

Islamische Kunstgeschichte und Archäologie: Letztes Fach der Orientalistik?

LORENZ KORN (BAMBERG)

Ein unübersichtliches Terrain

Was haben das Taj Mahall im indischen Agra und der Zisa-Palast in Palermo gemeinsam? Welche Verbindung besteht zwischen dem Marmorbecken aus Madinat az-Zahra, das heute im archäologischen Nationalmuseum von Madrid steht, und den Türflügeln der Großen Moschee von Cizre, die sich heute im Museum für türkische und islamische Kunst in Istanbul befinden? Was haben die reich illuminierten mamlukischen Korane in der ägyptischen Nationalbibliothek mit den Buchmalereien einer safavidenzeitlichen Handschrift aus Iran zu tun, die die Erzählungen des Shahname illustrieren? Diese Gegenüberstellungen mögen gewollt erscheinen, sind bei näherem Hinsehen aber nicht ganz abwegig.¹ Sie sollen hier einen Sachverhalt illustrieren, der je nach Standpunkt als kaum zu erschöpfendes Potential oder als beinahe unüberwindliche Schwierigkeit gewertet werden kann: Die genannten Werke – Bauwerke oder künstlerisch gestaltete Objekte – sind geographisch weit voneinander entfernt, sie stammen aus ganz verschiedenen Kunstgattungen, und sie lösen bei ein und demselben Betrachter ganz unterschiedliche Reaktionen und Assoziationen aus.² Die Frage erscheint auf den ers-

1 Überblicksdarstellungen zur Islamischen Kunstgeschichte vereinen diese konträr wirkenden Beispiele regelmäßig zwischen zwei Buchdeckeln; als rezentestes Beispiel vgl. Markus Hattstein/Peter Delius (Hg.), *Islam: Kunst und Architektur*, Köln: Könemann 2000. Auf den Einzelnachweis von Literatur zu den besprochenen Kunstwerken wird hier verzichtet; vgl. dazu die detaillierten Literaturangaben in: Richard Ettinghausen/Oleg Grabar/Marilyn Jenkins: *The Art and Architecture of Islam (650-1250)*, New Haven: Yale University Press 2001; Sheila S. Blair/Jonathan M. Bloom: *The Art and Architecture of Islam (1250-1800)*, New Haven: Yale University Press 1994.

2 Als Beispiel für das Bekenntnis zu einem persönlich gefärbten, wenngleich durchweg wissenschaftlich fundierten Ansatz, vgl. Oleg Grabar: „The Experience of Is-

ten Blick berechtigt, ob es überhaupt etwas Verbindendes gibt, das die gemeinsame Aufzählung rechtfertigt. Sind diese Schöpfungen, mit denen sich die islamische Kunstgeschichte beschäftigt, nicht zu verschieden, um an ihnen etwas über eine einzelne Kultur ablesen zu können? Stammen sie nicht aus Kontexten, die so weit voneinander entfernt waren, dass sie zu Recht im Plural als „islamische Kulturen“³ bezeichnet werden? Als der Architekt des Taj Mahall sein Werk schuf, konnte er von der Zisa in Palermo nichts mehr wissen; als religiöses Bauwerk diente das Mausoleum am Yamuna einem gänzlich anderen Zweck als der sizilianische Palast; und so erscheint es folgerichtig, dass auch die gemeinsame Grundlage für die Architektur der beiden Gebäude nur schmal ist, dass gemeinsame Urahn, an denen sich wichtige Merkmale beider identifizieren lassen, in weiter chronologischer Ferne liegen. Und doch gibt es Gemeinsamkeiten, sowohl auf der Ebene einzelner Bauelemente, wie auch in allgemeineren gestalterischen Prinzipien, die verdeutlichen, dass die beiden Bauten bei aller durch die Gattung und den Zeitstil bedingten Verschiedenheit als Ableger einer künstlerischen Tradition gelten können, die wir als ‚islamisch‘ bezeichnen. Das gilt für die Verwendung einzelner Bauelemente – beispielsweise Muqarnaszellen an vorkragenden Bauteilen – ebenso wie für übergreifende Gestaltungsprinzipien, zu denen wir die Dominanz der Symmetrie, die Verbindung zwischen Innen- und Außenraum und die Einbeziehung des Gartens zählen können. Dennoch ist zu fragen, ob diese als gemeinsam erkannten Elemente künstlerischer Gestaltung als wesentlich gelten können, ob die Zuordnung der beiden Bauten zu einer gemeinsamen Geschichte der Kunst etwas aussagt, das spezifischer ist als nur die Zugehörigkeit zur Menge menschlicher Hervorbringungen.

Dasselbe ließe sich auch für die anderen zusammengestellten Paare sagen: Das andalusische Marmorbecken mit seinem geometrisch-vegetabilen, in Blendarkaden organisierten Dekor und die Türflügel mit ihrem Sternmuster wirken durchaus verschieden, auch wenn in beiden Fällen noch Tierdarstellungen und Inschriften den nicht-figürlichen Dekor ergänzen. Man kann fragen: Ist die Zusammenstellung von geometrischem, vegetabilem und epigraphischem Dekor, bereichert um figürliche Elemente, ein wichtigeres Merkmal für die Identifizierung dieser Objekte als etwa die Einzelformen der Bögen, Ranken und Blätter, die das Marmorbecken eindeutig als andalusisch kennzeichnen und es damit von Gegenständen aus dem Vorderen Orient abgrenzen? Wahrscheinlich würde man diese Frage bejahen; die Zuordnung zum islamischen Kulturbereich erscheint primär gegenüber der Rolle der beiden Objekte als Vertreter einer ‚spanischen‘ oder ‚anatolischen‘ Kunstgeschichte. Andererseits kann ja gerade aus einer solchen Gegenüberstellung eine Charakterisierung verschieden ausgeprägter regio-

lamic Art“, in: Irene Bierman (Hg.), *The Experience of Islamic Art on the Margins of Islam*, Reading: Ithaca Press 2005, S. 11-59.

