

Die Genesis der islamischen Kunst und das Mshatta-Problem.

Von

Ernst Herzfeld.

II. Teil.¹⁾

Mit 4 Textabbildungen und 1 Tafel.

Im ersten Teile dieses Aufsatzes habe ich das Problem zu beantworten versucht, wie überhaupt eine einheitliche Kunst im ganzen Umkreise der islamischen Welt entstehen konnte, indem ich an einigen herausgegriffenen Beispielen, dem Ḥaram al-sharīf in Jerusalem, dem Miḥrāb des Djāmi' al-Khāṣaki in Baghdād, der tulunidischen Ornamentik in Ägypten und ihrer Ableger in der Diaspora, die Charaktere der Denkmäler der ersten drei Jahrhunderte der Hidjrah zu analysieren und die Triebkräfte zu bestimmen unternahm, welche diese Charaktere erzeugten. Anfangs hatte ich gesagt, daß in der Beantwortung dieses Problems sich ein Mittel zur kunsthistorischen Bestimmung eines der meistumstrittenen Denkmäler orientalischer Baukunst, nämlich Mshattā's, ergeben werde, und am Schluß hatte ich behauptet, daß die Umkehrung der Erkenntnis dessen, welche Kräfte das eigenartige Wesen der frühislamischen Kunst hervorgebracht haben, berechtigt sei, nämlich daß Kunstwerke dieses Charakters nur Werke der frühislamischen Kunst sein könnten²⁾.

¹⁾ I. Teil s. S. 27 ff.

²⁾ Damit ist mein Standpunkt gegenüber Mshattā schon ausgedrückt: ich halte es eben für einen umayyadischen Bau. Diese Ansicht habe ich schon in meinem 1906 erschienenen, 1907 erschienenen „Samarra“ vertreten (vgl. pag. 18) unter dem Eindrucke eines von O. WULFF an der Berliner Universität im Sommersemester 1906 gelesenen Kollegs, und ebenso später in dem für die Teilnehmer am Internationalen Kongreß für historische Wissenschaften in Berlin, 6.—12. August 1908 herausgegebenen *Führer durch Berlin* (vgl. pg. 272).

Seit seiner eigentlichen Entdeckung durch TRISTRAM um 1865¹⁾ und erst recht seit seiner gründlichen, 1895—98 ausgeführten und 1905 publizierten Aufnahme durch BRÜNNOW und v. DOMASZEWSKI, und seiner Überführung in das Kaiser Friedrich-Museum durch B. SCHULZ und seiner kunstgeschichtlichen Untersuchung durch STRZYGOWSKI 1904 ist Mshattā eine rechte *crux interpretum* für die Kunsthistoriker geworden. Fünf Hypothesen über sein Alter und seinen Ursprung hat man aufgestellt: 1. die sasanidische, 2. die byzantinische, 3. die ghassanidische, 4. die lakhmidische und 5. die umaiyadische²⁾.

Es ist eigenartig: als die ersten Aufnahmen von Qusair 'Amrā bekannt wurden, da konnte A. RIEGL dieses einzigartige Bauwerk für spätantik halten; dann trat unter dem Eindruck von KARABACEK's Ausführungen die Ansicht vom abbasidischen Ursprunge auf, trotz des Entdeckers, A. MUSIL's anderer Anschauung, bis endlich durch BECKER's, LITTMANN's und NÖLDEKE's gemeinsame Untersuchungen die richtige Erkenntnis vom umaiyadischen Ursprunge gewonnen wurde. In dem Wechsel der Theorie liegt also eine gewisse Parallele zwischen 'Amrā und Mshattā vor. Und die Erkenntnis über Amrā wirkte auf das Mshattā-Problem zurück. BECKER hatte von Anfang an beide Schlösser zusammengestellt, schon 1905, als über 'Amrā nur MUSIL's erster Bericht mit der ghassanidischen und KARABACEK's Akademie-vortrag mit der abbasidischen These vorlag. Als sich 'Amrā später epigraphisch als umaiyadisch erwiesen hatte, nahm er das als eine Bestätigung seiner Ansicht über Mshattā. Wer wie O. WULFF und ich auch diese Überzeugung hegte, wurde durch BECKERS Eintreten darin wesentlich bestärkt. Auf die Anhänger anderer Anschauungen wirkte aber die Bestimmung von Qusair 'Amrā ganz gegenteilig; man empfand, wenn 'Amrā islamisch sei, so könne es Mshattā entschieden nicht sein.

Längst sind die sasanidische und die byzantinische Hypothese aus dem wissenschaftlichen Streite ausgeschieden. Nur mehr die lakhmidische, die ghassanidische und die umaiyadische Hypothese sind

¹⁾ Wie so viele Denkmäler hat auch Mshattā zuerst der große SIR HENRY LAYARD besucht, vgl. das unerreichte Muster aller orientalischen Reisebücher, seine *Early adventures*, London 1887, Bd. I, 1145.

²⁾ Die Geschichte dieser verschiedenen Theorien hat MAX VAN BERCHEM in seinem *Aux pays de Moab et d'Edom*, *Journ. des Savants*, Juli—September 1909 geschrieben. Dort findet man auch die ausführliche Angabe der erstaunlich reichen Literatur über Mshattā. Da in diesem meinen Aufsatz äußerste Kürze geboten ist, auch zu van Berchem's Angaben, mit Ausnahme des seither erschienenen Aufsatzes des P. H. LAMMENS, S. J. in den *Mémoires de la Faculté Orientale de Beyrouth IV* pag. 91—112, nichts hinzuzufügen ist, so kann ich mich hier ganz auf von Berchem's leicht zugängliche Arbeit stützen.

diskutabel. Es stimmen also alle darin überein, daß Araber die Urheber des Bauwerkes seien. Auf der anderen Seite herrscht allgemeine Übereinstimmung, daß es eine arabische Kunst nicht gebe. Deshalb weist man Mshattā also arabischen Bauherren zu? Wegen der ganz eigentümlichen Mischung heterogener Elemente in diesem Bauwerk. Die Zuweisung an irgendwelche Araber, die Ausschließung der Byzantiner und Sasaniden beruht also auf negativen, indirekten Beweispunkten. Das positive, direkte Beweismittel, das wie bei Qusair 'Amrā alle Rätsel mit einem Schlage lösen würde, fehlt ja: eine Inschrift¹⁾. Daher kann die Fixierung des Baues im Rahmen der Kunstentwicklung von zwei Seiten angegriffen werden, von der historisch-kulturellen und von der kunstgeschichtlichen. Und das ist geschehen, teils mehr unter Betonung der kulturhistorischen, teils mehr der kunstgeschichtlichen Seite. Von allen Arbeiten stehen sich in ihren Ergebnissen die beiden jüngsten am extremsten gegenüber: MAX VAN BERCHEM, der Mshattā den Lakhmiden zuschreibt, und dabei nach CLERMONT-GANNEAU und DUSSAUD Imrulqais I., im Anfange des IV. scl. nennt, und P. H. LAMMENS, der es zu den Bādiyāh und Ḥīrah der Umayyaden zählt. In ihren Methoden stehen sich die Arbeiten von STRZYGOWSKI und von LAMMENS am extremsten gegenüber: STRZYGOWSKI basiert seine Ausführungen auf ein gewaltig umfangreiches archäologisches Material, LAMMENS auf eine erstaunlich gründliche historische Kenntnis der Kultur der Umayyadenzeit. Die Resultate weichen weit voneinander ab: jener IV.—VI.scl. und entschieden nicht islamisch, dieser Anfang des VIII. scl. und Yazīd II.

Studiert man VAN BERCHEM's Arbeit, die den Stand des Problems erschöpfend darstellt, so gewinnt man den lebhaften Eindruck, wie eng beide Betrachtungsweisen, die kulturell-historische und die kunstgeschichtliche miteinander verquickt und voneinander abhängig sind. Wenn BRÜNNOW die Anschauung vom ghasanidischen Ursprunge Mshattā's den widersprechenden historischen Ausführungen DUSSAUD's, eines der Hauptvertreter der lakhmidischen Hypothese, gegenüber aufrecht erhält, so tut er es, weil er aus archäologischen Gründen das Datum von Mshattā bis in das VI. scl. herabsetzt. VAN BERCHEM verwirft die ghasanidische Hypothese aus hauptsächlich historischen Gründen vollständig und tritt für den lakhmidischen Ursprung ein: dabei schließt er die umayyadische Hypothese deshalb aus, weil er sich stark auf die von STRZYGOWSKI vertretene, kunstgeschichtliche An-

¹⁾ VAN BERCHEM weist darauf hin, wie eng in der islamischen und schon der umayyadischen Architektur die Inschriften mit dem Bau und der Dekoration verbunden sind. Das ist ein *argumentum ex silentio*, dem die Unfertigkeit von Mshattā entgegenzuhalten ist.

nahme stützt, der Stil von Mshattā verträge sich nicht mit dem VIII. scl., und kommt nun in die Lage, das Datum bis in den Anfang des IV. scl., die Zeit Imrulqais' I., also bis an die unterste von STRZYGOWSKI gezogene Grenze herabsetzen zu müssen. Sowohl bei STRZYGOWSKI wie bei VAN BERCHEM spielt dabei eine Überlegung keine geringe Rolle, die schon oben angedeutet ist: Wenn es überhaupt eines Beweises bedürfe, daß Mshattā nicht umaiyadischen Ursprunges sein könne, so sei er durch den Kontrast mit Quṣair 'Amrā geliefert.

Dieses Abhängigkeitsverhältnis der Anschauungen zeigt evident, daß die geschichtliche Betrachtungsweise allein nicht imstande ist, das Rätsel zu lösen. BECKERS und LAMMENS' Gründe können einen Anhänger der STRZYGOWSKISCHEN Theorie nicht bekehren, VAN BERCHEM'S Auseinandersetzungen nicht einen Anhänger der umaiyadischen Hypothese überzeugen. Die kunstgeschichtliche Untersuchung muß den Ausschlag geben. Also muß das Problem noch einmal von der kunstgeschichtlichen Seite angegriffen werden. Denn VAN BERCHEM'S Arbeit hat die Frage noch zugespitzt. Man kann sich nicht verhehlen, daß die mittlere, ghassanidische Hypothese nicht mehr viel für sich hat, und daß die Wahrheit in einem der Extreme liegen muß, lakhmidisch und Anfang des IV. scl. oder umaiyadisch und Anfang des VIII. scl. Es ist aber nicht denkbar, daß die Kunstgeschichte kein Mittel böte, ein Objekt wie Mshattā nicht genauer als innerhalb eines Spatium von 400 Jahren zu fixieren. Das kunstgeschichtliche Problem ist jetzt: Ist wirklich auch nach unserer letzten Denkmälerkenntnis an der kunstgeschichtlich bewiesenen Tatsache, daß Mshattā vorislamisch ist, nicht zu rütteln? Verträgt sich sein Stil wirklich nicht mit dem Anfang des VIII. scl., oder vielmehr nicht mit dem Anfang des IV. scl.? Und damit eng verknüpft die Frage: liegt wirklich nach unserem jetzt mehr durchgearbeitetem Verständnis der Kunst der ersten islamischen Zeit in dem Kontrast zwischen dem umaiyadischen Quṣair 'Amrā und Mshattā der Beweis für den nichtislamischen Ursprung von Mshattā?

Das ist die Formulierung der Frage. Bevor ich ihre Beantwortung versuche, muß ich das Gebiet ausdehnen. MUSIL'S und BRÜNNOW'S Entdeckungen haben gezeigt, daß Mshattā nicht ganz allein steht. Wie sich an das schöne Quṣair 'Amrā die einfache Qubbat al-bi'r schließt, so an Mshattā eine ganze Gruppe von Bauten: Qaṣr al-Ṭūbah, al-Kharāni, al-abyaḍ und kleinere. Eine Sonderstellung nimmt al-

Muwaqqar ein. So gut wie LAMMENS in seiner kulturhistorischen Studie alle Bādiah und Hīrah der Umayyaden behandelt, muß auch eine kunstgeschichtliche Analyse diese Bauten mit umfassen. Neuerdings erschließen die Aufnahmen L. MASSIGNON's und Miss G. L. BELL's noch ein neues, verwandtes Gebiet: Ukhaiḍir und seine zunächst nur angezeigte Gruppe ¹⁾. Es gilt das ganze Reich dieser Denkmäler der islamischen Kunst zu erobern, und damit das Verständnis dieser Kunst, das im ersten Teile dieses Aufsatzes angebahnt ist, zu klären und zu vertiefen.

Bei den erschöpfenden Aufnahmen, die wir von Mshattā besitzen, kann ich mich jeder Beschreibung enthalten und gleich mit der Analyse des ganzen Bauwerkes *in medias res* gehen. Vorauszuschicken ist nur, daß der eigentümliche Zustand der Unfertigkeit, aus dem man verschiedene fragwürdige Schlüsse für die Entstehungszeit von Mshattā gezogen hat, jedenfalls eine Tatsache über allen Zweifel erhebt: d e r g a n z e B a u i s t a u s e i n e m G u s s e .

Ich beginne mit dem Technischen.

Mshattā ist ein Mischbau, an dem Ziegel, Quadern und Bruchsteine, Marmorsäulen und Holzbalken verwandt sind. Dabei sind ganze Partien des Baues aus verschiedenen Materialien errichtet: die Frontmauern aus Bruchsteinen mit Quaderverblendung, die Seitenmauern etwas weniger solide, die Mauern und Gewölbe des inneren nördlichen Raumkomplexes dagegen aus Ziegeln, wobei nur besondere Teile, Sockel, Ecken, Pfeiler und Bogen aus Quadern gefügt sind. Diese individuelle Art der Mischung ist den antiken Bauten Syriens und anderer Provinzen fremd. Ein Mischbau kommt nur in dem Sinne vor, daß für einzelne Konstruktionsteile ihr spezifisches Material benutzt wird, so im nördlichen Mesopotamien Stein für die tragenden Mauern, Ziegel für die Gewölbe, in Teilen Nordsyriens und am mittleren Euphrat die byzantinische Weise des Schichtenwechsels von Bruchsteinen und Ziegeln, und dergleichen. Hier aber ist es ganz klar, daß die verschiedenen Partien des Bauwerkes nach Bauweisen ausgeführt sind, wie sie in v e r s c h i e d e n e n L ä n d e r n üblich sind.

¹⁾ LOUIS MASSIGNON, *Les châteaux des princes de Hirah*, *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1909, pg. 297—306. MISS G. L. BELL, *The vaulting system of Ukhaiḍir*, *Journ. of Hellenic Studies*, XXX 1910, pg. 69—81. Beide stellen ihre endgiltigen Publikationen erst in Aussicht. Der erste Hinweis auf Ukhaiḍir bei KARSTEN NIEBUHR, II pg. 225 Anm. und pg. 236. Von den Eingeborenen hörte ich seit 1903 viel von diesen Schlössern erzählen, von denen Ukhaiḍir nur das größte sein dürfte. Mir wurden außer Kūfah, Hīrah und Khuwarnaq genannt: Saḥlah, Abu Sukhair, eine Ruine zwischen Dja'ārah und Shanāfiyah, und Shifātah (d. i. Shathātah), welches die Lokallegende einem Shim'an al-Yahūdi aus der Zeit vor dem Islam zuschreibt.

Die Ziegeltechnik von Mshattā ist schlechthin die irakenische. Genau wie in Sāmarrā schwanken die Ziegel im Format zwischen 21 und 27 cm, dort messen 10 Schichten gewöhnlich 90 cm, in Mshatta 8 Schichten 72 cm, d. h. 10 Schichten 90 cm. Hier wie dort sind die Ziegel selbst rd. 6,5 cm stark, also entfallen 2—2,5 cm auf die Lagerfugen. Die Stoßfugen schwanken beträchtlich, in Mshattā von 3—4,5 cm, in Sāmarrā bis 7 und 8 cm. Das Material von Mshattā, al-Ṭubah und Sāmarrā ist also identisch. Das Format sasanidischer Ziegel ist größer. In Ktesiphon maß ich 31,5 cm □ als Durchschnitt, 10 Schichten 100 cm, Lagerfugen rund 3 cm; oder in Dastadjird an der Diyālā 35,5—37 cm □, 10 Schichten 106 cm. So auch sonst. Der Ziegelbau ist also nicht nur irakenisch, sondern islamisch-irakenisch. Ganz besonders unterscheidet sich sein Verband von dem ‚byzantinischen‘, am mittleren Euphrat vorkommenden. Z. B. in Bālis-Eski Meskene: Format 42 × 50 cm, 10 Schichten 92 cm, davon 50 cm Mörtel. Diese gewaltigen Ziegelfliesen und die die Fliesen an Stärke übertreffenden Mörtelschichten, findet man, zugleich mit dem Schichtenwechsel von Stein und Ziegel, an allen justinianischen Bauten, wie auch in Konstantinopel.

