

Die Genesis der islamischen Kunst und das Mshatta-Problem.

Von

Ernst Herzfeld.

I. Teil.

Mit 19 Textabbildungen und 4 Tafeln.

Die Denkmäler der ersten drei Jahrhunderte des Islam stellen dem Kunsthistoriker ein eigenartiges und verwickeltes Problem: wie kam es, daß eine einheitliche Kunst entstand im ganzen Umkreise der islamischen Welt, von Gibraltar bis Indien, vom Sudan bis Turkestan? Die Vorgängerin der islamischen Kunst, die hellenistische, bietet eine Analogie zu dieser Erscheinung dar: ihr räumlicher Umfang deckt sich nahezu mit dem der islamischen Kunst, und ebenso ähnlich ist der Grad der Verwandtschaft und der Verschiedenheit ihrer Provinzen untereinander. Sicherlich liegt in der Tatsache, daß eine bei allen provinziellen Verschiedenheiten doch einheitliche hellenistische Kunst noch über die Grenzen des Reiches Alexanders und des römischen Imperium hinaus bestand, eine Vorbedingung, ohne welche die islamische Kunst unbegreiflich und unmöglich geblieben wäre. Sie ist ihr festes Fundament. Beleuchtet man aber den Vergleich heller, so treten die gründlichen Verschiedenheiten, die extremen Gegensätze hervor. Als der Hellenismus unter Alexander die Welt eroberte, da waren die Eroberer das künstlerischste Volk, das die Erde getragen hat, da war der Siegeslauf der Heere Alexanders zugleich der Siegeslauf der hellenischen Kunst. Die Alexandrien, Seleukien, Antiochien waren die Zentren, von denen griechische Kunst und Kultur über die Länder ausstrahlten. Die Heere 'Umar's und Walīd's brachten kein Volk von Handwerkern und Künstlern, keine künstlerischen Traditionen und keine ästhetischen Bedürfnisse mit. Es wird wenige Welteroberer

gegeben haben, die in allen bildenden Künsten so amüsisch waren wie diese Araber, denen das Beduinentum noch nach zweihundert Jahren im Blute lag. Ihre Qaṣr und Madīnah, 'Askar und Fustāt konnten keine Strahlen aussenden, sondern höchstens sammeln. Waren die makedonischen Eroberer der gebende, so waren die arabischen der empfangende Teil. Was die hellenistischen Länder zusammenschweißte, war die griechische Kultur; was die islamischen zu einer Einheit verband, nur die Religion und die Regierung. Alle Kunstübung blieb in den Händen der Unterworfenen. Ihre Mitarbeit verursachte im Hellenismus die Verwandlung und endliche Zersetzung der griechischen Kunst; im Islam führte ihre Arbeit zur Schöpfung der islamischen Kunst.

An einigen bekannten und neuen Denkmälern möchte ich dieses Problem zu erklären und zu beantworten versuchen. Vielleicht erhält dabei die Vorstellung vom Werden der islamischen Kunst eine plastischere Gestalt, und vielleicht gewinnt man damit zugleich ein Mittel, ein Denkmal und seine zugehörige Gruppe zu bestimmen, das zu den meistumstrittenen gehört: Mshattā. Das Studium der islamischen Kunstgeschichte und Archäologie ist ja sehr jung. Und so haben gerade die allerletzten Jahre eine Anzahl von Denkmälern neu oder besser kennen gelehrt, die der Beantwortung unserer Frage neue Wege weisen. Dazu ist die gesamte Kultur der ersten islamischen Jahrhunderte durch Editionen und Übersetzungen, durch das Corpus, die Enzyklopädie und besonders durch die Papyrusforschungen so aufgehell't worden, wie man noch vor kurzem nicht erhoffen konnte. Das kunsthistorische Problem aber muß angegriffen werden im Zusammenhange der historischen und kulturellen Verhältnisse. Im Rahmen dieses Aufsatzes kann natürlich nur eine Skizze gegeben werden. Aber es wird jedem, der die Denkmäler kennt, leicht sein, die angeführten Beispiele beliebig zu vermehren und die Parallelen herauszufinden, die die hier aus wenigen Beispielen abstrahierten Verallgemeinerungen auf eine breite Basis setzen und ihre Berechtigung und Gültigkeit bestätigen.

Als 'Abd al-malik ibn Marwān im Jahre 69 den Bau des Ḥarām al-šharīf begann, verfolgte er den Zweck, ein universales Heiligtum des Islam zu schaffen, dessen Glanz einen Teil des jährlichen Pilgerstromes von Mekka nach Jerusalem ablenken sollte. Denn die Städte des Propheten waren damals in der Hand des Gegenkhalifen 'Abdallāh ibn Zubair. Die Qubbatal-šakrah ist in allen wesentlichen Teilen ein Werk dieser Zeit. Der Djāmī' al-aqṣā dagegen hat das Schicksal der meisten der ersten Moscheen des Islam geteilt, daß immer neue Umbauten nur wenige Stücke von ihrer ersten

Gestalt übrig gelassen haben ¹⁾. Was lehrt nun dieses älteste der uns bekannten islamischen Heiligtümer über die künstlerischen Mittel und Tendenzen seiner Zeit?

Im Grundriß schließt sich der Bau den christlichen Wallfahrtskirchen an. Die Stelle des heiligen Grabes nimmt hier der heilige Felsen ein, nach islamischer Tradition der Mittelpunkt des dawidischen Tempels. Ihn bedeckt die säulengetragene Kuppel. Zur Wallfahrt gehört das Umwandeln (*ṭawāf*) der heiligen Stätte, und diesem dient der Umgang, der hier achteckig und zweischiffig den inneren Kreis umgibt. Seine Form ist bedeutungsvoll: der Wechsel von Rund, Achteck und Quadrat ist für Grund- und Aufrisse eines der geläufigsten Hilfsmittel der hellenistischen Baukunst. Die den christlichen Martyrien unentbehrliche Apsis fehlt der Qubbah; kein Mihrāb zeigt die Qiblah des Gebetes an. Denn der Fels selbst ist der mystische Mittelpunkt der Welt. Der Aufbau hält sich in Materialien und Konstruktion, in Proportionen und Schmuck ganz in den Überlieferungen der späthellenistischen Architektur. Der Rohbau ist weit entfernt von der alle Vorstellung übersteigenden technischen Vollendung der antiken syrischen Werke des zweiten christlichen Jahrhunderts. Das Säulenmaterial ist klassischen Bauten entnommen. Die spitzbogige Gestalt der Arkaden des Tamburs rührt erst von der Marmorbekleidung Saladins her, der alte Bau zeigte überall den einfachen Halbkreisbogen. Über die Kämpferblöcke der Säulen des Umganges strecken sich schwere Holzbalken als Anker hin ²⁾. In Syrien, dem Lande des virtuososen Bogenbaues, ist diese Konstruktionsweise nirgends nachweisbar. Wohl aber kommt sie unauffällig und fast versteckt in den Nebenschiffen der Hagia Sophia vor. An allen Säulenbauten islamischen Ursprungs ist diese eine der unvermeidlichen, auffälligsten Erscheinungen, von de Vogüé nicht mit Unrecht als eine Leitmuschel der islamischen Periode betrachtet. Allen Höhenmaßen liegt ein klares System geometrischer Rationen zugrunde, ein Beweis für das Weiterleben der architektonischen Schulüberlieferung des Altertumes und ein wichtiger Hinweis dafür, in welchem Geiste diese Architekturen komponiert wurden.

¹⁾ Über die Baugeschichte unterrichtet in vorbildlicher Weise DE VOGÜÉ's Monographie: *Le Temple de Jérusalem*, Paris 1864. Die arabischen Quellen und Inschriften nach CH. SCHEFER. Die Aufnahmen sind so umfassende, und weitere Photographien so leicht zugänglich, daß hier von jeder Beschreibung abgesehen werden kann.

²⁾ Wie einige andere byzantinische Eigentümlichkeiten der Qubbah, wird diese Erscheinung vielleicht daher rühren, daß ihr ein benachbarter, spezifisch byzantinischer Bau zum näheren Vorbilde diente.

In der Dekoration mischen sich fremde Elemente mit alt-hergebrachten. Die schweren Holzanker des Umganges der Qubbah besitzen noch die ursprüngliche Ummantelung von getriebenen Kupferplatten. Drei Beispiele ihrer Soffiten bildet de Vogüé ab. Zwei haben eine graziöse, magere Weinranke, aus einem Akanthuskelch und aus einer Vase in der Mitte des Panneaus entspringend. Die dritte zeigt eine doppelte Wellenlinie im Spiegelbilde; wo sich die Wellen berühren, ein kleiner Ring, eine „corona“; nur je eine zarte Halbpalmette zweigt sich jederseits ab, dazu eine Fruchtform als Mitte des Innenfeldes. Immer zwei Randstreifen fassen diese Ranken ein. Einmal eine einfache Bogenfolge mit Blütenendigungen; einmal eine kleine Arkadenreihe mit alternierenden Füllungen, Rosetten und Palmettenkelchen, einmal längliche Rauten, Rosetten im Zentrum, Knospen in den Zwickeln. Die Weinranke aus Akanthuskelch oder Vase, die Arkadenreihen, die Rankenfolge sind schlechthin syrisch-antik. In der doppelten Wellenranke und der Bogenbordüre klingt schon die arabeske Note an.

Von den alten Kapitellen des Djāmi' al-aqṣā gibt de Vogüé zwei Beispiele. Säulen und Pfeiler mit ihren Kapitellen sind hier, am Bau des 'Abd al-malik, vom J. 73 H., *ad hoc* verfertigt. Sie stehen in den drei mittleren Schiffen vor der Kuppel des Saladin und sind untereinander gleich. Die Säulenkapitelle haben eine Perlenreihe anstatt des Säulenablaufes und Astragales. Über einem unteren Kranze von acht Akanthen liegt ein halbkugeliger Korb, oben von einem Flechtband eingefast. Aus ihm erwachsen wieder acht Akanthen. Die axialen, niedrig und breitgezerrt, sind umschrieben von einer verkümmerten Volute. Die diagonalen tragen die Ecken eines geschweiften Abakos, der auf dem halbverdeckten Kalathos ruht, indem sich die Rudimente eines Eierstabes noch dazwischen schieben. Die zugehörigen Pilasterkapitelle, das zweite Beispiel, haben die kanonische korinthische Struktur: zwei wohlgebildete Akanthoskränze, über denen normale Doppelvoluten mit Akanthosstützblättern aufwachsen; eine Blüte mitten vor dem Rückschwunge des Abakos. Es fehlt bedeutungsvollerweise der Säulenablauf.

Eine umfassendere Vorstellung der Ornamentik ergeben die Mosaiken beider Bauten. Der Umgang der Qubbah besitzt noch die Mosaiken der Zeit 'Abd al-malik's vom Jahre 72 H. Die Mosaiken des Tambur und seiner vier Hauptpfeiler stammen von einer Restauration des Imām Zāhir von 418, die der Transeptkuppel des Djāmi' endlich gehören dem Bau Saladins von 583 an. Technisch unterscheiden sich die beiden späteren Perioden von der ersten nur durch Einführung

des Silbers und der Perlmutter als neuer Materialien. Stilistisch ist das Ornament sehr verschieden: die Saladin-Mosaiken sind deutlich abhängig von der gleichzeitigen naturalistischen Malerei und Miniatur und ahmen zugleich Elemente der ältesten Mosaiken nach. Die Zāhir-mosaiken sind sehr klassizistisch, mischen aber unter ihre prächtigen Akanthosformen orientalische Einzelheiten, besonders die Flügelpalmette. Als ornamentales Motiv ist diese aus dem Kronen- und Helmschmuck des Warahrān II. und IV., Pērōz, Khosrau II., Parwēz und Yazdegerd III. entwickelt, welcher den Arabern als typische Helmzier der Sasaniden erschien. Die Mosaiken 'Abd al-malik's sind nicht so kurz zu analysieren. Sie nehmen die Zwickelflächen zwischen den Bogen des Umganges ein. Die Bogenlinien selbst sind von einfachen geometrischen Bordüren rein byzantinischen Charakters umzogen. Der obere horizontale Abschluß ist ein blaues Band mit der datierten Inschrift 'Abd al-malik's, in die al-Ma'mūn seinen Namen substituiert hat. Die Lettern sind golden und sind typisch für die ersten andert-halb Jahrhunderte der Hidjrah. Der Grund der Zwickel ist golden. Aber die Ornamentation der 32 Felder variiert jedesmal. Nur der gesamte Entwurf und das Verhältnis des Musters zum Grunde zeigt ein wohldurchdachtes Gleichgewicht. Nur vier Felder sind bei de Vogüé dargestellt. Der Komposition liegt immer die Idee der Blumenvase zugrunde. In der Vase steckt ein reiches, schweres Bukett, der Mittelpunkt des Zwickels. Aus ihm, bei den Eckfeldern auch aus der Vase selbst, zweigen lose, freie Ranken ab. Aber die Detaillierung aller dieser Bestandteile ist höchst seltsam. Die Vase ist manchmal in vegetabile Formen aufgeföst; das Bukett ist bald als eine üppige Blüte, bald ganz unpfanzlich gebildet; die Ranken sind bald Weinranken, bald ganz phantastische Gebilde. In den Buketts machen sich augenfällige Ähnlichkeiten mit Blütenbildungen der sasanidischen Ornamentik bemerkbar, daneben aber auch mit byzantinischen Kompositionen aus Akanthosblättern ¹⁾. Das Merkwürdigste aber, was in diesem Umfange hier neu auftritt, ist die Darstellung von Goldschmiedearbeiten, die sich in die Vasen, Buketts und Ranken eindrängt, dem Ganzen einen höchst individuellen, antinaturalistischen Charakter verleihend. Kronen, Kolliers, Spangen, Agraffen in Gold, Juwelen und Perlen verwachsen hier mit den pflanzlichen Elementen, und da-

¹⁾ Vgl. die Pfeiler und die inneren Kapitelle des Tāq i bustān bei Kirmānshāh, die Kapitelle von Bīsūtūn und Isfahān, bei FLANDIN & COSTE, pl. 17, 17 bis, 27 u. 28; SARRE-HERZFELD, *Iran. Felsreliefs* (Berlin 1910), Abb. 100. Für die byzantin. Bildungen: WLAD. STASSOFF, *Ornement slave et oriental*, Petersburg 1887, und PRINCE GRÉG. GAGARINE, *Recueil d'ornements et d'architecture byzantins*, Petersburg 1897.

neben unmißverständliche Darstellungen von Émail-cloisonné-Arbeiten. De Vogüé weist schon auf den Zusammenhang dieser Formen mit den Kronen und Juwelen der Westgoten und Merowinger hin; daneben drängt sich heute der Vergleich mit den sasanidischen und frühislamischen Goldschmiedearbeiten auf¹⁾. Es fehlt unter den vier Beispielen die Flügelpalmette; doch machen es die späteren Mosaiken unzweifelhaft, daß diese unter den 28 anderen Variationen des Buketts vorkommt, und wenn nicht hier, so in den alten verschwundenen Mosaiken des Tambur vielfach vertreten war. Wir wissen durch Ibn al-Athīr, daß Saladin zu seinen Mosaiken Material und Arbeiter aus Konstantinopel kommen ließ, und ebenso daß al-Walīd die Mosaiken der Umayyadenmoschee von Damaskus in Konstantinopel bestellte. Es kann also kein Zweifel sein, daß ebenso die Mosaiken des 'Abd al-malik und des Zāhir in Jerusalem von byzantinischen Mosaizisten ausgeführt sind.

