

Abhandlungen
der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

Philosophisch-historische Klasse

Neue Folge. Heft 31

1950

Kunstforschung oder Kunstwissenschaft?

Eine Auseinandersetzung
mit der Arbeitsweise Josef Strzygowskis

Von

Friedrich Wilhelm Freiherrn von Bissing

Erster Teil

München 1950

Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

in Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

Abhandlungen
der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

Philosophisch-historische Klasse

Neue Folge. Heft 31

1950

Kunstforschung oder Kunstwissenschaft?

Eine Auseinandersetzung
mit der Arbeitsweise Josef Strzygowskis

Von

Friedrich Wilhelm Freiherrn von Bissing

Erster Teil

München 1950

Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

in Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

Das Papier für die vorliegende Veröffentlichung der Bayerischen Akademie
der Wissenschaften haben die Aschaffenburger Zellstoffwerke gespendet.

INHALT

Zum Geleit	5
I. Strzygowskis Entwicklung als Forscher und seine methodischen Forderungen	7
II. Einige Ergebnisse von Strzygowkis vergleichender Methode kritisch beleuchtet	27
III. Atlantiker und Amerasiaten, Indogermanen, Süd- und Nordländer; der Begriff des Persischen und „Parsiens“ Bedeutung für die Kunstgeschichte	60
IV. Kunstausdrücke und Schlagworte; was sie bedeuten	119
V. Vom Kuppelbau und vom Hochhaus	145
Abschnitt VI Ornamentfragen, VII Zur Datierung und kunstgeschichtlichen Stellung des Schlosses Mschatta, VIII Schlußbetrachtung, Indizes sollen als zweiter und dritter Teil so bald wie möglich folgen.	

ZUM GELEIT

Niemand wird leugnen, daß Josef Strzygowski zu den hervorragendsten Anregern und tatkräftigsten Bahnbrechern auf dem Gebiet der spätantiken und frühmittelalterlichen Kunstforschung gehört. In einer unübersehbaren Zahl großer und kleiner Arbeiten, von denen mir manche im Krieg und unter den daraus entstandenen Verhältnissen unerreicht waren, hat er seinen Standpunkt, die Ablehnung jeder grundlegenden Bedeutung der römischen Kunst, unter Vorlegung einer Fülle, freilich oft zu wenig gesichteten Materials, immer wieder vorgetragen. Seit Amida 1910 und Altai-Iran 1919 verband er damit methodische Forderungen, verwarf in immer steigender Heftigkeit die Kunstwissenschaft, wie sie auf den europäischen Universitäten und in unseren Akademien gepflegt wurde, und stellte ihr die Kunstforschung gegenüber. Sich und seine Adepten bezeichnete er als Fachleute. Eine zusammenfassende, durch Tatsachen begründete Darstellung seiner Auffassung vom Gang der abend- und morgenländischen Kunstgeschichte zu geben, hat er vermieden, *Krisis der Geisteswissenschaften*, 1923, S. 258 als noch nicht zeitgemäß abgelehnt, aber auch in „Europas Machtkunst“, über die ich in den *GGA* 1942 S. 433 ff. berichtet habe, 1941 nicht gebracht. Statt eingehender Untersuchungen trifft man immer auf eine gewiß oft großartige, prophetische Schau, die eines sicheren Fundamentes nur zu oft entbehrt. Tragisch ist, daß Strzygowski seine Unzulänglichkeit gelegentlich selbst empfindet: der Kunstforscher allein, lesen wir „Machtkunst“ S. 604, sei von seiner Lebensweisheit aus gewiß nicht imstande, das Wesen der ungeheuerlich verkehrten Machtgestalt zu enträtseln, die aus der Mischung von Nord und Süd hervorgegangen sei. Große Wissensmassen müßten umgelagert, in immer neuen Ansätzen müsse von Grund auf beharrlich aufs neue geschürft werden, solange die Kraft reicht. Den Weg sehen, heiße noch nicht, ihn nun auch selbst ohne jede Hilfe einschlagen können, wenn die Achtzig vor der Türe stehen. „Wenn ich in meinem hohen Alter den Bau wenigstens im Rohen fertig brachte, dann wäre meine Lebensarbeit gerettet“, heißt es a. a. O. S. 749. Über das Raten komme man kaum hinaus, meint er „Krisis“ a. a. O.

Ich habe mich bemüht, Strzygowskis Leistung gerecht zu werden, mir Klarheit über seine Gedanken zu verschaffen und auf Gebieten, die ihm offenbar wie mir ferner lagen, mir bei zuverlässigen Gewährsmännern Einsicht zu verschaffen. Wir sind es seinem Namen schuldig, wie er es verlangt, immer neu zu schürfen und zu forschen, nicht einfach über ihn zur Tagesordnung wegzugehen, aber auch nicht vor seinen Verstößen die Augen zu schließen. In diesem Sinne mögen meine Ausführungen, insbesondere die über Mschatta, die römische Kunst, über Gotik und Renaissance, aufgenommen werden. Die Not des Kriegs und Nachkriegs* nötigte mich, wesentlich auf meine eigene Bücherei angewiesen zu sein, deren Benutzung die Überbelegung meines Hauses dann sehr erschwerte. Nur auf dem kunsthistorischen Institut in Florenz konnte ich bei meinem letzten Aufenthalt 1943

* Das Manuskript war 1944/45 in Thüringen im Satz; nach dem Waffenstillstand haben die Russen die Druckerei demontiert. Den jetzt vorgelegten Text konnte ich in Einzelheiten verbessern, der Hauptsache nach entspricht er dem zerstörten.

mir aus manchem nicht in meinem Besitz befindlichen Aufsatz Auszüge anfertigen. Dem Mann, dessen Gast ich dabei, wie so oft, war, Friedrich Kriegbaum, kann ich meine Arbeit nur auf das Ehrengrab in Florenz legen, des unersetzlichen Verlustes mir bewußt, den unser Institut, die deutsche und die gesamte Kunstwissenschaft durch seinen Tod erlitten haben, den ein Zufalltreffer verschuldete in dem Augenblick, da er für die Sicherheit unseres Institutes Sorge tragen wollte. In Trauer gedenke ich Deiner, lieber Freund.

Oberaudorf am Inn 1949

Fr. W. Freiherr von Bissing

STRZYGOWSKIS ENTWICKLUNG ALS FORSCHER UND SEINE METHODISCHEN FORDERUNGEN

In seinen früheren Arbeiten, von denen ich aus eigener Anschauung „Cimabue und Rom“ (1888), „Die Akropolis in altbyzantinischer Zeit“ (AM XIV, 1893, S. 271 ff.), „Das Goldene Thor in Konstantinopel“ und „Die Säule des Arkadius in Konstantinopel“ (beide JdI. VIII, 1893), den „Bilderkreis des griechischen Physiologus“ (1899), „Villa Lante, ein Ausblick in die Kunst der Renaissance“ (Strena Helbigiana, 1900) kenne, war Strzygowsky offensichtlich bemüht, die Tatsachen mit aller Vorsicht festzustellen, wenn er auch manchmal, wie in der zuletzt genannten Arbeit, weit von seinem Gegenstand weggeführt wird. Er hat da und, soweit ich sehe, auch in den „Kalenderbildern des Chronographen von 354 n. Chr.“ und dem „Etschmiadzinevangeliar“ (Byzantinische Studien I, 1891), die ich beide nicht einsehen konnte, seinen wissenschaftlichen Ruf begründet. Aber schon in der mit dem trefflichen Adolf Bauer zusammen herausgegebenen „Alexandrinischen Weltchronik“ (Wien 1905) und in dem in der Zeitschrift für Gesch. d. Architektur I (1908) S. 3 ff. veröffentlichten Aufsatz „Der Kiosk von Konia“ macht sich die Tendenz geltend, „aus einzelnen Zügen schwerwiegende Tatsachen abzuleiten“, ¹ persische Einflüsse ganz wie in der Behandlung von Mschatta (Jahrb. d. k. preußischen Kunstsammlungen XXV, 1904) sehr zu überschätzen; bedenkliche Ungenauigkeiten im zuletzt genannten Aufsatz über den Kiosk von Konia wurden Strzygowski, Zeitschr. f. Gesch. d. Arch. I S. 134 und 188, nachgewiesen. Um so unerfreulicher sind die unberechtigten Vorwürfe, die Strzygowski, der so oft mit fremdem, ungenügend nachgeprüftem Material arbeitet, gegen ihm eher fremde Wissenschaften, wie z. B. die Ägyptologie, erhebt. In der 1923 herausgekommenen „Krisis der Geisteswissenschaften“ hat er S. 295 f. selbst geschildert, wie er 1885 nach Rom kam in dem Glauben an Rom und die ausschlaggebende Rolle der Südkunst, wie ihn dann die Forschungen über den Ursprung der Kunst eines Cimabue nach Konstantinopel geführt haben, er aber dort die Denkmäler, die er suchte, nicht fand. So wanderte er weiter nach Kleinasien, Syrien und Ägypten, dann nach den Hinterländern Mesopotamien und Armenien. Endlich landete er in Iran, das ihm den Weg zurück nach dem Norden wies. Es wäre ungerecht, zu verkennen, wieviel wir diesen Wanderungen an Anregungen, in den ersten zwanzig Jahren auch an positivem Wissen, neuem Material, das freilich vielfach Freunden Strzygowskis verdankt wird, ² ohne daß er immer genügend deren Angaben nachgeprüft hätte, verdanken. Im Mittelpunkt seiner Arbeit steht jetzt das Problem des Ursprungs der christlichen, der mittelalterlichen Kunst. Im „Aufgang des Nordens“ (Lebenskampf eines Kunstforschers um ein deutsches Weltbild, 1936) hat Strzygowski vielleicht am bündigsten dargelegt, daß er, gegenüber dem bis dahin angeblich

¹ Sphinx IX, 1905, S. 221 f. Ich habe in dieser Besprechung Vorzüge und Mängel von Strzygowskis Arbeitsweise kurz dargelegt.

² Ohne Crowfoots, v. Oppenheims und Smirnovs Aufnahmen hätte „Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte“ (1903) nie geschrieben werden können, aber auch „Orient oder Rom“ (1901) verdankt Moritz Sobernheim sehr Wesentliches.

herrschenden Rom- und Mittelmeerstandpunkt, den Nordstandpunkt vertritt, der nach ihm allein die Wahrheit enthüllt. Diese These zu beweisen oder auch nur völlig klarzustellen, hat er nirgends unternommen;³ es ist ein Glaubenssatz, von dem gilt, was Strzygowski „Krisis“ S. 270 sehr hübsch gesagt hat: „Hängt, was alles an Gedanken (Theorien) auftaucht, noch mit Tatsachen zusammen, meistert nicht jede Annahme (Hypothese) die Tatsachen nach ihrem Belieben?“ „Von der Bildenden Kunst aus läßt sich das Indogermanische ganz unabhängig von der Sprachforschung greifen und sehr wesentlich vertiefen, eben in Glaubensfragen: dem Glanz einer hohen, auf das Weltall eingestellten Sittlichkeit. Es handelt sich jetzt darum, daß alle Lebenswesenheiten, statt sich von der Geschichte mitschleppen zu lassen, endlich anfangen, ihr eignes Wesen und dessen Entwicklung ins Auge zu fassen, und dabei nie der eignen Heimat bzw. letztlich in Europa des Indogermanischen zu vergessen“, verkündet Strzygowski in den „Spuren indogermanischen Glaubens“ S. 466 f.

Er will bei Feststellung der künstlerischen Tatsachen nicht nur die Erscheinung, sondern ebenso die Bedeutung, nicht nur die Form, sondern bestimmender noch den Inhalt ansehen, nie Bestands-, Wesens- und Entwicklungsfragen in einen Topf werfen; er will das Verhältnis des Künstlers zum Material, wofür besonders auf Michelangelo hingewiesen wird, den Einfluß des Werkzeugs, kurz das Handwerk, berücksichtigt sehen, am besten unter Hinzuziehung des ausübenden Fachmanns. In der islamischen Kunst – er hätte sagen können, in aller orientalischen einschließlich der ostasiatischen – überwiege das Handwerk. Sachforschung und Beschauerforschung sollen nebeneinander stehen, jede untergeteilt in Kunde, Wesen und Entwicklung. Strzygowski fordert die Bildung sachlich geordneter Reihen, die nebeneinander hergehen und nicht miteinander verwechselt werden sollten. Die „Sachforschung“ soll zunächst in der „Kunde“ das Denkmal ins Auge fassen, es nach Ort und Zeit festlegen; die Denkmäler seien nach ihrer äußeren Ähnlichkeit mit anderen Denkmälern vergleichend zu sichten. Im „Wesen“ sollen die Möglichkeiten des Zusammenwirkens der künstlerischen Werte untersucht, in der „Entwicklung“ die Schöpfer, die eigentlichen Träger des künstlerischen Werdens in den Vordergrund gestellt werden. Dabei sei es gleichgültig, ob sie heute nur in verwehten Spuren oder noch in breiter Schicht nachweisbar seien. Wir ließen uns noch viel zu sehr vom Zufall der erhaltenen Denkmäler leiten. Die „Entwicklungsforschung“ geht von den auf Grund der „Kunde“ und der „Wesensforschung“ aufgeworfenen Ursprungsfragen aus, stellt den Wesenstatsachen die Lebenszeichen des inneren Geschehens gegenüber, was Strzygowski das Geschehen im fachmännischen Sinne nennt.⁴ „An Stelle des Denkmals, heißt es ‚Krisis‘ S. 184, bzw. Kunstwerks treten die darin wirksamen Kräfte, und es beginnt die eigentliche, aus der Verknüpfung der Erfahrungsreihen ‚Kunde‘ und ‚Wesen‘ hervorgehende Fragestellung des Forschers, das Aufsuchen der Lebenszusammenhänge. Wir glauben gemeinhin historisch auf Entwicklung hinzuarbeiten, wenn wir Zusammenhänge suchen, und verwechseln dabei Geschehnisse, die öfter nicht anders als durch die Zufälligkeiten des Lebens zustande gekommen sind, mit eigentlichen Entwicklungen, in

³ Man lese „Spuren indogermanischen Glaubens in der Bildenden Kunst“ (1936) S. 466 f., „Europas Machtkunst“ (1941) S. 18, 47, 459, 729, 739, 748.

⁴ Ich fasse hier zusammen, was „Krisis“ S. 134 ff., 65, 68 auseinandergesetzt wird, wozu noch andere Stellen in Strzygowskis polemisch-theoretischen Schriften kommen.

denen die zu erforschende Lebensweisheit selbst, in unserem Falle also die Bildende Kunst, die nötige Kraft hatte, sich auf ihrem natürlichen Boden folgerichtig zu entwickeln.“ Zusammenhänge zu suchen, lange die „genetisch“ gerichtete Geschichtsforschung mit ihrem Verfahren hin; die Entwicklung könne nur der entscheiden, den Strzygowski den Fachmann nennt, wobei er das Wort, das für ihn im Grunde mit „Forscher“ zusammenfließt, in einem vom gewohnten Sprachgebrauch einigermaßen abweichenden Sinne verwendet. Es bestünde Gefahr, sagt er „Krisis“ S. 10, 20, 186, daß wir uns in der Erfassung von Entwicklungsfragen zu sehr von den äußeren geschichtlichen Vorgängen leiten ließen. „Ist, was Memphis, Babylon, Theben, Rom, Konstantinopel, Bagdad, Paris usf. geleistet haben, das, worauf es ankommt? Steckt das Werden nicht weit hinter diesen Aushängeschildern der Macht?“ Kunstgeschichte im eigentlichen Sinne sei nicht das Aufsuchen und Aufzählen von Denkmälern, setze auch nicht die Erkenntnis des Wesens der Bildenden Kunst voraus, sondern versuche die aufgedeckten Werte auf im Künstler wirksame Kräfte zurückzuführen, und das Verstehen und Erklären dessen, was Entwicklung ist, durch Verknüpfung mit den Ergebnissen der fachmännischen Forschung auf anderen Lebensgebieten anzubahnen. Von den im Kunstwerk wirksamen Kräften, die an Stelle des Denkmals treten, hörten wir. Die Bildende Kunst als lebendes Wesen unterliegt den Gesetzen lebender Wesen, der Biologie. Offenbar will Strzygowski die Ergebnisse biologischer Forschung für die Kunstgeschichte fruchtbar machen, wie er denn „Krisis“ S. 6 ff. die Naturwissenschaften als vorbildlich hinstellt. Es dürfte nach ihm an der Zeit sein, daran zu denken, daß die Bildende Kunst zu allen Zeiten mehr oder weniger geneigt war, eigne Wege zu gehen, ihre eignen Werke, in Kräfte umgesetzt, zu entwickeln und daß es Aufgabe des Fachmanns sei, solchen Eigenwegen vor allem nachzugehen und von ihnen Bewegungen streng zu unterscheiden, die keine Entwicklung im „fachmännischen“ Sinne darstellen, ja eine solche durch außerkünstlerische Kräfte womöglich verhindert haben. Nach „Europas Machtkunst“ rechnen zu diesen außerkünstlerischen Kräften auch die Besteller, für Strzygowski die Vertreter der Macht. Die Historiker, die behaupteten, Geschichte sei eigentlich die Aufzählung aller Vergewaltigungen der natürlichen und folgerichtigen Entwicklungsläufe, die der Fachmann beobachten kann, um die sich aber der Durchschnittshistoriker als Machtvertreter nicht kümmern, behielten recht. Entwicklungsforschung bekomme erst einen Sinn, wenn sie über den Gesichtskreis der Geschichte hinaus „genetisch“ auf die Menschheit als Ganzes eingestellt sei.⁵ Sehr weise fordert Strzygowski, „Krisis“ S. 189, der Entwicklungsforscher solle der Feststellung der Tatsachen nachgehen, ohne an das Ergebnis zu denken oder es gar vorwegnehmen zu wollen. Er werde sich daher auch keine Gedanken darüber machen, ob die Kunst der Erde, aller Zeiten und Völker, als Ganzes von einem Ort ausgehe oder die Entwicklung in Teilen da und dort anhebe, ob sie also von einem Punkte aus sich in immer größeren Kreisen ausbreite oder von verschiedenen Punkten, deren Strömungen sich bald da, bald dort, zu sehr verschiedenen Zeiten, bei sehr verschiedenen Völkern vereinigen. Strzygowski verweist dabei auf Gräbners außerordentlich anregende „Methode der Ethnologie“, aber er hat die Warnung des Meisters der Kulturkreislehre (dort S. 125) zu wenig beherzigt: „die beste Gewähr (für die richtige Beurteilung von Kulturbeziehungen) dürfte eine möglichst breite Grundlegung

⁵ „Krisis“ S. 187 f.

und sorgfältige Kleinarbeit bieten, die nicht gleich in kühnem Fluge Länder und Völker überspannen will, sondern zunächst auf dem Einzelgebiet festen Fuß faßt und von da aus vorsichtig und sicher Schritt für Schritt vorwärts schreitet.“

Vieles an der im vorstehenden skizzierten Methodik Strzygowskis spricht durchaus an, aber man fragt sich, wie mit ihr sich z. B. die am schärfsten in „Machtkunst“ vertretene These verträgt, nach der alle Plastik ihren Ausgangspunkt von den Äquatorialen, aller Steinbau von den Atlantikern, genommen haben soll, Annahmen, denen Strzygowski selbst, z. B. „Machtkunst“ S. 480, widerspricht. Ebenso unvereinbar erscheint der, wie wir sahen, aprioristische Nordstandpunkt mit Strzygowskis eben dargelegten methodischen Forderungen, und jene, Zeit und Ort, wie wir sehen werden, verachtende, überhebliche Mystik, die Intuition und ungebändigte Kombination, kühnste bodenlose Vermutungen vielfach an die Stelle sorgsamer Feststellung setzt, ein Verfahren, das, wo immer man sich darauf verläßt, scheitern muß. Julius Ziehen hat gelegentlich Strzygowskis Arbeit über die Elfenbeinreliefs der Aachener Kanzel die Schwäche von Strzygowskis Verfahren sehr schön dargetan, was ihn nicht hindert (und mit Recht), das Endergebnis der Untersuchung im großen anzunehmen.⁶ Daß Strzygowski die Lücken in unserem Material und die damit gegebenen Grenzen unserer geschichtlichen Erkenntnis, vor allem für die Anfänge, betont, kann man nur billigen; diese Lücken aber und die unbekannte Geschichte vor 8000 Jahren zur Grundlage des Aufbaues einer allgemeinen Kunstwissenschaft zu machen, geht nicht an, und ist um so bedenklicher, je schneller sich in einem Hirn Annahmen und Vermutungen in Gewißheit und Tatsachen verwandeln.

Die „Wesenswissenschaft“, lehrt Strzygowski „Krisis“ S. 190, gehe dem Gemeinsamen nach, die „Entwicklung“ dem Unterscheidenden. Der Ablauf der Kunst hänge nicht nur von der Kunst ab, sondern von den sie bestimmenden natürlichen Voraussetzungen und geistigen Strömungen, ebenso wie von Willensmächten. Um eine Entwicklung beurteilen zu können, müsse der Keim, der wächst, nachgewiesen werden. So erst könne man beurteilen, was Entwicklung und was Unterbrechung und Ablenkung derselben sei. Es sei verkehrt zu glauben, daß es keine Beeinflussung gäbe, die über die durch die vorausgehende Entwicklung gesteckten Grenzen hinaus Neues hervorbringen könne. Das Kunstwerk im Sinne der „Entwicklung“ sei eine Verkörperung von Kräften, die im Künstler nach Umsetzung in künstlerische Werte drängten. Diese Kräfte müssen wie die Denkmäler und künstlerischen Werte als Tatsachen festgestellt und gesichtet sein, bevor wir auf Grund aller dieser Vorarbeiten darangehen können „Kunstgeschichte“ zu schreiben. Das bedeute eine Vorführung von Tatsachen der künstlerischen Entwicklung, die von Fachmännern mit dem höchsten erreichbaren Grad von Sachlichkeit auf Grund nachgewiesener Kräfte unter möglichster Zurückdrängung von Annahme und Auffassung vorgenommen werden müsse. Es wird kaum einen Gelehrten geben, der diesen Grundsätzen⁷ nicht voll und ganz zustimmte. Wie reimt sich dazu aber die Entrüstung, mit der „Krisis“ S. 70 Troeltschs von C. H. Becker übernommener Satz zurückgewiesen wird, wonach die Menschheit als

⁶ AA 1905 S. 170 ff. Strzygowskis „Hellenistische und koptische Kunst in Alexandrien“ erschien 1902 als Heft 5 des Bulletin de la Société archéologique d'Alexandrie. „Strzygowski bringt bei seinem Verfahren vor allem Denkmäler in eine sehr enge Verbindung miteinander, die ihrer ganzen Formgebung nach auf ganz verschiedene Entwicklungen zurückgehen und einander typologisch völlig fernstehen“, S. 172.

⁷ Siehe für sie vor allem „Krisis“ S. 191.

Ganzes keine geistige Einheit und daher auch keine einheitliche Entwicklung besitzt? Strzygowski meint, ein wissenschaftlicher Aufbau sei mit solcher Ansicht unmöglich. Die Einheit aufzuzeigen wäre mindestens Pflicht gewesen. Man wundert sich nach den oben dargelegten Grundsätzen auch über den Haß, mit dem Strzygowski, vor allem in seinen spätesten Arbeiten, Wickhoff, Riegl und Wölfflin verfolgt. Gewiß bieten ihre Werke nicht, wie kleine Geister manchmal zu glauben scheinen, bequeme Schemata für Forschungen auf irgendeinem Gebiet der Kunst, gewiß ist das „Kunstwollen“ kein Allheilmittel, mit dem sich jede künstlerische Erscheinung erklären läßt. Aber als wertvolle Voruntersuchungen auf bestimmten Gebieten müßte Strzygowski sie anerkennen, wenn er seinen eignen Grundsätzen treu bleiben wollte. Das „Altai-Iran“ (1917) S. 65 abgegebene Urteil über die Arbeiten von Wickhoff, Riegl und Schmarsow wird man nur als höchst ungerecht bezeichnen: „Die Kunstgeschichte wurde durch diese Arbeiten ohne jeden Übergang aus dem historisch-philologischen Spezialistentum, in dem sie zu ersticken drohte, in das entgegengesetzte Extrem gezerrt und mußte auf solchem Wege Schiffbruch leiden. Sie stellte auf Grund eines völlig unzulänglichen, daher unausgesetzt irreführenden Materials systematische Dogmen auf, die jeder Objektivität entbehren. Die Kunstforschung wurde für die einen, die diesen Dogmen folgten, ein mystisches Labyrinth, forderte von den anderen, die sie umstoßen mußten, einen unnützen Kraftaufwand und erschwerte den unbefangenen Aufbau der so dringend erwünschten qualitativen Systematik für den Augenblick ins fast Unmögliche. Die erste Forderung für die Arbeit auf dem Gebiete der bildenden Kunst muß sein, daß wir zunächst einmal die Systematik in zweite Linie stellen und vorerst allein die Tatsachen lokaler, zeitlicher und sozialer Natur sprechen lassen. . . . Suchen wir nicht die eine quantitative Unbekannte mit der anderen qualitativen Unbekannten zu lösen. Es kommt dabei nur entwicklungsgeschichtlich bodenlose Verwirrung heraus. „Wer das Erscheinen von Wickhoffs Einleitung zur Wiener Genesis, von Riegls „Spätromischer Kunstindustrie“ miterlebt hat, wird sich des ungeheuren Aufschwungs, den beide Werke auch für den bedeuteten, der nicht allem darin ausgeführten zustimmte, bewußt sein.“⁸ Strzygowskis Kritik könnte aber Wort für Wort auf seine eignen Arbeiten angewandt werden. Ein seltsames Mißverständnis scheint sich bei Strzygowski zudem eingeschlichen zu haben. „Krisis“ S. 172 lesen wir, eine „Kunstgeschichte ohne Namen“ sei noch unsinniger wie eine Gesellschaft ohne Zahleinheit der Masse. Es sei verwunderlich, wenn Wölfflin, von dem es in einem oben ausgelassenen Satz hieß, er und Hildebrandt hätten das ihrige getan, um jede frei ausblickende Forschung durch Einseitigkeit lahmzulegen, in den „Grundbegriffen“ 1915 sich auf den veralteten Weg der Geschichte ohne Namen begeben. Strzygowski kann nur das Vorwort zu Wölfflins „kunstgeschichtlichen Grundbegriffen“ im Auge haben, wo der Ausdruck Kunstgeschichte ohne Namen in „begegnet. Was Wölfflin, der Biograph Dürers und Michelangelos, wirklich erstrebte, hat er a. a. O. S. 248 f. zusammengefaßt; es müßte Strzygowski um so sympathischer berühren, als Wölfflin darin mit ihm übereinstimmt, daß die eigentliche kunstgeschichtliche Arbeit erst

⁸ Im „Aufgang des Nordens“ hatte Strzygowski Wickhoff und Riegl noch mit der ihnen gebührenden Achtung behandelt, „Machtkunst“ S. 716 aber wirft er ihnen vor, sie träten mit ganz unzulänglicher Denkmalskunde und mit der Tagesneigung entsprechenden Wertbegriffen an Entwicklungsfragen heran und glaubten Kunstgeschichte nach ihrem Streberwillen machen zu können.

beginnt, wenn der Denkmälerbestand vollständig geordnet ist.⁹ Er will innerhalb der Stilentwicklung der neueren abendländischen Kunst, die ihm als eine höhere Einheit erscheint, die Verschiedenheit der nationalen Typen herausarbeiten; die italienische Gotik, sagt Wölfflin, ist ebenso ein italienischer Stil, wie die deutsche Renaissance sich nur aus der Gesamtüberlieferung nordisch-germanischer Formbildung verstehen läßt. Den Gegensatz des zum Übernatürlichen strebenden Nordischen und des irdisch-realen Südlichen betont er und spricht aus, daß sich dieses am vollkommensten im 16. Jahrhundert, jenes im Barock, äußert. Für solche Betrachtung steht natürlich der einzelne Künstler weniger im Vordergrund als das gesamte Kunstschaffen; niemals aber vergißt Wölfflin, daß der einzelne der Träger solchen Schaffens bleibt, selbst der namenlose einzelne.

Wir alle wissen, wie schwierig es oft ist, bedeutende, im vollsten Lichte stehende Kunstwerke, wie etwa den Bamberger Reiter oder die Naumburger Skulpturen, bestimmten Künstlern zuzuschreiben. Strzygowski drückt das „Krisis“ S. 169 sehr treffend aus: „Die Menge ist an sich unfruchtbar, der inhaltlich unmittelbare Träger des seelischen Gehaltes ist der einzelne. Er kann vollenden, wozu der Zeitgeist drängt, er kann aber auch eigene neue Wege gehen. In keinem Falle darf er zum Ergebnis seiner Umgebung herabgedrückt werden.“ Was in der örtlichen, zeitlichen oder gesellschaftlichen Masse ungeboren bliebe, nimmt der große Künstler ihr von den Lippen weg, schafft neue Wege, zu denen die Masse nie gelangt wäre, „Krisis“ S. 171. Daß je weiter man in geschichtlicher Zeit zurückgeht, desto seltener die Fragen nach der Persönlichkeit zu beantworten sind, gibt Strzygowski „Krisis“ S. 192 zu. Bei künstlerisch so hochstehenden Völkern, wie Babyloniern und Assyrern, fehlen beglaubigte Künstlernamen durchaus. Sie stecken, möchte ich sagen, noch tief im Handwerk. Bei den Ägyptern habe ich wenigstens unter den Baumeistern aus dem früheren Neuen Reich Individualitäten herausgestellt,¹⁰ bei Malern und Bildhauern ist es noch nicht gelungen. In vorgeschichtlicher Zeit, die in Strzygowskis Entwicklungsforschung geradezu den Ausschlag gibt, fehlen alle Quellen, auf die die Forschung zurückgreifen könnte. Ich stimme aber Strzygowski bei, wenn er auch für diese Zeit grundsätzlich an der Persönlichkeit als entscheidendem Faktor in Entwicklungsfragen festhält. „Das Wesen der Kunst gipfelt eben in der Persönlichkeit, sie bestimmt ausschlaggebend die Entwicklung.“¹¹ Das sollte sich die vor allem durch Walther Wolf und Spiegel vertretene Richtung in der deutschen Ägyptologie zu Herzen nehmen, die jedes Suchen nach Künstlernamen verpönt und, wo sie Ansätze zu individueller Kunst, im Neuen Reich etwa, nicht leugnen kann, darin eine Verfallserscheinung sieht. Der Forscher, meint Strzygowski, kann den Künstler, den Träger der Entwicklung, unmittelbar im pulsierenden Leben einzig in der Gegenwart beobachten. Von ihr müsse er zurückschließen auf die lediglich aus dem Niederschlag in den Kunstwerken und allerhand unzuverlässigen Quellen¹² bekannten Persönlichkeiten. Der Künstler werde zu der und der Zeit, an dem und dem Orte, in diesem oder jenem Gesellschaftskreise geboren. Aus der Kreuzung seines

⁹ Vorwort S. VI.

¹⁰ Die Ergebnisse meines in den Studi in memoria di Ippolito Rosellini I (Pisa 1949) S. 127 ff. erschienenen Aufsatzes „Baumeister und Bauten aus dem Beginn des Neuen Reiches“ habe ich in „Forschungen und Fortschritte“ 1947 kurz zusammengefaßt; Spiegels Aufsatz a. a. O. (1949) S. 2 ff. fördert nach keiner Richtung.

¹¹ „Krisis“ S. 193.

¹² So steht es „Krisis“ S. 192.

Lebenslaufes mit Ort, Gesellschaft und Zeit ergebe sich sein künstlerisches Erleben, die Entwicklung seines künstlerischen Wesens. Der Kern dieses Wesens aber, sein seelischer Gehalt (Inhalt), der Mensch in ihm, wird als Ursache hinter der endgültigen Wahl der Werte und seinem Verhalten zur Umgebuung aufzusuchen sein. Unzweifelhaft könne nur der über Kunst urteilen, der ein lebendiges Verhältnis zur Kunst seiner Gegenwart hat und durch Umgang mit Künstlern lernt, was Kunst bedeutet, worin sicher eine tiefe Wahrheit steckt. Man sollte meinen, nach diesen Ausführungen müßte Strzygowski größten Wert auf die Sicherung der Lebensläufe der Künstler und die Quellenanalyse legen, wie er sie selbst in „Cimabue und Rom“ durchzuführen unternommen hat. Von hier aus hätte er den Weg zu Wölfflins obengenannten Biographien, zu Justis Michelangelo-büchern und seinem Velasquez, zu Thausings „Dürer“, Grimms und anderer Biographien Raffaels, zu einer Sammlung wie Dohmes „Kunst und Künstler“ finden müssen, um seinerseits auf Grund der literarischen Nachlassenschaft eines Michelangelo, Dürer und anderer Kritik zu üben.¹³ Ansätze zu solcher Kritik finden sich in der Behandlung Raffaels in der „Machtkunst“. Er nennt ihn S. 123 f. die traurigste Erscheinung eines der Macht verfallenen einfachen und schlichten, in stiller Seeleneinfalt Schaffenden; durch die Päpste sei er zum unruhig hastenden Künstler gemacht worden. Als richtiger, innig gläubiger Gebirgsmensch sei er aus dem Norden nach Florenz gekommen. Nun liegt Urbino 451 m über der Adria, von Florenz aus gesehen eher südlich. Aber, was Strzygowskis Sympathie verdient, muß aus dem Norden kommen. In Florenz habe sich Raffael vor aller Wissenschaft, die ihm zur Zeit der Palazzo Vecchio-Fresken Lionardos und Michelangelos sich darbot, nicht zu fassen gewußt. Das alles findet in der Überlieferung, wie sie etwa Grimm, „Das Leben Raffaels“ S. 102 ff., analysiert hat, keine Stütze. In Lübkes Geschichte der italienischen Malerei (1878) II S. 211 ff. hätte Strzygowski eine zuverlässige Schilderung von Raffaels schwerer Jugend, seinem Wachsen im Verkehr mit Perugino, Pinturicchio, seinem Eintritt in Florenz als anerkanntem Meister, der in Perugia mindestens seit 1505 sein eignes Atelier besaß und nach der öffentlichen Meinung als der beste der dortigen Maler galt, finden können. Unter den Gaben, mit welchen die Natur ihn verschwenderisch ausgestattet hatte, war eine der wertvollsten, schreibt Lübke S. 228, die, daß er mit lebendiger Empfänglichkeit jede Richtung in sich aufnahm, überall das seiner Natur Gemäße mit dem sicheren Instinkt des Genius sich aneignete, ohne jemals an seinem Eigensten dadurch Abbruch zu leiden. Nicht als unfertiger Schüler, eher als frühreifer Meister kam er schon 1507, dann endgültig 1508, nach kurzem Florentiner Aufenthalt, auf Empfehlung Bramantes, nach Rom, als größter Meister der Malerei. „Dort erlangte er im Wetteifer mit Michelangelo, in der unmittelbaren Berührung mit den antiken Denkmälern, jene große Anschauung, jenen freien Idealstil, den nur eine Weltbühne, wie Rom, zu entwickeln vermochte.“¹⁴ Julius II. und Leo X. waren nicht heischende Herren, sondern verständnisvolle Förderer aller Kunst. Nicht als bloßer Günstling übernahm er, verständnislos für den künstlerischen Kern, die Bauleitung der Peterskirche;¹⁵ der Papst

¹³ Ich nenne absichtlich nur Werke, die Strzygowski vorlagen; bemerkenswert ist, wie der Name Bodes bei ihm kaum vorkommt, auffallend auch, wie wenig er sich um Vasari, *Condivi* gekümmert hat.

¹⁴ Lübke a. a. O. S. 258.

¹⁵ „Machtkunst“ S. 385 f.

wußte sehr wohl, in wessen Hände er die schwierige Aufgabe legte: aus dem schönen Aufsatz von Max Ermer (in Zeitschr. f. Gesch. d. Arch. II S. 131 ff.) hätte Strzygowski lernen können, daß der Entwurf der Architektur in der „Schule von Athen“ für die hohe architektonische Begabung des Fünfundzwanzigjährigen zeugt. Gewiß schrieb der Geschäftsträger des Herzogs von Ferrara Costabili „Es ist nicht zu glauben, was alles der Papst ihm aufbürdet“, und sicher vermochte Raffaels: „feine Natur den beständigen Anspannungen und Überreizungen auf die Dauer nicht zu widerstehen“ (Lübke a. a. O. S. 357). Aber das alles war doch nur die Folge der Anerkennung von Raffaels hoher Meisterschaft, nicht Ausfluß einer üblen Machtlaune. Wer Raffaels römische Bauten und den köstlichen Reichtum der Loggien betrachtet, wird gewiß nicht mit „Machtkunst“ S. 386 ausrufen, es ist das traurigste Schauspiel, eine so unerhört begabte Natur, einen so zarten schlicht-natürlichen Nordmensch in mitten von Machtstrebern zugrunde gehen zu sehen. Sind damit Michelangelo, Peruzzi, Bramante (dessen Tod gerade die Überbelastung herbeiführte), etwa gar Giuliano di San Gallo oder Sebastiano del Piombo¹⁶ gemeint? In den Stanzen scheidet Strzygowski mit Recht die von Schülern ausgeführte Arbeit, die Raffaels früher Tod in den späten Zimmern herrschen ließ, von der eigenhändigen des Meisters. Es scheint mir bezeichnend, daß Strzygowski an dem Farbenwunder der Befreiung Petri vorübergeht, das in manchem an Rembrandts höchste Leistungen erinnert. Wohl im Hinblick auf Giulio Romano wirft er Raffael und seiner Schule, dann den „gefürsteten Malern“ wie Tizian und Rubens vor, dem Dutzend der Akademiker die Bahn gebrochen zu haben und den Norden wie den Süden mit dieser gut gemalten, aber abgeschmackten Bordellware (!) verseucht zu haben.¹⁷ Dem brauchen wir kein Wort hinzuzufügen als nur unsere Verwunderung, daß in diesem Zusammenhang Leonardo und Velasquez nicht genannt sind, die so fest wie wenige Künstler im Fürstendienst gestanden haben. Offenbar wagte Strzygowski doch nicht, ihre Größe und echte Künstlerschaft zu leugnen, und ließ sie darum lieber im Halbdunkel. Wo er sich mit Leonardo beschäftigt und Goethes kongeniale Deutung des Abendmahles¹⁸ bekämpft, ist er nach dem Urteil von Sachkennern wie Heydenreich (Leonardo S. 59 ff.) nicht eben glücklich gewesen.

Statt sich planmäßig mit den Lebensumständen der Künstler vertraut zu machen, stellt er höchst zweifelhafte Theorien, vom nordischen Ursprung etwa Giorgiones, Leonardos, des „Atlantikers“ Michelangelo, auf, ohne ihre Grundlagen zu prüfen, jedenfalls ohne den Leser in den Stand zu setzen, sich von solchen Grundlagen Rechenschaft zu geben. Und doch stellt er „Krisis“ S. 193 die völlig berechtigte Forderung, der Forscher wolle sehen, welches die Keime sind, wie sie werden, vom tatsächlichen Geschehen gefördert, unterdrückt, ja getötet werden, um im Wege der Vererbung zu gegebener Zeit im zweiten oder einem späteren Gliede wieder aufzutauchen, oder auch ganz zu vergehen. Nur bleibt es bei dieser Forderung; nichts geschieht, ihr nachzukommen. Der griechische Stil behauptet in Strzygowskis Büchern einen wichtigen Platz, aber für seine Herkunft und Entstehung, für die Beurteilung der Mittelmeerkunst und damit nach seinen eignen

¹⁶ Dessen gelegentliche Gehässigkeit geht aus brieflichen Äußerungen hervor; er fühlte sich durch Michelangelo gedeckt, stand andererseits künstlerisch stark unter Raffaels Einfluß und wird ihn kaum bedrückt haben.

¹⁷ „Machtkunst“ S. 123.

¹⁸ Goethejahr. XVII S. 138 ff.

Äußerungen der europäischen Kunst überhaupt, sind die Untersuchungen über das Verhältnis der kretischen und mykenischen Kunst zur griechischen „Bauernkunst“, das Fortleben des Kretischen und Mykenischen in der späteren griechischen Kunst, das Einströmen nördlicher Elemente aus dem Donaauraum von grundlegender Bedeutung. Strzygowski scheint sich der Wichtigkeit dieser Fragen, der Schwierigkeit ihrer Lösung, der Vieldeutigkeit mancher hierzu gemachten Beobachtungen kaum bewußt, jedenfalls nimmt er von Sam Wides ‚Fuchs‘, Gordon Childes und anderer Forschungen keine Notiz. Wir kommen an anderer Stelle darauf zurück.¹⁹

„Krisis“ S. 257 f. stellt Strzygowski an die Kunstforschung die Forderung, sie müsse an der Erkenntnis geistiger Entwicklung mitarbeiten und nicht lediglich geduldet als fünftes Rad mittun. Er glaubt sich mit Heidrich und Riegl einig in der Überzeugung, die Forschung über Bildende Kunst könne den anderen Geisteswissenschaften den Weg weisen, was er immer wieder der Philosophie bestreitet. Ein lebenslanges Beobachten und Vergleichen könne den Fachmann zu Überzeugungen führen, die mehr als alle geschichtsphilosophischen Ausführungen ausgeben dürften, weil der Maßstab sich an den Sachen selbst und nicht an irgendwelchen Denkformen ausgebildet habe. Darüber habe die Beschauerforschung Auskunft zu geben. Die wichtigste Forderung bei der Heranbildung des wissenschaftlichen Beobachters ist nach „Krisis“ S. 294 gerade das, was unsere Geschichtsforschung mißachte, nämlich daß er sich von aller Philosophie fernhält und das, worauf es ankomme, die Verkettung der Tatsachen, allmählich fachmännisch ebenso nüchtern durchführen lernt, wie die philologisch-historische Methode der einzelnen Tatsache unfachmännisch beizukommen suche. Dies geschieht dadurch, daß er planmäßig auf Grund des sichtenden Vergleichs vorgeht und nicht durch willkürliche Auswahl, das heißt Auffassung, der Sachen und durch von Quellen überlieferte Ansichten Stellung nimmt.²⁰ Das neue Verfahren läuft eben gerade darauf hinaus, dieses Auswählen so weit als nur möglich vom Beobachter abzuschieben, ihn durch eine planmäßige Wesenswissenschaft und Entwicklungsforschung auf das Notwendige einzustellen und unabhängig von sich als Beschauer zu machen. Man fragt sich, wen Strzygowski als Vertreter der philologisch-historischen Methode im Sinne hat? Ein Mommsen, Ranke, Beloch, E. Meyer oder Maspero entsprechen dem hier gezeichneten Bilde doch gewiß nicht. Strzygowski versichert, „Krisis“ S. 257 ff., die „Sachen“ der Kunstforschung reichten fast so hoch hinauf in der Zeit und der örtlichen Ausbreitung wie der Mensch selbst. Man sieht, er reiht, und darin kann man ihm nur beipflichten, die ältesten Steinwerkzeuge usw. unter die Kunstwerke ein. Als Fachmann könnte er die Frage zu beantworten suchen, aus welchen Elementen und nach welchem Bildungsprinzip sind die Träger des Lebens letzten Endes zusammengefügt? Plötzlich bricht es los: „Die Menschheit wird am Nasenring der Politik derart irregeleitet, daß Selbstlosigkeit im öffentlichen Leben wieder für zurechnungsfähig erklärt werden muß.“ Wie oben gesagt, Strzygowski treibt ein tiefes, ehrliches Ethos, aber es bleibt formlos und widerspruchsvoll, rein gefühlsmäßig, weil er jedes philosophische Denken ablehnt.

¹⁹ Edward Eyres, *European Civilization* (reissue 1935), scheint ihm unbekannt; hier hat Gomme die Probleme der griechischen Geschichte meisterhaft behandelt (s. meine Anzeige *Phil. Wochenschr.* 1936 Sp. 973 ff.).

²⁰ Ich zitiere wörtlich; Strzygowskis Deutsch ist hier wie oft mangelhaft.

Mit den letzten Ausführungen haben wir schon die Beschauerforschung berührt, nach Strzygowskis Einteilung das zweite Hauptstück. Sie hat nach „Krisis“ S. 68 den im Auge, der das Kunstwerk nicht sachlich, sondern von seinem persönlichen Standpunkt aus ansieht. Es geht dabei zunächst nicht um die Frage, wie wir Heutigen uns zu einem berühmten Kunstwerk verhalten – eine an sich sehr berechtigte Frage, ist es doch keineswegs gesagt, daß unser heutiges Empfinden dem der Zeitgenossen des Schöpfers eines Kunstwerks oder gar dem des Künstlers selbst entspricht. Jeder kennt Beispiele genug von wechselnder Berühmtheit von Kunstwerken. Es geht Strzygowski auch nicht um den Besteller eines Kunstwerkes, sondern, um es mit seinen eignen Worten zu sagen, um einen Menschen, der sich eine Sache von seinem persönlichen Standpunkt aus durch den Kopf gehen läßt, sich darüber seine eignen Gedanken macht.²¹ Für die Zeit der Entstehung ist man auf Schriftquellen angewiesen. Strzygowski kann nicht anders als mit den im Gebiet der Sprachwissenschaft, wie er „Krisis“ S. 264 für Literaturgeschichte sagt, und der Geschichtsforschung ausgebildeten Verfahren arbeiten. Es gilt die Zuverlässigkeit der Quellen festzustellen. Diese sind natürlich erst aus den letzten paar Jahrtausenden des Erdendaseins vorhanden. Nun ist Strzygowski der Meinung, die er am entschiedensten in „Machtkunst“ ausgesprochen hat, die entscheidenden Dinge lägen vor den letzten 10000 Jahren, die Welt sei seitdem einen Irrweg der Macht gegangen. „Krisis“ S. 73 ff. und 266 erfahren wir, daß mit der Geschichtsschreibung, der schriftlichen Aufzeichnung, das anscheinend aufgekommen sei, was Strzygowski in der „Sprachforschung“ als nicht zur Wissenschaft gehörig bekämpft, die einseitige, die Sachen in irgendeinem Sinne, vor allem dem patriotischen, kirchlichen oder Bildungssinne darstellende Auffassung. Das Recht von einer zeitgenössischen Weltanschauung, allgemeiner oder persönlicher Art, ausgehend über Kunst zu urteilen, dürfte freilich niemandem bestritten werden, aber der auf Erfahrung bauende Forscher werde sich in der Sachforschung von dieser mehr künstlerischen als wissenschaftlichen Art des Denkens bewußt fernhalten.²² Dann, sollte man meinen, auch vom a priori aufgestellten Nordstandpunkt. Die gewaltigen Impulse, die von christlichen und vaterländischen Gedanken her zu aller Zeit die Forschung befruchtet haben, verkennt Strzygowski; erinnern aber hätte er sich sollen, daß manche seiner Forderungen sich weithin mit denen Rankes und seiner Schule decken.

Den Besteller- und Besitzerstandpunkt gegenüber einem Kunstwerk lehnt Strzygowski völlig ab. Wir werden für die damit zusammenhängenden Probleme auf das Kapitel „Der Armenier als Beschauer“, S. 595 ff., von „Die Baukunst der Armenier und Europa“, 1918, verwiesen. Dort sei über die Dinge „so gut es ging“ gehandelt. Wer sich dahin wendet, wird einigermaßen enttäuscht. Den Armeniern soll, nach ihrem Selbstzeugnis, jedes Verständnis für ihre eigene Kunst abgegangen sein. Das wird aus dem Widerspruch geschlossen, der zwischen der „altchristlichen“ Kirchenkunst Armeniens und den Berichten der Kirchenhistoriker klafft; der sei darauf zurückzuführen, daß die bildende Kunst Armeniens aus dem Volk entsprang und sich allen Bemühungen der Kirche gegenüber, sie in das syro-byzantinische Fahrwasser zu lenken, widerstandsfähig erwies.²³ Die

²¹ „Krisis“ S. 259.

²² „Krisis“ S. 176.

²³ Krumbachers Aufsatz „Die armenische Kunst“ in „populäre Aufsätze“ (1909) S. 267 ff., 1891 veröffentlicht, spiegelt die Ansichten Strzygowskis in „Byzantinische Denkmäler I (1891)“, Das Etschmiadzin-

erhaltenen Beschreibungen armenischer Bauten aus dem Mittelalter seien phrasenhaft. Die entscheidende Zeit für die Entstehung des Geistes, der die gesamte Entwicklung der christlichen Baukunst in Armenien beherrsche, müsse vor den Schriftquellen, d. h. im 4. Jahrhundert, liegen. Mir steht ein Urteil über armenisches Schrifttum nicht zu, also auch nicht über die Voraussetzungen Strzygowskis. Wenn ich aber an die Schriftquellen zur griechischen und römischen Kunst denke, auf die weitgehend Strzygowskis Charakteristik der armenischen zutreffen würde, werde ich bedenklich. Bedenklich auch gegenüber dem Schluß Dr. Narses Akinians, es folge aus der Tatsache, daß bei der Übersetzung des Berichts über den Tempelbau I Könige 6–8 die Schwierigkeiten der Wiedergabe technischer Ausdrücke spielend überwunden würden, eine Blüte der Baukunst Armeniens im 4. Jahrhundert.²⁴ Die angeführten Worte für Dach, Decke, Fenster, Kuppel und Gewölbe (beides persische Lehnworte), Pfeiler, Türbogen und Türschwelle genügen nicht für einen so schwerwiegenden Schluß. Wenn vollends (a.a.O. S. 597) es auf den Armenier als Beschauer ein Streiflicht werfen soll, daß er seine Kirchen als Archive benutzt, die Außen- und Innenwände mit Inschriften überzogen habe, die zumeist mit dem Bau, dem Schmuck der Kirche als Gotteshaus, nichts zu tun haben, lediglich Rechtsurkunden der Gemeinde bedeuteten, so kann ich, wenn ich an ägyptische Tempel denke, darin kein Anzeichen sehen, daß die ursprünglich auf künstlerische Werte eingestellte Empfindung geschwunden sei, das Bauwerk schließlich, wie der griechische Tempel, eine unveränderliche Gestalt habe gewinnen müssen (was bei dem griechisch-römischen Tempel keineswegs zutrifft). Allmählich sei auch der letzte Rest freier und damit künstlerisch gerichteter Religiosität geschwunden. An dem tief religiösen Gefühl der Erbauer der armenischen Kirchen des 5. Jahrhunderts und der Folgezeit brauchen wir ebensowenig zu zweifeln wie an dem der Ägypter, die wichtige geschichtliche und andere Urkunden an den Wänden ihrer Heiligtümer anbrachten. Die Anbringung solcher Urkunden, darunter auch Bauurkunden, auf der Kirchenwand, scheint mir im Gegenteil, wie die Aufstellung antiker Urkunden im Schutz von Heiligtümern,²⁵ schließlich auch die Errichtung von Grabmälern in unseren christlichen Kirchen, für die Unversehrbarkeit und Heiligkeit des Ortes zu zeugen, vor der auch weltliche Fehden haltmachen. Der Schluß auf ein verlorenes Paradies hoher Kunst ist unbegründet, die Hochdatierung gewisser armenischer Bauten durch Strzygowski auf solche Art nicht zu stützen. Vielleicht aber weist das Beispiel der griechischen Tempel auf eine andere Erklärung: die Griechen beschränkten zu allen Zeiten den bildlichen Schmuck ihrer Heiligtümer auf bestimmte Stellen, wesentlich auf das Äußere. So mag auch bei den Armeniern, im Gegensatz z. B. zu den Ägyptern, wenig Bedürfnis nach Schmuck der inneren Kirchenwände bestanden haben, wozu kommt, daß

Evangelium, wieder, als die armenische Kunst ihm noch ganz abhängig von der byzantinischen und syrischen erschien; noch im 10. und 11. Jahrhundert n. Chr. hätte es danach sehr übel mit der Kunstfertigkeit der Armenier bestanden. Wir kommen darauf zurück.

²⁴ Strzygowski, *Baukunst d. Armenier II* S. 596.

²⁵ Zeugnisse, daß Griechen und Römer Urkunden ganz allgemein in Tempeln niederlegten, findet man bei Salinas, *Not. Scavi* (1883) S. 297, gelegentlich des Fundes von Urkundensiegeln im Tempel C von Selinunt; in Rom diente bezeichnenderweise der Tempel gerade der Fides zur Aufstellung von Staatsurkunden auf Bronzetafeln und auf anderem Material, die so in den Schutz der Göttin gestellt wurden (*AA* 1941 Sp. 500). Wer wollte darin einen Beweis mangelnder Religiosität sehen?

im ganzen die plastischen und malerischen Fähigkeiten der Armenier keine großen gewesen sein dürften.²⁶

Auf die Beziehungen des Bestellers zu einem Kunstwerk hätte es nahegelegen, in dem reizvollen Aufsatz „Villa Lante“ in *Strena Helbigiana* (1900) einzugehen, aber die Villa wird als Gesamtkunstwerk überhaupt nicht gewürdigt. In dem „Büchlein für jedermann, die Bildende Kunst der Gegenwart“, 1907, kommt Strzygowski auf den Besteller S. 3 f. zu sprechen, wo er hervorhebt, daß im 20. Jahrhundert Fürst, Adel und Kirche als Bauherren zurücktreten; das Volk, unter Umständen personifiziert in einer einzelnen, durch überragende Kraft und Arbeit bedeutenden Persönlichkeit, stelle und bezahle selbst die Ausgaben. Heute seien es nicht mehr Fürstenschlösser, Adelspaläste oder Kirchen, nach denen man die Schritte der Kunstentwicklung zähle. Diese blieben als Idealprogramme auf dem Papier oder spiegelten den Willen der Besteller, nicht das Ringen der modernen Kunst wider. Die Bauämter unterbänden in manchen Ländern allen Wettbewerb, ihre Aufgabe sollte aber eine rein beratende und konservierende sein. Wie die Kunstschulen zurücktreten müßten hinter dem einzelnen Künstler, so auch diese amtlichen Baubureaus vor der freien Konkurrenz oder dem vertrauensvoll vor aller Öffentlichkeit gewählten Baumeister. „Die Wurzel aller Kunst“, heißt es S. 265 f., „steckt darin, ob und wie das Individuum inhaltlich auf den Gegenstand reagiert. Besteht zwischen Besteller und Künstler ein Gegensatz auf inhaltlichem Gebiet, dann ist es unbedingt notwendig, daß auf beiden Seiten um der Sache willen ein Ausgleich gesucht wird. Die frei schaffenden Künstler verlieren den besten Nährboden zu monumentaler Betätigung, bleiben in ihren Handwerksproblemen stecken, wenn sie bei den auch heute noch bedeutenden kaiserlichen und staatlichen Aufträgen nicht herangezogen werden.“ Hier verkennt Strzygowski nicht die Wichtigkeit des Bestellers für den Künstler und die Entwicklung der Kunst, er ist noch nicht erstarrt.

In die Beschauerforschung will Strzygowski die Geschichte der Kunstforschung einbeziehen. Er macht die ansprechende Bemerkung, Winckelmann sei im Süden ein anderer als im Norden, Jakob Burckhardt auf Reisen unabhängig von den Quellen und den Sachen reiner hingegeben, als wenn er in einer Büchersammlung sitze. Damit soll doch gesagt sein, daß es nicht gleichgültig ist, unter welchen Umständen ein über ein Kunstwerk sich Äußernder dies tut. Zugleich wird eine Brücke von der Vergangenheit zur Gegenwart geschlagen, von den jeweiligen Zeitgenossen des schaffenden Künstlers über Condivi und Vasari zu Hildebrandt etwa und Wickhoff, die „Krisis“ S. 267 ausdrücklich als Ausgangspunkte der Wesensforschung des Beschauers genannt sind. Strzygowski anerkennt, daß wir Späteren aus den Urteilen kunstverständiger Beschauer von ehemals etwas über Art und Wesen eines Kunstwerks lernen können, daß die Auseinandersetzung mit solchen Urteilen fruchtbar sein kann, eine nur zu oft vergessene Weisheit. Die Schwierigkeit besteht nur in der Sichtung der Beschauer, wenn anders wir nicht in einem papierenen Meer versinken sollen.

Da taucht wieder der Fachmann auf. „Krisis“ S. 270 gibt Strzygowski zu, daß „zwei nebeneinander wirkende Fachleute Künstler wie Tizian oder Rubens ganz entgegengesetzt beurteilen können, indem der eine sie für Höhen-, der andere nahezu für Tiefenwerte

²⁶ de Morgan, *Hist. du peuple arménien* (1919) S. 338 ff.; vgl. auch Anm. 23.

nimmt, und dabei, wie man sähe, nicht der Künstler, sondern der Beschauer entscheide“. Damit ist eigentlich ausgesprochen, daß auf diese Weise, die doch z. B. in „Machtkunst“ vorherrscht, ein sicheres Kunsturteil nicht gewonnen wird. Ich teile Strzygowskis Bedenken gegen eine ganz im Banne einer Kunstrichtung stehende Forschung, für die er als Beispiele Muther, Meier-Graefe, Burger anführt („Krisis“ S. 279). An letzterem rühmt er allerdings das pulsierende Leben, die persönliche Teilnahme, im Gegensatz zur sachlichen Zurückhaltung, womit zugegeben wird, daß auch gewisse Vorteile mit solcher Forschung verbunden sein können, wenn, wie „Krisis“ S. 270 hübsch gesagt ist, der Künstler sich seinen Beschauer selbst erzieht. Freilich könne der auf solche Weise zustande gekommene Beschauer selbst Schund für eine Großtat ausgeben, vielleicht ernstlich dafür halten.

Als das Entscheidende, das ihn von Ästheten wie Riegl, Schmarsow, Wölfflin trenne, sieht Strzygowski „Machtkunst“ S. 720 an, daß er die Wesensfragen einmal nicht einseitig und dann nicht endgültig entscheide, bevor er sie nicht an der Entwicklung, also die Werte an den Kräften, die sie erzeugt haben, nachgeprüft habe. Wesen und Werte müssen, heißt es, aus den Bestandtatsachen vergleichend festgestellt, nicht aus dem Handwerk angenommen werden. Dann komme noch die Nachprüfung durch die Kräftelehre und die Entwicklung. Der Kunstforscher müsse, fordert Strzygowski a.a.O. S. 710, vom Beschauer zum Betrachter werden, von der vorschnellen, ganz persönlich gefärbten Auffassung zur harten Schule des Beurteilens als Tatsachenforschung übergehen, zunächst also dem Verständnis für die planmäßige und vergleichende Wertforschung, die den eigentlichen Fachmann im Rahmen jeder einzelnen Lebensweisheit für sich ausmacht. Das ist dann die erste Stufe über den Historiker hinaus, ein Forscher, der nicht eine Bibliothek braucht, sondern die künstlerischen Werte schauen lernt und ihnen fachmännisch vergleichend nachgeht. Das ließe sich hören, nur können zur gewissenhaften Durchführung von Vergleichen eine Bücherei und Photographiensammlungen nicht wohl entbehrt werden.

Die erste und unerläßliche Forderung, die Strzygowski an den Wesensforscher stellt, ist die Schulung des Auges. „Der Fachmann verläßt sich zunächst ausschließlich auf sein Auge, er wirft nicht nur alles angelernte Wissen, sondern auch alles übereilte Denken hinter sich. Er beobachtet, stellt fest, ohne mehr als das gewissenhafte Ergreifen des Tatbestandes zu wollen.“ Die Kunst des Beschreibens, in dem man sich vom Geschehenen Rechenschaft gibt, ist in der Tat auch nach unserer Meinung die Grundlage aller Kunstwissenschaft, aber zur richtigen Deutung des Gesehenen gehört, ganz wie bei der Verwertung von Urkunden durch den Geschichtsforscher, Wissen um die Möglichkeit der Form wie des Inhalts einer Darstellung. Ich kann dem Satze („Krisis“ S. 124) nicht zustimmen, „Vorbedingung einer einwandfreien wissenschaftlichen Feststellung sei die völlige Loslösung von allem Historischen nicht nur, sondern besonders auch von allen bisher von der Ästhetik gemachten Annahmen“. Ein Beispiel unter vielen verdeutliche, um was es sich handelt. Das Relief der Ara Pacis mit der Darstellung der Erde (nach anderen Italiens), des Süßwassers und des Meeres (nach anderen der Luft und des Wassers), wo die als Erde erklärte Frau zwei Kinder auf dem Schoße hält, wird bei Strzygowski zur Allegorie der Weltmachtgesinnung (was allenfalls angehen möchte), die Kinder nennt er Romulus und Remus.²⁷ Es schiert ihn nicht, daß kein Römer jemals Romulus und Remus

²⁷ „Machtkunst“ S. 228.

in solchem Bilde wiedererkannt hätte. Für ihn ist das Ganze eine iranische Hvarenahstimmung, zu der die menschlichen Gestalten offenbar eigentlich nicht gehören! Daß der Schwan, der die Aura trägt, wie das Meerungeheuer – wahrhaftig keine Seeschlange, wie Strzygowski sagt –, auf dem die Nereide über das Wasser gleitet, nur um der Frauengestalten willen da sind, untrennbar von ihnen sind, ist Strzygowski nicht klargeworden, wie er auch auf die Komposition nicht geachtet hat, die deutlich zeigt, wie alles untrennbar zusammengehört. Mit etwas mehr ikonographisch-philologischen Kenntnissen, etwas mehr Beachtung der ästhetischen Lehre von den Entsprechungen im Bilde, wäre er vor seinen Irrtümern bewahrt geblieben und dem Gespenst der „urarischen Hvarenahstimmung“, über das wir im dritten Abschnitt sprechen, nicht nachgelaufen.²⁸

Kunst ist nach „Krisis“ S. 279 ein Teil der im Menschen wirkenden Urkraft, im Menschen weiterwirkende Natur; die Urquelle liege vielleicht in der nordischen Gesinnung, die sich zuerst im Hvarenahglauben Irans auslebe. Der Beschauer, der mit solchen Maßstäben an die Bildende Kunst herantrete, sei für ihn ein Weiser, für manche andere ein Narr. Zum Schluß seiner „Beschauerforschung“ wendet sich Strzygowski mit allerhand Abschweifungen, die wir als unwesentlich beiseite lassen, pädagogischen Fragen zu, der Erziehung des gegenwärtigen Beschauers und damit des Kunstforschers. Auch hier stehen goldene Worte wie der Satz („Krisis“ S. 290), die Hauptsache sei den unbefangenen Dreinschauenden sachlich zu leiten, ihm keine Richtung aufzuzwingen und seinen Eigengeschmack zu achten. Heute sei es üblich, diesen derart zu ertönen, daß man den Wald vor lauter Bäumen nicht sehe. Immer wieder wird aber dem Humanismus und der geschichtlichen Bildung vorgeworfen, sie unterdrückten die Freiheit und machten blind, es sei das Unglück der Kunsthistoriker, bisher die Antike als Maßstab angenommen zu haben. Da ist einmal zu sagen, daß recht verstandener Humanismus von Hekataios und Herodots Zeiten ab sich immer ernstlich um das Verständnis alles Menschlichen, auch der Barbaren, bemüht hat; hat doch Aristoteles mit seiner Schule *νόμιμα βαρβαρικά* zusammengestellt. Den Einfluß der Antike in der Entwicklung der Menschheit zuzugeben, bedeutet keine Versklavung an antike Schemen, wofür der junge Strzygowski selbst Kronzeuge ist. Treitschke hat nachdrücklich betont, daß ein Deutscher zum Römer oder Hellenen werde, sei unmöglich, und er hat auf den wesentlichen Unterschied hingewiesen, daß England klassisch gebildet sei, Amerika nicht, und daß diese Tatsache ein wesentlicher Grund sei, warum die Briten in der Neuen Welt zu Amerikanern geworden seien.²⁹ Strzygowski freilich ruft Amerika zu: „Laßt nur Amerika, in dem die Nation Privatsache, der

²⁸ Zu dem Relief der Ara Pacis vgl. G. Moretti, *L'ara Pacis Augustae*, anno XVI E. F. S. 9 mit Taf. S. 32, Rodenwaldt, *Kunst um Augustus* S. 42 f., wo es mit Recht heißt „Eine Glückstimmung wie aus Haydns Schöpfung, wenn auch gedämpfter und feierlicher, strömt aus dem Reliefbilde“, eine Horazische Stimmung, die mit Hvarena nichts zu tun hat. Für die verschiedenen Möglichkeiten der Deutung der Figuren s. Sieveking in der Festschrift für Paul Arndt S. 17 f. Vgl. auch Mustilli in *Augustus*, Studi in occasione del Bimillenario, *Rc. Acc. Naz. Lincei*(1938) S. 318 ff. Alle Beschreiber bewundern die Abgewogenheit der Komposition. Daß die beiden Kinder nicht Romulus und Remus sind, geht einesteils aus der Ikonographie der Zwillinge hervor, über die man Baumeisters Denkmäler unter „Romulus“ und Hild in Darernberg, Saglio, Pottier, *Dict. des antiquités* s. v. Romulus nachlesen möge. Romulus und Remus mit der Wölfin und dem beistehenden Mars waren auf einem leider sehr zerstörten Relief der Ara Pacis dargestellt (Moretti a. a. O. S. 8), was Strzygowskis Deutung vollends ungläubwürdig macht.

²⁹ Deutsche Kämpfe, Neue Folge S. 390 und 397.

Staat nur um der Ordnung willen das verbindende Gemeinsame ist, in der Wissenschaft selbständig etwa im Sinne der ‚Krisis der Geisteswissenschaften‘ Richtung nehmen, und das veraltete Europa mit seinem verhängnisvollen Nationalitätenprinzip, das die Kräfte und Mittel zersplittert und alles Denken der Politik ausliefert, wird bald auch in der geistigen Führung zurückgedrängt sein. Wenn Amerika die Engherzigkeit der Höfe, der Kirchen und des Humanismus unter dem Einfluß Europas übernehme, könne man im (so!) Glauben an die Menschheit verzweifeln.“³⁰

Fassen wir zusammen, so fordert Strzygowski eine ungefesselte Forschung, die vom Tatbestand ausgeht, auf alle theoretische Grundlage, auch die philosophische, vor deren Verlassen Treitschke einst eindringlich warnte,³¹ verzichtet, das Kunstwerk an sich und in seiner Umgebung, den Bedingungen, die es entstehen ließen, betrachtet, dem Künstler den ihm gebührenden Platz einräumt, aber auch dem Beschauer, aus dessen Äußerungen wir für die Erkenntnis der Art eines Kunstwerks Nutzen ziehen können. Die Forschung soll sich freimachen von allen humanistischen Bindungen, sie soll die geschichtliche Forschung nur gleichsam als Hilfswissenschaft heranziehen. Besonders weit in dieser bedenklichen Forderung geht Strzygowski in „Europas Machtkunst“. Da lehnt er 1941, im Gegensatz zu „Krisis“ S. 99 aus dem Jahr 1922, jede Zeitrechnung, nach Nissens schönem Wort das Auge der Geschichte, als unnützen Ballast ab. Es sei Willkür, mit der alten Steinzeit oder dem Alten Orient zu beginnen. Dadurch, daß die Historiker das Volk auf eine kurz bemessene, nach nur ein paar Jahrtausenden zählende Vergangenheit einzustellen suchen, vernebeln sie den Gesichtskreis so, daß dahinter die Machthaber ihre Ernte einheimen können. Dadurch, daß die Historiker bei einer willkürlich gewählten Grenze anfangen, schnitten sie jede Verbindungsmöglichkeit mit den Naturwissenschaften ab, dies vor allem aber, weil sie ihren Gesichtskram nicht nach dem Wesen und entwicklungsgeschichtlich werteten.³² Den Historikern wird „Machtkunst“ S. 413 vorgeworfen, sie hätten im besten Falle die letzten 1000 Jahre im Auge, ahnten gar nicht, daß diese eine Entgleisung bedeuten könnten. Die zeitliche Ferne jenseits der sog. historischen Grenzen dürfe uns nicht hindern. Es solle wenigstens der Versuch gelten, diese Fesseln abzustreifen, und er trage ruhig seine Haut zu Markte. Die Historiker hätten den Irrwahn großgezogen, daß Völker, die wirklich oder angeblich in schriftlosem Zustand leben, für die Geschichte überhaupt nicht in Betracht kämen. In Wirklichkeit ist die Geschichte solcher Völker für den Entwicklungsforscher geradezu wichtiger, weil von ihnen öfter die Grundlagen geschaffen und die Kräfte und Werke gezeitigt sein dürften, die im großen und ganzen von Jahrzehntausenden entscheiden.³³ Es sei der große Fehler der Historiker, zeitlich, örtlich und gesellschaftlich Kreise herauszuschneiden und ohne Rücksicht auf das Ganze willkürlich mit dem Auftreten der Schrift und Sprache zu beginnen, was sich daraus erkläre, daß sie nur das für beachtenswert anerkennen, was dem europäischen Stammbaum der Macht entspricht und erhalten ist. Da das zuerst in Ägypten und Vorderasien der Fall ist, so stehen eben diese Länder für sie am Anfang. Eines hätte Strzygowski bei seiner

³⁰ Mancher wird geneigt sein, diese „Krisis“ S. 296f. (1923) gedruckten Worte für prophetisch zu halten. Wie ungerecht sie sind, sollte man nicht übersehen.

³¹ Historisch-politische Aufsätze III S. 529.

³² „Machtkunst“ S. 688.

³³ „Machtkunst“ S. 724.

Verachtung der Schrift und der auf schriftlicher Überlieferung aufgebauten Chronologie zu denken geben müssen, daß eine altorientalische Kunstgeschichte erst möglich wurde, als durch die Entzifferung der Hieroglyphen, der Keilschrift und in neuester Zeit der chetitischen Schrift die Möglichkeit fester Datierungen der Denkmäler geboten war; vorher war davon keine Rede. Daß es Spätzeitererscheinungen geben kann, die auf die Frühzeit ein Licht werfen, soll nicht geleugnet werden, aber dafür müssen sichere Anzeichen nachgewiesen werden, nicht willkürlich dies oder das eingesetzt werden. Strzygowski allerdings meint, der versteinerte Bestandtatsachenglaube, gepaart mit willkürlicher Verknüpfung, ohne Beachtung des hohen Nordens und der Lücken, lege alles Ahnungsvermögen brach, mache die Wissenschaft unfruchtbar. Über der Beschaffung der Bestandtatsachen sollen nach „Machtkunst“ S. 693 die Geistesgelehrten zu Humanisten geworden sein, d. h. zu dem, was wir heute im wirtschaftlichen und politischen Leben gern als Plutokraten bezeichnen, Besitzende, die sich vom Volke nichts aus den Zähnen reißen lassen. Vielleicht sehen sie auch allmählich unter dem Druck des Zeitgeschehens (1941!!) ein, daß das so unmöglich weitergeht, und sind daher geneigt, auf einen guten Rat zu hören. Strzygowski wirft der Bodenforschung vor, sie mache immer wieder denselben Fehler, das durch Erdkunde zutage Kommende als entscheidend anzusehen, das heißt von unten anzufangen. Ist das nicht als würde man einem Baumeister vor, sein Haus nicht mit dem Dach zu beginnen? Sicher wird man das Seelische niemals erfassen können, wenn man allein von Werkzeugen, Scherben und Tagesabfällen ausgeht. Der Beschauer, um mit Strzygowski zu reden, muß hinzukommen. Wenn aber die Bildende Kunst die einzige Lebensweisheit ist, die Zeugen des Seelenlebens des Menschen bis in die Urzeit vorlegen kann, dann finden sich solche Zeugen für die Urzeit nur unter jenen verachteten Resten. Wer verlangt, „der Unfug, aus den Gefäßen der dänischen Muschelhaufen das Werden der nordischen Kunst abzulesen, sollte grundsätzlich ein Ende haben“ („Machtkunst“ S. 467), begibt sich mindestens einer der Möglichkeiten der Forschung. Übrigens macht Strzygowski selbst, wie wir lobend hervorhoben, von der Politur der Steingeräte Gebrauch, um auf die Eigenart nordischer frühester Kunst zurückzuschließen.³⁴ In Gräbners Methode der Ethnologie und in Weules Kultur der Kulturlosen, um von den vielen Arbeiten unserer Vorgeschichtler zu schweigen, hätte Strzygowski Muster einer besonnenen Behandlung vorgeschichtlicher und zeitloser Fragen vor sich gehabt, von Versuchen, Zeitloses in zeitlich Aufeinanderfolgendes zu verwandeln. Er erklärt allerdings, der rote Faden von „Europas Machtkunst“ sei nicht die Aufreihung nach Zeit, Ort, Gesellschaft, er gehe also nicht geschichtlich vor. „Im Gegenteil versuchte ich die Gewaltmacht von

³⁴ Leider muß bemerkt werden, daß hier Strzygowski wieder die nötige Sachkenntnis vermissen läßt. Er konnte in J. de Morgans *Préhistoire orientale* I (1925) S. 292 ff. ein nicht unbelangreiches Kapitel der vestiges que laissent les peuples disparus finden, aus dem er hätte sehen können, daß er nicht der erste sei, der aus Bekanntem auf Unbekanntes zu schließen sucht. II S. 52 f. hätte er zahlreiche Abbildungen mit Angabe der Fundstellen polierter Steinwerkzeuge aus Ägypten gefunden, die ihn hätten warnen sollen, „von der Herstellung einer durch Politur glänzenden Außenseite der Werkzeuge zu schließen, die Nordkunst sei von vornherein auf einen geschlossenen Aufbau gerichtet, im Süden werde das Werkzeug lediglich durch Schlagen erzeugt; am letzten Schliff erkenne man in gemeinnordischen Urzeiten die künstlerische Gesinnung. Aus dem Zwang, im Norden genau und dauerhaft zu arbeiten, sei der Sinn für Vollendung entstanden!“ Die ägyptischen Funde, um mich auf sie zu beschränken, widerlegen solchen Glauben. Der Kubbismus sollte vollends aus dem Spiel bleiben.

Gottes Gnaden, wo, wann und durch wen immer sie ausgeübt wurde, nach Wesen und Entwicklung zu erfassen.“³⁵ *Machtkunst* S. 434 schlägt er vor, worauf wir zurückkommen, die vorgeschichtliche Zeit die der Kunstgürtel und Nordströme zu benennen. Die Einteilung der Weltgeschichte in Altertum, Mittelalter und Neuzeit lehnt Strzygowski, nicht als erster, ab, sie hat aber doch ihre innere Berechtigung, und wir dürfen dem Mann, der sie, soviel ich sehe, Ende des 17. Jahrhunderts zuerst einführte, dem Hallenser Professor Cellarius (Christoph Keller), ein dankbares Gedächtnis bewahren. Mit welchem genauen Jahr man das Mittelalter, mit welchem die Neuzeit einsetzen läßt, ist dabei belanglos, die Grenze, die ein Zeitalter vom anderen trennt, kann nie eine feste sein, denn Männer und Ereignisse können sich an eine wie immer gezogene Scheidelinie nicht in ihren Lebzeiten und ihrem Geschehen halten.³⁶ Das berechtigt aber nicht zu einem Urteil wie „*Machtkunst*“ S. 76, „die engherzige Zählung nach Jahren, Jahrhunderten und Jahrtausenden verhindert entsprechend dem herrschenden Machtgeiste jede Einsicht in den Verlauf der Geschichte, vernichtet, was die Seele als zeitlos in den Vordergrund stellt“. Vernichtend wirken, das erleben wir täglich, ganz andere Kräfte als eine genaue Chronologie. Man wird nicht zugestehen, daß „die Zeitrechnung nach Jahren, wie sie im Wesen der Macht an sich liegt, die wissenschaftliche Arbeit unverhältnismäßig in das Gebiet einer Hilfswissenschaft, der philologisch-historischen Vorarbeit, abgedrängt hat, und den Sinn für die planmäßig vergleichende Wesensbetrachtung und Entwicklungserklärung nicht hat aufkommen lassen, beziehungsweise geradezu getötet hat. Man glaubt, mit der Feststellung des Entstehungsortes und -jahres eines Denkmals sei etwas Bindendes getan“.³⁷ Gewiß ist mit der Feststellung der Zeit und des Ortes nicht alles getan, aber ohne diese Grundlage bleibt alles Forschen, Spekulieren im leeren Raum; dafür bieten, wie wir noch sehen werden, Strzygowskis Arbeiten Beispiele genug. „Die Menschen begnügen sich“, klagt unser Autor „*Machtkunst*“ S. 745, „mit dem Geschehen in der Zeit (Geschichte), für das Zeitlose, das in den Werken und Kräften steckt, haben sie kein Verständnis, wenigstens soweit es von den einzelnen Fachwissenschaften planmäßig sachlich herausgearbeitet werden kann. Solange dafür nicht völkisches Verlangen durchbricht, sind alle Bücher, wie auch das vorliegende, in den Wind geschrieben.“ Sicher sind sie es, wenn ihr Verfasser sich nicht entschließt, auf einer gesicherten geschichtlichen Grundlage aufzubauen statt auf Phantasiegebilden und Voraussetzungen, in denen gewiß manche wertvolle Anregung und Beobachtung stecken kann, die aber niemals überzeugen, höchstens überreden können. Für Strzygowski ist Altertum gleichbedeutend mit Mittelmeermacht, das Mittelalter mit Norden und die „kecke Behauptung, daß die Neuzeit um 1500 begänne, wo in Wirklichkeit ein neues Altertum einsetze (meint er die Renaissance?), wurde für ihn von vornherein hinfällig“. Etwa auch die Umseglung Afrikas und die Entdeckung Amerikas, die alle mit geschichtlichem Sinn Begabten als den Beginn eines neuen Zeitalters ansehen? Mit Behauptungen wie „*Machtkunst*“ S. 76, wir kämen gar nicht dazu, zu erkennen, daß der Mensch schon in der Eiszeit im Norden klüger war und seelisch wenigstens höher stand (als der im Süden), wovon die Folge sei in erster Reihe, daß wir gar nicht wissen, was

³⁵ „*Machtkunst*“ S. 665.

³⁶ Vgl. Wachsmuth, Einleitung in das Studium d. alt. Gesch. S. 314 ff.

³⁷ „*Machtkunst*“ S. 58.

Menschenentwicklung ist, ist niemandem gedient. „Für uns Nordmenschen und insbesondere für den Fachmann einer einzelnen Lebenswesenheit, der an die Dinge vom Nordstandpunkt aus herantritt, muß das Beharrendste in allgemeinen Entwicklungsfragen, die nicht gerade nur den ursprünglich allein bestehenden Südgürtel der Bildenden Kunst um den Äquator (so!) betreffen, der Norden sein.“³⁸ „Ich werfe der Geschichte vor, daß sie sich nicht um die Voraussetzungen der bis jetzt als geschichtlich bezeichneten Zeit kümmere.“³⁹ „Ich muß meine Wege über den Kopf der Prähistoriker hinwegführen, habe mit ihnen im Grunde genommen überhaupt nichts zu tun, weil ich seelischen Dingen nachgehe, auf die sie von ihrem Arbeitsstoff überhaupt nicht kommen können.“ „Die Vorgeschichte will nicht glauben, daß die Eiszeit im Norden den Schlüssel zur Lösung der höheren Entwicklung des Menschengeschlechts biete, leider also gerade da, wo die Herren nicht ausgraben können. Sie meinen gar, ich hätte den ‚irreführenden‘ Einfall nur gehabt, weil ich auf diese Art nicht widerlegt werden könne.“⁴⁰ „Was ich vorbrachte, schiebt als bestimmend weit vor unsere landläufige Geschichte eine Welt von Erdgürteln und Nordströmen, die über den Gesichtskreis der Prähistoriker hinweg auf den hohen Norden in Zwischeneiszeiten zurückgreift und sie als die fruchtbare Zeit des Werdens hinstellt, die man kennen muß, um die Geleise zu verstehen, in denen das kurze Ende von zehntausend Jahren verläuft, das unsere Historiker gewöhnlich allein behandeln, ohne dabei an die Schicksale der Erde oder gar die der Welt zu denken.“⁴¹

Einst hatte Strzygowski in der von Bäumler herausgegebenen Schrift „Was bedeutet Herman Wirth für die Wissenschaft?“ Wirth vorgeworfen (S. 93), er hebe die Grenzen zwischen Vorgeschichte und Geschichte, zwischen symbolforschender und historisch-kritischer Methode auf, verlängere die Geschichte nach rückwärts und historisiere insofern die Vorgeschichte. In Wahrheit mythisiere er damit die Geschichte, da ihm die historisch-kritische Methode fremd sei. Die Zeit und ihre Grenzen spiele für ihn keine Rolle, sinnvolles, geschichtliches Geschehen gebe es nicht. Alles, was sich im Lichte der Geschichte, d. h. im Raum des „nutzzwecklichen“ Zeichens begibt, sei Abstieg, Verfall. Das war 1932; treffender könnte man Strzygowskis eigene Arbeiten im letzten Jahrzehnt seines Lebens kaum charakterisieren. Gegen bessere frühere Einsicht hat sich Strzygowski zu Wirth bekehrt und wirft „Machtkunst“ S. 728 Menghin vor, sich in seiner „Weltgeschichte der Steinzeit“ nicht mit dem für die Vorstellung vom Urnorden so bedeutungsvollen Werk von H. Wirth „Der Aufgang der Menschheit“ (1928) auseinandergesetzt zu haben. Dieses Totschweigen nehme sich aus, als wollte man die Ergebnisse der gewohnten Arbeitsart noch rasch unter Dach und Fach bringen, bevor diese Art des Vorgehens überhaupt überlebt wäre. Die Schriftgelehrten, heißt es einmal, „müßten lernen, Nord und Macht zu trennen und für den Norden wieder Mathematiker mit Unbekannten zu rechnen“. Warum, fragt man sich, nicht auch für die Mitte und den Süden?

Ich kann hier unmöglich auf alle schwankenden und sich z. T. widersprechenden Geschichtskonstruktionen Strzygowskis, die vielen chronologischen Unstimmigkeiten in seinen Ausführungen, auf das nirgends belegte Itinerar seiner Völkerströme, die vollkommene

³⁸ „Machtkunst“ S. 456.

³⁹ A. a. O. S. 742.

⁴⁰ A. a. O. S. 729.

⁴¹ A. a. O. S. 571.

