

Sonderdruck

JAHRBUCH
PREUSSISCHER KULTURBESITZ 2010

Band XLVI



Gebr. Mann Verlag



Stiftung
Preußischer Kulturbesitz



1 Detail der Mschatta-Fassade im Museum für Islamische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin, Dreieck H mit Tiermotiv

Stefan Weber und Eva-Maria Troelenberg

Mschatta im Museum

Zur Geschichte eines bedeutenden Monuments
frühislamischer Kunst

»In allen Sälen des neuen Museums, das wir nun durchwandert haben, konnten die Architekturen in voller antiker Höhe aufgebaut werden, damit konnten die wirklichen Proportionen gezeigt und Raumgefühl dem Betrachter vermittelt werden. In diesem ersten großen Architekturmuseum der Welt soll sich zunächst der Blick auf das gewaltige Ganze richten und dann die Wandlung der Stile verfolgen ...«

Theodor Wiegand o. J. [1930]¹

Das Wüstenschloss Mschatta: Monument und Bedeutung

Die Mschatta-Fassade (*Abb. 1 und 2*) ist der Mittelteil der Umfassungsmauer eines frühislamischen Palastes in der jordanischen Wüste. In der Forschung gilt als Bauherr al-Walīd ibn Yazīd (706–744), der 11. Kalif der Umayyaden-Dynastie (661–750). Seine Regierungszeit (742–744) wird als Bauzeit angenommen, wobei die Palastanlage nach der Ermordung des Kalifen unvollendet zurückblieb.² Ein Großteil der reich ornamentierten Fassade gelangte als Geschenk des osmanischen Sultans Abdülhamid II. (reg. 1876–1909) an Kaiser Wilhelm II. (reg. 1888–1918) nach Berlin. Die Fassade ist ein unikales Beispiel

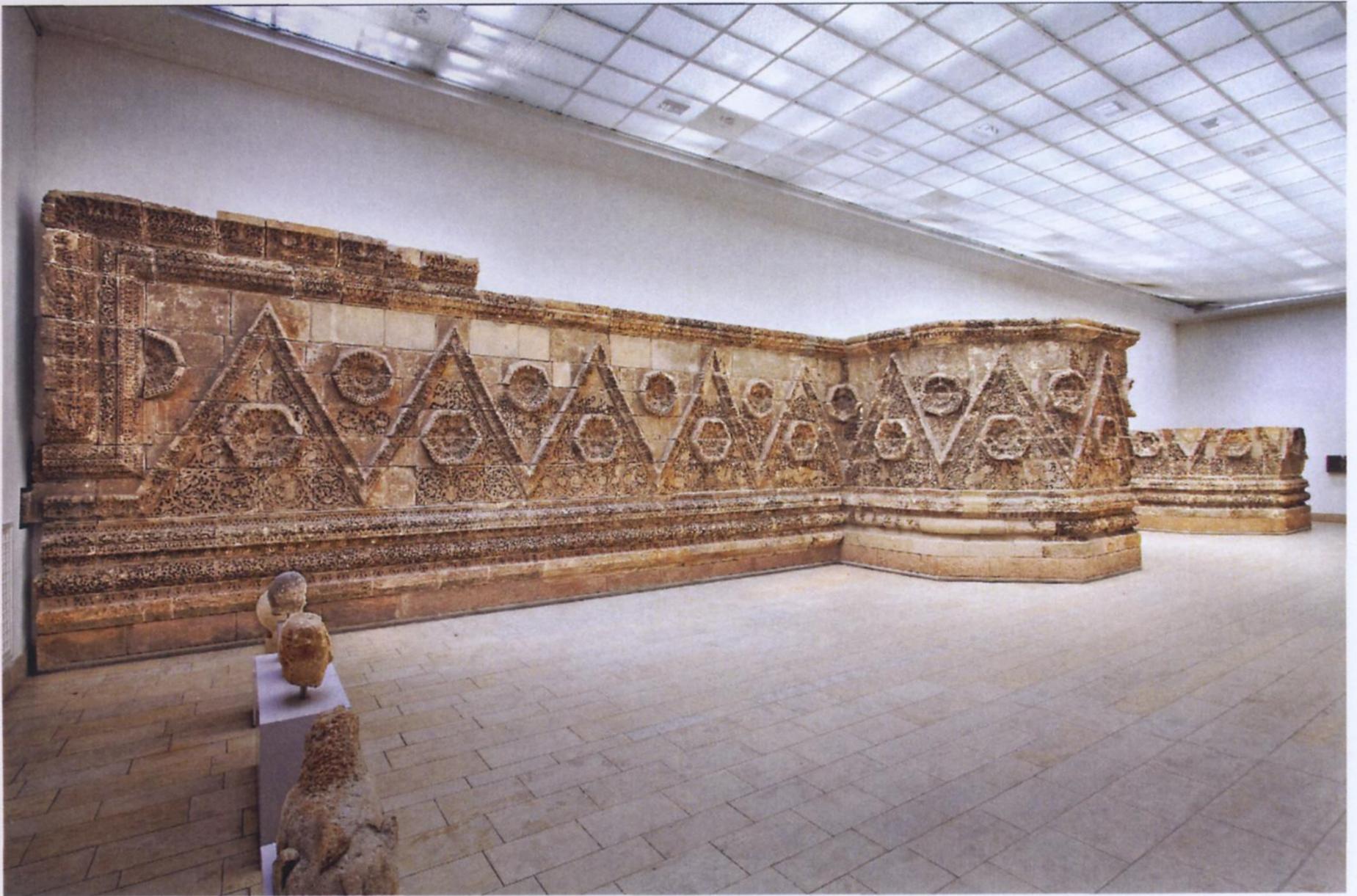
eines großflächigen in Stein gehauenen Baudekors der frühislamischen Zeit. Charakteristische Merkmale und Motive spätantiker, koptischer, syrischer und sasanidischer Vorbilder kennzeichnen sie als Synthese und Neufassung der Traditionen des antiken Orients.

Wie kein anderes Denkmal islamischer Kunst steht sie als formatives Element für den Ursprung und die frühe Entwicklung dieser Kulturepoche. Ihre museale Rezeptionsgeschichte ist eng mit wissenschaftlichen Narrativen und Kategorien im 20. Jahrhundert verflochten.

Kulturpolitische Bedeutung

Die Erwerbungs-geschichte sowie die weitere museologische Biografie machen Mschatta zum Paradebeispiel einer *shared heritage* und verleihen ihr Modellcharakter für die Zusammenarbeit mit dem Herkunftsland. 1840 wurde Mschatta durch Austen Henry Layard für den westlichen Blick entdeckt.³ Große Namen der frühen Orientarchäologie wie Alois Musil und James Fergusson äußerten sich zu dem rätselhaften Monument, ohne dass es zu einer eindeutigen historischen Einordnung kam.⁴ Ende des 19. Jahrhunderts studierte vor allem Rudolf Ernst Brünnow das Monument erstmals ausführlich.⁵ Auf dieser Grundlage und vermittelt durch den Grazer Kunsthistoriker Josef Strzygowski (1862–1941) erkannte Wilhelm von Bode (1845–1925) die Bedeutung Mschatas für die Wissenschaft. 1902 konnte er den Kaiser für die Fassade begeistern. In kürzester Zeit setzte Bode alle nötigen Hebel in Bewegung, um die Fassade offiziell als Geschenk des Sultans für Berlin zu sichern, die Mittel zur Dokumentation und zum Transport einzuwerben und die wissenschaftliche Dokumentation und den Abbau zu organisieren.⁶ Argumentativ sollte ihm dabei helfen, dass im Zuge des Baus der Hedschasbahn Steinraub an der Palastanlage beobachtet wurde.⁷

Die Schenkung der Fassade wäre ohne die persönliche Freundschaft der beiden Monarchen nicht möglich gewesen, die sich durch die Besuche von Kaiser Wilhelm am osmanischen Hof (1889 und 1898), die gleich gelagerten wirtschaftlichen Interessen und die gemeinsamen autokratischen politischen Vorstellungen entwickelt hatte. Die zweite Reise 1898 hatte neben dem Abkommen zum Bau der Bagdad-Bahn und dem Besuch im Heiligen Land auch die gezielte Förderung der deutschen Archäologie im Osmanischen Reich mit sich gebracht. Für die Berliner Museen waren dies entscheidende Jahre: Obwohl das Antikengesetz von 1884 (*Asar-ı Atîka Nizamnamesi*) nicht mehr vorsah, dass historische Artefakte das Land verlassen, konnten im Zuge des Kaiserbesuchs aufgrund eines bilateralen Abkommens seit 1899 Objekte in Fundteilung rechtmäßig nach Berlin verbracht werden.⁸ Ein ganzes zusam-



2 Die Mschatta-Fassade an ihrem derzeitigen Aufstellungsort im Südflügel des Pergamonmuseums

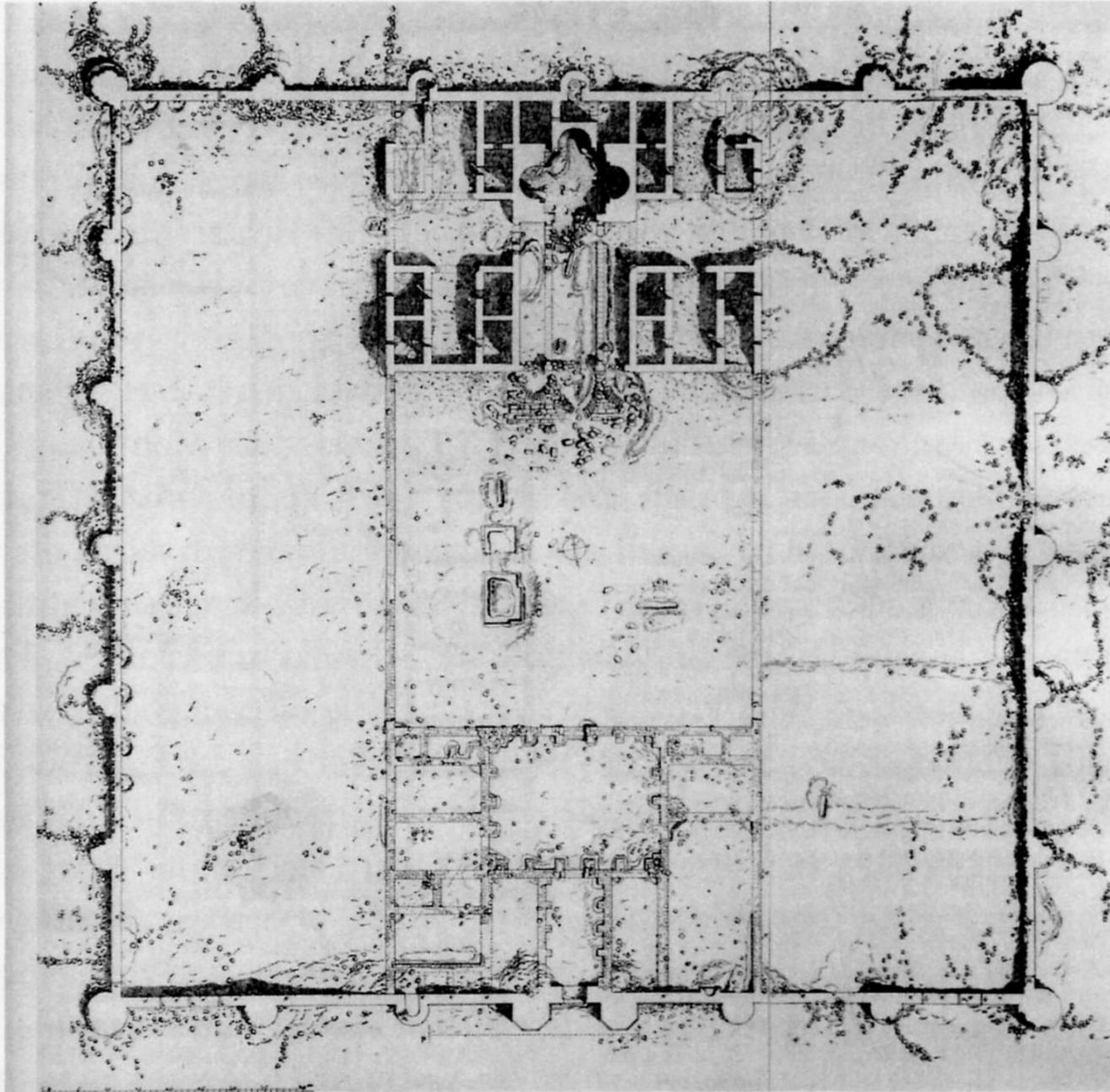
menhängendes Fassadenteil nach Berlin zu überführen war jedoch etwas anderes als die Fundteilung einer Ausgrabung. Dementsprechend opponierte der Antikendirektor Osman Hamdi Bey (1842–1910), der einerseits das oben erwähnte Gesetz verfasst hatte, andererseits selbst tatkräftig den Ausbau des Istanbuler Museums betrieb, gegen den Plan.⁹ Doch gegen den Beschluss des Sultans war Osman Hamdi Bey machtlos und so konnte am 11. Juni 1903 aus Istanbul gemeldet werden: »Genehmigung heute erfolgt.«¹⁰ Eine Einschätzung kam aus der Kaiserlichen Botschaft in Konstantinopel: »Nach dem Verlauf der nunmehr glücklich erledigten Angelegenheiten unterliegt es keinem Zweifel, daß wir dieses Resultat lediglich den persönlichen freundschaftlichen Beziehungen zwischen unserem Allergnädigsten Herrn und seiner Majestät dem Sultan zu verdanken haben.«¹¹ Am 23. Dezember 1903 kam das hochherrschafliche Geschenk, zerlegt in 459 Teile, am Kaiser Friedrich-Museum (dem heutigen Bode-Museum) an, das sich noch im Bau befand.

