

denbildes auf einer Erfindung der Zeit des 17. Jahrhunderts“ (S. 337) basieren? Vermutlich bezieht sich Heike Schlie auf den von ihr nicht genannten „Atlas Marianus“ des Wilhelm Gumpfenberg¹⁸. Kann ein solches Werk die theologische, volkskundliche und kunsthistorische Forschung wirklich so sehr getäuscht haben? Gern hätte man Einzelheiten erfahren. Abschließend drückt die Verfasserin ihre Hoffnung aus, daß sich die Kunstgeschichte „in Richtung einer Bildwissenschaft [öffne], die die alten, an der antiken und italienischen Kunst entwickelten Begriffe und Kategorien endgültig überwinden helfen könnte“ (S. 338).

Es dürfte deutlich geworden sein, daß das vorliegende Werk aus inhaltlichen Gründen kaum positiv beurteilt werden kann. Einige formale Mängel verstärken diese Einschätzung noch. An erster Stelle steht die Tatsache, daß Originalquellen faktisch nicht benutzt werden. Selbst das „Rationale“ des Durandus (z. B. S. 102), das der Verlag Brepols in einer hervorragenden neuen Ausgabe vorgelegt hat, wird nicht direkt zitiert. Aber auch die Sekundärliteratur hat die Verfasserin nicht ausreichend zur Kenntnis genommen, viele Fehler wären ihr dadurch erspart geblieben. Unbedingt hätte der Sprachstil (etwa S. 167 unten) geglättet werden müssen, wobei auch die rasch hingeworfenen Beurteilungen fremder Forschungsergebnisse (etwa S. 71) zu überdenken gewesen wären. Eine sorgfältige Endredaktion ist aber nicht erfolgt, wie man schon an der uneinheitlichen Zitierweise feststellen kann. Auch fehlte wohl die Zeit, um ein Register zu erstellen.

Das Resümee fällt leider negativ aus. Einige scharfsinnige Gedanken der Verfasserin können daran kaum etwas ändern. Als Ertrag wird man aber ansehen können, daß das Buch „Bilder des Corpus Christi“ anregt, die Beziehungen zwischen Eucharistie und sakraler Kunst noch stärker zu beachten.

CHRISTIAN HECHT
*Institut für Kunstgeschichte
 Universität Erlangen*

¹⁸ WILHELM GUMPFENBERG SJ: *Atlas Marianus, quo Sanctae Dei Genitricis Mariae imaginum miraculorum origines duodecim historiarum centuriis explicantur*; München 1672 und öfter.

Finbarr Barry Flood: The Great Mosque of Damascus. Studies on the Makings of an Umayyad Visual Culture (*Islamic History and Civilization*, 33); Leiden: Brill, 2001; XX, 332 S., 90 Tafelabb.; ISBN 90-04-11638-9; € 113,-

Die Große Moschee von Damaskus, entstanden um 705–15, bildet zusammen mit dem wenige Jahre älteren Felsendom in Jerusalem eines der Hauptwerke der Sakralarchitektur der ersten islamischen Dynastie. Folgerichtig wird sie nach diesem Herrscherhaus auch als „Umayyadenmoschee“ bezeichnet. Der Bauherr, der Kalif al-Walid I., ließ in einem groß angelegten Bauprogramm die bedeutendsten Freitagsmoscheen und Heiligtümer des jungen arabisch-islamischen Reiches neu errichten oder umgestalten, sofern dies nicht bereits in der Regierungszeit seines Vaters, des

Reichsreformers 'Abd al-Malik, geschehen war. Auf diese Weise erhielten die Hauptmoscheen in Mekka, Medina, Jerusalem, Sanaa und al-Fustat eine neue Gestalt. Aber im Gegensatz zu diesen Anlagen, die in den nachfolgenden Jahrhunderten durchgreifend umgebaut oder von Grund auf neu errichtet wurden, hat die Große Moschee von Damaskus ihr umayyadenzeitliches Erscheinungsbild in den Grundzügen, ja selbst in bedeutenden Einzelheiten, bewahrt. Schon diese Tatsache unterstreicht die Bedeutung der Damaszener Umayyadenmoschee für die Geschichte des Moscheebaus bzw. für die islamische Architekturgeschichte überhaupt. Hinzu kommt die Aufmerksamkeit, die dieser Moschee als Heiligtum im Zentrum des Reiches von Seiten ihres Bauherrn zuteil wurde, und die Bewunderung, die ihr über Jahrhunderte hinweg gezollt wurde – ablesbar an literarischen Äußerungen ebenso wie an ihrer architektonischen Wirkungsgeschichte. Eine Monographie über die Umayyadenmoschee erscheint daher mehr als gerechtfertigt.

