

DER ANTEIL DER CHRISTEN UND DER MUSLIME AN DER
ISLAMISCHEN KUNST

VON

FRANZ TAESCHNER

Wenn wir von „Christlicher Kunst“ sprechen, so meinen wir in der Regel die Kunstbetätigung, die von christlichen Künstlern für christliche Auftraggeber geübt wird, und deren Objekte im wesentlichen solche des christlichen Kultes sind oder zum mindesten sich in Aufbau und Geist von diesem abhängig zeigen, weshalb denn auch die christliche religiöse Symbolik in der Formsprache dieser Kunst die beherrschenden Motive stellt.

Eine „Islamische Kunst“ in einem derart prägnanten Sinne gibt es nicht. Denn einmal hat es der Islam in keinem Lande, abgesehen von dem für die künstlerische Produktion bedeutungslosen Arabien, zu einer derart religiös geschlossenen Bevölkerung gebracht, daß Künstler und Auftraggeber notwendigerweise zur selben religiösen Gemeinschaft gehörten; zum anderen hat er durch seine im Grunde kunstfeindliche Tendenz eine künstlerisch verwertbare religiöse Symbolik überhaupt nicht ausgebildet.

Indessen, trotz dieser begrifflichen Inkongruenz der beiden Bezeichnungen müssen wir doch von „Islamischer Kunst“ reden, denn im letzten Grunde war es doch der Islam, der für den Charakter dieser Kunst bestimmend war; allerdings in umgekehrtem Sinne wie das Christentum für den der „Christlichen Kunst“. Es hat dies seinen Grund in dem durchaus verschiedenen Verhältnis von Religion und öffentlichem Leben in beiden Welten. Denn in der christlichen Gesellschaft der ausgehenden Antike und des frühen Mittelalters, sowohl im Morgenland wie auch im Abendland, war die Kirche als spezifische Trägerin der Religion als des höchsten geistigen Wertes, den diese Welt hervor-

zubringen wußte, überhaupt Trägerin der kulturellen Werte κατ' ἐξοχήν und mithin auch die fast ausschließliche Auftraggeberin für die Kunst. Im Islam dagegen hat es eine „Kirche“ im christlichen Sinne, als einer neben dem Staate bestehenden geistlichen Macht mit eigener Hierarchie, nie gegeben. Der Islam trat soziologisch gesprochen als Staat auf, seine Funktionäre waren Staatsbeamte, und die Hauptaufgabe, die er sich selbst gestellt hatte, war die Aufstellung eines Systems, das die Angelegenheiten des Einzelmenschen und die der als Staat aufgefaßten Öffentlichkeit weitgehend autoritativ regelte. Der Inhaber der Staatsgewalt war also streng genommen der berufene Träger des islamischen Gedankens. Zu seiner Korrektur gab es allenfalls eine Art öffentlicher Meinung, deren Träger die Schicht die Schriftgelehrten ('Ulamā') waren; doch kann von einer hierarchischen Gliederung, die diese hätte zu einem selbständigen Machtfaktor neben dem Staate machen können, bei ihnen keine Rede sein. Als Auftraggeber für die Kunst konnte daher hier nur ein politischer Machthaber oder sonst ein potentes Mitglied der rein weltlichen Gesellschaftsordnung in Frage kommen.

Dieses grundverschiedene Verhältnis von Religion und öffentlichem Leben drückt sich natürlich auch in dem Charakter der Lebenshaltung der beiden Kulturkreise aus. Das Leben des byzantinischen Kaisers nahm immer mehr feierliche, fast kirchliche Formen an, und die Festgewänder der mittelalterlichen Herrscher muten fast an wie abgewandelte Meßgewänder, — wie denn auch als der vornehmste Schmuck an Kunstgegenständen, auch derjenigen, die rein weltlichen Zwecken dienten, der durch die religiösen Symbole des Christentums galt.

Demgegenüber dominiert im Islam, auch an Kunstobjekten, die dem Kultgebrauch dienen, der rein weltliche Charakter, und die Moscheen des späten Mittelalters, bei denen eine Raumwirkung erzielt wird, muten eher wie prunkvolle Salons an, denn wie dem Gottesdienst dienende Räume.

Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch das völlige Fehlen religiöser Symbole im Islam. Das einzige Motiv, mittels dessen die Religion selbst durch ihren Inhalt sinnfällig gestaltbildend wirken konnte, war die Schrift, — ein an sich neutrales Motiv

also, das erst sekundär durch seinen jeweiligen Inhalt geeignet ist, dem Gegenstand einen bestimmten Charakter aufzudrücken. Dies sowohl wie das bekannte Bilderverbot des Islam bewirkte, daß bei Objekten der Kunst in seinem Bereiche der Schwerpunkt verschoben wurde von allem Inhaltlich-gegenständlichen weg auf eine neutrale Ausschmückung. So kommt schließlich, abgesehen von rein formal-stilistischen Merkmalen, die Zugehörigkeit eines Kunstobjektes zum islamischen Kunstbereich meist nur durch das Fehlen bestimmter religiös gebundener Ausdrucksformen zum Ausdruck.

Dieser religiös neutrale, so zu sagen weltliche Charakter der islamischen Kunst kam der gesellschaftlichen Struktur des islamischen Orients entgegen, ja ist vielleicht sogar von dieser mitbestimmt; und deren Charakteristikum war das Fehlen von Kulturgebieten mit geschlossener islamischer Bevölkerung. Denn während man bei der christlichen Kunst auch christlicher Künstler, die in der christlichen Symbolik ausgebildet waren, nicht entraten konnte, war ein gleiches für die islamische Kunst durchaus nicht notwendig. Den Schriftschmuck mußte man sich doch von einem Kalligraphen entwerfen lassen, der natürlich Muslim und wenigstens bis zu einem gewissen Grade Schriftgelehrter war, während man sonst in der Wahl des Künstlers, was sein religiöses Bekenntnis anbetrifft, völlig frei war.

Tatsächlich konnte man, wenigstens in den ersten Jahrhunderten des Islam die christlichen Handwerker und Künstler garnicht entbehren. Zur Omajjadenzeit, als der Islam noch national-arabisch war, war das Verhältnis so, daß lediglich die Auftraggeber Muslime waren, während die Künstler und Werkleute, die an den auszuführenden Bauten beschäftigt waren, wohl so gut wie ausnahmslos den unterworfenen Kulturvölkern angehörten und sich zu deren Religion bekannten. Bezüglich des religiösen Bekenntnisses bedeutet dies, daß ungefähr drei Viertel derselben Christen und etwa ein Viertel Zarathustrabekenner waren. Was es an Handwerkern oder Künstlern unter den Arabern gab, vertauschte entweder sein Werkzeug mit dem Schwert und hielt sich zu der Masse des arabischen Schwertadels, für dessen Unterhalt die unterworfenen Kulturländer aufkommen

mußten, — oder aber er blieb in Arabien und arbeitete für den lokalen Bedarf weiter, in einer Weise, die wohl von den Erzeugnissen der umliegenden Kulturländer im wesentlichen abhängig war, aber selbst die Kunsterzeugung in diesen nicht mitzubeeinflussen vermochte.

Mit wachsender Islamisierung der nichtarabischen Bevölkerung in den Kulturländern, namentlich mit der Bildung einer muslimischen städtischen Bevölkerung entstand auch eine Handwerker- und Künstlerschaft muslimischen Bekenntnisses, die von den muslimischen Auftraggebern mit Aufträgen bedacht werden konnte. Man wird solche wohl auch bei den Auftragserteilungen bevorzugt haben; auch wird bei manchen mehr oder weniger sanfter Zwang den Übertritt zum Islam herbeigeführt haben, namentlich bei prominenten Künstlern¹.

So wurde die islamische Kunst ganz langsam und allmählich aus einer, die von nichtmuslimischen Künstlern für muslimische Auftraggeber geübt wurde, überführt in eine, bei der Künstler und Auftraggeber mehr oder weniger demselben muslimischen Bekenntnis anhängen². Ich sage mehr oder weniger, denn vollständig ist dieser Prozeß im Orient nie durchgeführt worden; bis zum heutigen Tage ist eine gewisse Ungleichheit in diesem Punkte geblieben. Der Grad dieser Ungleichheit war örtlich verschieden: während in dem Zentrum des islamischen Geisteslebens, in Bagdad, die Islamisierung der städtischen Bevölkerung raschere Fortschritte gemacht haben dürfte, ist z. B. in Mossul stets ein Großteil der Bevölkerung christlich geblieben. Auch in Ägypten ist es erst im Laufe des Mittelalters zu der jetzt bestehen-

