

KRYSZYNA GREUB-FRĄCZ
Köln (Deutschland)

„Chrislamische Hybride“? Kunstwerke an der Schnittstelle von Christentum und Islam

“Chrislamist Hybrids”? Art at the Intersection of Christianity and Islam

Abstract

In the wake of the Crusades, artifacts from the Islamic cultural sphere such as Fatimid drinking glasses and objects of crystallized quartz, Ayyubid bronze vessels, silk textiles, or olifants reached Christian Europe and were often integrated into sacred practices. In the context of the current migration crisis, these objects are being subsumed in the study of the fine arts under the term “hybrid”. Using the example of contemporary artworks at the intersection of Christianity and Islam, this paper seeks to explain the reasons for the appropriation of these objects by the Christian cultus in order to explore the problem of applying the concept of the hybrid in early medieval art. To conclude, the concept of the hybrid is critically scrutinized in the context of today’s increasingly popular pseudo-Christian-Islamic religion – Chrislam.

Keywords: Islam, Christianity, art, religious and cultural hybridity, Chrislam.

„Chrislamskie” hybrydy? Artefakty na styku chrześcijaństwa i islamu

Streszczenie

W okresie krucjat fatymidzkie szklanki, ajjubidzkie misy i tace, jedwabne tkaniny czy olifanty docierały do chrześcijańskiej Europy, gdzie często bywały wintegrowywane w chrześcijański kontekst sakralny. W kontekście aktualnego kryzysu migracyjnego historia sztuki zwykła określać te obiekty mianem „hybryd”. Niniejszy tekst pyta o warunki umożliwiające integrację tego rodzaju przedmiotów w obręb chrześcijańskiego kultu, by następnie na przykładzie dzieł sztuki współczesnej, powstałych na styku chrześcijaństwa i islamu, rozpatrzeć problematykę stosowania pojęcia hybrydyczności do sztuki wczesnośredniowiecznej. Pojęcie to zostaje na koniec poddane krytycznej analizie na tle zyskującej coraz większą popularność pseudo-chrześcijańsko-islamskiej religii zwanej „chrislamem”.

Slowa kluczowe: islam, chrześcijaństwo, sztuka, religijno-kulturowa hybrydyczność, chrislam.

Zu den ältesten Exponaten des Muzeum Powiatowe in Nysa [Neisse] gehört der sog. Hedwigsbecher (Abb. 1 und 2), ein konisch geformtes, charakteristisch dickwandiges Hochschnittglas mit geometrischem Pflanzendekormotiv, das die hl. Hedwig von Schlesien (um 1174–1243) als Hochzeitsgeschenk von ihrem Vater erhalten haben soll, der es von einem Kreuzzug mitbrachte. Im 16. Jahrhundert wurde das Glas zu einem Messkelch umgearbeitet, indem man es zunächst durch einen vergoldeten Silberbecher ergänzte, in dessen Boden ein Bildnis der Heiligen eingraviert war. 1750 erhielt es eine kelchförmige Montierung mit Deckel aus getriebenen vergoldetem Silberblech. Das Neisser Hedwigsglas nahm mit der Umgestaltung zum Messkelch auf die wundersame Verwandlung von Wasser zu Wein Bezug, die sich vollzogen haben soll, als die Heilige von ihrem Mann, Herzog Heinrich dem Bärtigen, für ihre Enthaltensamkeit gerügt wurde. Der Hedwigsbecher aus Neisse war nachweislich ein wesentliches Element der alljährlichen Hedwigsfeierlichkeiten im Kloster Trzebnica [Trebmitz]¹.



Abb. 1 und 2. Hedwigsbecher, Ägypten, 12. Jh., Nysa [Neisse], Muzeum Powiatowe w Nysie.

Die sogenannten Hedwigsbecher² bilden eine Gruppe von heute insgesamt noch weltweit vierzehn³ erhaltenen ägyptischen, konkret fatimidischen Zierglä-

¹ A. SHALEM, *Islam Christianized. Islamic portable objects in the medieval church of the Latin West (Ars Faciendi, Beiträge und Studien zur Kunstgeschichte Bd. 7, zugl. Univ. Diss. Edinburgh 1995)*, Frankfurt a. Main u.a. 1998, 160.

² Vgl. A. SHALEM, *Islam Christianized*, 113–115.

³ Zu den Hedwigsläsern vgl. K.H. WEDEPOHL, *Die Gruppe der Hedwigsbecher*, Göttingen 2005.

sern des 10. bis 12. Jahrhunderts. Die meisten von ihnen waren im liturgisch-sakralen Kontext in Gebrauch.

Profane Luxusgüter aus dem islamischen Raum wie Glasobjekte, aber auch Keramikgegenstände, Metallwaren und Textilien, die ihren Weg als Pilgerandenken, Beutegut, Gesandtschaftsgeschenk oder Handelsware ins christliche Abendland fanden, hatten hier Anteil an einem verwirrenden Phänomen: sie wurden transformiert, adaptiert und in höchst prominenter Weise im christlichen sakralen Raum installiert. Viele von ihnen fanden wie die Hedwigsbecher ihren Weg in den Vollzug liturgischer Riten. Ähnlich schmückten islamische Keramikbecken, die sogenannten *Bacini*, bis heute die Fassaden italienischer Kirchen (Abb. 3 und 4)⁴.



Abb. 3. San Miniato, Kathedrale *Santa Maria Assunta e San Genesio*, *Bacini*-geschmückte Fassade; Abb. 4. Keramik-*Bacino*, ca. 1175–1225, Pisa, *Museo San Matteo*.

Das Phänomen der Adaption islamischer Gebrauchsgegenstände durch das Christentum rückte im Gefolge des mit der politischen Entwicklung seit dem Ende der 90-er Jahre gewachsenen Interesses an islamischer Kunst und Kultur verstärkt in den Blick der Kunstgeschichte. Nach der Anerkennung der Bedeutung der arabischen Wissenschaft und Technik für die Entwicklung des neuzeitlichen Europas (etwa in den Studien W. Montgomery Watts⁵ oder Edward S. Saids⁶) wurde auch die Rolle des arabisch-lateinischen Kulturtransfers für die Entwicklung der westlichen Kunst immer differenzierter untersucht – erwähnt sei hier nur die von Hans Belting 2008 formulierte ebenso spektakuläre wie nicht unumstrittene These von der Entwicklung der Zentralperspektive in Florenz auf

⁴ K.R. MATHEWS, *Other people's dishes. Islamic bacini on eleventh-century churches in Pisa*, „Gesta“ 53 (2014) 1, 5–23.

⁵ W.M. WATT, *Islamic Surveys. The Influence of Islam on Medieval Europe*, Edinburgh 1972.

⁶ E.W. SAID, *Orientalism*, New York 1978.

Basis der Sehstrahlentheorie Alhazens⁷. Heute fokussiert das Interesse der kunsthistorischen Forschung insbesondere auf die Schnittstellen lateinisch-christlicher und arabisch-islamischer Räume im iberischen al-Andalus (711–1492) und dem normannischen Königreich Sizilien (11.–13. Jh.). Diese mediterranen „multikulturellen Begegnungsräume“⁸ werden dabei verstärkt unter dem Aspekt des ethnisch-kulturellen Zusammenlebens der Christen, Juden und Araber untersucht, wobei – und das ist wesentlich für die vorliegende Problemstellung – in die Analyse der in diesem Miteinander der Kulturen und Religionen konstatierten Multiidentitäten die „Migrationserfahrungen unserer heutigen globalisierten Welt“⁹ durchaus selbstverständlich mit einfließen.

Die Forschung geht darin konform, dass den eingangs erwähnten Artefakten im Erstkontakt zwischen Christlichem und Islamischem eine wesentliche Rolle zukam. Weitaus geringer ist hingegen der Konsens hinsichtlich der Deutung der ursprünglich islamischen und nachfolgend christlichen Konnotation dieser Gegenstände. Dem deutschen Kunsthistoriker Gerhard Wolf zufolge kann „man sich fragen, wie überhaupt Kunst «christlich», «islamisch» oder «jüdisch» genannt werden kann, [und] was die Rolle der Religion für die Künste sei, wobei es hier um die Kernfrage handelt, für die es keine transhistorischen, pauschalen Antworten geben kann“¹⁰.

