

Robert Hillenbrand: Kunst und Architektur des Islam [aus dem Englischen übertragen von Christian Rochow]; Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag 2005; 288 S., 211 Abb., davon 86 in Farbe; ISBN 3-8030-4027-2; € 24,80

Wer sich erstmals mit der Kunst des Islam beschäftigen möchte, wird bald feststellen, daß das Literaturangebot auf dem deutschsprachigen Markt sehr begrenzt ist. So ist außer dem hier zu besprechenden Werk derzeit nur der im Jahr 2000 von Markus Hattstein und Peter Delius herausgegebene, umfangreiche Band „Islam – Kunst und Architektur“ als weiteres Überblickswerk erhältlich. Ansonsten sind vor allem Spezialuntersuchungen sowie einige Werke zu islamischen Kunstwerken in deutschen Sammlungen greifbar.

Wichtige Werke renommierter Fachwissenschaftler, wie z. B. Oleg Grabars „Entstehung der islamischen Kunst“ oder John D. Hoags Überblicksdarstellung islamischer Architektur sind schon seit mehreren Jahren vergriffen. Selbst die von ganzen Generationen Studierender genutzte „Propyläen Kunstgeschichte“, und damit auch der Islam-Band von Janine Sourdell-Thomine u. a., ist nur noch im Modernen Antiquariat zu finden. Immerhin liegt mit dem Band von Marianne Barrucand über „Maurische Architektur“ noch eine Untersuchung einer der renommiertesten Wissenschaftlerinnen in diesem Bereich vor.

Diese Situation ist umso bedauerlicher, betrachtet man die aktuelle Diskussionen, die um ein unterschiedliches Kulturverständnis geführt werden. Gerade im Bereich der Bildenden Kunst erscheint es wichtig, die Frage zu stellen, was eigentlich das spezifisch „Islamische“ sein kann, wobei die Antwort darauf in der Vergangenheit ganz unterschiedlich ausgefallen ist. Für den Kunsthistoriker beinhaltet der Begriff unstrittig noch umfangreichere Probleme als andere Stilbezeichnungen, hat sich aber, wie diese, als Hilfsmittel durchaus etabliert.

Aus dieser Situation heraus ist das Unterfangen des Wasmuth Verlages umso verdienstvoller, seit zwei Jahren eine Reihe zur islamischen Kunst und Kultur im Mittelmeerraum aufzulegen. Ziel dieser Reihe ist es, in einer Art „imaginärem Museum“, in dem die hauptsächlich architektonischen Exponate an Ort und Stelle verbleiben, auf die reichen Hinterlassenschaften islamischer Kunst hinzuweisen und gleichzeitig Investitionen zu deren Erhalt zu fördern. Dabei kommen vor allem Wissenschaftler der jeweiligen Länder zu Wort und ermöglichen einen authentischen Blick – quasi von innen – auf eine Kultur, die aus dem mit der christlichen Welt gemeinsamen, spätantiken Erbe geboren, sich letztlich als lediglich andere Seite derselben Medaille herausstellt.

Daneben ist jetzt ebenfalls im Wasmuth Verlag Robert Hillenbrands Buch über „Kunst und Architektur des Islam“ erschienen, dessen erklärtes Anliegen die Darstellung interkultureller Bezüge zwischen islamischer und westlich geprägter Kunst ist. Robert Hillenbrand lehrt seit 1971 islamische Kunstgeschichte – seit 1989 als Professor – an der Universität Edinburgh. 1994 erschien sein Buch „Islamic Architecture: Form, Function, and Meaning“, das seither in mehreren englischsprachigen Auflagen erschienen ist und sicherlich als eine seiner bedeutendsten Publikationen gelten darf.

Erstmals liegt mit „Kunst und Architektur des Islam“ – 1999 als Originalausgabe bei Thames and Hudson in London unter dem Titel „Islamic Art and Architecture“ erschienen – nun auch ein Werk Hillenbrands in deutscher Übersetzung vor. Hillenbrand hält sich in seinem Buch an die in Westeuropa und den USA übliche Kapitelabfolge entsprechend den Herrscherdynastien in den unterschiedlichen Regionen der islamisch dominierten Welt.

Er unterscheidet sich damit von Ulya Vogt-Göknil, die seit den 1970er Jahren des 20. Jahrhunderts eine andere Vorgehensweise aufgezeigt hat, die weniger zeitliche Entwicklungen in den Mittelpunkt der Betrachtungen stellt, sondern strukturelle Gemeinsamkeiten unterschiedlicher Bautypen über lange Zeiträume hinweg erfaßt; im Vordergrund stehen dabei speziell die Besonderheiten islamischer Architektur. Hillenbrands Einteilung dagegen kommt vor allem dem bislang an westlicher Kunst geschulten Leser entgegen, denn sie entspricht weitgehend der Vorstellung von einer sich linear in Stilepochen entwickelnden Kunst. Wünschenswert wäre allerdings hierzu eine Tabelle zur Darstellung der häufig wechselnden Dynastien, die dem Leser doch oft unbekannt sein dürften.

