

zuerst und vor allem immer römischer Kaiser, er verwandelte den allenfalls in seiner Nächstenliebe militanten Gottessohn in den neuen siegspendenden Gott der Römer. Konstantin hatte die Potenz des Christentums erkannt und es seinen monarchischen Zielen dienstbar gemacht. Erst durch das Eingreifen dieses Kaisers wurden die Gebetshäuser der Christen in monumentale glanzvolle ‚Tempel‘ verwandelt, deren Größe und Ausstattung imperialen Glanz besaßen und den dort abgehaltenen Liturgien bis heute kaiserliche Würde verliehen. Von nun an wandelte sich auch das Bild Christi grundlegend, der jetzt als der übermächtige Herr des Kosmos dargestellt wird, in dessen ‚Auftrag‘ die Kaiser auch künftig handeln werden.

Schließlich ist noch anzumerken, daß in Trier im Vergleich zu den Ausstellungen in Rimini und York die Darstellung der Bedeutung des

Kaisers für die jeweilige Großregion, gezeigt anhand kunsthistorisch und archäologisch relevanter Denkmäler, vergleichsweise unausgeglichen und unscharf blieb: Trier und sein Umland waren zwar durch eine Fülle von Denkmälern vertreten, welche davon jedoch einen unmittelbaren Bezug zu Konstantin besitzen, blieb häufig unklar. Monumentale Zeugnisse und zusammenfassende Untersuchungen zum Wirken Konstantins im germanischen und gallischen Raum fehlten weitgehend.

Die Ausstellung *Konstantin der Große* in Trier war mit rund 800.000 Besuchern nicht nur ein großer Publikumserfolg. Trotz aller Unausgewogenheiten werden der Katalogband samt CD-ROM und vor allem der Kolloquiumsband für die künftige Erforschung der Gestalt des Kaisers und der nach ihm benannten Epoche unverzichtbar bleiben.

Johannes G. Deckers

STEFANO CARBONI (Hrsg.)

Venice and the Islamic World 828-1797

Ausstellungskatalog: Paris, Institut du Monde Arabe, 2. Oktober 2006-18. Februar 2007 (»*Venise et l'Orient 828-1797*«); *New York, Metropolitan Museum of Art, 27. März-8. Juli 2007*; *Venedig, Palazzo Ducale, 28. Juli-25. November 2007* (»*Venezia e l'Islam 828-1797*«)

Im Ausstellungsbetrieb hat die Auseinandersetzung mit dem islamischen Orient offenbar Konjunktur. Neben der vergleichsweise kleinen Schau *Bellini and the East* (vgl. *Kunstchronik* 4, 2007, S. 124-130) und der großen Londoner Ausstellung der Royal Academy *Turks* im Jahr 2005 ist nachfolgend die an drei Orten gezeigte Ausstellung *Venice and the Islamic World 828-1797* zu besprechen. Das Jahr 828 bezeichnet die legendäre Überführung der in Alexandria geraubten Gebeine des hl. Markus nach Venedig, das Jahr 1797 den Fall der venezianischen Republik. Tatsächlich setzte um die Mitte des 9. Jh.s eine zunehmend intensivere Auseinandersetzung

Venedigs mit der islamischen Welt ein, als die Serenissima den Grundstein für ihr Handelsimperium im Mittelmeerraum legte. Während die mit dem Blick auf die venezianische Malerfamilie der Bellini arrangierte kleine Ausstellung von 2005 sich auf die 2. Hälfte des 15. Jh.s konzentrierte und insbesondere auch wissenschaftliche Aspekte erörterte, nahm *Turks* das Jahrtausend von 600 bis 1600 in den Blick und bot ein breites Panorama der türkischen Kultur, wobei die Wechselbeziehung des Westens mit der türkisch-islamischen Kunst nur am Rand gestreift wurde. Genau dieser Fragestellung ist die hier vorzustellende Ausstellung gewidmet. Ein knapper Vergleich mit

