

## Einleitung

Islamische Kunst entzieht sich ganz oder zumindest teilweise dem Instrumentarium abendländischer Kunstgeschichtsbetrachtung, die sich als Wissenschaft mit dem Werkzeug historisch-kritischer Forschung versteht. Schönheit in ihrem Sinn als Inbegriff von Kunst ist im islamischen Sinn etwas, das ausschließlich zu Gottes Eigenschaften gehört. Man könnte denken, nichts wäre demnach geeigneter als die Kunst, um ihn zu würdigen, aber der demütige Mensch wird eingestehen müssen, dass er sich mit unvollkommeneren Formen begnügen muss: er kann die Schöpfung nicht nachahmen. Dies ist ein wesentlicher Grund, warum die islamische Kunst ins Ornament flieht: „Die Abstraktion auf geometrische Formen und unendlich wiederholbare, verflochtene Rapports ist eine Vereinfachung der natürlichen Formen, die in ihrer Komplexität zu erfassen dem Menschen allein nicht möglich ist.“ So formuliert es treffsicher Claus-Peter Haase<sup>1</sup>, der ehemalige Direktor des Museums für Islamische Kunst in Berlin, der 2009 in den Ruhestand ging. So sei auch die Rolle des Künstlers eine andere als die, die das Abendland spätestens seit der Renaissance hervorhebt. „Der Einfallsreichtum des Künstlers wird in der orientalischen Kunst also nicht nach seinen ausgefallen-originellen Schöpfungen gemessen, sondern eher nach seinem Gefühl für Balance und Harmonie, wie sie der Schöpfung zugrunde liegen. Seine Individualität drückt sich nicht im Extremen aus, sondern in der rücksichtsvollen Neuheit seiner Erfindung von ausgewogenen Formen.“<sup>2</sup>

Orientalische, islamische Kunst scheint sich nicht mit den Maßstäben okzidentalischer Betrachtung messen zu lassen, denn sie will nichts anderes sein als der allenfalls unvollkommene Abglanz der unnachahmlichen Schöpfung.

Dennoch verlangt eine (abendländische) Einführung in die Islamische Archäologie und Kunstgeschichte<sup>3</sup> selbstredend nach einer Definition dessen, was islamische Kunst ist, bzw. muss zumindest die Frage aufwerfen, ob es Elemente gibt, die zeit- und raumübergreifend islamische Kunst definieren. Bereits an dieser Stelle wird es allerdings nicht überraschen, dass man eine einheitliche Antwort darauf nicht erwarten kann. Das war vor hundert Jahren noch ganz anders. Die 1910 auf der Münchner Theresienhöhe gezeigte Ausstellung „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“ war mit 3600 Exponaten nicht nur die größte ihrer Art, sondern sie war vor allem von der Überzeugung geleitet, es gäbe so etwas wie einen dem Ganzen übergeordneten Geist, der das Wesen der islamischen Kunst ausmacht.<sup>4</sup> Das hundertjährige Jubiläum der Ausstellung 2010 bot den Anlass, die Positionen der Ausstellung und die heutige Situation zu reflektieren.<sup>5</sup>

Handelte die Münchner Ausstellung gemäß ihrem Titel von „Meisterwerken“, so finden längst die Alltagskunst bzw. Gegenstände des Alltags Beachtung. In multikulturellen Räumen, in denen Muslime mit Menschen anderer Ethnien und Religionen zusammenlebten, wird es praktisch unmöglich, Gebrauchskeramik oder Textilien, Gefäße oder Leuchtkörper einer religiösen Gruppe zuzuschreiben, wenn sie nicht entsprechend gekennzeichnet sind. Im Gebrauch von Gegenständen des alltäglichen Bedarfs „folgten Juden, Christen und Muslime den gleichen Vorbildern, die gewöhn-

1 Claus-Peter Haase, Koran und Koranpult, in: Jürgen Wasim Frembgen und Elisabeth Rößler, Hrsg., Transformationen – der Koranständler, Staatliches Museum für Völkerkunde München 1977, S. 10.

2 Ebd.

3 Indem „Islamische“ groß geschrieben wird, wird unterstrichen, dass es sich bei Islamischer Archäologie und Kunstgeschichte um Disziplinen handelt und nicht um eine religiöse Zuordnung von Kunst.

4 Der von Friedrich Sarre und Fredrik Robert Martin herausgegebene dreibändige „Amtliche Katalog“ (München 1910) gilt heute als Juwel. Ein Nachdruck erschien 1984 bei Alexandria Press London.

5 Andrea Lermer und Avinoam Shalem, Hrsg., After One Hundred Years. The 1910 Exhibition ‚Meisterwerke muhammedanischer Kunst‘, Leiden 2010; Eva-Maria Troelenberg, Eine Ausstellung wird besichtigt: Die Münchner «Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst» 1910 in kultur- und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive, Frankfurt/M. 2010.

lich keinen Hinweis auf ihre Religionszugehörigkeit geben.“<sup>6</sup> Brotstempel sind dafür ein schönes Beispiel. Sie kennzeichnen den Hersteller oder Besitzer und können dazu alle möglichen Zeichen tragen. Nur in seltenen Fällen sind sie durch ein Kreuz, eine Menora oder eine arabische Inschrift klar zuzuordnen.<sup>7</sup>

In der modernen Islamwissenschaft wird das, was islamische Kunst ausmacht, viel differenzierter gesehen als auf der Münchner Ausstellung, oder es wird gar in Abrede gestellt, dass es einen solchen übergeordneten Geist gibt. Es könne eigentlich gar nicht sein, „die Kunst eines Raumes, der sich von Spanien im äußersten Westen bis nach Indien, Zentralasien und Südostasien erstreckt, und die auf eine Geschichte von 1400 Jahren zurückblicken kann, als ein umfassendes, einheitliches Phänomen darstellen zu wollen.“ So zumindest referiert Martina Müller-Wiener in ihrem aktuellen Standardwerk ihren Kronzeugen Oleg Grabar. Wer dies tut, „verleugne die Realitäten der historischen, sozialen und politischen Bedingtheit der Entstehung von Kunst.“<sup>8</sup> Grabars „Entstehung der islamischen Kunst“, erschienen 1973 als „The Formation of Islamic Art“, konkurrierte seinerzeit mit der Vorstellung einer umfassenden islamischen Ästhetik, in der das abstrakte Ornament als bestmögliche Darstellungsweise der Einheit Gottes die Kunst dominiert. Aber, so auch Grabar, es gäbe zwar keine einheitliche Formensprache, dennoch sei es richtig, „den Begriff ‚islamisch‘ auf die Monumente anzuwenden, die zeitlich mehrere Jahrhunderte und räumlich ein Gebiet zwischen dem Atlantik und den Steppen Zentralasiens umfassen“, da sie eher „durch Einstellungen als durch Formen“ gekennzeichnet sind.<sup>9</sup> Somit warnt Grabar einerseits vor der Annahme einer islamischen Formenidentität und rekurriert gleichzeitig auf eine Identität der Geisteshaltung. Islamisch ist keine Form, sondern eine Einstellung.

Mit der Bedeutung des Ornaments ist eines der drei häufig angeführten Hauptmerkmale islamischer Kunst benannt, aber es ist eben nicht mit dem zu vergleichen, was hierzulande traditionell darunter verstanden wird. Der gelehrte Schreiner und ehemalige Leiter der Friedrich-Weinbrenner-Gewerbeschule Freiburg/Br. Traugott Wöhrlin, der sich viel mit orientalischen Holzarbeiten befasst hat, drückt das folgendermaßen aus: „Man kommt hier sehr bald zu der Einsicht, daß der europäische Begriff vom Ornament zur inhaltlichen Erfassung der zahllosen Unendlichkeitsmotive an muslimischen Holzarbeiten offenbar nicht genügt und daß hier andere Wertskalen für die gestalterische Konzeption im konstruktiven wie im ästhetischen Sinne zugrundeliegen müssen.“<sup>10</sup> Der Künstler oder Handwerker bedient sich natürlicher Werkstoffe, die ihm gegeben sind und versucht, die in ihnen verborgene Schönheit der Dinge, die von Gott kommt, zu entdecken und aus ihrer Verhüllung herauszuholen. Es wird deutlich, worum es in der islamischen Kunst geht, nämlich um die Veredelung der Stofflichkeit, um damit auf ihre Herkunft vom Schöpfer zu verweisen.<sup>11</sup>

Dem Ornament folgt gleichauf die mit ihm in engstem Zusammenhang stehende Kalligraphie, in der die schriftliche Wiedergabe des über Allem stehenden Wort Gottes mit dem Ornament verschmilzt. Und der Verzicht auf das Bild als drittem Element sei der Ursprung von Ornament und Kalligraphie. Joachim Gierlichs bezeichnet die Kalligraphie als das über alle Grenzen hinweg verbindende Element, in dem die islamische Kunst ihre höchste Vollendung findet.<sup>12</sup> Burkhard Brentjes sieht im abstrakten Gottesbild das einheitliche Phänomen islamischer Kunst, und auch Volkmar En-

6 Dominique Bénazeth, Alltagsgegenstände, in: Ein Gott (2015), S. 206–215, hier: S. 212f.

7 Ebd., Kat. Nr. 248, 249, 250.

8 Müller-Wiener (2012), S. 21.

9 Grabar (1977), S. 282.

10 Traugott Wöhrlin, Studien zur Technik und Gestaltung zweiteiliger Koranstände, in: Jürgen Wasim Frembgen und Elisabeth Rößler, Hrsg., Transformationen – der Koranstände, Staatliches Museum für Völkerkunde München 1977, S. 51.