¹ Die Verhältnisse werden bei den Künstlern ähnlich gelegen haben wie bei den Gelehrten, die die antiken Wissenschaften in den Islam einführten. Auch diese waren ja zu Anfang ausschließlich Nichtmuslime (die Hauptübersetzer griechischer Werke ins Arabische, wie Ḥunain b. Isḥāq und sein Sohn und andere, waren Christen), und erst langsam und allmählich wurde die Gelehrtenschaft islamisiert (vgl. darüber jetzt M. Meyerhof, *Von Alexandrien nach Bagdad* in *SBPrAW*, 23, Berlin 1930). Als Beispiel für einen vom Gönner, hier dem Chalifen al-Mutawakkil, geforderten Übertritt zum Islam, führe ich an den Fall des ‘Alī b. Rabban at-Ṭabarī (der Übertritt erfolgte vermutlich i. J. 240H./855 D.; vgl. M. Meyerhofs Arbeit über ihn in *ZDMG* 85, n. F. 10, 1931, S. 38ff., namentlich S. 55).

² Noch in Samarra, der von dem Chalifen al-Mu‘taṣim neugegründeten Residenz (ca. 840 D.) findet sich eine griechische Meisterinschrift (vgl. E. Herzfeld, *Die Malereien von Samarra*, Berlin 1927, S. 96).

den muslimischen Majorität in der Bevölkerung gekommen¹. In Städten mit starker christlicher Bevölkerung waren die muslimischen Auftraggeber natürlich nach wie vor stark auf nicht-muslimische Werkleute angewiesen.

Es ist also von vornherein anzunehmen, daß ein Teil der für muslimische Auftraggeber gefertigten Kunstobjekte, zum mindestens der für profanen Gebrauch, von nichtmuslimischen Künstlern stammt. Läßt sich nun an den uns vorliegenden Objekten aus dem islamischen Orient irgendein stilistischer oder sonstiger Unterschied feststellen, der uns berechtigt, die Zugehörigkeit des Künstlers zum Islam oder zum Christentum festzustellen, oder zu erraten? Nicht im geringsten. Die stilistischen Unterschiede, die wir glauben feststellen zu können zwischen den Erzeugnissen größerer Kunstzentren, wie Bagdad und Mossul, haben mit der konfessionell verschiedenen Zusammensetzung der jeweiligen Künstlerschaft nichts zu tun. Nur aus den wenigen vorhandenen Künstlersignaturen können wir hier und da auf das Bekenntnis des Künstlers schließen; doch läßt uns auch dies Kriterium vielfach im Stich². Wo wir aber in dem Namensträger einen Christen zu erkennen glauben, da sehen wir, daß sich sein Werk stilistisch in nichts von den Erzeugnissen seiner muslimischen Kollegen unterscheidet. Daraus ist zu ersehen, daß ein formal-stilistischer Unterschied von für Muslime gearbeiteten Kunstobjekten nach dem Bekenntnis der Künstler nicht zu

¹ Außer kleineren gelegentlichen Bedrückungen der ägyptischen Christen, u. a. durch den Fatimidenchalifen al-Ḥākim, und Pöbelaufständen gegen die Kopten, die jedesmal eine Verminderung der christlichen Bevölkerung Ägyptens und notgedrungene Übertritte zum Islam zur Folge hatten, werden besonders zwei Ereignisse als Marksteine in der Islamisierung Ägyptens genannt: 1. die Maßregeln gegen die Kopten, die dem großen Koptenaufstand unter dem Chalifen al-Ma'mūn (813—833) folgten, und 2. die Koptenverfolgung unter dem Mamlukensultan an-Nāṣir seit 720 H./1320 D. (vgl. C. H. Becker, in der *EI* II, Sp. 8a = *Islamstudien* I, Leipzig 1924, S. 155 nach Maqrīzī).

² Soweit ich aus dem mir bekannt gewordenen Material an Künstlersignaturen (das Material bedarf einer neueren Zusammenstellung und Untersuchung; eine Zusammenstellung von Künstlersignaturen auf Metallgegenständen gab E. Mittwoch bei Fr. Sarre, *Erzeugnisse islamischer Kunst*, Teil I, *Metall*, Berlin 1906, S. 81f.) zu ersehen vermag, scheinen fast nur Muslime auf Kunstgegenständen ihre Namen verewigt zu haben; das mag seine besonderen Gründe haben, die z. T. wohl in der langsameren Arabisierung der nichtislamischen Bevölkerung zu suchen sind, nicht aber wohl in der Ausschaltung dieser aus der Kunstproduktion.

machen ist; sondern daß alle, Christen wie Muslime, in der örtlich bedingten Nuance der großen Kunstgruppe arbeiten, die wir uns gewöhnt haben „islamische Kunst“ zu nennen.

