



**Schoole Mostafawy, Harald Siebenmorgen (Hrsg.): Das fremde Abendland – Orient begegnet Okzident von 1800 bis heute.** Stuttgart: Belser Verlag 2010; 199 S., 242 meist farbige Abb.; ISBN 978-3-7630-2581-7; € 29,95

Dass große Interesse der westlichen Welt für den sogenannten „Orient“ belegen zahlreiche Publikationen und Ausstellungen der letzten Jahre.<sup>1</sup> Einem in diesem Zusammenhang bislang dagegen relativ selten thematisierten Phänomen widmete sich das Karlsruher Landesmuseum mit seiner Ausstellung „Das fremde Abendland – Orient begegnet Okzident von 1800 bis heute“, zu der im Stuttgarter Belser Verlag ein Begleitband mit gleichem Titel erschienen ist. Zwei Feststellungen hierzu seien vorangestellt: Der im Vergleich zu manch anderen Ausstellungskatalogen relativ schmale Band zeichnet sich wohlthuend dadurch aus, nicht der mittlerweile um sich greifenden Mode zu folgen, ein möglichst inhaltsfreies „Bilderbuch“ zu liefern, sondern bietet dem Leser fundierte Beiträge zu unterschiedlichen Aspekten der Ausstellung. Zweitens, die Autoren beschäftigen die Sicht des „Orients“ auf den Westen im genannten Zeitraum unter der Prämisse eines „okzidentalistischen“ Blickwinkels. Damit greifen sie ein in eine nicht ganz neue, dennoch aktuelle Debatte, die dem „westlichen“ Orientalismus einen „orientalischen“ Okzidentalismus zur Seite stellt. Dabei wird im weiteren Verlauf ein ums andere Mal die Problematik kategorisierender Begrifflichkeiten in der Kunstgeschichtsschreibung (nicht nur Europas!) deutlich vor Augen geführt.

Dass man sich dieser Schwierigkeit bewusst war, zeigt sich bereits in Harald Siebenmorgens einführendem Aufsatz „Orientalismus – Okzidentalismus. Interkulturelle Spannungsfelder“. Der Titel wirft die zentrale Fragestellung auf, ob ein angekommener „Okzidentalismus“ als Kehrseite der Medaille des Orientalismus existiert. Hypothetisch muss dabei allerdings die Definition dessen bleiben, was wir gemeinhin als „Orientalismus“ bezeichnen. Es ist hier nicht der Raum, erneut die gesamte Debatte der letzten Jahre zu wiederholen, dennoch seien einige Grundgedanken vorangestellt, um die These(n) der Autoren im Anschluss deutlicher verfolgen zu können. Erinnerung sei beispielsweise an die Tatsache, dass Edward Said – wenn man so

1 An Publikationen, die sich in den letzten Jahren mit dem im folgenden erörterten Themenkomplex befassen, seien exemplarisch genannt: BURCU DOGRAMACI: Kulturtransfer und nationale Identität, Berlin 2008. – NINA TRAUTH: Maske und Person. Orientalismus im Porträt des Barock; Berlin, München 2009. – SILKE FÖRSCHLER: Bilder des Harem. Medienwandel und kultureller Austausch; Berlin 2010. – ANDREA LERMER, AVINOAM SHALEM (HRSG.): After one hundred years. The 1910 Exhibition „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“ Reconsidered; Leiden, Boston 2010. – Wichtige Ausstellungen, die sich dem Thema widmeten fanden statt in: Basel (Ornament und Abstraktion 2001), Koblenz („Die Türken kommen“ 2006), Istanbul-London-Sharjah (The Lure of the East 2008), Berlin (Taswir – Islamische Bildwelten und Moderne), Doha (A Journey into the World of Ottomans 2010) sowie Brüssel – München – Marseille (Orientalismus in Europa 2011); siehe die hierzu erschienenen Kataloge.

will, der „Vater“ des Orientalismus – seine Aussagen vor allem im Hinblick auf wissenschaftliche, politische und literarische Institutionen entwickelt hat, Malerei und Kunst wurden von ihm nur marginal beobachtet.<sup>2</sup> Dennoch hat seine Aussage, zwischen Orient und Okzident bestehe ein klar hierarchisches Verhältnis zuungunsten des Ersteren in der Folge auch eine umfangreiche kunstwissenschaftliche Debatte hervorgerufen. Schnell wurde dabei klar, dass die Künstler, deren Werk dem „Orientalismus“ zugerechnet wurde, stilistisch wenig gemeinsam haben und so einigte sich die Kunstgeschichte darauf, wenigstens eine thematische Verknüpfung der unterschiedlichen Werke herzustellen. Allerdings wurde so der Grundtenor von Saids These bereits relativiert, da Said von einem prinzipiell negativen Bild des „Orients“ im „Westen“ ausgeht, eine Prämisse, die nur schwer auf die Arbeiten der Oriental-Maler zu übertragen ist. Dieser Spagat gelang wenige Jahre nach der Veröffentlichung von Saids Werk „Orientalism“<sup>3</sup> vor allem Linda Nochlin.<sup>4</sup> Im Gefolge postkolonialer Studien betrachtete sie die Orient-Malerei vor allem als Instrument eines imperialistischen Konzepts zur Konstruktion von Alterität. Nochlin ging dabei soweit, den Kunsthistorikern komplett die Berechtigung zur Beurteilung orientalistischer Gemälde abzusprechen und diese lieber in die Hände von Soziologen und „analysts of visual propaganda“ zu legen.<sup>5</sup>

