

Moschee Sultan Achmets. Sie bildet ebenfalls ein Quadrat, innerhalb dessen die grosse Hauptkuppel auf vier riesigen Rundpfeilern ruht, zwischen denen sich ebenso viele Halbkuppeln den Tragebögen anschliessen. Vier kleinere Kuppeln sind in den Eckräumen des Quadrates aufgeführt um das sich im Inneren auf drei Seiten eine Pfeilerhalle herumzieht¹⁾. Ihrer überaus reichen und zierlichen Ausstattung wegen wird die neue Moschee (Yeni Dschami oder Moschee der Sultanin Walide) gerühmt, deren Erbauung um 1665 stattfand. In der Folge gewann der abendländische Einfluss immer mehr die Oberhand und die späteren Moscheen des vorigen Jahrhunderts zeigen die abenteuerlichsten Verbindungen der überlieferten Elemente orientalischer Kunst mit den Formen abendländischen Barockstyls. Die bedeutendste dieser Moscheen ist die Sultan Osmans III., welche 1748—55 errichtet wurde, und vorzugsweise geeignet ist den Charakter dieser Stylmischung zu zeigen.

Fünftes Kapitel.

Ueber den Geist der moslemischen Kunst.

Ueberblicken wir die gesammte Bauthätigkeit der Völker des Islam, so finden wir die grösste Mannigfaltigkeit. Nun darf man freilich eine völlig abgeschlossene und unveränderte Einheit, wie etwa die der altägyptischen Architektur, bei diesem Verein von Völkern verschiedener Stämme und Wohnsitze nicht erwarten, wohl aber eine Uebereinstimmung, wie sie bei den Völkern der alten Welt, den Griechen und Römern sogar mit Einschluss der Aegypter, wie sie in noch höherem Grade bei den Völkern des Abendlandes im Mittelalter und in der neueren Zeit zu erkennen ist. Betrachten wir die Moscheen und Grabmäler der Patanen und Moghuln in Indien mit ihren grandiosen Formen und ihren kräftigen Gesimsen, die dunkeln Arcaden der Moschee von Cordova und die spielende Leichtigkeit der Säulenhallen von Alhambra, endlich die byzantinischen Kuppelbauten der Türken, so ist es schwer in diesen wechselnden Formen eine Einheit, den Anhaltspunkt der Vergleichung zu finden. Der Mangel eines gemeinsamen Grundprincips, aus dem sich das Ganze mit Hauptformen und Details entwickelte, wie der Baum mit Blättern und Früchten aus seinem Keime, eines architektonischen Gedankens, welcher wie der des Säulenhauses im griechischen Tempel oder der der Basilikenform in der christlichen Kirche

¹⁾ Grundriss (nach Grelot) bei Fergusson I. S. 467.

für mannigfaltige Anwendung fruchtbar war, ist unverkennbar. Diese Erscheinung kann überraschen; sie scheint der Behauptung, dass die geistige Eigenthümlichkeit der Völker in der Kunst sich nothwendig ausspreche, dass eine kräftige und selbstständige Regsamkeit auch eine bestimmte Form erzeugen müsse, zu widersprechen. Denn das System des Islam ist in geistiger Beziehung ein so entschiedenes, dass es den verschiedenen Völkern, die sich ihm unterwarfen, ungeachtet aller Abweichungen, ein gemeinsames Gepräge verliehen hat. Allein in der That findet jene Ansicht auch hier ihre vollste Bestätigung. Denn bei allem Schwankenden und Abweichenden haben diese Bauten doch wieder eine durchgreifende Eigenthümlichkeit, welche sie von den Monumenten anderer Völker scharf unterscheidet und welche auf höchst charakteristische Weise der geistigen Richtung des Islam entspricht.

Diese Eigenthümlichkeit zeigt sich freilich zunächst in einer Weise, welche man als eine negative, als einen Mangel bestimmter Ausbildung ansehen kann, die aber bei näherer Betrachtung doch wieder positiv erscheint. Hierher gehört das Verhältniss des Aeusseren mit der nackten Formlosigkeit seiner Wände zu dem reichen Schmucke des Inneren, hierher auch die sichtbare und fast absichtliche Vernachlässigung der wesentlich constructiven Glieder, die Willkür in dem Wechsel von Säulen und Pfeilern, von Bögen und Bedeckungen mancher Art, die Behandlung dieser Formen, wodurch den Säulen der Ausdruck des Stützenden und Festen, den Bögen der der kräftigen Ueberwölbung entzogen, beide mit einem neckenden Spiele so gehalten sind, dass sie als Scheinwerk und unkräftig sich sogleich darstellen. Hierher gehört aber auch ferner die Vorliebe für die Kuppel und die Behandlung derselben, wonach sie niemals in organischer Verbindung mit dem Unterbau, sondern immer als ein willkürlich hinzugefügter Theil erscheint, und mit ihrer Wölbung über dem gradlinigen Unterbau unverbunden lastet oder schwebt¹⁾. Fassen wir alle diese Merkmale zusammen, so geben sie den Charakterzug der Willkür oder des Contrastes, welcher bei aller Formlosigkeit doch mit einer gewissen Meisterschaft durchgeführt ist, und dadurch nicht bloss als ein Mangel, sondern als eine entschiedene Eigenthümlichkeit sich geltend macht.

Denn der Mangel des architektonischen Ernstes giebt auch wieder die Freiheit von den Beschränkungen der architektonischen Regel und gestattet dadurch eine grössere Beweglichkeit, welche sich in den Details mehr oder weniger bewährt. So verschieden diese auch in den muhammedanischen Ländern sind, immer zeigt sich darin die Gewandtheit und

¹⁾ Dies gilt auch von den indisch-muhammedanischen Bauten, welche übrigens mehr organische Durchbildung haben.

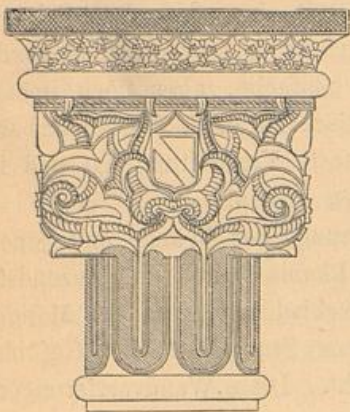
Bizarrie einer leicht beweglichen, kühnen, sicheren Phantasie. Selten findet sich z. B. der reine, ernste kreisförmige Bogen, selten sogar ein nach einfacher mathematischer Regel construirter Spitzbogen, während alle Formen dieser Structur irgend etwas Anregendes, Auffallendes, Abenteuerliches haben; entweder der üppige Kielbogen mit einer doppelten Schwelung, oder der schwerfällige und dadurch mehr lastende als tragende Hufeisenbogen, oder endlich doch der zwar einfache, aber noch immer gedrückte Spitzbogen. Vor Allem charakteristisch ist dann die sonderbare Form der Stalaktitenwölbung, welche die weiteste Verbreitung hat und in allen muhammedanischen Ländern vorzukommen scheint.

