

**1** Der geplante Hauptrundgang im Pergamonmuseum (ab 2019) mit den antiken Großarchitekturen: (v. l. im Uhrzeigersinn) Palastfassade von Mschatta, hellenistische Architektur, Pergamonaltar, Markttor von Milet und das Ischtar-Tor mit der Prozessionsstraße, im vierten Flügel werden künftig die Großarchitekturen des Ägyptischen Museums und Papyrussammlung aufgestellt.

Stefan Weber

---

## Zwischen Spätantike und Moderne Zur Neukonzeption des Museums für Islamische Kunst im Pergamonmuseum

### Einleitung

Museen islamischer Kunst erleben in den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts eine ungeahnte Renaissance. Die meisten großen Sammlungen islamischer Kunst befanden oder befinden sich im Umbau.<sup>1</sup> Der Umzug und die Erweiterungen des Museums für Islamische Kunst im Pergamonmuseum Berlin reihen sich in diese Entwicklung ein, sie liegen jedoch anders begründet. Weder die tagespolitische Brisanz noch die Wiederentdeckung künstlerischer und kultureller Leistungen unserer nächsten Nachbarn sind Gründe für den Umbau. Vielmehr haben die Museumsmacher bei der Entwicklung des Masterplans Museumsinsel die einmalige Chance zur Vollendung des kulturhistorischen Hauptrundgangs vor Augen gehabt, die sich mit dem Umzug der Sammlung innerhalb des Pergamonmuseums ergab. Neben dem alten Orient im Vorderasiatischen Museum mit dem Ishtar-Tor, dem hellenistischen und römischen Kleinasien mit dem Pergamonaltar und dem Markttor von Milet in der Antikensammlung sollen ab 2025 die Großarchitekturen des Ägyptischen Museums und Papyrussammlung im neu zu errichtenden vierten Flügel ein passendes Zuhause finden. Schon zuvor, ab 2019, soll der islamische Orient mit der monumentalen Fassade des frühislamischen Schlosses Mschatta im Nordflügel seinen angemessenen Platz in der großen kulturhistorischen Narrative einnehmen. (*Abb. 1*) Damit ist bis auf den christlichen Orient eine einmalige Gesamtchau auf eine herausragende Kulturlandschaft möglich.

Die Planung zum Umzug der gesamten islamischen Sammlung und zu ihrer Neuaufrichtung auf fast 2,5-mal so großer Fläche war die logische Folge dieser Vision aus den 1990er-Jahren. Nur in Ansätzen war nach der Wiedervereinigung Deutschlands, und wenig später auch der beiden Sammlungsteile, zu erkennen, dass Kunst und Archäologie islamischer Kulturen ein neues Interesse finden und man mit den Planungen einem internationalen Trend folgen würde. Allein 2013 haben mehr als 893 000 Besucher das Museum für Islamische Kunst besucht, 80,8 Prozent mehr als noch 2007. Während andere Museen auf politische Entwicklungen reagierten, sind die Berliner Planungen eher inhaltlich begründet.

Die Wiedervereinigung eröffnete neue Perspektiven für eine Aufstellung der Mschatta-Fassade im Nordflügel, wie von den Museumsdirektoren in Ost und West, Volkmar Enderlein und Michael Meinecke, erkannt und schon 1991 beschrieben wurde.<sup>2</sup> Der 1999 verabschiedete Masterplan Museumsinsel sieht neben dem neuen Hauptrundgang einen weiteren verbindenden Strang vor, der Schnittstellen der islamischen Kunstwelt mit Byzanz und der Mittelmeerwelt, die im Bode-Museum präsentiert werden, aufzeigt: Vier der fünf Häuser der Museumsinsel sollen durch eine Archäologische Promenade miteinander verbunden und inhaltlich verklammert werden. Eine solche Gesamtschau des kulturellen Schaffens im erweiterten Mittelmeerraum zwischen Europa und dem Nahen und Mittleren Osten soll die transregionale Lesart von Kunst und Kulturgeschichte fördern.<sup>3</sup> Im Zuge der Neustrukturierung der Berliner Museumslandschaft wurde somit der kulturhistorische Leitgedanke auch Leitfaden der Besucherführung auf der Museumsinsel Berlin.

2001 konnten zunächst die ehemals auf Ost und West verteilten bedeutendsten Sammlungsstücke zusammengeführt und ausgestellt werden.<sup>4</sup> Mit der Verabschiedung der Haushaltsunterlage Bau 2007 fanden die wesentlichen baurelevanten Planungen ihren vorläufigen Abschluss. Damit waren wichtige und gute Vorgaben für die Aufstellung der Architekturelemente gemacht.<sup>5</sup> Die Mschatta-Fassade soll zukünftig mit der gesamten Breite ihres reliefierten Mittelstücks zu sehen sein, also mit 45 anstatt der bisher gezeigten 33 Meter ihrer ursprünglichen Gesamtlänge von 145 Metern. Die Blicke der Besucher wird sie durch die großen Vistas der Durchgänge schon aus dem Saal davor auf sich ziehen. Bedeutende Architekturen, wie das beliebte Aleppo-Zimmer und die Turmkuppel der Alhambra, werden sich im Obergeschoss, angelehnt an ihre ursprüngliche räumliche Situation, dem Besucher eindrucksvoll eröffnen, wobei sich die Alhambra-Kuppel schon im Treppenaufgang durch turmartige Fenster ankündigt.

Doch wie sollten die Architekturen narrativ eingegliedert werden und was geschieht in den restlichen 23 Räumen? Welchen Parcours mit welchen Inhalten

soll der Besucher beschreiten? Die neue Raumstruktur und die erweiterten Flächen bedingen zwangsläufig eine Anpassung des jetzigen Ausstellungskonzepts. Wichtig erschien uns bei der Neuentwicklung des Konzepts, die Parameter der Planung genau zu benennen, um bei Entscheidungen nicht alleine den Geschmacksmustern der Architekten und des Direktors zu folgen. Dazu gehört eine Neubetrachtung der Objekte und ihrer Bedeutungsebenen (was nicht immer zu einer Neubewertung führen muss), eine klar formulierte Zielsetzung des Museums als Transferinstitution zwischen Wissenschaft und Massenpublikum und die planerische Einbindung der bisher oft viel zu wenig erforschten Besuchergruppen.

Zwar kennen wir als Wissenschaftler die Geschichte unserer Objekte sehr gut, über unsere hunderttausende Besucher wissen wir jedoch recht wenig. Wir verwenden oftmals normative Konzepte, die für Fachleute und aus der Institutionsgeschichte heraus schlüssig sind, vergessen dabei aber nach ihrer Relevanz für unsere Besucher zu fragen. Werden unsere Inhalte verstanden? Kann der Besucher etwas von dem erfahren, was uns so wichtig ist? Die Komplexität ›islamischer Kunst‹ stellt uns bei der Vermittlung von Inhalten vor große Herausforderungen.

Die Sammlung beschreibt chronologisch und geografisch Kunst, Kultur und Archäologie muslimisch geprägter Gesellschaften von der Spätantike bis in die Moderne – also eines zeitlichen, geografischen und sozialen Megaraums, dessen Rezeption stark emotional aufgeladen ist.<sup>6</sup> Um die Zugänglichkeit unserer Inhalte zu ermöglichen, kam bereits in der frühen grundlegenden Planungsphase der Erforschung unserer Besucherstruktur eine besondere Bedeutung zu. Das Zusammenspiel der einzelnen Räume und der darin ausgestellten Objekte sollte eine übergeordnete Narrative ergeben, die sich dem Besucher unmittelbar erschließt. Zusammen mit dem Projekt »Experimentierfeld Museologie«<sup>7</sup> wurde im Herbst 2009 eine empirische Besucherumfrage durchgeführt, die anschließend durch qualitative Besucherforschung ergänzt wurde. Die Ergebnisse flossen direkt in die Neukonzeption ein, die 2010 einem internationalen Fachpublikum vorgestellt werden konnte.<sup>8</sup> Eine grundlegende Neuerung ist zum Beispiel die vereinfachte chronologische Ordnung aus drei Epochen anstatt der bisherigen Sortierung der Sammlung nach 19 Dynastien, die den Besuchern weitgehend unbekannt sind. Bereichert wird diese Grundordnung durch eine Stärkung lebensweltlicher, geografischer und thematischer Zuordnungen.

Die konzeptionelle Planung musste jedoch noch von der theoretischen Ebene in die Praxis, also in eine grundlegende Ausstellungsstruktur – zum Beispiel durch eine besucherfreundliche Anpassung der Grafik und Textebenen – umgesetzt werden. Für diesen entscheidenden Schritt ermöglichte das Bundes-

amt für Bauwesen und Raumordnung (BBR) ein innovatives Verfahren. Mit dem Ausstellungsbüro Space4 wurde über zehn Monate die inhaltliche Narrative des Konzepts in eine räumliche Metastruktur übertragen: Wie lässt sich das neue inhaltliche Konzept in einen funktionierenden Parcours übersetzen und wie halten die bisher entwickelten Ideen dem Anspruch eines gut funktionierenden Museums stand?<sup>9</sup>

Die Erarbeitung dieses Drehbuchs war besonders auch wegen der komplizierten Eingangssituation geboten, die einen Zugang über den Hauptrundgang, über zwei Treppenhäuser auf allen drei zu bespielenden Etagen und über den Ehrenhof ermöglicht. Da sich somit kein eindeutiger Parcours ergibt, ist eine Struktur nötig, die den Besuchern hilft, sich inhaltlich und räumlich zu verorten. Gelingt dies nicht, besteht die Gefahr, dass unser Museum als wahllose Aneinanderreihung von Objekten und Vitrinen wahrgenommen wird. Ein Ergebnis der Zusammenarbeit mit Space4 war die konsequente Ausformulierung von Raumtypen: Orientierungsräume, Lebenswelten und Themenräume. So werden zum Beispiel Orientierungsräume an den vier wichtigsten ›Kreuzungen‹ dem Besucher die Gelegenheit geben, sich durch Zuordnung in allgemeines oder leicht erlernbares Wissen zu verorten. Themenräume hingegen bieten eine Vertiefungsebene an, die besondere Aspekte islamischer Kunst- und Kulturgeschichte beleuchten. Zum Beispiel werden Räume oder Kabinette den Techniken der Baukeramik, Formen der Buchkunst, der Kalligraphie und den Inschriften oder wissenschaftlichen Geräten gewidmet. Räume mit lebensweltlichen Bezügen ermöglichen hingegen einen anderen Zugang über eine Kontextualisierung der ausgestellten Objekte. Räume wie das Aleppo-Zimmer oder die Alhambra-Kuppel, Orte wie Kairo, Konya in der Türkei oder die Residenz Taht-e Solayman im Iran sowie abstrakte Themen wie Haus, Garten oder Moschee setzen den Besucher in einen direkten räumlichen Bezug zu den Objekten.

