

Insgesamt gesehen ist den Veranstaltern die überaus schwierige Aufgabe gelungen, die Materialisierung der christlichen Botschaft herauszuarbeiten, ohne in der verführerischen Fülle von Schriftbelegen, Bodenfunden etc. zu versinken. Die getroffene restriktive Auswahl muss als geglückt bezeichnet werden, wobei der argumentative Wechsel zwischen den eingesetzten Objektgattungen die Präsentation verlebendigt. Die Aussagen werden dennoch korrekt und differenziert in den Exponatebeschreibungen ausgebreitet und auf dem neuesten Forschungsstand diskutiert. Mit der Fokussierung auf die Räumlichkeiten (*christiana loca*) wurde ein tragfähiges und zudem originelles Konzept verwirklicht, das durch die ästhetischen Zugänge (auch als Buchpublikation) die Vermittlung der Thematik beförderte. Auch die Herausforderung, Räume und Orte abseits ihrer Situierung zu erörtern, wurde gemeistert. Der gelegentliche Verzicht auf die Wahrnehmung der „dritten Dimension“ wurde wettgemacht durch die Chance vergleichender Studien: Die Wahl des topografischen Blickwinkels erleichterte es, die Stadt Rom „als Ganzes“ in den Blick zu nehmen. Nebenbei gelang es hierdurch auch organisatorisch, alle italienischen Fachbehörden einzubinden, so daß die Christianisierung (der Stadt Rom, aber auch des Weltkreises) keineswegs einseitig als religiöses Phänomen, sondern als kulturhistorische Gegebenheit und wissenschaftliche Herausforderung erfahrbar wurde. Der Interdisziplinarität der Forschungsrichtungen hat dieser Ansatz jedenfalls entscheidend geholfen, und zwar bezüglich der fachinternen Weiterentwicklung, aber auch in der Förderung der allgemeinen (nicht nur aus Finanzierungsgründen notwendigen) öffentlichen Akzeptanz.

HANNS PETER NEUHEUSER
Köln

Rina Talgam: The Stylistic Origins of Umayyad Sculpture and Architectural Decoration; Wiesbaden: Harrassowitz 2004; 2 Bde. (Text u. Tafeln), X, 140 S, 97 Taf. mit 153 Tafelabb.; ISBN 3-477-04738-0; € 78,-

Wer sich in der Kunstgeschichte der islamischen Ornamentik an Stilanalysen wagt, begibt sich auf schwieriges Terrain. Der methodologische Durchmarsch, mit dem Ikonographie und Ikonologie in den letzten drei bis fünf Jahrzehnten der islamischen Kunstgeschichte neue Perspektiven eröffneten, hat als Nebeneffekt die Stilanalyse in die Rolle einer – gelegentlich sogar belächelten – Hilfsdisziplin gedrängt. Das hat zu einem Absinken des Diskurses geführt, in dem zuweilen auch Grundbegriffe neu definiert werden müssen, weil die Vertrautheit mit ihnen verlorengegangen ist.

So ist die vorliegende Arbeit grundsätzlich zu begrüßen, die ein altes Thema der islamischen Kunstgeschichte wieder aufgreift. Die Bedingungen, die den Charakter der islamischen Kunst in ihrer Entstehungszeit prägten, hatte schon Ernst Herzfeld 1910 am Beispiel der Palastfassade von Mshatta (der Palast südlich von Amman, die Fassade heute im Berliner Museum für Islamische Kunst) erläutert, in der er – anknüpfend an Josef Strzygowski – verschiedene Stile der Spätantike des östlichen Mit-

telmeerraumes und des Vorderen Orients vereint sah. Gleichzeitig hatte Herzfeld damit die lange umstrittene Datierung von Mshatta auf die Umayyadenzeit (661–750 n. Chr.) festgelegt. Seitdem sind zahlreiche Bauwerke bekannt geworden, die das Bild von der Kunst der Umayyadenzeit nachhaltig bereichert haben. Die beiden Paläste von Khirbat al-Mafjar bei Jericho und von Qasr al-Hair al-Gharbi in der Wüstensteppe bei Palmyra ragen durch den Reichtum ihres plastischen Baudekors aus der Menge des seither Publizierten heraus. Fassaden und Portale, Vestibüle und Empfangshallen waren mit einem derart breiten Repertoire vegetabiler, geometrischer und figürlicher Motive ausgestaltet, daß sie zum Vergleich mit anderen spät- und postantiken Kunstkreisen herausfordern.