Hieran schliesst sich endlich die Verzierung der Wände mit jenen Arabesken, in welchen sich die orientalische Phantasie auf die glänzendste Weise bewährt. Wir sehen hier auf das Entschiedenste, dass der Mangel architektonischer Durchbildung nicht aus einer Stumpfheit des Gefühls, sondern aus einer bewussten Intention hervorgeht. Diese Wandverzierungen, welche wir in allen muhammedanischen Ländern verbreitet finden¹⁾, zeichnen sich durch Scharfsinn und Geschmack, reiche Abwechslung und sanfte Anmuth der Linien so sehr aus, dass sie auf diesem Gebiete wirklich etwas Vollendetes leisten. In der Ornamentation der meisten anderen Völker herrscht entweder eine Wiederholung und Durchbildung der Hauptformen des Baues oder das Spiel mit natürlichen Gestalten vor. Jenes entspricht allerdings am Meisten den höheren Anforderungen der Baukunst und ist für die Gesamtwirkung eines wohlgegliederten Gebäudes unbedenklich das Wünschenswertheste; allein das Ornament selbst, für sich allein betrachtet, erhält dadurch stets etwas Schweres, und ist für die Anwendung ausserhalb des Gebäudes weniger geeignet. Noch schwerfälliger und lastender wird es, wenn bei schwächerer Einwirkung des architektonischen Sinnes das Bildliche darin vorherrscht; der Contrast zwischen der Bedeutsamkeit der natürlichen Formen und der zwecklosen leichten Anwendung wird dann in der Regel sehr fühlbar sein, und dem Ornament etwas Gewaltiges und Barbarisches geben. Beispiele der letzten Art gewähren die Bauten der Hindus und manche Gebäude des Mittelalters, Beispiele der ersten wiederum andere christliche Bauten und in gewissem Sinne die griechischen. Die Bildlosigkeit und der Mangel der strengen Architektonik war daher ein günstiger Umstand für die Ausbildung dieser Decorationen, dessen Benutzung aber davon abhing, dass ein festes Stylgesetz diese unbeschränkte Freiheit leitete. Schon bei den Sälen der Alhambra schilderte ich den Charakter

¹⁾ Genaue Zeichnungen besitzen wir zwar fast nur aus den spanischen und ägyptischen Bauten; wie aber diese unter sich übereinstimmen, so scheinen den Beschreibungen und Abbildungen zufolge die Decorationen in den übrigen Ländern genau derselben Art zu sein.

dieser Arabesken, hier will ich versuchen, das Gesetz derselben näher auszusprechen. Man darf dabei nicht vergessen, dass es das Gesetz des anscheinend Zufälligen, der Ernst des Spiels, die

Fig. 118.



Kapital aus Alhambra.

Einheit des buntesten Wechsels, die Regel der ungebundenen Phantasie ist. Man muss sich auch daran erinnern, dass schon die architektonischen Glieder selbst bizarr und wechselnd und mit Ornamenten phantastischer Art bedeckt sind, welche weit über den Zweck des Ausdrucks ihrer Function hinausgehen. War dies gegeben, so musste die Decoration der bloss füllenden Flächen sie darin noch übertreffen, aber gerade durch diese Steigerung wieder zu einem Abschluss führen. Wir sahen schon, dass in der Abtheilung der Arabeskenfelder eine wohlthätige, architektonische Regel durch-

geführt, in den Arabesken selbst dagegen das Strengregelmässige consequent vermieden ist. Diese anscheinende Regellosigkeit lässt aber leicht gewisse Regeln erkennen. Die gerade Linie ist zwar oft und in der Mehrzahl der Ornamente angewendet, aber sie bildet nicht leicht, oder doch nicht auffallende rechte Winkel; vielmehr wird, wo die Zeichnung einen Anlauf zum rechten Winkel nimmt, durch eine leichte Erweiterung desselben eine complicirtere Form hervorgebracht, oder der rechte Winkel zwar angefangen, die Linie aber sogleich gebrochen und in andere Verschlingungen fortgeführt¹⁾. Im Ganzen ist die Richtung der Linien im Verhältniss gegen die Einrahmung eine schräge, aber so, dass die Diagonale selbst vermieden ist und das Viereck, zu welchem diese Richtung als Diagonale gehören würde, nicht deutlich hervortritt. Hiedurch entsteht es denn, dass diese Linien sich nicht bloss einfach durchschneiden, sondern schon in ihrer Grundlage ein reiches Netz bilden. Auch dies wird aber nicht einfach und bestimmt sichtbar, sondern es werden nun zwei Linien vielfach gebrochen, in einander übergeleitet und zurückgeführt. Hiedurch können jener Anlage zufolge niemals rechtwinkelige Figuren entstehen, wohl aber bilden sich vieleckige Formen, Sterne und Polygone, wobei die Sterne durch die Verlängerung ihrer Linien über die Durchschnittspunkte, die Polygone durch ein Ausweichen ihrer Linien sich wieder auflösen und in weitere Verschlingungen übergehen. Dazwischen kommen dann unregelmässigere Gestalten vor, wiederum sternartig oder vieleckig, in bunter, anmuthiger Verwirrung, in der sich jedoch auch wieder einfachere namentlich

¹⁾ Vgl. Fig. 105 und 107. pag. 433, 434.

rautenförmige Figuren zu bilden scheinen, obgleich dafür gesorgt ist, dass sie sich nicht ganz abschliessen¹⁾. So wird überall die Phantasie gereizt, an regelmässige Gebilde erinnert, die doch nicht wirklich entstehen. Der Scharfsinn in der Führung dieser Linien, das Hinstreben nach einer bestimmten Figur, das Ausweichen, wenn diese ihrer Vollendung nahe ist, die weitere Verschlingung, die aus einer scheinbaren Unordnung wieder zu festerer Gestaltung übergeht und auch diese nicht vollendet, geben ein überaus anmuthiges Bild. Man hat vermuthet, dass mathematische Studien für diese künstlichen Zeichnungen benutzt wären; gewiss ist, dass die Uebung in der Auflösung algebraischer Aufgaben und die Neigung zu künstlichen und spitzfindigen Fragen nicht ausser Zusammenhang damit stehen. Viele von ihnen sind so eigensinnig und verwickelt, dass man sie für ein Werk des Zufalls halten möchte; aber ohne Zweifel wurden dann solche Muster mit Sorgfalt aufbewahrt und überliefert. In anderen Arabesken herrscht die runde Linie vor, selten in streng mathematischer Gestalt, höchst selten als Kreis, sondern mehr pflanzenähnlich, doch so, dass sich niemals eine völlige Pflanzengestalt bildet. Diese Curven haben immer einen vollen üppigen Schwung bei leichter Zierlichkeit; sie erinnern an die kühnen Linien, welche bei der raschen Bewegung krummer Säbel im Kampfe entstehen²⁾.

Fig. 119.



Aus Alhambra (nach Owen Jones).

¹⁾ Will man sich den Gegensatz verschiedener Principien recht anschaulich machen, so vergleiche man mit diesen arabischen Mustern den griechischen Mäander, welcher ebenfalls aus blossen Linienzügen besteht, aber mit seinen ewig wiederholten rechtwinkligen Umbiegungen die beständigste, einfachste, regelmässigste Wiederkehr, das klarste und festeste Gesetz ausdrückt.

²⁾ In die Klasse dieser Arabesken gehören auch die Inschriften; die Buchstaben sind völlig zu Ornamenten geworden, in der älteren kufischen Schrift durch ihre geraden nur unten abschweifenden Linien ernsten, in der späteren Nekschi-Schrift durch ihre künstlichen Züge mehr abenteuerlichen und wilden Charakters. S. oben S. 434. Fig. 106.

Ein wichtiges Gesetz ist es dann ferner, dass ungeachtet der symmetrischen Abtheilung eine vollständige Gleichheit der correspondirenden Felder vermieden ist. Innerhalb der einzelnen Arabesken findet wohl eine gewisse Wiederkehr der Figuren statt, aber in solcher Weise, dass sie nicht bedeutend auffällt; denn diese wiederkehrenden Figuren verlaufen so in andere, dass sie unmittelbar zu denselben fortführen, und daher nicht in ihrer Uebereinstimmung festgehalten werden können. Dadurch wird es vermieden, dass die Zeichnung eine abgeschlossene, in sich concentrirte Form erhalte; man kann sie vielmehr immer ins Unendliche fortgesetzt denken. Dies bewirkt, dass die Einrahmung niemals aus der Arabeske selbst hervorgeht (wie etwa bei antiken Rosetten und ähnlichen Formen), sondern dass sie ihr von Aussen hinzugefügt ist und sie willkürlich abschneidet, was den Vortheil gewährt, dass für das Ganze des Raumes nicht die Arabeske, sondern die Einrahmung architektonische Bedeutung erhält.

