

## Ist die Islamische Kunst eine oberflächliche Ornamentkunst?

SYRINX HEES

Alhambra, der Klang dieses Wortes wirkt immer noch wie ein Schlüssel, der wunderbare Traumwelten zu öffnen vermag. Verschlungene Wege verbinden Räume, deren Wände von kleinteiligem Ornament überzogen sind. Feingliedrige Stalaktitkuppeln verzücken den Besucher. Diese Welt scheint ein Loslösen von den Zwängen des Materiellen anzubieten, das für den einen im Sinnesrausch, für den anderen in der Meditation zu erreichen ist. Alhambra, dieser Palast galt vielen als Ausgangs- oder Knotenpunkt ihres Verständnisses der sogenannten *Islamischen Kunst*.

PLURALE O  
(2001), 71–86

In der Definition einer spezifisch *Islamischen Kunst* wird das Ornament als wesentliches Charakteristikum dieser Kunst hervorgehoben. Diese Ausdrucksform hat in den Augen des europäischen Betrachters einen derartig hohen Stellenwert erhalten, dass mitunter die *Islamische Kunst* als Kunst des Ornaments schlechthin bezeichnet wird. Es sei gerechtfertigt, Kunst aus so unterschiedlichen Gegenden dieser Welt, etwa von Spanien über Ägypten, die Türkei, das Zweistromland und den Iran, hergestellt zu so unterschiedlichen Zeiten, etwa vom 8. bis zum 18. Jahrhundert, unter dem Begriff *Islamische Kunst* zu vereinen, weil unabhängig von Ort und Zeit das Ornamentale charakteristisch sei. Dabei werden die von dieser *Islamischen Kunst* verwendeten Ornamente folgendermaßen beschrieben: Es heißt, das *Islamische Ornament* zeichne sich durch Zweidimensionalität, das heißt durch Flächenhaftigkeit aus. Es wird beschrieben, dass es die Flächen nicht bewusst gliedere, sondern im

unendlichen Rapport erscheine. Es sei daher in der Lage, sich (theoretisch) unabhängig von der zu ornamentierenden Fläche beliebig auszudehnen, indem es sich wiederholend in alle Richtungen ergänzt werden könne. Es wird behauptet, die Ornamentierung in der *Islamischen Kunst* geschehe ohne Sinn für eine hierarchische Gliederung der Oberfläche eines Gegenstandes. Immer wieder erklingt der Vorwurf, auf diese Weise verschleierte das *islamische Ornament* den dreidimensionalen Körper: Bei Gefäßen werde die Form missachtet und in der Architektur die Konstruktion negiert.

Diese Vorstellung von der *Islamischen Kunst* ist in vielerlei Hinsicht problematisch. Auf der einen Seite führt die Betrachtung der *Islamischen Kunst* als Ornamentkunst seitens der europäischen Kunsthistoriker zu einer abwertenden Beurteilung. Seit dem 15. Jahrhundert gilt das Ornament in der westlichen Kunstphilosophie als akzidentelle Verschönerung der substantiellen Schönheit, gewissermaßen als verführerische Verschleierung des wahren Guten. Zwar wurde an dieser Theorie über die Jahrhunderte gefeilt und diskutiert, ja, es wurde sogar der Standpunkt vertreten, das Ornament müsse Basis jedweden Kunstschaffens werden (Owen Jones). Die kunsthistorische Forschung scheint aber tief geprägt zu sein von der modernen Auffassung, die reine Form sei das ästhetische Ideal (bauhaus). Es ist anzunehmen, dass aufgrund dieser Prägung, verbunden mit dem relativ geringen Kenntnisstand der Kunstgeschichte orientalischer Länder, in vielen Fällen das Ornament und seine Verwendung innerhalb der *Islamischen Kunst* oberflächlich beschrieben wurde. Man ging (geht) von der Annahme aus, das Ornament könne nicht Träger einer tieferen Bedeutungsebene sein. Das Ornament – sei es nun geometrischer oder floraler Art – wolle einfach nur erfreuen. Eine solche Interpretation führt dazu, dass man die *Islamische Ornamentkunst* als bedeutungslosen Flächendekor einschätzen kann.

