

**Kunst und Zensur in Sharq al-Andalus im 12. Jahrhundert: die Malereien von Dar al-Sugrà in Murcia und die Ideologie von Ibn Mardanish (1147-1172)**

Im Jahre 1172 drangen die almohadischen Truppen siegreich in Murcia ein, der Hauptstadt des letzten Bollwerkes gegen diese Invasion im muslimischen Spanien, das damals al-Andalus genannt wurde. Ihr militärischer Erfolg bildete den vorläufigen Abschluß einer der vielen innerislamischen Konflikte, die unserer zugespitzten Perspektive eines alleinigen Glaubenskrieges zwischen Christen und Mauren meist entgehen. Seit 1147 hatte Ibn Mardanish Murcia zum Zentrum eines mächtigen Reiches gemacht, das ein weites Territorium der spanischen Levante unter seiner muslimischen Herrschaft vereinte (Sharq al-Andalus). Bis 1155 war diese Region vor dem direkten Kontakt mit den Almohaden durch das Schutzschild der Almoraviden bewahrt worden, einem Volk nordafrikanischen Ursprungs, das lange die Hegemonialmacht in al-Andalus gebildet hatte und zu diesem Zeitpunkt noch in Granada regierte. Außerdem hatte das christliche Kastilien bis 1157 die Kontrolle über das nahegelegene Almería, was faktisch eine weitere Barriere gegen die Almohaden bedeutete.<sup>1</sup>

Ab 1159 reduziert sich die Geschichte des Staates von Ibn Mardanish auf einen Abwehrkampf gegen die Almohaden, dem es nicht an Aggressivität fehlte. Dabei verschmähte der Herrscher auch nicht die Unterstützung der christlichen Truppen von Alfonso VII. von Kastilien, mit dem er sich häufig verbündete, was einer späteren »Schwarzen Legende« über seine Kollaboration mit den Christen Nahrung gab, die die Chronisten seiner Gegner entwickelten.<sup>2</sup> Tatsächlich aber kam, wenn irgendjemand den Bruch der islamischen Einheit befördert hatte, den Almohaden die Verantwortung zu. Die Ausbildung eines almohadischen Staates bedeutete eine Abspaltung gegenüber der Zentralmacht der abbasidischen Kalifen von Baghdad, die bis zur Einnahme Baghdads durch die Mongolen 1258 weiterhin den Hauptbezugspunkt der muslimischen Einheit bildeten, obwohl schon seit einiger Zeit diese Macht größtenteils rein nominell bestand. Jedenfalls war Ibn Mardanish einer der muslimischen Territorialfürsten, die darin fortfuhren, im Kalifen den geistigen Führer der islamischen Gemeinschaft zu sehen.

Die Regierung, die Ibn Mardanish zwischen den Jahren 1152/53 bis 1163/64 ausübte, läßt sich als ein Versuch charakterisieren, die Konsolidierung einer einfachen Herrschaft, welche tatsächlich durch die Kraft der Waffen erreicht worden war, in eine rechtmäßige Autorität zu überführen. Diese Basis für Ibn Mardanish' Regierungsanspruch umfaßte die Bestätigung und Verteidigung der muslimisch-sunnitischen Gemeinschaft und den Schutz der Lehre der Malekiten, die sich als die traditionelle juristische Schule von al-Andalus herausgebildet hatte. Die Einheit der Gemeinschaft der muslimischen Gläubigen (umma) war auch noch Teil des almoravidi-schen Gedankengutes gewesen. Die Almohaden dagegen standen der Lehre der Malekiten deutlich feindlich gegenüber und auch die von Ibn Mardanish vertretene beständige Anrufung der islamischen Einheit konnte kaum anders interpretiert werden, als eine antialmohadische Position.

Vor allem die Rückforderung des abbasidischen Kalifats als religiösem Bezugspunkt verwandelte sich in der Politik von Ibn Mardanish in eine ideologische Waffe

von erstrangiger Bedeutung. Dem Fürsten von Sharq al-Andalus entging sicher nicht, daß im Grunde die politische Schwäche und die physische Distanz des abbasidischen Kalifats für seine Regierung eine de facto Unabhängigkeit bedeutete und ihm auf der anderen Seite in den Augen seiner Untertanen eine interessante Dosis an Achtbarkeit verlieh. Die Bedeutung, die der Staat von Ibn Mardanish diesem Aspekt zuwies, spiegelt sich in einer vom historiographischen Standpunkt aus wenig manipulierbaren Quelle wie der Numismatik. Die Ikonographie der Münzen repräsentiert eine konzise und systematische Quelle für einige Prinzipien seiner Ideologie. Wie Casto María del Rivero beobachtete, wird in ihnen nicht nur vage auf den abbasidischen Kalifen (zum damaligen Zeitpunkt Abu' Abd Allah Muhammad al-Muktafi, 1136-60) dreißigster Erster Kalif von Baghdad als »Imam« (Führer der Gemeinschaft der Gläubigen) verwiesen, was symbolisch die allgemeine Einheit der »umma« unterstreicht, sondern er wird auch qualifiziert als »Emir der Gläubigen« (Amir al-Mu' minin), was eine direkte Anerkennung der politischen und religiösen Autorität des abbasidischen Kalifen über die Gesamtheit der islamischen Gesellschaft impliziert. Diesem gesellt sich auf den Münzen von Ibn Mardanish eine bewußt neue Referenz hinzu, bei der ein Koranvers zitiert wird, in dem die Gläubigen eingeladen werden, sich »an dem Seil Gottes festzuhalten« (Koran 3,103). Diese Passage wird gewöhnlich interpretiert mit der Notwendigkeit der politischen und religiösen Einheit der muslimischen Gemeinschaft.<sup>3</sup>

Dem militärischen Widerstand stellte sich so eine lautstarke ideologische Opposition des politischen Regimes von Ibn Mardanish zur Seite, die von seinen almohadischen Gegnern sehr wohl verstanden wurde. Als endlich 1172 die almohadischen Heere in Ibn Mardanish' Hauptstadt Murcia (Madinat Mursiya) eindringen, begingen sie einen Akt, den wir als künstlerische Zensur qualifizieren können: sie verbargen die Malereien, die den Palast des geschlagenen muslimischen Führers schmückten, mittels der schnellen Methode der Gipsabdeckung. Dieses Verfahren war durch die Almohaden schon in so emblematischen Gebäuden wie der Moschee al-Qarawiyn in Fez benutzt worden, wo die elaborierte almoravidische Stuckdekoration (ataurique) mit dem Ziel ausgelöscht worden war, dem Inneren der Moschee eine Strenge zu verschaffen, die die Gläubigen nicht von der Konzentration auf ihre religiösen Praktiken ablenken sollte, während zugleich jede Reminiszenz an die vorausgegangene Herrschaft der Feinde der Almohaden getilgt wurde.