Der vorliegende Beitrag möchte die an der kunsthistorischen Terminologie ablesbare Wandlung in der Beurteilung dieser zwei unterschiedlichen Kultur- und Religionssphären zugehörigen Artefakte nachzeichnen, die in der heutigen Kunstforschung gerne, in Parallelsetzung zu hybriden Identitäten, als islamisch-christliche „Hybride“¹¹ bezeichnet werden. Wie der Blick auf den Begriff des Hybriden vor dem Hintergrund ausgewählter Beispiele der aktuellen Kunst an der Schnittstelle von Ost und West zeigt, ist eine solche Deutung jedoch zu hinterfragen. Ich möchte im Folgenden zunächst einen kurzen Überblick über die mittelalterlichen islamischen Objekte und die Art und Weise ihrer Adaption im christlichen Bereich geben, danach auf die Bedeutung des Hybridbegriffs in Wissenschaft und zeitgenössischer Kunst eingehen, um abschließend nach den Folgen für die hier behandelten – wenn man so will – „islamisch-christlichen“ Artefakte zu fragen.

⁷ H. BELTING, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008.

⁸ M. MERSCH, *Kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters*, in: M. MERSCH, U. RITZERFELD (Hg.), *Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen. Kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters*, Berlin 2009, 9.

⁹ *Ebd.*, 12.

¹⁰ G. WOLF, *Alexandria aus Athen zurückerobern? Perspektiven einer mediterranen Kunstgeschichte mit einem Seitenblick auf das mittelalterliche Sizilien*, in: M. MERSCH, U. RITZERFELD (Hg.), *Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen*, 61–62.

¹¹ Zum ästhetischen Konzept des Hybriden am Beispielen islamischer Kunst im christlichen Kontext vgl. insbesondere die Arbeiten Avinoam Shalems.



Abb. 5. Fatimidischer Parfumflakon, Ägypten, 12. Jh./Fassung 14. Jh., London, *The British Museum*; Abb. 6 und 7. Kokosnussreliquiar mit fatimidischer Löwenfigur aus dem 11. Jh., Ägypten, Fassung um 1230, Münster, Domkammer des St.-Paulus-Doms.

Bei den frühesten, aus dem islamischen in den christlichen Raum gelangten Objekten¹² handelt es sich um aus dem Nahen Osten importierte *res naturae* wie Kokosnüsse, Straußeneier oder Signalhörner aus Elefantenzahn, die sog. Olifante, die im Westen als Reliquiare Verwendung fanden. Im Dom von Płock etwa hing Mitte des 12. Jahrhunderts ein Straußenei, das Reliquien von über 40 Heiligen enthielt¹³. Insbesondere aber um Bergkristallarbeiten wie ampullenähnliche Fläschchen – ursprünglich Parfum- oder Ölflakons –, die von christlichen Pilgern oder Kreuzfahrern im Heiligen Land als Transportbehältnisse genutzt wurden. Der wohl im 12. Jahrhundert in Ägypten hergestellte Flakon des Londoner British Museum barg etwa, laut der Inschrift auf der Fassung aus dem 14. Jahrhundert, Haare der Jungfrau Maria (Abb. 5). Eine solche Erstverwendung ist auch für die Hedwigsgläser anzunehmen. In Bergkristallampullen wurden neben Reliquien auch sanktifierte Öle transportiert (die man etwa über die Gebeine der Patriarchen Abraham, Isaak und Jakob fließen ließ¹⁴ oder die Lampen entnommen wurden, die über dem Grab Christi oder Heiligengräbern hingen¹⁵) oder wundertätige Öle wie jenes vom Sykomore-Baum im Balsamhain in Matarieh in Ägypten, dem Zufluchtsort der Heilige Familie¹⁶. Man verwahrte darin auch geheiligtes Wasser aus der Quelle in Matarieh, aus dem Teich von Siloah und insbesondere aus dem Jordan¹⁷. Ferner Erde von heiligen Stätten, wie etwa

¹² Vgl. auch <https://quizlet.com/24997711/medieval-islamic-flash-cards/> (21.10.2016).

¹³ S. LAUBE, *Von der Reliquie zum Ding: Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum*, Berlin 2011, 108.

¹⁴ Dieses Öl wurde auch an Juden und an Muslime verkauft. A. SHALEM, *Islam Christianized*, 20.

¹⁵ *Ebd.*, 20.

¹⁶ *Ebd.*, 21.

¹⁷ J. TRIPPS, *Pilgerfahrten als kreative Impulse für die Goldschmiedekunst der Spätgotik. Stiftungen von Pilger- und Reiseandenken durch Adel und Stadtpatriziat in Kirchenschätzen*, in: R. BA-

die mit dem Blut der Unschuldigen Kinder getränkte, vor allem aber Erde vom Golgathahügel¹⁸.

Entscheidend für die Verwendung des Halbedelsteins waren dessen Preziosität, die hohe materielle Kostbarkeit, die hochstehende Qualität der handwerklichen Verarbeitung, die gute Sichtbarkeit des darin Verwahrten, aber auch die mit der Transluzidität des Werkstoffes verbundenen symbolisch-religiösen Assoziationen. Auf diese nimmt das älteste erhaltene Kokosnussreliquiar Bezug (Abb. 6 und 7): Den Korpus des um 1230 entstandenen Werkes, das sich heute im Domschatz der St. Paulus-Kirche in Münster befindet, bildet eine „Meerfuß“, die aufgrund der Überzeugung, Kokosnussbäume wüchsen auf dem Meeresgrund¹⁹, als mit besonderen Kräften begabt galt. Die Kokosnussschale wurde um 1230 durch eine Metallmontierung zu einem Reliquiar überformt, das man jedoch noch einem weiteren Transformationsprozess unterzog: Bei der bekrönenden *Agnus Dei*-Figur mit Kreuzesfahne handelt es sich um die fatimidische Bergkristallfigur eines liegenden Löwen aus dem 11. Jahrhundert, dessen Kopf abgesägt und mit umgekehrter Blickrichtung neu montiert wurde. Die Umarbeitung zu einem siegreichen Lamm Gottes als Christussymbol erklärt sich aus der Funktion dieses Ziboriumsreliquiars: während die Kokosnuss 47 Reliquien, unter anderem ein Partikel des Kreuzes Christi, enthielt, barg die Bergkristallfigur eine Blutreliquie des Blutes Christi²⁰. Die Löwenfigur des Münsteraner Reliquiars ist damit ein Paradebeispiel für die bewusste Thematisierung der christologischen Konnotationen des Bergkristalls. Seit Isidor von Sevilla (um 600) galt der Bergkristall, der, wie man annahm, zwei gegensätzliche physikalische Aggregatzustände – Wasser²¹ und Stein – in sich vereinigte, als Symbol der gottmenschlichen Natur Christi²². Thomas von Aquin zufolge eignete er sich deshalb am besten für die Aufbewahrung der heiligsten Substanzen²³. Zu den äußerst seltenen Bergkristall-Objekten – weltweit haben sich sieben erhalten – gehören fatimidische Wasserkrüge wie jener aus der Abtei von Saint Denis, den 1150 Abt Suger bei der Messfeier in Händen gehalten haben soll (Paris, *Musée du Louvre*; Abb. 8).

BEL, W. PARAVICINI (Hg.), *Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert (Akten der int. Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000, Beihefte der Francia 60)*, Ostfildern 2005, 181; A. SHALEM, *Islam Christianized*, 23.

¹⁸ A. SHALEM, *Islam Christianized*, 23.

¹⁹ J. TRIPPS, *Pilgerfahrten*, 176.

²⁰ *Ebd.*, 176, Anm. 18.

²¹ Laut Plinius war Bergkristall versteinertes Wasser. A. SHALEM, *Islam Christianized*, 147.

²² S. GEREVINI, *The Grotto of the Virgin in San Marco: Artistic Reuse and Cultural Identity in Medieval Venice*, „Gesta“ 53 (2014), 197–220, bes. 216.

²³ G. TOUSSAINT, *Kreuz und Knochen. Reliquien zur Zeit der Kreuzzüge*, Berlin 2011, 102 f.