Nun könnte man vielleicht erwarten, daß die christlichen Künstler für christliche Auftraggeber in einem spezifisch christlichen Stile arbeiten. Dies trifft indessen nur zu einem Teile für die eigentlich liturgischen Geräte zu; aber auch diese sind nicht aus der Umgebung der islamischen Kunstübung zu lösen. Jedenfalls ist das rein Ornamentale an diesen Objekten stilistisch identisch mit den Erzeugnissen der nicht spezifisch christlichen Kunstübung. In Mossul steht in einer Kirche, die jetzt den unierten Syrern gehört (Mār Ja‘qūb)¹ eine Nischenwand mit einem allerdings wohl späten Madonnenbild, das durch seine künstlerische Ungeschicklichkeit von der Ungeübtheit des Künstlers in der Wiedergabe christlicher Bildmotive, und damit von dem Verblässen der christlichen Bildtradition zeugt². Die spitzbogige Umrahmung des Bildes, sowie seine ornamentalen Details weisen das Werk in den unzweifelhaften Zusammenhang mit der islamischen Kunst. Die Ornamentik der übrigen Teile dieser Nischenwand, die aus älteren Stücken (nach Herzfeld aus dem 13./14., ja sogar aus dem 9. Jh. D.) zusammengesetzt ist, ist stilistisch durch nichts von islamischen Stücken zu trennen; nur durch inhaltlich bedingte Merkmale, wie das Vorkommen des Kreuzes und syrischer Inschriften, nicht durch den Stil, sind sie als christlich gekennzeichnet³. — Die hölzernen Altarschranken der mittelalterlichen koptischen Kirchen Alt-Kairos sind mit denselben Kunstmitteln bestritten wie die hölzernen Kultgeräte in den ägyptischen Moscheen, wie Minbars, Koranständler u. dgl., d. h. sie enthalten meist pflanzlich-ornamentale Schnitzerei, z. T. unter Verwendung von Einlegearbeiten, in polygonalen Felderchen, die zusammen ein geometrisches Flächenmuster bilden, oder

¹ Der jetzige Bau stammt a. d. J. 1744, wie auch die Datierung der Inschrift der Nischenwand angibt (Rücker).

² Fr. Sarre und E. Herzfeld, *Archäologische Reise im Euphrat- und Tigris-Gebiet*, Bd. III, Berlin 1911, Taf. CIV. — Die Nischenwand wird hier mißverständlich „Ikonostasis“ genannt.

³ Über das christliche Mossul und seine Denkmäler vgl. Sarre-Herzfeld, *a. a. O.*, Bd. II, Berlin 1920, S. 289 ff.; über Mār Ja‘qūb S. 295 ff.

aber sie bestehen aus Dreschselwerk, nach Art der sog. „Mašrabijjen“¹. Und in dem Schutt von Foṣṭāṭ sind Scherben gleichen Stiles gefunden worden, die christliche Darstellungen zeigen neben solchen, die nur muslimischer Herkunft und Bestimmung sein können².

Ist die stilistische Identität christlicher Kunstobjekte mit muslimischen der gleichen Zeit und der gleichen Provenienz auf rein ornamentalem Gebiete schließlich nicht verwunderlich, so ist für christliche figürliche Darstellungen zunächst eine größere stilistische Bindung zu erwarten, sei es an altchristliche Tradition, sei es an Vorbilder von auswärts, aus Zentren rein christlicher Kunst, vor allem Byzanz. Tatsächlich müssen wir bei einer Reihe christlich figürlicher Darstellungen auf islamischem Gebiet eine solche stilistische Bindung an einen nichtislamischen Kunstkreis feststellen, durch die den betreffenden Kunstobjekten etwas in ihrer Umgebung Fremdartiges anhaftet. Ich erinnere hier wiederum an die figürlichen Darstellungen an den bekannten Altarschranken aus der Fatimidenzeit in Alt-Kairo³. Vielfach wird indessen die stilistische Abhängigkeit von nichtislamischen Vor-

