

LMU

LUDWIG-  
MAXIMILIANS-  
UNIVERSITÄT  
MÜNCHEN

DISSERTATIONEN DER LMU

UB

19

DENIZ ERDUMAN-ÇALIŞ

# Faszination Lüsterglanz und Kobaltblau

Die Geschichte Islamischer Keramik  
in Museen Deutschlands

Deniz Erduman-Çalış

Faszination Lüsterglanz und Kobaltblau  
Die Geschichte Islamischer Keramik in Museen Deutschlands

Dissertationen der LMU München

Band 19

# Faszination Lüsterglanz und Kobaltblau

Die Geschichte Islamischer Keramik in Museen  
Deutschlands

von

Deniz Erduman-Çalış



Universitätsbibliothek  
Ludwig-Maximilians-Universität München

Herausgegeben von der  
**Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität**  
Geschwister-Scholl-Platz 1  
80539 München

Mit **Open Publishing LMU** unterstützt die Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der LMU dabei, ihre Forschungsergebnisse parallel gedruckt und digital zu veröffentlichen.

Text © Deniz Erduman-Çalış 2017  
Erstveröffentlichung 2020  
Zugleich Dissertation der LMU München 2017

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über <http://dnb.dnb.de>

Herstellung über:  
readbox unipress  
in der readbox publishing GmbH  
Rheinische Str. 171  
44147 Dortmund  
<http://unipress.readbox.net>

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:  
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-216167>

978-3-95925-073-3 (Druckausgabe)  
978-3-95925-074-0 (elektronische Version)

# Inhaltsverzeichnis

Dank .....	1
I Prolog .....	5
II Forschungsfeld und Forschungsstand .....	9
II.1 Umriss des Themas .....	9
II.2 Forschungsstand .....	14
II.2.1 Publikationen zur Ausstellungs- und Sammlungs- geschichte Islamischer Kunst .....	16
II.2.2 Forschungsgeschichte Islamische Keramik .....	19
II.2.2.1 Die Anfänge im 19. Jahrhundert .....	22
II.2.2.2 Das frühe 20. Jahrhundert .....	27
II.2.2.3 Die Zeit nach 1940 .....	32
II.2.2.4 Bestandskataloge .....	40
II.2.2.5 Ausstellungskataloge .....	43
II.2.3 Inszenierung Islamischer Keramik in Museumskontexten .....	46
III Methodik .....	49
IV Historischer Abriss: Die Entstehung von Sammlungen Islamischer Kunst und Keramik in Europa und Deutschland ....	53
IV.1 Kunstgewerbemuseen mit Sammlungen Islamischer Keramik in Deutschland – ein Überblick .....	56
IV.2 Ethnologische Museen mit Sammlungen Islamischer Keramik in Deutschland – ein Überblick .....	63
IV.3 Sonstige Museen mit wichtigen Sammlungen Islamischer Keramik in Deutschland .....	68
IV.4 Bedeutende internationale Sammlungen Islamischer Keramik und ihre Dauerausstellungen .....	69
IV.4.1 Louvre, Paris .....	69
IV.4.2 Victoria and Albert Museum, London .....	71
IV.4.3 British Museum, London .....	73
IV.4.4 Metropolitan Museum of Art, New York .....	75
IV.4.5 Weitere bedeutende internationale Sammlungen Islamischer Keramik .....	77

V	Bedeutende Sammlungen Islamischer Keramik in Deutschland.....	79
V.1	Museum Fünf Kontinente München .....	79
V.1.1	Literatur und Quellenlage.....	79
V.1.2	Die Geschichte des Museums.....	82
V.1.2.1	Von der Gründung bis zum Zweiten Weltkrieg.....	82
V.1.2.2	Die Zeit nach 1945.....	86
V.1.3	Die Sammlung Islamischer Kunst am Museum Fünf Kontinente.....	90
V.1.3.1	Zusammenstellung der Sammlung .....	92
V.1.3.2	Inventarnummern .....	95
V.1.3.3	Erwerbungs-geschichte.....	95
V.1.3.4	Auswertung und Interpretation der Sammlung....	100
V.1.3.5	Personelle Betreuung.....	101
V.1.4	Islamische Keramik in den Dauerausstellungen.....	102
V.1.4.1	Die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg.....	102
V.1.4.2	Die Zeit nach 1945.....	114
V.1.5	Islamische Keramik in Sonderausstellungen in München.....	125
V.1.5.1	„Kunsth Handwerk des Orients“, 1949.....	125
V.1.5.2	„Persische Kunst“, 1964 .....	127
V.1.5.3	„Diplomaten und Wesire“, 1988.....	136
V.1.5.4	„Rosenduft und Säbelglanz“, 1996.....	139
V.1.5.5	„Aura des Alif“, 2010 .....	140
V.1.6	Interpretation und Auswertung: Die Bedeutung der Sammlung Islamischer Keramik des Museums Fünf Kontinente .....	144
V.1.7	Ausblick.....	146
V.2	Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg .....	147
V.2.1	Literatur und Quellenlage.....	147
V.2.2	Die Geschichte des Museums.....	149
V.2.2.1	Justus Brinckmann .....	149
V.2.2.2	Die Zeit nach Brinckmann bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges.....	156
V.2.2.3	Die Zeit nach 1945.....	160

V.2.3 Die Sammlung Islamischer Kunst am Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.....	162
V.2.3.1 Inventarnummern .....	164
V.2.3.2 Gefäßkeramik.....	164
V.2.3.3 Baukeramik.....	172
V.2.3.4 Auswertung und Interpretation der Sammlung....	179
V.2.3.5 Personelle Betreuung.....	180
V.2.4 Islamische Keramik in den Dauerausstellungen.....	182
V.2.4.1 Von der Museumsgründung bis zum Zweiten Weltkrieg.....	182
V.2.4.2 Die Zeit nach 1945.....	197
V.2.5 Islamische Keramik in den Sonderausstellungen.....	225
V.2.5.1 Von der Museumsgründung bis zum Zweiten Weltkrieg.....	225
V.2.6 Interpretation und Auswertung: Die Bedeutung der Sammlung Islamischer Keramik des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg .....	227
V.2.7 Ausblick.....	229
V.3 Das Museum Angewandte Kunst Frankfurt.....	229
V.3.1 Literatur und Quellenlage.....	229
V.3.2 Die Geschichte des Museums.....	230
V.3.3 Die Sammlung Islamischer Keramik am Museum Angewandte Kunst Frankfurt .....	236
V.3.3.1 Inventarnummern .....	237
V.3.3.2 Erwerbungs-geschichte.....	237
V.3.3.3 Zusammenstellung der Sammlung .....	239
V.3.3.4 Auswertung und Interpretation der Sammlung....	243
V.3.3.5 Personelle Betreuung.....	244
V.3.4 Islamische Keramik in den Dauerausstellungen.....	245
V.3.4.1 Von der Museumsgründung bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges.....	245
V.3.4.2 Die Zeit nach 1945.....	256

V.3.5	Islamische Keramik in den Sonderausstellungen .....	261
V.3.5.1	Von der Museumsgründung bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges.....	262
V.3.5.2	Die Zeit von 1945 bis 1985 .....	266
V.3.5.3	Sonderausstellungen seit der Eröffnung des Neubaus 1985 .....	270
V.3.6	Interpretation und Auswertung: Die Bedeutung der Sammlung Islamischer Keramik des Museums Angewandte Kunst Frankfurt .....	285
V.3.7	Ausblick.....	288
V.4	Das Museum für Islamische Kunst Berlin.....	290
V.4.1	Literatur und Quellenlage.....	291
V.4.2	Die Geschichte des Museums.....	292
V.4.2.1	Von der Museumsgründung bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges .....	293
V.4.2.2	Der Zweite Weltkrieg und seine Folgen für Berlin.....	302
V.4.2.3	Vom Salzbergwerk Grasleben zum Zonal Fine Arts Repository im Schloss Celle.....	307
V.4.2.4	Vom Salzbergwerk Kaiserroda an den Central Collecting Point nach Wiesbaden.....	308
V.4.2.5	Das Nachkriegsberlin bis zur Spaltung der Stadt 1948.....	308
V.4.2.6	Westberlin 1948 bis 1990 .....	310
V.4.2.7	Ostberlin 1948 bis 1990.....	311
V.4.2.8	Zusammenführung der Sammlungen und Institutionen nach 1990.....	312
V.4.3	Die Sammlung Islamischer Keramik am Museum für Islamische Kunst Berlin .....	312
V.4.3.1	Inventarnummern .....	313
V.4.3.2	Zusammenstellung der Sammlung .....	314
V.4.3.3	Gefäßkeramik .....	317
V.4.3.4	Baukeramik .....	322
V.4.3.5	Auswertung und Interpretation der Sammlung....	345
V.4.3.6	Kuratorische Betreuung der Abteilung Islamischer Kunst.....	346

V.4.4	Islamische Keramik in den Dauerausstellungen.....	348
V.4.4.1	Die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg.....	348
V.4.4.2	Die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg.....	365
V.4.5	Islamische Keramik in den Sonderausstellungen.....	382
V.4.5.1	Die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg.....	383
V.4.5.2	Die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bis heute....	386
V.4.6	Interpretation und Auswertung: Die Bedeutung der Sammlung Islamischer Keramik des Museums für Islamische Kunst Berlin.....	395
V.4.7	Ausblick.....	397
V.5	Hetjens-Museum Düsseldorf.....	399
V.5.1	Literatur und Quellenlage.....	399
V.5.2	Die Geschichte des Museums.....	400
V.5.2.1	Das Düsseldorfer Kunstgewerbemuseum und seine Islam-Sammlung.....	401
V.5.2.2	Laurenz Heinrich Hetjens und seine Sammlung....	401
V.5.2.3	Das Hetjens-Museum Düsseldorf von seinen Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg.....	404
V.5.2.4	Vom Zweiten Weltkrieg bis heute.....	406
V.5.3	Die Sammlung Islamischer Keramik am Hetjens-Museum Düsseldorf.....	412
V.5.3.1	Inventarnummern.....	413
V.5.3.2	Baukeramik.....	413
V.5.3.3	Gefäßkeramik.....	417
V.5.3.4	Erwerbungen der Zeit vor 1945.....	421
V.5.3.5	Erwerbungen der Nachkriegszeit bis 1976.....	430
V.5.3.6	Verkauf von Islamischen Keramiken der Museumssammlung 1976.....	434
V.5.3.7	Erwerbungen nach 1976.....	441
V.5.3.8	Auswertung und Interpretation der Sammlung....	442
V.5.3.9	Personelle Betreuung.....	443
V.5.4	Islamische Keramik in den Dauerausstellungen.....	443
V.5.4.1	Von der Museumsgründung bis zum Zweiten Weltkrieg.....	443
V.5.4.2	Die Zeit von 1945 bis heute.....	448

V.5.5	Islamische Keramik in den Sonderausstellungen .....	460
V.5.5.1	Islamische Keramik 1973 .....	461
V.5.5.2	Marokkanische Keramik 1987.....	467
V.5.5.3	Paul Dresler und seine Rezeption Islamischer Keramik sowie die Ausstellung seiner Keramiken am Hetjens-Museum 1977 .....	470
V.5.6	Interpretation und Auswertung: Die Bedeutung der Sammlung Islamischer Keramik des Hetjens-Museums Düsseldorf .....	474
V.5.7	Ausblick.....	475
VI	Resümee .....	477
VII	Epilog.....	487
VIII	Quellen und Literaturverzeichnis.....	491
VIII.1	Archivquellen .....	491
VIII.2	Literaturverzeichnis.....	493
IX	Appendix: Die wichtigsten Kunsthändler für Erwerbungen Islamischer Keramik an Museen Deutschlands in alphabetischer Reihenfolge .....	535
IX.1	Franz Bock, Aachen.....	535
IX.2	Jörg Drechsel, Kalsruhe .....	536
IX.3	Yervant Édouard Hindamian, Paris .....	537
IX.4	Kalebdjian Frères, Paris.....	537
IX.5	Dikran Kelekian.....	537
IX.6	Hagop Kevorkian.....	538
IX.7	Saeed Motamed, Frankfurt.....	539
IX.8	Heidi Vollmoeller, Zürich.....	540
IX.9	Mohammad Yeganeh, Frankfurt .....	541

X Anhang .....	545
X.1 Museum Fünf Kontinente München .....	547
X.1.1 Diagramme .....	547
X.1.1.1 Verteilung der Sammlungsobjekte nach ihren Herkunftsländern .....	547
X.1.1.2 Dekore und Techniken der gesammelten Keramikobjekte .....	547
X.1.2 Tabellen .....	548
X.1.2.1 Überblick Sammlung Islamische Keramik – IRAN... ..	548
X.1.2.2 Überblick Sammlung Islamische Keramik – übrige Länder .....	549
X.1.3 Grundriss Museum Fünf Kontinente München .....	550
X.1.4 Ausstellungen zu Islamischer Kunst am Museum Fünf Kontinente München .....	551
X.1.5 Abbildungen Museum Fünf Kontinente München .....	553
X.2 Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg .....	565
X.2.1 Diagramme .....	565
X.2.1.1 Verteilung der Sammlungsobjekte nach ihren Herkunftsländern .....	565
X.2.1.2 Dekore und Techniken der gesammelten Keramikobjekte .....	565
X.2.2 Tabellen .....	566
X.2.2.1 Überblick Sammlung Islamische Gefäßkeramik – IRAN .....	566
X.2.2.2 Überblick Sammlung Islamische Keramik – übrige Länder .....	567
X.2.2.3 Überblick Sammlung Baukeramik .....	567
X.2.3 Grundrisse Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg .....	568
X.2.4 Ausstellungen zu Islamischer Kunst und Zeitgenössischer Kunst der islamisch geprägten Welt am Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg .....	570
X.2.5 Abbildungen Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg .....	571

X.3	Museum Angewandte Kunst Frankfurt.....	587
X.3.1	Diagramme.....	587
X.3.1.1	Verteilung der Sammlungsobjekte nach ihren Herkunftsländern .....	587
X.3.1.2	Dekore und Techniken der gesammelten Keramikobjekte .....	587
X.3.2	Tabellen.....	588
X.3.2.1	Überblick Sammlung Islamische Keramik – IRAN... ..	588
X.3.2.2	Überblick Sammlung Islamische Keramik – übrige Länder .....	589
X.3.3	Grundrisse und Pläne Museum Angewandte Kunst Frankfurt .....	590
X.3.4	Ausstellungen zu Islamischer Kunst am Museum Angewandte Kunst Frankfurt .....	594
X.3.5	Abbildungen Museum Angewandte Kunst Frankfurt.....	595
X.4	Museum für Islamische Kunst Berlin.....	609
X.4.1	Diagramme.....	609
X.4.1.1	Verteilung der Sammlungsobjekte nach ihren Herkunftsländern .....	609
X.4.1.2	Dekore und Techniken der gesammelten Keramikobjekte.....	609
X.4.2	Tabellen.....	610
X.4.2.1	Überblick Sammlung Islamische Keramik – IRAN – in Berlin Dahlem, laut Bestandskatalog von 1979.....	610
X.4.2.2	Überblick Sammlung Islamische Keramik – übrige Länder – in Berlin Dahlem, laut Bestandskatalog von 1979 .....	611
X.4.2.3	Lünetten aus dem Piyale Paşa Moschee-Komplex Istanbul(?), Iznik 1560 bis 1580.....	612
X.4.3	Grundrisse und Pläne Museum für Islamische Kunst Berlin .....	614
X.4.4	Ausstellungen am Museum für Islamische Kunst Berlin.....	616
X.4.5	Abbildungen Museum für Islamische Kunst Berlin .....	629

X.5	Hetjens-Museum Düsseldorf.....	653
X.5.1	Diagramme.....	653
X.5.1.1	Verteilung der Sammlungsobjekte nach ihren Herkunftsländern .....	653
X.5.1.2	Dekore und Techniken der gesammelten Keramikobjekte .....	653
X.5.2	Tabellen.....	654
X.5.2.1	Überblick Sammlung Islamische Keramik – IRAN... ..	654
X.5.2.2	Überblick Sammlung Islamische Keramik – übrige Länder.....	655
X.5.3	Grundrisse und Pläne Hetjens-Museum Düsseldorf.....	656
X.5.4	Ausstellungen zu Islamischer Kunst am Hetjens-Museum Düsseldorf .....	657
X.5.5	Abbildungen Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.....	657
X.6	Sonstiges .....	668
X.6.1	Diagramme.....	668
X.6.1.1	Überblick über die Herkunft der Keramikobjekte in den untersuchten Museen.....	668

*Für Yüksel*

# Dank

Die vorliegende Dissertationsschrift wurde im März 2017 an der Fakultät für Geschichts- und Kulturwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München angenommen. Für den Druck wurde sie in geringem Umfang überarbeitet und aktualisiert, in der Zwischenzeit publizierte Schriften konnten in gewissem Maße berücksichtigt werden.

Von der ersten Idee an bis hin zur vollendeten Dissertationsschrift kennzeichnete der inspirierende Austausch mit meinem Doktorvater Professor Dr. Avinoam Shalem meinen Weg. Ich danke ihm sehr für die konstruktive Betreuung meiner Arbeit. Auch meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Ulrich Schneider sowie Prof. Dr. Hans Georg Majer, Mitglied der Prüfungskommission, gilt mein Dank.

Meine Begeisterung für die Museumsarbeit leitete mich bei der Wahl des Themas. Mangels vorgelegter Studien war der Rahmen weit gesteckt, um den Umfang einer Dissertation nicht zu sprengen, vertieft die vorliegende Schrift die Sammlungsgeschichte von fünf Museen in Deutschland. In jedem dieser Museen erfuhr ich wohlwollende, großzügige Unterstützung bei der Archivrecherche und erhielt Zugang zu den Depots sowie hilfreiche Auskunft zur Museumsgeschichte.

Am Museum Fünf Kontinente in München waren es vor allem Direktorin Dr. Christine Kron und Prof. Dr. Jürgen Wasim Frembgen, Kurator der Orient Abteilung, die mich in meinen Recherchen unterstützten. Der plötzliche Tod von Frau Dr. Kron, nur wenige Wochen vor der Fertigstellung dieser Arbeit 2017, hat mich tief bewegt. Danken möchte ich ferner dem stellvertretenden Direktor des Museums Dr. Bruno Richtsfeld und dem Bibliothekar Martin Gross M.Sc. für ihre Hilfe. Die Archivarbeit ermöglichten Dr. Karin Guggeis und Dr. Anka Krämer de Huerta. Der Pressereferent des Museums, Dr. Robert Fin Steinle, stellte mir weiteres Abbildungsmaterial zur Verfügung.

Ich möchte Dr. Nora von Achenbach, der ehemaligen Leiterin der Sammlung Ostasien und Islam am Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, dafür danken, dass sie kurz vor ihrer Pensionierung geduldig meine Fragen beantwortete. Ihr Nachfolger Tobias Mörike M.A., Kurator der Sammlung Islam, war in der Folgezeit ein kompetenter Gesprächspartner. Danken möchte ich darüber hinaus Dipl. Designer René Hille-

brand, der mir seine Entwürfe der 2015 eröffneten Dauerausstellung der Islam Abteilung zur Verfügung stellte, und Dr. David Klemm für wertvolle Informationen zu den Archiven des Museums. Ein kleiner Teil des Museumsarchivs wird im Staatsarchiv Hamburg verwahrt, auch hier erfuhr ich wohlwollende Unterstützung.

Am Museum Angewandte Kunst Frankfurt am Main möchte ich mich bei Direktor Prof. Matthias Wagner K und seiner Assistentin Sandra Schwarz bedanken. Ein großer, kollegialer Dank geht an Dr. Stephan Graf von der Schulenburg, Kurator der Asiatischen Sammlung. Sehr angenehm war die Zusammenarbeit mit Ute Kunze, zuständig für Archiv und Dokumentation, ferner danke ich Dr. Jasmin Behrouzi-Rühl vom Kunstgewerbeverein Frankfurt für Schriften und Informationen zur Polytechnischen Gesellschaft und zum Mitteldeutschen Kunstgewerbeverein. Von großer Hilfe war zudem das Team des Instituts für Stadtgeschichte Frankfurt, wo wichtige Teile des Museumsarchivs verwahrt werden.

In Berlin gilt mein Dank Prof. Dr. Stefan Weber, Direktor des Museums für Islamische Kunst, und seinem Team. Dipl.-phil. Gisela Helmcke bearbeitete meine Anfragen noch kurz vor ihrer Pensionierung, darüber hinaus erhielt ich Unterstützung von Dr. Julia Gonnella, Dr. Miriam Kühn, PD Dr. Ute Franke und PD Dr. Martina Müller-Wiener. Meine tiefste Dankbarkeit gebührt Dr. Jens Kröger, der sein Wissen äußerst großzügig teilte. Ein unerschöpflicher Fundus an Archivmaterial des Museums wird im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin verwahrt. Der Leiterin des Archivs Dr. Petra Winter und ihrem Team sei hier ebenfalls gedankt.

Am Hetjens-Museum Düsseldorf bin ich vor allem Direktorin Dr. Daniela Antonin und ihrer wissenschaftlichen Mitarbeiterin Janine Ruffing M.A. zum Dank verpflichtet. Für die Bereitstellung von Foto- und Archivmaterial danke ich zudem Miriam Schaum M.A. sowie der Restauratorin Silke Rehbein. Einen wichtigen Teil der Sammlung Islamischer Keramik des Hetjens-Museums stellen die Bestände des ehemaligen Kunstgewerbemuseums dar, die sich heute im Kunstpalast befinden. Ich danke Dr. Dedo von Kerssenbrock-Krosigk, Leiter des Glasmuseums Hentrich im Kunstpalast, für Einsicht in die Inventarbücher und Dr. Barbara Til, Stellvertretende Leiterin der Sammlungen,

für fotografisches Material der alten Dauerausstellung. Im Stadtarchiv Düsseldorf unterstützten mich Klaudia Wehofen und Irina Holzbrecher bei meinen Recherchen.

Die Recherchen der vorliegenden Arbeit gingen vor allem durch Fragen der Provenienzen weit über diese fünf Museen hinaus. Danken möchte ich Charlotte Maury, Kuratorin der Islam Abteilung am Louvre Paris, Dr. Johannes Wieninger, ehemaliger Kustos der Asiensammlung am MAK-Wien, Dr. Patricia Brattig, Kuratorin am Museum für Angewandte Kunst Köln, Prof. Jorge Rodrigues von der Clouste Gulbenkian Foundation in Lissabon und Dr. Annette Krämer, Kuratorin des Fachreferats Orient am Linden-Museum Stuttgart.

Kollegiale Unterstützung erfuhr ich zudem durch Prof. Dr. Markus Ritter von der Universität Wien und Prof. Dr. Stefan Heidemann von der Universität Hamburg. Danken möchte ich auch Christina Manzella von der Thomas J Watson Library am Metropolitan Museum of Art New York.

Die vorliegende Publikation erscheint im Open Publishing Programm der Universitätsbibliothek München. Besonders bedanken möchte ich mich bei Dr. Klaus-Rainer Brintzinger, Direktor der Universitätsbibliothek, und seinem Team, allen voran Claudia Höhn, Referat Elektronisches Publizieren, und der Grafikerin Annerose Wahl. Die Endphase der Druckvorbereitung fiel in die Zeit der Corona-Pandemie und der daraus resultierenden Schließung aller Institutionen und Bibliotheken, was sich auf die Qualität einiger Abbildungen auswirkte, auf einige musste ganz verzichtet werden.

Ein besonderer Dank geht an Almut Stute M.A. für Unterstützung bei der Entschlüsselung einiger alter Inventareinträge und vor allem für das Lektorat der vorliegenden Publikation, Philipp Zobel M.A. sei gedankt für seine Hilfe bei der Formatierung.

Mein größter Dank geht an meine Familie: Meine Mutter Dipl. Päd. Monika Mergel und ihren Mann Werner Mergel und meinen Vater Dipl. Ing. Barışkan Erduman und seine Frau Gülşin Erduman. Viel Geduld und Verständnis wurde abverlangt von meinen Söhnen Timur Levni und Sinan Levend und meinem Mann Dipl. Ing. Yüksel Çalış. Es hat sich gelohnt!

Berlin im April 2020

Deniz Erduman-Çalış



# I Prolog

„Die Töpferei reicht bis in die frühesten Anfänge der handwerklichen Thätigkeit des Menschen zurück. Ihre Erzeugnisse sind in ungeheuren Mengen erhalten, da einerseits der Töpferthon durch das Härten im Feuer nahezu unverwüsthch wird und andererseits die Werthlosigkeit des Stoffes das fertige Geräth vor einer absichtlichen Zerstörung zum Zwecke der Wiederverarbeitung schützte.<sup>1</sup>

Diese Worte Otto von Falkes aus seinem Standardwerk „Majolika“ erklären den großen Bestand an Keramik als Zeugnis der materiellen Kultur<sup>2</sup> in Museumssammlungen. Die überdurchschnittliche Anzahl der Keramik im Vergleich zu anderen Materialien lässt sich in Kunstgewerbemuseen, ethnologischen oder kulturgeschichtlichen Sammlungen genauso wie in Kunstmuseen nachweisen. Die Spannweite der Keramik reicht von den ersten Erzeugnissen vor 7000 Jahren bis in unsere Zeit mit einer geographischen Ausdehnung über den gesamten Globus.

Die „Unverwüsthlichkeit“ des Materials macht die Gebrauchsware Keramik zur dominierenden Ausbeute bei Ausgrabungen. Gleichzeitig ist es die glänzende Strahlkraft dekoriertes Feinkeramik, die sich über die Gebrauchsware erhebt und sie zu einem seit Jahrhunderten begehrten Sammlerstück macht.

Adäquat zu dieser Erkenntnis ist Islamische Keramik in allen einschlägigen Sammlungen Islamischer Kunst in großer Zahl vertreten.<sup>3</sup> Die Herkunft der Objekte umfasst eine geographische Ausdehnung von Spanien bis Indien bzw. Südostasien und reicht von dem Beginn der islamischen Zeitrechnung im 7. Jahrhundert unserer Zeitrechnung bis in das 19. Jahrhundert, vereinzelt sogar bis in unsere Tage. Islamische Keramik lässt sich anhand regionaler Unterschiede in Technik, Rohmaterial und Dekoration gut kategorisieren, nahezu alle in der Islamischen Kunst angewandten Stile schlagen sich in der Gestaltung der

1 Falke 1896, S.1.

2 Zur Begriffsdefinition „Materielle Kultur“, siehe Samida, Belliger und Hahn (Hrsg.) 2014, besonders S.1–12.

3 Vgl. dazu Erdmann 1961, S. 6.

Keramiken nieder. Gleichzeitig ist der Träger Keramik als Malgrund für die künstlerische Entfaltung hervorragend geeignet. Unterschiedliche Techniken kommen hier zur Anwendung, sei es ein Farbauftrag unter der Glasur, in ihr oder auf ihr. Der Keramikünstler zeichnet frei aus der Hand mit feinem Pinselstrich oder mittels Vorlagen, die beispielsweise durch Lochschablonen übertragen werden.<sup>4</sup>

Eine Besonderheit Islamischer Keramik ist zudem die Verwendung von Baukeramik bei der Innen- und Außengestaltung von Sakral- und Profanbauten. Zu den herausragenden technischen Leistungen der Keramiker zählen die Erfindung der Lüstertechnik sowie der Quarzfrittekeramik.

Vor dem Hintergrund dieser sowohl qualitativen sowie quantitativen Materialfülle entwickelte sich die Fragestellung der vorliegenden Arbeit sowie ihre Fokussierung auf die Materialgruppe Keramik, die nicht nur in den Museen ihren festen Stellenwert hat, sondern auch in der Islamischen Kunstgeschichte eine tragende Rolle einnimmt.

Für die Erforschung Islamischer Keramik sind die Museen mit ihren Sammlungen von besonderer Bedeutung, denn ihnen steht das Material dauerhaft und vergleichend zur Verfügung. Die Aufgabe eines Museums erschöpft sich jedoch nicht in der Sammlung, Bewahrung und Erforschung seiner Bestände, auch das Vermitteln und Präsentieren dieser gehört zu den Grundpfeilern der Museumsarbeit.<sup>5</sup> Genau diese Ansätze, das Sammeln und Forschen auf der einen Seite sowie das Präsentieren und Vermitteln auf der anderen Seite sind Gegenstand dieser Arbeit. Dabei sollen erstmals die Umstände, wann, wie und warum Islamische Keramiken in deutsche Museumssammlungen integriert wurden, sowie ihre Rezeptionsgeschichte in den Museen anhand der Darstellung ihrer Ausstellungsgeschichte untersucht werden.

An diesem Punkt tritt der Museumskurator in Erscheinung. Er oder sie filtert den tatsächlichen Bestand aller über uns gekommenen historischen Islamischen Keramiken für den Museumsbesucher. Letzterem vermittelt der Kurator durch die subjektive Auswahl ein Bild von Islamischer Kunst, geprägt und geformt durch die eigene Haltung. Es stellt

4 Vgl. etwa Atasoy und Raby 1989, S. 56.

5 Vgl. z. B. Flügel 2009, S. 20.

sich die Frage, in wie weit sich die Kuratoren der hier zu untersuchen- den Museen in Deutschland, eines durch ihre eigene wissenschaftliche Sozialisation geprägten kulturhistorischen Narrativs, durch das die Parameter der Islamischen Kunst und Keramik definiert werden, bedienen. Das beliebteste Narrativ in der Geschichte der Präsentation Islamischer Kunst ist das sogenannte „Bilderverbot“, das sich – wie wir sehen werden – trotz aller Differenzierungsversuche hartnäckig hält. Ein zweites Thema, das in der Entstehungszeit der Sammlungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorrangig für die Islamische Keramik prägend war, ist der Einfluss dieser auf die Europäische Keramik, sowie die engen Bezüge zum chinesischen Porzellan, das spätestens seit dem 17. Jahrhundert europaweit hoch geschätzt und bewundert wird. Die Auswirkungen dieser Narrative ziehen sich durch die gesamte Museumsgeschichte von der Auswahl der Erwerbungen bis zu ihrer Präsentation und geben vielschichtige Aufschlüsse über die Motivation der Sammlungs- und Ausstellungstätigkeit der Museen. Dabei bedient sich das Museum der Keramik zur Verkörperung ihrer Narrative, die ursprünglichen Entstehungszusammenhänge, die tatsächliche Funktion des Werkes oder ihre technischen Eigenschaften treten in den Hintergrund.

Weiterhin in den Hintergrund tritt die Frage, ob es sich bei der Bezeichnung „Islamische“ Keramik tatsächlich ausschließlich um Werke muslimische Künstler handelt. Da davon nicht ausgegangen werden kann und die vorliegende Arbeit diese Bezeichnung kritisch hinterfragen möchte, wird das Wort „Islamisch“ im Kontext Islamischer Kunst und Keramik in der vorliegenden Arbeit durchgängig Substantiviert.



## II Forschungsfeld und Forschungsstand

### II.1 Umriss des Themas

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Sammlung und Ausstellung Islamischer Keramik in Museen Deutschlands. Diese Sammlungen sind in unterschiedlichen Museumsgattungen präsent, die ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gegründet wurden. Der Blick auf die Sammlungen erstreckt sich folglich von der Zeit der ersten Erwerbung Islamischer Keramiken bis in unsere Zeit. Aus der Gesamtzahl der Museen mit Islamischen Keramikbeständen in Deutschland wurden fünf Sammlungen ausgewählt, die in Hinblick auf die Fragestellungen der Arbeit untersucht werden. Bei der Auswahl ist es wichtig, dass die Museen eine kontinuierliche Sammlungs- und Ausstellungstätigkeit im Bereich der Islamischen Kunst von ihrer Gründung an bis heute vorweisen können. Zudem wird darauf geachtet, dass aus jeder Museumsgattung zumindest eine Institution vertreten ist.

Die ausgewählten Sammlungen werden im Text chronologisch nach ihrem Gründungsdatum geordnet bearbeitet. Diese sind: Museum Fünf Kontinente München (gegr. 1862), Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (gegr. 1874), Museum Angewandte Kunst Frankfurt (gegr. 1877), Museum für Islamische Kunst Berlin (gegr. 1904) und Hetjens-Museum Düsseldorf (gegr. 1909).

In jedem der ausgewählten Museen folgt eine Analyse der Sammlung Islamischer Keramik. Dabei stellt sich die Frage, ob es sich um enzyklopädische Schausammlungen handelt, bei denen die Erwerbungen gezielt angesetzt wurden, um Sammlungslücken zu schließen oder ob diese eher durch subjektive Gegebenheiten entstanden sind. Weiterhin ist zu hinterfragen, welche Rolle den Museumsdirektoren und ihren Vorlieben bei der Formung der Sammlung zufällt. Ein weiterer Blick richtet sich auf die Erwerbungsstände, die zur Mehrung der Sammlung führten. Die Sichtung der Museumsarchive verspricht dabei wichtige Erkenntnisse zum Kunsthandel sowie zur Entwicklung der Preise und gewisser „Moden“ zu ermöglichen. Aber auch die Rolle von Privat-

sammeln als Stifter, sowie die von Ausgrabungen bezüglich der Sammlungsmehrung wird beleuchtet.

Einen weiteren Aspekt bildet der Vergleich der Sammlungen untereinander, in Bezug auf ihren Aufbau und die Zusammensetzung. Abhängig von Grabungskampagnen sowie persönlichen Vorlieben oder Modeströmungen wurden bestimmte Warengruppen, wie etwa die Samarra-, Rakka- oder Sultanabad-Ware, zu bestimmten Zeiten bevorzugt gesammelt. Aus dieser Erkenntnis resultiert letztlich die Frage, ob die in den Museumssammlungen als Islamische Keramik zusammengetragenen Objekte tatsächlich eine repräsentative Antwort darauf geben können, was genau Islamische Keramik war und ist.

Die Sammlungen Islamischer Keramik in Deutschland setzen sich in der Regel zu unterschiedlichen Teilen aus Gefäßkeramiken und Baukeramik zusammen. Bei den portativen Gefäßkeramiken können in der Regel ihre ursprünglichen Kontextualisierungen kaum rekonstruiert werden, dies geht nur im Rahmen einer archäologischen Erschließung. Die weitaus größere Zahl der sich in den Museumssammlungen befindlichen Keramiken stammt jedoch aus dem Kunstmarkt, sodass dieser Ansatz wegfällt. Ganz anders verhält es sich bei der Baukeramik, die mit der Geschichte ihrer ursprünglichen Anbringung in situ verbunden ist und dadurch wertvolle Hinweise für die Datierung von Gefäß- und Baukeramik gleichermaßen geben kann. Im Rahmen musealer Präsentation von Baukeramik aus Sakralbauten wie Moscheen und Mausoleen ist eine besondere Sensibilität der Museen gefragt.<sup>1</sup> So liegen in einigen Fällen etwa Rückgabeforderungen ihrer ursprünglichen Besitzerstaaten vor. Um diesen zentralen Fragen nachzugehen, hebt die vorliegende Arbeit in acht Exkursen die Geschichte einzelner bedeutender Beispiele Islamischer Baukeramik besonders hervor.

Im Zusammenhang der Untersuchung der Sammlungsgeschichte spielen die Provenienzen der einzelnen Kunstwerke ebenfalls eine

<sup>1</sup> Die Frage, warum sich Fliesen aus Sakralen Bauten heute in westlichen Museen befinden, wird von Seiten der Besucher immer wieder gestellt. Bis heute verschwinden Fliesen aus öffentlich zugänglichen Moscheen, etwa in der Türkei, und landen auf dem Kunstmarkt. Auch ist die Situation im Irak, Afghanistan und Syrien alarmierend. Hier fällt den Museen die wichtige Aufgabe zu, bei Erwerbungen besonders gründlich hinzuschauen und auf eine lückenlose Provenienz zu achten.

wichtige Rolle. Aufgrund der Fülle des Materials konnte nicht auf die Provenienzgeschichte jedes Objektes eingegangen werden, zumal die Museumsarchive hier oft wenig Information liefern<sup>2</sup> und eine tiefergehende Verfolgung der Vorbesitzer eine eigenständige Recherchearbeit in jeder Sammlung bedeutet hätte. Punktuell und bei besonders wichtigen und größeren Sammlungen sind die Provenienzen berücksichtigt worden. Zukünftige Forschungen können in jeder Einzelsammlung an diesem Punkt ansetzen, um diesen Aspekt zu vertiefen.

Eine ebenfalls wichtige Rolle bei der Formung der Museumssammlungen spielt der Kunsthandel. Er stellt die Objekte zur Verfügung und reagiert auf die Vorlieben der Museumsleute und Sammler. Angebot und Nachfrage bestimmen auch hier die Preise, die punktuell, wo solche von der Museumsseite zur Verfügung gestellt worden sind, auch in die Untersuchung einfließen konnten.

Die Erforschung des Kunstmarktes und der Kunsthändler ist für den Bereich der Islamischen Kunst bisher nicht systematisch versucht worden.<sup>3</sup> Die vorliegende Arbeit möchte erstmals die für die Erwerbung Islamischer Keramik wichtigsten nationalen und internationalen Kunsthändler für die untersuchten Museen aufführen (vgl. Kap. IX).<sup>4</sup>

In der Zeit vor 1945 war der internationale Kunsthandel von großer Bedeutung, es wurde sowohl bei Kunsthändlern in Paris und London als auch vor Ort in Istanbul oder Kairo erworben. Armenische Händler wie Kevorkian, Kelekian, Hindamian oder Kalebdjian, die ihre Karrieren in Istanbul oder Kairo begannen und anschließend wichtige Galerien in Paris und New York eröffneten, bestimmten die Branche maßgeblich.<sup>5</sup> Ihr Einfluss bei der Etablierung von privaten und öffentlichen

2 Auf den Inventarkarten und in den Eingangsbüchern der Museen sind in der Regel nur der Name (oft auch nur der Nachname) des Händlers oder Stifters, sowie sein Herkunfts-ort genannt.

3 Stephen Vernoit gibt einen Überblick über die für den anglosächsischen Raum wichtigsten Kunsthändler der Zeit von 1850 bis 1950 in: Vernoit 2000a, S. 29–32.

4 Eine Recherche zu Kunsthändlern gestaltet sich in der Regel schwierig. Informationen sind oft nur rudimentär vorhanden, in den Museumsarchiven und Datenbanken gibt es kaum detailliertere Angaben. Angesichts mangelnder Publikationen, sind diese jedoch oft die einzigen Quellen, die zur Verfügung stehen. Zukünftigen Forschungen bleibt es, hier tiefer in die Materie einzusteigen.

5 Vgl. auch Vernoit 2000a, S. 31.

Sammlungen Islamischer Kunst in Europa und vor allem den USA ist nicht hoch genug einzuschätzen.<sup>6</sup> Armenische Kunsthändler agierten dabei als Bindeglied zwischen dem Kunstmarkt des Nahen Ostens und den Käufern im Westen. Gleichzeitig fällt ihre ambivalente Position als Kunsthändler, Berater, Sammler und Mäzen auf. Dies verdeutlicht ihre Schlüsselposition bei der Formung der Sammlungen einerseits aber auch bei der Festlegung von Kriterien, welche Werke welcher Epoche und Region gesammelt wurden.

Erwerbungen deutscher Museen in der Nachkriegszeit gingen überwiegend auf das Konto lokal angesiedelter Händler, die ihre Kunstwerke den Häusern direkt anboten. Dieser Umstand ist sicherlich den zunehmend geringeren Ankaufsetats zuzuschreiben. Gleichzeitig war es auch einfacher, Objekte zur Sammlungserweiterung und -vervollständigung gezielt durch Absprache mit Händlern zu erwerben, als auf großen Auktionen zu bieten, deren Preise unvorhersehbar sind, zumal sie auch aus bürokratischer Sicht schwer zu genehmigen sind.

Ein weiterer Forschungsaspekt ist die durch die Blickrichtung geprägte Sicht auf die Kunstwerke sowie ihre museale Inszenierung: Eine im Westen präsentierte und konzipierte Ausstellung Islamischer Kunst ist immer eine Interpretation des Anderen aus einer Definition des Eigenen. Dies spiegelt sich nicht nur in der Sammlungsgeschichte der Museen, sondern genauso in der Auswahl und Präsentation der Islamischen Keramiken wider. In diesem Zusammenhang ist die personelle Betreuung der Abteilung innerhalb des Museums von zentraler Bedeutung, da sie die wissenschaftliche Beschäftigung mit den Sammlungen in Form von Publikationen und Ausstellungen ebenso beeinflussen wie die Formung der Bestände.

Um eine größtmögliche Komparabilität zu erreichen folgt der Aufbau dieser Untersuchung der Einzelmuseen einem immer gleichen Schema: Zunächst wird die Geschichte des Hauses unter der Berücksichtigung prägender Direktoren dargestellt. Auf die Entstehungszeit wird hier ein erster Schwerpunkt gesetzt, um die Motivation sowohl der Museumsgründung, als auch der Anlage eines Grundstocks der Islam-Sammlung, die bei allen ausgewählten Museen in der Gründungs-

6 Vgl. z. B. Simpson 2000, S.107 oder Brimo 2016, dort besonders Fußnote 66.

zeit bereits vorliegt, nachzuvollziehen. Ein zweiter Schwerpunkt der Darstellung bezieht sich auf unsere heutige Zeit unter Berücksichtigung der aktuellen und zukünftig geplanten museologischen und didaktischen Konzepte. Einer sich anschließenden Analyse der Sammlungen unter bereits vorgestellten Gesichtspunkten folgt eine Vorstellung der in der Museumsgeschichte durchgeführten Dauer- und Sonderausstellungen unter Berücksichtigung Islamischer Keramik.

Die museologischen Felder der Museumspädagogik und Öffentlichkeitsarbeit wird in der vorliegenden Arbeit nicht untersucht, da diese sich ausschließlich auf die jüngere Zeit bezogen hätten, die Forschung jedoch historisch angelegt ist. Auch die Eintrittsgelder und Öffnungszeiten als Teile der Öffentlichkeitsarbeit wurden nicht berücksichtigt, da hier auf zu wenig Informationsmaterial zur Verfügung steht und der zu erwartende Erkenntnisgewinn nicht zum zentralen Thema der Untersuchung beiträgt. Die Museumsdidaktik – eine weitere Teildisziplin der Museologie – hingegen wird, soweit sie nachvollziehbar ist, berücksichtigt und gibt wichtige Rückschlüsse über die Intention der jeweiligen Kuratoren. Sie ist ein Teil der musealen Kommunikation zwischen „Speichern und Vermitteln, von Forschen und Ausstellen“.<sup>7</sup> Erst durch die Vermittlung der Inhalte einer Ausstellung wird das Museum zur Bildungseinrichtung.

Themen der Konservierung und Restaurierung Islamischer Keramik finden nur soweit sie im Zusammenhang der Geschichte einzelner Objekte relevant sind Erwähnung.

In der vorliegenden Arbeit werden die Begriffe Kunstgewerbe, Kunsthandwerk und Angewandte Kunst synonym verwendet, ebenso die Werke dieser Gattung. Der von Friedrich Sarre und Ernst Kühnel geprägte Begriff „Kleinkunst“ für bewegliche Werke Islamischer Kunst in Differenzierung zur Islamischen Architektur wird nicht gebraucht, da diesem Begriff eine gewisse pejorative Konnotation anhängt, die durch die Hierarchisierung der Kunstgattungen im Europa des 19. Jahrhundert hervorgerufen wurde. Dabei wurde der Bildenden Kunst eine Führungsposition zugesprochen und als Abgrenzung der Begriff „Kleinkunst“ für die „kleinen“ also im Vergleich unbedeutenderen Werke

7 Flügel 2009, S. 99.

angewandter Kunst geprägt. Adäquat existiert die englische Bezeichnung „major arts“ für Malerei, Skulptur und Architektur und „minor arts“ für kunsthandwerkliche Objekte.<sup>8</sup> Diese Unterscheidung ist aus heutiger Sicht weder sinnvoll, noch ist es förderlich Begriffe, die im Kontext der europäischen Kunstgeschichte geprägt wurden auf Islamische Kunst zu übertragen.<sup>9</sup> Ein weiterer Grund für den Verzicht auf diesen Begriff ist seine zunehmende Verwendung im Zusammenhang der darstellenden Kunst.<sup>10</sup>

Ähnlich wie bei den unterschiedlichen Bezeichnungen für das Kunstgewerbe kommen die Begriffe Ethnographie, Ethnologie und Volkskunde alternierend als Synonym zur Anwendung. Fast jedes Museum hat seinen Namen im Laufe der Geschichte geändert, in der Regel wird im Text der jeweils aktuelle Name des Hauses verwendet.

## II.2 Forschungsstand

Ausstellungs- und Sammlungsgeschichte ist ein junges Forschungsgebiet innerhalb der Kunstgeschichte. Während die Museologie Ansätze vertritt, die die Methodik und Didaktik der Ausstellungs- und Museumspräsentation in den Vordergrund rückt und Theorien zur historischen Museologie entwickelt, erhebt die Kunstgeschichte die gezeigten Kunstobjekte sowie deren Rezeption im Museumskontext zum Forschungsschwerpunkt.

Innerhalb der Kunstgeschichte sind in den letzten zehn Jahren in Deutschland viele wissenschaftliche Beiträge zu diesem Thema entstanden. Allein die zahlreichen Publikationen, die seit dem Entstehungsbeginn dieser Arbeit erschienen sind, belegen ein reges Forschungsinteresse. Gleichzeitig mit der universitären Forschung beschäftigen sich auch die Museumswissenschaftler selbst mit der Geschichte ihrer Häuser und ihrer Sammlungen. Inzwischen wird der Wert einer historischen Betrachtung der Museumsarbeit erkannt, sodass eine viel bessere

8 Vgl. Blair und Bloom 2003, S. 153.

9 In der Islamischen Kunstgeschichte wird heute zudem von Objekten der „materiellen Kultur“ gesprochen, um sich von Hierarchisierungen frei zu machen.

10 Unter dem Begriff „Kleinkunst“ versteht man in der darstellenden Kunst das Programm auf einer kleinen Bühne, durch ein kleines Ensemble.

Dokumentation, sowohl der Erwerbungen als auch der Ausstellungen zu verzeichnen ist. Diese Bemühungen werden natürlich durch den technischen Fortschritt – etwa der Digitalkamera – erheblich unterstützt, beschleunigt und vergünstigt.<sup>11</sup>

Die Beschäftigung mit der eigenen Sammlungsgeschichte rückt zudem in den letzten Jahrzehnten verstärkt in den Fokus im Zusammenhang der Frage der Raubkunst aus jüdischem Besitz in den Sammlungsbeständen. Die Restitution dieser Werke ist, soweit Erben recherchiert werden können, in vielen Museen angegangen worden.<sup>12</sup>

Die unbeschwerte und umfangreiche Erwerbungsstätigkeit der ersten Museumsdirektoren im ausgehenden 19. Jahrhundert ist einer Vorsicht gewichen, die Provenienz jedes Objektes genau kennen zu müssen. Seit 1970 bestimmt ein „Übereinkommen zum Verbot und zur Verhütung der unzulässigen Einfuhr, Ausfuhr und Übereignung von Kulturgut“, das bei der Generalkonferenz der Organisation der Vereinten Nationen für Erziehung, Wissenschaft und Kultur vom 12. Oktober bis 14. November 1970 in Paris ausgearbeitet und anschließend ratifiziert wurde den Handel mit Kunst.<sup>13</sup> Diese Vereinbarung verpflichtet die Museen bei ihren Erwerbungen seit 1970 genauer hinzuschauen und sich gesicherte Provenienzen vorlegen zu lassen. Für alle zuvor außer Landes gebrachten Kunstwerke gilt diese Regelung nicht, Rückgabeforderungen einzelner Länder, wie z. B. der Türkei und Ägypten, bestehen dennoch, haben aber meist aufgrund der Verjährung wenig Aussicht auf Erfolg. Eine kritische Beschäftigung ist jedoch auch in solchen Fällen von den Museumswissenschaftlern gefordert, eine Kommunikation über dieses sensible Thema, auch mit den Museumsbesuchern, wäre sicherlich ein guter Ansatz. Immer mehr Museen stellen die Datenbanken ihrer Sammlungen online zur Verfügung. Diese Transparenz ermöglicht den Wissenschaftlern eine umfangreiche Rechercharbeit, auch ist sie in

11 Vgl. etwa Ziehe (Hrsg.) 2013 und darin besonders: Grebe 2013.

12 Die Museen haben sich in diversen Arbeitskreisen und Tagungen mit der Thematik befasst, vgl. etwa Stäbler (Hrsg.) 2007, Baresel-Brand (Hrsg.) 2009 und Blübaum u. a. (Hrsg.) 2012. Bei den untersuchten Museen hat sich vor allem das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe mit Raubkunst in der eigenen Sammlung beschäftigt, siehe Katalog Hamburg 2014.

13 Die amtliche deutsche Fassung ist zu finden unter: <http://www.unesco.de/infothek/dokumente/uebereinkommen/konvention-gegen-illegalen-handel-mit-kulturgut.html> (01.07.16).

Hinblick auf den Leihverkehr positiv zu bewerten. Unter den untersuchten Museen in Deutschland ist das Museum für Islamische Kunst in Berlin ein Vorreiter (vgl. Kap. v.4.3), allerdings sind in der Berliner Datenbank bisher keine Angaben über Provenienzen und Erwerbungs-umstände zu finden. Für eine umfassende Transparenz wäre dies eine wichtige Ergänzung.

## II.2.1 Publikationen zur Ausstellungs- und Sammlungsgeschichte Islamischer Kunst

Stephen Vernoit veröffentlichte im Jahr 2000 den wichtigen Sammelband „Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections“ mit zahlreichen aufschlussreichen Beiträgen namhafter Wissenschaftler der Islamischen Kunstgeschichte zur Erforschung und Sammlung Islamischer Kunst.<sup>14</sup> Die Aufsätze sind wie Inseln, die einzelne Punkte auf der Landkarte dieses Themas bedecken, jedoch keine systematische oder flächendeckende Einordnung und Analyse leisten können.

Sheila Blair und Jonathan Bloom zeigen in ihrem 2003 erschienenem Aufsatz „The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field“ die unterschiedlichen Herangehensweisen und Definitionen Islamischer Kunst sowie die damit verbundenen Schwierigkeiten. Gleichzeitig geben sie einen knappen Überblick über die Entstehung von Museumssammlungen und Ausstellungen zu Islamischer Kunst.<sup>15</sup>

Joachim Gierlichs und Annette Hagedorn erarbeiteten 2004 ein Handbuch zur Islamischen Kunst in Deutschland. In knapper Weise werden öffentliche Sammlungen und Institutionen zu Islamischer Kunst in Deutschland vorgestellt. Dieses Handbuch gibt eine erste Orientierung, es fehlen aber genaue Informationen über die tatsächlichen Sammlungsbestände. Für Islamische Keramik als Spezialgebiet innerhalb der Islamischen Kunst stellt die vorliegende Forschungsarbeit daher in Hinblick auf die systematische Untersuchung aller Sammlungen und Ausstellungen in Deutschland ein Novum dar.

<sup>14</sup> Vernoit 2000a.

<sup>15</sup> Blair und Bloom 2003.

Als weiterer wichtiger Beitrag zur Erforschung von musealer Sammlungsgeschichte in Deutschland ist der anlässlich des 100-jährigen Bestehens des Museums für Islamische Kunst Berlin publizierte Katalog „Islamische Kunst in Berliner Sammlungen“ zu nennen (vgl. Kap. V.4.1). Das Kuratorenteam um Jens Kröger bearbeitete neben Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte die von Berlin aus initiierten Ausgrabungen, in der Vergangenheit durchgeführte Restaurierungsmaßnahmen sowie Museumspädagogik zu Islamischer Kunst in Berlin.<sup>16</sup>

Susan Kamel gelang es, in ihrer Dissertation erstmals, Parameter für museale Vermittlungsstrategien von Religionen am Beispiel des Islam in Berliner Museen aus museologischer Sicht zu erarbeiten und zu analysieren.<sup>17</sup> Ihre Forschungsschwerpunkte sind dabei die Kommunikation in Museen, Religionen als kulturelle Systeme sowie die ästhetische Präsentation des Islam. Ihre Arbeit ist ein wichtiger Grundstein für das Verständnis der Vermittlung religiöser Thematiken in Museen. Bei der vorliegenden Forschungsarbeit wird dieses Thema auch im Kontext des Wissenschaftsdiskurses eine Rolle spielen, der hinterfragt, inwieweit es sich bei Islamischer Kunst tatsächlich um religiös motivierte Kunstwerke handelt und wie mit dieser Fragestellung bei der Präsentation von Islamischer Keramik umgegangen wird.

Unter der Leitung von Rémi Labrusse entstand 2007 die Ausstellung „Purs décors? Arts de l’Islam regards du XIX. siècle“, die am Musée des Arts Décoratifs in Paris gezeigt wurde. In beachtlicher Dichte werden im Katalog unter dem Aspekt des Dekors die Merkmale Islamischer Kunstobjekte, ihre Sammlungsgeschichte sowie Rezeption in Frankreich bzw. Paris im 19. Jahrhundert vorgeführt.<sup>18</sup>

David Roxburgh hat sich in drei Aufsätzen mit Ausstellungen Islamischer Kunst beschäftigt.<sup>19</sup> In „Die Inszenierung des Orients – ein historischer Überblick vom späten 19. Jahrhundert bis heute“ verweist er auf die wichtigsten Meilensteine in der Ausstellungspraxis Islamischer Kunst vom 19. Jahrhundert bis heute. Dabei bezieht er sich auf temporäre Ausstellungen aus dem angelsächsischen Raum. Die vorliegende

<sup>16</sup> Katalog Berlin 2004.

<sup>17</sup> Kamel 2004.

<sup>18</sup> Katalog Paris 2007.

<sup>19</sup> Roxburgh 2000, 2010a und 2010b.

Arbeit liefert eine Ergänzung seiner Darstellung um Ausstellungspräsentationen aus Deutschland. Von Roxburgh nicht untersucht wurden die Dauerausstellungen zu Islamischer Kunst. Dazu konstatiert er:

„Eine weitere Untersuchung der Beziehungen zwischen temporären Ausstellungen und Dauerausstellungen in Museen ist nötig (...). Durch diese Gegenüberstellung, die sogar als Kollision zu betrachten wäre, könnte man zum Kern heutiger Bedenken über die Art und Weise, wie islamische Kunst – als Objekte und als sich entwickelnder kunsthistorischer Diskurs – der Öffentlichkeit präsentiert werden soll, vordringen“<sup>20</sup>

Ausstellungsgeschichte Islamischer Kunst in Deutschland ist bisher am fundiertesten für die Ausstellung „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“, die 1910 in München gezeigt worden war, erforscht worden. Gleich zwei Publikationen widmen sich dieser bahnbrechenden Ausstellung, die als größte Ausstellung Islamischer Kunst aller Zeiten mit hochkarätigen Leihgaben aus einer Vielzahl von internationalen Museen gleichzeitig auch Maßstäbe für die museale Präsentation von Werken Islamischer Kunst setzte und lange Zeit Vorbild für die Ausstellungsdidaktik blieb. Eva-Maria Troelenberg untersuchte in ihrer Dissertation die kultur- und wissenschaftsgeschichtlichen Aspekte der Ausstellung unter Berücksichtigung der Umstände, die zur Entstehung der Schau führten.<sup>21</sup> Im Fokus der zweiten, von Andrea Lermer und Avinoam Shalem herausgegebenen Publikation steht die Rezeption und (Nach-)wirkung der Ausstellung.<sup>22</sup>

Anlässlich des hundertjährigen Jubiläums dieser wichtigen Schau entstand in München ein umfangreiches Programm unter dem Titel „Changing Views“ mit Ausstellungen, Symposien und Vorträgen (vgl. Kap. v.1.5.5). Die Ausstellung „The Future of Tradition – The Tradition of Future“ am Haus der Kunst setzte sich dabei mit den „Meisterwerken muhammedanischer Kunst“ in besonderer Weise auseinander: ausgesuchte Meisterwerke der Schau von 1910 wurden in Dialog mit

<sup>20</sup> Roxburgh 2010b, S. 24.

<sup>21</sup> Troelenberg 2011.

<sup>22</sup> Lermer und Shalem (Hrsg.) 2010.

zeitgenössischer „Islamischer“ Kunst gesetzt. Der gleichnamige Katalog beinhaltet zudem aussagekräftige Aufsätze zur Ausstellungsgeschichte, ihrer Wirkung und Rezeption in der modernen Kunst.<sup>23</sup>

Die vielschichtigste Publikation zum Thema Ausstellung und Ausstellungsgeschichte ist der Band „Islamic Art and the Museum“ basierend auf den Beiträgen der Anfang 2010 in Berlin stattgefundenen Konferenz „Layers of Islamic Art and the museum context“.<sup>24</sup> In achtundzwanzig Ansätzen wird eine kritische Auseinandersetzung mit Arten der musealen Präsentation, sowie ihrer Bedeutung im Kontext der Islamischen Kunst diskutiert.

Moya Carey veröffentlichte 2017 ihr umfassendes Werk „Persian Art. Collecting the arts of Iran for the V&A“ zur Sammlungsgeschichte des Victoria and Albert Museums in London.<sup>25</sup>

Weitere relevante Forschungsarbeiten zur Museums- und Sammlungsgeschichte werden in jedem der einzelnen Kapitel, die die einzelnen Museen behandeln, bezogen auf die jeweilige Institution, vorgestellt.

## II.2.2 Forschungsgeschichte Islamische Keramik

Ein entscheidender Faktor bei der Zusammenstellung von Museums-sammlungen Islamischer Keramiken ist die Erforschung und Publikation des keramischen Materials. Durch die Veröffentlichung neuer Keramikgruppen wurde der Korpus Islamischer Keramik seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Zug um Zug erweitert. Während die ersten bekannten Gruppen über den Kunsthandel nach Europa kamen, wurde die Palette durch Grabungsfunde stetig erweitert. Da es nur wenige inschriftlich datierte Keramiken gibt, sind die Grabungsfunde für die Entwicklung einer Historiographie besonders wichtig. Die anhand der zusammengetragenen Informationen in zahlreichen Publikationen entwickelte Geschichte Islamischer Keramik ist Grundlage und Gerüst der enzyklopädisch angelegten Museumssammlungen und ihrer Präsentation in historisch-chronologischen Kontexten gleichermaßen.

<sup>23</sup> Katalog München 2010b.

<sup>24</sup> Junod u. a. (Hrsg.) 2012.

<sup>25</sup> Katalog London 2017.

Eine Diskrepanz zwischen den archäologischen Funden und den Sammlungsobjekten bildet eine gewisse Einschränkung dieser Zusammenhänge. Dies zeigt sich am Beispiel syrischer und vor allem ägyptischer Keramik. Obwohl anhand der Grabungsfunde aus Fustat ein differenziertes Bild ägyptischer Keramik erarbeitet werden konnte, ist diese aufgrund ihres fragmentarischen Charakters nur in wenigen Museumssammlungen vertreten (vgl. Kap. VI). Ähnlich verhält es sich mit syrischer Keramik, die erst in jüngerer Zeit größere Aufmerksamkeit durch neue Forschungsergebnisse erzielte. Objektgruppen wie etwa die „Tell Minis“ Ware aus Rakka<sup>26</sup> sind in den Museumssammlungen in Deutschland unterrepräsentiert, da in den letzten zwanzig Jahren die Einkaufsetats stark geschrumpft, die Preise hingegen gestiegen sind.<sup>27</sup>

Die meisten Keramikgruppen werden nach ihrem (ersten) Fundort benannt. Auch wenn sich herausgestellt hat, dass diese Zuschreibungen schwierig sind, weil technische Entwicklungen und stilistische Dekorationsmerkmale sich rasch verbreiteten und Keramiken der gleichen Gruppe oft an verschiedenen Produktionszentren nachgewiesen werden können,<sup>28</sup> sind die Namensbezeichnungen aus dem Bedürfnis nach einer Kategorisierung weitestgehend beibehalten worden. Bis heute bringt die Keramikforschung interessante Erkenntnisse zutage und wirft neue Fragestellungen auf, sodass die Geschichte der Islamischen Keramik noch lange nicht abschließend behandelt oder fertiggeschrieben ist.

Wie wir im Folgenden noch sehen werden, dauerte es bis in das frühe 20. Jahrhundert hinein, bis die heute kanonische Bandbreite von Keramiken der islamischen Frühzeit überhaupt bekannt wurde.<sup>29</sup>

Während zuvor meist intakte Stücke auf den Kunstmarkt gekommen waren, die in die Neuzeit zu datieren sind, brachten Grabungen Bodenfunde hervor, die bis in die islamische Frühzeit zurückreichen. For-

<sup>26</sup> Um diese Mitte des 12. Jahrhunderts entstandene Quarzfrütkeramik, erstmals gefunden in Tell Minis, gibt es noch immer ungeklärte Fragestellungen bezüglich ihrer Datierung und Lokalisierung. Vgl. Watson 1999, S. 425 sowie Porter und Watson 1987.

<sup>27</sup> Ein Grund für die teilweise immense Preissteigerung der letzten Jahrzehnte ist das gestiegene Interesse an Islamischer Kunst seitens privater und öffentlicher Sammlungen in den Golfstaaten.

<sup>28</sup> Vgl. Watson 2004a, S. 35.

<sup>29</sup> Vgl. Watson 1999, besonders S. 426f.

schungen zu Islamischer Keramik erfahren in den 1950er und 60er Jahren einen Aufschwung; es entstehen Standardwerke wie Arthur Lanes zwei Bände zu „Islamic Pottery“<sup>30</sup> sowie Ausstellungskataloge, in denen Islamische Keramik Berücksichtigung findet. Gleichzeitig erreichen, wie wir sehen werden, auch die Keramikankäufe der Museen ihren Höhepunkt. Bis heute kommen neue Erkenntnisse zu dieser Grundlagenforschung hinzu, die größtenteils den immer besser werdenden technischen Analysemöglichkeiten geschuldet sind. Vor allem die Diskussion um Keramikzentren, die Migration von Keramikern und die Verbreitung von technischen Entwicklungen erhielten durch petrographische Analysen des gebrannten Scherbens neue Argumente. Bei dieser Methode werden die Texturen von Scherbenproben in Hinblick auf ihre mineralische Zusammensetzung analysiert, um Rückschlüsse auf die geologische Herkunft des Tons schließen zu können.<sup>31</sup> Ziel dieses Verfahrens ist eine verlässlichere Bestimmung von Keramikzentren und ihren Produkten. Robert Mason, Wissenschaftler am Royal Ontario Museum in Toronto, hat für den Bereich der Islamischen Keramik zahlreiche Publikationen vorgelegt, die auf dieser Methode basieren.<sup>32</sup> Ebenfalls in diesem Zusammenhang zu nennen ist die Publikation von Anne-Marie Keblow Bernsted, Kuratorin der David Samling in Kopenhagen.<sup>33</sup>

Ein weiterhin viel diskutiertes Problem sind die zahlreichen Fälschungen Islamischer Keramik in den Museumssammlungen (vgl. auch Kap. VI). Oliver Watson beschreibt in seinem Aufsatz „Fakes and forgeries in Islamic Pottery“ am Beispiel der Sammlung des Victoria & Albert Museums in London, dessen Kurator er zu dieser Zeit war, in welcher Bandbreite Fälschungen, Übermalungen und Ergänzungen den Museumsbestand durchziehen.<sup>34</sup>

Um zu Ausstellungen oder Sammlungszuwächsen meist parallel verlaufende Forschungsentwicklungen besser einordnen zu können,

30 Lane 1947 und 1957a.

31 Eine genauere Beschreibung der Methode ist zu finden bei Mason und Keall 1990, S. 166f.

32 Vgl. etwa Mason und Keall 1990, Mason und Tite 1994, Mason 2004 und Mason 2013.

33 Keblow Bernsted 2003.

34 Watson 2004b.

werden im vorliegenden Kapitel die wichtigsten Forschungsdiskussionen und Publikationen zu Islamischer Keramik vorgestellt. Vor allem in den letzten dreißig Jahren sind eine Fülle von Forschungsarbeiten vorgelegt worden. Um den Rahmen dieses Kapitels nicht zu sprengen, werden hier die wichtigsten Schriften vorgestellt. Die meisten der Standardwerke zu Islamischer Keramik entstanden in Museumskontexten, entweder als Ausstellungs- oder Sammlungskataloge oder als Schriften von Kuratoren, die ihr Material sammlungsübergreifend auswählten.

### II.2.2.1 Die Anfänge im 19. Jahrhundert

„Bei der Herkunftsbestimmung muslimischer Kunstwerke älterer Arbeit muss man sich noch öfter, als erwünscht sein kann, auf zeitlich und geographisch sehr allgemein gehaltene Bezeichnungen beschränken. Der Eindruck der Fremdartigkeit aller orientalischen kunstgewerblichen Arbeiten gegenüber den abendländischen und der Gleichartigkeit ihrer Ornamente untereinander ist ein so auffallender, dass das an europäischen Formen geschulte Auge darüber leicht die stilistischen Unterschiede übersieht, die zwischen den Erzeugnissen der einzelnen Kunstvölker des Islam, der Araber, Perser, Inder und Osmanen vorhanden sind.“<sup>35</sup>

Diese Erkenntnis Otto von Falkes im Jahr 1894 verdeutlicht anschaulich, dass die Erforschung Islamischer Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts noch in den Kinderschuhen steckte. Zu dieser Zeit war weder eine Systematik in der Entwicklungsgeschichte Islamischer Keramik erarbeitet, auch das „Auge“ der in europäischer Kunstgeschichte geschulten Wissenschaftler musste erst für die Kunst der Islamischen Welt trainiert werden. Bis in die Mitte der 1860er war die Materie so unbekannt, dass alle Islamischen Keramiken als ‚persisch‘ kategorisiert wurden, da man hier den Ursprung aller Islamischen Künste mutmaßte.<sup>36</sup>

Die Sammlungen und folglich auch der Kunstmarkt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren dominiert durch persische Lüsterkeramik, osmanische Keramik aus Iznik sowie safawidische Blauweißkeramik. Dieser Umstand lässt sich aus dem kulturübergreifenden

<sup>35</sup> Falke 1894, S. 169.

<sup>36</sup> Vgl. Raby 1989, S. 71.

Ansatz der Kunstgewerbemuseen erklären, bei dem in erster Linie künstlerisch hochwertige Objekte gesammelt wurden, die man als geeignetes Vorbild für das Kunstgewerbe ansah. Wie wir noch sehen werden, zogen die Kuratoren außereuropäische Keramiken aus China und der Islamischen Welt als Vergleichsobjekte heran, um Wechselbeziehungen, technische Abhängigkeiten und ihre Vorbildfunktion im Verhältnis zu europäischer Keramik aufzeigen zu können. Entsprechend erschienen die ersten Abhandlungen zu Islamischer Keramik im Kontext übergeordneter Schriften, die in ihrem Kern europäische Keramik thematisierten. Sammlungskataloge oder Museumsführer der ersten Entstehungsjahre der Kunstgewerbemuseen geben hiervon Zeugnis.<sup>37</sup>

Im deutschsprachigen Raum verfasste der Orientalist Joseph Karabacek 1884 in der vom Orientalischen Museum in Wien herausgegebenen „Österreichischen Monatsschrift für den Orient“ einen Aufsatz zur „Muslimischen Keramik“.<sup>38</sup> Unter Berücksichtigung arabischer Quellen kommt Karabacek zu der wichtigen Schlussfolgerung, dass „durch die kanonische Sanction von allem Anbeginn die Vorbedingung für die Blüthe der muslimischen Keramik gegeben war“.<sup>39</sup>

Karabaceks Aufsatz schöpft aus einer guten Kenntnis der geographischen Regionen sowie schriftlicher Quellen. Nicht mit Terminologien der europäischen Kunstgeschichte sondern mit Bezeichnungen der Materialien und Techniken auf Persisch, Arabisch und Türkisch ist Karabacek einer der ersten Orientalisten, die sich der Islamischen Keramik intensiv widmen. Für die persische Lüsterkeramik stellt er einen dunkleren, rötlicheren Goldton fest als in den übrigen Ländern. Diese benennt er mit der arabischen Bezeichnung „el-fachchâr el-mudsâhhab, das vergoldete Thongeschirr“ und zitiert den persischen Reisenden Nasiri Chosrau, der 1048 von feinen, transparenten Schalen berichtet, die er in Kairo gesehen hat.<sup>40</sup> Weiterhin geht Karabacek auf Grabungen in Kairo ein, bei denen Lüsterkeramiken zutage kamen.<sup>41</sup>

37 Vgl. etwa Brinckmann 1894 und Katalog Frankfurt 1908.

38 Karabacek 1884.

39 Mit „kanonische Sanction“ spielt Karabacek auf die durch die Hadithe überlieferte ablehnende Haltung gegenüber der Verwendung von Schmuck und Gefäßen aus Edelmetallen (vor allem Gold) an, Ebenda, S. 282.

40 Karabacek 1884, S. 290.

41 Ebenda.

Als letztes Thema widmet sich der Orientalist der Frage der „sogenannten Rhodus-Fajencen“. In einem gekonnten Sprachwitz konterkariert Karabacek die vom Pariser Musée du Cluny aufgestellte These, bei den heute als Iznik-Keramiken bekannten Gefäßen handle es sich um Waren, die von im 14. Jahrhundert durch französische Ritter des Johanniterordens gefangen genommene persische Keramiker in der Stadt Lindos auf Rhodos gefertigt worden seien.<sup>42</sup> Hintergrund für die Annahme einer Lokalisierung der Keramikproduktion nach Rhodos war die vom französischen Konsul Auguste Salzmann zwischen 1865 und 1878 auf der Insel zusammengetragene Sammlung mit einer unglaublichen Zahl von 532 Keramiken für das Pariser Musée du Cluny, darunter zahlreiche hochwertige Teller aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.<sup>43</sup> Besondere Aufmerksamkeit erfuhr ein Teller mit dem Bildnis eines Jünglings, versehen mit einer Inschrift, die von der Sehnsucht nach Freiheit des Gefangenen Ibrahim berichtet.<sup>44</sup> Die Produktion in einer persisch-rhodischen Werkstatt, bei der über Generationen hinweg Iraner gefangen gehalten worden sein sollen, hält Karabacek für wenig glaubwürdig und kommentiert: „dass mit ihnen ein kunstgeschichtlicher Humbug in Scene gesetzt worden sei, der seines Gleichen suche.“<sup>45</sup> Er legt dar, dass es sich bei Ibrahim um den Erzvalter Abraham handle, der in einer mystisch geprägten Darstellung die Vereinigung mit Gott und die Erlösung aus der irdischen Gefangenschaft anstrebe.<sup>46</sup> Gleichzeitig bemerkt Karabacek, dass sich dieses gängige Thema einem aufmerksamen Sachkenner, der zugleich Orientalist sein müsse, sogleich erschließen würde.<sup>47</sup> Er selbst habe in all seinen Quellen keinerlei Hinweise auf eine Keramikproduktion auf Rhodos gefunden. Anhand der Signaturen besagter Keramiken hätten sie sich ihm als

42 Vgl. Katalog Paris 1883, S. 178ff und Falke 1894, S. 43.

43 Vgl. Katalog Écouen 2005, S. 14.

44 Katalog Paris 1883, S. 180, Kat.Nr. 2143. Der Teller befindet sich heute in der Sammlung des Musée de La Renaissance in Écouen, Inv.Nr. CL 8374, vgl. auch Katalog Frankfurt 1985a, S. 162.

45 Karabacek 1884, S. 290.

46 Ebenda, S. 291.

47 Ebenda.

echt persisches und türkisches Fabrikat erwiesen, darunter Teller aus Iznik, Kütahya und Çanakkale.<sup>48</sup>

Die Geschichte der persischen Gefangenen auf Rhodos wird uns in etwas anderer Version im Kapitel V.3.5.1 in einem Frankfurter Katalogtext erneut begegnen. Die 1875 von der Polytechnischen Gesellschaft in Frankfurt veranstaltete „Historische Ausstellung Kunstgewerblicher Erzeugnisse“, deren Katalog 1877 herausgebracht wurde,<sup>49</sup> erschien noch vor dem Pariser Katalog von 1883 und zeigt, dass sich die These der Rhodos-Zuschreibung bereits in den 1870er Jahren in Europa etabliert hatte. Dennoch sahen einige Kunsthistoriker diese These nicht als glaubwürdig an, darunter Justus Brinckmann, Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, der sich 1884 kritisch dazu äußerte (vgl. Kap. V.2.4.1), Julius Lessing in seinem Katalog von 1890 zu „Persisch-Tuerkischen Fayencen“<sup>50</sup> und der bereits zitierte Otto von Falke. Falke bezieht sich explizit auf die Richtigstellung Karabaceks und fügt eine Datierung der Pariser Keramik auf das 17. Jahrhundert hinzu. Er argumentiert, dass der Teller keineswegs in der Zeit vor der Eroberung der Insel durch die Osmanen von 1522 entstanden sein könne, da er eine deutlich schlechtere Qualität aufweise und deshalb deutlich später zu datieren sei.<sup>51</sup> Als weiteres Argument für die Unhaltbarkeit der Rhodos-These fügt er an, dass bei dieser die große Anzahl von Fliesen, die den Gefäßkeramiken technisch und stilistisch sehr nahe stehen, nicht berücksichtigt worden seien. Diese Fliesen fänden sich nicht auf Rhodos, „sondern überall auf dem Boden des türkischen Reiches, wo die Bauthätigkeit der Osmanen Denkmäler hinterlassen hat.“<sup>52</sup>

Ähnliches lässt sich auch für die sogenannte Damaskus-Gruppe der zwischen 1530 und 1560 hergestellten Iznik-Keramiken mit einer Farbpalette von Türkis, Kobaltblau, Grün und Lila feststellen.<sup>53</sup> Von dieser Gruppe sind zwar Gefäßkeramiken in größerer Zahl in vielen Sammlungen zu finden, Fliesen, die für eine verlässliche Datierung so

48 Ebenda, S. 292.

49 Vgl. Katalog Frankfurt 1877.

50 Katalog Berlin 1890, o. P. [S. 1 und 2].

51 Falke 1894, S. 43.

52 Ebenda, S. 44.

53 Vgl. etwa Atasoy und Raby 1989, S. 129ff.

wichtig sind aber nur vereinzelt erhalten. Ähnlich wie die sogenannte Rhodos-Ware wurde auch diese Keramikgruppe ursprünglich als persisch deklariert. Später schlägt Drury Fortnum in seinem Aufsatz „On a Lamp of ‚Persian Ware‘ made for the Mosque of Omar at Jerusalem in 1549“ von 1869 vor, sie nach Damaskus zu lokalisieren.<sup>54</sup> Als Argument für seine These nennt er die zahlreichen Scherbenfunde dieser Gruppe in und um Damaskus. Die große Entfernung der Werkstätten der sogenannten Rhodos- und Damaskus-Waren von der Hauptstadt Istanbul, wo die meisten Fliesen verbaut wurden erklärt Fortnum kurzerhand mit der Mobilität der Keramiker. Er konstatiert, dass die Keramiker an die Baustellen reisten, um vor Ort die Fliesen herzustellen, damit diese nicht über so weite Strecken transportieren werden müssten: „Where a large work of decoration took place they established their kiln, and worked under the direction of the architect and decorator.“<sup>55</sup> Dabei berücksichtigt Fortnum nicht die technische und künstlerische Komplexität der Iznik-Fliesen, die wohl schwerlich in einem kurzerhand errichteten Brennofen zu solchen Ergebnissen gelangt wären. Deren hohe Qualität war nur durch jahrelange Erfahrung zu erreichen. Gerade der Brennvorgang stellt die größte Unsicherheit im Herstellungsprozess dar, da die Farbpigmente äußerst empfindlich auf Temperaturschwankungen und -abweichungen reagieren. Obwohl Fortnum die klare Zuschreibung dieser Keramiken nach Iznik direkt vor seinem Auge auf der von ihm beschriebenen Moscheeampel hatte, entging sie ihm, da die Inschriften am Fuß der Lampe nicht richtig gelesen worden waren.<sup>56</sup>

Der Architekt und Bauforscher Richard Borrmann geht in seinem Standardwerk zur Geschichte der Keramik in der Baukunst von 1897 ebenfalls auf die Diskussion um die Lokalisierung der Iznik-Keramiken ein.<sup>57</sup> Für die Gruppe der sogenannten Rhodos-Ware folgt Borrmann der Argumentation von Karabacek und Falke, indem er sie als

54 Fortnum 1869, S. 391ff.

55 Ebenda, S. 392.

56 Es handelt sich um die heute im British Museum London verwahrte Moscheeampel, datiert auf 1549 und signiert von dem Künstler Musli (Inv.Nr. 87,5-16.1). Damit ist sie ein zentrales Werk für die Datierung dieser Gruppe. Erst 1957 veröffentlichte Arthur Lane die korrekte Lesung. Siehe Lane 1957a, S. 54, vgl. auch Raby 1989, S. 72.

57 Borrmann 1897, S. 89ff. Zur Bedeutung Borrmanns als Pionier der Islamischen Kunstgeschichte, siehe Hagedorn 2004d.

„in engerem Sinne türkische Gruppe“ ansieht.<sup>58</sup> Er attestiert der osmanischen Kunst einen eigenständigen Stil, der aufgrund seiner Technik und Dekoration von den „gleichzeitigen persischen Arbeiten streng zu unterscheiden“ sei.<sup>59</sup>

Für die Gruppe der sogenannten Damaskus-Ware stimmt der Bau-  
forscher mit den Beobachtungen Fortnums überein und lokalisiert sie  
nach Damaskus. Für ihn gehört diese Gruppe ohne das Bolusrot mit  
seiner „ruhigeren, harmonischeren Farbenstimmung“ zu „den schön-  
sten keramischen Erzeugnissen der späteren orientalischen Kunst“.<sup>60</sup>  
Das Kapitel über die türkische Baukeramik schließt Borrmann mit der  
in dieser Zeit allgemein akzeptierten Meinung:

„Mit dem XVIII. Jahrhundert erstarb die nationale Kunst der Türken, so  
wie die künstlerische Production des Islam überhaupt (...); bald wird  
die einst so herrliche Kunst des Islam nur eine Kunst der Museen und  
Sammlungen sein.“<sup>61</sup>

Der allgemeine Konsens der Wissenschaftler des 19. Jahrhunderts war,  
dass die zeitgenössische Islamische Kunst ihre Eigenständigkeit durch  
die Industrialisierung und den Einfluss Europas völlig verloren hätte,  
sodass die Entwicklung der Islamischen Kunst mit dem Ende des  
18. Jahrhunderts als abgeschlossen angesehen wurde.<sup>62</sup> Wie sehr sich  
diese Haltung auf die Sammlungen Islamischer Kunst in den Museen  
auswirkte, wird im Folgenden wiederholt zu sehen sein.

### II.2.2.2 Das frühe 20. Jahrhundert

Erst vierzig Jahre nach Fortnums Lokalisierungsversuch war es Fredrik  
Robert Martin in seinem Aufsatz „The true Origin of so-called Damascus  
Ware“, der den Produktionsort auch dieser Gruppe in Iznik sah.<sup>63</sup> Mar-

<sup>58</sup> Borrmann 1897, S. 92.

<sup>59</sup> Ebenda, S. 91. Diese Haltung gegenüber osmanischer Kunst war in der Forschung  
des 19. Jahrhunderts weit verbreitet und wird uns in der vorliegenden Arbeit noch öfter  
begegnen. Vgl. dazu etwa Necipoğlu 2012, S. 60.

<sup>60</sup> Borrmann 1897, S. 92.

<sup>61</sup> Ebenda, S. 95.

<sup>62</sup> Vgl. etwa Shalem 2011a, S. 252ff.

<sup>63</sup> Vgl. Martin 1909.

tin war im Vorfeld zunächst nach Kütahya gereist, um sich die zeitgenössische Keramikproduktion anzuschauen. Die Keramiker berichteten ihm, dass in Kütahya nie Fliesen hergestellt worden seien und dass diese ausschließlich aus Iznik stammten. Anschließend besuchte Martin die Eşref Rumi Zade Moschee in Iznik und fand Fliesen unterschiedlichster Stilphasen, darunter einige Fehlbrände und einige datierte Exemplare in dem Gebäude verbaut. Diese Feststellung überzeugte ihn nun endgültig von der Herstellung all dieser Keramiken an ein und demselben Ort.<sup>64</sup> Eine letzte Beweiskraft für die Lokalisierung der Damaskus-Gruppe nach Iznik lieferte ihm die Entdeckung von Fliesen diesen Stils in den von Rüstem Paşa 1555 errichteten Yeni Kaplıca Bädern in Bursa.<sup>65</sup> Dass Martin in seiner Argumentationskette ebenfalls nicht völlig frei von Vorurteilen war, stellt Julian Raby fest:

„F.R. Martin's argument is a splendid instance of how the ‚scholarship‘ of the period was an amalgam of categorical prejudice and sober investigation. He baldly dismissed Damascus as a manufacturing centre because in Syria and Egypt (...) not a single fine thing was made after the Turkish Conquest!“<sup>66</sup>

Es ist erstaunlich, dass anscheinend erst Anfang des 20. Jahrhunderts die Idee aufkam, die mutmaßlichen Produktionsstätten Iznik und Kütahya genauer zu untersuchen. Ebenso scheinen die europäischen Wissenschaftler weder osmanische Quellen hinreichend berücksichtigt noch ihre türkischen Kollegen in die Diskussion einbezogen zu haben. Es wäre interessant herauszufinden, wie etwa das großherrliche Müze-i Hümayun in Istanbul (gegründet 1869)<sup>67</sup> seine Iznik-Keramiken beschilderte. Auf zwei Photographien aus der Zeit zwischen 1889–1909 ist nicht zu erkennen, ob es eine Objektbeschriftung gab.<sup>68</sup> Es ist jedenfalls nicht davon auszugehen, dass diese Keramiken als persisch, damaszenisch oder rhodisch deklariert worden sind.

64 Ebenda, S. 269.

65 Ebenda, S. 270.

66 Raby und Atasoy 1989, S. 72.

67 Vgl. Shaw 2000 und Shaw 2003, S. 172ff.

68 Zwei Raumaufnahmen des Museums sind abgebildet bei Shaw 2000, S. 56.

Karabaceks Aufsatz von 1884 und Falkes zusätzliche Argumentation von 1894 widerlegen die Rhodos-These glaubhaft, auch die Argumente Fortnums für eine Zuschreibung nach Damaskus halten einer wissenschaftlichen Überprüfung nicht stand. Dennoch wurden diese Zuschreibungen bis in das frühe 20. Jahrhundert weiter rezipiert. Martin arbeitete zeitgleich mit seinem Aufsatz an den Vorbereitungen der Münchener Ausstellung „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“ von 1910.<sup>69</sup> So ist der 1912 herausgegebene Ausstellungskatalog auch der erste, der konsequent eine Zuordnung der osmanischen Keramiken in die Türkei einführt und die Bezeichnungen „Rhodos“ und „Damaskus“ als „sogenannte“ Gruppennamen beibehält.<sup>70</sup> Der Grund für die so viele Jahrzehnte durchgehaltene Ausblendung aller zugrundeliegenden Fakten und logischen Schlussfolgerungen sind verschiedentlich den im ausgehenden 19. Jahrhundert gängigen Vorurteilen gegenüber der osmanischen Kunst zugeschrieben worden.<sup>71</sup> Wie wenig Verständnis für Kunst den Osmanen in dieser Zeit attestiert wurde, verdeutlicht Jacob von Falkes Kommentar anlässlich der Wiener Weltausstellung von 1873:

„Eine eigentlich türkische Stilart gibt es wohl nicht in der orientalischen Kunst, wie eine persische oder chinesische, der Türke selbst ist nicht für die Kunst von Natur angelegt, und es sind wohl vorzugsweise Perser, Syrer, Armenier und Griechen, die ihm das Kunsthandwerk abnehmen.“<sup>72</sup>

Sein Sohn Otto von Falke, ebenfalls Kunsthistoriker und ab 1908 Direktor des Berliner Kunstgewerbemuseums, nahm in dieser Frage – wie wir gesehen haben – eine objektivere Haltung ein. Wie lang sich solche Urteile halten können belegen Zeitungsrezensionen der Frankfurter Osmanen Ausstellung von 1985 (Vgl. Kap. V.3.5.3).

Die neue Generation von Kunsthistorikern in Deutschland wie Otto von Falke, Friedrich Sarre, Ernst Herzfeld und kurz darauf Ernst Kühnel treiben das Fach voran und legen durch ihre Publikationen die Grundlagen für eine Historiographie Islamischer Keramik. Ein wesent-

<sup>69</sup> Vgl. Troelenberg 2011, S. 35ff.

<sup>70</sup> Vgl. Katalog München 1912, Kat.Nr. 1446-1553. Vgl. auch Raby 1989, S. 72.

<sup>71</sup> Vgl. etwa Raby 1989, S. 72 und Vernoit 2000b, S. 19.

<sup>72</sup> Falke 1873, S. 174f.

licher Faktor sind neben den Forschungsreisen vor allem die Ausgrabungen, die neues Material hervorbringen. Die Grabungen Herzfelds und Sarres in Samarra<sup>73</sup> sind hier an erster Stelle zu nennen, da sie das bis dahin wenig erforschte Gebiet der Frühislamischen Keramik beleuchten halfen (vgl. Kap. 4.3). Auch wenn in dieser Zeit noch große Übersichtswerke zur Islamischen Keramik fehlen, erarbeiten sich die Wissenschaftler anhand einzelner Aufsätze Mosaiksteine, aus denen sich nach und nach ein Gesamtbild formt. Zu nennen sind hier in erster Linie Sarres Aufsätze zu den Neuerwerbungen Islamischer Keramik am Museum für Islamische Kunst, die er in den Schriften der Berliner Museen veröffentlichte (vgl. Kap. v.4.3.3). Sie verdeutlichen gleichzeitig den hohen Stellenwert der Keramik in der Berliner Museumssammlung. Die von Sarre bearbeiteten Teilgebiete umfassen seldschukische und syrische Keramik, Kaschan im 13. bis 14. Jahrhundert, persische Lüsterfliesen, Keramik von Paterna, Frühislamische Keramik in Scrafito-Technik, Keramik aus Milet und natürlich die Keramik von Samarra.<sup>74</sup> Auch Sarres Nachfolger im Amt Kühnel und Erdmann setzten diese Tradition fort und veröffentlichten zu den keramischen Ankäufen des Museums (vgl. Kap. v.4.3.3).

Die erste bedeutende Ausstellung zu Islamischer Kunst war die 1903 im Pavillon de Marsan der Union Centrale des Arts Décoratifs in Paris veranstaltete Schau „Exposition des Arts Musulmans“.<sup>75</sup> Kuratiert wurde die Ausstellung von Gaston Migeon, Konservator am Pariser Louvre, und dem Sammler Raymond Koechlin. Die Objekte der Schau kamen überwiegend von Privatsammlern, darunter Octave Homberg, Simon Goldschmidt, Baron Edmond de Rothschild und Friedrich Sarre sowie von den Kunsthändlern Kalebdjian und Kelekian.<sup>76</sup>

Die mit über 3.600 Exponaten aus internationalen Sammlungen größte je da gewesene Ausstellung zu Islamischer Kunst „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“ von 1910 in München zeigte Keramik in ihrer gesamten zur Verfügung stehenden Bandbreite, darunter Kera-

73 Zu den Grabungen in Samarra, siehe: Gonnella (Hrsg.) 2014.

74 Vgl. Literaturliste Sarre 1909a bis 1935b.

75 Vgl. Katalog Paris 1903. Eine Darstellung der zuvor veranstalteten Ausstellungen zu Islamischer Kunst gibt Vernoit 2000b, S. 18ff.

76 Migeon 1903, S. 355ff. Siehe auch Labrusse 2007, S. 69f.

miken aus Rakka, Ray, Kaschan und Iznik, Lüster- und Minai-Keramiken in großer Zahl, Beispiele der Sultanabad-Ware bis hin zu spanisch-maurischer Keramik.<sup>77</sup> Der überwiegende Teil dieser Exponate waren Gefäßkeramiken, an Baukeramik waren hauptsächlich Lüsterfliesen ausgestellt.<sup>78</sup>

Die 1931 im Burlington House London veranstaltete Ausstellung „Exhibition of Persian Art“ war nach der Münchener Ausstellung „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“ die zweite große Schau zu Islamischer Kunst mit der immer noch immensen Zahl von über tausend Exponaten.<sup>79</sup> Kurator der Ausstellung war der Amerikaner Arthur Upham Pope. Bei der Auswertung des begleitenden Katalogs fällt auf, dass der Schwerpunkt der Schau auf Textilien und Teppiche gelegt wurde.<sup>80</sup> Keramiken bilden nur einen kleineren Teil des chronologisch konzipierten Katalogs, der bereits in der vorislamischen Zeit ansetzt. Wie Barbara Wood darlegt, war die Präsentation der Objekte in der Schau vornehmlich nach ästhetischen Gesichtspunkten inszeniert, um die dekorative Wirkung der Kunstwerke voll zur Geltung zu bringen.<sup>81</sup> Dieser assoziativen Konzeption ist sicherlich der große Erfolg der Schau geschuldet, die von 259.000 Besuchern gesehen und von der Presse gefeiert wurde.<sup>82</sup> Popes sechsbändiges Werk „Survey of Persian Art“, das ursprünglich zur Ausstellung erscheinen sollte, ist durch die Fülle des bearbeiteten Materials zu einem Grundlagenwerk der Islamischen Kunstgeschichte geworden.<sup>83</sup>

Als weiteres sichtbares Zeichen des zunehmenden Interesses an Islamischer Kunst in den Vereinigten Staaten von Amerika sind die Grabungen des Museums of Fine Arts Boston 1934–36 in Ray sowie die 1935 beginnenden Kampagnen des Metropolitan Museums of Art New York in Nischapur anzusehen.<sup>84</sup> Die Grabungserlaubnis sah eine Fund-

77 Die Auswertung erfolgte anhand des von Sarre nachträglich herausgegebenen Bandes. Vgl. Katalog München 1912, Band 2. Siehe auch Troelenberg 2011 und Vernoit 2000b, S. 20.

78 Zur Präsentation von Keramik in der Ausstellung siehe auch: Troelenberg 2011, S.103f.

79 Wood 2000, S. 119.

80 Vgl. Katalog London 1931.

81 Wood 2000, S. 117.

82 Vgl. Wood 2000, S. 115.

83 Pope und Ackermann (Hrsg.) 1938–39.

84 Zur Ausstellung der Funde aus Nishapur, siehe Sardar 2015.

teilung zu 50% mit dem Iranischen Nationalmuseum in Teheran vor und bescherte dem Metropolitan Museum eine große Zahl an keramischem Material. Die bis 1947 andauernden Grabungen fanden unter der Leitung von Joseph Upton, Walter Hauser und Charles Wilkinson statt. Insgesamt wurden drei Keramikwerkstätten mit Brennöfen erschlossen. Die Ergebnisse der Kampagnen bilden einen bedeutenden Beitrag zur Erforschung Frühislamischer Keramik. Charles Wilkinson publizierte die wichtigsten Erkenntnisse zur Keramik aus Nischapur 1974.<sup>85</sup>

Erwähnenswert ist eine Gruppe von Keramiken, die erstmals bei diesen Grabungen zutage kam und aufgrund ihrer Farbigekeit als „Buff-Ware“ bezeichnet wurde.<sup>86</sup> Die Gefäßkeramiken verfügen größtenteils über stark stilisierte Tierdarstellungen in den dominanten Farbtönen Gelb und Grün. Diese Gruppe mit ihrer „naiven“ Malerei und ihrem kräftigen allseitigen Farbauftrag steht in starkem Kontrast zu den gleichzeitig am gleichen Ort entstandenen weißgrundigen Schalen mit reduziertem Kalligraphiedekor. Während die zweite Gruppe in den Museen eine hohe ästhetische Wertschätzung erfuhr und bis heute ihren festen Platz in den Ausstellungen erhält, wird die erste aufgrund ihrer Dekoration als „dörflich“ beschrieben und ist in den Museumssammlungen vergleichsweise unterrepräsentiert.<sup>87</sup> Diese Gruppe scheint nicht dem Bild zu entsprechen, das Wissenschaftlern und Kuratoren von Islamischer Keramik vorschwebt.

### II.2.2.3 Die Zeit nach 1940

Die Kunsthistorikerin Katharina Otto-Dorn publizierte 1941 im Rahmen ihrer Arbeit am Deutschen Archäologischen Institut in Istanbul<sup>88</sup> einen wichtigen Beitrag zu der Lokalisierungsdiskussion der Iznik-Keramik.<sup>89</sup> Gleichzeitig schlägt Otto-Dorn eine Chronologie der Iznik-Stilphasen vor. Im Anschluss an ihre Diskussion ist erstmals Archiv-

<sup>85</sup> Wilkinson 1974.

<sup>86</sup> Vgl. Hauser, Upton und Wilkinson 1938, S. 14ff sowie Hauser und Wilkinson 1942, 112ff.

<sup>87</sup> Bereits Arthur Lane beschreibt 1947 diese Gruppe als „peasant pottery“ (Lane 1947, S. 18f.). Vgl. zu dieser Diskussion auch Watson 2004a, S. 247.

<sup>88</sup> Vgl. Gierlichs 2002, S. 5.

<sup>89</sup> Otto-Dorn 1941. Nach dem Krieg veröffentlichte sie eine weitere Monographie über osmanische Keramik, siehe Otto-Dorn 1957.

material des 16. Jahrhunderts aus dem Topkapı Palast Istanbul veröffentlicht, aus dem Bestelllisten von Iznik-Fliesen für Bauprojekte der Hauptstadt hervorgehen.<sup>90</sup> Damit war eine Lokalisierung der Fliesen nach Iznik anhand von Archivquellen bewiesen.<sup>91</sup>

Die Erforschung der Islamischen Keramik in den Nachkriegsjahren ist geprägt durch die Arbeiten von Arthur Lane. Lane war seit 1934 am Victoria and Albert Museum in London in der Keramik Abteilung beschäftigt, zunächst als „assistant keeper“<sup>92</sup> und von 1950 bis 1963 als Kurator.<sup>93</sup> 1937 beteiligte er sich an Grabungen in Al Mina, Syrien,<sup>94</sup> 1939 kuratierte er seine erste Ausstellung zur Fliesensammlung des Museums unter Berücksichtigung Islamischer Beispiele.<sup>95</sup> Somit war sein Interesse an Islamische Keramik nachhaltig geweckt. Seine beiden Übersichtsarbeiten zu diesem Gebiet, das 1947 erschienene „Early Islamic Pottery“ und das zehn Jahre später 1957 folgende „Later Islamic Pottery“ wurden zu Standardwerken der Islamischen Keramik.<sup>96</sup> Auch wenn einige von Lanes Zuschreibungen und Datierungen von der heutigen Forschung widerlegt sind, ist vor allem sein Werk „Early Islamic Pottery“ bis heute die erste Anlaufstelle für Fragen der Systematik in der Islamischen Keramik.<sup>97</sup> Richard Ettinghausen würdigt die beiden Übersichtswerke sogar als „Bibeln“ des Faches.<sup>98</sup> Raby lobt Lanes wissenschaftliche Begabung: „he was gifted with an uncanny eye which enabled him to pin-point stylistic links and sequences“.<sup>99</sup>

Wie prägend Lanes „Bibeln“ waren, verdeutlicht die Tatsache, dass die von ihm aufgezeigten Keramikgruppen geradezu kanonisch wurden.<sup>100</sup>

<sup>90</sup> Die Übersetzung der Quellen stammt von Robert Anhegger unter Verwendung der Transkription und Übersetzung der Urkunden von Tahsin Öz, vgl. Anhegger 1941, S. 165.

<sup>91</sup> Vgl. auch Raby 1989, S. 73f.

<sup>92</sup> Vgl. Katalog London 1939, S. III.

<sup>93</sup> Vgl. Dictionary of Art Historians, abzurufen unter: <https://dictionaryofarthistorians.org/lanea.htm> (22.02.2017).

<sup>94</sup> Vgl. ebenda.

<sup>95</sup> Katalog London 1939.

<sup>96</sup> Lane 1947 und 1957a.

<sup>97</sup> Den großen Erfolg der beide Bände verdeutlicht die Tatsache, dass beide in mehreren Auflagen verlegt worden sind, vom zweiten Band erschien 1971 eine von Ralph Pinder Wilson überarbeitete und erweiterte Version, vgl. Ettinghausen 1973, S. 165.

<sup>98</sup> Ettinghausen 1973, S. 165.

<sup>99</sup> Raby 1989, S. 74.

<sup>100</sup> Vgl. Watson 2004a, S. 12.

Die von Lane unter dem Titel „Islamische Keramik“ subsummierten Gefäßkeramiken bestimmter Dekore, Techniken, Herkunft und Datierung bilden bis heute – wie wir im Folgenden immer wieder sehen werden – die Grundlage für die Keramiksammlungen vieler Kunstmuseen, vor allem was die Ankäufe und Erweiterungen der Bestände in der Nachkriegszeit betrifft. Geradezu bildlich kann man sich vorstellen, wie die Kuratoren und Museumsdirektoren in den 1950er und 60er Jahren auf Grundlage der Bände ihre Sammlungen zu ergänzen und zu vervollständigen suchten. Oliver Watson bezeichnet die von Lane definierten Gruppen als „Classic sequence“. <sup>101</sup> Diese fasst Watson wie folgt zusammen:

Keramiken vor dem 9. Jahrhundert gelten für Lane als wenig ansprechend, erst ab dem 9. Jahrhundert mit den Keramiken von Samarra beginnt für ihn das eigentlich interessante Sammelgebiet unter Berücksichtigung von Lüsterkeramiken, opak-weiß glasierten Gefäßen sowie solchen mit deckend polychromer Glasur. Weiterhin attraktiv seien die ostiranischen Keramiken des 9. und 10. Jahrhunderts, sowie die fatimidischen Lüsterkeramiken des 10. bis 12. Jahrhunderts. Weiter geht der Korpus über provinzielle Keramik mit geschnittenem Dekor hin zu den Höhepunkten Islamischer Keramik mit ihren technischen Innovationen unter den Seldschuken und Ilkhaniden, darunter Lüster-, Minai- und Ladjwardina-Keramiken sowie die Keramik des 12. bis 14. Jahrhunderts aus Rakka. <sup>102</sup>

Der zweite Band von Lane setzt im 14. Jahrhundert ein mit dem „Mongol style“ der Sultanabad-Ware und Blauweißkeramiken des 15. Jahrhunderts, gefolgt von türkischer Keramik unter den Rumseldschuken und Osmanen, darunter Keramiken aus Iznik, Syrien, Kütahya und Çanakkale. Den Abschluss bilden safawidische Keramiken aus Kirman, Mesched und Yazd, unter besonderer Berücksichtigung von Lüsterbeispielen sowie der Blauweißkeramik nach chinesischem Vorbild. <sup>103</sup>

<sup>101</sup> Watson 2004a, S. 12f.

<sup>102</sup> Ebenda.

<sup>103</sup> Diese Keramiken sind im Victoria and Albert Museum in London besonders zahlreich vertreten, ähnlich wie in den meisten der untersuchten Museen in Deutschland, da eine kulturübergreifende Präsentation chinesischen Blauweißporzellans und seines Einflusses auf Islamische und Europäische Keramik in Hinblick auf Abhängigkeiten und technische Entwicklungen intendiert war.

Im Anhang veröffentlicht Lane einige Marken von Keramiken aus Ägypten, der Türkei und dem Iran.<sup>104</sup> Auch wenn Islamische Keramik selten Signaturen oder Marken aufweist und es sich bei einigen um Pseudomarken nach chinesischen Vorbildern handelt, ist es Lane wichtig, diese aufzuzeigen und in den wissenschaftlichen Kontext der Forschung europäischer und ostasiatischer Keramik zu setzen. Bereits seit dem Ende des 19. Jahrhunderts gibt es für Keramik Marken Nachschlagewerke mit lexikalischen Übersichten.<sup>105</sup> Lane beabsichtigt, die Islamische Keramik in dieser Systematik zu verorten.

Mit dem Ende der Safawiden 1722 endet auch – laut Lane – die erforschenswerte Islamische Keramik. Für das 19. Jahrhundert verzeichnet Lane den negativen Einfluss europäischer Massenproduktion auf die lokale Keramikproduktion.<sup>106</sup> Die Qualität der Islamischen Keramik dieser Zeit ist für ihn „deplorable“ und „poor“.<sup>107</sup> Damit gab Lane den Todesstoß für das Sammeln und Ausstellen von Islamischer Keramik des 19. und 20. Jahrhunderts. Die in den Gründungsjahren der Museen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gesammelte zeitgenössische Keramik wurde in die Depots verbannt, sie erscheint nur noch in Übersichtswerken, die auf Vollständigkeit abzielen, wie etwa dem Ausstellungskatalog vom Hetjens-Museum aus dem Jahr 1973.<sup>108</sup> Diese undifferenziert vertretene Haltung sollte in der Forschung und auch in den Museen stärker reflektiert werden. Auch die „spätzeitliche“ Keramik verdient eine solide Erforschung und eine Existenzberechtigung in den Museumssammlungen der Welt. Ohne sie entstehen Sammlungslücken, die nur schwer wieder zu schließen sein werden. Genauso ist es falsch, Islamische Kunst als ein im 18. Jahrhundert abgeschlossenes Gebiet zu betrachten (vgl. Kap. VII).

**104** Lane 1957, S. 112ff. Die aktuellste Forschung zu Marken auf safawidischen Keramiken ist zu finden in: Golombek, Mason und Reilly 2013.

**105** Eines der frühesten ist: Chaffers 1900.

**106** Lane 1957a, S. 76.

**107** Lane 1957a, S. 77 und 101. Lane teilt die negative Beurteilung später Islamischer Kunst mit vielen Kollegen, s. o.

**108** Katalog Düsseldorf 1973, S. 271ff, vgl. Kapitel V.5.5.1.

Ein weiteres Problem bei der Festlegung des Korpus ist das Ausblenden jeglicher Islamischer Keramik aus den Gebieten von Spanien, dem Maghreb und Indien. Während der Iran die größte Gewichtung erfährt und auch die Türkei ausgiebig behandelt wird, sind aus Syrien, Ägypten und Zentralasien nur bestimmte Perioden abgedeckt, alle anderen Regionen fehlen völlig, wie beispielsweise die marokkanische Keramik oder die moghul-indische. Die Folge dieser Fokussierung auf persische und bestenfalls noch türkische Keramik wird sich in dieser Untersuchung in den Sammlungsübersichten der Museen widerspiegeln.<sup>109</sup> Einzige Ausnahme sind hier das Museum für Islamische Kunst in Berlin (Kap. v.4), das etwas breiter gesammelt hat und das ethnologische Museum Fünf Kontinente in München (Kap. v.1). Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Lanes Übersichtswerk nachweislich einen wesentlichen Einfluss auf die Neuerwerbungen bestehender Sammlungen im Deutschland der Nachkriegszeit hatte.

Lanes dritter wichtiger Beitrag zur Forschung Islamischer Keramik ist sein Aufsatz „The Ottoman Pottery of Iznik“.<sup>110</sup> Darin erstellt er erstmals eine Chronologie der verschiedenen Dekore und Farbstufen der Iznik-Keramik, die bis heute Bestand hat.<sup>111</sup>

Systematische Grabungen in Iznik fanden ab 1963 unter der Leitung von Oktay Aslanapa statt, die Grabungen dauern bis heute an.<sup>112</sup> Aslanapa veröffentlichte die Ergebnisse in mehreren Schriften<sup>113</sup> und konnte letztendlich durch Fehlbrände, die im Umfeld der Brennöfen gefunden wurden, die verschiedenen Keramikgruppen endgültig nach Iznik lokalisieren, darunter auch die nach ihrem ersten Fundort benannte sogenannte Miletus-Ware.<sup>114</sup>

In Berlin beschäftigte sich in der Nachkriegszeit Kurt Erdmann, Direktor des Berliner Museums für Islamische Kunst von 1958–1964, anhand

**109** Einen Überblick über die Zusammenstellung der Sammlungen geben die Diagramme X.1.1.1; X.2.1.1; X.3.1.1; X.4.1.1 und X.5.1.1.

**110** Lane 1957b.

**111** Vgl. Raby 1989, S. 74.

**112** Die aktuellen Grabungen betreffen ein Areal, in dem Werkstätten und Brennöfen des 14. bis 17. Jahrhunderts freigelegt wurden, Gespräch mit Belgin Demirsar Arlı, Grabungsleiterin am 05.10.2019 in Ankara.

**113** Die wichtigsten sind: Aslanapa 1965a, Aslanapa 1969a+b und Aslanapa 1989.

**114** Vgl. Aslanapa 1965b.

der Neuerwerbungen des Museums mit einzelnen Keramikgruppen (vgl. Kap. V.4.2.6 und V.4.3.3).<sup>115</sup> Seine Mitarbeiterin Johanna Zick-Nissen bearbeitete das Gebiet Keramik in Aufsätzen und Katalogeinträgen.<sup>116</sup>

Erdmanns Amtsvorgänger Ernst Kühnel veröffentlichte 1963 ein weiteres Standardwerk, sein Buch „Islamische Kleinkunst“.<sup>117</sup> Islamische Keramik wird an zweiter Stelle nach der Buchkunst behandelt, es folgen Metallarbeiten, Glas und Kristall sowie Elfenbein, Holz, Stein und Stuck. Textilien und Teppiche wurden nicht berücksichtigt, da für diese bereits Publikationen des Autors vorlagen.<sup>118</sup> Mit 64 Seiten wird die Keramik am ausführlichsten behandelt, dies entspricht ihrer Bedeutung in den Museumssammlungen und auch ihrer Gewichtung innerhalb aller auf uns gekommenen Islamischen Kunsterzeugnisse.<sup>119</sup>

Kühnel beginnt seine Chronologie mit mesopotamischer Keramik aus Samarra und behandelt vorislamische Beispiele – im Gegensatz zu Lane – nicht.<sup>120</sup> Es folgen unter dem Sammlungsbegriff „Persische Fayencen“ Entwicklungen in der Keramik Irans vom 9. bis 16. Jahrhundert, gefolgt von Kapiteln zur syrischen, ägyptischen und maurischen Keramik. Den Abschluss bildet Keramik der Spätzeit aus dem Iran sowie türkische Keramik, aus Kütahya, Iznik und Çanakkale (bezeichnet als Dardanellen-Ware). Einige Zeilen und eine Abbildung widmet Kühnel der Turkestanischen Volks-Keramik.<sup>121</sup> Warum er diese Gruppe überhaupt erwähnt, bleibt unklar, urteilt er doch, dass sie „als kunstgewerbliche Leistung wenig Beachtung verdient.“<sup>122</sup> Es scheint, dass Kühnel die Bandbreite der Keramiken weiter ausbauen möchte als Lane, der

115 Seine Aufsätze zur Islamischen Keramik begannen bereits vor 1945 und entstanden bis zu seinem Tod. Sein letzter Beitrag wurde von seiner Frau Hanna Erdmann posthum veröffentlicht. Vgl. Erdmann 1937; Erdmann 1942; Erdmann 1961; Erdmann 1963b; Erdmann 1964; Erdmann 1965.

116 Vgl. Kapitel V.4. Zu verweisen ist auf ihren Aufsatz „Islamische Keramik in Deutschen Museen“ von 1966, der sich nicht mit der Geschichte der Sammlungen beschäftigt, sondern mit ihren Keramikbeständen. Vgl. Zick-Nissen 1966.

117 Kühnel 1963.

118 Vgl. Kühnel 1963, S. XI.

119 Vgl. Ebenda, S. 89.

120 Bei Lane beginnt die Chronologie mit den Umayyaden unter Berücksichtigung früherer Entwicklungen, vgl. Lane 1947, S. 5ff.

121 Kühnel 1963, S. 162f.

122 Ebenda, S. 163.

eine starke Fokussierung auf persische Keramik gezeigt hatte. Kühnel verzichtet auf eine Überbetonung der persischen und hebt die Bedeutung der ägyptischen, syrischen und spanischen Keramik hervor. Diese Überzeugung Kühnells spiegelt sich, wie wir noch sehen werden, in der Berliner Sammlung wider. Bemerkenswert ist, dass er in seinem Einführungstext zur Islamischen Keramik auf das Problem der Fälschungen eingeht.<sup>123</sup> Dabei thematisiert er die zahlreichen auf dem Kunstmarkt angebotenen „dolosen Restaurierungen“, die selbst Kenner oft täuschen könnten, die aber unter einer Quarzlampe leicht zu identifizieren seien.<sup>124</sup>

Interessant in unserem Zusammenhang sind zudem Kühnells erste Worte der Einleitung: „Das vorliegende Handbuch ist in erster Linie für Museumsbeamte, Sammler und Kunsthändler bestimmt“.<sup>125</sup> Damit verdeutlicht der Autor seinen Anspruch, dieses Werk zum Standardhandbuch des Islamischen Kunsthandwerks zu erheben, in dem es zum Vorlagenkatalog für Erwerbungen der Museen und Sammler gleichermaßen werden sollte. Es lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen, welches der beiden Werke (Lane oder Kühnel) die Kuratoren und Museumsdirektoren in Deutschland heranzogen, wenn sie über Erwerbungen Islamischer Keramik nachdachten. Vermutlich hatten beide eine bisher unterschätzte Wirkung.

Die nächste wichtige, internationale Veröffentlichung war der 1973 von James Allan ins Englische übersetzte Abschnitt aus Abu'l Qasims „Buch der Edelsteine und Parfüme“ zum Thema Keramik, versehen mit ausführlichen Kommentaren und Deutungen des Autors.<sup>126</sup> Bereits 1932 hatten Helmut Ritter, Julius Ruska und Rudolf Winderlich den Originaltext sowie seine Übersetzung ins Deutsche in den Istanbuler Mitteilungen publiziert.<sup>127</sup>

Das Traktat Abu'l Qasims aus dem frühen 14. Jahrhundert ist eines der wenigen Quellen zur Islamischen Keramikproduktion, die über uns gekommen sind. Friedrich Sarre, der an gleicher Stelle weitere Überlegungen zu Abu'l Qasims Werk anstellt kommt zu dem Ergebnis, dass

123 Kühnel 1963, S. 91f.

124 Ebenda, S. 92.

125 Ebenda, S. XI. Vgl. auch Kröger 2010, S. 98.

126 Allan 1973.

127 Ritter u. a 1935.

es sich hierbei um eine „ganz einzigartige authentische Quelle“ handle, da sie aus der Blütezeit der persischen Keramik aus einem der wichtigsten Keramikzentren stamme.<sup>128</sup> Sarre stellt anhand des signierten Kaschan-Mihrabs in Berlin (vgl. Kap. v.4.3.4) einen direkten Zusammenhang zwischen dem Keramikünstler und dem Verfasser des Traktats her und spricht von einer traditionsreichen Töpferfamilie in Kaschan.<sup>129</sup>

Obwohl sowohl Sarre als auch Ritter hier wichtige Vorarbeit geleistet haben, ist Allans Übersetzung eine viel nachhaltigere Wirkung im wissenschaftlichen Diskurs zuteil geworden. Dies liegt sicherlich zum einen daran, dass sie in Englisch verfasst ist und zum anderen an Allans ausführlichen Kommentaren, die eine genauere Identifizierung und Deutung der im Originaltext verwendeten Begriffe für Mineralien und Pigmente vorlegen.<sup>130</sup>

In den letzten 30 Jahren entfernte sich die Forschungsdiskussion von großen Übersichtswerken, um sich spezifischen Fragestellungen einzelner Keramikgruppen zu widmen.<sup>131</sup> Es kam zu einer regelrechten Explosion an Abhandlungen und Aufsätzen, daher bezieht sich die folgende Übersicht im Wesentlichen auf monographische Werke, Ausstellungs- und Bestandskataloge zum Material „Islamische Keramik“<sup>132</sup>

Für die Gefäßkeramik aus Iznik erschien 1989 die von Nurhan Atasoy und Julian Raby herausgegebene Monographie „Iznik“, die bis heute das Standardwerk für diese Gruppe darstellt.<sup>133</sup> Den Autoren gelingt es dabei nicht nur, die verschiedenen Stilphasen in ihrer Technik, Dekoration und Chronologie darzustellen, die eigentliche Leistung des Kataloges ist die Einbettung der Keramik in die osmanische Kunstgeschichte anhand von Archivadokumenten. Bestelllisten des Palastes sowie die

128 Sarre 1935b, S. 57. Abu'l Qasim verfasste den Text 700 A. H. (1301 A. D.). Es existiert eine zweite Abschrift aus dem Jahr 991 A. H. (1583 A. D.), beide in der Süleymaniye Bibliothek in Istanbul (Inv.Nr. Ayasofya 3614 und Ayasofya 3613). Vgl. Ritter u. a. 1935, S. 16.

129 Vgl. Sarre 1935b, S. 68.

130 Dayton und Bowles tasteten sich 1977 erneut an die Quelle heran und versuchten weitere unklare Begriffe zu entschlüsseln. Vgl. Dayton und Bowles 1977.

131 Ein letztes Übersichtswerk verfasste Jean Soustiel, Sohn des Kunsthändlers Joseph Soustiel, vgl. Soustiel 1985.

132 Eine gute Auswahl von Aufsätzen zu einzelnen Keramikgruppen listet Watson in seiner Literaturliste auf, siehe Watson 2004a, S. 494ff.

133 Atasoy und Raby 1989.

Erkenntnis von regulierten Preisen geben Aufschluss über die Gründe des frühen Niedergangs der Keramikindustrie in Iznik ab dem beginnenden 17. Jahrhundert.<sup>134</sup> Die Untersuchung berücksichtigt 783 Werke aus Museumssammlungen weltweit. Der opulent gestaltete Band mit zahlreichen Farbabbildungen ist eine sehr gelungene Zusammenarbeit zwischen der türkischen Kunsthistorikerin und ihrem britischen Kollegen, in der beide Seiten ihre Stärken einfließen lassen können.

Zur Gruppe der persischen Blauweißkeramiken brachte Lisa Golombek gleich zwei wichtige Arbeiten heraus: „Tamerlane’s tableware“ beschäftigt sich mit Gefäßkeramiken des 15. und 16. Jahrhunderts und „Persian Pottery in the First Global Age“ mit Keramiken der Folgezeit aus dem 16. und 17. Jahrhundert.<sup>135</sup> Beide Werke sind vorbildlich für die Keramikforschung im Umfang des berücksichtigten Materials sowie der Systematik der Untersuchung in Hinblick auf Technik und Dekoration.

#### II.2.2.4 Bestandskataloge

Bestandskataloge zu Islamischer Keramik sowohl von Museums- als auch Privatsammlungen verdeutlichen den immer noch hoch geschätzten Stellenwert dieses Materials innerhalb der Islamischen Kunst. In teilweise sehr aufwendig hergestellten Tafelwerken mit Farbabbildungen, die das Objekt oder Ausschnitte davon in starker Vergrößerung zeigen, kann der Betrachter Details wahrnehmen, die ihm bei der Betrachtung der Keramik in der Vitrine verwehrt bleibt.<sup>136</sup>

Als wichtigste Bestandskataloge zur Thematik sind zu nennen: James Allan’s Beitrag zur Sammlung des Ashmolean Museums in Oxford von 1991,<sup>137</sup> für die Sammlung des British Museum Venetia Porter’s Werk zu Islamischen Fliesen von 1995 und John Carswell’s Beitrag zur Iznik-Keramik von 1998.<sup>138</sup> Zur Sammlung Islamischer Keramik am Metro-

134 Vgl. Atasoy 1989.

135 Golombek (Hrsg.) 1996 und Golombek (Hrsg.) 2013.

136 Hier nicht behandelte Bestands- und Sammlungskataloge sind der Katalog des Tareq Rajab Museums in Kuwait von Géza Fehérvári (Katalog Kuwait 2000) und vom selben Autor eine Abhandlung über die Islamische Keramik in der Barlow Collection (Fehérvári 1973).

137 Katalog Oxford 1991.

138 Katalog London 1995 und Katalog London 1998. John Carswell beschäftigte sich darüber hinaus in mehreren Publikationen mit dem Thema Blauweißkeramik und den Wechselwirkungen zwischen China und der Islamischen Welt. Die wichtigsten sind Carswell 1985 und Carswell 2000.

politan Museum of Art in New York schrieb Marilyn Jenkins 1983 die Abhandlung „Islamic Pottery: A Brief History“ sowie Stefano Carboni und Tomoko Masuya 1993 zu persischen Fliesen.<sup>139</sup>

Einen Überblick über die ayyubidische Keramik des Metropolitan Museum of Art New York sowie ihre technische Analyse und Interpretation bietet der beeindruckende Katalog „Raqqa Revisited“ von Marilyn Jenkins-Medina. Darin gelingt Jenkins-Medina durch die Auswertung von Fehlbränden, Museumsbeständen und Archivquellen eine völlig neue Sicht auf die Gruppe der Lüsterkeramiken aus Rakka (vgl. auch Kap. v.5.3.3).<sup>140</sup>

In Deutschland veröffentlichten das Hetjens-Museum Düsseldorf, das Museum Angewandte Kunst in Frankfurt sowie das Badische Landesmuseum Karlsruhe seine Keramikbestände.<sup>141</sup> Die Bestandskataloge in Form einer Loseblattsammlung wurden am Museum für Islamische Kunst Berlin von Johanna Zick-Nissen und am Museum Fünf Kontinente München von Jens Kröger angegangen, jedoch nicht publiziert.<sup>142</sup>

Die wohl wichtigste und umfassendste Arbeit der letzten Jahrzehnte ist die 2004 von Oliver Watson vorgelegte Bearbeitung der Keramiksammlung der Al-Sabah Collection des Nationalmuseums von Kuwait.<sup>143</sup> Oliver Watson ist einer der tiefsten Kenner der Islamischen Keramik und interessiert sich gleichzeitig für Fragestellungen, die über eine technische und künstlerische Bewertung der Keramiken hinausgehen. So finden sich in seiner Einführung interessante Hinweise auf die Entstehung von Sammlungen, Sammlungsmoden und die Rolle des Kunstmarkts.<sup>144</sup> Es folgt das Kapitel „making and designing“<sup>145</sup> sowie weitere Überlegungen zu Keramikgruppen und ihren technischen Voraussetzungen. Ein Aufsatz von Kirsty Norman zu Fragen von Fälschungen und Restaurierungen Islamischer Keramik schließt den Einleitungsteil ab.<sup>146</sup> Der Katalogteil umfasst 420 Nummern und ist in 23 Keramikgruppen

139 Jenkins 1983 und Katalog New York 1993.

140 Katalog New York 2006a.

141 Katalog Düsseldorf 1973, Katalog Frankfurt 1996 und Katalog Karlsruhe 2007.

142 Vgl. Kapitel v.4.3 und Kapitel v.1.1.

143 Watson 2004a.

144 Vgl. Ebenda, S. 11ff.

145 Ebenda, S. 23ff.

146 Norman 2004.

(Watson nennt sie „Ceramic Families“<sup>147</sup>) und weitere 17 Untergruppen unterteilt. Die ausgewählten Objekte geben ein breites Spektrum Islamischer Keramik wieder und schließen Model, Stempel und unglasierte Gebrauchsware sowie moghul-indische Keramik mit ein. Damit durchbricht und erweitert Watson den von Lane aufgestellten klassischen Kanon Islamischer Keramik (s.o.).

Der 512 Seiten starke Katalog besticht durch seine guten Farabbildungen. Schalen und Teller sind in der Regel mit zwei Fotografien dokumentiert, damit Spiegel, Fahne und Wandung gleichermaßen betrachtet werden können. Die Objektangaben umfassen die Maße der Objekte, ihre Provenienz sowie Literatur zu Vergleichsstücken. Auch wenn die Unterteilung in insgesamt 40 Gruppen manchmal etwas unübersichtlich scheint,<sup>148</sup> erhält das Werk dadurch eine Tiefe, die es zum neuen Standardwerk zur Islamischen Keramik erhebt.

Die Kataloge der Privatsammlungen, verfasst von namhaften Wissenschaftlern des Faches, sind in der Regel weit aufwendiger ausgestattet und gestaltet als die Kataloge der Museen.<sup>149</sup>

An erster Stelle ist hier der von Ernst Grube verfasste Band „Cobalt and Lustre“ zur mittelalterlichen Keramik in der Reihe der Sammlungspublikationen der Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art zu nennen.<sup>150</sup> Der opulent gestaltete Katalog besticht durch seine ganzseitigen Objektaufnahmen. Besonders interessante Stücke sind mit zwei Ansichten, in der Regel in einer Draufsicht und einer Seitenansicht, dargestellt. Die Keramiken erscheinen freigestellt auf weißem Grund und ohne Schattenwurf, dadurch wirken sie schwebend. Das Auge kann sich ganz auf

<sup>147</sup> Vgl. Watson 2004a, S. 35.

<sup>148</sup> Die Auflistung der Gruppen geschieht in alphabetischer Folge, in dieser werden die Keramiken dann durchnummeriert. S. erhält beispielsweise eine Schale aus dem 10. Jahrhundert die Katalognummer „Gb1“ in der Gruppe „Slip-Painted Wares“, und der Untergruppe „Abstract Design“. Vgl. Watson 2004a, S. 220.

<sup>149</sup> Dies gilt jedoch nicht für die Privatsammlungen in Deutschland, da es in Deutschland nur vergleichsweise kleine und unbedeutende Privatsammlungen Islamischer Keramik gibt. Einen Überblick über Keramikobjekte in Privatsammlungen gibt der Ausstellungskatalog „Islamische Kunst aus privaten Sammlungen in Deutschland“ (Katalog Ingolstadt 2000, S. 57–85) sowie der Katalog der Ausstellung „Morgenländische Pracht“ (Katalog Hamburg 1993, S. 45–139).

<sup>150</sup> Grube (Hrsg.) 1994. Zur Khalili Sammlung und ihren Publikationen, siehe: <http://www.khalilicollections.org/all-collections/islamic-arts/> (27.02.17).

das Objekt einlassen ohne störendes Rahmenwerk. Die Abbildungen werden ergänzt durch Umrisszeichnungen, aus denen sich der Aufbau der Keramik schließen lässt sowie einem detaillierten Katalogeintrag mit technischen Angaben, Maßen und Literaturhinweisen. Die optische Wirkung des Bandes resultiert aus der ästhetischen Wirkung der Sammlungsobjekte, wobei jede Keramik als Meisterwerk inszeniert wird.<sup>151</sup>

Im Rahmen einer am Art Institute of Chicago 2007 veranstalteten Ausstellung entstand der Katalog mittelalterlicher Keramiken der Harvey B. Plotnick Sammlung, bearbeitet von Oya Pancaroğlu.<sup>152</sup> Er ist ähnlich detailliert aufgebaut wie der Katalog der Khalili Collection, jedoch in kleinerem Format und dadurch für ein breiteres Publikum erschwinglich. Die Objektfotos sind nicht freigestellt, sie erscheinen vor einem grauen Hintergrund, ein Schattenwurf ist ebenfalls gegeben. Dadurch wirken die Keramiken weniger „entmaterialisiert“, sondern geradezu bodenständig. Sie sind nicht überhöht als Meisterwerk inszeniert und wirken eher wie Gebrauchsgegenstände, die tatsächlich einem Zweck dienten und nicht ausschließlich Kunstobjekte waren. Durch die Ausstellung in einem renommierten Museum gewinnt die Sammlung an Bedeutung und Aufmerksamkeit. Es scheint geradezu als dass es nicht als nötig angesehen wurde, die Kunstwerke zusätzlich noch durch ihre Inszenierung zu überhöhen.

### II.2.2.5 Ausstellungskataloge

Die wichtigsten Sonderausstellungen, die sich exklusiv dem Material Islamische Keramik widmeten waren die Düsseldorfer Schau von 1973 mit ihrem bereits erwähnten Katalog sowie die von Esin Atil kuratierte Ausstellung „Ceramics from the World of Islam“, die im selben Jahr in Washington eröffnet wurde.<sup>153</sup> Der Katalog stellt keramische Highlights der Islam Abteilung der Freer Gallery of Art vor. Die Objekte sind mit

151 Darin sieht Oliver Watson ein Problem, da der Katalog zwar chronologisch aufgebaut ist und damit eine enzyklopädische Herangehensweise suggeriert, gleichzeitig jedoch Lücken aufweist, da er sich ausschließlich auf die Sammlung bezieht. Vgl. Rezension: Watson 1997, S. 336.

152 Katalog Chicago 2007.

153 Katalog Washington 1973.

ganzseitigen Abbildungen, überwiegend in schwarzweiß, versehen, in den Katalogeinträgen ist ein besonderer Fokus auf die Darstellung und Übersetzungen der Inschriften gelegt. Schalen und Teller sind mit zwei Ansichten dokumentiert. Sicherlich hat dieser frühe Katalog mit seinen großformatigen Abbildungen Maßstäbe für die Darstellung von Islamischer Keramik in Museumskatalogen gesetzt.

Aus der Reihe der klassischen Darstellungen Islamischer Keramik in Ausstellungskatalogen fällt der Begleitband der 1999 im Institut du Monde Arabe in Paris eröffneten Schau „Céramiques du Monde Musulman“.<sup>154</sup> Der Katalog ordnet die Objekte weder chronologisch noch nach Gruppen, er nähert sich dem Thema auf eine erzählerische Weise, in dem er zunächst Gebrauch, Formen und Funktionen Islamischer Keramik aufzeigt. Es folgen Kapitel zur Technik und Dekoration, um sich erst im letzten Schritt historischen Entwicklungen zu widmen. Objektfotografien dienen der Illustration der erklärenden Texte. Auf erfrischende Weise zeigt dieser Katalog, der sich stärker an den Interessen der Museumsbesucher orientiert, dass eine Einteilung nach Gruppen, Dynastien und Regionen nicht der einzige Weg ist, einem breiten Publikum Islamische Keramik vorzustellen. Vor allem die Betonung der Funktion und technischen Herstellung der Keramiken lässt die Stücke in einem ganz anderen Licht erscheinen. In diesem Katalog wird Keramik Gebrauchsgegenstand dargestellt und ist sehr weit entfernt von einer Stilisierung als Meisterwerk.<sup>155</sup>

Erwähnenswert sind weiterhin Ausstellungen und ihre Kataloge zur Keramik von Iznik. Eine der wichtigsten Sammlungen ist der bereits erwähnte Bestand an 532 Iznik-Keramiken des Musée du Cluny, der sich heute im Musée National de la Renaissance Château d'Écouen, nördlich von Paris befindet. 2005 veranstaltete das Museum eine Ausstellung, es erschien ein reich bebildeter Katalog, der vor allem in Hinblick auf die Darstellung der Sammlungsgeschichte wichtig ist.<sup>156</sup>

Eine kleine Ausstellung zu türkisch-osmanischer Keramik mit Leihgaben aus deutschen Sammlungen veranstaltete 2004 die Städtische

154 Katalog Paris 1999.

155 Es wäre für zukünftige Forschungen interessant, die Ausstellungsinszenierung selbst zu analysieren, die vermutlich die gleiche Konzeption vertrat.

156 Katalog Écouen 2005.

Galerie Traunstein, realisiert von Max Leonhard, unter der wissenschaftlichen Bearbeitung von Martina Müller-Wiener.<sup>157</sup> Der Katalog umfasst neben Beispielen der Iznik-Keramik auch solche aus Kütahya sowie einen von Annette Hagedorn verfassten Aufsatz über europäische Keramik im Islamischen Stil.<sup>158</sup>

Fast alle der bisher vorgestellten Publikationen behandeln Islamische Gefäßkeramik. Zur Islamischen Baukeramik hingegen gibt es viel weniger Literatur. Ein Grund hierfür ist sicherlich, dass sich eine Vielzahl der Publikationen mit Objekten aus Museumssammlungen beschäftigt, wo Gefäßkeramiken die Überzahl darstellen.<sup>159</sup> Für eine umfassende Darstellung von Baukeramik müssen Bauten in situ berücksichtigt werden, hiermit ist ein weitaus größerer Aufwand verbunden. Einzelne isolierte Fliesen der Museumssammlungen können hingegen nur wenig Aussagen über die ursprünglichen Zusammenhänge der Gebäude vermitteln. Technik, Herstellung und Geschichte einzelner Fliesengruppen sind in Aufsätzen nachzuweisen, Übersichtswerke gibt es kaum.<sup>160</sup>

Einen Überblick über das breite Gebiet Islamischer Baukeramik versuchen Gérard Degeorge und Yves Porter in ihrem 2001 erschienenen Bildband „The Art of the Islamic Tile“.<sup>161</sup> Die Schwierigkeit ein solch großes und heterogenes Gebiet abzudecken spiegelt sich in diesem Versuch wieder. Eine große geographische Ausdehnung von Spanien bis Indien sowie die Anwendung unterschiedlichster Techniken vom Fliesenmosaik über Unterglasurmalerei, zu modelgeformten oder geschnittenen Kalligraphiefriesen sind Gegenstand des Übersichtswerkes. Auch wenn die einzelnen Themenbereiche nur angeschnitten werden können, ist dem Band mit seinen zahlreichen Fotos eine gute Einführung in das Thema gelungen.

157 Katalog Traunstein 2004.

158 Hagedorn 2004e.

159 Während Fliesen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert noch von großem Interesse waren und für viele Sammlungen erworben wurden, gerieten sie bei den Ankäufen der 50er und 60er Jahre in den Hintergrund, dies lässt sich in der Analyse der Sammlungszuwächse einzelner Museen nachweisen (s.u.).

160 Zu nennen wäre hier noch der bereits erwähnte Band des Ashmolean Museums, Katalog Oxford 1991. Einen guten Überblick über osmanische Baukeramik geben Belgün Demirsar Arlı und Ara Altun in: Demirsar Arlı und Altun 2008.

161 Degeorge und Porter 2002.

### II.2.3 Inszenierung Islamischer Keramik in Museumskontexten

Bei der Untersuchung der Inszenierung Islamischer Keramik spielt der Wissenschaftsdiskurs um den Begriff des Orientalismus, entfacht durch Edward Said, eine wichtige Rolle. Said gab in seinem 1978 erschienen Werk „Orientalism“<sup>162</sup> den Anstoß zu einer kontrovers geführten Diskussion, die uns im Hinblick auf die museale Präsentation östlicher Kunstwerke in westlichen Institutionen interessiert. Dazu schreibt Said:

„Wer über den Orient schreibt, muss ihm gegenüber Stellung beziehen, das heißt, (...) einen bestimmten narrativen Ton anschlagen, klar erkennbare Strukturen aufbauen und passende Bilder, Themen und Motive auswählen – um (...) sich des Orients so zu bemächtigen, dass er letzten Endes für ihn oder in seinem Namen sprechen kann.“<sup>163</sup>

So werden aus der Sichtweise des Kurators die in der Ausstellung gezeigten Islamischen Keramiken in einen narrativen Kontext gesetzt: je nachdem welche Aussage getroffen werden soll, steht ein breites Repertoire an Formen, Techniken und Dekoren zur Verfügung, sei es eine mit Arabesken und Kalligraphie dekorierte Gebetsnische in Lüstertechnik, figürliche Darstellungen aus der Seldschuken-Zeit, die beliebten Iznik-Keramiken in ihrer bunten Blumenpracht oder gar die heute noch unglaublich modern wirkenden Nishapur-Keramiken in ihrer Ästhetik der reduzierten Dekoration. Die Auswahl bestimmt also das Bild, das man vom Orient erschaffen möchte.

Für die Saida'sche „Bemächtigung des Orients“<sup>164</sup> sind Präsentationen, die auf Grundlage von Assoziationen arbeiten prädestiniert. Die Zuweisung einer bestimmten Farbe für die Ausstellungsräume Islamischer Kunst ist beispielsweise ein beliebtes Mittel der visuellen Assoziation. Am beliebtesten sind hier die Farben Grün, Türkis und Gold. Bereits im späten 19. Jahrhundert wird, wie wir sehen werden, in den Abtei-

162 Said 1978.

163 Said 2009, S. 31.

164 Ebenda.

lungen mit farbigen Wänden gearbeitet. Wichtig ist aber zu bedenken, dass sich dieses Phänomen nicht ausschließlich auf die Präsentation Islamischer Kunst beschränkt, alle Abteilungen erhielten ihre eigene Farbgebung, auch die Epochenräume der europäischen Kunst. Neben der Wahl der Farben sind auch die verwendeten Formen und Dekore entscheidend. Wie inszenieren die Kuratoren Objekte, um eine orientalisierende Stimmung zu erzeugen? Werden spezielle Stoffe, Vitrinen, Podeste oder Sockel bevorzugt? Welche Typographie wählt man, wie ist die Gestaltung der Wandtexte und Titelwände?

Pierre Bourdieu sieht die Lesbarkeit eines Kunstwerks für eine bestimmte Gesellschaft und zu einer bestimmten Zeit in unmittelbarem Bezug zum Rezipienten und seinem individuellen Kunstsachverstand sowie in Abhängigkeit zum gesellschaftlichen Code, der beherrscht wird.<sup>165</sup> In unserem Falle wäre der gesellschaftliche Code die Rezeption Islamischer Kunst aus einem orientalisierenden Kontext, wie er im Okzident seit dem 19. Jahrhundert geläufig und damit entzifferbar ist. Das Narrativ des sogenannten Bilderverbots ist ebenfalls Teil dieses Codes. In der vorliegenden Untersuchung wird zu analysieren sein, ob und wie weit dieser gesellschaftliche Code in den Ausstellungen Islamischer Keramik transportiert wird; oder ob es den Kuratoren gelingt, auf Grundlage ihrer wissenschaftlichen Ausbildung, dem Museumsbesucher eine alternative Lesart der Kunstwerke anzubieten.

Das Konzept der 1910 veranstalteten Münchener Ausstellung „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“ unter der Regie von Friedrich Sarre versucht erstmals Exponate Islamischer Kunst bewusst ohne jede orientalisierende Konnotation „pur“ darstellen.<sup>166</sup> Natürlich geht es dabei auch um eine Emanzipation von Kontexten der Weltausstellungen und der orientalisierenden Interieurs, die den früheren Präsentationen oft als Vorbild gedient hatten. Selbst in Sarres erster Ausstellung von 1899, in der er seine Privatsammlung am Kunstgewerbemuseum Berlin präsentiert, ist dieser Geist noch zu spüren (vgl. Kap. v.4.4.1). In diesem Zusammenhang lohnt der Blick auf die Kunstgewerbemuseen, die als erste öffentliche Museen Deutschlands Islamische Keramik sys-

165 Vgl. Bourdieu 2006, S. 74.

166 Vgl. Troelenberg 2010, S. 37.

tematisch sammeln und erforschen. Gleichzeitig sind sie Vorreiter für alle Institutionen und Sammlungen, bis das 1904 gegründete Museum für Islamische Kunst in Berlin die Führungsposition und Deutungshoheit für Islamische Kunst in Deutschland übernahm.

### III Methodik

„Eine museale Ausstellung ist das Ergebnis der wechselseitigen Beziehung von Sammeln und Zeigen, von Forschen und Vermitteln, von Deponieren und Exponieren.“<sup>1</sup>

Diese Definition verdeutlicht das Feld, aus dem sich die einzelnen Aspekte der vorliegenden Arbeit erschließen. Auf der einen Seite stehen die Objekte, ihre Sammlung, Bewahrung und Erforschung, auf Grundlage der klassischen Disziplin der Kunstgeschichte, die in der Museumsarbeit zum Tragen kommen. Auf der anderen Seite steht das Ausstellen und Vermitteln der Exponate, die in der Museologie ihre wissenschaftliche Erforschung erfahren.

Im Folgenden werden Methoden beider Disziplinen Anwendung finden, um einen größtmöglichen Erkenntnisgewinn zu erbringen. Aus dem Forschungsfeld der Museologie kommt zunächst die statistische Erfassung als Methode zur Anwendung. Hierbei erfasst eine Tabelle in jeder Museumssammlung die Bestände Islamischer Keramik nach geographischer Herkunft, Entstehungszeit, Technik und Dekoration sowie Form, um Rückschlüsse auf Präferenzen und Schwerpunkte zu ziehen. Als Grundlage für die Erfassung dienen Inventarkarten oder -bücher, Bestandskataloge sowie die Sichtung der Dauerausstellung und der Depots. Berücksichtigt werden zudem die Erwerbungszeit, wenn möglich die Provenienz, sowie der Preis der Objekte.<sup>2</sup>

Vor allem in Hinblick auf die Erwerbungspreise ihrer Sammlungsobjekte der jüngeren Zeit halten sich Museen gerne Bedeckt. Folglich konnten diese nur punktuell – wo sie zur Verfügung standen – in die Untersuchung einfließen. Aus ihnen lässt sich zwar kein verlässliches Bild einer Preisentwicklung konstruieren, es können sich aber gewisse Tendenzen und Entwicklungen des Marktes erschlossen werden.

1 Flügel 2009, S. 98.

2 Dabei muss angemerkt werden, dass nicht alle Museen ihre Inventarbücher zur freien Einsicht zur Verfügung stellen. In den meisten Museen konnten die Inventarkarten ausgewertet werden. Die Eintragungen auf den Inventarkarten sowie die dort fest gehaltene wissenschaftliche Bearbeitung der Objekte fallen jedoch in den Museen sehr unterschiedlich aus.

Neben den Inventaren sind die Museumsarchive eine wichtige Informationsquelle. Darin verwahrte Raumaufnahmen, Korrespondenzen, Konzeptpapiere, Faltblätter, Grundrisse und Zeitungsrezensionen geben Rückschlüsse auf die Konzeption und Präsentation der Dauer- und Sonderausstellungen sowie auf ihre Öffentlichkeitswirkung. Einige Museumsarchive sind in den jeweiligen Stadtarchiven verwahrt, auch diese werden in dieser Untersuchung berücksichtigt. Entgegen der ursprünglichen Vermutung ist es oft schwer, Informationen über die Ausstellungspraxis der Museen bezüglich ihrer Islam Abteilung zu finden. Es ist erst seit jüngerer Zeit üblich, Ausstellungen fotografisch zu dokumentieren, auch haben nicht alle Museen die Arbeitsdokumentationen ihrer Kuratoren verwahrt. Daher ist oftmals der Museumsführer oder Katalog die einzige Quelle die zur Verfügung stand, um die Präsentationen zu analysieren. Dies gilt vor allem für die Zeit vor 1945. Die Museumsführer der Gründungszeit sind sehr ausführlich und beschreibend formuliert, da aus technischen Gründen keine oder nur wenige fotografische Aufnahmen gezeigt werden konnten. Die ausführlichen Beschreibungen sind gut geeignet, um die Ausstellungskonzepte zu rekonstruieren.

Ein Interview mit den jeweiligen Fachkuratoren und teilweise auch Direktoren der untersuchten Museen ermöglicht eine persönliche Sicht auf die Abteilung sowie ihrer Stellung im Museum. Fragen auf die zukünftige Ausrichtung der Sammlungen können hier ebenfalls gestellt werden.

Aufgrund der Verschiedenartigkeit der fünf Museen, ihrer Sammlungen und Geschichte ergeben sich in jedem Kapitel unterschiedliche Schwerpunkte. Dadurch entfaltet sich ein weit gefächertes und facettenreiches Bild der Sammlungen Islamischer Keramik in Deutschland.

Im Kapitel v.1 „Museum Fünf Kontinente München“ liegt ein Schwerpunkt auf der Zeit des für das Haus äußerst wichtigen Museumsdirektors Lucian Scherman, ein zweiter auf die Einrichtung der Dauerausstellung von 2003 sowie ihrer aktuellen Überarbeitung.

Am Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Kap. v.2) ist der Fokus ebenfalls auf die 2015 neu eingerichtete Dauerausstellung gerichtet. Darüber hinaus nimmt der Gründungsdirektor Justus Brinckmann

eine Schlüsselrolle in der Geschichte des Hamburger Hauses sowie der Entstehung der Islam Abteilung ein.

Im Frankfurter Museum für Angewandte Kunst (Kap. v.3) kann ein umfassender Überblick über die Sammlungen, Preise und Erwerbungen gegeben werden. Die Sonderausstellungen zu Islamischer Kunst spielen eine wichtige Rolle in der Geschichte des Museums. Eine Sondersituation des Museums besteht darin, dass die Islam-Sammlung (sowie alle anderen auch) heute bis auf einen kleinen Teil magaziniert sind und das Museum nur noch temporäre, wechselnde Ausstellungen inszeniert.

Das Berliner Museum für Islamische Kunst (Kap. v.4) verfügt aufgrund seines ausschließlichen Schwerpunkts auf Islamische Kunst über die größte Sammlung Islamischer Keramik sowie eine kontinuierliche und umfassende Betreuung dieser. Gleichzeitig verwahrt es im Zentralarchiv der Berliner Museen eine Fülle an Material zu seiner Sammlungs-, Verwaltungs- und Ausstellungstätigkeit. In jüngerer Zeit sind zahlreiche Publikationen erschienen, die sich mit der Sammlungsgeschichte befassen. Unter Berücksichtigung dieser Punkte werden Themenbereiche vertiefend bearbeitet, die bisher keine ausführliche Darstellung erfahren haben.

Das Hetjens-Museum Düsseldorf (Kap. v.5) verzeichnet in den 1970er Jahren die größte Aktivität im Bereich ihrer Sammlung Islamischer Keramik unter Adalbert Klein. Neben zahlreichen Erwerbungen war auch die wichtige Ausstellung „Islamische Keramik“ 1973 im Hetjens-Museum veranstaltet worden. Die Durchsicht der Inventarkarten sowie der Dokumente des Stadtarchivs brachte spannende Erkenntnisse über die Geschichte einzelner Sammlungsobjekte zutage.



## IV Historischer Abriss: Die Entstehung von Sammlungen Islamischer Kunst und Keramik in Europa und Deutschland

Der Transfer Islamischer Kunstwerke nach Europa hat eine bis in die islamische Frühzeit zurückreichende Geschichte.<sup>1</sup> Die Werke kamen als diplomatische Geschenke, über den Handel oder als Kriegsbeute in fürstliche Sammlungen und Kirchenschätze.<sup>2</sup> Für die Vermittlung Islamischer Keramik und ihrer Technik nach Europa war zunächst die in Spanien seit den Umayyaden vorliegende Lüsterkeramik von Bedeutung, die nach der bis 1492 dauernden christlichen „Reconquista“ zur Entwicklung der europäischen Majolika führte. Einen frühen Keramikhandel belegen die berühmten „Bacini“, die an den Außenwänden von Kirchen und anderen Gebäuden des 11. bis 13. Jahrhunderts etwa in Pisa, Mailand, Florenz, Lucca und Rom in das Ziegelsteinmauerwerk eingelassen wurden.<sup>3</sup> Die ältesten dieser Schüsseln und Becken mit Lüsterdekoration oder Schlickermalerei stammen aus dem fatimidischen Ägypten, Syrien<sup>4</sup> sowie Andalusien.<sup>5</sup>

Eine Intensivierung der Handelsbeziehungen fand ab dem 16. Jahrhundert zwischen den italienischen Stadtstaaten und dem Osmanischen Reich statt. Gleichzeitig wurde Keramik aus Iznik und Kütahya zum Vorbild italienischer Fayencen ab dem 16. Jahrhundert.<sup>6</sup> Safawi-

1 Einen kurzen Abriss über die Herkunft Islamischer Kunstobjekte in deutsche Sammlungen bietet: Hagedorn 2004a, S. 11–14.

2 Vgl. Shalem 1998.

3 Graziella Berti und Liana Tongiorgi haben sich in mehreren Publikationen mit Bacini beschäftigt, z. B. Berti und Tongiorgi 1981a und 1981b. Avinoam Shalems Grundlagenwerk „Islam Christianized. Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West“ schließt dieses Themengebiet nicht mit ein, Vgl. Shalem 1998, S. 13.

4 Vgl. Katalog Los Angeles 2004, S. 12.

5 Karen Mathews diskutiert in ihrem Aufsatz von 2012 darüber, ob die aus Andalusien stammenden Spolien und Bacini als Handelsware oder Kriegsbeute nach Pisa kamen. Eindeutige Belege kann sie im Fall der Bacini nicht vorlegen, hält es aber für wahrscheinlicher, dass die Spolien Kriegsbeute, die Keramiken hingegen als Handelsware ihren Weg nach Pisa fanden. Vgl. Mathews 2012.

6 Vgl. Fontana 2006, S. 280–293.

dische Blauweißkeramiken als freie oder direkte Interpretation chinesischer Blauweißporzellane wurden ab dem 16. Jahrhundert durch holländische Handelskompanien nicht nur nach Europa verschifft, sie gelangten ebenso nach Indien oder Cylon und belieferten den ostasiatischen Markt in Zeiten von Produktionsproblemen im Porzellanzentrum Jingdezhen nach dem Zusammenbruch der Ming-Dynastie.<sup>7</sup>

Die Türkenkriege des 16. bis 17. Jahrhunderts brachten eine Großzahl an Beispielen des kunsthandwerklichen Schaffens der Osmanen als Türkenbeute nach Deutschland. Nach dem Ende dieser kriegerischen Auseinandersetzungen mit dem Friedensvertrag von Karlowitz 1699 entwickelte sich ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Zeitalter des Rokoko eine Türkenmode an den europäischen Fürsten- und Königshöfen, die maßgeblich durch die ersten Gesandtschaften der Hohen Pforte an eben diesen Höfen ausgelöst wurde.<sup>8</sup> Genauso wie der sich anschließende Orientalismus in der europäischen Malerei sind beide Strömungen vornehmlich durch die Projektion eigener Sehnsüchte geprägt und gingen kaum mit einer ernsthaften Beschäftigung mit den Kulturen dieser Region einher.<sup>9</sup>

Eine erste systematische und wissenschaftliche Beschäftigung mit Islamischer Kunst und Keramik beginnt im 19. Jahrhundert.<sup>10</sup> Ausschlaggebend für diese Entwicklung war das zunehmende Interesse an außer-europäischen Kulturen;<sup>11</sup> historisch gewachsene fürstliche Sammlungen wurden ausgebaut, ein neuer Sammlertypus war der bürgerliche, meist autodidaktische Privatsammler. Wie wir sehen werden, zeugen ungewöhnliche Biographien von Sammlern und Museumsdirektoren des ausgehenden 19. Jahrhunderts von den vielfältigen Möglichkeiten, die die Gesellschaft darbot: Zu keiner Zeit zuvor war es möglich gewesen, von einfachen Verhältnissen kommend, oft ohne universitäre Vorbildung, sich durch Interesse, Ehrgeiz und Fleiß hochzuarbeiten, sei es in der freien Wirtschaft oder im Museumswesen.