Wie die Formate und Verbände sind auch die Bogenkonstruktionen von Mshattā islamisch-irakenisch. Alle Bogen sind aus einer zweifachen Schale hergestellt, derart daß man an der innern die Lagerfläche der Ziegel, an der äußern ihre Schmalseiten in Ansicht sieht (Abb.). Diese Weise, für die es eine technische Notwendigkeit nicht gibt, ist im 'Irāq traditionell. Sie ist am Tāq i Kisrā in Ktesiphon allgemein in Übung (HERZFELD, *Samarra* 17, Abb. 7), und erklärt sich wohl aus dem spielerischen Schichtenwechsel aller parthischen Ziegelmauern. In Sāmarrā habe ich die seltsame Methode als typisch für die frühabbasidische Baukunst des 'Irāq gekennzeichnet. Wir finden sie wieder an dem alten Torbau von Raqqah, einem Werke des Hārūn al-Rashīd, und dann genau so in Mshattā und Ṭubah. In andern Ländern kommt sie nicht vor. Innerhalb der gleichen Methode gibt es nun einen charakteristischen zeitlichen Unterschied. Bei den sasanidischen Bogen ist die Spannweite des Bogens größer als die lichte Weite der Öffnung darunter. Das ist im 'Irāq ebenfalls traditionell; wir sehen es schon an den Bogen des Nebukadnezarpalastes von Babylon ¹). Bei den abbasidischen Beispielen ist im Gegenteil die Spannweite der Bogen ein wenig geringer als die lichte Weite der unteren Öffnung; d. h. die Bogen sind ein wenig gegen

¹ Mitteilungen d. Deutsch. Orient-Gesellschaft 1901, 8, pg. 5.

die Wände vorgekragt. Mshattā scheint die Mitte einzuhalten; nach B. SCHULZ (Abb. 9 und Tafel VI) und BRÜNNOW (II 125, Fig. 717 und 719) sind beide Weiten gleich ¹⁾ (Abb. 1). Das mäßige Vorkragen, findet sich wie an den Bogen so an den Gewölben. Das kommt an keinem antiken, an keinem sasanidischen Bau vor. Für alle Gewölbebauten islamischer Zeit aber, von der ersten bis in die moderne, ist diese Erscheinung eine obligatorische. Wie in Sāmarrā so sieht man sie allgemein in Mshattā und Tūbah. Noch eine Einzelheit: SCHULZ beschreibt die großen Ausbrechungen, die alle Türen an ihren Laibungen dicht unter dem Bogen aufweisen. Er erklärt sie durch das ehemalige Vorhandensein hölzerner Bohlen, welche die rechteckige Türöffnung und das Tympanon teilten. Über den Bohlen lag noch eine wagerechte Ziegelschicht. Genau das gleiche an allen Türen von Sāmarrā und von Tāq i Kisrā: die typische iranische Türkonstruktion.

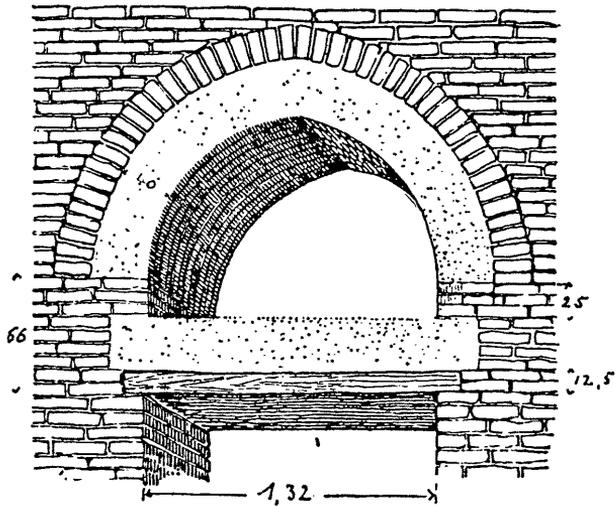


Abb. 1. Bogenkonstruktion von Mshattā.
Aus »Jahrbuch d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen«. 25. Bd.

Dazu die Form der Bogen: sie ist das Musterbeispiel des frühislamischen Spitzbogen, wie er in Sāmarrā, am alten Tor von Raqqah, an allen umayyadischen Säulen- und den abbasidischen Pfeilermoscheen herrscht. Als architektonisches Prinzip ist der Spitzbogen der vorislamischen Zeit völlig fremd. Der klassischen Baukunst ist er bis in die spätesten Denkmäler hinein unbekannt geblieben. Die sasanidische Baukunst verwendet für ihre großen Tonnengewölbe den hohen, unregelmäßig elliptischen Bogen, für die kleinen Gewölbe und alle

¹⁾ Indessen ist das von keinem gemessen und nach der Photographie BRÜNNOW II 128, Fig. 720 scheint es, als habe der Bogen eine Spannweite von 140 cm bei 132 cm lichter Weite der Tür.

Türen und Fenster den Halbkreis, sowohl in Īrān wie im 'Irāq¹⁾. Aber die Keime zum Spitzbogen liegen in der sasanidischen Baukunst des 'Irāq. Es erscheint mir zweifellos, daß er aus diesen Keimen heraus in den ersten Bogenbauten der islamischen Zeit im 'Irāq entstanden ist. Mit dem Islam verbreitet er sich, zuerst in der spezifisch irakenischen Form über die halbe Welt, nach Raqqah, Mshattā, Ṭbah, Cairo und Qairawān. Nur Syrien hat sich nicht gleich von der neuen Errungenschaft erobern lassen. Wie erst recht das christlich gebliebene Kleinasien und Byzanz, bewahrt es eine ablehnende Haltung. Die ganze Fatimidenzeit hindurch taucht der Halbkreisbogen immer wieder auf.

Mir würde das Konstruktive und das Formale des Ziegel- und Gewölbebaues in Mshattā allein genügen, seinen vorislamischen Ursprung auszuschließen. Aber ich will nicht das Gesamtziel der Untersuchung vorweg nehmen, sondern hier nur die Tatsache konstatieren, daß der innere, nördliche Raumkomplex von irakenischen Bauleuten ausgeführt ist.

Diese Irakerer wären aber nie imstande gewesen, die Quaderteile dieses Raumkomplexes auszuführen, nämlich die Dreibogenfront der basilikalen Halle, den Bogen und die eingebundenen Säulen des Trikonchos. Diese Teile gehören, wie die Umfassungsmauern mit der Hauptfront einer anderen Bauweise an. Das Quadermaterial weist sie der technischen Übung westlicher Provinzen zu.

¹⁾ Ein einziges Vorkommen hat STRZYGOWSKI im Gegensatz zu dieser Behauptung angeführt. Aber das hält nicht Stich. An den hohen Koulissenmauern des Ṭāq i Kisrā findet sich hoch oben auf der Innenseite eine Reihe kleiner Nischen; diese sind so überwölbt, daß jede Bogenhälfte aus zwei Ziegeln von 33,5 cm Länge besteht. Diese Bogen sind also die Hälfte eines überhöhten Achtecks. Aus der Entfernung ähnelt ihre Form dem Spitzbogen oder dem überhöhten elliptischen Bogen. Sie ist sicher nicht als Spitzbogen bewußt geworden. Die kleinen Dimensionen im Verein mit der Methode der stehenden Ziegel machen da die Herstellung eines Halbkreises unmöglich. Es hätte ja — bei fünf Ziegeln — der Ziegel im Scheitel wagerecht liegen müssen, so daß er unter der Last der Übermauerung hätte brechen müssen. — Mir ist ein zweites Vorkommen bekannt. Die innere Schale der Stadtmauern von Dastadjird besitzt enge fensterähnliche Wehrgänge von nur 96 cm Weite. Sie sind spitzbogig überwölbt. Die Gänge selbst sind in alter Weise enger als die Bogen. Im übrigen herrscht auch in Dastadjird der Eibogen. Die Mauern werden kaum älter sein als Khosrau II Parwēz, also 590 Chr. Die Verstärkung oder Reparatur, die man beobachten kann, erfolgte wohl erst nach Heraklios' Kriege, 627/28; vgl. SARRE-HERZFELD, *Iranische Felsreliefs*, pg. 237. Von einem prinzipiellen Vorkommen des Spitzbogens kann also bis in die letzten Jahre der Sasanidenzeit hinein nicht die Rede sein. Aber diese embryonalen Zustände lassen erkennen, daß die Tendenz zum Spitzbogen diesen Ziegelkonstruktionen innewohnte, und es nur des kräftigen Anstoßes bedurfte, um ihn zum Prinzip zu entwickeln. Vgl. dazu mein Kapitel 'Samarra' in SARRE-HERZFELD, *Archäologische Reise*, (im Druck).

In Syrien herrscht, solange es antike Monumente gibt, der virtuose große Quaderbau. Die Quadern, parallelepipedisch und fast immer von ganzer Stärke der Mauern, sind ohne Mörtel in kunstvollem Steinschnitt aufgeschichtet. Selbst noch die einfachsten Privatbauten des

VI. scl. sind in dieser übertrieben soliden und kostspieligen Technik errichtet. Die immer noch bewundernswerte Steintechnik von Mshattā mit ihrem von Quadern verblendeten, in Mörtel gelegten Bruchsteinkern, die noch alles übertrifft was man z. B. gewöhnlich in Kleinasien sieht und erst recht das elende, aus Fauststeinen zusammengesetzte Mauerwerk der sasanidischen Bauten Irān's, ist die gleiche, in der all die zahlreichen Römerlager der Provincia Arabia ausgeführt sind. Danach sind sicher die ausführenden Maurer Einheimische gewesen. Gerade diese Technik der Provincia Arabia ist es, die in der islamischen Baukunst die allgemein verbreitete wird, auch dort wo sonst andere Weisen in Brauch waren, also z. B. in Syrien. Das *gros oeuvre* ist also von einheimischen Arbeitern ausgeführt (Abb. 2).

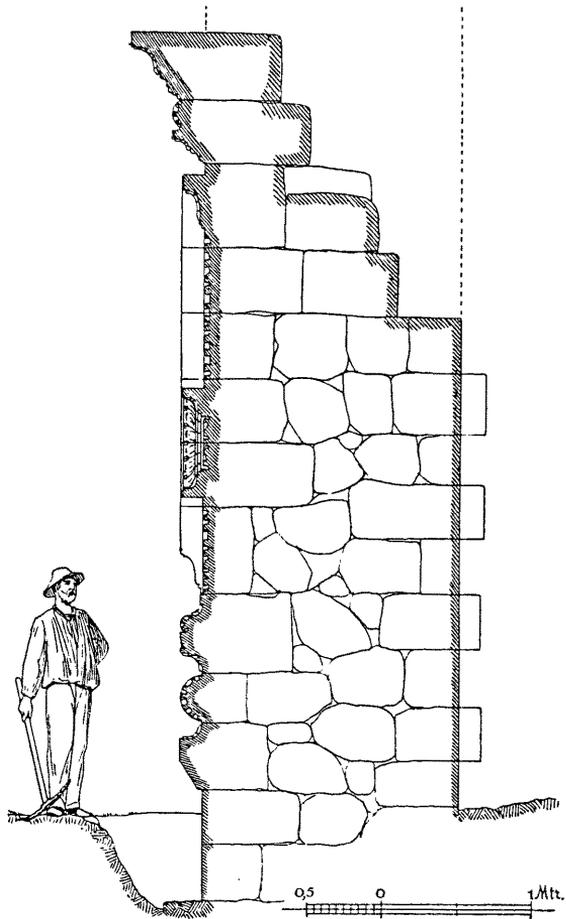


Abb. 2. Schnitt durch die Torfront von Mshattā.
Aus »Jahrbuch d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen«. 25. Bd.

Aber das kann sich nicht auf die Steinmetzarbeit an den Profilen beziehen. Darin besitzt Mshattā ganz andere Formen, als die nüchternen, vereinfachten, rustikalen Gesimse und Profile der

sämtlichen Ruinen der Provincia Arabia. Das architektonische Profil wird oft bei Aufnahmen sehr vernachlässigt. Und dabei ist es für stilkritische Untersuchungen von so hoher Wichtigkeit. Wer zweifelt daran, daß man lediglich nach den Profilierungen einen gotischen Bau aufs genaueste bestimmen könnte? In wenigen Dingen äußert sich so deutlich wie in diesem die Werkstatt-Tradition. Es liegt Schule darin. Die klassische griechische Architektur hat das Profil mit unerreichter Feinheit des ästhetischen Gefühls zur Vollendung gesteigert. Der Hellenismus hat die kanonisch gewordenen Formen mit den drei ‚Ordnungen‘ über die Erde verbreitet. Aber überall, wo diese Formen in ungeeigneten Boden gepflanzt wurden, so in den östlichen Provinzen, degenerierten sie bald. In Irān und dem ‘Irāq gibt es an den Bauten von der Wende unserer Ära schon lauter Bastardformen. Diese Länder haben nie das ästhetische Gefühl und das Verständnis für diese Feinheiten der griechischen Architektur gewonnen¹⁾. Ganz anders in Syrien in weitestem Sinne. Syrien ist die orientalische Provinz des Hellenismus, in welcher die hellenistische Schultradition am kräftigsten und längsten fortlebt. Selbst weit länger als im Abendlande, nämlich bis ins hohe Mittelalter hinein²⁾. Vor allen andern Provinzen zeichnet sich die syrische Architektur durch die große Plastik ihrer Profile und die Präzision ihrer Einzelglieder aus. Diese beiden Eigenschaften besitzen die Profile von Mshattā in ausgeprägter Weise.

Wir finden an Mshattā zwei Systeme architektonischer Profile, das der Fassade und das des basilikalen Baues. An der Fassade haben wir das obere Hauptgesims, den Türrahmen und den Sockel. Dazu die Zickzack-Sima und die Rosetten. Das Hauptgesims ist noch ein komplettes dreiteiliges korinthisches Gesims aus Architrav, Fries und Geison. Aber es hat doch seltsame Umbildungen erfahren, aus dem Wunsche heraus, alle glatten Flächen zu vermeiden, die im antiken Gesims ordnende Linien in den Reichtum des Schmuckes bringen. Das hängt mit dem der Antike so fremden Dekorationsprinzip zusammen. Es fehlen also die glatten Fascien des Architraves; nur seine Astragale und sein oberes Kymation sind dicht aneinandergedrängt. Es fehlt die Hängeplatte des Geison, nur ihre Kymatien sind an die Sima gerückt. Konsolen und Zahnschnitt fehlen, an Stelle der Konsolen tritt eine Alternation von je zwei Pfeifen und einer Akanthos-Palmette auf, an Stelle des Zahnschnittes ein einfaches

¹⁾ Ähnlich liegt es im inneren Kleinasien, man betrachte daraufhin Binbirkilisse, vgl. RAMSAY-BELL, *Thousand and one churches*, London 1909.

²⁾ Das zeigen unter andern die Profile und Gesimse fatimidischer Bauten von Aleppo, aus dem V. und VI. scl. H.