Eine der Bedeutungsebenen des »massiven« diplomatischen Geschenks ist die Verbindung mit der Herkunftsregion. Das heutige Jordanien gehörte bis 1918 zur osmanischen Provinz Syrien. Als Rechtsnachfolger hat das Haschemi-

tische Königreich Jordanien die Rechtmäßigkeit des Verbleibs der Fassade in Berlin bestätigt. Sowohl König Hussein (1935–1999) als auch 2010 Prinz Hamzah ibn al-Hussein, der Bruder des jetzigen jordanischen Königs, und zuletzt 2011 die zuständige Ministerin Haifa Abu Ghazaleh haben sich bei ihren Besuchen positiv darüber geäußert, dass das jordanische Kulturerbe in Deutschland prominent gezeigt wird. Der deutsch-jordanische Restaurierungsworkshop im Juni 2011 hat sich ebenfalls zur reziproken Verantwortung und Fürsorge der Anlage bei Amman und der Fassade in Berlin bekannt.¹² Das Bewusstsein für ein gemeinsames Kulturerbe birgt eine besondere Verantwortung für ein Schlüsselwerk der Spätantike und frühislamischen Kunst.

Kunsthistorische und architekturtypologische Bedeutung

Gerade vor diesem Hintergrund ist nicht zu vergessen, dass die kastrumartige Palastanlage von Mschatta ein Gesamtkunstwerk von über 20 000 Quadratmetern Fläche ist. (Abb. 3) Zweifellos sticht ästhetisch wie strukturell die berühmte Fassade als bedeutendes Element heraus. Ihre Position als Schlüsselmonument islamischer Kunst liegt in der reichen dekorativen Ausgestaltung ihres Skulpturenschmucks begründet. Zum ersten Mal wurde im östlichen Mittelmeerraum eine Fassade vollständig mit tief ausgearbeiteter Ornamentik in einer nie da gewesenen Rhythmisierung überzogen, in der viele spätantike Traditionen – wenn man die altiranischen Traditionen hinzuzieht – zusammengeführt werden, verschmelzen und neu interpretiert werden. Der Reliefdekor der Fassade wird dabei klar strukturiert. Durch ein leicht hervorragendes breites Gesims mit Ranken- und Blattfriesen in mehrstufigen Hohlkehlen und Wülsten in der Bekrönung und einen üppig gestalteten Sockel wird die »Bildfläche« gefasst. Großflächige Dreiecke, die durch einen als Zickzack-Band durchlaufenden Akanthusfries gebildet werden, strukturieren die Fläche. Jedes der dadurch gebildeten Dreiecke ist anders ausgefüllt, wobei die Ornamentierung in unterschiedlichen Ausführungsstadien abgebrochen wurde. Ernst Herzfeld (1879–1948), der 1910 plausibel für die frühislamische Datierung argumentierte, machte bereits den Einfluss verschiedener Traditionen fest: syrische mit persischen Elementen, ägyptisch-koptische, byzantinische aus der Gegend um Diyarbakir, sowie irakisch-postsasanidische.¹³ Besonders beeindruckt die Verwandtschaft zu sasanidischen Stoffen, koptischen und byzantinischen Elfenbeinen oder byzantinischen Mosaiken aus der Region. Üppige und mit unterschiedlichen Vögeln und Tieren belebte Weinranken, fleischige Pflanzenzeichnungen, mystische und reale Wesen, darunter auch menschliche Figuren, entfalten sich zu einem reichen Panorama. Eine Ästhetik des Wunderbaren (arab. *ʿAġāʾib*) scheint hier angelegt, wie sie in späteren Jahrhunderten



3 Die Palastanlage von Mschatta in Jordanien, Bauzeichnung des Architekten Bruno Schulz im Jahr 1903

schriftlich ausformuliert wird und immer wieder in muslimisch geprägten Kulturen zu finden ist.

Für die Präsentation dieses Panoramas im Museum sind Materialität, Technik und Intention des Kunstwerks von besonderer Bedeutung. Die Reliefs wurden in die ursprünglich schneeweißen, heute mit brauner Patina überzogenen Muschelkalksteinquader nahezu rechteckig tief mit klaren Stegen eingeschnitten. Vor Ort kann man heute noch sehen, wie durch den starken, oft senkrechten Sonneneinfall Schlagschatten entstehen, die ursprünglich scharf mit der weiß hervorstehenden Ornamentik kontrastierten und dem Betrachter eine spektakuläre Ansicht geboten haben müssen. Die Bedeutung des Begriffs »Fassade« (von lat. *facies*: Angesicht) ist hier buchstäblich zu nehmen, um die Intention des Kunstwerks zu erfassen. Die Anlage war nur an der mittleren Schauseite dekorativ ausgearbeitet. *In loco* erfährt sie im Inneren des Komplexes erst nach circa 100 Metern wieder eine vergleichbar aufwändig ornamen-

tal durchgestaltete Resonanz in Form einer Dreierarkade, die zum Thronsaal führt. Die Erfahrungsebene ist primär von außen gedacht. Es geht also – anders als etwa beim heute museal kongenial »aufgefalteten« Pergamonfries – weder um das Umschreiten des Bauwerks noch um das langsame Durchschreiten eines räumlichen Zugangs, wie zum Beispiel beim Ishtar-Tor und der Prozessionsstraße. Entscheidend für die Mschatta-Fassade ist die langsame Annäherung an das paradiesische Panorama. Die Syntax der dekorativen Gestaltung ist genau auf diese Wirkung abgestimmt. Sie unterteilt sich in drei Stufen und zwei Register: Auf eine Fernwirkung zielt die Massigkeit des Monuments, die sich bei der Anreise über Stunden langsam im freien Raum aufbaut (Stufe 1). Auf einer kleinen Erhöhung unweit der Anlage erschließt sich durch die übergreifend verlaufenden Dreiecke mit den Gesimsen und Rosetten erstmals in der Totalen die großflächige Komposition der Schaufassade (Stufe 2, Register 1). Erst allmählich wird im Prozess der Annäherung die Feingliedrigkeit der Fassade sichtbar und erkennbar. Spektakulär entfaltet sich der Eindruck des Übergangs von der visuellen Erfahrung der monumentalen Großflächigkeit zur Kleinteiligkeit des sich immer wieder verändernden Dekors (Stufe 3, Register 2). Auch Register 2 ist wieder unterteilt in große Formen wie die aufstrebenden Weinranken und Gruppen von Hauptmotiven und in eine kleinteilige Gestaltung. Es geht also sicherlich nicht darum, den Besucher im Sinne eines Torbaus schnell durchzuschleusen – dazu ist die gestaltete Fläche viel zu breit und als Lesefläche zum Verweilen angelegt. Bezeichnenderweise spricht man nicht etwa vom Mschatta-Tor, sondern eben von der Mschatta-Fassade. Die freie Steppe ist als dazugehöriger ursprünglicher Rezeptionsraum anzusehen. Mit einer solchen Wirkung in den freien Raum sprengt die Fassade das übliche Verhältnis von Außen- und Innenraum und bleibt damit einmalig, da normalerweise Rezeptionsräume in Palästen architektonisch eingefasst sind, zum Beispiel durch eine weitere Umfassungsmauer. Für die museale Präsentation impliziert dies eine gesteigerte Bedeutung des Rezeptionsraums vor der Fassade.

Kulturgeschichtliche Leitlinien der Mschatta-Rezeption in Berlin

Im frühen 20. Jahrhundert entwickelte sich die Erforschung islamischer Kunst nicht zuletzt aus einer Neubewertung der Spätantike in der Levante-Region heraus. Josef Strzygowski datierte das Monument noch in die vorislamische Zeit.¹⁴ Die Mischung (alt-)orientalischer und klassischer Merkmale an diesem Monument war für ihn ein willkommener Beleg für seine provokante These, dass die Entwicklung der Kunst- und Kulturgeschichte Europas nicht allein aus der klassischen Antike zu begründen sei, sondern die Rolle des alten Orients als wesentlich bedeutender bewertet werden müsse.¹⁵

Die zum Teil heftigen Diskussionen um die Einordnung von Mschatta waren von grundlegender epistemischer Bedeutung für die Beschäftigung mit islamischer Kunst und Kultur. Ernst Herzfelds wesentliches Argument für die frühislamische Datierung war das an der Fassade ablesbare Prinzip der »Leiturgie«, das heißt die Kombination zahlreicher spätantiker künstlerischer Techniken, Stile und Traditionen als Charakteristikum für die Ausprägung frühislamischer Kunst.¹⁶ Herzfeld schrieb mit seiner wissenschaftshistorisch bedeutenden Untersuchung eine systematische Bau- und Stilgeschichte, die heute methodisch und inhaltlich als ein wesentliches Element der islamischen Kunstgeschichte gilt. Bereits Wilhelm von Bode erkannte: »Wie sie [die Mschatta-Fassade] recht eigentlich den Ausgangspunkt für die Forschung über die Entstehung der Islamischen Kunst bildet, so wird sie stets den Mittelpunkt der Islamischen Sammlung bilden.«¹⁷ Die Suche nach geeignetem Vergleichsmaterial führte unter anderem auch zur Ausgrabung der Kalifenstadt von Samarra (833 – 892 Hauptstadt des Abbasidenreichs) in den Jahren 1911–1914, dies gilt allgemein als die Geburtsstunde der islamischen Archäologie.¹⁸ Bereits im Zuge des Abbaus der Mschatta-Fassade 1903 hatte der Architekt Bruno Schulz (1865 – 1932) mit einer Dokumentation von Mschatta begonnen, die als eine der ersten gezielten Bauforschungen an einem islamischen Monument bezeichnet werden kann. (Abb. 5)

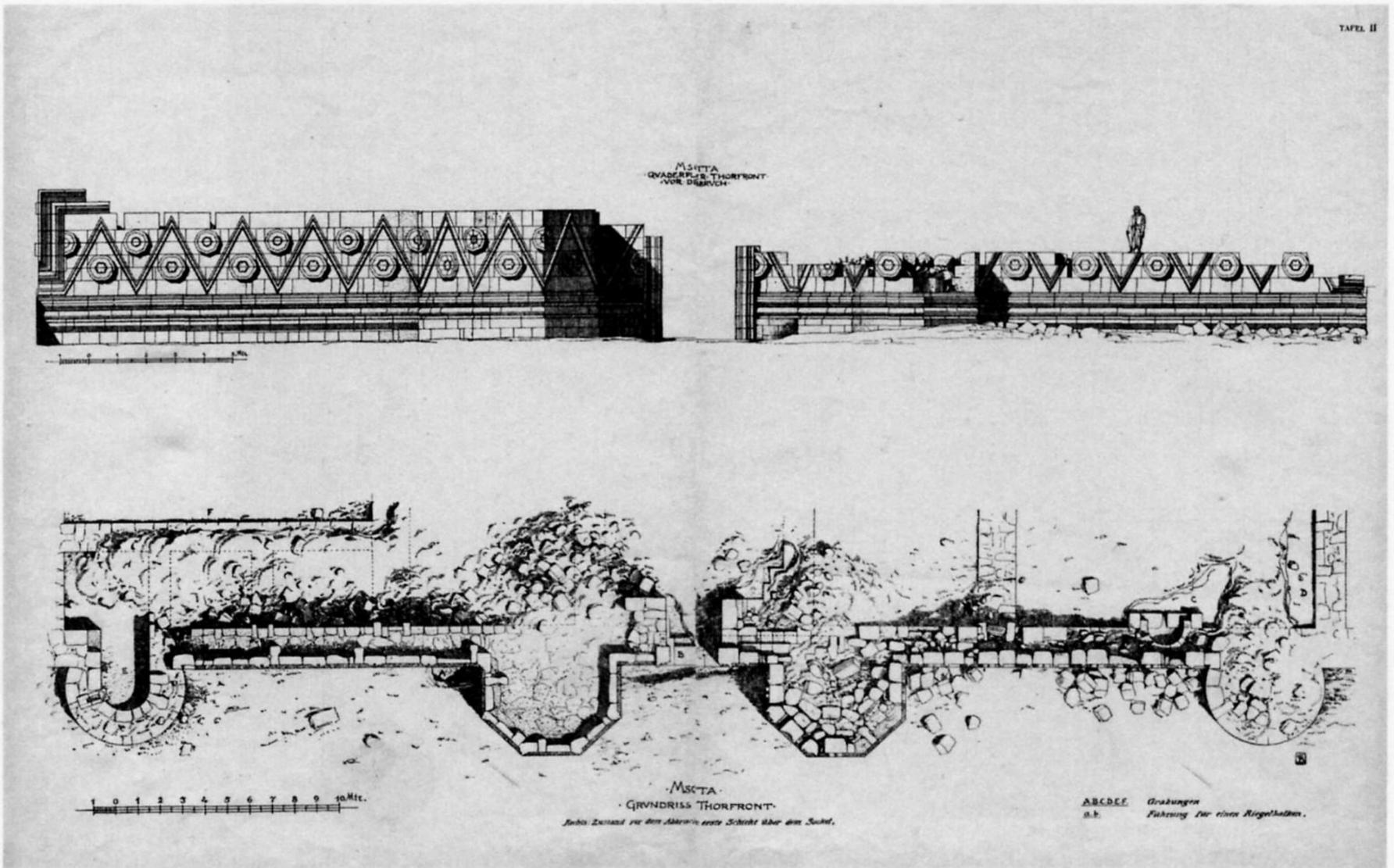
Nach der Ankunft in Berlin war die Fassade zunächst Anlass zur Einrichtung einer »persisch-islamischen« Abteilung und wurde zur »verfassungsgebenden Basis« für eine gezielte Musealisierung islamischer Kunst.¹⁹ Berlin war damit mit knappem Vorsprung vor Paris die erste europäische beziehungsweise westliche Metropole, in der es eine eigene islamische Sammlung im Kontext eines nach ästhetischen Kriterien gestalteten Kunstmuseums gab – ein wichtiger emanzipatorischer Schritt, um diese Werke auf Augenhöhe mit dem etablierten Kanon der Hochkulturen zu heben.²⁰