Was charakterisiert nun diese Umayyadenbauten von Jerusalem als Denkmale islamischer Kunst? Die Anknüpfung an alte Typen in neuer Verwendung, mit aus der Praxis erzeugten Anpassungen. Die Übernahme alter Konstruktionsweisen, wobei nur vereinzelt und halbversteckt vorkommende Weisen hervortreten und zum Prinzip werden. Die Verwendung antiker Spolien, besonders von Säulen und Kapitellen, ohne daß die Fähigkeit eigener Fabrikation verloren gegangen wäre. Die Kenntnis der hergebrachten Gesetze der Ästhetik der Baukunst, die diese Werke aus der Sphäre einfacher Nützlichkeit, aus der Herrschaft des bloßen Bedürfnisses heraushebt. Die Kostbarkeit der Materialien, die Nichtbeachtung der ökonomischen Rücksichten. Die Mitarbeit von fremden Meistern und Handwerkern, die von fernher herbeigerufen werden. Und in der Dekoration: Das unmittelbare Nebeneinander westlicher und östlicher, lokaler und importierter Elemente. Das freie Spiel der Phantasie, die Erfindung neuer Formen und Kombinationen aus der zum Prinzip gewordenen Variation. Das Übertragen besonderer technischer Künste in die Architektur und das architektonische Ornament. Bevor ich diese Charaktere zu erklären versuche, muß ich die Beispiele vermehren.

¹⁾ Die abendländischen Beispiele bei DE VOGÜÉ zitiert. Vgl. SMIRNOFF, *Argenterie Orientale*, Petersburg 1909, pl. XXIV die Khosrau-Schale, auch bei M. DIEULAFOY, *L'art antique* V pl. XXII; besonders aber die Kanne Karls des Großen von St. Maurice, das Geschenk Hārūn's; E. AUBERT, *Le trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*, Paris 1872, Tafel 19—22, und S. GUYER, *Die christlichen Denkmäler des ersten Jahrtausends in der Schweiz*, Leipzig 1907, pag. 102-104.

Als Friedrich Sarre und ich auf unserer Expedition durch Kleinasien, Nordsyrien, die Džazīrah und den 'Irāq im Januar und Februar 1908 in Baghdād waren, fanden wir in dem D j ā m i' a l - K h ā ṣ a k i einen höchst altertümlichen M i ḥ r ā b ¹⁾. Er ist außen in einer niedrigen Mauer verbaut, die den linken Teil einer gewölbten Vorhalle gegen den Hof abschließt, und besteht aus einem einzigen Block feinkristallinen, ins Gelbliche spielenden, weißen Marmors. Das Sockelstück ist abgebrochen und schlecht versetzt. Soweit die Einmauerung die Maße feststellen läßt, ist der Block 1,60 m hoch, 0,93 m breit und die Nische 0,31 m tief. Der altertümliche Mihrāb weist bereits den später kanonischen Typus auf: die runde Nische mit Konche auf eingebundenen Säulen (Tafel I).

Die Basis der Säulen ist die attische und sie ruht auf dem attisch profiliertem Sockel des Mihrāb. Der Schaft, dreiviertel ausgearbeitet, hat gedrehte Kanneluren und einen Perlenring anstatt des Ablaufes und Astragales. Die beiden Kapitelle sind von korinthischem Schema (Tafel II). Die zwei Reihen von alternierenden Akanthen sind normal, die Voluten mit ihren Stützblättern ungewöhnlich gebildet: aus den Stützblättern sind große Akanthos-Vollpalmetten geworden, die Voluten sind als freie Ranke von ihnen gelöst (Tafel II c). Alle Details der beiden Kapitelle variieren, so daß die vorhandenen 8 Voll- und 6 Halbblätter nicht weniger als 4 Grundtypen und dazu 2 Varianten, also 6 Formen, aufweisen. Das linke Kapitell (Tafel II oben und a b) zeigt in den zwei Kränzen Akanthen mit umgelegter, windbewegter Spitze, in der unteren Reihe ein wenig geteiltes, in der oberen ein durch zwei Pfeifen tief geteiltes Blatt. Sein volles Stützblatt (Tafel II a) ist durch 6 Pfeifen tief gefiedert, das Halbblatt besitzt eine aufgelegte Ranke. Das rechte Kapitell hat in den Kränzen den spitzigen syrischen Akanthos. Das volle Stützblatt ist durch 8 runde Pfeifenlöcher palmettenhaft gegliedert, das halbe (Tafel II c) ähnelt ihm, seine Lappen gleichen einer sich einrollenden Ranke; schmale Lanzettblätter liegen auf den Mittelrippen. Ein Abakos fehlt beiden Kapitellen. Sie tragen vielmehr unmittelbar die prachtvolle Konche. Ihr Kontur ist hufeisenähnlich, ihr Nabel als gesprengte Palmette gebildet (Tafel II d).

¹⁾ Professor Sarre gestattete mir die vorläufige Publikation dieses bedeutenden Denkmals an dieser Stelle. Ich fasse die Beschreibung so knapp wie möglich, da die Publikation in extenso im ersten Bande unsrer „*Archäologischen Reise durch das Euphrat- und Tigrisgebiet*“, Berlin, Dietrich Reimer, erfolgen soll, wo auch noch weitere Abbildungen gegeben werden. Ein kurzer Hinweis auf diesen Mihrāb befand sich in MURRAY's Reisehandbuch, eine kleine Abbildung gibt H. VIOLETT in den Pariser *Comptes Rendus* 1909, pg. 371, Fig. 2.

Auch die Rippen der Unterkanten wachsen zu Halbpalmetten aus. Einen eigenartigen Schmuck besitzt der Mihrāb in einem senkrecht aufsteigenden Ornamentstreifen in der Achse des sonst glatten zylindrischen Teiles (Tafel I und Tafel IIe). Seine Breite beträgt 16 cm, die erhaltene Höhe 84 cm, der Fuß ist zerstört. Den Mittelstamm bildet eine Serie übereinandergesetzter Gefäßformen: ganz unten eine schlanke hohe Vase; darüber ein Pinienzapfen (Ananas) zwischen zwei Akanthen; darüber ein reichverzierter Römer, aus dem sich ein dreiblättriger Akanthoskelch aufrollt; sein Mittelblatt umschlingt ein gerades hohes Füllhorn; auf diesem steht eine Vase mit kugeligem, ornamentiertem Leib, Fuß und Henkeln; ganz oben vielleicht noch eine Vasenform. Das Ganze umrankt, durchschlingt und durchwächst eine üppige Weinrebe, oben unsymmetrisch, unten symmetrisch-arabesk komponiert. Die Stiele enden mit drei Beeren auf der Mitte des gezackten und gerippten, fünfteiligen Blattes.

Die Technik der ganzen Arbeit ist höchst virtuos; das Relief kräftig und schwellend, die Detaillierung abgestuft vom vollen Relief bis zur zarten Gravur; die Oberfläche war poliert. Wäre das Kunstwerk nicht ein Mihrāb, man würde kaum darauf verfallen, es der islamischen Kunst zuzuweisen. Worin geht nun dieses Denkmal als Ganzes und in den Details über die möglichen Vorbilder hinaus?

Der Typus knüpft an gewisse Nischenarchitekturen, wie sie an christlichen Kirchen, sei es in der Front zwischen den drei Türen, sei es vielleicht an anderer Stelle, vorkommen ¹⁾. In allen Fällen bilden diese Nischen einen Teil der Wand, aus deren Steinen sie zusammengesetzt sind, und haben nur architektonisch-dekorativen Wert. Hier im Mihrāb erhält diese Form einen neuen kultischen Zweck. Als Hauptschmuck der Moschee, auf den aller Augen gerichtet sind, wird der Mihrāb aus einem Block kostbaren Materiales hergestellt und aufs reichste dekoriert. Während alle Elemente des Dekors die hergebrachten sind, äußert sich in der Komposition, so dem Perlenringe der Säulenschäfte, der Struktur der Kapitelle, der grundsätzlichen Variation ihrer Blattformen, dem unmittelbaren Aufliegen der Konche auf diesen Kapitellen ein neuer Geist. Am merklichsten tritt dieser bei der Komposition des Ornamentstreifen zutage: in der Häufung der gegenständlichen Motive, der Vasen und Füllhörner, die einen ganz

¹⁾ Beispiele bei STRZYGOWSKI, *Kleinasien*, pg. 162 ss. Alahan Monastyr (Kodja Kalesi) haben S. Guyer und ich aufs neue untersucht und bereiten dessen Publikation vor. Weiter aber vgl. die Konchen aus koptischen Kirchen, STRZYGOWSKI, *Catalog* Nr. 7295, 7300 usw. Nischen mit Konchen sind auch gerade in syrischen und chaldäischen Kirchen von Mosul häufig.

wesentlichen Bestandteil der entwickelten Arabeske bilden, in dem Nebeneinander symmetrischer und asymmetrischer Anordnung.

Die Verwandtschaft dieser Charakterzüge mit denen, die die Monumente von Jerusalem zu umaiyadischen machen, ist trotz des ganz inkongruenten Gegenstandes eine einleuchtende. Der Bestimmung der genauen Zeit und des Kunstkreises dieses Mihrāb aber stellen sich ungewöhnliche Hindernisse in den Weg. So gering ist noch unsere Kenntnis der frühen Denkmäler. Ich vermute als Datum das der Gründung von Baghdād, das Jahr 145; für den Kunstkreis kommen der nordsyrische, Anṭākīyah-Lādhīqīyah, oder der nordmesopotamische, Diyār bakr, weniger Mosul, in Frage ¹⁾.

¹⁾ Heute umgrenzt den Platz des Djāmi' al-Khāṣakī das Christenviertel von Baghdad. Und Baghdader Christen erzählten uns, daß an Stelle der Moschee einst eine Kirche gestanden habe. Das gleiche sagt J. F. JONES (*Memoir on the Province of Bagdad* in den *Selections from the Records of the Bombay Government*, XLIII 1857, pg. 312), der im Jahre 1853 zu dem Djāmi' al-Khāṣakī kurz notiert: »Mosque said to have been an old Christian church; built A. H. 1094«. Diese Lokaltradition könnte zu falschen Vermutungen führen, besäßen wir nicht die berichtigende literarische Quelle. MURTAḌĀ NAẒMĪ-ZĀDAH, dessen Vater ein Chronogramm für die Moschee dichtete, erzählt ihre Erbauungsgeschichte im *Gulshan i khulafā* (CL. HUART, *Hist. de Bagdad*, Paris 1901, pag. 100). Danach hörte Muḥammad Pasha al-Khāṣakī al-Siliḥdār (1067—69 H.), christliche Mönche hätten nahe dem Grabe des Schaikh Muḥammad al-Aẓharī eine Kirche gebaut, Empört hierüber — denn seit der Gründung Baghdads sei weder Kirche noch Kloster je dort gebaut worden — ließ der Pasha diese Kirche wieder abreißen und gründete an derselben Stelle seine Moschee (1069), in der sich sein Grab befindet und die erst 1094 unter Ibrahim Pasha vollendet wurde, durch die Fürsorge eines Anhängers des Khāṣakī. — Daß der Mihrāb aus dieser Moschee stammte — und die ganze Moschee stammt aus dieser modernen Zeit —, oder aus einer unmittelbar vor ihr erbauten Kirche, davon kann gar keine Rede sein. Der ganze Stadtteil, die Maḥallat al-faql, liegt auf einem Gebiet, das unter den letzten 'Abbāsiden das Dār al-khilāfah mit seinen Schlössern und Parks einnahm. Bevor al-Muṭtaḥid zu ihm den Grund legte, war dort, nach ausdrücklicher Überlieferung, freies Feld. Keinesfalls also steht der Mihrāb an seiner ursprünglichen Stelle, sondern ist in dem beschädigten Zustande an den jetzigen Ort gebracht. Mithin kann er damals, 1069 H., nicht von fern importiert sein. Das ganze mittelalterliche Baghdad umgaben im N und W die weiten Ruinenfelder seiner frühen Blütezeit. Aus diesen Ruinen allein kann der Mihrāb stammen. Das Material des Mihrāb ist nun zweifellos importiert. Daß man aber den fertigen Mihrāb in der Blütezeit von Baghdad importiert hätte, etwa nach der Sezession nach Sāmarrā, ist, wo man am Orte Gebetsnischen in jeder Technik herstellen konnte, höchst unwahrscheinlich. Der Mihrāb muß sich vielmehr seit der Gründungszeit von Baghdad dort befinden haben, und es gibt, in Anbetracht seiner Kunstformen, nur die Alternative: Der Mihrāb stammt aus einer Moschee der vorabbasidischen Zeit und ist von al-Manṣūr nach Baghdad überführt, wie etwa die Tore der Madīnat al-salām, oder er ist von ihm für Baghdad bestellt. Die erste Annahme hat weniger Wahrscheinlichkeit: Türflügel, Mimbar, andre mobile Objekte mag man stets transportiert haben. Die Entfernung einer solchen Gebetsnische aber setzt die Zerstörung der Qiblahwand voraus. Um eines Mihrāb willen wird man kaum eine Moschee verwüstet haben. Und im Jahre 145 H. dürfte es verfallene Moscheen

Die Denkmäler der beiden ersten Jahrhunderte der Hidjrah sind selten und über die ganze islamische Welt verstreut. Nirgends eine größere Zahl, eine geschlossene Gruppe beisammen: es sei denn, wir finden diese noch in neuen oder noch nicht erkannten Denkmälern. Aus Vereinzeltum schnelle Verallgemeinerungen zu ziehen, ist gefährlich. Und bevor ich zu erklären versuche, welche Kräfte den Wandel der künstlerischen Entwicklung bewirkten, muß ich noch einen geschlossenen Kunstkreis, eine Denkmälergruppe betrachten, die in reicher Anzahl vertreten ist. Dazu müssen wir in das dritte Jahrhundert hinabsteigen.

Einen solchen Kunstkreis repräsentiert die Ornamentik der Moschee des Aḥmad ibn Ṭūlūn in Kairo ¹⁾. Vom Grund- und Aufriß der Moschee sehe ich hier ganz ab ²⁾ und beschäf-

kaum gegeben haben. Diese allgemeinen Gründe geben also einen Anhalt dafür, den Mihrāb um 145 H. zu datieren, um das Jahr der Gründung Baghdads. Die Kunstformen machen dieses Datum völlig wahrscheinlich. Das hat die Entdeckung von Quṣair 'Amrā eindringlich gelehrt: wie antik die frühen Denkmale des Islam aussehen. Wenn dieses um 94 bis 97 H. entstand, so mag der Mihrāb um 145 H. entstanden sein. Der Vergleich mit byzantinischen Denkmälern aus Heraklios und späterer Zeit bestätigt das.