Maeanderband. Eine übermäßige Ornamentierung verwischt vollends die Gliederung des Gebälkes. Dasselbe Relief des Profils, dieselbe Verkümmernng einzelner Glieder, der gleiche Ersatz des Zahnschnittes und der Konsolen, die gleiche besondere Ornamentierung finden wir an den Archivolten von Ruṣāfah ¹⁾. Aber hier war, als an Archivolten, eine Abbraviatur des Hauptgesimses geboten. Und Mshattā geht in einigen Zügen noch über Ruṣāfah hinaus: das Archivoltenprofil ist hier das Hauptgesims, auch die Rudimente der glatten Platten des Architraves sind verschwunden, die Ornamentik erstreckt sich über sämtliche Glieder. Die spezielle Gliederung und Ornamentation von Ruṣāfah stimmt nun nicht genau mit der sonst in Nordsyrien, so vor allem in Qal'at Sim'ān herrschenden, überein. Dagegen gleicht alles, was wir aus Urfa, Edessa, Nisibis, dem Ṭūr 'Abdīn kennen, Ruṣāfah. Also gehört dieses nicht zur syrischen, sondern zur nordmesopotamischen Schule, als deren Vorort Amida gelten kann. In Ruṣāfah und seinem Kreise trägt die Sima gewöhnlich eine Reihung von Akanthospalmetten, wie in Mshattā z. B. das Kymation des verkümmerten Architraves ²⁾. Die einfache Reihung von Akanthen, wie in Mshattā, ist, so weit ich weiß, in jenem Kreise nicht belegt. Sie ist überhaupt nirgends häufig, aber überall möglich ³⁾. Ohne daher viel Wert auf ihre Provenienz zu legen, möchte ich aber betonen, daß gerade dieses so überaus altertümlich erscheinende Motiv an islamischen Denkmälern mehrmals vorkommt. In der 'Amru-Moschee in Kairo strecken sich Holzbalken, oder Holzkämpfer über die Säulen der Nordhalle, rechts vom heute gewöhnlichen Eingang und im Ḥaram über die dicht an seiner Westwand stehenden Säulen. Sie sind als eine Akanthos-sima geschnitzt. Und zwar sieht man in der Nordhalle Akanthosformen, die noch altertümlicher, klassischer wirken, als die von Mshattā,

¹⁾ Vgl. SARRE, *Rusaḡa-Sergiopolis*, in den *Monatsheften f. Kunstwissensch.* 1909, pg. 95—107.

²⁾ Das gleiche Ornament kommt als freie Krönung, in degenerierter Gestalt an STRZYGOWSKI'S Bronzetäfelchen aus Ephesos vor (pg. 266 Abb. 43) und an seinem Fragmente eines Elfenbeindiptychons des British Museum (pg. 277, Abb. 49). Ein Ornament frei über die Sima zu setzen ist ungewöhnlich. Aber es hängt zusammen mit den so verwendeten Bogenzackenreihen, die in der syrischen Architektur des VI. scl. überall auftreten. BUTLER bezeichnet diese als *'cuspidated outer moulding'*. Diese Bogenzacken sind, wie übrigens auch das einfache Maeanderband (an Stelle des Zahnschnittes) in der nord-syrisch-islamischen Architektur des V.—VI. scl. II. gebräuchlich, so am Miḥrāb des Mausoleum in Sālīḥīn bei Aleppo vom Jahre 505, am Minaret der Großen Moschee von Aleppo, vom Jahre 483, am Mūrīstān al-'atīq daselbst, einem Bau des Nūr al-dīn.

³⁾ Sie kommt im oktogonalen Hof von Qal'at Sim'ān vor. Man vgl. auch die Akanthos-sima des koptischen Beispielles, I. Teil, Abb. 9. Noch zur Zeit Nūr al-dīn's bildet eine klassische Akanthosreihe ein Kämpfergesims an der großen Moschee von Raqqah.

und die spätestens dem II. scl. H. angehören werden. Im Ḥaram sind diese Formen in einer späteren Bauperiode, vermutlich des III. scl., nachgebildet, in einer ganz veränderten Auffassung, die den Formen der holzgeschnitzten Türe von Sidi 'Uqbah zu Biskrah nahekommt ¹⁾). In Mshattā geht nicht die Reihung von Akanthosblättern, wohl aber die besondere Variante des Blattes auf solche Formen zurück, die in Ruṣāfah und Nordmesopotamien im V. und VI. scl. Chr. üblich sind. Sie zeichnen sich durch besondere Kleinheit des Blattüberfalles aus, der fast wie eine kleine Knolle unter einem schmalen Einschnitt sitzt. — Das Profil des Türrahmens von Mshattā ahmt das Hauptgesims in klein nach.

Die Basis der Front gehört dem Typus der attisch-korinthischen Basis an. Aber er ist eigenartig bereichert und zugleich degeneriert. Die stufenweise Ausladung, die allmähliche Verbreiterung nach unten, also das was dieses Profil eben zur Basis macht, fehlt gerade. Der Mangel an Verständnis für dieses Glied geht so weit, daß die Mauerfläche unterhalb des Profiles wieder in die Fläche der oberen Wand zurückspringt, so den Sinn der Basis völlig negierend. Daß die Ausladung keine allmähliche ist, sondern der obere Torus bereits soweit vorspringt wie die untere Platte, kommt seit dem VI. scl. in der syrischen Architektur vor. Daß der Sinn der Basis ganz aufgehoben wird, aber niemals. Damit kennzeichnet sich dieses Profil deutlich als später als das VI. scl. Die Profile des ersten Systems an der Hauptfassade qualifizieren sich also einerseits als später als das VI. scl. und andererseits als der Kunstübung des nordwestmesopotamischen Kreises angehörig. Also nicht die einheimischen Maurer, sondern Steinmetzen aus der Provinz Diyārbakr müssen sie ausgeführt haben.

Eine weitere Eigenschaft dieser Profile muß ins rechte Licht gerückt werden: Das Hauptgesims macht vom folgenden eine Ausnahme ²⁾, sonst aber liegen die drei Glieder der Basis in der gleichen virtuellen Ebene wie die vorspringenden Ränder der Zickzacksima und der Rosetten. Ebenso gehen alle Rücksprünge auf die gleiche Fläche der Wand zurück, selbst die Unterkante der Basis. Das ganze Relief liegt also zwischen diesen zwei Ebenen. Das gleiche gilt für das zweite System von Profilen am basilikalen Bau. Die antike Baukunst bindet

¹⁾ Mir fehlte die Gelegenheit, meine Photographien zu veröffentlichen. Zeichnungen sieht man in dem Artikel *Arabeske* der *Enzyklopädie des Islam*. Unter der Akanthossima in der Nordhalle sitzt ein ebenso klassischer Eierstab.

²⁾ Nicht ganz. Auch die Relieffhöhe seines Architraves und Frieses fällt genau in jene virtuelle Ebene.

sich nicht im Relief ihrer Architekturglieder. Die einzelnen Profile erhalten eine stufenweis zunehmende Ausladung, und die verschiedenen Profile eines Baues sind voneinander unabhängig. Die Begrenzung zwischen zwei Ebenen ist nun eine Erscheinung, die sich aus dem Materiale ergibt, sie ist in hervorragendem Maße »materialgerecht«. Sie ermöglicht die beste Ausnutzung und die geringste Bearbeitung der Quadern. Zugleich äußert sich darin ein Sinn, der geometrisch genaue Übereinstimmungen liebt. Die klassische Architektur legt darauf keinen Wert. Sie bevorzugt überall das schwellende, viele Lichter und Schatten verschiedener Stärke erzeugende Relief. Der aufs Geometrische gerichtete Sinn dagegen gehört der islamischen Baukunst an. So finden wir auch die Begrenzung des Reliefs zwischen zwei Flächen an allen älteren islamischen Bauten Nordsyriens, so in Aleppo, Ma'arrat al-Nu'mān und sonst wieder.

Das zweite System von Profilen (Tafel 5), am basilikalischen Bau, stimmt in dieser Begrenzung mit dem der Front überein, ist aber sonst von ganz anderen Vorstellungen erfüllt. Da ist nicht mehr das dreiteilige antike Gesims, sondern nur eine gewisse Ausbildung des Geison oder der Sima in Gestalt einer Wulst von etwas mehr als Halbkreisquerschnitt, einer Viertelhohlkehle und einer schmalen Platte darüber. Dies Profil umzieht an der Dreibogenfront die Bogen, sich an den Kämpfern verkröpfend und sich an den Kanten der Front umbrechend zu einem rechteckigen Rahmen des ganzen. Am Bogen des Trikonchos umzieht es als Archivolte den Halbkreis, aber die Gewohnheit des Umkröpfens ist so stark, daß man das Profil nicht senkrecht aus den Kämpfern entspringen läßt, sondern seine Enden noch kurz wagerecht umbricht.

Die Wulstprofile an sich sind ein Charakteristikum der syrischen Architektur. Wenn man DE VOGÜÉ oder BUTLER durchblättert, so kann man daran nicht zweifeln. Man hat versucht ihnen persischen Ursprung zuzuschreiben. Das geht nicht an. Es ist von vornherein unwahrscheinlich, da die persische Architektur mit Gipsstuck arbeitet, in dem eine hohe Plastik nicht ausführbar ist. Viel davon ist nicht erhalten, aber darunter sind weder in Irān noch im 'Irāq die syrischen Wulste. Aus arsakidischer Zeit haben wir Beispiele am Anahit-Tempel von Kangawar, am Tāq i Girrā in Medien, an den Ruinen von Warka, Nippur, Tello, Assur, Hatra in Babylonien und Assyrien¹⁾. Da sieht man nichts von syrischen Formen. Das Kennzeichen ist die S-förmige Sima, welche andere Glieder ersetzt. — In der sasanidischen Bau-

¹⁾ Vgl. SARRE-HERZFELD, *Iranische Felsreliefs*, pg. 224—235.

kunst müssen wir außer dem Lokal, Irān und 'Irāq, auch zwei Zeiten streng sondern: das III. und IV. scl. und das Ende des VI. scl. Über die frühe Zeit in Irān müssen wir uns nach dem Rahmenwerk an Türen und Fenstern von Firūzābād und nach der schönen Quaderfassung der Quelle von Shāpūr eine Vorstellung machen ¹⁾). Charakteristisch ist die achaemenidische, egyptisierende Hohlkehle. Im 'Irāq ist aus dieser Zeit nichts erhalten. Aber nach den vorhergehenden arsakidischen Monumenten und den gleichzeitigen in Irān können wir nicht annehmen, daß etwa das syrische Genre vorkäme. Aus der späteren Zeit kennen wir die Profile des Tāq i bustān, in Fels gehauen, und einige von Qaṣr i Shīrīn in Gips geschnitten ²⁾). Nichts von den syrischen Wulstprofilen.

Man hat auf die wulstige Form der Kämpferkapitelle hingewiesen, von denen bisher 6 Exemplare, 2 in Iṣfahān, 2 in Bisutūn, 2 am Tāq i bustān bekannt geworden sind ³⁾). Diese Kapitelle gehören, wie der Vergleich ihrer Ornamentik und ihrer figürlichen Skulptur mit dem Tāq i bustān zeigt, der Zeit Khosrau's II. an, also der Wende des VI. zum VII. scl. Chr. Man hat sie für älter halten und ihnen eine große Rolle in der Entwicklung des Typus überhaupt zuweisen wollen. Beides mit Unrecht. Die alte sasanidische Architektur des III. und IV. scl. kennt die Form nicht nur zufällig nicht. Sie hat in ihr gar keinen Platz. Das Kämpferkapitell ist keine bloß dekorative Form, sondern eine technische. Die klassische Architektur legt auf die korinthischen Kapitelle nur ein wagerechtes Gebälk und muß die zarte, freie Plastik des Kapitelles durch das dünne, unsichtbare obere Plättchen, das *'scamillum'*, schützen. Nicht die ganze Oberfläche des Kapitells, sondern nur soviel als der Säulenquerschnitt, kann zum Tragen ausgenutzt werden. Daher werden diese Kapitelle ungeeignet in dem Augenblick, wo es sich darum handelt Bogen und erst recht Gewölbe auf Säulen zu stützen. Das ist aber das Problem der spätantiken und byzantinischen Baukunst überhaupt. Die großen Thermengewölbe schalten daher zwischen die Anfänge der Kreuzgewölbe und das Kapitell noch das Rudiment eines kompletten Gebälkes. In der Diocletianischen Zeit schon befreit sich die Architektur von dieser Fessel

¹⁾ Vgl. FLANDIN & COSTE, *Voyage en Perse*, I. pl. 42 und 46. M. DIEULAFOY, *L'art antique de la Perse*, IV pl. 15 und 16.

²⁾ FLANDIN & COSTE, I pl. 5—8; DE MORGAN, *Mission scientifique en Perse*, IV, I und II.

³⁾ FLANDIN & COSTE, I pl. 17, 17 bis, 27, 27 bis. SARRE-HERZFELD, *Iranische Felsreliefs*, Taf. 100. Andere Aufnahmen der Kapitelle von Tāq i bustān in unveröffentlichten Photographien, im Besitze FRIEDRICH SARRES.

alter Tradition. Die Umbildung des korinthischen Kapitells geschieht zugleich mit dem Aufgeben des Restes von Gebälk. Es mußte eine Form erhalten, die es befähigte, unmittelbar Gewölbe zu tragen, und die die ganze Fläche auszunutzen gestattete. Das ist eine organische Entwicklung, die nur im Zusammenhange der ganzen architektonischen Bestrebungen entstanden sein kann ¹⁾. Dieses große Problem aber ist der sasanidischen Baukunst völlig fremd. Wenn also das Kämpferkapitell um 600 Chr. in Irān auftaucht, so ist diese Form dort aus Byzanz importiert. Und wenn wir es in Mshattā am Bogen des Trikonchos finden, so hat es Vorbilder dafür in der Nähe genug.

Daß die ornamentierten Astragale dieser sechs sasanidischen Kapitelle ein wulstiges Profil haben, ist von gar keiner Bedeutung gegenüber der Unzahl syrischer Wulstprofile. BUTLER ist zweifellos im Recht, zu behaupten, daß die sich in jeder Richtung umkröpfenden und oft spiralog aufrollenden Wulstprofile eine Erscheinung sind, deren spezifisches Lokal Nordsyrien und deren spezifische Zeit das VI. scl. ist ²⁾. Daß neben ihnen das komplette antike Gebälk verwandt wird, zeigt u. a. der oktagonale Hof von St. Simeon Stylites. In Mshattā mischen sich aber die syrischen Formen mit den nordmesopotamischen. Zudem gehen die Wulstprofile von Mshattā noch über alle syrischen Beispiele hinaus: auch die Bogenlaibungen, die sonst nach klassischer Art glatt bleiben, sind hier in vier dicke Wulste geteilt. Diese sonst nie belegte Bildung kann erst aus dem syrischen Brauche des VI. scl. heraus entstanden sein und zeigt, wie die Profile des Systems der Front, daß die Profile später sind als das VI. scl. ³⁾. Aber wieder

¹⁾ Das Kämpferkapitell ist nichts als die Bosse des korinthischen Kapitells; also jedes solche ist durch den embryonalen Zustand des Kämpferkapitells hindurchgegangen. Es führt die Kalathosform oben ins Quadrat über. Dabei verkümmern die freien Eckvoluten. Aber ihre Rudimente bleiben meist bestehen, als Zeugen der Abstammung.

²⁾ Diese Formen sind aus den Tendenzen der syrischen Architektur des IV. und V. scl. erwachsen, während welcher Zeit diese sich ganz von der Entwicklung der byzantinischen und kleinasiatischen löst, um im Augenblicke ihres gewaltsamen Endes, um die Wende vom VI. zum VII. scl. eine Höhe des Könnens und eine Blüte des Geschmackes zu erreichen, die das Niveau aller andern Provinzen dieser Zeit weit überstrahlt.