Seit Frühjahr 2013 erfolgt nun Raum für Raum die Planung der Ersteinrichtung mit dem Ausstellungsbüro NEO Studio, die Vorplanung wird bereits bald abgeschlossen sein. Etwa 90 Prozent der Objekte sind ausgewählt. Die Grundgedanken der Planung und ihre Umsetzung werden im Folgenden zusammengefasst.<sup>10</sup>

Ein Blick zurück, um nach vorne zu schauen

In der Institutsgeschichte des Museums spielten Kategorien wissenschaftlicher Ordnung sowie epistemologische Grundlagen unseres Kulturverständnisses eine große Rolle. Innovationen um die Jahrhundertwende und kulturhisto-

rische Leitlinien prägen die Ausstellungskonzeptionen bis heute. Den Auftakt zur Integration islamischer Kunst in eine globale Kunstlandschaft bildete Anfang des 20. Jahrhunderts Wilhelm von Bodes (1845–1925) Hängung osmanischer und persischer Hofteppiche in den Räumen italienischer Skulpturen und Gemälde.<sup>11</sup> Orientteppiche waren als außereuropäische Kunstwerke Teil der ästhetischen Praxis im Italien des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. Damit fanden sie Eingang in Bodes Stilräume. Dieses transregionale Verständnis von Kunst erreicht in den letzten Jahren wieder vermehrt Aufmerksamkeit und ist auch für unsere Planung relevant.<sup>12</sup> Bode wies mit seinem kulturhistorischen Grundverständnis früh über die engen Grenzen der Museumsräume hinaus.

Der Grundstein für eine Präsentation islamischer Kunst in der westlichen Welt wurde mit der Eröffnung der Islamischen Abteilung im Kaiser Friedrich-Museum am 18. Oktober 1904 durch Wilhelm von Bode gelegt.<sup>13</sup> Nun sollten neben Europa auch der islamische Raum, später dann noch Asien und Indien mit ihren kulturell-künstlerischen Leistungen in eine Gesamtschau der Weltkunst aufgenommen werden – ein museologischer Schritt hin zu einer Emanzipation nicht-europäischer Kunstlandschaften. Die Kunst ›mohammedanischer Völker‹ konnte damit auch ihren Platz innerhalb der klassischen Weltkulturen des Mittelmeerraums einnehmen.

Doch Bode ging noch einen Schritt weiter. Mit strategischem Geschick arrangierte er die Schenkung der monumentalen Palastfassade von Mschatta aus dem heutigen Jordanien durch den osmanischen Sultan Abdülhamid II. an Kaiser Wilhelm II. Diese wurde aufgrund ihrer kaleidoskopischen Vielfalt spätantiker Formen (inklusive sasanidischer Elemente) anfänglich von den wenigsten Wissenschaftlern als frühislamisch angesehen. Wie selbstverständlich wurde die Fassade als Auftakt und Zugang zur Islamischen Abteilung im Kaiser Friedrich-Museum aufgestellt.<sup>14</sup> (Abb. 2) Wichtig war nicht die genaue zeitliche Einordnung, sondern die kulturräumliche Perspektive. Die Frühzeit der islamischen Kunst wurde somit in museologischer Sicht ein Teil der Spätantike und wurde nicht mehr als ein Phänomen gesehen, das *ex nihilo* durch die neue Religion entstand. Früh drückte sich damit ein dynamisches kulturgeschichtliches Grundverständnis aus und nicht – was sehr beliebt war und ist – die Lesart eines religiösen oder kulturellen Determinismus. Dies ist von entscheidender Bedeutung in der Gründungsgeschichte des Pergamonmuseums und prägt unser museales und wissenschaftliches Selbstverständnis bis heute. Hierin unterscheidet sich Berlin von vielen anderen Museumsstandorten, wo islamische Kunst und Kultur selbstreferenziell präsentiert werden und der Koran als Beginn und Erklärungsmodell ästhetischer Praktiken den Auftakt der Rundgänge bildet.



2 Blick durch die Mschatta-Fassade: Die Islamische Abteilung im Kaiser Friedrich-Museum ab 1904

Die Diskussion um die Palastfassade von Mschatta als einem der Schlüsselwerke früher islamischer Kunst wurde zum Katalysator der nun folgenden Forschungen zu einer eigenständigen islamischen Kunst- und Kulturgeschichte. Mit der stilgeschichtlichen Einordnung als frühislamisches Monument hatte Ernst Herzfeld (1879–1948) im Jahr 1910 den Anstoß gegeben.<sup>15</sup> Bahnbrechend waren die Grabungen in Samarra, die von Friedrich Sarre (1865–1945) in Berlin geleitet und von Ernst Herzfeld zwischen 1911 und 1913 durchgeführt wurden. Die Arbeiten in dieser kurzzeitigen Residenzstadt (833–892) des Weltreiches der Abbasiden, einer der größten Ruinenstädte überhaupt, bezeichnen die Geburtsstunde der islamischen Archäologie.<sup>16</sup> Gerade im Hinblick auf Mschatta war seit der Gründungsphase des Museums immer die Frühzeit islamischer Geschichte zentral: Die Konvolute der parthischen und sasanidischen Hauptresidenz Ktesiphon (3. Jh. v. Chr. bis 7. Jh. n. Chr., Irak), der umayyadischen Kalifenschlösser Khirbet al-Minya (705–715, Israel), Qusayr Amra (um 711), Mschatta (um 744, beide Jordanien) sowie der kaliphalen Residenzstädte Raqqa (Syrien) und Samarra (Irak) des späten 8. und 9. Jahrhunderts haben Berlin als Standort frühislamischer Kunst in Fachkreisen berühmt gemacht. Das Grabungskonvolut Ktesiphon – also des vorislamischen und frühislamischen Iran – fand als bedeutende Grundlage späterer

Entwicklungen selbstverständlich immer einen Platz im Berliner Museum für Islamische Kunst.

Vor diesem Hintergrund hatte bereits früh der preußische Kultusminister und Orientalist Carl Heinrich Becker (1876–1933) gefordert und auf der Baukonferenz 1927 durchgesetzt, dass die islamische Kunst im Pergamonmuseum gezeigt werden solle und somit im Referenzrahmen der Antike zu lesen sei. Als das Museum für Islamische Kunst 1932 im Pergamonmuseum eröffnet wurde, war der Gang durch die großen Kulturen des Nahen Ostens zwar inhärent angelegt, jedoch nicht konsequent museologisch umgesetzt. Mit dem Umzug des Museums für Islamische Kunst in den Hauptrundgang und dem Einzug des Ägyptischen Museums und Papyrussammlung in den vierten Flügel wird diese Vision eines Museums der Hochkulturen des östlichen Mittelmeerraums und Mesopotamiens bald Wirklichkeit.

Durch das neue Eingangsgebäude auf der Museumsinsel, die James-Simon-Galerie, wird dieses Panorama alter Kulturen jedoch nicht in der chronologisch richtigen Reihenfolge zu lesen sein. Dieser Bruch in der Chronologie erschwert dem Besucher das Verständnis des übergreifenden Gesamtkonzepts und somit der inhaltlichen Zusammenhänge innerhalb des Hauses. Dem soll museologisch auf zwei Ebenen begegnet werden: Zum einen wird als Schnittstelle der vier im Pergamonmuseum vertretenen Sammlungen im Schlütersaal eine gemeinsame Ausstellung zu den Themen »Orientarchäologie und die Berliner Museen« sowie »Kulturgeschichte in der *longue durée*« die inhaltlichen Zusammenhänge vermitteln. Die Kontinuitäten und Brüche vom alten Ägypten und vorantiken Vorderasien über die hellenistische und römische Antike bis zu den frühislamischen Nachfolgereichen werden hier aufgezeigt.

Zum anderen muss das Fehlen des spätantiken christlichen und persischen Orients konzeptionell aufgegriffen werden. Diese Aufgabe werden wir mithilfe von Leihgaben des Museums für Byzantinische Kunst aus dem benachbarten Bode-Museum und mittels unserer eigenen ausgezeichneten Sammlung sassanidischer Kunst angehen. Der Eingangsraum des neuen Museums für Islamische Kunst wird vom griechischen Saal der Antikensammlung aus die spätantike Welt um 600 und die Geburt der neuen Kultur in ihr beleuchten.<sup>17</sup> (Abb. 3) Ktesiphon und Konstantinopel werden dann in der Mschatta-Vorhalle den Auftakt zu einem weltweit einmaligen Panorama der Frühzeit islamischer Geschichte, Kunst und materiellen Kultur bilden. Der kulturhistorische Leitgedanke aus der Gründungsgeschichte des Pergamonmuseums ist somit auch formgebend für die Zukunft des Museums für Islamische Kunst.

Zwei weitere innovative Schritte aus den Gründungsjahren sind für unsere Planung entscheidend. Die Ausstellung im Pergamonmuseum 1932 bot einen



chronologischen Parcours entlang der bedeutendsten Herrschaftshäuser. Was für uns heute selbstverständlich ist und international zum Standard werden sollte, war damals ein enorm wichtiger Schritt. Weit in das 20. Jahrhundert hinein wurde anderen Kulturen eine eigenständige Geschichte mit kulturellem und sozialem Wandel oft abgesprochen. In der Orientalistik wurden primär nur Sprach- und Grammatikkenntnisse verlangt, um 1 400 Jahre islamische Gesellschaften wissenschaftlich zu beschreiben. Erst mit der Jahrhundertwende begannen einige Nahostforscher, Methoden der modernen Geschichtswissenschaft und Soziologie zur Erforschung kultureller Dynamik in der islamischen Welt anzuwenden. Protagonist unter ihnen war der bereits genannte Carl Heinrich Becker.

Dieser Paradigmenwechsel von einer statischen, kulturalistischen Phänomenologie des ›Anderen‹ zu einer dynamischen, prozessual auf Wechselwirkung und Veränderung beruhenden Geschichte von Gesellschaften fand mit dem neuen Ausstellungskonzept von 1932 auch seinen Widerhall in den Museumssälen. Ordnungskriterium war nun nicht mehr das Material (Holz, Keramik et cetera), sondern die zeitliche Einordnung. Damit entsprach das Konzept der Auffassung, dass sich Dinge in der Zeit verändern und auch außereuropäische Gesellschaften kulturellem Wandel unterliegen. Insofern war 1932 ein Meilenstein: Neben der kulturräumlichen Verortung islamischer Kunst im Referenzrahmen antiker und altorientalischer Vorläufer wurde durch eine Anordnung der Sammlung nach Dynastien Kultur›geschichte‹ auch zum Leitgedanken innerhalb der Ausstellung.