3 Vgl. Ira M. Lapidus: *A History of Islamic Societies*, Cambridge: Cambridge University Press 1988.

nalere Traditionen erwachsen, die in ihrer Genese und Entwicklung nicht vollkommen unverbunden nebeneinander stehen, sondern Berührungspunkte und Phasen des Austauschs aufweisen.

Vollends erscheint es aber problematisch und willkürlich, die Illustrationen des persischen Nationalepos mit Vertretern einer nicht-figürlichen Buchkunst zusammenzustellen. In den Bildern zum *Shahnameh* stehen erzählerische Momente so im Vordergrund, dass andere Eigenschaften dieser Malerei demgegenüber in den Hintergrund gedrängt werden: Die Linienführung, die Verteilung von Massen und Farben werden meist in ihrer dienenden Funktion aufgefasst, mit der sie sich der Präsentation einer Handlung oder, allgemeiner, eines poetischen Inhalts, unterordnen. Bei illuminierten Koranblättern liegt die Sache anders. Hier werden Inhalte nicht illustriert, sondern die buchkünstlerische Gestaltung dient zunächst einmal als Fassung des geschriebenen Wortes. Vielleicht bietet aber auch hier der Vergleich zwischen Beispielen verschiedener Gattungen die Möglichkeit, etwas über die Ästhetik einer Buchkunst herauszufinden, die allgemein auf Feinheit größeren Wert legte als auf starken Ausdruck.

Anfang und Ende islamischer Kunstgeschichte

Diese wenigen Sätze zu einigen Kunstwerken sollen nur anhand von Beispielen andeuten, mit welchen Schwierigkeiten sich eine ‚islamische Kunstgeschichte‘ auseinandersetzen muss, wenn es um die Definition und die Abgrenzung ihres Gegenstandes geht.⁴ Nach allen Seiten erscheint das Gebiet offen. Wohl ist es möglich, einen Anfangspunkt der Geschichte des Islam zu bestimmen, der dann auch als *terminus post quem* für die Entstehung einer islamischen Kunst gelten kann. Von welchem Zeitpunkt an wir tatsächlich berechtigt sind, von ‚islamischer Kunst‘ zu sprechen, hängt unter anderem davon ab, ob wir in unserer Definition pragmatisch vorgehen, oder ob wir eine gewisse gestalterische Einheitlichkeit zur Voraussetzung für eine einheitliche Benennung machen. Mit Recht sind Kunstwerke der Umayyadenzeit als Ausläufer spätantiker Kunst charakterisiert worden: Nicht nur die selbstverständliche Aneignung und Fortsetzung antiken Erbes in den Kunstgattungen, in der Ikonographie und im Formenschatz laden dazu ein, in den Auftraggebern der umayyadischen „Wüstenschlösser“ syrisch-arabische Fürsten zu sehen, die sich selbst als Nachfolger der Ghassaniden betrachteten – wenn sie auch nunmehr auf imperialer Ebene konkurrenzfähig geworden waren. Unter diesen Vorzeichen gehören die Badeanlage von Qusayr ‘Amra und die Umayyadenmoschee von Damaskus zur Spätantike.⁵ Noch wichtiger ist aber, wie

4 Vgl. Sheila S. Blair/Jonathan M. Bloom: „The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field“, in: *The Art Bulletin* 85 (2003), S. 152-184.

5 Vgl. Garth Fowden: *Qusayr ‘Amra. Art and the Umayyad Elite in Late Umayyad Syria*, London u.a.: University of California Press 2004.

man die Zäsur zwischen der Kunst des byzantinischen und des umayyadischen Syrien bewertet: War sie weniger scharf als diejenige zwischen der umayyadischen und der abbasidischen Kunst? Oder sind die innovativen Elemente der umayyadischen Kunst so richtungsweisend, verbinden sie sie mit den nachfolgenden Epochen so eng, dass sie die Benennung als ‚islamisch‘ rechtfertigen? Die Verwaltungsreformen unter ‘Abd al-Malik prägten die Kultur der islamischen Welt für mehrere Jahrhunderte. Beinahe gleichzeitig entstanden die ersten großen Schöpfungen umayyadischer Kunst, die uns erhalten sind. Sie sprechen eine verwandte Sprache: Die Adaption ererbter künstlerischer Mittel für eigene Zwecke, das Zusammenstellen in neuer Kombination und das Ausscheiden des Unerwünschten zeigen den Beginn eines neuen Zeitalters an, auch wenn erst in der Abbasidenzeit eine reichsweit nachgeahmte Formensprache voll entwickelt war.

Betrachtet man die Zeitleiste von der anderen Seite, so erscheint die Frage nach dem Ende noch schwieriger zu beantworten als die Frage nach dem Beginn. Dauert die Geschichte der islamischen Kunst bis in die Gegenwart fort, oder ist zu irgendeinem Zeitpunkt ein Ende der ‚islamischen Kunst‘ anzusetzen? Haben wir es nicht mit arabischer, persischer und türkischer Kunst zu tun, um nur die augenfälligsten sprachlich-nationalen Einheiten zu benennen? Den Maler Ömer Uluç oder den Architekten Cengiz Bektaş aufgrund ihrer türkischen Herkunft als ‚islamische Künstler‘ zu bezeichnen, ist mehr als fragwürdig. Bei dem Kalligraphen Emin Barin hingegen zögert man weniger, da schon die Gattung, zu der seine Arbeiten zählen, eine lange Tradition und einen hohen Stellenwert in der islamischen Kunst besitzt. In der europäisch-amerikanisch geprägten ‚Moderne‘ kann sie dagegen bislang nur als Randphänomen existieren. Die gegenwärtige Kunst in den Ländern der islamischen Welt lässt sich nur schwer unter der einheitlichen Bezeichnung ‚islamisch‘ charakterisieren; schon die Organisation des Kunstbetriebs folgt eher den nationalstaatlichen Grenzen. Mit aller Vorsicht kann gesagt werden, dass die Herausbildung einer indischen, persischen und osmanisch-türkischen Kunst bis in das 16. Jh. zurückzuverfolgen ist. Schwierig bleibt dann die Einordnung von Werken in der arabischen Welt, die bis ins 19. Jh. weitgehend unter osmanischer Herrschaft stand – für eine nationalstaatliche Entsprechung zu einer ‚arabischen Kunst‘ fehlt hier das politische Gegenstück.