³⁾ Daß das syrische Umkröpfen und Aufrollen der Profile in islamischer Zeit fortlebt, zeigt die islamische Architektur des V. und VI. scl. H. in Nordsyrien. Muster dafür, die zugleich die Lebenskraft der antiken Tradition überhaupt enthüllen, sind u. a. das prachtvolle Minaret des Malikshāh der Großen Moschee von Aleppo 483 H., oder das 100 Jahre jüngere Minaret der Großen Moschee von Ma'arrat al-Nu'mān. Das soll in M. SOBERNHEIM'S Bande *Aleppo*, des C. J. A. veröffentlicht werden. Von diesen plastischen Formen stammen die wuchtigen Bandverflechtungen in Marmorinkrustation, die ein Kennzeichen des frühen aiyyubidischen Stiles von Aleppo sind. Dieser Stil hat sich von da und von Damaskus aus sowohl Ägypten wie Kleinasien erobert. Vgl. die seldjukische Baukunst von Qonia bei

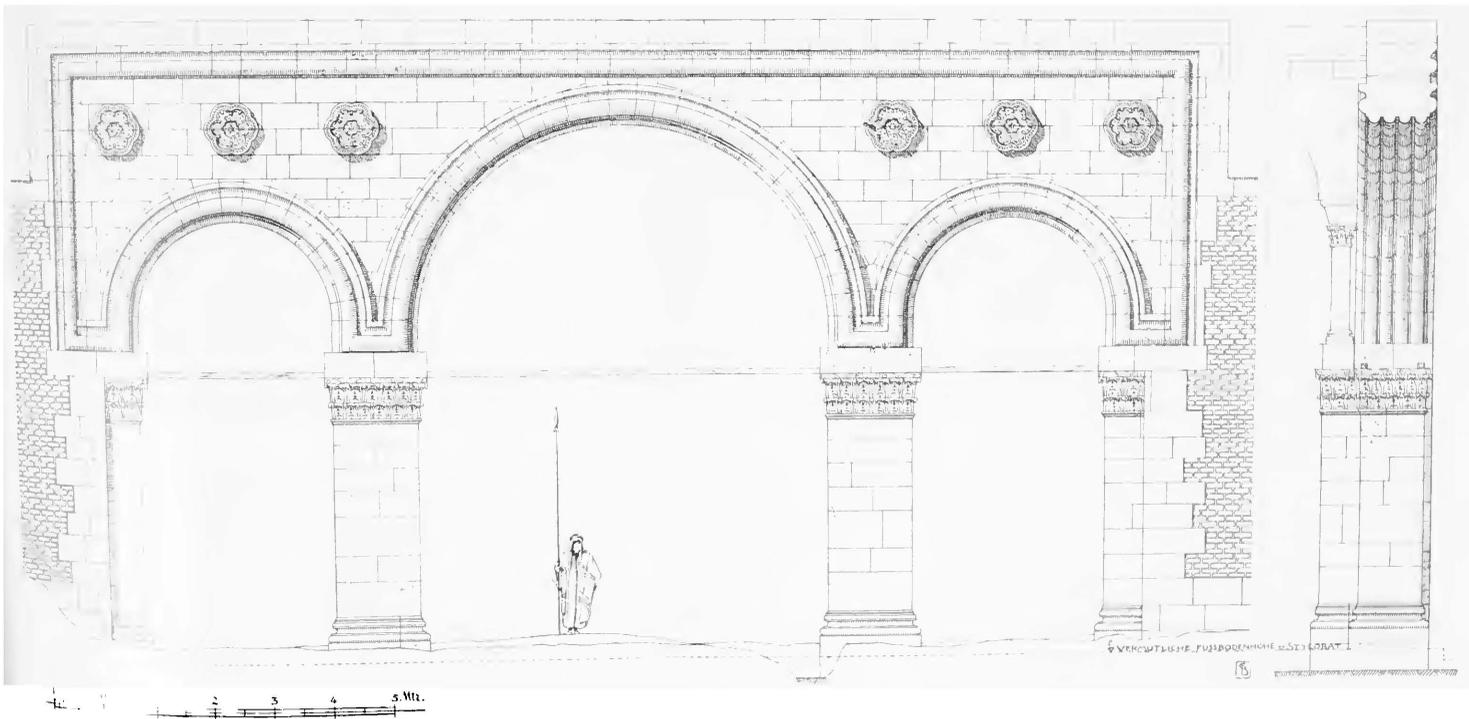
will ich die Datierungsfrage zurückstellen und nur konstatieren, daß an dem Quaderbau von Mshattā außer den einheimischen Maurern Steinmetzen aus Diyār-bakr und aus Nordsyrien mitgewirkt haben.

Die basilikale Halle von Mshattā, die unvollendet geblieben ist, sollte zwei Reihen von je fünf Säulen erhalten. SCHULZ' Grabung deckte den ganzen Stylobat der östlichen Reihe auf, wo sich keine Standspuren von Säulen fanden. Am Nordende der westlichen Reihe aber wurde eine Basis *in situ*, von einer zweiten die Standspur aufgedeckt. Die Basis, gut korinthisch, ist aus grauem Marmor. Weiter fand man drei monolithische Säulenschäfte aus Cipollino ¹⁾, und dann unweit davon, im Schutt des Trikonchos, ein passendes korinthisches Kapitell, aus demselben Marmor wie die Basis. Dieses, in das Kaiser Friedrich-Museum überführte Kapitell trägt noch die Spuren von Bemalung in blau, gelb und rot und von Vergoldung. Ich kenne identische Kapitelle von Bauten, die aus dem II. scl. Chr. datiert sind. Es würde allein beweisen, daß die ganze Säulenstellung aus Spolien besteht. Verschiedene Anzeichen einer zweiten Verwendung an Basis und Schäften bekräftigen diese Tatsache nach B. SCHULZ. Wir haben kein Beispiel, daß man in Syrien in vorarabischer Zeit Spolien verwandt hätte. Das möchte selbst STRZYGOWSKI, der doch Mshattā für vorislamisch hielt, nicht glauben. Dagegen ist für die frühislamische Baukunst die Verwendung von Spoliensäulen etwas geradezu Charakteristisches. Das edle Material, die Bemalung und Vergoldung zeigen, daß man beabsichtigte, der Innenausstattung von Mshattā einen Glanz zu verleihen, der der prunkvollen Fassade nicht nachstand. Im Ostteile des Hofes, wo die Steinmetzen arbeiteten, fanden sich Stücke eines eigenartigen grünen Steines, den man begonnen hatte in Platten zu zersägen. Deren Zweckbestimmung ist unsicher. Sie mögen Pflaster oder Sockelbekleidung vorstellen. Auch dies seltene, importierte Material zeugt für den Prunk der Ausstattung.

F. SARRE, *Denkmäler persischer Baukunst*, Berlin 1909, vor allem die Front der Qara Tai Madrasah.

¹⁾ Die Termini der Materialienkunde werden leider sehr verschieden benutzt. *Cipollino* bezeichnet meist einen italienischen, grünen, ins Gelbe spielenden Marmor. Aber auch einen Porphyrt von sehr homogener, mikrokristallinischer dunkelgrüner Masse, mit gelben Einsprenglingen, wie S. GUYER und ich ihn an den Kirchen von Kilikien in Menge benutzt fanden, bezeichnet man gelegentlich als *Cipollino*. Das ist nicht *Verde Antico*. AINSWORTH, *Travels and Researcies in Assyria etc.*, London, pg. 20, spricht von *Cipollino* als Kalkstein mit Glimmer, der im Kilikischen Taurus vorkäme; vgl. RITTER, X 16.

Mschatta
FRONT DER DREISCHIFFIGEN HALLE
RECONSTRUCTION



Noch ein letztes technisches Detail. Über dem Kapitell des Trikonchosbogens und unter dessen unprofiliertem Kämpfersteine hat sich noch ein Stück Holz von 9×9 cm Querschnitt erhalten, der Rest eines Bogenankers. Zwei solcher Anker sicherten den nur 6,80 m spannenden Bogen. Danach nimmt SCHULZ, jedenfalls richtig, auch für die drei Frontbogen, deren mittlerer 5,50, deren seitliche nur 2,95 m messen, solche doppelten Holzanker an. Über die Holzbalken der Qubbat al-šakhrāh bemerkte ich im ersten Teile: In Syrien ist diese Konstruktionsweise nirgends nachweisbar. Fast versteckt kommt sie in den Nebenschiffen der Hagia Sophia vor. — Dort aber tragen die Säulen unmittelbar die komplizierten Gewölbe dieser Seitenschiffe! — An allen Säulenbauten islamischen Ursprungs ist diese eine der auffälligsten, unvermeidlichen Erscheinungen, von DE VOGÜÉ nicht mit Unrecht als eine Leitmuschel der islamischen Periode betrachtet. Hier in Mshattā treffen wir die Holzanker nicht über Säulen, sondern bei einem simplen Bogen, der sich auf starke Wände stützt. Ist schon der Holzanker im Säulenbau eine spezifische Eigenheit der islamischen Baukunst, so ist seine Verwendung am bloßen Bogen in der gesamten antiken Baukunst vollends unmöglich.

Ich habe diesen technischen Untersuchungen einen etwas breiten Raum gegönnt. Als Entschuldigung diene, daß sie in kunstgeschichtlichen Betrachtungen meist sehr zu kurz kommen. Und doch sind diese technischen Grundlagen für den Archäologen und Kunsthistoriker, was für den vergleichenden Anatom und Anthropologen Schädel und Skelett sind. Stellen wir kurz zusammen, welches die Ergebnisse dieser technischen Analyse sind.

An den verschiedenen Partien des Bauwerkes kommen nebeneinander die Bauweisen verschiedener Provinzen vor. Der Ziegelbau ist von irakenischen Arbeitern, der Steinrohbau von Maurern aus der Provincia Arabia hergestellt, an den architektonischen Profilierungen waren Steinmetzen aus Diyārbakr und Nordsyrien tätig. Dabei mischen sich auch Bauweisen verschiedenen Ursprunges am gleichen Objekte: an dem irakenischen Ziegelbau sind besondere Teile in syrischer Quadertechnik ausgeführt, an den nach Art der Provincia Arabia hergestellten Steinmauern sind die Profile in nordmesopotamischer Weise gearbeitet. Innerhalb der verschiedenen Bauweisen sind konstruktive Einzelheiten, die sonst nicht oder nur in Keimen vorhanden waren, zum herrschenden Grundsatz geworden: so das Vorkragen der Bogen und Gewölbe vor die tragende Wand, vor allem der Spitzbogen, dann der Holzanker. Die Profilierungen sind in dem

Sinne weitergebildet, als eine Lockerung der Werkstattschulung eingetreten ist: das Gefühl für das eigentliche Wesen der antiken Bauglieder verblaßt, z. B. an der Basis, am Hauptgesims in Archivoltenart; und aus dem Material heraus gelangt man zu neuen Prinzipien, die der alten Schule widersprechen, so der Begrenzung des Reliefs zwischen zwei Ebenen. Schönes Spolienmaterial wird verwendet und, um den Prunk der Ausstattung zu erhöhen, seltenes Steinmaterial für Pflaster oder Wandverkleidung importiert. Die imponierende Größe der Anlage, die Solidität des Baues, die Üppigkeit des über ihn ausgegossenen Schmuckes lehren, daß ökonomische Rücksichten hier nicht mitsprachen.

Alle diese Dinge sind Punkt für Punkt solche, die wir als Charakteristika der frühislamischen Baukunst erkannt hatten (I. Teil pag. 32). Sie wurzeln so tief in den wirtschaftlichen und kunsthandwerklichen Verhältnissen der Umayyadenzeit, daß es gar nicht vorzustellen ist, wie sie an Bauten der Lakhmiden oder Ghassaniden vorkommen könnten. Mshattā ist in seinem eigentlichen Wesen islamisch. Ganz abgesehen davon, daß dies alles auch zeitlich erst nach dem Ende des VI. scl. möglich ist. Das Ziegelmauerwerk ist identisch mit dem von Sāmarrā im IX. scl. Der Spitzbogen als Prinzip ist noch im Anfange der VII. scl. unbekannt. Die Profile der Quadern sind fortgeschrittener als die letzten der syrischen Antike. Die vorislamische Zeit macht keinen Gebrauch von Spolien, ebensowenig von Holzankern im einfachen Bogenbau. Dagegen leben alle diese Dinge in der folgenden islamischen Baukunst unmittelbar fort.

Was ist eigentlich Mshattā? Die Gesamtanlage gehört zum großen Genus der Castren (Abb. 3.) Die Forschungen von BRÜNNOW und v. DOMASZEWSKI, DUSSAUD und MACLER, MUSIL haben uns eine große Zahl römischer Castren auf orientalischem Boden kennen gelehrt. Ein Vergleich läßt sofort erkennen, daß Mshattā innerhalb des Genus der Castren nicht zu der von Ladjdjūn vertretenen Familie der Legionslager gehört, sondern zu der Familie der kleinen Lager, also etwa Kohortenlager, deren Vertreter das Qaṣr al-abyaḍ, Bshēr und vor allem das Mshattā benachbarte Qaṣṭal sind. Im großen und ganzen folgt also Mshattā den Anlagen, wie sie sich in der gleichen Landschaft und an der ganzen Wüstengrenze entlang finden.

Es ist wiederholt ausgesprochen, dem römischen Limes im Orient habe eine gleichartige arsakidisch-sasanidische Befestigung gegenübergestanden. Monumental ist uns davon nichts bekannt. Aus der Literatur der Parther- und Sasanidenkriege wissen wir nur, daß die persischen Städte des mittleren Euphrat befestigt waren, und ebenso

eine Reihe von Städten am mittleren Tigris. Wir hören auch von Kastellen und Burgen an der armenischen Grenze. Erhalten und bekannt sind nur wenige Reste der Fortifikationen der großen Residenzen: Seleukeia, Dastadjird i Khosrau, Qaşr i Shīrīn ¹⁾. Darunter ist ein Castrum nur die Kala i Khosrau in Qaşr, die den Zugang vom

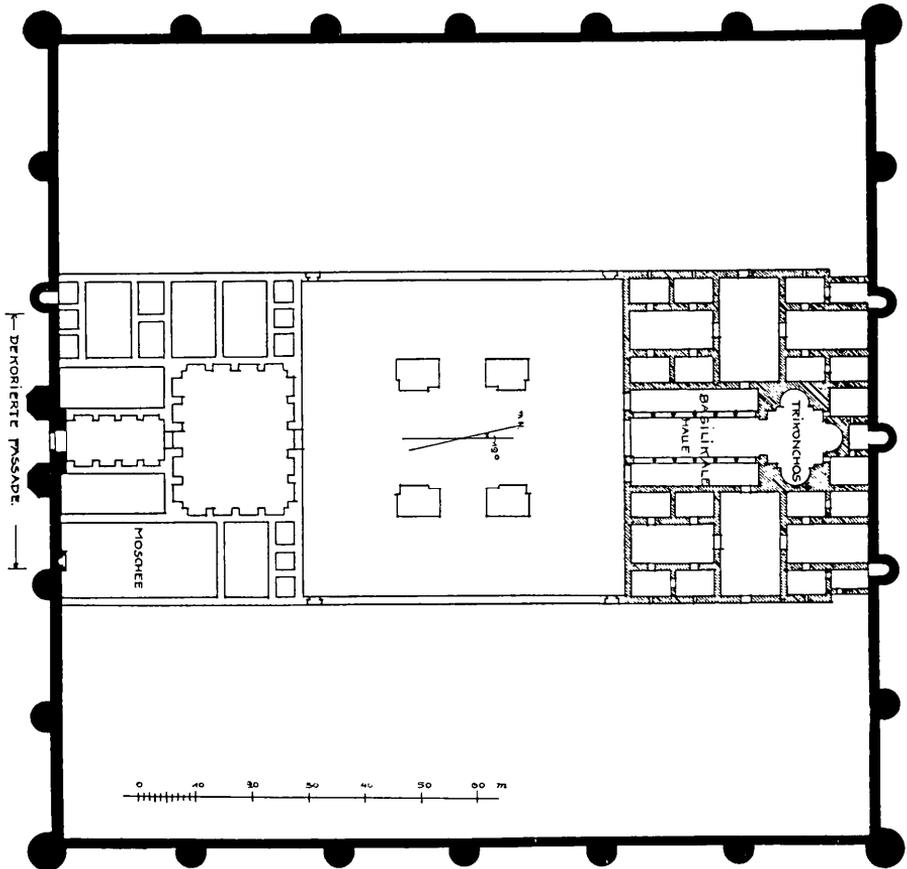


Abb. 3. Plan von Mshattā.