Außerachtlassung von Ozeanien, den Malaien und anderen, eingehen. Eines muß aber betont werden: der Vorwurf gegen die Historiker beruht auf einer Nichtbeachtung der von den Vorgeschichtlern geleisteten Arbeit, er geht auch achtlos daran vorüber, daß in der 1920 ff. erschienenen zweiten Auflage von Helmolts Weltgeschichte, hrsg. von Armin Tille, der erste Band eine ausführliche Vorgeschichte der Menschheit aus der Feder Joh. Rankes bringt, der neunte Band Amerika und Australien in der ausgezeichneten Darstellung Konrad Häblers, ergänzt von Joh. Hohlfeld, Karl Wegerdts, ebenfalls ergänzt von Hohlfeld, behandelt, und Graf Wilcke und Wegerdt der geschichtlichen Bedeutung des Stillen Ozeans ein eignes Kapitel widmen. Strzygowski fühlt sich zur Behandlung der Geschichte vor aller Geschichte besonders berufen, da gerade, wo es keine Geschichte und Schrift gibt, die künstlerischen Gesichtspunkte am reinsten ausschlaggebend zur Geltung kommen.⁴² Nur daß die Verbindung bestimmter Stile und Formen mit bestimmten Völkern und Rassen ohne äußere Beglaubigung, wie gerade die schwankende Beziehung bestimmter Gefäßgruppen auf bestimmte germanische Stämme lehrt, sehr unsicherer Art ist. Und ihn selbst packt der Zweifel „das besteht hoffentlich nicht nur in meinem Hirn“.⁴³ „Der Historiker, Altertumskundige oder Neugierige mag jeden historisch wertvollen Kram mitschleppen, wir, die Forscher, werden werten, vom Nordstandpunkt werten, und lassen nur gelten, was Menschentum und Menschheit hochwertig weiterbringt.“⁴⁴ Sein Verfahren müsse so anregend wirken, daß alle zu erwartenden Untergrabungsversuche der historischen Humanisten dagegen nicht aufkommen. Es ist übrigens nicht ohne Reiz festzustellen, daß Strzygowski einen Vorgänger in seinem Eifer, den zünftigen Historikern etwas am Zeuge zu flicken, in H. Th. Buckle hat, dem gewesenen Schiffsreeder und Verfasser einer unvollendet gebliebenen Geschichte der Zivilisation in England; J. G. Droysen in seiner Historik, Erhebung der Geschichte zum Rang einer Wissenschaft, S. 386 ff. hat sich gegen Buckles materialistischen, gewalttätigen Dilettantismus gewendet. Gleich Strzygowski sah Buckle in der Anlehnung an das naturwissenschaftliche Verfahren das Heilmittel. „Machtkunst“ S. 425 versichert Strzygowski, im Laufe eines langen Arbeitslebens sei er zur Überzeugung gelangt, in der Kunstgeschichte täten wir am besten, die Zeit von Alexander bis zum Aufhören der europäischen Mönchskunst (will sagen des Romanischen) zu einer Einheit der kirchlichen Machtkunst des Mittelmeerkreises zusammenzufassen. Sie gehöre als Einheit zwischen die indogermanische (Hellas und Iran) und die germanische Blüte (Gotik). Nach dieser zeitlichen Bestimmung kann unter kirchlicher Machtkunst des Mittelmeerkreises nicht die christliche Kunst gemeint sein. Sollen wir darunter Kunst im Dienst der Religion verstehen, dann können wir Ägypten und Mesopotamien, von ältester Zeit ab, nicht ausschließen, ebensowenig Griechenland bis mindestens zum Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr., im Grunde nicht das ganze Altertum gerade vor Alexander. Das Unzulängliche solcher Periodisierung wird durch die „Machtkunst“ S. 667 gestellte Frage beleuchtet. „Wann und womit muß ich den Kampf für Europa beginnen lassen? Mit der Begründung der Macht im mittleren Erdgürtel oder mit der Einwanderung der Indogermanen in Hellas und Iran, oder endlich erst, als die

⁴² A. a. O. S. 737.

⁴³ A. a. O. S. 749.

⁴⁴ A. a. O. S. 748.

Auseinandersetzung zwischen den beiden führenden Kräften, der Macht und dem Norden, begann, mit Achämeniden oder Alexander also? Ich habe mich für die letzte Möglichkeit entschieden, weil damit die irreführende Einteilung der Historiker, Altertum, Mittelalter und Neuzeit am schärfsten zerschnitten wird.“ Abgesehen davon, daß Achämeniden und Alexander sich chronologisch nicht decken, ihr jeweiliger Anfang rund zweihundert Jahre auseinanderliegt, vernehmen wir nicht ohne Erstaunen, daß die Auseinandersetzung zwischen Macht und Norden erst um 500, wenn nicht gar um 330 v. Chr. begann, während wir nach allem, was uns Strzygowski gelehrt hat, den Anfang Jahrtausende früher setzen zu müssen glaubten.

„Ich habe in der Arbeit von mehr als einem halben Jahrhundert an einer einzigen Lebensweisheit, der Bildenden Kunst, erlebt, was da alles an Einsicht aufgehen kann, wenn man nur gewissenhaft bei dem bleibt, was das eigene Fach fordert, und sich nicht von sachfremden Schriftgelehrten dreinreden läßt. Wir sind doch allmählich soweit wie die Naturwissenschaften, können mit Wesensbetrachtung, Entwicklungsklärung und Beschauerbeurteilung ähnlich feste sachliche Grundlagen gewinnen, wie sie Chemie, Physik und Mathematik für jene bedeuten.“⁴⁵ Hier scheint mir Strzygowski die Einheit aller Wissenschaft vom Menschen seltsam zu verkennen, und zu verkennen, daß alles Geschehen zeitlich bestimmt und gebunden ist. Wie könnte er sonst sich und uns „Machtkunst“ S. 480 einzureden suchen, der Glaube des Historikers an den Wert der Zeitbestimmung sei unwissenschaftlich? In stolzer Zuversicht, dem Nachtwandler gleich, geht er seine Bahn. Was ihn dabei aufrethält, das wollen wir, um ihm gerecht zu werden, nicht verkennen, ist ein hohes sittliches Streben. Er hofft von seiner Betrachtungsweise, daß wenn die volksdeutsche Bewegung sein Bestreben, über die eigne Volksgemeinschaft hinaus an Menschentum und Menschheit zu denken, als Weg und Ziel anerkenne, dem Menschentum und vielleicht der ganzen Menschheit geholfen wäre. Der Tod hat ihm die schwere Enttäuschung erspart, die die weitere Entwicklung, sagen wir von 1940 ab, ihm bringen mußte.

Wir wollen an einigen ausgewählten Beispielen prüfen, wie es um Strzygowskis Ergebnisse steht, und inwieweit er in seinen Arbeiten seinen eignen, hier dargelegten methodischen Forderungen, die uns in manchen Punkten berechtigt schienen, nachgekommen ist?

⁴⁵ A. a. O. S. 689.

II

EINIGE ERGEBNISSE VON STRZYGOWSKIS VERGLEICHENDER METHODE KRITISCH BELEUCHTET.

Strzygowski gründet seine Kunstforschung in seinen späteren Schriften¹ auf das planmäßig vergleichende Verfahren; das kann zu brauchbaren Ergebnissen nur führen, zu einem festen Rückgrat der Forschung nur werden, wenn der Vergleich wirklich planmäßig durchgeführt wird und nicht am Äußerlichen oder an Teilerscheinungen haften bleibt. Sein Verfahren kommt im Grunde auf das gleiche heraus, wie die Lehre unseres Mathematiklehrers Prof. Schindler am Kgl. Joachimsthalschen Gymnasium, nach der alle menschliche Forschung sich auf die drei Sätze zurückführen lasse, ich sehe, ich weiß, ich kann. Es kommt also auf das Sehen und Wissen an, was im Fall der Kunstgeschichte besagen will, auf eine genaue Erfassung der Form und der Farbe, eine sichere Deutung der Darstellung und eine vorsichtige Abschätzung der Bedingungen, unter denen ein Kunstwerk entstanden ist, ob es z. B. Originalschöpfung oder Kopie ist, ob es als ein führendes Kunstwerk seiner Zeit oder nur als eine Durchschnittsleistung angesehen werden kann, ob es an seinem ursprünglichen Standort gefunden ist oder in mehr oder minder früher Zeit verschleppt wurde.

Strzygowski hat immer wieder drei Bilder unter der Überschrift „Die stufenweise Ausbeutung des Nordens“ zusammengefaßt,² den „Paradiesgarten“ des Städelschen Institutes (E. Heidrich, Altdeutsche Malerei, Abb. 1), der von einem deutschen Meister um 1420 stammt, Giorgiones Konzertidylle (L. Justi, Giorgione (1908) II, Taf. 27), Tizians Himmliche und irdische Liebe (Fischel, Tizian, Klass. d. Kunst, Taf. 21). Was die Bilder eint, ist, daß auf jedem eine Frau an einem mit Wasser gefüllten Trog sich aufhält. Hinter ihr ragt frei in die Luft ein Baum. Auf dem „Paradiesgärtlein“ steht der Baum in einiger Entfernung von der am Trog nach links knienden Frau, die mit einem Löffel aus ihm Wasser schöpft. Bei Giorgione steht die Frau und ist im Begriff, eine Kanne einzutauchen, der Baum, ziemlich dicht hinter ihr, ist nur in seinem unteren Teile sichtbar. Auf dem Frankfurter Bild ist die Frau vollbekleidet und von vorn gesehen, sie faßt mit der linken Hand den Rand des Troges, bei Giorgione stützt sie den rechten Arm auf den Trog, und der nackte Oberkörper der Frau, deren Gewand sich nur um die Beine wickelt, dreht sich dem Troge zu, der Kopf ist in strengem Profil gegeben. Ich kann mir kaum zwei verschiedenere Gestalten bei einer äußerlich ähnlichen, aber doch keineswegs unerhörten Handlung denken. Ebenso verschieden ist die Komposition beider Bilder. Zwar spielt sich in beiden Fällen der dargestellte Vorgang im Freien ab, auch wird auf beiden Bildern Musik gemacht. Aber wie? Im Paradiesgärtlein schlägt das Christuskind die Zither, die Maria ihm zuhört. Bei Giorgione wohnen wir einem regelrechten Konzert bei, dessen Gruppe die Mitte des Bildes einnimmt, ganz anders als das Jesukind auf dem Paradiesgärtlein.

¹ Z. B. „Krisis der Geisteswissenschaften“, S. 73.

² Zuerst wohl in „Die Pause“ V, 1940, Wandel der Gestalt.

Den Zuhörern rechts auf dem Paradiesgärtlein entspricht nichts bei Giorgione, denn der weit im Hintergrund seine Schafe hütende Hirt ist reine Staffage. Die ungeheure Verschiedenheit des Kolorits habe ich nicht berührt, weil Strzygowski von der Farbe fast grundsätzlich abzusehen scheint, und weil man sagen könnte, Giorgione habe natürlich sein Vorbild mit der eignen Farbenglut angefüllt. Daß das Paradiesgärtlein ein solches Vorbild gewesen sei, wird nach unserer Analyse niemand glauben. Es ist auch geschichtlich unwahrscheinlich. Auf welchem Wege soll wohl Giorgione von dem der mittelrheinischen Schule zugehörigen Bildchen, das nach Dehio mit großer Aufrichtigkeit den Durchschnittsgeschmack der Zeit wiedergibt, aber nicht zu den besten gehört,³ Kenntnis erhalten haben? Wo ist Giorgione nachweislich von deutschen Vorbildern abhängig? Mit dem Nachweis, daß Giorgione nicht vom Paradiesgärtlein abhängt, erledigt sich die Abhängigkeit von Tizians irdischer und himmlischer Liebe, denn sie soll ja nur über eine Entlehnung von Giorgione gegangen sein. Aber auch das Verhältnis der Bilder Tizians und Giorgiones stellt Strzygowski in seinem Eifer Tizian zu verkleinern völlig schief dar. Keine Figur bei Tizian entspricht einer auf Giorgiones Konzert so genau, daß man eine Abhängigkeit annehmen müßte. Die „irdische Liebe“ auf Tizians Bild hat nur darin mit der stehenden Frau am Trog eine Ähnlichkeit, daß sie den rechten Arm auf den Rand des Troges stützt, der bei Tizian wie ein antiker Sarkophag mit Reliefs geschmückt ist. Sie schöpft kein Wasser, hält vielmehr in der weggestreckten linken Hand eine Lampe; die Anordnung des Gewandes ist völlig verschieden, das Gesicht nicht so scharf ins Profil gerückt, das rechte Auge ist sichtbar. Die Komposition ist völlig verschieden, den nicht hervortretenden Mittelpunkt nimmt bei Tizian ein Kind ein, das sich über den hinteren Rand des Troges beugt und den rechten Arm, der wohl Wasser schöpft, in den Trog steckt. Auch Tizians Landschaft hat mit Giorgione wenig, mit dem Paradiesgärtlein gar nichts gemein. Wir wissen, daß Tizian Giorgiones Mitschüler bei Bellini war, und Ausbauer, nicht Ausbeuter, seiner Kunst, die er bewunderte.⁴ Bemerkenswert ist immerhin, daß Crowe and Cavalcaselle, wo sie von der Rivalität Tizians und Giorgiones handeln, gerade die Himmlische und Irdische Liebe von Palma Vecchio, was in jeder Hinsicht einleuchtet, aber nicht von Giorgione abhängig sein lassen. Es muß aufs schärfste abgewiesen werden, auf so ungenügender Grundlage wider Meister vom Rang Tizians und Giorgiones einen so schweren Vorwurf zu erheben wie den der Ausbeutung. Semrau in Lübkes Grundriß der Kunstgesch., die Kunst der Renaissance (1912) S. 326 betont meiner Erfahrung nach vollberechtigt, die venezianische Kunst wurzele in jedem Sinne fest im Boden ihrer Heimat, wahre durch den Verzicht auf fremde Anregungen ihre großartige Einheitlichkeit, die ich als junger Mensch so freudig empfunden habe. Im übrigen mag für die Frau am Trog auf dem Giorgionebild hingewiesen werden auf das u. a. bei Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen III, Taf. 319 Nr. 711 abgebildete Fresko der Villa Item; es gibt mehr verwandte antike Figuren, ohne daß darum Giorgione sie gekannt zu haben braucht. Für die entkleidete Frau, die irdische Liebe, meint Curtius in einer Studie über Tizians Antikenstudium⁵ das Vorbild

³ Gesch. d. deutschen Kunst (4. Aufl.) II, S. 202 zu Abb. 608.

⁴ L. Justi, Giorgione I, 1908, S. 357, Berenson, Die venezianischen Maler der Renaissance, S. 67 ff.

⁵ Archiv f. Kulturgesch. XXVIII 2, 1838, S. 240 Taf. Abb. 8/9.

auf einem Pisaner römischen Sarkophag gefunden zu haben, immerhin ansprechender als Strzygowskis Vermutung.

Das Bedenkliche an Strzygowskis Verfahren ist, daß er sich an reine Äußerlichkeiten heftet, dabei ungenau beobachtet. In „Machtkunst“ S. 345 f., Abb. 216 f. stellt er dem Adam Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle eine chinesische Kuanyin gegenüber. „Adam liegt blöde am Rand der Erde; die Haltung an sich entspräche der des beseelten Menschen, wie sie z. B. eine Kwannon der Tangzeit in Bronze zeigt. Das Bein ist angezogen und der entsprechende Arm darauf gelegt, so daß die Hand ausgestreckt herabhängt. Michelangelo hat nur die Gestalt mehr liegend als sitzend und den Kopf so ausdruckslos gegeben, daß man versteht, warum der Körper, der in dem ostasiatischen Werk bis in alle Einzelheiten durchgeistigt ist, erst durch ‚Gott‘ und das Überspringen des belebenden Funkens zum Bewußtsein gebracht werden muß.“ Damit wäre der biblische Vorgang aufs deutlichste künstlerisch erfaßt, der Künstler hätte das Höchste geleistet. Wie steht es mit der Ähnlichkeit der Kuanyin und des Adam? Die Kuanyin, zierlich, unruhig, puppenhaft, sitzt bekleidet und senkt den Blick, ihr rechter Arm ruht ausgestreckt auf dem hochgezogenen rechten Knie, den linken, einem Stab gleichenden, stützt sie auf den Sitz. Adam liegt nackt, halb aufgerichtet, auf gebirgigem Boden; er streckt das rechte Bein gerade aus, das linke ist hochgezogen und scharf im Knie gebeugt. Den rechten Ellenbogen stützt er auf den Boden, den linken Arm streckt er Gott entgegen, dessen rechte Hand Adams Finger berührt. Sehnsüchtig blickt Adams gehobener Kopf nach dem heranrauschenden Gotte aus. Adams Gestalt ist von heroischem Körperbau, seine Haltung noch lässig, da Gottes Odem ihn eben erst beseelt. An der ergreifenden Beziehung des ersten Menschen zu Gott ist Strzygowski achtlos vorbeigegangen und der tiefgreifende Unterschied zwischen dem von Gott berührten Menschen und der einzig mit sich beschäftigten Kuanyin, der buddhistischen Göttin,⁶ ist ihm nicht aufgegangen, ebensowenig die Genialität der unendlich einfachen Darstellung Michelangelos. 1936 im „Aufgang des Nordens“ S. 121 schrieb er noch: „Es war bisher fast unbegreiflich, wie dem menschlichen Säugetier eine Seele zugekommen sein könnte. Die großartigste künstlerische Antwort, die des Michelangelo in der Beseelung des Adam an der sixtinischen Decke, ist doch mehr oder weniger eine solche vom Machtstandpunkt aus.“ Man spürt, wie das natürliche künstlerische Empfinden von der grauen Machttheorie erstickt wird.

Ein weiteres Beispiel: Die Gruppe zweier Panther, die einen Stier angefallen haben, ein in Motya, der phoinikischen Kolonie auf einer Insel vor Sizilien gefundenes Steinrelief,⁷ gilt Strzygowski „Machtkunst“ S. 480 zu Abb. 271 auf S. 479 als Beispiel für Amerasiatische Kunst. Die Tierkampfgruppe sei eine führende Leitgestalt des Kunststromes, den er mit den Amerasiaten in Verbindung bringt. Sie finde sich um den Pazifik herum, vor

⁶ Wie typisch, recht im Gegensatz zu der einmaligen Figur des Adam, die Kuanyin (so scheint die beste Umschreibung zu lauten) ist, zeigt die bei Werner Speiser, Die Kunst Ostasiens, 1946, Fig. 96 abgebildete Figur des Art Institute Chicago, die dem 11.–13. Jahrhundert n. Chr. zugeschrieben wird und künstlerisch die bei Strzygowski abgebildete Figur übertrifft. Das Material ist Holz. S. 210 würdigt der Herausgeber die Figur.

⁷ Die Zugehörigkeit zu einem Türsturz ist unsicher.

allem in Sibirien und seinen Ausstrahlungen.⁸ Daß Whitaker (Motya S. 115 ff.) und Pace (Arte e civiltà della Sicilia antica II S. 114 ff. mit Abb. 106–108⁹) eine Reihe Parallelen gerade aus Sizilien beigebracht hatten, daß Usener in seiner berühmten Abhandlung de Iliadis carmine quodam Phocaico die religionsgeschichtliche Bedeutung und die orientalischen Zusammenhänge solcher Tiergruppen innerhalb des Griechentums gewürdigt hatte, kümmert Strzygowski nicht. Er beachtet nicht, daß die Gruppe, wie die ähnlichen von Pace wiedergegebenen, aus heimischem Tuff gearbeitet sind, also sizilische Arbeiten sind. Auch wer einen gewissen phoinikischen Einfluß in der Wahl des Motivs zuzugeben bereit ist, wird die Zugehörigkeit der um 500 v. Chr. zu datierenden Gruppen zu den von Picard *Man. d'arch. grecque, la sculpture I S. 411 Anm. 8, S. 602 ff.* zuletzt behandelten Skulpturen aus Xanthos, von der Akropolis usw. nicht leugnen. In der mesopotamischen Kunst sind mir keine vergleichbaren plastischen Gruppen bekannt;¹⁰ im Motiv kommt am nächsten vielleicht die noch immer in ihrer kunstgeschichtlichen Stellung nicht ganz geklärte kleine Gruppe eines Löwen, der einen Stier niederschlägt, aus rotem Jaspis, die in El Amarna zutage kam, also in das 2. Jahrtausend v. Chr. zu setzen ist.¹¹ In Byblos hat sich ein einziges in diesen Kreis gehöriges Denkmal gefunden, ein zweifellos kretisch beeinflusstes Elfenbeinrelief.¹² Ein ziemlich rohes Relief aus Byblos¹³ von der Unterseite des Sockels einer Harpokratesfigur, die wahrscheinlich ägyptisch oder die lokale Nachahmung eines ägyptischen Originals ist, zeigt nicht, wie Montet glaubt, einen Greifen, der eine Antilope anfällt, sondern, in kühner Verkürzung, einen großen Hund oder Wolf, der von hinten die anscheinend schon geschwächte Antilope beißt. Über dem Hund ist ein gut ägyptischer Hase mit großen Ohren dargestellt. Das Bild gehört in die Reihe der ägyptischen Tierkampfgruppen, über die C. C. Edgar aus Anlaß eines ägyptischen Silberbechers der XIX. Dynastie¹⁴ mustergültig gehandelt hat, auch des Verhältnisses zu archaischen griechischen Vasen gedenkend. Die Tierkampfgruppen auf archaischen griechisch-orientalischen Gemmen haben zu der Gruppe von Motya keine unmittelbare formale Beziehung.¹⁵ Das Motiv der El Amarnagruppe hält sich lange in der griechisch-römischen Kunst; dem Relief von Motya eng verwandt ist die Bronze-Gruppe aus den Mauern des jüngeren Athenaheiligtums zu Vuni auf Kypros,

⁸ Über den Begriff des Amerasiatischen werden wir im Abschnitt III handeln. Strzygowskis Aufsatz *Ostasiat. Zeitschr. XII, 1935, S. 65 f.* war mir nicht zugänglich. S. dafür „Machtkunst“ S. 506 ff.

⁹ Pace a. a. O. I S. 223 urteilt ganz richtig, die sizilische Tierkampfgruppe sei semitisch vielleicht dem Inhalt, nicht aber der Form nach.

¹⁰ Für die wenigen Tierkampfgruppen auf mesopotamischen Siegelzylindern s. meine Bemerkungen *AOF V S. 68*. Dort habe ich ägyptische Darstellungen solcher Kampfgruppen behandelt. Immerhin zeigt schon der Keulenkopf des Mesilim (z. B. Unger, *Sumer und akkad. Kunst S. 6*) im Hochrelief eine Reihe von 6 einander von rückwärts beißenden Löwen.

¹¹ *JEA XI, 1925, Taf. XVII*. Ich kenne keine plastische Tiergruppe, die dieser so nahesteht wie die Elfenbeingruppen aus dem spartanischen Artemisheiligtum (Dawkins, *Sanctuary of Artemis Orthia, 1929, Taf. CI–CLII*, nach S. 233 aus dem Ende des 7. Jahrhunderts v. Chr.).

¹² Montet, *Byblos et l'Égypte*, Taf. CXLII, 878. Ein Greif und ein Löwe bemächtigen sich des Stiers.

¹³ A. a. O. Taf. LXII, 401.

¹⁴ *Ann. Serv. Antiquités de l'Égypte, 1925, XXV, S. 256 ff.* Vgl. zu ägyptischen bis ins Alte Reich zurückgehende Tiergruppen Montet, *Rois et Dieux de l'Égypte*, S. 270 ff. und hier Anm. 10.

¹⁵ Furtwängler, *Die antiken Gemmen Taf., VI, 46, 51 f., VII 68, usw., III S. 105.*

durchaus griechisch;¹⁶ wir begegnen dem Löwen, der ein Tier anfällt, auf dem orientalisches beeinflussten Relief aus Athen Reinach *Répertoire de reliefs grecs et romains* II S. 423, 1, 2¹⁷ und auf römischen Sarkophagen (a.a.O. III S. 156) in der römischen Provinzialkunst der Rheinlande, wo der Eber öfters den Platz des Löwen eingenommen¹⁸ hat; so ist das Motiv mit anderem Gute in die altchristliche Kunst gedrungen, ist also christliche Antike, unmittelbares Erbe. Hätte Strzygowski, statt sich nur an das Motiv zu halten, dessen künstlerische Wiedergabe im Kreis des Reliefs von Motya und im sibirischen Kreis andererseits beachtet, so hätte er die unvergleichlich größere Lebendigkeit, den stärkeren Naturalismus der sikelischen Skulptur erkennen müssen,¹⁹ für die man allenfalls in Tierbildern der ägyptischen und mesopotamischen Kunst Parallelen finden mag, die aber ihrem Wesen nach unzertrennlich von griechischer Kunst ist. Das Relief gehört nicht in den „amerasiatischen“ Kreis, sondern dorthin, wo es gefunden wurde. Es kommt für die ethnische Zuweisung eben nicht auf das Kampfmotiv als solches an, es seien denn bezeichnende Tiere wie Nilpferde oder Krokodile beteiligt, die das Lokal des Kampfes wenigstens sichern, sondern auf seinen formal künstlerischen Ausdruck. Es zeigt sich aber wieder, daß Strzygowski die genügende Kenntnis der Denkmäler fehlt, sonst hätte er sich zunächst auf Sizilien, dann in der mit Sizilien so eng verbundenen griechischen, meinetwegen auch der phoinikischen Kunst umgesehen. Es liegt in seiner Art, die Probleme unbedenklich zu vereinfachen, um sie seiner Theorie anzupassen. Das zeigt sich schon in seinem „Cimabue und Rom“ in der Weise, wie er die jetzt mit größter Wahrscheinlichkeit Duccio zugewiesene Madonna Rucellai in Cimabues Leben einordnet und wie er sich mit dem von ihm selbst auf Cimabue zurückgeführten römischen Stadtplan auseinandersetzt. Gleich ist er bereit, als fest bewiesen zu betrachten, was höchstens ein kühner, manchmal gestreicher Schluß ist. Er lehrt „Machtkunst“ S. 483 ff., auf die Amerasiaten gingen in allen vorchristlichen Kunstkreisen die Friese schreitender Tiere zurück, dann die, der Sache nach jüngeren, Tierkämpfe, ebenso aber die geschwungene Linie und der farbige Fleck. Die Amerasiaten hätten von den asiatischen Wandervölkern das Zelt übernommen, das sie, wenn sie nicht seine Erfinder waren, jedenfalls künstlerisch ausbildeten, farbig schmückten. Amerasiatisches Erbe seien noch die Tierstreifen und Tierfratzen auf den schwarzfigurigen griechischen Vasen. Die naturfernen Formtiere, die Tierfratze, das Taotieh, vor allem alle Mischbildungen, verdanken wir den Amerasiaten. Für solche Rückführung untereinander stilistisch sich auf das schärfste unterscheidender Bildungen auf eine gemeinsame Wurzel wird nicht der geringste Beweis erbracht. Tier bleibt für Strzygowski Tier, mit der Entwicklung der ostasiatischen und chinesischen Ornamentik, wie sie etwa W. v. Hörschelmann, „Die

¹⁶ AA 1934, XLIX Sp. 95 Abb. 11.

¹⁷ Es verdient Beachtung, daß die Gruppe des bärtigen gekrönten Mannes zwischen Greifen fast Zug um Zug auf dem bei Ohnefalsch-Richter, Kypros, die Bibel u. Homer, Taf. CIV, 4 nach Lajard, Mithra, Taf. LVII, 6, abgebildeten persischen Zylinder des Brit. Mus. wiederkehrt. Tiergruppen kommen auch sonst auf persischen Denkmälern vor, griechischer Einfluß ist leicht möglich.

¹⁸ Ferri, *L'arte Romana sul Reno*, 1931, S. 204 ff.

¹⁹ Man sehe die Abbildungen bei Gero v. Merhart, *Bronzezeit am Jenissei*, und seine Ausführungen S. 123 ff., 142 f., 151 ff. und Taf. X/XI. Boroffka, AA 1926, XXXI, Sp. 373 ff. gibt eine Anzahl guter Beispiele von Tieren der skytho-sibirischen Kunst und solcher, die Griechen durch sie beeinflusst gefertigt haben.

Entwicklung der chinesischen Ornamentik“, wenn auch in manchen irrend, 1907, zu skizzieren versucht hatte, wie sie seitdem in leicht zugänglichen Handbüchern geschildert wurde, hat er sich nicht bekanntgemacht, obwohl er Hörschelmann in „Altai-Iran u. Völkerwanderung“ mehrfach S. 113 ff. zitiert. Nach Boroffka AA 1926 S. 369 ff. hätte der spezifisch skythische, naturalistisch dekorative Stil, den griechischer Einfluß nur verderbe, und den man als einheimisch russisch-asiatisch ansehen dürfe, auf China eingewirkt; auf den chinesischen Teppichen von Ausgrabungen im Tale Sudsudkte (a.a.O. Sp. 347 ff., Abb. 2, 4) aus der Zeit um Christi Geburt sind nach Boroffka „Tierdarstellungen völlig in der Art der alt-sibirischen Kunst zu sehen, die sich demnach bis in die heutige Mongolei ausdehnte“. So rein nun nach Boroffka „die Tierfiguren im skytho-sibirischen Stil sind, so ist doch das Schema der Tierkampfszenen nicht skytho-sibirisch, sondern griechisch“. Wir hätten hier eine Bestätigung über den gewichtigen Anteil der griechischen Kunst an der Verbreitung der Tierkampfgruppen. „Es ergibt sich ein Einfluß der Antike bis auf die einheimische Produktion in der heutigen Mongolei! So unwahrscheinlich das auf den ersten Blick erscheinen mag, es steht dieses Faktum doch nicht allein. Aus dem russischen Altai gibt es Holzschnitzereien, die antike Akroterienmotive nachahmen. . . . Die Gesamtkomposition der Teppiche findet ihre nächste Parallele auf antiken Mosaikfußböden.“

Charakteristisch ist nun, immer nach Boroffka, daß sich der westliche Einfluß in der einheimischen Produktion wirksam widerspiegelt, während der geographisch näher liegende Osten nur eine mechanische Vermengung zeitigt. Das skythische Element soll nach Boroffka a.a.O. Sp. 369 ff. aus Permien und Sibirien stammen, einem deutlich selbständigen Kulturkreis. Er überschätzt den künstlerischen Wert der sibirischen, skythischen Tierbilder vielleicht, hat aber recht, daß sich deren Eigenart mit dem griechischen Stil schlecht verträgt. Die skytho-sibirische Kultur würde nach ihm im Westen mit hereinbezogen in die Schicksale der untergehenden Antike, im Osten zerschmettert durch das Andringen des sieghaft sich nach Westen ausbreitenden China. Ihr tragisches, klangloses Ende sei für uns in das gleiche rätselhafte Dunkel gehüllt, wie ihr in primitive Urzeiten zurückreichender Beginn.²⁰ Rostovtzeff sucht den Ursprung des skythischen Stils in Zentralasien, von wo aus sowohl Südrußland als Sibirien leicht zugänglich sind.²¹ Bedeutungsvoll für die Berührung ostasiatischer und westlicher Kultur sind die Tocharer, chinesisch Yüetschi (Üe-tsi);²² den Sarmaten könnte man bei der Begründung des ostasiatischen Tierstils eine Rolle zutrauen. Sie breiteten sich über ganz Südrußland aus, machten der dortigen Skythenherrschaft ein Ende. Sarmatische Gräber des Kubangebiets

²⁰ Oswald Siren, den ich nur aus Bachhofers Anzeige OLZ 1939 Sp. 254 f. kenne, hat auf persische (z. T. vorderasiatisches Gut vermittelnde) und griechische Einflüsse auf die ältere chinesische Kunst bis zum Beginn der christlichen Ära aufmerksam gemacht. Das Problem der chinesischen Kunst ist viel komplizierter, als Strzygowski sich träumen ließ. In dem Anm. 6 genannten Buch findet man eine klare Darlegung der Tatsachen, die wir hier nicht einzeln behandeln können.

²¹ Ich verweise auf C. Hentzes Besprechung von Rostovtzeffs Animal style in South Russia and China, OLZ 1931 Sp. 830 f.; eine Klärung bringt auch diese Arbeit nicht.

²² Altheim und Arpad Szabo, Eine Vorläuferin der großen Völkerwanderung in „Welt als Geschichte“ II, S. 314 ff.; G. Haloun, Zur Üe-tsi-Frage, ZDMG XCI, 1937, S. 243 ff. Ein selbständiges Urteil über diese Fragen besitze ich nicht. Ihre Schwierigkeit erhellt aus Halouns besonnenen Darlegungen.

enthalten bereits in hellenistischer Zeit chinesische Spiegel der Han und Nachahmungen von solchen. Den Sarmaten schreibt Altheim a. Anm. 22 a. O. S. 320 f. die Erfindung des Steigbügels zu, der sich nach Indien und China in der Hanzeit verbreitete, von den Hunnen übernommen wurde, die Anfang des 2. Jahrhunderts v. Chr. ihr erstes großes Reich gründeten. Auch den Parthern schreibt Altheim einen Anteil an dem all den genannten Völkern gemeinsamen Tierstil zu: ein chinesischer Hohlziegel der Hanzeit gehe in seinen Darstellungen unverkennbar auf parthische Kunst zurück, was mich allerdings nicht völlig überzeugt.²³ Die, ich möchte sagen, mystische Verbindung des Tierstiles mit den Reitervölkern, die Gedankengänge Alföldis über die theriomorphe Weltbetrachtung in den hochasiatischen Kulturen²⁴ möchte ich ablehnen; um nur eines hervorzuheben, die Vögel, die auf Stangen sitzen, wie die von ihm in den Abb. 2 und 3 gegebenen, entsprechen ägyptischen Hieroglyphen wie der für Gott, den Standarten der Nomen, den Bekrönungen von archaischen Kämmen und anderem. Ein Reitervolk waren die alten Ägypter gewiß nicht. Gegen die totemistische Ausdeutung der Tierbilder und ihre Erklärung als Stammeszeichen, wie sie Strzygowski Asiens bildende Kunst S. 292 f. empfiehlt und sie Altheim und Alföldi vorzuschweben scheint, erheben sich starke Bedenken, die aber die hier zur Debatte stehende Frage über den Ursprung des chinesisch-ostasiatischen Tierstiles kaum berühren. Wie verbreitet noch im frühen Mittelalter ein Tierstil war, der in China wie in alemannischen Gräbern des Mosellandes auftritt, hat E. Salin *Figurations animales de Villey-Saint-Étienne* gezeigt; er meint, die Tierdarstellung sei in der Niederung, die vom Kaukasus zum Gelben Fluß sich erstreckte, nach China gelangt. Im 10. Jahrhundert v. Chr. und wieder um Christi Geburt sei ein Kunststil vom Kaukasus und dem Schwarzen Meer zum Gelben Meer vorgedrungen, im erstern Fall zur Zeit der Skythen, im zweiten der Sarmaten. Die Hunnen, die sie erst übernommen hätten, hätten sie später, um chinesische Elemente bereichert, dem kaukasischen Ursprungsland wieder zugeführt. An die Tiere, insbesondere auch das Pferd, sich knüpfende Vorstellungen mögen zur Verbreitung der Typen beigetragen haben, als erwiesen kann ich das nicht ansehen, noch weniger die auf Frl. Roes z. T. zurückgehende Annahme bestimmender iranischer Einflüsse.²⁵ Unsere bisherige Betrachtung führt zu dem gleichen Ergebnis, zu dem nach Ipek XIII/XIV S. 266 Karl Schefold in der mir nicht zugänglichen „*Eurasia antiqua*“ 1938 S. 1 ff. gekommen ist, daß der skythische Tierstil in der nordiranischen Heimat der Skythen aufgekommen ist, nicht in Sibirien, und erst nach einer Verbindung mit der griechischen Kunst auf China

²³ A. a. O. S. 329. Der Ziegel ist bei Rostovtzeff, *Dura and the problem of Parthian art*, Yale class. studies V Abb. 67, vgl. S. 271, veröffentlicht. Stilistisch haben weder die Tiere noch die Menschen oder das Ornament parthischen Charakter. Das gilt auch von dem Ziegel a. a. O. Abb. 70.

²⁴ AA 1931, XLVI, Sp. 393 ff. Für die zum Vergleich herangezogenen ägyptischen Bilder s. A. C. Harris, *Hieroglyphical standards*, Petrie, Quibell, Naqada and Ballas Taf., LI, 1548, LXVI, LXVII, S. 49. Alföldis Vortrag bringt anregende Gedanken, seine Herausstellung des Vielfraßes ist mir nicht überzeugend. Hervorheben möchte ich den Satz Sp. 408 „das Motiv des zusammenbrechenden Hirsches auf dem Stoff von Noin Ula ist durch griechische Künstler der pontischen Städte entworfen und von Südrußland aus in die Mongolei gelangt, wie es Boroffka schon festgelegt hat“, der griechische Anteil am ostasiatischen Tierstil wird also zugegeben. Sp. 417 lesen wir, „die Durchdringung der Skythen mit griechischer Zivilisation und weitere Kulturausstrahlung des Hellenismus nach Nordasien haben es mit sich gebracht, daß die Menschen-darstellung in diesem Kreise um sich greifen konnte“.

²⁵ Rev. Arch. 1934, II S. 135 ff.; 1938, II S. 153 ff.

eingewirkt habe. Die sibirische Kunst ihrerseits hat nach Ipek a.a.O. S. 267 (Max Loehr, *Ostas. Zeitschr.* 1939 S. 137 ff.) schon um die Mitte des letzten vorchristlichen Jahrtausends auf China eingewirkt,²⁶ vielleicht schon um mehrere hundert Jahre früher. Kühn ist geneigt anzunehmen, der Tierstil erwachse geradeswegs aus dem Paläolithikum, was aber nicht ausschließt, daß er später griechische, pontische Einflüsse erfährt. Wenn wir den zweifelsohne sachkundigen Darlegungen W. von Jennys folgen,²⁷ kennt die germanische Ornamentik bis zum 3. Jahrhundert n. Chr. kaum Tiergestalten, im 3. und 4. Jahrhundert dringen Tierköpfe oder auch ganze Tiere ein, die aber ohne Nachkommenschaft verschwinden. Seit dem 5. Jahrhundert erst werden Tiere in der Ornamentik heimisch, um die Mitte des 6. Jahrhunderts findet sich eine völlig abstrakte Tierwelt. In Skandinavien ist der Stil um 530 n. Chr. fertig, und seine antik-römische Herkunft ist nachzuweisen. Der Weg ging vermutlich über den Niederrhein und Nordwestdeutschland, wo schon im 4. Jahrhundert die römischen Schnallen mit theriomorphen Bügelenden größere Nachkommenschaft gefunden haben. Dieser Ableitung des germanisch-nordischen Tierstiles von römischen Vorbildern steht die „von Strzygowski und seiner Schule leidenschaftlich, aber nicht immer streng methodisch verfochtene Osthypothese gegenüber“.²⁸ Sie stützt sich auf das von uns schon hervorgehobene Vorhandensein einer uralten Tierornamentik zwischen Baikalsee und Altai, die zum mindesten seit der jüngeren Steinzeit greifbar ist. Es liegt scheinbar nahe, den ohne bodenständige Vorstufen auftretenden germanischen Tierstil als Seitenzweig der innerasiatischen Tierornamentik aufzufassen. Die Goten, die in Südrußland den sarmatischen Tierstil vorfanden und im wesentlichen übernahmen, hätten die Verbindung hergestellt. Darüber hinaus könnte Skandinavien auch unmittelbare Einflüsse von der westsibirischen Kunstprovinz empfangen haben, wo in den Jahrhunderten um Christi Geburt der skythische Tierstil eine Neublüte erlebt. Es ist zuzugeben, daß überraschende und oft sehr weitgehende Übereinstimmungen zwischen germanischen Tieren des 5. bis 6. Jahrhunderts und gewissen Vertretern des eurasischen Tierstiles bestehen. Man wird diese Übereinstimmungen, die Jenny im einzelnen aufzählt (Sp. 305), aber nur dann als vollgültige Beweise eines genetischen Zusammenhangs ansehen dürfen, wenn die zeitlich-räumliche Lagerung der eurasischen Vergleichsformen eine derartige ist, daß mit der Möglichkeit einer Einwirkung auf die germanische Kunst des 4. und 5. Jahrhunderts gerechnet werden darf. Nun stoßen die Goten am Pontus auf eine Spätphase der sarmatischen Kunst, für die Rostovtzeff die Bezeichnung polychromer Stil geprägt hat; sie vereinigt skythische, griechische und iranische Elemente. An Tiermotiven verfügt sie nicht über allzuviel Formen, wobei sich von hochstilisierten Tiergestalten eine kleine Gruppe

²⁶ In diese Zeit gehören nach Viktor Griebmaier (*Artibus Asiae* VII 1937 S. 122 ff.) die sino-sibirischen oder Ordosbronzen, wozu man Anm. 41 und Ipek XIII/XIV S. 252 vergleichen möge, wo H. Kühn, Grousset beizustimmen scheint, der einzelne Ordosfunde bis in das spätere 2. Jahrtausend v. Chr. zurückdatieren möchte. Ipek 1938 hatte Kühn darauf hingewiesen, daß der sino-sibirische Stil schon in der zweiten Hälfte des 2. Jahrtausends durch sicher datierte Funde vertreten sei. Im *AJA* XXXIX 1935 S. 402 f. wird auf die gleichen Funde hin der chinesische Ursprung des Tierstiles erwogen und eine mögliche Abhängigkeit von Arbeiten aus Ur.

²⁷ AA 1934, XLIX Sp. 296 ff.

²⁸ A. a.O. Sp. 304 v. Jenny zitiert das mir nicht zugängliche Buch Strzygowskis, *Heidnisches und Christliches um das Jahr 1000*. Wien 1926. In meinen Ausführungen folge ich Jenny oft wörtlich.

mehr naturalistischer Tiere, Löwen vor allem, in gestreckter Sprunghaltung oder ausschreitender Stellung, abhebt. Diese Gruppe verrät stärksten iranischen Einfluß, gehört nur dem asiatisch-baktrischen Zweig des spät-sarmatischen Stiles an. Die Goten übernehmen nur die stark stilisierten Tiergestalten und strahlen sie in den Norden und Westen der germanischen Welt aus. Die so vermittelten eurasischen Tiermotive, über die ganz in unserem Sinne Speiser, *Die Kunst Ostasiens* S. 62, kurz zusammenfassend handelt, sind für die Entstehung des germanischen 1. Stiles nicht wesentlich und werden im Verlauf des frühen 6. Jahrhundert größtenteils wieder abgestoßen. Südrußland als Herkunftsgebiet der germanischen Tierornamentik fällt also aus. Ein unmittelbarer Einfluß der westsibirischen Tierplatten auf die werdende germanische Kunst ist aber aus chronologischen Gründen kaum anzunehmen, und um die Wende unserer Zeitrechnung ist der westsibirische Stil bereits in voller Auflösung. Der eurasische Tierstil kennt zudem nicht jene Oberflächenbehandlung mit feinen Strichgruppen, Punktkreisen u. dgl., die wir sowohl auf den spätrömischen Keilschnittgarnituren wie den germanischen Ausgangsformen antreffen und die, möchte ich hinzufügen, auch bei koptischen Skulpturen auftreten. Überblickt man das ganze Material, auch was zum vermuteten awarischen Stil gerechnet wird, so erweist sich nach v. Jenny, daß die Ableitung der skandinavischen Randtiere von spätrömischen Kerbschnittgarnituren zutreffen dürfte, daß von ihnen, nicht eurasischen Tiermotiven der 1. Stil der germanischen Tierornamentik ihren Ausgang genommen hat. Die morphologischen Übereinstimmungen zwischen germanischen Tiergestalten des 5.–6. Jahrhunderts scheinen mir um so mehr auf eine gemeinsame hellenistisch-römische Quelle zu verweisen, als auch in der koptischen Kunst den germanischen Tieren einigermaßen verwandte nicht fehlen, was nur aus einem gemeinsamen Zurückgehen auf römische Vorbilder sich erklärt.²⁹ Die künstlerische Kraft der Germanen wollen wir nicht unterschätzen; v. Jenny, *Die Kunst der Germanen im frühen Mittelalter*, 1940, S. 13 f.,³⁰ hat wohl recht, daß aus den kümmerlichen Tiergestalten der provinzialrömischen Kunst und aus dem nüchternen Bandgeflecht des christlichen Ostens die germanische Tierornamentik mit ihrer phantasievollen Lebendigkeit im 4. Jahrhundert entsteht; die Zeit zwischen 550 und 750 n. Chr. erhält ihr kennzeichnendes Gepräge durch die Tierornamentik, an der aber die Kunst der Goten keinerlei Anteil hat. Nach Kühn dringt um 575–600 aus England das Tierornament in die rheinischen Fibelformen ein.³¹ In England ist der Einfluß römischer Kunst, die sich mit keltischen Formen verband, gut bezeugt.

²⁹ Beispiele bei Duthuit, *La sculpture copte* (Paris 1931), der S. 57 f. zu Taf. LXIX–LXXII in einem eignen Abschnitt über die Beziehungen der nordeuropäischen zu asiatischen Tierbildern gegen Strzygowskis Aufstellungen in der *Revue des Arts Asiatiques* VI (1929/30) S. 24 ff., mir nicht zugänglich, Stellung nimmt. Weiteres in Strzygowski, *Koptische Kunst* (Cat. gén. Caire), Abb. 27, 7280, Abb. 38, 39, 45, 67, 69, 72, 82, 185, 207, 226 (Tierkampf), 227, um nur einiges anzuführen. Punktkreise und Strichelung begegnen auf vielen koptischen Altertümern, die in den erwähnten Werken und in den Altchristlichen Bildwerken der Berliner Museen von Oskar Wulff (Berlin 1909) verzeichnet sind. Wieweit hier altägyptische Verzierungs-methoden mitwirken, lasse ich dahingestellt.

³⁰ Ich kann nur Kühns Urteil, *Ipek XIII/XVI* S. 230 f., unterschreiben, daß hier die bis jetzt beste Darstellung der Kunst der Völkerwanderungszeit vorliegt, die es überhaupt gibt. „Endlich wird einmal klar ausgesprochen, daß der Tierstil aus England nach Mitteleuropa kommt und nicht aus Skandinavien. In England entsteht der Tierstil I.“

³¹ Die germanischen Bügelfibeln der Völkerwanderungszeit S. 30, 44, 59, 163 f., 254. Vgl. Anm. 30.

Wenn die vorstehenden Ausführungen gezeigt haben, daß das Problem des Tierstiles nicht durch seine Zurückführung auf eigens geschaffene Amerasiaten gelöst werden kann, so ist ebensowenig haltbar die „Machtkunst“ S. 483 vorgebrachte Behauptung, die verschiedenen Mischbildungen von Tieren und das Taotieh, die Tierfratze, die neben den Tierstreifen der schwarzfigurigen Vasen noch bei den Griechen auftauchten, gehörten zu den künstlerischen Grundwerten der Amerasiaten. Zum Taotieh bemerkt Alföldi a. Anm. 24 a.O. Sp. 411, die Fratze sei durch künstlerische Einflüsse vom Pontus, von Iran und Sibirien her, wie auch durch echt chinesische Dekorationstendenzen vielfach umgestaltet worden; wieweit griechische Vorbilder bei der Schaffung des Taotieh mitgeholfen haben, ist mir nicht möglich zu bestimmen. Die auf dem Berliner Toilettenkasten aus Bronze (um Christi Geburt) angebrachte Maske³² hat mit der Gorgo (Meduse) keinerlei Gemeinschaft. Strzygowski hätte, wenn er sich der ägyptischen ornamentalen Tierbilder und Fratzen, der Besköpfe, erinnert hätte, zur Einsicht kommen müssen, daß eine Ableitung aller Fratzen aus einem Ort unmöglich ist; auch die alten Mesopotamier kennen den Chumbaba und andere Dämonenmasken.³³ Nichts berechtigt zu der Behauptung („Machtkunst“ S. 486) „Als in Urzeiten Südvölker dem Eise nach dem hohen Norden zuzogen, mögen sie am Stillen Meer die Fratze nach dem Norden gebracht und sie dort heimisch gemacht haben. Von dort ging die Maske nach dem alten China (Taotieh) und zu den Griechen (Medusa)“. Es scheint nicht einmal gewiß, wie alt die Taotieh in China ist.³⁴ Noch unbegreiflicher ist die „Machtkunst“ S. 482 gegebene Versicherung, auf die Amerasiaten gingen wohl in allen Kunstkreisen – die griechischen schwarzfigurigen Vasen werden S. 483 ausdrücklich genannt – der vorchristlichen Zeit die Friese schreitender Tiere, später Tierkämpfe, zurück, dazu die geschwungene Linie und der farbige Fleck. Friese schreitender Tiere begegnen, den ganzen Raum füllend, schon auf dem hocharchaischen ägyptischen Elfenbein-Griff JEA V 1918 Taf. XXXIV, S. 225 ff., wo gezeigt ist, daß sie eine ganz übliche Dekoration jener ins 4. Jahrtausend v. Chr. zurückreichenden Zeit bilden. Auf der Scherbe eines großen Gefäßes (?) aus Steatit aus Byblos sind zwei Reihen Leoparden (?) oder doch Löwen (?) zu sehen, die beide auf ein gefallenes Wild zugehen.³⁵ Das Bruchstück kommt aus dem Abschnitt XXIII, der an das Ende des Alten ägyptischen Reichs zu gehören scheint, dürfte also ägyptisch beeinflusst sein. Sollte

³² Speiser, Die Kunst Ostasiens, Abb. 33.

³³ Sidney Smith, Liv. AAA XI, 1924, S. 107 ff., Taf. XIII, the face of Humbaba. Vor einer Ableitung der chinesischen Fratze, wie sie „Machtkunst“ Abb. 164 gegeben ist, von der Humbabamaske möchte ich warnen.

³⁴ Über den Begriff des Tao s. Hackmann in „Die Religion in Geschichte und Gegenwart“, 1913, s. v. Taoismus. Nach O. Kummel in Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, hrsg. von Lehnert (Martin Oldenbourg, Berlin) S. 754 gehört die Taotieh zu den ältesten chinesischen Fabeltieren, die uns schon auf den frühesten Bronzen des 2. Jahrtausends v. Chr. (Taf. zu S. 728) begegnen. Zur ornamental aufgelösten Form des Taotieh im 5. Jahrhundert v. Chr. siehe Speiser, Die Kunst Ostasiens, S. 52 Abb. 21, 24 u. 25.

³⁵ Dunant, Fouilles de Byblos I, 1926–32, Taf. CVIIV S. 324 f., 4541, wo Parallelen aus späterer Zeit, der phoinikischen Schale Perrot, Chipiez, Hist. de l'art II Fig. 407, Schilden von Wan (a. a. O. Fig. 415) „syro-hittitischen“ Cylindern (Ward, Seal Cylinders of Western Asia, S. 323 ff.; vgl. auch S. 332, 334), angeführt sind. Dunant hält die Scherbe für die Form eines Goldschmucks, was ich nicht sicher beurteilen kann. Seine eigene Bemerkung S. 324 läßt mich zweifeln. Die Datierung ergibt sich aus den von Dunant S. 329, 331 wiedergegebenen Inschriften.

Dunand doch im Recht sein, in der Scherbe die Form für ein Schmuckband zu erkennen, dann böte der von mir „Ein Grabfund aus dem Anfang des Neuen Reichs“ Taf. VIII, VIIIA rekonstruierte Kragen der Aaotes aus dem Anfang der 18. Dynastie eine merkwürdige Parallele. Auf griechischen Vasen der archaischen Zeit, attisch geometrischen, rhodisch geometrischen, protokorinthischen und korinthisch orientalisierenden, lakonischen, treten Tierfriese lange vor der attischen schwarzfigurigen Malerei auf.³⁶ Pfuhl, a. Anm. 36 a. O. §§ 118, 123, hat den attischen Tierfriesstil unter Beibringung reicher Literaturnachweise, sein Verhältnis zum Ostgriechischen und Korinthischen Stil, eingehend erörtert, auch für sein Nachleben Nachweise gebracht. Wir sehen, der angeblich amerasiatische Tierfries ist allgemein griechisch, und wir erinnern uns, daß wir schon oben griechische Beziehungen zum Tierstil immer wieder antrafen. Beazley, CAH IV S. 586 hat die belangreiche Bemerkung gemacht, daß der Osten, Kleinasien, Rhodos, die vorgelagerten Inseln, Naukratis, sich mit den altorientalischen Typen begnügt, der Westen neue schafft, der Osten Reihen gleichartiger Tiere, Ziegen, Hirsche, Gänse usw. bevorzugt, der Westen solche von gemischten Tieren; die westlichen Muster sind bald wilder, bald komplizierter als die des Ostens, der Osten geht rein auf Verzierung aus, hat nichts zu erzählen,³⁷ bringt daher viele Füllornamente, der Westen stellt Vorgänge dar, bedarf daher auch der Beischriften. Den symbolischen Charakter der Tierbilder auf orientalischen Teppichen betont Karabacek, Die persische Nadelmalerei Susandschird 1881, S. 141 ff., und weist den chinesischen Ursprung eines der mittelalterlichen Tiermotive nach, des Chi-lin. Die morgenländische Tiersymbolik blieb nicht auf die muhammedanischen Erzeugnisse beschränkt, sondern drang auch in die christlich-orientalischen Arbeiten ein. Ost und West berühren sich immer wieder. Wie schwierig es ist, den Vorgang geschichtlich sicher zu erfassen, hat Glück in Bosserts Gesch. d. Kunstgewerbes IV S. 358 ff. in bezug auf die islamische Kunst gut dargelegt. Der Anteil der Türken, die älteres Gut ihrerseits neu gestalteten, erschwert die Untersuchung noch.³⁸ Und die Tatsache, daß Hellas, und später Rom, sich aus der Abhängigkeit in der Tierornamentik zur Selbständigkeit entwickeln, orientalisches Gut nicht stur kopieren, sondern in eigener Auffassung verarbeiten und dann weitergeben, nötigt in jedem einzelnen Fall zu untersuchen, ob ein im Orient nachweisbares Motiv von der späteren Kunst unmittelbar übernommen wurde oder durch griechisch-römische Vermittlung, wozu auch Alexandria und Antiocheia gehören, überkommen ist. Der Wunsch nach Vereinfachung läßt Strzygowski immer an unmittelbare Übertragung glauben, die Rückwirkung orientalisches beeinflusster griechisch-römischer Zentren auf den Orient faßt er nie ins Auge. Seine Ausführungen über chinesische Kunst leiden an einem für ihn bezeichnenden Mangel, der im Anschluß an einen überholten

³⁶ Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen III, Abb. 14, 48, 58, 59, 67, 75; Endt, Beiträge zur ionischen Vasenmalerei, 1899, Abb. 18–20, um nur diese anzuführen.

³⁷ Damit hängt wohl zusammen, daß weidende Tiere der orientalischen, aber nicht der ägyptischen Kunst, die auch hier zum Westen steht, fremd sind. Kunze, Kretische Bronzereliefs, S. 157, nennt darum wohl die kyprische Silberschale Myres, Cesnola Coll. 4553, ägyptisierend, weil sie weidende Tiere zeigt. Bemerkenswert sei, daß eines der wenigen alten mesopotamischen Beispiele für einen Tierfries zwar ihn aus gleichartigen Tieren, Löwen, zusammensetzt, sie aber alle sechs einander beißen läßt, also tätig zeigt. Es ist der in Anm. 10 erwähnte Keulenkopf des Mesilim.

³⁸ Siehe dazu v. Barthold, Die Erforschung der Gesch. der Türkvölker, ZDMG LXXXIII S. 121 ff.

Aufsatz des hochverdienten Fr. Hirth beibehaltenen Datierung der chinesischen Traubenspiegel in das 2. bis 1. Jahrhundert v. Chr., während Wilhelm erwiesen hat, daß sie im wesentlichen erst der Tangzeit, also dem 7.-9. Jahrhundert n. Chr., angehören, mögen einzelne Exemplare auch etwas früher fallen. Bei Münsterberg, *Chinesische Kunstgesch.* II S. 162 ff., Kümmerle, *Die Kunst Chinas, Japans und Koreas* S. 57, im *Boston Fine Art Mus. Bull.* 1926, XXIV Nr. 142 S. 22 f. konnte Strzygowski bequem den Sachverhalt erfahren.³⁹ Wenn er *Art chrétien de Syrie* Taf. XXII einen japanischen Spiegel von Schosoin neben eines der Dreiecke von Mschatta stellt, so bekräftigt er gegen seinen Willen die Spätdatierung von Mschatta, ebenso aber die gemeinsame Abhängigkeit von hellenistisch-römischen Vorbildern, da eine unmittelbare Nachahmung nicht in Frage kommen kann. Auch die wiederholt von Strzygowski vermerkte Verwandtschaft der hieratischen chinesischen Bronzen der Vorhanzeit (vor 206 v. Chr.) mit der altgermanischen Kunst der Völkerwanderung kann nicht auf gemeinsamer Abstammung von einer sagenhaften Wanderhirtenkunst, sondern, soweit sie nicht zufällig ist, nur in gemeinsamem griechisch-römischen Erbe wurzeln,⁴⁰ wie wir schon oben sahen. Mit der richtigen Datierung der Spiegel verschiebt sich, worauf wir im Abschnitt VI zurückkommen, das Verhältnis der chinesischen zur westlichen Ornamentik vollkommen. Bedauerlich ist, daß Strzygowski auch keine Notiz von Kühns Bemerkungen über die Chronologie der sinosibirischen Bronzen⁴¹ genommen hat, wichtiger Zeugen für den oft fälschlich „skythisch“ genannten Tierstil. Wenn man ihn gewöhnlich in die Hanzeit (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.) setzte, so haben neuere Ausgrabungen erwiesen, daß er gemeinchinesisch in seinen Anfängen dem 1. vorchristlichen Jahrhundert, wahrscheinlich dessen Ende, angehört, aber bis wenigstens um 1000 n. Chr. in Gebrauch blieb, in der Gegend von Minussinsk jedoch im 3.-4. Jahrhundert n. Chr. abstirbt. In dieser Gegend ist er bereits in der zweiten Stufe der vierten Kultur Teplouchows, also vor 500 v. Chr., nachweisbar. Hier treffen sich Einflüsse aller Art, z. T. wohl durch die Skythen vermittelt, persische, ionische, gemeingriechische, zweifellos auch ostasiatische. D. Talbot Rice, *Art history as key to Racial migration* (*Antiquity* X 1935 S. 146 ff.), hat in einem nachdenklichen Aufsatz, von dem Strzygowski keine Kenntnis genommen hat, obwohl er sich in manchen Gedankengängen mit ihm berührt, die Bezeichnung „Skythische Kunst“ auf die Kunst Südrußlands vom 7.-4. Jahrhundert v. Chr. zu beschränken empfohlen, gegenüber Rostovtzeff stellt er sich auf Boroffkas Seite, betont den nordischen Ursprung der Kunst, wofür bezeichnend sei, daß die in dem Pasirik-Fund zutage gekommenen Pferdeleichen als Renntiere, offenbar dem eigentlichen Haustier der Leute, ausgestattet waren. Iranisches und Mesopotamisches sind Eindringlinge, ersteres ging freilich bald einen festen Bund mit der einheimischen

³⁹ Speiser, *Kunst Ostasiens*, Abb. 56, bringt die Abbildung eines vergoldeten und mit Silber belegten Bronzespiegels, von Schosoin Nara aus der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts; Speiser S. 136 meint, es sei, als ob die Chinesen damals zum erstenmal die Pflanzen wahrgenommen und entdeckt hätten, wie schön sie sich zum Schmuck eignen. Bronzespiegel waren seit mehr als 1000 Jahren in Gebrauch, der Typus geht wohl auf griechische Vorbilder einschließlich der plastisch dekorierten Spiegelhülsen zurück. Bronzespiegel, die dem 6. Jahrhundert v. Chr. zugeschrieben werden und eine viel spärlichere Ornamentik aufweisen, sind bei Speiser Abb. 22, 23 S. 52 abgebildet.

⁴⁰ Siehe auch Lübke-Semrau, *Kunst des Altertums*, 1908, S. 116 f.

⁴¹ Ipek 1934 S. 165 f., 1935 S. 134 f.; vgl. o. Anm. 26.

skythischen Kultur und Kunst ein. Mit den bekannten indogermanischen Wanderungen besteht nach Talbot Rice kein Zusammenhang, wohl aber eine Verwandtschaft mit ältester europäischer, auch slawischer Kunst und leise Beziehungen zur mongolischen Kultur.⁴²

In seiner Unbekümmertheit um die Ergebnisse gewissenhafter Forschung schreibt Strzygowski den Amerasiaten bei ihrer Einwanderung aus dem Süden die Verbreitung des Tierstils zu. Im Norden wurden dabei die Tierbilder aller in den paläolithischen Bildern uns fesselnden Naturnähe entkleidet, so daß nichts als ein kubistisches Formtier übrigblieb. Der sibirischen Kunst fällt dabei eine besondere Rolle zu.⁴³ Ich fasse noch einmal kurz zusammen. G. v. Merhart, Bronzezeit am Jenissei, hat die mit der sibirischen Kunst zusammenhängenden Probleme grundlegend erörtert, Teplouchow eine gesicherte Chronologie geliefert.⁴⁴ Danach ist diese Kultur, in deren hoher Bewertung ich mich mit Strzygowski treffe, weder einheitlich noch unabhängig von südlichen Kulturen. Der Tierstil kann nicht bis in jene fernen Zeiten zurückreichen, denen Strzygowski ihn mit seiner Zuweisung an die wandernden Amerasiaten zuschreibt. Eine Reihe von Tatsachen beweist, daß die Wege, auf denen das Tierornament aus Ananinio, westlich des Ural bei Elabuga, eindrang, vom Kaspischen Meer oder noch weiter südöstlich her kamen. Vom Norden dürfte lediglich das stehende Tier stammen. Ungarische und skandinavische Typen sind ehestens zu Beginn des letzten Jahrtausends v. Chr. nach Ostrußland unterwegs. Auch wer Merharts Daten für Minimaldaten zu halten geneigt ist, wofür man Tallgren, Eurasia Ant. VIII S. 175 ff., vergleiche, wird nicht umhin können, die sibirischen Bronzen, den durch sie vertretenen Tierstil, selbst seine vorauszusetzenden Vorbilder (Merhart S. 161), nicht früher als das Ende des 2. Jahrtausends v. Chr., meist erst innerhalb des 1. Jahrtausends einzureihen. Damit ist die Rückführung auf die Amerasiaten, gegen die wir aus anderen Gründen schon früher Einspruch erhoben, unvereinbar. Der S. 31 f. angeführten Arbeit von v. Hörschelmann (S. 11 ff.) entnehme ich, daß die ältere, bis zum Anfang des 2. Jahrtausends v. Chr. hinaufreichende chinesische Bronzeornamentik mit der sibirischen auch nicht das geringste gemein hat. Allenfalls könnte man bei den von Tallgren a. a. O. S. 185 f. abgebildeten und behandelten vortürkischen Tieren einiger Felszeichnungen verwandte Züge entdecken, aber diese beziehen sich mehr auf die Füllung der Figuren als auf deren Gestalt und könnten sehr wohl, zumal sie zum guten Teil aus der Mongolei stammen, chinesisch beeinflußt sein. Die chinesische Tierornamentik tritt uns schon in der Schangzeit (vor 1122 v. Chr.) fertig entgegen und hat Jahrhunderte Bestand. In der Tschouzeit (1122–256 v. Chr.) finden sich Tierbildungen, die auf westliche, mesopotamische, später persische Einflüsse schließen lassen. Hie und da zeigt sich eine Verwandtschaft mit sibirischen Tieren, wie ihrerseits nach Tallgren sibirische Felszeichnungen, über die man auch Eberts RLV III S. 223 ff. und XII Taf. 13 ff. einsehen mag, sasanidische Einwirkungen erfahren haben. Im ganzen genommen ist der gleichzeitige skythische Tierstil realistischer, weniger stilisiert als der chinesische. Einen aus dem anderen, oder beide aus einer gemeinsamen Quelle abzuleiten, scheint nicht möglich.⁴⁵ Die

⁴² Siehe auch Salomon Reinach, Rev. Arch. 1929 II S. 350, der auf eigne ältere Arbeiten verweist.

⁴³ „Machtkunst“ S. 452.

⁴⁴ Ipek 1934 S. 167 f., Bericht von Kühn, der die Chronologie annimmt.

⁴⁵ Siehe Hentze, OLZ 1931 Sp. 832, im Anschluß an Rostovtzeffs Animal style in South Russia and China.

skythische Kunst ist nach Boroffka, AA 1926 Sp. 369 ff., ein Tierstil par excellence. Die Verbindung der lebendigsten Wiedergabe von Tierformen mit ausgesprochen dekorativer Stilisierung und noch dazu in der Ausprägung ständiger, fest umrissener Motive, findet nirgends in allen uns bekannten Kulturkreisen ihresgleichen. Vor dem Eindringen der Skythen kennen wir auf dem Boden Skythiens selbst nichts Ähnliches, also dem 8.–7. Jahrhundert v. Chr. Die merkwürdig weitgehende, schon von Salomon Reinach bemerkte, Verwandtschaft der skythischen Kunst mit der kretisch-mykenischen bleibt vorerst ein Rätsel. Im Osten und Nordosten, in Permien und dem weiten Ländergebiete Sibiriens östlich vom Ural finden wir eine Kunst, deren Motive wie Stilrichtung genau die gleichen sind wie in der spezifisch skythischen Kunst. Da auch die Formen der Gebrauchsgegenstände, der Messer, Dolche, Spiegel und großen Bronzekessel übereinstimmen, wird man die skythische Kultur aus diesem Zusammenhang nicht lösen, aber man muß Hubert Schmidt beistimmen, daß noch nicht ermittelt ist, woher die Skythen in die Schwarze-Meer-Gegend kamen.⁴⁶ Schmidt betont, daß die stilistische Eigenart der Skythen unbestreitbar ist, daß ihre Kunst in der Frühzeit, dem 7. Jahrhundert v. Chr., stark unter mesopotamischem Einfluß steht, dem sie wohl als Eindringlinge in den assyrischen Kulturkreis unterlagen; im 6. und 5. Jahrhundert drang aber der griechische Einfluß mehr und mehr vor, auch wenn er sich nicht leicht organisch mit dem skythischen eignen Stil verband. Griechen scheinen gelegentlich für Skythen gearbeitet zu haben, so die dem Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr. zugeschriebene Goldplatte aus Kul Oba in der Krim,⁴⁷ die unbestreitbar eine Kopie einer dem 7.–6. Jahrhundert zugeschriebenen Goldplatte wie der von Kostromskaya Stanitsa im Kuban⁴⁸ ist, die ihr Vorbild an klarer Einfachheit um so weniger erreicht, als die überall auf den Körper gesetzten rein griechischen, z. T. lebhaft bewegten Tiere und der vornehme Greif in einem deutlichen Gegensatz zum Stil des Haupttieres, eines Hirschen, stehen. Wir kennen das Verfahren vom Goldfisch von Vetttersfelde her, nach Gardthausen, Rhein. Mus. 1884 S. 317 eine tessera hospitalis.⁴⁹ Schon Furtwängler hat die beiden Stücke nebeneinandergestellt, den griechischen Charakter des Fundes von Vetttersfelde, aber zugleich seine Verbundenheit mit skythisch-griechischer Kunst, dargelegt. Von der späteren gründlichen Hellenisierung zeugen die Bogenkästen⁵⁰ spezifisch skythischer Form, die den Köcher damit verbindet, mit ihren griechischen, der Deutung oft Schwierigkeiten bereitenden mythologischen Darstellungen. In der frühen skythischen Kunst ist das Pflanzliche, erst recht der Mensch, durchaus sekundär, das Höchste nach Boroffka, zu dem diese Kunst sich aufschwingt, sind Tierkämpfe. Bedeutsam ist, daß meist Jagdtiere, vor allem Elch und Bär, dann der liegende Hirsch zur Darstellung kommen.

⁴⁶ Prähist. Zeitschr. 1927 S. 1 ff. Zur Ergänzung dieser vorzüglichen Arbeit dienen die zuverlässig orientierenden und vorsichtigen Artikel Scythae und Scythia K. Kretschmers in Pauly-Wissowa RE (1921). Der iranische Einschlag ist bei den Skythen danach unleugbar.

⁴⁷ AA 1926 Sp. 372 Abb. 4, besser Taf. 1 Gregory Borovka, Skythian art (ich benutze die Ausgabe New York 1928). Das Buch gibt die beste Anschauung von skythischer Kunst.

⁴⁸ AA 1926 Sp. 376 Abb. 4, Borovka, Scyth. art, Taf. 34: Eine Zeichnung bei Furtwängler, Der Goldfund von Vetttersfelde, S. 16.

⁴⁹ Diese Deutung wird allerdings von Ebert im Artikel Vetttersfelde in Eberts RLV wohl mit Recht bestritten.

⁵⁰ Nachweise und Abbildungen s. bei Minns, Scythians and Greeks, an den im Index unter Gorytus angegebenen Stellen.

In der Hanzeit müssen wir noch mit südostasiatischen, indischen Einwirkungen auf China rechnen.⁵¹ Gewisse griechische Einflüsse scheinen auch über Indien gekommen zu sein, wo sie sich mit persischen vermengt hatten. Aber immer wieder schlägt das Eigenchinesische durch; auf den, wie wir sahen, in der Hauptsache in das 7. und 8. Jahrhundert gehörenden „Traubenspiegeln“ haben die Tiere, trotz wesentlicher hellenistischer Einflüsse namentlich in der Pflanzenornamentik, ihren chinesischen Charakter zurückgefunden, sich so gut wie ganz von fremden Vorbildern freigemacht. Hätte Strzygowski, auch in „Asiens Bildender Kunst“, statt eine Menge Kunstwerke aller Art und Lande an sich vorüberziehen zu lassen, dem einzelnen Kunstwerk Sorgfalt zugewandt, er wäre wohl vor den Gespenstern der Amerasiaten und Atlantiker bewahrt geblieben.

Im 4. Band von Bosserts Geschichte des Kunstgewerbes haben v. Jenny und H. Findeisen die Übergangszone zwischen Asien und Europa und das, freilich meist neuzeitliche, Kunstgewerbe nordasiatischer Grenzlande behandelt, Glück in dem Abschnitt Islamisches Kunstgewerbe auf die Bedeutung der türkischen Volksstämme für die mittelalterliche und arabische Tierornamentik hingewiesen; E. Salin hat in dem schon zitierten belangreichen Aufsatz *Rev. Arch.* 1938 I S. 50 ff. die Beziehungen zwischen in Frankreich gefundenen Tierbronzen aus vorkarolingischer Zeit, und ostasiatischen, z. T. mit den Hunnen in Beziehung zu setzenden, aufgezeigt und als Quelle dieses Tierstiles eine vom Kaukasus bis zum Gelben Flusse sich erstreckende Kunst angesehen, die aber ihren Ursprung im Kaukasus genommen haben soll. Diese Kunst kann jedenfalls nicht irgendwelchen Wanderhirten, Amerasiaten, zugeschrieben werden, sie wurzelt vielmehr in der vorderasiatischen und der römischen Kunst der Kaiserzeit. Weil in Ostasien ein verwandter, aber keineswegs gleicher Tierstil bestand, hat sie bei den Ostasiaten, ganz wie bei den Germanen, willige Aufnahme gefunden. Für Strzygowski ist, soweit Europa in Betracht kommt, nach „Machtkunst“ S. 712, Nordasien das Ursprungsland des Tierzierats. Er hat wieder einmal, statt sich über die Schwierigkeiten des Stoffes, die Datierungsfragen und die erwiesenen europäischen und vorderasiatischen Beziehungen zu Ostasien von Kundigen belehren zu lassen, die Probleme willkürlich vereinfacht.

Unklar ist mir, was Strzygowski „Machtkunst“ S. 483 unter den verschiedenen „Mischbildungen von Tieren“ versteht, die er gleichfalls ausschließlich auf amerasiatische Ursprünge zurückführen will. Wenn es eine Mischbildung von Tieren gibt, so die Chimaira; für sie sind aber alle Versuche, sie aus vorgriechischer Kunst abzuleiten, gescheitert, sie muß ihrem Ursprung nach sehr frühes kleinasiatisch-griechisches Gut sein.⁵² Daß menschliche Gestalten mit Tierköpfen als Götterdarstellungen in Ägypten heimisch sind, braucht nicht erst belegt zu werden. Der Ägypter griff zu solcher Darstellung, um das gewöhnliche Tier von dem Gott zu scheiden. Ihm verdanken wir auch den Sphinx, den Löwen mit Menschen-, zuweilen mit Widderkopf, den übrigens Strzygowski selbst nicht den Amerasiaten zuzuschreiben wagt. Dafür soll er nordisch sein, ein Sinnbild der Vereinigung

⁵¹ OLZ 1939 Sp. 354 f.

⁵² Siehe die Artikel Chimaira in Roschers Lex., in Pauly-Wissowa, Neugebauer in Ber. aus den preuß. Kunstsammlungen, S. 27; Anne Roes, *JHST* 1934 S. 21 ff., die, wie auch Nilsson, *Gesch. d. griech. Religion*, S. 332 f. Anm. 1, erkannt hat, die angeblich kretische Darstellung auf einer Glaspaste aus Dendra als Irrtum erweist.

zwischen Nord und Süd!⁵³ „Da die Natur im Norden nicht um ihrer selbst willen naturnahe gesehen wird, sondern immer Zeichen, Sinnbild bleibt, so wurde die nordische Kunst bei der Berührung mit dem Süden zur Geburtsstätte jener Mischbildungen, auch des Sphinx. Ohne zu ahnen, woher sie eigentlich stammen, macht die Wissenschaft dafür womöglich, wenn sie solche Mißbildungen (so) in eigentlich asiatischen oder europäischen Kreisen gewahrt, ägyptische oder mesopotamische Einschlüge verantwortlich.“ Für den, der den Denkmälervorrat übersieht und sich von ihm leiten läßt, kann an dem ägyptischen Ursprung der Sphingen kein Zweifel sein. Aber nach Strzygowski a. a. O. S. 255 soll das Aufsetzen von Tierköpfen bei Göttern, beziehungsweise eines Menschenkopfes beim Sphinx oder Kentauren auf den Löwen- oder Pferdeleib, nur geschehen sein, weil der Nordmensch erst im Süden die Menschengestalt künstlerisch wahrzunehmen begann (woran Richtiges ist), sie aber als unbefriedigend empfand. Die Mischwesen seien ein Kompromiß zwischen nordischer, auf Ornament und Tier sich beschränkender Darstellung und der südlichen, anthropomorphen. Gewiß sind, wie wir schon sagten, die menschengestaltigen Götter mit Tierköpfen ein Kompromiß, auch wo sie in der griechischen Kunst und der kretisch-mykenischen auftreten, aber wir können verfolgen, wie man in Ägypten solchen Kompromiß aus religiösen Gründen einging, und von dort wurde er wohl nach Griechenland übertragen. Hätte Strzygowski sich um die Denkmäler gekümmert, so hätte er erfahren, daß der Ägypter sich die Wüste tatsächlich mit Mischgestalten bevölkert dachte; Sphinx und Greif greifen schon auf Reliefs des Alten Reichs tätig ein, sie sind lebendige ägyptische Vorstellungen. Mesopotamien kennt keine Sphingen, nur, mindestens seit der Mesilimzeit, der Wende des 4. zum 3. Jahrtausend,⁵⁴ den Mannstier, der sich, nebenbei besser als der Sphinx, neben den Kentauren stellen läßt, dessen älteste Darstellung auf einem kassitischen Siegelzylinder (Ward, Seal cylinders of Western Asia S. 4 Nr. 21), dann auf einem Urkundenstein des 12. Jahrhunderts v. Chr. (Jastrow, Bildermappe zur Religion Babyloniens u. Assyriens, Fig. 32) zu finden ist.⁵⁵ Sphinx und Kentaure, das hat Strzygowski übersehen, gehören zwei grundverschiedenen Welten an; was gibt das Recht, sie zueinander zu stellen, nur weil ihre Zusammensetzung rein äußerlich betrachtet einigermaßen ähnlich ist? Solche vergleichende Kunstbetrachtung dünkt mich Selbstbetrug.

Die seltsamste Blüte treibt aber Strzygowskis „planmäßige Vergleichung“, wenn er „Machtkunst“ S. 514 f. das römische Pantheon für einen Bau der Atlantiker ausgibt. „Dem Atlantiker liegt die Neigung im Blute, durch wuchtige, in der Masse geschlossene Bauformen zu wirken. Das kennzeichnende atlantische Einzelbauwerk dieser Art ist das von den Thermen des Agrippa stehengebliebene Pantheon im Rom. Es ist ein in Gußmauerwerk mit Ziegeln ausgeführter Rundbau, so einheitlich in der Raumform, daß er nicht ohne indogermanische Einschlüge denkbar ist. Man halte dazu die innerasiatische Kuppel über dem Quadrat.“ Es ist jedenfalls ein kaum entschuldbarer Schönheitsfehler nach Colini und Gismondi, Terenzio und Lugli (in dessen Mon. ant. di Roma III S. 123 ff.

⁵³ „Machtkunst“ S. 254.

⁵⁴ Moortgat, Frühe Bildkunst in Sumer, S. 79.

⁵⁵ Sauer in Roschers Lex. II S. 1074 f.; G. Karo, Eberts RL, Vorgeschichte s. v. Kentaure, wo Strzygowski die wichtigste bis 1926 erschienene Literatur angeführt finden konnte.

eine klare Zusammenfassung der Ergebnisse der sorgfältigen letzten Untersuchungen zu finden war), das Pantheon in seiner jetzigen Gestalt Agrippa statt dem Kaiser Hadrian zuzuschreiben.⁵⁶ Wie das augusteische Pantheon ausgesehen hat, können wir nicht sagen. Borrmann a.a.O. Anm. 47 hatte durchaus recht, daß erst die umfassende Bautätigkeit der Zeit Hadrians und seiner Nachfolger mit fortschreitender Ausbildung der Technik den Gewölbebau verallgemeinert. Die Kuppel des Pantheon nennt er einen der Marksteine dieser neuen Richtung. Er beschreibt das großartigste Beispiel einer Kuppelwölbung über einen Zylinder, die Rotunde des Pantheon mit den Worten „Wand und Decke verschmelzen zu einem in sich geschlossenen Baukörper“. Freilich verschwindet bei diesem Bau die Struktur der Kalotte aus einzelnen zum Zenitring ansteigenden, durch Querringe verspannten Bogenrippen völlig hinter den Kassetten ihrer Innenfläche. Doch kennen die Römer, z. B. in der Halbkuppel des Canopus der Villa Hadrians, eine sichtbare konstruktive Gliederung der Kuppel. Mit der Raumeskunst des Pantheons, sagt Borrmann a. a. O. S. 248, tritt ein ganz neues Moment in die Architektur ein. Die Kuppel ruht auf rund 6 m starken Pfeilern, die durch mächtige Tragebögen brückenartig verbunden, 8 Exedren, 4 halbrunde und 4 rechteckige, einschließen. In einer Höhe von 23,10 m setzt die Kuppel mit ihren fünf Reihen allmählich an Höhe abnehmender Kassetten an. Es ist arg, daß Strzygowski, der, wie er sich rühmt, die Geschichte des Pantheons nicht nach den Quellen, sondern im Sinne des Versuchs einer Entwicklungserklärung dieser Rundkuppel behandelt, trotz Cozzo, *Ingegneria Romana* S. 272 ff., und der Aufnahme Terenzios bei Lugli (Fig. 20) und der zitierten genauen Beschreibung Borrmanns sie für ein gewöhnliches Überkragungsgewölbe ausgibt, wie er sie den Atlantikern zuschreibt. Auf das Pantheon trifft im höchsten Maße zu, was nach Strzygowski⁵⁷ Theodor Fischer als die höchste Forderung an einen Bau bezeichnet, daß nämlich der Bau an sich in seinen Verhältnissen, seiner Beleuchtung, seiner Farbe Eindruck machen, den Besucher unter Umständen auf die Knie zwingen müsse. Die künstlerische Kraft des Baus ist nicht mit einem „indogermanischen Einschlag“ zu erklären, sie ist sein Wesen selbst. Es ist, mit Technau, *Kunst der Römer*, S. 204 und 210, zu reden, eine Leistung der römischen Kunst, welche ebenbürtig dem griechischen Tempel ist, welche sogar eine sehr viel größere geschichtliche Wirkung auf die abendländische Baukunst gehabt hat als jener. Das Pantheon steht am Anfang aller Kuppel- und Zentralbauten des Abendlandes als das unerreichte Vorbild eines in sich ruhenden Raumes. Im griechischen Tempel ist das Geistige Körper geworden, hier ist der Körper vergeistigt. Für Raumwirkung scheint Strzygowski keinen Sinn zu haben, das zeigt die Überschätzung der im ganzen bescheidenen armenischen Kirchen in seinem Armenierbuch, noch mehr sein Urteil über das Innere der Peterskirche, dessen

⁵⁶ Den Sachverhalt konnte Strzygowski schon aus Amelung-Holzinger, *Museums and ruins of Rome* 1912, sowie aus den kurzen Berichten im AA 1921 Sp. 249 ff., 1930 Sp. 194 f., 1938 Sp. 699 leicht kennenlernen. Es mußte ihn stutzig machen, daß Rodenwaldt, *Kunst um Augustus*, das Pantheon überhaupt nicht erwähnt. R. Borrmann hatte schon 1904 in der *Geschichte der Baukunst I* S. 243 geschrieben: „Noch Vitruv widmet dem Gewölbebau wenig Worte; erst nach ihm – vielleicht zur Zeit der flavischen Kaiser – muß der entscheidende Schritt zur Übertragung des Gewölbebaus in die monumentale Kunst erfolgt sein.“ S. zum Pantheon als römischem Bau hadrianischer Zeit jetzt auch Herbert Koch, *Römische Kunst* (1949) S. 53 ff.

⁵⁷ „Machtkunst“ S. 403.

wohltuende Wirkung ich körperlich als Knabe empfunden habe. Lord Byron hat in Childe Harolds Pilgrimage IV Strophe 152 ff. dem Eindruck, den, auch nach der Santa Sophia, die Peterskirche auf ihn machte, wundervollen Ausdruck gegeben. Strzygowski spricht „Machtkunst“ S. 35 ff. von einer Verbalhornung eines Meisterwerkes der Strahlenform von Leonardo-Bramante in ein Langhaus, das wie eine Röhre den Blick auf den ursprünglich entscheidenden Kuppelbau verlegt. Man halte daneben Riegls feinsinnige Würdigung der Tätigkeit Madernas (und Früherer) an St. Peter.⁵⁸ Die Nachteile der Umgestaltung, insbesondere von Michelangelos Plan, verkennt Riegl nicht, aber er erschließt sich dem immerhin Erreichten.