Leider hält das von Finbarr Barry Flood vorgelegte Buch nicht ganz, was sein Titel verspricht. Es handelt sich hier nicht um jene umfassende Untersuchung, die auf der Grundlage detaillierter Bauforschung die Geschichte der Bausubstanz mit samt der späteren Um- und Anbauten zu rekonstruieren versucht. Über Creswell (K. Archibald Creswell: *Early Muslim Architecture. Umayyads, Early Abbasids, and Tulunids*; 2 Bde. Oxford 1932–1940 u. a. Titel) hinauszukommen, ist in diesem Punkt immer schwierig. Auch die verschiedenen Nutzungen, die dieses Bauwerk seit seiner Entstehung in sich vereint hat, sind nicht Thema des Buches. So harren der gesamte Nordflügel mit dem Nordminarett ebenso der Behandlung wie das hochinteressante Phänomen des Husain-Heiligtums im Ostteil der Moschee – derartige Forschungen bleiben Desiderate. Seinem Untertitel hingegen wird Floods Werk durchaus gerecht. Denn anhand mehrerer Teilaspekte, die am Bau der Umayyadenmoschee als bedeutend erachtet werden können, entwickelt der Autor ein Bild von der Kunstpolitik des Umayyadenreiches unter al-Walid. Gemäß dem bisherigen Arbeitsgebiet des Autors verfolgt er auch hier einen ziemlich weitgefaßten architektur-ikonographischen Ansatz.

In vier Aufsätzen behandelt Flood, gewissermaßen in maßstäblich aufsteigender Folge, diese Teilaspekte der Ikonographie der Umayyadenmoschee: Perlengänge, die in den Mosaiken dargestellt sind; das an der Innenwand des Betsaals umlaufende (im Brand von 1893 zerstörte) Weinrankenrelief; das ehemalige Uhrenportal (zunächst an der Südwest-, später an der Ostseite der Moschee); schließlich die städtebauliche Einbindung (womit eigentlich das Verhältnis von Moschee und Palast gemeint ist). Es grenzt schon an eine Provokation des Lesers, wenn ein Buch über die Umayyadenmoschee mit der Behandlung eines winzigen Details beginnt, wie es die Perlengänge darstellen, die in den Öffnungen der Gebäude im berühmten „Barada-Mosaik“ an der westlichen Hofwand erscheinen. Wenn man allerdings von dem Wunsch Abschied genommen hat, in Floods Buch eine baugeschichtliche Abhandlung erblicken zu wollen, erweist sich die Provokation als ein sinnvoller, wenn auch schwieriger Einstieg in eine Herleitung islamischer Bild- und Dekormotive aus der spätantik-frühchristlichen Tradition. Durch Text- und

Bildquellen wird das Bedeutungsfeld von „Reinheit“ und „Licht“ abgesteckt, das mit der Perle assoziiert wurde. Flood führt anhand umfangreicher Belege noch einmal den Nachweis, daß die Mosaiken als Paradiesdarstellung gelten können, wofür Barbara Finster schon 1971 plädiert hatte. Darüber hinaus macht er aber deutlich, auf welche Weise die Motive bei der Übernahme gestalterischer Elemente aus der frühbyzantinischen in die umayyadische Kunst ausgewählt (und andererseits ausgeschieden) wurden. In einer Umkehrung der Maßstäbe wurden sekundäre Elemente zum Hauptmotiv erhoben, womit sich eine umayyadisch-islamische Ikonographie herauszubilden begann. Die Beschränkung auf nicht-figürliche Motive zeigt eindrucksvoll, daß die Entscheidung zugunsten einer „bildlosen“ Kunst im Sakralbereich zu dieser Zeit bereits gefallen war. Die Art der Verwendung byzantinisch-spätantiker Formen sagt etwas darüber aus, wie mit ihnen entweder visualisierte Denkmodelle übermittelt (und von der umayyadischen Auftraggeberseite akzeptiert) wurden oder wie die Formen verwendbar erschienen, weil sie vorhandenen Konzepten entsprachen. Damit wird die bekannte Tatsache, daß auch die umayyadische Kunst in gewisser Hinsicht als Ausläufer der Spätantike zu sehen ist, genauer qualifiziert. Es wird deutlich, wie stark die gemeinsamen geistigen Traditionen waren, auf denen sowohl die islamische Welt und Byzanz als auch das mittelalterliche Europa aufbauten.