Hillenbrands Verdienst liegt darin, nicht nur die „großen“ Bereiche des Kunstschaffens, Architektur und Malerei (Skulpturen bleiben in der islamischen Welt eher die Ausnahme) zu behandeln, sondern einen Schwerpunkt in dem wichtigen Bereich des Kunsthandwerks zu setzen. So beginnt jedes Kapitel mit einer kurzen, aber völlig ausreichenden Darstellung der historischen Situation der jeweiligen Epoche, um dann im weiteren Verlauf wichtige Einblicke in die Alltagskultur zu bieten, die sich vor allem in kunsthandwerklicher Produktion wie Keramik, Textilproduktion, Metallarbeiten und Buchkunst manifestiert. Daß der Blick dabei in erster Linie auf privilegierte Bevölkerungsschichten fällt, liegt in der Natur der Sache, haben sich doch aus beinahe jedem Kulturkreis gerade die Spitzenerzeugnisse erhalten, die auch in ihrer Entstehungszeit meist nur einem kleinen Kreis mehr oder weniger Begüterter zugänglich waren.

Hillenbrands Darstellung nimmt mit der Herausbildung einer eigenständigen islamischen Kunst im 7. Jahrhundert ihren Anfang. Innerhalb nur weniger Jahre hatten die ersten Generationen ein Territorium erobert, das sich vom Atlantik über Nordafrika, den gesamten Nahen Osten über Iran bis fast an die Grenzen Chinas erstreckte. In den arabischen Wüstengebieten, der ursprünglichen Heimat der neuen Herren, spielten zu jener Zeit die visuellen Künste nur eine vergleichsweise geringe Rolle, während in den eroberten Gebieten – im Westen bis dahin weitgehend unter byzantinischer Herrschaft, im Osten dagegen das 642 zusammengebrochene neuiranische Reich der Sassaniden – vor allem die Architektur blühte.

Relikte dieser ersten Phase islamischer Kunst haben nur wenige überdauert, wobei Hillenbrand an der frühen Münzproduktion bereits entscheidende Merkmale künftiger Entwicklungen aufzeigt. Handelte es sich bei den ersten Prägungen noch vorwiegend um Kopien vorgefundener Schemata, wurden gegen Ende des 7. Jahrhunderts zunächst die Darstellungen von Büsten sassanidischer und byzantinischer Herrscher durch solche ganzfiguriger Kalifen abgelöst, und schließlich ersetzten Ver-

se aus dem Koran die figurlichen Darstellungen. An dieser Stelle wäre es gerade für den westlichen Leser sicher wünschenswert, das sogenannte „Bilderverbot“ des Islam zu diskutieren, dessen unterschiedliche Lesarten durchaus Anlaß zu Kontroversen geben können.

An den Beispielen des Felsendoms und der Großen Moschee von Damaskus macht Hillenbrand deutlich, wie auch in der Architektur Vorhandenes in die Baukunst integriert wurde. Hierfür den Begriff „eklektizistisch“ mit seiner im deutschen Sprachgebrauch negativen Konnotation zu verwenden, zeigt vielleicht bereits die immer vorhandene Problematik von Übersetzungen. Unbestreitbar ist der typologische Zusammenhang des Felsendoms mit spätantiken Mausoleen und christlichen Martyrien, ebenso die Verwendung im byzantinischen Raum üblicher Komponenten bei der Errichtung der Großen Moschee. Gerade anhand der Neuinterpretation dieser Schemata ließe sich aber die schöpferische Kraft dieser frühen Bauwerke deutlicher darstellen.

Als „Initialzündung“ des Moscheebaus gilt gemeinhin Muhammads Haus in Medina (Abb. S. 15). Dieser einfache, nomadischer Tradition entstammende Bau besitzt bereits wesentliche Merkmale künftiger Moscheen: quergelagerte Stützenhalle, ummauerter Hof, zusätzliche Schattenflächen usw. Gerade diese Merkmale fließen in monumentalisierter Form auch in die Damaszener Moschee ein, sodaß die möglicherweise „christlichen“ Elemente kaum noch raumbildend in Erscheinung treten. Die von Hillenbrand konstatierte Vertrautheit eines westlichen Betrachters mit dem Vokabular aus Säule, Kapitell, Spitzbogen und Kuppel weicht bei genauer Betrachtung schnell der Erkenntnis, daß eben jene Elemente von Anfang an in der islamischen Architektur eine der westlichen Kunst unbekannt, „atektonische“ Verwendung finden.