11 Rabia Mabkhout, Kunst im Islam = <http://www.enfal.de/grund46.htm> (05.01.2015).

12 Joachim Gierlichs, Islamische Kunst – Vielfalt in der Einheit, in: Gierlichs/Hagedorn (2004), S. 5.

derlein plädiert ganz ähnlich, u. a. mit dem Verweis auf das islamische Gebetshaus: „Die Moschee ist eines der vielen Beispiele für die Einheitlichkeit islamischer Kunst.“<sup>13</sup> Solche und ähnliche Entwürfe sind mit den Worten von Müller-Wiener als „universalistische Konzepte... ein Konstrukt westlicher (Kunst-) Geschichtsschreibung“ in der Tradition „von Geschichtsmodellen und Klassifikationsmodellen, die im 19. Jahrhundert entwickelt wurden.“<sup>14</sup>

Skeptisch äußert sich auch Lorenz Korn, wenn er die Frage stellt, was das Taj Mahal im indischen Agra und der Zisa-Palast in Palermo, ein Marmorbecken aus dem andalusischen Madinat az-Zahra und die Türflügel der Großen Moschee von Cizre oder die reich illuminierten mamlukischen Korane und safavidenzeitliche Buchmalereien gemeinsam haben.<sup>15</sup> Angesichts eines, wie Korn es nennt, unübersichtlichen Terrains, hält er eine „pragmatische Grenzziehung“ für alternativlos: „Als ‚islamische Kunst‘ werden Kunstwerke bezeichnet, die unter islamischer Herrschaft entstanden sind, selbst wenn die Auftraggeber sich nicht zum muslimischen Glauben bekannt haben.“<sup>16</sup> Damit setzt Korn an die Stelle einer religiösen eine territoriale Klassifizierung, die aber ihrerseits nicht ausreicht, denn Muslime haben auch außerhalb der von ihnen beherrschten Territorien Kunst geschaffen, dort wo sie als Minderheit in der Diaspora lebten und leben. Und müssen nicht auch die Werke einer nicht-muslimischen Orientrezeption zumindest im Kontext islamischer Kunst behandelt werden? Weder die religiöse noch die territoriale Definition erweisen sich als ausreichend.

Erschwerend kommt hinzu, dass Werke, die man der islamischen Kunst zurechnet, keineswegs von muslimischen Künstlern oder Handwerkern geschaffen sein müssen. Das gilt in besonderer Weise für die Frühzeit des Islam, als handwerkliche oder künstlerische Tätigkeit eher unwürdig schien. „So liebte denn auch die Herrenkaste der Araber, in ihren Häusern schön zu wohnen, sich an herrlichen Teppichen und künstlerischem Hausrat zu erfreuen, ohne daß sie irgend Wert darauf legten oder auch nur nachforschten, ob Angehörige ihres Volkes die Kunstwerke geschaffen hatten. Im Gegenteil! Eines arabischen Herrn war die Ausübung eines solchen Berufes unwürdig, und so waren die schaffenden Künstler Sklaven oder einem Fremdvölke minderen Rechts zugehörig, also Juden, Kopten oder Armenier, ohne daß in der islamischen Kunst des Mittelalters die Zuschreibung zu einem dieser Minderheitenvölker zweifelsfrei möglich ist...“<sup>17</sup> Welcher Künstler oder Handwerker wo und für wen gearbeitet hat, bleibt ein unlösbares Problem, solange nicht Inschriften oder andere historische Hinweise diesen Sachverhalt klären. Gerade dort, wo Herrschaftswechsel stattgefunden haben, haben dieselben Handwerker und Werkstätten zunächst für die alten, dann für die neuen Herren gearbeitet. In Spanien etwa haben Kunstschaffende aller Religionen gearbeitet, und nach der Reconquista haben weiterhin Juden und Muslime sogar kirchliche Geräte produziert. Erst im 15. Jahrhundert erließen kirchliche und weltliche Obrigkeiten das Gesetz, dass „kein Jude oder Maure ein Abbild unseres Herrn und Erlösers Jesus von Nazareth oder der heiligen und gebenedeiten Maria herstellen solle.“<sup>18</sup>

Um zu verdeutlichen, wie komplex die Definition islamischer Kunst ist, verweist Korn auf das sog. Aleppo-Zimmer im Islamischen Museum in Berlin (Abb. 1a). Es stammt aus Aleppo, entstand wohl um 1600 und war für eine wohlhabende christliche Familie angefertigt worden. Es steht in der Tradition der Aleppiner Wohnhausarchitektur, die Malereien der Holzpaneele lassen sich aus dem Istanbul Hofstil und aus persischen Miniaturen herleiten, und die Motive zeigen biblische Szenen (Abb. 1b). „Der übergreifende, Grenzen überschreitende Charakter ‚islamischer‘ Kunst wird an die-

13 Enderlein (1990), S. 10.

14 Müller-Wiener (2012), S. 20.

15 Korn (2008b), S. 135.

16 Ebd., S. 139.

17 Heinrich Strauss, Die Kunst der Juden im Wandel der Zeit und Umwelt. Das Judenproblem im Spiegel der Kunst, Tübingen 1972, S. 46.

18 Zitiert nach Franz Landsberger, A History of Jewish Art, Cincinnati 1946, S. 355 Anm. 2.

sem Werk des beginnenden 17. Jahrhunderts deutlich. Selbst die Etikettierung als ‚islamisch‘ wirkt angesichts des christlichen Bekenntnisses des Auftraggebers fragwürdig.<sup>19</sup>

Immerhin und bei allen Problemen: Bei einer unvoreingenommenen Betrachtung wird man selbst unter fachlich nicht geschulten Menschen mit einem gewissen Bildungshorizont mit einer relativ hohen Trefferquote islamische Bauwerke oder Kunsterzeugnisse als ‚islamisch‘ empfinden. Eine derartige Anmutung wird nicht in jedem Fall mit Argumenten zu unterfüttern sein, sondern es ist eine dem jeweiligen Objekt innewohnende Ausstrahlung, die es uns als ‚islamisch‘ wahrnehmen lässt.

‚Islamische Kunst‘ ist in diesem Sinne anders und weiter gefasst als etwa ‚christliche Kunst‘, die sich ausschließlich religiös definieren lässt. Das Pendant zu islamischer Kunst wäre dann eher ‚abendländische Kunst‘, die alle Facetten eines Kunstkreises umfasst. Es schiene deshalb die Überlegung wert, islamisch durch ‚morgenländisch‘ zu ersetzen, wie sich auch die 1845 gegründete älteste wissenschaftliche Vereinigung deutscher Orientalisten ‚Morgenländische Gesellschaft‘<sup>20</sup> nennt. Doch wird der Begriff in der Archäologie und Kunstgeschichte kaum verwendet, assoziiert Märchenhaftes und ist somit auch kaum geeignet, sich durchzusetzen.

Lassen sich die Anfänge islamischer Kunst mit dem Beginn der islamischen Zeitrechnung 622 u. Z. noch exakt mit einem Terminus post fassen, so gestaltet sich die Frage nach ihrem Ende schwieriger. Oder anders ausgedrückt: Ob und wie heute noch von einer islamischen Kunst gesprochen werden kann, verschärft die Problematik. Schafft ein in den USA lebender, säkularer Muslim islamische Kunst? Im Zeichen der Globalisierung ergeht es dem Islam wie anderen Religionen und Kulturen, er verliert seinen Einfluss, während die Bauaufgaben und Kunststile zunehmend weltlich werden.