Wie stark die in der Folge häufig polemisch geführte Debatte auch vom jeweiligen Zeitgeist beeinflusst wurde, zeigt sich darin, dass es etwa vom Beginn der 1990er Jahre vor allem die Gender-Forschung war, die sich des Themas „Orientalismus“ annahm.<sup>6</sup> Bereits Said hatte auf geschlechtliche Codierungen kolonialer Diskurse hingedeutet, die nun in ihrer weitergehenden Komplexität untersucht werden konnten.<sup>7</sup>

Wenn auch all diese Ansätze wichtige Beiträge zur Erforschung eines kunstimmanenten Phänomens des 19. und frühen 20. Jahrhunderts geliefert haben und ohne Zweifel dazu beigetragen haben, ein differenziertes Bild zu liefern, so muss dennoch auf gewisse strukturelle Schwächen im Hinblick auf eine kunsthistorische Einordnung hingewiesen werden. Saids Ansatz – bereits früh kritisiert wegen seiner problematischen Verknüpfung von französischer Diskurstheorie und Antonio Gramscis Hegemoniekonzept<sup>8</sup> – ist entstanden vor dem anhaltenden Hintergrund sich entladender Konflikte im Nahen Osten, bei dem Said als US-Amerikaner palästinensischer Herkunft kritisch das amerikanische Engagement pro Israel beobachtete. Der syrische Philosoph Sadiq Jalal al-Azm definierte daher Saids Werk, als den Versuch, mittels seiner Orientalismuskritik, Amerika einen unverstellten Blick auf seine „wahren“

2 THOMAS SCHMIDINGER: Orientalismus und Okzidentalismus; [http://homepage.univie.ac.at/thomas.schmidinger/php/lehre/orientalismus\\_okzidentalismus.pdf](http://homepage.univie.ac.at/thomas.schmidinger/php/lehre/orientalismus_okzidentalismus.pdf); Abruf: 02.06.2013.

3 EDWARD SAID: Orientalism, Routledge & Kegan Paul, London 1978.

4 LINDA NOCHLIN: The Imaginary Orient. In: Art in America (5.1983), S. 118–131 u. S. 187–191.

5 Ebenda, S. 189.

6 Hierzu in Deutschland vor allem die Publikationen von VIKTORIA SCHMIDT-LINSEHOFF sowie die bereits genannten von NINA TRAUTH und SILKE FÖRSCHLER.

7 FELIX WIEDEMANN: Orientalismus; <http://docupedia.de/docupedia/images/f/f1/Orientalismus.pdf>; Abruf: 02.06.2013

8 Eine ausgezeichnete Darstellung der Diskussion liefert FELIX WIEDEMANN, op.cit.

Interessen zu ermöglichen.<sup>9</sup> Ebenso problematisch ist der Versuch die europäische (und amerikanische) Orient-Malerei ausschließlich als Produkt kolonialer Interessen zu betrachten. Bereits 1995 hat der britische Geschichtswissenschaftler John M. MacKenzie zu Recht darauf hingewiesen, dass eine zeitliche Diskrepanz besteht zwischen der Entstehung der meisten Werke des „Orientalismus“ und europäischer Expansionspolitik. Zwar ist es richtig, dass die sogenannte „Ägyptomanie“ einsetzte mit Napoleons Feldzug 1798, wobei fraglich bleibt, inwieweit dieses Phänomen bereits dem „Orientalismus“ zugeordnet werden kann, handelt es sich doch in erster Linie um die Wiederaufnahme antiker Stilelemente. Auch die französische Besetzung Algeriens 1830 spielt für das Kunstschaffen Europas nur eine untergeordnete Rolle, da die stark berberisch geprägte Kunst Algeriens kaum als Inspirationsquelle wahrgenommen wurde. Selbst das Engagement Englands in Indien findet zunächst nur einen schwachen Widerhall in den europäischen Künsten. Koloniale Eroberungen des islamischen Raums setzen streng genommen erst 1881 mit der Annexion Tunesiens durch Frankreich und 1882 mit der britischen Invasion Ägyptens ein, eine Politik die vor allem kurz vor und nach dem ersten Weltkrieg ihre Fortsetzung findet mit der französischen Besetzung Marokkos, der italienischen Invasion in Libyen 1912 sowie dem Untergang des Osmanischen Reiches 1918.

Diese Diskrepanz lässt sich wohl nur auflösen, indem der Blick wieder streng zurück geführt wird auf das künstlerische Schaffen Europas im Verlauf des 19. Jahrhunderts. Hier nämlich sind m.E. die Ursachen für die zunehmende Begeisterung des „Westens“ für den „Orient“ zu suchen. Am Anfang steht denn auch die Beschäftigung mit der einzigen als „islamisch“ wahrgenommenen Region Europas im südlichen Spanien. Zu nennen sind hier die Werke Owen Jones, der ab 1835 mit „Plans, Elevations and Details of the Alhambra“ und noch mehr mit der 1856 erschienenen „Grammar of Ornament“ maßgeblichen Einfluss auf die kunsthandwerkliche Produktion Europas ausübte. Es ist eine Binsenweisheit, dass das zunehmende Unbehagen über eine verflachende Kunstproduktion in der Mitte des 19. Jahrhunderts zu einem verstärkten Interesse des Westens an den kunsthandwerklichen Erzeugnissen der islamischen Welt führte. Damit verbunden, stellte sich auch rasch ein gewisser Eskapismus ein, sahen die Künstler im Orient doch vor allem das „Zeitlose“, „Allgemeingültige“ und darüber hinaus in der handwerklichen Produktionsweise ein Vorbild für das eigene, bereits industriell geprägte Schaffen.