In den folgenden Kapiteln stellt Hillenbrand dar, wie sich der Schwerpunkt künstlerischen Schaffens unter den Abbasiden zunächst nach Bagdad verlagert und unter den fatimidischen Herrschern nach Kairo wandert. Dies hat, nicht nur in der Baukunst, eine zunehmende Aufnahme unterschiedlicher Traditionen zur Folge, wobei anzumerken ist, daß sich dabei ein weiteres Mal die Fähigkeit islamischer Kunst zeigt, Vorgefundenes zu adaptieren und im eigenen Sinne umzudeuten. Möglicherweise ist das sukzessive Zurückdrängen römisch-antiker Formen also nicht nur mit dem Eindringen neuer Formen zu erklären, sondern auf einen zu jener Zeit bereits weitgehend abgeschlossenen Transformationsprozess zurückzuführen.

Vom fatimidischen Kairo führt uns Hillenbrand in eine ganz andere Welt. Schon früh hatten sich die arabischen Kalifen turkstämmiger Söldner zur Sicherung ihrer Position bedient. Nach der Eroberung Baghdads 1055 durch die Seldschuken wurden diese zur beherrschenden Macht in weiten Teilen der islamisch geprägten Welt. Hillenbrand erläutert nachdrücklich, daß deren politisches, religiöses und kulturelles Erbe kaum überschätzt werden kann. Daneben – und hier liegt ein großes Verdienst des Autors – weist er immer wieder darauf hin, welche großen Forschungslücken zu unterschiedlichen Themenbereichen bis heute klaffen. Einen kleinen Wermutstropfen bildet dagegen die wohl dem Charakter eines Überblickswerks geschuldete, äußerst knappe Darstellung des architektonischen Schaffens, die zum Beispiel die Bedeutung

des unter seldschukischer Herrschaft entwickelten Vier-Iwan-Typus für Moscheen, Medresen, Karavansarayen, aber auch städtebauliche Projekte, wie den Meydan-e Shah in Isfahan nicht deutlich genug werden lässt.

Das relativ kurzlebige Reich der Seldschuken mündet in Anatolien in die Herrschaft zahlreicher Kleinfürsten, die in unterschiedlichen Abhängigkeitsverhältnissen von mittlerweile dominierenden, ursprünglich aus dem mongolischen Raum stammenden Herrschern standen. Hier zeigt Hillenbrand deutlich den ausgeprägten Eigencharakter der türkischen Variante des Islam auf. Zusätzlich zu dem bereits Bestehenden dringen von den Rändern der muslimischen Welt her neue Elemente vor allem in die Baukunst ein. So weichen etwa im Moscheebau die arabische Säulenhalle und die iranische Vier-Iwan-Anlage nach und nach dem vereinheitlichten Kuppelraum, der später das beherrschende Thema osmanischer Baukunst werden wird, ein Zusammenhang, den man sich als Leser vielleicht noch deutlicher dargestellt wünschen würde.

In einem weiteren Kapitel widmet sich Hillenbrand dem für Europa vermutlich folgenreichsten Raum der islamischen Kunst, dem Maghreb und Spanien. Von den übrigen muslimischen Ländern geographisch getrennt, entwickelte sich dort eine eigenständige Kultur, die auch nach der Reconquista Spaniens starken Einfluß auf die Kunst Westeuropas hatte, wobei zu bemerken ist, daß auch zu diesem Thema, der sogenannten Mudejar-Kunst, aktuell nur ein deutschsprachiges Buch greifbar ist (Die Mudejar-Kunst. Islamische Ästhetik in christlicher Kunst; Tübingen: Ernst Wasmuth Verlag 2004; ISBN 3-8030-4100-7). Auch hier liegt Hillenbrands Stärke in der kenntnisreichen Darstellung des kunsthandwerklichen Schaffens jener Periode. Für die Architektur konstatiert er die deutlich vorhandene Abhängigkeit von ummayyadischen Bauten, wobei deren Ausschließlichkeit etwas den Blick für weiterführende Entwicklungen, wie etwa das System sich kreuzender Bögen, vermissen lässt.

Nach je einem Kapitel über den Beitrag der mongolisch-stämmigen Il-Khane und die Entwicklungen unter den iranischen Safawiden schließt Hillenbrand mit der Darstellung osmanischer Kunst, die, dem Charakter des Buches entsprechend, diese über vierhundert Jahre weite Teile der islamischen Welt dominierende Kulturprägung nur im gleichen Umfang behandeln kann wie andere, zumindest zeitlich wesentlich kürzere Perioden.