Von Bode war sich der Bedeutung von Mschatta für Berlin immer bewusst. Anlässlich der Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums beschrieb er die Fassade als »Bindeglied zwischen der orientalischen und der byzantinischen Kunst und vor allem als Ausgangspunkt der islamischen Kunst« und wertete sie als »von ganz hervorragender, ja einziger Bedeutung«.²¹ Nach Eröffnung des ersten, provisorischen Pergamonmuseums 1901 war es das zweite musealisierte Monument auf der Insel und nach dessen Abriss 1908 zwei Jahrzehnte lang das einzige. Die Fragmente des Markttors von Milet kamen fast gleichzeitig mit der Mschatta-Fassade nach Berlin, jedoch wuchsen sie erst mit der Hinzufügung von zahlreichen Rekonstruktionen in den 1920ern zu einem Monument zusammen.



4 Fotoaufnahme der Mschatta-Fassade vor 1903

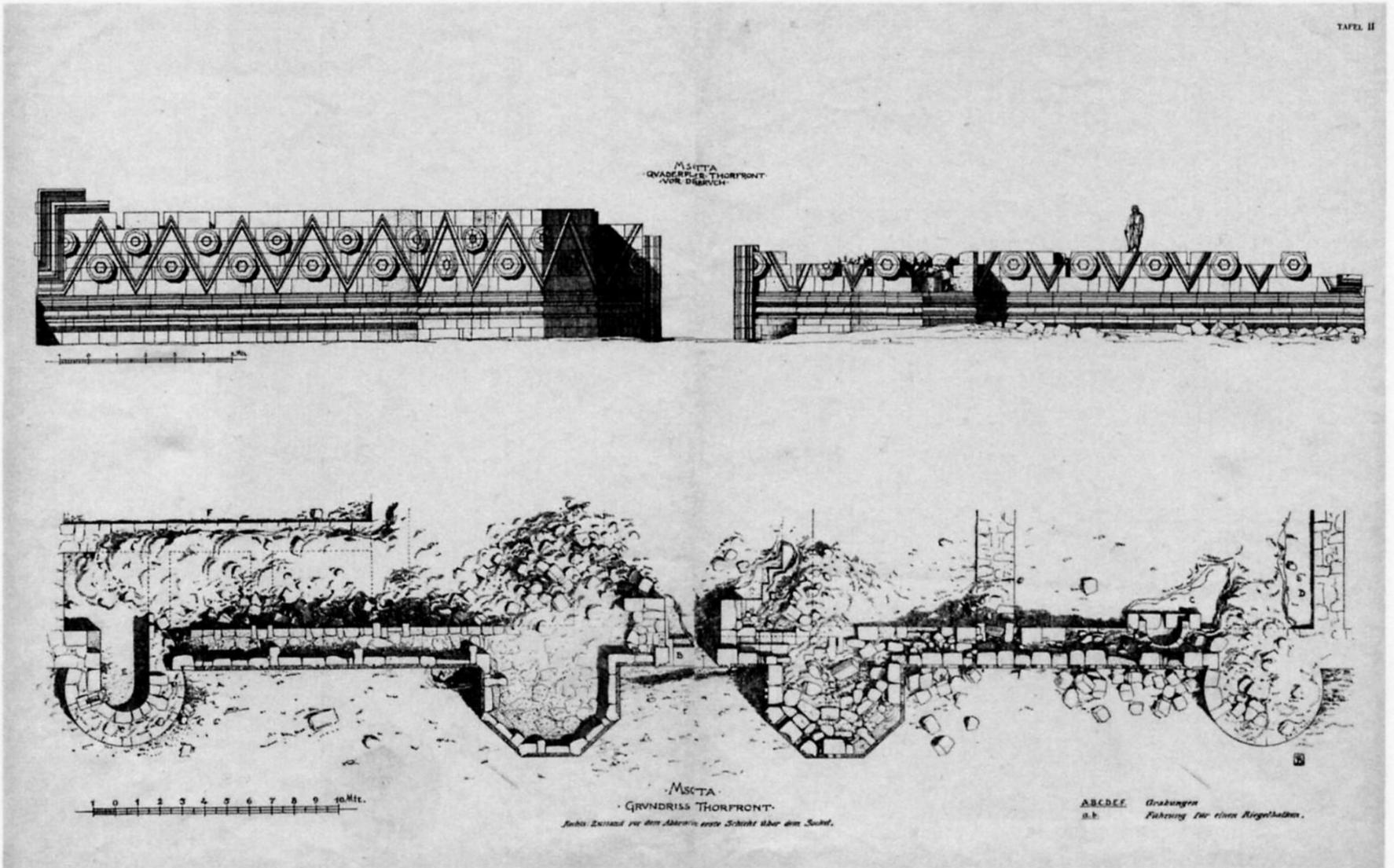
Der Bildungsreformer und Orientalist Carl Heinrich Becker (1876–1933), der im Jahr 1921 sowie von 1925 bis 1930 preußischer Kultusminister war, hat sich später im Zusammenhang mit dem Bau des Pergamonmuseums vehement dafür eingesetzt, die Antike als Referenzrahmen für den Islam zu verstehen: »So bizarr es klingt: ohne Alexander den Großen keine islamische Zivilisation.«²² Zudem betont er immer wieder, dass ohne die Brückenfunktion der islamischen Welt die abendländische Antikenrezeption überhaupt nicht möglich gewesen wäre. 1906 schlug er als erster eine islamische Datierung von Mschatta vor²³ und wurde schließlich zum Geburtshelfer für einen frühen Meilenstein der islamischen Kunstgeschichte, als er Ernst Herzfeld einlud, für seine neue Zeitschrift »Der Islam« 1910 den epochalen Artikel zu Mschatta zu schreiben. Prinzipiell griff Becker damit einen Gedanken von Wilhelm von Bode auf. Bode hatte mit den Gründungen der frühchristlich-byzantinischen Sammlung innerhalb der Abteilung der Bildwerke christlicher Epochen und der Vorderasiatischen Abteilung des Museums 1899, der Islamischen Abteilung 1904 und der Ostasiatischen Abteilung 1907 den traditionellen Kanon wesentlich erweitert. Er selbst sammelte Teppiche, die er aufgrund der zeitlichen Zugehörigkeit und ihrer Fundkontexte in italienischen Kirchen und Palazzi mit Renaissancekunst zu-



5 Umzeichnung der Mschatta-Fassade durch Bruno Schulz 1903

sammen zeigte.²⁴ Die Mschatta-Fassade ordnete er als spätantikes Bauwerk seiner neuen islamischen Abteilung zu, bevor die Datierung etabliert war – ein deutlicher Hinweis auf sein Kunst- und Kulturverständnis, in dem Geschichte als prozessuale und von Wechselbeziehungen statt rigiden Grenzen geprägte Entwicklung betrachtet wurde.

Becker ging in den 20er Jahren allerdings einen entscheidenden Schritt weiter, indem er sich vehement für die Verbindung von Antike und Islam im Museum aussprach und somit seine Forderung, muslimische Kulturen als ein Kapitel universaler Geschichtsschreibung zu lesen, auf die Museumsinsel trug. Es waren ganz maßgeblich solche Entscheidungen von Berliner Kultur- und Museumsfachleuten, die dafür sorgten, dass die frühislamische Kulturgeschichte nicht nur als Fußnote der Antike oder der regionalen spätantiken Weiterentwicklungen erscheint. Vielmehr wurde ihr ein gleichwertiger Auftritt neben den anderen Traditionen im östlichen Mittelmeerraum verschafft. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass Mschatta als *pièce de resistance* des Museums für Islamische Kunst eng verflochten ist mit den größeren zivilisationsgeschichtlichen Narrativen der Museumsinsel.



5 Umzeichnung der Mschatta-Fassade durch Bruno Schulz 1903

sammen zeigte.²⁴ Die Mschatta-Fassade ordnete er als spätantikes Bauwerk seiner neuen islamischen Abteilung zu, bevor die Datierung etabliert war – ein deutlicher Hinweis auf sein Kunst- und Kulturverständnis, in dem Geschichte als prozessuale und von Wechselbeziehungen statt rigiden Grenzen geprägte Entwicklung betrachtet wurde.

Becker ging in den 20er Jahren allerdings einen entscheidenden Schritt weiter, indem er sich vehement für die Verbindung von Antike und Islam im Museum aussprach und somit seine Forderung, muslimische Kulturen als ein Kapitel universaler Geschichtsschreibung zu lesen, auf die Museumsinsel trug. Es waren ganz maßgeblich solche Entscheidungen von Berliner Kultur- und Museumsfachleuten, die dafür sorgten, dass die frühislamische Kulturgeschichte nicht nur als Fußnote der Antike oder der regionalen spätantiken Weiterentwicklungen erscheint. Vielmehr wurde ihr ein gleichwertiger Auftritt neben den anderen Traditionen im östlichen Mittelmeerraum verschafft. Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass Mschatta als *pièce de resistance* des Museums für Islamische Kunst eng verflochten ist mit den größeren zivilisationsgeschichtlichen Narrativen der Museumsinsel.



6 Präsentation der Fassade im Kaiser Friedrich-Museum (heute Bode-Museum) ab 1904

Narrative und Raum: Präsentationsvarianten vom Kaiser Friedrich-Museum zum Pergamonmuseum

Ziel der Aufstellung der Mshatta-Fassade war es immer, die Architektur in Szene zu setzen, so wie es Wilhelm von Bode bereits 1905 formulierte: »Bei der Anordnung und Aufstellung ist es unser Bestreben gewesen ... den Kunstwerken einigermaßen die Wirkung zu geben, die sie an ihrem ursprünglichen Platz hatten.«²⁵ Dies war aber einfacher gesagt als getan, da sowohl räumliche Voraussetzungen als auch ideologische Vorbehalte einer idealen Präsentation der architektonischen »Masse« mit einem weiten Saal als Rezeptionsraum des Monuments, wie bei Ishtar-Tor, Pergamonaltar oder Milet-Tor, entgegenstanden. Praktisch ein ganzes Jahrhundert lang war man für das Kunstwerk Mshatta auf der Suche nach einer optimalen Präsentation: Als Nachzügler im Kaiser Friedrich-Museum wurde die Fassade in einem schmalen, lang gezogenen Saal als Eingang zur neuen Abteilung persischer-islamischer Kunst bewusst provisorisch untergebracht – der neue Museumsbau war nicht für Exponate dieser Größe ausgelegt. Als mit der Eröffnung im Oktober 1904 die Neuerwerbung erstmals der Öffentlichkeit präsentiert wurde, glich sie einem Monument in der Zwangsjacke. (Abb. 6) Die Fassade reichte bis kurz unter das

Deckengewölbe. Die Überlagerung mit den Gewölbeansätzen beeinträchtigte ihre visuelle Wirkung stark und schuf insgesamt eine sehr gedrückte Atmosphäre. In den Ausmaßen des Saales von 32 mal 9,60 Metern Länge konnte weder das Monument in seiner vollen Breite von 47 Metern rekonstruiert werden, noch erreichte der Tordurchgang mit 1,6 annähernd die Originalbreite von 3,46 Metern. Mit weniger als 5 Metern Abstand zwischen Torturm und gegenüberliegender Wand war auch der Rezeptionsraum äußerst bescheiden bemessen. Noch ungünstiger war das horizontale Seitenlicht, das das tiefe Relief überhaupt nicht zur Geltung kommen ließ, zumal die Fassade angesichts der Berliner Witterungsverhältnisse fast immer im Halbdunkel lag.

Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Alternativvorschlag Ernst von Ihnes (1848–1917), des Architekten des Kaiser Friedrich-Museums. Er hatte die Idee, die Fassade in einen der Innenhöfe des Museums auszulagern, der dann mit einem Glasdach auszustatten gewesen wäre. Damit wäre schon 1904 für Mschatta ein bereits im alten Pergamonmuseum geltendes Grundprinzip aufgegriffen worden, demzufolge dem Monument möglichst viel Raum und Licht in Entsprechung zur originalen Rezeptionssituation unter freiem Himmel zu geben sei. Allerdings wäre bei dieser Lösung die Fassade abgeknickt worden, was ein entscheidendes Gegenargument war.²⁶ Wilhelm von Bode beabsichtigte schon bald, die Fassade in einem seit 1911 geplanten Asiatischen Museum in Dahlem auf ganzer Breite axial aufzustellen und zentral zum Schlüsselwerk des neuen Museums zu machen.²⁷ Diese Pläne, zunächst verzögert durch den Ersten Weltkrieg, wurden schließlich zum Gegenstand einer langwierigen kulturpolitischen Auseinandersetzung, die auch mit dem politischen Paradigmenwechsel vom Kaiserreich zur Weimarer Republik zusammenhing. Hier wurde C. H. Beckers Haltung ausschlaggebend: Er sprach sich vehement für den Umzug der islamischen Abteilung – und damit Mschattas – ins Pergamonmuseum aus. Dieses Votum gegen Bode hat gewiss auch damit zu tun, dass er sein neues Konzept für die Museumsinsel als republikanisches Korrektiv zum alten imperialen Entwurf betrachtete.²⁸ Die Baugeschichte des Pergamonmuseums ist in einem Zeithorizont mit der Erwerbung Mschattas zu sehen. Auch andere archäologische Ausgrabungen und Erwerbungen hatten den Berliner Museen neue Schätze beschert. In Folge der zweiten Orientreise von Kaiser Wilhelm II. 1898 kam es zu einem regelrechten Ansturm deutscher Archäologen. Stellvertretend dafür stehen die Baalbek-Grabung, die Grabungen der neu gegründeten Deutschen Orient-Gesellschaft ab 1899 und das bilaterale Abkommen zur Fundteilung mit den Osmanen im gleichen Jahr. Die Frage der Präsentation der großen Architekturensembles Prozessionsstraße und Ishtar-Tor aus Babylon, Pergamonaltar, Markttor von Milet und Mschat-

ta-Fassade sollte gelöst werden. Zunächst standen nur die Architektursäle der Antike im Mittelpunkt der Diskussion. Zwischen den ersten Plänen von Alfred Messel (1853–1909) im Jahr 1906 bis zur schrittweisen Eröffnung 1930 bis 1934 kam es zu zahlreichen Planungsanpassungen, die das Museum zu dem machten, was es heute ist: das bedeutendste Museum archäologischer Architekturen weltweit.²⁹ Pate standen zwei Entwicklungen: Die Hinwendung zu einer versachlichten Ausstellungspraxis und die Entwicklung der Wiegandschen Architektursäle.

Bode hatte noch beim Kaiser Friedrich-Museum sein viel beachtetes museales Konzept der »Stilräume« umgesetzt. Dabei wollte er nicht unbedingt ein getreues Abbild einer bestimmten historischen und räumlichen Einheit, sondern ein ästhetisches Ensemble errichten, das eine Präsentation der Werke unterstützt. Rekontextualisierung hieß in dem Fall nicht primär eine lebensräumliche Kontextualisierung, sondern eine kunsthistorische Auffassung eines zentralen Kunstwerks und seiner ihm zugeordneten Werke.³⁰ Architektur diente dabei primär der angemessenen Präsentation eines Kunstwerkes, das bekannteste Beispiel hierfür bildete die Basilika im Kaiser Friedrich-Museum. Solche Räume wurden auch für das Deutsche Museum im Nordflügel des Pergamonmuseums geplant, wo künftig die Mschatta-Fassade gezeigt wird. Nach dem Tod des Architekten Messel 1909 hatte sein Freund Ludwig Hoffmann (1852–1932) die Baustelle übernommen. Anfänglich noch die Konzeption der Stilräume widerwillig weiterführend, 1916 wurde der Münchener Architekt German Bestelmeyer (1874–1942) mit dem Ausbau unter anderem eines romanischen und gotischen Saals beauftragt, nutzte er die neuen politischen Verhältnisse nach dem Ersten Weltkrieg. Auf Beschluss des Landtages von 1925 wurden die im Rohbau fertigen Stilräume nach Zustimmung von Bodes wieder komplett entfernt.³¹ Nun sollten auch im Pergamonmuseum Gestaltungsprinzipien der Neuen Sachlichkeit umgesetzt werden. Seit den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts war es mehr und mehr üblich geworden, insbesondere zeitgenössische Kunst in farbneutralem Weiß zu zeigen, um die Architektur des Museums deutlich hinter das Kunstwerk zu stellen und eine Interaktion zwischen Architektur und Kunstwerk zu vermeiden. Diese Präsentationsform hatte sich in jenen Jahren zum internationalen Standard entwickelt. Ob die Wiener Secessionsausstellung von 1904, die Hunderttausstellung deutscher Kunst in der Berliner Nationalgalerie 1906 oder die Kölner Sonderbund-Ausstellung von 1912, moderne Museumskultur mit neutralen Hintergründen war längst Teil der Museumspraxis.³² 1910 fand in München eine epochale Ausstellung zur islamischen Kunst statt, die durch das Berliner Museumsteam Friedrich Sarre (1865–1945) und Ernst Kühnel (1882–1964) kuratiert wurde: Durch

die Befreiung von orientalisierendem Kitsch revolutionär, wurden die Objekte auch hier bereits ästhetisierend und zumeist freigestellt vor neutralem Hintergrund präsentiert, architektonische Kontexte waren bestenfalls noch formelhaft angedeutet.³³ Noch konsequenter wurde diese neue Präsentationsform im Stile der Neuen Sachlichkeit in Berlin 1924 im Museum für Ostasiatische Kunst von Otto Kummel³⁴ und 1932 durch Ernst Kühnel in der Islamischen Abteilung umgesetzt. Das Pergamonmuseum befindet sich in dieser Entwicklungslinie – wenn auch nicht als erstes und sicherlich nicht als Schlüsselbau bei der Entstehung der Neuen Sachlichkeit.³⁵

Wilhelm von Bodes »Stilräume« wurden im Lauf der langen Bauzeit des Pergamonmuseums also obsolet und Ludwig Hoffmann passte den Museumsbau noch im Bauprozess den Anforderungen seiner Zeit an. War dies primär ein Konflikt beider Protagonisten, entwickelte sich die Diskussion um die Ausformulierung der Architektursäle zu einem heftigen Kampf um die maximale Raumwirkung – genau jenen Aspekt also, der die wirkliche Neuerung im Pergamonmuseum war und seinen Weltruhm begründen sollte.³⁶

Ein Protagonist dieser Entwicklung war der Museumsdirektor Theodor Wiegand (1864–1936), der als auswärtiger Direktor der Berliner Museen mit Dienstsitz im Osmanischen Reich eine besondere Rolle spielte. Er war Ausgräber von Milet, Didyma und Pergamon, langjähriger Präsident des Deutschen Archäologischen Instituts und Schlüsselfigur bei der Erwerbung zahlreicher archäologischer Artefakte.³⁷ Der Streit kulminierte in der Rekonstruktion des Markttors von Milet, von dem er zahlreiche Partien nach Berlin gebracht hatte. Da diese Teile deutlich weniger als die gesamte Originalbausubstanz ausmachten, beabsichtigte er durch Rekonstruktion eine Gesamtarchitektur in den Raum zu stellen. Dies wurde von vielen Kritikern damals als Theaterarchitektur abgetan. Unter diesen Kritikern war auch Minister Becker selbst, der Wiegands Konzeption des Pergamonsaals als überfrachteten kaiserzeitlichen Entwurf einschätzte. Ausschlaggebend war aber letztendlich das Votum des Landtages, der sich auf Wiegands Seite stellte – nicht zuletzt, weil seine Präsentationsstrategie als besonders originell und publikumsfreundlich aufgefasst wurde.³⁸ Wiegand wollte ein Museum für alte Architektur und verstand dabei – wahrscheinlich inspiriert durch seine Kenntnis der Monumente aus der Feldforschung – museologische Anschauung nicht nur als visuelle Erfahrung, sondern als gesamträumliches, multisensitives Erlebnis. Walter Andrae griff für das Vorderasiatische Museum diesen Gedanken mit der Prozessionsstraße und dem Ishtar-Tor auf und führte ihn durch die Anbringung von großen Wandgemälden der Grabungen – also der Aussicht auf die entsprechende Kulturlandschaft – noch weiter.



7 Der Mshatta-Saal im Pergamonmuseum in einer Aufnahme von 1933. Vom Vorraum gelangt man durch einen vierbogigen Portikus in den Saal.

1929 wurde der Pergamonsaal zum ersten Mal für das Publikum geöffnet. Noch heute nimmt die gewaltige Architektur den Besucher unmittelbar in Besitz – »der Blick aufs Ganze«, wie es Wiegand zur Eröffnung formulierte, hat sich also letztendlich als museale Präsentationsstrategie bewährt.³⁹ Neben der didaktischen Bereitstellung von antiken Elementen für Architekten, Archäologen und Kulturhistoriker war die Vermittlung antiker Architektur auch für breite Bevölkerungsschichten stets Ziel dieser Präsentation.⁴⁰ Bereits im ersten Jahr hatten mehr als eine Million Besucher das Pergamonmuseum besucht und bestätigten damit Wiegands Vision.

Zwischen 1907 und 1930 entstand also auf der Berliner Museumsinsel ein einzigartiges Architekturmuseum von internationalem Rang: »The Pergamon Museum is one of the most impressive museums of architecture in the world. [...] it is the combination of reconstruction of architectural monuments from Oriental, Greek, Roman, and Islamic antiquity that even today confirms the Museum's worldwide uniqueness.«⁴¹ Damit wandelte sich der Gegenstand von einem Objekt im Raum zum Raum selber, also zur direkten räumlichen Erfahrung eines archäologischen Kunstwerks oder Monuments. Dies ist für uns

heute bei der Neuaufstellung der Mschatta-Fassade ein wichtiger Aspekt: Prinzipiell wurde die Fassade bereits 1932 mit dem Umzug ins Pergamonmuseum Teil dieses Architekturkonzeptes – praktisch aber waren auch die neuen Räumlichkeiten im Obergeschoss des Südflügels dem monumentalen Ausstellungsstück nur bedingt gewachsen.