Sicherlich sind im Einzelfall Kunstwerke anders beschrieben und bewertet worden. Es ist jedoch erstaunlich, wie weit die oben skizzierten Ideen nicht nur bei interessierten Laien verbreitet sind. Ich will hier aber nicht diskutieren, inwiefern diese Interpretation des Ornaments standhalten kann. Es geht mir vielmehr darum, eine andere Problematik aufzudecken, die mir grundlegender erscheint. Ich halte es für möglich, dass die Beschreibung der *Islamischen Kunst* als

Ornamentkunst auf ungenauer Beobachtung beruht, mindestens die Beschreibung des Ornaments als zweidimensionalem, flächenfüllendem, hierarchielosem, formnegierendem Dekor. Ich möchte daher versuchen, einige Objekte genauer zu betrachten. Nicht mehr. Ich halte es für notwendig, die Ornamentbrille bei der Betrachtung der *Islamischen Kunst* zunächst einmal abzusetzen. Möglicherweise könnten dann andere, bislang unberücksichtigte Elemente der *Islamischen Kunst* wahrgenommen werden. In meinen Beschreibungen geht es darum, verschiedene Tiefen in der Kunst zu erblicken, die bislang als oberflächliches Ornament beschrieben wurde. Als Beispiele habe ich Objekte aus dem Bestand der Sammlung Islamischer Kunst des Pergamonmuseums zu Berlin ausgewählt, unter Hinzuziehung einiger Architekturbeispiele, die von unterschiedlichen Orten und aus unterschiedlichen Zeiten stammen. So habe ich herrscherliche Auftragsarbeiten neben alltäglicheren Werken ausgewählt und profane Gegenstände neben solchen, die für eine spezielle religiöse Funktion geschaffen wurden. Dies soll eine dem Umfang dieses Beitrages gemäße Repräsentation all jener Kunstobjekte sein, die bislang unter dem Begriff *Islamische Kunst* zusammengefasst werden.

Betrachten wir das prunkvolle Wasserbecken aus Bronze, das im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts in Mosul/Nordirak entstanden ist. Die gradwandige Außenseite des Beckens wurde in fünf waagrecht das Becken umziehende Bänder unterteilt. Sechs große Me-



Abb. 1: Wasserbecken, Mosul (Irak); 3. Viertel 13. Jh. Dm 43 cm; Inv.-Nr. I 6580. S/W-Foto des Museums

dailions überschneiden das in der Mitte verlaufende, sie verbindende Schriftband. Das im Zentrum der Abbildung zu sehende Medaillon stellt einen thronenden Herrscher im Schneidersitz dar, der einen Becher in seiner Rechten hält, flankiert von zwei Leibwächtern mit Schwertern. Unter seinem Thron befinden sich zwei Löwen. Hinter den großen Medaillons läuft die Schrift weiter, welche Segenswünsche für den Besitzer zum Inhalt hat. Wenngleich eine flache Scheibe auf einem flachen Band liegt, so entsteht dennoch aufgrund des Wechsels von Vorder- und Hintergrund eine Tiefenwirkung. Das gegenüber den Medaillons und der Schrift sehr viel kleinteiliger wirkende Spiralrankenwerk der auf das Zentralband folgenden beiden Bänder wird vom Auge als Hintergrund des Schriftbandes wahrgenommen. Die vom Spiralrankenwerk eingefassten, symmetrisch angeordneten mittelgroßen Medaillons stellen Zechende und Musizierende (Tamburinspieler und Flötist) des Hofstaats dar. Thematisch gehören sie zur Szene des thronenden Herrschers und damit zum Vordergrund, innerhalb dessen sie als kleiner dargestellte Begleitpersonen andererseits den Hintergrund bilden. Die großen Medaillons, die sowohl das Schriftband als auch das Rankenwerk überschneiden, können eindeutig als vorderste Ebene wahrgenommen werden. Das Spiralrankenwerk weist sich deutlich als Hintergrund aus. Da sich das Schriftband und die mittelgroßen Medaillons aber in keiner Weise überschneiden, kann das Auge nicht entscheiden, ob sie eine gemeinsame mittlere Ebene bilden, oder ob es mehrere Zwischenebenen gibt, angedeutet in den weiteren, kleineren, ihrerseits symmetrisch angeordneten Medaillons. Wir kommen zu dem Ergebnis, dass der Gestaltung der Außenwand des Bekens eine hierarchische Ordnung zugrunde liegt, die sich abstuft von der figürlichen Darstellung, über die Schrift zum Rankenwerk. Daneben sorgen die unterschiedlich großen Medaillons für eine weitere Differenzierung.

