



Susan Kamel, Christine Gerbich (Hg.)

Experimentierfeld Museum

Internationale Perspektiven auf Museum,
Islam und Inklusion

[transcript]

→ Kultur- und Museumsmanagement

Zwischen Spätantike und Moderne: Zur Neukonzeption des Museums für Islamische Kunst im Pergamonmuseum in Berlin

STEFAN WEBER

EINLEITUNG¹

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.² Der Umzug und die Erweiterungen des

1 Dieser Artikel ist eine leicht veränderte Fassung eines Beitrags aus dem Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz 2012.

2 2004 eröffnete das BENAKI-MUSEUM in Athen seine Abteilung für islamische Kunst, die JAMEEL GALLERY OF ISLAMIC ART des VICTORIA AND ALBERT MUSEUMS erstrahlte 2006 in neuem Glanz, die eindrucksvolle Architektur I. M. Pei's beherbergt seit 2008 das MUSEUM OF 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 OF ISLAMIC ART 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 in New York und 2012 präsentierte sich das DÉPARTEMENT DES ARTS DE L'ISLAM des LOUVRE unter dem eindrucksvollen Zelt Dach im Cour Visconti. Die Sammlung islamischer Kunst des Aga Khan in Toronto soll 2014 folgen. Auch «kleinere» Sammlungen, wie zum Beispiel die islamische Abteilung des ASHMOLEAN MUSEUMS in Oxford oder der Galerie des MUSÉE DU CINQUANTENAIRE in Brüssel, die Neuinstallation im DETROIT INSTITUTE OF ARTS und die Neugestaltung der ISLAMIC GALLERIES des BROOKLYN MUSEUMS in New York folgen diesem Trend. Auch das BRITISH MUSEUM macht sich Gedanken um eine Verbesse-

MUSEUMS FÜR ISLAMISCHE KUNST im PERGAMONMUSEUM Berlin reiht sich in diese Entwicklung ein – liegt jedoch anders begründet. Nicht die tagespolitische Brisanz, noch die Wiederentdeckung künstlerischer und kultureller Leistungen unseres nächsten Nachbarn sind Gründe für den Umbau. Vielmehr haben die Museumsmacher des MASTERPANS MUSEUMSINSEL die historische Chance zur Vollendung des kulturhistorischen Hauptrundgangs beim Umzug der Sammlung innerhalb des PERGAMONMUSEUM vor Augen gehabt. Neben dem alten Orient im VORDERASIATISCHEN MUSEUM mit dem Ishtar-Tor sowie dem hellenistischen und römischen Kleinasien mit dem Pergamonaltar und dem Markttor von Milet in der Antikensammlung sollen 2025 die Großarchitekturen des ÄGYPTISCHEN MUSEUMS im neu zu errichtenden vierten Flügel ein neues 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. Damit ist bis auf den christlichen Nahen Osten eine einmalige Gesamtschau auf eine herausragende Kulturlandschaft möglich.

Die Planung zum Umzug der gesamten islamischen Sammlung und ihrer Neuauftellung auf fast 2,5mal 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 773.000 Besucher das MUSEUM FÜR ISLAMISCHE KUNST besucht, 80,9 Prozent mehr als noch 2007. Reagierten andere Museen auf eben diese politische Entwicklung, sind die Berliner Planungen eher inhaltlich begründet.

Die Wiedervereinigung eröffnete also neue Perspektiven, die von den Museumsdirektoren Ost und West, Volkmar Enderlein und Michael Meinecke, erkannt und schon 1991 mit Mschatta im Nordflügel visionär beschrieben wurde (siehe Weber und Troelenberg 2010: 120-121). Die Verabschiedung des MASTERPLAN MUSEUMSINSEL 1999 hatte neben dem neuen Hauptrundgang einen weiteren verbindenden Strang, der Schnittstellen der islamischen Kunstwelt mit Byzanz und der Mittelmeerwelt im BODEMUSEUM aufzeigt. Die einzelnen Häuser der Museumsinsel sollen durch eine unterirdische archäologische Promenade miteinander verbunden beziehungsweise verklammert werden und mittels einer Gesamtschau des kulturellen Schaffens im erweiterten Mittelmeerraum zwischen Europa und dem Nahen und

zung der gegenwärtig unbefriedigenden Präsentation ihrer Sammlung. Die TÜRKISCHE CAMMER im Dresdner Residenzschloss präsentierte sich 2010 prachtvoll auf vergrößerter Ausstellungsfläche. Auch das MUSEUM FÜR KUNST UND GEWERBE in Hamburg plant erweiterte Ausstellungsflächen für die islamische Kunst.

Mittleren Osten die transregionale Lesart von Kunst und Kulturgeschichte fördern.³ Im Zuge der Neustrukturierung der Berliner Museumslandschaft wurde somit der kulturhistorische Leitgedanke auch Leitfaden der Besucherführung. 2001 konnten zunächst die ehemals auf Ost und West verteilten wichtigsten Stücke zusammengeführt und ausgestellt werden.⁴ 2007 wurde dann die Haushaltsunterlage Bau verabschiedet, in der die wichtigsten baurelevanten Planungen ihren vorläufigen Abschluss fanden. Damit waren wichtige und ausschlaggebende Vorgaben bei der Aufstellung der Architekturelemente gemacht.⁵ Die Mschatta-Fassade soll zukünftig mit der gesamten Breite ihres reliefierten Mittelstücks zu sehen sein (45m anstatt der bisher 33m ihrer Gesamtlänge von insgesamt 145m) und die Blicke schon aus dem Saal zuvor (Erste Reiche) durch die großen Vistas der Durchgänge auf sich ziehen.

Die wichtigen Architekturen im Obergeschoss wie das beliebte Aleppozimmer und die Turmkuppel der Alhambra werden sich angelehnt an ihre ursprüngliche räumliche Situation dem Besucher eindrucksvoll eröffnen, wobei sich die Alhambrakuppel 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 entscheidenden Parameter der Planung genau zu benennen, um bei Planungsentscheidungen 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 als Transferinstitution zwischen Wissenschaft und Massenpublikum sowie die planerische Einbindung der bisher oft viel zu wenig erforschten Besuchergruppen. Kennen wir als Wissenschaftler die Geschichte unserer Objekte sehr gut, wissen wir über unsere hundert-

3 Zum Masterplan siehe Lepik, 2000. Darin zur Archäologischen Promenade siehe Wildung, Dietrich. «Neue Wege durch alte Kulturen.»: 63-69.

4 Erst im Januar 2010 wurden auch die Depots Ost und West zusammengeführt und neu geordnet, und mit der Eröffnung des ARCHÄOLOGISCHEN ZENTRUMS 2012 liegen nun auch alle Restaurierungswerkstätten in unmittelbarer Nähe zum Museum.

5 Zusammen mit dem Architekturbüro UNGERS wurde unter Leitung von Claus-Peter Haase zusammen mit Jens Kröger und der ARGE CTU Johannes Cramer und Dorothee Sack unter anderem die Aufstellung der Mschatta-Fassade detailliert aufgearbeitet, ebenso – im Rahmen der Umzugsvorbereitung und Baufreimachung – die Transportsicherung, Platzierung und technische Aufstellung des Aleppozimmers, der Damaskusnische und der Alhambrakuppel. Diese Vorplanungen wurden in das endgültige Konzept übernommen.

tausende Besucher recht wenig. Da institutionelle Traditionen normativ sind, verwenden wir oft Konzepte, die aus Sicht der Institutionsgeschichte und unserer Kollegen relevant sind, vergessen 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, räumlichen und sozialen Megaraums mit stark aufgeladener moderner Rezeption.⁶ Um die Zugänglichkeit unserer Inhalte zu ermöglichen, kamen bereits in der frühen grundlegenden Planungsphase der Erforschung unserer Besucherstruktur sowie der daraus folgenden Adaption von Raumsyntax mit ihrer übergeordneten Narrative und Ordnung eine besondere Bedeutung zu. Zusammen mit dem Projekt EXPERIMENTIERFELD MUSEOLOGIE⁷ wurde im Herbst 2009 eine empirische Besucherumfrage durchgeführt, die danach durch qualitative Besucherforschung ergänzt wurde. Die Ergebnisse flossen direkt in die hier vorgestellte Neukonzeption ein, die 2010 einem internationalen Fachpublikum vorgestellt werden konnte (Junod et al. 2012). Grundlage des Neukonzepts ist zum Beispiel eine vereinfachte chronologische Ordnung aus drei Epochen anstatt der in der Sammlung vertretenen – und für den Besucher weitgehend unbekanntenen – 19 Dynastien. Bereichert wird diese Grundordnung durch eine Verstärkung lebensweltlicher, geografischer und thematischer Zuordnungen (siehe unten).