Rina Talgam untersucht die Bauplastik der Umayyadenzeit am Beispiel der drei Schlüsselwerke Khirbat al-Mafjar, Qasr al-Hair al-Gharbi und Mshatta und geht somit das stilgeschichtliche Kerngebiet der Umayyaden-Kunst an. Wenn man die im Buchtitel vorangestellte „Skulptur“ im Sinne von Freiplastik versteht, so wird diese eher en passant behandelt. Die Autorin greift die Frage auf, wo die Quellen dieses Baudekors im einzelnen zu suchen sind und wie seine verschiedenen Elemente zu dem verbunden wurden, was als „islamische Kunst“ bezeichnet wird. Entgegen der Versicherung in der Einleitung, hier kämen eine „new methodology“ und ein „different approach“ zur Anwendung (verschieden wovon?), werden traditionelle Instrumente der Stilanalyse angewendet – was kein Nachteil ist. Das Material, das zum Vergleich herangezogen wurde, stammt aus derselben Gattung, dem Baudekor, und in Einzelfällen noch aus dem Bereich der Holz- und Elfenbeinschnitzerei. Buch- und Textilkunst sind gänzlich ausgeblendet. Das ist für die leitende Fragestellung durchaus sinnvoll – schließlich lassen sich stilistische Eigenheiten von Bildhauerwerkstätten in den zweidimensionalen Medien nicht gut verfolgen. Sobald es aber um die Vermittlung von Motiven geht, macht sich die Beschränkung auch nachteilig bemerkbar. Die Frage nach der „umayyadischen Ästhetik“, die in der Einleitung angerissen wird, kann jedenfalls anhand des Baudekors allein nicht beantwortet werden – und dieser Versuch wird im weiteren Verlauf des Werkes auch nicht weiter unternommen.

Die Lektüre bereitet wenig Freude. Das liegt nicht nur an der Sprache, die eine Überarbeitung nötig gehabt hätte, sondern auch am Aufbau der Arbeit: In schulmäßiger Manier ist jedes Teilkapitel, jeder Abschnitt mit Vorschau und Zusammenfassung versehen, so daß der Leser viele Bemerkungen gleich doppelt serviert bekommt. Auch die Einteilung, nach der erst die drei Hauptbeispiele dargestellt werden, um dann gesondert auf die Quellen ihres Stils einzugehen, führt zu Doppelungen. Trotz der Klarheit der Gliederung findet sich dadurch manches am falschen Platz – so wird z. B. der Abriß zur Wissenschaftsgeschichte um Mshatta grundlos in zwei Teile zerschnitten. Gravierender macht sich bemerkbar, daß manche der im ersten Teil postulierten Stilunterschiede erst anhand der Vergleiche im zweiten Teil deutlich erkennbar werden.

Der Tafelteil enttäuscht, weil er fast ausschließlich aus Reproduktionen älterer Abbildungen in mäßiger Qualität besteht. Viel Platz und schönes Papier wurden dafür verwendet, unscharfe oder gar beschädigte Vorlagen wiederzugeben, pixelig ein-

gescannte Pläne abzdrukken und Fotos zu reproduzieren, bei denen die Vergrößerung die Rasterpunkte auf Stecknadelkopf-Format bringt. Hinzu kommt die z.T. inkonsequente Auswahl – warum sind Grundrisse von Khirbat al-Mafjar und Mshatta wiedergegeben, nicht aber von Qasr al-Hair? – und die irreführende Beschriftung: Einmal ist die Mshatta-Fassade in Berlin nur eine „Rekonstruktion“. Das andere Mal steht die Fassade von Qasr al-Hair „at Qasr al-Hayr“, obwohl sie sich doch im Nationalmuseum in Damaskus befindet. Der gravierendste Mangel, das Fehlen guter und aktueller Originalaufnahmen, hätte sich zumindest für Khirbat al-Mafjar und Mshatta sicher beheben lassen. Für andere Mängel ist zumindest teilweise der Verlag verantwortlich zu machen. Schwarze Ränder an den Bildkanten sollten bei einer Harrasowitz-Publikation nicht vorkommen.

Die Untersuchung ist in ihrem Argumentationsgang solide und beruht auf gut gewählten Vergleichsbeispielen. Sie bestätigt die Erkenntnis, daß byzantinische und sassanidische, dazu koptische „Einflüsse“ zur Herausbildung des umayyadischen Stils beitrugen. Bis zum Ende des 7. Jahrhunderts überwog in Syrien das byzantinische Element. Zentralasiatische Einflüsse sind nicht belegbar. Vorislamisch-arabische Elemente wurden wahrscheinlich nicht direkt aufgenommen (eine Ausnahme sind palmyrenische Elemente in Qasr al-Hair); die Beeinflussung arabischer Kunst durch Byzanz und die Sassaniden datierte aber schon lange vor der islamischen Eroberung, so daß die umayyadenzeitliche Rezeption auf gut bestellten Boden fiel. Außerdem lassen sich aus der Parallelität der Einflüsse die stilistischen Ähnlichkeiten zwischen der umayyadischen Kunst und ihren älteren arabischen Vorläufern erklären. Wichtig bleibt die Feststellung, daß es in der umayyadischen Kunst, auch wenn man ihr einen eigenen Charakter bescheinigt, keine „reinen“ Stile gibt.

