

Schwer wiegt auch die nicht vorhandene Differenzierung zwischen Triumph- und Ehrenbögen. Der Augustusbogen in Rimini gilt Andreae als ein Triumphbogen. Zuvor hatte er dasselbe Monument als ein Musterbeispiel für einen Ehrenbogen vorgestellt (vgl. S. 64f.). Die gleiche mangelnde begriffliche Präzision liegt bei der Behandlung des Titusbogens und des Trajansbogens in Benevent vor. Der Unterschied zwischen Triumph- und Ehrenbogen lässt sich mustergültig am Constantinbogen in Rom nachvollziehen, den Andreae fälschlich als Triumphbogen klassifiziert (vgl. S. 285–289). Dieser Bogen wurde für Kaiser Constantin anlässlich seiner Decennalien 315 errichtet und feiert den Sieg über Maxentius in der Schlacht an der Milvischen Brücke im Jahre 312 n. Chr. Folglich handelt es sich bei dem hier gefeierten Sieg um einen Erfolg im Bürgerkrieg. Triumphiert wurde jedoch nur über auswärtige Feinde. Der Sieg über Maxentius berechtigte demnach nicht zu einem Triumph. Konsequenterweise ist der Constantinbogen als Ehren- und nicht als Triumphbogen anzusehen. Zudem lässt das ikonographische Repertoire des Constantinbogens deutlich erkennen, dass hier nicht an einen kaiserlichen Triumph erinnert wird. Constantin zieht auf einem vierrädrigen Prunkwagen ein und nicht als Triumphator stehend auf einer Quadriga.⁷ Auch in diesem Bereich ließe sich die Liste der Mängel fortsetzen.

Das problematische Erscheinungsbild der Publikation wird durch zahlreiche Redundanzen abgerundet: so im Falle der Betrachtung der Augustusstatue von Prima porta (vgl. S. 50, 78, 86), bei der Darstellung des opfernden Augustus als Priester (vgl. S. 67f., 86) ebenso wie bei der Behandlung des Tiberiusbildes auf dem Grand Camée (vgl. S. 121, 132). Insgesamt hinterlässt der von Andreae vorgelegte Band einen ambivalenten Eindruck. Ein renommierter Verfasser möchte auf innovative Weise mit Hilfe hervorragender Abbildungen römische Kunst präsentieren, doch kultiviert er dabei Klischees, die mit aktuellem Forschungsstand nicht vereinbar sind und vor denen sich gerade ein Werk hüten muss, das sich an ein breiteres Publikum richtet.

ISABELLE KÜNZER
Bonn

⁷ Vgl. KLAUS M. GIRARDET: *Der Kaiser und sein Gott. Das Christentum im Denken und in der Religionspolitik Konstantins des Großen (Millennium-Studien 27)*; Berlin / New York 2010, S. 76f.

Mariam Rosser-Owen: Islamic Arts from Spain; London: V&A Publishing 2010; 160 S., 142 farb. Abb., 1 Karte; ISBN 978-1-85177-598-9; € 39,50; spanische Ausgabe: *Arte Islámico de España*; Madrid: Turner Libros 2010; 160 S., 142 farb. Abb., 1 Karte; ISBN 978-84-7506-961-6; € 35,00

Ausstellungsprojekte gemeinsam mit Museen in der Golfregion haben derzeit Konjunktur bei den großen Museen und Galerien der sogenannten westlichen Welt. Louvre und Guggenheim planen bzw. bauen in Abu Dhabi, und im „Mathaf“, dem Museum für Arabische Kunst der Moderne in Doha (Qatar) wurde gerade die spek-

takuläre Ausstellung „Tea with Nefertiti“ eröffnet, die anschließend im Pariser „Institut du Monde Arabe“ zu sehen sein wird. Eines der frühesten und umfangreichsten Kooperationsprojekte datiert bereits ins Jahr 2008. Seitdem veranstaltet das Londoner Victoria & Albert Museum wiederholt „Touring Exhibitions“ durch den Nahen und Mittleren Osten. „Meisterwerke der Keramik“ machten den Anfang in Damaskus und Istanbul, die Präsentation der „Jameel Prize“-Preisträger folgten 2010–2011 in Riyadh, Damaskus, Sharjah, Istanbul, Casablanca und dem libanesischen Beiteddine. Für 2015 ist eine umfangreiche Ausstellung zur Osmanischen Kunst im internationalen Kontext geplant. Von März bis Juli machte die ebenfalls als Wanderausstellung konzipierte Schau „Owen Jones: Islamic Design, Discovery and Vision“ Stop im Museum for Islamic Civilization des Emirats Sharjah.

