

# Bonner Islamstudien

---

Herausgegeben von  
Stephan Conermann

Band 11

Stephan Conermann | Marie-Christine Heinze (Hg.)

**Bonner Islamwissenschaftler  
stellen sich vor**



EB-Verlag

**Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek**

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Satz: Marie-Christine Heinze

Copyright ©: EB-Verlag, Dr. Brandt  
Schenefeld 2006

ISBN: 3-936912-22-X

Internet: [www.ebverlag.de](http://www.ebverlag.de)

E-Mail: [post@ebverlag.de](mailto:post@ebverlag.de)

Druck und Bindung: buch bücher dd ag, Birkach  
Printed in Germany

## Vorwort

Als ich im Sommersemester 2003 von Kiel nach Bonn wechselte, war ich nicht nur sehr angenehm überrascht von der harmonischen Atmosphäre, die in dem so wunderschön in unmittelbarer Nähe des Rheins gelegenen Orientalischen Seminar herrschte, sondern fand an meiner neuen Arbeitsstätte auch eine ganze Reihe hochinteressanter und wissenschaftlich vielseitig begabter Mitarbeiter/innen und Kolleg/inn/en vor. Irgendwie entstand vor diesem Hintergrund im Laufe der ersten Monate die Idee, die offensichtlich in Bonn vorhandene islamwissenschaftliche Kompetenz doch einmal in Form eines Sammelbandes zu bündeln und der interessierten Fachwelt vorzustellen. Ich begann also herumzufragen, wer sich eventuell an einem solchen Projekt beteiligen wollte. Und siehe da: Binnen zwei, drei Wochen hatte ich ein gutes Dutzend Zusagen! Ganz offenbar gab es viele Islamwissenschaftler/innen, die einen Aufsatz in der Schublade hatten, von dem sie noch nicht wussten, wo er erscheinen sollte. Oder aber es lagen Manuskripte vor, die zwar schon seit längerer Zeit zu 95% fertig waren, doch deren Vollendung man aus verschiedenen Gründen immer wieder aufgeschoben hatte. Erfreulich hoch war aber schließlich auch der Anteil an wirklich sehr guten Magisterarbeiten, die sich ohne allzu große Mühe in substantielle Artikel verwandeln ließen. Alles in allem also, wie ich fand, ein höchst erfreuliches Resultat. Zu meiner Freude gelang es mir dann auch noch, eine der Beitragenden, nämlich Frau Marie-Christine Heinze, M.A., als Mitherausgeberin für den Band zu gewinnen. So konnten wir uns die Arbeit teilen, was deutlich den Publikationsprozess beschleunigt und die Fehlerquote verringert hat!

Stephan Conermann

Bonn, im November 2005

Das Publizieren wissenschaftlicher Arbeiten ist heutzutage keine einfache Sache: Die renommierten Zeitschriften sind oftmals auf Jahre hinweg ausgebucht, nicht selten muss man selbst noch Geld investieren und wenn man erst am Anfang einer wissenschaftlichen Karriere steht, sind die Chancen und Möglichkeiten zur Publikation noch um einiges schlechter. Für die hier versammelten Autoren, mich eingeschlossen, kam die Initiative von Prof. Conermann daher wie gerufen. Sein Angebot an mich, den Band mit ihm gemeinsam herauszugeben, gab mir darüber hinaus die Gelegenheit, den Vollendungsprozess der folgenden Aufsätze zu begleiten und die Tatsache, dass ich mit vielen der Autoren freundschaftlich verbunden bin, machte diese Arbeit um so leichter und schöner!

Marie-Christine Heinze

Bonn, im November 2005

## Kunst im Nahen Osten und der „islamische Code“<sup>1</sup>

von  
*Syrinx von Hees*

Als Islamwissenschaftler werden wir immer wieder mit der Frage konfrontiert, inwiefern die Gesellschaftsformen im Nahen Osten und deren kulturelle Produktionen von der islamischen Religion geprägt seien. Häufig wird dies gar nicht als Frage formuliert, sondern als Tatsache angenommen. Geläufig sprechen wir über die „islamische Kultur“, die das Denken und Handeln der Menschen sowohl in der Vergangenheit als auch heute tiefgreifend beeinflusst. Gehen wir von der Vorstellung aus, Kulturen seien Symbol- oder Sinnsysteme, die bedeutungsträchtige „Codes“ als Orientierungs- und Regelvorgaben für das Verhalten und Handeln der Menschen bereitstellen,<sup>2</sup> so müßten wir in der Lage sein, „islamische Codes“ zu bestimmen, die genau diese Rolle in der sogenannten „islamischen Kultur“ übernehmen. Wenn es sinnvoll sein sollte, unter dem Oberbegriff der „islamischen Kultur“ Gesellschaften vom 7. bis ins 21. Jahrhundert von Spanien bis Indonesien gemeinsam zu betrachten, müßten die zugrundeliegenden „islamischen Codes“ über Zeit und Raum hinweg konstant geblieben sein. Dieser Frage widmete sich im akademischen Jahr 2000/2001 ein von der Arbeitsgruppe „Moderne und Islam“ des Wissenschaftskollegs zu Berlin organisiertes Seminar.<sup>3</sup> In den gemeinsamen Diskussionen wurde immer wieder die Notwendigkeit betont, einen Kompromiß zwischen einer essentialistischen Sichtweise und einer vollkommenen Auflösung von Unterscheidungsmerkmalen zu finden.

Ohne Zweifel zielt heute ein Großteil islamwissenschaftlicher Forschungen darauf ab, die regional und zeitlich unterschiedlichen Erscheinungsformen der „islamischen Kultur“ aufzuzeigen, aber insbesondere bei der Erforschung der Kunstproduktion im Nahen Osten steht weiterhin der „islamische“ Charakter

<sup>1</sup> Ich möchte der Arbeitsgruppe „Moderne und Islam“ des Wissenschaftskollegs zu Berlin für das Stipendium danken, das diese Forschung ermöglichte und mir die Gelegenheit gab, die Ergebnisse in dem Seminar zur Diskussion zu stellen, das im akademischen Jahr 2000/2001 unter dem Titel „Sprache, Bild und Denken“ von der Arbeitsgruppe organisiert wurde.

<sup>2</sup> Vgl. z.B. Müller, Klaus E.: „Das Unbehagen mit der Kultur“. In: Ders. (Hg.): *Phänomen Kultur. Perspektiven und Aufgaben der Kulturwissenschaften*. Bielefeld 2003. S. 25.

<sup>3</sup> Der Ausschreibungstext zum Seminar „Sprache, Bild und Denken“ lautete: „Wie jede Religion oder Ideologie ist auch der Islam ein System von Konzepten, die sich entwickeln und verändern; ein gewisser Grundbestand scheint Raum und Zeit zu überdauern. Konzepte teilen sich in Worten und Bildern mit. Läßt sich in semantischen Subsystemen wie Sprache und Kunst, historischem und politischem Denken oder auch anderen, die man in der islamischen Welt vorfindet, so etwas wie ein spezifisch 'islamischer Code' festmachen?“

dieser Kunst im Zentrum der Diskussion. Die ägyptische Architektin Sahar Attia formulierte in einem Kommentar zum Thema des Berliner Seminars die These, daß die Frage nach einem „islamischen Code“ heute für viele Bereiche, wie zum Beispiel für die Politik, nicht mehr anzuwenden sei, dagegen wohl noch von Bedeutung sein mag, wenn es um Kunst ginge.<sup>4</sup>

Ich gehe davon aus, daß es ein äußerst problematischer Ansatz ist, von dem oben genannten Kulturmodell auszugehen und nach über Raum und Zeit hinweg konstanten Elementen einer Kultur zu suchen. Daher will ich nicht der Frage nachgehen, ob es in der Tat so etwas wie „islamische Codes“ gibt. Vielmehr ist es mein Ziel, die Verwendung von und das Arbeiten mit „islamischen Codes“ in Verbindung mit Kunst im Nahen Osten zu untersuchen. Dieses Beispiel ist von besonderem Interesse, weil gerade im Zusammenhang mit der Kunst die Vorstellung einer islamischen Codierung bis heute gemeinhin für plausibel gilt. Erstens soll die Rede von einem „islamischen Code“ im Diskurs über mittelalterliche Kunst untersucht werden. Hierfür habe ich beispielhaft einerseits einen deutschen und andererseits einen syrischen Kunsthistoriker ausgewählt. Diese Gegenüberstellung ermöglicht es, die Aktualität und weitreichende Wirkungskraft dieses zunächst westlichen Diskurses aufzuzeigen. Zweitens soll im Kontrast zur mittelalterlichen Kunst überprüft werden, inwiefern ein „islamischer Code“ bei der zeitgenössischen Kunstproduktion eine Rolle spielt. Hierfür habe ich Syrien als Untersuchungsraum gewählt. Im Unterschied zur mittelalterlichen Kunst haben wir hier die Möglichkeit, die Vorstellungen der Künstler selbst zu erfragen.