Durch verschiedene Grabungen und Erwerbungen, die nicht zuletzt infolge der wissenschaftlichen Debatte um Mschatta getätigt wurden, hatte sich die Berliner Einrichtung bis gegen Ende der 20er Jahre zur weltbesten Sammlung frühislamischer Kunst entwickelt. Die Verbindung zu Antike und Altem Orient ergab sich zwangsläufig aus dem Charakter der Sammlung, die um das frühislamische Monument Mschatta herum entstanden ist. Jedoch fiel die Entscheidung für den Umzug ins Pergamonmuseum letztendlich spät. 1924 zum ersten Mal diskutiert, beschloss die Baukonferenz am 26. August 1927, die islamische Abteilung im Südflügel des Mittelbaus unterzubringen.⁴² Die Säle der Antike des östlichen Mittelmeerraums und das Ishtar-Tor mit der Prozessionsstraße waren bereits kurz vor der Fertigstellung. Der von Sarre und seinem Nachfolger Ernst Kühnel favorisierte Plan, einen großen Saal in der Längsseite des Obergeschosses im Südflügel einzurichten, war »... infolge der Herstellung eines Lichtschachtes für die Prozessionsstraße von Babylon ... bereits fortgefallen«.⁴³

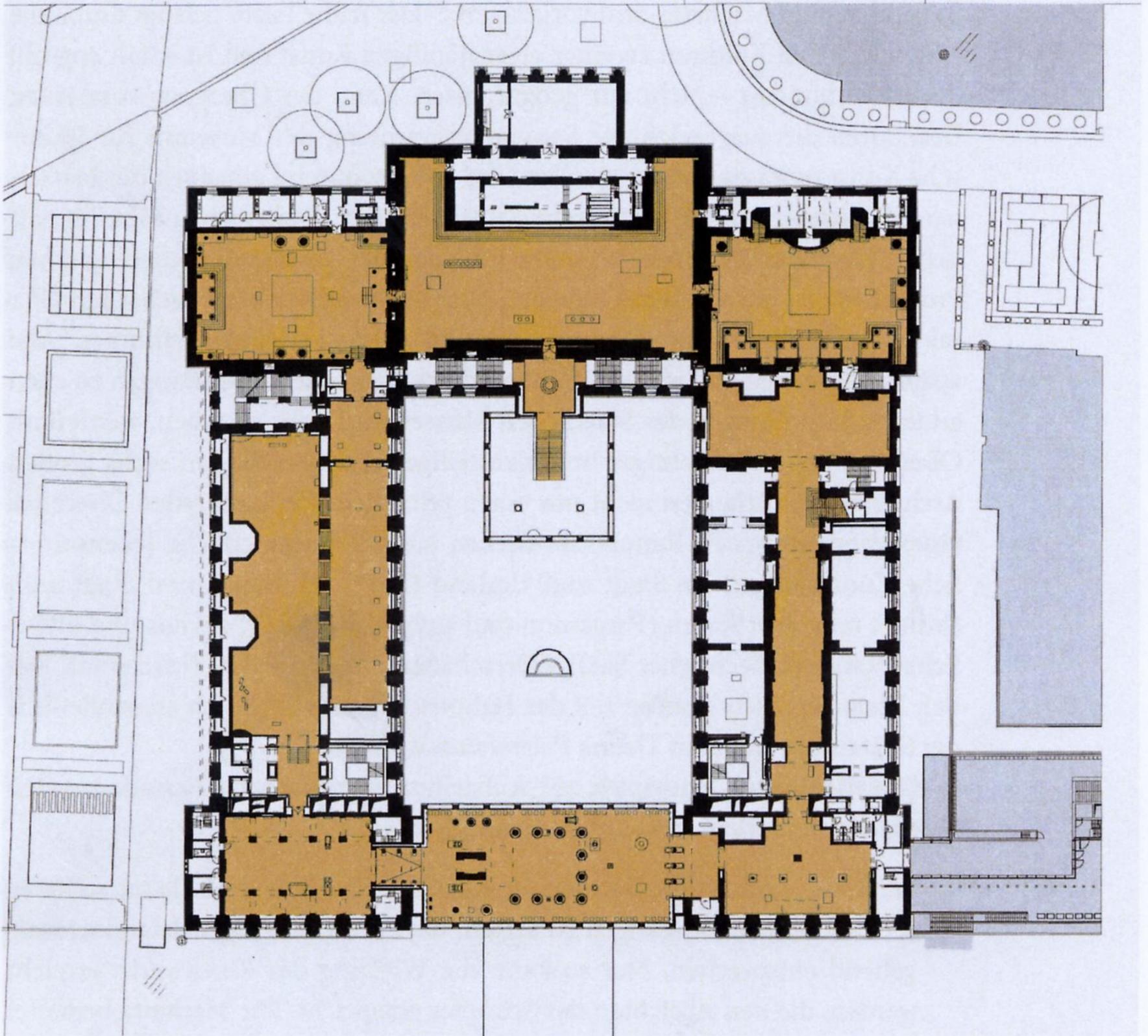
So blieb nur der Kopfsaal, der wiederum nicht die Rekonstruktion der Originalaufstellung erlaubte. (Abb. 7) Eine axiale Aufstellung des Portals mit den beiden Türmen wäre 1932 nur auf Kosten einer Abknickung der Fassade möglich gewesen. Man entschied sich für die visuelle Wirkung der Ornamentik der Fassade und somit gegen die zentrale Betonung des Tors. In der Güterabwägung war die Visibilität des Baudekors ausschlaggebend. Diese Entscheidung ist in erster Linie auf Sarre zurückzuführen, wobei er bei einer Ortsbegehung durch Minister Carl Heinrich Becker nach einigem Zögern unterstützt wurde. Kühnel war nicht so sehr an der Axialität gelegen, sehr jedoch an der Breite des Portals, um die Proportionen der Tortürme entsprechend zu präsentieren. Auch für ihn war es daher ein unbefriedigender Kompromiss – die Fassade wurde um 14 Meter verkürzt. So waren nur eine Länge von 33 und eine Torbreite von 1,63 Metern möglich.⁴⁴ Als Kunstgriff schuf Architekt Hoffmann jedoch einen Vorraum, so dass sich die so wichtige räumliche Annäherung wenigstens durch einen kleinen vierbogigen Portikus erweiterte. Eine gewisse Verbesserung gegenüber der vorherigen Aufstellung war jedoch die Beleuchtung: Eine Naturlichtdecke war die damals beste technische Lösung, um zumindest an sonnigen Tagen durch einen Schlagschatten die intendierte Wirkung des Fassadenreliefs zu ermöglichen. Da dies jedoch nur selten der Fall war, wurde wahrscheinlich schon 1932, spätestens aber 1954 eine Scheinwerferbeleuchtung angebracht.

Auch wenn deutliche Abstriche in Rechnung zu stellen sind, folgte die Aufstellung der Mschatta-Fassade seit 1932 der Intention des Pergamonmuseums, in jedem seiner Räume die maximal realisierbare visuelle und räumliche Präsentation der Hauptwerke zu gewährleisten. Die Architektursäle versammeln weltweit das bedeutendste museale Ensemble vormoderner Großarchitekturen, umgesetzt als einzigartige räumliche und visuelle Erfahrung für den Betrachter. Die Neuordnung der Museumsinsel bietet nun durch die Schaffung eines fünften Architektursaals für die Mschatta-Fassade die einmalige Möglichkeit, den Hauptrundgang durch die Kulturen des östlichen Mittelmeerraums und Mesopotamiens inhaltlich und formal konsequenter als bisher zu vervollständigen und somit die Entwicklung des Pergamonmuseums museologisch abzurunden.

Masterplan Museumsinsel

Die ersten Überlegungen zur Neustrukturierung der Museumsinsel, die als Tempelstadt der Kunst und Kultur über 6 000 Jahre Menschheitsgeschichte präsentiert, begannen kurz nach der Wiedervereinigung. In dem 1999 verabschiedeten Masterplan wurde das Museum für Islamische Kunst auf zwei Ebenen in ein übergreifendes Konzept eingebunden: Während die einzelnen Häuser der Museumsinsel durch eine Archäologische Promenade im Sockelgeschoss als »inhaltliches Band, das die Kulturen der antiken, abendländischen Welt in einer fächerübergreifenden Gesamtschau« zeigt, miteinander verbunden werden sollen, werden im Hauptrundgang des Pergamonmuseums die Monumentalarchitekturen der alten Kulturen des Nahen Ostens einen Bogen vom Alten Orient und Ägypten bis in die islamische Zeit mit Mschatta spannen.⁴⁵ Die Idee und Vision für die Neuaufstellung wurden bereits in einem Konzeptpapier der damaligen Museumsleiter Michael Meinecke und Volkmar Enderlein im Februar 1991 formuliert und im August des gleichen Jahres spezifiziert:

»Da die Welt des Islam einerseits das kulturgeschichtliche Erbe der vorderasiatischen und altägyptischen Hochkulturen aufgreift, andererseits auch die klassische Antike weitertradiert und rezipiert, ist für das Islamische Museum die räumliche Anbindung sowohl an das Vorderasiatische Museum und an das Ägyptische Museum, als auch an die Antikensammlungen und die Frühchristlich-Byzantinische Sammlung eine wesentliche Forderung.«⁴⁶



8 Plan des künftigen Hauptrundgangs durch das Pergamonmuseum mit seinen sechs Architektursälen (Stand 2007)

Das Pergamonmuseum erhält im Nordflügel einen fünften Architektursaal für die Mschatta-Fassade und im vierten Flügel einen Saal für ägyptische Großarchitektur (Abb. 8) und schließt inhaltlich eine Lücke im kulturhistorischen Panorama des Hauptrundgangs. Zugleich kommt durch eine würdige Aufstellung dieses frühislamischen Monuments dem Europa am nächsten stehenden Kulturraum eine angemessene Bedeutung zu – auch als unsere Brücke in die Antike.

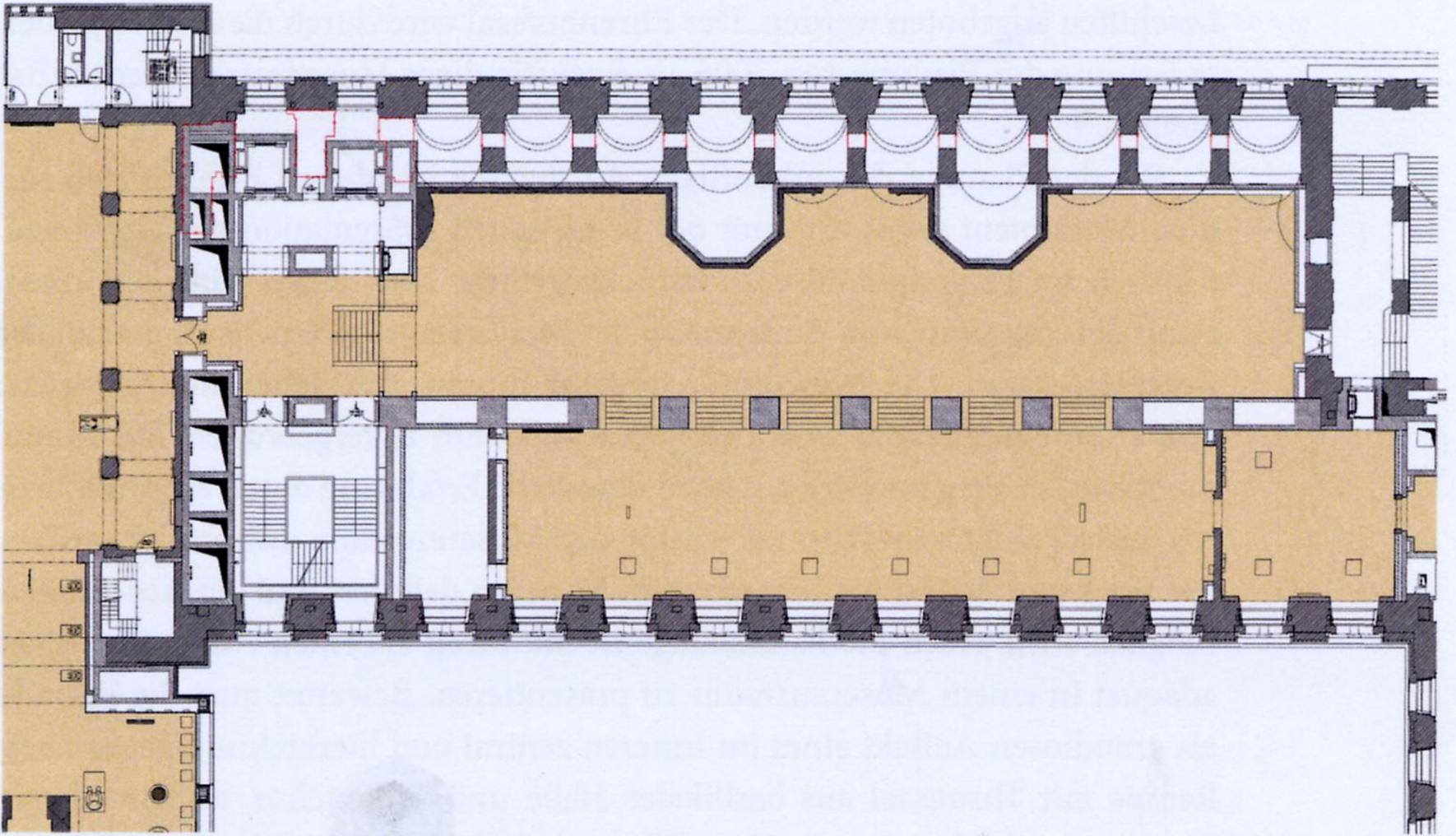
Dieser Gedanke soll weitergeführt und verstärkt werden. Um die Lücken im Rundgang aus der Antike heraus abzuschließen und den frühen Islam als Teil der Spätantike zu lesen, werden die Kultur von Byzanz, der Kopten und der

Sasaniden dem Mschatta-Saal vorgelagert.⁴⁷ Der frühe Islam gelangt durch die vorangehenden Kulturen zu einer eigenständigen Kunst und ist somit eng mit diesen verbunden – nicht nur geographisch. Kann der Übergang vom Alten Iran durch die ausgezeichnete Sasanidensammlung des Museums für Islamische Kunst repräsentiert werden, so wird Byzanz durch Leihgaben des benachbarten Museums für Byzantinische Kunst verstärkt. Der Ausbau dieser inhaltlichen Klammer ins Bode-Museum im Zuge der geplanten archäologischen Promenade ist ein wichtiges Element. Dies entspricht dem gewachsenen Charakter der Berliner Sammlung und soll den Hauptrundgang bestimmen. Alle späteren Epochen, die wie ein Fächer kulturhistorische Verbindungen zu allen anderen Sammlungen der Staatlichen Museen zu Berlin erlauben, werden im Obergeschoss vielschichtiger und kleinteiliger gezeigt. Die nun sechs großen Architektursäle erlauben nicht nur einen zeitlichen und kulturellen Überblick eines geographischen Raums, sie decken auch unterschiedliche lebensräumliche Zuordnungen ab: Stadt und Umland (Babylon), Markt und Stadtraum (Milet), religiöser Raum (Pergamon und ägyptischer Saal), Civitas und öffentlicher Raum (Griechischer Saal), Herrschaftsraum und Palast (Mschatta). Der den Islam repräsentierende Teil des Hauptrundgangs wird sich ausschließlich der Spätantike und dem Thema Palastrum widmen.