Mit der konzeptionellen Planung befanden wir uns jedoch noch auf einer theoretischen Ebene, deren praktische Übersetzung in die grundlegende Ausstellungsstruktur – also zum Beispiel durch eine besucherfreundliche Anpassung der Grafik und Textebenen – noch nicht geleistet war. Deshalb gewährte uns das BUNDESAMT FÜR BAU- UND RAUMORDNUNG innovativ einen sehr wichtigen Schritt. Mit dem Ausstellungsbüro SPACE4 wurde über zehn Monate die inhaltliche Narrative des Konzepts in eine räumliche Metastruktur übertragen: wie lässt sich das neue inhalt-

6 Zentralafrika und muslimische Gebiete Ostasiens lagen und liegen bis heute weitgehend außerhalb der disziplinären Beschäftigung, wohingegen weite Teile Nordafrikas wenig im deutschen Forschungsinteresse lagen und auch nur rudimentär in der Sammlung vertreten sind. War schon die Neuzeit des 17./18. Jahrhundert für viele Forscher zu rezent, setzten vor allem die Umbrüche einer globalen Moderne ab dem 19. Jahrhundert den Endpunkt der Sammeltätigkeit.

7 Unser Dank gebührt Susan Kamel und Christine Gerbich; Bernhard Graf, dem Leiter des INSTITUTS FÜR MUSEUMSFORSCHUNG und Herrn Steinig von der Finanzabteilung der STAATLICHEN MUSEEN ZU BERLIN. Zu den Ergebnissen: Gerbich 2009; Bluche et al., 2013 und dieser Band.

liche Konzept in einen funktionierenden Parcours übersetzen, beziehungsweise wie halten die bisher entwickelten Ideen dem Anspruch eines gut funktionierenden Museums stand?⁸ Die Erarbeitung dieses Drehbuchs war vor allem auch wegen der komplizierten Eingangssituation über den Hauptrundgang, zwei Treppenhäuser auf allen drei zu bespielenden Etagen und einen Zugang vom Ehrenhof notwendig. Da ein klarer Parcours nicht möglich ist, muss eine Struktur gefunden werden, die dem Besucher 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 dieser Zusammenarbeit war die konsequente Ausformulierung von Raumtypen: Orientierungsräume, Lebenswelten und Themenräume. So werden zum Beispiel Orientierungsräume an den vier wichtigsten «Kreuzungen» eine Verortung des Besuchers durch Zuordnung in allgemeine oder leicht erlernbare Wissensbestände ermöglichen, während Themenräume eine Vertiefungsebene anbieten.

Seit Frühjahr 2013 erfolgt nun die Raum-für-Raum-Planung der Ersteinrichtung mit dem Ausstellungsbüro NEO STUDIO. Etwa 90 Prozent der Objekte sind ausgewählt, und die Vorplanung wird bereits bald abgeschlossen. Die Grundgedanken der Planung und ihre Umsetzung werden im Folgenden zusammengefasst.⁹

Ein Blick zurück, um nach vorne zu schauen

Die Institutsgeschichte des Museums ist eng verbunden mit den Kategorien wissenschaftlicher Ordnung sowie den epistemologischen Grundlagen unseres Kulturverständnisses. Innovationen um die Jahrhundertwende und kulturhistorische Leitlinien prägen Ausstellungskonzeptionen bis heute. Den Auftakt zur Integration islamischer Kunst in die Kunstlandschaften dieser Welt machte Wilhelm von Bodes (1845-1925) Hängung osmanischer und persischer Hofteppiche in den Räumen ita-

8 Unser Dank gilt Christina Haak, seinerzeit noch Leiterin der STABSTELLE BAU, die unsere Anregung entscheidend unterstützte, und dem BUNDESAMT FÜR BAUWESEN UND RAUMORDNUNG, hier vor allem Frank Röger. Dem Team vom SPACE4, Alexander Minx, Henning Meyer und Sarah Klocke, besten Dank für die hervorragende Zusammenarbeit.

9 An dieser Stelle möchte ich mich bei Barbara Große-Rohde, Frank Röger, Rainer Fischer und Stefanie Degener (BUNDESAMT FÜR BAUWESEN UND RAUMORDNUNG), der STABSTELLE BAU mit Ralf Nitschke und zuvor Belinda Blum und Christina Haak, den zuständigen Architekten Jan Kleihues, Walter Noebel (†) und sowie 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.

lienischer Skulpturen und Gemälde (Enderlein 1995). Orientteppiche als außereuropäische Kunstwerke waren Teil der ästhetischen Praxis Italiens des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit und fanden damit Eingang in Bodes Stilräume. Dieses transregionale Verständnis von Kunst findet in den letzten Jahren wieder vermehrt Gehör und ist auch für unsere Planung relevant (siehe Baker 1996: 143–155; Joachimides 1995b: 142–156).¹⁰ Bode verwies mit seinem kulturhistorischen Grundverständnis früh über die engen Grenzen der Museumsräume hinaus.

Der Grundstein für eine Präsentation islamischer Kunst in der westlichen Welt war die Eröffnung der ISLAMISCHEN ABTEILUNG im KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM am 18. Oktober 1904 durch Wilhelm von Bode.¹¹ Nun sollte 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 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 (reg. 1876–1909) an Kaiser Wilhelm II. (reg. 1888–1918), die aufgrund ihrer kaleidoskopischer Vielfalt spätantiker Formen (inklusive sasanidischer Elemente) anfänglich von den wenigsten Wissenschaftlern als frühislamisch angesehen wurde. Wie selbstverständlich wurde die Fassade als Auftakt und Zugang zur ISLAMISCHEN ABTEILUNG im KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM aufgestellt (Enderlein 1987; Enderlein 2008; Enderlein und Meinecke 1992).

Wichtig war nicht die genaue zeitliche Einordnung, sondern die kulturräumliche Perspektive. Die Frühzeit der islamischen Kunst wurde somit in museologischer Sicht Teil der Spätantike, sie entsteht nicht ex nihilo durch die neue Religion. Früh

10 Transregionale Kunstbezüge sind auch Kernpunkt des Forschungsprogramms CONNECTING ART HISTORIES IN THE MUSEUM. THE MEDITERRANEAN AND ASIA des KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTS in Florenz – MAX-PLANCK-INSTITUTS und der STAATLICHEN MUSEEN ZU BERLIN.

11 Zur Geschichte unseres Hauses: Kröger und Heiden 2004. Zur Entwicklung von Ausstellungen Islamischer Kunst: Linda Komaroffs Edition mehrerer Artikel in *Ars Orientalis*, Vol. 30, 2000; Vernoit 2000; diverse Artikel in *Museum International* (Islamic Collections), Nr. 203, Vol. 51, 1999. Ebenso Roxburgh 2010; sowie jüngst verschiedene Artikel in unserem Band: Junod et al. 2012. Ådahl und Ahlund 1999. Zur islamischen Kunst in Deutschland: Gierlichs und Hagedorn 2004; Hagedorn 2000; Helmecke 2004; Kröger 2004a. Siehe ebenso zu Ausstellungen islamischer Kunst: Gesellschaft der Freunde Islamischer Kunst und Kultur 2000; Haase, Kröger und Lienert 1993.

drückt 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 (siehe unten) und prägt unser museales und wissenschaftliches Selbstverständnis bis heute. Es unterscheidet Berlin von vielen anderen Museumsstandorten, wo islamische Kunst und Kultur selbstreferenziert präsentiert werden und der Koran als Beginn und Erklärungsmodell ästhetischer Praktiken den Auftakt des Rundgangs bildet.

Die Diskussion um die Palastfassade von Mschatta als eines 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) 1910 den Stein ins Rollen gebracht (Herzfeld 1910 und 1921). Bahnbrechend und gleichzeitig die Geburt der islamischen Archäologie waren die von Friedrich Sarre in Berlin geleiteten und von Ernst Herzfeld zwischen 1911 und 1913 durchgeführten Grabungen in Samarra, der kurzzeitigen Residenzstadt (833-892 C.E.) des Weltreiches der Abbasiden – eine der größten Ruinenstädte überhaupt (Kröger 2004b).¹² Gerade im Hinblick auf Mschatta war seit der Gründungsphase des Museums immer die Frühzeit islamischer Geschichte wichtig: die Konvolute der parthischen und sasanidischen Hauptresidenz Ktesiphon (3. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung - 7. Jahrhundert unserer Zeitrechnung, Irak), der umayyadischen Kalifenschlösser Khirbet al-Minya (705-715 C.E., Israel), Qusayr Amra ~711 C.E., Mschatta ~744 C.E. (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 der vorislamische und frühislamische Iran – fand als bedeutende Grundlage späterer Entwicklungen selbstverständlich immer einen Platz in unserem Museum.