Befragt man nun daraufhin das malerische Oeuvre jener Jahre, wird schnell deutlich, dass dieses ebenso ein Gegenbild zu bestehenden gesellschaftlichen Strukturen Europas entwirft. Selbst aus Gemälden wie Jeromes „Sklavenmarkt“ oder Reignaults „Hinrichtung ohne Urteil“ spricht weniger die Abscheu vor dem Dargestellten, als die Faszination einer verlorenen Welt. Bisher in der Kunstgeschichte nicht gestellt wurde dabei die Frage, inwieweit diese Bilder überhaupt für „realistisch“ gehalten wurden, oder ob ihr Impetus nicht von Anfang an war, eine „Sehnsuchtsland-

---

9 THOMAS SCHMIDINGER, op.cit. sowie SADIQ JALAL AL-AZM: Orientalism and Orientalism in Reverse. In: ALEXANDER L. MACFIE: Orientalism. A Reader; Edinburgh 2000, S. 217–238.

schaft“ zu entwickeln, bei der es letztlich auch egal war, ob ein Künstler im „Orient“ war oder nicht.

Wenn man bereit ist, die hier vorgetragene Prämisse zu akzeptieren, ergibt sich natürlich auch eine veränderte Antwort auf die eingangs skizzierte Fragestellung der Bedeutung von „Okzidentalismus“. In den 1980er Jahren wurde der Begriff von Paulin Hountondji als Kritik an einer propagierten „Ethnophilosophie“, die sich unabhängig von westlichen Traditionen entwickelt. Als klares Gegenbild des Saidschen Orientalismusbegriffs, verwendete sie dagegen 1992 der ägyptische Autor Hassan Hanafi.<sup>10</sup> Damit war eine ebenso politisch motiviert Debatte in Gang gekommen und wurde vor allem von Ian Buruma und Avishai Margulit weitergeführt, dort vor allem als ein Negativbild vom „Westen“ durch den „Orient“ definiert.<sup>11</sup> Diesem Gebrauch des Begriffs in einer politisch aufgeladenen Atmosphäre folgt auch Harald Siebenmorgen nur mit Unbehagen und definiert für die kunstwissenschaftliche Betrachtung zu Beginn den „Okzidentalismus“ als positiven Begriff, der die „Adaptionen und Geöffnetheit nicht europäischer, vor allem orientalischer Kulturen für die abendländisch-kulturellen Bezugnahmen“ meint.<sup>12</sup> Dem folgt die Kuratorin Schoole Mostafawy in ihrer Einführung und präzisiert den hier vermittelten Okzidentalismus-Begriff als „die Faszination und die nachhaltigen Einflüsse die von der Kultur des ‚Westens‘ auf die Lebenswelt der ‚Orientalen‘ ausgegangen sind und sie mitgestaltet haben“.<sup>13</sup>

Allerdings – und dies ist ein latentes Grundproblem vieler im Katalog angeführter Exponate – bleiben einige der angeführten Beispiele höchst fragwürdig. Ist nicht die Sammlungswürdigkeit einer aus Recyclingmaterial hergestellten „Kniegeige“ oder das Mitleid heischende Photo eines blinden Jungen, der in den marokkanischen Bergen auf einer „europäischen“ Geige aus Blechkanistern spielt, schon wieder ein „perfekter“ Orientalismus Said’scher Prägung? Der gut gemeinte (und wichtige!) Ansatz verliert sich bedauerlicherweise auch im weiteren Verlauf häufig in solchen Exponaten, die „okzidentalistische“ Tendenzen oft nicht auf Augenhöhe zeigen. Erinnern wir uns: Der Einfluss orientalischer Keramik und Glaserzeugnisse auf das europäische Kunstgewerbe sollte der Rückgewinnung bzw. Verbesserung des eigenen Kunstschaffens dienen, warum also hier die Gegenüberstellung vor allem mit Erzeugnissen islamisch motivierter Massenprodukte, wie etwa den unsäglichen Kitschbildern schiitischer Heiliger im Stil des europäischen Trivialhistorismus? Oder die ebenso grauenhaften Andenkenartikel wie jene von Reza Schah und Baumscheiben mit einer pseudohaften Miniaturmalerei und Fotoapplikationen? Haben solche Produkte nicht viel eher die klischeehafte Erwartungshaltung eines zunehmenden Tourismuspublikums erfüllt, als das sie ernst gemeinte Kulturproduktion für eine indigene Bevölkerung darstellen?

10 IRMELA HIJIYA-KIRSCHNEREIT: OKZIDENTALISMUS – Eine Problemskizze. In: DIRK NAGACHEWSKI (HRSG.): Was heißt hier „fremd“. Studien zu Sprache und Fremdheit; Berlin 1997, S. 243–254; hier S. 244.