Auf Grund wovon nennt nun Strzygowski das Pantheon ein Werk der Atlantiker? Wie ich Curtius, Morphologie der antiken Kunst, Logos IX, Heft 2, S. 210, entnehme, hat Spengler, Untergang des Abendlandes S. 105, 298, 337, das Pantheon die erste Moschee genannt, schreibt den Bau Apollodor zu, den er für einen Syrer hält, und schwätzt, unwissend wie immer, von den syrischen Meistern, die am Pantheon und den Kaiserfora gearbeitet hätten.⁵⁹ „Wäre das Pantheon magisch-arabisch, bliebe die relative Unentwickeltheit der klassischen Moschee gänzlich unverständlich. Das Pantheon ist nicht die erste Moschee, sondern die letzte Moschee wird zum Pantheon (siehe E. Dietz, Die Kunst der islam. Völker, in Burgers Handbuch S. 131). Die Pantheonlösung, den riesigen stützenlosen zentralen Kuppelbau, hat der Islam erst durchzuführen vermocht, als der hellenistische Gedanke des beschränkten Kuppelraumes, der vom sasanidischen und spätbyzantinischen her in der arabisch-persischen Welt weiterlebte und höchst eigenartig differenziert wurde, mit der Eroberung Konstantinopels unter die Einwirkung des Pantheongedankens in der Hagia Sophia geriet. Erst die Bauten Sinans sind Moscheen im Pantheonsinne.“ Curtius, dem ich diese Worte entnehme, nennt mit Recht den „syrischen Stil“ eine ohnmächtige Konstruktion. Spenglers Redefluß scheint Strzygowski imponiert zu haben, er schreibt ihm nach, sucht aber zugleich die Zuweisung des Pantheon an die Amerasiaten wissenschaftlich zu begründen durch den Hinweis auf die Ruinen von Simbabwe in Zentralafrika. Dort stünden Ruinen unafrikanischen Charakters, die aus „Hakelsteinen“ errichtet seien, einem Terminus technicus, den er wohl provinzieller Mundart entlehnt und den ich in keinem Lexikon oder Handbuch erklärt finden kann. Nach „Machtkunst“ S. 512 f. sind es „Platten, die an Größe zwischen dem Quader und dem Ziegel stehen, aber dem Erdboden entnommen, Steinplatten sind, die rechteckig zutage liegen oder so klein zugeschnitten werden. Es gibt Flußgeschiebe, die nur aus solchen Platten jeder Größe bestehen. Sie haben aber mit dem anstehenden Felsen nichts zu tun“. Strzygowski behauptet, Heinrich Glück in seinem nachgelassenen Buch „Ursprung des römischen und abendländischen Gewölbebaus“ sei der bahnbrechende Bearbeiter der Hakelsteinwerkart, ich habe aber in dem genannten Buche vergeblich nach dem unglücklichen Ausdruck gesucht. Strzygowski hat ihn wohl eingeführt, um eine Verbindung zwischen den von ihm als Werke der Atlantiker, deren Kennzeichen der Hakelstein sei, zusammengebrachten Werken, den Bauten von Simbabwe, den Nuragen und dem Pantheon, herzustellen, wobei zu sagen ist, daß die genannten Bauten technisch nichts gemein haben, nicht

⁵⁸ Barockkunst in Rom S. 127 ff.

⁵⁹ Auf Apollodor kommen wir in einem späteren Abschnitt zurück.

einmal das Material. Nun hat es aber mit Simbabwe eine eigne Bewandnis, die auf Strzygowskis vergleichende Methode ein trübes Licht wirft.

Schon J. Th. Bent, the ruined cities of Mashonaland, hat bei der Veröffentlichung der Ausgrabungen von 1891 f. vermutet, daß das Unafrikanische dieser Ruinen europäischem, durch dort im frühen Mittelalter ansässige Araber vermitteltem Einfluß zu danken sei. Ausführlicher hat dann David Randall Mac Iver, Mediaeval Rhodesia, an der Hand neuer Ausgrabungen den Nachweis geführt, daß die Ruinen mittelalterlich und europäisch beeinflußt seien. Dies Ergebnis ist dann 1929 durch die ungemein sorgfältige Forscherin G. Caton Thomson durch Untersuchungen an Ort und Stelle glänzend bestätigt worden;⁶⁰ ungewiß bleibt nur, ob die Ruinen in das 12. Jahrhundert n. Chr. oder die Folgezeit bis spätestens das 16. Jahrhundert gehören, was für uns hier belanglos ist. Von einigen eingeführten Dingen abgesehen, sei alles typisch afrikanisch, Bantu. Haberlandt in Buschans III. Völkerkunde I (1922) S. 570 ff. vertrat also mit vollem Recht eine Datierung in das 10.–15. nachchristliche Jahrhundert, Germann in Springers Handb. der Kunstgesch. VI S. 554 erwähnt 1929 noch andere Datierungsvorschläge, von denen aber keiner in die Urzeit zurückreicht, und erwägt Abhängigkeit von altsabäischen Vorbildern. In keinem Fall sind die Vorschläge der Afrikanisten mit Strzygowskis Atlantiker-Hypothese vereinbar, der sich um die Forschung überhaupt nicht gekümmert hat.⁶¹

Die Ähnlichkeit der turmähnlichen Bauten von Simbabwe mit den Nuragen, Talayots usw. ist wieder eine rein äußerliche, nichts beweisende. Bedauerlicherweise sagt Strzygowski „Machtkunst“ S. 528 nicht, mit welchen späteren Bauwerken der atlantischen Küsten in Europa und Amerika die Bauten von Simbabwe „in wesentlichen Werten auffallend übereinstimmen“. Man muß den Vorwurf erheben, daß er in einer für ihn grundlegenden Frage mit ungewöhnlichem Leichtsinne vorgegangen ist. Eine besondere Schwierigkeit entsteht noch dadurch, daß nach „Machtkunst“ S. 511 ursprünglich für Atlantikerbauten Megalithen besonders kennzeichnend gewesen sein sollen, denen aber allmählich „auf Lager bestimmte Kleinsteine“ folgten. Dabei sollen die Atlantiker zum Steinbau durch die Errichtung von Hütten aus Eisschollen angeregt worden sein, wie sie ihre Altvordern, die Eskimos, in Amerika betrieben. Die Abb. 297 zeigt, daß hier der Natur der Sache nach von Megalithbau keine Rede ist. Berteaux, L'art dans l'Italie méridionale,⁶² hatte, wie ich Frankl, Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst S. 263, entnehme, gelegentlich der unteritalischen Trulli den Gedanken leicht hingeworfen, sie entsprächen technisch den nordamerikanischen Eishütten, ohne sie natürlich daher abzuleiten. Strzygowski stellt die Simbabwebauten (und die Nuragen) zu den in völlig anderer, fortgeschrittenerer Technik, Gußmauerwerk, aufgeführten Mayabauten, um auf diese Weise

⁶⁰ Antiquity III S. 424 ff. Wir lesen da S. 433 it is inconceivable to me, now I have studied the ruins, how a theory of Semitic or civilized origin could ever have been formulated.

⁶¹ In Breuil, Frobenius „Afrique“, wird Simbabwe überhaupt nicht erwähnt, offenbar weil der ausgezeichnete französische Gelehrte sich Frobenius nicht anschließen vermochte, der für ein hohes Alter der Simbabwebauten eintrat, aber an eine Verbindung mit dem Indischen Ozean dachte, wofür man „Machtkunst“ S. 512 vergleiche.

⁶² Ist diesem mir leider nicht erreichbaren Buch Strzygowskis Abb. 297 entnommen? Er versäumt immer, die Quelle seiner Bilder anzugeben.

ein Zeugnis für ihre amerikanische Abkunft zu gewinnen.⁶³ Dann reiht er „Machtkunst“ S. 528 die Simbabwebauten, etwas zögernd, in den Stammbaum der ägyptischen Kunst ein, obwohl aus Ägypten kein einziger ähnlicher Rundbau bekannt ist. Er schreibt den Tortempel des Chefren, den er unter der alten Bezeichnung Sphinxtempel anführt, den Atlantikern zu und vermeint, die Ägypter wären vom Megalithbau ausgegangen; ein Blick auf Junkers Gizabände, mein Handbuch der Altägyptischen Kunstgeschichte, des englischen Architekten Somers Clarke (und R. Engelbach), *Ancient Egyptian Masonry* (1930), hätte ihn belehrt, daß die Ägypter von der Verwendung kleiner Bausteine erst allmählich zu großen Blöcken übergegangen sind, das Bauen mit kleinen Steinen nie aufgegeben haben.⁶⁴ Daß es sich dabei immer um gut zurechtgehauene und geglättete Blöcke handelt, im Gegensatz zu Simbabwe, übersieht Strzygowski.

Er stellt Stonehenge neben den Tortempel des Chefren als „Steinbauten, die von vornherein in geschnittenen Steinen gedacht und dementsprechend rohstoff- und werkgerecht in Stein ausgeführt sind“.⁶⁵ Dabei dürfte es schwerhalten, innerhalb des Bauens mit großen Steinen größere Gegensätze aufzuweisen als gerade diese beiden Bauwerke. In Stonehenge, zu dem ich auf Mahrs Artikel in Eberts RLV verweise, sehen wir zwei umeinander gelegte Hufeisen innerhalb zweier konzentrischer Kreise, alles aus aufrechten, nicht aneinander schließenden Platten errichtet, ohne eigentliche Decke, wenn auch mit Überdeckungen von Platte zu Platte. Beim Tortempel steht ein geschlossener Bau aneinander gefügter Räume vor uns, durchweg gedeckt, sein Licht von Luken oder durch die Türen erhaltend. Der „gerade Vierkant als Stütze und Last in schweren Granitstücken zusammengefügt“ genügt nicht, um Tortempel und Stonehenge zu einer Einheit zusammenzuschließen. Es kann sich weder um einen Ähnlichkeitsvergleich noch um einen Wesensvergleich oder einen Vergleich der Entwicklungskräfte handeln. Auf so brüchiger Grundlage ist die Atlantikerhypothese für das Pantheon aufgebaut; es zeigt sich, wie bedenklich es ist, wenn man, mit „Krisis“ S. 78, nicht das Denkmal, nicht das Kunstwerk und seinen Wert in den Vordergrund stellt, sondern was die künstlerischen Werte nach der Meinung des Verfassers auslöst, d. i. die nach ihm das Werden bestimmenden „Kräfte“, die ohne die Kenntnis der geschichtlichen Voraussetzungen, die bei Stonehenge völlig fehlt, nicht erkennbar sind. Es hilft nichts, sich, wie „Krisis“ S. 73 empfohlen wird, vor Maßstäben zu hüten, wie sie „besonders in der kirchlich einseitigen Behandlung des Religiösen oder fast jedes Vergleichs üblich sind, der vom nationalen Staat ausgeht“. Bei so mangelhafter Erfassung des für die Beurteilung eines Werkes Wesentlichen verfällt man schrankenlosen Träumereien. Strzygowskis Schüler Glück hat denn auch im oben S. 44 genannten Buch S. 94 die ausschlaggebende Wurzel des römischen Gewölbebaus richtiger im westlichen Mittelmeer-

⁶³ „Machtkunst“ S. 513.

⁶⁴ H. Schäfer, Die Leistung der ägypt. Kunst (AO 28, Heft 1–2, S. 18), schreibt 1929: „Jetzt kann kein Zweifel mehr Raum haben, daß die wuchtige, atembeklemmende Geometrie des Tortempels des Chefren und anderer Bauten der IV. Dynastie alles andere als primitiv ist, sondern die Abkehr von kleiner Bewegtheit und bewußte Wendung zu großflächiger Monumentalität bedeutet.“ Der beschriftete Block mit dem Namen des Chesechemui (Quibell, Hierakonpolis I, Taf. II, Ende der II. Dynastie) und das Grab von Zawiet el Arrian, nach meiner ägypt. Kunstgesch. III, § 5 d aus der gleichen Zeit, bedeuten Anfänge der neuen Richtung.

⁶⁵ „Machtkunst“ S. 511; vgl. 401.

becken gesucht, wo sie aus der prähistorischen Bauweise des ruhenden Massenbaus herauswachse. Den ungeheuren Unterschied zwischen den Nuragen usw. und dem Pantheon erkennt er nicht; wenn er Nordafrika (was immerhin besser ist als Simbabwe) eine grundlegende Rolle für die Entwicklung des Wölbungsbaus zuweist, so vermag ich ebensowenig wie offenbar Herbig⁶⁶ ihm zu folgen. Vielleicht wagte er aber nur, seinem Lehrer gegenüber, nicht Rom selbst als schöpferisch anzusprechen.

Mangel an scharfer Beobachtung und nicht genügende Übersicht über die Denkmäler, hoffentlich nicht Überschätzung dilettantischer Arbeiten wie Einsteins Negerplastik, haben Strzygowski zu der seltsamen These verleitet, die Urheimat aller Plastik sei die Gegend um den Äquator. Das Auftreten von Frauenfiguren mit herausgestrecktem Gesäß und einer, übrigens keineswegs gleichmäßig vorhandenen, Leibesfülle in der frühen Plastik Ägyptens, des Mittelmeergebietes, Mitteleuropas, nicht aber Mesopotamiens, wie eine Durchsicht von Viktor Christians *Altertumskunde des Zweistromlandes I* zeigt,⁶⁷ bringt Strzygowski mit dem gemästeten Weib des Südens, den Äquatorialen zusammen, die Venus von Willendorf so gut wie etwa die Frauenfiguren von Malta. Vor der Verwechslung wirklicher, afrikanischer Steatopygie mit der starken Heraushebung einzelner Teile, vor allem des weiblichen Körpers, hatte Hogarth in den Sir Arthur Evans gewidmeten *Essays in Aegaeon archaeology* S. 55 ff. gewarnt, damit auch vor übereilten Schlüssen auf afrikanische Elemente. Echte Steatopygie anerkennt Lucie Passemard nur in Afrika.⁶⁸ Daß die Fettleibigkeit prähistorischer Frauenfiguren nicht Steatopygie genannt werden dürfe, hatte Hörnes, *Urgesch. der Bildenden Kunst in Europa*, zweite Aufl., 1915, S. 602, und noch entschiedener Menghin in der von ihm besorgten dritten Auflage, 1925, S. 670 f., betont, unter Beifügung von Literaturangaben. Im selben Sinn äußerte sich Hutchinson, *Ipek* 1938 S. 53 f., der auf Battaglia, *Ipek* 1927 S. 131 ff., über die Malteser Figuren verweist. Hornblower, *JEA* XV, 1929, S. 30 ff. hat die ägyptischen Frauenfiguren sachkundig, unter Berufung auf eine Arbeit des Mediziners G. Shattock,⁶⁹ zusammengestellt und die Bezeichnung steatopyg gleichfalls abgewiesen. Er erwähnt ganz seltene europäische Funde, wo sie zutreffen mag. Im ganzen gilt, was schon Mosso, *Le origini della Civiltà mediterranea*, 1910, S. 93 ff., aussprach, die Annahme, es habe in Ägypten und Europa eine steatopyge Rasse gegeben, ist unbegründet. All diese Stimmen hat Strzygowski überhört; stutzig hätte ihn machen müssen, daß Menghin in seiner Behandlung der Venus von Willendorf in Ginharts „*Bildende Kunst in Österreich I*“, deren Mitarbeiter Strzygowski war, aber auch in seiner „*Weltgeschichte der Steinzeit*“, L. Franz in seinem inhaltreichen Buche „*Die Muttergöttin im vorderen Orient und in*

⁶⁶ In seiner Skizze der karthagischen Kunst in Vogts *Rom und Karthago*. Auf die kunstgeschichtliche Stellung Nordafrikas, insbesondere Karthagos, kommen wir im Abschnitt IV und auf die Fragen des Kupelbaus in Abschnitt V ausführlich zurück.

⁶⁷ Vgl. die bei v. Fritze, *JdI* XII 1897 S. 199ff., gegebenen Abbildungen, die dem sog. afrikanischen Typus nicht entsprechen. Zur Verbreitung „steatopyger“ paläolithischer Frauenfiguren in Europa s. *Revue arch.* 1939 I S. 260 f.

⁶⁸ Ich kenne die Arbeit nur aus der Besprechung Kühns, *Ipek* 1938 S. 188. Giuffrida-Ruggero, *Crani egizi antichi e arabo-egiziani* (*Atti Soc. Romana di antropologia* XV, 1910, S. 21), spricht mit Recht von megalopygen, nicht steatopygen Gestalten.

⁶⁹ *Proc. of the R. Soc. of Medicin* II (1909) Pathological Section S. 207.

Europa“ einen äquatorialen Ursprung dieser Skulpturen gar nicht in Erwägung ziehen, sie vielmehr der Steinzeit des Mittelmeergebietes und Europas zuschreiben. Unter dem Einfluß einer Schülerin scheint Strzygowski selbst einmal diese Ansicht zu teilen,⁷⁰ ohne sich der Folgerungen für die eigene Theorie bewußt zu werden. „Machtkunst“ S. 527 sagt Strzygowski durchaus richtig, Ägypten sei noch lange nicht Afrika, jenes Afrika, das durch seine Lage zu seiten des Äquators ausgesprochen zum warmen Südgürtel schlechthin gestempelt werde. Um so mehr hätte er sich fragen sollen, ob irgendein Anhalt für eine frühe innerafrikanische Plastik gegeben sei? Die älteste ägyptische Kunst mit Neger in Verbindung zu bringen, hindert, daß wir das allmähliche Vordringen der Neger in ägyptisches Gebiet vom späten Alten Reich ab durch das Mittlere Reich und ins Neue Reich verfolgen können,⁷¹ daß wir in der frühen ägyptischen und nubischen Kultur zwar afrikanische, aber keine negroiden Elemente feststellen können. Was wir über Negerkunst aus ägyptischen Quellen, etwa dem Grab des Huy,⁷² erfahren, zeigt weitgehende Abhängigkeit von ägyptischen Vorbildern, um so bemerkenswerter, als in vieler Hinsicht Nubien und das dahinter liegende Afrika seine Eigenart immer bewahrt hat. Ägypten, darin ist Strzygowski beizustimmen, gehört zum Mittelmeergebiet, ist afrikanisches Grenzland, nicht Kulturgebiet, erst recht aber nicht asiatische Provinz. Das haben neuerdings wieder Giuseppe Galassi in „Tehenu“ und Graziosi in seiner *Arte rupestra della Libia* gezeigt. Auch die Ergebnisse der Winklerschen Aufnahmen oberägyptischer Felsbilder, wie immer man sich zu einzelnen stellen mag, sind mit Strzygowskis Ableitung aller Skulptur vom äquatorialen Afrika unvereinbar:⁷³ die ältesten Felsbilder zeigen geringes Interesse an der Darstellung von Menschen. In der späteren ägyptischen Kunst stecken in der Tat Werte, die die paläolithische Kunst noch nicht kennt („Machtkunst“ S. 530). Strzygowski hat sich aber um die

⁷⁰ „Spuren“ S. 304.

⁷¹ Nehesi, das man früher mit Neger übersetzte und sogar etymologisch verband, bezeichnet den Nubier oder Berberiner. C. G. Seligmann, *Egypt and Negro Africa*, S. 57, hat Literatur über das früheste Auftreten der Neger in ägyptischen Denkmälern zusammengestellt, dabei meine Bemerkungen „Denkmäler ägypt. Skulptur“, Taf. 33 Sp. 1–2, übersehen, wo ich vor Junker auf das Fehlen von Negern in ältester Zeit aufmerksam gemacht habe. Gegen den angeblichen Negertypus eines von Reisner in einem Grab der IV. Dynastie zu Gize gefundenen Kopfes hat sich Petrie, *Anc. Egypt.* III, 1916, S. 48 mit Tafeln, gewandt. Daß Neger seit der IV. Dynastie den größten Teil des ägyptischen Heeres ausgemacht hätten, wie Reche in *Eberts RLV I* S. 69 behauptet, trifft nicht zu. Daß die aus der Mischung verschiedener Bestandteile hervorgegangene ägyptische Bevölkerung schließlich eine Einheit bildete, habe ich im Kap. 1 der Erläuterungen meiner Kunstgeschichte darzulegen versucht. Von den Leichen in den Gräbern der XII. Dynastie zu Lischt heißt es *Metr. Mus. Bull.* 1909, July, S. 122, sie enthielten unusually homogeneous Egyptian people, of about the highest physical development they ever achieved. Only four foreign, broad skulls were found among over two hundred Egyptian, and no negro or detectable negro mixture. The broad crania are in all probability Asiatic, from north of the Semitic region.

⁷² Nina de Garies Davies and Alan H. Gardiner, *The tomb of Huy*, S. 21 ff., mit den Tafeln. Im Text sind einige Parallelen angegeben. Zum Verhältnis der ägyptischen zur afrikanischen Kultur hat Kees im *Handbuch der Altertumswissenschaft* ed. W. Otto bei Beck, Ägypten S. 339 ff., wertvolle Nachweise gebracht. Auch die Funde von Kerma (Reisner, *Harvard African studies VI*) verleugnen, bei aller Eigenheit, namentlich des Materials, den tiefgehenden ägyptischen Einfluß im Mittleren Reich nicht; das hat Reisner a. a. O. S. 13 f. richtig erkannt.

⁷³ Hans A. Winkler, *Rock-drawings of Southern Upper Egypt I*, 1938, II, 1939. Immer wieder stellt sich die Frage, ob Afrika vom Mittelmeer oder das Mittelmeer von Afrika Anregungen empfing, nie aber kommt Zentralafrika als gebender Teil in Betracht.

ägyptischen Felsbilder überhaupt nicht gekümmert; er hätte dort in den „Malereien auf (so) vordynastischen Gräbern“, womit doch nur das Grab von Hierakonpolis gemeint sein kann, wirklich verwandte Kunst gefunden und brauchte nicht unter irreführendem Verweis auf L. Curtius, *Die antike Kunst I* S. 21 (lies 17), der jeden Gedanken an Rasseverwandtschaft geradezu sinnlos nennt, die Felsritzungen im megalithischen Norden heranzuziehen. Alles was de Morgan, Sir Flinders Petrie, Peet, ich selbst, Jean Capart, Guy Brunton, H. Junker, Randall MacIver, Roeder, Scharff aus den Denkmälern zusammengetragen und ermittelt haben, benutzt Strzygowski nicht. Für ihn besteht nicht, was über die Beziehungen des frühen Ägyptens zur Ägäis, zu Europa und Mesopotamien erkundet oder vermutet wurde, obwohl er in Kap. I § 2 b, Text S. 9 f. meiner Kunstgeschichte das Material bequem übersehen und kritisch beleuchtet finden konnte. Ein ihm in manchem nicht so fernstehender Forscher, Reche,⁷⁴ sieht in gewissen frühen Schädeln aus Ägypten nordisches Volkstum und meint, die „Negade“- und „Gizerasse“ zeigten nordischen Charakter. Auch die Sitte der Beisetzung in Hockerstellung sehen er und andere als von Norden kommend an, schwerlich mit Recht, denn zu ihr ist man doch wohl aus sehr verschiedenen Gründen an sehr verschiedenen Orten gekommen. Statt sich mit diesen, wie ich zugebe, unzureichend begründeten Vermutungen auseinanderzusetzen, überrascht uns Strzygowski „Machtkunst“ S. 471 mit der Behauptung, urnordisch dürfte auch alles sein, was in der Bildenden Kunst zur Ausstattung des Toten für die Reise in die andere Welt gehört, so schon im Altägyptischen wie später im Osebergschiffsgrabe wie im Schosoin zu Nara, in Japan. Über der rein äußerlichen Ähnlichkeit übersieht Strzygowskis vergleichende Methode wieder einmal die ungeheuren sachlichen und zeitlichen Unterschiede der Grabbeigaben, ihre enge, in Ägypten ganz besonders deutliche Verknüpfung mit dem Totenkult und damit dem ganzen ägyptischen Wesen. Nach den Mittelgliedern zu suchen, die die nordischen Funde mit den südlichen verbunden hätten, empfindet er kein Bedürfnis. Gerade im Begräbniswesen ist ägyptischer Einfluß auf die Mittelmeerwelt wohl sicher; eine Stelle der Ermahnungen des Ipuwer spricht ausdrücklich im 2. Jahrtausend v. Chr.⁷⁵ davon, daß die Priester mit den Gaben der Zeder begraben werden und die Großen mit deren Harz balsamiert werden bis nach Kreta hin.

Methodisch Elemente in der ägyptischen Kunst aufzusuchen, die als nordisch angesehen werden könnten, den mancherlei hier einschlagenden Vermutungen der Vorgeschichtler, z. B. über nordische Rassetypen im frühen Ägypten, wofür Elemente in C. Elliot Smith, *The ancient Egyptians*, zu finden waren, nachzugehen, versäumt, wie wir sahen, Strzygowski. Er findet in der ägyptischen Kunst Züge, die ihn zur Annahme drängen, es seien erobernde Nordvölker gewesen, die Südvölker unterwarfen, daraus sei die ägyptische Kultur hervorgegangen. Auf nordische Einwanderer führt er „Spuren“ S. 221 die ägyptischen und die persischen Säulensäule (zwischen denen ich geneigt bin, eine Beziehung anzunehmen⁷⁶) zurück. „Man vergleiche die ägyptischen mit den persischen Säulen:

⁷⁴ Rasse und Heimat der Indogermanen S. 159, 177, 202; in Eberts RLV I S. 69 mit freilich viel zu hohem zeitlichem Ansatz. Wie ungenügende archäologische Vorkenntnisse leicht zu Irrtümern führen, habe ich, *Zeitschr. f. ägypt. Sprache* LXXII, 1937, an Rechtes blauäugiger Königin Teje gezeigt.

⁷⁵ Erman, *Literatur der Ägypter* S. 135; Gardiner, *The admonitions of an Egyptian sage* S. 32 III 7-8.

⁷⁶ Ich halte für möglich, daß Säle wie der in Karnak für die persischen vorbildlich gewesen sind, vielleicht nur indirekt.

die ägyptischen lassen keinen Raum zwischen den Säulen; bei aller Höhe wirken sie doch massig und kurz. Das liegt nicht am Stein, sondern vor allem daran, daß hier die Säule auf den Höhlenbau übertragen ist. Dagegen die Säle von Persepolis: sie waren von vornherein im Freibau gedacht.“ Die Hallen des Sesorthos zu Saqqara waren seit 1936 freigelegt und damit wurde der Ursprung der ägyptischen Säule aufgedeckt.⁷⁷ Schon vorher zeigte ein Blick auf ägyptische Tempel- und Gräberpläne, daß die engen Säulenstellungen, etwa der Säle des Neuen Reichs, allerdings mit dem Steinbau unmittelbar zusammenhängen, denn auf diesen Säulen lasteten die steinernen Architrave und Deckbalken, die keine übergroßen Spannungen ertrugen und keine übergroße Länge haben konnten. Das Märchen vom ursprünglichen ägyptischen Höhlenbau hatte, gegen gewisse Thesen Quatremere de Quincy, schon der alte Hirt, *Gesch. der Baukunst bei den Alten* I S. 94 f., widerlegt; Perrot, Chipiez, *Ägypten* S. 388 f. der Übersetzung Pietschmanns,⁷⁸ haben die Gleichartigkeit der Anlage der freistehenden und der Felsentempel betont und zugleich, daß die uns erhaltenen, vorwiegend oberägyptischen und nubischen Felsentempel durchweg jüngeren Datums sind, die sich nach dem Vorbild der älteren freistehenden gerichtet haben. Strzygowski geht darüber leicht hinweg und läßt noch durchblicken, die Ägypter hätten das, was die Nordischen ihnen gebracht hatten, übel verwandt!

Sein Verfahren, gerade in diesem Fall, ist lehrreich. 1907 schrieb er im *Memnon* I S. 15: „Trotz der Forschungen von Lepsius, Petrie und anderen glaubt mancher die eigenartige Gestalt des ägyptischen Tempels mit seinen schräg ansteigenden Pylonen, nach der Tiefe zu immer kleiner, niedriger und finsterner werdenden Räumen, auf die Tradition aus Felsentempeln herleiten zu können, wofür jüngere Beispiele in Abusimbel erhalten sind. Sind derartige Beobachtungen in keiner Weise mehr diskutabel?“ 1941 hat er vielleicht unter dem Einfluß des von allen Sachverständigen abgelehnten Buches von Worringer „*Ägyptische Kunst, Probleme ihrer Wertung*“⁷⁹ alle Bedenken fallen lassen. „*Machtkunst*“ S. 243 heißt Abusimbel ein Beispiel der Urform des Höhlentempels, die eindringenden Nordvölker sollen sie ins Freie übertragen haben, die kennzeichnenden Merkmale des ursprünglich unterirdischen Baues aber mit übernommen haben. An Stelle des ägyptischen Höhlenbaues in unbegrenzte Tiefen – wo findet sich der, fragt man, und gar in früherer Zeit? –, der dann in den Freibau übertragen wurde, trete bei den Griechen⁸⁰ (man weiß nicht, ob daraus abgeleitet) ein streng abgeschlossener Gliederbau, der in Urzeiten als Freibau, aber nicht aus Stein, sondern in Holz gedacht sein mochte. Dabei waren seit der Wende des Jahrhunderts eine Anzahl altertümlicher ägyptischer Heiligtümer mit offenem Hof, einer frei im Raum stehenden Kapelle nachgewiesen worden, niemals aber in Höhlenform. Der von Strzygowski mit Recht hochgeschätzte Schnaase hatte 1866 nachdrücklich

⁷⁷ Man sehe den Plan und die Aufnahme dieser Hallen bei Jean Philippe Lauer, *La pyramide à degrés* II, Taf. XXXVIII, XLII, XLV. Neueste Ausgrabungen bei Heluan haben, wenn ich recht unterrichtet bin, Vorstufen zu diesen Säulen aus der II. Dynastie gebracht und damit bestätigt, was ich im Handbuch aus dekorativen Säulchen aus Petries Grabungen in Abydos erschlossen hatte, daß der Typus (in diesem Fall des abgefaßten Pfeilers) bis auf die erste Königszeit zurückgeht.

⁷⁸ S. 423 der Originalausgabe.

⁷⁹ S. 93.

⁸⁰ „*Machtkunst*“ S. 99.

⁸¹ *Gesch. der bildenden Kunst* I S. 346.

auf das höhere Alter der freistehenden ägyptischen Tempel und den Irrtum Gaus in der Datierungsfrage hingewiesen, auch die planvolle Anlage der ägyptischen Heiligtümer durchschaut. Natürlich kann es vorgekommen sein, daß schon im Alten Reich gelegentlich eine Höhle oder ein verlassener, in den Fels getriebener Steinbruch für den Kult in Anspruch genommen wurde, wie ich das beim Speos Artemidos unweit Beni Hasans im Beginn der 18. Dynastie annehmen möchte. Entwicklungsgeschichtlich aber führt kein Weg von der Höhle zum erbauten Tempel, während die Höhlentempel, wie wir sahen, sich den freistehenden Tempeln angepaßt haben. Der ägyptische Tempelgrundriß ist nicht, wie uns „Machtkunst“ S. 534 gesagt wird, eine Aufreihung ganz ungleicher Längs- und Breiträume um eine durchgehend waagrecht in die Tiefe führende Achse (für Strzygowski ein weiteres Anzeichen seiner atlantischen Herkunft), sondern ein wohldurchdachter. Das hätte ein planmäßiger Vergleich der Grundrisse auch nur mit Hilfe des Bädeker gelehrt. Eine bessere Einsicht dämmert einmal bei Strzygowski, wenn er „Machtkunst“ S. 541 die Zellen in der Richtung der den Tempel durchziehenden Achse aneinandergereiht sieht, mithin nicht in bunter Häufung. Wie wenig sich Strzygowski um die wissenschaftliche ägyptologische Literatur gekümmert hat, zeigt sein Vorwurf, die Geschichte zähle die ältesten Tempel in Ägypten auf und beschreibe sie, frage aber nie danach, wie es zu der Aufreihung des Haufens von Einzelräumen, deren Niedriger- und Finstererwerden gekommen sei. Das sei Willkür, nicht Wissenschaft.⁸² Als ob es nicht genug aus den religiösen Vorstellungen der Ägypter geschöpfte Erklärungen der ägyptischen Tempelanlagen gäbe; ich nenne nur zwei ältere Arbeiten, Dümichens Vortrag von 1872 über die Tempel und Gräber im alten Ägypten und de Rochemonteix's in seinen Oeuvres diverses abgedruckte Aufsätze *Le temple égyptien*, *Le temple d'Apet*, und über den Säulensaal von Karnak.⁸³ Eine Feststellung des Tatbestandes, wie sie bis Ende des Mittleren Reichs in meiner Kunstgeschichte gegeben ist, bildet die notwendige Grundlage zum Verständnis der Grundrisse. Die sehr umstrittene These L. Borchardts, wonach der ägyptische Tempel das Abbild der Welt sein soll, macht sich „Machtkunst“ S. 152 zu eigen; da er auch den gotischen Münster für ein solches hält, erkennt er hier die Einwirkung nordischer Weltraumvorstellungen auf die Wirklichkeitsanschauungen des Südens! Nach „Machtkunst“ S. 255 übernimmt die Pflanze als Zwischenglied zwischen Himmel und Erde unmittelbar vom Norden, wenn sie im ägyptischen Tempel den Innenraum durch Pflanzensäulen im nordischen Sinne als Landschaft gestaltet. Da wir, wie Anm. 77 belegt, die Anfänge der ägyptischen Pflanzensäule bis in die erste Dynastie zurückverfolgen können, wäre ein chronologischer Anhalt für nordische Einwirkung etwa unter Menes gewonnen! Es kann aber, seit wir die Säulen der dritten Dynastie in Saqqara kennen, keine Rede davon sein, daß diese frei aufsprießende Pflanzen darstellen. Die Pyramiden seien nicht das Vorbild der nordischen Kurgane; wer diese unwahrscheinliche Vermutung ausgesprochen hat, wird „Machtkunst“ S. 431 leider nicht gesagt. Vielmehr seien die Pyramiden in Stein übersetzte Hünengräber; die der Größe nach mit einem Berg vergleichbare Pyramide

⁸² „Machtkunst“ S. 688.

⁸³ In Masperos *Archéologie égyptienne* II Kapitel, in Morets Vortrag *Sanctuaires de l'Ancien Empire Égyptien* (Bibliothèque de vulgarisation Musée Guimet, tome 39) und manchem anderen Buch konnte Strzygowski finden, was er verlangt.

sei zweifellos eine volkstümliche nordische Gestalt, die sowohl in Ägypten wie in Mittelamerika und Hinterindien zu unvergleichlichen Großdenkmälern in Stein oder Steinverkleidung geworden sei.⁸⁴ Hier lebt der alte Glaube an einen Zusammenhang zwischen Pyramiden, mexikanischen Bauten und den Stupas wieder auf, der, seit wir die Denkmäler genauer kennen, überwunden sein sollte. Das gemeinsame nordische Gut der Atlantiker, Amerasiaten und Indogermanen soll sich nach „Machtkunst“ S. 545 darin zeigen, daß Pyramiden, Kurgane und Megalithen Bilder des Weltberges seien. Zur Unterstützung solcher Behauptung läßt sich kein ägyptischer Text anführen, und daß die vergleichende Forschung in den Pyramiden Versteinerungen einer nordischen Leitgestalt sehe (a.a.O. S. 469), dürfte außer Strzygowski wohl niemand behaupten. Wir können das allmähliche Entstehen der Pyramidenform an den Denkmälern verfolgen, es ist eine rein innerägyptische Angelegenheit,⁸⁵ der Wandel des Treppengrabes zur Mastaba, der Mastaba zur Pyramide. Worauf die Behauptung Strzygowskis „Machtkunst“ S. 613 geht, „die ägyptische Machtkunst sei sich nahezu unwandelbar gleichgeblieben, es sei denn, daß eine Spur reineren Nordtums im Sonnenkult eine vorübergehende Unterbrechung herbeiführt, oder später einbrechende Machtvölker, wie die Hyksos, die Perser, Römer oder Byzantiner“, bleibt unklar, denn der Nachsatz scheint es auszuschließen, an die Reform Amenophis' IV. zu denken.⁸⁶ Wie immer dem sei, jedes Wort verrät, daß Strzygowski sich um die Feststellungen zuverlässiger Ägyptologen nicht gekümmert hat. Nordischen Ursprungs soll nach ihm auch der Holzbau der Ägypter gewesen sein, der übrigens nie den Umfang angenommen hat, den ältere Forscher erschließen zu können glaubten und neuerdings Strzygowskis Schüler Balcz⁸⁷ nachweisen wollte. In Ägypten, vor allem aber im Libanon, stand Holz, wo man es brauchte, zur Verfügung. Der Luftziegel blieb im Wohnbau, in älterer Zeit auch im Tempelbau herrschend, wovon Strzygowski nie gehört zu haben scheint. Von der Narmerpalette von Hierakonpolis, die er „Machtkunst“ S. 186 abbildet, gibt er eine nicht anders als kindlich zu bezeichnende Beschreibung, bei der er den Namen des Königs für die Darstellung eines Bauwerks hält, wovor ihn die Einsicht in irgendeine der ungezählten Veröffentlichungen bewahrt hätte. Daß in Benihasan, also in Ägypten, zuerst eine Tonkugel zwischen Last und Kraft breit gedrückt am Säulenkapitell auftrete („Machtkunst“ S. 541), worin er Amerasiatisches erkennt, da es nach Lehmgebiet der Flußoasen aussehe, beweist, daß Strzygowski nie die Säulenpfeiler von Benihasan ernstlich betrachtet hat, denn bei ihnen liegt die viereckige tragende Deckplatte unmittelbar auf dem Schaft. Sie ist reiner Stein, auch ihrem Ursprung nach. Die S. 409 der „Machtkunst“ gegebene Charakteristik

⁸⁴ „Machtkunst“ S. 247. S. 490 lesen wir allerdings: „die Mayakunst Mittelamerikas erinnert im Errichten von Hügeln, Pyramiden mit Treppenläufen eher an die mesopotamische Zikkurat als an die ägyptischen Bauten, trotzdem ist wohl mit einer gemeinnordischen Einrichtung zu rechnen“.

⁸⁵ Meine Kunstgesch. Kap. III § 4, 4a; Kap. IV § 1, 4, 3b, 4b. Jetzt I. E. S. Edwards, *The pyramids of Egypt* (1947), und meinen Aufsatz in *Universitas* IV Heft 11 (1949) S. 1321 ff.

⁸⁶ Der Sonnenkult Amenophis' IV. war nur die Ausgestaltung des mindestens seit der V. Dynastie nachweisbaren Heliopolitanischen Kultes, die Kunst von El Amarna bereitete sich spätestens seit der Zeit Thutmosis' IV. (Mitte XVIII. Dynastie) vor, auch sie entsteht nicht plötzlich. Nordische Einwirkung ist dadurch ausgeschlossen.

⁸⁷ So, nicht wie „Machtkunst“ S. 541 steht: Bals, schreibt sich der Verfasser des Aufsatzes *MDI Kairo* I S. 73 ff., dessen Kritik im einzelnen hier zu weit führen würde. Vgl. meine *Kunstgesch.* Kap. III § 6b.

des großen Säulensaals von Karnak, es gäbe gar keinen erdrückenderen Eindruck, ist mindestens nur sehr bedingt zutreffend, weil sie auch in ihren weiteren Ausführungen nicht berücksichtigt, daß durch das Verbleichen der vollen Farben an Säulen⁸⁸ und Wänden, an der Decke, durch das jetzt herrschende zerstreute Licht, ein vom erstrebten Eindruck völlig verschiedener entsteht. Die technisch bedingte enge Stellung und Dicke der Säulen, auf denen die schweren Deckenbalken ruhen, beeinträchtigt gewiß in etwas die monumentale Wirkung, der sich aber, mit Ausnahme Worringers, kein Betrachter entzogen hat. „Es ist unmöglich“, schreibt Lepsius, Reisebriefe S. 273, „den überwältigenden Eindruck zu beschreiben, den jeder erfährt, der zum erstenmal in diesen Wald von Säulen tritt und aus einer Reihe in die andere wandelt. Alle Flächen sind mit bunten, teils erhabenen, teils vertieften Skulpturen bedeckt“. Was will es demgegenüber besagen, wenn ein Worringer, Ägypt. Kunst, Probleme ihrer Wirkung S. 88 f., den Ägyptern trotz Karnak, Deir el Bahri, Philae und Edfu, um nur einiges zu nennen, das Raumbewußtsein abspricht, vielleicht um sich dadurch interessant zu machen? Strzygowski erweist sich merkwürdig abhängig von diesem eitlen Schwätzer, obwohl er ihn, hier gänzlich grundlos, „treu der jüdischen Fahne“ nennt.⁸⁹ Worringer hatte die auch für ihn nicht zu leugnende unbedingte Sicherheit und Klarheit der ägyptischen Formenprägung gleichartig dem architektonischen Amerikanismus empfunden und das tertium comparationis zwischen Ägypten und Amerika in der Umformungskraft einer nicht bodenwüchsigen Kultur gefunden, die durch diesen Mangel an natürlichen bodenwüchsigen Hemmungen sehr schnell einen einheitlichen Kunsttypus herangezüchtet habe! Das alles hat bei Strzygowski Früchte getragen; man hätte aber erwarten sollen, daß ihm bewußt wurde, daß es kaum eine an ihr Land mehr gefesselte Kunst gibt als die ägyptische. Was soll man sagen, wenn in dem Aufsatz über den Kiosk von Konia (Zeitschr. f. Gesch. d. Arch. I S. 5 f.) vom Trajanischen Kiosk auf Philae, der einen bis in das mittlere Reich zurückzuverfolgenden Bautypus vertritt,⁹⁰ behauptet wird, er stelle einen persischen Baugedanken in ägyptischer Einkleidung dar, weil, oberflächlichst verglichen, der Grundriß dem des Torbaus von Persepolis ähnelt? Der Aufbau kommt für Strzygowskis planmäßige Vergleichung nicht in Betracht. Wie falsch die Behauptung ist, die Ägypter bauten in Stein und blendeten der Mauer keine eigne Schmuckwand vor, werden wir im Abschn. IV sehen. Sehr anfechtbar ist auch („Machtkunst“ S. 322) „Die Front mit breiter Brust mag für alle ersten Versuche der Völker in der Bildnerei kennzeichnend sein, die Macht hat doch daraus eine Amtshandlung zu machen gewußt, um die sich die Ägypter bei ihren Opferdarstellungen herumdrücken“. Wir können die Entstehung der kanonischen ägyptischen Figur im Relief wie in der Plastik Schritt für Schritt verfolgen, die Haltung beim Opfer entspricht der Haltung in vielen anderen Fällen, es ist weder von einer Habachtstellung noch von einem Herumdrücken um diese dabei die Rede. Der Verweis auf Löwy, Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst S. 25, führt, wie meist bei Strzygowskischen Verweisen, irre. Was soll man aber von dem

⁸⁸ Die farbigen Wiedergaben der Kapitelle nach Lepsius, Denkm. I 81 a, b, die z. B. in Dümichen-Meyers Gesch. d. alten Ägyptens II Bl. 1 und in Onckens Weltgesch. Justi, Gesch. d. orient. Völker, wiedergegeben sind, geben immerhin einige Vorstellung von der ursprünglichen Farbigkeit, wenn auch die Töne zu blaß sind.

⁸⁹ „Machtkunst“ S. 725.

⁹⁰ Meine Kunstgesch. Taf. XXXIV, Abb. 266, 267.

Stilgefühl eines Kunstgelehrten halten, der, wie die Unterschrift unter Abb. 170 und was im Text S. 278, 280 dazu gesagt ist, beweisen, zwischen einem etruskischen Grabzippus und einem ägyptischen Relief nicht zu unterscheiden vermag, was seit Winckelmanns Tagen unmöglich geworden sein sollte? Für einen Gelehrten, der auf seine vergleichende Methode stolz ist, ist Akribie vor allem vonnöten, auch in äußerlichen Dingen, wenn z. B. S. 611 dunkler Schiefer bzw. Basalt als Material der Turiner Ramessesstatue und des Kairener Chefren angegeben werden, während, wie selbst die Abb. 333 des Chefren erkennen läßt, dieser aus gestreiftem Diorit, der Ramesses aber aus dunklem Granit gearbeitet ist. Un-erlaubt ist auch, mit Athanasius Kircher, wie „Machtkunst“ S. 165 geschieht, vom Nilschlüssel zu sprechen, wo seit Champollion⁹¹ darin das Lebenszeichen erkannt war. Statt für die göttliche Verehrung schon des lebenden Königs eine gelegentliche Bemerkung Piepers anzuführen,⁹² hätte Strzygowski auf Kees, Kulturgesch. Ägyptens 1933, S. 172 ff., verweisen müssen, wo der Frage ein ganzer Abschnitt gewidmet ist, wenn ihm die Darstellung A. Morets, *Du caractère religieux de la royauté Pharaonique*, zu viel Fachkenntnisse vorauszusetzen schien. Dafür, daß eine nordische Leitgestalt wie der Lebensbaum schon in frühester Zeit nach Ägypten vorgedrungen sei, glaubt er in dem Bild einer vordynastischen weißfigurigen Schale im Museo Pigorini zu Rom den Beweis in Händen zu halten. Tiere umwandeln da den über den Wassern dargestellten Lebensbaum, so deutet er. Aber der aus vier bis fünf ineinander geschriebenen fünfzackigen Linien zusammengesetzte Stern, der die Mitte der Schale einnimmt, konnte für einen Ägypter niemals Wasser bedeuten. Auch sind die Tiere nicht „wahrscheinlich Hirsche“, wie Strzygowski, wohl an den Spruch vom Hirschen, der nach frischem Wasser schreit, sich erinnernd, meint, sondern Antilopen, allenfalls Steinböcke,⁹³ auch umwandeln sie keineswegs einen Baum, denn die aus dem Stern wie aus einem Beet aufsprießende Pflanze konnte für einen Ägypter niemals einen Baum bedeuten, eher eine Staude oder ein hohes Gras. Sodann säugt das eine Tier sein Junges, wandelt also nicht. Wir haben es mit einem Bild aus dem Tierreich zu tun, wie sie auf der oberägyptischen Vasengattung, zu der die Schale technisch gehört, keine Seltenheit sind. Die Vorstellung des Lebensbaumes im arischen Sinn ist übrigens dem Ägypter unbekannt; er kennt Lebensblumen,⁹⁴ seit dem Neuen Reich einen Baum, in dessen Blätter Götter den Namen des Königs ritzen, was wohl zuerst in der Inschrift Sethe, *Urkunden IV S. 276, 15* (S. 127 der Übersetzung), zur Zeit der Hatschepsowet-Kamuria im Tempel von Deir el Bahri erwähnt wird. Götter wohnen in heiligen Bäumen, Nut vor allem, aber auch Osiris Onnophris,⁹⁵ vom Weltenbaum ist keine Rede. Die einzige Stelle, an der von einem Lebensbaum die Rede zu sein scheint, Pyramidentexte Spruch

⁹¹ *Précis du système hiéroglyphique*, 1824, Taf. 15, 277, tableau gén. S. (32) vgl. S. 111 und Taf. VII, 6.

⁹² „Machtkunst“ S. 611.

⁹³ Hirsche sind in der vordynastischen Kunst, auch auf den Felsbildern, unbekannt. Die von H. A. Winkler, *Rock drawings of Southern Upper Egypt I S. 9, 18, 26*, erwähnten Hirschbilder, z. T. fraglich, gehören erst der späteren Zeit an.

⁹⁴ Kees, *Götterglaube im alten Ägypten*, S. 86 ff., wo Literatur angegeben ist.

⁹⁵ Zahlreiche Abbildungen der Göttin im Baum bei Parrot, *Le „Refrigerium“ dans l'audelà S. 10 ff.*, wodurch ältere Arbeiten wie mein Aufsatz im *Münchn. Jahrb. d. bildenden Künste, N.-F. I, 1924, S. 207 ff.*, nützlich ergänzt werden. Für Onnophris s. *Miss. arch. Franç. I S. 393*, wo Osiris Onnophris im Perseabaum genannt ist, wahrscheinlich also der tote Osiris, dessen Leiche im Perseabaum geborgen wurde.

519 § 1216d, ed. Sethe,⁹⁶ erwähnt ihn als Leben, Nahrung gebend, und er berührt sich eher mit dem biblischen Paradiesesbaum als mit dem arischen Weltenbaum, der Esche Yggdrasil.

Man kann bedauern, daß Strzygowski sich in allen auf Ägypten bezüglichen Fragen nicht an die Vorsicht seines Kollegen Menghin gehalten⁹⁷ hat. Strzygowski gelten als ein Anzeichen der Mitarbeit nordischer Kräfte in Afrika die dreistreifigen Bandgeflechte des Jorubalandes (in Westafrika nahe der Sklavenküste); er geht aber nicht auf sie ein, da sie zu jung seien.⁹⁸ „Es fällt aber (nach ‚Machtkunst‘ S. 320) auf, daß der waagrechte Darstellungstreifen schon in Ägypten und dann von Persien aus, wie es scheint, verdreifacht wird. Ein breiterer Streifen wird oben und unten von je einem schmaleren begleitet. Ich wurde zuerst durch christliche Batikstoffe in Ägypten aufmerksam, deren Einteilung schon auf den altägyptischen Schminkpaletten, eben der Narmerpalette, aber auch noch in der buddhistischen Kunst von Gandhara wiederkehrt.“ S. 194 werden wir gar aufgefordert zu beachten, daß in der Elfenbeintafel Barberini im Louvre die drei Streifen übereinander wie auf der Palette des Narmer wiederkehren! Als ob die Anordnung sogar verschieden breiter Bildstreifen übereinander vergleichbar wäre mit der Gruppierung verschiedenfarbiger, aber gleich breiter schmaler Einfassungstreifen, wie sie die ägyptische Kunst zu allen Zeiten geliebt hat, was z. B. die Tafeln in Owen Jones, Grammar of Ornament, zeigen. Solche Dreiergruppen, die sich unmittelbar aus der erstrebten Farbenharmonie ergeben, werden auch mehrmals übereinander gesetzt. Im übrigen aber hätte ein Blick auf die Wände irgendwelcher ägyptischer Gräber, das des Ptahotes, der Gräber von Beni Hasan, des Paheri, um Beispiele aus allen Zeiten, die leicht zugänglich sind, zu nennen, Strzygowski von der Unrichtigkeit seiner Behauptung einer Bevorzugung der Dreizahl der Bildstreifen in der ägyptischen Kunst überzeugt. Eines dürfte aus allem Vorgebrachten erhellen: die Annahme einer irgendwie wesentlichen Beteiligung Nordischer bei der Begründung und Entwicklung der ägyptischen Kultur ist unerwiesen, ebenso auch, daß aus dem inneren Afrikas gekommenen, stark mit dem Blut der Südmenschen in Afrika, der Neger, durchsetzten, ursprünglich aus polaren Zonen ausgewanderten Atlantikern die ägyptische Kultur verdankt werde.⁹⁹ Die Unwahrscheinlichkeit solcher Entstehung der ägyptischen Kultur, gar aus Simbabwe, erhellt aus der o. S. 48 und Anm. 71 hervorgehobenen späten Berührung Ägyptens mit Zentralafrika und den dortigen Negern. Strzygowski gesteht, daß er auf der Suche nach den Voraussetzungen des Ägyptischen, von der Mittelmeerkunst ausgehend, gedrängt von gewissen Spuren in Afrika, dem Westteil des Mittelmeers und der europäischen Westküste zur Annahme eines atlantischen Stromes geführt worden sei, der von Nordwesten kam. Vom Sitz der Südvölker, den die

⁹⁶ Vgl. Budge, Osiris and the Egyptian resurrection II S. 327. Das hier für Baum verwandte ägyptische Wort bezeichnet, wenn man die übrigen Stellen der Pyramidentexte betrachtet, an denen es nach Speleers Vocabulaire vorkommt, den zur Nahrung dienende Früchte tragenden Baum. Erman-Grapow, Wörterbuch, bestätigen meinen Eindruck, indem sie III S. 342 zu CHT N ONCH sagen: „Holz des Lebens, bildliche Bezeichnung für pflanzliche Nahrung, oft sicher das Getreide, später geschrieben als bedeute es Baum des Lebens.“ (Phiops 431)

⁹⁷ Weltgeschichte der Steinzeit S. 340 ff.

⁹⁸ „Machtkunst“ S. 527.

⁹⁹ „Machtkunst“ S. 559. Siehe auch Abschnitt III.

nordischen Atlantiker verließen, weil die Hitze in Simbabwe ihnen unerträglich wurde, seien sie ins Niltal vorgestoßen. Nun müßten die Atlantiker, die nach Strzygowski von Mexiko aus, das vom Äquator ungefähr genau so weit abliegt wie Simbabwe, nach Afrika gekommen waren, den Kontinent dann, doch gewiß nicht in kurzer Zeit, wie mit Automobilen, durchquert haben und sich dabei an tropische Hitze gewöhnt haben, die schon in ihrer Heimat herrschte. Wenn sie dann, um ihr zu entgehen, einmal auswanderten, warum dann nicht südwärts, wo sie bald in gemäßigtes Klima gekommen wären, sondern nordwärts, wo sie erst die Linie überschreiten mußten? Hatten sie etwa im Sinn, die ägyptische Kultur zu begründen? Strzygowski erfindet Atlantiker, wie sie nirgends überliefert sind, schiebt sie wie Marionetten auf dem urgeschichtlichen Boden hin und her; das alles auf Grund der Kunstbetrachtung, der er eine geschichtliche Aufgabe aufbürdet, der sie niemals gewachsen sein kann. Kunstbetrachtung kann ein gesichertes geschichtliches Bild bereichern, erläutern, aber niemals Geschichte schaffen.

Ein letztes Beispiel. Den unterirdischen Grabbau in Kreuzesform sollen wir den Atlantikern verdanken. Spiegel hat in einer mir augenblicklich nicht zugänglichen Untersuchung in der Strzygowskifestschrift von 1932 behauptet, die Krypta dieses Typus nehme ihren Anfang nicht von den römischen Katakomben, sondern eher von den Megalithgräbern, die mit der jüngsten Bronzezeit begönnen. Niemand wird bestreiten, daß es in der Megalithkultur unterirdische, kreuzförmige Gräfte gegeben hat, ebensowenig, daß diese älter als die Katakomben sind. Aber nicht das ist das Entscheidende, sondern der Nachweis, daß zwischen diesen Megalithgräften und den christlichen Kreuzesgräften ein näherer Zusammenhang bestehe als zwischen den christlichen Gräften und den Katakomben oder anderen kreuzförmigen Anlagen. 1901 hatte Strzygowski in „Orient oder Rom?“ eine kreuzförmige Krypta in Palmyra veröffentlicht, deren Kenntnis er Max Sobernheim verdankte. Nach „Machtkunst“ S. 519 sind zu diesem einen Beispiel inzwischen sehr viele weitere Belege gekommen. Die palmyrenische Krypta hatte Strzygowski auf 259 n. Chr. datiert, um mindestens 70 Jahre zu spät, wie Rostovtzeff unter Berufung auf eine russische Abhandlung Kokowzews feststellt.¹⁰⁰ Damals sah Strzygowski die kunstgeschichtliche Bedeutung von Sobernheims Fund darin, daß der Grundriß in alexandrinschen Anlagen wiederkehrt, mithin hellenistisch sei. Ein nach den Bauformen und dem Charakter der Ornamente nach Lantiers Urteil nachdiokletianisches römisches Mausoleum in Lanuéjols (Corrèze) besaß einen viereckigen Saal mit rechtwinkligen Nischen, die nach außen vorsprangen auf drei seiner Seiten, und einer Apsis. Es war nach Lantier eine Kombination eines kreuzförmigen Baus mit der in Syrien häufigen tempelförmigen viereckigen Grabesform mit Pronaos. Es stellt das Vorbild für präromanische Kapellen Südfrankreichs dar; Benoit erinnert daran, daß ähnliche Pläne im ganzen römischen Reich belegt sind, und warnt vor dem Glauben eines unmittelbaren Einflusses von Kleinasien her, der Typus hänge mit Bauten des Nord-Mittelmeerkreises zusammen. Strzygowskis Schüler H. Glück hat im „Ursprung des römischen und abendländischen Gewölbebaus“ S. 78 ff. den westlichen Ursprung von Kreuzform und Trikonchos mit guten Gründen verteidigt. Byzantinische Baumeister, vielleicht schon ihre orientalischen Vorläufer, gestalten

¹⁰⁰ Yale Class. Stud. V, Dura and the problem of Parthian art S. 235 Anm. 105.

¹⁰¹ Rev. Arch. 1944 I S. 58.

den Typus der christlichen, kreuzförmigen Krypta aus. Unabhängig von solchen christlichen Vorbildern, möglicherweise unmittelbar auf lokale heidnische zurückgehend, tritt der kreuzförmige Grundriß im 13. Jahrhundert n. Chr. in Kairo bei dem Bau des Salih Negm-ad-Din Ayyub, dem Vorbild für den kreuzförmigen Plan der islamischen Medrese, auf, wie das Creswell¹⁰² dargetan hat, was Strzygowski unbekannt geblieben zu sein scheint. Nicht vergessen darf man im übrigen, daß die zeitliche Priorität einer an sich unkomplizierten Anlage über eine gleichartige an weit entferntem Orte noch nicht besagt, daß diese von ersterer abhängig sei; der Zufall der Erhaltung und unserer Kenntnisse spricht da zu sehr mit. Strzygowski selbst wies in „Orient oder Rom?“ darauf hin, daß, wenn die Malereien der Palmyrener Krypta Verwandtschaft einesteils zu Palmyrener Skulpturen, andererseits zu byzantinischer Kunst zeigten, er daraufhin keine Einflußnahme der palmyrenischen Kunst auf die werdende byzantinische behaupten wolle, vielmehr bilde, neben lokalen und besonders persischen (besser parthischen!) Einflüssen, die hellenistische Kunst, die nicht mit der römischen in einen Topf geworfen werden dürfe, das breite Fundament. Durch die richtige Altersdatierung wird diese Ansicht sehr gestützt.

Auf die Frage des Verhältnisses der römischen Katakomben zu den ägyptisch-syrischen ist Strzygowski nicht eingegangen; dabei ist die Ähnlichkeit der Anlage der Gräfte des memphitischen Serapeums (und dann wohl des vorauszusetzenden alexandrinischen¹⁰³) mit den wenigen erhaltenen alexandrinischen Katakomben in die Augen fallend. Leclercq im Dictionn. d'arch. chrétienne von Cabrol II 2 Sp. 2379 betont, die Christen hätten im Gegensatz zu Juden und Phoinikern die Gräber ihrer Toten wie die Ägypter zugänglich haben wollen. Eine Anlehnung an ägyptische Grabformen ist also nicht unwahrscheinlich. Unter solchen Umständen darf man darauf hinweisen, daß eine kreuzförmige Anordnung der Kultkammer, nicht der Gruft, sich in Ägypten schon in der Pyramidenzeit nachweisen

¹⁰² Bull. Inst. Franç. Caire XXI, 1923, S. 1 ff. Aus derselben Zeit etwa stammt die von Aurel Stein, Iraq III S. 196 ff. mit Plan 15, beschriebene kreuzförmige Felsmoschee von Qasr-i-Duchtar Darab bei Naksch-i-Rustam. Hier scheint die Anlehnung an den Plan römischer Bäder mindestens wahrscheinlich, wenn man Pläne wie die der Caldarien bei Borrmann u. Neuwirth, Gesch. d. Baukunst I Abb. 205, 206, vergleicht.

¹⁰³ Den einzig brauchbaren Plan des memphitischen Serapeums findet man bei Rhoné, L'Égypte à petites journées zu S. 228. Die Stelle des alexandrinischen Serapeums ist durch die neuen Ausgrabungen an der sog. Pompeiussäule gesichert. Ich bin für sie auf den Bericht im JHST 1945 S. 106 f. angewiesen, der über den Plan nichts bringt. Über christliche Katakomben in Alexandrien s. Breccia, Alexandria ad Aegyptum, English edition, 1922, S. 55 f.; Leclercq in Cabrols Dict. d'archéologie chrétienne et de liturgie I. i. Sp. 1125 ff., wo auch die heidnischen Katakomben Alexandriens herangezogen sind. Die Ähnlichkeit der christlichen und vor allem der heidnischen Katakomben mit der Anlage des memphitischen Serapeums ist in die Augen fallend, aber für die Frage der kreuzförmigen Gruft ergibt sich nichts. Durch die Güte der Société Royale d'archéologie, Alexandrie, ging mir ihr Bulletin Nr. 35, 1942, zu mit Alan Rowes Berichten über seine Ausgrabungen in Kom esch Schukafa und an der Diokletians- („Pompeius“-) Säule. Diese Ausgrabungen haben wohl den endgültigen Beweis erbracht, daß das alexandrinische Serapeum in der Gegend dieser Säule gelegen hat; den memphitischen Apisgrüften entsprechende Anlagen sind in Alexandria bisher nicht nachgewiesen, aber die Reihen von loculi, wie wir sie im memphitischen Serapeum finden (wenn man die Riesenkammern so bezeichnen darf), kehren in Kom esch Schukafa immer wieder, kreuzförmige Anlagen nicht.

läßt,¹⁰⁴ und ebenso im Neuen Reich,¹⁰⁵ womit nicht gesagt sein soll, daß die späten christlichen, kreuzförmigen Grabbauten davon abhängen. Bei der Wahl des kreuzförmigen Grundrisses der Gräber wie der Kirchen wird zweifelsohne die Symbolik des Kreuzes mitgesprochen haben.

„Machtkunst“ S. 519 f. empfindet Strzygowski plötzlich als das Merkwürdigste, daß die unterirdischen Krypten christlicher Zeit vielfach unter die Ostseite der Kirchen gelegt seien. Man möchte darin, wie beim Chor, eine Ostung sehen. Das ist nach Strzygowski offenbar weit gefehlt. In Mexiko, sagt er uns unter Verweis auf seine Abb. 303–305, seien in ähnlicher Weise kreuzförmige Krypten unter Tempeln gefunden worden, von denen die wichtigste Anlage die Tempel von Mitla seien. Diese Tempel datiert Uebelohde-Döh-ring in Springers Handb. d. Kunstgesch. VI S. 599 ff. frühestens an das Ende des 1. Jahrtausends¹⁰⁶ n. Chr. Nach „Machtkunst“ S. 521 soll es sich bei diesen Krypten um einen Einfluß atlantischer Art auf den amerikanischen Kunstkreis handeln. Die Ähnlichkeit zwischen Mitla, Palmyra und den Megalithgräbern in Kreuzesform soll auf einem atlantischen Einschlag in die amerikanische, sonst den Amerasiaten vorbehaltene Kunst, dann in die nordische, endlich die christliche, beruhen – welch Glück, daß Strzygowski die ägyptischen Gräber unbekannt blieben –, das allerdings unter der Voraussetzung, daß „die Megalithvölker wirklich aus dem Westen über den Atlantik kamen, wie ich annehme“. Strzygowski bangt hier offenbar selbst vor seiner auf „planmäßiger Vergleichung“ aufgebauten, übrigens völlig in der Luft schwebenden Hypothese, die ihm nichtsdestoweniger andernorts zur Gewißheit wird. Erregt ruft er aber einmal aus: Wohin gehören die Machtkunstkreise Mittelamerikas? Woher kommen die Maya, die Azteken, die Tolteken und die Inkas? Sind sie Amerasiaten, die von Alaska die Küste entlang nach dem Süden zogen, sind sie Atlantiker, die von Kanada über die Seen und Ebenen an den westindischen Golf vordrangen? Wir werden im Abschnitt III sehen, daß die vermutete Wanderung der Atlantiker nach Mexiko, und von da über den Ozean, uns in so unvordenkliche Zeit führt, daß man wissen möchte, ob Strzygowski Mitla dieser zuschreibt oder ob er irgendwelchen Anhalt zu besitzen glaubt, daß es vor Mitla eine lange Reihe gleichartiger Tempel mit Krypten in Mexiko gegeben habe, von denen uns Reste allerdings nicht bekannt sind. Ohne eine solche Annahme, wofür die Erforscher der Mayakultur keinerlei Anhalt zu haben scheinen, ist die ganze Konstruktion Strzygowskis, Amerika angehend, unhaltbar. Für den Zusammenhang der Kulturen der Maya, Azteken, Tolteken und Inkas verweist Strzygowski auf Max Uhl, Forsch. u. Fortschritte 1938, XIV, S. 229 ff.; dort aber mußte er finden, daß für diese Kulturen kein Datum bekannt ist, das über rund 400 v. Chr. hinaufführt. Wieder hat sich Strzygowski die Mühe nicht genommen, die schwierigen chronologischen Probleme aufzuhellen, obwohl er bei Uebelohde a.a.O. S. 611 ff. sie in bewundernswerter

¹⁰⁴ Petrie, Medum, Taf. VII.

¹⁰⁵ Man sehe daraufhin die Pläne thebanischer Gräber in Porter-Moss, Topographical bibliography, the Theban Necropolis, durch.

¹⁰⁶ In amerikanischer Archäologie steht mir kein eigenes Urteil zu; ich habe mich bemüht, was leider Strzygowski versäumt hat, mich von ernsten Kennern belehren zu lassen. Gelegentlich weist Strzygowski auf Schellhaas, Probleme der Mayaforschung, in Forsch. u. Fortschritte XVI, 1940, S. 121 f., hin. Da finde ich aber nur den Nachweis einer verhältnismäßigen Jugend der Mayakultur, deren ältestes datiertes Denkmal nicht über den 8. Nov. 291 v. Chr. hinauszugehen scheint.

Klarheit und Objektivität dargelegt finden konnte, wenn sie ihm nicht schon aus Krickbergs Darstellung in Buschans illustrierter Völkerkunde I (1922) gegenwärtig waren. Unter Hinweis auf mir derzeit nicht zugängliche eigene Arbeiten versichert Strzygowski „Machtkunst“ S. 508, ihm hätten bei seiner Konstruktion die Forschungen über Amerika geholfen, wie sie von anderen durchgeführt wurden, wenn auch seine Wege und Belege ganz anderer Art seien. Vielleicht hätte er besser getan, auf einem so schwierigen Gebiet sich den besten Autoritäten anzuschließen und nicht ins Blaue hinein zu fabeln. Es flößt wenig Vertrauen ein, wenn man sieht, wie Strzygowskis neue Methode dazu führt, daß er seine eigenen älteren besonnenen Ausführungen haltlosen Vermutungen opfert. Der Vorgang ist um so bedeutungsvoller, als Strzygowski von den östlichen, nunmehr atlantischen, Krypten die Kreuzkuppelkirche ableitet, worauf wir im Abschnitt VI zurückkommen.

ATLANTIKER UND AMERASIATEN, INDOGERMANEN, SÜD- UND NORD-
LÄNDER; DER BEGRIFF DES PERSISCHEN UND „PERSIENS“ BEDEUTUNG
FÜR DIE KUNSTGESCHICHTE

Wir sind wiederholt den Amerasiaten und Atlantikern bei Strzygowski begegnet. Was begreift er darunter? In „Europas Machtkunst, im Rahmen des Erdkreises, einer grundlegenden Auseinandersetzung über Wesen und Entwicklung des zehntausendjährigen Wahnes: Gewaltmacht von Gottes Gnaden statt völkischer Ordnung, Kirche statt Glaube, Bildung statt Begabung: vom Nordstandpunkt planmäßig in die volksdeutsche Bewegung eingestellt“ trägt er folgende Lehre über die Entstehung von Kunst und Kultur vor: in einer unendlich weit zurückliegenden Zeit lösten sich aus dem äquatorialen Süden Scharen und zogen nordwärts. Sie brachten die Fähigkeit zur Darstellung der menschlichen und tierischen Gestalt mit, waren friedfertige, zeitlose, wenig tätige Menschen, ja vielleicht waren sie noch eingeschlechtlich (!). Erst der Norden erzog sie in Eis und Schnee zur Härte, zur Bekleidung, zum Errichten von Schutzbauten, die den aus Eisplatten erstellten Behausungen der Lappen geglichen haben mögen. Die langen Winternächte, der Winterschlaf(!) gaben ihnen Gelegenheit zu tiefem Nachdenken, zur Selbstbesinnung. Sie blieben zeitlos, denn „zeitlos scheinen auch schöpferische Rassen. Sobald der angeblich kulturbringende Meuchelmörder eindringt (gemeint ist der Europäer), ist es mit der Zeitlosigkeit vorbei, der Naturmensch fängt an zu rechnen“.¹ In den Jahrhunderttausenden, die so vergingen, wandelten sich die Südländer in Nordländer mit allen Eigenschaften des nordischen Menschen. Damals, im Kampf mit den Elementen und den Tieren, erwachten in ihnen, scheint's, Machtinstinkte. Nach Ablauf der letzten(?) Zwischeneiszeit trieb sie die zunehmende Kälte (wie einst die Leute von Simbabwe die Hitze nordwärts nach Ägypten)² wieder südwärts, vom Pole weg. Dabei spalteten sie sich in drei, wahrscheinlich immer noch zeitlose, Ströme. Als erste machten sich die Amerasiaten auf den Weg. Von Alaska, den Küsten im Norden des Stillen Ozeans, von der Westküste Amerikas also und der Nord- und Ostküste Asiens, zogen die einen quer durch Asien, die anderen südwärts auf amerikanischem Boden. Der amerikanische Zweig, den erst die Rocky Mountains, weiter die Cordilleren am Eindringen in das Innere hinderten, begründete die Volkskunst der Westküste Nordamerikas und wohl auch die Kulturen der Maya³ und der Inkas (wobei allerdings das Verhältnis zu den gleich zu besprechenden Atlantikern ungeklärt bleibt).⁴

Über den asiatischen Strom weiß Strzygowski viel mehr zu sagen. Er drang in Sibirien ein und wurde dort zum Begründer des Tierstiles.⁵ Beachtenswert sei auch die Neigung für Linienspiele in der Art unseres Rokoko.⁶ Sibirien wird eine entscheidende

¹ „Machtkunst“ S. 546.

² Siehe Kap. II o. S. 55 f.

³ Vgl. Kap. II S. 58.

⁴ „Machtkunst“ S. 490.

⁵ Siehe Kap. II o. S. 29 ff.

⁶ „Machtkunst“ S. 495.

Rolle in der Entwicklung der Bildenden Kunst und damit der Menschheit zugewiesen. Über die Zeit, in der sich das alles ereignete, die Dauer, die dieser Entwicklung eingeräumt wird, erfahren wir ebensowenig wie über den Zeitpunkt, in dem die Amerasiaten nach Mexiko und Peru gekommen sein sollen. Nur ein, ich möchte sagen, erratischer Block steht „Machtkunst“ S. 497: „Schon in vormenschlicher Zeit (!) muß die Bewegung von Nordasien ausgegangen sein, wie ich das besonders seit (so!) der Einwanderung der Amerasiaten in die beiden Mesopotamien (am Euphrat und Tigris, am Oxus und Jaxartes) und später der Türken von Hochasien und Iran aus annehme.“ Es spräche für die Bedeutung des Bodens in der Entwicklung, daß amerikanische Paläontologen die Heimat der ältesten Ahnen der Menschen in Nordasien ansetzten. Verstehe ich recht, so müßten die Amerasiaten die ersten Menschen sein, die nach Sibirien kamen. Doch verfolgen wir sie auf ihrem Zug. Von Sibirien aus erreichten sie die Täler des Hwangho und das südlichere des Jangtsekiang im heutigen China. Sie stießen da mit den Wanderhirten zusammen, den Leuten Hochasiens, der ewigen Bewegung, der Zelte und Muster ohne Ende. Wie das Verhältnis von Amerasiaten und Wanderhirtenkulturen genau zu denken sei, wird mir bei der Darstellung „Machtkunst“ S. 497 ff. nicht klar; aus mancher Stelle möchte man schließen, daß sich Strzygowski sie, mindestens in späterer Zeit, als Einheit denkt. Nach „Asiens Bildender Kunst“ S. 687 müßte „die Zeltkunst älter sein als die Kunst des Rohziegelbaus, d. h. die Kunst der Türvölker älter als die der Iranier, was zu bedeuten scheint, daß das Wanderhirtentum älter als die letzte Eiszeit und die Hebung Mittelasiens ist, daher das ist, was zuerst die paläolithische Kultur der Menschheit in Asien über den Haufen warf“. Die Amerasiaten wenden sich vom Hwangho scharf nach Westen gegen die dem Pamir im Nordwesten vorgelagerten Flußgebiete des Oxus und Jaxartes. Hier läßt Strzygowski sie zu Händlern werden, Märkte, später Städte, gründen, als Mittelpunkte von Stadtstaaten. Im Turan könnten, wie es „Machtkunst“ S. 593 heißt, wohl die mesopotamischen Tiersinnbilder als Stadtwappen ihren Ursprung haben, dann wären sie durch die Sumerer weiter nach Mesopotamien und Westasien getragen worden, was doch wohl besagt, die Sumerer wanderten nach Strzygowski mit ihrer Kunst fertig aus Turan in ihr späteres Gebiet ein. Waren es etwa die Amerasiaten, die sich nun so umbenannten? Nach a. a. O. S. 503 scheint es eher, als wären die Amerasiaten mit den Sumerern nach Westen bis an den Persischen Golf gelangt, also von ihnen zu scheiden. Aber „Machtkunst“ S. 506 lesen wir: „es taucht der Gedanke auf, ob nicht die Sumerer Amerasiaten sein könnten“? Die Funde von Ur mit ihren „skythischen“ Zügen legten das nahe! Ein Teil der Amerasiaten gelangte zum Indus und traf hier mit den Südländern zusammen. Er unterwarf sie und begründete so einen Machtstaat, der zur Annahme eines Gottes von der Macht Gnaden führte. Doch ihres Bleibens war da nicht. Sie müssen nach Strzygowski zum Mittelmeer vorgedrungen sein, wo sie den Charakter der händlerischen Phoiniker begründeten. Auf dem Weg müssen sie Iran berührt haben, mögen sie vom Indus her nach Mesopotamien und weiter, oder vielmehr nördlich von der Pamirgegend am Hindukusch entlang und durch Transkaspien gewandert sein. Eine Spur ihrer und der mit ihnen vereinigten Wandervölker Kunst ist Strzygowski geneigt⁷ in dem nach ihm persischen zweireihigen Bandgeflecht zu finden; er meint, die Bandgeflechte könnten von der

⁷ A. a. O. S. 504.

Knotenschrift abstammen, und findet nicht näher bezeichnete Anzeichen dafür, daß es die Amerasiaten diesseits und jenseits des pazifischen Weltmeers waren, die die Knotenschrift verbreiteten. Als ob Bandgeflechte nicht sehr viel näherliegende Entstehungsmöglichkeiten hätten und die amerikanische Knotenschrift sich irgendwie im Iran als gebraucht nachweisen ließe. Das „iranische“ Bandgeflecht soll nun am eindrucksvollsten an dem Holzmimbar von Kairuan⁸ auftreten. Trifft das zu, dann ist damit alles andere als der iranische Ursprung dieses in der mesopotamischen und syrischen Kunst uralten Motivs erwiesen, denn, wie Strzygowski bekannt sein sollte, ist der im Jahr 894 n. Chr. vom Begründer der Aghlabitendynastie, Ibrahim ibn el Aghlab, in Kairuan aufgestellte Mimbar ein Werk der Bagdadschule, mithin mesopotamischen Ursprungs. Nach Diez' Wort ist an dem Mimbar die Ornamentik fast aller asiatischen Völker, von Ägypten bis Indien, vom Kaukasus bis China, vereinigt; das beleuchtet den internationalen Charakter der Kunst des Mimbar, möglicherweise damit der Bagdadkunst, niemals aber ihren iranischen. Inwiefern „Kreta in früher Zeit in weitgehendstem Maße dafür spricht, daß die Amerasiaten in der Bildenden Kunst einerseits schon über die Sumerer in Mesopotamien, andererseits später über die Skythen nach dem Mittelmeer vorgedrungen sind“,⁹ wird leider „Machtkunst“ S. 506 nicht ausgeführt, und völlig im Dunkel bleibt, ob wir bei den ägyptischen Mischwesen (tierköpfige Götter, Sphinx, Greif usw.) den amerasiatischen Tierstil beteiligt denken sollen, was nach dem von Strzygowski ausgearbeiteten Itinerar der Amerasiaten nicht zugänglich scheint. Haben wir aber mit einem selbständigen ägyptischen Tierstil zu rechnen, dann erführe das ganze Strzygowskische Bild von der Geschichte des Tierstiles eine beachtenswerte Korrektur, um so mehr, als die ornamentale Verwendung des Tierbildes in Ägypten schon in der frühesten Zeit eintritt.¹⁰

Als zweite brachen, nach „Machtkunst“ S. 516 ff. aus Kanada, wo sie zwischen Amerasiaten und europäischen Indogermanen eingekeilt (!) gesessen haben sollen, beim Einbruch der neuen (letzten ?) Eiszeit die Atlantiker auf. Sie wählten den angeblich einzig für sie offenen Weg, südwärts bis Florida und Mexiko. Dort müssen sie mit den Amerasiaten zusammengekommen sein.¹¹ Die engen Beziehungen, die zwischen der bildenden Kunst der Völker der gesamten amerikanischen Westküste nach Strzygowski bestehen, lassen erkennen, daß das Amerasiatische durchschlägt. Verstehe ich „Machtkunst“ S. 519 recht, machen die ursprünglichen Amerikaner, die Indianer, d. h. doch wohl die Rothäute, einen bestimmenden Teil der Atlantiker aus; „es könnte bei der Beschäftigung mit ihnen eine Menschenart zutage kommen, die als Leitgestalt des Atlantikers für die Entwicklung im allgemeinen ähnlich wichtig werden könnte wie der Indogermane für das, was wir Europa I nennen“. Sollen diese Indianer den Atlantikern ähnlich gegenüberstehen wie die

⁸ „Machtkunst“ Abb. 292; vgl. zu dem Mimbar Diez, Die Kunst der islam. Völker S. 204; Diez und Glück, Die Kunst des Islam S. 88; Migeon, Manuel de l'art Musulman II, 1907, S. 116 u. 258, hält die Herkunft der Faienceplatten am Mimbar aus Bagdad für gesichert, die Holzbestandteile aber möglicherweise für einheimische Kairuaner Arbeit. Das würde aber Strzygowskis iranische Zuweisung nicht stützen.

⁹ Das Vordringen an das Mittelmeer soll das von uns Kap. II o. S. 29 ff. ausführlich behandelte sizilische Tierrelief bezeugen!

¹⁰ Man sehe nur die beiden Bände Flinders Petries „Prehistoric Egypt“ und Caparts „Primitive art in Egypt“ durch.

¹¹ „Machtkunst“ S. 490.

Wandervölker den Amerasiaten? Dann durften sie nicht mit den Indogermanen in Parallele gesetzt werden, denn diese stehen doch Amerasiaten und Atlantikern ebenbürtig zur Seite. Oder sind die Indianer selbst Atlantiker, ein frühester Teil von ihnen, der zur Urbevölkerung Amerikas geworden wäre? Wie bei den Wandervölkern hat Strzygowski seine eigenen Hypothesen nicht gründlich überdacht; wo er sie braucht, ruft er unbestimmte Größen, wie Wandervölker und Rothäute, zu Hilfe. Ich hätte gewünscht, daß er sich mit den anthropologischen Tatsachen auseinandergesetzt hätte, wie sie Krickeberg in Buschans illustr. Völkerkunde I (1922) dargelegt hat, wonach auf amerikanischem Boden nur die Eskimos als echte Mongoloide betrachtet werden können, die Amerikaner im ganzen aber der kaukasischen Rasse näherstehen als der mongolischen. Von seinem, vielleicht in Südasiens gelegenen, Ursprungsherd aus hätte sich der Mensch oder seine nächsten Vorfahren, was sich später, in der Zeit der Isolierung, zur amerikanischen Rasse entwickelte, über das damals noch zusammenhängende Asien, Nordamerika, Europa verbreitet. Asiatische, insbesondere auch jungasiatische, daneben auch polynesishe Einflüsse sind unleugbar. „Man wird es nicht mehr von der Hand weisen können, daß zu der Zeit, als sich die asiatischen Hochkulturen bildeten, Kulturelemente, die an ihrem Aufbau beteiligt waren, nicht nur nach Europa, sondern auch, wenngleich in abgeschwächtem Maße, nach Amerika ihren Weg fanden. Für eine im wesentlichen überseeische Verbreitung derselben spricht es, daß die Hochländer des westlichen Nordamerika nördlich des Pueblogebietes nichts von ihnen besitzen und daß da, wo sie außerhalb der eigentlichen Kulturländer im östlichen Nord- und Südamerika auftauchen, nur eine Rückstrahlung aus den Kulturgebieten vorliegen kann. In fast allen Fällen von Übereinstimmungen treten die nächsten Parallelen zu den amerikanischen Hochkulturen in Südostasien (einschließlich Chinas) auf.“¹² Ich überlasse es dem Leser, zu beurteilen, wie sich mit diesen Tatsachen Strzygowskis Amerasiaten- und Atlantikerhypothese verträgt.

Die Atlantiker sollen nun ihren Zug von Mexiko aus nicht in südlicher Richtung fortgesetzt haben, sondern, da sie Seefahrer waren, setzten sie über den Atlantischen Ozean nach den Azoren über, die so der Ausgangspunkt für ihre Einfälle an den Küsten Frankreichs und Afrikas wurden.¹³ Daß eine solche Fahrt, von Mexiko über Florida etwa, keine Kleinigkeit war, scheint sich Strzygowski gelegentlich selbst gesagt zu haben. So erwägt er „Machtkunst“ S. 525 die Möglichkeit, daß sie zu einer Zeit unternommen wurde, da eine Land- oder mindestens Inselbrücke Amerika noch mit Europa verband. „Eine mitten im Atlantik gelegene Atlantis wäre als Mittelglied nach Europa willkommen (!). Ich könnte mir denken, daß zwischen Europa und Amerika vermittelnde Erdschollen ebenso verloren gingen wie zwischen Amerika und Asien, also im anderen Großmeere der Erde. Wenn ich Betonbau und Überkragung bei den Mayavölkern ebenso angewendet sehe, wie in Karthago und Rom, dann taucht die Annahme vermittelnder Zwischengebiete immerhin als Frage auf.“ Wieder wird aus Kunstbetrachtung Geschichte gemacht. Bauten frühestens der Mitte des ersten Jahrtausends v. Chr. werden mit mexikanischen in Verbindung gesetzt, zur Erklärung ihrer Gleichartigkeiten, übrigens rein technischer Natur, eine Landbrücke zwischen Amerika und Europa, respektive Nordafrika, angenommen, die Frage

¹² Krickeberg a. a. O. S. 64.