Die Wiederkehr einzelner Formen ist immer mehr Gegensatz als Einklang. Eine sehr charakteristische und einfache Art derselben ist die, dass sich in einem zweifarbigen Ornament dieselbe Zeichnung in jeder beider Farben wiederholt, so dass beide zusammen den ganzen Raum ausfüllen und in entgegengesetzter Richtung, die eine von unten nach oben die andere von oben nach unten durchgeführt sind. Die einfachste Form dieser Art, ist eine, welche sich in Alhambra häufig als schmales, einfassendes Band über der unteren Arabeske findet; das fortlaufende Ornament besteht hier in einer stufenförmigen Pyramide von dunkler Farbe, welche sich zu dem ganzen Raume des Bandes so verhält, dass gerade dieselbe stufenförmige Pyramide, nur in umgekehrter Richtung und in heller Farbe übrig bleibt (Fig. 105). In anderen Fällen sind es dann künstlichere Figuren, mit gerundeten Umrissen und mit aufgesetzten Punkten oder Sternen, welche sich in gleicher Weise wiederholen, so dass oft das Auge Mühe hat, die Uebereinstimmung herauszufinden. Manchmal ist dieser Grundgedanke variirt, so dass entweder in die correspondirenden Stücke eine sich nicht wiederholende Zeichnung fortlaufend einschneidet, oder dass die Wiederholung für den ersten Blick vorhanden zu sein scheint, während in der That etwas daran fehlt. Diess Princip tritt in den reicheren Arabesken noch viel sinniger und zierlicher hervor, indem hier ganz ähnliche Figuren, wiederkehren, aber bald mit Veränderungen, bald in anderer Dimension, und so durch kleine Abweichungen wieder zu der ersten Figur zurückführen.

Zu diesem Wechsel der Linien gehörte dann der der Farben, dessen Gesetze schwerer aufzuzeigen sind und mehr der Leitung des dunkeln Gefühls unterliegen. Auch hier sind die Araber Meister. Sie beschränken sich keinesweges auf die vollen, einfachen Farben, wie roth, blau, weiss,

Gold, sondern sie lieben ebenso sehr die weniger entschiedenen, halben Farben, grün, violet, braun, gelb und wissen sich auch der schwarzen Farbe sehr wohl zu bedienen. Für das eigentlich Architektonische, für eine Anwendung der Farbe, wie die Griechen sie in ihren Gebäuden machten, sind die einfachen Farben vorzuziehen; hier waren die gebrochenen an ihrer Stelle, um reichere Uebergänge und bunteres Spiel zu geben. Dabei ist es denn Regel, diese halben und weniger kräftigen Farben an den minder scheinbaren und bedeutenden Stellen anzubringen. In den Basamenten sind Grün, Weiss, Schwarz, Violet, Blau und ein dunkles Gelb vorherrschend; an den Wänden die Buchstaben golden, die Einfassungen meist azurblau, der Grund roth; in den Kuppeln sind die kleinen Nischen häufig vergoldet oder auf weissem Grunde mit rothen und blauen Ornamenten leuchtend bemalt. In den einzelnen Arabesken sind nach der Natur der Sache die Farben so vertheilt, dass die eine den Grund giebt, die andere die darauf liegende, lineare Zeichnung. Indessen hinderte dies nicht, dass auch bei künstlicheren Arabesken der Grund innerhalb gewisser Linien dunkler angegeben wurde, um so eine abgeschlossene Figur anzudeuten, deren Bedeutung aber wieder durch die Verschlingung ihrer Linien zu anderen Figuren aufgelöst wurde. Es gab dies die Gelegenheit bei der benachbarten, verwandten aber abweichenden Figur wieder andere Stellen zu betonen, und dadurch einen anderen Gedanken anzuregen, ähnlich als ob ein Musiker dieselbe Melodie aber mit völlig verändertem Ausdrucke wiederholt. Man sieht, es ist überall auf künstliche, selbstgeschaffene Aufgaben, auf überraschende Lösungen, auf ein neckendes Spiel abgesehen¹⁾.

Eine bestimmte, positive Eigenthümlichkeit ist hienach der Kunst der Araber nicht abzusprechen. Allein eine weitere Frage ist, ob wir diese für einen wirklichen und vollen Ausdruck ihres Geistes halten dürfen. Auf

¹⁾ Nähere und scharfsinnige Bemerkungen über maurische Ornamentik giebt Jacob Falke in der Zeitschrift „Gewerbehalle“, 1865. Nr. 10 und 11 und in einem Aufsätze in v. Lützows Zeitschrift 1866. S. 87 ff. Wenn er in dem letzten meiner vorstehenden „geistvollen, aber zu allgemein gehaltenen“ Darstellung den Vorwurf macht, dass sie „den Kernpunkt nicht treffe“, so muss ich gestehen, dass es mir auch nicht gelungen ist, in seiner Auseinandersetzung denselben näher bezeichnet zu finden, und dass mir noch immer, wie ich es oben und bereits S. 433 ff. näher bezeichnet, das Gesetz eines graziösen Wechsel- und Räthselspieles der Kernpunkt dieser Ornamentik zu sein scheint. Er selbst, indem er mit Recht darauf aufmerksam macht, dass die Thierbilder, wo sie in orientalischen Werken vorkommen (am häufigsten auf Teppichen), ebenso wie die zahlreichen Pflanzenornamente, keinesweges naturalistisch, sondern stylisirt seien, erklärt dies Wort durch den Zusatz: d. h. willkürlich ornamental behandelt. Ueberhaupt scheint sich unsere Auffassung besonders dadurch zu unter-

den ersten Blick erscheint es befremdend, dass sie gerade auf diesem leichten und zweideutigen Gebiete ihre Meisterschaft bewähren, und dass ihre architektonische Richtung dahin ausläuft. Das religiöse System, sogar die moralische Lebensansicht des Islam hat etwas Grossartiges und Impo- nirendes, eine, man kann wohl sagen, architektonische und einfache Schön- heit. Die Einheit Gottes, welche alle Zweifel niederschlägt, der Glaube an eine unbedingte Vorausbestimmung, die rücksichtslose Hingebung, welche dadurch bei den Gläubigen entsteht, geben dem Leben der muhammedani- schen Völker etwas überaus Gediogenes, eine Ruhe, welche auf uns immer eine mehr oder weniger wohlthätige Wirkung ausübt. Und dieser Charakter der Ruhe ist eine so entschiedene Folge dieser Lehre, dass er sich bei allen Völkern, die sich zum Islam bekennen, ausgebildet hat, und ihnen immer geblieben ist. Man könnte glauben, dass diese geistige Richtung der Architektur sehr günstig sei, dass aus ihr ein eben so festes, grandioses, überall und durch alle Jahrhunderte gleiches System der Bau- kunst hervorgehen müsste; um so mehr als diese Kunst die einzige unter den bildenden war, in welcher die Muhammedaner ihr Wesen aussprechen konnten, und als eine Vermischung und Trübung des architektonischen Ele- ments durch das bildliche nicht denkbar war. Der Boden scheint vor- trefflich für die Baukunst vorbereitet; wenn sich dennoch kein consequenter, wahrhaft architektonischer Styl ausbildete, so könnte man dies für einen Zufall, für eine Abweichung von der grossen Regel der Entstehung archi- tektonischer Formen halten.