Zu bedauern ist, daß Hillenbrand – wie in vielen anderen deutschsprachigen Werken auch – seine Darstellung mit der sogenannten „klassischen“ Phase osmanischer Kunst beschließt. Hierbei ist allerdings deutlich festzuhalten, daß dem Autor dafür kein Vorwurf zu machen ist, sondern gerade an dieser Stelle seine im Verlauf des Buches immer wieder gemachte Feststellung von eklatanten Forschungslücken gilt.

Für den deutschen Leser vielleicht ungewohnt, sind an manchen Stellen sprachliche Eigenarten des Buches, was einesteils sicher der bereits genannten Übersetzungsproblematik zuzuschreiben ist, andererseits aber eine grundsätzlich verschiedene Umgangsweise angelsächsischer Autoren mit wissenschaftlichen Fragen und Zusammenhängen deutlich macht. Auffallend ist dabei, daß man dort stets bemüht ist, die behandelten Themen anschaulich und mit der Lebensrealität moderner Leser

verknüpft darzustellen. Ob daher Wendungen wie „Playboy-Kalif“, „Sandwich-Men“, „Schmachtlocken“ oder „Hochglanz-Pinups“ für späte safawidische Miniaturen dem Leser als angemessen erscheinen, mag dieser selbst entscheiden. Problematischer wird dies vielleicht, wenn beispielsweise der Begriff „Djihad“ in der verengten Definition als „Heiliger Krieg“ verwendet wird.

Zusammenfassend erweist sich Hillenbrands Darstellung als außerordentlich kenntnisreiche und längst notwendige Einführung in einen thematischen Kreis der Kunstgeschichte, der sich teilweise aus den gleichen Wurzeln speist wie die westliche Kunst, sich über Jahrhunderte mit dieser gegenseitig beeinflusste und trotzdem breiten Kreisen westlicher Leser weitgehend unbekannt ist. Hillenbrand ist es gelungen, diese wechselseitigen Beziehungen deutlich sichtbar herauszuarbeiten. Daß dabei im Bereich der Architektur der eine oder andere zusätzliche Grundriß dem Leser weitere Hilfestellungen hätte bieten können und man sich einzelne, mehr technische Fragen, wie jene nach Entstehung und Einsatz der Muqarnas als bedeutendem Dekorationsmotiv und der Trompen als Übergangslösung zwischen Raumviereck und Kuppel, etwas ausführlicher behandelt wünschen würde, soll Hillenbrands Verdienst nicht schmälern.

DIETER MARCOS

Institut für Kunstwissenschaft

Universität Koblenz-Landau Campus Koblenz

The Art of the Franciscan Order in Italy; Ed. by William R. Cook (*The Medieval Franciscans, vol. I*); Leiden – Boston: Brill 2005; 297 S., 130 Abb. auf Taf.; ISBN 90-04-13167-1; € 168,-

Der Band vereint Studien zur Kunst des dreizehnten und frühen vierzehnten Jahrhunderts in mittelitalienischen Kirchen der Franziskaner, und die meisten Aufsätze behandeln Funktion und Ausstattung der Mutterkirche des Ordens in Assisi. Unter den amerikanischen und englischen Gelehrten, die William R. Cook zur Mitarbeit aufgefordert hat, sind neben Kunsthistorikern auch Historiker und je ein Vertreter von Literatur- und Kirchengeschichte. Außer bekannten Autoren kommen jüngere zu Wort, die sich seit wenigen Jahren einen Namen gemacht haben.

Weiß man, daß Donal Cooper und Janet Robson gemeinsam ein Buch zur Basilika San Francesco in Assisi vorbereiten, versteht es sich, daß ihre hier veröffentlichten Beiträge eng aufeinander bezogen sind. Donal Cooper untersucht im Aufsatz „In loco tutissimo et firmissimo“ zunächst die bekannten Quellen zur Translation der Gebeine des heiligen Franziskus und zum Grab in der neuen Basilika. Erstmals wird in diesem Zusammenhang der spanische Pilger Pero Tafur zitiert, der 1436 berichtet, es würde ein Platz der Grablege gezeigt, obwohl in Wahrheit nur der Papst, ein Kardinal und ein Bruder des Konventes den genauen Ort wissen dürften. 1380 konnte der Sakristan dem Stellvertreter eines Pilgers die Erfüllung des Wallfahrtsgelübdes bescheinigen, nachdem dieser die Messe gehört und die Hand auf den Altar gelegt hatte,