### 1. Der westliche kunsthistorische Diskurs

Im Allgemeinen herrscht eine relativ klare, unhinterfragte Vorstellung darüber, was die typisch islamischen Merkmale von Kunstwerken seien. Bis zum heutigen Tag warten beinahe alle der zahlreichen Bücher über die „islamische Kunst“ mit entsprechenden Einleitungen auf.<sup>5</sup> Zu diesen als typisch vorgestellten Charakteristika zählt einerseits die große Bedeutung, die der Schrift beigemessen wird, das heißt die Kalligraphie, und andererseits der Verzicht auf bildliche Darstellungen und damit verbunden die Beschränkung auf abstrakte Formen, symmetrische Kompositionen und flächendeckendes Ornament, wie zum Beispiel die Arabeske. Diese zunächst von den Kunstobjekten im Bewußtsein der Kunsthistoriker „objektiv“ abgelesenen Charakteristika werden islamisch gedeutet:

<sup>4</sup> Diskussionsbeitrag auf h-turk (www.h-net.org/~turk) im Oktober 2000.

<sup>5</sup> Vgl. die Diskussion bei Necipoglu, Gülru: *The Topkapi Scroll - Geometry and Ornament in Islamic Architecture*. Santa Monica 1995. Chapter 4: Ornamentalism and Orientalism: The Nineteenth and Early Twentieth-Century European Literature; Chapter 5: Recent Studies on Geometric Ornament, S. 61-87.

Die besondere Stellung der Schrift in der bildenden Kunst habe ihre Ursache in der islamischen Schriftzentriertheit, in der Sonderstellung des Korans als Text in der islamischen Religion. Das sogenannte islamische Bilderverbot – oder mindestens die islamische Scheu vor Bildern – wird als Erklärung angeführt für die Dominanz abstrakter Ornamentformen in der Kunst, die in ihrer hierarchielosen, unendlichen Flächenfüllung Ausdruck der islamischen Spiritualität seien. Wir scheinen den Code zu kennen, der Kunst zu einer spezifisch islamischen Kunst macht.

Das methodische Vorgehen hierbei will ich exemplarisch an der Arbeit des deutschen Kunsthistorikers Ernst Kühnel aufzeigen, der von 1882 bis 1964 lebte. Seit 1931 war er Direktor des Museums für Islamische Kunst in Berlin (damals im Pergamonmuseum) und konnte 1954 die islamische Abteilung im Museum Dahlem eröffnen, die er vier weitere Jahre leitete. Im Jahr 1949 verfaßte er ein Buch über *Die Arabeske. Sinn und Wandlung eines Ornaments*.<sup>6</sup> Der große Einfluß, den dieser kurze Text auf das Verständnis der sogenannten islamischen Kunst ausübt, zeigt sich allein in der Tatsache, daß er 1977 neu aufgelegt und im selben Jahr von Richard Ettinghausen, damals Professor für islamische Kunst an der Columbia University, ins Englische übersetzt wurde.<sup>7</sup> Bereits am Titel können wir ablesen, in welche kunsthistorische Schule dieses Buch eingeordnet werden kann: Kühnel betreibt Ornamentforschung. Er greift eine spezielle Einzelform (Abb. 1) heraus, in diesem Fall die Arabeske, deren Erscheinung analysiert werden soll. Er beruft sich dabei auf den Ornamentforscher Alois Riegl (1858-1905), der in seinen *Stilfragen* (1893) die Arabeske als „naturferne Gabelblattranke“ definiert hat.<sup>8</sup> Kühnel beginnt mit einer allgemeinen Beschreibung dieser Form, ohne Beispiele anzuführen. Er meint, die Arabeske zeichne sich durch ihre Naturferne aus, da die dargestellten Blattformen keine botanische Bestimmung mehr zuließen und die vegetabilen Formen in ein geometrisches System gezwängt würden.<sup>9</sup> Die Wiederholung der Muster in unendlichem Rapport, die Flächen ausfüllend, sei ein weiterer Schritt hin zur Abstraktion.<sup>10</sup>

<sup>6</sup> Kühnel, Ernst: *Die Arabeske: Sinn und Wandlung eines Ornaments*. Wiesbaden 1949.

<sup>7</sup> Kühnel, Ernst: *The Arabesque: meaning and transformation of an ornament. Translated from the original text in German by Richard Ettinghausen*. Graz 1977.

<sup>8</sup> Riegl, Alois: *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin 1893; 2. Edition. Berlin 1923. Eine englische Übersetzung erschien in Princeton im Jahr 1992.

<sup>9</sup> Kühnel (1977) 6.

<sup>10</sup> Kühnel (1977) 8: „Wird schon durch den unendlichen Rapport die Belanglosigkeit der Einzelformen bekundet, werden sie durch die Wiederholung nicht schärfer eingepreßt, sondern vielmehr verflüchtigt, so nimmt vollends die lückenlose Füllung der gegebenen Fläche ihnen alle gegenständliche Bedeutung. Die schmückende Absicht geht dahin, daß nicht das Auge des Beschauers an wohlgefälligen Einzelheiten haftet, sondern, daß es sich entzückt am kaleidoskopartigen Vorüberführen eines wechselnden und schwindenden Zusammenklangs unwirklicher Formen.“

Der Stuckdekor, den man in den Palastinnenräumen der abbasidischen Residenzstadt Samarra gefunden hat (9. Jahrhundert), gilt als Musterbeispiel dieser Abstraktion (Abb. 2). In der Sockelzone sind in Schrägschnitttechnik sich wiederholende Figuren von Blättern und Vasen ausgeführt, die ohne Zwischenraum derartig ineinander gesteckt sind, daß sich trotz der ertastbaren Plastizität der Oberfläche für das Auge kein Vorder- und Hintergrund erkennen läßt. Der obere Rand dieser Dekorfläche wird durch eingerollte 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 und folgt ihr der Wand entlang. Aufs Ganze gesehen besitzt diese Flächengestaltung aber keinen Blickfang und erlaubt dem Auge ein rasches Vorübergleiten. In dem von Richard Ettinghausen und Oleg Grabar 1987 verfaßten Buch zur islamischen Kunst und Architektur – ein Standardwerk – lautet der Kommentar zu diesem Stuckdekor aus Samarra mit Verweis auf Kühnells Buch über die Arabeske: „...the major characteristics ... are repetition, bevelling, abstract themes, total covering, and symmetry. Its significance goes beyond Abbasid architectural decoration, for it is the first – and in certain ways the purest and most severe – example of that ‘delight in ornamental meditation and aesthetic exercise’ (Kühnel, 1949, 5) which has been called the *arabesque*.“<sup>11</sup>

Kühnel interpretiert diese Einzelform als Ausdruck des muslimischen Kunstwillens, einer spezifisch muslimischen Mentalität.<sup>12</sup> Jedoch führt er für diese Behauptung keinen einzigen Beleg aus einem muslimischen Kontext an, das einzig angeführte Gedicht stammt von Goethe! Die gesamte Deutung wird auf jedwede Anmerkung verzichtend 'aus dem Bauch heraus' formuliert. Insofern ist diese Deutung ausgesprochen subjektiv, geleitet von der (wohl eher diffusen) Vorstellung, die Kühnel über das Wesen des Islam besaß. Er behauptet, der muslimische Künstler arbeite in „ornamentaler Meditation“ und „ästhetischer Askese“.<sup>13</sup> Gewissermaßen naturgegeben (beziehungsweise religionsgegeben) liege dem Muslim die „lineare Spekulation mit abstrakter Tendenz“,<sup>14</sup> in die er sich aber durch „bewußte Konzentration“ und „rhythmische Zucht“<sup>15</sup> nicht verliere. Das Charakteristische der Arabeske, die Naturferne, spiegelt nach Kühnells Meinung die weltanschauliche Grundhaltung des Islam wieder. Diese Interpretation findet sich im Einklang mit der allgemeinen Ornamenttheorie, die Georg Lu-

kács (1885-1971) innerhalb seiner *Ästhetik* (1963) entwickelt: Das Wesen des Ornaments liege in seiner Abstraktheit, die Weltlosigkeit offenbare. Das Ornament trage mithin einen transzendenten Sinn.<sup>16</sup> Für Kühnel liegt hierin aber auch die einzige Möglichkeit der Interpretation der Arabeske, die man „völlig mißverstehen, wollte man ihr irgendwelche symbolische Funktion unterlegen“.<sup>17</sup>

