

Kunst der islamischen Welt

Autor(en): **Hottinger, Arnold**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **69 (1989)**

Heft 7-8

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-164679>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Arnold Hottinger

Kunst der islamischen Welt

Was Kunst sei, entnehmen wir unserm «*musée imaginaire*», und dieses Museum umfasst bei den Westeuropäern primär die grosse eigene Tradition von den griechischen Statuen und der Vasenmalerei zu den Kathedralen des Hochmittelalters, den Bildern, Statuen, Bauwerken der Renaissance, zu den verschiedenen, weit auslaufenden «nationalen» Kunsttraditionen der Flamen, der Spanier, der Franzosen, Deutschen, Italiener, Engländer; dann zum Umbruch der modernen Malerei und Plastik (die Architektur scheint kaum mehr dabei zu sein) bis in die heutige Zeit. Die islamische Kunst kommt dabei manchmal als «Einfluss» zur Geltung auf die Architektur des Hochmittelalters, als «Lotto» und «Holbein»-Teppich unter den Füßen einer Madonna oder auf einem gemalten Altar; als Importgegenstand wie fatimidische Kristallarbeiten, die als Reliquiare dienen, oder mamelukische Prachtgefässe, als Taufbecken für französische Königskinder. Als Anregung mit ihrem Licht und Land hat Nordafrika den reisenden Malern seit dem 19. Jahrhundert und bis auf Klee gedient.

Als Gesamtstrom und Ablauf, der seinen eigenen Wegen folgt, der seinen eigenen Gesetzen untersteht und dem eigene Inhalte innewohnen, ist islamische Kunst in unseren Bereich eigentlich nur wenigen Fachleuten vertraut. Diese pflegen solch spezialisierte Fachleute zu sein, die innerhalb ihres «*musée imaginaire*» leben, dass sie es nur in seltenen Ausnahmefällen für nötig erachten, sich an die Aussenstehenden zu wenden und ihnen zu erklären, was es nun eigentlich mit dieser anderen Kunsttradition für Bewandnisse habe. Gerade weil ihre formale, oft «dekorativ» genannte Schönheit sooft augenfällig ist, scheint sie ja auch keiner weiteren Erklärung und Darlegung zu bedürfen. Der Fachmann wendet sich rasch den Detailfragen zu, die den Kenner beschäftigen: welche Schule, welche Künstlernamen, welche Einflüsse, welche handwerklichen und technischen Verfahren und deren Traditionen; Bautechnik, Baugeschichte, Entziffern der Inschriften, Ursprung und Entwicklung verschiedener Bautypen und vieles mehr, das natürlich ganze Wissenschaften ausmachen kann.

Diese Einzelfragen überdecken dann oft die mehr grundsätzliche Fragestellung nach der besonderen Eigenheit der islamischen künstlerischen Tradition, die eben doch eine andere ist als die uns vertraute westeuropäische. — Man muss vielleicht zuerst sagen, was die islamische Kunst, im Gegensatz zur westlichen, nicht ist. Sie kennt vieles nicht, was uns als Inbe-

griff der Kunst erscheint: keine Freiplastik; kein Wandbild, schon gar nicht eins, das man aufhängen könnte; selten eine Fassade, denn man baut um Innenhöfe herum. Nur der verzierte Eingang, der in den Hof oder unter die Kuppel einführt, hat manchmal die Funktion einer «Saugfassade».

Diesem Mangel an dem, was wir «monumentale» Kunst nennen würden, steht eine Blüte von «Kleinkunst» gegenüber: Wandschmuck geometrischer und kalligraphischer Natur, oft aus Kacheln; Gefäße aus glasiertem Ton und eingelegtem Metall; Miniaturen und Prachtbücher; kunstvolle Stoffe aller Art, zur Kleidung, als Teppiche für den Boden; die Kalligraphie ist ein wichtiger Kunstzweig; Schmuck; Lederarbeiten geometrischer und dekorativer Art; Prachtwaffen; Glas als Gefäße und Leuchter; geometrisch und mit Schriftzeichen ausgeschmückte Holzarbeiten; Elfenbeinschnitzereien und vieles mehr. Farbigkeit, mit Vorliebe leuchtende Farben, die mit einem raffinierten Sinn für Harmonie und Kontrast zusammengestellt werden, gehören wesentlich zu den meisten dieser islamischen Kunstwerke.