7 Vgl. Carswell 2000, S. 150 und Lane 1957a, S. 88ff.

8 Vgl. Williams 2014. und Erduman-Çalış 2014, S. 22f.

9 Vgl. etwa Lemaire 2010.

10 Stephen Vernoit gibt einen guten Überblick über das Sammeln Islamischer Kunst in der Zeit von 1850 bis 1950 in: Vernoit 2000b, S. 1–61.

11 Resultierend aus der weltweiten Expansionspolitik Europas einerseits aber auch dem zunehmenden volkskundlichen Interesse andererseits.

Einen entscheidenden Einfluss auf die Entstehung von Sammlungen Islamischer Kunst hatte die 1851 veranstaltete erste Weltausstellung in London und die aus ihr hervorgehende Gründung der Kunstgewerbemuseen (s.u.). Wie in ganz Europa war auch in Deutschland die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts geprägt durch zahlreiche Museumsgründungen, die bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts fort dauern und mit dem Ersten Weltkrieg ein Ende nehmen.<sup>12</sup> Heute gibt es in Deutschland rund 6000 Museen unterschiedlichster Gattungen.<sup>13</sup>

Joachim Gierlichs und Annette Hagedorn listen in ihrem 2004 erschienenen Übersichtswerk „Islamische Kunst in Deutschland“ die wichtigsten Museumssammlungen Islamischer Kunst auf.<sup>14</sup> Bei der Analyse der Museen und ihrer Verteilung über Deutschland fällt zunächst auf, dass sich hier und da mehrere Sammlungen Islamischer Kunst in einer Stadt konzentrieren. Diese Beobachtung ist jedoch nicht auf Islamische Kunst begrenzt, es liegt vielmehr daran, dass Großstädte über gleich mehrere im 19. Jahrhundert gegründete Museen unterschiedlicher Gattungen verfügen. Daraus resultieren teilweise Überschneidungen der Bestände in diesen sogenannten Museumsstädten.<sup>15</sup>

Unter den Kunstmuseen, die über eine Islam-Sammlung verfügen sind die Museen angewandter Kunst in sechs Städten vertreten (Berlin, Dresden, Frankfurt, Hamburg, Köln und Leipzig). Aus der Sammlung ehemaliger Kunstgewerbemuseen stammen zudem die Bestände Islamischer Kunst im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und im Museum Kunstpalast Düsseldorf (vgl. Kap. v.5.2 sowie v.5.4.1). Weiterhin zählen das Museum Folkwang Essen sowie das Kestner-Museum Hannover zu der Kategorie der Kunstmuseen mit Sammlungen Islamischer Kunst. Ethnographische Museen mit Islamica gibt es in

<sup>12</sup> Auch wenn die „Geburtsstunde“ der Museen in das 18. Jahrhundert fällt, entstand die allergrößte Zahl der heutigen großen Museen im 19. Jahrhundert. Vgl. Flügel 2009, S. 46f und 49f.

<sup>13</sup> Statistische Angaben zu den Museen in Deutschland veröffentlicht regelmäßig das Staatliche Institut für Museumsforschung in Berlin, abzurufen unter: [http://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut\\_fuer\\_Museumsforschung/Publikationen/Materialien/mat69.pdf](http://www.smb.museum/fileadmin/website/Institute/Institut_fuer_Museumsforschung/Publikationen/Materialien/mat69.pdf) (10.03.2017).

<sup>14</sup> Gierlichs und Hagedorn 2004. Ebenfalls eine Auflistung geben Adahl und Ahlund (Hrsg.) 2000.

<sup>15</sup> Vgl. Vieregg 2006, S. 82.

Berlin, Dresden, Köln, Leipzig, Mannheim, München und Stuttgart. Buchkunst aus islamisch geprägten Ländern ist in den Staats- und Universitätsbibliotheken in Berlin, Dresden, Heidelberg, Kiel und München gesammelt worden. Darüber hinaus gibt es in Deutschland Spezialmuseen zu einem einzelnen Material, wie etwa Keramik (Hetjens-Museum Düsseldorf), Lack (Museum für Lackkunst Münster), Textil (Deutsches Textilmuseum Krefeld) oder Leder (Ledermuseum Offenbach), die ebenfalls über Islam-Bestände verfügen. Weitere Sammlungen ergaben sich aus Kriegsbeuten (Dresden, Ingolstadt und Karlsruhe). Kunstmuseen mit einer Spezialisierung auf eine geographische Region sind in Berlin das Museum für Indische Kunst und das Museum für Islamische Kunst, das gleichzeitig das wichtigste Museum für diesen Sammlungsbereich in Deutschland ist.

Im Folgenden soll ein Blick auf die wichtigsten Sammlungen Islamischer Keramik in Deutschland unter der Kategorie ihrer Museumsgattungen geworfen werden.

## IV.1 Kunstgewerbemuseen mit Sammlungen Islamischer Keramik in Deutschland – ein Überblick

„Von Anfang an zeichneten sich die Kunstgewerbemuseen vor Kunst-, Landes-, Heimatkunde-Sammlungen u.ä. dadurch aus, daß sie programmatisch den Auftrag verfolgten, nicht nur mit dem Ziel der Bildung zu sammeln und zu konservieren. Sie sollten vielmehr auf das aktuelle Geschehen von Handwerk und Industrie einwirken, bei gestalterischen, technischen und wissenschaftlichen Fragen helfen, sollten lehren und forschen.“<sup>16</sup>

Als 1851 in London die erste Weltausstellung, die „great exhibition of all nations“ im prunkvollen Kristallpalast veranstaltet wurde, erhoffte man sich die Zurschaustellung des eigenen Könnens im Wettbewerb mit den anderen großen Nationen. Statt der erhofften Begeisterung erfolgte jedoch eine unvorhergesehene Ernüchterung. Erst in der Zusammen-

16 Mundt 1974, S. 11.

schau des Kunsthandwerks aller Nationen unter einem Dach war deutlich geworden, wie es im Zuge der Industrialisierung um das heimische Kunsthandwerk stand.

Tatsächlich hatte die Industrialisierung gerade dem Kunsthandwerk ungeahnte Möglichkeiten eröffnet. So erlaubten etwa Surrogate, die anstelle teurer Rohstoffe eingesetzt wurden, Waren, die sonst nur für wenige erschwinglich waren, auch einer breiten Käuferschicht, zugänglich zu machen. Durch die soziale Umstrukturierung war eine neue Käuferschicht entstanden, die nun erschlossen werden konnte. Maschinelle Massenproduktion tat ihr übriges zu diesem Phänomen; Billigprodukte, vor allem aus England, überschwemmten die Märkte und das nicht nur in Europa. Die preisgünstige Massenproduktion ging notgedrungen zu Lasten der Qualität: „Im Rausch des Fortschrittsglaubens, des billigen und schnellen Produzierens, unterlaufen Fehler“.<sup>17</sup>

Gottfried Semper, der zu dieser Zeit in London lebte und in die Vorbereitungen für die Weltausstellung involviert gewesen war, verfasste kurze Zeit nach der Schließung der Ausstellung einen Aufsatz über „Wissenschaft, Industrie und Kunst, Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls“, in dem er die Situation wie folgt skizziert:

„Hätten einzelne Tatsachen Beweiskraft, so würde der anerkannte Sieg, den die halbbarbarischen Völker, vor allen die Inder, in einigen Punkten mit ihrer herrlichen Kunstindustrie über uns davontrugen, genügen, um darzutun, daß wir mit unserer Wissenschaft in diesen Punkten bis jetzt noch nicht viel ausgerichtet haben. Dieselbe beschämende Wahrheit drängt sich auf, wenn wir unsere Erzeugnisse mit denjenigen unserer Vorfahren vergleichen. Bei so manchen technischen Fortschritten sind wir im Formellen, ja selbst im Angemessenen und Zweckgemäßen weit hinter ihnen zurückgeblieben, Unsere besten Sachen sind mehr oder weniger getreue Reminiszenzen; andere zeigen ein löbliches Bestreben, die Formen der Natur unmittelbar zu entlehnen; aber wie selten sind wir glücklich darin gewesen! Das meiste ist verworrenes Formengemisch oder kindische Tändelei.“<sup>18</sup>

17 Mundt 1973, o. P., Kapitel „Einführung“.

18 Semper 1966, S. 32.

Aus dieser Kritik erwuchs das Bedürfnis, das Kunstgewerbe zu reformieren. Berühmtester Vertreter der Bewegung war der Architekt Owen Jones, der bei der Weltausstellung als Intendant aktiv an der Ausstellung der Exponate beteiligt gewesen war. Um diese Reform umsetzen zu können, sollten Kunstgewerbeschulen und -museen mit einer Vorbildsammlung gegründet werden. Durch gezielte Schulung an historischen Vorbildern sollten neue Maßstäbe für die Qualität der Werke gesetzt werden. Bereits im November 1852 wurde als erstes Kunstgewerbemuseum das South Kensington Museum (das heutige Victoria and Albert Museum) in London eröffnet. Es folgten zahlreiche Museen nach englischem Vorbild in den Großstädten Europas. So wurde etwa 1864 das „Österreichische Museum für Kunst und Industrie“ in Wien und 1867 das „Deutsche Gewerbemuseum“ in Berlin, als ältestes Museum dieser Gattung in Deutschland gegründet.<sup>19</sup> Für die Entstehung und Vermehrung der Sammlungen sorgten vielerorts Gewerbevereine und initiierten die anschließenden Museumsgründungen.<sup>20</sup>

Wie wir im Folgenden sehen werden, bestimmte diese Ausrichtung der Kunstgewerbemuseen bis zum Ende des Jahrhunderts die Konzeption und Ausstellungspraxis der Museen. Die Exponate wurden nach Technik und Material geordnet in Gruppen präsentiert. Gesammelt wurde europäisches und außereuropäisches Kunsthandwerk, das aufgrund seiner künstlerischen und technischen Qualität als vorbildlich angesehen wurde. An außereuropäischer Kunst sammelten die Museen neben Islamischer, auf die man bereits auf der Londoner Weltausstellung aufmerksam wurde, vor allem ostasiatische. Zum Ende des Jahrhunderts mit der Abkehr vom Historismus der Gründerjahre und dem Erstarken des Jugendstils erschien das Konzept der kunstgewerblichen Museen als veraltet. Das eklektizistische Zusammenfügen unterschiedlicher Stile des Historismus wurde überwunden und somit war auch eine Vorbildersammlung für das Kunsthandwerk nicht mehr von Nöten. Die Museen orientierten sich neu, es kam – wie wir noch sehen werden – zu Neupräsentationen gemäß geographischer und historischer Ord-

<sup>19</sup> Barbara Mundt beschäftigt sich monografisch mit den deutschen Kunstgewerbemuseen in Deutschland in: Mundt 1974.

<sup>20</sup> Vgl. Mundt 1974, S. 27ff.

nungsprinzipien sowie einer einhergehenden Vermischung von Materialien. In diesem Zuge wurde auch der Begriff „Kunstgewerbe“, der eine industrielle Fertigung der Kunstwerke implizierte, ausgetauscht durch den Terminus „Kunsthandwerk“, der handwerkliche Herstellungsprozesse in den Vordergrund rückte. Umbenennungen der jüngeren Zeit von „Museum für Kunsthandwerk“ zu „Museum für angewandte Kunst“ einiger Häuser belegt, dass auch dieser Name inzwischen als veraltet gilt, die Betonung liegt zu stark auf dem handwerklichen Entstehungsprozess der Kunstwerke und schließt somit moderne Sammlungsbereiche wie das industrielle Design nicht mit ein. Gerade mit diesen neuen Abteilungen profilieren sich jedoch heute die Museen in der Gunst der Besucher.

Entscheidend für die beginnende Wertschätzung Islamischen Kunsthandwerks in der Gründungszeit der Museen war das 1856 herausgebrachte „Grammar of Ornament“ von Owen Jones. Als enzyklopädisches Werk der Ornamentik aufgebaut, stellt es antike, byzantinische, türkische, arabische, persische, indische, chinesische und europäische Ornamentfüllungen der Architektur und der angewandten Kunst vor. Die Ornamentblätter zur „maurischen“ Kunst der Alhambra bilden hierbei einen der Höhepunkte des Bandes:

„In Britain, the value of Islamic artefacts for providing lessons in design was noted at the Great Exhibition of 1851 and, through the work of Owen Jones, the concern for the renewal of ‘applied’ art became linked to an appreciation for Islamic design.“<sup>21</sup>

Auch die in rascher Folge in Deutschland ab 1867 entstandenen Kunstgewerbemuseen sammelten Islamische Kunst.<sup>22</sup> Im Folgenden werden diese kurz skizziert.

Im Kunstgewerbemuseum Berlin war es der erste Direktor Julius Lesing, der den Grundstock der Sammlung anlegte,<sup>23</sup> er kaufte vor allem auf den Weltausstellungen, einen Teil der Bestände erwarb das Museum

21 Vernoit 2000b, S. 22.

22 Siehe dazu auch: Hagedorn 2004b, S. 15.

23 Zur Sammlung und Ausstellung Islamischer Kunst des Kunstgewerbemuseums Berlin, siehe: Helmecke 2004a, S. 209–215.

auch direkt vor Ort.<sup>24</sup> Mit der Gründung des Museums für Islamische Kunst 1904 wurde ein Großteil des Bestandes an die neu gegründete Institution als Dauerleihgabe übergeben (vgl. Kap. v.4.2). Heute verwahrt das Kunstgewerbemuseum nur noch wenige Islamica, darunter Textilien, Metallarbeiten und zwölf wichtige Iznik-Keramiken. In der aktuellen Dauerausstellung sind lediglich zwei osmanische Textilien in der Renaissance-Abteilung präsentiert. Sonderausstellungen zu Islamischer Kunst wurden nur in der Zeit vor 1904 veranstaltet, darunter auch die Ausstellung der Sammlung Friedrich Sarre (vgl. Kap. v.4.4.1).

Die heute im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg verwahrte kunstgewerbliche Sammlung des Bayerischen Gewerbemuseums geht auf die Initiative der zwei Nürnberger Industriellen Lothar von Faber und Theodor von Cramer-Klett zurück.<sup>25</sup> Mit der Gründung einer Wirtschaftsförderungsanstalt legten sie den Grundstock für das 1869 gegründete Museum. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts erwarb das Haus auf den Weltausstellungen Islamische Kunstwerke, vornehmlich Keramiken, Metallobjekte und Textilien. Die Keramiksammlung umfasst 25 Fliesen und 60 Gefäßkeramiken aus dem 13. bis 16. Jahrhundert, darunter zahlreiche Beispiele persischer Lüsterwaren, sowie weitere 60 Gefäßkeramiken des 16. bis 19. Jahrhunderts aus dem Iran und der Türkei.<sup>26</sup>

Die 1876 in Dresden sowie 1874 in Leipzig gegründeten Kunstgewerbemuseen verfügen über kleinere Sammlungen Islamischer Kunst. Das Dresdener Museum erlitt im Zweiten Weltkrieg große Verluste in seinen Beständen, dies betraf auch die Islamica, darunter zahlreiche Fliesenfelder.<sup>27</sup> An Islamischer Keramik verwahrt das Museum heute einige herausragende Beispiele osmanischer Keramikkunst, die in den letzten Jahrzehnten in verschiedenen Ausstellungen zur osmanischen Kunst als Leihgabe zu sehen waren, darunter die Dresdener Ausstellung „Im Lichte des Halbmonds“ von 1995 und „Schätze aus 1001 Nacht. Faszination Morgenland“ von 2005 in der Völklinger Hütte.<sup>28</sup> Eigene

24 Vgl. Hagedorn 2004c, S. 43.

25 Vgl. Willer und Glaser 2004, S. 179.

26 Ebenda.

27 Vgl. Richter 2004, S. 79.

28 Katalog Dresden 1995 und Katalog Völklingen 2005.

Ausstellungen zu Islamischer Kunst veranstaltet das Haus nicht, es gibt auch keine wissenschaftliche Betreuung der kleinen Islam-Sammlung.

Ein ähnliches Bild zeigt sich in der kunstgewerblichen Sammlung Leipzigs, die zum Grassimuseum gehört. Sie verfügt zwar über eine beachtliche Anzahl an Orientalia, darunter rund 600 Textilien und 30 Manuskripte, es fehlt jedoch eine wissenschaftliche Betreuung der Sammlung, sodass die Objekte größtenteils unbearbeitet und unpubliziert im Depot lagern.<sup>29</sup>

Das 1888 gegründete Museum für Angewandte Kunst in Köln legt seinen Fokus auf das europäische Kunsthandwerk. Die einzige Überschreitung dieses Sammelgebietes ist die Sammlung Islamischer Kunst, darunter Textilien, Metall, Glas, Lackarbeiten sowie ein sehr ansehnlicher Bestand an Keramik.<sup>30</sup> Anders als in den übrigen Museen der Gattung wird diese jedoch nicht als eigene Abteilung begriffen und ausgestellt, sondern in die ständige Ausstellung des europäischen Kunsthandwerks integriert. Der Aufbau der Abteilungen und die Präsentation der Sammlung orientiert sich dabei innerhalb des chronologischen Rundgangs an dem Material der Objekte und steht somit in der Tradition der ersten Konzeptionen aus der Gründungszeit der Kunstgewerbemuseen.

Beispiele der Sammlung Islamischer Keramik finden sich im Saal 8 „Majolika und ihr Ursprung im Orient“.<sup>31</sup> In einer direkten Gegenüberstellung kann der Besucher anhand von knappen Texten den Einfluss Islamischer Keramik auf europäische Majolika und Fayencen nachvollziehen. Die Präsentation der Islamischen Keramiken in drei schlanken Ganzglasvitrinen erfolgt nach Gruppen, die anhand der Dekoration gebildet werden: in der linken Vitrine sind unter dem Titel „Islamische Keramik des Mittelalters“ Gefäßkeramiken und eine Figurine aus dem Iran mit türkisfarbener Laufglasur ausgestellt. Die mittlere zeigt „Türkische Keramik der Osmanenzeit“. In der rechten Vitrine ist die Gruppe „Mittelalterliche Keramik in Persien und Syrien“ ausgestellt. Über den drei Vitrinen thront eine Lünette aus Iznik-Fliesen. Auf dieses Stück

<sup>29</sup> Vgl. Küster 2004, S. 149.

<sup>30</sup> Vgl. Wiesner 2004a, S. 139.

<sup>31</sup> Ein Teil der Sammlung ist publiziert im Katalog Köln 1966.

und seine Geschichte wird in Kapitel V.4.3.4 in einem Exkurs genauer eingegangen. Glücklicherweise sind Beispiele der kleinen aber hochwertigen Sammlung Islamischer Keramik am Museum für Angewandte Kunst Köln aktuell ausgestellt. Weitere Aktivitäten in diesem Sammlungsbereich weist das Haus jedoch nicht vor.

Publiziert ist die Sammlung Islamischer Keramik im Bestandskatalog von Brigitte Klesse aus dem Jahr 1966.<sup>32</sup> Die Sammlung verzeichnet insgesamt 155 Islamische Keramiken, darunter 50 Fliesen und 105 Gefäß-keramiken aus dem Iran, Irak, Syrien und der Türkei. Einige der Keramiken erwarb das Kölner Museum durch Vermittlung von Julius Lessing 1889 im Kunsthandel, andere übernahm es vom Kunstgewerbemuseum Berlin in dem Jahr 1892, darunter auch die Iznik-Lünette. 18 Küthaya-Keramiken erwarb das Haus 1889 beim Aachener Kunsthändler Franz Bock,<sup>33</sup> die dieser von seinen Orientreisen mitgebracht hatte (vgl. Kap. V.5.3.3 sowie IX.1). Bis in die 1930er Jahre sind Sammlungszuwächse aus dem Kunsthandel oder als Schenkungen zu verzeichnen, danach endet die Erwerbstätigkeit des Museums im Bereich Islamischer Kunst.

Sowohl das 1874 gegründete Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, als auch das 1877 ins Leben gerufene Museum Angewandte Kunst Frankfurt verfügen über eine repräsentative Sammlung Islamischer Kunst mit einem Schwerpunkt auf Keramik. Beide Häuser sammeln kontinuierlich Islamica seit ihrer Gründung und präsentieren diese in permanenten und temporären Ausstellungen. Daher werden sie als zwei von fünf Museen im Folgenden intensiv in Hinblick auf ihre Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte dargestellt.

32 Vgl. Katalog Köln 1966, S. 45–105.

33 Vgl. Katalog Köln 1966, S. 81–88.

## IV.2 Ethnologische Museen mit Sammlungen Islamischer Keramik in Deutschland – ein Überblick

„Ethnologische Museen stellen bis heute zweifelsohne eine Besonderheit in der umfassenden Museumslandschaft dar, weil sie *nicht nur museal* zu sehen sind, sondern wie etwa Kunstmuseen die zeitgenössische Kunst, auch die ethnologischen Bedingungen von Kulturen der Gegenwart widerspiegeln.“<sup>34</sup>

Nahezu gleichzeitig mit der Formulierung der Idee einer für das Kunsthandwerk als Vorbild dienenden Museumsgattung, sowie der anschließenden Gründung zahlreicher Museen in vielen Städten des noch jungen Deutschen Reiches in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, bereichert eine zweite neue Gattung die deutsche Museumslandschaft: Das völkerkundliche Museum, das erstmalig außereuropäische Objekte der materiellen Kultur sowie Kunstgegenstände systematisch erforschte und sammelte, war geboren. Die Voraussetzung für die Entstehung dieser Sammlungen waren gestiegene und erleichterte Möglichkeiten des Reisens im Zuge der Industrialisierung sowie eine erhöhte Neugier für die Kulturen der Welt.<sup>35</sup>

Viel diskutiert wird im Kontext der ethnologischen Museen die Frage, in wie weit koloniale oder nationalistische Interessen bei der Entstehung dieser Museen eine Rolle spielten. Dazu bemerkt H. Glenn Penny:

„Their appearance paralleled the creation and development of the German Empire, and they matured against the riotous backdrop of nineteenth-century colonialism. But the movement to create ethnographic museums was not driven by German nationalism or by a particular colonialist vision. City-building rather than nation- or empire-building provided German scientists with the support they needed to pursue ethnology with vigor.“<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Vieregg 2006, S. 105.

<sup>35</sup> Vgl. Vieregg 2006, S. 104.

<sup>36</sup> Penny 2002, S. 17.

Glenn Penny sieht die Entstehung der völkerkundlichen Museen unabhängig von imperialen oder kolonialpolitischen Strömungen in Deutschland. Ähnlich wie im Fall der kunstgewerblichen Museen, sind auch die ethnographischen Museumsgründungen auf Initiative Einzelner in einem städtischen Kontext der Gründerzeit entstanden, eine politisch oder wirtschaftlich motivierte Initiierung stand, nach Penny, nicht dahinter. Der postkoloniale Diskurs bezieht hier eine kritischere Position.<sup>37</sup>

Auch wenn die Bestände der ethnographischen Museen sich teilweise aus fürstlichen und königlichen Sammlungen der vorangegangenen Jahrhunderte speisten, ging ihre Sammeltätigkeit weit über die Kuriositätenkabinette hinaus. Fragestellungen, die die Erforschung sowie die Sammlungskriterien der Museen bestimmen waren, die nach den Anfängen der menschlichen Kultur, ihrer Sprache, Gesellschaft und Religion sowie ihrer Entwicklung und gegenseitigen Beeinflussung. Dabei standen alle Kulturen der Welt gleichermaßen im Blickpunkt der Betrachtung.<sup>38</sup> Als wissenschaftliche Methode wurde ab 1922 die von Bronislaw Malinowski etablierte Methode der Feldforschung als „Teilnehmende Beobachtung“ angewandt,<sup>39</sup> die – im Gegensatz zu den Kunstmuseen – den Menschen und sein kulturelles Schaffen gleichermaßen untersuchte und die von ihm geschaffenen Objekte nicht aus seinem sozialen und kulturellen Kontexten herauslöste. Die Abgrenzung zu den verschiedenen Gattungen innerhalb der Kunstmuseen geschah durch eine Fokussierung auf die Alltagskultur der untersuchten Ethnien. So sind fotografische und filmische Aufnahmen sowie Tondokumente eine wichtige ergänzende Quelle der ethnologischen Forschungen.

Die Islamische Welt gehörte nicht zu den primär fokussierten Regionen der völkerkundlichen Museen. Die klassischen Sammelgebiete sind

37 Zum postkolonialen Diskurs im Kontext ethnologischer Sammlungen, siehe beispielsweise von Bose und Förster 2015. Der Deutsche Museumsbund hat 2018 einen „Leitfaden zum Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten“ herausgegeben. Vgl. <https://www.museumsbund.de/publikationen/leitfaden-zum-umgang-mit-sammlungsgut-aus-kolonialen-kontexten/> (01.11.2019).

38 Vgl. Smolka 1994, S 5.

39 Vgl. etwa Diaz-Bone und Weischer (Hrsg.) 2015, S. 118.

Nord- und Südamerika, Afrika und Ozeanien. Objekte aus Ostasien und der Islamischen Welt bilden einen Sonderfall, da sie auch in den Kunstgewerbemuseen gesammelt werden und sich hier Überschneidungen ergeben. Gleichzeitig gestaltet sich eine Scheidung zwischen Objekten der materieller Kultur und angewandter Kunst schwierig, da in beiden Kulturräumen die Dekoration der Objekte selbst auf Alltagsgegenständen hervorragende technische und künstlerische Ergebnisse liefert.

Die vorliegende Arbeit fokussiert sich aus der Gattung der Völkerkundemuseen auf das Münchener Museum Fünf Kontinente. Es ist das älteste Museum dieser Gattung in Deutschland und verfügt über eine Islam-Sammlung, die in den ersten Gründungstagen bereits angelegt wurde und bis heute eine Kontinuität an Sammlungszuwächsen und Ausstellungen vorweisen kann. Über diese Kontinuität verfügt kein weiteres Museum der Gattung in Deutschland. Die anderen wichtigen Sammlungen Islamischer Kunst in Völkerkundemuseen sind in Berlin, Dresden, Köln, Leipzig, Mannheim und Stuttgart zu finden und sollen hier kurz vorgestellt werden.

Die Bestände des Fachreferats „Islamischer Orient“ am Ethnologischen Museum in Berlin gehen auf die volkskundlichen Sammlungen der Königlich Preussischen Kunstkammer zurück und wurden erstmals in dem 1886 gegründeten Königlichen Museum für Völkerkunde ausgestellt.<sup>40</sup> Die Gründung einer eigenständigen Islam Abteilung fällt in das Jahr 1970.<sup>41</sup> Die Bestände wurden jedoch erstmals in der 2012 eröffneten Dauerausstellung „Welten der Muslime“ gezeigt.<sup>42</sup> Bereits am 8. Januar 2017 schloss das Museum in Dahlem aufgrund von Umstrukturierungen der Berliner Museen und wird künftig im Humboldt Forum in der Stadtmitte als Teil der außereuropäischen Sammlungen voraussichtlich ab September 2020 präsentiert.<sup>43</sup>

Das Staatliche Museum für Völkerkunde in Dresden wurde 1875 gegründet und sammelt schwerpunktmäßig aus den Gebieten Pazifik, Afrika, Südamerika, Nord- und Ostasien. Darüber hinaus verfügt das

40 Katalog Berlin 2012, S. 9.

41 Vgl. Pfluger-Schindlbeck 2004, S. 41.

42 Katalog Berlin 2012.

43 Vgl. <https://www.humboldtforum.org/de/inhalte/hf> (30.10.19).

Haus über geringe Bestände Islamischer Kunst, unter denen sich aber keine Keramiken befinden.<sup>44</sup>

Das Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde in Köln ist ein Stiftermuseum, das 1906 erstmals eigene Räume bezog. Der ursprüngliche Sammlungsschwerpunkt lag auf den Stammeskulturen. Islamische Objekte wurden erst seit 1988 erworben, dabei handelt es sich um rezente Alltagsgegenstände aus Syrien und der Türkei.<sup>45</sup> 1991 erhielt das Museum 1.500 Islamische Objekte von der „Max Freiherr von Oppenheim-Stiftung“ in Berlin als Dauerleihgabe.

Der aus Köln stammende Max von Oppenheim (1860–1946) bereiste bereits in jungen Jahren das Osmanische Reich und war um die Jahrhundertwende Diplomat in Kairo und Istanbul im Dienst des Deutschen Reiches.<sup>46</sup> Auf einer Erkundungsreise zur Streckenplanung der Bagdad-Bahn entdeckte von Oppenheim 1899 den hethitischen Siedlungshügel Tell Halaf in Syrien.<sup>47</sup> Nach Beendigung seines diplomatischen Dienstes fing er 1913 an, hier zu graben.<sup>48</sup> Gleichzeitig sammelte von Oppenheim historische und zeitgenössische Islamische Kunst. In Berlin gründete er für seine archäologischen Funde das Tell-Halaf-Museum.<sup>49</sup> Seine Sammlung Islamischer Kunst verwahrte er in den Räumen der Max Freiherr von Oppenheim-Stiftung am Kurfürstendamm. Im Zweiten Weltkrieg erlitten beide Sammlungen durch Bombentreffer schwere Verluste, ein Großteil der Sammlung wurde zerstört oder geplündert.<sup>50</sup> Die stark minimierte Sammlung Oppenheim in Köln umfasst heute eine ganze Reihe an Keramiken, darunter chinesisches Blauweißporzellan, sowie mittelalterliche Keramiken aus dem Iran und Syrien.<sup>51</sup> An osmanischer Keramik sind Beispiele aus Iznik,

44 Nippa 2004, S. 89f.

45 Vgl. Wiesner 2004b, S. 141f.

46 Emge 1995, S. 29.

47 Zu Oppenheims Person sowie Tell Halaf siehe auch: Katalog Bonn 2014.

48 Emge 1995, S. 30.

49 Einen guten Überblick über das Tell Halaf Museum (Sammlung, Konzeption und Zerstörung) geben: Choldis und Martin 2013, S. 331–349.

50 Während die Kunstwerke der staatlichen Sammlungen bei Kriegsausbruch aus der Stadt ausgelagert wurden (vgl. Kap. V.4.2.2), ist dies im Fall der Privatsammlung offensichtlich nicht geschehen.

51 Emge 1995, S. 32.

Kütahya und Çanakkale vertreten, daneben in europäischen Sammlungen selten zu findende Beispiele von Eser-i Istanbul-Porzellanen aus der ersten Porzellanmanufaktur der Türkei, gegründet 1845.<sup>52</sup>

Das Museum für Völkerkunde zu Leipzig, das wie die kunstgewerbliche Sammlung zum Grassimuseum gehört, fußt auf einer bürgerlichen Gründung des Jahres 1869.<sup>53</sup> Die Orient-Sammlung des Hauses ist ethnologischer Prägung, einen Schwerpunkt bilden turkmenische Textilien und Schmuck sowie Objekte der materiellen Kultur aus dem Kaukasus.

Das zu den Reiss-Engelhorn-Museen Mannheim gehörende Museum Weltkulturen beherbergt die Abteilungen Kulturen der Welt, Archäologie sowie Naturkunde und geht auf die Sammlungen des Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz (1724–1799) zurück.<sup>54</sup> Die Sammlung „muslimische Welt“ umfasst rund 1.100 Werke, davon sind die meisten Ethnographica. Einige mittelalterliche Keramiken aus dem Iran wurden bei dem Kunsthändler Saeed Motamed (vgl. Kap. IX.7) in der Nachkriegszeit erworben.<sup>55</sup>

Die Gründung des Linden-Museums in Stuttgart reicht in das Jahr 1882 zurück. Die Fachreferate des Hauses sind Afrika, Latein- und Nordamerika, Ostasien, Ozeanien sowie Süd- und Südostasien, hinzu kommt die Abteilung Orient. Die gut ausgestattete Abteilung wurde erst Anfang der 1970er Jahre gegründet und mit einem beachtlichen Etat an Sondermitteln zum Aufbau der Sammlung ausgestattet.<sup>56</sup> Ihr Schwerpunkt liegt auf der „Großregion Iran/Zentralasien“.<sup>57</sup> Unter den 16.000 Objekten der Abteilung sind ca. 4.000 Werke der Islamischen Kunst zu finden, darunter auch eine gute Sammlung von persischen Keramiken ab dem 9. Jahrhundert.<sup>58</sup>

Für den Aufbau der Sammlung von größter Bedeutung waren die Erwerbungen von den Kunsthändlern Saeed Motamed und Jörg

52 Zur osmanischen Porzellanproduktion, siehe Erduman-Çalış 2015, besonders S. 75.

53 Vgl. Seiwert 2004, S. 145.

54 Vgl. Bischof 2004, S. 150.

55 Ebenda.

56 Vgl. Katalog Stuttgart 1987, S. 7.

57 Kalter 2004, S. 189.

58 Ebenda, S. 189f.

Drechsel, darunter auch einige architektonische Großobjekte.<sup>59</sup> Die Sammlung konnte ab 1978 in einer Dauerausstellung präsentiert werden, begleitend erschien ein Abteilungsführer.<sup>60</sup>

Obwohl das Linden-Museum über eine gut ausgestattete Sammlung Islamischer Kunst verfügt und auch mit Dauer- und Sonderausstellungen in den letzten Jahrzehnten auf sich aufmerksam gemacht hat, ist sie in der vorliegenden Arbeit nicht intensiver untersucht worden, da sich aufgrund der späten Gründung der Abteilung nur wenige Anknüpfungspunkte für eine vergleichende Untersuchung mit den anderen Museumssammlungen ergeben hätten.

### IV.3 Sonstige Museen mit wichtigen Sammlungen Islamischer Keramik in Deutschland

Aus der Gattung der Kunstmuseen mit relevanten Sammlungen Islamischer Keramik in Deutschland zu erwähnen ist das Badische Landesmuseum in Karlsruhe. Während das Museum bereits 1994 mit seiner neu eingerichteten „Türkenbeute“ auf sich aufmerksam machte,<sup>61</sup> trat 2007 mit der Ausstellung „... und leuchtet wie das Licht der Sonne. Islamische Keramik vom 10. Jahrhundert bis heute“ die zuvor unpublizierte Keramiksammlung des Museums in das öffentliche Bewusstsein. Kuratiert wurde die Ausstellung von Schoole Mostafawy, Leiterin des Referats Außereuropäische Kunst- und Kulturgeschichte, es erschien ein begleitender Katalog.<sup>62</sup> Darin bearbeitete Mostafawy die bisher unbeachtet in den Depots verwahrte Sammlung Islamischer Keramik, die für das 1890 gegründete Großherzogliche Badische Kunstgewerbemuseum Karlsruhe erworben worden und bei dessen Auflösung 1919

59 Vgl. Katalog Stuttgart 1987. Hinweis von Jürgen Wasim Frembgen im Interview vom 06.12.2016 mit der Autorin. Der Kunsthändler Jörg Drechsel sei auch maßgeblich an der Konzeption der Ausstellung beteiligt gewesen.

60 Katalog Stuttgart 1987.

61 Vgl. Sänger 2004, S. 128. Sowie Petrasch u. a. (Hrsg.) 1991.

62 Katalog Karlsruhe 2007.

in den Besitz des Landesmuseums übergegangen war.<sup>63</sup> Die Sammlung gibt einen Überblick über die wichtigsten Grundzüge in der Entwicklung Islamischer Keramik aus dem Iran, Syrien und der Türkei, beginnend mit einem Teller der Nischapur-Gruppe aus dem 10. Jahrhundert. Erfreulich ist, dass die Sammlung nicht – wie in den meisten Museumssammlungen üblich – mit dem 19. Jahrhundert endet; das Badische Landesmuseum hat es sich zur Aufgabe gemacht, auch zeitgenössische Keramik zu sammeln.<sup>64</sup> Damit ist das Museum das einzige in Deutschland, das unter der Betreuung einer Fachwissenschaftlerin das Sammlungsgebiet der Islamischen Keramik auf die Gegenwartskunst ausdehnt.

## IV.4 Bedeutende internationale Sammlungen Islamischer Keramik und ihre Dauerausstellungen

### IV.4.1 Louvre, Paris<sup>65</sup>

Die Islam-Sammlung des Louvre umfasst 14.000 Objekte, hinzu kommen 3.500 Werke, die von dem 1877 gegründeten Musée des Arts Décoratifs überführt wurden. Damit zählt die Sammlung weltweit zu den bedeutendsten ihrer Art.

Einige der kostbarsten Objekte der Sammlung gehen auf mittelalterliche Kirchenschätze zurück, andere auf königlichen Besitz. Eine systematische Sammlung Islamischer Keramik begann jedoch erst im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts. Einer ersten Schenkung von Iznik-Fliesen 1871 folgten weitere Erwerbungen osmanischer und persischer Keramik, gestiftet etwa von Alexis Sorlin-Dorigny und Carle Dreyfus.<sup>66</sup> 1893 wurde aufgrund des wachsenden Interesses an Islamischer Kunst die Abteilung „Arts Musulmans“ ins Leben gerufen, 1905 folgte

<sup>63</sup> Vgl. Mundt 1974, S. 245.

<sup>64</sup> Katalog Karlsruhe 2007, S. 13.

<sup>65</sup> Zur Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte der Islam Abteilung des Louvre, siehe: Katalog Paris 2012, S. 11–19.

<sup>66</sup> Vgl. Katalog Paris 2012, S. 12.

eine erste Präsentation der Sammlung in den Dauerausstellungen. Gaston Migeon gilt als Gründungsvater der Abteilung und war ihr erster Kurator.<sup>67</sup>

Eine Fotografie aus dem Jahr 1923 zeigt einen Blick in die Ausstellungsräume.<sup>68</sup> An der Wand ist eine große Schrankvitrine mit osmanischer Gefäßkeramik zu erkennen. Darüber sind gerahmte Fliesen gruppiert, ganz rechts im Bild ist über einer Flügeltür eine Lünette angebracht, die uns im Folgenden noch genauer beschäftigen wird (vgl. Kap. v.4.3.4).

Ende der 1960er Jahre folgte eine permanente Ausstellung in dem Salle de la Chapelle im Pavillon Sully, die bis 1977 beibehalten wurde. Nach einer längeren Pause konnten die Sammlungsbestände erstmals wieder 1993 im Richelieu-Flügel ausgestellt werden. Die Präsentation in schmalen, katakombenartig wirkenden Räumen wurde der Bedeutung der Sammlung nicht gerecht. Die Decken waren zu niedrig und wirkten erdrückend, hinzu kamen die blockhaften schweren Vitrinenkörper sowie eine nüchterne Inszenierung. Die Abteilung wirkte in ihrer Präsentation wie eine Marginalie, nur wenige Besucher verirrten sich hierher.

Mit der Neuinstallation von 2012 ist das „Département des Arts de l'Islam“ im Court Visconti auf einer Fläche von 3.000 qm prominent präsentiert. Rund 3.000 Exponate folgen einem chronologischen Konzept, das in der oberen Etage die Zeit von 632 bis 1000 behandelt. Überdacht ist die Installation im Innenhof Visconti durch eine wellenartige, gläserne Konstruktion, die von den Architekten Mario Bellini und Rudy Ricciotti entworfen wurde. Roxburgh nennt die Schlüsselemente der Installation „transparency and movement“, die vor allem in der oberen Etage prägend sind.<sup>69</sup> Aufgrund des intensiven Lichteinfalls sind hier unempfindliche Objekte präsentiert sowie zahlreiche didaktische Tools unter Einsatz von Medien eingebaut.

Im Untergeschoss erschließt sich ein weiter Raum, der die Zeit von 1000 bis 1800 abdeckt und im Wesentlichen durch eine Vielzahl von Vitrinen, Podesten und Stellwänden eine Gliederung erhält. Erst

<sup>67</sup> Ebenda, S. 26.

<sup>68</sup> Ebenda.

<sup>69</sup> Vgl. Roxburgh 2013, S. 64.

hier entfaltet sich die wahre Größe dieser Sammlung. Kunstwerke der höchsten Qualität reihen sich, zu Gruppen formiert, dicht hintereinander. Für den Kenner ist es eine Augenweide, doch für den Unkundigen vermittelt sich das Konzept nicht, eine Überforderung angesichts der Fülle ist vorprogrammiert. Dennoch kann der Besucher, wenn er sich darauf einlässt, hier in einer selten zu sehenden Breite und Tiefe Islamische Kunst ganz unmittelbar studieren. Besonders gut ist dem Kuratorenteam um Sophie Makariou die Installation der Iznik-Keramiken gelungen. In einer raffinierten und zugleich reizvollen Art sind die Keramiken als Bildträger an Stellwände montiert. Dies betrifft jedoch nicht nur die Teller, auch Humpen, Flaschen und Krüge werden unorthodox an die Wand „genagelt“. Dieser Reichtum an Formen, Farben und Dekoren, der nicht im Depot vor sich hin schlummert, sondern in einer großen Breite zugänglich gemacht wird, ist gleichzeitig die Stärke des Konzepts, das weniger auf Erklärung und Vermittlung baut, als auf die ästhetische Wirkung der Summe ihrer Objekte. Es hat sich jedoch herausgestellt, dass dieses rein auf Ästhetik basierende Konzept bei den Besuchern nicht sehr erfolgreich ist. Makariou's Nachfolgerin Yannick Linz arbeitet aktuell an der Überarbeitung der Konzeption dahingehend, dass mehr Erklärungen und eine stärkere Orientierung in den Sälen erreicht werden soll.<sup>70</sup>

#### IV.4.2 Victoria and Albert Museum, London<sup>71</sup>

Das sich selbst als „The world's leading museum of art and design“<sup>72</sup> titulierende Museum wurde 1857 unter dem Namen „South Kensington Museum“ im Zuge der Kunstgewerbebewegung als erstes Museum dieser Gattung gegründet (vgl. Kap. IV.1). Seinen heutigen Namen erhielt das Haus im Zuge der Errichtung des Neubaus von 1909. Von Beginn an sammelte das Museum Islamische Kunst, präsentiert wurden die Exponate nach Materialien geordnet, wie es dem Vorbildgedanken für das zu belebende Kunsthandwerk entsprach. Dieser Ansatz wurde

70 Gespräch der Autorin mit Yannick Linz am 06.05.2017.

71 Zur Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte der Islam Abteilung des V&A, siehe: Stanley 2006.

72 Vgl. <http://www.vam.ac.uk> (16.01.17).

1908 durch ein Komitee erneut bestätigt und beibehalten, obwohl zahlreiche Kunstgewerbemuseen ihre Sammlungen in dieser Zeit bereits nach Epochen und kunsthistorischen Stilen ordneten.<sup>73</sup> Mit dem Beginn des Zweiten Weltkrieges wurden die Ausstellungen abgebaut, sodass sich für Direktor Leigh Ashton 1945 die Gelegenheit bot, die Konzeption des Hauses zu überarbeiten. Er entschied sich dafür, die prominentesten Stücke geordnet nach kulturhistorischen Gesichtspunkten im Erdgeschoss zu präsentieren und die breite Masse der Objekte nach Materialien getrennt in den Galerien der oberen Etagen auszustellen. Dieses Konzept ist bis heute beibehalten, sodass sich die Highlights der Islamischen Keramik in Saal 42 im Erdgeschoss finden und die übrigen Bestände in der „Ceramic Study Collection“ auf Level 6, die wie ein Schaudapot angelegt ist, betrachtet werden können.

Seit den 1950er Jahren hat die Abteilung ihren festen Platz in Raum 42, allerdings war die Präsentation wenig ansprechend, da eine adäquate Ausleuchtung aufgrund des lichtempfindlichen Ardebil Teppichs, der zweifelsohne das zentrale Objekt der Sammlung darstellt, nicht möglich war. Stanley beschreibt die unzureichende Situation wie folgt:

„The objects on show had received their due share of attention from conservators, but the scruffiness of the display and the numerous dark corners created an overall air of neglect.“<sup>74</sup>

Um der Abteilung ein positiveres Image zu verleihen, wurde eine Neukonzeption vorgenommen, die eine komplette Umgestaltung des Raumes mit sich brachte. In der 2006 eröffneten Jameel Gallery liegt im Zentrum der Ausstellung der Ardebil-Teppich, lichtgeschützt durch eine von der Decke herabhängende Abdeckung. Der geringe Raum, der ihn umgibt, ist durch geschickt positionierte Vitrinen sowie frontverglaste flächenfüllende Installationen an den Wänden optimal ausgenutzt. Rund 400 der insgesamt 19.000 Objekte umfassenden Islam-Sammlung sind somit hier ausgestellt.<sup>75</sup> Die Konzeption bleibt

<sup>73</sup> Vgl. Stanley 2006, S. 19. Auch die in dieser Untersuchung vorgestellten Museen zählten dazu.

<sup>74</sup> Stanley 2006, S. 24.

<sup>75</sup> Vgl. <https://www.vam.ac.uk/collections/islamic-middle-east> (16.01.17).

der Tradition des Hauses treu: Nach einigen Vitrinen zur Einführung in die Islamischen Kunst unter Stichpunkten wie „Kalligraphie“ oder „Ornamentik“ folgt eine chronologische Ordnung, die aber im Einzelnen nach Materialien gegliedert aufgebaut ist. Eine Vitrine thematisiert die Wechselbeziehungen zwischen Europa, der Islamischen Welt und China. Bei der Betrachtung der Präsentation lässt sich eine hohe künstlerische und technische Qualität der Exponate feststellen. Gleichzeitig fällt ins Auge, dass Keramik-Objekte zahlmäßig die größte Gruppe ausmachen. Im Vergleich zur früheren Installation ist die heutige deutlich ansprechender und verständlicher konzipiert. Es gelingt dem Kuratorenteam um Tim Stanley, Islamische Kunst auch Besuchern ohne Vorkenntnisse zu vermitteln.

### IV.4.3 British Museum, London

Das Britische Nationalmuseum wurde 1753 gegründet, Objekte Islamischer Kunst erwarb das Haus erstmals unter dem Kurator Augustus Wollaston Franks, der ab 1851 diese Position innehatte. Zunächst schenkte Wollaston Franks Islamische Objekte seiner eigenen Sammlung an das Museum und sorgte dann für eine Anreicherung durch weitere Stiftungen, darunter eine 300 Keramiken umfassende Sammlung des Archäologen John Henderson.<sup>76</sup> Die wohl bedeutendste und größte Privatsammlung Islamischer Keramik des Naturkundlers Frederick Du Cane Godman (1834-1919) schenkte seine Tochter 1982 dem Museum. Die über 600 Keramiken umfassende Sammlung ist vor allem wegen ihrer herausragenden Beispiele an Iznik-Keramiken bekannt, darunter Ikonen der frühen blau-weiß Phase um 1520-30 sowie herausragende Exemplare der sogenannten Damaskus-Ware.<sup>77</sup> Godman war mindestens im gleichen Maße fasziniert von persischer Lüsterkeramik, die er ebenfalls in großen Stückzahlen erworben hatte.<sup>78</sup>

<sup>76</sup> Vgl. Vernoit 2000b, S. 23.

<sup>77</sup> Zur Sammlung Godman, siehe Rogers 1984 und Rogers 1985.

<sup>78</sup> Vgl. Wallis 1891.

Im Unterschied zur Sammlung des Victoria and Albert Museums, das bei der Formung seiner Sammlungen eher auf dekorative und technische Qualität achtete, sammelte das British Museum unter historischen Gesichtspunkten, wobei dies notgedrungen zu Überschneidungen sowie Konkurrenz der beiden Häuser um den Erwerb der besten Objekte führte.<sup>79</sup> Die Einzigartigkeit zweier derart hochkarätiger Sammlungen Islamischer Keramik in einer Stadt muss an dieser Stelle besonders betont werden.

Im Oktober 2018 bekam auch das British Museum eine neu konzipierte, permanente Islam Ausstellung. In vier Räumen im Obergeschoss des Hauses in kulturhistorischer Einbettung zu den Nachbarräumen folgt die Präsentation einer chronologischen Konzeption. Einen Schwerpunkt der Ausstellung bildet die Zeit nach 1800.<sup>80</sup> Diese Epoche wird in den meisten Ausstellungen zu Islamischer Kunst völlig vernachlässigt, auch davon wird im Folgenden noch häufig die Rede sein. Dazu bemerkt die Kuratorin der Abteilung Venitia Porter:

„We want to explore how our collections represent what happened after that, the collapse of the Ottoman empire, colonialism and the formation of the new nation states taking us right up to the present day“<sup>81</sup>

Diese Chronologie wird durch Werke der zeitgenössischen Kunst bis in unsere heutige Zeit erweitert – ein Ansatz den Porter bereits in der vorherigen Dauerausstellung angedeutet hatte. Es bleibt spannend zu beobachten, wie dieser Ansatz von den Besuchern angenommen wird.

<sup>79</sup> Vgl. Vernoit 2000b, S. 23.

<sup>80</sup> Vgl. [https://www.britishmuseum.org/about\\_us/news\\_and\\_press/press\\_releases/2015/gallery\\_of\\_the\\_islamic\\_world.aspx](https://www.britishmuseum.org/about_us/news_and_press/press_releases/2015/gallery_of_the_islamic_world.aspx) (16.01.17).

<sup>81</sup> Ebenda.

#### IV.4.4 Metropolitan Museum of Art, New York<sup>82</sup>

Das Museum wurde 1870 gegründet, erste Islamische Objekte gelangten ab 1874 in die Sammlungen.<sup>83</sup> Einen wichtigen keramischen Bestand machen die Grabungsfunde aus Nischapur der Kampagnen von 1930-40 aus. Als feste Abteilung des Museums ist die „Near Eastern Art“ seit 1932 etabliert. In Differenzierung zur Antikenabteilung spaltete sich 1963 die Sammlung unter dem Namen „Islamic Art“ ab. Der Bestand Islamischer Kunst umfasst heute rund 12.000 Objekte, darunter nimmt die Keramiksammlung aufgrund ihres Umfangs eine besondere Stellung ein. Roxburgh bezeichnet die New Yorker Sammlung als „the closest analog among North American museums to the encyclopedic collections of Europe“.<sup>84</sup> Jenkins-Medina geht sogar noch einen Schritt weiter und sieht die Sammlung als „the largest comprehensive collection of this art anywhere on the globe“.<sup>85</sup>

Seit November 2011 präsentiert sich die Abteilung in erweiterter Form mit einem neuen Konzept. Sie heißt nun „Galleries for the Art of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia and Later South Asia“. Dieser sperrige Name ist ein Kompromiss, der zur Vermeidung des Namen „Islam“ eingegangen wurde. Das Museum entschied sich, das Ordnungsprinzip nach geographischen Herkunftsgebieten auch im Namen der Abteilung zu kommunizieren und hier bewusst auf den Bezug zur Religion zu verzichten. Dieser kritische Ansatz bei der Benennung der Islam Abteilungen wird uns in der vorliegenden Arbeit noch öfter begegnen.

Auf einer Fläche von fast 1.800 qm sind rund 1.200 Objekte präsentiert. Damit hat das Metropolitan 2011 sicherlich neue Maßstäbe gesetzt, die dann 2012 vom Louvre mit 3.000 Exponaten übertroffen wurden. Anders als im Louvre folgt die Präsentation im Metropolitan einer streng durchgehaltenen, chronologischen Linie, die den Besucher entlang eines fest vorgegebenen Rundgangs durch die Räume führt.

<sup>82</sup> Die Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte der Islam Abteilung ist sehr gut dokumentiert bei: Soucek 2011, S. 2–19 und Jenkins-Madina 2000.

<sup>83</sup> <http://www.metmuseum.org/about-the-met/curatorial-departments/islamic-art> (16.01.17).

<sup>84</sup> Roxburgh 2012, S. 641.

<sup>85</sup> Jenkins-Madina 2000, S. 69.

Die Installation schafft durch die Wahl der Farben, den Einsatz von architektonischen Elementen wie Säulen oder hölzernen Maschrabiyya-Gittern vor den Fenstern ein stimmungsvolles Ambiente. Vor allem die Installation der Räume 451 „Arab Lands and Iran under the Umayyads and Abbasids (7th–13th Centuries)“ und Raum 453 „Iran and Central Asia (9th–13th Centuries)“ sind sehr gelungen in ihrer ausgewogenen, geradezu elegant wirkenden Präsentation. Alles wirkt genauestens durchdacht und inszeniert, nichts wurde dem Zufall überlassen. Auch die Aufstellung der Exponate in den Vitrinen spiegelt diese berechnete Eleganz. Selbst eine voll bestückte Nischapur-Vitrine kann noch überzeugen, auch wenn hier Objekte sogar auf dem Vitrinenboden in drei Reihen dicht beieinander stehen. Dem Besucher vermittelt sich die Intention der Präsentation von teilweise fragmentarischen Grabungsfunden gerade in dieser Dichte.

Die durch ein Kuratorenteam um Sheila R. Canby konzipierte New Yorker Islam Abteilung wartet nicht mit spektakulären Designelementen oder extravaganten Objektinstallationen auf, auch ist der Einsatz von Medien und interaktiven didaktischen Tools auf ein Minimum beschränkt – anders als etwa im Louvre oder im V&A. Roxburgh sieht in dieser „konservativen“ Präsentation einen Rückgriff:

„(...) polychromy and real or simulated historical architectures invoke qualities and features of display before the 1920s, suggesting space, place, or even the intimacy of the collector-amateur's domestic realm, approaching in some instances an ethnographic vector“<sup>86</sup>

Der sich am Ende des Rundgangs anschließende „Marokkan Court“, ein von Marokkanischen Künstlern vor Ort angefertigter Raum mit Stuck- und Fliesenelementen, bestätigt Roxburghs Interpretation. Nicht nur die Objekte selbst, sondern die gesamte Installation soll ein Gesamtbild Islamischer Kunst heraufbeschwören. In der Tat ähnelt dieser Ansatz orientalisierenden Interieurs des 19. Jahrhunderts, es handelt sich jedoch hier um eine klar museologisch konzipierte Ausstellung, die wissenschaftlich hervorragend präsentiert wird. An orientalisierende

Wohninterieurs sind hier allenfalls Reminiszenzen angelegt. Von einer ethnographischen Inszenierung, wie Roxburgh sie konstatiert, ist sie hingegen sehr weit entfernt, dazu sind die Exponate viel zu oft als singuläre Meisterwerke präsentiert, eine Kontextualisierung der Objekte ist ebenfalls kaum zu erkennen.

#### IV.4.5 Weitere bedeutende internationale Sammlungen Islamischer Keramik

In Europa sind hier das Benaki Museum in Athen, die David Samling in Kopenhagen, das Gulbenkian Museum in Lissabon und das Ashmolean Museum in Oxford zu nennen.

Die wichtigsten Sammlungen Islamischer Keramik in der Türkei befinden sich alle in Istanbul. Diese sind: der Çinli Köşk im Topkapı Museum, das Museum für Türkische und Islamische Kunst, sowie die Privatsammlungen des Sadberk Hanım Museums und des Pera Museums.

Das 1880 gegründete Museum für Islamische Kunst in Kairo zählt ebenfalls zu den wichtigsten Museen seiner Art.<sup>87</sup>

Im Nahen Osten besitzen das Museum für Islamische Kunst in Doha, die Sammlung Al-Sabah sowie das Tareq Rajab Museum in Kuwait größere Keramikbestände.

In den USA verfügen die Freer and Sackler Galleries der Smithsonian Institution in Washington in ihrer Abteilung „Arts of the Islamic World“ über eine bedeutende Keramik-Sammlung, weiterhin zu nennen ist das Brooklyn Museum in New York, das Museum of Fine Arts Boston sowie das Los Angeles County Museum of Art.

87 Vgl. Katalog Kairo 2012, S. 9ff.



# V Bedeutende Sammlungen Islamischer Keramik in Deutschland

## V.1 Museum Fünf Kontinente München

Das Museum Fünf Kontinente in München (Abb. X.1.5.1) wird 1862 gegründet und zählt zu den ersten ethnologischen Museen in Europa und ist das älteste in Deutschland.<sup>1</sup> Die Sammlung umfasst rund 160.000 Ethnographica und Werke außereuropäischer Kunst, hinzu kommt eine Sammlung von 135.000 fotografischen Dokumenten. Die Abteilungen des Museums sind Afrika, Australien, Nordamerika, Mittel- und Südamerika, der Orient, Ost- und Zentralasien, Süd- und Südostasien sowie Ozeanien.<sup>2</sup> Die Orient-Abteilung umfasst rund 21.000 Objekte, von denen etwa 200 in der aktuellen Dauerausstellung gezeigt werden.<sup>3</sup>

Sammlungsobjekte des Museums sind ebenfalls im 1990 gegründeten Internationalen Keramik-Museum Weiden, das als Zweigmuseum der Neuen Sammlung München gegründet wurde, vertreten.<sup>4</sup>

### V.1.1 Literatur und Quellenlage

Das Museum hat sich mit seiner eigenen Geschichte sowie der Geschichte der Sammlungen in Publikationen und Ausstellungen immer wieder beschäftigt. Zu nennen sind hier etwa die Ausstellungen „Wittelsbach und Bayern: 400 Jahre sammeln und reisen“ (1980)<sup>5</sup> „Exotische Welten. Aus den völkerkundlichen Sammlungen der Wittelsbacher 1806–1818“ (2007),<sup>6</sup> „Weiter als der Horizont“ (2008)<sup>7</sup> und zuletzt „Netzwerk Exotik: 150 Jahre Völkerkundemuseum München“ (2012).<sup>8</sup>

1 Ältere Häuser in Europa sind die ethnographischen Museen in Leiden (1837), Petersburg (1837) und Kopenhagen (1848), vgl. Smolka 1994, S. 35.

2 Vgl. <http://www.museum-fuenf-kontinente.de/forschung/die-sammlungen.html> (7.11.16).

3 Interview der Autorin mit Jürgen Wasim Frembgen am 04.06.2014.

4 <http://dnstmdm.de/weiden/> (8.11.16).

5 Katalog München 1980.

6 Katalog München 2007.

7 Katalog München 2008.

8 Katalog München 2012.

Mit der Frühzeit des ethnologischen Museums sowie des universitären Lehrfachs beschäftigt sich die 1991 vorgelegte Dissertationsschrift Wolfgang J. Smolkas „Völkerkunde in München. Voraussetzungen, Möglichkeiten und Entwicklungslinien ihrer Institutionalisierung (ca. 1850–1933).“<sup>9</sup> Sigrid Gareis publiziert 1990 eine Arbeit über die „Museumsethnologischen Konzeptionen im historischen Wandel“ unter besonderer Berücksichtigung des Münchener Museums.<sup>10</sup>

In den letzten Jahren ist viel über den prägendsten Museumsdirektor des Hauses, Lucian Scherman, geforscht worden. Als wichtigste Schrift ist hier die Monographie „Lucian Scherman (1864–1946) und das Münchner Museum für Völkerkunde“ von Uta Weigelt aus dem Jahr 2003 zu nennen.<sup>11</sup>

Als Periodika des Münchener Museums wurden zunächst die „Berichte des Königlich Ethnographischen Museums in München“ ab 1908 herausgebracht. Mit der Umbenennung des Hauses 1917 ging auch die Umbenennung der Reihe in „Berichte des Königlichen Museums für Völkerkunde“ einher. Ab 1920 ging die Reihe in dem „Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst“ auf. Seit 1988 verfügt das Haus wieder über das eigene Publikationsorgan „Münchner Beiträge zur Völkerkunde. Jahrbuch des Staatlichen Museums für Völkerkunde München“. Mit der abermaligen Umbenennung des Hauses 2014 trägt die Reihe heute den Titel „Journal Fünf Kontinente. Forum für ethnologische Forschung“.

Es ist eine Besonderheit des Museums Fünf Kontinente, dass es sich im Laufe seiner Geschichte nicht zur Angewohnheit gemacht hat, Museumsführer zu den Dauerausstellungen herauszugeben. Nur zwei Museumsführer, die im Folgenden noch vorgestellt werden, sind publiziert worden. Der erste Führer ist 1884 erschienen und behandelt im Wesentlichen die Japan-Sammlung Siebold, über die anderen Räume ist wenig zu erfahren.<sup>12</sup> Lucian Scherman unternahm 1922 einen letzten Vorstoß, der jedoch bis heute ohne Nachfolger blieb.<sup>13</sup> Das Fehlen

9 Smolka 1994.

10 Gareis 1990.

11 Weigelt 2003.

12 Katalog München [1884].

13 Katalog München 1922.

von beschreibenden Führern erschwert die Rekonstruktion der Islam Abteilung für die vorliegende Arbeit.

Das umfangreiche Foto-Archiv des Museums betreuen Anka Krämer de Huerta und Karin Guggeis. Es schließt zahlreiche historische Raumaufnahmen des Museums ein, was ein seltener Glücksfall für die Museumsforschung ist. Unglücklicherweise waren einige ältere fotografische Aufnahmen auf Glasplatten von Schimmel befallen, sodass sie nicht eingesehen werden konnten.<sup>14</sup> Die vorliegende Arbeit berücksichtigt Akten zu den relevanten Sonderausstellungen, einschließlich konzeptionelle Skripte, Korrespondenzen und Zeitungsrezensionen aus dem Museumsarchiv. Weiterhin konnten die Inventarkarten der Orient-Abteilung sowie punktuell die Eingangsbücher ausgewertet werden. Weitere Aufschlüsse über die Zusammenstellung der Sammlung liefern die Objekte selbst im Depot.

Zur Veröffentlichung der Keramik-Sammlung des Museums gab es Anfang der 1980er Jahre einen Vorstoß. Gefördert durch die VolkswagenStiftung und unter der Bearbeitung von Jens Kröger aus dem Museum für Islamische Kunst Berlin sollten in der von Klaus Brisch herausgegebenen Reihe der „Lose Blatt Kataloge unpublishierter Werke aus deutschen Museen“ die Bestände Islamischer Keramik des Münchener Museums erforscht und veröffentlicht werden. Da die Stiftungsgelder den Druck des Kataloges nicht einschlossen, kam es jedoch nicht zur Publikation des etwa 300 Seiten starken Manuskripts von Jens Kröger.<sup>15</sup> Für diese Forschungsarbeit lag der Verfasserin das unveröffentlichte, maschinengeschriebene Manuskript zur Auswertung vor. Es ist zu hoffen, dass es in Zukunft gelingt, dieses Material erneut zu sichten und es der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

<sup>14</sup> Mitteilung von Karin Guggeis am 29.04.2014.

<sup>15</sup> Grund hierfür war neben fehlenden finanziellen Mitteln die Ansicht des damaligen Direktors Walter Raunig, das Format des Katalogs sei veraltet. Somit ist es bis heute trotz mehrfacher Anläufe nicht gelungen, das wertvolle, von Jens Kröger erarbeitete Material zu publizieren. Hinweis von Jens Kröger in seinem Brief vom 4. November 2010 an Avinoam Shalem.

## V.1.2 Die Geschichte des Museums

### V.1.2.1 Von der Gründung bis zum Zweiten Weltkrieg

Die Geschichte der Münchener ethnologischen Sammlung reicht noch weiter zurück als die Museumsgründung von 1862. Erste Objekte der Sammlung fanden ihren Weg bereits seit dem 16. und 17. Jahrhundert in die Kuriositätenkabinette und Kunstkammern der Wittelsbacher.<sup>16</sup> Den bayerischen Regenten gelang es, eine Fülle an außereuropäischen „Exotika“ zu sammeln. Weitere Teile dieser Sammlung waren Militaria der sogenannten Türkenbeute sowie Ethnographica aus Ostasien, die u. a. durch die von den Wittelsbacher geförderten Jesuiten nach Bayern gelangten.<sup>17</sup> Im 18. und 19. Jahrhundert kamen zahlreiche Objekte aus der Südsee hinzu, die in Expeditionen, etwa von James Cook, systematisch zusammengetragen und wissenschaftlich erforscht wurden.<sup>18</sup>

Bereits 1835 wandte sich der Japan-Reisende, Sammler und Forscher Philipp Franz von Siebold an König Ludwig I. mit der Idee der Gründung eines ethnographischen Museums in München.<sup>19</sup> Siebolds Vision eines Museums zur Erforschung und Präsentation von Ländern und Völkern, ihrer Künste und Wissenschaften entsprang, wie wir gesehen haben, dem Geist seiner Zeit. Als Grundstock für das Museum bot er Teile seiner Japan-Sammlung zum Kauf an.<sup>20</sup>

Da Siebolds Idee in München zunächst keinen direkten Zuspruch erhielt, verkaufte er einen Großteil seiner Sammlung nach Leiden. Siebolds Sammlung gab den entscheidenden Impuls zur Gründung des „Rijksmuseum voor Volkenkunde“ 1832 in Leiden, das somit das älteste Museum für Völkerkunde Europas ist.<sup>21</sup> Rund vierzig Jahre später erwachte das Interesse Münchens an der Sammlung; der Bayerische

16 Vgl. Smolka 1994, S. 39–45.

17 Katalog München 2007.

18 Vgl. Katalog München 2007, S. 11f.

19 Zu Siebolds innovativer Museumsidee und Konzeption, siehe Gareis 1990, S. 36–42, Katalog München 2007, S. 17f und Girmond 2013, S. 49ff.

20 Zu Siebolds Sammlung, siehe: Kreiner (Hrsg.) 1996.

21 <https://volkenkunde.nl/nl/over> (11.11.16). Noch älter ist das Ethnographische Museum Peters des Großen in Petersburg, das ab 1718 als Kunstkammer und Raritätenkabinett der Öffentlichkeit zugänglich war und 1837 als eigenständiges Museum aus der Sammlung ausgegliedert wurde. Vgl. Katalog Dortmund 2003, S. 32 und 36.

Staat erwarb 1874 die Objekte aus Siebolds zweiter Japan-Reise von 1859 bis 1862 von der Witwe des Sammlers für die hohe Summe von 50.000,- Gulden. Die Sammlung Siebold bildete somit den Grundstock der Japan-Abteilung des Münchener Museums.<sup>22</sup> Sie wurde 1901 von Shinkichi Hara, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (vgl. Kap. V. 2.2.1), katalogisiert und bearbeitet.<sup>23</sup>

Das neu gegründete Münchener Museum bezog ab 1862 Räume in den nördlichen Hofgartenarkaden an der Galeriestraße.<sup>24</sup> Im Jahr 1868 erfolgte dann die offizielle Gründung des Museums durch König Ludwig II. unter dem Namen „Königlich Ethnographische Sammlung im Galeriegebäude“. Als erster Direktor des Museums wurde der Naturforscher Moritz Friedrich Wagner berufen. In seiner Amtszeit sorgte er für die geographische Ordnung der Objekte sowie eine erste Aufstellung in den sehr beengten Sälen der Hofgartenarkaden.<sup>25</sup> Nach seinem Tod übernahm 1887 der Mediziner Max Bucher die Leitung des Hauses. Seine Arbeit wurde zunehmend erschwert durch unzureichende finanzielle Mittel sowie die für die Exponate und auch Besucher unzumutbare bauliche Situation des Gebäudes.<sup>26</sup> In welchem desolaten Zustand der Galeriebau sich befand, schildert Weigelt: „schadhafte Fenster, die sich nicht öffnen ließen, eine nicht richtig funktionierende, aber laute Belüftungsanlage, Wassereinträge, Eiskälte im Winter sowie schwüle, dumpfe Luft im Sommer.“<sup>27</sup> Es ist aus heutiger Sicht nicht mehr nachvollziehbar, wie ein Museums- und Ausstellungsbetrieb unter diesen Umständen aufrechterhalten werden konnte. Umso erstaunlicher ist, dass sich die Situation viele Jahrzehnte nicht änderte und es erst Lucian Scherman, der Bucher 1907 auf sein Amt folgte, gelang, eine neue Raumlösung durchzusetzen. Vorangegangen waren jahrelange Beschwerden und Raumvorschläge Schermans, deren Verwirklichung sich zunächst jedoch durch den Ausbruch des Ersten Weltkriegs ver-

22 Zur Münchener Sammlung, siehe Richtsfeld 2016.

23 Goepper 1957, S. 65f.

24 Vgl. Goepper 1957, S. 61f. Hier finden sich auch Angaben zur vorherigen Nutzung der Räume durch andere Museen.

25 Weigelt 2003, S. 52.

26 Weigelt 2003, S. 55ff.

27 Ebenda, S. 56.

zögerten.<sup>28</sup> Am 16.7.1923 kam dann endlich der Beschluss, das Museum in dem ehemaligen Gebäude des Bayerischen Nationalmuseums in der Maximilianstraße unterzubringen; Scherman hatte diesen Vorschlag bereits 1912 dem Königlichen Generalkonservatorium der wissenschaftlichen Sammlungen des Staates unterbreitet.<sup>29</sup> Für den Umzug sowie die Einrichtung der Räume wurde im „ordentlichen Haushalt des Ministeriums“ eine Summe von 130.000,- Goldmark zur Verfügung gestellt, sodass die Neueinrichtung der Museumsräume in der Maximilianstraße „nach den damals modernsten museumstechnischen Grundsätzen“ vorgenommen werden konnte.<sup>30</sup> Der Umzug begann im September 1925, die Eröffnung des ersten Abschnitts mit 24 Sälen fand am 10. Juli 1926 statt. Über die Konzeption und Gestaltung der permanenten Ausstellung wird im Folgenden noch ausführlich berichtet (vgl. Kap. V.1.4.1).

Lucian Scherman gelang es in seiner bis 1933 andauernden Amtszeit – nun endlich mit einem repräsentativen Bau für die Sammlungen ausgestattet – das Museum als ein international bekanntes und renommiertes Forschungsinstitut zu etablieren. Den nachhaltigen Erfolg seiner Ausstellungskonzeption bezeugt die Tatsache, dass für die 1911 in München gegründete Künstlergruppe „Der Blaue Reiter“, das Völkerkundemuseum von besonderer Bedeutung für ihre Rezeption außereuropäischer Kunst war.<sup>31</sup> Die Gruppe um Franz Marc, Wassilij Kandinsky und August Macke besuchte mehrfach das Museum, in ihrer Schrift „Almanach“ sind zehn Werke des Museums abgebildet.<sup>32</sup>

Der Asienspezialist Scherman vermehrte die Sammlungen durch öffentliche Mittel aber auch durch die Unterstützung und Zuwendung privater Stifter und Förderer in beachtlicher Weise: In den ersten zehn Jahren seiner Amtszeit wuchsen die Bestände um 27.000 Neuzugänge an.<sup>33</sup> Um die Sammlung weiter auszubauen und die Bedeutung des Museums als ethnographische Forschungsinstitution zu manifestieren, trat Scherman mit seiner Frau Christine am 9. Oktober 1910 eine durch

28 Goepper 1957, S. 62f.

29 Ebenda.

30 Ebenda, S. 63.

31 Vgl. Gareis 1990, S. 95f.

32 Vgl. Katalog München 2008, S. 10f.

33 Vgl. Weigelt 2003, S. 107.

Stifter finanzierte Sammel- und Forschungsreise nach Britisch-Indien an.<sup>34</sup> Von der fünfzehnmonatigen Reise brachte das Ehepaar Scherman rund 7.000 Objekte mit. Die Dokumentation der Reise umfasst 2.000 fotografische Aufnahmen, Tagebücher sowie Tonaufnahmen.<sup>35</sup> Im Sommer 1916 wurde Scherman zum ordentlichen Professor für Völkerkunde mit dem Schwerpunkt Indien an die Ludwig-Maximilians-Universität in München berufen unter der Auflage, das Direktorenamt unentgeltlich weiterzuführen.<sup>36</sup> Die Ernennung Schermans als Universitätsprofessor und seine gleichzeitige Museumsarbeit waren ein wichtiger Beitrag für die Etablierung der Erforschung außereuropäischer Kunst und Kulturen in München.

Zu seinem 25jährigen Dienstjubiläum 1932 wurden Schermans Leistungen für das Museum für Völkerkunde öffentlich anerkannt.<sup>37</sup> Dies konnte ihn jedoch nicht vor den politischen Entwicklungen, die ab Januar 1933 mit der Machtergreifung Hitlers ihren Gang nahmen, schützen. Bereits im Mai 1933 erging an ihn die Aufforderung, seine sofortige Emeritierung anzustreben. Als Grund wurde angeführt, dass er mit 68 Jahren nunmehr ein hohes Alter erreicht habe, in Wirklichkeit resultierte die Aufforderung aus seiner jüdischen Abstammung. Lucian Scherman zog sich sofort von seinen Ämtern an der Universität und am Museum zurück. 1939 emigrierte er in die USA, wo er seine wissenschaftliche Tätigkeit im Boston Museum fortsetzen konnte. In Deutschland waren ihm seine akademischen Grade aberkannt und seine Bezüge gestrichen worden. Am 29. April 1946 starb Lucian Scherman im Alter von 82 Jahren im amerikanischen Exil, wenige Wochen zuvor hatte er von seiner Rehabilitierung in Deutschland erfahren.<sup>38</sup>

Scherman war nicht nur ein international anerkannter Indologe, seine Leistungen für den Aufbau und die Erforschung der Münchener Orient-Abteilung ist ebenfalls hoch einzuschätzen. Er legte den Grundstein für die heutige Sammlung durch seine Erwerbungen, zudem pro-

34 Über die Reise Schermans, siehe Weigelt 2003, S. 116–150.

35 Ebenda, S. 145. Über das fotografische Werk Christine Schermans, siehe auch Katalog München 2013.

36 Ebenda, S. 33.

37 Ebenda, S. 34.

38 Ebenda, S. 42f.

fitierte die Abteilung, wie wir noch sehen werden, in hohem Maße von den guten Kontakten Schermans zu Sammlern wie Gottfried Merzbacher, die das Museum großzügig bedachten. Ab 1892 arbeitete Scherman mit seinem Lehrer Ernst Kuhn sowie August Müller an der Herausgabe der Orientalischen Bibliographie, dem Standardwerk seiner Zeit. Ab 1893 übernahm er die Redaktion und gab bis zum Jahr 1928 siebenzehn weitere Bände heraus.<sup>39</sup>

Nach Schermans Ausscheiden 1933 übernahm die Leitung des Museums Heinrich Ubbelohde-Doering. Er blieb über die Zeit des Zweiten Weltkriegs hinaus Direktor bis zu seiner Pensionierung 1956.

Mit Beginn der Kriegshandlungen wurde die Museumssammlung in die umliegenden Schlösser Seefeld am Pilsensee und Ascholding bei Wolfratshausen sowie das Kloster Andechs ausgelagert.<sup>40</sup> Das Museumsgebäude erlitt bei Luftangriffen im März 1944 einen Volltreffer an der Südwestecke, sodass der Westflügel völlig zerstört war, ebenso das Dach sowie große Teile des Obergeschosses. Einzig die Hauptfassade war intakt geblieben.

### V.1.2.2 Die Zeit nach 1945

Sowohl die im Zweiten Weltkrieg ausgelagerten Bestände deutscher Museen, als auch das sichergestellte Raubgut der Nationalsozialisten wurden nach Kriegsende in den von Militärbehörden der westlichen Besatzungszonen eingerichteten Sammeldepots, den sogenannten Central Collecting Points, zusammengeführt, gelagert und restituiert.<sup>41</sup> Diese waren auf fünf Standorte in Westdeutschland verteilt: In der britischen Besatzungszone sammelte das „Zonal Fine Arts Repository“ im Schloss Celle Museumsgut.<sup>42</sup> Im amerikanischen Sektor wurden jeweils ein Central Collecting Point in Wiesbaden (vgl. Kap. v.4.2) und München eingerichtet. Weitere Sammelorte waren in Marburg und Offenbach

<sup>39</sup> Vgl. ebenda, S. 21f.

<sup>40</sup> Goepper 1957, S. 64.

<sup>41</sup> Vgl. Lauterbach 2015, S. 10f.

<sup>42</sup> Vgl. Pretzell 1959.

untergebracht,<sup>43</sup> wobei in Offenbach im Wesentlichen Archivalien und Bücher verwahrt und restituiert wurden.<sup>44</sup>

Die weitestgehend unbeschädigten Bestände des Münchener Völkerkundemuseums gelangten nach Kriegsende aus den verschiedenen Verlagerungsorten an den Central Collecting Point München und verbleiben bis zur Wiederherstellung des eigenen Museumsgebäudes dort.<sup>45</sup>

Der Central Collecting Point München war im ehemaligen Parteigebäude der NSDAP in der Nähe des Königsplatzes untergebracht. Neben der Restitution der NS-Raubkunst und der Verwaltung der Bestände der inländischen Museen machte es sich der CCP München zur Aufgabe, die politische und kulturelle Bildung zu entnazifizieren und im Sinne einer „Re-Education“ wiederzubeleben.<sup>46</sup> Zu diesem Zweck gründeten die Amerikaner in vielen deutschen Städten Amerika-Häuser, in denen Dichterlesungen, Konzerte und Filmaufführungen veranstaltet wurden. Auch die Gründung des Zentralinstituts für Kunstgeschichte am 8. November 1946, das sich heute noch in den ehemaligen Räumlichkeiten des Central Collecting Points in der Katharina-von-Bora-Straße befindet, fällt in diesen Kontext.<sup>47</sup> Im Lichthof des Gebäudes wurden in der sogenannten „Galerie des Collecting Point“ ab 1949 Ausstellungen veranstaltet, darunter auch die Schau des Völkerkundemuseums „Kunsth Handwerk des Orients“, die im Folgenden noch genauer behandelt wird.<sup>48</sup> In den Februar 1952 fällt die Übergabe der verbliebenen Restbestände des Central Collecting Points durch die amerikanische Besatzungsmacht in die Treuhänderschaft der deutschen Bundesregierung, 1962 folgte dann die Auflösung des Instituts, nachdem weitere Werke restituiert werden konnten. Die nun noch verbliebenen Werke wurden zwischen dem Bund und den Ländern aufgeteilt.<sup>49</sup>

43 Vgl. Lauterbach 2015, S. 11.

44 Vgl. Bernsau 2013, S. 95.

45 Vgl. Lauterbach 2015, S. 174.

46 Vgl. ebenda, S. 198.

47 Ebenda, S. 175ff.

48 Annette Doms hat in ihre Dissertationsschrift eine Liste aller in München zwischen 1945 bis 1953 veranstalteten Ausstellungen veröffentlicht, darunter sind auch die des CCP gelistet, siehe: Doms 2004, S. 184–195.

49 Zur genauen Zusammenstellung und Aufteilung der Werke, siehe: Lauterbach 2015, S. 192.

Bis zum Einzug der Sammlungen des Museums für Völkerkunde in das weitestgehend zerstörte Museumsgebäude an der Maximilianstraße dauerte es neun Jahre. Am 10. Juli 1954 eröffneten die ersten 12 Säle, die Aufbauarbeiten im Obergeschoss des Museums waren 1957 abgeschlossen. Im selben Jahr übernahm der auf Ostasien spezialisierte Kunsthistoriker Andreas Lommel die Stelle des Direktors. Mit dem Abschluss der Wiederherstellungsmaßnahmen des Gebäudes konnte das Museum seine Arbeit wieder in vollem Umfang aufnehmen. Die Ausstellungsliste des Museums zeugt von einer regen Tätigkeit und einem vielfältigen Angebot.<sup>50</sup> Besonders hervorzuheben ist für den Kontext dieser Untersuchung die 1964 von Lommel veranstaltete Ausstellung „Persische Kunst“, auf die noch eingegangen wird.

1977 übernahm der Ethnologe Walter Raunig die Nachfolge Lommels. Er versuchte durch eine Neukonzeption den ethnologischen Charakter der Sammlungen wieder stärker ins Blickfeld zu stellen. Seine Amtszeit ist geprägt von umfangreichen Sanierungs- und Renovierungsarbeiten, denen der gesamte Bau unterzogen werden musste, sodass immer wieder Teile des Museums geschlossen waren. Raunig nutzte die Gelegenheit der Sanierung für eine anschließende Neueinrichtung der Abteilungen in neuen Raumkonzeptionen. In seinem Bericht über die Sanierungsarbeiten von 1998 kündigt Raunig für die Zukunft folgende Aktivitäten an: „Die Abteilungen ‚Afrika‘, ‚Äthiopien‘, ‚Vorderer Orient‘, ‚Nordamerika‘ und ‚arktische Völker‘, ‚Tibet‘ und ‚Ozeanien‘ werden ab Sommer diesen Jahres sukzessive aufgebaut und ab 1999 schrittweise eröffnet.“<sup>51</sup> Zu diesem Zeitpunkt ist die Einrichtung einer Abteilung Vorderer Orient bereits angekündigt, die Eröffnung dieser Abteilung sollte jedoch erst unter Raunigs Nachfolger, dem Sinologen Claudius Müller, realisiert werden.

Von April 2011 bis Januar 2017 leitete Christine Kron das Münchener Haus. Kron setzte sich von Beginn an für die Umbenennung des Museums ein. Am 9. September 2014 wurde das Haus an der Maximilianstraße von „Staatliches Museum für Völkerkunde München“ in

50 Vgl. <http://www.museum-fuenf-kontinente.de/museum/chronik-unserer-ausstellungen.html> (30.11.16).

51 Raunig 1998, S. 1093.

„Museum Fünf Kontinente“ umbenannt. Der Presstext des Museums begründet diesen Schritt folgendermaßen:

„Innerhalb der vielfältigen Münchner Museumslandschaft stehen wir für einen einzigartigen Zugang zum kulturellen Reichtum der Menschheit. Unser Museum ist ein Ort des kulturellen Dialogs zwischen Menschen aller Kontinente (...). Mit dem neuen Namen möchten wir die Tradition der Weltoffenheit fortsetzen und zugleich einen Anstoß geben, die Faszination der fünf Kontinente neu zu entdecken.“<sup>52</sup>

Mit der Umbenennung einher geht eine sukzessive Neukonzeption der Dauerausstellung unter Berücksichtigung zeitgenössischer Kunstwerke sowie eine „erweiterte Programmatik der Inhalte der Sonderausstellungen“.<sup>53</sup> Die Ausstellungsthemen der letzten Jahre wie „Letzte Ölung Nigerdelta“ über die ökologischen und sozialen Folgen der Erdölförderung in Westafrika, „Augenblick Afghanistan. Angst und Sehnsucht in einem verkehrten Land“ und „Un/Sichtbar. Frauen überleben Säure. Fotografien der deutschen Fotografien Ann-Christin Woehrl“ zeugen von der neuen Ausrichtung des Museums. Die stärkere politische Ausrichtung des Hauses begründete Direktorin Kron folgendermaßen:

„Mit diesen Ausstellungsformaten möchten wir aufzeigen, dass Museen wie unserer Positionen beziehen können – und meiner Meinung nach auch sollten – an denen aktuelle gesellschaftliche Debatten sichtbar gemacht werden, ob sie nun hier oder anderswo stattfinden.“<sup>54</sup>

Nach dem plötzlichen Tod Christine Krons am 14. Februar 2017 leitet nun seit April 2018 Uta Werlich das Museum Fünf Kontinente. Für die Abteilung „Orient“ konnte Anahita Mittertrainer als wissenschaftliche Mitarbeiterin gewonnen werden.

52 Presstext Museum Fünf Kontinente vom 28.08.2014, Archiv Museum.

53 Christine Kron im Interview durch Clair Lüdenbach, eingestellt am 06.12.2014, <http://faustkultur.de/2058-0-Gespraech-mit-Christine-Kron-Muenchen.html> (30.11.16).

54 Ebenda.

### V.1.3 Die Sammlung Islamischer Kunst am Museum Fünf Kontinente

Obwohl die Sammlung der Orient-Abteilung einen überwiegend ethnologischen Charakter hat, stammen die Objekte nicht ausschließlich aus Alltagszusammenhängen, es sind vielmehr auch herausragende Kunstwerke höfischer Auftraggeber vertreten. Die ethnologischen Sammlungen der muslimischen Welt stammen aus dem Jemen, Afghanistan, Pakistan und Zentralasien, die Werke Islamischer Kunst überwiegend aus dem Iran, dem Osmanischen Reich und Moghul-Indien.<sup>55</sup> Vertreten sind neben Keramiken, Werken der Buchkunst, Glasobjekten, Metall-, Holz- und Lackarbeiten auch Textilien und Teppiche sowie Waffen und Münzen. Ein wichtiger Teil der Orient-Sammlung umfasst antike Objekte, etwa aus Luristan.

Besonders erwähnenswerte Objekte der Münchener Sammlung finden sich unter den Metallarbeiten: Ein raffiniert gearbeitetes Aquamanile in Form eines Hirsches aus der Fatimidenzeit mit markanten Einschusslöchern aus späterer Zeit, stammt aus der Sammlung König Ludwigs I. von Bayern (Inv.Nr. 26-N-1).<sup>56</sup> Eine große silbertauschierte Messingplatte aus Mossul, gefertigt für den Atabeg Badr ad-Din Lulu in der Mitte des 13. Jahrhunderts zeigt ein komplexes ikonographisches Programm (Inv.Nr. 26-N-118). Es ist das hochkarätigste der fünf auf uns gekommenen Metallarbeiten, die durch Inschrift dem Atabeg von Mossul zugeschrieben werden können.<sup>57</sup> Ein ebenfalls aus Mossul stammendes Wasserbecken aus dem späten 13. bis 14. Jahrhundert zeigt im Spiegel Medaillons mit personifizierten Planetendarstellungen und in der Wandung die zwölf Tierkreiszeichen (Inv.Nr. 26-N-43).<sup>58</sup> Erwähnenswert ist zudem eine Deckeldose, gefertigt in Damaskus am Ende des 15. Jahrhunderts mit einer dichten Dekoration aus vegetabilen Ranken und geometrischen Ornamenten (Inv.Nr. L-433) sowie ein aus

55 Frembgen 2004, S. 169.

56 Vgl. Katalog München 2003, S. 120f.

57 Katalog New York 2016, S. 62f.

58 Katalog München 2003, S. 125.

vergoldetem Kupferblech gefertigter Helm eines osmanischen Melde-läufers aus der Zeit Süleymans des Prächtigen (Inv.Nr. 26-N-89).<sup>59</sup>

Aus der Keramik-Sammlung des Museums besonders hervorzu-heben ist die Figurine eines Lautenspielers aus dem 10. Jahrhundert mit grüner Laufglasur (Inv.Nr. 11-435), weiterhin ein Schälchen (Inv. Nr. 31-14-4) und ein Becher (Inv.Nr. 31-14-6) aus der Gruppe der Minai-Ware. Das Schälchen weist in Teilen des Spiegels Ergänzungen auf, ist dennoch interessant aufgrund seines ikonographischen Programms, das eine bei den Seldschuken praktizierte musiktherapeutische Sit-zung zeigt.<sup>60</sup>

Gut vertreten sind in der Sammlung Beispiele mit kalligraphischer Inschrift, darunter einige schöne Exemplare aus Nischapur und Afra-siab des 9. bis 11. Jahrhunderts.<sup>61</sup> Die Gruppe der Iznik-Keramiken ist mit einigen Beispielen aus dem 17. Jahrhundert vertreten. Die Qualität der Keramiken dieser Zeit kann nicht mehr mit der Brillanz und techni-schen Kunstfertigkeit der Erzeugnisse des 16. Jahrhunderts konkurrieren, da sich die Produktion von Gefäßkeramik im Iznik des 17. Jahrhun-derts bereits im Niedergang befand.<sup>62</sup> Leider ist es im 19. Jahrhundert dem Münchener Museum nicht gelungen, hier herausragende Beispiele des 16. Jahrhunderts zu erwerben, obwohl es zu dieser Zeit noch einen guten Markt dafür gab. Ein Teller der Sammlung ist dennoch hervor-zuheben: Aufgrund seiner griechischen Inschrift sowie einer Datierung in das Jahr 1669 ist dieser Teller (Inv.Nr. 17-33-32) mit zwei figürlichen Darstellungen von besonderer kunsthistorischer Bedeutung.

Die Sammlung der Baukeramik des Museums ist sehr umfang-reich und besteht hauptsächlich aus Einzelfliesen oder Fragmenten. Intakte Fliesenfelder sind eher die Ausnahme. Die meisten älteren Fliesen stammen aus der Sammlung Niedermayer, auf die im Folgen-den noch genauer eingegangen wird. Hierzu zählt auch eine Anzahl von polygonalen Fliesen und -fragmenten aus der Madrasa al Giyatiya in Hargird, die zu den Zeugnissen Timuridischer Fliesenkunst zählen

<sup>59</sup> Katalog München 2010a, S. 19.

<sup>60</sup> Zur Praktizierung der Musik-Therapie bei den Seldschuken, siehe: Kılıç 2015, vor allem S. 92ff.

<sup>61</sup> Alle Publiziert im Katalog München 2010a.

<sup>62</sup> Vgl. Atasoy und Raby 1989, S. 273ff.

(Inv.Nr. 13-12-141ff) sowie eine Sammlung teilweise hochwertiger safawidischer Baukeramik (Inv.Nr. 13-12-138ff u. a), darunter Fliesen aus dem 1622 errichteten Mausoleum des Heiligen Hwaga Rabi nördlich von Maschad.<sup>63</sup>

Die weitaus größte Sammlung an Fliesen stammt aus Multan, im heutigen Pakistan, und wurde von Jürgen Wasim Frembgen für die Sammlung erworben. Auch auf diese Fliesen wird im Folgenden mehrfach eingegangen.

### V.1.3.1 Zusammenstellung der Sammlung

Die Sammlung Islamischer Keramik am Museum Fünf Kontinente in München ist weniger durch das Bestreben geformt worden, eine lückenlose, enzyklopädische Sammlung aufzubauen, als eher durch punktuelle Sammeltätigkeit einzelner Museumsdirektoren. An erster Stelle ist hier Lucian Scherman zu nennen, unter dessen Direktorat von 1907 bis 1936 die Sammlung besondere Aufmerksamkeit erfuhr. Neben dem Engagement der Museumsdirektoren spielen in der Münchener Sammlungsgeschichte Schenkungen eine wesentliche Rolle, das hat sich bis heute nicht geändert, da das Museum über einen geringen Erwerbungssetat verfügt.

Die Auswertung des Keramikbestandes basiert auf den Inventarkarten des Museums, der Sichtung des Depots sowie dem von Jens Kröger erarbeiteten Manuskript des Lose Blatt Katalogs zur Keramik-Sammlung des Münchener Museums.<sup>64</sup>

Bei der Aufstellung nicht berücksichtigt wurde die umfangreiche Sammlung unglasierter, teils ungebrannter und undekorierter Kera-

<sup>63</sup> Vgl. auch Kröger Manuskript, S. 214.

<sup>64</sup> Der „Lose Blatt Katalog unpublizierter Werke aus deutschen Museen“, herausgegeben von Klaus Brisch war ein von der Volkswagenstiftung finanziertes Projekt, das Anfang der 1980er Jahre von Wissenschaftlern des Berliner Museums für Islamische Kunst zu mehreren Themengruppen bearbeitet wurde. Da die Stiftungsgelder den Druck des Kataloges jedoch nicht beinhalteten, kam es nicht zur Publikation des etwa 300 Seiten starken Keramik-Manuskripts der Münchener Sammlung (die anderen bearbeiteten Themen blieben unvollendet). Grund hierfür war neben fehlenden finanziellen Mitteln die Ansicht des damaligen Direktors Walter Raunig, das Format des Katalogs sei veraltet. Somit ist es bis heute trotz mehrfacher Anläufe nicht gelungen, das wertvolle, von Jens Kröger erarbeitete Material zu publizieren. Hinweis Jens Kröger in seinem Brief vom 4. November 2010 an Avinoam Shalem.

miken, darunter zahlreiche Lampen sowie eine große Sammlung von Fußraspeln.<sup>65</sup> Die Entscheidung, die Auswertung auf glasierte Keramik zu beschränken, erfolgte zur besseren Vergleichbarkeit mit den anderen im Folgenden vorgestellten Museumssammlungen, die keine ethnographische Ausrichtung aufweisen und somit einfache Gebrauchskeramik nicht sammeln.

Die Auswertung von Tabelle X.1.2.1 und X.1.2.2 ergibt einen Keramikbestand von 800 Objekten. Dieser Wert ist als ein annähernder Wert zu betrachten, da es Diskrepanzen zwischen den zugrunde gelegten Zählungen der Inventarkarten, des Depots sowie des von Kröger erarbeiteten Manuskripts mit 295 Katalognummern gibt. Bei Kröger nicht berücksichtigt ist etwa die große Sammlung von Fliesen aus Multan, die ab 1989 in die Sammlung kam,<sup>66</sup> ebenfalls unberücksichtigt ist die Sammlung spanischer Fliesen, diese sind bis heute unbearbeitet. Die genaue Bestandszahl ist vor allem abhängig von der Art der Zählung bzw. Berücksichtigung der Fliesen, Fragmente und Scherben. Es wurden nur weitgehend intakte Stücke gezählt, Fliesenfelder als ein Objekt gewertet, Scherben und kleinere Fragmente aus der Zählung ausgelassen. In diese Gruppe der nicht gezählten Objekte fällt die Scherbensammlung von Oberflächenfunden aus Fustat, die 1912 und 1913 in die Sammlung gelangten und etwa 600 bis 700 Stück umfassen.<sup>67</sup>

Der Bestand Islamischer Keramiken setzt sich wie folgt zusammen: Keramiken aus dem Iran sind mit 281 Beispielen in der Sammlung vertreten (vgl. Tabelle X.1.2.1). Davon ist die größte Gruppe mit 104 Objekten in das 16. bis 19. Jahrhundert zu datieren, gefolgt von 95 Keramiken des 11. bis 13. Jahrhunderts und 63 Beispielen aus dem 13. bis 15. Jahrhundert. Verhältnismäßig klein ist die Gruppe der Frühislamischen Keramiken mit nur 19 Exemplaren. Der Grund hierfür liegt, wie wir noch sehen werden, in der geringen Zahl an Neuerwerbungen der 1950er und 60er Jahre. Die Frühislamischen Keramiken kamen erst in dieser Zeit verstärkt auf den Kunstmarkt (vgl. Kap. V.2.2).

<sup>65</sup> Siehe dazu Frembgen 1990.

<sup>66</sup> Information Jürgen Wasim Frembgen, Interview vom 04.06.14

<sup>67</sup> Information aus den Inventarkarten, Archiv MFK.

In Bezug auf die Technik und Dekoration dieser Objekte kann festgestellt werden, dass eine Vielzahl (102) über polychrome Malerei verfügt, wovon 64 eine figürliche Dekoration aufweisen. 35 Keramiken sind mit einer kalligraphischen Inschrift versehen, hinzu kommt eine hier nicht gezählte große Gruppe an Fliesenfragmenten, die ebenfalls über einen kalligraphischen Dekor verfügen. Lüsterkeramiken sind in der Sammlung mit 41 Beispielen gut vertreten, ebenso blau-weiß dekorierte Keramiken, vornehmlich aus der Safawidenzeit, was sich in der starken Gruppe der spätzeitlichen Keramiken bereits angedeutet hat. Die nach dem Vorbild chinesischer tangzeitlicher Keramik gestalteten polychromen Laufglasuren sind in dieser Gruppe mit 81 Beispielen ebenfalls reich vertreten. Minai-Keramik mit Aufglasurmalerei ist mit vier Exemplaren in der Sammlung zu finden.

Die Formen der Keramiken spiegeln ihren Gebrauchsscharakter, so sind 73 Schalen, 33 Vasen und 23 Krüge unter den untersuchten Objekten. Von den in der Islamischen Kunst seltenen Figurinen hat das Museum drei Beispiele gesammelt. Die 78 Fliesen aus dem Iran zeigen neben der Gefäßkeramik einen weiteren deutlichen Schwerpunkt auf Baukeramik.

Wie wir noch sehen werden, ist in den vier übrigen untersuchten Museen die Gruppe der persischen Keramik die zahlenmäßig stärkste. Ganz anders gestaltet sich das in der Sammlung des Museums Fünf Kontinente in München. Hier sind die „übrigen Länder“ (vgl. Tabelle X.1.2 und Diagramm X.1.1.1) mit 519 Stücken fast doppelt so stark vertreten wie die Keramik aus dem Iran. Die stärkste Gruppe ist die aus Pakistan (284), gefolgt von Spanien (56), dem Kaukasus (42) und Afghanistan (35). Es folgen Turkestan (26), die Türkei (25), sowie Syrien und Ägypten mit 19 Keramiken. Fast alle Keramiken der Tabelle X.1.2.2 sind mit polychromer Malerei dekoriert (443). Einige weisen eine polychrome Laufglasur auf (59), 17 sind mit Kobaltblau auf weißem Untergrund bemalt (vgl. auch Diagramm X.1.1.2).

365 der 519 Objekte sind Fliesen, die größte Zahl von ihnen stammt aus Multan, gefolgt von Spanien. Flachgefäße wie Teller und Schalen sind reich vertreten, ebenso Krüge und Kannen. Figurinen sind vier gesammelt worden.

### V.1.3.2 Inventarnummern

Die Inventarnummern des Museums nennen als erste Zahl das Jahr der Anschaffung, nach einem Bindestrich wird fortlaufend durchnummeriert. Nach einem zweiten Bindestrich werden die Unternummern der jeweiligen Erwerbung durchgezählt, so steht beispielsweise die Inventarnummer 37-31-18 für einen Neuzugang aus dem Jahr 1937, die Nummer 31 ist der Schenkung Emma von Luschans zugeteilt, dessen 18. Objekt bezeichnet einen Teller des 17. Jahrhunderts aus Iznik.

### V.1.3.3 Erwerbungsgeschichte<sup>68</sup>

Laut den Inventarkarten sind erstmals Islamische Keramiken durch die Schenkung Prinz Rupprechts von Bayern am 13. Februar 1900 in die Sammlung aufgenommen worden. Es handelt sich um drei Fliesenfragmente aus dem 15. Jahrhundert, die der Prinz von seiner Syrien- und Ägyptenreise 1897 mitgebracht hatte.<sup>69</sup> Im Jahr 1917 übergab Kronprinz Rupprecht alle wichtigen Werke Islamischer Kunst aus der Wittelsbacher Sammlung an das Museum Fünf Kontinente, abgesehen von den Teppichen, die das Nationalmuseum erhielt.<sup>70</sup> Die Wittelsbacher Sammlung ist mit den Inventarnummern 17-33-1 bis 44 gelistet, darunter befinden sich auch vier Iznik-Keramiken mit den Nummern 17-33-29 bis 32.

Das Museum hat neben den Eintragungen in das Inventarbuch auch eine Sammlerkartei angelegt, in der die Inventarnummern sowie die geographische Herkunft der Objekte verzeichnet sind. Sie soll im Folgenden ebenfalls berücksichtigt werden. Für die Wittelsbacher Schenkung listet die Kartei:

Inv.Nr. 99-328 bis 334	Ägypten u. a
Inv.Nr. 04-1 bis 6	Ägypten u. a
Inv.Nr. 11-487 bis 489	Ägypten u. a
Inv.Nr. 11-631 bis 634	Ägypten u. a

<sup>68</sup> Die Angaben zu den Erwerbungen stammen aus den Inventarbüchern und -karten des Museums. Ergänzend wurde der unpublizierte Lose Blatt Katalog von Jens Krögers herangezogen, der sich ebenfalls in der Einleitung mit der Sammlungsgeschichte des Museums befasst, siehe Kröger Manuskript Seite 1 bis 4.

<sup>69</sup> Inventarbuch, Archiv MFK.

<sup>70</sup> Vgl auch Kröger Manuskript, S. 1.

Inv.Nr. 13-15-1 und 2	Ägypten u. a
Inv.Nr. 17-33-1 bis 44	Orient u. a
Inv.Nr. 28-25-1 und 2	Türkei

Wie wir sehen, sind die geographischen Angaben sehr ungenau, die Auflistung scheint aber dennoch sinnvoll, weil sie die Bedeutung der Stiftungen für das Münchener Museum dokumentiert.

Die nächste wichtige Sammlung Islamischer Kunst wurde durch den Geographen Gottfried Merzbacher (Inv.Nr. 1843-1926) an das Museum gestiftet. Merzbacher hatte seine Sammlung auf mehreren Forschungsreisen im Kaukasus, die er zwischen 1891 und 1908 antrat, zusammengestellt.<sup>71</sup> Seine Sammlung befand sich seit 1909 im Museum und wurde 1923 offiziell als Schenkung übergeben. Unter den Objekten befinden sich neun safawidische Gefäßkeramiken, die bereits in der großen Ausstellung von 1910 „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“ in München gezeigt worden waren.<sup>72</sup>

Die Sammlerkartei Merzbacher listet folgende Nummern:

Inv.Nr. 09-716 bis 950	Turkestan
Inv.Nr. 23-15-1 bis 170	Südrußland und Persien
Inv.Nr. 26-35-1 bis 262	Südrußland und Persien

Im Nachklang der Ausstellung von 1910 gelangen dem Museum einige Erwerbungen, so auch Fliesen aus der Sammlung Frederik Robert Martin, der an den Vorbereitungen der Jahrtausendausstellung zu Islamischer Kunst beteiligt gewesen war.<sup>73</sup> Es handelt sich um Inv.Nr.10-454 bis 478, alle Objekte stammen aus Damaskus, darunter 12 Fliesen und zwei Keramikschalen.

Die bedeutendste Einzelsammlung des Museums zu Islamischer Keramik wurde von Oskar Ritter von Niedermayer (1885–1948) während mehrerer Aufenthalte im Nahen Osten (vornehmlich Iran und Afghanistan) zusammengetragen. Oskar von Niedermayer studierte in Erlangen Geographie und Geologie.<sup>74</sup> Ein Stipendium der Prinzessin

71 Fritscher 2006, S. 7.

72 Katalog München 1912, Nr. 1342ff.

73 Über die Rolle Martins, siehe Troelenberg 2011, S. 35f und 39ff.

74 Alle biographischen Angaben zu Niedermayer stammen aus: Vogel 1976.

Therese von Bayern eröffnete ihm die Möglichkeit, 1912 bis 1914 eine Forschungsreise in den Iran und nach Indien gemeinsam mit dem Kunsthistoriker Ernst Diez anzutreten.<sup>75</sup> Dort erwarb Niedermayer eine ganze Reihe von Objekten auf den Basaren von Maschhad und Teheran. Jens Kröger weist darauf hin, dass Diez und Niedermayer eine Grabungserlaubnis für Nischapur erhalten hätten. Kröger sieht dies bestätigt durch die große Ähnlichkeit der Nischapur-Keramiken des New Yorker Metropolitan Museums, die zwischen 1935 und 1948 bei Grabungen gefunden wurden und denen der Münchener Sammlung.<sup>76</sup> Wieso diese ersten Eingänge in die Museumssammlung die Inventarnummer von 1913 aufweisen, ist unklar. Möglicherweise ist Niedermayer bereits Ende des Jahres 1913 von seiner Reise zurückgekehrt, vielleicht hat er diese auch unterbrochen oder die Objekte direkt an das Museum gesendet.

Anschließend an diese erste Persienreise begann Niedermayer seine Militärlaufbahn mit einer Afghanistanexpedition, die er am 13.12.1914 von Aleppo aus antrat.<sup>77</sup> Die Expedition, die das Osmanische Reich gegen die russischen Truppen im Nahen Osten militärisch unterstützen sollte, führte Niedermayer über Bagdad, Teheran und Isfahan nach Kabul.<sup>78</sup>

Der Hauptteil der Sammlung mit 214 laufenden Nummern ist laut Inventarbuch und -nummer 1913 in die Museumssammlung aufgenommen worden. Der Eintrag in das Inventarbuch lautet: „Die meisten Sachen waren in jämmerlichem Zustande und mußten erst gekittet und ergänzt werden.“<sup>79</sup> Von den 214 Nummern sind 91 Keramiken, darunter rund 40 Fliesen sowie zahlreiche Fragmente zu finden. In

75 Vgl. Vogel 1976, S. 24. Der Österreicher Ernst Diez (1878–1961) studierte bei Strzygowski in Graz, arbeitete von 1908–1909 am Berliner Museum für Islamische Kunst unter Friedrich Sarre und war auch an den Vorbereitungen zur Münchener Ausstellung „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“ von 1910 beteiligt. Er lehrte Islamische Kunst in Wien, Pennsylvania und Istanbul. Diez gilt als Begründer des Faches Kunstgeschichte in Istanbul, der türkische Kunsthistoriker Oktay Aslanapa, der ab den 1960er Jahren in Iznik Grabungen durchführte, war sein Schüler und Assistent. Vgl. Kröger 1995 und Doğramacı 2008.

76 Kröger 1995, S. 401f. Zur Grabung des Metropolitan, siehe: Wilkinson 1973.

77 Vgl. Vogel 1976, S. 53.

78 Vgl. ebenda, S. 35ff und 49ff.

79 Vgl. Inventarbuch, Archiv MFK.

den Folgejahren kamen einzelne Schenkungen hinzu. Auch wenn ein Großteil der Objekte nur fragmentarisch erhalten ist, haben sie einen großen wissenschaftlichen Wert und sollten in zukünftigen Forschungen unter Einbeziehung des Sammlers und seiner Reisen näher untersucht werden.

Die Sammlerkartei Niedermayer listet folgende Bestände:

Inv.Nr. 13-12-1 bis 214	Persien
Inv.Nr. 18-10-1 und 2	Mesopotamien
Inv.Nr. 19-28-1	Persien
Inv.Nr. 20-10-1	Persien

Aus den Inventarbüchern lassen sich in der Folgezeit weitere Erwerbungen Islamischer Keramik nachweisen. So konnten etwa auf einer Versteigerung am 17. und 18. Dezember 1914 im Auktionshaus Helbig aus der Sammlung Iskender Khans 54 Objekte erworben werden (Inv. Nr. 12-64-1 bis 54), darunter 15 Keramiken. Im April des gleichen Jahres erwarb das Museum eine Reihe von Objekten aus der Sammlung ihres Direktors Scherman, (Inv.Nr. 14-47-1ff), darunter 17 Keramiken aus dem Iran und fünf Fliesen der Safawidenzeit.

Das Museum konnte in der Zeit vor 1945 auch im ausländischen Kunsthandel Keramiken für die Sammlung erwerben, so etwa 1931 auf einer Auktion bei Sotheby's in London, bei der insgesamt 23 Islamische Keramiken (Inv.Nr. 31-14 1 bis 26), darunter auch die zwei zuvor beschriebenen Minai-Keramiken, ersteigert wurden. Das Inventarbuch trägt hierzu den Vermerk „durchgesehen von Kühnel am 11.4.33“. Aus den Büchern geht hervor, dass sich Scherman auch bei weiteren Anschaffungen von seinen Amtskollegen Ernst Kühnel und Kurt Erdmann aus Berlin beraten ließ und diese öfter Objekte für ihn begutachteten. Dieser Umstand spricht für den kollegialen Austausch der Museumsleute.

Neben den bereits erwähnten Iznik-Keramiken der ehemaligen Wittelsbacher Sammlung kamen weitere Beispiele der osmanischen Keramikproduktion des 17. bis 19. Jahrhunderts als Geschenk von Emmy von Luschan aus Innsbruck am 23.12.1937 in das Museum (Inv.Nr. 37-31-1 bis 26), darunter vier Iznik-Teller des 17. Jahrhunderts und ein Kütahya-Teller des 18. Jahrhunderts. Im Inventarbuch sind diese Keramiken als

„Fayence-Teller Rhodos 16. Jh.“ bezeichnet. In der Sammlerkartei ist vermerkt, dass Emmy von Luschan die Witwe des Direktors des Völkerkunde Museums in Berlin, Felix Ritter von Luschan, war.

In den Jahren 1939 bis 1956 erwarb das Museum keine Islamischer Keramiken. Ab 1957 kaufte Andreas Lommel im Kunsthandel wieder einzelne Stücke, darunter einige Beispiele der Frühzeit (Inv.Nr. 57-3-9 bis 13).<sup>80</sup> Größere Sammlungszuwächse sind jedoch nicht zu verzeichnen. Im Katalog „Persische Kunst“ von 1963 ist keine einzige Erwerbung Islamischer Keramik aus der Nachkriegszeit zu finden.<sup>81</sup>

Die Inventarbücher verzeichnen am 3. September 1965 die Überweisung von 33 Objekten aus dem Bayerischen Nationalmuseum München (Inv.Nr. 65-5-1/33), darunter acht Fliesen sowie ein Humpen des 17. Jahrhunderts aus Iznik, der im Jahr 1882 erworben worden war (Inv. Nr. 65-5-7). Diese kleine Sammlung verdeutlicht die anfängliche Konzeption des Bayerischen Nationalmuseums als Kunstgewerbemuseum, bei dem möglicherweise ursprünglich eine Einbeziehung außereuropäischer Kunstwerke geplant war.<sup>82</sup>

Eine für die Orient-Abteilung wichtige Sammlung ist die von Emil Preetorius.<sup>83</sup> Preetorius (1883–1973) war Bühnenbildner, Buchkünstler und leidenschaftlicher Sammler. Sein Hauptinteresse galt ostasiatischer Malerei und Graphik, seine Sammlung umfasst aber auch persische Miniaturen und einige Islamische Keramiken. 1963 erwarb der Freistaat Bayern diese wichtige Sammlung, die heute im Museum Fünf Kontinente verwahrt wird.<sup>84</sup> Bis zu seinem Tod 1973 sammelte Preetorius weitere Kunstwerke, die sich heute im Besitz der 1997 gegründeten Preetorius Stiftung befinden und dem Münchener Museum Fünf Kontinente als Dauerleihgabe zur Verfügung gestellt werden. Das Museum hat der Preetorius Sammlung mehrere Ausstellungen gewidmet (vgl.

<sup>80</sup> Vgl. Kröger Manuskript, S. 3.

<sup>81</sup> Vgl. Katalog München 1963, S.64–86.

<sup>82</sup> Um dies genau zu klären, müssten die Erwerbungsstände in den Inventarbüchern des Bayerischen Nationalmuseums konsultiert werden.

<sup>83</sup> Lejla Bajramovic erarbeitet zurzeit eine Dissertation zu Emil Preetorius und seine Sammlung persischer Miniaturen, siehe auch Bajramovic 2005.

<sup>84</sup> Die Preetorius Stiftung veranstaltete vom 10.–11. Oktober 2013 ein Symposium zum Leben und Werk Emil Preetorius, vgl. Buddeberg (Hrsg.) 2015. Zur Preetorius Sammlung am Museum Fünf Kontinente München, siehe Bajramovic 2015, S. 99.

Ausstellungsliste des Museums x.1.4). Als wichtige Stücke Islamischer Keramik sind drei mittelalterliche Schälchen aus Ray (Inv.Nr. 77-11-325 bis 327) sowie zwei in der Ausstellung befindliche Flachgefäße mit kufischer Inschrift der Nischapur-Gruppe aus dem 10. Jahrhundert (Inv. Nr. 06-328 139 und 09-329 966, Dauerleihgabe der Preetorius Stiftung) heraus zu heben.

Jürgen Wasim Frembgen konnte ab 1987 für die neu geschaffene „Abteilung Orient“ mit seiner geplanten Dauerausstellung eine große Anzahl von Neuerwerbungen tätigen. Unter Berücksichtigung seiner Konzeption (vgl. Kap. v.1.4.2) erwarb Frembgen vor allem Großobjekte, die in der Sammlung noch fehlten. Hierzu zählen diverse Architektur-elemente aus Holz des 18. bis 20. Jahrhunderts aus Pakistan, ein spätmoghulzeitlicher Gartenkiosk aus Marmor und zwei Fliesenfassaden aus Multan, auf die im Folgenden noch genauer eingegangen wird. Alle diese Werke konnte Frembgen beim Kunsthändler Jörg Drechsel erwerben (vgl. Kap. IX.2). Außerdem schenkte Drechsel dem Museum eine umfangreiche Sammlung von Einzelfliesen aus Multan sowie ein Erkerfenster des 18. bis 19. Jahrhunderts aus Zedernholz.<sup>85</sup>

#### V.1.3.4 Auswertung und Interpretation der Sammlung

Die Sammlung Islamischer Keramik am Museum Fünf Kontinente ist mit einer Zahl von rund 800 Objekten sowie einem hier nicht berücksichtigten Bestand einfacher Gebrauchsware sehr gut ausgestattet. Auch wenn die Sammlung nicht enzyklopädisch angelegt ist und über gewisse Lücken verfügt, sind doch die wichtigsten Typen, Techniken und Gruppen vertreten. Im Vergleich zu den im Folgenden untersuchten Museen verfügt die Münchener Orient-Abteilung über eine größere Gewichtung auf Keramiken, die außerhalb des Iran gefertigt wurden. In Bezug auf die Gesamtsammlung mit 21.000 Objekten erscheint die Keramik sehr unterrepräsentiert. Dies ist jedoch abhängig von der Art der Zählung der Keramiken und gilt eher in Hinblick auf die Gesamtzahl der ethnologischen Objekte der Sammlung. In der Gruppe der Kunstobjekte erhält die Keramik sicherlich eine viel größere Gewichtung.

85 Information Jürgen Wasim Frembgen, Interview vom 06.12.2016.

Wie wir gesehen haben, ist die Zusammenstellung der Keramik-Sammlung geprägt durch die Erwerbungen Schermans sowie die beiden großen Schenkungen Merzbacher und Niedermayer. Ankäufe der Nachkriegszeit beschränken sich auf wenige Frühislamische Keramiken, die 1957 von Andreas Lommel erworben wurden sowie Erwerbungen unter der Kuratorenschaft von Jürgen Frembgen seit 1987.

### V.1.3.5 Personelle Betreuung

Die Abteilung Orient erhielt am 1. Mai 1987 mit dem Ethnologen Jürgen Wasim Frembgen erstmals einen Fachleiter.<sup>86</sup> Zuvor übernahmen die Direktoren oder Kustoden anderer Abteilungen die wissenschaftliche Betreuung der Islam-Sammlung. Erst ab diesem Datum ist die Abteilung offiziell als solche existent. Als Name für die Abteilung wurde zunächst „Islamischer Orient“ von Direktor Raunig vorgeschlagen, diese Bezeichnung deckt sich jedoch nicht mit der Gesamtsammlung der Abteilung. Die heterogene Sammlung umfasst einen Zeitraum von der Antike bis zur Gegenwart, involviert das Kunstschaffen verschiedenster Ethnien, die nicht ausschließlich Muslime waren und auch die geographische Ausdehnung ist nur schwer einzugrenzen, denn sie reicht von Spanien über das Nordafrika bis Indonesien. Der Begriff „Orient“ wird von Frembgen als Vereinbarungsbegriff aufgefasst, da er eine lange Aufreihung geographischer Zuordnungen – wie sie etwa das Metropolitan Museum of Art in New York mit der sperrigen Abteilungsbezeichnung „Art of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia and Later South Asia“ vorweist – ablehnt.<sup>87</sup>

Dieses Problem der Abteilungsbenennungen wird uns noch öfter begegnen. Dabei stellt sich heraus, dass alle gewählten Begriffe letztendlich einen Kompromiss darstellen, da sie es weder schaffen, alle geographischen Herkunftsgebiete der Sammlung abzudecken, noch ist es möglich, alle Kunstwerke in einen religiösen Kontext zu setzen.<sup>88</sup> Ein gutes Beispiel für Objekte, die sich in der Marginalie befinden sind etwa Keramiken aus Spanien oder dem Maghreb, die in der Museumssamm-

<sup>86</sup> Jürgen Wasim Frembgen ist im November 2016 in den Ruhestand getreten.

<sup>87</sup> Interview der Autorin mit Jürgen Wasim Frembgen am 06.12.16.

<sup>88</sup> Dieses Thema wird in der Forschung seit längerem diskutiert. In Hinblick auf die Museumspraxis heute reflektiert Stefan Weber den Begriff „Islamische Kunst“, in: Weber 2009.

lung genauso vertreten sind wie vorislamische Objekte. Die geographische Grenzziehung am Museum geschieht anhand der Sahara: während die Orient Abteilung Objekte nördlich dieser Trennlinie sammelt, wird die Region „Subsahara“ der Afrika Abteilung zugeordnet.<sup>89</sup>

Bisher ist es noch keinem Museum gelungen, eine konsequente und gleichzeitig ansprechende Abteilungsbenennung vorzulegen. Der Begriff „Orient“ weckt Assoziationen, die tief im 18. und 19. Jahrhundert verwurzelt und heute aus postkolonialer Sicht kritisch zu betrachten sind (vgl. Kap. II.2.3), der Begriff „Islam“ hingegen gibt den Museen durch die Signalwirkung des Wortes die Möglichkeit, in der aktuellen politischen Debatte stärker wahrgenommen zu werden.<sup>90</sup> Gleichzeitig wird er aber den Sammlungen nicht gerecht, da es sich nicht ausschließlich um religiöse Kunst handelt.

## V.1.4 Islamische Keramik in den Dauerausstellungen

Islamische Kunst war von Beginn an in der permanenten Ausstellung des Museums präsentiert, der erste eigene Saal wurde 1926 eingerichtet. Die offizielle Abteilungsgründung erfolgte 1987 mit der Berufung eines Fachkurators.

Heute ist die Abteilung unter dem Namen „Orient – zum Staunen so nah“ im ersten Obergeschoss des Museums untergebracht.

### V.1.4.1 Die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg

Einen Eindruck vom Aufbau der Dauerausstellung nach einem geographischen Ordnungsprinzip vermittelt der erste Führer des Hauses „Katalog des Ethnographischen Museum München“, der noch unter dem ersten Direktor Moritz Friedrich Wagner herausgegeben wurde.<sup>91</sup> Wie beengt hier die Raumverhältnisse waren verdeutlicht die Tatsache, dass in Saal IV alle Werke der „Levante mit angrenzenden Ländern Westasiens und Nordafrika's“ untergebracht waren.<sup>92</sup> An Objekten Islami-

<sup>89</sup> Interview der Autorin mit Jürgen Wasim Frembgen am 04.06.2014.

<sup>90</sup> Vgl. Weber 2009, S. 15.

<sup>91</sup> Katalog München [1884].

<sup>92</sup> Ebenda, S. 7.

scher Kunst kamen hier die Wittelsbacher Sammlungen zur Ausstellung, sowie Waffen und Schmuckgegenstände. Weiterhin im Katalog erwähnt ist ein „Arabischer Koran mit Miniaturschrift“.<sup>93</sup> Da die Inventarbücher die ersten Islamischen Keramiken ab 1900 verzeichnen (vgl. Kap. V.1.3.3), waren in der Präsentation von 1884 noch keine solchen zu finden.

Weitaus konkretere Eindrücke von der Dauerausstellung des Museums haben wir aus Lucian Schermans Texten in den bereits erwähnten „Berichte des Königlichen Museums für Völkerkunde“, die ab dem Jahr 1908 erschienen. Der Bericht des Jahrgangs 1916/1917 gibt erstmals Informationen über die Islam Abteilung des Museums.<sup>94</sup> Islamische Keramik erscheint prominent an erster Stelle der Abteilungsbeschreibung. Scherman stellt hier einige Neuerwerbungen aus dem Bereich der Gefäß- sowie Baukeramik vor.<sup>95</sup> Bei der wissenschaftlichen Verortung der Objekte beruft er sich auf verschiedene Publikationen des Direktors der Berliner Sammlung Friedrich Sarre sowie auf Migeons „Manuel d'art musulman“.<sup>96</sup> Als Grund für die Neueinrichtung der Präsentation gibt Scherman an:

„Das durch den Krieg gesteigerte Interesse für Vergangenheit und Gegenwart der muhammedanischen Welt gab den Anstoß, die neueren Erwerbungen aus einzelnen Gebieten dieses Kulturkreises zusammen mit einer Reihe älterer Bestände zur Ausstellung zu bringen“.<sup>97</sup>

Interessant ist festzustellen, dass Scherman die Ausstellung Islamischer Kunst mit einem durch den Ersten Weltkrieg gestiegenen Interesse für das Thema begründet. Das Osmanische Reich war an der Seite des Deutschen Reiches in diesen Krieg eingetreten, enge Beziehungen der beiden Staaten bestanden jedoch vorher schon. Dies hatte sich, wie wir noch sehen werden, unmittelbar auf die Gründung des Museums für Islamische Kunst in Berlin ausgewirkt (vgl. Kap. V.4.2.1). Scherman nimmt in seinem Bericht auf die Berliner Sammlung direkten Bezug:

93 Ebenda.

94 Scherman (Hrsg.) 1916/17, S. 285f.

95 Ebenda, S. 287–292.

96 Migeon 1907.

97 Scherman (Hrsg.) 1916/17, S. 285f.

„Es kommt uns nicht in den Sinn, mit der islamischen Abteilung des Berliner Kaiser Friedrich-Museums (...) einen Vergleich anzustreben; aber es lag doch nahe, dafür zu sorgen, daß in einer Stadt, die auf das (sic) Verdienst zurückblickt, die Perlen muhammedanischer Kunst in einer denkwürdigen, unübertroffenen Ausstellung zur Schau gebracht zu haben, wenigstens etliche hervorragende Typen dieses unvergleichlich schönen Kunstgewerbes leicht zugängliches Museumsgut werden.“<sup>98</sup>

Gleichzeitig mit der bedeutenden Berliner Sammlung bezieht sich Scherman auf die Ausstellung „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“ von 1910 und möchte mit der Einrichtung einer dauerhaften Präsentation in seinem Haus hierzu eine Kontinuität schaffen. In diesen Aussagen wird bereits klar, dass Schermans Sammlungsidee über einen rein ethnologischen Charakter hinausgeht und dass er Islamisches Kunsthandwerk durch „hervorstechende Typen“ darstellen möchte. Eine Besonderheit in München ist, dass es – anders als etwa in Berlin, Hamburg oder Frankfurt – keine weiteren Museen in der Stadt gab und gibt, die außereuropäische Kunst der nachantiken Zeit in größerem Umfang sammeln. Das Bayerische Nationalmuseum verfügt zwar über eine kunsthandwerkliche Sammlung, diese begrenzt sich jedoch auf Europa und vornehmlich Deutschland. Die Direktoren des Völkerkundemuseums konnten daher ihre Sammlungen stets freier definieren und formen, sie gerieten nie in Konkurrenz zu Museen mit kunstgewerblicher Ausrichtung oder Museen wie in Berlin, die sich auf das Kunstschaffen bestimmter geographischer Regionen spezialisierten.

In einem 1922 publizierte Museumsführer betont Scherman diese Besonderheit explizit:

„Man wird beim Durchwandern der Säle den Eindruck gewinnen, daß Kunst und Kunsthandwerk ein breiterer Raum gegönnt ist als in anderen ethnographischen Museen. Abgesehen davon, daß es gar nicht wünschenswert erscheint, allorts das gleiche Schema befolgt zu sehen, sollte man nicht vergessen, daß unser Münchener Museum trotz seiner ärm-

lichen Versorgung an die Berücksichtigung vieler Ansprüche zu denken hat, die anderwärts durch eigene Kunstgewerbemuseen erfüllt werden.“<sup>99</sup>

In der Folge schlägt er eine Kooperation mit dem Bayerischen Nationalmuseum vor, um alle Bereiche der Kunst und des Kunstgewerbes unter Berücksichtigung des kulturhistorischen Hintergrunds zu bedienen.<sup>100</sup> Sigrid Gareis betrachtet diese Hinwendung Schermans zum außereuropäischen Kunsthandwerk in Hinblick auf die heutige Forschungsdiskussion:

„In der heutigen Museumsdiskussion stark umstritten, richtete sich das Museum somit auf das Kunstgewerbe und (später) auf die Kunst aus. Was hier jedoch der moderne museumsethnologische Diskurs m. E. zu wenig beachtet, ist die Tatsache, daß dies letztlich Öffentlichkeitsarbeit darstellte, die überhaupt Anknüpfungspunkte an fremde Kulturen suchte. Bei der damaligen Kunstbetonung des Museums ist auch ein Hintergrund von Hagenbeckschen oder vergleichbaren Völkerschauen zu betrachten, die etwa zeitlich z. B. Samoanerinnen im Gehege dem Tierparkpublikum präsentierten.“<sup>101</sup>

Bis heute wird genau dieser Aspekt, inwieweit das Münchener Museum Fünf Kontinente sich als rein ethnologisches Museums begreifen soll oder ob es nicht verpflichtet ist, neben der Alltagskultur auch künstlerisch herausragende Leistungen auszustellen, im Kreis der Museumskuratoren diskutiert und unterschiedlich bewertet. Die Tatsache, dass das Museum das einzige Haus mit einer außereuropäischen Sammlung in München ist, trägt zu dieser Diskussion entscheidend bei. Kron hat mit ihrer Neukonzeption, zeitgenössische Kunst in die Sammlung zu integrieren hier deutliche Akzente gesetzt, sie betonte aber gleichzeitig die Wichtigkeit der ethnologischen Sammlungen.<sup>102</sup>

99 Katalog München 1922, S. 2f.

100 Ebenda, S. 3.

101 Gareis 1990, S. 106.

102 Interview der Verfasserin mit der Direktorin des Museums Fünf Kontinente Christine Kron am 20.11.16.

Scherman klagt in der Einleitung seines Museumsführers von 1922 über die nach wie vor äußerst schwierige bauliche Situation in den Hofgartenarkaden sowie die stetig anwachsende Sammlung, die die „Räume bis zum Erdrücken füllten“.<sup>103</sup> Auf den folgenden Seiten gibt der Führer Auskunft über die Unterbringung der Sammlungen und den Aufbau der Präsentationen. Die Abfolge der Räume entspricht einer geographischen Ordnung: Saal I und II sind der afrikanischen Kunst gewidmet, Saal III Japan, Saal IV China, Saal V Korea, den Islamischen Kulturen sowie Indien, Saal VI dem Malaischen Archipel, Saal VII Australien und Ozeanien sowie Amerika und den Polarvölkern. Aus dieser Auflistung ist klar ersichtlich, mit welchen Schwierigkeiten Scherman zu kämpfen hatte. Eine Sammlung von Objekten, die aus den unterschiedlichsten Kulturen von Amerika über Afrika und Asien bis nach Australien reicht, in nur sieben Sälen unterzubringen ist eine große Herausforderung und kann keinesfalls zufriedenstellend bewerkstelligt werden.

Leider waren in den Museumsarchiven keine fotografischen Aufnahmen dieser Präsentation zu finden, sodass wir uns auf die Informationen des Museumsführers beschränken müssen. An der Eingangswand zu Saal V befanden sich Fliesen des 13. bis 17. Jahrhunderts aus dem Iran und der Türkei. Darüber waren zwei Bilder aus Tibet sowie ein Kaschmirschal angebracht.<sup>104</sup> Insgesamt fünf freistehende Vitrinen zeigten „Proben von Kunst und Handwerk muhammedanischer Völker“, darunter Waffen, Keramiken, Teppiche und Textilien.<sup>105</sup> Bei der Keramik sind Beispiele aus dem syrischen Rakka sowie dem persischen Ray vertreten. Links daneben stand eine Wandvitrine mit Werken aus Korea, eine mit Beispielen der Tibetsammlung, weiterhin Ethnographica aus Zentralasien. Es folgten Werke aus Vorder- und Hinterindien. Man kann sich vorstellen, welche Verwirrung diese heterogene Präsentation beim Betrachter ausgelöst haben mag. Schermans Unzufriedenheit ist sehr verständlich.

Mit dem Umzug in die Maximilianstraße im Jahr 1926 entspannt sich die Lage deutlich. Im bereits als Museumsgebäude für das Bayeri-

103 Katalog München 1922, S. 1.

104 Ebenda, S. 6.

105 Ebenda, S. 7.

sche Nationalmuseum von Eduard von Riedel entworfenen Haus war nicht nur mehr Platz geboten, auch die Räume selbst waren für die museale Präsentation deutlich besser geeignet. Dadurch war es Scherman nach fast zwanzigjähriger Amtszeit endlich möglich, sein Können als Kurator unter Beweis zu stellen. Im Vorfeld hatte er Museen im In- und Ausland besucht, um sich ein Bild von aktuellen Museumspräsentationen und -konzepten zu verschaffen.<sup>106</sup> Für die künstlerische Gestaltung der Räume holte sich Scherman Hilfe bei Ludwig Segmiller, Direktor der Pforzheimer Kunstgewerbeschule.<sup>107</sup>

Einziges Wehrmutstropfen in Bezug auf die Räume war ein für das Bayerische Nationalmuseum geschaffener Bilderzyklus zur Geschichte Bayerns, der die Wände einiger Räume im ersten Stock schmückte<sup>108</sup> und unbedingt erhalten werden sollte. Die für den neuen Museumskontext völlig unpassenden Fresken wurden mit gefärbten Stoffbahnen zugehängen.<sup>109</sup> Noch heute sind letzte Reste der Fresken, die die Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges überstanden haben, in den Räumen der Myanmar Abteilung zu sehen. Aktuell ist in diesem Raum zeitgenössische Kunst aus Myanmar ausgestellt und bildet einen skurrilen Kontrast zu den historisierenden Wandgemälden.

Schermans neue Ausstellung wurde in der Fachwelt durchweg positiv aufgenommen. Die Qualität der Präsentation kommentiert Rudolf Kömstedt:

„Durch die Umsiedlung (...) ist dem Münchner Völkerkundemuseum endlich die Lebensmöglichkeit gewährt worden, die es nach dem Reichtum seiner Sammlungen und dem Interesse, das sie in weitesten Kreisen finden, beanspruchen kann. Die Neuaufstellung ist eine der besten organisatorischen und museumstechnischen Leistungen, die München aufzuweisen hat.“<sup>110</sup>

Martin Heydrich äußert sich ebenfalls voll des Lobes:

106 Weigelt 2003, S. 86.

107 Bachhofer 1926, S. 154.

108 Zu den Fresken, siehe Wagner 2004.

109 Heydrich 1930, S. 126.

110 Kömstedt 1927, S. 115.

„Les objets, jadis entassés, forment à présent une des plus belles expositions d'art et de civilisation exotiques et cette réorganisation a été obtenue avec des moyens financiers strictement limités.“<sup>111</sup>

Es standen nunmehr 38 Schausäle zur Verfügung, von denen 24 zur Eröffnung fertiggestellt waren.<sup>112</sup> Scherman und Segmiller entschieden sich, die Säle in unterschiedlichen Farben streichen zu lassen; so hatte etwa Saal 12 im Obergeschoss, in dem Waffen gezeigt wurden, die Farbe Rot. Auf der gegenüberliegenden Seite des Aufgangs betrat man durch den blau gestrichenen „Assamsaal“ (14),<sup>113</sup> der sich dem indischen Subkontinent widmete, Saal 26 mit weiteren Beispielen Islamischer Kunst. Die Farbgebung dieses Saals lässt sich durch die Quellen leider nicht mehr erschließen. Der Rundgang führte weiter in den sogenannten „Theatersaal“, der ein „birmanisches Marionettentheater, mit allem Drum und Dran“ sowie siamesische, chinesische und türkische Schattenfiguren „gespenstisch auf dem milchweißen Grunde“ erscheinen ließ.<sup>114</sup> Diese Inszenierung im Dunklen gehörte sicherlich zu den beliebtesten im ganzen Museum. Konzeptionell betrachtet ist die räumliche Trennung der beiden Islam-Säle eher unglücklich, fiel aber sicherlich angesichts der Fülle an spannenden farbenfrohen Präsentationen nicht weiter ins Auge.

Abbildung X.1.5.2 gewährt einen Blick in den Islam-Saal (26), die Aufnahme stammt aus dem Jahr 1930. Auf der linken Seite stehen drei große Vitrinen. Sie entsprechen dem modernen Vitrintypus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Im Gegensatz zu den schweren Vitrinenschränken des 19. Jahrhunderts, die wir in den folgenden Museumskapiteln noch genauer kennen lernen werden, wirken diese Schaukästen viel leichter. Es kommen variable Glasböden zum Einsatz, sie sind rundum verglast, sodass die Objekte von allen Seiten betrachtet werden konnten. Die Vitrine erscheint nicht mehr wie ein dominantes Möbelstück, das selbst eine architektonische Gestaltung erfährt.<sup>115</sup> Sie tritt im

111 Heydrich 1930, S. 127ff.

112 Ebenda, S. 115.

113 Vgl. Bachhofer 1926, S. 158.

114 Ebenda.

115 Siehe etwa die Vitrinen des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin, vgl. Abbildung X.4.5.14.

Erscheinungsbild zugunsten der Präsentation der Exponate zurück. Die Größe der Vitrinen hat sich unterdessen nicht sehr verändert, hier findet immer noch eine Reihung auf mehreren Ebenen statt, die keine Einzelpräsentation zulässt.

In den vorderen beiden Vitrinen sind Beispiele der Islamischen Keramiksammlung gezeigt. Die Aufnahme ist zu unscharf, um hier einzelne Objekte genau identifizieren zu können. Es sind verschiedene Gefäßtypen zu erkennen: aufrecht gestellte Schalen, flach auf dem Vitrinenboden präsentierte Teller sowie Krüge und Vorratsgefäße. Die aufgerichteten Schalen ermöglichen es dem Besucher, das Objekt von beiden Seiten zu betrachten. So können Schriftbänder auf der Außenwand genauso gesehen werden wie Inschriften oder Marken auf dem Gefäßboden. Gleichzeitig werden Spiegel und Fahne der Schalen zum Bildträger, indem das Dekor – entsprechend den Sehgewohnheiten der Museumsbesucher – vertikal aufgestellt als Bild inszeniert ist.

Die Möglichkeit der Wahrnehmung der Objekte von beiden Seiten ist der große Vorteil der Ganzglasvitrinen dieses Bautyps. Jedes einzelne Exponat kann umlaufend studiert werden und der Betrachter kann mit seinem Gesichtsfeld nah an das Objekt herantreten. Gleichzeitig entsteht durch die auf verschiedene Höhen eingezogenen Glasböden eine gewisse Leichtigkeit in der Präsentation, die Keramiken scheinen zu schweben.

Die dritte Vitrine im Raum steht vor einer Wand, an der Vitrinenrückwand hängen Textilien. Diese heute unübliche Methode, Vitrinenrückwände mit Textilien zu behängen suggeriert eine Kontextualisierung wie in Wohninterieurs, die mit Wandteppichen ausgestattet sind. Sie ist gleichzeitig aber auch konservatorischen Überlegungen geschuldet, da die Textilien auf diese Weise nicht frei hängen und durch das Glas geschützt sind.<sup>116</sup> Oberhalb der Vitrine und einem durch eine Samtgardine verschlossenen Durchgang hängt ein Teppich. Die Konzeption

**116** Heute werden Textilien in der Regel entweder flach in Vitrinen liegend oder an der Wand mit einer Verglasung gezeigt. Die 1930 dem Museum zur Verfügung stehenden, großen Schrankvitrinen begrenzen die Möglichkeiten der Präsentation hingegen stark. Es können entweder Objekte auf eingezogenen Glasböden präsentiert werden oder größere Exponate auf dem Vitrinenboden. Damit die dann frei bleibende Rückwand nicht zu leer wirkt, haben sich die Kuratoren hier für die Bespielung mit Textilien entschieden.

sieht somit eine streng durchgehaltene Trennung nach Materialgruppen vor, eine Vermischung findet, soweit sich das beurteilen lässt, nicht statt.

Abbildung X.1.5.3 zeigt eine andere Ecke des Raumes. Wir sehen die Präsentation der reichen Fliesensammlung der Abteilung. Auf der rechten Seite scheint ein Durchgang durch eine Holzplatte verschossen worden zu sein. Auf der stoffbezogenen Platte sind Teppichfragmente fixiert. Möglicherweise handelt es sich hier um einen ehemaligen Durchgang zum kleinen Raum zwischen Vortragssaal und Islam-Saal, spiegelbildlich zu der rechten Seite,<sup>117</sup> der verschlossen wurde. Oberhalb des ehemaligen Durchgangs ist abermals ein Teppich angebracht. In der Raummitte steht frei eine kleine Vitrine, in der das Hirsch-Aquamane aus der Wittelsbacher Sammlung prominent als Meisterwerk inszeniert wird.

Von ganz besonderem Reiz ist die Präsentation der Fliesensammlung. Die Fliesen sind alle gerahmt und passgenau mit einem kleinen Abstand zueinander zu zwei großen quadratischen Feldern zusammengefügt. Die Positionierung innerhalb dieser Felder ist assoziativ, ohne strikte Berücksichtigung von Herkunft, Datierung, Technik oder Gestaltung. So wechseln sich etwa auf der linken Seite in den oberen Reihen osmanische kalligraphische Fliesen mit vegetabil ornamentierten ab, weiter unten sind fünf Sternfliesen zu einem Ensemble gruppiert. Auf der rechten Seite unten erscheinen weitere Beispiele mit kalligraphischem Dekor aus dem 13. bis 18. Jahrhundert nebeneinander präsentiert, oben sind neben einer timuridischen Sternfliese in Cuerda-Seca-Technik osmanische Fliesen in Unterglasurmalerie positioniert.

Gerade diese assoziative Hängung macht den besonderen Reiz dieser Installation aus. Die unterschiedlichen Ornamente und Dekorationen können sich frei entfalten, ohne einer symmetrischen, thematischen oder technischen Ordnung unterworfen zu werden. Der Betrachter kann die Installation als großes Ganzes wie einen Flickenteppich wahrnehmen oder sich auf jede Fliese einzeln einlassen. Für den interessierten Besucher sind neben beiden Feldern Schilder mit Informationen zu jeder einzelnen Fliese angebracht.

117 Vgl. Grundriss, abgebildet bei Weigelt 2003, S. 88.

Die Rahmung der Fliesen, die hier als ordnendes Prinzip funktioniert, war im 19. Jahrhundert in den Museen allgemein üblich. Doch was passiert mit einer Fliese durch die Rahmung und Ausstellung in einem musealen Kontext? Die Rahmung einer Baukeramik, die ursprünglich Teil eines großen Zusammenhangs, einer Gesamtkomposition in sakralen oder profanen Bauten, in Innenräumen oder als Teil einer Verkleidung der Außenwände oder gar einer Kuppel war, reißt sie aus ihrem ursprünglichen Konzept heraus und inszeniert sie als einzelnes Kunstwerk, als das sie niemals intendiert war. So werden etwa kalligraphische Bordüren, die Koransuren wiedergeben, als Fragment ausgestellt und verlieren dabei ihren Sinnzusammenhang. Einzelne Fliesen, die als Rapportfliesen konstruiert worden waren, stehen nun singulär oder bestenfalls als ein Fliesenfeld aus wenigen Einzelexemplaren zusammen. Dabei suggeriert die Rahmung eine Vollständigkeit des Kunstwerks durch ihre marginale Begrenzung.

Meyer Schapiro sieht in der Funktion eines Rahmens mehr als nur die physische Abgrenzung des Objektes:

„(...) the frame sets the picture surface back into depth and helps to deepen the view; it is like a window frame through which is seen a space behind the glass. The frame belongs then to the space of the observer rather than of the illusory, three-dimensional world disclosed within and behind. It is a finding and focussing device placed between the observer and the image.“<sup>118</sup>

Für die Präsentation Islamischer Fliesen würde das bedeuten, dass für den Betrachter die ferne Welt des „Orients“ mit seinen „fremden“ Schriftzeichen und seiner abstrakten Ornamentierung durch einen Fensterrahmen beschaut und fokussiert werden kann, ohne diesem jedoch zu nahe zu treten, da der Rahmen für eine klare Scheidung der beiden Welten sorgt.

Interessanterweise sind die Teppichfragmente auf der rechten Seite nicht gerahmt. Möglicherweise stammen sie alle aus einem einzelnen Teppich und sollen eine geschlossene Komposition suggerieren. In

118 Schapiro 1969, S. 227.

Korrespondenz mit den Ornamenten der Fliesen wirkt die Installation wie ein Musterbuch zum Studium der Ornamentenvielfalt in Islamischer Kunst, wie sie Owen Jones entlang ornamentierter Flächenfüllungen in seinem „Grammar of Ornament“ durchexerziert hat.<sup>119</sup> Auch wenn die Herausgabe des Werkes zu dieser Zeit bereits knapp 80 Jahre zurücklag, ist sein Einfluss hier noch zu spüren. An Schermans Installation kann der Museumsbesucher, ähnlich wie bei Jones, die Vielfalt und den Reichtum der Ornamentik Islamischer Kunst studieren. Die plan an der Wand angebrachten Teppichfragmente sowie die sich kaum plastisch heraushebenden Fliesen werden dabei zum plakativen Musterbuch. Diese Installation ist eine der interessantesten und visuell ansprechendsten Präsentationen Islamischer Kunst, die ich im musealen Kontext bisher gesehen habe. Sie verdeutlicht, dass es noch eine ganz andere Art der Konzeption neben einer singulären oder in Gruppen gefügten Aufstellung in Vitrinen geben kann.

Eine intensivere Beschäftigung mit der Geschichte der Islamischen Keramik und die Erkenntnis über die Zusammenhänge der Anbringung der Fliesen in situ führte in den folgenden Jahrzehnten zu einem zunehmenden Verzicht auf Rahmungen, sodass die Fliese nicht mehr zu einem Einzelkunstwerk stilisiert, sondern wieder als Fragment eines ursprünglich größeren Zusammenhangs begriffen wurde. Spätestens seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind keine gerahmten Fliesen mehr in Museen zu finden. Wie wir sehen werden, sind die Kuratoren Islamischer Kunst stets auf der Suche nach der bestmöglichen Präsentation dieser fragmentarischen Fliesen. Während in der Zeit bis zum Zweiten Weltkrieg Fehlstellen noch großzügig ergänzt wurden, hat man sich heute aller Rekonstruktionen entledigt und stellt die Fliesen ‚nackt‘ aus; Jedes Museum hat dabei sein eigenes Hängesystem. Manche Museen arbeiten mit Metallbügeln, andere montieren die Fliesen auf Holzplatten, Fliesen werden nach wie vor auch in Vitrinen aufrecht oder flach präsentiert. Insgesamt sind sie jedoch in den Ausstellungen bei weitem nicht mehr so präsent wie früher. Die meisten Einzelfliesen lagern unbeachtet in den Depots.<sup>120</sup>

119 Jones 1856.

120 Dies konnte bei der Sichtung der Depots in München, Düsseldorf und Hamburg festgestellt werden.

Zurück bei Lucian Schermans Konzept und seinem neu eingerichteten Museum an der Maximilianstraße, soll hier zum Vergleich ein Raum der Indien-Abteilung vorgestellt werden, der eine ganz andere Art der Präsentation vorweist (Abb. X.1.5.4). Die Wand, auf die der Blick frontal geworfen wird, ist behangen mit großen Textilien, unterhalb dieser ist ein zweigestufter Sockel positioniert, dessen vordere Seite ebenfalls mit Textilien behangen ist. Auf den zwei Sockelflächen sind ohne einen Schutz Keramiken frei gestellt, gruppiert nach ihrer regionalen Zuordnung. Die Herkunftsdistrikte der Keramiken sind auf schwarzen Schildern mit weißer Schrift benannt. Auf dem Boden links sind zwei Webrahmen zu sehen. Im Unterschied zu der Aufstellung im Islam-Saal, bei der eine museale Präsentation in Vitrinen gewählt wurde, ist im Indien-Saal ein ethnographischer Blick auf Gebrauchsgegenstände des Alltags gegeben. Bei der gezeigten Keramik handelt es sich um teilweise unglasierte, zeitgenössische Gebrauchsware.

Im Vergleich der beiden Säle wird abermals Schermans Konzept deutlich, das eine Scheidung der Sammlungen von angewandter und freier Kunst sowie Ethnologie ablehnt, in der Art der Präsentation aber durchaus verschiedene Ansätze wählt. Die von Frembgen kuratierte aktuelle Dauerausstellung bildet hierzu eine Kontinuität und steht somit in der Tradition Schermans (vgl. Kap. V.1.4.2).

„Scherman ist ein eifriger Verfechter der Theorie, daß die Kunst der außereuropäischen Völker nicht von der Ethnographie getrennt werden dürfe, weil erst aus der Bekanntschaft mit den allgemeinen kulturellen Bedingungen und Bedingtheiten dieser Völker das rechte Maß für ihre künstlerische Betätigung gefunden werden könne. Es kommt hinzu, daß gerade bei den Hochkulturen, z. B. in Ostasien, eine eindeutige Grenze zwischen hoher und angewandter Kunst nicht ausgemacht werden kann, während andererseits fast jeder Gegenstand des täglichen Gebrauchs derart durchgeformt ist, daß er ohne weiteres als kunstgewerbliches Erzeugnis – hier sieht man recht deutlich, daß dieser Begriff modern-abendländischen Ursprungs ist – gewertet werden darf.“<sup>121</sup>

Bachhofer erkennt hier sehr genau das Problem der Abgrenzung und Hierarchisierung der Museumsgattungen in Europa. Ähnlich wie Justus Brinckmann, der am Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg für seine Institution eine Trennung zwischen freier und angewandter Kunst ablehnte (vgl. Kap. V.2.2.1), hebt auch Scherman diese in der Kunstgeschichte formulierten Grenzziehungen auf. Bachhofers Überlegungen zu ostasiatischer Kunst treffen in gleicher Weise auf Islamische Kunst zu, in der nahezu jeder Gebrauchsgegenstand einen künstlerischen Wert durch seine Gestaltung und Dekorierung erhält, zudem aber auch ethnographische Aussagen treffen kann. Es ist weder realisierbar noch wünschenswert, sogenannte „hochkulturelle Objekte“ von den ethnologischen Sammlungen zu trennen.