Obwohl Kühnel in seinem Buchtitel ankündigt, auch den Wandel der Arabeske nachzuzeichnen, geschieht dies nur beiläufig. Eine Entwicklung der Arabeske wird eigentlich nur in ihrer Entstehungszeit für möglich gehalten. Hier muß Kühnel zugeben, daß bereits in der Spätantike erste Abstraktionsansätze im Rankenwerk zu beobachten seien.<sup>18</sup> Er behauptet jedoch, daß diese erst mit dem Aufkommen des Islam eine „programmatische Bedeutung“ erlangten.<sup>19</sup> Hier muß er sofort eine zweite Einschränkung machen, indem er erklärt, daß, wenn dieses islamische Programm nicht sofort zu erkennen sei, das daran liege, daß zunächst Handwerker anderer Religion am künstlerischen Prozeß beteiligt waren.<sup>20</sup> Kühnel stellt dann aber abschließend – ohne weitere Einschränkungen – die Behauptung auf, daß nach dieser Anfangsphase die Arabeske als Ausdruck des muslimischen Kunstwillens eine jahrtausendlange Gültigkeit behalten habe.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erklärten europäische Kunsthistoriker, die Geschichte der Kunst verlief synchron zu der allgemeinen Geschichte in dem Sinne, daß der Zeitgeist einen Zeitstil hervorruft, der wiederum das Gesicht des Zeitgeistes darstelle.<sup>21</sup> Geprägt von diesen Vorstellungen setzt Kühnel in seinem Gedankengang gewissermaßen einen „Kulturgeist“ voraus, der eine „Kulturform“ hervorbringt, die ihrerseits diesen „Kulturgeist“ widerspiegelt. Allerdings wird aufgrund dieser Betrachtungsweise bei Kühnel die Kunst der fremden Kultur nicht historisch differenziert wahrgenommen. In der selben Art und Weise, wie für die Kunst einer fremden Zeit, etwa der Romanik, Stilkriterien aufgestellt werden, werden hier für die Kunst einer fremden Kultur Formkriterien ausgemacht, die uns in die Lage versetzen sollen, diese Kunst – unabhängig von Raum und Zeit – als islamische identifizieren zu können.

<sup>16</sup> Lukács, Georg: *Ästhetik*. Neuwied am Rhein 1963. Vgl. die Diskussion dieses Textes in: Kroll, Franz-Lothar: *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*. Hildesheim 1987. S. 137-141.

<sup>17</sup> Kühnel (1977) 7.

<sup>18</sup> Kühnel (1977) 4.

<sup>19</sup> Kühnel (1977) 4 und wieder 8.

<sup>20</sup> Kühnel (1977) 8.

<sup>21</sup> Belting, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte?*. München 1983. S. 24: „Da der Charakter dieses ‚Kunstwillens‘, dessen Zustandekommen offen bleibt, mit der jeweiligen Weltanschauung harmonisieren soll, wird auch diese zum Stilphänomen, das in eine ästhetische Ordnung der Weltgeschichte eingebracht ist, d.h. Kunststile werden zu Anschauungsformen von Lebens- und Denkstilen, so daß in überraschender Umkehr von Ursache und Wirkung die *Formgeschichte* nun auf die *allgemeine* Geschichte durchschlägt, nämlich in einer Neufassung des *Zeitstils* als Ausdruck des *Zeitgeistes*.“

<sup>11</sup> Ettinghausen, Richard and Grabar, Oleg: *The Art and Architecture of Islam 650-1250. The Pelican History of Art*. Middlesex 1987. S. 104. Diese Passage wurde in der vollkommen neu überarbeiteten und teilweise neu geschriebenen Neuauflage dieses Standardwerkes nicht geändert: Oleg Grabar und Marilyn Jenkins-Madina: *Islamic Art and Architecture. 650-1250*. New Haven 2001. S. 58.

<sup>12</sup> Kühnel (1977) 4: „... (die) Arabeske, in der die islamische Weltanschauung ihren ausdrucksvollen, künstlerischen Niederschlag gefunden hat.“

<sup>13</sup> Kühnel (1977) 5.

<sup>14</sup> Kühnel (1977) 6.

<sup>15</sup> Kühnel (1977) 7.

## 2. Versuch einer Kritik

Dieser Ansatz, Kunst als spezifisch islamische Kunst wahrzunehmen, kann auf verschiedenen Ebenen kritisiert werden. Meiner Meinung nach sind erstens bereits die „objektiv“ von den Kunstwerken abgelesenen Charakteristika, insbesondere die Beschreibung des Ornaments als hierarchielosem, flächendeckendem Dekor fragwürdig. Zweitens ist die sich daran anschließende Deutung dieser Charakteristika als spezifisch islamisch ebenso in Frage zu stellen.

Zwar mag die Arabeske angesichts der Tatsache, daß sie über Jahrhunderte hinweg immer wieder in Kunstwerken auftaucht, eine charakteristische Form der Kunst des Nahen Ostens sein. Wenn dieser Form aber eine so zentrale Rolle zugeschrieben wird, diese Kunst als spezifisch islamisch zu erkennen, dann muß eine Formanalyse auch die zeitlich und räumlich (sicherlich) zu unterscheidenden Ausformungen untersuchen. Außerdem fehlt durch die Konzentration auf ein Formelement (Abb. 1) die Möglichkeit, den Stellenwert der Arabeske innerhalb eines Objektes wahrzunehmen, wodurch ihre Bedeutung erheblich verschoben wird. Insbesondere die beschriebene Verwendung der Arabeske als hierarchielose, zweidimensionale Flächenfüllung, die die Form eines Gegenstandes mißachte und in der Architektur die Konstruktion negierte, kann widerlegt werden. Da gerade diese Aussagen als Grundlage für die Interpretation der Arabeske als Ausdruck der islamischen Spiritualität dienen, mache ich es mir hier zur Aufgabe, spezifisch diesen Aspekt kritisch zu überprüfen.

In dem bereits angeführten Beispiel des Stuckdekors aus den Palastinnenräumen von Samarra (Abb. 2) befindet sich die abstrakte Flächendekoration ausschließlich in der Sockelzone. Es handelt sich um einen Wandbereich, der ungefähr bis zur Brusthöhe reicht. Diese Sockelzone wurde gar nicht mit dem Ziel gestaltet, den Blick des Betrachters zu fesseln; der Blick sollte auf dem unteren Teil der Wand gar nicht verweilen. Über dieser ornamentierten Sockelzone wurden relativ große Vertiefungen in die Wand eingelassen, die als Regale und Wandschränke gedient haben mögen. Sie sind des Auges Blickfang: Sie werden hervorgehoben, indem sie von Perlbändern eingefasst und von einem Vierpaß bekrönt sind. Der restliche Teil der Wand darüber ist eine glatte Fläche, die höher war, als es der Erhaltungszustand auf den Photographien zeigt. Die meisten dieser glatten Wandflächen waren zudem mit farbigen, figürlichen Malereien geschmückt (Abb. 3), die leider in den allermeisten Fällen nicht mehr erhalten sind. Diese Bilder waren sicherlich die Hauptattraktion einer solchen Wandgestaltung. Anhand der erhaltenen Reste – kombiniert mit unserer Kenntnis über die abbasidische Poesie, die unter kalifaler Patronage entstand – können wir wohl davon ausgehen, daß es bei diesen Wandmalereien in erster Linie nicht um den Ausdruck einer (wie auch immer gearteten) islamischen Geisteshaltung ging. Dieses Beispiel zeigt meiner Meinung nach deutlich, welche Fehlschlüsse durch

den konzentrierten Blick auf ein einzelnes Formelement und die damit einhergehende Vernachlässigung des Gesamtkontextes gezogen werden können.

Betrachten wir als ein weiteres – willkürlich herausgegriffenes – Beispiel einen einfachen Krug aus Keramik (Abb. 4), der im Iran um 1200 hergestellt wurde. Dieser Krug zeichnet sich durch seinen dicken Bauch mit gewölbter Schulter aus. Der kugelige Gefäßkörper wurde in drei waagrechte Bänder unterteilt, von denen das mittlere das breiteste und hellste ist. Auf türkisfarbenem Hintergrund wölbt sich als Hauptmotiv eine schwarze Spiralanke, die in ihre vier Spiralkreise, die die gesamte Höhe dieses mittleren Bandes einnehmen, ein siebenteiliges Blatt entsendet. Die Zentren dieser Blätter liegen genau auf dem Zenithkreis des Gefäßes. Die Sockelzone des Kruges wird durch vertikale, zum Fuß hin enger werdende Streifen eingeteilt, die sich der sich verjüngenden Gefäßform anpassen. An diesem einfachen Beispiel zeigt sich, daß, selbst wenn eine Arabeske, d.h. eine naturferne Gabelblattranke, den Hauptdekor eines künstlerisch gestalteten Gegenstandes ausmacht, wir in den allermeisten Fällen nicht behaupten können, daß dies ohne jeden Sinn für Hierarchie geschähe. Betrachten wir weitere Gegenstände im Hinblick auf die verwendeten Hierarchien, zeigt sich, daß in den allermeisten Fällen Tiefenwirkungen erzielt werden, mit Vorder- und Hintergrund gespielt wird, die Form des Gegenstandes beziehungsweise der Architektur sehr wohl berücksichtigt wird, mithin hierarchische Kompositionen eine zentrale Rolle spielen.<sup>22</sup> Selbst dieses banale Beispiel zeigt, daß der Dekor sehr wohl die Form des Kruges berücksichtigt, ja sogar unterstreicht und veranschaulicht.