Vor diesem Hintergrund hatte bereits früh der preußische Kultusminister und Orientalist Carl Heinrich Becker (1876-1933) gefordert und 1927 in der Baukonferenz 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 damit der Gang durch die großen Kulturen des Nahen Ostens inhärent angelegt, jedoch nicht konsequent museologisch umgesetzt. Mit dem Umzug des Museums in den Hauptgang und dem Zuzug Ägyptens in den 4. Flügel wird diese Vision eines Muse-

12 Weiterführende Literaturangaben dort sowie unser kommender Kongressband der ERNST-HERZFELD-GESELLSCHAFT und des MUSEUMS FÜR ISLAMISCHE KUNST in Berlin.

ums der Hochkulturen des östlichen Mittelmeerraums und Mesopotamiens nun Wirklichkeit.

Durch das neue und sinnvolle Eingangsgebäude der JAMES-SIMON-GALERIE im Süden wird jedoch dieses Panorama alter Kulturen nicht in der chronologisch richtigen Reihenfolge zu lesen sein. Durch den Bruch in der Chronologie wird dem Besucher das Verständnis des übergreifenden Gesamtkonzepts und somit der inneren Zusammenhänge des Hauses erschwert. Dem soll museologisch auf zwei Ebenen begegnet werden: Als Schnittstelle der vier im PERGAMONMUSEUM vertretenen Häuser wird im SCHLÜTERSAALE eine gemeinsame Ausstellung zu den Themen «Orientarchäologie und die Berliner Museen» sowie Aspekte der «Kulturgeschichte im long 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. Auf der anderen Seite muss das Fehlen des spätantiken christlichen und persischen Orients konzeptionell aufgegriffen werden. Diese Aufgabe werden wir mit Leihgaben des MUSEUMS FÜR BYZANTINISCHE KUNST aus dem benachbarten BODEMUSEUM und mittels unserer eigenen ausgezeichneten Sammlung sasanidischer Kunst angehen. Der Eingangsraum in das neue MUSEUM FÜR ISLAMISCHE KUNST wird vom griechischen Saal aus die spätantike Welt um 600 C.E. beleuchten und die Geburt der neuen Kultur in ihr.¹³ 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 unsere Zukunft.

Zwei weitere innovative Schritte aus den Gründungsjahren sind für unsere Planung wichtig. Die Neuausstellung im PERGAMONMUSEUM 1932 folgte einem chronologischen Parcours entlang der wichtigsten 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 oft eine eigenständige Geschichtlichkeit mit kulturellem und sozialem Wandel

13 Wir bedanken uns für die prinzipielle Bereitschaft zu Leihgaben aus der SKULTURENSAMMLUNG und dem MUSEUM FÜR BYZANTINISCHE KUNST bei Julian Chapuis und den Kuratorinnen Gabriele Mietke und Cäcilia Fluck. Ebenso freuen wir uns, dass Christoph Rauch der Orientabteilung der STAATSBIBLIOTHEK ZU BERLIN einer permanenten Wechsellausstellung 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 (siehe hierzu Neuwirth 2010; Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz 2012).

abgesprochen. In der Orientalistik wurden primär nur Sprache und Grammatik verlangt, um 1400 Jahre islamische Gesellschaften wissenschaftlich zu beschreiben. Erst mit der Wende zum 20. Jahrhundert begannen einige Nahostforscher, unter ihnen als Protagonist der bereits oben genannte Carl Heinrich Becker, Methoden der modernen Geschichtswissenschaft und Soziologie zur Erforschung kultureller Dynamik in der islamischen Welt anzuwenden. Dieser Paradigmenwechsel von einer statischen, kulturalistischen Phänomenologie des «Anderen» zu einer dynamischen, prozessualen, auf Wechselwirkung und Veränderung beruhenden Geschichte von Gesellschaften findet mit dem neuen Ausstellungskonzept 1932 auch seinen Widerhall in den Museumssälen. Ordnungskriterium ist nun nicht mehr das Material (Holz, Keramik etc.), sondern die zeitliche Einordnung und damit die grundlegende Annahme, dass sich Dinge in der Zeit verändern und auch außereuropäische Gesellschaften kulturellem Wandel unterliegen. Das Jahr 1932 kennzeichnet damit einen besonderen Meilenstein. Neben der kulturräumlichen Verortung islamischer Kunst im Referenzrahmen antiker und altorientalischer Vorläufer wurde durch eine Anordnung der Sammlung nach Dynastien Kulturgeschichte 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 diese Anordnung den Besuchern eine Zuordnung von Exponaten in bekannte oder schnell nachvollziehbare Wissensbestände erlaubt. Selbst wenn eine Dynastie bekannt ist – in unseren Besuchersurveys konnten sich die Besucher nach(!) dem Rundgang an durchschnittlich 1,5 Dynastien erinnern (Gerbich 2009: 19f.) – sind weder die Jahreszahlen, die Jahrhunderte noch die besonderen politischen, sozialen und andere historische Charakteristika als bedeutungsgebende Eckpunkte dieser 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 (siehe unten). Im Gegenteil, die vereinfachte chronologische Struktur in drei Epochen (unter Beibehaltung der historischen Komplexität in jeder Epoche) mit ausgewiesenen Orientierungsräumen zu jeder Epoche soll dem Besucher dabei helfen, den Wandel islamischer Kunst und Kultur nachhaltig zu erfassen.

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 auch ein radikaler Wandel im Objektverständnis vollzogen, mit den daraus folgenden Konsequenzen für die Präsentationsformen. Wichtig dabei war die Übernahme des Meisterwerk-Konzepts aus der europäischen Kunstgeschichte als Emanzipation nichteuropäischer Kunst und Kulturen – und damit eigentlich die Entstehung des Konzepts der islamischen Kunst. Der Leiter der ISLAMISCHEN ABTEILUNG, Friedrich Sarre (1865-1945), und sein Assistent Ernst Kühnel (1882-1964) forderten durch die Konzentration auf das

Einzelwerk und der daraus resultierenden Betonung der materiellen, visuellen und technischen Qualitäten des Objekts, die Etablierung islamischer Kunst im Kanon der allgemeinen Kunstgeschichte. Beeinflusst durch die Ausstellung moderner Kunst im Stil der Neuen Sachlichkeit wurden bei ihrer AUSSTELLUNG VON MEISTERWERKEN MUHAMMEDANISCHER KUNST 1910 in München Objekte nicht mehr nur als Orientalia oder hochwertige Manufakturprodukte im Sinne der Kunstgewerbebewegung gezeigt, sondern um ihrer selbst willen. Besonders im Katalog wurden die Kunstwerke als Einzelmonumente gefeiert (Sarre und Martin 1912).¹⁴ Das Ausstellungskonzept versuchte, die Präsentation zu versachlichen und die Gesamtgestaltung hinter das Objekt zurückzunehmen. Gleichzeitig wurde aber auch vereinzelt mit Architekturnachbildungen gearbeitet, um Räumen eine thematische Prägung zu geben. Die neue Dauerausstellung im PERGAMONMUSEUM 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 Rauminszenierung genutzt.

Was 1932 noch mit gewohnt enger Ordnung der Objekte den vertrauten Sehgewohnheiten folgte, fand einen radikalen Wandel in der Nachkriegszeit. Bei der Wiedereröffnung der ABTEILUNG FÜR ISLAMISCHE KUNST im PERGAMONMUSEUM 1954 und besonders bei der Neueröffnung in Dahlem im gleichen Jahr wurde mit der Vereinzelung des Objekts beziehungsweise Reduzierung auf symmetrisch inszenierte Kleingruppen das Kunstwerk an sich gefeiert. Objektkontexte mit erweiterten Grundinformationen beziehungsweise weitere Bedeutungsebenen mit kontextualisierenden Inszenierungen, zum Beispiel durch «Bodesche» Objektarrangements, rahmende Ausstellungsarchitekturen oder durch Begleitgrafik, wurden vollkommen zurückgenommen. Das Objekt sprach für sich in der Ästhetik der 1950er und 1960er Jahre. Dabei ordnete es sich in den begrenzten Räumen der Raumsyntax unter. Erweiterte Horizonte eröffnete dann 1971 der Neubau des MUSEUMS FÜR ISLAMISCHE KUNST in Dahlem. Das Kunstwerk wurde zum Hauptelement der Inszenierung und strukturierte den Parcours. 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 «Galeriocode» 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 (McWilliams 2012. Vergleiche darin die Abbildungen 15: 6-9). Die Ausstellung in Dahlem 1971 hingegen

14 Zur Ausstellung: Kühnel 1910. Sowie die jüngeren Forschungen: Troelenberg 2011; Kröger 2010; Roxburgh 2000 und 2010.

hatte bereits durch aktive Einbeziehung der großformatigen farbintensiven Teppiche und gezielte Blickachsen eine starke Raumin szenierung erreicht, was sich in den letzten zwei Dekaden durch eine zunehmende Betonung des Ausstellungsdesigns unter veränderten Vorzeichen weiterentwickelt hat. Bei vielen Neueröffnungen fällt der erste Blick auf eine stark gestaltete Ausstellungslandschaft, die den ästhetischen Gesamteindruck dominiert. 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 geworden und wird sicherlich auch eines unserer Planungsparameter.