#### V.1.4.2 Die Zeit nach 1945

Nach Schermans unermüdlichem Engagement für die Erweiterung und Präsentation der Sammlung Islamischer Kunst, ist die Abteilung in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg weitestgehend vernachlässigt worden. Bedingt durch die schwierige Aufbauzeit nach dem Krieg, dem langwierigen Prozess bis zur endgültigen Fertigstellung der Räume, waren die Sammlungsbestände Islamischer Kunst lange Zeit eingelagert. In den ab 1954 etappenweise wiedereröffneten Räumen des Museums war eine Islam Abteilung nun nicht mehr vorgesehen. Um das Thema Islamischer Kunst dennoch nicht in Vergessenheit geraten zu lassen, versuchten die Direktoren das Defizit durch Sonderausstellungen zu kompensieren.<sup>122</sup> Einen Überblick über die eigenen Bestände gab dabei die Ausstellung „Persische Kunst“ von 1964, über die im Folgenden noch ausführlich berichtet wird.

Mit der Berufung des Ethnologen Jürgen Wasim Frembgens als Fachkurator war 1989 offiziell die Abteilung „Orient“ ins Leben gerufen worden. Frembgen konnte 2003 erstmals wieder eine permanente Ausstellung der Islam Abteilung im ersten Obergeschoss des Museums realisieren. Dabei standen Frembgen Sondermittel für den Erwerb neuer Objekte zur Verfügung, sodass auch großformatige Werke wie die Moscheefassade aus Multan ihren Weg in die Sammlung fanden.

122 Vgl. Ausstellungsliste X.1.4.

Unter dem Titel „Nahrung für die Seele – Welten des Islam“ konzipierte Frembgen eine kulturhistorische Schau zu den Themen Religion, Kunst und Lebenswelten der Muslime, die in leicht modifizierter Form bis heute zu sehen ist.<sup>123</sup> Jedem dieser drei Hauptthemen ist jeweils ein Ausstellungsraum gewidmet (vgl. Grundriss X.1.3), auch der begleitende Katalog folgt dieser Gliederung.<sup>124</sup> Wie schon der Titel „Nahrung für die Seele“ suggeriert, ging es Frembgen nicht darum, eine auf ästhetische Wirkung zielende Präsentation zu realisieren, vielmehr sollte die Bedeutung der Religion sowie ihre Ausübung im Zentrum der Vermittlung stehen. Die Objekte der Ausstellung sind für den Kurator, wie wir sehen werden, ein Medium, um Inhalte zu vermitteln, gleiches gilt auch für die Abbildungen des Katalogs.

Beim Betreten des ersten Raums fällt der Blick zunächst auf der linken Seite auf die Fliesen einer Moscheefassade des 17. Jahrhunderts aus Pakistan, die die gesamte Wand in einer Breite von 6,80 m und einer Höhe von 4,30 m einnimmt (Abb. X.1.5.5, Inv.Nr. 99-320 224). Sie dient laut Kurator der Visualisierung Islamischer Sakralarchitektur.

### **Exkurs Moscheefassade aus Multan**

Der Ausstellungswand ist eine gestufte Scheinfassade mit drei Portalen vorgeblendet. Das Hauptportal ist gerahmt durch ein umlaufendes kalligraphisches Fliesenband, darunter befindet sich ein weiteres Fliesenfeld mit Inschriften. Die kleinen Portale rechts und links sind ebenfalls durch Inschriften bekrönt. Der kalligraphische Schmuck besteht aus Koranzitaten, Aussprüchen des Propheten und dem Glaubensbekenntnis. Das umlaufende Band zitiert den Thronvers aus Sure 2.<sup>125</sup> Den oberen Abschluss des keramischen Schmucks bildet eine ornamentale Zinnenbordüre, in dessen Zentrum die Anrufung Gottes sowie seines

123 Vgl. auch: Klimburg 2006.

124 Katalog München 2003. Frembgen konzipiert den Katalog unter religionswissenschaftlichen Aspekten, wobei der Sufismus für ihn von zentraler Bedeutung ist. Frembgen befand sich während der Vorbereitungen zur Ausstellung im wissenschaftlichen Austausch mit Annemarie Schimmel, die sich ebenfalls mit dem Thema Sufismus intensiv auseinandersetzte (vgl. etwa Schimmel 2000). Interview der Autorin mit Jürgen Wasim Frembgen am 06.12.2016. Als Schimmel Anfang 2003 starb, widmete Frembgen ihr seinen Ausstellungskatalog (vgl. Katalog München 2003, S. 6).

125 Vgl. Katalog München 2003, S. 62.

Propheten Muhammad erscheint. Auf ein niedriges Podest vor der Scheinfassade sind fünf kleine Gebetsteppiche gelegt, sie erzeugen den Eindruck, als handle es sich um die Kibla-Wand der Moschee und nicht um ein Durchgangsportal.

Die 106 Einzelfliesen dieser Fassade stammen von einer Moschee in Multan im heutigen Pakistan. Frembgen erwarb die Fassade von Jörg Drechsel, der ihm Fotografien der sich in einem Wohnviertel befindlichen Moschee vorlegte. Diese war zum Zeitpunkt der Abnahme der Fliesen in Privatbesitz und nicht mehr als Gebetsraum, sondern als Lager in Benutzung. Der Besitzer war offensichtlich daran interessiert, den Fliesenschmuck gewinnbringend zu veräußern.<sup>126</sup> Aufgrund dieser Informationen war es für Frembgen vertretbar, die Fassade zu erwerben. Bei der Aufstellung wurde der ursprüngliche Zustand rekonstruiert, wobei aufgrund der Raumhöhe die Präsentation etwas gestaucht werden musste und die Zinnenbordüre nur teilweise untergebracht werden konnte. Annemarie Schimmel unterstützte Frembgen bei der Zuordnung der kalligraphischen Inschriften, der Restaurator Roger Gurney bei dem Aufbau.<sup>127</sup>

In der vorliegenden Untersuchung werden uns noch weitere Beispiele großformatiger Fliesenfelder begegnen, deren Abnahme von ihrem Ursprungsort und mit anschließendem Verkauf kritisch betrachtet werden müssen. Gerade die Abnahme eines Mihrabs, oder anderer Teile einer Moschee sind hier besonders zu hinterfragen, da sie einem religiösen Kontext entstammen. Im Fall des seldschukischen Konya-Mihrabs aus der Sammlung des Berliner Museums für Islamische Kunst (vgl. Kap. v. 4.3.4) fehlt das für die Glaubenspraxis zentrale Stück in einer Moschee, die heute noch genutzt wird. Im Fall der vorliegenden Moscheefassade aus Multan war die Situation anders, da der Gebetsraum nicht mehr in Benutzung.<sup>128</sup> Eine kritische Annäherung an die eigene Sammlung und ihre Erwerbungs-geschichte ist in jedem Fall von

126 Hinweis Jürgen Wasim Frembgen im Interview vom 04.06.2014 und 06.12.16.

127 Information Jürgen Wasim Frembgen im Interview vom 04.06.2014.

128 Im Gegenteil: Frembgen berichtet, dass die Botschafter des Landes bisher stets „mit glänzenden Augen“ stolz die Fassade betrachteten und sich daran erfreuten, dass ein Stück ihrer pakistischen Kultur im fernen München zu sehen sei. Hinweis Jürgen Wasim Frembgen vom 06.12.16.

Vorteil, um sich diesem sensiblen Thema zu nähern, auch sollte das Museum diese Gedanken mit den Besuchern teilen. Gerade in einem Museum für Völkerkunde ist dies ein wichtiger Aspekt, der weit über die Orient-Abteilung hinaus reicht und alle Abteilungen, die Kunst oder Artefakte aus spirituell-religiösen Kontexten ausstellen betrifft. Zumindest die Geschichte des Objekts sowie sein Transfer in das Museum könnten in einem erläuternden Text thematisiert werden, um ein Bewusstsein für dieses sensible Thema zu entwickeln.<sup>129</sup>

Die Wände des ersten Raums der Dauerausstellung waren bei ihrer Eröffnung 2003 in einem dunklen Grünton gestrichen, als Anspielung auf die Farbe des Propheten. Allerdings erweist sich die Wahl dieses Farbtons als optisch weniger gelungen, vor allem in der Kombination des Grüntons mit den Fliesen der Moscheefassade in Kobaltblau und Türkis.

Die Titelfwand der Ausstellung ist auf der rechten Seite des Raumes mit einer großen, an die Wand montierten Vitrine (Abb. X.1.5.6) bespielt. Zu sehen sind ein Koranblatt vom Anfang des 16. Jahrhunderts und ein Koran des 19. Jahrhunderts, ein Gebetbuch, Amulette, Gebetsketten, ein Druckstock, ein keramischer Schiebkasten aus Marokko,<sup>130</sup> sowie Wasserkrüge und ein Parfümflakon. Besonders kurios ist der große Hüftknochen eines Kamels, der als Schreibtafel benutzt wurde und in der Vitrine ganz links platziert ist.<sup>131</sup> Mit der weit angelegten Bandbreite der Objekte in dieser Vitrine wollte Frembgen die Vielfältigkeit der Kulturen der islamisch geprägten Welt und religiösen Praktiken versinnbildlichen. Die Bandbreite reicht von einem Prachtkoran des frühen 16. Jahrhunderts aus dem Iran bis hin zu besagter Schreibtafel der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts aus Oman. Mit dieser Gegenüberstellung überwindet Frembgen die Trennung von angewandter Kunst und materieller Kultur. Damit steht er in der Tradition Schermans, dieser hatte jedoch – wie wir gesehen haben – in seiner Präsentation eine so gezielte Vermischung (wie hier in einer Vitrine) nicht praktiziert.

<sup>129</sup> Dazu merkt Avinoam Shalem an, dass Objekte in Museen in der Regel lediglich im Kontext ihrer Entstehung ausgestellt werden, ihre Biographie hingegen bleibt unberücksichtigt. Vgl. Shalem 2011b, S. 8.

<sup>130</sup> Vgl. Katalog München 2003, S. 64.

<sup>131</sup> Vgl. Katalog München 2003, S. 23.

Diese Durchmischung kann aus didaktischer Sicht als ein Problem-  
punkt der Präsentation angesehen werden, da die Gruppierung und  
die einher kommende Fülle der Objekte den Betrachter überfordern  
kann, statt ihm eine Orientierung zu bieten. Die Idee, die ganze Band-  
breite an Utensilien der Glaubenspraxis aufzuzeigen ist auch insofern  
schwierig zu erschließen, da diese dem westlichen Betrachter nicht  
eigen sind und er sie nicht (er)kennt. Durch die Gleichwertung eines  
Kamelknochens mit einem Prachtkoran ist der Fokus des Konzepts,  
zumindest in diesem Raum, nicht auf die Kunst und Kunstfertigkeit  
der Objekte, sondern ausschließlich auf Glaubenspraktiken und deren  
Utensilien gelenkt. Das widerspricht weitgehend den Sehgewohnheiten  
eines museal geschulten Publikums.

Weiterhin im Raum ausgestellt sind Textilien und Teppiche sowie  
eine Vitrine mit davor platziertem Waschbecken zum Thema Badekul-  
tur, die gleichzeitig auf die rituelle Reinigung vor dem Gebet anspielen.

Der zweite Raum entspricht eher einer traditionellen Präsentation  
Islamischer Kunst. Bereits auf den ersten Blick erkennt der Betrachter  
charakteristische Objekte Islamischer Kunst, wie Textilien, Metall- und  
Keramik-Objekte (vgl. Abb. X.1.5.7).

Im Zentrum des rot gestrichenen Raums befinden sich vier Würfel-  
vitrinen, die ebenfalls einschließlicher der Sockel und Podeste in Rot  
gehalten sind. Jede Vitrine widmet sich einem der Hauptthemen, die  
die „Wesenszüge und Leitformen islamischer Kunst“ darstellen.<sup>132</sup> Diese  
sind: Kalligraphie, figürliche Darstellung, geometrische Formen und  
Muster sowie florale Ornamentik. Abbildung X.1.5.7 zeigt auf der linken  
Seite die Vitrine zum Thema Kalligraphie mit einer Schale mit kobalt-  
blauer Inschrift des 9. bis 10. Jahrhunderts aus dem Irak, darüber ist  
eine Derwisch-Schale des 16. bis 17. Jahrhunderts aus Indien positio-  
niert. In der Mitte der Abbildung ist die Vitrine zum Thema Bildlich-  
keit in der Islamischen Kunst zu sehen mit einer Figurine sowie einer  
Minai-Schale und einem Lüsterteller. Im Hintergrund ist das bereits  
bekannte fatimidische Hirsch-Aquamanile in einer Einzelvitrine her-  
vorgehoben. An der rechten Wand ist zu Themenfeld Bildlichkeit ein  
Dämonenteppich aus der Mitte des 19. Jahrhunderts zu erkennen. Die

132 Vgl. Katalog München 2003, S. 88.

dritte Vitrine ganz rechts im Bild zeigt Beispiele der späten Iznik-Produktion mit floraler Dekoration.

Abbildung x.1.5.8 gibt einen Blick in die rückwärtige Richtung. In der Vitrine im Vordergrund ist zum Thema Geometrie, neben anderen Objekten, eine Fliese des 17. Jahrhunderts aus Ostturkestan an einen angeschrägten Sockel montiert. Im Hintergrund links ist eine Vitrine zum Thema Sufismus und Mystik mit Utensilien von Derwischen ausgestellt. Ein großes Palastfenster aus dem Indien des 17. Jahrhunderts bildet eine optische Trennwand zum Eingangssaal, der im rechten Hintergrund des Fotos zu erkennen ist. Eine weitere Vitrine, die auf den Abbildungen nicht zu sehen ist, zeigt Beispiele der Buchkunst und Miniaturmalerei aus der Sammlung Preetorius.

Bei der Betrachtung der beiden Fotografien ist die Atmosphäre des Raumes gut zu spüren. Durch den intensiven Rotton, der nicht nur die Wände sondern alle Installationen bestimmt, entsteht einerseits eine Konzentration auf die Objekte, gleichzeitig wirkt der Raum sehr dicht gefüllt, da der dominante Farbton den Raum optisch kleiner wirken lässt. Wie wichtig die richtige Wahl der Farben für die Raumwirkung ist, zeigt sich im Vergleich zur heutigen Installation, auf die im Folgenden noch eingegangen wird.

Der dritte Raum widmet sich dem Thema „Lebenswelt der Muslime“, das am Beispiel des Pandschabs entwickelt wird. In diesem Raum sind u. a. Architekturelemente und Möbel jüngerer Zeit ausgestellt (Abb. x.1.5.9). An der rechten Wand sind Fliesenfelder aus der Fassade eines Heiligengrabs, sowie ein kleines Fenster in eine weiße vorgeblendete Wand eingebaut (Abb. x.1.5.10). Die Hauptwand ist in einem hellen Blauton gehalten und harmoniert gut mit den Keramikfarben. Die gezeigten Fliesen des frühen 19. Jahrhunderts stammen, wie die Fliesen der Moscheefassade in Raum 1, aus Multan und wurden ebenfalls von Jörg Drechsel für die neue Ausstellung erworben. Auf der linken Seite des Raums steht ein kunstfertiger Gartenkiosk des späten 18. Jahrhunderts aus Marmor als Beispiel spätmoghulzeitlicher Architektur. Die Konzeption dieses Raumes ist am wenigsten überzeugend und vermittelt sich dem Besucher sicherlich nur schwierig. Es wirkt wie eine versatzstückhafte Addition einzelner Architekturelemente ohne weiteren Zusammenhang.

Der begleitende Katalog folgt in seinem Aufbau den Themen der drei Säle.<sup>133</sup> Er ist mit ausführlichen, wissenschaftlichen Texten zu den Themen Religion, Kunst und Lebenswelten wie ein Sachbuch aufgebaut. Abbildungen der Ausstellungsexponate sowie Fotografien von Architektur und Menschen illustrieren den Text, ohne dass dieser direkten Bezug auf sie nimmt. Im Anhang ist ein Katalog der Abbildungen zu finden. Hier sind Angaben zu Material, Technik, Maßen, Bibliographie und Inventarnummern der Ausstellungsobjekte gelistet. Der Text ist weniger auf Islamische Kunst als vielmehr auf kulturelle, ethnologische und islamwissenschaftliche Themen fokussiert und folgt im Wesentlichen den Forschungsinteressen, die Frembgen, wie er es im Anhang formuliert, in den vorangegangenen 25 Jahren verfolgt hat.<sup>134</sup>

Christoph Wiedemann kritisiert in seinem Artikel in der Süddeutschen Zeitung genau diesen Fokus der Ausstellung auf die mystischen Strömungen: „Riten und Ausrüstungsgegenstände von Derwischbruderschaften nehmen breiten Raum ein. Fast so, als wäre die ekstatische Religionsausübung dieser Randsekte kennzeichnend für die Mehrheit der Moslems.“<sup>135</sup> Dem Rezensenten hat sich offensichtlich das Konzept der getrennten Behandlung der Themen Religion, Kunst und Ethnologie in einzelnen Räumen nicht vermittelt. Wiedemann attestiert dem Konzept eine „Unschärfe zwischen Historie, Ethnologie, Kunstgeschichte“.<sup>136</sup>

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Ausstellung einen Einblick in die Religion, Kunst und den Lebensalltag der Muslime wirft und dabei einen Schwerpunkt auf den Sufismus, sowie die geografische Region Pakistan unter Berücksichtigung der Gegenwart setzt. Während im ersten Raum Objekte materieller Alltagskultur und angewandter Kunst vermischt sind, stehen Islamische Kunst im zweiten Raum und materielle Kultur im dritten Raum für sich. Frembgen versucht mit dieser Präsentation einen gewagten Balanceakt, in dem er alle Facetten der

133 Vgl. Katalog München 2003.

134 Katalog München 2003, S. 163.

135 Christoph Wiedemann: Drei Säle für die Welt des Islam. Die Ausstellung „Nahrung für die Seele“ im Staatlichen Museum für Völkerkunde scheitert am eigenen Anspruch, in: Süddeutsche Zeitung vom 22.4.03.

136 Ebenda.

Islamischen Kunst und Kultur berücksichtigen möchte. Angesichts des begrenzten zur Verfügung stehenden Raumes ist dieser Ansatz nur lesbar, wenn der Betrachter ein gewisses Vorwissen mitbringt. Andernfalls besteht die Gefahr, dass sich aus der Art der Präsentation eher Fragen als Antworten ergeben.

Interessant ist der Vergleich dieser Installation mit der jüngsten Umgestaltung der Orient-Abteilung unter dem neuen Gestalterteam des Hauses „Die Werft Ausstellungsgestaltung/Innenarchitektur“.<sup>137</sup> Ein Anlass für die Überarbeitung der Abteilung war die Neukonzeption des Hauses. Gleichzeitig mit der Umbenennung des Museums begann Christine Kron, zeitgenössische Kunst der verschiedenen geographischen Regionen zu sammeln und diese in die Dauerausstellungen zu integrieren. Unter Mithilfe von Drittmitteln und Förderern wird hierfür derzeit eine neue Sammlung aufgebaut. Aktuell sind in den Abteilungen Myanmar, Orient und Afrika Werke zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler ausgestellt.

Neben der Ausstellung zeitgenössischer Kunstwerke, sind die Objekte der Dauerausstellung im Wesentlichen unverändert geblieben, einige Objekte wurden magaziniert und ausgetauscht. Die zweite wichtige Veränderung betrifft die farbliche Gestaltung der Räume. Hierfür wurde ein neuer Farbton in Dunkeltürkis gewählt, der in den ersten beiden Räumen, sowie im Vorraum zum Einsatz kommt. Auch die Wandtexte wurden der neuen Präsentation angepasst.

Bereits im Vorraum wird die neue Farbe der Abteilung eingeführt (Abb. x.1.5.11). Die linke Wand des schmalen Durchgangsraumes nimmt eine flächenfüllende fotografische Reproduktion von Dekorationen der Wazir Khan Moschee in Lahore aus dem 17. Jahrhundert ein. Sie zeigt vegetabile und geometrische Ornamente sowie Kalligraphien in den dominierenden Farben rot und blau, die gut mit der neuen Wandfarbe harmonieren. Die Titelfwand auf der rechten Seite weist eine Landkarte und einen Einführungstext auf. Dieser zählt zunächst Assoziationen auf, die in der Regel mit dem Begriff Orient verbunden werden, um anschließend festzuhalten, dass es sich hier vielmehr um einen hetero-

137 Die Projekte der Gestalter können eingesehen werden unter: <http://www.diewerft.com/index.php> (06.12.16).

genen Kulturraum unterschiedlicher Ethnien, Religionen und Sprachen handelt. „Die Exponate der Ausstellung spiegeln den Facettenreichtum der orientalischen Welt. Jahrhundertaltes Kunsthandwerk und Zeitgenössische Kunst, Objekte voll tiefempfundener Religiosität und Gegenstände des alltäglichen Lebens, monumentale Reiterstandbilder und filigrane Miniaturmalereien laden zum Staunen ein.“ Heißt es abschließend. In diesem knappen Text spiegelt sich die Schwierigkeit wider, die Kunst und Kultur der islamisch geprägten Welt auf einen Nenner zu bringen und komplexe Sachverhalte, eine von Spanien bis Indien reichende regionale Ausdehnung und eine Zeitspanne von mehr als 1000 Jahren mit unterschiedlichsten Dynastien in einem einleitenden Text zu definieren. Sowohl der Text als auch der Titel der Abteilung „Orient – zum Staunen so nah“ bemühen sich, die Abteilung positiv zu besetzen und durch die Aussicht auf ein „Staunen“ neugierig zu machen. Die kontroverse Diskussion des Themas Islam und seine öffentlichen Wahrnehmung werden nicht thematisiert.

Durch die offene Eingangstür fällt der Blick auf die prominent inszenierte Neuerwerbung einer fotografischen Kollage der marokkanischen Künstlerin Lalla Essaydi mit dem Titel „Fumée d’ambre gris“ im ersten Raum (Abb. x.1.5.12). Entsprechend der neuen, großen Aufmerksamkeit für zeitgenössische Kunst ist das Werk mit einem ausführlichen erklärenden Text versehen. Darin wird die Künstlerin zitiert, die den Museumsbesucher zur Kritischen Betrachtung des Orientalismus sowie der „Selbstorientalisierung“ der islamisch geprägten Welt anregen möchte. Ein Kontext zu den historischen Objekten des Raumes wird im Text allerdings nicht hergestellt. Da sich das Werk in seiner Farbigkeit harmonisch in die Raumatmosphäre einfügt, wirkt es wie eine Bestätigung des Raumtitels „Orient – zum Staunen so nah“. Für ein Verständnis der intendierten Aussage müssen sich Besucher erst den langen Text durchlesen.

Im Vergleich zur vorherigen Inszenierung des Raumes in Grün wirkt er nun durch die stimmige Farbigkeit viel ruhiger. Neben der Farbe Türkisblau bestimmt ein Grauton die Präsentation. In der Raummitte sind Metallobjekte – die zu den Highlights der Sammlung zählen – in vier Vitrinen inszeniert. Sie sind in Ganzglasvitrinen ausgestellt, in die sandsteinfarbene Sockel gesetzt sind. Die in der Wandvitrine rechts

gezeigten Fliesen mit Inschriften korrespondieren mit den Fliesen der Moscheefassade auf der linken Seite des Saals.

Die bereits beschriebene Wandvitrine, die als Einführung Beispiele von Koranhandschriften und Gebetbüchern zeigt, ist weitestgehend gleich geblieben.

Der im Rundgang sich anschließende zweite Raum (Abb. x.1.5.13) ist in dem gleichen Blauton gehalten wie der Vorraum und der erste Saal. Besonders diese Inszenierung hat von der Farbwahl profitiert; der Raum hat viel mehr Ruhe und Tiefe gewonnen. Die vier Würfelvitrinen stehen nach wie vor im Zentrum des Raums und sind mit überwiegend gleich gebliebenen Objekten bespielt, auch die Themen der Vitrinen sind unverändert. Die Sockel und Böden der Schaukästen sind entfernt und durch einzelne kleinere Sockel und eine flache Bodenplatte in Grau ersetzt. In zwei der Vitrinen, sind durchbrochene MDF-Platten in gleichem Blauton zur Gliederung und zur Befestigung von Objekten senkrecht montiert. Die Platte zum Thema „Geometrische Ornamentik“ verfügt selbst über ein Flechtbandwerk, die zweite zum Thema „Florale Ornamentik“ bildet einen gefrästen Rahmen um den an ihr befestigten Iznik-Teller. Das Muster ist ein sich im Rapport wiederholendes Vierpassmotiv. Durch die Wahl der gleichen Farbigkeit der Platten mit den Vitrinenkörpern und den Wänden tritt das Element nicht in Konkurrenz zu dem Objekt selbst. Gleichzeitig korrespondiert es mit dem ebenfalls im Raum verbliebenen Palastfenster aus Marmor und nimmt das in der Islamischen Kunstgeschichte und Architektur wichtige Thema des Licht- und Schattenspiels der „Maschrabiyya“ auf.<sup>138</sup>

Durch die Adaption der Ornamentik historischer Kunstwerke auf das Ausstellungsdesign wird die Trennung zwischen Exponat und der Ausstellungsarchitektur, die eigentlich nur ein Hilfsmittel zur Präsentation der Objekte darstellt, aufgehoben. Diese Art der Vermischung war typisch für das 19. Jahrhundert und in der Präsentation Islamischer Kunst auf den Weltausstellungen auf die Spitze getrieben. Erstmals bewusst durchbrochen hat sie die Münchener Ausstellung von 1910, die auf ein pures und funktionales Design setzte, das eine klare optische Trennung zwischen Ausstellungsdesign und den Exponaten

138 Hans Belting widmet der Mschrabiyya ein ganzes Kapitel in: Belting 2008, S.272ff.

vollzog.<sup>139</sup> Die aktuelle Münchener Dauerausstellung ist daher als eine Rückbesinnung auf vergangene Strömungen der Ausstellungsarchitektur zu deuten, die auf eine stärkere atmosphärische Wirkung des Erscheinungsbildes baut und die (farb-)neutralen und reinen Präsentationen der Nachkriegszeit hinter sich lässt.<sup>140</sup> Die Gefahr hierbei ist allerdings, dass erneut orientalisierende Kontexte geschaffen werden, von denen man bewusst Abstand genommen hatte.

An der rechten Wand ist die große Vitrine, die in der Präsentation von 2003 noch Utensilien der Derwische zeigt, ebenfalls neu inszeniert (Abb. X.1.5.14). Die Auswahl der Objekte sowie die Thematik der „Kufi-Schrift“ stammen noch aus der Sonderausstellung „Die Aura des Alif“ von 2010 (Kap. V.1.5.5). Neu ist die Inszenierung der Objekte. Sowohl die Vitrinrückwand als auch der Boden sind in einem Grauton gehalten. Insgesamt sieben Keramiken mit kufischer Inschrift zeugen von der Qualität der Sammlung. Die Schalen sind auf Metallständern montiert und leicht angehoben, sodass der Spiegel gut eingesehen werden kann. Durch die dünnen Stifte der Ständer wirken die Keramiken als würden sie schweben. Eine Schale in der Mitte der Vitrine wird mittels eines Sockels in Form eines sechszackigen Sterns besonders hervorgehoben. Der sternförmige Sockel nimmt die geometrischen Formen der übrigen Ausstellungsarchitektur somit wieder auf. Ein Becher mit Dekorationen in Minai-Technik sowie ein Fläschchen ruhen auf quadratischen Flächen, die an der Rückwand montiert sind. In der Sockelzone der Vitrine sind Erläuterungen zu den Objekten in weißer Farbe angebracht. Die Keramiken sind in dieser Präsentation als Kunstwerke inszeniert und nicht als Gebrauchsware. Durch die „schwebende“ Aufstellung wird die Schwere der Keramiken aufgehoben, sie werden sozusagen entmaterialisiert.

Der dritte Raum bleibt weitestgehend unverändert. Nur die Wand hinter der Multanfassade rechts ist nun in einem Ockerton gestrichen. Im sich anschließenden Raum hatte Frembgen von 2003 bis 2012 in der Ravi-Gallery kleinere wechselnde Studioausstellungen zu ganz unter-

139 Vgl. etwa Kröger 2010a, S. 85 und Roxburgh 2010, S. 362f.

140 Diese reinen Präsentationen der Nachkriegsjahre waren in fast allen der untersuchten Museen zu finden. Vgl. etwa Abb. X.1.5.16, X.2.5.17 und X.4.5.33.

schiedlichen Themen veranstaltet, darunter auch zu zeitgenössischer Kunst (vgl. Ausstellungsliste x.1.4). Seit 2012 gibt es die Ravi-Gallery aus Kostengründen nicht mehr, in diesem Raum sind heute die Objekte der Nuristan-Sammlung vom Anfang des 20. Jahrhunderts ausgestellt.<sup>141</sup>

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die neue Installation im Vergleich zur alten dazu gewonnen hat. Dies betrifft sowohl die Farbe der Wände als auch die Art der Präsentation der Objekte. Interessant ist eine Abwendung der reinen und reduzierten Hilfsmittel – bei dieser Installation werden die Sockel und Halterungen selbst mit orientalisierenden Formen und Mustern „ornamentiert“. Die Inszenierung der Objekte zielt durch die Wahl stimmiger Farben auf eine ästhetische Wirkung des Einzelkunstwerks; sie ist entfernt von einer Kontextualisierung, wie man sie von einem ethnographischen Museum erwarten würde.

## V.1.5 Islamische Keramik in Sonderausstellungen in München

### V.1.5.1 „Kunsth Handwerk des Orients“, 1949

In der Zeit von der Gründung des Museums 1862 bis zum Zweiten Weltkrieg gab es keine Sonderausstellung, die ausschließlich Islamische Kunst thematisierte. Die erste Ausstellung der Islam-Bestände in der Nachkriegszeit war die bereits erwähnte Schau „Kunsth Handwerk des Orients“, die im Herbst 1949 im Lichthof des Central Art Collecting Points in München veranstaltet wurde.

Der Verfasser des Katalogs war der Sinologe Max Loehr.<sup>142</sup> In der Frontklappe des Bandes ist eine Einleitung des Direktors des Central Collecting Points Stefan P. Munsing in englischer Sprache abgedruckt. Hierin gibt Munsing seine Hoffnung zum Ausdruck, dass diese auf der Basis des „design and aesthetic values“ konzipierte Ausstellung „will

<sup>141</sup> Siehe dazu Frembgen 1998.

<sup>142</sup> Max Loehr war nach seinem Studium der ostasiatischen Kunstgeschichte ab 1949 Kurator der Münchener Asien Abteilung. 1951 folgte er einem Ruf an die University of Michigan und siedelte nach Ann Arbor über. Ab 1960 war Loehr Professor für Ostasiatische Kunst an der Harvard University. Vgl. Cahill 1975, S. 2ff.

plant seed of inspiration in German craftsmen and artists and stimulate good honest design.“<sup>143</sup>

Der Anspruch, Islamische Kunst solle Vorbild und Inspiration für das zeitgenössische Kunsthandwerk und Design sein, den wir im Zusammenhang der Gründung der Kunstgewerbemuseen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kennengelernt haben, erscheint hier interessanterweise formuliert aus der Feder der amerikanischen Besatzungsmacht, die als Institution zur Entnazifizierung einerseits und als Vorbild für den Umgang mit Kunst andererseits eintrat. Wieso für das „gute und ehrliche Design“ des deutschen Kunsthandwerks hier ausgerechnet Islamische Kunst als Vorbild aufgeführt wird, ist nicht weiter begründet. Die gewählten Adjektive spielen eindeutig auf die Haltung der Nationalsozialisten zu Kunst und Kunsthandwerk an, die nun durch eine bessere ersetzt werden soll. „Unbelastete“ historische Objekte Islamischer Kunst scheinen Musing als Vorbild besonders geeignet. Rückblickend lässt sich kaum nachvollziehen, ob und wie die Ausstellung diesbezüglich eine Wirkung erzielt haben mag.

Das Konzept der Ausstellung umfasst unter dem Sammelbegriff „Kunsthandwerk des Orients“ nicht nur Islamische Kunst, sondern die Kulturräume Indiens, Ostasien bis Ozeanien. Die Auswahl der herausragenden Exponate fand unter den Kriterien der künstlerischen und technischen Qualität statt. Der kulturelle Gebrauchszusammenhang der Objekte trat dabei in den Hintergrund:

„Nichts anderes verbindet sie untereinander als ihre ‚Qualität‘, worunter man zusammenfassend ihre technische Makellosigkeit, die Gediegenheit ihrer Werkstoffe, ihre Eignung für den gedachten Gebrauch, und vor allem ihre Formenhöhe verstehen wolle.“<sup>144</sup>

Dieser von Loehr vertretene Ansatz verdeutlicht das Ausstellungskonzept, das Meisterwerke der Kunst zeigen will und sich von ethnologischen Definitionen bewusst entfernt.

143 Klappentext vorne, Katalog München 1949.

144 Katalog München 1949, S. 5.

Das erste Kapitel des Katalogs beginnt mit der Überschrift „Persien“ und listet Beispiele Islamischer Keramik, die nicht ausschließlich aus dem Iran stammt. Gezeigt wurden Vor- und Frühislamische Keramiken, Lüsterware, Keramiken aus Ray, Sultanabad und Rakka, sowie safawidische Gefäße, die in ihrer Dekoration chinesischen Vorbildern folgen.<sup>145</sup> Auch die Islamische Baukeramik ist mit Fliesen des 13. bis 17. Jahrhunderts vertreten, hinzu kommen zwei Teller der Iznik-Sammlung des Museums. Insgesamt umfasste die Schau 26 Keramikobjekte, daneben Gläser, Lackmalereien, Teppiche und Metallarbeiten. Aus der Sammlung Islamischer Kunst waren somit insgesamt 77 Objekte vertreten, der Gesamtumfang der Ausstellung betrug 273 Exponate.

Mit der Eröffnung des Völkerkundemuseums 1954 in seinen wieder errichteten Räumen in der Maximilianstraße konnte das Haus wieder regelmäßig Sonderausstellungen in den eigenen Räumen veranstalten. Der Ausstellungsliste X.1.4 ist zu entnehmen, dass Ausstellungen zu Themen Islamischer Kunst von der Nachkriegszeit bis heute kontinuierlich durchgeführt wurden. Ein besonderer Schwerpunkt lag dabei auf Textilien und Teppichen. Ausstellungen zu Orientteppichen spiegeln das große Interesse von Sammlern aber auch Museumsleuten für dieses Thema in Deutschland wider. Gerade in den 1950er und 60er Jahren gab es zahlreiche Teppichausstellungen in nahezu allen Museen mit einem Sammlungsschwerpunkt zu Islamischer Kunst.<sup>146</sup>

Sonderausstellungen, die sich speziell mit der Gruppe Islamischer Keramik beschäftigten gab es in München nicht, in vielen Ausstellungen sind Keramiken jedoch als eine von vielen Materialgruppen vertreten.

#### V.1.5.2 „Persische Kunst“, 1964

Wie aus den Archivdokumenten des Museums hervorgeht, plante Direktor Heinrich Ubbelohde-Doering bereits 1948 eine Ausstellung zu Islamischer Kunst, die er in Kooperation mit dem Berliner Direktor

<sup>145</sup> Diese Subsummierung der gesamten Islamischen Kunst unter dem Prädikat „Persisch“ war in dieser Zeit längst überwunden, wird hier jedoch weiter unreflektiert tradiert (vgl. Kap. V. II.2.2).

<sup>146</sup> Dies ergibt sich bei der Auswertung der Ausstellungstätigkeit der analysierten Museen, vgl. X.1.4, X.2.4, X.3.4, X.4.4 und X.5.4.

des Museums für Islamische Kunst Ernst Kühnel veranstalten wollte. Es kam zu einem regen Briefwechsel zwischen den beiden Direktoren über das inhaltliche Konzept der Ausstellung.<sup>147</sup> Kühnel schlug als Exponate Objekte der eigenen Sammlung in München, die Miniaturen der Sammlung Preetorius, Teppiche und Textilien des Bayerischen Nationalmuseums, Buchkunst aus der Staatsbibliothek München, Objekte aus dem Münchener Kunsthandel, sowie der Residenz und der Lehnbach-Galerie vor.<sup>148</sup> Somit war geplant, alle Bestände Islamischer Kunst in München in einer Ausstellung zusammenzufassen. Während Ubbelohde-Doering gerne Architekturaufnahmen wichtiger Bauten einbeziehen wollte, sprach sich Kühnel vehement dagegen aus:

„Von einer Berücksichtigung der Baukunst rat ich ab, selbst wenn eine stattliche Zahl guter Vergrößerungen zur Verfügung stünde, würde dann nur ein lückenhafter Eindruck vermittelt werden, und zum Verständnis der ausgestellten Gegenstände würde dadurch nicht beigetragen, eher sogar eine unwillkommene Ablenkung schaffen.“<sup>149</sup>

Wie aus der Korrespondenz zwischen Ubbelohde-Doering und Kühnel weiter hervorgeht, wurde die Ausstellung aus finanziellen Gründen mehrfach verschoben, lange nicht aufgegeben aber am Ende doch nicht realisiert. Wenn die Ausstellung unter der wissenschaftlichen Leitung Kühnells verwirklicht worden wäre, hätte sie einen sehr guten Überblick über die in München befindlichen Sammlungen Islamischer Kunst gegeben. Sie wäre gleichzeitig zu einer wichtigen Fortführung großer Ausstellungen in München nach der Jahrhundertschau von 1910 geworden.

Der Wunsch, eine Ausstellung zu diesem Thema zu realisieren wurde von Ubbelohde-Doerings Amtsnachfolger Andreas Lommel weiter verfolgt. Aus einem Brief Lommels an den Kaiserlich Iranischen Botschaf-

147 Korrespondenz zwischen Ubbelohde-Doering und Ernst Kühnel, Ordner „Ausstellungen bis 1949“, Archiv MFK.

148 Brief Kühnel an Ubbelohde-Doering am 31.01.1948, Ordner „Ausstellungen bis 1949“, Archiv MFK.

149 Brief Kühnel an Ubbelohde-Doering am 30.05.1948, Ordner „Ausstellungen bis 1949“, Archiv MFK.

ter Ali Gholi Ardalan in Köln vom 18. Februar 1964 geht hervor, dass Lommel große Anstrengungen unternommen hatte, die wichtige Ausstellung „7000 Jahre Kunst in Iran“, die in der Villa Hügel vom 16 Februar – 24. April 1961 gezeigt wurde, auch in München zu präsentieren.<sup>150</sup>

Da sich Lommel letztendlich nicht durchsetzen konnte und die Schau nur einmal in Deutschland gezeigt wurde, entschied er sich, eine eigene Ausstellung zum Thema zu konzipieren. Unter dem Titel „Persische Kunst“ zeigte das Museum 1964 eine Schau mit Exponaten der eigenen Sammlung. Der Titel der Ausstellung war insofern irreführend, als auch Objekte aus anderen Regionen wie etwa Syrien, Ägypten und der Türkei in die Auswahl übernommen worden waren. Die gleiche Begrifflichkeit hatte zuvor Max Loehr in der Ausstellung im Central Collecting Point von 1949 verwendet. Ernst Grube bemängelt diese immer wieder falsch verwendete Bezeichnung ‚Persisch‘ als Oberbegriff für Werke Islamischer Kunst in seiner Rezension der Münchener Ausstellung:

„Obwohl es an sich außerordentlich begrüßenswert war, daß das Münchener Völkerkundemuseum einmal seine eigenen Bestände an islamischer Kunst einem weiteren Publikum zugänglich machte, kann man doch nicht umhin zu bedauern, daß man der Ausstellung nicht den zutreffenden Titel ‚Altorientalische und Islamische Kunst‘, sondern den irreführenden ‚Persische Kunst‘ gegeben hat. Man setzt hiermit eine Tradition fort, die die gesamte islamische Kunst (...) als persisch ausgibt, d. h. persische als Synonym für islamische verwendet. Ganz abgesehen davon, daß nationale Begriffe wie persisch, türkisch, arabisch im Bereich der islamischen Kunstgeschichte zweifelhaft sind und nur mit großer Vorsicht und Präzision angewendet einen Sinn haben, ist in diesem Falle die Betitelung der Ausstellung einfach unzutreffend.“<sup>151</sup>

150 Korrespondenz Lommel und Ardalan am 15.1. und 18.2.64, Ordner „Ausstellung Persische Kunst 1964“, Archiv MFK. Die zuvor sehr erfolgreich im Petit Palais in Paris gezeigte Ausstellung stand unter der Schirmherrschaft Mohammad Reza Pahlavis, dem Schah von Iran. Dank internationaler Leihgeber aus dem Iran, den USA, Warschau, Paris, Wien und Amsterdam war die Ausstellung mit 650 Exponaten ausgestattet, von denen 194 aus Islamischer Zeit stammten. Weitere Stationen der Welttournee waren Den Haag, Zürich, Wien, Mailand sowie die in den Vereinigten Staaten von Amerika Washington, Denver, Kansas City, Houston und Cleveland. Vgl. Katalog Essen 1961 und Katalog Cleveland 1964.

151 Grube 1968, S. 82.

Wie unzulässig die Verwendung dieses Oberbegriffs gerade für die Münchener Ausstellung sei begründet Grube darin, dass die herausragenden Meisterwerke der Sammlung, wie etwa das Hirsch-Aquamane aus der Zeit der Fatimiden, das große Mossul-Becken sowie die Iznik-Keramiken durchweg nicht aus dem Iran stammten.<sup>152</sup> Lommel wollte hier offensichtlich auf den Zug der Persien-Ausstellungen, die in dieser Zeit weltweit veranstaltet wurden aufsteigen, dass nicht alle seine Exponate in dieses Schema passten schien ihm dabei vernachlässigbar.

Die Ausstellung wurde am 19. Februar 1964 in den Räumen des Museums eröffnet und lief bis Anfang 1965 – also fast ein Jahr, sodass sie im Grunde eher den Charakter einer Dauerausstellung hatte. Der begleitende Katalog wurde bereits 1963 herausgegeben und für 6,- DM verkauft.<sup>153</sup> In ihm sind alle 396 Exponate gelistet und kommentiert. Damit entspricht sein Aufbau klassischen Kunstkatalogen, ohne einen ethnologischen Ansatz zu verfolgen, bei dem eine stärkere Betonung auf Kultur und Lebenswelten anhand fotografischer Dokumentation gelegt worden wäre (wie etwa im Katalog München 2003). Hier fällt Lommels kunsthistorischer Ansatz stark ins Gewicht.

Im Bildarchiv des Museums wird eine Reihe von Fotografien der Ausstellung verwahrt, sodass ein guter Eindruck der Präsentation gewonnen werden kann. Im Folgenden wird versucht, anhand dieser Fotografien den Ablauf der Räume zu rekonstruieren. Vermutlich handelt es sich um Räume im ersten Obergeschoss, genauere Angaben zur Lokalisierung der Ausstellung konnten nicht gefunden werden.

Die Präsentation beginnt in einem Vorraum, in dem sich eine Landkarte befindet sowie einige Objekte als Einführung in das Thema vorgestellt werden. Abbildung X.1.5.15 zeigt den ersten Saal der Ausstellung. Zwei große Vitrinen, die versetzt aufgestellt sind, bestimmen den Raum. Sie zeigen Vor- und Frühislamische Keramik, sowie einige Beispiele der Luristan-Bronzen der Sammlung aus dem 10. bis 8. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung. An der Wand hinter den Vitrinen sind gerahmte Miniaturen sowie ein Koranblatt aus der Sammlung Preetorius zu erkennen.

152 Ebenda, S. 83.

153 Informationen: Ordner „Ausstellung Persische Kunst 1964“, Archiv MFK.

Im zweiten Saal (Abb. X.1.5.16) sind abermals zwei große Vitrinen versetzt aufgestellt, auch die Reihe der Buchkunstpräsentation wird an den Wänden fortgesetzt. Auf der linken Fensterseite sind zwei Tischvitrinen aufgestellt. Die schräg gestellten dünnen Beine der Vitrine sind typisch für das Design der 50er Jahre und stammen aus der Zeit der Wiedereröffnung des Museums. Sie wirken jedoch seltsam fremd gegenüber den großen und schweren Glasvitrinen im Raum. In den Tischvitrinen werden Scherben und Textilfragmente gezeigt. Weitere Textilien sind an den Wänden zu finden. Die zwei großen Vitrinen verfügen über ein dreigliedriges Schienensystem zur freien Positionierung der Glasböden. Diese sind versetzt angeordnet, um eine zu strenge Anordnung zu durchbrechen. Auf jeden Glasboden sind zwei Keramiken gesetzt, Hoch- und Flachgefäße wechseln sich dabei ab. Der Vitrinenboden ist ebenfalls mit einer Reihe von Objekten bespielt.

Eine weitere hohe Vitrine ist an der linken Seite der Durchgangswand aufgestellt. Auf Abbildung X.1.5.17 ist sie vergrößert dargestellt. Auch diese Schrankvitrine verfügt über ein Schienensystem, in das Glasböden eingesetzt werden. Auf den Böden stehen Beispiele der Glassammlung des Museums. An der Rückwand der Vitrine ist rechts oben ein Textilfragment angebracht, darunter befinden sich einige Münzen. Auf dem Vitrinenboden stehen osmanische und safawidische Keramiken. Die zwei Iznik-Teller sind zwar schräg aufgestellt, es ist aber aufgrund der niedrigen Höhe kaum möglich, diese Objekte näher zu betrachten, der Besucher müsste sich hierzu auf den Boden knien. Vitrinen, die bis zum Boden reichen und bei denen auch der Vitrinenboden mit Exponaten bestückt ist, wirken sich sehr unvorteilhaft auf die Präsentation aus. Heute sieht man diesen Vitrinentypus kaum noch in Museen.

Wie auf Abbildung X.1.5.18 zu sehen ist, war auch der dritte Saal ganz ähnlich ausgestattet. Auf der rechten Seite sind abermals die großen Vitrinen positioniert, auf der linken Seite zwei Tischvitrinen. An den Wänden befinden sich in diesem Raum Teppiche, in den Vitrinen sind die bereits erwähnten Metallobjekte der Sammlung ausgestellt. An der Durchgangswand befinden sich in einer Schrankvitrine Waffen, davor in einer Einzelvitrine der vergoldete osmanische Helm. In den Tischvitrinen scheinen weitere Waffen zu liegen. Das berühmte Hirsch-Aquamanile steht auf einem Sockel auf der linken Seite der großen Ganz-

glasvitrine. Auf dem Boden rechts ist das Mossul-Becken zu sehen, an der Vitrinenrückwand ist eine Textilie aufgehängt. In einer weiteren Einzelvitrine rechts im Bild ist die Prunkplatte aus Mossul ausgestellt, von der auf diesem Foto nur der Vitrinenrahmen zu sehen ist. Es ist nicht mehr genau festzustellen, ob die Ausstellung noch über weitere Räume verfügte. Die umfangreiche Luristan-Sammlung mit 74 Exponaten (vgl. Katalog Nr. 136-209) ist auf den Fotografien nicht im vollen Umfang zu erkennen. Möglicherweise waren weitere Objekte in Raum 3 gemeinsam mit den anderen Metallarbeiten ausgestellt. In der Tischvitrine links auf Abbildung X.1.5.16 könnte zumindest ein Teil dieser Sammlung untergebracht worden sein.

Die Ausstellungspräsentation macht einen sehr nüchternen und sachlichen Eindruck. Die Wände und Vitrinen sind in Weiß gehalten, die Exponate in lockerer Reihe aufgestellt. Nachteilig wirken sich die großen Vitrinen aus, in denen die Keramik-Objekte nicht gut zur Wirkung kommen. Durch die Gleichschaltung aller Keramiken erscheinen sie beliebig und verlieren Beachtung. Das Ausstellungskonzept, das hier verfolgt wurde ist für den Besucher wenig nachvollziehbar, am stärksten vermittelt sich eine Gliederung nach Materialien, eine gewisse Chronologie scheint ebenfalls berücksichtigt worden zu sein, wird jedoch nicht konsequent durchgehalten. In ihrer nüchternen Art und der Reduzierung der Exponate entspricht sie dem Zeitgeschmack. Im Folgenden werden uns ganz ähnlich präsentierte Ausstellungen der Zeit in anderen Museen begegnen.

Fritz Nemitz beschreibt die Ausstellung in seiner Rezension in der Süddeutschen Zeitung wie folgt:

„Andreas Lommel, der Direktor des Museums, hat dieses Kunstgebiet neu geordnet. Die einzelnen Dinge haben Raum und Luft, die Hauptwerke kommen vorzüglich zur Geltung. Jede Sammlung erfordert ihren eigenen Stil. Hier kam es darauf an, das Intime, Verfeinerte und Raffinierte persischer Kunst ihrem Charakter gemäß den richtigen Rahmen zu geben.<sup>154</sup>

154 Fritz Nemitz: Persische Kunst aus Jahrtausenden im Münchner Museum für Völkerkunde, Süddeutsche Zeitung vom 04.03.1964.

Interessant ist die Charakterisierung persischer Kunst mit den Attributen „intim“, „verfeinert“ und „raffiniert“. Sie wecken Assoziationen an orientalisierende Vorstellungen von „1001 Nacht“, wie sie uns bei Zeitungsbesprechungen noch öfter begegnen werden.

Der begleitende Katalog wurde von Andreas Lommel herausgegeben. In seinem Vorwort versucht der Direktor mit sehr allgemein formulierten Aussagen, die Charakteristika persischer Kunst zu definieren:

„Das Wesen der persischen Kunst ist Intensivierung und Verfeinerung. In allen traditionellen Techniken: Keramik, Glas, Metall, Weberei und Malerei ist die persische Kunst von weit zurückliegenden Anfängen zu immer raffinierteren Ergebnissen gekommen. Die geographische Lage, die klimatischen Bedingungen und die Einwanderung verschiedener Volksgruppen spielen bei dieser Entwicklung mit. (...) Durch den Islam erfuhr die persische Kunst und Kultur eine völlige Umgestaltung, die geniale Anlage aber konnte nicht unterdrückt werden. Nach einer Pause blühen erneut Keramik, Miniatur, Malerei und Weberei.“<sup>155</sup>

Lommels Ausführungen fokussieren eher die vorislamische Zeit. Die Islamische Kunst selbst thematisiert er nur am Rande, obwohl sie in Hinblick auf die Anzahl der Objekte den Schwerpunkt der Ausstellung bildet. Seine Formulierung suggeriert eine Unterdrückung der Künste und Künstler unter islamischer Herrschaft, deren Genialität jedoch nach einer gewissen Zeit wieder zum Vorschein kommen konnte. Diese Äußerung des Direktors ist wertend und verdeutlicht seine Einstellung zur Islamischen Kunst und Kultur.

Erfrischend ist, dass im Vergleich zu den meisten Ausstellungskatalogen und –texten der Zeit Lommel nicht mit dem Narrativ des Bilderverbots arbeitet und die Islamische Kunst nicht auf sie fußt. Stattdessen bezeichnet er die Abstraktion als charakteristisches Moment der Islamischen Kunst, die jedoch – laut Lommel – durch Zwang zur Anwendung kam: „Die Abstraktion wurde durch die Vergeistigung des Islams erzwungen.“<sup>156</sup> Lommel skizziert dabei die Abstraktion als charakteri-

155 Katalog München 1963, S. 5.

156 Ebenda, S. 6.

sierendes Ausdrucksmittel Islamischer Kunst, das erzwungenermaßen zum Einsatz kommt, um sich von der mimetischen Darstellung der Natur und des Menschen zu distanzieren.

Abstraktion in der Islamischen Kunst findet sich zunächst in den geometrischen Formen der Ornamentik.<sup>157</sup> In der vegetabilen Ornamentik ist eine Bandbreite von Abstraktion über Stilisierung bis hin zur naturnahen Darstellung, wie etwa bei den Blumendekoren der Iznik-Keramiken, die das Ornamentale bereits hinter sich lassen, zu finden. Auch in der Miniaturmalerei kann man mitunter eine Abstraktion feststellen, etwa durch die Zweidimensionalität der Darstellung. Auch wenn Abstraktion eine wichtige Rolle in der Islamischen Kunst spielt, können die Parameter dieser Kunst keinesfalls auf diese reduziert werden.

Aus diesen Äußerungen Lommels lässt sich abermals eine pauschalisierende pejorative Haltung gegenüber Islamischer Kunst und dem Islam allgemein lesen. Die Kunst der Perser aus vorislamischer Zeit wird von ihm höher bewertet und erhält eine größere Gewichtung in seinen Ausführungen. Die Sammlungsbestände seines Museums spiegeln diese Vorliebe des Direktors jedoch nicht; aus vorislamischer Zeit verfügt sein Haus über vergleichsweise wenige Objekte.

Die wissenschaftliche Bearbeitung des Katalogs übernahm die Sino-Login Hertha Kuntze.<sup>158</sup> In einer sechsseitigen Einführung gibt Kuntze einen Abriss über die Geschichte und Kunst des Iran, beginnend mit der Kulturlandschaft Mesopotamiens, den Achaemeniden und Parthern über die Sasaniden hin zur Islamisierung der Region, wobei der vorislamischen Zeit die Hälfte des Textes gewidmet ist. In der Schrift wird auf einzelne Exponate verwiesen, auch die Kunst außerhalb des Iran wird thematisiert. Abschließend bedankt sich Kuntze u. a. bei Kurt Erdmann, dem Direktor des Berliner Museums für Islamische Kunst, für seine Ratschläge und verweist somit auf die Bedeutung des Berliner

157 Vgl. Grabar 2001, S. 73. Oleg Grabar diskutiert das Thema der Abstraktion in der Islamischen Kunst in einem Aufsatz des Ausstellungskataloges der richtungweisenden Schau „Ornament und Abstraktion“, 2001 veranstaltet in der Foundation Beyeler in Basel. Vgl. Grabar 2001.

158 Hertha Kuntze wurde bei Werner Speiser an der Universität Köln über den chinesischen Maler Kung Hsien promoviert. Vgl. Orientalische Dissertationen, in: Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Band 108, Heft 1 (1958), S. 8–11, hier S. 11.

Museums als beratende Institution in Fragen der Islamischen Kunst in Deutschland.<sup>159</sup>

Der Katalogteil wird eröffnet durch 29 Abbildungen, von denen einige wenige farbig gedruckt sind. Die Auswahl stellt die Meisterwerke der Orient-Sammlung des Museums vor. Erstaunlicherweise fehlt das Hirsch-Aquamanile in dieser Auswahl. Möglicherweise hat man sich gegen eine Abbildung des prominenten Stücks entschieden, da es zuvor mehrfach publiziert worden war.

Den Abbildungen folgt eine fünfseitige Abhandlung „Persische Miniatur“, verfasst von Emil Preetorius.<sup>160</sup> Vier Miniaturen seiner Sammlung sind aufwendig farbig gedruckt, sogar die Vergoldungen erscheinen metallisch glänzend. Die gedruckten Bilder sind einseitig in den Katalog eingeklebt. Dadurch erhält der Band eine zusätzliche Aufwertung. Preetorius hatte die Farbabbildungen selbst finanziert. Es ist vorstellbar, dass er seiner Sammlung damit einen besonderen Stellenwert im Katalog verleihen wollte.<sup>161</sup>

Der Sammlung Preetorius schließen sich die Katalognummern der Exponate, geordnet nach Materialien, an. Jedes Material erhält einen einführenden Text zu Techniken und Herstellungszentren. Keramik wird als erste Materialgruppe vorgestellt. Mit 135 von 396 Exponaten vertritt sie eine große Gruppe in der Ausstellung. Acht der gezeigten Keramiken fallen in die vorislamische Zeit. Die technischen Angaben zu jedem Objekt geben eine kurze Beschreibung der Keramik, ihrer Technik und Dekoration, gefolgt von einer Verortung der Werkstätten (falls bekannt) sowie ihrer Datierung. Abschließend sind die Maße des Exponats, die Inventarnummer und bei einigen Keramiken Literaturangaben aufgeführt.

Es folgen die Metallarbeiten der Sammlung. Die Luristan-Bronzen fallen hier mit einer Gesamtzahl von 74 Katalognummern ins Gewicht, wobei es sich größtenteils um recht kleine Arbeiten handelt. Auf die

159 Katalog München 1963, S. 11.

160 Ebenda, S. 53–61.

161 Lejla Bajramovich, die aktuell ihre Dissertation zur Sammlung Preetorius verfasst, bestätigte, dass Preetorius die hier abgebildeten Miniaturen auf eigene Kosten hatte fotografieren lassen, E-Mail vom 27.11.16.

Metallarbeiten folgen Gläser und Textilien. Den Abschluss bildet die Buchkunst der Sammlung Preetorius mit 73 Exponaten.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Ausstellung der Orient-Bestände des Museums, die fast ein Jahr zu sehen waren, zeitweise die Lücke schließt, die durch die fehlende Dauerausstellung entstanden war. Warum sich Lommel nicht gleich dazu durchringen konnte, wenigstens einen Teil der Ausstellung in eine dauerhafte Präsentation umzuwandeln bleibt unverständlich. Offensichtlich sah der Direktor hierfür keinen Anlass. Er hatte einem Modetrend folgend selbst eine Ausstellung zu ‚persischer‘ Kunst initiiert, seine Haltung gegenüber der Islamischen Kunst konnte anhand seiner Katalogtexte herausgearbeitet und verdeutlicht werden.

#### V.1.5.3 „Diplomaten und Wesire“, 1988

Im Jahr 1988 ging das Münchener Völkerkundemuseum eine Kooperation mit der Stadt Oettingen ein, in der das Residenzschloss der Fürsten Oettingen-Spielberg zum Zweigmuseum ausgebaut wurde. Als Eröffnungsausstellung zeigte das neue Museum die Schau „Diplomaten und Wesire – Krieg und Frieden im Spiegel Türkischen Kunsthandwerks“ mit einer Dauer vom 2. Juli 1988 bis zum 4. März 1990. Das Thema der Ausstellung war auf die Geschichte des Fürstenhauses zugeschnitten, „denn Graf Wolfgang IV. zu Oettingen-Wallerstein führte als kaiserlicher Bevollmächtigter 1699 in Karlowitz die Friedensverhandlungen mit den Türken, mit denen das damalige Abendland in schweren Auseinandersetzungen lag.“<sup>162</sup> Wissenschaftlicher Leiter des Projektes war der Orientalist Peter W. Schienerl<sup>163</sup> unter der Mitarbeit von Christine

<sup>162</sup> Katalog München 1988, S. 8.

<sup>163</sup> Schienerl war am Staatlichen Museum für Völkerkunde München von November 1987 bis Ende September 1988 als wissenschaftlicher Mitarbeiter tätig und hatte Lehraufträge an der Ludwig-Maximilians-Universität. (Vgl. Gerber 2002, S. 94f.). Auf seine Initiative ging die Gründung der Gesellschaft der Freunde Islamischer Kunst und Kultur in München am 18. Oktober 1989 zurück. (Zur Geschichte des Vereins, siehe: <http://www.freunde-islamischer-kunst.de/archiv/geschichte-der-gesellschaft/fruhe-geschichte-der-gesellschaft-und-die-ersten-20-jahre> (25.11.16)). Jürgen Wasim Frembgen, der am 1. Mai 1987 die neu geschaffene Kuratorenstelle der Orient Abteilung des Museums antrat, war an den Vorbereitungen der Ausstellung nicht beteiligt, da er bereits mit Amtsantritt in das Ausstellungsprojekt „Heinrich Harrer. Tibet und Forschungsreisen“ eingebunden war. Information Jürgen Wasim Frembgen, Gespräch am 6.12.16. Im Katalog „Diplomaten und Wesire“ ist Frembgen mit einem Aufsatz zu Schiitischen Gebetssteinen vertreten. Vgl. Frembgen 1988.

Stelzig (Mädchenname der letzten Direktorin des Hauses). Die Ausstellung umfasste im Wesentlichen Exponate aus den eigenen Beständen, darunter auch Objekte der Sammlung Orban.<sup>164</sup> Hinzu kamen neben Leihgaben aus Privatbesitz, auch Werke aus den Staatsgemäldesammlungen, der Staatlichen Münzsammlung, des Stadtmuseums München, dem Heimatmuseum Oettingen sowie den Fürstlich Oettingen-Wallerstein'schen Sammlungen Schloss Harburg.<sup>165</sup>

Abbildung x.1.5.19 zeigt einen Blick in die Ausstellung. An die Wände sind Schaukästen montiert, einzelne Vitrinen stehen im Raum. Auf der rechten Seite ist ein gestufter Mihrabteppich aufrecht präsentiert, links ist ein Wandtext zu erkennen. Eine von der Decke hängende Standarte verleiht dem Raum eine orientalisierende Atmosphäre.

Auf einer anderen Fotografie (Abb. x.1.5.20) sind drei Vitrinen zu erkennen. Die beiden vorderen sind hohe, schlanke Ganzglasvitrinen, die schräg aufgestellt wurden. In der linken ist ein osmanischer Sattel zu erkennen, dieser ruht auf einem Plexiglasständer. Über dem Sattel ‚schwebt‘ eine Feldflasche. In der linken Vitrine ist eine schlanke Boden-vase aus Metall präsentiert. Über ihr ist ein durchbrochener Deckel aufgehängt, sodass auch hier ein schwebender Eindruck erzeugt wird. Die große Vitrine hinten zeigt die Iznik-Sammlung des Museums mit Beispielen der Gefäßkeramik. Insgesamt elf Keramiken sind auf drei Ebenen untereinander präsentiert. Auf dem obersten Glasboden sind zwei der Teller, sowie in der Mitte eine Flasche mit abgebrochenem Hals ausgestellt. Auf dem mittleren Boden werden in dichter Reihung vier Teller sowie ein Humpen in der Mitte gezeigt. Auf dem Vitrinenboden sind abermals drei Teller zu sehen. Alle Teller sind aufrecht präsentiert. Die Keramiken in der mittleren Reihe sind dicht gedrängt und daher nicht sehr gut zu betrachten. Bei den Keramiken auf dem Vitrinenboden ergibt sich für den Betrachter wieder die Schwierigkeit der zu niedrigen Aufstellung. Weiterhin problematisch für die Betrachtung der Gefäße sind die Objektschilder, die direkt vor den Werken auf den

164 Zur Sammlung des Jesuitenpaters Ferdinand Orban (1655–1732), siehe Schienerl 1988.

165 Vgl. Katalog München 1988, S. 8.

Vitrinenboden gestellt sind. Diese sehr unübliche Positionierung der Schilder spricht für eine gewisse Unerfahrenheit des Kurators.<sup>166</sup>

Der begleitende Katalog widmet sich dem Thema der Ausstellung mit zahlreichen Aufsätzen zu historischen Themen sowie in der Schau vertretenen Objektgruppen. An zwei Stellen im Text sind einzelne Exponate farbig abgebildet, einige erscheinen auch in den Textbeiträgen. Allerdings sind auch Objekte abgebildet, die ganz offensichtlich nicht in der Ausstellung gezeigt wurden. Dies betrifft vor allem den Aufsatz von Almut von Gladiß, Kuratorin des Museums für Islamische Kunst in Berlin, die zur Illustration ihrer Einführung in die Metallkunst der Osmanen fast ausschließlich Werke heranzieht, die nicht zur Ausstellung gehörten.<sup>167</sup> Einzig das Kapitel zu osmanischen Gefäßkeramiken und Fliesen, bearbeitet von Marit Kretschmar, ist ausschließlich mit Exponaten der Ausstellung illustriert.<sup>168</sup> An ihren Text schließt sich ein Katalog der gezeigten Keramiken an. Daraus lässt sich schließen, dass insgesamt 13 osmanische Gefäßkeramiken und 16 Fliesen in der Ausstellung präsentiert wurden. Über die übrigen Objekte oder die Gesamtzahl der Exponate lassen sich keine Aussagen machen, da diese Exponate nicht in einem Katalogteil gelistet sind. Aus den Fotografien lässt sich schließen, dass es sich um eine stimmungsvoll inszenierte Ausstellung osmanischer Kunst handelte. Die historischen Räume bieten einerseits ein authentisches Ambiente, erschweren jedoch die museale Präsentation aufgrund des schwierigen Grundrisses.

Seit 2014 wird im Oettinger Zweigmuseum die Dauerausstellung „Graue Riesen – Wie der Elefant den Menschen prägte“ gezeigt. Sie wird voraussichtlich die letzte Ausstellung sein, die in Kooperation mit dem Museum Fünf Kontinente erarbeitet wurde. Der Kooperationsvertrag läuft im Jahr 2018 aus und soll aus finanziellen Gründen seitens der Stadt Oettingen nicht mehr verlängert werden.<sup>169</sup>

**166** Es besteht ein allgemeiner Konsens der Museumsleute darüber, dass Beschilderungen so gesetzt werden, dass sie den ungestörten Blick des Betrachters auf das Exponat nicht beeinträchtigen. In den 80er und 90er Jahren sehr beliebt waren Plexiglaswürfel mit Nummerierungen, aufgrund derer eine Zuordnung der Schilder außerhalb der Vitrine möglich war.

**167** Vgl. Gladiß 1988.

**168** Vgl. Kretschmar 1988.

**169** Bericht in der Augsburgsburger Allgemeine vom 19.04.2014, <http://www.augsburger-allgemeine.de/noerdlingen/Erste-und-letzte-Dauerausstellung-id29562191.html> (25.11.16).

#### V.1.5.4 „Rosenduft und Säbelglanz“, 1996

Die von Jürgen Wasim Frembgen kuratierte Ausstellung „Rosenduft und Säbelglanz“ widmete sich Islamischer Kunst und Kultur der Moghulzeit von 1526 bis 1858. Die Schau wurde zunächst vom 27. April 1996–13. April 1997 im Zweigmuseum Oettingen gezeigt und dann vom 5. November 1997–4. Oktober 1998 in den Räumen des Völkerkundemuseums in der Maximilianstraße präsentiert. Frembgen konnte hier seinem Forschungsschwerpunkt „Indischer Subkontinent und Pakistan“ eine erste Ausstellung widmen. Das kulturgeschichtliche Konzept unter dem poetischen Titel „Rosenduft und Säbelglanz“ ermöglichte dem Besucher anhand von historischen Fotografien, Miniaturmalereien, Teppichen, Metallarbeiten, Waffen und Elfenbeinwerken aus der Museumssammlung einen vielfältigen Einblick in das Kunstschaffen sowie die Alltagskultur in Indien und Pakistan, mit einem Schwerpunkt auf die Spätzeit. Diese Themen wurden im begleitenden Katalog durch Aufsätze des Kurators sowie weiterer Fachleute bearbeitet.<sup>170</sup> Dem Thema Keramik ist keines dieser Kapitel gewidmet, auch findet sich im Katalog nur eine einzelne Keramik abgebildet, eine Blumenvase des frühen 20. Jahrhunderts aus Jaipur.<sup>171</sup>

In der Ausstellung scheint es hingegen eine ganze Reihe an Keramiken gegeben zu haben, die nicht im Katalog erscheinen. Sie waren in einer eigens entworfenen Vitrine präsentiert. Da die Inszenierung der Vitrine ungewöhnlich ist, soll sie hier kurz vorgestellt werden. Abbildung x.1.5.21 zeigt einen Blick auf diese Keramik-Präsentation. Insgesamt fünfzehn Gefäßkeramiken mit Bemalung in Kobaltblau sind in einer Wandvertiefung auf drei Ebenen aufgestellt. Durch die Vorblendung einer Fasadoverkleidung mit einzelnen Spitzbögen erscheint jede Keramik in einer Einzelnische zu stehen. Die mittleren Nischen verfügen jeweils über eine Bogenspitze mit Dreipassmotiv und sind dadurch besonders hervorgehoben.

Nischen und Schränke wie diese waren ein beliebtes Mittel der dekorativen Präsentation einzelner kostbarer Besitztümer in den Wohninterieurs der islamisch geprägten Welt. Als Inspirationsquelle dienten hier

<sup>170</sup> Vgl. Katalog München 1996.

<sup>171</sup> Inv. Nr. Jai 15, vgl. Katalog München 1996, S. 102, Abb. 60.

möglicherweise auch das Tschinili Hane im Grabkomplex des Safia al Din in Ardebil, in dem die Safawiden ihre Sammlung chinesischen Porzellans verwahrten (vgl. Abb. X.1.5.22). Durch die Wahl dieser Präsentationsform als Schaukasten in einer Ausstellung werden Assoziationen an ein orientalisierendes Interieur geweckt. Da diese Nischen auch in Indien zu finden sind, wurde hier anstelle einer Einzelpräsentation in Vitrinen eine kontextualisierte Form der Aufstellung aus der Herstellungszeit der Keramiken gewählt.

Die gezeigten Keramiken sind ausschließlich Hochgefäße, darunter Krüge, Vasen und Kannen. Aufgrund ihrer Formen und Dekore, die stark an europäische Vorbilder angelehnt sind kann geschlossen werden, dass es sich hauptsächlich um Keramiken der Spätzeit handelt. Besonders reizvoll ist der Schattenwurf der Nischenbögen sowie der Keramiken, die ein Licht- und Schattenspiel hervorrufen, das über die reine Betrachtung der Exponate hinaus eine orientalisierende Atmosphäre erzeugt. Der Schaukasten gehört somit zu den außergewöhnlichen Präsentationsformen von Keramik, die uns in Museen begegnen.

#### V.1.5.5 „Aura des Alif“, 2010

2010 kuratierte Frembgen die Ausstellung „Die Aura des Alif. Schriftkunst im Islam“, die vom 22. Oktober 2010 bis zum 20. Februar 2011 gezeigt wurde. Sie war eine von drei großen Schauen, die im Rahmen des von Avinoam Shalem initiierten Programms „Changing views“, 100 Jahre nach der wichtigen Ausstellung „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“ von 1910 in München veranstaltet wurden. Die Hauptausstellung fand im Haus der Kunst unter dem Titel „The Future of Tradition – The Tradition of Future“ statt. Die von Chris Dercon, Léon Krempel und Avinoam Shalem kuratierte Schau zeigte neben einigen „Ikonen“ Islamischer Kunst aus internationalen Sammlungen, die bereits 1910 in München gezeigt worden waren, Arbeiten zeitgenössischer Künstler aus dem Nahen Osten. Diese waren im Vorfeld aufgerufen, sich aktiv an der Konzeption der Ausstellung zu beteiligen.<sup>172</sup>

Unter dem Titel „Wunder der Schöpfung“ zeigte die Bayerische Staatsbibliothek, kuratiert von Helga Rebhan, Manuskripte der Islami-

172 Vgl. Katalog München 2010b.

schen Kunst, darunter Werke, die bereits 1910 ausgestellt worden waren und solche, die in den letzten hundert Jahren erworben wurden.<sup>173</sup> Das Programm von „Changing views“ lief von September 2010 bis Februar 2011 und umfasste neben den Ausstellungen zahlreiche Vorträge, Tanz-Performances, Film- und Musikbeiträge in der ganzen Stadt.<sup>174</sup>

„Aura des Alif“ am Völkerkundemuseum beschäftigte sich mit der Islamischen Kalligraphie und ihrer Anwendung auf Kunstwerken und Objekten des täglichen Gebrauchs. Das Konzept ähnelte somit der im Folgenden noch vorgestellten Ausstellung „Geschriebene Welten“ am Museum Angewandte Kunst Frankfurt von 2004 (vgl. Kap. v. 3.5.3).

Der umfangreiche Katalog mit zwölf Fachaufsätzen gibt Auskunft über den Aufbau der Ausstellung.<sup>175</sup> Nach einer Einführung in die arabische Kalligraphie (von Claus-Peter Haase) folgen Aufsätze zur Kalligraphie in der Architektur (Karl Schlamminger und Lorenz Korn), auf Münzen (Stefan Heidemann), Metallarbeiten (Doris Behrens-Abouseif) und Teppichen (Maryam Ekhtiar). Weitere Themen sind Grabschriften (Mohamed Rahim), Kalligraphie pakistanischer Sufischreine und osmanischer Derwischkonvente (Frembgen). Einen ethnologischen Beitrag leistet Frembgen mit seinem Aufsatz „Lastwagen-Kalligraphie in Pakistan“. Hinter den rein dekorativen Charakter von Kalligraphie blickt Avinoam Shalem mit seinem Beitrag „Wenn Objekte sprechen könnten“.

Durch diese informativen Aufsätze ist der Katalog wie ein Sachbuch aufgebaut und nicht wie ein klassischer Ausstellungskatalog. Die Abbildungen illustrieren die Texte, es ist jedoch nicht immer nachvollziehbar, welche der abgebildeten Objekte tatsächlich in der Ausstellung zu sehen waren. Umgekehrt findet sich eine ganze Reihe an Exponaten, die auf den Archivfotos zu erkennen sind, aber nicht im Katalog besprochen werden. Alle Objekte des Katalogs sind im Anhang unter der Angabe der Datierung, Lokalisierung, ihrer Maße, Sammlungszugehörigkeit, einschließlich der Inventarnummern gelistet. Ein Großteil der Exponate stammte aus den eigenen Sammlungen, Leihgaben aus dem

173 Katalog München 2010c.

174 Das ganze Programm ist abzurufen unter: <http://www.changing-views.de/en/frontpage> (26.11.16).

175 Katalog München 2010a.

Museum für Islamische Kunst Berlin, dem Rautenstrauch-Joest-Museum Köln, der Bayerischen Staatsbibliothek München, dem Orientalischen Münzkabinett Jena sowie aus Privatbesitz bereicherten die Schau.

Die Ausstellung war in den Räumen der Orient-Abteilung sowie im dahinter gelegenen Sonderausstellungsraum aufgebaut. Abbildung X.1.5.23 zeigt die Aufstellung der Vitrinen im Sonderausstellungsraum, hier waren Metallarbeiten mit kalligraphischem Dekor ausgestellt. Auf der linken Seite sehen wir eine Vitrine mit Waffen, im Vordergrund rechts ist der bereits mehrfach erwähnte osmanische Helm zu erkennen. Der Helm ist in einer schlanken Ganzglasvitrine ausgestellt, er ruht auf einer Glasplatte in Kopfhöhe. Die zu dem Objekt gehörige Beschilderung ist auf einem Plexiglasständer, der auf dem Vitrinenboden aufgestellt ist, befestigt und stört somit nicht die Betrachtung des Exponats. Vor die zahlreichen Fenster des Raumes sind als Lichtschutzmaßnahme Rollos vorgeblendet, diese sind bedruckt mit kalligraphischen Dekorationen von Moscheefassaden.

Islamische Keramik mit kalligraphischem Dekor war im Raum 2 der Dauerausstellung zu sehen. Zu dem Thema Kufi-Duktus wurden Exponate unterschiedlicher Materialien gemeinsam in einer großen Vitrine präsentiert (Abb. X.1.5.24). Insgesamt sechs Schalen und Teller, eine Flasche, ein Becher und drei Fragmente gehören zu dieser Gruppe. Die ausgewählten Werke verdeutlichen die Bedeutung von Inschriften auf Gefäßkeramiken in der Zeit vom 9. bis 15. Jahrhundert. Auf dem Vitrinenboden sind die Schalen und Teller auf Plexiglasständern aufrecht präsentiert. Der Minai-Becher steht auf einem Plexiglassockel. An der Vitrinenrückwand sind der große Teller der Nischapur-Gruppe sowie die drei Fragmente montiert. Links daneben sind zwei gerahmte Kalligraphien gehängt, die Rosenwasserflasche ruht auf einem keilförmigen Sockel. Die gesamte Vitrine ist in einem dunklen Rotton gestrichen. Dieser bewirkt einen starken Kontrast zu den hellgrundigen Keramiken. Im vorderen Bereich unterhalb der Bodenplatte der Vitrine befinden sich die Objektbeschriftungen. Jedem Exponat ist hierzu ein kleiner Plexiglaswürfel mit einer Nummer zugeordnet.

Zwei der gezeigten Keramiken mit kufischer Inschrift des 10. Jahrhunderts sind für die Ausstellung auf Wunsch des Kurators von der Preetorius-Stiftung erworben worden und befinden sich nun als Dauer-

leihgabe im Besitz des Museums.<sup>176</sup> Dies ist zum einen der große Teller oben rechts in der Vitrine (Inv.Nr. 06-328 139) und die kleine Schale auf dem Vitrinenboden, zweite von rechts (Inv.Nr. 09-329 966). Mit diesen zwei Neuerwerbungen ist dem Museum eine gute Ergänzung seiner abbasidischen Keramiken mit kalligraphischem Dekor gelungen.

Bei der genauen Betrachtung der Vitrine fällt auf, dass sich der Inhalt dieser Vitrine im Zustand der heutigen Dauerausstellung kaum geändert hat (s.o.). Im Vergleich der Abbildungen X.1.5.24 und X.1.5.14 können sehr gut die bestimmten Moden sowie dem Zeitgeschmack unterliegende Präsentations- und Inszenierungsformen der Museumstechnik beobachtet werden. Obwohl zwischen den beiden Inszenierungen nur sechs Jahre liegen, können hier einige Unterschiede festgestellt werden. Frembgen arbeitet in seiner Präsentation von 2010 hauptsächlich mit Plexiglas-Elementen, sowohl für die Aufstellung der Exponate, als auch für ihre Zuordnung mittels kleiner Plexiglaswürfel.

Der Einsatz von Plexiglas war in den 1980er und 90er Jahren ein beliebtes Material in den Museen. Sockel, Ständer, Aufsteller, Buchstützen und die typischen Zahlenwürfel kamen in dieser Zeit in vielen Museen in Deutschland zum Einsatz. Auch im Bereich des Möbeldesigns war in den 80er Jahren der Kunststoff Polymethylmethacrylat ein beliebtes Material.<sup>177</sup> Plexiglas ist leicht und transparent, es kann gut verformt und geklebt werden. Gleichzeitig ist es ein unauffälliges Material, das die Objektbetrachtung nicht beeinträchtigt und aus ihm können vergleichsweise kostengünstig unterschiedlichste Formen hergestellt werden. Einmal angeschafft wurden die Ständer und Sockel vielfältig und wiederholt in den Ausstellungen eingesetzt. Auch im Vitrinenaufbau wird Plexiglas vielfach dem schweren Glas vorgezogen. Der Nachteil dieses Materials ist jedoch, dass es leicht zerkratzt und es nicht die gleiche klare Transparenz aufweist wie Glas.

In der neuen Einrichtung der Vitrine von 2016 ist das Plexiglas völlig verbannt – es ist aus der Mode gekommen. Anstelle der Plexiglas-Ständer für die Keramik kamen individuell angefertigte Metallhalterungen zum

<sup>176</sup> Hinweis Jürgen Wasim Frembgen vom 06.12.2016.

<sup>177</sup> Zur Entwicklungsgeschichte, den Eigenschaften sowie der Bedeutung des Materials siehe, Beil 2007.

Einsatz, die auf dünnen Stäben sitzend die Keramiken schweben lassen. Die Sockel sind nunmehr aus MDF-Platten, die in der Farbe der Vitrine gestrichen sind. Die neue Vitrinengestaltung wirkt klarer strukturiert und übersichtlicher. Dies liegt zum einen an der Reduzierung der Exponate von 16 auf 11 und zum anderen an der unterschiedlichen Farbigkeit der Vitrine. In der älteren Version ist sie in einem dunklen Rotton gehalten, der durch die große Zahl der gezeigten Objekte eher unruhig wirkt. Der heute verwendete Grauton bringt mehr Ruhe in die Präsentation und tritt nicht in Konkurrenz zu der eigenen Farbigkeit der Objekte.

Die Bewertung von solchen durch die Mode und den Zeitgeist geformten Präsentationen kann immer nur subjektiv geschehen. Der Betrachter, der selbst in diesem Zeitgeist sozialisiert ist, wird durch seine geprägten Sehgewohnheiten auch meistens die Präsentation seiner Zeit als die gelungenere empfinden. Im Rückblick erscheint uns vieles unpassend – wie etwa die Tischvitrinen mit dünnen, schräg gestellten Beinen in der Ausstellung „Persische Kunst“ von 1964.

## V.1.6 Interpretation und Auswertung: Die Bedeutung der Sammlung Islamischer Keramik des Museums Fünf Kontinente

Das Museum Fünf Kontinente verfügt über eine vielfältige Sammlung Islamischer Kunst sowie Gebrauchsgegenstände aus einem Zeitraum vom frühen 8. Jahrhundert bis in unsere Tage. Die Objekte stammen aus einem geographischen Raum von Spanien bis Indonesien. Somit ist die Münchener Sammlung die heterogenste innerhalb der untersuchten Museen. Sie setzt im Bereich der Keramik keinen so eindeutigen Schwerpunkt auf den Iran, wie die Vergleichsmuseen dieser Untersuchung. Wie wir gesehen haben, ist die Zusammenstellung der Sammlung geprägt durch die Interessen einzelner Museumsdirektoren sowie – weit mehr noch als in den anderen Museen – durch umfangreiche Schenkungen. Für den Bereich Keramik ist hier besonders die Sammlung Niedermayer hervorzuheben, die den Charakter des Bestandes mit seinen zahlreichen Fliesen stark prägt. In den 1950er und 60er Jahren, als die Vergleichsmuseen dieser Untersuchung ihre Sammlungen an Islamischer Gefäßkeramik systematisch ergänzten und vor allem

Lücken an Keramik der Frühzeit schlossen, hat dies das Münchener Museum nur in geringem Umfang angestrebt. Fehlende Budgetmittel und das Setzen anderer Schwerpunkte bei der Museumsarbeit waren sicherlich die Gründe hierfür.

Die Museumssammlung ist durch einige herausragende Meisterwerke international bekannt, diese werden gerne auch als Leihgaben angefragt. Seit der Einrichtung einer eigenen Kustodenstelle rückte die Abteilung durch Ausstellungen vermehrt in das Blickfeld der Fachwelt, könnte sich aber international durchaus noch besser positionieren und vernetzen. Die realisierten Ausstellungen wurden – bis auf die letzte große Ausstellung „Aura des Alif“ – vornehmlich aus eigenen Beständen verwirklicht. Leihverkehr erhöht die Kosten einer Ausstellung nachhaltig, dennoch sind Leihgaben eine gute Möglichkeit, ein breiteres Spektrum an Exponaten zu zeigen und dabei auch Aspekte zu berücksichtigen, die durch Objekte der eigenen Bestände nicht abgedeckt werden können. Außerdem bringen Leihgaben eine Bereicherung des Ausstellungsbestandes, sodass nicht immer die gleichen Werke wiederholt gezeigt werden müssen. Diese Wiederholung ist bei der Untersuchung der Münchener Ausstellung besonders ins Auge gefallen.

Positiv zu bewerten ist die Kooperation Fremdbens mit Fachkollegen, die für Aufsätze in den Katalogen gewonnen werden konnten. Das Einbringen unterschiedlichen Spezialwissens und unterschiedlicher Sichtweisen bereichert die Kataloge. Die Kataloge sind eher wie Sachbücher aufgebaut und nicht wie kunsthistorische Ausstellungskataloge, in der die Exponate der Schau im Zentrum der Betrachtung stehen.<sup>178</sup>

In Bezug auf die Ausstellungstechnik konnte herausgearbeitet werden, dass die Tradition von farbig gehaltenen Räumen, die bereits Scherman begonnen hatte, bis heute ein Thema ist. Die Farbigkeit der Wände und Vitrinen erzeugt eine bestimmte Stimmung, die Assoziationen beim Besucher weckt, die bei einer Betrachtung des Einzelobjektes in einem farbneutralen Ambiente wohl nicht entstehen würden. Bei der Wahl der Farben ist sowohl die Farbpsychologie als auch ihre Kulturgeschichte von großer Bedeutung.<sup>179</sup> Unklar bleibt, inwieweit sich die jeweiligen Gestalter des Hauses damit bewusst auseinandersetzen.

178 Dies war im Katalog „Persische Kunst“ von 1964 noch der Fall gewesen.

179 Einen guten Einblick in dieses Thema gibt Finlay 2003.

## V.1.7 Ausblick

Durch die Prägung ihres Kurators Jürgen Wasim Frembgen erfuhr die Abteilung in dessen fast dreißigjährigen Dienstzeit eine Spezialisierung auf die Themen „Indischer Subkontinent und Pakistan“ unter besonderer Berücksichtigung der lokalen Sufi-Traditionen. Christine Kron hat durch die Einbeziehung zeitgenössischer Kunstwerke hier neue Schwerpunkte gesetzt. Für einen weiteren Ausbau der Sammlung zeitgenössischer Kunst bedarf es neben der Kenntnis des Kunstmarktes auch eines gewissen Etats, um hier Werke namhafter Künstler erwerben zu können.

Einige Neuerwerbungen sind bereits in der veränderten Dauerausstellung zu sehen. Im gleichen Zuge wurden die Installationen modernisiert und die Farbigkeit der Räume verändert. Nun wird es darum gehen, neue Besuchergruppen für das Museum und seine Orient-Abteilung zu erschließen und die Wahrnehmung des neuen Konzeptes international zu verankern. Hierfür wird ausschlaggebend sein, wie sich die Abteilung in den kommenden Jahren in der Öffentlichkeit positioniert. Innovative Konzepte für Sonderausstellungen müssen diese Bestrebungen ergänzen. Die Gegenüberstellung von historischen und zeitgenössischen Exponaten könnte auch hierfür ein spannender Ansatz sein. Neben Werken der freien Kunst wären auch Arbeiten aus dem Bereich der angewandten Kunst, wie beispielsweise von zeitgenössischen Keramikern eine lohnende Ergänzung. Insgesamt wäre es wünschenswert, wenn die historischen und zeitgenössischen Arbeiten in einen stärkeren Dialog treten könnten und nicht einfach nur additiv nebeneinander gezeigt würden.

Es wird sich zeigen, welche Ausrichtung des Hauses Direktorin Werlich vornehmen wird und ob sie die von Kron vorgegebene Richtung beibehält, indem sie weiterhin zeitgenössische Kunstwerke in die Sammlung integriert. Hierfür bedarf es einer überzeugenden Konzeption. Dies gilt sowohl für die Sammlung selbst, als auch für ihre Präsentation.

## V.2 Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

Das 1874 gegründete Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe bewahrt heute rund 500.000 Objekte aus 4.000 Jahren Menschheitsgeschichte. Die Sammlungsschwerpunkte reichen von der Antike bis zur Gegenwart, von Europa über den Kulturraum geprägter Länder bis nach Ostasien. Daneben finden sich Sammlungen des Grafikdesign, der Plakatkunst, Fotografie, Design und Mode sowie eine umfangreiche Sammlung historischer Musikinstrumente. Damit gehört das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg zu den wichtigsten Museen angewandter Kunst in Europa. Bemerkenswert ist weiterhin, dass das Museum – als eines der wenigen seiner Art – bis heute seinen ursprünglichen Namen beibehalten hat. Durch die Namensgebung „Kunst und Gewerbe“, die von dem englischen Begriff „arts and crafts“ inspiriert ist, eröffnet sich das Museum die Möglichkeit Themen zu bearbeiten, die über die Grenzen des Kunsthandwerks hinaus gehen. Freie Kunst spielte – wie wir sehen werden – in der Museumsgeschichte eine wichtige Rolle, dies ist dem Charakter der Sammlung bis heute zu entnehmen.

Das Hamburger Museum verfügt über eine kleine aber wichtige Sammlung Islamischer Kunst unter den Museen Deutschlands. Der Grundstock dieser Sammlung wurde bereits in den ersten Jahrzehnten durch Justus Brinckmann angelegt. Von den zwei außereuropäischen Sammlungen ist die Ostasien Abteilung die weitaus größere und hat in der Museumsgeschichte auch immer die größere Aufmerksamkeit erhalten. Dies gilt sowohl für die Anzahl der erworbenen Stücke, als auch für die Präsentation und Forschung. So lag die wissenschaftliche Betreuung der Islam-Sammlung, wie wir noch sehen werden, auch traditionell in den Händen des Kurators der Ostasien Abteilung.

### V.2.1 Literatur und Quellenlage

Eine erste Beschäftigung mit der eigenen Geschichte des Hauses war der 1988 herausgegebene Katalog „Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg“.<sup>1</sup> Neben der Vorstellung der Museumsdirektoren und ihrer

1 Katalog Hamburg 1988.

Aktivitäten umfasst der Band einen Überblick über die Ausstellungen und Publikationen des Hauses.

David Klemm hat sich in jahrelanger Arbeit der Geschichte des Museums durch intensive Archivarbeit gewidmet. Das Ergebnis dieser Recherche war ein erster Band „Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Von den Anfängen bis 1945“, der 2004 herausgegeben wurde. Der zweite Band, den Klemm für die Zeit von 1945 bis zur Gegenwart erstellt hat, liegt als Manuskript vor, ist aber bisher nicht gedruckt worden. Klemms intensive Recherchearbeit ist ein seltener Glücksfall für das Museum. Es ist daher völlig unverständlich, warum der zweite Band nicht herausgegeben wird.<sup>2</sup>

Wie Klemms Arbeit beweist, verfügt das Museum über ein Archiv mit historischen Fotos und Dokumenten. Da es am Museum jedoch keinen Archivar gibt, ist das Archiv externen Wissenschaftlern nicht zugänglich. Aufgrund dieser personellen Situation war es nur sehr bedingt möglich, museumsinterne Dokumente einsehen zu können. Die in der Zeit der Recherchen zuständige Kuratorin der Islam Abteilung Nora von Achenbach ermöglichte den Zugang zu den Inventarkarten der Islam-Sammlung sowie punktuell zu Eingangsbüchern. Einige unpublizierte Schriften des Museums waren in der Bibliothek zu finden. Darüber hinaus konnten die Akten des Hamburger Staatsarchivs zum Museum für Kunst und Gewerbe eingesehen werden.

Neben den Führern und Katalogen des Museums geben auch die fortlaufenden Berichte in den Jahrbüchern gute Informationen zu der Geschichte der Sammlungen. Diese sind zum einen das „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen“ sowie das „Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg“.<sup>3</sup>

2 Laut David Klemm war eine Veröffentlichung seitens der Museumsdirektion aus Kostengründen nicht vorgesehen. Telefonat der Verfasserin mit David Klemm am 18.06.2015.

3 Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen, erschienen von 1945 bis 1980 und Jahrbuch des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, erschienen 1982 bis 2005.

## V.2.2 Die Geschichte des Museums

### V.2.2.1 Justus Brinckmann

Die Entstehungsgeschichte des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg sowie die Prägung seiner Sammlungsgebiete ist eng mit dem ersten Museumsdirektor Justus Brinckmann verknüpft. Brinckmanns Idee eines universellen Kunstmuseums ging, wie im Folgenden zu sehen sein wird, weit über den Aufbau einer Kunstgewerbesammlung hinaus.<sup>4</sup>

Über die Person und das Wirken Justus Brinckmanns sowie die ältere Geschichte des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe ist in den zuvor genannten Publikationen umfangreich geforscht worden. Die wichtigste zeitgenössische Quelle zu Brinckmann (1843–1915) ist eine Biographie seines Freundes und Weggefährten Alfred Lichtwark (1852–1914), Direktor der Hamburger Kunsthalle, veröffentlicht 1902 in der Jubiläums-Festschrift zum 25jährigen Bestehen des Museums.<sup>5</sup> Darin würdigt Lichtwark Brinckmanns Gabe, sich „in grossen Dingen nie zu irren“,<sup>6</sup> sein sicheres Gespür, das ihn bei seinem ereignisreichen und – nach heutigen Maßstäben – höchst ungewöhnlichen Werdegang stets leitete. Dieser Werdegang, der für die Entstehung sowie die Ausrichtung des Museums so entscheidend war, soll hier kurz skizziert werden.

Brinckmann verfügte bereits in früher Kindheit über einen „Sammeltrieb, der sich auf alles erstreckte, was ihm die Heimat bot an Insekten, Muscheln und Gestein aller Art“.<sup>7</sup> Eine klassische schulische und universitäre Laufbahn schien ihn hingegen weniger zu interessieren. 1860 verließ Brinckmann das Gymnasium und trat als Hauslehrer in die Dienste der Familie Schlüter, um ihren lungenkranken Sohn zu unterrichten. Krankheitsbedingt reiste die Familie vornehmlich in südliche Länder, Brinckmann wurde ermöglicht, in Südfrankreich und Italien selbst vor Ort Schulen und Universitäten zu besuchen. Er vertiefte seine naturwissenschaftlichen Studien in Botanik und Geologie, interessierte sich jedoch zunehmend auch für Kunst und Architektur.<sup>8</sup> Nach dem Tod seines Schülers 1864 unternahm Brinckmann eine Reise mit dessen

4 Vgl. Katalog Hamburg 1988, S. 6 und Spielmann 2002, S. 8.

5 Vgl. Lichtwark 1902.

6 Ebenda, S. 7.

7 Ebenda, S. 14.

8 Ebenda, S. 22–24.

Mutter nach Ägypten. Hier begegnete er erstmals Werken der Islamischen Kunst. Besonders fasziniert war er jedoch, laut Lichtwark, von der Darstellung der Tiere und Pflanzen auf altägyptischen Denkmälern.<sup>9</sup>

Ab 1865 studierte Brinckmann in Wien vergleichende Anatomie und physikalische Geographie. Hier schloss er Bekanntschaft mit dem Direktor des ein Jahr zuvor gegründeten Museums für Angewandte Kunst Wien, Rudolf Eitelberger, sowie dessen Assistenten und späteren Nachfolger Jacob von Falke. Beeindruckt von den neuen Thesen der Kunstgewerbe-Bewegung (vgl. Kap. IV.1) hörte Brinckmann Vorlesungen Eitelbergers. Eitelberger bot ihm an, im Museum für ihn zu arbeiten, sodass Brinckmann alle seine naturwissenschaftlichen Studien aufgab. Gleichzeitig reifte in ihm die Idee, in seiner Heimatstadt Hamburg ein Kunstgewerbemuseum zu gründen.<sup>10</sup> 1866 siedelte Brinckmann nach Hamburg über und absolvierte ein Jurastudium, das er bereits nach einem Jahr mit dem Titel des „Doctor juris utrisque“ abschloss, womit er sich einen soliden Lebensunterhalt für seine neu gegründete Familie leisten konnte.<sup>11</sup> Neben seiner juristischen Tätigkeit verfasste Brinckmann Kunstberichte im Hamburgischen Correspondent und war Sekretär der Hamburgischen Gewerbekammer.<sup>12</sup> Seine Idee der Museumsgründung konnte er ebenfalls vorantreiben: Seit 1866 arbeitet er gemeinsam mit der Patriotischen Gesellschaft, dessen späterer Vorsitzender er war, an der Idee der Realisierung eines Museums.

1869 veranstaltete die Gesellschaft eine Hamburgische Industrie und Gewerbeausstellung.<sup>13</sup> Im Anschluss an die Schau verfasste Brinckmann am 16. November 1896 einen „Aufruf zur Unterstützung der Gründung eines Museums für Kunst und Gewerbe“.<sup>14</sup> Berufend auf den Erfolg der vorangegangenen „Ausstellung von Erzeugnissen des Hamburgischen Gewerbefleisses“ beschwört Brinckmann die Dringlichkeit seines Anliegens:

9 Ebenda, S. 25–26. Beide Sammlungsbereiche finden sich heute im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.

10 Ebenda, S. 32.

11 Ebenda, S. 36.

12 Ebenda, S. 38.

13 Zur Ausstellung, siehe Katalog Hamburg 2004, S. 28–30.

14 Der Aufruf ist zu finden in den Hamburger Nachrichten vom 16.11.1869, StaH Hamburg, Akt A 523 MKG1 1869–1917, Bestandsnr. 731-8.

„Einsichtsvolle Gewerbtreibende haben die Ueberzeugung ausgesprochen, dass, theils um die in so mannigfacher Weise in Hamburg betriebenen Gewerbe zu höherer Blüthe zu heben, theils aber auch, um allgemein zur Läuterung des Geschmacks in kunstgewerblicher Richtung beizutragen, eine Anstalt ins Leben zu rufen sei, welche jene Ziele durch Herbeischaffung der Hilfsmittel, welche Künste und Wissenschaften den Gewerben bieten und durch Ermöglichung einer leichten Benutzung derselben zu fördern sucht. (...) Um in grösserem Masstabe das Unternehmen zu fördern, treten die unterzeichneten Mitglieder der Commission zur Errichtung eines Gewerbemuseums an die Oeffentlichkeit und nehmen die Beihülfe ihrer Mitbürger in der vertrauensvollen Hoffnung in Anspruch, dass derselbe Gemeinsinn, welcher Werke edelster Wohlthätigkeit schuf und der bildenden Kunst eine würdige Stätte bereitete, auch da thatkräftig helfen wird, wo es gilt einerseits durch Förderung der Fachbildung und Erweiterung der Erwerbsfähigkeit den wirthschaftlichen Wohlstand eines grossen Theils der Bevölkerung Hamburgs zu heben, andererseits den Sinn für ein inniges Zusammenwirken der freien Künste mit dem gewerblichen Schaffen in allen Kreisen neu zu beleben.“<sup>15</sup>

Brinckmann fußt seine Argumentation auf die Äußerung von Gewerbetreibenden, die den Bedarf einer Institution proklamierten, um das Hamburger Kunstgewerbe auf eine höhere Stufe zu heben. Gleichzeitig ist es Brinckmanns Ziel, den Geschmack der zukünftigen Besucher seines Museums zu „läutern“ in Hinblick auf das Kunstgewerbe, d.h. ihren Blick und Geschmack zu schulen für die Qualität angewandter Kunst. Hier argumentiert er ganz im Sinne der „Arts and Crafts“-Bewegung im Englands der 1860er Jahre. Bereits in seiner Wiener Zeit hatte sich Brinckmann intensiv mit diesem Thema auseinandergesetzt und die Werke von Gottfried Semper und William Morris studiert.<sup>16</sup> Hoffnung auf Erfolg schöpfte Brinckmann durch die wenige Monate zuvor am 20. August 1869 mit Unterstützung zahlreicher privater Spen-

<sup>15</sup> Ebenda.

<sup>16</sup> Vgl. Kap. IV.1. Hier zu nennen ist an erster Stelle das Werk Gottfried Sempers „Wissenschaft, Industrie und Kunst“ von 1852. William Morris brachte 1893 die „Arts and Crafts Essays“ heraus, in dem wichtige Aufsätze der Bewegung publiziert wurden. Zu Brinckmanns Vorbildern siehe auch Spielmann 2002, S. 7–14.

der und Stifter eröffnete Hamburger Kunsthalle.<sup>17</sup> Beide Institutionen sieht Brinckmann vereint in einem „innigen Zusammenwirken“ der freien und gewerblichen Künste, wie es in der Folge jahrzehntelang unter der Leitung Brinckmanns einerseits und Lichtwarks andererseits auch sein sollte. Doch zunächst ging die Realisierung des Museums nur mit mühsamen Schritten voran. Der Aufruf brachte 3.700,- Mark an Spendengeldern – ein bescheidener Anfang für ein aus dem Nichts zu gründendes Museum.<sup>18</sup>

Dank seiner guten Beziehungen zum Wiener Museum für Angewandte Kunst wurde Brinckmann 1873 bei der Wiener Weltausstellung zum Ausstellungskommissar ernannt und vertiefte in ausführlichen Studien sein Wissen über angewandte Kunst. Die erstmalige Teilnahme Japans erregte besondere Aufmerksamkeit, denn die gezeigten Werke japanischen Kunsthandwerks erschienen den „westlichen Augen als fremd und neuartig“.<sup>19</sup> Auch Justus Brinckmann war nachhaltig beeindruckt von der japanischen Kunst und legte mit Einkäufen den Grundstock für die heute noch bedeutende Sammlung japanischer Kunst des Hamburger Museums. Der Einfluss dieser Sammlung, vor allem der Holzschnitte und Färberschablonen, auf die Entstehung des Japonismus innerhalb des Jugendstils um die Jahrhundertwende ist sicherlich nicht hoch genug anzusetzen.<sup>20</sup> Die Weltausstellungen boten gute Gelegenheit, zeitgenössische kunsthandwerkliche Objekte aller Materialien vergleichsweise günstig zu erwerben. Auch die erste Erwerbung für seine Sammlung Islamischer Kunst tätigte Brinckmann auf der Wiener Weltausstellung. Aufgrund dieser Besonderheit hat die Flügeltür aus dem 19. Jahrhundert, wie wir noch sehen werden, in der neuen Dauer Ausstellung heute einen Ehrenplatz gleich am Eingang der Abteilung.<sup>21</sup>

Die langsam wachsende Sammlung konnte 1874 erstmals in den 200 m<sup>2</sup> Ausstellungsfläche bietenden Räumen am St. Annenplatz dem

17 <http://www.hamburger-kunsthalle.de/index.php/Geschichte.html> (10.11.15).

18 Katalog Hamburg 2004, S. 30.

19 Spielmann 2002, S. 27.

20 Zum direkten Einfluss der Hamburger Sammlung auf etwa Peter Behrens, Otto Eckmann und Henriette Hahn, siehe Spielmann 2002, S. 63–66.

21 Flügeltür, Kaschmir, 19. Jh. Holz mit Lackmalerei, Inv.Nr. 1873.279, vgl. Kapitel IV.2.4.2..

Publikum zugänglich gemacht werden.<sup>22</sup> Im selben Jahr begannen die Bauarbeiten zu einem großangelegten Domizils am Steintorplatz (Abb. X.2.5.1).<sup>23</sup> Dieses war als Schul- und Museumsbau angelegt und sollte in den oberen Etagen mehrere Real- und Gewerbeschulen und im Erdgeschoss das Museum für Kunst und Gewerbe beherbergen. Geleitet von der Idee, dass das Museum Studienmöglichkeiten für zukünftige Handwerker bieten sollte, ist diese gemeinsame räumliche Unterbringung nachvollziehbar, schon bald erwies sie sich jedoch als schwierig und unzureichend. Die Schulen zogen im Laufe der Jahrzehnte alle aus (die letzte in den 1970er Jahren),<sup>24</sup> sodass das Gebäude heute allein das Museum für Kunst und Gewerbe beherbergt. Der ursprüngliche Aufbau des ehemaligen Schulgebäudes mit seinen etwa gleichgroßen Klassenräumen, den umlaufenden Korridoren und einer Turnhalle ist heute noch zu spüren und stellt die Kuratoren immer wieder vor Herausforderungen.

Brinckmann publizierte in zahlreichen Heften, Berichten und Jahrbüchern rund um das Museumsgeschehen minutiös seine Erwerbungen sowie die Entwicklungen und Schwierigkeiten des Museums. Aus diesen Berichten geht die Zusammenstellung der Sammlungen sowie Brinckmanns Erwerbungs politik klar hervor. Bei immer knappen Mitteln, die ihm zur Verfügung standen, gelang es ihm, eine beachtliche Sammlung anzulegen. Spielmann attestiert Brinckmann in diesem Zusammenhang eine antizyklische Erwerbungs politik.<sup>25</sup> Der Museumsleiter und passionierte Sammler erwarb ganze Kontingente von Objektgruppen, die zu seiner Zeit auf dem Kunstmarkt keine hohen Preise erzielten, aber von der künstlerischen Qualität hochrangig waren. Dieser kaufmännischen Weitsicht Brinckmanns verdankt das Museum viele seiner heutigen Schätze. Seiner Leidenschaft für das Material Keramik folgend gelangen ihm auf diesem Gebiet zu vergleichsweise günstigen Preisen gute Erwerbungen, darunter auch schöne Beispiele der Islamischen Keramik (vgl. Kap. V. 2.3.2).

22 Vgl. Spielmann 2002, S. 29 und Katalog Hamburg 2004, S. 34f.

23 Katalog Hamburg 2004, S. 37.

24 Vgl. Spielmann 2002, S.30.

25 Vgl. Spielmann 2002, S. 33.

Brinckmann publiziert in seiner Schrift „Erreichtes und Erwünschtes“ eine Auflistung der Erwerbungen aus den Jahren 1869 bis 1897 nach technischen und geschichtlichen Gruppen.<sup>26</sup> Daraus ist der Sammlungsschwerpunkt Keramik mit einer Stückzahl von 2.551 klar zu erlesen. Darüber hinaus fällt die Investition in kunsthandwerkliche Objekte aus dem „Morgenland“ mit einer Gesamtzahl von 2.923 Objekten im Vergleich zu 5.366 Werken aus dem „Abendland“ ins Auge. Damit ist eine wichtige Ausrichtung des Hauses auf außereuropäische Kunst bereits angelegt. Den Schwerpunkt in diesem Bereich bilden die Regionen „Japan, China, Korea“ mit insgesamt 2.392 Objekten. Dabei gelang es Brinckmann, eine beachtliche Anzahl an „Schwertzierrathen“, den Stichblättern japanischer Schwerter, zusammenzutragen. Von den sogenannten Tsubas sind für eine Summe von 39.100,22 Mark eine Stückzahl von 1.036 Exemplaren gekauft worden, die meisten davon sicherlich auf der Wiener Weltausstellung. Diese Sammlung zählt heute noch zu den bedeutendsten ihrer Art außerhalb Japans.<sup>27</sup> Die 471 Objekte aus den Regionen „Indien, Persien, Türkei“ konnte Brinckmann für eine Summe von 22.849,69 Mark erwerben.

Mit dieser Gewichtung legte Brinckmann bereits den Grundstock für die Ausrichtung des Museums auf ostasiatische Kunst innerhalb der außereuropäischen Abteilungen. Diese Gewichtung erhielt weiteren Nachdruck durch die Beschäftigung des Japanologen Shinkichi Hara als wissenschaftlicher Mitarbeiter ab dem Jahre 1896.<sup>28</sup> Hara war nach seinem Medizinstudium in Tokio im Rahmen einer Studienreise nach Freiburg gekommen. Justus Brinckmann befand sich gleichzeitig auf der Suche nach einem Übersetzer für seine Forschungen in der Japan Abteilung. Der Asiensammler Ernst Gosse empfahl Hara, woraufhin dieser sein Studium, an dem er offensichtlich wenig Interesse hatte, aufgab und nach Hamburg übersiedelte. In der Folgezeit avancierte Hara zum begehrten Fachmann für Ostasiatische Kunst. Auf Bitten zahlreicher Museen und Privatsammler vermittelte Brinckmann seinen freien Mitarbeiter europaweit, so z. B. nach Leiden, Berlin, München, Kopen-

26 Zu finden in: Brinckmann 1898, S. V.

27 Vgl. <http://www.mkg-hamburg.de/de/sammlung/sammlungen/ostasien.html> (27.11.15).

28 Klemm widmet dem Japanologen Shinkichi Hara ein eigenes Unterkapitel in: Katalog Hamburg 2004, S. 60–62.

hagen, Dresden und Paris. Erst 1904 konnte Brinckmann Hara dauerhaft für Hamburg gewinnen und seine Festanstellung durchsetzen. Bis 1931 blieb Hara dem Museum verbunden. Seine Bedeutung für die Ostasien Abteilung des Hamburger Museums ist nicht hoch genug einzuschätzen. Er sorgte für den weiteren Ausbau der Sammlung auf seinen Reisen nach Japan sowie auf den wichtigsten Auktionen in Europa. Seine Publikation zur bedeutenden Schwertschmuck-Sammlung des Museums fand internationale Anerkennung. Abermals bewies Brinckmann mit der Auswahl seines Fachkurators Weitsicht: Brinckmann beschränkte Haras Einsatzgebiet nicht auf die Übersetzung von Texten und Inschriften, er ließ ihm freie Hand und ermöglichte ihm dadurch, sich als Wissenschaftler zu etablieren. Mit diesem Feingespür, einen muttersprachlichen Kurator einzusetzen und ihm die entsprechende Anerkennung zuteilwerden zu lassen war Brinckmann seiner Zeit weit voraus.

Ein weiterer Verdienst Brinckmanns ist das Sammeln und Ausstellen von Kunsthandwerk des Jugendstils in einer eigenen Abteilung – bereits in der Stunde seiner Entstehung und nicht erst rückblickend. Ausgestattet mit 100.000,- Goldmark durch den Hamburger Senat, gelang es Brinckmann 1900 auf der Pariser Weltausstellung herausragende Objekte dieser neuen Kunstströmung für sein Haus zu kaufen. Seine Erwerbungen reichten von Möbeln über Porzellan aus Sèvres, Tapisserien von William Morris, Gläser von Emile Gallé, Schmuck von René Lalique, Druckgrafik bis hin zu Skulpturen, darunter eine Büste von Auguste Rodin.<sup>29</sup> Zurück in Hamburg präsentierte er die Kostbarkeiten nicht in traditioneller Weise nach Materialgruppen oder Regionen getrennt, sondern in einem eigenen Raum, dem sogenannten „Pariser Saal“. Damit war Brinckmann einer der Vorreiter der sogenannten Period Rooms für die Museen angewandter Kunst in Deutschland. Diese Epochenräume sind eingerichtete Zimmer, ausgestattet mit verschiedenen Materialgruppen, gleich einem Interieur, die durch Kontextualisierung ihrem Gebrauchszustand sehr nahe kommen und gleichzeitig das Studium einer einzelnen Stilphase anhand unterschiedlicher Materialien und Techniken ermöglichen. Durch die inhaltliche Gegenüberstellung von angewandter und freier Kunst in Form von Skulp-

29 Vgl. Spielmann 2000, S.77–81.

turen und Druckgraphiken unterstrich Brinckmann die Ausrichtung des Museums als ein universales Kunstmuseum für Kunst und Gewerbe gleichermaßen. Der Pariser Saal brachte dem Museum große Aufmerksamkeit und bestätigte Brinckmann in seiner Sammel- und Ausstellungspraxis.

Bis zu seinem Tod 1915 widmete sich Justus Brinckmann ohne Unterlass dem Aufbau der Sammlung und der Präsentation in den Schauräumen am Steintorplatz und prägte das Erscheinungsbild des Museum bis heute.

#### V.2.2.2 Die Zeit nach Brinckmann bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges

Zweiter Direktor des Museums wurde von 1919 bis 1933 Max Sauerlandt. Sauerlandt hatte sich bereits zwischen 1905 und 1908 als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter am Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg einen Namen gemacht.<sup>30</sup> Im Anschluss wurde er zur Leitung des Städtischen Museums Moritzburg in Halle berufen. Hier gelang ihm der Aufbau einer bedeutenden Sammlung expressionistischer Kunst. Sein Amtsantritt in Hamburg verwirklichte sich erst vier Jahre nach Brinckmanns Tod, da sich Sauerlandt an der Kriegsfront befand und gleichzeitig mit einer Zusage zögerte, an ein Museum mit kunstgewerblichem Schwerpunkt zu wechseln.<sup>31</sup> In Zeiten großer finanzieller Engpässe gelang es Sauerlandt als Museumsdirektor, seiner Leidenschaft für die expressionistische Kunst auch in Hamburg gerecht zu werden. Seine Einkäufe berücksichtigten schwerpunktmäßig die europäischen Sammlungen, darunter besonders moderne Kunst. Sauerlandt pflegte enge Kontakte zu namhaften Künstlern wie Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Ernst Ludwig Kirchner, Gustav Heinrich Wolff und Richard Haizmann, förderte sie und erwarb Werke für sein Museum. Dabei lehnte er eine Trennung von freier und angewandter Kunst kategorisch ab. Für die Präsentation der neuen Werke richtete er keinen eigenen Saal ein, son-

<sup>30</sup> Katalog Hamburg 2004, S. 241.

<sup>31</sup> Ebenda, S. 244.

dern platzierte sie in verschiedenen Abteilungen im Dialog mit historischen Objekten der europäischen und außereuropäischen Kunst.<sup>32</sup>

Leider ist kein Foto der Islam Abteilung überliefert,<sup>33</sup> Abbildung X.2.5.2 zeigt stellvertretend ein um 1930 entstandenes Foto der Vorgeschiechtlichen Abteilung, die um einen nach Karl Schmidt-Rottluffs Entwurf gewebten Gobelin erweitert wurde. Diesen Dialog dokumentiert auch eine Fotoreihe, die Sauerlandt gemeinsam mit Johannes Grubenbecher, Lehrer der Landeskunstschule, sowie dessen Fotografie-Klasse in den späten 20er Jahren realisierte.<sup>34</sup> Ein Beispiel dieser beeindruckenden Reihe (Abb. X.2.5.3) stellt einem neu erworbenen persischen Aquamanile aus dem 12. bis 13. Jahrhundert (Inv.Nr. 1923.56) die Bronze-skulptur „Europa auf dem Stier“ von Gustav Heinrich Wolff aus dem Jahr 1924 gegenüber.

Die Gegenüberstellung von historischen und zeitgenössischen Objekten war zu dieser Zeit kein Novum in der Ausstellungsdidaktik. Die Kunstgewerbemuseen hatten dies in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits eingeführt, indem sie historisierendes Kunsthandwerk historischen Vorbildern gegenübersetzten. Dennoch erscheint diese Korrespondenz von Objekten aus verschiedenen Stilen und Jahrhunderten mit expressionistischer Kunst geradezu revolutionär. Handelt es sich hierbei – im Gegensatz zum eklektizistischen Historismus – um divergent unterschiedliche Kunststile, die es aber umso reizvoller machen, Gemeinsamkeiten und Gegensätze zu entdecken. Auch geht es Sauerlandt nicht darum, Einflüsse außereuropäischer Kunst auf das Schaffen der Expressionisten zu dokumentieren; er möchte vielmehr ungewöhnliche Paarungen schaffen, bei denen der Betrachter selbst Assoziationen erzeugen sollte. „Es war Sauerlandts Prinzip, die Präsentation der Objekte flexibel zu halten, weil er meinte, die Unverrückbarkeit seiner Sammlung sei ihr Tod bei lebendigem Leibe.“<sup>35</sup> Dazu kommentiert er selbst: „Ich habe weiter durch kleine Hilfsmittel versucht, überall in der Sammlung daran zu erinnern, daß wir heute leben und

32 Zur Neukonzeption der Dauerausstellungen unter Max Sauerlandt, siehe: Baumann 2002, S. 23–34 und Katalog Hamburg 2004, S. 268ff.

33 Auskunft Nora von Achenbach, Interview vom 07.07.2015.

34 Vgl. Katalog Hamburg 2004, S. 316.

35 Baumann 2002, S. 26.

daß alles Vergangene von hier aus sein eigentliches Licht und seine Bedeutung erst bekommt“.<sup>36</sup>

Sauerlandt durchbricht mit seiner Konzeption alle akademischen und museologischen Dogmen, die eine Einteilung nach Epochen und Regionen vorgeben. Heute ist dieser museumsdidaktische Ansatz längst etabliert. Sauerlandt jedoch brachte seine Neuaufstellung der Räume viel Kritik ein. Vor allem die Positionierung der Aktskulpturen „Das Paar“ sowie die „Badende“ von Ernst Ludwig Kirchner im Haupttreppenhaus des Museums (Abb. x.2.5.4) sorgte für zahlreiche kritische Stimmen.

Wie sehr expressionistische Kunst bereits in der Zeit vor der Macht-ergreifung der Nationalsozialisten in gewissen Kreisen auf Ablehnung stieß, verdeutlichen die Reaktionen auf Sauerlandts Sonderausstellung „Exoten in der Kunst“ von 1932, in der er die Darstellung exotischer Völker in der europäischen Kunst vom Altertum bis zur Gegenwart thematisierte. Die schärfste Kritik formulierte Hans Wall im Hamburger Abendblatt:

„Wenn sich der Herr Professor Sauerlandt, der Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe und Leiter der Landeskunstschule, hier in Hamburg als Botschafter des Bolschewismus in der Kunst fühlt, so ist das seine Sache, wenn er aber hierbei einen unserer staatlichen Bauten zum Botschaftsgebäude erhebt, dann müssen wir uns als gute Hamburger eine so unverflorene Enteignung verbitten.(...) Schon wiederholt ist von der Seite deutscher Kulturfreunde dagegen Verwahrung eingelegt worden, daß Prof Sauerlandt in seinen Museum (...) eine Abteilung eingerichtet hat, die er mit den ausgefahrensten ‚Werken‘ negerischer und abstrakter ‚Kunst‘ vollpropft. (...) Trotz aller Proteste stellt aber Sauerlandt dieses Gerümpel, größtenteils jüdischer Herkunft (...) weiter aus, als hoffe er, es uns durch allmähliche Gewöhnung näherzubringen.“ Und abschließend: „Es ist eine unerläßliche Forderung, daß dem Prof. Sauerlandt so schnell wie möglich sein volkverwirrendes Handwerk gelegt wird, sonst infiziert er mit seinem Ungeschmack das ganze Museum.“<sup>37</sup>

36 Zitiert nach Baumann 2002, S. 28.

37 Hans Wall, Eine „Exoten“-Ausstellung. Prof. Sauerlandt vom Museum für Kunst und Gewerbe verhöhnt die Hamburger Kunstfreunde, Hamburger Tageblatt vom 2. November 1932.

Nur gut zwei Monate später mit der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 erhielt die Strömung gegen Expressionistische Kunst und somit auch gegen Sauerlandt starken Rückenwind.<sup>38</sup> Im April 1933 erfolgte die Beurlaubung des Direktors, im Januar 1934 verstarb Sauerlandt nach kurzer schwerer Krankheit.<sup>39</sup> So musste er wenigstens nicht mehr erleben, wie seine Sammlung expressionistischer Kunst konfisziert wurde, um eine wichtige Rolle bei der in ganz Deutschland gezeigten Ausstellung „Entartete Kunst“ zu spielen.<sup>40</sup>

Nach der Beurlaubung Sauerlandts wurde zunächst Hermann Maetzig als kommissarischer Leiter des Hamburger Museums eingesetzt. Maetzig konnte dieses Amt jedoch nur bis April 1934 ausführen, da er im Zuge eines Disziplinarverfahrens aufgrund seiner Zugehörigkeit zu den Freimaurern beurlaubt wurde.<sup>41</sup> Als nächsten kommissarischen Leiter berief der Senat Wilhelm Freiherr Kleinschmit von Lengenfeld. Sein Arbeiten und Handeln als Museumsdirektor standen unter genauer Beobachtung. Der politische Druck wurde für den liberal eingestellten Direktor jedoch so groß, dass er letztendlich aus gesundheitlichen Gründen 1937 von seinem Amt zurücktreten musste.<sup>42</sup> Sein Nachfolger wurde der langjährige Mitarbeiter Konrad Hüseler, der bis zum Kriegsende die Geschicke des Museums bestimmte.<sup>43</sup> Hüseler Hauptinteresse galt vornehmlich der deutschen Kunst. Als treues Mitglied der NSDAP führte Hüseler sein Haus ganz im Sinne der Parteiideologie. Er denunzierte unliebsame Mitarbeiter und erwarb Kunstwerke aus jüdischem Besitz zu günstigen Preisen. Bereits vor seiner Berufung zum kommissarischen Direktor richtete Hüseler 1934 eine neue Dauerausstellung mit volkskundlichen Arbeiten aus Deutschland im Museum ein. Um der Sammlung, die größtenteils bereits unter Brinckmann zusammengetragen worden war, Raum zu schaffen magazinierte

38 Zur Kulturpolitik nach der Machtübernahme Hitler, siehe: Jeuthe 2010, S. 8–17.

39 Zum Vorgang der Beurlaubung, siehe Katalog Hamburg 2004, S. 323f.

40 Über die Beschlagnahmungsaktion in Hamburg sowie zur Ausstellung „Entartete Kunst“, siehe etwa Baumann 2002 S. 105ff.

41 Vgl. Katalog Hamburg 2004, S. 327.

42 Vgl. ebenda, S. 328.

43 Zu Konrad Hüseler siehe Katalog Hamburg 2004, S. 328–329.

Hüseler den überwiegenden Teil der Bestände Islamischer Kunst ein. Bei Presse und Besuchern fand die neue Abteilung großes Interesse.

Die Themen der Sonderausstellungen dieser Zeit verdeutlichen die Ausrichtung des Museums in der NS-Zeit als Propagandamedium. Diese waren etwa: „Deutsche Frucht aus Fremder Saat“ (1936), „Heim ins Reich“ (1938), „Sonderschau von Flugzeugmodellen“ (1940), „Deutsche Möbel aus Tropenhölzern“ (1943).<sup>44</sup>

Noch vor Kriegsbeginn wurde mit der Auslagerung der Sammlungen begonnen. Die Verlagerungsorte waren die Tresore am Gänsemarkt, Luftschutztürme am Wiesendamm sowie die Sparkasse Blankenese.<sup>45</sup> Obwohl das Gebäude in unmittelbarer Nachbarschaft zum Hamburger Hauptbahnhof steht, wurde es von nur einer Sprengbombe am 6. Juni 1944 getroffen, die an der Nordseite des westlichen Treppenhauses Schäden verursachte. Brandbomben, die in großer Zahl in das Haus eingeschlagen hatten, konnten rechtzeitig gelöscht werden.<sup>46</sup> Die Sammlung erlitt in ihren Verlagerungsorten kaum Verluste.

### V.2.2.3 Die Zeit nach 1945

Konrad Hüseler wurde wegen seiner Mitgliedschaft in der NSDAP am 8. August 1945 aus dem Dienst entlassen.<sup>47</sup> Es waren weniger die Kriegsschäden, als vielmehr die Umnutzung des leeren Gebäudes, die noch während des Krieges begonnen hatte, die das Wiederaufnehmen des Museumsbetriebs erschwerten. So hatte sich die Reichsbahn mit einem Wohnheim, einer Kantine und Diensträumen im Keller des Gebäudes eingerichtet.<sup>48</sup> Wie aus der Museumsschrift „Flugblatt 24“ hervorgeht, konnten erste Teile des Museums bereits am 15. Oktober 1945 wieder dem Publikum zugänglich gemacht werden.<sup>49</sup> Da noch nicht alle Objekte wieder zurückgeführt worden waren und auch die Räume noch nicht wieder in vollem Umfang zur Verfügung standen, beschränkte sich die Schau auf eine Auswahl aus verschiedenen Abteilungen der

<sup>44</sup> Vgl. Katalog Hamburg 2004, S. 336–339 sowie Katalog Hamburg 1988, S. 82.

<sup>45</sup> Vgl. Katalog Hamburg 2004, S. 373 und von Katalog Hamburg 1988, S. 83.

<sup>46</sup> Katalog Hamburg 1988, S. 83.

<sup>47</sup> Ebenda, S. 80.

<sup>48</sup> Ebenda, S. 84.

<sup>49</sup> Flugblatt 24, Archiv MKG.

europäischen und außereuropäischen Kunst, die in fünf Räumen auf der Südseite des Erdgeschosses einen Überblick über die Spannweite der von Brinckmann initiierten Sammlungen zeigen sollte. Das von dem kommissarischen Leiter Eugen von Mercklin verfasste Flugblatt betont den Wunsch der Museumsleitung, diese breitgefächerte Sammlung zu präsentieren. „Damit mag auch sie zu ihrem bescheidenen Teile dazu beitragen, Deutschland in seiner schwersten Zeit den Weg zurück in die Gemeinschaft der friedliebenden Nationen zu ebnen.“<sup>50</sup>

Für die Präsentation des europäischen Kunsthandwerks standen zwei Räume sowie ein davor gelagerter Gang zur Verfügung. Die Kunst Asiens wurde in zwei Räumen gezeigt, darunter Werke aus China, Japan sowie „Proben aus frühislamischer Zeit bis zum 18. Jahrhundert“.<sup>51</sup> Es folgte ein weiterer Raum mit Kunst aus dem Alten Orient sowie der Antike. Eine fotografische Dokumentation dieser Räume ist nicht überliefert.<sup>52</sup>

1947 wurde Erich Meyer zum Museumsdirektor ernannt. In seiner bis 1961 dauernden Amtszeit wuchs die Sammlung des Museums um beachtliche Stücke an. Auch seiner Nachfolgerin Lise Lotte Möller gelang es in den Jahren von 1961 bis 1971, die systematische Erwerbungs- politik mit dem Ziel, Sammlungslücken zu schließen, fortzusetzen. Ihr folgte Axel von Saldern (1971–1988), unter dessen Leitung eine der ersten „Blockbuster Ausstellungen“ Deutschlands „Tutanchamun“ 1981 gezeigt wurde. Mit 620 000 Besuchern war die Ausstellung der größte Publikumerfolg in der Museumsgeschichte, eine Fotografie vom 10. Juli 1981 zeigt Menschenmengen die in langen Schlangen vor dem Haus warten.<sup>53</sup>

Unter der Leitung Wilhelm Hornbostels (1988–2008) wurde das Museum 1999 in eine Stiftung des öffentlichen Rechts überführt, im Jahr 2000 erhielt das Gebäude mit dem Schürmann-Flügel einen Erweiterungsbau, um die stetig wachsenden Sammlungen besser präsentieren zu können.<sup>54</sup> Seit 2008 ist nun Sabine Schulze Direktorin des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg. Unter ihrer Leitung wurden die

50 Ebenda, S. 1.

51 Ebenda, S. 5.

52 Auskunft Nora von Achenbach, Interview am 07.07.2015.

53 Vgl. Katalog Hamburg 1988, S. 110.

54 <http://www.mkg-hamburg.de/de/das-mkg/geschichte.html> (2.3.16)

Dauerausstellungen neu konzipiert und eingerichtet. Mit zeitkritischen und aktuellen Ausstellungsthemen wie etwa „Tattoo“ und „Fast Fashion. Die Schattenseiten der Mode“ (beide 2015) oder die im Oktober 2016 eröffnete Schau „Game Masters“, die sich mit digitalem Design beschäftigt, gelingt es ihr, auch ein jüngeres Publikum anzusprechen.<sup>55</sup>

Im April 2015 wurde die neu eingerichtete Islam Abteilung unter regem öffentlichem Interesse eröffnet. Diese und die vorangegangene Präsentation von 2007 bilden den Schwerpunkt der vorliegenden Untersuchung zum Hamburger Museum.

### V.2.3 Die Sammlung Islamischer Kunst am Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg<sup>56</sup>

Der Gründungsvater des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe Justus Brinckmann investierte von Anfang an in Ankäufe für die Sammlung Islamischer Kunst. Brinckmanns erstes Objekt der Islam-Sammlung, seine Erwerbung auf der Wiener Weltausstellung 1873, war eher eine untypische: Die bereits erwähnte Flügeltür aus Kaschmir fällt im Vergleich zum gesamten Sammlungsbestand aus der Reihe. Die weitaus größte Anzahl an Objekten entstammt der Materialkategorie Keramik mit dem Herkunftsschwerpunkt Iran sowie dem osmanischen Iznik.<sup>57</sup>

In seinem Bericht „Erreichtes und Erwünschtes“ von 1898 bemerkt Brinckmann:

„Der Grund zu unserer Sammlung kunstgewerblicher Erzeugnisse der Kulturländer des Islam, Persiens und der Türkei, sowie Indiens wurde auf der Weltausstellung von 1873 gelegt. In Wien wurden damals neben Metallarbeiten, Thongefäßen und gelackten Holzgegenständen neuzeitiger indischer Herkunft auch ältere persische Metallgefäße, Lackmalereien und Stickereien angekauft. Später sind mittelalterliche Wandfliesen aus

<sup>55</sup> Vgl. <http://www.mkg-hamburg.de/de/ausstellungen/archiv/2016.html> (22.12.16).

<sup>56</sup> Die Angaben zur Sammlung erteilte die damalige Kuratorin der Abteilung Nora von Achenbach in einem Interview am 07.07.2015, siehe auch Achenbach 2004, S. 119f.

<sup>57</sup> Zur Bedeutung der Keramik innerhalb des Hamburger Museums sowie der Islam Abteilung im Besonderen zur Zeit Justus Brinckmanns, siehe: Borrmann 1902.

Persien, türkische Fayencen und Bucheinbände hinzugekommen. Im Ganzen ist diese Abteilung weit zurückgeblieben hinter dem, was sie darbieten könnte und sollte.<sup>58</sup>

Mit dieser Analyse verdeutlicht Brinckmann, dass das Sammeln von Islamischer Kunst ihm wichtig war, gleichzeitig ist es aber auch ein Eingeständnis, dass ihm nicht sein Hauptinteresse galt und Investitionen in diesen Bereich nachrangig vorgenommen wurden. Dennoch gelang es Brinckmann einen guten Grundstock für die heutige Sammlung Islamischer Kunst zu legen.

Brinckmann legte im Laufe seiner Amtszeit ein besonderes Augenmerk auf das Sammeln von Baukeramik, es gelangen ihm zwei bedeutende Ankäufe: zum einen eine Sammlung von rund 400 Fliesenfragmenten aus dem Innen- und Außenraum des Mausoleums des Buyan Kuli Khan aus der Mitte des 14. Jahrhunderts sowie ein hochkarätiger Fliesenbogen aus Iznik aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Beide Erwerbungen werden im Folgenden noch eingehender untersucht.

Einige wenige, aber sehr hochkarätige Objekte der Sammlung fallen in den Bereich der Buchkunst. Das kostbarste Werk ist ein Gedichtband Süleymans des Prächtigen von 1554, verfasst durch den Herrscher selbst unter dem Pseudonym Muhibbi, mit Illuminationen aus der Hand Kara Memis.<sup>59</sup> Der Meister nakkaşan Kara Memi gilt, gemeinsam mit seinem Lehrer Şahkulu, als Begründer des osmanischen Hofstils.<sup>60</sup> Somit zählt der kostbar ausgestattete Gedichtband, der 1894 erworben wurde, zu einem der wichtigsten Zeugnisse osmanischer Kunst außerhalb der Türkei.

Als weitere Objektgruppen sind Werke aus Metall, Stein, Holz und Leder vertreten. Textilien und Teppiche wurden ab den 1950er Jahren angekauft. Die dreizehn Glasobjekte der Islam-Sammlung sind vornehmlich Anschaffungen aus den 60er Jahren unter Direktor Axel von Saldern, der selbst Glasspezialist war.<sup>61</sup>

58 Brinckmann 1898, S. 35.

59 Inv.Nr. 1886.168.

60 Vgl. Erduman-Çalış 2008, S. 29.

61 Interview der Autorin mit Nora von Achenbach am 07.07.2015.

Insgesamt kann gesagt werden, dass das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg mit rund 350 Objekten über eine kleine Sammlung Islamischer Kunst verfügt. Die hohe Qualität der gesammelten Werke fällt jedoch sofort ins Auge. Während in vielen Museen nur ein geringer Teil des Bestandes ausgestellt werden kann und der Großteil magaziniert bleibt, wird in der aktuellen Dauerausstellung am Hamburger Museum mit 270 Exponaten fast die gesamte Sammlung Islamischer Kunst gezeigt (vgl. Kap. V.2.4.2). Nur wenige fehlerhafte oder fragmentarische Stücke sowie eine Sammlung von rund 1.500 Scherben aus Fustat verbleiben in den Depots. Weiterhin nicht vollständig ausgestellt ist die umfangreiche Baukeramik-Sammlung des Museums. Im Magazin verbleiben zahlreiche Einzelfliesen aus Iznik, dem Iran und Spanien, sowie fragmentarische Elemente aus dem Gebäudekomplex des Buyan Kuli Khan.

Die nun folgende Auswertung der Sammlung basiert auf den in der neuen Dauerausstellung gezeigten Objekten. Wichtige Hinweise über Provenienzen sowie die Umstände der Erwerbung lieferten die Inventarkarten des Museums, die für eine Auswertung zur Verfügung standen. Darüber hinaus wurden Inventarbücher punktuell durchgesehen. Da die Inventarkarten aufgrund des Umfangs nach Gefäß- und Baukeramik getrennt aufgeführt sind, übernehme ich diese Trennung und analysiere zunächst die Gefäßkeramik.

### V.2.3.1 Inventarnummern

Die Systematik der Inventarnummern legte Justus Brinckmann bereits 1872 fest, zwei Jahre bevor das Museum eröffnet wurde.<sup>62</sup> Sie wurde bis heute beibehalten. So bezeichnet beispielsweise Inv.Nr. 1877.94 (eine Hornhautraspel aus dem Iran, 17. bis 18. Jahrhundert) das 94. Objekt, das im Jahr 1877 im Inventarbuch verzeichnet wurde.

### V.2.3.2 Gefäßkeramik

Tabelle X.2.2.1 und X.2.2.2 geben eine Übersicht über die Sammlungsschwerpunkte anhand ihrer Anzahl, Herkunft, Technik sowie Form. Die Zahlen beziehen sich auf die Objekte in der Ausstellung. Weitere Keramiken finden sich in den Depots. Diese wurden zwar gesichtet, eine

62 Vgl. Katalog Hamburg 2004, S. 118.

genaue Analyse jedes einzelnen Objektes konnte anhand der eingeschränkten Zugänglichkeit des Depots jedoch nicht geleistet werden.

Das Diagramm X.2.1.1 verdeutlicht, dass der größte Bestand an Keramiken mit 85 % aus dem Iran stammt. Die übrigen Länder sind mit 16 Beispielen (15 %) vertreten, wobei osmanische Keramiken aus Iznik mit 14 Objekten einen deutlichen Schwerpunkt bilden. Eine Sammlung von 30 Wasserkrug-Filtern aus dem Ägypten der Fatimiden-Zeit bildet eine geschlossene Gruppe für sich.

Fast die Hälfte der Gefäßkeramiken aus dem Iran (43 von 95) entstanden in der Zeit vom 11. bis 13. Jahrhundert. Etwa gleich stark vertreten sind Islamische Keramiken der Frühzeit (22) sowie der Spätzeit (20). Die Zeit vom 13. bis 15. Jahrhundert ist mit lediglich zehn Beispielen repräsentiert. In Hinblick auf die bevorzugte Technik und Dekoration (vgl. Diagramm X.2.1.2) innerhalb der persischen Gefäßkeramik lässt sich eine große Vorliebe für polychrome Malerei (42) sowie Blauweißkeramik (29) feststellen. Besonders geschätzt wurden zudem Beispiele mit kalligraphischen Inschriften (13) sowie figürlicher Dekoration (19). Die Sammlung verfügt weiterhin über 11 Lüsterkeramiken, die bei Sammlern und Museen beliebte Minai-Keramik mit ihrer polychromen figürlichen Aufglasurmalerei ist lediglich mit zwei Exemplaren vertreten.

In Bezug auf die Formen sind, ohne große Überraschung, die Schalen, Teller und Schüsseln als gebräuchlichste Form am häufigsten vertreten. Da Flachgefäße als Bildträger am besten geeignet sind und zudem, anders als etwa Vorratsgefäße, über einen repräsentativen Charakter verfügen, sind sie im Hamburger Museum zahlenmäßig am häufigsten vertreten. Das Museum für Kunst und Gewerbe hat es vermieden, außergewöhnliche Formen, wie etwa kleine Möbel, Statuetten, Schatullen o.ä. zu sammeln. In der Dauerausstellung (vgl. Kap. v. 2.4.2) ist diese Ausrichtung klar zu spüren. Die flachen Schalen, Teller und Schüsseln werden durch wenige Hochgefäße wie Flaschen und Vasen aufgelockert. Lediglich eine Figurine aus dem 12. bis 13. Jahrhundert (Abb. X.2.5.5, Inv.Nr. 1973.22) fällt bei der Aufreihung von Gefäßkeramiken aus der Reihe. Die Reiterfigur könnte bei ihrer Präsentation als ein Gegenbeispiel für das Narrativ des Bilderverbots innerhalb der Islamischen Kunst aufgeführt werden. Bei der Auswertung der Sammlung wird jedoch klar: das Bild, das von Islamischer Kunst (hier im

Bereich der Keramik) erschaffen wird, ist klar umschlossen. Es zeigt im Wesentlichen repräsentative Gebrauchsware, die einen Ausdruck des künstlerischen Schaffens ihrer jeweiligen Entstehungszeit darstellt. Der Sammlungsschwerpunkt liegt auf dekorativer polychromer Malerei sowie der als charakteristisch geltenden Islamischen Kalligraphie. Bei den Ankäufen wurden diese Gesichtspunkte ganz offensichtlich berücksichtigt. Weiterhin entscheidend scheint die Einbettung in einen kulturübergreifenden Kontext gewesen zu sein. Dies verdeutlicht die Anzahl an Lüster- sowie Blauweißkeramiken. Bei der didaktischen Vermittlung waren, wie wir noch sehen werden, Querverbindungen nach Europa und China seit der Einrichtung des Museums angedacht gewesen. Sie spiegeln sich bis heute in den Dauerausstellungen wider.

Die Gefäßkeramik-Sammlung vermittelt einen guten Überblick über die wichtigsten Entwicklungen in der Islamischen Keramik. Die Auswahl der Objekte entspricht dabei den gängigen Formen und Typen, die in vielen Museumssammlungen zu sehen sind. Die meisten wichtigen technischen Entwicklungen sind mit dem einen oder anderen Beispiel aufgezeigt. Zu nennen ist hier die Entwicklung der Lüsterkeramik, die Durchbruchdekore, die Glasurfarbe Türkis sowie das wichtige Kobaltblau. Auch regionale Entwicklungen wie die Minai-Keramik, Ladjwardina- oder Sultanabad-Ware sind mit wenigen Exemplaren vertreten. Weiterhin verfügt das Museum über ein schönes Beispiel einer reliefierten Lakabi-Schale mit Vogeldekor (Inv.Nr. 1959.304, Abb. x.2.5.9). Es gelang durch Ankäufe in jüngerer Zeit, eine Lücke in der Sammlung aus der Mongolenzeit zu schließen (Inv.Nr. 2005.36, 2005.37, 2005.38, 2005.40, 2005.75). Auch die osmanische Gefäßkeramik ist mit 14 teilweise hochwertigen Beispielen gut vertreten. Alle anderen Regionen fehlen jedoch nahezu vollständig. Dies gilt vor allem für Ägypten und Syrien. Aus Ägypten findet sich lediglich eine Sammlung von Scherben aus Fustat, sowie einfache unglasierte Alltagsware, darunter auch zahlreiche Öllampen und Wasserfilter. Beispiele der bedeutenden Rakka-Keramik aus Syrien fehlen fast völlig. Auch der Maghreb, Andalusien sowie Beispiele der Moghul-Zeit aus Indien und Pakistan fehlen zur Vervollständigung des Gesamtbildes.<sup>63</sup>

63 Eine beachtliche Sammlung an Fliesen aus Spanien wird im Depot verwahrt, diese waren zuletzt in den 1930er Jahren ausgestellt, vgl. Katalog Hamburg 1930, S. 53ff.

Da die Sammlungspolitik auch immer Modeströmungen sowie den Gegebenheiten des Kunstmarktes unterliegt, ist es wichtig, die Sammlungszuwächse genauer unter die Lupe zu nehmen.<sup>64</sup> Im ausgehenden 19. Jahrhundert waren die Bedingungen für die Erwerbung von Islamischer Keramik sehr gut. Es gab ein breites Angebot zu vergleichsweise günstigen Preisen. Justus Brinckmann nutzte diese Gelegenheit und erwarb in seiner Amtszeit rund 30 Islamische Keramiken. Sein Hauptaugenmerk legte er dabei auf safawidische Blauweißkeramiken im chinesischen Stil. Von dreizehn Objekten dieser Gruppe verfügen acht über eine Pseudo-Marke auf der Gefäßunterseite. Diese Marken imitieren chinesische Porzellanmarken. Die Forschung war sich lange unklar darüber, ob hierbei eine Fälschungsabsicht bestand oder die Töpfer lediglich den Stil nachahmten.<sup>65</sup> Persische Blauweißkeramik des 17. Jahrhunderts wurde nicht nur nach Europa exportiert, sie ist bis weit in den Osten nachzuweisen und schloss somit die Versorgungslücke, die beim Zusammenbruch des Ming-Reiches 1644 und dem folgenden Produktionsstopp im Porzellanzentrum Jingdezhen auf dem Markt entstanden war.<sup>66</sup> Brinckmann interessierten bei dieser Keramik-Gruppe offensichtlich die Abhängigkeit bzw. Nachahmung der chinesischen Blauweißporzellane, die in der Sammlung reich vertreten waren. Wie komplex und gegenseitig befruchtend der Austausch auf dem Gebiet der Keramik zwischen Europa, der Islamischen Welt und China bzw. Ostasien war und es nicht immer nur als Einbahnstraße von Ost nach West funktionierte, sollte in den heute bekannten Details jedoch erst viele Jahrzehnte später erforscht werden.<sup>67</sup>

Ebenfalls in größerer Stückzahl erwarb Brinckmann Iznik-Keramiken. Ihm gelang es, zwischen 1878 und 1907 elf Teller, Krüge und Humpen, vornehmlich aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in recht guter Qualität für seine Sammlung zu gewinnen. Bei Durchsicht der Inventarkarten fällt auf, dass die Objekte aus ganz unterschiedlichen Quellen stammen und Brinckmann sie gezielt erworben haben muss.

<sup>64</sup> Grundlage dieser Untersuchung waren die Inventarkarten, Archiv MKG.

<sup>65</sup> Lane 1957a, S. 88ff.

<sup>66</sup> Vgl. Carswell 2000, S. 150. Die neueste Forschung zu dieser Gruppe ist: Golombek (Hrsg.) 2013.

<sup>67</sup> Vgl. Kapitel II.2.2.

Eingekauft wurden sie z. B. bei Siegmund Helbing in München, von Carrie Hülsen aus Dresden und aus der Sammlung Paul. Zwei Iznik-Keramiken kamen 1906 als Geschenk von Laura Beit in die Sammlung (Inv.Nr. 1906.433 und 1906.434). Eines der schönsten Stücke seiner Iznik-Sammlung erwarb Brinckmann 1907 bei Leopold Lang in München für 130,- Mark (Inv.Nr. 1907.492 siehe Abb. x.2.5.6). Dieser großformatige Teller mit Hyazinthen, Nelken und Tulpen kehrte 1910 erneut nach München zurück, als er auf der großen Schau „Mohammedanische Kunst“ gezeigt wurde.<sup>68</sup> Es ist die einzige Iznik-Keramik der Museumssammlung, die vor der Einführung des Bolusrot-Tons ab 1560 entstand. Gleichzeitig ist ihre künstlerische und technische Ausführung die gelungenste. Atasoy und Raby gliedern sie in die Gruppe um den „Master oft he Hyacinths“ ein und datieren sie von 1555–1560. Als Charakteristikum für die Arbeiten dieses Ateliers nennen die Autoren die symmetrische Anordnung der Gartenblumen, die Verwendung von geschweiften „Klammern“ um einzelne Sträuße, sowie eine Farbpalette von Blau, Türkis, Lila, Grau-Grün unter Verwendung grün-schwarzer Konturen.<sup>69</sup> Das Hamburger Stück fällt durch die Dominanz seiner Blau- und Grün-Töne auf. Türkistöne treten stark in den Hintergrund, ein blasses Lila wird lediglich im Zentrum der vier Kompositblüten sowie ihrer Blätter eingesetzt.

Gleich drei Keramiken erwarb Brinckmann 1913 bei Dikram Kelekian in Paris. Eine große Schale des 14. bis 15. Jahrhunderts aus Sultanabad mit schwarzer und kobaltblauer Bemalung ging für 2.500 Francs in den Besitz des Museums (Inv.Nr. 1913.287). Eine weitere Schale des 12. Jahrhunderts aus Kaschan mit türkisfarbener Glasur und Ritzdekor wurde für 1.600 Francs erworben (Inv.Nr. 1913.288). Die dritte Schale für 2.000 Francs (Inv.Nr. 1913.289, Abb. x.2.5.7, hinterste Reihe) ist auf den ersten Blick sehr unscheinbar. In der aktuellen Dauerausstellung fällt sie kaum ins Auge, zumal sie nicht gerade prominent in der hinteren Reihe präsentiert wird. Die Oberfläche der Schale wirkt stumpf, als sei die Glasur stark abgerieben. Die Inventarkarte bestätigt die Unsicherheit über die Zuordnung der Keramik. Zunächst wurde sie in das 13. Jahrhundert

68 Katalog München 1912, Nr. 1522.

69 Siehe auch Atasoy und Raby 1989, S. 141 und 138, Abb. Nr. 256.

datiert und unter Verwendung eines Fragezeichens nach Rhages (heute Ray) lokalisiert. Am oberen Rand der Karteikarte erscheint der maschinell hinzugefügte Vermerk „Als Fälschung magaziniert (2.11.33)“. Leider sind keine weiteren Kommentare vorhanden, aus denen Gründe hierfür bzw. eine Angabe, auf wessen Expertise diese Vermutungen beruhen, hervorgehen könnten. Weitere handschriftliche Eintragungen mit Bleistift datieren die Schale in das 14. Jahrhundert in die Ladjwardina-Gruppe. Hierfür spricht die auf der Inventarkarte beschriebene Verwendung der für diese Waren typischen Aufglasurdekoration in Weiß, Rot sowie Gold. Zu bedenken ist, dass bei Ladjwardina-Keramiken Fälschungen mit nachträglichem Dekorationsauftrag nicht selten sind.<sup>70</sup> Eine genaue Analyse des Originalobjektes war leider aufgrund seiner Positionierung in der Vitrine nicht möglich.

In der Ära nach Brinckmanns Ausscheiden ging das Interesse an Islamischer Keramik merklich zurück. Während Sauerlandts Direktorat erwarb das Museum 1923 einzig das bereits erwähnte Aquamanele mit Lüstermalerei aus dem Iran des 12. bis 13. Jahrhunderts (vgl. Abb. x.2.5.3).

Aus jüdischem Besitz scheinen keine Islamica für die Sammlung erworben worden zu sein.<sup>71</sup> Unter den Ostasiatica der Museumsammlung ist hingegen Raubgut nachzuweisen, wie Klemm in seiner Monographie dokumentiert: „Vom ‚Jagdfieber‘ ergriffen“ waren Direktor Hüseler und Peter Wilhelm Meister gezielt auf Versteigerungen zugegen, um günstig Objekte erwerben zu können.<sup>72</sup> Dazu Meisters Einschätzung:

„Ich glaube, dass gerade unter dem jüdischen Besitz manches Ostasiatische ist, da ja allein 60% der Mitglieder der Ostasiatischen Gesellschaft in Deutschland Juden waren. Ich möchte daher bitten, ob Sie nicht im Interesse des Museums erwirken können, dass ich für diese Versteigerungen beurlaubt werde, da es sich ja um eine einmalige Gelegenheit handelt.“<sup>73</sup>

<sup>70</sup> Siehe etwa Watson 2004a, S. 87f.