dem gleichfalls gewichtigen Katalog der vom Volumen her ebenbürtigen Schau der Royal Academy erweist ganz unterschiedliche Positionen. Der Katalog der *Turks* ist eine jener Publikationen, die durch zahlreiche große und gute Farbabbildungen den Reichtum und die Qualität der ausgestellten Werke gleichsam festhalten und über die Ausstellung hinaus einem großen Publikum vermitteln. Die beigegebenen Texte sind eher knapp, werden allerdings durch wissenschaftliche Katalogeinträge bereichert. Bei dem hier zu betrachtenden Ausstellungskonzept ging man den entgegengesetzten Weg. Der Schwerpunkt des voluminösen Katalogs – nachfolgend wird dessen amerikanische Ausgabe zu Grunde gelegt – liegt auf durchaus anspruchsvollen Textbeiträgen, denen zahlreiche gute Farbabbildungen beigegeben werden. Doch man bemerkt immer wieder, daß diese gezielt in einen inhaltlichen Kontext gestellt oder diesem untergeordnet werden und nicht primär für sich sprechen sollen. Diese Einstellung ist nicht nur akzeptabel, sondern auch für jene, allgemein am Thema interessierten Leser eine große Bereicherung, in die allerdings gelegentlich auch kleine Wermutstropfen fallen, wenn Objekte nicht ausreichend gut reproduziert sind oder man, etwa am Beispiel jener venezianischen Gemälde, welche islamische kunsthandwerkliche Gegenstände wie tauschierte Metallgeräte oder Teppiche zeigen, die Bilder in ihrer Gesamtheit in einem so kleinem Format wiedergibt, daß sie nur als *reminder* wirken können: Wer die Bilder kennt, weiß Bescheid, die anderen kommen selbst mit der Lupe nicht sehr weit.

Die Organisation der Ausstellung und des Kataloges lag in den Händen des Pariser Institut du Monde Arabe und des New Yorker Metropolitan Museum. Den Verantwortlichen ist es nicht nur gelungen, ein breites Spektrum künstlerischer und kunsthandwerklicher Schaffensgebiete abzudecken und hervorragende Exempel für die jeweiligen Felder in der Ausstellung zu versammeln, sondern sie konn-



Abb. 1 Rasierschale, Veneto, 17. Jh.; Venedig, Museo Civico Correr (Kat. Venedig, S. 81)

ten zudem zahlreiche Fachleute gewinnen. Auch hat die vorgenommene inhaltliche Zerteilung Sinn. So folgt auf die anschauliche Einführung von Stefano Carboni der erste große Komplex (*The Cultural and Historical Context*). Es versteht sich von selbst, daß hier die historischen Entwicklungen und Wechselbezüge zwischen Venedig und der islamischen Welt zur Sprache kommen, weiterhin Betrachtungen zu Malerei und Zeichnung. Im zweiten Teil (*The Decorative Arts between Venice and the Islamic World*) geht es u. a. um die Bedeutung der Teppiche und Textilien im kulturellen Austausch, um die tauschierten Metallarbeiten, Lackarbeiten und Buchbindungen. Am Beginn des ersten Teiles stehen zwei vergleichsweise knappe Artikel von Jean Claude

Hocquet und Giovanni Curatola, welche in die wechselvollen Beziehungen der Serenissima mit der islamischen Welt, insbesondere mit dem osmanischen Reich einführen. Hocquet hebt einige Grundzüge hervor, die auch in den anderen Beiträgen immer wieder eine Rolle spielen: Neben dem militärischen Antagonismus stehen die intensiven Handelsbeziehungen, an denen alle Beteiligten, die Venezianer ebenso wie die islamischen Mächte, ein vitales Interesse hatten. Das letztere ist die eigentliche Konstante, welche den intensiven Kulturaustausch über die Jahrhunderte gewährleistete. Und erst mit der Entdeckung der Neuen Welt und der Schiffsroute um das Kap der Guten Hoffnung geriet die Serenissima in eine zunehmende Isolierung, in der die christlichen Staaten oft die größeren Feinde waren als der osmanische Gegner. Wengleich Venedig seine Handelsbeziehungen zum osmanischen Reich bis zur Abdankung des letzten Dogen Lodovico Manin am 12. Mai 1797 aufrecht erhielt, so war bereits im 17. Jh. die Blütezeit des kulturellen Austausches überschritten.

Deborah Howard (*Venice as an ‚Eastern City‘*) entwirft ein anschauliches Bild Venedigs als einer Stadt, deren Territorium – anders als Städte Spaniens oder Siziliens – zwar nie unter muslimischer Herrschaft stand, die aber im Verlauf ihrer Entwicklung enge Verbindungen mit der Kultur der islamischen Handelspartner eingegangen ist. Diese waren nicht beschränkt auf Nobili und Handelsherren, sondern betrafen weite Kreise der einfachen Bevölkerung und äußerten sich u. a. auch in Gegenständen wie der für den täglichen Gebrauch bestimmten *venetischen Rasierschüssel* des 17. Jh.s im Iznik-Stil (Abb. 1). Howard weist darauf hin, daß weiten Kreisen Venedigs islamische Gegebenheiten und Orte vertraut gewesen sind, so etwa wenn Josafat Barbaro in seinem Reisebericht von 1478 bemerkt, daß er die Stadt Aleppo nicht beschreiben müsse, da man sie ja kenne. Neben den reinen Handelsgütern gelangte eine

Menge von kunsthandwerklichen Erzeugnissen in die begüterten venezianischen Haushalte; eine Entwicklung, die im 16. Jh. ihren Höhepunkt erreichte und zur Folge hatte, daß venezianische Werkstätten sie nachahmten und ihre Produkte insbesondere in den Norden vertrieben. Die Symbiose Venedigs mit der islamischen Kultur stellt die Autorin als eine Voraussetzung für Reichtum und Horizont der Serenissima vor.