Die zuvor bereits im Alhambra Museum in Granada gezeigte Würdigung des englischen Designers Owen Jones steht in engem Zusammenhang mit dem Andalusien-Projekt des V&A Programms „Travel with the V&A“ und geht von Sharjah weiter nach Südkorea.

Mit dieser Ausstellung beweist das Victoria & Albert Museum ein ums andere Mal, dass Wanderausstellungen nicht dem unseligen Phänomen der Blockbuster-Ausstellungen folgen müssen, sondern durchaus zu wissenschaftlich fundierten Ergebnissen führen können. So darf der nicht als Katalog konzipierte Begleitband „Islamic Arts from Spain“ bereits als solcher als erfreuliches Ergebnis des Ausstellungsprojektes angesehen werden.

2010 bei V&A Publishing erschienen, zeichnet Mariam Rosser-Owen, die Chefkuratorin des Museum für arabische Kunst, als Autorin verantwortlich für den reich bebilderten Band.

Gegliedert ist er in vier etwa gleich starke Kapitel: „Ages of Empire“, „The Kingdom of Granada“, „Mudéjar Taste“ und „Moorish Style“.

Das erste Kapitel behandelt den Zeitraum von der umayyadischen Eroberung der Iberischen Halbinsel 711 über die Taifa-Reiche und die Almoraviden, bis zum Ende der almohadischen Herrschaft in Spanien 1238. Das zweite Kapitel verfolgt die Kunstproduktion der Nasriden im Königreich Granada – nun bereits als Vasallen des kastilischen Königs – bis zum Ende islamischer Herrschaft in Spanien 1492 in der sogenannten „Reconquista“ durch Isabella von Kastilien und Ferdinand von Aragonien.

Da zu diesen beiden Epochen der spanischen Kunstgeschichte die Literatur – auch in deutscher Sprache – relativ umfangreich ist, gestaltet sich der zweite Teil des Bandes weitaus spannender. In Kapitel 3, „Mudéjar Taste“ untersucht die Autorin Wesen und Gestalt des künstlerischen Nachlebens der über 700-jährigen, muslimischen Herrschaft bis zur Vertreibung der letzten – immerhin noch ca. 300.000 – „moriscos“ aus Spanien 1614.

Definitiv der umfangreichen Sammlung des Victoria & Albert Museums Referenz erweisend, aber nichtsdestotrotz eines der erhellendsten Kapitel, bildet den Abschluss. „The Moorish Style“ behandelt die „Wiederentdeckung“ der islamischen Kunst Spaniens als neuem „Nationalstil“ im 19. Jahrhundert und stellt Owen Jones

Anteil an der internationalen Verbreitung „islamisch“ geprägten Designs deutlich in den Vordergrund.

Mariam Rosser-Owen stellt bereits in ihrem Vorwort klar, dass sie ihr Buch als Einführung in die Islamische Kunst Spaniens betrachtet. Folgerichtig beginnt sie jedes der vier Kapitel mit einem kurzen historischen Abriss. So werden zunächst noch einmal die bekannten kulturellen Leistungen der Umayyaden nach der Eroberung der Iberischen Halbinsel angeführt, wobei erwartungsgemäß die Große Moschee in Cordoba im Mittelpunkt steht. Für diese frühe Phase muslimischer Herrschaft in Spanien widmet sich die Autorin ansonsten vor allem der Adaption bereits vorgefundener Stilelemente aus römischer und westgotischer Zeit. Dem Charakter einer Einführung entsprechend, geben die Ausführungen weitgehend den aktuellen Forschungsstand wieder. So folgt Rosser-Owen der verbreiteten Ansicht über den westgotischen Ursprung des Hufeisenbogens, den sie als „local architectural feature, adopted from Visigothic churches“ bezeichnet. Nicht diskutiert werden hier jedoch jüngere Zweifel an der korrekten Datierung der westgotischen Bauten sowie die Existenz einiger, deutlich früherer Beispiele des Hufeisenbogens.

Als herausragende Beispiele kunsthandwerklicher Produktion führt die Autorin im Weiteren – neben Textilien und Schmuck – vor allem erhaltene Elfenbeinkästchen an. Ein wichtiger Hinweis dabei, ist ihre Feststellung, dass bislang keine Hinweise zu finden sind, dass es bereits in vorislamischer Zeit derartige Arbeiten in al-Andalus gegeben hat, was umso erstaunlicher ist, wenn man die geografische Nähe zu Afrika in Betracht zieht, also eben jene Verbindung, über die in umayyadischer Zeit das Elfenbein auf die Iberische Halbinsel gelangt ist.