¹ Für die Fatimidenzeit ist lehrreich ein Vergleich der Altarschranken der Kirche St. Barbara und Abū Saifain in Alt-Kairo (E. Pauty, *Bois sculptés d'églises coptes*, Le Caire 1930) mit den aus dem fatimidischen Chalifenpalaste in Kairo stammenden, jetzt im Arabischen Museum daselbst befindlichen skulptierten Holzpannelen (M. Herz, *Boiseries fatimides aux sculptures figurales in Oriental. Archiv* III, 1912/13, S. 169ff.) oder mit dem berühmten aus dem Grabbau (Turba) der Saijida Ruqaija stammenden Holzmihrab (oft abgeb., z. B. G. Wiet, *Album du Musée Arabe du Caire*, Le Caire 1930, Taf. 24 und 25). Nur die Verwendung von Kreuzen und Heiligenfiguren verrät, daß wir es mit Stücken zu tun haben, die für christlichen Kultgebrauch gearbeitet sind; stilistisch ist kein wesentlicher Unterschied zwischen den christlichen und muslimischen Stücken festzustellen. — Für die spätere Zeit bieten St. Sergius und die Mu'allāqa-Kirche, ebenfalls in Alt-Kairo, Beispiele, die mit der spätmittelalterlichen Kunst Ägyptens zu vergleichen sind. Hier kommt das Kreuz als Kompositionselement in den Polygonalfeldermustern vor, die für die mittelalterliche islamische Kunst, namentlich Ägyptens, seit der Fatimidenzeit so charakteristisch sind (eine Verwendung des Kreuzes als Polygon in fatimidischer Zeit an der Altarschranke von Abū Saifain bei E. Pauty, *a. a. O.*, Taf. XXIV).

² Zu vergleichen sind vor allem zwei Scherben mit Lüstermalerei, von denen die eine einen Christuskopf vom Typus des Pantokrator zeigt, während die andere eine wohl profane figürliche Darstellung aufweist mit der Beischrift eines Namens Abū Ṭālib, der nur bei einem muslimischen Namensträger möglich ist (Aly Bey Bahgat et Félix Massoul, *La Céramique Musulmane de l'Égypte*, Le Caire 1930, Taf. XXXII, 2 u. 5).

³ S. o. Anm. 1.

würfen wieder neutralisiert durch die technischen Anforderungen des Materials, in dem gearbeitet wird, und das selbst sich stilbildend auswirkt. Als Beispiel hierfür nenne ich die bekannten sog. Mossulbronzen, von denen eine ganze Reihe mit christlichen Darstellungen uns bekannt sind, von denen einige wenigstens sicher von Christen für Christen angefertigt sind¹. Im ornamentalen Detail unterscheiden sie sich in nichts von den sonstigen Mossulbronzen, von denen wir durch Signaturen die Namen einiger Künstler — sicher Muslime — kennen. Die figürlichen Darstellungen christlicher Motive hängen zwar in der Komposition u. ä. mit der uns bekannten christlichen Bildtradition zusammen, stilistisch aber wiederum mit den sonstigen figürlichen Darstellungen rein weltlich höfischen Charakters, die sich ja sehr zahlreich auf diesen Bronzen finden. Die Technik der Silbertauschierung mit ihren eng begrenzten Möglichkeiten hat hier die beiden Bildtraditionen (daß es trotz des Bilderverbots des Islam auch eine islamische, rein weltliche, gab, wissen wir ja jetzt zur Genüge²) stilistisch einander nähergebracht.

Doch auch an Beispielen, die in Auffassung und Wahl des Motives von den Darstellungen christlicher Bildmotive in den christlichen Ländern abweichen, fehlt es nicht. Bei diesen zeigt sich naturgemäß eine größere Verbundenheit mit der rein islamischen Kunstproduktion. Ich erinnere hier an das mehrfach in der islamischen Keramik der vormongolischen Zeit auftretende Motiv der „Madonna del latte“, das aus dem byzantinischen Kunst-

¹ Unter den mittelalterlich orientalischen Bronzen mit silbertauschierten Figuren christlichen Inhalts sind die beiden berühmtesten ein Leuchter, ganz in der Form der gewöhnlichen Moscheeleuchter, im Musée des Arts décoratifs zu Paris, angefertigt im J. 646 H./1248—49 D. von einem wohl christlichen Meister aus Mossul, namens Dāwūd b. Saīāma (Fr. Sarre und F. R. Martin, *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München* 1910, München 1912, Taf. 146) und ein Becken in belgischem Privatbesitz, das für den Ejjubidensultan aš-Šāliḥ Naḡmaddin Ajjūb (reg. 1240—49 D. in Ägypten), also einen muslimischen Auftraggeber, von einem ungenannten Künstler angefertigt worden ist (a. a. O., Taf. 147; darüber auch van Berchem in demselben Werke, Bd. I, S. 6ff.; ferner über die beiden und andere verwandte Stücke Fr. Sarre, *Metall*, S. 14, Nr. 21).