Dieser aus der wissenschaftlichen Forschung stammenden und dort sehr sinnvollen Ordnung sind Museen bis heute gefolgt, ohne allerdings darauf zu achten, ob sie den Besuchern eine Zuordnung von Exponaten in bekannte oder schnell nachvollziehbare Wissenssysteme erlaubt. Selbst wenn eine Dynastie bekannt ist – in unseren Besucher-Surveys konnten sich die Besucher nach (!) dem Rundgang bei Multiple-Choice-Befragungen an durchschnittlich 1,5 Dynastien erinnern<sup>18</sup> – sind weder die Jahreszahlen, die Jahrhunderte noch die besonderen politischen, sozialen oder andere historische Charakteristika als bedeutungsgebende Eckpunkte der jeweiligen Dynastie dem Besucher bekannt beziehungsweise direkt vermittelbar. Aus diesem Grund haben wir uns dafür entschieden, das System dieser Ordnungskategorie radikal zu vereinfachen, ohne dabei den chronologischen Grundgedanken aufzugeben. Die Vereinfachung der chronologischen Struktur in drei Epochen (unter Beibehaltung der historischen Komplexität innerhalb jeder Epoche) mit ausgewiesenen Orientierungsräumen zu jeder Epoche soll dem Besucher dabei helfen, den Wandel islamischer Kunst und Kultur nachhaltig zu erfassen.



3 Vorplanung des Orientierungsraums »Die Welt um 600«: die Kulturlandschaften der östlichen spätantiken Welt

Die bisher beschriebenen, für uns heute noch relevanten Innovationen im frühen 20. Jahrhundert betrafen die innere Ordnung und Einordnung der islamischen Kunst in die Berliner Museumslandschaft. Zeitgleich hatte sich ein radikaler Wandel im Objektverständnis vollzogen, woraus ebenfalls Konsequenzen für die Präsentationsformen folgten. Entscheidend dabei war die Übertragung des Meisterwerk-Konzepts aus der europäischen Kunstgeschichte auf nichteuropäische Kunst und Kulturen und folglich deren Emanzipation. Damit entstand überhaupt das Konzept der Islamischen »Kunst«. Der Leiter der Islamischen Abteilung Friedrich Sarre und sein Assistent Ernst Kühnel (1882 – 1964) forderten durch die Konzentration auf das Einzelwerk und die damit einhergehende Hervorhebung der materiellen, visuellen und technischen Qualitäten des Objekts die Etablierung islamischer Kunst im Kanon der allgemeinen Kunstgeschichte. Beeinflusst von der Präsentation moderner Kunst im Stil der Neuen Sachlichkeit ließen sie in der »Ausstellung von Meisterwerken muhamedanischer Kunst« 1910 in München Objekte nicht mehr nur als Orientalia oder hochwertige Manufakturprodukte im Sinne der Kunstgewerbebewegung zeigen, sondern um ihrer selbst willen. Insbesondere im Katalog wurden die Kunstwerke als Einzelmonumente gefeiert.<sup>19</sup> Das Ausstellungskonzept versuchte, die Präsentation zu versachlichen und die Gesamtgestaltung hinter das Objekt zurückzunehmen. Gleichzeitig wurde aber auch vereinzelt mit Architekturnach-



4 Teppichsaal Osmanen (Raum 15) in der Neuausstellung Islamischer Kunst im Pergamonmuseum ab 1932 (Aufnahme von 1933)

bildungen gearbeitet, um Räume thematisch zu prägen. Die neue Dauerausstellung im Pergamonmuseum ab 1932 orientierte sich an dieser Entwicklung, setzte sie aber noch nicht in letzter Konsequenz um. Die Räume und besonders der Mschatta-Saal waren zwar durchweg nüchtern gehalten, jedoch wurden die Flächen in vielen Räumen dicht mit Objektarrangements behängt und Architekturen zur Raumin szenierung genutzt. (Abb. 4)

Was 1932 mit gewohnt enger Ordnung der Objekte noch den vertrauten Sehgewohnheiten folgte, fand einen radikalen Wandel in der Nachkriegszeit. Bei der Wiedereröffnung im Pergamonmuseum 1954 (Abb. 5) und besonders bei der Neueröffnung in Dahlem im gleichen Jahr (Abb. 6) wurde mit der Vereinzelung des Objekts oder der Reduzierung auf symmetrisch inszenierte Kleingruppen das Kunstwerk an sich gefeiert. Objektkontexte mit erweiterten Grundinformationen beziehungsweise weitere Bedeutungsebenen mit kontextualisierenden Inszenierungen, zum Beispiel durch Bode'sche Objektarrangements, rahmende Ausstellungsarchitekturen oder durch Begleitgrafik, wurden vollkommen zurückgenommen. Das Objekt sprach in der Ästhetik der fünfziger und sechziger Jahre für sich. Dabei ordnete es sich in den begrenzten Räumen der Raumsyntax unter.



5 Teppichsaal Osmanen (Raum 15) in der Neuausstellung Islamischer Kunst im Pergamonmuseum ab 1954 (Aufnahme von 1965)

Erweiterte Horizonte eröffnete dann 1971 der Neubau des Museums für Islamische Kunst in Dahlem. (Abb. 7) Das Kunstwerk wurde zum Hauptelement der Inszenierung und strukturierte die Ausstellungshalle. Die effektvolle Hängung der Teppiche als Raumteiler entwickelte in der großzügigen Ausstellungshalle ihren sehr eigenen ästhetischen Reiz. Im Gegensatz dazu hatte sich international in den letzten Dekaden des 20. Jahrhunderts ein einheitlicher und farblich monotoner »Galeriecode« entwickelt, der mit dunklem Holzparkett und grauen Vitrinen für jede Kunstlandschaft und Materialgruppe anwendbar war, aber in seiner Einheitlichkeit und fehlenden Dramatik nicht besonders anregend wirkte.<sup>20</sup> Bereits die Ausstellung in Dahlem 1971 hatte hingegen durch aktive Einbeziehung der großformatigen farbintensiven Teppiche und gezielte Blickachsen eine starke Rauminszenierung erreicht, was sich in den letzten zwei Dekaden durch eine zunehmende Betonung des Ausstellungsdesigns unter veränderten Vorzeichen weiterentwickelt hat. Bei vielen Neueröffnungen dominiert eine auffällig gestaltete Ausstellungslandschaft den ästhetischen Gesamteindruck. Die visuelle Kraft des Objekts tritt bei gut gemachten Inszenierungen in Kommunikation mit der Ausstellungsarchitektur, in schlecht gemachten steht sie hinter dieser zurück. Ein inspirierendes Ausstellungsdesign ist wichtig ge-



6 Neupräsentation Islamischer Kunst in Dahlem ab 1954: Saal mit iranischer Kunst unter Reduzierung jeglicher begleitender Informationen und Inszenierungen

worden und wird sicherlich auch eines der Planungsparameter des neu konzipierten Museums für Islamische Kunst.

Eine kritische Würdigung der letzten 110 Jahre Ausstellungsgestaltung islamischer Kunst ist eng verbunden mit der Frage nach Objektbedeutung und -qualität, die nicht auf den klassischen Gegensatz »Ästhetik versus Kontext« reduziert werden sollte. Von den Bode'schen Stilräumen über die »monumentale« Präsentation von Einzelobjekten als Meisterwerken bis hin zu einem inszenierten Ausstellungsdesign stehen uns verschiedene Gestaltungsprinzipien zur Verfügung. Deren Anwendung entscheidet sich auf Grundlage der Objekte, des Besucherverhaltens und der Vermittlungsziele.

### Objekte und ihre Vermittlung heute

Als aktive wissenschaftliche Einrichtung agiert auch unser Haus an der Schnittstelle von transdisziplinärer und transregionaler, kunsthistorischer und archäologischer Forschung einerseits und der Aufgabe des Wissenschaftstransfers und



7 Neupräsentation Islamischer Kunst in Dahlem ab 1971: Ausstellungshalle mit der Inszenierung von Teppichen als Raumteiler

der kulturellen Bildung andererseits.<sup>21</sup> Beide Seiten – Objekt und Besucher – sollen hier zur Sprache kommen, wobei das wissenschaftliche Objektverständnis, wie bereits angedeutet, auch Konzepte seiner Präsentation und damit die Besucher beeinflusst. Unterschiedliche Qualitäten ein und desselben Objekts können unterschiedliche Präsentationsformen und Vermittlungsziele bedingen.

Bei der wissenschaftlichen Beschäftigung sind zunächst im Sinne des Erkenntnisgewinns keine Methoden reserviert oder tabu: Ob Methoden der Kunstgeschichte, Archäologie, Baugeschichte, Sozialgeschichte, Soziologie, Anthropologie – was den wissenschaftlichen Erkenntniswert zu einem Objekt erweitert, ist willkommen. Aus diesem holistisch-wissenschaftlichen Selbstverständnis ergibt sich die Unterscheidung mehrerer Bedeutungsebenen eines Objekts. Diese sind zwar oft ineinander verschränkt, sollen aber bei der Ausstellungskonzeption einen Katalog von Präsentationsmöglichkeiten bieten: Technik, Form und Dekor, Materialität, Funktionalität, lebensräumliche Verortung, Ästhetik und Rezeption in verschiedenen Zeiten, Zusammenspiel mit anderen Objekten, Bedeutungsbelegung (*charged meanings*), Bedeutungswandel.



Objekte sind zudem immer materielle Ausformung einer Gesellschaft in ihrer spezifischen sozialen, zeitlichen, räumlichen und kulturellen Verortung, also ein Zeugnis dieser. So kann von einer archäologischen Grabung auf einen lebensweltlichen Kontext geschlossen werden oder ein Meisterwerk kann als Zeugnis technischen, handwerklichen und künstlerischen Könnens im Stil des jeweiligen Zeitgeists, lokaler Traditionen und überregionalen Austauschs gelten. Beides hat unseren Kunstbegriff geprägt und war immer auch ein besonderes Kriterium der Sammlungspolitik dieses Museums.

Der Sammlungsbestand mit den beiden wichtigen Herkunftsquellen Kunstmarkt und archäologische Grabung umfasst damit drei Schwerpunkte: Kunst und ästhetische Praxis, technische Tradition und Meisterschaft sowie materielle Zeugnisse kultureller Dimensionen muslimischer Gesellschaften. Da unsere Artefakte nicht alle gleich sind, sollten sie auch in der Ausstellung nicht gleich behandelt werden. Je nach Qualität des Objekts oder Bedeutungsebenen, die wir darstellen wollen, sind andere Vermittlungswerkzeuge anzuwenden. Eines unserer visuell stärksten Objekte, die Kaschan-Gebetsnische (*Abb. 8*) wird zum Beispiel ihre Aura in einem Raum ohne weitere Objekte entfalten dürfen. Grabungskonvolute, wie aus dem Umayyaden-Schloss Khirbet al-Minya, werden dagegen dichter und mit entsprechender Grafik präsentiert.