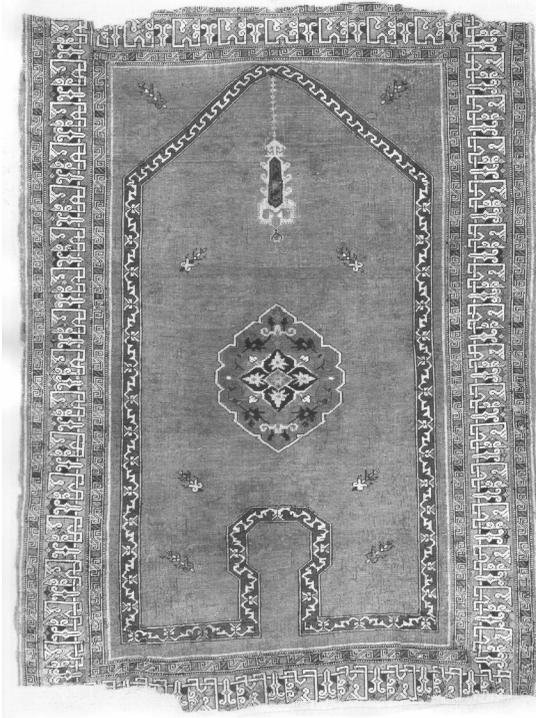
Wir wenden uns nun einem einfacheren Gegenstand zu, einem Gebetsteppich, der in der Türkei in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gewebt wurde. Wir sehen im Zentrum des rechteckigen Teppichs eine dunkelblaue Sternblütenform auf rotem Grund, eingefasst von einem blauen Rahmen. An den beiden Schmalseiten findet sich je eine angeschnittene Raute. Aufgrund der Größenunterschiede

werden die Wolkenbänder des Rahmens und die kleinen Blüten des Hintergrunds als untergeordnete Motive verstanden. Lassen wir den Blick über weitere Teppiche der Sammlung schweifen, so findet sich bei allen Beispielen ein rechteckiges Innenfeld, das durch einen Randstreifen eingerahmt wird. Zu einem Teppich gehört also ein Rahmen. Im Zentrum des nun folgenden Beispiels lässt sich ein Blütenmedaillon beschreiben. Diese Prachtblüte wächst auf einer Rotfläche, die nur wenige untergeordnete Blumen trägt. Soweit entspricht das Grundscheema der Flächenaufteilung dem ersten Beispiel. Vor diesem Hintergrund läuft ein Streifen, der den Aufriss und Grundriss einer Gebetsnische nachzeichnet. Am Schlussstein der Nische hängt eine Moscheeampel an einer Kette. Durch diese Gestalt erhält der Fußbodenbelag eine spezielle Funktion, er wird zum Gebetsteppich. Die Figur ist gerichtet. Sie enthält sowohl ein Unten und Oben (Aufriss), als auch ein Vorne und Hinten (Grundriss). Dieses Ineinander-



Abb. 2: Stern-  
Uschak, Türkei  
(Gebiet von  
Uschak?); um  
1700.  
251 × 145 cm;  
Inv. Nr. 84, 907.  
Aus: Spuhler  
1987, 151

Abb. 3: Gebets-  
teppich, Türkei  
(Gebiet von  
Uschak); 1.  
Hälfte 16. Jh.  
124 × 170 cm;  
Inv. Nr. 87, 1368.  
S/W-Foto des  
Museums



schachteln verschiedener Raumperspektiven rührt nicht (nur) von einer bewussten, ›islamisch motivierten‹ Reduktion des Gegenständlichen her (auch nicht von einer naiven, zweidimensionalen Vorstellungskraft), sondern entspricht der Funktion des Gebetsteppichs, auf dem der Betende verschiedene Positionen im Verhältnis zur imaginierten Gebetsnische einnehmen wird. Die Linienführung ergibt eine sinn- und raumstiftende Einteilung der Fläche. Diesem mehrdimensionalen Gebilde liegt ein Medaillonteppeich zugrunde. Nimmt man die verschiedenen Ebenen nicht wahr, kommt man zu einer völlig anderen Sichtweise. So schreibt Spuhler, der das offene Oktagon als Brunnen interpretiert: »Das zentrale, hellblaue Medaillon [...] blockiert [...] kompositorisch [...] in gewissem Sinn die durchgehende Richtung Brunnen-Ampel Nischenspitze.«<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Spuhler 1987, 37

Wenden wir uns der Innenwandgestaltung eines herrscherlichen Palastes zu. Im Museum für Islamische Kunst zu Berlin finden sich