11 IAN BURUMA/ AVISHAI MARGULIT: Okzidentalismus. Der Westen in den Augen seiner Feinde; München, Wien 2005.

12 SIEBENMORGEN: op.cit., S. 12.

Vielleicht hätte die Ausstellung zeitlich um ein Jahrhundert – das achtzehnte – erweitert werden sollen, jene Zeit also, die (zumindestens im Osmanischen Reich) als Zeitpunkt der „Verwestlichung“ angesehen wurde (und wird).<sup>14</sup> Zwar ist auch dieser Terminus zunächst (und auch wieder politisch motiviert) als Negativbegriff eingeführt worden, doch hat sich in der türkischen Forschung hier längst die Ansicht durchgesetzt, der zunehmenden Adaption westlicher Elemente positive Aufmerksamkeit zu schenken<sup>15</sup>, der kulturelle Austausch zwischen „Orient“ und „Okzident“ ist schließlich nicht erst ein Produkt des 19. Jahrhunderts! Umso wichtiger sind die fundierten Aufsätze des Katalogs, allen voran jene von Bernd Thum, Professor für Literaturwissenschaft und Philosophie am Karlsruher Institut für Technologie und Mounir Fendri, Dozent für deutsche Literatur und Kulturwissenschaft an der Manouba-Universität in Tunis. Beide stellen in ihren Beiträgen die Reform- und Modernisierungsbestrebungen der letzten beiden Jahrhunderte innerhalb der islamischen Welt umfassend dar und folgen damit Forschungsansätzen wie etwa jenem von Reinhard Schulze Mitte der 1990er Jahre.<sup>16</sup> Dabei zeichnet Thum zu Beginn seiner Ausführungen noch einmal die Gründe auf, die dazu führen konnten, dass der „Orient“ spätestens seit Beginn des 19. Jahrhunderts zu einem „Gegenentwurf“ westlicher Modernisierungserscheinungen werden konnte. Dabei verzichtet der Autor nicht auf die berechnete Feststellung, dass das gesamte Konzept des Orientalismus (und damit auch der Okzidentalismus) nicht denkbar ist, ohne eine (fiktive) Aufspaltung der Alten Welt. Schon zuvor – in ihrer Einführung – stellt Schoole Mustafawy die immer wieder zu Recht gestellte Frage, wo der Orient zu verorten sei. Mit der gleichen Selbstverständlichkeit, wie wir dies zu wissen glauben, wird schließlich der Begriff des „Westens“ verwendet und die Diskussion um die Konstruktion geographischer Räume, sogenannte „mental maps“ ist nach wie vor vor allem eine akademische geblieben. Dabei ist sie eben nicht – wie Said es definiert – ein europäisches Phänomen seit der Aufklärung, sondern Europa wird umgekehrt genauso homogen als „bedrohlich“ oder „faszinierend“ empfunden.<sup>17</sup>

Lassen also Thums Beiträge einführend noch einmal die Gründe für das „vertraute“ Orientalismus-Phänomen verstehen, so wechselt Fendri in seinem Aufsatz über Khayreddin Pascha quasi die Perspektive, indem er die Bemühungen des in Europa relativ unbekanntem Reformers kurz skizziert. Khayreddin Pascha, Gesandter des Beys von Tunis hatte im Sommer 1861 den preußischen König Wilhelm I. getroffen und sich während einer Mission quer durch den Kontinent eingehend mit den politischen Zuständen Europas befasst. Ihm folgten Reformer wie der Ägypter Rifa'a Tahtawi, Djamad ad-Din al-Afghani, Muhammad Abduh oder der Syrer Rashid Rida.

13 SCHOOLE MUSTAFAWY: op.cit., S. 27.

14 SHIRINE HAMADEH: Westernization, Decadence and the Turkish Baroque: Modern Constructions of the Eighteenth Century. In: Muqarnas. An Annual on Islamic Art and Architecture 24 (2007), S. 185–197.

15 Hierzu vor allem div. Aufsätze der türkischen Kunstwissenschaftlerinnen Günsel Renda und Gül Irepoglu.

16 REINHARD SCHULZE: Zur Geschichte der islamischen Moderne. Probleme und Perspektiven der Forschung. In: JOACHIM HEIDRICH (Hg.): Changing Identities. The Transformation of Asian and

Dabei macht Fendri deutlich, dass besonders Khayreddin Pascha zu den ersten gehörte, die die Nachahmung westlicher Entwicklungen nicht um ihrer selbst Willen, sondern vom Standpunkt der muslimischen Orthodoxie vertrat, also die erst langfristig erfolgreiche Verbindung traditioneller Wertvorstellungen mit Errungenschaften der westlichen Moderne empfahl.

In der Folge liefert Schoole Mustafawy einen kurzen, aber dennoch äußerst erhellenden Beitrag zur Einführung drucktechnischer Verfahren in der islamischen Welt. Die späte Einführung des Typendrucks in Istanbul 1727 wird häufig missverstanden als Indiz für die Rückständigkeit islamischer Gesellschaften. Dabei wird übersehen, dass ein anderes Druckverfahren, die Lithografie, bereits wenige Jahre nach ihrer Erfindung am gleichen Ort rasche Verbreitung fand. Mustafawy setzt beides zueinander in Bezug und zeigt auf, dass es vor allem die hohe Wertschätzung der Handschrift und die mangelnde Eignung des Typendrucks für die arabische Kalligraphie waren, die die Wiedergabe als lithografiertes „Bild“ insbesondere von religiösen Texten wesentlich angemessener erschienen ließen, der Verzicht auf den Typendruck – anders als bei der hebräischen und armenischen Bevölkerung Istanbul – also durchaus nicht als mangelnde Innovationsbereitschaft zu verstehen ist.