Die Bedeutungsebenen ergeben sich jedoch nicht nur aus der wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Objekten, sondern auch aus deren Aufladung mit Bedeutung durch die Besucher auf der Grundlage des jeweiligen Vorwissens. Sie oder er stellen eigene Sinnzusammenhänge her – besonders dann, wenn keine weiteren Angebote zur Wissensvermittlung gemacht werden. Daher ist es wichtig, den Wissensstand von Besuchern zu kennen, um daran anzuknüpfen und ihr beziehungsweise ihm angemessen zu begegnen. Interessanterweise sind es oft auch komplexere Narrative, die Besuchern einen Zugang zum Objekt bieten. Dazu gehören unter anderem die Erwerbungs- oder Restaurierungsgeschichte sowie die globalen Zusammenhänge zu zeitgleichen (horizontalen) Nachbarkulturen und zu regionalen (vertikalen) vorislamischen Entwicklungen.

Die Entscheidung, entsprechend der Objektqualitäten verschiedene Bedeutungsebenen mit den jeweils geeigneten museologischen Werkzeugen zu vermitteln, ergibt sich nicht nur aus unserem eigenen wissenschaftlichen Verständnis. Vielmehr wird eine mehrschichtige Vermittlung von unserem Publikum explizit verlangt. Bei der Besucherbefragung kam deutlich der Wunsch zum Ausdruck, mehr über geografische, historische, politische oder soziale Zusammenhänge zu erfahren. Weiterhin werden zusätzliche Informationen über die Religion des Islam gewünscht – was Besucher aufgrund des Museumsnamens selbstverständlich erwarten.<sup>22</sup> Die Gründe dafür sind offensichtlich: Besucher



8 Gebetsnische aus der Midan-Moschee in Kaschan, Iran, datiert 1226



wollen im Museum die Dimensionen einer anderen Kultur erleben, um Antworten auf ihre Fragen von heute zu finden. Es besteht in unseren Gesellschaften ein allgemeines Bedürfnis nach kultureller Information und Weiterbildung.

Öffentliche Einrichtungen haben die Aufgabe, Besuchergruppen als Zielgruppen zu benennen, die im weitesten Sinne ein Abbild gesellschaftlicher Realität in Deutschland sind. Auf der Museumsinsel kommt der internationale Tourismus hinzu. Ganz bewusst muss also ein Museum wie das für Islamische Kunst ein weites Besucherspektrum bedienen, das derzeit vor allem aus Besuchern bildungsnaher Gesellschaftsschichten besteht. Nach dem Besucher-Survey »verfügen rund zwei Drittel der Besucher mindestens über einen Schulabschluss, der sie zu einem Studium an einer Universität befähigt. Nur 16 Prozent geben an, einen mittleren Bildungsabschluss zu haben. Weitere 20 Prozent der Befragten waren Schülerinnen und Schüler.«<sup>23</sup> Hierunter finden sich begeisterte Museumsgeher, die besonders bei spektakulären Ausstellungen immer wieder in die Museen strömen – diese Gruppe soll auch weiterhin angesprochen und zahlenmäßig verstärkt werden. Sie bildet jedoch nicht die »Allgemeinheit«, von der im Statut der Staatlichen Museen zu Berlin gesprochen wird.<sup>24</sup> Um auch die nicht museumsaffinen Schichten anzusprechen, bedarf es einer deutlichen Verbesserung der *Outreach*-Programme, aber auch einer Erweiterung der konzeptionellen Ansätze von Ausstellungen.

Diese Problematik tritt bei einer für das Museum für Islamische Kunst spezifischen Zielgruppe verstärkt auf: Viele Muslime – aber längst nicht alle – gehören in Deutschland aufgrund ihrer Migrationsgeschichte bildungsschwächeren Schichten an. Insbesondere durch die kollektive negative Bewertung ihrer kulturellen Identität von außen befinden sie sich in einer ständigen Verteidigungsstellung beziehungsweise fühlen sie sich oft aufgrund von Ausgrenzungsdiskursen einer etablierten Öffentlichkeit nur bedingt zugehörig. Hier kann unser Museum wichtige Brücken auf die Museumsinsel als dem deutschen Kulturort bauen.

Es wäre aber falsch, Muslime als eine Zielgruppe zu benennen. Aufgrund ihrer unterschiedlichen nationalen und sozialen Herkunft handelt es sich hier vielmehr um verschiedene Gruppen. Zudem lassen sich Muslime als relevante Besuchergruppen ebenso wenig wie fassen wie Katholiken oder Protestanten. Viele sind »durchschnittliche« Museumsbesucher, die aus ähnlichen Interessen wie Bürger aus der so genannten Mehrheitsgesellschaft ins Museum gehen – oder auch nicht. Unser Bildungsauftrag gilt gleichermaßen gegenüber allen sozialen Gruppen und ist gesellschaftspolitisch von höchster Bedeutung.<sup>25</sup>

Generell ist die Kenntnis von Kunst, Kultur und Geschichte muslimisch geprägter Gesellschaften in allen Bevölkerungsgruppen – auch bei praktizieren-

den oder säkularen Muslimen – erschreckend gering. Dies gilt gerade im Vergleich zu der sehr starken Rezeption des Themas Islam. Unsere Gesellschaft wird täglich mit diesem Thema konfrontiert, ohne dass in den Schulen oder Medien kulturelle Bildungsangebote hierzu gemacht werden. Die Reduzierung auf religiöse Deutungsmuster kultureller Phänomene in der allgemeinen Islam-Rezeption ist im Vergleich zur sonst üblichen komplexen Wahrnehmung von Gesellschaften beziehungsweise der Methoden- und Deutungsvielfalt soziologischer Forschung geradezu besorgniserregend. Da viele Besucher mit dem Bedürfnis nach Selbstbestimmung und Fragen zur Fremdbestimmung zu uns kommen, sind wir besonders gefordert.

Unsere Objekte erzählen von sehr komplexen kulturellen Entwicklungen, die dem *homo islamicus*, wie er immer wieder auch in Ethnologie- oder Kunstausstellungen der jüngsten Vergangenheit entworfen wird, diametral entgegenstehen. Es gilt nicht, die Objekte in spezifische kulturelle Wahrnehmungsmuster zu drängen, sondern die kulturelle Pluralität und interregionale Interdependenz, die sich in der Objektforschung zeigt, entsprechend im Grundkonzept der Neuplanung zu verankern. Daraus muss sich kein einheitliches Bild ergeben – die Objekte sind es auch nicht.

Diese Forderung ist keine Handlungsoption, sie ist zwingend. Die Beschäftigung mit der islamischen Kunst findet in keinem unbeschwertem Raum statt, vielmehr nehmen wir als Institution der Massenbildung mit Millionen von Besuchern pro Dekade an einem sehr sensiblen gesellschaftlichen Prozess teil. Was immer wir vermitteln, es ist gesellschaftlich relevant. *L'art pour l'art* ist in unserem Fall definitiv nicht möglich, selbst wenn wir es wollten. Die Objekte bleiben nicht Kunst für sich, sondern werden von dem rezipierenden Besucher in Deutungsmuster der kulturellen Selbst- und Fremdbestimmung entsprechend seiner Erfahrung eingeordnet. Umso wichtiger ist es, die Ziele der eigenen Arbeit zu benennen und die Konzeption daraufhin zu überprüfen. Ziel unserer Tätigkeit ist es, die Dimensionen und komplexen Bedeutungsebenen der sehr unterschiedlichen Objekte der Kunst- und Kulturgeschichte muslimisch geprägter Gesellschaften in eine räumliche, ästhetisch-sinnliche und intellektuell inspirierende Erfahrung zu übersetzen. Doch tun wir das tatsächlich?

Systematische Kartierungen von Museen zeigen, dass zwischen Vermittlungsanspruch und tatsächlich installierter Ausstellung oft eine große Lücke klafft. Einem fachlich unkundigen Besucher werden nur sehr rudimentär Kunst, Kultur und Geschichte vermittelt.<sup>26</sup> Grund hierfür ist, dass Kuratoren bei der Kommunikation von Inhalten zu selten darauf achten, ob die Besucher ihre Sprache überhaupt verstehen können. Bisher werden bei der Vermittlung einzelner Objekte, aber auch in der Ordnung der Ausstellung Wege angeboten, die

für den Besucher unzugänglich bleiben. Obwohl uns Wissenschaftlern die Diversität und intraregionale Identität von Kunst bewusst ist, wird durch die geschlossenen Parcours ein Kulturraum hauptsächlich aus sich selbst heraus erklärt.

Zum Beispiel öffnen Einflüsse aus China oder fortlaufende Traditionen der Spätantike, die in unserer jetzigen Ausstellung thematisch aufgegriffen werden, keine Fenster zu den jeweiligen Nachbarkulturen, da klare Referenzen bisher fehlen. Direkte Vergleichsmöglichkeiten mit chinesischen oder spätantiken Objekten würden schon helfen, diese werden jedoch aufgrund der institutionsimmanenten Sammlungspolitik nicht angeboten.<sup>27</sup> Gründe sind aber auch die für den Besucher nicht nachvollziehbaren und damit beliebig erscheinenden Ordnungsprinzipien, eine vom gesellschaftlichen und Entstehungskontext losgelöste Präsentation, Fragmentierung und Isolierung aus größeren Zusammenhängen, und die ungenügende Beschriftung beziehungsweise Begleitinformation. Die fehlende Vermittlung von komplexen historischen und geografischen Bezügen lässt Objekte und Besucher im Museumsraum frei schweben. Der für den Besucher einzig nachvollziehbare Rahmen bleibt der Name der Sammlung.<sup>28</sup>

Museen für islamische Kunst gelingt es aufgrund der tradierten Anordnung und einer rein ästhetisierenden Präsentation von Kunst, Kunsthandwerk und Archäologie nur unzureichend, die kulturellen Dimensionen der Objekte aufzuzeigen. Damit vermitteln Museen islamischer Kunst zwar kulturelle Systeme, aber diese Systeme sind selbstreferenziell und entsprechen nicht dem Kulturbegriff, den wir aufgrund der Komplexität und Diversität in der historisch-kritischen Forschung nutzen. Auf diesen Überlegungen zu Objekten, ihrer Ein- und Anordnung und dem gesellschaftlichen Auftrag von Museen aufbauend ist es Ziel der Neuplanung, den wissenschaftlichen Stand der Forschung zu Themen islamischer Kunst und Archäologie in seiner Vielschichtigkeit abzubilden und einem breiten Publikum zu vermitteln.

### Grundzüge der Neukonzeption

Die komplexe Geschichte muslimischer Kulturen verlangt nach einer deutlichen und einfachen Ordnung, die es Besuchern erlaubt, Objekte und historische Zusammenhänge aus geografisch und zeitlich unvertrauten Kontexten in bekannte oder leicht zu erlernende Raster einzuordnen. Als »Galeriecode« suchten wir nach einer systematisch klaren und vermittelbaren Ordnung. Ein Grundproblem dabei ist die Zugangssituation mit unterschiedlichen Eingängen und Treppenhäusern, die diverse Wegeleitungen mit zahlreichen Varianten zu-

lässt. Ein linear geschlossener Parcours steht dem Besucher nicht mehr zur Verfügung. Der neue inhaltliche Aufbau der Ausstellung muss den verschiedenen Besucherströmen mit den unterschiedlichen Zugängen, Geschwindigkeiten und Bedürfnissen gerecht werden. Grundvoraussetzung einer erfolgreichen museologischen Vermittlung ist ein einfaches und klar unterteiltes modulares System, vergleichbar einem Baukastensystem, das jedem eine schnelle Orientierung erlaubt. Besucher müssen die Sammlung durch ein kognitiv möglichst einfaches Konzept systematisch begreifen und überblicken. In jedem Raum sollte der Besucher wissen, an welchem Punkt innerhalb des ›großen Plans‹ er sich befindet. Aus diesem Grund haben wir uns entschieden, von den bisherigen Ordnungskategorien Abstand zu nehmen. Das chronologische Ordnungsprinzip bleibt zwar erhalten, wird aber stark vereinfacht.