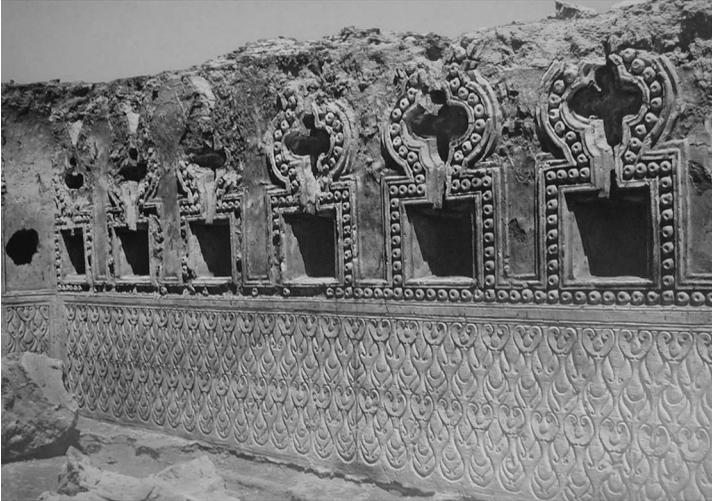


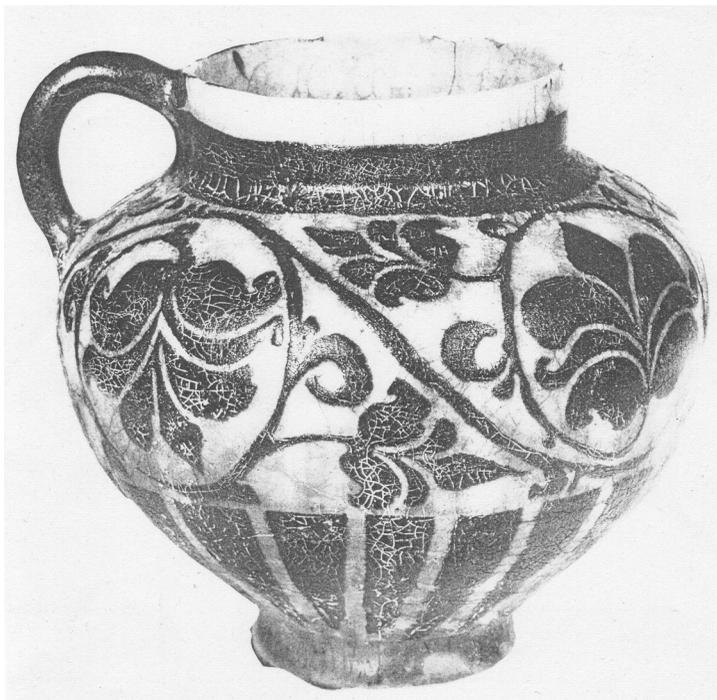
Abb. 4: Wand eines Raumes im Schloß Balkuwara in Samarra (Irak); zwischen 849–859. Aus: PROPYLÄEN KUNSTGESCHICHTE 1990, Abb. 127

mehrere Stuckpaneele aus der Residenzstadt Samarra, die nördlich von Bagdad am Tigris gelegen im 9. Jahrhundert von einigen Kalifen errichtet und genutzt wurde. Das Mauerwerk besteht aus gebrannten Ziegeln und erhielt als Versiegelung einen Putz aus Stuck. Diese Stuckverkleidung bildet eine Oberfläche, die dann durch Einkerbungen, Einschnitte, Einbohrungen und Aushöhlungen Plastizität gewinnt. Die Wand wurde in waagrechter Richtung in mehrere Zonen unterteilt. In der Sockelzone bilden die Einschnitte in Schrägschnittechnik sich wiederholende Figuren von Blättern und Vasen, die in der Senkrechten derartig ineinandergeschoben und in der Waagerechten derartig gegeneinander verschoben sind, dass sich trotz der ertastbaren Plastizität der Oberfläche für das Auge kein Vorder- und Hintergrund erkennen lässt. Der obere Sockelrand wird durch die eingerollten Flügelspitzen (ein bekanntes Motiv, das auf sassanidische Flügelkronen zurückgeht) betont. Diese waagrechte Reihung, die sich in der Mitte der Sockelzone wiederholt, nimmt das Auge wahr. Die Reihen betonen die Länge der Wand und übernehmen die waagrechte Wandgliederung auch in der Sockelzone. Auf's Ganze gesehen besitzt diese Flächengestaltung aber keinen Blickfang und erlaubt dem Auge ein rasches Vorübergleiten. Der Kommentar von Ettinghausen/Grabar zu dem Stuckpaneel aus Samarra lautet:

<sup>2</sup> Ettinghausen/  
Grabar 1987, 104

»[...] in effect the whole surface of the wall is ornament. [...] it is the first – and in certain ways the purest and most severe – example of that ›delight in ornamental meditation and aesthetic exercise‹ which has been called the *arabesque*.«<sup>2</sup> Das ist sehr schön gesagt, doch sollten wir den Blick für die gesamte Wand nicht aus den Augen verlieren. Die bislang beschriebene Flächendekoration befindet sich ausschließlich in der Sockelzone. Es handelt sich um einen Wandbereich, der ungefähr bis zur Brusthöhe reicht. Der Blick soll nach oben gelenkt werden. Über der Sockelzone wurden in die Wand – und zwar nicht nur in die Stuckverkleidung, sondern richtig in das Mauerwerk – relativ große Vertiefungen eingelassen, die als Regale und Wandschränke dienten. Sie unterbrechen solchermaßen die Wandoberfläche, dass sie dem Auge ein Blickfang sind. Sie werden von einem Vierpass bekrönt, von Perlbändern eingefasst, und dahinter erhebt sich die ruhige und glatte Wandfläche.