Aber auch der Charakter der Kunstwerke selbst spricht gegen eine zu früh angesetzte Einteilung in nationalstaatlichen Kategorien. Ein schlagendes Beispiel ist das Berliner Aleppo-Zimmer, das um 1600 für eine wohlhabende christliche Familie in Aleppo angefertigt wurde.⁶ Vom Typ der Raumausstattung her steht es in der Tradition der Aleppiner Wohnhausarchitektur. Die Malereien auf den

6 Vgl. Julia Gonnella: Ein christlich-orientalisches Wohnhaus des 17. Jahrhunderts aus Aleppo (Syrien). Das „Aleppo-Zimmer“ im Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1996.

Holzpaneelen speisen sich aber aus den verschiedensten künstlerischen Quellen: Die Motive des floralen Dekors gehen auf den Istanbuler Hofstil zurück, wie er etwa durch die Iznik-Fliesen oder durch Textilien verbreitet worden ist. Die figürlichen Szenen dagegen orientieren sich an Vorlagen aus der persischen Buchmalerei. Die Vorlagen für die Inschriften wurden höchstwahrscheinlich von lokal ansässigen Kalligraphen geliefert (wobei der Hausherr das Programm inhaltlich mitbestimmte); ausgeführt wurden sie aber von einem Maler, dessen Schreibgewohnheiten persisch geprägt waren. Das Aleppo-Zimmer steht somit für eine Kunst, die sich in keiner Weise mit ethnischen oder politischen Kategorien deckt. Der übergreifende, Grenzen überschreitende Charakter ‚islamischer‘ Kunst wird an diesem Werk des beginnenden 17. Jahrhunderts deutlich. Selbst die Etikettierung als ‚islamisch‘ wirkt angesichts des christlichen Bekenntnisses des Auftraggebers fragwürdig. Andererseits sind die Parallelen zu anderen ‚islamischen‘ Werken mehr als deutlich, sind die Verbindungen zu den Kunstlandschaften des Vorderen Orients um 1600 nach allen Seiten so überzeugend, dass die begriffliche Schöpfung einer christlich-orientalischen Kunst an diesem Beispiel artifiziell und unglücklich wirken würde. Um es mit einem Aufsatztitel Scott Redfords auszudrücken: „How Islamic Is It?“

Derzeit bleibt die pragmatische Grenzziehung, mit der sich die wissenschaftliche Disziplin islamischer Kunstgeschichte meist begnügt hat, ohne Alternative: Als ‚islamische Kunst‘ werden Kunstwerke bezeichnet, die unter islamischer Herrschaft entstanden sind, selbst wenn die Auftraggeber sich nicht zum muslimischen Glauben bekannt haben. Diese Eingrenzung ermöglicht es, Kunstwerke als zusammenhängend zu betrachten, die durch regionalisierte Kunstgeschichtsschreibung auseinandergerissen würden. Am Beispiel Zentralasiens war zu beobachten, wie sowjetische Kunsthistoriker die Bauten von Samarkand und Buchara in eine regionale Kunstgeschichte einordneten, die die Vergleichsbeispiele auf iranischem und afghanischem Staatsgebiet weitgehend ausklammerte. Die Leistung der sowjetischen Wissenschaft soll damit nicht geschmälert werden: Zum einen sorgte sie für die Erschließung eines sehr beachtlichen Materialbestandes. Zum anderen konnte ihr Werk gelingen, weil sie die Realität jenseits der Grenze nicht völlig ignorierte. Außerdem waren die islamischen Kunstwerke Zentralasiens mindestens in der Timuridenzeit, teilweise auch noch danach, eigenständig und qualitativ anspruchsvoll genug, um die künstlerische Entwicklung innerhalb eines regionalen Kontextes zu erklären.

Mit der pragmatischen Eingrenzung ‚islamischer Kunst‘ als ‚Kunst unter islamischer Herrschaft‘ bleiben immer noch die Schwierigkeiten mit moderner Kunst in der islamischen Welt, die nicht als ‚islamische Kunst‘ etikettiert werden kann, und mit Werken, die in der ‚Diaspora‘ durch muslimische Künstler oder für muslimische Auftraggeber geschaffen wurden, bzw. die aufgrund anderer Merkmale zur ‚islamischen Kunst‘ gezählt werden sollten. Als prominente Beispiele können die Decke der Cappella Palatina in Palermo und der Kaisermantel in der Wiener Hofburg genannt werden, die im Auftrag der christlichen Normannenkö-

nige Siziliens entstanden, aber deren künstlerischer Hintergrund ganz eindeutig in der islamischen Welt zu sehen ist. Trotz dieser Unklarheiten spricht die Praxis des Faches eine eindeutige Sprache: Wissenschaftler, die sich – nach der Bezeichnung der nordamerikanischen Fachorganisation – als „Historians of Islamic Art“ verstehen, beschäftigen sich mit der Kunst des islamischen Orients bis ins 19. Jahrhundert oder gar bis in die Gegenwart und ziehen die Grenzen dabei eher weit. Einige methodische Implikationen sorgen dafür, dass diese Grenzen nicht ins Uferlose verschwimmen. Auf sie wird im Folgenden noch einzugehen sein.

Ist islamische Kunst muslimisch?