Einem frischen Ansatz folgt Rosser-Owen in der Darstellung der auf das Taifa-Zwischenspiel (1031–1090) folgenden Herrschaft der nordafrikanischen Berberdynastien der Almoraviden und Almohaden. Gemeinhin oft als eine Epoche ungebildeter Nomaden dargestellt, die erst durch ihre Berührung mit al-Andalus künstlerisch tätig wurden, entlarvt die Autorin dies als postkoloniale Auffassung, die eine afrikanische Selbständigkeit gegenüber Europa von vornherein ausschließt. Insbesondere bei der Einschätzung der Almoraviden sei deren kurze Herrschaft (1091–1147) in Betracht zu ziehen sowie der Umstand, dass die wenigen in dieser Zeit entstandenen Werke der Kunst und Architektur meist bereits unter almohadischer Herrschaft (1147–1238) wieder zerstört wurden. Erhaltene Arbeiten, wie der Minbar der Quttubiya-Moschee in Marrakesch, zeigen dagegen deutlich die Adaption umayyadischen Kunstschaffens sowie den anhaltenden Bestand künstlerischer Fertigkeiten über mehr als ein Jahrhundert nach dem Ende der umayyadischen Herrschaft hinaus.

Ebenfalls in jener Epoche der Berberdynastien beginnen sich einzelne Zentren kunsthandwerklicher Produktion herauszubilden: Málaga für Lüsterkeramik, Almeria für Seidentextilien, Valencia für Kalligrafie und die Produktion hochwertiger Qu’ran-Handschriften und Játiva für die Papierherstellung.

Auch für die Almohaden folgt Rosser-Owen ihrem Ansatz, einseitige Darstellungen jener Zeit als einer Epoche eines militanten Fundamentalismus ohne Interesse an Kunst und Kultur, zu widerlegen.

Überzeugend sieht sie hier stattdessen die Wurzeln für die künstlerische Produktion der anschließenden Nasriden-Herrschaft in Granada. Dass eine Stigmatisierung der Almohaden als religiöse Fundamentalisten allzu fragwürdig ist, macht sie deutlich durch ihren Hinweis, dass gerade almohadische Kunsterzeugnisse wie Textilien, Keramik oder Behältnisse in hohem Maße figürliche Darstellungen aufweisen. Auch das einzige, illustrierte Manuskript Andalusiens gibt ausgerechnet eine Liebesgeschichte wieder und ist vermutlich zwischen 1200–1230 entstanden.

Etwas früher unter almohadischer Herrschaft entstand das Minarett der Großen Moschee von Sevilla, heute bekannt als „Giralda“. Bis heute berühmt für den Dekor seiner Fassaden, weist die Autorin darauf hin, dass hier bereits eine Organisation des Ornamentes vorliegt, die sich bis in nasridische Zeit fortsetzt und an der Alhambra zu einem der maßgeblichen Ornamente (sebka) fortentwickelt wird.

Das nun folgende Kapitel „The Kingdom of Granada“ beginnt, wie bereits dargelegt, wiederum mit einem knappen, aber ausreichenden historischen Abriss.

1238 revoltierte Muhammad ibn Nasr gegen die bereits deutlich geschwächten Almohaden und begründete damit das letzte, muslimisch geprägte Reich auf der Iberischen Halbinsel, das Königreich Granada. Bereits 1246 anerkannte er die Oberhoheit des kastilischen Königs. Auch aufgrund dieses Ereignisses, so konstatiert Rosser-Owen, werde nasridische Kunst häufig als Produkt einer Dynastie im Abstieg angesehen, der es an Kreativität mangle und die isoliert von äußeren Einflüssen entstanden sei.

Dass dies wenig zutreffend ist, macht die Autorin im Folgenden zum Hauptthema ihrer Ausführungen. Dass dabei die Alhambra in Granada im Zentrum steht, ist nicht unerwartet, ist doch dieses Monument bis heute das weltweit bekannteste Exempel nasridischer Kunst. Doch selbst dieses weithin gefeierte Bauwerk hat in der Forschung zum versuchten Nachweis einer „Verfallsarchitektur“ gedient, verwendeten die Nasriden doch vornehmlich Holz, Stuck und Ton für ihren Dekor anstelle des Marmorgebrauchs ihrer Vorgänger. Rosser-Owen weist dagegen auf den reichen Einsatz des teuren Marmors an Bodenbelägen und Säulen hin, sieht aber den Hauptgrund für die Verwendung so unterschiedlicher Materialien in einer gewünschten Polychromie, die durch den gezielten Einsatz von Farbpigmenten wie Lapislazuli und Zinnober noch unterstützt wurde.

Als weiteres Beispiel aufwändiger Architekturdekoration führt die Autorin die Verwendung unterschiedlicher Fliesendekorationen an. Der Dekor zahlreicher erhaltener Lüsterfliesen mit heraldischen Schilden, die die nasridische Herrschaft preisen sowie den Namen Gottes aufweisen und die extrem dünne Lüsterglasur lassen nur die Verwendung als Wanddekoration zu. Sowohl als Wand- wie auch als Bodenschmuck wurde dagegen das deutlich widerstandsfähigere Fliesenmosaik eingesetzt.