Indem wir diesen Eingriff als »künstlerische Zensur« bezeichnen, unterstellen wir eine Absicht der Zensoren, nämlich daß sie die figurativen Malereien nicht nur als Spur eines ästhetischen Stils betrachteten, der dazu bestimmt war, durch die nüchternen künstlerischen Traditionen der Almohaden ersetzt zu werden, sondern wir gehen auch von der Präsentation eines ikonographischen Programmes aus, das die politische Ideologie von Ibn Mardanish zu verkörpern hatte – ein Programm, das man ohne Zweifel an einem Ort von entscheidender Bedeutung wie dem Thronsaal zu positionieren hat.<sup>4</sup>

Beim Aufstellen dieser Behauptungen, vermuten wir eine Reihe von Tatsachen, die auf einem schwachen archäologischen Befund basieren, denn die Umstände der Entdeckungen und deren Fragmentarität erlauben nicht, runde Interpretationen zu formulieren, sondern lediglich Arbeitshypothesen, die einer künftigen Diskussion dienen können. Um dennoch die Hypothese zu rechtfertigen, die wir hier ausbrei-

ten, werden wir zunächst die wenigen verfügbaren archäologischen Daten präsentieren, die wir besitzen, damit uns im folgenden eine vergleichende Analyse der erhaltenen Bilder mit anderen ikonographischen Programmen und dem Stil der islamischen Monumentalmalerei der Epoche zu einer abschließenden Reflexion über den Sinn der Malereien von Ibn Mardanish und ihren Stellenwert innerhalb der islamischen Malerei führen kann.

Die Malereien von Dar al-Sugrà wurden 1985 durch eine Gruppe von Archäologen unter der Leitung von Julio Navarro Palazón freigelegt.<sup>5</sup> Die Ausgrabung im Refektorium des heutigen Konventes von Santa Clara la Real hatte als Ausgangsziel, die Reste von Qasr al-Sagir (Alcázar Menor = Kleine Residenz) zu sichern, eine der Residenzen von Ibn Hud, einem muslimischen Führer, der in Murcia in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts regierte.<sup>6</sup> Unter den Ruinen dieses Palastes fanden sich einige Reste, die, wie man schnell begriff, einer vorausgegangenen und dann für die Errichtung des neuen Palastes eingeebneten und als Fundament genutzten Konstruktion angehörten. Die erhaltenen Inschriften und die verschwenderische Stuckdekoration veranlaßten Julio Navarro und sein Team, diesen Bau in das 12. Jahrhundert zu datieren. Der Vergleich mit anderen künstlerischen Beispielen der Epoche des Ibn Mardanish führten zu der Schlußfolgerung, daß der Palast vor der almohadischen Besetzung entstanden sein mußte und somit unter dem Mäzenatentum von Ibn Mardanish. In dessen Regierungszeit hatte es einen wirtschaftlichen Aufschwung gegeben, was den Reichtum ziviler Konstruktionen, wie eben auch der ergrabenen, erklären hilft.

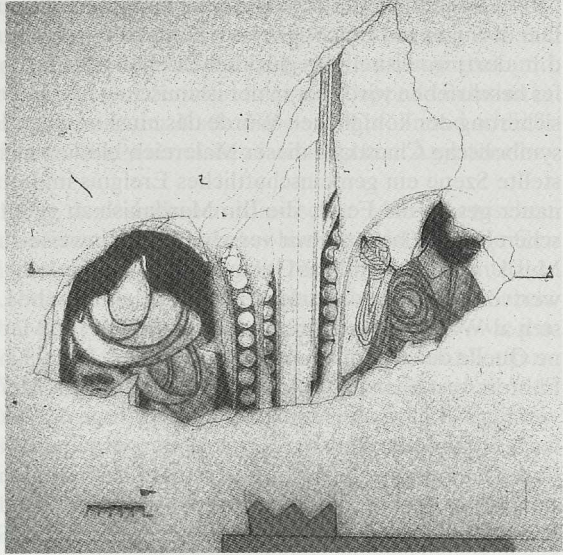
Unter den erhaltenen Fragmenten stechen mehrere hervor, die zu einer mukarnas Kuppel (islamische Wölbung, von der dekorative Elemente herabhängen) gehörten. Die Lünettenreste der besagten Kuppel waren mit einer überraschenden figurativen Dekoration geschmückt, die vegetabile Triebe zwischen den Figuren komplementierten, wobei letztere durch Perlstäbe gerahmt wurden. Die Gipschicht, die die Malereien bedeckte, ließ vermuten, daß der Palast nicht sofort nach dem Einfall der Almohaden zerstört worden war, sondern daß er weiter benutzt wurde, nachdem erst einmal die Malereien verborgen worden waren. Als Motiv für die Überdeckung lag es nahe, den religiösen Rigorismus der tawhid (die almohadische Lehre) anzuführen.

Die Spuren der ergrabenen figurativen Dekoration in Dar as-Sugrà von Ibn Mardanish bestanden sowohl aus einigen Fragmenten von Tieren wie auch von menschlichen Wesen, die, wie wir sehen werden, einer klassischen Ikonographie der islamischen Monumentalmalerei zugeschrieben werden können. Unter den Resten der erwähnten mukarnas Kuppel sind die folgenden Bilder hervorzuheben:

1. Die Figur eines Flötisten, die sich teilweise erhalten hat (Abb. 1). Es handelt sich um ein rundes Gesicht mit mandelartigen Augen und einer langen und geraden Nase, die von zwei Flecken rosa Farbe flankiert wird, die in expressiver Weise die Wangen hervorheben. Mit der linken Hand hält er ein musikalisches Blasinstrument, das in al-Andalus unter dem Namen »mizmar« bekannt ist.<sup>7</sup> In der Behandlung des Gesichtes und der Finger dieses Flötisten erkennt man die Hand eines versierten Malers, der zuerst die Umrisse der Person gezeichnet hat, um danach das Innere zu kolorieren und den blauen Grund anzulegen. Um das Gesicht herum blieb eine enger Saum zu dessen Hervorhebung reserviert.
2. In einer anderen Lünette findet sich eine Figur, die, nach dem Fall der Tuni-



1 Anonym, Sklave, der die »mizmar« spielt, Wandmalerei, 12. Jh., Dar al-Sugrà, Murcia (Quelle: Centro de Estudios Arabes y Arqueológicos »Ibn Arabi«, Rathaus von Murcia)