Diese Beobachtungen sind in unserem Zusammenhang insofern wichtig, als Kühnel (der hier nur als Beispiel für viele andere dient) den unendlichen Rapport, die Flächenfüllung, die Zweidimensionalität, die Hierarchielosigkeit etc. als Beweise für die Naturferne der Arabeske anführt, die die Grundlage seiner Interpretation der Arabeske als Ausdruck muslimischen Geistes bildet. Es ist wichtig festzuhalten, daß hier bereits der beschreibende Blick verzerrt war. Die darauf aufbauende islamische Deutung ihrerseits entbehrt jeder wissenschaftlichen Methode, da sie keinerlei kulturimmanente Beweise anführt.

Wenn es überhaupt Sinn machen soll, die Arabeske als Einzelform zu interpretieren, erscheint es mir notwendig, diese Einzelform in ihren Erscheinungsformen nach Raum und Zeit zu unterscheiden. Noch wesentlicher erscheint mir die Frage, welche Rolle die Arabeske im jeweiligen Werkkontext und im jeweiligen historischen Kontext spielt. Sicherlich ist das Modell der Stil- bzw. Formgeschichte seit einem halben Jahrhundert in der kunsthistorischen Forschung nicht mehr aktuell. Anstatt einer einzelnen Form rückte ein einzelnes Werk und des-

<sup>22</sup> Hees, Syrinx: „Ist die islamische Kunst eine oberflächliche Ornamentkunst?“. In: *Plurale. Zeitschrift für Denkversionen. Heft 0: Oberflächen*. Berlin 2001. S. 71-86.

sen Bedeutung ins Forschungsinteresse. Unternehmen wir den Versuch, einzelne Werke in ihrem spezifischen kulturgeschichtlichen Kontext zu untersuchen, so kommen wir zwangsläufig zu einer differenzierteren Deutung der Kunst. Als Ergebnis werden wir auch mittelalterliche Kunst in vielen Fällen nicht mehr in erster Linie als islamisch interpretieren können.

Die allgemein verbreitete Vorstellung über das Wesen der islamischen Kunst behindert allerdings immer wieder eine individuellere Interpretation. Das Konzept einer von gewissen „islamischen Codes“ geprägten Kunst verleitet uns zu schnell dazu, diese islamischen Codes als Konstanten zu denken, die Bedingungen für die Kunstproduktion geschaffen hätten, die über Raum und Zeit hinweg gleich geblieben wären. In Anbetracht unserer immer noch relativ geringen Kenntnisse über die Geschichte der Kunst im Nahen und Mittleren Osten halte ich es für angebracht, die Frage nach dem spezifisch „islamischen“ dieser Kunst ganz und gar auszuklammern und zunächst einmal die Kunstgegenstände so unvoreingenommen wie möglich zu betrachten, indem wir versuchen, sie aus ihrem eigenen Kontext heraus zu verstehen. Erst wenn sich aus einem solchen Kontext eigene islamische Deutungen beweisen lassen, mögen wir wieder von einer spezifisch islamischen Kunst sprechen.

Ich plädiere hier nicht für die befürchtete „vollkommene Auflösung von Unterscheidungsmerkmalen“, sondern für die Infragestellung unserer etablierten und eingefahrenen Unterscheidungsmerkmale, die augenscheinlich aus der europäischen Luft gegriffen sind und daher notwendigerweise durch die Berücksichtigung der ganz spezifischen Entstehungsbedingungen, in diesem Fall eines Kunstgegenstandes, modifiziert werden sollten. Höchstwahrscheinlich ist dies theoretisch nur möglich, wenn wir die eingangs zugrundegelegte Idee darüber, was Kultur sei, ebenfalls modifizieren.

Bevor ich zum Abschluß auf diese Frage zurückkomme, wenden wir uns im Folgenden einer konkreten zeitgenössischen Situation zu. Am Beispiel Syrien möchte ich untersuchen, inwiefern heute in einem arabischen Land in der Diskussion über Kunst ein „islamischer Code“ benutzt wird. Dafür werde ich einerseits den kunsthistorischen Diskurs in Syrien über mittelalterliche Kunst vorstellen und andererseits aufzeigen, welche Rolle Vorstellungen über „islamische Kunst“ bei der zeitgenössischen Kunstproduktion spielen.

### 3. Der zeitgenössische kunsthistorische Diskurs in Syrien

Aus europäischer Perspektive mag es zunächst naheliegend erscheinen, nach dem heutigen Diskurs über die Geschichte der Kunst in einem arabischen Land wie Syrien zu fragen. Bei genauerer Betrachtung ist dies jedoch so naheliegend nicht. An keiner der syrischen Universitäten existiert ein eigenes wissenschaftliches Fach „Kunstgeschichte“, in dem Studierende einen Abschluß erwerben

könnten. Es werden also vor Ort keine syrischen Kunsthistoriker ausgebildet und insofern kann auch kein vielfältiger syrischer wissenschaftlicher Diskurs über mittelalterliche Kunst geführt werden.

Es gibt jedoch einen sehr einflußreichen syrischen Autor, Afif Bahnassi, der 1964 in Paris im Fach Kunstgeschichte promovierte. Heute ist er Generalintendant für die schönen Künste, für historische Denkmäler und Museen in Syrien. Bahnassi hat zahlreiche Bücher auf Arabisch zur syrischen und zur islamischen Kunst verfaßt und sich auch immer wieder mit ästhetischen Fragen befaßt. Er kann als einer der herausragenden Repräsentanten des kunsthistorischen Diskurses in Syrien gelten. In einer seiner neueren Publikationen erörtert er *Die Ästhetik des arabischen Ornaments* (1999). Dieser Text soll hier beispielhaft untersucht werden. Er schreibt: Das Ornament sei in der arabischen Welt omnipräsent und diene dazu, das Lebensumfeld künstlerisch zu gestalten.<sup>23</sup> Es lasse sich in zwei Arten unterteilen: Erstens das geometrische Ornament, das sich aus einem Stern entwickle und durch Verflechtungen zu einem endlosen Gewebe erweiterbar sei. Und zweitens das weiche, von Pflanzen inspirierte Ornament – die Arabeske also –, das die Bedeutung der Natur in sich trage, ohne sie real wiederzugeben.<sup>24</sup> Bahnassi konzentriert sich stärker auf das geometrische Ornament und hebt dessen offenkundigen, abstrakten Charakter hervor.<sup>25</sup> Auch seiner Meinung nach ist dieses Ornament als Ausdruck der islamischen Geisteshaltung zu deuten.<sup>26</sup> Wie Kühnel stellt er diese Behauptung auf, ohne Belege aus der arabischen Literatur anzuführen. Bahnassi verweist ebenfalls auf keinerlei historische Unterschiede in seiner Diskussion des Ornaments. Im Hinblick auf geographische Unterschiede behauptet er – ohne Beispiele anzuführen –, daß sich ägyptische, marokkanische und syrische Ornamente kaum unterschieden. Diese Behauptung dient ihm dann als Beweis für ein gemeinsames muslimisches ästhetisches Empfinden.<sup>27</sup>

Im Gegensatz zu der Meinung westlicher Forscher, das geometrische Ornament sei bloße mechanische Konstruktion, hebt Bahnassi jedoch hervor, daß die Schaffung geometrischer Muster ein kreativer Akt sei.<sup>28</sup> Er lehnt eine weitere Interpretation westlicher Kunsthistoriker als falsch ab, indem er argumentiert, daß es kein generelles Bilderverbot im Islam gäbe, sondern nur ein Verbot, Repräsentationen der Gottheit herzustellen. Daher verzichte der muslimische Künstler auf realistische Bilder nicht aufgrund irgendeines Verbotes, sondern, weil er in der figürlichen Malerei eine bloße Nachahmung der vollkommenen Natur-

<sup>23</sup> Bahnassi, Afif: *Djamatijya az-zakhsafa al-'arabijya*. Beirut 1999. S. ha.

<sup>24</sup> Bahnassi (1999) ha.

<sup>25</sup> Bahnassi (1999) ha und 9.

<sup>26</sup> Bahnassi (1999) wa und 7.

<sup>27</sup> Bahnassi (1999) za.

<sup>28</sup> Bahnassi (1999) ha und 8.

schönheit sehe.<sup>29</sup> Dagegen biete ihm die Erfindung immer neuer geometrischer Kompositionen freien Entfaltungsraum, um seine persönliche, originäre Kreativität frei von jedweder Nachahmung zum Ausdruck bringen zu können.<sup>30</sup>

Bahnassi interpretiert die arabische ornamentale Kunst als eine von der islamischen Religion inspirierte Kunst, ohne dabei auf muslimische Quellen zurückzugreifen und ohne die Kunstwerke in ihrem historischen Kontext zu verorten. Darin gleicht er der westlichen Forschung und wie diese konzentriert auch er sich auf das Ornament als Einzelercheinung. Wie sich im Vergleich zeigt, reproduziert seine Interpretation des Ornaments als Ausdruck eines muslimischen ästhetischen Empfindens zum größten Teil die Vorstellung der westlichen Kunsthistoriker von einer spezifisch islamischen Kunst. Nur im Hinblick auf die schöpferische Kraft der islamischen Künstler nimmt er eine verteidigende Position ein und distanziert sich damit von der westlichen Lehrmeinung.