Die wichtigsten Prinzipien zur Aufstellung der Mschatta-Fassade wurden bereits von Enderlein 1992 zusammengefasst:

»Ziel einer musealen Darbietung eines Denkmals wie Mschatta sollte es sein, es unter Bedingungen zu zeigen, die denen am Originalstandort weitgehend entsprechen. Nur so kann die Wirkung des Kunstwerks erreicht werden, die den Absichten der Schöpfer entspricht. Für Mschatta bedeutet das eine Aufstellung, die die symmetrische Anordnung der Fassadenhälften zur Geltung bringt, einen Zugang, der dem Betrachter die frontale Annäherung und einen Überblick über das Denkmal in seiner vollen Ausdehnung erlaubt und eine intensive, von oben einfallende Beleuchtung, die den Besonderheiten des Reliefdekors gerecht wird.«⁴⁸

Die Neuaufstellung im Nordflügel soll demnach beide Aspekte aufnehmen: die monumentale Axialität mit einer Länge von 47 und einer Torbreite von 3,46 Metern und die museale Inszenierung der Schauseite. Die fehlenden Elemente werden wie bei den anderen Großarchitekturen im Museum als Masse rekonstruiert, was bei dem ohnehin vollständigsten Monument auf der Museumsinsel zudem erlaubt, die nicht eingebauten Blöcke und Rosetten aus den so bezeichneten Dreiecken U und V an ihre ursprüngliche Position zu setzen. Um dies baulich zu realisieren, wird – in der Tradition der Berliner Architek-



9 Nordflügel Pergamonmuseum, Planungsstand Oktober 2011

tursäle – als optimal mögliche räumliche Inszenierung die Hauptarchitektur an die Außenwand gesetzt. Dies wird ein ähnliches Raumverhältnis von Rezeptionsraum und Architektur wie beim Ishtar-Tor, Pergamonaltar und Markttor von Milet erlauben. Damit kann der Betrachter genügend Abstand zur Erfassung des imposanten Denkmals gewinnen. Die visuelle Erfahrung der Annäherung in mehreren Stufen und Entdeckung seiner monumentalen Kleinteiligkeit ist die zentrale Intention des Kunstwerks. Drei Stufen sind notwendig, um die Kernaussage zu erfahren: Erstens die Fassade als sich langsam aufbauendes Monument in der Steppe, zweitens ein geometrisch-hierarchisch übergeordneter Gesamtaufbau, der sich aus der Nähe nur in der Totale erschließt, und drittens mehrere untergeordnete Kategorien, die sich erst im Prozess des Abschreitens der Fassade beim Lesen eröffnen. Um »Vistas« im Prozess der Annäherung wenigstens ansatzweise bei der Kompromissaufstellung 1932 zu erreichen, hatte wie erwähnt Ludwig Hoffmann dem Mschatta-Saal extra einen kleinen Portikus vorgelagert. Dies wird wieder aufgegriffen. In die Trennwand zum Ehrenhofsaal werden große Ausblicke eingelassen, die bereits beim Betreten des Vorraums die Monumentalität erahnen lassen. Die Gesamtschau des Monuments eröffnet sich beim Emporschreiten zwischen den Pfeilern. Entlang der Fassade sollen den Raumeindruck nicht störende

Lesehilfen angeboten werden. Der Ehrenhofsaal wird durch diese 2010 justierte Fassung der Planung von 2006 als eigenständiger Museumsraum erfahrbar bleiben.⁴⁹

Bei der Planung der zukünftigen Aufstellung wurde auf Erfahrungen mit dem Monument selbst und mit der kongenialen Präsentation der Großarchitekturen im Pergamonmuseum zurückgegriffen. Zum einen wird der Innenraum des Museums zum Außenraum der Monumente und dient als maximaler Rezeptionsraum. Die Museumsarchitektur nimmt sich dabei immer zurück. Keine Großarchitektur wird dem Museumsraum untergeordnet. Ein Monument wie der Pergamonfries, dessen räumliche Erfahrung durch ein Umschreiten museal nicht umsetzbar ist, wird in den Museumsraum umgestülpt, so dass der Fries nun den Rezeptionsraum im Museum definiert und ein Abschreiten möglich wird. Auch die Palastanlage ist mit ihren enormen Ausmaßen nicht adäquat in einem Museumsraum zu präsentieren. Bewertet man die Fassade als grandiosen Auftakt eines im Inneren zentral und hierarchisch geordneten Raums mit Thronsaal aus basilikaler Halle und Trikonchos, so wird dieser Raum »umgestülpt« vor die Fassade geordnet, wobei Originalstatuen, Pilaster- und Bogenfragmente zum Einsatz kommen sollen. Wie beim Pergamonaltar werden so die Prozesse der Annäherung an das Monument, das Lesen der Ornamentik und eine Raumerfahrung als Inszenierung des Gesamten zusammengefasst. Durch ein einfaches Modell – so wie im Pergamonsaal – lassen sich die gemachten Erfahrungen wieder zuordnen.

Betrachtet man die Geschichte der Museumsinsel und die Pläne zu Mschatta, so hat die deutsche Einheit den heute im Pergamonmuseum beherbergten Sammlungen die einmalige Chance beschert, alle Großarchitekturen als gleichwertige Bausteine der Kunst- und Kulturgeschichte des östlichen Mittelmeerraums und des Vorderen Orients zu präsentieren. Der neue Hauptrundgang des Pergamonmuseums soll nicht nur einer intelligenten Besucherführung dienen – eine der Kernaufgaben des Museums und auch historische Intention des Hauptrundgangs. Sondern er wird vor allem ein weltweit einzigartiges Panorama des vormodernen Vorderen Orients bieten, in dem bisher nur Ägypten und die Spätantike mit dem frühen Islam fehlten.

Die vom Landesdenkmalamt bestätigte Planung ist in Übereinstimmung mit dem Landesdenkmalgesetz das Ergebnis von zwanzig Jahren Zusammenarbeit von vielen nationalen und internationalen anerkannten Denkmalpflegern, Museologen und Architekten. Den mit der Genehmigung verbundenen Auflagen des Landesdenkmalamtes wurde in vollem Umfang nachgekommen. Die Planung ist circa fünfzig Fachleuten im Januar 2010 öffentlich vorgestellt und mit Begeisterung aufgenommen worden.⁵⁰

Mit dem das Land Berlin beratenden Landesdenkmalrat wird derzeit die Frage diskutiert, wie der »historische Denkmalwert« der Nischenkonstruktion im bahnseitigen Saal, die im Zuge der oben geschilderten Planung abgebaut werden müssten, zu beurteilen ist. (Abb. 8 und 9) Die Bewertung der Nischenkonstruktion muss sowohl im Verhältnis zum Denkmalcharakter der international rezipierten Ausstellungskonzeption der Architektursäle und der darauf aufbauenden museumsgeschichtlichen Bedeutung des Gesamtbaus als auch zum weltweit herausragenden Denkmalwert der Mschatta-Fassade erfolgen. Im Sinne Alois Riegls⁵¹ sind historische, kunsthistorische oder ideelle (Erinnerungs-)Werte keine per se feststehenden absoluten Begriffe, sondern werden den Gebäuden oder Bauteilen aufgrund ihrer Charakteristika zugeordnet und können zum Teil auch miteinander in Konflikt geraten. Eine Überhöhung der in Frage stehenden, durch neun Auflager gebildeten Nischen an der Fensterwand hält einer historischen Überprüfung nicht stand: Die Bode'schen »Stilräume« wurden schon während der Bauzeit wieder abgetragen und sind nicht mehr existent; Bodes Museumspraxis wird in exzellenter Weise im glanzvoll wiedereröffneten Bode-Museum anschaulich.⁵² Ebenso wenig eignen sich die Nischen als Erinnerungsraum für die Geburt des »White Cube« oder für eine besondere »international rezipierte« museologische Inszenierung.⁵³ Die Nischen wurden Ende der zwanziger Jahre aus statischen Gründen explizit für die Präsentation deutscher und niederländischer Gemälde und Skulpturen geschaffen und sind Ausdruck einer der zahlreichen frühen Anpassungen des bis heute nicht fertig gestellten Pergamonmuseums.⁵⁴ Der künftige Schwerpunkt der Ausstellung erfordert nun in Teilen andere Raumstrukturen.

Alternativvorschläge zur Aufstellung der Fassade erweisen sich als unvereinbar mit der Intention und Funktionalität eines Ausstellungssaals und besonders eines Architektursaals im Pergamonmuseum, vor allem aber widersprechen sie den Bedingungen einer angemessenen Präsentation dieses herausragenden Kunstwerkes, eines Hauptmonumentes nahöstlicher Kulturgeschichte.⁵⁵

Wesentliches Argument für die Aufnahme der Museumsinsel in die Liste der Welterbestätten war das Zusammenspiel von einzigartigen Sammlungen und herausragender, auf diese Sammlungen zugeschnittener Museumsarchitektur. Das Pergamonmuseum verdankt seine besondere Gestalt der Präsentation der weltweit einzigartigen antiken Baudenkmäler. Dieser ursprünglichen Idee des Pergamonmuseums folgt das der Sanierung zugrunde liegende Ausstellungskonzept. Die Planung folgt dem Charakter des Bauwerks und der Intention seiner Protagonisten, so wie sie Karin Schrader für von Bode beschreibt: »Die Hebung der ästhetischen Wirkung eines Kunstwerkes war ihm das wich-

tigste Ziel, diesem musste sich die Form der Architektur unterordnen.«⁵⁶ Die architektonische Ausformulierung bei Ludwig Hoffmann folgte verstärkt dieser Intention: Im Zeichen einer neuen Ästhetik mit der bewussten Zurücknahme des Baus zugunsten des Kunstwerkes. Kompromisse zu Ungunsten der Präsentation eines Hauptkunstwerks hätte wohl keiner der Gründungsväter des Pergamonmuseums gemacht und dies würde wohl auch heute niemand für ein Werk der Antike fordern.

Als ein Schlüsselwerk der Spätantike vereint die Fassade in einer nie da gewesenen Art und Weise die verschiedenen lokalen Traditionen der Spätantike in einem weiten Kunst- und Kulturpanorama. Das Monument gab den Anstoß zur Ausformulierung einer ganzen Reihe von wissenschaftlichen Innovationen: Die Mschatta-Fassade steht für die Geburt der in Berlin so prominenten islamischen Bauforschung. Die Diskussion um ihre Ornamentik war die Geburtsstunde der wissenschaftlichen Disziplin der Islamischen Kunstgeschichte, sie gab den Anlass für die erste gezielte Ergrabung eines islamischen Kontextes und war der Grundstein für das erste Museum zur islamischen Kunst- und Kulturgeschichte im Westen. Als zweite Großarchitektur der Museumsinsel ist sie mit etwa neunzig Prozent Originalbestand ihr vollständigstes Baudenkmal und zugleich das größte und bekannteste Monument islamischer Kunst in einem Museum weltweit.

Es sind letztendlich nicht nur rein ästhetische oder historiographische Fragen, die mit der Neuaufstellung verbunden sind – es ist auch die Verantwortung gegenüber dem Monument, das durch die Musealisierung seinem Ursprungskontext entnommen ist. Mschattas hundertjährige Geschichte als museales Exponat war wechselhaft und nicht immer eine Erfolgsgeschichte: provisorische Aufstellungen, Kriegsschäden und politische Instrumentalisierungen prägten die Objektbiografie. Wenn sich die Berliner Museen heute als Bewahrer von Kulturgut betrachten, das zugleich »Botschafterfunktion« für seine Herkunftsregionen einnehmen soll, dann darf die Wirkung eines Schlüsselmonuments wie Mschatta nicht als sekundärer Faktor zur Disposition stehen. Es ist Zeit, dass ein überragendes Denkmal seine Wirkung in diesem einmaligen Panorama entfaltet, welches vom alten Mesopotamien und Ägypten über die Antike und Spätantike reicht und bis in die frühe Neuzeit führt.

Anmerkungen

Die Autoren danken Jens Kröger, Elke Blauert, Johannes Cramer und Miriam Kühn für die wertvollen Hinweise.

