu verwirklichen, wie es die antike, christliche und buddhische Kunst bis zur Platttheit getan haben. Das Ornament ist zwar ebensogut Träger von Inhaltswerten, aber rein im Sinne der Musik. Es löst Stimmung aus, die nicht durch die Unterschiebung der menschlichen Gestalt als Schauspieler schwarz auf weiß ausgedeutet werden kann. Und nun denke man rein geographisch die Weite der islamischen Welt und wird sich vorstellen können, welche Fülle von Zierformen hier nebeneinander und sich gegenseitig durchdringend Platz gefunden haben und wie schwierig die Aufgabe des Forschers sein mag, der versucht, in dieser scheinbar undurchdringlichen Welt Richtwege zu schlagen. Der Islam hat Semiten, Arier und Türken verschiedenster Färbung unter einen Hut gebracht. Man kann sich denken, daß die Rassegegensätze bei näherem Zusehen gerade in inhaltlichen Fragen deutlich werden müssen. Die ursprünglich geographisch getrennten Verschiedenheiten sind nie ganz verschwunden.

* * *

Die bildende Kunst des Islams verlangt einen Forscher, der die asiatische Welt genau kennt. Die muhammedanische Bewegung setzt am Ende einer Zeit ein, in der zuerst der Hellenismus die alten Treibhauskulturen des vorderen Orients zu einer Einheit verschmilzt, bis zuletzt das Christentum sie wieder auflöst. Die neuen Verbände aber waren andere als die vor Alexander. Den Kern der islamischen Kultur bildeten nicht mehr Ägypten, Mesopotamien oder das Mittelmeer, sondern der Nordosten des iranischen Hochlandes, jener Kreuzweg, in dem sich die Straßen vom Mittelmeere her, aus Indien und China begegneten mit den Nomadenwegen, die nach dem Norden vermittelten. Von hier aus versteht man die Kunst der Völkerwanderung ebenso, wie durch das Mittelglied des christlichen Armeniens manches selbst in der

abendländischen Kunst des Mittelalters erst dadurch klar wird. Wir täuschen uns, wenn wir Byzanz oder das Mittelmeer für die Schicksale der Kunst in der Zeit des frühen Mittelalters verantwortlich machen wollen, wie es so häufig für das Abendland geschieht und für den Osten selbst bei Diez noch da und dort durchschlägt. Schon die christliche Kunst Vorderasiens hat nichts mit Byzanz zu tun²⁵). Auf diesem Boden entstehen vielmehr nationale Kirchen, die jenes internationale machtgierige Wesen, das Rom, Byzanz und Ktesiphon aufrecht hielt, nicht kannten. Nur so war es möglich, daß in Armenien die bahnbrechende Tat entstehen konnte, die den Kuppelbau zu einer neben der Bauform des Mittelmeeres bestehenden und ihr im Osten übergeordneten Bauweise der Kirche werden ließ. Es ist von ungeheurer Bedeutung geworden, daß nicht auch der germanische Norden schon damals die Kraft zu einer nationalen Bewegung im Rahmen des Christentums fand. Der Islam kreuzte diese Welt und pochte drohend vom Osten und Süden an ihre Tore. Auch zum Verstehen der europäischen Kunstentwicklung ist also die Kenntnis dieser asiatischen Bewegung notwendig.

Es darf nicht wundernehmen, in einer Kulturwoge, die von Arabien ausgeht, Altai-Iran den Ausschlag geben zu sehen. Der Stifter des Islams kannte die bildende Kunst kaum dem Namen nach. Diese war vielmehr bei dem raschen, siegreichen Vordringen des Islams der Art der einzelnen Landesgebiete überlassen, bis der Islam eben auf ein Gebiet stieß, dessen Gesinnung, der seinigen verwandt, eine lebendige Formkraft besaß, die dann die islamische schlechtweg wurde. Wir hätten also die in Betracht kommenden Landgebiete daraufhin zu prüfen, ob irgendwo die Art der islamischen Kunst schon in vorislamischer Zeit heimisch war.

Das ist nun in keinem der Länder der Alten Welt, weder in Ägypten, Syrien, Mesopotamien, noch auch im sassanidischen Iran der Fall. Die Einleitung von Dr. Glück über die sasānidische Plastik kann daher in Diez' Buch nur als Voranstellung des Gegensatzes gefaßt werden oder

²⁵) Vgl. meine Aufsätze „Die sasanidische Kirche und ihre Ausstattung“ (Monatshefte f. Kunstwissensch., VIII, 1915, S. 349 f.) und über den persischen Hellenismus im laufenden Jahrgange des Repertoriums für Kunstwissenschaft.

ist ein rein historischer Einschlag, weil dem Islam in Persien das Sasanidische unmittelbar vorangeht. Im übrigen hat die islamische mit der sasanidischen Reichskunst nichts zu tun. Vielmehr ist die islamische Kunst ausgesprochen Nomadenkunst und nur deshalb in ihrem entschiedenen Gegensatz zur Kunst des Hellenismus und des Alten Orients möglich geworden, weil die arabischen Nomaden sehr bald Anschluß an die Wandervölker Mittelasiens gewannen und die iranischen Nordvölker Persiens eine ähnliche Richtung verfolgten.