## Ziel und thematische Eingrenzung

Lassen die einleitenden Bemerkungen auch erkennen, wie schwierig es sich gestaltet, islamische Kunst zu fassen, so gibt es doch ein genügend stabiles Fundament der Wissenschaftsgeschichte, die sowohl den Kern als auch die Peripherie islamischen Bau- und Kunstschaffens vor uns ausgebreitet hat. In einer ‚Einleitung‘ soll deshalb gar nicht der Versuch gestartet werden, eine eigene Definition islamischer Kunst zu wagen, sondern es geht darum, den reichen Schatz des Bekannten zu sichten, zu bündeln und zu systematisieren, um ihn entsprechend der Zielsetzung eines Handbuches vor allem für die Studierenden aufzubereiten. Die Grundzüge der (vor allem deutschen) (1) Forschungsgeschichte werden ebenso dargestellt wie die (2) Grundlagen des Islam. Der (3) historische Teil offenbart indes schon die Schwierigkeit einer systematischen Gliederung. In der Überzeugung, dass der Islam am besten als eine Folge von sich ablösenden oder widerstrebenden Dynastien zu erfassen ist, bilden sie das Gliederungssystem. Als Hauptteil ist der (4) systematische Teil zu verstehen, der bestrebt ist, alle sichtbaren und beschreibbaren Elemente der islamischen Kultur zu bündeln. Er ist vielleicht der problematischste Abschnitt dieser Einleitung, weil er den regionalen und zeitlichen Differenzierungen nicht ausreichend Rechnung tragen kann, ohne den Umfang nicht völlig zu sprengen. Gleichwohl ist er der umfangreichste, weil hier der Versuch unternommen wird, das Wesen islamischer Kultur zu fassen. Einen weiteren Zugang will die Erfassung der (5) Regionen und Kulturlandschaften bieten, in der Überschneidungen mit den vorangegangenen Kapiteln nicht zu vermeiden sind. Dem Verhältnis von Okzident und Orient sind die (6) Abendländischen Begegnungen mit dem Islam gewidmet. Den Abschluss bildet der subjektive Versuch, mit verschiedenen (7) Top Ten das Wichtigste zusammenzutragen und zur eigenen Schwerpunktsetzung herauszufordern.

19 Korn (2008b), S. 138.

20 Das Arbeitsgebiet der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft ist allerdings weitaus umfassender; die Islamwissenschaft ist nur eine unter mehreren Sektionen.

In einem gewissen Sinn ist ein nahezu lexikalischer Aufbau nicht nur in Kauf genommen, sondern durchaus beabsichtigt. Es ist kein Buch, das ein kontinuierliches Lesen erfordert, sondern durchaus abschnittsweise zu Rate gezogen werden kann. Und insgesamt entsteht dann doch der Versuch, das Wesen islamischer Kultur herauszuschälen. Eigene Forschungen werden hier, vielleicht mit Ausnahme des Abschnitts über die islamische Friedhofskultur, nicht reklamiert, aber der Extrakt aus der reichhaltigen Literatur ist in vielen Fällen durch eigene Anschauungen gestützt.

Kunst will hier nicht als ausschließlich ästhetische Kategorie verstanden werden, sondern quasi analog zur Archäologie als Summe aller betrachtbaren Phänomene, weshalb sich dieses Handbuch einer Einleitung in die Kulturgeschichte annähert, jedoch unter Ausschluss der darstellenden Künste, wobei es immer wieder Überschneidungen zu dem gibt, was wir heute als immaterielles Kulturerbe bezeichnen. Islamische Kunst war nie eine im Sinne von *L'art pour l'art*, sondern sie stand immer im Kontext einer bestimmten, häufig religiösen Absicht. In dieser Einleitung gibt es kaum Grenzen, weder im systematischen noch im regionalen Sinn. Dennoch werden die Lesenden vermutlich bestimmte Themen vermissen, Defizite erkennen und Korrekturen anbringen wollen. Doch werden gerade diese Kritiken dem Umstand geschuldet sein, dass hier der Versuch einer umfassenden Darstellung islamischer Kultur unternommen wird.

## Studien- und Arbeitsbedingungen

Die Forscherpersönlichkeiten, von denen im ersten Kapitel noch die Rede sein wird, sind gewissermaßen alle über Umwege zur Islamischen Archäologie und/oder Kunstgeschichte gekommen, sei es über die Sprachwissenschaft, die Orientalistik oder die klassische Archäologie bzw. Kunstgeschichte, sei es über die praktische Museumsarbeit. Das stellt sich heute kaum anders dar. Neben den genannten Disziplinen öffnet auch die allgemeine Islamwissenschaft Zugänge zur späteren Spezialisierung in Islamischer Archäologie und Kunstgeschichte. Die einzelnen Studiengänge sind indes so unterschiedlich, auch von der namentlichen Bezeichnung her, dass sich ein auch nur einigermaßen vollständiger Überblick hier verbietet. Wer sich tatsächlich früh entschließt, diese Fachrichtung einzuschlagen, wird an der Universität Bamberg kaum vorbeikommen. An ihr gibt es die einzige reguläre Professur für Islamische Kunstgeschichte und Archäologie, doch kann auch in Bamberg das Fach nur als Masterstudiengang gewählt werden: „Für die Einschreibung in den Masterstudiengang Islamische Kunstgeschichte und Archäologie ist ein guter Studienabschluss in einem einschlägigen BA-Studiengang Voraussetzung (in der Regel sind das Abschlüsse in orientalistischen, kunsthistorischen oder archäologischen Fächern).“<sup>21</sup> Ebenfalls wird im Bereich Orient- und Asienwissenschaften der Universität Bonn ein Schwerpunkt Kunstgeschichte in Asien und im Orient angeboten: „Die Abteilung für Asiatische und Islamische Kunstgeschichte ist eine von insgesamt acht Abteilungen des Instituts für Orient- und Asienwissenschaften. Asiatische und Islamische Kunstgeschichte kann in Bonn im Rahmen des BA-Studiums Asienwissenschaften gewählt werden. Im MA-Studium bietet die Abteilung einen eigenen Masterstudiengang an.“<sup>22</sup> Der Studiengang Geschichte der islamischen Kunst an der Universität München ist wieder eingestellt (2016).

Als Studienort bietet sich zudem Berlin an, wo es verschiedenste Kooperationen zwischen dem Islamischen Museum und verschiedenen, auch wechselnden universitären Einrichtungen gibt. In den 2012 eingerichteten Masterstudiengang Kunstgeschichte im globalen Kontext wurde 2014 eine Professur für Kunstgeschichte islamischer Kulturen neu integriert.

Wird im Allgemeinen die Wahl eines Studiengangs von beruflichen Perspektiven bestimmt, so ist dies für einen Studierenden der Islamischen Archäologie und Kunstgeschichte durchaus proble-

21 <https://www.uni-bamberg.de/islamart/studium/ma/> (17.08.2016).

22 <https://www.jainart.uni-bonn.de/abteilung-test> (18.08.2016).

matisch, denn das Betätigungsfeld in dieser Disziplin muss als sehr eingeschränkt angesehen werden. Wie anderen archäologischen oder kunsthistorischen Fächern eröffnen in der Regel nur universitäre oder museale Einrichtungen eine der Ausbildung adäquate Beschäftigung sowie darüber hinaus die eher unspezifischen Berufe in kultur- und geisteswissenschaftlichen Bereichen von Bildung bis Journalismus. Man muss es in aller Deutlichkeit formulieren: die Berufsaussichten sind eingeschränkt. Es sei allerdings der Hinweis erlaubt, dass es in Deutschland ein breit gefächertes Spektrum von Museen mit Sammlungsbeständen oder sogar -schwerpunkten islamischer Provenienz gibt.<sup>23</sup>

## Methoden und Hilfsmittel

Trotz der von uns eingangs vorgetragenen Einschränkung, Objekte und Artefakte der islamischen Kultur entzögen sich ganz oder zumindest teilweise dem Instrumentarium abendländischer Kunstgeschichtsbetrachtung, so bleiben dennoch die hinlänglich vertrauten Methoden der Kunstwissenschaft und Archäologie in Anwendung. So wird es auch in der Fachbeschreibung des Bamberger Lehrstuhls für Islamische Kunstgeschichte und Archäologie formuliert: „Die Arbeitsmethoden der islamischen Archäologie erstrecken sich über die Freilegung von Bauten und Strukturen durch Grabungen hinaus auf Oberflächensurveys, naturwissenschaftliche und statistische Analysen. Bei der Interpretation der Befunde spielen kunsthistorische Methoden weiterhin eine zentrale Rolle.“<sup>24</sup> Und es heißt weiter: „Aufgabe der islamischen Kunstgeschichte ist es (wie in der allgemeinen Kunstgeschichte), Objekte in ihrer formalen Gestaltung zu erfassen und in den Kontext der Formengeschichte einzuordnen, den künstlerischen Ausdruckswillen zu bestimmen, der sich aus ihnen ablesen lässt, und ihre Gestaltung ‚inhaltlich‘ zu interpretieren, d. h. aus den kulturellen Bedingungen ihrer Entstehungszeiten und -orte heraus zu verstehen. Die Einzelwerke übergreifend versucht die Kunstgeschichte, allgemeine Aussagen über Stilentwicklung und Interpretation von Kunstwerken zu treffen. Funktionale und kulturgeschichtliche Zusammenhänge sind aufgrund des Zeitabstandes und des Kulturunterschiedes zwischen den Schöpfern und den Betrachtern der Kunstwerke erklärungsbedürftig. Für die islamische Kunstgeschichte gilt das in besonderem Maße. Ein Sonderproblem stellt die Klärung der grundsätzlichen Frage dar, inwiefern formale Eigenschaften einem spezifisch ‚islamischen‘ Charakter der Kunst zugeordnet werden können.“<sup>25</sup> Entsprechend gibt es keine *islamische* Archäologie und keine *islamische* Kunstgeschichtsschreibung.