Problematischer sind die beiden folgenden Beiträge des Katalogs von Jakob Möller. Zunächst widmet der Autor sich dem Medium der Fotografie und insbesondere den Arbeiten des armenisch-stämmigen Iraners Antoine-Khan Sevruguin (um 1840–1933). Unter dem Titel „Jenseits der Klischees?“ ist es Möllers Anliegen, „Gedanken zu einer Typologie der Verweigerung“<sup>18</sup> zu formulieren. Gleich zu Beginn stellt er fest, „Orientalismus – und allgemeiner Exotismus und Primitivismus in ihren verschiedenen Spielarten – dominieren eindeutig den Blick durch die Linse dieser Zeit“<sup>19</sup>, um im Anschluss noch einmal die Charakteristika des „orientalistischen Blicks“ Said’scher Prägung zu wiederholen. Kritisch wird dies, wenn die Jahrzehnte zwischen Ende des 19. und dem Anfang des 20. Jahrhunderts im Iran kategorisch als Phase des Niedergangs und Verfalls bezeichnet werden. Gerade im Hinblick auf die Veränderung sozialer Strukturen ließen sich hier bei differenzierter Betrachtung durchaus auch Anfänge einer ersten Modernisierung ausmachen. Ebenso undifferenziert erscheinen Möllers Aussagen zur Fotografie im Orient (von wem und wo, bleibt unklar), die in erster Linie dazu dient, eine untergehende Welt zu dokumentieren, dies aber eigentlich nur, um den Orient „ideologisch stabilisierend“ als „der Zeit entzückt und essentiell archaisch“ zu begreifen. Einzig Antoine-Khan Sevruguin gesteht der Autor „aufgrund seiner Biografie“ einen „interkulturellen Blick“ zu. Diese Darstellung ist in ihrer Verkürzung jedoch durchaus unzulässig, zumal wenn Möller gegen Ende seines Aufsatzes die Arbeiten Sevruguins in Beziehung zu setzen versucht mit kitschigen Massenprodukten zeitgenössischer Produktion. Gerade die Geschichte

— *African Societies under Colonialism*; Berlin 1994.

17 SCHOOLE MUSTAFAWY, op.cit., S. 28

18 So der Untertitel seines Aufsatzes.

19 JAKOB MÖLLER: *Jenseits der Klischees? Gedanken zu einer Typologie der Verweigerung*. In: HARALD SIEBENMORGEN, SCHOOLE MUSTAFAWY (HG.): „Das fremde Abendland“. Orient begegnet Ok-

der Fotografie im Nahen und Mittleren Osten zeigt nämlich eindrucksvoll die Innovationsbereitschaft in der genannten Region.

Gilt in Europa 1839, das Jahr des Ankaufs des Verfahrens von Louis Daguerre durch die französische Akademie der Wissenschaften, als offizieller Beginn der Fotografie<sup>20</sup>, so wird sie bereits in den 1840er Jahren im Osmanischen Reich und im qajarischen Iran eingesetzt. Ein frühes Porträt des Qajaren-Shahs Nasir ad-Din datiert von 1844, in Istanbul beginnt die kommerzielle Fotografie in den 1850ern und 1862 ernannt der osmanische Sultan Abdülhamid II. bereits die, wie Sevruguin, armenischstämmigen Brüder Abdullah zu Hoffotografen.<sup>21</sup> Dies mag verwundern angesichts des schwierigen Verhältnisses islamischer Gesellschaften zum menschlichen Abbild. Auch hier scheint es, dass die Akzeptanz durch schiitische Gelehrte früher einsetzte als bei den Osmanen und den Arabern, und die Argumentation war durchaus geschickt, in dem die Fotografie nicht, wie die Malerei, als konkurrierend zum göttlichen Schöpfungsakt angesehen wurde, da ihre Porträts ja durch die Mitwirkung des Lichts, also der Sonne entstanden und so zum Resultat göttlicher Aktivität efiniert wurden.<sup>22</sup> Möllers Herausarbeitung von Antoine-Khan Sevruguin als „nicht-orientalistisch“ wirkt so eher fragwürdig, auch angesichts der Tatsache, dass zahlreiche andere frühe Fotografen wie die bereits genannten Abdullah Frères, aber auch G. Lékégian und Pascal Sébah über einen vergleichbaren biografischen Hintergrund verfügen und selbst europäisch-stämmige Fotografen wie James Robertson oder Othmar Pferschy nur selten aus einem „orientalistischen“ Blickwinkel fotografierten.<sup>23</sup>

Auch Möllers Beitrag zu Herrscherporträts stützt sich bedauerlicherweise auf eine problematische Gegenüberstellung hochwertig handwerklicher Produkte wie die im Modeldruck entstandenen Qalamkar-i Taswiri und zeitgenössische Billigdruck-Erzeugnisse bzw. Briefmarken und Andenkenartikel. Die Problematik der Vorgehensweise wird deutlich, wenn der Autor das Eindringen westlicher Elemente und motivische Rückgriffe in die iranische Geschichte wiederum mit einem „Tiefpunkt der Macht“ und „inneren Strukturproblemen“ des Iran und des Osmanischen Reiches erklärt. Erstens ist dies bereits zeitlich fragwürdig, da sich Einflüsse der europäischen Kunst wie etwa Veränderungen in der Raumauffassung bereits seit dem 17. und vor allem im frühen 18. Jahrhundert nachweisen lassen.<sup>24</sup> Unbestritten ist, dass es seit dem 18. Jahrhundert sowohl im Iran wie auch im Osmanischen Reich zunehmend zu Rückgriffen in die eigene Geschichte kam. Im Iran zeigt sich dies in der Wiederauf-

— zident von 1800 bis heute; Stuttgart: Belser Verlag Stuttgart 2011.