2 Männliche Figuren mit arabischen Machtsymbolen, Rekonstruktionszeichnung der Wandmalereien, 12. Jh., Dar al-Sugrà, Murcia (Quelle: Centro de Estudios Arabes y Arqueológicos »Ibn Arabi«, Rathaus von Murcia)

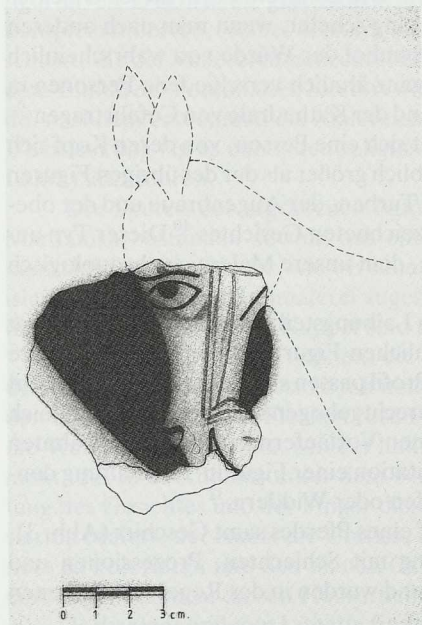
ka zu urteilen, in einer sitzenden Position präsentiert wurde (Abb. 2).<sup>8</sup> Es handelt sich um eine Person mit bärtigem Gesicht, deren Körper sich lediglich zur Hälfte erhalten hat. Über ihrer linken Schulter trägt sie eine Art von Stock, von der einige Fransen in der Art von Schnüren herabhängen. Die konkrete Form dieses Objektes ist schwer zu identifizieren, aber ihre Bedeutung scheint, wenn man nach anderen ähnlichen Repräsentationen urteilt, auf ein Symbol der Würde von wahrscheinlich sassanidischem Ursprung zu verweisen, das ganz ähnlich verschiedene Personen in Malereien der Cappella Palatina in Palermo und der Kathedrale von Cefalù trugen.<sup>9</sup>

3. In der anschließenden Lünette findet sich eine Person, von deren Kopf sich nur der obere Teil erhalten hat, der aber erheblich größer als der der übrigen Figuren ist. Das erhaltene Fragment besteht in einem Turban, der Augenbraue und der oberen Linie des linken Auges eines im Profil gezeichneten Gesichtes.<sup>10</sup> Dieser Typ unterscheidet sich von dem »fatimidischen Stil«, dem stilere Malereien chronologisch und stilistisch am nächsten stehen.

4. In einem Lünettenfragment mit dem Laibungsteil eines kleinen Bogens hat sich ein Rest von zwei Beinen einer menschlichen Figur und der äußerste untere Rand ihrer Kleidung erhalten. Die Beine im Profil passen sich dem Gewölbeelement an, über dem sie gezeichnet sind, wofür sie zurechtgebogen scheinen. Der Vergleich dieser extremen Beinposition mit verschiedenen Vorläufern in den oben erwähnten sizilianischen Malereien läßt an die Repräsentation einer Figur in Tanzhaltung denken oder vielleicht an einen Träger von Schafen oder Widdern.<sup>11</sup>

5. Ein kleines Fragment zeigt den Kopf eines Pferdes samt Geschirr (Abb. 3). Pferde erscheinen häufig im Zusammenhang mit Schlachten, Prozessionen und Jagdszenen (insbesondere der Falkenjagd)<sup>12</sup> und wurden in der Regel von Personen mit königlichem Rang geritten.

Hinsichtlich der Ikonographie kann man die ausgegrabenen Malereireste von Dar al-Sugrà mit Leichtigkeit im Kontext eines »herrscherlichen Zyklus« verorten, d.h. dort, wo visuell das glückliche Leben des muslimischen Fürsten und seines Hofes beschrieben wird, der in der islamischen Malerei traditionellerweise mit der Versicherung der königlichen Würde des muslimischen Herrschers verknüpft wird. Der symbolische Charakter dieser Malereien hindert nicht anzunehmen, daß die dargestellte Szene ein gemeinschaftliches Ereignis im Leben des Palastes reflektiert, genauer gesagt die Feste, die Ibn Mardanish zu geben pflegte. Aus der paläoislamischen Epoche besitzen wir verschiedene Hinweise auf Feste dieser Art, in denen die Musik, der Tanz und das Gelage eine Rolle spielten. Zu den Zeugnissen gehören die wertvollen und detaillierten Texte, die das höfische Leben des ausschweifenden Fürsten al-Walid II. beschreiben.<sup>13</sup> Im Falle von Ibn Mardanish haben wir das Glück, eine Quelle des 14. Jahrhunderts zu besitzen, Ibn al Khatib, der uns die Palastfeste des Führers von Sharq al-Andalus in Begriffen beschreibt, die sofort an die Malereien von Dar al-Sugrà denken lassen: »Zwei Tage der Woche, Montag und Donnerstag, hatte er (Ibn Mardanish) reserviert, um mit seinen Gästen zu trinken. Bei diesen Anlässen war er gewohnt, Zeichen seiner Großzügigkeit gegenüber seinen Generälen, seinen Notablen und seinen Truppen zu geben. An diesen Tagen schlachtete er eine Kuh, deren Fleisch er unter den Soldaten verteilte. Solche Banquette wurden durch Sklaven animiert, die auf Musik, mit Flauten (mizmar, Plural: mazamir) und Lauten ('ud, Plural: a' wad) spezialisiert waren. Mit all diesem schuf er eine Atmosphäre von außerordentlicher Unterhaltung und bemächtigte sich der Herzen seiner Soldaten, daß diese ihm mit völliger Loyalität folgten. Manchmal machte er den Gästen seiner intimen Feste Geschenke (...).«<sup>14</sup>

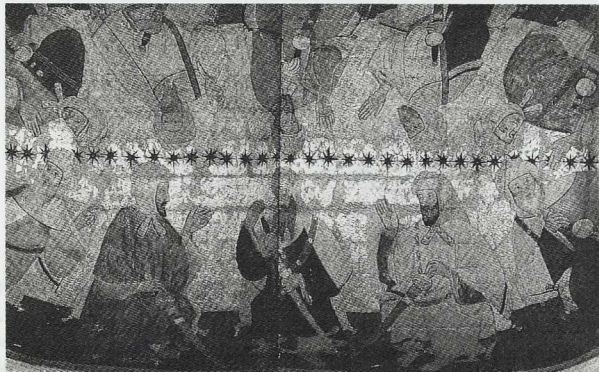


3 Pferdekopf, Rekonstruktionszeichnung der Wandmalereien, 12. Jh., Dar al-Sugrà, Murcia (Quelle: Centro de Estudios Arabes y Arqueológicos »Ibn Arabi«, Rathaus von Murcia)