#### 4. Zeitgenössische Kunstproduktion in Syrien

Bislang haben wir den theoretischen Diskurs über Kunst untersucht und seine Art und Weise aufgezeigt, von einer islamischen Codierung der mittelalterlichen Kunst des Nahen und Mittleren Ostens zu sprechen. Es ist interessant, nun die zeitgenössische Kunstproduktion zu betrachten, um die Relevanz des bislang untersuchten Diskurses für das aktuelle Handeln der Menschen – hier beispielhaft in Syrien – beurteilen zu können. Es stellt sich die Frage, auf welche Art und Weise der Diskurs über eine „islamische Kunst“ Einfluß auf die heutigen Kunstschaaffenden hat. Möglicherweise lassen sich aus den Ergebnissen dieser Untersuchung auch Schlußfolgerungen für eine Betrachtung der mittelalterlichen Kunst ziehen.

Es gibt zwar – wie bereits festgestellt – an der Universität Damaskus keine eigenständige Disziplin Kunstgeschichte, jedoch existiert seit 1960 eine große Kunstfakultät, an der unterschiedliche künstlerische Techniken gelehrt werden. Während dieses Studiums ist jeder Student dazu verpflichtet, einen Kurs in Kunstgeschichte zu belegen. Die Lehrbücher des ersten und zweiten Ausbildungsjahres, die folglich alle Kunststudenten in die Hand bekommen, sind von dem führenden Kunsthistoriker in Syrien, Afif Bahnassi, verfaßt.<sup>31</sup> Darin breitet er in einem Überblick die Geschichte einer Weltkunst aus, beginnend mit frühgeschichtlichen Felsmalereien über altägyptische, mesopotamische, griechische, römische, christliche, ostasiatische, altamerikanische und islamische Kunst, verweilend bei der (europäischen) Kunst der Renaissance des frühen und des späten

<sup>29</sup> Bahnassi (1999) wa.

<sup>30</sup> Bahnassi (1999) wa.

<sup>31</sup> Z.B. Bahnassi, Afif: *Ta'riḥ al-fann wa-l-'imāra*. 6. Edition. Damaskus: Universitätspresse, 1997/98.

19. Jahrhunderts sowie des 20. Jahrhunderts, endend mit dem sozialistischen Realismus. Bereits an diesen Lehrbüchern zeigt sich, welche marginale Rolle der mittelalterlichen „islamischen Kunst“ in der Ausbildung der Kunststudenten zugeschrieben wird. In Gesprächen mit Studierenden vor Ort wird dieser Eindruck weiter bestätigt: Keiner der angesprochenen KunststudentInnen interessiert sich ernsthaft für islamische Kunst. Das Gleiche trifft auf die Mehrheit der heute in Syrien arbeitenden Künstler zu.<sup>32</sup> Nur vereinzelt setzen sich Künstler der jüngeren Generation auf ihre Weise mit der Tradition der islamischen Kunst auseinander. Diese stellen jedoch eine Ausnahme dar. Zwei von ihnen möchte ich hier beispielhaft vorstellen.

Ahmed Barho ist ein junger Maler, der aus Aleppo stammt.<sup>33</sup> Er hat an der Kunstfakultät der Universität Damaskus Malerei studiert. In seinen abstrakten Ölbildern setzte er sich zur Zeit der Interviews mit dem Thema Quadrat auseinander. In dem hier ausgesuchten Beispiel (Abb. 5) ist die quadratische Tafel in drei waagrechte Zonen unterteilt. Das obere Drittel wirkt tiefschwarz, es können aber noch hellere Pinselstriche erkannt werden. Dieser dunkle Balken ist schräg angeschnitten und wird durch einen grauen Streifen begrenzt, der zum weißen, hellen Mittelfeld überleitet. In dessen Mitte hebt sich ein Quadrat deutlich ab, obwohl seine Ränder ebenfalls weißlich sind. In der Mitte des Quadrates werden Ockertöne durch schwarze Farbstreifen überlagert. Das untere Drittel des Bildes ist nicht eindeutig definiert. Hier herrscht wieder die Farbigkeit des Quadrates: Ocker mit schwarzen Überlagerungen. In der Mitte wölbt sich diese Fläche, so daß sie beinahe an das Quadrat heranreicht, und zusammen mit der ähnlich strukturierten Fläche im oberen Drittel des Bildes gewissermaßen das Quadrat in die Zange nimmt. Dadurch erhält das mittlere weiße Lichtfeld eine geschwungene Form. Vereinzelt finden sich auf der Tafel rote Farbspuren.

Ahmed Barho ist vertraut mit der „islamischen Kunst“. Nach seiner Vorstellung ist das Hauptcharakteristikum der islamischen Kunst die Abstraktheit. Daher, so argumentiert er, entspreche heute die abstrakte Malerei am Besten dieser Tradition. Ausdrücklich will er in diesem Sinn die Tradition der islamischen Kunst fortführen. Es ist hervorzuheben, daß Barho in einem Umfeld abstrakte Kunst produziert, in dem figurliche Malerei vorherrscht und vom Publikum auch vorrangig geschätzt wird. Daher mag es für ihn wichtig sein, seine abstrakten Bilder islamisch zu erklären und damit gewissermaßen zu legitimieren. Zur Legitimation seiner abstrakten Kunst verweist er nicht nur auf die islamische

<sup>32</sup> Einen ersten guten Überblick bietet z.B.: Gallery Atassi (Hg.): *Contemporary Art in Syria*. 1898-1998. Damaskus 1998.

<sup>33</sup> Folgendes basiert auf einem Interview, das ich mit Ahmed Barho im März 2001 in Damaskus in einem Café führte. Als Bildmaterial standen uns von ihm angefertigte Photographien einiger seiner damals aktuellen Bilder zur Verfügung.

künstlerische Tradition, sondern auch auf die koranische Sprache. Nach seiner Meinung beinhalten viele Koranverse symbolische, abstrakte Gedanken. Als weitere Inspirationsquelle für seine Kunst nennt er mittelalterliche mystische Dichtung von al-Ḥallāḡ, Farīd ad-Dīn 'Aṭṭār, Ibn 'Arabī, Ḡalāl ad-Dīn ar-Rūmī und Suḥrawardī. Er hebt hervor, daß die arabische Sprache für seine Idee von Kunst eine herausragende Rolle spielt. Er beschreibt sie als besonders reich, poetisch und vielschichtig, da sie eine Bandbreite unterschiedlicher Wörter für ein singuläres Konzept, wie z.B. Liebe oder Dank, bereitstelle. Dieser Pluralität der Bedeutungen stellt er die nicht bildlich darzustellende Einheit – Gott – gegenüber.

Barho erklärt, daß die Farbüberlagerungen und die unscharfen Abgrenzungen in seinen Bildern dieser Bedeutungspluralität entsprechen. Im Gegensatz dazu symbolisiere das Quadrat den Übergang von der Vielfalt zur Einheit. Diese Deutung begründet er mit einem Hinweis auf den Aufbau eines Minarets, das ausgehend von einem quadratischen Grundriß bis zum Punkt an der Spitze des Turmes den Weg zwischen Erde und Himmel symbolisiere. Mit dieser Verbindung greift Ahmed Barho ein weiteres Thema der islamischen Kunst auf, das sich auch in Afif Bahnassis Buch über *Die Ästhetik des arabischen Ornaments* wiederfindet. Mit Hilfe einer Zeichnung (Abb. 6) erklärt Bahnassi dort, daß der quadratische Unterbau eines Minarets die Erde mit ihren vier Elementen symbolisiere und der halbkugelförmige Abschluß, gefolgt von einer kleineren Kugel bekrönt von einem Halbmond, das Symbol für den Himmel sei. Dieser Aufbau des Minarets sei als die Transformation der partiellen in die vollkommene Einheit, der Relativität in die Absolutheit zu verstehen.<sup>34</sup> Wir wissen nicht, ob Ahmed Barho diese Idee direkt von Bahnassi als der führenden syrischen Persönlichkeit in Kunstgeschichte übernommen hat. Es ist jedoch klar, daß Barhos Vorstellung, die islamische Kunst basiere auf der islamischen Spiritualität, mit Bahnassis Interpretation übereinstimmt.

Die Art, in der Ahmed Barho seine künstlerische Idee erklärt, macht deutlich, daß er den Versuch unternimmt, die Tradition der islamischen Kunst in modernem Gewand fortzuführen. Er will dies erreichen, indem er den seiner Meinung nach wesentlichen islamischen Code „Abstraktheit“ in seiner Kunst nutzt. Er betont jedoch abschließend, daß seine Bilder nicht als Ausdruck seiner Religiosität verstanden werden sollen.