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

OBJEKTE UND IHRE VERMITTLUNG HEUTE

Als aktive wissenschaftliche Einrichtung sitzt auch unser Haus an der Schnittstelle zwischen der transdisziplinären und transregionalen kunsthistorischen und archäologischen Forschung einerseits und der Aufgabe des Wissenschaftstransfers und kulturellen Bildung andererseits.¹⁵ Beide Seiten – Objekt und Besucher – sollen hier zur Sprache kommen, wobei das wissenschaftliche Objektverständnis wie bereits oben angeklungen 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 bestimmten Methoden reserviert oder tabu – ob Methoden der Kunstgeschichte, Archäologie, Baugeschichte, Sozialgeschichte, Soziologie, Anthropologie: was den wissenschaftlichen Erkenntniswert zu einem Objekt erweitert und unterstützt, ist

15 Zu den Forschungsprojekten sowie der internationalen Zusammenarbeit mit Ländern in der islamischen Welt siehe die Webseite der STAATLICHEN MUSEEN ZU BERLIN, MUSEUM FÜR ISLAMISCHE KUNST, Forschung. Abgerufen unter: <http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/museum-fuer-islamische-kunst/forschung.html>. Zuletzt gesehen am 22. Januar 2014.

willkommen. Aus diesem holistisch-wissenschaftlichen Selbstverständnis ergibt sich die Unterscheidung in mehrere Bedeutungsebenen. Diese sind zwar oft ineinander verschränkt, sollen aber bei der Ausstellungskonzeption einen Katalog von Möglichkeiten der Präsentation 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 darüber hinaus immer materielle Ausformung einer Gesellschaft in ihrer jeweiligen sozialen, zeitlichen, räumlichen und kulturellen Verortung, also ein Zeugnis derselben. Dies kann bei einer archäologischen Grabung ein lebensweltlicher Kontext sein oder ein Meisterwerk als Zeugnis technischen, handwerklichen und künstlerischen Könnens im Stil des jeweiligen Zeitgeists, lokaler Traditionen und überregionalen Austauschs. Beides hat unseren Kunstbegriff geprägt und war stets ein besonderes Kriterium der Sammlungspolitik dieses Museums. Der Sammlungsbestand mit den beiden wichtigen Quellen «Kunstmarkt» und «archäologische Grabung» umfasst damit drei Schwerpunkte: Kunst und ästhetische Praxis, technische Herstellung 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 der Bedeutungsebenen, die wir vermitteln wollen, sind andere Vermittlungswerkzeuge anzuwenden. Eines unserer visuell stärksten Objekte, die Kaschan-Gebetsnische (siehe Abbildung S. 66) wird zum Beispiel zukünftig ihre Aura in einem Raum ohne weitere Objekte entfalten dürfen, während Grabungskonvolute wie aus dem Umayyadenschloss Khirbet al-Minya (Israel, frühes 8. Jahrhundert) eine dichtere Präsentation mit entsprechender Grafik erhalten. So ergeben sich die Bedeutungsebenen nicht nur aus der rein wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Objekten, sondern auch aus der Aufladung mit Bedeutung durch den Besucher selbst auf der Grundlage des individuellen Vorwissens. Sie oder er macht sich ihren Sinn daraus – besonders dann, wenn keine weiteren Angebote zur Wissensvermittlung gemacht werden. Daher ist es wichtig, die Wissensbestände von Besuchern zu kennen, um daran anknüpfen oder ihnen begegnen zu können. Interessanterweise sind es oft auch komplexere Narrativen/Bedeutungsebenen, 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, aufgrund von Objektqualitäten verschiedene Bedeutungsebenen mit den jeweils museologischen Werkzeugen zu vermitteln, ergibt sich nicht nur aus unserem wissenschaftlichen Selbstverständnis von Objekten – sie wird 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 mehr Informationen über die Reli-

gion des Islam gewünscht – was Besucher aufgrund unseres Namens selbstverständlich erwarten (Gerbig 2009). Die Gründe dafür sind offensichtlich: Besucher kommen ins Museum und erleben die Dimensionen einer anderen Kultur, 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 Realitäten in Deutschland sind. Auf der Museumsinsel kommt der internationale Tourismus hinzu. Ganz bewusst muss also ein Museum wie das unsere ein weites Besucherspektrum bedienen, das im Augenblick besonders aus Besuchern aus bildungsnahen Gesellschaftsschichten besteht. Nach unserem Besuchersurvey «...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.» (Ebenda: 9f.) Hier finden sich begeisterte Museumsgeher, die besonders bei spektakulären Ausstellungen immer wieder in die Museen strömen – dies soll beibehalten und verstärkt werden. Solche Museumsgeher sind jedoch nicht die Allgemeinheit, die im Statut der STAATLICHEN MUSEEN ZU BERLIN – PREUSSISCHER KULTURBESITZ angesprochen wird (2000: 4). 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 wird bei einer für uns spezifischen Zielgruppe durch kulturelle Muster weiter verstärkt: viele Muslime – doch längst nicht alle – gehören in Deutschland aufgrund ihrer Migrationsgeschichte bildungsschwächeren Schichten an, die sich besonders durch die kollektive negative Bewertung der eigenen kulturellen Identität von außen in einer ständigen Verteidigungsstellung befinden beziehungsweise sich oft aufgrund von Ausgrenzungsdiskursen den Arenen einer etablierten Öffentlichkeit nur bedingt zugehörig fühlen. Hier kann unser Museum wichtige Brücken auf die Museumsinsel als dem deutschen Kulturort schlagen. Es wäre aber falsch, Muslime als eine Zielgruppe zu benennen. Es sind aufgrund ihrer nationalen und sozialen Herkunft viele «Gruppen». Zudem lassen sich Muslime als relevante Besuchergruppen ebenso wenig fassen wie Katholiken oder Protestanten. Viele sind «durchschnittliche» Museumsbesucher, die aus ähnlichen Interessen wie Bürger aus der sogenannten Mehrheitsgesellschaft ins Museum gehen – oder auch nicht. Unser Bildungsauftrag bleibt der Gleiche und ist gesellschaftspolitisch von höchster Bedeutung (siehe dazu Weber 2010a und 2011). Generell ist die Kenntnis zu Kunst, Kultur und Geschichte muslimisch geprägter Gesellschaften in allen Bevölkerungsgruppen – auch bei praktizierenden oder säkularen Muslimen – erschreckend gering, gerade im Vergleich zum sehr hohen Rezeptionsgrad zum Gegenstand Islam. Unsere Gesellschaft wird täglich mit dem Thema Islam konfrontiert, ohne dass in den Schulen oder Medien kulturelle Bildungsangebote gemacht wer-

den. 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 erschreckend. Da viele Besucher mit dem Bedürfnis nach Selbst- und Fremdbestimmung im Rucksack zu uns kommen, sind wir besonders gefordert.

Unsere Objekte erzählen von sehr komplexen kulturellen Entwicklungen, die dem immer wieder auch in jüngster Vergangenheit in Ausstellungen der Ethnologie oder Kunst entworfenen *homo islamicus* 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. Dies muss kein einheitliches Bild sein – die Objekte sind es auch nicht. Diese Forderung ist keine Handlungsoption, sie ist zwingend. Wir befinden uns mit der islamischen Kunst in keinem unbeschwerten Raum, sondern sitzen als Institution der Massenausbildung mit Millionen von Besuchern pro Dekade mitten in einem sehr sensiblen gesellschaftlichen Prozess. Was immer wir vermitteln, es ist gesellschaftlich relevant. Ob wir wollen oder nicht – die Besucher rezipieren unsere Ansätze. «L'art pour l'art» ist hier nicht möglich. Die Objekte bleiben keine Kunst für sich, sondern werden in der Rezeption in Deutungsmuster der kulturellen Selbst- und Fremdbestimmung entsprechend der Erfahrung unseres Besuchers 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 oft zwischen Vermittlungsanspruch und tatsächlich installierter Ausstellung eine große Lücke klafft und einem fachlich unkundigen Besucher nur sehr rudimentär Kunst, Kultur und Geschichte vermittelt werden (siehe McWilliams 2012: 170-171).¹⁶ Grund hierfür ist, dass Kuratoren bei ihrer Kommunikation von Inhalten zu selten darauf achten, ob die Besucher die verwendete Syntax und Sprache überhaupt verstehen können. Bisher werden bei der Vermittlung am Objekt, aber auch in der Ordnung der Ausstellung Wege angeboten, die für den Besucher unzugänglich bleiben. Obwohl uns

16 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.