Für die Bestimmung des Kunstkreises sind fast gar keine Anhalte vorhanden. Eines scheint mir sicher: als Beispiel irakenischer Kunst kann man den Mihrāb nicht ansehen. Ob er fertig importiert oder erst in Bagdad zugerichtet sein mag, immer muß der Steinmetz ein Fremder gewesen sein. Wir wissen, daß al-Manṣūr Handwerker jeder Art aus Syrien, der Djazirah, Persien und dem 'Irāq kommen ließ, Ägypten wird kaum ausgeschlossen gewesen sein. Daß außer den Arbeitern auch Material importiert wurde, lehrte, wenn es nicht von vornherein gewiß wäre und aus der Gründungsgeschichte von Sāmarrā zu folgern wäre, eben dieser Mihrāb. Nun ist weder der Marmor mineralogisch bestimmt, noch kennen wir die Marmorbrüche der nördlicheren Provinzen. So bleibt die Wahl offen zwischen Nordsyrien oder der nördlichen Djazirah. Für die Landschaft von Anṭākiyah und Lādhīqiyyah spricht die Analogie von Sāmarrā, bei dessen Gründung von dort Marmor importiert wird. Aber die Ruinen von Sāmarrā haben nur blauweißen Marmor in zahlreichen Splittern ergeben. Von Bālis (Eski Meskene) an hätte der Transport auf dem Wasserwege stattfinden können. Für Diyār bakr spricht die Möglichkeit des Transportes allein auf dem Wasserwege. Ein ähnlicher, gelblicher Marmor kommt, auch ohne daß seine Herkunft bekannt wäre, in den assyrischen Skulpturen von Nimrūd vor. Viollet a. a. O. spricht von Mosul-Marmor. So pflegt man indessen den kristallinen Alabaster des Djabal Maqlūb, das Material der assyrischen Skulpturen, zu nennen (arab. marmar), also keinen Marmor.

¹⁾ Zeichnungen bei PRISSE D'AVENNES; Analyse des Ornaments bei A. RIEGL, *Stilfragen*; die Baugeschichte bei E. K. CORBET, *J. R. A. S.* 1891; kürzer behandelt mit verschiedenen Abbildungen bei FRANZ PASCHA, *Kairo*, SALADIN, *Manuel I*, STRZYGOWSKI, *Mshattā*.

²⁾ Um so mehr, als ich auf diese beziehungsreiche Frage in einem Kapitel 'Samarra' in SARRE-HERZFELD, *Archäologische Reise durch das Euphrat- und Tigrisgebiet* (Berlin, D. Reimer, im Druck) eingehe.

tige mich nur mit seiner Ornamentik, in der uns zum ersten Male die Arabeske in altertümlicher und lokal gefärbter, aber in allen wesentlichen Zügen fertiger Form entgegentritt. Das Ornament ist aus freier Hand in den frischen Gips geschnitten. Es besteht aus den Friesen, die alle Bogen umlaufen und in Kämpferhöhe wagerecht verbunden sind, aus dem wagerechten Streifen, der alle Mauern oben abschließt, aus dem Archivoltschmuck der Fensternischen, aus den Panneaux auf den Leibungen der Großen Bogen und der Fensterbogen und aus den Kapitellen der großen eingebundenen Pfeilersäulen und der Zwergsäulen der Fensternischen. Nur wenig ist in Holzschnitzerei ausgeführt, so die lediglich epigraphischen Frieze, die

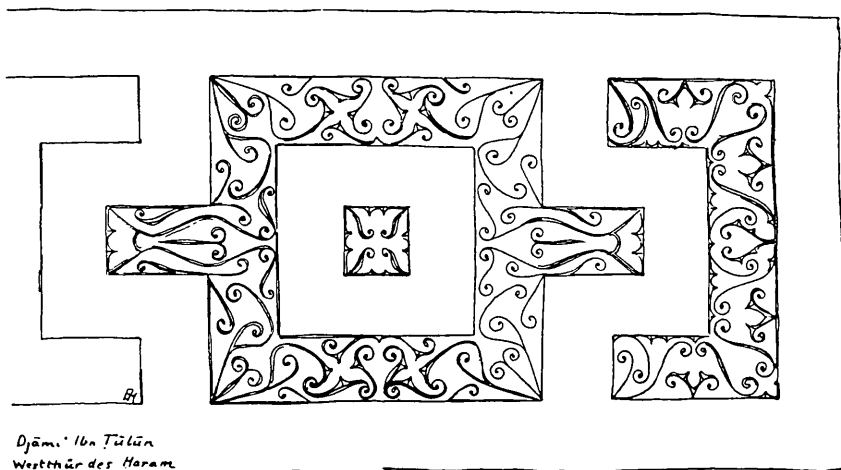


Abb. 1.

einen beträchtlichen Teil des Korans enthalten, und die Soffittenbretter der Türen, von denen die der Südosttür des Haram, durch die man heute gewöhnlich die Moschee betritt, erhalten sind.

Mit diesem Stück beginne ich, denn es gibt den Schlüssel zum Verständnis der ganzen Ornamentik der Moschee: das Prinzip der Zeichnung, Abb. 1¹⁾. Der Schmuck ist bandartig angeordnet, derart, daß die ungeschmückten Flächen ebenfalls bandartig erscheinen. Das Ornament erscheint auf den ersten Blick als ein Gewirr linearer, gewaltsam gebogener Kurven, die alle in eine spirallige Einrollung auslaufen. Das Profil dieser Spirallinien ist dreieckig,

¹⁾ Diese und die folgenden Skizzen aus Kairo habe ich 1908 dort gemacht und hier aus meinem Skizzenbuche unmittelbar, ohne Retusche reproduziert.

kerbschnitthaft. Der erste Anblick täuscht: nicht diese Linien, sondern die von ihnen gegliederten Flächen sind das Ornament. Sie als das Ornament zu sehen, wird das Auge durch die kleinen Einkerbungen gezwungen, die bald vom geraden Rande, bald von den Spiralen ausgehen. Sehr bemerklich machen sie sich an dem quadratischen Mittelstück. Dieses wirkt sofort als eine Gruppe von vier Blattformen, die doch nur durch je eine Spirale aus den Ecken und je zwei Einkerbungen vom Rande aus erzeugt werden. Zu diesen zwei Elementen, der Spirallinie und der Einkerbung, kommt noch ein drittes, das an diesem Beispiele fehlt: ein tiefer Punkt mit einem flach geritzten Strich daran. Diese drei Elemente erzeugen die Ornamente der kilometerlangen Friese. Akzidentell tritt noch das Punktieren oder Schraffieren einer Fläche auf. Das Prinzip der Zeichnung ist also von einer erstaunlichen Einfachheit. Im Ornament selbst treten zwei Prinzipien hervor: die absolute Flächenfüllung, der wirkliche *horror vacui*, und das Verwachsen der einzelnen Glieder ohne bestimmte Trennung. Man kann zweifeln, was das *prius*, was das *posterius* sei, das Prinzip der Zeichnung oder die beiden Prinzipien der Ornamentation. Sie bedingen sich gegenseitig. Wir werden noch sehen, daß beide Erscheinungen ihre Vorstufe besitzen. Wenn man sich nun fragt, wieso sie hier zur Alleinherrschaft gelangt sind, so wird man den Grund eben in der Einfachheit des Zeichenprinzips erblicken müssen. Bei den Städtegründungen des 'Amru und des Aḥmad ibn Ṭūlūn galt es möglichste Zeit- und Arbeitersparnis. Und so ergibt sich ein wirtschaftlicher Faktor als derjenige, der die Auslese der künstlerischen Prinzipien bestimmt. Was *a priori* und deduktiv wahrscheinlich ist, wird so zur greifbaren Erkenntnis: die neuen wirtschaftlichen Verhältnisse werden zu einem unmittelbar entwickelnden Moment der Kunst.

Die Elemente des Ornaments sind keine neuen. Die Türsoffitten lassen ihr Wesen kaum erkennen; ganz selten, wie etwa im Mittelfelde, Anklänge an vegetabile Formen. Deutlicher werden sie in den mehr durchgearbeiteten Gipsornamenten. Zunächst das große Band, das alle Mauern oben abschließt (vgl. Tafel III oben)¹⁾. Die erzeugenden Linien sind hohe, gestelzte Bogen, unten durch Dreiviertelkreise verbunden, als Doppellinien ausgeführt. In der Achse der Bogen unten eine Einkerbung, in einen senkrechten Strich auslaufend. Im Zentrum der Dreiviertelkreise ein tiefer Punkt. Vom

¹⁾ Vgl. VAN BERCHEM, *Corp. Inscr. Arab.* I 3, *Cairo*, pl. XIV, 1; eine ähnliche Tafel bei CORBET, l. c. — STRZYGOWSKI, *Mshattā* Fig. 113.

oberen Rande zwischen den Bogenseiteln zwei Einkerbungen. So entsteht das Ornament, dessen Ableitung aus dem Schema des bogenverbundenen Blüten-Knospen-Bandes klar ist. Dies Schema ist seit Urzeiten in Ägypten heimisch und nie ausgestorben. An der Tulunidenmoschee tritt es daneben in vielen Varianten auf ¹⁾ und gehört überhaupt zu den vorherrschenden Schematen dieser Ornamentik.

Von den Leibern der großen Bogen skizzierte ich zwei Beispiele im Norden der Westhalle. Da die Bogen breit sind, sind die Ornamente Flächenmuster: geometrisch geteilte Felder mit

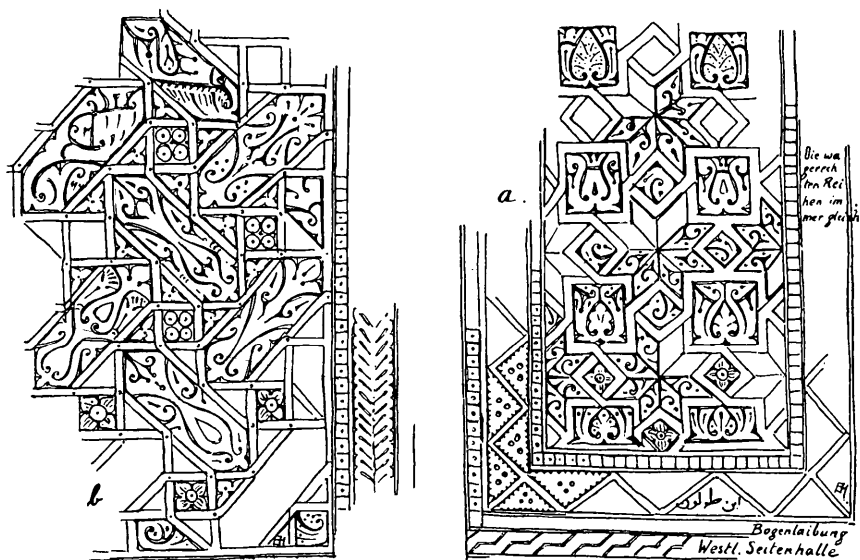


Abb. 2.

Bordüre. Bei Abb. 2 a besteht die Bordüre aus einem Zickzackstreifen. Die erzeugten Dreiecke sind durch kleine Einkerbungen blattähnlich gerandet. Den Zickzackstreifen begleitet ein immer wiederkehrendes Motiv: zwei Knöpfreihen. Im Mittelfelde lassen größere, wagerecht gestellte und kleinere über Eck gestellte Quadrate achteckige Sterne zwischen sich entstehen. Dieses geometrische Gerippe ist als Bandflechtung ausgeführt. Die vegetabilen Füllungen seiner Kompartimente sind allein durch das geschilderte Prinzip der Zeichnung hergestellt. Die Füllungen variieren in jeder Reihe. Es ist ohne

¹⁾ Vgl. die Archivolten der Fensternischen, STRZYGOWSKI, *Mshattā*, Abb. 113; vgl. auch das Prachtstück der *Collection Fouquet*, die fatimid.-ägypt. Goldlüstervase, MIGEON, *Manuel II*, Abb. 225.

weiteres klar, daß die überwiegende Menge der zahllosen Variationen der vegetabilen Gebilde hier an Ort und Stelle erfunden sein muß, aus dem Prinzip der Zeichnung und der absoluten Flächenfüllung im beliebigen Rahmen. Die Proben zeigen ein bewußtes Gleichgewicht. Alle Füllungen sind Varianten des gleichen Schemas. Die Mitte nimmt ein Herzblatt ein, das manchmal einer Frucht, manchmal einer Vase ähnelt. Zu beiden Seiten eine Art Füllhorn, Fackel, Trompete oder Blatt. Man stelle sich diese Motive vervielfältigt aneinandergereiht vor, so entsteht eine Abwandlung des Schemas des Blüten-Knospen-Bandes mit Bogenverbindung. Noch treffender aber begreife man diese Formen als Einzelelemente einer intermittierenden Ranke: die Trompetenformen enthüllen sich dann als Variationen einer Halbpalmette, eines Stützblattes oder einer Gabelranke. Zwei Prinzipien offenbaren sich in diesen Motiven: sie sind aus dem in einer Richtung unendlichen Rapport komponiert, und ihre Isolierung erzeugt Varianten, die zu neuen Typen werden.

Das zweite Beispiel, Abb. 2 b, zeigt als Bordüre ein Muster, das aus der endlosen Reihung auf der Spitze stehender Herzblätter abstrahiert ist (vgl. Abb. 9 B). Das Feld ist ein einfaches, T-förmiges Flechtungsmuster, etwas bereichert durch Abschrägung der Enden der Flechtelemente, wodurch sternähnliche Restfelder entstehen. Wiederum unendliche, gleichwertige Varianten in den Füllungen der Kompartimente. Da alle Phantasie nicht imstande ist, eine solche Unzahl symmetrischer Muster zu erfinden, tritt hier die unsymmetrische Komposition daneben, die bei dieser Gestalt des geometrischen Gerippes nicht einmal im Spiegelbild ihre Auflösung findet. Wieder ist alles aus dem einheitlichen Prinzip der Zeichnung geschaffen. Wieder beweisen die Varianten die Originalität und das Indigenat der Erfindung. Für diesen Gesichtspunkt ist es auch von Bedeutung, daß die gesamte Ornamentation der Moschee aus freier Hand, selbst ohne irgendwelche Vorzeichnung in den frischen Gips geschnitten ist. Das lehren die fortwährenden kleinen Unebenmäßigkeiten und Ungleichheiten im Detail wie in der Gesamtanordnung. Als Prinzip ergibt sich wieder, daß sich die Füllungen in einer Richtung *in infinitum* ausdehnen lassen, die symmetrischen in der Höhe, die asymmetrischen in der Breitenrichtung. In diesem letzteren Falle enthüllt sich als Schema wieder eine intermittierende Ranke in üppiger Detaillierung. Im ersten Falle ist es nicht ohne weiteres verständlich.