Alwān-Tale zu dem Plateau mit den Schlössern und Parks verteidigt. Die Ruine gehört zu dem Typus der großen Legionslager. Nicht diese,

¹⁾ Über Seleukeia bereite ich meine Aufnahmen in SARRE-HERZFELD, *Archäolog. Reise* vor. Zu Dastadjird vgl. SARRE-HERZFELD, *Iranische Felsreliefs*, pg. 237. Qaşr i Shīrīn in von J. DE MORGAN, in der *Mission Scientifique en Perse, IV Recherches archéologiques* vorzüglich aufgenommen. Ich konnte das 1905 an Ort und Stelle vergleichen. — In der Zeitschrift *Memnon*, 1907 I 1. habe ich die Burg Qal'at al-bint und die Festung

sondern eine andere Ruine von Qaşr i Shīrīn ist es, deren gewisse Ähnlichkeiten mit Mshattā längst bemerkt ist, nämlich Tshuār qapu. Der grobe Unterschied ist der, daß Tshuār qapu keine fortifikatorische Enceinte hat, also kein Lager ist. Der Zweck des Baues ist unsicher; auch ein Palast war er nicht, denn dieser steht in nächster Nachbarschaft in einem großen Paradeisos und ist von ganz anderem Typus. Vielleicht war Tshuār qapu ein Feuertempel mit umgebenden Priesterwohnungen. Die Ähnlichkeit mit Mshattā besteht in der Agglomeration der Wohnungen und Höfe. Diese Verwandtschaft scheint eine indirekte zu sein. Ein Castrum vom Qaşal-Typus (Kohortenlager) gibt es bisher im Sasanidischen nicht. ¹⁾

Der Unterschied zwischen Mshattā und den sasanidischen Ruinen ist also ein wesentlicher. Aber Mshattā ist kein Kohortenlager. Seine Umfassungsmauern sind nicht als ernstliche Fortifikation gedacht. Das geht hervor aus den massiven, d. h. unzugänglichen, treppenlosen Türmen. Es schließt sich überhaupt dem Qaşal-Typus nur lose an, in der Anordnung seiner Räume längs der vier Mauern, rings um den Hof. Es unterscheidet sich in der Ausbildung dieser Räume oder Raumkomplexe selbst. Heute können wir mit einiger Sicherheit annehmen, daß der Ursprung dieser Anlagen Hīrah war.

Die Gesamtanlage von Mshattā ist zweifellos planvoll und künstlerisch komponiert. Sie erscheint nicht wie ein erster Versuch, sondern verrät eine gewisse Reife, die auf längere Übung schließen läßt. Man hat die vorderen Räume als Wacht- und Wohnräume, die hintere, basilikale Anlage mit dem Trikonchos als Thronsaal, die zwei flankierenden Raumgruppen als Wohnräume des Palastes richtig bestimmt. Uneinigkeit besteht nur über den großen, tiefoblongen Saal rechts vom Eingang, mit der runden, einst von zwei eingebundenen Säulchen flankierten Nische in seiner Südwand.

Miß BELL's Aufnahmen des bei Shithātah, dem alten 'Ain al-tamr gelegenen Ukhaḍīr werfen heute ein neues Licht auf das

Qal'at Djabbār in Kürze publiziert, beide südlich von Assur am Tigris gelegen. Qal'at Djabbār ist eine Art Fluchtburg, deren mächtige Mauern sich in spitzkeiliger Gestalt einen steilen Berghang hinaufziehen. Das besondere Terrain motiviert die seltene Form, die man kaum den Castris zuzählen kann. Er erinnert aufs lebhafteste an Zenobia-Ḥalabiyah am Euphrat; vgl. meinen vorläufigen Plan bei SARRE, *Reise in Mesopotamien*, in *Z. d. Gesch. f. Erdkunde* Berlin 1909, 7, Tafel 8.

¹⁾ FLANDIN & COSTE IV pl. 213 geben eine Kala i Kuhna bei Sarpul, als *'forteresse'* bezeichnet. Man könnte schwanken, ob das Karawansarai oder Castrum ist. Es ist ein gewaltiges Rechteck, außen mit Rundtürmen, innen mit einer umlaufenden Reihe kleiner Tonnengewölbe.

Verständnis der Gesamtanlage von Mshattā¹⁾ (Abb. 4.) In Ukhaiḍir ist die Mshattā entsprechende Anlage noch einmal in ein großes quadratisches Castrum gesetzt. Davon abgesehen bestehen zwischen beiden nur sekundäre Abweichungen. Ukhaiḍir besitzt nicht den zweiten, breitoblongen Vorhof von Mshattā, seine Wohnraum-Komplexe sind etwas anders eingerichtet, nehmen aber im Grundriß dieselben Plätze ein. Bereichert ist er durch einige in Mshattā fehlende Korridore.

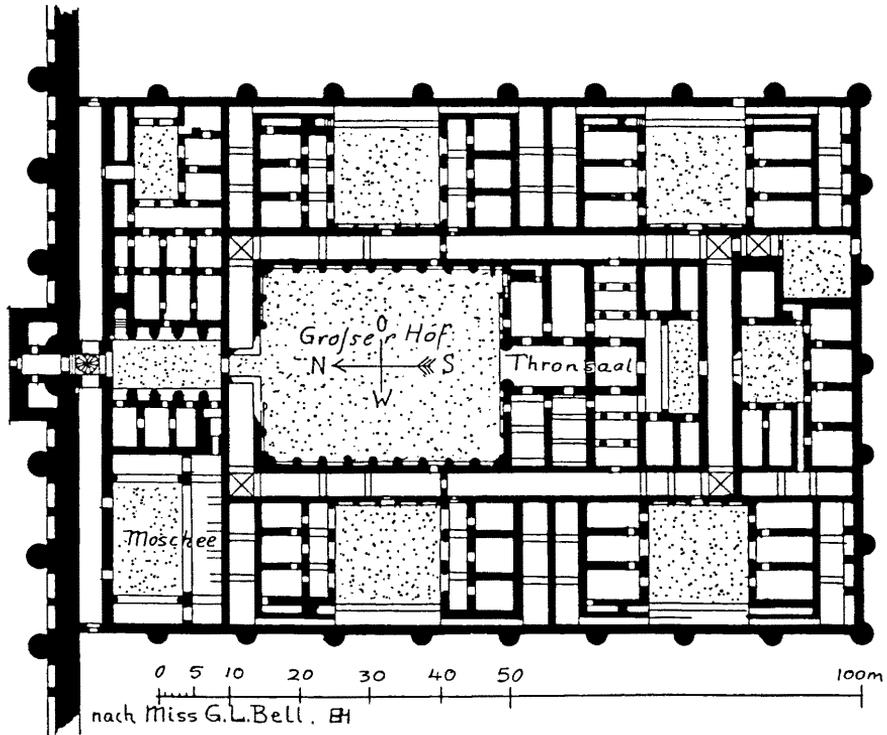


Abb. 4. Plan von Ukhaiḍir.

An Stelle der basilikalischen Halle und des Trikonchos hat es eine höchst interessante Anlage. In der Achse des großen Hofes ein in

¹⁾ Vgl. oben pg. 109, Anm. 1. Über die Datierung von Ukhaiḍir möchte ich nur kurz bemerken, daß mir wie Miss BELL die komplizierten Gewölbeformen, der Spitzbogen, das Vorkragen der Gewölbe, die vielen Konchenvariationen, die muschelhaft gerippte Kuppel, *last not least* das Kreuzgewölbe die Entstehung in vorislamischer Zeit auszuschließen scheinen. Ich kann mir aber keine Gründe denken, die verhinderten, Ukhaiḍir bis in die erste abbasidische Zeit hinabzurücken. So müssen wir uns die mehrgeschossigen Tore der Madīnat al-Manṣūr vorstellen.

ganzer Breite geöffneter, tiefoblonger Raum, ein İwān, zu seinen Seiten je zwei Nebenräume mit rechtwinklig dazu gerichteten Tonnen und je einer Tür zum Hof, zum İwān und untereinander; hinter dem İwān ein quadratisches Zimmer. Dieser Komplex ist nun kein anderer als der Teil der sasanidischen Paläste, der aus der offenen Halle für die öffentlichen und dem quadratischen Saal für die privaten Audienzen besteht¹⁾. Auf die Bedeutung dieses Umstandes für den Werdegang des Typus werde ich noch zurückkommen.

Auch für den letzten Raum, dessen Deutung in Mshattā strittig blieb, der Saal mit der Säulennische in der Südwand, zur Rechten des Tores, nur durch einen Wachraum getrennt, findet sich in Ukhaidir eine Analogie. Hier liegt auch zur Rechten des Tores, nur durch kleine Wachtstuben getrennt, eine Räumlichkeit, die sich nicht unter die übrigen Gattungen von Höfen, Wachträumen, Wohnräumen und Thronsälen einreihen läßt. Es ist ein breitoblonger Hof, von N durch zwei Türen zugänglich, mit einer breiteren offenen Halle an seiner Südwand und schmaleren an seiner West- und Ostwand. Hier wie in Mshattā kommt man, unabhängig, auf den Gedanken, ob diese Räumlichkeiten nicht etwa Moscheen darstellen könnten. In Mshattā ist es die Nische, in der Qiblahwand, in Ukhaidir die Halle des Hāram an der Südseite, die darauf deuten. Daß beide Gründe unabhängig sind, scheint mir die Richtigkeit der Vermutung zu bekräftigen²⁾.

Ukhaidir mit seinen Audienzsäulen nach sasanidischer Art steht der sasanidisch-irakenischen Baukunst näher als Mshattā mit seiner syrischen Basilika und dem Trikonchos. Ebenso überwiegen in Ukhaidir die irakenische Technik und einheimischen Konstruktionsformen. Nur das Kreuzgewölbe ist sonst dem 'Irāq völlig fremd, und auch die andern Gewölbeformen sind in der sasanidischen Zeit unerhört. Zum Qaştal-Typus ist Ukhaidir mit dem gleichen Recht zu zählen, wie Mshattā. Beide Bauten zeigen aber die reife, entwickelte Anlage. Es ist also nicht wahrscheinlich, daß Ukhaidir ein Abkömmling des

¹⁾ Über diesen Typus, der sich aus achaemenidischer Zeit bis in die spätslamische verfolgen läßt, habe ich in meinem *Samarra*, ferner in *Pasargadae, Klio VIII*, 1, und in den *Iranischen Felsreliefs* gehandelt.

²⁾ Mshattā und Ukhaidir sind entgegengesetzt orientiert. Die Nische wie die Halle liegen aber beide Male an der südlichen Wand, d. h. der Qiblah. Das Fehlen des Mihrāb in Ukhaidir ist so wenig entscheidend, wie etwa in den beiden Großen Moscheen von Sāmarrā und von Mutawakkiliyah. Miss BELL's Text verrät nichts über diesen Raum: ob ihre Aufnahme so ganz erschöpfend ist?

Mshattā-Typus wäre, indem die westlichen Elemente durch irakenische ersetzt wären. Im Gegenteil, es liegt näher, daß Mshattā seine syrischen Elemente für die irakenischen des eigentlichen Typus substituiert hat. Das heißt, daß der Typus schon vor Mshattā existierte, in einer Form, welche Ukhaiḍir näher steht und irakenischer ist als Mshattā. Der Ort von Ukhaiḍir weist darauf hin, wo wir diesen Typus zu vermuten haben: *i n Ḥ ī r a h*. Es hat sehr viel für sich anzunehmen, daß die eigentümliche Abwandlung des Kohortenlagers der Provincia Arabia zu einer Art Palast schon vor dem Islam von den Lakhmiden, den Herrschern und Schützern der Grenze, geschaffen sei ¹⁾. Auch die beschränkten Analogien zwischen dem sasanidischen Tshuār qapu und Mshattā finden dann ihre Erklärung: es ist in Anlehnung an die Architektur von Ḥīrah erbaut. Der Ruhm der Schlösser von Ḥīrah erfüllt nicht umsonst die arabische und auch die persische Tradition. Die Krone dieser Schlösser, das Khwarnak, ist ja für Bahrām V. Gōr von dem byzantinischen Meister Sinimmar, dem Vater des Qattūs, des Schöpfers des Ṭāq i bustān, erbaut ²⁾. So spiegelt die Sage ganz deutlich und wahr das Abhängigkeitsverhältnis, das wir aus den Denkmälern erschließen müssen ³⁾. Der Typus von Mshattā und Ukhaiḍir ist aus dem römischen Kohortenlager in Ḥīrah entwickelt. Er hat die sasanidische Baukunst beeinflusst, und ist von den Umayyaden in die Bilqā übertragen.

¹⁾ Der Name Ḥīrah, eigentlich ein Appellativ, ist syrischen Ursprungs, und bedeutet: *μάνδρα, λαῖρα*. Es bezeichnet die Heerlager der Ghassaniden und Lakhmiden. Das ursprünglich mobile Zeltlager ist früh stabil geworden: die Ḥīrah der Lakhmiden war schon im Anfänge des V. scl., vielleicht schon wesentlich früher eine feste Residenz. Dabei ist aus dem römischen Kohorten-Kastell des östlichen Limes der Ḥīrah-Typus von Mshattā und Ukhaiḍir geworden. LAMMENS analysiert die Bedeutungsnuance des Wortes *ḥīrah* in der umayyadischen Anwendung als „camp, château, villa“. Vgl. FRAENKEL, *Aram. Fremdwörter im Arab.* XV, XVII—XVIII; NÖLDEKE, *Ghassan. Fürsten* pag. 47—49; G. HOFFMANN *Z. D. M. G.* XXXII 755, Anm. 3; G. ROTHSTEIN, *Dynastie der Lakhmiden*, pag. 12—13.

²⁾ Vgl. NÖLDEKE, *Tabari* pg. 79 ss. Ruinen 1 deutsche Meile SSO von Ḥīrah, 2 Meilen von Kūfah und von Nadjaf werden heute als al-Khuwarnaq bezeichnet. Vgl. B. MEISSNER in den *Sendschriften der D. O. G.* II 1901. Danach ist auch Khwarnak ein Castrum von 90 Schritt Seitenlänge, in Ziegelbau. Die Etymologie von Khuwarnaq als „guten Schutz verleihend, ein schönes Dach habend“, dann „Zelt, Zeltdach, Lusthaus“ nach F. C. ANDREAS bei G. ROTHSTEIN, *Dynastie der Lakhmiden*, pag. 144 s.

³⁾ Damit sollen nicht etwa diese Meister als historische Persönlichkeiten bezeichnet werden. Historisch richtig ist nur das in der Legende ausgedrückte Abhängigkeitsverhältnis. Aber Justinian hat dem Khosrau I. auch Maurer- und Zimmermeister und griechischen Marmor für einen Palast und den Bau des neuen Anticcheia nach Ktesiphon geschickt, vgl. THEOPHYLAKT V, 6, 10.

Und was ist schließlich Ukhaidir und Mshattā? Eine *ḥīrah*, eine Winter- und Wüstenresidenz, eine *bādiyah*, von dem reichsten Typus, den die Denkmäler bewahrt haben. Und Mshattā in seiner unerhörten Pracht ist eine *ḥīrah*, wie sie nur der Wille eines ganz Mächtigen, eines Kalifen schaffen konnte. Diesen Gedanken ausführen, hieße H. LAMMEN's Aufsatz ausschreiben. Seinem Materiale habe ich natürlich nichts hinzuzufügen

Bei diesem Zusammenhange muß man den Schluß ziehen, daß der Gesamtentwurf von Mshattā auf einen Meister zurückgeht, dem die hirensischen Schlösser geläufig waren, also sicherlich auf einen Irakener, wenn nicht überhaupt auf einen Hirensen. Die Zugehörigkeit zum Typus des Kohortenlagers haftete dem *Ḥīrah*-Typus schon an. Syrische Elemente in der Anlage sind nur die Ausbildung des Thronsaales als basilikale Halle und Trikonchos. Abgesehen von der gemischten Technik. Wie wir es für die frühislamische Kunst als charakteristisch erkannt haben, knüpft also die Gesamtanlage von Mshattā an alte Typen an, sie dem gegebenen Falle durch leichte Veränderungen anpassend. Wie bisher immer, ist auch hier wieder zu konstatieren, daß das von der umayyadischen Zeit Geschaffene in der späteren islamischen Zeit ununterbrochen fortlebt. Die castrum-ähnlichen Außenmauern mit ihren Rundtürmen sind fast das einzige, typische Dekorationsmittel der Außenarchitekturen von Sāmarrā, und noch viel später im 'Irāq, wie die Heiligengräber von Imām Dūr nördlich Sāmarrā und am Shaṭṭ al-Nīl, und noch die Ruinen der Großen Moschee des alten Baṣrah zeigen ¹⁾).