Wissenschaftlern die Diversität und intraregionale Identität von Kunst bewusst ist, wird durch den 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, durch fehlende klare Referenzen noch keine Fenster zu den jeweiligen Nachbarkulturen. Direkte chinesische oder spätantike Vergleichsobjekte würden bereits helfen, werden jedoch aufgrund der institutionsimmanenten Sammlungspolitik nicht angeboten.¹⁷ Gründe sind aber auch die für den Besucher scheinbar beliebigen, da nicht nachvollziehbaren, Ordnungsprinzipien, eine kontext- und gesellschaftsfreie Präsentation, die Fragmentierung und Isolierung aus größeren Zusammenhängen sowie 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 Galerie.¹⁸ Museen für islamische Kunst gelingt es aufgrund der tradierten Anordnung und einer rein ästhetisierenden Präsentation der Objekte aus Kunst, Kunsthandwerk und Archäologie nur unzureichend, die kulturellen Dimensionen dieser Objekte aufzuzeigen. Damit vermitteln Museen islamischer Kunst zwar kulturelle Systeme, aber diese Systeme sind selbstreferenziert und entsprechen nicht dem Kulturbegriff, den wir aufgrund der Komplexität und Diversität in der historisch-kritischen Forschung nutzen. Aufbauend auf den hier angeführten Überlegungen zu Objekten, ihrer Ordnung und gesellschaftlichem Auftrag ist die Zielsetzung der Neuplanung, den wissenschaftlichen Stand der Forschung zu Themen islamischer Kunst und Archäologie in seiner Komplexität und Vielschichtigkeit abzubilden und einem breiten Publikum zu vermitteln.

17 Einige Ausstellungen wie beispielsweise jene der islamischen Kunst am VICTORIA AND ALBERT MUSEUM in London bieten nicht-islamische Vergleichsobjekte an, was durch die vergleichende Zuordnung von sasanidischer Kunst auch in der Berliner Sammlung von jeher Praxis war. Die islamische Abteilung des METROPOLITAN MUSEUM OF ART sowie die entsprechende Abteilung des BROOKLYN MUSEUM 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.

18 Nicht nur Besucher, auch Wissenschaftler ziehen in ihren Forschungen immer wieder vom Namen einer fachlichen oder institutionellen Ordnung, hier islamische Kunst, auf stark vereinfachte kulturelle Systeme zurück. So zum Beispiel Ernst Kühnel mit seiner Aussage: «Die ablehnende Einstellung gegenüber dem Naturalismus entspricht dem Wesen des islamischen Menschen.....» (Kühnel 1962: 9; weitere ähnliche Aussagen dort).

GRUNDZÜGE DER NEUKONZEPTION

Die komplexe Geschichte muslimischer Kulturen verlangt nach einer klaren, einfachen Ordnung, die es Besuchern erlaubt, Objekte und historische Zusammenhänge aus anderen geografischen und zeitlichen Kontexten in bekannte oder leicht zu erlernende Raster einzuhängen. Als Gallery Code suchten wir nach einer solchen Ordnung. Ein Grundproblem dabei ist die Zugangssituation mit unterschiedlichen Eingängen und Treppenhäusern, die verschiedene Wegeleitungen mit zahlreichen Varianten zulässt. 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 überschaubares und deutlich unterteiltes modulares System, vergleichbar einem Baukastensystem, das eine schnelle Orientierung für jedermann erlaubt. Besucher müssen die Sammlung über ein kognitiv möglichst einfaches Konzept systematisch begreifen und überblicken. In jedem Raum sollte der Besucher wissen, wo er sich «im großen Plan» befindet. Aus diesem Grund haben wir uns entschieden, von den bisherigen Ordnungskategorien Abstand zu nehmen. Das chronologische Ordnungsprinzip bleibt erhalten, wird aber nicht mehr primär durch Dynastien abgebildet, sondern soll in Zukunft durch eine stark vereinfachte Struktur ersetzt werden.

Geordnet wird chronologisch nach drei Epochen, die aus der historischen und kunsthistorischen Forschung zur islamischen Welt abgeleitet worden sind (siehe unten).¹⁹ Inhaltlich erlaubt diese Ordnung überregionale Ausformungen eines kulturübergreifenden Zeitgeistes, wie zum Beispiel durch den Mittelmeerhandel im 11./12. Jahrhundert oder die großen Kuppelbauten des 15./16. Jahrhunderts, synchron «horizontal» zu betrachten anstatt sie diachron «vertikal» in einer kulturspezifischen linearen (Kunst-)Geschichtsschreibung falsch zuzuordnen.²⁰ Eine horizontale Vergleichbarkeit und Einordnung in die Universalgeschichte erlauben den Sprung über die Mauern einer kulturräumlichen Fassung von Institutionen hinweg. Diese Epochen stehen in Relation zur Geschichte des erweiterten Mittelmeerraumes und geben so den europäischen Besuchern die Möglichkeit, Objekte der islami-

19 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 siehe auch Necipoğlu 2012.

20 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 «islamisch» indischen Elfenbeinen des 17. Jahrhunderts zu tun.

schen Kunst in relativ bekannte, beziehungsweise in einfach zu erlernende, historische Systeme einzuordnen.

Orientierung ist eines unserer Hauptanliegen. Ein großer Einführungsraum auf Ebene 10 wird Besucher, die primär unser Museum ansteuern, mit verschiedenen Medien ein vertiefendes Informationsangebot anbieten.²¹ Vier Orientierungsräume mit einer themenspezifischen Inszenierung («Die Welt um 600 nach Christus», «Das Mittelmeer zur Jahrtausendwende», «Der Mongolensturm», «Die drei Reiche der Neuzeit»), mit wandgroßen Karten sowie Texten und Timelines zur Schnittstelle der beiden jeweils anschließenden Epochen fungieren als gleich große Verteileräume und werden ebenfalls in der Inszenierung als solche kenntlich gemacht. Ziel ist es, dem Besucher das Recht zu geben, die Objekte in einem «größeren Plan» und Sinnzusammenhang zu sehen. Als Ordnungskategorien wurden auch Geografie, eine lebensräumliche Zuordnung und thematische Schwerpunkte gewählt, um auch nicht-historisch denkende Besucher anzusprechen. Besucher müssen sich an jedem Punkt der Ausstellung verorten können. Dies ist auch deshalb wichtig, weil anders als bei der Aufstellung im Südflügel hier kein inhaltlicher Leitfaden durch einen eindeutigen Parcours mehr vorgegeben werden kann.

Abbildung 30: Orientierungsraum «WELT UM 600».



Bild der Animation: NEO.

21 Der Raum wird zwischen 2019 und 2025 als Ausweichquartier der Museumspädagogik mit genutzt und mit der Fertigstellung des 4. Flügel (circa 2025) auch als zielgruppenspezifischer Eingang in unser Haus dienen.

Die chronologische Ordnung

Die hier vorgestellte Chronologie gilt nicht für alle muslimischen Gesellschaften, sondern baut auf dem Sammlungsbestand unseres Museums auf. Würde man das subsaharische Afrika oder Südostasien (dessen Islamisierung im 14. Jahrhundert beginnt) hinzuziehen, wäre die Epochenbildung schwieriger. Aus unserem Sammlungsbestand heraus unterscheiden sich vor allem Zentralasien und Indien, das erst seit dem 13. Jahrhundert zur islamischen Welt gerechnet werden kann, von den Ländern im Mittelmeerraum. Daher ist auch der schwierigste Begriff – Mittelalter – hier bewusst umgangen worden. Die Grenzen zwischen diesen Epochen sind fließend, geografisch verschieden und formen sich chronologisch lokal unterschiedlich aus. Sie sind nicht klar voneinander abzugrenzen und gehen ineinander über. Diese Epochen sind darüber hinaus auch regional in sich nicht homogen – was insbesondere für die 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 beschreibt die Frühzeit des Islam, die als Teil der Spätantike nach dem gegenwärtigen Stand der Forschungsdebatte zum Teil vom 6. und 7. Jahrhundert bis in das 10./frühe 11. Jahrhundert geführt wird. Die frühislamische Zeit ist einer unserer Sammlungsschwerpunkte und der Hauptgrund für den weltweiten Ruf des Hauses. Ihr soll in der Dauerausstellung ein besonderer Platz eingeräumt werden, nicht zuletzt, da ein Großteil unserer Sammlungsbestände eben diese Jahrhunderte abdeckt. 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 weiterleben und zusammengeführt werden. Während der Einführungsraum als Orientierungsraum die spätantike Welt und die Geburt der neuen Religion in ihr thematisiert, folgen im Mschatta Vorsaal «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. Die Palastfassade von Mschatta (Jordanien, wahrscheinlich 743-744) folgt als Höhepunkt der Ausstellung. Die Kalifate der spanischen Umayyaden (929-1031) sowie der ägyptischen Fatimiden (909 beziehungsweise 969-1171) atmen in vielen Themen des Kunsthandwerks und Baudekors noch