In der landläufigen Vorstellung ist der große Gegenspieler – aber auch Handelspartner – Venedigs das osmanische Reich gewesen. Deborah Howard erläutert nun in einem zweiten Beitrag die Beziehungen Venedigs zu den Mamluken, jener Militäraristokratie, die in der Mitte des 13. Jh.s zur stärksten muslimischen Macht in Ägypten wurde und bis 1517 über ein Gebiet herrschte, das sich von Ägypten bis einschließlich Syrien erstreckte. Die Beziehungen zu diesen Herrschern waren von großen Schwankungen gekennzeichnet. Zum einen unterlag ein Teil der wichtigen Handelsgüter wie Holz und Metall dem päpstlichen Embargo, das allerdings umgangen werden konnte, indem man Kreta und Zypern als Zwischenstationen nutzte. Zum anderen waren die Mamluken selbst schwierige Handelspartner, etwa wenn Sultan Barsbay (1422–1438) den Handel mit der Serenissima auf ein Minimum reduzierte. Dennoch war Venedig, nachdem es im späten 14. Jh. die Seeherrschaft errungen hatte, der natürliche westliche Handelspartner der Mamluken, die nie eine nennenswerte Flotte aufgebaut hatten und viel zu spät begannen, ihre Häfen zu befestigen. Howard macht darauf aufmerksam, daß sich die mamlukische Architektur mit ihren prachtvollen Bauten in Kairo – mit ca. 200.000 Einwohnern sicherlich die größte Metropole der damals bekannten Welt – vorbildhaft auf venezianische Repräsentationsbauten auswirkte. So erkennt sie in Struktur und Dekoration der Fassade des Dogenpalastes als Vorbild die Audienzhalle des Sultans al-Nasir Muhammad (*Iwan al-Kabir* 1333–

1334); eine These, die sie bereits in ihrer grundlegenden Arbeit *Venice and the East* (2000) erörtert hat. In der Ausstellung selbst zeugen nur vergleichsweise wenige Objekte von diesem Jahrhunderte währenden Austausch zwischen der Serenissima und den Mamluken. Julian Raby konzentriert sich auf die Wechselbeziehungen zwischen Venedig und der osmanischen Türkei (*The Serenissima and the Sublime Porte: Art in the Art of Diplomacy 1453-1600*) und gibt eine ebenso anregend wie pointiert geschriebene Darstellung. Er nimmt einen Zeitraum in den Blick, dem das Gros der Exponate zuzuordnen ist. Der Begriff *Art* zielt hier insbesondere auf das Kunsthandwerk. Raby erläutert, daß Venedig die ehemals in orientalischen Ländern beheimatete Herstellung und Bearbeitung von Seiden, Glas und Bergkristallen zunehmend selbst übernahm und verfeinerte und damit seinerseits zum Exporteur in jene Länder wurde. Neben anderen Beispielen für die bedeutende, weit in die Diplomatie hinreichende Rolle dieser Güter greift er zwei Persönlichkeiten heraus, zu denen sich bemerkenswerte Dokumente erhalten haben: den einflußreichen Großwesir Sokollu Mehmed Pasha (1505/6-1579) sowie Nur Banu, die Mutter des Sultans Murad III (1546-1595). Unter vielem anderen forderte der Großwesir von den Venezianern 900 Glaslampen, die für Moscheen benötigt wurden, einige Jahre später waren es 2000 runde Fensterglasscheiben. Die Glaslampen waren venezianische Produktionen (Abb. 2), sie orientierten sich u. a. an einem Typus, der früher im Vorderen Orient, oft in Syrien, hergestellt wurde. Nur Banu, mit der für mehrere Generationen das sog. *Sultanat der Frauen* einsetzte, war venezianischen Ursprungs und nutzte dies zur Durchsetzung ihrer Interessen, wobei sie sich unterschiedlicher Mittelsmänner bediente. In ihrem Fall ging es insbesondere um reiche Kleidung und Stoffe. »Bestellungen« dieser Art wurden zumeist nicht bezahlt, sondern waren häufig erzwungene Geschenke oder auch Bestechungen, die dazu