- 1 Theodor Wiegand: *Das Pergamonmuseum in Berlin*, Berlin o. J. [1930], S. 20. In englischer Übersetzung auch zit. bei Can Bilsel: *Architecture in the Museum, Theodor Wiegand and the Reproduction of Antiquity in Berlin's Pergamon Museum*, in: Anna Minta / Bernd Nicolai (Hg.): *Modernity and Early Cultures, Reconsidering non-western references for modern architecture in a cross-cultural perspective*, Bern 2011, S. 19.
- 2 Zur Datierung die wichtigste Literatur: Ernst Herzfeld: *Die Genesis der islamischen Kunst und das Mschatta-Problem*, in: *Der Islam*, H. 1 / 1910, S. 27–63, S. 105–144; Ernst Herzfeld: *Mschatta, Hira und Bâdiya, die Mittelländer des Islam und ihre Baukunst*, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, Bd. 42 / 1921, S. 104–146; K. A. C. Creswell: *Early Muslim Architecture*, Tl. II, Oxford 1969, S. 578–641; L. Trümpelmann: *Mschatta*, Tübingen, 1962. Zu den letzten Diskussionsbeiträgen gehören: Oleg Grabar: *The Date and Meaning of Mschatta*, in: *Dumbarton Oaks Papers*, Nr. 41, Washington DC 1987, S. 243–247; Thomas Leisten: *Mshatta, Samarra, and al-Hira: Ernst Herzfeld's Theories Concerning the Development of the Hira-style Revisited*, in: Ann C. Gunter / Stefan R. Hauser (Hg.): *Ernst Herzfeld and the Development of Near Eastern Studies, 1900–1950*, Leiden 2005, S. 371–376; Ghazi Bisheh: *Qasr al-Mshatta in the Light of a Recently Found Inscription*, in: A. Hadidi (Hg.): *Studies in the History and Archaeology of Jordan*, Bd. 3, Amman 1987, S. 193–197. Siehe zusammenfassend vor allem: Volkmar Enderlein / 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. Eine frühabbasidische Nutzungsphase konnte jüngst von Johannes Cramer und Barbara Perlich (TU Berlin) nachgewiesen werden. Zu ihren Arbeiten in Mschatta als erster Bericht: Johannes Cramer / Barbara Perlich: *Jordanien: Mschatta-Palast – Wüstenschloss der Kalifen*, in: *Kulturwelten. Das Kulturerbeprogramm des Auswärtigen Amtes*, Berlin 2011, S. 22–29; Barbara Perlich: *Ritzzeichnungen am Qasr al-Mschatta. Neue Einsichten in das frühislamische Bauwesen*, in: *architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst*, Bd. 2 / 2010, S. 135–144.
- 3 Austen Henry Layard: *Early Adventures in Persia, Susiana, and Babylonia*, Bd. 1, London 1887, S. 114–115.
- 4 Eine Zusammenfassung der frühen Positionen bei: Max van Berchem: *Aux Pays de Moab et d'Edom*, in: *Journal des Savants, N.F.*, Bd. 7 / 1909, S. 293–309, S. 363–411, v. a. S. 402–408.
- 5 Rudolf Ernst Brünnow / Alfred von Domaszewski: *Die Provincia Arabia II. Der äußere Limes und die Römerstraßen von el-Ma'an bis Bosra*, Straßburg 1905, S. 104–176.
- 6 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.
- 7 Dies sollte sich bis in die jüngste Vergangenheit fortsetzen, wobei die nicht nach Berlin verbrachten Elemente der Ostfassade noch im frühen 20. Jahrhundert abgetragen worden sind, ohne dass ihr Verbleib bekannt ist.
- 8 Zuvor hatte die persönliche Freundschaft zwischen dem Ausgräber von Pergamon, Carl Humann (1839–1896) und dem Antikendirektor Osman Hamdi Bey (s. u.) vieles ermöglicht, s.: Suzanne L. Marchand: *Down from Olympus: Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750–1970*, Princeton 1996, S. 198; zur deutschen Archäologie im Osmanischen Reich unter Wilhelm II. vgl. ebda S. 188–245; Wolfgang Radt: *Pergamon. Geschichte und Bauten, Funde und Erforschung einer antiken Metropole*, Köln 1988, S. 333–339.

- 9** Zu Osman Hamdi Bey: Jens Hanssen: *Imperial Discourse and Ottoman Archaeology: The Ottoman Excavation in Lebanon, 1887*, in: A. Neuwirth / H. Sader / T. Scheffler (Hg.): *Image and Monument: Baalbek, 1898–1998*, Beirut 1998, S. 163–172; als Maler: Mustafa Cezar: *Sanatta batıya açılış ve Osman Hamdi*, 2 Bde., Istanbul 1995; zu seinen Gemälden in Berlin: Jens Kröger: *Alte Nationalgalerie. Die Gemälde von Osman Hamdi Bey*, in: Jens Kröger / Désirée Heiden (Hg.): *Islamische Kunst in Berliner Sammlungen*, Berlin 2004, S. 227–229; zu seiner Rolle beim Abbau von Mschatta: Marchand: *Down from Olympus* (vgl. Anm. 8), S. 203–206; zu seinem ambivalenten Verhältnis zu Bode und den Berliner Museen generell: Thomas W. Gaethgens / Barbara Paul (Hg.): *Wilhelm von Bode: Mein Leben*, Bd. 1, Berlin 1997, S. 335–336; ferner: Wendy Shaw: *Possessors and Possessed: Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire*, London und Los Angeles 2003, S. 97–107, S. 121–125, S. 145–148, S. 178–183; Dies.: *Ottoman Painting: Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic*, London 2011, S. 42–44, S. 54–56, S. 67–76 und S. 82–85.
- 10** Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Bestand I/IM 6: Telegramm des auswärtigen Antikendirektors Theodor Wiegand an den mit dem Abbau beauftragten Ingenieur Gottfried Schumacher.
- 11** Zitat aus einem Schreiben vom 15. Juni 1903 der Kaiserlichen Botschaft in Konstantinopel an den Reichskanzler, zit. nach Enderlein: *Die Erwerbung der Palastfassade* (vgl. Anm. 6), S. 415.
- 12** Von deutscher Seite unter der Leitung von Johannes Cramer, Claus-Peter Haase und Günther Schauerte führen die Technische Universität zu Berlin, die Staatlichen Museen zu Berlin, das Auswärtige Amt und die Deutsche Forschungsgemeinschaft gegenwärtig in Kooperation mit den jordanischen Kollegen vom Antikendienst ein Forschungs- und Restaurierungsprojekt der Anlage durch.
- 13** Herzfeld: *Genesis* (vgl. Anm. 2), S. 135–140. Die Elemente der strukturierenden Einheiten in den Gesimsen und im Zickzack-Fries folgen dieser Unterteilung nicht. Elemente einzelner Traditionen, zum Beispiel aus der persischen Ikonografie, kommen auch an verschiedenen Stellen vor und sind nicht auf die ihrem Kulturraum zugeschriebenen Dreiecke beschränkt. Die Ornamentik der Fassade wird gegenwärtig in einem DFG-Projekt von Claus-Peter Haase und Katharina Meinecke am Museum für Islamische Kunst untersucht, Holger Gronwald (TU Berlin) ist mit der archäologischen Umzeichnung der Fassade betraut.
- 14** Josef Strzygowski: *Mschatta*, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, Bd. 25 / 1904, H. 4, S. 225–373.
- 15** Josef Strzygowski: *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst*, Leipzig 1901; zu Strzygowski und seiner wissenschaftshistorischen Position s. Suzanne Marchand: *The Rhetoric of Artefacts and the Decline of Classical Humanism: The Case of Josef Strzygowski*, in: *Proceedings of the American Philosophical Society*, Bd. 154 / 2001, H. 4, S. 465–471; Dies.: *German Orientalism in the Age of Empire*, Cambridge 2010, bes. S. 403–410; Gabriele Anna Reisenauer: *Josef Strzygowski und die islamische Kunst* (Diplomarbeit Universität Wien 2008), s. http://othes.univie.ac.at/917/1/2008-08-18_9105823.pdf (Stand: 27.09.2011), zusammenfassend zu Mschatta und Strzygowskis Verbindung zu Berlin vgl. S. 30–33.
- 16** Herzfeld: *Genesis* (vgl. Anm. 2), S. 27–63.
- 17** Wilhelm von Bode: *Mein Leben* (vgl. Anm. 9), S. 103; Zur Bedeutung der Forschung am Museum s. Jens Kröger: *Das Berliner Museum für Islamische Kunst als Forschungsinstitution der islamischen Kunst im 20. Jahrhundert*, in: Rainer Brunner / Jens Peter Laut / Mauras Reinkowski (Hg.): *XXX. Deutscher Orientalistentag*, Freiburg, 24.–28. September 2007. *Ausgewählte Vorträge*, Freiburg 2009, s. <http://webdoc.urz.uni-halle.de/dot2007/publikation.php> (Stand: 27.09.2011), S. 1–126, zu Mschatta S. 17–18.
- 18** Zusammenfassend zur Samarra-Grabung: Jens Kröger: *Die Ausgrabungen in Samarra 1911–1913*, in: Jens Kröger / Désirée Heiden (Hg.): *Islamische Kunst in Berliner Sammlungen. 100 Jahre Museum für Islamische Kunst in Berlin*, Berlin 2004, S. 144–146.

- 19 Klaus Brisch: Wilhelm von Bode und sein Verhältnis zur Islamischen und Ostasiatischen Kunst, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 38 / 1996, S. 33 – 48, hier S. 40.
- 20 Eva-Maria Troelenberg: Eine Ausstellung wird besichtigt. Die Münchner »Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst« 1910 in kultur- und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive, Frankfurt a. M. u. a. 2011, S. 175 – 186.
- 21 Wilhelm von Bode in: Vossische Zeitung (Morgenzeitung), 23. 11. 1904.
- 22 Carl Heinrich Becker: Der Islam als Problem, in: Der Islam, H. 1 / 1910, S. 15. Becker war wie Ernst Herzfeld, der Begründer der islamischen Archäologie und Pionier der Vorderasiatischen Archäologie, davon überzeugt, dass die Vorgängerin der islamischen Kunst die hellenistische sei und vertrat die Auffassung, dass die islamische Kunst deshalb auch ins Pergamonmuseum gehöre. Becker setzte sich ebenfalls innovativ für ein kulturhistorisches Verständnis des Islam ein, das bei der heutigen oft religiös-deterministisch und kulturalistisch geprägten Islamdebatte noch hochaktuell ist. Zu Becker: Marchand: German Orientalism (vgl. Anm. 15), S. 361 – 367; Alexander Haridi: Das Paradigma der »islamischen Zivilisation« – oder die Begründung der deutschen Islamwissenschaft durch Carl Heinrich Becker (1876 – 1933), Würzburg 2005; speziell zu Beckers kulturpolitischer Position in der Debatte um die Integration islamischer Kunst ins Pergamonmuseum: Kristina Kratz-Kessemeier: Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 – 1932, Berlin 2008, S. 374 – 376.
- 23 S. die Rezension von Carl Heinrich Becker zu: Josef Strzygowski: Mschatta II. Kunstwissenschaftliche Untersuchung, in: Zeitschrift für Assyriologie und verwandte Gebiete, H. 19 / 1905/06, S. 419 – 432.
- 24 Volkmar Enderlein: Wilhelm von Bode und die Berliner Teppichsammlung, Berlin 1995.
- 25 Zit. nach Enderlein / Meinecke: Graben – Forschen – Präsentieren (vgl. Anm. 2), S. 164.
- 26 Ebd., S. 162 – 163.
- 27 Ingrid Severin: Museumslandschaft Dahlem? Wilhelm von Bode und das Asiatische Museum 1904 – 1924, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Bd. 28 / 1991, Berlin 1992, S. 461 – 485. Enderlein / Meinecke: Graben – Forschen – Präsentieren (vgl. Anm. 2), S. 166 – 168.
- 28 Kratz-Kessemeier: Kunst für die Republik (vgl. Anm. 22), S. 364 – 401, hier ausführliche Schilderung der unterschiedlichen kulturpolitischen Interessenlagen, die sich in den späten 20er Jahren in der Diskussion um das Pergamonmuseum abzeichneten – im übrigen auch ein deutliches Zeichen dafür, wie sehr die Gestaltung des Hauses in Präsentation und Konzeption praktisch von Anfang an von dynamischen Prozessen geprägt war.
- 29 Zu Messel: Elke Blauert / Robert Habel / Hans-Dieter Nägelke (Hg.): Alfred Messel 1853 – 1909, Visionär einer Großstadt, München 2009, darin: Elke Blauert: Das Pergamonmuseum und Messels Bauten für die Kunst, S. 39 – 47, weiterführende Literaturhinweise dort.
- 30 Alexis Joachimides beschrieb diese Praxis auch treffend als »Assemblagen historischen Materials«: 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, hier S. 147; vgl. dazu auch: 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; Bilsel: Architecture (vgl. Anm. 1), S. 26 ff.
- 31 Zur ursprünglichen Planung, die heute nicht mehr ablesbar ist: Frank Matthias Kammel: Kreuzgang, Krypta und Altäre. Wilhelm von Bodes Erwerbungen monumentaler Kunstwerke und seine Präsentationsvorstellungen für das Deutsche Museum, in: Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 38 / 1996, S. 155 – 175; zum Wandel des deutschen Museums, Karin Schrader: Das Ende der »Museumsdekoration«? Bode und das Deutsche Museum, in: Wilhelm von Bode als Zeitgenosse der Kunst, Berlin 1995, S. 69 – 77; Volker Viergutz: »Berliner Museumskrieg«, ein unveröffentlichtes Kapitel der Lebenserinnerungen Ludwig Hoffmanns, in: Berlin in Geschichte und Gegenwart,

Bd. 2 / 1993, S. 85–112, hier S. 100–102; Stephan Waetzoldt: Wilhelm von Bode – Bauherr?, in: Angelika Wesenberg (Hg.): Wilhelm von Bode als Zeitgenosse der Kunst, Berlin 1995, S. 56–68, hier S. 58–62.