<sup>71</sup> Freundlicher Hinweis von Nora von Achenbach, Interview vom 07.07.2015.

<sup>72</sup> Katalog Hamburg 2004, S. 349.

<sup>73</sup> Brief Meister an Hüseler, 16.10.1941. Archiv MKG, zitiert nach Katalog Hamburg 2004, S. 349.

In der vom 12. September 2014 bis 1. November 2015 gezeigten Sonderausstellung „Raubkunst? Provenienzforschung zu den Sammlungen des MKG“ beschäftigte sich das Museum mit diesem dunklen Kapitel seiner Geschichte.<sup>74</sup>

Neue Erwerbungen in der Islam Abteilung erfolgten erst wieder in den 1950er und 60er Jahren. Ähnlich wie in nahezu allen untersuchten Museen wurde zu dieser Zeit in großer Stückzahl gekauft. Insgesamt 38 Islamische (Gefäß-)Keramiken gelangten in diesen zwei Jahrzehnten in das Hamburger Museum, dies entspricht einem guten Drittel des Bestands. Gekauft wurde unter anderem bei Joseph Soustiel in Paris, bei Djamile Jägane in München oder auch bei Saeed Motamed in Frankfurt und bei Hauswedell in Hamburg. Um Sammlungslücken zu schließen wurden Objektgruppen gewählt, die bis dato kaum oder gar nicht vertreten waren. Schwerpunktmäßig waren dies vor allem persische Keramiken der Frühzeit, mit Schwerpunkt auf Beispielen mit Kalligraphischen (Kufi-)Inschriften sowie Keramiken mit figürlicher Dekoration in Lüster- oder Minai-Technik des 12. und 13. Jahrhunderts. Zusätzliche Stücke aus der Spätzeit mit blau-weißer Dekoration sowie Iznik-Keramiken, die Brinckmann bereits in großer Stückzahl erworben hatte, sah man nicht mehr vor. Lediglich ein großer Teller mit einer Jünglingsdarstellung in Kobaltblau aus der Safawiden-Zeit (Inv.Nr.1956.106) erweiterte die Sammlung der Vergleichsstücke unter Einfluss des chinesischen Exportporzellans. Hinzu kam eine hochkarätige Iznik-Vase aus der Zeit um 1520, die 1959 bei der Kunsthändlerin Paula Häuser in Hamburg für 1.500 DM erworben wurde und die Iznik-Sammlung um ein frühes Beispiel ergänzen sollte. Das Stück befindet sich heute jedoch nicht mehr in der Sammlung, da sich herausstellte, dass es sich um einen Kriegsverlust des Berliner Museums für Islamische Kunst handelte und es 1994 von Direktor Hornbostel nach Berlin zurück gegeben wurde (vgl. Kap. V.4.3.3).

Die Inventarkarten des Museums geben nicht immer vollständige Angaben über die Herkunft sowie den Kaufpreis des Objektes. Bei der Analyse der vermerkten Preise aus den 60er und 70er Jahren fällt auf, dass die Preise für Islamische Keramik nicht sehr hoch waren, bzw. das

74 Begleitend erschien ein Katalog unter dem gleichen Titel, Katalog Hamburg 2014.

Museum bevorzugt Objekte erwarb, die noch im dreistelligen Bereich lagen. So konnte etwa 1954 eine Schale mit Durchbruchdekor aus dem 12. Jahrhundert bei Djamilé Jägane in München für 400 Mark erworben werden (Inv.Nr. 1954.72). Ein Jahr zuvor begaben sich die Kuratoren des Museums nach Paris in die Galerie d'Art Islamique von Joseph Soustiel am Pariser Boulevard Haussmann. Sie erwarben dort am 28. April 1953 eine große Schale aus Kaschan aus dem frühen 13. Jahrhundert mit Arabeskendekor in Kobaltblau und Schwarz für die Summe von 35.000,- Francs<sup>75</sup> (Inv.Nr. 1953.71, Abb. x.2.5.8, Objekt in der Mitte) sowie eine kleine Schale mit getrübttem bräunlichen Lüster auf blauem Grund mit der Darstellung eines geflügelten Stiers aus dem 12 bis 13. Jh. (ebenfalls Kaschan) für die Summe von 45.000,- Francs<sup>76</sup> (Inv.Nr. 1953.72, Abb. x.2.5.10, Objekt in der Mitte).

Die bereits erwähnte Lakabi-Schale des 12. Jahrhunderts (Inv.Nr. 1959.304, Abb. x.2.5.9) fällt mit einem Preis von 2.100,- Mark aus der Reihe. Sie wurde bei Hauswedell in Hamburg bereits im Vorfeld, also außerhalb der Auktion 93 vom Januar 1960, erworben. Die Schale ist als Bodenfund aus vielen Stücken zusammengesetzt und an einigen Stellen ergänzt worden. Zwei Ergänzungen sind deutlich an der unterschiedlichen Farbigkeit des Materials sowie dem nicht fortlaufenden Krakenlee zu erkennen: eine kleinere im oberen Drittel des Spiegels rechts sowie eine größere im Spiegel links. Auch auf der Fahne links scheint es Ergänzungen und Übermalungen zu geben.<sup>77</sup> Dennoch erscheint der Preis für ein Stück dieser selten auf dem Markt zu findenden Lakabi-Gruppe angemessen.

Neben den Erwerbungen aus den eigenen Etats des Museums waren in den 50er und 60er Jahren weitere Zuwächse aus den Mitteln zweier Stiftungen zu verzeichnen. Die 1956 gegründete „Stiftung für die Ham-

75 Im Jahr 1953, also noch vor der Einführung des Nouveau Franc 1960, entsprachen 35.000,- Franc rund 420,- DM (= etwa 110,- Euro). Vgl. <https://www.historicalstatistics.org/Currencyconverter.html> (21.12.2016).

76 Entsprach im Jahr 1953 rund 540,- DM (= etwa 270,- Euro). Vgl. <https://www.historicalstatistics.org/Currencyconverter.html> (21.12.2016).

77 Dies betrifft den Großteil der über uns gekommenen Islamischen Keramiken der Frühzeit, da es sich fast ausschließlich um Grabungsfunde handelt. Ergänzungen sind ebenfalls keine Seltenheit, da der Markt nach intakten, ausstellungsfähigen Stücken verlangte. Zu diesem Thema vgl. auch: Watson 2004a, S. 18.

burger Kunstsammlungen“ sowie die „Campe’sche Historische Kunststiftung“, die 1909 durch Julius Heinrich Wilhelm Campe (1846–1909) ins Leben gerufen wurde. Beiden Stiftungen verdankt das Museum einen beträchtlichen Zuwachs an Islamischer Keramik.

In den 70er Jahren ging die Erwerbsfreudigkeit des Museums auf dem Gebiet der Islamischen Keramik wieder deutlich zurück. Nur sieben Keramiken fallen in dieses Jahrzehnt. Von 1980 bis heute kamen noch weitere 36 Gefäßkeramiken dazu. Bei genauer Analyse fällt auf, dass 31 Keramiken aus Mitteln der beiden oben genannten Stiftungen finanziert wurden, drei als Geschenk in die Sammlung kamen und lediglich zwei Iznik-Teller aus dem eigenen Etat 1986 sowie 2003 angeschafft werden konnten. Diese Tatsache spiegelt die Erwerbungs politik der Kunstgewerbemuseen unserer Tage wider. Gelder für Ankäufe sind kaum noch vorgesehen. Das Hamburger Museum ist dennoch in der günstigen Lage, durch die Mittel der beiden Stiftungen (die ausschließlich an das Haus gebunden sind) seine Sammlungen stetig nach eigenen Vorstellungen und Wünschen erweitern zu können und bei Zuwächsen nicht, wie viele andere Museen, fast ausschließlich auf Schenkungen durch Privatsammler angewiesen zu sein (vgl. etwa Kap. V.1.3.3).

### V.2.3.3 Baukeramik

Wie bereits erwähnt, legte bereits Museumsgründer Justus Brinckmann den Grundstock für die umfangreiche Fliesen-Sammlung des Hamburger Museums. Seine wohl wichtigste Erwerbung dieser frühen Jahre war die bereits erwähnte Fragmentsammlung aus dem Mausoleum des Buyan Kuli Chan aus Buchara. Durch ein Erdbeben im Jahr 1894 waren große Teile der Baudekoration des Mausoleums herabgefallen und ein Teil der Kuppel zerstört.<sup>78</sup> Im Folgejahr gelangten zahlreiche Fragmente der Dekorationselemente auf den Kunstmarkt. Die Inventarkarte des Hamburger Museums gibt Auskunft darüber, dass Teile davon 1895 von „einem Händler“ in Paris erworben wurden, wobei die eine Hälfte der Mausoleumsfliesen an das Victoria & Albert Museum in London gingen, die andere durch Brinckmann erworben werden konnten. Weiterhin ist

<sup>78</sup> Zur Baugeschichte des Mausoleums sowie den Umständen der Hamburger Erwerbung, siehe Haase 1999.

vermerkt, dass 1908 acht weitere Fliesenfelder als Geschenk von Alfred Beit aus London dazu kamen, zuvor gekauft bei Ounik Kalebdjian in Paris im Februar 1904 für 2.500 Mark. Der Inventarkarte ist eine handschriftliche Liste hinzugefügt. Darauf zu erkennen sind die mit der Inventarnummer 1908.472-479 verzeichneten Fragmente sowie weitere bei Kalebdjian in Paris erworbene Objekte und ihre Preise. Das Londoner Victoria & Albert Museum hingegen erwarb seine Fliesen in zwei Kontingenten 1899 und 1900.<sup>79</sup>

Bei Durchsicht der Inventarkarten der Fliesensammlung fällt auf, dass – bis auf wenige Ausnahmen – nahezu alle Anschaffungen in die Brinckmann-Ära fallen. Dabei gelang es Brinckmann, Fliesen in größeren Kontingenten zu günstigen Preisen zu erwerben. Im ausgehenden 19. Jahrhundert waren die Preise für Islamische Fliesen vergleichsweise preiswert. Dies bestätigt Brinckmanns weitsichtige Methode, antizyklisch zu kaufen. So erwarb das Museum 1883 einen Posten von 51 persischen Fliesen bei E. du Vignau in Isfahan. Dabei variierten die Einzelpreise der Fliesen von 10–35 Mark pro Fliese (Inv.Nr. 1883.114-167). Zwei Jahre zuvor erwarb Brinckmann Iznik-Fliesen bei A. Eskenazi in London für je 3,- Britische Pfund (Inv.Nr. 1881.162-164), bei vermutlich gleicher Gelegenheit von Benguiat mehrere Iznik-Fliesen für insgesamt 5 Pfund und 3 Schilling (Inv.Nr. 1881.166-169). 1882 gelang es Brinckmann in London, seine Sammlung um eine Serie an Rapportfliesen aus Iznik zu bereichern, er zahlte für das Fliesenfeld 6 Pfund (Inv.Nr. 1882.128-145). Alle Fliesen stammen aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und geben einen guten Überblick über den Repertoirereichtum der osmanischen Hofkunst ihrer Zeit. Alle vorgestellten Exemplare befinden sich in der aktuellen Dauerausstellung des Museums (vgl. Kap. V.2.4.2).

Tabelle X.2.2.3 verdeutlicht, dass Brinckmann bei seinen Erwerbungen der Sammlung Islamischer Keramik einen Fokus auf Iznik-Fliesen gesetzt hat. Im ausgehenden 19. Jahrhundert waren diese, wie wir gesehen haben, noch nicht nach Iznik lokalisiert, sondern als persisch oder persisch beeinflusst deklariert (vgl. Kap. II.2.2).

79 Vgl. Crill und Stanley (Hrsg.) 2006, S. 65.

### **Exkurs Gekrönter Fliesenbogen aus Iznik (Inv.Nr. 1901.299)**

1901 gelang es Brinckmann, seine Fliesensammlung um ein Prunkstück zu erweitern. Er erwarb für 6.804 Mark bei J.H. Ramseger & Co in Hamburg einen gekrönten Fliesenbogen aus Iznik.

Das aus rund 50 Einzelfliesen zusammengesetzte Kunstwerk hat eine imposante Größe von 1,70 x 2,30 m (vgl. Abb. X.2.5.11). Es gehört aufgrund seiner ungewöhnlichen Form und Größe zu den herausragendsten Beispielen osmanischer Baukeramik außerhalb der Türkei. Das höchstwahrscheinlich in die 70er Jahre des 16. Jahrhunderts zu datierende Werk mit seiner typischen floralen Ornamentik und einer reichen Farbpalette einschließlich des berühmten Bolusrot entstand auf dem Höhepunkt der Iznik-Produktion in einer erstaunlichen technischen und künstlerischen Qualität.

In dem Heft „Herrschaft und Design“, das in der aktuellen Dauer Ausstellung zur Mitnahme ausgelegt ist, wird über die Herkunft des Werkes folgendes angegeben: „Der Bogen stammt wahrscheinlich aus dem Gebäudekomplex der Piyale Pascha Moschee in Istanbul“.<sup>80</sup> Die Kuratorin der Ausstellung führt diese Zuschreibung auf Angaben von Claus-Peter Haase zurück.<sup>81</sup> Diese These, die vermutlich auf die dreifache Bekrönung des Fliesenmihrabs besagter Moschee zurückgeht, hat Haase inzwischen revidiert.<sup>82</sup> Bei genauer Beschäftigung mit dem Piyale Pascha Komplex ist festzustellen, dass für dieses wichtige Fliesenfeld keine schlüssige Stelle gefunden werden kann (siehe Kap.v.4.3.4).

Im Vergleich zur Fliesenausstattung der von Wesiren und Großwesiren gestifteten Moscheen ist zudem ein stilistischer, technischer und auch künstlerischer Unterschied zu sehen: Lünetten kleineren Ausmaßes können über den Fenstern etwa in der Takkiyeci İbrahim Ağa Moschee oder der Kılıç Ali Pascha Moschee durchaus gefunden werden, sie sind jedoch wesentlich kleiner und technisch anspruchsloser als der gekrönte Bogen. Die Ausmaße, die Ausführung und die Bekrönung des Hamburger Exemplars lassen auf einen Auftraggeber der höchsten

<sup>80</sup> Begleitheft „Islamische Kunst, Raum 5: Herrschaft und Design“, S. 6, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 2015.

<sup>81</sup> Interview der Verfasserin mit Nora von Achenbach am 07.07.15.

<sup>82</sup> Interview der Verfasserin mit Claus-Peter Haase am 16.03.2016.

Kategorie schließen. Das Werk ist daher mit großer Sicherheit einer Sultansmoschee oder einem Sultanspalast zuzuschreiben.<sup>83</sup>

Vergleichbare bekrönte Fliesenbögen existieren nur ein einziges Mal über den beiden Türen der Herrscherloge im oberen Stockwerk der Selimiye Moschee in Edirne.

Die von Baumeister Sinan für Sultan Selim II. (reg. 1566–74) in den Jahren 1568–1575 errichtete Moschee zählt zu den wichtigsten Bauwerken der osmanischen Architektur.<sup>84</sup> Auch seine gesamte baukeramische Ausstattung entspricht diesem Anspruch. Eine besondere Aufmerksamkeit erhielt dabei neben dem Haupt-Mihrab die separierte Loge des Herrschers, die allseitig mit Fliesenfeldern geschmückt ist und für die zurückgezogene Teilnahme des Sultans am Gebet genutzt werden konnte.<sup>85</sup>

Für eine ehemalige Verortung des Hamburger Fliesenbogens in die Selimiye Moschee lassen sich jedoch keinerlei Indizien finden. Die einzigen Fehlstellen befinden sich an der Ostwand der Herrscherloge, wobei es sich bei den Verlusten um ein Feld aus Rapportfliesen handelt. Diese gingen während der russischen Belagerung der Stadt verloren.<sup>86</sup> Dennoch wäre es durchaus denkbar, dass der Hamburger Bogen im Kontext der Selimiye Moschee gefertigt worden ist – er könnte aus dem Sultanspalast in Edirne stammen.<sup>87</sup> Dieser Palast, der genauso wie die alte Hauptstadt selbst, auch nach der Eroberung Konstantinopels 1453, seine Bedeutung nicht völlig einbüßte, war bis zu seiner Zerstörung 1877 im Russisch-Türkischen Krieg weitgehend intakt geblieben. Bis in das 18. Jahrhundert hinein war der Palast von Edirne (Saray-1

<sup>83</sup> Der Prestelführer von 2000 schlägt eine große Sultansmoschee als Herkunftsort vor: Katalog Hamburg 2000 S. 32.

<sup>84</sup> Necipoglu 2005, S. 238–256.

<sup>85</sup> Vgl. dazu auch Erduman-Çalış und Ilgaz, 2018.

<sup>86</sup> Gülru Necioğlu nennt hier als Datum das Jahr 1877, während des Russisch-Türkischen Krieges von 1877–78. Necioğlu 2005, Fußnote 349, S. 535.

<sup>87</sup> Necipoğlu weist darauf hin, dass Sultan Selim II. Sinan beauftragte, neben dem Bau der Moschee auch in genanntem Palast einen neuen Kiosk zu errichten, da der Sultan plane, mehr Zeit in Edirne zu verbringen. Vgl. Necipoğlu 2005, S. 239. Dieser Kiosk war sicherlich – wie die Sultans Moschee auch – mit den besten Fliesen ausgestattet, die Iznik bereitstellen konnte.

Cedid-i Armire) von den Herrschern als Zweitresidenz genutzt, regelmäßig erweitert und renoviert worden.<sup>88</sup>

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, ob sich die große Zahl, der in internationalen Museumssammlungen befindlichen Fliesen des 16. und 17. Jahrhunderts, nicht teilweise auf die Ausstattung des Palastes in Edirne zurückführen lassen. Vereinzelt Untersuchungen weisen hier bereits auf mögliche Zusammenhänge hin, es besteht aber noch erheblicher Forschungsbedarf.<sup>89</sup> Auch die in jüngerer Zeit stattfindenden Grabungen auf dem Palastareal könnten hier wertvolle Hinweise geben.<sup>90</sup> Für die Verortung des Hamburger Fliesenfeldes nach Edirne spricht seine große Nähe zur Ausstattung der Selimiye Moschee sowie eine fehlende Zuschreibungsmöglichkeit zu heute noch intakten Gebäuden der Zeit in Istanbul.

### **Exkurs Fliesenfeld mit Jagdszenen**

Im Jahr 1980 gelang es dem Museum, eine weitere Lücke der Keramiksammlung zu schließen und ein Fliesenfeld der Safawiden-Zeit zu erwerben (Inv.Nr.1980.8). Das aus dem späten 17. Jahrhundert aus Isfahan stammende Bildwerk zeigt höfische Jagdszenen und ist dem Kontext spätsafawidischer Palastbauten zuzurechnen (vgl. Abb. X.2.5.12).

Technisch gesehen gehört das Fliesenfeld in die Gruppe der „Haft-Rang“ Fliesen in den Glasurfarben Gelb, Blau, Orange-Braun, Grün, Türkis sowie der weißen Glasur, auf die gemalt wird. Um das Verlaufen der Farben zu verhindern, wurden schwarzen Konturen gesetzt, diese Technik wird in der Literatur oft mit dem Namen „Cuerda Seca“

<sup>88</sup> Einen guten Überblick über die Baugeschichte des Palastes gibt Mustafa Özer in: Özer 2018. Daraus ist zu schließen, dass ein Waffenarsenal auf dem Palastgelände 1877 in die Luft gesprengt wurde und der anschließende Brand für große Schäden am Palast sorgte. Die übrig gebliebene Bausubstanz ist in der Folgezeit weitestgehend abgetragen worden, sodass heute nur noch wenige fragmentarische Teile der Palastanlage über uns gekommen sind. Es wäre vorstellbar, dass Teile der Anlage einschließlich des Bauschmucks nach der Detonation noch intakt waren. Ganze Fliesenfelder könnten herausgelöst und auf dem Kunstmarkt an Sammler verkauft worden sein.

<sup>89</sup> Vgl. etwa Denny 2005, S. 208 und Akar 2014.

<sup>90</sup> Ergebnisse der Grabungen veröffentlichte der Grabungsleiter Mustafa Özer u. a. in: Özer 2014, S. 75–85.

bezeichnet.<sup>91</sup> „Haft Rang“ steht im Persischen für „sieben Farben“, womit die Farbpalette benannt ist. Der Terminus „Cuerda Seca“ (span. für „trockener Faden“) wird für den Einsatz von Trennlinien mittels gefärbtem Wachs oder Manganoxid, die ein Verlaufen der Farbglasuren verhindern, gebraucht. Der Begriff wurde ursprünglich für spanische Fliesen geprägt und wird oft, wie etwa der Begriff „Fayence“, der ebenfalls der Terminologie europäischer Keramik entstammt, für Islamische Keramik verwendet.<sup>92</sup> Die Adaptionen dieser Begriffe als Parameter der Islamische Kunst ist umstritten, vor allem der Begriff „Fayence“, der in der älteren deutschsprachigen Literatur durchgehend benutzt wurde, ist irreführend, da in der Islamischen Keramik ab dem 12. Jahrhundert zur Weißfärbung eine Quarzfrötte als Rohmasse zum Einsatz kam und es sich hierbei technisch gesehen nicht um eine mit opak weißer Zinnglasur überzogene Keramik, wie bei der Fayence oder Majolika, handelt.

Das Hamburger Fliesenfeld ist ein typisches Beispiel für die Innenausstattung spätsafawidischer Palastbauten, möglicherweise stammt es aus dem Jagdschoss Hascht Behescht Schah Süleymans (reg. 1667–1693) in Isfahan.<sup>93</sup> Aus den Museumsunterlagen geht hervor, dass das Hamburger Fliesenfeld am 15. Februar 1980 aus Mitteln der Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen für einen Betrag von 75.000 DM von dem Kunsthändler Saeed Motamed aus Frankfurt erworben wurde. Als Provenienz ist auf der Inventarkarte vermerkt, dass das Bildwerk zuvor am 9. November 1977 bei Christie's zum Verkauf geboten worden war.<sup>94</sup> Das Preisergebnis ist mit 850 GBP ebenfalls notiert.

Unter der Katalognummer 67 ist im Auktionskatalog „Persian and Islamic Works of Art“ von Christie's London das Fliesenfeld wie folgt beschrieben:

91 Die Diskussion zur Verwendung der Begriffe „Haft Rang“ und „Cuerda Seca“ ist zu finden unter: Holakooei u. a 2014.

92 Vgl. etwa Katalog London 1995, S.75ff oder Katalog Düsseldorf 1973, S. 324.

93 Vgl. Katalog Hamburg 1990, S. 44–45 und Stiftung zur Förderung der Hamburgischen Kunstsammlungen (Hrsg.) 1982, S. 32–34.

94 Vgl. Auktionskatalog Christie's London, Auktion vom 9.11.1977: „Persian and Islamic Works of Art“, eingesehen in der Thomas J. Watson Library, Metropolitan Museum of Art New York.

„A set of Qajar archway polychrome tiles in two triangular curved sections, each with three mounted horsemen pursuing game in a landscape of flowering plants“.<sup>95</sup>

Als Schätzwert für Los 67 ist die Summe von 2.200/2.500 Britischen Pfund angegeben. Eine in den Katalog eingeklebte Verkaufsliste, die in der Thomas J. Watson Library in New York eingesehen werden konnte, gibt anhand der Losnummern den endgültigen Verkaufspreis von 850 Pfund zuzüglich Nebenkosten an und bestätigt somit die Eintragung der Hamburger Inventarkarte.<sup>96</sup> Der Preis, den Motamed gezahlt hat, liegt somit deutlich unter dem Schätzwert. Wenn man berücksichtigt, dass der Kunsthändler knapp drei Jahre später das Werk für 75.000,- DM an das Hamburger Museum verkauft hat, kann man sagen, dass Motamed hier ein sehr gutes Geschäft gemacht hat, indem er seinen Kaufpreis fast verzweifach konnte.<sup>97</sup> Aus diesem Fall kann man mehrere Schlüsse ziehen: Zum einen ist er ein Indiz dafür, wie stark sich die Preise für Islamische Kunst Anfang der 80er Jahre nach oben entwickelten. Zum anderen verdeutlicht es den großen Nachteil für Museen in Deutschland, die in der Regel nicht selbst auf internationalen Auktionen mitbieten können und für ihre Erwerbungen von lokal ansässigen Kunsthändlern abhängig sind. Der dritte wichtige Punkt für die Erklärung der unglaublichen Preissteigerung ist die Tatsache, dass Christie's das Fliesenfeld noch als kadjarisch einstufte. Motamed hat hier eine Umdatierung in die späte Safawidenzeit vorgeschlagen. Ob eine Expertise zu dem Stück vorlag und wer diese verfasste, konnte anhand der Museumsunterlagen nicht rekonstruiert werden.

Das Linden-Museum Stuttgart verfügt über insgesamt drei safawidische Fliesenfelder, die zur selben Gruppe gezählt werden können. Eins der Felder weist die gleiche Zeichnung wie das Hamburger Fliesenfeld auf.<sup>98</sup> Die Ausführung des Stuttgarter Bogens unterscheidet sich in nur wenigen Details, wie der Farbgebung der Pferde und Kostüme sowie der Gesichtsbehaarung der Reiter. Wie sich heraus gestellt hat, wurden

95 Auktionskatalog Christie's London 1977, S. 16.

96 Auktionskatalog Christie's London 1977, Anhang.

97 850 Britische Pfund entsprachen im November 1977 etwa 3.500 DM.

98 Vgl. Katalog Stuttgart 1993, S. 97.

diese Fliesenfelder immer als Paar angefertigt und vermutlich an gegenüberliegenden Stellen des Gebäudes platziert.<sup>99</sup>

Annette Krämer, Kuratorin der Sammlung Islamischer Orient am Linden-Museum konnte zu den Erwerbungs Umständen der insgesamt drei safawidischen Fliesenbögen ihrer Sammlung angeben, dass sie 1977 in einer Auktion bei Sotheby's New York unter der Vermittlung von Heinz und Ingeborg Luschey erworben wurden.<sup>100</sup> Bemerkenswert ist zudem, dass anscheinend auch diese Bögen vom New Yorker Auktionshaus als kadjarisch datiert waren.<sup>101</sup> Offensichtlich kamen im Jahr 1977 mehrere safawidische Fliesenbögen in den Kunsthandel.<sup>102</sup>

#### V.2.3.4 Auswertung und Interpretation der Sammlung

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Sammlung Islamischer Keramik am Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg ihren Schwerpunkt auf Gefäßkeramik mit hohem Repräsentationscharakter legt. Durch Erwerbungen in den 1950er und 60er Jahren wurde versucht, Lücken in der Darstellung der stilistischen und technischen Entwicklungen innerhalb der Keramik-Geschichte zu schließen. Dies ist im Bereich der persischen Keramik größtenteils gelungen, für die Iznik-Keramik, die zahlenmäßig ebenfalls stark vertreten ist, fehlen Beispiele vor der Mitte des 16. Jahrhunderts. Alle anderen Regionen sind nur sehr vereinzelt vertreten. Dies gilt vor allem für die wichtige syrische und ägyptische Keramik. Die Erwerbungen der Brinckmann-Ära zielten auf die Ausstellungs didaktik. Wie wir gesehen haben wurden Werke, die zur Gegenüberstellung ostasiatischer sowie europäischer

<sup>99</sup> Am Royal Ontario Museum in Toronto läuft zurzeit unter der Leitung von Lisa Golombek und Robert Mason ein Forschungsprojekt zur Provenienz und Rekonstruktion dieser Fliesengruppe. Vgl. <https://www.rom.on.ca/en/blog/safavid-tile-project-ii-rebuilding-the-friezes> (20.01.2020) sowie Golombek und Mason 2019.

<sup>100</sup> Freundlicher Hinweis von Annette Krämer, E-Mail vom 02.01.17. Vgl. dazu auch Luschey-Schmeisser 1978, S. 187.

<sup>101</sup> Vgl. Auktionskatalog Sotheby's New York 1977.

<sup>102</sup> Golombek und Mason weisen darauf hin, dass die Fliesenfelder auf dem europäischen Kunstmarkt erstmals nach 1920 angeboten wurden und sie aus der Sammlung des Kunsthändlers Hagop Kevorkian stammten. Seit dieser Zeit gelangten immer wieder auch Einzelfliesen auf den Kunstmarkt. Vgl. Golombek und Mason 2019, S. 4.

Keramik herangezogen werden konnten, wie etwa Lüsterkeramik, Seladon- und Blauweißkeramik, bevorzugt.

Ebenfalls aus museumsdidaktischen Überlegungen heraus sind besonders viele dekorierte und glasierte Keramiken erworben worden. Die für die Islamische Kunst wichtige Kalligraphie ist ebenso reich vertreten wie figürliche Darstellungen und zahlreiche Beispiele der charakteristischen türkisfarbenen Laufglasuren. Das Vorhandensein von lediglich einer 1973 erworbenen Figurine in der Sammlung lässt möglicherweise darauf schließen, dass Statuetten der Vorstellung Islamischer Kunst, wie sie dem Museumsbesucher dargelegt werden sollte, widersprochen haben. Einschränkend kann jedoch bemerkt werden, dass Keramik-Figurinen lediglich in der Seldschuken-Zeit verbreitet waren und insgesamt in Museumssammlungen eher selten zu finden sind.

Bedeutend ist die große Baukeramik-Sammlung des Hamburger Museums. Hier gelang es, wichtige und repräsentative Beispiele zu erwerben. Auch wenn ein Großteil der Fliesen in ihrer Qualität nicht an die der Gefäßkeramik heranreicht, ist doch die quantitative Gleichwertigkeit von etwa 138 Fliesen und Fliesenfeldern zu etwa 142 Gefäßkeramiken auffällig.

Insgesamt gesehen gehört das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe in Hinblick auf die Qualität seiner Objekte zu den wichtigen, wenn auch kleinen Sammlungen Islamischer Keramik in Deutschland.

### V.2.3.5 Personelle Betreuung

Nach Gründung des Museums zeichnete sich Brinckmann selbst verantwortlich für nahezu alle Erwerbungen, sowie deren Präsentation in den Ausstellungsräumen. Daneben beschäftigte Brinckmann zeichnerische sowie wissenschaftliche Hilfskräfte, die ihm vornehmlich die Inventarisierung der zahlreichen Erwerbungen abnahmen.<sup>103</sup> Für die wissenschaftliche Bearbeitung seines Sammlungsschwerpunktes Japan gelang es ihm, den Japonologen Shinkichi Hara zu gewinnen (vgl. Kap. V.2.2.1). Vor allem bei der Deutung von Inschriften war Hara unersetzlich. Eine vergleichbare wissenschaftliche Betreuung der Islam-Sammlung war nicht vorgesehen, zumal die Abteilung nur eine kleine von vielen war.

103 Vgl. Katalog Hamburg 2004, S. 55–65.

Die Betreuung der Islamischen Kunst oblag traditionell den Kuratoren der Ostasien Abteilung, die im Gesamten für die Kunst Japans, Chinas, Koreas und der islamisch geprägten Welt zuständig waren.

Als Nachfolger Shinkichi Haras als Kurator der Asien Abteilung wurde bei dessen Pensionierung 1931 Martin Feddersen berufen, der sein Amt 1937 aufgrund der jüdischen Abstammung seiner Frau aufgeben musste.<sup>104</sup> Nach dem Krieg wurde Feddersen wieder eingestellt und übernahm die kommissarische Leitung des Museums. Die ostasiatische Abteilung leitete ab 1938 Peter Wilhelm Meister, bis er 1956 als Direktor an das Museum für Kunsthandwerk nach Frankfurt wechselte (vgl. Kap. v.3.2). Meisters reges Interesse an Islamischer Kunst begann in Hamburg, wo er die systematische Erweiterung der Sammlung initiierte. Als Museumsdirektor in Frankfurt sorgte er dort für den weiteren Ausbau der Islam-Bestände durch breit angelegte Einkäufe in den 50er und 60er Jahren. Seine bereits in Hamburg erworbenen Kontakte in den Kunsthandel waren dabei sicherlich ein großer Vorteil.

Nachfolgerin Meisters in Hamburg wurde Rose Hempel. Sie konzentrierte sich wieder mehr auf ostasiatische Kunst und magazinierte zeitweise die Islam Abteilung ein.<sup>105</sup> Nach Hempels Pensionierung folgte ab 1985 Ursula Lienert, die in Islam-Fragen gerne auf Claus-Peter Haase zurückgriff und auch mit ihm gemeinsam die Ausstellung „Morgländische Pracht“ kuratierte.<sup>106</sup> Von 2000 bis 2017 übernahm Nora von Achenbach die Leitung der Sammlung Ostasien und Islam. Sie ist verantwortlich für die aktuelle Neueinrichtung und Erweiterung der Dauerausstellung Islamischer Kunst.

Somit gab es am Hamburger Museum bis zur Pensionierung Nora von Achenbachs im Herbst 2017 keinen festangestellten Wissenschaftler mit einer islamwissenschaftlich-kunsthistorischen Ausbildung. Wie einschränkend dieser Umstand sein kann, wird in den nachfolgenden Kapiteln im Zusammenhang der Aktivitäten des Museums im Bereich Islamischer Kunst in den Dauer- und Sonderausstellungen aber auch der Publikationen deutlich hervor treten.

104 Vgl. Katalog Hamburg 2004, S. 330.

105 Hinweis Nora von Achenbach, Interview am 07.07.2015.

106 Vgl. Katalog Hamburg 1993.

Die amtierende Direktorin Sabine Schulze sorgte nun erstmals für die Besetzung der Asien-Stelle durch zwei Fachwissenschaftler, sodass seit Dezember 2017 der Islamwissenschaftler Tobias Mörke ausschließlich für die Belange der Islam-Sammlung zuständig ist.<sup>107</sup>

## V.2.4 Islamische Keramik in den Dauerausstellungen

### V.2.4.1 Von der Museumsgründung bis zum Zweiten Weltkrieg

Das Museum für Kunst und Gewerbe verfügt über eine Sammlung von fotografischen Dokumentationen der Ausstellungsräume aus den ersten Jahrzehnten des Museums. Anscheinend zeigt jedoch keine dieser Abbildungen Einblicke in die Islam Abteilung.<sup>108</sup> Daher werden zur Rekonstruktion der Ausstellungssituation die in den Museumsführern vorgelegten Beschreibungen der Abteilungen wesentliche Grundlage dieses Kapitels darstellen. Fotografien anderer Abteilungen können darauf schließen lassen, wie in etwa die Präsentation der Objekte der Islam Abteilung gewesen sein könnte.

Plan x.2.3.1 zeigt den Grundriss des Erdgeschosses des „Schul- und Museumsgebäudes am Steintorplatz“ im Zustand von 1877, publiziert von Brinckmann in der Festschrift anlässlich der Eröffnung des Museumsgebäudes.<sup>109</sup> Brinckmann beschreibt in einer für ihn charakteristischen Art bis ins kleinste Detail den Bau, seine Aufteilung zwischen Schule und Museum, bis hin zur Gebäudeversorgung der Heizungs-, Lüftungs- und Beleuchtungssysteme.<sup>110</sup> Danach folgen eine Auflistung der Museumsräume sowie die Bestückung einzelner Schauschränke. Das Ordnungssystem der Ausstellung ist nach Materialgruppen gewählt. Innerhalb dieser Materialien wie etwa Schmiedearbeiten, Buchbindearbeiten, Glas, Möbel usw. sind europäische und außereuropäische Beispiele vertreten. Der Bereich Keramik ist in den Räumen 5: „Antike Thongefäße, Deutsches Steinzeug, nationale Töpferware“, Raum 6:

<sup>107</sup> Freundliche Information von Tobias Mörke, Telefonat mit der Autorin am 11.12.2017.

<sup>108</sup> Bestätigung durch Nora von Achenbach, Interview am 07.07.2015.

<sup>109</sup> Brinckmann 1877, S. 29.

<sup>110</sup> Ebenda, S. 26–30.

„Fayencen und Öfen“ sowie Raum 7: „Porzellane“, untergebracht. Im Museumsführer beginnt die Beschreibung der Keramik Abteilung mit Raum 7 und verläuft rückwärts bis Raum 5, entsprechend einer imaginär durchgeführten Laufrichtung durch das Museum. Diese Laufrichtung entspricht somit nicht der aufeinander folgenden Nummerierung der Räume, sondern führt den Besucher erst von Raum 1 bis 3 über die Korridore westwärts weiter zu Raum 11 bis 15, um dann wieder südwärts über die Korridore in den Raum 9 zu gelangen. Von hier läuft der Besucher weiter in der Südachse Richtung Osten bis er zu Raum 4 gelangt. Somit wird die Keramik Abteilung von ihrer Entwicklungsgeschichte her betrachtet in umgekehrter Reihenfolge durchlaufen. Der Besucher sieht zunächst die späteste Stufe des Porzellans, dann Fayencen und erst zum Schluss Steinzeug und Antike Keramiken. Warum Brinckmann die Laufrichtung umgekehrt zur chronologisch konzipierten Nummerierung wählt, bleibt unklar. Genauso denkbar wäre eine der Nummerierung entsprechende Laufrichtung gewesen, da es sich um Durchgangsräume handelt, zurück könnte der Weg ebenso über die Korridore gewählt werden.

Die Festschrift beschreibt zunächst in Raum 7 die Porzellansammlung des Museums:

„Im folgenden Zimmer beginnt die keramische Abtheilung. Die beiden auf der Innenseite stehenden Schauschränke enthalten erste Erzeugnisse China's, der andere Japan's und Persien's. Der Inhalt des achteckigen Mittelschranks (...) zeigt die Entwicklung des Meißner Porcellans von dem braunen Steinzeug Böttcher's bis zu den Arbeiten unseres Jahrhunderts. Von den vor den Fenstern stehenden Schränken ist der eine ausschließlich deutschen Porcellanfabriken, der andere Erzeugnissen Englands und Frankreichs bestimmt. (...) Die persischen Thonarbeiten von Fayence-ähnlicher zusammengesinterter Masse mit glasier Glasur zeigen zum Theil chinesischen Einfluss.“<sup>III</sup>

Interessanterweise werden persische Keramiken zu den Porzellanen gruppiert, obwohl es sich hier um Quarzfritte handelt. Brinckmann

III Ebenda, S. 38.

hatte sich zu diesem Zeitpunkt offensichtlich noch nicht intensiver mit Islamischer Keramik beschäftigt – dies geschieht, wie wir noch sehen werden, mit der Herausgabe des umfangreichen Museumsführers von 1894. Seine Kategorisierungen geschehen rein deskriptiv aus der Beobachtung heraus. Völlig richtig erkennt er eine „zusammengesinterte Masse“, die genau genommen kein Porzellan aber auch keine Fayence ist.<sup>112</sup> Welche Objekte in diesem zweiten Schrank ausgestellt sind, lässt sich nicht mehr nachvollziehen. Es scheinen jedoch die in großer Zahl erworbenen Blauweißkeramiken der Safawiden-Zeit zu sein, da Brinckmann einen chinesischen Einfluss feststellt. Bemerkenswert ist, dass er sie gemeinsam mit Japanischem Porzellan in einer Vitrine ausstellt und nicht mit chinesischem.

Wie dieser zweite Schrank in Raum 7 ausgesehen haben mag bleibt unbekannt, dennoch könnte er ganz ähnlich bestückt gewesen sein wie ein Schrank mit Meißener Porzellan, der auf einem 1885 veröffentlichten Katalogfoto zu sehen ist.<sup>113</sup> Dieses Foto sollte, falls Brinckmann in der Zwischenzeit die Räume nicht veränderte, höchstwahrscheinlich ebenfalls aus Raum 7 stammen. Es handelt sich um einen großen Vitrienschrank mit geschlossener Rückseite und zwei eingezogenen Böden. Die Objekte sind auf mehreren Ebenen mittels eingesetzter Podeste präsentiert. Brinckmann wählt eine an Symmetrie orientierte Gruppierung der Porzellane und stellt Teller aufrecht auf, um sie als Bildträger zur Geltung kommen zu lassen. Möglicherweise waren auch die persischen Keramiken leicht aufgerichtet, um ihre Innendekoration besser studieren zu können.

Im folgenden Raum 6 „Fayencen“ sind keine weiteren außereuropäischen Beispiele gezeigt worden. Dies verwundert, da eine Gegenüberstellung etwa von Iznik- oder Lüsterkeramiken mit europäischen Fayencen und Majoliken didaktisch naheliegend gewesen wäre. Bei Berücksichtigung der Inventarnummern der Islamischen Keramiken fällt jedoch auf, dass alle Iznik-Gefäße erst nach 1877 erworben wurden und auch keine Lüsterkeramiken zu dieser Zeit im Bestand vorhanden gewesen sein dürften.

112 Vgl. ebenda.

113 Brinckmann 1885, S. 14.

In Raum 5 waren neben antiken und deutschen Keramiken Töpferwaren aus Mazatlan (Mexiko), Ägypten, der Türkei und Indien zu sehen. Leider wird in der Beschreibung nicht näher darauf eingegangen, ob es sich bei den türkischen und indischen Keramiken um Gefäß- oder Baukeramik handelt. Zumindest ein Fliesenpaar aus Iznik scheint Brinckmann schon vor 1878 erworben zu haben (Inv.Nr. 1877.131 und .132).

Nach dieser ersten Veröffentlichung zum Konzept und Aufbau des Museums folgten zahlreiche Publikationen in Form von Berichten, beginnend mit dem Jahr 1882 bis 1912.<sup>114</sup> Darin listet Brinckmann minutiös die Einnahmen und Ausgaben des Museums sowie die Erwerbungen. Gleichzeitig berichtet er über die räumliche Not, die durch den steten Zuwachs der Sammlungen allgegenwärtig ist, sowie über kleinere Umbauten und Erneuerungen.

Doch darin erschöpft sich Brinckmanns publizistische Tätigkeit nicht. 1894 veröffentlicht er sein Standardwerk „Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes“ in zwei Bänden. Sein Wunsch war es, einen Führer durch die Sammlungen aufzulegen, der gleichzeitig Einblick in die künstlerischen Techniken und Materialien des Kunstgewerbes bietet. Im gleichen Maße wie die Sammlung des Museums anwachsen, wird auch der Führer immer umfangreicher.<sup>115</sup> Brinckmann fängt bereits 1888 an, an dem Führer zu arbeiten.<sup>116</sup> Es sollte sechs Jahre dauern, bis das Werk in seinem Umfang von 828 Seiten fertiggestellt wird. Entstanden ist ein Gesamtverzeichnis aller Gebiete des Kunsthandwerks. Klemm sieht in seiner Monografie Brinckmann nach Erscheinen des Führers als anerkannte und „unumstrittene Autorität in allen Fragen des Kunstgewerbes – und dies europaweit“.<sup>117</sup> Erstaunlich ist in der Tat die Breite des Werkes. Brinckmann gelingt es, zu den unterschiedlichsten Themen, Materialien und Techniken mit einer erstaunlichen Sicherheit und fundiertem Wissen Stellung zu nehmen. Dies lässt sich im Bereich der Islamischen Keramik gut vorführen. Während in

114 Genaue Auflistungen der Publikationen Brinckmanns zu finden in: Katalog Hamburg 1988 S. 121–126.

115 Brinckmann 1894, Einleitung S. I.

116 Vgl. Katalog Hamburg 2004, S. 89.

117 Ebenda, S. 90.

Brinckmanns Führer von 1877 lediglich Beobachtungen zu diesem ihm nicht gut bekannten Bereich angestellt werden konnten, widmet er im Führer von 1894 elf Seiten der Islamischen Keramik.<sup>118</sup>

Auf welche Quellen sich Brinckmann bei seinen Recherchen beruft, ist nicht angegeben. Sicherlich waren ihm die Schriften Karabaceks und Lessings geläufig (vgl. Kap. II.2.2). Bekannt scheint ihm auch die Diskussion um das sogenannte Bilderverbot in der Islamischen Kunst: „Die Darstellung lebender Wesen ist im Koran keineswegs verboten, und wird daher von den schiitischen Persern nicht beanstandet.“<sup>119</sup> Den sunnitischen Osmanen attestiert Brinckmann eine größere Strenge gegenüber den Iranern: „in den Malereien finden jedoch ganz neue Farben Anwendung und das Vorherrschen der sunnitischen Bekenner des Islam in jenen Gegenden beschränkt die Auswahl der Motive.“<sup>120</sup> Es folgt eine Beschreibung der vegetabilen Dekorationen des osmanischen Hofstils. Dann widerspricht sich Brinckmann selbst in Bezug auf die Strenge bei figürlichen Darstellungen: „Von Thieren finden sich Löwen, Geparden, Antilopen (...) Auch menschliche Gestalten werden dargestellt; Männer in langen Gewändern und das Haupt mit dem Turban bekleidet, Frauen in persischer Tracht.“<sup>121</sup>

Weiterhin interessant sind Brinckmanns Thesen in Hinblick auf die Lokalisierung der Iznik-Keramiken. Wie wir gesehen haben, wird in den Publikationen des ausgehenden 19. Jahrhunderts die Vorstellung, dass die Gefäßkeramiken aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit ihrem dominanten Bolusrot auf Rhodos hergestellt wurden, weiterhin tradiert. Brinckmann hingegen nähert sich dieser Fragestellung mit reiner Menschenvernunft und kommt zu richtigen Schlüssen:

„Nach der von dem Musée de Cluny vertretenen Anschauung sind alle diese Fayencen (...) in Lindos, der Hauptstadt von Rhodos entstanden (...). Vielmehr wird man der Wahrheit näher kommen, wenn man die sog. Lindos-Fayencen mit derjenigen Fayence-Industrie in Verbindung bringt, welche zu Ende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhun-

118 Brinckmann 1894, S. 501–511.

119 Ebenda, S. 502.

120 Ebenda, S. 507.

121 Ebenda, S. 508.

derts in den westlichen Theilen des ottomanischen Reiches erblüht ist und uns den Fayencenschmuck zahlreicher, in dieser Zeit höchster Macht des Reiches erbauter Moscheen von Stambul bis Aegypten hinterlassen hat. Niemand wird behaupten, dass alle an diesen Bauten verwendeten, den Lindos-Schüsseln sehr nahe stehenden Fayenceplatten auf der Insel Rhodos angefertigt seien, auf welcher derartige Bekleidung von Bauten bis jetzt nicht nachgewiesen sind. Man wird vielmehr annehmen dürfen, dass ihre Herstellung an verschiedenen Orten stattfand und wo es sich um ausgedehnte Bauten wie in Stambul handelte, sich auch örtlich an die Ausführung derselben anschloss. (...) Noch lange nachher hat eine mit ganz ähnlichen Motiven und derselben Technik, insbesondere mit dem prachtvollen Relief-Roth arbeitende Fayence-Industrie da oder dort (...) gearbeitet, ihre Hauptsitze scheinen jedoch in Kleinasien und an den Gestaden des Bosphorus gewesen zu sein.<sup>4122</sup>

Brinckmann gelingt die überzeugende Argumentation, dass eine solch große höfische Produktionsstätte für Bau- und Gefäßkeramik kaum auf Rhodos gewesen sein kann. Seine Lokalisierung in die Nähe von Istanbul ist überzeugend und wird wenige Jahre später Bestätigung finden (vgl. Kap. II.2.2). Bei den in den folgenden Jahrhunderten weiter hergestellten Keramiken mit ähnlichem Rotton, die Brinckmann ebenfalls in der Nähe von Istanbul lokalisiert haben will, handelt es sich um Kütahya-Keramik. Auch hier liegt er mit seiner Vermutung richtig. Brinckmann gelingt es, auch auf einem Gebiet, das nicht seinem Forschungsschwerpunkt entspricht, die richtigen Schlussfolgerungen zu ziehen. Sein technisches Wissen zum Thema Keramik hilft ihm bei einer, im Rahmen der Kenntnisse seiner Zeit, überzeugenden Darstellung des Kapitels zur Islamischen Keramik. Es ist nicht überliefert, ob Brinckmann Istanbul bereist hat. Seine genaue Beschreibung der Istanbul-Bauten würde jedoch darauf hinweisen.

1908 beginnt Brinckmann eine neue Reihe an Publikationen, die sogenannten „Flugblätter“, in denen einzelne Sammlungsschwerpunkte kurz vorgestellt werden. Flugblatt 1–5 erschien anlässlich der Einrich-

tung der neuen Schauräume am 27. Dezember 1908.<sup>123</sup> Flugblatt 5 widmet sich der neuen „keramischen Abteilung“, die nach Auszug der Realschule im ersten Obergeschoss in größerem Umfang und neuem Konzept präsentiert werden konnte.<sup>124</sup> In Flugblatt 17 ist der Grundriss des Obergeschosses, in dem sich die Keramik-Sammlung befindet publiziert.<sup>125</sup> Dazu Brinckmann:

„Die neuen Räume in der südlichen Hälfte des ersten Stockwerkes des Museumsgebäudes sind den Keramischen Sammlungen gewidmet, die mehr als irgend ein anderes Gebiet der technischen Künste einen Überblick der Entwicklung der Kulturvölker darbietet, sowohl ihrer Gebräuche und Sitten, wie ihrer Kunstfertigkeit, ihres Geschmackes und Farbensinnes von Anbeginn aller Kultur bis zu der technischen Vielseitigkeit unserer Tage.“<sup>126</sup>

Das von Brinckmann am meisten geschätzte Sammelgebiet Keramik konnte nun in großem Umfang gezeigt werden. Wie weit die Sammlung angewachsen war verdeutlicht beispielhaft die Anzahl der Vitrinen der Asien Abteilung. Während in der Präsentation von 1877 nur zwei Schränke für China, Japan und den Iran vertreten waren, sind es nun allein fünf Vitrinen für chinesisches Porzellan (westlicher Gang) und ganze zwei Säle mit dreizehn Vitrinen zur japanischen Töpferkunst (Raum 15 und 16). Auch das Konzept hat sich dahingehend geändert, dass in der Keramik Abteilung nun nicht mehr nur Keramik gezeigt wird, sondern Arbeiten aus geschnittenem Glas (Ostasien und Europa), Zellenschmelzarbeiten sowie japanische Farbholzschnitte an den Wänden und Färberschablonen.<sup>127</sup> Brinckmann wechselt somit, wie er es bereits im Führer von 1894 angedacht hatte, ein Stück weit von der Ordnung der Objekte nach Materialgruppen hin zu einer kulturhistorischen- sowie kulturvergleichenden Präsentation. Im südwestlichen Eckzimmer folgt „Islamitisches Kunstgewerbe“ im Raum 13. Beginnend

123 MKG 1.2(1)–1.2(5). Flugblatt 1–5, verfasst von Justus Brinckmann, Hamburg 1908.

124 Katalog Hamburg 2004, S. 104.

125 MKG 1.2(17), S. 9.

126 MKG 1.2(5), o.P.

127 Ebenda.

mit dem Alten Orient folgen Beispiele Islamischer Kunst verschiedener Materialien:

„Wandverkleidungen aus geschnittenem, farbig glasiertem Ton von Bauten der Zeit Tamarlans ( um 1400) aus Bochara; persische Wandfliesen mit metallischem Lüster von Bauten in Isfahan und anderen Orten des 14. bis 16. Jahrhunderts; vielfarbige türkische Wandfliesen des 16. bis 17. Jahrhunderts von Bauten in Konstantinopel und anderen Orten. Persische Fayencegefäße des 15. bis 18. Jahrhunderts. Persische Glasgefäße jüngerer Zeit. Metallarbeiten von persischer Arbeit des 16. bis 18. Jahrhunderts, aus der Mamelucken-Zeit Ägyptens, vom 14. bis 16. Jahrhundert. Indische Bronzen, indische Waffen mit Goldtauschierung aus jüngerer Zeit; indische Emailarbeiten. Türkische Bücher, Korane und Gedichtsammlungen mit Miniaturen in Einbänden des 16. Jahrhunderts. Persische Lackmalereien des 17. bis 19. Jahrhunderts und persische Eisengeräte jüngerer Zeit.“<sup>128</sup>

Leider ist auch von diesen Räumen keine Fotografie auf uns gekommen. Das Flugblatt 5 zeigt ebenfalls keine Abbildungen, die Aussagen über die Präsentation der Keramik geben könnten. Ein um 1910 entstandenes Foto gibt einen Einblick in die Sammlung europäischer Fayencen in den Räumen 8 bis 12. Es ist der gleiche Vitrintypus aus der Eröffnungszeit des Museums zu erkennen (vgl. Abb. x.2.5.13). Brinckmann hat offensichtlich eine große Anzahl dieser Schrankvitri-  
nen für das erste Obergeschoss neu fertigen lassen. Im Unterschied zu den Schaukästen des Erdgeschosses sind die Profile in klassizistischer Manier gestuft. Auf der Abdeckung ist ein Schild mit Angaben zum Vitrineninhalt zu erkennen. Die Schränke sind durch zwei Einlegeböden unterteilt, ausgestellt wird in mehreren Ebenen unter Verwendung von Sockeln. Große Teller und Schüsseln werden aufrecht gestellt. Die Wände der ehemaligen Klassenräume sind durchbrochen worden, sodass nunmehr eine Kette von Durchgangszimmern gebildet wird und nicht von jedem Raum zurück in den Korridor gelaufen werden muss.

Laut Plan müsste es sich bei dem gezeigten Saal um Raum 9 mit „Fayencen aus den Niederlanden, der Schweiz sowie Schweden“ handeln und der Blick Richtung Süden gewandt sein. Der Blick wird weiter geführt zu Raum 8 mit deutschen und französischen Fayencen und endet in Raum 7 mit italienischen und spanischen Majoliken an der Stirnwand.<sup>129</sup> Im Zentrum der letzten Vitrine ist eins der Prunkstücke der europäischen Keramiksammlung zu identifizieren:<sup>130</sup> Ein Teller aus dem Service der Isabella d’Este, gefertigt vom Majolikakünstler Nicola di Urbino um 1519, der als Geschenk aus dem Nachlass von Alfred Beit 1906 in die Museumssammlung gelangt war. (Inv.Nr. 1906.420).<sup>131</sup> Ein Blick in die entgegengesetzte Richtung, also nach Norden, hätte Vitrinen der Islam Abteilung erkennen lassen. Auch wenn sich kein Foto der Islam Abteilung in den Archiven finden ließ, kann von einer ähnlichen Art der Präsentation der Keramiken ausgegangen werden. Großformatige Platten und Schüsseln mit ornamentaler oder kalligraphischer Dekoration wurden höchstwahrscheinlich in gleicher Weise aufgestellt und in einer symmetrischen Anordnung präsentiert.

Klemm widmet in seiner Monographie ein Kapitel Brinckmanns Museumsdidaktik.<sup>132</sup> Neben Metallschildern, die außen am oberen Rand der Vitrinen angebracht wurden und eine allgemeine Auskunft über Herkunft und Datierung der Werke gaben, verfasste Brinckmann ausführliche Texte zur Vermittlung der verwendeten Materialien und Techniken. Einzelne Objekte erhielten eine zusätzliche Beschilderung, die Bemerkenswertes wie etwa Zusatzinformationen zur Funktion, kunsthistorischer Bedeutung oder zum Künstler lieferten. Porzellanmarken, Inschriften oder Wappen seien abgezeichnet, erläutert und gegebenenfalls übersetzt worden.<sup>133</sup> Mit diesem für seine Zeit innovativen und weitsichtigen didaktischen Ansatz entspricht Brinckmann seiner Idealvorstellung eines Museums als „wahren Lehrer des Volkes“.<sup>134</sup>

129 Vgl. Grundrissplan von 1916, in: Flugblatt 17, S. 9, MKG 1.2 (17).

130 Gleiche Vitrine in Nahaufnahme zu sehen in: Katalog Hamburg 2004, Abb. 107, S. 139.

131 Vgl. Abbildung Katalog Hamburg 2004, S.138.

132 Vgl. Katalog Hamburg 2004, S. 84–86.

133 Ebenda, S. 85.

134 Brinckmann verweist in seinen Publikationen immer wieder auf diesen Ausspruch Sempers, z. B. in: Brinckmann 1894, Einleitung, S. I.

Eine logische Weiterentwicklung dieses Gedankens ist das kostenlose Verteilen der Flugblätter mit weiter vertiefenden Informationen zu einzelnen Objektgruppen, da der Beschilderung in und an Vitrinen doch gewisse Grenzen gesetzt sind und zu viele Schilder den Blick auf das Kunstwerk beeinträchtigen.

In der Ära nach Brinckmann verändert sich nicht viel in der Islam Abteilung des Museums. Wie wir gesehen haben, war Nachfolger Sauerlandt ein leidenschaftlicher Anhänger der modernen Kunst, die außer-europäischen Sammlungen haben ihn wenig interessiert. Die Islam Abteilung war nach wie vor im ersten Obergeschoss lokalisiert. Im Rahmen einer umfassenden Neuaufstellung der Sammlungen nach kulturhistorischen Gesichtspunkten, weg von einer Gruppierung nach Materialien, konzentrierte sich Sauerlandt zunächst auf die europäischen Sammlungen im Erdgeschoss, die im Mai 1921 mit der Wiedereröffnung des Museums fertiggestellt waren. Die Sammlungen Ostasiens und des Islam wurde erst 1924 wieder den Besuchern zugänglich gemacht. Die Islamische Kunst war nun direkt durch den südöstlichen Treppenaufgang im Erdgeschoss zu erreichen (Raum 7) und gliederte sich somit zwischen die Sammlungen des Mittelalters und der Renaissance im Erdgeschoss an. Hier wollte Sauerlandt die kulturhistorischen Wechselbeziehungen und Abhängigkeiten zwischen Europa und dem Orient zum Ausdruck bringen:

„Einzelne Techniken und Formenelemente der islamischen Kunst, die sich selbst wieder zu einem guten Teile aus dem Erbe der orientalischen Antike entwickelt hat – die Räume der persisch-islamischen Kunst liegen daher sinngemäß auf gleicher Stockwerkhöhe mit denen der antiken Kunst (...) – sind von der europäischen Renaissancekunst durch Vermittlung Italiens und Spaniens aufgenommen worden (...). Die Kenntnis der islamischen Kunst wird dadurch, von ihrer mächtigen, für Jahrhunderte des Mittelalters weithin ausstrahlenden, bis nach Ostasien hinüberwirkenden Eigenbedeutung ganz abgesehen, zu einer Voraussetzung für das vollkommene Verständnis nicht nur der italienisch-spanisch-französischen, sondern ebenso auch der deutschen Renaissancekunst, von allem eines wesentlichen Teils ihrer Schmuckformen.“<sup>135</sup>

Diese Überlegungen verdeutlichen, wie konsequent und weitreichend Sauerlandt sein kulturhistorisches Konzept durchdachte und wie präzise er es in seinem Haus umsetzte.

Leider hat sich auch aus dieser Zeit kein Foto des Islam-Raumes erhalten. Ein Blick in die neu eingerichtete Ostasien Abteilung (Abb. x.2.5.14) zeigt eine reduziertere Präsentation im Vergleich zu Brinckmanns Aufstellung. Die schweren Schrankvitrinen sind an die Wände gerückt und nicht mehr so dicht gefüllt, Teller und Schalen nach wie vor aufgerichtet präsentiert. Neu hinzugekommen sind schmale Sockel und Vitrinen auf denen einzelne Kunstwerke inszeniert werden. So können Meisterwerken größere Aufmerksamkeit und Konzentration entgegengebracht werden, sie treten aus der Reihenpräsentation der großen Vitrinenschränke heraus:

„Die Zusammenstellung mehrerer kleinerer Werke in *einem* Schrank ist bei einem Museum dieser Art, ebenso wie das notwendige Übel von Schauschränken überhaupt, leider nicht zu vermeiden, obwohl beides oft den künstlerischen Sinn der Dinge nahezu aufhebt, die nur, wenn man sie frei in der Hand hält, den Gehalt ihrer Form ganz enthüllen. Soweit es irgend möglich war, sind aber die künstlerisch hervorragendsten Gegenstände wenigstens in *Einzelschränken* ausgestellt.“<sup>136</sup>

Aus gleicher Überlegung heraus verzichtete Sauerlandt auf allzu umfangreiche Beschilderung, die die Betrachtung des Kunstwerkes beeinträchtigen könnten.<sup>137</sup> Stilmittel dieser reduzierten Ästhetik Sauerlandts ist ein symmetrischer Aufbau, sowohl in den Vitrinen als auch bei der Gruppierung der Vitrinen und Sockel innerhalb des Raumes. Die Abbildung zeigt u. a. tangzeitliche Beispiele der chinesischen Kunst. In der Mitte des Fotos wird der Blick freigegeben auf einen weiteren Raum. Nur recht undeutlich sind hier mehrere kleinere Vitrinen und ein zentraler Sockel, die alle frei im Raum aufgestellt sind, zu erkennen. Die Kanne auf dem Sockel entspricht ihrer Form nach Gefäßtypen Islamischer Keramik. Höchstwahrscheinlich handelt es sich um den von Brinck-

136 Sauerlandt 1927, S. 18.

137 Katalog Hamburg 2004, S. 257.

mann erworbenen Iznik-Krug aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Inv.Nr. 1879.196), der hier prominent präsentiert wird. Eine ganz ähnliche Präsentation eines keramischen Werkes, freistehend auf einem Sockel und ohne schützende Glashaube, wird uns in der Islam Abteilung am Museum für Kunsthandwerk in Frankfurt, eingerichtet von Hermann von Trenkwald, begegnen.

Viel mehr ist auf der Fotografie nicht zu deuten. An der Wand im Hintergrund scheinen gerahmte Stofffragmente angebracht zu sein, die Vitrine vorne links könnte mit Metallobjekten bespielt worden sein. Auch wenn es sich mit letzter Gewissheit nicht sagen lässt, sollte es sich bei dem Raum tatsächlich um die Islam-Sammlung zu handeln. Auch die Balken an der Decke deuten darauf, da es sich um ein Eckzimmer handelte (s.o.). Außerdem spricht hierfür die direkte Nachbarschaft zur Abteilung chinesischer Kunst, auf die Sauerlandt hinweist.<sup>138</sup>

Gleich nach Antritt seiner Stelle als Direktor des Hamburger Museums 1919 hatte Sauerlandt eine ausführliche Reise zu verschiedenen deutschen Museen unternommen, um sich über Möglichkeiten einer Neupräsentation der Sammlungen zu informieren.<sup>139</sup> Diese Reise führte ihn u. a. an das Museum für Kunsthandwerk in Frankfurt, wo er Trenkwalds viel beachtete Aufstellung nach kulturhistorischen Gesichtspunkten sowie die Farbgebung der Räume sah (vgl. Kap.v.3.4.1).

Bei der Neueinrichtung der Räume im Hamburger Museum legte Sauerlandt ein besonderes Augenmerk auf die Mischung von Objekten verschiedener Materialien in den Abteilungen, sowie den Bezug ihrer Form und Größe im Verhältnis zu den Vitrinen.<sup>140</sup> Er ließ spezielle Vitrinentypen fertigen und gab jedem Raum eine eigene Farbe, die sich in der Farbgebung der Wände sowie der Stoffbespannung der Vitrinenböden widerspiegelte. Dieses Konzept sollte in jedem Raum „das spezifische Gewicht der geistigen Zeitstimmung zu unmittelbarem, sinnlichem Erlebnis“ werden lassen.<sup>141</sup>

138 Sauerlandt 1927, S. 12f.

139 Katalog Hamburg 2004, S. 266.

140 Ebenda.

141 Sauerlandt 1927, S. 17.

„Diese Art der Schaustellung, bei der ein Werk das andere durch den Gegensatz des Materials (...) isoliert und gleichzeitig in seiner Wirkung bekräftigt, läßt besser als die Reihung stoffgleicher Arbeiten die Besonderheit jedes einzelnen Kunstwerkes hervortreten. Sie hebt schon durch den Wechsel von Formen und Farben den Eindruck der Gleichartigkeit auf und wirkt damit, wie die Erfahrung bestätigt hat, dem bösesten Feind der Museumsbesucher, der Ermüdung des Auges, entgegen. Endlich erleichtert ein solches Nebeneinander von Arbeiten aus verschiedenen Werkstoffen durch die Möglichkeit, ja den Zwang unmittelbaren Vergleiches eines Stückes mit dem ihm benachbarten andern die Erkenntnis, daß jede künstlerisch schöpferische Zeit die verschiedensten Werkstoffe aus innerem Gefühl nach verwandten Ausdrucksbedürfnissen geformt hat, und eben das empfinden wir ja als Zeugnis des sicheren und klar ausgeprägten Stilgefühls der großen künstlerischen Epochen der Vergangenheit.“<sup>142</sup>

Mit der Neueröffnung veröffentlichte Sauerlandt einen kurzen Führer durch die Sammlungen, einzelne Abteilungen wurden dann in eigenen kleinformatigen Bänden im Rahmen einer Buchreihe ausführlich behandelt. Im Zentrum der Abhandlung standen die Ausstellungsexponate, ohne dass ihre Aufstellung oder Reihenfolge berücksichtigt wurde. Die Abhandlung folgte vielmehr einer Ordnung nach Materialgruppen.

Band XII „Islamische Kleinkunst“, verfasst von Heinrich Kohlhaussen, erschien 1930. Kohlhaussen war von 1922 bis 1933 wissenschaftlicher Hilfsarbeiter und später Assistent bei Max Sauerlandt am Hamburger Museum.<sup>143</sup> Kohlhaussens Forschungsschwerpunkt war die europäische Kunst, dies ist in seinem Text durch die zahlreichen Querverbindungen, die er zwischen der europäischen und Islamischen Kunst herausarbeitet, deutlich zu spüren. Kohlhaussen hat sicherlich bei der Neueinrichtung des ersten Obergeschosses einschließlich der Islam Abteilung mitge-

142 Ebenda, S. 19f.

143 In einem Brief vom 3. März 1922 lobt Sauerlandt seinen zukünftigen Mitarbeiter: „der junge Dr. Kohlhaussen (...) erinnert mich etwas an mich selbst, wie ich wohl in seinem Alter gewesen sein mag. Er hat einen gewissen Radikalismus des Gefühls und Wollens, der mir sehr sympathisch ist.“ (Dingelstedt (Hrsg.) 1957, S. 165) Vgl. ebenso Katalog Hamburg 2004, S. 247.

arbeitet. Sauerlandts kulturhistorischer Ausstellungsansatz scheint ihn jedenfalls sehr geprägt zu haben. Als Kohlhaussen 1933 zum Leiter der städtischen Kunstsammlungen in Breslau und später zum Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg berufen wurde, ordnete er die dortigen Sammlungen unter eben diesem kulturhistorischen Ansatz neu und bekam dafür viel Anerkennung.<sup>144</sup>

In der Einleitung seines Aufsatzes zur Hamburger Islam-Sammlung beginnt Kohlhaussen den Text mit der Darstellung der Flucht des Propheten Mohammed von Mekka nach Medina und entwickelt eine knappe Abhandlung der Geschichte sowie Charakteristika der Islamischen Kunst unter Berücksichtigung der Wechselbeziehungen zu Europa und Ostasien. Abschließend wird auf die Bestände des Hamburger Museums eingegangen:

„Der mehr gelegentlich zusammengetragene Bestand des Museums an islamischem Kunstgut ist zu lückenhaft, um allein durch sich selbst in Entwicklungsreihen vorgestellt werden zu können. Seine Bedeutung für die Besucher der Sammlung wurde deshalb dadurch anzudeuten versucht, daß die Einwirkungen fremder und die Auswirkungen auf andere, vorab abendländischer Kulturen betont wurden, wodurch die kleine Abteilung sich als lebendiges Glied in die Reihe der im Hause vorgeführten Kulturen notwendig einfügt.“<sup>145</sup>

Zu dieser Zeit sind die Bestände in der Tat noch sehr lückenhaft, erst Dank der Erwerbungen der 1950er und 60er Jahre kann heute ein vollständigeres Bild der Islamischen Kunstgeschichte dargestellt werden. Weiterhin betont Kohlhaussen, dass seine Darlegungen im Wesentlichen auf Forschungen Friedrich Sarres sowie Ernst Kühnells fußen. Das bereits 1926 fertiggestellte Manuskript konnte aufgrund mangelnder Budgets erst 1930 aufgelegt werden.<sup>146</sup> In knapp 100 Seiten bespricht Kohlhaussen die unterschiedlichen Materialgruppen der Museumssammlung, wie Textilien, Buchkunst, Glas, Metall und am ausgiebigsten Kera-

144 Vgl. Mende 1979, S. 428.

145 Katalog Hamburg 1930, S. 9.

146 Ebenda.

mik. Der Text ist illustriert mit Zeichnungen, die bereits in der Ära Brinckmann angefertigt worden waren. Am Ende des Bandes sind in einem Tafelteil besondere Stücke der Sammlung fotografisch abgebildet.

Weitere nennenswerte Aktivitäten im Bereich Islamischer Kunst am Hamburger Museum sind erst wieder ab den 50er Jahren verzeichnet. In der Zeit des Nationalsozialismus erfuhr die Abteilung keinerlei Aufmerksamkeit. Nach der Beurlaubung Sauerlandts 1933/34 wurde im Obergeschoss eine neue Abteilung zur deutschen Volkskunst eingerichtet. Um über genügend Raum zu verfügen, wurde die Abteilung Islamischer Kunst größtenteils magaziniert und nur noch in stark verkleinerter Aufstellung mit nur wenigen Beispielen gezeigt.<sup>147</sup> In seinem 1938 herausgegebenen Bildführer stellt Sauerlandts Nachfolger Hüseler die Hauptstücke der Sammlung vor und bestätigt die geringe Aufmerksamkeit der Zeit gegenüber Islamischer Kunst. Der 236 Seiten umfassende Museumsführer zeigt lediglich drei Beispiele aus dieser Abteilung: eine Bordüre aus einem persischen Teppich des 17. Jahrhunderts, einen ebenfalls persischen Lackeinband aus dem 16. Jahrhundert sowie den bereits besprochenen Iznik-Teller aus der Mitte des 16. Jahrhunderts (Inv.Nr. 1907.492).<sup>148</sup> Auf die linke Seite ist eine knappe Objektbeschreibung gesetzt, ihr gegenüber erscheint rechts eine Fotografie der Keramik. Die Überschrift lautet: „Türkische Fayenceschüssel mit bunter Schaffeuermalerei, Nicäa (?) 16. Jahrhundert“, darunter ist die Inventarnummer, der Durchmesser des Tellers sowie seine Randhöhe verzeichnet. Der Keramik werden „Prächtig leuchtende Farben und erstaunliche Sicherheit in der Verteilung des Dekors“ bescheinigt.<sup>149</sup> Es ist unklar, warum Hüseler eine Zuschreibung nach Iznik (dem antiken Nicäa) in Frage stellt. Zu dieser Zeit hatte sich die Zuschreibung an das osmanische Keramikzentrum allgemein durchgesetzt und wurde erst wieder in den 1980er Jahren in der Unterscheidung zwischen den Produktionsstätten Iznik und Kütahya hinterfragt. Eine Infragestellung der Leistung osmanischer Töpfer schwingt in der pejorativen Bemerkung einer „erstaunlichen“ Sicherheit bei der technischen und künstlerischen Gestaltung des Tellers mit.

147 Vgl. Katalog Hamburg 2004, S. 366.

148 Katalog Hamburg 1938, S. 190f.

149 Ebenda, S. 190.

#### V.2.4.2 Die Zeit nach 1945

Mit der Auslagerung der Museumsobjekte ab 1939 war auch die Abteilung Islamischer Kunst im Obergeschoss geschlossen. Der Museumsbetrieb wurde mit wenigen Räumen im Erdgeschoss bis Juli 1943 aufrechterhalten.<sup>150</sup> Wie bereits geschildert, gestaltete sich die Neueröffnung und Rückgewinnung der Räume des Museums nach dem Krieg als äußerst schwierig. Erst Anfang 1956 gelang es, die Asien Abteilung im Obergeschoss wieder zu eröffnen. Wilhelm Meister richtete sie noch vor Antritt seiner Direktorenposition am Museum für Kunsthandwerk in Frankfurt ein. Die Eröffnung der 18 Räume umfassenden Abteilung fand in der Presse reges Echo. So lobt H. Müller-Feldmann in seiner Rezension in „Der Kunsthandel“ die Neuaufstellung: „Viele Dinge werden dabei gezeigt, die früher in den Magazinen schlummerten, eine Reihe von wertvollen Neuerwerbungen der Zeit nach dem Kriege werden hier zum ersten Male ausgestellt“.<sup>151</sup> Im Folgenden beschreibt Müller-Feldmann hauptsächlich Neuerwerbungen der Abteilung. Auf die Art der Präsentation wird nicht eingegangen: „Innerhalb des islamischen Kreises tritt der türkische Raum mit Keramik, Teppichen und Handschriften entgegen. Auf dem Gebiete der persischen Keramik wurden wesentliche Neuerwerbungen gemacht. Aber auch sonst verfügt das Hamburger Museum über einen guten Bestand an frühislamischer, mesopotanischer (sic), mittelalterlicher und nachmittelalterlicher persischer Keramik bis ins 18. Jahrhundert hinein.“<sup>152</sup> Leider ist der Artikel nicht bebildert. Auch sonst haben sich keine Fotos aus der Zeit erhalten.

Im Juni 1956 schreibt Peter Wilhelm Meister über seine neu eröffnete Abteilung in der Weltkunst.<sup>153</sup>

„Und erst jetzt, nach einer Pause von fast siebzehn Jahren, konnte die Sammlung der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht werden. Die Räume wurden inzwischen sehr verändert und durch Um- und Einbau-

150 Katalog Hamburg 2004, S. 373–375.

151 Müller-Feldmann 1955, S. 14–15.

152 Ebenda.

153 Meister 1956, S. 7–8.

ten teilweise erst geschaffen. Vor allem aber haben sich die Sammlungsgebiete in diesen Jahren durch beträchtliche Zahl nicht unwesentlicher Stücke vermehrt.<sup>154</sup>

Schwerpunktmäßig bespricht Meister die Ostasien-Sammlung sowie ihre Neuerwerbungen. Im Bereich der Islam Abteilung erwähnt er die Erweiterung der Teppichsammlung, sowie Ergänzung der Keramiksammlung um Frühislamische Stücke.<sup>155</sup> Zur Bebilderung des Aufsatzes werden Objektbeispiele herangezogen, leider keine Raumaufnahmen der Neueinrichtung. Der Umstand, dass Zeitungs- und Zeitschriftenaufsätze meist mit Objektfotos illustriert sind, ist sicherlich auf Kostenfaktoren zurückzuführen. Fotos von Einzelobjekten befinden sich in den Museumsarchiven in großer Zahl, da sie für Kataloge und andere wissenschaftliche Publikationen angefertigt werden und somit ohne weiteres zur Verfügung stehen. Auch die Inventarkarten sind oft mit einer Fotodokumentation versehen. Darüber hinaus angefertigte Raumaufnahmen von Ausstellungen sind eine Seltenheit. Ihre Wichtigkeit wird uns erst heute bewusst im Rahmen wissenschafts- und rezeptionsgeschichtlicher Forschung.

Die erste Publikation des Museums nach dem Zweiten Weltkrieg ist „Flugblatt 24“ aus der bereits besprochenen Schriftenreihe, erschienen zur Wiedereröffnung im Herbst 1945.<sup>156</sup> Nach zwei weiteren „Flugblättern“ zu Sammlungsschwerpunkten wurde die Reihe nicht weiter fortgesetzt.<sup>157</sup> An die Stelle der Din-A4 großen Blätter kamen aufwendiger produzierte „Bildhefte“, die als kleinformatige Führer einzelne Sammlungsschwerpunkte vorstellen. Als Heft 1 erschien 1959 der Band „Islamische Keramik“, bearbeitet vom dänischen Ostasienspezialisten Kristian Jakobsen.<sup>158</sup>

Vermutlich wurde für das erste Heft ein Thema der Islamischen Kunst aufgegriffen, um einerseits der neu eingerichteten Abteilung

154 Ebenda, S. 7.

155 Ebenda.

156 MKG 1.2(24).

157 Eine Liste aller Publikationen des Museums bis einschließlich 1988 ist zu finden in: Katalog Hamburg 1988, S. 121–155.

158 Katalog Hamburg 1959.

mehr Aufmerksamkeit Teil werden zu lassen und andererseits um die zahlreichen Neuerwerbungen publizieren zu können. Sechzehn der insgesamt 23 im Heft beschriebenen und bebilderten Objekte sind Neuerwerbungen der Zeit.

Das Heft beginnt mit einem neunseitigen einführenden Text. Es folgen schwarz-weiß Abbildungen der Beispielobjekte sowie ein sich anschließender Katalog der Keramiken. Als Einstieg in das Thema versucht Jakobsen Gemeinsamkeiten Islamischer Kunstwerke aus unterschiedlichen Epochen und geografischen Räumen zu definieren:

„Die islamische Abteilung des Museums für Kunst und Gewerbe umfaßt Gegenstände aus einer Reihe zum Teil weit voneinander entfernt liegender Länder, die kürzere oder längere Zeit unter mohammedanischer Herrschaft standen. Die Erzeugnisse des Kunsthandwerks dieser Länder wirken (...) durch die Betonung des Ornaments und der Schrift für das Auge des Europäers merkwürdig einheitlich. Das hat seine Ursache im Glauben des Islams: Er fordert den Verzicht auf bildliche und symbolische Darstellungen religiösen Inhalts. Dadurch wurde das Ornament geradezu aufgefordert, zum Schmuck der Moscheen und Paläste beizutragen und hat durch diese größte künstlerische Aufgabe eine derartige Entwicklung erlebt, daß die islamische Kunst vorzugsweise an ihrer Ornamentik abgelesen wird.“<sup>159</sup>

Die Betonung dieser „merkwürdig“ einheitlichen Kunst ist eher eine unglückliche Formulierung. Dabei ist der Begriff „merkwürdig“ sicherlich im Sinne von „bemerkenswert“ gebraucht und nicht im Sinne von „seltsam“.

Jakobsen verwendet hier das Narrativ des Bilderverbots in der Islamischen Kunst genauso wie eine Dominanz der Ornamentik als allseits präsenes Erkennungszeichen dieser Kunst. Bekanntermaßen fordert der Koran keinen expliziten Verzicht auf bildliche Darstellung.<sup>160</sup> Um herauszufinden, wie sehr bildliche und vor allem symbolische Darstellung religiösen Inhalts in der Islamischen Kunst verbreitet waren, reicht ein Blick in die eigene Sammlung des Museums. Hier finden sich bild-

159 Ebenda, S. 3.

160 Vgl. etwa Naef 2007.

liche Darstellungen etwa auf Miniaturen oder auf zahlreichen Keramiken, die Jakobsen selbst in seinem Band behandelt. Von 23 gezeigten und besprochenen Objekten sind auf sechs Keramiken figürliche Darstellungen zu finden (Bildteil Nr. 3, 8, 9, 11, 20, und 25). Dies entspricht mehr als einem Viertel aller abgebildeten Objekte. Jakobsen geht in seinen Katalog im Anhang lediglich auf den Herstellungsort, die Entstehungszeit sowie die Technik und Farbigkeit der Keramiken ein, das Dekor der Keramiken wird nicht beschrieben.

Im Lauftext behandelt Jakobsen die Geschichte der Islamischen Keramik anhand von historischen Entwicklungen sowie unter Berücksichtigung der Keramik-Zentren bzw. ihrer archäologischen Fundstätten. So stellt er aus der Gruppe der Nischapur-Keramiken eine 1956 erworbene Schale mit der Darstellung eines Polospielers (Bild Nr. 3, Inv. Nr. 1956.153) vor und führt diese Art der Reiterdarstellung auf „silberne Jagdschalen der altpersischen Kunst“ zurück. Weiterhin beurteilt er: „Freilich büßte ein solches Reiterbild die Lebensnähe des metallenen Vorbilds ein. Man hat es geringschätzend als Bauernkunst bezeichnet und dabei übersehen, daß unter dem Einfluß des Islam eine Umwandlung ins Ornamentale erfolgte.“<sup>161</sup>

Der Text legt seinen Schwerpunkt eher auf die technischen, als auf die künstlerischen Eigenschaften der Keramiken. Bei einem Hauptstück der Sammlung, einer seldschukischen Lüsterschale mit vier sitzenden Figuren aus dem 12. bis 13. Jahrhundert (Bildteil Nr. 20, Inv.Nr. 1955.13) bemerkt Jakobsen: „In Kashan dagegen betonte man gerade das miniaturhaft Feine der Ornamentik.“<sup>162</sup> Was damit genau gemeint ist, bleibt unklar. Die Darstellung ist der persischen Miniaturmalerei der Zeit entlehnt. Ornamental sind die Gewänder der Figuren, es sind jedoch eindeutig Bildnisse von Menschen. Jakobsen scheint in seinen Formulierungen den Widerspruch zwischen seiner eingangs aufgestellten These und seinen gezeigten Beispielen verwischen zu wollen. Die Darstellung eines Jünglings auf einer safawidischen Blauweißschale (Bildteil Nr. 25, Inv.Nr. 1956.106) wird als „Bildnis persischer Art in chinesi-

161 Katalog Hamburg 1959, S. 6.

162 Ebenda, S. 8.

schem Blumenrahmen“ beschrieben.<sup>163</sup> Auch in dieser Aussage kommt die beschriebene Widersprüchlichkeit zum Tragen. Im gesamten Text spürt der Leser Jakobsens Forschungshintergrund der Sinologie. Die immer wiederkehrende Betonung der chinesischen Einflüsse auf Islamische Keramiken zieht sich wie ein roter Faden durch den Text.

Die Jahrbücher des Museums sind eine gute Quelle, um die Aktivitäten des Hauses nachzuvollziehen.<sup>164</sup> In Band 8 erfahren wir von Renovierungsmaßnahmen in der Asien Abteilung im Jahr 1962.<sup>165</sup> Weiterhin wird berichtet, dass im Januar 1963 „mit der neuen Aufstellung der islamischen, chinesischen, japanischen und indischen Kunstwerke“ begonnen wurde. In Klammern wird hinzugefügt, dass ein „beträchtlicher Teil der Bestände“ wegen Raummangel magaziniert bleiben musste. Insgesamt sieben neue Schauschränke ersetzen ihre „altmodischen“ Vorgänger.<sup>166</sup> Eines der wenigen Fotos der Islam Abteilung ist zur Illustration des Berichtes beigelegt (Abb. X.2.5.15).

Der klar strukturierte Raum zeigt einen Einblick in eine Präsentation von Teppichen und Keramiken. Ein Teppich liegt flach auf einem niedrigen verglasten Sockel. Zwei weitere Teppiche hängen an der Wand. Zwischen ihnen ist eine in neutralem Weiß gehaltene Schrankvitrine aufgestellt. Sie zeigt, durch einen Glasboden unterteilt, Beispiele der Iznik-Keramiken der Museumssammlung. Die großformatigen Teller sind aufrecht gestellt und an der Mittelachse ausgerichtet symmetrisch angeordnet. In der unteren Reihe sind neben den Platten zwei Krüge sowie ein Humpen gruppiert. Auf dem Glasboden sind eine kleine Vase sowie eine sechseckige Fliese zu erkennen. Bei der Vase handelt es sich um die bereits erwähnte Neuerwerbung, die inzwischen an das Museum für Islamische Kunst Berlin zurückgegeben wurde (siehe Kap. V.4.3.3). In auffälliger Weise sind die geometrischen und vegetabilen Ornamente der Teppiche mit denen der Keramiken in den Vitrinen in Bezug gesetzt. Eine große Kompositblüte auf dem rechts angebrachten Teppich wiederholt sich in der Komposition eines Tellers,

163 Ebenda, S. 10.

164 Vgl. Kapitel V.2.1.

165 Diese umfassen das Verlegen eines Parkettbodens, neue Heizkörper, Lichtanlagen und Doppelfenster. Vgl. Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 8 (1963), S. 231.

166 Ebenda.

in der mittleren Vitrine rechts oben. Durch diese Gegenüberstellung wird auf intermaterieller Ebene ein Prinzip der Islamischen Kunst visualisiert.

In einer zweiten Vitrine auf der linken Raumseite sind Beispiele der persischen Keramik zu erkennen. Die Vitrine ist mittels zweier Glasböden in drei Ebenen unterteilt. In der Mitte der obersten Reihe ist ein großformatiger Teller aus der Safawidenzeit aufrecht präsentiert (Inv.Nr. 1877.431). Weitere Beispiele aus der Gruppe der persischen Blauweißkeramiken, wie etwa ein Kendi (Inv.Nr. 1909.107) sind in der mittleren Reihe rechts, zu erkennen. In dieser Vitrine ist die Aufstellung nur in der obersten Reihe nach symmetrischen Gesichtspunkten gewählt worden.

Die Präsentation des Raumes als Ganzes ist geprägt durch klar definierte rechteckige Flächen der Vitrinen und der mit ihnen korrespondierenden Teppiche. Vitrinen und Wandfarbe treten durch ihre weiße Farbigkeit in den Hintergrund und überlassen den Objekten den optischen Vortritt. Der dadurch entstehende nüchterne Raumeindruck entspricht ganz dem gängigen ästhetischen Empfinden seiner Zeit in einer typischen, auf klare Strukturierung angelegten museologischen Konzeption mit vergleichsweise wenigen Objekten sowie einer klaren Lenkung der Blickachsen im Raum und entlang der Wände.

Im Jahr 1978 erschien bei Westermann ein neuer Museumsführer.<sup>167</sup> Ein Übersichtsplan auf Seite 6 lässt die gleichbleibende Verortung der Islam Abteilung im Obergeschoss erkennen. Ein kurzer, zwei Seiten umfassender Text von Rose Hempel stellt die Schwerpunkte und Highlights der Islam-Sammlung vor und illustriert sie mit zwei Objektaufnahmen, darunter ein großer Nischapur-Teller aus dem 10. bis 11. Jahrhundert (Inv.Nr. 1963.2). Raumaufnahmen sind im Führer nicht zu finden.

Bereits zwei Jahre später erscheint, dieses Mal bei Prestel, ein ausführlicher Museumsführer, der auf 280 Seiten in Form eines Handbuchs alle Museumsabteilungen mit ihren wichtigsten Stücken vorstellt.<sup>168</sup> Die „Kunst des Islam“ ist auf zwölf Seiten mit vielen farbigen Abbildungen dargestellt.<sup>169</sup> Der Schwerpunkt der ausgewählten Stücke

<sup>167</sup> Katalog Hamburg 1978.

<sup>168</sup> Katalog Hamburg 1980.

<sup>169</sup> Ebenda, S. 38–49.

liegt auf dem Material Keramik, gefolgt von Teppichen. Auf die Art der Präsentation können keine Rückschlüsse gestellt werden, da lediglich einzelne Objekte abgebildet und vorgestellt sind. Es gibt keinen einführenden Text zur Islamischen Kunst oder zur Geschichte der Abteilung. In der Abfolge der Abteilung wird die Islamische Kunst nach der Antike positioniert, gefolgt von der Europäischen Kunst, beginnend mit dem Mittelalter. Den Abschluss bildet die Kunst Ostasiens. Der Grundrissplan verdeutlicht die beibehaltene Raumfolge im ersten Obergeschoss: Auf die Antike folgt die Islamische, schließlich die Ostasiatische Kunst.

Ende der 1980er Jahre führte das Museum thematische Führungsblätter ein, die in den Abteilungen auslagen und von den Besuchern mitgenommen werden konnten.<sup>170</sup>

Für die Islam Abteilung brachte das Hamburger Museum aus Anlass einer umfassenden Restaurierung und Rekonstruktionsarbeit ein von Ursula Lienert initiiertes Führungsblatt zum Mausoleum des Buyan Kuli Khan heraus.<sup>171</sup> Darin wird zunächst auf die Erwerbungs-geschichte des bedeutenden Fliesenschmucks eingegangen, anschließend werden die Restaurierungsarbeiten des rund 400 Fragmente umfassenden Bestandes sowie seine neue, am ursprünglichen Bau orientierte Präsentation vorgestellt.

Es folgen Informationen zum Stifter, zur Geschichte und zur Konzeption des Baukomplexes. Illustriert ist das Führungsblatt durch ein Foto der Mausoleums-Fassade vor der Zerstörung durch das Erdbeben von 1895 sowie ein weiteres von 1928, das den Innenraum nach dem Teileinsturz der Kuppel zeigt. Weiterhin zu finden sind eine Grund- und Aufrisszeichnung sowie ein Foto von der Präsentation der Fliesenfragmente des Baus, die sich im Hamburger Museum befinden. Auf dieser Fotografie erhalten einzelne Elemente der Baukeramik Großbuchstaben zugewiesen. Diese werden im Text genauer vorgestellt und ihre ursprüngliche Position im Bauwerk erläutert. Während auf der

**170** Diese meist doppelseitig auf einem gefalteten Bogen bedruckten Führungsblätter waren in den 1980er Jahren in Museen in der BRD sehr verbreitet und in nahezu jedem größeren Museum zu finden. Die Führungsblätter waren eine kostengünstige Alternative der didaktischen Vermittlung von relevanten Themen der Dauerausstellung zu einem aufwendigen Bestands- oder Abteilungskatalog.

**171** MKG 1.7. Führungsblatt.

linken Seite Fliesen des Innenraums gezeigt werden, erscheint rechts eine Zusammenstellung von Fragmenten der Außenfassade des Mausoleums. Die architektonischen Einzelelemente des Portalschmucks sind vertikal in einer stark schematisierten und vereinfachten Art in parallel angelegten Zonen rekonstruiert:

„Die Komposition dieser Wand wird durch kräftig vorkragende Bänder aus nicht ornamentierten, abwechselnd grün und weiß glasierten Ziegeln charakterisiert. Diese sind fast vollständig am Bauwerk erhalten geblieben und mußten nach einigen Probestücken in der Sammlung neu angefertigt werden.“<sup>172</sup>

Im Archiv des Museums fanden sich zwei farbige Abbildungen dieser Baukeramik-Montage, die eine genauere Analyse der Präsentation zulassen (Abb. X.2.5.16).<sup>173</sup> Die Fragmente sind auf einem türkisfarbenen Hintergrund angebracht und durch die rekonstruierten „Ziegel“ gerahmt und gegliedert. Der Wunsch der Kuratoren, der original Fassadengliederung möglichst nahe zu kommen ist nachvollziehbar, die Umsetzung ist jedoch weit vom ästhetischen Eindruck des künstlerisch herausragenden Originalbaus entfernt. Wie auf einer rezenten Fotografie aus dem restaurierten Mausoleum zu sehen ist, erscheint der Aufbau der verschiedenen Kalligraphie- und Ornamentzonen viel raffinierter und fügt sich zu einem harmonischen Gesamtbild zusammen (Abb. X.2.5.17). Die abwechselnd in Weiß und Türkis gehaltenen Bordürenfliesen sind auf Fernwirkung konzipiert und wirken in der Komposition eher untergeordnet. In der Hamburger Museumspräsentation hingegen dominieren gerade die rekonstruierten Fliesen das Gesamtbild und stören empfindlich die Betrachtung der meisterlich gearbeiteten Originalfragmente. Genauso verhält es sich mit der Montage der Innenraumfliesen auf der linken Seite. Hier ist die Gliederung der einzelnen Wand- und Kuppelzonen durch rekonstruierte Fliesen in Dunkelrot und Türkis angelegt. Auch in dieser Präsentation dominieren diese Elemente zu sehr, der rote Farbton scheint ebenfalls dem

172 Ebenda, Innenseite des Faltblattes.

173 Inventarkarte, MKG.

Original nicht sehr nah zu kommen. Insgesamt entsteht ein weniger geglücktes Bild, das dem Betrachter die ursprüngliche Kunstfertigkeit der Fliesenausstattung nicht vermitteln kann. Das Ziel, möglichst viele der Fragmente zusammensetzen zu können und auch nach Möglichkeit die Kalligraphie-Bänder sinnvoll zusammen zu bringen bestimmt die Aufstellung, ohne dass auf die Gesamtwirkung geachtet wird. Dem komplexen und zugleich raffinierten Aufbau des Originalportals kann die Rekonstruktion nicht gerecht werden. Auch der umständlich formulierte Text des Faltblattes zu den einzelnen architektonischen Zonen bringt hier wenig Klarheit. Möglicherweise ist der Anspruch einer ganz genauen Rekonstruktion aufgrund des zu fragmentarischen Originalbestands zu hoch gegriffen. Schon bald, unter Nora von Achenbach, der Nachfolgerin Ursula Lienerts, sollte diese Montierung wieder abgenommen und verändert werden.

Aus dem im Jahr 2000 erschienen Prestel-Führer des Hamburger Museums geht hervor, dass sich die Islam Abteilung unverändert in Raum 6 des Obergeschosses befand.<sup>174</sup> Ein Fotoausschnitt der Mauseleumfliesen verdeutlicht, dass sich die Präsentation nicht verändert hat. Die Abteilung „Islam“ erhält vier Doppelseiten für die Besprechung von neun Objekten der Sammlung, einen einführenden Text gibt es auch hier nicht. Die erste Doppelseite beginnt links mit einem die ganze Seite füllenden Ausschnitt aus dem bereits vorgestellten Prachtband Süleymans des Prächtigen (Divan-ı Muhibbi).

### **Neueinrichtung der Islam Abteilung 2007**

Im Jahr 2007, gut sieben Jahre nach ihrem Amtsantritt, eröffnet Nora von Achenbach eine Neuaufstellung der Islam Abteilung, nachdem diese mehr als fünfzehn Jahre nahezu unverändert geblieben ist.<sup>175</sup> Aus dieser Zeit steht umfangreiches fotografisches Material zur Verfügung, sodass die Konzeption genau nachvollzogen werden kann. Die Räume der Abteilung sind Türkis gestrichen, die Decke des langgestreckten

174 Katalog Hamburg 2000, die Grundrisse des Museums befinden sich in den Umschlaginnenseiten.

175 Die Autorin dankt Stefan Heidemann, Professor der Islamwissenschaft an der Universität Hamburg und Nora von Achenbach für die Zurverfügungstellung der fotografischen Dokumentation aus dieser Zeit.

Korridors abgehängt und in drei kleine Einheiten unterteilt. Durch die erste Einheit des Flures wird die Abteilung betreten. Einen raffinierten Durchblick in die dahinter befindliche Antiken Sammlung erhält der Besucher durch eine in die Wand eingebaute Glasvitrine, die mit Islamischem Glas in drei Ebenen bestückt ist. Eine links daneben stehende Würfelvitrine mit sassanidischem Silber thematisiert ebenfalls die kulturelle Abhängigkeit der Frühislamischen Kunst von Vorbildern der Antike. Ihr folgen zwei weitere Vitrinen der gleichen Form mit je drei Keramikobjekten in gleicher Anordnung (Abb. x.2.5.18). Im Hintergrund ist jeweils ein großformatiger Teller aufrecht gestellt, davor positioniert sind eine Flasche und eine Fußschale. Die rechte Vitrine ist mit Lüsterkeramik bestückt, die linke zeigt Beispiele der iranischen Keramikunst des 12. bis 13. Jahrhunderts (Abb. x.2.5.19). Die Vitrinenböden sind mit dunkelblauem Stoff bespannt, ein Teil der Objekte steht auf kleinen Sockeln, die mit dem gleichen Stoff bezogen wurden. Nach einem Durchgang in den ersten Hauptsaal folgt eine große Ganzglasvitrine sowie eine weitere Würfelvitrine, beide mit Keramik gefüllt. Die Ganzglasvitrine zeigt auf drei Glasböden insgesamt neun persische Keramiken in verschiedener Farbigkeit, Form und Dekoration. Die Würfelvitrine hingegen thematisiert die Bedeutung der Kalligraphie auf Islamischer Keramik. Im Hintergrund ist abermals ein großer Teller aufrecht auf einen Sockel gestellt. Er zeigt auf weißer Engobe eine in Schwarz ausgeführte, elegante Kalligraphie im Kufi-Duktus (Inv.Nr. 1963.2). Links davor ist eine kleinere Schale mit weißer Engobe sowie Kalligraphie und Ornamenten in Schwarz positioniert (Inv.Nr. 1973.48), rechts daneben steht eine komplementär ausgeführte Schale mit manganschwarzer Engobe und weißer Kalligraphie (Inv.Nr. 1969.20).

Die wiederholte Dreierkomposition in den Würfelvitrinen wirkt harmonisch und bringt gleichzeitig einen Rhythmus in den Raum. Durch die in dunkelblau gehaltenen Böden und die punktuelle Beleuchtung durch Spots in der Vitrinendecke kommen die Keramiken sehr gut zur Geltung. Der nicht gerade optimale schmale Raum wirkt durch die helle Farbigkeit und den kontrastierenden Parkettboden nicht mehr wie der Korridor vor einem Klassenzimmer, was er zuvor einmal gewesen war. Der folgende Korridor-Raum vertieft das Thema Kalligraphie an weiteren Beispielen anderer Materialien. Der letzte Flurabschnitt zeigt die

Fliesenfragmente des Mausoleums des Buyan Kuli Khan (Abb. x.2.5.20). Die Kuratorin ließ hierfür die vorherige Montierung komplett abnehmen und alle Rekonstruktionen entfernen.<sup>176</sup> Die Fragmente wurden nunmehr auf sandsteinfarbene Platten gesetzt, um den Baugrund zu simulieren und sich farbig von der bereits Türkis gestrichenen Wand abzusetzen. Die Fliesen des Innenraums und des Portals erscheinen getrennt, zusammengehörende Elemente sind auf gemeinsame Platten gruppiert, es wurde jedoch nicht mehr versucht, die Originalgliederung des Baus zu simulieren. Ein in Weiß gehaltenes Modell des Mausoleums mit aufgeschnittener Kuppel diente nun zur Orientierung. Die im Museum gezeigten Elemente waren im Modell farbig hervorgehoben. Mithilfe dieses Modells ergab sich die gute Möglichkeit, auf zu gewagte Rekonstruktionen zu verzichten und dem Besucher trotzdem ein Verständnis der reichen Ornamentierung am Originalbau zu vermitteln. Auf eine vollständige Einfärbung des Modells wurde verzichtet, es hätte den Eindruck des Ausstellungsraums mit seiner türkisenen Wandfarbe sicherlich überfrachtet.

Gegenüber den Fliesenfragmenten positioniert Nora von Achenbach eine weitere Keramikvitrine (Abb. x.2.5.21). Sie steht am Durchgang zur folgenden Ostasien Abteilung und thematisiert die engen Verbindungen der Islamischen Keramik mit chinesischem Porzellan. Dieses Thema ist, wie wir noch sehen werden, eines der zentralen Anliegen der Kuratorin in Bezug auf Islamische Keramik. Auf der linken Seite der Vitrine sind im Hintergrund auf einem Sockel zwei Schalen aus dem Iran des 12. und 14. Jahrhunderts gezeigt (Inv.Nr. 1974.11 und 2008.289), im Vordergrund sind zwei chinesische Beispiele aus der Süd-Song-Dynastie des 12. bis 13. Jahrhunderts (Inv.Nr. 1930.167 und 1996.577) zu sehen. Thematisiert wird in diesem Ensemble die Technik der chinesischen Seladonglasur, die in ihren unterschiedlichen Grüntönen Jade nachahmen sollte. Seladonwaren wurden in großer Stückzahl in die islamisch geprägte Welt importiert und inspirierten iranische Töpfer zu Keramiken mit Laufglasuren in ähnlicher Formgebung, wie hier mit einem geritzten Blütendekor.<sup>177</sup> Das Ensemble links thematisiert

176 Interview mit Nora von Achenbach am 07.07.2015.

177 Vgl. etwa Carswell 2000, S. 107ff.

die Übernahme chinesischer Formen in das Islamische Keramikrepertoire. In der Mitte der Vitrine ist ein weiteres Paar gegenübergestellt. Links eine Schale mit Durchbruchdekor aus Kaschan (12.–13. Jh., Inv.Nr. 2004.195), rechts eine aufrecht positionierte Schale aus der Timuriden-Zeit (Inv.Nr. 2005.43).

Auf der rechten Seite der Vitrine ist eine Dreiergruppe mit kobaltblauer Malerei auf weißem Grund zu sehen. Ein großer Teller im Hintergrund (Inv.Nr. 1877.431) sowie eine kleine Schale rechts (Inv.Nr. 1877.90) sind Beispiele der safawidischen Blaumalerei des 17. Jahrhunderts, die chinesisches Exportporzellan zum Vorbild haben. Während der Teller als freie Interpretation des chinesischen Motivs des Gelehrten in der Landschaft einen persischen Jüngling zeigt,<sup>178</sup> ist der kleine Teller näher am Vorbild und imitiert chinesische Schriftzeichen auf dem Spiegel. Beide Stücke hatte bereits Brinckmann erworben, um die Wechselbeziehungen zwischen der Islamischen Welt und China zu dokumentieren. In der Vitrine vorne links ist zum direkten Vergleich ein Porzellanteller aus der späten Ming-Zeit (frühes 17. Jh.) aus der Gruppe der Kraak-Waren, die für den Export in großer Stückzahl hergestellt wurden, zu sehen (Inv.Nr. 1911.127). Alle Keramiken sind mit kleinen, flach auf den Boden gelegten Schildern versehen. Die dunkelblauen Schilder geben in weißer Schrift knappe Angaben zum Objekt.

An den Korridor schließen sich zwei Hauptsäle an, die durch mehrere Zugänge betreten werden können. Sie sind thematisch von der Präsentation im Korridor unabhängig und stellen die Kunst der Safawiden und Osmanen vor. Im vorderen Raum ist der 1980 erworbene Fliesenbogen mit höfischen Jagdszenen aus dem 17. Jahrhundert zu sehen. Darunter sind zwei Würfelvitrinen mit Beispielen der bereits vorgestellten Gruppe safawidischer Blauweißkeramik angeordnet. Die linke ist bestückt mit einer Tulpenvase (Inv.Nr. 1877.96), in der rechten finden sich zwei Flaschen (2004.196 St. 452c und 2004.197 St. 452c).

Der Osmanen-Raum ist bestimmt durch den imposanten Iznik-Fliesenbogen, der über einer Vitrine angebracht ist, die die gleiche Breite aufweist (Abb. x.2.5.22). Die Vitrine zeigt auf Glasböden Gefäßkera-

178 Ein Vergleichsstück zur Adaption dieses chinesischen Motivs auf safawidischer Keramik ist zu finden in: Erduman-Çalış 2012, S. 83.

mik aus Iznik. Fünf der sechs Teller sind aufrecht gestellt, dazu kommen ein Humpen und eine Kanne. Acht weitere Iznik-Keramiken der Sammlung scheinen nicht ausgestellt zu sein. Rechts und links der Vitrine sind jeweils zwei Fliesenreihen auf türkisfarbene Paneele montiert und zeigen einen Teil der reichen Baukeramik-Sammlung des Museums. Die linke Reihe auf der rechten Seite besteht aus  $2 \times 6$  Fliesen, die zusammen einen Rapport ergeben. Aus dieser Wandverkleidung besitzt das Museum, laut Inventarkarte, insgesamt 18 Einzelfliesen.<sup>179</sup> Das Fliesenfeld rechts daneben besteht aus drei verschiedenen Rapport-fliesengruppen, die sich aber durch angeschnittene Kompositblüten an allen vier Seiten jeder Einzelfliese optisch gut zusammenfügen lassen, obwohl ursprünglich diese unterschiedlichen Rapporte sicherlich nicht zusammen assoziiert waren.

Auf der linken Seite der Vitrine sind zwei weitere Reihen mit Fliesen angebracht. Hier ist jedoch nur noch ein größeres zusammenhängendes Feld aus acht Einzelfliesen zu sehen, alle anderen Fliesen sind entweder als Paar oder einzeln montiert. Gerade die linke Reihe wirkt dadurch sehr unruhig, die Einzelfliese kann nicht mehr wahrgenommen werden und geht im Farb- und Mustergemisch unter.

Die linke Wand des Osmanen-Raums ist mit Seidenstoffen des 16. bis 17. Jahrhunderts aus Bursa sowie weiteren Baukeramik-Feldern bespielt: oben ist ein horizontal verlaufender Kalligraphie-Fries aus Iznik zu sehen. Darunter sind mehrere Fliesengruppen aus Syrien aus dem 17. bis 18. Jahrhundert montiert. Die Installation weist auf die engen Beziehungen in der Gestaltung von Fliesen und Seidenstoffen im Osmanischen Reich des 16. und 17. Jahrhunderts hin. Beide Materialien wurden zur Raumdekoration eingesetzt; beide verfügen aus technischen Gründen der einfachen Vervielfältigung über Rapportmuster.<sup>180</sup>

<sup>179</sup> Inv.Nr. 1882.128–145. Laut Inventarkarte im Jahr 1882 gekauft bei Samuel Wilsson in London für 6 Pfund.

<sup>180</sup> Vgl. Erduman-Çalış 2008, S. 29.

### Auswertung

Nora von Achenbach versuchte in ihrer ersten Neuaufstellung 2007 der Islam Abteilung eine völlig neue Erscheinung zu geben. Um sie von den anderen Abteilungen optisch abzuheben entschied sie sich, die Wände in Türkis streichen zu lassen, einer Farbe, die bereits in ihrem Namen Assoziationen mit sich bringt. Das Hamburger Abendblatt zitiert von Achenbach hierzu: „Wir haben dieses Blau gewählt, weil es die Schwere der Mauern negiert, auf den Himmel und damit auf die Ewigkeit verweist. Im Islam ist Blau die Farbe des Paradieses“.<sup>181</sup> Auch einige Objekte der Präsentation, wie etwa die Fliesen des Mausoleums oder die Iznik-Keramiken, weisen diesen Farbton auf. Das Dunkelblau der Vitrinböden entspricht der Keramikfarbe Kobaltblau. Die Kuratorin versucht somit für die Kunstwerke – durch die Wahl der Wandfarbe – einen kulturhistorischen Rahmen zu generieren.

Trotz der geringen Raumfläche, die der Abteilung innerhalb des großen Museums zur Verfügung gestellt wird, ist der Versuch unternommen worden, anhand weniger hochkarätiger Objekte Zusammenhänge zu erklären und verschiedene Gattungen der Islamischen Kunst vorzustellen. Die Aufstellung orientiert sich mehr an den Sammlungshighlights und weniger an einer historischen, regionalen oder kulturhistorischen Konzeption. Dafür weist die Sammlung des Hamburger Museums zu große Lücken auf. Nur punktuell und anhand weniger Objekte kann hier versucht werden, ein Bild der Islamischen Kunst heraufzubeschwören. Die Gefahr dabei ist, zu sehr auf gängige, abendländisch geprägte Paradigmen in der Definition Islamischer Kunst zurückzugreifen. Die TAZ kommentiert diesbezüglich die Schau:

<sup>181</sup> Matthias Gretzschel: Pracht und Reichtum des Orients, Hamburger Abendblatt vom 12.01.2008. Die Aussage Nora von Achenbachs über das Blau als die Farbe des Paradieses in der Islamischen Kunst und Kultur ist nur bedingt zutreffend. Jonathan Bloom und Sheila Blair zeigen auf, dass die Farbe des Himmels und des Paradieses nicht Blau sondern Grün ist (vgl. Blair und Bloom 2011, S. 5 sowie Bloom 1993, S. 136). Allerdings stellen sie ebenfalls fest, dass im Arabischen und Persischen das gleiche Wort für die Farben Blau und Grün verwendet werden kann, sodass es hier zu Verwechslungen kommen kann (Blair und Bloom 2011, S. 6 und 10). Dies gilt sicherlich auch für den Farbton Türkis, der zwischen Blau und Grün angesiedelt ist.

„Teppiche, eine bunte Kachelwand, eine Standarte mit verfremdeten Koran-Suren, in Eisen gegossen, sind da zu finden. Sämtliche Dinge, die der Westeuropäer zum Thema „Islam-Kunst“ zu sehen wünscht. Fast ausschließlich Exklusiv-Exponate außerdem. Beispiele aller Gattungen, kultureller Verbindungen. Doch ein kuratorisches Konzept fehlt. Vielleicht liegt dies an der geringen Zahl der Exponate. Vielleicht an der insgesamt lückenhaften Sammlung.“<sup>182</sup>

Ein zentrales, immer wiederkehrendes Thema der Präsentation sind die Beziehungen zu vorangegangenen und gleichzeitigen Kulturen, wobei der Schwerpunkt auf die Übernahme technischer und künstlerischer Einflüsse in die Islamische Kunst gelegt wird und dadurch fälschlicherweise der Eindruck einer einseitigen Übernahme statt einer wechselseitigen Befruchtung erweckt wird. Darüber hinaus kommt es zu einer Überbetonung dieses Themas im Gesamtbild, das entworfen wird. Diese Überbetonung ist offensichtlich so prägnant, dass selbst ein Rezensent es moniert:

„(...) merke: Der Einfluss Chinas war am Werk. Dies beides zugleich zu zeigen ist löblich didaktisch gedacht, wirft aber die Frage auf, ob gewisse Segmente der islamischen Kunst als wenig eigenständig gebrandmarkt werden sollen. Denn was gilt angesichts der vielen Einflüsse noch als originär islamisches Motiv?“<sup>183</sup>

Zu dieser Überbetonung ostasiatischer Einflüsse in der Islamischen Kunst wird im Folgenden, bei der Besprechung der aktuellen Dauer Ausstellung noch weiter reflektiert werden.

Abgesehen von diesen, teilweise durch die Gegebenheiten der Sammlung bestimmten Schwierigkeiten gelingt ein guter, eben punktuell angesetzter Einblick in verschiedene Themen der Islamischen Kunst. Die Farbigkeit der Wände und Vitrinenböden lassen das Einzelobjekt gut zur Geltung kommen, die Glasböden der schlanken Schaukästen verleihen eine gewisse Leichtigkeit. Raffiniert ist auch der Vit-

182 PS: Der Divan des prächtigen Süleyman, TAZ vom 18.10.2007.

183 Ebenda.

rinen-Durchblick in die Antiken Abteilung. Der Korridor wird durch die abgehängte der Decke und eine Unterteilung in drei Einzelräume aufgewertet. Die Gliederung der Wände und Schaukästen innerhalb der Räume folgt einer reduzierten Sachlichkeit, die Präsentation ist bestimmt durch symmetrische Anordnungen, auch in den Vitrinen. Damit folgt von Achenbach einem Präsentationsstil, der im Hamburger Museum bereits seit den 50er Jahren etabliert ist. Neu ist die Farbigkeit, die das vorherige Weiß ersetzt.

### **Neukonzeption der Islam Abteilung 2015**

Ein Direktorenwechsel wirkt sich in einem Museum nicht nur auf Themen und Gestaltung von Sonderausstellungen aus, sondern auch auf die dauerhafte Präsentation der Sammlung. Unter der Direktorenschaft von Sabine Schulze, die seit 2008 das Hamburger Haus leitet, erhielten nach und nach verschiedene Abteilungen ein neues Erscheinungsbild. Nach den neu gestalteten Räumen zum Christentum, Judentum und Buddhismus im Rahmen eines religionsgeschichtlichen Themenzyklus wurde auch die Islam Abteilung mit einem überarbeiteten Design neu konzipiert, die Eröffnung fand am 12. April 2015 statt. Nora von Achenbach widmete sich zwei Jahre lang den inhaltlichen Vorbereitungen.<sup>184</sup> Erfreulicherweise kann die Sammlung nunmehr in fünf aufeinanderfolgenden Sälen gezeigt werden, somit hat sich ihre Ausstellungsfläche gut verdoppelt (vgl. Plan x.2.3.2). Entworfen wurde die Präsentation von dem Hamburger Designer René Hillebrand, der seit 2009 das äußere Erscheinungsbild der Sonder- und neu eingerichteten Dauerausstellungen des Hauses prägt. Die Räume der Islam Abteilung sind wieder weiß getüncht, Sockel und Podeste mit einer Betonbeschichtung<sup>185</sup> sowie Haubenvitrinen bestimmen das Design. Hillebrand war auf der Suche nach einer Oberfläche für die zu gestaltenden Flächen, die der sowohl von der Farbigkeit als auch von dem Material her sehr heterogenen Sammlung gerecht werden konnte. Er wollte keine glänzende, farbige Oberfläche. Die zahlreichen Fliesen der Ausstellung gaben den Anlass für die Entscheidung, das Material Beton als eine „moderne

<sup>184</sup> Interview der Autorin mit Nora von Achenbach am 07.07.2015.

<sup>185</sup> Ebenda.

Übersetzung von Stein“ zu verwenden.<sup>186</sup> Die glatten Fliesen seien auch auf ähnlichem Material angebracht gewesen. Diese „nicht perfekte Oberflächenbeschaffenheit“ des porösen Materials sollte den Rahmen für die vielschichtige Sammlung bereiten, ohne mit ihm in Konkurrenz zu geraten. Bei der Betrachtung von Hillebrands anderen Designkonzepten im Hamburger Museum fällt seine Vorliebe für gedeckte Farben und den Kontrast von Schwere und Leichtigkeit auf.<sup>187</sup>

Die fünf Räume der Islam Abteilung sind als voneinander unabhängige Themenräume konzipiert. Diese sind:

Raum 1: Vielfalt und Wechselwirkung

Raum 2: Erbe und Wandel

Raum 3: Glaube und Spiritualität

Raum 4: Poesie und Figuration

Raum 5: Herrschaft und Design

Der erste Raum widmet sich Islamischer Keramik, dem Sammlungsschwerpunkt der Abteilung. Unter dem Titel „Vielfalt und Wechselwirkungen“ füllt eine zweiteilige Vitrinen-Rotunde, die wie ein umlaufender Tisch konstruiert ist, den Raum (Abb. x.2.5.23 und Plan x.2.3.3). Alle Teller und Schalen stehen flach auf dem Vitrinenboden. Links befindet sich die erste deutlich kleinere Vitrine der Rotunde, die zum Thema „Schrift als Dekor“ zwölf Frühislamische Keramiken mit kalligraphischen Inschriften präsentiert. In der zweiten Vitrine werden insgesamt 114 Keramiken aus dem 9. bis 18. Jahrhundert gezeigt. Auch die Keramiken dieser Vitrine sind in Unterthemen gruppiert. Umlaufend von links nach rechts sind diese: „Rustikale Irdenware“, „Unglasierte Gebrauchsware“, „Starke Farbe: Türkis“, „Weiß wie Silber – monochrome Glasuren“, „Blaue und Schwarze Bemalung unter der Glasur“, „Lüster ‚Scheint wie das Licht der Sonne‘“, „Minai-Keramik“, „Der Triumph des Blauweiss-Dekors“ und „Leuchtende Farben aus Iznik“. Aus der Ferne betrachtet wirkt die Einteilung, die vornehmlich nach der Glasurfarbe der Keramiken vorgenommen wird, harmonisch und ineinander fließend. Die Präsentation hat durch die durchgängig flache Aufstellung

186 Telefoninterview der Autorin mit Réne Hillebrand am 26.04.16.

187 Für weitere Raumanalysen siehe <http://www.renehillebrand.de/szenografie/> (26.04.16).

der Gefäßkeramiken ihren ganz eigenen Reiz. Es entsteht die Assoziation einer langgezogenen Tafel. Die Verschiedenartigkeit der Formen, Farben und Dekore lädt den Betrachter zum Entlang schlendern und Verweilen bei besonders interessanten Stücken ein. Keramik wird hier als ein Gebrauchsgegenstand, wie er in seinem ursprünglichen Entstehungskontext zu verstehen ist, präsentiert und nicht als ein singulärer Bildträger, wie es etwa bei einem aufrecht gestellten Teller suggeriert wird. Damit wird eine rein formalästhetische Betrachtungsart partiell durchbrochen.

Die gesamte Rotunde ist in einem Design konzipiert, das auf optische Wirkung baut. Die stimmige Zusammenstellung einzelner Keramikgruppen nach ihrer Farbigkeit unterstreicht das Konzept des Designers. Hinter der Idee einer Rotunde steckt der Wunsch, die „Vielfalt in der Keramik zu zeigen, ohne Hierarchisierung“, gleichzeitig steht der kreisförmige Grundriss für eine Kontinuität in der Keramikproduktion „ohne Anfang und Ende“.<sup>188</sup>

Während die Anordnung der einzelnen Gruppen der Rotunde, wie etwa bei safawidischer Blauweißkeramik oder Lüsterdekoren durchaus nachvollziehbar ist, ist sie an anderer Stelle aus Sicht der Keramikgeschichte wenig verständlich, so beispielsweise im Fall der Stücke des 12. bis 14. Jahrhunderts, die nach den Farben Türkis, Weiß und Blau sortiert sind. Hier hat die Kuratorin sich von allen chronologischen, technischen oder geographischen Zusammenhängen losgesagt und wählt eine Aufstellung nach rein ästhetischen Gesichtspunkten.

Für die genauere Betrachtung der Einzelobjekte erweist sich die Präsentation als etwas schwierig. Durch die Tiefe des Vitrinenbodens sind nicht alle Keramiken gleich gut zu erkennen. Vor allem die hinten in der dritten Reihe platzierten Exponate können nur schwer betrachtet werden (vgl. Abb. x.2.5.24).<sup>189</sup> Sicherlich sind vorne die besten Stücke und hinten die weniger prominenten Keramiken aufgestellt, dennoch sollte der Betrachter auch diese genau sehen können. Gleichzeitig verhindert die hohe Haube der Vitrine ein näheres Herankommen des

<sup>188</sup> Telefoninterview der Autorin mit Réne Hillebrand am 26.04.16.

<sup>189</sup> Dieses Pressefoto des Museums wurde offensichtlich aufgenommen, bevor die schwere Vitrinenhaube aufgesetzt wurde.

Gesichtsfeldes. Somit kann zwar die Wandung der typischerweise hohen Schalen genau gesehen werden, die Gestaltung des Spiegels, der den Hauptdekor trägt, bleibt jedoch verborgen. Die Kuratorin hat versucht dies zu kompensieren, indem sie in die dritte Reihe großformatige Objekte wie Flaschen oder Vasen gestellt hat. Erschwerend kommt hinzu, dass die Höhe des Vitrinenbodens mit 100 cm Höhe etwas zu hoch angesetzt worden ist.<sup>190</sup> Eine normale Tischhöhe bewegt sich zwischen 70 und 80 cm, diese Höhe umzusetzen hätte in der Tat mehr Einblicke ermöglicht und die Assoziation einer Tafel verstärkt.

Ein umfangreiches Begleitheft, in dem alle Themengruppen und die 124 gezeigten Keramiken vorgestellt werden, liegt im Ausstellungsraum zur Mitnahme aus. Der Einleitungstext, der in das Thema einführen soll, ist gleichzeitig vergrößert an die Wand angebracht. Leider informiert dieser Text wenig über die Entwicklungen, Charakteristika und Errungenschaften der Islamischen Keramik. Die Geschichte dieses Islamischen Kunstgewerbes ist vielmehr auf sein Verhältnis zur chinesischen Keramik hin reflektiert. Abermals ist hier die wissenschaftliche Spezialisierung der Kuratorin klar zu erkennen: wie in der Dauerausstellung von 2007 bewertet von Achenbach Islamische Keramik ausschließlich aus ihrer Sicht als Sinologin. So sind in dem kurzen Text von vier Absätzen fünf Verweise auf chinesische Keramik zu finden:

„Eine entscheidende Bedeutung für die Entwicklung der islamischen Keramik hat das Porzellan aus China, das vom 8. bis 18. Jahrhundert in den Nahen und Mittleren Osten eingeführt wird. (...) Die chinesische Keramik löst eine Welle an Erfindungen aus (...). Einen nachhaltigen Einfluss hinterlässt das chinesische Blauweißporzellan. Es bestimmt die persische Keramik vom 15. bis 18. Jahrhundert.“<sup>191</sup>

Es ist schade, dass sich die Kuratorin nicht von diesem Blickwinkel lösen und das künstlerische Schaffen sowie die technischen Errungenschaften der Islamischen Keramik würdigen kann, ohne sie auf Nachahmungen chinesischer Keramiken zu reduzieren. Diese Sichtweise

<sup>190</sup> Dies bemerkte auch Nora von Achenbach im Interview mit der Verfasserin am 07.07.2015.

<sup>191</sup> MKG Begleitheft Islamische Kunst, Raum 1: Vielfalt und Wechselwirkung, S. 1.

bestimmt weite Passagen des Begleitheftes. Nur einige wenige Themen kommen ohne Verweis auf chinesische Keramik aus. Auf Seite 11 etwa ist ein erläuternder Text in der Länge eines Absatzes zur Glasurfarbe Türkis zu finden. Obwohl diese Glasurfarbe so wichtig und präsent in der Islamischen Keramik ist, widmet sich mehr als ein Drittel des Textes dem Thema Türkis als Glasurfarbe in China, um das es ja hier eigentlich nicht gehen sollte.<sup>192</sup> Im nächsten Text zu weißen Glasuren werden nicht etwa die hier gezeigten Durchbruchdekore als wichtige Errungenschaft Islamischer Keramik erklärt, es wird vielmehr allgemein von monochromen Glasuren berichtet. „Sie sind ein eindruckliches Zeugnis für die Bewunderung der chinesischen Keramik.“<sup>193</sup> In dem dann folgenden Abschnitt geht es um den Import und die Wertschätzung chinesischer Keramik in der Islamischen Welt.

Für safawidische Blauweißkeramik hatte chinesisches Porzellan eine direkte Vorbildrolle. Der lange Text zu diesem Thema im Begleitheft widmet sich abermals nicht der Islamischen Keramik, ihren Werkstätten und ihrem künstlerischen Umgang mit diesen Vorbildern, er zeigt vielmehr die verschiedenen Stilphasen des nach Westen exportierten chinesischen Porzellans auf.<sup>194</sup> Zu einer völlig problematischen Einschätzung kommt die Kuratorin in der Beurteilung der osmanischen Keramik aus Iznik: „Die Keramikproduktion wird durch persische Handwerker und chinesische Importe angeregt, eine eigene türkische Tradition gibt es nicht.“<sup>195</sup> Unklar bleibt, ob hier das Vorhandensein einer Keramiktradition oder gar einer eigenständigen Kunsttradition in Frage gestellt wird und wie der Begriff „türkisch“ definiert ist. Hier werden Wertungen des 19. Jahrhunderts tradiert, wie sie in Kapitel II.2.2 thematisiert sind.

Zur Dokumentation dieser aufgezeigten Abhängigkeit Islamischer Keramik von chinesischem Porzellan stammen von den 126 ausgestellten Objekten dieses Raumes zehn aus China. Sechs Keramiken aus Italien und Spanien verweisen auf die engen Kontakte zwischen der Islamischen Welt und Europa.

192 Ebenda, S. 11.

193 Ebenda, S. 18.

194 Ebenda, S. 36.

195 Ebenda, S. 44.

Raum 2 „Erbe und Wandel“ thematisiert die Kontinuität antiker Stilelemente in der (früh-) Islamischen Kunst. Im Zentrum des Raumes ist eine gelungene Präsentation von Glasobjekten aus dem 2. bis 12. Jahrhundert zu sehen. Weiterhin werden Objekte aus Bronze, Silber und Stein gezeigt. Keramikobjekte sind nicht vertreten.

Raum 3 „Glaube und Spiritualität“ widmet sich der Bedeutung von Kalligraphie und Ornamentik als charakteristische Elemente der religiösen Islamischen Kunst (Abb. x.2.5.25). Zwei Fliesenfelder aus Stern- und Kreuzfliesen des 13. bis 14. Jahrhunderts, Fragmente eines Mihrab aus dem frühen 14. Jahrhundert, sowie ein Epitaph aus der Safawiden-Zeit geben Beispiele der Verwendung von Keramik in religiösen Kontexten.

Ebenfalls in diesem Raum ist die Baukeramik aus dem Mausoleum des Buyan Kuli Khan zu finden. Abbildung x.2.5.26 zeigt die aktuelle Montierung der Fliesenfragmente. Im Vergleich zur Aufstellung von 2007 fällt auf, dass die Fragmente von den dicken, sandsteinfarbenen grundierten Platten abgenommen und auf dünne, weiße, sich kaum von der Wand abzeichnende Platten gesetzt wurden. Einzelne Elemente, wie Friese werden nicht mehr getrennt voneinander präsentiert, sondern dicht zu einem fiktiven Ensemble zusammengefügt. Nora von Achenbach betont wie wichtig es für sie war, sich von nur sehr lückenhaft möglichen Rekonstruktionen frei zu machen und stattdessen die Wiedergabe vollständig verkleideter türkisfarbener Wandflächen als Gesamteindruck des Baus lebendig werden zu lassen. Diese Idee entstand, nachdem sie sich ein Bild des Originalbaus vor Ort habe machen können.<sup>196</sup> Konzeptionell ist die Aufstellung somit sehr nah an der Hängung des Victoria & Albert Museums in London, das über die zweite große Sammlung der Mausoleumsfliesen verfügt.

Bei der Montage des Londoner Museums<sup>197</sup> sind Einzelelemente in Rahmen gesetzt, die farblich auf die Wand abgestimmt wurden. Ornamentale und kalligraphische Friese werden horizontal und vertikal zu einem Ensemble gruppiert, ohne dass die ursprüngliche Positionierung im Mausoleum Berücksichtigung erfährt. Dabei erhalten die einzelnen

<sup>196</sup> Interview der Autorin mit Nora von Achenbach am 07.07.2015.

<sup>197</sup> Vgl. Katalog London 2006, S. 65.

Elemente jedoch einen größeren Abstand zueinander als in der Hamburger Hängung. Anhand zugewiesener Nummern wird auf einem sich auf Kniehöhe befindlichen Schild auf die Lokalisierung der Elemente innerhalb des Baus verwiesen.

Beide Präsentationen, sowohl in Hamburg als auch in London, stellen die stilistische und künstlerische Bedeutung der Fliesen innerhalb der Islamischen Kunstgeschichte in den Mittelpunkt. Über die Qualität der Arbeiten kann sich der Besucher durch direkte Betrachtung ein Urteil bilden, ohne dass er sich zu sehr mit Fragen der Rekonstruktion, die ihn davon ablenken würden, beschäftigen muss. Damit wird jedes einzelne Element aus seinem Gesamtkontext herausgehoben und zu einem Einzelwerk stilisiert. Wo ganze Wandflächen lückenlos gefüllt waren, rücken nunmehr singuläre Fragmente in das Betrachtungsfeld. Die ursprüngliche Intention der Künstler, einen Kosmos aus Ornamenten zu erschaffen, indem der Blick des Betrachters meditativ von einem Detail ins nächste wandern kann, ist hier zwangsläufig verloren gegangen. Dennoch funktioniert das Konzept der Einzelpräsentation, da jedes Element für sich künstlerisch so herausragend ist, dass es auch als Fragment noch die ästhetische und handwerkliche Qualität transportieren kann. Aus didaktischer Sicht wäre es für das Verständnis wichtig, mehr Informationen über das Mausoleum, die über rein historische Fakten hinausgehen, zu erhalten. So könnten Farbfotografien des heute restaurierten Baus Aufschlüsse über die Gesamtgestaltung des Innen- und Außenraums geben. Beide Präsentationen inszenieren ihre Kunstwerke jedoch so, dass – außer kurzen Beschriftungen – keine weiteren optischen Ablenkungen zugelassen werden. In Hamburg hätte man die Möglichkeit gehabt, diese im Begleitheft unterzubringen. Das schlichte Design des Heftes sieht keine Abbildungen vor, dies ist sicherlich auch auf Kostenüberlegungen zurückzuführen.

Raum 4 widmet sich Beispielen der Islamischen Poesie sowie des Themas der Figürlichkeit in der Kunst. Die gezeigten Objekte entstammen überwiegend der Materialkategorie Metall. An Keramik ist der bereits bekannte große safawidische Fliesenbogen mit Jagdszenen zu sehen. Abbildung x.2.5.12 zeigt den Fliesenbogen oberhalb einer architektonisch anmutenden Vitrinenkonstruktion. Der Vitrinenunterbau ist wie ein Tisch konzipiert und erscheint in der bereits erwähnten

Betonverschalung. In die Mitte und somit unterhalb der Bogenspitze ist ein einzelnes Silberobjekt frei positioniert. Weitere Metallobjekte folgen in gewissem Abstand rechts und links davon, sie sind von zwei Vitrinhäuben bedeckt. Eine architektonische Anmutung wird dadurch erzielt, dass die tragenden Elemente der Vitrine wie zwei Pfeiler wirken, die als Verlängerung des Bogens erscheinen. Die so umrahmte Wandfläche assoziiert eine Iwan Architektur.

In Raum 5 wird die Kunst des Osmanischen Reiches vorgestellt, hinzu kommen sechs Beispiele der mamlukischen Metallkunst sowie eine Holztür aus dem 15. bis 16. Jahrhundert. Die Stirnwand wird, wie in der Präsentation von 2007, von dem großen bekrönten Fliesenbogen aus Iznik dominiert (Vergleich Abb. x.2.5.22 mit Abb. x.2.5.27). Die zuvor darunter platzierte Vitrine mit Beispielen der Gefäßkeramik weicht einer die gesamte Fläche füllenden Anordnung von Fliesen sowie drei Tellern aus Iznik. Unterhalb des Fliesenbogens ist das Kalligraphiefries, das zuvor auf der linken Wand zu sehen war, angebracht. Darunter folgt von links nach rechts eine Anordnung von polygonalen Fliesen aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, danach drei untereinander an die Wand fixierte Teller, dann ein Ensemble von  $12 \times 4$  Fliesen und schließlich zwei Felder bestehend aus  $5 \times 2$  und  $4 \times 2$  Damaskus-Fliesen. Somit sind im Wesentlichen die gleichen Objekte wie 2007 ausgestellt. Der Hauptunterschied in der Präsentation besteht jedoch darin, dass aus den Fliesen nicht mehr einzelne, möglichst zusammengehörige Felder gebildet werden, sondern die Fliesen – ähnlich wie bei der Hängung der Buyan Kuli Khan Fragmente – ohne Lücken dicht zusammen stehen. Auch hier geht es der Kuratorin um den Eindruck einer gesamten Wandverkleidung, wie sie heute etwa noch im Topkapı Palast in Istanbul zu sehen ist.<sup>198</sup>

Die Schwierigkeit bei der Zusammenstellung der Fliesen ist jedoch, dass es zwar innerhalb des großen Feldes einzelne Fliesengruppen gibt, aber die Gruppen untereinander von ihrem Rapport her betrachtet zueinander keinen Anknüpfungspunkt aufweisen. Somit entsteht ein insgesamt sehr unruhiger Eindruck. Statt die Kunstfertigkeit der Keramiken hervorzuheben, wirkt die Wand überladen und wenig ansprechend.

198 Bemerkung Nora von Achenbach, Interview der Autorin vom 07.07.2015.

Zwar waren diese Fliesen Teile kompletter Wandverkleidungen, im Original sind sie jedoch in fortlaufendem Rapport angeordnet, sodass die Komposition harmonisch wirkt. Hier passen weder Farben noch Motive zueinander, sodass ein völlig verfälschter Gesamteindruck erzeugt wird. Aufgrund der Überladung der unteren Zone kommt auch der imposante Fliesenbogen nicht mehr zur Geltung. Die Präsentation von 2007 hatte dies eleganter gelöst. Der Besucher konnte sich einzelne Fliesen-gruppen isoliert anschauen und diese in ihrer Gestaltung und Komposition wahrnehmen und analysieren. Jetzt ist das Auge überfordert durch die vielen Farb- und Mustereindrücke. Die alte Aufstellung war hier überzeugender.

Von Raum 5 gelangt der Besucher zurück in den vorgelagerten Korridor. Dieser Raum ist für kleine Sonderpräsentationen vorgesehen. Zur Eröffnung 2015 konzipierte Simon Klingler eine Schau zu zeitgenössischen Medien, die Beispiele von Filmen und Comics, wie etwa den Kurzfilm „Simorgh“ des Iraners Meghdad Asadi Lari als moderne Adaption der „Konferenz der Vögel“ des persischen Dichters Farid al-Din Attar oder die bemerkenswerte Kinderserie „Burka Avanger“ aus Pakistan zeigt.<sup>199</sup> Leider kommt diese progressive Präsentation zeitgenössischer Medien, aufgestellt in einem schmalen Korridor, nicht besonders gut zur Geltung (vgl. Abb. x.2.5.28). Die Rückführung der zuvor abgehängten Decke und der Wandverkleidungen, die den Korridor von ihrer Verschalung befreit und das Erscheinungsbild des ursprünglichen Schulbaus wieder zurück bringt, ist als Ausstellungsfläche eher problematisch. Der Gang lädt wenig zum Verweilen ein, der Besucher ist vielmehr getrieben, weiterzulaufen. Die schräg von der Decke hängenden Projektionsflächen wirken wie ein Fremdkörper, ebenso die über den Bögen angebrachte Beleuchtungsschiene und die an die Wand montierten Beamer. Gleich-

<sup>199</sup> Presstext MKG. Abzurufen unter: <http://www.mkg-hamburg.de/de/presse/presstexte/ausstellungen.html> (22.04.16). Burka Avanger ist eine Superheldin, deren Helden-Maskierung eine schwarze Burka ist. Im bürgerlichen Leben arbeitet die Protagonistin als Lehrerin Jiya und trägt keinen Hidschab. Burka Avanger kämpft für Frieden, Gerechtigkeit und Bildung, gegen bärtige, turbantragende Männer, die Schulen schließen und Frauen in die Küche verbannen wollen. Die Waffen der Superheldin sind Bücher und ihre Munition der Kalam. Die Erfolgsserie mit edukativem Ansatz wurde erdacht vom Popsänger Aaron Haroon Rashid. Vgl. auch: <http://derstandard.at/1375626078981/Frauenpower-die-sich-der-Burka-bedient> (21.04.16).

zeitig lässt sich die punktuelle Auswahl der gezeigten Werke konzeptuell nicht nachvollziehen. Es ist schade, dass für dieses wichtige Thema eine so periphere Präsentation gewählt wird.

### **Resonanz in den Medien**

Die Eröffnung der Dauerausstellung fand großes Interesse bei den Medien. Besonders oft wurde auf die zeitgenössischen Filme und Comics der Ausstellung, die nur zeitlich begrenzt gezeigt werden und konzeptionell nicht zur Dauerausstellung gehören, hingewiesen. Hier wird deutlich, wie groß das Bedürfnis nach der Präsentation zeitgenössischer Kunst in Ausstellungen ist und wie gut sie in der öffentlichen Aufmerksamkeit ankommt. Einerseits wird dadurch eine Kontinuität zur heutigen Kunst erreicht, ohne dass die Auswahl der Werke im 19. Jahrhundert endet und somit nur von Vergangenen zeugt. Andererseits ist hier dem meist westlichen Museumsbesucher eine selbstkritische Auseinandersetzung der Filmemacher mit der eigenen Kultur und Geschichte vorgeführt. Das Flensburger Tageblatt titulierte: „Islamische Kunst: Wenn die Superheldin Burka trägt. Kulturelles Zeichen gegen geistige Dürre: Das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe hat seine umfangreiche Sammlung Islamischer Kunst vollkommen überarbeitet. Zu historischen Artefakten kommen Comics und Filme.“<sup>200</sup>

Die Pressekommentare loben im Wesentlichen den Ansatz des Museums, eine vielfältige Sicht auf die Islamische Kunst und Kultur zu geben und somit dem gängigen Islam-Bild der Bevölkerung einen Gegenentwurf zu zeichnen. Matthias Gretzschel vom Hamburger Abendblatt sieht in der Ausstellung eine Möglichkeit der Beschneidung der Deutungshoheit durch Fanatiker:

„Mit kostbaren Objekten, die teilweise schon von Gründungsdirektor Justus Brinckmann gesammelt wurden, aber auch mit aktuellen Werken von Künstlern aus dem Libanon oder dem Iran führt die Schau das faszinierende Panorama einer zwar religiös geprägten, aber enorm vielfältigen und lange Zeit erstaunlich toleranten Kultur vor Augen.

<sup>200</sup> Pete Comes im Flensburger Tageblatt vom 13.04.2015, <http://www.shz.de/regionales/hamburg/meldungen/islamische-kunst-wenn-die-superheldin-burka-traegt-id9445061.html> (21.04.16).

Die Islamisten, die selbst innerhalb ihrer Religion nur die eigene, engstirnige und fundamentalistische Auslegung gelten lassen, werden auch mit diesem Blick auf die reiche und inspirierende Kulturgeschichte nicht zu überzeugen sein. Aber in der aktuellen politischen Auseinandersetzung, in der häufig allzu pauschale Urteile gefällt werden, ist eine solche Ausstellung hilfreich, denn sie beschneidet den Fanatikern die Deutungshoheit, die ihnen gerade von den Islamkritikern oft leichtfertig überlassen wird.

Der Islam ist eben nicht schon seinem Wesen nach intolerant, sondern hat eine Kultur hervorgebracht, die viele Jahrhunderte lang auf Austausch, Partizipation, Wissenstransfer und Verständigung angelegt war. Wenn das MKG jetzt daran erinnert, kann sich manches Urteil als Irrtum erweisen – durchaus auch bei muslimischen Besuchern, denen die Ausstellung ausdrücklich empfohlen sei.<sup>201</sup>

Wie politisch aktuell und brisant das Thema ist, zeigt der kontroverse Kommentar Till Brieglebs von der Süddeutschen Zeitung. Er bewertet die Motivation der Kuratoren kritisch und unterstellt ihnen einen „Freundschaftskurs Islam“:

„Die intensive mediale Beschäftigung mit dem Islam seit den Anschlägen auf das World Trade Center hat offensichtlich kaum aufklärend gewirkt. Ansonsten ließe sich kaum verstehen, dass eines der größten Kunstgewerbemuseen in Deutschland seine Islamabteilung mit der klaren Botschaft neu eröffnet, Vorurteile abbauen zu wollen. (...) Dem Bild zufolge, das die Ausstellungsmacher offensichtlich bei ihren Besuchern befürchten, müssen die meisten von diesen den Islam für eine zurückgebliebene, intolerante und geistig abgeschottete Religion der Gewalt und der Verbote halten, in der Freiheit, Sinnlichkeit, Kultur, Bildung und die Frauen unterdrückt werden, und zwar schon immer. Es lässt sich hier nicht entscheiden, ob es pädagogische Übervorsicht oder vielleicht doch eine

201 Matthias Gretzschel: KOMMENTAR. Neue Islam-Abteilung: Mit Kunst gegen den Hass, Hamburger Abendblatt vom 10.04.2015, <http://www.abendblatt.de/meinung/article/205247487/Neue-Islam-Abteilung-Mit-Kunst-gegen-den-Hass.html> (21.04.16).

realistische Einschätzung der öffentlichen Meinung ist, was die Kulturgeschichtler bewog, mit schönen Artefakten und Texten einen Freundschafskurs „Islam“ zu inszenieren. Aber die (...) neue Abteilung bemüht sich wirklich in jeder Position, Vielfalt, Weisheit und Werte der Muslime mit historischen Argumenten zu verteidigen. (...)

Es mag sein, dass diese Form der bewussten Korrektur ins Positive notwendig in einer Zeit ist, wo viele Europäer das gleiche glauben wie die Kämpfer des IS: nämlich dass deren dummes und empathieloses Terror-Kalifat der wahre Islam sei. Aber darf eine Ausstellung deswegen die Ambivalenz dieser Kultur so klar ins Werbende verschieben, dass die lange Gewalttradition des Islam nur noch als harmlose Weltkarte vorkommt?<sup>202</sup>

Briegleb fordert weiter in seinem Text auf die kriegerische Geschichte dieser Religion hinzuweisen und „die Wurzel des Gewalttätigen Islamismus“ darzustellen.<sup>203</sup> Er erhofft sich davon die Erklärbarkeit der Handlungen des IS. Hierzu ist zu bemerken, dass die Haltung der Ausstellungsmacher, gerade durch ihre explizite Stellungnahme in der Pressekonferenz durchaus parteilich ist. Sie wollen bewusst einen Gegenentwurf zum kämpferischen Islam skizzieren, um das oft einseitige, vorurteilsbehaftete Bild geradezurücken.<sup>204</sup> Briegleb sollte sich zudem vor Augen führen, dass das Museum für Kunst und Gewerbe ein Kunstmuseum ist. Eine Darstellung des Islam in all seinen politischen und historischen Facetten könnte etwa in einem historischen Museum thematisiert werden. Bedauerlicherweise sind solche Ausstellungen in Deutschland kaum zu finden. Die Presseresonanz spiegelt die heterogene Haltung der Medien im öffentlichen Diskurs zu diesem Thema wider.

202 Till Briegleb, Süddeutsche Zeitung am 6.5.2015, <http://www.sueddeutsche.de/archiv/kultur/2015> (21.04.16).

203 Ebenda.

204 Presstext MKG. Abzurufen unter: <http://www.mkg-hamburg.de/de/presse/presstexte/ausstellungen.html> (22.04.16).

### **Auswertung**

Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg hat mit der Neuaufstellung seiner Islam Abteilung auf aktuelle politische Ereignisse reagiert und die Gelegenheit ergriffen, die Sammlung in größerem Umfang und unter kulturhistorischen Aspekten neu zu konzipieren. Die thematische Unterteilung der Räume ist insgesamt sehr gelungen. Die wichtigsten Themen der profanen und säkularen Kunst sind aufgegriffen und anhand der hochkarätigen Objekte der Sammlung vorgestellt. Jeder Raum erhält einen Titel, der in Großbuchstaben an der Wand angebracht ist und sich somit dem Besucher sofort erschließt. Der Verzicht auf ein rein geografisch- oder chronologisches Konzept ist aufgrund der Sammlungszusammenstellung eine gute Entscheidung. Die Präsentation ist insgesamt überzeugend. Das progressive Designkonzept, die Auswahl und Positionierung der Objekte steht im starken Gegensatz zu Konzepten, die anhand von Farben und Formen orientalisierende Reminiszenzen hervorrufen wollen. Bei dieser Präsentation steht das Objekt im Vordergrund, das sachliche Design tritt in den Hintergrund und wirkt trotzdem elegant.

Ein besonderes optisches Highlight der Dauerausstellung ist zweifellos die Keramikrotunde. Nur den Texten gelingt es nicht, die technische und künstlerische Leistung der Islamischen Keramik genügend zu würdigen. Dies ist angesichts der sonst gelungenen Präsentation bedauerlich. Erfreulich ist, dass die Abteilung nun genügend Raum zur Verfügung hat, um die Sammlung nahezu vollständig zeigen zu können. Um einen tieferen Einblick in die Materie zu erhalten, wäre ein Katalog sehr zu begrüßen gewesen. Dies hätte als Anlass genutzt werden können, Fachleute zu verschiedenen Themen der Sammlung zu Wort kommen zu lassen und weiter zur Sammlung zu forschen. Die konzeptionellen und thematischen Ansätze, die in der Ausstellung formuliert sind, hätten dem interessierten Rezipienten erläutert und vertiefend dargestellt werden können. So bleibt der interessierte Besucher zur Vertiefung auf die Teilnahme an einer Führung angewiesen.

## V.2.5 Islamische Keramik in den Sonderausstellungen

Die Tatsache, dass die Islam Abteilung des Hamburger Museums bis vor kurzem nie über eine Fachwissenschaftlerstelle verfügt hat, spiegelt sich in der Ausstellungstätigkeit auffällig wider. So veranstaltete das Museum nur ganz wenige eigene Ausstellungen rund um das Thema Islamische Kunst. Darüber hinaus gab es einige Übernahmen sowie eine Handvoll kulturübergreifende Themenausstellungen, in die einzelne Stücke der Islam-Sammlung einbezogen wurden. Angesichts der doch seit Museumsgründung fest etablierten Islam Abteilung ist dies eine recht bescheidene Bilanz. Es verdeutlicht jedoch eingehend, dass die wichtigsten Faktoren für nachhaltige Ausstellungen immer die gleichen sind: der Enthusiasmus der Museumsleitung und die Voraussetzung einer fachwissenschaftlich besetzten Stelle oder alternativ die finanziellen Mittel und die Bereitschaft, mit externen Kuratoren zusammen zu arbeiten. In Hamburg scheint der erste Punkt zeitweise bedingt erfüllt worden zu sein, der zweite war es eher nicht.

### V.2.5.1 Von der Museumsgründung bis zum Zweiten Weltkrieg

In dieser Zeit sind keine Sonderausstellungen zur Islamischen Kunst veranstaltet worden.

### V.2.5.2 Die Zeit nach 1945

In die 50er und 60er Jahre fällt mit der wachsenden Sammlung Islamischer Kunst auch ein größeres Interesse an Ausstellungen zu diesem Thema zusammen. Die besondere Vorliebe der Direktoren Erich Meyer und Lise Lotte Möller galt dem Thema Teppiche. In den 50er bis 70er Jahren veranstaltete das Museum vier Teppichausstellungen.<sup>205</sup> Das Material Keramik wurde zwar weiter fleißig erworben aber Ausstellungen mit Islamischer Keramik kamen nur sehr vereinzelt vor.

1958 wurde die Ausstellung „Kunst des Ostens“ mit Beispielen der Sammlung Preetorius aus dem Museum für Völkerkunde München

205 Vgl. Publikationsliste in Katalog Hamburg 1988, S. 121 ff.

übernommen (vgl. Kap. v.1.5.1). Darin sind lediglich drei Islamische Keramiken vertreten.

