

Bysans och Orienten vid övergången till Medeltid.

Den bysantinska konstutvecklingen har att uppvisa två markanta höjdpunkter, betingade av mäktiga byggherrar, som i slösande praktlystnad utnyttjat alla resurser i material och levande kraft; den ena epoken utmärkt av Justiniani kyrkobyggen i Konstantinopel och Ravenna, den andra av omajjadkalifernas moskéer och syriska ökenslott. Trots politisk regimväxling kan för Syriens vidkommande den sistnämnda epoken sägas anknyta till den förra och fullfölja dess traditioner. Syriens nya herrar gävo inga egna bidrag till utvecklingen, och konsten, som blomstrade upp under deras beskydd, var icke arabisk, utan väsentligen syrisk och såhunda i viss mån återspeglande tiden före invasionen. Den efterjustinianska konstutvecklingen är från bysantinskt område till stor del okänd, men får sitt mest fullödiga uttryck i omajjadkalifernas byggnadsverk i Syrien och Palestina. En karakteristik av Bysans ställning kan därför utgå från en analys av omajjadisk konst.

De lämningar av sistnämnda slag, som stå forskningen till buds, härröra förnämligast från moskéer och ökenslott. Tre av moskéerna erbjuda i sin byggnad eller utsmyckning ett särskilt intresse i berörda avseende. Den äldsta av dessa och tillika den äldsta praktbyggnaden inom Islam är Klippmoskén¹ i Jerusalem, uppförd år 691 av Abd al-Malik (685—705). Den andra i kronologisk ordningsföljd är den stora moskén² i Damaskus, fullbordad år 709 under Valid I:s kalifat (705—715). Den tredje omajjadiska helgedomen är Aqsamoskén³ i Jerusalem, byggd av al-Malik eller dennes son, men sedermera skadad av tvänne jordskalv och återuppbyggd under abbasidisk tid, den första gången år 771, därpå år 780.

¹ K. A. C. Creswell, *Early Muslim Architecture I—II*. Oxford 1932, 1940. — De i arbetet ingående beskrivningarna av mosaiker och ornamentik av Margerite van Berchem.

² Creswell I, s. 251.

³ Creswell I, s. 137.

Den år 691 tillkomna Klippmoskén i Jerusalem är sålunda den första monumentalbyggnaden inom Islam, men är också drygt ett halvt århundrade yngre än arabinvasionen. Så lång tid skulle alltså förgå, innan araberna tillägnat sig de underkuvade folkens konst. Från början voro de endast barbarer, som levde segrarens liv i fiendeland, och först så småningom lärde sig segerherrarna skatta och för egna syften utnyttja den konst, som mött dem i deras nya rike. Till en början blev då syftet rent politiskt. Moskéerna förlades till de kristnas metropoler för att därmed visa, att Islam kunde tävla med kristenheten.

Arkitektur och prydnadskonst vunno även insteg i kalifresidensen och hade till följd att beduinens tältläger blev utbytt mot praktfulla villor och mur-omgjordade slott. Omajjadkaliferna kunde likväl ej lära sig trivas i de kristnas städer, utan älskade ännu sina öknar så högt, att deras slottsbyggen vanligen kom att förläggas dit. Ett antal dylika ökenbyggnader äro också kända, sträckande sig i gles fördelning från Palmyraområdet i norr till Transjordanien i söder. De historiskt mer eller mindre säkert daterade och arkeologiskt undersökta eller rekognoscerade byggnadslämningarna av detta slag må här nämnas.

Norr ut i Palmyras öknar ligga Qasr al-Hair al-Gharbi¹ samt Qasr al-Hair ech-Charqi², båda anlagda av kalifen Hisham åren 727 och 728, platserna belägna respektive 60 km OSO och 75 km NO om Palmyras romerska ruinstad.

Omkring 100 km SO om Damaskus ligger på Safa's ökenplatå och invid den stora oasen Ruhba lämningarna av Qasr al-Abyad eller Kharbet el-Beida³, ett byggnadskomplex inom kvadratisk muromfattning av sedvanligt slag. Ehuru historisk datering ej stått att vinna, talar sannolikheten för, att anläggningen varit omajjadisk.

En omajjadisk byggnad av något anspråkslösare mått är lustslottet Qusayr Amra⁴, beläget i Transjordanien omkring 90 km Ö om Döda Havets norra del. Enligt Creswell är byggnaden sannolikt uppförd av Valid I år 711 eller något senare.

¹ Daniel Schlumberger, *Les fouilles de Qasr el Heir el-Gharbi*. Syria 20, 1939, s. 365.