Allein das religiöse und politische System des Koran hat denn doch in Wahrheit jene innerliche Einheit nicht, die es zu haben scheint, es dringt nicht frisch und lebenskräftig aus der natürlichen Anlage der Völker hervor, es beherrscht das Leben, aber wie der verderbliche Befehl des Despoten aus seinem einsamen Palaste, es geht nur darüber fort, wie die Stimme des Imam von dem hohen Minarete. Dieser starre Monotheismus, das System der unbedingten Unterwerfung durchdringt nicht das ganze natürliche Dasein, sondern tödtet es entweder ab oder lässt ihm eine will- kürliche, sinnliche Freiheit. Es fehlte ihm die Anlage, Individuen zu durchbilden, die Gesetzmässigkeit des Ganzen mit der Lebensfülle des Ein- zeln zu verschmelzen. Das Bekenntniss, dass Allah gross sei und Mu- hammed sein Prophet, die Beobachtung der vorgeschriebenen Förmlichkeiten und der gebotenen Pflichten bilden noch keinen Menschen, sie bleiben äussere Hülle, unter welcher die wilde Kraft der Leidenschaften und der Sinnlich- keit um so verderblicher ihr Wesen treibt.

scheiden, dass er mehr praktische Zwecke, nämlich die Erklärung der orientalischen Ornamentik behufs ihrer heutigen Anwendung, im Auge hat, als sich mit meiner Auf- gabe vertragen würde.

War doch auch schon Muhammeds Lehre nicht so aus einem Keime hervorgegangen; neben den abgeleiteten und abstracten Formeln antiker, christlicher, jüdischer Doctrinen, neben den Vorschriften der Enthaltbarkeit und des Fastens, nahm er die ganze Fülle der Sinnlichkeit in sein heiliges Buch auf. Es war nicht bloss die alleinige Grösse Allahs, welche die Völker begeisterte, auch die vollste Befriedigung der Sinne war ihnen verheissen. Es macht einen eigenthümlichen Eindruck, wenn man neben der Predigt des übersinnlichen Gottes die lockende Beschreibung des Paradieses liest. Achttausend Diener, sämmtlich schöne Jünglinge, umgeben hier den Gläubigen, zweiundsiebenzig Frauen sind ihm gegönnt, sein Zelt ist mit Perlen, Hyacinthen und Smaragden geschmückt, dreihundert goldene Tische tragen seine Mahlzeit, jeder mit einer Schüssel bedeckt, die letzte so schmackhaft wie die erste; auch Wein ist ihm hier gestattet, der aber nicht berauscht; in ewiger Jugend, umgeben von Kindern, so viel er sie begehrt, lebt hier der Selige und lauscht den Gesängen eines lieblichen Engels oder ergötzt sich am Anblicke Allahs; nach so vielen sinnlichen Genüssen kann auch dieses nur als der höchste, schwerlich also als etwas rein Geistiges gedacht werden. Freilich belohnt diese schwelgerische Fülle den Gläubigen erst in einem jenseitigen Leben, nach der strengen Erfüllung selbst rauher Pflichten; aber immerhin war dadurch der Werth des sinnlichen Genusses anerkannt; selbst die Kasteiung ging von einer solchen Anerkennung aus und bestärkte sie. Wir sehen also schon im Koran das Princip ausgesprochen, welches sich später immer deutlicher entwickelte, die Verbindung der schärfsten Abstraction mit der vollsten Sinnlichkeit, einer einseitig geistigen Tendenz mit einem groben Materialismus.

Diese Verbindung, so widersprechend auf den ersten Blick ihre Elemente erscheinen, ist nicht auffallend und unnatürlich; die Extreme berühren sich, die Abstraction des Verstandes schlägt leicht in eine materialistische Ansicht um. Besonders dem Orient lag diese Verbindung des Gegensatzes nahe; wir können sie in allen früheren Religionssystemen wahrnehmen. Bei Aegyptern und Indern war mit einer sinnlichen Grundlage die Neigung zur Abstraction, bei Persern und Juden mit einem sehr geistigen und verständigen Anfange ein sehr materialistisches Resultat verschmolzen. Allen diesen Systemen stand das des Koran nicht gar zu fern. Im Bekenntniss herrscht zwar der Monotheismus, strenge wie im Judenthum, aber in praktischer Beziehung ist eine grössere Aehnlichkeit mit dem kriegerischen Dualismus der Lehre Zoroasters nicht zu verkennen. Der Diener Allahs ist wie der des Ormuzd zum Kampfe aufgerufen und ein geistiges Reich steht der Natur gegenüber. Der einsame Gott steigt zwar nicht auf die Erde herab, aber diese erscheint auch nicht so verflüchtigt wie in der hebräischen Anschauung. Vielmehr nähert sich die Praxis des Islam auf

dieser Naturseite sogar den heidnischen Systemen; denn Allah leihet den Namen, aber die Natur waltet, zwar ohne dass ihr göttliche Ehre dargebracht würde, aber deshalb nur um so freier und zügelloser. Man kann sagen, dass die schwelgende Ueppigkeit des Inders, die knechtische Furcht des Baalsdieners, die starre Gesetzlichkeit des Aegypters auch im Islam ihre Stelle fanden. In der stumpfen, beharrlichen Beibehaltung alter Satzungen ohne Prüfung und Fortschritt gleicht der Moslem dem Bewohner des alten Pharaonenlandes, in der abtödtenden mystischen Versenkung in eine bestimmungslose Alleinheit dem Buddhisten. Der selbstzerstörende Wahnsinn des Siva-Cultus wiederholt sich in den Rasereien der Derwische, und wenn sich die abergläubische Menge am Geburtsfeste des Propheten zu Boden wirft, um die Rosse der Prozession über sich fortschreiten zu lassen, so werden wir an jene Inder erinnert, die sich unter die Räder des Götzenwagens stürzen. Diese altheidnischen Religionen hatten einen Vorzug; der Mensch ruhte in ihnen im Schoosse der Natur, er fühlte seinen höheren Beruf zur geistigen Freiheit nicht, aber er kannte auch nicht die Knechtschaft, in der er stand, er war frei von Zweifeln und Zwiespalt. Und auch diese Einfachheit und Ruhe erhielt der Islam seinen Bekennern durch seine fatalistische Lehre der Vorherbestimmung.

Indem der Islam sich so einerseits den uralten Ansichten und Gewohnheiten des Orients anschloss, huldigte er andererseits dem Gefühle einer höheren Freiheit, das mit dem Christenthume in die Welt gekommen war. Er durchbrach die Scheidewände der Völker, löste den Menschen von den Fesseln der Nationalität, lehrte eine allgemeine Verbrüderung und gründete diese auf ein freiwilliges Anerkenntniss des Einzelnen.

Wir sehen, wie vielen Bedürfnissen und Wünschen der Koran entgegenkam, den alten sowohl wie den neuen. Sein System ist wie ein weites Kleid, das den verschiedensten Körperformen anpassend ist, sie alle in gleicher Gestalt erscheinen lässt, so gross auch ihre geheimen Mängel sein mögen. Eine Umkehr, eine Aenderung des Menschen fordert er nicht, und eine so tiefe, nachwirkende Lösung der grossen Gegensätze, wie das Christenthum, gewährt er nicht; aber eben deshalb war er leichter verständlich und zugänglich. Er bildete ein künstliches System, dessen Unhaltbarkeit und Verderblichkeit, selbst für jene Völker, durch die neueste Geschichte zu Tage tritt, aber er beruhete auf einer genialen Verschmelzung der verschiedenen nationalen Geistesrichtungen des Orients mit einer neuen, höheren Tendenz. Es erklärt sich hieraus die schnelle Ausbreitung und die lange Dauer des Islam. In der That darf man ihn für diese Völker, wenn sie der Aufnahme oder doch der Durcharbeitung des Christenthums nicht fähig waren, als eine Wohlthat ansehen, die ihnen von

der Weisheit der Vorsehung zudedacht war; gewiss wurde bei ihnen ein höheres geistiges Leben durch den Koran angeregt.