¹³ „Machtkunst“ S. 532 f.

aber unterlassen, wann spätestens eine solche Landbrücke aufgehört haben muß zu existieren. Die Erdkunde, z. B. Neumayr, Erdgeschichte II S. 546 ff., gibt 1890 die Antwort. Es fehlt jeder Anhaltspunkt für die Hypothese, daß so bedeutende Umgestaltungen wie das langsame Versinken der Landmassen, die den Atlantischen Ozean südlich einmal überbrückt haben könnten, noch stattgefunden haben, als der Mensch die Erde bewohnte. Die Entstehung des Atlantischen Ozeans fällt in das spätere Tertiär. Wer Obermaiers sachkundige Ausführungen in Eberts RLV III S. 99 ff. gelesen hat, wird die Existenz menschlicher Wesen in dieser Zeit äußerst fraglich finden und, wenn sie schon existierten, ihnen eine Überquerung des Ozeans zuzutrauen durchaus ablehnen.¹⁴ Wie hoch hinauf müßte aber der Mensch reichen, wenn vor der Überquerung des Ozeans, also spätestens im Jungtertiär, die Atlantiker die Kulturen Amerikas, wie Strzygowski ihnen zuschreibt, begründet hätten, Betonbau- und Überkragungstechnik beherrscht, eine ausgebildete Schifffahrt besessen haben sollen. Kein Wunder, daß an anderer Stelle, allerdings nicht aus den hier vorgebrachten Gründen, Strzygowski an einer durchschlagenden Rolle der untergegangenen Atlantis wieder zweifelt.¹⁵ Seltsam, wie die übers Meer gefahrenen Atlantiker zwar Frankreich, nicht aber Spanien und Portugal, heimsuchen. Obwohl die Vorgeschichtler die Wichtigkeit der iberischen Halbinsel immer betont haben, spricht Strzygowski kaum von ihr. Nach ihm wandte sich der Hauptstrom der Atlantiker nach Afrika, wo er irgendwo an der Westküste landete und dann, wir hörten es schon,¹⁶ die abenteuerliche Durchquerung Afrikas, die Siedlung in Simbabwe im Matabeleland unternahm und von dort den Vorstoß ins Niltal. Als er, als Folge der widerstandslosen Unterwerfung der Bevölkerung, den ägyptischen Machtstaat begründet hatte, drang er in das Mittelmeerbecken ein. Nach „Machtkunst“ S. 510, 535 tasteten die Atlantiker erst die europäischen und afrikanischen Küsten ab, stießen nach „Machtkunst“ S. 551 vom westlichen Großmeer, dann vom Mittelmeer aus vor, drangen mehr oder minder tief in den afrikanischen und europäischen Erdteil ein, bevor sie das Mittelmeer von seiner Mündung aus (hiernach also nicht vom Nildelta her!) erschlossen. In Syrien etwa (oder war es am Schwarzen Meer?) stießen die Atlantiker auf die Amerasiaten. Eine Folge dieser, auf keinerlei urkundliches Zeugnis sich gründenden, Vorgänge soll nun gewesen sein, daß in Italien, Frankreich und England das Atlantische durchschlug, in Rußland, auf dem Balkan mit ihren hochasiatischen Einschlägen immer wieder das Amerasiatische.¹⁷

Für Strzygowskis Arbeitsweise ist bezeichnend, daß er sich bei der Ausbreitung im Mittelmeer, die im Morgenrot der Geschichte vor sich gegangen sein müßte, mit einer leicht hingeworfenen Skizze, verstreuten und widerspruchsvollen Bemerkungen, begnügt. Er empfindet offenbar eine Scheu vor der hier gegebenen Möglichkeit der Nachprüfung

¹⁴ Siehe dazu, was Alfred Hettner in seiner Allgemeinen Geographie des Menschen I S. 106 f. über die späte Rolle der Schifffahrt bei Wanderungen, die Schranke, die Ozeane den Wanderungen setzten, sagt; dort steht auch der beherzigenswerte Satz, die Wanderungen in geschichtlicher Zeit und auch schon in einem großen Teil der Vorgeschichte haben im großen und ganzen die heutige Natur der Erdoberfläche, die heutige Verteilung von Land und Meer vorgefunden. Hätte Strzygowski das 1947 erschienene ausgezeichnete Buch gekannt, er wäre vielleicht an vielen seiner Voraussetzungen irre geworden.

¹⁵ „Machtkunst“ S. 538.

¹⁶ Kap. II o. S. 44 f; 55 f. Kap. III S. 63.

¹⁷ „Machtkunst“ S. 541.

seiner Thesen an Hand der reichen Funde, der sprachlichen Zeugnisse, der geschichtlichen Überlieferung. Von Kreta und Kypros, wo Orient und Okzident sich greifbar berühren, wo er die Probe aufs Exempel hätte machen können, kein Wort. Die kretischen Paläste und Steinbauten existieren für ihn nicht.

Im Gegensatz zur Neubildung „Amerasiaten“ war Atlantiker ein in die Wissenschaft längst eingeführter Begriff, von Platos Mythos bis zu Herrmann, Frobenius und Wirth;¹⁸ mit diesem allein berührt sich Strzygowski, worüber man „Spuren“ S. XI nachlese. „Machtkunst“ S. 541 erfährt der Leser zu seinem Erstaunen, Nietzsche habe im Grunde den Atlantiker beschrieben, wenn er den Engländer düsterer, sinnlicher, willensstärker und brutaler als den Deutschen nenne; das Atlantikerblut schlage im England von heute vollständig durch, schon im Keltischen sei es obenauf gekommen. Danach würde es sich nicht um einen rassistisch-geographischen, sondern um einen moralischen Begriff handeln, um eine zwar nordische, aber dem Deutschen entgegengesetzte seelische Haltung. Den Namen führen die Leute als Anwohner des Atlantischen Ozeans, die ihn befahren. Wir erinnern uns dabei, daß die Atlantikerhypothese dem Suchen nach einer Erklärung des Entstehens der ägyptischen Kultur ihren Ursprung verdankte,¹⁹ nach „Machtkunst“ S. 508 aber ebenso der Nötigung, Amerika in sein Weltbild einzubeziehen, da auf der nördlichen Halbkugel eine große Lücke blieb, wenn man nicht Amerika mit seinem östlichen Hauptteil einfügte. Wir haben es mithin mit einer Hilfskonstruktion zur Erklärung gewisser Strzygowski gebliebener Unklarheiten zu tun. Im Gegensatz zur Neigung der Amerasiaten für Tierzierat müssen die Atlantiker, als Erben der Südländer, die Neigung zur Menschengestalt übernehmen.²⁰ Haben sie darum nach Simbabwe wandern müssen, um sich mit den Südländern zu berühren? Andererseits soll nach „Machtkunst“ S. 480 Erz und Gold der bevorzugte Rohstoff der Amerasiaten, Stein der der Atlantiker sein. Nur der Quader wird ausgeschlossen, obwohl die Mastabaen und der Tortempel des Chefred Schöpfungen der Atlantiker sein sollen. Sieht man genau zu, so ist die Unterscheidung der Ausstattungs- und Materialarten wohl der Ausgangspunkt für die Annahme der drei nordischen Völkerströme gewesen. Auf so willkürlicher Grundlage ist das Traumgebilde aufgebaut, das Strzygowski zuerst „Forschungen und Fortschritte“ 1935 S. 65 ff. in Kampfstellung gegen die herrschende Kunstwissenschaft und Geschichte errichtet hat. Zum Wahrzeichen der

¹⁸ Der älteste Zeuge für die Atlantisinsel ist Solon bei Plato Timaios 24 f.; daß er ägyptische Sagen wiedergeben hätte, ist nach unserer Kenntnis unwahrscheinlich. Preuß, Forsch. u. Fortsch. XI, 1935, S. 335 f., ist zur Überzeugung gelangt, Atlantis sei schließlich nichts anderes als das gigantische, an den Himmel geworfene Lichtbild Athens. Ausgezeichnet hat Hans Herter, Platons Atlantis, BJ 1928 H. 133 S. 28 ff., die Frage behandelt und die Aussichtslosigkeit, die Atlantisinsel mit einem bestimmten Lokal zu identifizieren, ihren mythischen Charakter dargetan. Alexander Bessmertny, Das Atlantisrätsel (Leipzig 1932), kenne ich nur aus dem Referat Philipps in Phil. Wschr. 1933 Sp. 465, wo die meisten vorgeschlagenen Gleichungen aufgezählt sind. Dazu vgl. man auch Bosch-Gimpera, Klio XXII, 1929, S. 362 ff., und Berger in Pauly-Wissowa, RE s. v. Atlantis Sp. 2116 ff. Nirgends findet der Strzygowskische Mythos irgendeine Stütze. Daß Landuntergänge, wie sie Strzygowski annehmen muß, sich in dem Atlantischen Ozean oder dem Mittelmeer in Zeiten, wo Menschen existierten, und wäre es der paläolithische Mann, geologisch ausgeschlossen sind, sagt auch K. T. Frost, JHST XXXIII, 1913, S. 189. Von der Gleichsetzung der Atlantis mit Kreta hat er mich allerdings nicht überzeugt.

¹⁹ „Machtkunst“ S. 508. Vgl. o. S. 55.

²⁰ „Machtkunst“ S. 477.

Atlantiker wird ihm noch das menschliche Herrscherbild, das wir doch ungefähr gleichzeitig in Ägypten und Mesopotamien kennen. Also müssen die Atlantiker sehr früh auch ins Stromgebiet des Euphrat gekommen sein, das doch den Amerasiaten zugewiesen wurde.

Den dritten und spätesten seiner nordischen Völkerströme setzt Strzygowski den Indogermanen gleich. Nach „Machtkunst“ S. 544 war aus der zeitlosen Südrasse durch den technischen Kampf mit dem eisigen Winter und die durch die Winterstarre begünstigte seelische Versenkung in das eigne Innere der durch die neue Eiszeit auf den Wanderweg nach Süden gewiesene und damit zeitlich eingestellte Nordmensch²¹ geworden. Allerdings soll nach „Machtkunst“ S. 546 die Zeitlosigkeit erst mit dem Ende der Eiszeit und dem Auftreten der Macht- und Besitzgier nach Beendigung der Wanderungen vorüber sein. Die Indogermanen, deren hohe seelische Eigenschaften Strzygowski, ähnlich wie Reche es für alle Nordischen tat,²² nicht genug rühmen kann, sind als Glaubensträger vorgestoßen. Bei ihnen sitzen Seele und Gewissen beharrlich fester als bei den andren Nordströmen,²³ sie haben ihr Blut reiner bewahrt.²⁴ Im Gegensatz zu den Amerasiaten in Mesopotamien und den Atlantikern im Niltal, die ihm erlagen, haben sie das Menschengeschlecht vom südlichen Zaubervahn befreit. Ist der Zaubervahn, fragt man, ein gemeinsames, von den Indogermanen abgestoßenes, Erbe von den südlichen Urahnen? Wie geht es aber zu, daß in der Edda Zauberei eine so große Rolle spielt? Selbst Jan de Vries, „Die Welt der Germanen“ S. 197 ff., der geneigt ist, in den erhaltenen Zaubersprüchen orientalische und christliche Einflüsse zu erkennen, muß zugeben, daß wir sichere Spuren ursprünglichen, nordischen, germanischen, Zaubers haben; aus dem Artikel „Zauberei und Aberglaube“ in Schrader-Nehring, Reallex. d. indogermanischen Altertumskunde II, 1929, und aus den entsprechenden Abschnitten in Helms Altgermanischer Religionsgeschichte II S. 25 ff., 1937, konnte sich Strzygowski über die Bedeutung der Zauberei für die indogermanische Kultur bequem unterrichten. Vielleicht hat er sich davon beeindrucken lassen, daß unsere Religionshistoriker ihre Belege für Zauberglauben in erster Linie südländischen Primitiven, daneben den Ägyptern, entlehnen, und will nun die Indogermanen von dem dunklen Bilde absetzen.²⁵ Aber auch die Forschungen F. Ohrts haben Zaubersprüche aus Dänemark²⁶ eindeutig als altgermanisches, wenn auch von den Christen übernommenes Gut erwiesen. Und wir sollen nicht vergessen, daß zu den ältesten deutschen Sprachdenkmälern, überliefert aus dem 10. Jahrhundert n. Chr., aber nach Annahme der Germanisten um Jahrhunderte älter, die Merseburger Heilsprüche und ihre Verwandten zählen, für die man etwa O. Hauser, Weltgesch. d. Literatur II S. 133, einsehen mag.

Auf ihrer Wanderschaft von Grönland und Island, wo sie durch Jahrhunderttausende ruhig für sich standen, im Kampf ums Dasein inmitten eines strengen Winters einer Zwischeneiszeit jenen Höhepunkt seelischer Entwicklung erreichten, der den beiden

²¹ A. a. O. S. 544.

²² Rasse und Heimat der Indogermanen S. 143 ff., 207 f. Es ist wohl überflüssig, darauf hinzuweisen, daß die Überschätzung des Indogermanischen und Nordischen von Arbeiten des Franzosen Grafen de Gobineau und des Engländers Houston Stewart Chamberlain ausgeht.

²³ „Machtkunst“ S. 458.

²⁴ A. a. O. S. 549.

²⁵ Man sehe, wie in dem Artikel „Zauber“ in Eberts RLV von den Germanen überhaupt nicht die Rede ist.

²⁶ Arch. f. Relig.-Wiss., 1934, S. 133 ff.

anderen Strömen versagt blieb – das Wie ist freilich „Alles völlig im unklaren“ –, schneiden ihnen die Atlantiker den geraden Südweg ab; sie müssen also schon an den Westküsten Europas gesessen haben. Damit ist ein chronologischer Anhalt gegeben, die Wanderung muß später fallen als die Überquerung des Ozeans durch die Atlantiker. In der Hirt-festschrift²⁷ nimmt Strzygowski denn auch „ganz allgemein an, daß die sog. Indoger-manen sich in Bewegung setzten, nachdem die Macht durch Gewalt im mittleren Erdgürtel bereits entstanden war“. Das heißt doch, nach der Begründung der Reiche von Sumer und Ägypten, also keinesfalls früher als das Ende des 4. Jahrtausends v. Chr. Nach S. 559 der „Machtkunst“ wäre der Ansturm der Indogermanen indes vor etwa 10000 Jahren erfolgt! Man müsse übrigens mit nordischen Zügen auch schon in der Machtkunst des Mittelmeerkreises rechnen, lange bevor die Indogermanen nach dem Süden gelangten. Sie waren weder das erste noch das letzte Nordvolk, das von Norden nach dem Süden vorstieß. Damit können wohl nur die Amerasiaten und Atlantiker gemeint sein. Nun be-kommt man öfters den Eindruck,²⁸ die Indogermanenwanderung hinge mit dem Eintritt der letzten Eiszeit zusammen. Aber er muß nach dem Vorstehenden falsch sein, oder läßt Strzygowski wieder nach dem jeweiligen Bedarf die eine oder andere Möglichkeit zu? In „Drei Kunstströme aus nordischen Zwischeneiszeiten“²⁹ werden wir belehrt, daß der Mensch vor der letzten Eiszeit dem abschmelzenden Eise der vorhergehenden Eiszeiten nach wieder in den Norden vordrang und jenseits des Polarkreises den Kampf ums Dasein aufnahm. Vom Nordpol aus hätten die Menschen, immer wieder durch Winterkälte bedrängt, ganz große Völkerwanderungen nach dem Süden unternommen. Diese Wanderungen müßten vom hohen Norden aus mehrfach hintereinander, wahrscheinlich mit wiederholten Eiszeit-wellen erfolgend, angenommen werden. Die amerasiatische, atlantische, indogermanische Wanderung seien nur einige aus einer ganzen Reihe, die wir noch nicht recht erfassen. Wie lückenhaft Strzygowski selber sein angebliches Wissen vorkommt, wird hier deutlich. „Machtkunst“ S. 542 macht er die Bemerkung, die Indogermanen seien die einzigen, die keinen Anteil am amerikanischen Boden hätten. Ihr Blut sei das für Europa entscheidende geworden. Der Kern ihres Geistes sei die Erkenntnis des seelischen Heils, als Vorstellung im Ich entstanden und dann auf die Außenwelt übertragen (a. a. O. S. 552). Erst damit war die Kraft zu einer Kunst in eigentlichen, d. h. sinnbildlichen Werten geboren; der, wie wir wissen, nach Strzygowski vom Südländer geschaffenen figürlichen Plastik haften im Grunde immer noch ein Makel an. Die Entstehung der hohen Seele ist nun der tiefste Grund, aus dem Strzygowski die Indogermanen vom Nordpol herleitet. „Seele und Norden sind eins“, lesen wir „Machtkunst“ S. 340. Logischerweise müßten dann doch auch die Amerasiaten und Atlantiker an ihr teilhaben. Sie kann als ein höheres Ich weder im Süden noch im Mittelgürtel entstanden sein,³⁰ weil der äquatoriale Mensch bis auf den heutigen Tag eine nahezu lediglich körperliche Einheit ist. In den Gürteln des Südens und dem der Macht lebe der Mensch mit mehr oder weniger Ruhe dem Lebensgenuß hingegeben. Ganz anders im Norden. Der Mensch in den Polarbreiten muß von Natur aus zur

²⁷ H. Arntz, Germanen und Indogermanen I S. 170 f.

²⁸ „Machtkunst“ S. 477, 481, 548, 670.

²⁹ Forsch. u. Fortschr. 1935 Sp. 65 ff.

³⁰ „Machtkunst“ S. 462.

Versenkung neigen, Winterkälte und Finsternis zwingen ihn, sich zeitweilig auf sich selbst zurückzuziehen, zu sinnieren und zu grübeln, das heißt in einer Art Winterschlaf (!) – das Wort kehrt „Machtkunst“ S. 584 wieder – von der Außenwelt abgekehrt eigne Wege, die der Einbildungskraft, zu gehen, die ihm unter anderem der Sternenhimmel und die Sehnsucht nach Wärme vorgaukeln. So entstehen evtl. die Bilder des ewigen Frühlings, eines „Jenseits“, das einem Sommerparadies gleichkommt. Tiefere Überlegungen in einem anhaltenden Winter müssen die Indogermanen im Lauf von Jahrhunderttausenden zu einem volleren Verständnis der Naturkräfte gebracht haben.³¹ Die ihm im Norden erwachsene ruhige Kraft des Blutes drängte ihn zu schöpferischer Tat, so daß damals in einer der Zwischeneiszeiten schon jene Wege der Technik besritten wurden, die wir heute bewundern.³² Diejenigen sind danach offenbar im Irrtum, die den erstaunlichen Aufstieg der ionischen Naturphilosophen auf die Berührung griechischen Geistes mit den Schatzkammern orientalischer Erfahrungen zurückführen. Strzygowski stützt sich lieber, ohne sie ausdrücklich zu nennen, auf gewisse dilettantische deutsche Vorgeschichtsforscher, Teudt etwa und die um den Nachweis einer hochintellektuellen Bedeutung der Externsteine bemühten. Von den Externsteinen sagt ein an sich wohlwollender Beurteiler wie K. Schuchhardt,³³ die in den Fels gehauenen Kammern haben mit altem Sonnendienst nichts zu tun. Auch Rudolf Günther lehnt die gelehrte Astronomenschule bei den Externsteinen und deren astronomische Beziehungen auf Grund der Grabungsergebnisse und genauer Feststellungen über die Orientation ab.³⁴ Carl Clemen zeigt, wie unsicher und bedenklich Teudts Annahmen sind.³⁵ Man wird gut tun, von diesen angeblichen Zeugnissen für eine hohe urgermanische Astronomie abzusehen.

Das Bild, das Strzygowski von den Südländern zeichnet, ist offenbar im großen und ganzen vom heutigen Neger abgenommen; ob es für alle Äquatorialen und für jene fernen Zeiten, von denen er handelt, zutrifft, hat er nicht untersucht. Auffallend ist, daß er nirgends von den sehr frühen und nach allen Himmelsrichtungen ausgreifenden Wanderungen der Malaien redet, über die Schurtz und Lantzsch in Helmolt-Tilles Weltgesch. I S. 534 ff. einen Überblick geben.³⁶ Einschneidend aber ist folgendes: nach allen Erfahrungen sind die gemäßigten Gebiete die, in denen die ältesten Menschenreste anzutreffen

³¹ Vgl. o. S. 24 f; 60 f.

³² „Machtkunst“ S. 542.

³³ Vorgeschichte von Deutschland, 1934, S. 314.

³⁴ Theolog. Rundschau 1935 S. 185 ff., 1936 S. 47 ff.

³⁵ Zeitschr. f. Missionskunde und Religionswissenschaft 51, 1936, S. 210 ff. Vgl. auch Lübke-Semrau, Grundriß d. Kunstgesch. Die Kunst des Mittelalters, 1910, S. 246 ff., wo das Relief der Kreuzabnahme abgebildet und in den Anfang des 12. Jahrhunderts datiert wird. Über die Anhaltspunkte für ein altgermanisches Heiligtum, das dann christlich umgestaltet wurde, s. Anton Kisa, BJ 1893 H. 94 S. 132 ff. Eine zeitliche Bestimmung dieses Heiligtums ist nicht möglich, nur scheint es nicht in hohes Altertum zurückzugehen. Im Goethejahr mag daran erinnert werden, daß Goethe in den Schriften über Bildende Kunst (Band 31 der goldenen Klassikerbibliothek S. 381 ff.) eine noch heute beachtliche Beschreibung der Externsteine gegeben hat (1824).

³⁶ Ich kann jetzt für die Malaien, Polynesier usw. angehenden Fragen auf Alfred Hettner, Allgemeine Geographie des Menschen I S. 141 ff., 107 f., verweisen, der manches einschränkt, insbesondere die „oft wiederholte Behauptung, daß die Polynesier Amerika seine Kultur gebracht hätten,“ mit vollem Recht, soweit ich sehe, abweist.

sind, und die Geburtsländer der großen Denker, eines Konfuze, Buddha, Zarathustra, Christus, Plato und Aristoteles, der ionischen Denker, denen wir, wie neben anderen Zeller, Gomperz und Hans von Arnim, im Standpunkt vielfach abweichend, dargelegt haben, nach dem Zeugnis der Griechen wie nach allen bekannten Tatsachen die Begründung der europäischen Wissenschaft verdanken. Und die großen Dichter und Künstler, für die ich nur auf Homer, Aischylos, Pheidias verweise, haben auch in der gemäßigten Zone das Licht der Welt erblickt. Bis auf den heutigen Tag ist der Anteil der Lappen und Eskimos, selbst der Finnen, verschwindend; er müßte, wenn Strzygowskis Anschauungen zuträfen, mindestens sehr bedeutend sein. Island ist ein Rückzugsgebiet, in dem sich sehr Altes erhalten hat; es hat ihm aus Norwegen, Dänemark, vielleicht auch Deutschland Überkommenes weiter fortgebildet, aber zum Kronzeugen für Strzygowskis Verherrlichung der polaren Länder dient es ebensowenig wie das ganz von europäischer Kultur abhängige Finnland. Darüber ist lehrreich einzusehen die von starkem Wohlwollen für das Nordische getragene Darstellung in Scherr's Allg. Gesch. der Literatur, 1881, II S. 348 ff., und für Finnland insbesondere Emil Setälä in Hinnebergs „Kultur der Gegenwart“.³⁷ Das romantisch-mystische Bild Strzygowskis stimmt auch gar nicht zu dem von Schrader-Krahe³⁸ auf Grund der Sprachwissenschaft und der Bodenfunde gezeichneten. Wir berühren hier eine der Hauptschwächen von Strzygowskis Methode, die Mißachtung der Sprachwissenschaft und der vor- und frühgeschichtlichen Forschung.³⁹ „Spuren“ S. 302 sagt er: „Es muß dem Beobachter auf dem Gebiet der Bildenden Kunst gestattet sein, zur sog. Indogermanenfrage allein aus seinem Arbeitsstoffe heraus Stellung zu nehmen, d. h. ohne daß er gleich mit all dem ins Haus fällt, was andre Wissenschaften darüber gesagt haben. Wenn er z. B. an Stupen und in den Höhlen und Felsabtragungen Holzgestalten beobachtet, die nur in den schweren Hölzern des Nordens entstanden sein können, wenn er in Kaschmir in Holz heute noch, und in Stein bis in das erste Jahrtausend zurück, die in den friesischen Hünengräbern der Steinzeit und dann bei den Slawen noch im Gebrauch befindliche Überdeckung des Blockdaches findet, die dann zur Kuppel über dem Quadrat geführt hat; wenn er weiter sieht, daß das dreistreifige Bandgeflecht, das den älteren Zierat, das fliehende Band (Mäander), im Norden plötzlich geradezu ablöst, in Iran zu Hause ist, und der nordische Tierzierat, der sie ersetzt, aus Nordasien angeregt sein muß (!),⁴⁰ dann wird er gezwungen, in der Bildenden Kunst einen Verkehr zuerst vom europäischen Norden nach der Mitte Asiens und nach Indien ebenso anzunehmen, wie später nach dem Norden Europas.“ Sicher hat der Kunstgeschichtler das Recht, an seinen Stoff und alle damit zusammenhängenden Probleme selbständig heranzugehen, aber auch die Pflicht, seine Ergebnisse an den gesicherten Ergebnissen anderer Wissenschaften nachzuprüfen. In unserem Falle heißt das, sich vergewissern, ob wirklich in Indien Hölzer wie die der indischen Eiche (Teakholz) nicht den nordischen gleichwertig sind. Was wir in Bosserts Gesch. des Kunstgewerbes III S. 195 ff. über frühe indische Holzarbeiten hören, scheint mir keineswegs für eine Abhängigkeit vom Norden zu sprechen, vielmehr ein

³⁷ Die osteuropäischen Literaturen.

³⁸ Die Indogermanen (1935).

³⁹ Vgl. Kap. I S. 16, 21, 25 f.

⁴⁰ Siehe was Kap. II S. 31 ff., 55 f., 61 f. über diese Behauptungen gesagt wurde.

einheimisches ursprüngliches Holzgewerbe in Indien zu bezeugen. Ob die Neigung zum Holzbau irgend in Zusammenhang mit der indogermanischen Urverwandtschaft gebracht werden kann, die zwischen Indern und Nordischen angenommen wird, möchte ich nicht entscheiden. Vergessen sollte man aber nicht, daß die Indogermanen kein in der Überlieferung beglaubigtes Volk sind, sondern eine Abstraktion aus sprachlichen Tatsachen. Meillet sagt sehr richtig:⁴¹ „pour une période historique quelconque, ancienne ou moderne, on ne saurait parler que de peuples de langues indoeuropéennes: l'expression peuples indoeuropéens est dénuée de sens.“ Ob das „indogermanische Stammvolk“, das vor allem die deutsche Wissenschaft seit Franz Bopp erschlossen hat, einer einheitlichen Rasse angehörte und dann welcher, ist unbekannt, die schlichte Gleichsetzung mit den Nordeuropäern ein unbewiesenes Dogma. Sogar die Behauptung von einem einheitlichen, blonden, blauäugigen, langschädlichen körperlichen Habitus wird von Feist in dem mit Reche verfaßten Artikel in Eberts RLV VI S. 54 ff. in das Gebiet der Fabel verwiesen. Reche stellt fest, daß in den meisten heute von Nordeuropäern besiedelten Gebieten Rasse und Sprache sich längst nicht mehr decken, d. h. die nordeuropäischen Träger des Indogermanentums erlagen früh der Bastardierung. Es dürfte also nur bedingt richtig sein, daß Europa, das nach „Machtkunst“ S. 546 geistig erst von den Indogermanen begründet wurde, und erst als sich die Indogermanen zwischen den Amerasiaten und Atlantikern ausbreiteten (a. a. O. S. 551), aus einem Füllsel zwischen Asien und Afrika ein eigener Erdteil wurde, durch die Indogermanen der Hort des einfachen schlichten Nordmenschen wurde und die Indogermanen, solange sie auf europäischem Nordboden, diesseits der Alpen, der Karpathen und des Schwarzen Meeres blieben, nicht in Gefahr kamen, durch den Süden zersetzt zu werden.⁴² Strzygowski selbst ist sich a. a. O. S. 604 bewußt, daß die Vorgänge wahrscheinlich verwickelter gewesen sind, als er in seinem bekannten Vereinfachungsdrang wahrhaben will: „Es bleibt zu erklären, wie der führende Nordmensch sein Volk vergessen und sich selbst, das selbstische Ich, zum Mittelpunkt alles Denkens und Handelns machen konnte. Nur aus einer Mischung von Nord und Süd hat die Unnatur, das maßlos Ausgeklügelte an Eigennutz, hervorgehen können, das diesem tausendfach verklammerten Machtaufbau seine innere und äußere Gesetzmäßigkeit und Dauer gegeben hat.“ Ihm kommt die Erkenntnis, daß der Kunstforscher allein von seiner Lebensweisheit aus gewiß nicht imstande sei, das Werden dieser ungeheuerlich verkehrten Machtgestalt zu enträtseln. Hätte er nur an dieser Einsicht festgehalten und der Kunstforschung nicht Aufgaben aufgebürdet, denen sie allein eben nicht gewachsen sein kann!

Mit der Annahme eines uralten Verkehrs zwischen Ostasien und Europa mag Strzygowski recht haben; aber dieser Verkehr ging allen Anzeichen nach nicht zwischen dem europäischen Norden und Ostasien, sondern Südrußland, Indien und damit Mesopotamien, Iran. Aber auch die Malaien ihrerseits bildeten Ausgangs- und Endpunkte dieses Verkehrs, den im einzelnen freilich mit Sicherheit zu verfolgen noch nicht möglich ist.⁴³ Zu den

⁴¹ Ich zitiere nach Herzfeld, Arch. Mitt. aus Iran V S. 27, da mir nicht bekannt ist, welchem Buch das Zitat entlehnt ist.

⁴² „Machtkunst“ S. 550.

⁴³ Siehe Bossert, Gesch. des Kunstgewerbes III S. 14 ff.; Haberlandt und Heine-Geldern an verschiedenen Stellen von Buschans Illustr. Völkerkunde II, 1923.

schwer annehmbaren Voraussetzungen seines Vorgeschichtsbildes gehört die Annahme Strzygowskis, am Nordpol habe eine völlige körperliche und geistige Umwandlung der eingewanderten Südländer stattgefunden. Reche, der Einwirkungen der Umgebung eine gewisse Bedeutung einzuräumen bereit ist,⁴⁴ hält doch einen so radikalen Wandel, wie ihn Strzygowski annimmt, offenbar für ausgeschlossen. Strzygowski ist zu seiner Konstruktion wohl dadurch gekommen, daß er sich die Entstehung des Menschen, die er an eine Temperatur von mindestens 30° Wärme gebunden glaubt, nicht anders als im warmen Erdgürtel denken kann. Vorläufig entzöge es sich allerdings unserer Kenntnis, wo der Ort der ersten Menschen zu suchen sei. Südländer müssen in unvordenklicher Zeit nach dem Norden gewandert sein, von dem alles Heil kommt. Oder hat sich dort doch die Menschwerdung vollzogen? Ich kann mir den Satz „Machtkunst“ S. 541 nicht anders deuten, als daß ein solcher Gedanke Strzygowski gekommen ist. „Man möchte die Folge der Eiszeiten erst recht als Erziehungsmittel der im Norden lebenden Menschen beachten lernen und vermuten, daß es vor dem Menschentum schon andere Lebewesen auf der Erde gegeben habe, die im Norden gestählt, Werte und Kräfte entwickelten.“ Sind das die Eingeschlechtigten, von denen wir oben S. 60 hörten? Wie, wenn der Mensch in einer der warmen Zwischeneiszeiten gar nicht am Äquator, sondern viel weiter nördlich entstanden wäre, wo Strzygowski die ersten Menschen doch Jahrhunderttausende zurück schon am Pol sein läßt?⁴⁵ Die warme Zwischeneiszeit mit ihrer tropischen Witterung hätte die für die nordische Rasse nach Strzygowski erforderlichen erzieherischen Verhältnisse jedenfalls nicht besessen, natürlich auch nicht diejenigen, die zu einer Entstehung der Großmacht von Gottes Gnaden führen konnten. Also muß der Pol, meint er, die Heimat der Nordischen, ganz besonders der Indogermanen, sein. Bei Reche a. a. O. Anm. 44 S. 160 ff. hätte er die überzeugenden Gründe finden können, die solche Annahme widerlegen. Reche hält Westeuropa, in den wärmeren Zwischeneiszeiten auch Nordwest- und Mitteleuropa, für die einzig mögliche Heimat der nordischen Rasse. Nach Passarge soll das Waldsteppengebiet des „Donaublocks“, d. i. Ungarn bis Böhmen, die Urheimat der Indogermanen sein.⁴⁶ Gegen die Annahme, daß die Heimat der Indogermanen in Norddeutschland und dem Ostseegebiet gelegen habe, hat E. Meyer schwerwiegende sprachgeschichtliche Momente angeführt.⁴⁷

Für die Germanen haben sehr beachtenswerte Beobachtungen und Funde Thüringen als europäische Stammheimat erschließen lassen. Schuchhardt hat immer wieder betont,⁴⁸ daß die Thüringer Kultur im Gegensatz zu anderen europäischen indogermanischen oder indogermanisierten Kulturen als im engeren Sinne germanisch gelten dürfe. Die dort

⁴⁴ Rasse und Heimat der Indogermanen S. 145 ff., 157 ff.

⁴⁵ Oben S. 60, 66 f.

⁴⁶ Landschaft und Kulturentwicklung S. 67 ff.; ich entnehme das Zitat V. Müller, JdI XLII, 1927, S. 15 Anm. 2.

⁴⁷ Die Volksstämme Kleinasiens und die Ausbreitung der Indogermanen, SBPrAW 1925 XVIII S. 255 ff., besonders S. 257 ff. Er bezweifelt, wie ich glaube mit Recht, daß Europa, nicht Asien die Urheimat der Indogermanen war. Auf alle einander meist widersprechenden Vermutungen einzugehen, ist hier nicht der Ort.

⁴⁸ Vorgesch. von Deutschland, 1934, S. 49 ff., die ersten Indogermanen, Herkunft und Entwicklung, SBBAW 1938 XIX, vor allem S. 228 ff.

heimische und wahrscheinlich auch entstandene Kultur der Schnurkeramiker habe eine ungewöhnliche Fähigkeit zur Ausbreitung und Fernwirkung gehabt. Nun ist, wenn man Bosch-Gimperas sachkundigen Ausführungen folgt,⁴⁹ das Problem der Zusammenhänge aller Schnurkeramiken und der Ausbreitung des Schnurornaments viel komplizierter, als Schuchhardt glauben mochte, in Thüringen (und wohl auch sonst) gehört die Schnurkeramik erst der jungneolithischen Zeit an, älter ist sie vielleicht in Jütland. Nicht daß ich etwa Ägypten als Urheimat der Schnurverzierung ausgeben möchte, aber ein Hinweis ist immerhin erlaubt auf die Schnurornamente der Vorratsgefäße aus Ton der I. Dynastie aus Abydos (Petrie, Royal tombs I Taf. XXXIX S. 28) und Garstang, Mahasna and Bêt Khallaf, Taf. XIII 9 S. 17 aus der III. Dynastie. Strzygowski hat bei Behandlung der Frage nach der Urheimat der Germanen die mit der Schnurkeramik verbundenen Tatsachen gar nicht gewürdigt. Hirtfestschrift I S. 168 meint er, es wären wohl Gründe von Lage und Boden gewesen, die auf Thüringen als Urheimat der Indogermanen (richtiger wäre Germanen) geführt haben; tatsächlich sind solche Argumente erst in letzter Linie in Betracht gekommen. Der Vorschlag, Thüringen als Ausgangspunkt der Germanen (resp. Indogermanen) anzusehen, dann die angeblichen Kreuz- und Querzüge der Indogermanen zu deuten, fordere nach den Erfahrungen des vergleichenden Kunstforschers Vernunft (so!), und ihn befremde solcher Lösungsversuch, denn die indogermanische Kunst sei auffallend auf den Fels, den einzelnen Baum und Quell eingestellt.⁵⁰ Man ist, wenn dem wirklich so sein soll, überrascht, unmittelbar danach zu lesen: „es scheint unsereinem so unmöglich, die Felszeichnungen Skandinaviens (Bohuslän) als indogermanisch oder auch nur altgermanisch anzuerkennen“. Aus solcher vorgefaßten Meinung heraus schreibt Strzygowski die skandinavischen Felszeichnungen einem Volke zu, das nach Abwanderung der Indogermanen in deren aufgelockerte Wohngebiete vordrang.⁵¹ Dies Volk müßte doch zur Zeit der indogermanischen Wanderung als vorindogermanische Bevölkerung benachbart gesessen haben, wovon wir bei Strzygowski nichts hören. Zugleich müßten die Felszeichnungen in das dritte Jahrtausend v. Chr. zurückdatiert werden, will man das Einrücken nicht viele Jahrhunderte nach der Abwanderung ansetzen. Strzygowski hat diesmal recht, wenn er bekennt: „Sicheres läßt sich da vorläufig nicht sagen“, aber er täte dann besser, dem zu folgen, was wirkliche Fachmänner dargelegt haben. Bücher wie Obermaiers „Der Mensch der Vorzeit“, seines Kollegen Menghin „Weltgeschichte der Steinzeit“, der von verschiedenen Verfassern geschriebene Artikel „Felszeichnungen“ in Eberts RLV (1925) scheinen für ihn nicht vorhanden.⁵² Eindruck machen ihm Theorien wie die, aus gewissen Vedenstellen und der Verwendung des Mondes statt der Sonne als Zeitmesser habe man erschlossen, daß die Indogermanen aus der Polargegend, genauer gesagt aus Grönland kämen. Aus jedem Handbuch der Chronologie hätte er ersehen können, daß der Mond im ganzen Orient der natürliche, erst im Laufe der Zeiten teilweise ersetzte

⁴⁹ Eberts RLV s. v. Schnurkeramik. Auf alle Einzelfragen hier einzugehen, würde zu weit führen; s. Koppers, Die Indogermanen- und Germanenfrage, Salzburg-Leipzig 1936, an den im Index s. v. Schnurkeramik indogermanisch nachgewiesenen Stellen. Siehe auch Anm. 65.

⁵⁰ „Machtkunst“ S. 156, 168f.

⁵¹ A. a. O. S. 160. Bedenken gegen die Zuweisung der Felszeichnungen an die Germanen äußerte Clemen, Forsch. u. Fortschr. 1935 S. 7 ff.

⁵² Er wirft allerdings „Machtkunst“ S. 728 Menghin vor, Wirth totgeschwiegen zu haben.

Zeitmesser gewesen ist. Dem Einwand gegenüber, daß mindestens seit der letzten Vereisung der hohe Norden für eine dauernde Siedlung nicht in Betracht käme, ruft er aus: „Aber muß das immer so gewesen sein? Wenn wir endlich entschlossen an den Menschen auch im Norden nicht nur in sog. historischer Zeit dächten, sondern ihn auch dort in erdgeschichtliche Zeit zurückführten, und in Jahrzehntausenden und mehr zu denken anfangen, dann würde zeitgemäß der Bann gebrochen, dem wir bei der Kurzsichtigkeit historischen Denkens verfallen sind.“⁵³ Es wäre Strzygowskis Pflicht gewesen, hier mit Zahlen, wenn auch nur abgerundeten, zu dienen und zu untersuchen, ob seine Annahme und die von ihm vorausgesetzte Kulturhöhe der Urpolarbewohner mit dem, was wir vom Menschen auf der Erde wissen,⁵⁴ verträglich ist. Er lehnt alle Beziehung auf die vorgeschichtliche Forschung ab, „die Vorgeschichte will nicht glauben, daß die Eiszeit im Norden den Schlüssel der höheren Entwicklung des Menschengeschlechts biete, leider also gerade da, wo die Herren nicht ausgraben können“.⁵⁵ „Die Gefäße der dänischen Muschelhaufen müssen erhalten, um daran das Werden der nordischen Kunst abzulesen. Dieser Unfug sollte grundsätzlich ein Ende haben. Die Vorschrift: von diesen Muschelhaufengefäßen hat jede Betrachtung über den Ursprung der neolithischen Ornamentik auszugehen,⁵⁶ ist von vornherein lächerlich, weil die nordische Kunst keinesfalls (!) mit der Töpferei, mit Fingereindrücken, der Nachbildung von Körperschmuck und dem geradlinigen Zierat der Töpfe beginnt. Eher könnte man für den Geist aller Nordkunst die Voraussetzung machen, daß sie von vornherein auf einen geschlossenen Aufbau gerichtet ist, wenn von der Herstellung einer durch Politur hergestellten glänzenden Außenseite der erhaltenen Werkzeuge ausgegangen wird.“⁵⁷ Nach „Machtkunst“ S. 729 sollen so ernste Darlegungen wie Schwantes, „Das magische Ornament in der germanischen Bronzezeit“,⁵⁸ und Pichler, „Der faustische Geist in der Vorgeschichte“,⁵⁹ rührendste Unkenntnis der Nachbargebiete verraten. Man mag die magische Deutung der Ornamente in so weitgehendem Maße ablehnen, nur sollte man dann nicht selber den Zahnschnitt als Wasser deuten. Man mag den Titel in Pichlers gedankenreichem Aufsatz beanstanden; ohne Begründung aber gegen Männer wie Schwantes und Pichler den Vorwurf rührendster Unkenntnis zu erheben, ist gewissenlos. Es ist auch gegenüber Arbeiten, wie Menghin, Gordon Childe, Nils Åberg, um nur einige zu nennen, sie uns geschenkt haben, eine schwer zu ertragende Ungerechtigkeit, zu schreiben: „unsere von der Schrift ausgehenden Geschichtsforscher meinen den Boden unter den Füßen zu verlieren, wenn sie einen Schritt vom gewohnten Buchstaben weg machen, d. h. von der Zeit, die sie an Hand von Macht und Besitz ablesen lernten, zurückschließen sollen auf das, was vorher geschah, aber heute noch lebendig, wenn auch schwer greifbar, hinter alledem liegt, was die Geschichte, oberflächlich wie sie ist, verzeichnet“.⁶⁰

⁵³ Hirtfestschrift (Arntz, Germanen u. Indogermanen) I S. 167 f.

⁵⁴ Alfred Hettners Allgemeine Geographie des Menschen lag Strzygowski natürlich noch nicht vor.

⁵⁵ „Machtkunst“ S. 729.

⁵⁶ In dieser apodiktischen Form hat Adama van Scheltema, Die altnordische Kunst S. 45 f., auf den Strzygowski verweist, die Vorschrift nicht gegeben.

⁵⁷ „Machtkunst“ S. 466 f., zum letzten Satz s. o. S. 22 mit Anm. 34.

⁵⁸ Forsch. u. Fortschr. 1938 S. 85 ff.

⁵⁹ A. a. O. S. 87 f.

⁶⁰ „Machtkunst“ S. 577.

Die Prähistoriker sollen das ihrige dazu getan haben, den Ausblick zu verwirren, indem sie notgedrungen allein vom Erhaltenen ausgingen, eine Stein- von einer Bronze- und Eisenzeit trennten und der Töpferei eine Bedeutung gaben, die jedem Unbegabten erlaubt mitzureden, so daß wir nie so weit abgerückt waren von den eigentlich ausschlaggebenden Fragen wie heute.⁶¹ Auffallend auf den Felsen soll die indogermanische Kunst eingestellt sein, wo und wie wird uns verschwiegen, nachdem die skandinavischen Felszeichnungen unindogermanisch sein sollen. Aber die Einstellung auf den Felsen teilen die Indogermanen mindestens mit den Südländern, worüber wir in der Baumstarkfestschrift von Strzygowski belehrt werden: „Die Südkunst arbeitet im anstehenden Felsen und ist vorwiegend auf Naturnachahmung eingestellt.“⁶² Bekanntlich gehören zu den ältesten Felszeichnungen die ägyptischen und die in den Ägypten benachbarten Wüsten erhaltenen; kennzeichnend kann die Bearbeitung des Felsens also weder für die Südkunst noch die Indogermanen noch die nichtindogermanische Urbevölkerung Europas sein.⁶³

Schrader-Krahe, Die Indogermanen S. 43, hatten 1935 es als selbstverständlich bezeichnet, daß die Indogermanenfrage nur durch sorgsame Zusammenarbeit von Bodenforschung und Sprachwissenschaft zu lösen sei. Hirtfestschrift I aber gießt Strzygowski in hochmütiger Beschränktheit die Schale seines Zornes über die Gelehrten aus, die sich dahin geeinigt hätten, das Ausbreitungsgebiet der Schnurkeramiker und der Streitaxtleute für das ursprünglich indogermanische anzusehen. „Man dürfte empfinden“, meint er, „daß das, wenn man fragend von Hellas und Iran herkommt, ein Minderwertigkeitsausweis ist, der jeden künstlerisch oder sittlich (!) Forschenden vor den Kopf stoßen muß.“ Ich erinnere mich aus meiner Studentenzeit, wie Kekule mit einem gewissen Grauen von seiner Tätigkeit am Wiesbadener römisch-germanischen Museum erzählte, bei der er sich vor allem mit häßlichen Scherben habe abgeben müssen. Da handelte es sich um eine im höchsten Grade künstlerisch empfindende Natur, die jedes Rohe abstieß, und um das Kindheitsstadium der Scherbenforschung auf deutschem Boden. Bei Strzygowski liegen, wie das Material zeigt, das er immer wieder vorlegt, die Dinge in jeder Beziehung anders. Hätte er die völlig objektiven, auch das anthropologische Material heranziehenden Aufsätze über Schnurkeramik, ihren Anspruch auf Thüringen mindestens als Hauptgebiet und ihren engsten Zusammenhang mit dem Norden, die wir Anm. 48, 49 anführten, dazu noch Menghins Weltgesch. d. Steinzeit S. 552 ff. und die klare, die weitreichende Einflußsphäre der sächsisch-thüringischen Gruppe herausstellende Behandlung Åbergs in „Vorgeschichtliche Kulturkreise in Europa“, 1936, S. 10 ff. beachtet, ferner was Menghin a. a. O. S. 419 f. über die Streitäxte und ihr Verhältnis zu dem auf Kreta vor allem verbreiteten Doppelbeil vorgetragen hat, wäre er doch vielleicht stutzig geworden. Ganz besonders hätten ihn die Ausführungen bei Fuchs, Die griechischen Fundgruppen der frühen Bronzezeit und ihre auswärtigen Beziehungen, 1937, interessieren und belehren sollen. „Wer mit dem Spaten in der Hand dem Erhaltenen nachgehe, gerate in eine Sackgasse“ ist für einen Tatsachen-

⁶¹ Hirtfestschrift I S. 161.

⁶² Oriens Christianus, 1932, S. 235.

⁶³ Siehe was über Felsbilder o. Kap. II S. 48 f., III S. 72 gesagt ist. Es sei noch auf Hans Alexander Winkler, Völker und Völkerbewegungen im vorgeschichtlichen Oberägypten im Licht neuer Felsbilderrunde, 1937, hingewiesen. Felsbilder auf bestimmte Rassen zu beschränken widerspricht allen Erfahrungen.

forscher ein seltsamer Ausspruch, so richtig es ist, daß „es Dinge gibt, die sich nicht ausgraben lassen, weil sie nicht erhalten sind und erhalten sein können“. Dazu gehöre, „was in den erhaltenen Schädeln drinnen gesteckt hat“. Hier hätte Strzygowski die Sprachwissenschaft zu Hilfe rufen müssen, die mit größtem Fleiß und Scharfsinn, wenn auch nicht immer mit völlig widerspruchlosen Ergebnissen, sich bemüht hat, das geistige und materielle Eigentum der frühen Indogermanen festzustellen. War es ihm zu mühsam, bis zu den Quellen vorzudringen oder ein Buch wie Schraders „Sprachvergleichung und Urgeschichte“ durchzuarbeiten, so bot sich ihm in der Neubearbeitung der Schraderschen „Indogermanen“ durch Krahe eine bequeme Zusammenfassung von der Hand eines ihm in vielem nicht so fernstehenden Gelehrten. Aber weder in „Europas Machtkunst“ noch in den „Spuren“ oder in dem Beitrag zu Arntz, „Germanen und Indogermanen“, „Warum kann für den vergleichenden Kunstforscher nur der hohe Norden Europas als Ausgangspunkt der Indogermanen in Frage kommen?“ dem wir obige Zitate entnommen haben, ist irgendein Ansatz zur Verwertung des kostbaren Materials gemacht. Die Tatsache, daß die mehr als 100jährige Arbeit der Sprachwissenschaft im Wettstreit mit Vorgeschichte, Geschichte, Archäologie und Anthropologie noch nicht zu allseitig anerkannten Ergebnissen über die Herkunft, Ausbreitung und Wanderung, den europäischen Ursitz der Indogermanen geführt hat, ist keine Rechtfertigung für das Beiseiteschieben dieser Arbeit. Wer den Anspruch erhebt,⁶⁴ „die bisher in märchenhaftem Lichte erscheinenden Indogermanen“ in seinen „Spuren“ greifbar in das rechte Licht gerückt zu haben, müßte das an einer Gegenüberstellung des bisherigen und seines neuen Wissens erweisen und sollte an dem Vortrag von Kühn über Herkunft und Heimat der Indogermanen in den Proceedings of the first international congress of Prehistoric and Protohistoric Sciences, Oxford 1934,⁶⁵ nicht vorbeigehen. Kühn neigt dazu, die Magdalénienkultur für indogermanisch anzusehen, als Ursitze der Indogermanen sieht er das gesamte Gebiet von Südkandinavien bis zu den Alpen, vom Rhein bis zum Don an. Die Germanen und Balten haben ihre Sitze nach Kühn bis zur Gegenwart behalten. Die Möglichkeit einer Einwanderung der Indogermanen aus Asien vor dem Magdalénien bleibt vorbehalten. Daß die Indogermanen nordisch seien, ist wahrhaftig nicht neu, daß sie am besten von Hellas und dem Mazdaismus aus erschaubar seien in den sog. Weltreligionen, die auf den hohen Norden zurückgehen dürften, würde erst dann diskutierbar sein, wenn die Rolle Indiens geklärt wäre und wir mehr über die älteste germanische Religion wüßten. Indien tritt bei Strzygowski gänzlich in den Hintergrund, genau wie die in diesem Zusammenhang nicht unwichtigen chetitischen Texte.

Mesopotamien und Ägypten mit unserer europäischen Kunst und Kultur zu verknüpfen, sie in ihren Stammbaum aufzunehmen, lehnt Strzygowski⁶⁶ vollständig ab, ohne sich mit der unzweifelhaften Tatsache der Übernahme der Schrift aus dem ägypto-phoinikischen Kreise auseinanderzusetzen oder der ebenso unbezweifelbaren Auffindung vieler und alter

⁶⁴ „Machtkunst“ S. 666.

⁶⁵ Ich verweise auch auf meinen Bericht in der Phil. Wschr. 1934 Sp. 1225 f., 1234 f. Vgl. noch Kühn, Die vorgesch. Kunst Deutschlands S. 67 f., wo die Schnurkeramik dem hamitischen Raum entstammend angesehen wird, wozu man meine ohne Kenntnis dieser Kühnschen Ansicht o. S. 72 gegebenen Hinweise vergleiche. Zur Schnurkeramik als über Spanien nach Mitteleuropa gekommen s. Kühn a. a. O. S. 59 ff.

⁶⁶ „Machtkunst“ S. 572.

ägyptischer und mesopotamischer Denkmäler in frühen europäischen Schichten, mit den nachweisbaren Anregungen, die, auch nach dem Zeugnis ihrer selbst, griechische Kunst und Wissenschaft aus Ägypten und Mesopotamien erhalten haben. Gewiß sind diese Anregungen gelegentlich überschätzt worden, aber sie zu verneinen steht in Widerspruch zu allen gesicherten Tatsachen. Ein Satz wie „en attribuant aux Phéniciens l'invention de l'écriture, on a commis une de ces erreurs préjudiciables à toutes les recherches historiques“⁶⁷ wischt alle ernste Alphabetforschung seit den Zeiten des Altertums aus. Wundern können wir uns über solche leichtfertige Verneinung nicht bei einem Manne, der freimütig erklärt:⁶⁸ „Sprach- und Geschichtskundige haben mit der Menschheit als solcher nichts zu tun“ und die Geschichtslosigkeit eines der wichtigsten Kennzeichen nordischen Geistes nennt, die vom hohen Norden bis Indien reiche. „Nicht die tatsächliche Geschichte, sondern was daraus in Sage und Märchen zum Sinnbilde geworden und in mündlicher Überlieferung von einem Geschlecht zum anderen übergeben wird, das ist das geistige Erbgut des Nordens und künstlerisch vor allem wertvoll. Der äquatoriale Süden versinkt heute noch in Aberglauben und schreibt im Mittelgürtel darüber Geschichte.“⁶⁹ Daß die Väter der Geschichtsschreibung bis auf unsere Tage Griechen und Römer waren, hat Strzygowski offenbar übersehen.

Die Ablehnung jeder Belehrung von seiten der Sprachwissenschaft und der Vorgeschichte bringt es notwendigerweise mit sich, daß das Itinerar, das Strzygowski seinen Indogermanen nach ihrem Aufbruch aus Grönland und Island vorschreibt, unbestimmt und dürftig ist und das eigentliche, immerhin in einigem geschichtlichen Licht liegende Europa kaum betrifft. Sie kommen, östlich ziehend, über Skandinavien nach Rußland; wie sie in Westeuropa den Atlantikern ausgewichen waren, weichen sie am Ural den Amerasiaten aus. Daß ihr Weg wirklich ganz östlich und nicht durch Mitteleuropa geht, die Donauländer ausläßt, möchte ich daraus schließen, daß ein Teil vom Schwarzen Meer, an dessen Küsten, vor dem Kaukasus, „ihre frische Kraft glücklicherweise stehenblieb“, nach Hellas abzweigt.⁷⁰ So kommen die Indogermanen in die Nähe der Atlantiker, so werden sie zu Griechen. Nun läßt sich, wie Fuchs a. a. O. S. 74, a. a. O. S. 141 sagt, „der Wanderungsweg der indogermanischen Streitaxtleute etappenweise aus Mitteldeutschland zunächst nach Böhmen und Mähren, dann nach Ungarn, Siebenbürgen und anderen Balkanländern verfolgen. In Thessalien vereinzelt, in Makedonien und gleichzeitig in größerem Maße im nordwestlichen Kleinasien, finden wir Anzeichen der Anwesenheit von Angehörigen der mitteleuropäischen Streitaxtkulturen. Um 2300 v. Chr. dringen makedonische Stämme nach Thessalien und Mittelgriechenland vor, später in die Peloponnes und hinüber an die kleinasiatische Küste“. An einer Stelle kommt Strzygowski, verstehe ich recht, solchen Annahmen merkwürdig nahe, wenn er „Machtkunst“ S. 552 f. sagt: Europa muß ein einheitliches Nordgebiet gebildet haben, in dem die Indogermanen in der Mitte saßen, während die Atlantiker vom Westen, die Amerasiaten vom asiatischen Osten aus schon vorher Fuß zu fassen gesucht hatten. Ist mit diesem Europa I das bis zum Pamir

⁶⁷ L'art chrétien de Syrie S. 134 f.

⁶⁸ „Machtkunst“ S. 406.

⁶⁹ A. a. O. S. 175.

⁷⁰ A. a. O. S. 550 f., 554 und sonst.

reichende⁷¹ gemeint und dadurch der Widerspruch gelöst, der vorläge, wenn man die Griechen vom Pontos und doch aus der Mitte kommen läßt? Krahe und Kraiker haben in der „Antike“ XV, 1939, der eine die Vorgeschichte des Griechentums nach dem Zeugnis der Sprache, der andere nordische Einwanderungen in Griechenland behandelt, Fuchs in manchem ergänzend.⁷² Die S. 199 gegebene Karte der Einwanderung und Siedlungsgebiete Griechenlands um 2300 bis 2000 zeichnet sich vor der „Spuren“ S. 301 auf Grund einer ganz andere Zwecke verfolgenden Karte bei v. Eickstedt, Rassenkunde d. Menschheit S. 461, entworfenen durch Klarheit und Beschränkung aus. Die Unwahrscheinlichkeit einer Einwanderung der Griechen vom Kaukasus her erhellt ohne weiteres. Daß die Indogermanen am Ural durch die Amerasiaten am weiteren Vordringen verhindert wurden, hat Strzygowski vielleicht unter dem Einfluß von Brandenstein, „Die erste indogermanische Wanderung“, ersonnen. Brandenstein hält mit sehr beachtenswerter, z. T. Schraders Ausführungen wieder aufnehmender Begründung die Kirgisensteppe für die Heimat der ältesten Indogermanen, womit allerdings Strzygowskis ganzer Aufbau hinfällig würde. „Machtkunst“ S. 551 läßt Strzygowski die Indogermanen „nochmals in Asien durch das Hochland von Iran, den Pamir und Hindukusch, bzw. die länger anhaltende Vereisung der Gebirgsmassen“ aufgehalten werden. Das würde auf Zustände etwa am Schluß der letzten Eiszeit zu beziehen sein, die Einwanderung der Griechen, die vor der Weiterwanderung der Indogermanen nach Hochasien stattgefunden haben müßte, fiel danach im Widerspruch zu allen Bodenzeugnissen in unwahrscheinlich frühe Zeit. Es soll das Glück der Indogermanen gewesen sein, daß sie bei der von Strzygowski ersonnenen Wanderroute in keinem Fall zu früh mit den orientalischen Großmächten unmittelbar handgemein geworden sind. So blieben sie selbständig und fielen nicht dem Schicksal anheim, die Kunst, die sie aus dem Norden mitgebracht und entlehnt hatten, in ein fremdes Fahrwasser eingebogen (so!) zu sehen. Schmerzlich vermißt man wieder jede auch noch so allgemeine Zeitangabe und jede Klarheit über den Zeitpunkt der Wanderung nach Indien und Iran, der Bildung der indoiranischen Gruppe. Nach Brandenstein hätten die Indogermanen aus einem uns unbekanntem Grunde ihre Weideplätze in der nordwestlichen Kirgisensteppe verlassen und wären gegen das heutige Polen gezogen, während ein Rest zurückblieb, der erst später gegen Westen wanderte, aber nach dem Süden abbog. Er entwickelte sich zum Volk der Indoiranier, die sicher einmal an der Wolga und im Kaukasus gesiedelt haben. Die übrigen Indogermanen blieben noch längere Zeit geschlossen und in sprachlicher Einheit beisammen, vermutlich im heutigen Ostpolen. E. Meyer hat gewichtige Gründe dafür beigebracht,⁷³ daß der arische Zweig der Indogermanen aus der Gegend des Pamirplateaus Ende des 3. Jahrtausends v. Chr. nach Iran und Indien eingewandert

⁷¹ A. a. O. S. 551, 553.

⁷² Zur Frage der Ankunft der Griechen in ihrem späteren Lebensraum haben viele Gelehrte auch in neuerer Zeit das Wort ergriffen; ich verweise nur auf die besonnenen Ausführungen von Giles in CAH II S. 1 ff., 1926; Rev. Arch. 1942/43 II S. 80 f. faßt L. Lerat unter Anführung von Literatur die erzielten Ergebnisse neuerer Forschungen dahin zusammen, daß die Griechen um 2000 v. Chr. in Griechenland erscheinen. Fritz Schachermeyer, Zur Indogermanisierung Griechenlands, Klio 1939 S. 235 ff., kommt im Grunde zum gleichen Ergebnis, bringt viel Literaturnachweise, die seinen Aufsatz wertvoll machen.

⁷³ Gesch. d. Altertums I 2 § 575 (1913); II 1 S. 36 ff. (1928).

ist. Nun haben Schrader-Krahe, Indogermanen S. 46, 63 f., 65 f., 72, die Zeugnisse zusammengetragen, die für Beziehungen zwischen Sumer und den noch ungeteilten Indogermanen sprechen. Bei beiden durchkreuzen sich das Dezimal- und das Sexagesimalsystem. Das Wort für Beil, altindisch *parasuh*, griechisch *pelekys*, wäre ein Lehnwort aus dem Babylonischen: *pilakku*;⁷⁴ das Wort für Kupfer, dem Material der Beile, sumerisch *urud*, findet sich in iranischen Mundarten, altindisch und im Lateinischen. Kompliziert wird die Frage nur dadurch, daß nach Junker-Delaporte, *Die Völker des alten Orients* S. 193, das Kupfer und mit ihm die Beilform aus dem Ausland, möglicherweise aus Kleinasien, bezogen wurde.⁷⁵ Strzygowski hat sich mit diesem Problem nicht beschäftigt, so wichtig es für ihn hätte sein müssen, denn er konnte in den Amerasiaten die Quelle für Kupfer und Beil finden, die beides einesteils nach Sumer, andernteils zu den Indogermanen gebracht hätten, mit denen sie ja zusammengestoßen sein sollten. Ich möchte die sagenhaften Amerasiaten keineswegs mit etwas Neuem belasten, nur an diesem einen Beispiel zeigen, wie Strzygowski selbst da, wo ihm Zeugnisse helfen könnten, sie verschmäht. Ein Datum jedenfalls steht nach assyrischen Texten fest: Salmanassar III. (859–824) fand auf seinen Kriegszügen zwischen Urmiasee und der Hochebene von Hamadan im Jahre 836 v. Chr. Meder und Perser.⁷⁶

Angesichts der bekannten Boghazköitexte ist die Frage nach dem Weg und Zeitpunkt der Besetzung Indiens durch die Indogermanen, der Existenz einer selbständigen einheimischen indischen Kultur, eine der brennendsten. Als Strzygowski „*Asiens Bildende Kunst*“ 1930 veröffentlichte, war noch wenig über die Funde von Harappa und Mohenjo-Daro bekannt,⁷⁷ aber daß Strzygowski sie auch in seinen späteren Arbeiten unberücksichtigt läßt, ist schwer verständlich. Man kann J. L. Myres Urteil „*there is no doubt that, whatever its absolute age, the ‚painted‘ ware culture of Mohenjo-Daro, Harappa and other ancient sites in the Indus basin is earlier than the traditional Aryan conquest, and it is probable that Aryan invaders destroyed it*“⁷⁸ nur unterschreiben. Ich habe 1927⁷⁹ die Harappakultur für einen vorgeschobenen Posten einer Kultur, die mit der susisch-elamischen verwandt, aber nicht gleichartig, vielleicht jünger als die archaische Periode Susas war, erklärt. Ich halte das auch heute noch für richtig. Die Mohenjo-Daro-Kultur gehört im wesentlichen in das 3. Jahrtausend v. Chr., ihr Ende läßt sich leider nicht genau bestimmen. Marshall a. Anm. 77 a. O. S. 112 glaubt aber versichern zu können, daß kein Fund in Mohenjo-Daro und Harappa gegen die Annahme spricht, die Arier seien erst um die Mitte des 2. Jahrtausends in das Pendjabgebiet eingebrochen.

Auffallend ist, daß Strzygowski bei seinen Darlegungen über Völkerwanderungen die ausgebreitete Wanderungsliteratur unbeachtet läßt. Wir vermuteten, er habe sich von

⁷⁴ Vgl. Meißner, *Babylonien u. Assyrien II* S. 386. Siehe z. B. Schrader-Nehring, *RL d. indogerm. Altertumskunde I* S. 68 mit Literatur.

⁷⁵ Vgl. was Schrader-Nehring a. a. O. S. 68 dazu sagen.

⁷⁶ W. Hinz, *Iran* S. 11. Luckenbill, *Ancient records of Assyria and Byblonia I* S. 206.

⁷⁷ Sir John Marshall, *Mohenjodaro and the Indus Civilisation I–III* 1931.; E. J. H. Mackey, *Further excavations at Mohenjo-Daro I, II*, 1938. Ders., *The Indus Civilisation*, 1935. „*Asiens Bildende Kunst*“ erschien 1930.

⁷⁸ *European Civilisation, its origin and developement* (Edward Eyre), I reissue, 1935, S. 196.

⁷⁹ *Archiv f. Orientforsch. IV* S. 21 ff.

Brandensteins „Die erste indogermanische Wanderung“ beeinflussen lassen, genannt hat er sie ebensowenig wie Ungnad, Die ältesten Völkerwanderungen Vorderasiens (Breslau 1923), Sir Flinders Petrie, Migrations (R. Anthropol. Inst. London, Bd. XXXVI, Huxley lectures 1906), Hrozný, Die älteste Völkerwanderung und die protoindische Zivilisation, Speiser, Ethnic movements in the Near East (Americ. School Oriental Research XIII 1933), ganz zu schweigen von den lehrreichen Büchern von Ferdinand Lot, (Les invasions barbares et le peuplement de l'Europe, 1937). Auch in der von Arntz herausgegebenen Hirtfestschrift „Germanen und Indogermanen“, an der er selbst mitarbeitete, hätte er wertvolle Erörterungen über Wanderungsfragen gefunden, und nützlich wäre ihm auch die Einsicht in ein Buch wie Bartons „Semitic and Hamitic origins“ gewesen. Gewiß widerstreiten sich die in diesen Arbeiten erzielten Ergebnisse vielfach, aber eine wissenschaftliche Begründung ist doch immer versucht, und ein Tatsachenforscher, wie Strzygowski es doch sein will, mußte sich mit den Darlegungen auseinandersetzen, genau wie er bei seinen alle Weltteile umspannenden Vermutungen die malaiische Welt nicht einfach beiseite lassen durfte, der man doch enge Beziehungen zur semitischen neuerdings nachsagt. Jedenfalls widerstreitet die „Machtkunst“ S. 571 verfügte These, Völkerwanderungen gingen immer von Norden nach Süden, ebensowenig dem Weg der sog. großen Völkerwanderung wie der arabischen, türkischen, mongolischen, ja Strzygowskis eigener Annahme einer Süd-Nord-Wanderung am Anfang aller Dinge. Die Nichtbeachtung der wissenschaftlichen Forschung und damit die Schwäche Strzygowskischer Methode zeigt sich nirgends klarer als bei seiner Behandlung der Indogermanen.

Das Verhältnis von indischer und griechischer Kunst, das allfallsige Auftreten indischer Sonderzüge im indogermanischen Kreis, die Stellung der altiranischen Kunst zur indischen streift Strzygowski nicht einmal. Grünwedels, Le Coqs Arbeiten werden kaum berührt, Ippel⁸⁰ überhaupt nicht genannt. „Asiens Bild. Kunst“ S. 755 lehnt Strzygowski es grundsätzlich ab(!), sich mit Le Coq auseinanderzusetzen, S. 579 wird es als humanistische Auffassung abgetan, was Le Coq über die Übernahme des antiken Formenschatzes durch die in das baktrische Reich eingefallenen Indoskythen sagt. Aber die Münzen und ihre Aufschriften sprechen eine eindeutige Sprache. So gewiß sich neben dem Griechischen später Persisches und Indisches einmischt, mittelasiatischen Kunstcharakter behauptet Strzygowski zwar a. a. O., weist ihn aber nicht nach. Pisanis Aufsatz L'impero Romano e l'India⁸¹ hätte Strzygowskis Aufmerksamkeit verdient, ebenso Tarn, The Greeks in Bactria and India S. 220 ff., 351 ff. Auch Gisbert Combaz, L'Inde et l'Orient classique (Paris 1937), war, trotz mancher Mängel, zu beachten.

⁸⁰ „Indische Kunst und Triumphalbild“ (Morgenland Heft 20), „Wirkungen griechischer Kunst in Asien“ (Der Alte Orient 39 Heft 1/2, 1940). Tarn, The Greeks in Bactria and India S. 393 ff., gibt eine knappe Charakteristik der Gandhara-Kunst, ihre zeitliche Bestimmung (vom 1. Jahrh. v. Chr. ab bis in nachchristliche Zeit) mit guten Literaturangaben. Das Problem der Entstehung des menschlichen Buddhatypus behandelt er ausführlich und zeigt seinen Ursprung aus griechischer Anregung; die rein indischen Buddhafiguren sind bedeutend später als die griechisch beeinflussten. Es ist für Strzygowski wieder bezeichnend, wie er diese für die Beziehungen Ost und West sehr wesentliche Frage in „Asiens Bildende Kunst“ S. 324, 396 ff. ohne Sachkenntnis abtut.

⁸¹ Scientia 1939 S. 227 f.

Iran und Hellas als die beiden Ausstrahlungen indogermanischer Art zu preisen, wird Strzygowski nicht müde.⁸² Iran bis zum Altai, die dem Pamir nach Westen vorgelagerten Stromgebiete inbegriffen, sind für ihn Gebiete immer frischen Zuzugs nordischer Stämme.⁸³ Nach „Machtkunst“ S. 423 f. und 433 sollen die „Kunde“ und dann die „Wesensbetrachtung“ ergeben, daß der Stammbaum der europäischen Machtkunst im indogermanischen Persien wurzelt und die weltliche wie die geistliche und die Bildungs-„Macht“ von dort aus in ihrer Eigenschaft bestimmt sind, „ob es sich nun um Rom und Westeuropa oder um Byzanz und Osteuropa handelt“. Die „Wesensbetrachtung“ ließ Persien als Ausgangspunkt möglich erscheinen; das wäre die Lösung des Problems, seit „nach der Einwanderung der Indogermanen eine Entwicklung der Bildenden Kunst begann, die, von Hellas und Iran ausgehend, mit dem Christentum die europäische Welt wurde“. Der eigentliche Ausgangspunkt der europäischen Machtauffassung sei im alten Persien zu suchen und betreffe eine Unnatur, die erst aus der Annahme der altorientalischen Machtgesinnung durch ein Indogermanenvolk begreiflich werde. Die schädlichen und nützlichen Werte dieser Machtkunst hätten das ursprüngliche Europa (Hellas, Iran und Gotik) immer wieder völlig auf den Kopf gestellt. Vom Nordstandpunkt aus gesehen, handle es sich um Ausbeutung durch die Macht. Mit den Achämeniden, als das nordisch eingestellte Iran durch Persien und seine Machteinstellung vom alten Orient her verdrängt wurde, trat jene Einschränkung Europas ein, die auch Alexander nicht mehr aufhalten konnte.⁸⁴ „Hätte er, statt die persische Gewaltmacht nachzuahmen, das altiranische Volkstum bevorzugt (wie später nach Strzygowski der Islam), Hellas und Iran wären zu einer seelischen Einheit verschmolzen und ein größeres Europa bestehen geblieben. Die Perser, unter denen hier die Achämeniden zu verstehen sind, haben nach unserem Autor den indogermanischen (genauer wäre den arischen) Iran ebenso verraten wie Alexander der Große die Sache der Griechen.“⁸⁵ Die Wirkung dieses angeblichen Verrats reicht in Strzygowskis geschichtlicher Perspektive außerordentlich weit: der Übergang von der nordischen Volksordnung im Iran zur Gewaltmacht in Persien, den nach „Machtkunst“ S. 75 Kyros und Dareios vollzogen haben sollen, ist von Alexander nach dem Westen getragen worden und hat sich in Rom in Caesar und Augustus verkörpert; er gipfelt in der Ara Pacis(!). In Byzanz und der Romanik herrsche, bisher unbeachtet, persischer Geist⁸⁶ vor. Als Beleg wird lakonisch „Mschatta zusammen mit der Regentengruppe von Amra“ genannt. Obwohl Mschatta nach Strzygowski parthisch oder frühsasanidisch anzusetzen ist, soll es hier die persische Gewaltmacht repräsentieren. Strzygowski wiegt sich in dem Wahn, bis in das 4. Jahrhundert sei die griechische Welt, was er Hellas nennt, von jedem fremden Einfluß frei gewesen. Er scheint sich mit der Frage der Abhängigkeit des Kurosmotivs der frühgriechischen Plastik von ägyptischen, anderer plastischer Typen von vorderasiatischen Vorbildern, mit der Herkunft des „orientalischen Stils“, mit alledem, was ich in meiner akademischen Rede „über den Anteil der ägyptischen Kunst am Kunstleben der Völker“ berührt habe,

⁸² „Machtkunst“ S. 560 und an vielen anderen Stellen.

⁸³ A. a. O. S. 615.

⁸⁴ A. a. O. S. 553.

⁸⁵ A. a. O. S. 424, 560 f., 619 und öfter.

⁸⁶ A. a. O. S. 270. Anderes hier ist a. a. O. S. 625 entnommen.

geschweige denn mit den geistesgeschichtlichen Problemen orientalischer Einwirkungen auf Religion und Wissen der Griechen in der Frühzeit, nie befaßt zu haben; anders hätte er „Machtkunst“ S. 564 den Ablauf der griechischen Kunstgeschichte kaum dahin zusammengefaßt: „Wir blicken auf die Zeit des Schwankens zwischen der alten bildlosen Nordart in Holz und der Übernahme der menschlichen Gestalt in Stein als einen befangenen Aufstieg zur Höhe, die ungefähr mit den Perserkriegen im 5. Jahrhundert erreicht ist, und dann in den Namen Pheidias und Praxiteles gipfelt. Nichts Fremdes mischt sich in diesen wunderbaren Ablauf. Der Abstieg wurde der griechischen Kunst erspart; denn mit Alexander kam ihre blutgemäße Entwicklung völlig zum Stillstand, bzw. in das Geleise der Machtkunst, das etwa mit der Kunst eines Lysipp und Apelles eingeleitet wird.“ Nicht recht im Einklang damit steht die Ableitung des dorischen Kapitels „Machtkunst“ S. 541, über deren Unsinnigkeit wir Kap. II o. S. 52 f. handelten. Strzygowski hat sich die Frage nach dem Verhältnis der dorischen Säule zur kretisch-mykenischen nicht vorgelegt und die wohlbekannteste Geschichte der dorischen Ordnung außer acht gelassen. Kreta ist für ihn, wie wir sahen, nicht vorhanden, so sehr ihn die gerade an die kretische Kunst anknüpfenden Fragen über ägyptische und orientalische Einwirkungen auf die Mittelmeerkultur hätten beschäftigen müssen und damit auch die kretischen Steinbauten. Er wirft unbedenklich der Archäologie vor,⁸⁷ sie übergehe die Wesensänderung seit Alexander, ausgesprochen blind sei Rodenwaldt in Forsch. u. Fortschr. XV, 1939, S. 293 f. Dort wird die Wendung vom iucundum zum austerum genus im früheren Hellenismus zutreffend hervorgehoben, das Fortleben des Altgriechischen in der Kunst des frühen Hellenismus. Wer freilich den etwa 150 Jahre nach Alexander d. Großen errichteten Pergamener Altar einfach mit Alexander gleichsetzt⁸⁸ und den Abstand dieser rauschenden Symphonie vom Alexandermosaik, dem sidonischen sog. Alexandersarkophag und gar der Azaraherme nicht empfindet, versperrt sich jede Möglichkeit der Einsicht in das, was früher und später Hellenismus bedeutet. Nichts erkennt den Charakter der Kunst der Zeit Alexanders und seiner nächsten Nachfolger mehr als der Satz: „Die Gestalt der europäischen Machtkunst ist gegeben seit Alexander die griechische Kunst zur Einkleidung der von den Persern übernommenen Altorientalischen Macht von Gottes Gnaden verwendet“.⁸⁹ Man stelle die Nike von Samothrake oder die Venus von Milo, die an den Anfang des 2. Jahrhunderts v. Chr. gehören, neben irgendein orientalisches Werk, um zu begreifen, wie selbst der fortgeschrittenere Hellenismus noch gänzlich auf sich, auf das Griechische, gestellt ist. Strzygowski spricht von einer seelenlosen Kunst, die mit jeder voll ausgebildeten Gewaltmacht von Gottes Gnaden unausbleiblich verknüpft ist,⁹⁰ W. H. Schuchhardt, Die Kunst der Griechen S. 413, rühmt demgegenüber, daß auf dem Pergamener Altar alle Register seelischen Ausdrucks und seelischer Haltung gezogen werden. Zu der Auseinandersetzung von Hellas und Orient in hellenistischer und späterer Zeit sehe man das geistvolle Buch Hans Erich Stiers, Aus der Welt des Pergamonaltars, 1932, insbesondere S. 132 ff., wo der bemerkenswerte Satz steht: „Der ‚Orient‘, in dessen

⁸⁷ A. a. O. S. 244.

⁸⁸ A. a. O. S. 244; vgl. S. 122.

⁸⁹ A. a. O. S. 261.

⁹⁰ A. a. O. S. 375.

Umarmung Hellas angeblich schließlich erstickt sein soll, ist in Wahrheit eine Schöpfung eben des Hellenentums gewesen, wie die eindringende Erforschung der islamischen Welt und ihrer Vorstufen immer deutlicher gelehrt hat, und zweifellos auch weiterhin lehren wird.“

„Iran“ verwendet Strzygowski in recht verschiedener und unbestimmter Weise; „Machtkunst“ S. 553 setzt er gar Iran und Turan gleich. Auch J. Wiesner faßt in seinem weit-ausgreifenden Überblick über den Osten als Schicksalsraum Europas und des Indogermanentums als Iraner Meder, Perser, Parther, Saken, Sarmaten, Skythen zusammen.⁹¹ Rein völkisch gesehen mag das angehen und ebenso dort, wo es, wie in Reitzenstein-Schaeder, Studien zum antiken Synkretismus aus Iran und Griechenland, sich um geistesgeschichtliche Untersuchungen und ein bestimmtes geographisches Gebiet handelt. Reitzenstein a. a. O. S. 126 hat im Anschluß an den Titel seines Buches „Das iranische Erlösungsmysterium“ begründet, weshalb er für eine zweifellos in Iran wurzelnde, aber iranischen Glauben nur in der Gestalt, die er auf babylonischem und syrischem Boden angenommen hatte, bietende orientalische Erlösungslehre Iranisch gewählt habe: der Kürze halber. Es sei ein Notbehelf, mit ihm wolle er vor allem die Wirkungen auf das Judentum und das sich bildende Christentum verfolgen. Da eine gewisse geistige Substanz, die Reitzenstein zuerst in Urkunden aus iranischem Gebiet nachweist, dabei konstant bleibt, ist die Wahl vertretbar. Ganz anders steht es bei kunstgeschichtlichen Problemen der von Strzygowski behandelten Art. Hier sollten als iranisch, am besten mit Reitzenstein als uriranisch, nur Motive bezeichnet werden, die schon in vorachaimenidischer Zeit im Gebiete Irans heimisch sind.⁹² Da spielen die Funde von Luristan in Westpersien eine wichtige Rolle, die mindestens vom 2., wenn nicht 3. Jahrtausend v. Chr. an bis in das Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr. reichen.⁹³

Nach Moortgat, Bronzegeräte aus Luristan S. 6, „stellen die Luristanfunde eine Denkmälergruppe dar, die sich in technischer wie in stilistischer Hinsicht als uneinheitlich herausstellt. Technische Einzelheiten und Stilmerkmale weisen uns in die verschiedensten Richtungen, nach Norden auf den Kaukasus und die skythischen Stämme, nach Süden auf mehrere Gebiete und Zeiten altorientalischer Kultur; ganz wenige Fäden nur gehen zu Altsumer hinüber, zahlreiche dagegen zur assyrischen Kunst des zweiten und ersten Jahr-

⁹¹ Germanien Heft VI, 1942, S. 208 ff.

⁹² Siehe auch Nöldcke, Aufsätze zur persischen Geschichte S. 147 ff.

⁹³ Die Datierungsmöglichkeit der bei Raubgrabungen in Luristan zum Vorschein gekommenen Bronzen und Keramiken beruht in erster Linie auf den wenigen Stücken mit Inschrift, über die Pope, *Bullet. of the American Inst. for Persian Art and Archaeology*, 1934, Dec. Nr. 7 S. 19 ff., und ausführlicher Langdon in *Popes Survey of Persian Art. I* S. 279 ff., Böhl in *Ex Oriente lux IX*, 1944, 193 ff. berichten. Da die beiden Schalen mit dem Namen Sargons I. nichts bezeichnend Luristanisches haben, wird man Langdons Vermutung teilen, daß sie, zu unbekannter Zeit, aus Babylonien importiert wurden. Die auf bezeichnend luristanischen Stücken stehenden Königsnamen reichen von etwa 1152 bis in die Zeit um 851; eine leider stark beschädigte und daher nicht abgebildete Schale trägt persische Zeichen der Zeit des Dareios (*Survey I* S. 285). Dussaud in „*Syria*“ XI, 1930, 244 ff. hat eine große Anzahl Luristanfunde besprochen und einzelne Motive bis in parthische Zeit verfolgt. Siehe auch seinen Beitrag in *Survey of Persian Art. I* S. 274 ff. (1938). Aufmerksam machen möchte ich nur noch auf die von vielen wertvollen Bemerkungen, wozu ich auch die Bedenken gegen die Zuschreibung der Funde an die Meder rechne, begleitete Beschreibung der Mainzer Funde aus Luristan von Potratz in *Ipek* 1941/42 S. 33 ff.

tausends v. Chr., meist aber auf dem Umweg über die iranisch-achämenidische Welt“. Dabei würden nach Moortgat die älteren Stücke einen naturalistischen Tierstil, die jungen, etwa in das 4. Jahrhundert v. Chr. zu datierenden, starke „skythische“ Stilanklänge aufweisen. Böhl a. Anm. 93 a. O. ist geneigt, die Meder mit den Funden aus Luristan zu verbinden, die vom 12. vorchristlichen Jahrhundert ab die Kassiten, zu deren Kunst zweifellos Beziehungen bestehen, verdrängt hätten, er weist aber mit Recht auch darauf hin, daß Luristan zum elamitischen Reich, zu Susa in alter Zeit gehört hat. Die Keramiken von Susa, über die Popes Survey of Persian Art. IV Taf. 1–16 und Herzfeld, *Iranische Denkmäler*, Lief. 1–4, jetzt einen bequemen Überblick bieten, nehmen eine besondere Stellung ein, die uns dem uriranischen Problem viel näherkommen läßt; Herzfeld hat bereits auf die Beziehungen der Funde von Susa zu denen von Luristan hingewiesen, und die These von A. Roes, *De oorsprong der geometrische Kunst*, 1931, gewinnt von hier aus erst das rechte Licht: nicht um Entlehnung oder Berührung zwischen dem griechischen geometrischen Stil und altorientalischen Denkmälern handelt es sich, sondern um wurzelhafte, wenn man will, rassische Verwandtschaft. Der gleiche Geist spricht sich, mit begreiflichen lokalen Unterschieden, im iranischen Gebiet und in der im ganzen sicher jüngeren griechischen „geometrischen“ Kunst aus, womit wir auf Conzes und Brunns Anschauungen zurückkommen, wenn sie auch einseitig die Dorer verantwortlich machen wollten. Durch Vernachlässigung dieses Materials, das durch die Strzygowski an sich ja sympathische zeitliche Unbestimmtheit vielerlei Schwierigkeiten bietet, hat er sich die Gelegenheit, das Uriranische konkret zu fassen, entgehen lassen. Soviel ich sehe, kommt er nur an einer Stelle, „Spuren“ S. 453, in der merkwürdigen Klage auf Luristan zu sprechen, die dortigen Funde selbst hätten nichts genützt, obwohl in seinem Seminar auf die Beziehungen zum Norden hingewiesen worden sei. Statt jeder genaueren Analyse erfahren wir nur, daß, als der indogermanische Strom bis Asien vordrang und in Iran seinen Brennpunkt gewann, von dem aus er mit dem Alten Orient in die Auseinandersetzung eintrat, Persien aus Iran ausgesondert wurde und zur für die Entwicklung im Mittelmeerbecken entscheidenden Machtmitte wurde, was doch kaum vor Kyros, eigentlich vor Dareios, der Fall war. Kein Wort findet sich aber bei Strzygowski auch über die Denkmäler von Malami, die ich in *Springers Handb. d. Kunstgesch.* I, 1923, S. 97 um 600 v. Chr. datiert habe und als eine der Wurzeln der persischen Kunst bezeichnet habe. Daß sie in den landläufigen Darstellungen, in Herzfelds *Archaeological History of Iran*, selbst in Picard, *Manuel de la sculpture antique*, übergangen werden, hätte für Strzygowski gerade ein Anlaß sein können, sich damit zu beschäftigen, gerade wie ihn, der besonders gern in Lücken forschte, nicht abhalten konnte, was Christensen, *Iranier* (in *Ottos Handb. d. Altertumswiss.*, 1933), über unsere Unkenntnis der Verhältnisse im persischen Gebiet vor der Achämenidenzeit sagt. So viel über „iranisch“, besser „uriranisch“; wir sehen, wie sich in Luristan mesopotamische Motive mit Kunstformen eines anderen, den späteren Persern offenbar verwandten, Geistes vereinen, und dürfen in den Luristanfunden die Vorläufer der späteren persischen Kunst erkennen. Eine klare Einsicht in die Beziehungen zur westlichen, europäischen Kunst können wir freilich erst gewinnen, wenn die Zeitfolge der Luristanbronzen besser gesichert ist.