1962 veranstaltete das Museum die kulturgeschichtliche Schau „Bestiarium. Tiere in der Kunst der letzten fünf Jahrtausende“. Leider verfügt das Museumsarchiv über keine fotografischen Aufnahmen dieser Ausstellung. In der Einleitung des Begleitkataloges wird die Aufteilung der Räume in Einzelthemen vorgestellt.<sup>206</sup> Diese sind etwa Abteilung I „das Tier im Dienst des Menschen; Jagd“, Abteilung IV „Das Tier nach seiner religiösen, magischen, sinnbildlichen und poetischen Bedeutung in nicht-christlichen Kulturen“ oder Abteilung V „Mischwesen im antiken Mythos, in der Mythologie, im Ornament“. Einzelne Islamische Objekte, auch Keramiken, sind in diesen Abteilungen zu finden, ein größeres Gewicht liegt jedoch auf Beispielen aus der Antike und aus Ostasien. Zu Abteilung I ist im Text zu lesen:

„Das mittelalterliche islamische Gerät in Tierform hingegen fügt sich in die Abteilung I ein (Nr. 71–75). Sie entstanden trotz der mohammedanischen Abweisung des Figürlichen in der Kunst. Nicht die herrschende Religionsausübung, sondern die Nachwirkung der sassanidischen Vorliebe für das tiergestaltige Metallgefäß und -gerät manifestiert sich in ihnen.“<sup>207</sup>

In dieser Einschätzung verdeutlicht sich die Beurteilung Islamischer Kunst aus der Sicht eines fachfremden Kunsthistorikers, indem abermals das „Bilderverbot“, hier bezeichnet als „mohammedanische Abweisung des Figürlichen“, als bestimmender Moment Islamischer Kunst verstanden wird. Das Vorhandensein „tiergestaltiger Gefäße“ wird auf das dominante sassanidische Erbe zurückgeführt, da es in das Konzept des bilderlosen Islam ansonsten nicht passen würde.

Von Oktober 1964 bis Januar 1965 zeigte das Hamburger Museum die Ausstellung „Kunst aus Mesopotamien von der Frühzeit bis zum Islam“. Die in Kooperation mit dem Irak-Museum Bagdad sowie dem Deutschen Archäologischen Institut in Bagdad konzipierte Schau umfasste

<sup>206</sup> Katalog Hamburg 1962. Raumaufteilung, siehe S. 7.

<sup>207</sup> Ebenda, S. 12.

261 Objekte aus fünf Jahrtausenden. Fast alle Exponate stammten aus dem Irak-Museum Bagdad, 18 kamen aus der Sammlung des Orientalischen Seminars der Universität Heidelberg hinzu. Islamische Kunst war mit insgesamt 25 Objekten vertreten, davon neun Keramiken.

Nach einer längeren Pause veranstaltete das Museum 1993 erstmals wieder eine Ausstellung zu Islamischer Kunst. Unter dem Titel „Morgenländische Pracht“ wurden Islamische Kunstwerke von 25 Leihgebern aus Privatbesitz gezeigt.<sup>208</sup> Auch zu dieser Ausstellung war es leider nicht möglich, fotografisches Material der Raumansichten zu bekommen.<sup>209</sup> Gemeinsam haben Claus-Peter Haase, Jens Kröger und Ursula Lienert sowohl die Schau kuratiert, als auch den begleitenden Katalog herausgegeben.<sup>210</sup>

Im Jahr 2013 veranstaltete das Hamburger Museum gleich drei Fotoausstellungen zu Themen des Nahen Ostens. Zwei der Präsentationen widmeten sich dabei aktuellen politischen Ereignissen. Eine zeigte „Bilder einer andauernden Revolution“ zum Arabischen Frühling in Kairo und die zweite Fotografien von Steve McCurry unter dem Titel „Überwältigt vom Leben“.<sup>211</sup>

## V.2.6 Interpretation und Auswertung: Die Bedeutung der Sammlung Islamischer Keramik des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg

Wie wir gesehen haben, verfügt das Hamburger Museum über eine kleine Sammlung Islamischer Kunst und Keramik, die sich jedoch durch die Qualität ihrer Objekte von den meisten Sammlungen in Deutschland abhebt. Entscheidend geformt und geprägt wurde sie durch das geschulte Auge sowie die geschickte Erwerbungs politik von Museumsgründer Justus Brinckmann, der es verstand, ihm zur Verfügung stehende Mittel und Kontakte optimal zu nutzen. Bei den Erwerbungen ist die Vorliebe des Direktors für Keramik besonders zu spüren, da hier

208 Katalog Hamburg 1993, S. 7.

209 Anfrage an Nora von Achenbach (07.07.2015) und Claus-Peter Haase (16.03.2016).

210 Katalog Hamburg 1993, S. 7.

211 Vgl. <http://www.mkg-hamburg.de/de/ausstellungen/archiv/2013.html> (03.01.17).

ein deutlicher Schwerpunkt gelegt wurde. Für Brinckmann stellte Islamische Kunst ein sammelenswertes Gebiet dar, entsprach jedoch nicht seinem Hauptinteresse, das neben der europäischen Kunst vor allem der japanischen galt.

Aus dieser Tradition heraus blieb die Gewichtung des Hauses im Bereich seiner außereuropäischen Sammlungen auf Ostasien. Dies ist bis heute in der Präsentation und Erforschung der Islam-Bestände zu spüren. Durch die neu eröffnete erweiterte Dauerausstellung hat die Abteilung heute einen gewichtigen und festen Platz in der Gesamtkonzeption des Museums erhalten. Wenn man bedenkt, dass die Bestände weniger als 0,1 % der Gesamtsammlung von 500.000 Objekten ausmachen, spricht dieser Umstand eine deutliche Sprache und veranschaulicht die Bedeutung von Präsentationen Islamischer Kunst im gesellschaftlichen und politischen Diskurs. Auch die Neuschaffung einer Stelle für diese Abteilung ist in diesem Kontext zu bewerten.

Auf Justus Brinckmanns Einfluss bei der Verbreitung des Jugendstils wurde eingegangen, genauso auf Max Sauerlandts Engagement für die Kunst des Expressionismus. Für beide Strömungen war das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe durch die frühe Ausstellung ihrer Kunstwerke eine Plattform und sicherlich auch Inspirationsquelle für Besucher und besonders Künstler. Gerade Sauerlandt stand in engem Kontakt zu zeitgenössischen Künstlern und förderte sie nach seinen Möglichkeiten.<sup>212</sup> Es ist davon auszugehen, dass die Künstler im Umfeld Brinckmanns und vor allem Sauerlandts auch die Islam Abteilung des Hauses gesehen haben. Möglicherweise schöpften sie aus den Werken Islamischer Kunst Anregungen. Für den Jugendstil können die floralen Dekore der Iznik-Keramik als Inspirationsquelle gedient haben, für die Expressionisten die abstrahierten figürlichen Darstellungen auf den Keramiken und besonders das von Sauerlandt erworbene Aquamanile, das er in einer Fotoreihe bereits gemeinsam mit einer Bronzeskulptur von 1924 inszeniert hat (vgl. Abb. x.2.5.3). Sicherlich hat Sauerlandt seiner Erwerbung einen prominenten Platz in der Ausstellung eingeräumt, vielleicht hat er das Aquamanile auch in direkter Gegenüberstellung zu zeitgenössischer Kunst präsentiert.

212 Vgl. dazu auch: Baumann 2002 und Dingelstedt 1957.

## V.2.7 Ausblick

Es bleibt zu wünschen, dass nach der Neueinrichtung der Dauerausstellung sowie der Schaffung einer eigenen Wissenschaftlerstelle die Abteilung Islamischer Kunst in Zukunft noch präsenter im Museum wird und auch Sonderausstellungen dazu veranstaltet. Besonders vielversprechend ist das Konzept, zeitgenössische Kunst in die Abteilung einzubeziehen. Es bleibt spannend zu beobachten, ob sich das Museum auch dazu entschließt, hier eine eigene Sammlung aufzubauen.

## V.3 Das Museum Angewandte Kunst Frankfurt

Das 1877 gegründete Museum Angewandte Kunst ist eines von rund 60 Museen in Frankfurt am Main.<sup>1</sup> Seine Sammlung umfasst 65.000 Exponate aus 5.000 Jahren Geschichte angewandter Kunst mit den Schwerpunkten Europa, Ostasien und der Islamischen Welt.<sup>2</sup>

### V.3.1 Literatur und Quellenlage

Die Sammlungsgeschichte des Museums ist bisher nicht systematisch bearbeitet worden, dies gilt besonders für die Islam Abteilung. Kürzere Abhandlungen und Überblicke über die Geschichte des Museums finden sich als Einleitung in den Museumskatalogen und -führern sowie den Publikationen des Kunstgewerbevereins.

Für die Rechercharbeit standen das Archiv sowie die Bibliothek und die Inventarbücher des Museums zur Verfügung. Ergänzend wurde das Stadtarchiv im Institut für Stadtgeschichte Frankfurt konsultiert. Als Primärquellen sind die frühen Publikationen des Museums aus den ersten Jahrzehnten seiner Entstehung besonders aussagekräftig. Aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg haben sich so gut wie keine Dokumente erhalten, da das Museumsgebäude durch Bomben zerstört wurde. Auch aus der Nachkriegszeit, als das Museum noch keine dauerhafte Adresse bezogen hatte, ist wenig über uns gekommen. Dies ändert

1 <http://www.frankfurt.de/sixcms/detail.php?id=3796> (15.05.2015).

2 Katalog Frankfurt 2011, S. 8.

sich grundlegend mit der Eröffnung des Neubaus 1985. Seit einigen Jahren bemüht sich Ute Kunze als ehrenamtliche Archivarin um die Sichtung und Ordnung der Dokumente. Einschränkend kommt hinzu, dass aktuell Teile des Museumsarchivs ausgelagert und somit nicht zugänglich sind, dies betrifft vor allem die Arbeitsakten der ehemaligen Kuratoren, die für die vorliegende Arbeit aussagekräftig gewesen wären.<sup>3</sup>

### V.3.2 Die Geschichte des Museums

Das Museum Angewandte Kunst in Frankfurt wurde 1877 von Frankfurter Bürgern unter der Regie von Ferdinand Luthmer gegründet. Auslöser war eine 1875 von der Polytechnischen Gesellschaft<sup>4</sup> veranstaltete Ausstellung historischer kunsthandwerklicher Objekte privater Leihgeber (Vgl. Kap. V.3.5.1), die ein „überwältigender Erfolg“ wurde.<sup>5</sup> Der Wille einiger Leihgeber, ihre Kunstwerke dauerhaft in einer „Musterschau“ zu präsentieren resultierte in der Gründung des Mitteldeutschen Kunstgewerbevereins. Dieser sollte, ganz im Geiste der kunstgewerblichen Museen im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, eine Vorbildsammlung für Handwerk und Industrie bereitstellen (vgl. Kap. IV.1). Für eine nachhaltige (Aus)bildung der Kunsthandwerker vereinte der Kunstgewerbeverein unter einem Dach eine Kunstgewerbeschule mit dazugehöriger Fachbibliothek sowie das Kunstgewerbemuseum mit einer umfassenden Schausammlung. Die Schulung von Kunsthandwerkern in Hinblick auf Traditions- und Qualitätswahrung durch das Studium künstlerisch herausragender historischer Originale stand dabei im Vordergrund des Interesses.

Neben europäischem Kunsthandwerk vom Mittelalter bis zur Gegenwart waren von Beginn an auch chinesische Objekte sowie Beispiele Islamischer Kunst gesammelt worden. Nach einer anfänglichen Sammelphase bezog das Museum 1897 das Obergeschoss der Neuen Mainzer Straße 49, das die Polytechnische Gesellschaft eigens über den Ge-

3 Information Ute Kunze vom 21.10.2014.

4 Die Polytechnische Gesellschaft wurde 1816, ebenfalls von Frankfurter Bürgern, mit dem Ziel der „Förderung nützlicher Künste und der sie veredelnden Wissenschaften“ gegründet. Zur Geschichte der Gesellschaft, siehe Katalog Frankfurt 1998, S. 7.

5 Vgl. Katalog Frankfurt 1921, S. 11.

schäftsräumen der Frankfurter Sparkasse 1822 errichten ließ (Abb. x.3.5.1 und x.3.5.2). Aus dieser Zeit ist eine rege Ausstellungstätigkeit nachzuweisen. Die finanziellen Mittel zur Ausstattung des Instituts stammten aus Spenden und Stiftungen, aus Mitteln der Sparkasse sowie aus Zuschüssen der Stadt Frankfurt und des Landes.<sup>6</sup> Erster Direktor wurde 1897 der Österreicher Hermann von Trenkwald.<sup>7</sup> Während seiner bis 1918 dauernden Direktorenschaft in Frankfurt bekamen die Ausstellungsräume ihre erste Prägung.<sup>8</sup> 1918 ging Trenkwald als Vizedirektor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie nach Wien zurück. Unter seiner publizistischen Tätigkeit ist das gemeinsam mit Friedrich Sarre herausgegebene Standardwerk „Alt-Orientalische Teppiche“, das in zwei Bänden 1926 und 1928 erschien, für die Islamische Kunstgeschichte von besonderer Bedeutung.<sup>9</sup> Nach Trenkwalds Weggang übernahm Robert Schmidt ab 1918 die Leitung des Hauses.<sup>10</sup> Die desolante finanzielle Situation im Deutschen Reich nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg hatte auch seine Auswirkungen auf die Geschichte des Frankfurter Museums. Mangelnde Zuschüsse sowie fehlende Spenden, Inflation und Werteverfall führten zur Verschuldung des Instituts, das nicht in der Lage war, sich selbst zu finanzieren. Die Stadt Frankfurt musste rettend eingreifen und reihte das Haus 1921 in die Riege seiner kommunalen Institute ein.<sup>11</sup> Kunstgewerbeschule, Bibliothek und Muse-

6 Vgl. Katalog Frankfurt 1998, S. 7.

7 Trenkwald (1866–1942) studierte Kunstgeschichte, Archäologie und Geschichte an der Universität Wien, nach seiner Promotion war er Volontär an den Königlichen Museen zu Berlin, wo er sich bereits in Fachkreisen gut vernetzte. Vgl. Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950, Online-Edition: <http://www.biographien.ac.at/oeb1?frames=yes> (24.02.16).

8 Vgl. Lerner 1975, S. 285.

9 Sarre und Trenkwald 1926 sowie Sarre und Trenkwald 1928. Trenkwalds Pensionierung war aufgrund von Unstimmigkeiten in seiner Finanzverwaltung bereits 1927 in die Wege geleitet worden. Ab 1932 war Trenkwald aktives Mitglied der NSDAP, 1938 wurde er zur Kunstkommission der Vermögensverkehrsstelle berufen und verfasste 1939 die Schrift „Verwaltung des in nichtarischem Besitz befindlichen Kunst- und Kulturgutes“, in der er mit „seltener Gehässigkeit“ forderte, alles Kunst- und Kulturgut in „arische Hände“ zu bringen (Vgl. Brückler 1999, Quelldokumentation, S. 190). Diese Details über das späte Leben Trenkwalds trüben die Biographie des in der Literatur als großer Museumsdirektor gefeierten Wieners.

10 Die Namen der Direktoren nach Trenkwald, die bisher nicht publiziert sind, verdankt die Autorin Ute Kunze.

11 Vgl. Katalog Frankfurt 1927, Vorwort, o. P.

um blieben unter einem Dach, verfügten nunmehr jedoch über eine getrennte Verwaltung. Der Kunstgewerbeverein unterstützt bis heute als Freundes- und Förderverein die Belange des Museums. Weiterhin erwirbt der Verein sammlungsrelevante Objekte und stellt diese als Dauerleihgabe dem Museum zur Verfügung.

1936 folgte unter der Direktorenschaft Adolf Feulners die Umbenennung des Kunstgewerbemuseums in Museum für Kunsthandwerk. Der Begriff „Kunstgewerbe“, der zurück auf die Gründungszeit dieser Museumsgattung verweist, galt inzwischen als überholt, da er das industrielle Gewerbe zu stark betonte. Der Begriff „Kunsthandwerk“ hingegen unterstreicht das handwerkliche in der Kunst. Gerade dem deutschen Kunsthandwerk galt das verstärkte Interesse dieser Zeit. So können auch die Sonderausstellungen dieser Ära Aussagen über die politische Orientierung treffen. Die Themen fielen fast ausschließlich in den Bereich des deutschen Kunsthandwerks, Ausstellungen zu außer-europäischen Kunst wurden nicht veranstaltet. So eröffnete im März 1934 etwa die Ausstellung „100 Handeinbände zu Adolf Hitler, Mein Kampf“.<sup>12</sup> Andere Ausstellungen hatten eher volkskundlichen Charakter und beschäftigten sich mit Trachten, Spitzenhäubchen und dergleichen. Die gezeigten Schauen entsprachen der Ideologie des für die Museen zuständigen Reichsministeriums für Erziehung und Wissenschaft.<sup>13</sup>

Im Zweiten Weltkrieg wurde das Institutsgebäude bei Fliegerangriffen 1944 völlig zerstört. Die Museumssammlung, war jedoch rechtzeitig in umliegende Schlösser ausgelagert worden, die Bibliothek ging nahezu völlig verloren. Wie aus Dokumenten des Stadtarchivs hervorgeht, wurden Fayencen, Majoliken, Keramik und Porzellan der Sammlungsbestände in die Schlösser Echzell, Laubach, Rossbach und Friedrichsberg ausgelagert.<sup>14</sup> Frankfurt gehörte nach Kriegsende zur amerikanischen Besatzungszone; alle aus den Verlagerungsorten zusammengetragenen Kunstschatze des Sektors wurden in den Central Collecting Points zusammengetragen und in der Folgezeit bis Anfang der 1960er Jahre restituiert. Die Frankfurter Museumsbestände wur-

12 Städtisches Anzeigenblatt Nr. 30 vom 20.07.1934, ISGF 6336.

13 Vgl. Jeuthe 2010, S. 8.

14 Listung laut Brief „Zum Schutze gegen Luftgefahr“, eingegangen im Kulturamt am 4.3.1943, Revisionsamt Signatur 40, ISGF.

den im Central Collecting Point in Wiesbaden verwahrt.<sup>15</sup> Die kriegsbedingten Verluste der Sammlung scheinen sich in Grenzen zu halten. Die Auswertung des Inventarbuches zeigt die Lücken, die bei der Inventur von 1958 festgestellt werden konnten. Im Bereich der Islam Abteilung betrifft dies hauptsächlich die Fliesensammlung, die vollständig verloren ging, nähere Umstände hierzu sind nicht bekannt.

Die Situation des Kunstgewerbemuseums gestaltete sich in der Nachkriegszeit als schwierig, da das Museum durch die Zerstörung seines Gebäudes über keine eigenen Räume mehr verfügte. Es war dem Haus nur möglich, vereinzelte Sonderausstellungen als Gast bei anderen Institutionen durchzuführen. Die erste Ausstellung dieser Art wurde am 22. Mai 1951 im Westflügel des Städelschen Kunstinstituts am Schaumainkai 63 mit der Ausstellung „Glas aus Frankfurter Museen“ als feierliche Wiedereröffnung begangen. Im Mai des darauffolgenden Jahres konnte eine Sonderausstellung zum 75jährigen Bestehen des Museums gezeigt werden.<sup>16</sup> Die problematische räumliche Situation zog sich noch bis in die Mitte der 60er Jahre fort. Als Ausstellungsort stand dem Haus ab 1965 das Karmeliterkloster, in dem sich heute das Stadtarchiv befindet, zur Verfügung. 1967 konnte das Museum die klassizistische Villa Metzler am Eisernen Steg beziehen. Dies entspannte die Situation aber nur bedingt, da lediglich ein sehr geringer Teil der Sammlung gezeigt werden konnte. Platz für Sonderausstellungen gab es nicht, sodass diese weiterhin im Karmeliterkloster veranstaltet wurden.

Direktor dieser Übergangszeit war Peter Wilhelm Meister, der am 1. Juni 1956 die Geschäfte in Frankfurt übernahm.<sup>17</sup> Meister wurde 1933 an der Universität von Wien promoviert und arbeitete anschließend unter Otto Kümmel an den Berliner Museen.<sup>18</sup> Nach dem Zweiten Weltkrieg war er Kustos der Asien Abteilung am Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (vgl. Kap. v.2.2.3). Daraus resultierte – wie wir gesehen haben – Meisters großes Interesse für Ostasiatische Kunst, dem er

15 Vgl. Bernsau 2013, S. 95.

16 Schreiben des Direktors Graf Solms an die Stadtkanzlei vom 29.04.1952, Bd. 1, 2, 368 MFK Ausstellungen Stadtkanzlei, ISGF 6336.

17 Notizen vom 12. April 1956, in: Die Zeit, Online Archiv: <http://www.zeit.de/1956/15/notizen> (10.02.16).

18 Vgl. Reber 1974, S. 73f.

mit dem Ausbau der Frankfurter Ostasiensammlung weiter nachging. Meister war in Hamburg auch für die Islam-Sammlung zuständig gewesen, sodass er in Frankfurt einen zweiten Schwerpunkt seiner Arbeit auf die Islamische Kunst setzte und für zahlreiche Ankäufe während seiner Amtszeit sorgte.

Ein völlig neues Kapitel für das Museum eröffnete sich unter der Direktorenschaft von Annelise Ohm von 1974 bis 1987 mit dem Plan eines groß angelegten Neubaus auf dem Nachbargelände der Villa Metzler. Ein international ausgeschriebener Wettbewerb sollte für den Bau einen repräsentativen Entwurf ermitteln, sodass das Museum zu einem wichtigen Körper der Museumsinsel werden sollte.<sup>19</sup> Gewinner des Wettbewerbs war der amerikanische Architekt Richard Meier, der für Frankfurt seinen ersten Museumsentwurf vorlegte. Dieser sah einen rund 7.200 qm Ausstellungsfläche bietenden Gebäudekomplex in Weiß mit klarer geometrischer Struktur vor, der sich in drei Quadranten um einen Innenhof gruppieren und die Villa Metzler als vierten Quadranten mit einbeziehen sollte (vgl. Abb. x.3.5.3). Kulturdezernent Hilmar Hoffman lobt den Bau mit folgenden Worten:

„Die stadträumliche Disposition der Bauten sowie die Verbindung von Park und Architektur entsteht durch eine raffinierte Überlagerung verschiedener der Umgebung abgezogener Achsenkreuze. Der gesamte Bau zeigt sich bestimmt von klaren Proportionen und der rhythmisierten Abfolge von glatten und gegliederten Flächen, von geschlossener und durchfensteter Wand, ein Konzept, das in gleicher Weise für die Ausstellungsarchitektur gilt, die ebenfalls Richard Meier entworfen hat. Durch die Spannung der so gegebenen Durchblicke im Inneren und die wechselnden Ausblicke in den Park hebt Meier den Bau über das rein Funktionale hinaus.“<sup>20</sup>

Durch diesen modernen Bau, der durch seine Form und Farbe von weitem erkennbar ist, erhielt das Museum eine immense Aufwertung

<sup>19</sup> Vgl. Katalog Frankfurt 1985b, S. 25ff.

<sup>20</sup> Stadtrat und Kulturdezernent Hilmar Hoffmann zur Eröffnung des Museums, in: Katalog Frankfurt 1985b, S. 10.

in der Reihe der Frankfurter Museen. Von einem heimatlosen Museum, das sich jahrzehntelang mit Notbehelfen zufrieden geben musste, mauerte sich das Haus zu einer festen Größe in der Museumslandschaft Frankfurts von internationalem Renommee.

Verfolgt von großem öffentlichem Interesse eröffnete das Museum mit der Sonderausstellung „Türkische Kunst und Kultur aus Osmanischer Zeit“ am 25. April 1985 seine Pforten (vgl. Kap. v.3.5.2). Die Ausstellung erstreckte sich über weite Teile des Museums. Die Dauerausstellungen wurden nach der Rückführung der Präsentation eingerichtet und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Wie wir sehen werden, dominiert die Architektur Meiers sowohl atmosphärisch als auch durch den Aufbau der Säle und Vitrinen die Inszenierung sowohl der permanenten, als auch der temporären Ausstellungen und bestimmt somit das Erscheinungsbild des gesamten Hauses.

Nach der Direktorenschaft Arnulf Herbsts von 1987 bis 1999 erfolgte im Jahr 2000 eine abermalige Umbenennung des Hauses in „Museum für Angewandte Kunst“ unter dem anglo-kanadischen Direktor James M. Bradburne. Nun war es das Wort „Kunsthandwerk“, das nicht mehr als zeitgemäß angesehen wurde, vor allem weil die Sammlungen um die Abteilungen Design sowie Digital Craft erweitert wurden.<sup>21</sup> Ab 2003 erfolgte unter dem Direktor Ulrich Schneider eine umfassende Renovierung der Villa Metzler, die nun mit Epochenräumen des europäischen Barock bis Jugendstils ausgestattet ist. Das Konzept der Epochenräume verwirklichte Schneider zudem in den Räumen des Meier-Baus in den Abteilungen Mittelalter und Renaissance. Hier entstanden Raumeindrücke, in denen erstmals nicht einzelne Objekte isoliert präsentiert wurden, sondern Ensembles eine Kontextualisierung der Exponate ermöglichten.

Derzeitiger Direktor des Hauses ist Matthias Wagner K, der nach einer umfassenden Renovierung des Meier-Gebäudes das Haus 2013 unter dem Namen „Museum Angewandte Kunst“ mit einem „radikal neuen Konzept“ wiedereröffnet hat.<sup>22</sup> Laut Wagner K wird das Museum

21 Mit Digital Craft begann Bradburne eine Sammlung von digitalen Objekten wie beispielsweise Webseiten, Computerspielen und Computerprogrammen.

22 Website des Museums: Das neue Konzept, 26. April 2013, abzurufen unter: <http://www.museumangewandtekunst.de/item/id/9> (19.01.2015).

„Möglichkeitsraum, zum Ort für sinnliches Denken und Erfahren, zur Plattform für Prozesse, Forschung und Verhandlungen“ (vgl. Kap. V.3.4.2).<sup>23</sup>

### V.3.3 Die Sammlung Islamischer Keramik am Museum Angewandte Kunst Frankfurt

Ähnlich wie in vielen vergleichbaren Museen mit einer kunstgewerblichen Sammlung, wurde auch am Museum Angewandte Kunst Frankfurt von Beginn an Islamische Kunst gekauft und gesammelt.<sup>24</sup>

Der Schwerpunkt der Islam-Sammlung liegt auf dem Material Keramik, daneben finden sich zahlreiche Textilien und einige Beispiele Islamischer Glas- und Metallkunst. Als Schwerpunktregion ist der Iran zu nennen, dazu kommt die osmanische Türkei, weiterhin finden sich einige wenige aber hochkarätige Objekte aus Moghul-Indien. Obwohl die Islam-Sammlung des Museums mit gut 500 Objekten zahlenmäßig nicht sehr umfangreich erscheint,<sup>25</sup> kann man doch feststellen, dass vor allem im Bereich der persischen Keramik ein guter Überblick, sowohl in Hinblick auf Epochen, als auch auf Regionen und Techniken für die Zeit vom 9. bis 19. Jahrhundert erreicht wird. Charakteristische Entwicklungen und regionale Tendenzen lassen sich gut darstellen.

Ergänzt wird die Sammlung iranischer Keramik durch erstklassige Beispiele türkischer Keramikproduktion aus Iznik. Zwei Humpen, eine Schale und zwei Teller aus dem 16. Jahrhundert markieren den Höhepunkt osmanischer Keramikunst und zählen gleichzeitig zu den Highlights der Museumssammlung.<sup>26</sup>

23 Ebenda.

24 Das früheste erworbene Stück ist ein zeitgenössisches Keramik-Tintenfass aus Istanbul, das 1879 in das Inventarbuch aufgenommen wurde. Vgl. Katalog Frankfurt 1996, S. 131, Inv.Nr. 67 87.

25 Angabe von Ute Kunze, die seit 2012 ehrenamtlich das Archiv betreut und seit 2009 die digitale Erfassung der Bestände vorantreibt.

26 Vgl. Katalog Frankfurt 1996, S. 114ff.

### V.3.3.1 Inventarnummern

Die Erwerbungen sind seit der Museumsgründung durchlaufend nummeriert worden, sodass die Inventarnummern keine Anhaltspunkte über das Erwerbungsjahr geben. Die Inventarnummer des Kunstgewerbevereins setzt sich aus einem „V“ für Verein und fortlaufender Nummerierung zusammen, genauso verhält es sich mit den Dauerleihgaben der Adolf und Luisa Häuser-Stiftung, deren durchlaufenden Inventarnummern ein „H. St.“ vorangestellt ist.

### V.3.3.2 Erwerbungsgeschichte

Voraussetzung für eine möglichst lückenlose Sammlung ist eine hohe Einflussnahme des wissenschaftlichen Personals auf die Zusammenstellung des Bestandes. Gerade in jüngerer Zeit sind Museen in Deutschland aufgrund des stark dezimierten Etats für Ankäufe zunehmend auf Schenkungen angewiesen, auf deren Art und Zusammensetzung wenig bzw. kein Einfluss genommen werden kann. Ankäufe werden immer seltener, erschwerend kommen die hohen Preise des Kunstmarktes hinzu. Das Museum Angewandte Kunst Frankfurt profitiert durch einen frühen Beginn der Sammeltätigkeit Islamischer Kunstobjekte sowie eine systematische, ergänzende Kauftätigkeit in den 50er und 60er Jahren des 20. Jahrhunderts. Von 280 inventarisch erfassten Islam-Objekten sind 173 angekauft, 56 Schenkungen (davon 29 als Dauerleihgabe des Kunstgewerbevereins),<sup>27</sup> 25 durch Tausch bzw. Übernahme in die Sammlung gelangt. Bei 26 ist die Provenienz unbekannt. Somit liegt der Anteil der Ankäufe bei über 60%.

Bei Durchsicht der Inventarlisten fällt ins Auge, dass von 280 erfassten Objekten der Islam Abteilung 146 der Kategorie Keramik angehören.<sup>28</sup> Somit ist diese Gruppe am stärksten vertreten und lässt Rückschlüsse auf den Sammlungsschwerpunkt des Museums zu. Die Erwerbungen des Museums im Bereich Islamische Keramik verteilen sich über alle Jahrzehnte der Museumsgeschichte. Bereits im 19. Jahr-

<sup>27</sup> Da die Ankäufe des Kunstgewerbevereins laut ihrer Satzung in enger Absprache mit dem Museum stehen, ist auch hier auf eine Einflussnahme zu schließen.

<sup>28</sup> Diese Auswertung basiert auf Grundlage des digitalen Inventars, Stand 19.01.2015. Es wird jedoch permanent ergänzt, sodass erst nach Abschluss der Einpflegearbeiten endgültige Zahlen vorliegen werden.

hundert sind 15 Objekte verzeichnet, in den Anfängen des 20. Jahrhunderts fallen die Zuwächse mit insgesamt 12 bis zum Ende der 20er Jahre deutlich geringer aus. In den 1930er Jahren sind lediglich drei Erwerbungen aus dem Bereich Islamischer Keramik eingetragen. Dies ist sicherlich auf die desolante finanzielle Situation der Kommunen sowie die sich wandelnde politische Orientierung zurückzuführen. In den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts können acht Neuerwerbungen verzeichnet werden.

In die Nachkriegszeit der 50er Jahre hingegen fällt der stärkste Zuwachs mit 41 Keramikankäufen für die Islam-Sammlung des Museums. Diese im Wesentlichen unter der Direktion Peter Wilhelm Meisters ab 1956 im Kunsthandel bei Mohammad Jägane (Frankfurt), Saeed Motamed (Frankfurt), der Kunsthandlung W. Heinrich (ebenfalls Frankfurt) sowie bei Joseph Soustiel (Paris) erworbenen Objekten sind ausschließlich Keramiken aus dem Iran und Irak – lediglich ein Teller mit Lüsterbemalung stammt aus dem Ägypten des 10. Jahrhunderts. Bei genauer Betrachtung wird klar, dass hier systematisch gesammelt wurde. Vor allem die islamische Frühzeit ist mit hochkarätigen Objekten wie einigen Schalen aus dem 9. Jahrhundert des Iran bzw. Irak<sup>29</sup> sowie einigen Beispielen aus der bei Sammlern sehr begehrten Nischapur-Gruppe des 10. Jahrhunderts vertreten.<sup>30</sup> Aus dem 11. Jahrhundert stammen einige Beispiele mit figürlicher Malerei,<sup>31</sup> daneben finden sich didaktisch gut ausgewählte Beispiele der für die Keramikproduktion so wichtigen Zeit des 12. und 13. Jahrhunderts. Aus den späteren Jahrhunderten sind nur wenige Stücke gekauft worden.

In den 60er Jahren wuchs die Sammlung um weitere 28 Keramik-Objekte an. Gekauft wurde abermals im Kunsthandel Joseph Soustiel in Paris sowie bei Saeed Motamed, einem iranischen Kunsthändler aus Frankfurt, der dem Museum von 1954 bis in die 90er Jahre rund 70 Werke Islamischer Kunst verkaufte (vgl. Kap. IX.7). Einige dieser Objekte wurden aus den Mitteln der Adolf und Luisa Haeuser-Stiftung finanziert.<sup>32</sup>

29 Vgl. Katalog Frankfurt 1996, Nr. 1-3.

30 Vgl. Katalog Frankfurt 1996, Nr. 7, 10, 11.

31 Vgl. Katalog Frankfurt 1996, Nr. 18, 19, 21 und 22.

32 Die 1934 ins Leben gerufene Stiftung der Eheleute Adolf und Luisa Haeuser hat es sich zum Zweck gemacht, die Frankfurter Museen zu fördern und bei Erwerbungen zu unter-

In den 70er und 80er Jahren ist der Ankauf bereits wieder rückläufig mit elf bzw. acht Neuerwerbungen. In den 90er Jahren kamen nochmals 27 Keramiken hinzu, davon 13 als Schenkung des Kunstsammlers Rainer Kreissl aus München.<sup>33</sup> In den vergangenen zwei Jahrzehnten gab es keine nennenswerten Neuzuwächse im Bereich der Islamischen Keramik. Erwerbungssetats sind praktisch nicht vorhanden. Hinzu kommt die personelle Vakanz der Abteilung (siehe Kap. v.3.3.5). Die Sammlung Islamischer Kunst wächst lediglich durch Schenkungen an, die sich jedoch auf wenige Objekte begrenzen, da auch Sammler „ihre“ Stücke wissenschaftlich gut betreut wissen wollen. Sicherlich fällt die Wahl der Sammler eher auf personell besser ausgestattete Museen, wie etwa das Museum für Islamische Kunst in Berlin.

### V.3.3.3 Zusammenstellung der Sammlung

Die genaue Aufschlüsselung der Keramiksammlung aus dem Iran in Hinblick auf Produktionsorte, -zeiten sowie Techniken und Formen findet sich in Tabelle X.3.2.1 Die regionale und chronologische Verteilung der iranischen Keramiken stellt sich wie folgt dar: Aus der islamischen Frühzeit bis in das 10. Jahrhundert verfügt das Museum über 21 Objekte. Die Zeit vom 11. bis 13. Jahrhundert ist mit 49 Beispielen am stärksten vertreten. Aus der Epoche der islamischen Frühzeit verfügt das Museum über sehr hochwertige Beispiele. Besonders hervorzuheben sind außerdem gut erhaltene Lüsterkeramiken sowie Figurinen und Keramiken mit figürlicher Malerei in der Minai-Aufglasurtechnik der Seldschukenzeit – ein visuell sehr ansprechendes Beispiel dieser Gruppe ist eine Schale mit einer Reiterfigur: Der Reiter mit mongolisch inspirierten Gesichtszügen sitzt mit wehendem Umhang auf einem galoppierenden Pferd. Im Hintergrund schlängeln sich feine Gabelblattranken über

stützen. Vgl. Vorstand der Adolf und Luisa Haeuser-Stiftung für Kunst und Kulturpflege (Hrsg.) 1990, S. 9f.

<sup>33</sup> Der tschechisch-deutsche Sammler schenkte seine 700 Werke umfassende Afrika Sammlung 2002 dem tschechischen Staat, der am 6. Juni 2002 die Ausstellung „Afrikanische Kunst – Sammlung Rainer Kreissl“ im Prager Hadschin eröffnete. In Fachkreisen wurde in der Folgezeit über die Echtheit der Objekte diskutiert, wie der Artikel „Wertvoll wie Brennholz“ von Katrin Sachse im Focus Magazin dokumentiert. Vgl. Katrin Sachse, Afrika-Kunst. Wertvoll wie Brennholz, Fokus Online am 30.09.2002, [http://www.focus.de/politik/deutschland/afrika-kunst-wertvoll-wie-brennholz\\_aid\\_208184.html](http://www.focus.de/politik/deutschland/afrika-kunst-wertvoll-wie-brennholz_aid_208184.html) (15.10.15).

die Fläche. Der gekonnte Pinselstrich des Keramikers zeugt von hoher Kunstfertigkeit und erinnert an die zeitgenössische Miniatur-Malerei.<sup>34</sup> Die Keramik hat sich hier von einem reinen Gebrauchsgegenstand weit entfernt, sie ist zum Trägermaterial einer repräsentativen Malerei avanciert. Dieser Entwicklung trägt auch die Präsentation des Objektes im Museum Rechnung. Er wird aufrecht gezeigt, sodass der Betrachter die Malerei auf ihrem Malgrund nahezu vertikal sehen kann.

Aus der Zeit der Postseldschuken und Monogen verfügt die Sammlung über wenig gute Keramiken. Die Gruppe der Sultanabad-Waren ist mit keinem Beispiel vertreten. Aus dem 13. bis 15. Jahrhundert gibt es 16 Keramiken, aus dem 16. bis 19. Jahrhundert sind es 34.<sup>35</sup> Im Bereich der safawidischen Keramik hat man besonders Beispiele mit dem im 16. Jahrhundert so beliebten blau-weißen Dekor gesammelt. Sicherlich spielten hier von Anfang an didaktische Überlegungen eine Rolle: Das Museum verfügt in seinen anderen Abteilungen über eine große Anzahl an Beispielen der Blaumalerei, sowohl auf europäischen Fayencen und Porzellan, als auch auf ostasiatischem Porzellan. Da sowohl in der Dekoration als auch in den Formen direkte Abhängigkeiten bestehen und chinesisches Blauweißporzellan Vorbild sowohl für persische als auch europäische Keramiken war, sind hier besonders gute Vergleiche und Gegenüberstellungen möglich.<sup>36</sup> Im Jahr 1992 erwarb das Museum einen blau-weißen Kendi aus Mesched in Elefantenform und ergänzte somit die vorhandene Sammlung von zwei chinesischen Kendis sowie einem Kendi aus Frankfurter Fayence, alle in Form einer Kröte.<sup>37</sup> Es wird deutlich, dass sowohl Epochen als auch Kultur übergreifende Vergleiche angestrebt wurden. Ein großformatiger iranischer Teller mit einer blau-weißen Tiger-Figur nimmt innerhalb der Sammlung des Kunstgewerbevereins die Inventarnummer V1 ein und zeigt, wie früh bereits diese Gruppe gesammelt und welche Bedeutung ihr beigemessen wurde.<sup>38</sup>

34 Inv.Nr. 14884, erworben 1988. Publiziert u. a in Katalog Frankfurt 1996, S. 71.

35 Die Tabelle basiert auf der Auswertung des Bestandskatalogs, Katalog Frankfurt 1996, sowie der Inventarlisten und -bücher des Museums.

36 Vgl. Erduman-Çalış 2012.

37 Inv.Nr. 15549 (Iran, 17. Jh.), V183 (China, Anfang 17. Jh.), 10613 (China, um 1600) und 12234 (Frankfurt, 1680-1700).

38 Der Verein begann 1920 mit der Inventarisierung seiner Objekte. Besagter Teller erhielt die erste vergebene Nummer. Vgl. Katalog Frankfurt 1998, S. 198 f.

Einige Ausstellungen in der Frankfurter Museumsgeschichte, wie z. B. die Präsentation „Europäisches und Außereuropäisches Glas“ von 1973, „Messer, Gabel, Löffel“ von 1995, die sich mit der Tischkultur von Europa, über die islamisch geprägte Welt bis Ostasien beschäftigte sowie die Intervention „Blaue Sehnsucht. Kobaltglasuren zwischen Ost und West“ von 2001 verweisen auf das Konzept der kulturübergreifenden Vermittlung des Hauses.<sup>39</sup> Dazu Anneliese Ohm, Direktorin des Museums von 1974 bis 1987: „Hinter diesen Ankäufen stand die Idee, unter einem Dach westliche und östliche Kunst zu vereinen, um ihre Eigenart, aber auch ihre gegenseitige Beeinflussungen erkennen zu lernen.“<sup>40</sup>

In Bezug auf die Technik der gesammelten Objekte lässt sich feststellen, dass 49 der insgesamt 120 Keramiken über eine polychrome Malerei verfügen – dies ist die größte Gruppe (vgl. Diagramm x.3.1.2). Die Technik der Unterglasurmalerei in Kobaltblau (Blauweißkeramik) ist mit 32 Beispielen vertreten. Lüsterkeramik ist mit 21 Exemplaren gesammelt worden, danach folgen die nach chinesischen Vorbildern gestalteten Keramiken mit polychromer Laufglasur, vertreten durch 16 Objekte. Von den seltenen Minai-Keramiken finden sich drei, opakweiße Keramik ohne Malerei ist mit zwei Beispielen gesammelt worden. Insgesamt 29 der 120 Keramiken verfügen über eine Kalligraphie-Dekoration, 41 der Keramiken zeigen figürliche (d.h. tierische oder menschliche) Darstellungen.

In Hinblick auf die Formen fällt auf, dass die meisten gesammelten Objekte in den Bereich der Gebrauchskeramik fallen, lediglich 15 Fliesen bzw. Fliesenfelder finden sich in der Sammlung.<sup>41</sup> Bei der Gebrauchskeramik stehen an erster Stelle kleinere und mittlere Schalen, Teller und Platten. Weiterhin vertreten sind in geringer Zahl Krüge, Kannen, Humpen und Vorratsgefäße. Wassergefäße wie Flaschen, Vasen und Kendis sind mit 13 Beispielen gesammelt worden, darüber hinaus gibt es drei Figuren.

39 Katalog Frankfurt 1973, Katalog Frankfurt 1995 und Erduman-Çalış 2012.

40 Katalog Frankfurt 1985c, S.88.

41 Wie wir gesehen haben, ist offensichtlich eine nicht bezifferbare Anzahl von Objekten des Gesamtbestandes während des Krieges verloren gegangen. Zwar wurde das Museum geräumt und die Kunstwerke in umliegende Schlösser verteilt, doch fällt bei Durchsicht der Inventarbücher auf, dass hinter vielen Objekten bei der Inventur von 1958 ein Fragezeichen eingetragen ist. Dies betrifft in der Islam Abteilung vor allem den Fliesenbestand.

Die Regionen außerhalb des Iran sind mit insgesamt 44 Keramiken vertreten (vgl. Tabelle x.3.2.2 und Diagramm x.3.1.1). Osmanische Keramiken aus Iznik und Kütahya bilden mit 28 Exemplaren hier den Schwerpunkt. Drei Iznik-Keramiken des 16. Jahrhunderts sind die frühesten verzeichneten historischen Keramiken der Islam-Sammlung.<sup>42</sup> Sie gelangten 1884 als Schenkung Leopold Sonnenmanns in das Museum. Ein Teller aus der Zeit um 1575 in den Farben Bolusrot, Mangangrün und Kobaltblau, dekoriert mit Tulpen und Rosen besticht durch die Brillanz seiner Farben sowie seine ausgewogene Komposition. Diese sowohl technische als auch künstlerische Qualität überzeugte bereits im späten 19. Jahrhundert, sodass das Stück in die Vorlagensammlung des Kunstgewerbemuseums gelangte. Der Teller gehört zu den hochkarätigsten Exemplaren an Gefäßkeramik dieser Zeitperiode aus Iznik und kann sich mit den besten Iznik-Keramiken der weltweiten Museumssammlungen messen lassen. In den 1960er Jahren wurde die Sammlung Osmanisch-Türkischer Keramik um weitere Objekte durch Ankauf im Kunsthandel erweitert. Darunter befinden sich vier hochwertige Iznik-Keramiken aus dem 16. und 17. Jahrhundert, ein Fliesenfeld, sowie einige Exemplare der Kütahya-Keramik des 18. und 19. Jahrhunderts. Somit ist die türkische Keramik mit einer guten Anzahl von Beispielen vertreten. Es fehlt jedoch ein Repräsentant der Stilphase um 1540–60 aus der sogenannten Damaskus-Gruppe, in der die Farbpalette um einen Grün- und Violetton erweitert wurde.<sup>43</sup>

Neben osmanisch-türkischer Keramik sind in der Sammlung zwölf Exemplare aus Syrien und Ägypten, sowie drei Beispiele aus Marokko zu finden. Die Mehrzahl dieser Objekte sind Gebrauchskeramiken wie Kaffeeschälchen und Kannen aus dem 19. Jahrhundert, unter den fünf Keramiken aus dem Syrien des 12. und 13. Jahrhunderts ist besonders ein Taburett-Tischchen aus Rakka zu erwähnen. Aus der Frühzeit der ägyptischen Keramik ist lediglich eine fatimidische Lüsterschale aus der Mitte des 10. Jahrhunderts zu finden. Diese Schale ist durch Tausch

42 Hier vor allem Inv.Nr. 624 und 622.

43 Vgl. etwa Atasoy und Raby 1989, S. 132ff.

gemeinsam mit einer weiteren Lüsterkeramik aus dem Iran des 13. Jahrhunderts in die Sammlung gelangt.<sup>44</sup>

Die Moghul-Indische Keramik ist durch einen Fliesenbogen des späten 17. Jahrhunderts aus Multan vertreten, der 1989 bei Jörg Drechsel aus den Mitteln der Haeuser-Stiftung für 30.000,- DM erworben wurde.<sup>45</sup>

In Bezug auf die Techniken dieser Gruppe (Tabelle x.3.2.2) lässt sich ein Schwerpunkt auf polychrome Malerei und Laufglasuren feststellen, allerdings sind hier figürliche Dekoration sowie Kalligraphie mit nur sehr wenigen Exemplaren vertreten. In Bezug auf die Formen sind Gefäßkeramiken wie Kannen, Krüge, Schalen und Teller in der Mehrzahl.

#### V.3.3.4 Auswertung und Interpretation der Sammlung

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Sammlung Islamischer Keramik am Museum Angewandte Kunst Frankfurt im Wesentlichen aus Gefäßkeramik besteht, die allerdings keine Alltagsware darstellt, sondern aufgrund ihrer technischen und künstlerischen Qualität über einen hohen Repräsentationscharakter verfügt und daher wohl eher gehobenen Käuferschichten vorbehalten war. Unglasierte Gebrauchskeramik wurde nicht gesammelt, sie fällt eher in den Sammlungsbereich Ethnologischer Museen. Didaktische Überlegungen bei der Zusammenstellung der Sammlung basierten – wie wir gesehen haben – auf ästhetischen Gesichtspunkten sowie einer kulturübergreifenden Vermittlung. Dies konnte vor allem im Bereich der Blauweißkeramik beobachtet werden.

Der technische Herstellungsprozess war nicht im Fokus der ausstellungsdidaktischen Konzeption, da beispielsweise keine Model angekauft wurden. Weiterhin fällt die starke Fokussierung auf Iranische Keramik ins Auge, hier versuchte man alle Epochen und Keramikzentren abzudecken. Es fehlen nur wenige Gruppen, wie die Sultanabad-Ware sowie Beispiele aus der Anfangszeit Islamischer Keramik. Der Grund hierfür mag in der stilistischen Nähe Frühislamischer Stücke zu spätantiken Vorbildern liegen. Durch diesen Umstand sind sie wenig

<sup>44</sup> Inv.Nr. 12394 (Katnr. 4) und 12393 (Katnr. 46) im Katalog Frankfurt 1996.

<sup>45</sup> Inv.Nr. H.ST. 64, die Autorin dankt Ute Kunze für den Nachweis per E-Mail vom 16.06.2016.

geeignet, Charakteristika Islamischer Kunst bei der Präsentation visuell herauszuarbeiten. Hinzu kommt, dass die frühen Keramiken oft über eine ästhetisch wenig ansprechende monochrome Glasur und eine zurückhaltende Dekoration verfügen. Somit waren sie für ein Museum wie das Frankfurter, das über eine vergleichsweise kleine Sammlung Islamischer Keramik verfügt, möglicherweise weniger attraktiv. Wie in Kapitel II.2.2 bereits festgestellt, gehört diese Gruppe zudem nicht zum Kernkorpus der von Lane als kanonisch festgelegten Keramiken.

In Hinblick auf die Formen der Keramiken kann man feststellen, dass vor allem Schalen und Teller gesammelt wurden. Besonders geschätzt waren figürliche Darstellungen, sowie einzelne Figurinen und Gefäße mit plastisch-figürlicher Ausformung. Die Kalligraphie als wichtigste der Islamischen Künste ist ebenfalls zahlenmäßig stark vertreten. Somit ist auf der einen Seite, was die Figürlichkeit angeht, gegen das Narrativ des sogenannten Bildverbots gearbeitet worden, andererseits rückte die Kalligraphie als typisches Erkennungsmerkmal Islamischer Kunst verstärkt in das Bewusstsein. Geometrische Fliesenmosaiken aus Andalusien oder Marokko, sind nur mit einem 1985 erworbenen marokkanischen Fliesenfeld nachzuweisen.<sup>46</sup> Auch dies belegt den Einfluss von Lanes Standardwerk, das diesen Sammlungsbestand völlig ausblendet.

Insgesamt betrachtet zählt die Sammlung der Islamischen Keramik am Museum Angewandte Kunst aufgrund ihrer Systematik sowie der Qualität der Objekte zu den wichtigsten in Deutschland.

### V.3.3.5 Personelle Betreuung

Die Islam Abteilung des Museums Angewandte Kunst verfügte ab Mai 1985 erstmals über eine eigene Wissenschaftlerstelle. Dorothea Rohwedder kuratierte nicht nur die Eröffnungsausstellung des Neubaus (vgl. Kap.V.3.5.3), ihr gelang auch die wissenschaftliche Aufarbeitung der Bestände. Leider war diese Betreuung nur von kurzer Dauer. Mit der Pensionierung Rohwedders Mitte 1992 wurde aufgrund von haushaltsbedingten Sparmaßnahmen die Stelle nicht mehr besetzt und anschließend ganz aus dem Haushaltsplan gestrichen.<sup>47</sup> Zu dieser

<sup>46</sup> Inv.Nr. 14597-4 (Kat.Nr. 156) im Katalog Frankfurt 1996.

<sup>47</sup> Information Verwaltung Museum Angewandte Kunst Frankfurt per E-Mail vom 15.05.2015.

Zeit hatte das Thema Islam noch nicht die Brisanz von heute. Direktor Arnulf Herbst unterschätzte die Wichtigkeit der an der Zahl ihrer Objekte gemessen kleinsten Abteilung des Hauses und hielt eine dauerhafte wissenschaftliche Betreuung für verzichtbar. Wie kurzsichtig diese Einstellung war, lässt sich heute klar feststellen. Trotz mehrfacher Versuche ist es den nachfolgenden Direktoren aufgrund mangelnder Etats nicht gelungen, die Stelle abermals zu besetzen. Der politische Wille hierzu scheint in der Stadtverwaltung letztendlich bis heute nicht vorhanden zu sein. Offiziell ist die Abteilung seither unter der Betreuung Stephan von der Schulenburgs, Kurator der Ostasien Abteilung. Von der Schulenburg arbeitet mit freien Wissenschaftlern auf Werkvertragsbasis zusammen, für die eine Finanzierung erst einmal gewährleistet sein muss.<sup>48</sup> Daher wurden in den vergangenen zwanzig Jahren Ausstellungen Islamischer Kunst nur noch sporadisch veranstaltet. Zunächst Martina Müller-Wiener, später dann Deniz Erduman-Çalış, die Autorin dieser Arbeit, haben im Rahmen ihres Volontariats und einer anschließenden freiberuflichen Tätigkeit am Museum für eine zeitweise Belebung der Abteilung durch Dauer- und Sonderausstellungen sorgen können. In jüngster Zeit kommt jedoch erschwerend hinzu, dass die Bestände der Islam-Sammlung fast vollständig magaziniert sind und nur sehr wenige Stücke in den „Elementarteilen“ zu sehen sind (vgl. Kap. v.3.4.2). Somit ist die Abteilung auch physisch nahezu völlig aus dem Bewusstsein verschwunden.

## V.3.4 Islamische Keramik in den Dauerausstellungen

### V.3.4.1 Von der Museumsgründung bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges

Um einen Eindruck von der Gestaltung und der Bestückung der Dauerausstellungen gewinnen zu können, sind vor allem historische Fotoaufnahmen von Bedeutung. Sie können genauen Aufschluss darüber

<sup>48</sup> Eine Kontinuität ist hier allein schon aufgrund der sogenannten „Scheinselbständigkeit“, die es verbietet, Freiberufler über einen längeren Zeitraum auf Basis eines Werkvertrages zu beschäftigen, nicht möglich.

geben, wie die Keramiken präsentiert wurden. Ergänzend dokumentieren Museumsführer die einzelnen Abteilungen des Museums und stellen die ausgestellten Objekte vor. Nur selten finden sich jedoch Aussagen über die Art und Weise der Präsentation, oft werden nur wichtige Kunstwerke exemplarisch vorgestellt.

Der „Führer durch das Kunstgewerbemuseum zu Frankfurt am Main“ von 1908 ist hier eine Ausnahme. Er beschreibt ausführlich die Aufteilung und Bespielung der Räume des Museums.<sup>49</sup> Der einleitend abgebildete Plan zeigt die Säle im ersten Obergeschoss der Neuen Mainzer Straße 49, von denen das Museum im Wesentlichen den rechten Nordflügel innehatte (vgl. Grundriss x.3.3.1). Im Südflügel befanden sich die Räume der Bibliothek sowie der Kunstgewerbeschule. Der Rundgang ist mit römischen Ziffern durchnummeriert, wobei sich in Raum IX. „Orientalische Arbeiten“ finden. Der Text des Führers nimmt die in arabischen Ziffern durchnummerierte Vitrinen-Gliederung auf und beschreibt deren Inhalte. In Raum IX. sind „Muhammedanisches Kunsthandwerk (Persien und Türkei)“<sup>50</sup> sowie „Ostasiatisches Kunsthandwerk“ (Porzellan aus China sowie Keramik, Lackarbeiten, Schwerter und Färberschablonen aus Japan) vereint zu finden. Als prominentestes Objekt der Islam Abteilung wird ein 1904 aus der Sammlung Wilhelm Peter Metzler erworbener Albarello mit Lüsterbemalung vorgestellt.<sup>51</sup> Als Entstehungsort wird Damaskus sowie eine Datierung in das 13. Jahrhundert vermerkt. Laut Führer war das kostbare Apothekegefäß freistehend aufgestellt, wobei die genaue Position nicht mehr ermittelt werden kann. Der Usus, Objekte ohne Vitrine und schützende Verglasung frei aufzustellen, war in dieser Zeit noch weit verbreitet. Dies wäre heute für ein so fragiles Keramikobjekt nicht mehr vorstellbar. Die Bedeutung des Objektes wird wie folgt kommentiert: „Wegen seiner Sel-

49 Katalog Frankfurt 1908. Es lässt sich feststellen, dass die Kataloge der Zeit vor 1945 Objekte und Raumfolgen sehr detailliert und ausführlich beschreiben. Dies liegt sicherlich an der kostspieligen Reproduktion der Objekte in Katalogen. In diesem Fall ersetzen Beschreibungen die Fotografien. Heute sind diese Beschreibungen nicht mehr nötig aufgrund der leicht reproduzierbaren, digital erstellten Farbfotografien. Vgl. dazu auch Blair und Bloom 2011, S. 3f.

50 Ebenda, S. 81.

51 Katalog Frankfurt 1996, S. 75, Inv.Nr. WMA1.

tenheit und Schönheit eines der Hauptstücke der Sammlung.<sup>52</sup> Zudem wird der Albarello mit einem der wenigen Farbabbildungen im Führer hervorgehoben. Das Objekt steht auf einem rechteckigen Sockel, der kaum größer als der Standfuß des Gefäßes ist. Dieser wiederum ruht auf einer quadratischen Grundfläche, die möglicherweise die Oberseite des Podestes darstellt. Die Seitenlänge des Podestes scheint kaum größer als 15 cm bei einer Gesamthöhe des Albarellos von rund 30 cm. Wenn dies die Ausstellungssituation dieses Objektes im Museum war – wovon aufgrund der Beschreibung auszugehen ist, ist hier eine sehr gewagte Aufstellung gewählt worden, bei der die Sicherheit zugunsten der herausgehobenen Präsentation eines singulären Meisterwerks vernachlässigt wurde.

Als nächstes wird ein „Wandgestell 40. Persische Fayencefliesen (mit gelblich getönter Zinnglasur und Lüsterdekor)“<sup>53</sup> beschrieben. Auf diesem wurden u. a. Sternfliesen mit Lüsterdekor aus dem 13. bis 14. Jahrhundert ausgestellt. Diese Fliesen mit Vögel- und anderen Tierdarstellungen, Arabesken und Pflanzen sowie „kobaltblauen Reliefschriftzeichen“<sup>54</sup> können auf einer undatierten Fotografie aus dem Museumsarchiv wiedergefunden werden (vgl. Abb. x.3.5.4). Leider lässt sich nicht genau feststellen, wie dieses Wandgestell ausgesehen hat. Auf der Fotografie sind kleine Bügel an den Fliesenrändern zu erkennen. Diese scheinen an einer Wand oder der Rückwand einer Vitrine befestigt zu sein, als Hintergrund sind Bögen aus weißem Karton zu erkennen, die an einigen Stellen nicht ganz bündig schließen. Das Foto ist stark retuschiert, um diese Spalte zu übertünchen, eine Sternfliese in der obersten Reihe rechts ist sogar komplett umrahmt von einer weißen Retusche. Alle zwölf Fliesen sind nicht mehr in der Museumssammlung vorhanden und zählen zu den Verlusten des Zweiten Weltkrieges.<sup>55</sup> Das Museum konnte 1981 diese Lücke wieder schließen und ein vollständiges Fliesenfeld aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts erwerben, das neben den

52 Katalog Frankfurt 1908, S. 81.

53 Ebenda, S. 81.

54 Ebenda, S. 82.

55 Es finden sich heute noch zwei Fliesen in der Sammlung, die 1894 erworben wurden. Diese sind allerdings von einem anderen Museum der Stadt, vermutlich nach 1945, übernommen worden, wie die Inventarnummer „St. 87“ verrät. Vgl. Katalog Frankfurt 1996, S. 147.

Sternfliesen mit Vogel- und Pflanzendartstellungen auch die dazwischen gesetzten Kreuzfliesen mit türkisfarbener Glasur aufweist.<sup>56</sup>

Die zwölf Fliesen aus der Vorkriegszeit des Museums verfügen alle als gemeinsames Merkmal über die Grundform eines achteckigen Sternes. Während einige von ihnen noch in die Seldschukenzeit zu datieren sind, ist die Entstehungszeit der reliefierten Fliesen im sogenannten Sultanabad-Stil rund hundert Jahre später anzusetzen. Solch eine konkrete Datierung, wie sie uns heute vorliegt, war zu dieser Zeit noch nicht möglich, sodass im Führer alle Fliesen gemeinsam auf das 14. bis 15. Jahrhundert datiert werden.<sup>57</sup> Wichtig bei der Präsentation war den Kuratoren weniger die genaue Zuschreibung der Objekte, als vielmehr eine ästhetische Präsentation, die stark auf Symmetrie und optische Ausgewogenheit aufbaut. Diese Beobachtung wird sich bei der Betrachtung weiterer Fotografien der Zeit im Folgenden bestätigen.

Auf besprochenem Foto nicht zu erkennen sind weitere Fliesen, die sich ebenfalls auf dem „Wandgestell 40“ Befunden haben. Dies sind sogenannte „türkische Fliesen“, Fliesen einer „Nordtürkischen Gruppe“ sowie solche der „Syrischen Gruppe“, die Damaskus zugeschrieben werden. Die Fliesen der Nordtürkischen Gruppe entsprechen offensichtlich Iznik-Keramiken der Zeit nach 1560, da das charakteristische Bolusrot in der Beschreibung genannt wird.

Ebenfalls verloren sind die im Führer beschriebenen Spanisch-Maurischen Fliesen aus dem 15. bis 16. Jahrhundert, die „Azulejos, Fliesen in Formen gepreßt, mit erhöhten, die Glasur trennenden Randlinien“ – vermutlich ist hier die Cuerda-Seca-Technik gemeint. Weiterhin gelistet sind ein Wandschrank mit „persischen Lüsterfayencen“ sowie die im Museum zu dieser Zeit bereits vertretene Gruppe mit „Blaumalerei unter Einfluß des chinesischen Porzellans entwickelt“.<sup>58</sup>

56 Katalog Frankfurt 1996, S. 138–139, Nr. 145, Inv.Nr. H.St.57.

57 Der Führer vermerkt: „Fliesen in der oberen Reihe, aus unterschiedlichen Fundorten und Entstehungszeiten“. Vgl. Katalog Frankfurt 1908, S. 82. Es kann anhand der schlechten Schwarzweiß-Fotografie letztendlich nicht eindeutig geklärt werden, ob diese Fliesen Übermalungen und Ergänzungen aufweisen oder ob sie teilweise vielleicht sogar Fälschungen waren. Da die Fliesen zu den Kriegsverlusten zählen und auch keine Inventarnummer angegeben ist, erschwert sie die Provenienzforschung oder Überprüfung.

58 Katalog Frankfurt 1908, S. 82.

Als nächstes folgen die Iznik-Teller der Museumssammlung sowie der 1901 erworbene „Humpen mit gradlinigem, eckigem Henkel (Blumentopf), bemalt mit Tulpen und Hyazinthen“, ebenfalls aus Iznik.<sup>59</sup> Was unter der Bezeichnung „Blumentopf“ zu verstehen ist, bleibt unklar. Vermutlich wurde eine Verwendung als Blumenvase angenommen. Bei dieser typischen Humpenform handelt es sich vielmehr um Wassertrinkgefäße.

Im Jahr 1912 folgten im Museum Umbauarbeiten nach Auszug der Kunstgewerbeschule aus dem Obergeschoss.<sup>60</sup> Außer einem kleinen Teil des Südflügels, den die Bibliothek weiterhin einnahm, konnte das Museum nun die gesamte Fläche des Obergeschosses nutzen. Ein aus diesem Anlass herausgegebener Museumsführer zeigt die neue Aufteilung der Räume.<sup>61</sup> Gleichzeitig wurde nun dem sich im beginnenden 20. Jahrhundert wandelnden Bewusstsein der Kunstgewerbemuseen Rechnung getragen (vgl. Kap. IV.1). Somit erfolgte eine gesamte Neuaufstellung und Neugliederung der Sammlungen. Museumsdirektor Trenkwald analysiert die Ausstellungspraxis des 19. Jahrhunderts wie folgt:

„Man ist sich heute darüber klar, daß für die lebendige Wirkung eines Museums nicht allein der Inhalt, sondern auch die Art seiner Darbietung von wesentlicher Bedeutung ist. (...) Handelt es sich um ein Kunstgewerbemuseum, so wird besonderes Gewicht auf eine künstlerische Durchgestaltung gelegt werden müssen. (...) Als in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Kunstgewerbe-Museen gegründet wurden, wählte man die Einteilung nach Techniken schon aus dem Grunde, weil sie den unmittelbaren Zwecken der Belehrung des Handwerkers am besten entsprach. Galt es doch damals vor allem, den Kunsthandwerker durch Vorweisung von ‚Vorbildern‘ zu fördern. Man glaubte, durch Neubelebung halb- oder ganzvergessener technischer Verfahrensarten das im Rückgang befindliche Handwerk wieder kräftigen zu können. Diese Betonung der Vorbildlichkeit und einseitige Verweisung auf Technik und alte Stilformen hatte jedoch eine Veräußerlichung der Stilauffassung sowie eine Überschät-

<sup>59</sup> Inv.Nr. 3466, Katalog Frankfurt 1996, Nr. 124, S. 123.

<sup>60</sup> Vgl. Schmidt 1914, S. 55.

<sup>61</sup> Katalog Frankfurt [1918].

zung des rein Technischen und Virtuosen zur Folge und führte schließlich zur Stilmachung, bis alle alten Stilarten als jeweils modernste durchlaufen waren.“<sup>62</sup>

Als zeitgemäße Ausstellungskonzeption sah Trenkwald eine Aufstellung nach stilgeschichtlichen Epochenzusammenhängen an. In diesen Epochenräumen sollten sich die unterschiedlichen Techniken nebeneinander finden.

„Es soll die Einheitlichkeit der Kunstauffassung einer Zeit, einerlei auf welchem Gebiete sie sich betätigt, zur Anschauung gebracht werden“ und die „Erkenntnis wecken, daß einer Stilart eine ganz bestimmte Kunstanschauung zugrunde liege, aus welcher sich konstruktive Ideen und Formgebung organisch entwickeln (...) Das ganze Geheimnis einer guten musealen Aufstellung besteht in der sorgfältigen künstlerischen Auswertung der durch das gegebene Material geschaffenen Situation und in einer möglichst sachlichen Darbietung. (...) Die Mittel, welche sich eine gute Museumsaufstellung bedient, sind gering an Zahl und sehr einfach: Art und Farbe der Wandbekleidung, Ausnützung von Licht- und Raumverhältnissen, Verteilung der Objekte im Raum unter besonderer Berücksichtigung alles Wesentlichen und Charakteristischen Inhalts, Anpassung der Schauschränke.“<sup>63</sup>

Diese Aussage Trenkwalds kann heute noch als relevant für museale Präsentationen angesehen werden. Wie zeitgemäß seine Gedankengänge sind verdeutlicht diese Einschätzung: „Architekt und Museumsleiter haben sich nur darüber klar zu sein, daß die dekorative Ausgestaltung stets ein Dienendes bleiben muß, sie darf sich nicht als etwas Selbständiges, Eigenartiges zwischen Beschauer und Objekt drängen.“<sup>64</sup> Unter genau diesem Problem leiden heute viele Museumspräsentationen, in denen das Ausstellungsdesign derart in den Fokus rückt, dass die Kunstwerke in den Hintergrund gedrängt zu werden scheinen. Dem

<sup>62</sup> Trenkwald 1913, S. 5.

<sup>63</sup> Ebenda, S. 6.

<sup>64</sup> Ebenda.

Ausstellungsdesigner wird mancherorts mehr Entscheidungskompetenz zugesprochen als dem Kurator, der sich in der Auswahl und Positionierung seiner Exponate dem Design unterordnen soll.

Grundriss X.3.3.2 zeigt den neuen Aufbau des Museums. Raum XVIII beherbergt nun „Orientalische Arbeiten – Kleinkunst der Antike“. In diesem Saal sind die Werke Islamischer Kunst sowie Ostasiens vereint mit Objekten aus der Antike ausgestellt. Die Objektgruppe „Muhammedanisches Kunstgewerbe (Persien und Türkei)“ listet den bereits bekannten syrischen Lüsteralbarello, sowie syrische Gläser mit Emaildekor des 13. Jahrhunderts. Daneben sind genannt „persische Lüsterfayencen und Halfayencen“ sowie Fliesen und ein Samtstoff aus dem 16. Jahrhundert. In einer „Mittelvitrine“ finden sich neben weiteren persischen Keramiken „Türkische Halfayencen. Schüsseln und Wandfliesen“.<sup>65</sup>

Paul F. Schmidt lobt in einer Besprechung im Kunstgewerbeblatt von 1914 die Neueinrichtung in den höchsten Tönen. Wesentliches neues Gestaltungselement war der Einzug von Farbe an den Wänden. Alle Räume erhielten einen eigenen Farbton, der dem Thema der Säle sowie der Entstehungszeit der gezeigten Objekte entsprechend gewählt wurde.

„Es wird wohl jedem der einmal das kleine Kunstgewerbemuseum in Frankfurt a. M. gesehen hat, dies als ein wahres Muster der neuen sachlichen Museumsschönheit in Erinnerung geblieben sein. (...) Das Geheimnis dieser Wirkung liegt in zweierlei: Neben der unbeirrbaren Sachlichkeit der Gesinnung wirkt ein vollendeter Geschmack. Geht man die Galerie flüchtig durch, so prägen sich einem wie Schlagwörter die großen Raumeindrücke ein (...). Und so wie hier in der historischen Abteilung wechseln mit noch eindrucksvollerem Reichtum Licht und Farbe in den Sälen des neu hinzugekommenen Südflügels (...), das leuchtende Goldgelb des Majolikasaales mit rotgestrichenen Schränken, in denen die Märchenfarben der orientalischen Fayencen schimmern (...).“<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Katalog Frankfurt [1918], o.P.

<sup>66</sup> Schmidt 1914, S. 50 und 54.

Diese Beurteilung zeigt, mit welchem Geschick und wie zukunftsweisend Trenkwald sein Museum gestaltet hat. Bis heute sind der Einsatz von Farbe und Licht wichtige Gestaltungsmittel im Ausstellungswesen.

Ein weiterer „Führer durch das Museum für Kunsthandwerk“ – nun unter dem neuen Museumsnamen – erschien 1937.<sup>67</sup> Der abermals beigefügte Grundriss zeigt die Aufteilung der Räume in den beiden Flügeln abzüglich der Räume der Bibliothek (vgl. Grundriss x.3.3.3). Die Abteilung Orient erscheint nun aufgeteilt in „Ostasien (China und Japan, Raum 16)“ sowie „Vorderasien (Persien und Syrien, Raum 15)“.<sup>68</sup> Alle Räume des Museums sind in knapper Beschreibung dargestellt, ohne auf Vitrinen-Einteilungen einzugehen. Der Raum Vorderasien befindet sich nun zentral gelegen, links von der Mittelachse des Gebäudes. In der Beschreibung wird abermals an erster Stelle der bereits bekannte Albarello beschrieben. Weiterhin genannt werden „Schalen aus Syrien und Persien des 13. Jahrhunderts“ in Lüsterdekor, abermals die auf das 14. bis 15. Jahrhundert datierten Sternfliesen sowie „Weiße Fayencen mit Blaumalerei“. Neu in der Abteilung sind syrische Gläser und „Spanisch-maurische Schüsseln“ in „herrlichem Goldlüster“. Dazu: „Ein seltenes Stück ist die spanische Gazellenschüssel des 15. Jahrhunderts“.<sup>69</sup> Hingewiesen wird weiterhin auf die engen Verbindungen zum europäischen Kunsthandwerk. Es fällt auf, dass die Verortung der Objekte in der Abteilungsbenennung sich von „Persien und Türkei“ zu „Persien und Syrien“ gewandelt hat. Die Iznik-Fliesen und -Keramiken der Sammlung sind nicht genannt, es bleibt unklar, ob sie überhaupt ausgestellt waren. Im Führer erscheint keine einzige Abbildung der Islam Abteilung, sodass sich keine weiteren Rückschlüsse ermöglichen.

In etwa die gleiche Zeit, nämlich nach der Übernahme des Museums durch die Stadt Frankfurt 1921, sind die einzigen Fotografien des Museumsarchives zu datieren, die vor der Zerstörung des Museumsgebäudes im Zweiten Weltkrieg aufgenommen wurden.<sup>70</sup> Abbildung x.3.5.5 zeigt

<sup>67</sup> Katalog Frankfurt 1937.

<sup>68</sup> Ebenda, S. 20.

<sup>69</sup> Ebenda. Diese Keramiken befinden sich heute nicht mehr in der Islam Sammlung des Museums sondern sind nun korrekterweise Teil der Europa Sammlung.

<sup>70</sup> Datierung der Fotografie laut Ute Kunze, Archivarin des Museums, auf die Zeit zwischen 1929–32 (E-Mail vom 21.10.2014).

die Detailansicht einer Vitrinenausstattung mit 18 Keramiken aus dem Iran des 12. und 13. Jahrhunderts. Sie deckt sich weitestgehend mit der Beschreibung des Museumsführers von 1937. Ein Großteil der Objekte konnte anhand der Inventarlisten sowie des Bestandskataloges identifiziert werden, bei einigen Objekten ist der Vermerk „Leihgabe“ hinzugefügt. Unter den identifizierten Objekten der Museumssammlung sind Neuerwerbungen der Jahre 1928 und 1929, sodass für die Datierung der Fotos 1929 als terminus post-quam angesetzt werden muss.<sup>71</sup>

Bei der gezeigten Vitrine, die leider nur im Ausschnitt zu sehen ist, handelt es sich um eine für die Zeit typische, großformatige, wuchtige Vitriniform. Im Gegensatz zu allen anderen Vitrinen, die auf den Museumsaufnahmen der gleichen Zeit zu sehen sind, ist bei dieser kein Glasboden eingesetzt, eine horizontale Gliederung wird vielmehr mittels stoffbespannter Podeste erreicht. Zwei Stufenpodeste ermöglichen die Anordnung der Objekte in drei Ebenen. Teller und flachere Schalen sind aufgestellt, einige der Objekte sind mit kleinen Schildern beschriftet, die neben den beschriebenen Objekten auf der gleichen Ebene aufgestellt sind. Die Beschriftung ist knapp gehalten, im Wesentlichen sind Entstehungsort und -zeit genannt, die Ankäufe verfügen über den Vermerk „Neuerwerbung“. Die Mehrzahl der Objekte bleibt unkommentiert. Die Rückwand der Vitrine ist mit Papierbahnen, die mit Reiszwecken befestigt sind, verhängen. Bei Durchsicht der Fotos fällt auf, dass im Gegensatz zu freistehenden alle an der Wand aufgestellten Vitrinen eine Stoffbespannung an der Rückseite aufweisen. Ob es sich bei der Vitrine der Islamischen Keramik um eine freistehende oder vor einer Wand aufgestellte handelt, ist nicht eindeutig festzustellen. Möglicherweise wurden die Papierbahnen auch nur für das bessere Fotografieren angebracht, da die Vitrine frei stand. Dies würde gleichzeitig bedeuten, dass die Rückseite des Sockels ebenfalls gestuft und bespielt gewesen sein könnte.

Eine weitere Fotografie der Zeit zeigt zwei Vitrinen mit weiteren Objekten der Islam-Sammlung (Abb. x.3,5,6). Die linke Vitrine ist bestückt mit Keramiken, in der rechten befindet sich die Glassammlung des Museums sowie einige Textilfragmente. Die Vitrinen sind durch ver-

71 Inv.Nr. 6454, 6455 und 6489.

stellbare Glasböden horizontal gegliedert und wirken durch ihre Aluminiumkonstruktion, die auf einem dunklen Sockel ruht, leicht und modern, das Material tritt zugunsten des Objektes in den Hintergrund. Auf der unteren Ebene der Keramik-Vitrine befindet sich ein Meisterstück der Museumssammlung: ein um 1920 erworbener Teller aus Meschhed mit einer Tigerdarstellung sowie vegetabilen Ornamenten in Kobaltblau.<sup>72</sup> Er ist auf einem Ständer aufrecht präsentiert, am Rand des Tellers lässt sich zudem eine Metallmontierung erkennen, die es ermöglichte, den Teller an der Wand zu befestigen.<sup>73</sup> Flankiert wird das Stück aus dem frühen 17. Jahrhundert von zwei Schalen des 19. Jahrhunderts. Diese Präsentation wird der Bedeutung des Objektes keineswegs gerecht, die schmale Vitrine wirkt überfrachtet. Aufgrund der Höhe des Teller war es möglich, nun noch einen weiteren Boden einzuziehen, diese Aufteilung wirkt unproportioniert und eher mißlungen. Auf dem Glasboden ist ein türkisfarbener Teller mit schwarzer Bemalung aufgestellt, er wird von zwei Schultertöpfen rechts und links begleitet.<sup>74</sup> Auch in dieser Vitrine ist die Beschilderung auf nur ein Objekt, nämlich den Tiger-Teller reduziert.

Eine dritte Fotografie der Zeit deckt sich wieder mit der Beschreibung des Museumsführers von 1937 (Abb. x.3.5.7). In dieser, abermals als Ausschnitt fotografierten Vitrine findet sich als zentrale Präsentation eine große Majolika-Schüssel aus dem 15. Jahrhundert mit europäischem Wappen. Auf einem geschwungenen Regalbrett darüber ist ein weiterer spanischer Teller des 15. bis 16. Jahrhunderts aufgestellt. Beide Objekte werden flankiert von Islamischen Keramiken aus einer Zeit vom frühen 13. bis zum 18. Jahrhundert. Obwohl die spanischen Majoliken bereits eindeutig aufgrund ihrer Dekoration in die Zeit nach der Reconquista zu datieren sind, werden sie hier als Spanisch-Maurische Keramiken mit Islamischer Kunst gemeinsam gezeigt. Dazu kommentiert der Museums-Führer: „Die hohe Blüte der Töpferkunst Persiens

72 Katalog Frankfurt 1996, Inv.Nr. V1, S. 92.

73 Montierungen dieser Art waren zu dieser Zeit weit verbreiten und können in vielen Museen auf historischen Fotos entdeckt werden. Inzwischen sind sie jedoch in der Regel aus konservatorischen Gründen entfernt worden, da sie dem Objekt schaden können.

74 Teller: Katalog Frankfurt 1996, Inv.Nr. Stadt 217, S. 90, die Schultertöpfe konnten nicht identifiziert werden.

bleibt nicht ohne Einfluss auf Europa“.<sup>75</sup> Dieser Einfluss lässt sich jedoch ohne nähere Erklärung kaum vermitteln, anhand der Präsentation in der Vitrine vermittelt er sich optisch jedenfalls nicht. Es scheint vielmehr so, dass sich die iranische Keramik dem großen dominanten Teller eher als Beiwerk unterordnet.

Bei Durchsicht von weiteren Archivfotos der Zeit fällt ein gewisser Unterschied in der Präsentation der Objekte auf. Gut vergleichen lassen sich Vitrinen der gleichen Materialgruppe. Sowohl bei den Vitrinen des europäischen (Abb. x.3.5.8) als auch bei denen des chinesischen Porzellans (Abb. x.3.5.9) fällt auf, dass bei der Präsentation der Objekte großer Wert auf eine ansprechende Aufstellung gelegt wurde. Vor allem bei den ostasiatischen Objekten ist eine gleichmäßige und symmetrische Verteilung der Objekte in der Vitrine festzustellen. Es gelingt eine stimmige, überzeugende Bestückung der Vitrinen, die nach ästhetischen Gesichtspunkten geschieht. Die Vitrinen der Islam Abteilung wirken dagegen weniger gut durchdacht und oft unglücklich zusammengestellt. Es lässt sich heute letztlich nicht mehr nachvollziehen, ob hier „unterschiedliche Hände“ am Werk waren, deren kuratorisches Geschick so verschieden ausfällt, oder ob die ostasiatische Kunst eine höhere Wertschätzung erfuhr da angenommen wurde, dass ihr ein höheres ästhetisches Konzept zugrunde liege, dem man versuchte gerecht zu werden. Auch die Räume des europäischen Kunsthandwerks, die den Schwerpunkt der Sammlung bilden, sind mit großer Sorgfalt präsentiert und inszeniert. Die kleinste Abteilung des Museums, die zudem über keinen eigenen Fachwissenschaftler verfügte, hat hier vermutlich die geringste Aufmerksamkeit in der Aufstellung bekommen. Gleichzeitig wird klar, dass ohne Fachwissen keine schlüssige Konzeption der Präsentation entwickelt werden kann.

Für die Zeit vor der Zerstörung des Museumsgebäudes im Zweiten Weltkrieg liegen keine weiteren beschreibenden Text- oder Bildquellen vor.

75 Katalog Frankfurt 1937, S. 20.

#### V.3.4.2 Die Zeit nach 1945

Aufgrund der räumlich schwierigen Lage des Museums nach Beendigung des Krieges blieb ein Großteil der Objekte jahrzehntelang magaziniert, darunter auch die Objekte der Islam-Sammlung. Aus der Zeit der Unterbringung des Museums im Westflügel des Städtelschen Kunstinstituts von 1951 bis 1967 konnten keine näheren Angaben über die Aufteilung der Räume gefunden werden. Das Museum veranstaltete bis zur Eröffnung des Neubaus 1985 Sonderausstellungen im Karmeliterkloster (vgl. Kap. v.3.5.2). Ob es eine Dauerausstellung zu Islamischer Kunst gab, lässt sich letztlich nicht mehr rekonstruieren, da es in den Archiven keinerlei Quellen hierzu gibt. Wie bereits erwähnt, fällt der stärkste Zuwachs der Abteilung in die 1950er und 60er Jahre und ist Peter Wilhelm Meister, Direktor des Museums von 1956 bis 1974 zu verdanken. Die Neuerwerbungen und Schenkungen des Museums wurden immer wieder in Sonderausstellungen dem Publikum präsentiert. Wie weit sie anschließend in die Dauerausstellung übernommen wurden, ist hingegen nicht mehr nachvollziehbar.

Bei Bezug der Villa Metzler im Jahr 1967 war die Raumsituation noch immer nicht befriedigend gelöst. Die wenigen Säle der klassizistischen Villa waren bestückt mit Europäischem Kunsthandwerk, das in Epochenräumen gezeigt wurde.<sup>76</sup> Eine Präsentation von Objekten der Islamischen Kunst schien es hier nicht gegeben zu haben. Dies änderte sich erst mit dem 1985 eröffneten Neubau. Im zweiten Obergeschoss bekam die „Abteilung für Islamische Kunst“, wie sie nun hieß, ausgedehnte Räume im ersten Quadranten (vgl. Grundriss x.3.3.4). Der vordere Raum war der Region Türkei zugedacht, der hintere Persien und Indien.

In einer Publikation, die anlässlich der Eröffnung des Neubaus veröffentlicht wurde, finden sich Fotografien der Räume „Persien“ (Abb. x.3.5.10) sowie „Türkei“ (Abb. x.3.5.11).<sup>77</sup> Auf beiden Fotos ist die lichte Architektur des Baus zu spüren. Festeingebaute großformatige Vitrinenwände, Haubenvitrinen mit weißem Sockel, mobile Stellwände sowie Holzsockel bilden nunmehr die Grundlage für die Ausstattung und

<sup>76</sup> Katalog Frankfurt 1985c, S. 17.

<sup>77</sup> Katalog Frankfurt 1985b, S. 130 und 131.

Gestaltung der Museumsräume. In der Abteilung „Persien“ ist die Konstruktion der Vitrinenwände gut zu erkennen. Die Wände sind durchbrochen von bodentiefen Einbauvitri-  
nen, die mittels Glasböden, die auf Metallträgern ruhen, flexibel eingeteilt werden können. Hier und da sind auch kleinere Vitrinen in den Wandkörper eingebaut. Die langgezogene Vitrinen-Wand ist hier dreireihig mit Objekten bestückt. Unterschiedliche Materialien wie Metall, Glas, Keramik und Textil werden nebeneinander präsentiert. Die gezeigten Objekte stammen aus unterschiedlichen Epochen und Regionen Irans. Daraus kann geschlossen werden, dass eine Aufstellung nach kulturhistorischen Gesichtspunkten gewählt worden sein muss, die sowohl regionale als auch historische Entwicklungen der Kunst berücksichtigt. In der links hinten erscheinenden Vitrine sind ausschließlich Keramiken gezeigt, eine kleine eingebaute Vitrine daneben ist mit Handschriften bestückt. Im Hintergrund rechts ist der große Sichelteppich des 17. Jahrhunderts (Inv.Nr. 13297), ein Glanzstück der Sammlung, zu erkennen. An der Wand dahinter sind weitere Textilien angebracht.

Die Präsentation der Keramiken erfolgt frei auf den Glasböden oder durch leichte Aufrechtstellung mittels Acrylständer. Neben den Objekten ist keine Beschilderung angebracht, sodass die Betrachtung des Kunstwerkes nicht beeinträchtigt wird. Alle Objekte, egal aus welchem Material, sind gleichwertig präsentiert, keines ist durch Erhöhung oder dergleichen besonders hervorgehoben. Die Aufstellung in der Ebene erfolgt alternierend vorne und hinten, sodass die Vitrine von beiden Seiten betrachtet werden kann. Der klar strukturierte Raum mit seinen architektonischen Vitrinen lässt den Besucher diesen entlang vorgegebener Wege erfahren. Die große durchsichtige Vitrinenwand gibt den Blick frei auf dahinter befindliche Exponate. Einerseits wird so die Neugierde des Besuchers geweckt und er wird angetrieben, weiterzugehen, andererseits verschwimmen die Objekte ineinander, sodass ein Form- und Farbspiel erzeugt wird und die Konzentration auf das Einzelwerk verloren geht.

Die Fotografie des „Türkei“ Raumes zeigt lediglich auf Podesten aufgestellte Möbel sowie dahinter aufgehängte Teppiche. Die Keramiken der Abteilung sind nicht abgebildet.

Wie uneins man sich mit der Benennung der Abteilung war wird deutlich, wenn man sich den 1985 veröffentlichten Westermann-Führer zur Hand nimmt.<sup>78</sup> Auf dem Museumsplan auf Seite 10 und 11 erscheint die Abteilung unter dem Namen „Vorderer Orient“, im Text ab Seite 88 wird die „Islamische Abteilung“ vorgestellt. Im Bereits besprochenen Architekturband, ebenfalls von 1985, wird sie als „Abteilung Islamischer Kunst“ titulierte.

Im Jahr 2000 kam es zum Umzug der Islam Abteilung, die der neu gegründeten Design Abteilung weichen musste und nunmehr im dritten Quadranten am hinteren Ende des Museums in weniger prominenter Lage ihre Räume bezog. Direktor James M. Bradburne nahm neben der Umbenennung des Hauses in „Museum für Angewandte Kunst“ weitere Veränderungen vor. Dazu zählte auch die Integration von Farbe in die weißen Räume, indem er für jede Abteilung eine farbige Titelwand einführte.

Ein Foto der Abteilung aus dem 2001 veröffentlichten Prestel-Führer zeigt im Hintergrund diese Titelwand.<sup>79</sup> Im Vordergrund erscheint der bereits genannte Sichelteppich, dahinter ist die Gliederung der Abteilung durch Trennwände zu sehen. Die Vitrinen ließ Bradburne mit einem holzfarbenen Sockel verschalen, sodass insgesamt die Dominanz der Farbe Weiß durchbrochen wird. Ein wesentlicher Unterschied zur vorherigen Aufstellung ist, dass in diesem Raum keine fest eingebauten Vitrinen vorhanden sind. Es wird vielmehr mit einzelnen Ganzglasvitrinen gearbeitet. Die Präsentation in den Vitrinen bleibt jedoch unverändert: die Objekte werden in zwei Ebenen nebeneinander gruppiert aufgestellt, flexible Glasböden dienen der Unterteilung. Durch die kleineren Vitrinen wirken die Gruppierungen nicht mehr so dicht gedrängt, das Einzelobjekt kommt besser zur Geltung und erfährt somit mehr Aufmerksamkeit.

Mattias Wagner K, Direktor des Museums seit 2012, unterwarf das Haus nach einer Renovierungsphase und anschließender Neueröffnung im April 2013 einem völlig neuen Konzept. Er ließ alle seit 1985 vorhandenen fest eingebauten Vitrinenwände abreißen, die Dauerausstellungen

<sup>78</sup> Katalog Frankfurt 1985c.

<sup>79</sup> Katalog Frankfurt 2001, S. 66.

abbauen und magazinieren. Alle Lichtschutzmaßnahmen, die im Laufe der vergangenen 27 Jahre eingebaut worden waren, ließ er entfernen und den Bau wieder als Architekturkunstwerk – zunächst ohne Inhalt – feiern. Nun sind in den weitläufigen Räumen des Museums keine festen Dauerausstellungen mehr vorgesehen. Sonderausstellungen in individuellem Erscheinungsbild werden in die freien Flächen gesetzt und anschließend wieder vollständig abgebaut. Die Objekte des Museums sind in einem kulturübergreifenden Ansatz unter dem Titel „Elementarteile. Aus den Sammlungen“ mit einigen wenigen Beispielen präsentiert. Das Konzept sieht vor, herausragende Beispiele angewandter Kunst aus den Bereichen Europa, Ostasien, Islamische Kunst, Design, Grafik und Buchkunst aus einer 5000 Jahre umfassenden Zeitspanne gemeinsam zu präsentieren und dabei die „museale Präsentationsweise angewandter Kunst kritisch zu hinterfragen.“<sup>80</sup> Die gängige Museumspraxis, Objekte angewandter Kunst chronologisch, nach Material, Produktionsweise, Stil oder Produzenten zu gliedern wirke, so Wagner K, einschränkend auf „die Phantasie und das Denken der Betrachter“. Dies sei nicht mehr zeitgemäß, sodass nun die Objekte von dieser Klassifikation losgelöst und als individuelles Objekt in einer „offenen Betrachtung“ wahrgenommen werden könnten. Die Präsentation gewähre „durch ihr konsequentes Nebeneinander von Unterschiedlichem einen unvoreingenommenen Einblick in das Zentrum der Sammlung wie in einer Herzkammer des Museums. Es zeigt seine Objekte im Urzustand noch vor jeder thematischen Sortierung, die als Elementarteile jeweils für ihr eigenes Potential sprechen.“<sup>81</sup>

Die rund 80 Objekte aus den genannten Sammlungsgebieten wurden von dem Direktor sowie seinen Kuratoren ausgewählt und zu kleinen Themen assoziiert einzeln oder in Gruppen zusammengestellt. Abbildung x.3.5.12 zeigt einen Blick in die Ausstellung. Eine für die Elementarteile speziell entworfene Vitrinenlandschaft formt den Raum unter Verwendung geometrischer Grundelemente in der Farbe Weiß. In die Wände sind Vitrinen eingebaut, die speziell auf die gezeigten

<sup>80</sup> Presstext des Museums, 10.Mai 2014, <http://www.museumangewandtekunst.de/press/id/32> (09.03.2015).

<sup>81</sup> Ebenda.

Objekte zugeschnitten wurden. Einige Objekte stehen frei im Raum auf weißen Sockeln. An den Wänden befinden sich Zitate wie „Vom Verbergen“, „Die Erinnerung ist ein Irrtum“, „Draußen im Dunkel“ oder „Der Zufall flüstert“. Ein Wandtext informiert die Besucher über das Konzept der Ausstellung sowie die Nutzung der Zitate. Diese „sind dabei mögliche Titel für vorstellbare thematische Ausstellungen wie auch gangbare Pfade für die Besucherinnen und Besucher, anhand derer sie (...) durch die Ausstellung geführt werden.“

Um die gewünschte „offene Betrachtung“ der Besucher zu erzielen, verzichteten die Kuratoren auf jegliche Objektbeschriftung. Im unteren Teil der Wände und Sockel sind große Zahlen angebracht. Diese verweisen auf ein Handout, das beim Eingang in die Abteilung zur Hand genommen werden kann. Hier sind dann, auf Wunsch, detaillierte Angaben zu jedem Objekt zu finden.

Von den rund 80 ausgewählten Objekten sind vier aus der Sammlung Islamischer Kunst vertreten, eines davon ist eine Keramik. Die hierfür zusammengestellte Gruppe entspricht dem bekannten und oft gezeigten kulturübergreifenden Thema der Blauweißkeramik (vgl. Abb. x.3.5.13). Die bereits zuvor vorgestellten Kendis aus chinesischem Porzellan, Frankfurter Fayence und der iranischen Quarzfrüte sind hier ergänzt durch eine große chinesische Altarvase, eine koreanische Reisweinflasche sowie zwei weitere Beispiele chinesisches Blauweißporzellans. Bei der Aufstellung der Objekte wurde auf eine ausgewogene Präsentation geachtet, die zwei „Kröten-Kendis“ und der „Elefanten-Kendi“ sind einander zugewandt als würden sie miteinander in Kommunikation treten.

Der Fokus des Museums auf kulturelle Ost-West-Beziehungen sowie auf den intensiven Handelsaustausch Ostasiens mit der Islamischen Welt und Europa erschließt sich hier nur dem kundigen Museumsbesucher. Auf den ersten Blick fallen lediglich die gemeinsame blau-weiße Dekoration der Objekte sowie ihre interessante Form auf, alles Weitere wird dann aber der Fantasie und der Interpretation des Betrachters überlassen. Erst bei Hinzunahme des Handouts erhält der Besucher kleine Texte zu jedem Objekt. So ist es jedem selbst überlassen, ob er sich den Werken assoziativ und frei nähern will oder ob er tatsächlich etwas über die Stücke in Erfahrung bringen möchte. Für Wagner K ist

sein neues Museum ein „Ort für zeit- und unzeitgemäße Betrachtungen im Sinne von Friedrich Nietzsches Fröhliche(r) Wissenschaft“.<sup>82</sup>

Die gezeigten Kunstwerke sind nicht nur von ihrer Klassifikation „losgelöst“, gleichzeitig findet eine Entwurzelung statt, die das Objekt seinem kulturhistorischen Entstehungszusammenhang entzieht. Ein Gegenstand des täglichen Gebrauchs wird somit entkontextualisiert, es wird zum reinen Objekt formalästhetischer und assoziativer Betrachtung.

Mit seinem Konzept stellt Wagner K die etablierte kuratorische Praxis der musealen Präsentation in Frage. Dies ist ein Phänomen unserer Zeit, in der Museumsmacher spektakulär innovative Ideen vorweisen, um Besucher in ihre Häuser zu locken. Es stellt sich die Frage, ob die Objekte tatsächlich in ihrem „Urzustand“ gezeigt werden. Der Anspruch ist freilich, sich frei zu machen von jeglicher kuratorischer Einordnung, die als Beengung empfunden wird. Dieser Weg ist als Experiment ein spannender Ansatz. Aus museumskuratorischer Sicht kann jedoch kritisch hinterfragt werden, ob diese Art der Präsentation noch dem Anspruch des Museums als Bildungsinstitution, in dem Besuchern Inhalte vermittelt werden sollen, gerecht wird. Gerade für außereuropäische Kunst ist die Einbettung in kulturhistorische Zusammenhänge ein wichtiger Aspekt der Vermittlung.

### V.3.5 Islamische Keramik in den Sonderausstellungen

Bis in die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts gab es keine Ausstellungen am Frankfurter Museum, die sich ausschließlich der Islamischen Kunst widmeten (vgl. Ausstellungsliste x.3.4). Es finden sich jedoch einzelne Objekte in mehreren Überblicksausstellungen sowie den regelmäßigen Schauen der Neuerwerbungen, Ausstellung des Kunstgewerbevereins und anderer Stiftungen. Der Ausstellungsliste des Museums ist eine rege Ausstellungstätigkeit seit den Gründungsjahren zu entnehmen.<sup>83</sup> Spezialausstellungen der ersten Jahrzehnte widmeten sich hauptsächlich Materialgruppen wie Glas, Keramik, Textilien, Metall oder Buch-

<sup>82</sup> Ebenda.

<sup>83</sup> Vgl. „Ausstellungsliste Islam“, Archiv MAK.

kunst des europäischen Kunsthandwerks. Die erste Sonderausstellung zu außereuropäischem Kunsthandwerk wurde 1923 zu chinesischer Keramik eröffnet. Bei der Schau wurden die Bestände des Museums durch Leihgaben ergänzt und in einem Katalog veröffentlicht. Vor allem in den 50er und 60er Jahren folgte eine Reihe von Ausstellungen mit Themen der Ostasiatischen Kunst. Dies kann auf Direktor Meisters Spezialisierung auf dieses Gebiet zurückzuführen werden.

### V.3.5.1 Von der Museumsgründung bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges

#### **Historische Ausstellung Kunstgewerblicher Erzeugnisse, 1875**

Die Reihe an Sonderausstellungen mit Beteiligung Islamischer Keramik beginnt bereits vor der eigentlichen Gründung des Museums im Jahre 1875 mit einer Schau der Polytechnischen Gesellschaft unter dem Titel „Historische Ausstellung Kunstgewerblicher Erzeugnisse“, die als Initialzündung für die Museumsgründung gesehen werden kann, denn die nach Abschluss der Ausstellung der Gesellschaft geschenkten Kunstwerke bildeten den Grundstock für das spätere Museum.<sup>84</sup>

Für die im Bundespalais in der Großen Eschenheimer Gasse veranstaltete Schau berief die Gesellschaft ein Komitee, dem es gelang, Objekte aus hochkarätigen Privatsammlungen zusammenzutragen. Unter den Leihgebern waren nicht nur Kunstsammler der Stadt, „sondern auch eine stattliche Reihe von Fürsten wie Mitgliedern des Hochadels und die Domkapitel von Mainz und Limburg“ vertreten.<sup>85</sup> Die Auswahl der Ausstellungsexponate wurde nach Gesichtspunkten der „Reichhaltigkeit an kostbaren sowohl durch Formschönheit, als durch technische Vollendung ausgezeichneten Gegenstände“ festgelegt.<sup>86</sup> Mit über 30.000 zahlenden Besuchern war der Ausstellung ein großer Erfolg gelungen.<sup>87</sup> Zwei Jahre später erschien ein aufwendig gestalteter Katalog, der einen Teil der ausgestellten Werke vorstellt.<sup>88</sup> Dabei war „der Grundsatz maßgebend, dass alle Gruppen, nach welchen die Ausstellung geordnet war,

<sup>84</sup> Lerner 1975, S. 284.

<sup>85</sup> Ebenda.

<sup>86</sup> Katalog Frankfurt 1877, S. 5.

<sup>87</sup> Lerner 1975, S. 284.

<sup>88</sup> Katalog Frankfurt 1877.

durch einige der interessantesten und schönsten Exemplare vertreten sein sollten, ganz besonders aber solche, welche vorzugsweise für das Kunsthandwerk und die Kunstindustrie als mustergültige Vorbilder anzusehen sind“.<sup>89</sup> Diese Auswahlkriterien entsprechen ganz der Gründungsmotivation für Kunstgewerbemuseen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der zufolge die Institutionen als Vorbildsammlung für Kunsthandwerker bereitstehen sollten.

Die vorgestellten Objekte sind fast ausschließlich Beispiele des europäischen Kunsthandwerks, primär aus dem Mittelalter sowie der Renaissance. Einige wenige antike Bronzen, römische Gläser und alt-ägyptische Skulpturen kommen hinzu. Aus dem Islamischen Kulturkreis finden sich zwei Objekte, das ostasiatische Kunsthandwerk ist nicht vertreten. Aufwendig fotografierte Tafeln zeigen die Werke in großem Format. Ein begleitender Textteil gibt neben einer Beschreibung des Objektes Auskunft über das Material, Entstehungszeit und -ort, sowie den Leihgeber.

Aus dem Bereich des Islamischen Kunsthandwerks finden sich auf Tafel 56 zwei Iznik-Keramiken des 16. Jahrhunderts (siehe Abb. x.3.5.14). Die zwei Platten sind mit der Bildunterschrift „Persisch Rhodische Fayenceschüsseln“ versehen und nennen W. Mitchell aus London als Leihgeber.<sup>90</sup> Im Zentrum der linken Platte befindet sich eine schlanke Zypresse, um die sich ein Saz-Blatt windet, sowie Rosen, eine Tulpe und kleinere Blüten, die die übrige Fläche des Spiegels füllen. Der Teller ist ein typisches Beispiel aus der Produktion zur Zeit Murads III. (reg. 1574–1595). Sein Dekor ist im naturalistischen Stil gehalten, geprägt durch den Hofkünstler Kara Memi.<sup>91</sup> Berühmt sind die Iznik-Keramiken dieser Zeit wegen des kräftigen Unterglasurfarbtons Bolusrot, der in der Keramikgeschichte einzigartig ist. Es ist wenig verwunderlich, dass das Museum heute ein sehr ähnliches Exemplar aus der gleichen Entstehungszeit besitzt. Der 1884 erworbene Teller (Abb. x.3.5.15) unterscheidet sich in nur ganz wenigen Details, wie in der Gestaltung der

<sup>89</sup> Ebenda, S. 5.

<sup>90</sup> Ebenda, Tafel 56.

<sup>91</sup> Vgl. Atasoy und Raby 1989, S. 246ff.

Fahne, von dem Londoner Exemplar.<sup>92</sup> Der Ankauf stand sicherlich unter dem Eindruck der Ausstellung von 1875.

Der Teller auf der rechten Seite von Tafel 56 fällt vergleichsweise schlicht aus. Im Zentrum des Spiegels befindet sich in einem Medaillon ein Bouquet aus Nelken. Auf der breiten Fahne des Tellers wiederholt sich das Motiv umlaufend. Aufgrund von sehr ähnlichen Vergleichsstücken im British Museum sowie im Victoria & Albert Museum London kann das Stück auf eine Zeit zwischen 1535 bis 45 datiert werden.<sup>93</sup>

Beide Teller sind aufrecht auf einer Bodenplatte gestellt. Oberhalb der Keramiken ist ein Maßband mit Reißzwecken auf die Rückwand geheftet. Der rechte Teller verfügt über eine Manschette, die das Aufhängen der Keramik ermöglicht.<sup>94</sup> In diesem Fall sind beide etwa gleichgroßen Platten an die Rückwand, möglicherweise einer Vitrine, gelehnt und nicht aufgehängt. Es ist davon auszugehen, dass die auf der Fotografie dargestellte Situation dem tatsächlichen Ausstellungskontext entspricht, da ein nachträgliches Fotografieren der zurückgeführten Leihgaben erhebliche Schwierigkeiten mit sich gebracht hätte. Da auf dem Foto nur die Kunstwerke selbst, nicht aber die Vitrinen oder die Räume wiedergegeben sind, lassen sich keine weitere Rückschlüsse auf den Ausstellungskontext ziehen.

Interessante Rückschlüsse auf die Rezeption der gezeigten Iznik-Keramiken hingegen ergeben sich aus dem Begleittext des Kataloges:

„Derartige Fayenceteller und Gefäße kommen häufig auf der Insel Rhodus vor. Herr Dr. Essenwein, Director des Germanischen Museums in Nürnberg, fand bei seinem dortigen Aufenthalte eine grosse Anzahl derselben vor und erfuhr, dass persischen Gefangenen die erste Anfertigung und Einführung dieser Waare auf der Insel zugeschrieben wird. Solche Gefangene können aber erst nach der Eroberung der Insel durch die Tür-

<sup>92</sup> Katalog Frankfurt 1996, S. 115.

<sup>93</sup> Vgl. Atasoy und Raby 1989, S. 114–115, Fig. 154 und 162.

<sup>94</sup> Eine ähnliche Montierung ist uns bereits auf einem persischen Teller des Museums begegnet (vgl. Abb. x.3.5.6). Viele der Iznik-Keramiken verfügen über ein Loch im Fußring, das ebenfalls für die Aufhängung angebracht wurde. Man kann davon ausgehen, dass diese Bohrungen nachträglich durchgeführt wurden, da es im 16. Jahrhundert nicht üblich war, Keramiken an die Wand zu hängen. Wenn sie zu repräsentativen Zwecken aufgestellt wurden, dann in Nischen, wie sie die Innenausstattung der Räume bereitstellte.

ken (1522) dahin gebracht worden sein, und zwar während der darauffolgenden fast zweihundert Jahre dauernden Feldzüge der Türken gegen die Perser unter Suleiman II und dessen Nachfolgern. Die ersten und daher besten dieser Arbeiten, weil von Persern selbst gefertigt, würden demnach etwa in die zweiten Hälfte des 16. und in die erste Hälfte des 17. Jahrh. fallen, die vielfach vorkommende geringere Ware als Nachahmungen von Einheimischen der späteren Zeit angehören.<sup>95</sup>

Es ist schon sehr augenfällig, wie sehr man im späten 19. Jahrhundert gerungen und sich gewunden hat, um Iznik-Keramiken persischen Töpfern zuschreiben zu können. Interessanterweise gelingt eine nahezu treffende Datierung der Teller in das 16. Jahrhundert. Dies jedoch nicht, weil die historischen Zusammenhänge richtig interpretiert wurden, sondern weil die Eroberung der Insel Rhodos (wenn auch nicht rein zufällig) in die Blütezeit des Osmanischen Reiches fällt, die neben territorialer Expansion natürlich auch in der Kunstproduktion ihre Widerspiegelung fand. Zur spannenden Rezeptionsgeschichte der Iznik-Keramiken in der westlichen Forschung des ausgehenden 19. Jahrhunderts ist im Kapitel II.2.2 bereits ausführlich eingegangen worden.

Das Museum wiederholte 1902 thematisch die erfolgreiche Schau von 1875 mit der „Ausstellung von alten kunstgewerblichen Erzeugnissen aus Privatbesitz“. Es erschien ein begleitender Katalog, der Auskunft über die Konzeption der Ausstellung gibt.<sup>96</sup> Der Katalog und folglich sicherlich auch die Ausstellung sind in Kapitel unterteilt, die die Materialgruppen der Reihe nach auflisten.<sup>97</sup> Unter dem Kapitel „Keramik“ findet sich der Unterpunkt „Orientalische Fayencen“, dem zwei Objekte zugeordnet sind. Zunächst wird der bereits besprochene syrische Albarello aus dem 13. Jahrhundert aus der Sammlung von Wilhelm Peter Metzler vorgestellt, hier allerdings mit der Zuschreibung „persisch“.<sup>98</sup> Es folgt eine Majolika mit italienischem Wappen, die als spanisch-maurisch kategorisiert und in das Jahr 1480 datiert wird.<sup>99</sup> Zwei

95 Katalog Frankfurt 1877, S. 37 und vgl. Ordner Ausstellungen Islam, Archiv MAK.

96 Katalog Frankfurt 1902.

97 Siehe ebenda, Inhaltsverzeichnis S. 5.

98 Ebenda, S. 72.

99 Ebenda.

Jahre nach der Ausstellung kauft das Museum von Wilhelm Peter Metzler den begehrten Albarello für seine Sammlung und gibt ihm einen zentralen Standpunkt in der Dauerausstellung.<sup>100</sup>

Aus der Zeit vor 1945 gibt es keine weiteren Hinweise auf Ausstellungen mit Islamischer Keramik außerhalb der Dauerausstellungen. Möglicherweise wurden immer wieder Neuerwerbungen in kleineren Schauen gezeigt, weitere Informationen lassen sich jedoch weder im Museumsarchiv, noch im Stadtarchiv Frankfurt finden.

### V.3.5.2 Die Zeit von 1945 bis 1985

Wie wir gesehen haben, war die Ausstellungstätigkeit des Museums in den Nachkriegsjahrzehnten aufgrund der schwierigen räumlichen Situation nach dem Verlust des Museumsgebäudes stark eingeschränkt. Das Museum Angewandte Kunst musste seinen Bestand provisorisch in einem Kaufhaus an der Zeil zwischenlagern, es standen keinerlei Ausstellungsräume zur Verfügung.<sup>101</sup> Die Situation änderte sich erst im Jahr 1951, als das Museum im Westflügel des Städelschen Kunstinstituts Ausstellungen zeigen konnte. Von 1965 bis zur Eröffnung des Neubaus 1985 veranstaltete das Museum zahlreiche Wechselausstellungen im Karmeliterkloster. Darunter ist auch eine Schau zur Vorstellung der Neuerwerbungen im Zeitraum von 1949 bis 1956, die im Bereich der Islamischen Kunst erwartungsgemäß gering ausfallen. Im Katalog sind insgesamt zwölf Islamische Keramiken gelistet, die unter der Direktorenschaft Ernstotto Graf zu Solms-Laubach erworbenen worden sind.<sup>102</sup>

Ähnlich wie in diesem Fall erscheint Islamische Kunst häufig in Überblicksschauen gemeinsam ausgestellt mit den Beständen des Hauses. In der 1958 in den Räumen des Städelschen Kunstinstituts gezeigten Ausstellung „Kunst und Kunsthandwerk aus dem Besitz des mittel-deutschen Kunstgewerbevereins im Museum für Kunsthandwerk zu Frankfurt am Main“ wurden die Dauerleihgaben des Vereins vorgestellt, darunter auch vier Islamische Keramiken; es erschien ein begleitender Katalog.<sup>103</sup> Im November 1966 folgte eine Ausstellung im Karmeliter-

100 Vgl. Inventarbuch, Archiv MAK.

101 Lerner 1975, S. 287.

102 Katalog Frankfurt 1956.

103 Katalog Frankfurt 1958.

kloster zum 150 jährigen Bestehen der Polytechnischen Gesellschaft, abermals mit den Leihgaben des Vereins. Im begleitenden Katalog sind von insgesamt 165 Objekten sieben Islamische Keramiken aufgeführt, davon sind drei mit einem Foto dokumentiert.<sup>104</sup>

In den 50er und 60er Jahren bezeugen gleich drei Ausstellungen zu Islamischen Teppichen das starke Interesse Direktor Meisters an orientalischen Textilien (vgl. Ausstellungsliste X.3.4).

### **Meisterwerke Islamischer Kunst, 1971**

Eine kleinere Ausstellung widmete sich im Frühjahr 1971 den „Meisterwerken Islamischer Kunst“. Die ausschließlich aus den eigenen Beständen bestückte Schau umfasste 71 Objekte, ein Katalog wurde nicht verfasst. Im Archiv des Museums ließen sich zwar keine Fotos der Schau finden aber eine Akte zur Ausstellungskonzeption mit einem aufschlussreichen Vitrinenplan sowie einem kurzen Begleittext.<sup>105</sup> Die von Direktor Peter Wilhelm Meister selbst kuratierte Schau war demnach „nicht chronologisch oder geographisch“, sondern „nach Motiven geordnet“, um „Beziehungen, Einflüsse und Besonderheiten der Stilisierung“ zu verdeutlichen. So tragen auch die Vitrinen entsprechende Überschriften, wie „Schrift als Dekor“, „Tierdarstellungen“, „Figürliche Darstellungen“, „Schiff- und Kannendekor“ für eine Vitrine mit Iznik-Keramiken sowie „Blumendekor“. Gemäß dem Sammlungsschwerpunkt der Islam Abteilung waren die meisten gezeigten Objekte Keramiken, darunter hauptsächlich die Neuerwerbungen der Meister-Ära. Hinzu kommt eine Vitrine mit Buchkunst, einige Glas- und Metallobjekte sowie Textilien und Teppiche, die vermutlich an den Wänden präsentiert wurden. Aufgrund der fehlenden fotografischen Dokumentation kann nicht mehr festgestellt werden, wie die Objekte in den Vitrinen aufgestellt waren. Da jede Vitrine mit durchschnittlich neun bis zehn Werken bestückt war, ist von einer dichten Aufstellung auf mindestens zwei Ebenen auszugehen.

<sup>104</sup> Katalog Frankfurt 1966.

<sup>105</sup> Dokument „Meisterwerke Islamischer Kunst‘ Februar / März 1971“, in: Ordner Ausstellungen Islam, MAK.

Das Konzept sollte einen Einblick in die stilistischen Besonderheiten Islamischer Kunst geben. Meister definiert dabei das Gebiet wie folgt:

„Unter islamischer Kunst versteht man das gesamte künstlerische Schaffen, sei es profan, oder religiös bestimmt, das in allen Ländern entstand, deren Bevölkerung der von Mohammed, dem Sohn Abdallah's, gestifteten Religion anhängen“.<sup>106</sup>

Weiterhin möchte Meister mit der Ausstellung einen „Überblick über die Entwicklung dieser Kunst und den Phantasie-reichtum ihrer Schöpfer“ geben.<sup>107</sup> In diesen Aussagen spürt der Leser eine Faszination und Wertschätzung der Islamischen Kunst und Kultur, allerdings fehlt das rechte wissenschaftliche Handwerkszeug zur Definition und Klassifikation, sodass mit Verallgemeinerungen und Pauschalisierungen gearbeitet wird. Es lässt sich kaum vorstellen, dass etwa bei der Beurteilung und Interpretation eines mittelalterlichen Tafelbildes vom „Phantasie-reichtum seines Schöpfers“ die Rede sein könnte. Die Kunstgeschichte hält hier ganz andere Kriterien parat. Ganz ähnlich fällt auch die Besprechung der Ausstellung in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung aus.<sup>108</sup> Gleich zu Beginn heißt es: „Eine der interessantesten, zugleich aber verwirrendsten kunsthandwerklichen Kulturen ist die der islamischen Völker.“ Arianna Giachi listet im Folgenden, anders als im Ausstellungskonzept, chronologisch einige der gezeigten Objekte und stellt ihre Besonderheiten fest. Sie berichtet etwa von „hochwandigen Schalen“ aus dem Persien des 9. und 10. Jahrhunderts, die dem heutigen Geschmack entgegen kämen, sowie einer blau-weiß gestreiften Kanne, die an Picassos Keramik erinnere.<sup>109</sup> Weiterhin wird auf die persische Miniaturkunst hingewiesen, vertreten auf einer Minai-Schale, sowie auf

**106** Ebenda. Bei dieser Beurteilung vernachlässigt Meister die bedeutenden nichtmuslimischen Bevölkerungsgruppen, die ebenfalls als Mäzene oder Auftraggeber in Erscheinung treten konnten, wie etwa das Aleppo-Zimmer in der Sammlung des Museums für Islamische Kunst Berlin mit seinem christlichen Auftraggeber klar vor Augen führt. Zum Berliner Aleppo-Zimmer, vgl. Katalog Berlin 1996.

**107** Ebenda.

**108** Arianna Giachi: Auf einem Krug fahren Segelschiffe. Kunsthandwerk der islamischen Völker, F.A.Z. vom 16.02.1971, Pressearchiv MAK.

**109** Ebenda.

persische Textilien und eine späte Glasvase. Dann geht die Rezensentin über zur Beschreibung der osmanischen Kunst: „Derber und naturalistischer sind die türkischen Arbeiten, doch haben Iznik-Fayencen mit ihren schön gezeichneten Tulpen, Nelken, Hyazinthen und Narzissen (...) ihren eigenen Reiz.“ Weiterhin herausgehoben werden die Leistungen im Bereich der türkischen Textilien und Teppiche. Warum die Iznik-Quarzfirrittekeramiken, die technisch zu der hochrangigsten Islamischen Keramik zählen, als „derber“ bezeichnet werden, als die persischen bleibt ein Rätsel. Zumal diese Beurteilung gleich wieder revidiert wird.

### **Neuerwerbungen 1956–1974, 1974**

Im Jahr 1974 eröffnete Direktor Meister kurz vor seinem Ruhestand die Ausstellung „Neuerwerbungen 1956-1974“. Das Titelblatt des begleitenden Katalogs zielt eine Keramik aus Nischapur mit einer stilisierten Vogelfigur.<sup>110</sup> Im Vorwort beschreibt Meister die Ausstellung als „eine Art Rechenschaftsbericht“ darüber, wie viel in den achtzehn Jahren seiner Direktorenschaft angekauft, gestiftet und geschenkt wurde.<sup>111</sup> Insgesamt 304 Objekte sind im Katalog gelistet. Davon sind 138 aus dem Bereich des europäischen Kunsthandwerks, 82 Werke Islamischer Kunst und 84 Ostasiatika. Damit ist eine für das Museum zuvor nicht gewesene Gewichtung auf außereuropäisches Kunsthandwerk zu verzeichnen.

„Ohne diese echte Zuneigung wären keine bedeutenden Sammlungen entstanden. Diese liebende Verbundenheit muß aber gepaart sein mit Kennerschaft, die wieder auf einem angeborenen Instinkt und einem großen Wissen beruht. (...) Wenn in den durch die Ausstellung repräsentierten Jahren die Gebiete der asiatischen Kunst eine besondere Erweiterung erfuhren und sich zu gleichgewichtigen Partnern der europäischen Sammlungsteile entwickelten, dann ist dies berechtigt und gleichzeitig ein Erfordernis. (...) War es Zufall oder ‚fortune‘, daß die bedeutendsten Anbieter islamischer Kunst sich nach dem Kriege in Frankfurt niederließen? Vieles verdankt das Museum diesem ‚glücklichen Zufall‘. Nicht

110 Katalog Frankfurt 1974.

111 Ebenda, S. 5.

nur Kennerschaft, auch Bekanntschaft ist wichtig, die Verbindung mit Sammlern und Händlern; sie ist das Bindeglied zu zahlreichen Möglichkeiten und sollte nie vernachlässigt werden.“<sup>112</sup>

Einzig durch Meisters persönlichen Einsatz war es möglich, diese Vielzahl an hochkarätigen Objekten zu erwerben und Sammlungslücken in der Keramik des Iran weitestgehend zu schließen. Wie er selbst bestätigt, hatte das Museum das Glück, dass sich gleich zwei der bedeutendsten Händler Islamischer Kunst der Nachkriegszeit Deutschlands – Saeed Motamed und Mohammad Jägane – in derselben Stadt angesiedelt hatten. Es ist davon auszugehen, dass sie Meister nicht nur Objekte verkauften, sondern ihm auch als Berater zur Seite standen und somit die Sammlung entscheidend mitformten.<sup>113</sup>

### V.3.5.3 Sonderausstellungen seit der Eröffnung des Neubaus 1985

#### **Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit, 1985**

Das Museum eröffnete am 25. April 1985 unter großem öffentlichem Interesse seinen Neubau mit der Ausstellung „Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit“. So prestigeträchtig wie der Neubau sollte auch die Eröffnungsausstellung sein. Dafür wurde eine Ausstellung konzipiert, die durch internationale Leihgaben diesem Anspruch gerecht werden sollte. Sie wurde die bis zu diesem Datum wichtigste Schau des Museums und die bis heute bedeutendste Ausstellung des Hauses zu Islamischer Kunst.<sup>114</sup>

Die Ausstellung ist durch einen umfangreichen zweibändigen Katalog mit Fachaufsätzen namhafter Wissenschaftler dokumentiert. Die hochkarätigen Objekte der Ausstellung kamen aus bedeutenden internationalen Sammlungen in Europa, Amerika und der Türkei, darunter der Louvre und die Bibliothèque Nationale in Paris, das British Museum sowie das Victoria & Albert Museum in London, die David Samling in Kopenhagen, das Rijksmuseum in Amsterdam, das Österreichischen

112 Ebenda.

113 Zu Motamed und Jägane (auch „Yeganeh“ geschrieben), siehe Kap. IX.7 und IX.9.

114 Bisher hat die Ausstellung diese Würdigung im Bewusstsein der Museumsgeschichte jedoch nicht erhalten.

Museum für angewandte Kunst in Wien, das Gulbenkian Museum in Lissabon, das Cleveland Museum of Art sowie das Topkapı Museum und das Museum für Türkische und Islamische Kunst in Istanbul – um nur die wichtigsten zu nennen. Aus Deutschland waren ebenfalls alle namhaften Museen und Bibliotheken mit Sammlungen osmanischer Kunst durch Leihgaben vertreten.

Gleichzeitig war dies die erste internationale Übersichtsausstellung zu osmanischer Kunst und Kultur, die es in Europa bis dahin gegeben hat.<sup>115</sup> Zwei Jahre später 1987 begann die weite Reise der Wanderausstellung „The Age of Sultan Süleyman the Magnificent“ von Amerika nach Europa, die mit kostbaren internationalen Leihgaben, von denen viele zuvor bereits in Frankfurt zu sehen waren, einen Schwerpunkt auf die Osmanische Kunst des 16. Jahrhunderts setzte und große Resonanz erfuhr. Es folgten weltweit zahlreiche weitere Ausstellungen zur Kunst der Osmanen und der Türkei, darunter die vielleicht bedeutendste Schau „Turks. A Journey of a Thousand Years“ an der Royal Academy London im Jahre 2005.<sup>116</sup>

Die Frankfurter Ausstellung ist nicht nur eine der ersten, die sich diesem Thema so umfangreich widmet, sie ist gleichzeitig die erste Schau, die in einer intensiven Kooperation mit der Türkei veranstaltet werden konnte.<sup>117</sup> Die türkische Regierung beteiligte sich mit hochkarätigen Leihgaben aus dem Topkapı Museum sowie dem Museum für Türkische und Islamische Kunst Istanbul, die erstmals außer Landes gezeigt wurden.<sup>118</sup> An der Forschungsarbeit des Kataloges beteiligten sich beide türkischen Museumsdirektoren mit Aufsätzen. Der Katalog eröffnet mit den Grußworten der Außenminister beider Länder. Der politische

115 Dies nimmt die Ausstellung zumindest für sich in Anspruch (siehe Katalog Frankfurt 1985a, S. 9) Bedenken muss man jedoch die 1953 veranstaltete Ausstellung „Splendeur d'Art Turc“ am Musée des Arts Décoratifs in Paris. Vgl. Katalog Paris 1953.

116 Vgl. Katalog London 2005.

117 Einzig die Ausstellung „Türkische Kunst. Historische Teppiche und Keramik“ veranstaltet vom 8. Mai bis 23. Juni 1965 auf der Mathildenhöhe in Darmstadt ist hier noch früher gewesen. Die Darmstädter Ausstellung war jedoch nicht von gleicher Bedeutung in Hinblick auf den Umfang und die Qualität der Leihgaben, siehe dazu auch: Katalog Darmstadt 1965.

118 Zuletzt hatte die osmanische Regierung hochkarätige Exponate 1910 nach München zur Schau „Meisterwerke Muhammedanischer Kunst“ gesendet. Vgl. Kröger 2010, S. 79.

Wille der Türkei, in Deutschland solch eine Ausstellung mitzugestalten ist nicht hoch genug einzuschätzen, gerade im Hinblick auf die große Zahl in Deutschland lebender Menschen mit türkischen Wurzeln.

Möglicherweise war die Frankfurter Ausstellung gleichzeitig eine Initialzündung für die in den folgenden zwei Jahrzehnten gelebte offene politische Haltung des Kulturministeriums der Türkei, die auf Basis zahlreicher internationaler Kooperationen viele wichtige Ausstellungen zu türkischer Kunst in der ganzen Welt ermöglichte. Auch bei den Projekten der Folgezeit wurde immer darauf geachtet, ein hohes Maß an Mitspracherecht sowie eine aktive Beteiligung der eigenen Wissenschaftler sicherzustellen. Heute haben die internationalen Ausstellungsk Kooperationen der Türkei aufgrund der Haltung des Kulturministeriums stark abgenommen. Unbeantwortete Rückgabeforderungen an namhafte internationale Museen belasten die Beziehungen, sodass es zwischen diesen Institutionen aktuell keinen Leihverkehr gibt.

Die Idee zu der Frankfurter Schau von 1985 entstand bereits auf dem 6. Internationalen Kongress für türkische Kunst, der 1979 in München stattfand. Wolfgang Vollrath, geschäftsführendes Vorstandsmitglied des Villa Hügel e. V. unterbreitete Annaliese Ohm, der damaligen Direktorin des Frankfurter Museums, den Vorschlag eine Ausstellung zur Osmanischen Kunst und Kultur zu verwirklichen.<sup>119</sup> Die Villa Hügel sollte die in Frankfurt konzipierte und organisierte Ausstellung im Anschluss übernehmen. Bald wurde eine Expertenkommission zusammenberufen, um die Ausstellung zur Eröffnung des Museums 1985 realisieren zu können. Das vorgeschlagene Thema scheint in vielerlei Hinsicht das passende gewesen zu sein:

„Zum einen konnte damit ein Beitrag zur besseren Verständigung des türkischen und deutschen Volkes geleistet werden, eine Aufgabe, die gerade im Frankfurter Raum wie im Ruhrgebiet mit seinem hohen Anteil an türkischen Mitbürgern als sehr wichtig angesehen werden darf, zum anderen konnte durch diese Ausstellung die Bedeutung der eigenen islamischen Abteilung des Museum für Kunsthandwerk herausgestellt werden.“<sup>120</sup>

119 Katalog Frankfurt 1985a, S. 10.

120 Ebenda.

Der Punkt der Verständigung und des gegenseitigen kulturellen Verständnisses wird an vielen Stellen im Katalog und in der Pressebesprechung wiederholt betont. Mit einem für unsere heutigen Verhältnisse sehr geringen Etat von 600.000 Deutsche Mark eröffnete die Ausstellung nach einer Vorbereitungszeit von vier Jahren im fertiggestellten Neubau.<sup>121</sup> Der Großteil dieser Summe ist sicherlich für die Durchführung des weltweiten Leihverkehrs aufgewendet worden. In das Ausstellungsdesign hingegen scheinen keine größeren Summen investiert worden zu sein. Der neu eingeweihte Meier-Bau erscheint in seinem dogmatischen Weiß, in dem lediglich die Objekte farbig hervorstechen. Die zu diesem Zeitpunkt bereits fest eingebauten Vitrinenlandschaften gaben die Gestaltung der Schau weitestgehend vor.

Von dieser Ausstellung haben sich einige wenige Fotografien, aufgenommen von der Kuratorin Dorothea Rohwedder, im Museumsarchiv erhalten. Abbildung x.3.5.16 zeigt einen Blick in den Sonderausstellungsraum im Erdgeschoss. Anhand von Genealogien, Landkarten und Architekturmodellen wurde in diesem Saal eine Einführung in die Geschichte der Osmanen präsentiert. Der Raum war zurückhaltend bestückt mit einigen wenigen freistehenden Vitrinen, die sich der Architektur mit ihrer klaren geometrischen Gliederung unterordneten. Die festeingebauten Vitrinen im Saalumgang (Abb. x.3.5.17) waren auf drei Ebenen dicht bestückt mit Beispielen unterschiedlicher kunsthandwerklicher Techniken wie Glas, Keramik, Metall und Textilien, die einen Überblick über den osmanischen Hofstil geben sollten. Die einzelnen Techniken wurden dann, adäquat zum Katalog Band II, in den Räumen des Obergeschosses genauer vorgestellt.<sup>122</sup>

Keramik bildete mit 80 von rund 500 Objekten einen Schwerpunkt der Ausstellung. Von diesen 80 Keramiken werden im Katalog 51 dem Herstellungsort Iznik zugeschrieben, 17 Kütahya, sechs Istanbul sowie eine Çanakkale und eine Diyarbakır. Bei vier Keramiken ist eine Lokalisierung auf Iznik oder Kütahya zu finden, drei der frühen Keramiken

121 GN: Tulpen, Rosen, Hyazinthen. Das Frankfurter Museum für Kunsthandwerk plant große Osmanen-Schau, Frankfurter Neue Presse vom 7.11.1984, Pressearchiv MAK.

122 Katalog Frankfurt 1985a, Bd. II.

werden Kütahya zugeschrieben. Die Autorin schien sich nicht ganz sicher zu sein, da sie dahinter ein Fragezeichen setzte.<sup>123</sup>

In der Frankfurter Ausstellung befand sich die osmanische Keramik im ersten Quadranten des ersten Obergeschosses. Abbildung x.3.5.18 zeigt eine Vitrine mit blau-weißer Iznik-Keramik des späten 15. bis frühen 16. Jahrhunderts. Diese exquisite Auswahl zeigt einige der besten erhaltenen Keramiken dieser Periode, die es heute weltweit noch gibt. Dazu gehört etwa ein großformatiger Teller aus dem Louvre mit feinen Arabesken und Päonienranken auf blauem Grund, der auf der Fotografie nur von hinten zu sehen ist.<sup>124</sup> Er ist auf dem Vitrinenboden (auf der Abbildung rechts) auf einem Plexiglasständer aufgestellt. Weiterhin findet sich ein Kalemkan (Schreibkasten) aus dem British Museum mit feinen Spiralranken und geometrischem Kufi-Inschrift, hier auf dem oberen Glasboden mittig rechts platziert.<sup>125</sup> Ebenfalls ein prominentes Stück aus der Londoner Sammlung ist eine kleine Kanne mit einem Henkel in Form eines Drachen, die aufgrund ihrer Inschrift als Namensgeberin der sogenannten „Abraham-von-Kütahya-Ware“ von zentraler Bedeutung ist.<sup>126</sup> Ebenfalls aus dem British Museum stammt eine Moscheeampel, die auf dem oberen Vitrinenboden links platziert ist. Das aus der Türbe Sultan Beyazids II. in Istanbul stammende Objekt zählt aufgrund seiner herausragenden technischen und künstlerischen Qua-

123 Katalog Frankfurt 1985a, Katnr. 2/1, 2/4 und die Nelken-Schüssel des Frankfurter Museums 2/11. Diese Unsicherheit in der Zuschreibung verdeutlicht die Diskussion um die sogenannte Abraham-von-Kütahya-Ware, die die frühe Aktivität des Keramikzentrums Kütahya belegt. Diese Gruppe wurde bereits in der Münchener Ausstellung von 1910 so bezeichnet, allerdings einschließlich aller Blauweißkeramiken des frühen 16. Jahrhunderts (vgl. Raby 1989, S. 72). Inzwischen hat man von dieser Gruppenbezeichnung sowie einer zu großzügigen Kütahya-Zuschreibung wieder Abstand genommen. Raby schlägt vor, solange alle osmanischen Keramiken des 16. und 17. Jahrhunderts als Iznik-Ware zu bezeichnen, bis genaue Methoden zur Verfügung stehen, dies zu verifizieren (vgl. Raby 1989, S. 72). Für eine genaue Bestimmung des Entstehungsortes von Keramik muss die Zusammensetzung des Tons bzw. in unserem Fall der Quarzfritte analysiert werden. Aktuell geht dies aber nur mit invasiven naturwissenschaftlichen Methoden der Archäometrie, bzw. der Petrographie (vgl. Kap. II.2.2) und kann daher nur bei Scherben eingesetzt werden. Eine Einführung in die verschiedenen Methoden der Archäometrie gibt: Wagner (Hrsg.) 2007, zur Petrographie, siehe etwa Mason 2004.

124 Katalog Frankfurt 1985a, Katnr. 2/2.

125 Ebenda, Katnr. 2/3.

126 Ebenda, Katnr 2/4.

lität ebenfalls zu den besten Stücken dieser Epoche. Neben Keramiken erscheinen in der Vitrine auf dem oberen Boden zwei Beispiele osmanischer Metallkunst sowie ein Spiegel und ein Dolchgriff aus Elfenbein.<sup>127</sup>

Auf dem untersten Vitrinenboden liegen ein Manuskript sowie ein weiteres Metallobjekt.<sup>128</sup> Jedes der Objekte in der Vitrine erhält eine Zahl auf einem kleinen Acrylwürfel zugewiesen. Eine Schrifttafel am Rand der Vitrine listet die Nummern mit kurzen Angaben zu den Objekten untereinander. Dadurch bleibt die Sicht auf die Exponate frei von beeinträchtigender Beschilderung. Die Objekte sind gleichmäßig in der Vitrine verteilt, Kannen und Kerzenleuchter zusammengruppiert. Da die Wandvitrine frei im Raum steht, kann sie umrundet werden, sodass die Objekte in zwei Ebenen vorne und hinten platziert sind und jeweils ihre Vorder- und Rückseite angesehen werden kann.

Die Zusammenstellung der Exponate wirkt sehr ausgewogen, das Blau-weiß der Keramik bildet einen guten Kontrast zu dem leuchtenden Goldton der Metallobjekte. Lediglich das Manuskript auf dem Vitrinenboden durchbricht diese Harmonie. Zwei der großformatigen Teller sind aufgestellt, sodass auch ihre Rückseite betrachtet werden kann – dies ist in der musealen Präsentation dieser Zeit selten zu finden. Ein weiterer Teller ist auf dem Vitrinenboden flach abgestellt. Die Keramiken werden nicht als einzelne Kunstwerke in singulären Vitrinen präsentiert sondern relativ dicht auf zwei Ebenen arrangiert. Dies suggeriert, dass es sich um Produkte handelt, welche in großer Stückzahl erhältlich waren und nicht im Sinne eines Meisterwerks einzeln hervorzuheben wären. Die Gefahr bei dieser Art von Präsentation ist, dass der Betrachter relativ achtlos daran vorbei geht, ohne sich genauer auf das Objekt und seine komplexe Ornamentik einzulassen. Vor allem bei einem hochkarätigen Kunstwerk wie dem Londoner Teller auf der unteren Ebene der Vitrine wird die Möglichkeit des genauen Studiums verschenkt. Dem Besucher erschließt sich dabei nicht, dass sich hier die Ikonen der Iznik-Keramik aus allen einschlägigen Museumssammlungen zusammengefunden haben. Auch gelingt es nicht, die hohe technische und künstlerische Qualität der Stücke herauszuarbeiten.

127 Ebenda, Katalognr. 6/23, 6/29, 10/1 und 10/2.

128 Diese Objekte lassen sich auf der Fotografie nicht eindeutig identifizieren.

Rechtwinklig zu besprochener befindet sich eine weitere langgezogene Vitrine innerhalb der festeingebauten Vitriinenlandschaft (Abb. x.3.5.19). Diese thematisiert die stilistische Weiterentwicklung der Iznik-Keramik in den Phasen ihrer sich erweiternden Farbpalette. Während auf der linken Seite Beispiele aus der Phase der Mitte des 16. Jahrhunderts mit der Erweiterung der Unterglasurfarben um Türkis, Grün und Violett gezeigt wird, verfügen die Keramiken in der Mitte sowie rechts über den Bolusrotton, der um 1560 hinzukommt. Der tiefe Vitriinenkörper wird rechts und links durch Glasböden horizontal in zwei Ebenen geteilt, die Mitte hingegen bleibt frei. Rechts und links der freien Fläche sind abermals in zwei Ebenen angeordnete Keramiken zu erkennen. Auf der mittleren Bodenfläche ist ein ungewöhnliches Arrangement zu finden: Am hinteren Rand der Vitrine befinden sich drei Gefäßkeramiken. Rechts ist eine schlanke Flasche aus dem British Museum mit roten Tigerstreifen und blauen Çintamani-Motiven gesetzt. In der hinteren Mitte steht eine Fußschale aus dem Gulbenkian Museum in Lissabon mit einem Schuppen-Motiv in den Farben Grün, Rot und Blau. Links daneben erscheint ein Krug aus dem British Museum mit ähnlicher Dekoration.<sup>129</sup> In der vorderen Ebene ist ein Teller aus der David Samling Kopenhagen mit dem Motiv eines zentralen Zypressenbaums zu erkennen.<sup>130</sup> Umrahmt wird die Platte rechts und links von zwei Fliesenzwickeln mit auffälligen roten Rosenranken.<sup>131</sup>

Insgesamt wirkt die dichte Präsentation mit der reichen Farbigkeit der Keramiken überladen und wenig ansprechend. Die Gruppe wird als Ensemble wahrgenommen, es geht der Blick fürs Detail verloren. Die Objekte werden als Ergebnis handwerklicher Produktion vorgestellt und weniger als den osmanischen Hofstil repräsentierende Kunstwerke.

129 Ebenda, Katnr. 2/26, 2/31 und 2/20.

130 Ebenda, Katnr. 2/22.

131 Ebenda, Katnr. 2/74. Diese Vorsatzzwickel wurden vor Wandnischen geblendet, die ähnlich einem in die Wand eingelassenen Regal, Dekorationsgegenstände beherbergen konnten. Im Haremstrakt des Topkapı Palastes sind diese Nischen heute noch zu sehen. In ihnen wurden mit Vorliebe chinesische Porzellane oder einheimische Keramiken zur Schau gestellt. Große Teller etwa standen dabei aufrecht, damit der Dekor des Spiegels gut zur Geltung kam. Offensichtlich wollte die Kuratorin bei diesem Arrangement diese Aufstellung nachvollziehen und umrahmt deswegen die Iznik-Platte mit den Fliesenbögen. Dieser Ansatz einer Kontextualisierung lässt sich jedoch nur schwer nachvollziehen.

Die knappen Beschriftungen der Objekte unterstützen die Flüchtigkeit der Betrachtung.

Es erstaunt sehr zu sehen wie es dem Museum gelungen ist, die besten Beispiele der osmanischen Keramikproduktion aus den renommiertesten Sammlungen nach Frankfurt zu bekommen, zumal sich das Museum bis zu diesem Datum noch keinen Namen durch Ausstellungen zu Islamischer Kunst gemacht hatte. Die Werke gehören zu den Topstücken der Leihgeber. Heute wird es zunehmend schwerer, hochkarätige Objekte wie diese als Leihgaben für Ausstellungen zu bekommen. Kuratoren möchten sie oft nicht aus ihrer Dauerausstellung entfernen, damit hier keine Lücken entstehen, zudem wird das Risiko des Transportes der unersetzlichen Stücke gescheut. Daher muss es als ein besonderer Glücksfall für Deutschland angesehen werden, dass es gelang, diese Keramiken nach Frankfurt zu bekommen.

Leider vermittelt die Ausstellung die Hochkarätigkeit ihrer Exponate nicht. Die Objekte werden aufgrund des dominierenden Charakters der Vitrinenlandschaften, der Architektur und der allgegenwärtigen Farbe Weiß zum schmückenden Beiwerk und können nicht voll zur Geltung kommen.

Die Ausstellungsbesprechungen in der Presse spiegeln diese Schwierigkeit ebenfalls wider:

„Das puristische Weiß der Wände hat für die Objekte des alten Kunsthandwerks natürlich eine isolierende und monumentalisierende Wirkung (...). In den Vitrinen, in denen ein feines Licht herrscht, ist auch diskret Farbe. Aber man wundert sich, wie ‚wenig‘ insgesamt doch letztendlich dargezeigt werden kann. Im Gegensatz zu den überfüllten Museen der Vergangenheit also eine ‚Nouvelle Cousine‘: (...) Wer die ‚Türkenschau‘ bunt erwartet hatte, wird sich ohnehin eines anderen belehrt finden. (...) Die Frankfurter Ausstellung nun steht unter einem ganz anderen Aspekt. Bundespräsident Richard von Weizsäcker sprach sehr nobel davon, daß sie das Verständnis für die vielen türkischen Gastarbeiter, die in der Bundesrepublik wecken könnte, und er meinte mit Verständnis: Respekt“<sup>132</sup>

132 Dieter Hoffmann: Die Entführung ins Serail. Das neue Frankfurter Museum für Kunsthandwerk und die große Türkenschau, Frankfurter Neue Presse vom 26.04.1985, sign. 19.184, Archiv ISG.

Die langjährige FAZ Feuilleton-Redakteurin Arianne Giachi hingegen kommentiert:

„In ihrem eklektizistischen Charakter hat diese Kunst die von dem Frankfurter Museum so oft beschworene Brückenfunktion zwischen Ost und West wohl am besten erfüllt.“ Giachi bescheinigt der Osmanischen Hofkunst eine Neigung „zur übertriebenen Prunksucht“. „Davon macht die Ausstellung klugerweise nur Andeutungen, so durch eine mit Gold und Rubinen inkrustierte, weiße chinesische Porzellanschale. Diesem oft das Barbarische streifenden Umgang mit Porzellanen steht aber der eigene produktive Umgang mit der Keramik gegenüber. Zum Attraktivsten gehören hier die mit naturalistisch aufgefaßten Blüten bemalten Gefäße und Fliesen aus Iznik.“<sup>133</sup> Es ist abermals erstaunlich, mit welchen Attributen Giachi die Osmanische Kunst versieht (vgl. Kap. v.3.5.2). Von einem „eklektizistischen Charakter“ der Osmanischen Kunst zu sprechen verdeutlicht eine parteiliche Haltung, die auf wenig Fachwissen basiert. Statt die Ausstellung zu kommentieren bewertet Giachi die türkische Kunst in ihrer Gesamtheit.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Schau „Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit“ am Museum Angewandte Kunst Frankfurt als eine wichtige Ausstellung sowohl in der eigenen Geschichte des Frankfurter Museums als auch in der Geschichte der Ausstellungen zu Islamischer Kunst gesehen werden kann. International hat die Schau vielleicht wenig Resonanz erfahren, es ist jedoch gelungen, Frankfurt mit seiner Sammlung Islamischer Kunst bekannt zu machen. Dies ist in der Folgezeit auch daran zu spüren, dass beispielsweise die Keramiken des Museums für die wichtige Iznik-Ausstellung von 1989 im Museum für Türkische und Islamische Kunst Istanbul als Leihgaben angefragt wurden.<sup>134</sup> Mit 130.000 Besuchern kann die Frankfurter Ausstellung als „sehr erfolgreich“ angesehen werden.<sup>135</sup> Ein umfangreiches Begleitprogramm mit Beteiligung städtischer Institutio-

133 Arianne Giachi: Kriegslust und Kunstliebe. Türkische Kultur aus osmanischer Zeit in Frankfurt, FAZ vom 1.6.1985, S3/Nr. 19.184 MKhW A. 85–87, ISGF.

134 Hierzu finden sich Leihanfragen des Museums für Türkische und Islamische Kunst Istanbul sowie Korrespondenzen zwischen den beiden Häusern im Archiv des Frankfurter Museums, Ordner „Ausstellungen Islam“.

135 Frankfurter Rundschau vom 15.08.85, S3/Nr. 19.184 MKhW A. 85–87, ISGF.

nen sowie türkischer Verbände verfolgte den vielfach beschworenen Ansatz der interkulturellen Verständigung.<sup>136</sup>

### **Islamische Keramik aus Tausendundeinem Jahr, 1996**

Im Jahr 1996 widmete sich die Ausstellung „Islamische Keramik aus Tausendundeinem Jahr“ dem Sammlungsbestand des Museums. Die von Martina Müller-Wiener konzipierte Schau wurde begleitet durch einen Bestandskatalog, indem die 160 Keramiken der Museumssammlung ausführlich bearbeitet und vorgestellt werden.<sup>137</sup> Die im Sonderausstellungsraum im Erdgeschoss gezeigte Präsentation war chronologisch aufgebaut unter der Berücksichtigung von technischen Fragen der Herstellung und Entwicklung der Islamischen Keramik. Ein weiteres Augenmerk wurde auf die „wechselseitigen Beziehungen zwischen dem Islamischen Orient und China“ sowie Europa gelegt.<sup>138</sup> Im Museumsarchiv fand sich ein neun Seiten umfassendes Skript zu den Wandtexten der Ausstellung.<sup>139</sup> Die Texte stellen die wichtigsten Herrscherdynastien vor und liefern Beschreibungen der zur Keramikherstellung benötigten Rohstoffe sowie ihrer Verarbeitung von der keramischen Rohmasse bis zum Brand.<sup>140</sup> Sie waren auf Tafeln gedruckt und teilweise an der Rückwand der Vitrinen, teilweise an der Wand angebracht.

Auf Abbildung x.3.5.20 sind drei Ganzglasvitrinen der Ausstellung zu sehen. Gut zu erkennen sind die Texttafeln an der Rückwand der ersten zwei Vitrinen sowie eine weitere auf der Wand daneben. Die Keramiken in diesen Vitrinen sind in lockerer Reihe auf eingezogenen Glasböden positioniert. Hier und da ist auch auf den Vitrinenboden eine einzelne Keramik gesetzt. In der Regel sind pro Glasboden vier Keramiken zu sehen. Kleinere Objekte wie Scherben sind auf Plexiglassockel gestellt, kleinere Schalen und Teller sind mit Hilfe von Ständern aufgerichtet, größere Schalen leicht angehoben. Auf diese Weise kann

<sup>136</sup> Vgl. AG: Türkische Kunst im Kunstgewerbemuseum Frankfurt, FAZ vom 6.11.1984, S3/Nr. 19.184 MKhW A. 85–87, Archiv ISGF.

<sup>137</sup> Katalog Frankfurt 1996.

<sup>138</sup> Presstext des Museums, Pressearchiv MAK.

<sup>139</sup> Skript zur Ausstellung „Islamische Keramik aus Tausendundeinem Jahr“, in: Ordner Ausstellungen Islam, Archiv MAK.

<sup>140</sup> Handout, in: Ordner Ausstellungen Islam, Archiv MAK.

das Innere der Keramiken gut betrachtet werden, da die Glasböden recht hoch sind. Objekte, die auf dem Vitrinenboden aufgestellt sind, werden nicht aufgerichtet.

Eine weitere Fotografie (Abb. x.3.5.21) gibt einen Eindruck der Raumwirkung. Gestaffelt erscheinen mehrere Haubenvitrinen, in denen sich Objektgruppen zusammenfinden. Im Vordergrund beispielsweise ist ein Ensemble aus vier Albarelli zu erkennen, das die bereits erwähnte Beeinflussung zwischen der Islamischen Welt und Europa thematisiert. Da die Vitrinen frei stehen, kann um sie herumgegangen und die Keramiken von allen Seiten betrachtet werden. Diese Art der Präsentation lädt den Betrachter ein, sich genauer mit den Objekten zu befassen. Von den zuvor besprochenen Ganzglasvitrinen kann dies nicht behauptet werden. Die Aneinanderreihung der Keramiken sowie die durch die Vitrinenverglasung hindurch schwer leserlichen Text sind nicht unproblematisch.

Einen didaktischen Ansatz, einzelne Fliesen zu kontextualisieren zeigt eine Installation auf Abbildung x.3.5.22. Hierzu hat die Kuratorin eine Reproduktion des Berliner Fliesenmihrabs der Maidan-Moschee aus dem Kaschan des 13. Jahrhunderts in Schwarzweiß an der Wand anbringen lassen.<sup>141</sup> Auf diese Reproduktion sind fünf Originalfliesen des Frankfurter Museums aus etwa gleicher Zeit, ebenfalls entstanden in Kaschan, montiert.<sup>142</sup> Auf diese Weise wollte die Kuratorin „auch dem unbegleiteten Betrachter ermöglichen, den Kontext zu verstehen“.<sup>143</sup> Die Präsentation und Vermittlung dieser Fliesen ist ein schwieriges Thema, da die darauf abgebildete Kalligraphie fragmentarisch ist und zudem vom unkundigen Besucher nicht gelesen werden kann. Ohne Hilfsmittel oder Erläuterungen bleibt die rein formalästhetische Betrachtung.