Hinsichtlich des Stiles war man schon beim Auffinden dieser Malereien überzeugt, hier die Eigenart des sogenannten »fatimidischen Stils« zu erkennen, weil die Charakteristika im großen und ganzen mit dem korrespondieren, was an gutbekannten Ensembles dieser Manier beobachtet wurde, wie dem in der Cappella Palatina in Palermo oder dem kürzlich untersuchten in der Kathedrale von Cefalù und schließlich auch mit dem Wenigen, was von der Malerei des fatimidischen Ägyptens bekannt ist.<sup>15</sup>

Wenn wir die spärlichen Reste der erhaltenen islamischen Malerei zwischen dem 8. und 12. Jahrhundert analysieren, werden wir beobachten, daß sie eine Gesamtheit von Themen reproduzieren, die als gemeinsamen Nenner die erwähnte Beschreibung des privilegierten Lebens des muslimischen Herrschers haben. Schon früher findet sich die Ansicht, daß der »Zyklus der herrscherlichen Macht«, wie ihn Monneret de Villard nennt, als Ziel, die Legitimation einer zunächst nur mit Waffengewalt errungenen Macht hat.<sup>16</sup> In chronologischen Extremen, die innerhalb der mittelalterlichen islamischen Kunst soweit auseinanderliegen, wie die omayyadischen Malereien von Qusayr' Amra (8. Jh., Jordanien)<sup>17</sup> oder die Dekoration im Saal der Könige der Alhambra von Granada (14. Jh.), finden wir Zeugnisse, die diese Interpretation bestätigen.<sup>18</sup>

Im Fall der Alhambra repräsentiert eine der Malereien auf Leder im Saal der Könige den nasridischen Monarchen Muhammad V., umgeben von einer Gruppe von Personen, deren Kleider ihre fürstliche Würde verkünden und die als die dynastischen Vorgänger von Muhammad V. identifiziert worden sind (Abb. 4).<sup>19</sup> Ein konkretes Ereignis der turbulenten politischen Geschichte Granadas im 14. Jahrhundert enthüllt uns den Kontext, der diesen Malereien ihre Funktion gibt. Muhammad V. wurde 1359 gestürzt und durch seinen Bruder Ismail ersetzt, der nun wiederum seinerseits die Macht an seinen Stiefbruder, Muhammad b. Ismail, abgeben mußte. Wenig später, 1362 gelangte Muhammad erneut an die Regierung Granadas.<sup>20</sup> Diese unfreiwillige Regierungspause machte Muhammad V. die Notwendigkeit bewußt, seine Macht auf ein dynastisches Prestige zu gründen, das seinen Rang als nasridischer Monarch legitimieren würde. Autorität und Macht sind die Konzepte, die visuell im Saal der Könige gestaltet werden: die Autorität, die die dynastische Legitimität verleiht, symbolisch gestützt durch die Figuren der Vorfahren des herr-



4 Anonym, Muhammad V und seine Vorgänger auf dem nasridischen Thron von Granada (in situ), Zentrales Gewölbe im Saal der Könige, 14. Jh., Alhambra, Granada

schenden Monarchen und die Macht, die die Vorherrschaft über die Christen verleiht, wie es in den seitlichen Gewölben gezeigt wird. In Wirklichkeit spiegelt das künstlerische Programm jedoch nur den Versuch, die schwindende Macht der damaligen Situation zu überspielen, denn das Reich von Granada wurde durch das christliche Vorrücken auf eine minimale Ausdrucksmöglichkeit reduziert und seine interne Position durch die Reichweite der politischen Gegenbewegungen gefährdet. Im Fall der Alhambra handelt es sich um den Versuch, über die Kunst die königliche Legitimität für einen Fürsten zurückzufordern, dessen Thronrechte durch Waffengewalt in Frage gestellt worden waren.

Die Frühzeit der künstlerischen Kultur des Islam zeigt also in der Monumentalmalerei schon eine Konstante: es handelt sich um die Verbindung höfischer Räume von zeremoniellen Charakter mit figurativen Dekorationen, die die offiziellen Bilder der Regierenden und die charakteristischen Aktivitäten des Hoflebens zum Inhalt haben.<sup>21</sup> Weit davon entfernt, nur bloße Illustrationen eines privaten Hoflebens zu sein, bildet ihre Platzierung in den Thronsälen der mittelalterlichen islamischen Paläste eine Versicherung der königlichen Würde des muslimischen Herrschers. Auch in der abbasidischen Epoche lassen sich Zeugnisse vom Fortleben dieser Tradition nachweisen. In den Malereien von Jawsaq al-Khaqani, in der Stadt Samarra (Irak) finden wir eine gemalte Dekoration des 9. Jahrhunderts in einem länglichen Zeremonialsaal, wo der Kalif sich an einem der Enden, verborgen durch einen an zwei Säulen hängenden Vorhang, plazierte.<sup>22</sup> An beiden Seiten standen die abbasidischen Würdenträger aufgereiht, eine Prätorianergarde, die sich aus türkischen Soldaten zusammensetzte und die an denselben Längswänden, wo sie sich auch aufstellte, durch figurliche Darstellungen repräsentiert war (Abb. 5).<sup>23</sup> Diese türkischen



5 Anonym, Türkischer Prätorianer, der auf seinen Schultern eine Jagdbeute trägt, 9. Jh., Jawsaq al-Khaqani, Samarra (Quelle: E. Herzfeld: Die Malereien von Samarra, Abb. 65)

Prätorianer bildeten eine Gruppe einflußreicher Persönlichkeiten, die entscheidend in das politische Leben der Einwohner von Samarra eingriff. Die Fortdauer ihres Einflusses in den muslimischen Hofzirkeln zeigt sich in ihrer wiederholten Präsenz in Szenen von zeremoniellen Charakter, wie im Fall der Wandmalereien des Palastes der Ghaznavi in Lashkari Bazar (Afghanistan), unter deren Fragmenten wir Spuren der Figur des türkischen Prätorianers finden.<sup>24</sup>

Letzten Endes treffen wir auf einen Stil, der sich in Sharq al-Andalus auf schwer zu rekonstruierenden Wegen verbreitet.<sup>25</sup> Wenn wir zum Anfang dieses Aufsatzes zurückkehren, so erscheint es angemessen, die Quellen für eine offizielle Repräsentation der Machtlegitimität des Herrschers von Sharq al-Andalus dort zu suchen, von wo er selbst ausging, d.h. beim abbasidischen Kalifat von Baghdad. In diesem Sinne muß man die erwähnte Strömung orientalischer Prägung hervorheben, die sich während des 12. Jahrhunderts als erneuerte Mode in Sharq al-Andalus festsetzt und von der wir verschiedene Zeugnisse besitzen. Wenn wir an die Möglichkeit denken, daß diese Bewegung auch die Malerei betroffen haben kann, müssen wir uns fragen, über welches Medium der Stil und die abbasidische Ikonographie von Baghdad an einen so entfernt liegenden Ort der islamischen Geographie wie Sharq al-Andalus gelangen konnte.