Im weiteren Verlauf ihrer Arbeit zeigt Rosser-Owen auf, welche äußeren Einflüsse, besonders unter Muhammad V., nasridische Architektur beeinflussten. So folgen besonders der Löwenpalast und die Fassade des Comarespalastes maronidischen Vorbildern in Marokko, während vor allem die drei Deckengemälde in der Sala de la Justicia Anregungen der Gotik aufnehmen und kongenial umsetzen. Wie sehr

Muhammad V. zeitgenössische „Kunsttrends“ aufnahm, zeigt Rosser-Owen anhand weiterer Beispiele aus den von ihm errichteten Palästen. Selbst ilkhanidische Motive wie der Gebrauch von Lotusblüten finden sich im Löwenpalast. Deren Kenntnis in Granada führt die Autorin auf die engen Beziehungen der Nasriden mit den mamlukischen Herrschern in Ägypten zurück. Dass diese Beziehungen nicht nur einseitiger Natur waren, beweist eine im Victoria&Albert Museum erhaltene Glasflasche aus mamlukischer Produktion, die in ihrem oberen Drittel mit sebka-Motiven verziert ist, jenem Ornament, das die Almohaden bereits an der Giralda verwendeten, das aber erst unter den Nasriden zu seiner vollen Blüte entwickelt wurde.

Die engen Verbindungen zwischen dem mamlukischen Hof in Kairo und dem nasridischen Hof in Granada haben denn auch dazu geführt, dass zahlreiche Objekte von der Forschung wiederholt abwechselnd nach Kairo und Granada verortet wurden. Hier entscheidet sich die Autorin eindeutig für die nasridische Provenienz, wobei sie für eine Gruppe von Elfenbeinkästchen vor allem die lange Tradition solcher Arbeiten in Andalusien als Argument anführt, während sie für Einlegearbeiten in Holzobjekten technische und stilistische Besonderheiten hervorhebt.

Breiten Raum widmet Mariam Rosser-Owen der andalusischen Lüsterkeramik. Dies erscheint umso wichtiger, bedenkt man die Bedeutung der in Lüstertechnik gearbeiteten, sogenannten „Alhambra-Vasen“ für das Revival dieses Handwerks im 19. Jahrhundert. Rosser-Owen sieht in der hohen Qualität der erhaltenen, nasridischen Keramiken einen weiteren Beleg für den intensiven Austausch mit der restlichen islamischen Welt. Sie weist zu Recht darauf hin, dass die komplizierte Lüstertechnik, die bereits im 9. Jahrhundert unter abbasidischer Herrschaft in der Gegend des heutigen Irak entwickelt wurde, nicht ohne weiteres durch Versuch und Irrtum kopiert werden konnte. Es müssen die entsprechenden Handwerker gewesen sein, die durch ihre Wanderbewegungen diese Technik in die jeweils dominierenden Herrschaftszentren brachten. So lässt sich die andalusische Lüsterkeramik in das fatimidische Ägypten zurück verfolgen. Zentrum der Produktion wurde, wie bereits erwähnt, Málaga.

Im Weiteren führt Rosser-Owen die nasridische Qu‘ran-Produktion sowie zahlreiche Cloisonné-Arbeiten als weiteren Beleg für die kulturellen Beziehungen der letzten muslimischen Dynastie Spaniens an, bevor sie – das Kapitel abschließend – darauf hinweist, dass nach der Eroberung Granadas durch Isabella von Kastilien und Ferdinand von Aragonien 1492, die Alhambra zur „casa real“ erklärt wurde mit dem Ziel, die Gebäude als „ewiges Mal des christlichen Triumphs des Christentums über den Islam“ zu erhalten. Das daneben weitere nasridische Bauten wie die „Casa de Zafra“ christlich „umgenutzt“ wurden, hat vermutlich deren Bestand bis heute gesichert. Es zeigt aber auch, so Rosser-Owen, dass neben dem Motiv des Triumphs, von Anfang an Objekte muslimischer Kunstproduktion hohe Wertschätzung unter den neuen Machthabern Spaniens genossen.