Gleichzeitig versucht Flood, die Ausstattung der Moschee genauer zu rekonstruieren als dies bisher geschehen war: Die Hinweise schriftlicher Quellen auf die in einer Gebetsnische angebrachte „Qulaila“ lassen sich im Kontext der eschatologischen Lichtmetaphorik so deuten, daß es sich bei diesem Objekt wohl um eine Hängelampe handelte, die aber immer wieder mit der Metapher einer Perle umschrieben wird. Auch bei der Auskleidung des Hauptmihrabs, von der nach Quellenaussagen und nach Parallelen in der umayyadischen Kunst ein ungefähres Bild entsteht, spielte das Perlen- bzw. Muschelmotiv wahrscheinlich eine Rolle. Mit der Verknüpfung von Aussagen des chronikalischen, stadtgeschichtlichen und theologischen Schrifttums, motivischen Parallelen aus dem frühchristlich-byzantinischen Bereich und ähnlichen Beispielen aus der späteren islamischen Kunst, die er als „Kopien“ des Damaszener Vorbildes ansieht, kommt Flood zu einem stimmigen Gesamtbild. Dabei muß vielleicht noch einmal hervorgehoben werden, daß keine dieser Quellen, für sich genommen, für eine Deutung umayyadischer Sakralarchitektur als zuverlässig gelten kann. Für die arabischen schriftlichen Quellen gilt die Schwierigkeit, daß die Überlieferung erst in größerem zeitlichem Abstand von der Umayyadenzeit einsetzt. Die Identifizierung von „Architekturkopien“ im Krautheimer'schen Sinne wird in den meisten Fällen dadurch erschwert, daß keine expliziten Aussagen vorliegen, die den Abbildcharakter eindeutig belegen. Die argumentative Engführung, teilweise nah am Zirkelschluß, wirkt aber durch die Fülle des Materials dennoch überzeugend: Die Ausstattung der Umayyadenmoschee wird in frühislamischer Eschatologie und umayyadischer Herrschaftsideologie glaubhaft verankert.

Dies gilt auch für das zweite Kapitel des Buches. Es befaßt sich mit dem vergoldeten Weinrankenfries (karma), der sich bis 1893 über der Sockelzone der Wandver-

kleidung des Betsaals befand. Wieder leitet Flood das Motiv der rahmenden Weinranke (sei es als Relief oder gemalt) aus der spätantiken Tradition her, die sich in der byzantinischen Architektur (Hagia Sophia) fortsetzt. Weit ausholend, stellt er Bezüge zum salomonischen Tempel, zum Thron Salomonis und zur Bundeslade her. Wie weit diese Assoziationen auch für die umayyadischen Bauherren Gültigkeit besaßen, muß bis zu einem gewissen Grad ungewiß bleiben. Da aber eine Überlieferung vom Fund einer salomonischen Inschrift beim Bau der Umayyadenmoschee berichtet, erscheint der Schluß gerechtfertigt, daß der heidnisch-christlich „belastete“ Bauplatz mit einer nach muslimischen Begriffen ehrwürdigen Vorgeschichte begabt werden sollte. Floods Darstellung ist somit in zweierlei Hinsicht als geglückt zu bezeichnen: Zum einen wird das kulturgeschichtliche Umfeld von frühem Islam und Byzanz ohne Scheu vor Weitschweifigkeit abgeschritten (wobei aber die Darstellung immer auf die Beziehungen zwischen visuellen Phänomenen zurückkommt). Zum anderen werden die beschreibenden und analytischen Werkzeuge von Ikonologie und strukturalistischer Auswertung von Bezügen (häufig signalisiert durch das Attribut „inter-textual“) routiniert angewendet.