die Spätantike und klammern den Übergang von der ersten in die zweite Epoche.²²

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): Diese zweite Epoche stellt die Mittlere Zeit vor, die durch politische Fragmentierung, Ausformung starker regionaler Sonderformen, große Diversität, Krisen wie die Kreuzfahrerzeit und Mongolenstürme gekennzeichnet ist. Indien, Anatolien, der Balkan und auch Südostasien werden erobert beziehungsweise werden zunehmend muslimisch. Werden die beiden großen Reiche der Spätantike in der Ebene 20 in großen, weiten Räumen gezeigt, drückt sich die Fragmentierung der zweiten Epoche in einem Netz kleinteiliger Räume in Ebene 30 aus. Die Epoche wird durch die Orientierungsräume zur Mittelmeerwelt im 11.-13. Jahrhundert mit der Elfenbeinkunst und dem Mongolensturm vom 13.-15. Jahrhundert sowie dem künstlerischen Einfluss Chinas gefasst. Laufen einige Entwicklungen aus der Spätantike bis in diese Zeit weiter, so sind andere Formen künstlerischen Ausdrucks eine Rückbesinnung auf vorislamische Traditionen. Dies gilt insbesondere für den persischen Kulturraum ab dem 10. Jahrhundert und den erweiterten Mittelmeerraum im 12. und 13. Jahrhundert. Der Korpus klassisch persischer Literatur um Ferdouzi, Omar Khayyam, Saadi, Nizami, Rumi und Hafez beziehungsweise neue literarische Formen wie die Kosmografie Ghazwinis bilden sich in dieser Zeit ebenso heraus (und befinden sich in unseren Depots) wie die Klassifizierung der kalligrafischen Dukti. Muqarnas [Stilelement aus der islamischen Architektur, meist als oberer Abschluss von Nischen oder in Zwickeln beim Übergang von Basis und Kuppel, Anm. d. Lektorin] entstehen fast simultan im Osten und im Westen, und in vielen Regionen setzt sich mit den Seldschuken auch der Iwan als Bauform durch (Ägypten, Syrien und Türkei); das Fayencenmosaik entwickelt sich vom 11.-15. Jahrhundert, und die Lüsterkeramik von Kaschan sowie die feinsten Tauschierarbeiten auf Metallgefäßen entstammen dem 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 hier 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

22 Diese Epochengliederung wird aufgrund unseres Sammlungsbestandes abgedeckt. Nur Zentralasien mit dem Grabungskonvolut aus Afrasiyab (9./10. Jahrhundert) wird nicht in diesen Bereich aufgenommen, sondern aus inhaltlichen Gründen der zweiten Epoche zugeordnet.

Liebe zu kaleidoskopischem Dekor hingeben. Die Mittlere Zeit ist ausgesprochen vielfältig und kann nur als Sammelbegriff verstanden werden. Entsprechend europäischer Periodisierung werden diese Jahrhunderte oft auch als Mittelalter bezeichnet, wobei hier falsche Assoziationen zu europäischen Kontexten vermittelt werden. Um dies zu umgehen, 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.-18. Jahrhundert entspricht auch in der europäischen Historiografie der frühen Neuzeit – ein Epochenbegriff, der für muslimische Kulturen übernommen werden kann. Die frühe Neuzeit zeichnet sich im Nahen und Mittleren Osten durch die Entstehung der drei Großreiche der Osmanen, der Safawiden und der Großmogulen mit ihren neuen Waffensystemen (Pulverwaffen) sowie der Ausformung zentralstaatlicher Strukturen aus. Aufbauend auf timuridischen Dekorentwicklungen entstehen in neuartigen Hofwerkstätten ausgesprochen «nationale», nicht verbindliche, aber verbindende Formsprachen. Die Schlacht von Lepanto 1571 steht hier nur stellvertretend für eine neue Beziehung mit Europa. Läuten spätestens die Eroberung Konstantinopels 1453, die Verschiebung der Handelswege infolge der Umseglung Afrikas 1488 und das Ende der 700-jährigen Geschichte des islamischen Spaniens 1492 diese neue Epoche ein, so setzt ihr die Kolonialisierung und der kulturelle Wandel im Zuge der Moderne ab dem 18. Jahrhundert ein Ende. Die Moderne können wir aufgrund unserer Sammlungsbestände nur zum Teil museologisch abbilden. Dabei ist die Ausformung eigener Stile im Zuge einer von Europa betonten, 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 das osmanische Rokoko ab den 1750er Jahren oder der Nawabi-Stil in Awadh/Indien den Aufbruch in eine neue Zeit. Neben dem Iran mit der Qadscharendynastie ab dem späten 18. Jahrhundert wird besonders das Osmanische Reich hier 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.

Sowohl aufgrund unseres Sammlungsbestandes, als auch inhaltlich begründet möchten wir den Schnitt unserer Narrative im frühen 20. Jahrhundert ansetzen, als sich in den verschiedenen Reichen, aus denen sich bald Nationalstaaten entwickelten, eigene moderne, auf europäische Vorbilder zurückgehende Kunstformen etablierten. Bis auf wenige Ausnahmen wie Kalligrafie und Architektur brechen fast alle Formen künstlerischer und kunsthandwerklicher Gestaltung im 19. und 20. Jahr-

hundert ab beziehungsweise erleben einen rasanten Niedergang. Neue Formen der Kunst beherrschen das Feld, die sich international verbunden im starken Austausch mit europäischen und nordamerikanischen Metropolen befinden beziehungsweise spätestens seit den letzten Dekaden des 20. Jahrhunderts räumlich nicht mehr zu fassen sind. Diese Moderne wäre eigentlich als fünfte Epoche museal abzubilden, doch verfügen wir hier über keine Bestände. Kriterien des Sammelns zeitgenössischer Kunst wären noch schwerer zu definieren (wenn Geld zum Ankauf zur Verfügung stünde). Doch hoffen wir auf Mäzene, die uns ab 2019 helfen, dass sich das MUSEUM FÜR ISLAMISCHE KUNST zu einem Forum heutiger Künstler zur Auseinandersetzung mit den vergangenen Kunstformen entwickelt.

Geografie

In der hier dargestellten chronologischen Gliederung dienen uns Dynastien weiterhin als Hilfe – beziehungsweise werden diese bei der Ausformulierung inhaltlicher Zusammenhänge in diesen Epochen genannt. Zur Vermittlung der Dynastien, beziehungsweise ihrer zeitlichen und geografischen Spezifika, bieten sich Städte als deren Platzhalter 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 Afrasiyab/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 haben sie sich als Symbol einer Dynastie im kollektiven Gedächtnis fest eingegraben. Die Stadtfolgen in den vier Epochen durchweben den Parcours mit einem räumlichen Koordinatennetz.

Städte erlauben zudem bei der inhaltlichen Vermittlung die räumliche Darstellung einer wichtigen historischen «Nachricht»: der Nahe Osten ist der Nährboden städtischer Kulturen. Einige Städte gehören zu den ältesten der Welt und sind in ihrer komplexen Struktur ein Ergebnis verschiedener Kulturschichten. Istanbul, Jerusalem, Aleppo, Damaskus bergen materielle Zeugnisse einer mehrtausendjährigen Geschichte. Sie sind damit Ausdruck sowohl von Kontinuität als auch kontinuierlicher Veränderung: Hier kristallisierten sich neue kulturelle Muster einer Gesellschaft über die Jahrhunderte heraus (Zeitschiene). Urbane Marker helfen uns im Museum, den Wandel gleicher geografischer Räume zu neuen Kulturräumen zu veranschaulichen. Die Erfahrung geografischer Zugehörigkeit soll an jedem Ort in der Ausstellung möglich sein, ohne dass sie dadurch zu einer Länderschau wird

oder einzelne Objekte in ihrer visuellen Kraft gemindert werden. Neben der Möglichkeit der direkten Orientierung des Besuchers soll dies das Recht der Herkunftsländer auf ihre künstlerische und kulturelle Leistung stärken und einen Schlüssel zur sinnvollen Erschließung der Objekte an die Hand geben. Stehen auf Ebene 20 neben den sogenannten Wüstenschlössern die Residenzstädte Ktesiphon, Raqqa und Samarra im Vordergrund, wechseln sich im Obergeschoss in den Orientierungsräumen mit dem Mittelmeer, Iran und Zentralasien Regionen ab. Spezifische Orte wie Konya, Kairo, Granada, Taht-e Solayman, Aleppo, Istanbul und Isfahan werden in der Raumin szenierung an verschiedenen Stellen beleuchtet.