² Albert Gabriel, *Kasr el-Heir*. Syria 8, 1927, s. 302. Creswell, Bd. I, s. 333. Schlumberger, a.a. s. 337.

³ M. de Vogüé, *Syrie Centrale*. Paris 1865—77. S. 69, pl. 24. Herzfeld i *Jahrbuch d. preuss. Kunstsamml.* 42, 1921, s. 136. Strzygowski i *Jahrbuch d. preuss. Kunstsamml.* 25, 1904, s. 313. A. Poidebard, *La trace de Rome dans les déserts de Syrie*. Paris 1934. S. 63, pl. 53. Schlumberger i *Syria* 1939, s. 337.

⁴ Alois Musil, *Kusejr Amra*. Wien 1907. Creswell I, s. 253.

Till Transjordanien höra även de båda slotten Qasr at-Tuba¹ och det berömda Mshatta², liggande respektive 80 och 40 km Ö om Döda Havets södra och norra del, båda slotten sannolikt uppförda av Valid II (743—744). Den segslitna striden om Mshattas datering får sålunda numera anses ha utfallit till Herzfelds förmån och mot Strzygowski, trots dennes glänsande stilanalys.

De här uppräknade byggnadslämningarna kunna i flera avseenden sägas komplettera varandra, därmed givande en klar och fyllig bild av omajjad-tidens arkitektur och dekorativa konst. Den dekorativa konsten är sålunda mycket representativt företrädd genom mosaikerna i Klippmoskén och i den Stora Moskén i Damaskus, genom de drivna bronsbeslagen på träbjälkarna i Klippmoskén och genom de snidade träpanelerna i Aqsamoskén, vidare genom fresker i Qusayr Amra och Qasr al-Hair al-Gharbi, genom stucker i sistnämnda slott och i Qasr al-Hair ech-Charqi samt genom den mejslade dekoren på Mshattapalatsets fasad. En analys av dessa olika element möjliggör också en överblick över stilutvecklingen såväl framåt som bakåt i tiden.

Jämförd med den fullt utbildade arabeskstilen är omajjadkonsten, trots sina starka inslag från olika håll, hellenistisk i sin grundton. Det framgår av vinrankemotiven och deras djurvärld, av den yppiga akanthusdekoren och av moskéernas mosaiker, som ibland fört tanken till motsvarigheter i Bosco Reale och Pompeji.³

I en ingående stilanalys har Herzfeld⁴ sökt fånga de i omajjadkonsten verkande krafterna, dels de hellenistiska, dels de antihellenistiska, mot abstraktion och geometrisering drivande krafterna. Denne anknyter därvid till Riegls⁵ tankegång, att arabstilen kommit till utveckling över i huvudsak samma stora område, som en gång i tiden tillägnat sig den hellenistiskt-

¹ Creswell I, s. 376; II, s. XXVII. Herzfeld i *Jahrbuch d. preuss. Kunstsamml.* 42, 1921, s. 135. Musil, a.a. fig. 130.

² Schulz och Strzygowski i *Jahrbuch d. preuss. Kunstsamml.* 25, 1904. Herzfeld i tidskriften *Der Islam* 1, Strassburg 1910. Herzfeld i *Jahrbuch d. preuss. Kunstsamml.* 42, 1921, s. 104. Creswell I, s. 388; II, s. XXVII.

³ Creswell I, s. 251.

⁴ Herzfeld, *Die Genesis der islamischen Kunst und das Mshattaproblem*. *Der Islam* 1, Strassburg 1910. Jfr Herzfeld i *Jahrbuch d. preuss. Kunstsamml.* 42, 1921, s. 104. Jfr även Herzfeld, *Iran in the Ancient East*. Oxford 1941.

⁵ Alois Riegl, *Stilfragen*. Berlin 1893. S. 271.

romerska universalkonstens formspråk. Enligt Herzfeld¹ är också hellenismen förutsättningen för arabkonstens uppkomst. Utan hellenism ingen arabesk.

Den främsta orsaken till en dylik transformation av hellenismen vill Herzfeld se i omajjadtidens leiturgiväsande med dess sammanförande under enhetlig ledning av arbetskraft från kalifatets olika delar.² Ett typiskt exempel på en dylik arbetsfördelning skulle Mshattapalatset utgöra, där enligt Herzfeld konstnärer och hantverkare sammanförts från Syrien, Egypten, Nordvästmesopotamien och Irak, varje nationalitet arbetande efter egna normer, men alla under en mesopotamisk byggmästares ledning. Genom en dylik enhetlighet i ledningen skulle alltså under tidens lopp de olika stilriktningarna bragts varandra allt närmre för att slutligen helt smälta samman och ge upphov till den islamiska konsten.