Er gab zunächst höchst tiefe, geistige Gedanken, den der allumfassenden, durch Vorherbestimmung alles leitenden Einheit Gottes, und den der subjectiven Freiheit; aber zu diesen in ihrer Abstraction scharf contrastirenden Bestimmungen trat dann als ferneres Element, zwar nur geduldet, aber doch höchst wichtig, die sinnliche Natur. In jeder Beziehung ist daher die Berührung und Verbindung des Entgegengesetzten die Grundform, nach welcher sich alle Lebensgestaltungen auf muhammedanischem Boden modeln. Es ist, wie gesagt, ein höchst orientalisches System, Licht und Schatten, Beweglichkeit und Ruhe, unmittelbar an einander grenzend, in schärfster Steigerung des Gegensatzes, und doch mit einander verbunden. Im Laufe der Geschichte zeigen sich diese Elemente in verschiedener Kraft. Anfangs herrschte das subjective Element, das feurige, thätige, reine, vor; es war besonders in den eigentlichen Arabern wirksam, welche die semitische Stammverwandtschaft mit den Juden nicht verleugnen können. Später, nach vollbrachter Mischung mit anderen orientalischen Völkern, tritt das andere Element, das der Einheit in Gott oder in der Natur, mehr in den Vordergrund, bald als pantheistischer Mysticismus, bald als starrer, gedankenloser Fatalismus, bald als üppige Schwelgerei. Aber allen diesen verschiedenen Gestaltungen liegt immer dasselbe Gesetz zum Grunde, das des Contrastes, der unmittelbaren Verbindung des Höchsten und Niedrigsten, des Alls und des Einzelnen, der Herrschaft und der Unterwerfung, der Entbehrung und der Schwelgerei, der dürftigsten Einfachheit und der buntesten Mannigfaltigkeit, der anhaltenden Ruhe und der angestregten Bewegung. Wir finden es in allen Erscheinungen des muhammedanischen Orients, in der Geschichte der schnell aufblühenden und verfallenden Reiche, in den Systemen der Denker und Philosophen, in den Liedern der Dichter, in den Anekdoten der Chronisten wieder. Für die ruhige, stufenweise Entwicklung, für das Nebeneinanderbestehen verschiedener, verwandter Individualitäten, fehlt ein für allemal der Sinn; der Verstand, mit seinem Gesetze des Widerspruches, bildet die Grundlage, das Gefühl, mit seiner Verwandtschaft zur Natur kann nicht unverkümmert bestehen. Indessen ganz unterdrücken lässt sich das Gefühl für die Natur überhaupt nicht, und hier fand es sogleich durch die Sinnlichkeit, die wie gesagt gewissermaassen die Sanction des heiligen Buches erhalten hatte, Eingang. Auf diesem Wege konnte er sich aber nur als subjective Neigung, als Genuss oder Begierde, nicht als objective Anerkennung ausbilden. Dies um so weniger, als das Gefühl unter dem Einflusse der feurigsten Phantasie stand.

Es ist ein psychologisches Gesetz, dass bei einem einseitigen Vor-

herrschen der Abstraction die Phantasie wilder, stürmischer, gewaltsamer ist; sie steigt leichter und höher, weil sie nicht an die Natur und ihre Gesetzmässigkeit gebunden, sie mischt die buntesten und glänzendsten Bilder gewaltsam, eben weil der Boden, aus dem sie aufsteigt, trocken und unfruchtbar ist. Hier fand sie überdies in der Grundform des Contrastes ein leichtes Mittel des Aufschwunges und in der Sinnlichkeit einen Antrieb. Daher entstand denn die Neigung für das Zauberhafte, Abenteuerliche, Unnatürliche, aber auch für das Zierliche, Leichte, Graziöse, welches dann wiederum in dem Schweren, Einfachen, Massenhaften einen Rückhalt und Gegensatz fand.

Es würde zu weit führen, wenn ich in der Geschichte, in der Sitte und selbst in der Tracht der Muhammedaner die Aeusserungen dieser geistigen Grundlagen nachweisen wollte; sie bieten sich fast überall von selbst dar. Näher mit unserem Zwecke verwandt ist es, sie in der Poesie aufzuzeigen. In den altarabischen Gedichten vor und aus Muhammeds Zeit, welche uns aufbewahrt sind, herrscht noch ein sehr einfacher, kräftiger Ton, ohne Ueberladung; sie erinnern auch in ihren Metaphern nicht selten an nordische oder germanische Poesien. Im Koran selbst finden wir noch die Gleichnisse mit alttestamentarischer Kraft; die phantastischen Schilderungen sind hier noch mässig, obgleich die Metapher schon kühn und häufig gebraucht wird. Deutlich tritt aber das phantastische Element in den Sagen hervor, welche als mündliche Ueberlieferungen im Anfange des neunten Jahrhunderts n. Chr. unter dem Namen der Sunna gesammelt wurden, und in welchen die Schicksale des Propheten ausgemalt sind. Hier sehen wir schon das Wohlgefallen an dem Uebermässigen, an ungeheuren Zahlen, an unvorstellbaren Gestalten. Als ein Beispiel derselben mag jene Stute Borak angeführt werden, auf der Muhammed seine Himmelsreise vollbrachte, und die menschliches Antlitz, Mähnen von Perlen schnüren, Augen von Rubinen, Ohren von Smaragden hat. Wir können hier schon ermessen, wie wenig diese Richtung zur bildlichen Durchführung der Gestalt geeignet war. Wer möchte das widerlich glänzende Bild des Wunderthieres ausmalen? Es giebt nur den Begriff des möglichst Prächtigen und Leuchtenden; die Schilderung erinnert an die Flüchtigkeit der hebräischen Anschauung, aber es ist nicht mehr der einfache, erhabene Aufschwung, es hat sich Menschliches und Erkünsteltes hineingemischt.

In dieser Bahn schreitet auch später die poetische Phantasie fort. Bei einer durchgeführten Civilisation, bei aller Verfeinerung des Genusses, bei grosser Neigung zur sinnlichen Behaglichkeit konnte es nicht fehlen, dass auch die Schönheit der Natur diese späteren Muhammedaner anzog. Besonders bei den persischen Dichtern ist dies vorherrschend, sie unterlassen nicht, die Schicksale ihrer Liebespaare mit den Veränderungen der

Jahreszeiten in Verbindung zu bringen, sie gefallen sich in Landschaftsschilderungen. Aber auch hier verwandelt sich dem betrachtenden Auge stets die einfache Natur in ein schillerndes, unzusammenhängendes Bild. Zwei Beispiele solcher Frühlingsbilder, beide aus dem elften Jahrhundert unserer Zeitrechnung, mögen uns auf den Standpunkt dieser Dichter versetzen. In dem einen heisst es:

Die Fluren kleidet blauer Blumen Schleier,
 Die Berge siebenfarbiger Seidenstoff,
 Die Erde hauchet Duft der Moschusblasen,
 Die Weiden tragen Papagein wie Blätter.
 Es kam um Mitternacht des Frühlings Wehen,
 Willkommen Nordwind! Heil euch Frühlingsdüfte!
 Du meinst, der Wind trägt Moschus in dem Aermel,
 Und Spiele liegen in des Gartens Armen.
 Die weisse Rose trägt im Halsband Perlen,
 Rubinen sind Syringen Ohrgehänge,
 Der Ahorn streckt fünf Finger aus, wie Menschen,
 Der Rosen rothes Weinglas zu ergreifen.