² Belege für eine islamische Bildkunst in vormongolischer Zeit bieten, abgesehen von den frühislamischen Wandmalereien in Quşair ‘Amra und Samarra, in reicher Fülle die fatimidischen Holz- und Elfenbeinschnitzereien, und die sog. Raghes-Fayencen, Mossul-Bronzen und syrischen emaillierten Gläser aus dem 12.—13. Jh. D.

kreis schwerlich bezogen sein kann, da es dort, wie E. Kühnel hervorhebt, nicht nachgewiesen ist¹. — In späterer Zeit, in der muslimische Künstler auf einer in der persischen Buchmalerei ausgebildeten Bildtradition fußen konnten, haben muslimische Künstler auch in christlichem Auftrage christliche Bildmotive in spezifisch islamischer Auffassung angefertigt².

Wie aus diesen Erörterungen ersichtlich sein dürfte, ist die Kunstproduktion auf islamischem Boden in großen Zügen einheitlich und scheidet sich nicht in konfessionell bedingte Richtungen. Man kann die Erzeugnisse christlicher Kunstproduktion nicht aus dem Milieu der islamischen Kunst herausnehmen; ja man muß sie für die Darstellung des Ablaufes der letzteren mit in Betracht ziehen. Für die berühmten Stuckdekorationen von Deir es-Sūrjānī hat S. Flury den entwicklungsgeschichtlichen Ort (zwischen den Dekorationen der Ibn Ṭūlūn Moschee und denen der frühfatimidischen Moscheen Kairos) aufgezeigt³: sie sind kunstgeschichtlich als spättulunidisch zu bezeichnen. Und auch für das in das Gebiet der islamischen Baugeschichte gehörende

¹ Es handelt sich vor allem um eine Figur im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, die die technischen Eigentümlichkeiten der keramischen Werkstätten von Raghcs (Persien) im 13. Jh. D. aufweist (E. Kühnel, *Ein Madonnenmotiv in der islamischen Kunst?* in *Amtliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlungen* 36, Berlin 1914—15, Sp. 55ff.), und eine primitive Figur, die der etwas älteren sog. Raqqa (am Euphrat)-Keramik angehört (Münchener Ausstellungswerk, Bd. II, Taf. 104). Die Bestimmung dieser eigenartigen Madonnenplastiken ist freilich völlig zweifelhaft. Zum Typus denkt Kühnel an bodenständig orientalische Bildtradition, die von dem İstarmotiv ihren Ausgang genommen habe. T. W. Arnold, *Survivals of Sasanian and Manichaean Art in Persian Painting*, Oxford 1924, S. 19f. hat wahrscheinlich gemacht, daß bei den seltenen Darstellungen biblischer Motive in der älteren persischen Buchmalerei der Mongolenzeit manichäische Bildtradition vorliegt.

² Als Beispiel hierfür nenne ich die biblischen Darstellungen auf den Pannellen des Aleppozimmers im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin von 1603 (Fr. Sarre, *Bemalte Wandbekleidung aus Aleppo in Berliner Museen, Berichte aus den Preuß. Kunstsammlungen* 41, 1919—20, Sp. 143ff.). Hier ist speziell interessant die Mischung christlicher und islamischer Bildtradition, deren letztere sich stilistisch auf die persische Buchmalerei stützt. Diese Mischung drückt sich u. a. aus in der verschiedenen Behandlung des Nimbus: während der wohl muslimische Künstler für die rein christlichen Darstellungen, wie die Abendmahlszene, den christlichen Scheibennimbus verwendet, stattet er Personen, die auch für Muslime verehrungswürdige Gestalten ihrer Prophetengeschichte sind, mit dem in der persischen Malerei üblich gewordenen Flammennimbus aus.

³ Vgl. S. Flury, *Die Gipsornamente des Dēr es-Sūrjānī* in *Der Islam* 6, 1916, S. 71ff.

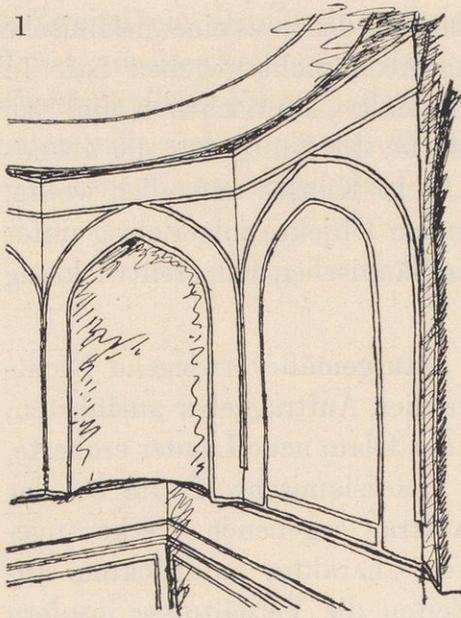
Kapitel der Entwicklung des Zellenwerkes („Muqarnaş“, der sog. Stalaktiten) aus der Ecktrompe innerhalb der fatimidischen Baukunst Ägyptens bietet eine koptische Kirche ein wichtiges Zwischenglied (vgl. Abb. auf S. 261)¹.