Geordnet wird chronologisch nach drei Epochen, die aus der historischen und kunsthistorischen Forschung zur islamischen Welt abgeleitet worden sind (siehe unten).<sup>29</sup> Inhaltlich erlaubt diese Ordnung, überregionale Ausformungen eines kulturübergreifenden Zeitgeistes, wie etwa den Mittelmeerhandel im 11. und 12. Jahrhundert oder die großen Kuppelbauten des 15. und 16. Jahrhunderts, synchron (›horizontal‹) zu betrachten, anstatt sie diachron (›vertikal‹) in einer kulturspezifischen linearen (Kunst-)Geschichtsschreibung falsch zuzuordnen.<sup>30</sup> Eine horizontale Vergleichbarkeit und die Einordnung der Objekte in die Universalgeschichte ermöglichen den Sprung über die Grenzen einer kulturräumlichen Fassung hinweg. Die ausgewählten Epochen stehen in Relation zur Geschichte des erweiterten Mittelmeerraumes und geben so den europäischen Besuchern die Möglichkeit, Objekte der islamischen Kunst in bekannte beziehungsweise in einfach zu erlernende, historische Systeme einzuordnen.

Orientierung ist ein bedeutendes Ziel der Neukonzeption. Ein großer Einführungssaal für Besucher, die primär das Museum für Islamische Kunst ansteuern, wird auf der Ebene 1.0 mittels verschiedener Medien vertiefende Informationen anbieten.<sup>31</sup> Vier gleichgroße Orientierungsräume fungieren als Verteilerräume und werden als solche kenntlich gemacht. In ihnen findet der Besucher themenspezifische Inszenierungen (›Die Welt um 600‹, ›Das Mittelmeer zur Jahrtausendwende‹, ›Der Mongolensturm‹, ›Die drei Reiche der Neuzeit‹), wandgroße Karten sowie Texte und *timelines*, denen die zeitlichen Schnittstellen mit den jeweils anschließenden Themenfeldern zu entnehmen sind. (Abb. 3 und 9)

Ziel ist es, dem Besucher die Möglichkeit zu geben, die Objekte in einem größeren Sinnzusammenhang zu sehen. Als Ordnungskategorien wurden neben der Chronologie auch Geografie, eine lebensräumliche Zuordnung und thematische Schwerpunkte gewählt, um auch nicht historisch denkende Be-



9 Vorplanung des Orientierungsraums »Das Mittelmeer zur Jahrtausendwende«: Als Beginn der mittleren Epoche thematisiert dieser Raum den Kulturaustausch zwischen Ägypten und Unteritalien im 11./12. Jahrhundert.

sucher anzusprechen. Besucher müssen sich an jedem Punkt der Ausstellung verorten können. Dies ist auch deshalb wichtig, weil anders als bei der Aufstellung im Südflügel kein inhaltlicher Leitfaden durch einen eindeutigen Parcours mehr vorgegeben werden kann.

#### *Die chronologische Ordnung*

Die hier vorgestellte Chronologie gilt nicht für alle muslimischen Gesellschaften, sondern baut auf dem Sammlungsbestand des Museums für Islamische Kunst auf. Würde man das subsaharische Afrika oder Südostasien, dessen Islamisierung im 14. Jahrhundert beginnt, hinzuziehen, wäre die Epochenbildung schwieriger. Innerhalb des Sammlungsbestands unterscheiden sich vor allem Zentralasien und Indien, das erst seit dem 13. Jahrhundert zur islamischen Welt gerechnet werden kann, von den Regionen im Mittelmeerraum. Die Grenzen zwischen den ausgewählten Epochen sind fließend und lokal unterschiedlich ausgeformt. Selbst innerhalb einer Region verlaufen die Epochen nicht homogen, was vor allem für die so genannte Mittlere Zeit gilt.

1. Die Spätantike – das Reich der Kalifen. Vom alten Iran und dem östlichen Mittelmeer nach Damaskus, Bagdad und Samarra (6./7. – 10./11. Jahrhundert):

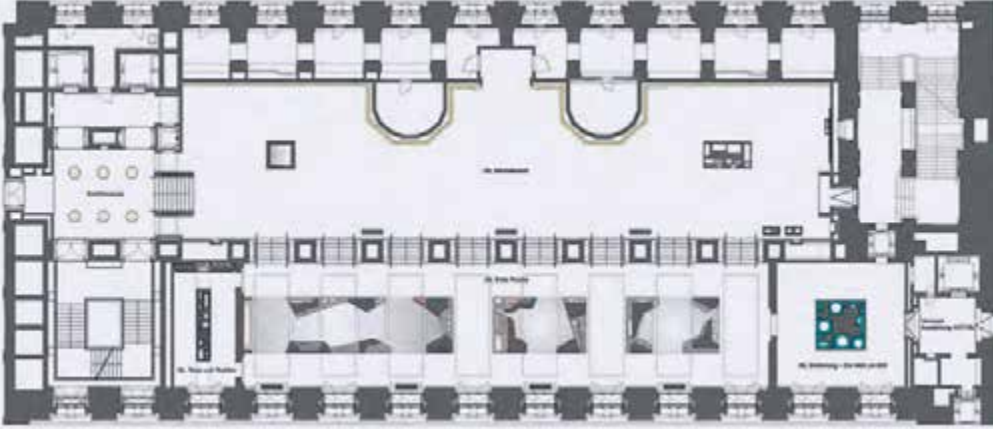
Die erste Epoche umfasst die Frühzeit des Islam, die als Teil der Spätantike nach dem gegenwärtigen Stand der Forschungsdebatte zumeist vom 6. und 7. Jahrhundert bis in das 9. beziehungsweise 10. Jahrhundert geführt wird. Die frühislamische Zeit ist einer unserer Sammlungsschwerpunkte und der Hauptgrund für die weltweite Bekanntheit des Hauses. Ihr soll in der Dauerausstellung ein besonderer Platz eingeräumt werden. Politisch ist diese Zeit durch die großen Reiche der Umayyaden und Abbasiden gekennzeichnet, in denen sowohl das antike Erbe des Mittelmeerraumes aufgenommen und weitergeführt als auch altmesopotamische und iranische Traditionen erhalten und zusammengeführt wurden.

Während der Einführungsraum als Orientierungsraum die spätantike Welt und die Geburt der neuen Religion in dieser thematisiert, folgen im Mschatta-Vorsaal unter dem Titel »Die ersten Reiche« drei Themenblöcke: Byzanz und Sasaniden als Grundlage islamischer Kunst und Baukultur, das erste Reich der Umayyaden mit den Wüstenschlössern sowie das zweite Reich der Abbasiden mit den großen Residenzstädten. (Abb. 10) Die Palastfassade von Mschatta folgt im angrenzenden Saal als Höhepunkt der Ausstellung. Die Kalifate der spanischen Umayyaden (929–1031) sowie der ägyptischen Fatimiden (909 beziehungsweise 969–1171), die in vielen Elementen des Kunsthandwerks und Baudekors noch an die Spätantike erinnern, bilden den Übergang von der ersten in die zweite Epoche.<sup>32</sup>

2. Die Mittlere Zeit – Sultane zwischen Mittelmeer und China. Vom Mittelmeer mit Kairo, Palermo und Granada in den Osten mit Kaschan, Konya und Nischapur (10.–15. Jahrhundert):

Die zweite Epoche ist die so genannte Mittlere Zeit, die durch politische Fragmentierung, Ausformung starker regionaler Besonderheiten, große Diversität und Krisen wie die Kreuzzüge und Mongolenstürme gekennzeichnet ist. Indien, Anatolien, der Balkan und auch Südostasien wurden erobert beziehungsweise wurden zunehmend muslimisch. Während die beiden großen Reiche der Spätantike in der Ebene 2.0 in großen, weiten Räumen gezeigt werden, spiegelt sich die Fragmentierung der zweiten Epoche in einem Netz kleinteiliger Räume auf der Ebene 3.0 wider. (Abb. 11) Die Epoche wird gefasst durch einen Orientierungsraum zur Mittelmeerwelt vom 11. bis ins 13. Jahrhundert anhand der Elfenbeinkunst (Abb. 9) und durch einen Orientierungsraum, der den Mongolensturm vom 13. bis zum 15. Jahrhundert hinsichtlich des künstlerischen Einflusses Chinas thematisiert.

Einige Entwicklungen aus der Spätantike laufen bis in diese Zeit weiter, andere sind Formen einer Rückbesinnung auf vorislamische Traditionen. Dies gilt



**10** Plan der künftigen Ebene 2.0: Der Mshatta-Vorsaal stellt die Themenbereiche Byzanz und Sasaniden, das erste Reich der Umayyaden sowie das zweite Reich der Abbasiden vor.

insbesondere für den persischen Kulturraum ab dem 10. Jahrhundert und den erweiterten Mittelmeerraum im 12. und 13. Jahrhundert. In dieser Zeit entstand der Korpus klassischer persischer Literatur um Firdausī, Omar Khayyam, Saadi, Nizami, Rumi und Hafez. Neue literarische Formen wie die Kosmografie Ghazwinis bildeten sich ebenso heraus wie die Klassifizierung der kalligrafischen Dukti. Bedeutende Zeugnisse dieser Entwicklungen finden sich in den Depots des Museums für Islamische Kunst. Das architektonische Stilelement der »Musharnas« entstand fast simultan im Osten und im Westen. In vielen Regionen setzte sich mit den Seldschuken auch der »Iwan« als Bauform durch (Ägypten, Syrien und Türkei), das Fayencenmosaik entwickelte sich vom 11. bis ins 15. Jahrhundert und die Lüsterkeramik von Kaschan sowie die sehr feinen Tauschierarbeiten auf Metallgefäßen entstanden im 13. Jahrhundert – dem Jahrhundert der Krise. Die Eroberung Bagdads 1258 durch die Mongolen im Osten und die Eroberung Cordobas 1236 im Zuge der *Reconquista* stehen symbolisch für eine Zeitenwende. Durch den Mongolensturm kommt es zu einem starken ostasiatischen Einfluss auf die östliche islamische Kunst, während sich die herrschenden Eliten der Nasriden in Spanien, der Meriniden in Marokko, der Mamluken in Ägypten und Syrien gleichzeitig der Liebe zu kaleidoskopischem Dekor hingeben.