Achämenidisch sollte man diejenigen Stücke nennen, die in die Zeit von Kyros und insbesondere Dareios bis auf Alexander fallen; es folgen Seleukiden, Parther, Sasaniden,

schließlich Araber; von den Tahiriden (821–873) bis auf Risa Khan, also unsere Tage, würde ich vorschlagen eranisch oder farsi zu wählen, vielleicht auch neupersisch; Unterabteilungen wird der Kenner dieser Periode von mehr als 1000jähriger Dauer wohl für wünschenswert halten. In der ihm gewidmeten Festschrift „Studien zur Kunst des Ostens“ habe ich 1923 den basilikalen Aufbau des persischen, und vermutlich schon des medischen, Palastes erwiesen und die Abhängigkeit eines der Typen der christlichen Basilika von diesen Palästen vermutet. Strzygowski kommt an zwei Stellen seiner „Spuren“ darauf zu sprechen. S. 200 sieht er es als erwiesen an, daß die Gestalt der Basilika bei den Indogermanen da ist, S. 68 findet er es „bezeichnend, daß es Bissing einfallen konnte, die Basilika aus den persischen Königspalästen herleiten zu wollen“, geht aber der Sache nicht nach, auch dort nicht, wo er den Aufsatz in „Europas Machtkunst“ S. 326 und in „Asiens Bildender Kunst“ S. 432 erwähnt. Iran und Persien sollen sich nun nach „Machtkunst“ S. 74 f., 77 wie Hellas und Rom unterscheiden, einer jener blendenden, aber bei genauerer Zusicht gänzlich blutlosen Parallelen des Meisters der vergleichenden Wissenschaft. Die für die Frage des griechischen Einflusses in Persien so wichtige große Bauinschrift des Dareios aus Susa, die ihm seit 1930 in der ausführlichen Bearbeitung von Fr. W. König vorlag,⁹⁴ über die es aber genügt hätte, Schaeder, AA XLVII, 1932, Sp. 296 ff., und Hinze, Iran S. 26 f., zu Rate zu ziehen, verwertet Strzygowski ebensowenig wie irgendwelche achaimenidische Texte oder was Diodor I 46, 4 über die Verschleppung ägyptischer Künstler zum Bau persischer Paläste berichtet. Er begnügt sich mit einer dürftigen Schilderung der Paläste von Persepolis.⁹⁵ Die Terrasse, auf der sie stehen, glaubt er mit anderen einem mesopotamischen Vorbild nachgeahmt. Aber die Terrasse der Hauptburg von Babylon, die erst bei dem Umbau Nabuchodonosors als Fundament ausgeführt wurde,⁹⁶ läßt sich mit der gewaltigen Felsterrasse von Persepolis in keiner Weise vergleichen. Hingegen steht schon der Palast des Kyros in Pasargadä auf einer, allerdings noch niedrigen, Terrasse, die man allenfalls dem Stufenunterbau griechischer Tempel vergleichen kann; andere Bauten in Persepolis erheben sich auf hohen Terrassen. Das scheint mir für die persische Entstehung der Terrassenanlagen zu sprechen; auch das Kyrosgrab zu Pasargadä steht auf einem hohen Unterbau. Strzygowski nennt es mazdaistisch und leitet es aus dem Pfortenbau ab, insofern sei es mit dem griechischen Tempel verwandt.⁹⁷ Von der umgebenden Kolonnade und den griechischen Architekturformen, die es in die kleinasiatisch-griechischen Grabbauten einreihen, spricht er nicht. Vielleicht hat er sich von Herzfelds Ausführungen AMIran I S. 8 überzeugen lassen, im 13. Jahrhundert n. Chr. seien bei der Ausgestaltung des angeblichen Grabes der Mutter Salomos zu einer Moschee die benachbarten Paläste geplündert worden, deren verschiedene Säulen man benutzt habe, ohne sie indessen auf besondere Fundamente oder nur eigne Basen zu stellen. Sie stünden auf altem Schutt von 50 bis 60 cm Höhe. Dieser Schutt müsse von der ursprünglichen Anlage herrühren, die das Grab nach der Beschreibung des Aristobulos umgab. Eine

⁹⁴ Mitt. VAAG.

⁹⁵ „Asiens Bildende Kunst“ S. 13 ff.

⁹⁶ Koldewey-Wetzel, Die Königsburgen von Babylon II S. 5 f., 10; Koldewey, Das wiedererstehende Babylon, 1925, S. 154.

⁹⁷ „Asiens bildende Kunst“ S. 486; vgl. S. 152.

Ausgrabung, sagt Herzfeld, sei nicht möglich gewesen, weil der ganze Umkreis des Kyrosgrabes von neuzeitlichen muhammedanischen Gräbern eingenommen sei. Diese sehr summarische Beschreibung des vielfach inexakten Forschers, die in andere Beschreibungen übergegangen ist, nimmt, ohne darauf hinzuweisen, einfach auf, was Flandin und Coste, zwei treffliche Forscher, in *Voyage en Perse* II S. 82 f. im Jahr 1851 schrieben: «Autour de ce monument on voit quelques fûts de colonnes debout. Mais en les examinant, ils ne nous ont pas paru offrir assez de garanties pour que nous puissions être certains qu'elles sont à leur place primitive, et de la même époque que le mausolée. Cette question est douteuse, et il semblerait que les Persans modernes, jaloux de surpasser en grandeur et en décoration, pour leur sainte, ce que les anciens avaient fait pour leur héros, ont enlevé à quelqu'un des édifices dont les ruines s'aperçoivent près de là, des fragments de colonnes, afin d'en former une enceinte digne de l'édifice qu'ils restauraient au nom de Suleiman.» Solcher Deutung steht das ausdrückliche Zeugnis Marcel Dieulafoys entgegen:⁹⁸ «Le Gabré Madéré Soleiman était accompagné d'un portique dont il est aisé d'indiquer la position exacte et les dimensions. Sur trois côtés de la cour on retrouve effectivement les bases ou les fûts tronqués de presque toutes les colonnes. Quant à la quatrième face, elle ne paraît pas avoir été ornée de colonnes ou du moins aucun vestige de construction ancienne ne l'indique.» Dieulafoy berichtet weiter, daß die vordere und hintere Säulenhalle glatte Basen hatten, die dritte aber ionische Basen, wie sie nicht der römisch-ionischen Ordnung, sondern nur Bauten aus griechischer Zeit zukommen. Wann soll ein solcher Bau in Pasargadä entstanden sein, wenn nicht zu Kyros' Zeit, und wo sollen die Säulen, die erhalten sind, Verwendung gefunden haben, wenn nicht am Grabmal des Kyros selbst, dessen Bau so deutlichen griechischen Einfluß verrät? Mag wirklich der jetzige Bauzustand einem muhammedanischen Bauwillen verdankt werden, das Nächstliegende ist doch, daß die Moslim sich des an Ort und Stelle vorhandenen Materials bedient haben, also zum Kyrosbau gehöriger Säulen. Daß eine Einzäunung des Baues und des ihn umgebenden Haines vorhanden war, daß in ihr das von Aristobul genannte Wächterhaus lag, ist anzunehmen; solche Einzäunung wird man sich aber nicht als einfache Mauer denken, sondern als Säulenhallen, und gerade deren verhältnismäßige Zugänglichkeit machte das besondere Wächterhaus nötig. Eine erneute Untersuchung wäre dringend zu wünschen, wenn auch das Vordringen der Gräber seit Dieulafoys Zeiten Nachgrabungen offenbar erschwert. Unüberwindlich sind solche Schwierigkeiten aber nicht, wie ähnliche Fälle andernorts gezeigt haben.

Die Abhängigkeit der Terrasse von Persepolis von Babylon empfiehlt sich Strzygowski, weil er nun einmal das Achaimenidenreich für eine orientalisch verseuchte Unterbrechung des reinen Iraniertums hält, das erst im Parther- und Sasanidenreich wieder erstehe. Freilich sind nach „Asiens Bildende Kunst“ S. 710 die späteren Sasaniden dem Machtwahn und seinen Mitteln der Aufmachung ebenso erlegen wie die Achaimeniden; die an Mesopotamien angrenzenden Iranier haben sich vollends dem Geist der Kunst des Mittelmeerkreises angeschlossen. Dafür hätte die Übernahme der ägyptischen Hohlkehle und ihre Wiederaufnahme auf Grund der Vorbilder in Persepolis durch die Sasaniden einen

⁹⁸ *L'art ancien de la Perse* I S. 43 (1884; ihm lag also Flandin-Coste vor).

⁹⁹ „Machtkunst“ S. 104 und mehrfach. Siehe oben S. 64 f., 72, 100 Anm. 85.

anschaulichen Beleg geben können, wie die oben angeführte Diodorstelle über ägyptische Arbeiter in Susa und Persepolis. Christensen (u. ä. Schaefer, AA 1932 Sp. 269 ff.) formuliert den Tatbestand sehr glücklich dahin,¹⁰⁰ im Persertum der Achämeniden seien iranische und fremde Elemente zu einer einheitlichen Kultur mit scharfem Sondergepräge verschmolzen, die auf den ganzen näheren und mittleren Orient einen tiefgehenden Einfluß ausgeübt hätte. Künstlerisch ist dieser Einfluß in Indien, und dort vorzüglich in der Baukunst, fühlbar, wofür die von Benndorf, *Das Heroon von Gjölbасhi-Trysa* S. 68, angeführten Stierprotomen an Säulen zeugen, auch wenn man Havell, *Ancient and Mediaeval architecture in India*, zugibt, daß Fergussons Annahme einer sehr weitgehenden Abhängigkeit der indischen Kunst von der achaimenidischen über das Ziel hinauschießt.¹⁰¹ Benndorf hat schon eine Reihe ostgriechischer Bauten zusammengestellt, bei denen, in offener Anlehnung an persische Bauten, Stierprotomen vorkommen: am Tor von Gjölbасhi, an Säulen und Baugliedern aus Ephesos, Xanthos, Salamis auf Kypros,¹⁰² an der Säulenhalle von Delos und, ein merkwürdiger Nachzügler, am Gebälk von S. Apollinare Nuovo in Ravenna. Bei dem in Sidon zutage gekommenen Kapitell¹⁰³ handelt es sich offenbar um einen rein persischen Bau und nach der assyrischen Form der Basis um einen verhältnismäßig frühen. Persisch will auch der Palast Hyrkans in Arak el Emir sein.¹⁰⁴ Sonst dürfte es schwer fallen, in der vorchristlichen griechischen und römischen Kunst persisches, geschweige denn uriranisches Gut aufzuspüren, während griechische, aber auch syrische Einwirkung¹⁰⁵ auf die achaimenidische Kunst z. T., wie bemerkt, urkundlich belegt ist.

In parthischer Zeit steht die Einwirkung der griechischen, in diesem Fall der von Strzygowski so verachteten hellenistischen Kunst handgreiflich vor uns, so daß eigentlich die Nebeneinanderstellung von Iran und Hellas in Strzygowskis Sinn nur für die uriranische Zeit Geltung hat. Es muß ihm entgegengehalten werden, daß er gefühlsmäßige Begriffe schafft, ohne sie mit Tatsachen zu begründen. Von Strzygowskis Indogermanen kann man nichts anderes sagen, als daß sie ein konstruierter Idealtypus sind, dessen Einfluß er überall spielen läßt, wo er ihn braucht, daß sie im übrigen aber keines-

¹⁰⁰ Die Iranier S. 299.

¹⁰¹ Beispiele der Übernahme persischer Formen in die indische Baukunst bei Sarre-Herzfeld, *Iranische Felsreliefs* S. 124.

¹⁰² JHST 1891 S. 134.

¹⁰³ Syria IV S. 276 ff.; vgl. H. Thiersch, *Pro Samothrake* (SBAW 1930, 212, 1) S. 24 f.

¹⁰⁴ BJ Heft 127 S. 202 (Ölmann); wie Altheim, *Weltgesch. Asiens im griechischen Zeitalter II*, 1948, S. 195, erkannt hat, prägt sich der persische Charakter des Baus, den ich im Anschluß an Dieulafoy in *Studien z. Kunst d. Ostens Strzygowski gewidmet*, 1925, S. 46 f. betont hatte, schon im Namen Baris = awest. var – die Burg – aus. Daß persische Elemente wiederzuerkennen sind, gibt auch Watzinger, *Denkmäler Palästinas II* S. 13 ff., zu, rückt nur alexandrinische Analogien zu sehr in den Vordergrund. Photographische Aufnahmen finden sich bei Gauthier, *Au delà du Jourdain*, 1896, S. 114 ff., und bei George Adam Smith, *Jerusalem, the topography, economics and history II* S. 424 ff. Taf. XII ff., mit wertvollen eigenen Beobachtungen. Auch Gauthier und Welter, *Forsch. u. Fortschr.* 1931, S. 406, halten einen persischen Palastbau für das Vorbild des Schlosses von Arak el Emir. Unerläßlich, wenn auch in manchem verbesserungsbedürftig, ist Butlers Bericht Princeton Univ. archaeol. expedition 1904/05 Division II, 1907, S. 1ff. Das Vorhandensein von Stierkapitellen ist zweifelhaft, aber Stierprotomen scheinen am Gebälk vorzukommen.

¹⁰⁵ Siehe Springer-Wolters *Handb. d. Kunstgesch. Altertum* (1923) S. 94 f.

wegs durch ihn in helles Licht gerückt sind, sondern durchaus märchenhaft bleiben. Wie derartige Probleme aus den Denkmälern und der geschichtlichen Überlieferung heraus anzufassen sind, zeigt der nach dem Erscheinen von „Machtkunst“ veröffentlichte, Anm. 91 genannte Aufsatz Wiesners. Von den bekannteren Zeiten des späteren Altertums und des Mittelalters ausgehend, wird die Berührung der Germanen mit dem Osten dargestellt. Unter dem Einfluß iranischer Kräfte, worunter hier in erster Linie Skythen und Sarmaten zu verstehen sind, werden die Goten beritten,¹⁰⁶ nehmen den „Iranischen“ Tierstil an. Der Einbruch der Hunnen macht dem ein Ende, zwei Jahrhunderte später weichen die Langobarden dem turko-mongolischen Reitervolk nach Italien aus. Wiesner möchte die durchbrochenen Tierornamente süddeutscher und ungarischer Bronzen mit dem Vordringen der Hunnen und Awaren in Verbindung bringen, was mir allerdings Alföldis „Funde aus der Hunnenzeit und ihre ethnische Sonderung“ (Budapest 1932) nicht zu bestätigen scheinen. Ich würde in der Bewertung der Bodenfunde bisweilen zurückhaltender sein. So dünkt mich, wie Ebert in seinem RLV XIV S. 160, der Fund von Vetttersfelde kein sicheres Zeugnis für die Anwesenheit skythischer Reiter in der Provinz Brandenburg. Es kann sich um Beutestücke, selbst um Handelsware handeln. Das gilt von den doch nur vereinzelt Pfeilspitzen aus dem Kreis Guben, zu dem Vetttersfelde gehört, und dem leider nur in einer unvollkommenen Skizze erhaltenen skythischen Kurzschwert von Plohmühle. Man darf daraus wohl Beziehungen zu skythischen Stämmen folgern, ob aber einen Vorstoß von Skythen bis in die Niederlausitz? Die überraschende Übereinstimmung zwischen südosteuropäischer und der frühesten bemalten chinesischen Tonware mag bestehen, aber ebenso, wie Curt Glaser bemerkt,¹⁰⁷ die Verwandtschaft mit der doch China näherliegenden Keramik von Susa. Sehr überlegt sagt Wiesner a. a. O. Anm. 91 S. 219: „Eine Gleichsetzung der nach Osten abgewanderten indogermanischen Gruppe mit den Schnur- und Megalithkeramischen Bodenfunden Osteuropas muß noch dahingestellt bleiben, ebenso ein Zusammenhang mit den erwähnten Erscheinungen in Westkansu (China). Für letzteres besteht die Wahrscheinlichkeit, sie mit dem westindogermanischen Stamm der Tocharer zu verbinden, die allem Anschein nach vor der Ausbildung der indoarischen Streitwagenherrschaft in ihre mittelasiatischen Wohnsitze gelangt sind.“ Die Ähnlichkeit mit Susa und mit anderer früher vorderasiatischer Keramik^{107a} wird bei dieser Vermutung noch beachtlicher, die Annahme einer Abwanderung südosteuropäischer Kräfte bis an die Grenzen Chinas in der zweiten Hälfte des 2. Jahrtausends v. Chr. bleibt indes fraglich. Unbedenklicher kann man aus der Geschichte des Streitwagens mit Wiesner folgern, daß die Indogermanen einschließlich der Iranier geraume Zeit in Tieflandsgebieten Eurasiens gesessen sind; ob das am Schwarzen Meer oder auf dem Hochplateau von Pamir, resp. in Baktrien, geschah, scheint mir nicht zu entscheiden. Wenn der Streitwagen Ende des 2. Jahrtausends nach China kommt, darf angenommen werden, daß er dorthin irgendwie aus Vorderasien verbracht wurde. Die Indogermanen kennen das Reiten als ständige Übung erst seit dem Ende des 2. Jahrtausends, woraus Wiesner auf einen nachhaltigen Einfluß innerasiatischer Reitervölker um diese

¹⁰⁶ Man erinnere sich der Rolle, die das Pferd in der Luristankultur spielt.

¹⁰⁷ Springers Handb. d. Kunstgesch. VI, 1929, S. 3.

^{107a} Siehe Eberts RLV VIII Taf. 45 ff., XIV Taf. 43 c ff.

Zeit schließt. Das können aber, aus chronologischen Gründen, weder Strzygowskis Amerasiaten noch seine Wandervölker gewesen sein. Mit diesem Vorgang hängt aber wohl die Mongolisierung der Skythen zusammen. Nach G. Haloun, ZDMG 1937 S. 317, scheint das Auftreten des Skythennamens im 7. Jahrhundert auch an der chinesischen Grenze annehmbar. Uetsi seien die Skythen, der Name umfasse auch die Tocharer, und in den Sienjün, die kurz vor 780 v. Chr. einen Einfall in China unternahmen, glaubt Haloun die Kimmerier erkennen zu dürfen (vgl. oben S. 32 f.).

Die Pferdezucht scheinen erst die Indogermanen gepflegt zu haben, obwohl wir nicht vergessen wollen, daß König Salomo und ebenso ägyptische Könige der späteren Zeit große Stallungen besaßen.¹⁰⁸ Jedenfalls scheinen die Indogermanen das edle Streitroß geschaffen zu haben, das die innerasiatischen Hirten dann übernahmen. Sie, die Bogenführenden, wurden damit zu den gefürchteten Reitervölkern. Im 4. Jahrhundert v. Chr. werden die Chinesen durch kaiserliche Verordnung zu Reiterkriegern, tragen nun auch die lange Hose. Träger der neuen Kampfordnung im europäischen Raum sind vielleicht die Kimmerier, die sich im südrussisch-ostdonauländischen Gebiet mit den stammverwandten Thrakern verbinden, aber im 8./7. Jahrhundert v. Chr. von den Skythen vertrieben werden.¹⁰⁹ Mit der Westbewegung, die mit der großen Wanderung des 13./12. Jahrhunderts v. Chr. einsetzt, ist nach Wiesner der Tierstil verbunden, der so in die Hallstattkultur eindringt. Die Indoarier aber vollziehen nach Wiesner ihren Eintritt in die Weltgeschichte seit dem 18./17. Jahrhundert. Keinesfalls kann die Ostwanderung der indogermanischen Gruppe höher als 2000 v. Chr. heraufgesetzt werden. Mag man in der Ausdeutung mancher Einzelheit bedenklich bleiben, Wiesners Zusammenfassung der Ergebnisse der Forschung ist ein Beispiel, wie wissenschaftlich vorgegangen werden kann und wie man zeitliche Festpunkte gewinnen kann.¹¹⁰

Der Norden Irans, Transoxanien und das Gebiet um das Kaspische Meer bis gegen den Pontus hin und andererseits bis zum Altai, also das von Brandenstein für das Ursprungsgebiet der Indogermanen gehaltene, soll gegen südliche Einflüsse viel widerstandsfähiger als das eigentliche Persien gewesen sein. „Hier ging man eigne Wege, die dem Norden angehörten.“ „Seit Alexander begann nicht so sehr das Griechische geistig im Osten als das Iranisch-Persische im Westen den Ausschlag zu geben. Seit den Achämeniden und Alexander sei der jähe Wechsel von der altorientalischen zur irano-persischen und griechischen Ausstattung Tatsache, aber woher diese Völker ihre Bauausstattung selbst genommen haben, sei noch kaum angeschnitten.“¹¹¹ Es handelt sich also in erster Linie um die Kunst der Arsakiden. Man sollte erwarten, Strzygowski hätte seine besondere Aufmerksamkeit den gerade in den letzten Jahren recht beträchtlichen Fortschritten in der Kenntnis parthischer Kunst zugewandt, hätte sich eingehend mit den deutschen Ausgrabungen

¹⁰⁸ Siehe dazu Kittel, *Gesch. d. Volkes Israel*, 1917, II S. 250 mit Literaturangaben. Für Ägypten Breasted, *Ancient Records* IV S. 429 (Pionchistele).

¹⁰⁹ Für die Kimmerier s. den Artikel Lehmann-Haupts in Pauly-Wissowa RE.

¹¹⁰ Hartmut Schmöckel, *Die ersten Arier im Alten Orient*, 1938, ist nur mit größter Vorsicht zu benutzen; es genügt, auf die Behauptung S. 2 hinzuweisen, die Chetiter als Gesamtheit seien mit Sicherheit als Indogermanen zu bezeichnen. Götze, auf den sich Schmöckel beruft, hat sich jedenfalls viel vorsichtiger ausgedrückt.

¹¹¹ „Machtkunst“ S. 560; vgl. S. 312.

parthischer Bauten, mit Rostovtzeffs *Problems of Parthian art*,¹¹² Clarke Hopkins *Aspects of Parthian art*,¹¹³ die beide an die Funde von Dura-Europos anschließen, auseinandergesetzt. Er hätte dann wohl eingesehen, daß, was er „Ursprung der Kirchenkunst“ S. 93 ff., „Asiens Bildende Kunst“ S. 55 f. (wo mehr von Turkvölkern als von Parthern die Rede ist), S. 206 (wo bei Besprechung der Dekoration aus Stuck die parthischen Stukkaturen überhaupt nicht gewürdigt sind, ebensowenig in *L'ancien art chrétien de Syrie*, 1936, S. 55) geschrieben hat, durch neue Funde völlig überholt ist. Er ist sich der Unklarheit, die noch immer über das Wesen der parthischen Kunst herrscht, gar nicht bewußt geworden. Watzinger sagt, das parthische Element in der „mesopotamischen“ Kunst beschränkt sich auf das Gegenständliche in der Auswahl der Stoffe und in der Tracht und Ausstattung der Götter und Menschen.¹¹⁴ Nach „*Syria*“ XX, 1939, S. 383 warnt Picard davor, die Funde von Schami in Westiran, von Bachtiani, die Strzygowski wieder nicht berücksichtigt, einfach als parthisch zu bezeichnen, und in einer eingehenden Besprechung von Rostovtzeffs *Dura and the problem of Parthian art*¹¹⁵ vor dem Glauben, Dura-Europos sei schlechthin parthisch, und vor der Außerachtlassung der sehr bedeutenden griechischen Elemente dort und andernorts in Vorderasien. «Un art proprement parthe de la cité, du palais et du temple, voire de la maison même, m'apparaît difficilement à Doura.» Sehr richtig erhebt Picard Einspruch gegen viele der stilistischen Vergleiche und gegen die Überschätzung der frischen Nomadenkraft für die griechisch-römische Kultur und Kunst der Kaiserzeit. Er kämpft hier im Grunde gegen die Anschauungen Strzygowskis. Altheim, *Epochen d. röm. Gesch.* II S. 202 Anm., der die kriegsgeschichtliche Bedeutung des parthischen schwergepanzerten Reiters herausgestellt hat, meint zwar, Strzygowskis Nomadenkunst, seine Bewertung des sakisch-parthischen Kreises in „*Altai-Iran und die Völkerwanderung*“ S. 187 f. möchten am ehesten zu dem stimmen, was er, Altheim, vorgetragen habe, die mannigfachen Berührungen mit den chinesischen und altsibirischen Funden, auf die Rostovtzeff (*inlaid bronzes of the Han dynasty*) aufmerksam gemacht habe, ließen sich in gleichem Sinne verstehen. „Aber noch fehlt ein wirkliches und greifbares Stück ursprünglich parthischer Kunst, das Strzygowskis Ahnen bestätigen, es endgültig als wirkliche Einsicht erweisen würde.“ Ein Kopf wie der, den Robinson sehr glaubhaft Mithradates I. (138 v. Chr.) getauft hat,¹¹⁶ hat gewiß mesopotamische Ahnen, wie wir seit Bekanntwerden des frühen Bronzekopfes aus Ninive (Iraq III Taf. V ff.) noch bestimmter als seinerzeit Robinson sagen können, aber in allen Einzelheiten überwiegt der griechisch-römische Einfluß, wie besonders klar wird, wenn man den Kopf Pope Survey of *Persian art* IV Taf. 105 f. daneben hält, den Casson a. a. O. I S. 356, im Gegensatz zur Unterschrift auf Taf. 105, spätachaimenidisch datiert. Wie immer dem sei, mit der brutalen Kraft dieses in Besitz Mr. Brummer befindlich gewesenen Bronzekopfes hat der in Serpentin gearbeitete Kopf des Mithradates nichts unmittelbar zu tun, ohne stärksten griechischen Einfluß ist dieser Kopf nicht denkbar. Überraschend

¹¹² Yale class. studies V, 1935, S. 1 ff.

¹¹³ Berytus, 1936, S. 1 ff.

¹¹⁴ Artikel Palmyra in Pauly-Wissowa RE S. 278.

¹¹⁵ Rev. arch. 1936 II S. 245 ff.

¹¹⁶ AJA XXXI, 1927, S. 338 ff. Vgl. CAH plates IV S. 24; Pařibeni, *Ritratto nell'arte antica* Taf. XV, bildet den von Casson besprochenen Kopf sehr schön ab.

dünne Fäden verbinden die parthische wie die sasanidische Kunst mit der achaimenidischen, sie sind beide stärkstens vom Westen beeinflusst, die sasanidische natürlich in erster Linie von der römischen Kunst.¹¹⁷ Bezeichnend dafür ist auch die Glyptik, wo mit dem Eintritt der Parther der Gebrauch des Zylinders aufhört, wo achaimenidische Themen erst in sasanidischer Zeit wieder auftauchen, in Stil und Themen vielmehr griechischer Einfluß mehrfach fühlbar wird, daneben aber, vor allem bei den Parthern, eine Flüchtigkeit der Arbeit, die nicht selten zur Roheit¹¹⁸ wird. Anders als in der achaimenidischen Zeit dienen ausschließlich Edelsteine und Halbedelsteine zur Herstellung der Gemmen, auch hier dem griechischen Beispiel folgend. Stilistisch bilden die nicht sehr häufigen Siegel eine erfreuliche Ausnahme, besonders die Fürstenporträts, offenbar von griechischer Hand, wie das von Furtwängler, *Gemmen* I Taf. L 50 II S. 245, bekanntgemachte, das er auf Mithradates I. bezieht. Es steht in der Tat dem Robinsonschen Kopf sehr nahe, mag es auch im Bart den orientalischen Charakter stärker bewahren. Es zeigt, mit Furtwängler zu sprechen, eine höchst merkwürdige Vereinigung altorientalischer Auffassung mit der vollendet freien griechischen Kunst. Um Christi Geburt schwindet aber der griechische Einfluß. Achaimenidische Motive und Techniken leben in der parthischen Kunst fort, wofür Altheim, *Weltgesch. Asiens im griech. Zeitalter* II, 1948, S. 188 ff., allerhand Zeugnisse beigebracht hat, aber der griechische Anteil überwiegt. Die Gräzisierung des Orients gerade in parthischer Zeit erhärten die von Schaefer, *Parther und Griechen*,¹¹⁹ gesammelten Tatsachen. Auch auf Donald N. Wilbers, *The Parthian structure at Takht-i-Sulayman*,¹²⁰ sei verwiesen und auf den völligen Gegensatz zwischen den Fassaden des seleukidischen Tempels, Jordan, *Uruk-Warka* Taf. 31 f., und der des Baus von Ktesiphon. Ungenügende Kenntnis der Denkmäler kann allein zu der Vorstellung geführt haben, „die hellenistische Kunst habe von Iran resp. Persien die ‚Fassade‘ übernommen, jene einst sinnbildlich in Iran aufgekommene Wandverkleidung aus Nischenreihen übereinander mit trennenden Säulen“ („Machtkunst“ S. 590). Es dürfte Strzygowskischwerfallen, dies System, das nach ihm die Unnatur selbst ist und später von Alberti übernommen wurde, in der achaimenidischen Kunst aufzuzeigen. Keiner der Paläste oder freistehenden Türme, keines der Felsengräber kennt es. Strzygowskis Beschreibung entspricht erst die Fassade von Ktesiphon. Sie hat Vorstufen, aber kein Vorbild in mesopotamischen und parthischen Bauten. Fassaden wie Andrae, *Die Partherstadt Assur*, Taf. XIV, bereiten den Weg zur Fassade von Ktesiphon vor, aber die Herausgeber betonen gerade den stark griechisch beeinflussten Charakter. Von Ktesiphon sagt der Strzygowskischüler Diez, *Die Kunst der islamischen Völker* S. XIII zu Abb. 5a, es zeuge von starkem Eindringen der hellenistischen Formenwelt in das babylonische Gliederungssystem. Christensen, *CAH* XII S. 122, meint zwar, der Plan des Palastes von Ktesiphon entspräche achaimeni-

¹¹⁷ Siehe dazu Herzfeld, *Archaeological history of Iran. Lecture III*; ders., *AMitt. Iran* IX S. 107, Anm. 2 S. 116, 121 Anm. 1, S. 125, 127; Clement Huart, *la Perse antique et la civilisation iranienne*, 1925, S. 240 ff. Auch die neueste Darstellung der Kunst des Iran zur Zeit der Sasaniden von Kurt Erdmann (1943) verkennt die antiken Wurzeln keineswegs.

¹¹⁸ Neilson G. Debevoise, *Berytus I*, 1934, S. 12 ff. Taf. I f.; ders. in Popes *Survey of Persian art* I S. 471 ff.

¹¹⁹ *Geistige Arbeit* 1934, 3.

¹²⁰ *Antiquity* 1938 S. 389 ff.

discher Überlieferung (was mir unerwiesen scheint), das Äußere sei aber völlig verändert. Dieses Äußere, das bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts verhältnismäßig gut erhalten war, wie ältere Aufnahmen zeigen, nennt Herzfeld, *Archaeolog. Hist. of Iran* S. 94f., eine vollkommene Irreleitung, eine Kulisse mit keiner Baulichkeit dahinter. Mit Recht tadelt er, daß jede Beziehung zwischen dem großen Mittelbogen, dem Eingang und den seitlichen Arkadenreihen fehlt, die einfach aufhören. Auch die übereinandergestellten Bogenreihen stehen in keinem Verhältnis zueinander. Jede Einzelheit verrate, daß Fassaden wie die eines römischen Amphitheaters oder des Septizoniums nachgebildet wurden, ohne Verständnis für ihr Wesen und ihren Aufbau. Es sei ein persischer Bau in europäischer Maske, der ein Gewand von einem schlechten Schneider trage oder besser ein altgekauftes; es sei ein unehrliches Bauwerk. Nicht viel günstiger urteilen Wachsmuth, *Der Raum I* S. 154, und O. Reuther in *Popes Survey of Pers.* art I S. 514 ff. Reuther findet in diesen Mängeln, für die er Parallelen aus byzantinischer und syrischer Architektur anführt, die Strzygowski wieder nicht bekannt scheinen, den Beweis, daß die Ruine von Ktesiphon, Taq-i-Kisra, von der Tradition richtig Chosrau I. (531–79) zugeschrieben wird, Sarre-Herzfelds Zuteilung an Schapur I. (242–73) aufzugeben ist, wofür sich schon Wachsmuth, *Der Raum I* S. 150 ff., in ausführlicher Darlegung ausgesprochen hatte. Die Nachricht Hamza el Isfahanis, Schapur I. habe den Bau errichtet, verdient in der Tat kein besonderes Vertrauen, da Hamza hinzufügt, dieser Bau sei zerstört worden, der jetzt stehende sei von Chosrau. Daß hier eine Verwechslung „mit dem Weißen Schlosse, Qasr el abjad“, vorliege, wie Sarre, *Iranische Felsreliefs* S. 129, meint, ist wenig glaubhaft und die Zuweisung an Chosrau I. Anuschirwan um so wahrscheinlicher, als der Wandschmuck in Malereien und Goldrelief (wozu man Philostratos *Vita Apolloni* I 25 vergleiche) u. a. die Belagerung Antiocheias durch Chosrau darstellte (Justi, *Gesch. d. alt. Persiens* S. 207),¹²¹ also nicht älter sein kann. Bestätigt wird die späte Datierung außer durch die von Reuther zusammengestellten künstlerisch-technischen Tatsachen durch den Vergleich des Taq-i-Kisra mit Firuzabad und Sarvistan. Beide geben keinen Anlaß, für sie eine so komplizierte Fassade, sei es in Ziegeln oder in Stuck, anzunehmen, wie sie in Ktesiphon vorliegt. S. Reuther in *Popes Survey I* S. 517 f., Sarre, *Felsreliefs* S. 129, der von der wundervoll einfachen und monumentalen Dekoration der Außenmauern von Firuzabad spricht. Firuzabad ist als Bau Ardaschirs I. (226–41), man darf sagen, urkundlich gesichert. Sarvistan, das mit ihm im Plan große Ähnlichkeit hat, weist Sarre, wenn auch mit einigen Bedenken, der Zeit Bahrams V. Gors (420–38 n. Chr.) zu. Reuther bemerkt an diesem Palast allerlei Anzeichen fortschreitender Entwicklung, hält ihn jedenfalls für jünger als Firuzabad und älter als Taq-i-Kisra. In Firuzabad und Sarvistan lebt die parthische Tradition viel lebendiger fort¹²² als im Taq-i-Kisra, dessen Grundriß uns leider nicht genügend

¹²¹ Siehe auch Erdmann, *Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden* S. 36. Erdmann steht in seinem Buch S. 25 ff. zur Frühdatierung von Ktesiphon und hält an ihr auch in einem Brief vom 23. 1. 1948 fest, obwohl er sich meinen in „*Die Welt des Orients*“, 1947, S. 98 ff. geäußerten Bedenken nicht verschließt. Soviel Gewicht ich auf Erdmann lege, die Spätatierung von Taq-i-Kisra (Ktesiphon) möchte ich nicht aufgeben. Für die hier berührte Frage ist die Früh- oder Spätatierung nicht ausschlaggebend.

¹²² Nach Erdmann a. a. O. S. 22 bringt der Palast von Firuzabad einen neuen Ausgangspunkt für die Entwicklung. Seine oft besprochenen Beziehungen zu Persepolis seien oberflächlich, beschränkten sich auf die Übernahme der ägyptischen Hohlkehle, wie sie die Türen in Persepolis zeigten. Dies Rahmenornament um

bekannt ist. Die Ausgrabungen von 1928/29 haben erwiesen, daß er unbedingt von dem der Paläste von Firuzabad, Sarvistan und Qasr-i-Schirin (Pope a. a. O. Fig. 150–53) abwich, wenn auch gewisse Ähnlichkeiten bemerkbar sind.¹²³ Auch daß Kuppeln eine sehr viel geringere Rolle bei ihm spielen (a. a. O. S. 543 ff., O. Reuther, Die Ausgrabungen der Deutschen Ktesiphon-Expedition im Winter 1928/29 S. 18 ff.), weist wohl auf junge Entstehung hin, desgleichen die Verwandtschaft der ganzen Anlage mit Palästen wie Ocheidir. Aus W. Andraes Hatra und besonders aus dem Kapitel „Parthische Formenwelt“ in Andrae und Lenzen, Die Partherstadt Assur, wo auch der bedeutende Anteil, den die griechische Kunst an den parthischen Bauten hat, nachgewiesen ist, konnte sich Strzygowski Aufklärung über östliche Vorläufer der Fassade von Ktesiphon holen. Nach den wirklichen Kennern parthischer Bauten ist die Ziegeltechnik des Taq-i-Kisra mesopotamisch; ob iranische Elemente überhaupt nachzuweisen sind, wird fraglich, nachdem für den Liwan arabische Herkunft nicht unwahrscheinlich gemacht ist (Andrae, Partherstadt Assur S. 4 f.), nach anderen (Wachtsmuth, Der Raum I S. 131, wo Literatur zu finden) nordmesopotamische, keinesfalls iranische. Die mehrfache Säulenstellung übereinander am Taq-i-Kisra ist antik, wenn auch Mehrgeschossigkeit nicht vor der hellenistischen Zeit üblich wird. Bei den Rathhäusern sehen wir sie gleichsam entstehen (Krischen, Antike Rathhäuser S. 20 f.), ihre ersten Anfänge können wir aber bis in kretisch-mykenische Zeit zurückverfolgen, wofür auf Arif Müfid, Der Stockwerkbau der Griechen und Römer S. 14 ff., verwiesen sei. Zwei Säulenstellungen übereinander weisen die frühgriechischen Tempel zu Paestum (Krauß, Paestum S. 54; Noack, Baukunst d. Altert. Taf. 29) und zu Ägina (Springer-Wolters, Handb. d. Kunstgesch. I, 1923, S. 157) auf. Krauß hat dargelegt, wie die Anlage in Paestum rein lokalen Bedürfnissen entspringt, also gewiß autochthon ist. Üblich wird die Mehrgeschossigkeit mit Säulenstellungen im römischen Theaterbau; Pompeius scheint der erste gewesen zu sein, dessen Baumeister die hellenistische Verwendung der dorischen und ionischen Ordnung beim zweistöckigen Hallenbau auf eine dreistöckige Fassade übertrug. In seinem und in dem Theater des Marcellus aus augusteischer Zeit hat das Colosseum des Vespasian Vorgänger (Technau, Die Kunst der Römer S. 79 f., 95 Abb. 73 f.). Es ist also unrichtig, wenn „Machtkunst“ S. 305, wo die Fassade von Ktesiphon und das Colosseum einander gegenübergestellt sind, bemerkt, bei letzterem werde die heilige Nische zum überlegten Schaustück. Die ungeheuren Flächen der Theaterraußenwände zu gliedern, war eine ästhetische Notwendigkeit, die Form der Gliederung wurde durch die Notwendigkeit, viele Eingänge zu schaffen, mindestens nahegelegt. Beispiele mehrgeschossiger Anlagen mit Bogen zwischen Pilastern fehlen im Profanbau der Römer keineswegs: Mario Salmi, L'arte italiana I S. 81 f.,

die bogenförmigen Nischen wirke als Fremdkörper und unterstreiche im Grunde nur die durchaus andere Artung des Monuments. In der Gestaltung des Aufrisses bestehe zwischen Persepolis und Firuzabad kaum eine Beziehung. Etwas enger schiene Firuzabad mit der parthischen Kunst verbunden, was nicht wundern nimmt.

¹²³ Erdmann a. a. O. S. 27 scheint mir zu weit zu gehen, wenn er schreibt: „Die Sasaniden nahmen den Palast der Arsakiden in Ktesiphon, von dem sich nichts erhalten hat, zum Vorbild, als sie daran gingen, einen eignen Bau zu errichten.“ Nach meiner Auffassung (Die Welt des Orients, 1947, S. 98) bilden vielmehr der Palast von Sarvistan, und vielleicht Qala i Duchtar, die Vorstufen zum Palast von Ktesiphon und haben gewisse Elemente vermittelt, die in der parthischen, selbst der achaimenidischen Kunst wurzeln.

führt die Sullanische Basilica in Pompeji und die Basilica Julia von 46^{v.} Chr. an, aus trajanischer Zeit stammen die Geschäftsbauten am Forum des Kaisers (a. a. O. Fig. 113). In den Straßen von Ostia (Technau a. a. O. Abb. 113), auf Wandmalereien neronischer Zeit (a. a. O. Abb. 112), am Septizonium in Rom (Dombart, Das palatinische Septizonium) und dem gleichfalls wohl aus Severianischer Zeit stammenden Theater von Sabratha treffen wir Mehrgeschossigkeit mit geradem Gebälk, aber auch mit Bogen, zwischen den Säulen. Vom Theater in Sabratha sagt Technau, die Säule sei da nicht mehr ein tektonisches Glied im Aufbau des Baukörpers. Das gilt im höchsten Maß von Ktesiphon, wo die ganzen Säulenstellungen, das ganze Nischensystem mit Ausnahme der wenigen Durchgänge im Erdgeschoß rein dekorativ sind, eine unruhige, überladene Scheinarchitektur. Wenn Strzygowski in den über- und ineinandergestellten völlig müßigen Säulenreihen ein dem gotischen verwandtes Höherstreben sieht, einen Beweis, daß das nordische Blut in Persien und Iran immer wieder durchschlägt, vor allem durch den auf Säulen gesetzten Bogen, die Nische, dann mit der Kuppel (darüber Abschnitt V), so ließe sich das mit größerem Rechte von den oben zitierten römischen Bauten und selbst von manchen der kappadokischen Fassaden, die Rott (Zeitschr. f. Gesch. d. Arch. I S. 141 ff.) neben Ktesiphon gestellt hat, behaupten. Die Datierung dieser Fassaden, nach Rott 6.–9. Jahrhundert n. Chr., ist leider so unbestimmt, daß sie keinen sicheren Anhalt für das Verhältnis zur Fassade von Ktesiphon bietet. Es scheint aber undenkbar, daß die kappadokischen Fassaden eine Nachbildung des Taq-i-Kisra seien, vielmehr dürfte der Baumeister Chosraus I. sich an Fassaden, wie sie den kappadokischen Felskirchen zum Vorbild dienten, gehalten haben. Wo solche Vorbilder zu suchen sind, zeigt das von Frl. Jastrow, AA XLVII, 1932, Sp. 21 ff., veröffentlichte Tormodell und die schon von ihr dazu gestellten Stadttore, insbesondere die von Kähler in die Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. datierten Stadttore von Verona (JdI 1935 S. 138 ff.). Niemand wird sich dem Eindruck entziehen, daß hier außerordentliche Ähnlichkeiten mit der Fassade von Ktesiphon bestehen, auch darin, daß in beiden Fällen zum großen Teil Scheinarchitektur vorliegt. Die von Delbrück, Hellenist. Bauten in Latium II S. 97 ff., angeführten ägyptischen und asiatischen Bauten geben Parallelen nur für einzelne Motive, z. B. die Nische, niemals aber Fassaden wie die römischen. Rott a. a. O. S. 157 hat bemerkt, daß das an den unten K. VI besprochenen sasanidischen Kapitellen an der Deckplatte auftretende Nischenfriesmotiv sich an den kappadokischen Fassaden wiederfindet, wenn auch nicht völlig identisch. In Kappadokien glaubt man seine Entwicklung von der Entstehung ab schrittweise verfolgen zu können, ohne daß es darum dort geboren sein müßte. Es könnte, sogar in seiner verschiedenen Verwendung, von Bauten des griechischen Orients übernommen sein, schwerlich von den sasanidischen Kapitellen, die einen ganz beschränkten Lebenskreis haben. In der vergleichbaren römischen Architektur kenne ich das Motiv nicht.

Strzygowski hat auf das unmittelbare Aufliegen der Säulen in Ktesiphon Nachdruck gelegt. Hier besteht tatsächlich ein Unterschied zwischen der römischen Art und der auch an den kappadokischen Fassaden angetroffenen. Aber sie ist uns seit langem aus der nachchristlichen Kleinkunst bekannt: ich verweise auf das Probusdiptychon vom Jahr 406 n. Chr. (z. B. Riegl, Spätrom. Kunstindustrie, 1927, S. 217), auf das bei Bréhier, La sculpture et les arts mineurs byzantins Taf. XXVI, wiedergegebene Elfenbein mit der Auferweckung des Lazarus, das Strzygowski selbst (Byz. Zeitschr. VIII, 1899, S. 678 f.) in

das 6. Jahrhundert datiert, endlich auf den Kasten aus Kostol bei Wadi Halfa (Walter B. Emery and Kirwan, *The Royal Tombs of Ballana and Qustul* Taf. 109, Q 14, 77), den ich *Miscellanea Gregoriana* S. 9 f. als um 400 n. Chr. zu setzen erwiesen habe (vgl. auch AA 1939 Sp. 579 mit Abb. 6). Hier wechseln Reihen von Nischen mit Bögen, die unmittelbar auf Säulen ruhen, und anderen, deren Bögen oder Giebel auf einem über die Säulen gespannten Architrav aufsetzen. Krencker, AA 1935 Sp. 708 f., Fr. Poulsen, Gab es eine alexandrinische Kunst? S. 4, haben gemeint, da sei eine alexandrinische Prachtfassade wiedergegeben, aber so sehr ich geneigt bin, auf Grund ägyptischer Modelle, wie wir sehen werden, für Alexandrien vielstöckige Turmhäuser anzunehmen, so wenig kann mich, gerade angesichts der ägyptischen Modelle und dessen, was wir vom ägyptischen Haus wissen (vgl. N. de Garis Davies, *Metr. Mus. Stud.* I, 1929, S. 233 ff., besonders Fig. 14), davon überzeugen, daß der nubische Kasten ein ägyptisches Hochhaus getreulich wiedergibt. Wie ich schon AA 1939 Sp. 579 ausgeführt habe, kennen wir die Vorstufen und die Entwicklung dieser Kastenform und dürfen daraus schließen, daß es sich um rein ornamentale Nischen handelt. An den ebenfalls rein ornamentalen Bogenfolgen der Maximianskathedrale zu Ravenna (Bréhier a. a. O. Taf. XXVII, Morath, *Die Maximianskathedra von Ravenna*, C. Cecchielli, *La cattedra di Massimiano*), dem Bogen der St. Michaelstafel in London (Morath a. a. O. letzte Tafel, Dalton, *Guide to the early Christ. antiquit. British Museum*, 1921, Taf. I) können wir erkennen, wie eine formempfindlichere Richtung das Aufliegen des Bogens auf dem Kapitell mildert, indem das Ende des Bogens seitlich horizontal ausgezogen wird. Voraus geht die Art, wie auf den kleinasiatischen Sarkophagen vom sog. Sidamaratypus, die der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. angehören (Amelung, *AJA* 1927 S. 293), der Bogen oder Giebel auf einem reich verzierten Kubus liegt, den man als oberen Teil eines Kompositkapitells deuten mag. Die Sidamarasarkophage gelten, wohl mit Recht, als kleinasiatisch, in Kleinasien fanden wir noch spät Fassaden vom Typus der von Ktesiphon zugrunde liegenden, die Elfenbeine und der Kasten aus Kostol beweisen aber, daß Säulennischen dieser Art in der Kleinkunst mindestens im ganzen Mittelmeergebiet verbreitet waren. Das Londoner Michaelsdiptychon gerade mit Antiocheia in Verbindung zu bringen, wie das Strzygowski *JHST* XXVII, 1907, S. 117 zögernd, S. 122 entschieden tut, liegt nicht der geringste äußere Anhalt vor. Ob es dem Ende des 4. oder dem Anfang des 6. Jahrhunderts n. Chr. zuzuweisen sei, ist leider noch immer strittig. Für das 4. Jahrhundert sprechen sich u. a. Dalton a. a. O. S. 169 und Talbot Rice, *Byzantine Art* S. 152, aus, für Justinianische Zeit Morath a. a. O. S. 111, Stuhlfauth, *Die Engel in der altchristl. Kunst* S. 179. Rice und Morath nehmen es dabei für Byzanz unmittelbar in Anspruch. Daß es aus dem Osten stammt, darf aus der griechischen Inschrift geschlossen werden. Älter als die Fassade von Ktesiphon ist das Diptychon jedenfalls.

Wir müssen hier der These gedenken, die die dekorative Anwendung von Nischen auf den Orient zurückführt. Sie sollen in Ktesiphon charakteristisch persisch-orientalisch sein. An der grundlegenden Stelle, auf die Strzygowski z. B. *JHST* 1907 S. 115 verweist, stellt er fest, daß in Ägypten wie in Mesopotamien die eckige Nische herrscht, die Rundnische, soweit sich bis 1903 nachweisen ließ, erst bei jenen Kuppelbauten im Fars, die von den einen als altpersisch, von den anderen als sasanidisch angesehen wurden, jetzt aber wohl allgemein als sasanidisch gelten. *JHST* 1907 S. 115 sagt Strzygowski, die in der arabischen

Kunst vertretene Muschelnische sei höchstwahrscheinlich von dem alten Boden Mesopotamiens in die Baukunst Kleinasiens und Syriens eingedrungen. In Mesopotamien sei die Ziegelmauer zu Hause, außen durch flache, auf der Innenseite durch runde Nischen unterteilt. Aber er hatte doch selbst die runde Nische Mesopotamiens abgesprochen! Kleinasien S. 39 sagt er, Perrot und Chipiez, *Hist. de l'art II, Assyrie* S. 260, nehmen mit Recht an, daß die Bauten im Fars die Tradition der chaldäischen Kunst fortsetzen; der Wortlaut «l'architecture en brique a toujours senti le besoin d'une ornementation qui lui donnât quelques saillies et quelques ombres portées. Dans ces édifices de l'époque parthe et sasanide qui nous ont paru continuer les traditions de la vieille école chaldéenne, ce n'est plus le panneau que nous retrouvons; il a été remplacé par des arcatures qui séparent de hauts pilastres, mais l'intention et le principe sont les mêmes: c'est le même but que l'on s'est proposé d'atteindre; le moyen seul diffère» zeigt, daß es sich bei Perrot um ganz etwas anderes handelt und er gerade den Unterschied der künstlerischen Formen betont. Nischen, Lisenen sind ein Ergebnis des Ziegelbaus, die Bogennische finden wir in Firuzabad nur zurückhaltend angewandt, erst in Ktesiphon herrscht sie. Vorsasanidisch ist sie altorientalisch als Schmuckform nicht nachgewiesen, wohl aber kennen wir sie 600 Jahre vor Ktesiphon in der römischen Baukunst. Das genügt. Die von Strzygowski „Kleinasien“ S. 38 behandelte Vervielfachung des Ziegelbogens aus Gründen der Festigkeit hat mit der dekorativen Nische nichts zu tun. Sie findet sich in Ägypten, in Mesopotamien, in der römischen Baukunst, wo man sich aber mit weniger Bogen übereinander begnügt. Dies rein technische Hilfsmittel wird sich beim Ziegelbau verschiedenen Orts ergeben haben, es brauchte nicht von einem zum anderen zu wandern.

JHST 1907 S. 114 ff. macht Strzygowski für den engen Zusammenhang der Nischen, wie sie auf den Sidamarasarkophagen vorkommen, mit Mesopotamien die Füllung der oberen Nischenendigung mit einer Muschel geltend. Das sei Ägypten und Griechenland, den beiden großen Meistern im Holz- und Steinbau, unbekannt. Daher sei von vornherein ein östlicher Ursprung wahrscheinlich, die islamische Kunst mache denn auch von der Muschel den weitesten Gebrauch. Ein vorchristliches mesopotamisches Beispiel scheint er jedoch nicht zu kennen, kaum ein vorarabisches. In Ägypten gehört die Muschel zu den mindestens seit dem Mittleren Reich beliebten Motiven in der Goldschmiedekunst und im Schmuck überhaupt. Aber vor der flavischen Zeit (Kom esch Schukafa) scheint sie in die Architektur nicht eingedrungen. Die Muschel, die Monneret de Villard, *La scultura ad Ahnas, Ptolemaios Euergetes II.* zuschreiben möchte, ist zweifellos koptischen Ursprungs, wie schon Jollois und Devilliers in der *Descr. de l'Égypte ed. Panckoucke II* S. 555 erkannt haben. Sie befindet sich an der Außenwand des Tempels der Opet in Karnak über einem koptischen Fenstergitter (*Antiqu. III Taf. 62*). Auch in Syrien fehlen Muscheln nach Weigands Zusammenstellungen, *JdI* 1914 S. 64, in vorchristlicher Zeit. Weigand hat die von Strzygowski vernachlässigte Beobachtung gemacht, das man unterscheiden müsse zwischen Muscheln, bei denen das Muschelschloß oben, und solchen, bei denen es unten sitzt. Jene seien römischen, diese östlichen Ursprungs. Kohl-Watzinger, *Antike Synagogen in Galilaea* S. 152, wo syrische Beispiele späthadrianischer und antoninischer Zeit aufgeführt sind, und Pagenstecher, *Alexandrinische Studien (SBHAW 1917 S. 43)*, haben dem zugestimmt. In Ägypten sitzt nach Weigand das Muschelschloß unten, also östlich (a. a. O. S. 64). So ist es bei der Nische im Grab der Isidora in Hermupolis aus dem

2. Jahrhundert n. Chr. (Bull. Inst. Fr. au Caire, 1932, S. 98 ff., Tafel II = Rev. Arch. 1939 II S. 80). Wie die Muschel bei J. Reinach, Rapport sur les fouilles de Koptos, 1910, S. 24, aus dem Baptisterium aussieht, sagt Reinach nicht. In Italien taucht nach Weigand die Muschel in architektonischem Zusammenhang zuerst im 3. pompejanischen Stil auf, also in augusteischer Zeit. In den ersten christlichen Jahrhunderten erfreut sie sich einer ungemainen Verbreitung, wofür auf Monneret de Villard a. a. O. S. 59 ff., Capps, The style of the Consular diptycha (Art Bull. X, 1927, S. 12, 25f.), verwiesen sei. Wo das Motiv entstanden ist, können wir mit Sicherheit noch nicht sagen, nichts spricht für Mesopotamien als seine Heimat.

Sachlich schließen wir hier am besten die „eingebundenen Ecksäulchen“ zu beiden Seiten der Nische in der Südwand von Saal 4 in Mschatta an. Nach Schulz, Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen XXV S. 212, treten sie hier in der Geschichte der Architektur zum ersten Male auf, während sie dann in der mittelalterlichen europäischen wie orientalischen Kunst häufig Verwendung finden. In Mschatta begegnen sie in weit größerem Maßstab in der Trikonchos als Flankierungssäulen für Halbkuppelnischen wieder (Jahrb. XXV S. 218). Schulz sagt weiterhin (S. 213), es sind die Prostasissäulen der in der römischen Wanddekoration häufigen prostylen Konchen (Baalbek), die dadurch, daß die ganze Konche in eine Wandausnischung gestellt wird (wofür ebenfalls in Baalbek Beispiele), hinter die Mauerflucht rücken. Dadurch, daß die Wandnische auf das Mindestmaß eingeschränkt wird, werden sie zu „eingebundenen Ecksäulchen“. Er erkennt hier also eine wesentlich römische Entwicklung, während Strzygowski (Jahrb. XXV S. 258) dafür hält, daß die Verzierung der Nische mit Säulen sich in hellenistischer Zeit im Orient vollzogen habe. Die Nische an sich sei uralten orientalischen Ursprungs, was natürlich insofern zutrifft, als wir in Ägypten wie in Mesopotamien seit frühester Zeit Nischen finden, die wohl aus dem Ziegelbau entstanden sind. Als Wandschmuck im Inneren werde sie wohl zuerst in der typisch orientalischen Form des Liwan verwendet. Beispiele für die Verzierung mit Säulen fände man an antiken Bauten Syriens wie an persischen Bauten. In einer Anm. verweist Strzygowski auf seine «Koptische Kunst» S. 28 Abb. 33, wo eine von Säulen flankierte Muschelnische aus dem Weißen Kloster bei Sohag wiedergegeben ist. Sie ist jedenfalls jünger als die 440 n. Chr. erfolgte Gründung. Etwa der gleichen Zeit mag die monumentale Apsis der Kirche im Tempel von Luxor angehören (Festschrift f. Paul Clemen, 1925, S. 183; Deichmann, JdI 1939 S. 124, 42). Weitere Beispiele aus Bait und von koptischen Stelen bei Maspero, Guide du visiteur au Musée du Caire, 1912, S. 232, 235, 238. Maspero erinnert für den über Stufen erreichbaren Steinsitz mit den beiden Säulen davor des Lektors beim Gottesdienst aus dem Jeremiaskloster zu Saqqara an ähnliche Kirchenstühle in venezianischen Kirchen und an die frühen Mimbars in Moscheen, deren Vorbild offenbar solche koptischen erhöhten Stühle waren. Vgl. für den ursprünglichen Zustand Quibell, Excav. at Saqqara IV Taf. XIV S. 7 und S. 133, ferner Duthuit, La sculpture copte Taf. XXXIX. Strzygowski selbst nennt die Einstellung von Säulen in die Ausklinkungen zu seiten einer Nische typisch für die Kibla der Moscheen; sie finde sich schon in der Tulunmoschee und der zu Kairuan. Den Beweis, daß der Säulenschmuck an Nischen vielfach in Persien vorgekommen sein muß, liefern ihm die ältesten arabischen Denkmäler Kairos, der Jahrb. XXV Fig. 28 wiedergegebene Nilmesser und die schon genannte Moschee des Ibn Tulun. Aber in beiden Fällen ruht

der Wölbungsbogen auf Säulen, stehen nicht Säulen neben der Nische. Offenbar tun also diese Beispiele nichts zur Sache, Beispiele aus der Persis aber stehen Strzygowski nicht zur Verfügung. Er fordert uns auf, Dieulafoy, *Art de la Perse* IV und V, durchzublättern oder Perrot, *Chipiez* V S. 546 anzusehen. Gewiß finden sich in der Fassade von Firuzabad Nischen, und im Innern ruhte deren Wölbung nach der Wiederherstellung Flandin-Costes auf Säulen. Das sind Vorstufen für die im Anschluß an westliche Muster reicher gestaltete Fassade von Ktesiphon, aber zu den Nischen mit Ecksäulen, wie sie in Mschatta vorliegen, bilden sie in ihrer langen Flucht keine Gegenstücke. Wieder vergleicht Strzygowski ganz äußerlich, ohne das Wesen zu beachten. Ibn Tulun aber weist wie Diez, *Die Kunst der islamischen Völker* S. 42 ff., und Wachsmuth, *Der Raum* I S. 237 f., dargelegt haben, nach Samarra und Bagdad, in den Irak, nicht einmal der Turm, den Diez einem anderen, vielleicht christlichen Baumeister zuschreibt, notwendigerweise nach Persien. Wachsmuth findet den massigen quadratischen Unterbau nordafrikanischen Anlagen verwandt, den zylindrischen Mittelteil solchen aus Samarra, während die obersten Abschnitte mittelalterlich erneuert seien. Übrigens wäre gerade bei einem in Kairo aufgeführten Bau es nicht überraschend, afrikanische und ägyptische Motive zu finden. In Ägypten trifft man aber koptische wie arabische Parallelen zur säulenflankierten Nische in nicht kleiner Zahl, sollte da ein nicht voreingenommener Geist nicht den Schluß ziehen, das Motiv sei ägyptischen Ursprungs, oder mindestens, es habe früh Heimatrecht in Ägypten erworben? Nun kennen wir aus Ägypten Heiligtümer, die aus einem Vorhof und einem Raum, dessen Dach von zwei rechts und links vom Eingang aufgestellten Säulen getragen wird, bestehen. Ich habe in den SBMAW 1923, 7 über diese „Neujahrskapellen“ gehandelt und wahrscheinlich gemacht, daß sie einen sehr alten Tempeltypus darstellen. Solche Anlagen mögen von Einfluß bei der Ausgestaltung der Nischen gewesen sein.

Eine der Vorstellungen, die sich bei Strzygowski immer fester gesetzt hat, ist die, alle verkleidete Architektur, nicht nur die der Wand vorgeblendeten, nicht freiräumig aufgestellten Säulen, sei persischen Ursprungs.¹²⁴ Wieder widersprechen die Denkmäler. Weder in Pasargadä noch in Persepolis finden wir Beispiele. Dort sind die Wände aus Ziegeln, die bis auf die für Pasargadä bezeugten steinernen Orthostaten unverkleidet blieben; die Ecken, die Türen, die Stützen und die Treppen sind aus Stein. Sichere Spuren von Verkleidungen mit farbigen Fayencekacheln nach mesopotamischer Art haben wir bisher nur in Susa, dessen mesopotamischen Charakter Wachsmuth, *Der Raum* I S. 120, richtig erkannt hat. Wir wissen aus der Inschrift des Dareios (oben S. 89), daß Babylonier am Bau beteiligt waren (Andrae in *Ottos Handb. d. Archäologie* I S. 735). Wir haben nicht das Recht, was wir in Susa antreffen, unbesehen auf Persepolis zu übertragen, die Nachbarschaft Mesopotamiens macht sich dort fühlbar. Wenn nun eine Tatsache durch die Natur des Landes und das Ergebnis der Grabungen gesichert ist, so die, daß für Vorderasien das des Steines ermangelnde südliche Mesopotamien die Heimat des Ziegelbaus ist, damit auch der Verkleidung mit ansehnlicherem und künstlerisch ergiebigerem Material. Das steinreiche Persien brauchte an sich solchen Behelf nicht. Zu den wichtigen Unterschieden zwischen Pasargadä und Persepolis gehört, daß dort die schwarzen,

¹²⁴ „Machtkunst“ S. 563.

Reliefs tragenden Orthostaten vor Lehmmauern saßen (Sarre, Herzfeld, Iranische Felsreliefs S. 182), während in Persepolis steinerne monolithische oder megalithische Türen, Nischen und Fenster auftreten, die dann das Charakteristikum der achaimenidischen Bauweise bilden (Herzfeld, *Klio* VIII, 1908, S. 55). Strzygowski hat sich den Begriff einer uriranischen Verkleidungstechnik, wie „Asiens BK“ S. 55 ff., 133 ff. zeigt, nicht auf Grund von Beobachtungen an altiranischen, achaimenidischen oder selbst parthischen und sasanidischen Denkmälern gebildet, er nimmt ihn von mittelalterlichen asiatischen Bauten. A. a. O. S. 686 führt er unbekümmert die Verkleidungstechnik auf das Zelt zurück; da die Türkenvölker ihm die Träger der Zeltkunst sind, weil er von farbigen ägyptischen Teppichen und ihrer Nachahmung trotz Sempers Stil² I S. 386 f. nichts weiß, kommt er zum Schluß, sie müßten mit ihrer Kunst älter sein als die Iranier, was zu bedeuten scheine, das „Wanderhirtentum sei älter als die letzte Eiszeit und die Hebung Mittelasiens, sei das, was zuerst die paläolithische Kultur der Menschheit in Asien über den Haufen warf“ (vgl. oben S. 50). Als ein kennzeichnendes Merkmal der Ost-West-Bewegung stünde das Denkmal von Mylasa in Karien (aus römischer Zeit!!) mit seiner Übereckdecke da. Strzygowski widerspricht sich selbst, denn wenn die Wandervölker den Verkleidungsstil in fernster Zeit erfunden haben, dann können sie ihn nicht nur nach Iran gebracht haben, und wenn er aus der Weberei hervorgeht, dann steht zum mindesten Ägypten gleichberechtigt neben ihnen. Denn dorthin können sie ihn nach Strzygowskis eigenen Mutmaßungen nicht gebracht haben. In Ägypten hat Sir Flinders Petrie Reste solcher Verkleidungen in Abydos aus der Zeit der 1. Dynastie gefunden, in Saqqara stehen sie aus der 3. Dynastie noch aufrecht (Firth and Quibell, *The Steppyramid I Frontisp.*), aus dem Sonnenheiligtum des Lathures aus der 5. Dynastie waren blaugrüne Kacheln vor dem ersten Weltkrieg im Trientiner Stadtmuseum ausgestellt. Im Neuen Reich ist eine Dekoration in farbigen, teilweise rein ornamentalen, teilweise figürlichen Fayencen für die Paläste der 18.–20. Dynastie bezeugt (z. B. William C. Hayes, *Glazed tiles from a palace of Ramesses II. at Kantir, Metr. Mus. Papers* 3, 1937). Die Sitte hat, wie im Kairener Museum ausgestellte Funde bezeugen, bis mindestens in ptolemaische Zeit bestanden. Von all dem nimmt Strzygowski keine Notiz. Es spricht aber auch nicht für seine Herleitung aller Verkleidungsstile aus Persien, daß die in parthischer Zeit reichlich verwendeten Gipsstuckornamente nicht eigentliche Verkleidungen sind. Reuther, der in Popes Survey I S. 412 seleukidische Beispiele von Verkleidungen in Stuck aus Babylon und Warka anführt, betont, daß im eigentlichen Persien die klassische Tradition des Steinbaus fortdauere. In sasanidischer Zeit nimmt der Einfluß der mesopotamischen Verkleidungstechnik sehr zu (a. a. O. S. 524 ff.), sie ist offensichtlich nicht iranisch, sondern sasanidisch, und es zeigen sich hier die üblen Folgen der oben S. 66f. gerügten Ausdrucksweise. Die Frage gewinnt dadurch in Strzygowskis System eine überragende Bedeutung, daß er z. B. „Machtkunst“ S. 305 erklärt: „am nachhaltigsten ist die Wirkung Irans in der Machtkunst darin, daß dem Wachsenden von Hellas-Gotik die Verkleidung des Lehmbaus den Rang abläuft: alles was wir Belag (Inkrustation), Mosaik, Fliese usw. nennen und was im Ursprungsland des Rohziegelbaus Verkleidung bedeutet, läuft dem wachsenden Bauen seit hellenistischer Zeit den Rang ab, nur wird, was in Iran und Persien richtungslose Verkleidung (Muster ohne Ende), sinnbildliche Nische und dgl. war, vom Machtgeist ‚architektonisch‘ zurechtgemacht.“ Wir hörten, daß die asiatische Heimat des Ziegelbaus, wenn wir eine einzige

annehmen, nur Mesopotamien gewesen sein kann, daß die Perser keinen Urheberanspruch auf die Nische und die Bekleidung der Wände mit Fliesen erheben können. Nicht besser steht es mit den Mosaiken. Gewiß hat es in sasanidischer Zeit Mosaiken, auch aus Glas, gegeben: Reuther, Die Ausgrabungen der Deutschen Ktesiphonexpedition 1928/29, berichtet S. 26, vgl. S. 22, über im Schutt gefundene gelbe, hell- und dunkelgrüne, rote, blaue, schwärzliche und mit Gold belegte Glaswürfelchen, die vermutlich zum Schmuck der oberen Wandteile und der höchstwahrscheinlich gewölbten Decken gedient haben. Goldmosaikwürfel kennt Gauckler, Daremberg-Saglio 3 S. 2107 Anm. 8, nicht vor dem 3. Jahrhundert v. Chr. Die Reste reichten nicht aus, um Aufschluß über Musterbildung und Darstellungen zu geben. In dem Gipsgrund, in den sie gesetzt waren, haften die Würfel schlechter als in dem Kalkmörtelgrund byzantinischer Mosaiken, die Technik ist also geringer. Der untere Wandteil war mit buntem Marmor belegt. Über geometrische Mosaikmuster sasanidischer Zeit in Schapur berichtet Rev. Arch. I, 1941, S. 156. Reuther (Popes Survey I S. 533) möchte aus dem in der arabischen Quelle gebrauchten Wort Quecksilber bei der oben S. 91 erwähnten Darstellung Chosraus II. auf gelbem Roß bei der Belagerung Antiocheias auf Anfertigung in Mosaik schließen, wie sich Herzfeld, OLZ 1911 Sp. 415, „das in Goldrelief? gemalte Bild“ in Mosaik dachte. Ich glaube, die Quecksilbertechnik, von der der Araber spricht, wird sich eher auf die Anwendung besonderer Farben beziehen. Übrigens setzt Reuther hinzu: „Aber deshalb die Mosaiken mesopotamisch?“ und zählt die Schriftquellen auf, die bezeugen, daß Chosrau beim Bau von Rumyyah Marmor und Mosaiken verwandte, die in Antiocheia erbeutet waren. Für Entlehnung der Mosaikarbeit aus der griechisch-römischen Kunst spricht auch die, wie Peiser, OLZ 1911 Sp. 509, gegenüber Eisler gezeigt hat, einwandfreie Ableitung des im Arabischen gebrauchten Wortes von griechischem Psephos. Fest steht zudem: von achaimenidischen, selbst von parthischen Mosaiken ist nichts bekannt. Wirkliche Mosaiken sind auch die in Warka, in Ur, in El Amarna (Petrie, Tell el Amarna Taf. XX f.) gefundenen Schmuckmuster nicht, kaum Vorstufen. Die ältesten erhaltenen Mosaiken stammen jedenfalls aus Griechenland: das Greifenmosaik aus Korinth (Bull. CH 1937, LXI Taf. XXXVII A S. 452), noch aus dem 5. Jahrhundert, die z. T. der gleichen Zeit angehörig Mosaiken der Häuser in Olynthos (Robinson, Die Antike XI S. 285 ff., Bull. Vereen. Kennis ant. Beschaving XI 1, 1936, S. 30, JHST 1931 S. 199). Die Technik ist so vollkommen, daß man auf vorausgehende längere Übung schließen muß. Friedrich von Lorentz hat in RM LII, 1937, S. 165 ff. eine Übersicht über die älteren griechischen Mosaikfunde, im wesentlichen Kieselmosaiken, gegeben und darauf hingewiesen, daß sie den größten Teil der alten Welt umfassen, in ihrem Gesamteindruck aber einheitlich sind. Unzweifelhaft fällt die Blüte der älteren griechischen Mosaikkunst mit einem starken orientalischen Einfluß zusammen, der von Gewändern und Teppichen ausgeht. Nichts steht dem entgegen, daß wir in den Fußbodenmosaiken einen griechischen Ersatz für orientalische Teppiche erkennen. Aber selbst wenn man Lorentz zugibt, daß die aus Tonkegeln zusammengesetzte Wandverkleidung von Warka der sehr frühe Vorläufer eines beliebten Mosaikmusters ist, ist damit für einen babylonischen Ursprung der griechischen Mosaiktechnik nichts gesagt. Glück, Ursprung d. Wölbungsbaus S. 155, von der fälschlichen Voraussetzung ausgehend, Phoinikien sei das Ursprungsland oder mindestens das

Hauptvertriebsland bunten Glases,¹²⁵ wollte das Glasmosaik von Phoinikien nach Karthago übertragen sein lassen, wo es in den Bädern die Entwicklung zum Wand- und Gewölbeschmuck genommen habe. Allerdings seien vorrömische Mosaiken aus Nordafrika nicht bekannt. Der griechische Ersatz bunter Teppiche durch Mosaiken hat sich im Hellenismus die Welt erobert. Auch in Ägypten sind Mosaiken nur im Bereich der alexandrinischen Kultur gesichert. Glück meinte, von Ägypten sei das Mosaik nach Nordafrika gekommen, das zeigten die dort häufigen Pavimentmosaikern mit Nillandschaften. Nun sind diese, die überhaupt erst aus römischer Zeit vorliegen, in Ägypten unbekannt, durchaus italisch, und könnten eher zum Beweis dienen, daß das Mosaik nach Karthago resp. Nordafrika aus Italien gekommen ist.

Aus dem Inhalt der Darstellung ist in der Zeit, in der diese Mosaiken entstanden, ein Schluß auf die Herkunft nicht mehr möglich. In nachchristlicher Zeit treten neben Alexandrien und Nordafrika Syrien, insbesondere Antiochien, als Zentrum der musivischen Kunst auf, und natürlich Italien, ja selbst die nördlichen Provinzen, Gallien und das Rheinland (AA 1933 Sp. 656 ff.). Glücks Glaube an eine führende Rolle Kathagos dünkt mich auch hier ein Aberglaube. Die Bedeutung Antiocheias ist durch die seit 1932 unternommenen französisch-amerikanischen Ausgrabungen in das helle Licht gestellt worden. Zeugnisse arabischer Geschichtsschreiber über die Ausstattung der Moscheen von Medine und Damaskus erhärten die aus den Funden gezogenen Folgerungen. Aus den von Frl. van Berchem, der Arabisten zur Seite standen, sachkundig in den Mon. Piot XXX, 1929, S. 123 ff. behandelten Texten geht hervor, daß koptische und syrische Handwerker zur Ausschmückung der Moscheen herbeigezogen wurden (S. 125, 128), die ihre Arbeiten sogar signierten. Immer wieder wird der Kaiser von Byzanz in Verbindung mit den Mosaiken gebracht, niemals aber Persien. Selbst der 923 n. Chr. gestorbene Perser At-Tabari weiß nichts von Persien, läßt vielmehr die Materialien für die Mosaiken in byzantinischen, wahrscheinlich syrischen Ruinen aufstöbern. Walid I. (701–15) ließ für seine Mosaiken Arbeiter und Material aus Byzanz kommen (C. H. Becker, Der Islam I S. 32), Saladin tat später desgleichen. Die erhaltenen Mosaiken der Moschee von Damaskus (Syria 1931) bringen denn auch sehr wirklichkeitsnahe Landschaften, wie ein Vergleich mit Bildern aus der Umgebung der Stadt (Syria II 1921 Taf. XXIV) zeigt, keine Landschaften mit Herden oder dem Kampf wilder Tiere, Tierjagden oder Fischfang, wie sie Strzygowski als echt persisch, mazdaistisch (Ursprung d. chr. Kunst S. 101 f.) fordert. Sie dürften von byzantinischen Meistern in Damaskus entworfen und hergestellt worden sein, sind völlig antik. Übrigens bezog der Sasanide Chosrau I. (531–78) seine Mosaiken aus Syrien, die damit geschmückte Villa nennt er die byzantinische und nimmt dabei, wie in Ktesiphon, Antiocheia und andere syrische Städte zum Vorbild (Mon. Piot 1929 S. 128). Für die auf seinem syrischen Feldzug Gefangenen ließ er eine Tagereise von Ktesiphon entfernt Rumiyya, die Byzantinische (Stadt), Chosrau-Antioche mit Zirkus und Bädern anlegen (Justi, Gesch. Persiens S. 207). Über den durch solche Deportationen geförderten griechisch-römischen Einfluß s. Sachau, SBPrAW 1916 S. 961 ff. Strzygowski zitiert „Kirchl. Kunst“ S. 119 die a. a. O. von Sachau herausgegebene Chronik mit der Nachricht, die Christen, die Schapur I. angesiedelt habe, darunter auch Antiochener, hätten sich aus

¹²⁵ Siehe darüber St. Etr. XVI, 1942, S. 180 ff.

den eigenen Reihen einen Bischof gewählt und am Sitze der Erzbischöfe der Persis, Raschahr, zwei Kirchen gebaut, die eine für Predigten in syrischer, die andere für solche in rumischer, d. h. natürlich griechischer Sprache. Seine Meinung „geht nun dahin, daß es diese südpersisch-antiochenische Strömung war, welche die in den Steinbauten des Nordens offenkundige Umbildung des Griechischen in das Mesopotamisch-Persische vollzogen hat. Es handelt sich, scheint mir, um eine Rückwanderung aus dem Süden, nicht um einen unmittelbaren Anstoß von Antiocheia her“. Ich glaube nicht, daß ein unbefangener Leser aus der Chronik etwas anderes folgern wird, als daß die Christen in den Stand gesetzt wurden, ihre eigene Verwaltung und ihre eigenen Einrichtungen, ihre heimischen Sprachen zu bewahren. Wenn sie sich in der Mitte des 3. Jahrhunderts n. Chr. im ganzen persischen Reich verbreiteten und im Orient zahlreich wurden, wie es in der Chronik heißt, so war zweifellos damit vielmehr eine syrisch-byzantinische, antiochenische kulturelle Einwirkung verbunden; persische Einflüsse auf diesem Weg nach Syrien gelangen zu lassen, fehlt jeder Anhalt. Sollten wirklich die von Flügeln getragenen Bocksköpfe in der Borte des sog. Phönixmosaiks von Antiocheia (Mon. Piot XXXVI Taf. 5), wie der Herausgeber, gestützt auf einen augenblicklich mir nicht zugänglichen Aufsatz im Seminarium Kondakovianum V von Toll, meint, sasanidischen Ursprungs sein, dann sind sie wohl Stoffen entnommen, die auf dem Handelsweg nach Syrien gekommen waren, wenn die Motive nicht gar durch ägyptische Webereien vermittelt wurden. Keinesfalls darf man aus ihrem Erscheinen einen bestimmenden sasanidischen Einfluß auf die antiochener Mosaiken erschließen. Wenn „Machtkunst“ S. 261 kurzerhand von dem nach Rom aus Persien übertragenen Mosaik spricht, S. 64 behauptet, Werkart sowohl wie Machtgestaltung, die Unterordnung im Range, wie er sie an den „Machtkunst“ Abb. 17/18 wiedergegebenen Mosaiken der Lateranapsis beobachtet, seien persische (dann doch wohl sasanidische) Einschläge, die den Hellenismus endgültig im Sinne des Gottesgnadentums durchsetzt hätten, so fehlt, wie aus Vorstehendem erhellen dürfte, jeder Beweis. Daß die heute in der Apsis der Außenwand des Laterans angebrachten Mosaiken fast völlig nach alten, im ganzen allerdings zuverlässigen Zeichnungen wiederhergestellt sind (Wilpert, Die röm. Mosaiken u. Malereien I S. 155 ff.), sei immerhin vermerkt. Unhaltbar ist auch die Behauptung „Ursprung d. Kirchenkunst“ S. 114, man brauche nur die Bilder der Kuppel von S. Costanza in Rom durch buddhistische zu ersetzen, um die Ausstattung der Nagahöhle von Sorčuq in Chinesisch-Turkestan zu bekommen. Man vergleiche mit Strzygowski a. a. O. Taf. XXVI 42 „Asiens Bildende Kunst“ S. 499 ff.; die Fülle der dort gegebenen Abbildungen genügt zur Widerlegung. Übrigens hätte Strzygowski beachten müssen, daß die Mosaiken von S. Costanza wieder nur in späten, umstilisierten Zeichnungen erhalten sind (Wilpert a. a. O. S. 300 f. Taf. 88, 2). Sie zeigen eine radiale Einteilung durch Rankenstämme, übereinstimmend mit der gleich zu besprechenden Kuppel von San Giovanni in Fonte zu Neapel. Davon ist in der Nagahöhle nichts zu sehen. Eher könnte man eine entfernte Verwandtschaft zwischen den Ornamenten der Höhle und denen der Tonnengewölbe von S. Costanza (Wilpert a. a. O. S. 274 = Komstedt, Vormittelalterl. Malerei Taf. 16, 18) zugeben und sich sogar fragen, ob Strzygowski nicht Kuppel und Tonnengewölbe des Umgangs verwechselt hat. Eine gemeinsame hellenistische Vorlage liegt zugrunde, ich wüßte nicht, wie man auf diesem Weg den iranischen Charakter von S. Costanza beweisen wollte. Aber S. 667 der „Baukunst d. Armenier“ leitet der Verf. die Mosaiken

von S. Costanza, S. Maria Maggiore und S. Giovanni im Lateran aus Persien, eigentlich aus Armenien, her. Da sollte man erwarten, eine von Chosrau II. im persischen Grenzland Armenien errichtete Kirche müsse besonders reich an Mosaiken sein. Aber die nach Miß Bell, der Strzygowski folgt, nach 591 n. Chr. erbaute el Hadrakirche zu Meiafarqin zeigt keine Spur von Mosaiken (Baukunst d. Armenier S. 839f.). „Baukunst“ S. 297 sagt Strzygowski selbst: „Was die in den literarischen Quellen angeblich erwähnte Mosaikmalerei anbelangt, so haben sich in den noch aufrechtstehenden alten Kirchen davon keinerlei Reste gefunden, in späterer Zeit ist das Mosaik jedenfalls gänzlich außer Gebrauch gekommen.“ Das wäre am begreiflichsten, wenn es eben in Armenien nicht bodenständig war. „Dazu kommt“, heißt es weiter, „daß die Übersetzung Stephans von Taron III 9 bei Geltzer-B. S. 136 falsch ist. Es ist dort in der Kathedrale von Argina nicht von prächtigen Mosaiken die Rede; das Wort ‚schimwatz‘, das dort steht, bedeutet nicht Mosaik, sondern eher Baukonstruktion. Dagegen sind Spuren alter Mosaiken tatsächlich bei den Ausgrabungen zutage getreten. Ein Mosaikrest wurde in der Kirche in Zwarthnotz gefunden; es überzieht die Fuge zweier Steinplatten. Man sieht noch die drei Arme eines Kreuzes mit Rundansätzen an den Armenen und einem Farbfleck um die Kreuzung, von dem Doppelstrahlen radial ausgehen. Es gehört ein zweiter Rest dazu, auf dem jedoch nichts mehr zu erkennen war. Eine Parallele in Mar Gabriel bei Bell, Churches of the Tur Abdin S. 67. Ein Fußbodenmosaik in farbigen Steinen (also der älteren Technik), nicht in Glaswürfeln (vgl. S. 165), wurde in der Nordapsis in Dwin gefunden. Es soll eine Maria darstellen, was mich nach der Stellungnahme der Armenier gegen das Chalcedonense sehr wundern würde. Diese beiden Reste mögen beweisen, daß die altchristlichen Kirchen Armeniens tatsächlich Mosaiken aufwiesen. Ich zweifle nur, daß diese, soweit sie menschliche Gestalten darstellen, wirklich armenischen Händen entstammen. Dagegen ist sicher, daß die Armenier in der Herstellung zierender Fußbodenmosaikmeister waren.“ Man kann nicht sagen, daß das ein wirkungsvolles Plädoyer für die Herkunft der Mosaiktechnik aus iranischem Gebiet ist, und tatsächlich erwähnt die „Baukunst der Armenier“ solche auch nirgends, von den beigebrachten Stellen abgesehen. Für armenische Fußbodenmosaikmeister beruft sich Strzygowski a. a. O. auf Massen solcher Mosaiken, z. T. mit armenischen Inschriften, aus Jerusalem. Er verweist auf ZDPV XXIV, 1902, S. 139 f. (richtiger wäre S. 165 ff., den sachverständigen Anhang P. J. Dashians zu Strzygowskis Aufsatz über ein Orpheusmosaik). Die Inschriften dieser Mosaiken (ZDP VVIII, 1885, S. 155 ff., Mitt. u. Nachr. DPV 1895 S. 51 f., ZDPV 1895 S. 88 f. und 1902 S. 165 ff.) lassen keinen Zweifel, daß sie im Zusammenhang mit dem Totenkult stehen; sie enthalten Fürbitten für einzelne Personen oder auch für „alle Armenier, deren Namen der Herr weiß“. Es sind in Jerusalem Verstorbene. Wir wissen, daß in der Zeit der Mosaiken, nach dem Charakter der Buchstaben nicht vor dem 5./6. Jahrhundert n. Chr., möglicherweise erst dem 9. Jahrhundert, Armenier z. T. in Klöstern in Jerusalem ansässig waren. Die Mosaiken zeigen in Rankenkreise und Rankenquadrate eingeschlossene Vögel, Körbe, Früchte; menschliche Gestalten, die auf Mosaiken jüdischer Synagogen, neben häufigeren Tieren, in sehr roher Ausführung angetroffen werden (Reifenberg, Denkm. jüd. Antike Taf. 45–47 f.), kommen, wie schon Strzygowski beobachtet, nicht vor. Es liegt kein Anlaß vor, Armenier als Verfertiger dieser Mosaiken anzusehen, sie von den übrigen palästinensischen zu trennen. Er sagt völlig richtig „Baukunst d. Armenier“ S. 297: „Was in Armenien selbst an darstellenden Mosaiken

vorhanden war, dürfte auf mesopotamische oder griechische Einflüsse zurückgegangen sein.“ Es wird aber ebensogut von den anderen, wie wir sahen, seltenen, nicht figurlichen Mosaiken gelten. Der um die Wende des 6./7. Jahrhunderts schreibende armenische Gelehrte Wrathanes Kerthog bekennt ausdrücklich (vgl. „Baukunst“ S. 678), daß die Armenier den Griechen ihre Bildung verdanken.¹²⁶

Wiederholt hat Strzygowski, z. B. „Ursprung d. Kirchenkunst“ S. 115, 122, für den iranischen Ursprung der Mosaikbilder den Rabulakodex angeführt, von dem auch er weiß, daß er in Mesopotamien geschrieben ist. Die Fresken der Kirche und der Synagoge von Dura-Europos, über die wir am Schluß des Abschnittes handeln, haben indes eindeutig erwiesen, daß Gerstinger im Recht war, wenn er die griechische Buchmalerei und, nicht alserster, die Bilder der Rabulahandschrift als Reflex spätantiker oder frühbyzantinischer syropalästinensischer Wandmalerei ansprach, einer Malerei, deren Vorhandensein Strzygowski selbst „Orient oder Rom“ S. 37 f. vermutet hatte. Was wir „Kirchenkunst“ S. 115 über Übereinstimmungen zwischen dem Tonnenschmuck von S. Costanza, den Wandmalereien im Schloß zu Quseir Amra, aus der Zeit Walids I; 712–15 n. Chr., und anderen syrischen Malereien, für die man Glück, Diez, Die Kunst des Islam S. 24, Herzfeld, OLZ 1919 Sp. 256, vergleiche, lesen, dann der Rabulahandschrift von 586 und armenischen Evangeliarien, wird in das rechte Licht erst von Frédéric Macler, Syria I, 1920, S. 253 ff., gesetzt. Er weist überzeugend nach, daß auf die armenische Kunst die mesopotamische, kappadokische, syrische eingewirkt hat, die persische nicht vor dem 11. bis 12. Jahrhundert. Seit der Aufdeckung der sicher in das 8. Jahrhundert datierten Mosaiken in der Omajjadenmoschee von Damaskus (Syria XII, 1931, S. 326 ff. mit vielen Abbildungen, Mon. Piot XXXVI, 1938, S. 111 ff.) sind wir in der Lage, uns ein Bild von der Arbeit der syrischen, ägyptischen und byzantinischen Handwerker zu machen, die laut dem Zeugnis arabischer Quellen zur Ausschmückung der Moschee berufen wurden. Sie sind nach den sorgfältigen Analysen Eustache de Loreys und Frl. van Berchems syrischen Ursprungs, wie schon der Ort der Anbringung wahrscheinlich macht. Aber ihre Arbeit baut sich auf auf der Tradition der Landschafts- und Gartenbilder, die wir seit der Villa der Kaiserin Livia ad gallinas, den pompejanischen Häusern des 1. Jahrhunderts n. Chr. im weiten römischen Gebiet antreffen. Wir haben mehrfach über diese auf ägyptische, dann alexandrinische Anregungen zurückzuführende, den Raum ideal erweiternde Stubenmalerei gesprochen. Die Bilder in Damaskus übertreffen in der Pracht der Farben, der üppigen Landschaft die gleichartigen erhaltenen italischen und byzantinischen. Die nahe

¹²⁶ Zur Geschichte des Mosaiks, insbesondere dem griechischen Anteil an ihr, und der Überlegenheit der römischen Mosaikkunst sehe man die Einleitung in R. P. Hinks Cat. of the Greek, Etruscan and Roman paintings and mosaics in the British Museum, 1933, S. XLIV ff., mit dem ich, von Nebensächlichem abgesehen, übereinstimme und wodie einschlägige Literatur angegeben ist. Für sizilische Mosaiken sei auf Pace, *Arti e civiltà della Sicilia* II S. 178 ff., für christliche aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts auf Scarpanto und anderen ägäischen Inseln auf Iacopi, *Clara Rhodos* VI/VII S. 553 ff. mit zwei bunten Tafeln, verwiesen. Gaucklers Artikel *Musivum opus* in Daremberg-Saglio-Pottier, *Dict. Antiqu.* von 1904, ist, obwohl in manchem überholt, noch immer eine treffliche Orientierung. Ergänzend, vor allem auch nach der philologischen Seite hin, ist v. Lorentz „Mosaik“ in Pauly-Wissowa RE mit neueren Literaturangaben. Obwohl Lorentz am mesopotamischen Ursprung der Mosaiktechnik festhält, immer auf jene Wandverkleidungen von Warka gestützt, erwähnt er nichts von einer engeren Beziehung der Mosaiktechnik zu Persien.