20 STEFAN HEIDEMANN: Der Orient im Blick. Die großen Photostudios des 19. Jahrhunderts. In: Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft 149 (1999), S. 377–384.

21 STEPHEN VERNOT: The Visual Arts in 19<sup>th</sup> century Muslim Thought. In: DORIS BEHRENS-ABOUSEIF, STEPHEN VERNOT: Islamic Art in the 19<sup>th</sup> Century. Tradition, Innovation, and Eclecticism, S. 19–35; hier S. 25f.

22 Ebenda.

23 Damit soll nicht gesagt werden, dass es keine „orientalistischen“ Fotografien gab, wie etwa die süßlichen „Haremsphotos“ von Lehnert & Landrock, allerdings muss eben gerade die Fotografie im Kontext des sogenannten „Bilderverbots“ betrachtet werden.

24 Hierzu beispielsweise die Beiträge von FILIZ ÇA MAN und GÜNSEL RENDA in: HALIL NALCIK/GÜN-

nahme von Darstellungsformen der sasanidischen und achämenidischen Herrscherikonografie, wie die von Möller vorgestellten Qalamkar-Textilien eindrücklich belegen. Im Osmanischen Reich ist es vor allem die Architektur, die sich nach Jahrhunderten wieder mit Formen der frühosmanischen Baukunst in Bursa beschäftigt.<sup>25</sup> Dies geschieht natürlich auch vor dem Hintergrund sich verändernder Sozialstrukturen und der Suche nach einer neuen Identität. Ob man dies aber – auch noch in der Verbindung mit neuesten Trivialprodukten – als Indiz für einen Niedergang werten darf, erscheint doch eher zweifelhaft. Eine etwas differenziertere Sichtweise hätte wohl ermöglicht, hier erneut einen Schritt in die Moderne islamischer Kunst und Gesellschaft zu sehen, unabhängig von der wohl weltweit unvermeidlichen Verbreitung von Kitschprodukten. Erinnert sei in diesem Zusammenhang daran, dass beinahe zeitgleich, auch europäische Gesellschaften sich nach dem Bruch der Französischen Revolution neu formierten und hierbei künstlerisch den Rückgriff in die eigene Geschichte bevorzugten, wie etwa im Fall der Neo-Gotik. Dennoch wäre es ebenso falsch, die überall erhältlichen Guss-Aschenbecher oder Schneekugeln in der Tradition des Kölner Dombaus sehen zu wollen!

Die hier bereits früher krisierte Auswahl der Exponate in der Karlsruher Ausstellung führt in logischer Konsequenz dazu, dass auch die folgenden Aufsätze sich vorwiegend Kitschobjekten aus zeitgenössischer Produktion widmen.

Dennoch kommt besonders Schoole Mustafawy in ihren Beiträgen „Christlich inspirierte Heiligenbilder des schiitischen Islam“, „Das Bildnis des jungen Propheten Mohammed“, „Maria: Sinnbild von Göttinnen und Königinnen“ sowie „Das Jüngste Gericht“ das Verdienst zu, ein äußerst detailreiches Bild zu zeichnen. Zunächst räumt die Autorin ein ums andere Mal mit der weit verbreiteten Fehlinterpretation eines „bilderlosen“ Islam auf, in dem sie Beispiele religiöser Darstellungen des Propheten Mohammed von ilkhanidischer Zeit über die Timuriden und die Safawiden bis in die Epoche der Qajaren verfolgt. Einen wichtigen Aspekt beleuchtet Mostafawy dabei mit ihrer Darstellung einer zunehmenden Bildkultur im Zusammenhang mit Festivitäten der Volksfrömmigkeit, da hierüber natürlich auch eine Tendenz zur Trivialisierung festgestellt werden kann, die letztlich erst die Produktion (und Akzeptanz!) billigster Massenware im Zeitalter der Massenmedien ermöglicht. Wie sehr diese eine Rolle gespielt haben bei der „Verwestlichung“ traditioneller Bildvorstellungen, führt die Autorin eindrücklich vor Augen in der Adaption eines süßlichen Jünglingsporträts aus Tunesien von Lehnert & Landrock zu Zwecken zeitgenössischer Darstellungen des Propheten Mohammed. Ebenso spannend sind ihre Ausführungen zu überdimensionalem Märtyrerbildern an iranischen Hauswänden. Mostafawy führt aus, wie seit den 1980er Jahren in diesen Bildern der staatlichen Propaganda offensichtlich das Motiv der christlichen Pietà Verwendung fand. Interessant wäre es dabei, zu untersuchen, ob diese Bilder angesichts des bewussten Einsatzes der Massenmedien durch die neuen iranischen Machthaber, sich

— SEL RENDA: *Ottoman Civilization* Bd.2, 3ed., Ankara 2009, S. 893–967.

25 DIETER MARCOS: Innovation und Kontinuität. Beobachtungen zur Architektur des 18. Jahrhunderts im Osmanischen Reich. In: BARBARA SCHMIDT-HAFERKAMP (Hg.): *Europa und die Türkei im 18.*

nicht auch deutlich an ein „christliches“ (amerikanisches?) Klientel wenden, um über die Verwendung dort bekannter Bildschemata, eigene Inhalte zu vermitteln.

Zwar entstammen die angeführten Beispiele im kurzen, folgenden Beitrag von Harald Siebenmorgen wiederum vor allem zeitgenössischer Billigstproduktion, doch gelingt es ihm, in „Orte orientalischer Sehnsucht“ eine Erscheinungsform des „Okzidentalismus“ zu thematisieren, die in der Tat eine Verwandtschaft mit jenen orientalistischen Gemälden des 19. Jahrhunderts zeigt, die die jeweils „andere“ Region als Ort eigener Sehnsüchte ausweist.