Alles was sich bisher über Mshattā ergeben hat, läßt sich fast unverändert auch auf das nahe al-Tūbah übertragen, das von Mshattā ja gar nicht zu trennen ist. Aber man muß weiter gehen. Auch ganz nahe bei Mshattā liegt die Ruine M u w a q q a r. Man hat wenig damit anzufangen gewußt, man hat nur wie bei Quṣair 'Amrā empfunden, daß es etwas ganz anderes sei als Mshattā. Diese Unterschiede hat man sehr betont und daraus die Entstehung zu sehr verschiedener Zeit gefolgert. Die Unterschiede sind da, aber daraus auf eine zeitliche Verschiedenheit zu schließen, ist verkehrt. Was wir von Muwaqqar in BRÜNNOW's und MUSIL's Aufnahmen sehen ²⁾), istiranisch-sasanidisch.

¹⁾ Diese Bauten werden in der *Archäolog. Reise* veröffentlicht werden. Viel weitergehende Bestätigungen für diese ganzen Zusammenhänge darf man von einer genaueren Untersuchung der Castren von Sāmarrā erhoffen.

²⁾ BRÜNNOW II pg. 182—189 und Tafel XLIX. — MUSIL, *Arabia Petraea I*, pg. 188 bis 197.

Um das sehen zu können, muß man die sasanidischen Monumente Irāns nur genauer kennen. Unter diesen Denkmälern vom Ende des VI. scl. ragen die Schlösser Hadjy qalasy in Qaṣr i Shīrīn und Haushkuri unweit nördlich davon hervor ¹⁾. Sie bestehen aus weiten, künstlich erhöhten Plattformen, deren Ränder von Reihen niedriger Halbkreistonnen gebildet werden. Darauf stehen die Paläste, von dem Typus, der in Fīrūzābād und Ktesiphon vorliegt, aber in frei aufgelöster Form. Offene Säulenhallen treten bei diesen inmitten riesiger Parks gelegenen Sommerschlössern an Stelle der festungshaften Mauern der städtischen Paläste. Ähnliche Ruinen in kleinem Maßstabe sind in den iranischen Randgebirgen, im Pusht i Kūh, im Lūristān und im Fārs zu finden. Einige habe ich auf meiner Reise 1905 gesehen, so die Kalek i Ābdānān am Süden des Kawur Kūh oder in Sharrafī zwischen Behbchān und Telespīd im Fārs ²⁾. Die gleichen Terrassen mit Säulenhallen darauf, — die Terrassen selbst in iranischer Bruchsteintechnik gebaut — sehen wir in Muwaqqar. Und iranisch ist ebenso vieles seiner Dekoration. BRÜNNOW gibt auf pag. 185 und Tafel XLIX in Fig. 760 — 765 einige ganz seltsame Kämpferkapitelle, die von den Säulenhalle herrühren. In der Kämpferform liegt hier zunächst eine Beziehung zu den sechs sasanidischen Kämpferkapitellen vor (vgl. oben pag. 118). Und obgleich sich die von Muwaqqar von den sasanidischen durch die Beibehaltung der rudimentären Voluten unterscheiden, und einige mit dem breitzackigen Akanthosschnitt ganz in byzantinischem Geschmack dekoriert sind, so zwingen hier, im Gegensatz zu Mshattā doch solche einzigartige Formen wie das Kapitell 760 und 763 zu der Annahme, diese Kapitelle seien von Irān aus angeregt. Man vergleiche die absonderlichen Kleeblätter von 760 mit dem sasanidischen Gipsstück-Ornament, das Mrs. RICH in Kifri ³⁾ (zwischen Baghdād und Irbīl) gefunden hat, oder mit den Stoffmüstern des Ṭāq i bustān ⁴⁾ Man vergleiche den als »Friesstück« bezeichneten Stein und sein Schuppenornament mit der *colonne historiée* von Kala i Hazārdār

¹⁾ J. DE MORGAN, *Mission en Perse* IV. II. *Recherches archéologiques*.

²⁾ Vgl. meine *Reise durch Lūristān, Arabistān und Fārs* in *Petermanns Mitteilungen*, 1907 III. und IV. Weitere Beispiele zur Terrassenanlagen sind die Qala i bulaq und Qala i Kuhnah bei Sarpul-Hulwān, FLANDIN & COSTE, pl. 209 u. 212. Der Terrassenbau ist ja schon in achämenidischer Zeit charakteristisch. Und er dauert in mittelalterlicher und moderner Zeit in Irān fort, ich denke an das Palais des 'Abbās in Ashraf, an die imponierenden sieben Terrassen des Bāgh i takht von Shīrāz JANE DIEULAFOY *La Perse* etc. pg. 461.

³⁾ Bei CLAUDIUS J. RICH, *Narrative of a residence in Koordistan* I pg. 343.

⁴⁾ Bei DE MORGAN, *Mission* IV oder bei J. LESSING, *Gewebesammlung des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin*.

in Derre i shahr bei DE MORGAN¹⁾, — so wird man sehen, daß hier an den Muwaqqar-Kapiteln iranische Ornamentik vorliegt. Nur der breit-zackige Akanthos und die besondere Modellierung der Kapitelle ist nicht iranisch, sondern allgemein westlich. Daher offenbart sich ganz klar, daß der Gesamtentwurf und auch die Direktive für seine Einzelausbildung auf einen persischen Meister zurückgehen muß, während die Ausführung in Händen einheimischer Arbeiter lag. Der westliche Einschlag bewirkte die Überlegenheit von Muwaqqar seinen iranischen Vorbildern gegenüber in der Güte der Ausführung, denn jene sind nur in ihren Dimensionen gewaltig, aber erbärmlich gebaut.

Muwaqqar ist der erste bekannt gewordene Bau der Bilqā, dessen Schöpfer ein wirklicher Perser, nicht nur ein Iraker war²⁾. Die zeitliche Bestimmung ist recht deutlich: es sind iranische Formen importiert und ins Syrische übersetzt, die in Irān erst unter Khosrau II Parwēz um 600 vorkommen. Also auch wenn nicht der spezifisch islamische Charakter in der Mischung und durch syrische Einflüsse veranlaßten Umbildung und Verschönerung läge, müsse man Muwaqqar frühestens in das VII. Jhd. n. Chr. datieren. Nun wissen wir aus Yaqūt, daß Yazīd II ibn 'Abd al-malik Muwaqqar als *bādiyah* benutzt. Muwaqqar ist also zwischen 720 und 724 datiert.

Daraus ist jetzt die Folgerung zu ziehen: Wenn das fast rein-syrische Quṣair 'Amrā um 712—715 und das fast rein iranische Muwaqqar um 720—724 entstanden ist, so ist die wesentlichste Stütze für die Annahme eines höheren Alters für Mshattā vollständig hinfällig, nämlich die Überlegung, in dem Kontrast zwischen Mshattā und Quṣair 'Amrā läge ein Beweis für den nicht-umaiyadischen Ursprung von Mshattā. Es liegt gerade umgekehrt. Wie die Mischung der heterogenen, aus den verschiedensten Provinzen stammenden Elemente an Mshattā dieses als einen islamischen Bau charakterisiert, so charakterisiert der Kontrast zwischen Quṣair 'Amrā, Mshattā und Tūbah, Muwaqqar, Kharānī alle diese Bau-

¹⁾ *Mission*, I. c. Ganz gleiche Muster finden sich an den Nischen des Torbaues der Zitadelle von Rubāṭ 'Ammān, zugleich mit anderen iranischen Elementen. Auch dieser Bau gehört zu den umaiyadischen.

²⁾ Das Material ist so groß, das hier nicht alles berührt werden kann. Auch Kharānī ist umaiyadisch. Es ist wieder etwas ganz anderes. Seine Bruchsteinmauern und Abgleichungsschichten erinnern an die der Qal'at al-bint und Qal'at-Djabbār (vgl. oben pg. 123 Anm. 1); seine Ziegelfrise und Ziegelfenster sind identisch mit solchen von Abu Hurairah, Eski Meskene und Raqqah (*Archäolog. Reise*). Das führt auf die südliche Djazirah, die kunstarm wie sie war, sonst nichts zu den Umaiyyadenbauten beigetragen hat.

ten als frühislamisch. Diese bizarre Tatsache kann man zu dem Paradoxon pointieren: Weil sie so verschieden sind, deshalb müssen diese Bauten alle aus der gleichen Zeit stammen.

Die kunstgeschichtlichen Untersuchungen von Mshattā haben sich immer vorzüglich mit seiner Ornamentik beschäftigt, in der es ja nicht seinesgleichen hat. Dieser Überfülle gegenüber befindet sich der Kunsthistoriker in einem wahren *embarras de richesse*, und es ist kein Wunder, daß sich von der Fülle von Fragen, die sich da aufdrängen, noch nicht alle beantworten lassen. Denn für gewisse Kunstkreise ist unser Vergleichsmaterial noch ein sehr dürftiges. Prinzipien treten da auf, die auf den ersten Blick ganz neu, ganz individuell erscheinen, und deren Wurzeln in der älteren Kunst nachzuspüren außerordentlich schwer ist.

Eines von ihnen hat man noch gar nicht erkannt und erklärt. Das ist der Ort des Schmuckes. Nicht daß er in der Mitte der langen Außenfront sitzt, aber daß er am Sockel der sonst kahlen Mauern sitzt. Seit die klassische Architektur sich mit der Aufgabe befaßt, große Mauerflächen zu schmücken, also seit dem Hellenismus, da löst sie diese weniger durch eigentlichen Schmuck als durch Gliederung. Die Wand ist ihr keine Einheit, sondern ein aus sinnvollen Gliedern bestehender Organismus. Der ganze Reichtum der Scheinarchitekturen läßt sich auf drei Schemata zurückführen. Die Folgen von Nischen oder Aediculen, die in strengem Rhythmus die etwa vorhandenen Tür- und Fensteröffnungen wiederholen; Blendpilaster oder Blendsäulen, ein Motiv, das auf pseudoperipterale Tempelwände zurückgehen dürfte; und drittens die Kombination der Blendsäulenstellungen mit den Nischenfolgen in den Interkolumnien. Im Laufe der Zeit tritt die Arkade an Stelle des horizontalen Säulengebälkes und komplizierte Rhythmen an Stelle der einfachen. Immer aber, selbst in den barockesten Scheinarchitekturen, bleibt das System ein struktives. Das hellenistische Prinzip ist also in seiner Art, seiner Komposition, und seinen Elementen absolut verschieden von dem von Mshattā, wo die Dekoration auf den Sockel beschränkt ist, einfach flächenfüllend komponiert ist und aus ornamentalen Elementen besteht.

Auch dieses dekorative, unstruktive Prinzip hat aber eine struktiv-architektonische Unterlage. Der Ort der Dekoration verrät das: es ist das alte Orthostaten-system, das hier wieder zutage tritt. Zwar bilden keine senkrecht aufgerichteten Platten den Sockel, sondern er ist wie die übrige Mauer schichtweise aufgemauert. Für Platten sind die Dimensionen ja zu groß. Aber die Beschränkung

des Schmuckes auf den Sockel ist nur aus der Methode der Orthostaten zu erklären. Und auch die Komposition und ihre Elemente weisen darauf hin. Die Orthostaten sind eine Einheit, die nicht nach struktiven, sondern nach dekorativen Gesichtspunkten unter möglichst gleichmäßiger Überziehung der ganzen Fläche figürlich oder ornamental geschmückt werden. Der Orthostatenbau kann nur da zu Hause sein, wo man im wesentlichen aus Lehm mit Verwendung von Stein und Holz baut. Wir finden ihn im hohen Altertum im hettitischen Kleinasien, vor allem im hettitisch-aramäischen Nordsyrien und Nordmesopotamien, und in Assyrien. Aber nicht in Babylonien. In Irān finden wir ihn an den ältesten Monumenten, denen von Pasargadae, wohin er über Medien gelangt sein muß. Von den Bauten von Dareios an verschwindet er oder ist doch wesentlich umgestaltet ¹⁾. Wie kann nun ein auf dieser struktiven Grundlage beruhendes ästhetisches Prinzip nach einer über tausendjährigen Pause plötzlich in Mshattā auftauchen? Vermittelt durch das nachachämenidische Irān, wird man denken. Aber dieser Weg ist versperrt. Denn die parthischen wie die sasanidischen Denkmäler zeigen nichts dergleichen; vielmehr werden sie alle von dem hellenistischen, struktiven Gliederungssystem beherrscht. In Babylonien hat das Orthostatensystem nie Wurzel gefaßt. Hatra und Assur zeigen, daß auch in Assyrien das altorientalische Prinzip mit dem Hellenismus abgestorben ist. In Nordsyrien wird seit dem frühen Hellenismus selbst im Privatbau der große Quaderbau geübt. So bleibt eigentlich nur das nordwestliche Mesopotamien als das Land übrig, wo eine Verknüpfung möglich ist ²⁾. Auch hier haben die großen bekannten Monumentalbauten den Orthostatenbau nicht. Aber die zivile Baukunst besaß hier nicht die Monumentalität der syrischen. Wir können immerhin annehmen, daß die alteinheimische Weise des Lehmbaues mit Steinorthostaten hier in der bürgerlichen und bäuerlichen Architektur fortlebte, und so das atavistische Wiederauftauchen des alten Prinzips ermöglichte ³⁾.

¹⁾ Über den, von Kleinasien nach Griechenland gekommenen, Orthostatenbau vgl. DÖRPFELD, *Hist. u. philol. Aufsätze, Festgabe an Curtius*, pg. 143. KOLDEWEY & PUCHSTEIN, *Die griech. Tempel in Unteritalien und Sizilien*, pg. 72; vgl. auch mein *Pasargadae*, pg. 55, *Iranische Felsreliefs* 111 s. und 181—184.

²⁾ Auch ein singuläres Auftauchen des Orthostatenprinzips, aber in hellenistischer, struktiver Gliederung, liegt in dem Qaşr Fir'aun, in Petra vor; vgl. die Monographie von H. KOHL, 13. *Wissensch. Veröffentl. der D. O. G.*, Leipzig 1910.

³⁾ In Mshattā haben wir nicht die Orthostaten sondern nur das an dieses Substrat gebundene dekorative Prinzip. Aber auch die Orthostaten selbst müssen weiter bestanden haben. Die Denkmäler lassen das noch nicht erkennen. In der Baukunst der Sefewiden in Işfahān, und von da aus in Shirāz, in Baghdād und den schiitischen Heiligtümern des

Der Schmuck der altorientalischen Orthostaten ist immer ein figürlicher. Meist gehören seine Themata der großen Kunst an, häufig sind sie nur dekorativ, dem Kunstgewerbe angehörig, niemals sind sie rein ornamental. Ob der Orthostat einheitlich oder in Zonenteilung skulpiert ist, ob die Darstellung nur eine Platte oder die gesamte Serie einnimmt, niemals sind die Orthostaten struktiv gegliedert. Also bestehen zwei Unterschiede zwischen der altorientalischen Orthostatendekoration und der von Mshattā: in Mshattā ist der Schmuck ornamental — darin äußert sich schon der islamische Charakter; und dann geben die Basis und das Gesims dem Ganzen einen struktiven Rahmen, darin prägt sich der hellenistische Einfluß aus. Außer der Basis und dem Gesims besitzt Mshattā noch das plastische Zickzackband, in Sima-Form, und plastische Rosetten, in den stehenden Dreiecken in Sechspaß-Gestalt, in den hängenden in Achtecks-Form. Es scheint mir ganz vergeblich, dieses Gerippe der Dekoration irgendwo in den altorientalischen oder der hellenistischen großen Baukunst zu suchen. Damit wird man das Wesen der Dekoration von Mshattā niemals fassen. Weder die altorientalischen Zinnen, noch die klassischen Giebelserien sind ein Sockelschmuck, und Dreiecke und Rosetten an sich gibt es überall. Daß die Dekoration von Mshattā am Sockel sitzt, wurzelt in dem Grunde ihrer architektonischen Unterlage, dem Orthostatenbau; aber weder die Kompositionsweise noch die Elemente der Dekoration stammen aus der Architektur. Die Ornamentik von Mshattā ist in die Architektur übersetzte Kleinkunst. Damit erfassen wir einen Vorgang, der für die Entstehung der islamischen Kunst von fundamentaler Bedeutung ist ¹⁾. Bei der Betrachtung der Darstellung von Goldschmiedearbeiten in den Mosaiken 'Abd al-malik's in der Qubbat al-ṣakhrā hatten wir etwas ähnliches beobachtet. Während die antike Kunst jeden kunstgewerblichen Gegenstand nach den Prinzipien der großen Skulptur und Architektur behandelt, so behandelt die islamische ein Bauwerk wie ein Schmuckkästchen oder einen köstlichen Stoff. Wir dürfen also nicht das plastische Gerippe der Dekoration von Mshattā von seinem ornamentalen Grunde lösen,

'Irāq sind die Orthostaten plötzlich wieder allgemein da. Im Fārs habe ich konstatieren können, daß der bäuerliche Hausbau noch heute die Methoden übt, nach denen die achämenidischen Paläste gebaut sind. An der großen Taurus-Straße in Kilikien fand ich moderne Häuser, die dem Hause von Zendjirli gleichen. So stelle ich mir das Fortleben des Orthostatenbaues im nordwestlichen Mesopotamien vor.