Dass die nicht-spanische Literatur zur Mudéjar-Kunst äußerst überschaubar ist, beweist der Blick in deutsche Bibliothekskataloge. Umso erfreulicher ist es, dass das nun folgende Kapitel einen umfangreichen Einblick in diese, außerhalb Spaniens wenig bekannte Kunst ermöglicht. Gleich zu Beginn liefert Rosser-Owen eine Definition

des Mudéjar-Stils, was auch dringend geboten scheint, stellt sie doch klar, dass es sich hier nicht um einen klar zu definierenden Stil handelt, sondern eher um eine künstlerische Herangehensweise, in der christliche Auftraggeber Elemente islamischer Kunst wertschätzten und in ihre Aufträge integrieren ließen. Diese Haltung lässt sich nicht erst nach 1492 beobachten, sondern kann bis ins 13. Jahrhundert zurück verfolgt werden. Während zu Beginn der muslimischen Herrschaft jedoch höchstens einzelne Elemente übernommen wurden, wurden ab jener Zeit Bauwerke von Grund auf in einem Stil errichtet, der islamische Motive, Techniken und Materialien mit christlichen Formen und Funktionen kombiniert. Dass dieser Stil im 19. Jahrhundert mit „Mudéjar“ bezeichnet wurde, ist der – fälschlichen – Annahme geschuldet, lediglich muslimische Handwerker haben solche Arbeiten ausgeführt, ist doch der Begriff zurückzuführen auf das arabische Wort „mudajjan“, das mit „unterwürfig“ übersetzt werden kann und für Muslime unter christlicher Herrschaft Verwendung fand.

Im Folgenden führt Rosser-Owen aus, wie sich der Mudéjar-Stil im Lauf der Jahrhunderte ständig veränderte, zu Beginn almohadische und nasridische Einflüsse aufnehmend, bis zum allmählichen Eindringen der Gotik und selbst der Renaissance-Kunst im 16. Jahrhundert. Ein vorläufiges Ende der Mudéjar-Kunst bedeutete erst die Vertreibung der letzten Muslime im Jahr 1614. Doch selbst nach dieser einschneidenden Zäsur wurden weiterhin Produkte hergestellt, die Motive einer dann bereits fast 1000jährigen Tradition verarbeiteten. So kann es nicht verwundern, dass das 19. Jahrhundert diese ebenfalls begierig wieder aufgriff.

Mudéjar war aber nicht nur geeignet, um das Äußere von Gebäuden zu dekorieren, sondern diente ebenso dazu, Innenräume zu gestalten, von den Decken über Fliesendekor für die Wände bis zu Teppichen, Textilien und Keramiken, die das „Design“ der Räume komplettierten. In dem langen Nachleben des Mudéjar sieht die Autorin wohl zu Recht auch ein weiteres Argument, dass nicht ausschließlich der Triumph über den besiegten Islam den Ausschlag für die Verwendung dieses Stils gab, sondern ganz klar jene Kunsterzeugnisse dem Geschmack der führenden Schichten des nun christlichen Spaniens entsprachen. Dies belegen auch zahlreiche Bauwerke in Toledo, die nach der christlichen Eroberung der Stadt 1085 errichtet wurden. Ein weiteres Mal wird hier das Adaptionsvermögen des Mudéjar-Stils sichtbar. So zeigt die um 1250 entstandene Kirche Santiago del Arrabal die Auseinandersetzung mit der Großen Moschee in Córdoba, die 1236 unter christliche Herrschaft kam. Santa Maria la Blanca, ursprünglich jüdische Synagoge, entstanden zwischen 1250 und 1300, verarbeitet dagegen almohadische Einflüsse ebenso wie solche der Taifa-Architektur, während die um 1360 errichtete zweite erhaltene Synagoge – heute Nuestra Señora del Tránsito – nasridische und gotische Elemente aufnimmt. Letzteres trifft in besonderem Maße auch auf den nach 1364 erneuerten Alcázar von Sevilla zu.

Das 16. Jahrhundert zeichnet sich aus durch die deutliche Übernahme von Renaissance-motiven und der allmählichen Verdrängung des Mudéjar-Stiles. Trotzdem entstanden in dieser späten Phase auch noch mehr als ein Jahrhundert nach dem Ende der Nasriden-Herrschaft ausgesprochen qualitätvolle Textilien, Teppiche sowie Arbeiten in Holz. Zahlreiche dieser Objekte befinden sich heute im Victoria&Albert

Museum und werden von der Autorin umfangreich vorgestellt. Interessant darunter sind vor allem zwei Textilfragmente, die nasridische Motive aufnehmen und diese formal weiterentwickeln in einer Art, die bereits an italienische Grottesken des 16. Jahrhunderts denken lässt.

Dank ihrer relativen Haltbarkeit haben sich vor allem keramische Erzeugnisse des 14. bis 16. Jahrhunderts erhalten. Christliche Auftraggeber sorgten für ein Fortleben der islamisch geprägten Keramikherstellung, vor allem in Paterna und Manises, zwei Vorstädten von Sevilla und Valencia. Motivisch nun stärker figürlich geprägt, wurden diese Keramiken bald zum Exportartikel und führten zu brillanten Kopien, etwa im italienischen Orvieto.