Ähnlich argumentiert Martina Müller-Wiener: „Die Frage nach der Angemessenheit bestimmter Untersuchungsmethoden stellt sich nicht. Das methodische Instrumentarium archäologischer Quellenerschließung ist neutral und lässt sich auf die unterschiedlichsten Objekte und Zusammenhänge anwenden.“<sup>26</sup> Stattdessen verweist sie auf die allgemeinen Veränderungen in den archäologischen Wissenschaften durch die starke Zunahme neuer Techniken: „Die klassischen archäologischen Erschließungsmethoden – Ausgrabung und Oberflächenbegehung – sind in den vergangenen Jahren durch zahlreiche neue Methoden wie beispielsweise die geophysikalische Prospektion, Archäobotanik, Archäozoologie oder Archäometrie ergänzt worden.“<sup>27</sup> Außerdem hätten sich die Fragestellungen grundlegend geändert: „Neben konkret auf baugeschichtliche Zusammenhänge bezogene Untersuchungen treten nun zunehmend solche, die übergeordnete Themen verfolgen wie beispielsweise siedlungs- und wirtschaftshistorische Zusammenhänge, Fernhandelsbeziehungen oder Wasserwirtschaft.“<sup>28</sup> Dies führe, so Müller-Wiener, im Verbund mit einer kritischen Fachgeschich-

23 Gierlichs/Hagedorn (2004).

24 <https://www.uni-bamberg.de/islamart/das-fach-islamische-kunstgeschichte-und-archaeologie> (10.02.2016).

25 Ebd.

26 Müller-Wiener (2012), S. 24.

27 Ebd.

28 Ebd.

te teilweise zur radikalen Neubewertung von Zusammenhängen und historischen Prozessen. Als Beispiel sei etwa die Bedeutung und Entwicklung der islamischen Stadt genannt, wobei es gelingt, einzelne Bauwerke in einen größeren Zusammenhang zu stellen.

Gleichwohl gründen unsere Kenntnisse der islamischen Kultur zu einem sehr großen Teil auf den bereits historisch zu nennenden archäologischen Forschungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Die epochalen Entdeckungen benennt Marcus Milwright in seinem Abriss zur Islamischen Archäologie.<sup>29</sup> Forschungen zur Islamischen Archäologie sind aus verschiedenen Gründen problematisch geworden und bilden etwa auch innerhalb des Deutschen Archäologischen Instituts keinen Schwerpunkt. Nicht nur die *Heiligkeit* von Moscheen oder Grabbauten lässt Ausgrabungen in der Regel nicht zu, erschwerend sind in den jüngsten Jahrzehnten die Konflikte mit der islamischen Welt und die dort geführten bewaffneten Auseinandersetzungen und Kriege hinzugetreten. In den allermeisten Fällen ist man auf Erkenntnisse des 19. und frühen 20. Jahrhunderts angewiesen oder auf den bloßen Augenschein. Denkmäler der orientalischen oder klassischen Antike stehen deshalb weit mehr im Fokus des Interesses.

Als Beispiel für eine geglückte Ausgrabung kann die Freilegung der umayyadenzeitlichen Moschee von Tiberias genannt werden, wie sie vielleicht nur in Israel möglich ist, weil dort auf islamische Befindlichkeiten weniger Rücksicht genommen werden muss.<sup>30</sup> Gleichzeitig ist aber gerade in Israel und erst recht in Jerusalem Archäologie ein hochpolitisches Thema, wie der permanente Streit um archäologische Forschungen auf dem Tempelberg belegt. Von allen Seiten wird hier die Instrumentalisierung der Archäologie durch den jeweils anderen beklagt und diffamiert.

Etwas anders gelagert ist die Situation der Islamischen Kunstgeschichte, die deutlichere Unterschiede zur abendländischen Schwesterdisziplin aufweist: „Anders als die europäische Kunstgeschichte, die sich primär mit den Bildkünsten und Architektur auseinandersetzt und deren Untersuchungsmethoden vor allem aus diesen Arbeitsbereichen heraus entwickelt wurden, beschäftigt sich die islamische Kunstgeschichte neben der Architektur vor allem mit der Objektkunst. Keramik, Metallarbeiten, Glasgefäße, Textilien und Teppiche sind klassische Themenfelder.“<sup>31</sup> Legt die europäische Kunstgeschichte einen Schwerpunkt auf Stilentwicklungen und Künstlerpersönlichkeiten, so greift diese Zielsetzung im islamischen Raum weniger, da die meisten Objekte, selbst Architekturen, von namenlosen Werkleuten und Handwerksbetrieben hergestellt wurden. Namentlich bekannte Künstler oder Architekten sind eher die Ausnahme, und auch die Stilentwicklung will im islamischen Raum nicht dieselbe Rolle spielen, denn der Formenkanon blieb oftmals über Jahrhunderte unverändert.

Schwierig ist es zudem, eine scharfe Trennlinie zwischen den Aufgabenbereichen der Archäologie und der Kunstgeschichte zu ziehen. Vorsichtig unterscheidet Milwright die ältere islamische Zeit vor dem 15. Jahrhundert u. Z. von der jüngeren, nachmittelalterlichen Epoche.<sup>32</sup> Doch muss klar sein, dass beispielsweise für die osmanische oder safawidische Epoche archäologische Forschungen relevant sein können. In unserem Handbuch nehmen wir deshalb eine Trennung zwischen Archäologie und Kunstgeschichte nicht vor. Das gilt im Übrigen für nahezu alle Überblickswerke zur materiellen Hinterlassenschaft der islamischen Welt.

Neben dem normalen archäologischen und kunstwissenschaftlichen Instrumentarium ist allerdings die Kenntnis der islamischen Geschichte und der Religion unverzichtbar. Für den Masterstudiengang werden bspw. in Bamberg neben einem guten Studienabschluss in einem einschlägigen BA-Studiengang „das Interesse an der islamischen Kultur und ihren materiellen Ausdrucksformen,

29 Milwright (2010), S. 11–20.

30 Katia Cytryn-Silverman, The Umayyad Mosque of Tiberias, in: Muqarnas: An Annual on the Visual Culture of the Islamic World XXVI, 2009, S. 37–61.

31 Müller-Wiener (2012), S. 23f.

32 Milwright (2010), S. 174.

eine gute optische Auffassungsgabe und die Bereitschaft, sich in unvertraute Sachverhalte einzuarbeiten und selbständig ein Arbeitsgebiet zu erschließen“, vorausgesetzt. Ebenso sind „gute Englischkenntnisse und Lesefähigkeit in einer weiteren europäischen Fremdsprache ... für die Arbeit mit Fachliteratur und für die Präsentation eigener Arbeitsergebnisse unerlässlich.“<sup>33</sup> Die Kenntnis der arabischen oder einer anderen einschlägigen Sprache sind zunächst nicht notwendig, bei Detailstudien, etwa im Bereich der Epigraphik, jedoch hilfreich bis unerlässlich.

### **Handbücher zur (Islamischen) Archäologie und Kunstgeschichte**

Ein eigenes Methodenhandbuch zur Islamischen Archäologie gibt es nicht. Deshalb ist man auf die gängigen Standardwerke<sup>34</sup> angewiesen, die sämtlich der Islamischen Archäologie keinen eigenen Raum geben. Auch Manfred Eggert, der die Disziplinen von der Prähistorischen Archäologie bis zur Archäologie des Mittelalters differenziert, verzichtet auf eine Berücksichtigung der Islamischen Archäologie.<sup>35</sup>

Etwas besser sieht es im angloamerikanischen Bereich aus. So veröffentlichte der in Kanada lehrende Islamwissenschaftler Marcus Milwright eine „Introduction To Islamic Archaeology“ 2010. Aber auch hier handelt es sich nicht um ein Methodenbuch im eigentlichen Sinn, sondern um eine aus archäologischen Erkenntnissen gewonnene historische und sachorientierte Darstellung. Zum Zweiten ist das ähnlich sachlich gegliederte Buch „The Archaeology of Islam“ des britischen Archäologen Timothy Insoll zu nennen, das 1999 erschienen ist. Seine Themen sind die Moschee, das häusliche Umfeld, das muslimische Leben, Handel und Wandel, Tod und Bestattung sowie schließlich islamische Siedlungen in Stadt und Land.

