



Handbuch der Kunstgeschichte

Das Mittelalter

Springer, Anton

Leipzig [u.a.], 1895

1. Byzantinische Kunst: Allgemeine historische Gesichtspunkte - Der Bilderstreit in Byzanz. Sein Einfluß auf die Miniaturmalerei - Die byzantinische Architektur - Die Mosaiken und die Kleinkunst - ...
-

[urn:nbn:de:hbz:466:1-93670](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-93670)



B. Die Scheidung der orientalischen und occidentalen Kunst.

1. Byzantinische Kunst.

Die zweite Hälfte des vorigen Jahrtausends ist arm an hervorragenden Denkmälern und bleibt stumm auf unsere Frage nach den Künstlern; die Kunstthätigkeit erscheint überhaupt in diesen Jahrhunderten wilder Kämpfe und zerütteter Verhältnisse hier erloschen, dort verfallen oder mühselig aus ärmlichen Anfängen aufsprießend. Dem Liebhaber des Schönen bietet die Zeit vom sechsten bis elften Jahrhundert geringen Genuß; in der Geschichte unserer Kunstentwicklung spielt sie aber dennoch eine große Rolle. Bis dahin wandelte die christliche Kunst im Morgen- und Abendlande denselben Pfad, oder es liefen doch ihre Wege dicht nebeneinander. Nun aber scheiden sich Orient und Occident, und beide beginnen verschiedene, schließlich entgegengesetzte Richtungen einzuschlagen. Die altchristliche Tradition und in ihr antike Einflüsse bewahren noch ihre Geltung, sie gehen aber neue Verbindungen ein und bilden fortan nur ein Element in der Kunstentwicklung. Anders gestaltet sich die letztere im Occidente als im christlichen Oriente. Die germanischen Völker, welche Teile Italiens besiedelten, auch diesseits der Alpen römische Pflanzstädte besetzt hielten, brachten einen naturfrischen Zug in die christliche Welt, aber eine noch ungefüge Kraft. Der Kirche erwuchs die Aufgabe ihrer Erziehung. In ihrem lateinischen Gewande barg sie eine Fülle römischer Kulturformen und teilte davon den neubefehrten Völkern mit. Die altchristlich-römischen Formen drangen tief ein in den Organismus der letzteren, dienten ihnen zum Muster und zur Schule. Scheinbar günstiger gestalteten sich die Kunstzustände auf oströmischem Boden. Hier fand keine Uebertragung alterworbener Kultur auf fremde Volkskörper statt, hier rissen nicht Barbaren gewaltjam, die Ueberlieferungen unterbrechend, die Herrschaft an sich. Das äußere Gerüste des oströmischen Reiches blieb lange unverfehrt. Allerdings brach die antike Bildung rasch zusammen. Will man ein äußeres Wahrzeichen für die Wendung der Dinge, so bietet ein solches die Aufhebung der athenischen Philosophenschule im Jahre 529. Damit wurde die letzte Quelle antiker Bildung, so spärlich sie auch zuletzt fließen mochte, abgeschnitten. Als die dem griechischen Geiste angeborene Lust zu tiefem Grübeln wiedererwachte, wurde sie nur im Dienste einer spekulativen Dogmatik verwendet. Aber der Griechenstamm stand aufrecht und lebte weiter. Das erleichterte die Anknüpfung der Gegenwart an die vergangene Welt. In mannigfachen Sitten, Gebräuchen und Anschauungen setzte sich die griechische Natur einfach fort. Da aber kein frisches Leben zuströmte, so folgte doch bald eine innere Erschöpfung. Die Missionsthätigkeit der griechischen Kirche steht weit hinter jener der römischen zurück. Sie unterwarf sich die Bulgaren, Slaven, Armenier in der Lehre und im Kultus, durchdrang aber nicht die nationalen Körper. Einzelne

Barbaren gewannen im Reich hohe Würden, bestiegen sogar schon frühzeitig den kaiserlichen Thron; die großen Volksmassen blieben aber der byzantinischen Bildung, soweit sie griechischen Wurzeln entsproßte, völlig fremd. Vom Abendlande immer mehr abgetrennt, näherte sich das byzantinische Reich naturgemäß dem Orient, welchem es ohnehin durch seine Weltlage zuneigte. Aber auch hier wurden der Wirksamkeit der byzantinischen Kunst enge Grenzen gesteckt. Der



Fig. 48. David als Hirt. Miniatur, aus einem griechischen Pfalter. Paris, Nationalbibliothek.