Ein weiterer junger syrischer Künstler, der ebenfalls mit islamischer Kunst vertraut ist, hat ein ganz anderes Verständnis davon. Khaled Al-Saei, geboren 1970 in Homs, schloß sein Studium der Malerei an der Kunstfakultät der Universität

<sup>34</sup> Bahnassi (1999) 162.

Damaskus 1998 ab.<sup>35</sup> Im selben Jahr erhielt er ein Stipendium, um am IRCICA in Istanbul (Centre for the Study of Islamic Art and History) Kalligraphie zu studieren. Seither bemüht er sich, seine Kenntnis der klassischen Kalligraphie mit der Malerei zu kombinieren. Es entstehen Aquarelle (z.B. Abb. 7), in denen arabische Buchstaben das Hauptmotiv bilden. Er verwendet in erster Linie Ockertöne, die sich durch starke Differenzierung der Helligkeit auszeichnen, zusammen mit delikaten Farbakzenten in blau oder grün. Der Hintergrund erscheint licht, kaum von Farbe berührt.

Khaled Al-Saei ist stolz, die Kunst der klassischen Kalligraphie zu beherrschen, der er auf seine Weise ein zeitgenössisches Antlitz geben will. Als Inspirationsquelle für seine Kunst führt er, genau wie dies bei Ahmed Barho der Fall ist, mittelalterliche mystische Dichtung an, und zwar speziell die Autoren al-Ḥallāḡ, Ibn 'Arabī, Ḡalāl ad-Dīn ar-Rūmī. Er beschreibt, wie er manchmal von der Bedeutung des Textes ausgeht und deren Stimmung dann im Bild wiederzugeben versucht. Er ist sich der Lehre der vier Elemente bewußt, die er anhand seiner Farbauswahl und der von ihm unterschiedlich gestalteten Intensität der Farben veranschaulichen will. Er beschränkt sich jedoch nicht auf mystische Dichtung, sondern hat unter anderem im Auftrag des Centre Culturel Français in Damaskus französische Dichtung in arabischer Übersetzung in seine Art der Kalligraphiebilder übertragen. Darüber hinaus entwirft er Aquarelle mit Buchstaben, die losgelöst von jedwedem literarischen Inhalt sind, wie dies in dem hier ausgewählten Beispiel (Abb. 7) der Fall ist.

Khaled Al-Saei sieht die Kalligraphie als Kunst der Formen und Bewegungen an. Seiner Meinung nach sollte diese Kunst heute nicht mehr als spezifisch „islamische Kunst“ betrachtet werden. Im Gegenteil sollte auch die Kalligraphie als reine Kunst wahrgenommen werden, so wie dies auf die europäischen, mittelalterlichen Kunstwerke zuträfe, die heute losgelöst von ihrem religiösen Kontext (z.B. in Museen) einfach als Kunst betrachtet würden. Für Al-Saei ist die Kalligraphie zudem unabhängig von der arabischen Sprache. Er erklärt, daß Perser und Osmanen die Kunst der Kalligraphie für den Gebrauch ihrer eigenen Sprachen weiterentwickelt haben. Bedeutsamer ist für ihn jedoch das Argument, daß sogar ein Künstler, der keine dieser Sprachen beherrscht, in der Lage ist, die Form der arabischen Buchstaben und den Rhythmus der Bewegungen der verschiedenen Kalligraphiestile zu erlernen. In diesem Sinn vertritt er den Standpunkt, Kalligraphie sei eine reine Technik, eine von vielen Möglichkeiten, sich künstlerisch auszudrücken, die nichts mit der islamischen Religion zu tun habe. Khaled Al-Saei sieht sich als Künstler, der zwei verschiedene Kunsttechniken, nämlich die Kalligraphie mit der Malerei kombiniert. Diese Kunsttechni-

<sup>35</sup> Das Folgende basiert auf Gesprächen, die ich mit Khaled Al-Saei führte, verbunden mit einem Besuch seines Ateliers in Damaskus im März 2001. Auch von ihm erhielt ich zur Bearbeitung einige Photographien seiner neueren Arbeiten.

ken haben zwar ihre eigenen Traditionen, stehen für ihn jedoch heute in einem kulturungebundenen Raum, für jeden Künstler zugänglich, der sich dafür interessiert.

##### 5. Fazit

Untersuchen wir zeitgenössische Kunst in Syrien auf die Frage hin, inwiefern hierbei ein „islamischer Code“ Verwendung findet, so müssen wir feststellen, daß die absolute Mehrheit der heute in Syrien arbeitenden Künstler nicht an dem Konzept einer „islamischen Kunst“ interessiert ist und folglich auch überhaupt keine „islamischen Codes“ in ihrem künstlerischen Schaffen aufgreift. Die meisten Künstler beziehen sich in ihrer Kunst auf ganz andere Themen und andere Traditionen, die sie jeweils anders zusammenstellen und neu bewerten, so daß ganz eigenständige, individuelle und originäre Kunstwerke entstehen.<sup>36</sup> Hier habe ich zwei Ausnahmen vorgestellt. Wir können festhalten, daß es im Hinblick auf die „islamische Kunst“ immerhin in Syrien einen Konsens darüber zu geben scheint, daß es so etwas überhaupt gibt. Es handelt sich um ein Konzept, mit dem gegebenenfalls gearbeitet werden kann. Die beiden hier vorgestellten Künstler machen dies jedoch auf sehr unterschiedliche Art und Weise. Wir konnten beobachten, daß sie erstens jeweils andere imaginierte Codes diesem Konzept entnehmen: der eine die Abstraktheit, der andere die Kalligraphie. Des weiteren beurteilen sie die spezifisch religiöse, islamische Bedeutung dieser Codes sehr unterschiedlich. Wir müssen akzeptieren, daß ein abstraktes Bild, welches, wenn es aus seinem Kontext gelöst z.B. in einer deutschen Galerie ohne Hinweis auf den Namen oder die Herkunft des Künstlers ausgestellt würde, vom hiesigen Publikum sicherlich nicht mit dem Konzept „islamische Kunst“ in Verbindung gebracht würde, vom Künstler jedoch dezidiert als Teil dieses Konzeptes, als Fortführung der islamischen Kunsttradition entworfen wurde, wenn auch nicht unbedingt in einem spezifisch religiösen Sinn. Genauso müssen wir akzeptieren, daß ein Kalligraphiebild, welches nach den westlichen kunsthistorischen Kriterien allein aufgrund der Nutzung der arabischen Schrift schnell mit dem Konzept „islamische Kunst“ assoziiert würde, vom Künstler jedoch losgelöst von einer spezifisch religiösen wie auch kulturellen Bedeutung verstanden werden will.

Fragen wir nun abschließend, ob es überhaupt möglich ist, von einer „islamischen Kultur“ mit ihr zugrundeliegenden „islamischen Codes“ im eingangs beschriebenen Sinn zu sprechen, so scheint es mir zumindest im Hinblick auf die zeitgenössische Kunstproduktion in Syrien als äußerst problematisch, an diesem

<sup>36</sup> Vgl. meinen Vortrag, gehalten am 28. Deutschen Orientalistentag in Bamberg im März 2001.

Kulturmodell festzuhalten. Statisch gedachte „Codes“, die als handlungsweisende Vorgaben einem kulturellen System innewohnen, können wir nicht belegen. Kultur scheint viel eher „eine sich ständig im Wandel befindliche Aktivität aller Zusammenlebenden“<sup>37</sup> zu sein. Bei dieser Aktivität können zwar imaginierte „kulturelle Codes“ eingesetzt werden, die aber durch ihre jeweilige neue Nutzung in einem neuen Kontext neue Bedeutungen und neue Erscheinungsformen erhalten, sich mithin ebenfalls im Wandel befinden. Viele werden vielleicht argumentieren, daß diese Vieldeutigkeit und weite Einsatzmöglichkeit imaginierter „kultureller Codes“ ein Phänomen der Postmoderne und in diesem Sinn grundsätzlich von einer Situation im Mittelalter zu unterscheiden sei. Sehen wir jedoch den Bruch zwischen Mittelalter und Moderne nicht so radikal, so müssen wir zu dem Schluß kommen, daß auch die mittelalterliche Kunstproduktion aus einer Vielfalt unterschiedlicher Vorstellungen schöpfte, die im jeweiligen Werkkontext neue Bedeutungen erfahren haben, die es zu erforschen gilt. Gehen wir von einem solch dynamischen Kulturmodell aus, können wir nicht mehr danach fragen, ob „so etwas wie ein spezifisch islamischer Code fest(zu)machen“<sup>38</sup> sei. Wir können nur untersuchen, wie bestimmte Personen etwas als ‚spezifisch islamisch‘ betrachten, denken und umsetzen.

<sup>37</sup> Baumann, Gerd: „Das Rätsel der multikulturellen Gesellschaft. Neue Wege durch den ethnologischen Dreischritt“. In: Sylvia M. Schomburg-Scherff und Beatrix Heintze (Hg.): *Die offenen Grenzen der Ethnologie. Schlaglichter auf ein sich wandelndes Fach*. Frankfurt 2000. S. 163.