Eine eindeutige Antwort auf diese Frage müssen wir schuldig bleiben, aber vielleicht trägt zu einer Klärung die Existenz von Webwerkstätten in al-Andalus bei, die die Iraker imitierten: wegen der großen Nachfrage nach solchen Produkten wurden in Almería, dicht bei Murcia, authentische Fälschungen von Seidenstoffen erstellt, in deren Inschriften man versicherte, daß sie in Baghdad gearbeitet worden seien.<sup>26</sup> Die Präsenz des bekannten Perlstabes auf dunklem Grund als Rahmen für Szenen auf einigen Stoffen kann uns einen Hinweis auf die Möglichkeit der Kopie nach textilen Modellen geben. Es ist bekannt, daß einige der Leinwände aus Almería möglicherweise als Modell für die Wanddekoration französischer Kirchen dienten.<sup>27</sup> Die Ähnlichkeit von bestimmten Stoffen des sogenannten Stils »Der trinkenden Frauen« (New York, Cooper Hewitt Museum) mit den Miniaturen des Manuskriptes der »Liebeleie von Bayad und Riyad« (Vatikanische Bibliothek, Cod. Arab. 368) (Abb. 6) spiegelt eine Verbreitung des Stils von Samarra in al-Andalus, die vielleicht größer war, als man bisher gedacht hat.<sup>28</sup>



6 Anonym, Liebeleie von Bayad und Riyad, Cod. Arab. 368, fol. 10r, Vatikanische Bibliothek, Rom



Es ist möglich, daß bestimmte Stoffe oder Handschriften die Übermittlungsträger der herrscherlichen Ikonographie waren, die sich in den Malereien von Murcia spiegelt, aber diese Möglichkeit gibt noch keine Antwort auf die Verwendung einer Oberfläche wie der mukarnas Kuppel, die zu diesem Zeitpunkt (Mitte des 12. Jahrhunderts) im muslimischen Westen plötzlich aufzutauchen scheint. Immerhin möglich, obwohl in diesen konkreten Fällen immer schwer zu beweisen, wäre die Präsenz von Handwerkern aus dem Orient, aber sicher ist, daß wir in Qal' a des Beni Hammad (Algerien) schon Reste von »mocárabes« finden, die dem Anschein nach in das 11. oder Anfang des 12. Jahrhunderts datiert werden könnten. Sie sind geschmückt mit vegetabilen Themen und wurden von Golvin mit den sizilianischen Malereien des 12. Jahrhunderts in Verbindung gebracht.<sup>29</sup> Sicher ist, daß dieser Kuppeltypus dafür reserviert war, Orte besonderer Bedeutung hervorzuheben. So ist er der Bildträger der islamischen Malereien der Cappella Palatina in Palermo oder der bekannten Darstellungen eines Bades in Fustat (Ägypten), dessen fatimidischer Ursprung kürzlich von Grube diskutiert wurde, der sie ebenfalls als abbasidisch ansieht.<sup>30</sup> Auch der erste Hinweis in einem literarischen Text, den wir auf ein mögliches mukarnas Gewölbe in al-Andalus haben, lokalisiert es in einem majlis (Thronsaal) der Taifa von Almería im 11. Jahrhundert.<sup>31</sup>

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Malereispuren von Dar al-Sugrà die Existenz eines ikonographischen Programmes zur Legitimation und Machtproklamation von Ibn Mardanish bezeugen, deren figurativer Träger verschiedene Szenen eines Typs von herrscherlichem Zyklus sind, wie sie mit ähnlichen Zielen während der gesamten vorausgegangenen islamischen Malerei benutzt wurden. Die Parallelen mit ähnlichem Stil und Ikonographie finden sich in dieser Epoche in Sizilien, wo die normannischen Fürsten Programme in Auftrag gegeben hatten. Im Fall der Cappella Palatina können wir von ihnen sagen, daß sie die Legitimationsbotschaft der königlichen Autorität in Begriffe der der Zeit vertrauten islamischen Ikonographie übersetzen. Diese Botschaft kann an anderer Stelle in christlicher Bildsprache erscheinen und wiederholt sich im ganzen Gebäude.<sup>32</sup> Aber die generelle Übereinstimmung im Stil und mit bestimmten dekorativen Motiven, wie den erwähnten Perlstabrahmen, verweist nicht notwendig auf ein Formrepertoire, das der fatimidischen Kultur als Ausdrucksträger diente, sondern muß eher als abbasidischer Stil von Samarra – seine zentralasiatischen Vorläufer haben wir in den Anmerkungen hervorgehoben – betrachtet werden, der sich in die hegemoniale Sprache des Mittelmeerraumes im 11. und 12. Jahrhundert verwandelte.

Es scheint die Hypothese möglich, daß die Künstler, die für Ibn Mardanish in ihren Malereien den malerischen Stil von Samarra verwandten, dies als ein weiteres politisches Instrument betrachteten, um, positioniert im Empfangssaal des Palastes, die politische Ideologie von Ibn Mardanish zum Ausdruck zu bringen, nämlich den Anschluß an das abbasidische Kalifat von Bagdad und die Zurückweisung seiner almohadischen Gegner. Wenn dies der Fall war, hätten die Almohaden, die bis zum Tode von Ibn Mardanish warten mußten, um mit seinen Nachfolgern zu paktieren, in Dar al-Sugrà mehr als nur figürliche Malereien zugedeckt. Der Akt der künstlerischen Zensur, der hinter der Gipsabdeckung steht, wäre auch der symbolische Ausdruck für das Ende einer interessanten Variante islamischer Kultur im europäischen al-Andalus gewesen.