So lag die Entscheidung nicht bei Vorderasien; der Islam bewegt sich zwar radial von Medina aus, aber seine bildende Kunst nimmt sehr bald die entgegengesetzte Richtung vom Osten her. Es ist daher falsch, die syrische, die mesopotamische oder die ägyptische Kunst als ausschlaggebend und im Islam schöpferisch einmündend sehen zu wollen. Die Ausbreitung des Islams erfolgte so schnell und die Verbindung mit Mittelasien so unvermittelt, daß für die Entwicklung der islamischen Kunst alle anderen lokalen Ansätze zurücktreten. Dieser Vorgang mußte statt einer geschichtlichen Einleitung geschildert werden, ihn begreiflich zu machen, wäre Sache jener wissenschaftlichen Erkenntnis, die ich seit Jahren vertrate. Diez hat sich zwar von dieser Strömung mitreißen lassen, opfert auf Grund des erhaltenen und bisher bekannten Denkmälervorrates die beliebte Annahme des Ganges der Entwicklung vom Westen nach Osten, greift aber bisweilen zu Annahmen, die ich nicht gern auf dem Kerbholze meines Institutes belassen möchte. Irrtümer im einzelnen sind immer möglich; was beunruhigt ist die Art, wie Diez sich Freiheit im Aussprechen von Ansichten gönnt. Aber daran werden ja, wie im Handbuch der Kunstwissenschaft überhaupt, auch in dem Bande über die islamische Kunst spätere Auflagen manches verbessern können. Man vergesse nicht, daß es sich um den ersten zusammenfassenden Versuch eines kunstgeschichtlich gerichteten Sonderforschers handelt. Schon die planmäßige Bearbeitung der Ergebnisse der Forschungsreise des Institutes nach Churasan wird darin vorwärts helfen. Die erste Auflage des Diezschen Handbuches aber bleibt eine dankenswerte Tat, schon um der reichen Quellenachweise, die sie auch dem geschulten Fachmanne bietet.

Ich habe hier an einigen Beispielen zu zeigen gesucht, auf welchen Wegen etwa eine planmäßige Wesensforschung, d. h. eigentliche Facharbeit gegenüber dem historisch-philologischen Vielwissen sich zu bewegen haben wird. Die Lebenswesenheit bildende Kunst bietet durch ihren anschaulichen Arbeitsstoff einen festeren Anhalt zur Ausbildung einer solchen Methode als andere Geisteswissenschaften. Irrtümer und Fehlwege werden am Anfange unvermeidlich sein, aber der aufrichtig um den Fortschritt und die Selbständigkeit seiner Wissenschaft bemühte Fachmann wird vor ihnen ebensowenig zurückschrecken, wie vor der Drohung, von der herrschenden Partei lächerlich gemacht, ja verfolgt zu werden²⁶⁾. Im vorliegenden Falle habe ich mich lediglich auf die islamische Kunst beschränkt. Das wichtigste an der planmäßigen Wesensforschung ist aber, daß sie für den Vergleich mit anderen auch geographisch weit auseinanderliegenden Kunstkreisen einen sachlichen Maßstab zu gewinnen gestattet, an welchem die Eigenart einer an Boden oder Volk haftenden Formkraft gemessen werden kann.

Ich komme nun nochmals auf Woermanns Absicht zurück, „die Entwicklung des künstlerischen Geistes und der künstlerischen Formsprache der Menschheit geben zu wollen. Dazu gehört neben der sachlichen Grundlage der Denkmälerkenntnis nach ihrer geographischen Verteilung eine ebenso sachlich gegliederte Einteilung des künstlerischen Wesens, das den Vergleich ermöglicht. Über die seltsamerweise gern als „Weltgeschichten“ bezeichneten zusammenfassenden Darstellungen der kunstgeschichtlichen Tatsachen des Erdkreises, wie sie im 19. Jahrhundert üblich waren, werden wir mit dem Ziele einer Entwicklung des künstlerischen Geistes nur hinauskommen, wenn wir fachmännisch vergleichend auf geographischer Grundlage arbeiten.

²⁶⁾ Ein Wiener Musterbeispiel wird in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, 1918, Aprilheft, unter dem Titel „Der Zustand unserer fachmännischen Beurteilung“ besprochen werden.

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 153-158](#)