Zum Vergleich diene das Leibungsornament eines Fensters am Ostende der Qiblahwand, Abb. 3 a. Das ist nichts anderes als die unendliche Reihung jener symmetrischen Elemente in

der Höhenrichtung. Der vegetabile Charakter tritt hier zurück. Die Einzelformen haben etwas Gegenständliches: das Herzblatt ähnelt einer Vase, die seitlichen Halbpalmetten gleichen einem Horn. Denkt man sich aber ein solches Glied in der Breite vervielfältigt, so ergibt sich wieder eine Blüten-Knospen-Reihung oder eine intermittierende Ranke. Alle bisher erkannten Charakterzüge haften auch diesem Ornament an. Recht faßbar wird hier, wie das Prinzip der Zeichnung und der Flächenfüllung je nach dem Rahmen neue Varianten schafft. Eine neue Wesenseigenschaft ist deutlich ausgeprägt: die Einzelelemente sind in solchem Grade abstraktes Ornament geworden, daß ihre objektive Bedeutung und ihre Herkunft sich völlig verwischen. Nenne man sie Vase oder Herzblatt, Horn, Trompete oder Palmette, Gabelranke, sie sind beides und keines von beiden.

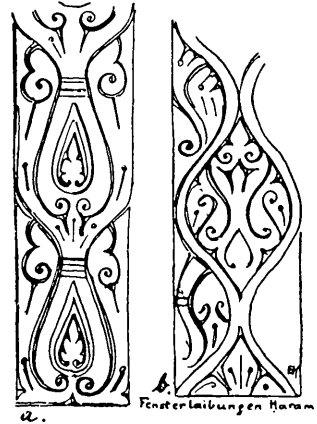


Abb. 3.

Doch ist das Schema, aus dem diese Form abgeleitet ist, nicht zweifelhaft. Ein Stück Bordüre vom Ornament einer großen Bogenleibung der östlichen Seitenhalle läßt das erkennen, Abb. 4. Die vasenartige Ausbildung des zentralen Herzblattes in dem

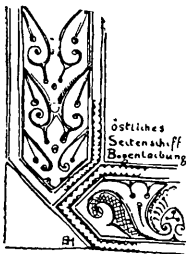


Abb. 4.

obigen Beispiel verdunkelte den Zusammenhang. Hier in der aufsteigenden Bordüre ist er klar: das Schema ist das der aufsteigenden Reihung des koptischen Fingerblattes (vgl. Abb. 12). Das wagerechte Bordürenstück gibt ein gutes Beispiel dafür, wie die Füllungen von Abb. 2 a, in Breitenrichtung aneinandergereiht, eine intermittierende Wellenranke ergeben.

Zwei weitere Beispiele von den Fensterleibungen bestätigen und erweitern die Vorstellung von dieser Ornamentik. Beide haben ein geometrisches Gerippe, das eine, Abb. 3 b, eine Wellenlinie im Spiegelbilde, das andere, Abb. 5, Kreise, die mit länglichen Rauten wechseln. Die Spitzovale des ersten Beispiels haben, durch die Rahmenform bedingte Varianten des Vasenmotives; die Gebilde sind so unregelmäßige, daß sie ohne den Zusammenhang der ganzen Ornamentik kaum verständlich wären. Die Kreise des zweiten Beispiels haben Füllungen, die durch die größere Zahl von Einkerbungen den

blattlichen Charakter deut icher betonen und sich von koptisch-antiken Vorbildern kaum unterscheiden. Von den Rautenfüllungen, die alle variieren, zeigt eine eine Abwandlung des Vasenmotivs, wie es in der späteren Ornamentik besonders beliebt wird; das andere eine nur halb symmetrische Bildung, ein mittleres Palmettenblatt zwischen zwei Seitenblättern, für die Abb. 11 eine Parallele bietet. Die Zwickel füllen unmittelbar aus dem Prinzip der Zeichnung geborene Gebilde, verwandt mit den Gabelranken und Hornformen.

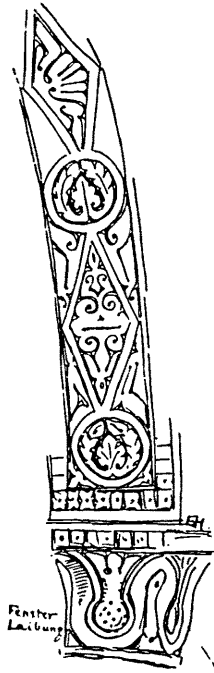


Abb. 5.

Der ganze Reichtum der Ornamentik der Tuluniden-Moschee kann hier nicht behandelt werden. Die große Zahl einfacherer Ranken, nach dem Schema der Wellenranke, der Wellenranke im Spiegelbilde, der intermittierenden Wellenranke mit Halbpalmetten und Gabelranken, die Alois Riegl zur Unterlage seiner Studien über die Arabeske gemacht hat, und die den Zusammenhang mit der koptischen Antike ohne weiteres erkennen lassen, übergehe ich hier. Nur einen Charakterzug, den Riegl als spezifisch arabesk und als Ableitung aus den koptischen Ranken erkannt hat¹⁾, erwähne ich hier: das Umschlagen des fortlaufenden Rankenschößlings in eine entgegengesetzte Richtung. Eine kurze Analyse verlangt noch das reichste der Ornamente, der Hauptfries, der alle großen Bogen gleichmäßig umzieht, da gerade er geeignet ist, mißverstanden zu werden (Tafel III oben)²⁾. Die Ranke ist eine intermittierende, mit der Abweichung, daß die unteren Füllungen nicht aus dem oberen Berührungspunkte der Rankenteile

als hängende Pflanzen erwachsen, sondern aus unteren Abzweigungen als stehende, und dann von der intermittierenden Ranke „umschrieben“ werden. Ihre Mitte ist ein stehendes Herzblatt, das oben in ein Drei-
blatt auswächst. Die Schlankheit und die starken Einkerbungen lassen den vegetabilen Eindruck überwiegen. Auch der Rest der Füllung bewahrt die vegetabilen Formen. Von dem Herzblatt zweigen unten zwei umschlagende Ranken ab, die nach oben in ein Weinblatt, nach unten in eine Traubenform enden. Die oberen Kompartimente

¹⁾ *Stillfragen*, pag. 304—305 und 296.

²⁾ Vgl. STRZYGOWSKI, *Mshattā*, Abb. 113.

der intermittierenden Ranke sind ähnlich gefüllt: ein spitzes Herzblatt erwächst aus dem unteren Berührungspunkte der eigentlichen Ranke. Den Rest des Grundes füllt ein losgelöstes Motiv: ein sich einrollendes Blatt, durch seinen Stiel mit einer der bekannten Füllhornformen verbunden, die hier durch ihre Detaillierung mit Punkten und Fransen besonders unpfanzlich erscheint. Nicht ein einziges Element, das der übrigen Ornamentik fremd wäre.

Zuletzt die Kapitelle, Abb. 6. Die großen Pfeilerkapitelle unterscheiden sich nur in ganz

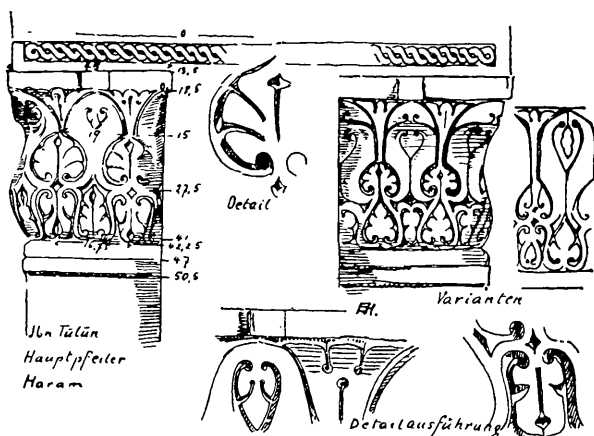


Abb. 6.

sekundären Abweichungen. Ihre Abkunft vom korinthischen Kapitell ist ganz klar. Die beiden Akanthoskränze ersetzt eine zweischichtige Ranke. Von den zwei Doppelvoluten mit ihren Stützblättern sind hier die Voluten als dreizackiges Blatt, die Stützblätter als breite Blattfläche mit umgeschlagener Spitze (in zwei Varianten) ausgebildet. Der Abakos bewahrt noch als Rudiment den mittleren Vorsprung des spätkorinthischen Kapitells. In dem Grade der Umbildung der antiken Formen in das Arabeske hinein stehen diese Kapitelle auf der gleichen Stufe, wie der große Fries der intermittierenden Wellenranke.

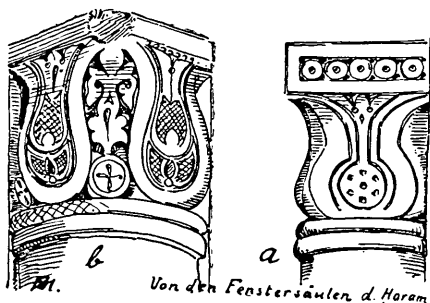


Abb. 7.

Anders die Kapitelle der Zwergsäulen der Fenster, Abb. 7. Ihre Silhouette ist die der großen: der einfache, vasenförmige Kalathos, der oben ins Quadrat übergeht. Ihre Komposition gleicht sich immer in einem lyraförmig geschwungenen Bande. Die meisten Kapitelle sind wie Abb. 7 a, einige von dem reicheren Typus 7 b, mit Varianten in den Einzelheiten. Der erste Typus ist leicht verständlich:

man stelle sich den oben geschilderten einfachen Fries, der alle Mauern abschließt (vgl. Tafel III oben), um den Kalathos gelegt vor. Manchmal ist das breite Blatt zerlegt durch kleinere Pflanzenkombinationen in den Ecklinien. Dadurch ist der Übergang zum zweiten Typus hergestellt. Dieser zweite Typus aber erklärt sich unmittelbar als um den Kelch gelegte intermittierende Ranke, unter Anähnlichung an den ersten Typus. Diese Kapitelle sind also so völlig mit der ganzen Ornamentik verwachsen, daß man für ihre Komposition kein älteres Vorbild zu suchen brauchte. Und doch gibt es ein solches, und zwar in der Moschee selbst. Es sind die antiken Kapitelle der Säulen des alten Miḥrāb¹⁾: kelchförmige Kämpferkapitelle. Ihre Mitte nimmt ein aufrechtes Weinblatt ein, das Urbild des vasenhaften Herzblattes. Die lyraähnlichen Zweige der intermittierenden Ranke sind hier von Akanthoshalbblättern begleitet. Über Eck eine Kombination von Pflanzenformen, ein Traubenmotiv. Diese Kapitelle aus Marmor sind so unterschritten, daß ihr Schmuck ganz *à jour* gearbeitet erscheint. Sie stammen aus Konstantinopel. Völlig identische Exemplare schmücken den alten Miḥrāb der Moschee des Sidi 'Uqbah in Qairawān und kommen sonst in dieser Moschee vor²⁾. Dieselben finden sich auch an der Hauptfassade von San Marco und sonst an den Mittelmeerküsten, im Wirkungskreise des Seetransportes von Konstantinopel her. Es ist kein Zweifel, daß gerade von dieser konstantinopolitanischen Form die kleinen Kapitelle der Tuluniden-Moschee in ihrer Komposition abhängen, und damit die späteren lyraförmig dekorierten Kapitelle³⁾.

Was charakterisiert nun diese Ornamentik des Djāmī' ibn Ṭūlūn als Arabeske?

Es sind zunächst nicht das Prinzip der Zeichnung, noch das der absoluten Flächenfüllung, noch einige Qualitäten, die durch das Material bedingt sind. Dies alles sind Akzidentien, die nicht das Wesen treffen. Ebenso wenig liegt der arabeske Charakter in den Schematen der Komposition und ihren Elementen. Wie Riegl⁴⁾ bereits festgestellt hat: der Unterschied zwischen spätantiker und arabesker Ornamentik ist bloß ein gradueller, nicht ein habituelier. In der spezifischen Umwandlung der

¹⁾ Abgebildet bei FRANZ PASCHA, *Kairo*, pag. 11.

²⁾ SALADIN, *La mosquée de Sidi Okba à Kairouan*, Paris 1899, Tafel XXII, und *Manuel*, Fig. 134—135.

³⁾ Sie sind typisch für die Bauten Nūr al-dīn's und seiner Zeit, z. B. in Raqqah und Mosul.

⁴⁾ *Stilfragen*, pag. 306.

Formelemente liegt der arabeske Charakter. Das Spiel der Phantasie, das Prinzip der Variation, welches neue Kombinationen und Variationen erzeugt, die Komposition aus dem Grundsatz des unendlichen Rapports in ein oder zwei Achsenrichtungen, die Entmaterialisierung der Elemente, die ihren ursprünglichen pflanzlichen oder gegenständlichen Sinn völlig verschwinden macht und neue, abstrakt dekorative Werte schafft; und damit verknüpft das Verwachsen und Auseinander-Hervorwachsen der Elemente, die Verquickung von Vase, Stiel, Blatt, Blüte und Frucht ohne akzentuierte Trennung, — das alles charakterisiert diese Ornamentik als Arabeske.

Die Ornamentik der Moschee steht nicht allein, im Gegenteil, sie ist nur das Glied einer Gruppe so umfassend und so einheitlich, wie kaum eine zweite. Es ist dies die ganze Holzornamentik, von der zahlreiche Beispiele in der koptischen Abteilung des ägyptischen Museums, im Musée Arabe in Kairo, in den koptischen Kirchen von Miṣr al-ʿatīqah vorhanden sind. Der Vergleich mit ihr erschließt erst das letzte Verständnis der Ornamentik der Tuluniden-Moschee. Auf Abb. 8 stelle ich fünf Beispiele davon, die Nummern 16—20 des Saales VI des Arabischen Museums zusammen ¹⁾). Die Verwandtschaft dieser Ornamente mit denen der Moschee ist so treffend, daß die Ähnlichkeiten im einzelnen hier nicht aufgeführt zu werden brauchen. Etwas anderes ist wichtiger. Es herrscht hier das gleiche Prinzip der Zeichnung. Die Spirallinien sind in Schrägschnitt, dem Kerbschnitt ähnlich, ausgeführt. Die Einkerbungen sind einfache Kerbschnitte. Die vertieften Punkte mit dem flachen Strich daran sind hier mit einem ringförmigen Instrument gestanzt, als feine Kreise. Malerei bereichert die größeren Flächen, wo im Gips eine Flächenmusterung durch Linien und Punkte auftritt. Man sieht also, daß die Originalität in der Holztechnik liegt: das Prinzip der Zeichnung ist aus der Holztechnik geboren. Die für Holz »materialgerechte« Form ist in den Gipsstuck übertragen, in dieses nachahmungsfähigste, keine Formbedingungen und daher auch keine schaffende Originalität in sich tragende Material. Gerade dieses Übertragen der Formenwelt aus einem Materiale in das andere ist eine

¹⁾ Publierte Beispiele bei STRZYGOWSKI, *Catalog*, Nr. 7242, 7243 und 8796, dort auch Zitate der Stücke des Brit. Mus.; M. HERZ BEY, *Catalogue du Mus. Nat.*, Salle VI, 16—20, 24 (ohne Abb.); FRANZ PASCHA, *Kairo*, pag. 8; MIGEON, *Manuel II*, Abb. 78 aus dem Louvre. Andere Stücke in Berlin, *Kaiser Friedrich-Museum*, und *Sammlung Sarre*, 2 Stücke aus Takrit am Tigris, die in der »*Archäol. Reise*« publiziert werden. Allgemein gehören die Stücke in die Zeit der Tuluniden-Moschee, einige mögen älter, einige jünger sein. Das Stück 16 Saal VI Kairo ist durch die Schriftform zweier identischer Bretter paläographisch auf nicht früher als 285 H. zu datieren.