Lebensweltliche Zuordnung

Die lebensräumliche Zuordnung ergibt sich im MUSEUM FÜR ISLAMISCHE KUNST durch seinen hervorragenden Sammlungsbestand von Architekturelementen fast von selbst. Dies ist in der bisherigen Planung auch kongenial aufgegriffen und in der Aufstellung räumlich kontextualisiert worden. Das gilt insbesondere für die Mschatta-Fassade, die Alhambrakuppel und das Aleppozimmer. Die räumliche Kontextualisierung entspricht der Konzeption des PERGAMONMUSEUMS selbst, dem eine museologische Präsentation von Großarchitektur zugrunde liegt. Sie ermöglicht ein erweitertes Informationsangebot an den Besucher (räumlicher Kontext) ohne zusätzlichen (Bild-)Text. Diese «Symbiose» wird im weiteren Parcours wieder aufgegriffen: im Hauptrundgang bietet sich mit der Mschatta-Fassade das Thema «Palast» an und ergänzt so vorzüglich sowohl die Gliederung des Hauptrundgangs (Ishtar-Tor: Stadttor und Prozessionstrasse, Kult und Umland; Markttor von Milet: Stadt und Markt; Pergamonaltar: Tempel und Kult; Mschatta-Fassade: Palast und Herrschaft) und ergibt sich praktisch automatisch aus unserem Sammlungsbestand: Mit Ktesiphon, Khirbat al-Minya, Qusair Amra, Mschatta, Raqqa und Samarra besitzt das MUSEUM FÜR ISLAMISCHE KUNST weltweit einmalige Grabungskonvolute aus der alten Hauptstadt der persischen Parther und Sasaniden, aus umayyadischen Wüstenschlössern und abbasidischen Residenzstädten. Neben dieser thematischen, lebensräumlichen Zuordnung wollen wir dem Besucher die architektonische Kontextualisierung als direkte räumliche Erfahrung ermöglichen. Hierzu sollen Architekturelemente als Architekturen in die Ausstellungsblöcke mit eingebracht werden (Ktesiphon, Khirbat al-Minya, Qusayr Amra, Samarra).

In Ebene 30 ergibt sich der lebensweltliche Raumbezug durch die Alhambrakuppel, die Gebetsnischen und das Aleppozimmer von selbst. Des Weiteren werden im Obergeschoss rhythmisch alternierend mit den Orientierungsräumen drei lebensräumliche Bezüge aufgegriffen, die für das Verständnis von islamischer Kunst von größter Bedeutung sind. Zunächst ist dies der religiöse Raum im städtischen Kontext, der für die Stadt Konya thematisiert wird (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 des Palastes von Konya). Das Thema «Haus» wird thematisch abgedeckt vom Aleppozimmer (Syrien, 1601), der Damaskusnische (Syrien, um 1500) und der qadscharischen Deckenmalerei aus Schiraz (Iran, 1846) – ein hervorragendes Ensemble, um die kunstvollen Einrichtungen besserer Einkommenschichten und die religiöse Pluralität in nahöstlichen Städten zu thematisieren. Das Aleppozimmer wird durch die Klimatisierung des ganzen Museums entsprechend der ursprünglichen Raumkonfiguration wieder begehrbar 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, auf Keramiken, Holzmalereien oder gewebten Gärten – den Teppichen – immer wieder aufgegriffen wird. Hier wird anhand der Palastgärten von Isfahan auf andere Weise die Palastthematik aus der Ebene 20 wieder aufgenommen, die auch den Räumen zur Alhambra und Taht-e Soleyman einen lebensweltlichen Bezug gab.

Thematische Schwerpunkte

In Ebene 30 werden neben der chronologischen Ordnung sowie den besonders bei Haus und Garten starken lebensräumlichen Zuordnungen und den direkten geographischen Bezügen auch thematische Schwerpunkte gesetzt werden.

Diese thematischen Schwerpunkte können theoretisch immer dort aufgegriffen werden, wo sie inhaltlich und kommunikativ relevant und geeignet sind. So zum Beispiel ist bei der Keramik von Samarra sicherlich auch der Bezug nach China zu nennen. Jedoch ist die Handels- und Technikgeschichte der Keramik der islamischen Welt 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 beispielsweise in Einzelvitriolen und/oder Medienanwendungen thematisiert. Aber auch ganze Räume werden einem Themenkomplex zugeordnet sein, etwa Wissenschaft und Geografie, Inschriften und Kalligrafie, die Schulen von Mosul und Kaschan, die Aura des Objekts, Baukeramik sowie Europa und der Orient.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass die Grundprinzipien der hier angestellten Überlegungen sich auf zwei Pole reduzieren: Wie können wir die Objekte in ihrer kulturhistorischen und ästhetischen Ganzheit den unterschiedlichen Besuchergruppen vermitteln? Während die Ausstellungsstücke des MUSEUMS FÜR ISLAMISCHE KUNST durch seine Mitarbeiter über Jahrzehnte hinweg wissenschaftlich untersucht wurden und wir deshalb 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 früh wie möglich nachgearbeitet werden. Sowohl bei der Besucherführung als auch bei der Wissensvermittlung brauchen wir aufgrund der Komplexität der Sammlung, ihrer Inhalte und der Raumstruktur zukunftsweisende Ideen und Konzepte. Konzeptionell verstehen wir uns in der Tradition der innovativen Geschichte dieses Hauses und wollen mit der hier vorgestellten Neukonzeption einen zukunftsweisenden Schritt in der Präsentation von Kunst und Archäologie islamisch geprägter Gesellschaften wagen. Gründe dafür sind die deutlich veränderten demografischen Grundlagen unseres Publikums und die gesellschaftspolitisch herausragende Bedeutung unserer Inhalte.

LITERATUR

Ars Orientalis, Vol. 30, 2000.

Baker, Malcolm. «Bode and Museum Display. The Arrangement of the Kaiser-Friedrich-Museum and the South Kensington Response.» *Jahrbuch der Berliner Museen*. 38, 1996. 143-155.

Ådahl, Karin, und Mikael Ahlund. *Islamic Art Collections. An International Survey*. Richmond/Surrey: Curzon, 1999.

Bluche, Lorraine, Christine Gerbich, Susan Kamel, Susanne Lanwerd, Frauke Miera. Hg. *Neuzugänge. Museen, Sammlung und Migration. Eine Laborausstellung*. Bielefeld: transcript: 2013.

Der Islam. Heft 1, 1910.

Dercon, Chris, Léon Krempel und Avinoam Shalem, Hg. *The Future of Tradition – The Tradition of the Future. 100 Years After the Exhibition «Masterpieces of Muhammedan Art» in Munich*. München: Prestel, 2010.

Deutscher Museumsbund. Hg. *Museumskunde*. Schwerpunkt Migration. Band 75, Heft 1/10, 2010.

Enderlein, Volkmar. «Die Erwerbung der Fassade von Mschatta.» *Forschungen und Berichte*. Hg. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Band 26. Berlin, 1987. 81-90.

Enderlein, Volkmar, und Michael Meinecke. «Graben – Forschen – Präsentieren. Probleme der Darstellung vergangener Kulturen am Beispiel der Mschatta-Fassade.» *Jahrbuch der Berliner Museen*. N.F., Band 34, 1992. 137-172.