Weniger figürlich wurde die ebenfalls weiterhin produzierte Lüsterware ausgeführt, deren häufig heraldische Motive jedoch den deutlichen Einfluss der Gotik zeigen. Die Wertschätzung solcher Objekte zeigt sich auch darin, dass einige unter ihnen kleine Löcher am Rand aufweisen, Nachweis dafür, dass sie bereits als Wandschmuck angefertigt wurden. Der Export solcher Stücke führte nicht nur nach Italien, sondern bis nach England, aber auch weiterhin in islamische Länder wie Ägypten. Derart beliebt, datieren späte Lüsterarbeiten bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, obwohl bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts, vor allem aber im 17. Jahrhundert zunehmend chinesisches Porzellan den veränderten Geschmack des Publikums bestimmte.

Dankenswerterweise zumindest kurz angeschnitten, wird von Rosser-Owen eine wichtige Diskussion im Zusammenhang mit dem Verhältnis von islamischer (Bau-)Kunst zu solcher der spanischen Renaissance. Bereits 1994 hat Cammy Brothers eine differenzierte Darstellung des monumentalen Palastes Karls V. innerhalb der Alhambra vorgelegt. Sie sieht das Bauwerk nicht nur als Monument des Triumphes, sondern gesteht ihm im Kontext der weiteren baulichen Aktivitäten Karls, durchaus einen gewissen Respekt gegenüber der nasridischen Architektur zu. Hier wäre zu prüfen, ob dieser Ansatz auch auf den wohl noch problematischeren Fall des „Kathedraleinbaus“ in Cordoba angewendet werden kann.

Das Ende islamisch geprägter Kunstproduktion kam 1614 mit der Vertreibung der verbliebenen, rund 300.000 „Moriscos“ aus Spanien. Doch weist Rosser-Owen, damit das Kapitel abschließend, darauf hin, dass zu diesem Zeitpunkt viele künstlerische Techniken bereits derart in die spanische Kunst eingeflossen waren, dass sie längst als „indigene“ Merkmale aufgefasst wurden, deren islamischer Ursprung vergessen oder verdrängt war.

Rosser-Owens letztes Kapitel stellt noch einmal die Alhambra in den Mittelpunkt der Diskussion.

Wieder erwachendes Interesse zeigte zunächst die „Real Academia de Bellas Artes de San Fernando“, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit Unterstützung König Karls III. eine Inventarisierung der islamischen Monumente Spaniens unter denkmalpflegerischen Gesichtspunkten unternahm. Daneben waren es vor allem englische Reisende und Künstler, die, wie an vielen anderen Orten Europas, so am Rhein oder in Istanbul, darum bemüht waren, „picturesque places“ ausfindig zu

machen und in ihren Werken festzuhalten. Ihr bevorzugtes Ziel in Spanien wurde die Alhambra, die sie, wie Rosser-Owen festhält, unter „orientalistischem“ Blickwinkel als Besonderheit innerhalb Europas darstellten. In der Folge fand die mittlerweile in recht beklagenswertem Zustand befindliche Alhambra zwar wieder eine erhöhte Aufmerksamkeit, gleichzeitig geriet sie, wie die Autorin eindringlich darstellt, aber auch in Gefahr weiterer Zerstörungen. Wie etwa zeitgleich in Pompeji bestanden zunächst kaum Restriktionen für die Besucher und so geriet es zur Sitte, „Andenken“ aus den Wanddekorationen herauszuschlagen. Korrupte Aufseher und Gouverneure sahen weg oder ließen gar Zerstörungen zu, wie im Fall der „Jarrón de la Banda“, einer der bis dahin erhaltenen Alhambra-Vasen. Erst 1840 begannen erste, ernsthafte Restaurierungsarbeiten. Bereits 1828 hatte allerdings José Contreras damit begonnen, Teile der Alhambra „wiederaufzubauen“ und zu „dekorieren“, oft ohne Rücksicht auf den wahren Bestand. Besonders sein Sohn Rafael war dabei bemüht, die Alhambra als „orientalische“ Kulisse wiedererstehen zu lassen. Andererseits hat er der Nachwelt eine große Anzahl von äußerst detailreichen Modellen hinterlassen, die als Souvenirs verkauft wurden. Da Contreras bald die wirtschaftliche Bedeutung solcher Modelle erkannte, baute er eine bald blühende Manufaktur für Abgüsse auf. Damit war einerseits die „Notwendigkeit“ gebannt, sich Souvenirs selbst herauszuschlagen, andererseits konnte das große wissenschaftliche Interesse im 19. Jahrhundert an Abgüssen befriedigt werden. Zahlreiche Exemplare – und damit auch die Kenntnis der Bauten – gelangten bald nach England und sorgten dort für Aufsehen. Dennoch mangelte es lange an einer ernsthaften Auseinandersetzung mit den islamischen Architekturgesetzen. Hatten die ersten Reisenden vor allem die pittoresken Qualitäten der Alhambra geschätzt, so besuchte schließlich 1834 Owen Jones, zusammen mit Jules Goury, den Palast, um eine präzise Architekturaufnahme vorzunehmen. In seinem fast sechsmonatigen Aufenthalt fand er die Grundlagen für sein später veröffentlichtes Werk „The Grammar of Ornament“, das bis ins beginnende 20. Jahrhundert eines der Hauptwerke der Design-Ausbildung blieb. Ebenfalls an der Alhambra entwickelte Jones seine Auffassung über die Bedeutung der Primärfarben für die Architekturfassung der nasridischen Bauten und lieferte so seinen Beitrag zur Polychromie-Debatte des 19. Jahrhunderts. Um seinen Erkenntnissen die notwendige Verbreitung zu sichern, veröffentlichte er zwischen 1836 und 1845 die „Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra“ in der neu entwickelten Technik der Chromolithografie und wurde so auch zu einem Pionier des Farbdrucks. Seine dort vorgelegten Diagramme zur Konstruktion von Muqarnas finden übrigens bis heute wissenschaftliche Verwendung.