Die Mittlere Zeit ist ausgesprochen vielfältig, daher kann dies nur als Sammelbegriff verstanden werden. Entsprechend europäischer Periodisierung werden diese Jahrhunderte oft auch als Mittelalter bezeichnet, wobei aber falsche





11 Plan der künftigen Ebene 3.0: Die Ausstellungsarchitektur ist entsprechend der Fragmentierung der dargestellten Epochen und Kulturräume kleinteiliger.

Assoziationen zu europäischen Kontexten ausgelöst werden. Um dies zu vermeiden, ist ein neutraler Ausdruck gewählt worden.

3. Die Neuzeit – Shah, Sultan und Großmogul. Osmanen, Safawiden und Großmogulen von Istanbul via Isfahan nach Delhi/Agra (16. – frühes 20. Jahrhundert):

Die Zeit vom 16. bis ins 18. Jahrhundert wird in der europäischen Historiografie mit dem Epochenbegriff »Frühe Neuzeit« gefasst, der für muslimische Kulturen übernommen werden kann. Die Frühe Neuzeit zeichnet sich im Nahen und Mittleren Osten durch die Entstehung der Großreiche der Osmanen, der Safawiden und der Großmogulen aus, die sich neuer Waffensysteme (Pulverwaffen) bedienten und zentralstaatliche Strukturen ausformten. Aufbauend auf timuridischen Dekorentwicklungen entstehen mit neuartigen Hofwerkstätten ausgesprochen »nationale«, nicht verbindliche, aber verbindende Formsprachen. Die Schlacht von Lepanto 1571 steht hier stellvertretend für eine neue Beziehung zu Europa. Spätestens die Eroberung Konstantinopels 1453, die Verschiebung der Handelswege infolge der Umsegelung Afrikas 1488 und das Ende der 700-jährigen Geschichte des islamischen Spaniens 1492 hatten diese neue Epoche eingeleitet, der die Kolonialisierung und der kulturelle Wandel im Zuge der Moderne ab dem 18. Jahrhundert ein Ende setzten.

Die Moderne kann aufgrund der Sammlungsbestände nur zum Teil museologisch abgebildet werden. Dabei ist die Ausformung eigener Stile im Zuge einer



von Europa beeinflussten, aber nicht normierten Moderne in den drei Großreichen der islamischen Welt aufzuzeigen. Die Moderne wird normalerweise durch das »lange 19. Jahrhundert« gefasst. Jedoch zeigen schon der Tulpenstil und vor allen Dingen der osmanische Rokoko ab den 1750-er Jahren oder der Nawabi-Stil in Awadh/Indien den Aufbruch in eine neue Zeit. Neben dem Iran, mit der Qadscharen-Dynastie ab dem späten 18. Jahrhundert, wird in der Präsentation besonders das Osmanische Reich im Vordergrund stehen, da die Entstehung der Sammlungsbestände in Berlin und die Entwicklung der islamischen Kunstgeschichte und Archäologie eng mit den Entwicklungen im Osmanischen Reich verbunden sind. Das Ende des chronologischen Parcours ist der Anfang unseres Museums und öffnet die Türen in eine multiple Moderne.

Aufgrund des Sammlungsbestandes, aber auch aus inhaltlichen Gründen wird der Schnitt der Narrative im frühen 20. Jahrhundert angesetzt. Zu dieser Zeit etablierten sich in den verschiedenen Reichen, aus denen sich nun bald auch Nationalstaaten entwickelten, eigene moderne, auf europäische Vorbilder zurückgehende Kunstformen. Bis auf wenige Ausnahmen, wie Kalligrafie und Architektur, brachen fast alle Entwicklungen künstlerischer und kunsthandwerklicher Gestaltung im 19. und 20. Jahrhundert ab oder erlebten einen rasanten Niedergang. Neue Formen der Kunst, die sich im intensiven Austausch mit europäischen und nordamerikanischen Metropolen befanden, beherrschten das Feld. Spätestens seit den letzten Dekaden des 20. Jahrhunderts sind diese Kunstformen räumlich nicht mehr zu fassen.

Die Moderne wäre eigentlich als vierte Epoche museal abzubilden, doch befinden sich keine Zeugnisse hierzu im Bestand des Museums. Kriterien des Sammelns zeitgenössischer Kunst wären noch schwerer zu definieren als die der Präsentation, wenn überhaupt finanzielle Mittel zum Ankauf bereitstünden. Doch hoffen wir auf Mäzene, die dem Museum ab 2019 dabei helfen, ein Forum für heutige Künstler zur Auseinandersetzung mit den vergangenen Kunstformen zu werden.

### *Geografie*

In der soeben dargestellten chronologischen Gliederung dienen uns Dynastien weiterhin als Ausgangspunkt und sie werden bei der Ausformulierung inhaltlicher Zusammenhänge in den drei ausgewählten Epochen auch genannt. Zur Vermittlung der Dynastien, beziehungsweise ihrer zeitlichen und geografischen Spezifika, bieten sich zur Veranschaulichung auch ausgewählte Städte an: Ob Damaskus für die Umayyaden, Bagdad und Samarra für die Abbasiden, Cordoba/Madinat al-Zahra für die spanischen Umayyaden, Kairo für die Fatimiden und

Mamluken, Palermo für die Fatimiden und Normannen, Nischapur und Afra-siyab/Samarkand für die Samaniden, Kaschan für die Seldschuken, Konya für die Rumseldschuken, Granada für die Nasriden, Istanbul und Aleppo für die Osmanen, Isfahan für die Safawiden, Taht-e Solayman und Tabriz für die Il-Khaniden, Samarkand und Herat für die Timuriden, Delhi und Agra für die Großmogulen sowie Teheran für die Qadscharen – Städte haben einen deutlich höheren Wiedererkennungswert als Dynastien und erlauben eine direkte geografische Lokalisierung. Im historischen Bewusstsein vieler Muslime sind sie als Symbol einer Dynastie im kollektiven Gedächtnis fest verankert. Die Stadtfolgen in den drei Epochen durchweben den Parcours mit einem räumlichen Koordinatennetz.

Die inhaltliche Vermittlung über den räumlichen Anknüpfungspunkt der Städte verweist zudem auf die historisch bedeutsame Tatsache, dass der Nahe Osten der Nährboden städtischer Kulturen war. Einige Städte gehören zu den ältesten der Welt und sind in ihrer komplexen Struktur ein Ergebnis verschiedener Kulturschichten. Istanbul, Jerusalem, Aleppo und Damaskus bergen materielle Zeugnisse einer mehrtausendjährigen Geschichte. Sie sind damit Ausdruck sowohl von Kontinuität als auch von Veränderung: Hier kristallisierten sich über die Jahrhunderte hinweg neue kulturelle Muster einer Gesellschaft. Urbane Markierungspunkte im Museum helfen, den Wandel geografischer Räume zu neuen Kulturräumen zu veranschaulichen. Die Erfahrung geografischer Zugehörigkeit soll an jedem Ort in der Ausstellung möglich sein, ohne dass diese dadurch zu einer Länderschau wird oder einzelne Objekte in ihrer visuellen Kraft gemindert werden. Neben der Orientierung des Besuchers soll dies die Aufmerksamkeit für die künstlerische und kulturelle Leistung der Herkunftsländer stärken und einen Schlüssel zur sinnvollen Erschließung der Objekte an die Hand geben. Auf Ebene 2.0 stehen Ktesiphon, Damaskus und Samarra im Vordergrund. In den Orientierungsräumen des Obergeschosses finden das Mittelmeer, Iran und Zentralasien abwechselnd Beachtung, da sich hier keine Bezugnahme auf einzelne Städte anbietet. Konya, Kairo, Granada, Taht-e Solayman, Aleppo, Istanbul und Isfahan werden in der Rauminszenierung spezifisch beleuchtet.

#### *Lebensweltliche Zuordnung*

Die lebensweltliche Zuordnung ergibt sich im Museum für Islamische Kunst durch den hervorragenden Sammlungsbestand von Architekturelementen fast von selbst. Dies wurde in der bisherigen Ausstellungskonzeption auch kongenial aufgegriffen, insofern die Architekturen in ihrer Aufstellung räumlich kontextualisiert wurden. Das gilt insbesondere für die Mschatta-Fassade, die Alham-

bra-Kuppel und das Aleppo-Zimmer. Die räumliche Kontextualisierung entspricht der Konzeption des Pergamonmuseums, der eine museologische Präsentation von Großarchitektur zugrundelag. Sie ermöglicht ein erweitertes Informationsangebot an den Besucher, ohne viele Worte verlieren zu müssen.

Dies wird bei der Neukonzeption aufgegriffen: Mit der Mschatta-Fassade bietet sich das Thema Palast an, das vorzüglich die Gliederung des Hauptrundganges ergänzt. Auf diesem werden die Themen »Stadttor und Prozessionsstraße, Kult, Umland« (Ishtar-Tor), »Stadt und Markt« (Markttor von Milet), »Tempel und Kult« (Pergamonaltar) und »Palast und Herrschaft« (Mschatta-Fassade) gespielt. Aus dem Sammlungsbestand des Museums für Islamische Kunst kann das übergreifende Thema Palast mit weiteren Objekten veranschaulicht werden: Mit Ktesiphon, Khirbet al-Minya, Qusair Amra, Mschatta, Raqqa und Samarra besitzt das Museum weltweit einmalige Grabungskonvolute aus der alten Hauptstadt der persischen Parther und Sasaniden, aus umayyadischen Wüstenschlössern und abbasidischen Residenzstädten. Neben dieser thematischen Zuordnung nach Lebensräumen soll auch weiterhin versucht werden, die Kontextualisierung der Architektur als direkte räumliche Erfahrung zu ermöglichen. Hierzu sollen Architekturelemente räumlich inszeniert in die Ausstellungsblöcke mit eingebracht werden (Ktesiphon, Khirbat al-Minya, Qusair Amra, Samarra).

In Ebene 3.0 ergibt sich der lebensweltliche Raumbezug durch die Alhambra-Kuppel, die Gebetsnischen und das Aleppo-Zimmer von selbst. Des Weiteren werden im Obergeschoss alternierend mit den Orientierungsräumen drei lebensweltliche Bezüge aufgegriffen, die für das Verständnis islamischer Kunst von größter Bedeutung sind: Zunächst ist dies der religiöse Raum im städtischen Kontext, der anhand der Stadt Konya thematisiert wird. Für eine Darstellung eignen sich die Gebetsnische und Türen der Beyhekim-Moschee im Zusammenspiel mit der Sirçalı-Koranschule und cuerda seca-Fliesen vom Tambour des Mevlevihane, dem Konvent der tanzenden Derwische, sowie der Palast von Konya. Das Thema ›Haus‹ ergibt sich aus dem Aleppo-Zimmer (Syrien, 1601), der Damaskus-Nische (Syrien, um 1500) und der qadscharischen Deckenmalerei aus Schiraz (Iran, 1846) – ein hervorragendes Ensemble, um die kunstvollen Einrichtungen besserer Einkommensschichten und die religiöse Pluralität in nahöstlichen Städten zu thematisieren. Das Aleppo-Zimmer wird durch die Klimatisierung des ganzen Museums entsprechend der ursprünglichen Raumkonfiguration wieder begehbar sein.