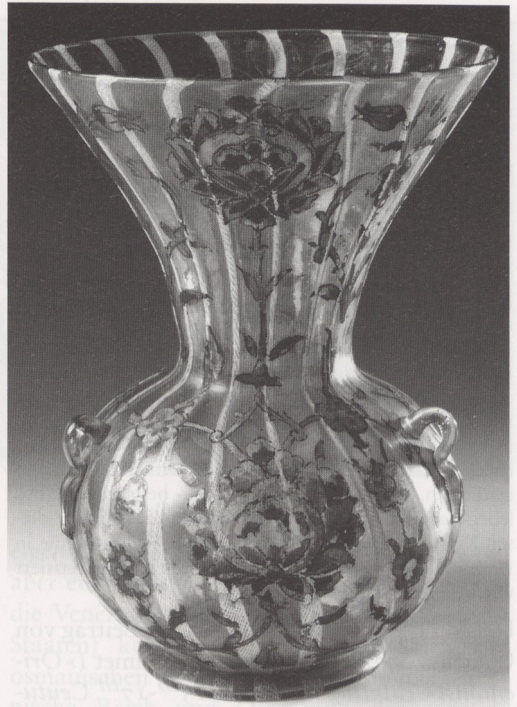


Abb. 2 Moscheenlampe, Venedig, 16. Jh.; Istanbul, Topkapi Serail Museum (Kat. Venedig, S. 290)

dienen sollten, der Serenissima einflußreiche Persönlichkeiten an der Hohen Pforte gewogen zu erhalten. Jacopo Soranzo, der venezianische Botschafter bei Sultan Murad III, bringt dies in einem Schreiben von 1582 auf den Punkt: »*Non donando, e largamente, non si ottiene cosa alcuna a quella Porta.*« Entscheidend bei diesen Geschenken, die auch Gegengeschenke zur Folge haben konnten, war nicht deren realer Wert, sondern das Ansehen, das der oder die Beschenkte mit ihnen gewinnen konnte. Raby gibt dazu eine knappe Auflistung der Geschenke, wie Juwelen, kunstvolle Uhrwerke, mechanische Orgeln, Glas und Kristallarbeiten oder auch kartographische Werke. Ihretwegen wendeten sich osmanische Würdenträger nicht ausschließlich an die Serenissima, sondern man bevorzugte etwa für Uhrwerke den Wiener Hof. Eine Ausnahme

bildeten die Werke der Malerei und Zeichnung, etwa als Mehmed II 1479 um einen venezianischen Maler, der auch Bildnisse erstellen könne, bei der Serenissima nachsuchte und ihm Gentile Bellini geschickt wurde. Oder als Sokollu Mehmed Pasha 1578 die Hilfe des venezianischen Bailo erbat, um europäische Porträts der früheren osmanischen Sultane zu erhalten.

Mit dem späten 16. Jh. erhöhte sich die Nachfrage nach europäischen Luxusgütern, sowohl auf dem Gebiet der diplomatischen Geschenke als auch auf einem sich öffnenden Markt, in dem zunehmend Nordeuropäer eine Rolle spielten. Im osmanischen Reich blieb die Orientierung am europäischen Geschmack indes auf den Bereich des Hofes und des Privaten beschränkt, während man in der Öffentlichkeit auf den tradierten Sitten und Gebräuchen beharrte. Rabys lebendiger Überblick skizziert anschaulich die für diesen Kulturaustausch charakteristische Situation, die in verschiedenen nachfolgenden Beiträgen konkretisiert wird.

Der Malerei und Zeichnung ist der Beitrag von Catarina Schmidt Arcangeli gewidmet (»*Orientalist*« *Painting in Venice, 15th-17th Centuries*). Den Begriff des Orientalismus verwendet die Autorin mit der nötigen Zurückhaltung, ist dieser doch eng mit der künstlerischen Entwicklung des 19. Jhs verknüpft. Im ersten Unterkapitel setzt sie den sicher treffenderen Terminus des *Oriental Mode* ein, den Raby vor 25 Jahren in einer Publikation geprägt hatte, welcher der vorliegende Beitrag in manchem verpflichtet ist. Schmidt Arcangeli sucht die Varianten des *Oriental Mode* bei Künstlern wie Cima da Conegliano, Giovanni Mansueti, Vittore Carpaccio und Gentile Bellini zu präzisieren. Dabei stellt sie zu Recht heraus, daß etwa Cima in seinen »orientalischen« Stadtlandschaften eher ein zeitgenössisches, ideales Venedig spiegelte (und darin wohl Carpaccio verpflichtet war), während Mansueti offenbar auch auf die Skizzenbücher des Jacopo Bellini zurückgriff. Wenig überzeugend scheint mir, daß sich Gentile Bellini bezüglich der mamlukischen Architektur und Kostüme an den Holzschnitten von Reuwich in Breydenbachs *Peregrinatio* orientiert habe.