Orient verjüngte sich durch eigene Kraft. Siegreich drang von Arabien aus Mohameds Lehre vor, wunderbar rasch baute sich das Reich des Islam auf, bald als Nebenbuhler, bald als Ueberwinder von Byzanz auftretend. Auch die byzantinische Kunst fand wegen des religiösen Gegensatzes am Islam einen erbitterten Gegner und mußte überall, wo dieser herrschte, weichen. An ihre Stelle trat eine andere, den Anschauungen und Sitten des Islam entsprechende Kunstweise.

So laufen denn bald nach der Mitte des vorigen Jahrtausendes drei Kunstströme neben-

einander. Sie berühren sich an einzelnen Stellen, nehmen aber doch im Ganzen einen selbstständigen Gang. Der eine Strom, der byzantinische, anfangs am reichsten fließend, endet doch schließlich im Sumpfe; der andere ergießt sich zuerst in übersäumenden Massen und in wilden Sprüngen, hat aber, ehe er noch in der Ebene angelangt ist, seine Kraft verloren; der dritte fließt zunächst nur spärlich, empfängt aber so viele Zuflüsse, daß er stetig wächst und zuletzt als der mächtigste und größte, als wahrer Weltstrom sich erweist. Das ist der Strom der abendländischen Kunst.

Die Kunstthätigkeit in Byzanz stockte gleich nach Justinians Tode. Dieser Kaiser hatte so viel gebaut, in der Hauptstadt so zahlreiche Pracht- und Nutzwerke (Kirchen, Paläste, Wasserleitungen u. s. w.) errichtet, auch in den Provinzen die Baulust so kräftig gefördert, daß zunächst das künstlerische Bedürfnis gedeckt erschien, insbesondere da politische Wirren die Aufmerksamkeit der Herrscher in eine andere Richtung lenkten. Die Stockung drohte in eine völlige Erlahmung überzugehen, als seit 726 der Bilderstreit und die Bilderverfolgung zu wüten begann. Durch den Sieg der Ikonoklasten wäre ein semitisch-orientalisches Element zur Herrschaft gekommen.

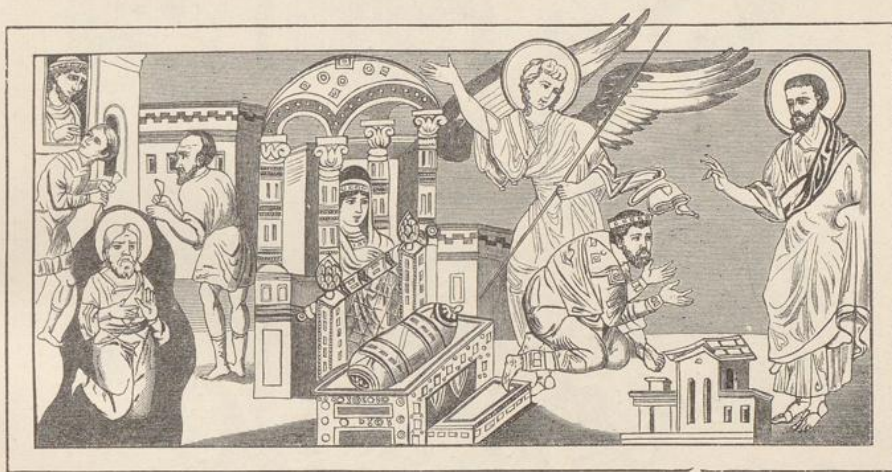


Fig. 49. David und Jeremias. Miniaturmalerei aus dem Gregor von Nazianz. Paris, Nationalbibliothek.

Diese Gefahr hob der Triumph der Orthodoxen. Immerhin wurde die Stetigkeit der Kunstentwicklung unterbrochen. Auch im achten Jahrhunderte hatte die Kunstübung nicht vollständig geruht, nur daß, um jeden Anstoß zu vermeiden, die ornamentale Richtung, selbst bei der malerischen Ausschmückung der Kirchen, begünstigt wurde. Eine Rückkehr von derselben zu einem wahrhaft monumentalen Stile, ein festes Wiederanknüpfen an die gute alte Tradition unterlag großen Schwierigkeiten. Noch ist kein tieferer Verfall der Kunst nachweisbar; wohl aber hat sich die Weltanschauung, hat sich unter dem Einfluß eines mächtigen Mönchtums die religiöse Empfindung gewandelt und dadurch auch das Kunstwesen eine andere Richtung genommen. Am deutlichsten spiegelt sich dieser neue Kunstcharakter in der byzantinischen Miniaturmalerei wieder. Mehrere Handschriften aus dem 9. und 10. Jahrhunderte (Bibelfragment und Psalter in der Vatikana, ehemals im Besitze der Königin Christine von Schweden, ein Kommentar zum Jesaias ebendort, die Predigten des Gregor von Nazianz und ein Psalter in Paris u. a.) stehen den altchristlichen Werken ebenbürtig zur Seite. Sie zeigen nicht allein das gleiche technische Verfahren (Deckfarben), sondern auch die gleiche malerische Vollendung. An Anklängen an die Antike fehlt es nicht. Doch nur selten erscheint die ganze Scene einheitlich in antiker Weise