Der große Kopfsaal soll dem Thema ›Garten‹ und den großformatigen Teppichen gewidmet werden. Garten ist ein Topos, der in vielen muslimischen Kulturen und in vielen Sparten der islamischen Kunst, wie zum Beispiel in der Buchkunst, der Keramik, der Holzmalerei oder auf Teppichen – den ›gewebten

Gärten« – immer wieder aufgegriffen wird. Hier wird anhand der Palastgärten von Isfahan die Palastthematik aus der Ebene 2.0 wieder aufgenommen, die auch den Räumen zur Alhambra und zu Taht-e Soleyman einen lebensweltlichen Bezug gab.

#### *Thematische Schwerpunkte*

Auf der Ebene 3.0 ergeben sich neben der chronologischen Ordnung, den besonders bei ›Haus‹ und ›Garten‹ starken lebensräumlichen Zuordnungen sowie den direkten geografischen Bezügen auch thematische Schwerpunkte.

Diese thematischen Schwerpunkte können theoretisch immer dort aufgegriffen werden, wo sie inhaltlich und kommunikativ relevant und geeignet sind. So ist zum Beispiel bei der Keramik von Samarra sicherlich auch der Bezug nach China zu vermitteln. Die Handels- und Technikgeschichte der Keramik der islamischen Welt ist jedoch so bedeutend, dass sie als eigenes Thema aufgegriffen werden muss. Dies gilt auch für andere Themen, die sich aus den Objekten selbst, aus einer Phänomenologie der Kunst und Kultur islamischer Gesellschaften und aus speziellen Fragen des Publikums ergeben. Sie werden etwa in Einzelvitruinen dargestellt oder mithilfe von Medienanwendungen vermittelt. Zudem wird es eigene Räume geben, die einem Themenkomplex zugeordnet sind, beispielsweise »Wissenschaft und Geografie«, »Inschriften und Kalligrafie«, »Die Schulen von Mosul und Kaschan«, »Aura des Objekts«, »Baukeramik« sowie »Europa und der Orient«.

#### Zusammenfassung

Zusammenfassend kann man die Grundprinzipien der hier angestellten Überlegungen auf zwei Akteure reduzieren: Objekt und Besucher. Wie können wir die Objekte in ihrer kulturhistorischen und ästhetischen Ganzheit den unterschiedlichen Besuchergruppen vermitteln? Während die Ausstellungsstücke des Museums für Islamische Kunst durch dessen Mitarbeiter über Jahrzehnte hinweg wissenschaftlich untersucht wurden – wir also die Potenziale unserer Objekte, trotz großer Forschungslücken aufgrund der reichen Bestände und unterschiedlichen Ansätze, gut kennen – stehen wir bei der wissenschaftlichen und empirischen Erforschung der Besucher und ihrer kognitiven Möglichkeiten noch ganz am Anfang. Durch qualitative Besucherbefragungen, aber auch durch weitere Forschung in diesem Bereich und kleine, zu evaluierende Probeaufstellungen muss hier so bald wie möglich nachgearbeitet werden. Sowohl bei der Besucherführung als auch bei der Wissensvermittlung brauchen wir auf-

grund der Komplexität der Sammlung, ihrer Inhalte und der Raumstruktur intelligente Ideen und Konzepte.

Konzeptionell sehen wir uns in der Tradition der innovativen Geschichte dieses Hauses und wollen mit der hier vorgestellten Neukonzeption einen Schritt weiter in der Präsentation von Kunst und Archäologie islamisch geprägter Gesellschaften wagen. Gründe dafür sind die deutlich veränderten demografischen Strukturen unseres Publikums und die gesellschaftspolitisch herausragende Bedeutung unserer Inhalte.

#### Anmerkungen

Der Text beruht auf Beiträgen des Autors in der Publikation: Benoît Junod / Georges Khalil / Stefan Weber / Gerhard Wolf (Hg.): *Islamic Art and the Museum – Discussions on scientific and museological approaches to art and archaeology of the Muslim world. Proceedings of the Berlin Symposium, London 2013*. Für die Veröffentlichung im Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz wurden diese überarbeitet.

1 2004 eröffnete das Benaki-Museum in Athen seine Abteilung für Islamische Kunst, die Jameel Gallery des Victoria and Albert Museums erstrahlte 2006 in neuem Glanz, die eindrucksvolle Architektur I.M. Pei's beherbergt seit 2008 das Museum for Islamic Art in Doha und die bedeutende David Collection in Kopenhagen öffnete als feine Schatztruhe im Sommer 2009 ihre Tore. Die Wiedereröffnung des nun sehr eleganten Museums für Islamische Kunst in Kairo – dem vor Berlin ältesten und vielleicht auch größten Museum seiner Art – fand 2010 statt. 2011 folgte auf deutlich mehr Fläche die Abteilung »Arts of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia, and Later South Asia« des Metropolitan Museum of Art und 2012 präsentierte sich die Islamische Abteilung des Louvre unter dem eindrucksvollen Zeltdach im Cour Visconti. Die islamische Kunstsammlung des Aga Khan in Toronto soll 2014 folgen. Auch »kleinere« Sammlungen, wie zum Beispiel die islamische Kunst des Ashmolean Museums in Oxford oder des Musée du Cinquantenaire in Brüssel, die Neuinstallation im Detroit Institute of Arts und die Neugestaltung der Islamic Galleries des Brooklyn Museums folgen diesem Trend. Auch das British Museum macht sich Gedanken über eine Verbesserung der gegenwärtig unbefriedigenden Präsentation seiner Sammlung. Die »Türkische Cammer« im Dresdner Residenzschloss präsentiert sich seit 2010 prachtvoll auf vergrößerter Ausstellungsfläche. Auch das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg plant erweiterte Ausstellungsflächen für die islamische Kunst.

2 S. Stefan Weber / Eva-Maria Troelenberg: *Mschatta im Museum. Zur Geschichte eines bedeutenden Monuments frühislamischer Kunst*, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Bd. 46 / 2010, Berlin 2011, S. 104–132.

3 Zum Masterplan: Andres Lepik: *Masterplan Museumsinsel Berlin. Ein europäisches Projekt*, Berlin 2000; darin zur Archäologischen Promenade: Dietrich Wildung: *Neue Wege durch alte Kulturen*, S. 63–69.

4 Erst im Januar 2010 wurden auch die Depots in Ost- und Westberlin zusammengeführt und neu geordnet. Seit der Eröffnung des Archäologischen Zentrums im Oktober 2012 liegen nun auch alle Restaurierungswerkstätten in unmittelbarer Nähe zum Museum.

5 Zusammen mit dem Architekturbüro Ungers wurde unter Leitung von Claus-Peter Haase und gemeinsam mit Jens Kröger und der ARGE CT/U Pergamonmuseum, Johannes Cramer und Do-

rothée Sack, die Aufstellung der Mschatta-Fassade detailliert aufgearbeitet, ebenso – im Rahmen der Umzugsvorbereitung und Baufreimachung – die Transportsicherung, Platzierung und technische Aufstellung des Aleppo-Zimmers, der Damaskus-Nische und der Alhambra-Kuppel. Diese sehr guten Vorplanungen wurden in das Konzept übernommen.

**6** Zentralafrika und muslimische Gebiete Ostasiens lagen und liegen bis heute weitgehend außerhalb der disziplinären Beschäftigungsfelder, weite Teile Nordafrikas standen wenig im Fokus des deutschen Forschungsinteresses und sind auch nur rudimentär in der Sammlung vertreten. Schon die Neuzeit des 17. und 18. Jahrhunderts war für viele Forscher zu rezent, vor allem die Umbrüche einer globalen Moderne ab dem 19. Jahrhundert setzten schließlich den Endpunkt der Sammeltätigkeit.

**7** Dank gebührt Susan Kamel und Christine Gerbich vom Projekt »Experimentierfeld Museologie. Ein Projekt zur Vermittlung der Kunst und Kultur islamisch geprägter Länder«, Bernhard Graf, dem Leiter des Instituts für Museumsforschung, und Volko Steinig, Abteilung Organisation, Haushalt und Finanzen, Innerer Dienst der Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Zu den Ergebnissen: Christine Gerbich: Experimentierfeld Museologie – Ergebnisse der Besucherbefragung am Museum für Islamische Kunst in Berlin im September/Okttober 2009, Berlin 2009, PDF-Dokument s. [www.freunde-islamische-kunst-pergamonmuseum.de/das-museum](http://www.freunde-islamische-kunst-pergamonmuseum.de/das-museum) (Stand: 6. 1. 2014); Lorraine Bluche et al. (Hg.): NeuZugänge. Museen, Sammlung und Migration. Eine Laborausstellung, Bielefeld 2013 und demnächst: Susan Kamel / Christine Gerbich (Hg.): Experimentierfeld Museum. Internationale Perspektiven auf Museum, Islam und Inklusion, Bielefeld 2014.

**8** Bernoit Junod / Georges Khalil / Stefan Weber / Gerhard Wolf (Hg.): Islamic Art and the Museum – Discussions on scientific and museological approaches to art and archaeology of the Muslim world. Proceedings of the Berlin Symposium, London 2013.

**9** Unser Dank gilt Christina Haak, seinerzeit noch Leiterin der Stabsstelle Bau, die unsere Anregung entscheidend unterstützte, dem Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung (BBR), hier vor allem Frank Röger und Rainer Fisch, und dem Team von Space4, Alexander Minx, Henning Meyer und Sarah Klocke, für die hervorragende Zusammenarbeit.

**10** An dieser Stelle möchte sich der Autor bei Barbara Große-Rohde, Frank Röger, Stephanie Degner und Rainer Fisch (BBR), der Stabsstelle Bau mit Ralf Nitschke und zuvor Belinda Blum und Christina Haak, den zuständigen Architekten Jan Kleihues, Walter Noebel (†) und Jörg Lenschow sowie dem Team von NEO Studio, Tobias T. Neumann, Moritz Schneider, Christian Lemmer, Marlen Hähle und Juliane Born, für die sehr konstruktive und vertrauensvolle Zusammenarbeit bedanken.

**11** Volkmar Enderlein: Wilhelm von Bode und die Berliner Teppichsammlung, Berlin 1995.

**12** S. Malcolm Baker: Bode and Museum Display. The Arrangement of the Kaiser Friedrich-Museum and the South Kensington Response, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 38 / 1996, S. 143–155 und Alexis Joachimides: Die Schule des Geschmacks. Das Kaiser Friedrich-Museum als Reformprojekt, in: Alexis Joachimides / Sven Kuhrau et al. (Hg.): Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990, Dresden / Basel 1995, S. 142–156. Transregionale Kunstbezüge sind auch Kernpunkt des Forschungsprogramms »Connecting Art Histories in the Museum. The Mediterranean and Asia« des Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut und der Staatliche Museen zu Berlin.