Gentiles Darstellungen sind wesentlich präziser als jene von Reuwich und eben auch als aller venezianischen Zeitgenossen. Bereits 1985 habe ich darauf verwiesen, daß seine genaue Kenntnis des mamlukischen Ambiente dafür spricht, daß er zu Beginn des Jahres 1481, dem Datum des sultanischen Ehrenbriefes, nicht unmittelbar nach Venedig zurückgekehrt ist, wovon die Autorin offenbar ausgeht, sondern den mamlukischen Kulturbereich kennen lernte, möglicherweise durch eine Reise nach Jerusalem. Dies zumal, da Gentiles früheste Erwähnung nach seiner Rückkehr in die Heimatstadt erst vom 16. März 1483 datiert. – Trinita Kennedy hebt in ihrem Katalogeintrag zu Carpaccios *Predigt des hl. Stephanus* hervor, daß der Künstler hinsichtlich der Architektur und Kostüme eine eigentümliche Mischung unterschiedlicher Vorbilder präsentiere. Interpretationen venezianischer, »orientalistischer« Gemälde dieser Zeit stehen oft auf unsicherem Grund, so etwa wenn Carboni in seiner Einleitung von Carpaccios *Steinigung des hl. Stephanus* behauptet, daß auf diesem Werk ausschließlich osmanische Muslime dargestellt seien, und weitgehende Schlüsse daraus zieht. Eine genauere Betrachtung zeigt dagegen, daß Carpaccio lediglich orientalische Phantasiekostüme einsetzt.

Schmidt Arcangeli will dem Titel ihres Beitrages zufolge den Bogen der »orientalistischen« Gemälde vom 15. bis zum 17. Jh. spannen, läßt indes das letztere Jahrhundert aus und gibt stattdessen in wenigen Zeilen drei Beispiele aus dem 18. Jh. Die gewandelte Rolle der exotischen Orientalen im Werk der Tiepolo sowie Guardis *Quadri turcheschi* hätte allerdings – in einem größeren Kontext – etwas mehr Aufmerksamkeit verdient.

Ein wenig aus der Rolle fällt der gelehrte Beitrag von Michael Barry (*Renaissance Venice and Her »Moors«*), in dem es zunächst vordergründig um die Darstellung von gemalten Orientalen im Zusammenhang mit dem in Venedig lange Zeit virulenten Averroismus geht. Schließlich kommt der Autor auf sein eigentliches Thema, nämlich die Interpretation von Giorgiones *Drei Philosophen* des Wiener Kunsthistorischen Museums zu sprechen. Im Kontext seiner Darlegungen erscheint die Deutung des Mohren als Averroes und des ihm gegenüber stehenden Bärtigen als Aristoteles durchaus plausibel, zumal diese beiden, wie Barry aus-

Abb. 3
Matteo Pagan,
Prozession des Dogen
und des Patriarchen von
Venedig (Detail),
Venedig 1560;
New York, Metropolitan
Museum of Art (Archiv
des Autors)



führt, auch schon zuvor in der Malerei als Paar auftretenden. Letztlich bereichert er die These des auch von ihm zitierten Ferriguto, der schon 1933 in dem Gemälde Giorgiones eine Repräsentation des Aristotelismus und des Averroismus gesehen hatte und den jugendlichen Sitzenden als Sinnbild des jungen, unmittelbar auf die antiken Quellen zurückgehenden Humanismus verstand. Bei Barry erfährt der junge Mann zwar einige Präzisierungen, bleibt aber – ebenso wie bei Ferriguto – der Namenlose im Trio.

Am Anfang des zweiten Teils des Kataloges stehen Beiträge zu Teppichen und Textilien im west-östlichen Kulturaustausch; ein Thema, welches Kurt Erdmann 1962 in seinem grundlegenden Werk eingeführt hat. Walter Denny erörtert die kulturhistorische Bedeutung der importierten orientalischen Teppiche in der Lagunenstadt. Er stellt die Rolle der Teppiche im öffentlichen oder halböffentlichen Leben am Beispiel von Gemälden und Holzschnitten heraus, so den Holzschnitt der *Prozession eines Dogen* von Matteo Pagan (1560), der den dekorativen Einsatz orientalischer (anatolischer) Teppiche an den Fenstern zur Piazza hin demonstriert (Abb. 3). Anatolische und persische Knüpfteppiche hatten in Venedig einen hohen repräsentativen Wert, zugleich betätigten sich Venezianer europaweit im Teppichhandel. Anders als etwa in Spanien, Frankreich und England hat es aber offenbar auf dem Territorium der Serenissima keine