aufgefaßt, wie z. B. in dem Bilde Davids als Sänger und Hirt im Pariser Psalter (Fig. 48). Dem Sänger zur Seite sitzt die Melodie, hinter einer Säule lugt das Echo, welches er geweckt, hervor, unten endlich lagert, den Schauplatz andeutend, der Berg Bethlehem. Die Erinnerung an pompejanische Gemälde taucht unwillkürlich auf. In der Regel verraten immer nur vereinzelte Gestalten (vornehmlich Personifikationen) den Einfluß der Antike; während andere Figuren auf demselben Bilde eine gröbere Hand kundthun, durch harte Zeichnung, steife Bewegung, schwunglose Haltung auffallen. In den Predigten des Gregor von Nazianz z. B. wird die siebzehnte Predigt, welche den Text teils aus Jeremias, teils aus den Psalmen schöpft, durch ein



Fig. 50. David mit der Herde. Miniatur aus dem griechischen Chludow-Psalter in Moskau.

Bild aus dem Leben des Jeremias und Davids illustriert (Fig. 49). Links wird der Prophet durch zwei Sklaven in eine Grube versenkt, rechts David von Nathan zur Buße ermahnt. Die Halbfigur Bathsebas unter einem prachtvollen Baldachin (dem Bade), die Gestalt des Engels stehen sehr zu ihrem Vorteile ab gegen den kauenden David und die beiden Propheten. Daß David zweimal auf dem Bilde vorkommt (er blickt auch links aus dem Palastfenster auf Bathseba) steht im Einklange mit der überlieferten Kompositionsweise; nur hätte ein älterer Künstler die Scene auf der Fläche besser gegliedert. Man irrt wohl nicht in der Annahme, daß die schöneren Figuren aus älteren illustrierten Handschriften herübergenommen sind, die gröberen Gestalten von den Malern im 9. Jahrhunderte geschaffen wurden, als ein äußerlicher Eklekticismus waltete.

Einheitlicher ist eine andere Gruppe von illustrierten Handschriften aus dem 9. und 10. Jahr-

hundert gehalten, welche zwar nicht ausschließlich aus den Klöstern hervorgingen, aber die siegreichen mönchischen Anschauungen ausdrückten. Die naive Erzählung der biblischen Ereignisse tritt gegen ihre lehrhafte Auslegung zurück. Jene gelten nicht mehr an und für sich, sondern empfangen eine dogmatische oder moralische Deutung. Die hochverehrten Mönche gaben auch die Züge für die Heiligen des Himmels her, ihr abgekehrtes Wesen wurde zur idealen Menschennatur erhoben. So ging allmählich die Freudigkeit der Phantasie verloren und erlahmte die lebenswahre Auffassung in der Kunst. Die Miniaturen sind nicht mehr sorgsam ausgeführte Gemälde, sondern einfache Illustrationen des Textes, Randzeichnungen oder Bignetten vergleichbar, unmittelbar auf den Text bezogen und nur durch diesen verständlich. Bei Titelbildern, z. B. dem Bilde Davids (Fig. 50) im Chludowpsalter in Moskau, den Evangelistendarstellungen hallt noch die alte gute Tradition nach, sonst werden die erzählenden Bilder in der Zeichnung immer flüchtiger, die Einzelgestalten immer starrer und härter. In Psaltern, Homilien und Menologien oder Heiligentafeln entfaltet sich diese Illustrationsweise am kräftigsten. Während die figürlichen

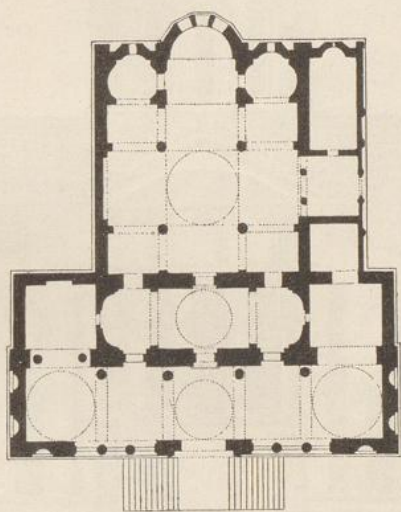


Fig. 51. Theotokoskirche in Konstantinopel.