Ähnlich erfolgreich und mit weitreichenden Folgen entwarf Jones 1854 den „Alhambra Court“ für die „Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations“, die im Londoner Kristallpalast gezeigt wurde. Jones folgte dabei dem Löwenhof der Alhambra unter Auslassung der Pavillions, wobei Rosser-Owen darauf hinweist, dass die Wanddekorationen möglicherweise von Rafael Contreras geschaffen wurden. Interessanterweise berichtet die Autorin auch, dass Besucher dieser „Kopie“ häufig enttäuscht waren, wenn sie anschließend das Original besuchten. Hier zeigt

sich ein bekanntes Phänomen orientalistischen Kunstschaffens, dass, unter anderen Vorzeichen, in Istanbul dazu führte, dass in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ganze Teile der Stadt „orientalischer“ gestaltet wurden, um die Erwartungen europäischer Reisender zu befriedigen.

Ihre Ausführungen zu Jones beschließend, weist Rosser-Owen darauf hin, dass Jones seine Arbeiten nie als „Kopiervorlagen“ geschaffen habe. Ihre Verbreitung und ihr Erfolg führten dennoch dazu, dass Jones letztlich die Verantwortung für die internationale Verbreitung des „Alhambra-Stils“ im 19. und frühen 20. Jahrhundert trug. Damit einher ging jedoch auch eine Trivialisierung, die zu Musikpavillions, Kinos, Theatern und im 20. Jahrhundert sogar zu einer Biermarke mit Elementen der Alhambra führten.

Zwei Phänomene, von Rosser-Owen kurz angeschnitten, bedürfen jedoch weiterer Diskussion. Zum einen erwähnt die Autorin die Tatsache, dass die nun sogenannten „Revival-Bauten“ auch ihren Weg in den Nahen Osten fanden. Neben Istanbul, das seit Sultan Abdülaziz seine oben erwähnte „Orientalisierung“ erlebte, waren es vor allem die osmanischen Vizekönige in Ägypten, die speziell durch neo-mamlukische Erzeugnisse ihren Unabhängigkeitsanspruch zu visualisieren versuchten. So erwarb z. B. der Khedive Isma'il einen „maurischen“ Palast des deutschen Architekten Carl von Diebitsch und Sultan Abdülaziz ließ einen der Bankettsäle im Istanbul Cirağan-Palast im Stil der „Maurischen Villa“ auf der Stuttgarter Wilhelma ausstatten. Hier erscheint eine zukünftige Diskussion darüber notwendig, welche Mechanismen dem europäischen Orientalismus den Weg geebnet haben, letztlich die Länder des Nahen Ostens zu dem zu machen, was sie bis dahin nur in der Phantasie der Europäer waren!

Eine weitere Diskussionsgrundlage liefert Mariam Rosser-Owen mit ihren Ausführungen zum Synagogenbau des späten 19. Jahrhunderts. Ihre Annahme, jüdische Gemeinden hätten einen „mauresken“ Stil gewählt, da dieser als Hinweis auf ihre semitischen Wurzeln dienen konnte und gleichzeitig einen nostalgischen Hinweis auf das verlorene al-Andalus ermöglichte, scheint zu vereinfachend. Ebenso sind zahlreiche Beispiele bekannt, in denen jüdische Gemeinden gedrängt wurden, „mauresk“ zu bauen, um so ihre „Andersartigkeit“ bereits äußerlich sichtbar zu machen – ein Verfahren, das ganz aktuell auch eine nicht unbedeutende Rolle spielt in der Debatte um neue Moscheebauten in Deutschland.