Verwandtschaft der Bilder mit den Mosaiken des 6. Jahrhunderts in Gerasa bestätigt die Nachricht, wonach alexandrinische Arbeiter mit am Werk waren; denn in Gerasa sind unter den Stadtbildern, wie sie die arabischen Quellen gerade für Damaskus ausdrücklich nennen, Memphis, Alexandria mit dem Pharos und andere Orte des Niltals erkennbar (Antiquity III, 1929, Taf. IV S. 178, Watzinger, *Denkm. Palästinas II* S. 148 ff., vor allem 152 f. mit Abb. 95), worin man in diesem Fall wohl berechtigt ist, alexandrinischen Einfluß zu erkennen. Watzinger hat in seiner zusammenfassenden Behandlung der palästinensischen Wandgemälde und Mosaiken den künstlerischen Einschnitt betont, den die Zeit Justinians brachte. Persischer, sasanidischer Einfluß ist nirgends greifbar. Wenn auf den Mosaiken von Damaskus Menschen und Tiere nicht begegnen, so erklärt sich das aus den Anforderungen der Moschee als Heiligtum des Islam, nicht aus einem urindogermanischen oder arischen Prinzip. Es entspricht auch der besonderen jüdisch beeinflussten Kunst Palästinas (Watzinger a. a. O. S. 149), die vor der Darstellung des Tieres jedoch nicht zurückschreckt. In Dura-Europos läßt man auch in der Synagoge das menschliche Bild zu, ebenso in der den damaskenischen Mosaiken ungefähr gleichzeitigen arabischen Profankunst in Kuseir Amra (Glück, Diez, *Kunst d. Islam* S. 143). Nicht gerade ermutigend für Strzygowski ist die Feststellung Cumonts, Fouilles de Doura-Europos, 1922/23, S. 227, die Mosaikarbeiter in Syrien und Mesopotamien schienen ihren Namen nach Syrer, Semiten zu sein, im Gegensatz zu den persische Namen tragenden Stukkateuren oder Bildhauern.

Im Licht dieser Tatsachen erscheint die Beanspruchung des Baptisteriums S. Giovanni in Fonte in Neapel als fast iranisch anmutend (Kirchenkunst S. 114, *Asiens Bildende Kunst* S. 716) recht fragwürdig, und wir werden im Abschnitt V sehen, daß es auch in seiner Architektur sich keineswegs als iranisch ankündigt. „Die Kugelschale der Kuppel ist wieder (wie in S. Costanza) durch Rankenstämme radial gegliedert, die oben durch Lambrequins verbunden sind. Sie sind rückwärts noch einmal aufgenommen und unten über einen Stab geworfen, auf dem man wie in den Zwickeln über den Trichternischen die bezeichnenden Hwarenmotive der Vögel zu seiten einer Vase oder ganze Landschaften mit Lämmern oder Hirschen zu seiten eines Hirten und zwischen Palmen sieht.“ Da hätten wir wieder die Schöpfung Strzygowskischer Mythologie, über die in Kap. IV das Nötige gesagt ist. Zum Glück hat Stuhlfauth in einer in der R. Seebergfestschrift erschienenen eingehenden Studie den abendländisch italischen Charakter der Neapeler Mosaiken erwiesen, ihre Datierung um 400 n. Chr. Es kann keine Rede davon sein, daß das Baptisterium in Neapel und das Grabmal der Galla Placidia in Ravenna, wie wir „*Asiens Bildende Kunst*“ S. 717 gesagt bekommen, den Siegeszug des christlichen Mazdaismus vorbereiten, wie er sich in San Vitale in Ravenna voll auslebe. Eines freilich ist bei der Frage nach den bestimmenden Anregungen auf den orientalischen Mosaiken zu beherzigen: wie Gauckler in *Daremborg-Saglio Dict.* 3 S. 2122 ff. dargelegt hat, haben die unruhigen Zeiten seit der Mitte des 3. Jahrhunderts im Westen die handwerkliche Tradition gefährdet, die allgemeine Verarmung erlaubte nicht mehr die Anbringung von Mosaiken in Privathäusern, die kostbaren bunten Steine sind nicht mehr zu beschaffen, die alte Farbenpracht verschwindet. Im Osten aber, wo der Frieden herrscht, erlebt das Wandmosaik und die Anwendung bunter Glaswürfel die höchste Blüte, vor allem in der neu gegründeten Residenz Konstantinopel. Hier treffen sich östliche und westliche Tradition, man erstrebt höchsten Glanz. Ravenna und langsam Rom folgen dem Konstantinopeler Beispiel. An

römische Vorbilder schließt man aber auch hier an, wie das Weigand, Strena Buliciana S. 102 f., für die Kuppelmosaiken gezeigt hat.

Zum „maßgebenden iranischen“ Einfluß sei noch folgendes angemerkt. In der großen, mehrfach erwähnten Dareiosinschrift aus Susa werden gerade persische Werkleute nicht genannt. Die Achaimeniden bauten, um mich Schaeders Worte zu bedienen, ihre Kunst dergestalt auf, daß sie in erstaunlichem Maße und anscheinend ohne Einschränkung die künstlerische Leistungsfähigkeit der Untertanenvölker in ihren Dienst stellten. Sie erscheint als bewußter Synkretismus – die religiöse Entwicklung dieser Zeit zeigt den gleichen Grundzug. Das synthetisch Neue findet er zutreffend in der eigentümlich nüchternen und großzügigen Monumentalität, die auf Darstellung der einen Idee der Herrschermajestät zu zielen scheint, einer Herrschermajestät, die sich gleichzeitig in Demut der höheren Majestät Ahuramazdas unterwirft, aus der sie sich herleitet. Diesen Charakter hat Strzygowski dunkel empfunden, in seinem Hvarnah schwebt ihm im Grunde Ähnliches vor. Aber in seltsamem Widerspruch will er in diesem Charakter ein fremdes Element sehen, das seinem Begriff der Machtkunst entspricht, unnordisch, obwohl er selbst für möglich hält, wie wir wissen, daß die Macht zuerst im Norden in Erscheinung trat, jedenfalls im nordischen Menschen, wo er mit anderen, angeblich unterlegenen Kulturen im Süden in Berührung kam. Schaefer sieht, nicht zuletzt auf Grund der Angaben der Inschrift von Susa, richtiger in diesem Zug das alles Fremde Verbindende, also das Indogermanisch-Iranische, Arische. Reinere und selbstbewußtere Arier als das Geschlecht der Achaimeniden zu Dareios' Zeit hat es nie gegeben, das vergißt Strzygowski. Künstlerische Originalität aber war nicht die Stärke der achaimenidischen Kunst, ebensowenig die der parthischen und sasanidischen. Übrigens hat sich die in der Inschrift von Susa geschilderte Art der Verteilung der Arbeiten an Arbeiter verschiedener Nationen vielleicht im Orient lange erhalten. Was C. H. Becker und Herzfeld unter Leiturgie zusammenfassen (ZA XXII S. 153 f., Klio 1909 S. 211, Der Islam I, 1910, S. 58 ff.), ist vielleicht nichts anderes als dies Verfahren und was die arabische Überlieferung beim Bau der Moschee von Damaskus berichtet. Becker hat richtig eingesehen, daß maßgebend nicht die einzelnen Arbeitertrupps gewesen sein können, sondern nur der Baumeister und, setze ich hinzu, der Wille des Bauherrn. Ob man übrigens guttut, das in Ägypten uralte System der Fronarbeiten als Leiturgie zu bezeichnen, ist mir nach dem, was wir über die Bedeutung des Terminus gerade in römischer Zeit wissen (Pauly-Wissowa, RE s. v. Leiturgie, Wilcken, Grundzüge d. Papyroskunde I 1 S. 330, 339 ff.), zweifelhaft; die Aphroditepapyri, die von der Aushebung von ägyptischen Arbeiten für den Bau der Moscheen von Damaskus und Jerusalem sprechen, gebrauchen, soviel ich sehe, das Wort Leiturgia nicht (JHST 1908 S. 116). Arbeiter, gerade aus Ägypten nach Syrien zu verschicken, war offenbar in später Zeit nichts Ungewöhnliches, wie die Angabe von der Übermittlung von 1000 Arbeitern, neben Naturallieferungen, durch den Erzbischof Johannes von Alexandrien zum Neubau des Tempels von Jerusalem bei Leontios von Neapolis ed. Gelzer Kap. XX zeigt. Die Heranziehung der Leiturgie in Herzfelds Sinne lehnt auch Kühnel, Bildheft Mschatta S. 137, ab.

Schien die Herleitung der Mosaikkunst aus Persien jeder Begründung zu entbehren, so erst recht die Behauptung, das farbige Fenster sei persische Erfindung. Durch den Islam und die Kreuzzüge soll von Iran aus die entscheidende Anregung zu den abendländischen mittelalterlichen Glasfenstern gegeben worden sein, allerdings nur zu den

geometrisch verzierten („Machtkunst“ S. 648 und sonst). „Spuren“ S. 252 wird die Behauptung aufgestellt, es handle sich um das durch die rote und gelbe Farbe der Glasfenster dargestellte Morgenrot, das schon im persischen Feuertempel durch ähnliche Glasfenster versinnlicht gewesen sein müsse. Vorsichtiger heißt es „Ursprung der Kirchenkunst“ S. 188f. noch, wieweit die Belebung durch farbige Filter in den Fenstern kam, ließe sich heute nur noch vom Islam und dem Abendlande her abtasten. Zum Beweis, der sonst offenbar fehlt, werden wir auf die Reste farbiger Fenster hingewiesen, die bei Ausgrabungen in S. Vitale zutage gekommen seien und altchristlich sein könnten. Nach Sepp, Meerfahrt nach Tyrus S. 216, „schildert der Dichter Venantius Fortunatus von Poitiers die Wirkung der Glasfenster in der vom Bischof St. Vitalis in Ravenna zu Ehren des heiligen Andreas erbauten Kirche sowie einem durch Bischof Leontius der heiligen Jungfrau gewidmeten Gotteshaus. Da nach Hieronymus in Ez. XLI 16 und Laktanz de opif. c. 8 bereits im 4. Jahrhundert Glasfenster vorkommen, so liegt die Annahme nahe, daß Tyrus mit seiner Glashütte die Kathedrale damit versah. Doch erwähnt Eusebius davon nichts“. Mit Recht, wie ich glaube, denn Ravenna konnte das Glas näher beziehen als aus dem fernen Tyrus.¹²⁷ Der farbige Innenraum soll nach „Asiens Bildende Kunst“ S. 437 dort geboren sein, wo das Licht zuerst durch farbige Fenster gebrochen wurde, also da, wo mit dem Gewölbe auch das Mosaik zu Hause war und damit notwendig auch das Fenster im Kuppel- und Apsidenbau. Als älteste Zeugen nennt Strzygowski die rein geometrischen farbigen Fenster der Tulunmoschee (a. a. O. Abb. 456); auch die Glasfenster des europäischen Nordens seien ursprünglich rein geometrisch gemustert gewesen. Angenommen, das genannte Fenster gehöre dem ursprünglichen Bau an, so würde es aus dem Ende des 9. Jahrhunderts n. Chr. stammen. Nach Migeon, Manuel d'art Musulman I S. 93 Abb. 49, S. 84, und dem Guide Joanne Le Caire et ses environs, 1909, S. 50 sind die Fenster aber vom Sultan El Mansur Lagin angebracht,¹²⁸ Ende des 13. Jahrhunderts. Damit würde die letzte, schwache Stütze Strzygowskis morsch sein, die in der Annahme bestand, die Fenster seien von dem in Samarra geborenen Ibn Tulun. Wozu noch zu sagen wäre, daß Samarra noch nicht Persien ist. Es schwebt also völlig in der Luft, daß „im gegebenen Fall der Islam iranische Art nach dem Westen Europas gebracht habe“ („Asiens Bildende Kunst“ S. 437). An eine blühende persische Glasindustrie in achaimenidischer, parthischer, sasanidischer Zeit zu glauben, wie sie doch Voraussetzung für die Ableitung der farbigen Fenster von dort wäre, besteht nicht der geringste Anlaß. In Susa ist kein einziges bemaltes oder emailliertes Glas gefunden, andererseits dauert der Import syrischer Gläser noch in der Sasanidenzeit an (Lamm, Syria 1931 S. 358 ff., insbes. S. 366). Hosios Lukas, das Strzygowski a. a. O. S. 437 Abb. 445 in diesen Zusammenhang stellt, ist ein Bau aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts (Woermann, Gesch. d. Kunst III, 1918, S. 89), trägt also zu unserer Frage nichts bei. Bekanntlich stellte aber die römische Glasindustrie farbiges Glas aller Art und andererseits Fensterscheiben her. Das Material für diese hat Kisa, Das

¹²⁷ Vgl. Sepp a. a. O. S. 154 f.; Tyrus als Exportort für Glas wird in unseren Quellen nie erwähnt, wohl aber Ägypten (Blümner, Pauly-Wissowa RE VII Sp. 1382 ff.), woher die persischen Glasfunde zu stammen scheinen. Siehe über ägyptische Glasfabrikation in römischer Zeit auch Johnson, Roman Egypt to the reign of Diocletian S. 334, 336 f. Fensterglas aber kam schwerlich von dort. Von persischer Glasindustrie weiß auch Harden, Ancient glass. Antiquity 1933 S. 419 ff., nichts.

¹²⁸ Der Guide Joanne nennt den Erneuerer Sultan Husan, den ich nicht zu identifizieren vermag.

Glas im Altertum II S. 362 ff., zusammengestellt. Ihr Gebrauch war allgemeiner in den nördlichen Provinzen, kam aber auch in den Villen Kampaniens in Aufnahme (Mau in Pauly-Wissowa, RE VI Sp. 2184). Die Herstellung farbiger Glasplatten zur Bekleidung könnte aus dem ptolemaischen Ägypten übernommen sein. Den Schritt zum farbigen Fenster zur Schaffung größerer Feierlichkeit im christlichen Kultraum kann man der römisch-christlichen Kunst wohl zutrauen. Kühnel, Islamische Kleinkunst S. 175, nennt den islamischen Orient in der Glasindustrie von der Antike dermaßen abhängig, daß in vielen Fällen die Entscheidung über die Zugehörigkeit eines Stückes noch immer ausgesetzt werden müsse. Nach meinen eignen Erfahrungen in Ägypten kann ich das nur bestätigen.

Vielleicht ist aber der tiefere Beweggrund, aus dem Strzygowski Mosaiken und Glas, die im Schmuck christlicher Kirchen eine so bedeutende Rolle spielen, iranischem Ursprung zuschreibt, die eigentümliche Vorstellung, die er sich vom ältesten Christentum gebildet hat. Ich muß darauf eingehen, obwohl ich als Nichttheologe gewiß die Materie nur unvollkommen beherrsche und die gegenwärtige Schwierigkeit der Bücherbeschaffung mich nötigt, mit den eignen Beständen auszukommen. Nach „Spuren“ S. 410 waren Christus und seine Lehre noch rein indogermanisch-arisch, „Christus, der nordische Heilbringer, das Morgenrot, wird im Iran zum mystischen Heiland umgebildet, der den sündigen Menschen in ein paradiesisches Jenseits führt („Machtkunst“ S. 68). Dieser mystische Christus, der Aufrufer zum Jüngsten Gericht, der in SS. Cosma e Damiano („Machtkunst“ Abb. 43) versöhnend die Morgenstraße auf die Gläubigen zuschreitet (a. a. O. S. 118), ist so einheitlich aus dem Sinn der arischen Landschaft geboren, daß er ursprünglich Zarathustra gewesen sein könnte, wie ihn vielleicht das Hauptbild in Kuseir Amra darstelle. Hier scheint ein Glaubensstifter für einen anderen eingesetzt“. Mit dieser Gleichsetzung, die wohl nur auf einer willkürlichen Deutung des Bildes Taf. XV der Musilschen Veröffentlichung beruhen kann und ein dem 8. Jahrhundert angehöriges Denkmal betrifft, von dem man nicht einsieht, was es für das Urchristentum beweisen soll, hängt wohl zusammen, daß nach „Machtkunst“ S. 616 das Urchristentum von der Nordostecke des persischen Reiches ausgegangen sein soll. Unter den Gütern, die aus Iran beziehungsweise Persien nach dem Mittelmeer, hier nach Syrien, gelangten, befand sich auch das „Christentum“, jene Religion, die wir nach Strzygowski unentwegt kirchlich auf die Person Jesu und das Alte Testament zurückführen, die aber Christentum heiße, und mit Recht, weil sie älter als Jesus ist (a. a. O. S. 554 f.). Jesus ist nach S. 561 ein aus der persischen Diaspora gekommener Jude, die Leitgestalt desjenigen Juden, der aus Überzeugung alles von sich wirft und in fanatisch überlegter Selbstlosigkeit, von der er sich seinem Blut nach weit entfernt weiß, keine Grenzen findet: ein vergleichender Beobachter, der frühreif mit den christlichen Lehren Irans in Beziehung kommt und als überzeugter Apostel der indogermanisch-arischen Lehre unter seinem Volke zu wirken sucht (S. 554 f.). Die Verwandtschaft der Darstellungen von Gandhara mit denen christlicher Sarkophage und Elfenbeindiptychen, die andere auf das gemeinsame hellenistisch-römische Erbe zurückführen, sichert nach „Machtkunst“ S. 561 noch Jahrhunderte später als Jesus lebte den Zusammenhang des Christlichen mit dem zwischen Indien und Vorderasien vermittelnden Verkehrsdreieck in der Mitte Asiens. Indem das Christentum den Religionsstifter als guten Hirten oder Lehrer darstellt, tritt es in indogermanische Fußstapfen („Spuren“ S. 412). Dieser ursprünglich indogermanische Christus (den die Arier offenbar aus ihrer nordischen

Heimat nach Persien schon mitbrachten) wurde, bevor noch Rom und Byzanz eingriffen, zum Pantokrator umgebildet, wurde schon in Persien, erst recht am Mittelmeer durch jüdische Einschläge, zum Rächer und Weltenrichter. Die Umbildung des iranischen Christentums erfolgte nach „Machtkunst“ S. 170 zunächst in das Jesustum der Juden, dann in die Kirche des Mittelmeerkreises. Der altiranische Glaube sei zu allem Unheil durch die persische Kirche verdrängt worden. Was Strzygowski darunter versteht, ist nicht klar. „Kirchenkunst“ S. 141 f. handelt vom persischen Christentum, ohne mehr feststellen zu können, als daß „der Mazdaismus, so gut wie alle anderen und besonders die im Süden entstandenen Religionen, bildende Kunst gehabt haben müsse“. S. 99 ff. versichert Strzygowski, der Mazdaismus sei in seinen religiösen Gebäuden bis auf einen Feuertempel in Susa nicht greifbar, wir kennen nur Feueraltäre. Da sei es wichtig, daß die beiden ältesten (wie jetzt auch Erdmann bestätigt,¹²⁹ tatsächlich sasanidischen) Riesenaltäre von Naksch i Rostam den Schmuck von Blendbogen aufwiesen, den man immer wieder bei armenischen Kirchen fände, wo ihn mancher aus Iran resp. dem arischen Holzbau (Laubengang) herleiten werde. Für diesen werden wir auf die Stabkirche von Borgund in Norwegen verwiesen! Erdmanns Arbeit über das iranische Feuerheiligtum hat, allerdings erst nach Strzygowskis Tod, eine klare Vorstellung von diesen Bauten gebracht, die man freilich kaum als Bestätigung seiner Anschauungen wird ansprechen können. Er hätte sich auch kaum daran gehalten, denn „Machtkunst“ S. 555 versichert er, kein Historiker könne verstehen, daß das Grundwesen im Kern des iranischen Christentums indogermanischen Ursprungs, d. h. nordisch sei und in uns lebt, obwohl wir durch die Kirche ganz von Iran abgedrängt worden seien. Für den Forscher, der von der Bildenden Kunst aus die Sachlage erkannt habe, sei dem Wesen nach Klarheit geschaffen worden. Wir haben es also wieder mit einer auf bestimmte Kunsteindrücke aufgebauten Vision zu tun, die Tatsachen nicht beengen. Es ist bedauerlich, daß Strzygowski es verschmäht hat, sich bei Cumont, *Les religions orientales dans l'Empire Romain*, deren 4. Aufl. 1929 herauskam, über das wirklich persische religiöse Gut zu unterrichten, das, vor allem in der Form des Mithrakultes, nachweislich auf den Westen gewirkt hat, und zwar schon zu Pompejus' Zeit. Er hätte dort S. 174 ff. auch über die Bedeutung der persischen Zauberkunst sich unterrichten können, die ein weiterer Beweis gegen seinen Glauben bringt, das Indogermanentum habe alle Zauberei abgetan (oben S. 53 f). Vor allem aber wäre ihm zu empfehlen gewesen, sich die Vorsicht zu eigen zu machen, die Cumont im immer wieder abgedruckten Vorwort allen denen empfiehlt, die religionsgeschichtliche Parallelen aufstellen und aus scheinbaren Ähnlichkeiten Schlüsse über Abhängigkeiten ziehen, gerade auch in bezug auf christliche Glaubensvorstellungen.

Für die Umbildung des Christentums, das dann dem Gottesgnadentum des Mittelmeerkreises einverleibt wird („Machtkunst“ S. 555), verantwortlich soll die Schule von Nisibis sein (a. a. O. S. 170, 210, 616). Sie hat nach „Spuren“ S. 412 auf dem Gewissen, daß Christus die Rassengestalt des Semiten bekam. Diese drohende Richtergestalt zeige das Kuppelmosaik von Daphnae („Spuren“ Abb. 331), gegen 1000 n. Chr. sei bemerkt, „mit dem schwarzen gescheitelten Haar, dem geteilten Backenbart, dem faltigen Gesicht, aus dem die Augen glühen, und die Nase an der Wurzel mit den Stirnfalten zusammen jenen

¹²⁹ Mit. D. O. G. Nr. 81, 1949, S. 6 ff.

zerwühlten Ausdruck gewinnt, der dem griechischen Profil so sehr entgegengesetzt ist“. Christus wird nach „Machtkunst“ S. 210 zu jenem „Gotte Jesus Christus umgeschaffen, der selbst Macht ist und Macht verleiht“. Aber Strzygowski erinnert sich, daß der Typus älter ist als die Schule von Nisibis. Hätte er Gerkes gründliche Untersuchung, Christus in der spätantiken Plastik, 1940, noch eingesehen, so wäre ihm klargeworden, daß der bärtige Philosophentypus der älteste, Ende des 3. Jahrhunderts bis um 300 n. Chr. nachweisbare, Christustypus ist, der dann von dem jugendlichen konstantinischen Typus abgelöst wird, der aus den Jahreszeitengenieen abgeleitet scheint. In der theodosianischen Zeit stellt sich daneben der uns geläufige lockige und bärtige Typus, dessen byzantinische Abart mit glattem Haar und grämlicherem Gesicht seit der justinianischen Zeit bekannt ist. Für Strzygowski ist die Umbildung vom nordischen (lies konstantinischen) Hirten und Lehrer zum mürrischen Alten, dem Pantokrator, ein so schlagender Beweis für die Unnatur („Machtkunst“ S. 603, vgl. 210), daß sie gewiß nicht zum erstenmal von den aramäischen Theologenschulen angewendet sein könne. Vielmehr sei diese Unnatur schon bei den Mitanni auf Gott, Varuna, übertragen. Leider sagt er nicht, wem er seine Weisheit verdankt. Schlage ich Christensen, Die Iranier S. 29 ff., A. Götze, Kleinasien S. 59, P. Kretschmer, WZKM 1926 S. 1 ff. (wo das Material für Varuna gut zu überschauen ist), nach, so finde ich, daß wir von Varuna nur wissen, daß er von den Mitanni mit anderen indischen Gottheiten zusammen als Schwurgottheit angerufen wird, ein Gott des Gesetzes und des Eides ist, ursprünglich vielleicht ein, nicht einmal iranischer, Meergott. Nichts führt von ihm zum Pantokrator. Nun kommen auf der 431 n. Chr. hergestellten, in Holz geschnitzten Tür von S. Sabina in Rom, die Gerke als den Höhepunkt altchristlicher Kunst betrachtet, der unbärtige wie der bärtige Christus nebeneinander vor. Mag die Tür nun auch von einem Mann aus Illyrien gestiftet sein und syrisch-palästinensische Einflüsse auf ihr vermutet werden (Dalton, Byz. art and Archaeol. S. 146 f., East Christian art an den im Index nachgewiesenen Stellen), so spricht alles dafür, daß beide Christustypen römischer Prägung sind. Jedenfalls war in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts der mürrische Typus in Rom vorhanden. Soweit weist nichts auf Nisibis. Daß das Christentum frühzeitig in der Persis Eingang gefunden hat, ist fraglos. Addai, der um 100 n. Chr. von Edessa aus Mission getrieben haben soll, darf mit Sachau (Die Chronik von Arbela, AbhKglPrAW 1915 S. 31) als geschichtliche Persönlichkeit angesehen werden. Aus dem Namen schließt Lietzmann, Gesch. d. alten Kirche II S. 273, er sei Judenchrist gewesen. Kein Zeugnis läßt sich aber dafür anführen, daß die armseligen persischen Gemeinden unter den Arsakiden oder Sasaniden einen die christliche Kirche bestimmenden Einfluß ausgeübt hätten oder daß in Persien sich ein besonderes Christentum iranischen Charakters entwickelt hätte. Siehe auch Sachau, Vom Christentum in der Persis, SBKglPrAW 1916 S. 958 ff. Mit der Bedeutung Antiocheias (s. RL f. Ant. u. Christentum s. v.) läßt sich Nisibis in keiner Weise vergleichen, und doch hat der Kampf um Ephesinum und Chalcedonense die Kirche in Antiocheia so erschüttert, daß sie, seit der Entstehung einer eignen nestorianischen bzw. monophysitischen Kirche, den größten Teil ihres Einflußgebietes einbüßt und so sehr unter den Einfluß von Konstantinopel gerät, daß sie ihre eigne Liturgie durch die der Hauptstadt ersetzt. Wenn Reitzenstein und andere auf die Verwandtschaft gewisser achaimenidischer und nachachaimenidischer Vorstellungen mit christlichen hingewiesen haben, so haben sie nicht versäumt, zu bemerken, daß diese Vorstellungen vielfach nicht

unmittelbar, sondern über das Judentum in das Christentum eingedrungen sind. Geldner in *Religion in Gesch. u. Gegenwart* IV S. 1382 (vgl. II S. 1318) hat die vielen Berührungspunkte des Spätjudentums und Christentums mit dem Parsismus behandelt, Meyer, *Ursprung u. Anfänge des Christentums* II S. 115, die Frage kurz zusammengefaßt und darauf hingewiesen, daß das Judentum die Vorstellung vom letzten Gericht ergriffen hat, weil seine innere Entwicklung dafür reif geworden war. Das hat Bousset, *Die Religion d. Judentums im späthellenistischen Zeitalter* S. 202 ff. (der von Greßmann besorgten zweiten Auflage), schön dargelegt, wozu man aber S. 501 ff. heranziehen muß mit stärkerer Betonung der Abhängigkeiten; S. 478 ff. hat er das ganze Problem der z. T. gegenseitigen persisch-jüdischen Berührungen erörtert und betont, daß das Persische den Juden zumeist in Babylon, also mit Babylonischem vermischt, entgegengebracht wurde. Vom zornigen Richter weiß der Perser nichts. Mögen auch die Vorstellungen vom persischen Ordal, über das man Nyberg, *Religionen des Iran* S. 64 f., 186 f., 226 f., 303 f., 309, einsehen möge, der vom christlichen Weltgericht in ihrer Wurzel ähnlich sein, es kann keine Rede davon sein, daß das christliche Jüngste Gericht iranischen Vorstellungen einfach entlehnt sei. Der „in großer Pose das Haupt hochmütig über die Schulter werfende“ gute Hirte im Mausoleum der Galla Placidia wäre nach „Machtkunst“ S. 204 zu Abb. 107 persische Hofkunst. Wo findet sich Ähnliches in der Kunst der Sasaniden? Soll der Begriff des königlichen Christus, der hier verkörpert ist, erst in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts aus Persien eingeführt worden sein? Wenn sich von Persien aus durch das „Christentum“, vielmehr den christlichen Mazdaismus, der Umschwung in Europa vollzog, die Kirche entstand („Machtkunst“ S. 202, 616, 646), dürfte nicht zutreffen, was wir S. 375 und 618 lesen, daß Juden und die Kirche die Verantwortung dafür tragen, daß aus dem iranisch-persischen Glauben das römische Christentum wurde. Denn mindestens die Grundlagen zu der Entwicklung sollen ja in Persien gelegt sein. Hier rächt sich wieder, daß Strzygowski seine Lehre immer in abgerissenen Sentenzen, niemals nach der geschichtlichen Folge der Ereignisse vorträgt. Er bleibt immer bei Impressionen. So gleich bei der Schule von Nisibis.

Der sonst Schriftquellen abgeneigte Strzygowski baut seine These von dem überragenden Einfluß der Schule von Antiocheia-Edessa-Nisibis auf der Nachricht auf, Cassiodor habe bei der beabsichtigten, dem Papst Agapetus vorgeschlagenen Gründung einer theologischen Schule in Rom (Mitte des 6. Jahrhunderts) sich die Schule von Nisibis zum Muster genommen. Die Gründung kam nicht zustande; aus Cassiodors Vorwort geht aber für mich deutlich hervor, daß Nisibis und Alexandria (dessen Nennung Strzygowski unterschlägt) nur Beispiele für die Einrichtung, wie sie Cassiodor vorschwebt, sein sollen. Hätte er Nisibis in erster Linie im Auge gehabt, wäre zu erwarten, daß er bei dem Ersatz lebendiger Lehrkräfte durch Handbücher den Nestorianern und dem Bardesanes, wenigstens in griechischen Übersetzungen, einen Platz eingeräumt hätte. Davon ist keine Rede, erst recht nicht davon, daß Cassiodor künstlerische Formen aus Nisibis entlehnt hätte. Ihm galt, wie ich den Artikeln in *Religion in Gesch. u. Gegenwart*, in Pauly-Wissowa, in Cabrols *Dict. d'ant. chrét.*, den Ausführungen in Schanz, *Röm. Literaturgesch.*, und in Caspars *Gesch. d. Papsttums* II S. 312 ff. entnehme, Alexandria als Sitz griechischer, Nisibis als der hebräischer Weisheit; auf persische Beziehungen deutet nichts, wenn ich auch nicht verschweigen will, daß Dalton, *Byz. art and Archaeol.* S. 442, es nicht für ausgeschlossen hält, daß die Miniaturmaler von Edessa und Nisibis für die illustrierten Handschriften von Cassiodors

Kloster Vivarium Vorbilder abgaben. Nur daß wir keine einzige Handschrift m. W. haben, die diese von Strzygowski zuerst 1905 aufgestellte Vermutung stützt. Wir wissen nicht einmal, ob es im Vivarium überhaupt illustrierte Codices gab. Ebenso unsicher sind die Schlüsse, die Strzygowski immer wieder aus dem Brief des Mönches Nilus an den Eparchen Olympiodoros, dem er wohl von seiner konstantinopolitanen Zeit her nahestand, zieht. Nilus, über den man bei Heussi, „Untersuchungen zu Nilus dem Asketen“ und „Das Nilusproblem“, darauf gestützt bei Elliger, Die Stellung d. alten Christen zu den Bildern in den ersten vier Jahrhunderten S. 76, 77, eine Orientierung findet, weist Olympiodoros, der einen Kirchenbau plant, an, ihn nicht mit Tierbildern und Jagdszenen zu schmücken, sondern mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament, zur Erbauung und Belehrung der Besucher. Elliger, Zur Entstehung u. frühen Entwicklung der altchristl. Bildkunst S. 171, meint wohl mit Recht, Olympiodoros' Vorhaben sei aus dem Rahmen des Üblichen gefallen, weniger in der Verwendung von Tierbildern, genrehafter und symbolischer Art, als in der Übertreibung auch solcher Motive wie der 1000 Kreuze, die er in der Kirche anbringen wollte. Von Persien oder auch nur von Edessa und Nisibis steht bei Nilus kein Wort. Wenn Strzygowski die Bilder aller Art von Tierjagden usw., die Jäger, die die Tiere atemlos mit ihren Hunden hetzen, auf parthisch-sasanidische Vorbilder glaubt beziehen zu können, mußte er sich fragen, ob die im Meere herabgelassenen Netze voll von jeder Art von Fischen, aufs Trockne von Fischerhänden gezogene Netze („Ursprung Kirchl. Kunst“ S. 122 f., 139 f.) als Vorwürfe parthischer oder sasanidischer Kunst bei der meerfernen Lage des Reiches – keine einzige Stadt von Bedeutung liegt an der See – wahrscheinlich seien. Solche Szenen auf parthischen oder sasanidischen Denkmälern aufzuzeigen, würde, einschließlich der Webereien, schwerfallen. In der Apsis von S. Costanza, um nur diese zu nennen, finden wir in Rom fischende Putten, Panther, Delphine, Vögel, Pflanzen und Früchte aller Art (Dalton, Byz. art and Archeol. S. 332 f.). R. Michel, der 1912 über „die Mosaiken von Santa Costanza in Rom“ gehandelt hat, leitet die bacchischen Darstellungen und Motive, auch der Katakombe, von der Bestimmung als Mausoleum ab, von denen sie auf den Schmuck der Kirchen übertragen seien. Die geometrischen Ornamente eines der Felder in der Kuppel würden nach Dalton auf orientalische Vorbilder zurückgehen, womit aber nichts für das Übrige gesagt ist. Überschaute man in Popes und Phyllis Ackermanns Survey of Persian art I und IV die vorislamischen persischen Denkmäler einschließlich Susas und Luristans, so stellt man fest, Motive, die mit einzelnen der in Nilus' Brief genannten Darstellungen übereingehen, begegnen nicht vor der sasanidischen Zeit. Auch da, wo der Vortrag nationale Töne anschlägt, berechtigt nichts, solche Motive für national persisch zu halten. Das Einbeziehen der Tiere in Rankenwerk ist eine Eigenart der antiken Kunst des Ostens, einschließlich Ägyptens (vgl. Morath, Die Maximianskathedra zu Ravenna S. 75 ff.),^{129a} aber keine besondere persische Angelegenheit. Der wahrscheinlich in Kleinasien schreibende Nilus ist kein Kronzeuge für den iranischen Ursprung der rein tierischen und pflanzlichen Zierkunst, auch nicht für die Vergewaltigung der „iranischen“ Kunst durch die Machtkunst des Mittelmeers. Nilus ist ein frommer Asket, hat enge Fühlung mit der Welt von Byzanz. Sein christlicher Eifer läßt ihn für die damals aufkommenden christlichen Bilderzyklen eintreten gegen die mit christlichen Lehren nur

^{129a} Siehe Abschnitt VI.

auf Umwegen zu verbindenden Pflanzen und Tierdarstellungen an den Wänden und Kuppeln der Kirchen. Auch die von Olympiodoros erwähnten Stukkaturen brauchen kein orientalisches Gepräge zu tragen. Gewiß kennen wir solche an parthischen Bauten Mesopotamiens, dann in Samarra und im Deir es Suriani im Wadi Natrun (Unterägypten), in Indien schon seit sehr früher Zeit. Aber, um von Späterem wie Ravenna zu schweigen, in Pompeji (Thermen), in den Kaiserpalästen auf dem Palatin, in Gräbern der römischen Kaiserzeit, wie denen an der Via Latina (Technau, Kunst d. Römer Abb. 162), in der Basilica di Porta Maggiore, haben wir Zeugen des reichlichen ornamentalen Gebrauchs von Stuck im römischen Gebiet in den ersten Jahrhunderten n. Chr. Von achaimenidischen Stukkaturen ist nichts bekannt. In Ägypten wurde Stuck mindestens seit dem Neuen Reich für Ornamente verwandt, zur Skulptur regelmäßig erst in griechisch-römischer Zeit (Petrie, Arts and Crafts of ancient Egypt S. 144 f.). In hellenistischer Zeit finden wir ihn in der farbigen Dekoration der alexandrinischen Gräber (Adriani, La nécropole de Moustafa Pacha S. 157 f.). In meiner Sammlung waren Proben solcher Stukkaturen. Es wäre sehr möglich, daß von Alexandrien aus, wo für dekorative Zwecke geeigneter Stein nicht anstand, wohl aber solcher zur Fabrikation von Stuck, die Sitte der architektonischen Stukkatur sich in der hellenistischen Welt verbreitet hat und überall da bereitwillig aufgenommen wurde, wo kostbareres Material mangelte. Strzygowski hebt „Asiens Bildende Kunst“ S. 206 selbst die einzigartige Frische der Gipsstuckfriese in Deir es Suriani hervor; die a. a. O. Fig. 202 abgebildeten Stucknischen von Firuzabad (Dieulafoy, L'art ant. de la Perse IV S. 52 f.) wirken dagegen ärmlich. Sie haben mit den Stukkaturen in Rom, in Samarra, im Deir es Suriani künstlerisch nichts gemein. In welcher Ausführung sich Olympiodoros seine Stuckverzierungen dachte, ist natürlich nicht auszumachen.

Nach „Spuren“ S. 412 haben die Theologenschulen von Edessa-Nisibis die Kunst in die historisch-dogmatische Richtung gedrängt. Der Übergang vollziehe sich in der Gegend, aus der die fünfteiligen Elfenbeindiptycha wie Abb. 332 f. mit ihren biblischen Szenen stammten; auf dem Deckel vom Etschmiadsinevangeliar sei Christus noch iranisch unbärtig, auf dem Deckel der Pariser Nationalbibliothek, dessen Szenen den Zusammenhang mit dem ersteren nicht verleugnen, sei er vollbärtig, ja mit den langen Schmachlocken vielleicht semitischer als in dem Daphnimosaik. Entscheidend seien die Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament. Nun hat aber schon Marcel Aubert, La transformation de l'art chrétien en Orient du IV au VI siècle (Mélanges en l'honneur de M. F. Martroye), gesehen, daß der entscheidende Schritt in der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. geschehen ist. Dadurch wird aber die Mitwirkung der Schule von Edessa oder gar Nisibis so gut wie ausgeschlossen. Die 232 n. Chr. erbaute christliche Kirche von Dura-Europos, 1934, S. 238 ff. kennen mußte, war mit Bildern aus dem Alten und Neuen Testament ausgemalt. Adam und Eva, David und Goliath, der gute Hirte, die Heilung des Gichtbrüchigen, Christus auf dem See wandelnd, das samaritanische Weib, die Frauen am Grabe. Die wohldurchdachte Auswahl der Szenen wie die Verteilung der Szenen auf verschiedene Maler, die Unabhängigkeit von antiken Vorbildern und die, selbst in dieser schlechten Ausführung fühlbare Einheit dieser wirklich christlichen Kunst, die typologisch mit der östlichen christlichen Kunst, nicht im allgemeinen mit der westlich-römischen zusammengeht, läßt mit Sicherheit schließen, daß ihre schon christlichen Wurzeln ziemlich

weit zurückliegen. Was wir da sehen, entspricht aber dem, was Nilus zur Ausschmückung der geplanten Kirche vorschlägt; von dem, was Strzygowski als iranisches Christentum bezeichnet, was wir in dem parthischen Dura doch in erster Linie erwarten sollten, von Jagdstücken, Tieren und Ranken, ist nichts zu sehen. Die Trauben und Beeren, der fliegende Vogel, die jedes im eignen Feld den Bogen über der Nische mit dem Guten Hirten zieren (report 1934, Taf. 41), können wirklich nicht als Vertreter des von dem heiligen Nilus verworfenen Ausschmückungssystems gelten. Überhaupt nimmt, wie in Santa Maria Antiqua am Forum Romanum, das Ornament nur einen bescheidenen Platz ein. In dem gleichen Dura wurde ein wenig später, 245–56 n. Chr., die Synagoge neu geschmückt. Nach den Berichten im report of the VI season S. 334 ff. und bei Du Mesnil du Buisson, *Les peintures de la synagogue de Doura-Europos*, Roma 1939, S. 7 ff., hatte der ursprüngliche Bau nur geometrische und pflanzliche Ornamente, und zwar ausschließlich Weinreben, die die ganzen Wände überzogen (Du Mesnil du Buisson S. 27 ff., report VI season S. 367 ff., *Syria* 1941 S. 91). Nach Dussaud und Marcel Aubert a. a. O. wäre ein einziges Bild, glorifiant le roi David, angebracht gewesen. Worauf sich diese Angabe gründet, konnte ich nicht ermitteln. Jedenfalls gehört die Überladung der Wände mit Fresken aus dem Alten Testament erst dem zweiten Bau an. Nach den Analysen Gabriel Millets und des Comte du Mesnil du Buisson haben wir es mit einer langen und nichts weniger als einheitlichen Überlieferung zu tun, einer Überlieferung, die gebend und nehmend enge Zusammenhänge mit Byzanz erkennen läßt. Die Wurzeln dieser bildlichen Tradition würden nach ihnen in jener schon oben S. 103 berührten hellenistisch-jüdischen Illustration liegen, die Strzygowski selbst einst in der zusammen mit A. Bauer herausgegebenen Alexandrinischen Weltchronik S. 182 ff. erschlossen und mit Alexandrien in Verbindung gebracht hatte, nachdem er in „Orient oder Rom“ S. 32 ff., besonders 39, in der Widerlegung Springers, der in den Bildern des Ashburnham Pentateuchs germanische Züge hatte entdecken wollen, die Grundlage gelegt hatte. Des nüchternen und erfahrenen Springer Beispiel zeigt, wie gefährlich es ist, sich auf bloße Eindrücke zu verlassen. Dalton, *East Christian art* S. 302, und Gerstinger, *Griech. Buchmalerei* S. 16a, betonen den besonders orientalischen Charakter des Ashburnham Pentateuchs. Das erkennt auch Wulff, *Altchristl. u. byzant. Kunst* S. 304 f., der sich nur von Springers Germanenhypothese nicht ganz freigemacht hat; was Neuß, *Die Kunst d. alt. Christen* S. 41 ff., dagegen sagt, wird durch die Synagoge von Dura widerlegt. Sollte der Ashburnhamcodex wirklich spanisch oder nordafrikanisch (!) sein, wie Neuß möchte, so hat er selbst a. a. O. S. 119 zugegeben, daß er nicht frei von koptischen Elementen ist (die ihrerseits doch alexandrinischer Herkunft sein können), und in mehr als einer Szene den Wurzelzusammenhang mit den byzantinischen Oktateuchen verrät, d. h. zuletzt eben die hellenistische Wurzel. Picards Widerspruch (*Rev. Arch.* 1941 I S. 305 ff.) gegen Millets Auffassung, der wir im ganzen hier gefolgt sind, stützt sich auf die mir nur in dem Referat *Syria* 1941, XXII, S. 91 ff. zur Zeit zugängliche Arbeit Marcel Auberts. Soviel scheint mir jedenfalls erwiesen, daß die Maler der Synagogenbilder griechischer Bildung waren, hellenistischer Tradition folgten und sich, möchte ich sagen, aus dieser Tradition die künstlerische Überlegenheit ihrer Kompositionen gegenüber den Bildern der Kirche erklärt. Es wäre übrigens möglich, daß die Ausmalung im Wetteifer mit der Kirche geschah, zugleich mit jener Übertreibung in der Häufung der Szenen, die wir in heidnischen Tempeln

Palmyras finden, später z. B. auch in Santa Maria Antiqua. Daß der Maler und seine Gehilfen aus der Gegenwart, dem vor ihren Augen stehenden Leben, schöpfen, lehrt der Umstand, daß in dem Kampf der Israeliten mit den Philistern, dem Raub der Bundeslade (Du Mesnil du Buisson a. a. O. Taf. 31 ff., S 69 ff.) Reiterkämpfe eingeführt werden, wobei Philister wie Juden fast ohne Unterschiede parthische Hosen, Kettenpanzer und Lanzen tragen. Krieger kann sich der Maler nicht anders vorstellen, als wie er sie vor Augen hat. Die Zeichnung aber hat nichts Parthisches. Von Bildern wie Rostovtzeff, *Dura and the problem of Parthian art* Fig. 71, 79, 83 ff., scheidet sie sich deutlich. Wo nun in den Friesen Tier- und Pflanzenmotive auftreten (Du Mesnil du Buisson a. a. O. Taf. XI, LV f. S. 132), tragen sie das Gepräge spätantiker Malereien; man halte die Bemalung des Bogens in der Kirche, report 1934 Taf. XLI, neben das auf 160–170 n. Chr. datierbare Grab des Clodius Hermes in Rom (Wirth, Röm. Wandmalerei bis an das Ende des 3. Jahrhunderts Taf. 24), das trojanische Pferd, ebenda Taf. 6, aus flavischer Zeit neben die Bilder vom Auszug aus Ägypten (Du Mesnil du Buisson Taf. XV, XVII): die Gorgonenmaske von der Via Appia bei Marconi, *La pittura dei Romani* Fig. 142, aus dem gleichen Grab des Clodius Hermes, neben die Medaillons Du Mesnil du Buisson, Taf. LVI, um sich zu überzeugen, daß in den Bildern der Kirche und der Synagoge orientalische Züge gewiß nicht fehlen, daß aber die Grundlage die gleiche ist wie für die gleichzeitige und sogar teilweise viele Generationen ältere römische Wandmalerei. Ich sehe keinen Grund, zu den Grundlagen nicht auch alexandrinische und vielleicht geradezu jüdische Malerei der früheren Kaiserzeit zu zählen. Reifenberg sieht die Ursprünge der Kunst der Kirche und Synagoge von Dura in den hellenistischen Brennpunkten des Orients wie Alexandria und Antiocheia.^{129b} Für das Prinzip des Sockelschmuckes findet man ein Vorbild bei Marconi, *La pittura dei Romani* Taf. 125, aus dem pompejanischen Haus der Vettier; aber ohne die figürlichen Medaillons, die an anderen Stellen, z. B. Marconi a. a. O. Abb. 30, 63, 64, 130 (dieses aus dem Columbarium des Hylas aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts¹³⁰) auftreten. Stilistisch mag man auch die Köpfe a. a. O. Abb. 59–62, aus Pompeji, vergleichen. Üppigerem Pflanzenwuchs, Weinreben, begegnen wir in der Synagoge nur auf dem mehrfach übermalten Bild Du Mesnil du Buisson Taf. XXIII S. 48 ff., report VI season S. 367 ff. Von der ersten Ausmalung war hier eine Weinrebe übriggeblieben. In welchem Verhältnis sie aber zu anderen Figuren, insbesondere dem sog. Orpheus-David steht, ist ohne Autopsie und genaue neue Untersuchung nicht mehr sicherzustellen. Ich teile die Bedenken gegen die Deutung Orpheus-David, obwohl die Tracht zu dem stimmt, was Philostrat, *vita Apolloni* I c. 25, sagt. Doch weiß ich nichts Besseres. Gewiß bestätigen die neugefundenen Fresken, verglichen mit gleichzeitigen römischen Malereien und Mosaiken, Daltons Ansicht vom östlichen Einfluß auf Byzanz und vielleicht auch Rom. Aber es geht in erster Linie um syrisch-palästinensisches Lehngut, dann wohl auch um ägyptisches, wobei nicht zu vergessen ist, daß beide Länder

^{129b} Denkmäler der jüdischen Antike (Berlin 1937) S. 45 f. Vgl. auch S. 44 über das auf alexandrinisch-ägyptische Einflüsse weisende Gesicht des für Moses oder Jeremias gehaltenen Mannes mit der Schriftrolle Taf. 37.

¹³⁰ Der Panther vergleicht sich den Bildern Du Mesnil du Buisson Taf. LVI 2 u. 3, ist aber in ein von einem Kreis eingeschlossenes Viereck gestellt.

engste Beziehungen zur heiligen Geschichte haben. Wieweit auch sasanidisches eingewirkt hat, wäre erst in jedem Einzelfall sorgfältig zu untersuchen. Ch. Picard hat kürzlich (Rev. Arch. 1938 S. 258 ff., 1941 S. 61 ff.) ganz in dem hier vertretenen Sinn gegen den Mißbrauch protestiert, der mit der Zuweisung von Kunstwerken und Motiven an die noch immer ungenügend bekannte sasanidische Kunst getrieben wird; es ist bequem, wie man es einst mit den Phoinikern machte, was man nicht bestimmen kann, der sasanidischen Kunst zuzuweisen. Man findet in ihr um so leichter Verwandtes, als sie selbst mit fremdem, hellenistischem, syrischem, ägyptischem, auch achaimenidischem und vielleicht indo-griechischem Gut wuchert. Eines scheint noch beachtenswert, die Malereien der jüdischen in Rom aufgefundenen Katakomben dieser Jahrhunderte haben mit denen der Synagoge von Dura-Europos kaum etwas gemein; bezeichnend ist, daß der siebenarmige Leuchter, der auf römischen und vielen palästinensischen Bildern (Reifenberg a. a. O. Taf. 29, 36, 44, 49, 51 ff., 55 ff., 61 ff.) die uns vom Titusbogen her bekannte, weit ausgeschweifte Form hat (Reifenberg Taf. 23), in dieser Form zwar in Dura, Du Mesnil du Buisson Taf. XXVI 1, XXVII 3, erscheint, dort aber, wo er am feierlichsten eingeführt wird, a. a. O. Taf. XIII 2 (vgl. S. 21 u. Reifenberg Taf. 40), eine steile Form bevorzugt, die unrömisch ist, aber z. B. auf den Reliefs bei Reifenberg Taf. 31, 3 u. 4 (aus Palästina oder Syrien?) auftritt. Sie dürfte die einheimische sein, geht möglicherweise auf ältere Bilder des Leuchters der Stiftshütte (oder wie man sich diesen dachte) zurück, während der auf dem Titusbogen abgebildete den von Judas Makkabaeus wiederhergestellten Leuchter wiedergeben wird. Jedenfalls fassen wir hier eine von Rom unabhängige bildliche Überlieferung neben der römischen.

Auf eines möchte ich noch aufmerksam machen: die flache Decke der Kirche war nach report 1934 S. 254 mit weißen Sternen bemalt. Sie waren achtstrahlig, dennoch wird man an die immer fünfstrahligen, ägyptischen Sternendecken erinnert, bei denen neben goldenen auch weiße Sterne vorkommen. Es ist kaum zuviel gesagt, die neugefundenen Malereien von Dura bestätigen zwar einige ältere Aufstellungen Strzygowskis, widerlegen aber seine späteren Grundanschauungen und alles, was er über die Schule von Edessa und Nisibis fabuliert. Ihm war das Material bei seinen letzten Arbeiten zugänglich, aber er zog vor, es unberücksichtigt zu lassen, weil es seine Kreise störte. Ich glaube nicht, daß das eine nachahmenswerte Methode ist.

Das um Antiocheia sich scharende Christentum war nach Lietzmann, Gesch. d. alten Kirche II S. 266 ff., III S. 282, griechisch an Sprache und Denkungsart. Vor 200 n. Chr. zog Abgar IX. christliche Gelehrte an seinen Hof nach Edessa, ohne daß das Christentum gleich Staatsreligion wurde. Ist es denkbar, daß die geschichtlichen Bilder der wenig Jahrzehnte später geschmückten Kirche und der Synagoge von Dura ihre Anregung von dieser neugegründeten Schule erhalten haben und weiter die ganze christliche Welt? Im September 201 wurde in Edessa ein christliches Heiligtum das Opfer einer Überschwemmung; wir können nicht ahnen, wie es ausgesehen hat, nicht einmal, ob es ein bedeutender Bau war.¹³¹ Bardesanes von Edessa, der Dichter von 150 Hymnen, war, um 200 n. Chr., ein Mann eines vom Griechentum her bestimmten sittlichen Optimismus, wie er ständig der griechischen Kirche entspricht. Aber er war ein Ketzer, und unser Material

¹³¹ Vgl. v. Gutschmid, Untersuch. über die Gesch. d. Königreichs Osroëne S. 6 f. u. 35.

reicht nicht aus, um die Auswirkung seiner Theologie auf die kirchliche Praxis und das Gemeindeleben, auf Kultus und Brauch zu beurteilen. So muß ich aus Merx, Bardesanes von Edessa, 1863, Felix Haase, Zur Bardesanischen Gnosis, 1910, und Lietzmann, Gesch. IIS. 267 f., schließen. Seine Schule lebte bis in den Beginn des 5. Jahrhunderts fort, wo ihr ein Bischof Rabbula ein Ende bereitete. Nach der dauernden Einverleibung Edessas in die römische Provinz Mesopotamia, 216 n. Chr., blieb es das Zentrum der Christen in der Osroene und konnte um 300 als christliche Stadt gelten. Wir hören von einem Kirchenbau des Bischofs Koinos 313 n. Chr. Edessa blieb der Hauptsitz der syrisch-christlichen Gelehrsamkeit, deren Grundlage die Übertragung der Bibel und zahlreicher griechischer Schriften ins Aramäische bildete. Das seinem Wesen nach formlose syrische Christentum stand stets in engster Fühlung mit dem Judentum, wenn es auch nicht von Jerusalem oder von dorthier ausgewanderten Judenchristen begründet worden war. Es hat antiochenische Prägung, betont die Askese, wie der ganz unphilosophische, wenig griechisch beeinflusste Aphraates von Edessa, der nicht einmal des Griechischen kundig war. Über ihn und die frühe syrische Literatur hat Nöldcke in „Die orientalischen Litteraturen“ in Hinnebergs Kultur der Gegenwart geschrieben. Die antiochenische Tradition steht geistig nicht hoch, immer wieder tun sich gnostische Konventikeln auf. Im Vordergrund steht schon um 251 n. Chr. die Missionstätigkeit, die sich auch auf Arbela und Adiabene erstreckt. Als Kaiser Zeno die „Perserschule“ im Verfolg seines Eingreifens in die syrisch-orientalischen Religionsstreitigkeiten schloß, wanderten die noch übrigen Nestorianer nach Nisibis aus, wo sie die Sasaniden als mit dem byzantinischen Kaiser zerfallen willkommen hießen, 489 n. Chr. Nisibis hatte schon zu Kaiser Julians Zeiten eine beträchtliche christliche Bevölkerung. Im Jahr 297/98 war es römisch geworden, wurde Sitz des Metropolitens und Bischofsstadt, aber 363 n. Chr. den Sasaniden wieder ausgeliefert. Damals siedelte Ephraem der Syrer nach Edessa um. Seit aber Barsumas in Nisibis wirkte, wohin er um 451 aus Edessa flüchtete, entstand dort die durch die erwähnte Auswanderung der Nestorianer sehr geförderte Schule, die eine Pflanzstätte der Bildung und verhältnismäßig freier Forschung unter sasanidischen Schutz wurde und bis ins Mittelalter bestanden hat. 498 erhielt die nestorianische Kirche ein eignes, in Seleukeia-Ktesiphon residierendes Oberhaupt, das dann seit 762 in Bagdad Wohnung nahm. In Edessa war, wie wir hörten, mit Bischof Rabbula (411–435) ein antignostisches, antinestorianisches Christentum von strenger Korrektheit in Verfassung und Dogma zur Herrschaft gelangt. Damals hätte Edessa vielleicht die ihm von Strzygowski für die Entwicklung der christlichen Kunst zugedachte Rolle spielen können, aber einmal war es, wie die Kirche in Dura zeigt, um etwa $1\frac{1}{4}$ Jahrhunderte zu spät, zweitens würde es sich niemals um sasanidische Einflüsse handeln können, sondern im Gegenteil um solche von Byzanz her. Die Blüte der Schule von Nisibis fällt vollends viel zu spät, um irgendwelche persische Anregungen in die westliche altchristliche Welt herüberzutragen. Auch fehlt jeder Anhalt für eine Beeinflussung christlicher Gemeinden des Sasanidenreichs durch die Parsen, trotz der berichteten Opferung eines Hahnes durch einen Diakon (Pauly-Wissowa, RE XVII, I, S. 755). Sie ist nach der ganzen Entwicklung der Dinge im Reich der Sasaniden auch in der in Betracht kommenden Zeit wenig wahrscheinlich. Bestimmend bleibt aber noch der jüdische Einfluß. Für Sätze, wie „Machtkunst“ S. 207: „Zuerst haben die Theologen der Schule Edessa-Nisibis begonnen, die älteste christliche Kunst im Sinne der Kirche umzubilden, Byzanz und Rom

vollenden nur, was die Perser in Gang gebracht haben“, oder S. 397: „Die ‚Akademie‘ übernimmt künstlerisch die Führung, das Handwerk muß sich den Forderungen von oben fügen. Das war von Alexandria und Rom aus in der weltlichen wie von Nisibis, Edessa und Antiocheia in der geistlichen Macht durchgesetzt worden, wahrscheinlich angeregt von Persien her“, ist Strzygowski jeden Beweis schuldig geblieben, es fehlen aber auch alle geschichtlichen Voraussetzungen. Edessa war als nestorianisch bis auf Rabbulas gar nicht in der Lage, die christliche Kirche als solche zu beeinflussen, Persien, d. h. in diesem Falle die Parther und Sasaniden, hatte in Edessa nur eine nominelle, die Sasaniden eine nur wenige Jahre dauernde wirkliche Oberhoheit. Die Fürsten waren Araber, wenn auch in ihrer Familie einige iranische Namen vorkommen, die Bevölkerung zum großen Teil Aramäer.¹³² Zum römischen Reich bestanden häufig nahe Beziehungen, die unter Trajan besonders enge wurden (v. Gutschmid a. S. 115 a. O. Anm. 13 S. 25 f.). Daß die Christen von Edessa, oder die von Nisibis, sich irgendwie um künstlerische Dinge gekümmert hätten, ist nirgends überliefert, es gibt nicht den geringsten Anhalt dafür. Das wäre aber die erste Voraussetzung für Strzygowskis Hypothese. Nach ihm soll das berühmte Städtedreieck Edessa, Amida-Diarbekr, Nisibis das Zentrum einer nordmesopotamischen Kunst gewesen sein, die sich von dort nach Byzanz, Syrien, Kleinasien, Armenien, dem Nordgestade des Pontus, Nordafrika ausgebreitet habe, selber aus dem Austausch orientalischer und antiker Formen erwachsen sei, wobei ornamentale Elemente älterer Zeit in Mesopotamien wieder an die Oberfläche gekommen seien. Diese Kunst von Edessa-Nisibis-Antiocheia soll nun weitaus das meiste zur Entstehung der sogenannten byzantinischen Kunst beigetragen haben. Zur Zeit der Sasanidenherrschaft (226–651 n. Chr.) gelangte diese Kunstströmung als Erbin von Ninive und Babylon, Persepolis und Susa, Seleukeia zwischen Euphrat und Tigris zur vollen Reife, nachdem sie zur Zeit der Parther innerasiatische Züge, ostasiatische durch einen regen Handel, aufgenommen hatte, um all diese Strömungen zu einer Einheit zu verschmelzen. Die hellenistischen Elemente, für die die Eroberung Mesopotamiens durch Alexander und die Gründung Seleukeias (Ende des 4. Jahrhunderts v. Chr.) verantwortlich zu machen seien, traten wesentlich im Handwerk und der Kleinkunst auf. Ein unmittelbares Zeugnis des Einflusses der Schule von Nisibis glaubt Strzygowski im Deir es Suriani an den ägyptischen Natronseen zu haben. Dort hat 926 n. Chr. Moses von Nisibis zwei Flügeltüren anbringen lassen aus Ebenholz mit Elfenbeineinlagen, also in einer seit Jahrtausenden in Ägypten heimischen Technik (Hugh Evelyn White, *The monasteries of the Wadi'n Natrun* III Taf. LVIII S. 187 f., für die Technik etwa „Miscellanea Gregoriana“ S. 24 ff.). Wenn auf dem Rahmen der Tür eine syrische Inschrift läuft, so erklärt sich das, ebenso wie die Berufung des Moses, aus dem syrischen Charakter des Klosters. Für die Kunst der Tür besagt sie nichts, und der amerikanische Bearbeiter sagt a. a. O. S. 181, der Plan des Bauwerks unterscheide sich in nichts von anderen koptischen Kirchen, bewahre sogar einige Besonderheiten des Stiles der Natronklöster. Der Bau ist überdies um ein Jahrhundert älter als die Tätigkeit des Moses von Nisibis, von einem aus dieser zu erschließenden mesopotamischen Ursprung des Triumphbogens kann keine Rede sein. Zu allem Überfluß sind die Amerikaner (a. a. O. S. 200) zu dem Ergebnis gekommen, daß die schönen Türen nur von Kopten gearbeitet sein können. Wenn wir bei arabischen Ar-

¹³² Anm. 131 a. O. S. 19 ff.

beiten, vorzugsweise solchen aus Ägypten, die gleiche Technik finden, so lebt hier, genau wie bei den Muschrabieen (siehe meinen Anteil d. ägypt. Kunst am Kunstleben d. Völker S. 18), ägyptische Überlieferung fort. Vergitterte Fenster, auch in Stein, sind in Ägypten seit dem Neuen Reich, wenn nicht früher, nachweisbar (Petrie, Koptos S. 24, mit Mustern), JEA VIII Taf. IX; R. Herbig, JdI 1929 S. 252 ff., wo S. 254 das Übergreifen ornamentaler Fensterfüllungen auf Syrien vermerkt ist. (Eine richtige altägyptische Muschrabie aus Holz im Louvre, Perrot, Chipiez, Ägypten S. 305, Schlußvignette zu Kap. 3.) Die Ableitung des arabischen vergitterten Fensters aus dem Jemen (Diez, Kunst d. isl. Völker S. 141) oder aus Indien, den Himalajaländern (a. a. O. S. 158, 205) mag in einzelnen Fällen zutreffen, aber es bleibt zu untersuchen, ob diese Länder die schon zu Beginn des 3. Jahrtausends in Ägypten verbreitete, offenbar aus einem holzarmen Land stammende Technik (meine ägypt. Kunstgesch. Kap. VI § 29 S. 224, vgl. § 8 S. 148 Anm. 15) nicht von dort übernommen haben.

Für die Frage nach dem Verhältnis der sasanidischen Kunst zur römischen und insbesondere auch der Stellung der christlichen Kunst in Ktesiphon zu beiden sind die Beobachtungen wichtig, die Erdmann S. 82 f. der Anm. 117 genannten Arbeit über die Stukkaturen aus den neueren deutschen und amerikanischen Ausgrabungen in und bei Ktesiphon mitteilt. Eine fast überlebensgroße Stuckfigur eines Heiligen, die in der freigelegten Kirche von Ktesiphon gefunden wurde,¹³³ fällt nach ihm, und ich kann ihm nur recht geben, ganz aus dem Rahmen der sasanidischen Kunst heraus und macht mehr den Eindruck einer provinziellen römischen Arbeit. „Die christlichen Gemeinden des Zweistromlandes hatten also eigne Kunstformen, die sich von der Kunst ihres Gastlandes unterschieden. Das ist eine Feststellung von weittragender Bedeutung.“ In der Tat, denn wieder einmal widerlegen die Denkmäler Strzygowskis Theorien. Unter den Stukkaturen zeigen manche deutliche parthische Züge, namentlich auch in der Tierbildung, aber in der Einordnung in Kreise und in den Ornamenten ebenso unzweifelhafte Verbindungen mit der römischen oder hellenistischen Kunst, die zum Teil natürlich aus parthischer Überlieferung übernommen worden sein kann. Einige Tänzerinnenfiguren, von denen Erdmann Abb. 46 eine wiedergibt, erscheinen ihm aber so viel stärker hellenistisch beeinflusst als im allgemeinen sasanidische Werke, daß er sie mit der Gründung von Neuantiocheia des Chusrau (über das man oben S. 91, 99 sehe) in Verbindung bringt, wo nach der Zerstörung ihrer Heimat antiochenische Künstler Zuflucht gefunden hätten.

¹³³ Sie ist abgebildet bei Reuther, Die Ausgrabungen der deutschen Ktesiphonexpedition im Winter 1928/29 Abb. 6. In diesem Bericht und in Kühnel, Die Ausgrabungen der zweiten Ktesiphonexpedition 1931/32, sind viele Stukkaturen abgebildet. Sie lassen griechisch-römische Einflüsse vielfach erkennen, aber auch parthisches Erbe.

KUNSTAUSDRÜCKE UND SCHLAGWORTE; WAS SIE BEDEUTEN

Vor allem in Strzygowskis späteren Schriften begegnen wir einer Reihe von Schlagworten, die einer Nachprüfung bedürfen.¹ Wir beginnen mit der Hvarenahlandschaft, die er auf der Ara Pacis (s. oben Abschn. I S. 12), an der Fassade von Mschatta, auf altchristlichen Mosaiken wiederfindet und als vollgültiges Zeugnis für den iranischen Charakter des betreffenden Kunstwerks betrachtet. Am eindeutigsten hat er sich wohl „Ursprung der christlichen Kirchenkunst“ S. 101 ff. und „Spuren“ S. 124 und 143 f. darüber geäußert. Hvarenah ist nach ihm die iranische Vorstellung von der Gotteserde; in Iran bestehe neben der Schicksalslandschaft eine eigne heilige Diesseitslandschaft, die erfüllt ist mit Hvarenah, d. h. der Größe und Herrlichkeit Gottes. Nach S. 174 soll der Mensch in Iran durch die Taufe zu einem Geschöpf dieser Gotteserde werden, durch die er der Fürsorge Gottes, des Hvarenah, teilhaftig werde. Strzygowski beruft sich auf Reitzenstein, dessen Ausführungen aber vielfachen Widerspruch erfahren haben.² Schaeder³ hat die Entsprechung von δόξα mit Hvarenah-Farnah aufgezeigt und in diesem die Lichtglorie erkannt, die Trägerin des von Gott verliehenen Herrschercharismas. Sie wird von einem mittelpersischen Kommentator als Seele gedeutet, die vor dem ältesten Menschen existiert⁴ habe. Übereinstimmend sagt Christensen,⁵ Hertels Untersuchungen zusammenfassend, Xvarenah sei der die rechtgläubigen, legitimen Herrscher umgebende Majestätsglanz, eine Erscheinungsform des Feuers. Als Zeichen dieses zum Gott erhobenen Xvarenah wurde ein immer brennendes heiliges Feuer unterhalten. Strzygowski scheint den Begriff Söderblom entlehnt zu haben, der „das Werden des Gottesglaubens“ (1926) ihm ein eignes Kapitel widmet. Er übersetzt Hvarenah mit Macht oder Herrlichkeit; alles, was das Lebensgefühl steigert, Hausrat und Eigentum, Verstandeskraft und Gedeihen stammen von ihm. Es ist ein bald schwimmendes und tauchendes Wesen, das die Gestalt eines Vogels, aber auch anderer Tiere annimmt. Es sitzt im Schilfgras im See, geht in die Milch einer Kuh über, wirkt bald im Wasser, bald in der Sonne, bald im Herren, bald im König.⁶ Als Lichterscheinung scheint das Hvarenah vom Islam übernommen, daß es christliches

¹ Auf Gabriel Millet, *Étude préliminaire in Strzygowski, L'ancien art chrétien de Syrie*, 1936, sei für die von uns in Kap. I behandelten Kunstausrücke der vergleichenden Forschung noch verwiesen.

² Im Artikel „Taufe“ in Pauly-Wissowas RE spricht Erich Fascher aus (Sp. 2505), daß man Reitzensteins kühnen Kombinationen in seiner Urgeschichte der christlichen Taufe fast nirgends zu folgen vermöge. Die Taufe wird mit Recht in die Reinigungszeremonien eingereiht, und israelitische wie griechische Vorgänger nachgewiesen. Die von Reitzenstein als Vorbild der christlichen angesehene Mandäertaufe ist nach Schaeders sachkundigem Urteil viel eher von dem christlichen Taufritual abhängig (s. Reitzensteins Polemik gegen Schaeder, *Arch. f. Religionswissenschaft* XXVII, 1929, S. 246).

³ Reitzenstein, Schaeder, *Studien z. antiken Synkretismus* S. 321.

⁴ A. a. O. S. 230 mit Anm. 2.

⁵ Die Iranier (in Ottos Handb. *Alttertumswissenschaft*) S. 229. Vgl. zu seinen Ausführungen D. Denner, *Arch. Religionsw.* XXXIV, 1937, S. 254 ff.

⁶ Söderblom a. a. O. S. 246 ff., 253 f., 257 ff. Strzygowski führt „Ursprung d. Kirchenkunst“ S. 103 in einem Zitat unbekannter Herkunft all diese Erscheinungsformen an.

Gedankengut geworden wäre, sagt Söderblom nirgends. Hätte sich Strzygowski über die Natur des Hvarenah unterrichten wollen, so boten ihm Cumont, *Die Mysterien des Mithra*, übersetzt von Gehrich-Latte (1923) S. 84 ff., Spiegel, *Eranische Altertumskunde* II S. 42 f., William Jackson in Geiger und Kuhns *Grundriß der eran. Philologie* II S. 641, 645, vor allem aber Nyberg, *Die Religionen des alten Iran*, deutsch von H. H. Schaefer, an den im Index unter Chvarenah a. Stellen reichliche Aufklärung. Es handelt sich beim Hvarenah um einen von der Majestät ausgehenden und sie verleihenden Glanz, der denjenigen, die ihn empfangen und zu bewahren verdienen, immerwährendes Glück, unermesslichen Ruhm und den Sieg über alle Feinde verleiht. Die Vorstellung vom Hvarenah entstammt nicht der Zarathustramythologie, sondern der iranischen Mithraslehre. Die Griechen haben Hvarenah wohl mit Tyche, die Römer mit Fortuna übersetzt, die Semiten setzen es ihrem Gad, Glück, gleich. Wenn sich sein wie der Tyche-Dienst gerade im Seleukidischen Reich entwickelt, so mag hier tatsächlich eine Beeinflussung durch persische Vorstellungen vorliegen, aber vermengt mit mesopotamischen Begriffen, wie Cumont in Pauly-Wissowa RE. s. v. Gad ausführt, wozu Darmesteter, *Zendavesta* I S. 7 Anm. 2, zu vergleichen ist. Bei Darmesteter im Index III S. 216, ferner II S. 615 ff. konnte Strzygowski die einschlägigen Stellen finden. Vom Hvarenah einer Landschaft ist nur ganz nebensächlich die Rede (a. a. O. I S. 17), wo von der heiligen Erde und dem heiligen Himmel die Rede ist, für die Mazda die guten, die Schöpfungsworte gesprochen hat.⁷ Niemals handelt es sich um eine dem Paradies vergleichbare Vorstellung. Völlig in andere Richtung als Strzygowskis Hvarenah weisen die Angaben des Avesta, nach denen Kai Kaus dem Hvarenah eine Statue errichtete (a. a. O. III S. 38), wonach es die Gestalt eines Raben, eines Adlers (Yascht 19), eines Widders (Yascht 19) annahm und man sich des Hvarenah bemächtigen konnte, wenn es bei der Morgenröte, mit der es aber nie gleichgesetzt wird, erscheint, und die Freude des Tages bringt. Nur in ganz bestimmten Tieren wird das Hvarenah offenbar. Nirgends ist gesagt, wie Strzygowski „Ursprung d. christl. Kirchenkunst“ S. 173 meint, Träger des Hvarenah, der Herrlichkeit Gottes seien Tier- und Pflanzenmotive, durch sie wandle sich die schmückende Verkleidung in eine religiöse Umhüllung. Für den Begriff einer Hvarenahlandschaft, wie Strzygowski sie u. a. auf altchristlichen Mosaiken erkennen will, woraus er auf einen tiefgehenden iranischen Einfluß schließt, lassen die persischen Zeugnisse keinen Raum.⁷ Wir müssen es ablehnen, mit „Spuren“ S. 261 in der Schauseite von Mschatta „das Herabflehen des Hvarenah auf die Bewohner oder Besucher des Gebäudes“ ausgedrückt zu finden, und die „christlichen Flachbilder der armenischen Kirche von Achthamar aus den Jahren 915–21 ebenso zu erklären. Um so mehr stimmen wir bei, wenn Strzygowski bekennt, Zusammenhänge zwischen dem Ostchristentum und dem Mazdaismus seien heute nur noch schwer zu fassen. Millet selbst, der Strzygowskis Hvarenahglauben nicht ablehnt, muß zugeben, daß in keinem persischen Feuertempel eine Darstellung der Hvarenahherrlichkeit erhalten ist (a. a. O. Anm. 1 S. XXVII). Die mystische Landschaft Strzygowskis hätte sich nur in

⁷ Vgl. a. a. O. II S. 612 f., Yascht 18 und II S. 273 Vd. 19, wo das arische Land den Glanz besitzt. Auch in dem von Millet a. Anm. 1 a. O. S. XXVI f. ausdrücklich zitierten 13 Yascht (Darmesteter II S. 500 ff., Lehmann-Haas, *Textbuch zur Religionsgesch.* S. 161 f.) kann ich nichts finden, was die besondere Beziehung des Hvarenah zur Landschaft bezeugte, Strzygowskis Hvarenahmythus stützte. Daß das Hvarenah sich in Seen birgt (vgl. Nyberg a. a. O. S. 258), hat mit seiner Deutung als Landschaft gar nichts zu tun.

christlichen und buddhistischen Bildern erhalten. Aber der Nachweis, daß hier Kopien persischer Vorbilder vorliegen, ist meiner Ansicht nach nirgends erbracht. Ein Perser hätte diese Landschaften nie mit seinem Hvarenah zusammengebracht, allenfalls vom umstrahlten Heiland gesagt, er besäße Hvarenah. Nach Erdmanns Nachweis (Der Orient in deutscher Forschung S. 178) ist die Übertragung des Hvarenah vom Gott auf den Herrscher auf dem bekannten Relief Ardeschirs I. in Naqsch i Rostem dargestellt, wo der Gott dem König das Diadem als Zeichen der Herrscherwürde überreicht.^{7a} Auf Münzen der Partherkönige Artabanos III. und Pakorus II., in abgekürzter Form auf Münzen Abgars von Edessa,⁸ findet sich das Motiv des reitenden Herrschers, dem Hvarenah zuteil wird. Mit Darstellungen Christi besteht auch nicht die entfernteste Ähnlichkeit. Ein auf seine vergleichende Methode stolzer Forscher konnte nur in völliger Verblendung und aus Haß gegen wahres Christentum solche Beziehung herstellen. Gegen Strzygowskis Hvarenahmythologie und den Mißbrauch mazdaeistischer Vorstellungen zur Ableitung christlichen Glaubens und christlicher Kunst hat sich mit gewohnter Sachkenntnis O. Wulff, OLZ 1924 Sp. 520 ff. und im Bibliographisch-kritischen Nachtrag zur altchristl. u. byzant. Kunst S. 7 (zu S. 61) mit Literaturangaben, gewandt. Glücks „Christliche Kunst d. Ostens“ (1923) neuerdings einzusehen, war mir leider nicht möglich.