Abb. 5: Krug,  
Iran (Gunbad-i  
Qabus bei  
Gurgan); um  
1200. Quarz-  
Fritte-Keramik;  
H 13, Dm  
13,5 cm; Inv. Nr.  
I.13/66.  
Aus: MUSEUM  
FÜR ISLAMISCHE  
KUNST BERLIN  
1979, Abb. 64



Als weiteres Beispiel habe ich einen einfachen Krug aus Keramik gewählt, der im Nordostiran im 12. oder 13. Jahrhundert entstand. Er zeichnet sich aus durch seinen dicken Bauch mit gewölbter Schulter und niedrigem Halsring, auf starkem Ringfuß stehend. Das weiße Rohmaterial wurde zu einem Gefäß geformt. Die Außenseite, die sich dem Benutzer entgegenwölbt, wird in einem ersten Arbeitsgang mit einem schwarzen Tonschlicker überzogen, der dann mit einem Schabgerät bearbeitet wird. Nur mit Hilfe der Überlagerung verschiedener Farbschichten kann der Dekor entstehen. Schließlich wird die gesamte Oberfläche des Gefäßes, das heißt Außen- und Innenseite, durch eine transparente, türkisfarbige Glasur versiegelt, wodurch der Krug funktionstüchtig wird. Sein kugeligter Bauch wurde in drei waagrechte Bänder unterteilt, von denen das mittlere das breiteste und hellste ist. Auf dem türkisgefärbten Hintergrund wölbt sich eine Spiralranke, die in ihre vier Spiralkreise, die die gesamte Höhe des Bandes einnehmen, ein siebenteiliges Blatt entsendet. Die Zentren dieser Blätter liegen genau auf dem Zenitkreis des Gefäßes. Die Sockelzone wird durch vertikale, zum Fuß hin enger werdende Streifen eingeteilt, die sich der sich verjüngenden Gefäßform anpassen. Der Dekor veranschaulicht somit sehr deutlich die Form des Kruges.

Die Außenseite einer gläsernen Moscheeampel mit flach ausladendem Bauch und trichterförmigem Hals auf umgekehrt kelchförmigem Fuß wurde mit verschiedenfarbiger Emaille bearbeitet. Die mehrmals umbrechenden, schrägen Flächen sind in der Oberflächengestaltung klar voneinander getrennt. Die ausladende obere Bauchhälfte erhält das Hauptgewicht durch einen monumentalen Schriftzug auf dunkelblauem Grund, der nur durch einzelne Blätter aufgelockert ist. Die Schrift ist gut lesbar und nennt den Namen des auftraggebenden mamlukischen Sultans, der diese Leuchte Anfang des 14. Jahrhunderts einer Kairener Moschee stiftete. Die Verewigung seines Namens kann neben der Moscheebeleuchtung als Hauptanliegen des Werkes erkannt werden. Die harte Umbruchkante zwischen Bauchende und Halsansatz wird mittels zweier schmaler Bordüren mit zarten Ranken übergleitend gestaltet. Aber wird dadurch die Form des Gefäßes verschleiert? Im Gegenteil, die Ranken veranschaulichen durch ihre Feinheit die Zurücknahme der Form an

Abb. 6:  
 Moscheeampel,  
 Syrien oder  
 Ägypten; Anfang  
 14. Jh. Glas mit  
 Email- und  
 Goldmalerei. H  
 34, Dm 24,8 cm;  
 Inv. Nr. I.2572.  
 Aus: MUSEUM  
 FÜR ISLAMISCHE  
 KUNST BERLIN  
 1979, Abb. 78



dieser Stelle. Das durch die Blütenbordüre leicht angehobene Schriftband des ausladenden Halses wirkt aus diesem Grund leichter als das Schriftbild des Bauches. Diese Leichtigkeit wird verstärkt durch den Umkehreffekt: Diesmal erscheint eine blaue Schrift auf hellem Grund. Im oberen Schriftband ist ein längerer Text untergebracht, einzelne Wörter und Buchstaben werden übereinandergeschrieben, wodurch die Monumentalität der Schrift im Vergleich zur Schrift des Bauches abnimmt. Der aufgrund der Verschachtelung zwar schwieriger zu entziffernde Text bleibt jedoch verständlich, da er einen sehr bekannten Koranvers wiedergibt, in dem Gott als das Licht der Himmel und der Erde gepriesen wird. Der Text verweist auf die Funktion der Moscheeampel als Lichtquelle. Nicht nur unterstreicht die Gestaltung der einzelnen Bänder (Schriftbänder, Bordüren und im Fußteil des Gefäßes Medaillonbänder) die Form des Gegenstandes, sondern die scheinbar dekorative Verwendung der Schrift ver-

mittelt Bedeutung. Es können sogar verschiedene Bedeutungsebenen unterschieden werden: Einmal wird auf die Funktion der Lichtquelle hingewiesen (angedeutet im oberen Text und nur an der Form eindeutig abzulesen), wichtiger noch ist die Präsentation und Verewigung des mächtigen Sultans (deutlich im Haupttext zu lesen).