Rosser-Owen beschließt ihren gelungenen Überblick mit einem Abschnitt über die weitere Entwicklung des „Mauresken“ zu einem spanischen „Nationalstil“. Als Auslöser sieht sie die internationale Aufmerksamkeit, die besonders die Alhambra mittlerweile erlangt hatte und die zu einem gesteigerten Interesse auch innerhalb Spaniens führte. Mudéjar wurde so als genuin spanischer Stil erkannt, der geeignet schien, das Bestreben nach einem eigenen nationalen Ausdruck zu erfüllen. Wenig später nahmen sich auch die „Modernen“ um Antoni Gaudí und Lluís Domènech i Montaner dem Thema an, deuteten es jedoch ihrer eigenen Herkunft entsprechend zu einem katalanischen Nationalstil um.

Zusammenfassend gesagt, gelingt es Mariam Rosser-Owen in ihrem Buch, deutlich zu machen, wie stark nationale Erwägungen das künstlerische Schaffen jeweils einer Epoche prägen. Während im 16. und 17. Jahrhundert Spaniens Rolle als „Be-

schützer des Katholizismus“ eine Auseinandersetzung mit dem heterodoxen Erbe der Iberischen Halbinsel praktisch unmöglich machte, sind es im 19. Jahrhundert nationalistische Überlegungen, die mit dazu führten, dass der „Alhambra-Stil“ dazu dienen konnte eine eigene spanische Identität zu begründen. Die Autorin spannt einen großartigen Bogen über rund 1200 Jahre künstlerischer Entwicklungen in Spanien. Indem sie beispielsweise an der Alhambra die Übernahmen aus almohadischer Zeit benennt und auf der anderen Seite die Bedeutung der Alhambra für Owen Jones herausarbeitet, gelingt ihr eine schlüssige Darstellung der Bedeutung muslimischen Kunstschaffens in Spanien über mehr als ein Jahrtausend.

Das nicht immer ganz schlüssige und vollständige Literaturverzeichnis fällt da eigentlich nur unwesentlich ins Gewicht.

DIETER MARCOS
Doha, Qatar

Klaus Gereon Beuckers (Hg.): Das Rituale des frühen 13. Jahrhunderts aus der Abtei Neuweiler / Le Rituel de l'abbaye de Neuwiller-lès-Saverne (Die Kirchen von Neuweiler im Elsass / Les Églises de Neuwiller-lès-Saverne, hrsg. v. Klaus Gereon Beuckers, Bd. 2); Köln: SH-Verlag 2010; 134 S.; 27 SW-Abb.; ISBN 978-3-89498-256-0; € 39,80

Der hier zu besprechende Titel ist der zweite einer auf vier Bände angelegten Reihe über die mittelalterlichen Kirchen von Neuweiler im Elsass (Neuwiller-lès-Saverne) und ihre mittelalterliche Ausstattung, in der die Ergebnisse eines Forschungsprojektes unter der Leitung von Klaus Gereon Beuckers publiziert werden. In dem im Jahr 2008 erschienenen ersten Band wurde das Stift St. Adelpus behandelt.¹ Die Bände drei und vier über die Baugeschichte der Abteikirche St. Peter und Paul sowie über die Lichtenberger Stiftungen an St. Adelpus sind in Vorbereitung.

Der zweite Band behandelt nun das Rituale des frühen 13. Jahrhunderts der Benediktinerabtei St. Peter und Paul in Neuweiler, das heute unter der Signatur ms. lat. 9486 in der Bibliothèque nationale de France in Paris aufbewahrt wird. Dabei handelt es sich um eine Pergamenthandschrift von etwa 26 x 17 cm. Der einspaltige Text ist mit Silhouetteninitialen ausgezeichnet, die Melodien für die Gesänge sind in Neumen notiert. Der ursprüngliche Bucheinband hat sich nicht erhalten, die Handschrift wurde im 19. Jahrhundert neu gebunden. Darüber hinaus fehlt sowohl zu Beginn als auch im Inneren wohl jeweils eine Lage. Ein Verlust, der bereits zum Zeitpunkt der Neubindung eingetreten war (S. 113).

Ein Zusammenhang mit der Neuweiler Benediktinerabtei wurde erstmals 1974 durch Charles Samaran und Robert Marichal hergestellt, die die Handschrift darüber

¹ KLAUS GEREON BEUCKERS (Hg.): St. Adelpus / Saint Adelphe (Die Kirchen von Neuweiler im Elsass / Les Églises de Neuwiller-lès-Saverne, hrsg. v. KLAUS GEREON BEUCKERS, Bd. 1); Köln 2008.