Was bezeichnet der Begriff ‚Kunstgeschichte‘ in der Zusammensetzung ‚islamische Kunstgeschichte‘ oder gar ‚islamische Kunstgeschichte und Archäologie‘? Wenn es einen inneren Zusammenhang zwischen künstlerischen Phänomenen im Bereich der islamischen Kulturen gibt, dann sollte sich dieser auf zwei Wegen darstellen lassen. Nehmen wir die oben angeführten Paare von Kunstwerken wieder als Ausgangspunkt, dann lässt sich zeigen: Das Mausoleum in Agra steht in seinen formalen und funktionalen Aspekten in einer Abfolge von Werken, die sich bis in die Anfänge der islamischen Geschichte hinauf verfolgen lässt. Schon für ein grundlegendes Merkmal des Bauwerks, das achtseitige Schema des Grundrisses mit dem zentralen Kuppelraum, kann eine Kette von Vorläufern zitiert werden, die sich über mehrere Jahrhunderte hinweg durch verschiedene Regionen der islamischen Welt verfolgen lässt. Sie beginnt beim Felsendom in Jerusalem, der für die Gestaltung von Memorialbauten typenbildend wurde. Auf der anderen Seite ist das Taj Mahall seinerseits für zahlreiche indische Mausoleen zum Vorbild geworden, an das sich diese mehr oder weniger getreu anlehnen.

Ganz anders stellt sich die Situation bei der Zisa in Palermo dar. Zwar können auch seine Funktion und seine Bauformen in eine historische Abfolge von Palastbauten (und anderen Werken) gestellt werden. Doch ist diese Folge an vielen Stellen lückenhaft und weist Sprünge auf, die nicht ohne Weiteres erklärt werden können. So besitzen wir aus dem Vorderen Orient kaum Beispiele für einen flächenmäßig beschränkten, aber hoch aufragenden Palastbau, wie ihn die Zisa darstellt. Als mutmaßliches Vorbild sind die fatimidischen Paläste von Kairo postuliert worden, die aber in der Substanz beinahe restlos zerstört sind und nur in der Anlage ihrer Bauteile ungefähr rekonstruiert werden können. Ein kompliziertes Geflecht aus Textbelegen und Parallelen in anderen, zum Teil entfernt liegenden Bauten kann Hinweise darauf geben, dass die Zisa tatsächlich etwas von der verlorenen Pracht der fatimidischen Palastarchitektur in Kairo widerspiegelt. Damit bildet sie einen wichtigen Ersatz für ein ‚missing link‘ der westislamischen Hofkultur, dessen Fehlen aufgrund der eminenten politischen und kulturellen Bedeutung des Fatimidenhofes besondere Schwierigkeiten bildet.

Die Geschichte der Kunst als eine Abfolge von Phänomenen, die sich in Form einer Entwicklung von Formen (und Funktionen) darstellen lässt, in der nachvollziehbar das eine aus dem anderen hervorgeht, ist für Europa und das weiße Amerika bereits in großem Detailreichtum geschrieben. Fragen der Stilgeschichte, Ikonographie und Ikonologie können hier in den Grundzügen seit längerem als geklärt gelten. Für die islamische Kunstgeschichte ist das nicht in demselben Ausmaß der Fall. Die Ziele bleiben aber dieselben: Vom einzelnen Objekt ausgehend ist nach den Umständen seiner Entstehung zu fragen. Wer waren die Auftraggeber? Durch welche Vorstellungen waren ihre Handlungen geprägt? Welche Künstler schufen die Werke? Wie waren sie ausgebildet, und woher bezogen sie ihre Anregungen? Welche bildnerischen Traditionen, welche technischen Gegebenheiten und funktionalen Anforderungen beeinflussten die Gestaltung der Werke? Umgekehrt kann von einer allgemeinen Fragestellung her die Entwicklung materieller Kultur und künstlerischer Formen beschrieben und interpretiert werden: Welche Gattungen bestimmten das Geschehen, und welche formalen Gesetzmäßigkeiten bildeten sich heraus? Kann die Ästhetik, die die Kunst in einer bestimmten Epoche charakterisiert, bestimmt werden? Steht diese Ästhetik im Zusammenhang mit geistigen Strömungen, zu denen andere Quellen Auskunft geben?

Sollen diese Fragen für die ‚islamische Kunstgeschichte‘ voraussetzungslos beantwortet werden, dann können wir die „islamische Kunst“ und ihre Geschichte als einen Teil der Weltkunst verstehen. Gemäß diesem Konzept werden verschiedene Kulturräume definiert, innerhalb derer sich kunsthistorische Entwicklung abgespielt hat. Sie stehen nicht in einer hierarchischen Beziehung zueinander, wie sie einem kolonialen Weltbild entspräche. Stattdessen werden historische Abfolgen in den verschiedenen ‚Kulturen‘ mit demselben Instrumentarium der Stilanalyse und der historischen Einordnung untersucht. Querverbindungen zwischen den Kulturen, die sich in künstlerischen Austauschbeziehungen äußern, bleiben dabei nicht unberücksichtigt.

Nun schließt aber schon die Eingrenzung auf einen ‚islamischen‘ Kulturraum die erste Voraussetzung mit ein: Es wird davon ausgegangen, dass so verschiedene Werke aus voneinander weit entfernten Regionen, wie sie eingangs in wenigen Beispielen angedeutet wurden, aufgrund ihrer ‚islamischen‘ Prägung zusammengehören. Es ist schon angedeutet worden, dass die Abgrenzung einer Region der Weltkunst und deren Benennung nach der islamischen Religion auch sehr pragmatische Züge trägt. Sie muss also nicht mit einer wesensmäßigen Charakterisierung islamischer Kunst einhergehen; es muss nicht notwendig die islamische Religion als prägende und identitätsstiftende Kraft hinter einer kunstgeschichtlichen Entwicklung stehen. In vielen Fällen sind es ja vorislamische Traditionen, die sich in der islamischen Kunst weiter entwickeln. Viele formale Entwicklungen und künstlerische Errungenschaften werden nicht primär durch islamische religiöse Doktrin oder Praxis bestimmt. Häufig spielten andere kulturelle Prägungen und Bedürfnisse mit. Man könnte zugespitzt sagen: Selbst unter

islamischen Vorzeichen konnte sich im Iran die Hofmoschee mit Iwanen und Kuppelraum als Regelform durchsetzen – ein Bautyp, der für das Ritual des Gemeindegebets nicht besonders gut geeignet ist. Man könnte postulieren: Die Arabeske hätte sich auch ohne das so genannte ‚Bilderverbot‘ entwickelt.