Wie die Form in Gegenständen der Kleinkunst sich durch das Ornament aufhebe, so sei es ein Charakteristikum der *Islamischen Kunst*, die Konstruktionsprinzipien in der Architektur ornamental zu negieren. Es sei nicht mehr möglich zu erkennen, wo die Konstruktion ende und die Ornamentation beginne. Als Beispiel wird eine Marmorverkleidung einer Gebetsnische angeführt.<sup>3</sup> Es handelt sich um die Gebetsnische einer Aleppiner Hochschule für religiöse Studien aus dem 13. Jh., die sich vor Ort befindet. Das Mauerwerk ist aus geschnittenem Stein sorgfältig zusammengefügt. Es benötigt keine »Versiegelung« wie etwa die irakischen Ziegelbauten von Sa-

3 Clévenot 200,  
168

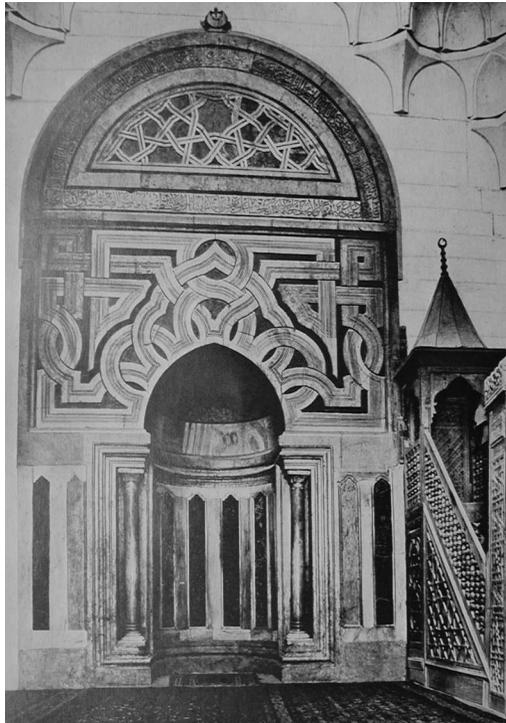


Abb. 7:  
Qiblawand des  
Gebetsaals der  
Madrasa al-  
Firdaws, Aleppo  
(Syrien); dat.  
1236–37. Aus:  
PROPYLÄEN  
KUNSTGE-  
SCHICHTE 1990,  
Abb. 210

marra. Die Gebetsnische soll aber als bedeutsamer Ort innerhalb des Gebäudes hervorgehoben werden. Das wird einmal durch die halbrunde Wandvertiefung und die Mauerung einer Halbkuppel erreicht. Andererseits wird die entstandene Nische samt ihrer Umgebung mit verschiedenfarbigen Marmorsorten verkleidet. Die geschwungene Wandfläche der Nische wird in horizontale, schmale Streifen geteilt, die die Höhe der Nische betonen und den Blick durch die kleinen, verkröpften Bogenabschlüsse nach oben lenken. Zu beiden Seiten wird die halbrunde Nische durch eingestellte Säulen optisch erweitert. Diese (relativ kleinen) Säulen tragen den Kuppelbogen, dessen Mauerung mit dem auffälligen Element des Keilsteins nicht sichtbar ist. Das ist nach europäischer Auffassung ein Fehler, da die Konstruktion vertuscht wird. Die Halbkuppel wird von vier breiten Querbändern geziert, von denen das letzte den Scheitel füllt. Diese Bänder werden an der scharfen Kante zwischen Kuppelinnenfläche und Maueroberfläche gebrochen und gleichzeitig farblich von dem die Kuppel umgebenden Flechtbandmuster wieder aufgenommen. Das Flechtmuster bildet einen rechteckig eingefassten, die Kuppel bekrönenden Flammenkranz. In der Tat erscheint der Nischenbogen als Grat. Um so schärfer fällt die Trennung zwischen dem Kuppelinnern und der Mauer ins Auge, um so ausgeprägter erscheint die Bogenform, um so beeindruckender ihr Flammenkranz.