<sup>38</sup> Ausschreibungstext des Wissenschaftskollegs, vgl. Anm. 3.

## Abbildungen

- Abb. 1 Kühnel, Ernst: *Die Arabeske*. Wiesbaden 1949. S. 14-15.  
 Abb. 2 Museum für Islamische Kunst, Berlin.  
 Abb. 3 Herzfeld, Ernst: *Die Malereien von Samarra*, Berlin 1927.  
 Abb. 4 Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz: *Museum für Islamische Kunst Berlin. Katalog 1979. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage mit 94 Abbildungen, 24 davon farbig*. Berlin-Dahlem. Berlin 1979. Fig. 64.  
 Abb. 5 Photographie von Ahmed Barho.  
 Abb. 6 Bahnassi, Afif: *Djamaliyya az-zakhrifa al-'arabiyya*. Beirut 1999. S. 162, Fig. 8.  
 Abb. 7 Photographie von Khaled Al-Saei.

## Literatur

- Bahnassi, Afif: *Ta'riḥ al-fann wa-l-'imāra*. 6. Edition. Damaskus 1997/98.  
 Bahnassi, Afif: *Ġamaliyya az-zakhrifa al-'arabiyya*. Beirut 1999.  
 Baumann, Gerd: "Das Rätsel der multikulturellen Gesellschaft. Neue Wege durch den ethnologischen Dreischritt". In: Schomburg-Scherff, Sylvia M. und Heintze, Beatrix (Hg.): *Die offenen Grenzen der Ethnologie. Schlaglichter auf ein sich wandelndes Fach*. Frankfurt 2000. S. 157-169.  
 Belting, Hans: *Das Ende der Kunstgeschichte?*. München 1983.  
 Ettinghausen, Richard and Grabar, Oleg: *The Art and Architecture of Islam 650-1250. The Pelican History of Art*. Middlesex 1987.  
 Grabar, Oleg and Jenkins-Madina, Marilyn: *Islamic Art and Architecture 650-1250*. New Haven 2001.  
 Grube, Ernst: *Welt des Islam. Architektur, Keramik, Malerei, Teppiche, Metallarbeiten, Schnitzkunst. Schätze der Weltkunst*. Gütersloh 1968.  
 Hees, Syrinx: "Ist die islamische Kunst eine oberflächliche Ornamentkunst?". In: *Plurale. Zeitschrift für Denkversionen. Heft 0: Oberflächen*. Berlin 2001. S. 71-86.  
 Kroll, Franz-Lothar: *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*. Hildesheim 1987.  
 Kühnel, Ernst: *Die Arabeske: Sinn und Wandlung eines Ornaments*. Wiesbaden 1949.  
 Kühnel, Ernst: *The Arabesque: meaning and transformation of an ornament. Translated from the original text in German by Richard Ettinghausen*. Graz 1977.  
 Müller, Klaus E.: "Das Unbehagen mit der Kultur". In: Ders. (Hg.): *Phänomen Kultur. Perspektiven und Aufgaben der Kulturwissenschaften*. Bielefeld 2003.  
 Necipoglu, Gülru: *The Topkapı Scroll – Geometry and Ornament in Islamic Architecture*. Santa Monica 1995.  
 Riegel, Alois: *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*. Berlin 1893.  
 Sourdel-Thomine, Janine and Spuler, Bertold (Hg.): *Die Kunst des Islam. Prophylien Kunstgeschichte*. Berlin 1990 [Sonderausgabe].

Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz: *Museum für Islamische Kunst Berlin. Katalog 1979. Zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage mit 94 Abbildungen, 24 davon farbig*. Berlin-Dahlem. Berlin 1979.



Amr-Moschee in Alt-Kairo, um 800



Moschee Sidi Oqba in Kairuan



Ornament aus Sāmārrā, 9. Jahrhundert



Abb. 1: Moschee Ibn Tulun in Kairo, Ende 9. Jahrhundert

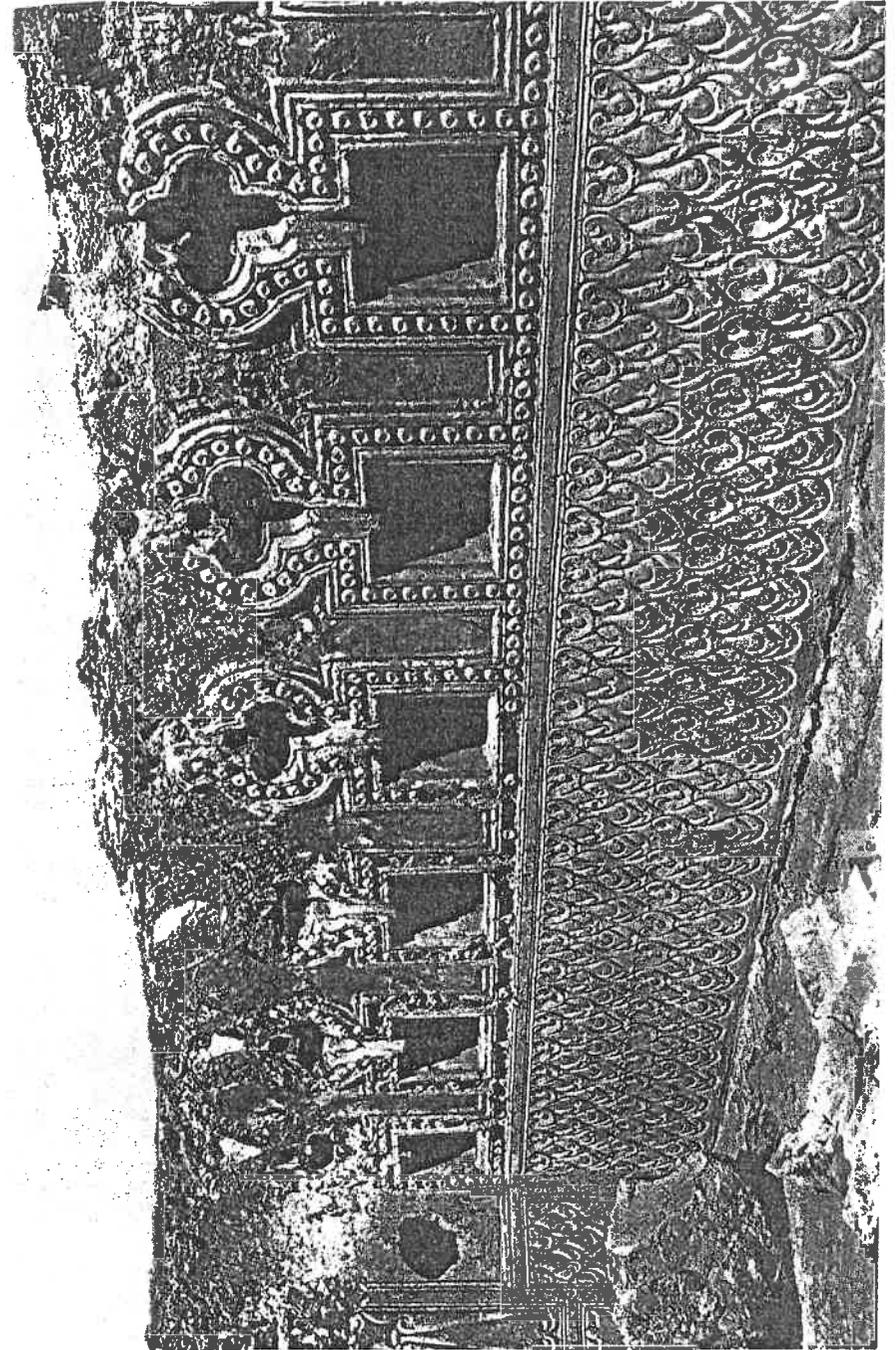


Abb. 2: Sāmārrā, Schloß Balakwāra, Wand eines Raumes, zwischen 849 und 859



Abb. 3: Tänzerinnen, Wandmalerei, aus Sāmārrā, Palast Ġausaq al-Ĥāqānī, Kuppelsaal des Harems, zwischen 836 und 839