Enligt denna tankegång skulle utgångspunkten endast varit en, den hellenistiska, och utvecklingen skulle sedan hava dikterats mera av organisatoriska krafter än av inflytandet från någon ny och självständig konstfaktor. Sådan torde också merendels uppfattningen inom forskningen hava förblivit intill senaste tid, och i trots av Strzygowskis högljutt uttalade protester.

Emellertid har den senaste tidens arkeologiska fältarbete i Mesopotamien och Persien bragt ett fyndmaterial i dagen, som otvivelaktigt tvingar till en revision av uppfattningen av de krafter, som verkat vid arabkonstens uppkomst. Tyska, engelska och amerikanska expeditioner hava vid Ktesiphon³ och Kish⁴ i Mesopotamien samt vid Damghan⁵ i Persien undersökt sassanidiska palats och villor, vilka givit ett rikt utbyte av praktfullt ornerad väggbeklädnad i stuck. I dessa fynd visar sig sassanidkonsten som en självständig och i Orientens utveckling mäktigt verkande faktor, en omedelbar föregångare till den blivande arabeskstilen. Denna sassanidkonst bär själv på ett gammalt

¹ Herzfeld, *Genesis*, s. 27.

² Ib. s. 143.

³ Oscar Reuter, *Die Ausgrabungen der deutschen Ktesiphon-Expedition im Winter 1928—29*. Staatliche Museen in Berlin. Wachtsmuth, Kühnel, Dimand, *Die Ausgrabungen der zweiten Ktesiphon-Expedition, Winter 1931—32*. Staatliche Museen in Berlin, Metrop. Museum of Art, New York, Berlin 1933. Heinrich Schmidt, *L'expédition de Ctésiphon en 1931—32*. Syria 15, 1934. Oscar Reuther, *The German Excavations at Ctésiphon*. Antiquity 3, 1929.

⁴ Illustrated London News, 14 febr. 1931, 7 mars 1931, 25 april 1931, 15 aug. 1931, 20 febr. 1932.

⁵ Illustrated London News 26 mars 1932. E. F. Schmidt, *Tepe Hissar Excavations 1931*. Museum Philadelphia Journal. 23: 4, 1933. E. F. Schmidt, *Excavations at Tepe Hissar, Damghan*. Publ. of the Iranian Sect. of the University Museum, Philadelphia 1937.

hellenistiskt arv, från vilket den likväl i så hög grad emanciperat sig, att den så småningom kommit att framstå som hellenismens motpol och som kärnan i den antihellenistiska tendens, vilken verkat i omajjadtidens konstutveckling.

För Herzfeld och Creswell var denna sassanidkonst ännu till stor del okänd, men dess betydelse i här berörda avseende har klart insetts av Dimand¹ i dennes islamiska stilanalys och av Schlumberger i beskrivningen av de sassanidiskt starkt präglade stuckerna från Qasr al-Hair al-Gharbi. Genom det nytillkomna fyndmaterialet kan sålunda Strzygowskis uppfattning sägas ha fått en säkrare förankring.

Om det förhållit sig så, att sassanidernas konst för arabeskstilens uppkomst spelat en med hellenismen jämbördig roll, får tillika förutsättas, att dess betydelse som aktivt verkande faktor sträckt sig längre tillbaka i tiden och att kanske till och med hellenismen själv ej stått oberörd inför densamma. Under omajjadisk tid hade sassanidväldet redan gått under och dränkts i den arabiska vågen, varför perserkonsten redan dessförinnan måste ha nått sin högsta blomstring. I Orienten var också Persien ett med Rom rivaliserande stormaktsrike, tidvis avgjort överlägset, såsom då romarnas kejsare föll i persisk fångenskap eller då Khosros II blev herre i Syrien och Egypten. Sassaniderna lyckades också ständigt förhindra, att sidenhandeln kom under romersk kontroll. Persiens politiska makt och monopol på sidenhandeln äro faktorer, som bidragit till att förläna perserrikets konst en mera nationell prägel och att sprida den utanför egna gränser. Såsom sannolikt framstår också, att denna konst spelat en aktiv roll långt före arabinvasionens tid. Vad den har betytt för Bysans, skall här i översiktliga drag beröras.

Vi bortse därvid från de tidiga orientinslagen, såsom 300-talets granater och fibulor med omslagen fot, för att endast behandla den bysantinska konststilens utveckling mot sin kulmination under Justiniani tid. Utvecklingen har karakteriserats av Riegl², vilkens ståndpunkt får anses betecknad därav, att framställningen givits kapitelrubriken — Die Arabeske. Riegl framhåller därvid geometriseringstendenserna, som med stigande verkan arbeta mot hellenismen för att i stället gradvis leda över till arabesken. Enstaka förebud uppträda tidigt, men utvecklingen koncentreras till bysantinskt håll och får fart på 4- och 500-talet, med kulmination under Justiniani tid och då med ett

¹ Maurice Dimand, *Studies in Islamic Ornament*. *Ars Islamica* 4, Ann Arbor 1937.