Schilderungen an künstlerischem Werte verlieren — die zahlreichen Kopien älterer Handschriften dürfen nicht als Maßstab genommen werden — steigert sich um die Wende des Jahrtausends die Pracht der ornamentalen Ausstattung. Jetzt erst heben sich durch glänzende Färbung und reiche Zeichnung die Initialen von den Textbuchstaben kräftig ab, wird der Goldgrund allgemeiner, gewinnen die Zierleisten eine größere Bedeutung. Ein idyllischer Sinn sprach aus den landschaftlichen Hintergründen der oströmischen Handschriften (Genesis), eine an den Orient mahnende Prachtliebe verraten die architektonischen Hintergründe im Vatikanischen Menologium aus dem zehnten Jahrhunderte. Die ornamentale Richtung prägt sich im nachfolgenden Zeitalter auch in den figürlichen Darstellungen aus, in welchen die Lichter durch feine Goldlinien wiedergegeben werden und die Gewänder zuweilen wie in Metallfarben schimmern. Offenbar hat die Emailmalerei das Muster geboten.

Auch in der byzantinischen Architektur ist nur in dekorativer Beziehung ein gewisser Fortschritt bemerkbar. Die überlieferte Centralanlage der Kirchen erhält sich in verkümmerter Form. Schon die Größenverhältnisse haben eine starke Einbuße erfahren, so daß viele Kirchen

Kapellen gleichen. Aber auch Konstruktion und Gliederung sind dürftiger Art. In der Regel erhebt sich die Kirche auf einem quadratischen Plane, eine oft verdoppelte Vorhalle (Narthex) tritt ihr vor, polygone Apfiden schließen sie auf der Gegenseite ab (Fig. 51). Die Kuppel in der Mitte des quadratischen Raumes wird von vier Pfeilern oder Säulen getragen; doch ruht sie nicht unmittelbar auf den Pfeilerbogen, da sich noch ein Cylinder (Tambour) zwischenschiebt, in welchem die Fenster eingelassen werden. Die Erhöhung der Kuppel, die Anlage kleinerer Kuppeln über der Vorhalle oder Nebenräumen üben einen malerischen Eindruck, welcher durch den auch bei Palastbauten üblichen Schichtenwechsel von Back- und Bruchstein an den Mauern vermehrt wird. Traß auch die meisten byzantinischen Kirchen, besonders in Konstantinopel, das Schicksal, in Moscheen verwandelt zu werden, so blieb doch das architektonische Gerüste gewöhnlich unverfehrt. Es