Leider auch sehr knapp gehalten sind Brigitte Herrbach-Schmidts Ausführungen zu drei weiteren Qalamkar-i Taswin-Wandbehängen aus dem Beginn des 20. Jahrhunderts. Ob man ihrer Interpretation der Darstellungen als Genre-Malerei folgen will, mag der Leserschaft freigestellt sein, aufschlussreich ist auf jeden Fall ihre Ausführung zu einer allegorischen Textilie, die in ihrem Mittelfeld eine auffällige Frauengestalt zeigt. Herrbach-Schmidt bringt diese, nicht zu Unrecht, mit Flora-Darstellungen der Zeit vor der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert in Verbindung. Hier zeigt sich aber m.E. auch im Iran jene auffallende Affinität islamischer Künstler zur Kunst des europäischen Art Nouveau, die vor einigen Jahren bereits von Filiz Özer für die osmanische Kunst konstatiert wurde.<sup>26</sup> Darin weist Özer bereits darauf hin, dass ihrerseits die europäischen Künstler des Jugendstils möglicherweise auf osmanische Vorlagen wie die Miniaturen von Tänzerinnen des Hofmalers Levni zurückgegriffen haben. Eine eingehendere Untersuchung dieser Frage wäre ein unbedingtes Desiderat, könnte doch hier eine besonders spannende Facette gegenseitiger Beeinflussungen beleuchtet werden!

Die Langlebigkeit einmal formulierter Stereotype beweist sich in der Tatsache, dass wohl keine Ausstellung, kein Katalog, keine Publikation über den „Orient“ ohne ein Kapitel zu Haremsbildern auskommen kann. So auch der vorliegende „Das fremde Abendland“. Dennoch bereichert Schoole Mustafawy die Diskussion ein ums andere Mal um eine differenzierende Sichtweise. Die Autorin zeigt „Im Spiegel der fremden Frau“ auf, dass (und wie) das in Europa geprägte Bild der Odaliske seinen Weg zurück genommen hat in die Malerei hier vor allem iranischer Künstler und sich so quasi ein „Orientalismus im Orient“ entwickelt, ein Phänomen für das im Osmanischen Reich wohl Osman Hamdi Bey das überzeugendste Beispiel darstellte.

Unter der Überschrift „Leben wie im Westen“ runden zwei Kapitel zur Mode und zu Alltagsgegenständen von Andreas Seim und Jakob Möller den Band ab. Seim, Kurator für Volkskunde am Badischen Landesmuseum in Karlsruhe, zeigt auf, wie europäische Kleidungsstücke Teil der traditionellen Bekleidung im Nahen und Mittleren Osten wurden.

Zunächst erinnert der Autor daran, dass es im 18. Jahrhundert in höfischen Kreisen Europas durchaus verbreitet war sich „à la turque“ zu kleiden, bevor „alafraŋa“ im 19. Jahrhundert im „Orient“ zur Mode wurde. Seim schlägt den Bogen von Napoleons Kleidungs Vorschriften für seine hohen Beamten zur Kleiderreform der Tanzi-

—Jahrhundert; Göttingen 2011, S. 505–517.

26 Filiz Özer: The Affinity between Ottoman Art and Art Nouveau. In: Semra Ögel, Gregor Wedekind:

mat-Ära im Osmanischen Reich. Offen bleibt allerdings die Diskussion darüber, dass die Orient-Mode des 18. Jahrhunderts in Europa die Träger vor allem an einer Traumwelt teilnehmen ließ, während die Übernahme der französischen Kleiderordnung durch Sultan Mahmud II. und endgültig durch Sultan Abdülmecid I. in erster Linie deren Identifikation mit einer „modernen“ Staatsführung widerspiegeln sollte. Gerade aber bei der Frage, ob der „Okzidentalismus“ die andere Seite der Medaille „Orientalismus“ sei, wäre eine Beleuchtung dieses Ansatzes sicher hilfreich gewesen. Wichtig dagegen ist Seims Hinweis, wie sehr die verschiedenen Kleiderreformen im Iran und der Türkei ihre Auswirkungen haben bis hinein in aktuelle Diskussionen wie etwa die Abschaffung (!) des Kopftuchverbots in öffentlichen Bauten in der Türkei.

Möller verzichtet in seinem Kapitel „Identifikation und Identitätsstiftung mit Einrichtungsgegenständen“ zwar auf einen einleitenden Essay, führt aber mit einer interessanten Mischung der Exponate aus Keramik, Metall- und Glasarbeiten vor Augen, in welchem Umfang im 19. und 20. Jahrhundert fremde und eigene Traditionen in den Ländern des Nahen und Mittleren Ostens zu einer mal mehr, mal weniger gelungenen Synthese verbunden werden. Allerdings bleibt es zuweilen schwierig, die zugrunde liegende Konzeption nachzuvollziehen, da Möller – bedingt durch die Auswahl der Objekte – wiederum ganz unterschiedliche Entstehungsebenen miteinander in einen gemeinsamen Kontext setzt. So widmen sich einzelne Beschreibungen Produkten, die im Iran und der Türkei vorwiegend für einen einheimischen Markt entstanden sind, während andere Objekte in Europa für einen „orientalischen“ Abnehmerkreis geschaffen wurden und eine dritte Gruppe zwar letztlich auch Käufer vor allem in Syrien und Ägypten fand, ursprünglich aber für einen europäischen Markt von europäischen Manufakturen produziert wurde, also eigentlich wieder klar einer „Orientbegeisterung“ des Westens entstammt. Diese Verschränkung unterschiedlicher Kontexte führt denn auch eher dazu, „Orientalismus“ und „Okzidentalismus“ ein weiteres Mal als diffuse Begrifflichkeiten vor Augen zu führen, denn einer Klärung der eingangs skizzierten Fragestellung.