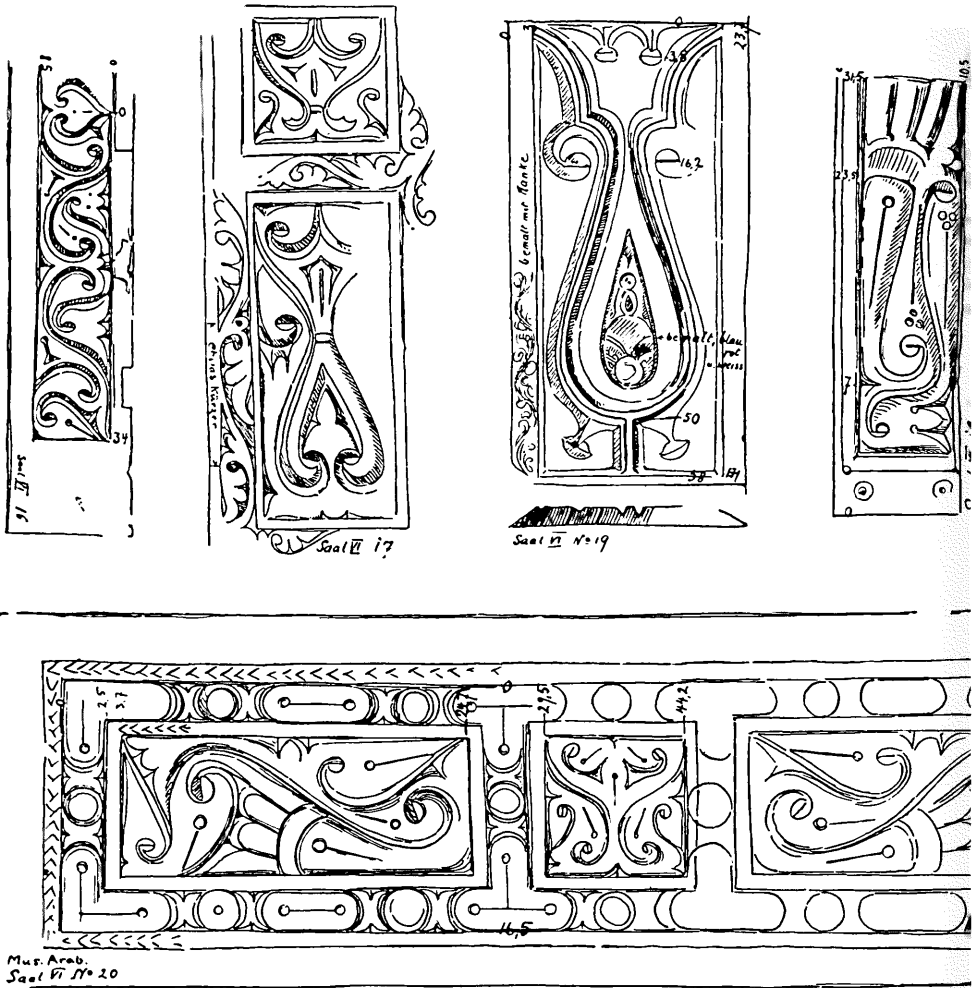


Abb. 8.

spezifisch arabeske Eigenschaft. Wie keine andere Ornamentation macht sich die arabeske, kraft der Abstraktion ihrer Formen, vom Materiale unabhängig. Bei unseren Beispielen machen sich in dem Eierstabe (Nr. 20) und den Ranken der Bordüren (17 und 19) »survivals« geltend, wie sie auch unter den Ornamenten der Moschee vorkommen ¹⁾.

¹⁾ Zu dem Rande von VI 17 vgl. besonders das koptische Beispiel bei STRZYGOWSKI, *Catalog*, Nr. 8793.

Schon die erstaunliche Einheitlichkeit, der abgeschlossene Charakter, die Häufigkeit machen es wahrscheinlich, daß diese ganze Ornamentik in Ägypten bodenständig ist. Darauf führt auch, daß so vieles von ihr aus ihren Prinzipien heraus an Ort und Stelle erfunden sein muß. Diesen Beweis zu schließen, diene ein schneller Vergleich mit einigen Monumenten aus der arabischen Eroberung un mittelbar vorhergehenden Zeit. Skizzen von drei koptischen Giebelskulpturen gebe ich in Abb. 9 und 10. Die beiden ersten sind die Nrn. 8676 und 8677 des Inventars des ägyptischen Museums, das dritte war noch unnummeriert¹⁾. An den beiden ersten, die sich nur

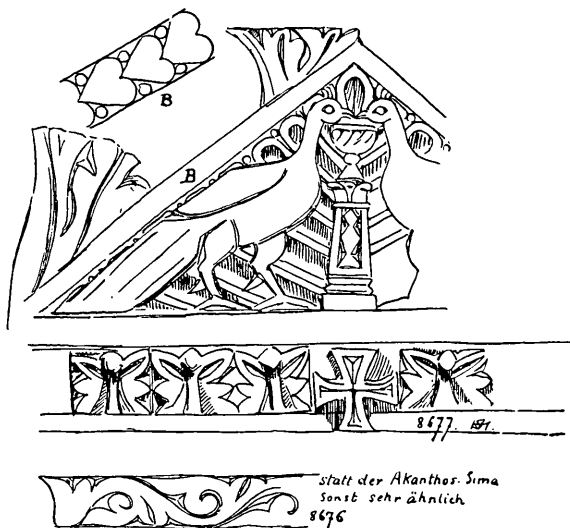


Abb. 9.

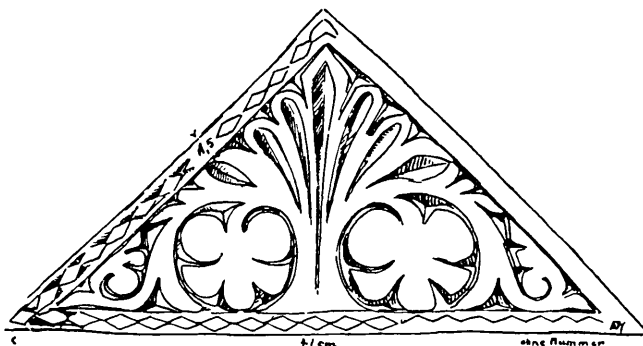


Abb. 10.

im Beiwerk unterscheiden, interessieren hier besonders die Akanthen der Akroterien und die Bordüren: Die Reihung von Herzblättern (8677 B), aus der die eine Bordüre der

¹⁾ Sie fehlen noch in Strzygowski's *Catalog*. Die Akanthos-sima wird noch in späterem Zusammenhange Bedeutung gewinnen (Teil II dieses Aufsatzes).

Akroterien, und den erzeugenden Spiralen und Einkerbungen. Das unnummerierte Stück, Abb. 10, ist noch charakteristischer. Es ist noch durchaus koptisch und doch besitzt es schon die zwei bestimmenden Merkmale der Tuluniden-Ornamentik, das Prinzip der absoluten Flächenfüllung und das Prinzip der Zeichnung: das ganze Ornament ist durch wenige spiraloge Linien und Einkerbungen erzeugt. Ein viertes Beispiel ist die Reliefplatte, Abb. 11 (STRZYG. *Catal.* 7369). Die Zickzackbordüre stimmt fast völlig mit der von Abb. 2 a überein. Die ganze Komposition des geometrisch durchflochtenen Mittelfeldes mit der von Flechtbändern begleiteten Bordüre ist genau wie auf den großen Bogenleibungen des Djāmi' ibn Ṭulūn. Die Füllungen der Kompartimente des Innenfeldes haben pflanzliche Motive, die absolut füllen und nur durch wenige Einkerbungen und mittlere

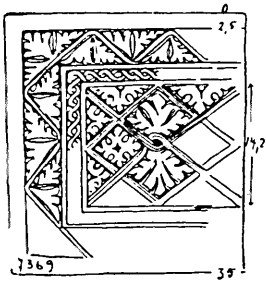


Abb. 11.

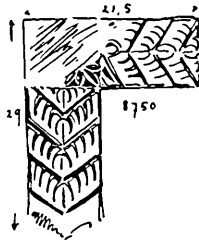


Abb. 12.



Abb. 13.

Punkte hergestellt sind. Es erscheinen hier die nur halb symmetrischen Bildungen, die erst im Spiegelbilde symmetrisch aufgelöst werden, und die mit Füllungen wie in Abb. 5 ganz und gar übereinstimmen. — Schließlich in Abb. 12 ein gutes Beispiel der steigenden Reihung des koptischen Fingerblattes (STRZYG., *Catal.* 8750). Es besitzt die gleichen grundsätzlichen Eigenschaften, und die Blattmitte zeigt schon eine Form, die in den arabesken Beispielen dieses Kompositionsschemas, wie Abb. 4 und noch mehr Abb. 3 a, weitergebildet ist. Den Ursprung des Fingerblattes aber lehren ältere Formen, wie der Akanthos der Konsole 8777, Abb. 13, wo auch das Prinzip der Zeichnung, die spiraloge eingerollte Linie und die Kerbung schon vernehmlich anklingt.

Es ist also kein Zweifel: die Ornamentik der Ibn-Ṭulūn-Moschee und ihr ganzer Formenkreis ist in Ägypten bodenständig. Sie ist die entwickelte, aber noch spezifisch ägyptische Arabeske. Das entwickelnde Moment ist ein kulturelles. Kein neues Volk tritt

an die Stelle eines alten. Die Tradition des Handwerkes bricht nicht ab, seine Übung liegt zunächst in denselben Händen wie vorher. Die wirtschaftlichen Verhältnisse nur bedingen die Veränderung. Die Gründungen von Fustāt, 'Askar und Qaṭā'i' stellten große Aufgaben, erforderten viele arbeitende Hände und schnelle Ausführung. So fand die Auslese der geeignetsten Prinzipien und Mittel statt. Wie immer haben solche Neubildungen etwas Sprunghaftes: Anfang und Ende rücken so nahe aneinander, daß das Resultat beim ersten Anblick als etwas Neues, Fremdes erscheint. So dicht zusammen liegen die Stufen der Entwicklung. Dabei sprießen viele Einzelheiten auf, die sich nicht bewähren und im Fluß der Entwicklung später wieder untergehen.

Als etwas Eingeborenes lebt die Tuluniden-Ornamentik in Ägypten auch in den späteren Denkmälern fort; darauf muß hier ein knapper Hinweis genügen. Ich meine die Ornamentik der Ḥākim-Moschee, der Azhar-Madrasah und der abhängigen Monumente. Die Richtung, die die Entwicklung einschlägt, ist die der Reduktion der unendlichen Variationen auf eine klassisch geringe Zahl von Formen; innerhalb dieser Formen wird ein schönes Gleichgewicht ihrer Einzelteile angestrebt, vgl. Abb. 15 d. Als etwas auffällig Charakteristisches treten solche Spiralformen hervor, die lebhaft an die irische Trompetenornamentik erinnern, vgl. Abb. 17 b, c. Die geometrischen Flechtungen werden wesentlich komplizierter; und als neues Prinzip tritt das Kontrastieren flachen und tieferen Reliefs, oder der spezifischen Tuluniden-Ornamentik mit anderen Gattungen hervor.

Denn neben der bisher analysierten Ornamentik schreiten in Ägypten andere Weisen, allerdings von ganz sekundärer Bedeutung, her; besonders in anderen Materialien: Stoffen, Elfenbein, Inkrustationen und Metall. Nur auf eine Gattung muß ich kurz eingehen. Das arabische Museum zu Kairo besitzt einige Tausend, das Kaiser Friedrich-Museum, das British Museum und das Louvre einige Dutzend arabischer Grabsteine, aus Marmor oder Kalkstein, meist von Friedhöfen der Nachbarschaft Kairos. Über sie existiert schon eine kleine Literatur, die sich hauptsächlich mit ihren stereotypen Inschriften beschäftigt, weniger mit ihrer Paläographie und so gut wie gar nicht mit ihrem Ornament ¹⁾. Berlin besitzt die ältesten bekannt

¹⁾ Des näheren kann hier nicht von diesen Steinen die Rede sein. Mit Hilfe Dr. M. SOBERNHEIM's, als Philologen, bereite ich eine Publikation über die Berliner Steine, vom paläographischen Standpunkte aus, vor. Das Folgende ist ein Resultat dieser genauen Untersuchung. Die Ornamentik dieser Steine wähle ich hier als Beispiel, weil man sie bei der Untersuchung von Mshattā in einen großen Zusammenhang hineingestellt hat, in den sie nicht gehört.

gewordenen Exemplare. Bis nahe an a. H. 200 sind diese absolut schmucklos in Rand und Schrift. Die Schmucklosigkeit der Platte bleibt auch später die Regel. Von 200 H. an aber werden die Enden der Buchstaben apiciert, zunächst sehr einfach, dann etwas reicher in Halbpalmettenform. Letzteres ist vom »blühenden« Küfi durchaus zu unterscheiden und beginnt zunächst nur in der ersten Zeile der Inschriften, dem *Basmalah*. Gleichzeitig treten ganz einfache Umrundungen von Kettenlinien oder Wellenlinien auf, und ab und zu eine Dreiecksform am Kopf der Stele. Diese Form ist verschiedentlich

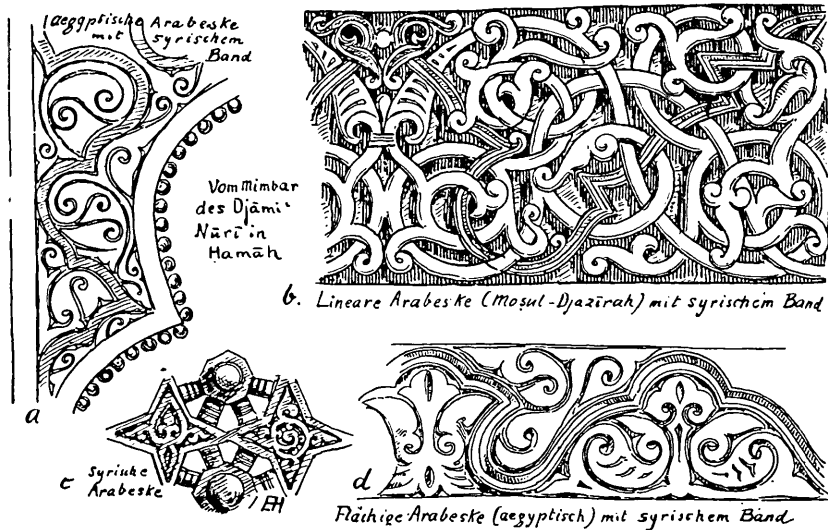


Abb. 14.

mißverstanden worden. Was sie bedeutet, zeigen ganz eindeutig Steine in Breitformat, wo diese Dreiecke zu beiden Seiten des Steines angebracht sind: es ist die *Ansa* der *Tabella ansata*. Welche Rolle diese römische Form der Inschriften für die arabische Epigraphie besitzt, braucht nicht erst gesagt zu werden, die Beispiele sind überall zahllos. Zum Überfluß bewahren die Grabsteine auch die Darstellung der Nägel dieser Tabellen in Form von kleinen Rosetten oder Davidschilden. Bereichert wird diese Umrahmung dadurch, daß die Apices der Buchstaben in das Dreieck und die Wellenlinie, die so zur Wellenranke wird, hineingesetzt werden. Die Zeit von 230 H. bis an das Ende des dritten Jahrhunderts ist die der üppigen Apices in Halbpalmetten und in Fünfblattform. Die seitlichen Ränder zeigen jedesmal die genaue Form dieser Apices als Blätter der Wellenranke und der *Ansa* in vielen

Varianten. Seit etwa 240 tritt daneben eine Gattung von Steinen auf, die Inschriften *en relief*, — die bisherigen waren alle *en creux* —, besitzen, genau wie die Bauinschrift des Djāmi' ibn Ṭulūn. Nur selten haben diese irgendwelchen Schmuck. Wo das der Fall ist, besteht er in einer simplen Wellenranke, ganz analog den kleinen Bordüren wie in Abb. 8 Nr. 17 oder Abb. 13 Nr. 8676, daneben Knopfreiheiten und einfache Kerbschnittmuster. Die Ornamentik dieser Grabsteine, die vereinzelt auch auf andern Objekten vorkommt, ist also deutlich eine Funktion der Schriftentwicklung und an dieser Stelle entstanden ¹⁾. Ihre Bedeutung ist eine ganz lokale, und sie lehrt nur, wie aus den Wurzeln alter Motive neue Kombinationen unter Wirkung neuer kultureller Faktoren überall aus der Erde wachsen.