- \* Ich möchte mich bei D. Julio Navarro Palazón, Direktor des Centro de Estudios Arabes y Arqueológicos »Ibn Arabi« im Rathaus von Murcia für seinen Ansporn, seine Ratschläge bedanken und auch für seine Erlaubnis, die Malereien von Dar al-Sugrà zu reproduzieren. Die vorliegende Arbeit hätte nicht realisiert werden können ohne die reichen bibliographischen Bestände des erwähnten Zentrums wie auch der islamischen Bibliothek »Félix M. Pareja« des Instituto de Cooperación con el Mundo Árabe (Madrid) und der School of Oriental and African Studies und das Warburg Institute (London). Die Schlußfolgerungen dieser Untersuchung wurden zum Teil während eines Seminars über »Imágenes e ideas en el arte medieval islámico« entwickelt, als ich im Februar und März in der Funktion eines Profesor Invitado an der Universität von Girona weilte. Ich danke Prof. Joan Molina Figueras für die Einladung an diesem monographischen Seminar teilzunehmen, wie auch dem Rathaus von Girona für die Möglichkeit an dem Kurs »Arte y Escritura« mit einem Vortrag über dasselbe Thema mitzuwirken. Dank schulde ich auch Prof. Joaquín Yarza Luaces für einige nützliche bibliographische Anregungen und Prof. Alfonso Carmona González für die Übersetzung des Textes von Ibn al-Khatib, den ich reproduziere. Schließlich hätte dieser Artikel nicht geschrieben werden können ohne die freundschaftliche Beharrlichkeit von Michael Scholz-Hänsel, der es mir mit seiner Einladung zur Mitwirkung und der deutschen Übersetzung des Textes erlaubt hat, ein verschiedene Male hinausgeschobenes Projekt zu konkretisieren. – Die arabischen Transkriptionen wurden für den Text vereinfacht.
- 1 Vgl.: M. Gaspar Remiro: Historia de Murcia musulmana, Zaragoza 1905; Pierre Guichard: Les musulmans de Valence et la Reconquete (XIe-XIIIe siècles), Bd. I, Damaskus 1990, S. 116-124; M. J. Viguera Molins: los reinos de taifas y las invasiones magrebíes (Al-Andalus del XI al XIII), Madrid 1992.

- 2 Vgl.: J.L. Corral Lafuente: El ocaso de la Media Luna: las relaciones del Rey Lobo con los reinos cristianos, in: J. Navarro Palazón (Hrsg.): Sharq al-Andalus. Resistencia frente a los almohades (Im Druck).
- 3 Vgl.: F. Codera: Tratado de numismática arábigo-española, Madrid 1879, S. 211-212; C. M. del Rivero: Reseña histórico-numismática del reino de Murcia, Murcia 1951; J.J. Rodríguez Lorente: Numismática de la Murcia musulmana, Madrid 1984, S. 60-61; H. E. Kassis: The Coinage of Muhammad Ibn Sa'd (Ibn Mardanish) of Mursiya. An attempt at Iberian Islamic autonomy, in: Problems of medieval Coinage in the Iberian Area, Santarém 1988, S. 209-229.
- 4 Die Tatsache, daß der Bildträger dieser Malereien eine mukarnas Kuppel ist, bestätigt diese These noch, denn im zivilen Kontext pflegt dieser Bautyp mit Zeremonialräumen und Orten besonderer Bedeutung verbunden zu sein (vgl.: Y. al-Tabaa: The Muqarnas Dome: Its Origin and Meaning, in: Muqarnas 3 (1985), S. 61-74.
- 5 Die Bezeichnung »Dar al Sugrà« (»Kleine Residenz«) stammt aus einem Text von Ibn al-Abbar: Hullat al siyara, hrsg. v. H. Mu'nis, Bd. II, Kairo 1963, S. 231. Über Dar al-Sugrà vgl. J. Navarro Palazón: La Dar al-Sugrà de Murcia, un palacio andalusí del siglo XII, in: I Colloque de' Archéologie Islamique, Kairo (im Druck); J. Navarro Palazón und P. Jiménez Castillo: Arquitectura mardanisí, in: R. López Guzmán (Hrsg.): La arquitectura del Islam occidental, Madrid 1985, S. 117-137.
- 6 Vgl.: J. Navarro Palazón: Un palacio protonazarí en la Murcia del siglo XIII: al-Qasr al-Sagir, in: J. Navarro Palazón (Hrsg.): Casas y palacios de al-Andalus, Barcelona 1995, S. 177-205.
- 7 R. Fernández Manzano: Introducción al estudio de los instrumentos musicales de al-Andalus, in: Cuadernos de Estudios Medievales XII-XIII (1984), S. 47-77 (Abb. auf S. 76); M. Cortés García: Organología oriental en al-Andalus, in: Boletín de la Asociación Española de Orientalistas XXVI (1990), S. 303-332. Vgl.: jetzt auch den Kat. der Ausst. Música y Poesía del Sur de al-Andalus, Granada-Sevilla 1995.
- 8 Die Vielzahl an Darstellungen in sitzender