Ist unter diesen Umständen, unter Inbetrachtziehung der untrennbaren Verquicktheit der von Muslimen und der von Christen geübten Kunst auf islamischem Boden der Ausdruck „Islamische Kunst“ überhaupt haltbar? ich meine: unbedingt. Denn in diesem großen Länderkomplex, in dem der Islam im Mittelalter die Religion der herrschenden Oberschicht war — ganz gleich ob dieser auch eine überwiegend muslimische Untertanenschicht entsprach oder nicht —, gab der Islam den Lebensrhythmus an, dem sich auch die nichtmuslimische Bevölkerung anpassen mußte. Dies gilt um so mehr für die Künstler und Kunsthandwerker, als die überwiegende Anzahl von Aufträgen von muslimischer Seite her kamen, bzw. sie mit Muslimen als ihren vorwiegenden Abnehmern rechnen mußten, nach deren Bedürfnissen und Wünschen sie sich wohl oder übel richten mußten. Trotz der stark nach konfessionellen Gruppen geschichteten Gesellschaftsordnung des mittelalterlichen Orients war eine wirtschaftliche Gruppierung der Art, daß christliche Handwerker und Künstler nur für Christen und muslimische nur für Muslime arbeiteten, in keinem islamischen Lande je durchführbar.

Aus diesen Erwägungen scheint mir die Notwendigkeit hervorzugehen, die christliche Kunsterzeugung auf muslimischem Boden mit unter den weiter gefaßten Begriff „Islamische Kunst“ einzubeziehen. Von einer „Koptischen Kunst“ z. B. kann man

¹ Man vergleiche die in den Abb. 1—3 wiedergegebene Entwicklungslinie des ägyptischen Zellenwerkes aus der Ecktrompe an fatimidischen Bauten Kairos (nach Photographien des Comité de Conservation de l'Art Arabe) mit gleichen Architekturteilen an koptischen Kirchen Alt-Kairos aus fatimidischer Zeit (Abb. 4 und 5 nach E. Pauty, a. a. O., S. 30, Fig. 2 und 3): Abb. 4 bietet ein wichtiges, auf einem muslimischen Bau bisher noch nicht nachgewiesenes Zwischenglied zwischen der frühfatimidischen Ecktrompe (Abb. 1 und 2) und dem spätfatimidischen Zellenwerk (Abb. 3), während Abb. 5 absolut identisch ist mit Beispielen von Zellenwerk an muslimischen Bauten der gleichen Zeit (eine Reihe spätfatimidischer Grabbauten Kairos zeigt diese Entwicklungsstufe) und ohne die an diesen geübte Bauweise nicht zu denken ist. Für eine Einzelanalyse der abgebildeten Stücke ist hier nicht der Ort; man vergleiche dazu E. Pauty, *Contribution à l'étude des stalactites* in *Bulletin de l'Institut français d'Archéologie orientale*, 29.

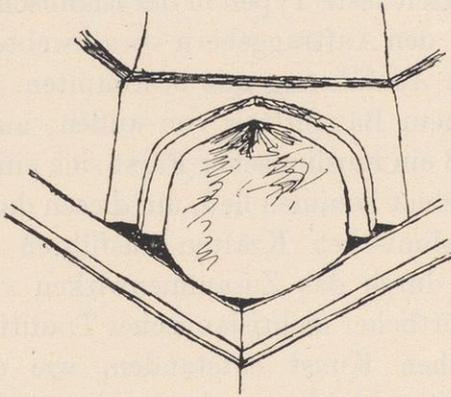
1



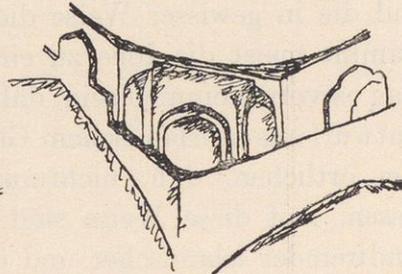
Entwicklung des Zellenwerkes (Muqarnas) aus der Ecktrompe an muslimischen und christlichen Bauten der Fatimidenzeit in Ägypten:

1. Kairo, Moschee al-Azhar (erb. 359—361 H./970—972 D.)
2. Kairo, Moschee al-Gijūši (erb. 478 H./1085 D.)
3. Kairo, Grabbau (Turba) der Saijida ‘Ātiqa (erb. ca. 1125 D.)
4. Alt-Kairo, Kapelle des hl. Johannes d. Täuflers (erb. zw. 975 und 996 D.).
5. Alt-Kairo, Kapelle St. Georg (erb. zw. 1094 und 1121 D.).