Das Abbilden im monumentalen Stil war verpönt. Im Koran gibt es zwar kein ausdrückliches Bilderverbot; jedoch ist Gott allein der Schöpfer, und von Christus wird im Koran berichtet, er habe Vögel aus Ton gebildet und ihnen «auf Gottes Geheiß» Leben eingehaucht, so dass sie geflogen seien (3, 49 und 5, 110). Die Überlieferung (Hadith) kennt zwei Berichte, die sich auf Bilder beziehen. Im einen heisst es, dass Engel in kein Haus einträten, in dem sich Bilder befänden; und im anderen wird überliefert, der Prophet habe einen bebilderten Vorhang nicht in seinem Haus anbringen wollen, sondern darauf bestanden, dass er zertrennt und als Kissenüberzug verwendet werde. Spätere Gelehrte haben herabmildernd kommentiert, zur Zeit des Propheten habe Grund zur Befürchtung bestanden, dass jene Bilder angebetet werden könnten. Da diese Gefahr später zurückgewichen sei, müsse man heute Bilder nicht mehr gleich streng verwerfen. Doch der wichtigste Hadith (Überlieferung vom Propheten) und zugleich der tiefstnigste ist jener, der besagt, am jüngsten Tage würden die Schöpfer von Bildern aufgefordert werden, ihren Gebilden Leben einzuhauchen, und solange sie dies nicht vermöchten, müssten sie Höllenqualen leiden.

Es wäre wahrscheinlich zu einfach, aus solchen Vorschriften ableiten zu wollen, die Kunst habe sich unter ihrem Einfluss in einer bestimmten, nichtbildlichen Richtung entwickelt. Man dürfte der Wahrheit näherkommen, wenn man sagt, die spezifischen Interessen der islamischen Kunst entsprechen einem Lebensgefühl, das weitgehend durch den Islam geprägt ist — und Dinge wie schöpferisch prometheische Auflehnung sind dem Islam unbekannt. Die griechische Tragödie hat im Islam keine Fortsetzung gefunden; die griechische Philosophie, die Naturwissenschaften, die Mathematik usw. sehr wohl. Da Gott allein der Schöpfer ist und da er sogar nach



Moschee-Ampel. Syrien (Aleppo), um 1300. Glas, 34 × 24,8 cm. Der die Form akzentuierende Dekor besteht aus zwei Schriftfriesen und ornamentalen Zonen.

Ansicht der gängigsten Theologenschule der klassischen und spätklassischen Zeit die Welt jeden Augenblick neu schöpft, kann der Muslim sich nicht mit konkurrenzierender Schöpfung (Kreation) befassen, wohl aber kann er sich mit der Schöpfung und ihren Geschöpfen abgeben, beschäftigen. Dies ist sogar eine fromme Beschäftigung, weil man in der Schöpfung den Schöpfer erblicken kann. Den Mystikern lag in besonderem Masse daran; die Schöpfung konnte einen der gesuchten Zugänge zu Gott bieten. Grosse muslimische Kunst ist fast immer mystisch. In der Literatur sind die Zusammenhänge mit der Mystik explizit und bewusst: Menschenliebe und Gottesliebe werden verschränkt und verschmolzen. In der bildenden Kunst sind die Zusammenhänge versteckter, waren jedoch dem eingeweihten Beschauer ebenfalls durchaus bekannt.

Am deutlichsten ist dies bei der *Kalligraphie*, die es erlaubt, einen Text, oft aus dem Koran, als sichtbare Form in jener Harmonie der Schriftzüge, die dem Kalligraphen eigen ist, nicht nur zu lesen, sondern zu schauen, damit mitzuvollziehen; man schwingt in ihm mit. Ornamente besitzen eine ähnliche Kraft, sie sind Symbole des Kosmos, Hinweise auf ihn, sowohl in ihrer abstrakt geometrischen Variante, die geordnete Vielfalt und Unendlichkeit darstellen kann, wie auch in ihrer organischeren Form aus Ranken und Blumenelementen, die sich ebenfalls unendlich, aber gesetzesmässig, wiederholen und die Hinweise sind auf die organische Schöpfung. Bei Gartenteppichen geht der Bezug über den Garten, der seinerseits als «Paradeison» selbst ein Kosmosabbild darstellt. Miniaturen müssen, im Gegensatz zu unseren grossfigurigen Bildern, ähnlich «gelesen» werden wie Kalligraphie. Neben der Geschichte, die sie illustrieren, haben sie oft noch einen zweiten, geheimeren Sinn. Der Beschreiber einer Miniatur zu Ferdousi, in der das weisshaarige Kind Sâm hoch auf seinem Felsen erscheint im Gespräch mit dem Wundervogel Simurgh, während sein Vater Zâl, der den Knaben ausgesetzt hatte, auf den unersteigbaren Felsen hinaufschaut, deutet zu Recht darauf hin, dass das Bild auch einen mystischen Sinn habe. Der Begriff Simurgh erschliesst ihn, weil dieser Wundervogel den Mystikern als ein Gottessymbol gilt. Die Aussetzung des Sohnes steht dann für die Trennung von Seele und Leib, wobei die Seele bei Gott Zuflucht findet, aber dann doch in die Welt der Menschen zurückkehren muss...¹