Wichtiger als die Einzelprobleme, welches einzelne künstlerische Gestaltungselement nun als ‚islambedingt‘ erklärt werden kann oder sollte, scheint mir die Frage, inwiefern die jeweiligen Zeitgenossen ihre Weltregion als zusammengehörigen Kulturraum verstanden haben. Geographen und Reisende geben darüber Auskunft. Ibn Jubair bewegte sich zwischen al-Andalus und der Arabischen Halbinsel ganz selbstverständlich, und so dürfte es vielen Reisenden gegangen sein. Die Sprache, die Religion der Herrscher und der Bewohner eines Landes scheinen die wichtigsten Determinanten zu bilden, nach denen sich die Reisenden fremd oder vertraut fühlten. Eine Zusammengehörigkeit der ‚islamischen Welt‘ kann, gewissermaßen auf der Grundlage von Yaqut, al-Qazvini und Ibn Fadlallah al-ʿUmari, zumindest bis in die Mamluken- und Timuridenzeit postuliert werden. Diese Zusammengehörigkeit lässt sich auch in der Kunst direkt beobachten: Bis ins 16. Jahrhundert sorgte die Wanderung von Künstlern zwischen Maghrib und Mashriq, zwischen Iran, Anatolien und Indien dafür, dass Formen und Entwürfe ausgetauscht wurden. Der „internationale timuridische Stil“, der von etwa 1450 bis 1500 weithin die Entwürfe von Baudekor, Buchkunst und Textildesign bestimmt hatte, konnte sich aufgrund bestehender Verflechtungen zwischen den Regionen fast überall durchsetzen. Am Beispiel des Aleppo-Zimmers wurde bereits gezeigt, wie unbedeutend dabei ethnische und politische Grenzen waren. So bestätigt sich Ernst Herzfelds Lehrsatz, den er auf die Fassade von Mshatta gemünzt hatte, dass die Vereinigung der künstlerischen Elemente aus allen Regionen des Vorderen Orients den Charakter der islamischen Kunst ausmache, auch für spätere Epochen.⁷ ‚Islamische Kunst‘ lässt sich somit nicht als wesensmäßig durch islamische Religion bestimmte Kunst definieren, sondern als Kunst, die unter den Voraussetzungen eines durch den Islam zusammengebrachten Kulturraumes entstehen konnte.

Das Problem der ‚nationalen‘ Kunstgeschichten scheint sich vor diesem Hintergrund zu verflüchtigen – zumindest was die lange Zeitspanne bis zur Entstehung der ‚gunpowder empires‘ angeht; für die Jahrhunderte danach wird es wieder interessant. In der Tat hat eine national gefärbte Kunstgeschichtsschreibung zumindest im Falle Irans und der Türkei die Rolle der Nation besonders hochgespielt und damit den Blick für manch andere Zusammenhänge verstellt.

7 Vgl. Ernst Herzfeld: „Die Genesis der islamischen Kunst und das Mshatta-Problem“, in: *Der Islam* 1 (1910), S. 27-63, 105-144.

Eine Geschichte der Spezialisierung

Als Wissenschaftszweig hat sich die islamische Kunstgeschichte, unter Einschluss der Archäologie, im Wechselspiel zwischen Orientalistik und Kunstwissenschaft entwickelt.⁸ Berlin und Wien bildeten am Anfang des 20. Jahrhunderts besonders wichtige Zentren der kunstgeschichtlichen Forschung und Theoriebildung. Alois Riegl entwickelte seine „Stilfragen“ anhand der Arabeske, weil ihm ein nicht-figürliches Ornament besonders geeignet erschien, Aussagen über formale Entwicklungen zu treffen; auf diese Weise trug er wertvolle Beobachtungen zur islamischen Kunstgeschichte bei. Josef Strzygowski untersuchte die Mshatta-Fassade, deren Zugehörigkeit zur islamischen Kunst damals noch ganz umstritten war, und stellte darin stilistische Einflüsse aus verschiedenen Regionen des Vorderen Orients fest. Friedrich Sarre begründete die Sammlung des Berliner Museums für Islamische Kunst, nicht ohne selbst auf Reisen Material zur Architektur- und Kunstgeschichte zu sammeln. Die erste Dokumentation bedeutender Bauten und Kunstwerke wurde sogleich in die allgemeine Kunstgeschichte eingeordnet; Heinrich Wölfflins „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ waren ja erst im Entstehen begriffen. Fast gleichzeitig mit der Formulierung grundlegender Hypothesen zur islamischen Kunstgeschichte wurde die Kenntnis der Denkmäler drastisch erweitert, was wiederum neue Perspektiven eröffnete: Die Entdeckung von Qusair Amra durch Alois Musil gab dabei wesentliche Impulse.

Die Münchner Ausstellung „Meisterwerke Muhammedanischer Kunst“, welche 1910 stattfand, gibt einen Eindruck vom damaligen Stand der Forschung, der aus heutiger Sicht beeindruckend wirkt, wenn man bedenkt, wie viel Material erst später bekannt geworden ist. Vielleicht ist noch wichtiger zu betonen, wie sehr sich die Ausstellung von früheren Präsentationen islamischer Kunst und materieller Kultur unterschied, die etwa auf den Weltausstellungen zu sehen gewesen waren. In München wurde versucht, den Exotismus zu vermeiden, der nur die orientalistischen Vorurteile bediente. Stattdessen sollten die „Meisterwerke“ wissenschaftlich fundiert präsentiert werden, wenn möglich in einem ihnen angemessenen Kontext, der aber wiederum nicht folkloristisch wirken sollte. Die Musealisierung stellte den ästhetischen Reiz der Objekte heraus, die in Vitrinen vor neutralem Hintergrund lagen, und verfolgte daneben das Ziel, eine Entwicklungsgeschichte der Formen sichtbar zu machen, die mit den damals neu entwickelten stilgeschichtlichen Theorien (z.B. von geschlossener Form zu offener Form) übereinstimmte.