**13** Zur Geschichte der Sammlung: Jens Kröger / Desirée Heiden (Hg.): Islamische Kunst in Berliner Sammlungen. 100 Jahre Museum für Islamische Kunst Berlin, Berlin 2004; zur Entwicklung von Ausstellungen islamischer Kunst: Linda Komaroff (Hg.): Exhibiting the Middle East: Collections and Perceptions of Islamic Art, in: *Ars Orientalis*, Bd. 30 / 2000, S. 1–8; Stephen Vernoit (Hg.): *Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections, 1850–1950*, London / New York 2000; diverse Artikel in: *Museum International (Islamic Collections)*, Bd. 51 / 1999, H. 3 (=Nr. 203); David J. Roxburgh: Die Inszenierung des Orients – ein historischer Überblick vom

späten 19. Jahrhundert bis heute / Staging the Orient – A Historical Overview from the Late 1880s to Today, in: Chris Dercon / Avinoam Shalem (Hg.): *The Future of Tradition – The Tradition of Future. 100 Years after the Exhibition »Masterpieces of Muhammedan Art«* in Munich, München 2010, S. 17–24 sowie jüngst verschiedene Artikel in dem Band: Junod / Khalil / Weber / Wolf: *Islamic Art and the Museum* (vgl. Anm. 8); einen Überblick bietet: Karin Ådahl / Mikael Ahlund: *Islamic Art Collections. An International Survey*, Richmond 1999; zur islamischen Kunst in Deutschland: Joachim Gierlichs / Annette Hagedorn (Hg.): *Islamische Kunst in Deutschland*, Mainz 2004; zu Ausstellungen islamischer Kunst: *Gesellschaft der Freunde Islamischer Kunst und Kultur* (Hg.): *Islamische Kunst aus privaten Sammlungen in Deutschland*, München 2000; Claus-Peter Haase / Jens Kröger / Ursula Lienert (Hg.): *Oriental Splendour. Islamic Art from German Private Collections*, Hamburg 1993.

**14** Volkmar Enderlein: Die Erwerbung der Fassade von Mschatta, in: *Staatliche Museen zu Berlin* (Hg.): *Forschungen und Berichte*, Bd. 26 / 1987, Berlin 1987, S. 81–90; ders.: Die Erwerbung der Palastfassade von Mschatta. Ein kaiserliches Geschenk, in: Charlotte Trümpler (Hg.): *Das Grosse Spiel (1860–1940). Archäologie und Politik zur Zeit des Kolonialismus*, Köln 2008, S. 411–419; ders. / Michael Meinecke: Graben – Forschen – Präsentieren. Probleme der Darstellung vergangener Kulturen am Beispiel der Mschatta-Fassade, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F., Bd. 34 / 1992, S. 137–172.

**15** Ernst Herzfeld: Die Genesis der islamischen Kunst und das Mschatta-Problem, in: *Der Islam*, H. 1 / 1910, S. 27–63, S. 105–144; ders.: Mschatta, Hira und Bâdiya. Die Mittelländer des Islam und ihre Baukunst, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, Bd. 42 / 1921, S. 104–146.

**16** Jens Kröger: Die Ausgrabungen in Samarra 1911–1913, in: Kröger / Heiden: *Islamische Kunst in Berliner Sammlungen* (vgl. Anm. 13), S. 144–146. Weiterführende Literaturangaben finden sich dort sowie in der geplanten Publikation der Ernst-Herzfeld-Gesellschaft und des Museum für Islamische Kunst zum Kolloquium »Hundert Jahre Grabungen in Samarra – Hundred Years of Excavations in Samarra«. Die Publikation wird als Band 4 der Beiträge zur Islamischen Kunst und Archäologie erscheinen.

**17** Das Museum für Islamische Kunst bedankt sich für die prinzipielle Bereitschaft zu Leihgaben aus der Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst bei Julien Chapuis und den Kuratoren Gabriele Mietke und Cäcilia Fluck. Ebenso freuen wir uns, dass Christoph Rauch, Leiter der Orientabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, einer permanenten Wechselausstellung der wichtigen frühislamischen Korane positiv gegenübersteht. Die jüngere Forschung unterstreicht, dass der Koran nicht in einem kulturfreien Raum entstanden ist und dass auch die Arabische Halbinsel in das kulturelle Netzwerk des östlichen Mittelmeerraums eingebunden war, s. Angelika Neuwirth: *Der Koran als Text der Spätantike. Ein europäischer Zugang*, Berlin 2010 und Ute Franke / Ali al-Ghabban / Joachim Gierlichs / Stefan Weber (Hg.): *Roads of Arabia. Archäologische Schätze aus Saudi-Arabien*, Tübingen 2012.

**18** Gerbich: *Experimentierfeld Museologie* (vgl. Anm. 7), S. 19f.

**19** Friedrich Sarre / Fredrik Martin (Hg.): *Die Ausstellung von Meisterwerken Muhammedanischer Kunst*, München 1910, 3 Bde., München 1912; zur Ausstellung: Ernst Kühnel: *Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst in München*, in: *Der Islam*, H. 1 / 1910, S. 15, S. 182–194, S. 369–384; die jüngeren Forschungen s.: Eva-Maria Troelenberg: *Eine Ausstellung wird besichtigt. Die Münchener »Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst« 1910 in kultur- und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive*, Frankfurt/Main 2011; Jens Kröger: *The 1910 Exhibition »Meisterwerke muhammedanischer Kunst«. Its Protagonists and its Consequences for the Display of Islamic Art in Berlin*, in: Andrea Lermer / Avinoam Shalem (Hg.): *After One Hundred Years: The 1910 Exhibition »Meisterwerke Muhammedanischer Kunst« Reconsidered*, Leiden u. a. 2010, S. 65–116; David J. Roxburgh: *Au Bonheur des Amateurs. Collecting and Exhibiting Islamic Art, ca. 1880–1910*, in: *Ars Orientalis*, Bd. 30 / 2000, S. 9–38; David J. Rox-



burgh: After Munich: Reflections on Recent Exhibitions, in: Andrea Lerner / Avinoam Shalem: After One Hundred Years (s.o.), S. 359 – 386.

20 Mary McWilliams: Subthemes and Overpaint. Exhibiting Islamic Art in American Art Museums, in: Junod / Khalil / Weber / Wolf: Islamic Art and the Museum (vgl. Anm. 8), S. 151–172.

21 Zu Forschungsprojekten aber auch der internationalen Zusammenarbeit mit Ländern in der islamischen Welt siehe die Homepage der Staatlichen Museen zu Berlin: <http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/museum-fuer-islamische-kunst/forschung.html> (Stand: 6. 1. 2014)

22 Gerbich: Experimentierfeld Museologie (vgl. Anm. 7), S. 18 f.

23 S. ebd., S. 9 f.

24 Statut für die Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin 2000, S. 4.

25 S. Stefan Weber: Kollektives Gedächtnis und kultureller Speicher. Chancen und Aufgaben des Museums für Islamische Kunst im Pergamonmuseum, in: Museumskunde (Schwerpunkt Migration), Bd. 75 / 2010, H. 1, S. 52–59; ders.: Kollektives Gedächtnis und kultureller Speicher – Die Rolle des Museums für Islamische Kunst im Pergamonmuseum im heutigen Diskurs, in: Islam – Kultur – Politik. Dossier zu Politik und Kultur (Zeitschrift des Deutschen Kulturrates), hg. von Olaf Zimmermann und Theo Geißler, Januar / Februar 2011, s. <http://www.kulturrat.de/islam/islam-1.pdf> (Stand: 6. 1. 2014), S. 22–23.

26 S. McWilliams: Subthemes and Overpaint (vgl. Anm. 20), S. 170–71. Kartierungen mit meinen Studenten in Museen zwischen 2007 und 2009 zeigten deutlich, dass Ordnung und Ausstellungsdesign nur sehr bedingt zum Beispiel kulturelle Komplexität, Grundlagen ästhetischer Praktiken oder intraregionale Bezüge vermitteln. Oft muss der Besucher aufgrund der angebotenen Referenzobjekte von geschlossenen kulturellen Systemen ausgehen.

27 Einige Ausstellungen, wie die Einführung zur islamischen Kunst am Victoria and Albert Museum in London, bieten nichtislamische Vergleichsobjekte an, was durch die vergleichende Zuordnung von sasanidischer Kunst auch immer Praxis in der Berliner Sammlung war. Die islamische Abteilung des Metropolitan Museum of Art sowie die entsprechende Abteilung des Brooklyn Museum of Art haben dieses Problem durch Übergänge beziehungsweise Schnittmengen mit der jeweiligen asiatischen Abteilung gesucht. Innovativ und sehr konsequent hat man am Ashmolean Museum in Oxford transregionale und interkulturelle Bezüge zum Gestaltungsprinzip erklärt.

28 Nicht nur Besucher, auch Wissenschaftler haben in ihren Forschungen immer wieder vom Namen einer fachlichen oder institutionellen Ordnung, hier von der Bezeichnung »Islamische Kunst«, auf stark vereinfachte kulturelle Systeme geschlossen, so z. B.: Ernst Kühnel mit seiner Aussage: »die ablehnende Einstellung gegenüber dem Naturalismus entspricht dem Wesen des islamischen Menschen...«, in: Ernst Kühnel: Die Kunst des Islams, Stuttgart 1962, S. 9; weitere ähnliche Aussagen sind dort zu finden.

29 Zunächst waren vier Epochen angedacht: die islamische Spätantike, die Mittlere Zeit, die Neuzeit und die Moderne. Wegen der schwierigen räumlichen Situation haben wir die letzten beiden Epochen zusammengefasst. Zur Chronologie s. auch: Gulru Necipoğlu: The Concept of Islamic Art. Inherited Discourses and New Approaches, in: Junod / Khalil / Weber / Wolf: Islamic Art and the Museum (vgl. Anm. 8), S. 66 f.

30 Ein Beispiel: Elfenbeine aus dem »islamischen« Ägypten des 11./12. Jahrhunderts stehen im engen Bezug zu solchen aus Konstantinopel, Sizilien und Spanien und haben nichts mit »islamischen« indischen Elfenbeinen des 17. Jahrhunderts zu tun.

31 Der Raum wird zwischen 2019 und 2025 als Ausweichquartier der Museumspädagogik genutzt und wird mit der Fertigstellung des vierten Flügels des Pergamonmuseums (voraussichtlich 2025) auch als zielgruppenspezifischer Eingang in das Museum für Islamische Kunst dienen.

32 Diese Epochengliederung ist aufgrund des Sammlungsbestandes gut darzustellen, nur Zentralasien mit dem Grabungskonvolut aus Afrasiyab (9./10. Jahrhundert) wird nicht in diesem Bereich aufgenommen, sondern aus inhaltlichen Gründen der zweiten Epoche zugeordnet.