eigene Teppichmanufaktur gegeben, wohl aber eine intensive textile Manufaktur, indem die Venezianer (und auch andere italienische Staaten) kostbare Brokate und Samte im osmanischen Stil herstellten und in das osmanische Reich und Osteuropa exportierten. Dabei spielten jüdische Händler eine wichtige Rolle, wie Giovanni Curatola ergänzend ausführt. Die venezianischen Aktivitäten hatten zur Folge, daß der Großwesir Rüstem Pasha in der Mitte des 16. Jh.s die osmanische Textilproduktion massiv förderte, um die teuren Importe aus Venedig zu vermeiden und auf osteuropäischen Märkten mit Venedig konkurrieren zu können.

Dem lange Zeit kontroversen Thema, in welchem Umfang tauschierte Metallarbeiten islamischen oder venezianischen Ursprungs seien und ob Muslime in Venedig selbst diese begehrten Metallgefäße herstellten (Huth 1970), widmet Sylvia Auld einen knappen und präzisen Essay (*Master Mahmud and Islamic Metalwork in the 15th Century*). Jüngere Untersuchungen haben die künstlerische Persönlichkeit des Mahmud al-Kurdi präzisiert und diesen als den bedeutendsten muslimischen Silberschmied seiner Zeit erfaßt (Abb. 4). Auf Grund einer seiner Arbeiten mit einer Doppelsignatur in arabischer und in translite-

rierter lateinischer Form (*AMELEIMALEN-MAMUD*) vermutete man, daß Mahmud in Venedig selbst gearbeitet habe. Auld zeigt, daß dieser indes mit größter Wahrscheinlichkeit am Hof des Uzun Hassan in Tabriz tätig gewesen ist, und daß derartige Arbeiten für westliche Adressaten bestimmt waren, wohl Venezianer, mit denen Uzun Hassan enge Beziehungen in Abwehr der gemeinsamen osmanischen Bedrohung unterhielt. Die besondere Qualität der Kunst des Mahmud wird in einigen Abbildungen deutlich, doch fehlen seinen Stil präzisierende Analysen. Diese Thematik zeigt besonders deutlich die politischen und kulturhistorischen Verflechtungen: Tauschierte Metallarbeiten gelangten als Geschenke nach Venedig oder wurden von Venezianern im Orient – häufig im mamlukischen Herrschaftsgebiet – bestellt. Es ist nicht immer klar, ob die in das dekorative System eingefügten Wappenfelder schon dort oder erst in Venedig konkret ausgestaltet wurden. Unter den tauschierten Gegenständen finden sich vor allem größere Teller, Kerzenhalter und kleinere runde Behälter, die möglicherweise mit begehrten orientalischen Süßigkeiten gefüllt waren.

Die letzten drei Aufsätze sind weiteren kunsthandwerklichen Bereichen gewidmet, die eigentlich das Gebiet der Massenware streifen. Ernst Grube faßt ein vergleichsweise breites Feld unterschiedlicher kunsthandwerklicher Arbeiten zusammen: Bucheinbände, Paradeschilde, Schmuckkästchen und eine kostbar dekorierte Schranktür. Es handelt sich bei diesen »Lackarbeiten« nicht um wirkliche Lacke, wie man sie aus der ostasiatischen Kunst kennt, sondern um gefirniste Malerei auf Leder oder mit einem Gips- oder Kalkgrund versehenem Holz. Grube präsentiert einige sehr eindrucksvolle Werke wie etwa die Prunkschilde, doch sind die interessantesten Exempel zweifellos die Buchbindearbeiten, denen seit langem die Aufmerksamkeit der Forschung gilt. Gerade auf diesem Gebiet zeigt sich der enge künstlerische Austausch am prägnantesten, und zugleich wird immer wie-

der deutlich, in welcher Weise die westlichen Künstler islamische Dekorationsmotive einem strengen System nach europäischen Vorstellungen unterwerfen. – Der Beitrag von Rosa Barovier Mentasti und Stefano Carboni gilt dem emaillierten Glas, das die Venezianer letztlich auf islamischen Vorbildern fußend bereits im 13. Jh. in großen Mengen in den mittleren Osten exportierten – zumeist kleinere, farbig emaillierte Glasbecher. Seit dem späten 15. Jh. nahm die venezianische Glasindustrie einen ungeheuren Aufschwung; Ausstellung und Katalog geben einen Eindruck von der künstlerischen und technischen Vielfalt (*Abb. 2*). Ein letztes größeres Kapitel widmet Maria Vittoria Fontana der keramischen Produktion Venedigs und stellt die engen Bezüge venezianischer Arbeiten zur der künstlerisch kaum zu übertreffenden Iznik-Keramik her, welche in der 2. Hälfte des 16. Jh.s ihren Höhepunkt erreichte. Qualitätvolle venezianische Arbeiten zeigen eine entschiedene Umwandlung in ein im Prinzip westliches Dekorationssystem, nachahmende Arbeiten machen häufig den qualitativen Verlust im Vergleich mit den osmanischen Vorbildern deutlich (*Abb. 1*).