8 Vgl. Stephen Vernoit: „Islamic Art and Architecture. An Overview of Scholarship and Collecting, c. 1850-1950“, in: ders. (Hg.), *Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections, 1850-1950*, London, New York: I.B.Tauris 2000, S. 1-61; Annette Hagedorn: „Das Interesse für Islamische Kunst in Deutschland im 19. Jahrhundert“, in: Joachim Gierlichs/Annette Hagedorn (Hg.), *Islamische Kunst in Deutschland*, Mainz: von Zabern 2004, S. 16-20.

Eine Ausweitung auf neue wissenschaftliche Methoden stellten die Ausgrabungen von Samarra dar, die Ernst Herzfeld ab 1911 durchführte. Zum ersten Mal widmete sich archäologische Forschung dezidiert einer Stätte, an der Funde aus islamischer Zeit dominierten. Die Archäologie stand hier noch weitgehend im Dienst der Kunstgeschichte; Ziel war die Freilegung der Paläste mit ihrem Wandschmuck und die Bergung von Objekten aus der Zeit des Abbasidenkalifats. Damit konnte die Kunst einer der zentralen Epochen islamischer Kulturgeschichte in einem höchst wichtigen Ausschnitt erfasst werden. Auf die Alltagskultur erstreckte sich die archäologische Forschung zu Herzfelds Zeit nur nebenbei.

Ein weiteres Vorhaben, das durch den Ersten Weltkrieg schwere Rückschläge erleiden sollte, war die Erfassung arabischer Inschriften. Max van Berchem regte mit dem „Corpus Inscriptionum Arabicarum“ die flächendeckende Sammlung arabischer Bauinschriften an, die nach Orten publiziert werden sollten. Den ersten Band mit Inschriften aus Kairo verfasste er selbst; weitere Arbeiten waren an deutsche und französische Wissenschaftler in einer Art internationalem Forschungsprojekt verteilt. Verschiedene Verwicklungen führten dazu, dass insbesondere die Inschriften von Damaskus nicht zur Publikation gelangten. Eine Erneuerung der internationalen Kooperation war in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg nicht ohne weiteres denkbar.

Die archäologische Erforschung der islamischen Welt erlebte in den nachfolgenden Jahrzehnten einen Aufschwung. Er lässt sich an eigens begonnenen Grabungen ebenso ablesen wie an der Tatsache, dass bei Vorderasiatischen und Klassischen Archäologen nach und nach der Gedanke reifte, dass die jüngeren Schichten in ihren Grabungsplätzen mehr waren als nur Hindernisse, die es möglichst schnell wegzuschaffen galt. Bis sich diese Erkenntnis allgemein durchsetzt, wird allerdings noch weitere Zeit verstreichen. Auch in der europäischen Archäologie war ja das Interesse am Mittelalter schon lange vorhanden, bevor es sich in der archäologischen Praxis oder gar in einer eigenen Fachrichtung niederschlug. Die archäologische Erforschung von Plätzen, an denen die islamische Zeit einen Schwerpunkt der Siedlungsgeschichte und damit des Forschungsinteresses darstellt, ist unter anderem mit so bedeutenden Städten wie al-Fustat, al-Wasit, Istakhr, Rayy, Nishapur und Afrasiyab verbunden. Auch Residenzen außerhalb städtischer Kontexte wurden ausgegraben: Hierzu zählen – um nur einige zu nennen – Khirbat al-Minya und Khirbat al-Mafjar im Jordantal, die Qal'a der Bani Hammad in Algerien, der Takht-i Sulayman im Hochland Westirans und der Palast von Kubadabad westlich von Konya (die beiden letzteren in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg). Das Deutsche Archäologische Institut leistete bedeutende Beiträge zur Archäologie der islamischen Zeit. Zwei größere Forschungsprojekte des DAI Damaskus seien hier stellvertretend genannt, die in den 80er-90er Jahren durchgeführt wurden: Die Grabungen in Raqqa, der abbasidischen Residenz und Stadtgründung am Euphrat, und die Freilegungsarbeiten und Bauaufnahmen in der südsyrischen Stadt Bosra. An den genannten Projekten lassen

sich die fördernden und hemmenden Rahmenbedingungen der islamischen Archäologie ablesen: Der an vielen Stellen beachtliche Bestand an architektonischen Resten erleichterte einerseits die Interpretation einer Stätte, zog aber andererseits die Aufmerksamkeit (und Arbeitskraft) von den vielleicht ebenso bedeutenden stratigraphischen Befunden ab. Ambivalent kann man das von außen herangetragene Interesse bewerten: Die Identifikationsmöglichkeit, die islamzeitliche Funde für gegenwärtige Gesellschaften bieten, fördern einerseits das Interesse daran, dass archäologische Forschung überhaupt stattfindet. Auf der anderen Seite bietet sie auch einen Ansatzpunkt für ideologisch gefärbte Vereinnahmungen, die einer unvoreingenommenen Interpretation im Wege stehen. Vielleicht hat es damit zu tun, dass bedeutende Ergebnisse für unsere Kenntnis materieller Kultur und ihres Wandels aus Orten stammen, an denen nicht primär unter islamischen Vorzeichen ausgegraben wurden und die in islamischer Zeit nicht als besonders wichtige Städte hervorgetreten sind: So haben Pella/Tabaqat Fihl und Bet Shean/Baysan im Jordantal anschauliche Befunde zum Wandel der Stadtkultur zwischen Spätantike und Abbasidenzeit geliefert, und die Sequenz südiranisch-irakischer Gebrauchskeramik der ersten islamischen Jahrhunderte wurde in Susa erarbeitet.