Die vielen Bilder vom «König» und seinem Hof, vom «König» auf der Jagd usw. haben stets einen Doppelsinn, weil der König den HERRN meinen kann. Kuppeln sind Himmelsgewölbe — weshalb man sie geometrisch ausschmückt —, nicht Abbild, sondern Sinnbild der Sphären und ihrer Harmonie. Aber auch eine Schale, deren Rand umschriftet und deren Inneres weiss gelassen ist, kann als ein Himmelsabbild gelten, wie manchmal die Inschriften andeuten. Wer aus ihr trinkt, beugt sich über den Himmel und «trinkt» ihn leer.



Jagdschale. Iran, 7. Jahrhundert. Silber, vergoldet, 4 × 19 cm.

Von hier zur grossen Architektur: Ein Moscheehof, der sich inmitten eines belebten und überdachten Marktes auftut — wie es der Fall der meisten Hauptmoscheen ist, um die der Basar herumzieht, so dass man sie von aussen kaum sehen kann —, bildet eine reine Öffnung von Stille und Licht. Wenn, wie bei iranischen Moscheen, vier Liwa — hochgezogene offene Nischen — den Innenhof abgrenzen, wird der Effekt verdichtet. Man tritt in einen Raumkristall, allein gegenüber der Öffnung; dann kann man weiter-schreiten entweder in einen ungerichteten Säulenwald, die Gebethalle arabischen Stils, oder in einen überkuppelten Grossraum mit glatten Kachelwänden, der das Paradox eines überbauten Offenraums darstellt, dies im Falle der türkischen Kuppelmoschee. Beide Innenräume sind Weltsym-

bole, besser: Bilder des Kosmos, Labyrinth das eine, Kristall das andere. Es herrscht nicht die Ausrichtung einer Kirche, nach vorne und oben. Man begnügt sich mit der diskreten Richtweisung für das Gebet durch die Nische, die freilich besonders geschmückt werden kann. Doch wenn man nicht betet, steht, wandelt und liegt man in diesem offenen, ungerichteten Raum, wie man beständig in seiner Gegenwart lebt, ja erst durch sie am Leben bleibt. Natürlich leben die Gläubigen immer in dieser Gegenwart und durch sie. Doch die Moschee ist der Raum, in dem all jene Dinge und Sorgen, Zufälle und Zufälligkeiten, die normalerweise eine Tendenz aufweisen, sich einzuschieben, wegfallen: die möglichst reine, unmittelbare Öffnung.