Auch Firdusi mischt in sein grosses episches Gedicht solche Schilderungen ein:

Die Gärten glüh'n von Rosentinten,
 Die Berge voll Tulpen und Hyacinthen.
 Im Haine klagt die Nachtigall,
 Die Rose seufzt von ihrem Widerhall.
 Aus Wolken seh ich Thau und Regen fließen.
 Ich weiss nicht was verwirrt macht die Narcissen¹⁾.

Wir sehen, wie sich auch diesen Dichtern das Bild der Natur so gleich in das Gefühl des Genusses, in vereinzelte Erscheinungen und in künstliche, conventionelle Metaphern verwandelt. Und doch sind diese persischen Dichter noch diejenigen, bei welchen die Objectivität des Gefühls am kräftigsten ist. Nur bei ihnen (und allenfalls bei den späteren nachahmenden Osmanen) finden sich epische Dichtungen; die Araber haben nur lyrische, in welchen der Dichter selbst mit seinen Gönnern, Geliebten, Freunden persönlich sich darstellt, oder didaktische, bei denen die Betrachtung oft scharf und tiefsinnig ist, aber kein eigentlich poetisches Element gedeiht. Ueberall finden wir freilich die orientalische Phantasie zu Bildern und Metaphern geneigt, die aber entweder in raschem Wechsel vorüberfliegen, oder conventioneller, feststehender Ausdruck sind, oder endlich

¹⁾ S. v. Hammer, Geschichte der schönen Redekünste Persiens. Wien 1818. Das erste Beispiel von Farruchi, dem Schüler Aunsari's S. 47, das zweite S. 57. Ein anderes S. 96. Eine ähnliche Schilderung des Herbstes S. 113. Vgl. auch ein Beispiel aus dem Iskender-Nameh des Ahmedi, eines osmanischen Dichters aus der ersten Hälfte des 14. Jahrh. bei v. Hammer. Wien. Jahrb. 57. Bd. Aug. Bl. S. 2.

schon als bewusste Allegorie angewendet werden. Auch in der Poesie herrscht also beständig entweder nur die Abstraction des Gedankens oder die flüchtige, geniessende Sinnlichkeit. Ihre grösste Schönheit liegt ganz auf subjectivem Boden, in der persönlichen Liebenswürdigkeit des Dichters; der Ausdruck seiner Kraft und Tapferkeit, seiner Frömmigkeit und Weisheit, seiner Sehnsucht oder seiner Behaglichkeit im Genusse, das sind eigentlich die anziehenden Punkte dieser Dichtung. Die gestaltenschaffende Kraft fehlt ihr; zu der poetischen Gattung, in welcher diese vorzugsweise ihr Feld hat, zur dramatischen, hat daher auch die muhammedanische Welt niemals auch nur den Versuch gemacht¹⁾.

Es darf uns daher nicht wundern, dass eine bildende Kunst hier nicht aufkommen konnte. Die religiöse Scheu trägt nicht die Schuld; denn auch wo sie (wie in Spanien und bei den Persern) fortfiel, blieben die Versuche auf der untersten Stufe der Rohheit. Es fehlte Trieb und Gefühl für Kunstleistungen dieser Art; die Schönheit, für welche man empfänglich war, konnte hier keine Stelle finden, und eine den Anforderungen orientalischer Phantasie entsprechende Darstellung würde grauenhaft und widerlich geworden sein. Bei dieser Richtung konnten bildliche Darstellungen nicht zur Reinigung, sondern nur als Lockungen der Sinnlichkeit dienen.

Die Baukunst wurde von keinem Verbote berührt, aber von den Schranken, welche die aus dem Koran hervorgehende Denkweise ihr stellte, konnte selbst der Prophet sie nicht befreien. Ogleich nicht Nachahmung einzelner Naturerscheinungen, schliesst sie sich doch an die Natur im Ganzen an, und man kann sie als ein Abbild derselben, als eine geistige Darstellung des organischen Zusammenhanges und der ruhigen Entwicklung betrachten, welche die Natur unserem Sinne zeigt. Da nun die Araber auch in der Natur gerade nur das erkannten, was nicht in die Architektur übergeht, das Bewegte, das Wechselnde, Unruhige, so fehlte ihnen auch der Sinn für die höheren Anforderungen dieser Kunst. In anderen Beziehungen waren sie wohl dafür ausgerüstet. Die Architektur setzt vor Allem eine Stimmung voraus, in welcher der Einzelne nicht auf sich, auf seine eigene Erforschung und Ergründung angewiesen ist, sondern innerhalb des allgemein Anerkannten sich mit Ruhe und Mässigung bewegt. Und dieser Stimmung war denn sowohl die geistige Unterwerfung, welche der Koran lehrt, als die altorientalische Neigung zu sinnlicher Behaglichkeit günstig. Ein anderer Vortheil für die Architektur war die abstracte Richtung des Islam. Freilich litt auch diese, für ihre Anwendung auf die

¹⁾ Die religiösen Spiele dramatischer Form, in welchen die persischen Schiiten nach den Beschreibungen der Reisenden die Schicksale ihrer Märtyrer darstellen, sind ganz ohne künstlerische Bedeutung.

Kunst, an einem Mangel, sie war mehr arithmetisch, als geometrisch, sie vereinzelte atomistisch, ohne zu bestimmten Figuren zu gestalten. Allein dennoch war dadurch eine Anlage für die leichte, richtige Handhabung der Formen gegeben. Endlich diente denn die vielfach geübte Phantasie auch hier als gewandte und brauchbare Dienerin.

Ich darf nach diesen Bemerkungen nur Weniges hinzufügen, um im Einzelnen zu zeigen, wie genau die Architektur des Islam dem geistigen Zustande dieser Völker entspricht und ihm einen Ausdruck verleiht. In der Einfachheit und Formlosigkeit der Wände, in dem Mangel plastischer Gliederung erkennen wir die Abstraction von der Natur, die Einsamkeit des Gedankens, die willkürliche Verbindung der Gegensätze. In den schlanken Minarets, die sich so kühn über die niedrigen, flachen Dächer erheben, ist ein deutliches Bild dieser monotheistischen Frömmigkeit gegeben. Die Kuppel mit ihrer bald flachen, bald geschwungenen, bald schwellenden Form ist ein reiner Ausdruck orientalischer Ueppigkeit; ihre unvermittelte Verbindung mit den flachen Theilen der Decke ist wieder eine Wirkung des contrastirenden Elementes. So hält sich das Aeussere mehr im Allgemeinen, während wir in den Details und Verzierungen des Inneren die feinsten Züge, die uns in anderen Aeusserungen des muhammedanischen Lebens begegnen, wieder antreffen. Der Reichthum und die Zierlichkeit dieser Details sind zunächst in ihrer Beziehung zu der Einfachheit und Armuth des Aeusseren charakteristisch. Es ist das freigelassene Spiel der Phantasie in dem Gebiet, welches von den grossen abstracten Gegensätzen der allgemeinen Weltansicht nicht mehr beherrscht wird, die Willkür, welche überall eintritt, wo diese schroffen Gegensätze nicht mehr Anwendung finden, wo man sich nicht mehr mit einfacher Hingebung an den Fatalismus begnügen kann, sondern zu einer, durch keine Nothwendigkeit vorgezeichneten, freien Entschliessung übergehen muss.