Das architekturgeschichtliche und archäologische Material aus dem islamischen Bereich beherrscht der Autor souverän (nur bei der S. 117, Anm. 19 angeführten „Qarawiyyin“ in Fes handelt es sich sicherlich nicht, wie angegeben, um eine Madrasa, sondern um die bekannte Freitagsmoschee!). Arabische Quellen zieht Flood in ausreichendem Umfang heran. Fehler in der Transliteration (z. B. bei den Autorennamen 'Ilmawi, Mas'udi, Ya'qubi und Yaqut, passim; oder bei der Unentschiedenheit zwischen der Wiedergabe oder der Auslassung von Endungen, S. 41) sind dabei ärgerlich, aber nicht gravierend. Groß ist die Spannweite der verarbeiteten Sekundärliteratur. Fast zwangsläufig werden dabei auch Behauptungen ungeprüft übernommen: So ist S. 7 davon die Rede, daß der Seldschukensultan Malikshah Damaskus besuchte, was durch die angeführte Literatur nicht überzeugend belegt ist. Solche Schnitzer sind jedoch kaum geeignet, den positiven Gesamteindruck von der Vertrautheit des Autors mit seinem Material zu beeinträchtigen.

In der zweiten Hälfte des Buches legt Flood den Schwerpunkt auf die imperialen Aspekte der umayyadischen Kunst. Er untersucht, mit welchen Mitteln die Umayyaden als eine rasch zu größter Macht aufgestiegene Dynastie mit dem byzantinischen Kaisertum wetteiferten. Es ist leicht zu verstehen, daß in die Regierungszeit al-Walids I., als sich die Umayyaden anschickten, das politische Erbe des Oströmischen Reiches vollständig anzutreten, auch der Versuch fällt, im Zeremoniell und in der Architektur mit Konstantinopel gleichzuziehen. Dazu gehörte unter anderem das Uhrenportal an der Großen Moschee, über das wir spärliche Informationen in den schriftlichen Quellen besitzen. Flood interpretiert die Quellen schlüssig dahingehend, daß das Uhrenportal an der Südwestecke der Moschee gelegen haben muß. Auch dem Postulat, daß die umayyadenzeitliche Uhr ähnlich gebaut war wie die aufwendig gestaltete Wasseruhr, die im 12. Jahrhundert über dem Ostportal konstruiert wurde (von der ebenfalls nichts mehr erhalten ist, die aber in einer Quelle detailliert beschrieben wird), ist leicht zu folgen. Doch bleibt die Vorstellung, wie das Uhrenportal

in die Architektur der Moschee integriert war, unklar. Weitergehende Überlegungen zur Architektur der Portale des Gebäudes in der Umayyadenzeit hätten sich hier gut eingefügt.

Die städtebauliche Anbindung der Umayyadenmoschee an den südöstlich gelegenen Palast bildet das Thema des vierten Kapitels. Dabei geht es zunächst um den archäologischen Befund in Form einer Kolonnade, deren Reste im 19. Jahrhundert dokumentiert wurden. Wie auch immer man die Zuverlässigkeit des zugrundeliegenden Berichts einschätzt – schon die Ausrichtung des Südwestportals und der Eingang zum Mihrab der Prophetengenossen im Südosten der Moschee machen deutlich, daß die Verbindung zum Palast der Umayyadenkalifen gegeben war. Auch wenn wir über das Aussehen des Palastes so gut wie nichts wissen (die Vogelschau in Abb. 73 suggeriert einen Baublock mit großer zentraler Kuppel – darin widerspricht sie der begründeten Überlegung im Text, den Palastkomplex habe man sich wohl eher als vielteiliges Gebilde vorzustellen), so scheint es doch naheliegend, eine engere Verbindung zwischen Moschee und Palast anzunehmen. Im Anschluß an die Thesen Sauvage's (Jean Sauvage: *La mosquée omeyyade de Médine. Etude sur les origines architecturales de la mosquée et de la basilique*; Paris 1947) interpretiert Flood die Hoffassade der Moschee auch als Repräsentation des dahinterliegenden Palastes. Dabei spielt das vermutete Aussehen des Chalke-Palastes in Konstantinopel eine wichtige Rolle. Darüber hinaus stellt er fest, daß zwischen der Anlage in Damaskus und der Gruppierung von Kaiserpalast und Hagia Sophia in Konstantinopel strukturelle Gemeinsamkeiten bestehen, die auf eine intendierte Ähnlichkeit hindeuten. Die Orientierung des Damaszener Konzepts an den Strukturen in Konstantinopel ist nachvollziehbar, wenn auch letztlich nicht beweisbar.