Die Entwicklungsgeschichte der islamischen Archäologie zeigt besonders anschaulich, dass Forschung, die sich auf islamische Kulturgeschichte bezieht, seit jeher mit Nachbardisziplinen vernetzt gewesen ist. Häufig sind es Klassische oder Vorderasiatische Archäologen, Architekten und Bauforscher gewesen, die Beiträge zur islamischen Archäologie geleistet haben, und nicht ‚Orientalisten‘. Die Beschäftigung mit dem islamischen Orient war bei vielen eine nachträgliche Wendung, die nicht in ihrer Ausbildung angelegt war. Auf der anderen Seite hat es zwar immer Islamwissenschaftler, Arabisten, Iranisten und Turkologen gegeben, die sich aktiv an der archäologischen Feldforschung beteiligten – man denke etwa an Enno Littmann, der auf den Erkundungen der Princeton University in Syrien mitreiste und Inschriften aufnahm. Den Schritt zu eigenen Feldforschungen, gar archäologischen Ausgrabungen hat dagegen nur eine kleine Minderheit unter den Orientalisten getan.

Innerhalb der akademischen Kunstgeschichte hat die islamische Kunst immer nur eine marginale Rolle gespielt. Dafür sorgte nicht nur das weithin dominierende eurozentrische Weltbild, das nur gelegentlich die Relevanz von Entwicklungen in der benachbarten Weltregion erkennen konnte. Auch die methodischen Anforderungen, die Kombination von Kenntnis der Länder und ihrer Denkmäler, von historischem und philologischem Wissen, haben dafür gesorgt, dass Kunsthistoriker sich nur in geringem Umfang mit der islamischen Welt beschäftigt haben. Am ehesten wurde noch Spanien als europäisches Land wahrgenommen, in dessen künstlerischer Tradition wesentliche islamische Elemente (auch für die Zeit nach der Reconquista) zu berücksichtigen waren. Als zweite Kontaktzone zwischen Orient und Okzident ermöglichten Konstantinopel/Istanbul und der Balkan einen Zugang, nun zur osmanischen Kunst. Dagegen wurden Sizilien und

die Kreuzfahrerstaaten als Räume des künstlerischen Austauschs lange Zeit kaum wahrgenommen.

Islamische Kunstgeschichte hat unter diesen Umständen einen Standort als akademische Disziplin vor allem in den orientalistischen Abteilungen der Universitäten gefunden. Neben der Forschung, die an Museen, am Deutschen Archäologischen Institut und an einzelnen Architektur-Fakultäten durch die Bauforschung betrieben wurde, waren es immer wieder Orientalisten, die Aspekte der materiellen Kultur und der Kunst in ihrer Lehre behandelten und so für Ansätze einer Ausbildung in der islamischen Kunstgeschichte und Archäologie sorgten. Betrachtet man die Entwicklung innerhalb der deutschen Universitätslandschaft, so ist zu vermerken, dass mit der Einrichtung bzw. Verstetigung der beiden Professuren für islamische Kunstgeschichte in München und Bamberg in den 90er Jahren die Re-Etablierung als eigenständiges Fach geglückt ist. Auf der anderen Seite kann es nur als trauriges Kuriosum gewertet werden, dass in Berlin – als Museumsstandort und durch akademische Strukturen und Traditionen dafür prädestiniert – kein Lehrstuhl für islamische Kunstgeschichte existiert.

Regionale Kunstgeschichte oder Aufgaben für Generalisten?

Mit der Ausdifferenzierung der Orientalistik in einzelne, zunehmend nach Sprachen und Regionen differenzierte Fächer, stellt sich die Frage nach der Spezialisierung und regionalen Differenzierung auch in der islamischen Kunstgeschichte und Archäologie. Schon die Sprachkenntnisse, die für das Heranziehen relevanter Schriftquellen bei der Interpretation eines Objekts nötig sind, oder die ein Archäologe braucht, um sich bei seinen Feldstudien einigermaßen erfolgreich im Lande zu bewegen, sorgen bei den meisten für eine gewisse thematische und methodische Spezialisierung. Kann also die Entwicklung des akademischen Umfeldes dazu führen, dass es in Zukunft eine Trennung zwischen arabischer, türkischer und iranischer Kunstgeschichte geben wird, ganz zu schweigen von der ohnehin schon weitgehend separat betriebenen indischen und westafrikanischen Kunstgeschichte?

In den jeweiligen nationalen Wissenschaften ist diese Trennung faktisch schon vollzogen, wenigstens teilweise. Kunsthistoriker in der Arabischen Welt beispielsweise beschäftigen sich immer seltener mit Iznik-Fliesen oder mit der Baugeschichte von Isfahan; die Konzentration liegt jeweils auf der eigenen Region. Diese Verengung schafft Probleme: So kennen iranische Studenten, die sich mit Baudekor beschäftigen, die Verwandtschaft zwischen sasanidischen Stuckarbeiten und der Dekoration der Freitagsmoschee von Nayin; den in dieser Hinsicht nicht zu übergehenden Baudekor von Samarra nehmen sie dagegen kaum wahr (ohnehin hat im Iran die Großmachtstellung des Landes in der vorislamischen Geschichte eine passende Folie für modernen Nationalismus abgegeben, der sich auch in einer nationalistisch gefärbten Kunstgeschichtsschreibung geäußert hat).

Türkische Kunsthistoriker bezeichnen mamlukenzeitliche Bauten im Südosten ihres Landes als ‚anatolisch‘ geprägt, weil sie ihren Blick nicht über die syrische Grenze auf das nahe Aleppo wenden. Eingeschränkte Reisemöglichkeiten tun das ihre, um die Denkmälerkenntnis zu beschränken. Glücklicherweise wird die Tendenz zur Isolation immer wieder durchbrochen. Der innere Zusammenhang sorgt dafür, dass auch die Geschichte islamischer Kunst weiter geschrieben wird und die breiten Ströme künstlerischer Entwicklung zwischen Marokko und Indien Gegenstand der Diskussion bleiben. Dafür ist es allerdings nötig, einen Überblick über wichtige Kunstwerke zu behalten, Resultate der archäologischen Forschung in diesem Gebiet zu beachten, Quellen und Literatur in den verschiedenen Sprachen heranzuziehen und neuere Erkenntnisse aus der Geschichtsforschung und Islamwissenschaft zu berücksichtigen. Vielleicht werden bei weiter fortschreitender Ausdifferenzierung der Orientfächer die Kunsthistoriker zu den letzten ‚Orient-Generalisten‘ gehören. In jedem Fall wird ein intensiver Austausch innerhalb der Islam-Kunsthistoriker und Islam-Archäologen nötig sein, um den inhaltlichen Anforderungen gerecht zu werden, und die Vernetzung mit Nachbarwissenschaften wird dabei noch zunehmen. Sollte es weiterhin Islamwissenschaftler im alten Stil geben, die einen generalistischen Ansatz pflegen, werden sie zu den wichtigsten Gesprächspartnern der Islam-Kunsthistoriker zählen.