In der Regel stellen Museen Fliesen als Einzelkunstwerke aus, ohne ihren ursprünglichen Zusammenhang als Teil der Baukeramik und Architektur zu thematisieren. Wird eine einzelne Fliese dieser Art isoliert ausgestellt, entsteht ein verfälschter Eindruck. Daher ist diese Ein-

141 Inv.Nr. I.5366, Museum für Islamische Kunst Berlin, vgl. Kapitel v.4.3.4 und Abbildung x.4.5.2.

142 Katalog Frankfurt 1996, Katalognr. 147.

143 E-Mail Martina Müller-Wiener an die Autorin vom 02.01.17.

bettung in den Gesamtzusammenhang am Beispiel eines charakteristischen Mihrabs ein guter musealer Ansatz. Irreführend könnte in dieser Präsentation lediglich die Annahme des Betrachters sein, es handle sich bei Reproduktion und Fragmenten um den Originalzusammenhang. Aufgrund der recht unterschiedlichen Gestaltung der einzelnen Fliesen sowie ihrer assoziativen, ästhetischen Gesichtspunkten folgenden Anbringung auf der Fotografie ist davon jedoch nicht auszugehen. Heutzutage würde man für die Vermittlung dieses Gesamtkontextes auf digitale Medien und digitale Rekonstruktionen zurückgreifen.

Neben diesem Ansatz beschränkt sich die Ausstellung auf die klassische Präsentation der Objekte in den fest eingebauten und mobilen Vitrinen des Museums. Es wird deutlich, dass auch bei dieser Ausstellung die eingesetzten finanziellen Mittel für die Gestaltung der Ausstellung minimal ausfallen. Die beschriebenen Texttafeln auf der Vitrinenrückwand (vgl. Abb. x.3.5.20) wirken sehr provisorisch. Hier und im gesamten Ausstellungsdesign wurde gespart. Die einzigen größeren Kostenfaktoren der Ausstellung waren anscheinend der umfangreiche Katalog sowie die Besoldung der freischaffenden Kuratorin.

Doch deckt sich das wissenschaftlich sehr gut erarbeitete Ausstellungskonzept mit den Erwartungen der Museumsbesucher? Diese Ausstellung ist ein gutes Beispiel dafür, dass dies nicht immer der Fall ist. Neben der Art der Präsentation und dem Ausstellungsdesign spielt die schwere Vermittelbarkeit von rein materialorientierten Themen, wie in diesem Fall der Keramik, eine wichtige Rolle bei der Publikumswirksamkeit der Ausstellung. Der wissenschaftliche Anspruch der Kuratorin, eine lückenlose Geschichte der Islamischen Keramik aufzuzeigen steht dabei im Gegensatz zum Anspruch des Museumsbesuchers, auf eine optisch ansprechende Weise leicht verständliche Informationen zum Objekt vermittelt bekommen zu wollen. In den Zeitungsrezensionen spiegelt sich diese Diskrepanz, die zu Missverständnissen führt, wider. So kommentiert die FAZ: „Islamische Keramik aus tausendundeinem Jahr‘. Der Titel ist hübsch, die Präsentation eher spröde.“<sup>144</sup> Es wird deutlich, dass das Material Keramik sowie der Kontext der Islamischen Kunst und

144 Kcd: Islamische Keramik. Ausstellung im Museum für Kunsthandwerk, Rhein-Main-Zeitung der FAZ am 4. April 1998, Pressearchiv MAK.

Kultur durch das wenig ansprechende Ausstellungsdesign in den immer gleichen Vitrinen nur schwer vermittelt werden kann. Der Titel der Ausstellung hingegen weckt durch die Anspielung auf die Märchen von 1001 Nacht Erwartungen an eine sinnlich erlebbare Ausstellungspräsentation. Die Schwierigkeit der Vermittlung Islamischer Keramik wird hier sehr deutlich. Fundiertes Wissen und gute Texte allein reichen nicht aus. Es braucht alternative Wege der ansprechenden Präsentation des „schwierigen“ Materials Keramik, bei der die Ansprüche der Besucher in die kuratorischen Konzeptionen mit einbezogen werden.

Nach dieser Ausstellung gab es eine Pause in den Aktivitäten der Islam Abteilung.<sup>145</sup> Die Kuratorenstelle war nach wie vor unbesetzt, auch unter dem folgenden Direktor James Bradburne änderte sich daran nichts. Erst Deniz Erduman-Çalış konnte im Rahmen ihres Volontariats (2001–2003) und ihrer anschließenden freiberuflichen Tätigkeit für das Museum wieder aktiv Projekte zur Islamischen Kunst umsetzen. Im Bereich der Keramik ist hier zunächst die Studioausstellung „Blaue Sehnsucht. Kobaltglasuren zwischen Ost und West“ zu nennen.<sup>146</sup> Die im Dezember 2001 eröffnete Schau zeigte ausgewählte Keramiken mit Blaumalerei aus der Museumssammlung und spannte einen Bogen von China über die Islamische Welt nach Europa. In einer Tischvitrine wurden Glasurproben sowie Rohstoffe zum Thema Kobaltverarbeitung präsentiert. Damit war ein zu Zeiten der Museumsgründung bereits angedachtes Thema neu belebt und im Kontext der aktuellen Forschung dargestellt worden.

### **Geschriebene Welten, 2004**

2004 folgte die gemeinsam mit der Frankfurter Buchmesse sowie ihrer Gastregion „Arabische Welt“ veranstaltete Ausstellung „Geschriebene Welten. Arabische Kalligraphie und Literatur im Wandel der Zeit“. Rund 80 Exponate aus einem Zeitrahmen vom 9. Jahrhundert bis zur Gegenwart veranschaulichten die Anwendung von Kalligraphie auf Beispielen angewandter und freier Kunst. Die Exponate deckten eine breite

<sup>145</sup> Zuvor wurde 1998 noch die Übernahmeausstellung „Das Schatzhaus Kuwait. Die Sammlung Al-Sabah“ gezeigt.

<sup>146</sup> Vgl. Erduman-Çalış 2012.

Palette an Materialien und Techniken ab, darunter Holz, Metall, Textil, Elfenbein sowie fünf Keramik-Beispiele. Die ausgewählten Keramiken zeigten die Varianten und Spielarten des Kufi-Duktus von geometrischem Kufi bis hin zu ornamentalen Pseudoschriften.

Abbildungen X.3.5.23 und X.3.5.24 ermöglichen einen Blick in den Ausstellungsraum im Erdgeschoss des Museums. Durch Einsatz von Seidenbespannungen der Vitrinenböden in Türkis und Gold sowie farbigen Schrifttafeln und Wänden wurde versucht, das dominante Weiß der Ausstellungsarchitektur zu durchbrechen. Ein Highlight der Ausstellung war der von Karin Adrian von Roques kuratierte Teil der Ausstellung zur zeitgenössischen Interpretation von Kalligraphie, die im zweiten Obergeschoss des Museums präsentiert wurde. Neben großformatigen Malereien und Zeichnungen zeigten die Kuratorinnen auch eine Terrakotta des ägyptischen Künstlers Mohamad al Shaarawi aus dem Jahr 1989.<sup>147</sup> Die 67 cm hohe und 50 cm breite Skulptur ist durchzogen von Reihen unterschiedlich großer kalligraphischer Schriftzeilen, die einzeln aufeinandergeschichtet wurden und im Brennprozess miteinander verschmolzen. Dieses Objekt ist ein selten gezeigtes Beispiel des zeitgenössischen Umgangs mit Keramik in der Islamischen Welt. In Museen angewandter Kunst werden zwar oft Ausstellungen zu westlichen Gegenwartskünstlern, auch zum Thema Keramik, gezeigt, die Sammlung und Präsentation Islamischer Kunst jedoch endet nach wie vor in vielen Museen mit dem 18. oder spätestens 19. Jahrhundert. Dabei ist eine Diskussion zugange, ob die Gegenwartskunst als Teil der Weltkunst in die Kunstmuseen gehört oder doch in Museen mit geografischer Bezugssammlung. Sowohl die Museen angewandter Kunst als auch die Ethnologischen Museen können durch die Erweiterung ihrer Islam-Sammlungen auf die Gegenwartskunst einen wichtigen Bezug zum Hier und Jetzt herstellen und somit einen wertvollen Beitrag bei der musealen Bildung und Vermittlung leisten.

Die Ausstellung kommentierte Christoph Schütte in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung mit folgenden Worten:

„Anlässlich der Frankfurter Buchmesse, deren Ehrengast in diesem Jahr die arabische Welt ist, hat es das Museum am Schaumainkai nun unter-  
nommen, mit einer umfangreichen Ausstellung auch dem westlichen  
und des Arabischen nicht mächtigen Besucher einen Zugang zu dieser  
faszinierenden und zugleich ästhetisch höchst ansprechenden Welt der  
Schriftkunst zu ermöglichen. Mit bedeutenden Leihgaben etwa aus  
dem Museum für Islamische Kunst in Qatar, aus Kairo, Paris und Mün-  
chen veranschaulicht die Ausstellung eindrucksvoll die herausragende  
Rolle der Schrift in allen Bereichen der islamischen Kunst und des  
Kunsthandwerks.“<sup>148</sup>

### **1607 – Aus den frühen Tagen der Globalisierung, 2013**

Nach einer weiteren Vakanz war Islamische Keramik am Museum Angewandte Kunst erstmals wieder in der 2013 eröffneten kulturge-  
schichtlichen Schau „1607 – Aus den frühen Tagen der Globalisierung“  
zu sehen. Als die erste Ausstellung im Rahmen der Neukonzeption  
des Hauses wurde die von Svetlana Yaremich und Direktor Wagner K  
kuratierte Schau in einem völlig neuen Erscheinungsbild konzipiert.  
Die festeingebauten Vitrinenlandschaften des Museums waren bereits  
entfernt, die mobilen Vitrinen ausgelagert. Jede Ausstellung bekommt  
seither ihre eigene Ausstellungsarchitektur in den leeren Räumen des  
Meier-Baus. Die Schau „1607“ wurde als Rundgang durch einen Schiffsrump-  
f inszeniert (Abb x.3.5.25). In ihm versammelten sich 250 Expo-  
nate aus dem Museumsbestand, die als:

„(...) eine imaginäre Welt- und Zeitreise präsentiert, wobei Historie und  
Fantasie miteinander verknüpft wurden. Die Objekte aus verschiedenen  
Ländern – Porzellane der Ming-Dynastie, Prunkgläser aus Venedig, Silber-  
pokale aus Nürnberg oder persische Weinflaschen – wurden vereint,  
ihnen ihre Geschichte(n) entlockt und durch sie wurde die Globalisie-  
rung unserer Welt um das Jahr 1607 lebendig.“<sup>149</sup>

**148** Christoph Schütte: Die Trauer Shah Djihans. ‚Geschriebene Welten‘: Ausstellung mit  
arabischer Kalligraphie im Museum für Angewandte Kunst, FAZ vom 7.10.2004, Presse-  
archiv MAK.

**149** Text Museumswebsite: <http://www.museumangewandtekunst.de/item/id/5> (04.04.2015).

Im Fokus des Blickes stehen die kräftige Farbigkeit der Ausstellungsarchitektur sowie ihre geschwungenen Formen. Erst auf den zweiten Blick erschließen sich die Objekte, die in schräggestellten Kisten oder auf Podesten mit Plexiglashauben untergebracht sind. Renaissancemöbel dienen als Ausstattung der Kajüten. Auf einem Tisch liegt ein Buch, aus einem Lautsprecher ertönen Schiffsgeräusche. Hier ist eine Kontextualisierung angestrebt, die rein fiktiv ist. Die kostbaren chinesischen Porzellane und persischen Keramiken sind gepackt in enge Kisten. Sie werden zum Handelsprodukt in der Globalisierungsinszenierung. Die Idee der Ausstellung ist schlüssig, doch braucht es hier tatsächlich noch Originale oder geht es nur um die Inszenierung einer Geschichte, bei der die Objekte nur das Inventar vor einer Kulisse darstellen. Dafür würde es reichen, etwa einen Dokumentarfilm zu drehen. Diese Art der musealen Präsentation entfernt sich sehr weit von den Vorstellungen des ersten Museumsdirektors Trenkwald, für den die ungestörte Betrachtung des Objektes immer im Vordergrund stand. Gleichzeitig sollen Inszenierungen dieser Art als Publikumsmagnet neue Besuchergruppen erschließen. Die Schau „1607“ war dabei sicherlich ein erstes Experimentierfeld des Teams um Direktor Wagner K.

### V.3.6 Interpretation und Auswertung: Die Bedeutung der Sammlung Islamischer Keramik des Museums Angewandte Kunst Frankfurt

Islamische Keramik war von Beginn an ein Teil der Sammlung des Frankfurter Museums. Inspiriert von der Initialschau „Historische Ausstellung Kunstgewerblicher Erzeugnisse“ von 1875 erwarb das Museum bald nach seiner Gründung erste Exemplare Islamischer Keramik. In der Dauerausstellung vor der Jahrhundertwende waren die Objekte noch vornehmlich nach Materialgruppen gegliedert und als Vorbildsammlung für das Kunsthandwerk präsentiert. Die außereuropäischen Sammlungen waren unter dem Schlagwort „Orientalische Arbeiten“ in einem Raum zusammengefügt. Wichtige Objekte, wie der syrische Albarello, wurden als „Meisterwerk“ singulär präsentiert, daneben fanden sich Vitrinen, in denen die Exponate nach Materialgruppen

getrennt aufgestellt wurden. Mit dem sich ändernden Selbstverständnis der Kunstgewerbemuseen zum Beginn des 20. Jahrhunderts änderte sich, wie wir gesehen haben, auch das Präsentationskonzept im Frankfurter Museum. Nicht mehr das Material sondern der geographische Herstellungsort gaben nun die Kriterien für die Organisation und Präsentation der Objekte vor. Museumsdirektor Trenkwald gelang dabei ein zukunftsweisendes Konzept. Durch Einsatz von Farben und Licht sowie speziell angefertigten Vitrinen versuchte er, atmosphärische Raumeindrücke zu prägen.

Die gegen Ende der 20er Jahre entstandenen Aufnahmen der Museumsräume gaben einen Eindruck dieser Aufstellung wieder. Mit großer Sorgfalt und unter dem Anspruch einer „künstlerischen“ und „sachlichen“ Darbietung der Räume und Exponate entstanden die Säle des europäischen und ostasiatischen Kunsthandwerks. In der Präsentation der Islamischen Objekte ließ sich eine Diskrepanz hierzu feststellen. Abteilungsvitrinen mit nicht mehr zeitgemäßen Podesten anstelle der andernorts im Museum eingesetzten Glasböden sowie ein unglückliches Arrangement der Exponate verstärken diesen Eindruck, der daraus resultiert, dass die Abteilung nicht (mehr) im Fokus der Aufmerksamkeit stand; es hatte sich inzwischen ein Direktorenwechsel ergeben. Daraus ist zu ersehen, wie entscheidend sich die Interessen und Vorlieben der Museumsleitung auf das Schicksal einzelner Abteilungen auswirken. Durch die vorliegende Arbeit zieht sich diese Feststellung wie ein roter Faden.

Die schwierige Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg ließ mangels fotografischer Dokumente nur wenige Aussagen bezüglich der Präsentation von Islamischer Keramik am Museum zu. In den 50er und 60er Jahren erfuhr die Abteilung unter Direktor Meister eine zunehmende Fokussierung. Erste Ausstellungen wurden veranstaltet und die Sammlung systematisch erweitert. Dies war, wie wir gesehen haben, auf das persönliche Engagement des Direktors sowie seine vorherige kuratorische Arbeit am Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg zurückzuführen.

Mit der Einweihung des Neubaus sowie der Schaffung einer Fachkuratorenstelle ab 1985 erfuhr die Abteilung Islamische Kunst eine noch größere Präsenz innerhalb der Aktivitäten des Museums. Bereits die Eröffnungsausstellung „Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer

Zeit“ gibt hiervon einen Eindruck. In Bezug auf die Präsentation Islamischer Keramik lässt sich feststellen, dass sowohl die Sonder- als auch die Dauerausstellungen in ihrem Erscheinungsbild entscheidend durch die fest eingebauten Vitrinenlandschaften des Museums geprägt wurden. Die lang gezogenen Vitrinenwände, die in jedem Fall auch bespielt werden mussten, ermöglichten lediglich eine Aufstellung in einer langen Reihe, wobei jedes Einzelobjekt zwangsläufig in den Hintergrund rückte. Durch Aufstellen von Haubenvitrinen war es den Kuratoren möglich, einzelne Objekte als „Meisterwerk“ zu inszenieren und diesen so mehr Aufmerksamkeit zuteilwerden zu lassen. Dieser Wechsel von Gruppen- und Einzelpräsentationen war bereits, wie wir gesehen haben, in der Frühzeit des Museums angestrebt worden. Geändert hat sich die Transparenz sowohl der Vitrinen und Vitrinenböden, als auch der Objektständer durch Einsatz von Glas und Plexiglas. Wandtexte und aussagekräftige Objektbeschilderungen ermöglichten es dem Museumsbesucher, sich nun ausführlicher über die Kunstwerke und ihre kulturhistorische Relevanz zu informieren.

Am Beispiel der Installation von Islamischen Wandfliesen haben sich deutliche Unterschiede in der Art der Präsentation im Laufe der Museumsgeschichte gezeigt. In den ersten Jahrzehnten wurde eine assoziative Gruppenhängung nach optisch-ästhetischen Gesichtspunkten gewählt. Entscheidend war nicht die Lokalisierung und Datierung der Objekte, es ging vielmehr um ihre Präsentation als Musterbeispiel für künstlerisch und technisch vorbildhaftes Handwerk sowie ihre Einordnung in einen außereuropäischen kulturhistorischen Zusammenhang. Bei der Keramik-Ausstellung von 1996 entschied sich die Kuratorin hingegen für eine Kontextualisierung der Fliesen, indem sie die Reproduktion eines intakten Mihrabs als Hintergrund für die Installation wählte. Die Fliesen sollten nicht mehr nur als Einzelkunstwerke wahrgenommen werden, es ging vielmehr darum, ihren Entstehungszusammenhang zu rekonstruieren und somit dem Betrachter einen tieferen Zugang zum Objekt, jenseits seiner Funktion als Kunstwerk zu vermitteln.

Immer wieder beobachtet werden konnte die recht statische Ausstellungssituation im Meier-Bau, die den Museumsmachern wenig Spielraum bei der Aufstellung der Exponate gab. Durch Einsatz von Farbe an

Wänden und in Vitrinen wurde ab den 2000er Jahren der Versuch unternommen, eine gewisse Variation in das Erscheinungsbild zu bringen.

Mit dem Abbau der Vitrinenlandschaften 2013 kann das Museum nun völlig neue Wege beschreiten und erstmals völlig frei bespielen. Die neue Präsentation setzt auf temporäre Raummodule, die individuell den Ausstellungen angepasst werden können. Da werden jahrhundertealte Keramiken auch mal in einem Schiffsrumpf in Kisten aufgestellt. Diese Art der Präsentation stellt die Grundzüge der Museologie in Frage und entfernt sich von der ideellen Erhöhung des Einzelobjektes als Meisterwerk.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Abteilung Islamische Kunst als kleinste Abteilung des Museums in ihrer öffentlichen Präsenz starken Schwankungen unterlegen war. In den Anfangsjahren hatte sie ihren festen Platz in den Ausstellungsräumen, verblieb aber nach 1945 in den Magazinen und wurde erst ab 1985 im Neubau wieder zur permanenten Präsentation vorgesehen. Doch auch hier gab es keine Kontinuität, da die Abteilung öfter anderen Präsentationen weichen musste und immer wieder abgebaut wurde. Einzelnen, zum Teil sehr erfolgreichen Ausstellungen gelang es, die Abteilung vermehrt ins Bewusstsein zurück zu bringen. Dennoch kann resümiert werden, dass die Möglichkeit, das gesellschaftspolitisch relevante Thema Islam und Islamische Kunst anhand einer der wenigen Islam-Sammlungen in Deutschland nachhaltig der Öffentlichkeit zu vermitteln nicht kontinuierlich und nachhaltig wahrgenommen wurde.

### V.3.7 Ausblick

„Als lebendiger Ort des Entdeckens richtet das Museum Angewandte Kunst in Frankfurt am Main seinen Fokus auf die Wahrnehmung gesellschaftlicher Strömungen und Entwicklungen, mit einem Schwerpunkt auf Design, Performatives und Mode.“<sup>150</sup>

Diese Aussage über das neue Konzept verdeutlicht sehr gut, wo Matthias Wagner K sein Haus positioniert. Er möchte sein Publikum entlang heute relevanter gesellschaftlicher Themen für das Museum gewinnen.

Wie herausfordern Ausstellungen zu aktuellen Themen der islamisch geprägten Welt sein können, erfuhr das Museum im Sommer 2019, als es die in den USA erfolgreich gelaufene Ausstellung „Contemporary Muslim Fashions“ übernahm. Die vom Fine Arts Museums of San Francisco unter der Regie von Max Hollein konzipierte Schau wurde in Frankfurt mit kleineren Modifikationen präsentiert.<sup>151</sup> Anders als in den USA entfachte sie in Deutschland eine kontrovers geführte Diskussion, rund um die sogenannte „Kopftuchdebatte“. Kritiken und Proteste kamen von unterschiedlichsten gesellschaftlichen Gruppierungen, seien es Frauenrechtlerinnen, orthodoxe Muslime oder rassistisch motivierte Gruppen.<sup>152</sup> Nach Bomben- und Morddrohungen konnte die Schau nur nach einer Polizeikontrolle betreten werden. Für das Jahr 2021 plant Wagner K. nun die Ausstellung „Dance me to the End of Night. Spiritualität in der Islamischen Kunst“.<sup>153</sup> Sie entsteht in einer Reihe des Museums zu den großen Weltreligionen. Die Ausstellung „Buddha. 108 Begegnungen“ von 2015 war ein großer Erfolg. Es wird zu sehen sein, wie das Thema Spiritualität in der Islamischen Kunst beim Publikum ankommen wird und ob abermals eine Ausstellung zum Anlass genommen wird, die in unseren Tagen in Deutschland sehr kontrovers geführte „Islam-Debatte“ anzuheizen.

151 Vgl. <https://www.museumangewandtekunst.de/de/besuch/ausstellungen/contemporary-muslim-fashions/contemporary-muslim-fashions-infos/> (29.01.2019).

152 Information Museum Angewandte Kunst, 03.06.2019. In der Presse erfuhr die Ausstellung aufgrund ihrer Polarisierung ein großes Echo. Vgl. etwa: <https://www.zeit.de/news/2019-04/03/voller-widersprueche-schau-zu-muslimischer-mode-190403-99-669050> (29.01.2020).

153 Kuratiert wird die Ausstellung von Karin Adrian von Roques und Deniz Erduman-Çalış.

## V.4 Das Museum für Islamische Kunst Berlin

Das Museum für Islamische Kunst im Pergamonmuseum (Abb. x.4.5.1) ist die wichtigste Institution mit eigener Sammlung, Forschung und Ausstellungstätigkeit zu Islamischer Kunst in Deutschland. Diesem Anspruch wird das Museum seit seiner Gründung durch Wilhelm von Bode 1904 gerecht.<sup>1</sup> Zugleich ist es das einzige Museum in Deutschland, das seinen Fokus ausschließlich auf Islamische Kunst setzt.<sup>2</sup> Das Museum hat international einen hervorragenden Ruf, es ist sowohl mit Leihgaben als auch Forschungsbeiträgen in der Museumslandschaft sehr präsent. Dadurch hebt sich das Museum stark von den zuvor vorgestellten Institutionen ab, in denen Islamische Kunst eine kleine Abteilung unter vielen darstellte; hier ist es der exklusive Sammlungsgegenstand. Bis in die 1930er Jahre war es das wichtigste Museum für Islamische Kunst und gleichzeitig eine der bedeutendsten Forschungseinrichtungen außerhalb der Islamischen Welt.<sup>3</sup> Mit der Teilung Berlins nach Kriegsende erlitt das Museum das gleiche Schicksal wie andere Museen der Stadt – es existierte als sogenanntes „Zwillingsmuseum“ in beiden Stadthälften als geteiltes Haus weiter.<sup>4</sup> Dies änderte sich erst in Folge der Wiedervereinigung 1990 und der erneuten Zusammenlegung der Sammlungen auf der Museumsinsel.

Zu den wichtigsten Objekten der Sammlung zählen die Mschatta-Fassade, das Aleppo-Zimmer, die Alhambra-Kuppel, die monumentalen Gebetsnischen aus Kaschan und Konya sowie der Drache-Phönix-Teppich aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts. Darüber hinaus besitzt das Museum eine wichtige Buchkunstsammlung.<sup>5</sup>

1 Vgl. Haase 2004, S. 83.

2 Außerhalb dieses Schwerpunktes verfügt das Museum in seinen Sammlungen über Beispiele aus vorislamischer Zeit, wenige Stücke chinesischer Keramik sowie einige Werke aus dem Bereich der Modernen und Zeitgenössischen Kunst.

3 Vgl. Katalog Berlin 1979b, S. 5.

4 Vgl. Winter 2008.

5 Über diese und weitere Sammlungshöhepunkte, siehe: Katalog Berlin 2001a.

## V.4.1 Literatur und Quellenlage

Die Geschichte des Berliner Museums ist, vor allem in jüngerer Zeit, umfangreich erforscht und in vielen Publikationen dargelegt worden. Die wichtigste Schrift „Islamische Kunst in Berliner Sammlungen“ entstand anlässlich des 100jährigen Bestehens des Museums 2004 und wurde von Jens Kröger und Désirée Heiden herausgegeben.<sup>6</sup> Jens Kröger, Kustos im Ruhestand, beschäftigt sich seit geraumer Zeit intensiv mit der Geschichte „seines“ Museums und hat diese in zahlreichen Publikationen unter verschiedenen Aspekten dargestellt. Er ist der wichtigste Kenner der Berliner Museums-, Sammlungs- und Forschungsgeschichte. Einen sehr guten chronologischen Überblick über Entwicklungen des Museums, seine Forschungen und Ausgrabungen gibt Krögers Onlinepublikation „Das Berliner Museum für Islamische Kunst als Forschungsinstitution der Islamischen Kunst im 20. Jahrhundert“ von 2009.<sup>7</sup> In seinem Aufsatz „Early Islamic Art History in Germany and Concepts of Object and Exhibition“ widmet sich Kröger in knapper Weise der Ausstellungsgeschichte des Berliner Museums.<sup>8</sup> Die jüngsten Ergebnisse der Museumsforschung am Berliner Museum sind ein Band zu Samarra in den „Beiträgen zur Islamischen Kunst und Archäologie“ von 2014,<sup>9</sup> die von Eva-Maria Troelenberg bearbeitete Geschichte der Mschatta-Fassade von 2014<sup>10</sup> sowie ein Forschungsvorhaben mit Ausstellung, Publikation und Tagung zu Friedrich Sarre als Sammler und Museumsdirektor 2015.<sup>11</sup>

Im Vergleich zu allen untersuchten Häusern ist die Quellenlage in Berlin eine ganz andere: Das Archivmaterial des Berliner Museums ist sehr reichhaltig und wird in vorbildlicher Weise entweder im Museum selbst oder im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin verwahrt. Das Archiv- und Bildmaterial aus dem Museumsarchiv stellte Gisela

6 Katalog Berlin 2004.

7 Kröger 2009.

8 Kröger 2012, S. 173–182.

9 Ernst Hezfeld-Gesellschaft (Hrsg.) 2014.

10 Troelenberg 2014.

11 Katalog Berlin 2015.

Helmecke zur Verfügung, viele „Insider“-Informationen verdankt die Autorin darüber hinaus Jens Kröger.<sup>12</sup>

Eine wertvolle Quelle für Informationen zur Museums- und Erwerbungs-geschichte sind die Periodika der Berliner Museen. Diese sind vor 1945 das „Jahrbuch der (Königlich-) Preußischen Kunstsammlungen“,<sup>13</sup> „Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen. Monatlich erscheinendes Beiblatt zum Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen“<sup>14</sup> und „Berliner Museen. Berichte aus den preußischen Kunstsammlungen. Beiblatt zum Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen“.<sup>15</sup> Nach 1945 erschienen in Ostberlin „Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte“,<sup>16</sup> in Westberlin das „Jahrbuch der Berliner Museen. Neue Folge“<sup>17</sup> und „Berliner Museen. Berichte aus den ehemaligen Preussischen Kunstsammlungen. Neue Folge“.<sup>18</sup> Gegenwärtig steht dem Museum als Publikationsorgan die Zeitschrift „Museumsjournal. Aus der Arbeit der Museen, Schlösser und Archive des Landes Berlin und der privaten Sammlungen und Museen“ sowie das „SPK Magazin“ zur Verfügung.<sup>19</sup>

Unter Berücksichtigung der guten Quellenlage und der Anzahl der bereits zur Museumsgeschichte veröffentlichten Forschungen fokussiert sich das vorliegende Kapitel auf die fotografisch gut dokumentierten Dauerausstellungen unter der Berücksichtigung der Sammlungspräsentationen in Ost- und Westberlin in der Nachkriegszeit.

## V.4.2 Die Geschichte des Museums

Im Folgenden wird die durch die Auswirkungen des Zweiten Weltkrieges mitunter recht komplexe Geschichte des Berliner Museums vorgestellt. Angesichts einer gewissen Fülle an Publikationen zur Museumsge-

12 Gisela Helmecke war bis 2017 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Museum für Islamische Kunst, Jens Kröger Kustos bis 2007.

13 Erscheinungsverlauf: 1880–1943.

14 Erscheinungsverlauf: 1880–1918/19.

15 Erscheinungsverlauf: 1919/20–1943

16 Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte, erschienen 1957–1991, damit eingestellt.

17 Erscheint seit 1959.

18 Erscheinungsverlauf: 1951–1988.

19 Das Museumsjournal erscheint seit 1987, das SPK Magazin seit 2009.

schichte unter Aspekten der Museumsforschung, liegt der Schwerpunkt der folgenden Darstellung auf der Zeit unmittelbar vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges sowie der anschließenden Zweiteilung des Museums. Dabei werden anhand von Archivquellen Aspekte berücksichtigt, die bisher in der Forschung nur marginal gestreift wurden.

#### V.4.2.1 Von der Museumsgründung bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges

Ähnlich wie in vielen deutschen Städten war es auch in Berlin das 1868 eröffnete Kunstgewerbemuseum, das unter der Leitung von Julius Lessing aktiv eine erste systematische Sammlung Islamischer Keramik anlegte.<sup>20</sup> Die Erwerbungen stammten auch hier vornehmlich aus den Weltausstellungen, allen voran der Wiener Weltausstellung von 1873 und umfassten persische und osmanische Objekte.<sup>21</sup>

Die Entstehung eines Museums für Islamische Kunst in Berlin verdanken wir maßgeblich Wilhelm von Bode (1845–1929) und Friedrich Sarre (1865–1945). Wilhelm von Bode begann bereits in jungen Jahren ab 1872 Orientteppiche zu sammeln. Sein Interesse wurde geweckt aus einem Betrachtungswinkel der europäischen Kunstgeschichte auf mittelalterliche Tafelgemälde und den auf ihnen abgebildeten Orientteppichen, den sogenannten „Holbein-“, und „Lotto-Teppichen“.<sup>22</sup> Dies äußerte sich in Bodes Museumspräsentationen, in denen er europäische Kunst ganz selbstverständlich mit Islamischen Teppichen in Korrespondenz setzte. Er erwarb eine beachtliche Sammlung an Orientteppichen, die den Grundstock des späteren Museums für Islamische Kunst bildeten. Ebenfalls auf Bodes Initiative ist der Gewinn des zentralen Kernstücks der Museumssammlung für Berlin zurückzuführen – ihm gelang es 1902, Kaiser Wilhelm II. für die Fassade eines monumentalen Wüstenpalastes in Jordanien zu begeistern. Als Ergebnis dieser Bemühungen gab Sultan Abdülhamid II. die Mschatta-Fassade, sehr zum Ärger der osmanischen Antikenbehörde, als Geschenk

<sup>20</sup> Zum Deutschen Gewerbe-Museum Berlin, siehe Mundt 1974, S. 40–43, vgl. auch Kröger 2004a, S. 32.

<sup>21</sup> Vgl. Mundt 1974, S. 43 und 87 und Helmecke 2004a, S. 209–2015.

<sup>22</sup> Brisch 1996.

nach Berlin.<sup>23</sup> Hintergrund dieses Vorgangs ist die freundschaftliche Beziehung Sultan Abdülhamids zum Kaiser, von der viele gegenseitige Geschenke zeugen und sicherlich auch die kulturimmanente Haltung, einem Freund und Partner keinen explizit geäußerten Wunsch abschlagen zu dürfen.

Die Fassade wurde als repräsentatives Monumentalwerk im Erdgeschoss des neu eröffneten Kaiser-Friedrich-Museums (dem heutigen Bode Museum) aufgestellt. Im gleichen Zug konnte Bode seine Idee eines Museums zu Islamischer Kunst verwirklichen. Die Mschatta-Fassade wurde ergänzt durch Bodes Teppiche sowie die Privatsammlung Friedrich Sarres und als „Islamische Abteilung“ des Kaiser-Friedrich-Museums am 18. Oktober 1904 eröffnet. Bode bewies eine glückliche Hand, denn er berief Friedrich Sarre als Leiter des Museums.<sup>24</sup> Sarre übte diesen Posten bis 1920 im Ehrenamt aus, um sich Freiheiten für eigene Forschungen und Reisen offen zu halten, erst von 1921 bis 1931 war er festangestellter Direktor.<sup>25</sup> Mit Friedrich Sarre konnte Bode für sein Museum einen äußerst kompetenten Kunsthistoriker gewinnen. Kröger würdigt die Person Sarres als den Begründer der Islamischen Kunstgeschichte in Deutschland, als einen der weltweit führenden Vertreter dieser Disziplin, als herausragenden Forschungsreisenden und einen der bedeutendsten Sammler Islamischer Kunst.<sup>26</sup> Dabei wird klar, wie wichtig Fachwissenschaftler für die Qualität von Sammlungen und Forschungen der Museen sind. Unter der Kennerschaft Sarres erhielt das Museum für Islamische Kunst Berlin seine charakteristische Prägung, sowohl in der Zusammenstellung der Sammlung, der bis heute gültigen Ausstellungskonzeption im Museum (vgl. Kap. V.4.4.2), als auch in der Ausrichtung des Hauses als Forschungseinrichtung.

Sarre gelang es bald, die Sammlung durch Ankäufe um bedeutende Stücke zu erweitern, darunter das 1912 in Syrien erworbene Aleppo-

23 Zur den politisch hochinteressanten und heiklen Umständen dieses Geschenks sowie seines Wegs nach Berlin siehe Troelenberg 2014, S. 49–104. Es wäre sehr aufschlussreich, diesen Vorgang ergänzend auch aus osmanischer Sicht, anhand osmanischer Quellen zu beleuchten. Dies bleibt ein Desiderat für zukünftige Forschungsvorhaben.

24 Vgl. Kröger 2015a, S. 25.

25 Vgl. Kröger 2015a, S. 26 und Kröger 2009, S. 26.

26 Kröger 2015a, S. 13.

Zimmer<sup>27</sup> sowie den Kaschan-Mihrab aus der Sammlung J.R. Preece, auf den im Folgenden noch genauer eingegangen wird. Sarre versuchte eine enzyklopädisch angelegte Sammlung zu generieren, die bereits in vorislamischer Zeit ansetzte. Es war ihm besonders wichtig, zentrale Meisterwerke der geographischen Regionen und Dynastien für das Museum zu finden. Daneben waren datierte Kunstwerke für ihn von großem Interesse, da Sarre bemüht war, die Chronologie der Islamischen Kunstgeschichte weiter voranzutreiben.<sup>28</sup>

Die in seiner Amtszeit durchgeführten Grabungen in Samarra (1911–13)<sup>29</sup> und Ktesiphon (1928/29 sowie 1931/32)<sup>30</sup> vermehrten durch Fundteilung die Sammlung um wichtige Ausstellungs- und Studienobjekte, darunter zahlreiche Scherben.

Die Folgen des Ersten Weltkrieges auf die „Islamische Kunstabteilung“ sind in einer Schrift Friedrich Sarres an den Generaldirektor der Staatlichen Museen Wilhelm Bode vom 14.6.1919 klar zu erkennen.<sup>31</sup> Die im Zentralarchiv der Berliner Museen verwahrte Denkschrift Sarres mit dem Titel „Die islamische Abteilung der Museen. Aufbau und neue Aufgabe“ gibt ein gutes Stimmungsbild der Situation der Museen und speziell des Museums für Islamische Kunst in der Folgezeit des verlorenen Krieges wieder.

Sarre resümiert zunächst kurz die Geschichte der Sammlung sowie ihre Zusammenstellung vornehmlich aus Schenkungen und seinen eigenen Leihgaben. Er zieht eine positive Bilanz für die Zeit vor Ausbruch des Krieges in der es gelungen sei „die Sammlung auf einen verhältnismässig hohen Stand zu bringen und, wenigstens für die mittelalterliche Epoche, eine Abteilung zu schaffen, die an Bedeutung ausländischen Museumssammlungen (sic) der Art nicht nachstand.“<sup>32</sup> Für die „jüngere muhammedanische Kunst“ sieht Sarre noch erheblichen

27 Vgl. Gonnella 1996.

28 Vgl. Kröger 2015a, S. 27.

29 Vgl. Gonnella 2014.

30 Vgl. Kröger 2009, S. 21.

31 SMB-ZA, I/IM 002, Blatt 84–90.

32 SMB-ZA, I/IM 002, Blatt 84f.

Erwerbungsbedarf, ebenso für den gesamten Bereich der Buchkunst, die bis dahin nicht gesammelt worden war.<sup>33</sup>

Für die Zukunft der Sammlung stellt Sarre hingegen eine düstere Prognose:

„Infolge des voraussichtlichen Fortfalls von Gönnern, wegen des notgedrungenen Verzichts auf den internationalen Kunstmarkt, der bei dem Stande unserer Valuta kaum mehr in Frage kommt, bei der Unmöglichkeit, in absehbarer Zeit Forschungsreisen und Ausgrabungen im Orient zu unternehmen, scheinen die Aussichten für ein weiteres Wachstum der islamischen Abteilung unserer Museen äusserst gering zu sein.“<sup>34</sup>

Als Lösung des Problems schlägt Sarre vor, durch Überweisung von Objekten Islamischer Kunst aus anderen Berliner Museumssammlungen neue interessante Stücke hinzuzugewinnen.<sup>35</sup> Zusätzlich möchte er durch die Einrichtung einer Studiensammlung sowie den Ausbau der Fachbibliothek der Sammlung – ohne die Notwendigkeit größerer finanzieller Mittel – einen „mehr wissenschaftlichen Charakter“ verleihen.<sup>36</sup> Des Weiteren unterbreitet er Bode den Vorschlag, dass Teile seiner eigenen Sammlung für das Museum erworben werden könnten. Da Sarre durch das Zeichnen von Krieganleihen einen Teil seines Vermögens verloren hatte,<sup>37</sup> kam für ihn eine Schenkung seiner Sammlung „in Rücksicht auf meine persönlichen Verhältnisse“ nicht in Frage.<sup>38</sup>

Interessant ist der Umstand, dass Sarre Erwerbungen für seine eigene Sammlung offensichtlich unter Berücksichtigung der Berliner Museumssammlung und ihrer Lücken getätigt hatte:

„Der Umstand, dass, wie schon hervorgehoben, manche Gebiete des islamischen Kunstschaffens in der mir unterstellten Abteilung nicht gesammelt wurden, hat mich veranlasst, gerade auf diesen Gebieten im Laufe der Zeit nicht unbedeutende Kunstgegenstände zusammenzubringen.“<sup>39</sup>

33 Ebenda, Blatt 85.

34 Ebenda.

35 Ebenda, Blatt 87.

36 Ebenda, Blatt 85.

37 Kröger 2015a, S. 32.

38 SMB-ZA, 1/IM 002, Blatt 89.

39 Ebenda.

Als diese zählt er auf: Osmanische und persische sowie spanisch-maurische Keramik der Spätzeit, Textilien, Miniaturen und Buchkunst, Waffen, vorislamische Objekte sowie Vergleichsstücke chinesischer tang- und sungzeitlicher Keramiken.<sup>40</sup>

In diesen seinen Vorschlägen zur Erweiterung und den Ausbau der Sammlung sieht Sarre eine Voraussetzung für seinen weiteren Verbleib am Museum, das er zu dieser Zeit noch immer ehrenamtlich leitet. Andernfalls wolle er sich zurückziehen und ausschließlich seiner wissenschaftlichen Arbeit widmen.<sup>41</sup>

Bodes Antwortschreiben, datiert auf den 16. Juli 1919,<sup>42</sup> verdeutlicht, dass er im Wesentlichen die Ideen Sarres teilt, die Zukunft der Berliner Museen jedoch weniger positiv beurteilen kann:

„Vorausgesetzt ist dabei, daß die Zukunft uns nicht auch in dieser Abteilung eine Plünderung durch unsere Feinde und damit eine Zerstörung der ganzen Basis, auf der diese Abteilung aufgebaut ist, bringt, während voll berücksichtigt werden muß, daß wir bei weiteren (sic) Sammeln und Forschen von Seiten der Entente doch längere Zeit stark behindert sein werden.“<sup>43</sup>

Bode unterstützt Sarres Wunsch, Objekte der Islamischen Kunst aus Berliner Museumssammlungen zu überführen, hält es aber nur für teilweise realisierbar. Tatsächlich konnte dieses Vorhaben nur zu einem gewissen Prozentsatz umgesetzt werden, denn heute verfügen acht Sammlungen innerhalb der Stiftung Preußischer Kulturbesitz nach wie vor über Objekte der Islamischen Kunst.<sup>44</sup>

Den möglichen Erwerb von großen Teilen der Sarre-Sammlung begrüßt Bode unter der Prämisse niedriger Preisvorstellungen, die aufgrund der Knappheit der Mittel zwingend seien. Bode schlägt vor, sich bei der Auswahl der Stücke auf die in der Sammlung noch fehlenden Typen zu konzentrieren. Eine weitere einschränkende Vorgabe formuliert Bode wie folgt:

<sup>40</sup> Ebenda, Blatt 88.

<sup>41</sup> Ebenda, Blatt 89.

<sup>42</sup> SMB-ZA, I/IM 002, Blatt 93–95 (Paginierung nicht konsequent durchgehalten).

<sup>43</sup> Ebenda, Blatt 93.

<sup>44</sup> Ein Überblick über die Geschichte und den Umfang der Berliner Sammlungen Islamischer Kunst ist zu finden in: Katalog Berlin 2004, S. 188–249.

„Auch würde ich es begrüßen, wenn dabei wie überhaupt bei den Erwerbungen in der Zukunft die spät-türkische Kunst nicht zu stark berücksichtigt, sondern möglichst auf eine kleine Elite-Sammlung beschränkt würde.“<sup>45</sup>

Bode kommentiert diese Forderung nicht weiter. Es kann daher nur gemutmaßt werden, was seine Beweggründe hierfür waren. Möglicherweise sah er die Werke der „spät-türkischen Kunst“ als nicht hochwertig genug an, oder die in der Sammlung des Kunstgewerbemuseums vertretenen Beispiele waren aus seiner Sicht ausreichend. Sarre scheint sich in gewissen Grenzen an diese Vorgabe gehalten zu haben. So sind bei Durchsicht der osmanischen und safawidische Keramiken im Bestandskatalog von 1979 nur wenige Beispiele im Altbestand nachzuweisen. Aus dem Gebiet osmanischer Iznik-Keramik konnten einige hochkarätige Exemplare aus dem Kunstgewerbemuseum durch Überweisung gewonnen werden, ebenso einige safawidische Keramiken, die übrigen entstammen fast ausschließlich der Sammlung Sarre oder sind Erwerbungen der Nachkriegszeit.<sup>46</sup>

Abschließend bittet Bode Sarre, sich nach dem Umzug der Islamischen Abteilung in das „fast fertig gestellte“ Asiatische Museum in Dahlem für die Stelle als Direktor offiziell zur Verfügung zu stellen.<sup>47</sup> Die Dinge entwickelten sich letztlich anders als von Sarre und Bode angedacht. 1921 erhielt Sarre eine Festanstellung als Direktor der Islamischen Kunstabteilung, ein Umzug in das Asiatische Museum wurde jedoch wieder verworfen.<sup>48</sup> Im Folgejahr schenkte Sarre dem Museum insgesamt 686 Objekte seiner Islam-Sammlung, die er bereits seit 1904 als Leihgabe zur Verfügung gestellt hatte.<sup>49</sup> Warum es nun doch nicht zum Ankauf kam, lässt sich heute nicht mehr beantworten. Möglicher-

45 SMB-ZA, I/IM 002, Blatt 94.

46 Vgl. Berlin 1979, S.147–177.

47 SMB-ZA, I/IM 002, Blatt 95.

48 Vgl. Troelenberg 2014, S.123ff.

49 Kröger 2015a, S. 32. Laut Aussage von Kröger wurde die Schenkung nach Antritt der besoldeten Direktorenstelle vollzogen. Korrespondenz der Autorin mit Jens Kröger vom 13.10.16.

weise ist es Bode nicht gelungen, die nötigen Mittel aufzutreiben.<sup>50</sup> Vielleicht gab sich Sarre auch mit der Festanstellung zufrieden.

In seinem Aufsatz „Zuwachs der Islamischen Abteilung“ von 1923 gibt Sarre Auskunft über die Zusammenstellung der gestifteten Sammlung und stellt herausragende Kunstwerke kurz vor.<sup>51</sup> Weiterhin schreibt er, dass der überwiegende Teil der Objekte „im Orient selbst“ erworben seien und nur ein geringer Teil aus dem europäischen Kunsthandel stamme.<sup>52</sup> Sarre scheint gute Funde auf den Basaren in Istanbul, Kairo, Aleppo, Tiflis, Teheran, Isfahan und Buchara gemacht zu haben, manches Keramik-Objekt stammt auch aus den Grabungen und Forschungsreisen Sarres. Insgesamt war die Sammlung eine großartige Erweiterung der Bestände, vor allem was die persischen und ägyptischen Keramiken sowie eine große Anzahl an Lüsterfliesen betrifft. Ebenfalls herausragend ist ein safawidisches Fliesenfeld mit der Darstellung eines eleganten Jünglings, das sich heute noch – befreit von allen Übermalungen – in der Dauerausstellung befindet (Inv.Nr. I.3924).

Nachdem der Umzug in das Asiatische Museum verworfen worden war, stellte sich erneut die Raumfrage für die anwachsenden Sammlungsbestände. Als schlüssige Alternative bot sich das 1930 fertiggestellte Pergamonmuseum an, das die Antikensammlung sowie das Vorderasiatische Museum beherbergte. In den letzten Jahren vor seiner Pensionierung 1931 war Sarre, gemeinsam mit seinem Nachfolger Ernst Kühnel (1882–1964), mit den Vorbereitungen für den Umzug der Sammlung in das Pergamonmuseum beschäftigt. Die Ausstellung wurde am 17. Dezember 1932 im Obergeschoss des Südflügels eröffnet.<sup>53</sup> In einer beachtlichen Zahl von 18 Räumen war die neue Präsentation der Islamischen Kunstabteilung, wie das Museum nun hieß, zu sehen. Die bis heute in ihren Grundzügen beibehaltene Aufstellung folgt chronologischen und geographischen Gesichtspunkten (vgl. Kap. v.4.4.1) und war richtungsweisend für ihr folgende museale Präsentationen Islamischer Kunst weltweit. Den besonderen optischen Reiz des Pergamon-

50 Der Wert der geschenkten Sammlung wurde auf die Summe von 2,5 Millionen Mark geschätzt, Vgl. ZA-SMB I/IM 12, Blatt 195–197 sowie Kröger 2015a, Fußnote 92.

51 Vgl. Sarre 1923a.

52 Ebenda, S. 35.

53 Kühnel 1933, S. 2.

museums macht die Aufstellung der monumentalen Bauensembles des Pergamonaltars, des Markttors von Milet, des babylonischen Ischtartors sowie der Mschatta-Fassade unter einem Dach aus.

Ernst Kühnel, der sich bereits 1910 mit der Münchener Ausstellung „Meisterwerke muhammedanische Kunst“ als rechte Hand Sarres einen Namen gemacht hatte,<sup>54</sup> gelang die Fortführung der wissenschaftlichen und sammlerischen Tätigkeit Sarres, sodass das Museum für Islamische Kunst Berlin seine Rolle als führende Forschungsinstitution zur Islamischen Kunst weiter ausbauen konnte.

Jens Kröger widmete sich in dem Sammelband „Zwischen Politik und Kunst. Die Staatlichen Museen zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus“ Kühnells Aktivitäten zwischen 1933 und 1945.<sup>55</sup> Kühnel war während des Krieges von November 1940 bis Juli 1943 in Paris stationiert und wertete für die Wehrmacht nachrichtendienstliche Informationen aus Nordafrika aus.<sup>56</sup> Bei dieser Gelegenheit erwarb Kühnel Objekte für die Museumssammlung im Kunsthandel in Paris.<sup>57</sup>

Von 1939 bis 40 war Kühnel mit der Neuplanung einer Ausstellung in den Museumsbauten im Rahmen der Stadtplanung Adolf Hitlers durch den Architekten Wilhelm Kreis betraut.<sup>58</sup> Auf der Museumsinsel sollten fünf neue Museumskomplexe in gigantischem Ausmaß entstehen, darunter auch das „Orientalische Museum“, in dem die Kunst der großen Kulturregionen Ägypten und Vorderasien zur Zeit der Antike sowie Werke der Islamischen Kunst untergebracht werden sollten. Abbildung X.4.5.2 zeigt das um 1941 entstandene Modell des neuen Museumsquartiers mit den geplanten Erweiterungsbauten am nördlichen Spreeufer. Auf der linken Seite ist das Pergamonmuseum sowie das dahinter befindliche Kaiser-Friedrich-Museum zu erkennen. Das Orientalische Museum erscheint am rechten Spreeufer als vorletztes Museum mit zwei flankierenden blockhaften Türmen, sowie zwei Obelisken vor dem Eingangsportal.<sup>59</sup> Während im Erdgeschoss sassa-

54 Vgl. Troelenberg 2011, S. 16.

55 Über Kühnells Aktivitäten von 1933 bis 1945 siehe: Kröger 2013.

56 Ebenda, S. 19–20.

57 Vgl. Kühnel 1943.

58 Zu Wilhelm Kreis und seinen Museumsentwürfen für Berlin, siehe Mai 1984.

59 Vgl. dazu auch Troelenberg 2014, S. 163–174.

nidische Kunst sowie die Grabungsfunde aus Ktesiphon gezeigt werden sollten, war für das Obergeschoss ein Übergang von der frühislamischen Zeit zum Mittelalter mit „allen Elementen der materiellen Kultur“ vorgesehen.<sup>60</sup> Das Kernstück der Präsentation sollte die monumentale Mschatta-Fassade bilden, die dann erstmals in ihrer Gesamtlänge von 47 Metern zur Wirkung kommen sollte.<sup>61</sup> Im zweiten Obergeschoss sollte die reiche Teppichsammlung gezeigt werden.

Durch den Kriegsausbruch kam es jedoch nicht zur Umsetzung der Pläne. Hans Reuther kommentiert:

„Wäre die (...) Erweiterungskonzeption verwirklicht worden, so hätte das Schloß-Dom-Museums-Viertel seine insulare Lage weitgehend eingebüßt – zugunsten eines megaloman geplanten Zentrums der deutschen Hauptstadt als steinerner Dokumentation einer gigantischen Reichsidee“.<sup>62</sup>

Natürlich kann letztendlich nur spekuliert werden, was aus einem solch gigantischen Museumsquartier in der Kriegs- und Nachkriegszeit geworden wäre. Die Unterbringung des Museums für Islamische Kunst im Pergamonmuseum in Einbettung der Antikenabteilung ist in jedem Fall eine gelungenere Konzeption, als die schier endlose Ausdehnung der Sammlungspräsentation in überdimensionierten Bauten. Der 1999 beschlossene „Masterplan Museumsinsel“ setzt im Zuge der Archäologischen Promenade auf eine konzeptionelle Verbindung der Sammlungen.<sup>63</sup> Wie das ambitionierte Humboldt Forum im wiederaufgebauten Stadtschloss sich mit seinen außereuropäischen Sammlungen in dieses Ensemble einfügt und wie dieses reiche, an einer Stelle konzentrierte Museumsangebot in der Besuchergunst ankommt, wird die Zukunft zeigen. Für kleinere oder weniger prominente Sammlungen wird es sicherlich eine Abnahme der Besucherzahlen zur Folge haben.

60 Mai 1984, S. 286.

61 Vgl. Kröger 2013, S. 321 und Troelenberg 2014, S. 16–173.

62 Reuther 1978, S. 40.

63 Zum „Masterplan Museumsinsel“, siehe: <https://www.museumsinsel-berlin.de/masterplan/projektion-zukunft/> (13.03.2017).

Kühnel veranstaltete während der Zeit des Nationalsozialismus zahlreiche Ausstellungen (vgl. Ausstellungsliste x.4.4). Die international viel beachtete Dauerausstellung im Pergamonmuseum wurde kriegsbedingt bereits 1939 wieder geschlossen.

#### V.4.2.2 Der Zweite Weltkrieg und seine Folgen für Berlin

Eine sehr umfassende Darstellung der Jahre unmittelbar vor Beginn des Krieges aus Sicht der Berliner Museen, sowie der Jahre danach bis 1959 liefert Irene Kühnel-Kunze in ihrem beeindruckenden Bericht „Bergung – Evakuierung – Rückführung. Die Berliner Museen in den Jahren 1939-1959“.<sup>64</sup> Als ehemalige wissenschaftliche Angestellte der Berliner Staatlichen Museen konnte sie nach ihrer Pensionierung im Oktober 1964 aus eigenem Erleben, unter Befragung weiterer Zeitzeugen sowie Hinzunahme von Archivdokumenten die Geschehnisse der Zeit nachskizzieren.<sup>65</sup> Kühnel-Kunze zeigt auf, dass man bereits ab 1935 von der Möglichkeit von Luftangriffen auf Berlin ausging.<sup>66</sup> Unter der Leitung des Generaldirektors Otto Kümmel wurde im Sinne des Luftschutzes nach sicheren Depots in Berlin sowie nach möglichen Bergungs- und Auslagerungsorten unter Berücksichtigung konservatorischer Vorgaben Ausschau gehalten. Aus Kühnel-Kunzes Bericht geht klar hervor, dass alle ergriffenen Maßnahmen auf Eigeninitiative der Museumsdirektoren zurückgingen, Apelle Kümmels an das für Museen zuständige Reichserziehungsministerium blieben folgenlos.<sup>67</sup>

Ernst Kühnel ließ die Sammlung des Islamischen Museums verpacken und zunächst in den luftschutztechnisch als sicher eingestuften Kellerräumen des Pergamonmuseums einlagern. Gleichzeitig ließ Kühnel unter großer Weitsicht eine Auswahl an Objekten von seinem Restaurator Friedrich Bachor einmauern und somit für Unwissende effektiv verbergen.<sup>68</sup>

Der Luftangriff in der Nacht vom 20. zum 21. Dezember 1940, der das erste Mal Bomben in unmittelbarer Nähe der Museumsinsel zum

<sup>64</sup> Kühnel-Kunze 1984.

<sup>65</sup> Vgl. Kühnel-Kunze 1984, Vorwort, S. 7–10.

<sup>66</sup> Ebenda, S. 13.

<sup>67</sup> Vgl. ebenda, S. 13–17.

<sup>68</sup> Vgl. Kröger 2013, S. 329.

Detonieren brachte, sorgte für die Einsicht der Notwendigkeit weiterer Bergungsmaßnahmen seitens des Ministeriums. Vorgesehen wurden die Räume der neuen Münze sowie die zur Flugabwehr errichteten und als unzerstörbar geltenden „Flaktürme“ am Zoologischen Garten und im Friedrichshain.<sup>69</sup> Der Einzug des Museumsgutes begann ab September 1941 in den Flakturm Zoo, ab Januar 1942 in den Turm Friedrichshain, darunter auch Objekte der Islam-Sammlung.<sup>70</sup> Zu diesem Zeitpunkt ist man offensichtlich davon ausgegangen, dass Berlin zwar aus der Luft bombardiert werden würde, mit der Einnahme der Stadt scheint man hingegen nicht gerechnet zu haben.

In seinem Bericht vom 18. November 1942 an den Generaldirektor schreibt Kühnel über die von seiner Seite unternommenen Luftschutzmaßnahmen:

„Bei Kriegseinbruch wurden sämtliche bewegliche Gegenstände der Schausammlung sowie einzelne Stücke der Studiensammlung, soweit ihre Größe es zuließ, in Kisten verpackt, die in drei Kellern des Vorderasiatischen Museums geborgen werden. Die Teppiche wurden in Segeltuchrollen eingeschlagen, Fliesen und andere Gegenstände grösseren Formates frei geborgen. Die in den Schausälen und in der Studiensammlung verbleibenden Gegenstände wurden mit Heraklithplatten verschalt. Inventare, Fundbücher und wertvolle Urkunden wurden in den Tresor der Abteilung verbracht. Von einer Bergung der Fachbücherei und der Archive wurde abgesehen, um die Abteilung als wissenschaftliches Institut arbeitsfähig zu erhalten.“<sup>71</sup>

Die zunehmende Bombardierung der Hauptstadt bedeutete eine große Gefahr für die immer noch in den Kellern der Museen verwahrten Kunstwerke. Trotz konservatorischer Bedenken entschieden sich die

<sup>69</sup> Siehe Kühnel-Kunze 1984, S. 20–22. Die Flaktürme (Flak steht als Abkürzung für Flugabwehrkanone) wurden immer als Paar, ein Geschützturm und ein Leitturm, aus massiven Betonplatten errichtet. Der große Leitturm eignete sich für die Lagerung der Kunstschatze, da er als unzerstörbar galt und somit sicher vor Bombenangriffen sein sollte.

<sup>70</sup> Ebenda, S. 21–24. Hier sind auch detaillierte Angaben zur Ausstattung und Sicherung der Flaktürme nachzulesen.

<sup>71</sup> SMB-ZA, I/IM 030, Luftschutzmaßnahmen und Bergung der Kunstwerke 1941–1946.

Abteilungsdirektoren nach eingehender Besichtigung und wiederholter Beratung, die nicht in der Münze oder in einem der Flaktürme untergebrachten Objekte zwischen Juni und November 1944 in das Salzbergwerk Grasleben bei Helmstedt zu transportieren, darunter auch wichtige Teile der Islam-Sammlung.<sup>72</sup>

Im Pergamonmuseum verblieben nur wenige Kunstwerke, vor allem schwer bewegliche, großformatige Werke sowie Architekturelemente wie das Markttor von Milet oder die Mschatta-Fassade. Man hoffte, durch eine Dämmung aus Altpapier sowie einer Verschalung mit Heraklithplatten, größere Schäden verhindern zu können.<sup>73</sup> Die schwersten Luftangriffe der Alliierten auf die Museumsinsel fanden am 3. Februar 1945 statt. Dabei wurde der linke Torturm der Mschatta-Fassade gesprengt – die Verschalung erwies sich als wenig beständig. Nur einen Monat später, in der Nacht vom 10. auf den 11. März 1945 wurde der Tresor der Münze schwer getroffen:

„Bei dem englischen Fliegerangriff in dieser Nacht erhielt der Tresor der Reichsmünze an einer schwächeren Stelle einen Volltreffer, der durchschlag und zündete. Starke Rauchentwicklung verhinderte wirksame Löscharbeiten, so daß dieser Teil des Tresors völlig ausbrannte. Durch tagelange Löscharbeiten in den verqualmten Raum sammelte sich das Löschwasser kniehoch an, drang in den anderen Raum, den Haupttresor, ein und richtete auch hier große Schäden an. Erst nach einiger Zeit wurden die Räume zugänglich, so daß Rettungsmaßnahmen, z. T. regelrechte Ausgrabungsarbeiten, möglich wurden.“<sup>74</sup>

Achtzehn großformatige Teppiche, zum Teil aus der Sammlung Bode, wurden nahezu völlig vernichtet.<sup>75</sup> Dies bedeutete einen großen Verlust für die Sammlung Islamischer Kunst, zumal darunter sehr seltene frühe Beispiele Islamischer Teppichkunst vertreten waren. Bis heute ist es nicht völlig gelungen, diese Lücke zu schließen.<sup>76</sup>

72 Kühnel-Kunze 1984, S. 27.

73 Siehe auch Troelenberg 2014, S. 175ff.

74 Kühnel-Kunze 1984, S. 31.

75 Vgl. dazu auch: Beselin 2005 und Katalog Berlin 2018, S. 19–22.

76 Vgl. Katalog Berlin 2004, S. 46.

Bereits im Februar 1945 zweifelte das Reichserziehungsministerium an der Sicherheit der in den Flaktürmen untergebrachten Kunstwerke. Aufgrund der Schwierigkeit einer Evakuierung dieser Kunstwerke der „ersten Garnitur“ während der nahezu pausenlosen Bombardierung Berlins sowie mangelnder Transportmittel, sprachen sich die Museumsdirektoren gegen eine Auslagerung aus. Ohne ihr Wissen begann im März 1945 die Evakuierung der im Flakturm Friedrichshain bewahrten Kisten, darunter ein Großteil des Bestandes der Gemäldegalerie sowie 39 Kisten der Islamischen Abteilung, in das Bergwerk Kaiseroda an der Werra. Die völlige Umzingelung der Stadt durch die Rote Armee beendete die noch nicht abgeschlossenen Transporte Anfang April.<sup>77</sup>

Vor der Kapitulation Berlins am 2. Mai wurde die Museumsinsel zur unmittelbaren Frontlinie und war in verstärkte Kampfhandlungen involviert. 200 Mann des Volkssturm nahmen im Pergamonmuseum Stellung, hinzu kamen die Panzer- sowie die Fliegerabwehr, die ihr Hauptquartier ebenfalls ins Pergamonmuseum versetzten.<sup>78</sup> Über die Situation nach der Kapitulation gibt neben dem Bericht Irene Kühnel-Kunzes die Ausstellung „Die Stunde Null. Über Leben 1945“, veranstaltet am Museum Europäischer Kulturen vom 8. Mai 2005 – 16. April 2006 mit begleitendem Katalog einen guten Einblick.<sup>79</sup>

Die Bestände des Museums für Islamische Kunst befanden sich am Kriegsende zu etwa gleichen Teilen in Kisten in den Salzbergwerken Grasleben und Kaiseroda sowie in den Kellern des Pergamonmuseums in Berlin selbst.<sup>80</sup>

Die Kriegsverluste betrafen zunächst die Museumsgebäude im Zentrum Berlins.<sup>81</sup> Die ausgelagerten Kunstwerke in den Bergwerken Kaiseroda und Grasleben gelangten in die Obhut der amerikanischen bzw. britischen Militärverwaltung.<sup>82</sup> Kunstwerke aus Kaiseroda wurden aus dem Bergwerk geborgen und zunächst nach Frankfurt am Main in das

77 Kühnel-Kunze 1984, S. 33–35.

78 Vgl. Kühnel-Kunze 1984, S. 38ff und Grabowski 2005, S. 23.

79 Kühnel-Kunze 1984, S. 52ff sowie Katalog Berlin 2005.

80 Bestätigung durch Jens Kröger, E-Mail vom 10.05.2016.

81 Genaue Auflistung der Zerstörungen an Museumsgebäuden bei Kühnel-Kunze 1984, S. 49–51.

82 Genaue Auflistung der Kisten, siehe Kühnel-Kunze 1984, S. 97 und 100.

ehemalige Gebäude der Deutschen Reichsbank gebracht. Ab August 1945 richteten die Amerikaner in Wiesbaden in den Räumen des ehemaligen Landesmuseums einen Central Collecting Point ein.<sup>83</sup> Die Kisten aus Grasleben gelangten in das britische Art Repository im Schloss Celle.<sup>84</sup>

Der Flakturm Friedrichshain wurde durch die sowjetische Armee eingenommen. Die darin verbliebenen Kunstwerke überstanden die Kriegshandlungen zwar, zwei Brände im Mai 1945 sorgten jedoch für einen immensen Schaden – dies waren die schwersten Verluste an Kunstwerken der Berliner Museen.<sup>85</sup> Die Kunstschätze im Flakturm Zoo blieben unversehrt und wurden von den sowjetischen Truppen noch vor der Übergabe des Gebietes an die britische Besatzungsmacht am 1. Juli in Folge der Sektoreneinteilung Berlins, geräumt. Bereits am 7. Mai hatten die Abtransporte Berliner Kunstgüter durch die Trophäenkommission der sowjetischen Armee in die UdSSR begonnen.<sup>86</sup> Davon betroffen waren neben Kunstwerken auch Bibliotheken, Archive und Inventare der Museen.<sup>87</sup> In einer zweiten Aktion im Dezember 1945 schloss sich eine „systematische Räumung der Keller und Magazine auf der Museumsinsel sowie der Entfernung eingemauerter Kunstwerke in den Ausstellungsräumen“ an.<sup>88</sup> Für das Museum für Islamische Kunst bedeutete dies im Bereich der Keramik u. a. den Abtransport der Fliesensammlung, die während des Krieges in den Kellerräumen des Pergamonmuseums verblieben war, darunter ein Teil der Fragmente des Konya-Mihrabs sowie der Mihrab aus Kaschan.<sup>89</sup> Für die Museumsmitarbeiter muss diese Situation sehr schwer gewesen sein. Sie wussten zu diesem Zeitpunkt weder, wo sich ihre Museumsobjekte

83 Einen Bericht über seine Jahre als Direktor des U.S. Central Collecting Point Wiesbaden verfasste Walter I. Farmer in: Farmer 2002.

84 Einen ausführlichen Bericht über die Jahre 1945–58 verfasste Lothar Pretzell, vgl. Pretzell 1959.

85 Kühnel-Kunze 1984, S. 62f.

86 Zu den Abtransporten, siehe: Ritter 1996, S. 6–8. Über den Vorgang aus sowjetischer Sicht unter Berücksichtigung der russischen Archivadokumente, siehe: Akynsa, Koslow und Toussaint 1995.

87 Ebenda, S. 71.

88 Ebenda, S. 72.

89 Bestätigt durch Jens Kröger, Gespräch am 6.10.16 in Berlin.

befanden, noch ob und wann sie jemals zurückkommen würden. Somit begann die schwierige Geschichte der Besitz- und Zugehörigkeitsverhältnisse der Berliner Museen im Nachkriegsdeutschland, die erst mit der Wiedervereinigung am 3. Oktober 1990 ihr glückliches Ende fand.<sup>90</sup>

#### V.4.2.3 Vom Salzbergwerk Grasleben zum Zonal Fine Arts Repository im Schloss Celle

In der britischen Besatzungszone wurden ab August 1945 alle Kulturgüter zur Verwahrung und anschließenden Restitution im Zonal Fine Arts Repository, welches im Schloss Celle eingerichtet worden war, zusammengeführt.<sup>91</sup> Kurt Erdmann konnte im November 1946 erstmals den aus Grasleben nach Celle überführten Teil der Sammlung des Berliner Museums für Islamische Kunst begutachten.<sup>92</sup> Insgesamt 126 fragile Objekte hatten Bruchschäden erlitten, darunter waren 35 Gläser sowie Keramiken.<sup>93</sup>

Aus Erdmanns im Zentralarchiv der Staatlichen Museen verwahrten Bericht geht hervor, dass ein untertage ausgebrochener Brand im Salzbergwerk Grasleben die Kisten zwar geschwärzt, aber keine Schäden verursacht hätte.<sup>94</sup> Von den 48 Kisten seien allerdings fünf gewaltsam geöffnet worden (Kiste 07, 014, 021, 066 und 069). Verluste waren in Kiste 07 zu verzeichnen: „Die Kiste 07 war erbrochen und durchwühlt und nur in der unteren Lage unberührt, die oberen Lagen sind verschwunden.“<sup>95</sup> Laut Erdmann wurden zehn Keramiken ver-

90 Über die Verteilung der Objekte und ihren Zustand, siehe Kühnel 1951.

91 Vgl. Eichhorn 2005, S. 26.

92 Der Bericht Erdmanns sowie eine Auflistung der Beschädigten Objekte ist zu finden in: SMB-ZA, II/VA 10665.

93 Vgl. Pretzell 1959, S. 43. Auf Seite 44 findet sich eine Abbildungen der zerbrochenen Keramiken. Pretzell berichtet weiterhin von Untersuchungen der Scherben durch die Restaurierungswerkstatt des Kunstgutlagers. Dabei wurden bei einer zerbrochenen syrischen Gefäßkeramik (Inv.Nr. I 5527) starke Ergänzungen und Übermalungen sowie eingearbeitete Fragmente einer weiteren gleichalten Keramik, die zur Ergänzung eingefügt worden waren, festgestellt (vgl. Ebenda, S. 45). Ergänzungen und Zusammenführungen von Scherben aus verschiedenen Objekten war eine geläufige Praxis der Kunsthändler, da Museen gerne intakte Stücke erwerben wollten.

94 SMB-ZA, II/VA 10665.

95 Ebenda.

misst.<sup>96</sup> Eines dieser Stücke tauchte 1959 auf dem Kunstmarkt auf und wurde vom Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg erworben (Vgl. Kap. v.4.3.3). Der Verbleib der übrigen Keramiken ist bis heute ungeklärt.<sup>97</sup>

Das Museum für Islamische Kunst in Westberlin bekam seine Kunstwerke aus Celle in zwei Etappen zugewiesen: Die ersten 19 Kisten am 1. Oktober 1955 und die übrigen 30 am 10. Februar 1956.<sup>98</sup>

#### V.4.2.4 Vom Salzbergwerk Kaiserroda an den Central Collecting Point nach Wiesbaden

Aus dem Salzbergwerk in Kaiserroda in der amerikanischen Besatzungszone gelangten 49 Kisten in den in Wiesbaden eingerichteten Central Collecting Point. Diese trafen zwischen dem 20. und 31. August 1945 in Wiesbaden ein.<sup>99</sup> Ihre Restituiton nach Berlin wurde im Jahr 1956 abgeschlossen (vgl. Kap. v.4.4.2).

#### V.4.2.5 Das Nachkriegsberlin bis zur Spaltung der Stadt 1948

Bereits am 17. Mai 1945 bildete sich der Magistrat von Berlin neu. Es galt die Nachfolge des preußischen Kultusministeriums, unter dessen Trägerschaft die Berliner Museen zuvor gestanden hatten zu klären. Alle Museumsangestellten, die nicht Mitglied der NSDAP gewesen waren, wurden vom Magistrat bestätigt und sollten ihren Museumsdienst wieder regulär aufnehmen.<sup>100</sup> Ziel war es, dass die Berliner Museen möglichst bald wieder ihren Betrieb aufnehmen konnten.<sup>101</sup> Auch Ernst Kühnel nahm seine Pflichten als Direktor im Pergamonmuseum wieder wahr. Die ersten Bestrebungen galten der Herrichtung der Bausubstanz, einschließlich zerstörter Dächer und Fenster, um die noch verbliebenen

<sup>96</sup> Der Verlustkatalog listet hingegen 15 Keramiken und ein Glasobjekt, vgl. Archiv MIK, Verlustkatalog.

<sup>97</sup> Hinweis von Jens Kröger, Interview am 06.10.2016.

<sup>98</sup> Vgl. Liste Pretzell 1958, S. 116f.

<sup>99</sup> Vgl. Tabelle „Sammelstelle Wiesbaden: Bestandsliste 1946“, abgebildet bei Farmer 2002, S. 165.

<sup>100</sup> Kühnel-Kunze 1984, S. 77f.

<sup>101</sup> Einen guten Überblick über die ersten Maßnahmen zur „Entrümmerung“ sowie eine fotografische Dokumentation der Zerstörungen der Museumsgebäude gibt Winter 2008, S. 31ff.

großformatigen Kunstwerke zu schützen. Eine mögliche Rückführung der verlagerten Kunstwerke war zu diesem Zeitpunkt noch völlig unklar.

Die erste Ausstellung im Nachkriegsberlin fand im Dezember 1946 unter dem etwas sperrigen Titel „Wiedersehen mit Museumsgut. Erste Schau seit 1940 aus Beständen der Berliner Kunstmuseen“ im Schlossmuseum statt (vgl. Kap. v.4.5.2).

Im Jahr 1948 änderte sich die Situation für die Berliner Museen eklatant. Bis zu diesem Zeitpunkt war es für die Museumsangestellten nicht ausschlaggebend gewesen, in welchem der Sektoren Berlins sich ihre Wohn- oder Arbeitsstätte befand. Die Unstimmigkeiten unter den Besatzungsmächten wirkten sich jedoch auch zunehmend auf das Alltagsleben in Berlin aus. Am 24. Juni kam es zur Einführung zweierlei Währungen, der Ost- und Westmark, gleichzeitig begann die „Berliner Blockade“. Im November folgte die Spaltung der Stadtverwaltung.

Für die Museumsangestellten bedeutete dies, dass sie sich entscheiden mussten, in welchem Teil der Stadt sie in Zukunft arbeiten wollten.<sup>102</sup> Die meisten Museumsgebäude (außer dem Museum für Völkerkunde) befanden sich im Ostsektor, wichtige Bestände dieser Museen verweilten gleichzeitig in den Central Collecting Points in Westdeutschland. Kühnel-Kunze berichtet, dass im Fall des Museums für Islamische Kunst die fortdauernden Restaurierungsarbeiten an der Mschatta-Fassade einen Fortgang der Wissenschaftler nicht ermöglichten. So kam es zu der absurden Situation, dass Ernst Kühnel in Ostberlin verblieb, während seine Frau im Juni 1949 ein neu geschaffenes Amt bei der Magistratsabteilung Volksbildung zur Klärung der zukünftigen Verhältnisse des ehemaligen preußischen Kulturbesitzes in Westberlin übernahm.<sup>103</sup> Wie belastend sich die Situation darstellte verdeutlicht die Kündigung Ernst Kühnells im darauffolgenden Jahr, anschließend übernahm er die ehrenamtlich die Leitung der Islamischen Abteilung in Westberlin.<sup>104</sup>

102 Siehe auch Winter 2008, S. 99ff.

103 Kühnel-Kunze 1984, S. 134–138.

104 Ebenda, S. 137.

#### V.4.2.6 Westberlin 1948 bis 1990

Durch die Verteilung der Kunstgüter Berlins über ganz Deutschland und die aus der Sektorenteilung resultierenden Grenzziehungen war der Berliner Museumsbestand letztendlich in beiden Teilen des Landes, sowohl in der BRD als auch in der DDR vertreten. In Berlin selbst befanden sich die wichtigsten Bauten auf der Museumsinsel und somit im Ostteil der Stadt. Im Westsektor konnten der unvollständige Bruno Paul Bau sowie das Schloss Charlottenburg als Ausstellungsräume genutzt werden. Petra Winters Dissertationsschrift gibt einen Einblick in die Jahre unmittelbar nach dem Kriegsende sowie den Aufbau der Berliner Museen in beiden Hälften der geteilten Stadt.<sup>105</sup> Dabei wird deutlich, wie komplex sich die Lage für die Berliner Museen darstellte und wie sehr die Museumssammlungen zum Zankapfel zwischen den USA und der Sowjetunion wurden, symptomatisch für die sich verhärtenden Fronten im Kalten Krieg.<sup>106</sup> Als Resultat dieser spaltenden Politik entstanden die sogenannten „Zwillingsmuseen“ in beiden Teilen der getrennten Stadt.

Die folgenden Jahre in Westberlin waren bestimmt durch die Suche nach neuen, geeigneten Ausstellungsräumen einerseits, sowie die Bestrebungen um die Rückführung der Sammlungen des ehemaligen preußischen Kulturbesitzes andererseits.

„Lange danach noch spielten die Sammlungsbestände der Berliner Museen im wenig später ausgebrochenen „Kalten Krieg“ eine bedeutende Rolle. Noch die DDR forderte immer wieder die „Rückgabe“ aller Preußischen Kunstgüter, weil sie ursprünglich ihre Heimat auf der Museumsinsel hatten, die ja im sowjetischen Sektor Berlins lag, der später „Hauptstadt der DDR“ wurde.“<sup>107</sup>

Eine Rückgabe in die DDR fand nicht statt, die Rückführung nach Westberlin gestaltete sich jedoch auch als sehr langwierig und kompliziert, da zunächst die Eigentumsverhältnisse des 1947 aufgelösten Staates Preußen rechtlich geklärt werden mussten.<sup>108</sup> Bis dahin verwahrten

<sup>105</sup> Winter 2008.

<sup>106</sup> Hier besonders S. 43–46.

<sup>107</sup> Farmer 2002, Vorwort S. IV.

<sup>108</sup> Vgl. Saalman 2014, S. 269ff.

seine Nachfolgestaaten treuhänderisch den Besitz. Die Berliner Kunstgüter blieben also zunächst in ihren Verlagerungsorten Celle und Wiesbaden, die 1948/49 von den Alliierten in die westdeutsche Treuhänderschaft übergeben worden waren und kehrten erst schrittweise wieder nach Berlin zurück.<sup>109</sup>

Bis zur Eröffnung des Westberliner Museums für Islamische Kunst in Dahlem 1971 wurde gehofft, dass beide Museumssammlungen bald wieder vereint würden. Für die neue Dauerausstellung waren zahlreiche Neuerwerbungen zur Vervollständigung der Sammlung vorgesehen, die immer unter der Berücksichtigung des Altbestandes in Ostberlin getätigt wurden, um spätere Dubletten zu vermeiden.<sup>110</sup>

#### V.4.2.7 Ostberlin 1948 bis 1990

In Ostberlin kam es zur Wiedereröffnung des Museums mit den wenigen verbliebenen Werken im Pergamonmuseum. Die Nachkriegsjahre bis zur Rückgabe der nach Russland verbrachten Objekte waren geprägt durch restauratorische Maßnahmen an der beschädigten Mschatta-Fassade, dem Damaskus-Zimmer, sowie später dem Aufbau des Konya-Mihrabs (s.u.). Nach der Rückführung der Bestände aus der Sowjetunion konnte wieder eine größere Dauerausstellung präsentiert werden. Das Museum in Ostberlin hat bis 1990 zahlreiche Ausstellungen veranstaltet (vgl. Liste x.4.4), zu den meisten konnten aus Kostengründen keine Kataloge publiziert werden. Angesichts der isolierten Lage der DDR waren Neuerwerbungen in dieser Zeit kaum zu verzeichnen. Eine Liste der Sammlungszuwächse der Zeit von 1948 bis 1989 nennt 27 Objekte, überwiegend Keramiken, die aus Privatbesitz erworben wurden.<sup>111</sup>

Anders als man vielleicht erwarten würde, berichtet Jens Kröger über einen regen Kontakt zu den Kollegen im Zwillingmuseum in Ostberlin und von seinen zahlreichen Besuchen im Pergamonmuseum. Ohne Schwierigkeiten konnte er dort Recherchen für seine Dissertation zu den Ktesiphon-Grabungen des Museums vornehmen.<sup>112</sup>

109 Kühnel-Kunze 1984, S. 101.

110 Vgl. Kröger 2004a, S. 49.

111 Die Autorin dankt Gisela Helmecke für die Einsicht in die Erwerbungsliste.

112 Vgl. Kröger 2015b, S. 14.

#### V.4.2.8 Zusammenführung der Sammlungen und Institutionen nach 1990

Der deutsche Einigungsvertrag vom 3. Oktober 1990 gab der 1974 gegründeten Stiftung Preußischer Kulturbesitz die Aufgabe, die preußischen Sammlungen in beiden Teilen Berlins wieder zusammenzuführen.<sup>113</sup> Zum 1. Januar 1992 erfolgte die administrative Zusammenlegung, die Zwillings-Standorte wurden aufgegeben, die Museen wieder unter einem Dach vereint. Für das Museum für Islamische Kunst bedeutete dies, dass die beiden Häuser an ihrem alten Platz auf der Museumsinsel wiedervereintigt wurden. Der Standort in Dahlem wurde 1998 geschlossen, es folgte die Neueröffnung der zusammengeführten Sammlungen in zwei Etappen 2000 und 2001. Diese Präsentation ist bis heute mit einigen Modifikationen beibehalten worden. Für 2026 ist die Eröffnung einer neu konzipierten Dauerausstellung im Nordflügel des Pergamonmuseums auf deutlich vergrößerter Fläche geplant.

#### V.4.3 Die Sammlung Islamischer Keramik am Museum für Islamische Kunst Berlin

Die Keramik-Sammlung des Museums umfasst circa 30.000 Objekte, der weitaus größte Teil davon sind Scherben, die als Studiensammlung angelegt sind und überwiegend aus Grabungskampagnen oder Fundteilungen stammen. Diese Funde bilden den Grundstock vieler wissenschaftlicher Arbeiten am Museum.<sup>114</sup>

Die bedeutendste Grabung des Museums fand in Samarra, der zeitweiligen Hauptstadt der Abbasiden, von 1911 bis 1913 unter der Leitung von Friedrich Sarre und Ernst Herzfeld statt. Es folgten Grabungen in der sassanidischen Hauptstadt Ktesiphon 1928 bis 29 und 1931 bis 32. Noch vor dem Zweiten Weltkrieg konnte in Khirbat al-Minya ein umayyadischer Palast ausgegraben werden. Weitere wichtige Kampagnen, aus denen das Museum Funde erhielt waren 1962–1964 Djebel Seis in Syrien, 1959–1977 Tacht-e Soleiman im Nordiran und Rakka in Syrien (1982 bis 1994).

<sup>113</sup> Zur Gründung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, siehe Saalman 2014, S. 303ff.

<sup>114</sup> Einen guten, nach Jahren gegliederten Überblick über die Grabungen und Forschungsarbeiten des Museums gibt Kröger 2009.

Eine weitere wichtige Studiensammlung umfasst 15.000 Scherben aus Khurasan, die nicht aus eigenen Grabungen stammt. Sie wurde in einem durch das Bundesministerium für Bildung und Forschung finanzierten Sonderforschungsprojekt bearbeitet.<sup>115</sup>

Ein Bestandskatalog für sämtliche bis 1998 in Dahlem befindliche Keramiken wurde von Johanna Zick-Nissen begonnen, die auch nach ihrer Pensionierung 1983 weiter daran arbeitete, diesen jedoch nicht mehr abschließen konnte. Aktuell arbeitet Gisela Helmecke an der Bestandsaufnahme der Keramiken, die sich nach dem Krieg in Ostberlin befanden.<sup>116</sup>

Für die Digitalisierung der Sammlung sorgte das Yousef Jameel Digitalisierungsprojekt (Laufzeit bis Mitte 2017), das die Aufnahme von 11.000 Objekten in die Museumsdatenbank ermöglichte.<sup>117</sup> Mit Abschluss des Projektes besteht die Möglichkeit, die digitalisierten Museumsobjekte im Internet zu recherchieren.<sup>118</sup>

#### V.4.3.1 Inventarnummern

Die Objekte des Museums verfügen über verschiedene Signaturtypen und spiegeln die wechselhafte Geschichte des Museums wider. Die ältesten Inventarnummern stammen aus der Zeit bis 1945. Sie weisen eine durchlaufende Nummerierung auf, beispielsweise „I.537“ für ein Taburet aus Raqqa, erworben im Kunsthandel 1907 (Kat.Nr. 395).<sup>119</sup> Diese Zählung wurde auf der Museumsinsel in Ostberlin beibehalten. Die Sammlungszuwächse aus Dahlem folgten einem neuen System: „I.28/61“ für eine Schale aus Rakka, die im Kunsthandel 1961 erworben wurde (Kat.Nr. 396). Diesem Schlüssel ist das Datum des Erwerbs zu

<sup>115</sup> Vgl. <http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/museum-fuer-islamische-kunst/sammeln-forschen/forschung-kooperation/khurasan-land-des-sonnenaufgangs.html> (28.7.16).

<sup>116</sup> Hinweis von Gisela Helmecke, Interview am 16.03.2016.

<sup>117</sup> <http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/museum-fuer-islamische-kunst/sammeln-forschen/forschung-kooperation/yousef-jameel-digitalisierungsprojekt.html> (27.10.16).

<sup>118</sup> Online Objektrecherche unter: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus> (27.4.2018). Das Projekt sah die Aufnahme von Provenienzangaben nicht für die online Datenbank vor. Dies wäre eine wichtige Ergänzung, die für mehr Transparenz sorgen würde.

<sup>119</sup> Das „I.“ steht für „Islam“. Die im Folgenden angegebenen Katalognummern beziehen sich, soweit nicht anders vermerkt, auf Katalog Berlin 1979a.

entnehmen. Nach der Wiedervereinigung der beiden Museen ging man zu einem dritten System über: „I.1996.2“ für eine seldschukische Lüsterkeramik, die als zweites Objekt im Jahr 1996 in die Sammlung gelangte.<sup>120</sup>

Bei Inventarnummern, die nicht diesen Systematiken folgen handelt es sich in der Regel um Dauerleihgaben aus anderen Museen, wie z. B. die vom Kunstgewerbemuseum überführten Objekte: „1883,3“ für einen 1883 erworbenen Krug aus Iznik (Kat.Nr. 576). Über einen eigenen Schlüssel verfügen weiterhin einige der Grabungsfunde: „Sam 785a“ bezieht sich auf ein Fliesenfragment aus den Samarra-Grabungen der Jahre 1911 bis 1913 (Kat.Nr. 161).

#### V.4.3.2 Zusammenstellung der Sammlung

Der Keramikbestand setzt sich zusammen aus Privatsammlungen, Geschenken, Ankäufen und Grabungsfunden. Hinzu kommen Dauerleihgaben aus dem Kunstgewerbe- und Vorderasiatischen- sowie Völkerkundemuseum Berlin.<sup>121</sup>

Da es aufgrund ihrer Größe nicht möglich ist, einen umfassenden Überblick über die Zusammenstellung der gesamten Keramik-Sammlung des Berliner Museums zu geben und es auch keinen abgeschlossenen Katalog dieser Sammlung gibt, wird im Folgenden eine Auswertung anhand des Gesamtkataloges von 1979 vorgenommen. Der Katalog umfasst alle in Dahlem ausgestellten Objekte dieser Zeit, bestehend aus dem Altbestand aus den Auslagerungsorten Celle und Wiesbaden, sowie allen Neuerwerbungen bis 1979. Eine unbekannte Zahl von Objekten im Depot ist hier nicht eingeflossen. Berücksichtigt werden muss bei der Auswertung zudem, dass es sich bei den Dahlemer Beständen nur um einen Teil der heute wieder zusammengeführten Gesamtsammlung handelt. Wichtige baukeramische Werke wie die beiden Gebetsnischen aus Konya und Kaschan waren auf der Museumsinsel verblieben. Dennoch können die Dahlemer Objekte einen repräsentativen Überblick über die Zusammenstellung der Sammlung geben, vor allem auch deshalb, weil in Westberlin in den 1950er bis 70er Jahren umfangreiche Neuerwerbungen getätigt wurden, die hier Berücksichtigung fin-

<sup>120</sup> Siehe Katalog Berlin 2001a, S. 51.

<sup>121</sup> Vgl. Katalog Berlin 2001a, S. 5.

den. Der Ostberliner Keramikbestand blieb, wie wir gesehen haben, vor der Wiedervereinigung nahezu unverändert.

Der Dahlemer Katalog erschien erstmals 1971, er war jedoch bald vergriffen, sodass das Museum 1979 unter Hinzunahme der Erwerbungen der Zwischenzeit eine neue, überarbeitete und erweiterte Auflage herausbrachte. Der Aufbau des Kataloges blieb dabei unberührt, die Neuerwerbungen wurden im Anschluss aufgelistet. Der Katalog ist chronologisch aufgebaut und korrespondiert somit mit der Dauerausstellung (vgl. Kap. v.4.4.2). Insgesamt werden 679 Objekte unter Angabe von Entstehungsort und -zeit, sowie Material und Maßen, besprochen. Nach einem kurzen Text folgen die Inventarnummer, das Datum und der Umstand des Erwerbs sowie Angaben zu Ausstellungen und Publikationen des Objektes. Durch die Auswertung dieser Angaben lassen sich gute Rückschlüsse auf die Zusammenstellung der Sammlung anstellen.

Die Tabellen x.4.2.1 und x.4.2.2 zeigen die Erfassung der insgesamt 249 Keramikobjekte des Katalogs. 70 % der Objekte stammen aus dem Iran, vgl. Diagramm x.4.1.1. Aus vorislamischer Zeit sind 14 Keramiken aus unterschiedlichen Ländern aufgenommen und sollen die Verwurzelung Islamischer Kunst in der Spätantike verdeutlichen. Aus der Frühzeit des Islam zeigt die Ausstellung 28 Beispiele aus dem Iran und Irak. Keramiken aus dem 11. bis 13. Jahrhundert (43) bilden gemeinsam mit Werken aus dem Iran des 13. bis 16. Jahrhunderts (57) die größten Gruppen. Insgesamt 31 Keramiken umfasst die Gruppe aus dem 16. bis 19. Jahrhundert.

In Hinblick auf die Technik der Keramiken fällt auf, dass fast ein Drittel der gesammelten persischen Keramiken über figürliche Dekoration (59) oder kalligraphische Inschriften (40) verfügen. Die Auswahl umfasst nur zwei Beispiele der Minai-Technik, dafür aber 30 Lüsterkeramiken. Ebenfalls stark vertreten sind Keramiken mit farbiger Malerei (43) sowie polychromen Laufglasuren (24). Die safawidischen Blauweißkeramiken nach chinesischem Vorbild ist der Berliner Bestand mit 14 Exemplaren deutlich kleiner als in den untersuchten Kunstgewerbemuseen in Hamburg und Frankfurt. In Bezug auf die Formen der Keramiken sind auch hier Flachgefäße wie Schalen (48) am stärksten vertreten. Ebenfalls reich vertreten sind Hochgefäße wie Vasen und Flaschen (32) sowie Fliesen und Fliesenfelder (32). Die Sammlung verfügt über fünf

der seltenen Figurinen und setzt somit Akzente, die von der oft kolporierten Ansicht des bilderlosen Islam abweichen. Eine weitere Besonderheit der Sammlung sind insgesamt neun Hausmodelle aus dem 13. bis 14. Jahrhundert. Bis heute ist nicht völlig geklärt, welchem Zweck diese dienten.<sup>122</sup>

Tabelle X.4.2.2 gibt Aufschluss über die Verteilung der Keramiken aus den Ländern außerhalb Irans. Am stärksten vertreten sind osmanische Keramiken aus der Türkei mit insgesamt 25 Beispielen, gefolgt von 23 ägyptischen und 18 syrischen Keramiken.<sup>123</sup> Kleinere Gruppen stammen aus dem islamischen Spanien (3), Afghanistan und Turkestan (3) sowie Usbekistan (4). In Hinblick auf die Technik und Dekoration ergibt sich eine etwa gleich starke Verteilung auf Beispiele mit figürlicher Dekoration (17) und Kalligraphie (16). Die Gruppe der Lüsterkeramiken ist mit 18 Beispielen überdurchschnittlich reich vertreten (vgl. auch Diagramm X.4.1.2). Hier handelt es sich um eine gute Auswahl fatimidischer Lüsterwaren. In den bisher untersuchten Museen war diese Gruppe kaum vertreten.

Die Gefäßformen entsprechen der gängigen Verteilung mit einem Schwerpunkt auf Schalen, Schüsseln und Teller (insgesamt 44), gefolgt von Vasen, Flaschen, Kannen und Krügen (insgesamt 15). Fliesen und Fliesenfelder finden sich sieben in dieser Gruppe. Mit 76 von 249 Objekten ist der Anteil der nichtpersischen Keramiken im Vergleich zu allen bisher vorgestellten Sammlungen recht stark vertreten und verdeutlicht den Anspruch auf eine enzyklopädisch angelegte, möglichst lückenlose Sammlung unter Berücksichtigung aller Regionen. Damit überwindet die Berliner Sammlung den von Lane festgelegten klassischen Kanon Islamischer Keramik zugunsten von Kühnells weiter ange-setztem Verständnis (vgl. Kap. IV.2.2).

Die Analyse der Erwerbungszeiten und -umstände der Sammlung ergibt eine etwa gleichgroße Verteilung der Objekte auf Altbestand und Neuerwerbungen nach 1945. Insgesamt 99 der 249 Keramiken des Kata-

122 Zick-Nissen vermutet Einflüsse chinesisch-buddhistischer Traditionen, vgl. Katalog Berlin 1979a, S. 122f und 128f. Siehe auch Graves 2008.

123 Diese Aufzählung berücksichtigt die umfangreiche osmanische Fliesensammlung des MTK nicht, da die Fliesen auf der Museumsinsel verblieben waren und somit nicht im West-berliner Bestandskatalog gelistet sind.

loges wurden im Kunsthandel vor dem Zweiten Weltkrieg erworben. In diese Gruppe fallen auch Erwerbungen Friedrich Sarres, die später als Geschenk in die Sammlung des Museums übergangen. Dem gegenüber stehen 83 Ankäufe im Kunsthandel in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. 20 Keramiken stammen von Ausgrabungen oder Expeditionen des Museums oder der Museumsmitarbeiter. Schenkungen sind zahlenmäßig mit 15 Keramiken in der Zeit vor 1945 recht gering vertreten, diese fallen nach dem Krieg mit fünf Exemplaren noch geringer aus. Insgesamt 21 Zuweisungen anderer Berliner Museen bezeugen eine Neuordnung der Museumsbestände vor und nach dem Krieg. Die meisten Islamischen Keramiken erhielt das Haus bereits zu seiner Gründungszeit aus dem Berliner Kunstgewerbemuseum als Dauerleihgabe zugewiesen.<sup>124</sup>

Im Folgenden sollen einzelne Keramik-Objekte des Museums näher vorgestellt werden. Bei der Auswahl werden die mehrfach publizierte Meisterwerke der Sammlung nicht noch ein weiteres Mal vorgestellt. Diese können etwa im Museumsführer, der anlässlich der Neueröffnung 2001 herausgegeben wurde, studiert werden.<sup>125</sup> Vielmehr liegt der Fokus auf bemerkenswerten Erwerbungs geschichten und ungewöhnlichen Stücken der Sammlung.

### V.4.3.3 Gefäßkeramik

Wie wir gesehen haben, verfügt das Museum über eine enzyklopädisch angelegte Sammlung von Gefäßkeramik mit den regionalen Schwerpunkten Iran, Ägypten, Syrien und Türkei, beginnend mit Objekten der Spätantike bis in das 18. Jahrhundert. Nordafrikanische, bis auf wenige Ausnahmen spanische und indische Keramik ist nicht gesammelt worden. Einige Lücken bestehen heute noch im Bereich der Rakka-Lüsterware, es fehlen gute Beispiele der Sultanabad- und Ladjwardina-Ware sowie der Iznik-Keramik. Safavidische Keramik ist vergleichsweise ebenfalls unterrepräsentiert.<sup>126</sup> Der Fokus der Sammlung lag bereits seit der Gründungszeit unter Sarre auf mittelalterlicher Keramik. Die

124 Vgl. Helmecke 2004a, S. 213.

125 Vgl. Katalog Berlin 2001a.

126 Diesen Hinweis verdankt die Autorin Jens Kröger, E-Mail vom 10.05.2016.

Neuerwerbungen publizierten Sarre, Kühnel und ihre Mitarbeiter in den Periodika der Berliner Museen.<sup>127</sup>

In den 1950er und 60er Jahren konnte das Museum eine ganze Reihe von Erwerbungen tätigen, diese sind von Ernst Kühnel und Kurt Erdmann in den „Berliner Museen“ regelmäßig veröffentlicht worden.<sup>128</sup> Unter diesen Erwerbungen findet sich eine 1962 bei dem Frankfurter Kunsthändler Saeed Motamed erworbene, seltene Statuette eines Kamels aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts mit türkisfarbener Glasur (Inv.Nr. I.77/32), sowie eine ebenfalls seltene, datierte Ladjwardina-Schale von 1374 aus Nischapur, erworben 1966 bei Mohammad Yaganeh (Inv.Nr. I. 24/66). Diese beiden Keramiken zeugen von der Erwerbungspraxis des Berliner Museums bei den beiden Frankfurter Kunsthändlern (vgl. Kap. IX.7 und IX.9).

Eine weiterhin wichtige Sammlung des Museums umfasst sechs zum Teil unpublizierte Model zur Herstellung reliefierter Keramik.<sup>129</sup> Model und Stempel sind gängige Hilfsmittel zur Formung und Gestaltung des weichen Tons. Im 12. bis 13. Jahrhundert verfeinerten die Töpfer in Iran und Afghanistan diese Technik jedoch soweit, dass sie ganze Gefäße mit Hilfe von Modeln formten und ihre Produktivität somit enorm steigern konnten. Neben einer monochromen Laufglasur erhielten die Gefäßkeramiken keine weitere Dekoration. Damit bilden sie einen großen Gegensatz zu den zeitgleich hergestellten Minai-Waren, die über feine Malereien in Aufglasurtechnik verfügen. Die Verwendung der Model resultierte möglicherweise aus der Verwendung der Quarzfritte, die über einen dünnwandigen, porzellanartigen und gleichzeitig harten Charakter verfügt, bei dem ein Reliefdesign ausgesprochen gut zur Geltung kommt.<sup>130</sup> Eine andere These besagt, dass chinesische Porzellane der sogenannten Qingbai Gruppe aus der Song- und Yuan-Zeit mit einem

127 Sarre 1909b, S. 67–74; Sarre 1910b, S. 131–138; Sarre 1912, S. 1–12; Sarre 1913, S. 63–74; Sarre 1914, S. 46–51; Sarre 1922, S. 49–60; Sarre 1923a, S. 35–43; Sarre 1925a; Sarre 1925b, S. 4–7; Sarre 1925c, S. 38–40; Sarre 1927, S. 7–10; Sarre 1928, S. 126–131; Schmidt 1933, S. 11–17; Sarre 1935a, S. 69–88; Sarre 1937, S. 87–88; Erdmann 1942, S. 18–28; Kühnel 1943, S. 27–34.

128 Kühnel 1957, S. 34–37; Erdmann 1961, S. 6–15; Erdmann 1964, S. 8–18 und Erdmann 1965, S. 35–45. Siehe außerdem: Katalog Berlin 1965.

129 Diese sind: I. 20/68 a-b; I. 24/75; I. 2600; I. 2601; I. 2602; I. 2603. Hinzu kommt ein Fliesenmodel (I. 4356).

130 Vgl. Oliver Watson 2004a, S. 306.

geschnittenen oder gemodelten Flachrelief diese Entwicklung ausgelöst haben könnten.<sup>131</sup> Die immer raffinierteren Model der Islamischen Keramik im Tiefrelief mit einem Dekor in mehreren Ebenen unter Einbeziehung von Kalligraphie entfernten sich jedoch weit von den chinesischen Vorbildern und erreichten eine ganz eigene Meisterschaft.

Ein besonders seltenes Model der Sammlung aus Afghanistan wird in das 12. Jahrhundert datiert und kam bei der Formung der Schulterpartie von Flaschen zum Einsatz (Inv.Nr. I. 2/82). Das Model formte einen umlaufenden Fries in drei Zonen aus Ornamenten und Jagdtieren. Es wurde laut Inventarkarte 1982 von dem Kunsthändler Peter Hardt aus Radevormwald erworben.

Das zweite Model besteht aus zwei Teilen und diente zur Formung von Schalen (Inv.Nr. I. 20/68).<sup>132</sup> Es stammt aus dem Iran des 12. bis 13. Jahrhunderts und zeigt in einem breiten Fries Jagdtiere und ein darunter befindliches Kalligraphieband. Es wurde 1968 von dem Frankfurter Kunsthändler Yeganeh erworben.

Bei dem dritten Stück handelt es sich um ein Meister-Model, von dem das eigentliche Model mehrfach abgeformt werden konnte (Inv. Nr. I.33/68).<sup>133</sup> Auf diese Weise konnte man eine hohe Produktionszahl erreichen, da jedes Model nach einmaliger Verwendung zunächst getrocknet werden musste.<sup>134</sup> Das vorliegende Beispiel verfügt zudem über eine umlaufende kalligraphische Inschrift. Diese für ein Model im Negativ herstellen zu müssen wäre sicherlich eine große Herausforderung, in einem Meister-Modell gestaltet sich dies deutlich einfacher. Anwendungsbeispiele vergleichbarer modelgepressten Schalen finden sich in gleich zwei der untersuchten Sammlungen: so etwa in der Düsseldorfer Sammlung (Inv.Nr. 1972/54, vgl. Katalog Düsseldorf 1973, Nr. 159) und in der Frankfurter (Inv.Nr. 13342, vgl. Katalog Frankfurt 1996, Nr. 28). Charakteristische Elemente dieser offensichtlich in Massen produzierten Schalen sind eine leicht ausgestellte Lippe, das umlaufende Schriftband mit einer feinen Arabeskenfüllung im Hintergrund. Das Berliner Meistermodel verfügt zudem über Darstellungen von kleinen

131 Ebenda. Zu den Porzellanen der Qingbai-Ware siehe etwa: Pierson (Hrsg.) 2002.

132 Vgl. Katalog Düsseldorf 1973, Nr. 155.

133 Vgl. ebenda, Nr. 160.

134 Vgl. Watson 2004a, S. 135.

Vögeln, die in den Ranken sitzen sowie einem ebenfalls umlaufenden Flechtband in der Zone darunter.

Bei der Herstellung dieser Schalen wurde der Fuß nachträglich montiert, die in der Regel blau- oder türkisfarbene monochrome Glasur durch Eintauchen als Laufglasur aufgebracht. Die kalligraphischen Inschriften nennen Variationen von Segenswünschen für den Benutzer. Das Berliner Model wurde 1968 bei Motamed erworben. Auf der Inventarkarte fällt der Verweis „angeblich aus Nischapur“ unter der Rubrik „Herkunft“ auf, den gleichen Hinweis trägt die Karte des im selben Jahr bei Yeganeh erworbenen Modells. Diese Angaben der Kunsthändler lassen darauf schließen, dass die Stücke bei Grabungen in Nischapur gefunden worden sind. Beide Händler verfügten zu dieser Zeit über Grabungslizenzen in der Stadt, erteilt durch die persische Regierung (vgl. Kap. IX.6).

Die anderen drei Model der Berliner Sammlung sind Formschalen des 14. bis 15. Jahrhunderts, die aus den Grabungen der Königlichen Museen zu Berlin in Milet im Jahr 1914 stammen und an die Sammlung überwiesen worden sind (Inv.Nr. I. 2600 bis I.2603).<sup>135</sup>

Wie wir in der Auswertung der Museumssammlungen sehen, verfügen lediglich das Hetjens-Museum in Düsseldorf sowie das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg über jeweils ein weiteres Model. Von allen genannten ist nur das Düsseldorfer Model ausgestellt und durch eine Gipsabformung didaktisch aufbereitet. Das Berliner Museum hat diese Gruppe mit mehreren Beispielen gesammelt, sie aber bisher nie selbst ausgestellt. Es wäre zu begrüßen, wenn in der neu geplanten Dauerausstellung Technik und Herstellung Islamischer Keramik thematisiert würde.

Formschalen, Stempel und Model, die zur Herstellung Islamischer Keramik verwendet wurden, lohnen einer genaueren Untersuchung. Dieses interessante Feld, das Fragen zur technischen Produktion der Keramiken beantworten kann, hat bisher viel zu wenig Beachtung gefunden, auch in den Ausstellungen wird es selten thematisiert. Selten gehen die technischen Angaben der Kataloge über eine Beschreibung der Glasur und des Scherbens hinaus. Dabei stellt sich doch gerade die Frage, wie diese oft komplexen Stücke geformt wurden. Die Düsseldor-

fer Ausstellung, die in Kapitel V.5.5.1 vorgestellt wird, ist hier eine rühmliche Ausnahme: sowohl das technische Glossar als auch die ausgestellten Model zeugen von einem tiefergehenden Interesse für Fragen der Herstellung. Außerhalb Deutschlands verfügt die Sammlung Al-Sabah in Kuwait über eine beachtliche Zahl an Modellen und Stempeln. Oliver Watson hat dieser Sammlung ein eigenes Kapitel im Bestandskatalog gewidmet.<sup>136</sup>

Die vielleicht bedeutendste käufliche Erwerbung der jüngeren Zeit auf dem Gebiet der Keramik ist ein großer Teller aus Iznik aus den 1530er Jahren mit der Darstellung von sechs großformatigen Granatäpfeln im Spiegel (Inv.Nr. 1992.2). Erstmals in einer Ausstellung präsentiert wurde der Teller in der Münchener Schau von 1910. Im 1912 erschienenen Katalog der Ausstellung wird Alfred Hauschild aus Dresden als Besitzer angegeben.<sup>137</sup> Das Berliner Museum erwarb den Teller am 05. März 1992 von Edgar Karl Alfons Haniel von Haimhausen,<sup>138</sup> die Inventarkarte nennt als Vorbesitzer „Hardy & Co Privatbankiers, Frankfurt am Main“. Mit diesem „Meisterwerk osmanischer Töpferkunst“ aus der Zeit Süleymans des Prächtigen konnte die Sammlung um ein hochwertiges Beispiel aus der sogenannten Damaskus-Gruppe bereichert werden.<sup>139</sup> Diese Keramiken aus einer sehr kurzen Phase ab 1530 verfügen über eine Farbpalette von Türkis, Kobaltblau und Grün. Bis zur Mitte des Jahrhunderts kam ein Lilaton hinzu und ab 1560 das berühmte Bolusrot.<sup>140</sup>

Eine ebenfalls bemerkenswerte Geschichte dreht sich um die bereits zuvor erwähnte, im Zweiten Weltkrieg in Grasleben verloren gegangene Vase aus Iznik (Inv.Nr. 1994.36).<sup>141</sup> Es handelt sich um ein in den 1520er Jahren entstandenes hochkarätiges Beispiel aus der Gruppe der nach chinesischen Vorbildern blau-weiß dekorierten Keramiken. Erworben wurde das kleine Gefäß 1896 durch Julius Lessing von dem Kunst-

136 Watson 2004a, S. 134–155.

137 Katalog München 1912 Band 2, Tafel 114.

138 Vgl. Enderlein 1992, S. 74.

139 Ebenda S. 72, vgl. ebenso Katalog Berlin 2001a, S. 189.

140 Vgl. etwa Atasoy und Raby 1989, S. 129 und 218ff.

141 Den gesamten Vorgang bespricht Gisela Helmecke in: Helmecke 1995, S. 70–73.

händler Costantini in Florenz für das Berliner Kunstgewerbemuseum.<sup>142</sup> Ab 1932 war es als Dauerleihgabe im Museum für Islamische Kunst im Osmanischen Raum (Nr. 15, vgl. Kap. v.4.4.1) ausgestellt.<sup>143</sup> Bei der kriegsbedingten Verlagerung gelangte die Keramik nach Grasleben, wo sie – wie bereits erwähnt – zu den Verlusten gezählt werden musste. Die anschließenden Wege der Vase liegen im Dunkeln, 1959 erwarb das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg das Stück bei der Kunsthändlerin Paula Häuser in Hamburg für 1.500 DM (vgl. Kap. v.2.3.2). Das Berliner Museum hatte das Stück zuvor nicht publiziert, sodass die Provenienz nicht bekannt sein konnte. Rückschlüsse auf diesen Vorgang lassen sich heute nicht mehr ziehen, da die Kunsthandlung Häuser bereits in den 1970ern aufgelöst wurde.<sup>144</sup> Nachdem Johanna Zick-Nissen 1989 die Keramik in Hamburg entdeckte, kam es zu einem Gedankenaustausch der beteiligten Museumswissenschaftler. Der Hamburger Museumsdirektor Wilhelm Hornbostel entschied sich für die Rückgabe des Werkes, es wurde am 9. Mai 1994 nach Berlin überführt.<sup>145</sup>

#### V.4.3.4 Baukeramik

Das Berliner Museum verfügt über einen umfangreichen Bestand an Baukeramik mit dem Schwerpunkt auf persische und osmanische Fliesen. Zu den wichtigen Fliesen der Sammlung zählen weiterhin gute Beispiele ilkhanidischer und timuridischer Baukeramik. Einen Teil seiner Sammlung osmanischer Fliesen verlor das Museum in der Nachwirkung des Zweiten Weltkriegs. Insgesamt 19 Fliesenfelder gelten als vermisst.<sup>146</sup> Die prominentesten Beispiele an Baukeramik sind zwei monumentale Gebetsnischen aus dem 13. Jahrhundert. Dies ist zum einen der auf 1226 datierte Mihrab aus der Maidan Moschee in Kaschan als überraschendes Beispiel für Lüsterkeramik in der postseldschukischen Zeit des Iran (Abb. x.4.5.3), sowie der in das dritte Viertel des 13. Jahrhunderts datierte Mihrab aus der Beyhekim Moschee in Konya, ein künstlerisch

142 Eintragung Inventarkarte. Weitere Angaben zu diesem Händler ließen sich zunächst nicht finden.

143 Abbildung bei Helmecke 1995, S. 71.

144 Ebenda, S. 73.

145 Ebenda, S. 73.

146 Vgl. Kröger 2004b, S. 54 und Verlustkatalog, Archiv MIK.

herausragendes Beispiel des Fliesenmosaiks aus der späten Blütezeit der Rumseldschuken (Abb. x.4.5.6). Die direkte Vergleichbarkeit der beiden in unterschiedlicher Technik ausgeführten Werke in unmittelbarer Nachbarschaft im Museum macht sie zu einem in dieser Art weltweit einzigartigen Ensemble zur Präsentation der Islamischen Keramikgeschichte und Sakralarchitektur. Daher soll im Folgenden etwas ausführlicher auf die Erwerbungsumstände sowie die Geschichte der Werke innerhalb der Berliner Museumssammlung eingegangen werden.

### **Exkurs Kaschan-Mihrab (Inv.Nr. I. 5366)**

Der Mihrab aus der Masjid-i Imad al Din at Maidan-i Sang in Kaschan ist eine von nur sechs intakten auf uns gekommenen Gebetsnischen in Lüstertechnik aus dem mittelalterlichen Iran.<sup>147</sup> Die Großzahl der Gebetsnischen wurde abgetragen und als Einzelfliesen auf den Kunstmarkt gegeben, von wo aus sich die begehrten Lüsterfliesen mit kalligraphischen Inschriften in private und öffentliche Sammlungen Islamischer Kunst weltweit verteilten.

Der Berliner Mihrab ist von Meister al-Hasan ibn Arabshah signiert und besteht aus 74 modelgepressten Einzelfliesen. Er ist reich dekoriert mit einem fein reliefierten Arabeskenwerk in Goldluster, Kobaltblau und Türkis sowie akzentuierten kalligraphischen Schriftbändern in Kobaltblau. Aufgrund seiner Datierung auf das Jahr 623 AH (entspricht 1226 AD), zählt der Mihrab zu den wichtigsten Denkmälern persischer Lüsterkeramik. Mit seiner Höhe von 2,84 m ist er ein raumeinnehmendes Werk, aufgestellt in Raum 4 „Samaniden und Seldschuken im Iran und Irak“ der Dauerausstellung des Berliner Museums (Abb. x.4.5.30).<sup>148</sup>

Der Mihrab wurde 1881 von der französischen Archäologin und Autorin Jane Dieulafoy noch in situ gesehen und mit einer Zeichnung in ihrem Reisebericht „La Perse, la Chaldée et la Susiane“ im Jahr 1887 in Paris veröffentlicht.<sup>149</sup> Als Friedrich Sarre 1898 die Moschee besuchte, fand er den Mihrab nicht mehr vor. Er war inzwischen demontiert und von

<sup>147</sup> Vgl. Blair 2014. Darin findet sich auch eine Auflistung aller sechs Gebetsnischen.

<sup>148</sup> Katalog Berlin 2001a, S. 48f, Inv.Nr. I 5366.

<sup>149</sup> Dieulafoy 1887, S. 206. Die Zeichnung des Mihrabs abgebildet bei Sarre 1928, Abbildung 1 auf Seite 126.

dem Britischen Generalkonsul in Isfahan Major John Richard Preece (1843–1917) nach London verbracht worden.<sup>150</sup> Die Berliner Inventarkarte nennt das Jahr 1897 als Überführungsdatum in die britische Hauptstadt. Das erste Mal ausgestellt wurde die Gebetsnische 1905 im Victoria and Albert Museum, anschließend ließ sie Preece in der Gothic Lodge in Wimbledon, dem Wohnsitz seines Bruders aufstellen, wo Sarre sie das erste Mal besichtigen konnte. Laut Aussage von Jens Kröger war die Gebetsnische jahrelang zum Verkauf angeboten worden, ohne dass sie einen Käufer fand.<sup>151</sup> Für Sarre war der Preis zunächst anscheinend zu hoch, dann kam der Erste Weltkrieg dazwischen. Es dauerte noch bis 1928, bis „von den Erben des inzwischen verstorbenen Mr. Preece, durch Vermittlung der Firma Vincent Robinson & Co., dies hervorragende Beispiel persischer Kunst“ für das Berliner Museum gewonnen werden konnte.<sup>152</sup> Die finanzielle Grundlage war eine „besondere staatliche Zuwendung“.<sup>153</sup> Markus Ritter hat die Verkaufssumme aus den Korrespondenzen Sarres im Zentralarchiv der Berliner Museen rekonstruiert und nennt den beachtlichen Betrag von 6.900,- Pfund Sterling (das entsprach 138.000,- Reichsmark).<sup>154</sup> Das Budget für die Erwerbung wurde laut Ritter aus dem Verkauf eines aus dem Besitz des Kunstgewerbemuseums stammenden Teppichs aus Isfahan sowie zu einem geringen Teil aus dem Erwerbungsset des Berliner Museums sowie einer Spende von Jakob Goldschmidt bereitgestellt.<sup>155</sup>

In der von Sarre genannten Galerie Vincent Robinson & Co war bereits 1913 die gesamte Sammlung Preece in einer Verkaufsschau ausgestellt und mit einem 492 Objekte umfassenden Katalog publiziert worden.<sup>156</sup> Es ist mehr als verwunderlich, warum ein solch herausragendes, einzigartiges Werk keinen Käufer fand.

In der heutigen Aufstellung weist die Gebetsnische einige Ergänzungen auf. Die fehlenden Teile sind besonders gut auf einer von Arthur

150 Vgl. Sarre 1928, S. 130 und Blair 2014, S. 411.

151 Interview Jens Kröger vom 6.10.2016.

152 Sarre 1928, S. 130.

153 Ebenda, S. 126.

154 Ritter 2015, S. 14.

155 Ebenda, vgl. auch Sarre 1928, S. 130.

156 Nach Ritter 2015, S. 12. Verkaufskatalog: Exhibition of Persian Art & Curios. The collection formed by J.R. Preece at Vincent Robinson Galleries, Katalog London 1913.

Lane 1947 in seinem Standardwerk „Early Islamic Pottery“ veröffentlichten Fotografie zu sehen, die offensichtlich noch vor der ersten Aufstellung gemacht wurde (Abb. x.4.5.4).<sup>157</sup> Die Teile der Nische sind auf einem Parkettboden ausgebreitet und teilweise mit Etiketten beschriftet. Fehlstellen sind hauptsächlich auf der rechten Seite auszumachen, hier fehlen große Teile des äußeren, sowie Teile der inneren beiden umlaufenden Kalligraphiefriese. Auch die Schriftbänder, die die innere Nische umlaufen, fehlen auf der rechten Seite fast vollständig. Gänzlich ergänzt sind die Kapitelle der kleinen Säulen, sowie die rechte Säule als Ganzes. Diese Fehlstellen entsprechen teilweise denen, die bereits auf der Zeichnung von Jane Dieulafoy (Abb. x.4.5.5) zu erkennen sind, offensichtlich sind danach weitere Teile abgetragen worden. Diese Fehlstellen scheinen von Preece spätestens 1923 unter Beteiligung eines Kalligraphen aus Teheran sowie eines britischen Keramikers, einem Schüler von William de Morgan, ergänzt worden zu sein.<sup>158</sup>

Unmittelbar nach Sarres Erwerbung 1928 wurde der Mihrab in der Islamischen Abteilung im Kaiser-Friedrich Museum ausgestellt.<sup>159</sup> Auf die Dauerausstellungen des Museums wird in Kapitel V.4.4.1 noch ausführlich eingegangen. Eine Fotografie des Mihrabs in der Ausstellung liegt jedoch nicht vor. Mit dem Abtransport der Berliner Kulturgüter 1945/46 gelangte auch der Mihrab in den Besitz der UdSSR, von wo er 1959 zurückkehrte, ohne ausgestellt worden zu sein.<sup>160</sup> 1961 erfolgte die erneute Aufstellung der Gebetsnische im Berliner Museum nach gründlicher Restaurierung. In „Forschungen und Berichte“ des Jahres 1964 gibt der Museumsleiter Wolfgang Dudzus Auskunft über die Schäden, die das Werk erfahren hatte:

157 Lane 1947, Abb. 66.

158 Vgl. Blair 2014, S. 411 und Kühnel 1928, S. 131. Kühnel, der im Anschluss an Sarres Bericht die Lesung der kalligraphischen Inschriften vornimmt, S. 130–131, sowie Markus Ritter 2015, S. 12.

159 Vgl. Sarre 1928, S. 126. Es scheint sich keine Fotografie von der Ausstellungssituation im Kaiser-Friedrich-Museum erhalten zu haben.

160 Hinweis Jens Kröger, Interview vom 06.10.2016. Der kleinere Mihrab aus gleicher Erwerbung gilt hingegen als vermisst, da er nicht mit den anderen Objekten zurückkehrte, vgl. Kröger 2004b, S. 54.

„Im Verlauf der Kriegereignisse hatte der Mihrab durch Eindringen von Feuchtigkeit erheblich gelitten. Seine sämtlichen Fliesen mußten neu aufgelegt werden. Vorher entfernte man die alten Unterlagen und Rahmen, deren verrostete Eisenteile die Keramik zu zersprengen begannen. (...) Die Schriftfliesen (...) wurden zum ersten Mal wieder in richtiger Reihenfolge angebracht und damit dem Leser voll verständlich. Um den starken Gesamteindruck der Gebetsnische nicht zu beeinträchtigen, ersetzte man fehlende Teile durch Nachbildungen aus bemaltem Gips“.<sup>161</sup>

Ob die durch Preece beauftragten keramischen Ergänzungen in diesem Zuge ersetzt wurden, ist nicht ganz klar ersichtlich, davon ist aber auszugehen, da sie optisch sicherlich gestört hätten. Von der Originalsubstanz der Nische standen zu dieser Zeit nur vier Fünftel zur Verfügung. Man entschied sich dennoch dafür, sie aufzustellen und zu vervollständigen. Das Replizieren fehlender Teile ist in diesem Fall eine unerlässliche Voraussetzung für das Begreifen der ursprünglichen ästhetischen Ausstrahlung des Werkes als Gesamtkomposition. Nur fragmentarische Teile des Mihrabs auszustellen wäre keine befriedigende Lösung gewesen. Vermutlich wären die Fragmente eher in den Depots verblieben und man hätte auf ein solch repräsentatives Stück verzichten müssen. Andersfarbige oder sich stark absetzende Ergänzungen anzubringen ist ebenfalls keine gute Lösung, da dies die Gesamtwirkung stark beeinträchtigt hätte. Unter diesen Überlegungen ist die Entscheidung der Berliner Wissenschaftler verständlich.

Neben der kunsthistorischen Bedeutung dieses Werkes ist seine rezeptionsgeschichtliche ebenfalls von zentralem Interesse. Als eine der Ikonen der Islamischen Kunstgeschichte immer wieder erforscht und publiziert, von einem sakralen Raum in eine private Sammlung gelangt, lange Jahre aufgrund von finanziellen Engpässen erfolglos zu Markte getragen ist der Mihrab nun schließlich in einem öffentlichen Museum in einen historischen Kontext aufgestellt. Er hat eine lange Reise hinter sich: von Kaschan über London nach Berlin, dann in die Sowjetunion und wieder zurück nach Berlin. Damit ist er ein zentrales Werk der Islamischen Keramikgeschichte einerseits aber auch ein optisches Highlight

in einem Museum, das bevorzugt mit architektonischen Monumentalwerken beeindruckt. Der Mihrab hat seine sakrale Kontextualisierung verloren und ist zu einer Ikone der Islamischen Kunst geworden. Der Grund hierfür ist nicht zuletzt die ästhetische Kombination von Kalligraphie und Ornamentik, umgesetzt in der in Europa stets hochgeschätzten Lüstertechnik zu einem monumentalen Gesamtkunstwerk.

Der iranische Keramikünstler Abbas Akbari ist spezialisiert auf die historische Technik und Tradition der iranischen Lüsterkeramik und entwickelt daraus moderne Interpretationen. Er lehrt an der Universität von Kaschan. In diesem Zusammenhang beschäftigte er sich mit dem Mihrab der Maidan Moschee und seiner Aufstellung in Berlin. Er merkt dazu an:

„I travelled (...) to Europe to visit the great art museums. It was in Pergamon Museum of Berlin where the mihrab of Masjid-i ‘Imād ad-Din at Maidān-i Sang was exhibited in a salon. On the one hand I was sad to see this piece of art outside my country, but on the other hand happy to see it having been kept in good condition where many ones could visit the location.“<sup>162</sup>

Diese Aussage verdeutlicht die innere Spaltung des Künstlers, der sich einerseits über die Erhaltung des Werkes freut aber auch traurig ist, dass es sich nicht mehr in seiner Heimat befindet. 2011 ließ sich Abbas Akbari von Markus Ritter Fotos des Mihrabs in Berlin schicken.<sup>163</sup> In einem mehrere Jahre dauernden Prozess stellte der Künstler zwei Repliken der Gebetsnische her. Eine nahm er als Grundlage für seine eigene künstlerische Interpretation des Werkes. Unter dem Titel „An Oriental Devotion“ fertigte er eine Reihe von Arbeiten an. Das Hauptwerk ist der Mihrab, bei dem Akbari einige Einzelfliesen durch Platten aus Eisen und Bronze ersetzte. Seine Arbeiten aus diesem Zyklus wurden im November 2015 in der Aun Gallery Teheran ausgestellt, es erschien ein Katalog, zu dem Markus Ritter einen Aufsatz über die Geschichte des

162 <http://www.abbasakbari.com/menu.html#> (18.10.16).

163 Ritter 2018, S. 20. Die Autorin dankt Markus Ritter für die Einsicht in das Manuskript noch vor der Publikation.

Mihrabs beitrug.<sup>164</sup> Der Künstler schreibt zu seiner Auseinandersetzung mit Lüsterkeramik:

„Although the metallic layers of ceramic surfaces are very thin, they look more evident and noticeable than those of metal objects. Hence they demonstrate that in art of the past and Iran`s art in particular, how the material used is refined and how it becomes detached from its physical characteristics. This collection aims at providing evidence to show how we can create a new modern-day identity from the old past one by removing mere formalistic features (motifs, writings, etc.) and realizing the more important hidden elements of ancient art.“<sup>165</sup>

Für die zweite Replik wird überlegt, sie in der Maidan Moschee an den ursprünglichen Platz aufzustellen. Somit wäre zumindest die derzeitige Situation verbessert und die kahle Leerstelle wieder gefüllt.<sup>166</sup>

Es wäre sehr wünschenswert, wenn sich Museen mit Sammlungen Islamischer Kunst in Deutschland mit Künstlern wie Akabari und ihren Arbeiten beschäftigen und diese ausstellen würden. Gerade für das Museum der Zukunft wäre es wichtig, die heutige Auseinandersetzung und Rezeption der Künstler mit ihrem reichen keramischen Erbe zu dokumentieren, damit es im historischen Bewusstsein nicht verloren geht.

### **Exkurs Konya-Mihrab (Inv.Nr. I.7193)**

Der Mihrab aus der Beyhekim Moschee gehört zu einer Gruppe von Gebetsnischen in der Technik des Fliesenmosaiks aus der Hauptstadt der Rumseldschuken in Konya (1071-1307) und ist somit ein wichtiges Zeugnis dieser ornamentalen Dekorationskunst religiöser Bauten der Zeit. Erbauer der Moschee war der Leibarzt Sultan Kilidsch Arslan IV. (gest. 1266), der auch den Sufi-Ordensgründer Dschalal Ad-Din Rumi,

<sup>164</sup> Vgl. Akbari 2015 und darin Ritter 2015. Ein virtueller Ausstellungsrundgang ist zu finden unter: <https://www.360cities.net/image/aun-art-gallery-nov-2015-abbas-akbari-an-oriental-devotion-02> (20.01.2020).

<sup>165</sup> <http://www.abbasakbari.com/menu.html#> (18.10.16).

<sup>166</sup> Leerstelle zu sehen bei: Ritter 2015, S. 20.

genannt Mevlana behandelt haben soll.<sup>167</sup> Die türkische Literatur nennt als Namen des Arztes Nahçıvanlı Hekim Ekmeleddin.<sup>168</sup>

Der 3,95 m hohe und 2,80 m breite Mihrab ist dekoriert mit einer Kombination aus geometrischen Motiven, Gabelblattranken und kalligraphischen Inschriften in unterschiedlichen Schriftentypen (Abb. x.4.5.6). Der türkisfarbene Fond dominiert das Erscheinungsbild, Ornamente und Inschriften sind in Schwarz und teilweise Ockergelb ausgeführt. Friedrich Sarre vermutete eine ursprüngliche Vergoldung dieser Flächen, dies konnte jedoch bei einer späteren Restaurierung nicht bestätigt werden, da keine Goldrückstände gefunden wurden.<sup>169</sup>

Friedrich Sarre bereiste Konya das erste Mal 1895 und studierte ausführlich die seldschukische Baukunst, die ihn von Anfang an faszinierte.<sup>170</sup> Den Mihrab der Beyhekim Moschee hat er in situ gesehen und ihn mehrfach publiziert. Er veröffentlichte in seinem Werk „Seldschukische Kleinkunst“ eine Fotografie des stark beschädigten Mihrabs (Abb. x.4.5.7) sowie in seinem Hauptwerk „Denkmäler Persischer Baukunst“ eine von Kreisbausinspektor Georg Kreker angefertigte kolorierte Zeichnung, auf der fehlende Teile rekonstruiert sind (Abb. x.4.5.8).<sup>171</sup>

Spätestens ab dem Jahr 1906 wurden aus der Gebetsnische Fragmente herausgebrochen und anschließend auf dem Kunstmarkt in Istanbul verkauft.<sup>172</sup> Somit gelangten Teile des Mihrabs ab 1906 in Museen von London, Paris und Istanbul.<sup>173</sup> Die Hauptzahl der Fragmente konnten jedoch 1908 und 1909 vom Berliner Museum angekauft werden, der Großteil stammte aus dem Kunsthandel in Istanbul, ein

167 Vgl. Katalog Berlin 2001a, S. 63. Sarre hatte die Moschee noch in die Zeit Ala ad-Din Kay Qubads I. (1219–1236) datiert. Ein in Konya an der Moschee angebrachtes Schild verweist auf den berühmten Patienten des Arztes Dschalal ad-Din Rumi Mevlana. Dies publizierte als erstes Ali Süheyl Ünver, vgl. Ünver 1940, S. 92f.

168 Vgl. etwa Karpuz u. a. (Hrsg.) 2012, S. 394 oder Konya Büyükşehir Belediyesi (Hrsg.) 2010, S. 89–91.

169 Vgl. Sarre 1910a, S. 33, Tafel 105–108 sowie Enderlein 1976, S. 40.

170 Vgl. Kröger 2015a, S. 17.

171 Sarre 1909a, S. 45, Abb. 35 und Sarre 1910a, Tafel 105/108.

172 Vgl. dazu auch Erdmann 1963b, S. 194.

173 Eine genaue Baubeschreibung sowie den Verbleib der bekannten Fragmente listet Michael Meinecke in seiner beeindruckenden Dissertation auf: Meinecke 1976, S. 326–336.

Teil aber auch aus dem Pariser Kunsthandel.<sup>174</sup> Im Zentralarchiv der Berliner Museen ist auf einer Rechnung der General-Verwaltung der Königlichen Museen zu Berlin, Station Constantinopel vom 31. Mai 1910 der Kauf von „zwei Stücke Mihrabfrgt (sic) Konia“ für die „Islamitische Sammlung des Kaiser-Friedrich Museums“ zu einer Summe von 200 Mark verzeichnet.<sup>175</sup> Die Rechnung ist unterzeichnet von Theodor Wiegand, Direktor der Außenstelle. Auf die Aufgaben Wiegands in Istanbul wird im Folgenden noch eingegangen. Laut Inventarkarte des Museums erfolgte 1914 eine weitere Sendung aus Konya, 1928 schließlich der Erwerb weiterer Fragmente aus dem Nachlass des Generaldirektors der Anatolischen Eisenbahn.<sup>176</sup>

Eine äußerst interessante Figur der Geschehnisse im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in Konya ist der Konsul Julius Harry Löytved-Hardegg, der ab 1904 die diplomatischen Interessen des Deutschen Reiches in Konya vertrat. Wie Aysin Yoltar-Yıldırım nachweist, nahm Löytved eine wichtige Rolle bei der Erforschung seldschukischer Kunst aber auch bei der Ausfuhr von Kunstwerken außer Landes ein.<sup>177</sup>

Löytveds wissenschaftliches Interesse an seldschukischer Kunst manifestierte sich in seiner Arbeit „Inschriften Seldschukischer Bauten“, die er 1907 publizierte.<sup>178</sup> Darüber hinaus betätigte er sich als Kunsthändler. Yoltar-Yıldırım verdeutlicht anhand eines Briefwechsels zwischen Löytved und Wilhelm Bode, wie eng der direkte Kontakt zu den Museen war und wie offen über einzelne Objekte verhandelt wurde.<sup>179</sup> Aus den Briefen geht klar hervor, dass Bode im hohen Maß an den seldschukischen Teppichen interessiert war, die gerade in der Alaeddin Moschee von Fredrik Robert Martin entdeckt worden waren.<sup>180</sup> Offensichtlich gelang es Löytved nicht, die bedeutenden Teppiche, die heute den Grundstock der berühmten Teppichsammlung des Museums

174 Enderlein 1976, S. 39. Die Inventarkarte des Museums listet den Erwerb von 14 Fragmenten aus dem Pariser Kunsthandel: „(Indjoudijan) Paris“, Archiv MIK.

175 SMB-ZA I/IM 009, Blatt 273.

176 Bei einer Zählung der Teile 1928 gab es insgesamt 141 zum Mihrab gehörende Fragmente in der Museumssammlung, vgl. Inventarkarte, Archiv MIK.

177 Yoltar-Yıldırım 2009.

178 Löytved 1907.

179 Yoltar-Yıldırım 2007, S. 75off.

180 Zu diesem Vorgang siehe auch: Kröger 2010, S. 70.

für Türkische und Islamische Kunst in Istanbul bilden, nach Berlin zu überführen.<sup>181</sup> Wenn dieses Vorhaben auch misslang, so verkaufte Löytved dem Museum neben einigen Teppichen auch 29 Fliesen- sowie 19 Stuckfragmente aus dem 1907 eingestürzten sogenannten Konya Kiosk<sup>182</sup> (Kılıçarslan Köşkü) und schenkte dem Museum eine kostbare Flügeltür aus der Beyhekim Moschee.<sup>183</sup> Ob der Koranständler aus Nussbaumholz (Inv.Nr. I.584), der heute ebenfalls den Seldschuken-Saal schmückt, auch aus diesem Zusammenhang stammt, wäre noch zu klären.<sup>184</sup> Der Erwerb der Fliesen der Gebetsnische scheint hingegen nicht über Löytveds Vermittlung gelaufen zu sein. Gegen die Beteiligung des Diplomaten an diesem Vorgang spricht vor allem die Verteilung der Fragmente an verschiedene Museen. Wenn Löytved die Gebetsnische der Beyhekim Moschee direkt an das Berliner Museum vermittelt hätte, wäre sie sicherlich vollständig abgetragen und abtransportiert worden.

Die Fragmente lagerten lange Jahre in Berlin, ohne dass sie zusammengefügt wurden. Es war geplant, die Nische nach dem Umzug der Islamischen Abteilung in das Pergamonmuseum 1932 aufzubauen, dafür war eigens eine Nische im heutigen Miniaturen-Kabinett vorgesehen worden.<sup>185</sup> Es kam jedoch nicht dazu. Bei den kriegsbedingten Auslagerungen der Objekte verblieb der Großteil der Fragmente in den Kellern des Museums und überstand auch die Zeit nach Kriegsende dort. Durch einen unglücklichen Zufall waren einige der Mihrab-Fragmente in den nach Westen ausgelagerten Kisten gelagert, sodass wieder weitere Teile fehlten. Dennoch entschloss sich das Museumsteam unter Direktor Volkmar Enderlein für die Zusammenfügung der 200 in der Ostberliner Sammlung befindlichen Fragmente zu einem Gesamtwerk, wobei erhebliche Teile unter Einbeziehung von Fotos der Westberliner, Pariser und Londoner Fragmente ergänzt werden mussten.<sup>186</sup> Die schwierigen Restaurierungsarbeiten dauerten von 1962 bis 1967.<sup>187</sup> Ein Foto vom

181 Yoltar-Yıldırım 2007, S. 751.

182 Dieses Bauwerk behandelt Friedrich Sarre in: Sarre 1936.

183 Inv. Nr. I. 661. Vgl. ebenda, S. 754.

184 Auf der Inventarkarte ist vermerkt: „1907 als anonymes Geschenk aus Konia erworben“, Archiv MIK.

185 Die Autorin verdankt diesen Hinweis Jens Kröger, Interview am 06.10.2016.

186 Enderlein 1976, S. 40.

187 Katalog Berlin 2001b, S. 37–38.

Beginn der Maßnahme zeigt die Fehlstellen deutlich (Abb. x.4.5.9). Man entschied sich, die Fehlstellen vollständig zu ergänzen, damit ein einheitliches Bild entstand.<sup>188</sup> Die Ergänzungen in Gips wurden von Erich Schmidt ausgeführt und von Uta Tyroller eingefärbt. Günther Gohlke half beim anschließenden Aufstellen.<sup>189</sup> Nach der Wiedervereinigung konnten die Fragmente aus Westberlin in einer erneuten restauratorischen Maßnahme zwischen 1999 und 2000 eingefügt werden.<sup>190</sup>

Einige Zeitungsberichte im Archiv des Berliner Museums geben zusätzliche Informationen zum Mihrab, aber auch zu seiner Interpretation am Ende der 1960er Jahre in Ostberlin. So berichtet der „Berliner Morgen“ vom 10. März 1968 über die Aufstellung des Mihrabs unter der Schlagzeile „Nach 700 Jahren in alter Schönheit“.<sup>191</sup> Der Artikel schildert kurz die Erwerbungs geschichte der Gebetsnische und nennt die Einkaufssumme von 15.222, 40 Mark für den Hauptanteil der Fragmente. Wie dieser Betrag genau zustande kommt, bleibt unklar. Weitere Fragmente seien, „zum Teil durch schwarze Kanäle in den Kunsthandel von Istanbul, London und Paris“ gelangt. Zu einer interessanten Aussage über die Keramikünstler kommt die Autorin Hanna Orth:

„Ein gebildeter Türke, ein Kalligraph, muß den Entwurf gemacht haben. Die ihn aber ausführten konnten nicht lesen und schreiben. Die Handwerker brachten nämlich die Glaubensvorschriften Mohammeds etwas durcheinander, indem sie einen Teil der Inschriften an der falschen Stelle einsetzten.“

Wie die Autorin zu der Annahme gelangt, die Keramiker hätten weder lesen noch schreiben können, lässt sich nur mit ihrer Übertragung des verbreiteten Analphabetentums im mittelalterlichen Europa auf die Islamische Welt erklären. Dabei ist keineswegs davon auszugehen, dass Keramiker den für Gläubige so wichtigen Thronvers nicht lesen konnten, gesetzt den Fall diese waren Muslime. Enderlein hatte in seinem Restaurierungsbericht einige Fehler in der umlaufenden Bordüre

188 Vgl. Enderlein 1966, S. 143.

189 E-Mail von Jens Kröger am 11.10.16.

190 Katalog Berlin 2001b, S. 38.

191 Berliner Morgen vom 10.03.69, Archiv MIK.

im Kufi-Duktus erkannt.<sup>192</sup> Dieses Kalligraphieband ist stark ornamental ausgeführt, zudem war der Kufi-Duktus im 13. Jahrhundert längst nicht mehr der gängige Schreibstil, aber er war zu Dekorationszwecken noch sehr beliebt.<sup>193</sup> Die in diesem Duktus trainierten Kalligraphen hatten hier keine Schwierigkeiten, sicherlich aber die Keramiker, die nach einer kalligraphischen Vorlage arbeiteten. Daraus zu schließen, dass die Keramiker des Lesens unkundig seien, ist eine falsche Schlussfolgerung.

In Konya ist heute in der Beyhekim Moschee von der einst reichen Innenausstattung nichts mehr erhalten. Abgesehen von den in Berlin befindlichen Türen sowie dem Mihrab ist eine zweite Tür im İnce Minare Museum in Konya sowie Teile der weiteren Fliesendekoration im Museum für Türkische und Islamische Kunst in Istanbul verwahrt.<sup>194</sup> Die Moschee selbst steht heute den Gläubigen zum Gebet offen. Der Mihrab ist durch eine Reproduktion aus Holz, die nach Berliner Fotovorlagen in jüngerer Zeit angefertigt wurde, ersetzt.<sup>195</sup> Der Mihrab der Beyhekim Moschee in Konya befindet sich auf der Liste der Rückgabeforderungen der türkischen Regierung an die Berliner Museen.

Zwei Universitätsprofessoren der Kunsthistorischen Fakultät von Konya, Osman Eravşar sowie Haşim Karpuz stellen in einem Bericht des Staatlichen Fernsehsenders TRT aus dem Jahr 2012 die These auf, dass europäische Reisende sowie Diplomaten des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts mit der Aufgabe umherreisten, für die Museen historische Objekte ausfindig zu machen und diese außer Landes zu bringen.<sup>196</sup> In diesen Zusammenhang wird auch Löytveds Publikation zu den seldschukischen Baudenkmalern gesetzt.<sup>197</sup> Dieses Inventar sei wie ein Katalog aufgebaut, anhand dessen Bestellungen der Museen entgegengenommen werden könnten.

192 Enderlein 1976, S. 37.

193 Zur Entwicklung und Verwendung der Schriftstile, siehe Erduman 2004, S. 16–19.

194 Vgl. Enderlein 1976, S. 34.

195 Vgl. etwa Berichterstattung der Hürriyet vom 24.06.2018, <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/119-yildir-tarihi-mihrabin-pesinde-40876324> (29.02.2020).

196 Dokumentarfilm abzurufen unter: <https://turkiyekayipkulturahazinelineriniariyor.wordpress.com/kayip-kultur-hazinelerthe-lost-heritage/almanyagermany/beyhekim-cami-mihrabi/> (24.10.16).

197 Löytved 1907.

Ob man so weit gehen sollte, sei dahingestellt. Die Korrespondenz Löytveds mit Bode, in der es sehr konkret um spezielle Objekte geht, bestätigt zumindest die These, dass hier mehrere Interessen gleichzeitig verfolgt wurden.<sup>198</sup> In diesem Zusammenhang ebenfalls bemerkenswert ist das Einrichten von Außenstationen der General-Verwaltung der Königlichen Museen zu Berlin. Theodor Wiegand war von 1897 bis 1899 „Direktor an den Königlichen Museen zu Berlin in Smyrna“ (Izmir) und anschließend in gleicher Position in der „Museumsstation Constantinopel“ eingesetzt.<sup>199</sup> In ihrem Ausstellungskatalog „Theodor Wiegand und die byzantinische Kunst“ verdeutlicht Gabriele Mietke die Rolle Wiegands für den Transfer historischer Objekte aus dem Osmanischen Reich nach Berlin:

„Wiegands Aufgabe war es, die Interessen der Berliner Museen im Osmanischen Reich zu vertreten. Seit 1878 unterhielten die Museen Ausgrabungen in der Türkei. Ziel war es, mit einem Teil der Grabungsfunde die Antikenabteilung in Berlin so auszubauen, dass sie mit den Sammlungen anderer Nationen, allen voran denen im Louvre und im British Museum, konkurrieren konnte. Wiegand sollte Grabungslizenzen erwirken, die Grabungen leiten, günstige Fundteilungen und die Erlaubnis zur Ausfuhr der Antiken erreichen.“<sup>200</sup>

Im Folgenden zeigt Mietke, wie es Wiegand immer wieder gelang, das osmanische Antikengesetz von 1884 geschickt zu umgehen und als Einkäufer der Berliner Museen nicht nur Antiken, sondern auch Objekte der Islamischen Kunst nach Berlin zu vermitteln.<sup>201</sup> Korrespondenzen, Rechnungen, Frachtpapiere und Jahresberichte der Museumsstation Konstantinopel aus der Zeit bis 1921 sind im Zentralarchiv der Berliner Museen verwahrt und lohnen einer Sichtung in Hinblick auf die Zuwächse der Islamischen Abteilung.<sup>202</sup> Einen vergleichbaren Fall, hier die Erwerbung von ilkanidischen Fliesen aus Sakralbauten im aus-

198 Vgl. Yoltar-Yıldırım 2007, S. 749ff.

199 Mietke 2014, S. 6.

200 Ebenda.

201 Ebenda.

202 Siehe etwa: SMB-ZA, I/ANT 040-047 und SMB-ZA, I/ANT 009.

gehenden 19. Jahrhundert, weist Tomoko Masuya für das Victoria and Albert Museum in London nach.<sup>203</sup>

Der von Mietke bescheinigte Ehrgeiz, den Anschluss des Pergamonmuseums an die beiden Konkurrenten Louvre und British Museum zu gewährleisten, ist von zentraler Bedeutung für die Erwerbungs politik der Berliner Museen im Wilhelminischen Zeitalter. Zu den wichtigsten Früchten dieser Bemühungen zählen der Pergamon Altar, das Markt tor von Milet und die Prozessionsstraße von Babylon genauso wie die Mschatta-Fassade. Bode, Wiegand und auch Sarre sind die Protagonisten dieser Politik, zu der auch die Erwerbung der beiden monumentalen Gebetsnischen aus dem 13. Jahrhundert gezählt werden kann.

### **Exkurs Kevorkian-Mihrab (Inv.Nr. I.37/69 sowie 38/69 u. 39/69)**

Die starke Präsenz dieser sowohl für die Museumsdidaktik als auch für die Wissenschaft bedeutenden Gebetsnischen wirkte sich auch auf die Erwerbungen in der Nachkriegszeit am Dahlemer Museum aus. Die Hoffnung auf eine baldige Wiedervereinigung der Sammlungen war Ende der 1960er Jahre in weite Ferne gerückt. In Dahlem sollte eine völlig eigenständige und möglichst umfassende Präsentation Islamischer Kunst entstehen. Hierfür wurden, wie wir gesehen haben, zahlreiche Erwerbungen getätigt. Die wohl spektakulärste Erwerbung des Westberliner Museums in der Nachkriegszeit war gleichzeitig die vielleicht problematischste in der Museumsgeschichte.

Direktor Klaus Brisch war in hohem Maße daran interessiert, einen Mihrab für die Westberliner Sammlung zu erwerben und somit den beiden in Ostberlin aufgestellten Gebetsnischen ein bedeutendes Pendant entgegenzusetzen. Brisch gelang es, nach langen Verhandlungen, im Herbst 1969 von der Kevorkian Foundation in New York eine in das 15. bis 16. Jahrhundert datierte Gebetsnische in Mosaiktechnik zu erwerben.<sup>204</sup> Für den Mihrab mit zwei langen, dazugehörigen Kalligraphiefriesen brachte das Museum die unglaubliche Summe von 100.000,- \$ (das entsprach zu dieser Zeit 372.730,- DM) für dieses Vorhaben zusam-

<sup>203</sup> Masuya 2000, besonders S. 50f.

<sup>204</sup> Die Datierung wurde zunächst in die timuridische Zeit im 15. Jahrhundert vorgenommen, später bei der Aufstellung ist die Nische als safawidisch, 16. Jahrhundert, angegeben.

men.<sup>205</sup> Die Kevorkian Foundation verfügte zu dieser Zeit über eine Reihe von Objekten aus dem ehemaligen Besitz des armenisch-türkischen Sammlers und Kunsthändlers Hagop Kevorkian (vgl. Kap. IX.6), darunter vier Gebetsnischen, die zum Verkauf standen. Der Erlös sollte in den Bau des Kevorkian Center for Near Eastern Studies in New York fließen.<sup>206</sup> Richard Ettinghausen war Mitbegründer der Stiftung<sup>207</sup> und gleichzeitig federführend engagiert bei den Verhandlungen zum Kauf des Mihrabs. Ettinghausen erstellte zudem das für die Genehmigung des Erwerbs notwendige Gutachten.<sup>208</sup> Zusammen mit der Gebetsnische erhielt das Museum ein Kenotaph eines Sufi-Heiligen des 16. Jahrhunderts aus Holz als Geschenk der Stiftung.<sup>209</sup>

„Mit dieser Erwerbung gelang es nicht nur, der Ausstellung die gewünschte Raumdominanz zu geben, sondern – in der Tradition der Berliner islamischen Sammlungen – ein Architekturelement den Besuchern vor Augen zu führen, das ein Teil der Umwelt war für jene Menschen, die islamische Kunst hervorgebracht und mit ihr gelebt haben.“<sup>210</sup>

Der Mihrab wurde in der neu eingerichteten und 1971 eröffneten Dauerausstellung prominent präsentiert (Abb. X.4.5.10). Zahlreiche Zeitungsrezensionen feierten die Neueröffnung und gingen auf die Erwerbung der kostspieligen Gebetsnische ein. So kommentiert etwa die Frankfurter Allgemeine:

„Das raumbeherrschende Architekturfragment, 1969 in New York erworben, entspricht der Ankaufstendenz, die auf Ergänzung der in West-Berlin nach 1945 verbliebenen 5000 mobilen Stücke durch gewichtige Immobilien ausgerichtet ist.“<sup>211</sup>

205 Die Korrespondenzen zu dem Erwerbungsprozess finden sich in der Akte SMB-ZA, II/VA 12216, Angebote und Neuerwerbungen 1965–1988.