Auch kostbare Textilien fanden als Reliquienhüllen ihren Weg nach Europa: der als sog. *Schleier der hl. Anna* in der Annen-Kathedrale von Apt (Provence) verehrte fatimidische Seidenstoff von 1096–97 barg Reliquien der Mutter Mariens (Abb. 9)²⁴.



Abb. 8. Fatimidischer Wasserkrug aus Bergkristall, Ägypten, um 1150, Paris, *Musée du Louvre*;
Abb. 9. Detail des sog. *Schleiers der hl. Anna*, Ägypten, um 1196, Leinen mit Goldapplikationen,
Apt, *Basilique Sainte Anne*.

Daneben finden sich im christlichen Kult vereinzelt auch islamische Gegenstände, deren profane Erstverwendung nicht mit Sicherheit gesichert ist, wie etwa metallene Becken, die sowohl Handwaschungen vor Mahlzeiten wie auch vor Gebeten dienten und damit sowohl im säkularen wie im rituellen Kontext verortbar waren²⁵. Um ein solches mamlückisches Bronzebecken handelt es sich etwa bei dem zwischen 1320 und 1340 von Muhammad ibn al-Zayn angefertigten sog. *Taufbecken Ludwigs des Heiligen*²⁶, das König Ludwig IX. von einem Kreuzzug mitgebracht haben soll (Abb. 10). Das heute im Pariser *Louvre* befindliche Becken war bis zur Taufe des künftigen Königs Ludwig XIII. als Taufbecken der französischen Dauphins in Gebrauch.

²⁴ M. DURAND, *La part des textiles d’Égypte dans le culte des reliques de l’Occident médiéval*, in: M. DURAND, F. SARAGOZA (Hg.), *Égypte, la trame de l’Histoire*, Paris 2002, 212.

²⁵ S. BURKHARDT, M. MERSCH, U. RITZERFELD, S. SCHRÖDER, *Hybridisierung von Zeichen und Formen durch mediterrane Eliten*, in: M. BERGOLTE, J. DÜCKER, M. MÜLLERBURG, B. SCHNEIDMÜLLER (Hg.), *Integration und Desintegration der Kulturen im europäischen Mittelalter*, Berlin 2011, 467–557, bes. 526.

²⁶ S. MAKARIOU, *Baptistère de Saint Louis*, in: S. MAKARIOU (Hg.), *Les arts de l’Islam au Musée du Louvre*, Paris, 2012, 282–288; A. SHALEM, *Islam Christianized*, 293–294 (No. 259).



Abb. 10. Sog. *Taufbecken Ludwigs des Heiligen*, Ägypten, 13. oder 14. Jh., Bronze mit Silbereinlegearbeiten, Paris, *Musée du Louvre*; Abb. 11. Sog. *Schrein von Leyre*, urspr. Juwelenbehältnis, Elfenbein, Córdoba um 1000, *Museo de Navarra*, Pamplona.

Aufgrund der Erstadaption als Transportgefäße für Heiltümer und dank ihrer Provenienz aus dem Heiligen Land, dem Geburtsort Jesu und dem Handlungsraum der biblischen Ereignisse²⁷, wurden islamische Artefakte, und das ist wesentlich, bei ihrer Ankunft im christlichen Okzident nicht als Vertreter einer antagonistischen Religion wahrgenommen. Ihr exotisches Material und ihre fremdländische Form verbürgten ihre Authentizität und steigerten ihre sakrale Aura. Die Einbindung dieser Gegenstände in den christlichen Kult erleichterte zudem die Tatsache, dass sie, als zumeist profane Artefakte und aufgrund des Bilderverbots im Islam, keine religiösen Symbole aufwiesen²⁸. Sie waren also nicht primär mit dem Islam konnotiert, wie heute gerne ins Feld geführt wird. Dank dieser Prämissen konnten etwa auch die im Spanien der *Reconquista* in christlichen Besitz gelangten islamischen Profangegegenstände, insbesondere Elfenbeinarbeiten, in einem nachträglichen Aneignungsprozess in den christlich-sakralen Kontext integriert werden. Als Beispiel kann hier der berühmte, in einer Umayyaden-Werkstatt im Kalifat von Córdoba verfertigte *Schrein von Leyre* stehen, der um 1000 für den Sohn des berühmten Feldherrn-Kalifen al-Mansur als Juwelenbehältnis geschaffen wurde (Abb. 11)²⁹. Das mit höfischen Szenen und einer umlaufenden Kufi-Inschrift geschmückte, heute im *Museo de Navarra* in Pamplona verwahrte Werk wurde im Zuge der *Reconquista* zum Reliquiar für die Gebeine der Schwestern Nunilo und Alodia. Diese hatten im 9. Jahrhundert in Córdoba das Martyrium durch Enthauptung erlitten, da sie sich weigerten, zum Islam überzutreten. Die Rekontextualisierung war auch hier eine Form der

²⁷ R.E. MACK, *From Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300–1600*, Berkeley 2002, 51–70.

²⁸ *Ebd.*, 1–7.

²⁹ J.A. HARRIS, *Muslim Ivories in Christian Hands. The Leire Casket in Context*, „Art History“ 18 (1995) 2, 213–221.

nachträglichen „Heiligung“, wurde aber auch zum Sinnbild des Triumphs über den islamischen Gegner und blieb durch einen Negativbezug zum Islam als einer feindlichen Religion belastet³⁰.

Einen rätselhaften Sonderfall bilden Artefakte, die diese christliche Neukontextualisierung gleichsam bereits vor ihrem Einzug in den Okzident vollzogen. So weist ein Werk wie die berühmte, heute in der *Freer Gallery* des *Smithsonian Art Institute* in Washington befindliche *Freer Canteen*³¹ (Abb. 12) eine frappierende Besonderheit auf: die aus Messing mit feinsten Silbereinlegearbeiten in einer ayyubidischen Werkstatt um 1250 hergestellte Pilgerflasche verbindet figürliche christliche Darstellungen aus dem Leben Jesu mit islamischer Ornamentik³². Die lückenhafte Ikonographie (es fehlt etwa die Geburt Christi) stellt die naheliegendste Erklärungsmöglichkeit, das Werk sei von konvertierten Muslimen hergestellt worden, in Frage³³.

Ähnlich gelagert ist die Problematik bei den sog. Olifanten³⁴, die bisweilen ebenfalls ornamentale Tierfriese mit christlichen Szenen verbinden – im Fall des Olifanten aus dem Pariser *Musée National du Moyen Âge* (Abb. 13) einer Himmelfahrt Christi im Beisein Mariens, der Engel und Apostel. Aufgrund des unterschiedlichen Stils der Schnitztechnik beider Themenbereiche ist die Forschung bis heute uneins, ob Signalhörner wie diese, der stilistisch-inhaltlichen Unterschiede zum Trotz, in einer islamischen Werkstatt, etwa in Salerno oder Amalfi, hergestellt wurden oder eine christliche Werkstatt im Westen das bereits mit Tiermotiven geschmückte Horn nachträglich mit narrativen christlichen Motiven verzierte. Olifante wurden im christlichen Raum im Kontext der Rolandsage wahrgenommen – das Wort „Olifant“ findet sich erstmals im *Chanson de Roland* von ca. 1098, jenem altfranzösischen Versepos, das den heldenhaften Tod des Grafen Roland, Neffe und Paladin Karls des Großen, in der Schlacht von Roncesvalles 778 auf dessen Sarazenenfeldzug besingt.

Am Beispiel eben dieses Sonderfalls, der, wenn man so will „christlich-islamischen“ Olifante, wurde in der jüngsten Forschung von Avinoam Shalem, dem sich maßgebliche Untersuchungen zum hier behandelten Thema verdanken, ein Terminus etabliert, der sich zunächst nur auf die ästhetische wie ikonographi-

³⁰ Vgl. dazu auch S.A. KELLER, *Zeichen christlichen Triumphes. Ein Motiv der islamischen Architektur zwischen Aneignung und Akkulturation*, Bern 2013.

³¹ E.R. HOFFMAN, *Christian-Islamic Encounters on Thirteenth-Century Ayyubid Metalwork. Local Culture, Authenticity, and Memory*, „Gesta“ 43 (2004) 2, 129–142.

³² Vgl. J.T. WOLLESEN, *East meets West and the Problem with Those Pictures*, in: A. CLASSEN (Hg.), *East Meets West in the Middle Ages and Early Modern Times. Transcultural Experiences in the Premodern World*, Berlin 2013, 354–355.