Nicht viel anders ergeht es einem bei der Suche nach Handbüchern zur Kunstgeschichte des Islam. In „Grundzüge der Kunstwissenschaft“ von Jutta Held und Norbert Schneider (2007) fehlen Hinweise auf eine Islamische Kunstgeschichte. Es werden allenfalls die westlichen Positionen zum Orient in kolonialer und postkolonialer Zeit gestreift.<sup>36</sup> Auch die Einführung in die „Kunst des Mittelalters“ von Martina Pippal (2005) bleibt mit Ausnahme einer kurzen Einlassung zum islamischen Bilderverbot<sup>37</sup> auf die westliche, christliche Hemisphäre beschränkt. Es fehlt freilich nicht an Gesamtdarstellungen der islamischen Kunst, die wohl auf ihre Spezifika wie ihren anikonischen Charakter, die Bedeutung der Kalligraphie und den Hang zur Flächenkunst verweisen, daraus aber keine modifizierte methodische Herangehensweise ableiten.<sup>38</sup> Dabei hatte bereits die ehem. französische Professorin für islamische Archäologie Janine Sourdél-Thomine entsprechende Vorsicht im Umgang mit islamischer Kunst angemahnt: „Beim Beurteilen der einzelnen Stilströmungen, nicht zuletzt auch beim Abwägen ihrer wechselseitigen Einflussnahme, ist weiterhin größte Behutsamkeit geboten, zumal man sich nicht der in den übrigen Zweigen der Kunstgeschichte üblichen Methoden bedienen kann.“<sup>39</sup> Insbesondere warnt sie vor Fehleinschätzungen und fragwürdig gewordenen Periodisierungen. „... jeder Versuch zum Verständnis der islamischen Kunst (wird) auf weite Sicht immer wieder vom Wissen um die besondere Eigenart einer Kultur bestimmt sein, die erst in unserem Jahr-

33 <https://www.uni-bamberg.de/islamart/studium/ma> (10.02.2016).

34 Ulrich Hausmann, Hrsg., Allgemeine Grundlagen der Archäologie. Begriff und Methode. Geschichte. Problem der Form. Schriftzeugnisse, München 1969; Adolf H. Borbein, Tonio Hölscher und Paul Zanker, Hrsg., Klassische Archäologie. Eine Einführung, Berlin 2000; Ulrich Sinn, Einführung in die Klassische Archäologie, München 2000.

35 Manfred K.H. Eggert, Archäologie: Grundzüge einer Historischen Kulturwissenschaft, Tübingen und Basel 2006.

36 Jutta Held und Norbert Schneider, Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder, Köln-Weimar-Wien 2007, S. 478–482.

37 S. 144–146.

38 Verwiesen sei auf die bereits genannten Differenzen zur abendländischen Kunstgeschichte bei Müller-Wiener (2012), S. 23f.

39 Propyläen Kunstgeschichte (1990), S. 14.



hundert (sc. das 20. Jh.) Gegenstand eines objektiven Erforschens wurde.<sup>40</sup> Ein tieferes Verständnis der islamischen Kunst sei nur zu erreichen, so Sourdél-Thomine, wenn ihre besonderen religiösen und spirituellen Hintergründe berücksichtigt werden. Das scheint mir für die islamische Kunst in weitaus größerem Maß zu gelten als für die christliche Kunst, die vielfach unter ästhetischen und stilistischen Gesichtspunkten oder als Ausdruck von Künstlerpersönlichkeiten betrachtet wird.

Ein Problem besteht auch darin, dass wir die islamische Kunst nahezu ausschließlich aus westlich-abendländischer Sicht betrachten und die Forschungen islamischer Kunstwissenschaftler kaum wahrnehmen. Von diesem Problem können wir uns selbst nicht ausnehmen. Hier sind sprachliche Barrieren und die schwierige Zugänglichkeit der Literatur islamischer Länder als Hindernisse zu benennen. Hierzulande anerkannte islamische Kunsthistoriker wie der in Konstantinopel/Istanbul geborene und dort lehrende Mazhar Şevket İpşiroğlu (1908–1985) erhielten ihre Ausbildung in Deutschland und damit eine europäische Sichtweise. Eine eurozentrische Betrachtungsweise beklagt Avinoam Shalem, der 2002 auf eine neu geschaffene Professur für Islamische Kunst im Department Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München berufen wurde. „Das Neuartige an der Professur ist, dass hier die Geschichte der islamischen Kunst im Rahmen der Allgemeinen Kunstgeschichte gelehrt wird. Davon versprechen sich die Initiatoren eine weniger starke eurozentristische Fokussierung und eine größere Vergleichbarkeit im Sinne einer Weltkunstgeschichte“, hieß es in der Pressemitteilung der Universitätsleitung.<sup>41</sup> Als einen seiner Forschungsschwerpunkte benannte Shalem die „Jewish, Christian and Islamic artistic interactions in the Middle Ages“ und betonte zudem die Vergleichbarkeit ästhetischer Phänomene im Sinne einer Weltkunstgeschichte.

### Archäologische Methoden

Die archäologischen Methoden unterscheiden sich nicht grundsätzlich von den Methoden der prähistorischen oder klassischen Archäologie. Sie haben sich entsprechend über die Zeiten verändert und mit den neuen technischen Möglichkeiten erweitert. Entdecker und Forschungsreisende dokumentierten zunächst lediglich obertägig sichtbare Zeugnisse und entdeckten allenfalls Zufallsfunde. Man spricht von einer vorwissenschaftlichen Phase. Diese Epoche dauert dort bis heute an, wo Objekte ohne historischen Kontext, z. B. durch Raubgrabungen und über den Kunsthandel, in den Forschungsbereich gelangen. Systematische archäologische Forschungen erfolgten erst zu Ende des 19. Jahrhunderts, im Orient allerdings nicht selten als Nebenprodukt bei der Suche zu altorientalischen Kulturen.

Die neue Zeit der Archäologie begann mit stratigraphischen Ausgrabungen, die kulturübergreifend durchgeführt wurden. Wo systematische Forschungen aus finanziellen, politischen oder religiösen Gründen nicht möglich sind, treten an ihre Stelle die Oberflächenerkundung (Survey), die Luftbildarchäologie und mit modernen technischen Möglichkeiten die geomagnetische und geophysikalische Prospektion, auch um größere Territorien in ihrer Struktur zu erfassen. Dabei erlangten in der jüngeren Vergangenheit wirtschafts- und sozialgeschichtliche Aspekte zunehmend Interesse. Längst stehen nicht mehr allein Architektur und Funde im Fokus, sondern die Landschaft, die Topographie, Fauna und Flora werden berücksichtigt. In Verbindung mit anthropologischen Erkenntnissen ergeben sich Rückschlüsse auf Lebens- und Ernährungsweise der Menschen, Wohlstand und Gesundheit. Die herkömmliche Feldarchäologie wird durch die Unterwasserarchäologie ergänzt. Archäologie ist heute keine Wissenschaft mehr, die sich allein auf Spaten und Kelle verlässt, sondern immer stärker naturwissenschaftliche Methoden einsetzt. Damit wird eine Vernetzung mit benachbarten Wissenschaften unumgänglich.

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> [https://www.deutschlandfunk.de/vergleichende-weltkulturgeschichte-statt-eurozentristische.680.de.html?dram:article\\_id=31833](https://www.deutschlandfunk.de/vergleichende-weltkulturgeschichte-statt-eurozentristische.680.de.html?dram:article_id=31833) (07.05.2002).

Grundsätzlich gilt für alle archäologischen und historischen Erkenntnisse (und selbstverständlich für jeden Wissensbereich), dass alle nur einen vorläufigen Charakter besitzen, der jederzeit durch neue Funde und Einsichten revidiert werden kann oder muss.

Anschaulich beschreibt Magdalena Valor am Beispiel von Sevilla, wie lange der Stadt als andalusischer Hauptstadt der Almohaden kaum das Interesse der Archäologen galt.<sup>42</sup> Sie interessierten sich bis an den Rand der Gegenwart ausschließlich für das römische Erbe der Stadt, während das islamische Niveau kaum berücksichtigt wurde. In diesem Fall, so Valor, dauerte die vorwissenschaftliche, allein auf Zufallsfunden beruhende Archäologie der islamischen Epoche bis 1985. Rettungs- und Notgrabungen aus dieser Zeit berücksichtigten lediglich die römische Zeit. Erst nach 1989 begannen in Sevilla stratigraphische Ausgrabungen, die sämtliche Epochen von der römischen über die islamische bis zur christlichen Ära berücksichtigten. Dieses signifikante Beispiel kann die These stützen, dass man nur findet, was man sucht. Archäologie hat immer eine Intention, die jeweils von den politischen und anderen interessengeleiteten Rahmenbedingungen abhängig ist.