Die typisch ägyptische Tuluniden-Ornamentik hat eine weite Verbreitung im

Auslande gefunden. Vorzüglich geschah dies unter den letzten Fatimiden, unter Nūr al dīn Maḥmūd und unter Saladin. In dieser Zeit findet überhaupt ein lebhafter Austausch zwischen den proviziellen Entwicklungen statt. Er ist es, der die allgemein-islamische Kunst auf ihren Kulminationspunkt führt. Der ausgeprägte Stil der Werke Nūr al-dīn's und seiner Zeit unterscheidet diese sofort von allen anderen. Dabei mischen sich in ihnen die ägyptischen, syrischen und nordmesopotamischen Weisen in völligem Gleichgewicht. Abb. 14 stellt einige Ornamente des alten Mimbar des

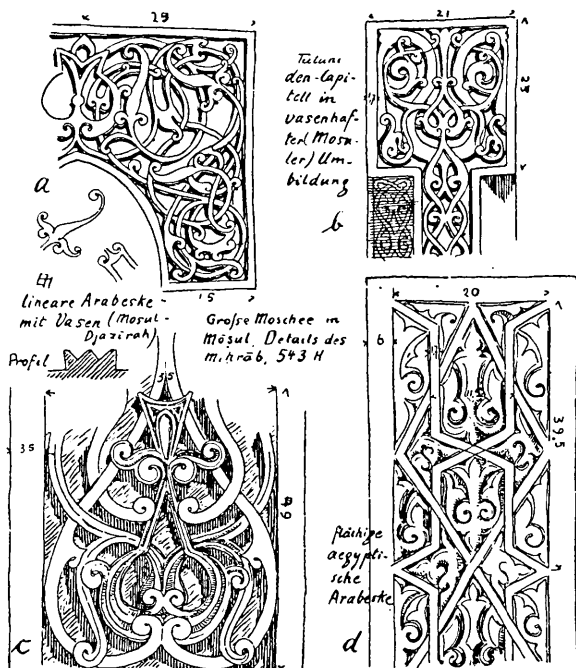


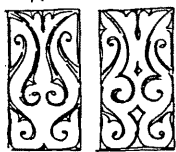
Abb. 15.

¹⁾ Eine Abbildung der Ornamente bei STRZYGOWSKI, *Mshattā*, Abb. 59—62.

Djāmi' Nūrī in Ḥamāh zusammen¹⁾. Vollständig gleichen diesen die Details vom Mimbar Nūr al-dīn's in Jerusalem, den Saladin aus Aleppo dorthin verpflanzte, und vom Mihrāb Nūr al-dīn's im Masjid Ibrāhīm auf der Burg von Aleppo. Die gleiche Mischung ägyptischer



a. Sima-Ornament, syrische Arabeske
Aleppo, Fatimidisches Gebäude 545 H.



b. Consolen, ägypt.



d. Hängeplatte.

Abb. 16.

und mesopotamischer Elemente zeigt der von 545 H. datierte alte Mihrāb der Großen Moschee von Mōsul, die Nūr al-dīn 566 bis 568 H. gründete²⁾, Abb. 15. Man beachte, in welcher eigenartiger Weise hier die Tuluniden-Kapitelle in den Mosuler Stil übersetzt sind! Von den islamischen Bauten aus erobert sich dieser Nūr al-dīn-Stil die syrische und chaldäische Kirchenbaukunst Mōsul's und seiner Provinz. In Aleppo finden sich zur gleichen Zeit die gleichen Erscheinungen. Abb. 16 gibt einige ägyptische und syrische Ornamente, die sich an dem noch ganz klassischen Hauptgesims eines von 545 H. datierten fatimidischen Gebäudes am Bāb Anṭākiyah in Aleppo befinden. Endlich gibt Abb. 17 ein Beispiel von der Ornamentik einer Gruppe von Gräbern des sechsten und siebenten Jahrhunderts in Ṣālīḥīn bei Aleppo. Wie man sieht, hat die Tuluniden-Ornamentik hier eine gewisse Weiterbildung erfahren, und

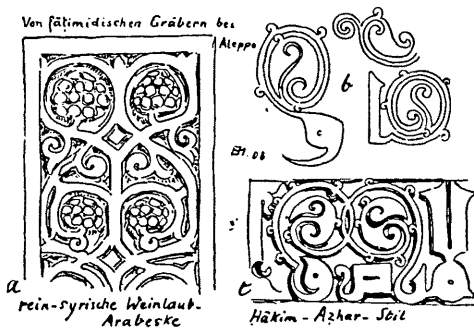


Abb. 17.

¹⁾ Diese Aufnahme, ebenso wie die folgenden Beispiele aus Aleppo, nahm ich im Frühjahr 1908 auf, bei Gelegenheit, da Dr. SOBERNHEIM, mit dessen gütiger Zustimmung diese Abbildungen hier publiziert werden, die Inschriften dieser Orte für das *Corpus* sammelte. Die ausführliche Publikation des reichen Materiales wird in den Bänden *Aleppo* und *Ḥamāh-Homṣ* des *Corpus* erfolgen.

²⁾ Aufgenommen auf der Expedition F. SARRE's und mit seiner gütigen Erlaubnis hier abgebildet. Die ausführliche Publikation dieses Mihrāb und zahlreicher anderer Beispiele in SARRE-HERZFELD, *Archäolog. Reise*.

zwar die gleiche wie sie in der Ornamentik der Ḥākīm- und der Aḏḥar-Moschee vorliegt. Daraus folgt, daß diese Formen nicht in Syrien und Mōṣul weiterentwickelt sind, sondern vielmehr ein neuer Import aus Ägypten stattgefunden hat. Noch weiter reicht der Kreis dieser ägyptischen Ornamentik. Er tritt auch in Kleinasien seit dem sechsten Jahrhundert auf, so an den Kapitellen, die das Tor des Djāmī' al-qal'a in Diwrigi schmücken (576 oder 596 H.) ¹⁾ oder an den Kronen der Genien im Museum von Qoniah, dem einzigen Rest der Mauern des 'Alā al-dīn Kaiqubādh I. aus dem Anfange seiner Regierung, 618 bis 634 H. ²⁾. Besonders aber gehören hierher zwei Holzschnitzereien, die zu den schönsten und reifsten der islamischen Kunst überhaupt zählen, nämlich der Mimbar der 'Alā al-dīn-Moschee in Qoniah, vom Jahre 550 H., und die Fensterläden der Turbat 'Alā al-dīn dort, vom Jahre 616 H. ³⁾.

Daß sich die ägyptische Ornamentik noch in der alten tulunidischen Form in andere Provinzen verbreitet hat, nicht in der reiferen Form, dafür gibt es bisher nur ein höchst merkwürdiges Beispiel. Im Jahre 1899 durchquerte Dr. Max Freiherr von Oppenheim auf seiner Forschungsreise in Syrien und Mesopotamien als erster Europäer den Djabal 'Abd al-'azīz, ein Gebirge zwischen Balikh und Khābūr in der Djazīrah. Etwa im Zentrum des Gebirges liegt der kleine Ort al-Gharrah, und in ihm entdeckte Freiherr von Oppenheim den Makān des 'Abd al-'azīz und nahm davon eine Anzahl von Photographien, die er mir in bewährter Bereitwilligkeit zur Verfügung stellte ⁴⁾. Das Heiligengrab liegt auf einer Bergzunge, halbvertieft, deren obere Schichten vielleicht keine geologische, sondern Bildung menschlicher Bewohnung sind. Die jetzige Gestalt des Kuppelbaues rührt, wie eine Inschrift über dem modernen, reichverzierten Portal erkennen läßt, von einer Restauration des Jahres 1313 H. her. — Im Innern ist eine alte Gebetsnische mit ihrer Stuckdekoration noch teilweise erhalten. Tafel IV. Der erhöhte moderne Fußboden verdeckt den Fuß der alten Wand. Die Nische ist roh zugesetzt, und vielleicht verbergen sich hinter dieser Zusetzung noch Teile des alten

¹⁾ M. VAN BERCHEM, *Corpus Insc. Arab.* Band *Siwas-Diwrigi* von VAN BERCHEM und HALIL EDHEM BEY. Vgl. meinen Artikel *Arabeske* in der *Enzyklopädie des Islam*.

²⁾ Vgl. F. SARRE, *Seldschukische Kleinkunst*, Leipzig 1909, Tafel I.

³⁾ Vgl. F. SARRE, a. a. O. Tafel VI und Abb. 25.

⁴⁾ Nach diesem Grabe ist das ganze Gebirge Djabal 'Abd al-'azīz genannt. Die Inschrift ist sehr schwer lesbar, sie scheint hinter dem Namen des 'Abd al-'azīz das Wort: *muhadjir* zu nennen. Trotz gütiger Hilfe M. VAN BERCHEM's u. J. GOLDZIEHER's ist es bisher nicht gelungen, etwas über die Persönlichkeit des Inhabers des Grabes zu ermitteln.

Schmuckes. Nur die Konche der Nische ist offen gelassen. Je zwei gekuppelte Säulchen flankieren die Nische. Ihr Kapitell haben sie gemeinsam. Wand, Rahmen der Konche und die Konche selbst sind im flachen Stile der Tuluniden-Moschee ornamentiert. Die Mittel der Zeichnung sind die bekannten Spirallinien, Einkerbungen und, hier in großem Umfange wegen der vielen ungegliederten Flächen, Flächenmusterung durch Punktierung. Die Ausführung ist eine fühlbar rohere als in der Tuluniden-Moschee. Wie dort ist alles Ornament unmittelbar aus freier Hand in den weichen Gips geschnitten, ohne Vorzeichnung und Abzirkelung, scheinbar auch ohne vorherige Disposition der Zeichnung.

Die Umrahmung der Konche zeigt oben eine Blüten-Knospen-Reihung. Die Detaillierung derselben ist gegenüber den entsprechenden Friesen des Djami' ibn Tūlūn ein wenig im Sinne der ausgeglicheneren, späteren ägyptischen Arabeske vorgeschritten. Die Ecken sind über die Diagonale komponiert. In der Tuluniden-Moschee kommt das noch nicht vor. Vielmehr herrscht dort die primitivere Art und Weise, daß bei den Knickungen oder Umkröpfungen der Friese die Muster tot aneinanderstoßen. Eigenartigerweise hat auch die altägyptische Ornamentik nie eine befriedigende Ecklösung umbrechender Ornamentstreifen versucht. Mit dem Umbrechen des Musters in unserem Beispiele hängt es zusammen, daß in den seitlichen Stücken des Rahmens das Schema wechselt. Sie sind als steigende Ranke komponiert, in etwas gröblicher Weise, mit Anklang an Vasenform, wie die steigenden Ranken der Abb. 3 a; wiederum in einer etwas weitergebildeten Form. Die von diesem Rahmen umschlossenen Zwickel sind geschickt durch ein diagonal gestelltes Herzblatt gefüllt, mit hornähnlichen Halbblättern in den Restdreiecken. Die Konche hat an ihrer Kante ein langösiges Flechtband, und im übrigen bestreitet ein Element der steigenden Ranke des Rahmens die ganze Grundfüllung. Gerade dieses Motiv ist sehr flüchtig ausgeführt und sieht aus, als sei das auch in Ägypten besonders häufige Motiv (Abb. 2 a, b, 3 a, 4, 8 Nr. 17 u. 19) nicht ganz verstanden. Ferner zeigt es eine etwas vorgerücktere Stufe auf dem Wege zu Formen wie Abb. 14 d, 15 d, 16 b, c. Die Kapitelle haben einen Ausschnitt aus einer intermittierenden Ranke wie ein liegendes S. Der Schmuck der Wand ist ein geometrisches Flächenmuster zwischen schmalen Bordüren. Die an eine Kachelteilung erinnernde Einfachheit des Musters spricht für sein Alter. Die Bordüre ist ein schräges Flechtband, wie an der Kante der Konche und wie oft in der Tuluniden-Moschee. Das Muster besteht aus Quadraten mit abgeschrägten Ecken, die kleine Rauten zwischen sich

lassen. Unten an der Wand löst sich das Muster in die Form zweier kleiner Gebetsnischen auf, wie es auch sonst, ganz ähnlich in Qairawān vorkommt. Die beiden Nischen haben abweichende Form der Bogen, und zwar sehr komplizierte, wie immer bloße Darstellungen von Architektur phantastischer sind als wirkliche Architekturen. Alles Ornament der Kompartimente ist nach den Prinzipien der Tuluniden-Ornamentik gezeichnet. Auch hier ein Variieren, aber ohne bestimmten Rhythmus. Soweit der Schmuck der kleinen Gebetsnischen noch erkennbar ist, stimmen seine Motive mit der Füllung der großen Konche überein. Ebenso enthalten die Achtecke nichts als je ein Element der steigenden Ranke der Konchenumrahmung, in zwei Varianten. Freier sind nur die Füllungen der kleinen Rauten.