Was vom Raum der Moschee gilt, ist auch wahr, wenn freilich in weniger systematischer Form, von jedem Innenraum, in dem sich muslimisches Leben abspielt. Im Gegensatz zu unseren Innenräumen «möbliert» man sie nicht. Im traditionellen muslimischen Leben gibt es keine Tische, Stühle, Schränke, Betten, im Sinne unserer Möbel (die freilich inzwischen auch in die muslimische Welt eingedrungen sind). Man mag Teppiche am Boden haben, Kissen und tragbare Kleintische zum Essen, Wandnischen, vielleicht eine Truhe, um die wenigen Gegenstände darin unterzubringen, die man zum Leben benötigt. Betten werden zum Schlafen aufgerollt, tagsüber zusammengerollt und an die Wand gelegt. Gesamthaft gesehen, lebt man, oder lebte man doch bis ins 19. Jahrhundert, in viel leereren Räumen als im Westen, deren Wände, Böden und Decken, Fenster unüberdeckt sichtbar bleiben und dem Blick direkt ausgesetzt sind. Weshalb man sie gerne verziert; nicht indem man noch andere Gegenstände daran hängt, wie unsere Bilder, die eine Art simulierten Fensters nach aussen darstellen, sondern indem man die Wand selbst als den zu schmückenden Gegenstand nimmt, Träger von symmetrischen, pflanzlichen und geometrischen Mustern oder von Schrift- oder Dekorationsbändern, die, wie oben angedeutet, stets etwas zu tun haben mit Kosmos-Spiegelung und damit auf dessen Schöpfer verweisen. In Palästen wird solche Dekoration der Wände und Decken reich ausgeführt. Bescheidenere Wohnungen mögen sich mit geweißelten Wänden begnügen, vor die man Vorhänge hängt, wenn sie Nischen aufweisen, auch um die Unterbrechung der Türeingänge zu überdecken. Der Teppich als tragbare Bodenverkleidung kommt in all diesen Räumen zu seinem Recht. Dieses besteht darin, dass er nicht *unter* etwas zu liegen kommen sollte, sondern vielmehr sein Recht behauptet als eine ununterbrochene und nicht überlagerte Oberfläche. Seine Kunst liegt darin, wie diese Oberfläche gefüllt wird, mit Farben und Mustern, und diese Füllung selbst, deren Rhythmen und Spiegelungen dahinter liegende Zusammenhänge, ein Gesetz andeuten, dem das Ganze unterstellt ist, sind auch wieder Weltbilder und durch sie Erinnerungen an und Hinleitungen auf den Schöpfer.



Tier-Teppich mit Medaillon; Ausschnitt. Persien, zweite Hälfte 16. Jahrhundert. Wolle und Baumwolle, 437×225 cm.

In der viel grösseren Leere eines traditionellen muslimischen Raumes wirkt der einzelne Gegenstand ganz anders als in unseren überfüllten Stuben. Man kann ihn auf den Boden stellen oder auf den Teppich und nimmt ihn von dort in die Hand: Becken; Kerzenhalter; Schale; Buch — im Fall des Korans mit seinem Ständer oder seiner besonderen Truhe; Trinkflasche oder Krug, und die Menschen selbst mit ihren bunten Kleidern aus wertvollem Stoff kann man von optischer Seite her ebenfalls unter die Einzelelemente einreihen, die solch einen Raum nicht füllen, sondern ihm innewohnen.

Unter diesen Umständen lohnt es sich, einen Gebrauchsgegenstand zum Kunstwerk zu machen, denn jene Eigenschaften, die über seine Gebrauchsfunktion hinausgehen, Form, Farbe, Verzierung, besonderes Material, kommen wirklich zur Geltung. Es gehört so in den weitgehend leeren Raum, dass man ihn wirklich ansieht, ihn «lesen muss», wie wir es von Miniaturen gesagt haben.

Die Grenzen zwischen Gebrauchsgegenstand und Kunstwerk, das meditiert werden kann, weil es etwas bedeutet, werden anders gezogen als bei uns. Nicht die Zweckfunktion, die er auch besitzt, sondern die Qualität eines Gegenstandes macht seinen Wert als Kunstwerk aus. Vielleicht gibt es gar keine «reinen» Kunstwerke in der islamischen Welt, die einzig als Träger des künstlerischen Ausdrucks dienen und keine anderen Zweck haben, als Kunstwerk zu sein (z. B. eine Statue, ein Bild auf Leinwand); denn sogar eine Miniatur, die einem Bild in unserem Verständnis am nächsten kommt, hat sich von der Nutzfunktion nicht ganz getrennt, die daraus besteht, dass sie einen Text illustriert. Gewiss oft zum Nutzen von Fürsten, deren Fähigkeit, ihn zu lesen, beschränkt war und die die Geschichte, die man ihnen vortrug, auch im Bild sehen wollten, gewissermassen, um sie selbst «lesen» zu können. Ein Teppich ist Bodenbelag und Kunstwerk; jedes Tongefäss oder ein jeder Teller, jedes Stück Stoff, hat seinen praktischen Zweck, wobei ihnen gleichzeitig mehr oder weniger Bezug und Bedeutung eingemalt, eingewebt, eingestickt, eingeknüpft, eingehämmert und eingeschnitzt werden können. Eine Inschrift ist Text und Kunstwerk zugleich; ein Buchumschlag kann beides sein, Hülle und Träger hoher raumfüllender Kunst (um das hier irreführende Wort «Dekoration» zu vermeiden).