¹⁾ Dieser Gedanke scheint mir noch weiter zu tragen und müßte für das ganze künstlerische Problem der ausgehenden Antike mehr in den Vordergrund gerückt werden.

sondern müssen für das Ganze Vergleiche in der Kleinkunst suchen. Es ist kein Zufall, sondern tief begründet, daß STRZYGOWSKI wirkliche Parallelen zu diesem Dekorationsschema nur an Gegenständen des islamischen Kunstgewerbes, an einem maurischen Elfenbeinkästchen und an ägyptischen Holzschnitzereien gefunden hat

Auch dasjenige Prinzip der Ornamentation, das STRZYGOWSKI als Tiefendunkel charakterisiert hat, ist eines, das aus der Kleinkunst, nicht aus der Architektur geboren ist. Es ist ein malerisches Prinzip, es täuscht den Eindruck *à jour* gearbeiteter Metallgegenstände vor, es haftet überall am Elfenbein, seltener am Holz, in die Steinmetzerei tritt es ein, wo der Steinmetz die Führung seiner feineren Instrumente verlernt, zugleich mit der übermäßigen Verwendung des Bohrers. So finden wir die schüchternen Anfänge zum Tiefendunkel in der Marmor-skulptur und dem architektonischen Ornament der späten Antike. Aber noch in VI. scl., wo es in der byzantinischen Ornamentation schon eine weite Geltung besitzt, ist es weder so auf die Spitze getrieben, noch so allein herrschend wie in Mshattā. Hier ist die ganze Ornamentation von zwei Flächen bestimmt, der leichtgewellten und ziselierten Oberfläche und dem tief ausgestochenen, in vollem Schlagschatten liegenden Grunde. Es scheint nun, und das ist bedeutungsvoll, daß das Prinzip des Tiefendunkels im architektonischen Ornamente gerade im nordwestlichen Mesopotamien beliebt war. SARRE hat schon in seinem *Rusafa* darauf hingewiesen (pag. 105/06), und Photographien aus Urfa, Edessa, Nisibis zeigen denselben Stil. Vielleicht spricht hier auch etwas Materialistisches mit. Ruṣāfah ist aus schieferigem Gips, aus Marienglas erbaut. Und dies Material ist in der nordwestlichen Djazīrah häufig. Es ist unmöglich darin ein rundes, schwelendes Relief herzustellen, alle Ornamentation kann nur flächig und kantig zur Ausführung gebracht werden¹⁾. Das Hervortreten und Zum-Prinzip-Werden nur in Keimen vorhandener Weisen, hatten wir schon in den Konstruktionen als Charakteristikum islamischer Denkmäler kennen gelernt. Hier beobachten wir den gleichen Vorgang bei einem ästhetischen Prinzip. — In der Ornamentation der späteren islamischen Baukunst ist das Tiefendunkel sehr häufig. Besonders in dem Mosuler Kreise, im VI. bis VII. scl. H. ist es zum Extrem ausgebildet: um den ajourierten Eindruck zu erhöhen, sind da die üppigen Ornamente im Profil unterschritten gearbeitet. Etwas

¹⁾ Auch im Gipsstück, einem ebenfalls in der Djazīrah geläufigen Materiale, wird gewöhnlich der Grund einfach ausgestochen, das Relief eckig geschnitten. Nur ist der Grund bei den parthischen Ornamenten so großflächig, daß der Schlagschatten ihn nicht

dem Tiefendunkel Verwandtes liegt auch in der Begrenzung des Reliefs der Profilierungen zwischen zwei Ebenen, ebenfalls einer Eigenheit islamischer Architektur.

Die raffinierte Raumfüllung im Grundornamente, die übermäßige Dekoration der plastischen Glieder, das Vermeiden aller glatten, ordnenden Linien, geht aus dem Streben hervor, trotz des plastischen Gerippes, eine möglichst einheitliche Gesamtwirkung zu erzielen. Die Sockeldekoration ist aus einer einheitlichen Vorstellung heraus geschaffen, und diese Vorstellung scheint aus dem Gebiete der Textilkunst erwachsen zu sein. Nicht umsonst ist so häufig der Gedanke von in Stein skulptierten Stoffen aufgetaucht. Die Grundidee muß dem Kopfe eines Meisters entsprungen sein. Aber dieser Persönlichkeit näher zu kommen, ist sehr schwer. An die Details können wir uns gar nicht halten, sondern nur an die Prinzipien der Dekoration. So wäre der nächste Gedanke: der Meister stammte aus einem Lande der blühenden Textilkunst. Dieser Weg führt aber gar nicht weiter. Denn die Textilkunst blühte in fast allen Provinzen. Die andern Prinzipien aber, die alte Idee der Orthostaten sowohl, wie der ästhetische Grundsatz des Tiefendunkels weisen ziemlich deutlich auf das nordwestliche Mesopotamien hin. Zwar wissen wir über dessen textile Künste nichts. Aber die zwei Indizien werden noch unterstützt durch ein weiteres: Der Überreichtum der Ornamentation von Mshattā tritt uns annähernd so nur noch an einem Monumente entgegen, das im folgenden auch noch eine Rolle spielen wird, an der großen Moschee von Āmid. Die vorhandenen Anhalte sprechen also dafür, daß ein Meister aus der Provinz Diyārbakr den Entwurf der Dekoration geschaffen hat.

Eines der größten Rätsel, das Mshattā zu lösen aufgibt, ist der tiefe innere Widerspruch, der den Stil seiner Ornamentation im einzelnen beherrscht. Der erste Blick sieht nur das Gleichgewicht der gesamten Komposition. Das ist der Anteil des entwerfenden Meisters. Eine genauere Beobachtung läßt aber tiefgehende Unterschiede erkennen. Diese können nur auf Rechnung der ausführenden Arbeiter kommen. Sie sind so groß, daß man an verschiedene Entstehungszeiten denken müßte, wenn das nicht unmöglich wäre. Da zeitliche Unterschiede ausgeschlossen sind, so können die Stildifferenzen nur in Unterschieden der Kunstkreise beruhen; die ausführenden Steinmetzen müssen aus verschiedenen Provinzen stammen. STRZYGOWSKI hat in seiner Analyse bereits die 4 stilistischen Gruppen gesondert, in die die 20 ganzen und 2 halben stehenden Dreiecke zerfallen. Die hängenden Dreiecke stimmen, soweit sie ausgeführt sind, zu dieser

Gruppierung. Die verschiedenen Stile mischen sich nun nicht etwa durcheinander, sondern sind räumlich streng abgeteilt. Der erste Stil, von links nach rechts, umfaßt die 3 ersten Dreiecke A—C, der zweite die folgenden 7 ganzen und die 2 halben zuseiten der Tür, D—L, der dritte die 8 anschließenden Dreiecke rechts der Tür, M—T, und der vierte die beiden letzten Dreiecke rechts, U und V. Diese räumliche Sonderung zeigt, daß die Arbeiter verschiedener Herkunft nach ihrer Nationalität gruppenweise organisiert arbeiteten. Ihnen blieb für die Ausbildung des Entwurfs eine große Freiheit, die sich in der unerschöpflichen Abwechslung, weit mehr aber noch in den großen Unterschieden der vier Stilgruppen äußert. Nur das Schema der Komposition, die Generalidee für die Ornamentierung, und die prinzipielle Durchführung des Tiefendunkels sind allen gemeinsam.

Während wir uns an die gemeinsamen Prinzipien halten mußten, um ein Urteil über den Kunstkreis, aus dem der Meister stammte, zu gewinnen, so sind gerade die Unterscheidungsmerkmale dasjenige, was ein Urteil über die Provinzen geben kann, denen die ausführenden Arbeiter angehörten. Die beiden ersten Gruppen unterscheiden sich im Groben darin von den beiden anderen, daß ihre Ornamentik Tiere enthält, jene nicht. Tiefer geht der Unterschied im Größenverhältnis des Ornaments zum gefüllten Raume überhaupt. Die beiden linken Gruppen stehen sich darin untereinander nahe und haben wesentlich größere Proportionen als die beiden rechten. Dieser Unterschied ist so laut, daß er die feineren Unterschiede innerhalb der linken und der rechten Hälfte übertönt. Der lebhafteste Kontrast besteht also zwischen der linken und der rechten Hälfte der Front. In sich kontrastieren die Hälften weniger scharf.

Die erste Gruppe ist dadurch charakterisiert, daß eine geometrische Teilung der dreieckigen Kompartimente um die Sechspäß-Rosette herum versucht wird. Das geschieht durch eine wagerechte Linie, die den unteren Rand der Rosette tangiert. Der so abgeteilte untere Horizontalstreifen ist bei A in vier Kreise gegliedert. Diese bestehen aus Perlenbändern und sind an allen Berührungspunkten verknotet. Dies Kreismotiv ist auch in den Zwickeln an der Rosette fortgeführt. Feld B hat statt dessen eine Spiralranke. Diese rollt sich in vier fast genaue, den Perlenbändern gleichwertige Kreise ein. Ihr Stengel besteht aus ineinandergeschachtelten Akanthosblättern in einer füllhornähnlichen Variante. Bei C werden die vier Horizontalstreifen von vier anderen geschnitten. Im übrigen bestreitet die Weinranke die Flächenfüllung, in den Zwickeln naturalistischer als in den Horizontalstreifen entworfen. Ihre Blätter sind, — das geht durch die

gesamte Ornamentik durch — durch aufgelegte, kleine Trauben charakterisiert. Dazu kommen die kleinen Tiere, vorzugsweise Vögel, in A eine Felis-Art und eine wunderliche Maske, in B eine Vase als Ursprung der Füllhornranke, in C noch vier kleine Rosetten in den sich schneidenden Kreisen. Der Versuch einer geometrischen Teilung ist bei den drei anderen Stilgruppen nicht gemacht.

Die zweite Gruppe, D—L, übertrifft die erste noch im Größenverhältnis ihrer Einzelformen. Sie ist darin bei weitem am großzügigsten. Ihre Leitmotive sind die naturalistisch aus dem Boden wachsenden Weinreben und die gegenständigen, aus einer Vase trinkenden oder sich an eine Vase stützenden Tiere. Nur in den beiden Feldern I und K links neben der Tür fehlt die Vase. Statt dessen überkreuzen sich die dicken Rebenstämme. Während in den Ästen vorzugsweise Vögel angebracht sind, stehen unten fast immer natürliche oder phantastische Vierfüßler, unter denen in D ein sogenannter sasanidischer Greif, in F ein Kentaur auffallen.

Alle diese Elemente bilden bekanntlich in derselben Mischung und derselben besonderen Formgebung den Typenschatz der islamischen Textilkunst, Miniaturmalerei und sonstigen Kleinkunst. Wie gewinnt man aber zunächst für diese zwei Stile einen Anhalt zur Bestimmung ihrer Heimat? Ich nehme meine Anschauung voraus: der Stil der ersten Gruppe ist der syrische, der der zweiten der ägyptische. Ich bin mir der Schwierigkeit des Beweises bewußt. Zunächst liegt in dem Versuch einer geometrischen Gliederung ein Sinn, der architektonischer fühlt, als der der drei anderen Stile. Und Syrien ist das Land, wo die architektonische Schulung die beste und beherrschende war. Dann finden sich ähnliche geometrische Gliederungen von Flächenornamenten von jeher in Syrien in Menge. Man denke nur an die Decken von Baalbek und Palmyra. Die Füllhornranke tritt wohl zuerst im VI. scl. an der Kirche von Khirbat Tēzīn (BUTLER, pag. 215) auf. So reich wie nirgends kommt sie in den Mosaiken der Qubbat al-šakrah vor, die von Zāhir 418/1027 herrühren ¹⁾. Sich schneidende Kreise finden sich in Hülle und Fülle; besonders vergleiche man die Soffitten vom

¹⁾ Vorausgesetzt, daß diese Mosaiken, die ja sehr »islamisch« aussehen, von Einheimischen ausgeführt sind. STRZYGOWSKI Abb. 87 gibt eines der seltenen Beispiele der Füllhornranke, — keiner echten Ranke — aus Ägypten. Füllhörner an sich, ohne die Verwachsung mit der Ranke, sind besonders für die Heraklios-Capitelle charakteristisch. So klassisch wie in Mshattā und Jerusalem kommt aber die Füllhornranke nur noch im Apsis-Mosaik von San Clemente in Rom, XII scl. Chr., vor; A. RIEGL, *Stilfragen*, pag 337.

Fahnenheiligume Diocletians in Palmyra, STRZYGOWSKI Abb. 105. Das völlig gleiche Schema wie in Mshattā tritt an einem kerbgeschnitzten Holzbrette des Kaiser Friedrich Museums aus Ägypten auf ¹⁾). Besonders aber betone ich, daß die Durchflechtung der Ornamente durch perlenbesetzte oder gerippte Bänder ein Spezifikum der syrisch-islamischen Ornamentik ist; vgl. I. Teil Abb. 14 u. 16. Daneben ist von Bedeutung, daß für alle diese Dinge die besten Analogien erst aus islamischer Zeit stammen. Eine Frage, ob auch das Weinblatt mit den aufgelegten Trauben syrischen Ursprungs sei, wage ich nicht zu entscheiden. STRZYGOWSKI ist dem nachgegangen. Die meisten älteren Beispiele stammen aus Egypten. Sicher ist, daß die islamisch-syrische Weinlaubornamentik dies eigenartige Blatt immer verwendet, Beispiele aus Baalbek, Aleppo und sonst gibt es die Menge. Der Mihrāb des Djāmi' al-Khāṣaki, der dasselbe Blatt zeigt, eröffnet auch die Möglichkeit, hier an nordwestmesopotamischen Ursprung zu denken.

STRZYGOWSKI hat schon die Gründe zusammengestellt, derentwegen wir die zweite Stilgruppe als ägyptisch ansprechen dürfen. Die naturalistisch aufwachsenden Bäume mit den Tieren und Vasen sind für die koptischen Elfenbein- und Ebenholzschnitzereien so typisch, die Verwandtschaft dieser Schnitzereien mit dem Ornament der zweiten Gruppe von Mshattā so unabweisbar, daß ich allerdings daraus den Schluß ziehe, den STRZYGOWSKI erwägt und doch wieder abweist: hier haben Kopten mitgearbeitet ²⁾). Vor allem aber ist für mich der Maßstab dieser Ornamentik ausschlaggebend: die Größe der Blätter im Verhältnis zu den Ranken, der pflanzlichen Teile zu den Tieren, die Proportionen überhaupt im Vergleich mit den anderen Gruppen. Man wende nicht dagegen ein, einzelne Tierfiguren entsprächen nicht dem Schatz der ägyptischen Ornamentik. Wie wenig besitzen wir von der unerschöpflichen ägyptischen Textilkunst! Und dann fällt überhaupt für diese Erwägungen das Vorkommen einzelner gegenständlicher Motive gar nicht ins Gewicht. Davon später. Was wir überhaupt an Indizien haben, spricht dafür, daß sich in der ersten

¹⁾ Vgl. STRZYGOWSKI, *Dom zu Aachen*, über die dortigen Elfenbeinreliefs, die Steinische im Cairener Museum, das Marmorrelief aus Venedig des K. Friedrich-Museum mit den Pfauen und dem trinkenden Hirsch. Ferner I. Teil Abb. 9 das koptische Giebelrelief mit den Pfauen; oder die frühfatimidische Intarsia der Arab. Mus. zu Cairo, Saal VII Vitrine A, N. 16—18, aus Edfu, mit dem einen Hasen fangenden Falken.

²⁾ STRZYGOWSKI, pag. 311. Das Brett, weder der tulunidischen noch der Baghdader Ornamentgruppe angehörend, ist aus palaeographischen Gründen zwischen 180 u. 260 H. zu datieren.