Archäologische Methoden und Grabungstechniken können hier nicht dargestellt werden und müssen es auch nicht, da sie sich im Prinzip nicht von jenen unterscheiden, die in der prähistorischen oder klassischen Archäologie Anwendung finden. Einige Aspekte jedoch, die zugleich den Methodenwandel deutlich werden lassen, sollen hier am Beispiel der systematischen Ausgrabung einer frühislamischen Stadt in Nordsyrien benannt werden. Bereits 1903 war Max Freiherr von Oppenheim auf den Ruinenplatz Kharab Sayyar aufmerksam geworden, der etwa 90 km nordöstlich von Raqqa liegt. Er hatte einige Sondagen durchgeführt und dabei u. a. ein Stuckfragment geborgen, das sich heute im Islamischen Museum in Berlin befindet. Dem Forscherdrang der damaligen Zeit und der damit verbundenen Eile war es geschuldet, dass Oppenheim nur wenige Tage dort verweilte, aber immerhin so viele Beschreibungen hinterließ, dass Ursula Moortgart-Correns 1992 einen Plan der Stadt anfertigen konnte.<sup>43</sup> Lässt dieser schematische Plan eine rechtwinklig geordnete Stadt inmitten einer quadratischen Ummauerung mit vier Ecktürmen und Bastionen erkennen, so machte die seit 1999 durchgeführte Kampagne daran erhebliche Korrekturen erforderlich. Trotz der bestätigten quadratischen Anlage von 650 mal 650 Metern zeigt sich nun die Binnenstruktur orientalisch verwinkelt mit den typischen Sackgassen. Ermöglicht wurde diese Korrektur durch eine geophysikalische Prospektion, die heute dem Einsatz des Spatens vorausgeht, um das Terrain großflächig zu erschließen. Innerhalb eines Messnetzes finden dann die eigentlichen Ausgrabungen statt, die anhand der so gebildeten Koordinaten dokumentiert werden. Ergänzend (oder ggf. auch ersatzweise) erfolgt als erster (manchmal mangels finanzieller Mittel oder behördlicher Genehmigungen auch als einziger) Schritt eine Oberflächenbegehung (Survey), die erste Erkenntnisse über Topographie, Flora und Fauna, Geologie oder auch Lesefunde liefert.

Grundsätzlich ist an die Stelle punktueller Grabungen, die gezielt auf signifikante Baulichkeiten und reiche Funde ausgerichtet waren, der Versuch getreten, eine möglichst große Übersicht zu gewinnen. Dazu gehören grundsätzliche Erwägungen zu den historischen oder den klimatischen Bedingungen der betroffenen Gegend. Bemerkenswert an Kharab Sayyar ist auch, dass sich die Ausgrabungen zunächst nicht auf die bereits bekannten Großarchitekturen von Moschee, Palast und Zitadelle konzentrierten, sondern auf ein Ruinenfeld mit Wohnbebauung.<sup>44</sup> Alle Befunde werden beschrieben, fotografiert und allen digitalen Innovationen zum Trotz auch noch mit der Hand gezeichnet. Das Beispiel Kharab Sayyar zeigt deutlich, wie sich das Interesse der Archäologen zugunsten der systematischen Erforschung unter Berücksichtigung des ‚Normalen‘ verschoben hat, um

42 Magdalena Valor, Sevilla. Hauptstadt der Almohaden in al-Andalus, in: Beiträge zur Islamischen Kunst und Archäologie (Ernst-Herzfeld-Gesellschaft) 2, Wiesbaden 2010, S. 26–36.

43 Ursula Moortgart-Correns, Charab Sejar: Eine frühabbasidische Ruinenstätte in Nordmesopotamien, Berlin 1992.

44 Michael Würz, Architektur und Struktur des nördöstlichen Stadtgebietes von Kharab Sayyar, Nordsyrien, Wiesbaden 2014.

immer stärker den sozio-ökonomischen Bedingungen der Bevölkerung nachzuspüren. Ähnlich ist es bei den Kleinfunden, deren Bearbeitung man differenziert den zuständigen Experten anvertraut: Glas, Metall, Keramik usw. Bei der Aufarbeitung der Keramik widmete sich Christian Falb deshalb zunächst der (früher oftmals unbeachteten) unverzierten Gebrauchskeramik, die dann die Basis für die Bearbeitung der verzierten Stücke liefern soll.<sup>45</sup> Die auf viele Bände angelegte Publikation<sup>46</sup> wird zudem laufend ergänzt durch Aufsätze zu Zwischenergebnissen.

Aus all dem wird deutlich, dass archäologische Forschungen heutzutage Zeit brauchen, eine Vielzahl beteiligter Experten, die Kooperation mit lokalen Einrichtungen – und eine gesicherte Finanzierung. Das wiederum wird allerdings nur in den seltensten Fällen, z. B. für Kharab Sayyar, umfänglich zutreffen. Dennoch bezeugt gerade diese Ruinenstätte, wie sehr Archäologie zumal in den islamischen Staaten den Verwerfungen von Politik, Krieg und Terror ausgesetzt ist. Wann und ob überhaupt die Forschungen in diesem vom Krieg heimgesuchten Gebiet nahe der syrisch-türkischen Grenze fortgesetzt werden können, muss offen bleiben.

### **Benachbarte Wissenschaften**

Dass die Kultur der islamischen Länder nicht isoliert, sondern nur im Kontext der vorlaufenden und umgebenden Kulturen betrachtet werden kann, ist eine Binsenweisheit, gilt sie doch auch für andere historische, ethnologische, archäologische und kunsthistorische Betrachtungsweisen. Für den Islam gilt dies in besonderem Maße, da sich die Religion von Anbeginn an rasch und expansiv in alle Himmelsrichtungen ausgebreitet hat. Im Westen und Norden traf sie auf das Christentum, im Osten auf den sassanidischen Zoroastrismus oder den indischen Hinduismus und im Süden auf Völker mit animistischem Hintergrund. Außerdem waren von Anfang an Begegnungen mit dem Judentum gegeben. Die Erforschung des Islam erfordert logischerweise eine zutiefst interkulturelle und interreligiöse Herangehensweise und zugleich eine Kenntnis dieser außerislamischen Kulturen, die in der erforderlichen Komplexität kaum zu erwerben ist. Deshalb ist die Geschichte der islamischen Kunstforschung von Anfang an eine Geschichte der Spezialisierung, die sich im Wechselspiel zwischen Orientalistik und Kunstwissenschaft entfaltet hat.<sup>47</sup> Vielleicht macht es gerade vor diesem Hintergrund Sinn, dass Islamische Archäologie und Kunstgeschichte nicht ohne Kontext studiert werden können.

Je nach politischer Lage waren die Regionen islamisch dominiert, oder die Muslime gerieten unter fremde Herrschaft. Das gilt sowohl für die Frühzeit mit dem Paradebeispiel Spanien als auch für die jüngere Geschichte des Kolonialismus. Es gab immer Wechselwirkungen zwischen den Kulturen. Kirchen wurden zu Moscheen und Moscheen wiederum zu Kirchen. Wer dies anschaulich erleben möchte, begeben sich in die Mezquita von Córdoba. An einigen Stellen sind im Fußboden Sichtfenster freigelassen, durch die man die Mosaiken der frühchristlich-westgotischen Kathedrale bestaunen kann. Ebenso zeugen Architekturfragmente von der Existenz des Vorgängerbaus an dieser Stelle. Zugleich sieht man sich mit dem Einbau eines Kirchengebäudes im plateresken Stil und einem barocken Hochaltar konfrontiert. In Persien wurden manche Feuerempel im Laufe der Zeit in Moscheen umgewandelt, manchmal sogar die alten zoroastrischen Altäre integriert. Ein Beispiel ist die Magoki-Attari Moschee in Buchara, die im 9. Jahrhundert anstelle eines Feuerempels errichtet wurde und in ihrem Baudekor zoroastrische Motive bewahrt hat (→ Abb. 136).

<sup>45</sup> Christian Falb, *Die unverzierte frühislamische Keramik aus Kharab Sayyar*, Nordsyrien, Wiesbaden 2012.

<sup>46</sup> Weiterhin vorgesehen sind u. a. die Veröffentlichung der Ergebnisse im Bereich der Großen Moschee (Imad Mussa), im Bereich des Bades (Natascha Matyschok) sowie eine Auswertung der Untersuchungen zu Wasserbau und Wasserwirtschaft (Michael Würz).

<sup>47</sup> Korn (2008b), S. 143.

Die indoislamische Kunst ist ohne den Hintergrund der hinduistischen Architektur und Tempelbaukunst nicht zu verstehen. Dabei sind die Einflussnahmen keineswegs oberflächliche Adaptationen, sondern beruhen auf einer tiefgehenden Verschmelzung hinduistischer und islamischer Religiosität. Akbar der Große (1562–1605) heiratete als erster Mogul-Herrscher eine Hindu, eine Rajputen-Prinzessin, versammelte an seinem Hof muslimische wie hinduistische Berater und Beamte und hegte schließlich den Plan, eine Gottesreligion (Din-e Ilahi) im Sinne einer Verschmelzung von hinduistischem und muslimischem Glauben zu schaffen. Bis heute gibt es Heilige und ihre Gräber, die von Muslimen und Hindus gleichermaßen verehrt und besucht werden. In der Subsahara Afrikas orientierten sich die Muslime an der traditionellen Lehmbauweise, die ihren Moscheen ein völlig eigenständiges Bild gegeben hat (→ Abb. 55, 335, 336).