Da außer von der Autorin selbst nur relativ wenige Publikationen zur Lackkunst im Iran vorliegen, ist es erfreulich, dass Reingard Neumann gegen Endes des Bandes dieser Kunstform noch einmal breiten Raum widmet.<sup>27</sup> Überraschend ist hier vor allem die von Neumann mit zahlreichen Beispielen belegte Tatsache, dass in den meist von persischen Miniaturmalern geschaffenen Gebrauchsgegenständen wie Federkästchen oder Spiegeletuis eine perspektivische Darstellung nach europäischem Vorbild wesentlich ausgeprägter Einzug hält, als etwa in der klassischen Miniaturmalerei. Zugleich belegt dies, dass die iranischen Meister durchaus in der Lage waren, unterschiedliche Dekorationsformen nebeneinander zu nutzen und innovative Elemente wie Drucktechniken und Fotografie in ihre Kunst einfließen zu lassen.

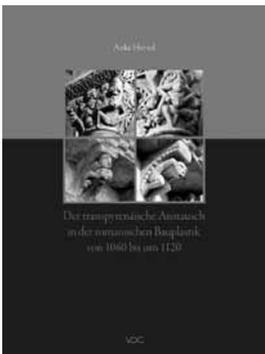
— Orient und Okzident (Sanat Tarihi Defterleri 6); Istanbul 2002, S. 151–162.

<sup>27</sup> Außer den Beiträgen von REINGARD NEUMANN vor allem: ERIKA KASNSNEL: Lackierte Malerei aus Persien. In: Münchener Beiträge zur Völkerkunde. Jahrbuch des Staatlichen Museums für Völkerkunde München 8 (2003), S. 229–246. – NASSER D. KHALILI, BASIL W. ROBINSON, TIM STANLEY: Lacerator of the Islamic Lands. The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Arts, Vol. XXII, Part 1&2, Oxford, New York 1996.

Einer spannenden Frage, die allerdings eigentlich bereits über das Thema des Katalogs hinausgeht, spürt Harald Siebenmorgen in seinem abschließenden Kapitel nach. Unter dem Titel „Deutschland im Blick der ‚Anderen‘ im Bild seiner Souvenirs“ geht er der Frage nach, wie die Selbstdarstellung von touristischen „Hotspots“ dazu beiträgt, das Bild ihrer Besucher mit zu prägen. Folgt man Siebenmorgens relativ knappen Ausführungen, wird schnell klar, wie komplex sich das Geflecht zwischen Angebot und Nachfrage im Tourismusgewerbe gestaltet. Angesichts dieser Komplexität fast einer eigenen Ausstellung wert, gelingt es dem Autor trotz aller Kürze anhand seiner Materialauswahl deutlich zu machen, dass es sich mitnichten um ein europäisches Phänomen handelt, sondern vergleichbare Mechanismen längst Einzug gehalten haben in ein internationalisiertes Reiseverhalten.

Die Ausstellung wie auch der Begleitband „Das fremde Abendland. Orient begegnet Okzident von 1800 bis heute“ bietet insgesamt ein umfangreiches und spannendes Kompendium eines noch lange nicht abgeschlossenen Forschungsthemas. So stellt die hier gewählte zeitliche Eingrenzung ein zusätzliches Problem bei der Aufklärung dieses wichtigen Aspekts kulturellen Austauschs zwischen „Orient“ und „Okzident“ dar und die stark Trivialkunst-lastige Auswahl der Objekte verzerrt hin und wieder den Blick auf das Thema. Dennoch ermöglichen die zahlreichen „Blickwechsel“ (nicht nur die intendierten!) – inklusive der angeführten Defizite – eine fundierte Debatte über die Sinnhaftigkeit kategorisierender Begriffe bei der Beurteilung komplexer kultureller Phänomene. Dabei helfen auch die zahlreichen Kurzbeiträge, von denen besonders die „Fiktionale Abendlandkritik“ von Harald Siebenmorgen, „Durch den Blick der Fremden zu sich selbst“ von Friederike Voigt und „Textile Identitätsfindung unter dunklen Vorzeichen“ von Andreas Seim hervorzuheben sind.

DIETER MARCOS  
Doha, Qatar



**Anke Hervol: Der transpyrenäische Austausch in der romanischen Bauplastik von 1060 bis um 1120. Eine Form- und Motivanalyse ausgewählter Kapitellplastik aus Saint-Gaudens, Saint-Sernin de Toulouse, der Gascogne und aus den spanischen Königreichen Kastilien-León, Navarra und Aragón; VDG: Weimar 2012**

Bis auf wenige Ausnahmen wird der Beginn groß dimensionierter bauplastischer und skulpturaler Ausstattung in Europa in die Zeit um 1100 gesetzt. Schon vor dieser Jahrhundertwende existierten neben der Kleinplastik eine zeitlich nahezu seit der Spätantike durchgehende, vom antikisierenden Kapitell ausgehende Kapitellplastik und, wohl in Zusammenhang mit dieser, auch bildliche