Den Essays sind im zweiten Teil des Bands häufig knappe technische Ausführungen von Spezialisten beigegeben, so etwa die Beiträge von Sandra Sardjono zu den technischen Unterschieden von osmanischen und italienischen Samten, von Susan La Niece zu den Metallarbeiten oder auch von Adriana Rizzo zu den venezianischen »Lackarbeiten«. Miszellen dieser Art sind charakterisiert durch einen spezifisch naturwissenschaftlichen Inhalt sowie eine eigene Terminologie, aber dennoch sind sie im Einzelfall auch für den Laien von Interesse. – Der angefügte Katalog der ausgestellten Werke ist von Fachleuten durchweg anschaulich und gut lesbar geschrieben und verweist auf die Fachliteratur. Wie oben angemerkt, zielt weder der Textteil noch der Katalog darauf ab, den Charakter der Kunstwerke dem Leser durch knappe Analysen nahezubringen, sicherlich ein generelles Manko nicht nur dieses Katalogs. Doch gerade hier wird man diese Zurückhaltung besonders bedauern, da auf dem vorgestellten Gebiet der westlichen Kunstauffassung der Renaissance die ganz anderen Kunstvorstellungen der islamischen Länder gegenüberstehen.

Im Umfang steht die venezianische Fassung des Kataloges der amerikanischen in nichts nach, doch hat man das Konzept in einer Hin-

sicht erheblich verändert, die nicht nur der – unvermeidlichen – Tatsache geschuldet war, das nicht alle in New York präsenten Exponate nach Venedig gegeben werden konnten und hier gelegentlich andere Werke an deren Stelle traten. Auch die italienische Einstellung zum Kunstwerk und dessen bildlicher Repräsentation mag eine Rolle gespielt haben. Dies möchte ich an einem Beispiel erläutern. Die amerikanischen Organisatoren haben mit Bedacht Deborah Howard *zwei* Aufsätze konzediert, einen zur Stadt Venedig, den anderen zu den Beziehungen der Serenissima zu den Mamluken. In der italienischen Ausgabe werden unter dem Titel *Venezia città »orientale«* beide Beiträge zusammengefaßt – schon dadurch wird die klare historische Argumentation verunklärt. Des weiteren hat man zahlreiche Textabbildungen gestrichen und dafür wichtig oder interessant erscheinende Abbildungen in größerem Format wiedergegeben – hier etwa die Seiten 83f., 87, 89, 102f. Das hat sicherlich den Vorzug einer größeren Anschaulichkeit und auch Übersichtlichkeit des Layouts, trübt aber die Klarheit der historischen Argumentation, so etwa wenn alle den mamelukischen Architekturbeispielen gewidmeten Illustrationen gestrichen werden – in der amerikanischen Ausgabe fig. 2, 5, 7. Hinsichtlich der Gestaltung eines Kataloges, der einer derart komplexen Thematik gewidmet ist, gibt es wohl keinen Königsweg, und beide Ausgaben werden Befürworter finden.

Die Ausstellung in Venedig war dagegen in hohem Maße problematisch. Der Dogenpalast bietet sich grundsätzlich aus historischen Gründen an, doch die Wahl der *Sala dello Scrutinio*, in welcher alle Exponate untergebracht waren, ist schon deswegen ungeeignet, weil nur mit Kunstlicht gearbeitet werden kann. Diese Aufgabe hat man offenbar nach heute leider gängigen Vorstellungen eines übergeordneten Designs gelöst und dabei auf die Werke keine Rücksicht genommen. So erstrahlten manche Objekte im Licht der Spots, andere versanken in tiefem Dunkel,