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

- Enderlein, Volkmar «Die Erwerbung der Palastfassade von Mschatta. Ein kaiserliches Geschenk.» *Das Grosse Spiel (1860–1940). Archäologie und Politik zur Zeit des Kolonialismus*. Hg. Charlotte Trümpler. Köln: DuMont, 2008. 411-419.
- Ernst-Herzfeld-Gesellschaft und Museum für Islamische Kunst, Berlin, Hg. *Hundert Jahre Grabungen in Samarra – A Hundred Years of Excavations in Samarra*. Kongressband anlässlich des 7. Kolloquiums der Ernst Herzfeld Gesellschaft 30. Juni - 2. Juli 2011. *Beiträge zur Islamischen Kunst und Archäologie*. Band 4. Erscheint demnächst. Auch abrufbar unter: <http://www.ernst-herzfeld-gesellschaft.de/images/flyer%202011.pdf>. Zuletzt gesehen am 22. Januar 2014.
- Gerbich, Christine. *Experimentierfeld Museologie – Ergebnisse der Besucherbefragung am Museum für Islamische Kunst in Berlin im September-Oktober 2009*. Berlin: 2009. Abgerufen unter: <http://www.freunde-islamische-kunst-pergamon-museum.de/das-museum/>. Zuletzt gesehen am 31. Dezember 2013.
- Gesellschaft der Freunde Islamischer Kunst und Kultur, Hg. *Islamische Kunst aus privaten Sammlungen in Deutschland*. München: Editio Maris, 2000.
- Gierlichs, Joachim, und Annette Hagedorn, Hg. *Islamische Kunst in Deutschland*. Mainz: Zabern, 2004.
- Haase, Claus-Peter, Jens Kröger und Ursula Lienert, Hg. *Oriental Splendour. Islamic Art from German Private Collections*. Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe, 1993.
- Hagedorn, Annette. «The Development of Islamic Art History in Germany in the Late Nineteenth and Early Twentieth Century.» *Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections, 1850–1950*. Hg. Stephen Vernoit. London/New York: I.B. Tauris, 2000. 117-127.
- Helmecke, Gisela. «Historisches zu Sammlern und Vermittlern islamischer Kunst in Berlin.» *Islamische Kunst in Berliner Sammlungen. 100 Jahre Museum für Islamische Kunst Berlin*. Hg. Jens Kröger und Desirée Heiden. Berlin: Parthas, 2004. 18-26.
- Herzfeld, Ernst. «Die Genesis der islamischen Kunst und das Mschatta-Problem.» *Der Islam*. Heft 1, 1910. 27-63 und 105-144.
- Herzfeld, Ernst. «Mschatta, Hira und Bâdiya. Die Mittelländer des Islam und ihre Baukunst.» *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*. Hg. Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. Band 42. Berlin, 1921. 104-146.
- Joachimides, Alexis, Sven Kuhrau, Viola Vahrson und Nikolaus Bernau, Hg. *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990*. Dresden/Basel: Verlag der Kunst, 1995a.
- Joachimides, Alexis. «Die Schule des Geschmacks. Das Kaiser Friedrich-Museum als Reformprojekt» *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990*. Hg. Alexis

- Joachimides, Sven Kuhrau, Viola Vahrson und Nikolaus Bernau. Dresden/Basel: Verlag der Kunst, 1995b. 142-156.
- Junod, Benoit, Georges Khalil, Stefan Weber und Gerhard Wolf. «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 2012. Publikation unter dem Titel *Islamic Art and the Museum: Approaches to Art and Archaeology in the Muslim World*. London: Saqi Books, 2012.
- Kamel, Susan, und Christine Gerbich. *Experimentierfeld Museologie*. Abgerufen unter: <http://www.experimentierfeld-museologie.org>. Zuletzt gesehen am 19. Januar 2014.
- Kröger, Jens, und Desirée Heiden, Hg. «Islamische Kunst in Berliner Sammlungen. 100 Jahre Museum für Islamische Kunst Berlin. Berlin: Parthas, 2004.
- Kröger, Jens. «Vom Sammeln islamischer Kunst zum Museum für Islamische Kunst.» *Islamische Kunst in Berliner Sammlungen. 100 Jahre Museum für Islamische Kunst Berlin*. Hg. Jens Kröger und Desirée Heiden. Berlin: Parthas, 2004a. 32-55.
- Kröger, Jens. «Die Ausgrabungen in Samarra 1911-1913.» *Islamische Kunst in Berliner Sammlungen. 100 Jahre Museum für Islamische Kunst Berlin*. Hg. Jens Kröger und Desirée Heiden. Berlin: Parthas, 2004b. 144-146.
- Kröger, Jens. «The 1910 Exhibition «Meisterwerke Muhammedanischer Kunst»» *After One Hundred Years*. Hg. Andrea Lerner und Avionam Shalem. Leiden: Brill, 2010. 65-116.
- Kühnel, Ernst. «Ausstellung von Meisterwerken Muhammedanischer Kunst in München.» *Der Islam*. Heft 1, 15, 1910. 182-194 und 369-384.
- Kühnel, Ernst. *Die Kunst des Islams*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1962.
- Lepik, Andres. Hg. *Masterplan Museumsinsel Berlin. Ein europäisches Projekt*. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Berlin: Eigenverlag, 2000.
- Lerner, Andrea, und Avionam Shalem. Hg. *After One Hundred Years*. Leiden: Brill, 2010.
- McWilliams, Mary. «Subthemes and Overpaint. Exhibiting Islamic Art in American Art Museums.» *Islamic Art and the Museum*. Hg. Benoit Junod, Georges Khalil, Stefan Weber und Gerhard Wolf. London: Saqi Books, 2012. 151-172.
- Museum für Islamische Kunst, Berlin. Webseite. Abgerufen unter: <http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/museum-fuer-islamische-kunst/for-schung.html>. Zuletzt gesehen am 22. Januar 2014.
- Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Hg. *Roads of Arabia – Archäologische Schätze aus Saudi-Arabien*. Tübingen: Wasmuth, 2012.
- Museum International (Islamic Collections). Nr. 203, Vol. 51, 1999.

- Necipoglu, Gulru. «The Concept of Islamic Art. Inherited Discourses and New Approaches.» *Islamic Art and the Museum*. Hg. Benoit Junod, Georges Khalil, Stefan Weber und Gerhard Wolf. London: Saqi Books, 2012. 66-67.
- Neuwirth, Angela. *Der Koran als Text der Spätantike. Ein europäischer Zugang*. Berlin: Verlag der Weltreligionen, 2010.
- Roxburgh, David J. «Staging the Orient – A Historical Overview from the Late 1880s to Today.» *The Future of Tradition – The Tradition of the Future. 100 Years After the Exhibition «Masterpieces of Muhammedan Art» in Munich*. Hg. Chris Dercon und Avinoam Shalem. München: Prestel, 2010.
- Roxburgh, David J. «Au Bonheur des Amateurs. Collecting and Exhibiting Islamic Art, ca. 1880-1910.» *Ars Orientalis*. Vol. 30, 2000. 9-38.
- Roxburgh, David J. «Against Fairytale Splendour. The Exhibition «Meisterwerke muhammedanischer Kunst» in Historical Perspective.» *After One Hundred Years*. Hg. Andrea Lerner und Avionam Shalem. Leiden: Brill, 2010. 359-386.
- Sarre, Friedrich, und Fredrik Martin, Hg. *Die Ausstellung von Meisterwerken Muhammedanischer Kunst in München 1910*. München: F. Bruckmann, 1912.
- Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Hg. *Forschungen und Berichte*. Band 26. Berlin, 1987.
- Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Hg. *Jahrbuch der Berliner Museen*. N.F., Band 34. Berlin: Gebr. Mann, 1992.
- Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Hg. *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*. Band 42. Berlin, 1921.
- Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Statut für die Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz vom Stiftungsrat in seiner 110. Sitzung am 11. Dezember 2000 (verabschiedete Neufassung). Berlin, 2000. 4. Abgerufen unter: http://www.smb.museum/fileadmin/website/SMB_allgemein/SMB_Statut.pdf. Zuletzt gesehen am 22. Januar 2014.
- Troelenberg, Eva-Maria. *Eine Ausstellung wird besichtigt. Die Münchener «Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst» 1910 in kultur- und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011.
- Trümpler, Charlotte. Hg. *Das Grosse Spiel (1860-1940). Archäologie und Politik zur Zeit des Kolonialismus*. Köln: DuMont, 2008.
- Weber, Stefan, und Eva-Maria Troelenberg. «Mschatta im Museum. Zur Geschichte eines bedeutenden Monuments frühislamischer Kunst» *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*. Band XLVI. Berlin: Gebr. Mann, 2010. 120-121.
- Weber, Stefan. «Kollektives Gedächtnis und kultureller Speicher. Chancen und Aufgaben des Museums für Islamische Kunst im Pergamonmuseum.» *Museumskunde*. Schwerpunkt Migration. Hg. Deutscher Museumsbund. Band 75, Heft 1/10, 2010a. 52-59.
- Weber, Stefan. «Kollektives Gedächtnis und kultureller Speicher – Die Rolle des Museums für Islamische Kunst im Pergamonmuseum im heutigen Diskurs.» *Is-*

- lam Kultur Politik. Dossier zur Politik und Kultur. Deutscher Kulturrat Berlin. Januar/Februar 2011. Hg. Olaf Zimmermann. 23-24.
- Vernoit, Stephen, Hg. *Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections, 1850-1950*. London/New York: I.B. Tauris, 2000.
- Wildung, Dietrich. «Neue Wege durch alte Kulturen.» *Masterplan Museumsinsel Berlin. Ein europäisches Projekt*. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Hg. Andres Lepik. Berlin: Eigenverlag, 2000. 63-69.
- Zimmermann, Olaf. Hg. *Islam Kultur Politik. Dossier zur Politik und Kultur*. Deutscher Kulturrat Berlin. Januar/Februar 2011.