³³ So etwa R.E. MACK, *From Bazaar to Piazza*, 5.

³⁴ A. SHALEM, *Der Klang des Olifants*, in: A. SPEER, L. WEGENER (Hg.), *Wissen über Grenzen. Arabisches Wissen und lateinisches Mittelalter* (Miscellanea Mediaevalia, Bd. 33), Berlin 2006, 775–790.



Abb. 12. Sog. *Freer Canteen*, Syrien um 1250, Washington DC, *Smithsonian Art Institute, Freer Gallery of Art*; Abb. 13. Olifant, Sizilien(?) um 1100, Paris, *Musée National du Moyen Âge (Musée de Cluny)*.

sche Dualität des auf dem Olifanten Dargestellten und auch nur auf den konkreten Sonderfall bezog – also eine Gruppe von insgesamt fünf Werken: Shalem prägte für sie die Bezeichnung „hybride Olifante“³⁵. In Bezug auf die anderen hier vorgestellten Artefakte mit außerchristlichem Ursprungskontext und christlicher Zweitverwendung hatte Shalem in den späten 1990-er Jahren zunächst von „christianisierten“³⁶, dann, in Nachfolge von Ernst Kühnel von „zweisprachigen“³⁷ respektive „bivisuellen“³⁸ Objekten gesprochen. Vor etwa 10 Jahren stellte er jedoch fest: „Dieses Phänomen berührt Fragen, die uns heute allgemein beschäftigen, Fragen nach Regeln der Migration und nach Geschichten von Einwanderern, denn auch diese wandernden, mittelalterlichen Objekte, die die Grenzen zwischen verschiedenen Kulturen überwandern, waren im neuen Land oder Kontext, in dem sie eine neue Funktion erhielten, Immigranten“³⁸. In Ausweitung des ursprünglichen Partikularterminus werden in der Kunstwissenschaft gegenwärtig alle mittelalterlichen islamischen Artefakte an der Schnittstelle unterschiedlicher kultur-religiöser Welten durchgängig als „Hybride“ bezeichnet³⁹.

³⁵ A. SHALEM, *Die mittelalterlichen Olifante. Bearbeitet von Avinoam Shalem unter Mitwirkung von Maria Glaser*, Berlin 2014, 346–365.

³⁶ Vgl. den Titel der Dissertation von Avinoam Shalem von 1995: *Islam Christianized. Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West*.

³⁷ Vgl. E. KÜHNEL, *Die islamischen Elfenbeinskulpturen. VIII–XIII Jahrhundert*, Berlin 1981, 6–19 und Kat. Nr. 52–81.

³⁸ A. SHALEM, *Islamische Objekte in Kirchenschätzen der lateinischen Christenheit. Ästhetische Stufen des Umgangs mit dem Anderen und dem Hybriden*, in: CH. U. K. VAN EICKELS (Hg.), *Das Bistum Bamberg in der Welt des Mittelalters*, Bamberg 2007, 167.

³⁹ Vgl. G. WOLF, *Fluid Borders, Hybrid Objects: Mediterranean Art Histories 500–1500. Questions of Method and Terminology*, in: J. ANDERSON (Hg.), *Crossing Cultures. Conflict, Migration and*

„Hybridität“ gilt heute nicht nur in der Kunstgeschichte als Schlüsselwort für die kunsthistorische Analyse von Phänomenen kultureller Diversität. Mit dem der Biologie entlehnten (schon von Herder und Darwin verwendeten) Begriff, der sicherlich am spektakulärsten in der Gentechnologie Anwendung findet, umschreiben die Sozialwissenschaften die Auswirkungen der Globalisierung⁴⁰ und der Digitalisierung auf gesellschaftliche und individuelle Identitätskonstruktionen, die sich überkommenen ethnischen und kulturellen Identitätsmodellen entziehen (Stichwort: Identitätskrise, Multiethnizität, Multikulturalismus, *virtual reality*). Gemäß der Definition der deutschen Integrationsforscherinnen Naika Foroutan und Isabel Schäfer sprechen wir von „Hybridität“ wenn „teilweise antagonistische Denkinhalte und Logiken aus unterschiedlichen kulturellen, sozialen oder religiösen Lebenswelten zu neuen Handlungs- und Denkmustern zusammengesetzt werden“⁴¹.

Auch die auf Globalität ausgerichtete Kunstgeschichte⁴² schreibt sich heute im Hinblick auf die hochaktuelle Themenstellung „Der Islam und der Westen“ dem Hybrid-Diskurs ein, und dies ungeachtet der Tatsache, dass der Hybridbegriff derzeit auf sehr unterschiedliche kulturelle und soziale Phänomene Anwendung findet, eine kohärente Hybrid-Theorie *de facto* immer noch aussteht⁴³ und der Begriff, so Fouroutan und Schäfer, „unter dem Vorwurf des kulturellen Synkretismus“ steht, also dem Vorwurf „der Vermischung von kulturellen Ideen, Werten und Weltbildern zu einem neuen System oder Weltbild“⁴⁴.

Ein grundlegendes, mit der Hybrid-Identität in Zusammenhang stehendes Phänomen ist der Hybridisierungsprozess der Religion. Ein sprechendes Beispiel

Convergence, Carlton 2009, 134–137; U. RITZERFELD, *Mamlükische Metallkunst für mediterrane Eliten – Grenzüberschreitungen in Luxus und Machtrhetorik*, in: M. BERGOLTE, J. DÜCKER, M. MÜLLERBURG, B. SCHNEIDMÜLLER, (Hg.), *Integration und Desintegration der Kulturen im europäischen Mittelalter*, Berlin 2011, 523–539; A. SHALEM, *Hybride und Assemblagen in mittelalterlichen Schatzkammern: Neue ästhetische Paradigmata im Hinblick auf die ‚Andersheit‘*, in: L. BURKART, PH. CORDEZ, P.A. MARIAX, Y. POTIN (Hg.), *Le trésor au Moyen Âge. Discours, pratiques et objets*, Florence 2010, 297–313; A. SHALEM, *Islamische Objekte in Kirchenschätzen*, 163–175; S. BURKHARDT, M. MERSCH, U. RITZERFELD, S. SCHRÖDER, *Hybridisierung von Zeichen und Formen*, 467–557, bes. 529ff.

⁴⁰ Der Definition des Globalisierungsforschers Jan Nederveen Pieterse gemäß sind kulturelle Hybride „gemischte neue Identitäten, die nicht auf nur einen einzigen Kulturbestandteil zurückzuführen sind“. G. PREYER, *Globalisierung und Multiethnizität. Jan Nederveen Pieterse's Beitrag zur Analyse struktureller Evolution*, „Marburger Forum. Beiträge zur geistigen Situation der Zeit“ 9 (2008) 3, 9.

⁴¹ N. FOROUTAN, I. SCHÄFER, *Projektbeschreibung „Hybride europäisch-muslimische Identitätsmodelle“* auf: <http://www.heyamat.hu-berlin.de> (21.10.2016).

⁴² Vgl. G. WOLF, *Kunstgeschichte, aber wo? Florentiner Perspektiven auf das Projekt einer Global Art History II*, „Kritische Berichte“ 2 (2012), 60–68.

⁴³ Vgl. E. FRIEBEN-BLUM, C. JACOBS, *Vom Oder zum Und: Zur Konstruktion von Bindestrich-Identitäten*, in: E. FRIEBEN-BLUM, C. JACOBS, C. WIESSMEIER (Hg.), *Wer ist fremd? Ethnische Herkunft, Familie und Gesellschaft*, Opladen 2000, 20.

⁴⁴ N. FOROUTAN, I. SCHÄFER, *Hybride Identitäten – muslimische Migranten und Migrantinnen in Deutschland*, „Aus Politik und Zeitgeschichte“ 5 (2009), 11.

dafür ist in unserem Kontext der sog. Chrislam⁴⁵. Diese christlich-islamische Hybridreligion trat in den 1980-er Jahren von Nigeria aus ihren Siegeszug bei den evangelikalen Christen in den USA an. Der Chrislam leugnet die Gottessohnschaft Jesu als Blasphemie (vgl. Sure 5:17), er leugnet Jesu Kreuzestod (Sure 4:157–158) und Auferstehung. Der US-amerikanische Leader des Chrislam, Pastor Rick Warren, wurde 2008 vom *Time-Magazine* zum einflussreichsten Religionsführer der USA gekürt (Abb. 14). Warren, dem zufolge man Jesus folgen kann ohne ihn als Christus, den Sohn Gottes und Erlöser anzuerkennen, erlangte spätestens 2009 internationale Berühmtheit, als er das Gebet bei der Amtseinführung von Barack Obama sprach, wobei er zum christlichen Jesus und mohammedanischen Isa betete (Abb. 15).