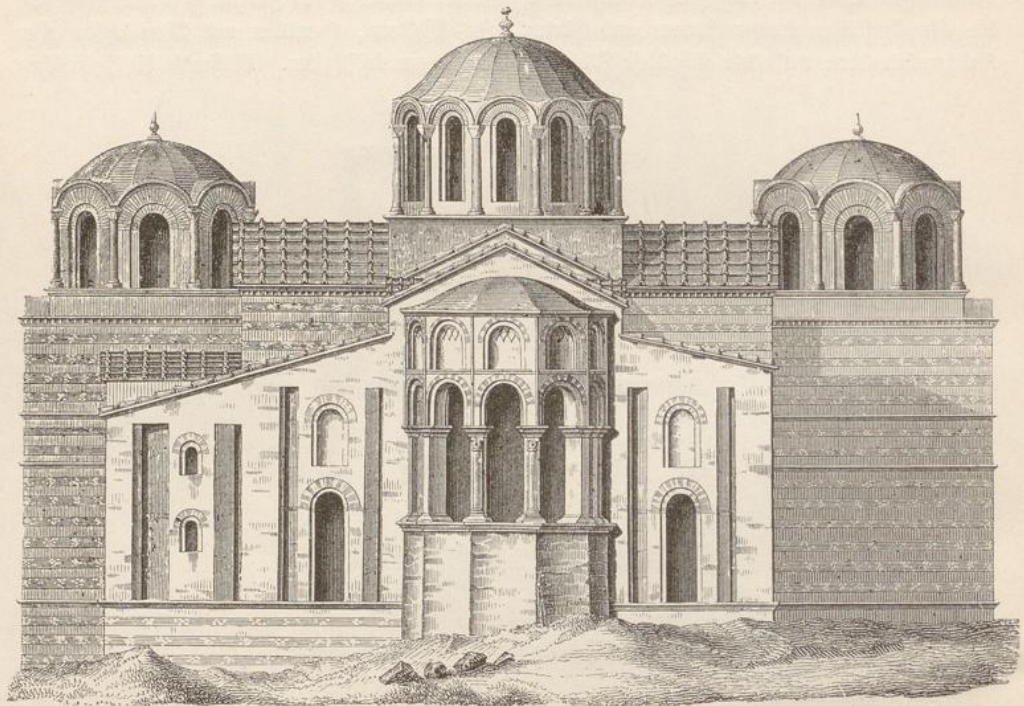


Fig. 52. Muttergotteskirche (S. Theotokos) in Konstantinopel. ~ 900

fehlt demnach nicht an Beispielen des byzantinischen Baustiles, unter welchen die von dem Patrizier Constantin Lips um 900 gestiftete Muttergotteskirche oder Hagia Theotokos (Fig. 52) die Pantepopteskirche, die Erlöserkirche (Mone tes Choras) in Konstantinopel, die Kirche des h. Nikodemus in Athen u. a. hervorrangen. Von um so größerer Verwüstung wurde das Innere der Kirchen heimgesucht. Der vorwiegend malerische Schmuck wurde von den siegreichen Bekennern des Islam theils abgeschlagen, theils übertüncht. Wir gebieten daher vorläufig nur über wenige Proben der monumentalen Malerei, wissen mit Sicherheit nur das Eine, daß die Mosaikmalerei bis tief in das Mittelalter (14. Jahrh.) mit Erfolg geübt wurde. Die Feststellung der Thatsachen wird auch durch die wiederholten Restaurationen erschwert, welche die Mosaikgemälde noch während der byzantinischen Herrschaft erfuhren. So schwankt z. B. das Urtheil, ob das Bogenbild in der Vorhalle der Sophienkirche, welches den thronenden Christus mit einem Kaiser zu seinen Füßen und zwei Medaillonbildern, Maria und Michael zur Seite darstellt, in die Zeit Justinians

oder eine spätere Periode (9. Jahrh.) falle. Die letztere Annahme erscheint keineswegs unwahrscheinlich, seitdem die Kunstströmung unter der makedonischen Dynastie besser erkannt wurde. Im Kreise der Mosaikmalerei haben offenbar die guten Traditionen noch im 11. Jahrhundert ihre Kraft bewahrt. Die Kirche *Mones Choras* (Feldkloster) wurde im 11. Jahrhundert (um 1081) errichtet und am Schlusse des 13. oder Anfange des 14. Jahrhunderts neu hergestellt. Ihr Bilderschmuck entstammt beiden Bauperioden. Die Mosaiken im inneren Narthex mit Szenen aus dem Leben Mariä gehören dem 11. Jahrh., jene im äußeren Narthex mit Darstellungen aus der Kindheit Christi, und insbesondere die Fresken im Innern der Kirche (jüngstes Gericht, Maria mit Engeln, Heilige, Christus in der Glorie u. a.) ungefähr dem Jahre 1300 an. In den älteren Mosaikmalereien zeigen die Gestalten noch volle Formen, die Frauenköpfe einen antiken Typus, die Gewänder einen breiten Faltenwurf. Die Tempeljungfrauen z. B., welche Maria begleiten, wie sie von den Priestern den Purpur empfängt (Fig. 53), erscheinen den älteren Kunstschöpfungen durchaus ebenbürtig. Tiefer stehen die Gemälde aus dem Beginne des 14. Jahrhunderts. Die Figuren sind übermäßig lang, die Köpfe mager und klein, die Beine spindelförmig geworden, und auch die Färbung hat viel von der früheren Kraft und Frische verloren.

Den lebendigen Raumjium vermissen wir bereits an den Werken des elften Jahrhunderts; zuweilen möchten wir glauben, daß die Vorlage der Miniaturmalerei entstammt und einfach in vergrößertem Maßstabe auf die Wandfläche übertragen wurde. Immerhin behält die Ausführung künstlerischen Wert, wenngleich das schöpferische Vermögen, die Erfindungskraft gesunken sind. Erst gegen den