All diese Berührungen und Verschmelzungen erfordern eine Kenntnis der Umgebungskulturen, weshalb es kaum möglich ist, alle erforderlichen Nachbardisziplinen aufzuzählen. Neben den geläufigen Fächern wie Orientalistik, Klassische und Christliche sowie Frühmittelalterliche Archäologie und Kunstgeschichte sind alle Theologien der betroffenen Regionen zu nennen. Religionswissenschaft und vergleichende Kulturwissenschaft zählen ebenfalls zum eigentlich unerlässlichen Repertoire.

Selbst innerhalb der islamischen Kultur mit ihrem immensen historischen und geographischen Rahmen muss man mit mehreren Kunstgeschichten rechnen. Es wäre u. a. zu reden von einer umayyadischen, fatimidischen, timuridischen, indo-islamischen, safawidischen oder osmanischen Kunstgeschichte, um nur einige der wichtigsten zu nennen, die es aber so wiederum nicht gibt, wengleich manche Forscherinnen und Forscher sich auf diese Kunstepochen spezialisiert haben. Wieder andere setzen ihren Schwerpunkt in bestimmten Kunstgattungen.

Eine gewisse Sonderrolle spielt die Maurische Kunst, der seit Ernst Kühnel<sup>48</sup> immer wieder eigene Monographien<sup>49</sup> und Detailstudien gewidmet werden. Das liegt gewiss an der geographischen Nähe zu Europa, die frühe und intensive Kontakte ermöglicht hat, und auch an der Wirkungsgeschichte, die über die Mudejarkunst bis zum historistischen Neo-Mudejar-Stil reichte. So war auch der europäische Orientalismus überwiegend an der maurischen Kunst orientiert.

Die oben bereits angerissene Frage, wie man islamische Kunst eigentlich definiert und worin ihr spezifischer Charakter besteht, stellt sich also auf der methodischen Ebene erneut. Ob es überhaupt *eine* islamische Kunst gibt, lässt sich jedoch angesichts der Fülle so oder ähnlich benannter Überblickswerke von den Protagonisten der *Berliner Schule* der islamischen Kunstgeschichte<sup>50</sup> bis zu Martina Müller-Wiener (2012) gar nicht stellen.<sup>51</sup> Und wir selbst unternehmen ja den Versuch, einen Überblick unter diesem Label zu geben.

48 Ernst Kühnel, *Maurische Kunst*, Berlin 1924.

49 Marianne Barrucand und Achim Bednorz, *Maurische Architektur in Andalusien*, Köln 1992; Georg Bossong, *Das maurische Spanien. Geschichte und Kultur*, München 2007; André Clot, *Das maurische Spanien. 800 Jahre islamische Hochkultur in Al Andalus*, Mannheim 2010.

50 Dazu zählen u. a. Friedrich Sarre, Ernst Kühnel, Kurt Erdmann und Friedrich Spuhler.

51 Eine Auswahl: Katharina Otto-Dorn, *Kunst des Islam*, Baden-Baden 1979; Volkmar Enderlein, *Islamische Kunst*, Dresden 1990; Janine Sourdél-Thomine und Berthold Spuler, Hrsg., *Propyläen Kunstgeschichte. Die Kunst des Islam*, Berlin 1990; Barbara Brend, *Islamic Art*, Harvard 1992; Sheila S. Blair und Jonathan M. Bloom, *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*, Yale 1994; Robert Irwin, *Islamische Kunst*, Köln 1998; Robert Hillenbrand, *Islamic Art and Architecture*, London 1999; Markus Hattstein und Peter Delius (Hrsg.), *Islam. Kunst und Architektur*, Köln 2000; Richard Ettinghausen, Oleg Grabar und Marilyn Jenkins-Madina, *Islamic Art and Architecture 650–1250*, New Haven und London 2001; Lorenz Korn, *Geschichte der islamischen Kunst*, München 2008; Annette Hagedorn, *Islamische Kunst*, Köln 2011; Martina Müller-Wiener, *Die Kunst der islamischen Welt*, Stuttgart 2012.

### Hinweise zur Sprachregelung, Chronologie und zum Gebrauch des Buches

Die aus fremdsprachigen, z. B. arabischen oder persischen Begriffen für Orte, Namen und Sachen ins Deutsche transkribierte Schreibweise folgt in der Regel und so weit als möglich jener, die im online-Lexikon Wikipedia verwendet wird; das geschieht, um eine möglichst praxisgerechte Suche nach weiteren Informationen zu ermöglichen.

Datierungen erfolgen in der Regel nach dem heute weltweit verbreiteten gregorianischen Kalender. Die Angabe der Jahreszahl bzw. des Jahrhunderts trägt dabei den Zusatz v. u. Z. bzw. u. Z. (vor unserer bzw. unserer Zeitrechnung). In seltenen Ausnahmen erfolgt die Datierung nach dem islamischen Kalender, dann mit dem Zusatz AH (= Anno Hegirae / im Jahr der Hedschra = 622 u. Z.).<sup>52</sup>

Wichtig ist schließlich der folgende Hinweis: Da der Zugang zum Thema kapitelweise über mehrere, unterschiedliche Wege erfolgt, sind Doppelungen und Mehrfachnennungen derselben Gegenstände unvermeidlich. Da meist die nähere Beschreibung nur an einer Stelle erfolgt, ist der Rück- bzw. Vorgriff auf die jeweils detaillierte Ausführung über das Register erforderlich. Zudem ist um Nachsicht gebeten, dass der Versuch einer umfassenden Darstellung der islamischen Kunst häufig zu einer lexikalischen Kürze führt, die nur Türöffner für einen Themenkreis sein kann. Schließlich können auch die Abbildungen nicht den Anspruch der Vollständigkeit erheben, aber sie verfolgen das Ziel, der Vielfalt der islamischen Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart und über die Kontinente hinweg einigermaßen gerecht zu werden.

### Vom Wert und Zweck der Wissenschaften („politische Archäologie“)

Man könnte dieses Kapitel auch überschreiben: „Man findet nur, was man sucht“ oder „man erforscht, was politisch opportun ist“. Dies gilt keineswegs nur für die Islamische Archäologie und Kunstwissenschaft, es gilt aber auch für sie. Der Spaten des Archäologen ist ebenso wenig objektiv wie die Erläuterungen der Wissenschaftler, wenn Funde oder Kunstwerke in ein Konstrukt von Geschichte und Gegenwart eingepasst werden. Museen sind keine hehren Musentempel, und die Exponate sprechen nicht für sich. Der Besucherin und dem Besucher erschließen sie sich erst durch die erläuternden Texte, deren Formulierung vom historischen, politischen und gesellschaftlichen Vorverständnis der Verfasserin oder des Verfassers und der Institution abhängig sind. In allen Wissenschaften gibt es ein leitendes Interesse, das sowohl die Auswahl des Forschungsgegenstandes als auch dessen Interpretation bestimmt. Daran kommt kein Wissenschaftler vorbei, und das ist an sich auch kein Problem, wenn er sich dieser Tatsache bewusst ist. Und dasselbe Bewusstsein muss – was weitaus schwieriger ist – vom Rezipienten erwartet werden. Problematisch wird es aber, wenn das leitende Interesse vom Auftraggeber der Forschung bzw. der Interpretation vorgegeben wird.<sup>53</sup>

Die ersten archäologischen Großkampagnen im Nahen Osten erfolgten vor dem Hintergrund eines Wettlaufes der europäischen Großmächte um die Sicherung ihrer Einflussphären. Zugleich ging es darum, sich für die im 19. Jahrhundert entstehenden Nationalmuseen repräsentative Großobjekte zu sichern. Beispielhaft sei der Erwerb der berühmten Mschatta-Fassade genannt (Abb. 2), die heute noch zu den Glanzstücken im Berliner Pergamonmuseum zählt: „Bode und dem Kaiser ging es um Vorteile im imperialistischen Wettstreit der europäischen Nationen und um nationales Prestige, dem türkischen Herrscher war an der Pflege der deutsch-osmanischen Beziehungen

52 Eine exakte Umrechnung der islamischen in die christliche Zeitrechnung bietet bspw. <http://www.oriold.uzh.ch/static/hegira.html> (22.11.2016).