206 Zur Stiftung, siehe <https://as.nyu.edu/content/nyu-as/as/research-centers/neareaststudies.html> (26.01.20).

207 <http://neareaststudies.as.nyu.edu/page/library> (26.10.16).

208 Vgl. Kröger 2007, S. 70.

209 Inv.Nr. 40/60, Katalog Berlin 1979, S. 159. Siehe dazu auch Korrespondenz Brisch mit Ettinghausen und der Kevorkian Foundation SMB-ZA, II/VA 12216, Angebote und Neuerwerbungen 1965–1988.

210 Brisch 1971, S. 208.

211 Camilla Blechen: Gärten für den Winter. Eröffnung des Museums für Islamische Kunst in West-Berlin, Frankfurter Allgemeine vom 11.06.1971, MIK Archiv.

Das Mindener Tageblatt titelte zur Eröffnung mit der Schlagzeile „Dreijährige Jagd nach einer ‚Gebetsnische‘“ in Anspielung auf die langen Verhandlungen bis zur Verwirklichung der Erwerbung.<sup>212</sup> Der General-Anzeiger zeigte den damaligen Außenminister Hans-Dietrich Genscher bei der Eröffnung der Ausstellung umrahmt von den Ornamenten und Schriftfriesen des Mihrabs.<sup>213</sup> Diese und weitere Rezensionen, sowie der Presstext des Museums bezeugen die hohe Aufmerksamkeit, die dieser kostspieligen Erwerbung zuteilwurde.

Der die Neueröffnung des Museums begleitende Sammlungskatalog behandelt die Gebetsnische und das dazugehörige Schriftfries auf einer Länge von vier Seiten, beschreibt ausführlich den Aufbau der Nische und liefert Übersetzungen der Inschriften. Der Text ist rein deskriptiv, ohne eine Wertung oder Würdigung des Objektes. Als Datierung ist die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts angegeben, als Provenienz wird die Kevorkian Foundation New York genannt mit dem Vermerk, dass sich das Werk „länger als fünfzig Jahre außerhalb des Irans“ befände, die weitere Provenienz aber noch unbekannt sei.<sup>214</sup> Bei kritischer Betrachtung des Textes fällt an einer Stelle in Bezug auf den Schriftfries der Vermerk „historisch nicht verbürgt“ auf.<sup>215</sup> Diese Unsicherheit spiegelt genau das Problem, dass es mit dem Mihrab auf sich hat: Es war bis dahin kein Vergleichsstück in einer Moschee bekannt, das eine sichere kunsthistorische Einordnung ermöglicht hätte.

Jens Kröger erzählt aus seinen Erinnerungen von dem ersten Mal, als er sich als junger Akademiker gemeinsam mit Friedrich Spuhler den Mihrab genauer anschaute und beide sich schnell einig waren, dass etwas mit ihm nicht stimme. Kröger fiel gleich die homogene Farbigkeit der Keramik auf, es fehlte das typische „lebendige Farbspiel“ safawidischer Fayencemosaiken,<sup>216</sup> das aus der Verwendung für das Mosaik zurecht geschlagener Keramikplatten aus unterschiedlichen Brennvor-

212 N.N.: Dreijährige Jagd nach einer ‚Gebetsnische‘, Mindener Tageblatt vom 10.06.1971, MIK Archiv.

213 Peter Hans Göpfert: Der Minister kam zum Propheten, General-Anzeiger vom 19./20. Juni 1971, MIK Archiv.

214 Katalog Berlin 1971, S. 157.

215 Ebenda.

216 Interview der Autorin mit Jens Kröger am 06.10.16 in Berlin. Kröger wartete bis zum Ausscheiden Brischs aus dem Dienst, bis er seine Zweifel öffentlich äußerte.

gängen rührt. Als die Zweifel sich häuften, wurde eine Untersuchung im Rathken Forschungslabor der Staatlichen Museen zu Berlin in Auftrag gegeben. Im Jahrbuch der Berliner Museen wurden die Ergebnisse der Analyse mit einem Satz bekannt gegeben:

„Weiter wurde durch Thermolumineszenzanalysen die Auffassung kompetenter Fachleute der Islamischen Kunstgeschichte bestätigt, daß es sich bei der großen Gebetsnische im Museum für Islamische Kunst um eine Fälschung handelt.“<sup>217</sup>

Das Werk verblieb bis zur Schließung des Dahlemer Museums 1998 ausgestellt, heute befindet er sich als Dauerleihgabe in der Islam Abteilung des Berliner Völkerkundemuseums.<sup>218</sup>

Die kunsthistorische Einordnung des Mihrabs als Nachschöpfung im Kontext der 1930er Jahre unternahm schließlich 2012 Keelan Overton in ihrem Artikel „From Pahlavi Isfahan to Pacific Shangri La: Reviving, Restoring and Reinventing Safavid Aesthetics, ca. 1920–40“.<sup>219</sup>

### **Exkurs Iznik-Lünette (Inv.Nr. 1891,102)**

Das Kunstgewerbemuseum Berlin erwarb 1891 aus der Sammlung Frederic Smythe zwei identische, hochwertige Lünetten aus der Blütezeit osmanischer Keramik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Abb. x.4.5.11). Das aus sechzehn Einzelfliesen zusammengesetzte Werk zeigt im Zentrum eine große Kompositblüte in Blau und Rot auf weißem Grund. Sie ist umrahmt von Wolkenbändern in dick aufgetragenem Bolusrot. Aus schlanken Spiralranken erwachsen Blüten, Rosetten und Blätter, die in symmetrischer Anordnung die Fläche füllen. Eine umlaufende Bordüre ist blaugrundig gehalten und gefüllt mit einem Rankenwerk aus Rosetten und Blättern in Weiß.

Noch im Erwerbungsjahr wurden die beiden Lünetten gemeinsam mit weiteren Fliesen der Sammlung im Kunstgewerbemuseum in einer Sonderausstellung der Öffentlichkeit präsentiert:

217 Jahrbuch der Berliner Museen, 42 (1992), S. 253.

218 Hinweis Jens Kröger, Interview vom 06.10.16.

219 Vgl. Overton 2012, besonders S. 6. Die Autorin dankt Jens Kröger für diesen Hinweis.

„Die Sammlung persisch-türkischer Fayencefliesen zur Wandverkleidung, aus dem Besitze des Sir Frederik Smythe in Konstantinopel, ist am 16. Juni in der östlichen Hälfte des Lichthofes ausgestellt worden. Dieselbe umfasst in ihrer jetzigen Herrichtung 50 Felder, Thürbogen, Fensterbekrönungen, Friese, Pilaster und einzelne kleinere Felder.“<sup>220</sup>

Aus Otto von Falkes Werk „Majolika“ erfahren wir, dass die Lünetten anschließend in der Dauerausstellung präsentiert wurden: „Glänzend ausgestattet sind die Moscheen Rustem Pascha, Mehemed Pascha, Piali Pascha (erbaut 1565–1570; aus dieser Moschee die beiden schönen Giebelfelder mit rothem Wolkenband und persischen Ranken an Wand 177)“.<sup>221</sup> Hier erscheint erstmals die Zuschreibung zur Piyale Paşa Moschee in Istanbul.

Piyale Mehmet Paşa (gest. 1578) war Großadmiral der Marine, Wesir und Schwiegersohn Sultan Selims II. Im Rahmen einer 1565 datierten Stiftung ließ er im Stadtteil Kasımpaşa in Istanbul einen Moscheekomplex errichten.<sup>222</sup> In der Forschung wird darüber diskutiert, ob der berühmteste Architekt der osmanischen Baukunst Sinan für das Werk verantwortlich gezeichnet werden kann oder nicht, da dieser zur Zeit der Fertigstellung des Baus 1573 mit der Errichtung der Selimiye Moschee (erbaut 1568–74) in Edirne beschäftigt war. Necipoğlu stellt in ihrer Monographie zu Sinan überzeugend dar, dass anhand der früher datierten Stiftungsurkunde davon ausgegangen werden kann, dass dieser zumindest die Pläne der aufgrund ihres Grundrisses ausgefallenen Moschee gezeichnet haben dürfte, auch wenn er den Bau nicht selbst überwacht habe.<sup>223</sup> Der Moscheebau mit sechs gleichgroßen Kuppeln

220 Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 12 (1896) LXXXIIIff. Eine nähere Untersuchung dieser Sammlung anhand der Eingangsbücher des Kunstgewerbemuseums wäre sehr lohnenswert. Wie stellte sich die außergewöhnlich große Sammlung an Baukeramik zusammen und wo sind die Fliesen heute verblieben? Ein Großteil wurde an das Museum für Islamische Museum übergeben. Von diesem Bestand wurden, wie wir gesehen haben, 19 Fliesenfelder nach dem Zweiten Weltkrieg in die UdSSR gebracht und sind nicht wieder zurückgekommen. Fotos der Sammlung könnten publiziert werden, um den Corpus der sich in den Museumssammlungen befindenden Iznik Fliesen zu erweitern und diese der Wissenschaft zugänglich zu machen.

221 Falke 1896, S. 44.

222 Vgl. Necipoğlu 2005, S. 422–428.

223 Vgl. Necipoğlu 2005, S. 424.

(statt einer Zentralen) sowie einem mittig gesetzten Minarett wirft bis heute Fragen auf. Von dem großen Stiftungskomplex sind nur noch die Moschee sowie das Mausoleum über uns gekommen, alle weiteren Gebäude gingen verloren.

Eine der beiden Lünetten, wurde laut Inventarkarte des Museums für Islamische Kunst Berlin 1922 vom Kunstgewerbemuseum überführt, die zweite befindet sich heute im Museum für Angewandte Kunst Köln (vgl. Kap. IV.1). Es existieren jedoch noch weitere dieser Felder in Museumssammlungen in Europa und den USA. Es ist ein singulärer Fall, dass sich identische, intakte Fliesenfelder aus Iznik in so vielen Exemplaren außerhalb ihres ursprünglichen Bestimmungsortes erhalten haben. In situ in Moscheen oder Mausoleen der Zeit finden sich durchaus Lünetten in größerer Zahl, darunter auch einige mit kalligraphischen Inschriften.<sup>224</sup> Der vorliegende Fall bleibt jedoch einzigartig und wirft die Frage nach der genauen Zuschreibung der Lünetten auf. Um dies zu überprüfen ist es zunächst wichtig, die genaue Anzahl der identischen Lünetten zu kennen. In den Publikationen gibt es darüber widersprüchliche Angaben, sodass in der vorliegenden Arbeit erstmals ein genauer Überblick über die Bestände zusammengestellt wird (vgl. auch Tabelle X.4.2.3).

Recherchen haben ergeben, dass sich insgesamt elf Lünetten in acht Museumssammlungen befinden. In Paris befinden sich drei der Fliesenfelder: der Louvre verfügt über zwei, sie werden zusammen mit einem dritten aus der Sammlung des Musée des Arts Décoratifs in der aktuellen Dauerausstellung des Louvre präsentiert.<sup>225</sup> Das Victoria and Albert Museum in London besitzt ein Feld, ebenso das Boston Museum of Fine Arts und das Wiener Museum für Angewandte Kunst. Die Sammlung Gulbenkian verwahrt in Lissabon zwei weitere der Fliesenfelder.

224 Vgl. Turan Bakır 1999, S. 252–255.

225 Die Autorin dankt Charlotte Maury, Kuratorin am Louvre, für Fotomaterial sowie Angaben zur Provenienz der Pariser Lünetten, E-Mailverkehr im Oktober 2017.

Das letzte Feld aus der Sammlung Octave Homberg (1844–1907) befindet sich heute im Gemeentemuseum Den Haag.<sup>226</sup> Nach dem Tod Hombergs war die Lünette zunächst im Mai 1908 in der Galerie Georges Petit, Paris versteigert worden, dann ein zweites Mal im Hôtel Drouot im November 1925.<sup>227</sup> Vermutlich bei dieser Gelegenheit gelangte sie in den Besitz des Keramiksammlers Jacob Willem van Achterbergh (1884–1965), und wurde schließlich 1942 vom Gemeentemuseum Den Haag angekauft.<sup>228</sup>

Einen Beweis für die Existenz einer zwölften Lünette liefern zwei Einzelfliesen, die eine identische Komposition wie die zentralen Hatayi-Blüten der anderen Felder aufweisen. Die beiden Fliesen wurden 2004 bei Christie's in London versteigert.<sup>229</sup> Für zukünftige Forschungen wäre es wichtig zu untersuchen, ob sich weitere Einzelfliesen dieses Feldes in Museums- oder Privatsammlungen finden lassen. Es wäre jedoch sehr unwahrscheinlich, dass es nur elf Lünetten gegeben haben soll, da man von einer symmetrischen Gliederung innerhalb des Gebäudes ausgehen kann.

Die Wiener Lünette ist 1885 vom Österreichischen Museum für angewandte Kunst erworben worden,<sup>230</sup> damit ist dies der älteste Nachweis einer der Lünetten in europäischen Sammlungen und gleichzeitig ein terminus ante quem für den Abbruch der Fliesenfelder von ihrem ursprünglichen Anbringungsort bzw. ihrem Verkauf im Istan-

226 Vgl. Katalog Den Haag 1982, S. 526 und Abb. 11, S. 528. Den Hinweis über den Verbleib der Lünette aus der Sammlung Homberg verdankt die Autorin Gisela Helmecke, Interview am 16.03.2016.

227 Auktionskatalog Galerie Georges Petit Paris, 11.–16.05.1908, Nr. 240 sowie Auktionskatalog Hôtel Drouot Paris, 27.–28. 11.1925, Nr. 51. Die Kataloge konnten in der Watson Library des Metropolitan Museums of Art in New York eingesehen werden, der Katalog von 1925 ist annotiert und nennt die Summe von 9.100 Franken für den Verkauf von 1908, während am Rand die Summe von „66.200 Franken“ (?) für die aktuelle Versteigerung verzeichnet ist mit dem Vermerk „Leman“. Henri Leman ist gleichzeitig im Katalogtitel als Experte aufgeführt.

228 Vgl. Katalog Den Haag 2018, S. 210.

229 Auktion bei Christie's London vom 27.04.2004, Losnr. 326, Verkauft für 28.680 GBP. Abrufbar unter: [http://www.christies.com/LotFinder/lot\\_details.aspx?intObjectID=4272574](http://www.christies.com/LotFinder/lot_details.aspx?intObjectID=4272574) (22.12.16).

230 Die Wiener Lünette wurde 1885 von M Jauffret erworben. Die Autorin dankt Johannes Wieninger, ehemaliger Kurator der Sammlung Asien am Österreichischen Museum für angewandte Kunst Wien für diese Information, E-Mail vom 01.03.2017.

buler Kunsthandel.<sup>231</sup> Vier Jahre später ist die Eintragung der Pariser Lünetten in den Inventarkarten des Louvre verzeichnet.<sup>232</sup> Die Berliner Erwerbung ist auf das Jahr 1891 datiert<sup>233</sup> und die Londoner auf 1897.<sup>234</sup>

Etwa in der gleichen Zeit erwarb der Sammler Octave Homberg (1844–1907) seine Lünette.<sup>235</sup> Abbildung x.4.5.12 zeigt ihre Anbringung im Haus Hombergs als Teil der Dekoration eines Kamins, eingebaut als oberer Abschluss, gemeinsam mit weiteren Fliesen aus Iznik sowie spanischen und persischen Fliesen aus unterschiedlichen Jahrhunderten.<sup>236</sup> In der Mitte des Kamins befindet sich ein Arrangement aus seldschukischen Sternfliesen in einem zwölfeckigen Holzrahmen. Die Rahmung der Kaminöffnung sowie die Bodenplatte sind ebenfalls mit Fliesen dekoriert. Hier handelt es sich vermutlich um spanische Fliesen des späten 15. Jahrhunderts. Auf dem Sims stehen Metallkannen und Kerzenleuchter. Links des Kamins lässt sich ein Vitrinenschrank mit Keramik erkennen. Die Wand darüber ist dekoriert mit spanischen (Lüster-)Tellern, rechts des Kamins ist ein Iznik-Teller zu erkennen. Die Fotografie zeigt ein typisches orientalisierendes Interieur des späten 19. Jahrhunderts, bei dem es einzig um die ästhetische Wirkung der Kunstwerke ging und nicht um eine historisch korrekte Präsentation.

231 Sieben der elf Lünetten entstammen nachweislich dem Istanbuler Kunstmarkt, vgl. Tabelle x.4.3.

232 Die zwei Lünetten sind vom Kunsthistoriker Germain Bapst (1853–1921) aus Istanbul mitgebracht worden. Vgl. Katalog Paris 2012, S. 347ff. Die Lünette des Musée des Arts Décoratifs wurde gekauft von der Union Centrale des Arts Décoratifs von Alexis Sorlin-Dorigny, beschäftigt als Restaurator in Istanbul, vgl. Hitzel 2007, S. 162.

233 Laut Inventarkarte 1891 von Sir Frederic Smythe aus Istanbul erworben, Archiv MIK.

234 Erworben von Edgar und Alice Whitaker, Verwalter des Nachlasses von William Henry Wrench (1836–1896), Britischer Konsul im Osmanischen Reich, vgl. Crill und Stanley (Hrsg.) 2006, S. 70.

235 Publiziert ist sie bei Migeon 1904, S. 32 und 44. Nach dem Tod des Sammlers kam die Lünette 1908 in einer Auktion der Galerie Georges Petit in Paris zum Verkauf, 1925 wurde sie im Hôtel Dourot abermals versteigert. Vgl. Auktionskatalog Galerie Georges Petit Paris 1908, Nr. 240 und Auktionskatalog Hotel Drouot Paris 1925, Nr. 51.

236 Die Fotografie ist vor 1904 entstanden und abgebildet bei: Migeon 1904, S. 44.

Der Sammler Calouste Gulbenkian erwarb seine zwei Lünetten erst 1921.<sup>237</sup> Ganz anders stellt sich die Anbringung einer seiner Lünetten in der Bibliothek Gulbenkians in Paris dar.<sup>238</sup> Hier ist sie oberhalb eines zeitgleichen Fliesenfeldes montiert, vor der Wand befindet sich ein offenes Regal mit zahlreichen Iznik-Keramiken, die aufrecht stehend präsentiert werden. Auf dem Boden liegt ein türkischer Teppich, an den Wänden sind in weiteren Panneaus osmanische Textilien zu sehen. Die Einrichtung seiner Bibliothek bescheinigt Gulbenkians Faible für Osmanische Kunst. Seine Sammlung umfasste weiterhin Antiken, Münzen und europäische Gemälde, die er jedoch nicht vermischte, sondern in separaten Sälen seiner 1922 erworbenen Residenz in der Avenue d'Iéna präsentierte.<sup>239</sup> Die Fotografien dieser Säle zeigen eine geradezu museale Inszenierung der Kunstwerke, die Zeit der orientalisierenden Interieurs liegt hier in der Vergangenheit.

Einen Überblick über die Inventarnummern der Lünetten sowie der Sammlungen, in denen sie sich heute befinden stellt Tabelle x.4.2.3 zusammen. Hier sind zudem Informationen über die Provenienzen und Publikationen der einzelnen Felder zu finden.

Die Fliesenfelder wurden vielfach in Sonderausstellungen gezeigt, darunter „The Arts of Islam“ von 1976 in der Hayward Gallery London, die Wanderausstellung zu Süleyman dem Prächtigen ab den späten 1980er Jahren (vgl. Kap. v.4.5.2) und „Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit“ am Museum Angewandte Kunst Frankfurt. Noch nie sind die Lünetten alle gemeinsam ausgestellt gewesen.

Die Kataloge übernehmen in der Regel die Zuschreibung zur Piyale Paşa Moschee. Esin Atıl stellt in ihrem Washingtoner Katalog die These auf, die Lünetten könnten aus einem Gebäude des Piyale Paşa Komplexes oder dem Palast des Großadmirals stammen.<sup>240</sup> Die Keramikspezialistin Sitare Turan Bakır merkt an, dass Messungen der sich in der Moschee befindlichen Fenster ergaben, dass die Lünetten nicht von hier

237 Laut Aufzeichnungen erworben vom französischen Botschafter in Istanbul G. Baptiste, vgl. Katalog Lissabon 2009, S. 180.

238 Eine Fotografie der Bibliothek Gulbenkian ist zu finden unter: <https://gulbenkian.pt/museu/en/the-founders-collection/about-the-collection/> (22.12.16).

239 Vgl. weitere Fotografien ebenda.

240 Katalog Washington 1987, S. 280.

stammen könnten, da sie proportional viel zu klein ausfielen. Außerdem hätte man oberhalb der Fenster Malereien aus der Entstehungszeit der Moschee gefunden.<sup>241</sup> Dies bestätigt der 2011 veröffentlichte Restaurierungsbericht, der ein Foto des über einem Fenster links des Mihrabs gefundenen Freskos zeigt.<sup>242</sup> Da festgestellt werden konnte, dass die Ornamente direkt auf den historischen Putz gemalt wurden, datieren die Wissenschaftler diese in die Entstehungszeit des Baus. Damit kann eine gleichzeitige Ausstattung mit Fliesendekorationen praktisch ausgeschlossen werden. Dennoch wird in dem offiziellen Bericht weiterhin daran festgehalten, dass die sich in den Museumssammlungen befindenden Lünetten zur Moschee gehören.<sup>243</sup> Ganz anders formuliert das die an den Restaurierungen beteiligte Architektin Nilgün Olgun in einem Dokumentarfilm des Staatlichen Fernsehsenders TRT von 2013. Darin bestätigt sie, dass bei den Restaurierungsarbeiten keinerlei Putzreste nachgewiesen werden konnten, die aufgrund ihrer Form und Beschaffenheit auf eine ursprüngliche Fliesenanbringung schließen lassen könnten.<sup>244</sup> Gleichzeitig gibt sie an, dass auch die während des Restaurierungsprojektes durchgeführte intensive Recherchearbeit in den Archiven keine Hinweise auf eine Ausstattung des Baus mit Iznik-Lünetten ergaben.

Es stellt sich die Frage, ob die Lünetten eventuell aus einem der Annexgebäude stammen könnten. Der Stiftungskomplex umfasste neben der Moschee und dem Mausoleum (*türbe*), eine Schule (*medrese*), die Räume der Ordensmitglieder des Sufi Konvents (*tekke*) sowie die dazugehörigen Wirtschaftsgebäude wie Wäscherei, Hamam und Bäckerei.<sup>245</sup> Ein repräsentativer Bau war in dem Sufi Konvent nicht vorgesehen, das oktagonale Mausoleum mit seinen bescheidenen Ausmaßen kommt auch nicht als Anbringungsort der Lünetten in Frage.<sup>246</sup> Es ist zudem nicht davon auszugehen, dass in einem der zum Konvent gehörenden Gebäude eine wertvollere Ausstattung als in der Moschee selbst vorzufinden sein könnte.

241 Vgl. Turan Bakır 1999, S. 159.

242 Tanman und Bostan 2011, S. 110.

243 Vgl. ebenda, S. 182.

244 TRT Dokumentarfilm 2013: „Kayıp hazinelerin izinde“ (Auf den Spuren verlorener Schätze), abrufbar unter: [https://www.youtube.com/watch?v=ulKCxB04m\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=ulKCxB04m_s) (23.12.16).

245 Vgl. Tanman und Bostan 2011, S. 99.

246 Vgl. Fotografie des Innenraums ebenda, S. 166.

Aus den gesammelten Fakten resultiert, dass die in den meisten Museumssammlungen der Piyale Paşa Moschee zugeschriebenen Fliesenfelder mit großer Sicherheit nicht aus diesem Komplex stammen können, das überzeugendste Argument für diese These sind die nicht zueinander passenden Maße von Lünetten und Fenstern. Es stellt sich nun die Frage, warum der Name Piyale Paşa in gleich mehreren Sammlungsaufzeichnungen auftaucht. Ein Grund wäre, dass der Händler eine prominente Zuschreibung präsentieren wollte. Es könnte aber auch zu Fehldeutungen gekommen sein in Zusammenhang mit Fragmenten der Mihrabverkleidung sowie des Kalligraphiebandes aus der Piyale Paşa Moschee, die ebenfalls zu dieser Zeit auf den Markt kamen.

Zukünftige Forschungen müssen nach einem Gebäude der Zeit Ausschau halten, aus dem die Fliesenfelder stammen könnten. Dabei sollten die Maße der Lünetten sowie ihre Anzahl von mindestens zwölf berücksichtigt werden. Darüber hinaus müsste in den Archiven nach Hinweisen über den Palast Piyale Paşas, der sich ebenfalls nicht erhalten hat, gesucht werden.

#### V.4.3.5 Auswertung und Interpretation der Sammlung

Die Keramiksammlung am Museum für Islamische Kunst Berlin ist die wichtigste ihrer Art in Deutschland und nimmt einen bedeutenden Platz innerhalb der Museen in Europa und den USA ein. Dies betrifft sowohl die Anzahl der Stücke, als auch die Qualität der Einzelobjekte sowie die Breite der abgedeckten geographischen und zeitlichen Beispiele. Dabei ist die Berliner Sammlung die einzige, die gleich zwei architektonische Großwerke keramischen Schaffens in Form der beiden Gebetsnischen aus Kaschan und Konya vorweisen kann. Mit diesen beiden Werken wird das Material Keramik bewusst aus dem Kontext der „Kleinkunst“ und Gebrauchsware befreit und zu einem monumentalen Meisterwerk stilisiert. Es gliedert sich somit ein in die Reihe der großformatigen Prachtobjekte des Museums, wie der Mschatta-Fassade oder des Aleppo-Zimmers.

Einen tiefen Einschnitt erfuhr das Museum durch die Teilung Berlins in Folge des Zweiten Weltkrieges. Dabei waren es weniger die vergleichsweise geringen Verluste an Objekten, die hier ins Gewicht fielen, sondern die durch die Auslagerung bedingte Teilung der Sammlung

in zwei Hälften und die anschließende Weiterführung der Museumsarbeit in den Zwilingsmuseen in Ost- und Westberlin. In Dahlem konnten nach der Eröffnung der Dauerausstellung wieder kontinuierlich Ankäufe getätigt werden. Obwohl die besten Gefäßkeramiken des Altbestandes in Folge der Auslagerungen hier versammelt waren, fehlten neben den zurückgebliebenen Fliesen vor allem die beiden raumfüllenden, repräsentativen Gebetsnischen. Der Wunsch nach Ersatz wurde so groß, dass die Unstimmigkeiten bei der Datierung des Kevorkian-Mihrabs nicht wahrgenommen wurden.

Auf der Museumsinsel hingegen standen zwar die beiden Monumentalstücke, repräsentative Gefäßkeramik war jedoch nicht vorhanden. Da es nur möglich war, sehr wenige Objekte für die Sammlung zu erwerben, blieb diese weitgehend statisch in ihrem Zustand vor 1945. Erst mit der Wiedervereinigung und der 2001 erfolgten Zusammenführung der Sammlungen in einem Museum, hat das Haus wieder zu seiner alten Stärke zurück gefunden.

#### V.4.3.6 Kuratorische Betreuung der Abteilung Islamischer Kunst

Das Museum für Islamische Kunst Berlin ist im Vergleich zu allen untersuchten Museen personell immer besser ausgestattet gewesen. Das betrifft vor allem die Beschäftigung von Wissenschaftlern der Islamischen Kunst.

In den Gründungsjahren des Museums ab 1904 war zunächst Friedrich Sarre ehrenamtlich als Leiter der „Persisch-Islamischen Abteilung“ beschäftigt, Direktor des Kaiser-Friedrich-Museums war zu dieser Zeit Wilhelm von Bode.<sup>247</sup> Sarre stellte mehrere Kunsthistoriker ehrenamtlich oder auf Basis von Werkverträgen ein, darunter auch Ernst Kühnel, der 1911 an das Museum kam. 1921 wurde Sarre zum festangestellten Direktor der Islamischen Abteilung, Kühnel war ab 1922 vollamtlicher Kustos. Kurt Erdmann arbeitete seit 1927 als freiwilliger wissenschaftlicher Mitarbeiter am Museum. Nach der Pensionierung Sarres 1931 übernahm Kühnel seine Nachfolge, Erdmann wurde am 26. Mai 1944 zum Kustos ernannt. Unmittelbar nach Kriegsende war im Pergamon-

247 Alle Angaben zu finden bei Kröger 2009.

museum in Ostberlin Kühnel Direktor bis 1951, Wolfgang Dudzus Kustos und Johanna Zick-Nissen ab 1947 wissenschaftliche Mitarbeiterin.

Nach dem Weggang Kühnells und Zick-Nissens nach Westberlin (vgl. Kap. v.4.2.5) übernahm Dudzus die Leitung der Abteilung im Pergamonmuseum, Brigitte Scheunemann wurde 1951 seine wissenschaftliche Mitarbeiterin. Volkmar Enderlein folgte 1965 Dudzus als Direktor. Regine Hickmann (seit 1965), Gisela Helmecke (seit 1975) und Thomas Tunsch (seit 1990) waren seine wissenschaftlichen Mitarbeiter.

In Dahlem war Kühnel seit 1954 ehrenamtlich mit der Leitung der Sammlungen betraut, Erdmann übernahm sein Amt 1958. Nach dem Tod Erdmanns wurde Klaus Brisch Direktor des Museums für Islamische Kunst bis 1988. Seine wissenschaftlichen Mitarbeiter waren Johanna Zick-Nissen (bis 1982), Friedrich Spuhler (1968–1985), Jens Kröger (1985–2007), Elke Niewöhner (1985–1987) und Almut von Gladiß (1987–2008). Michael Meinecke übernahm 1988 das Direktorenamt in Dahlem, in seine Amtszeit fiel die Wiedervereinigung Deutschlands am 3. Oktober 1990.

Die zusammengelegte Administration der ehemaligen Zwillingmuseen übernahm 1992 Michael Meinecke, Volkmar Enderlein wurde sein Stellvertreter. Nach dem plötzlichen Tod Meineckes übernahm Enderlein die Leitung bis 2001. Durch die Zusammenlegung verfügte das Museum nun über insgesamt vier wissenschaftliche Angestellte: Almut von Gladiß, Gisela Helmecke, Jens Kröger und Thomas Tunsch.

Nach der Pensionierung Enderleins trat Claus-Peter Haase 2001 seine Nachfolge an, seit 2009 ist nun Stefan Weber als Direktor mit der Neukonzeption der Ausstellung für den Nordflügel des Pergamonmuseums beauftragt. Bei Amtsantritt bestand das Kuratorenteam aus Ute Franke (Stellvertretende Direktorin), Thomas Tunsch, Gisela Helmecke und Julia Gonnella. Aktuell sind die Kuratorenpositionen besetzt durch Martina Müller-Wiener (Stellvertretende Direktorin), Thomas Tunsch und Miriam Kühn. Die Kuratorenstelle von Julia Gonnella wird gerade neu besetzt.

Die Sammlungsbetreuung erfolgte durch die Kuratoren, dabei war es nicht immer üblich, den wissenschaftlichen Mitarbeitern und Kustoden ein nach Materialien fest definiertes Sammlungsgebiet zuzusprechen, dies war eher abhängig von den Expertisen und Vorlieben

der einzelnen Wissenschaftler.<sup>248</sup> Für die Betreuung des Sammlungsgebietes Keramik war in der Nachkriegszeit in Westberlin Johanna Zick-Nissen zuständig, sie galt als die beste Kennerin Islamischer Keramik im Nachkriegsdeutschland.<sup>249</sup> Nach ihrer Pensionierung betreuten Gisela Helmecke und Ute Franke gemeinsam die Sammlung.<sup>250</sup> Aktuell übernimmt diese Aufgabe Martina Müller-Wiener.

## V.4.4 Islamische Keramik in den Dauerausstellungen

Zur Ausstellungskonzeption des Berliner Museums hat Désirée Heiden im Jubiläumsband von 2004 einen Aufsatz mit fotografischer Dokumentation verfasst.<sup>251</sup> Im Folgenden wird daher ergänzend und vertiefend auf die Präsentation der Keramik eingegangen.

### V.4.4.1 Die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg

#### **Die Sammlung Friedrich Sarre**

Einige Fotografien im Archiv des Museums für Islamische Kunst von der Ausstellung im Lichtsaal des Berliner Kunstgewerbemuseums (heutiger Martin-Gropius-Bau) von 1899 geben einen interessanten Einblick in die frühe Ausstellungspraxis Friedrich Sarres. Sarre präsentiert hier erstmals seine Sammlung Islamischer Kunst, die er auf zahlreichen Reisen erworben hatte, der Öffentlichkeit.<sup>252</sup> Erste Museumspraxis hatte der Kunsthistoriker bereits unter Julius Lessing an gleichem Ort als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter von 1890-1893 erworben, dort war er auch in Kontakt mit Islamischer Kunst gekommen, die das Kunstgewerbemuseum seit seiner Eröffnung 1868 sammelte.

Abbildung x.4.5.13 zeigt eine Ansicht der Präsentation im Lichthof. Um einen geschlossenen Raum zu generieren sind Stellwände aufgebaut, an denen die Kunstwerke angebracht wurden. Zusätzliche Stellfläche boten davorplatzierte Podeste und Vitrinen. Gleich auf den ersten

248 Hinweis Gisela Helmecke, Interview am 16.03.2016.

249 Einschätzung von Jens Kröger, per E-Mail vom 10.05.2016.

250 Die vorliegende Arbeit wurde noch vor dem Ruhestand Helmeckes geschrieben und folglich von ihr betreut.

251 Heiden 2004.

252 Vgl. Kröger 2015a, S. 15ff.

Blick fällt die dichte Bespielung der Flächen auf, die in vertikal verlaufenden Linien Objekte gruppiert. Die rechteckigen Formen der Textilien und Fliesen werden durch an den Stellwänden montierte Teller aufgelockert.

In der Mitte der Fotografie ist ein mit Keramiken bestückter Podest vor einer Stellwand zu sehen. An die Stellwand ist ein Teppich montiert, rechts und links davon sind persische Lüsterfliesen in unterschiedlicher Anordnung, darüber rechts und links spanische Lüsterteller angebracht. Der zweistufige Podest ist mit einem Samtstoff bedeckt, der dahinter an der Wand montierte Teppich läuft über die Stufen des Podestes. Auf dem Teppich sind in symmetrischer Anordnung Keramiken unterschiedlicher Form und Herkunft präsentiert, eine genaue Zuordnung ist anhand der unscharfen Aufnahme nur bedingt möglich. Einige Gefäßformen sind typisch für ostasiatische Keramiken (Deckelvase oben Mitte und Vasen unten, zweite von links und zweite von rechts). In dieser Präsentation wollte Sarre offensichtlich die enge Verbindung safawidischer Keramik (Vasen untere Reihe links und rechts außen sowie große Kirman-Schüssel untere Reihe Mitte) mit chinesischen Vorbildern dokumentieren.

Eine Präsentation von frei stehenden Objekten ohne schützende Vitrine ist, wie wir zuvor schon gesehen haben, typisch für das ausgehende 19. Jahrhundert. Sarre wählt aber für seine Aufstellung eine Konzeption, die sich von den Präsentationen der Kunstgewerbemuseen unterscheidet: Durch die Drapage des Teppichs und die darauf gesetzten Keramiken wirkt das Ensemble nicht wie aus einem musealen Kontext, sondern eher wie die typische Aufstellung eines Sammlers orientalischer Kunst in seinem privaten Wohnhaus.<sup>253</sup> Möglicherweise ging es Sarre darum, genau diesen Charakter seiner Sammlung wiederzugeben.

Bemerkenswert ist zudem die Verwendung großformatiger Zeichnungen von Dekorationen und Ornamenten der Baukunst, die Sarre auf seinen Reisen hatte anfertigen lassen.<sup>254</sup> Abbildung X.4.5.14 zeigt auf der linken Stellwand eine Zeichnung, die oben über den Rand der Wand hinaus ragt und die rechts und links angebrachten historischen

253 Vgl. auch Heiden 2004, S. 126.

254 Zu den von Bruno Schulz gefertigten Zeichnungen, siehe auch: Carey 2014, S. 419f.

Kunstwerke weit dominiert. Sarre geht es anscheinend in seiner Konzeption weniger darum, anhand von Originalen die Qualität Islamischer Kunst hervorzuheben, als vielmehr eine Stilgeschichte der Islamischen Architektur zu entwickeln. Seit der Publikation von Owen Jones' „The Grammar of Ornament“ 1856<sup>255</sup> waren reproduzierte architektonische Flächenfüllungen sehr beliebt, diese so prominent neben Originalen auszustellen war aber eine Praxis, die in den Kunstgewerbemuseen nach bisherigem Kenntnisstand nicht durchgeführt wurde.

Der begleitende Führer zur Ausstellung betitelt folgerichtig „Aufnahmen und Erwerbungen in Kleinasien und Persien 1895–1898“.<sup>256</sup> Auf Seite 6 wird das ausgestellte Material zusammengefasst, darunter 65 groß aufgezogene Fotografien von Bauwerken in Kleinasien und Persien, farbige Darstellungen in Originalgröße von Architekturteilen sowie Pläne und architektonische Aufnahmen. Dies spricht auch für die umlaufende Verwendung von Stellwänden, auf denen die Fotografien gut zur Geltung kommen konnten. Hinzu kommt eine „Sammlung mittelalterlicher persischer Fliesen“, „älterer orientalischer Fayence- und Glasgefäße sowie Bronzen und Textilien“.<sup>257</sup> Der folgende Text behandelt im Wesentlichen Entwicklungen in der Architektur und Baukeramik, auf Gefäße wird nur sehr knapp eingegangen. Bei dieser Gewichtung kommt ein ganz anderes Bild zutage als die wenigen Aufnahmen der Ausstellung suggerieren, da hier keine der 65 groß aufgezogenen Fotografien zu erkennen ist. Die Originale der Ausstellung bildeten in Wirklichkeit, anders als vermutet, eine Ergänzung der als Reisedokumentation konzipierten Schau, entstanden aus dem Selbstverständnis Sarres als wissenschaftlicher Reisender und Sammler.

### **Die Islamische Abteilung im Kaiser-Friedrich-Museum**

Ganz anders präsentierte sich die 1904 eröffnete, neue Islamische Abteilung im Kaiser-Friedrich-Museum. Die Abteilung war in den Sälen 9–12 im Erdgeschoss des Baus untergebracht (Plan x.4.3.1). Hauptwerk der Ausstellung war die monumentale Mschatta-Fassade in Saal 11 und 12,

255 Jones 1856.

256 Katalog Berlin 1899.

257 Ebenda, S. 6.

die allerdings aus Platzgründen und den Gegebenheiten der Örtlichkeit nur sehr unzufriedenstellend aufgestellt werden konnte.<sup>258</sup> Die Ausstellung ist fotografisch dokumentiert, die Fotos sind mehrfach publiziert worden.<sup>259</sup> Dennoch lohnt es, hier die Präsentation unter museologischen Aspekten in Hinblick auf die Aufstellung von Keramiken nochmals zu betrachten.

Abbildung x.4.5.15 zeigt einen Blick in Saal 9 „Persische und Islamische Kunst, Teppiche“.<sup>260</sup> Die Wände sind dicht behangen mit Teppichen und Textilien. Auf der rechten Seite befindet sich eine große Schrankvitrine, die mit kunstgewerblichen Objekten, vornehmlich ägyptischen Holzschnitzereien des 14. und 15. Jahrhunderts versehen ist, oberhalb der Vitrine hängt weiterer Bauzierrat.<sup>261</sup> Links daneben ist vor einem Teppich eine Pultvitrine mit Scherben aufgestellt. In der Raummitte stehen zwei Vitrinen mit Elfenbein- und Metallarbeiten. Am linken Bildrand ist ein liegender Teppich zu erkennen, um den eine kniehohe Absperrung gesetzt ist. Im Hintergrund steht auf der linken Wand vor einem großformatigen, hängenden Teppich eine weitere Vitrine, in der Keramik präsentiert wird. Die Objekte scheinen, soweit sich das erkennen lässt, aus unterschiedlichen Epochen und Regionen zu stammen, in jeder Vitrine ist ein anderes Material präsentiert. Die wuchtigen Vitrinen verfügen über ein Holzgestell, darüber befindet sich der Glasaufbau mit hölzerner Rahmung. Zur Gliederung der Fläche sind stoffbezogene Sockel auf den Vitrinenboden gesetzt, somit ist eine Präsentation auf zwei Ebenen erreicht. Abgesehen von der Vitrine zum Material Holz scheint die Aufstellung nicht streng symmetrisch aufgebaut zu sein, es ist eher auf eine ausgewogene Verteilung der Objekte geachtet worden.

Der Gesamteindruck des Raumes ist dominiert durch den kontrastreich mit geometrischen Mustern gestalteten Fliesenboden sowie die dunkle Kassettendecke aus Holz. Durch die dichte Bespielung der

258 Vgl. Troelenberg 2014, S87ff.

259 So z. B. in Katalog Berlin 2004 und Troelenberg 2014.

260 Die Fotografie stammt aus dem Museumsführer Katalog Berlin 1910. Auch wenn sie keine Bildunterschrift trägt, deckt sich die im Führer ab Seite 482 beschriebene Ausstattung von Saal 9 mit den abgebildeten Vitrinen und Objekten.

261 Vgl. Katalog Berlin 1910, S. 494.

Wände mit Teppichen kommt eine zusätzliche Unruhe in den Raum. Es wäre interessant, diesen Aufbau in Farbe sehen zu können, die Vielfalt der Farben würde den Effekt der Überladenheit sicherlich noch verstärken. Wenn man sich den gleichen Raum heute im Bode-Museum ansieht kann man feststellen, dass die Fliesen in Wirklichkeit viel heller sind als sie auf dem Schwarzweißfoto erscheinen. Hier fällt auch die homogene Farbigkeit des Bodens und der Decke ins Gewicht. Auf dem historischen Bild wird ebenfalls nicht deutlich, wie lang und schmal der Raum ist. Die heutige Präsentation von romanischen und gotischen Skulpturen aus Italien hat sich viel stimmiger in den Raum eingefügt. Unverständlich bleibt die Wahl eines gemusterten Fliesenbodens für die Ausstattung eines Museums, die immer zu problematischen Kompromissen bei der Präsentation führt. Die dicht gefüllte und durch die Teppiche farbreiche Aufstellung der Islam Abteilung von 1904 wäre in einem neutral gehaltenen Raum sicherlich besser zur Geltung gekommen. Mit der Vorgabe eines so „unruhigen“ Raums hätte die Zahl der Objekte stark reduziert werden müssen, so wirkt die Präsentation weniger gelungen und zeugt möglicherweise von der Unsicherheit Sarres in seiner Anfangszeit als Kurator einer Sammlung für Islamische Kunst. Schließlich ist das Berliner Museum nach dem Museum für Islamische Kunst in Kairo das älteste seiner Art. Hier mussten erst Ausstellungskonzepte entwickelt werden, die sich von den orientalisierenden Ansätzen der Weltausstellungspräsentationen distanzieren.

Ich würde hier Désirée Heiden widersprechen, die in der Präsentation Bodes Handschrift erkennen möchte. Sie steht eher im Kontrast zur Konzeption in den übrigen Räumen Bodes.<sup>262</sup> Es ist zudem sehr wahrscheinlich, dass Sarre beim Aufstellen seiner Sammlung selbst Hand anlegte. Die dichte Bestückung der Wände und Vitrinen, die in Sarres Ausstellung von 1899 bereits zu beobachten war, wiederholt sich hier. In der neuen Aufstellung hat sich Sarre von dem Vorbild orientalisierender Interieurs entfernt und zu einer musealen Präsentation gefunden.

<sup>262</sup> Vgl. dazu auch Troelenberg 2011, S. 181. Um einen Eindruck von Bodes kuratorischer Praxis zu sehen, siehe etwa Katalog Berlin 2004, S. 35, Abb. 15.

Ein weiteres Foto aus dem Museumsarchiv (Abb. x.4.5.16) zeigt die Bestückung einer Schrankvitrine mit Beispielen persischer Bau- und Gefäßkeramik sowie einigen Glasobjekten. Diese Vitrine befindet sich, anders als bei Heiden angegeben, nicht in Saal 10, sondern ebenfalls in Saal 9.<sup>263</sup> Auf Abbildung x.4.5.15 ist diese durch die ihr vorangestellte Vitrine mit Metallobjekten verdeckt. Sie lässt sich jedoch anhand der Teppiche, sowie der gerahmten Fliese im oberen Drittel rechts identifizieren. Für eine Lokalisierung in diesen Raum sprechen ebenfalls die Teppiche, die laut Bezeichnung im Katalog in Saal 9 ausgestellt waren (s.o.).

Die Bespielung der Schrankvitrine ähnelt der zuvor besprochenen. Teller und Schalen sind aufrecht gestellt, die Fliesen im unteren Drittel der Vitrine liegen plan auf schrägen Holzplatten. Zwei der Fliesen im oberen Drittel sind gerahmt und an der Vitrinrückwand angebracht, vor ihnen stehen weitere Keramiken. Auf dem obersten, mittleren Holzboden ist hinter einem Doppelhenkelkrug mit Laufglasur aus dem Iran des 12. bis 13. Jahrhunderts ein mamlukischer Koraneinband des späten 14. Jahrhunderts zu erkennen (Inv.Nr. I.5622).<sup>264</sup> Weitere kleinere Einbände sind ebenfalls an die Vitrinrückwand gelehnt, davor sind auch hier Objekte platziert.

Eine große Schrankvitrine dieser Art ist schwierig zu bestücken, ohne dass kleinere Objekte verloren wirken. Aus Mangel an großformatigen Stücken stellt Sarre diese in zwei Ebenen auf und füllt somit auch die Rückwand der Vitrine. Das Ergebnis ist, dass das einzelne Werk nicht mehr zur Geltung kommen kann und auch durch die Unterschiedlichkeit der Materialien und deren Farbigkeit wieder Unruhe in der Präsentation entsteht. Die Aufstellung verschiedener Materialien aus unterschiedlichen Epochen und Regionen in einer Vitrine lässt sich aus heutiger Sicht als assoziative Annäherung interpretieren. Hier bestätigt sich die zuvor aufgestellte These, dass Sarre für die Aufstellung von Islamischer Kunst in musealem Kontext zu dieser Zeit noch kein überzeugendes oder innovatives Konzept vorlag.

<sup>263</sup> Bei Heiden 2004, Abb. 96 Saal 10 zugeordnet. Dies entspricht auch der Beschreibung der Objekte des Raumes im Museumsführer, vgl. Katalog Berlin 1910, S. 482ff.

<sup>264</sup> Der Museumsführer gibt keine Informationen über diese Vitrine. Vgl. Katalog Berlin 1910.

Das Narrativ, das Sarre hier für die neue Abteilung entwickelt, stellt den dekorativen Charakter Islamischer Kunst in den Vordergrund. Dieses Konzept ist noch stark angelehnt an die Präsentationen der Weltausstellungen und weiter entfernt von dem Konzept der Museen angewandter Kunst, die im ausgehenden 19. Jahrhundert ihre Sammlung stärker materialbasiert gliedern und für die Islamische Kunst das Narrativ der kulturellen Wechselbeziehungen in den Fokus rücken. Sarre geht es vielmehr darum, einen Kulturraum zu erschließen und seine Charakteristika herauszuarbeiten.

Das Problem bei der Konzeption der Ausstellung resultiert aus der hohen Anzahl der Stücke, die gezeigt werden sollen einerseits und ihrer Größe und Beschaffenheit andererseits. Anders als bei der Aufstellung von Sammlungen freier Kunst, die hauptsächlich aus Bildern und Skulpturen bestehen, ist die Islamische Kunst von ihren Objekten her in den Bereich der angewandten Kunst zu zählen. Es kommt daher auch nicht von ungefähr, dass die Kunstgewerbemuseen die ersten systematischen Sammlungen Islamischer Kunst ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorweisen. In ihrer Ausstellungspraxis adaptieren sie selbstverständlich das für die europäische Kunst entwickelte System der in Vitrinen positionierten Objekte auf die Exponate außereuropäischer Kunst. Sarre wollte vermutlich dieser Art der Präsentation ein neues Konzept entgegen setzen, um sich deutlich von einem kunstgewerblichen Ansatz abzuheben.

Sarre bekam 1910 die Möglichkeit, in einem nie zuvor und auch bis heute nicht wieder gesehenen Umfang eine Jahrhundertausstellung zu Islamischer Kunst zu konzipieren und zu kuratieren. Ausgestattet mit großzügigen Räumen und einer Anzahl von unglaublichen 3.600 Exponaten Islamischer Kunst aus nahezu allen Epochen und Regionen verwirklichte Sarre, wie Eva-Maria Troelenberg in ihrer Monografie zur Ausstellung überzeugend darlegt, ein innovatives Ausstellungskonzept, das Vorbild für viele nachfolgende Ausstellungen Islamischer Kunst war und bis heute als richtungweisend angesehen werden kann.<sup>265</sup> Bei der Entwicklung des Ausstellungskonzeptes findet Sarre eine gelungene Mischung aus geographischer und historischer Zuordnung sowie der

265 Troelenberg 2011.

singulären Präsentation herausragender Meisterwerke neben Vitrinen, die einen Überblick über bestimmte Materialgruppen oder Techniken geben.<sup>266</sup>

„Die Definition bestimmter epochaler und regionaler Schwerpunkte blieb hingegen den Exponaten selbst überlassen, die oft zu monografischen technischen Gruppen zusammengefasst waren, teilweise aber gemischt aufgestellt waren. Für ein Kunstgewerbemuseum konnte eine solche Methode niemals durchgängig funktionieren – dem stand die massenhafte Reihung ähnlicher Objekte entgegen, die zur Sammlungspraxis gehörte. (...) In München jedoch waren die Exponate grundsätzlich als „Meisterwerke“ aufgefasst. Einmal mehr erlaubte die Wortwahl hier eine konzeptuelle Abgrenzung, die sich schließlich auch in der Aufstellung niederschlug. Trotz der enormen Vielzahl an Exponaten – die Quantität der Münchner Ausstellung unterschied sich doch noch einmal fundamental von der Quantität eines Kunstgewerbemuseums.“<sup>267</sup>

Troelenberg versucht hier das Konzept Sarres von der Museumspraxis der Kunstgewerbemuseen abzugrenzen, wobei – wie auch Troelenberg einräumt – nicht jedes Exponat tatsächlich ein Meisterwerk war und auch diese Fülle an Objekten niemals so hätte inszeniert werden können. Eine Reihung zum stilistischen Vergleich ist immer sinnvoll, die kontemplative Versenkung des Betrachters in ein einzelnes Kunstwerk kann nicht als ausschließliches Konzept überzeugen, es braucht immer die Rhythmisierung zwischen Einzelwerken und Gruppenpräsentationen. Warum Troelenberg hier die Hierarchisierung unterhalb der Museen weiter kolportiert ist unverständlich, zumal die überdichte Präsentation und das Konzept eines Vorlagenmuseums für das zeitgenössische Kunstgewerbe nur für das 19. Jahrhundert gültig war und spätestens – wie wir beispielsweise bei den Museen in Hamburg und Frankfurt gesehen haben – zur Jahrhundertwende zugunsten eines neuen Ansatzes gewichen ist. Es scheint vielmehr, dass Sarre seit seinen vorangegangenen Ausstellungen von 1899 und 1904 nun diesen Schritt ebenfalls vollzogen hat und seine Konzeption dem Zeitgeist entsprach.

266 Zur Konzeption der Münchener Ausstellung siehe Troelenberg 2011, S. 116ff.

267 Ebenda, S. 123.

Erstaunlich bleibt die unglaubliche Anzahl der Exponate, die aus didaktischer Sicht, nicht nur von heute, als eine Zumutung für das Publikum angesehen werden muss und dadurch eine Schwäche des sonst überzeugenden Konzeptes darstellt.

1922 gewann die Islam Abteilung im Kaiser-Friedrich-Museum einen weiteren Raum hinzu: In Saal 14 wurden die Funde der Samarra-Ausgrabung ausgestellt.<sup>268</sup> Unter dem Titel „Ausstellung persischer Keramik in der Berliner Islamischen Kunstabteilung“ richteten Friedrich Sarre und Ernst Kühnel 1929 die Präsentation Islamische Keramik unter Berücksichtigung der Neuerwerbungen der letzten Jahre neu ein.<sup>269</sup> Heute nicht mehr ganz klar rekonstruiert werden kann, ob es sich hier um eine temporäre Sonderausstellung handelte oder um eine permanent beibehaltene Präsentation. Möglicherweise wurde die Aufstellung so belassen, da ein Umzug der Abteilung in das neu errichtete Pergamonmuseum unmittelbar bevorstand. Sarre veröffentlichte zur Ausstellung einen Aufsatz, in dem er einige Werke der Ausstellung näher vorstellte.<sup>270</sup> Im Zentralarchiv konnte die Kopie eines Führungsheftes mit der genauen Auflistung der Räume und Schränke gefunden werden.<sup>271</sup> Daraus geht hervor, dass in Saal 14 nach wie vor die Funde aus Samarra in drei Schränken zu sehen waren. Die in Saal 10 ausgestellte „Keramik des näheren Orients“ war in neun Schränken untergebracht mit Beispielen aus Syrien, Ägypten, der Türkei sowie Spanien. An den Wänden hingen „Beispiele von Fayencemosaik aus Konia“, darunter vermutlich auch Fragmente des Konya-Mihrabs, sowie Fliesen aus Iznik. Saal 9 war der „Keramik aus Persien und Westturkestan“ gewidmet. Elf Schränke gaben einen Überblick über die Keramik des 9. bis 19. Jahrhunderts. Hier findet sich auch ein Hinweis auf die Aufstellung des Kaschan-Mihrabs in Saal 9.

Abbildung x.4.5.17 ist das einzige Foto, das von dieser neuen Aufstellung verfügbar ist. Laut Interpretation des Führungsheftes könnte es sich um einen Ausschnitt aus Schrank 15 „Lüsterfayence aus Persien (Raghes u. a O.) und anderer persische Fayence, 10.–13. Jahrh.“ in Saal 9

268 Vgl. Kröger 2014, S. 308, Abbildung 14 und 15 auf S. 346.

269 Den Hinweis auf die gemeinsame Einrichtung gibt Heiden 2004, S. 129.

270 Sarre 1929.

271 SMB ZA I/IM 0003, Blatt 45.

handeln.<sup>272</sup> Bei der Betrachtung der Fotografie fällt auf, dass die Präsentation der Stücke wesentlich stimmiger und lockerer vorgenommen ist, als in der Aufstellung von 1904, obwohl die einzelnen Exponate immer noch dicht beieinander stehen, nun aber nicht mehr in zwei Ebenen, sondern nebeneinander. Auf dem obersten Boden sind fünf Lüsterkeramiken zu sehen, davon zwei aufgestellte Teller und eine Fliese. Über diesem Ensemble sind an der Vitrinenrückwand drei Fliesen befestigt, von der die mittlere eine kalligraphische Inschrift aufweist. Auf dem mittleren Fach steht zentral die Figurine einer stillenden Frau (Inv.Nr. I.2622), die durch ihre Positionierung die kunsthistorische Bedeutung dieser um 1200 datierten, seltenen plastischen Keramik hervorhebt. Rechts und links davon sind zwei aufrecht gestellte, große Teller (I.522 und I.1592) zu sehen, die aufgrund ihrer Dekoration ebenfalls zu den Meiserstücken der Sammlung zählen. Um diese wichtigen Exponate herum sind noch vier weitere, kleinere Schüsseln gruppiert. Ein Verzicht auf diese vier Objekte hätte eine deutlichere Fokussierung auf die eigentlich wichtigen Stücke bewirkt und mehr Ruhe in die Vitrine gebracht.

In Sarres Aufsatz zur Ausstellungspräsentation sind keine Raumaufnahmen, sondern nur Einzelobjekte publiziert. Interessant für unseren Zusammenhang ist ein Fliesenfeld, das am Ende des Aufsatzes abgebildet ist.<sup>273</sup> Die Bildunterschrift lautet: „Lüstrierte Fliesen, Persien 14. Jahrh.“. Zu sehen sind vier achteckige Sternfliesen, die in ein dunkel gefärbtes Gipsbett eingelassen sind. In der Mitte befindet sich eine monochrome, kreuzförmige Fliese, erkennbar durch das Krakelee der Glasur. Diese Einbettung der zusammengehörenden Fliesen in der Rekonstruktion ihrer ursprünglichen Form ist eine gelungene Präsentation. Anders als Fliesen, die einzeln in Vitrinen gezeigt werden, kann sich der Betrachter den Originalzustand der Fliesenkomposition als Teil einer größeren, zusammenhängenden Wandgestaltung besser vorstellen. Wie sich in der Untersuchung aller Museumssammlungen gezeigt hat, wurden alle Rahmungen und teilweise auch die Einbettungen in Gips nach dem Zweiten Weltkrieg abgenommen. Jedes Museum

272 Désirée Heiden schreibt die Vitrine Saal 10 zu und weist auf die Integration drei neuer Grabungsfunde auf dem Vitrinenboden ganz unten hin. Vgl. Heiden 2004, S. 129.

273 Sarre 1929, S. 288.

hat heute seine ganz eigene Art, Fliesen an die Wand zu montieren. Fliesen in Vitrinen sieht man hingegen heute nur noch selten.

Friedrich Sarre war nicht nur ein Pionier der Islamischen Kunstgeschichte und Archäologie, er war auch ein Pionier als erster Fachkurator einer Islam-Sammlung in Deutschland. Wir haben gesehen, wie schwer es Sarre zunächst fiel, in seinen ersten Versuchen ein überzeugendes Konzept zur Präsentation von Islamischer Kunst zu entwickeln. Mit der Ausstellung in München 1910 und der Überarbeitung der eigenen Sammlung 1929 legte Sarre ein bis heute gültiges Konzept vor, das sich von allen orientalisierenden Konnotationen befreit und unter Berücksichtigung von Material, Technik, Geografie und Chronologie sowie unter der besonderen Herausarbeitung von Meisterwerken der Islamischen Kunst einen Überblick über diese reiche und heterogene Kulturregion gibt.

### **Umzug in das Pergamonmuseum**

Ernst Kühnel, der bereits mit Sarre an der Münchener Ausstellung mitgearbeitet hatte, war als neuer Direktor der Islamischen Kunstabteilung verantwortlich für den Umzug des Museums sowie die Aufstellung im Obergeschoss des Südflügels im Pergamonmuseum. Kühnel betont, dass „die Räume der Islamischen Abteilung im Laufe des Sommers 1931 nach den von Ludwig Hoffman im Einvernehmen mit Direktor Sarre ausgearbeiteten Plänen wenigstens im Rohbau fertiggestellt werden konnten. Infolge seiner Pensionierung am 1. Oktober 1931 war es Direktor Sarre nicht mehr vergönnt, den Umzug und die Neuaufstellung der Abteilung im Messelbau noch selbst in Angriff zu nehmen.“<sup>274</sup> Die Eröffnung erfolgte am 17. Dezember 1932.<sup>275</sup>

Das museologische Konzept der Neuaufstellung ist eine Weiterentwicklung der Münchener Ausstellung und inszeniert die Räume entlang einer geographisch-chronologischen Leitlinie. Die Wände waren in einem hellen Elfenbeinton gehalten, sodass die Wirkung der eigenen Farbigekeit der Exponate unterstrichen wurde, auch die Stoffbespan-

274 Kühnel 1933, S. 2.. Der Begriff „Messelbau“ verweist auf den Architekten des Pergamonmuseums Alfred Messel.

275 Ebenda, S.3.

nung der Vitrinenböden und Sockel folgte diesem Farbschema.<sup>276</sup> Um eine reduziertere und pure Präsentation zu gewährleisten, wurde ein Großteil der Bestände in einer von der Schausammlung auch räumlich getrennten und nur für Wissenschaftler zugänglichen Studiensammlung im Dachgeschoss untergebracht.<sup>277</sup>

Plan X.4.3.2 zeigt den Grundriss der neuen Räume, die im Folgenden genauer vorgestellt werden sollen.<sup>278</sup> Er zeigt insgesamt 17 Säle, die als Durchgangsräume angelegt sind und sich um den Lichtschacht, der sich im Erdgeschoss befindlichen Prozessionsstraße von Babylon, gruppieren. Durch den Treppenaufgang kam der Besucher zunächst in einen Raum, der für Sonderausstellungen vorgesehen war. Von hier begann die Dauerausstellung mit dem Inschriftensaal (1), der auch einen Verkaufsstand enthält.<sup>279</sup> Der Verlauf des Rundgangs wurde anhand der baulichen Gegebenheiten festgelegt: die sechs Räume mit südlicher Ausrichtung verfügen über Fenster und somit Tageslicht. Der Rundgang mit sasanidischen (2) und frühislamischen Grabungsfunden (3 und 4) wurde an dieser Seite des Gebäudes begonnen, „da die hier voranstehenden Stuckdekorationen bei anderer Beleuchtung überhaupt nicht zur Reliefwirkung hätten gebracht werden können.“<sup>280</sup> Diese Bemerkung sowie die vorangegangene langwierige Diskussion, ob auf den Lichtschacht oberhalb der Prozessionsstraße nicht vielleicht zugunsten der Islam Abteilung verzichtet werden könnte zeigt, wie eingeschränkt die Möglichkeiten künstlicher Beleuchtung waren und wie unbefriedigend sie bei der Inszenierung der Exponate angesehen wurden.<sup>281</sup>

Raum 5 zeigte die Kunst der Umayyaden und Abasiden, gefolgt von dem Kairo-Saal (6), der fatimidische und mamlukische Werke präsentierte. Abbildung X.4.5.18 gewährt einen Blick in diesen Saal. Der Raum ist geprägt von zwei architektonischen Elementen; der mamlukischen Stalaktitennische aus dem 15. bis 16. Jahrhundert (Inv.Nr. I.583) auf der

276 Ebenda, S. 4. Kühnells Vorliebe für helle, neutrale Farbtöne hatte sich bereits in der Münchener Ausstellung von 1910 niedergeschlagen und entspricht laut Kröger Tendenzen im Ausstellungsdesign der 1920er Jahre, vgl. Kröger 2010, S. 103.

277 Katalog Berlin 1953, S. 39.

278 Der Rundgang ist beschrieben bei Kühnel 1933.

279 Ebenda, S. 3.

280 Ebenda, S. 2.

281 Zur Diskussion über den Lichtschacht siehe auch Troelenberg 2014, S. 137ff.

linken Seite, sowie den doppelten geschnitzten Hufeisenbögen aus Spanien (Inv.Nr. I.1599) in einem Fensterdurchbruch auf der rechten Seite. Dazwischen ist eine schmale Vitrine mit großformatigen, aufrecht gestellten Tellern und Schalen zu sehen. Durch die architektonischen Elemente des Raumes wurde Kühnel offensichtlich dazu angeregt, ein Vorratsgefäß in die Nische zu stellen und diese von zwei Wasserbecken flankieren zu lassen. Dies ist der einzige auf den Fotos ersichtliche Fall, in dem Kühnel eine Kontextualisierung anstrebt, in dem er Objekte in ihrem ursprünglichen Gebrauchszusammenhang zeigt und sich somit von der isolierten Präsentation in Vitrinen löst.

Der Rundgang führte weiter zu Raum 7, in dem syrische Keramik gezeigt wurde. Von hier aus gelangte der Besucher zum einen in das Maurische Kabinett, das heute die Alhambra-Kuppel beherbergt,<sup>282</sup> sowie in den Saal 9 mit ägyptischen Textilien. Der chronologische Rundgang wurde dann durch den Mschatta-Saal, der den größten Raum einnimmt und den Höhepunkt der Sammlung bildet, unterbrochen. Der Weg führte anschließend wieder zurück über Saal 9 in die kleinen Räume 11 und 12, die der seldschukischen Kunst gewidmet waren. Es folgten die Säle 13 und 14 mit persischer sowie Raum 15 mit Osmanischer Kunst. In Raum 16 waren wechselnde Ausstellungen von Miniaturen vorgesehen, von hier hatte der Besucher Zugang zum Aleppo-Zimmer (17), damit endete der Rundgang.

Abbildung x.4.5.19 zeigt einen Blick in Saal 13 „Persische Kunst des Mittelalters“ geben. Die Wände sind mit großformatigen Teppichen behangen. Im Vordergrund steht eine große Tischvitrine mit Haube, die in der Ausstellung im Kaiser-Friedrich-Museum bereits zum Einsatz gekommen war (vgl. Abb. x.4.5.15). Das bestätigt Kühnel in seiner Abhandlung zum neueröffneten Museum: „Ebenso kamen unsere alten Schränke, die großenteils aus Beständen des Kunstgewerbemuseums herrühren, sämtlich wieder zur Verwendung, allerdings mit neuen Gestellen und Einsätzen“.<sup>283</sup> Auf dem Vitrinenboden steht ein länglicher Sockel, auf diesem und um diesen herum sind kleinere Keramiken gruppiert. Ein kleines Schälchen im Vordergrund ist auf einen weiteren

282 Zur Geschichte der Alhambra-Kuppel, siehe McSweeney 2015.

283 Kühnel 1933, S. 4.

kleinen Sockel aufrecht gestellt, um es zusätzlich hervorzuheben und einen Blick auf den Spiegel zu ermöglichen. Während sich am Vitrineneboden eher Flachgefäße befinden, sind auf dem Sockel Vasen, Kannen und Näpfe positioniert.

An der Wand rechts ist der ebenfalls bereits bekannte Typus der Schrankvitrine aufgestellt. Neu ist hier, dass anstelle der Holzböden nun Glasböden eingezogen sind. Sie ruhen auf einem Trägersystem, das in auf der Rückwand befindliche Schienen gehängt wurde. Die Vitrine ist in einem lockeren Verlauf bestückt, ohne die Überlappung von Objekten, die Rückwand bleibt frei. Großformatige Teller und Schalen sind aufrecht gestellt, insgesamt folgt der Aufbau einem rhythmischen Wechsel von flachen Schalen und hohen Objekten, der einer gewissen Symmetrie folgt, ohne zu dogmatisch zu wirken. Auf der oberen Ebene ist zentral die bereits in der Präsentation von 1929 ausgestellte Figurine positioniert. Auf der untersten Ebene sind Fliesen in einer schrägen Aufstellung platziert. Sie fügen sich harmonisch in das Gesamtbild der Vitrine ein. In dieser Präsentation zeigt sich Kühnells Gespür für eine gelungene Gruppierung von Exponaten in einer großen Vitrine, die besondere Stücke durch ihre Positionierung heraushebt.

Eine weitere Fotografie, die hier analysiert werden soll, zeigt den Osmanen Saal, Raum 15 (Abb. X.4.5.20). Der Gesamteindruck ist bestimmt durch die zahlreichen größeren und kleineren Teppiche an den Wänden sowie auf dem Boden. An der linken Wand ist eine Vitrine mit osmanischen Keramiken aus Iznik aufgestellt. Die Exponate sind auf einem gestuften Sockel sowie auf dem Vitrineneboden platziert. Die großformatigen Teller sind aufrecht gestellt, im Zentrum der Präsentation steht eine seltene Moscheeampel aus dem frühen 16. Jahrhundert (Inv.Nr. 1900, 125), die ursprünglich aus der Sammlung des Kunstgewerbemuseums stammt. Auch sie ist durch ihre Positionierung besonders hervorgehoben. Unter den gezeigten Iznik-Keramiken ist auf mittlerer Höhe eine kleine Schale auszumachen, die sich nicht mehr in der Sammlung des Museums befindet. Höchst wahrscheinlich handelt es sich hierbei um eine der 10 verschwundenen Keramiken

aus Kiste 7 (vgl. Kap. v.4.2.3).<sup>284</sup> Die ebenfalls zu den Kriegsverlusten gezählte und später auf dem Kunstmarkt wieder aufgetauchte Kugelvase ist hier auf der linken Seite zu erkennen (Vgl. Kap. v.4.3.3).

An der rechten Wand des Osmanen-Saals (Abb. X.4.5.20) sind unter einer Reihe von Teppichen Beispiele der osmanischen Baukeramik präsentiert. Einzelne zusammengehörende Fliesen sind zu Feldern zusammengefügt und gerahmt an der Wand montiert. Unter den Feldern sind auch solche, die zur Gruppe der 19 Fliesenfelder gehören, die im Zweiten Weltkrieg verloren gegangen sind (vgl. Kap. v.4.3.4). Vor allem das Fliesenfeld ganz links fällt ins Auge, da es sich in diesem Fall nicht um Rapportfliesen, sondern um ein seltenes, zusammenhängendes Fliesengemälde handelt.<sup>285</sup> Ebenfalls heute nicht mehr in Berlin sind das große Fliesenfeld des 16. Jahrhunderts aus 26 Fliesen, bestehend aus 10 Rapportfliesen und 16 Bordürenfliesen, zu erkennen auf dem Bild ganz rechts und das Fliesenfeld mit Bordüre oberhalb der Heizkörperverkleidung.<sup>286</sup>

Kühnel bespielt den Raum mit Teppichen und Keramik, den prominentesten und in Europa am meisten geschätzten Erzeugnissen osmanischen Kunstschaffens. Die geometrischen und vegetabilen Ornamente, die auf beiden Werkstoffen gleichermaßen zur Anwendung kommen spiegeln den osmanischen Hofstil in der Blütezeit des Reiches im 16. Jahrhundert. In der Inszenierung Kühnells werden die rapportierenden Ornamente und ihre symmetrische Konstruktion an der Wand und auf dem Boden zum Raumerlebnis und gleichzeitig zur didaktischen Vermittlung ihrer Bedeutung in der Islamischen Kunst.<sup>287</sup>

Optisch sehr ungewöhnlich ist ihre Gruppierung um den verkleideten Heizkörper. Kühnell bemerkt über die Aufhängung der Teppiche des Raumes: „Ihre Anordnung machte insofern Schwierigkeiten, als leider bei der Anlage der Räume die Heizkörper nicht in die Gehwand, sondern dieser gegenüber eingebaut und dadurch die für eine wirkungs-

<sup>284</sup> Allerdings ist sie nicht auf der Verlustliste des Museums zu identifizieren. Vgl. Archiv MIK, Verlustkatalog.

<sup>285</sup> Inv.Nr. 1891,145, eine Abbildung dieses Fliesenfeldes ist zu finden bei: Schmidt 1933, S. 16.

<sup>286</sup> Inv.Nr. 1891,104 und 1891,103, vgl. Archiv MIK, Verlustkatalog.

<sup>287</sup> Als Standardwerke zur Islamischen Ornamentik sind zu nennen: Grabar 1992 und Baer 1998.

volle Hängung der Teppiche in erster Linie geeigneten Hauptwände von vornherein entwertet waren.<sup>288</sup> Kühnel wollte die Wand offensichtlich dennoch nicht unbespielt lassen und entschied sich für eine nonchalante Lösung, in dem er das System der quadratischen Gliederung der Holzverkleidung aufnahm und in den rechteckigen Rahmungen, sowie den quadratischen Grundformen der Fliesen vervielfältigte. So wirkt der ganze Raum optisch in horizontale und vertikale Linien gegliedert durch die rechteckigen Umrisse der Teppiche, der Vitrine sowie der Fliesen und der Heizungsverkleidung. Einzig die runden Formen der Gefäßkeramiken durchbrechen dieses Prinzip und ziehen dadurch den Blick auf sich. Heute würde man die Wandfläche um die Heizung frei lassen. Aus konservatorischen Gründen wäre dies sicherlich auch ratsam, da aus den Heizkörpern Wärme nach oben steigt und die dadurch erzeugten klimatischen Schwankungen den Zustand der Objekte beeinträchtigen könnten.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Kühnel sich bei seiner Aufstellung auf kunsthistorisch wichtige Exponate beschränkt und diese gekonnt inszeniert. „Um eine einigermaßen lockere Aufstellung zu ermöglichen, wurde eine ganze Anzahl der im Kaiser-Friedrich-Museum ausgestellt gewesenen Objekte magaziniert.“<sup>289</sup> Das Konzept der aufeinanderfolgenden Säle ist schlüssig und nachvollziehbar. Innerhalb der einzelnen Vitrinen beschränkt sich Kühnel auf Materialgruppen, eine Vermischung von Epochen, Materialien und Techniken kommt nicht mehr vor.

Kühnel gehört bereits der neuen Kuratoren generation an, die die Ausstellungskonzepte des 19. Jahrhunderts weit hinter sich gelassen hatten. Seine Dauerausstellung von Berlin setzt neue Maßstäbe für die Präsentation von Islamischer Kunst.

Das System der chronologisch-geographischen Aufstellung ist ein kulturhistorisches Konzept, wie es auch in den nach Epochen und Regionen gegliederten Museumsabteilungen europäischer Kunst angewandt wird. Es hat sich bewährt bei der Herausarbeitung und Vermittlung stilgeschichtlicher Entwicklungen. Dieses Konzept auch für die Islami-

288 Kühnel 1933, S. 4.

289 Ebenda, S. 4.

sche Kunst anzuwenden ist eine folgerichtige Entwicklung, in der sich die museale Präsentation Islamischer Kunst endgültig von ihrem alten Image und den Assoziationen der orientalisierenden Interieurs, der Bazar-Ware und einer Konnotation von „1001 Nacht“ emanzipiert und zu einer wissenschaftlich ernst zu nehmenden Institution innerhalb der Kunstmuseen wird. Kühnel geht jedoch noch einen Schritt weiter, als nur eine chronologische Aufstellung zu wählen. Er ordnet die Räume nach den wichtigsten Dynastien und geografischen Regionen der islamischen Geschichtsschreibung. Dadurch werden die Zentren und Höfe der Reiche als Geburtsstätten des Kunstschaffens herausgearbeitet und die Herrscher selbst als Kunstmäzene eingeführt. Gleichzeitig wird der hegemoniale Anspruch der Islamischen Welt, der sich in ihrer Kunstäußerung wiederspiegelt in Szene gesetzt und als ein Gegengewicht zur europäischen Machtäußerung etabliert. Die Inszenierung der Exponate als Meisterwerke unterstreicht den Ansatz zusätzlich. Durch diesen geschickten Schachzug hebt Kühnel die Islamische Kunst aus der aus kolonialer Sicht als minderwertig eingestuften außereuropäischen Kunstäußerung heraus und setzt sie der europäischen Kunst als ebenbürtig gegenüber.

Während die öffentliche Resonanz auf die neue Islamische Abteilung im Kaiser-Friedrich-Museum noch verhalten war,<sup>290</sup> feiert die Presse die Präsentation im Pergamonmuseum:

„Die Islamische Sammlung, dem breiten Publikum bisher nur durch die Mschattafassade und einige Teppiche bekannt, ist heute eine der schönsten und repräsentativsten Abteilungen der staatlichen Museen geworden, ja sie ist nun bei aller fachlichen Beschränkung sogar das modernste und eindrucksvollste islamische Museum, das wir in Europa kennen. (...) Hier findet man eine der wichtigsten Aufgaben erfüllt, die ein im neuen Geist geleitetes Museum zu leisten hat. Nämlich die, daß der Besucher von der eigenen Sprache der Ausstellungsgegenstände fasziniert und gefesselt wird, damit gezwungen, sich einem ihm bisher vielleicht fernliegenden Kultur- und Kunstkreis zuzuwenden.“<sup>291</sup>

<sup>290</sup> Siehe hierzu etwa Katalog Berlin 1904, S. 40.

<sup>291</sup> Zeitungsausschnitt ohne Quellenangabe, Datum mit Bleistift vermerkt: 17/12/32, MIK Archiv, Ordner „Artikel über Museum für Islamische Kunst Berlin, 1916–“.

Der unbekannte Autor rückt hier die neue Ausstellung im internationalen Vergleich nach oben, er würdigt auch das Konzept im Sinne eines „neuen Geistes“ in der Museumsdidaktik, die es schafft, den Besucher für „fernliegende“ Kunst und Kultur zu begeistern. Kühnells Konzept ist der Schlüssel für diesen Erfolg.

Es gab aber durchaus auch kritische Stimmen, die die Aufstellung als zu nüchtern und locker empfanden und sich wieder eine dichtere, sinnlichere Präsentation wünschten.<sup>292</sup>

Die erfolgreiche Ausstellung blieb, wie wir gesehen haben, nur wenige Jahre geöffnet, bevor es 1939 zur kriegsbedingten Schließung des Museums kam.

#### V.4.4.2 Die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg

##### **Das Pergamonmuseum im russischen Sektor**

Wie schwierig die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg für die Berliner Museen war, ist im vorangegangenen Kapitel zu den historischen Entwicklungen bereits angeklungen. Die Kunstwerke waren größtenteils ausgelagert, das Gebäude des Pergamonmuseums durch Bombeneinwirkung beschädigt. Als erstes galt es, diese Schäden zu beseitigen und die noch vorhandenen Kunstwerke zu sichern.

Bis die Räume der Dauerausstellung im Pergamonmuseum wieder dem Publikum zugänglich waren, dauerte es noch bis zum 1. August 1954, als Ernst Kühnel mit den wenigen, verbliebenen Sammlungsobjekten den Rundgang in reduzierter Zahl eröffnen konnte.<sup>293</sup> Zu diesem Anlass wurde der neue Name „Islamisches Museum“ verkündet.<sup>294</sup> Wie wir gesehen haben, war Kühnel zu diesem Zeitpunkt nicht mehr Direktor der Ostberliner Sammlungen.

Die Situation des Museums spiegelt sich deutlich in einigen 1956 von der Ausstellung angefertigten Fotografien wider. Auf einem dieser Fotografien ist der Saal 5 zu identifizieren (Abb. x.4.5.21), in dem zuvor die Kunst der Umayyaden und Abasiden zu sehen war. Dem Betrachter eröffnet sich der Blick weiter in den ehemaligen Kairo-Saal (6), in dem

<sup>292</sup> Siehe Heiden 2004, S. 132.

<sup>293</sup> Vgl. dazu auch Kühnel 1954.

<sup>294</sup> Kröger 2009, S. 53.

zuvor fatimidische und mamlukische Werke gezeigt worden waren. Im Vergleich zu Abbildung X.4.5.18 aus der Vorkriegszeit fällt auf, dass die Vitrine rechts neben der Damaskus-Nische entfernt wurde, hier hängen nun zwei Teppiche. Höchstwahrscheinlich waren die Keramiken aus Ägypten, die hier zuvor gezeigt worden waren, unter den ausgelagerten Objekten und standen somit nicht mehr zur Verfügung.

Die spärliche Ausstattung spricht eine deutliche Sprache: Einige Teppiche, Holzpaneele und Stofffragmente, sowie einige wenige Beispiele der Fliesenkunst schmücken die Wände. Es scheint wie ein Wunder, dass der bedeutende seldschukische Koranständler aus dem 13. Jahrhundert (Inv.Nr. I. 584) in Berlin geblieben war. Vermutlich gehörte er zu den raren Kunstwerken, die Kühnel persönlich hatte einmauern lassen.<sup>295</sup> In einer Tischvitrine links sind Keramikscherben zu erkennen. Auch diese waren größtenteils auf der Museumsinsel verblieben.

Im Herbst 1958 erfolgte die Rückgabe der Sammlungsbestände aus der UdSSR. Ein Jahr darauf wurde am 4. Oktober 1959 die Dauerausstellung unter Einbeziehung der zurückgekommenen Objekte präsentiert.<sup>296</sup> Nun konnte wieder auf das alte Konzept der geografisch-chronologischen Dynastie-Räume zurückgegriffen werden. Die in der Folgezeit regelmäßig neu aufgelegten Museumsführer dokumentieren die Raumfolge, die bis 2001 beibehalten wurde.<sup>297</sup>

Der Rundgang begann mit Saal 1 im Kartenraum, gefolgt vom Urkundenraum (2), dem Kteisiphon-Saal (3) und dem Samarra-Saal (4). Die Räume 5 und 6 widmeten sich ägyptischer Kunst, in Raum 7 war das Spanische Kabinett untergebracht, gefolgt vom Uschak-Raum (8) mit Teppichen. An der Westseite war nach wie vor der Mschatta-Saal (9 und 10) untergebracht, es folgten in den Räumen 11 und 12 die Miniaturenkabinette. Raum 13 war den Rum-Seldschuken gewidmet, gefolgt vom Persischen Saal (14), sowie dem Safawiden- und Osmanen Saal (15). Das Aleppo-Zimmer konnte in den Räumen 16 und 17 betrachtet werden. Der Rundgang endete in Raum 18, der „Eingangsraum“ genannt wurde.<sup>298</sup> Es ist in der Tat der erste Raum des Museums für Islamische

295 Vgl. Kapitel V.4.2.2 und Kröger 2013, S. 329.

296 Vgl. etwa Kröger 2009, S. 53.

297 Bildhefte und Führer etwa: Katalog Berlin 1960, 1961, 1979b und 1988b.

298 Etwa bei Katalog Berlin 1988b, S. 78.

Kunst, den der Besucher durch den Treppenaufgang betritt, thematisch bildete er jedoch den Abschluss der Chronologie mit Teppichen aus dem 18. und 19. Jahrhundert.

Die Raumfolge entspricht somit weitestgehend der von Kühnel 1931 konzipierten Abfolge. Innerhalb der Räume blieb die Aufstellung in der Zeit nach 1959, soweit sich das aus den Führern erschließen lässt, weitestgehend gleich, einzelne Objekte und Vitrinen wurden gelegentlich ausgetauscht. Ein Grund hierfür war sicherlich, dass kaum Neuerwerbungen getätigt wurden und eine neue Konzeption daher nicht nötig erschien. 1967 wurde der Konya-Mihrab aufgestellt. Die Aktivitäten der Museumswissenschaftler konzentrierten sich auf die zahlreichen kleinen und großen Sonderausstellungen (vgl. Ausstellungsliste x.4.4).

Wie aus den Fotos des Museumsarchivs hervorgeht, ist spätestens 1964 die Wand zwischen Saal 5 und 6 durch ein Architekturelement aus drei Bögen aufgelockert worden. Später wurde zusätzlich die Wand zwischen Saal 2 und 3 zugunsten eines größeren Raumes abgebrochen, sodass sich der Grundriss letztlich in seiner heutigen Form darstellt (Plan x.4.3.4). Auf der Südseite stehen somit in dieser Folge vier größere statt sechs mitunter sehr kleine Räume zur Verfügung.

Zwei Fotografien zeigen als Beispiel der Raumgestaltung den Safawiden- und Osmanen Saal (15) in seinem Zustand von 1965 (Abb. x.4.5.22 und x.4.5.23). Der Ausschnitt des Saals ist auf beiden Fotografien frei von Vitrinen, lediglich ein Teppich ruht in der Raummitte auf einem niedrigen Podest. An der Westwand befindet sich eine Abfolge von osmanischen Fliesenfeldern, von denen die Rahmung inzwischen abgenommen wurde. Die der Piyale Paşa Moschee zugeschriebene Lünette ist als Krönung in der oberen Mitte positioniert. Die Komposition der Felder wirkt ausgeglichen und nicht zu dicht gesetzt, sodass sich der Betrachter in Ruhe auf die Ornamente konzentrieren kann. An der gegenüberliegenden Wand sind neben einer Holztür rechts drei Fliesenfelder aus dem Iran, davon zwei mit einem Rapportmuster und das untere mit einer Kalligraphie zu sehen. Die linke Seite der Wand ist durch einen Fliesenbogen eingenommen, der höfische Jagdszenen zeigt. Ein wesentlicher Teil der Fliesen ist mittels einer Schwarzweißzeichnung rekonstruiert. Diese dominante Rekonstruktion wirkt aus heutiger Sicht eher nicht so gelungen.

Das Fehlen von dreidimensionalen Objekten wie Gefäßkeramik oder Metallwaren gibt dem Raum eine ungewöhnliche Konzeption und weist auf die engen intermateriellen Beziehungen zwischen Textilien und Fliesen, zwischen der auf vegetabile und geometrische Ornamentik fußenden Osmanischen Kunst und der figürlich ausgerichtete Safawidischen Kunst hin. Es stellt sich die Frage, ob dieser Verzicht auf dreidimensionale Exponate gewollt war, oder dem Fehlen relevanter Objekte geschuldet ist: Diese waren schließlich in Westberlin, und auch Kühnel hatte in seiner Präsentation von 1932 auf die Wechselwirkung von Teppichen und Keramik gesetzt. Den Kuratoren gelingt es jedenfalls, in dieser bemerkenswerten Präsentation aus der Not eine Tugend zu machen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Dauerausstellung im Pergamonmuseum im Osten der Stadt eine Kontinuität aufweisen kann, die zunächst aus den beibehaltenen Räumlichkeiten resultiert. Ein weiterer Grund ist sicherlich auch, dass Ernst Kühnel, der schon das Konzept des Erstbezuges vorgelegt hatte, die erste Ausstellung nach dem Krieg kuratierte. Die nachfolgenden Direktoren Dudzus und Enderlein haben an der chronologisch-geographischen Raumordnung festgehalten und lediglich kleinere Modifikationen vorgenommen.

### **Die Situation in Westberlin**

Doch wie verhielt es sich mit dem Zwillingmuseum auf der anderen Seite der Stadt? Das dringendste Problem der Nachkriegsjahre war für das Museum die Raumfrage, bis zu dessen befriedigender Lösung es noch bis 1971 dauern sollte. Gleichzeitig galt es, die ausgelagerten Kunstwerke für das Museum zurückzugewinnen.

### **Dahlem**

Bezeichnenderweise war es abermals Ernst Kühnel, der eine erste Ausstellung Islamischer Kunst in Westberlin in den Räumen des Bruno-Paul-Baus in Dahlem eröffnete und das 1954, im gleichen Jahr in dem er zuvor die Präsentation in Ostberlin dem Publikum zugänglich gemacht hatte. Beide Eröffnungen fanden zum Anlass des 50jährigen Bestehens der Islamischen Abteilung statt.

Die Dahlemer Ausstellung „Islamische Kunst aus den Berliner Museen“ zeigte eine Auswahl der im Verlagerungsort Schloss Celle verwahrten Bestände. Kühnel gelang es, mittels Leihverträgen mit den Land Niedersachsen 10 Kisten Keramik, zwei Kisten Glasobjekte, sechs Kisten Metallwaren und eine Kiste mit Grabungsfunden für seine Ausstellung nach Berlin zu bekommen.<sup>299</sup> Nicht erfolgreich war er bei seinen Bemühungen, die Treuhandverwaltung in Wiesbaden davon zu überzeugen, die dort gelagerten Objekte der Sammlung ebenfalls zur Jubiläumsausstellung zur Verfügung zu stellen.<sup>300</sup> Dies betraf vor allem die Teppiche, die in der Ausstellung nun ganz fehlten. Aber auch 19 weitere Objekte aus Wiesbaden, die bereits in den Katalog aufgenommen worden waren, trafen bis zur Eröffnung nicht ein.<sup>301</sup> Wie frustrierend muss es für Kühnel gewesen sein, wie ein Bittsteller um die Ausleihe seiner „eigenen“ Sammlung kämpfen zu müssen. Er scheint noch während der Planung der Ausstellung große Hoffnungen gehabt zu haben: „(...) der Wunsch, anlässlich ihres 50jährigen Bestehens sie (die Sammlung) wieder vereinigt zu sehen, ging leider nicht in Erfüllung.“<sup>302</sup>

Die politischen Ereignisse in der BRD entwickelten sich jedoch positiv für Berlin, sodass zwei Jahre später 1956 alle restlichen Bestände aus Celle und Wiesbaden zurückgeführt werden konnten, insgesamt 69 Kisten.<sup>303</sup> Die Rückführung aller Objekte umfasste 1771 Inventarnummern, sowie nicht inventarisierte Grabungsfunde und Textilien. Kurt Erdmanns Bericht von 1963 gibt einen Überblick über die Verteilung der Sammlung zwischen Ost- und Westberlin:

„Die zurückgeführten Bestände umfassen beinahe lückenlos die erste Garnitur der Sammlung auf den Gebieten der Keramik und des Glases, fast alle wichtigen Objekte in Metall, (...) alle Elfenbeine und einen Teil der sasanidischen Stuckfunde. Dagegen sind von den reichen Beständen

299 Berliner Museen. Berichte aus den ehem. Preussischen Kunstsammlungen. Neue Folge, Heft 1 und 2 (1954), S. 39.

300 Katalog Berlin 1954, S. 5.

301 Erratum Einlage in Katalog Berlin 1954, Bibliothek MIK.

302 Katalog Berlin 1954, S. 5.

303 Erdmann 1963a, S. 184. Zu dem komplizierten und langwierigen Rückführungsprozess, siehe auch Kühnel-Kunze, S. 161ff.

aus Stuck, Stein, Holz und Leder, die nicht ausgelagert waren, die meisten Objekte im Osten verblieben, ebenso die gesamten indischen Miniaturen und die Fliesensammlung (im ganzen 5308 inventarisierte Objekte)<sup>304</sup>

Diese Einschätzung Erdmanns hebt noch einmal hervor, dass sich aus den Beständen Islamischer Keramik die wichtigsten Stücke nun in Westberlin befanden, während die Fliesensammlung auf der Museumsinsel verblieben war. Die Fliesen waren 1946, wie wir gesehen haben, zunächst in die UdSSR verbracht und 1958 nur zum Teil wieder zurückgekehrt.

Kühnells Ausstellung „Islamische Kunst aus den Berliner Museen“ von 1954 wurde im zweiten Obergeschoss des Bruno-Paul-Baus in Berlin Dahlem eröffnet. Der Bau war vom Architekten Bruno Paul nach Bodes Ideen für ein „Asiatisches Museum“ entworfen, vor dem Ersten Weltkrieg begonnen aber nicht fertig gestellt worden.<sup>305</sup> Nach dem Zweiten Weltkrieg erfolgte eine vorläufige Erschließung des zuvor als Depoträume des Ethnologischen Museums genutzten Gebäudefragments zu Museumszwecken, 1960 bis 1970 kamen Schritt für Schritt Erweiterungsbauten hinzu, der Komplex bekam den Namen „Museen Dahlem“. Wie wir im Folgenden noch sehen werden, bezog das Museum für Islamische Kunst hier 1971 seine eigenen Räume. Heute, im Rahmen der Neustrukturierungen nach der Wiedervereinigung und des Masterplans Museumsinsel, sind das Ethnologische Museum, das Museum Europäischer Kulturen sowie das Museum für Asiatische Kunst noch in Dahlem verblieben. Ab 2020 sollen die außereuropäischen Sammlungen in das Humboldt Forum in Nachbarschaft zur Museumsinsel umziehen, langfristig soll das verkehrstechnisch ungünstig gelegene Dahlem als Museumsstandort aufgegeben werden.<sup>306</sup>

Abbildung x.4.5.24 zeigt den Hauptraum der Präsentation von 1954. Der langgezogene Saal mit weißen Wänden und geringer Raumhöhe ist ausgestattet mit zahlreichen Vitrinen. Lediglich einzelne, gerahmte Werke befinden sich an den Wänden. Zu sehen ist im Wesentlichen die

<sup>304</sup> Erdmann 1963a, S. 184f.

<sup>305</sup> Zur Konzeptionsgeschichte des Bruno-Paul-Baus siehe Kühnel-Kunze 1984, S. 155ff und Troelenberg 2014, S. 100ff.

<sup>306</sup> <https://www.preussischer-kulturbesitz.de/standorte/gesamtuebersicht-der-standorte.html> (12.01.20) gibt einen guten Überblick über den aktuellen Stand der Umstrukturierung.

Sammlung der Metallarbeiten. Die Aufstellung der Hauben- und Tischvitrinen folgt drei langen Reihen, von denen die mittlere den Raum optisch in zwei Hälften teilt. Die Vitrinen der mittleren Reihe werden alterniert mit Hockern, die die stramme Linie etwas auflockern. Die Museumsbesucher konnten entlang der zwei Bahnen laufen und die freistehenden Vitrinen der mittleren Reihe von beiden Seiten betrachten. Hier sind Einzelobjekte, wie etwa die Waschgarnitur aus Mossul, 13. Jahrhundert (Inv.Nr. I. 6580/6581), als herausragende Meisterwerke inszeniert. Der neue Vitrinentypus, bei dem auf einen Holzsockel eine Haube gesetzt wird, kommt dem bereits etablierten Konzept Kühnells sehr entgegen: Nichts stört den direkten Blick des Betrachters auf das Objekt. Einige der Vitrinen sind älteren Datums, vermutlich stammen sie noch aus dem Lagerbestand des Ethnologischen Museums.<sup>307</sup> Sie verkörpern noch den schweren Vitrinentypus, der über dominante Holzsockel oder Beine mit Versatzstücken antikisierender Architekturelemente verfügt, wie etwa die wuchtige Vitrine auf der rechten Seite. Die Tischvitrinen scheinen neu hergestellt worden zu sein. Ihr Erscheinungsbild entspricht mit ihren schlanken Beinen ganz dem Geschmack der Zeit.

Auf einer weiteren Fotografie (Abb. X.4.5.25) ist die Keramiksammlung zu sehen. Von den 330 im Katalog gelisteten Exponaten stammen 163 aus der Materialgruppe Keramik und machen somit den zahlenmäßig größten Teil der Ausstellung aus.<sup>308</sup>

Auch dieser Raum ist lang geschnitten, die Wände sind abermals weiß gestrichen. An beiden Längswänden befinden sich fest eingebaute Wandvitrinen: Eine quadratische Nische ist in die Wand eingelassen, diese ist auskragend gearbeitet und verglast. Die zwei eingezogenen Vitrinenböden sind ebenfalls aus Glas. In der Mitte des Raumes ist abermals eine Reihe von Tischvitrinen positioniert. Während sich in den Wandvitrinen Hochgefäße und aufrecht gestellte Teller und Schüsseln befinden, können die Spiegel der Keramiken in den Tischvitrinen von oben betrachtet werden. Zwei großformatige Keramiken stehen am Ende des Raumes auf weißen Sockeln, auf eine Haube wurde hier ver-

<sup>307</sup> Vgl. Berliner Museen. Berichte aus den ehem. Preussischen Sammlungen, Heft 1–2 (1951), S. 2.

<sup>308</sup> vgl. Katalog Berlin 1954, S. 16–29.

zichtet. Die Präsentation in diesem Raum wirkt durch die nahezu endlos wirkende Reihung der Vitrinen und Keramiken sehr nüchtern und sachlich. Das schwarzweiße Foto verstärkt diesen Eindruck, in Wirklichkeit hat die Farbigkeit der Keramiken der Präsentation sicherlich mehr Kraft verliehen.

Für Kühnel waren diese langgezogenen, schmalen Räume mit ihren niedrigen Decken und den fest eingebauten Vitrinen, die wenig Raum für individuelle Präsentationen lassen, sicherlich sehr unbefriedigend. Sein im Pergamonmuseum etabliertes Konzept der Dynastien musste er hier aufgeben zugunsten einer gleichwertigen ja geradezu beliebig wirkenden Präsentation der Einzelobjekte. Diese Objekte waren zwar noch die gleichen Ikonen der Museumssammlung, ihre Inszenierung ließ dies jedoch nur erahnen. Andererseits lag der verlorene Krieg erst neun Jahre zurück und die Wissenschaftler waren sicherlich dankbar, zu einer einigermaßen geregelten Museumspraxis zurückkehren zu können.

Die Presse lobte die Ausstellung und freute sich über die Rückgewinnung der Werke Islamischer Kunst für Berlin. Gleichzeitig wurden die Schwierigkeiten mit Wiesbaden thematisiert. Unter der Schlagzeile „Allah ist groß – Hessen ist kleinlich. Neuer Streit um Berliner Museumsgut“ schrieb die Morgenpost. Weiterhin verwies das Blatt darauf, dass die niedersächsischen Behörden in Celle sofort bereit waren, die Islam-Sammlung zur Ausstellung reisen zu lassen, ganz anders hätte die hessische Regierung „einer Überführung der Schätze aus Wiesbaden nur unter der Bedingung zugestimmt, daß die Berliner Museumsverwaltung vorher die gegenwärtig in Dahlem hängenden, niederländischen Meisterwerke wieder hergibt.“<sup>309</sup> Dieser Umstand verdeutlichte, dass 1954 die endgültigen Zuständigkeiten und Besitzfragen noch nicht aus dem Weg geräumt worden waren und zu einem Problem stilisiert wurden.

Das Museum behielt die Räume in Dahlem bis 1966 bei. Die aus den Verlagerungsorten zurückgewonnenen Objekte wurden in die Ausstellung integriert, es konnten wieder Teppiche gezeigt werden. Sicher-

**309** N.N.: Allah ist groß – Hessen ist kleinlich. Neuer Streit um Berliner Museumsgut – Dahlem zeigt Kunstschatze des Islam, in: Berliner Morgenpost vom 16.09.54, Archiv MIK.

lich war die Präsentation des Gesamtbestandes nun ausgewogener und auch reicher als zuvor. Kurt Erdmann trat 1958 die Nachfolge von Ernst Kühnel an.<sup>310</sup>

### **Schloss Charlottenburg**

Als nächste Interimslösung, bis zur Fertigstellung eigener Räume in Dahlem, wurde die Sammlung ab Dezember 1967 im Langhansbau im Schloss Charlottenburg gezeigt. Das Konzept erstellte der neue Direktor Klaus Brisch, der 1966 die Nachfolge des 1964 verstorbenen Direktors Erdmann angetreten hatte, gemeinsam mit Johanna Zick-Nissen.<sup>311</sup>

Gezeigt wurden rund 450 Objekte, darunter einige, bisher selten ausgestellte Werke und Grabungsfunde.<sup>312</sup> Einen besonderen Fokus legte Brisch auf die figürliche Darstellung in der Islamischen Kunst, denn bei „dem breiten Publikum in Deutschland erhält sich noch immer die Legende, die islamische Kunst habe niemals menschliche Figuren dargestellt, ein Verbot, das bekanntlich nur in Moscheen befolgt wurde.“<sup>313</sup> Brisch versuchte, gegen dieses Klischee zu arbeiten. Wie wir gesehen haben, ist das Narrativ des Bilderverbots durch die Ausstellungen und Kataloge in den Museen Deutschlands so stark geprägt worden, dass es geradezu zum allgemeinen Konsens geworden war und oft heute noch ist.

Neben diesen neuen Ansätzen war die Ausstellung wie gewohnt chronologisch gegliedert, sie begann in vorislamischer Zeit und endete mit Objekten der Kunst der Osmanen im 18. Jahrhundert. Begleitend zur Ausstellung erschien ein von Johanna Zick-Nissen bearbeiteter Katalog.<sup>314</sup>

Brischs Betonung auf die Präsenz von Figuren in der Islamischen Kunst spiegelt sich in der Presseresonanz: So schreibt die Frankfurter Allgemeine im Dezember 1967: „Die Schau soll dem Vorurteil entgegenwirken, postmohammedanische Kunst hätte nur das Ornament gelten lassen. In Wirklichkeit nahm sich die höfische Kunst in überaus viel-

310 Kröger 2009, S. 56.

311 Katalog Berlin 1967, S. 6.

312 Vgl. Preussischer Kulturbesitz. Mitteilungen, 7 (1968), Ausstellungen, Mitteilung vom 20. Februar 1968.

313 Ebenda.

314 Katalog Berlin 1967.

fältiger Weise der Darstellung des Menschen an.“<sup>315</sup> Bereitwillig übernahm also die Presse das vom Direktor vorgegebene Thema.

In diese Zeit fiel auch die Umbenennung des Hauses in „Museum für Islamische Kunst“; dieser Name ist bis heute geblieben. Die Umbenennung wurde zum Ende des Jahres 1967 bei allen vorher „Abteilung“ genannten Sammlungen gleichermaßen vollzogen. Die neuen Namen waren „Ägyptisches Museum“, „Museum für Islamische Kunst“, „Museum für Ostasiatische Kunst“ und „Museum für Indische Kunst“. Lediglich die Antikenabteilung und die Skulpturenabteilung behielten ihren alten Namen.<sup>316</sup>

### Wieder in Dahlem

Am 11. Juni 1971 konnten die neuen Räume des Museums für Islamische Kunst in Dahlem feierlich eröffnet werden. Sie waren im Obergeschoss von „Bauteil 3“ der Museen Dahlem gemeinsam mit dem Museum für Ostasiatische Kunst sowie dem Museum für Indische Kunst untergebracht. Somit war Wilhelm von Bodes Idee eines Asiatischen Museums mit vielen Jahren Verzögerung am ursprünglich geplanten Ort doch verwirklicht worden.

Klaus Brisch veröffentlichte im Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz einen Aufsatz über das Konzept und den Aufbau der Dauerausstellung, der neben den fotografischen Aufnahmen eine wertvolle Quelle zur Auswertung der Präsentation darstellt.<sup>317</sup>

Plan X.4.3.4 zeigt den Grundriss der neuen Aufstellung. Es handelt sich um einen einzelnen, großen, fensterlosen Raum, dem auf der linken Seite eine quadratische Fläche als Eingangsbereich vorgelagert ist. Brisch stand vor der Herausforderung diesen großen Raum sinnvoll zu gliedern und dabei eine auch optisch vorteilhafte Lösung zu finden. Ihm gelang eine ungewöhnliche, ja innovative Inszenierung seiner

315 Camilla Blechen: Islamische Kunst – figürlich. Ausstellung im Charlottenburger Schloß, in: Frankfurter Allgemeine vom 16.12.1967; Archiv MIK.

316 Preussischer Kulturbesitz. Mitteilungen, 7 (1968), Mitteilung aus der Verwaltung vom 20. Februar 1968.

317 Brisch 1971.

Sammlung, in der er den offenen Charakter des Raumes beibehält und eine optische Gliederung durch frei hängende Teppiche erzielt.<sup>318</sup>

Bereits der quadratische Vorraum ist durch einen von der Decke hängenden Teppich optisch abgetrennt (Abb. x.4.5.26). Er ist als Einführungsraum in das Thema „Islamische Kunst“ konzipiert und zeigte herausragende Beispiele religiöser und höfischer Kunst. Im Vordergrund ist ein Prachtkoran zu erkennen. Im großen, sich direkt anschließenden Raum ist der Rundgang im Uhrzeigersinn an den Wänden entlang konzipiert. Auf einem durchlaufenden, dunklen Metallgestell sind größere und kleinere Vitrinen aufgebaut. Weitere Vitrinen lenken den Besucher durch den chronologischen Rundgang, der, wie zuvor im Pergamonmuseum, entlang der wichtigsten Dynastien entwickelt wird. Begonnen wird mit der vorislamischen Zeit, gefolgt von den Umayyaden und Abbasiden über die Tuluniden, Fatimiden, Seldschuken, weiter zu den Timuriden, Ayyubiden und Mamluken, um schließlich mit den Osmanen, Safawiden und der Zeit der Moghul-Kaiser den Rundgang abzuschließen.

Brisch erklärt das Ausstellungskonzept, das für die gesamten Museen Dahlem gültig sein soll wie folgt:

Das Ausstellungssystem „dürfte generell wohl am besten dadurch beschreibbar sein, daß man es mit einer begehbaren Bühne vergleicht, auf der die Objekte wie – zwar unbewegliche – Schauspieler beleuchtet werden und die Zuschauer – allerdings ambulante – in relativer Dunkelheit zwischen ihnen verbleiben. Dazu kommt eine gewisse ‚Entfremdung‘ des Objektes dadurch, daß es in den Vitrinen sowohl von unten als auch von oben beleuchtet wird (...).“<sup>319</sup>

Mit seinem kuratorischen Konzept der geographisch-historischen Bezüge verbleibt Brisch in der Tradition Sarres und Kühnells, zumindest was die chronologische Abfolge der Themen betrifft. Die Art der Inszenierung der Stücke hingegen ist durch die Verwendung eines modernen Vitrinensystems und der offenen Flächen innovativ. Ebenfalls innovativ

318 Vgl. auch Katalog Berlin 1980, S. 9.

319 Ebenda, S. 203f.

ist das Lichtkonzept der Ausstellung, das bei einer insgesamt dunklen Raumatmosphäre gezielte Spots auf die Objekte setzt. Interessanterweise sind es abermals die in Berlin stets hoch geschätzten Teppiche, die eine wesentliche Rolle bei dieser Inszenierung spielen. Entsprechend widmet Brisch einen Absatz seines Aufsatzes den Teppichen:

„Man darf annehmen, daß dieser Teil der Ausstellung sich der großen und langen Tradition der Berliner islamischen Sammlungen als ein Schatzhaus klassischer Teppiche seltenen Ranges würdig erweist (...). Vor allem aber tragen die Teppiche dazu bei, daß der Eindruck von Heiterkeit sich ausbreitet, den das Museum von der Kunst des Islam vermitteln möchte.“<sup>320</sup>

Dieser geäußerte Wunsch nach der Vermittlung von Heiterkeit steht ebenfalls im Kontrast zu Kühnells akademischer Ausstellungspräsentation. Brisch möchte bewusst der akademischen Reihung der Objekte eine sinnliche Komponente hinzufügen, um dem Besucher einen mittelbaren Zugang zu Islamischer Kunst zu ermöglichen. Dieser Zugang wird nicht durch die Vermittlung eines orientalisierenden Ambientes oder durch lange wissenschaftliche Texte erreicht, sondern durch die verspielt wirkende Präsentation auf einer „Bühne“.

Diese Stimmung ist auf der Fotografie Abbildung X.4.5.27 zu spüren. Durch eine geschickte Beleuchtung der Teppiche und Einzelobjekte werden farbige Akzente gesetzt, die nicht in Konkurrenz zur dunklen Decke und zu den schwarzen Vitrinenrahmungen stehen. Es wird eine Dichte und Intensität erreicht, die das Objekt heraushebt, ohne dass die Zahl von 22 Vitrinen und 638 Exponaten den Besucher überfordert.<sup>321</sup>

Begleitend zur neuen Ausstellung erschien ein Katalog, in dem alle 638 Werke besprochen wurden, eine Auswahl von ihnen ist im Anhang, teilweise farbig, abgebildet.<sup>322</sup> Der Katalog ist bis heute ein wichtiger Bestandskatalog der Berliner Sammlungen, obwohl er nur die in Dahlem ausgestellten Objekte umfasst. 1979 erschien eine zweite, überarbei-

<sup>320</sup> Ebenda, S. 208.

<sup>321</sup> Ebenda, S. 203 und 209.

<sup>322</sup> Katalog Berlin 1971.

tete Auflage, die Neuerwerbungen der Jahre 1971 bis 1979 hinzunahm. Die Katalognummern und Exponate waren somit auf eine Zahl von 679 angewachsen.<sup>323</sup> Leider ist das Buch ein Bestandskatalog mit seitenlangen Aufzählungen von unbedruckten Katalognummern. Es ist nicht gelungen, die Leichtigkeit der Ausstellung auch hier einfließen zu lassen. Didaktisch vorteilhafter wäre es gewesen, einen zweiten Katalog mit den Sammlungshighlights herauszugeben, der die von Brisch vorgelegte Ausstellungskonzeption in dieses Medium überführt. Dabei wäre ein neuartiger Museumsführer entstanden, der Maßstäbe hätte setzen können.

Hans-Dietrich Genscher, Minister des Inneren von 1969 bis 1974, eröffnete die Ausstellung am 11. Juni 1971 unter großem öffentlichem Interesse. Zahlreiche Zeitungsbesprechungen zeugen davon. Die Schlagzeilen spielen mit orientalisch-islamischen Anspielungen wie: „Ein Heiligtum des Ästhetischen“,<sup>324</sup> „Mekka der islamischen Kunst“,<sup>325</sup> „Der Minister kam zum Propheten“,<sup>326</sup> oder „Pracht des Orients“,<sup>327</sup> und loben die Konzeption der neuen Ausstellung.

Kröger bescheinigt dem Ausstellungskonzept eine ästhetische Ausstrahlungskraft, die nie zu altern schien. Dennoch sieht er die Rolle des Museums als lebendige Institution zur Förderung des Verständnisses für Islamische Kultur nicht erfüllt, da es außerhalb des Stadtzentrums lag.<sup>328</sup> Problematisch war neben der verkehrstechnisch ungünstigen Lage Dahlems auch der Umstand, dass die Präsentation von ihrer Eröffnung 1971 bis zu ihrer Schließung 1998 – also 27 Jahre – nahezu unverändert blieb. Für ein „lebendiges Museum“ ist es wichtig, das Ziel vor Augen zu behalten, mittels regelmäßiger Veränderung das Publikum immer wieder in die Ausstellung zu locken.

323 Katalog Berlin 1979a.

324 Albert Buesche: Ein Heiligtum des Ästhetischen. Zur Eröffnung des Dahlemer Museums für Islamische Kunst, in: Der Tagesspiegel vom 11.6.71, Archiv MIK.

325 Peter Hans Göpfert: Mekka der islamischen Kunst. Zur Eröffnung des Museumskomplexes in Berlin-Dahlem, in: Die Presse vom 23.6.71, Archiv MIK.

326 Peter Hans Göpfert: Der Minister kam zum Propheten. Zur Eröffnung des Museums für Islamische Kunst in Berlin, in: General Anzeiger vom 19./20.6.71, Archiv MIK.

327 N.N.: Dahlem lockt Besucher aus allen Ländern, in: Berliner Morgenpost vom 8.6.71, Archiv MIK.

328 Kröger 2012, S.181.

### **Die Wiedervereinigung und ihre Folgen für das Museum für Islamische Kunst**

Die Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten BRD und DDR am 3. Oktober 1990 hatte auch die Zusammenführung der Zwillingsmuseen in beiden Teilen Berlins unter dem Dach der Stiftung Preußischer Kulturbesitz zum 1. Januar 1992 zur Folge.<sup>329</sup> Der Masterplan für die Museumsinsel sah die Zusammenlegung der Sammlungen im Pergamonmuseum vor. Bis der Erweiterungsbau im Nordflügel bezogen werden kann, sollte eine gemeinsame Dauerausstellung der beiden Sammlungen für die alten Räume im Obergeschoss des Südflügels als Übergangslösung konzipiert werden. Die beiden Direktoren Meinecke und Enderlein entwickelten gemeinsam die Präsentation, nach dem Tod Meineckes am 10. Januar 1995 übernahm Enderlein die weitere Ausführungsplanung. Die Ausstellung wurde in zwei Schritten am 28. März 2000 und am 13. Juli 2001 eröffnet und ist bis zum heutigen Datum mit kleineren Veränderungen in dieser Konzeption zu besichtigen.<sup>330</sup> Die größte Herausforderung war, beide Sammlungen in den Räumen des Pergamonmuseums unterzubringen, zumal der Westberliner Bestand durch Ankäufe der 50er bis 70er Jahre massiv angewachsen war. Entsprechend musste eine Auswahl kritisch zusammengestellt werden.<sup>331</sup> Die Gestaltung der Räume übernahm das Rave Architekturbüro BDA.<sup>332</sup> Begleitend erschien ein handlicher Führer, der dem Rundgang durch das Museum folgt und herausragende Werke der Sammlung farbig abbildet und bespricht.<sup>333</sup>

Änderungen zu der zuvor an dieser Stelle gezeigten Dauerausstellung betrafen die Gewichtung und Verteilung der Exponate auf die Epochenräume (vgl. Grundriss x.4.3.4). In den Räumen 10 und 11 wurde ein Miniaturenkabinett für das lichtreduzierte Ausstellen von Objekten der Buchkunst eingerichtet. Hier konnten in der Folgezeit zahlreiche Kabinettausstellungen aus der reichen Buchkunstsammlung des Museums gezeigt werden. Die chronologische Abfolge der Räume ist nun

329 Vgl. Dube 1991, S. 256f und Kröger 2009, S. 76.

330 Vgl. Enderlein 2000 und Enderlein 2001.

331 Vgl. Enderlein 2000, S. 31f.

332 Ebenda, S. 33.

333 Vgl. Katalog Berlin 2001a.

konsequenter durchgeführt, der Karten- und Urkundenraum wurde hierfür abgeschafft. Im Gegenzug verschob sich die Achse der Epochen zugunsten der späteren Dynastien, sodass die Rumseldschuken nun in Raum 5 angesiedelt sind und die Kunst der Osmanen, Safawiden und Moghuln in den Räumen 12 bis 14 mehr Platz erhalten haben. Dies entspricht auch dem sich veränderten Charakter der Sammlung, die ihren Schwerpunkt nicht mehr auf die vorislamischen Zeit bis 1400 legt, wie dies unter Sarres und Kühnells Direktorium noch der Fall gewesen war. Innerhalb der Vitrinen ist eine stärkere Materialvermischung zu beobachten, wie sie sich schon in der Dahlemer Ausstellung von 1971 angedeutet hatte.

Der Eingangsraum, der nach wie vor über den Treppenaufgang erreicht wird, ist heute durch eine wandfüllende Landkarte zu den „Herkunftsorten der Sammlung“, die eine Ausdehnung von Spanien bis Indien aufweist, geprägt (Abb. x.4.5.28). In der Raummitte steht eine flache Vitrine mit dem an einer Seite leicht angehoben präsentierten Prunkbecken aus dem späten 13. Jahrhundert (Inv.Nr. I.C. 1069), einem der Meisterwerke der Sammlung. Umlaufend außerhalb der Vitrinenhaube sind die szenischen Darstellungen des Beckens erklärt. Dieses Becken weist in seiner didaktischen Erschließung auf die Neukonzeption der zukünftigen Dauerausstellung.<sup>334</sup>

Die Ausstellungsarchitektur der Räume ist geprägt durch singuläre Würfelvitrinen auf einem weißen Sockel oder in Wände eingebaute Vitrinenlandschaften (vgl. Abb. x.4.5.29 bis x.4.5.35). Eine Beleuchtung der Objekte erfolgt entweder von unten durch drehbare, kleine Spots an den Seiten des Vitrinenbodens (vgl. Abb. x.4.5.29, Blick in Raum 5) oder alternativ von oben durch Leuchtmittel im Vitrinenaufsatz. Als weitere Lichtquelle kommen Deckenspots zum Einsatz.

Der große Saal 3, der die Kunst der Abbasiden und Fatimiden thematisiert, ist heute nicht mehr in seinem Zustand von 2001 erhalten. Hier sind für die Ausstellung „Samarra – Zentrum der Welt. 100 und 1 Jahr archäologische Forschung am Tigris“, die vom 18. Januar bis 26. Mai 2013 gezeigt wurde, Wände und Vitrinen in Blautönen eingefasst, sowie Exponate umgestellt worden. Im Zentrum der Präsentation steht eine

334 Interview der Autorin mit Stefan Weber am 24.09.2015.

alte Pultvitrine aus Sarres Zeiten, die mit Grabungsfunden bestückt ist.<sup>335</sup> Kuratiert wurde die Schau von Julia Gonnella, Gisela Helmecke und Direktor Stefan Weber.<sup>336</sup>

Abbildung x.4.5.34 gewährt einen Blick in Raum 7, der die Kunst der Mongolenstürme thematisiert. Auf der rechten Seite sind Beispiele der vielfältigen Fliesensammlung des 14. bis frühen 16. Jahrhunderts gezeigt. Die Fliesen sind in Aussparungen einer vorgeblendeten Wand platziert, die Vorderseite ist zum Schutz der Objekte mit einer Plexiglasplatte verschlossen. Auch wenn die Fliesen aus ihrem Kontext herausgelöst sind, geben sie einen guten Einblick in die Formen- und Farbvielfalt ilkhanidischer und timuridischer Baukeramik. Durch das Einrücken in die vorgeblendete Wand erscheint die Oberfläche der Fliesen plan und steht nicht ab. Damit nähert sich die Präsentation dem ursprünglichen Erscheinungsbild der Fliesen, gleichzeitig kann eine Plexiglasscheibe zur Sicherung der Exponate davorgesetzt werden.

Im Bildhintergrund ist der Durchgang zu Raum 5 zu sehen, rechts daneben sind zwei Beispiele ilkhanidischer Lüsterfliesen aus dem Iran an die Wand montiert. In die gegenüberliegende Längswand ist eine Vitrine eingebaut (Abb. x.4.5.35). Sie zeigt eine Reihe von Werken aus verschiedenen Materialien, überwiegend aus Keramik, die in unterschiedlichen Techniken hergestellt und dekoriert wurden. Auf der Vitrinenrückwand sind einzelne Fliesen angebracht, ganz ähnlich wie es Sarre zuvor auch praktiziert hatte, allerdings hat hier jedes Objekt viel Platz, sodass die Betrachtung nicht beeinträchtigt wird.

Die Keramik der Safawiden in Raum 13 ist in drei hohen Vitrinen präsentiert (Abb. x.4.5.32). Die Vitrinen sind in lockerer Folge an der Wand aufgestellt. In ihnen sind Objekte aus Keramik, Glas und Metall gruppiert, einzelne Exponate sind zur Hervorhebung auf kleine, würfelförmige Sockel gestellt. Auf der Rückwand der linken Vitrine ist ein ursprünglich vierteiliges Fliesenfeld montiert. Es zeigt die Figur eines schlanken Jünglings in einem gelben Gewand mit blauer Weste. Die zweite Fliese von oben fehlt und ist durch eine Zeichnung ergänzt. Das

335 Zu sehen auf Abbildung x.4.5.31 im Hintergrund.

336 Vgl. Pressemappe, Staatliche Museen zu Berlin, Preufischer Kulturbesitz: [http://www.smb.museum/presse/pressemitteilungen/detail/41581.html?tx\\_smb\\_pi1%5BpressReleaseYear%5D=2013&cHash=9b80fc632442f56a7a9583edb9ca1021](http://www.smb.museum/presse/pressemitteilungen/detail/41581.html?tx_smb_pi1%5BpressReleaseYear%5D=2013&cHash=9b80fc632442f56a7a9583edb9ca1021) (4.11.16).

bereits vorgestellte Fliesenfeld stammt aus der Sammlung Friedrich Sarres und war bereits zu seiner Zeit ergänzt und übermalt, vermutlich hatte er es so auf dem Kunstmarkt erworben.<sup>337</sup>

Beispiele der Iznik-Sammlung sind in Raum 14 „Späte Osmanen“ in drei Vitrinen ausgestellt (Abb. x.4.5.33). Die Aufstellung der Vitrinen entspricht denen von Raum 13. Besonders gelungen ist die Präsentation von drei Keramiken in Blauweiß aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der rechten Vitrine. Auf der linken Seite ist eine Moscheeampel, in der Mitte eine große Fußschale und auf der rechten Seite auf einem Sockel die bereits bekannte Vase zu sehen (vgl. Kap. v.4.3.3). Die homogene Farbigkeit der Objekte sowie ihre florale Dekoration mit Ranken fügen sich zu einem harmonischen Gesamtensemble. In der mittleren Vitrine sind zwei große Teller, der linke flach, der rechte aufrecht ausgestellt. Beide Teller stehen für die Gruppe der sogenannten „Damaskus-Ware“. In der linken Vitrine sind Keramiken, die in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert sind zu sehen. An die Vitrinenrückwand ist eine Iznik-Fliese mit der Darstellung der Kaaba montiert.

### **Auswertung der Dauerausstellungen in Hinblick auf Islamische Keramik**

Die Berliner Sammlung legte seit ihrer Gründung einen Fokus sowohl auf die Sammlung, als auch auf die Ausstellung von Teppichen, die bis zu den großen Verlusten des Zweiten Weltkrieges in den Dauerausstellungen sehr dominant war. Keramik wurde in vergleichsweise viel größeren Stückzahlen gesammelt, bildete aber nie einen Schwerpunkt in den Dauerausstellungen. Ernst Kühnel prägte das Erscheinungsbild und die Konzeption durch seine Installation von 1932 im Pergamonmuseum nachhaltig. In ihren Grundzügen ist die Konzeption bis heute beibehalten worden. Kühnel inszenierte Keramik gern in Korrespondenz mit Teppichen, dabei waren die Räume entlang horizontaler und vertikaler Linien gegliedert. Kühnel hatte gleichzeitig ein gutes Auge für die Präsentation der Gefäßkeramik in Vitrinen, die er in lockerer Reihung in symmetrischer Ordnung aufstellte. Einzelpräsentationen von Keramik, die als Meisterstück hervorgehoben sind, waren nicht zu

337 Diese Version ist publiziert bei Sarre 1923a, S. 42.

finden. Um eine optisch ansprechende Aufstellung zu generieren und herausragende Stücke in Szene zu setzen, arbeitete er mit unterschiedlich hohen Sockeln. Durch die Gruppenaufstellung wird Keramik als kunstvoll gestaltete Gebrauchsware definiert.

#### V.4.5 Islamische Keramik in den Sonderausstellungen

Das Museum für Islamische Kunst in Berlin hat seit seiner Gründung 1904 zahlreiche Ausstellungen realisiert. Der Ausstellungsliste x.4.4 ist zu entnehmen, wie aktiv das Museum seit seinen Gründungsjahren im Bereich der Sonderausstellungen war.<sup>338</sup> Auffällig ist vor allem die schier endlose Zahl von Kabinettausstellungen des Museums, vornehmlich im Miniaturenkabinett des Pergamonmuseums. Hierdurch ergab sich die Möglichkeit, die herausragende Buchkunstsammlung des Museums in kürzeren Intervallen im Wechsel zu zeigen und somit konservatorischen Richtlinien gerecht zu werden. Das Museum war an vielen Ausstellungen, national und international, wissenschaftlich beratend, kuratorisch oder auch durch Leihgaben beteiligt. Für unseren Zusammenhang ist die im kommenden Kapitel besprochene Ausstellung „Islamische Keramik“ im Hetjens-Museum Düsseldorf wichtig, denn das Berliner Museum gab nicht nur Leihgaben in die Ausstellung, Johanna Zick-Nissen war gleichzeitig auch federführende Kuratorin der Ausstellung (vgl. Kap. v.5.5.1).

Große Sonderausstellungen im eigenen Haus blieben über die gesamte Museumsgeschichte auf wenige Ausnahmen begrenzt, gelegentlich zeigte das Museum Übernahmen von Wanderausstellungen, wie etwa „Meisterwerke aus dem Metropolitan New York“ von 1981 oder „Roads of Arabia“ von 2012. Der Grund hierfür ist sicherlich im Mangel an eigenen Sonderausstellungsräumen einerseits und der stets schwierigen finanziellen Situation andererseits zu suchen.

<sup>338</sup> Die Autorin dankt Jens Kröger für die Überlassung der von ihm zusammengestellten Liste aller Ausstellungen bis 2001. Für die Zeit danach sind diese auf der Website des Museums gelistet: <http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/museum-fuer-islamische-kunst/ausstellungen/archiv.html> (20.01.2017).

Ausstellungen zu Materialgruppen oder Techniken waren in der Zeit vor 1945 die Regel, danach wurden auch kulturhistorische Themen oder die Kunst bestimmter Epochen oder Dynastien behandelt. In jüngerer Zeit widmet sich das Haus verstärkt seiner eigenen Forschungs- und Sammlungsgeschichte mit Ausstellungen wie „Samarra“ 2014, „Mschatta“ 2015 oder „Wie die Islamische Kunst nach Berlin kam. Der Sammler und Museumsdirektor Friedrich Sarre“ 2015.

Besonders auffällig ist die rege Ausstellungstätigkeit des Museums in Ostberlin von 1963 bis 1990. Wie der Liste zu entnehmen ist, hat das Museum fast jedes Jahr eine Ausstellung realisiert, in machen Jahren sogar mehrere, meist kleinere Schauen im Buchkunstkabinett. Die eine oder andere Ausstellung war von der Politik vorgegeben, wie etwa „Palästinensische Volkskunst“ von 1978,<sup>339</sup> eine ethnologische Ausstellung, die im Grunde nicht in den Sammlungsbereich des Museums fällt.

Im Folgenden sollen einige wichtige Ausstellungen aus der gesamten Museumsgeschichte beispielhaft näher vorgestellt werden.

#### V.4.5.1 Die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg

##### **Die Sammlung Dreager (1923)**

Aus dem Betrachtungswinkel der Sammlung und Ausstellung Islamischer Keramik an deutschen Museen bedeutend war die Ausstellung der Sammlung Draeger, die Friedrich Sarre 1923 im Mschatta-Saal des Kaiser-Friedrich-Museums veranstaltete. Richard Dreager hatte während seines zwölfjährigen Aufenthalts als Leiter der „Deutsch-Persischen Höheren Lehranstalt“ in Teheran eine beachtliche Sammlung mittelalterlich-persischer Keramik zusammengetragen. In der Ausstellung wurden insgesamt 115 Keramiken, 10 Bronzen und einige mittelalterliche Gläser gezeigt; dies geht aus einem Begleitheft hervor, dessen Text Ernst Kühnel verfasst hat.<sup>340</sup> Kühnel beschreibt die Sammlung: „(...) sie enthält neben charakteristischen Beispielen der verschiedenen bekannten Gattungen einige ganz hervorragende Stücke, wie sie in gleicher Qualität selten bisher nach Europa gelangt sind.“<sup>341</sup> Die Sammlung

339 Vgl. Katalog Berlin 1978.

340 Katalog Berlin [1923].

341 Katalog Berlin [1923] o.P.

verfügte neben Gefäßkeramiken auch über acht Beispiele der „keramischen Plastik“, die in Museumssammlungen – wie wir gesehen haben – eher selten vertreten sind.<sup>342</sup> Kühnel beschreibt die Gestaltung dieser Figurinen wie folgt:

„Die dekorative Absicht ist für den islamischen Töpfer, auch wenn er zum Bildner wird, ausschlaggebend; daher die breite, gedrungene Modellierung bei starker koloristischer Wirkung und der Verzicht auf realistische Wiedergabe des Vorbildes, trotz unverkennbarem Naturstudium.“<sup>343</sup>

Kühnel verweist folglich auf die dekorative Absicht und den Verzicht des Künstlers auf allzu realistische Wiedergabe des Vorbildes als ein Charakteristikum der Islamischen Kunst, ohne jedoch explizit von einem „Bilderverbot“ zu sprechen. Bei Analyse der knappen Beschreibungen der Keramiken fällt auf, dass viele über bildliche Darstellungen verfügen. Hier ist interessant festzustellen, dass von den 46 beschriebenen Keramiken 17 eine figürliche Dekoration aufweisen, acht weitere sind Figurinen. Auch wenn man davon ausgeht, dass die nicht beschriebenen 69 Keramiken über keine figürliche Dekoration verfügen, ist diese Gruppe immer noch überdurchschnittlich zahlreich vertreten. Im Vergleich zu den bisher untersuchten Museumssammlungen fällt diese Gewichtung sofort ins Auge. Sie verdeutlicht, wie sehr das Bild, das von Islamischer Kunst und hier Keramik vermittelt wird von den subjektiven Auswahlkriterien des Erwerbers abhängt. Die Sammlung Draeger wurde später in Berlin versteigert, das Berliner Museum konnte einen Schalenboden der Minai-Gruppe mit der Szene eines Aderlasses erwerben, der sich heute in der Dauerausstellung befindet.<sup>344</sup>

### **Islamische Kunst aus Privatbesitz (1932)**

Während des Umzugs, noch vor der Eröffnung der neuen permanenten Ausstellung im Pergamonmuseum, veranstaltete Ernst Kühnel vom 3. Mai bis 30. Juni 1932 die Sonderausstellung „Islamische Kunst aus Ber-

<sup>342</sup> Zwei der Figurinen sowie weitere Beispiele der Sammlung sind abgebildet in Sarres Besprechung: Sarre 1923b, S. 78–83.

<sup>343</sup> Ebenda.

<sup>344</sup> Abgebildet ist auch diese Keramik bei Sarre 1923b, S. 81.

liner Privatbesitz“ in den Sälen 22 und 25 im Erdgeschoss des Kaiser-Friedrich-Museums (vgl. Plan x.4.3.1).<sup>345</sup> Leihgeber waren u. a. Alfred Cassirer, Herbert M. Gutmann, Max Ginsberg, Moritz Sorbenheim, Fritz Pohlmann und Frieda Hahn.<sup>346</sup> Neben den prächtigen Teppichen des 15. bis 17. Jahrhunderts von Alfred Cassirer kamen rund einhundert persische, syrische und osmanische Keramiken, sowie Gläser zur Ausstellung.<sup>347</sup> Kröger weist darauf hin, dass unter den Exponaten zahlreiche Kunstwerke jüdischer Sammler waren und diese in der Folgezeit für Deutschland verloren gingen.<sup>348</sup>

Ein über uns gekommenes Foto der Ausstellung (Abb. x.4.5.36) zeigt großzügig inszenierte Teppiche und lässt Gefäßkeramik in drei Vitrinen erkennen. Vorne rechts im Bild erscheint eine Wandvitrine, die dicht mit Keramiken bestückt ist. Die Gefäßkeramiken sind in vier Reihen aufgestellt, Teller und Schalen sind aufrecht als Bildträger präsentiert. Eine weitere große Glasvitrine steht auf der linken Seite des Bildausschnittes, in ihr sind Keramiken des 12. bis 13. Jahrhunderts zu erkennen. An die hintere Wand, rechts des Durchgangs ist eine kleine Wandvitrine montiert. In ihr sind zwei Exponate zu identifizieren, die beide heute zu den Highlights der Keramik Sammlung des Berliner Museums gehören. Dies ist zunächst eine persische Relieffliese aus dem 13. Jahrhundert mit der Darstellung zweier Reiter, die ein Reh jagen, glasiert in Kobaltblau und Türkis sowie einer aufgebrannten Vergoldung (Inv.Nr. I. 6218). Die Inventarkarte des Museums gibt als Provenienz die Angabe: „Überwiesen Febr. 1936 (Dresdener Bank) Früher Sammlung Dr. E. Alexander, Berlin“. Diese Fliese ist an der Rückwand der Vitrine befestigt. Darunter steht das zweite Stück, es handelt sich um eine ebenfalls reliefierte Flasche in Türkis mit Goldauftrag, gleichfalls in den Iran des frühen 13. Jahrhunderts zu datieren (Inv.Nr. I. 6210). Auch hier gibt die Inventarkarte als Erwerbungszeit das Jahr 1936 an und den Vermerk „Dresdener Bank, Überweisg“. Die nahe beieinander liegenden Inventarnummern lassen die Vermutung zu, dass sie höchstwahrscheinlich

345 Vgl. Kühnel 1932.

346 Katalog Berlin 2004, S. 43.

347 Vgl. Berliner Museen 53 (1932), S. 31.

348 Kröger 2013, S. 322 und Kröger 2004a, S. 43. Über diese Zusammenhänge schreibt Kröger auch in: Kröger 2013, siehe besonders S. 322.

aus derselben Überweisung stammen.<sup>349</sup> Kurt Erdmann bespricht die „Vase“ in seinem Bericht über die Neuerwerbungen der Islamischen Abteilung 1937.<sup>350</sup> Darin hebt er die Seltenheit dieser türkisfarbenen Keramiken mit Vergoldung hervor. Als Provenienz nennt Erdmann auch für diese Keramik die Sammlung E. Alexander. Es wäre interessant etwas über die Umstände der Erwerbung der beiden Werke durch die Dresdener Bank zu erfahren. Hierzu müsste auch in den Museumsarchiven weiter geforscht werden. Weder Kröger noch Helmecke gehen im Rahmen ihrer Darstellung der Museumserwerbungen der Zeit auf diesen Fall ein.<sup>351</sup> So schreibt Kröger: „1936 kam eine Reihe von außergewöhnlichen Meisterwerken in die Abteilung“ und zählt anschließend einige dieser Kunstwerke auf, nicht jedoch besagte Keramiken.<sup>352</sup>

Kühnel wollte durch die Ausstellung sicherlich eine stärkere Bindung der Sammler an das Museum erreichen. Der Nationalsozialismus und die Shoa sorgten jedoch für den unwiederbringlichen Verlust dieses äußerst aktiven Sammlerkreises Islamischer Kunst.<sup>353</sup>

#### V.4.5.2 Die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bis heute Wiedersehen mit Museumsgut (1946)

Wie bereits erwähnt, wird die erste Ausstellung nach Kriegsende am 21. Dezember 1946 im fast vollständig ausgebrannten Berliner Stadtschloss eröffnet.<sup>354</sup> Die bescheidene Schau konnte immerhin 98 in Berlin verbliebene Exponate aus fast allen Museumssammlungen zusammentragen.<sup>355</sup>

349 Da viele der in der Ausstellung gezeigten Kunstwerke aus jüdischem Privatbesitz stammen, müsste die Provenienz und der Umstand der Erwerbung der Dresdener Bank weiter untersucht werden.

350 Erdmann 1937, S. 87f.

351 Vgl. Helmecke 2004c, S. 22–25.

352 Kröger 2013, S. 322. Eine weitere Aufarbeitung der Erwerbungen dieser Zeit steht noch aus.

353 Die Betrachtung der Geschichte jüdischer Privatsammler Islamischer Kunst ist ein weiteres Forschungsdesiderat.

354 Das Schloss wurde im Herbst 1950 gesprengt, 1973 errichtete die Regierung der DDR an gleicher Stelle den Palast der Republik, der nach der Wiedervereinigung 2006 abermals abgerissen wurde. Zurzeit entsteht auf dem Gelände die Rekonstruktion des Berliner Schlosses, in dem im September 2020 das Humboldt Forum eröffnet werden soll. Informationen zum Bau sind zu finden unter: <https://berliner-schloss.de/aktuelle-infos/> (10.02.20).

355 Die Objekte stammten aus den in Berlin verbliebenen Beständen der Ägyptischen-, der Vorderasiatischen-, der Islamischen- und der Papyrus-Sammlung, aus dem Museum für Vor- und Frühgeschichte, dem Museum für deutsche Volkskunst, dem Museum für Völker-

Es konnte sogar ein kleines Katalogheft gedruckt werden.<sup>356</sup> Im Vorwort beschreibt Ludwig Justi, neuer Generaldirektor der Staatlichen Museen Berlin seit dem 17. August 1946, die Situation wie folgt:<sup>357</sup>

„Die Ausstellung findet notgedrungen in höchst ungünstigen und größtenteils dunklen Räumen statt, überdies in trübster Jahreszeit. Es ist versucht worden, gerade aus Ungunst der Raumbildung und Belichtung möglichst übersichtliche Gliederung sowie besondere Wirkungen einzelner Stücke zu gewinnen: auch die Wandfarben (...) sollen an beidem mithelfen: Räume sondern und Eindrücke betonen.“<sup>358</sup>

Eine kleine Auswahl von 16 Objekten, überwiegend indische Miniaturen und architektonischer Bauzierrat waren die Beteiligung des Museums für Islamische Kunst an der Ausstellung. An Keramik war eine „Flächentafel einer Betnische, Bruchstück aus Konia, dunkelblaue Ranke auf hellem türkisfarbenem Grund um einen erhöhten Stern“ gezeigt.<sup>359</sup> Der kommentierende Text (vermutlich von Kühnel verfasst), würdigt den Glanz vergangener Tage: „Die Sammlung islamischer Kunst in den Berliner Museen (...) gehörte zu den kostbarsten in Europa, arm an gleichgültigen Stücken neuerer Jahrhunderte, reich an herrlichen Werken früherer Zeit.“<sup>360</sup> In diesem Satz drückt sich nicht nur die große Ungewissheit aus, die die Wissenschaftler in Hinblick auf die Zukunft ihrer Museen empfunden haben müssen, er charakterisiert gleichzeitig die Berliner Sammlung, die ihren Schwerpunkt auf Meisterwerke der frühislamischen Zeit legt und die späteren Dynastien eher marginalisiert.

kunde, der Gemäldegalerie, der Sammlung von Bildwerken des Kupferstichkabinetts, dem Schlossmuseums und der Nationalgalerie. Hinzu kamen zehn Werke aus der Gruppe der sogenannten „Entarteten Kunst“, die hier als bewusstes politisches Zeichen ausgestellt wurden. Vgl. Katalog Berlin 1946, S. 1 und Eichhorn 2005, S. 28.

356 Katalog Berlin 1946.

357 Vgl. auch: Eichhorn 2005, S. 28.

358 Katalog Berlin 1946, S. 1.

359 Ebenda, S. 13.

360 Ebenda, S. 11.

### Islamische Kunst, Schloss Celle (1947)

Eine Ausstellung einer Auswahl der ausgelagerten Bestände des Museums für Islamische Kunst fand im Kunstgutlager der britischen Zone, dem Central Repository im Schloss Celle vom 5. April bis 4. Mai 1947 statt. Es wurden 227 Objekte der Sammlung präsentiert, darunter Bucheinbände, Miniaturen, Keramik, Metall, Glas, Elfenbein, Textilien und Kalligraphien.<sup>361</sup> Kuratiert wurde die Ausstellung von Kurt Erdmann.<sup>362</sup>

Der begleitende Katalog beginnt mit dem allzu oft bei Einleitungstexten zu Islamischer Kunst gewählten Satz: „Islam heißt Hingabe“.<sup>363</sup> Er bietet eine allgemein gehaltene Einführung in die Geschichte der „Söhne der Wüste“.<sup>364</sup> Es folgt eine Beschreibung der Grundzüge der Islamischen Kunst und dem „Figurenverbot“, das „dem Künstler jede Darstellung eines lebenden Wesens als einen Eingriff in die Rechte des einzigen Schöpfers, Allahs, untersagt.“ Später im Text heißt es: „Die dritte Dimension ist der Islamischen Kunst unbekannt.“<sup>365</sup> Abgeschlossen wird die Einführung mit einer Aufzählung der in der Ausstellung gezeigten Objektgruppen sowie der Aussage „diese Auswahl gibt einen Eindruck von der Mannigfaltigkeit und Farbigkeit einer Welt, die uns nicht zufällig am besten bekannt ist aus den Märchen der tausend und einen Nacht.“<sup>366</sup>

Es ist etwas irritierend, von Kurt Erdmann, einem „Gelehrten von Weltruf“<sup>367</sup> einen solch generalisierenden und klischeebehafteten Einführungstext zu lesen. Es ist davon auszugehen, dass Erdmann sich bewusst für eine stark vereinfachte Darstellung der Materie entschieden hat, da er beim Museumspublikum von Celle, anders als etwa in Berlin, nicht viel Vorwissen zur Islamischen Kunst voraussetzen konnte. Durch die Wahl einer metaphorischen Sprache erhoffte er sich, die Sinne anzusprechen und eine Begeisterung für die gezeigten Kunstwerke zu wecken. Auch wenn dieser Ansatz nachvollziehbar ist, sollten

361 Pretzell 1959, S. 69f.

362 Erdmann informierte Ernst Kühnel offensichtlich im Vorfeld nicht über die geplante Ausstellung, worüber Kühnel, laut Kröger, wenig erfreut war. Vgl. Kröger 2009, S. 51.

363 Katalog Celle 1947.

364 Ebenda, S. 3.

365 Ebenda, S. 5.

366 Ebenda, S. 6.

367 Zick 1965, S. 38.

Kuratoren, vor allem wenn sie fachlich so kompetent sind wie Erdmann, kritisch hinterfragen, ob solche Pauschalisierungen hilfreich sind oder ob sie nicht eher gängige Vorurteile bedienen.

Dem Einleitungstext folgt eine genaue Beschreibung des Rundgangs durch die Ausstellung, der Inhalt jeder einzelnen Vitrine wird dabei aufgezählt. Der Rundgang beginnt mit der Präsentation von Koranfragmenten des 9. bis 11. Jahrhunderts, gefolgt von Beispielen der Miniaturmalerei. Der Rundgang führt weiter zu Beispielen der Islamischen Keramik in den Wandschränken E bis G. In Wandschrank E sind fünfzehn Keramiken der frühislamischen Zeit, zehn Keramiken in Lüster-technik sowie Minai-Ware des 12. bis 13. Jahrhunderts ausgestellt. Wandschrank G nennt dreizehn farbig glasierte Keramiken des 11. bis 13. Jahrhunderts. In Pultvitrine H sind fünf „bildhaft bemalte Keramiken“ präsentiert. In Pultvitrine J sind drei Fliesen des 10. bis 13. Jahrhunderts gelistet. Weitere Keramiken finden sich in Wandschrank P mit fünfzehn safawidischen und osmanischen Arbeiten, Wandschrank Q mit acht safawidischen Lüsterkeramiken und Pultvitrine R mit drei safawidischen und osmanischen Schüsseln. Auch Pultvitrine S listet acht weitere Beispiele dieser Gruppe. Wandkasten T vervollständigt die Sammlung der ausgestellten Keramiken mit fünfzehn kleineren Lampen, Näpfen und Schälchen verschiedener Jahrhunderte und Regionen.

Leider konnte von der Ausstellung keine Fotografie gefunden werden. Es wäre interessant gewesen nachvollziehen zu können, wie Erdmann die Räume des Schlosses bespielt hat. Dem Katalog zufolge scheint Erdmann sich für eine materialbasierte Konzeption entschieden zu haben.

### **Islamische Keramik aus Museen der DDR (1975)**

Da aus mangelnden finanziellen Mitteln kein Katalog zu dieser Ausstellung erstellt wurde und aus gleichem Grund auch keine fotografische Dokumentation vorliegt, ist es schwierig diese Ausstellung zu untersuchen. Da sie die einzige Ausstellung ausschließlich zum Thema Keramik war, soll sie hier dennoch erwähnt werden. Die von Dezember 1975 bis Februar 1976 in den Räumen des Pergamonmuseums in Ostberlin gezeigte Schau zeigte Islamische Keramik aus den Museumssammlungen der DDR, wobei der Großteil der Exponate aus der Berliner Samm-

lung stammten.<sup>368</sup> Die Ausstellung wurde von Gisela Helmecke kuratiert. Anstelle eines Katalogs publizierte Helmecke einen Aufsatz in der Zeitschrift „Bildende Kunst“, herausgegeben vom Verband Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik. Darin geht Helmecke im Wesentlichen auf historische Entwicklungen der Islamischen Keramik ein und stellt einige Exponate der Berliner Sammlung vor.<sup>369</sup> Eine Rezension von Gerda Rottschalk aus der Zeitung „Der Morgen“ beschreibt die Ausstellung etwas genauer. Es ist zu erfahren, dass sie „zu Füßen“ der Mschatta-Fassade aufgebaut war und 102 Keramiken in zwölf Vitrinen zeigte.<sup>370</sup> Die Exponate stammten aus sechs Sammlungen in Dresden, Leipzig und Karl-Marx-Stadt (dem heutigen Chemnitz), wobei die älteren Stücke ausschließlich aus der Berliner Sammlung kamen. Zu sehen waren Gefäßkeramiken aus dem Iran, Syrien, Ägypten und der Türkei, darunter Lüsterwaren, Minai-Keramiken, Teller, Schalen und Flaschen mit floraler Dekoration aus Iznik sowie safawidische Keramik mit blau-weißem Dekor nach chinesischen Vorbildern. Damit entspricht die Auswahl den klassischen Gruppen, die bei der Präsentation der Entwicklung Islamischer Keramik gängigerweise herangezogen werden und die, wie wir gesehen haben, von Lanes und Kühnells Publikationen geprägt sind. Das Ostberliner Museum folgt diesen zwei im Westen herausgegebenen Standardwerken.

Abschließend richtet sich die Rezensentin mit einem Appell an ihre Leser: „Eine schöne Ausstellung mit vielen Stücken, die man am liebsten nach Hause tragen möchte. Bis Ende Februar sollte niemand den Weg zum Islamischen Museum versäumen. Das beste Licht fällt übrigens bis 15 Uhr auf die Exponate.“<sup>371</sup>

368 Interview mit Gisela Helmecke am 16.03.2016.

369 Helmecke 1976, S. 450–453.

370 Gerda Rottschalk: Schätze im Wüstenschloß. Sehenswerte Keramikausstellung im Islamischen Museum Berlin, in: Der Morgen vom 17.12.1975, Archiv MIK.

371 Ebenda.

### **Meisterwerke aus dem Metropolitan Museum (1981)**

In Dahlem zeigte das Museum vom 20. Juni bis 23. August 1981 Meisterwerke aus dem Metropolitan Museum of Art, New York.<sup>372</sup> Veranstaltet wurde die Schau in den Dahlemer Sonderausstellungsräumen und zeigte 145 Meisterwerke des New Yorker Museums. Die Ausstellung war das erste Ergebnis einer Kooperation zwischen dem Metropolitan Museum und den Staatlichen Museen Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Die Kooperation diente der vereinfachten gegenseitigen Ausleihe von Exponaten und dem Austausch kompletter Ausstellungen.<sup>373</sup>

In einer Zeitungsrezension von Karin Hanisch wird abermals das Narrativ des Bilderverbots aufgegriffen:

„Gerade dies aber gehört zum Wesentlichen der islamischen Kunst: Das Nichtfigürliche, das Ornament zeigt die Ehrfurcht vor Allah, den und dessen Schöpfungen darzustellen der Koran verbietet. So tritt – Teile der Profankunst ausgenommen – an die Stelle von Gott, Mensch und Tier das Ornament, nicht nur ein Augentrost, sondern das immer weitergesponnene Lob Allahs.“<sup>374</sup>

Brischs Betonung der Figürlichkeit in der Islamischen Kunst von 1967 war inzwischen längst verhallt, das Narrativ des Bilderverbots längst wieder in das Blickfeld der Öffentlichkeit gerückt.

### **Schätze aus dem Topkapi Serail, 1988**

Berlin war 1988 Kulturhauptstadt Europas und veranstaltete aus diesem Anlass vom 25. Juni bis 31. Juli die Ausstellung „Schätze aus dem Topkapi Serail. Das Zeitalter Süleymans des Prächtigen“, die zuvor in der National Gallery of Art Washington, dem Chicago Art Institute, dem Metropolitan Museum of Art New York sowie dem British

372 Vgl. Katalog Berlin 1981.

373 Hans Ulrich Kersten: Die Love Story des jungen Prinzen Zal. Atlantik-Brücke der Kunst zwischen New York und Berlin – Neuland wurde betreten, in: Die Rheinpfalz vom 25.06.81, Archiv MIK.

374 Karin Hanisch: Sieg der Sarazenen. Meisterwerke der islamischen Kunst in Berlin, in: Kieler Nachrichten vom 29.07.81, Archiv MIK.