Abb. 4: Krug, Iran (Gunbad-i Qābūs bei Ġurġān) um 1200, Quarz-Fritte-Keramik

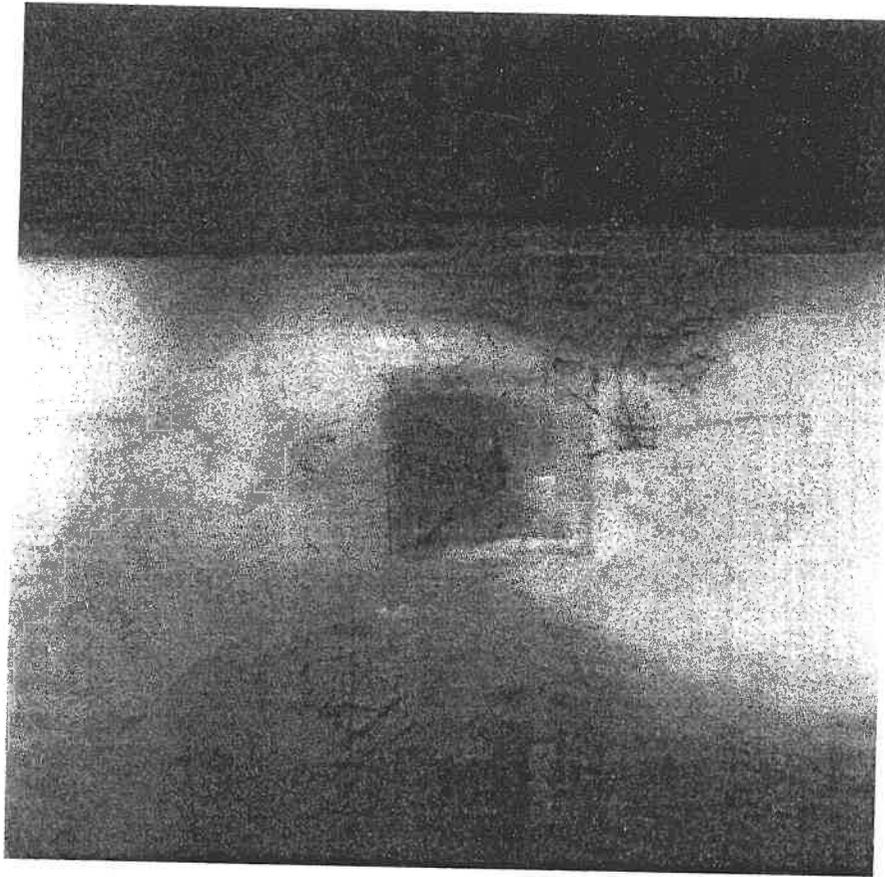
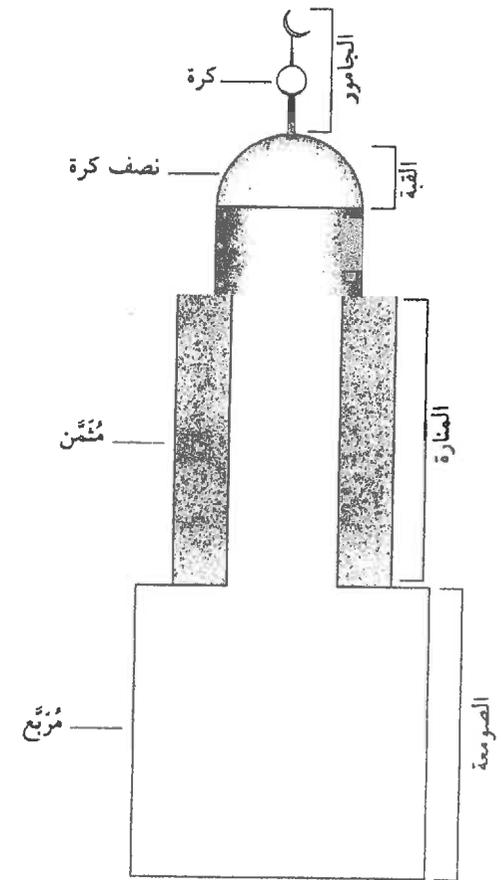


Abb. 5: Ölbild von Ahmed Barho



شكل ٨

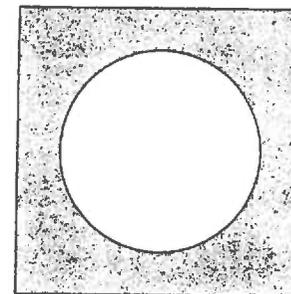


Abb. 6: Minarett, Zeichnung von Afif Bahnassi

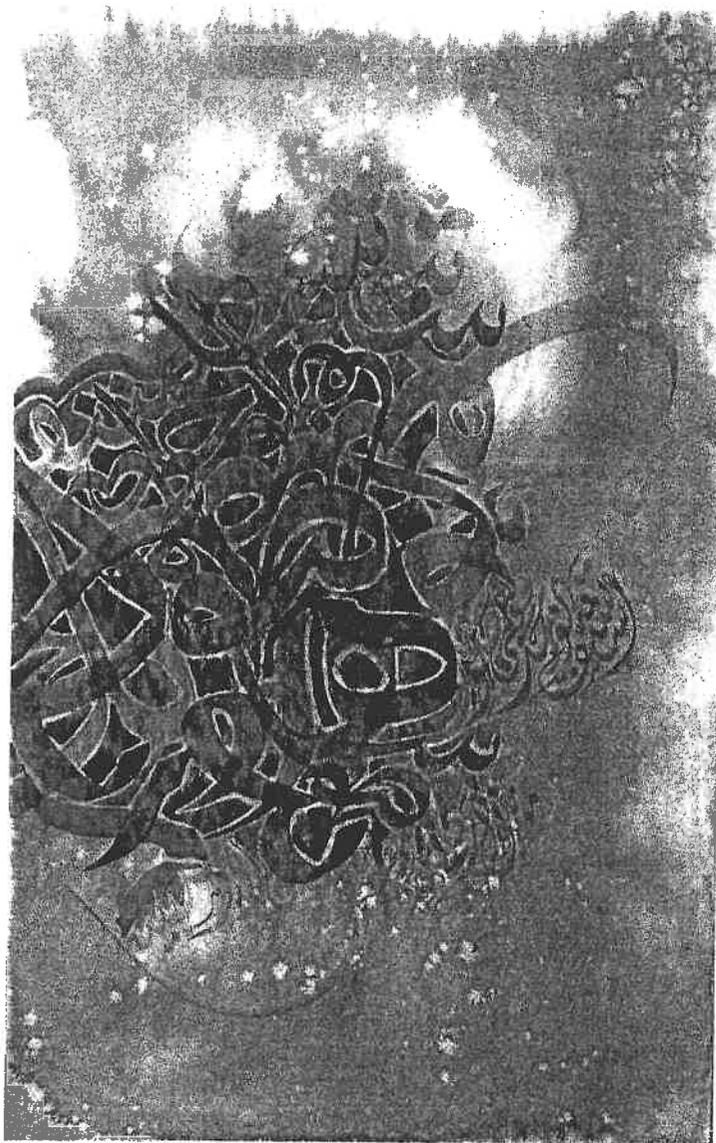


Abb. 7: Aquarell von Khaled Al-Saei

## Demokratisierung in Usbekistan?

Studie zum politischen System der zentralasiatischen Republik unter besonderer Berücksichtigung des Wahlsystems und der Parteienlandschaft

von  
*Marie-Christine Heinze*

### 1. Einleitung

Wahlen spielen im Prozess von Staatsaufbau und Demokratisierung stets eine zentrale Rolle: Das Wahlsystem hat direkten Einfluss auf die Umrechnung von Wählerstimmen in Sitze von Parteien und Kandidaten. Hier geht es um die Grundlinien der Vermittlung zwischen Stimmen und Repräsentation, die – je nach System – mit der gleichen Anzahl an Wählerstimmen unterschiedliche Resultate im Hinblick auf die politische Vertretung hervorbringen können. Jede neue Demokratie muss ein solches Wahlsystem zur Bestimmung der Abgeordneten wählen, wobei dieser Entscheidungsprozess von zumindest einem der folgenden zwei Umstände beeinflusst wird: Entweder mangelt es den politischen Akteuren an Basiswissen und Know-how, so dass sie die Konsequenzen ihrer Entscheidungen nicht ausreichend ermessen können, oder die politischen Akteure benutzen ihr Wissen über Wahlsysteme dahingehend, dass sie Entwürfe fördern, die ihrer Meinung nach zu ihrem eigenen Vorteil oder zu dem ihrer Partei reichen. Es sind also die neuen Machthaber, die durch die Einrichtung eines Wahlsystems nicht nur die Regeln des demokratischen Spiels bestimmen, sondern auch, wer in Zukunft die Regeln bestimmen wird. Gesetzgebungstätigkeit ist daher stets, in diesem Fall jedoch ganz besonders, ein primär politischer Akt.

Wahlsysteme stellen darüber hinaus eine wichtige Institution für die Beurteilung politischen Wandels dar, da sie als Maßstab zur Bewertung der Verpflichtung eines Landes gegenüber demokratischen Grundwerten dienen. Sie sind also nicht nur ein wichtiger erster Schritt bei dem Aufbau eines neuen Staates, sondern dienen einer neuen Regierung auch dazu, die Anerkennung der internationalen Staatengemeinschaft zu gewinnen und somit die eigene politische Legitimität zu stärken. Insofern ist es kein Wunder, dass die Entscheidung für ein Wahlsystem oftmals eine der ersten Aufgaben ist, der sich politische Akteure in neuen Staaten oder Staaten im Umbruch widmen.

Gerade die ehemals kommunistischen Länder stehen hier besonderen Herausforderungen gegenüber, denn mangels demokratischer Traditionen agieren die politischen Akteure in einer Kultur der Unsicherheit: Die Zivilgesellschaft ist