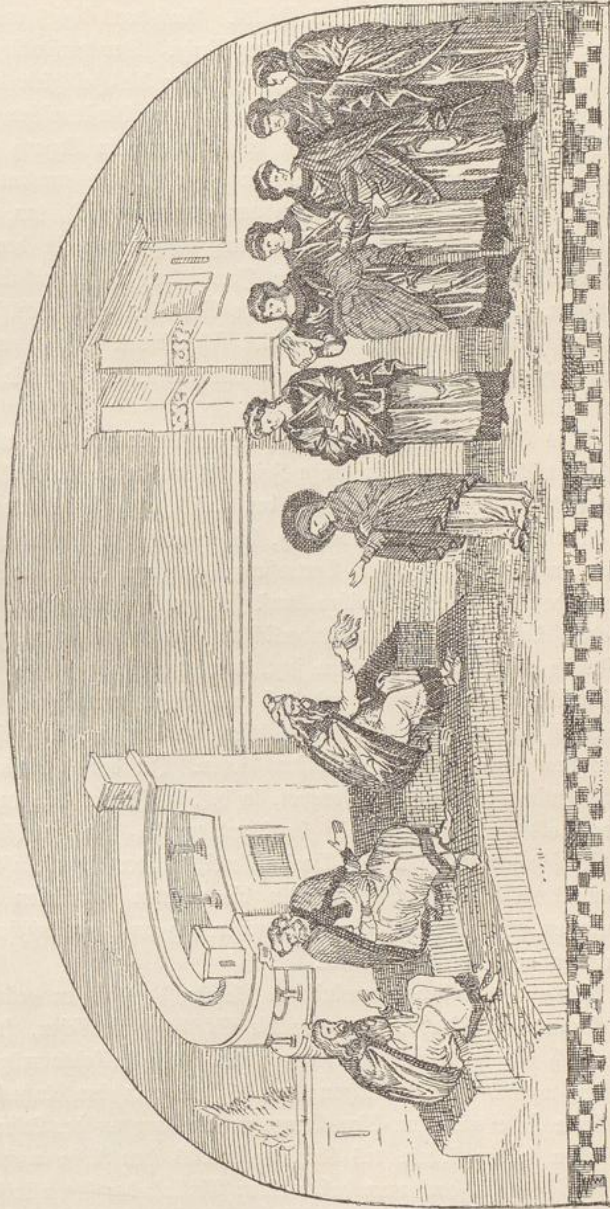


Fig. 53. Maria mit den Tempeljungfrauen. Mosaik in der Kirche *Mones Choras* in Konstantinopel.

Ausgang des Mittelalters sinkt auch die künstlerische Ausführung zu mechanischer Arbeit herab. Mit dem Verluste der politischen Macht, mit dem Versiegen der Quellen der Bildung erlosch auch die künstlerische Phantasie. Die Kirche allein bewahrte eine stärkere Lebenskraft. Sie rettete den unterjochten christlichen Stämmen das nationale Bewußtsein, das Gefühl der Einheit; sie wurde der Leiter und Lehrer des Volkes. Auch was dieses an künstlerischen Anregungen verlangte, empfing es aus den Händen der Kirche. Der persönliche Anteil der Künstler an ihren Werken verringerte sich immer mehr, je stärker die Heiligkeit des Bildes betont wurde. Die kirchliche Vorschrift trat an die Stelle der freien künstlerischen Erwägung. Wie bei allen in der Kultur sich auslebenden Völkern erscheint auch in Byzanz schließlich der Zustand der Erstarrung als der gesetzmäßige. Erst in dieser Periode wurden die Maler an eine bestimmte Darstellungsweise gebunden, wurde ihnen genau vorgeschrieben, wie sie die heiligen Vorgänge zu schildern haben. Eine solche Anweisung besitzen wir in dem berühmten „Malerbuche vom Berge Athos“. Seine gegenwärtige Form hat es wahrscheinlich im vorigen Jahrhunderte empfangen, aber auch die ursprüngliche Redaktion geht nicht weit in das Mittelalter zurück. Die Vorschriften des Malerbuches decken sich oft mit sehr alten Darstellungen; gesammelt und zusammengetragen wurden die Regeln aber erst, als sich die byzantinische Kunst völlig ausgelebt hatte.

Das Schauspiel, welches Aegypten im Altertume bot, wiederholt sich in Byzanz. Hier wie dort währt es eine sehr lange Zeit, bis die reiche Erbschaft aufgezehrt wird. Wunderbar bleibt doch die mächtige Lebenskraft der Antike, daß selbst der geringe Rest, welcher von ihr auf die byzantinische Kunst überging, dieser noch Jahrhunderte lang ein vornehmes Aussehen sicherte und sie vor rascher Verwesung bewahrte. Auch darin gleichen sich Aegypten und Byzanz, daß das Urteil über ihre Kunst sich gewöhnlich nur auf die Kunstzustände in der letzten Periode stützte und die Unveränderlichkeit und die Erstarrung schlechthin als Grundzug der Kunstweise annahm. Wir wissen jetzt, daß, wie die ägyptische, so auch die byzantinische Kunst wechselreiche Schicksale hatte, und daß auch dieser mannigfache künstlerische Reize innewohnen. Namentlich die technische Tüchtigkeit blieb die längste Zeit auf einer sehr hohen Stufe und konnte dem Abendlande zum Muster dienen. In der Herstellung von Mosaikbildern besaßen die Byzantiner nahezu das Monopol, so daß in Italien wie in Deutschland die Mosaikmalerei geradezu als „griechische Arbeit“ bezeichnet wurde. In den Fächern des Kunsthandwerkes, in der Goldschmiedekunst, in der Emailmalerei, in der Elfenbeinschnitzerei und besonders in der Seidenweberei überragten sie weithin die anderen christlichen Völker. Die Errungenschaften der uralten orientalischen Kultur sammelten sich im byzantinischen Reiche und nahmen von hier ihren Weg nach dem Abendlande.