Auch in diesem Spiele machen sich aber wieder die grossen Gesetze geltend, nur dass sie hier überall nicht mehr als herrschende auftreten, sondern der Subjectivität dienen. Hier hat denn auch die historische Entwicklungsstufe und der speciellere Charakter des Landes einen Einfluss. Der einfache Kreisbogen gestaltet sich zunächst und in gewissen Ländern zum vollen Hufeisenbogen, in welchem sich noch die Schwere des lastenden Fatalismus und die Kraft einer kriegerischen Begeisterung, und nur in den vortretenden Imposten die Bizarrie und der Gegensatz ausspricht. Charakteristisch für eine andere Stufe ist der Spitzbogen, der hier nicht wie in der germanischen Architektur eine vorherrschend constructive und praktisch durchführbare, das Ganze und alle Theile gestaltende Bedeutung erhält, sondern nur eine vereinzelte Erscheinung ist. Als solche giebt er das Bild des Gegensatzes und des Kampfes, so wie der rhythmischen Wie-

derkehr. Besonders kriegerisch ist er als spitzer Hufeisenbogen, wo sich mit jenem Princip des Kampfes das eines volleren, übermüthigen Selbstgefühls verbindet. Diese Form, die in Spanien und im westlichen Africa, also in den Gegenden herrschte, wo der Maure dem christlichen Ritter in beständiger Fehde gegenüberstand, ist als ein Pleonasmus des arabischen Elementes anzusehen, welches hier besonders derb ausgesprochen werden musste, und daher, weil im einfachen Spitzbogen eine Anwendbarkeit auf das christliche Lebensprincip fühlbar war, sich gleichsam durch die Hufeisenform dagegen verwahrte. Ganz anderer Bedeutung ist dann der Kielbogen, der in Persien und Indien herrscht, indem sich in ihm theils, wie in der schwellenden Kuppel, sinnliche Ueppigkeit, theils der Wechsel abenteuernden Lebens, theils aber auch in der ermüdenden Wiederkehr dieser vollen, wogenden Form der Prunk despotischer Macht ausspricht.

Endlich dann in den Verzierungen zeigt sich das orientalische Naturelement, so wie es sich durch den Einfluss des Koran gestaltet hatte, am Lockendsten und Erfreulichsten; diese Nebensache wurde hier Hauptsache. In der Eintheilung der verzierten Flächen erkennen wir den architektonischen Sinn, aber in einer Abstraction. Es ist keine Grundform, kein Grundgedanke da, welcher diese Eintheilung hervorbrächte, sondern die Anordnung beruht rein auf sich, auf dem einfachen Gedanken und Gesetze des Raumes, der in viele Theile zerfallen muss, die nur durch ihre Begrenzung von aussen her, als grössere und kleinere, quadrate und oblonge gebildet werden können; sie spricht dies Gesetz, vermöge der unbestimmten architektonischen Stimmung des Volkes, gefällig und harmonisch aus. In der Zeichnung der Ornamente selbst herrscht als einziges Gesetz die willkürlichste Freiheit der Phantasie, welche sich, um die nothwendige Einheit zu erhalten, ihre Regeln selbst schafft, und deshalb zu allerlei künstlichen und conventionellen Motiven ihre Zuflucht nimmt. Die grandiose, aber starre Ruhe der fatalistischen Weltansicht wird hier zum behaglichen Genusse, der schroffe Gegensatz göttlicher Macht und menschlicher Nichtigkeit zur harmlosen, bloss auf Reiz und Unterhaltung gerichteten Abwechslung. Manche Reminiscenz spielt dann in diese Träume hinein; die Form des Zeltes mit der herabhängenden wellenförmigen Linie seiner Decke, mit den Teppichen der Wände wird unwillkürlich nachgeahmt; Stein und Holz müssen sich künstliche und unarchitektonische Verbindungen gefallen lassen und so neben jener Anspielung auf die Vorzeit des Nomadenvolkes zugleich den Reiz des Sonderbaren und Gewagten geben¹⁾. Es giebt ferner kaum

¹⁾ Vgl. oben S. 438. Diese Reminiscenzen sind nicht Nachahmungen, welche unmittelbar aus dem Naturzustande in die Architektur übergingen; in der Moschee von

eine grössere Uebereinstimmung als die der Arabesken mit den Unterhaltungen, durch welche die wandernden Araber die Stunden der Ruhe, die Reichen und die Frauen die wollüstige Langeweile des Harems verkürzen. Das reizende phantastische Märchen mit seinen überraschenden Wundern, mit seinen unerklärten Beziehungen bildet dabei die Grundlage, es ist die genialste, aus der tiefsten Natur des Volkes hervorgehende Aeussung dieses Geistes, in welcher sich noch die Anklänge alter Sagen, des frischen Verkehrs mit einer reichen und wunderbaren Natur erhalten haben. Aber wo diese nicht ausreichen, nimmt man zu dürftigeren, künstlicheren Erzeugnissen seine Zuflucht. Räthsel, versteckte, in Metaphern gehüllte Klugheitsregeln, doppelsinnige Aeussungen, Sprüche, die vor- und rückwärts gelesen ähnlichen oder verschiedenen Sinn geben, werden dann mitgetheilt. Auch die Poesie selbst schliesst sich an diese Form an. Von früherer Zeit an kennt sie den Reim, das Spiel des wiederkehrenden Gleichklanges, handhabt ihn aber auf eigenthümliche Weise, indem sie ihn bald der ungebundenen Rede, wie ein bloss zufälliges Element, zur Ueberraschung einmischt, bald dasselbe Wort mit Veränderung des Sinnes beständig wiederkehren lässt, bald sich in allerlei Künsteleien gefällt. Man sieht, das Spiel mit einer willkürlichen Schwierigkeit, die anscheinende Leichtigkeit mühsamer Zusammensetzungen hat einen höheren Werth als der Inhalt der Dichtung¹⁾. Diese strömt nicht wie ein voller Strom aus seiner natürlichen Quelle, sondern springt in künstlichen Brunnen von bizarrer und überraschender Form. In dieser Weise ist die arabische Poesie dann aber auch unübertrefflich; mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit und Anmuth bewegt sie sich zwischen solchen Hemmnissen und überrascht nicht bloss durch diese Geschicklichkeit, sondern auch durch die Tiefe einzelner Gedanken, welche in der künstlichen Einrahmung eindringlicher wirken.

Der Gebrauch des Reimes scheint auf eine musikalische Richtung des Gemüthes hinzudeuten, und manche andere Eigenthümlichkeiten in der Kunstrichtung der Muhammedaner könnten uns auf die Vermuthung führen, dass sie die Musik besonders begünstigt haben müssten. Keine andere Kunst ist so geeignet wie diese, die Seele in süsse Träumereien einzuwiegen, sie anmuthig zu beschäftigen, ihr unbestimmte Gefühle einzufliessen, keine verbindet so sehr die Elemente des Verständigen, Scharfsinnigen und der Empfindung, keine ist in gleichem Grade sowohl zu strenger Einfachheit als zu leichter Tändelei ausgestattet. In den Arabesken und in dem

Cordova ist nichts Zeltartiges zu erkennen. Sie finden sich erst auf der letzten Stufe der Cultur ein; das späte Alter erinnert sich mit Wohlgefallen an die Formen seines Jugendlebens und spielt geschwätzig mit ihnen.

¹⁾ Ich werde später auf den Reim bei den germanischen Völkern, wo er eine viel höhere Bedeutung hat, zurückkommen.