Abb. 14. Pastor Rick Warren auf dem *Time*-Cover, 18. 8. 2008; Abb. 15. Pastor Rick Warren spricht das chrislamische Gebet bei der Amtseinführung von Präsident Barack Obama, Washington 21.01.2013.

Burka Mary, eine Arbeit der amerikanischen Keramikkünstlerin Cynthia Consentino von 2011 (Abb. 16), bei der eine kommerzielle Madonnenfigur im charakteristischen Immaculata-Gestus unter einer dunkelblauen Burka verschwindet, wirkt vor diesem Hintergrund wie eine chrislamische Maria-Maryam-Figur. Auch die im Hinblick auf Blasphemie- und Sakrilegvorwürfe kontrovers diskutierte, 2007 vom australischen Multimediakünstler Luke Sullivan geschaffene Skulptur *The Fourth Secret of Fatima* (Abb. 17) spielt mit der Frage der Hybridreligion – dem Autor zufolge ist diese Zukunftsvision der Inhalt einer vorgeblichen vierten Offenbarung an jenem portugiesischen Ort,

⁴⁵ Vgl.: J. LINGEL, J. MORTON, B. NIKIDES (Hg.), *Chrislam: How Missionaries Are Promoting An Islamized Gospel*, Garden Grove 2012; F. DERUVO, H. RICHARDS (Hg.), *Chrislam*, Kindle Edition 2012.

der bezeichnenderweise den Namen der Tochter des Propheten Mohammed, Fatima, trägt⁴⁶.



Abb. 16. Cynthia Consentino: *Burka-Mary*, 2011; Abb. 17. Luke Sullivan: *The Fourth Secret of Fatima*, 2007.

Ein ähnlich an der Schnittstelle von Kunst und Religion siedelndes Hybride-reignis war der „Kunstraum“, den der Schweizer Künstler Christoph Büchel als Isländischen Pavillon für die Biennale von Venedig 2015 schuf: In *The Mosque* verwandelte Büchel die (bereits entsakralisierte) venezianische Kirche *Santa Maria della Misericordia* in eine Moschee (Abb. 18 und 19). Der Künstler wollte damit, nach eigenen Angaben, auf das Fehlen einer Moschee in Venedig, einem traditionellen Begegnungsort von Orient und Okzident, verweisen. Der Kirchenraum erhielt einen *Mihrab* – die Nische, die die Gebetsrichtung nach Mekka anzeigt, Gebetsteppiche und andere muslimische Kultgegenstände, durfte aber – so die Vorgabe des Künstlers und der Stadtverwaltung – nicht für religiöse Zwecke genutzt werden. Ungeachtet dessen verrichteten Muslime in der synkretisierenden „Kunst-Moschee“ ihr Gebet und kündigten an, im Biennale-Pavillon den Ramadan zu feiern. Die Ausstellungsbesucher mussten sich an der Türschwelle die Schuhe ausziehen, da sie, so der muslimische Wachdienst, einen „Kultort“ betreten. Als der italienische Religionswissenschaftler Alessandro Tamborini dies mit der Begründung verweigerte, dies sei eine kultische Handlung, er betrete aber

⁴⁶ Vgl. R. PATTENDEN, *Bliss, Blasphemy and Belief: An Australian Case Study in Tensions between Religious Tradition and Contemporary Art*, „ARTS. The Arts in Religious and Theological Studies“ 23 (2011) 1, 4–12.

eine Kunstinstitution und keine Moschee, wurde ihm der Eintritt verwehrt⁴⁷. Das „Kirche-Moschee-Hybrid“ wurde schließlich von der Stadt Venedig vorzeitig geschlossen.



Abb. 18. und 19. Christoph Büchel: *The Mosque*, Installation, Isländischer Pavillon, Biennale von Venedig 2015.

Der heute für mittelalterliche Objekte verwendete Begriff *cultural hybrids*⁴⁸ umfasst auch die religiöse Identität. Damit impliziert der Begriff „Kulturhybrid“ eine Hybridisierung der darin enthaltenen religiösen Aussage. Ich bringe dafür nur ein Beispiel: Bis heute hält sich die mittlerweile widerlegte Annahme, der berühmte Florentiner Künstler Massaccio, ein wesentlicher Mitbegründer der italienischen Renaissance, habe auf einem seiner Frühwerke, dem 1422 datierten San Giovenale-Triptychon (Abb. 20 und 21), dem goldenen Nimbus der Madonna die Schahada⁴⁹, das islamische Glaubensbekenntnis: „Es gibt keinen Gott außer Allah und Mohammed ist sein Prophet“, spiegelverkehrt in kufischer Schrift eingefügt⁵⁰. Obwohl heute als pseudo-arabische Kalligraphie ohne konkrete Bedeutung erkannt⁵¹, wird das Werk immer wieder als Beispiel einer heimlichen Islam-Sympathie des Künst-

⁴⁷ Vgl. www.katholisches.info/2015/05/18/venedig-kunsthistoriker-protestiert-gegen-moschee-in-der-kirche-und-ruft-die-polizei/ (21.10.2016).

⁴⁸ So in Bezug auf die *Freer canteen* etwa M. GEORGPOULOU, *Fine Commodities in the Thirteenth-century Mediterranean*, in: M. MERSCH, U. RITZERFELD (Hg.), *Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen. Kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters*, Berlin 2009, 73ff.

⁴⁹ Vgl. etwa <https://en.wikipedia.org/wiki/Shahada> (21.10.2016).

⁵⁰ So erstmals R. SELLHEIM, *Die Madonna mit der Schahāda*, in: E. GRÄF (Hg.), *Festschrift Werner Caschel zum siebzigsten Geburtstag 5. März 1966. Gewidmet von Freunden und Schülern*, Leiden 1968, 308–315.

⁵¹ R.E. MACK, *From Bazaar to Piazza*, 65–66; V.-S. SCHULZ, *Intricate Letters and the Reification of Light. Prolegomena on the Pseudo-Inscribed Haloes in Giotto's Madonna di San Giorgia alla Costa and Masaccio's San Giovenale Triptych*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz“ 58 (2016) 1, 59–93. Zur Frage der Übernahme arabischer Pseudoschrift allgemein siehe A. NAGEL, *Twenty-five notes on pseudoscript in Italian art*, „RES“ 59–60 (2011), 230.

lers oder zumindest seines Auftraggebers lanciert. Masaccio habe, so etwa die italienische Literaturwissenschaftlerin Graziella Parati, als „Rebell und Grenzüberschreiter“ in Überblendung der Gestalt der christlichen Maria mit der islamischen Maryam „nach dem Verbindenden in den Gegensätzen“ gesucht und das frühneuzeitliche Italien damit als eine Region offenbart, in der sich „religiöse, kulturelle und intellektuelle Identitäten herausforderten und neu definierten“⁵².



Abb. 20. Masaccio: *San Giovenale-Triptychon*, 23. 4. 1422 dat., Cascia del Regello, *Museo Masaccio*; Abb. 21. Detail: *Madonnennimbus*.

Diese Deutung belegt eindrücklich, wie umstandslos einem Kunstwerk das illusionäre Konstrukt eines zeitgenössischen Multikulturalismus übergestülpt werden kann, das eine grundsätzliche Austauschbarkeit aller Religionen in einer multikulturellen Gesellschaft postuliert, und die Existenz einer solchen in die Frührenaissance rückprojiziert. Tatsächlich fanden islamische Inschriften, wie etwa Künstlersignaturen, Widmungsinschriften oder Segenswünsche an den Auftraggeber, als Ornamentelemente Eingang in die westliche Malerei⁵³. Fraglich bleibt dabei, ob die christlichen Künstler um die Aura von Macht und Heiligkeit wussten, die der Schrift als dem Offenbarungsmedium des Koran im Islam zukam. (Aus diesem Grund untersagte etwa der bedeutende Mamluken-Sultan al-Malik an-Nasir Muhammad den Christen in Ägypten per Dekret im Jahre 1301 den Gebrauch der arabischen Schriftzeichen⁵⁴.) Undenkbar war jedoch die

⁵² G. PARATI, *Introduction*, in: G. PARATI (Hg.), *Mediterranean Crossroads. Migration Literature in Italy*, Madison NJ/London 1999, 13–14.