Gruppe von Mshattā der Stil des syrischen, in der zweiten der des ägyptischen Kunstkreises äußert. Ein näherer Verwandtschaftsgrad in Kunstempfinden und den stofflichen Motiven zwischen Syrien und Ägypten besteht ja zweifellos sowohl in der Antike wie in der islamischen Zeit, im gemeinsamen Gegensatz zu den nun zu besprechenden andern Kunstkreisen, denen die dritte und vierte Gruppe angehören müssen.

Das Fehlen der figürlichen Elemente und der viel kleinere, geradezu kleinliche Maßstab der Grundornamentik sind die generellen Unterschiede dieser zwei Gruppen den beiden ersten gegenüber. Der kleinliche Maßstab ist dabei das bedeutungsvollere Moment. Das ist Kleinkunst. Das können nur Handwerker ausgeführt haben, denen große architektonische Skulptur etwas Ungewohntes war. Die Ornamentik der dritten Gruppe, M—T, wird völlig von der Weinranke beherrscht. Viermal entspringt diese aus einer zierlichen Vase, dreimal aus einer winzigen Akanthoswurzel; nur einmal, im Felde O, ist etwas anderes als Milieu gewählt: ein feiner verzierter Stab mit einem Kapitell aus Volutenkelch und Flügelpalmette. Das gleiche krönende Gebilde kommt in diesem Felde einmal in der Ranke vor. Und daran schließt sich eine Anzahl von Blütenformen, in O ziemlich häufig, in P und R ganz vereinzelt, die aus einer Kombination von zusammengeklappten Akanthosblättern eigentümlicher Bildung bestehen. Diese sonderlichen Formen sind in der vierten Gruppe die Regel, und ihre Bedeutung werden wir dort untersuchen. Von diesen Einsprenglingen abgesehen, ist die Ornamentik eine ganz homogene. Charakteristisch ist die kapriziöse Führung der Ranken; die gleichgewichtigen, kreisähnlichen Einrollungen werden streng vermieden; nur im ersten dieser Felder M ist davon noch eine Spur. Vielmehr ist die Rankenführung sehr schwer zu entwirren. Der oberflächliche Eindruck ist der einer naturalistischen Komposition. Doch ist das Pseudonaturalismus. Die ängstliche Flächenfüllung beherrscht den Entwurf. Wo die Heimat dieser Kunstart ist, zeigt der Vergleich mit den Weinranken, die den konvexen Fries des Gesimses und die wulstigen Toren der Basis schmücken. Das ist völlig die gleiche Art der Weinranke, in der Einzelausbildung, in der Rankenführung, im Maßstab. Bei diesen Bordüren tönt in der einachsigen Verflechtung, in den auf die Kreuzungsstellen der Stiele gesetzten Knöpfen, den oft nur mit Ranken in botanischem Sinne (*cirrhus*) besetzten Zweigen, schon vernehmlich die arabeske Note durch. Wir haben bereits oben gesehen, daß die körperliche Profilierung dieser Teile der besondern nordwestmesopotamischen Bauweise, wie in Ruṣāfah, Āmid, Naṣībīn, angehört, daß Arbeiter aus

dieser Provinz Diyārbakr den Kern ausgeführt haben und daß die Akanthen der Profile von einer in jener Gegend üblichen Varietät abstammen. Die gleichen Steinmetzen haben auch diese Weinlaub-bordüren ausgeführt. Das beweisen die identischen Weinlaub-bordüren an der Großen Moschee von Āmid¹⁾. Diese Teile, die schon einer umayyadischen Bauperiode angehören müssen, und im V. scl. H. wieder verwandt sind, gleichen denen von Mshattā ganz und gar. Und da diese Bordüren mit den Feldern der dritten Gruppe völlig harmonieren, so ist die dritte Gruppe M—T von Arbeitern aus der Provinz Diyārbakr ausgeführt.

Nun noch die vierte Gruppe. Die seltsam unnaturalistischen, vegetabilen Gebilde, die in den Feldern O, P und Q vereinzelt vorkommen, ersetzen hier überhaupt das Weinlaub. Im Felde U ist in der Komposition wenigstens noch das Rankenschema gewahrt. In V dagegen liegt nur eine Ineinanderschachtelung dieser Gebilde vor. Komposite Blütenbildungen ersetzen hier das Weinblatt, knollige, Pinienzapfen ähnelnde Formen treten an Stelle der Trauben. Dazu kommen regelmäßig kleine Volutenkelche und gelegentlich die Flügelpalmette. Als etwas ganz Neues sieht man dann im letzten Felde drei große, kreisrunde Schilde. Sie bestehen aus Rand und Zentralfüllung. Bei den seitlichen ist der Rand eine Reihe kleiner, Vergißmeinnicht ähnlichen Blüten, bei dem mittleren ein Kranz zackiger Akanthospalmetten, immer eingefast von Perlenbändern. Die Füllung besteht rechts und links aus kompositen Blüten, in der Mitte ist es unvegetabil. Diese drei Schilde sind ganz unorganisch in die vegetabile Ornamentik hineingesetzt. Diese ganze, höchst individuelle Ornamentik kennen wir, sie ist ja die des Minbar von Qairawān. Eine größere Übereinstimmung gibt es nicht. Dieser Minbar stammt aus Baghdād, und aus dem III. scl. H. Die vierte Gruppe von Mshattā ist also irakenische Kunst der ersten Jahrhunderte des Islam. Man hat sie bisher als reinpersisch bezeichnet, wohl vor allem der Flügelpalmette wegen. Aber alle Beispiele der Flügelpalmette stammen bisher aus dem 'Irāq. Die Stuckreliefs des Kaiser Friedrich Museums, die SARRE publiziert hat, und von denen neue von Baghdād aus auf den Markt kommen, sind

¹⁾ Das von FRHRN. v. OPPENHEIM, GENERAL DE BEYLIÉ und MISS BELL gesammelte Material wird STRZYGOWSKI in seinem *Amida* veröffentlichen. Die Abb. 107 und 108 in STRZYG. *Mshattā* geben nur Nachbildungen der alten Ornamente vom Jahre 559 H. DUSSAUD, *Les Arabes en Syrie*, Fig. 13 gibt ein wenig beachtetes Beispiel dieser Ornamentik aus der Großen Umayyaden-Moschee von Damaskus.

irakenisch ¹⁾. Der Minbar und die zugehörigen Lüsterfliesen des Mihrāb von Qairawān stammen aus Baghdād ²⁾. Das Holzbrett im Cairener Museum, das außer in der Verwendung der Flügelpalmette auch sonst nicht nach Ägypten paßt, ist sicher der Baghdader Kunst zuzurechnen. Die Flügelpalmette ist ja nicht die Darstellung der sasanidischen Krone überhaupt, sondern nur einer besonderen Kronen- und Helmzier, die den Arabern als typische Zier der Kisrā erschien. Und dann: die Ornamentik der wirklich iranisch-sasanidischen Monumente der Wende des VI. zum VII. scl. Chr. ist ja der denkbar größte Kontrast zu dieser irakenischen Ornamentik: Der Grund ist nicht ängstlich gefüllt, sondern überwiegt das Ornament. Die großblättrigen Akanthen und Blütenkompositionen daraus, die ebenso wuchtig behandelten Weinblätter, die großflächigen Dreiblätter dazu, wie sie im Ṭāq i bustān, an den Kapitellen beim Ṭāq, von Bīsūtūn und von Iṣfahān vorkommen, oder an den übrigen Beispielen, die ich bei Gelegenheit der Kapitelle von Muwaqqar zitiert habe, das ist iranisch und das ist das Gegenteil der irakenischen Ornamentik. Auch dieses Genre lebt in islamischer Zeit fort, außer an den Kapitellen von Muwaqqar auch in den Ornamentstücken, die H. VIOLLET unter den Ruinen des Bait al-khalīfah zu Sāmarrā gefunden hat ³⁾. Früher (I. Teil pag. 96 I) hatte ich ein Prinzip für die irakenische Ornamentik als charakteristisch angeführt, das hier unterdrückt ist, nämlich das Kontrastieren eines schwellenden, hochplastischen Reliefs auf tiefausgestochenem Grunde gegen eine flache, unendlich feine Grundfüllung. Das Prinzip ist hier vor der Forderung des einfachen Tiefendunkels geopfert. Aber die rundliche, hohe Plastik, welche in den beiden letzten Feldern das Tiefendunkel stört, konnten diese Steinmetzen nicht ganz aufgeben, nur die flache, minutiöse Grundornamentik, in der am Minbar von Qairawān die Bordüren ausgeführt sind. In der Zeichnung steht gerade diese der dritten Gruppe von Mshattā nahe. Die Gewohnheit, verschiedene Elemente unvermittelt kontrastieren zu lassen, spricht sich aber deutlich aus in den drei Rundschilden des Feldes V. Für ein solches Hineinsetzen fremder Motive in die sonst homogene vegetabile Ornamentik gibt es nur ein Beispiel: die Darstellung von Goldschmiedearbeiten, die mit der pflanzlichen Ornamentik verwachsen ist, in den Mosaiken 'Abd al-

¹⁾ Vgl. I. Teil pg. 56 s. und 61 s.

²⁾ *Le Palais de Al-Moutasim*, pl. XVI Fig. 1; vgl. I. Teil pg. 57, Anm. 1. Weder diese iranische noch die irakenische Ornamentik ist die tulunidische von Ägypten.

³⁾ Das folgt außerdem aus der islamisch-irakenischen Keramik mit eingestempelten Sinnbildern. Vgl. I. Teil. pag. 57. Anm. 1.

malik's der Qubbat al-šakrah. Und wie Darstellungen von Goldschmiedearbeiten wirken auch diese Schilde, vorzüglich der mittlere. Auch die Zentralfüllungen der plastischen Sechspaß- oder Achtecks-Rosetten sind alle in dieser Weise geformt. Wer noch Zweifel hegte, als ich diese Elemente der Qubbah als irakenisch bezeichnete, für den ist hier der Beweis gegeben.

Die vier Stilgruppen, die syrische, ägyptische, nordwestmesopotamische und irakenische stehen landschaftlich geordnet nebeneinander, wie es die Organisation der Arbeit beim Bau erheischte. Auf der linken Seite der Front arbeiten die Syrer und Kopten, auf der rechten die Leute aus Diyārbakr und dem 'Irāq. Die einzelnen Dreiecke sind nur 2,50 m breit. Also werden nur je zwei Steinmetzen an einem Felde gearbeitet haben, derart, daß sie sich das Feld symmetrisch teilten. Wir dürfen also annehmen, daß 6 Syrer, 16 Kopten, 16 Mesopotamier und 4 Irakener daran gearbeitet haben. Man könnte einwenden, wenn die plastischen Teile von Mesopotamiern hergestellt wären, so unterbräche das ja das ganze System. Aber aus diesem Einwand wird eine weitere Bestätigung. Der Grad der Unfertigkeit läßt deutlich erkennen, daß die plastischen Glieder vor dem Versetzen der Blöcke, die Grundmuster erst hinterher ausgeführt sind. Die 20 Leute aus Diyārbakr und dem 'Irāq haben also zuerst die Gesimse und die Rosetten gearbeitet, die 4 Irakener speziell die Rosettenfüllungen. Als diese Blöcke fertig waren, ist das ganze Mauerwerk von einheimischen Maurern versetzt worden. Unterdes arbeiteten die 16 Syrer an den Quaderarbeiten des Thronsaales. Dann wurden die Arbeiter nebeneinander, nach Nationalitäten geordnet, an die Front gesetzt, um die Sukulpturen des Grundes auszuführen. Die Leute aus Diyārbakr haben also das meiste an dieser Front getan, und aus ihnen war auch der Meister, dem der Entwurf zuzuschreiben ist. Er hatte zunächst das plastische Kompositionsschema von seinen eigenen Leuten ausführen lassen. Dann gab er die Generalidee für die Grundornamentik, die, wie die Ruine erkennen läßt, erst aufgemalt, dann leicht ziselirt wurde. Diese Entwürfe, in denen die einzelnen Arbeiter die weitgehendste Freiheit hatten, und bei denen sie nur an das allgemeine Gleichgewicht und Tiefendunkel gebunden waren, revidierte der Meister. Darin ergibt sich die Erklärung der unerschöpflichen Phantasie, der grundsätzlichen Variation und zugleich des Eindringens singulärer Motive in die benachbarten Gruppen. Diese Arbeiter sahen ja, was ihre Nachbarn schufen. Die verschiedenen Arbeiter haben auch ganz individuelle Spuren hinterlassen. Die Syrer und Kopten haben ihre griechischen Steinmetzzeichen eingemeißelt, ein Meso-

potamier hat vermutlich das Golgathakreuz auf Stufen, ein Irakener den Kopf eines Kistrā in die Quadern eingeritzt. Es gibt einfach kein Denkmal, an dem der Vorgang seiner Entstehung sich in so lebendiger Gestalt erfassen ließe, wie Mshattā. Es ist ein Schulbeispiel für die Entstehung der islamischen Kunst.

Überblicken wir zum Schluß das Ganze noch einmal: Die Analyse der Technik ergab, daß Irakener, Leute aus der Provincia Arabia, aus Diyārbakr und aus Syrien mitgearbeitet haben. Die Analyse der Gesamtanlage ergab, daß der Entwurf des Ganzen, in den einige syrische Elemente aufgenommen wurden, einem irakenischen oder hiresischen Baumeister zuzuschreiben ist. Die Analyse der Front ergab, daß der Entwurf der dekorierten Fassade einem Meister-Steinmetz aus Diyārbakr angehörte, daß die Ausführung in den Händen von Steinmetzen aus Syrien, Egypten, Diyārbakr und dem 'Irāq lag. Ob man hier im einzelnen anderer Meinung ist, das tut dem Ganzen gar keinen Abbruch. Mag man behaupten, dieses oder jene dekorative oder struktive Element habe eine andere Heimat, dieses oder jenes könne schon früher als nach dem VI. scl. Chr. entstanden sein: Mshattā, wie es ist, im ganzen und im einzelnen, ist umaiyadisch. Es ist in allen seinen Charakteren islamisch. Ein solches Werk konnte ganz allein in der ersten Zeit des Islam entstehen. Man lese noch einmal die zusammenfassenden Schlußsätze des ersten Teiles dieses Aufsatzes. Wort für Wort, Punkt für Punkt bestätigt sich alles, was wir dort aus anderen islamischen Denkmälern abgeleitet haben. Das beweist den umaiyadischen Ursprung von Mshattā, das beweist zugleich die Richtigkeit der Charakterisierung der frühislamischen Kunst.

Und nun die Beantwortung unserer anfangs formulierten Fragen: Es war durchaus nicht kunsthistorisch bewiesen, daß Mshattā ein vorislamisches Bauwerk sei. Sein Stil verträgt sich nicht nur mit dem Anfang des VIII. scl., er erfordert diese Ansetzung und schließt eine Ansetzung vor dem VII. scl. vollständig aus. Und der Kontrast gegen Quşair 'Amrā ist nicht ein Beweis gegen den islamischen Ursprung von Mshattā, sondern ein Beweis dafür, wie der innere Kontrast in Mshattā selbst. Die kunstgeschichtliche Untersuchung kann natürlich keine Jahreszahl ergeben. Hier tritt die historische Untersuchung ergänzend ein. Was wir an historischen Nachrichten besitzen hat H. LAMMENS erschöpfend behandelt. Sie sprechen dafür, daß Mshattā der unvollendete Bau einer *bādiyah* des Yazīd II (720—24) oder des Walīd II (743—744) ist. Die größere Zahl von Indizien weist auf Yazīd II.

Nun fällt uns alles wie eine reife Frucht zu: wie 'Amrā und Mshattā so auch Ṭūbah, Muwaqqar, Kharāni, alle Ḥīrah und Bādiyah der Bilqā, Ukhaiḍir und seine Genossen, die Zitadelle von Ribāṭ 'Ammān, die Große Moschee von Diyārbakr, von Ḥarrān. Und dann wie viele Holz- und Elfenbeinschnitzereien, wie viele Stoffe, die in den Museen als koptisch und als sasanidisch zählen! Ein ganzes großes Reich haben wir der islamischen Kunst gewonnen. Denn Mshattā ist nun kein Problem mehr.