Ahuramazda bedient sich der Frawaschis, die Hvarenah besitzen, um die Schöpfung zu beleben, er und sie, nicht ihr Hvarenah, sind die Träger der göttlichen Macht und Herrlichkeit, die sich, nicht anders wie im Alten Testament Gottes Herrlichkeit, auch in der Natur offenbart. Die Übertragung des Hvarenah von Ahuramazda auf den König stellen, wie schon oben gesagt, das sasanidische Relief Erdmann, Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden Abb. 20 S. 50, und die gleichartigen Reliefs dar, bei denen niemand sich an die Erscheinung Christi auf altchristlichen Mosaiken erinnern fühlen wird. Christi Herrlichkeit, die nur ihm und Gott Vater eignet, steht im vollen Gegensatz zum Hvarenah, das vielen eignet und um das Rivalen kämpfen. Je länger ich mich mit dem Hvarenahbegriff beschäftige, um so irreleitender und oberflächlicher erscheint mir Strzygowskis Anwendung dieses Begriffes. Wir verstehen, daß, wie Strzygowski „Spuren“ S. 262 beklagt, Herr Halle beim Druck seiner 1914 von Strzygowski angenommenen Dissertation über Russische Bauplastik im Druck mehr das Romanische als das Iranische betont hat. Oberflächliche Forscher wie Philipp Schweinfurth, Grundzüge der Byzantinisch-Osteuropäischen Kunstgeschichte (s. dazu DLZ 1949 S. 113 ff.) S. 18, 28, fallen der Hvarenahromantik zum Opfer und betrachten den Nimbus als Ausdruck des Hvarenah, also persischen Ursprungs. Sie beachten nicht, daß auf den sasanidischen Bildern, die die Übertragung des Hvarenah auf den König darstellen, ein Nimbus weder beim König noch beim Gott zu sehen ist, und sie wissen auch nicht, obwohl Lafaye, Daremberg-Saglio-Pottier Dict. s. v. Nimbus, und Keyßer in Pauly-Wissowa RE. s. v. den griechischen Ursprung des Nimbus, den wir auf griechischen Vasen spätestens im 4. Jahrhundert v. Chr. finden,

^{7a} Vergl. Kurt Erdmann, Forschungen u. Fortschritte 1942 S. 210 ff., ZDMG 1949 S. 53 Anm. 6, S. 57 Anm. 1. Erdmanns Aufsatz in Ars Islamica 1950 konnte ich nicht einsehen.

⁸ Siehe Rostovtzeff, Yale class. studies V, 1935, S. 175, wo weitere Zitate, die ich nur zum Teil nachprüfen konnte. Vgl. auch Yale stud. V S. 280 und Christensen, L'Iran sous les Sassanides S. 141. Die beiden Partherkönige gehören in das 1. Jahrh. v. Chr., Abgar X. in die Mitte des 3. Jahrhunderts.

aufgezeigt hatten, daß der christliche Nimbus zweifelsohne aus der griechisch-römischen Kunst, wie sie die Wandbilder Pompeijs vertreten, seinen Ursprung nimmt.^{8a} Mit den soeben behandelten Vorstellungen hängt die von der Vorliebe der Indogermanen für die Landschaft zusammen.⁹ Als die ältesten indogermanischen Landschaften gelten Strzygowski die Bilder der „Silberschalen“, richtiger wäre wohl Krüge, von Maikop. Strzygowski¹⁰ schließt sich Rostovtzeffs Datierung in das 3. Jahrtausend v. Chr.¹¹ und wohl auch seiner, auf Frankfort fußenden, Bestimmung des Fundes als kaukasisch an, ohne Tallgrens Einspruch¹² und Childes Ausführungen (Liv. AAA XXIII, 1936, S. 113 ff.), der für die Äxte verbesserte Abbildungen gibt, zu beachten. Tallgren datiert die bronzezeitliche sibirische Kultur im Anschluß an Pharmakowski um 1500 v. Chr. und vermutet indoskythische Völker als ihre Träger. Ihm folgen v. Jenny in Bosserts Gesch. d. Kunstgewerbes IV S. 3 und Gordon Childe, *The dawn of European civilisation*, 1927, S. 146 ff., nicht ohne die Schwierigkeiten einer genauen zeitlichen und völkischen Bestimmung der kaukasischen Kurganfunde zu betonen, und die Möglichkeit, daß der Silberschatz von Maikop Beute war, also mit der in den Gräbern bestatteten, sicher nordischen Bevölkerung nicht kulturell verbunden zu sein braucht. Dagegen spricht nur, daß die Deutung des auf dem henkellosen Krug abgebildeten Gebirges als Kaukasus, für die am entschiedensten Ebert eingetreten ist,¹³ viel Wahrscheinlichkeit hat. Das Silbergefäß müßte dann von einem in Maikop ansässigen Künstler hergestellt worden sein. Ebert hat die Zuweisung an einen Chetiter mit vollem Recht bestritten, Rostovtzeff a. Anm. 11 a. O. S. 22 ff. auf Parallelen zu ägyptischer und mesopotamischer Kunst hingewiesen; Beziehungen zu Mesopotamien sind auch bei den im Maikopgrab gefundenen Waffen und Geräten unleugbar, während die zu Kaukasien sehr zweifelhaft sind. Das hat Gordon Childe in den Liv. AAA ausgezeichnet dargelegt. So wenig die palmenartigen Bäume mit Strzygowski „Aufgang des Nordens“ S. 48 als Nadelbäume angesprochen werden können, so wenig kann das Gefäß von Maikop als indogermanisch oder gar rein nordisch gelten; daß hier einmal „ausnahmsweise im Norden (Maikop liegt auf der Höhe von Parma unter 45° nördlicher Breite) ein höheres Kunstwerk in einem haltbaren Rohstoff erhalten sei, wie es „Machtkunst“ S. 577 heißt, trifft keineswegs zu. Den Krug kann man nicht für urindogermanisches Wesen in Anspruch nehmen, auch nach den Tieren nicht, die die Hauptsache am Bild sind und um derentwillen die Landschaft hingestellt ist, und die auch den zweiten Krug vollkommen beherrschen. Löwen sind keine nordischen Tiere. v. Jenny a. a. O. S. 2 spricht mit Recht von starkem vorderasiatischem Einfluß, weist für die Tiere in landschaftlicher Umgebung auf Gefäße aus Susa, aber auch auf ägyptische Reliefs hin.

^{8a} Wenn auf späten sasanidischen Silberschalen, wie denen bei Erdmann, *Jahrb. d. preuß. Kunstsammlungen*, 1936, LVII S. 207, 211, 225, das Haupt des jagenden, einmal auch Audienz gewährenden Königs mit einem Nimbus umgeben ist, so ist das nicht persisch, sondern persische Nachahmung der Darstellung römischer Kaiser.

⁹ „Machtkunst“ S. 477, 480; „Spuren“ S. 136 ff., wo die Ansichten Strzygowskis zusammengefaßt sind.

¹⁰ „Machtkunst“ zu Abb. 9 S. 40 f.; „Spuren“ Abb. 123 S. 136.

¹¹ *Iranians and Greeks in South Russia* S. 22 ff.

¹² Eberts RLV XII „Sibirien“ und VII S. 347 f.; vgl. *Eurasia Antiqua* II S. 110 ff.

¹³ *Südrußland im Altertum* (1921) S. 52 f., Abb. 20 u. 21.

Richard Pittioni¹⁴ führt die Tierfiguren auf Einflüsse aus Kleinasien zurück, nennt besonders Alaca Höyük, wo aber der Löwe eine ganz untergeordnete Rolle spielt, wie umgekehrt der dort beliebte Hirsch auf den Kubandenkmälern, auch in Kelermes, nicht aufzutreten scheint. Der Meister der Silbergefäße von Maikop scheint nach alledem ein in der Schule vorderasiatischen Handwerks ausgebildeter, einheimischer Meister gewesen zu sein, der seinen eigenen Weg ging, mit Indogermanischem und Nordischem aber nichts zu tun hatte. Vielleicht darf man daran erinnern, daß in späterer Zeit die Gegend, aus der er stammte, Sitz einer vorzüglichen Goldschmiedekunst geworden ist.

Ein noch älteres landschaftliches Element glaubt Strzygowski „Machtkunst“ S. 547 Abb. 317a auf einer Geweihhacke zu finden. Ihre Datierung in die mittlere Steinzeit (Maglemose) ist freilich ebenso unsicher¹⁵ wie die Deutung der Zeichnung, die sie trägt, auf den Weltberg mit Baum. Ich will der Romantik nicht nachgehen, die, ausgehend von einer Miniatur des Kosmas Indikopleustes, die Akropolis von Athen, den Kölner Dom und den Stefandom in den Zusammenhang „Weltbaum und Weltberg“ stellt;¹⁶ bleiben wir bei der Landschaft: Nach „Machtkunst“ S. 554 ließen die Iranier nur Landschaft und Zierat gelten, die Griechen und andere Mittelmeervölker übernehmen von ihnen die „religiöse Landschaft“, ohne ihren Sinn zu begreifen. So werde aus der Hvarenahlandschaft die Idylle, nur das Paradies bleibe, nehme aber christliche Züge auf, die ursprünglich nicht dazu gehörten; die Landschaft werde vor allem mit menschlicher Gestalt durchsetzt. Strzygowski wollte ja aus dem Tellusrelief der Ara Pacis die menschlichen Gestalten auf dies Gesetz gestützt streichen (oben S. 20), wo dann immer noch mehr übrigbliebe als etwa bei dem Apsismosaik von SS. Cosma e Damiano, das er besonders anführt (Abb. 43 S. 117). Wir behielten da einen schmalen, mit zwei dürren Palmen und einigen Pflänzchen besetzten Erdstreifen, darüber den Himmel mit sonnenbeschiedenen Wolken (über die Christus zu seinen Heiligen herabschreitet). Daß auf keinem Denkmal achaimenidischer oder selbst parthischer Zeit eine Landschaft nachzuweisen ist, solche vielmehr erst sassanidisch überliefert sind, kümmert Strzygowski nicht. Er weiß auch nicht, daß, wo persische Denkmäler die Übergabe des Hvarenah darstellen (s. oben S. 121), ausschließlich menschliche Gestalten beteiligt sind, keinerlei Landschaft. Vielleicht hat er diesem Mangel abhelfen wollen, indem er das bekannte Alexandermosaik aus Pompeji für die persische Kunst anforderte. Er fragt sich „Machtkunst“ S. 14 ff., ob das zugrunde liegende Schlachtenbild mehr persisch oder griechisch sei? Vom Standpunkt der Machtverherrlichung aus müßte das Gemälde ein Perser, kein Grieche, gemalt haben; persischer Edelmut sei mit den unerhörtesten Mitteln der Kunst zur Hauptsache gemacht, der Grieche Alexander trete

¹⁴ Die urgeschichtlichen Grundlagen der europäischen Kultur (1949) S. 177. Er gibt keinen Verweis auf die Funde von Alaca Höyük, die er S. 146 mit den Maikopgefäßen vergleichen möchte. Mir liegen für Alaca Höyük die Berichte von 1926 bis 1935 vor. Nicht erreichbar, außer in den Besprechungen Ipek 1935 S. 184 und 1939–40 S. 250, waren mir die Arbeiten von Franz Hančar. Soviel ich sehe, sind seine Ergebnisse, wenn man von dem bis an das 3. Jahrtausend heranreichenden Zeitansatz absieht, mit unseren Anschauungen vereinbar. Die Kubankultur, zu der Maikop gehört, verdankt ihre Blüte nach ihm den mesopotamischen Hochkulturen. Erst später erreicht der indogermanische Strom das Gebiet, also wohl erst in der späteren Hälfte des 2. Jahrtausends.

¹⁵ Eberts RLV I S. 188; IX S. 5.

¹⁶ „Spuren“ S. 136 ff. Abb. 208. Vgl. oben Kap. II S. 54 über das falsch gedeutete frühägyptische Vasenbild und für die Pyramiden S. 51 f.

seitlich ganz zurück. Mir und anderen scheinen sich vielmehr die Gruppen Alexanders und des Dareios, auch in den Farben, die Waage zu halten;¹⁷ durch den vor Alexander aufragenden verdorrten Baum wird die Aufmerksamkeit noch besonders auf ihn gelenkt. Dieser Baum, vielleicht eine knorrige Eiche, ist, abgesehen von einigen Felsbrocken im Vordergrund und einer winzigen Pflanze, das einzige landschaftliche Element. Nach „Machtkunst“ S. 15 „will man nicht bemerken, daß der landschaftliche Streifen im Vordergrund mit den kleinen Felsen und Pflanzen (so!) vor der grauen Felsstufe ausgesprochen die altiranische Landschaft wiedergibt. Persische Kunst könnte also in der Tat mit am Werk sein.“ Bei der Felsstufe ist Strzygowski wohl das Opfer älterer, von Winter a. Anm. 17 a. O. S. 5 berichteter Abbildungen geworden. Was aber hat die nur in allgemeinsten Zügen angedeutete Landschaft, die in ihren Formen offensichtlich wesentlich durch künstlerische Rücksichten bestimmt ist, mit persischer Gegend zu tun? Eine Eiche, ein paar Steine, ein Gras können ebensogut kleinasiatisch, ja griechisch, wie persisch sein. Ich will gar nicht darauf hinweisen, daß durch Bretzels Untersuchungen über die botanischen Forschungen im Zusammenhang mit dem Alexanderzug (1903) gezeigt ist, wie sehr Pflanzengeographie durch den Zug gefördert wurde, so daß persisches Lokalkolorit, das ich aber auf dem Mosaik nicht finde, auch einem griechischen Maler erreichbar gewesen wäre. Nun setzt „Machtkunst“ S. 15 (vgl. S. 407, 564) einen griechischen Maler, aber von persischer Tradition abhängig, voraus, aber nicht den von allen Sachkennern auf Grund antiker Tradition angenommenen Philoxenos,¹⁸ sondern den Apelles. In unserer Überlieferung weist nichts auf Apelles als Historienmaler oder auch nur Schöpfer figurenreicher Kompositionen hin. Klein, *Gesch. d. griech. Kunst* III S. 2 ff., hat eingehend über ihn gehandelt. Es wäre besser gewesen, keinen Namen zu nennen als einen so ungeeigneten. Was die ethische Seite anlangt, sollte Strzygowski wissen, daß mindestens seit den Tagen des Aischylos und Herodot hochstehende Griechen die Achtung auch vor dem geschlagenen Feind, und gerade dem Perser, nie verloren haben. Strzygowski meint freilich, in völliger Verkennung, auch auf der herrlichen Stele der Hegeso sei die Hegeso als vollendeter, stolzer Frauenadel, die Dienerin als das gerade Gegenteil, die unterwürfig treue Hingabe in hingebender Geduld, dargestellt, der Seelenmensch und der Triebmensch;¹⁹ unbefangene Beobachter heben gerade hervor, daß man kaum wisse, wer Herrin und Dienerin sei.²⁰ Übrigens widerspricht sich Strzygowski in Hinsicht auf das Verhältnis der Griechen zu ihren Feinden, offenbar unter dem Einfluß bestimmter politischer Ideen, selbst; „Machtkunst“ S. 550 behauptet er, die Griechen hielten Perser und Gallier sehr von den Griechen auseinander, der griechische Machttträger habe sich immer als Adels-

¹⁷ Winter, *Das Alexandermosaik aus Pompeji*, 1909, Taf. I gibt eine gute farbige Wiedergabe. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung der Griechen* II § 928 ff., gibt eine ausführliche Würdigung des Bildes, auch im Hinblick auf seine Wirkung in der Kunst, und hat das Verdienst Philoxenos v. Eretria als Meister des Gemäldes für Kassander, das dem Mosaik zugrunde liegt, einem Bild von tragischer Größe, erkannt zu haben. Das hat dann etwas einseitig auf Winter a. a. O. S. 8, der selber Michaelis *JdI* 1893 S. 134 anführt, verweisend, Heinrich Fuhrmann, *Philoxenos v. Eretria* weiter ausgeführt, leider mit nur einigen Ausschnitten aus dem Mosaik.

¹⁸ Pfuhl a. Anm. 17 a. O. II § 801 ff. kommt in allem Wesentlichen zum gleichen Ergebnis.

¹⁹ „Machtkunst“ S. 550 zu Abb. 318.

²⁰ Rodenwaldt, *Das Relief der Griechen* S. 65.

rasse, als die sich auch der Indogermane empfand, den Unterworfenen aber als eine mindere Gattung dargestellt. A. a. O. S. 58 wird er den Tatsachen gerechter. „Der Grieche gab den Feind tapfer und todesmutig. Man denke an die Ägineten oder selbst die Perser im attalischen Weihgeschenk; diese stille, todesmutige Hingabe ist indogermanisch.“ Er hätte an die Perser des Aischylos, an Herodot und Xenophons *Kyropaideia* erinnern sollen, an die pergamenischen z. T. erschütternden Gallierbilder. Freilich hätte er auch zugeben müssen, daß die Achtung vor dem Besiegten nicht ausschließlich indogermanisch ist.²¹ Völlig irrtümlich ist die Behauptung, das Bild der Alexanderschlacht, das gleich den ägyptischen und mesopotamischen Schlachtenbildern einen Kampf vorführe, dessen Ort und Jahr durch die Geschichte festgestellt werden könne (was bekanntlich gerade bei dem Mosaik sehr schwierig ist), müsse schon um deswillen als Leistung der Machtkunst, als persisch beeinflußt bewertet werden. Die Griechen hätten statt dessen Sinnbilder, Amazonenkämpfe etwa, gesetzt. Diese sinnbildliche Art sei die nordische, griechisch wie indogermanisch, aber sie sei bald durch kämpfende Tiere, wohl von den Amerasiaten aus (vgl. Kap. II S. 29 ff.), zurückgedrängt worden. Nach einer im einzelnen nicht ganz geklärten Nachricht (bei Plinius N. H. VII 126; XXXV 53) hat der Lyderkönig Kandaules ein Bild des Bularchos von der Schlacht der Magneten (wohl gegen die Kimmerier) mit Gold aufgewogen (um 700 v. Chr., vielleicht etwas später); ein geschichtliches Bild, wenn auch nicht das einer Schlacht, war das Gemälde, das Mandrokles, der Erbauer der Brücke über den Hellespont, für Dareios nach Her. IV 88 in den Heratempel zu Samos weihte. Es stellte den Übergang der Perser über die Meerenge dar und Brunn, *Gesch. d. griech. Künstler* II S. 55, nannte es das älteste namhafte Gemälde, von dem wir wissen. Daß es ein landschaftliches Bild vom Typus der assyrischen gewesen sei, wie Pfuhl a. Anm. 17 a. O. I S. 498 meint, ist doch nur Vermutung; jedenfalls bezeugen die Nachrichten über Bularchos und das Bild des Mandrokles, daß es seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. historische Bilder griechischer Maler gab, die von persischer Kunst bestimmt nicht beeinflußt waren. Griechische Schlachtenbilder sind uns für das 5. Jahrhundert, die Zeit, wo nach Strzygowski das Griechentum rein nordisch war, überliefert, darunter die eigentlich nur aus der Notiz über das Gemälde bekannte Schlacht bei Oinoë. Bei Köpp im AA 1892 S. 124, 1895 S. 20 ff., bei Wolters in Springers Handbuch, *Altertum* I, 1925, S. 260, bei Klein, *Gesch. d. griech. Kunst* III S. 91, Pfuhl a. Anm. 17 a. O. § 690 hätte Strzygowski sich darüber leicht Belehrung holen können. Er übersieht andererseits, daß in der hellenistischen, also nach ihm orientalisierenden, Gigantomachie des pergamenischen Altars, gerade eine sinnbildliche, mithin nach ihm indogermanisch-griechische Darstellung des Sieges über die Gallier vorliegt, wie er sie sich unverfälschter kaum denken könnte.²² Klein a. a. O. S. 364 ff. hat über die sinnbildlich-geschichtliche Darstellung in der Diadochenzeit, ihr Fortbestehen und ihre allmähliche Umwandlung in augusteischer und nachaugusteischer

²¹ In Jüthners *Hellenen und Barbaren* (1923) ist das Problem nur auf Grund schriftlicher Äußerungen behandelt.

²² Stier, *Aus der Welt des Pergamonaltares*, 1932, S. 101. Dort S. 88 über Polygnot, „der die Großtaten des mächtig emporstrebenden attischen Staatswesens in der mythischen Vergangenheit und in der Gegenwart, die Einnahme Trojas und die Vernichtung der Amazonen wie die Siege über Perser und Spartaner mit seinen Schülern in den Fresken der sog. Bunten Halle auf dem Markt von Athen verherrlichte“, also sinnbildliche und reale Darstellung nebeneinander setzte.

Zeit, sehr feine Bemerkungen gemacht. Fuhrmann a. Anm. 17 a. O. S. 169 ff. hat, auf älteren Interpreten fußend, nachgewiesen, daß gerade die Alexanderschlacht einen synthetischen, sinnbildlichen Charakter trägt, Alexanders Perserkämpfe gewissermaßen in einem Bilde zusammenfaßt, nicht eine bestimmte Schlacht darstellt. Der griechische Charakter des zugrunde liegenden Gemäldes wird noch durch Winters, von Pfuhl anerkannten Nachweis unterstrichen, daß die Farbengebung gut bezeugter griechischer Technik der Alexanderzeit entspricht. Seinen eignen grundsätzlichen Forderungen entgegen hat Strzygowski bei Betrachtung der Alexanderschlacht versäumt, auf die Technik zu achten. Von der persischen Malerei hat er sich ein Wunschbild geschaffen, das der Wirklichkeit wenig entsprechen dürfte. Griechische und römische Schriftsteller²³ wissen von Wandbildern in persischen Palästen der Zeit Alexanders und Julians, letztere unweit Ktesiphons und schon sasanidisch. Das Thema der von Chares erwähnten Wandfresken (nach ihm in Heiligtümern, Palästen und Privathäusern) war die Liebe des Zariadres zur Odis, also persische Sage; das Thema der Bilder in der Burg bei Coche unweit Ktesiphons waren Jagden des Herrschers, und der Gewährsmann des Ammianus Marcellinus setzt hinzu, anderes als verschiedene Arten des Gemetzels und Kriege wird bei den Persern nicht gemalt.²⁴ Rostovtzeff, Yale Studies V S. 286, behauptet, Philostratos berichte von in persische Teppiche eingewobenen Siegesbildern der Könige nach Entwürfen griechischer Künstler. Liegt hier eine ungenaue Erinnerung an vita Apolloni I 25 vor, wo von Stoffen griechischer Sage, nicht von griechischen Künstlern, die Rede ist?²⁵ Chosrau (6. Jahrhundert) breitete winters in seinem Palast einen Teppich mit einer Gartendarstellung aus; ihn besaß noch der letzte Sasanide. Strzygowski bemerkt mit Recht, dieser Teppich habe seine Analogien in den ägyptischen Fußböden und Wandmalereien von El Amarna; ich füge hinzu, auch der Idee nach, durch Dekoration einen Raum umzudeuten. Die Sitte solcher Malerei könnte nach Rom und nach dem Osten von Ägypten durch alexandrinische Vermittlung gekommen sein. Vom Hof der Sasaniden aus mag sie sich dann weiter verbreitet haben: die Jagdteppiche der Neuperser sind berühmt, viele neuere persische Teppiche weisen Blumen im Felde auf. Im omajjadischen Kasr el Heir el Gharbi fanden sich in mehreren Zimmern bemalte Fußböden, die z. T. Mosaiken nachahmten;²⁶

²³ Chares von Mytilene (Jacoby, F. Gr. Hist. II S. 661); Ammianus Marcellinus XXIV 6, 3. Zu Chares s. Rodenwaldt, Griech. Reliefs in Lykien (SBBAW, XXVII 1933, S. 18), wonach es in persischen Palästen des 4. Jahrhunderts v. Chr. auch mythologische Wandbilder gegeben hätte. Vgl. auch Herzfeld, Am Thor von Asien S. 399 und Anm. 158, über mesopotamische Vorbilder und zu Amm. Marc. Rostovtzeff a. a. O. S. 272.

²⁴ Sehr zerstörte Reste eines bunten Wandgemäldes in einem parthischen Haus zu Babylon hat Reuther, Die Innenstadt v. Babylon Taf. 45, veröffentlicht; Reuther und Herzfeld glauben den auf einem Wagen fahrenden Helios, also einen griechischen Gott, dargestellt.

²⁵ Es handelt sich bei Philostratos um in Babylon, nicht in Persien, aushängende Stoffe, die griechisch beeinflusst scheinen, ohne darum griechische Arbeiten sein zu müssen. Wieweit die Deutung der Kampfszenen darstellenden Bilder auf Datis, der Naxos aus dem Meer gezogen (oder weggeschleppt) haben soll (so), auf Artaphernes, der Eretria belagert, auf siegreiche Schlachten des Xerxes zutrifft, kann niemand sagen. Jedenfalls kann man auf die Philostratos-Stelle, zu der man v. Lorentz, RM 1937 S. 184 und 202 (mit Literaturangaben), vergleiche, nicht viel bauen; die bebilderten Teppiche, von denen er spricht, dürften am ehesten seleukidisch gewesen sein.

²⁶ Syria XX S. 236, 325, 358.

noch östlicher, in Chotscha und Bázäklik in Ostturkestan, deckte le Coq mit Gartenbildern bemalte Fußböden auf, die jedenfalls älter als das 9. Jahrhundert waren. Ihre Technik scheint mit der der ägyptischen übereinzustimmen, natürlich nicht infolge einer Entlehnung, sondern weil gleiche Ursachen zu gleicher Behandlung führten. Man überschaut das Material in Strzygowskis *Asiens Bildender Kunst* S. 49 ff., wozu man Le Coq, Auf Hellas Spuren in Ostturkestan S. 43 und Taf. 12, sowie Waldschmidts populäres, aber gediegenes Büchlein *Gandhara, Kutscha, Turfa* (1925) S. 91, 100 f., Taf. 49 und 57 zur Hand nehme. Waldschmidt hat die Datierung der Malereien zumeist in das 8. Jahrhundert n. Chr. und die grundlegenden Unterschiede zwischen den an mittelalterliche europäische Fresken in der Haltung erinnernden Bildern der indoeuropäischen Tocharer und den der viel asiatischeren der Uigurer dargelegt, Dinge, die für Strzygowski nicht existieren. Dafür gilt ihm „Machtkunst“ S. 620 ff. als letztes Glied der orientalischen Schlachtenbilder der Teppich von Bayeux! Im Palast des gleichen Chosrau war, nach einer bei dem persischen Geschichtsschreiber des 16. Jahrhunderts Qazwizi²⁷ aufbewahrten Nachricht, ein Wandbild mit der Belagerung Antiocheias angebracht. Wie es aussah, können wir nicht sagen. Der Seidenstoff mit dem Meisterschuß Bahrams V Gor,²⁸ den Woermann, *Gesch. d. Kunst* II S. 117, auf ein Wandbild zurückführen möchte, ist eine heraldische Komposition, von der unmöglich auf eine Geschichtsmalerei großen Stiles geschlossen werden kann. Um zu unserem Ausgangspunkt zurückzukehren, eine religiöse Landschaft gibt es weder in der persischen Kunst noch in den persischen Urkunden. Wenn der Name Paradeisos persischen Ursprungs ist,²⁹ so verbindet sich in vorchristlicher Zeit mit ihm auch im Griechischen nichts, was der christlichen Paradiesvorstellung oder dem Strzygowskischen Hvarenahbegriff gleiche.

Auch was Strzygowski den Griechen zuschreibt, hat keine urkundliche Gewähr. In seinem 1876 erschienenen, bis heute nicht ersetzten Buch „Die Landschaft in der Kunst der alten Völker“ hat Karl Woermann dargelegt, daß es selbständige Landschaftsmalerei vor Alexander d. Gr. in der Wand- wie Tafelmalerei nicht gegeben hat; nur landschaftliche Hintergründe für menschliche, vielleicht auch tierische, Figuren seien nachweisbar (a. a. O. S. 158 ff.). Bei Polygnot ging die Andeutung der Landschaft nicht über das hinaus, was wir auf dem Alexandermosaik sehen; unter dem Einfluß der Skenographie ist man einen Schritt weitergegangen, hat den Hintergrund weiterentwickelt, aber erst als Folge des gesteigerten Naturgefühls und der gesteigerten Naturkenntnis in der Zeit nach Alexander und seinen Zügen durch die damals bekannte Welt, entstehen Landschaften um ihrer selbst willen. Em. Löwy in seinem „Polygnot“ ist im wesentlichen zum gleichen Ergebnis gekommen. Woermann hat wohl mit Recht auf das Vorbild Assyriens hingewiesen.³⁰ Dort dient die Landschaft als Szenerie für Menschen und Tiere. Wenn er

²⁷ II 304, 11; ich kenne dies nur aus Sarre-Herzfeld, *Iranische Felsreliefs* S. 129.

²⁸ v. Falke, *Kunstgesch. d. Seidenweberei*, 1921, S. 10 Abb. 54.

²⁹ Er geht nach Gunkel (*Religion in Geschichte und Gegenwart* IV, 1913, S. 1194) auf iranisch Pairi-daeza zurück, das als Paradeisos mit dem Begriff des Baum- und Tiergartens ins Griechische übernommen wurde. Im A. T. kommt der Name nicht vor.

³⁰ Seit die Wandgemälde von Tell Barsib, die mindestens teilweise bis ins 9. Jahrhundert v. Chr. hinaufgehen scheinen, bekannt geworden sind, ist mir ein assyrischer Einfluß auf die frühe griechische Kunst viel wahrscheinlicher geworden. Siehe die Tafeln in Thureau-Dangin-Dunand, *Tell-Barsib*, 1936.

S. 205 auf das Naturgefühl der Perser hinweist, so kann sich Strzygowski für seine Theorien nicht auf ihn berufen, denn S. 73 ff. gibt Woermann zu, daß wir Zeugnisse für dessen Ausdruck in der achaimenidischen Kunst nicht besitzen, die sasanidischen Landschaften aber „eklatante Beispiele der Einwirkung griechisch-römischer Kunst auf das spätere Persien“ seien. Man wird einsehen, dieser Tatbestand, der sich seit 1876 nicht verschoben hat, spricht nicht gerade für Strzygowskis Vermutung, „Machtkunst“ S. 547, die Indogermanen schienen von der Landschaft aus den Weg zur Malerei gefunden zu haben als farbigen Ausdruck ihres Weltgefühls, von der Morgenröte in Rot und Gelb aus. Da Belege aus früherer Zeit durchaus fehlen, müssen die „griechischen Landschaften aus Menschengestalten in den Tempelgiebeln, die felsigen Terrassen in den iranischen Mosaiken,³¹ bzw. die Weingärten in Stuck (Mschatta), endlich die gebaute Landschaft der christlichen Blüte im Norden (Gotik) Bände sprechen, die nur der Forscher, nie der Historiker, schreiben kann.“ Im letzten Punkte möchte ich nicht widersprechen: was wir von den Weingärten von Mschatta zu halten haben, soll im Abschnitt VI erörtert werden. Über den Kölner Dom und St. Stefan als „Weltbergen“ sprachen wir oben S. 38 u. 106. Über griechische Landschaften in Menschengestalt hat Strzygowski „Spuren“ S. 142 zusammenfassend gehandelt, wobei er sich auf seinen Aufsatz von 1934, die Akropolis von Athen vom Nordstandpunkt, in „Rasse“ I S. 305 ff., beruft, der mir nicht zugänglich war. „Die vermenschlichte Landschaft in den Parthenongiebeln des Phidias steht jedem als die erhabenste Schöpfung dieser Art vor Augen“ heißt es da. Brunns Deutungen, im Ostgiebel seien Olympos und die Hyaden, im Westgiebel Ilissos und Kephissos dargestellt,³² sind mindestens umstritten, jedenfalls aber würde es sich nicht um Landschaft, sondern um geglaubte Personifikationen griechischer Örtlichkeiten handeln, genau wie bei den Flußgöttern im Ostgiebel des Zeustempels von Olympia, die Strzygowski merkwürdigerweise nicht erwähnt, so schön Bulle, JdI 1939 S. 183 f., 190 f., aufgezeigt hatte, wie hier in den menschlichen Figuren die verschiedene Natur beider Flüsse, ihr seelischer Gehalt könnte man mit Strzygowski sagen, zum Ausdruck gebracht worden ist. An die Macht und Wirklichkeit dieser Götter zu glauben, hatten die Bewohner von Olympia, wie die Ausgrabungen bewiesen haben, allen Anlaß. Helios und Selene aber in den Ecken des Ostgiebels des Parthenon bedeuten, wie Brunn bemerkt, keine abstrakten mystischen Verkörperungen von Morgen- und Abendröte, sondern die lebendig verkörperte Zeitspanne zwischen Morgen und Abend, in der Athenas Geburt Ereignis wird. Brunn, Götterideale S. 83, ist von Strzygowski mißverstanden worden: er spricht den „Alten“ die Landschaftsmalerei in unserem Sinne ab, nicht aber den Sinn für Natur, der sich deutlich in der Ausgestaltung der Personifikationen von Lokalen, auch von Luft und Meer, ausspreche. Mit einem den Indogermanen angeblich, im Gegensatz zu den Südländern, aber auch den Amerasiaten und Atlantikern eingeborenen Sinn für Landschaft, geschweige mit Hvarenah, hat das nichts zu tun. Merkwürdig aber ist, daß Strzygowski der „Machtkunst“ S. 715 die Frage stellt: Wird die Kunstgeschichte lernen, es ernst zu nehmen, wenn man verlangt, sie solle beachten, wie schon (!) in Iran (Mschatta) seelischer Gehalt im Wege der Landschaft,

³¹ Gemeint kann nur das Alexandermosaik sein, über dessen nicht existierende Felsenterrasse wir oben S. 106 sprachen.

³² Kl. Schriften II S. 255 ff., besonders S. 270 ff. SBBAW 1874 II S. 1 ff.

selbst im Bauen zum Ausdruck gebracht wurde?, das Verhältnis von Bauwerk und Landschaft „Spuren“ S. 232 nur oberflächlich streift. Man dürfe indogermanische Kunst nie anders als vom Gesamtkunstwerk, d. h. der Einstellung des Bauwerks in die Landschaft (später in die Stadt), beurteilen. Die Gegenwart finge an, das wieder zu begreifen, womöglich von China oder Amerika darauf gestoßen(!). Er nennt den Architekten Taut, ohne indes durch Hinzufügung des Vornamens deutlich zu machen, an welchen er denkt, an Bruno oder Max. S. 246 a. a. O. lesen wir, die Gotik stellt erst recht die menschliche Gestalt in die Landschaft und macht damit etwas gut, worin die griechische Kunst gegen den indogermanischen Geist verstoßen hatte. Die Griechen sollen, angeregt durch den Alten Orient, die menschliche Gestalt aus der Landschaft herausgenommen haben und für sich allmählich in den Freiraum gestellt haben. Unzählige ägyptische Reliefs und Malereien, aber auch mesopotamische, von der berühmten Naramsinstele angefangen, zeigen den Menschen in Verbindung mit der Landschaft. Das hat für Mesopotamien, im einzelnen, z. B. der Ausdeutung der Ornamente susischer Gefäße, über das Ziel hinausschießend, Maggie Rütten, *Syria* 1941 S. 137 ff., gezeigt, für Ägypten habe ich in meinen bei Bruckmann erschienenen Denkmälern ägypt. Skulptur zu Taf. 86/87 Anm. 24, Taf. 92 Anm. 8 das damals vorliegende Material zusammengetragen. Die dort ausgesprochene Vermutung, die seit dem Neuen Reich auftretende, reichere Charakterisierung der Landschaft könnte auf mesopotamische Anregung zurückgehen, hat, wie mir scheint, in dem Kästchen Tuotanchamuns³³ eine Bestätigung erfahren. Strzygowski operiert wieder im leeren Raum: nichts ist für das Verhältnis einer Kunst zur Landschaft bezeichnender als die Art, wie ihre Baumeister Gebäude in die Landschaft stellen und einordnen. Strzygowski kann die Lage der griechischen Heiligtümer (und schon der mykenischen Burgen) nie aufmerksam betrachtet haben, sonst hätte er gesehen, wie bedacht der Griechen, in einem gewissen Gegensatz zum Römer, seine Bauten in die Landschaft stellt.³⁴ Vorausgegangen war ihm da wohl nur der Ägypter von den Pyramiden angefangen bis zum Kiosk des Trajan auf der leider zerstörten Insel Philae. Kaum irgendwo hat ein Bauwerk sich so wunderbar in eine es umgebende großartige Landschaft gefügt wie der Tempel der Königin Kamuria-Hatschepsowet in Deir el Bahri aus dem früheren 15. Jahrhundert v. Chr.³⁴ Der Ägypter hat auch seine Bildsäulen in einen organischen Zusammenhang mit ihrer Umgebung, der Landschaft wie dem Bau, worin sie aufgestellt sind, gebracht; man denke an den großen Sphinx, die Kolosse von Abusimbel, die Plastiken auf den Terrassen von Deir el Bahri.

Die Quelle von Strzygowskis Mythos von der indogermanischen Landschaft fassen wir vielleicht S. 72 seines Beitrags zu Baumlers „Was bedeutet Hermann Wirth für die

³³ Nina Davies and Allan Gardiner, *Anc. egypt. paintings* Taf. 77 f. Einzelne Seiten z. B. Steindorff, *Die Blütezeit d. Pharaonenreichs*, 1926, Abb. 191. Vollständig, aber nicht dem künstlerischen Wert entsprechend, ist das Kästchen bei Howard Carter and Mace, *The tomb of Tutankhamen I* Taf. L–LIII, veröffentlicht.

³⁴ Man denke an die Akropolis, an Sunion, Akrokorinth. Hätte Strzygowski ein Buch wie Reisinger, *Griechenland, Schilderungen deutscher Reisender*, mit seinen 88 Tafeln, zur Hand genommen, er hätte seinen Irrtum erkennen müssen.

³⁵ In der von der Universität Pisa herausgegebenen Gedenkschrift an den großen italienischen Ägyptologen Ippolito Rosellini ist eine farbige Herstellung des Tempels inmitten der Landschaft von der Hand meiner Frau veröffentlicht worden, die die Ergebnisse der amerikanischen Ausgrabungen verwertet.

Wissenschaft?“ Da heißt es, „im iranischen Kreis kommt eine Gestalt vor, die von der antiken Kunst nur nebenbei, vom westeuropäischen Norden dagegen später wieder in breiter Schicht verwendet wurde, die Landschaft. Von ihr aus habe ich den Weg gefunden, der mir greifbar wahrscheinlich macht, daß H. Wirths Annahme von der Ausfüllung der großen Lücke durch den arktischen Norden doch mehr Beachtung verdienen dürfte, als das Verhalten seiner Gegner erwarten ließ“. Statt dem Tatbestand nachzugehen, ist Strzygowski einer durch Wirth angeregten Spekulation zum Opfer gefallen, die ihn zu seiner Auffassung der Schale von Maikop und der Malereien von Simbabwe führte.³⁶ Bei diesen müssen wir einen Augenblick verweilen. Abb. 264 der „Machtkunst“ bringt eine Felsmalerei aus Simbabwe. Menschen und Tiere bewegen sich da auf einer Fläche, auf der schotenartige, aufrecht stehende, dunklere Flecken regelmäßig verteilt sind. Nach Strzygowski bei Bäumlér a. a. O. S. 73 hat Frobenius hier eine Landschaft gesehen, und wenn er in der zeitlichen Bestimmung recht hätte, wäre die Malerei noch älter als Maikop, ginge, von Ägypten aus gesehen, in vordynastische Zeit zurück. Wir wissen, wie es um das Alter der Ruinen von Simbabwe,³⁷ aber auch des Gefäßes von Maikop steht. Strzygowski scheint übrigens vergessen zu haben, daß die Erbauer von Simbabwe nach ihm Atlantiker gewesen sein sollen, das Monopol der Indogermanen auf Landschaft bei Zustimmung zu dieser Annahme gebrochen wäre. Sie müßte mindestens Eigentum aller Nordländer sein. Wir hören nun, die Landschaften von Simbabwe seien von zweierlei Art. In der einen geben Bodenlinien den Handlungsraum des Menschen ab, wie etwa im Utrechtsalter (näherliegende Beispiele scheint Strzygowski nicht zur Hand zu haben). Die andere, zu der die schotenartigen Formlinge auf dem genannten Bild gehören, erkenne der Europäer zunächst überhaupt nicht als Landschaft. Das dürfte er freilich noch weniger bei den „Machtkunst“ S. 496 abgebildeten Bronzeröhren aus dem Huaitale, die Strzygowski kurzerhand Rokokolandschaften mit Tieren betitelt, während tatsächlich die Tiere nur nicht ohne Geschick in den Raum gesetzte Füllornamente sind. Diese Ornamente mag man meinetwegen als Rocaille bezeichnen. Die Maler von Simbabwe besitzen nach Strzygowski „die Landschaft in jener naturfernen Art, die wir vom Norden Asiens und dem Ausbreitungsgebiet Irans so gut kennen, mit der die Macht nichts anzufangen wußte und die daher ihre alte nordische Heiligkeit beibehielt“. Strzygowski weist unter anderem auf Adschanta in Indien hin; „Machtkunst“ Abb. 263 gibt er eine Landschaft der dortigen Höhlen wieder. Von ihr sagt er S. 451: „Der Indogermane baute die Landschaft in die Höhe, woraus später die perspektivische Tiefe wurde. In Indien dagegen bleibt zwar das Ansteigen der Felsmassen durch die ganze Höhe des Bildes, diese Felsen haben aber die Neigung nach vorn, also auf den Beschauer zu, zu fallen, sie schießen geradezu auf ihn los.“ Auf dem von Strzygowski wiedergegebenen Bild kann ich davon nichts sehen; verstehe ich recht, handelt es sich, wie das Strzygowski selbst einmal sagt, um Höhlen, aus denen Menschen herausschauen. Nach „Machtkunst“ S. 551 und „Asiens Bildende Kunst“ S. 474 soll die Behandlung der Wand und der Landschaft südlich beeinflußt sein, die Wand kommt Strzygowski überfüllt, die Landschaft zu wenig in die Höhe steigend vor.

³⁶ Zu Maikop s. oben S. 122 f.

³⁷ Über den mittelalterlichen Ursprung der Bauten von Simbabwe s. oben Abschn. II S. 44 ff., über den wahrscheinlichen Ansatz von Maikop in das 2. Jahrtausend v. Chr. oben S. 122.

Dann wird man sagen müssen, das gleiche gilt von der Landschaft auf dem Gefäß von Maikop, sie steht jedenfalls im schärfsten Gegensatz zu dem Bild von Simbabwe. Daß auf ihr die Bergkette im Hintergrund gerade aufsteigt, teilt sie mit allen Bergen der Welt, wo immer sie im Bild oder in der Natur vorkommen. Wie ein planmäßig vergleichender Forscher aus solcher Äußerlichkeit ein Kriterium nordischer Herkunft machen kann, ist unbegreiflich. Eines noch: ihm ist bewußt, daß die Höhlen von Adschanta aus sehr verschiedenen Zeiten stammen. Strzygowskis Schülerin Dr. Stella Kramrisch betont in Springers Handbuch d. Kunstgesch. VI S. 259 f., 289 ff. die daraus entstandenen stilistischen Unterschiede, gerade auch in der Behandlung des Raumes. Die ältesten Malereien werden um 500 v. Chr. angesetzt, die Mehrzahl in das 5. Jahrhundert n. Chr. Wie weit die von Strzygowski wahrgenommene Diskrepanz mit den zeitlichen Abständen sich deckt, hat er nicht untersucht, auch nicht in „Asiens Bildender Kunst“ S. 37 ff., wo den Höhlen verhältnismäßig viel Raum gewährt ist. Was da über die Adschantahöhlen und die chinesische Landschaftsmalerei gesagt ist (s. auch S. 391, 474, 735 f.), ist eher geeignet, recht skeptisch gegen seine Aufstellungen zu stimmen. Er bildet Abb. 410 einen chinesischen Seidenstoff ab, den Boroffka im AA 1926 Sp. 367 Abb. 16 veröffentlicht hatte und der, nach den Fundumständen, in die Zeit um Christi Geburt gehört. Er gibt einen Anhalt für die Datierung der Felsenlandschaft von Adschanta und zeigt zugleich, wie durchaus chinesisch die Ausführung ist, mögen auch griechische, freilich nicht kretisch-mykenische (wie Boroffka glaubte), Einflüsse anzunehmen sein. Die Kunst der Adschantahöhlen, auch des Aufbaus der Landschaft, ist durchaus chinesisch, wie sich zeigt, wenn man Wandmalereien aus den Höhlentempeln in Tun-huang, Kansu, die um 535 n. Chr. angesetzt werden,³⁸ vergleicht. Nach Dr. Kramrisch eignen den ältesten Bildern der Adschantahöhlen eine stärkere Räumlichkeit in der Landschaft als den späteren, was darauf deuten könnte, daß diese Raumdarstellung aus einheimischem Gut erwächst, durchaus nicht als urindogermanisch anzusehen ist.

Immer wieder stoßen wir bei Strzygowski auf den Machtbegriff. Ich habe in den GGA 1942 S. 436 ff. den ethischen Gehalt in seinen Ausführungen zu fassen gesucht. Macht ist für ihn jede von außen kommende, staatliche oder private Einwirkung, nicht zuletzt der Auftraggeber. Vom Sich-um-die-Kunst-verdient-Machen will er nichts hören, mag es sich um Fürsten, Päpste oder Bürgerliche handeln. Kaum, daß er den Gemeinden einiges zugesteht. Von hier aus, weil sie sich der Macht zur Verfügung gestellt hätten, verwirft er Künstler wie Tizian und Rubens, verfährt dabei aber wieder völlig willkürlich, indem er Holbein, Leonardo, Velasquez, vor deren Größe er sich beugen muß, ausnimmt, obwohl gerade sie, wie wenige, von ihren Bestellern abhängig waren. Weil es sich nach seiner Meinung bei der Bewegung, die in der „entarteten Kunst“ gipfelt, ursprünglich um eine Selbstbefreiung aus Fesseln einer überalterten Tradition handelt, tritt „Machtkunst“ S. 704 f. besonnen für gewisse dieser „entarteten“ Künstler ein. Ohne die Auswüchse zu billigen, könne man ihnen Verständnis entgegenbringen. Zu begrüßen sei das Bestreben, die Kunst vom Besteller unabhängig zu machen, sie auf sich selbst zu stellen. Dabei übersieht er nur, daß die Unabhängigkeit nicht selten eine scheinbare war. Genötigt zu

³⁸ Speiser, Die Kunst Ostasiens S. 80 Abb. 46, S. 110 f., wo der chinesische Charakter der chinesischen Landschaftsmalerei betont wird.

verdienen folgen Künstler, die darum noch keine „Künsteler“ sind, der Mode, die sie mit einigen Herolden, nicht selten Kunsthändlern, allerdings selbst geschaffen hatten, deren Knechte sie dann aber wurden. Selbst bei einem so bedeutenden Künstler wie Hodler ist das offensichtlich, und er hat es, wie man mir vor Jahrzehnten erzählte, selber ausgesprochen: das Publikum verlange eine gewisse Art von ihm, um des Lebensunterhalts willen müsse er so malen. Wieder aber stellen wir fest, Strzygowski formuliert seine Urteile ohne Rücksicht auf die Tatsachen; was in die Theorie nicht paßt, wird totgeschwiegen.³⁹

„Machtkunst“ S. 47 bekennt er, daß der einfache, schlichte Mensch zumeist gar nicht wisse, was Machtkunst und Machtmensch seien; man müsse dem Gebildeten erst sagen, das, was ihnen bisher gelehrt worden sei, alles im Sinne des Machtwahnes anzusehen. „Spuren“ S. IX und an vielen Stellen der „Machtkunst“ werden wir belehrt, Gewaltmacht und damit auch Gewaltkunst entstehe aus dem Kampfe, der Unterdrückung Schwächerer durch Stärkere. „Die Herleitung der Gewaltmacht aus der Unterwerfung von äquatorialen Südvölkern durch Amerasiaten und Atlantiker drängt sich dem Forscher auf, allein schon durch die Unnatur des neu zwischen Nord und Süd entstehenden Machtmenschen. Nachdem der südliche Naturmensch im hohen Norden zum höheren Seelenmenschen (durch den Kampf mit der Natur, wie wir wissen) geworden war, erfolgte ein Rückschlag dadurch, daß der eine sich auf den anderen stürzte, sich zu seinem Herren aufwarf, und seine Seele um den Preis von Macht und Besitz verkaufte.“⁴⁰ Die Vorstellung eines Menschen, der Macht ausübt, des Führers, geht nach „Machtkunst“ S. 65 vom Norden aus. Der hohe Norden wird durch die Gefahren des Winters zu einer Ordnung gedrängt, die als Zwang erscheinen mag, aber eben auf den ganz natürlichen Voraussetzungen der zuerst durch den Kampf ums Dasein mit dem harten Winter erzwungenen Lebensbehauptung beruht, dann aber allmählich seelisch durch Selbsterkenntnis und Nächstenliebe vertieft wird. Wenn man früher z. B. in dem von den Nilüberschwemmungen ausgehenden Zwang das Entstehen einer festen Ordnung, eines beseeligenden Glaubens und eines tatsächlichen Wissens gegeben suchte, so übersah man, daß es eine viel umfassendere Naturerscheinung gibt, eben die Eiszeiten, die schwere Daseinskämpfe, reifliche Überlegung und Voraussicht erforderte.⁴¹ Wenn aber wirklich die, wie Strzygowski meint, ältere atlantische Bewegung am Nordrande des äquatorialen Südgürtels die Unterwerfung Eingeborener (die sie danach in Ägypten, das nach „Machtkunst“ S. 532 f. nur gemeint sein kann, vorfanden) durch Nordvölker gezeitigt hat, d. h. eine herrschende Oberschicht über einer Unterschicht von Südmenschen, dann ist die Frage berechtigt, ob die alljährlich sich wiederholende Überflutung zugleich mit dem Kampf um das allem Leben unentbehrliche Wasser und gegen die durch Sonnenbrand und Staubwinde beförderte Austrocknung, die nach

³⁹ Ich möchte auf das in vielem vortreffliche Schlußkapitel von Strzygowskis „Die Bildende Kunst der Gegenwart“, 1907, „Kunststreit, Reichstag und Liebermann“, verweisen, in dem er sich bemüht, beiden Seiten gerecht zu werden. Nicht ohne Befremden liest man da, daß die Landschaft für die Germanen „der Gegenstand“ ist (S. 269), d. h. daß wir uns in der Landschaft das eigenste Instrument unseres Empfindungsausdruckes geschaffen haben. Wie die Griechen und Italiener in die menschliche Gestalt, so legen wir unser Fühlen und Denken mit Vorliebe in die Landschaft. Man sieht, wie tief bei Strzygowski gewisse Vorurteile sitzen.

⁴⁰ „Machtkunst“ S. 665 f.

⁴¹ A. a. O. S. 464 f. Vgl. zum Folgenden auch S. 503.

deutlichen Zeugnissen gegenüber den Zeiten ältester Besiedlung im Fortschreiten war, nicht einen gleich großen Zwang auf den Menschen ausüben konnte, wie die Eiszeiten in ihrem unendlich langsamen Wechsel. Nur wer von vornherein auf dem Nordstandpunkt steht und dem Süden jede Kulturerzeugung versagt, wird die vielen Zusammenhänge, die Ägyptologen und Assyriologen zwischen der Kultur der Länder am Nil, Euphrat und Tigris, und den Wassersystemen dieser Länder, der Nilüberschwemmung vor allem, aufgezeigt haben, mißachten und, weil Gutes und Zweckmäßiges eben nur vom Norden kommen kann, fordern, daß die im Grunde doch segensreiche Ordnung älter sei als die Kulturen am Euphrat und Nil. Es gibt für Strzygowskis vereinfachende Anschauung für alles nur eine Quelle, nicht Anstöße verschiedenen Ortes, die zu ähnlichem Ziel führen können. Das Vordringen der Amerasiaten und Atlantiker in das Mittelmeergebiet und gegen die Südvölker, dann der Indogermanen bis in die südlichen Halbinseln Asiens und Europas sollen jenen Gegensatz geschaffen haben, der unversöhnlich einen Jahrtausende langen Kampf herausforderte. Damit entstand die Macht: Herrscher, Höfe und ihre Staaten, Götter nach dem Ebenbild dieser Machthaber, ferner Tempel und jene Denkgelien, wie sie eine rechtgläubige Bildung im Dienste der Macht forderte.⁴² Es bedurfte einwandernder Nordmänner, um die natürliche Lage, die Boden und Blut angemessene Ordnung, der härteren des Nordens anzupassen; gerade auf ägyptischem Boden verfielen diese Nordmänner, wenn wir Strzygowski glauben, in die ausgesprochene Unnatur der Gewaltmacht. Das klare Erkennen der Sachlage, die wie ein roter Faden Europas Machtkunst durchzieht, werde endlich den ersten Schritt zu einer Neuzeit herbeiführen. Das Blut der Amerasiaten und Atlantiker, der Begründer der Machtstaaten des Zweistromlandes und des Nillandes, wirkt nach „Machtkunst“ S. 541 trotz aller indogermanischen Überschichtung als Quälgeist der Menschheit weiter. Die Indogermanen wußten nach „Spuren“ S. IX von allen Machtfragen nichts, als sie ihre Wanderung vom Pol aus antraten. Wenn nun nach „Machtkunst“ S. 615 als ausgemacht gelten darf, daß die Gewaltmacht von Gottes Gnaden einmal durch Eroberer vom Nordosten Asiens her im Zweistromland, das andere Mal durch solche aus dem Nordwesten in Ägypten ausgebildet wurde,⁴³ so bleibe vorläufig unentschieden, durch welche Mittelglieder das geschah und inwieweit Mesopotamien und Ägypten gerade an die Spitze gehören und Einzelzüge ihrer Machtkunst austauschten. Die Frage der Entstehung der Machtkunst wird aber noch durch den an sich richtigen Grundsatz „Volkskunst, nicht Machtkunst bietet den Schlüssel in der Ursprungsfrage, die Machtkunst entlehnt aus ihr“⁴⁴, kompliziert. Strzygowski rührt hier an einen von ihm immer vernachlässigten Punkt, welcher Anteil Urbevölkerungen an den von ihm skizzierten Entwicklungen im Verhältnis zu dem der zugewanderten Amerasiaten und Atlantiker zukomme? Die „Machtkunst“ S. 251 aufgestellte Forderung, es muß bei jeder Machtkunst grundsätzlich zuerst nachgeforscht werden, woher sie ihre Gestalten rein nachahmend genommen habe, aus einer älteren volkstümlichen oder einer bereits zum Machtzwecke durchgebildeten vorangegangenen Kunst, hat er nirgends erfüllt. Ebenso wenig ist das

⁴² „Spuren“ S. IX.

⁴³ Hier scheint Strzygowski die Ableitung der ägyptischen Kultur von aus Simbabwe eingewanderten Atlantikern aufgegeben zu haben – oder sind mit den Atlantikern aus Nordwesten doch die aus Simbabwe angeblich gekommenen gemeint, weil diese vor Zeiten aus dem Westen nach Afrika gewandert sein sollten?

⁴⁴ „Machtkunst“ S. 254.

Auftreten der Gewaltmacht im Mittelmeergebiet geklärt, das doch für uns Europäer von besonderer Wichtigkeit ist. Wer den Zugang vom Atlantischen Ozean her ins Mittelmeer fand, konnte auf den Einfall kommen, sich zum Herren aufzuschwingen, wird uns gesagt, insofern ihm die Küsten der heute von uns geschiedenen Erdteile unmittelbar durch das Meer zugänglich waren; das möge der erste naturgegebene Anstoß zur Aufrichtung der Mittelmeeremacht gewesen sein. Sieben Zeilen später lesen wir aber: „Ich zweifle, daß die Gewaltmacht in voller Zuspitzung auf Gottes Gnaden schon bei jenen Völkern herrschte, die vom Atlantik ins Mittelmeer eindringen.“ Nach dem oben S. 51ff. Angeführten wären aber die allein in Betracht kommenden Atlantiker einen ganz anderen Weg gezogen, aber Strzygowski fährt fort: „die Gewaltmacht zieht erst vom Ostende (!) des Mittelmeers herauf, als sie dorthin von Mesopotamien und Ägypten aus getragen wurde“. Über den Zeitpunkt schweigt er sich nach seiner Gewohnheit aus. Auch was „Machtkunst“ S. 666 vorgetragen wird, hilft nicht weiter: „Die Gewaltmacht ist eine Angelegenheit der folgenden Berührung des Südens mit dem Nordgürtel, ihr Entstehen schiebt sich nicht nur zwischen Nord und Süd, sondern führt auch Amerasiaten über Asien, Atlantiker vom Westen her am Ostrand des Mittelmeeres zusammen, bis diese dann durch die Indogermanen auseinandergesprengt werden und eine neue, die europäische Kunst, einsetzt,⁴⁵ die aber trotz Hellas und Iran der Macht nicht standhält, die Perser, Alexander und Karl werden zu Verrätern an der eignen, indogermanischen Sache.“ Wir wissen aus Früherem, daß für Strzygowski die Phoiniker Amerasiaten sind, Byblos also von ihnen besiedelt wäre. Dort hätten sie sich mit den atlantischen Ägyptern in der 1. Hälfte des 3. Jahrtausends treffen können, wir hätten da also die Wiege der mittelmeerländischen Gewaltmacht zu suchen. Auf Grund der Denkmäler würde man freilich zu solchem Schluß nicht kommen. Die Dinge liegen, wie man aus den vielen Widersprüchen in Strzygowskis eigenen Ausführungen sieht, reichlich verworren. Wir verstehen, daß Strzygowski „Machtkunst“ S. 671 in einer Art Rückblick, wo ihm zum Bewußtsein kommt, daß seine Amerasiaten in Asien, seine Atlantiker in Amerika, angeblich auch die Indogermanen in Europa, von der Macht völlig ins Vergessen gebracht wurden, also am Ende gar nicht existiert haben könnten, ausruft: „Vielleicht liegt die Beantwortung der Frage nach der Machtkunst Europas noch viel ärger, als ich ahne.“ An einer Reihe Stellen, von denen wir einige anführten, zweifelt er, ob die Macht nicht schon am Nordpol selbst entstand, gewiß im Kampf, aber nicht mit ausgesprochen Schwächeren. Nach „Machtkunst“ S. 516 soll es Gründe geben, die dafür sprechen, die Atlantiker hätten schon in ihrer Urheimat Macht im Sinne von Gewalt auszuüben begonnen. „Der Drang, sich durch Gewaltherrschaft zu helfen, muß nicht erst durch Unterwerfung und Blutmischung, er kann auch als Folge von anderen äußeren Umständen entstanden sein. Im hohen Norden würde die Beantwortung der Frage eingeleitet von dem Nachweise, daß die Atlantiker ursprünglich wirklich, wie ich annehme, im arktischen Kanada gesessen hätten, eingekeilt zwischen Grönland und Alaska-Nordasien. Dann könnte man verstehen, daß die von zwei Seiten Eingeschlossenen ein ausgesprochener Wille zur Behauptung, den man aus ihrer Lage in der Mitte zwischen anderen Völkern von Anfang an herleiten könnte, kennzeichnet.“ Damit wäre aber jenes Moment aufgegeben, das als moralischer Makel bei der Entstehung der Macht erscheint, die gewaltsame Unterwerfung Schwächerer,

⁴⁵ Siehe dazu Abschnitt III.

damit aber zugleich die Begründung der Macht als etwas Bösem von Anfang an. Gern wüßte man, wie groß Strzygowski die Volkszahl seiner Atlantiker schätzt; sie müßte ungewöhnlich hoch gewesen sein, sollten sie sich bei ihrer Ausdehnung über die ganze Breite Kanadas eingekleidet und eingeschlossen fühlen. Oberflächlich abgegriffen ist dies Gebiet in der Breite ausgedehnter als ganz Europa. Wir sehen, wie Strzygowski mit scheinbarer Genauigkeit sich über alle tatsächlichen Verhältnisse souverän hinwegsetzt, wenn es gilt, seinen Einfällen Raum zu schaffen, und wir werden auf Schritt und Tritt dieser Unmethode begegnen, wie wir ihr schon begegnet sind. An obige Vermutung, die er „Machtkunst“ S. 518 ehrlich als solche erkennt, knüpft er die Folgerung, „man wird daher vielleicht von vornherein trennen müssen zwischen dem Entstehen des Willens zur Gewaltmacht einmal im hohen Norden, dann bei den Wanderungen und endlich das andere Mal bei der dauernden Niederlassung im neugeschaffenen Mittelgürtel, in Europa, also am Mittelmeere. Ob die wiederholte Bedrohung von zwei Seiten sie zur Aufbietung aller ihrer Kräfte um jeden Preis brachte und sie so vielleicht schon im hohen Norden selbst den Grundsatz Macht geht vor Recht schufen, der die übrige Menschheit seither unglücklich gemacht hat, wird zu untersuchen sein“. Ganz gewiß, warum aber geht Strzygowski solcher Untersuchung aus dem Weg? Als der seiner Meinung nach in alle Umstände der Geschichte vor dem Jahr 8000 v. Chr. Eingeweihte konnte er sie doch besser als irgendwer vornehmen.

In „Asiens Bildende Kunst“ S. 748 faßt Strzygowski seine Anschauungen knapp also zusammen: „Wir haben zwei ursprünglich voneinander unabhängige Kunstströme zu unterscheiden, einen südlichen und einen nördlichen. Der südliche, von der Darstellung in Höhle und Fels ausgehend, dürfte mit seiner Art vorausgegangen sein. Bevor er aber die Höhe der vordynastischen Kunst Ägyptens gewinnen konnte, dürfte die Nordkunst bereits mit ihrer ganz anderen, aus dem Bau- und Bekleidungswerk hervorgehenden Art auf dem Plane erschienen sein, und was wir in geschichtlicher Zeit vor uns sehen, schon mehr oder weniger das Ergebnis der Durchdringung beider Kunstströme, vor allem im Gebiet des Mittelmeeres, sein. Die eigentliche asiatische Kunst stand wohl bereits mit an der Wiege der großen Machtkreise, Nordasien und Hochasien hatten in einzelnen Metall-Zelt- und Rohziegelbauformen bereits Eingang gefunden, so daß die sog. Antike nicht älter, sondern jünger als die eigentliche asiatische Kunst sein dürfte. Das habe ich glaubhaft zu machen gesucht durch die Annahme, die Kunst des mittleren Gürtels sei als Machtkunst entstanden dadurch, daß die Nordvölker solche des Südens unterwarfen: es müßte daher von vornherein in dem, was wir die altorientalische Kunst nennen, Nordisches zu finden sein.“ „Krisis“ S. 258 sagt er: „Nachdem ich vorstehend die Art der Feststellung von Kräften und ihre Sichtung besprochen habe, müßte ich nun auf den Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Bildenden Kunst übergehen. Das aber ist natürlich ein Buch für sich. Ein solches wird heute (1936) noch kaum über das Raten hinauskommen.“ Daß auch „Europas Machtkunst“ diese Entwicklungsgeschichte nicht bringt, ist klar. Die sprunghafte Art der Darstellung, die den Leser nötigt, aus den getrennten Stücken erst das Mosaik zusammensetzen, um bald zu erkennen, wieviel Risse und Unstimmigkeiten bei aller Scheinsicherheit bleiben, macht es sehr schwer, Strzygowskis Meinung und gar ihre Begründung sicher zu erfassen. Wir deuteten an, wie viele Fragen nur gestreift werden oder ganz unbeantwortet bleiben. Nicht aus einem gewissenhaften Verhör der Denkmäler, sondern von seiner Theorie über Macht und Machtkunst aus, deren Brüchigkeit er doch selbst

zuweilen erkennt, wird die Wanderung seiner Völkerströme erschlossen und ihr Eingreifen in die menschliche Kultur.⁴⁶ Wenn nun aber die Keime dieser Macht bereits im Norden entwickelt waren, dann fällt die These, daß der zuletzt aufgebrochene Völkerstrom, die Indogermanen, von der Macht nichts wissen konnten. Die Macht brauchte dann nicht erst im Süden aus dem Zusammenstoß der Nordvölker mit den Südvölkern zu entstehen, ja, wer behaupten wollte, die Macht sei im Norden ebenso selbständig entstanden wie im Süden, könnte nach Strzygowskis eignen Feststellungen über die Möglichkeiten der Entstehung der Macht schwer widerlegt werden. Wir können nicht umhin, die z. T. ergreifende Mystik des Nordstandpunktes mit ihren vielen inneren Widersprüchen und ihrem durch die Geschichte der letzten Jahre so eindringlich widerlegtem Wahn vor dem Leser auszubreiten, weil für den nicht Nachprüfenden eine ernste Gefahr besteht, sich blenden zu lassen. „Wollen wir nicht untergehen, müssen wir den Nordstandpunkt einnehmen“ heißt es „Machtkunst“ S. 454. „Vom Nordstandpunkt gesehen, könnten die Menschen, als sie dem Eise nach den hohen Norden besiedelten, noch zum Teil eingeschlechtig gewesen sein“ lesen wir a. a. O. S. 445. „Das Beharrende in Europa ist und bleibt – in diesem Vertrauen sind meine Bücher geschrieben – der Norden: auf diesen Felsen müssen wir bauen. Hüten wir uns! Wenn sich als das schließlich doch ausschlaggebend Beharrende die Natur des äquatorialen Südmenschen erweisen sollte, dann ist der Wahn des Nordmenschen, eine Seele zu besitzen, vorüber, und wir können ruhig durch den Völkerbund uns in die Arme der Neger und ihrer Mitläufer in Europa, der Juden, zurückführen lassen. Der Mensch ist dann fertig, mag sich weiter, wie in den letzten 10000 Jahren, am Schweinetrog der Gewaltmacht ersättigen.“⁴⁷ Strzygowski will „Machtkunst“ S. 478 den hohen Norden als Wahrzeichen ausstecken, wofür vorläufig die Alpen einen bescheidenen Ersatz bieten könnten. Dann sei der Weg zu Schöpfer und All ohne Besitzwahn frei. Sein Bestreben ist, ein Wahrzeichen gegen (so!) die Ausmerzungen der Macht- und Besitzgier aufzurichten und daraufhin eine Art Nordpolitik im Deutschen Volke zu entfachen. Man müsse endlich lernen, „Norden“ (Neolithikum und Mittelalter) streng von Macht (Paläolithikum, Mittelmeer, Altertum) auseinanderzuhalten.⁴⁸ „Machtkunst“ S. 349 nimmt er an, daß der Norden Seele als Maßstab und Feingefühl besaß, bevor im Mittelland die Macht entstand und der Machtmensch sich selbst als Maßstab an Stelle der Seele setzte. Die Gewaltmacht von Gottes Gnaden hat dem Menschen die auf den Nordpol eingestellte Magnetnadel, den Kompaß also, genommen, der seelisch ebenso im hohen Norden wie erdkundlich auf einer der Inseln des polaren Kanada zu suchen sei. Im hohen Norden macht sich der Mensch ein für allemal frei von der Herrschaft der sinnlichen Natur, er kann dort sein sittliches Wesen ausbilden und dann zur Betrachtung der Natur und zur Begründung der Kunst, wie Schnaase sich ausdrücke, zurückkehren. Der nächste Schritt unseres Bauens muß der zu einem natürlichen Raumgewächs sein, Hellas, Iran und Gotik der Seele nach, aber in neuen Ausdrucksformen („Machtkunst“ S. 749). Ihm bangt um das Menschengeschlecht, das sich so ungeheuer vermehrt,⁴⁹ daß, wenn wir nicht bald zur Besinnung kommen und

⁴⁶ Siehe Abschnitt III.

⁴⁷ „Machtkunst“ S. 456.

⁴⁸ A. a. O. S. 414.

⁴⁹ A. a. O. S. 592.

aus Selbstachtung und Nächstenliebe nach einer vernünftigen Lösung verlangen, die von den Geisteswissenschaften sachlich vorbereitet werden müßte, nicht nur der Untergang des Abendlandes sicher ist, sondern auch die Menschen sich dann bald ganz allgemein, wie reiße Wölfe gegenseitig auffressen. Da kann auf die Dauer nur Weltwissen helfen. Die Zahl der seltsamen gesellschaftlichen Netze, die unsichtbar fast wie ein Spinnweb ihre Opfer einfangen, sind auf dem Erdkreis heute größer denn je, man nennt sie heuchlerisch nationale Staaten. Rechtlos werden die Völker zur Schlachtbank getrieben. Wenn man den Norden nicht vor den mit dem äquatorialen Süden sich eben verbündenden Atlantikern rettet,⁵⁰ fängt die ganze Menschheitsentwicklung noch einmal von vorn an, wie das vielleicht schon mehrmals der Fall gewesen sein mag. Denn das getriebene Raubtier, das im Machtmenschen verkörpert vor uns steht, kann nicht recht in den wenigen Jahrtausenden zustande gekommen sein, die wir allmählich zu überblicken anfangen.⁵¹ „Zurück zum indogermanischen Europa I und dann vorwärts mit dem neuen Europa II! Sind die Kriege, die Deutschland führen muß, nicht als der erste Schritt dazu zu werten? Wird das Reich schließlich dadurch nicht an sittlicher Kraft so stark geworden sein, sich an diese große Aufgabe, Menschentum und Menschheit von Macht- und Besitzwahn zu erlösen, ganz bewußt heranzumachen können?“⁵² Wahrlich nicht grundlos beklagt Strzygowski „Machtkunst“ S. 457, daß wir kaltblütig zusehen, wie die letzten Reste der in Lage, Boden und Blut verwurzelten Werte zugrunde gehen. „Wir haben Kunstschutz und Naturschutz eingeführt, aber nichts dafür getan, alte noch lebende Kulturen zu schützen, beziehungsweise zu erhalten, aus dem sehr einfachen Grunde, weil wir nur die Unnatur, das Tote der Machtüberlieferung, schätzen, für das pulsierende Leben aber, das heute noch da und dort aus Lage, Boden und Blut rein fließt, kein Verständnis haben. Wir sollten alles daran setzen, Menschen, die noch natürlich leben, in all ihrer Einfalt von Lage, Boden und Blut zu erhalten, weil uns dieses hohe Gut sonst völlig verlorengelht.“⁵³ Er möchte Kulturschutzgebiete schaffen, auch mitten in Europa, wie sie der Künstler wohl zu finden wisse. „Aber dann heftet sich der Strom der Seelenlosen an seine Fersen, verdrängt ihn und macht aus der stillen Insel eine Sommerfrische oder einen Kurort. Die unter den kümmerlichsten Verhältnissen zart gebliebene Seele wird dann in kürzester Zeit ein mehr oder minder ausgesprochen europäisches Raubtier, ein Stück beachtenswertes Menschentum ist verloren.“⁵⁴ Angesichts der Millionen durch Umsiedlung und Evakuierung in Europa heimatlos Gewordenen erscheint Strzygowskis Forderung doppelt dringend, aber kaum mehr erfüllbar. „Machtkunst“ S. 455 wirft er unserer Zeit vor, daß ihr noch nicht recht bewußt sei, daß sie mit den Schlagworten Boden und Blut nur zwei aus einer Reihe von Kräften der Beharrung heraushebe. Sie müsse zur Einsicht kommen, daß es mehr solcher Kräfte gebe, die immer wieder aus der Versenkung, in die sie die Historiker verschwinden ließen, auftauchen, sobald der Machtwille der Führer der Bewegungskräfte erlahmt und es den beharrenden Kräften der

⁵⁰ Strzygowski sieht als Atlantiker die Engländer an.

⁵¹ „Machtkunst“ S. 12 f.

⁵² A. a. O. S. 748. Man bedenke, diese Sätze sind 1940 geschrieben; ich führe sie an, weil aus ihnen ein hoher Idealismus spricht, aber eine völlige Verkennung der wahren Sachlage, wie so oft bei Strzygowski.

⁵³ Diese Gefahr haben die Sieger völlig vergessen, als sie die Überschwemmung deutscher Lande mit entwurzelten Flüchtlingen zuließen, die den bodenständigen Charakter dieser Lande völlig zerstören.

⁵⁴ „Machtkunst“ S. 458.

Natur möglich wird, wieder zu Worte zu kommen. Glaube man wirklich, daß mit Blut und Boden der ganze Umkreis der dem Menschen von Natur mit auf den Weg gegebenen beharrenden Kräfte erschöpft sei? Am stärksten von dem Glauben an die Notwendigkeit der Macht sei wohl O. Spengler beeinflusst gewesen, der sich die Entwicklung des Menschen ohne Seele zurechtzulegen vermochte. Wir dagegen, sagt Strzygowski, nehmen an, daß es die regelmäßig wiederkehrenden Forderungen des Lebenskampfes im Norden, die Vorsorge gegen die Härte des Winters und besonders die in langer Winternacht erstarkende Neigung zum Nachsinnen über All, Schöpfer und Ich waren, die den Menschen allmählich vorwärtsbrachten. Das Entscheidende ist zunächst die Lage.

Wir haben im vorigen Abschnitt Strzygowskis mystische Anschauung von der Kraft des Nordpols schon kennengelernt. Sein Widerpart ist der Süden, die Äquatorialen. Am Pol könne der Mensch nicht zu Hause sein – obwohl auch das erwogen wird –, weil sich sonst nicht gerade die Verhältnisse ausgebildet haben könnten, die zur Entstehung der Gewaltmacht von Gottes Gnaden geführt haben. Auf die Unterwerfung der schwächeren Südvölker durch den Tatmenschen des Nordens führt Strzygowski, wie wir wissen, diese Entstehung zurück, auf die Blutmischung der Amerasiaten und Atlantiker mit den Äquatorialen.⁵⁵ Mit diesen orientalischen Machtmenschen setzten sich die Indogermanen auseinander, und so traten die für das traurige Schicksal der letzten 10000 Jahre entscheidenden Freiheitsberaubungen und die deren Wirkung vollendenden Blutmischungen ein, infolge deren diese in Urzeit aus dem Süden eingewanderten und im Norden zu ungeahnter Höhe aufgestiegenen Äquatorialen diese Höhe wieder verloren. Die Vorstellung eines Menschen, der die Macht ausübt, geht zwar nach „Machtkunst“ S. 65 vom Norden aus, es ist der Führer, der das Vertrauen seines Volkes genießt. Aber durch die Anbetung, die ihm die Südvölker entgegenbrachten, verführt, wurde er zum Gewaltherrscher von Gottes Gnaden und schließlich sogar zum Gott umgebildet. Der Nordmensch soll nach a. a. O. S. 607 bis zur Unnatur übermütig geworden sein, nur deshalb, weil er im Süden Menschen vorfand, die sich alles gefallen ließen. Die Anlage zu solchem Laster muß dann aber doch in ihm gelegen haben, und wir rühren hier an die immer wieder aufzuwerfende Frage, ob die Gewaltmacht wirklich nur im Mittelmeergebiet aus der Unterwerfung Wehrloser durch Nordische entstanden ist? „Solange die Indogermanenwanderung auf ausgesprochenem Nordboden diesseits der Alpen, der Karpaten und des Schwarzen Meeres blieb, kam sie nicht in Gefahr, durch den Süden zersetzt zu werden. Ein friedlicher Austausch mit den beiden anderen nordischen Völkerströmen, den Amerasiaten und Atlantikern, müsse indes stattgefunden haben.“⁵⁶ Nach „Machtkunst“ S. 351 kam der eingewanderte Nordmensch darauf, selbst Schicksal zu spielen, indem er zuerst dem Südmenschen einen Fetisch, den lieben Gott, vorzauberte, schließlich den eigenen Untertanen, Gläubigen und Gebildeten, sich selbst zur Anbetung darbot. Über dem Nacken des Südmenschen richtete der Nordmensch, im Mißbrauch seiner seelischen Kräfte, die Gewaltmacht von Gottes Gnaden auf. Der führende Nordmensch vergaß sein Volk. Aus der Unterwerfung der alten Stromländer, Ägyptens und Mesopotamiens, ging der Machtstrom hervor;⁵⁷ die für

⁵⁵ Außer dem schon Angeführten s. noch „Machtkunst“ S. 559.

⁵⁶ „Machtkunst“ S. 550.

⁵⁷ A. a. O. S. 472.

Europa entscheidende Blutmischung, die der Indogermanen mit den aus Atlantikern, Amerasiaten, Südländern gemischten Völkerschaften, trat aber nicht im unterworfenen Volk, sondern in der Gesellschaft ein, die aus dem mittleren Machtgürtel stammt, während unser Volkstum aus dem Nordgürtel stamme. Das schöpferische Volkstum ging in dem Augenblick zu Ende, in dem die Gewaltmacht mit ihrer Gesellschaft zu wirken begann. Die Gesellschaft wurde der Träger der handelnden Macht. In der Machtkunst und Gewaltmacht verschwindet der Mensch hinter seiner amtlichen Erscheinung.⁵⁸ Das Ergebnis der Blutmischung war die Unnatur. Die Südvölker wie die Nordvölker, die ja ausgewanderte Südvölker waren, waren rein im Blut. Strzygowski beschwert sich darüber,⁵⁹ daß man nicht anerkennen wolle, daß in den Menschen ursprünglich eine einzige Art Blut rollte; erst in den Kämpfen im eisigen Norden wurde aus dem Naturmenschen des Südens der Seelenmensch. Die beharrendste, das ursprünglichste Menschentum widerspiegelnde Gruppe der Menschheit mag nach dem Befund der Bildenden Kunst, heißt es „Machtkunst“ S. 456, immerhin der äquatoriale Sinnenmensch des Südens sein. Man kann annehmen, daß er heute im wesentlichen noch in dem Zustand lebt, in dem er sich befand, als sich Angehörige seiner Gruppe auf jenen Weg machten, der sie dem weichenden Eise nach dem Norden zuführte. Das kann im Laufe von Urzeiten mehrmals und auf verschiedenen Wegen geschehen sein, vielleicht hängt damit schon der Unterschied zwischen den „Strömen“ zusammen, also zwischen Amerasiaten, Atlantikern und Indogermanen. Der Weg vom Triebmenschen des äquatorialen Südgürtels zum Seelenmenschen des polaren Nordgürtels und endlich die Umbildung zum armseligen Machtmenschen des Mittelgürtels zwischen Nord und Süd ist nach „Machtkunst“ S. 43 Geschichte, d. h. Entwicklung der Menschheit, und der Schlüssel zum Verständnis des heutigen Standes unseres Menschentums. Die Kräfte des Körpers sind nach „Machtkunst“ S. 442 schon im Südgürtel da, die Kräfte der Seele kommen voll ausgebildet erst im Norden dazu. Die Besinnung auf sich selbst gab damals dem Nordblut, d. h. den in den Norden eingewanderten Südländern, Selbstachtung und Nächstenliebe, Seele und Gewissen.⁶⁰ Wir können nach a. a. O. S. 476 nicht ahnen, welche Rolle der Nordpol geistig in der Geschichte der Menschheit spielt. Strzygowski beruft sich auf das mir nicht zugängliche Buch von Biedenkapp, Der Nordpol als Völkerheimat, das seinerseits den Amerikaner Warren ausschreibt, der nach „Machtkunst“ S. 482 aus den heiligen Büchern der Babylonier, Hebräer, Ägypter Belege für die Lage des Paradieses am Nordpol bringe. Kenner der Literatur der genannten Völker werden Warrens Versicherung wohl mit Befremden aufnehmen, ich wüßte keine einzige Stelle in einer ägyptischen Schrift, die anzuführen wäre. Die Umwandlung der Südländer in Nordische ist nach Strzygowski möglich, weil der Boden ursprünglich entscheidender als Blut ist,⁶¹ womit allerdings nicht recht übereingeht, was wir „Machtkunst“ S. 455 lesen: „Wir haben hier lediglich die Beantwortung dieser Fragen (nach der Machtmitte, der Gewaltmacht) für Europa, dazu vom Nordstandpunkt aus, im Auge. Rechnen wir da mit Boden und Blut? Nein, vorerst nicht, das Entscheidende ist zunächst die Lage; damit kann hier nur das Klima gemeint sein, nicht also Blut und Boden.“ Der Norden ist

⁵⁸ A. a. O. S. 238.

⁵⁹ A. a. O. S. 452. Zum Vorigen vgl. auch S. 557.

⁶⁰ A. a. O. S. 542.

⁶¹ A. a. O. S. 481.

unerschöpflich fruchtbar, der Süden unfruchtbar.⁶² Die Rückführung des Nordmenschen, seine Auseinandersetzung mit dem Südmenschen und die daraus entstandene Menschengattung soll uns nach „Machtkunst“ S. 542 um den nüchternen Verstand und das tastende Gefühl gebracht haben. Dabei aber mögen nach „Machtkunst“ S. 463 die Sinne (der Instinkt) die Grundlage, jene Erdnatur selbst, im Menschen sein, die der Nord- wie der Machtmensch als Erbe vom Südmenschen übernommen haben. Verantwortung und Pflichtgefühl aber, die beharrenden Kräfte überhaupt, haben sich erst im Norden entwickelt. Die gestählten Nordvölker unterwerfen nun, nach „Machtkunst“ S. 444, den verweichlichten Südmenschen, wenden sich dann aber gegen den Norden selbst und die Indogermanen. Es muß sich also um die Atlantiker und Amerasiaten handeln. Erst durch den letzten der drei Völkerströme, die Indogermanen, wurde Europa zu einem eigenen Erdteil und zum Hort des einfachen schlichten Nordmenschen.⁶³ Europa I, das nach „Machtkunst“ S. 551 bis zum Pamir reichte, erstand, das Europa vor dem Jahre 8000 v. Chr. ! All das geschah nach „Machtkunst“ S. 461, 465, 559 in den Zwischeneiszeiten, nach gewöhnlicher Annahme vor etwa 25000 Jahren; mit der Unterjochung der Südvölker und der Entstehung der Gewaltmacht setzen die letzten zehntausend Jahre traurigen Schicksals ein. Die erneute Berührung der Nordvölker mit den Südvölkern, nach „Machtkunst“ S. 592 ihren in den alten Wohnsitzen zurückgebliebenen Ahnen, ruft einen Bruch in der Südkunst hervor; aber nicht minder in der Nordkunst. Während die Nordmenschen nach „Machtkunst“ S. 251 bei ihren Wanderungen nach Süden den Zierat mitbrachten (denn der Norden stattet nach „Machtkunst“ S. 83 aus, schmückt, wenn man will), übernahmen sie vom Süden die menschliche Gestalt, die dann ausschlaggebende Bedeutung in aller Machtkunst gewann. Die menschliche Gestalt scheint nach a. a. O. S. 239 ursprünglich rein südlich, der Süden stellt im Wege von Naturgestalten dar, also wie nach Strzygowski noch die Griechen bei der Landschaft.⁶⁴ Die Machtkunst der Mitte geht in der Darstellung von der Menschengestalt auf den für ihre Aufmachung entscheidenden „Gegenstand“ über. Auf diese Weise entsteht, was „wir im Sinne der Macht unüberlegt Malerei und Bildhauerei nennen, zwei Darstellungsarten, die zunächst in Rohstoff und Werk verschieden sind“. „Gegenstand“ ist Darstellung der Bedeutung nach.⁶⁵ Danach wird also das Höchste in der Kunst, die Darstellung des Menschen, nicht zuletzt die Rundplastik, den Südländern verdankt, die Strzygowski als „ganz Lage und Boden hingegeben lebend, ohne nennenswerte Spuren höherer Entwicklung“ beschreibt, und sie als zeitlose, wenig tätige Menschen schildert, jenes Triebleben weiterführend, von dem die Menschheit in ihrer Entwicklung angezogen war.⁶⁶ Mit der Herleitung der Plastik und vor allem der Darstellung menschlicher Gestalten hat Strzygowski, notgedrungen, den südlichen Kulturen seinen Tribut gezahlt. Aber eine Schwierigkeit entsteht, aus solcher Mitte, wie er die Südländer schildert, die höchsten Werte herzuleiten, und eine weitere, wenn man nach der Bedeutung der südlichen Menschenbilder fragt. Wenn es wahr wäre, daß erst der einbrechende Nordmensch dem Südländer den Begriff des Fetisch, des Gottes beibrachte, dann müßten alle älteren südlichen Menschenbilder,

⁶² A. a. O. S. 739.