- Position mit Bezug auf den islamischen »herrscherlichen Zyklus« ist so groß, daß er zu einer ikonographischen Studie hinsichtlich seiner sassanidischen und mittelasiatischen Vorläufer führen sollte. In diesem Sinne können wir bereits auf die folgenden Arbeiten hinweisen: R. Ghirsmán: *Notes iraniennes, V: Scènes de banquet sur l'argenterie sassanide*, in: *Artibus Asiae XVI* (1953), S. 51-76 und E. Esin: *Oldrug-Turug. The hierarchy of sedent postures in Turkish iconography*, in: *Kunst des Orients 7* (1970-71), S. 3-29. Dagegen gibt es kaum Studien über das Thema mit Blick auf islamische Ikonographie; unter den vorhandenen seien hervorgehoben: D. G. Shepherd: *Banquet and hunt in medieval Islamic iconography*, in: *Gatherings in honor of Dorothy E. Miner*, Baltimore 1974, S. 79-92 und E. Baer: *The ruler in cosmic setting: a Note on medieval Islamic iconography*, in: A. Daneshvari (Hrsg.): *Essays in Honour of Katharina Otto Dorn*, Malibú 1981, S. 13-19.
- 9 Das klassische Werk über die Cappella Palatina in Palermo ist: U. Monneret de Villard: *Le pitture musulmane al soffitto della Capella Palatina in Palermo*, Roma 1950. Eine kühne, aber in vielen Aspekten diskussionswürdige Interpretation der Ikonographie stammt von A. Simon-Cahn: *Some cosmological imagery in the decoration of the ceiling of the Palatine chapel in Palermo* (unveröffentlichte Doktorarbeit), Columbia University 1978. Den neusten Forschungsstand spiegelt die hervorragende Arbeit: E. J. Grube: *La pittura islamica nella Sicilia normanna del XII secolo*, in: C. Bertelli (Hrsg.): *La pittura in Italia: L'Alto Medioevo*, Mailand 1994, S. 416-431. – Zu den Malereien der Kathedrale von Cefalú vgl.: M. Gelfer-Jorgensen: *Medieval Islamic symbolism and the paintings in the Cefalú Cathedral*, Leiden 1986.
- 10 Die Präsenz des Turbans bei dieser Person ist signifikativ und man könnte denken, daß mit diesem Attribut ein hoher orientalischer Würdenträger repräsentiert werden sollte, vielleicht sogar der Kalif selbst. Aber aufgrund der wenigen erhaltenen Fragmente läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, daß man hier den Kalifen darstellen wollte und in der anschließenden Lünette Ibn Mardanish mit Attributen der Macht aber ohne Turban – der Größenunterschied könnte ein Hinweis sein. Wie Rachel Arié beobachtete: »C'est en matière de coiffure masculine que les Musulmans d'al-Andalus se différencient le plus de leurs corréligionnaires restés en Orient sous lobédience abbaside. Ibn Sa' id signale pour son temps l'abandon du turban ('imama ou 'imma) dans le Levanté [das ist in Sharq al-Andalus], parmi toutes les classes de la population musulmane; il affirme avoir vu tête nue Ibn Hud qui s'était constitué une principauté indépendante dans la région de Murcie au XIII<sup>e</sup> siècle (R. Arié: *Quelques remarques sur le costume des musulmans d'Espagne au temps des Nasrides*, in *Arabica* 12 (1965), S. 246).
- 11 Über einige Tanzszenen in der fatimidischen Kunst vgl.: E. J. Grube: *Realism of Formalism: Notes on some Fatimid lustrepainted ceramic vessels*, in: R. Traini (Hrsg.): *Studi in onore di Francesco Gabrieli nel suo ottantesimo compleanno*, Bd. I, Roma 1984, S. 423-432.
- 12 Zusätzlich zu den in der Cappella Palatina in Palermo erhaltenen Beispielen vgl. auch die schmückenden Malereien eines sizilianischen Kästchens in der Schatzkammer der Kathedrale von Veroli, auf denen die Pferde von Falknern geritten werden (P. B. Cott: *Siculo-Arabic ivories*, Princeton 1939, Nr. 46 und vgl.: R. Pinder-Wilson: *Adj*, in: *Encyclopaedia of Islam*, 2. Aufl., Bd. I, S. 205-209). Andere Beispiele wurden von Roberta Giunta aufgenommen in den *Kat. der Ausst. Eredità dell' Islam. Arte islamica in Italia*, hrsg. v. G. Curatola, Venedig 1993, S. 194.
- 13 R. W. Hamilton: *Walid and his friends. An umayyad tragedy*, Oxford 1988.
- 14 Ibn al-Khatib: *ihata fi akhbar Gharnata*, hrsg. v. M.A. 'Inan, Bd. II, Kairo 1974, S. 122. Übersetzung: Alfonso Carmona González.
- 15 Die bedeutsamste Gruppe ist die, welche durch die Fragmente von Fustat gebildet wird. Dazu vgl.: E. J. Grube: *Fostat fragments*, in: B. W. Robinson (Hrsg.): *The Keir Collection: Islamic painting and the arts of the book*, London 1976, S. 25-66 und 83-111; ders.: *A drawing of Wrestlers*

- in the Cairo Museum of Islamic Art, in: *Quaderni di Studi Arabi* 3 (1985), S. 89-106; ders.: A coloured drawing of the Fatimid Period in the Keir Collection, in: *Rivista degli Studi Orientali* LIX (1985) (publiziert 1987), S. 147-174. Vgl. auch ders.: *Studies in Islamic Painting*, London 1994.
- 16 Vgl.: J. Sourdel-Thomine: L'expression symbolique de l'autorité dans l'art islamique, in: AA.VV., *La notion d'autorité au Moyen Age. Islam, Byzance, Occident*, Paris 1982, S. 273-286.
- 17 Zu Qusayr 'Amra vgl.: O. Grabar: The painting of the six kings at Qusayr 'Amrah, in: *Ars Orientalis* I (1954), S. 185-187; V. Strika: La formazione dell'iconografia del califfo nell'arte ommiade, in: *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli* XIV (1964), S. 727-757; M. Almagro und andere: Qusayr 'Amra, Madrid 1975; J. M. Blázquez: Las pinturas helenísticas de Qusayr 'Amra (Jordania) y sus fuentes, in: *Archivo Español de Arqueología* 54 (1981), S. 157-190; O. Grabar: La place de Qusayr 'Amra dans l'art profane du haut Moyen Age, in: *Cahiers Archéologiques* 36 (1988), S. 75-83.
- 18 Vgl. Priscilla P. Soucek: Islamic iconology, in: *Dictionary of the Middle Ages*, Bd. 6, New York 1985, S. 406-409.
- 19 Diese Interpretation findet sich schon in fast zeitgleichen Quellen: Antoine de La-lang bemerkt 1502: »au plancher d'icelle salle sont pointez au vif tous les rois de Granade depuis long temps« (*Voyages des souverains des Pas-Bas*, in: *Collection de chroniques belges*, hrsg. v. L.-P. Gachard, Brüssel 1876, Bd. I, S. 206) und wurde durch die moderne Historiographie bestätigt: R. Arié: Quelques remarques sur le costume des musulmans au temps des nasrides, in: *Arabica* 12 (1965), S. 244-261, bes. S. 250-51; J. D. Dodds: The paintings in the Sala de Justicia of the Alhambra: Iconography and iconology, in: *Art Bulletin* LXI (1979), S. 186-197; C. Bernis: Las pinturas de la Sala de los Reyes en la Alhambra: los motivos, las fechas, los trajes, in: *Cuadernos de la Alhambra* 18 (1982), S. 21-50.
- 20 R. Arié: L'Espagne musulmane au temps des nasrides (1232-1492), 2. Aufl., Paris 1990, S. 106-121.
- 21 O. Grabar: Ceremonial and art at the Umayyad court (unveröffentlichte Doktorarbeit), Princeton University 1955. Ein paradigmatischer Fall ist der von Khirbat al-Mafjar, vgl.: R. W. Hamilton: Khirbat al-Mafjar. An Arabian mansion in the Jordan Valley, Oxford 1959; ders.: *Walid and his friends: an umayyad tragedy*, Oxford 1988; R. Ettinghausen: The Throne and banquet hall at Jirbat al-Mafjar, in: *From Byzantium to Sassanian Iran and the Islamic world: Three modes of artistic influence*, Leiden 1972.
- 22 Über die Malereien von Samarra vgl.: E. Herzfeld: *Die Malereien von Samarra*, Berlin 1927; E. Esin: *The Turk al'Agam of Samarra and the paintings attributable to them in the Gawsaq al-Haqani*, in: *Kunst des Orients* IX (1973-74), S. 47-88.
- 23 Vgl.: D. Sourdel: Questions de ceremonial abbaside, in: *Revue des Etudes Islamiques* XXVIII (1960), S. 121-148.
- 24 Vgl.: D. Schlumberger: Le palais Ghaznévide de Lashkari Bazar, in: *Syria* 29 (1952), S. 251-70; D. Schlumberger und J. Sourdel-Thomine: *Lashkari Bazar. Une résidence royale ghaznevide et ghouride*, 3 Bde., Paris 1978.
- 25 Dieser Stil, für den sich die Bezeichnung »Stil von Samarra« eingebürgert hat, entstand tatsächlich wesentlich früher in Mittelasien, im 3. Jahrhundert, wie es die in der Stadt Miran gefundenen Malereireste belegen (vgl.: M. Bussagli: *La peinture de l'Asie centrale de l'Afghanistan au Sinkiang*, Genf 1978, S. 18ff.). Im 6. Jahrhundert finden wir seine Spur in Uzbekistan in den Wandmalereien von Balalik-Tepe (C. Silvi Antonini: *Le pitture murali di Balalyk Tepe*, in: *Annali dell'Istituto Orientale di Napoli*, N.F. 32 (1972), S. 35-77). Andere Beispiele kann man finden bei: A. Beletnitsky: *Asie Centrale*; Genf 1968, Kap. IV und auch in: *Along the Ancient Silk Routes: Central Asian Art from the West Berlin State Museum*, New York 1982. Schließlich dokumentieren einige Figuren von Qasr al-Hayr al-Gharbi die ersten Spuren dieses Stils in der frühen islamischen Kunst (vgl.: D. Schlumberger: *Les fouilles de Qasr el-Heir el-Gharbi (1936-38): Rapport préliminaire*, in: *Syria* XX (1939), S. 195-238).