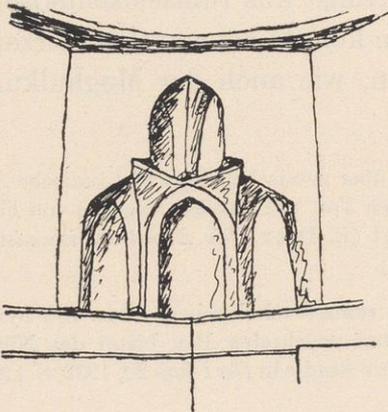
2



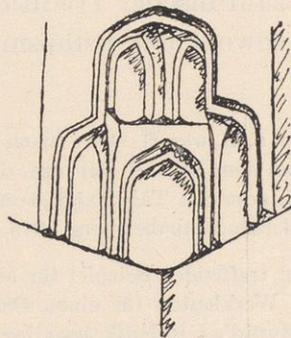
4



3



5



nur für die Kunstperioden sprechen, in denen es eine „islamische Kunst“ mit eigener Ausprägung noch nicht gegeben hat. In hochislamischer Zeit indessen von einer „koptischen Kunst“ zu reden, wäre ebenso, wie wenn man für die Kultgeräte der abendländischen Judenschaft eine „jüdische Kunst“ aufstellen wollte, während man die hierher gehörenden Objekte folgerichtig unter die jeweiligen Stilphasen der abendländischen Kunstentwicklung einreicht.

Wie in frühislamischer Zeit naturgemäß vorwiegend Nichtmuslime die Werke ihrer muslimischen Auftraggeber ausführten, so waren auch überall, wo später der Islam neue Länder eroberte, die muslimischen Herrscher auf nichtislamische Kräfte bei der Ausführung der von ihnen in Auftrag gegebenen Werke angewiesen, die natürlich diesen ihren Charakter aufdrückten. Indessen liegen in den späteren Zeiten die Verhältnisse insofern anders, als sich in der Zwischenzeit feste Typen in der islamischen Kunst ausgebildet hatten, die den Auftraggebern vorschwebten, und die in gewisser Weise die Ausführung mit bestimmten. So stammt meist die Idee zu einem Bauauftrag von außen; auch mag es vorgekommen sein, daß ein muslimischer Fürst sich einen Entwurf aus altislamischem Gebiet kommen ließ, um diesen dann von örtlichen, d. h. nichtmuslimischen Kräften ausführen zu lassen. Auf diese Weise sind durch das Zusammenwirken von landfremder islamischer und örtlicher nichtislamischer Tradition neue Spielarten der islamischen Kunst entstanden, wie die Moghulkunst in Indien aus timuridischer und autochthon indischer¹, und die frühosmanische Kunst aus rumseldschukischer und byzantinischer Tradition². Man könnte bei einzelnen Erzeugnissen sowohl der frühosmanischen, wie auch der Moghulkunst

¹ Vgl. z. B. was E. Diez (nach Havell) über persischen Plan und indische Ausführung an dem Buland Darvāza, dem „Hohen Tor“ der Großen Moschee von Fathpūr Sikri, oder am Tāg Maḥāl von Agra sagt (E. Diez, *Die Kunst der islamischen Völker*, Berlin-Neubabelsberg 1915, S. 166ff.).

² Ein treffendes Beispiel für einen nach rumseldschukischen Pläne von byzantinischen Werkleuten für einen Osmanensultan errichteten Bau bietet das Nilüfer ‘Imāret Murād’s I. in Isnik, über das man meine Studie in *Der Islam* 20, 1932, S. 127 ff. vergleiche.

im Zweifel sein, ob man sie noch der byzantinischen bzw. indischen Kunst zuweisen solle, oder der islamischen. Jedoch ist zur Entscheidung dieser Frage maßgebend, als was das betr. Werk selbst gelten will; und da müssen die Zweifel an der Zuweisung an die islamische Kunst schwinden.