⁵³ Vgl. K. ERDMANN, *Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters*, „Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Geistes- und sozialwissenschaftliche Klasse“ 9 (1953), 467–513.

⁵⁴ S. BURKHARDT, M. MERSCH, U. RITZERFELD, S. SCHRÖDER, *Hybridisierung von Zeichen und Formen*, 534.

Duldung eines islamischen Glaubensbekenntnisses im liturgischen oder sakralen Kontext. So kam es am Hofe Michaels VIII. Palaiologos in Byzanz zu einem handfesten Eklat, als auf einem für liturgische Zwecke gebrauchten mamlukischen Bronzetablett der Namen des Propheten entziffert wurde, was man als „Verschmutzung“ der christlichen Zeremonie wertete⁵⁵. Man weiß heute, dass sich Masaccio bei der Gestaltung seiner Heiligenscheine von mamlukischen Tablettis, wie beispielsweise jenem aus dem Victoria and Albert Museum in London inspirieren ließ (vgl. Abb. 22)⁵⁶.



Abb. 22. Bronzetablett, Ägypten oder Syrien um 1340, London, *Victoria & Albert Museum*.

Weder ein Künstler der Frührenaissance noch des Mittelalter konnte in seinem Werk – und ganz besonders nicht in einem sakralen, wie einer Madonnendarstellung – islamische und christliche Glaubensvorstellungen amalgamieren. Seit der *Quelle der Erkenntnis* (*Pege gnoseos*) des hl. Johannes von Damaskus (um 676–749) und noch bis weit in die Neuzeit hinein galt der Islam als christliche Häresie, war Mohammed – wie es Dante im 28. Gesang seiner 1321 vollendeten

⁵⁵ *Ebd.*, 535. Siehe auch R.S. NELSON, *Letters and Language. Ornament and Identity in Byzantium and Islam*, in: I.A. BIERMANN (Hg.), *The Experience of Islamic Art on the Margins of Islam*, Reading 2005, 61–88.

⁵⁶ F. LEEMHUIS, *Heiligenscheine fremder Herkunft. Arabische Schriftzeichen in Aureolen der italienischen Malerei des frühen fünfzehnten Jahrhunderts*, „Der Islam. Zeitschrift für Geschichte und Kultur des islamischen Orients“ 77 (2000), 286–306.

Divina Commedia schildert – als Verursacher der größten religiösen Spaltung für ewig ins *Inferno* verbannt. Eine Darstellung des *Jüngsten Gerichts* von Giovanni da Modena von 1410 in der *Cappella Bolognini* der *Basilica di San Petronio* in Bologna zeigt Mohammed, der von einem Dämon gequält wird (Abb. 23 und 24). (Nach Aufrufen des Präsidenten der *Unione dei Musulmani d'Italia*, das Fresko zu zerstören, vereitelte die italienische Polizei zwei Al-Qaida-Anschläge auf das Werk. Die Kapelle ist heute nicht zugänglich⁵⁷).



Abb. 23. Giovanni da Modena: *Jüngstes Gericht*, 1410, Fresko, Bologna, *Basilica di San Petronio*, *Cappella Bolognini*; Abb. 24. Detail: Mohammed von einem Dämon gequält.

Auch im Darstellungsvorwurf des Triumphes des hl. Thomas von Aquin stellt der zu Füßen des *Doctor Angelicus* liegende bedeutende muslimische Aristoteliker Ibn Rushd, gen. Averroës (1126–1198), als Sinnbild des Kampfes gegen die Häresie eines der ikonographischen Grundelemente dar – in Filippo Lippis Fresko des *Triumphes des hl. Thomas von Aquin über die Ketzer* von 1488–93 in der Carafa-Kapelle in der Basilika *Santa Maria Sopra Minerva* in Rom (Abb. 25) ist Averroës gar durch die Beischrift *Sapientia vincit malitiam* gekennzeichnet. Delikat unterschlagen wurde dabei die Bedeutung des Aristoteles-Kommentars des Averroës für Thomas' 1264 verfasste *Summa contra gentiles*⁵⁸. Der grundsätzliche theologische Wahrnehmungshintergrund des Islam ist im Mittelalter also nicht der einer paganen Religion, sondern einer christlichen Häresie. Umso wichtiger war bei der Inkorporation muslimischer Kunstgegenstände in den christlich-sakralen Kontext eine strikte Trennung der beiden Glaubenssphären.

⁵⁷ L. SAURMA-JELTSCH, *Muslime im Bild des Spätmittelalters. Unterschiedliche Blicke auf die „Anderen“*, in: L. GRENZMANN, TH. HAYE, N. HENKEL, TH. KAUFMANN (Hg.), *Wechselseitige Wahrnehmung der Religionen im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit 2: Kulturelle Konkretionen (Literatur, Mythographie, Wissenschaft und Kunst)*, Berlin – Boston 2012, 209–245.

⁵⁸ L.B. HAGEMANN, *Missionstheoretische Ansätze bei Thomas von Aquin in seiner Schrift „De rationibus fidei“*, in: A. ZIMMERMANN (Hg.), *Thomas von Aquin. Werk und Wirkung im Licht neuerer Forschungen*, Berlin 1988, 464.



Abb. 25. Filippo Lippi: *Triumph des hl. Thomas von Aquin über die Ketzer*, 1488–93, Fresko, Rom, Basilika Santa Maria Sopra Minerva, Carafa-Kapelle.

Die Diversität der an der Schnittstelle des Islam und des Christentums entstandenen und bis heute entstehenden Kunstwerke und Artefakte wirft die Frage auf, ob und inwieweit der heute in der Kunstforschung so selbstverständlich gebrauchte Hybrid-Begriff der Beschreibung und Interpretation der so verschiedenartigen Phänomenen kulturell-religiöser Diversität tatsächlich gerecht wird. Mit Blick auf die Definition von Foroutan und Schäfer weckt die Bezeichnung der mittelalterlichen Artefakte, wie beispielsweise der eingangs angesprochenen Hedwigsgläser als „hybride Objekte“, ernste Bedenken. Denn Artefakte wie diese bilden keine neue Entität aus einer Kompilation unterschiedlicher religiöser Identitäten heraus. Die christianisierende Adaption veränderte zwar die importierten islamischen Artefakte optisch und funktional in einen neuen, christlichen Gegenstand. Wesentlich ist jedoch, dass in der Folge des „christianisierenden“ Transformationsprozesses kein neues, islamisch-christliches Artefakt entstand, da die islamischen Artefakte damals nicht in religiösen, sondern in ästhetisch-funktionalen Kategorien rezipiert wurden.

Nicht minder bedenklich im Hinblick auf die Frage der Hybridität erweisen sich die nachmittelalterlichen, insbesondere aber die zeitgenössischen Kunstwerke. Sie wecken zwar – im Unterschied zu den mittelalterlichen, wie etwa Dantes

und Giovanni da Modenas ewiger Verbannung Mohammeds ins *Inferno* – der Hybrid-Definition entsprechend keine negativen Emotionen. Doch führten und führen die Versuche, die beiden kulturell wie religiös inkompatiblen Welten im Raum der Kunst anzunähern, einzig zur Entstehung von pseudo-hybriden Konstrukten. Denn diese erscheinen nur oder werden (tendenziös) als islamisch-christlich konnotierte Werke interpretiert, bleiben aber *de facto* – wie das Beispiel des Madonnen-Nimbus bei Masaccio zeigt – entweder christliche oder islamische Erzeugnisse. Überdeutlich illustriert dies die Analogie pseudo-hybrider Artefakte mit der pseudo-christlich-muslimischen Religion des Chrislam (Abb. 26). Im Chrislam ist Christus nicht der Sohn Gottes, er ist nicht der Heiland, er wurde weder gekreuzigt noch ist er auferstanden. Der Chrislam erweist sich damit als keine neue, autonome hybride Entität, sondern als rein verbales Konstrukt bzw. als verkappter Islam. Die aktuell auch in der Kunstforschung vermehrt zu beobachtende Klassifizierung solcher Konstrukte als Hybride verdankt sich auch in diesem Fall der global uniformierenden Ideologie eines relativistisch begriffenen Multikulturalismus.