53 Vgl. zu diesem Themenkomplex, der hier nur kurz abgehandelt wird: Hermann Parzinger, *Archäologie und Politik – eine Wissenschaft und ihr Weg zum kulturpolitischen Global Player*, Münster 2012.

gelegen.<sup>54</sup> Nicht selten verschränkten sich Archäologie, Diplomatie und Politik, wie etwa an den Handlungsstrategien von Max von Oppenheim oder Gertrude Bell im Ersten Weltkrieg abzulesen ist. Die Instrumentalisierung der Archäologie erreichte in der Zeit des Nationalsozialismus einen traurigen Höhepunkt, als es darum ging, die Lebensräume des germanischen Volkes wissenschaftlich abzusichern.<sup>55</sup> Institutionen wie das Deutsche Archäologische Institut wurden zu einer „Archäologie des Ariertums“ genötigt, und nicht wenige Forscher bespielten aus freien Stücken diese Bühne der Nazi-Propaganda. Gemeinsam mit der persischen Führung arbeitete man an einer Abstammung aller Iraner von den Ariern.<sup>56</sup> Schon zuvor war unter der Pahlavi-Dynastie die 1921 gegründete nationale Denkmalschutzbehörde beauftragt worden, eine Liste von archäologischen Denkmalen zu erstellen, die der Erinnerung an eine glorreiche Vergangenheit dienen sollten. Vor allem Persepolis war dazu auserkoren, die Grundlage für eine neue nationale Identität zu bilden. An der Erstellung dieser Liste war der deutsche Archäologe Ernst Herzfeld maßgeblich beteiligt.

All dies ist weder neu noch auf diese Epoche(n) beschränkt, noch allein ein politisches Phänomen. Schon im konfessionellen Streit um die richtige Lehre wurde kurz nach dem wichtigen gegenreformatorischen Konzil von Trient im Mai 1578 die erste frühchristliche Katakomben wieder entdeckt<sup>57</sup>, deren Bilderreichtum zum Beweis für die richtige katholische Lehre herangezogen werden konnte. Dabei kann gerade die Geschichte der Christlichen Archäologie verdeutlichen, wie sehr die Interpretationen der Funde vom konfessionellen Vorverständnis der Wissenschaftler geprägt waren.

Archäologie wird in den Dienst genommen, um geistige und territoriale Ansprüche abzusichern. In Palästina bspw. geriet die Archäologie für die Zionisten schon früh zu einem Instrument, mit dem der jüdische Anspruch auf das Territorium des biblischen Eretz Israel untermauert werden sollte. Heute nähren israelische Archäologen den Wunsch, im arabischen Ostjerusalem habe der Palast Davids gestanden. Oder: Gründete sich bereits die Ideologie des kommunistischen Albanien auf eine illyrische Tradition, so sind die Visionen von einem Großalbanien in den Grenzen des antiken Illyrien neu entflammt. Die Nationale Befreiungsarmee Albaniens (ONA) bekennt sich dazu, alle mehrheitlich von Albanern besiedelten Gebiete zu verbinden, um die sogenannte großalbanische „Republik Illyrien“ zu gründen. Das alles kann hier nicht vertieft werden und umreißt nur die Funktion einer politischen Archäologie.

Daneben gibt es weitere Faktoren, die die Archäologie beeinflussen. Eine deutsche Limesstraße, ein deutscher Limes Radweg oder ein deutscher Limes Wanderweg sowie der eine oder andere Limes-Park verdeutlichen das Interesse der Tourismus-Industrie an archäologischen Forschungen und ihrer publikumswirksamen Präsentation, die eher am optischen Spektakel als an der nüchternen Realität orientiert ist. Wirtschaftliche Interessen, Sponsoren und politische Vorgaben beeinflussen bis heute die Archäologie und die Vermittlung von Kultur und Kunst. Unter den politischen Vorgaben vom Zusammenwachsen Europas stilisierte 1991 die große Ausstellung im Palazzo Grassi in Venedig die Kelten zu den ersten Europäern. In seiner Eröffnungsrede zur Ausstellung Konstantin der Große 2007 in Trier beschwor Jean-Claude Juncker, damals Luxemburgs Premierminister, den römischen Kaiser als Europäer, der den Kontinent in Teilen auf die richtige Umlaufbahn gebracht habe. Er sei eingetreten für offene Grenzen und den Abbau von Handelsschranken. Zudem habe er den Solidus als einheitliche Währung eingeführt, gewissermaßen den Euro des vierten Jahrhunderts. Offenkundiger könnte man die politisch gewollte Missdeutung historischer Verhältnisse nicht dar-

54 Timo Saalman, *Die Kunstpolitik der Berliner Museen 1919–1959*, Berlin 2014, S. 68.

55 Focke Museum, Hrsg., *Graben für Germanien. Archäologie unterm Hakenkreuz. Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung*, Bremen und Stuttgart 2013.

56 Mike Teufer, *Archäologie im Dienst der NS-Propaganda – sind wir nicht alle Arier?*, in: Barbara Helwing und Patricia Rahemipour, Hrsg., *Tehran 50. Ein halbes Jahrhundert deutsche Archäologen im Iran*, Berlin 2011, S. 74ff.

57 Heute wird diese Katakomben unter dem Namen Anonyme Katakomben an der Via Anapo in Rom geführt. Johannes Georg Deckers u. a., *Die Katakomben „Anonima di Via Anapo“: Repertorium der Malereien*, Rom 1991.

stellen, wenn man bedenkt das Konstantins Reich nicht Europa, sondern der Mittelmeerraum unter Einbeziehung großer Teile des Orients war. Der Kaiser residierte in Konstantinopel/Istanbul am Rande Europas, und die Ostgrenzen seines Reiches waren von der Hauptstadt genau soweit entfernt wie von Rom. Aus Junckers Perspektive blieben der Orient und seine islamischen Nachfolgestaaten schlichtweg ausgegrenzt.

Der politische korrekte Umgang mit dem Orient ist bis heute ein Problem geblieben, in das auch Archäologie und Museumswesen verstrickt sind. Wie stellt man islamische Geschichte und Kultur dar? Bedient man sich der Idee von der Ausgrenzung einer fremden, gar feindlichen Welt oder wählt man den Weg der Anbiederung? Dies wird in der Skizzierung islamischer Museen noch thematisiert<sup>58</sup>, während an dieser Stelle noch ein bemerkenswertes Beispiel politischer Zensur genannt werden soll. Im Zuge der 2010 gemeinsam mit der Saudi-Arabischen Kommission für Tourismus und dem Pariser Louvre konzipierten Berliner Ausstellung „Roads of Arabia – Archäologische Schätze aus Saudi-Arabien“, die nach Paris auch in Berlin gezeigt wurde, wurde im Begleitband der eigentlich vorgesehene Aufsatz zum Staatsbildungsprozess und die jüngere Geschichte Saudi-Arabiens von Stefan Maneval auf Einspruch des saudischen Kooperationspartners durch einen regimetreuen Beitrag ersetzt.<sup>59</sup> Auf diese Form von deutscher Zensur aufgrund fremden Einwirkens machte der zensierte Autor durch einen nachdenkenswertem und mutigen Artikel aufmerksam<sup>60</sup>, der allerdings nur in der Fachwelt Beachtung fand.<sup>61</sup> Mit dieser Verbeugung vor Saudi-Arabien wurde gleichzeitig das Recht auf freie Wissenschaft gebeugt und die Disziplin als solche gedemütigt. Wie häufig solche Vorkommnisse sind, ist kaum auszumachen, denn sie werden normalerweise nicht bekannt. „Der Fall ist nicht einzigartig und beschreibt ein Dilemma, das bei archäologischen oder generell mit Kulturgütern befassten Ausstellungen nahezu immanent ist“, schreibt Dominik Bonatz, Professor für Vorderasiatische Archäologie in Berlin.<sup>62</sup> Das Problem, so Bonatz weiter, bestehe nicht darin, dass es keine politisch neutrale Geschichtsschreibung bzw. Archäologie gäbe, sondern in der Unterbindung der freien Meinungsäußerung durch die Zensur.

Es ist nicht das Ziel, mit den hier lediglich skizzierten Aspekten, die archäologischen und kulturwissenschaftlichen Forschungen generell in Frage zu stellen, aber sie mahnen zur Wachsamkeit und zur eigenen Redlichkeit.

58 Hier schon der Verweis auf Kamel (2015).

59 Fahd A. Al-Simari, Die Anfänge des Königreiches Saudi-Arabien, in: Roads of Arabia (2011), S. 282–287.

60 Stefan Maneval, Niemand hat die Absicht, einen Aufsatz zu zensieren. Archäologie, Politik und Zensur im Zusammenhang der Ausstellung „Roads of Arabia. Archäologische Schätze aus Saudi-Arabien“, in: Forum Kritische Archäologie 3, 2014, S. 1–10.

61 Susanne Bocher, Museen und ethische Grundsätze, in: Forum Kritische Archäologie 3, 2014, S. 13–14; Mamoun Fansa, Schuld haben die Politik und die Geschichte, Forum Kritische Archäologie 3, 2014, S. 15–16.

62 Dominik Bonatz, Archäologie, Politik und Zensur im Zusammenhang der Ausstellung „Roads of Arabia“, in: Kritische Archäologie 3, 2014, S. 11.