32 Charlotte Klonk argumentiert in ihrer Diskussion um »White Walls and Flexible Space« mit Mies van der Rohe und dem Bauhaus, der Farbpsychologie von Malevich und Lissitzky (ab 1915) sowie Peter Behrens Dekoration für die Jahrhundertausstellung (1906) als Vorgeschichte. Die Tendenz war weit verbreitet und als frühestes signifikantes Beispiel eines regelrechten »White Cube« (»weißer Würfel«) in Deutschland – also der formalen Zuspitzung der Neuen Sachlichkeit – nennt sie den Kunstverein Hamburg (1930). Charlotte Klonk: Spaces of Experience, Art Gallery Interiors from 1800–2000, New Haven / London 2009, S. 120–125. Auch Walter Grasskamp nennt als wichtige Station in Berlin die Jahrhundertausstellung deutscher Kunst in der Nationalgalerie 1906, wo das Konzept von Peter Behrens einer Präsentation auf teilweise weißen Wänden vor relativ sparsamer, graphischer Dekoration von Tschudi dann auch teilweise für die ständige Sammlung übernommen wurde, vgl. Walter Grasskamp: Die weiße Ausstellungswand: zur Vorgeschichte des »White Cube«, in: Wolfgang Ullrich / Juliane Vogel (Hg.): Weiß, Frankfurt a. M. 2003, S. 29–63.

33 Ernst Kühnel: Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst in München, in: Der Islam, H. 1 / 1910, S. 15, S. 182–194, S. 369–384; Troelenberg: Eine Ausstellung wird besichtigt (vgl. Anm. 20).

34 Herbert Butz (Hg.): Wege und Wandel. 100 Jahre Museum für Ostasiatische Kunst. Mit Beiträgen von Wolfgang Klose und Hartmut Walravens, Berlin 2006; Otto Kümmel: Die Abteilung für Ostasiatische Kunst, in: Berliner Museen. Berichte aus den Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 45 / 1924, H. 3, Berlin 1924, S. 50–58.

35 Nikolaus Bernau in: Die Zeit, 13.1.2011, S. 37–38. Dieser Diskussionsbeitrag ist umso erstaunlicher, da derselbe Autor anderenorts schrieb »... das Pergamonmuseum zeigt kaum einen Reflex auf den Ersten Weltkrieg, die Revolution 1918, den Aufstieg des Bauhauses oder die moderne Kultur«, Ders.: Die Architektursäle des Pergamonmuseums – ein Denkmal deutscher Architekturgeschichte, in: Stefan Altekamp / Mathias René Hofer / Michael Krumme (Hg.): Posthumanistische Klassische Archäologie. Historizität und Wissenschaftlichkeit von Interessen und Methoden, München 2001, S. 461.

36 S. Marchand: Down from Olympus (vgl. Anm. 8), S. 288–294; Bilsel: Architecture (vgl. Anm. 1), S. 32–50; Karl Scheffler: Berliner Museumskrieg, Berlin 1921, S. 44–46, S. 74–78. Scheffler griff in seiner polemischen Schrift gegen Hoffmann unter anderem die hohen Baukosten und die Einfügung eines neuen Geschosses an. Viele seiner Vorwürfe musste er später revidieren, vgl. Viegutz: »Berliner Museumskrieg« (vgl. Anm. 31), S. 93, S. 104–108.

37 Justus Cobet: Theodor Wiegand – Das Osmanische Reich und die Berliner Museen, in: Charlotte Trümpler: Das Grosse Spiel (vgl. Anm. 6), S. 347–352; Carl Watzinger: Theodor Wiegand, München 1944.

38 Kratz-Kessemeier: Kunst für die Republik (vgl. Anm. 22), S. 388–389; Bilsel: Architecture (vgl. Anm. 1), S. 38–47; Watzinger: Theodor Wiegand (vgl. Anm. 37), S. 248–256. Auch an dieser insgesamt komplizierten Konfliktkonstellation lässt sich ablesen, dass das Pergamonmuseum gerade für die lange und bewegte Gründungsphase kaum als Gesamtkonzeption »aus einem Guss« zu betrachten ist.

39 Bilsel: Architecture (vgl. Anm. 1), S. 46 f.; auch diese, heute weltweit bestaunte Lösung wurde von der Presse negativ aufgenommen, vor allen Dingen von Karl Scheffler: Das Berliner Museums-Chaos, in: Kunst und Künstler, H. 24 / 1926, S. 261–272; s. auch Blauert: Das Pergamonmuseum (vgl. Anm. 29), S. 43.

40 Zu den Gründen unter anderen Bernau: Die Architektursäle (vgl. Anm. 35), S. 464–465; Bilsel: Architecture (vgl. Anm. 1), S. 39.

41 Bilsel nutzt dieses Zitat von Olaf Matthes, um das Pergamonmuseum zu charakterisieren,

s. Bilsel: *Architecture* (vgl. Anm. 1), S. 20. Rezipiert wurden die Architektursäle unter anderem in der Präsentation des Parthenon-Frieses im British Museum.

42 Watzinger: Theodor Wiegand (vgl. Anm. 37), S. 376 und S. 395.

43 Ernst Kühnel (Bearb.): *Mschatta* (Bilderhefte der Islamischen Abteilung, H. 2), Berlin 1933.

44 Enderlein / Meinecke: *Graben – Forschen – Präsentieren* (vgl. Anm. 2), S. 169–170.

45 Im neu zu bauenden vierten Flügel wird mit dem Sahurê-Tempel von Abusir (um 2400 v. Chr.) und dem Kalabscha-Tor aus Unternubien (1. Jh. v. Chr.) das alte Ägypten vertreten sein. Zum Masterplan: Andreas Lepik (Hg.): *Masterplan Museumsinsel Berlin, Ein europäisches Projekt*, Berlin 2000; darin zur Archäologischen Promenade: Dietrich Wildung: *Neue Wege durch alte Kulturen*, S. 63–69 und zum Pergamonmuseum: León Krempel: *Das Pergamonmuseum*, S. 92–98. »Gekennzeichnete« Formulierungen folgen den einschlägigen Informationsmaterialien.

46 Volkmar Enderlein / Michael Meinecke: *Islamisches Museum: Konzeption*, Berlin, August 1991, S. 3; Dies.: *Planungskonzept der Zusammenlegung im Nordflügel des Pergamon-Museums*, Berlin 25.2.1991 (Archiv Museum für Islamische Kunst Berlin).

47 Die Einordnung des frühen Islams in die Spätantike hat sich in den letzten Jahren etabliert, vgl. Garth Fowden: *Qusayr 'Amra: Art and the Umayyad elite in late antique Syria*, Berkeley 2004; Angelika Neuwirth: *Der Koran als Text der Spätantike. Ein europäischer Zugang*, Berlin 2010; zu den Plänen: Stefan Weber: *New Spaces for Old Treasures: Plans for the New Museum of Islamic Art at the Pergamon Museum*, in: B. Junod / G. Khalil / S. Weber / G. Wolf (Hg.): *Islamic Art and the Museum – Discussions on scientific and museological approaches to art and archaeology of the Muslim world*, London 2011.

48 Enderlein / Meinecke: *Graben – Forschen – Präsentieren* (vgl. Anm. 2), S. 171.

49 Entwickelt wurde dieses Konzept durch die Direktoren Volkmar Enderlein und Claus-Peter Haase in Zusammenarbeit mit Jens Kröger und der ARGE Johannes Cramer und Dorothee Sack sowie dem Architekturbüro Oswald Mathias Ungers und dem BBR. Die Detailplanung erfolgt gegenwärtig durch das Museumsteam und die Werkgemeinschaft Kleihues + Kleihues und Noebel.

50 »Layers of Islamic Art and the Museum Context«. Internationaler Workshop der Staatlichen Museen zu Berlin, des Aga Khan Trust for Culture und dem Research Program »Europe in the Middle East – the Middle East in Europe« in Zusammenarbeit mit dem Wissenschaftskolleg zu Berlin vom 13. bis 16. 1. 2010.

51 Alois Riegl: *Der moderne Denkmalkultus*, Wien 1903; Kurt W. Forster / Diane Ghirardo: *Alois Riegl – The Modern Cult of Monuments: Its Character and Its Origin*, in: *Oppositions*, H. 25 / 1982, S. 21–51.

52 Besonders die Basilika, s. Waetzoldt: *Wilhelm von Bode – Bauherr* (vgl. Anm. 31), S. 62–66.

53 Siehe Anm. 35. International rezipiert und weltberühmt sind die Architektursäle, nicht der hier diskutierte Raum. Das Pergamonmuseum ist kein Schlüsselbau der Neuen Sachlichkeit. Zur Diskussion um die Fenster und Nischen ist anzumerken, dass der Saal weder eine Aussicht auf die Stadt erlaubt, noch der durchfahrende Zug attraktiv ist, vgl. Nicola Kuhn: *Im Orientexpress*, in: *Der Tagesspiegel*, 25. 3. 2011, s. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/im-orientexpress/3990858.html> (Stand 27. 09. 2011). Schon von Bode hatte die durchfahrende Stadtbahn als störend empfunden, s. Wilhelm von Bode: *Alfred Messels Pläne für die Neubauten der Königlichen Museen*, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, Bd. 31 / 1910, S. 59–63, hier S. 60; Schrader: *Das Ende der ›Museumsdekoration‹* (vgl. Anm. 31), S. 75. Bei der im Jahr 2011 im Stadtbahnsaal stattfindenden Ausstellung »Die geretteten Götter aus dem Palast vom Tell Halaf«, auf den der Artikel von Kuhn sich bezieht, wurden die Fenster entweder verbaut oder verklebt.

54 Im Gegensatz zum Kopfsaal (Schlütersaal) und dem gut erhaltenen Studiensaal sind Decken und Fußböden des Stadtbahnsaals deutlich geändert. Die Raumwirkung des nur von 1930 bis 1939 geöffneten Deutschen Museums nach der damaligen Nutzeranpassung wird durch den Direktor

Theodor Demmler unspektakulär beschrieben: Theodor Demmler: Das Deutsche Museum, in: Berliner Museen. Berichte aus den Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 51 / 1930, H. 5, S. 101–107, hier S. 101 f. Diese Raumwirkung ist nicht international rezipiert worden.

55 Protokoll des Landesdenkmalrats vom 11. 3. 2011. Der Vorschlag sieht vor, die Mschatta-Fassade rückwärtig an die Zwischenwand zu setzen, so dass man sie von hinten betreten und auf die Fensternischen schauen würde. Die Fassade selbst würde erst sichtbar, wenn man in den Raum hineingeht und sich umdreht. Die vom Landesdenkmalrat anvisierte Aufstellung würde wesentliche Grundintentionen des Pergamonmuseums verdrehen und das Hauptkunstwerk Mschatta-Fassade in einen für ihre Rezeption ungeeigneten Raum verweisen. Mit 5,85 Metern Tiefe und fast 48 Metern Breite wäre die Raumwirkung die eines Schlauches und die Aufstellung der Fassade ginge sogar deutlich hinter die heutige im Südflügel zurück. Die Intention der Architekturinstallationen mit ihren vorgelagerten Rezeptionsräumen ist eine verdichtete räumliche Erfahrung entsprechend der Hauptintention der Kunstwerke. Beim Pergamonfries ist dies das Abschreiten, beim Ishtar-Tor die langsame Annäherung durch die Prozessionsstraße (der ursprüngliche Zugang war von der Prozessionsstraße gedacht), bei der Mschatta-Fassade die Annäherung an die Fassade. Die mit der vorgeschlagenen Aufstellung verbundene horizontale Beleuchtung missachtet die Bedingungen für eine optimale ästhetische Rezeption der Reliefstruktur der Fassade.

56 Schrader: Das Ende der »Museumsdekoration« (vgl. Anm. 31), S. 72.