Die *Islamische Architektur* weist sehr oft Bögen auf, deren Mauerung, deren Konstruktion zur Schau gestellt wird. Ein kurzer Blick in den Innenhof der Sultan Hasan Moschee in Kairo aus dem 14. Jahrhundert sollte genügen, um die kräftigen Bogenkonstruktionen wahrzunehmen. Mächtig steigen die weiten, zum Hof offenen Räume auf. Die starke Mauerung ihres flachen Spitzbogens wird an der Innenhofwand durch einen schmalen, aber gut hervortretenden Fries imposant hervorgehoben. Einer der offenen Räume zeichnet sich dadurch aus, dass die untere Zone seiner Scheitelwand mit polychromem Marmor verkleidet ist und eine Vertiefung (die Gebetsnische) aufweist. Diese bunte Oberflächengestaltung wird nach oben durch ein in Stuckarbeit ausgeführtes Schriftband abgeschlossen, das an den Seitenwänden des Raumes entlang bis auf die Innenhofwand gezogen wird. Dieser Stuckfries bindet den reich ausgestatteten unteren Wandteil in den Raum ein und zieht gleichzeitig die bunte

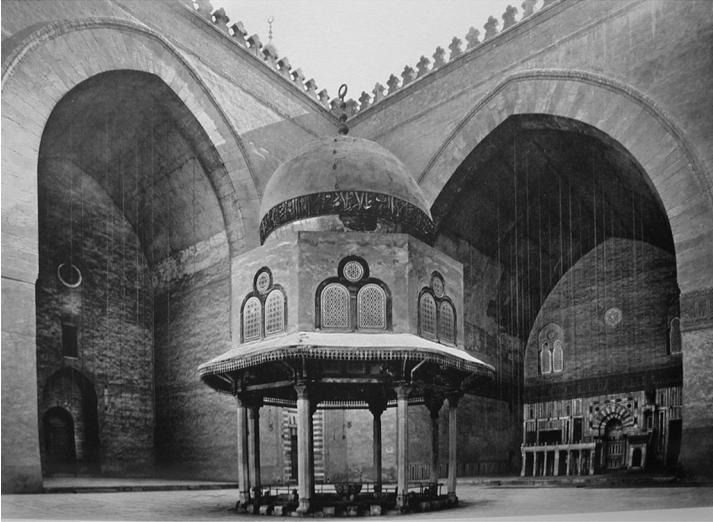


Abb. 8:  
Hofansicht von  
Nordwest der  
Moschee des  
Sultan Hasan,  
Kairo (Ägypten);  
geweiht 1361.  
Aus: PROPYLÄEN  
KUNSTGE-  
SCHICHTE 1990,  
Abb. 294

Gebetsnische auf den Innenhof. Es wird eine Spannung erzeugt, die aber den Raum mit seinem schweren Spitzbogen nicht auflösen können. Außerdem leitet das Schriftband in seinem Farbton zur glatt verputzten Scheitelwand über. Die kahle Fläche überwiegt in diesem Fall um ein Vielfaches die mit Marmor und Stuck geschmückte Fläche.

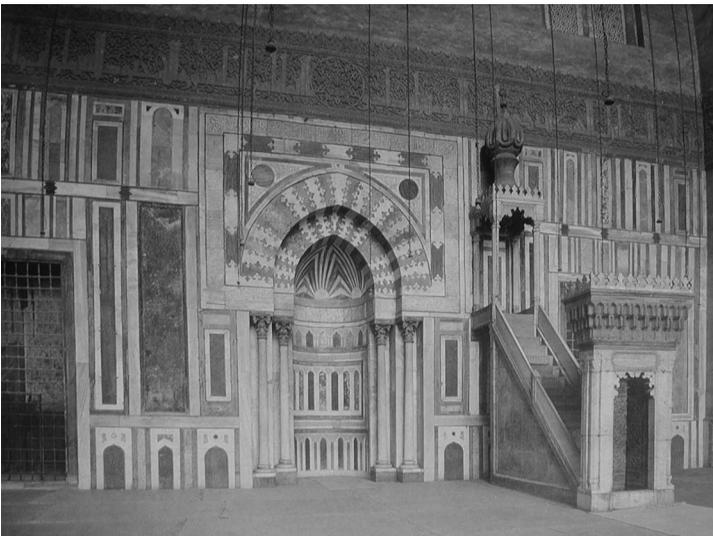


Abb. 9:  
Qiblawand der  
Moschee des  
Sultan Hasan.  
Aus: PROPYLÄEN  
KUNSTGE-  
SCHICHTE 1990,  
Farbabb. L

Kehren wir zum Ausgangspunkt Alhambra zurück und betrachten die Gestaltung einer Innenhofwand eines herrscherlichen Palastes aus dem 14. Jahrhundert. Sie ist flächenfüllend mit Baudekor überzogen. Trotzdem verliert der Betrachter nicht die Orientierung. Die großen, tiefeingelassenen Türen wird niemand verfehlen und jeder Betrachter wird in der Lage sein, die dahinter liegende Konstruktion zu erkennen. Hier handelt es sich um einen zweigeschossigen Gebäudeteil. Das Erdgeschoss wird durch einen deutlich abgesetzten, geometrisch gestalteten Sockel aus farbig glasierten Keramikfliesen hervorgehoben. Das darüber hinaus die Türen einrahmende Fliesenband weist ein bereits um soviel kleinteiligeres Muster auf, dass es optisch zur stuckierten Wandfläche überleitet. Oberhalb der Türen wird in Stuck sogar das architektonische Element der Keilstürze nachgeformt. Darüber liegt ein Querband, das die gesamte Wandbreite einnimmt, wodurch die Geschossebenen klar getrennt