- 26 F. E. Day: The Inscription of the Boston »Baghdad« Silk: a note on method in epigraphy, in: *Ars Orientalis* I (1954), S. 191-94.
- 27 P. Deschamp: Les fresques des cryptes des Cathédrales de Chartres et de Clermont et l'imitation des tissus dans les peintures murales, in: *Monuments et Mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* XLVIII (1954), S. 91-106.
- 28 Der Cod. Vat. Arab. 368 zeigt die besondere Mischung eines orientalischen Stiles, dem von »Samarra«, mit einigen architektonischen Hintergründen, die auf den westlichen Islam verweisen. Siehe zu dieser Handschrift: U. Monneret de Villard: Un codice arabo-spagnolo con miniature, in: *La Bibliofilia* XLIII (1941), S. 209-223; R. Ettinghausen: La peinture arabe, Genf 1962, S. 125 ff. Zu Den trinkenden Frauen vgl.: D. G. Shepherd: The Hispano-Islamic Textiles in the Cooper Union collection, in: *Chronicles of the Museum for the art of Decoration of the Cooper Union I* (1943), H. 10, S. 351-405, bes. S. 382, Abb. 16.
- 29 L. Golvin: Note sur quelques fragments de plâtre trouvés récemment a la Qal' a des Beni-Hammad, in: *Mélanges d'Histoire et Archéologie de l'Occident Musulman. Hommage à George Marcais*, Bd. II, Alger 1957, S. 75-93; ders.: Les plafonds a muqarnas de la Qal' a des Banu Hammad et leur influence possible sur l'art de la Sicile a la période normande, in: *Revue de l'Occident Musulman et de la Méditerranée* 17 (1974), S. 63-70. Sicherlich verfügen wir über Zeugnisse in den anderen Künsten, die an einen Fluß künstlerischer Einflüsse vom westlichen Islam auf fatimidische Werke, wie die Keramik, die Elfenbeine und die Metallarbeiten denken lassen (vgl. jeweils: M. Jenkins: Western Islamic influences on Fatimid Egyptian iconography, in: *Kunst des Orients* X (1975), S. 91-108 und O. Grabar: Fatimid art, precursor or culmination, in: S. H. Nasr (Hrsg.): *Isma'ili Contributions to Islamic Culture*, Teheran 1977, S. 207-224, bes. S. 216). Die Frage nach den Quellen der sizilianischen Malereien ist weit davon entfernt gelöst zu sein. Richard Ettinghausen votierte dafür, diesen islamischen Stil des Mittelmeerraumes im 11. und 12. Jahrhundert unter der Bezeichnung »Malerei der fatimidischen Periode« zusammenzufassen (Painting in the Fatimid period: a reconstruction, in: *Ars Islamica* IX (1942), S. 112-124; jetzt in: R. Ettinghausen: *Islamic Art and Archaeology*. Collected Papers, hrsg. v. M. Rosen-Ayalon, Berlin 1985, S. 814-836. Der traditionellen fatimidischen Zuschreibung stellte Dalu Jones einige methodologische Probleme entgegen, in: *The Capella Palatina in Palermo: Problems of Attribution*, in: *Art and Archeology Research Papers* 2 (1972), S. 41-57. Schließlich stellt die kürzliche Auffindung einer mit Pflanzen und Tier-Dekorationen bemalten Holzdecke in Kairo erneut den möglichen ägyptischen Ursprung für die Künstler der sizilianischen Decken zur Disposition (vgl.: V. Meinecke-Berg: Materialien zu fatimidischen Holzdekorationen in Kairo: Holzdecken aus dem fatimidischen Westpalast in Kairo, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo* 47 (1991), S. 227-233).
- 30 Es handelt sich um ein Bad aus der Nähe des Santuariums von Abu al-Su'ud in Fustat, heute im Islamischen Museum von Kairo (vgl.: G. Wiet: *Exposition d'art persan*, Kairo 1935, Bd. I, S. 75-76 und Bd. II, Tafeln 52-53). Traditionell werden sie auf das 11. Jahrhundert datiert, aber kürzlich sah sie ein französisches Team, das in Fustat gräbt, als Malereien des 12. Jahrhunderts an, während Grube sie in die abasidische Periode rückversetzt hat (vgl.: A drawing of Wrestlers in the Cairo Museum of Islamic Art, in: *Quaderni di Studi Arabi* 3 (1985), S. 89-106; jetzt in: ders.: *Studies in Islamic Painting*, London 1994).
- 31 J. Bosch Vilá: ¿Mocárabes en el arte de la taifa de Almería?, in: *Cuadernos de Historia del Islam* 8 (1977), S. 139-160.
- 32 Vgl.: E. Kitzinger: The Mosaics of the Capella Palatina in Palermo. An Essay of the Choice and Arrangements of Subjects, in: *Art Bulletin* XXXI (1949), S. 269-292; E. Borsook: *Messages in Mosaic: The Royal Programs of Norman Sicily 1130-1187*, Oxford 1990, S. 16-50.

(Übersetzung: Michael Scholz-Hänsel)