Klangspiele des Reimes findet sich so Vieles, was der Musik verwandt ist; das Wohlgefallen an Verhältnissen, an der Wiederkehr, an rhythmischen und harmonischen Verschlingungen. Man hat wohl die Musik als die Schönheit des Wechsels bezeichnen wollen, und dieselbe Bezeichnung kann man für jene Spiele des Reims und der Zeichnung brauchen. Dennoch ist die Tonkunst bei diesen Völkern auf der niedrigsten Stufe geblieben. Wohl ist sie beliebt; der Landmann auf dem Felde, der Handwerker, der Schiffer in seinem Nachen begleiten ihre Arbeit mit Gesang. Selbst der Koran wird mit einer Art Melodie gelesen und der Ruf zum Gebete von den Minarets erschallt in einem festen Tonfalle. Banden von Musikanten mit mannigfach wechselnden Instrumenten, Sänger beiderlei Geschlechtes ziehen umher, und sind in den Harems und Kaffeehäusern wohl gelitten. Auch ist die Musik der Araber nicht ganz ohne Eigenthümlichkeit; noch jetzt haben sich, selbst in Spanien, ihre weichen, klagenden Tonweisen erhalten¹⁾. Selbst der mathematische Theil der Musik entging ihrer Aufmerksamkeit nicht, man kennt theoretische Werke der Araber über diesen Gegenstand. Dennoch ist sie zu einer wahrhaft künstlerischen Ausbildung nicht gediehen; der Beschäftigung eines ernstern Mannes wird sie unwürdig gehalten, als verführerisch und zerstreuernd vermieden. Ein so bestimmtes Verbot wie der Malerei steht dieser Kunst nicht entgegen, hier jedenfalls also kann der Grund nur ein innerer sein. Wir können nicht zweifeln, worin er zu suchen ist; nur da wo der Ernst des Lebens nicht die trübe Gestalt des Zwanges und der Entsagung, wo das Wohlgefallen an der Schönheit nicht die Form der sinnlichen, selbstsüchtigen Begierde annimmt, kann die Musik gedeihen. Nur da kann sich diese Hingebung, diese Innigkeit ausbilden, welche in den leichten, wirkungslosen Tönen die Stimmungen des Gemüthes wiederklingend empfindet. Mit Recht tragen daher die ehrbaren Anhänger des Propheten Scheu, sich dieser geistigen, jedem Zwangsgebote entfliehenden Kunst zu überlassen, sie würde sie nur zum sinnlichen Genusse reizen.

Diese Beziehungen auf die Künste der Rede und des Tones können unser Urtheil über die Baukunst noch näher bestimmen. Wie jene poetischen Künsteleien lockt die architektonische Arabeske durch ihr Räthelspiel, fesselt die Seele durch den Schwung ihrer Linien, täuscht sie immer aufs Neue durch die Andeutung verborgener Regel, gewährt ihr eine Beschäftigung, welche keinen Ernst erfordert, immer abgebrochen und immer

¹⁾ Sie theilen den Ton in Drittel und erhalten dadurch eine weiche Abstufung der Töne. Lane a. a. O. II. p. 63 ff. Die Tonkunst wird von den Arabern mit dem griechischen Worte: Musik benannt, und die Namen mehrerer Instrumente stammen aus dieser Sprache, die meisten musikalischen Kunstausrücke sind aber von den Persern oder Indern entlehnt.

wieder erneuert werden kann, eignet sich zu endloser Fortsetzung wie jene redseligen Makamen des Hariri oder wie der Einklang des Reimes der Ghasele. In beiden dieselbe müßige Geschäftigkeit, ein sanftes Wiegen der Phantasie, eine Bewegung, welche das Gefühl des Daseins giebt, ohne zu ermüden.

Diese Architektur entspricht daher im Ganzen wie in ihren Theilen dem Geiste des Islam, sie theilt dessen Vorzüge und zeigt sie im vortheilhaftesten Lichte. Sie nimmt in der Geschichte der Kunst, wie dieser in der Entwicklung der Menschheit, eine wichtige Stelle ein, wenn auch nur als Rückwirkung und Gegensatz. Denn in der That, wie die Vorzüge dieser geistigen Richtung, theilt sie auch ihre Mängel. Denn wenn an dem Aeusseren der arabischen Gebäude anfangs ihre Einfachheit und Schmucklosigkeit imponirt, so fühlen wir bald die Leere des Formlosen und suchen nach einer weiteren Durchführung und Erfüllung. Und wenn wir diese in der Decoration gefunden und uns einige Zeit dem Reize dieses sinnreichen, mährchenhaften Spieles hingegeben haben, so überschleicht uns ein ganz ähnliches Gefühl. Es ist denn doch nur ein zweckloser Genuss ohne bleibenden Gewinn; es sind nur täuschende Schatten, die uns umspielen; wir sehnen uns nach einer festen, wahren Gestalt. Dies Gefühl der Ermüdung ist ein ganz gerechtes, weil diese leichten Ornamente nicht bloss eine zufällige Zugabe sind, sondern die höchste Leistung ausmachen. Wir bewegen uns zwischen den Extremen einer unausgebildeten Anlage und der blossen Decoration; die wichtige Verbindung durch organische Glieder fehlt. Während die Architektur die starre Nothwendigkeit zur Freiheit hindurchführen, dem bloss Dienenden und Zweckmässigen die Gestalt des Organischen und Belebten verleihen soll, ist hier von vorne herein diese Aufgabe umgangen, die harte Nothwendigkeit unvermittelt an den Luxus geknüpft. Wir finden das Erhabene (wiewohl nur in schwachen Anklängen) und das Angenehme in reichster Ausbildung, das Schöne hat eigentlich keine Stelle gefunden.

Im Eingange dieses Buches machte ich auf die Verwandtschaft der Araber mit den Juden aufmerksam; die Betrachtung ihrer künstlerischen Entwicklung und der inneren Gründe derselben hat dies bestätigt. Es ist dieselbe Richtung des Monotheismus, des Gegensatzes zwischen einem geistig gedachten Gotte und der materiellen Natur, welche bei beiden ihr ganzes Wesen durchdringt und eine einseitige Schärfe des Verstandes neben einer gesteigerten Thätigkeit der Phantasie erzeugt. Aber auch die Verschiedenheit beider Völker verdient Beachtung. In Beziehung auf die bildende Kunst haben die Muhammedaner einen Vorzug; ihre Architektur erreichte eine höhere Entwicklung und grössere Eigenthümlichkeit, als wir der den Juden zuschreiben dürfen, das Schönheitsgefühl äusserte sich

wenigstens in der Arabeske lebhaft und geistreich. Die Ursache dieser Erscheinung ist in der späteren Entstehung des Islam und in seinen Bestandtheilen zu suchen; er nahm die Resultate der Volksbildung heidnischer und christlicher Nationen in sich auf, die Kunst war schon zu tief in das Lebensblut des menschlichen Geschlechtes eingedrungen, um ganz ignorirt zu werden. In Beziehung auf das Naturgefühl erscheinen dagegen die Muhammedaner schwächer; wie kleinlich und gekünstelt sind ihre Bilder, ihre Ansichten gegen die urkräftigen grossartigen Anschauungen der hebräischen Dichter. Wir sehen hier die Folgen des Ursprungs der religiösen Begeisterung beider. Bei den Juden trug die Offenbarung den Stempel der tiefsten, wenn auch in menschliche Worte gekleideten Wahrheit, sie war nicht plötzlich aufgedrungen, sondern mit dem Leben des Volkes herangewachsen; die ganze Kraft der Natur lebt in ihr. Bei den Muhammedanern war der Koran das Werk eines einzelnen, wenn auch bedeutenden Menschen, eine gewaltsam auferlegte Lehre, welche zu der grossen Natur in einem unbestimmten und beschränkten Verhältnisse stand, und den Beziehungen zu ihr den Charakter einer spielenden Willkür ausdrückte.