Abb. 4 Mahmud al-Kurdi, Tablett (Detail), Nordwest Iran oder Südost Anatolien, spätes 15. Jh.; London, British Museum (Kat. Venedig, S. 237)

deutlich etwa an den Vitrinen, welche die tauschierten Metallarbeiten beherbergten. Aber auch den anderen Werken erging es nicht besser. So wurde etwa die Gruppe der aus München ausgeliehenen historisch instruktiven, künstlerisch dagegen wenig bedeutenden Sultansporträts hell angestrahlt, das daneben aufgehängte Bildnis Süleyman II aus der Schule Tizians – selten zu sehen und künstlerisch durchaus von Interesse – wurde vom Dunkel verschluckt. Hier konnte nur die Abbildung im Katalog helfen. An anderem Ort stand ein hell beleuchteter Holbein-Teppich einem schönen, ins Dunkel getauchten anatolischen Gebetsteppich gegenüber. Ein noch gravierenderer Mangel bestand darin, daß man das sicher komplexe, doch einleuchtende Konzept des Kataloges nicht erkennbar in die Ausstellung übertrug, etwa indem einer historischen Abteilung eine nach Gattungen geordnete gegenübergestellt worden wäre. Wenige gattungsspezifische Werkgruppen waren in der Ausstellung zu erkennen, am ehesten wohl noch die tauschierten Messingobjekte oder

auch die europäischen und islamischen Waffen und Schilde. Zur Unübersichtlichkeit trug ein grundsätzlich verändertes und aus meiner Sicht wenig sinnvolles Konzept bei, das seinen Niederschlag in dem kleinen Ausstellungsführer fand, einer Broschüre in sechs Kapiteln: 1. Venedig und der Islam; 2. Venedig und die Mamluken mit einem anschließenden historischen Resümee zu den wechselseitigen Beeinflussungen; 3. Gentile Bellini in Istanbul und der Orient in venezianischen Gemälden des 15.-16. Jh.s; 4. Venedig und die Osmanen im Zeitalter Süleyman des Prächtigen; 5. Venedig und Persien; 6. Venedig und die Osmanen nach der Schlacht von Lepanto. Mir scheint in dieser Broschüre der hilflose Versuch vorzuliegen, die große und komplexe Thematik der Ausstellung auf wenige, leicht erfassbare Aspekte zusammenzudrängen. Zum Verständnis der Ausstellung trug diese Broschüre kaum bei, noch eignete sie sich als Führer durch die Schau.

Als Resümee bleibt die Feststellung, daß man mit dieser internationalen und an drei Orten gezeigten Ausstellung ein Thema aufgegriffen hat, das an einem zentralen Exempel die kulturellen Wechselbeziehungen des Westens mit der islamischen Welt einem größeren Publikum vor Augen führen wollte. Als glückliches Ergebnis ist der amerikanische Katalog zu beurteilen, der das Interesse sowohl von interessierten Laien als auch von Fachleuten befriedigen dürfte. Die venezianische Ausstellung zeigte dagegen einen unzureichenden Versuch

der Vermittlung einer Thematik, der im Kontext unserer gegenwärtigen, intensiven Auseinandersetzung mit der islamischen Welt ein hoher Stellenwert zugekommen wäre. Zumindest die wachen Zeitgenossen hätten eine verständlichere Präsentation von Werken europäischer (venezianischer) und islamischer Provenienz verdient. So aber ging die Ausstellung *Venezia e l'Islam* als kleinerer Event des Herbstes 2007 unter, in der Stadt mit den längsten und reichsten kulturellen Bezügen zum islamischen Orient, aber eben auch einer Stadt, deren heutiges Zentrum in weiten Teilen zu einer Shopping Mall verkommen ist.

Jürg Meyer zur Capellen

Literaturhinweise:

Kurt Erdmann. *Europa und der Orientteppich*. Berlin und Mainz 1962

Hans Huth. »Sarazenen in Venedig?« in P. Bloch und G. Zick (Hrsg.), *Festschrift für Heinz Ladendorf*, Köln und Wien 1970, S. 58-68

Julian Raby. *Venice, Dürer and the Oriental Mode*. London und New Jersey 1982

Deborah Howard. *Venice and the East. The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture 1100-1500*. New Haven und London 2000

David J. Roxburgh (Hrg.) *Turks. A Journey of a Thousand Years, 600-1600*. London, Royal Academy, 22. Januar-12. April 2005

Sammlerglück. Islamische Kunst aus der Sammlung Edmund de Unger

Berlin, Museum für Islamische Kunst Berlin im Pergamonmuseum, 27. November 2007-17. Februar 2008

Von November 2007 bis Februar 2008 zeigte das Islamische Museum im Pergamonmuseum unter dem Titel *Sammlerglück* islamische Kunst aus der renommierten Londoner Samm-

lung Edmund de Unger, vormals bekannt als »Keir Collection«. 112 Stücke hatte de Unger, teilweise in Absprache mit den Kuratoren, für die Schau ausgewählt, die mit Kalligraphie