Im Einzelnen lassen sich die Aufgaben der islamischen Kunstgeschichte und Archäologie leichter formulieren. Für einen großen Teil der islamischen Kunstgeschichte sind die Grundlinien der Stilgeschichte bzw. der Formentwicklung heute überblickbar. Ein Disput um die Einordnung eines Bauwerks, der wie bei der Mshatta-Fassade zwischen römischer und abbasidischer Datierung schwankt, wäre heute kaum noch denkbar. Es bestehen aber deutliche Lücken in mehreren Bereichen der Kunstgeschichte, die durchaus nicht immer als ‚entlegen‘ bezeichnet werden können. So wissen wir beispielsweise nur wenig über die Kunst des abbasidischen Bagdad im 10. bis 11. Jahrhundert, von der nur geringe Reste überliefert sind. Aber auch in anderen Epochen und Gattungen bedarf die Stilgeschichte noch der Erhellung – man denke etwa an Holz und Stuck.

Im Bereich der Archäologie und materiellen Kultur sind die blinden Flecken, aber auch die potenziellen Erkenntnisse, noch wesentlich größer: So steckt etwa die archäologische Erforschung ländlicher Siedlungen erst in den Anfängen; die Stadtarchäologie hingegen leidet meist darunter, dass die Kontinuität der Nutzung eine Freilegung größerer Flächen unmöglich macht. In manchen Fällen macht sich bemerkbar, dass die professionelle Anwendung archäologischer Techniken für islamzeitliche Strukturen noch nicht überall selbstverständlich ist – saubere stratigraphische Arbeit, die allein zweifelsfreie zeitliche Zuordnungen ermöglicht, leidet unter dem Drang mancher Archäologen, architektonische Strukturen freilegen zu wollen (zumal ja scheinbar in einer durch Schriftquellen ‚bekannten‘ Epoche keine historischen Nachrichten mehr gebraucht würden!). Noch größer ist der Nachholbedarf bei der Keramik: Die unentbehrlichen Sequenzen von Gebrauchswaren fehlen noch für weite Bereiche. Werden hier Lü-

cken geschlossen, so sind schon durch die Strukturierung vorhandenen Materials, das punktuell ergänzt werden muss, ganz neue Kenntnisse zur Geschichte der islamischen Welt zu erwarten. Kunstgeschichte und Archäologie können auf diese Weise Beiträge leisten, die unser Verständnis vom Zusammenwachsen der islamischen Welt im 7.-8. Jahrhundert erweitern und unser Bild von der Wirtschaftsgeschichte und -geographie der islamischen Welt von der klassischen Zeit bis in die frühe Neuzeit an vielen Punkten ergänzen. Was wäre vom Silberreichtum der Samaniden in Zentralasien bekannt, gäbe es nicht die Nord- und Osteuropäischen Schatzfunde? Was wüsste man über Bestattungsgebräuche der Fatimidenzeit ohne die entsprechenden Funde aus al-Fustat? Könnte man die Handelsverbindungen zwischen Ostasien und dem Abbasiden- und Buyidenreich ohne die Keramikfunde am Persischen Golf abschätzen? Wie viele kleinere Dynastien und Herrscher, die sich keine Hofgeschichtsschreibung leisteten, sind erst durch numismatische Belege bekannt geworden? Der unersetzbare Quellenwert archäologischer Zeugnisse ist vielleicht an keiner Stelle so deutlich wie für die frühislamische Zeit, für die das umfangreiche chronikalische Material mehr Fragen aufwirft als beantwortet.⁹

Für die inhaltliche Deutung von Werken islamischer Kunst kann ikonographische Arbeit – durch systematische Sammlung von Motiven, aber auch in der Zusammenarbeit mit philologisch basierter Kulturgeschichte – noch vieles beitragen. Für die Erforschung der Selbstvergewisserung islamischer Kultur und der dabei verwendeten Semiotik kann auf kunsthistorische Analyse nicht verzichtet werden.

Für noch wichtiger halte ich die monographische Untersuchung einzelner Werke. Wenn sie auch in einem historischen, kultur- und stilgeschichtlichen Zusammenhang entstanden, der ihre Merkmale erklärt, so wurde doch jedes für sich als eine Einheit konzipiert, die in bestimmter Weise auf den Betrachter wirken sollte. Vor allem die Malerei bietet hier ein reiches Betätigungsfeld. Doch auch von den Objekten der ‚Kleinkunst‘ sind viele noch kaum dokumentiert und wenig verstanden. Die Bauforschung schließlich hat in der Erfassung ihrer Objekte mit modernen Methoden an Genauigkeit stark zugenommen. Sie kann für die Dokumentation und Erhaltung von Gebäuden in der islamischen Welt viel leisten, bevor diese Werke durch Abbruch und Überrestaurierung verloren gehen. Es bleibt nicht viel Zeit, um sich einem ‚Unbehagen‘ über die Identität des Fachs zu ergeben – dafür gibt es zu viel zu tun.

9 Vgl. bereits Albrecht Noth: Quellenkritische Studien zu Themen, Formen und Tendenzen frühislamischer Geschichtsüberlieferung. Themen und Formen (Bonner Orientalistische Studien 25), Bonn 1973.