Die genaue Analyse von Stilmerkmalen kann über die allgemeinere Feststellung von „influences“ auch Aufschluß über die Anteile von Werkstätten geben. Stein und Stuck sind stilistisch eng verwandt; offenbar arbeiteten dieselben Werkstätten in beiden Werkstoffen bzw. Techniken. Ein guter Teil der Evidenz ist negativ: So läßt sich die von Daniel Schlumberger postulierte Werkstatt-Kontinuität zwischen Qasr al-Hair und Khirbat al-Mafjar nicht halten. Für sassanidische Einflüsse kann in einigen Fällen (Stil 2 in Khirbat al-Mafjar) die Herkunft der Werkstatt unmittelbar verantwortlich gemacht werden; häufiger handelte es sich aber um die gewollte Übernahme von Kompositionen und Motiven, also um eine bewußte Anlehnung an sassanidisches Formengut.

Die Schlußfolgerungen der Autorin sind nicht immer nachvollziehbar. Rina Talgam sieht z. B. die Fassade von Mshatta als stilistisch einheitlich und führt Unterschiede zwischen den Fassadenteilen darauf zurück, daß verschiedene Motive gewählt worden seien. Der Rezensent kann aber nicht umhin, in so unterschiedlichen Weinblatt-Formen, wie sie in den Dreiecken A und J vorkommen, Stilunterschiede zu sehen.

Wichtig bleibt die Scheidung von motivischen und stilistischen Elementen – eine Grundregel, die auch von der Autorin immer wieder betont wird. Auf ihr beruhen letztlich die Zuschreibungen zu bestimmten Quellen – Werkstätten oder Einflußrichtungen –, ob sie nun von der bisherigen Literatur abweichen oder diese bestäti-

gen. Manche Einordnung steht dadurch nun auf wesentlich festeren Füßen. Das trifft z. B. auf den koptischen Anteil an der Mshatta-Fassade zu, der größer ist, als bisher formuliert wurde (allerdings verwechselt die Autorin gelegentlich selbst Motivisches mit dem Stil einer Werkstatt, z. B. in der Abgrenzung der Stile 1 und 2 in Khirbat al-Mafjar anhand der Tierdarstellungen).

Gerne würde man mehr über die Mechanismen erfahren, die dem Kulturtransfer der Umayyadenzeit zugrunde liegen. Die Vorstellungen, die Rina Talgam S. 76 dazu im Zusammenhang mit dem byzantinischen Einfluss äußert, klingen wenig entwickelt: Sicherlich wurden lokale Werkstätten weiter beschäftigt und Spolien verwendet. Wie man sich die „continuous and close contacts with the local structures“ konkret vorzustellen hat, bleibt aber unklar. Man fragt sich, nach welchen Kriterien etwa über die Wahl und Anordnung von Motiven in einer Fassade entschieden wurde, und wer diese Entscheidungen traf. Für derartige Überlegungen, mit denen man auch der „Umayyad aesthetic“ auf die Spur kommen könnte, kann das hier verarbeitete Material Anregungen geben.

Der Klärung von Begriffen gibt Rina Talgam allgemein zu wenig Raum. Eine Definition des Stilbegriffs, ohne die man bei einem solchen Thema nur schwer auskommt, findet höchstens in Halbsätzen und Andeutungen statt. Als Beispiel kann die Aussage der Einleitung gelten, derzufolge Bildhauer Motive und Kompositionen übernehmen, um sie dann in ihrem „basic style“ – erläutert wird das nicht, gemeint ist etwa „Handschrift“ – umzusetzen. Später (S. 13 f.) muss das Gebilde „stylistic perception“ erhalten, wenn eigentlich ein einzelner Stil gemeint ist, was aber aus irgendeinem Grund nicht explizit gesagt wird. Das verwendete Vokabular schrammt mehrfach hart am Werturteil vorbei; seine Relativität – Bezeichnungen wie „highly stylized“ besagen erst einmal überhaupt nichts – wird aber nicht reflektiert. Ein bißchen mehr Beschreibung hätte schon sein müssen, um das „Wie“ der stilbildenden Elemente im Einzelnen zu fassen. Die Charakterisierung einzelner Stile bleibt sonst im Allgemeinen stecken, und bloße Etiketten wie „naturalistic“ versus „heavy and bulky“ für die Tierdarstellungen der Stile 1 und 2 in Khirbat al-Mafjar erfassen nur einen geringen Teil dessen, was auf den Abbildungen (29–30) zu sehen ist.

Das Buch ist also in dieser Hinsicht zu kurz geraten. Rina Talgam schreibt selbst, daß nur ein Teil des untersuchten Materials vorgestellt wird; das merkt man der Argumentation an, die immer wieder mit knappen Belegen auskommen muß. Von den zitierten Beispielen (Jerusalemmer Baudekor an Felsendom, Kettendom, al-Aqsa-Moschee, an den Haram-Toren und den Palastanlagen südlich des Haram; daneben Beispiele aus Damaskus, Khirbat al-Minya, 'Anjar etc.) sind viele wiederum nicht abgebildet, so daß manche Vergleiche und Folgerungen für den Leser nicht nachvollziehbar sind und schlicht geglaubt werden müssen. Das ist zum Glück für die zentralen Feststellungen, die an den drei Hauptbeispielen getroffen werden, nicht der Fall.

LORENZ KORN

*Islamische Kunstgeschichte und Archäologie
Universität Bamberg*