Viele Werke der byzantinischen Kleinkunst gelangten erst im Laufe der Kreuzzüge nach dem Westen und Norden Europas; die Schätze italienischer, französischer, rheinischer Kirchen füllten sich mit der Beute der Kreuzfahrer. Als Beispiele mögen das bekannte Elfenbeinrelief in Trier, welches die Uebertragung von Reliquien in eine Kirche darstellt (Fig. 54), und die reich emaillierte Lade mit dem Siegeskreuze in Limburg an der Lahn genannt werden. Doch haben auch schon früher Werke des Kunsthandwerkes den Weg nach dem luzzusarmen Abendlande gefunden. Soweit darf man daher einen Einfluß der byzantinischen Kunst auf die Kultur des Occidentes behaupten. Was aber von einem ganz Europa beherrschenden byzantinischen Kunststile in den älteren Jahrhunderten des Mittelalters geredet wird, ist eitle Fabel. In einzelnen süditalienischen Landschaften, z. B. Kalabrien und Terra d'Otranto, wo noch im dreizehnten Jahrhunderte griechisch gesprochen wurde, die Basilianerklöster am griechischen Gottesdienste festhielten, wurde auch die byzantinische Kunst heimisch. Sie war in Venedig und auf Sizilien

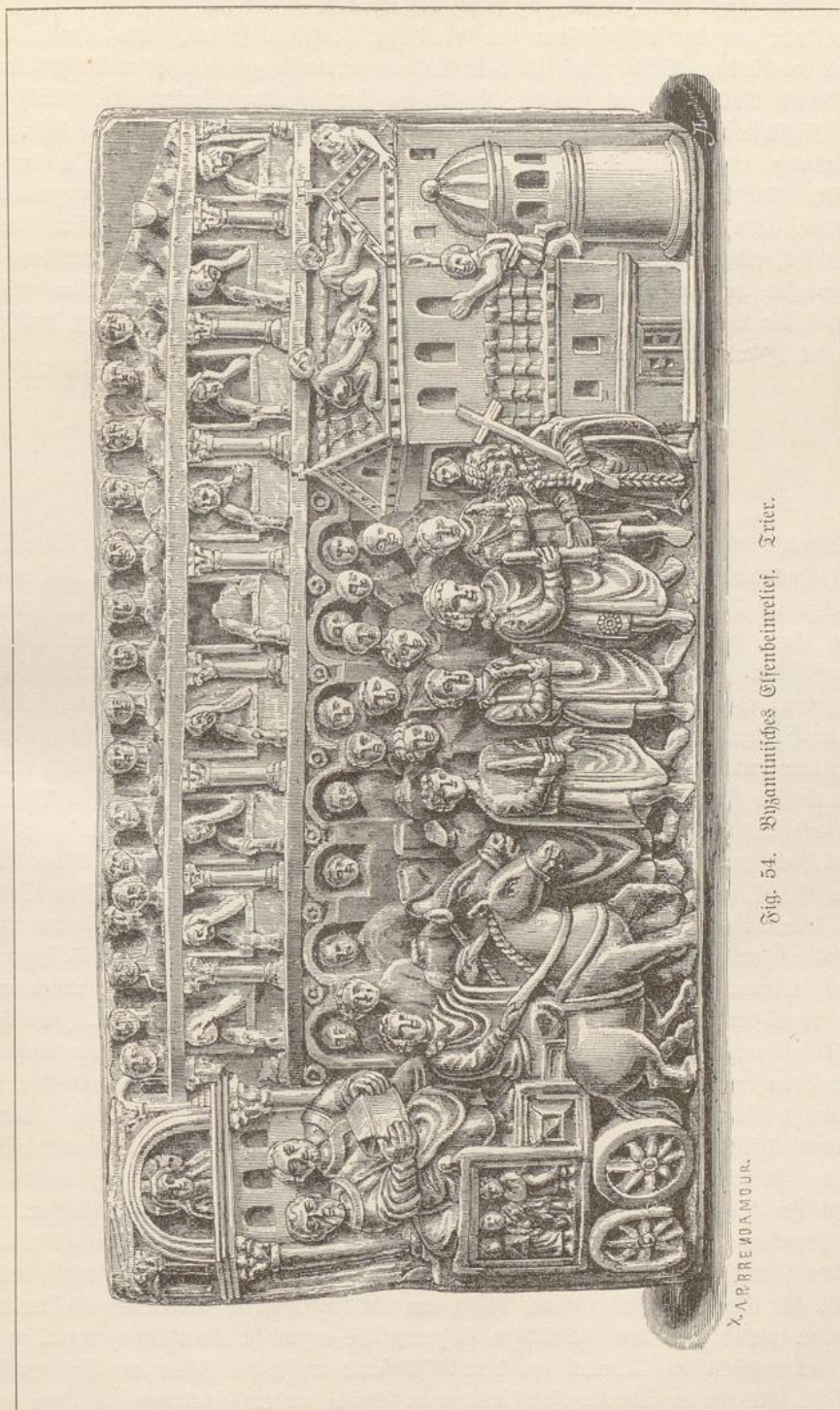


Fig. 54. Byzantinisches Eisenrelief. Frier.