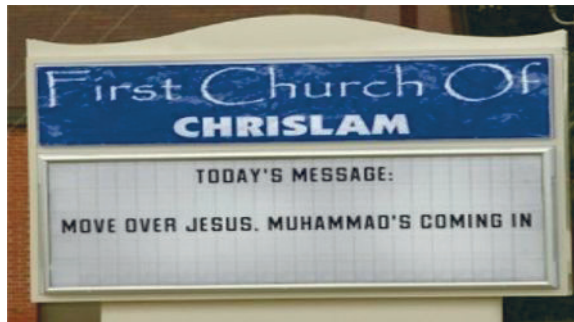


Abb. 26. Tagesmotto auf einer Chrislam-Kirche, Fort-Wayne IN, U.S.A.

Bei der hier eingeforderten Begriffsklärung ging es keinesfalls darum, einen antagonistischen Gegensatz von „christlich“ und „islamisch“ aufzumachen. Im Gegenteil: erst das Wissen um unsere Religion, Kultur und Kunst, die unsere eigene Identität ausmachen, das Wissen um ihr Assimilationspotenzial aber auch um ihre Grenzen, ermöglichen es uns, anderen Kulturen und Religionen auf Augenhöhe und zugleich mit unvoreingenommener Offenheit zu begegnen. Ich möchte deshalb mit dem Blick eines Klassikers der italienischen Kunst, Michelangelo Pistoletto, auf jenen großen Kulturraum schließen, dem Christentum wie Islam entstammen: den Mittelmeerraum. Mit seinem 2002 gegründeten Netzwerk *Love Difference – Artistic Movement for an InterMediterranean Politic* engagiert sich Pistoletto für ein transnationales Weltmodell vermittels kultureller Integration. Herzstück seines 2003 an der Biennale von Venedig mit dem

Goldenen Löwen geehrten Projekts ist der *Love Difference Table*, ein „Tisch der Kulturen“, dessen Spiegelglasplatte die Umriss des Mittelmeeres nachzeichnet und von 23 Sitzgelegenheiten aus den Anrainerstaaten des Mittelmeers umgeben ist (Abb. 27 und 28).



Abb. 27 und 28. Michelangelo Pistoletto: *Love Difference Table*, 2002 (Marseille und Graz).

Das *Mare Nostrum* verkörpert seit jeher einen Begegnungsort zwischen den Kulturen und Religionen und den politischen Umgang mit ihnen. Es steht für die gleichnamige italienische Marineoperation, die in ihrem einjährigen Bestehen von 2013 bis 2014 rund 150.000 Bootsflüchtlingen das Leben rettete ebenso wie für den Kolonialismus des *Imperium Romanum*, der das Mittelmeer nach der Eroberung Kathagos, ungeachtet der Völker und Kulturen, die an seinen Küsten lebten, als „unser Meer“ bezeichnete. Diese Uniformität ist an Pistolettos Tisch durch die unterschiedlichen Sitzgelegenheiten ebenso aufgehoben, wie die heute mehr denn je virulente Trennung in Orient und Okzident: Hier zählen nicht Länder, Völker, Rassen, Kulturen, und Religionen, sondern jeder einzelne Mensch, der ungeachtet kultureller, politischer oder religiöser Differenzen am *Love Difference Table* Platz nimmt, um mit anderen Menschen in toleranten Dialog zu treten.

Pistolettos Arbeit ruft in eindrucksvoller Weise in Erinnerung, dass, mit den Worten des deutsch-syrischen Politikwissenschaftlers und Islamforschers Basam Tibi, gerade „die Geschichte der Mittelmeerregion zeigt, dass sich die islamische und die westliche Zivilisation über Jahrhunderte hinweg gegenseitig befruchtet haben – jenseits kriegerischer Auseinandersetzungen im Zeichen von Kreuzzug und Dschihad. Zwischen dem 9. und dem 12. Jahrhundert fand eine Hellenisierung des Islam statt. Von ihr bis zur europäischen Renaissance führt eine direkte Linie. Die Muslime retteten das antike griechische Erbe vor

dem Vergessen und bereicherten es. Darauf konnte die Renaissance aufbauen. So leistete der Islam einen wichtigen Beitrag zur Entstehung des modernen Europa. Diese positiven Impulse sollte ein Dialog in Erinnerung rufen. Geschichte kann damit zur Quelle einer künftigen gemeinsamen Werteorientierung werden⁵⁹.

Literaturverzeichnis:

- BELTING H., *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008.
- BURKHARDT S., MERSCH M., RITZERFELD U., SCHRÖDER S., *Hybridisierung von Zeichen und Formen durch mediterrane Eliten*, in: M. BERGOLTE, J. DÜCKER, M. MÜLLERBURG, B. SCHNEIDMÜLLER (Hg.), *Integration und Desintegration der Kulturen im europäischen Mittelalter*, Berlin 2011, S. 467–557.
- DERUVO F., RICHARDS H. (Hg.), *Chrislam*, Kindle Edition 2012.
- DURAND M., *La part des textiles d'Égypte dans le culte des reliques de l'Occident médiéval*, in: M. DURAND, F. SARAGOZA (Hg.), *Egypte, la trame de l'Histoire*, Paris 2002, S. 212.
- ERDMANN K., *Arabische Schriftzeichen als Ornamente in der abendländischen Kunst des Mittelalters*, „Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Geistes- und sozialwissenschaftliche Klasse“ 9 (1953), S. 467–513.
- FOROUTAN N., SCHÄFER I., *Hybride Identitäten – muslimischer Migranten und Migrantinnen in Deutschland*, „Aus Politik und Zeitgeschichte“ 5 (2009), S. 11–18.
- FOROUTAN N., SCHÄFER I., *Projektbeschreibung „Hybride europäisch-muslimische Identitätsmodelle“*, <http://www.heyamat.hu-berlin.de> (21.10.2016).
- FRIEBEN-BLUM E., JACOBS C., *Vom Oder zum Und: Zur Konstruktion von Bindestrich-Identitäten*, in: E. FRIEBEN-BLUM, C. JACOBS, C. WIESSMEIER (Hg.), *Wer ist fremd? Ethische Herkunft, Familie und Gesellschaft*, Opladen 2000, S. 9–33.
- GEORGOPOULOU M., *Fine Commodities in the Thirteenth-century Mediterranean*, in: M. MERSCH, U. RITZERFELD (Hg.), *Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen. Kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters*, Berlin 2009, S. 63–89.

⁵⁹ B. TIBI, *Selig sind die Belogenen. Der christlich-islamische Dialog beruht auf Täuschungen – und fördert westliches Wunschdenken*, „Die Zeit“ (29.5.2002), 9.