Im letzten Kapitel werden die Befunde der vier vorangegangenen Essays noch einmal zusammengefaßt und in das Gesamtbild der Bautätigkeit unter al-Walid eingeordnet. Während der herrscherliche Gestaltungswille mit dem Terminus „reformist“ nur verschwommen charakterisiert ist (S. 188), werden die stilistischen Gemeinsamkeiten zwischen den Sakralbauten dieser Epoche vor allem im Baudekor gut herausgearbeitet. Damit gewinnt der programmatische Charakter von al-Walids Bauten an Deutlichkeit. Die Ähnlichkeit mit byzantinischen Bauten („an extended essay in architectural mimesis“) wird als Aneignung interpretiert, die den imperialen Anspruch der Umayyaden nach innen und außen glaubwürdig gestaltete. Floods Überlegungen zu den Adressaten dieser Kunst verleihen seiner These deutlich mehr Substanz als der immer gültigen Behauptung, Kunst habe herrscherlicher Selbstdarstellung gedient. Man kann allerdings fragen, wie sich das imperiale Selbstbild der Umayyaden mit ihrer anderen Rolle, als arabische Könige, im künstlerischen Bereich vereinbaren ließ. Floods abschließende Betrachtung, welche Elemente der Baukunst unter al-Walid bleibenden Charakter hatten, macht noch einmal deutlich, daß hier von einer Vorstufe zur voll ausgebildeten „islamischen“ Kunst gesprochen werden muß. Die weitere Entwicklung, die anscheinend schon in der späteren Umayyadenzeit in Richtung auf eine stärkere Integration sassanidischer Einflüsse verlief, wird nur angedeutet.

Floods Buch beleuchtet die Ausformung „visueller Kultur“ in der Umayyadenzeit am Beispiel von Damaskus fundiert, auf einer breiten Basis und mit nachvollziehbaren Schlüssen. Es regt zum Mit- und Weiterdenken an, gelegentlich auch zum Widerspruch. Ein höchst erfreulicher Beitrag zur islamischen Kunstgeschichte!

LORENZ KORN

*Orientalisches Seminar
Universität Tübingen*

Sven Lükens: Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert – Historische und kunsthistorische Untersuchungen (*Rekonstruktion der Künste*, 2); Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2000; 594 S., 15 farb. u. 83 SW-Abb., 1 CD-ROM; ISBN 3-525-47901-8; € 99,-

Sven Lükens Arbeit wurde im Rahmen des Göttinger Graduiertenkollegs „Kirche und Gesellschaft im Heiligen Römischen Reich des 15. und 16. Jahrhunderts“ verfaßt und mit Unterstützung der DFG gedruckt.

Auf knapp 600 Seiten (zuzüglich einer CD-Rom mit 279 Seiten tabellarischem Katalog) versucht Lükens abzuhandeln, „was Tafelbilder an Erkenntnissen zur Erforschung profaner spätmittelalterlicher Innenräume beitragen können“ (S. 14). Er beschränkt die Thematik auf in Deutschland entstandene Verkündigungsdarstellungen von etwa 1435–1525, von denen mit großem Fleiß 827 Werke zusammengetragen sind. Darstellungen in anderen Medien, etwa der Buchmalerei, werden nicht in Betracht gezogen.

Rund 100 Seiten dienen der Aufarbeitung der Voraussetzungen: behandelte Regionen, Zeitspanne, Ikonographie und Darstellungstypen. Als Beispiel für Deutungsansätze stellt Lükens Robert Campins Merode-Triptychon vor – im untersuchten Bereich gibt es allerdings kein einziges auch nur annähernd vergleichbar komplexes Werk; die Fragen der Motivwanderung, des Exports von Kunstwerken und der Mobilität von Künstlern, der Einfluß von Musterbüchern und vor allem der Druckgraphik werden anhand der bekannten Forschung ausführlich beleuchtet. Die Zusammenfassung mündet in dem Ergebnis, daß es zwar sehr viele Einflüsse gebe, daß aber „die Orientierungspunkte auch weiterhin der eigenen Umgebung entnommen wurden“ (S. 94).

Auf knapp 200 Seiten folgt die Vorstellung der Verkündigungsdarstellungen in 30 Regionen im „geschlossenen deutschen Sprachraum innerhalb des Heiligen Römischen Reiches“ (S. 12). Jedes Kapitel ist gleich gegliedert: Darlegung der historischen Situation der Region, Vorstellung der Kunstzentren und der wichtigsten Maler mit ihren Biographien sowie vor allem der Einflüsse, denen sie unterlagen. Ein Verzeichnis der dargestellten Räume und Gegenstände sowie die Nennung etwaiger Auftraggeber bilden den Schluß.

Auf den letzten 40 Textseiten soll „das Verkündigungsgemälde als kulturgeschichtliche Quelle“ vorgestellt werden, wobei im wesentlichen ein Kölner Inven-