² Riegl, *Stilfragen*, s. 267.

fullödigt uttryck i Sofiakyrkan i Konstantinopel. Denna utveckling framstår för Riegl såsom internt mediterrän, och sassanidkonstens roll förnekas direkt.

Men samtidigt framhålles, att Bysans ledande ställning dikterats av Orientens närhet och anknytandet till de därstädes segt kvarlevande traditionerna från den strängare och abstraktare utformade gammalhellenska orneringsstilen. »Es muss im Orient allezeit ein Beharren in älteren Weisen, insbesondere an der Flachstilisierung in althellenischem Charakter gegeben haben.»¹

Såsom framhållits, avvisar Riegl tanken på ett persiskt inflytande, men betonar likväl, att även sassanidkonsten upptagit den gammalromerska hellenismen, men utan att sedan påverkas av de naturalistiska tendenserna.² Man förstår härav, att Riegl lätt kunnat bringas att modifiera sin ståndpunkt, om det nya fyndmaterial, som nu är känt, stått honom till buds.

Enligt Riegls uppfattning gick Bysans i spetsen för den stilutveckling, vars slutstadium skulle komma att representeras av arabesken. Frågan besvaras dock icke, varför arabesken blev arabisk och icke bysantinsk. Svaret torde med Riegls utgångspunkt få anses bliva, att den bysantinska utvecklingen hejdats genom renässansföreteelser, som åter givit hellenismen övertaget. Naturligast synes dock förklaringen vara, att arabeskens egentliga utgångspunkt legat på sassanidiskt håll och att även den bysantinska konsten influerats från samma kretsar, dock utan att följa den inslagna vägen mer än en bit.

Om Sofiakyrkans ornamentala utsmyckning³ jämföres med dess sassanidiska motsvarigheter, exempelvis vid Ktesiphon, bliva överensstämmelserna i vissa fall slående, och vidare framgår av jämförelsen, att mottagligheten för persiskt stilinflytande till synes varit större i Konstantinopel än i det bysantinska Ravenna och ännu mycket större än i det samtida Rom. Det är också förståeligt, att rikshuvudstaden skulle bliva en brännpunkt för Justiniani maktutveckling, ej endast politiskt, utan även inom konsten. Dit samlades konstnärer och dit strömmade impulser, där upptogs det nya, där omsmältes det mottagna och där fick den bysantinska konsten sin egentliga prägel. Bysans blev i viss mån tagande part, då det fick av Egyptens eller Syriens eller Per-

¹ Ib. s. 290.

² Riegl, *Stilfragen*, s. 298.

³ W. Salzenberg, *Alt-christliche Baudenkmale von Constantinopel*. Berlin 1855. A. M. Schneider, *Die Hagia Sophia*. Berlin 1938.

siens konst. Men där saknades icke en egen skaparekraft, och den bysantinska konstens ställning till persisk fick ej endast sin prägel av sprängda palmetter och andra lånade småmotiv, utan också av hela det kyrkobygge, inför vilket all perserkonst måste träda i skuggan.

I bakgrunden av den utveckling, som här skisserats, står alltså Persien. Och bakom den diskussion, som av forskningen förts, står namnet Strzygowski.

Av Strzygowskis skrifter får läsaren gärna ett intryck av, att den bysantinska konstens ställning till persisk varit vasallens. I så fall får likväl förut-sättas ett vasallskap liknande det, av vilket den hellenska konsten på sin tid gjort så mycket. Inom konsten är också gränslinjen flytande mellan lån och eget skapande.

En granskning av Strzygowskis ställning till det problem, som här berörts, skall icke göras. Vi lämna åsido den med Herzfeld¹ förda diskussionen om korgkapitälens, det ornamentala djupdunklets eller ögleentrelakens bysantinska eller persiska ursprung. I förbigående må endast nämnas, att Strzygowskis ställning till sistnämnda fråga ej torde vara riktig. Men som ett allmänt omdöme kan likväl sägas, att den senaste tidens fynd och forskning på väsentliga punkter talat till Strzygowskis förmån.

Nils Åberg.

¹ Herzfeld, *Genesis*, s. 118, 135. Strzygowski, *Jahrbuch d. preuss. Kunstsamml.* 25, 1904 s. 359, 362.