Abb. 10:  
Südfassade des  
Cuarto Dorado,  
Alhambra,  
Granada  
(Spanien); Mitte  
des 14. Jhs. Aus:  
PROPYLÄEN  
KUNSTGE-  
SCHICHTE 1990,  
Abb. 277



werden. Die in diesem Querband ausgearbeiteten Rosetten versinnbildlichen die tragenden Balken der Zwischendecke. Im Obergeschoss sind die Doppelfenster symmetrisch über den Türen angebracht. Den Wandabschluss bildet ein hölzernes Gesims. Ein in Stuck gearbeiteter Fries aus Blendnischen mit flachen Stalaktitkonchen über kurzen Halbsäulen leitet dazu über. Auch wenn die gesamte Fassade lückenlos von kleinteiligen Ornamenten überzogen ist und unser Auge zunächst durch die Kleinteiligkeit der Oberflächengestaltung in Erstaunen versetzt wird, so kann es doch ohne Probleme die hinter der Fassade liegende Architektur anhand der Aufteilung der ornamentierten Flächen ablesen, die sogar eine sehr deutliche, architekturbezogene, konstruktive Sprache sprechen: Sockel, Rahmen, Keilsteinsturz, Zwischendecke, Deckenbalken, Dachgesims.

Die Vorstellung, *Islamische Kunst* sei eine pure, oberflächliche und mithin bedeutungslose Ornamentkunst, in der die Ornamente zweidimensional, ohne Tiefenwirkung gestaltet und unabhängig von Form oder Funktion des Objekts geschaffen würden, erscheint bei eingehender Betrachtung der Objekte als falsch. Es ist daher eine ebenso dringliche wie lohnende Aufgabe, die mittelalterlichen Werke des Kunsthandwerks und der Architektur, die in orientalischen Ländern entstanden, mit anderen Augen differenzierter zu betrachten. Zwar wird dies in beschränktem Maße bereits unternommen, aber erstens fällt es sehr schwer, das eingefahrene Einordnungs- und Interpretationsschema zu verdrängen. Zweitens kommt erschwerend die geringe Entfaltungsmöglichkeit einer Kunstgeschichte orientalischer Länder hinzu, da beinahe alle Mittel dazu fehlen. In der Bundesrepublik Deutschland gibt es erst seit kurzem eine einzige Professur, die dieses Fach vertritt und das ohne längerfristige Perspektive. Gerade in Berlin könnte in Zusammenarbeit mit der Abteilung für Islamische Kunst des Pergamonmuseums die Einrichtung eines entsprechenden Studienfaches neue und fruchtbare Forschungsansätze entwickeln.

## Literaturverzeichnis

- Clévenot, Dominique: *SPLENDORS OF ISLAM: ARCHITECTURE, DECORATION AND DESIGN*. New York, 2000.
- Ettinghausen, Richard/Grabar, Oleg: *THE ART AND ARCHITECTURE OF ISLAM 650–1250. THE PELICAN HISTORY OF ART*. Middlesex 1987.
- Grube, Ernst: *WELT DES ISLAM. ARCHITEKTUR, KERAMIK, MALEREI, TEP- PICHE, METALLARBEITEN, SCHNITZKUNST. SCHÄTZE DER WELTKUNST*. Gütersloh 1968.
- Irwin, Robert: *ISLAMISCHE KUNST*. Köln 1998.
- Kroll, Franz-Lothar: *DAS ORNAMENT IN DER KUNSTTHEORIE DES 19. JAHR- HUNDERTS*. Hildesheim 1987.
- Sourdel-Thomine, Janine und Spuler, Bertold (Hg.): *DIE KUNST DES IS- LAM. PROPYLÄEN KUNSTGESCHICHTE*. Berlin 1990 [Sonderausgabe].
- Spuhler, Friedrich: *DIE ORIENTTEPPICHE IM MUSEUM FÜR ISLAMISCHE KUNST BERLIN*. Berlin 1987.
- Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz: *MUSEUM FÜR ISLAMISCHE KUNST BERLIN. KATALOG 1979. ZWEITE, ÜBERARBEITETE UND ERWEI- TERTE AUFLAGE MIT 94 ABBILDUNGEN, 24 DAVON FARBIG. BERLIN- DAHLEM*. Berlin 1979.
- Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz: *MUSEUM FÜR IS- LAMISCHE KUNST*. Mainz 2001.