⁶³ A. a. O. S. 551 f.

⁶⁴ Siehe oben S. 128 f.

⁶⁵ „Machtkunst“ S. 169.

⁶⁶ A. a. O. S. 481, 668. Vgl. auch oben Abschnitt III passim S. 68 ff.

wie sie die von Süden nordwärts Ziehenden mitbrachten, ungöttlich gewesen sein, was, soviel ich sehe, der begründeten Ansicht der Vorgeschichtler widerspricht. Allerdings fällt die angebliche Nordwanderung der Südländer in so uralte Zeiten, daß kein erhaltenes Denkmal auch nur irgend heranreicht. Von den Südländern sollen aber auch gleichfalls in fernsten Zeiten die Amerasiaten, selbst ja eingewanderte Südliche, das Tierbild übernommen haben.⁶⁷ An der Ausbildung der Darstellung der menschlichen Figur haben dann nach „Machtkunst“ S. 625 die Atlantiker entscheidenden Anteil, insbesondere an der bildhauerischen Behandlung der Menschengestalt, während bei den Amerasiaten, immer nach Strzygowski, der kunstgewerbliche Betrieb im Tierzierat vorausstand. Die Vermenschlichung ist nach „Machtkunst“ S. 260 die ansteckende Krankheit, die der äquatoriale Süden in die Machtkunst gebracht hat. Die Gestalt kommt von Süden (a. a. O. S. 294). Sobald einmal durch den Quader, bzw. den prismatisch geschnittenen Stein, die Nachahmung, u. a. auch der Natur, angebahnt war – die Atlantiker gingen nach „Machtkunst“ S. 573 am frühesten auf den Stein über, indem sie, wie wir hörten, ursprünglich zum Hüttenbau verwendete Schneepplatten nachbildeten,⁶⁸ und Stein auch zuerst zur Bildhauerei verwandten –, wurde der Menschenkörper bald diejenige Gestalt, die von der Machtkunst am ausgiebigsten und sehr bald zum Nachteil der Kunst verwendet wurde. Die Menschengestalt wurde der Wechselbalg, der der bildenden Kunst an sich untergeschoben wurde. Dem Nordmenschen liegt die Bilderfeindlichkeit im Geblüt, die (übrigens keineswegs radikale) Abwehr des Bildnisses bei den Türken wird von Strzygowski („Machtkunst“ S. 269) als nordischer Zug geschätzt. Daß sie in einem der zehn israelitischen Gebote begründet ist, vergißt Strzygowski. Aus der Tatsache, daß nicht eine Kunstform selbst, sondern die Darstellung zum Wesen der Kunst des Südgürtels gehört, darf nach „Machtkunst“ S. 449 auf eine gewisse Unnatur geschlossen werden(!). Der Norden hatte nach „Machtkunst“ S. 318 die Art des künstlerischen Sehens rein aus der Vorstellung gehandhabt, erst im Mittulgürtel wurde das Handwerk so gut wie die geistigen Werte an der Hand der Wirklichkeit nachgeprüft und mit dem Anspruch auf Gesetzlichkeit an der menschlichen Gestalt festgestellt. Im Norden sind nach a. a. O. S. 311 Ausstattungswerte üblich, die in Europa II, seit Alexander d. Gr., vollständig verdrängt werden. Der Norden soll die reine Zierform in Linien oder Farbe, dazu noch die zunächst mehr linear gegebene Landschaft geschaffen haben; so ließen nach „Machtkunst“ S. 554 die Iranier zunächst nur Landschaft und Zierat gelten (wofür man gern in Persepolis, Pasargadae oder selbst in Luristan, der Keramik von Susa, auch in Malamir, einen Beweis fände),⁶⁹ von Hellas übernehmen sie vereinzelt die menschliche Gestalt. Wie kommt es dann, daß wir in Elam oder der Persis, wie weit wir auch zurückgehen, im Relief (und erst recht natürlich in der Rundplastik) fast nur menschliche, tiermenschliche oder tierische Gestalten antreffen, und diese deutliche Zeichen der Abhängigkeit von mesopotamischen Vorbildern tragen?⁷⁰ Holz und Landschaft sollen die Indogermanen in das Mittelmeergebiet gebracht haben – aber wir sahen oben S. 33 ff., 52 f., daß Strzygowski die Atlantiker gerade in Ägypten in Holz und Stein bauen ließ! Nach „Machtkunst“ S. 294 werde man vielleicht einmal die

⁶⁷ A. a. O. S. 513. Vgl. oben S. 29 ff.; 39 ff.

⁶⁸ A. a. O. S. 320 f.

⁶⁹ Siehe oben Abschnitt III S. 61 f.; 83, 111. IV 123 f.

⁷⁰ Vgl. die Tafeln im Band IV von Pope-Ackermann, Survey of Persian Art.

Form, die im Norden Ausdrucksmittel sei, als das vornehmste Eigentum des Nordmenschen erkennen und einmal durch Vergleich der verschiedenen Machtkreise des Erdenrundes nachweisen können, daß es, nach der Form eingeteilt, mehrere Ursprungsgebiete der Nordkunst gegeben habe, die in Europa z. B. andere sind als in Asien oder Amerika (Indogermanen, Amerasiaten, Atlantiker). Alle Nordischen bevorzugten ursprünglich den reinen Tierzierat, Zelt und Holz. Sie opferten lieber die Richtigkeit der Gestalt als irgendeine der frei geschaffenen Formen oder einen Gehalt.⁷¹ Mit der Annahme mehrerer Ursprungsgebiete der „Nordkunst“ wird Strzygowski das Rechte getroffen haben, seine Aufgabe wäre gewesen, diese Gebiete näher zu bestimmen. Dazu hat er nicht den geringsten Anlauf genommen. Und doch wäre hier vielleicht eine sichere Grundlage für die Entwicklungsgeschichte der Kunst gerade vom Nordstandpunkt aus zu gewinnen gewesen. Es steht da ähnlich wie bei der Frage nach der Machtkunst. Im allgemeinen herrscht, wie wir wissen, in Strzygowskis Darstellung der Glaube, daß die Machtkunst im Mittelmeergebiet als Folge des Zusammenpralls der drei Nordströme mit den Südländern entstand. Sie beginnt nach „Machtkunst“ S. 551 ff. mit dem dritten, seelisch entscheidenden Nordstrom der Indogermanen. „Machtkunst“ S. 645 bekennt er mit Genugtuung, die Entstehung der Machtkunst Europas sei, soweit wir es konnten, beantwortet, es käme nun darauf an, die Verbreitung der einmal am Mittelmeer entstandenen Machtkunst zu verfolgen, die Veränderungen, die ihr Vordringen nach Zeit, Ort und Gesellschaft hervorbrachte. Aber nach anderen Stellen muß es andere, vom Mittelmeer unabhängige Zentren der Gewaltmacht und damit der Machtkunst gegeben haben. A. a. O. S. 593 stellte er die Frage, ob die vom mittleren Gürtel ausgebildete Machtgestalt im Norden vorbereitet war und später auf andere Machtgestalten stieß, die vor ihr bestanden, vielleicht neben ihr bestehen blieben und künstlerisch als Kräfte neben Lage, Boden und Blut gewertet werden müßten? Machtzentren habe es in Amerika gegeben. A. a. O. S. 518 und 634 erwägt Strzygowski, ob in Amerika am Mississippi oder an den Seen, nach Kanada zu, Machtkunst bestand. „Wohin gehören die Machtkunstkreise Mittelamerikas und an der Westküste Amerikas? Sind sie Amerasiaten, sind sie Atlantiker?“ fragt er a. a. O. S. 490. „Waren es mittelamerikanische Machtvölker, die die Atlantiker zum Abweichen von der Südbewegung nach Osten abdrängten und schließlich ins Meer warfen? Dann müßte die Macht im äquatorialen Amerika wesentlich älter sein als die im Mittelmeere.“⁷² „Man beachte, was das Auftreten der Macht in einem dritten Gebiet, dem von Mittelamerika, bedeutet, und ob da nicht nahe liegt, allgemein gültige Schlüsse für das Auftreten der Macht im Rahmen der Erde zu ziehen? Sind das nicht ganz bestimmte, von Natur gegebene Lagen, die auf die Entstehung der Gewaltmacht hinweisen, stehen Punkte wie Mittelamerika, das Mittelmeer und ursprünglich Kanada in einem Entwicklungszusammenhange, oder entsteht die Macht der Gewaltart ganz unabhängig von diesen drei Punkten? Bietet der Erdkreis nach Lage, Boden und Blut noch mehr solche Ausgangspunkte?“⁷³ „Vorläufig entzieht sich unserer Kenntnis, ob der Wille zur Macht bei den Atlantikern schon in Kanada (wofür nach ‚Machtkunst‘ S. 516 die Einkeilung zwischen Grönland und Alaska verantwortlich gemacht werden könnte), oder erst auf den Wanderungen im Gebiet des atlantischen Meeres

⁷¹ „Machtkunst“ S. 242.

⁷² A. a. O. S. 518.

⁷³ A. a. O. S. 458.

in Amerika selbst, auf einer Atlantis, in Westeuropa oder erst in Afrika entstanden sein könnte; richtet der Atlantiker jene Macht, die dann für Europa verhängnisvoll vorbildlich geworden ist, beim Eindringen ins Mittelmeer über den Unterworfenen als Gewaltherrscher auf, oder schon früher?⁷⁴ Jedenfalls ist dieser Machtwille in Ägypten fertig ausgebildet, dort aber sollten aus dem äquatorialen Afrika einbrechende Atlantiker, wie wir wissen (oben S. 64), die Macht aufgerichtet haben, die dann erst ans Mittelmeer stießen. Aber der Machtstrom ging nach „Machtkunst“ S. 427 doch aus der Unterwerfung der alten Stromländer hervor, nach a. a. O. S. 503 findet zu unserem Erstaunen jene Berührung mit äquatorialen Südvölkern, die die Amerasiaten durch Unterwerfung zur Annahme eines Gottes von der Macht Gnaden geführt haben könnte, erst in Indien statt. Der Weg dieser Machtgestalt kann über den Pamir oder von Indien unmittelbar die Küste entlang nach dem Euphrat und Tigris gegangen sein. Aber a. a. O. S. 499 f. wird darauf hingewiesen, daß die Wüsten und Steppen vom Standpunkte der Machtkunst aus gesehen eine einzige Schöpfung hervorgebracht haben, die Welt des Islams. Wenn die Hirtenvölker des Wüsten- und Steppengürtels als Urbevölkerung der Sahara an der Küste des atlantischen Hafens am Nordrande Afrikas, Mittelmeer genannt, in Betracht kommen, dann würde man verstehen, warum Europa erst in zweiter Reihe als Ausbreitungsgebiet der neuen Machtgestalt auftritt und der Schwerpunkt der Entfaltung ursprünglich im Wüsten- und Steppengürtel zu suchen wäre. Wie sich diese Annahme mit den sonstigen Vorstellungen Strzygowskis vereinigen läßt, ist mir unverständlich. „Die Voraussetzungen des Wesens der Wanderhirten sind ähnliche wie bei den Völkern um den europäischen Norden, nur kamen sie nicht vom hohen Norden und dem Meere, sondern aus der Weite der Wüsten und Steppen selbst, sie ziehen sich lang hingedehnt über zwei bzw. drei Erdteile, so daß man von einer Erddiagonale der Wanderhirten reden kann, die in Südrußland auch nach Europa vorstößt . . . Der lebende Zeuge der geistigen Einheit ist heute noch der Islam, bzw. die islamische Kunst.“⁷⁵ Der Islam gehört als Wüstenreligion zum ältesten Norden, dem der Wanderhirten(!). Er ist nach „Machtkunst“ S. 644 nie zur Darstellung, dem Kennzeichen der Macht, übergegangen; Kuseir Amra, Damaskus, vieles spätere Persische ignoriert Strzygowski. Islam und Buddhismus haben nach Ausweis der Bildenden Kunst nichts mit dem Mittelmeergürtel zu tun, auch der Buddhismus gehört nach „Machtkunst“ S. 57 f. zum Norden, der sich wie in Hellas und Iran mit der Indogermanenwanderung auszuwirken begann.⁷⁶ Zeitfolgen kümmern Strzygowski ebensowenig wie die beglaubigte Geschichte des Islam und seiner Ausbreitung oder die doch sehr unterschiedliche lokale Entwicklung islamischer Kultur; das Zusammentreffen des Islam mit einheimischen, ihm innerlich fremden Volksteilen, wie in Persien, in Indien, vollends in Spanien, beschäftigt ihn nicht.

Aber nach einigen Stellen gibt es noch eine letzte Möglichkeit der Entstehung der Macht und der Machtkunst. „Die Macht stand ursprünglich im Norden bei der Allnatur. Die Macht als Recht und Pflicht muß im Norden die natürlich gewordene Ordnung sein. Sobald die Macht nicht mehr von der Natur, sondern von Menschen ausgeübt wird, finden sich verschiedene Arten solcher natürlich gewordener Macht, die nach Ort, Zeit und ,Ge-

⁷⁴ A. a. O. S. 460 und 510.

⁷⁵ A. a. O. S. 497 f.

⁷⁶ Zur Kritik dieser Behauptung s. Abschnitt III S. 60 ff., 79 ff.

sellschaft' auch sehr verschiedenen Ursprungs sein können. Für den Wandel zur Gewaltmacht ist der Nordmensch selbst verantwortlich, es muß also in ihm der Drang zur Gewaltmacht schon im Norden gelegen haben. Die Unterwerfung der Südvölker, an die meist das Entstehen der Gewaltmacht von Strzygowski geknüpft wird, wäre danach weniger Ursache als Folge des Dranges zur Gewaltmacht. Nicht die Macht (Rom) hat höhere Kultur nach dem Norden getragen, sondern der Norden hat schon Jahrtausende früher das Entstehen der Macht ermöglicht, lesen wir nicht ohne Erstaunen „Machtkunst“ S. 463. Die Eiszeit bildete die Kräfte aus, die zur Entstehung der Macht führten, ein arbeitsstarkes Geschlecht, das geeignet war, Gewaltmacht aufzurichten, sobald die Gelegenheit sich bot.“ Man sieht, wie recht er hatte, wenn Strzygowskis „Machtkunst“ S. 671 bekennt, er habe der Machtbewegung nicht gerecht werden können, die Beantwortung der Frage nach der Machtkunst Europas liege vielleicht noch viel ärger, als er ahne. Einmal fühlt er selbst das Bedenkliche seiner Methode: „Nur aus der Mischung von Nord und Süd habe die Unnatur, das maßlos Ausgeklügelte an Eigennutz hervorgehen können, das diesem tausendfach verklammerten Machtaufbau seine innere und äußere Gesetzmäßigkeit und Dauer gegeben habe. Der Kunstforscher sei allein von seiner Lebensweise aus gewiß nicht im Stande, das Werden dieser ungeheuerlich vermehrten Machtgestalt zu enträtseln.“ Ja er wirft die Frage auf:⁷⁸ „Gibt es ein Gesetz, wonach der Kampf zwischen der Macht im Mittelländischen und dem Nordgürtel in irgendeiner steten Wiederkehr des Gleichen (man beachte die Nietzschesche Terminologie) erfolgte und so den Schlüssel zu einer Entwicklungsgeschichte Europas bilden könnte?“ Wir hätten es also nicht mit einem einmaligen Vorgang, der zur Schaffung einer Gewaltmacht führte, der Unterwerfung der Südländer, sondern mit einem allgemeinen Gesetz zu tun, das die Beziehungen von Nord und Süd beherrschte. Und es ist keineswegs gesagt, daß nicht auch der Indogermane, unter den gleichen Verhältnissen wie Amerasiaten und vor allem Atlantiker, Gewaltmacht schon im hohen Norden ausgeübt hätte, nicht erst am Schwarzen Meer auf die Macht gestoßen wäre. Sind aber der Möglichkeiten so viele, dann darf man nicht eine einzelne herausnehmen und sie zum Grundstein kunst- und kulturgeschichtlicher Erörterungen machen. Alles würde umgeworfen, wenn die von Strzygowski „Machtkunst“ S. 599 gestellte Frage bejaht wird: „Hat nicht doch vielleicht das Mittelmeer einen seiner Natur entsprechenden, eigenen Menschen ausgebildet, der trotz aller Zuströme von Afrika, dem Atlantik und Asien her, um nur die ältesten Spuren zu nennen, seine eingeborene Eigenart auf den Eroberer übertrug? Steht also meine Auffassung, daß es sich ursprünglich beim Mittelmeer um die nördliche Grenze des äquatorialen Südens handle, die vor allem durch die Atlantiker in ihrem Schicksal bestimmt wurde, ohne rechten Halt da?“ Mit dem atlantischen Pantheon, dem Atlantiker Michelangelo, wäre es aus. Es ist ja schon seltsam genug, daß einer der herrlichsten Räume von Atlantikern, die angeblich, wie die zu ihnen gerechneten Ägypter, kein Raumgefühl hatten,⁷⁹ errichtet sein soll, woraus für Strzygowski folgt, daß indogermanisches Raumgefühl wenigstens beteiligt gewesen ist (s. oben S. 42f.).

⁷⁷ A. a. O. S. 592.

⁷⁸ A. a. O. S. 665.

⁷⁹ Siehe dazu oben S. 49 ff.

VOM KUPPELBAU UND VOM HOCHHAUS

Das ganze Problem des Kuppelbaus, das bei Strzygowski eine bedeutende Rolle spielt, hier aufzurollen, ist untunlich, aber auf einige Lücken, Unsicherheiten und Unklarheiten in seinen Ausführungen muß hingewiesen werden. Strzygowski sieht die Kuppel von vornherein als ausschlaggebend für nordisch-iranische Herkunft eines Baues an. In der Hirt-festschrift I S. 159 f. und, im selben Jahr, „Spuren“ S. 11, wo weitere Pläne und Beobachtungen des Entdeckers Müller-Brauels mitgeteilt werden, hält Strzygowski dafür, daß es sich bei von diesem in Gemeinschaft mit C. Schuchhardt 1910 ausgegrabenen Gräbern von Zeven um protogotische, strahlenförmige Holzbauten handelt, die sich öfters dem Achteck näherten und auf Stützen (Säulen) eine Holzkuppel aus überkragenden und über-eck gelegten Balken trugen. Man habe bei den Einbauten die Roste am Innenrand des Grabes, öfter in mehreren Reihen, von den höheren und stärkeren Pfählen zu unterscheiden, die das Grab umstehen. Aus der Art, wie Sand in die Hohlräume über den Gräbern wehte, den „Einsturztrichtern“ könne man mit Müller-Brauel auf eine kuppelförmige Überdachung schließen. Es muß auffallen, daß C. Schuchhardt, Vorgeschichte Deutschlands, 1934, wo S. 69 f. Aufnahmen mitgeteilt werden, die die bei Strzygowski gebotenen ergänzen, und in seinem Alteuropa (1926) mit keinem Worte der Kuppeln von Zeven gedenkt, vielmehr an der zuerst genannten Stelle eine auf ähnliche Anlagen gestützte Deutung des Befundes vorträgt, wonach die in den Boden gerammelten Holzknüppel, in anderen Fällen aber Steinpackungen, die Bohlen eines Sarges oder einer die Leiche bergenden Holzstube von langgestreckter, annähernd rechteckiger Form gehalten hätten. Auch wo Schuchhardt von der Möglichkeit von Lehmkuppeln bei steinzeitlichen Häusern spricht, hat er Zeven nicht herangezogen.¹ Er neigt vielmehr dazu, die eigenartige Form der Häuser von Meinsdorf auf Westeuropa zurückzuführen. Holwerda nennt Zeven mit keinem Wort in seinem, den Aufsatz von 1909 ergänzenden Beitrag über neolithische Kuppelgräber in Holland,² obgleich er auf den alteuropäischen Charakter des Kuppel-grabes Wert legt. Die holländischen Kuppelgräber sind ganz anderer Art als die angeblichen Kuppelgräber von Zeven. Ihre Bauart ist übrigens keineswegs sicher erklärt, vieles einzelne bestritten.³ Soweit ich nach dem mir vorliegenden Material urteilen kann, gehören die Gräber von Zeven zu den in Nordholland aufgefundenen Palisadengräbern der Becherkultur, deren Beziehungen zu Nordwestdeutschland Byvanck a. Anm. 3 a. O. S. 134 f. hervorhebt. Er gibt eine Reihe von Beispielen solcher, im einzelnen recht verschiedener Gräber und führt van Giffen dafür an (S. 144), daß wahrscheinlich Holwerdas Kuppelgräber der Veluwe in diese, nicht früher als das späte Neolithikum zu datierende Gräberklasse gehört, die sich bis in die Metallzeit herab erhält (a. a. O. S. 160 ff.). Die

¹ Alteuropa S. 128 ff. Bemerkte sei, daß in keinem der einschlägigen Artikel in Eberts RLV (Grab, Gewölbe, Kuppelbau) Zeven erwähnt wird, ebensowenig in Menghins Weltgeschichte der Steinzeit, 1931.

² Prähist. Zeitschr. IV, 1912, S. 368 ff. mit Verweis auf a. a. O. I S. 374 ff.

³ Byvanck, Voorgeschiedenis van Nederland S. 110 ff., Rademacher in Eberts RLV VII S. 193.

Kunstgeschichte wird also guttun, auch „wenn sie vom geschichtlichen auf wissenschaftlichen Boden kommen will“,⁴ von Holzkuppelbauten in Zeven, wie in der Strzygowski anscheinend unbekanntem Veluwe, nur mit äußerster Zurückhaltung Gebrauch zu machen. Es bedarf eines handgreiflicheren Beweises, um das Aachener Münster als Urenkel solcher nordischer Bauten vorzustellen,⁵ zu behaupten, der Bau Karls d. Gr. ginge, wie San Vitale, auf den Iran, auf den europäischen Norden selbst, zurück. Die Großform in Stein sei mit der Kleinform in Holz der Gräber von Zeven zu vergleichen, und dabei sei der Grundsatz zu überlegen, der für die Kunstgeschichte der Zukunft entscheidend sei, ob die Forschung nicht ganz allgemein verlange, daß wir nicht erst mit der geschichtlichen Zeit beginnen, sondern nach den Voraussetzungen der geschichtlichen Zeit in vergänglichen Rohstoffen zu fragen anfangen. Dann erst tauche unsere eigene Vorzeit, die des Nordens, auf, in der jene Geleise gelegt worden seien, in denen die geschichtliche Zeit weiterlief. Gewiß, nur daß der Zug entgleist, wenn diese Geleise in der Luft schweben. Einst, im „Dom zu Aachen und seine Entstehung“ (1904) S. 24 hatte Strzygowski richtiger und unbefangener geurteilt: „Das Aachener Münster ist aus einer in Karls Heimat lebendigen Übung heraus entstanden. Die gallo-fränkische Kunst war von der einst von den hellenistischen Metropolen aus begründeten Kirche Galliens angeregt und später verstärkt worden durch die direkt vom inneren Orient nach dem Frankenreich überströmende Bautradition der Klöster.“ S. 23 erkennt er „in San Vitale in der Tat einen allerdings mehr feingliedrigen und reicheren Vorläufer des Aachener Doms,⁶ und die Rotonda in Brescia und S. Fedele in Como zeigen wirklich einige der konstruktiven Vereinfachungen, die auch der Bau Karls d. Gr. aufweist“. Aus der Vorgeschichte des Aachener Münsters kann man die von Deichmann, AA 1941 Sp. 733 ff., und neuerdings in seinem „Frühchristliche Kirchen in Rom“ behandelten spätrömischen Rundbauten in Rom und Latium vom Typus der Tor Pignattara nicht ausscheiden, ebensowenig die Tatsache, daß Kuppelbauten in Nordsyrien nicht vorkommen, im übrigen Syrien nur ganz vereinzelt (Beyer, Der syrische Kirchenbau S. 143). Ob man auf die Verwandtschaft des Aachener Münsterplanes mit dem spanisch-keltischer, etwa in das 6. Jahrhundert v. Chr. gehöriger Rundhäuser irgend etwas bauen darf, scheint mir zweifelhaft und die Ähnlichkeit rein äußerlich und zufällig. Nicht zu übersehen aber sind die konstantinopolitanischen und oströmischen Mausoleumsanlagen, die Koethe um das Konstantinmausoleum in Byzanz gruppiert hat und die für die Grabeskirche Karls d. Gr. sehr wohl Anregungen geboten haben können, um so mehr, als Papst Leo III. zu dem gleichartigen Mausoleum, wohl des Endes des 4. Jahrhunderts n. Chr., bei St. Peter in Rom enge Beziehungen hatte (R. M. 1931 S. 10 ff.). Dehio kann ich nur beistimmen, wenn er S. 64 schreibt: „daß die karolingische Kunst zunächst keine selbständigen neuen Kunstwerte schuf, verringert nicht ihre geschichtliche Bedeutung; es gibt in der Geschichte der Kunst Epochen, in denen das Rezipieren wichtiger ist als alles.“

⁴ „Spuren“ S. 13.

⁵ „Spuren“ S. 14 ff.

⁶ Dehio, *Gesch. d. deutschen Kunst I*, 1930, S. 44 ff., tritt mit guten Gründen für die Selbständigkeit Meister Odos von Metz ein, der natürlich Bauten, die wir nicht mehr besitzen, gekannt haben kann, und dessen Zentralanlage wie reiner Steinbau dem griechisch-orientalischen Formenkreis nahesteht, aber darum noch keine einfache Kopie von San Vitale darstellt, das sich vielmehr in wesentlichen Zügen vom Münster in

Die Wurzel des neuen, die Gräber von Zeven zu Ahnen des Münsters machenden Credos fassen wir, glaube ich, wenn wir uns Strzygowskis mystische Auffassung vom Höherstreben vor Augen halten. Das soll Iran, Hellas und Gotik verbinden. In Iran gewinne es in der Kuppel Ausdruck. Da solche nicht vor der Sasanidenzeit bekannt sind, würde Strzygowski gar zu gern Dieulafoy folgen, der die Paläste von Firuzabad und Sarvistan den Achaimeniden zuschrieb. Aber der einstimmige Widerspruch aller einigermaßen Sachverständigen hält ihn in diesem Fall ab. Auch in den sicher achaimenidischen Säulen von Persepolis soll sich das Höherstreben ausdrücken. Die dortigen Paläste seien in den hohen Säulensälen eigenartig nordisch, heißt es „Machtkunst“ S. 244. Bei den Säulen von Persepolis, deren höchste etwa 18 m aufragen, nehmen davon Basis, Zwischenstück und Stierkapitell fast die Hälfte ein, so daß der Schaft nur 10 m mißt, die Hälfte etwa des Schaftes der Säulen des großen Saales von Karnak.⁷ Es ist bezeichnend und widerlegt das Höherstreben, das Strzygowski den Persern zuschreibt, daß sie, um die einfache Säule mit Stierkapitell mit längerem Schaft aus bautechnischen Gründen auszustatten, ein Zwischenstück mit Voluten einschalteten und nicht den Schaft einfach verlängerten.⁸ An den am schlankesten wirkenden Säulen zu Pasargadae, die über 12 m glatt aufsteigen, ist Strzygowski vorübergegangen, obwohl er in den ihm gewidmeten Studien (s. Anm. 8) alles Nötige finden konnte. Die Geschichte der persischen Säule lehrt eindeutig, daß es den Persern nicht um den Eindruck des Hoch-hinauf-Strebens zu tun war.

„Machtkunst“ S. 563 lesen wir, die Griechen hätten ihr aus dem Norden mitgebrachtes Holzhaus zum Gotteshaus umgebaut, indem sie unter dem Einfluß ägyptischer Steinkunst die Höhe durch den Giebel abknickten. Wie soll man das verstehen? Das vorhellenistische Ägypten kennt keine Giebel, wohl aber Säulen höher als irgendein Land des Altertums. Es brauchte also nicht erst von Persepolis (besser Pasargadae) aus in Hellas „wieder anders zu werden“. Nach Strzygowski „wächst der griechische Tempel mit der ionischen Säule bis zur korinthischen Säule und nimmt von Persien die Anregung, Säulenreihen in der Höhe übereinander zu setzen, freilich nicht freiräumig, sondern im Rahmen einer der Wand vorgeblendeten, also nach persischer Art verkleideten Architektur“. Die ionische Säule, die weder nordisch noch persisch beeinflußt ist, wirkt am schlankesten von allen griechischen Stützen.⁹ Kolossale korinthische Säulen kennen wir vor der römischen Zeit nicht. Es ist also schief, wenn „Machtkunst“ S. 294 f. behauptet, „die Griechen, die die Verhältnisse der Säule von den Machtvölkern des Mittelmeers übernahmen (sie also nicht vom Holzbau her mitgebracht haben), hätten in der korinthischen Säule die Höhe derart

Aachen unterscheidet. Odo von Metz war ein wirklicher Architekt, ein Meister, der das Wesen seiner Kunst erfaßt hatte.

⁷ Vgl. Perrot, Chipiez, *Hist. de l'art* V S. 497; Popes *Survey of Persian Art* IV Taf. 82, 87. Für Karnak sei auf die Angaben in den Reisebüchern verwiesen.

⁸ Siehe über den Zweck des Mittelstücks der persischen Säulen Studien z. Kunst des Ostens Strzygowski dargebracht S. 46 und Springer-Michaelis-Wolters, *Handb. d. Kunstgesch.*, Altertum I, 12. Aufl., S. 95.

⁹ Man vergleiche in Noacks *Baukunst d. Altertums* etwa Taf. 37–40 mit den vorhergehenden Tafeln mit dorischen Säulen, auch Taf. 72 mit Taf. 73 (römisch-korinthische Säulen). Auf die Entstehungsgeschichte des ionischen Kapitells brauchen wir nicht einzugehen. Sie weist, auch nach den neuesten Funden, AA 1933 Sp. 95, Kapitellen des frühen 9. Jahrhunderts aus Samaria, auf Herkunft aus Syrien und Kleinasien.

auffallend gesteigert, daß man nicht erst bis zum Iranischen (Persepolis) und der Gotik zurückgehen (so!) muß, um festzustellen, daß der Norden in der Höhe nicht Maß zu halten weiß“. Griechische Bauten sind, im Gegensatz zu manchen römischen, von bescheidenen Ausmaßen. Massenwirkungen erstreben sie zuerst, unter orientalischem Einfluß, in Kleinasien und Syrien. Ungern vermißt man bei den Erörterungen über Holz- und Steinbau die Kenntnis von Kaweraus schönem Aufsatz in *Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur* II S. 227 ff., wie bei der Behandlung der Fragen betreffend Renaissance und Gotik eine Bezugnahme auf Dagobert Frey, „Gotik und Renaissance“. Bei der Gotik, auf die wir jetzt nicht näher eingehen, wird es Sachkenner überraschen zu hören, daß die Gotik aus dem Schiffsbau zu stammen scheine, dem „auf den Mast gestülpten Schiffsboden“. Die Masten oder Glieder trügen das Dach, eigentliche Wände gäbe es nicht. Entgegen Dietrichsens Meinung in seinem Werk über die Holzbaukunst Norwegens sei die Mast- oder Stabkirche, wie sie in der ausführlichen Darlegung „Ursprung d. christl. Kirchenkunst“ S. 68 ff. genannt wird, in Norwegen ursprünglich und selbständig. Daß ein Gelehrter vom Range Gabriel Millets sich in der *Étude préliminaire* zu Strzygowski *L'ancien art. chrét. de Syrie* S. XXXIV f. anscheinend Strzygowski anschließt und, obwohl die älteste dieser norwegischen „Mastkirchen“ 1150 errichtet wurde, es für möglich hält, Normannen hätten diese Urgotik nach Frankreich gebracht, wo sie dann bald aus dem Holzbau in den Steinbau übertragen worden sei, ist mir schwer verständlich. Daß die nordischen Holzkirchen bodenständige Formen tragen, wird niemand leugnen, ebensowenig aber die Zusammenhänge mit englischen Bauten, auch Stabkirchen, und mit der gotischen westlichen Kunst. Sie zur Urquelle des gotischen Stiles zu machen, ist zeitlich wie angesichts der Abhängigkeit der nordischen Steinbauten von England undenkbar. Siehe Woermann, *Gesch. d. Kunst* III, 1918, S. 330 f., Lübke-Semrau, *Kunst d. Mittelalters* S. 219 f., und was Ph. Schweinfurth, *Grundzüge der Byzantinisch-Osteuropäischen Kunstgeschichte* S. 37, im Anschluß an Choisy über die römischen Voraussetzungen gotischer Bautechnik ausführt; nach ihm vollzog sich die Evolution der abendländischen Baukunst als ein innerhalb der durch die Kirche vermittelten Tradition des antiken Steinbaus fortschreitender Prozeß, für den der vorgeschichtliche Holzbau grundsätzlich ohne Bedeutung war.

Wir kehren zur Kuppel zurück. Entscheidend scheint mir, ob das Gewölbe, von dem die Kuppel ein Sonderfall ist, nur ein Dachbehelf ist, oder ob ihm eine selbständige raumbildende Bedeutung zugeschrieben werden kann. In Ägypten, wo wir das Werden des Gewölbes Schritt für Schritt verfolgen können und die Anfänge bis in das frühe Alte Reich zurückgehen,¹⁰ sind Gewölbe und Kuppel bis in hellenistische Zeit immer nur Behelfe, niemals architektonische Glieder gewesen, insbesondere haben sie nie im Außenbild eines Bauwerks mitgesprochen. Die ältesten Gewölbe sind Überkrugungsgewölbe und die Bodenständigkeit dieser Form wird durch ihre lange Beibehaltung bewiesen. Vorherrschend bleibt aber bis in späteste Zeit das Tonnengewölbe, für das Schäfer, *Die Leistung d. ägypt. Kunst* S. 13, auf Andrae-Schäfer, *Kunst d. alt. Orients* S. 278 f. (Grabgewölbe und Häusermodelle des Mittleren Reichs), verweist. „Aber man kannte seit der Pyramidenzeit auch die Kuppelwölbung“ (s. u. a. Weidners *AOF* V S. 50 Anm.). In Mesopotamien

¹⁰ Meine *Kunstgeschichte* Kap. II § 5, 5a; III § 3, 4; IV § 3 S. 69; § 3a. Vgl. auch Somers Clarke und Engelbach, *Ancient Egyptian masonry*, 1930, Kap. XVII.

ist es kaum anders gewesen. Man pflegt ein assyrisches, immer wieder abgebildetes Relief anzuführen, auf dem eine Gruppe im Gebirge liegender, offenbar nicht sehr großer Bauten dargestellt ist. Es stammt aus dem Ende des 8. oder dem Anfang des 7. Jahrhunderts.¹¹ Es sind Baulichkeiten mit breiten, verhältnismäßig flachen Kuppeln, andere mit hohen zuckerhutförmigen. Der Zusammenhang, in den das leider verlorene Relief gehörte, steht nicht fest. Mit den Bildern von der Herstellung der Lamassukolosse im Lande Balata, nach Unger, *Realex. Assyriologie* s. v. nahe Ninive, hat es kaum etwas zu tun. Olmsteads Gedanke (*Hist. of Assyria* S. 321), es handle sich um das Amanusgebirge, wird durch folgende Beobachtungen gestützt: auf der Schale von Amathus, JHST LIII, Taf. 1 u. 3, sind entsprechende Bauten zu sehen, die Myres a. a. O. S. 35 u. 38 mit Wahrscheinlichkeit in die Gegend von Aleppo versetzt. Dort stehen noch heute ähnliche Häuser, wie Miss Bell (nach Strzygowski, *Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur* VII, 1919, S. 59 f.) bestätigt. Sie nennt die flache Kuppel die einzige in der Dorfarchitektur Nordsyriens und Mesopotamiens bekannte Dachform,¹² aber Mallowan and Cruishank, *Iraq* II S. 33 Fig. 23, bilden, übrigens moderne, Häuser mit steilen Kuppeln aus der Gegend von Aleppo ab. Sie haben S. 31 ff. in Kürze zusammengestellt, was wir von Kuppelbauten in Mesopotamien seit dem frühen 4. Jahrtausend, der Zeit der Kuppelbauten von Arpachija, in denen manche die Ahnen der kretisch-mykenischen Kuppelgräber sehen möchten, kennen. Strabo XVI 1, 5, C. 739, bezieht sich wohl auf Tonnengewölbe, nicht Kuppeln, und auf hellenistische Zeit. Ringelmanns Vermutung,¹³ die Gebäude des assyrischen Reliefs stellten Kornspeicher oder gar Mieten dar, ist mir nach ihrer Lage im Gebirge wenig wahrscheinlich. Die steile Dachform könnte dem schneereichen Gebirge angepaßt sein. Flachere Kuppeln finden sich natürlich vielfach im modernen Orient, in Bagdad (Perrot, Chipiez, *Hist. de l'art* II S. 487), in den persischen Provinzen Churassan und Seistan;¹⁴ Kuppeln fehlten aber auch in hellenistischer Zeit in Athen bei Bädern nicht, wie Eratosthenes bei Athen. XI, 501 d, e bezeugt. Hingegen haben die persischen Paläste von Pasargadae, Persepolis und Susa flache oder wenig geneigte Walm-Dächer gehabt. Keines der vor-sasanidischen Feuerheiligtümer hatte, wie wir jetzt nach Kurt Erdmanns sorgfältiger Schrift¹⁵ sagen können, eine Kuppel. Bei der einzigen scheinbaren Ausnahme, dem Kuh i Khwadja (a. Anm. 15 a. O. S. 32 ff., 83 Anm. 222), handelt es sich so gut wie sicher um einen sasanidischen Umbau, vermutlich des 7. Jahrhunderts n. Chr.¹⁶ Erdmann sagt mit Recht, Herzfelds Datierung des ursprünglichen Baus in das 1. Jahrhundert n. Chr.¹⁷ beruhe auf sehr ungewisser Grundlage. Was mir von Ornamenten bekannt ist, erlaubt eine Datierung um mindestens 100 Jahre später. Auch wird man sagen dürfen, bei einem orientalischen Kultbau ist die Annahme eines einzelnen Ausnahmefalls, wie es die Kuppel in früher Zeit wäre, immer bedenklich. Mit dem „Machtkunst“ S. 319 als

¹¹ Paterson, *Palace of Sinacherib* Taf. 31; Woermann, *Gesch. d. Kunst* I, 1915, S. 128, und sonst.

¹² *Palace and mosque at Ukhaidir* S. 75; ich habe das Werk nicht einsehen können. Vgl. auch Reuther in *Popes Survey* I S. 501 Anm. 3, Sam Guyer in *Petermanns Mitt.*, 1916, S. 168.

¹³ *Rec. Trav.* XXX S. 55.

¹⁴ *Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur* VII, 1914–19, S. 55 f.

¹⁵ *Das iranische Feuerheiligtum* (1941).

¹⁶ Herzfeld, *ZDMG* 1926 S. 270.

¹⁷ *AMI* IV S. 1 ff., *Arch. Hist. of Iran* S. 74.

wurzelecht einheimischem, künstlerisch geschlossenem Baugewächs gepriesenen iranischen Kuppeltempel steht es also nicht besser als mit der Behauptung, die Kuppel habe sich im persischen Palastbau zuerst durchgesetzt.¹⁸ Für die These, die Kuppel aus Ziegeln mit sinnbildlicher Verkleidung sei beim Feuer- und Christentempel der Iranier ausgebildet worden („Machtkunst“ S. 547), fehlt jeder Anhalt. Wir wissen nicht einmal zu sagen, woher der sasanidische, ostpersische Feuertempel seine Kuppel nahm. Oelmann¹⁹ weist auf einen Bau im Hauran vom Jahr 282 n. Chr. hin, die *ἱερόα καλύβη* von Umm iz Zetun,²⁰ bei der die Anfänge der monumentalisierten Kuppel über dem Quadrat mit dem für die frühen Sasanidenpaläste bezeichnenden Ersatz der übereckenden Balken durch Trompen wahrzunehmen sei. Es sei nicht einzusehen, warum man mit Strzygowski und Glück nach Ostiran und Gandhara gehen solle, um ihren Ursprung zu suchen. „Sollen die Parther diese Konstruktion nach dem Hauran gebracht haben?“ Die angeblich arische, aus dem Hindukusch gebürtige Deckenkonstruktion mit Trompen finde sich in Abessinien, ja im Innern Westafrikas. Daß sie dorthin durch die Parther oder andere Arier gekommen sei, würden wohl auch Strzygowski und Glück nicht annehmen wollen. Die nach Glück ebenfalls von den Parthern mitgebrachte Tonne über dem Liwan lasse sich spätestens in der Neubabylonischen Architektur, in Nebukadnezars Thronsaal nachweisen, und altbabylonisch sei auch, nicht von Stämmen, die aus unbekanntem südlichen Kulturgebiet Arabiens vordrängen, wie wieder Strzygowski und Glück meinen, nach dem Hauran gebracht, die Gurtbogendecke. Glück hat seine Meinung zehn Jahre später gründlich geändert, um aber Rom und Byzanz nicht die Vorhand zu lassen, was sein Lehrer Strzygowski ihm nie vergeben hätte, schiebt er Karthago und Afrika vor, ohne die Beweisstücke in Händen zu haben, die diese schöpferische Rolle bezeugen.²¹ Ich kann mir nicht versagen, auf ein für die Strzygowskischule bezeichnendes Versäumnis in Glücks Buch hinzuweisen. Er widmet S. 126 f. dem Marneion in Gaza einen eignen Abschnitt, legt dabei, ganz wie sein Lehrer 1903 in „Kleinasien, ein Neuland d. Kunstgeschichte“ S. 101, die lateinische Übersetzung zugrunde, obwohl 1895 die Bonner Ausgabe des griechischen Textes in Teubners Bibliotheca erschienen war; danach erwies sich der lateinische Text als stark interpoliert, und das den Interpreten anstößige „septentrionaleque“ steht überhaupt nicht im griechischen Text.

Oelmanns Darlegungen möchte ich hinzufügen: nach den neuesten Feststellungen war die Zahl der Kuppelgräber auf Kreta viel größer, als wir annahmen.²² Die Ausschmückung der Kuppel des sog. Atreusgrabes mit Rosettensternen, ähnlich den Sternen des Himmelsgewölbes, aber doch nicht ihnen gleich,²³ ist vielleicht der früheste Ausdruck für das künstlerische Empfinden eines gewölbten Raumes. Wer der Überzeugung ist, daß Griechen die Bauten in Mykene aufführten, mag darin indogermanisches Raumgefühl sehen, sicher aber kein persisches.

¹⁸ „Machtkunst“ S. 307.

¹⁹ Bjb. Heft 127 S. 228.

²⁰ Brünnow, von Domaszewski, Prov. Arabia III S. 329. Vgl. Beyer, Syrischer Kirchenbau S. 146 f., für die Trompen.

²¹ Siehe oben S. 100, unten S. 151 f.

²² Rev. arch. 1936 II S. 89; JHST 1938 S. 233 f.

²³ Perrot, Chipiez, Hist. de l'art VI S. 616 f. Vgl. dazu die byzantinischen Äußerungen bei Schweinfurth a. a. O. S. 13, wonach die Kuppel der Himmel ist.

Die technische Seite des Kuppelbaus haben wir bisher kaum berührt. Jene auf dem assyrischen Relief abgebildeten Häuser scheinen Kuppeln über dem Quadrat zu tragen. Die Überführung des Quadrates in eine echte Kuppel mittels Zwickel in den vier Ecken liegt Ende des Alten Reichs schon bei dem Grab des Seneb vor, über das „Asiens Bildende Kunst“ S. 181 Abb. 167 berichtet wird. Nach Prof. Holey²⁴ handelt es sich um eine „Stutzkuppel, die von der auf wirklichen Pendentifs ruhenden zu scheiden ist“. Die Wölbung bildet eine einzige, ununterbrochene, kugelige Fläche, die Zwickel mit eingeschlossen. Ein hölzernes Lehrgerüst wurde nicht benötigt, vielmehr ist die Kuppel wohl nach der noch heute in Nubien üblichen Art frei aufgemauert; nach Fertigstellung wurden die Mauern ringsum hochgeführt, die außen über die Kuppel getriebene dicke Nilschlammsschicht trug zur Festigung wesentlich bei, die Kuppel aber war im Mauerwerk vollkommen verborgen. Es ist kaum anzunehmen, daß die Technik solchen Kuppelbaus später verlorenging, denn sie ist noch heute in Gebrauch; aber, so viel wir sehen, blieb der Kuppelbau auf Gräber und Speicher beschränkt. Es ist überflüssig, zusammenzutragen, was wir im Verlauf der ägyptischen Kunstgeschichte an Kuppeln nachweisen können. Wilkinson-Birch, *Manners and customs of the Egyptians* II S. 262, 297 f., J.E.A. 1921 S. 68 f., Peet, *Cemeteries of Abydos* II S. 84 ff., Earl of Carnarvon und Howard Carter, *Five years exploration at Thebes* Taf. 33, Metropolitan Museum Bull. 1914 S. 14, geben Stein- und Ziegelgewölbe von N. R. bis zur Spätzeit. Der römischen Zeit gehören u. a. an MDOG 1913 Nr. 52 S. 52 und in zum Teil monumentaler Ausführung die Gewölbe an verschiedenen Stellen der Grabanlage von Kom esch Schukafa (z. B. Breccia, *Alexandria ad Aegyptum*, 1922, S. 377 ff. der englischen Ausgabe). Wir kennen die großartige Entwicklung, die der Kuppelbau in Rom, vom Pantheon angefangen, genommen hat. Die Etrusker brachten dazu wohl die technischen, aber keine künstlerischen Vorbedingungen mit;²⁵ diese schuf erst Rom. Daß Karthago einen so großen Einfluß auf die Technik des Wölbungsbaus gehabt hat, wie Glück in seinem nachgelassenen „Ursprung des römischen und abendländischen Wölbungsbaus“, wohl im Anschluß an Choisy, *Hist. de l'architecture* I S. 212, 520, 603, wahrhaben möchte, leuchtet mir nicht ein; vielleicht hat Glück sich auch von Sir Arthur Evans These vom libyschen Ursprung der Tholos beeindrucken lassen, über die Luisa Banti richtig abweisend geurteilt hat.²⁶ Glück stützt sich wesentlich auf den sog. Admiralspalast von Utica, bei dem nicht nur das Alter, sondern auch die Einzelheiten des Plans und Aufbaus zweifelhaft sind, wie Perrot, Chipiez, *Hist. de l'art* III S. 392 ff., dartun. R. Herbig in seinem vortrefflichen Beitrag zu „Rom und Karthago“ ed. Vogt (1943) erwähnt den Admiralspalast nicht einmal, ebensowenig die kunstgeschichtliche

²⁴ In der Erstveröffentlichung von Junker, *Giza* V S. 32 f. Abb. 3 Taf. 3a–d. Schweinfurth a. a. O. S. 12 hat den Unterschied übersehen, wenn er den Ägyptern die auf Pendentifs ruhende Kuppel zuschreibt. Höchstens kann man sagen, daß sie bei konsequenter Weiterbildung zu solcher Kuppel hätten gelangen können, es aber nie getan haben.

²⁵ Martha, *L'art étrusque* S. 144 ff. Das Verdienst der Etrusker um die Entwicklung des Gewölbe- und Kuppelbaus hat Barone Nogara, *Gli Etruschi e la loro civiltà* S. 294 ff., in das verdiente Licht gestellt. Ackerström, *Studien über d. etr. Gräber* S. 135, spricht den Gräbern der Frühzeit das echte Gewölbe ab, Tonnengewölbe seien nicht vor dem 3. Jahrhundert v. Chr., die echte Kuppel nicht vor der römischen Zeit nachgewiesen.

²⁶ *Annuario della scuola archeologica di Atene* XIII–XIV S. 250.

Bedeutung punischer Gewölbe. Uns braucht der Palast nicht näher zu beschäftigen, da wir es vor allem mit der Frage zu tun haben, wie es mit dem Auftreten großer Gewölbe im näheren Orient steht, wieweit die sasanidischen Paläste eine Priorität beanspruchen dürfen, und ob sich die Abhängigkeit der Hagia Sophia in Konstantinopel von sasanidischen Mustern beweisen läßt. Vorausgeschickt sei, daß die Technik des Überkragungsgewölbes, das in Altmesopotamien schon bei den Bauten von Fara (Schuruppak) aus dem 3. Jahrtausend v. Chr. festgestellt scheint,²⁷ im ganzen Bereich des Mittelmeeres seit mindestens dem Anfang des 2. Jahrtausends verbreitet war, eine Folge der dort überall zur Verfügung stehenden Steinplatten und des verhältnismäßigen Mangels an gutem Bauholz. Die Technik mußte notwendigerweise zum Rundbau und damit zum kuppelförmigen Dach führen. Es scheint keineswegs notwendig, Kuppelgräber, Trulli, Nuragen, Talayots, die Bauten auf Malta, oder gar die irischen Bauten, voneinander abhängig sein zu lassen oder sie einem bestimmten Volk zuzuschreiben,²⁸ vielmehr haben wir es mit lokalen, selbständigen mediterranen Entwicklungen einer uralten Technik zu tun, wie die Verschiedenheit der Grundrisse und z. T. auch der Bestimmungen zu beweisen scheint. Nur die Sitte des Kuppelgrabs wird vielleicht vom östlichen Mittelmeergebiet aus sich verbreitet haben,²⁹ ist aber in das westliche Mittelmeergebiet kaum gelangt, am ehesten noch nach Etrurien. Die großen Tumuli Nordafrikas stehen für sich, haben keinen Zusammenhang mit den kretisch-griechischen Kuppelgräbern, schwerlich auch mit den etruskischen, die ihrerseits den römischen vom Typus des Augustus- und Hadriansgrabes zum Vorbild gedient haben mögen. E. Diez, einer der befähigtesten Strzygowskischüler, hält durch den Baubefund im Palast von Hatra, dessen Bauzeit in das 2. und 3. nachchristliche Jahrhundert falle, für erwiesen, daß damals die Kuppel über quadratischem Unterbau, wenigstens in Mörtelwerk, in Mesopotamien noch nicht bekannt war.³⁰ Der Palast hatte eine große, aber tonnen- gewölbte Halle, einen Iwan mit gewölbten Seitenräumen, die gleichzeitig den Schub des Hauptgewölbes auffangen sollten. Diez meint, und ich bin geneigt ihm beizustimmen, in Hatra sei alles zusammengefaßt, was damals bautechnisch und an Formen in Syrien und Mesopotamien bekannt und gebräuchlich war. Er neigt dazu, die Kuppel erst in sasanidischer Zeit, als die Paläste von Firuzabad und Sarvistan erbaut wurden, aus dem zentralasiatischen Tarimbecken nach Westpersien eingeführt sein zu lassen. Die Kuppel, die im Nutzbau und bei Volkswohnhäusern üblich gewesen sei, hätte sich erst als hoffähig durchsetzen müssen. Der Widerstand gegen jedwede Wölbung sei durch den erstarkenden Einfluß Roms, wie Hatra zeige, schon in parthischer Zeit gebrochen worden. Dabei vollzog sich die Entwicklung im Orient viel langsamer als in Byzanz; die dortige Pendantkuppel vermochte es nicht, sich nach Osten auszubreiten. Vielmehr ging der Orient von der Trompenzone als Kuppelbasis aus und erreichte hier eine glänzende Entwicklung. Eine Trompenkuppel, wie sie Diez als Vorbild der sasanidischen vorschwebt, hat Strzygowski in „Asiens Bildender Kunst“ S. 81 abgebildet. Sie gehört aber wohl erst dem 8. Jahrhundert

²⁷ MDOG 15 S. 10 (Koldewey); vgl. Heinrich, Fara S. 8 f.

²⁸ Siehe noch Mahr in Eberts RLV XIII S. 202.

²⁹ Siehe darüber Rev. arch. 1941 II S. 47 ff. im Anschluß an A. Mintos Aufsatz Palladio III, 1939, S. 1 ff.; St. Str. VIII S. 73.

³⁰ Kunst der islamischen Völker S. XII.

an. Der Tempel MV in Miram, aus dem 4. Jahrhundert n. Chr., wäre nach Stella-Kramrisch³¹ ein Rundtempel mit echter Kuppel und wohl zu den hellenistischen Elementen in Ostturkestan zu zählen. Entgegen seiner eignen Vermutung sucht Diez a. Anm. 30 a. O. S. 78 die Kuppel als bodenständig persisch zu erweisen. Ihm dienen zwei späte Nachrichten: die eine, in Philostratos' um 200 n. Chr. aufgezeichnetem Leben des Apollonios von Tyana (I 25), geht das parthische Babylon, nicht Persien, an, ist überdies völlig phantastisch. Die andere Stelle, die ich im Original nicht nachprüfen kann, ist der Reisebeschreibung des Ibn al Balchi aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts entnommen, dessen Deutung von Kuppelbauten in Persepolis als Vorrats- und Schatzhäuser achaimenidischer Könige schwerlich mehr Gewähr bietet als irgendwelche Angaben im Schachname. Mit Verweis darauf aber lesen wir „Baukunst d. Armenier“ S. 365: „Für den Süden Irans sind Kuppeln als Vorrathshäuser aus achämenidischer Zeit sowohl wie aus parthischer bezeugt.“ Wir wissen, daß die Paläste von Firuzabad und Sarvistan Kuppeln trugen.³² In Übereinstimmung mit Herzfeld, *Archaeolog. History of Iran* S. 95, setzt Reuther³³ die Erbauung von Firuzabad in die Zeit unmittelbar vor Ardeschirs Thronbesteigung, 224 n. Chr. Der Bau habe nichts Parthisches mehr, sei ein reiner Sasanidenbau. Er unterscheidet S. 499 in Firuzabad zwei Arten Wölbungen. Die eine setzt ein Lehrgerüst voraus und darf in ihrer Halbkreisform und den vorspringenden Mauern, auf denen das Gerüst ruhte, als spezifisch sasanidisch gelten. Die andere, parabolische Form, die auch bei Gewölben des Neuen Reichs in Ägypten auftritt, kennen wir in Assur aus parthischer Zeit. Alle sasanidischen Kuppeln aber ruhen auf Trompen,³⁴ wie noch heute in Churasan. Diese Kuppeln sind grundsätzlich von den römischen, auch der des Pantheon, zu scheiden. Die Trompenkuppel mag in Ostiran, oder, wie Diez will, noch weiter östlich, entstanden sein, sie hat in der Sasanidenzeit eine verfolgbare Entwicklung durchgemacht, bleibt aber nach Reuthers Wort ungewöhnlich plump. Und es verdient immerhin beachtet zu werden, daß, wie Erdmann a. Anm. 32 a. O. S. 25 hervorhebt, der „Thronsaal“ von Taq i Kisra (Ktesiphon) nicht mit einer Kuppel, sondern mit einer Tonne überwölbt war, und Kuppeln bei dem großartigen Palast überhaupt nicht vorgekommen sein dürften. Armenien bleibt besser ganz aus dem Spiel. Strzygowski verweist zwar auf die 639/40 n. Chr. errichtete Kathedrale von Mren und versichert, daß die armenische Kunst auf allen Gebieten der kirchlichen Architektur, im einfachen Zentralbau, dem einfachen wie dem kreuzförmigen oder in der Längsrichtung erweiterten Quadrat, im längsgerichteten Tonnengewölbe der Hallenkirche und Basilika, endlich im längsgerichteten Kuppelbau wie der Kuppelbasilika

³¹ Springers Handb. d. Kunstgesch. VI S. 364.

³² Erdmann, *Die Kunst Irans zur Zeit der Sasaniden* S. 20, schreibt: „Aber diese wenig entwickelte Technik hat nicht gehindert, alle Räume zu wölben. Tonnen von halbkreisförmigem und parabolischem Umriss und Kuppeln sind bekannt, ja die vom quadratischen Raum ausgehende Kuppel auf Ecktrompen muß als eine eigentlich iranische Form angesehen werden.“ Er fügt S. 21 hinzu: „Könnte man die Raumanordnung des Palastes von Firuzabad noch bis zu einem gewissen Grade mit Achämenidischen Formen in Verbindung bringen“ (wozu ich keinen Anlaß sehe), „so besteht in der Gestaltung des Aufrisses zwischen Persepolis und Firuzabad kaum eine Beziehung.“ Zur Sache vgl. meine Bemerkungen in *Welt d. Orients*, 1947, S. 98 ff.

³³ Popes *Survey of Persian art* I S. 496.

³⁴ Reuther a. Anm. 33 a. O. S. 501 f.; Borrmann, *Neuwirth, Gesch. d. Architektur* I S. 308. München Ak. Abh. 1950 (v. Bissing) 20

und der Kreuzkuppelkirche Bedeutendes geleistet habe;³⁵ Armenien zeige alle diese Bauten schon im 7. Jahrhundert vollständig durch Gewölbe jeder Art überdeckt. Damit werde der endgültige Beweis einer auf uralten Voraussetzungen beruhenden altchristlichen Gewölbe-architektur geliefert. Mich dünkt, es weise vielmehr auf einen starken Eklektizismus der armenischen Kunst hin, die nach Strzygowskis eigenem Ansatz sich um Jahrhunderte später entfaltet, als die von ihm a. a. O. S. 8 angeführten Bauten, die Konstantinsbasilika, die Kirchen in Unteritalien, Sizilien, Sardinien, Sofia, die sasanidischen Ziegel- und die zentralkleinasiatischen Steinbauten. Armenien kann also nur ein sekundäres Interesse beanspruchen und über die Herkunft der Trompenkuppel nichts aussagen. Nach „Baukunst d. Armenier“ II S. 546 hält Strzygowski selbst die Kuppel in Armenien nicht für bodenständig, sie sei aus Iran eingeführt, wofür aber kein Beweis angeboten wird. Vielleicht war ihm maßgebend, daß nach Hübschmann die armenischen Fachausdrücke für Kuppel „gmbeth“ und Gewölbe „kamar“ persische Lehnworte sein sollen (a. a. O. S. 634). Nun ist aber die Herkunft des noch heute in Griechenland lebendigen Wortes für Gewölbe *καμάρα* nicht geklärt (Pauly-Wissowa RE s. v.). Bald gilt es als indogermanisch, bald als karisch, dann als babylonisch. Heuzey s. v. Camara in Daremberg, Saglio, Pottier, Dict., neigt zu griechischer Ableitung des Wortes, dessen Grundbedeutung Tonnengewölbe scheint, wozu man Thiersch, JdI 1910 S. 55 Anm., vergleiche. Sam Guyer, Mon. Asiae Minoris II S. 64 f., stellt die zumeist chronologischen Gründe zusammen, aus denen Armenien nicht das Ursprungsland der Vierungskuppel gewesen sein kann, sie vielmehr eher aus dem Westen dorthin im 7. Jahrhundert eingeführt wurde. Andererseits steht nach ihm fest, daß im engeren byzantinischen Kunstgebiet Kuppeln mit ausgebildetem Tambour in Justinians Zeit oder gar vorher nicht bekannt gewesen sind. Auch antiochenisch war nach ihm die Kuppel nicht; denn die Kuppel von Meriamlik steht innerhalb der kilikischen Kirchen völlig allein, Kilikien darf aber als stark unter Antiocheias Einfluß stehend betrachtet werden. Technisch scheint die innerkleinasiatische Kunst, vor allem in nach-justinianischer Zeit, eingewirkt zu haben (a. a. O. S. 192 f.). Über den Gegensatz der dürftigen armenischen Kirchen und der trutzigen Adelsburgen stehen S. 194 beherzigenswerte Worte. Über Armeniens Stellung in der mittelalterlichen Kunstgeschichte hat sehr besonnen, zur Skepsis anregend, Paul Frankl, Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst S. 133 f., gehandelt. Schweinfurth a. a. O. S. 46 urteilt über Strzygowskis These, die die mittelalterliche armenische Architektur zur Grundlage der späteren europäischen Entwicklung machen wolle, sie sei verfehlt, und scheint sich dabei auf russische Veröffentlichungen zu stützen. Wachsmuth, Der Raum S. 89, schließt sich in der Datierung von Meriamlik unter Kaiser Zeno, etwa 470 n. Chr., Herzfeld und Guyer an; er ist geneigt, in Bauten wie dem Zentralbau von Musmije in Mittelsyrien aus der Zeit Marc Aurels und des Lucius Verus, 160–169 n. Chr., das Vorbild zu sehen (a. a. O. S. 24). Dies „praetorium“ mag gewiß im Grundriß Beziehungen zu Hatra haben, seine Aufbauformen aber sind durchaus römisch. Wachsmuth nennt Musmije ein wichtiges Bindeglied zwischen der vorchristlichen heidnischen Bauweise und den christlichen Zentralbaulösungen, schreibt ihm aber eine viel zu einflußreiche Rolle zu, denn eine Kuppel hat es nie besessen, wie Weigand in der Besprechung OLZ 1937 S. 87 gezeigt hat. Strzygowski und Glück sind

³⁵ Österreichische Monatsschrift f. d. Orient XL, 1914, S. 7.

an Musmije achtlos vorübergegangen. Wichtig ist, den einfachen Bogen, auch Reihen von Arkaden, nicht, wie manchmal in den Beschreibungen geschehen ist, mit einer Kuppel zusammenzuwerfen.

Angesichts der Denkmäler kann kaum ein Zweifel bestehen, daß die Kuppeln der christlichen Taufkapellen sich von den römischen in Stein ausgeführten Bäderekuppeln ableiten. Wir kennen Kuppeln mit Trompen auch in Ägypten, wo sie nach Glück, Ursprung des Wölbungsbaus S. 148, an dem der älteren Menasbasilika vorgebauten Oktogon vorkommt. Glück weist es mit den Ausgräbern dem 4. Jahrhundert n. Chr. zu,³⁶ aber Deichmann und v. Gerkan haben gezeigt, daß die Datierung der Bauten der Menasstadt völlig unsicher ist.³⁷ A. L. Schmitz erwies an einer Reihe von Beispielen, daß Strzygowski, Baumstark und, ihnen folgend, der Entdecker Kaufmann den orientalischen Charakter der Bauten in der Menasstadt stark übertrieben haben, daß vielmehr wesentliche Züge auf Zusammenhänge wenn nicht mit Rom, so mit Byzanz hinwiesen.³⁸ Kaufmann selbst³⁹ hat eine Anzahl syrischer und kleinasiatischer, auch italischer und byzantinischer Bauwerke angeführt, die Beziehungen zu den Bauten der Menasstadt aufwiesen. Glück nennt Beispiele von Trompenkuppeln in Zentralsyrien, zu dem Ägypten ja immer rege Beziehungen hatte. Im eigentlichen Nordsyrien kommt der Gewölbe- oder Kuppelbau nach Beyer (Der syrische Kirchenbau S. 143) nicht vor.⁴⁰ Fraglich bleibt, ob die Kuppel über dem Quadrat mit Trompen am Martyrion des hl. Jakobus zu Nisibis in Mesopotamien („Baukunst d. Armenier“ II S. 752 mit Abb. 699 f.) aus der Gründungszeit, 359 n. Chr., stammt. Auch die Behauptung Glücks und Strzygowskis, in Armenien komme die Kuppel seit dem 4. Jahrhundert immer mehr in Aufschwung, bedarf sorgfältiger Nachprüfung: warum nennt Strzygowski in der oben angeführten Arbeit immer erst Bauten aus dem 7. Jahrhundert? Hingegen ist die Kuppel mit Trompen des Baptisteriums in Neapel sicher ein Bau des 4. Jahrhunderts und als solche die älteste in Europa sicher bezeugte. Für Strzygowski ist sie iranisch; wir sahen aber, daß der Bildschmuck durchaus altchristlich-italisch ist.⁴¹ Mag die Technik der Trompenkuppel, was noch nicht erwiesen ist, wirklich aus Persien und dem noch ferneren Osten stammen,⁴² die Übertragung eines technischen Kunstgriffes bedeutet noch nicht das Wesen der Kunst. Wenn Kreter und Mykenäer von den Ägyptern die Herstellung von Fayence und Glas lernten, so sind die in diesen Materialien von ihnen gearbeiteten Dinge darum doch nicht ägyptisch. Kuppeln kannte die römische Welt seit den Thermen des 1. Jahrhunderts v. Chr. und in einer nicht-

³⁶ C. M. Kaufmann, Die heilige Stadt der Wüste S. 121. Den brauchbarsten Plan, auf den näher einzugehen hier kein Anlaß vorliegt, findet man bei Kaufmann, Die Menasstadt und das Nationalheiligtum der Ägypter I, 1940, S. 97 Abb. 44.

³⁷ AA LXV, 1937, Sp. 475 ff. Die Schriftquellen, die Kaufmann in der Anm. 36 an zweiter Stelle genannten Schrift abdruckt, lassen eine eindeutige Verbindung der erhaltenen Reste mit den dort vermeldeten Tatsachen nicht zu.

³⁸ AA XXXXV, 1930, Sp. 503 ff.

³⁹ Die Menasstadt I S. 99.

⁴⁰ Siehe auch Glück, Ursprung des Wölbungsbaus S. 147 f. Beyer konnte 1925 zur angeblichen Kuppel von Kalat Siman noch keine Stellung nehmen.

⁴¹ Siehe oben S. 101, 104 f. und Glück a. a. O. S. 147.

⁴² Sam Guyer, Rep. Kunstwissenschaft XXXV, 1912, S. 501 f., sagt, die Trompenkuppel sei in Mesopotamien kaum vor dem 8. Jahrhundert nachzuweisen.

persischen Technik, aber in unerreichter Vollendung, beim hadrianischen Pantheon. Seit kurzem wissen wir auch, daß die bald nach 460 n. Chr. erbaute Wallfahrtskirche des hl. Simeon Stylites in Kalat Siman eine hölzerne Trompenkuppel trug von Ausmaßen, die die Spannweite der Kuppeln der sasanidischen Paläste um das Doppelte übertreffen (27 m), selbst die der Tonnenwölbung des Palastes von Ktesiphon (26 m) hinter sich lassen. Nach Krenckers Abhandlung in den *Abh. PrAW* 1939, v. Gerkans Zustimmung (*Gnomon* 1940 S. 183), darf die Wiederherstellung der Kirche von Kalat Siman als gesichert gelten. Guyers Widerspruch gegen den durch die spätere Arbeit überholten Aufsatz Krenckers, *JdI* 1934 S. 62 ff., ebenda S. 90 ff., richtet sich im Grunde nicht so sehr gegen die Überdachung des Oktogons (ähnlich wie in der Taufkirche des hl. Menas), als gegen die typologische Einordnung des Baus und gegen Einzelheiten, wie die Verwendung der Säule des Heiligen als Mittelstütze, an der Krencker später nicht festgehalten hat.⁴³ Unter Hinweis auf gewisse Vorstufen in Ephesos, Antiocheia, Nyssa hat Krencker (*Abh.* S. 28) Kalat Siman einen Schöpfungsbau genannt und an den überlieferten Bauplan des Gregor von Nyssa erinnert, der zwischen 379 und 394 ein Martyrion plante, in dem etwas von dem Raumbgedanken von Kalat Siman stecke. Gregor sagt uns, wolle man eine schwierige Kuppel erstellen, so solle man sich an isaurische, als kleinasiatische Baumeister wenden (J. Puig i Cadafalch in *Rec. déd. à la mémoire de Kondakov*, 1926, S. 263 ff.). Diesem Rat ist Justinian gefolgt, als er für seine Bauten, und insbesondere die Sophienkirche,⁴⁴ kleinasiatische Meister, den uns bekannten Isidoros von Milet (s. über ihn unten) und Anthemios von Tralles, berief (Alf. Maria Schneider, *Die Hagia Sofia zu Konstantinopel* S. 8 f., 35 ff.). Hier übertrafen sie, auch in der Spannweite von 33 m, selbst Kalat Siman; sie folgten dabei aber der westlichen Technik der Pendentifs, nicht der östlichen mit Trompen. Mit Persien verbindet somit nichts die Hagia Sophia, in der, wie v. Sybel es im Titel seiner *Weltgesch. d. Kunst* zum Ausdruck gebracht hat, die antike Baukunst gipfelt. Dalton, *East Christian art* S. 85 mit Anm. 4 f., hat syrische und kleinasiatische Beispiele aus hellenistischer und frühchristlicher Zeit für Kuppeln mit Zwickeln (Pendentifs); die Baumeister der Sophienkirche konnten ihre Verwendung also aus nächster Nähe lernen, aber sie bleibt etwas Westliches und bleibt die für Rom bezeichnende, in den fernen Osten nie vorgebrungene Kuppelform, und es ist sicher von Bedeutung, daß Anthemios viele Jahre seiner Jugend, ehe er nach Konstantinopel gerufen wurde, in Rom zubrachte. Wir finden die Kuppel mit Pendentifs in Ravenna im Mausoleum der Galla Placidia, in San Vitale aber macht der Baumeister von Trompen Gebrauch, beide Techniken bestehen mithin in Italien nebeneinander. Doch die Trompenkuppel verschwindet, und nichts wäre willkürlicher als sie als Beweis anzuführen, daß die Kuppel aus Persien nach Italien gekommen sei, und weiter zu sagen, wo wir Kuppeln finden, stoßen wir auf persischen Einfluß. Wir würden

⁴³ Die Einwände, die A. M. Schneider, *GGA* 1939 S. 335 ff., gegen Krenckers Kuppel erhoben hat, sind schwerwiegend, aber der Zustimmung v. Gerkans gegenüber doch nicht entscheidend. Unentschieden läßt die Frage auch der Berichterstatter im *JHST* 1939 S. 325 ff. Man wird gut tun, auf die Kuppel von Kalat Siman nicht allzuviel Gewicht zu legen, aber die Möglichkeit ihrer Existenz im Auge zu behalten.

⁴⁴ Der älteste theodosianische Bau aus dem Anfang des 5. Jahrhunderts verleugnet in seiner Ornamentik bei mancherlei Eigenart den römischen Grundcharakter nicht (*AJA* 1937 S. 1 ff.; *AA* 1935 Sp. 308 ff., Alfons Maria Schneider). Der Giebel mit innerem Bogen des Portikus könnte auf syrisch-römische Einflüsse deuten.

uns damit übrigens mit Strzygowski selbst in Widerspruch setzen. „Machtkunst“ S. 460 steht: „Die Kuppel ist im hohen Norden zu Hause, sie kommt bei allen drei wandernden Stämmen, sowohl in der atlantischen Mitte wie beim amerasiatischen Westflügel und ebenso beim indogermanischen Ostflügel vor, aber in sehr verschiedener Werkart und -form: die Amerasiaten bauen sie über dem Quadrat (also, wie nach Strzygowski sonst die Perser resp. Iranier), die Atlantiker über dem Rund, Zelle an Zelle gereiht. (Hier wirkt Glücks Buch nach, nur daß an Stelle der westlichen Mittelmeerleute die Atlantiker treten.) Die Indogermanen dagegen gehen auf die Raumeinheit los unter Verwendung von Innenstützen.“ Mit anderen Worten, alle drei nach Strzygowski für die künstlerische Entwicklung der Welt verantwortlichen Völkerströme haben die Kuppel von allem Anfang an, den berühmten lappischen Eishütten, in Besitz. Daran ist Richtiges, wenn man nur andere Namen setzt und nicht eine Entstehung im hohen Norden unterschiebt, zu dem nicht einmal die, wie wir wissen (oben S. 145 ff.), mehr als zweifelhaften Kuppeln der Gräber von Zeven und der Veluwe gerechnet werden können. Die Kuppel ist eben nichts bestimmten Gruppen oder Ländern Eigentümliches, sie ist ein Ausdruck bestimmter, den Menschen aller Erdteile je nach den Verhältnissen stärker oder schwächer eignender, räumlicher, geistiger Bedürfnisse. Sie zur höchsten Raumwirkung erhoben zu haben, ist das Verdienst der griechisch-römischen Kunst, des Baumeisters des Pantheon. Natürlich ist Rom nicht allein maßgebend; das hat Dalton in seiner ausgezeichneten Übersicht über das Problem der Herkunft des Kuppelbaus zugegeben, aber von einer führenden Rolle Persiens oder Armeniens weiß er nichts.⁴⁵ Donald N. Wilbers in *Antiquity* 1938 S. 389 ff. betont, wie im christlichen Kreis die Kuppel als Dach, im Gegensatz zum flachgedeckten heidnischen Tempel, symbolisch-mystische Bedeutung erhielt (zuerst freilich wohl im Pantheon Hadrians, und noch früher im sog. Schatzhaus des Atreus, dem mykenischen Kuppelgrab mit Sternendecke, oben S. 150), die vom Westen nach dem Osten dorthin übertragen wurde, wo man bisher nur zu rein praktischen Zwecken gewölbt hatte. Im Hinblick auf unsere früheren Ausführungen über mehrgeschossige Säulenstellungen (S. 92 f.) ist belangreich, daß der Baumeister von Wilbers Bau A augenscheinlich die Übereinanderstellung von Säulen oder Pfeilern vermeidet. Ob der Mittelraum offen oder, wie vielleicht in Kalat Siman, überwölbt war, bleibt fraglich, keinesfalls trug er eine Steinkuppel. Im übrigen hebt Wilbers hervor, wie abhängig parthische Bauten jeweils von der lokalen Überlieferung scheinen, was nicht für originale Schöpferkraft spricht. Bau A wird dem 1. Jahrhundert v. Chr. vermutungsweise zugewiesen. Wie eng die frühbyzantinische Kunst und dann wieder die des 10. Jahrhunderts sich an die Antike anschließt, hat Weitzmann, *AA* 1933 Sp. 336 ff., dargelegt. Ich möchte auch, zumal für die Geschichte der Trompen und Pendentifs und die Ansprüche von Byzanz, auf den Strzygowski sehr wohlwollenden Aufsatz von S. Millet, *Rev. arch.* I, 1905, S. 93 ff., hinweisen.

Hochstrebend wie die Kuppel war das Hochhaus, eine vor allem ägyptische Angelegenheit. Strzygowski hat es gänzlich vernachlässigt und damit einen wesentlichen Zug der ägyptischen, für ihn ja wohl atlantischen Kunst. Das Streben zur Höhe kündigt sich in Ägypten in den Pyramiden, der Obeliskenform der Sonnenheiligtümer der 5. Dynastie, in jedem Obelisken und in jedem Pylon an, auch wohl in den gewaltigen Ausmaßen der

⁴⁵ *East Christian Art* S. 77 ff.

Säulen und der Standbilder. Am unmittelbarsten, möchte ich meinen, tritt es uns in dem Turmhaus entgegen. Wir können seine Anfänge vielleicht bis in die 1. Dynastie verfolgen, bei dem Elfenbeinmodell eines Turmes (Hölscher, Das hohe Tor von Medinet Habu S. 56 Abb. 52, meine Kunstgesch. Kap. II § 4 a, S. 26 u. Anm. 12); sicher bis in das Mittlere Reich bei jenem in einem Grab von El Bersche gefundenen Modell eines mehrstöckigen Wohnturmes der 12. Dynastie (meine Kunstgesch. Taf. XXXII, 357b, Kap. VI § 7b, Ann. Serv. Ant. II, 1901, S. 31 Fig. 7). Zwei ähnliche Türme hat das von Mariette nach einer Ruine in Abydos hergestellte Haus (meine Kunstgesch. Taf. XLVI, 527), das dadurch glaubwürdig wird, daß Mariette das Berschemodell unbekannt war, seine Wiederherstellung aber weitgehend mit ihm übereinstimmt. Mehrstöckige Häuser kennen wir dann aus dem Neuen Reich wenigstens in Abbildungen (Davies, The town house in ancient Egypt, Metropol. Stud. I 2 S. 233 ff.), seine Blüte erlebte das Hochhaus erst in der griechisch-römischen Zeit. Da gibt es Häuser, die ohne Einrechnung der Keller vier und fünf Stockwerke haben (Diodor I 45 in Theben). Grundrisse solcher Turmhäuser sind wohl die bei Schubart, Einführung in die Papyruskunde Taf. VII, 22, 23 S. 508, aus Dime im Fayum veröffentlichten. Luckhard, Das Privathaus im ptolemäischen und römischen Ägypten, Gießen 1914, S. 70 ff., hat Material zusammengestellt, freilich mit vielen irrtümlichen Verweisen. Die Bezeichnung der Papyri für solche Häuser war Pyrgos. Zu den von Rostovtzeff, RM XXVI S. 55 ff., besprochenen ägyptischen Modellen und Darstellungen auf römischen Wandgemälden ist z. T. von Watzinger in Wiegands Palmyra S. 81 ff. verwertetes Material hinzugekommen: das bei Davies a. a. O. S. 250 Fig. 17 veröffentlichte Modell des British Museum, das besonders hoch aufgeführte aus Xoïs, Ann. Serv. Ant. 1931 XXXI S. 129 mit zugehöriger Taf. III, das Modell ebendaher S. 129 Fig. 3. Undeutliche Fälle wie Sir Flinders Petrie, Meydum and Memphis III Taf. 38, 6 S. 44, Memphis I Taf. 33, übergehe ich. Den Sachverhalt hat W. Weber, Die ägypt.-griech. Terrakotten, Kgl. Museen Berlin, S. 252 ff., richtig erkannt, unter Heranziehung von Her. II, 95 die lokale Bedingtheit und das Alter dieser Hausform behauptet. Er hat auf Zeugnisse verwiesen, die Hochbauten in Alexandria vermuten lassen, und die seltsamen Obeliskten von Aksum herangezogen. Südarabischen Ursprung nimmt auch Glück, Der Breit- und Langhausbau in Syrien S. 16 f., an, ohne sich der ägyptischen Türme zu erinnern. Ich möchte die südarabischen Hochhäuser, über die man Freija Stark, The southern gates of Arabia, nachsehen wolle, und die „Türme“ von Aksum, anders freilich als Krencker, AA 1935 Sp. 708 ff., wollte, als Reflexe ägyptischer Hochbauten ansehen. Getreue Abbilder von Häusern scheinen mir die Stelen von Aksum, nach dem in Rom stehenden Original zu urteilen, nicht zu sein, vielmehr verwenden sie, genau wie das oben S. 94 besprochene nubische Kästchen, architektonische Formen rein dekorativ. Das lange Fortleben des Hochhauses in Ägypten zeigen die Türme koptischer Klöster bei Herzog Johann Georg v. Sachsen, Neueste Streifzüge durch die Kirchen u. Klöster Ägyptens Abb. 34 bis 43 S. 21. Nicht Hellas und Iran also, sondern Ägypten eignet das gleiche Hochstreben, wie wir es in der Gotik kennen, und, aus wohl sehr anderen Gründen, dem heutigen Amerika und wohin Amerikanismus ausstrahlt. Aus dem ägyptisch-alexandrinischen Kreis mag es nach Syrien und Arabien überggesprungen sein, dann in die Städte der römischen Kaiserzeit auch auf dem italischen Festland. Belege dafür bei Friedländer-Wissowa, Darstellungen aus der Sittengesch. Roms I S. 6 Anm. 6 und III S. 12, bei Pauly-Wissowa RE

s. v. röm. Haus Sp. 289 (E. Fiechter), auch bei Arif Müfid, Stockwerkbau der Griechen u. Römer, insbesondere S. 91 ff., mit Literaturangaben. Will Strzygowski hier überall ein dem Gotischen verwandtes, nordisches Höherstreben zum Ausdruck kommen lassen? Die Frage stellen, heißt den Finger auf eine der schwächsten Stellen in seinem System legen, auf den Irrtum, den man begeht, wenn man unser Empfinden auf künstlerische Erscheinungen einer ganz anderen Umwelt überträgt und sentimental Dinge verbindet, die keinerlei gesicherten Zusammenhang haben, andererseits sich bemüht, gewisse theoretisch zuerkannte Eigenschaften überall da wieder zu finden, wo man glaubt, sie aus rassisch-völkischen Gründen antreffen zu müssen. Griechen und Iraner sind Indogermanen wie die Schöpfer des gotischen Stiles, also, meint Strzygowski, muß bei ihnen allen das gleiche Streben vorhanden sein, das wir bei einem von ihnen, den Gotikern, feststellen. Erscheinungen, die an sich dem gotischen Streben verwandt sind, aber bei bestimmt unindogermanischen Völkern auftreten, übersieht man, weil sie in dem erträumten Gesamtbild keinen Platz haben. Bei den kleinasiatischen und persischen Türmen, die Schuchhardt, Ursprung u. Wanderung des Wohnturmes, SBBAW 1929 XXIII, sich merkwürdigerweise hat entgehen lassen, tritt das In-die-Höhe-Streben zurück hinter dem Streben nach Ebenmäßigkeit und klarer Festigkeit, das auch den Stil des persischen Palastes beherrscht. Die persischen Türme wirken, verglichen mit den ägyptischen Hochhäusern, schwer und fest am Boden wurzelnd. Von hier aus könnte man zu einer ganz anderen Auffassung des persischen Kunstwillens kommen, das man wohl auch in den schweren Fassaden der sasanidischen Paläste wiederfinden könnte.