Überall sieht man, daß ungeübte Hände dies Werk geschaffen haben. Und die Phantasie ist arm. Trotzdem Variationen angestrebt sind, bestreiten ausschließlich zwei, von der Tuluniden-Moschee her bekannte Motive die ganze Ornamentik: die steigende Ranke mit vasenhaftem Stamm und die Blüten-Knospen-Reihung. Ohne seine Abhängigkeit von der Ornamentik des Djāmi' ibn Ṭulūn wäre der Mihrāb des 'Abd al-'azīz ganz unverständlich. Andererseits befindet sich seine Ornamentik deutlich auf

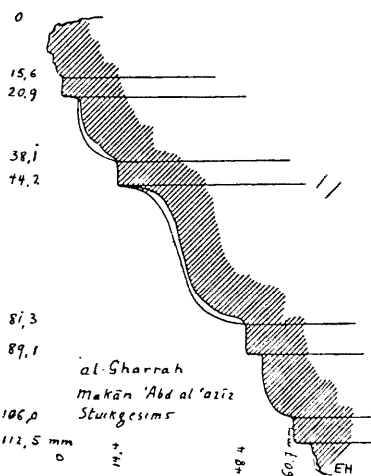


Abb. 18.

dem Wege zu der Formenwelt der Hākim-Moschee, besonders der Tür dieser Moschee im Musée Arabe in Kairo. Damit ist die Zeit des Monumentes begrenzt auf die Jahre 255 bis 393 H., also auf die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts der Hidjrah. — Auch ein Stück Stuckgesims, welches Freiherr von Oppenheim aus dem Heiligtume mitgebracht hat, und von welchem Tafel III (unten) die Ansicht, Abb. 18 das Profil gibt, wird der gleichen Zeit angehören, wiewohl es eher altertümlicher aussieht¹⁾. Das Original

¹⁾ Das Heiligtum muß in allen Zeiten in Ehren gehalten und unterhalten worden sein. Das zeigen einige Stücke von Fayencen, die Freiherr von Oppenheim ebenfalls mitgebracht hat. Einige sind glatt und helltürkisblau glasiert, nicht eine Glasur auf Farbe, sondern eine in der Masse gefärbte Paste, wie sie in den Fayencen des 7. und 8. Jahrhunderts H. üblich ist. Ein anderes Stück ist eine Fliese mit kobaltblauer, durchscheinender Glasur über schwarzer Zeichnung auf leicht reliefiertem Grunde, etwa dem 10. bis 11. Jahrhundert angehörig.

läßt erkennen, daß das Gesims mit einer Schablone aus dem Gips gestrichen ist und die Ornamente mit Formen hineingepreßt sind. Daher wohl die größere Breite jedes dritten Zwischenblattes des Eierstabes und jedes zweiten Lanzettblattes der Sima. Die Sima hat eine in stehende S-Formen aufgelöste intermittierende Ranke, mit Kleeblättern und lanzettlichen Dreiblättern. Der Vergleich mit späteren gepreßten Gipsornamenten Kleinasiens lehrt, daß eine ähnliche Ornamentik in der Zeit des Mihrāb wohl denkbar ist. Noch weniger darf das Profil und der Eierstab überraschen: solche »survivals«, die wir ja auch in der Tuluniden-Ornamentik beobachteten, gibt es in Syrien noch im fünften und sechsten Jahrhundert.

So haben wir den Vorgang der Entstehung der Arabeske als einer typischen Erscheinung der islamischen Kunst in einer ihrer bedeutungsvollsten und originellsten Provinzen kennen gelernt und ebenso ihre Verbreitung nach anderen Provinzen. Ganz analoge Vorgänge kann man etwa in Spanien, in Syrien beobachten, und ebenso findet der Austausch nicht nur in der einen beschriebenen Richtung statt. Würde man die Betrachtung auf andere Provinzen ausdehnen, so würden sich nur formell, nicht aber wesentlich verschiedene Resultate ergeben. So läßt die spanische Arabeske als vorwiegendes Element den Akanthos immer deutlich erkennen. In der syrischen Arabeske erhalten sich Weinranke mit Blatt und Traube, Akanthos und Vase weit naturalistischer als in Ägypten. Nirgends ist die gut-antike Tradition so lebensstark wie in Syrien. Der Grad der Raumfüllung ist aber überall verschieden, und ebenso die Prinzipien der Zeichnung, und etwa das Relief. Nur ahnen können wir bisher die Evolution im 'Irāq, dessen Ornamentik in sicheren Beispielen nur aus dem Mimbar und einem Teil der Lüsterfliesen des Mihrāb von Qairawān — beides Werke vom Ende des dritten Jahrhunderts —, und in Teilen ¹⁾ der Gipsornamentik des Dair al-sūriyānī aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts bekannt ist. Zu diesen wenigen, alle außerhalb ihres Ursprungslandes befindlichen Stücken gehören wohl auch die geschnitzten Holzbretter des Arabischen Museums in Kairo, Saal VI Nr. 21 ²⁾. Vor allem aber die gepreßten Stuckreliefs des Kaiser

¹⁾ Andere Teile, so die Flachornamente, sind schlechtweg ägyptisch, vgl. STRZYGOWSKI, *Mshattā*, Abb. 109.

²⁾ Abb. im Catalog, Fig. 26 und bei STRZYGOWSKI, *Mshattā*, Abb. 94. Am Original und auf einer guten Photographie, die ich Dr. M. SOBERNHEIM verdanke, kommt der Charakter der Schnitzerei besser zum Ausdruck, und kann man aus der Schrift das paläographische Datum 230—260 H. ableiten.

Friedrich-Museums ¹⁾). Was sich in diesen wenigen Stücken offenbart, ist fast der extreme Gegensatz zur ägyptischen Arabeske. Ein hohes, schwellendes Relief im Kontrast zu dem tiefen Ornamentgrunde und die Kontrastwirkung dieser hochplastischen Formen gegen eine unabhängige, flache und unendlich feine Grundfüllung sind ihre wichtigsten Charaktere. Beide Prinzipien leben in den Denkmälern von Baghdād und Baṣrah aus dem siebenten bis neunten Jahrhundert weiter. Darin liegt einerseits die Bestätigung, daß diese Charaktere irakenisch sind, andererseits daß die Tradition vom irakenischen Ursprung jener andern Stücke richtig ist ²⁾). Aus der Djazīrah fehlen die frühen Beispiele noch fast vollständig, mit Ausnahme einiger Reste aus der ersten Umayyaden-Zeit. Doch glaube ich die in Abb. 14 b und 15 a, b und c dargestellten Formen für spezifisch mesopotamisch

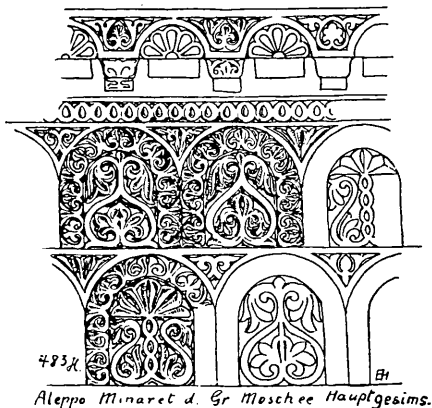


Abb. 19.

¹⁾ Publiziert von F. SARRE, *Makam Ali*, im *Jahrbuch d. Preuß. Kunstsammlungen* 1908 II, Abb. 7. Die Herkunft dieser Stücke aus dem 'Irāq ist jetzt sicher.

²⁾ Während der Korrektur erschien die Studie H. VIOLLET'S »Le Palais de Al-Moulassim à Samara« in den *Mém. prés. par div. sav. à l'Acad. des Inscr.* XII, 2, Paris 1909 (herausgegeben im Febr. 1910), die der Verfasser mir gütigst zusandte. Auf pl. XVI sind Reste der ornamentalen Dekoration in Marmor und in Stuck zusammengestellt. Diese stammen von Bauten, die mit dem 221 H. von Mu'tasim gegründeten Dār al-Khalifah in Zusammenhang stehen. Der eine Teil dieser Ornamentreste, Fig. 1, zeigt noch fast unverändert die Formen der persischen Ornamentik aus spätsasanidischer Zeit, unter Khosrau Parwēz, 590—629 Chr., wie wir sie außer wenigen anderen Beispielen vom Tāq i bustān her kennen; vgl. FLANDIN & COSTE I, pl. 6; — SARRE-HERZFELD, *Iranische Felsreliefs*, pl. XXXVII; — F. SARRE, *Mittelalterliche Knüpfteppiche kleinasiat. und span. Herkunft*, in *Kunst- u. Kunsthandwerk* X, München 1907, Heft X, Abb. 16. Nur in der dichtereren Raumfüllung zeigt sich eine Veränderung. Der andere Teil, Fig. 3, aber entspricht getreu der abgekürzten Art der Tuluniden-Ornamentik, wie sie in den Türsoffitten, Abb. 1, zutage tritt, und ähnelt besonders auch einem der aus Takrit stammenden Holzbretter im Besitze FRIEDRICH SARRE'S. Das Material ist noch sehr gering an Zahl, aber es scheint nunmehr, als mischten sich in dem Ornament des 'Irāq im 2. und 3. Jahrhundert H. bereits nordmesopotamische oder nordsyrische (Khāṣakī-Mihṛāb), irakenische (Gipsstuckrosetten d. K. Friedrich-Museum, Qairawān-Minbar), persische (VIOLLET pl. XVI, Fig. 1) und ägyptische (VIOLLET, XVI, 3) Elemente. So läßt dies wenige gerade das Bild der Entwicklung ahnen, das wir erwarten müssen.

(Mosul) halten zu dürfen. Die syrische Arabeske erscheint in Abb. 14 c und 16 a und d und ein älteres, völlig klassisches Beispiel der syrischen Akanthos-Arabeske sind die Ornamente vom großen Minaret der Hauptmoschee von Aleppo, vom Jahre 483, in Abb. 19. Die syrische Weinlaubarabeske ist durch das fünfteilige Blatt mit aufgelegter Traube charakterisiert, wovon in Tafel I und II die Anfangsstadien, in Abb. 17 a ein nicht gerade typisches späteres Beispiel vorliegen. Wollte man den Unterschied der frühägyptischen Arabeske gegen alle anderen nach einer auffälligen äußeren Erscheinung kurz bezeichnen, so wäre es, daß die tulunidische Arabeske *keine Überscheidungen* kennt.

Auf einen Umstand bin ich bei Besprechung der Ornamentik der Tuluniden-Moschee noch nicht eingegangen: das Material, in dem diese holzmäßige Ornamentik ausgeführt ist, ist der *Stuck*. Wohl wird man den Stuck seit der Antike in Ägypten gekannt haben, aber in diesem Umfange als Material des bildnerischen Schmuckes ist es hier doch wohl etwas Neues. Nun ist das Baumaterial der Moschee, der *gebrannte Ziegel*, in älterer Zeit in Ägypten ja nicht das allgemein übliche Baumaterial, wenigstens ist der reine Ziegelbau nicht das Gewöhnliche. Und da in der Zeit des Aḥmad ibn Ṭulūn die Beziehungen Ägyptens zum Reichszentrum, dem 'Irāq, sehr enge waren, und die ganze geistige und wirtschaftliche Kultur starke Einflüsse vom 'Irāq aus empfang, so ist es gewiß richtig, die Verwendung des reinen Ziegelbaus und des Stuckes auf Anregungen von Baghdād und Sāmarrā her zurückzuführen. Man darf aber nicht vergessen, daß auch in jenen Ländern der gebrannte Ziegel durchaus das nicht gewöhnliche Baumaterial war, wie die Ruinen von Sāmarrā lehren. Für die Einführung gaben wirtschaftliche Momente, die wir auch schon als die Kunstformen beeinflussend erkannt haben, den Ausschlag: die Erbauung von Qaṭā'i¹⁾ verlangte schnelle Arbeit. Und das Spolienmaterial, das noch in Fuṣṭāṭ und 'Askar so reichlich benutzt war, begann, wie ausdrücklich überliefert wird und wie von vornherein vorauszusetzen ist, zu versagen¹⁾. So macht man sich die Erfahrungen und Methoden anderer Länder zu Nutzen, und ohne daß damit ein unmittelbarer Kunst-

¹⁾ Eine ganz analoge Erscheinung kann man an den frühen Basiliken Italiens und Sudfrankreichs beobachten. Auch da findet der Übergang vom Säulenbau zum Pfeilerbau statt, und auch da ist das Versagen des Spolienmaterials ein wesentlicher Faktor in der Entwicklung der Architektur. Auch hier kommt man zum Pfeilerbau mit eingebundenen Säulen, wie in Ägypten. Andere Beispiele findet man in Deutschland, oder etwa im westlichen Mesopotamien. Die Gleichheit der äußeren Verhältnisse und der aus ihnen erzeugten Formen ist eine so weitgehende, daß der Gegenstand zu einer fruchtbaren Studie vergleichender Architekturgeschichte gemacht werden könnte.

import ohne weiteres verbunden ist, tragen solche Erscheinungen doch wesentlich zum Ausgleich und zur Ausbildung gleicher Prinzipien in der frühen islamischen Kunst bei.

Diese Überlegungen führen wieder auf den Ausgangspunkt der Untersuchung zurück. Wir haben nunmehr eine ganze Reihe von Charakterzügen der frühislamischen Denkmäler kennen gelernt und eine Anzahl von Triebkräften und wirksamen Momenten, die diese Charaktere erzeugten. Und nunmehr dürfen wir an das Ziel der Untersuchung, das zuletzt scheinbar etwas aus den Augen verloren wurde, herantreten. Indem wir die verstreuten Ergebnisse zusammenfassen, haben wir vielleicht die Antwort auf das Problem, das wir im Anfang formuliert haben, gefunden.

Für alle Anforderungen der neuen Herrscher und der neuen Religion suchen Künstler und Handwerker aus ihrem Schatz überkommener Typen die geeigneten hervor und passen sie dem neuen Zwecke durch leichte Abwandlungen an, so bei Bauten, einzelnen Objekten wie den Gebetsnischen und Grabsteinen, so auch in der Dekoration. Mit den Bautypen werden auch die Bauweisen übernommen und die Baumaterialien. Zunächst lokal, aber sogleich auch unter Übertragung von einer Provinz zur anderen. Hierbei ergibt sich, daß gewisse Konstruktionsweisen, die vorher gewissermaßen nur in embryonalem Zustande vorhanden waren, zum ausgebildeten Konstruktionsprinzip entwickelt werden. So etwa die Holzanker im Bogenbau; ein anderes Beispiel ist der Spitzbogen, welcher mit dem Islam zugleich sich über die halbe Welt verbreitet. Die Schultradition der Baukunst und anderer technischer Künste lebt fort. Aber die alten Handwerker können alle zunächst nur in ihrer provinziellen Übung arbeiten. Das Übertragen der Weisen von Provinz zu Provinz setzt eine Übertragung der Arbeiter selbst voraus, und hierbei lernen diese zu ihrer angestammten noch die Schulübung ihres neuen Milieus hinzu. Das Übertragen der Formenwelt eines Materials in ein anderes hängt damit eng zusammen: so finden sich heimische Arbeiter mit importiertem Materiale, importierte Arbeiter mit lokalem Materiale ab. Dies Verhältnis der Mischung der handwerklichen Lehre spiegelt sich sehr deutlich in den Details, in der Dekoration: die Phantasie, die sich in der Erfindung lauter neuer Kombinationen, in dem Prinzip der Variation äußert, das unmittelbare Nebeneinander von Formen provinziell verschiedener Abstammung, der Umstand, daß die antiken Ornamentelemente ihre alte Bedeutung einbüßen und zu neuen dekorativen Werten werden — alles dies setzt eine Arbeitermischung und eigenartige Organisation der Arbeit voraus.