bekannt. Im ganzen und großen ging jedoch der Occident in der Kunst seit der karolingischen Periode, nur auf der altchristlichen und römischen Tradition fußend, seine eigenen Wege. Dagegen hat die byzantinische Kunst bei allen Völkern, welche sich zur griechischen Kirche bekennen, eine führende Rolle behauptet und hier sich bis auf die Gegenwart forterhalten. Auch wenn andere Einflüsse hinzutraten, wie z. B. bei der prächtigen Klosterkirche Kurtea d'Argyisch in Rumänien, einem Werke des 16. Jahrhunderts, blieb doch noch die byzantinische Tradition in Kraft. Und auch die siegreichen Türken huldigten in ihrer Glanzzeit der byzantinischen Architektur. Die Moschee Mohammeds II. in Konstantinopel, von einem christlichen Künstler, Christodulos, erbaut, lehnt sich deutlich an die Sophienkirche an und empfängt nur durch den mit Cypressen bepflanzten Vorhof ein fremdartiges Gepräge. Historisch bedeutsam erscheint namentlich die Wechselwirkung zwischen der byzantinischen Kunst und der Richtung, welche die Völker des Islams einschlugen.

2. Die Kunst des Islams.

a. Syrien und Aegypten.

Wie die byzantinische Kunst sich im Laufe der Zeiten mit dem Gebiet der griechischen Kirche deckte, so fand auch die Kunst des Islams ihre Grenzen in der Verbreitung der Lehre Mohammeds. Sie reicht im Osten bis nach Indien, im Westen bis nach Spanien. Schon der gewaltige Umfang ihrer Herrschaft erschwerte eine einheitliche Auffassung der künstlerischen Aufgaben. Wie verschieden gestalteten sich z. B. die Voraussetzungen für die Architektur am Ufer des Ganges, in Aegypten und auf römischem Kulturboden. Aber noch größere Hindernisse bot die Natur des herrschenden Stammes, das Wesen der religiösen Anschauungen und des Gottesdienstes. Der letztere war wenig geliebt, in den ersteren fand sich für das Gottesbild keine Stätte. Mag auch die Behauptung von dem völligen Mangel plastischer und malerischer Werke in der Kunst des Islams übertrieben sein, so bleibt doch die Tatsache bestehen, daß sich Skulptur und Malerei hier nicht über eine dekorative Wirkung erhoben. Abweichungen von der Regel, wie Jagd- und Minnebilder in der Alhambra, Porträts türkischer Sultane, haben ihren Ursprung in dem Eindringen fremder Sitte. Selbst in der Architektur können die Araber, der zunächst führende Stamm, nur die dekorativen Teile als ihre Schöpfung in Anspruch nehmen. Wie alle nomadischen Völker entbehrten sie des Sinnes für monumentale Kunst, begnügten sich mit Zelten als Behausung. An diese Zelte, welche den Hauptschmuck durch Teppiche empfangen, wird man erinnert, wenn man die Vorliebe der späteren Architekten für die Bedeckung aller Flächen mit bunten Ornamenten und ihr Streben gewahrt, durch glänzende, teppichartige Flachdecoration die Dürftigkeit der Gliederung zu verhüllen. Von den dekorativen Teilen abgesehen, birgt die arabische Architektur mannigfache, von außen hineingetragene, fremden Kunstweisen entlehnte Elemente in sich. Es kreuzen sich byzantinische und syrische Einflüsse. Die antike Kunst muß zahlreiche Säulen zum Schmuck der neuen Werke hergeben. Selbst die unter den Sassaniden vom dritten bis siebenten Jahrhundert aufblühende persische Kunst lieh einzelne Bauformen. Aus diesen vielfältigen Wurzeln entstand ein Stil, der Eigentümlichkeiten genug besitzt, um von den anderen, verwandten Weisen unterschieden zu werden, aber den einheitlichen Ursprung, die organische Entwicklung vermissen läßt.

Den ausgiebigsten Gebrauch von dem Lehnssysteme machte der Islam am Anfange seiner Herrschaft. Als er im siebenten Jahrhunderte in Syrien erobernd eindrang, begnügte er sich nicht, einzelne Bauglieder, das Material für die Prachtmoscheen von älteren Werken zu nehmen,