- GEREVINI S., *The Grotto of the Virgin in San Marco: Artistic Reuse and Cultural Identity in Medieval Venice*, „Gesta“ 53 (2014), S. 197–220.
- HAGEMANN L.B., *Missionstheoretische Ansätze bei Thomas von Aquin in seiner Schrift „De rationibus fidei“*, in: A. ZIMMERMANN (Hg.), *Thomas von Aquin. Werk und Wirkung im Licht neuerer Forschungen*, Berlin 1988, S. 459–483.
- HARRIS J.A., *Muslim Ivories in Christian Hands. The Leire Casket in context*, „Art History“ 18 (1995) 2, S. 213–221.
- HOFFMAN E.R., *Christian-Islamic Encounters on Thirteenth-Century Ayyubid Metalwork. Local Culture, Authenticity, and Memory*, „Gesta“ 43 (2004) 2, S. 129–142.
- KELLER S.A., *Zeichen christlichen Triumphes. Ein Motiv der islamischen Architektur zwischen Aneignung und Akkulturation*, Bern 2013.
- KÜHNEL E., *Die islamischen Elfenbeinskulpturen. VIII–XIII Jahrhundert*, Berlin 1981.
- LAUBE S., *Von der Reliquie zum Ding: Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum*, Berlin 2011.
- LEEMHUIS F., *Heiligenscheine fremder Herkunft. Arabische Schriftzeichen in Aureolen der italienischen Malerei des frühen fünfzehnten Jahrhunderts*, „Der Islam. Zeitschrift für Geschichte und Kultur des islamischen Orients“ 77 (2000), S. 286–306.
- LINGEL J., MORTON J., NIKIDES B. (Hg.), *Chrislam: How Missionaries Are Promoting An Islamized Gospel*, Garden Grove 2012.
- MACK R.E., *From Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300–1600*, Berkeley 2002.
- MAKARIOU S., *Baptistère de Saint Louis*, in: S. MAKARIOU (Hg.), *Les arts de l’Islam au Musée du Louvre*, Paris 2012.
- MATHEWS K.R., *Other people’s dishes. Islamic bacini on eleventh-century churches in Pisa*, „Gesta“ 53 (2014) 1, S. 5–23.
- MERSCH M., *Kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters*, in: M. MERSCH, U. RITZERFELD (Hg.), *Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen. Kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters*, Berlin 2009, S. 8–17.
- NAGEL A., *Twenty-five notes on pseudoscript in Italian art*, „RES“ 59–60 (2011), S. 229–248.
- NELSON R.S., *Letters and Language. Ornament and Identity in Byzantium and Islam*, in: I.A. BIERMANN (Hg.), *The Experience of Islamic Art on the Margins of Islam*, Reading 2005, S. 61–88.
- PARATI G., *Introduction*, in: G. PARATI (Hg.), *Mediterranean Crossroads. Migration Literature in Italy*, Madison NJ – London 1999, S. 13–42.

- PATTENDEN R., *Bliss, Blasphemy and Belief: An Australian Case Study in Tensions between Religious Tradition and Contemporary Art*, „ARTS. The Arts in Religious and Theological Studies“ 23 (2011) 1, S. 4–12.
- PREYER G., *Globalisierung und Multiethnizität. Jan Nederveen Pieterse's Beitrag zur Analyse struktureller Evolution*, „Marburger Forum. Beiträge zur geistigen Situation der Zeit“ 9 (2008) 3, S. 1–27.
- RITZERFELD U., *Mamlükische Metallkunst für mediterrane Eliten – Grenzüberschreitungen in Luxus und Machtrhetorik*, in: M. BERGOLTE, J. DÜCKER, M. MÜLLERBURG, B. SCHNEIDMÜLLER, (Hg.), *Integration und Desintegration der Kulturen im europäischen Mittelalter*, Berlin 2011, S. 523–539.
- SAID E.W., *Orientalism*, New York 1978.
- SAURMA-JELTSCH L., *Muslime im Bild des Spätmittelalters. Unterschiedliche Blicke auf die ‚Anderen‘*, in: L. GRENZMANN, TH. HAYE, N. HENKEL, TH. KAUFMANN (Hg.), *Wechselseitige Wahrnehmung der Religionen im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit 2: Kulturelle Konkretionen (Literatur, Mythographie, Wissenschaft und Kunst)*, Berlin – Boston 2012, S. 209–245.
- SCHULZ V.-S., *Intricate Letters and the Reification of Light. Prolegomena on the Pseudo-Inscribed Haloes in Giotto's Madonna di San Giorgia alla Costa and Masaccio's San Giovenale Triptych*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz“ 58 (2016) 1, S. 59–93.
- SELLHEIM R., *Die Madonna mit der Schahāda*, in: E. GRÄF (Hg.), *Festschrift Werner Caschel zum siebzigsten Geburtstag 5. März 1966. Gewidmet von Freunden und Schülern*, Leiden 1968, S. 308–315.
- SHALEM A., *Der Klang des Olifants*, in: A. SPEER, L. WEGENER (Hg.), *Wissen über Grenzen. Arabisches Wissen und lateinisches Mittelalter*, Berlin 2006, S. 775–790.
- SHALEM A., *Die mittelalterlichen Olifante. Bearbeitet von Avinoam Shalem unter Mitwirkung von Maria Glaser*, Berlin 2014.
- SHALEM A., *Hybride und Assemblagen in mittelalterlichen Schatzkammern: Neue ästhetische Paradigmata im Hinblick auf die ‚Andersheit‘*, in: L. BURKART, PH. CORDEZ, P.A. MARIAUX, Y. POTIN (Hg.), *Le trésor au Moyen Âge. Discours, pratiques et objets*, Florence 2010, S. 297–313.
- SHALEM A., *Islam Christianized. Islamic portable objects in the medieval church of the Latin West*, (*Ars Faciendi, Beiträge und Studien zur Kunstgeschichte Bd. 7*, zugl. Univ. Diss. Edinburgh 1995), Frankfurt a. Main u.a. 1998.
- SHALEM A., *Islamische Objekte in Kirchenschätzen der lateinischen Christenheit. Ästhetische Stufen des Umgangs mit dem Anderen und dem Hybriden*, in: CHR. U. K. VAN EICKELS (Hg.), *Das Bistum Bamberg in der Welt des Mittelalters*, Bamberg 2007, S. 163–175.

- TIBI B., *Selig sind die Belogenen. Der christlich-islamische Dialog beruht auf Täuschungen – und fördert westliches Wunschenken*, „Die Zeit“ (29.5.2002), S. 9.
- TOUSSAINT G., *Kreuz und Knochen. Reliquien zur Zeit der Kreuzzüge*, Berlin 2011.
- TRIPPS J., *Pilgerfahrten als kreative Impulse für die Golgschmiedekunst der Spätgotik. Stiftungen von Pilger- und Reiseandenken durch Adel und Stadtpatriziat in Kirchenschätze*, in: R. BABEL, W. PARAVICINI (Hg.), *Grand Tour. Adeliges Reisen und europäische Kultur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert (Akten der int. Kolloquien in der Villa Vigoni 1999 und im Deutschen Historischen Institut Paris 2000, Beihefte der Francia 60)*, Ostfildern 2005, S. 173–190.
- WATT W.M., *Islamic Surveys. The Influence of Islam on Medieval Europe*, Edinburgh 1972.
- WEDEPOHL K.H., *Die Gruppe der Hedwigsbecher*, Göttingen 2005.
- WOLF G., *Fluid Borders, Hybrid Objects: Mediterranean Art histories 500–1500. Questions of Method and Terminology*, in: J. ANDERSON (Hg.), *Crossing Cultures. Conflict, Migration and Convergence*, Carlton 2009, S. 134–137.
- WOLF G., *Alexandria aus Athen zurückerobern? Perspektiven einer mediterranen Kunstgeschichte mit einem Seitenblick auf das mittelalterliche Sizilien*, in: M. MERSCH, U. RITZERFELD (Hg.), *Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen. Kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters*, Berlin 2009, S. 39–62.
- WOLF G., *Kunstgeschichte, aber wo? Florentiner Perspektiven auf das Projekt einer Global Art History II*, „Kritische Berichte“ 2 (2012), S. 60–68.
- WOLLESEN J.T., *East meets West and the Problem with Those Pictures*, in: A. CLASSEN (Hg.), *East Meets West in the Middle Ages and Early Modern Times. Transcultural Experiences in the Premodern World*, Berlin 2013, S. 341–388.

Abbildungsnachweis:

1,2 Muzeum Powiatowe w Nysie; 3 Creative Commons; 4,8,12 Public Domain; 5 The Trustees of the British Museum, London; 6,7 Bistum Münster/Stephan Kube; 9 Miriam bat Shimeon; 10 Musée du Louvre, Paris; 11 Ray Escámez Rivero; 13 RMN-Grand Palais (Musée de Cluny – Musée National du Moyen-Âge)/Gérard Blot; 14 Time/Robert Gallagher; 15 www.barack-obama-photos.com; 16 C. Consentino; 17 L. Sullivan and Blake Society; 18,19 C. Büchel;

20,21,23,25 Web Gallery of Art; 22 Victoria and Albert Museum, London; 24
Fondazione Federico Zeri; 26 <http://www.tldm.org>; 27 Michelangelo Pistoletto/
CNAP/GalerieofMarseille; 28 Universalmuseum Joanneum Graz.