Es sind also im wesentlichen wirtschaftliche Faktoren, die die Umwandlung der Kunstformen bestimmen. Und die Denkmäler lehren, daß es sich nicht um vereinzelte Erscheinungen, sondern um ein wirtschaftliches Prinzip, eine allgemeine Institution handeln muß, welche bei allen öffentlichen Bauten, Städten, Moscheen und Schlössern in Wirkung tritt. Die Gründungen der zahlreichen Städte im ganzen Bereiche des Islam stellten enorme Anforderungen an die Ausführung. Mittel waren in Menge vorhanden, Kosten spielten keine Rolle. Aber Menschen gebrauchte man in ungeheurer Zahl und verlangte erstaunliche Schnelligkeit der Ausführung. Die Papyrusforschungen haben die Institution kennen gelehrt, kraft deren diese Anforderungen erfüllt werden konnten: es ist das Leiturgiewesen¹⁾. In größter Klarheit tritt es uns in Ägypten entgegen. Es erstreckt sich nicht nur auf die Beistellung von Arbeitern, Beförderungsmitteln, Werkzeugen zum Bau von Straßen, Kanälen, auf Naturallieferungen aller Art, sondern auch auf Versorgung mit geschulten Beamten, auf Lieferung von Materialien für die öffentlichen Bauten und andere Bedürfnisse des öffentlichen Lebens in verschiedenen Ländern. Die Papyri zeigen, daß Ägypten — und das ist doch nur ein zufälliges Beispiel — zu den Umayyadenbauten in Syrien beisteuern mußte. Es werden da aus Aphrodito Geld, Material und Arbeiter z. B. für die Moscheen von Jerusalem und Damaskus verlangt. Wir wissen jetzt also, daß diese und alle großen Bauten auf dem Wege der Leiturgie erbaut wurden. Natürlich orientieren die Papyri gerade über die ägyptischen Verhältnisse. Und wenn daraus auch die Tatsache der Institution für das ganze Reich folgt, so ist es nicht ohne weiteres klar, in welchem Umfange sie auch in den östlichen Provinzen galt, und wie lange Zeit hindurch sie in gleicher Form bestand. Schon in Ägypten findet ein Übergang von der reinen Naturalleiturgie zur Geldsteuer statt. Aber immer wieder mahnen die Beamten in ihren Schreiben, nicht die Ablösung in Geld, den *Apargyrismos*, sondern die Menschen und Materialien selbst zu stellen.

Einige literarische Nachrichten scheinen mir zu zeigen, daß dieses Leiturgiewesen noch unter den ersten Abbasiden

¹⁾ C. H. BECKER hat uns, neben H. J. BELL, dieses Material erschlossen. Und schon wiederholt hat er auf die kunsthistorische Seite »dieser wichtigen Neuigkeiten, die nicht nur Einzelheiten aufklären, sondern die ganze Perspektive erweitern und korrigieren«, hingewiesen. Jeder Eingeweihte wird sofort merken, wie sehr ich im folgenden von ihm abhängе, wo ich ganze Sätze fast wörtlich zitiere, weil ich die Tatsachen nicht besser aussprechen kann. Vgl. seine »Grundlinien der wirtschaftlichen Entwicklung Ägyptens in den ersten Jahrhunderten des Islam«, *Klio*, IX 2, 1908 und »Papyrusstudien«, *Z. f. Assyr.* XXI 1909, pag. 137 ss., besonders pag. 153/154. Auch sein »*Mshattā*«, *Z. A.* XIX 1907, pag. 420 ss.

bei der Gründung von Baghdād und Sāmarrā in Wirkung trat. So sagt al-Khatīb über die Gründung von Baghdād ¹⁾: »al-Manṣūr schrieb an jede Stadt, zu schicken, wer irgend von Bauarbeiten etwas verstand, und er begann den Bau nicht eher, als bis er viele Tausende von Handlangern und Handwerkern vollzählig beisammen hatte.« Al-Ṭabari ²⁾ nennt Syrien, Mosul, Persien (Djabal), Kūfah, Wāsiṭ und Baṣrah als die Provinzen, aus denen man die Arbeiter verschrieb. Gewiß war dabei Ägypten nicht ausgeschlossen. Ya'qūbī ³⁾ spricht wie Ṭabari und gibt die festgesetzte Zahl der Arbeiter auf Hunderttausend an. Die Bauleitung der Stadt lag in den Händen von vier Männern, unter ihnen dem Imām Abū Ḥanīfah. Und bei der Gründungsgeschichte von Sāmarrā berichtet Ya'qūbī ganz ähnlich ⁴⁾: »al-Mu'taṣim verschrieb (*kataba fī*) Arbeiter und Maurer und Handwerker, wie Schmiede und Zimmerleute und aller Gewerke; und den Import von Teakholz und allen Bauhölzern und Palmstämmen aus Baṣrah und seiner Umgebung, aus Baghdād und dem ganzen Sawād und aus Anṭākiyah und sämtlichen Küstenplätzen Syriens; und den Import von Arbeitern in Marmor und Marmorpflaster, worauf in Lādhīqīyah und anderswo Werkstätten für Marmorarbeiten aufgetan wurden.« Auch hier muß die Anzahl der Arbeiter eine ungeheure gewesen sein, wie aus den in unglaublich kurzer Zeit geschaffenen Bauten hervorgeht. Nicht anders, als etwas später im Jahre 245 H. al-Mutawakkil im Laufe eines Jahres die nördlich an Sāmarrā angrenzende Stadt Dja'farīyah erbaute, deren Ruinen den Raum von etwa 17 qkm bedecken, und wo allein am Kanalbau 12 000 Arbeiter tätig waren ⁵⁾. Das Zusammenbringen solcher Menschenmassen ist ohne die Leiturgien nicht recht begreiflich, und anders als ein Leiturgienenerlaß ist das „Verschreiben“ des Khalifen wohl kaum aufzufassen. Wofür die Khalifen die Bevölkerung fast des ganzen Reiches in Anspruch nahmen, dafür benutzten die Gouverneure der Provinzen wie 'Amru, Aḥmad ibn Ṭulūn ihren provinziellen Machtbereich. Daneben aber verschrieben auch sie sich Meister und Materialien für besondere Zwecke aus fernen Provinzen und aus dem Auslande. So soll ein Aghlabide Ibrāhīm den Mimbar von Sidi 'Uqbah in Qairawān in Baghdād bestellt ⁶⁾ und dorthier

¹⁾ G. SALMON, *L'introduction topographique à l'histoire de Bagdadh etc.*, Paris 1904, Text pag. 1, Übersetzung pag. 75.

²⁾ ed. DE GOEJE III 276.

³⁾ ed. DE GOEJE 238.

⁴⁾ DE GOEJE 258, 11 ss.

⁵⁾ Vgl. für das obige mein *Samarra*, Berlin 1907.

⁶⁾ Vgl. SALADIN, *La mosquée de Sidi Okba* pag. 16: M. ROY, nach einem *Kitāb*

auch einen Teil der Lüsterfliesen (*tshīnī*) des Mimbar und ebenso einen Meister haben kommen lassen, der die übrigen an Ort und Stelle verfertigte und die Technik somit nach Qairawān verpflanzte. Und 'Abd al-raḥmān I. läßt im Jahre 168 H. byzantinische Mosaizisten für seine Moschee nach Cordova kommen, die dort die Schule der spanischen »*mufaṣṣaṣ*« gründen ¹⁾).

So sehen wir, wie allerdings die Religion und die Regierung, welche allein die Länder des Islam zu einer Einheit verbinden, zwei wesentliche Faktoren der Entstehung der islamischen Kunst sind, in ihrer Rolle als Besteller. Das Leiturgiewesen und sein Nachleben ist der wirtschaftliche Faktor, der die Mischung, den Ausgleich zwischen den Provinzen besorgt, und im selben Sinne wirkend der unmittelbare Import, nicht als vereinzelte, sondern als allgemeine Erscheinungen. Die Organisation der Arbeit gibt weiter den Schlüssel zum Verständnis der einzelnen Charakterzüge der frühislamischen Kunst. Bei allen großen Bauten finden wir die Leitung verschiedenen Persönlichkeiten anvertraut. Die geschäftliche liegt immer in den Händen großer Würdenträger. Neben sie treten eine Anzahl technischer Leiter, gewöhnlich Maulās der Khalifen von nichtarabischer Abkunft. So wirkt beim Bau der Umayyaden-Moschee von Damaskus ein Perser als ausführender Baumeister ²⁾. Beim Bau des Ḥaram von Jerusalem ist der geschäftliche Leiter Abū Miqdam Ridjā' ibn Hārul al-Kindī, und ihm zur Seite stehen der jerusalemische Maulā des 'Abd al-malik, Yazīd ibn Ṣallam und zwei seiner Söhne ³⁾. So müssen wir uns die Organisation nach unten hin fortgesetzt vorstellen. Die verschiedenen Handwerker arbeiten gruppenweise, auch die importierten, unter Aufsicht von bauführenden Beamten und mit billigeren, einheimischen Handlangern. Die beaufsichtigenden Organe konnten den fremden Arbeitern, wie etwa den byzantinischen Mosaizisten, nicht in die Einzelheiten des ihnen fremden Handwerkes hineinreden. So besitzen die Arbeiter gerade in ihrer Verpflanzung eine größere Freiheit. Wer daheim als Geselle nach der Vorschrift des Meisters arbeitete, wird in der Fremde ein Meister und Lehrer seines Métiers. So erklärt sich aus der selbständigen Arbeit vieler die reiche Phantasie, das Prinzip der Variation, im Gegensatz zur klassischen Einheitlichkeit und zu den schüchternen Anfängen der Variation in der spät-

al-iftikhār. Nur dies ist eine Quelle, deren Richtigkeit geprüft werden müßte; alle anderen Nachrichten und Zitate sind unrichtig.

¹⁾ Nach Idrīsī, vgl. SALADIN, *Manuel* I 224 und MIGEON, *Manuel* II, 80.

²⁾ Vgl. C. H. BECKER, *Z. A.* XXI pag. 154, Brit. Mus. Papyrus Nr. 1368, 1334.

³⁾ Vgl. DE VOGÜÉ, *Temple de Jérusalem*.

hellenistischen Kunst, so die Ausführung aus freier Hand, nur unter Einhaltung eines allgemeinen Gleichgewichtes. Dieses Gleichgewicht aber muß auf einer allgemeinen Direktive beruhen, in der sich der Einfluß der bauführenden Meister äußert. Ihr Eingreifen erklärt zugleich das Auftreten irakenischer Elemente in der Ornamentik der Mosaiken von Jerusalem. Aus dem Geist der byzantinischen Mosaizisten können diese nicht geschaffen sein, und doch können nur sie diese ausgeführt haben. So müssen, wie ein Perser in Damaskus, Irakener bei dem Haram von Jerusalem tätig gewesen sein.

In der durch die Liturgien bewirkten Mischung der Arbeiter lernen diese zu ihrer heimischen Lehre noch die Lehre ihrer fremden Genossen hinzu. Daher das ursprüngliche Nebeneinander von Formen fremder Herkunft und der schnelle Ausgleich. Denn in den Handlangern und Lehrlingen wächst ein neuer Stamm heran, in dessen Ausbildung die Lehren vieler Herkunft zusammenfließen. Die nächste Generation pflanzt die fremden Kunstübungen im neuen Lande ein. Daher die Ausbildung gleicher Grundanschauungen bei allen provinziellen Verschiedenheiten. Kein neues Volk tritt an die Stelle des alten. Erst später vollzieht sich unmerklich auch ethnisch eine Verschiebung. So lösen sich in Ägypten die übergetretenen Maulā von den noch Christen gebliebenen Kopten und vermischen sich mit den arabischen Einwanderern, die ursprünglich als Herren, Beamte und Krieger, gekommen, kunstlos und von nomadischem Blute, allmählich in tiefere soziale Schichten hinabsinken und bei den Unterworfenen in die Lehre gehen. Diese Entwicklung kommt im Laufe des dritten Jahrhunderts zum Abschluß, und gleichzeitig sind die wesentlichen Charaktere der islamischen Kunst entwickelt.

Die nächsten drei Jahrhunderte führen diese Kunst auf ihren höchsten Gipfel hinauf. Und es erfolgt dabei ein weiterer Ausgleich. Aber es sind von nun an andere Faktoren, die diese Entwicklung fördern. Die politischen Trennungen und Zusammenhänge spielen die Rolle der wirtschaftlichen Faktoren. Das lehren die Werke der späten Fatimiden, des Nūr al-dīn und Saladin. Das ist eine andere Frage. Aber als *R e s u l t a t* dieser Untersuchung dürfen wir festhalten: das im Anfang formulierte Problem, wie die islamische Kunst entstand, löst sich durch das Verstehen der kulturellen und wirtschaftlichen Verhältnisse. Die islamische Kunst konnte und mußte von diesen allgemeinen Faktoren ihren Charakter erhalten. Und auch die Umkehrung dieser Erkenntnis wird sich bestätigen: Kunstwerke, welche diesen Charakter tragen, müssen und können nur Werke der frühen islamischen Kunst sein.

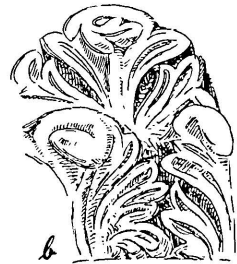
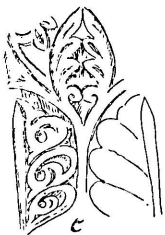
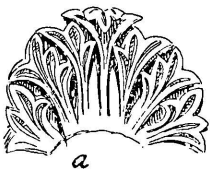
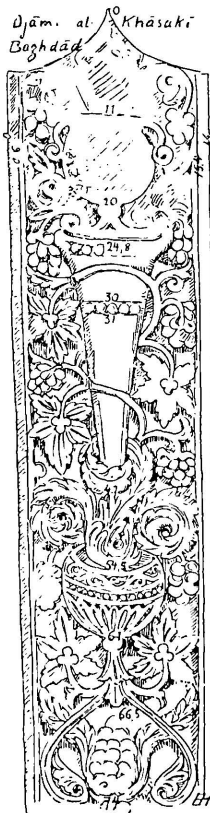


Phot. Sarre.

Baghdād, Djāmi' al-Khāṣakī, Mihrāb.



Phot. Sarre.



Baghdād, Djāmi' al-Khāṣakī,
Details des Mihrāb.



Kairo, Djāmi' Ibn Ṭulūn.
Großes Band und Bogenfries.



Phot. v. Oppenheim.

al-Gharrah, Makān 'Abd al-'azīz.
Stuckgesims.



Phot. v. Oppenheim.

al-Gharrah, Makān Abd al-'azīz, Mihrāb.