In der Architektur ist auch die westliche Kunsttradition bereit, keinen Gegensatz zwischen Funktion und künstlerischem Wert zu erblicken; im Gegenteil, die beiden sollen sich möglichst intim durchdringen. Man kann sagen, muslimische Kunst sei immer Architektur, indem sie Zweck und aussagekräftige Form verbindet auch und gerade bei einem «Gebrauchsgegenstand». Man baut ihn auf zu einem so wohlproportionierten Ding, dass er ein Spiegelbild und ein Hinweis auf die Schöpfung wird, den Kosmos und seinen Schöpfer und Erneuerer.



Reliefplatte mit Steinböcken. Iran, 6. Jahrhundert. Stuck, 37×35 cm.

Was die muslimische Kunst nicht kennt, ist Tragik, Dramatik, Charakterzeichnung, ausser in seltenen Randerscheinungen und Ausnahmefällen. Sogar Porträts, die es im iranischen, indischen und türkischen Bereich gibt, bleiben meist Idealbilder. Es ist letzten Endes das Interesse einer Kultur, das sich anderswohin richtet. Gewiss, man soll und man will nicht versuchen, Individuen zu schaffen, weil dies Gottes Privileg bleibt. Vor allem aber, positiv gesehen, ist man so sehr von der Hauptaufgabe eingenommen, die darin besteht, die Schöpfung, nicht das Geschöpf zu reflektieren, dass diese Aufgabe primär wahrgenommen wird.

Muslimisches Lebensgefühl, bis zur Wende, die unter europäischem

Einfluss im 19. Jahrhundert beginnt, sucht mitzuschwingen im Rhythmus der Welt, nicht sich ihm entgegenzustellen im Namen des «Individuums» oder gar ihn beherrschen zu wollen mit Hilfe der «Wissenschaft» und zum Zweck grösseren Komforts. Die wichtigsten Kulturleistungen der Muslime haben stets etwas mit diesem Mitschwingen zu tun. Geographen durchwanderten die Länder des Kosmos, beschrieben sie und zeichneten ihn; Astronomen suchten seine Gesetze zu erkennen; die Landwirtschaft blühte in Gärten, das heisst eingefassten Kleinwelten, und in bewässerten Feldern, deren Wasserrinnen in die Umwelt eingefügt werden, indem sie sich ihr anschmiegen; das klassische Beduinengedicht, die Qassida, Mutter aller späteren Versgebilde, durchläuft die Wüstenlandschaft, den Spuren des wandernden Stammes folgend und Erinnerungen aufrufend: das kräftig gebaute Reitkamel, das geliebte Mädchen, erjagte Tiere, überlistete Feinde, Landschaften mit ihren Sträuchern und Blumen, alles durch ein festes Versmass und einen immer gleichbleibenden Reim zusammengehalten. Die Verwandtschaft mit dem Teppich und mit der Miniatur ist augenfällig. Die Schrift, ursprünglich eckig, wurde zum fließenden Duktus ausgeprägt. Die Musik fliesst, ohne Anfang und Ende, aber mit feineren Tonunterschieden als die im Westen gebräuchlichen, mehr ein- und nachfühlend, linear, nicht blockmässig aufgebaut. Alle aufzählenden, katalogisierenden und darstellenden Wissenschaften haben in der frühen arabischen Kultur Anklang und Förderung gefunden, weil sie sich mit den Wundern der Schöpfung befassen; die späteren Zeiten konzentrieren sich dann immer mehr darauf, dem Schöpfer, der hinter dieser Schöpfung steht, nachzuspüren, indem sie die Wege der Mystik beschreiten. «Weg» (Tariqa) nennt man einen mystischen Orden und seine spezifische Methode der Gottessuche, weil diese Suche ebenfalls einen langen, verschlungenen Weg bedeutet, eine Arabeske, die der Suchende abschreiten muss. Die bildende Kunst gehört in diesen Gesamtzusammenhang.

¹ Berlin, Museum für Islamische Kunst, Miniatur aus dem Schah — Name des Schah Tahmasp. K. Birsch: Sam und Zal, Jahrbuch Preuss. Kulturbesitz, Bd. 14, Berlin 1979, S. 179—192).