Museum London gezeigt worden war.<sup>375</sup> Anschließend ging die Schau nach Japan und wurde schließlich im Pariser Louvre ausgestellt. Der besondere Reiz dieser (Wander-)Ausstellung war, dass sie über keinen festen Kanon an Objekten verfügte, bei jeder Station wurden Exponate variiert und mit eigenen Beständen angereichert; so wurden etwa in der Londoner Ausstellung keine Teppiche gezeigt, in Berlin hingegen waren Teppiche ein Schwerpunkt der Schau. Die gezeigten Teppiche kamen aus eigenen Beständen sowie als Leihgaben aus dem Museum für Türkische und Islamische Kunst in Istanbul.<sup>376</sup> Die Unterschiede der Ausstellungen spiegelten sich entsprechend in den verschiedenen Ausstellungskatalogen wider. Der von Esin Atıl verfasste Textteil blieb gleich, während der Katalogteil stark variierte.<sup>377</sup>

Aufgrund der Prominenz der Ausstellung wurde sie in der Großen Orangerie im Schloss Charlottenburg veranstaltet. Im Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin wird die Konzeption einschließlich der Raumpläne der Ausstellung verwahrt.<sup>378</sup> Während der erste Raum die Zeit Süleymans des Prächtigen sowie das Verhältnis des Osmanischen Reiches zu Europa thematisierte, informierten die Exponate und Texte in Raum 2 die Besucher über die Religion des Islam, im dritten Raum wurde schließlich das osmanische Kunsthandwerk nach Materialien geordnet präsentiert, darunter auch Vitrinen mit Iznik-Keramiken (Abb. x.4.5.37).<sup>379</sup> Die leicht wirkenden Vitrinen mit ihren schlanken Beinen lassen die Ausstellungsstücke gut zur Geltung kommen. Die Objekte von ausgesuchter künstlerischer Qualität wurden dabei als Meisterwerke inszeniert.

Interessanterweise war der Publikumsliebling der Ausstellung der sogenannte „Topkapı Dolch“ Mahmuds I. (reg. 1730–1754), dessen Griff mit drei großen Smaragden geschmückt ist. Der Dolch war auf Initiative der türkischen Regierung sowie des Senats erstmals in Berlin ausgestellt, die Wissenschaftler hatten sich dagegen ausgesprochen, da dieser

375 Vgl. Katalog Berlin 1988a, S 11.

376 Konzeptpapier zur Ausstellung, SMB-ZA, II/13263, Sonderausstellung „Schätze aus dem Topkapı-Serail“.

377 Vgl. etwa Katalog Washington 1987 mit Katalog Berlin 1988a.

378 SMB-ZA, II/VA13265, Sonderausstellung „Schätze aus dem Topkapı-Serail“.

379 Ebenda.

nicht aus der Zeit Süleymans stammt.<sup>380</sup> Eröffnet wurde die Ausstellung durch Hannelore Kohl und Semra Özal, den Ehefrauen der damaligen Regierungschefs Deutschlands und der Türkei.

### **Auf der Suche nach dem neuen Stil (1998)**

Eine Ausstellung, die sich mit der Frage der Rezeptionsgeschichte osmanischer Keramiken befasste war die von Annette Hagedorn und Jens Kröger kuratierte Schau „Auf der Suche nach dem neuen Stil. Der Einfluss der Osmanischen Kunst auf die europäische Keramik im 19. Jahrhundert“. Sie wurde vom 11. September 1998 bis 10. Januar 1999 zunächst im Wissenschaftszentrum Bonn gezeigt und anschließend im Keramikmuseum Mettlach sowie im Schloss Cappenberg Selm. Da sich das Museum für Islamische Kunst gerade in den Vorbereitungen zur Neueröffnung der Dauerausstellung auf der Museumsinsel befand, konnte sie hier nicht präsentiert werden.

Die Exponate der Ausstellung kamen aus der eigenen Sammlung und aus Beständen des Kunstgewerbemuseums unter Hinzunahme einiger Leihgaben aus dem Museum für Angewandte Kunst Köln, dem Keramikmuseum Mettlach, der Bayerischen Landesgewerbeanstalt Nürnberg, dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, dem Badischen Landesmuseum Karlsruhe sowie dem Janus Pannonius-Museum in Pécs.<sup>381</sup> Annette Hagedorn wies im begleitenden Katalog anhand einer direkten Gegenüberstellung den Einfluss der im 19. Jahrhundert im Kunstgewerbemuseum Berlin ausgestellten osmanischen Kunstwerke auf das Schaffen zeitgenössischer Keramiker nach.<sup>382</sup> Sowohl die Ausstellung als auch der Katalog waren ein früher und wichtiger Beitrag zur Erforschung der Rezeptionsgeschichte Islamischer Kunst in Europa sowie des Historismus in der europäischen Kunstgeschichte.

**380** Hinweis Jens Kröger. Wie sich aus den Archivdokumenten erschließen lässt, war der Dolch mit einem Wert von 15 Millionen Dollar taxiert, was erhebliche Sicherheitsmaßnahmen mit sich brachte. So wurde das Kleinod in einer Spezialvitrine präsentiert, rund um die Uhr waren Sicherheitskräfte der Polizei sowie eine Hundepatrulle im Einsatz. Vgl. SMB-ZA, II/VA13265, Sonderausstellung „Schätze aus dem Topkapi-Serail“.

**381** Katalog Berlin 1998, S. 12.

**382** Ebenda, S. 64–71.

### **Sammlerglück. Islamische Kunst aus der Sammlung Edmund de Unger (2007)**

Zuletzt erwähnt werden soll die Ausstellung „Sammlerglück. Islamische Kunst aus der Sammlung Edmund de Unger“, die im Berliner Museum vom 27. November 2007 bis 17. Februar 2008 Meisterwerke der Keir Collection präsentierte.<sup>383</sup> Aus der 1.500 Kunstwerke umfassenden Privatsammlung kamen 112 ausgewählte Stücke zur Ausstellung, ein begleitender Katalog wurde in Berlin erarbeitet und herausgegeben.<sup>384</sup> Edmund de Unger (1918-2011), ein aus Ungarn stammender Immobilienmakler, sammelte seit den 1950er Jahren Islamische Kunst. Seine Sammlung zählt zu den bedeutendsten Privatsammlungen Islamischer Kunst unserer Zeit und ist benannt nach seinem Wohnsitz „the Keir“ in Wimbledon Common.<sup>385</sup>

Im Juni 2009 unterzeichnete die Familie de Unger mit den Staatlichen Museen zu Berlin einen Kooperationsvertrag mit einer ersten Laufzeit von 15 Jahren über die Dauerleihgabe von 1.500 Objekten der Sammlung an das Museum für Islamische Kunst.<sup>386</sup> Nachdem Edmund de Unger 2011 verstarb änderten seine Erben, die beiden Söhne Richard und Glen de Unger ihre Meinung und kündigten den Vertrag. Die offizielle Stellungnahme in der Presseerklärung der Staatlichen Museen zu Berlin lautet:

„Bei der Vorbereitung zur Übernahme aller Objekte der Keir Collection durch das Museum für Islamische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin ist deutlich geworden, dass beide Seiten grundlegend unterschiedliche Vorstellungen zur weiteren Arbeit mit der Sammlung haben. Daher wurde nach reiflicher Überlegung entschieden, die Zusammenarbeit zu beenden.“<sup>387</sup>

<sup>383</sup> Zur Sammlung und Ausstellung siehe auch: Haase 2007.

<sup>384</sup> Katalog Berlin 2007.

<sup>385</sup> The Telegraph, 15.02.2011, <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/art-obituaries/8326676/Edmund-de-Unger.html> (22.12.16). Vgl. auch Weber 2010, S. 34f.

<sup>386</sup> Gebaurer Hanga Klára: The Principles of a Benefactor. Interview with Richard de Unger, in: Magyar Múzeumok, 14.11.2011, <http://magyarmuzeumok.hu/english/387> (22.12.16).

<sup>387</sup> Pressemitteilung der Staatlichen Museen zu Berlin vom 13.07.2012, abzurufen unter [http://www.smb.museum/presse/pressemitteilungen/detail/39610.html?tx\\_smb\\_pi1%5Bpress-ReleaseYear%5D=2012&cHash=50589beddc1f586f8e2541ba84b76db5](http://www.smb.museum/presse/pressemitteilungen/detail/39610.html?tx_smb_pi1%5Bpress-ReleaseYear%5D=2012&cHash=50589beddc1f586f8e2541ba84b76db5) (22.12.16).

Am 4. Februar 2014 wurde bekannt gegeben, dass ein ganz ähnlicher Vertrag nun mit dem Dallas Museum of Art über eine fünfzehnjährige Dauerleihgabe mit den Erben unterschrieben wurde. Das DMagazine veröffentlichte ein Interview mit den Brüdern zu ihren Beweggründen. Als diese nennt Glen de Unger:

„The primary object was not political, the primary object was the capacity of the museum (...) But it is a nice byproduct, that the Muslim population is the fastest growing population in the U.S., and with the recent difficulties, that it is providing that bridge.“<sup>388</sup>

Das Dallas Museum of Art besaß zuvor keine nennenswerte Islam Abteilung, das Haus ist jedoch nun mit der Dauerleihgabe der Keir Collection im Besitz der drittgrößten Islam-Sammlung der USA nach dem Metropolitan Museum of Art in New York und den Smithsonian's Freer and Sackler Galleries in Washington avanciert.<sup>389</sup> Gleichzeitig verfügt Dallas über die am schnellsten wachsende Bevölkerungsgruppe islamischen Glaubens in den USA, sodass das Museum hier neue Akzente in seiner Museumsarbeit setzen will im Sinne eines interkulturellen Brückenschlags.<sup>390</sup> Für das Berliner Museum bedeutet die Entscheidung der Erben jedoch eine herbe Enttäuschung.

## V.4.6 Interpretation und Auswertung: Die Bedeutung der Sammlung Islamischer Keramik des Museums für Islamische Kunst Berlin

Wie wir gesehen haben, nimmt das Berliner Museum eine Schlüsselposition innerhalb der Museen in Deutschland durch seinen einzigartigen Sammlungsbestand Islamischer Kunst ein. Als Forschungsinstitution von Sarre initiiert, hat das Museum zwar in der Folge des Zweiten Welt-

<sup>388</sup> DMagazine vom 22.05.16, <http://www.dmagazine.com/arts-entertainment/2014/05/why-the-de-unger-family-decided-to-move-the-keir-collection-from-berlin-to-dallas/> (22.12.16).

<sup>389</sup> The Wall Street Journal vom 10.02.2014, <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052702304104504579373373336541830> (22.12.16).

<sup>390</sup> Vgl. <https://www.dma.org/press-release/dallas-museum-art-receives-one-world-s-leading-private-collections-islamic-art> (22.12.16).

krieges seine internationale Führungsrolle eingebüßt, zählt aber heute noch zu den wichtigsten Institutionen seiner Art in Europa. Entsprechend diesem Anspruch war bei der Analyse der Museumsaktivitäten auch zu spüren, dass auf die Forschung ein starker Fokus gelegt wurde und die Vermittlung nicht immer an erster Stelle rangierte. Dies ist daran zu merken, dass Dauerausstellungen entlang einer festen Konzeption eingerichtet wurden und dann wenig Veränderung erfuhren. Sonderausstellungen wurden eher in kleinem Rahmen veranstaltet und es gab eher selten inhäusig kuratierte große Sonderausstellungen, wie es die Häuser in London, Paris und New York in regelmäßigem Turnus vorführen. Hierbei spielten sicherlich mehrere Faktoren eine Rolle, so etwa mangelnde Etats, fehlendes Personal sowie das Fehlen von eigenen Ausstellungsräumen. Sicherlich ist auch das Arbeiten unter der doppelten Trägerschaft der Staatlichen Museen zu Berlin und der Stiftung Preußischer Kulturbesitz hier nicht immer förderlich, kleinere städtische Häuser haben im Vergleich möglicherweise größere Freiheiten. Dies gilt gleichermaßen für die Beschaffung von Drittmitteln und Sponsoren, die bei der Finanzierung von Großprojekten heute unerlässlich sind.

Unter der Leitung von Stefan Weber hat sich das Haus inzwischen stark verändert. Weber ist es gelungen, in Politik und Medien große Aufmerksamkeit für das Museum und seine zeitpolitischen Themen zu erzielen. In der Beschaffung von Drittmitteln ist Weber ebenfalls erfolgreich und konnte sein Team um viele Stellen aufstocken. Outreach-Projekte der kulturellen und politischen Bildung wie etwa „Multaka: Treffpunkt Museum – Geflüchtete als Guides in Berliner Museen“ und „Tamam – Das Bildungsprojekt von Moscheegemeinden mit dem Museum für Islamische Kunst“<sup>391</sup> tragen zu dem Erfolg des Hauses bei und zeigen, dass sich eine Institution wie das Berliner Museum neben seinen klassischen Museumsaufgaben durchaus auch gesellschaftspolitischer Themen annehmen kann.

391 Vgl. <http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/museum-fuer-islamische-kunst/sammeln-forschen/forschung-kooperation.html> (22.02.20).

## V.4.7 Ausblick

Mit Spannung kann nun die Neueröffnung der Dauerausstellung im Nordflügel erwartet werden, die für 2026 anvisiert ist. Wie wird sich die Berliner Präsentation in die Reihe der Konzepte von London, Paris und New York einreihen? Ihr Platz in der „großen kulturhistorischen Narrative“ in einem Rundgang vom Pergamonaltar über das Markttor von Milet über das Ishtar-Tor zur Mschatta-Fassade innerhalb des Pergamonmuseums ist jedenfalls einmalig in dieser Art.<sup>392</sup> Messen lassen wird sich das Berliner Museum für Islamische Kunst mit Webers Konzept jedoch durch die Präsentation und Inszenierung der Exponate.<sup>393</sup>

Ein neues Raumkonzept aus drei Raumtypen soll sich dem Besucher durch ein übergeordnetes Narrativ erschließen. Die Raumtypen bezeichnet Weber als „Orientierungsräume“, „Lebenswelten“ und „Themenräume“. So sollen in den Orientierungsräumen ein leicht zu erlernendes Grundwissen vermittelt, in Themenräumen etwa Techniken wie die Baukeramik näher vorgestellt werden und in den Lebenswelten Kontextualisierungen stattfinden rund um die Begriffe Haus, Garten oder Moschee.<sup>394</sup>

Weber möchte eine Neubetrachtung der Objekte und ihrer Bedeutungsebenen bewirken und sieht das Museum als „Transferinstitution zwischen Wissenschaft und Massenpublikum“.<sup>395</sup> Eine Unterteilung nach Dynastien, die „den Besuchern weitgehend unbekannt sind“, möchte Weber dabei aufweichen und durch eine vereinfachte chronologische Ordnung aus drei Epochen ersetzen.<sup>396</sup> Dies ist die vielleicht tiefgreifendste Veränderung in der Ausstellungskonzeption. Die von Kühnel 1932 etablierte und in den letzten 85 Jahren beibehaltene Ordnung der Räume beruhte, wie wir gesehen haben, auf Kühnells Wunsch der Emanzipation der Islamischen Kunst und ihrer Begegnung mit der europäischen Kunst auf Augenhöhe. Die Frage, die sich nun stellt ist, ob dieser Ansatz die gewünschte Wirkung in den 85 Jahren tat-

392 Weber 2012b, S. 227.

393 Dazu: Weber 2012a und Weber 2014, S. 370ff.

394 Ebenda, S. 230.

395 Weber 2012b, S. 229.

396 Ebenda.

sächlich erzielen konnte und auch, ob dieser noch zeitgemäß ist. Die Museen angewandter Kunst etwa haben sich längst von einer strikt durchgehaltenen Konzeption nach Epochen verabschiedet oder diese zumindest aufgeweicht. Aktuelle Fragestellungen um Mode, Design und Gegenwartskunst bekommen in den Ausstellungen mehr Raum zugesprochen.<sup>397</sup> Das Museum für Islamische Kunst in Berlin sollte natürlich ebenfalls auf die sich ändernden Bedürfnisse der Besucher eingehen. Die Herausforderung dabei ist, aus dem Wunsch einer Massentauglichkeit heraus Sachverhalte nicht zu vereinfacht darzustellen. Natürlich sind die islamischen Dynastien den westlichen Museumsbesuchern weitestgehend unbekannt, da sie im eurozentristisch aufgebauten Geschichtsunterricht nicht vorkommen. Die Islamische Kunstgeschichte ist eng mit historischen Entwicklungen verknüpft. Diese Verknüpfung zu lösen und stattdessen kulturgeschichtliche Themen in ein übergeordnetes Narrativ zu binden, wird sicherlich kritische Stimmen in der Wissenschaft evozieren. Die Chance dieses Konzepts ist jedoch, historische Themen an das Hier und Jetzt der Besucher anzuknüpfen. Es wird interessant zu beobachten sein, wie das Museum diesen Spagat zwischen seinem aus der Museumsgeschichte resultierenden hohen wissenschaftlichen Anspruch und der Vermittlung der Inhalte an ein breites Publikum meistern wird.

397 Dies lässt sich beispielsweise im Londoner Victoria and Albert Museum und im Kunstgewerbemuseum Berlin, im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg sowie in den Museen für Angewandte Kunst in Köln, Frankfurt und Wien beobachten.

## V.5 Hetjens-Museum Düsseldorf

Das Hetjens-Museum Düsseldorf ist ein Spezialmuseum für Keramik, benannt nach seinem Stifter Laurenz Heinrich Hetjens. Mit seiner 8.000 Jahre Keramikgeschichte aus fünf Kontinenten umfassenden Sammlung zählt das Museum heute international zu den führenden Häusern seiner Art.<sup>1</sup> Die Sammlung umfasst insgesamt rund 20.000 Keramiken, davon entfallen 1173 in die Islam Abteilung. Die Sammlung Islamischer Keramik setzt sich aus 378 Gefäßkeramiken und Fliesen sowie 489 Scherben aus der Sammlung Motamed zusammen. Hinzu kommen 306 Keramiken des 19. und 20. Jahrhunderts aus Nordafrika.<sup>2</sup> Das Museum bietet die Möglichkeit, den keramischen Werkstoff in seiner ganzen Vielfaltigkeit, vor allem unter dem Schwerpunkt seiner technischen Herstellung zu studieren. Gleichzeitig ist das Hetjens-Museum das einzige der hier untersuchten Museen, das innerhalb seiner Islam Abteilung ausschließlich Keramiken sammelt.

### V.5.1 Literatur und Quellenlage

Die Geschichte des Museums ist im Wesentlichen in zwei Publikationen anhand von Archivmaterial aufgearbeitet und dargestellt worden. Dies ist zum einen der Katalog der Ausstellung „Um 1909. Porzellan aus Berlin, Meissen und Nymphenburg“,<sup>3</sup> erschienen anlässlich des 90-jährigen Bestehens sowie die zehn Jahre später zum 100-jährigen Jubiläum herausgegebene Schrift „Keramik aus Leidenschaft. Das Hetjens-Museum in Düsseldorf und seine Sammlungsgeschichte“.<sup>4</sup> Weitere kürzere Abhandlungen zur Museumsgeschichte sind in den regelmäßig neu aufgelegten Museumsführern zu finden. Die Archivadokumente des Museums werden im Stadtarchiv Düsseldorf verwahrt, in der Museumsverwaltung sind die Dokumente jüngerer Datums zu finden. Die personelle Situation des Museums erschwert eine umfassende

1 Vgl. Katalog Düsseldorf 2009, S. 6.

2 Freundlicher Hinweis von Janine Ruffing, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Hetjens-Museum Düsseldorf, per E-Mail am 20.09.16.

3 Katalog Düsseldorf 1999.

4 Katalog Düsseldorf 2009.

Recherchearbeit, die Stelle eines Archivars oder Registrars gibt es nicht. Die Inventarkarten der Islam Abteilung konnte die Autorin in vollem Umfang sichten und auswerten, diese geben umfassende Informationen über die Sammlung.

Die Dokumente des Stadtarchivs, vor allem Akten jüngerer Datums, konnten aufgrund einer Sperre nicht eingesehen werden.<sup>5</sup> Daher erfüllen die Recherchen zu diesem Museum gewisse Einschränkungen.

## V.5.2 Die Geschichte des Museums

Im Folgenden wird die Geschichte des Museums von einer Privatsammlung hin zu einem Spezialmuseum für Keramik dargestellt. Ähnlich wie in allen bereits vorgestellten Museen ist auch in der Geschichte des Hetjens-Museums die Bedeutung seiner Direktoren in Hinblick auf die Ausrichtung des Hauses, die Zusammenstellung und Erweiterung der Sammlungen sowie der Ausstellungen und Forschungen, nicht genug zu betonen. Aus dem Blickwinkel der Islamischen Keramik sollen deshalb hier die wichtigsten Daten anhand der Museumsdirektoren und ihrer Schwerpunkte vorgestellt werden.

Wie im Folgenden noch genauer dargestellt wird, umfasste die Sammlung Hetjens bei der testamentarischen Übergabe an die Stadt Düsseldorf nicht nur Keramiken, sondern auch Gemälde und kunstgewerbliche Objekte aus verschiedenen Jahrhunderten und geografischen Regionen. Die Sammelleidenschaft Hetjens fokussierte sich jedoch schwerpunktmäßig auf Steinzeug aus Siegburg und Raeren,<sup>6</sup> Islamische Keramiken waren nicht vertreten. Ein Teil der heute in der Sammlung verwahrten frühen Erwerbungen, darunter auch der Altbestand an Islamischer Keramik, stammt aus der Sammlung des 1883 gegründeten Kunstgewerbemuseums Düsseldorf, dessen keramische Werke 1927 im Rahmen von Umstrukturierungen größtenteils an das Hetjens-Museum übergeben wurden. Daher wird im Folgenden zunächst das Kunstgewerbemuseum mit seiner Islam-Sammlung behandelt, bevor die Geschichte des Hetjens-Museums genauer vorgestellt wird.

<sup>5</sup> Dies betrifft Akten, bei denen die dreißigjährige Sperrfrist noch nicht abgelaufen ist. Die Autorin dankt der Archivarin Irina Holzbrecher vom Stadtarchiv Düsseldorf für die Bereitstellung von Fotokopien relevanter Archivdokumente aus diesen Akten.

<sup>6</sup> Vgl. Mennicken 2009b, S. 52.

### V.5.2.1 Das Düsseldorfer Kunstgewerbemuseum und seine Islam-Sammlung

Der 1882 gegründete Central-Gewerbe-Verein für Rheinlande, Westfalen und benachbarte Bezirke in Düsseldorf mit dem Zweck „die Gewerbliche und kunstgewerbliche Tätigkeit im Vereinsgebiet zu heben, namentlich die Herstellung der Erzeugnisse in Bezug auf Schönheit der Form und technische Vollendung zu fördern, und den Gewerbetreibenden die Hilfsmittel der Kunst und Wissenschaft zugänglich zu machen“ eröffnete 1883 das Düsseldorfer Kunstgewerbemuseum.<sup>7</sup> Diese parallel zu vielen deutschen Städten stattfindende Museumsgründung sollte jedoch nur für eine kurze Zeit von 45 Jahren als eigenständige Institution Fortbestand haben. Die enthusiastisch begonnene Bewegung zur Belebung des lokalen Kunstgewerbes stagnierte bereits Anfang des 20. Jahrhunderts, ab den 1920er Jahren gab es keine Sammlungszuwächse mehr.<sup>8</sup> 1927 mit der Neuordnung der Städtischen Kunstsammlungen wurde der Verein aufgelöst und die Bestände des Hauses teilweise verkauft und teilweise dem städtischen Kunstmuseum (heutiges Museum Kunstpalast) zugesprochen, wo sie bis jetzt eine Abteilung des Hauses bilden.<sup>9</sup> Die Keramikbestände des Kunstgewerbemuseums erhielt das Hetjens-Museum.

### V.5.2.2 Laurenz Heinrich Hetjens und seine Sammlung

„Laurenz Heinrich Hetjens war eine typische Erscheinung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ein als fleißig, tatkräftig und intelligent charakterisierter Mann, der eine beachtliche Karriere vom Sattlergesellen zum technischen Direktor in der Energiewirtschaft machte.“<sup>10</sup>

1830 in Düsseldorf in ärmlichen Verhältnissen geboren, begann Laurenz Heinrich Hetjens mit zwölf Jahren seine Sattlerlehre und war ab 1851 Handwerksgehilfe auf Wanderschaft. In Aachen arbeitete er zunächst in einer Karosseriewerkstatt und wurde dann, mit einem beeindruckenden Karrieresprung, 1860 technischer Direktor eines privaten

7 Zitiert nach Mundt 1974, S 241.

8 Til und Zeising 2002, S. 44. Der Grund für diese Stagnation ist in der sich ändernden Ausrichtung sowohl des Kunstgewerbes als auch der Kunstgewerbemuseen zu suchen, vgl. Kapitel IV.1.

9 Vgl. Mundt 1974, S. 241.

10 Hakenjos 1999, S. 12.

Energieversorgungsunternehmens. Durch diese Position stieg Hetjens in höhere gesellschaftliche Kreise auf, wo er seine spätere Frau Maria Catharina Regnier geb. Dessart kennenlernte. Die vierzehn Jahre ältere Witwe brachte neben einem beachtlichen finanziellen Vermögen eine Dampfkessel- und Maschinenfabrik in die Ehe ein. Ausgestattet mit diesen Möglichkeiten, zog sich Hetjens aus dem Berufsleben zurück, um sich seiner vielfältigen Sammelleidenschaft zu widmen.<sup>11</sup>

Da wenig aussagekräftige Quellen über den Sammler Hetjens über uns gekommen sind, ist das wichtigste Dokument sein am 7. Mai 1902 in seinem Wohnort Aachen verfasstes Testament. Die sechzehn Seiten umfassende Schrift gibt in aller Ausführlichkeit Auskunft über die Sammlung des Stifters sowie detaillierte Vorgaben an seine Geburtsstadt Düsseldorf zum Umgang mit dem Erbe. Das Originaldokument befindet sich im Amtsgericht Aachen, eine Kopie im Stadtarchiv Düsseldorf konnte eingesehen werden.<sup>12</sup> Wie genau und bindend die Vorgaben des Stifters waren, verdeutlicht folgender Absatz, der sich gleich zu Beginn des Textes auf das von der Stadt Düsseldorf aus dem Stiftungsvermögen zu erbauende Museumsgebäude bezieht:

„Aus dem der Stadt Düsseldorf vermachten Vermögen hat dieselbe ein Kunst- und Kunstgewerbliches Museum zu erbauen und zwar in Stein und Eisen und mit Vermeidung jedes feuergefährlichen Materials. Dasselbe ist in einfachem Renaissancestil und bezüglich in Anzahl und ungefähren Größe der Räume, ohne zu große Vorhallen, in der Weise zu erbauen wie die in Düsseldorf auf dem Friedrichsplatz an der Allee-straße stehende Kunsthalle. Den Grund und Boden hierzu hat die Stadt Düsseldorf selbst zu stellen womöglich in der Nähe des Hofgartens (...). Dieses Museum soll für alle Zeiten den Namen Museum Hetjens führen (auch durch Aufschrift an der Giebelfront).“<sup>13</sup> (...) „Alle hier genannten Sammlungen wie auch die Sammlungen welche späterhin hinzukommen in das Museum Hetjens darf kein einziges Stück noch größere Anzahl Stücken auch nicht zu anderen Ausstellungen verschickt noch ausgestellt

11 Vgl. Mennicken 2009a, S. 46f.

12 StAD, Akt 0-2-1-109.0000. Der Text findet sich abgedruckt in: Katalog Düsseldorf 2009, S. 184-200.

13 Vgl. gedruckte Version des Textes in: Katalog Düsseldorf 2009, S. 184.

werden, weil gerade dadurch vieles beschädigt und zerstört werden, was nicht mehr zu ersetzen ist. (...) Das zu erbauende Museum sammt meinen darin aufzustellenden Sammlungen darf nicht dem Düsseldorfer Gewerbemuseum und Gegenständen vermischt werden, auch darf es nicht unter der Leitung des Gewerbemuseums noch unter des Gewerbevereins und nicht unter dessen Director gestellt werden.“<sup>14</sup>

Die Stadt Düsseldorf hielt sich zunächst an diese Vorgaben,<sup>15</sup> verwirklichte jedoch bald seine eigenen Pläne mit dem Museum. Auf den nächsten Seiten des Testaments folgt eine Auflistung der Kunstwerke seiner Sammlung, die im Museum Hetjens gezeigt werden sollten, angefangen mit dem Porträt Hetjens sowie seiner zu diesem Zeitpunkt bereits verstorbenen Frau, beide gemalt von Leon Herbo 1875.<sup>16</sup> Die auf den folgenden fünf Seiten beschriebenen Kunstwerke lassen einen Blick auf die weite Sammeltätigkeit Hetjens zu. Diese umfasst neben Gemälden, Kupferstichen, Radierungen und Lithografien des 16. bis 19. Jahrhunderts kunstgewerbliche Objekte aus Metall, Email, Elfenbein und Glas sowie Möbel, dazu etwa 700 Medaillen und Plaketten. Der größte Bestand fällt in den Bereich Keramik mit rund 1.000 Beispielen an Steinzeuggefäßen des 16. bis 19. Jh. mit dem Schwerpunkt Raeren und Siegburg. Hinzu kommen rund 2.000 Matrizen und Patrizen für die Keramikdekoration. Eine weitere Gruppe bilden wissenschaftliche Instrumente, vornehmlich des 19. Jahrhunderts. Hetjens hatte auch einige Islamica erworben: „(...) eine lederne persische Koranmappe in feinstem Lederschnitt altpersischer Arbeit wie noch nie eine gleiche in Deutschland gesehen, ferner neunzehn seidene altpersische Gobelins (hier in Deutschland seidene Persische Teppiche genannt weil dieselbe mit der Hand geknüpft sind) und acht wollene persische sehr alte Teppichen (sic)“.<sup>17</sup> Die Teppiche sollten laut testamentarischer Verfügung die Wände des zukünftigen Museums dekorieren (vgl. Abb. x.5.5.1).

<sup>14</sup> Ebenda, S. 190.

<sup>15</sup> Vgl. Hakenjos 1999, S. 21.

<sup>16</sup> Vgl. gedruckte Version des Textes in: Katalog Düsseldorf 2009, S. 185.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 187.

Bei dieser Auflistung wird klar, wie heterogen die Sammlung Hetjens war und wie schwer es sein würde, aus diesem Bestand ein erfolgreiches Museum mit einer schlüssigen Konzeption zu generieren. Da die Stiftung an die Eröffnung des Museums in einer Frist von zweieinhalb Jahren gebunden war, beeilte sich die Stadt Düsseldorf, die großzügige Spende anzunehmen und das Gebäude nach den Wünschen Hetjens zu errichten.

### V.5.2.3 Das Hetjens-Museum Düsseldorf von seinen Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg

Fristgerecht öffnete das Hetjens-Museum Düsseldorf am 6. Mai 1909 seine Tore. Das neu errichtete Gebäude in der Venloerstraße (heute Krefelder Straße) entsprach den Vorstellungen des Stifters (Abb. x.5.5.2). Erster Direktor wurde Heinrich Ritzerfeld, der dem Sammler lange Jahre als Sekretär und Restaurator zur Seite gestanden hatte und sich bestens mit der Sammlung auskannte. Hetjens hatte dies zehn Tage vor seinem Tod in einem Nachtrag zu seinem Testament vom Mai 1906 bestimmt.<sup>18</sup> Sally Schöne beschreibt im Jubiläumsband von 2009 die Präsentation der Sammlung als „bunte Mixtur“, die die Qualität vieler Einzelobjekte bestenfalls erahnen ließ.<sup>19</sup> Abbildung x.5.5.1 zeigt auf einem Foto von 1909 das Treppenhaus im Obergeschoss mit Gemälden und Grafiken an den Wänden sowie zwei Teppichen, darunter einen großformatigen Orientteppich, der bis in das Erdgeschoss herunter reicht.

Die Gründung des städtischen Kunstmuseums 1913 sowie die daraus folgende Umstrukturierung der städtischen Kunstsammlungen 1927/28 brachten auch für das Hetjens-Museum die ersten Veränderungen. Die Städtischen Museen bezogen die Gebäude am Ehrenhof, die eigens für die 1926 veranstaltete Ausstellung „Gesundheitspflege, Soziale Fürsorge und Leibesübungen“ (kurz Gesolei) durch den Architekten Wilhelm Kreis erbaut worden waren.<sup>20</sup> In das Erdgeschoss des Ehrenhof-Komplexes zogen das 1882 gegründete Kunstgewerbemuseum sowie das Kupferstichkabinett und die Kunstbibliothek, im

<sup>18</sup> Hakenjos 1999, S. 20f.

<sup>19</sup> Schöne 2009a, S. 123.

<sup>20</sup> Vgl. Hakenjos 1999, S. 22. Zu Wilhelm Kreis siehe auch Kapitel v.4.2.1.

Obergeschoss waren die Gemälde ausgestellt. Das Hetjens-Museum, dessen Bau sich in direkter Nachbarschaft befand, wurde verwaltungstechnisch in die städtischen Sammlungen eingebunden. Da die heterogene Sammlung des Hetjens-Museum nicht in die neue Konzeption der Städtischen Sammlungen passte und auch in der räumlichen Nähe kontextuell wenig schlüssig erschien, entschied man sich, alle nicht-keramischen Objekte der Hetjens-Sammlung an das Kunstmuseum zu übergeben und im Gegenzug die Keramiken des Kunstgewerbemuseums in das Hetjen-Museum einzugliedern.<sup>21</sup> Diese Entscheidung der Stadtverwaltung, aus einem Sammlermuseum ein Spezialmuseum für Keramik zu machen kann als sehr weitsichtig angesehen werden. Sicherlich hätte das Museum in seiner ursprünglichen Ausrichtung die Jahre nicht überdauert und wäre aufgelöst oder geschlossen worden.

Auch wenn diese Entscheidung aus heutiger Sicht positiv bewertet werden muss, da mit der Spezialisierung eine Anreicherung der Bestände einherging, brachte sie gleichzeitig den Nachteil, dass das Hetjens-Museum nunmehr als „Anhängsel“ des Kunstmuseums verwaltet wurde. Beim Museumsrundgang (vgl. Kap. V.5.4.1) rangierte das Hetjens-Museum erst ganz am Ende, nachdem alle Räume des Kunstmuseums durchwandert waren und erhielt dadurch sicherlich auch entsprechend wenig Besucher und Aufmerksamkeit. Wie sehr das Museum in den städtischen Planungen vernachlässigt wurde verdeutlicht die Tatsache, dass aus Kostengründen der Telefonanschluss der Verwaltung entfernt und das Museum nicht an die zentrale Schließanlage angeschlossen wurde.<sup>22</sup> Diese Hierarchisierung innerhalb der städtischen Museen ist bis heute zu spüren, wovon im Folgenden noch die Rede sein wird.

Heinrich Ritzerfeld, der nun ebenfalls formal der Museumsleitung in der Position eines Inspektors unterstellt war, hatte zwar eine umfangreichere Sammlung seines Spezialgebietes Keramik unter sich und konnte die Räume konzeptionell überarbeiten, doch auch hier wurden ihm viele Grenzen gesetzt. Sally Schöne beschreibt seinen anhaltenden Kampf um Anerkennung, die ihm als nichtakademischen „Dilettanten“ immer verwehrt blieb. Trotz dieser Schwierigkeiten gelang Ritzerfeld

<sup>21</sup> Schöne 2009a, S. 129.

<sup>22</sup> Vgl. Schöne 2009a, S. 130.

der kontinuierliche Ausbau der Sammlung, sowie die Veranstaltung von zahlreichen Sonderausstellungen.

Am 26. Mai 1936 war mit Ablauf der 30-jähriger Frist das Testament Hetjens nicht mehr bindend, da die Ansprüche anderer möglicher Erben erloschen waren. Von den Vorgaben hatte man sich ab 1927 mit der Umwidmung des Museums in ein Spezialmuseum sowie der Übernahme der Verwaltung durch das Kunstmuseum ohnedies weitestgehend entfernt.<sup>23</sup>

#### V.5.2.4 Vom Zweiten Weltkrieg bis heute

Das Hetjens-Museum in Düsseldorf überstand die Zeit des Zweiten Weltkrieges ohne größere Verluste. Die in das Bergwerk Berleburg (dem heutigen Bad Berleburg) in Nordrhein-Westfalen ausgelagerten Bestände scheinen komplett zurückgekehrt zu sein, auch das Gebäude nahm keinen Schaden.<sup>24</sup>

Nach Kriegsende bezog zunächst das Kunstmuseum, dessen Bau stärker beschädigt worden war und anschließend die Stadtbibliothek die Räumlichkeiten.<sup>25</sup> Erst 1949 wurde das Gebäude teilweise wieder für das Hetjens-Museum frei gegeben, sodass zu seinem 40jährigen Bestehen eine Übersichtsschau aus 2.000 Jahren Keramikgeschichte gezeigt werden konnte.<sup>26</sup>

Wie aus der Liste der Ausstellungen des Hetjens-Museums hervorgeht, realisierte Ritterfeld bis zu seinem Ruhestand 1953 eine Reihe sehr vielfältiger Ausstellungen.<sup>27</sup> Ein besonderes Augenmerk richtete er dabei auf zeitgenössische Keramik. Diese zeigte er oft im Dialog mit historischen Objekten. Ein krönender Abschluss seiner Berufslaufbahn war die Ausstellung „Picasso-Leger: Keramik“, die sicherlich nachhaltig dazu beitrug, den Namen des Museums international als Institution der Keramikgeschichte und als feste Größe auf seinem Gebiet zu etablieren. Diese Entwicklung bekräftigte auch die 1951 in Düsseldorf gegründete

23 Genau darauf, dass dies nicht geschieht, hatte Hetjens explizit in seinem Testament bestanden.

24 Schöne 2009a, S. 137.

25 Hier ist abermals die priorisierte Stellung anderer Institutionen und Museen gegenüber dem Stiftermuseum zu erkennen.

26 Schöne 2009a, S. 137.

27 Vgl. <https://www.duesseldorf.de/hetjens/ausstellungen/archiv.html> (04.01.17).

Gesellschaft der Keramikfreunde, einem Zusammenschluss von Wissenschaftlern, Museumskuratoren, Sammlern, Vertretern der Keramikindustrie sowie Künstlern mit dem Ziel der Förderung der Keramikforschung. Ritterfeld wurde zum ersten Generalsekretär der Gesellschaft ernannt.<sup>28</sup> Ihre Forschungsergebnisse publizierte die Gesellschaft in ihrer Zeitschrift „G-K-F“, die heute noch unter dem Namen „Keramos“ die wichtigste Zeitschrift auf dem Gebiet der Keramikforschung in Deutschland ist.

Ritterfeld, der zunächst auf Seiten der Stadtverwaltung als Nichtakademiker auf Widerstände stieß und nur aufgrund der testamentarischen Verfügung Hetjens die Position der Museumsleitung inne hatte, gelang es in seiner 44 Jahre andauernden Tätigkeit das Museum von einem Sammlermuseum zu einem Spezialmuseum für Keramik mit einer kulturübergreifenden Sammlung heranreifen zu lassen. Seine Fokussierung auf rezente Entwicklungen in der europäischen Keramik fiel in eine Zeit, in der sich zeitgenössische Künstler besonders für das Material Keramik interessierten und namhafte Künstler mit diesem Material experimentierten.<sup>29</sup>

Ritterfelds Nachfolger Adalbert Klein gelang es in seiner 25 jährigen Museumsleitung, diese Spezialisierung kontinuierlich fortzuführen.<sup>30</sup> Der in Bonn promovierte Kunsthistoriker konnte durch den Besuch der Münchner Staatlichen Kunstgewerbeschule auch eine materialbezogene Ausbildung im Bereich des Kunsthandwerks vorweisen. Klein erweiterte die Bestände des Museums und erschloss neue Gebiete wie die Keramik der frühen Mittelmeerkulturen, hinzu kamen wichtige Erwerbungen im Bereich der ostasiatischen sowie der Islamischen Keramik (vgl. Kap. V.5.3.5). Damit ist die Erwerbungsstätigkeit des Hetjens-Museum in den 50er und 60er Jahren ähnlich stark ausgeprägt wie die der bisher untersuchten Museen.

Die zügig wachsenden Bestände führten bald zu eklatanter Raumnot. Nach jahrelangem Ringen gelang es Klein, sich Gehör zu verschaffen und seine Forderung nach einem größeren Gebäude durchzusetzen.

28 Schöne 2009a, S. 139.

29 Zur erstarkenden Keramikproduktion in den 50er Jahren, siehe: Markus 2005.

30 Kowalski 2009, S. 146–153.

Wie geschickt der Museumsdirektor dabei wusste, die Presse für sich zu gewinnen und für sein Anliegen eine Öffentlichkeit zu schaffen, verdeutlichen zahlreiche Zeitungsartikel im Stadtarchiv Düsseldorf, die sicherlich entschieden zur Nachhaltigkeit dieser Forderung beitrugen.<sup>31</sup> Die öffentliche Aufmerksamkeit für dieses Anliegen sorgte letztendlich 1966 für die Durchsetzung eines Ratsbeschlusses, der das wieder zu errichtende Palais Nesselode als neues Domizil für das Hetjens-Museum vorsah. Mit dieser Entscheidung vollzog sich die Loslösung des Museums aus den Verwaltungsstrukturen des Kunstmuseums hin zu seiner wiedergewonnenen Selbständigkeit und der damit verbundenen zunehmenden öffentlichen und auch wissenschaftlichen Aufmerksamkeit. Wie weitreichend diese Veränderung tatsächlich war, verdeutlicht ein Artikel in den Düsseldorfer Nachrichten vom 18. April 1968, der ein Jahr vor dem Umzug von den Vorbereitungen hierfür berichtet:

„Für Dr. Adalbert Klein (...) gilt der Umzug als ein „Wunder“. Denn zum erstenmal beweisen damit die Düsseldorfer Stadtväter, daß sie sich des Schatzes in ihren Mauern bewußt sind. Als nach dem Tode (...) Laurenz Heinrich Hetjens die gesamte vorzügliche Sammlung in den Schoß der Stadt fiel, wußte man kaum etwas mit all den „Pöttjens“ anzufangen. Erst sehr spät, als das Ausland schon längst den Rang der Sammlung erkannt hatte, begann man auch in der Landeshauptstadt aufzumerken. Was einst fünftes Rad am Wagen des Kunstmuseums war geriet durch die systematische Aufbaupolitik Dr. Kleins und nicht zuletzt durch die unermüdlige Schenkfreude seiner Gönner immer mehr in den Vordergrund.“<sup>32</sup>

Der Umzug in das fertiggestellte Palais Nesselode begann im Oktober 1968, am 31. Mai des Folgejahres konnte die Wiedereröffnung zum 60-jährigen Jubiläum des Museums gefeiert werden. Wie vom Stifter gewünscht blieb der Name des Museums unverändert, erhielt jedoch 1975 den Beinamen „Deutsches Keramikmuseum“. Obwohl der Bau nicht als Museum konzipiert worden war, konnte das Keramikmuseum aufgrund der Unempfindlichkeit seines Sammlungsmaterials in die

31 StAD, 1-2014-3-68.0000.

32 Düsseldorfer Tageblatt vom 18.04.68, StAD, 167.

lichtdurchfluteten Räume ziehen. Die großformatigen Fenster erwiesen sich jedoch – wie wir noch sehen werden – oft als nachteilig, da sie Aufstellmöglichkeiten von Vitrinen begrenzten und nur wenig freie Wandfläche zur Bespielung zur Verfügung stand.

Unter abermals regem Interesse der Presse wurde die Eröffnung im Palais Nesselrode, das nach nahezu völliger Zerstörung im Krieg wieder errichtet worden war, wohlwollend kommentiert. Besonders hervorgehoben wird dabei auch die „Emanzipation vom Ehrenhof“ sowohl räumlich als auch administratorisch, sodass das Hetjens-Museum nun auch formal wieder seinen eigenen Direktor vorweisen konnte.<sup>33</sup>

Die Rheinische Post wirbt für eine nachhaltigere Öffentlichkeitsarbeit für das Museum, das weitaus mehr als „nur Pötte“ zu bieten habe:

„Die Keramik-Sammlung (...), kann sich in Qualität und Vielfalt mit dem ‚Victoria and Albert-Museum‘ in London vergleichen. Aber davon ist in keinem städtischen Kulturkalender, keinem Werbeprospekt die Rede. Die ‚Pötte‘ sind seit Jahrzehnten Stiefkinder der Werbung wie der wechselnden Museumsdirektoren.“<sup>34</sup>

Durch das neue repräsentative Haus in zentraler Lage gelingt es Klein und seinen Nachfolgern, das Museum im Bewusstsein der Bevölkerung zu verankern und seine internationale Bedeutung als Zentrum der Keramik-Forschung weiter auszubauen. Mit seinen vielseitigen Ausstellungen konnte Klein ein großes Publikum erreichen. Zu seinen wichtigen Projekten zählt die 1973 veranstaltete Ausstellung „Islamische Keramik“, die gemeinsam mit dem Museum für Islamische Kunst Berlin konzipiert und kuratiert wurde. Sie ist bis heute die einzige Schau in Deutschland geblieben, die sich enzyklopädisch exklusiv dem Material Islamische Keramik unter Einbeziehung zahlreicher nationaler und internationaler Leihgaben annäherte (siehe Kap. V.5.5.1).

Edith Kowalski sieht Kleins Verdienst darin, dass er „die Keramik als selbständige Kunstform neben der Malerei und Bildhauerei wei-

33 Vgl. Helga Meister: Hetjensmuseum selbständig. Im Sinne des Stifters – Keramikinstitut, in den Düsseldorf Nachrichten vom 06.06.1969, StAD, 167.

34 Gerda Kaltwasser: Nur Pötte? In der Rheinischen Post vom 05.04.1969, StAD, 167.

ter etabliert sowie insbesondere den Sammlungsbestand des Hetjens-Museums durch seine zahlreichen Forschungen und Publikationen umfassend untersucht“ habe.<sup>35</sup> Wie weit die Anerkennung in der Hierarchisierung der Künste gediehen ist, darüber wird im Folgenden noch genauer zu reflektieren sein.

Abermals neue Impulse konnte der Ethnologe Joachim Naumann, der die Nachfolge Kleins nach dessen Pensionierung 1978 antrat, geben. Unter seiner Direktorenschaft erweiterte er die Sammlung um Beispiele aus Afrika sowie dem präkolumbianischen Südamerika.<sup>36</sup> In seine zwanzigjährige Amtszeit fällt der Erweiterungsbau des Palais Nesselrode, das inzwischen längst nicht mehr der stetig wachsenden Sammlung gerecht werden konnte. Der Erweiterungsbau wurde im Mai 1994 zum 85-jährigen Bestehen eröffnet und beherbergt nun auch das Film-museum mit einem separaten Eingang. Der Anbau schließt sich links an das Palais Nesselrode mit einem Glaspavillon als Eingang und Vorraum an und glänzt durch eine große Schaufensterfront, durch die die Multan-Kuppel, ein Fliesenensemble aus Pakistan zu sehen ist. Dieses großformatige Schauobjekt der Islam-Sammlung wurde durch ihre prominente Präsentation zum zentralen Wahrzeichen des Museums.<sup>37</sup>

Naumanns Amtsnachfolge trat 1998 der Kunsthistoriker Bernd Hakenjos an, der bereits seit 1973 am Hetjens-Museum als Kurator tätig war. Sein besonderes Interesse galt dabei nordafrikanischer Keramik; die zweite große Ausstellung des Museums zu Islamischer Kunst „Marokkanische Keramik“ von 1987 resultierte aus diesem Interesse. Hakenjos wird heute noch seitens der Museumsverwaltung als ausgewiesener Experte für Islamische Keramik hervorgehoben, ihm gelang der Erwerb der Multan-Kuppel und er kuratierte die Neueinrichtung der Islam Abteilung im Anbau, wie sie heute noch zu sehen ist.<sup>38</sup>

In einer vergleichsweise kurzen Amtszeit von acht Jahren, die durch seinen Tod 2006 ein Ende nahm, entwickelte Hakenjos Ausstellungen, Themenabende und Museumsprogramme, die dem Museum zu wei-

35 Kowalski 2009, S. 152-153.

36 Ruffing 2009, S. 156.

37 Vgl. Ruffing 2009, S. 168.

38 Freundliche Information von Janine Ruffing, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Hetjens-Museum Düsseldorf, Interview der Autorin am 22.06.2016.

terer Bekanntheit verhalten. Das Hetjens-Museum prägte die Düsseldorfer Museumslandschaft durch eine „Verknüpfung von Wissenschaft und Entertainment“.<sup>39</sup> Die Sammlung des Museums umfasste inzwischen eine Zeitspanne von 8000 Jahren und eine geographische Ausdehnung auf fünf Kontinente.

Sally Schöne, die 2006 als erste weibliche Direktorin die Leitung des nunmehr hundertjährigen Museums übernahm, arbeitete weiter an der Öffentlichkeitswirksamkeit des Hauses. In ihrem Aufsatz „Ausblick“ anlässlich des 100jährigen Bestehens des Museums 2009 verdeutlicht sie die Wichtigkeit des weiteren kontinuierlichen Sammelns von keramischer Kunst der Gegenwart und beklagt sich über mangelnde Budgets und die geringe Zahl der Mitarbeiter.<sup>40</sup> Wie sehr die Situation die Museumsarbeit belastete verdeutlicht die Tatsache, dass Sally Schöne im September 2015 ihre Position kurzfristig kündigte. Ihre Stellvertreterin Daniela Antonin übernahm die Leitung kommissarisch, unklar ist jedoch ob die Direktorenstelle wieder besetzt wird. Die Stadt Düsseldorf möchte in einem „Kulturentwicklungsplan“ die Museumslandschaft reformieren, gleichzeitig sollen Personalkosten gespart und Budgets zusammengelegt werden. „Übergeordnetes Ziel ist es, vor dem Hintergrund gesamtgesellschaftlicher sowie städtischer und regionaler Veränderungen Schwerpunkte für eine zukunftsorientierte Kulturpolitik und Kulturarbeit der nächsten Jahre zu entwerfen und Rahmenbedingungen für eine zeitgemäße Kulturarbeit zu schaffen.“<sup>41</sup> Offensichtlich wird in der Stadtverwaltung ebenfalls darüber nachgedacht, die Administration des Hetjens-Museums wieder mit der Verwaltung des Museums Kunstpalastr zusammenzulegen.<sup>42</sup> Weiterhin kündigte Oberbürgermeister Thomas Geisel an, die „Kulturinstitute an Kriterien wie Partizipation und Strahlkraft zu messen“.<sup>43</sup>

39 Vgl. Sporkhorst 2009, S. 172.

40 Schöne 2009b, S. 174f.

41 Die Stadtverwaltung hat hierzu eine eigene Website eingerichtet: <http://www.kep-duesseldorf.de/das-projekt/> (01.12.16).

42 Arne Lieb: Hetjens-Museum verliert Leiterin, in der Rheinischen Post vom 4.7.2015, <http://www.rp-online.de/nrw/staedte/duesseldorf/hetjens-museum-verliert-leiterin-aid-1.5139845> (10.08.16).

43 Ebenda.

Den Erfolg eines Museums an Besucherzahlen zu messen ist eine fatale Entwicklung, bei der kleinere Häuser oder solche, die über Sammlungen angewandter und nicht freier Kunst verfügen immer die Verlierer sein werden. Genauso falsch ist es, die Daseinsberechtigung dieser Museen an die Zahl der Besucher zu binden. Völlig vergessen werden hier offensichtlich die fünf museologischen Aufgaben Sammeln, Bewahren, Forschen, Ausstellen und Vermitteln. Neben der publikumswirksamen Vermittlung der Sammlungen gilt es genauso diese zu bewahren und zu erforschen. Die Zukunft wird zeigen, ob und wie das Hetjens-Museum die Kulturpolitik unserer Tage übersteht. Es wäre wünschenswert, dass die großartige Sammlung des Hauses aus 8000 Jahren Keramikgeschichte weiterhin ihren festen Platz in der Düsseldorfer Museumslandschaft behaupten kann.

### V.5.3 Die Sammlung Islamischer Keramik am Hetjens-Museum Düsseldorf

Wie bereits erwähnt, ist der Grundstock der Islam-Sammlung aus den Beständen des Düsseldorfer Museums für Kunst und Gewerbe an das Hetjens-Museum überführt worden. Gleich mit dieser Eingliederung und der ihr folgenden Neueinrichtung der Räume begann die Ausstellung des Bestandes. In den 50er bis 70er Jahren folgte dann eine systematische Erweiterung der Sammlung durch Ankäufe und vereinzelte Schenkungen. Im Folgenden werden zunächst die wichtigsten und prominentesten Objekte der Sammlung vorgestellt sowie auf die Hintergründe ihrer Erwerbung eingegangen. Anschließend folgt eine Auswertung der Sammlung in Bezug auf ihre Zusammenstellung. Grundlage für diese Auswertung sind die Inventarkarten des Museums sowie der Ausstellungskatalog „Islamische Keramik“ von 1973, der gleichzeitig als Bestandskatalog angesehen werden kann, da die gesamte Düsseldorfer Sammlung in der Ausstellung berücksichtigt wurde.<sup>44</sup> Erwerbungen jüngerer Datums konnten, soweit sie in den Inventarkarten verzeichnet waren, ebenfalls einbezogen werden.

44 Abgesehen von fragmentarischen Objekten sowie Scherben.

Die Islam-Sammlung des Düsseldorfer Hetjens-Museums verfolgt das Ziel die Entwicklungsgeschichte der Islamischen Keramik, beginnend mit frühen Stücken aus dem 9. Jahrhundert bis ins 19. Jahrhundert in seinen Grundzügen darzustellen. Das Museum kaufte in jüngster Zeit auch einzelne Keramiken des 20. und 21. Jahrhunderts, um aktuelle Entwicklungen aufzuzeigen, diese sind jedoch bisher nicht in die Dauer-ausstellung eingeflossen.

### V.5.3.1 Inventarnummern

Die Inventarnummern des Hetjens-Museums nennen zunächst das Jahr der Erwerbung und sind anschließend durchlaufend nummeriert. So hat die Fliesenkuppel aus Multan etwa die Inventarnummer 1990/44.

### V.5.3.2 Baukeramik

Auch wenn die Gefäßkeramik überwiegt, verfügt die Sammlung über einige gute und großformatige Beispiele an Fliesenfeldern und Baukeramik. Das wohl prominenteste Stück der Sammlung ist die Multan-Kuppel (vgl. Abb. x.5.5.3).

## **Exkurs Fliesenkuppel aus dem Museumskomplex des Heiligen Abdul Wahab Din Panah, Pakistan**

Die Fliesenkuppel wurde für die anlässlich des Museumsanbaus neu konzipierte Islam Abteilung als prominentes Schaustück für den beachtlichen Preis von 250.000,- Mark bei Jörg Drechsel erworben.<sup>45</sup> Datiert wurde die Kuppel auf die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts und soll aus einer Gästeempfangshalle nahe eines Heiligengrabs in Süd-Pandschab stammen.<sup>46</sup>

Im Museumsarchiv finden sich insgesamt vier Fotografien der Fliesen in situ. Abbildung x.5.5.4 zeigt einen Ausschnitt des gesamten Gebäudes, auf Abbildung x.5.5.5 ist zu erkennen, dass die Fliesen noch vor ihrer Abnahme mittels angebrachter Etiketten durchnummeriert worden

<sup>45</sup> Zu Jörg Drechsel, siehe Kap. IX.6

<sup>46</sup> Katalog Düsseldorf 1994, S. 20. Bei dem Heiligen handelt es sich um Abdul Wahab Din Panah (1548–1603), sein oktogonales Mausoleum befindet sich in Daira Din Panah. Zu dem Mausoleumskomplex gehören offensichtlich noch weitere Gebäude. Vgl. Katalog Karachi 2011, S. 182–192.

sind. Im Archiv des Museums gibt es im gleichen Ordner neben den Fotografien, die höchstwahrscheinlich von Jörg Drechsel stammen, einen Bericht von Dorina Michaelis aus dem Jahr 2013, in dem sie eine Datierung der Fliesen sowie eine Zuschreibung des ursprünglichen Baus versucht. Darin schreibt sie: „die Kuppel gehörte ursprünglich zu einem Gebäude, das ca. 40 m vom Mausoleum entfernt ist (...) sowohl am Mausoleum als auch an dem Gebäude, zu dem die Kuppel gehört, ist die allgemein gebräuchliche Technik zu erkennen, dass die Keramik entfernt und durch Marmorplatten ersetzt wurde“.<sup>47</sup> Michaelis erwähnt in ihrem Bericht die einzige Monographie, die bislang zur Fliesenkunst in Pakistan verfasst wurde. Es handelt sich um einen begleitenden Katalog der Ausstellung „Tale of the Tile. The Ceramic Traditions of Pakistan“, die vom 23. Juni 2006 bis zum 17. Juli 2010 im Mohatta Palace Museum in Karatschi zu sehen war.<sup>48</sup> Die von Abdul Hamid Akhund und Nasreen Askari herausgegebene Publikation zeigt neben den Exponaten der Ausstellung, großformatige fotografische Aufnahmen der mit Fliesen verkleideten Bauwerke in Pakistan und gibt Informationen zu jedem einzelnen Komplex und seiner Dekoration.<sup>49</sup> Aus der Sichtung der Fotografien geht klar hervor, dass fast bei allen Kuppeln die Fliesenverkleidung abgenommen und durch Marmorplatten, kleinere behauene Steine oder einen schlichten weißen Kalkverputz ersetzt worden ist. Wahrscheinlich waren die Fliesen sehr stark verwittert und man sah ihre Erhaltung als zu schwierig oder nicht lohnend an, vielleicht fehlte auch das notwendige Know-how. Heute ist man sich des kulturellen Wertes der Originalverkleidung bewusst und versucht diese zu restaurieren oder zu replizieren. Dies scheint das Punjab Archaeology Department auch für das Mausoleum in Dera Din Panah geplant zu haben, wie aus einem Zeitungsartikel der englischsprachigen Tageszeitung Pakistans „Dawn“ klar hervorgeht:

47 „Multan-Kuppel, Bericht von Dorina Michaelis, Oktober 2013“, Archiv Hetjens-Museum Düsseldorf. Die Autorin dankt Dorina Michaelis für die Vorlage ihrer unveröffentlichten Magisterarbeit, in der sie sich ausführlicher mit dem Bau beschäftigt.

48 Zur Ausstellung „Tale of the Tile“, siehe: <http://www.mohattapalacemuseum.com/Tale%20of%20The%20Tile.html> (20.08.16).

49 Katalog Karachi 2011.

„The department would also avail the opportunity to correct some erroneous work done at the mausoleum to restore it in original shape. (...) The auqaf department had replaced the glazed lime plaster over the dome of the shrine by marble over a decade ago, which was illegal“<sup>50</sup>

Bei der Durchsicht des Karachi-Kataloges ist ebenfalls zu beobachten, dass die plan an den Wänden befestigten Fliesen die Zeiten besser überstanden zu haben scheinen, als die dem Wetter ausgesetzten auf der Kuppel. Ebenfalls klar zu erkennen ist, dass die Düsseldorfer Kuppel nicht zum Mausoleum selbst gehört. Eine Zuordnung anhand eines publizierten Fotos, in dessen Hintergrund eine ungeflieste Kuppel zu erkennen ist, lässt Rückschlüsse auf die tatsächliche Zuordnung zu. Das Bild trägt im Katalog den Untertitel „Dome of old *haveli* adjacent to the mausoleum“.<sup>51</sup> Das Gebäude verfügt anscheinend über eine Hauptkuppel, deren Teile nun in Düsseldorf ausgestellt werden, sowie mindestens vier sie begleitende kleinere Kuppeln. Auch wenn die auf Abbildung X.5.5.4 zu sehende kleinere Kuppel nicht mit dieser identisch ist, ist sie stilistisch doch eng verwandt und verfügt über die gleichen Fliesen im Tambour. Die beiden kleinen Kuppeln der Abbildung X.5.5.4 verfügen ebenfalls nicht über eine identische Dekoration. Daraus ergibt sich ein Bild von insgesamt vier unterschiedlichen Kuppeldekorationen, davon eine der Hauptkuppel und drei der begleitenden. Eine genaue Klärung der Verhältnisse kann nur eine Besichtigung vor Ort bringen. Es wäre wünschenswert, wenn zu diesen Multan-Fliesen aus der Spätmogulzeit, deren Beispiele – wie wir gesehen haben – in vielen Museen in Deutschland vertreten sind, weitere Forschungen angestellt würden. Fragen zur Provenienz der Einzelobjekte wären ebenfalls ein Forschungsdesiderat. Aus einem von Margarete Pavaloi zur Multan-Sammlung des Linden-Museums publizierten Artikel geht beispielsweise hervor, dass auch Stuttgart über einen Teil des Fliesenschmucks desselben Baus verfügt: „Ein weiteres Glanzstück in der

50 APP: Cost being estimated for shrine repair, in: Dawn vom 20.08.2006, <http://www.dawn.com/news/206643/cost-being-estimated-for-shrine-repair> (08.09.16).

51 Katalog Karachi 2011, S. 192, Fig. 312.

Sammlung ist ein Segment aus der Fliesenverkleidung einer Kuppel von einem Grabbau aus Dera Din Panah.<sup>52</sup>

Unklar ist nun, ob es sich bei dem Stuttgarter Segment um eines aus der Hauptkuppel handelt oder aus den Seitenkuppeln. Die Leiterin der Stuttgarter Abteilung Islamischer Orient Annette Krämer konnte zu diesem Objekt keine Aussagen treffen, da die nicht ausgestellten Multan-Fliesen sich in einem Außenmagazin befänden und sich auch nur schwer zuordnen ließen. Aus der Datenbank des Museums konnte Krämer als Eingangsdatum September 1994 erschließen sowie deren Erwerb aus Lottogeldern des Zentralfonds.<sup>53</sup> Auch hier wäre es vorteilhaft, wenn die Museen sich zusammenschließen und ihre Informationen austauschen könnten. Möglicherweise hatte Drechsel die an Düsseldorf unverkäuflichen Teile der Kuppel zusammen mit einem Konvolut an weiteren Fliesen dem Stuttgarter Museum verkauft. Sowohl Krämer als auch Frembgen sprechen von einer geradezu freundschaftlichen Beziehung zwischen Jörg Drechsel und Johannes Kalter, dem ehemaligen Kurator der Stuttgarter Orient Abteilung (vgl. Kap. IV.2).<sup>54</sup>

Neben diesem prominenten Monumentalstück verfügt die Baukeramiksammlung des Hetjens-Museums über weitere wichtige Beispiele. Erwähnenswert sind hier herausragende Sternfliesen mit figürlicher Dekoration aus der Seldschuken- und Mongolenzeit, auf deren Erwerbungs-geschichte im Folgenden noch eingegangen wird. Weitere herausragende Beispiele sind Fliesen aus der Blütezeit der Iznik-Produktion in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, ein safawidischer Fliesenbogen, sowie ein blau-weißer Fliesenbogen aus Multan (vgl. Abb. x.5.5.18).

Weiterhin umfasst die Islam-Sammlung eine große Zahl von Einzel-fliesen, die zum Teil fragmentarisch sind. Laut Zählung in den Inventar-karten sowie dem Bestandskatalog von 1973 verfügt das Museum über rund 121 osmanische Fliesen aus Iznik, Kütahya und Syrien, 22 Fliesen aus dem Iran (zuzüglich eines Fliesenfeldes aus der Safawiden-Zeit) sowie rund 49 Beispiele der spanisch-maurischen Fliesenkunst.

52 Pavaloi 2001, S. 117. Als Inventarnummer des Segments ist 407a/00xx angegeben.

53 E-Mail von Annette Krämer an die Verfasserin vom 02.01.17.

54 Ebenda sowie Interview der Autorin mit Jürgen Wasim Frembgen am 06.12.16.

### V.5.3.3 Gefäßkeramik

Im Bereich der Gefäßkeramik sind die wichtigsten Gruppen mit einigen, mitunter hochkarätigen Beispielen vertreten. Dies betrifft die frühen Keramiken aus Nischapur und Afrasiab, darunter auch schöne Beispiele mit Schlickermalerei sowie einige Lüsterkeramiken aus dem Iran. Hier ist besonders eine großformatige Vase aus Kaschan mit reichem ikonographischem Programm hervorzuheben (vgl. Abb. X.5.5.17 hinten rechts).<sup>55</sup> Aus dem 12. und 13. Jahrhundert ist die Gruppe der Keramiken mit türkisfarbener Laufglasur, sowie formgemodelte Gefäßkeramik in Türkis und Weiß zahlenmäßig gut vertreten.

Zur Veranschaulichung des Herstellungsprozesses gemodelter Keramiken verfügt die Sammlung über ein Model aus dem 12. bis 13. Jahrhundert mit einem reichen Bildprogramm höfischer Szenen (Inv.Nr. 1959/7). Aus der zeitgleichen Gruppe der figürlich dekorierten Minai-Ware sticht besonders ein reich dekoriertes Krug sowie eine Schale mit zentraler Herrscherfigur hervor (Inv.Nr. 1942/1 und 1942/2).

Aus der Gruppe der Rakka-Ware besitzt das Museum einen interessanten Fehlbrand aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts (Inv.Nr. 1957/50). Zu einigen Vergleichsstücken aus dem Karatay Museum in Konya konnte Marilyn Jenkins-Madina in ihrer herausragenden Publikation vom Metropolitan Museum New York „Raqa revisited“ überzeugend darlegen, dass es sich bei dieser Gruppe um Ausschussware handelt, die den ersten Kobald-Brand nicht intakt überstanden hat und dadurch den zweiten Lüsterbrand vermissen lässt.<sup>56</sup> Bei der Publikation des Düsseldorfer Stückes im Katalog von 1973 war diese Schlussfolgerung noch nicht gezogen worden.<sup>57</sup>

Die Düsseldorfer Sammlung umfasst weiterhin drei gut erhaltene Beispiele der Ladjwardina-Ware aus dem 14. Jahrhundert mit Überglasurmalerei und Vergoldung auf blauem Grund, darunter eine ihrer Form nach seltene großformatige Deckelschale.<sup>58</sup> Gut erhaltene Kera-

55 Die Vase aus der Sammlung Ludwig Aachen befindet sich inzwischen nicht mehr im Hetjens-Museum. Sie wurde zur Restaurierung und anschließenden Dauerleihgabe an das Museum für Islamische Kunst Berlin gegeben.

56 Siehe Katalog New York 2006a, S. 4ff.

57 Vgl. Katalog Düsseldorf 1973, Kat.Nr. 193, S. 142.

58 Ebenda, Kat.Nr. 224.

miken dieser Gruppe sind verhältnismäßig selten, da die auf der Glasur aufgebrachte Malerei sowie Vergoldung recht empfindlich ist und vor allem bei Bodenlagerung Schaden nimmt und es zu Trübungen kommen kann.

Die Gruppe der Sultanabad-Waren aus dem frühen 14. Jahrhundert sind mit zwei Beispielen vertreten (Inv.Nr. 1941/52 und 1941/54). Keramiken der an chinesischem Porzellan orientierten safawidischen Keramik mit kobaltblauer Dekoration sind nicht systematisch gesammelt worden, es finden sich jedoch einige Beispiele dieser Gruppe.<sup>59</sup> Aus gleicher Zeit verfügt die Sammlung über zwei hochwertige Kannen mit Durchbruchdekor (Inv.Nr. 12312 und 12635).

Besonders hervorzuheben ist die große Sammlung osmanischer Keramik am Hetjens-Museum. Sie wurde von Franz Bock bei seinen Erwerbungsreisen im Orient in den 1880er Jahren zusammengetragen und umfasst laut Zählung der Inventareintragungen insgesamt 134 Gefäßkeramiken sowie rund einhundert Fliesen.<sup>60</sup> Der Iznik-Produktion können davon 31 Keramiken zugeschrieben werden, sie stammen größtenteils aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und weisen eine hohe Qualität auf. Eine besondere Seltenheit stellen gleich drei Schüsseln mit einem hohen Ringfuß aus Iznik vom Anfang des 16. Jahrhunderts mit feinen Dekorationen in Kobaltblau dar.<sup>61</sup> Die Sammlung der Kütahya-Keramiken umfasste laut Inventarkarten zur Zeit ihrer Erwerbung 95 Beispiele, vornehmlich aus dem 18. und 19. Jahrhundert, darüber hinaus vertreten sind wenige Beispiele der Çanakkale-Produktion des 19. Jahrhunderts. Vermutlich waren viele dieser Keramiken zur Zeit von Bock „Basarwaren“, die zur Deckung des täglichen Bedarfs hergestellt wurden und daher vom Kunsthändler günstig in großer Stückzahl erworben werden konnten. Dennoch ist diese Sammlung außerordentlich, da sie die größte Sammlung von Kütahya-Keramiken in Deutschland darstellt, möglicherweise eine der größten außerhalb der Türkei.<sup>62</sup>

<sup>59</sup> Vgl. Katalog Düsseldorf 1973, Kat.Nr. 361, 362, 368 und 372–376.

<sup>60</sup> Zu Franz Bock, siehe Kapitel V.5.3.4 und IX.1.

<sup>61</sup> Inv.Nr. 12089, 12090 und 12092, Kat. Düsseldorf 1973 Nr. 311–313.

<sup>62</sup> Die wichtigsten Sammlungen in der Türkei sind in den Privatsammlungen des Pera Museums mit rund 1000 Kütahya-Keramiken sowie des Sadberk Hanım Museums, beide

In Europa wurden Kütahya-Keramiken sowohl bei den Sammlern und Museen als auch in der Forschung zugunsten der prominenteren Iznik-Keramiken stets vernachlässigt. Bis heute fehlt ein umfassendes monographisches Übersichtswerk über die Geschichte dieser Keramikmetropole. In der Türkei sind in den letzten zehn Jahren einige Publikationen erschienen, an erster Stelle ist hier die Monographie von Garo Kürkman zu nennen.<sup>63</sup>

Eine Sammlung von 306 Keramiken aus Nordafrika (mit dem Schwerpunkt Marokko) aus dem 19. und 20. Jahrhundert ist unter ethnologischen Gesichtspunkten zusammengetragen worden. Dies wird deutlich bei der Auswertung der 1987 veranstalteten Ausstellung „Marokkanische Keramik“, bei der ein Teil dieser Keramiken gezeigt wurde (vgl. Kap. v.5.5.2). Rund hundert Keramiken der Sammlung erwarb, laut Inventarkarten, Bernd Hakenjos auf einer Exkursion auf dem Souk von Fes (Inv.Nr. 1981/70-172). Mit dieser ethnologischen Sammlung unterscheidet sich das Hetjens-Museum von den bisher untersuchten Kunstmuseen, die ihren Sammlungsschwerpunkt auf Grundlage künstlerischer und technischer Kriterien auf Feinkeramik setzen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die 1173 Objekte umfassende Islam-Sammlung des Museums sich wie folgt zusammensetzt:

Wie Tabelle X.5.2.1 zu entnehmen ist sind Keramiken aus dem Iran mit 108 Beispielen vertreten, davon entfallen auf die Frühzeit 18 Beispiele, auf das 11 bis 13. Jahrhundert 37. Aus der Zeit des 13 bis 15. Jahrhunderts stammt die kleinste Gruppe mit 15 Objekten. Zahlenmäßig am stärksten vertreten ist die iranische Keramik des 16 bis 19. Jahrhunderts mit 38 Stücken. Die Auswertung der Techniken zeigt eine deutliche Gewichtung auf Keramiken mit polychromer Malerei (26 Objekte), dies entspricht der starken Gruppe der spätzeitlichen Keramiken, für die diese Malerei charakteristisch ist. Ebenfalls gut vertreten sind Lüsterkeramiken (20 Objekte) und Keramiken mit polychromer Glasur (22 Objekte),

in Istanbul, zu finden. Zur Sammlung des Pera Museums, siehe: <http://www.peramuzesi.org.tr/Sergi/Kutahya-Cini-ve-Seramikleri/79> (21.08.16). Zur Sammlung des Sadberk Hanım Museums, siehe: <http://www.sadberkhanimmuzesi.org.tr/default.asp?page=koleksiyon&kategori&tkid=9&oid=26&aid=59&hl=tr> (21.08.16). Über eine Sammlung von über 70 Keramiken aus Kütahya verfügt das Victoria and Albert Museum in London, vgl. Crowe 2011.

<sup>63</sup> Kürkman 2005.

die charakteristisch für die mittelalterlichen Islamischen Keramiken sind. Die seltene Gruppe der Minai-Keramiken mit Aufglasurmalerei ist mit fünf Exemplaren ebenfalls stark vertreten. In Bezug auf die Dekore fällt die große Gruppe an Keramiken mit figürlicher Dekoration auf (34 Objekte), diese scheinen gezielt gesammelt worden zu sein. Keramiken mit kalligraphischem Dekor sind hingegen mit 16 Beispielen in weit geringerem Umfang vertreten. Dies ist ein deutlicher Unterschied zu den bisher ausgewerteten Museumssammlungen, bei denen die beiden Zahlen dichter beisammen liegen. Einzig die ethnologische Sammlung des Museums Fünf Kontinente München weist ein ähnliches Verhältnis von etwa zwei zu eins auf (vgl. auch Tabelle x.1.2.1 sowie Diagramm x.6.1.1).

Bei der Verteilung der Gefäßformen ergibt sich die typische Gewichtung auf Flachgefäße wie Schalen, Schüssel und Teller. Hochgefäße wie Vasen, Flaschen und Krüge rangieren an zweiter Stelle. Dies entspricht museumstechnischen Überlegungen, die ein Ausstellen von Flachgefäßen, die wie ein Bildträger inszeniert werden, bevorzugen. Auffällig ist, dass keinerlei Figurinen in der Sammlung zu finden waren. In der aktuellen Dauerausstellung ist eine Figur eines thronenden Herrschers aus dem 13. Jahrhundert zu sehen.<sup>64</sup>

Mit 88 Objekten vergleichsweise stark vertreten sind in der Museumssammlung Keramiken der übrigen Länder (siehe Tabelle x.5.2.2). Diese Gruppe besteht fast ausschließlich aus Keramiken aus dem Osmanischen Reich, hinzu kommen wenige Beispiele syrischer Keramik aus der vorosmanischen Zeit davor. Der Grund für diese starke Gewichtung auf das Osmanische Reich ist auf die bereits beschriebenen Erwerbungen des Kunstgewerbemuseums von Franz Bock zurückzuführen. Auffällig ist, dass das Museum keine einzige historische Keramik aus Ägypten erworben hat. Dem gegenüber steht die 306 Objekte umfassende Sammlung nordafrikanischer Keramik aus dem 19. und 20. Jahrhundert.

<sup>64</sup> Die Museumsverwaltung konnte keine weiteren Angaben zu diesem Objekt machen. Es ist in keinem der Kataloge abgebildet, eine Inventarnummer ist ebenfalls nicht angegeben. Freundlicher Hinweis von Miriam Schaum, Verwaltung Hetjens-Museum Düsseldorf per E-Mail vom 15.11.16.

Der Sammlungsschwerpunkt dieser Gruppe auf osmanische Beispiele spiegelt sich in der Technik und Dekoration wieder, die Keramiken sind größtenteils polychrom bemalt und verfügen über wenige Beispiele von Kalligraphie oder figürlicher Bemalung. Das gleiche gilt für die Formen der Keramiken. Die für Iznik und Kütahya typischen großformatigen Teller sind mit 29 Exemplaren zahlenmäßig am stärksten vertreten. Es fällt weiterhin auf, dass die in Museumssammlungen oft zu findende Form des zylindrischen Humpens in der Düsseldorfer Sammlung nicht repräsentiert ist. Damit folgt die Sammlung mit Ausnahme der marokkanischen Keramik im Großen und Ganzen dem von Lane und Kühnel formulierten Kanon.

Nach der Untersuchung der Zusammenstellung der Sammlung Islamischer Keramik am Hetjens-Museum soll im Folgenden genauer auf die Erwerbsumstände eingegangen werden.

#### V.5.3.4 Erwerbungen der Zeit vor 1945

In ihrer Monographie „Der Aachener Kanonikus Franz Bock und seine Textilsammlung“ beschäftigt sich Birgitt Borkopp-Restle mit der Persönlichkeit eines der interessantesten deutschen Kunsthändler des ausgehenden 19. Jahrhunderts, der eine Schlüsselposition in der Zusammenstellung der Düsseldorfer Kunstsammlungen inne hat. Borkopp-Restle zeichnet die Spuren des auf Textilien spezialisierten Kunsthändlers nach, der sich aufgrund seiner fragwürdigen Praxis, Textilien zu zerschneiden, um sie an mehrere Sammlungen gewinnbringend verkaufen zu können, den Spitznamen „Scherenbock“ eingehandelt hatte.<sup>65</sup>

Der Düsseldorfer Central Gewerbe Verein hatte bereits 1884 von Franz Bock eine 3.500 Werke umfassende Sammlung von vornehmlich Textilien erworben. Angesichts der Quantität der von Bock angebotenen Objekte hoffte der Verein auf eine rasche Mehrung seiner Bestände mit Hilfe des Kunsthändlers, um bald eine ansehnliche Museumsammlung vorweisen zu können. Dazu verpflichtete der Verein Franz Bock als seinen „Haupteinkäufer“. Borkopp-Restle bewertet die enge Beziehung Bocks zum Düsseldorfer Central Gewerbe Verein als eine, die „in der Geschichte der Kunstgewerbemuseen wohl kaum ihresglei-

65 Vgl. Kerksenbrock-Krosigk 2014, S.170.

chen hat“.<sup>66</sup> Diese Beziehung ging sogar so weit, dass der Verein Bock für seine Museumserwerbungen auf ferne Reisen schickte:

„Von vielen Seiten wurde (...) der lebhafte Wunsch geäußert, Herr Dr. Franz Bock möge auf einer abermaligen Orientreise seine reichen Kenntnisse und Erfahrungen auf dem Gebiete der Kleinkunst zum weiteren Ausbau des in Düsseldorf gegründeten Museums für Kunst und Gewerbe nutzbar machen. Auf einer größeren Reise in die noch wenig untersuchten alten Kulturstädte des Orients sollte das ausfindig gemacht werden, was für die Regenerirung und das Aufblühen der verschiedenen Zweige des heimathlichen kunsthandwerkes Ersprießliches und Mustergiltiges sich noch in den vielen Bazars des Morgenlanden fände.“<sup>67</sup>

In der auf die Reise folgenden Ausstellung, aus dessen Katalog diese Formulierung stammt, wurden die neu erworbenen Kunstschatze stolz präsentiert. Der lange beschreibende Text gibt interessante Einblicke und Interpretationen, die hier als Zeitdokument etwas ausführlicher zitiert werden sollen. Im ersten Saal der Schau waren Bucheinbände des 16. bis 18. Jahrhunderts zu sehen. Zu diesen gibt es einen interessanten Kommentar im Katalog:

„Leider ließ es der Fanatismus der Moslim (sic) sowohl in den Bazaren zu Cairo, als auch in denen zu Konstantinopel, Smyrna, Damaskus nicht zu, daß die mit Miniaturen verzierten Korane und litrugischen Schriften zugleich mit den äußerst kunstreichen Einbänden käuflich abgegeben wurden.“<sup>68</sup>

Weiterhin schreibt der Autor, Armenier und Iraner seinen hier nicht so streng gewesen und hätten großzügig sowohl Miniaturen als auch Korane mit den dazugehörigen Einbänden verkauft.<sup>69</sup> Mit dieser Feststellung wird suggeriert, Muslime hätten ihre religiösen Schriften nicht Ungläubigen übergeben wollen und diese daher herausgetrennt und

<sup>66</sup> Borkopp-Restle 2008, S. 191.

<sup>67</sup> Katalog Düsseldorf 1885, S. 1.

<sup>68</sup> Ebenda, S. 2.

<sup>69</sup> Ebenda.

nur die Einbände veräußert. Bei den benannten Werken kann es sich jedoch nicht um Korane handeln, da diese niemals mit Miniaturen bebildert werden. Möglicherweise war es entweder Bock selbst der diese abtrennte, um an ihnen doppelt zu verdienen, oder es waren die Verkäufer selbst, die so handelten. Fest steht jedenfalls, dass es eine gängige Praxis im 19. (teilweise auch noch 20.) Jahrhundert war, Miniaturen aus Büchern und Alben rauszulösen und diese einzeln zu veräußern. Es folgt im Rahmen der Beschreibung des zweiten Ausstellungsraums eine interessante Einschätzung:

„(...) eine umfangreiche Collection von vielfarbigen orientalischen Fliesen und Fayence-Platten dar, welche meistentheils aus heute zerstörten Moscheen und Bädern von Konstantinopel, Salonichi, Brussa und Smyrna herkommen und nach persischen Vorbildern im 16. und 17. Jahrhundert angefertigt wurden. Auch eine große Zahl von meistens sechseckig geformten Fliesen, der als syrischen Fabrication von Damascus, Aleppo und Beirout angehörende, sind auf dieser Wandfläche befestigt, die in ihren vielgestaltigen Mustern den heutigen einschlagenden keramischen Indurstrieen eine Fülle der fromschönsten Motive an die Hand geben.“<sup>70</sup>

In dieser Formulierung wird der Zweck der Sammlung, Vorbild für das zeitgenössische Kunsthandwerk zu sein, explizit aufgegriffen. Eine weitere Passage im fortlaufenden Text vertieft diesen Gedanken und analysiert scharfsinnig die verheerenden Auswirkungen europäischer Billigprodukte auf das osmanische Kunsthandwerk:

„Deswegen sind heute die großen Bazars von Constantinopel und Kairo bis nach Damascus und Bagdad von einer unglaublichen Menge europäischer Halbfabricate derart überschwemmt, daß dagegen die Erzeugnisse der inländischen Hausindustrie fast verschwindend in den Hintergrund treten. Merkwürdiger Wechsel der kunstindustriellen Bestrebungen der Neuzeit! Der Orient läßt sich unter Darangabe feiner traditioneller gediegener Hausindustrieen gegen gutes Geld überschwemmen von den

70 Ebenda, S. 3f.

kurzlebigen halbfabricaten des Abendlandes, während hingegen der geläuterte Geschmack des Occidentes, wie dies auch die levantinische Ausstellung beweist, die älteren kunstindustriellen Erzeugnisse des Morgenlandes als anregende Lehrmittel zur Hebung der verschiedenen Kleinkünste fortwährend mit Vorliebe aufsucht.<sup>71</sup>

In Saal 2 waren neben Baukeramik in benachbarten Schauschränken „keramische Arbeiten Persiens“ ausgestellt, die als „ebenbürtige Concurrenten von China und Japan“ bewertet werden.<sup>72</sup> Im dann folgenden Abschnitt wird zunächst auf die Kütahya-Sammlung und anschließend auf die Iznik-Keramiken des Museums Bezug genommen, deren Herstellungsort zu dieser Zeit noch auf Rhodos vermutet wurde (vgl. Kap. II.2.2).

„(...) desgleichen auf den Inseln des ägäischen Meeres, namentlich auf Rhodos die berühmten und heute sehr gesuchten vielfarbigen griechischen Pottereien, die man heute meistens mit dem generellen Namen rhodiser Fayencen bezeichnet. Zur Erhöhung der Reputation dieser unvergleichlich schönen und seltenen Teller, Krüge und Geschirre von Rhodos in ihrem vielfarbigen immer verschiedenartigen Decor führen ausländische und auch deutsche Kunstschriftsteller die alte unverbürgte Fabel immer wieder von neuem aufs Tapet, daß diese (...) Geschirre von persischen Gefangenen hergestellt worden seien, die von den rhodischen Rittern, den späteren Maltesern, zu Gefangenen gemacht worden seien.“

Im Folgenden wird versichert, dass Bock die erhaltenen spätgotischen Wohnungen der Ritter auf Rhodos besichtigt habe, ohne auch nur eine Spur besagter Keramiken zu finden. „Desto häufiger waren jedoch in den weitläufigen Bazars zu Stamboul, zu Smyrna und anderswo noch zahlreiche Ueberbleibsel dieser specifisch griechischen vulgo rhodiser Hausindustrie anzutreffen.“ Weitere Keramiken, die teilweise in schlechtem Zustand waren, erwarb Bock von anderen griechischen Inseln, was den Autor dazu bringt, die Produktionsstätte der Iznik-Keramiken auf

71 Ebenda, S. 7.

72 Ebenda, S. 4.

verschiedenen griechischen Inseln zu vermuten.<sup>73</sup> Auf die Idee, dass es sich um türkische Kunstfertigkeit handeln könnte, kam der Autor nicht, auch die Zuschreibung von Brokat- und Seidengeweben des 16. Jahrhunderts nach Bursa lehnt er ab, da er hierzu eine klare Meinung vertrat:

„Die Söhne Osmans (...) haben auf keinem Gebiete der Kunst Selbständiges und Hervorragendes geleistet. Das Sinnen und Trachten des Hofes und der Nation war nur auf Krieg und Eroberung gerichtet; die Pflege der Kunst und des Kunsthandwerkes verbleib den Besiegten oder wurde nach arabischen oder persischen Normen von auswärtigen Stammesgenossen geübt.“<sup>74</sup>

Die größte Gruppe der „Levantinischen Ausstellung“ waren 1.500 Textilien aus Europa und der islamisch geprägten Welt aus einer Zeit von der Antike bis in die Gegenwart.

In den Inventarbüchern des ehemaligen Kunstgewerbemuseums finden sich noch die Eintragungen der Erwerbungen von Franz Bocks Orientreise von 1885.<sup>75</sup> So ist beispielsweise eine schöne Iznik-Keramik der Sammlung unter der Inventarnummer 10373 verzeichnet.<sup>76</sup> Die Beschreibung des Objektes lautet: „Am Rand blaue Wolken, im Inneren Darstellung eines Segelschiffes mit 3 Masten. 16–17. Jhrh.“. Als Eingangsdatum ist der „5. V.86“ vermerkt. Die Stücke kamen also zunächst in die Ausstellung und wurden anschließend inventarisiert. Auf der gegenüberliegenden Seite des Buches ist als „Art des Erwerbes“ „Gekauft von Hr. Dr. Fr. Bock, Aachen“ eingetragen, unter „Bemerkungen“ ist zum Zustand des Objektes der Vermerk „geflickt“ hinzugefügt. Als Preis sind 35,- Mark angegeben. Dieser Preis ist bei allen Keramiken dieser Erwerbung, die Ergänzungen oder Klebungen aufweisen, angegeben.

73 Ebenda, S.5.

74 Ebenda, S. 11.

75 Die Autorin dankt Dedo von Kerksenbrock-Krosigk, Direktor des Glasmuseums Hentrich im Museum Kunstpalast Düsseldorf, für die Zusendung von gescannten Seiten des Inventarbuches.

76 Vgl. Katalog Düsseldorf 1973, Nr. 330, S. 227.

Beim Vergleich der Listung des Inventarbuches und den Iznik-Keramikern, die im Katalog von 1973 publiziert wurden fällt auf, dass einige der im Inventarbuch aufgeführten Teller nicht in der Ausstellung gezeigt worden sind. Es war auch nicht möglich, diese in den Inventarkarten des Hetjens-Museums zu finden. Der erste Teller der Iznik-Reihe hat die Inventarnummer 10371. Hier ist als Beschreibung zu lesen „Per-sisch-rhodischer Fayenceteller mit weißer Glasur. Am Rand Wolken in grau, im Innern stilisiertes Pflanzenornament in verschiedenen Farben mit schwarzen Umrissen. Die Fabrikation dieser Teller dürfte über den ganzen griechischen Archipel verbreitet gewesen sein.“<sup>77</sup> Aufgrund der sehr allgemein gehaltenen Beschreibung kann das Stück nicht identifiziert werden, sein Verbleib ist unklar. In der Beschreibung der Herkunft des Objektes werden die Aussagen des Kataloges von 1885 übernommen. Aufgrund des guten Erhaltungszustandes ist der Preis der Keramik im Inventarbuch mit 100,- Mark angesetzt.

Angespornt durch den Erfolg und die Erwerbungen dieser Reise trat der Direktor des Kunstgewerbemuseums Heinrich Frauberger 1890 höchstpersönlich eine Orientreise an, ihre Ausbeute wurde abermals in einer Ausstellung sowie einem zweibändigen Katalog, der gleichzeitig als Reisebericht angelegt war, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.<sup>78</sup>

Dieser hochkarätige Grundstock der Sammlung, der durch die Orientreisen zustande gekommen war, ist leider nicht weiter ausgebaut worden, auch erfuhr die Sammlung kaum größeres Interesse seitens des Museums. Sicherlich hat dies auch mit dem Schicksal des Kunstgewerbemuseums zu tun, dass seine Eigenständigkeit verlor. Wie bereits erwähnt, gingen die Keramikbestände an das Hetjens-Museum und die Glas-Sammlung an das Museum Hentrich über, das unter demselben Dach ansässig ist. Die übrigen Bestände fristeten Jahrzehnte lang ihr Dasein unbeachtet im Depot. Diese kleine aber feine Islam-Sammlung ist bei den Fachleuten kaum bekannt und stand dadurch auch der Forschung nicht zur Verfügung. Gierlichs und Hagedorn widmen der Museumssammlung zwei Seiten in ihrem Buch.<sup>79</sup> Erst seit der Wieder-

77 Die Autorin dankt Almut Stute für ihre Hilfe bei der Entzifferung einiger kniffliger Stellen des handgeschriebenen Inventarbuches.

78 Katalog Düsseldorf 1890. Vgl. dazu auch: Katalog Düsseldorf 1985, S. 196.

79 Gierlichs und Gladiß 2004, S. 93f.

eröffnung des Museum Kunstpalast von 2001 mit einem neuen Konzept ist wieder eine sehr kleine Präsentation dieser Bestände zu sehen.<sup>80</sup> Die Kuratorin Barbara Til inszeniert wenige Stücke in einer Koje, auf die der Blick durch die mächtige mamelukische Flügeltür frei gegeben wird. Diese Flügeltür ist bereits auf einem historischen Foto zu erkennen, auf das im Folgenden noch eingegangen wird (vgl. Abb. x.5.5.6). In der heutigen Inszenierung sind hinter der Tür auf der linken Seite Einzelobjekte aus Metall sowie Beispiele der Buchkunst zu sehen, an der rechten Wand hängen Textilien. In der Mitte des Raumes ist die ausdrucksstarke Arbeit des Künstlers Mounir Fatmi „Impossible Union“ von 2011, die eine Schreibmaschine mit hebräischer Tastatur zeigt, aus der arabische Kalligraphien aus Metall sprießen, aufgestellt. Die historischen Bestände ergänzt durch eine zeitgenössische Arbeit in Szene zu setzen, ist ein gelungener Ansatz. Schade nur, dass sich die Museumsleitung nicht dazu durchringen konnte, ihrer Islam-Sammlung mehr Platz zur Verfügung zu stellen.

Doch kehren wir zurück zu den Entwicklungen in der Keramiksammlung des Hetjens-Museums. Nach der Übernahme der Bestände des Kunstgewerbemuseums sind zunächst keine weiteren Keramiken für die Abteilung erworben worden. Die ersten eigenen Zuwächse fallen in die Zeit von 1941 und 42. Der Erwerb laut Inventarnummern von 49 hochwertigen Keramiken in der Zeit des Zweiten Weltkrieges ist sehr ungewöhnlich und macht neugierig auf die Umstände, die zu dieser Erwerbung führten. Die Inventarkarten des Museums gaben erste Hinweise auf den Kunsthandel in Paris: zwölf Keramiken waren 1941 bei den armenischen Kunsthändlern Hindamian und sechzehn bei Kalebdjian gekauft worden. Im Folgejahr erwarb das Museum vier Keramiken von der Galerie für alte Kunst in München.<sup>81</sup> Weitere fünf Keramiken kamen im selben Jahr von dem Kunsthändler Kalebdjian in Paris hinzu. Im Stadtarchiv Düsseldorf konnte ein Schriftwechsel zu diesen letzten

<sup>80</sup> Vgl. Til 2011, S. 64–67.

<sup>81</sup> Die Galerie für Alte Kunst in München war der Nachfolger der 1936 durch Verkauf arisierten Kunsthandlung A. S. Drey, dessen Bestände weitestgehend übernommen worden waren. Vgl. Lost Art Internet Database, abzurufen und dem Stichwort „Drey, Siegfried“ [http://www.lostart.de/Content/051\\_ProvenienzRaubkunst/DE/Sammler/D/Drey,%20Siegfried.html](http://www.lostart.de/Content/051_ProvenienzRaubkunst/DE/Sammler/D/Drey,%20Siegfried.html) (30.01.17).

Erwerbungen aus Paris gefunden werden.<sup>82</sup> Daraus geht hervor, dass 1942 in großem Umfang für die Düsseldorfer Museen Erwerbungen in die Wege geleitet wurden.

Die in der Korrespondenz gelisteten Preise sind in Francs angegeben, auf den Inventarkarten finden sich die Preisangaben in Reichsmark. Diese sind mit Preisen zwischen 60 und 425 Reichsmark recht niedrig angesetzt. Ähnlich niedrig angesiedelt sind auch die Preise, die ein Jahr zuvor bei Hindamian und Kalebdjian gezahlt worden sind. Diese bewegen sich zwischen 20 bis maximal 300 Reichsmark, lediglich für zwei Objekte sind 1000 RM gezahlt worden; dies ist zum einen eine gut erhaltene Schüssel aus Sultanabad sowie eine großformatige Bildfliese in Lüster-Technik mit figurlicher Dekoration. Ein Großteil der Lüsterfliesen der Düsseldorfer Sammlung stammt aus dieser Erwerbung, die Preise aller Einzelfliesen liegen im genannten niedrigen Preissegment. Ganz anders fallen die 1942 an die Galerie für Alte Kunst München gezahlten Preise aus. Für die vier Minai-Gefäßkeramiken wurden Preise zwischen 1.600 und 2.500 Reichsmark gezahlt.

Die Pariser Erwerbungen stammen nicht oder nicht direkt aus jüdischem Besitz, sie wurden „regulär“ über den französischen Kunsthandel erworben. Auffällig sind jedoch die vergleichsweise günstigen Preise, die in Paris für herausragende mittelalterliche islamische Keramiken gezahlt worden sind. Da sich Frankreichs Norden einschließlich Paris zu dieser Zeit unter deutscher Besatzung befand, liegt die Vermutung nahe, dass hier vielleicht nicht die regulären Marktpreise gezahlt wurden.

Bei Durchsicht der Korrespondenz fällt auf, dass sich die Händler Joret & Poumay weigerten, für ihre Verkäufe Rechnungen auszustellen und diese Rechnungen auf andere Art fingiert werden mussten, um einen Geldtransfer in die Wege zu leiten. Dieser Umstand spricht dafür, dass nicht alles zur vollsten Zufriedenheit der Händler lief.<sup>83</sup>

Bei weitergehender Recherche stellte sich auch heraus, dass die Geldtransfers offensichtlich nicht ausschließlich zu Kosten der Käufer gingen. Der Historiker Götz Aly schreibt darüber in seinem Artikel „Hitlers willige Kunsthändler“ in der „Zeit“ vom 21. November 2013:

<sup>82</sup> StAD 2-3-7-13.0000.

<sup>83</sup> Brief vom 10.08.1942 ohne Unterschrift an Wüster, StAD 2-3-7-13.0000.

„Zunächst erhielten ausgesuchte Kunsthändler (und generell deutsche Aufkäufer aller möglichen Waren) einen bestimmten Geldbetrag in Reichsmark von ihrem Auftraggeber, der ihnen bei der Reichskreditkasse in dem besetzten Land gutgeschrieben wurde. Die Reichskreditkassen waren Filialen der Deutschen Reichsbank. Sie dienten dazu, die unterworfenen Länder finanziell und wirtschaftlich auszuplündern. Im internen Verkehr bezeichnete der Geschäftsführende Vizepräsident der Reichsbank, Emil Puhl, die von seinen Kassen ausgegebenen Geldscheine der jeweiligen nationalen Währung als ‚in Geldform gekleidete Requisitionsscheine‘. Meine Beispiele stützen sich auf Unterlagen der Reichskreditkasse Paris, dort wurden täglich Hunderttausende oder Millionen Reichsmark ‚zu Lasten des Sonderkontos A I‘ in die Landeswährung getauscht und dann an die vorgesehenen Empfänger ausbezahlt.“<sup>84</sup>

Aly fordert die Rückgabe aller Kunstwerke die im besetzten Ausland erworben wurden an ihre Herkunftsstaaten, da diese im Endeffekt selbst bezahlt hätten:

„Aus den genannten Gründen muss jedes zwischen 1939 und 1945 im europäischen Ausland ‚gekauft‘ Ölgemälde, jede Skizze, jedes Buch, jede Partitur, jedes wertvolle Möbelstück an den Herkunftsstaat zurückgegeben werden.“<sup>85</sup>

Ob dies ausnahmslos für alle Geldtransfers galt, müsste geklärt werden. Die Weigerung der Händler, Rechnungen auszustellen deutet darauf hin, dass es hier gewisse Ungereimtheiten gegeben haben muss. Zukünftige Forschungen können hier mehr Klarheit schaffen.

<sup>84</sup> Götz Aly: Hitlers willige Kunsthändler in: Die Zeit vom 21.11.2013, <http://www.zeit.de/2013/48/nazi-kunstkauf-devisenhandel> (21.08.16).

<sup>85</sup> Ebenda.

### V.5.3.5 Erwerbungen der Nachkriegszeit bis 1976

Die ersten Erwerbungen der Islam Abteilung in der Nachkriegszeit erfolgten 1954 bei Mohammad Yeganeh.<sup>86</sup> Für je 500 DM erwarb das Museum drei Keramikobjekte aus frühislamischer Zeit mit Schlickermalerei.

Im folgenden Jahr tritt erstmals der Kunsthändler Saed Motamed in den Aufzeichnungen der Inventarkarten in Erscheinung.<sup>87</sup> Motamed sollte die Erwerbungen der folgenden Jahrzehnte bis in die 80er Jahre maßgeblich bestimmen. Spannend ist die Beobachtung der Preisentwicklung der Verkäufe Motameds. Das erste Objekt, das ihm zugeschrieben werden kann ist eine Kanne aus dem 12. bis 13. Jahrhundert (Inv.Nr. 1955/12), die das Museum für einen Preis von 280,- DM erworben hat, gleichzeitig mit einer Schale aus Nischapur aus dem 10 bis 11. Jahrhundert für 290,- DM sowie insgesamt 23 altorientalischen Keramiken.

Im Folgejahr kaufte das Museum bei Motamed drei Islamische Keramiken in zwei Schwüngen (Inv.Nr. 1956/8 und 1956/9 sowie 1956/89) im Wert von insgesamt 1.280,- DM. Es folgten weitere Keramiken 1958 und 59. Den höchsten Preis zahlte das Museum für eine Schale aus dem 10. bis 11. Jahrhundert mit einer Schlickermalerei, die einen Fisch darstellt (Inv.Nr. 1959/196). Der mit 1.150,- DM vergleichsweise hohe Preis war sicherlich durch den seltenen Umstand rechtfertigen, dass die Schale auf drei kleinen Füßen steht. Weitaus häufiger ist der Typus der Fußschale mit Ringfuß überliefert. Im gleichen Jahr schenkte Motamed dem Hetjens-Museum das oben bereits beschriebene Model aus Nischapur, entstanden Ende des 12. bis Anfang des 13. Jahrhunderts mit zentraler Herrscherfigur (Inv.Nr. 1959/7), das mit einem Wert von 600,- DM in den Inventarkarten verzeichnet ist. Vermutlich wurde dem Händler für sein Geschenk eine Spendenquittung in dieser Höhe ausgestellt. Damit beginnt die über Jahrzehnte beibehaltene Praxis Motameds, seinen Kunden hin und wieder ein Geschenk zu überreichen. Solche Geschenke finden sich in allen untersuchten Sammlungen, von denen Motamed durch Verkäufe profitiert hat.

<sup>86</sup> Zu Mohammed Yeganeh, auch als „Jägane“ in den Verzeichnissen zu finden, siehe Kap. IX.6.

<sup>87</sup> Zu Saed Motamed, siehe Kapitel IX.7.

Im folgenden Jahr erwarb das Museum letztmalig bei Mohammed Yeganeh zwei Schalen für jeweils 500,- DM und eine Kuppe für 150,- DM (Inv.Nr. 1960/42, 1960/60 und 1960/59). Eine der Schalen, die eine in Schlickermalerei ausgeführte lebhaftige Vogelfigur zeigt ist eines der schönsten Beispiele der Museumssammlung für die frühe Keramik aus Khorasan. Der Preis von 500,- DM erscheint für solch ein solches Stück recht günstig zu sein. Eine vergleichbare Schale in etwas größerem Format besitzt das Museum für Angewandte Kunst Frankfurt.<sup>88</sup>

In den 1960er Jahren gehen die Erwerbungen des Hetjens-Museums für die Islam-Sammlung wieder deutlich zurück. Lediglich fünf Neuerwerbungen konnten im Bestandskatalog von 1973 sowie den Inventarkarten ausfindig gemacht werden. Auffällig sind dabei die deutlich höheren Preise, die das Museum dafür zahlte. In den Inventarkarten sind zwei Erwerbungen dieser Zeit Motamed zugeschrieben und dotiert: Eine Lüster vase aus dem 13. Jahrhundert für 3.000,- DM sowie eine Kanne aus Gurgan für 2.150,- DM (Inv.Nr. 1963/26 und 1967/1). Bei beiden Keramiken handelt es sich nicht um besonders herausragende Beispiele in Bezug auf Technik oder Dekoration.

Bereits mit dem Jahr 1970 steigen die Erwerbungen Islamischer Keramik bei Motamed sprunghaft an. Höchstwahrscheinlich hat man hier bereits mit den Planungen der 1973 realisierten Ausstellung „Islamische Keramik“ begonnen. Bei Durchsicht der Erwerbungen der Zeit von 1970 bis 1973 fällt auf, dass Adalbert Klein auf der Suche nach ausgefallenen Stücken war, die seine Sammlung bereichern konnten. Dank einer guten finanziellen Ausstattung, die ihm zur Verfügung gestanden haben muss, sind ihm zahlreiche, darunter teilweise bemerkenswerte Erwerbungen aus verschiedenen Jahrhunderten, Regionen und Techniken gelungen. Offensichtlich sollten hier erstmals systematisch Sammlungslücken geschlossen werden. Besonders hervorzuheben sind ein seltenes Hausmodell aus dem 12. Jahrhundert (Preis 4.250,- Inv.Nr. 1970/2, Kat.Nr. 168)<sup>89</sup> und eine Fußschale aus der Gruppe der Ladjwardina-Ware mit Aufglasurmalerei und Vergoldung sowie einer sehr gelungenen Ranken- und Kalligraphiedekoration (Inv.Nr. 1972/52, Kat.Nr.

<sup>88</sup> Vgl. Katalog Frankfurt 1996, S. 39.

<sup>89</sup> Zu Hausmodellen, siehe auch Kapitel V.4.3.3.

225). Diese durch die Qualität ihrer Dekoration sowie ihres Erhaltungszustandes herausragende Keramik ließ sich das Museum 22.000,- DM kosten. Damit ist es bis zu diesem Zeitpunkt die teuerste Einzelkeramik der Islam Abteilung des Hetjens-Museums. Als letzte Erwerbung vor der Ausstellungseröffnung ist eine Lüsterschale aus Gurgan mit einer Geparden-Figur zu einem Wert von 12.500,- DM verzeichnet (Inv.Nr. 1973/20, Kat.Nr. 116).

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass von 1970 bis zur Eröffnung der Ausstellung „Islamische Keramik“ von 1973 das Museum bei Motamed insgesamt zwölf Keramiken (davon elf Gefäßkeramiken und eine Fliese) im Gesamtwert von 46.350,- Mark erwarb.

Motamed verkaufte dem Museum nicht nur zahlreiche Keramiken im Vorfeld der Ausstellung, er stellte ihm gleichzeitig als Privatleihgeber eine Anzahl weiterer Keramiken zur Verfügung (vgl. Kap.v.5.5.1). Anscheinend bot er diese dem Museum anschließend zur Erwerbung an, denn in den Inventarkarten sind insgesamt neun Neuzugänge aus dem 10. bis 17. Jahrhundert verzeichnet, die 1974 und 75 von Motamed erworben wurden und im Katalog noch als Privatleihgabe erscheinen.<sup>90</sup> Die Preise dieser Stücke sind nicht mehr ganz so hoch dotiert und bewegen sich alle im unteren bis mittleren Tausenderbereich. Mit 9.500,- DM fällt die weiter oben beschriebene Ladjwardina-Deckeldose im Vergleich zu der zuvor für 22.000,- DM erworbene Schale aus gleicher Zuschreibung deutlich günstiger aus. Die Qualität der Dekoration und Technik der Schale ist zwar besser als die der Deckeldose, doch ist diese aufgrund ihrer Größe und vollständigen Erhaltung einschließlich Deckel ebenfalls hoch zu dotieren. Als erfahrener Händler, der mit dem Museum bereits gute Geschäfte gemacht hatte, war Motamed möglicherweise auch bereit, seine Preise in diesem Fall niedriger anzusetzen, um weitere Keramiken, die ja zur Ausstellung bereits vor Ort waren, gewinnbringend am Museum belassen zu können. Für die neun Erwerbungen in der Ausstellungsfolge bezahlte das Museum noch einmal 40.650,- DM. Es ist bemerkenswert wie es Adalbert Klein gelang, nach Sondermitteln

<sup>90</sup> Inv.Nr. 1974/8, 1974/9, 1974/10 (Kat.Nr. 42), 1974/50 (Kat.Nr. 224), 1974/51 (Kat.Nr. 369), 1974/54 (Kat.Nr. 387), 1974/55 (Kat.Nr. 78), 1974/59 (Kat.Nr. 202), 1975/20 (Kat.Nr. 41).

in Höhe von über 45.000,- DM und den sicherlich nicht geringen Kosten der Sonderausstellung mit aufwändigem Katalog nun noch einmal über 40.000,- DM für weitere Erwerbungen bereitzustellen.

Als fruchtbares Ergebnis der 73er Ausstellung kann eine Schenkung von elf Keramiken des 10. bis 14. Jahrhunderts durch Marianne Amon zum Andenken an ihren Mann Friedrich Amon gesehen werden<sup>91</sup>. Fünf dieser Keramiken waren bereits als Leihgabe in der Ausstellung zu sehen und verdeutlichen die Wichtigkeit der Kontaktpflege der Museumsfachleute zu den Privatsammlern.<sup>92</sup> 1998 schenkte Marianne Amon dem Düsseldorfer Museum fünf weitere Islamische Keramiken.<sup>93</sup>

Bei Durchsicht der Neuerwerbungen der 70er Jahre und unter Berücksichtigung der Tatsache, dass außer den Schenkungen all diese Keramiken bei einem Kunsthändler erworben wurden wird deutlich, wie weit der Einfluss eines einzelnen Kunsthändlers gehen kann. Adalbert Klein selbst kann nicht als Fachmann für Islamische Kunst angesehen werden. Sicherlich holte er sich Rat bei seinen Berliner Kollegen, dennoch scheint die Beziehung zu Motamed weit über die eines Direktors zu einem von vielen Kunsthändlern hinaus gegangen zu sein. Sowohl Klein als auch seine Nachfolger scheinen sich in Themen der Islamischen und Altorientalischen Kunst ganz auf den Kunsthändler verlassen zu haben. Nur zwei einzelne Erwerbungen von Yeganeh stehen dieser jahrzehntelangen Kontinuität als Ausnahme entgegen. Alle anderen Erwerbungen stammen von Motamed. Vorstellbar ist, dass der Kunsthändler, der die Sammlung sicherlich sehr gut kannte, gezielt mit Vorschlägen kam und damit argumentierte, dass in der Düsseldorfer Sammlung dieses und jenes Objekt der Vollständigkeit halber noch fehle. Die Restauratorin Silke Rehbein, die seit 1982 am Haus die Erwerbungen des Museums verfolgen konnte berichtete davon, dass Motamed oft mit ausgesuchten Objekten nach Düsseldorf kam und diese zur Ansicht da ließ.<sup>94</sup>

91 Inv.Nr. 1978/19-29.

92 Kat.Nr. 26, 29, 103, 164 und 196.

93 Inv.Nr. 1998/7-11.

94 Information von Silke Rehbein, Restauratorin am Hetjens-Museum Düsseldorf, Telefonat der Autorin am 06.08.16.

### V.5.3.6 Verkauf von Islamischen Keramiken der Museumssammlung 1976

Wie eng die Beziehungen zwischen Klein und Motamed waren, verdeutlicht ein Vorgang von 1976:

Im Zusammenhang der Ausstellungsnachbereitung von 1973 wurden die ab 1927 vom Kunstgewerbemuseum übernommenen Bestände neu im System des Hetjens-Museums inventarisiert. Beginnend mit der Inventarnummer 1973/80 bis 1973/263 sind den Keramiken aus Syrien, dem späten Iran, Iznik und Kütahya neue Nummern zugewiesen, es folgen 1973/264 bis 1973/360 für Keramiken aus Spanien, darunter überwiegend Fliesen. Unter der Inventarnummer 1973/862 bis 1973/895 ist letztendlich Gebrauchsware aus dem Ägypten des 19. Jahrhunderts verzeichnet. Bei Durchsicht der Inventarkarten fällt auf, dass einige der Eintragungen durchgestrichen sind und der Vermerk „Verkauft laut Ratsbeschluss vom 8.7.76“ hinzugefügt ist. Aus den Inventarkarten geht hervor, dass insgesamt 13 Kütahya-Keramiken sowie eine persische Vase aus dem 16. Jahrhundert in diesem Zusammenhang veräußert worden sind. Wie aus der knappen Beschreibung hervor geht, scheinen die verkauften Objekte zum Teil fragmentarisch gewesen zu sein. Weiterhin zehn Keramiken, die im Katalog der 1973er Ausstellung publiziert sind, wurden ebenfalls mit dem gleichen Vermerk von den Inventarlisten gestrichen, darunter fünf Keramiken aus Kütahya, drei aus dem Iran, eine aus Syrien und eine aus Iznik.<sup>95</sup> Zumindest über die im Katalog abgebildeten Keramiken kann man sagen, dass sie Ergänzungen und Klebungen aufweisen. Dennoch muss es als sehr bedauerlich angesehen werden, dass das Museum von seiner ursprünglich 95 Keramiken umfassenden exzeptionellen Kütahya-Sammlung 18 Exemplare veräußerte.

Da man mir im Museum keine weiteren Informationen dazu geben konnte, warum es zum Verkauf dieser 23 Islamischen Keramiken kam, blieb nur die Konsultation des Stadtarchivs in Düsseldorf, um die Umstände dieses ungewöhnlichen Verkaufs von Museumsbeständen ans Tageslicht zu bringen.

95 Kat.Nr. 336, 372, 375, 405, 421, 437, 438, 440, 460,462.

Tatsächlich ist im Stadtarchiv der Vorgang des Verkaufs in einem umfangreichen, wenn auch nicht lückenlosen Schriftwechsel dokumentiert.<sup>96</sup> Hintergrund für den Verkauf war der Wunsch Kleins, eine bedeutende aus den USA stammende Privatsammlung chinesischer Keramiken aus der T'ang- und Sungzeit zu erwerben. Da es Klein offensichtlich nicht möglich war, das benötigte Geld für die Gesamtsammlung zusammenzutragen, kam man auf die Idee, wenigstens einige ausgesuchte Stücke im Gesamtwert von rund 500.000,- DM zu erwerben und zur Finanzierung das eigene Sammlungsgut um Doubletten oder als nicht so wertvoll erachtete Objekte auszudünnen. Dies erschien ein guter Tausch zu sein angesichts der Aussicht, die nicht besonders qualitativ voll ausgestattete Ostasien-Sammlung des Museums um bedeutende Beispiele zu erweitern.<sup>97</sup>

Wie schwer es für ein Museum ist, sich von seinen unerwünschten Beständen trennen zu können, verdeutlicht der im Stadtarchiv verwahrte Vorgang, der einen langen Schriftvorgang vorweist, bis es zum endgültigen Ratsbeschluss vom 8. Juli 1976 kam. Grundlage für den Beschluss war ein Gutachten von Adalbert Klein, erstellt am 16. Juni 1976, in dem er den Verkauf folgendermaßen begründet:

„Wie es bereits bei anderen großen Museen geschehen ist, bekannt wurde u. a. die Bereinigungsaktion des Victoria and Albert Museum London im Jahre 1905, war davon ausgegangen worden, daß im Bestand des Hetjens-Museums Doubletten und sehr schlecht erhaltene Objekte aus alten Sammlungsbeständen, die nie zur Ausstellung gelangen und auch für die Studiensammlung entbehrlich sind, Magazine und Studiensammlung räumlich derart belasten, daß wertvollere Objekte schlecht aufbewahrt bzw. in einer Studiensammlung schlecht gezeigt werden können. (...)

<sup>96</sup> StAD, der Vorgang ist im Akt 0-1-4-50887.0002 verwahrt.

<sup>97</sup> Ebenda, vgl. Notiz Klein vom 24.05.76. Nicht ganz nachvollziehbar ist, auf wessen Idee der Verkauf zurückgeht. In Kleins Notiz ist dazu vermerkt: „Gleichzeitig wurde ich gebeten darum bemüht zu sein, für DM.140.000,- Doubletten aus dem Bestand des Museums zum Verkauf zusammenzustellen.“ Dies schließt jedoch nicht aus, dass Klein dies dem Kulturausschuss selbst vorgeschlagen hat.

Zur Begründung der Verkäufe ist anzuführen, daß es sich bei dem Ankauf bedeutender chinesischer Keramiken um außerordentlich wertvolle, seltene Werke handelt. (...) Diese chinesischen Keramiken haben ihre Bedeutung nicht nur für die ostasiatische Abteilung, sondern würden das ganze Museum mit all seinen Schätzen dank der internationalen Hochschätzung chinesischer Keramik und seine wissenschaftliche Arbeit in ihrem Rang erhöht werden und damit dem Titel ‚Deutsches Keramikmuseum‘ gerecht werden.“<sup>98</sup>

Adalbert Klein begründet den Verkauf von Stücken der Sammlung in seinem Gutachten mit einem Vergleichsfall des renommierten Victoria and Albert Museums, das sich von unerwünschten Sammlungsbeständen getrennt habe. Als Datum der Veräußerung wird das Jahr 1905 genannt. Diese Argumentationsführung ist angesichts des langen Zeitraums von über 60 Jahren, die dazwischen liegen, eher verwunderlich als nachvollziehbar. Vor allem in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg hat sich sowohl im Selbstverständnis der Museen als auch in ihrer Vernetzung untereinander viel geändert. Mit der Gründung des International Council of Museums (ICOM) 1947 entstand eine Dachorganisation für heute über 20.000 Museen weltweit.<sup>99</sup> Für die BRD zuständig ist das 1953 gegründete deutsche Nationalkomitee mit über 5.000 Mitgliedern.<sup>100</sup> Sowohl die Dachorganisation als auch die Nationalkomitees haben es sich u. a zur Aufgabe gemacht, Richtlinien für Museen zu entwickeln. Diese sind weltweit verbindlich im „Code of Ethics for Museums“ festgelegt.<sup>101</sup>

Ähnliche Ziele verfolgt auch der Deutsche Museumsbund, der bereits 1917 ins Leben gerufen wurde und ausschließlich die Interessen der Museen in Deutschland vertritt.<sup>102</sup> Darüber hinaus gibt es in der BRD noch die Museumsverbände der Bundesländer.

98 Ebenda.

99 Zur Geschichte des ICOM, siehe: <http://icom.museum/the-organisation/history/> (9.9.16)

100 Zur Geschichte des ICOM Deutschland, siehe: <http://www.icom-deutschland.de/ueber-uns-icom-deutschland.php> (9.9.16).

101 Vgl. [http://www.icom-deutschland.de/client/media/570/icom\\_ethische\\_richtlinien\\_d\\_2010.pdf](http://www.icom-deutschland.de/client/media/570/icom_ethische_richtlinien_d_2010.pdf) (9.9.16).

102 <http://www.museumsbund.de/de/wir/> (9.9.16).

In Bezug auf einen möglichen Verkauf von Museumsobjekten haben sich die Museumsorganisationen klar positioniert. In einem gemeinsam von ICOM-Deutschland und dem Deutschen Museumsbund im November 2004 veröffentlichten „Positionspapier zur Problematik der Abgabe von Sammlungsgut“ wird festgestellt, dass eine Veräußerung von Museumsobjekten der im oben genannten „Code of Ethics for Museums“ festgelegten Aufgabe des Bewahrens widerspricht.<sup>103</sup> Gleichzeitig wird eingeräumt, dass in Ausnahmefällen, beispielsweise aus Platznot, einzelne Objekte abgegeben werden können. Hierfür werden im Papier genaue Richtlinien und Vorgaben definiert. Darüber hinaus wird klar gefordert, dass sich eine mehrköpfige Kommission im Vorfeld mit jedem Einzelfall beschäftigen sollte.

Eine Abgabe von solch großen Stückzahlen und Werten, wie es Klein 1976 in Düsseldorf angestrebt hat, wäre heute mit diesen Richtlinien nicht vereinbar. Vermutlich hätte sich eine Fachkommission gegen die Verkleinerung der Kütahya-Sammlung ausgesprochen.

Auch Kleins Argumentation, bei den Verkäufen handle es sich ausschließlich um Stücke „die nie zur Ausstellung gelangen und auch für die Studiensammlung entbehrlich“ seien ist nicht nachvollziehbar. Wie weiter oben dargelegt, sind zehn der in den Verkauf gegebenen Islamischen Keramiken im Katalog von 1973 publiziert und ausgestellt worden. Für die Kütahya-Sammlung waren sie ein wichtiger Bestandteil der Bandbreite an Formen und Dekoren.

Im Stadtarchiv Düsseldorf sind mehrere Listen der für den Verkauf vorgeschlagenen Objekte verwahrt worden.<sup>104</sup> Daraus ist zu schließen, dass es Klein schwer gefallen sein muss, die Listen endgültig fest zu klopfen. Eine undatierte Liste, die offensichtlich verworfen wurde, sieht für den Verkauf 32 chinesische, 68 deutsche, 9 italienische, 3 französische und 14 „persische“ Keramiken vor. Die Islamischen Keramiken werden mit einem Verkaufspreis von 13.600,- DM gelistet. Auf dieser Liste sind fast ausschließlich Keramiken aus dem ehemaligen Besitz des Düsseldorfer Kunstgewerbemuseums zu sehen, darunter fünf Kütahya-Keramiken. Unklar bleibt, warum einige Keramiken die alte

103 Vgl. [http://www.icom-deutschland.de/client/media/36/positionspapier\\_komplett.pdf](http://www.icom-deutschland.de/client/media/36/positionspapier_komplett.pdf), S. 1.

104 Vgl. StA Düsseldorf, 0-1-4-50887.0002.

Inventarnummer aufweisen und andere die Nummern der Neuinventarisierung von 1973. Hinzu kommt ein weiteres Objekt aus jüngerer Erwerbung: unter der Inventarnummer 1955/12 verbirgt sich die weiter oben bereits vorgestellte Lüsterschale, die erste Erwerbung Kleins bei Motamed, die er anscheinend nun wieder abzustoßen beabsichtigte.

Im Archiv wird ein Vertrag mit dem Auktionshaus Rudolf Neumeister (Nachfolger des Auktionshauses Adolf Weinmüller) in München verwahrt, der bereits einen Tag nach dem Ratsbeschluss vom 8. Juli 1976 seitens des Auktionshauses unterzeichnet wurde.<sup>105</sup> Darin wird die Versteigerung von 42 Fayencen aus der Sammlung des Hetjens-Museums am 22. und 23. September 1976 vereinbart.

Weiterhin findet sich im Archiv eine Rechnung an Saeed Motamed in Frankfurt vom 26. Juli 1976 für den Erwerb von 50 Keramiken aus der Islam Abteilung des Hetjens-Museums zu einem Pauschalpreis von 15.000,- DM.<sup>106</sup> Im Vergleich zur vorherigen Liste, in der 14 Keramiken zu einem Preis von 13.600,- DM verkauft werden sollten, tritt hier eine große Diskrepanz auf. Für nur 1.400,- DM mehr sind nunmehr 36 weitere Keramiken an den Kunsthändler gegeben worden. Das ergibt einen Schnitt von 300,- DM pro Keramik und liegt damit deutlich unter den Preisen, die das Hetjens-Museum für Keramiken an Motamed in den 70er Jahren gezahlt hat. Allerdings muss eingeräumt werden, dass es sich bei den Objekten nicht um hochpreisige Ware handelt, da sie oft Fehlstellen und Klebungen aufweisen. Hinzu kommt, dass die Keramiken überwiegend aus dem 18. Jahrhundert stammen, die ohnedies deutlich niedriger taxiert werden als etwa Islamische Keramiken des Mittelalters.

Neben den Objekten aus der ehemaligen Sammlung des Kunstgewerbemuseums Düsseldorf finden sich auf der Verkaufsliste noch drei Keramiken aus der Erwerbung von 1941, darunter ein Krug aus dem 14. Jahrhundert aus Sultanabad. Weiterhin fällt auf, dass von den fünfzig gelisteten Keramiken nunmehr achtundzwanzig Objekte aus der Türkei vertreten sind. Diese stammen, wie bereits erwähnt, überwiegend aus Kütahya. Warum die Zahl der Objekte derart gesteigert

<sup>105</sup> Ebenda, „Versteigerungsvertrag“.

<sup>106</sup> Ebenda, Rechnung vom 27.07.1976. Lediglich eine gelistete Keramik stammt aus China, ohne genauere Angaben.

wurde, bleibt unklar. Möglicherweise war Motamed mit den Preisvorstellungen Kleins nicht einverstanden und forderte für die Summe eine größere Anzahl. Vielleicht hatte er auch einen Kunden, der sich besonders für Kütahya-Keramik interessierte, sodass Motamed versuchte, eine größere Gruppe davon zu erwerben. Sicherlich versprach sich der Kunsthändler eine anschließende gewinnbringende Veräußerung. Wie die letztendliche Zusammenstellung der Liste zustande kam, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen. Ebenfalls unklar ist, ob sich Klein zuvor mit Fachkollegen darüber beraten hat, oder ob sie nur in Absprache mit Motamed entstand. Es wäre hier sehr lohnenswert, die Aufzeichnungen aus dem Nachlass Motameds auszuwerten. Vielleicht bietet sich die Möglichkeit für zukünftige Forschungen, hier tiefergehende Recherchen anzustellen, um die Strategie des Kunsthändlers zu konkretisieren. Die auf der ersten Liste zu findende Lüsterschale Inv. Nr. 1955/12 ist jedenfalls auf der Rechnung nicht mehr zu finden. Ein Rückverkauf wäre auch sicherlich nur schwer zu rechtfertigen gewesen.

Die gesamte Verkaufsaktion fand im Stillen statt, ohne dass die Öffentlichkeit darüber informiert wurde. Das geht aus einem Artikel der *Düsseldorfer Nachrichten* vom 19. November 1976 hervor, der von einer weiteren Versteigerung am 26. November 1976 von „Doubletten aus dem Hetjens-Museum Düsseldorf“ berichtet. In diesem Artikel wird angegeben, dass 63 Stücke europäisches Porzellan mit einem Schätzwert von 211.400,- DM beim Auktionshaus Lempertz in Köln versteigert wurden.<sup>107</sup>

Im Presseartikel wird aufgezeigt, wie problematisch ein Verkauf der Museumsbestände angesehen werden muss und wie hoch die Gefahr ist, dass es zu einem Präzedenzfall für andere Museen werden könnte:

„Das mag alles ganz plausibel klingen, dennoch bleibt ein ungutes Gefühl zurück. Warum erfährt die Düsseldorfer Öffentlichkeit von diesem nicht gerade kleinen Verkauf erst durch den Katalog eines Versteigerungshauses? Gab es wirklich keinen anderen Weg, dem Hetjens-Museum zu helfen, wenn so bedeutende Dinge ins Haus stehen? Denn bisher scheuten

107 Dieter Westecker: Heimlichtuerei um Verkauf von Museums-Stücken. Kein anderer Weg, dem Hetjens zu helfen?, in: *Düsseldorfer Nachrichten*, 19.11.1976, StAD, 0-1-4-50887.0002.

sich alle Museen, so große Posten wie in diesem Fall abzustoßen. Jetzt aber ist ein Modell geschaffen worden, das die Kommunen ihrer Pflicht entheben könnte, die Ankaufsetats zu erhöhen. Wenn dieses Beispiel Schule macht, wird in Zukunft argumentiert: „Verkauft doch einfach Eure alten Bestände!“ Und das ist sicherlich nicht im Sinne einer städtischen Museumspflege.“

Erst durch diese weitere Versteigerung, nunmehr im nahen Köln, wurde die regionale Presse auf den Vorgang aufmerksam. Weder die Versteigerung von München noch die Erwerbungen Motameds sind hier bekannt geworden. Sowohl die Stadtverwaltung als auch das Museum scheinen sich bedeckt gehalten zu haben, da man sich der Schwierigkeit der Situation durchaus bewusst war.

Die Akte im Staatsarchiv umfasst leider nicht den gesamten Vorgang, sodass sich weder der gesamte Umfang der Verkäufe, noch die erzielten Einnahmen hier im Detail nachvollziehen lassen. Ein Finanzierungsplan, der einem undatierten Entwurf an den Kulturausschuss angefügt ist, beziffert den Kaufpreis der chinesischen Keramiken auf 563.850,- DM.<sup>108</sup> Für die Deckung listet er Einnahmen aus dem Verkauf der Doubletten in Höhe von 343.287,- DM sowie einen Landeszuschuss über 140.363,- DM. Der Restbetrag wurde demnach aus Haushaltsmitteln des Museums für das Jahr 1976 sowie einem Vorgriff auf das Haushaltsjahr 1977 finanziert. Dabei ist ein Posten in Höhe von 60.000,- DM im Vermögenshaushalt für die Ergänzung der Sammlungen gelistet. Dies ist ein interessanter Einblick in den Erwerbungssetat des Museums im Jahr 1977. Im Gegensatz dazu stehen heute den Museen in der Regel praktisch gar keine festen Etats für Neuerwerbungen im Haushaltsplan mehr zur Verfügung.

Aus den genannten Dokumenten des Stadtarchivs geht hervor, dass 42 Fayencen bei Neumeister in München und 63 Keramiken bei Lempertz in Köln zur Versteigerung kamen. Hinzu kommen die 50 Keramiken, die pauschal an Saeed Motamed verkauft wurden. Damit wurde rund ein Drittel der 155 für die Finanzierung der chinesischen Keramiken veräußerten Objekte aus der Islam Abteilung des Museums heraus

108 Vgl. StAD, O-1-4-50887.0002.

gelöst. Vermutlich konnte sich Klein von diesen besonders leicht trennen, da er im Zusammenhang der Ausstellung von 1973 hochwertige Stücke mit beachtlichem finanziellem Engagement für die Abteilung erworben hatte.

### V.5.3.7 Erwerbungen nach 1976

Gemäß den Inventarkarten sind in den folgenden Jahren keine Erwerbungen für die Islam Abteilung zu verzeichnen. Kleins Nachfolger Joachim Naumann setzte in seiner Amtszeit andere Schwerpunkte. Sein Mitarbeiter und späterer Nachfolger Bernd Hakenjos entwickelte ein großes Interesse für marokkanische Keramik. Die bereits erwähnte Erwerbung von rund hundert Keramiken 1981 aus Fes zeugen von dieser Vorliebe. Sie bildeten den Grundstock für die 1987 eröffnete Ausstellung „Marokkanische Keramik“ (siehe Kap.v.5.5.2).

Zum Anlass des 75-jährigen Bestehens des Hetjens-Museums schenkte die Stadt-Sparkasse Düsseldorf über den Freundeskreise einen um 1670 entstandenen Fliesenbogen aus Isfahan. Die Übergabe fand im Rahmen eines Pressetermins am 27.11.1984 statt.<sup>109</sup> In einem daraufhin publizierten Artikel der Düsseldorfer Nachrichten vom 28.11. wird der Erwerb durch den Kunsthandel zu einem Preis von 60.000,- DM genannt.<sup>110</sup>

Fünf Jahre später, zum 80-jährigen Jubiläum, schenkte der Freundeskreis dem Museum einen weiteren Fliesenbogen aus Multan, datiert in die späte Moghul-Zeit.

Die dritte Neuerwerbung im Bereich der Baukeramik erfolgte dann anlässlich der Neukonzeption der Islam Abteilung im Erweiterungsbau. Die bereits besprochene Fliesenkuppel aus Multan erwarb das Museum bei Drechsel Ethnografica in Karlsruhe für einen Preis von 250.000,- DM.<sup>111</sup>

**109** StAD, 1-2014-3-68, Schreiben Bernd Hakenjos vom 14.11.1984 sowie Presstext des Museums.

**110** H.M.: Kostbares Geschenk für Hetjens-Museum. Zum 75jährigen Jubiläum: Ein Fliesenbogen aus Isfahan / Spende der Stadt-Sparkasse, in: Düsseldorfer Nachrichten, 28.11.1984, StAD, 0-1-4-50888.

**111** Inv.Nr. 1990-44, Information auf der Inventarkarte, Archiv Hetjens-Museum Düsseldorf.

Eine 489 Scherben und Gefäßfragmente umfassende Sammlung wurde dem Museum 1996 durch Said Motamed als Schenkung überreicht. Dabei handelt es sich vermutlich um Scherben aus den professionellen Grabungen des Kunsthändlers (vgl. Kap. IX.7). Der Restaurierungsabteilung des Museums gelang es, aus den Scherben einige Gefäße zusammenzusetzen, diese und das übrige Material dienen dem Museum als Lehrobjekte in der Studiensammlung. Sie sind im Außen-depot ausgelagert und können auf Anfrage gesichtet werden.<sup>112</sup>

### V.5.3.8 Auswertung und Interpretation der Sammlung

Als herausragende Besonderheit der Düsseldorfer Sammlung sind die reichen Bestände an osmanischer Keramik zu nennen, darunter die Kütahya-Sammlung, die eine der größten außerhalb der Türkei darstellt. Diese Sammlung ist in ihrer Gesamtheit bisher weder bearbeitet noch ausgestellt worden. Für eine vollständige Darstellung der osmanischen Keramikproduktion fehlen der Sammlung Beispiele der frühen Iznik-Keramik sowie osmanischen Porzellans der Eser-i Istanbul- und Yıldız-Werkstätten aus dem späten 19. bzw. frühen 20. Jahrhundert.<sup>113</sup> Es wäre nicht verwunderlich, wenn Franz Bock angesichts der großen Zahl seiner Erwerbungen an osmanischer Keramik auch osmanische Porzellane mit von seinen Erwerbungsreisen mitgebracht hätte, diese aber nicht als solche erkannt worden sind. Es müsste die Museums-sammlung der anderen Abteilungen daraufhin untersucht werden.

Ungewöhnlich sind die umfangreichen Erwerbungen in den Kriegsjahren 1941 und 1942, bei denen 53 zum Teil sehr bedeutende Islamische Keramiken gekauft werden konnten.

Genau wie es bei allen untersuchten Museen festgestellt werden konnte, hat man auch in Düsseldorf in der Nachkriegszeit vermehrt Keramik aus frühislamischer Zeit erworben und weiterhin versucht, Sammlungslücken zu schließen. Die kleine aber repräsentative Sammlung des Hetjens-Museums ist eine Bereicherung der deutschen Museumslandschaft. Ihre Erwerbungs-geschichte ist geprägt von dem aktiven Einwirken der Kunsthändler Franz Bock und Saeed Motamed.

<sup>112</sup> Information Restauratorin Silke Rehbein, Telefonat vom 06.08.16.

<sup>113</sup> Für die Darstellung der Geschichte der osmanischen Porzellanindustrie siehe Erduman-Çalış 2015.

### V.5.3.9 Personelle Betreuung

Einen Fachwissenschaftler für die Islam Abteilung hat es am Hetjens-Museum nie gegeben. Das Museum verfügt für seine gesamte Sammlungsbetreuung von 20.000 Keramiken aus 8000 Jahren über zwei Wissenschaftlerstellen sowie eine Leitungsposition. Seit dem Ausscheiden von Sally Schöne übernimmt Daniela Antonin als kommissarische Direktorin zusätzlich zu ihren wissenschaftlichen Aufgaben auch administrative. Eine solch knappe Personaldecke konnte in keinem der Vergleichsmuseen festgestellt werden.

## V.5.4 Islamische Keramik in den Dauerausstellungen

Wie im Folgenden skizziert wird, kann eine Präsentation Islamischer Keramiken in der Dauerausstellung des Hetjens-Museums nahezu lückenlos nachgewiesen werden.

### V.5.4.1 Von der Museumsgründung bis zum Zweiten Weltkrieg **Präsentation Islamischer Keramik des Düsseldorfer Kunstgewerbemuseum**

Die Präsentation Islamischer Keramik in Düsseldorf beginnt noch vor der Gründung des Hetjens-Museums mit den von Franz Bock und Direktor Frauberger erworbenen Sammlungsbeständen Islamischer Kunst am Kunstgewerbemuseum Düsseldorf. Einige wenige Fotografien sind aus dieser Zeit überliefert. Vier der fünf Fotos dieser Reihe zeigen das von Frauberger erworbene Damaskus-Zimmer (Abb. x.5.5.7), das im Zweiten Weltkrieg unglücklicherweise verloren ging.<sup>114</sup> Ein einzelnes um 1900 entstandenes Foto zeigt einen Blick in die Dauerausstellung dieser Zeit (Abb. x.5.5.6). Die rechte Hälfte des Fotos ist von der großen mamelukischen Flügeltür aus dem 15. Jahrhundert geprägt, die – wie wir gesehen haben – noch heute in der Ausstellung im Museum

<sup>114</sup> Die Autorin dankt Barbara Til und Dedo von Kerssenbrock-Krosigk vom Museum Kunstpalast Düsseldorf für die Informationen sowie die Zurverfügungstellung der historischen Fotografien.

Kunstpalast präsentiert ist.<sup>115</sup> Auf der linken Seite ist in einer für die Zeit typischen Art eine Mischung aus musealer Präsentation in Vitrinen und dem an die Weltausstellungen erinnernden Ausstatten der Räume in Anlehnung an orientalisierende Interieurs, zu sehen. Diese Raumatmosphäre wird geschaffen durch Sitzmöbel, die frei im Raum stehen sowie Textilien und Teppiche, die an Wänden hängen und auf dem Boden ausgelegt sind. Auf der linken Seite stehen Truhen auf Holzsockeln, an der Decke hängen in beiden Räumen orientalisierende Lampen. Bei diesen Objekten handelt es sich offenkundig weitestgehend um zeitgenössische Werke, die Bock und Frauberger bei ihren Reisen auf den Basaren erworben haben. Auch die in den Vitrinen gezeigten Metallobjekte scheinen – soweit sich dies auf der Fotografie erkennen lässt – größtenteils aus dem 19. Jahrhundert zu stammen. Ein bei Gierlichs und Hagedorn<sup>116</sup> abgebildeter, vergoldeter, osmanischer Krug aus dem frühen 17. Jahrhundert mit reicher Dekoration ist bei starker Vergrößerung des Fotos im mittleren Regalboden ganz links in der hinteren Reihe auszumachen. Offensichtlich ging es dem Kurator der die Aufstellung vornahm vornehmlich darum, die Formenvielfalt Islamischer Metallarbeiten aufzuzeigen, ohne den historischen und künstlerischen Wert einzelner Objekte genau einschätzen zu können. Islamische Keramik ist auf dem Foto nicht zu erkennen. Ebenfalls nicht zu sehen sind die über 50 kostbaren Beispiele der Buchkunstsammlung. Die großzügige Aufteilung der Räume lässt auf eine weiträumige Präsentation der Islam Abteilung in mindestens zwei Räumen schließen. Das Damaskus-Zimmer scheint erst nach 1890 aufgebaut gewesen zu sein, zumindest geht dies aus dem Katalog Fraubergers hervor:

115 Die Geschichte dieses großformatigen Objekts wäre sicherlich einer näheren Betrachtung wert. Es stellen sich Fragen über den Umstand der Erwerbung, den Transport nach Düsseldorf, sowie die Aufstellung und Bedeutung des Objektes innerhalb des Museums. In Fraubergers Erwerbungs-katalog (Katalog Düsseldorf 1890) erscheint die Flügeltür jedenfalls nicht. Ebenfalls lohnenswert wäre eine intensivere Beschäftigung mit der Islam-Sammlung des Museums sowie dem von Frauberger 1890 erworbenen Damaskus-Zimmer. Die für die Abteilung zuständige Kuratorin Barbara Til ist an dem Thema sehr interessiert, hat jedoch bisher zu diesem Bereich kaum gearbeitet. Gespräch mit Barbara Til am 22.06.2016 in Düsseldorf.

116 Siehe Gierlichs und Gladiß 2004, S. 93.

„Von den angekauften Gegenständen kann leider das teuerste und größte Objekt, ein vollständiges Alt-Damascener Prunkzimmer mit geschnitzten, bemalten und vergoldeten Wandvertäfelungen und über reiche Decke, nicht ausgestellt werden und wird erst im neuen Gewerbemuseumsbau zur Aufstellung kommen.“<sup>117</sup>

### **Präsentation Islamischer Keramik am Hetjens-Museum**

Genauere Aussagen über die Positionierung und Konzeption der Islam Abteilung im Hetjens-Museum können uns neben den wenigen fotografischen Dokumenten in den Archiven, die in regelmäßigen Abständen veröffentlichten Museumsführer geben.

Zwei Jahre nach Eröffnung des Museums erschien 1911 der erste „Kleine Führer“ durch das Hetjens-Museum Düsseldorf.<sup>118</sup> Zu dieser Zeit befanden sich in der Sammlung zwar noch keine Islamischen Keramiken aber einige andere Islamica, wie beispielsweise „ein Paar orientalische Ohrgehänge“, „Persisches Schreibzeug“, eine „Moscheelampe“, sowie des weiteren „indische und persische Buchmalereien“ und eine „Koransurenmappe“ des frühen 17. Jahrhunderts.<sup>119</sup>

Über die Präsentation der 1919 aus dem Kunstgewerbemuseum in das Hetjens-Museum übernommen Islamischen Keramiken existiert kein Bildmaterial. Innenaufnahmen aus dieser Zeit sind insgesamt nur sehr wenige überliefert. Abbildung x.5.5.8 zeigt einen Blick in die Ausstellungen aus dem Jahr 1935.<sup>120</sup> Zu sehen sind großformatige schwere Vitrinen, die dicht mit europäischem Steinzeug bestückt sind. Bei dem langgezogenen Raum handelt es sich möglicherweise um einen Durchgangsraum. Vor die rechte Wand sind schmale Vitrinen gestellt, eine einzelne Keramik-Skulptur ist in einer Haubenvitrine platziert. Sicherlich ist die dichte Befüllung der Vitrinen sowie ihre für die Zeit typische blockhafte schwere Form auch in der Islam Abteilung durchgehalten worden. Diese Art der Aufstellung ist charakteristisch für die Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg und entspricht dem Präsentationsstil der zuvor beschriebenen Museumssammlungen angewandter Kunst.

117 Katalog Düsseldorf 1890, S. 5f.

118 Katalog Düsseldorf 1911.

119 Vgl. Ebenda, S. 27.

120 Sonderdruck aus *Keramos* 45 (1969), S. 556, StA Düsseldorf, 4-34-0-284.0000.

Nur wenige Jahre vor dem Entstehungsdatum der Fotografie veröffentlichten die Düsseldorfer Kunstmuseen 1928 erstmals nach dem Zusammenschluss mit dem Hetjens-Museum einen gemeinsamen Führer.<sup>121</sup> Bei der Analyse des „Rundgangs“ wird die weiter oben beschriebene schwierige Positionierung des Hetjens-Museums klar vor Augen geführt: Das Stiftermuseum wird erst nach der Vorstellung aller Räume des Kunstmuseums ab Seite 43 thematisiert. Auch der abschließend abgebildete Plan verdeutlicht den langen Weg, den der Museumsbesucher zurücklegen musste, um das Hetjens-Museum durch das Obergeschoss betreten zu können.

Noch bevor das Keramikmuseum erreicht wird, trifft der Besucher in Saal 16 bereits auf „Islamische Kunst des 16. bis 19. Jahrhunderts“.<sup>122</sup> Hierbei handelt es sich um die oben beschriebene Sammlung des Kunstgewerbemuseums, die nun ebenfalls in den Museumskomplex am Ehrenhof integriert war. An Saal 16 schließt sich das Damaskus-Zimmer (Abb. x.5.5.7) an, es folgen die Kabinette 17, 18 und 19 mit Beispielen Islamischen Kunsthandwerks. Bei der Beschreibung der Werke fällt auf, dass anscheinend nicht alle Islamischen Keramiken an das Hetjens-Museum übergeben worden waren. In den Schränken 65 bis 67 in Kabinett 18 sind „persische, rhodische und türkische Fayencen des 17. bis 18. Jahrhunderts“ ausgestellt,<sup>123</sup> die Schränke 68 und 69 im Kabinett 19 sind mit „persischen und rhodischen Wandfliesen des 16. und 17. Jahrhunderts“ bestückt.<sup>124</sup> Möglicherweise handelt es sich bei diesen Keramiken um einen kleinen Restbestand, der erst 1969 an das Hetjens-Museum geben wurde.<sup>125</sup> Die Erläuterung des Führers lässt den Grund für die Ausstellung Islamischer Keramiken an zwei Orten innerhalb des Museumskomplexes klar werden:

121 Katalog Düsseldorf 1928.

122 Ebenda, S. 18.

123 Ebenda, S. 19.

124 Ebenda, S. 20. Bemerkenswerterweise ist die Zuschreibung „rhodisch“ aus dem Inventarbuch unkritisch übernommen worden, obwohl sich in dieser Zeit die Iznik-Zuschreibung in der Forschung allgemein durchgesetzt hatte (vgl. Kap. II.2.2).

125 Vgl. Til 2011, S. 64. Hier schreibt Barbara Til, dass alle Keramiken der Sammlung 1969 an das Hetjens-Museum übergeben worden seien, es handelt sich dabei jedoch nur um diesen kleinen Restbestand.

„Wer den keramischen Erzeugnissen Westasiens seine Aufmerksamkeit weiter widmen will, findet deren noch eine größere Anzahl im Hetjens-Museum. Hier sollten nur einige Beispiele gezeigt werden, um die enge Verwandtschaft aller orientalischen Flächenzierkunst klarzumachen.“<sup>126</sup>

Diese Argumentation ist sehr schlüssig. Die Keramik hat innerhalb der Islamischen Kunstgeschichte eine solch bedeutende Gewichtung, sowohl in Hinblick auf die Anzahl der über uns gekommenen Kunstwerke, als auch in Hinblick auf ihre Dekoration und Technik. Diese große Gruppe völlig auszublenden wäre wissenschaftlich gesehen nicht sehr umsichtig, wenn es das Ziel ist, ein Gesamtbild Islamischer Kunst aufzuzeigen. In der Folgezeit verlor die Islam-Sammlung des Kunstgewerbemuseums immer mehr an Aufmerksamkeit und geriet weitestgehend in Vergessenheit. Da die Sammlung Jahrzehnte lang nicht ausgestellt wurde,<sup>127</sup> fiel es sicherlich nicht schwer, sich von dem Restbestand zu trennen. Es ist gut vorstellbar, dass diese Überführung erst auf Anfrage von Adalbert Klein geschah. Klein beschäftigte sich seit 1969 mit den Plänen für seine Ausstellung „Islamische Keramik“ von 1973 und sah hier die Möglichkeit einer Erweiterung der Sammlung. Es lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen, um welche Objekte es sich hier im Einzelnen handelte, da alle Keramiken aus dem ursprünglichen Bestand des Kunstgewerbemuseums erst 1973 gemeinsam neu inventarisiert wurden. Es ist jedoch davon auszugehen, dass es sich bei den zurückbehaltenen Keramiken um besonders herausragende Stücke gehandelt haben muss und Klein diese gerne in seiner Ausstellung zeigen wollte.

Aus dem Führer von 1928 geht hervor, dass zu diesem Zeitpunkt die Spezialisierung auf eine reine Keramik-Sammlung am Hetjens-Museum noch nicht in aller Konsequenz vollzogen worden war. Im Saal 3, Schrank 16 bis 22 waren Gläser unterschiedlicher Herkunft und Datierung ausgestellt, darunter auch persische Beispiele.<sup>128</sup> Die Islamischen Keramiken hingegen standen an einem weniger prominenten Platz im Treppenhaus des ersten Stocks. In den Schränken 23 bis 30

126 Katalog Düsseldorf, 1928, S. 20.

127 Vgl. Gierlichs und Gladiß 2004, S. 93.

128 Katalog Düsseldorf 1928, S. 45.

fanden sich „Fayence-Arbeiten aus Damaskus, 16. Jahrhundert“, „türkische und persische Fayencefliesen, 16. und 17. Jahrhundert“ sowie „türkische, persische und kleinasiatische Fayencen des 16. und 17. Jahrhunderts“.<sup>129</sup> Die Bezeichnungen „Damaskus“ sowie „türkische“ und „kleinasiatische Fayencen“ beziehen sich vermutlich alle auf osmanische Iznik- und Kütahya-Keramiken. Dies verdeutlicht, dass eine wissenschaftliche Beschäftigung mit der Materie nicht stattgefunden hat, da 1928 die Zuschreibung nach Iznik allgemein anerkannt und verbreitet war. Der Begriff „kleinasiatische Fayencen“ wurde vermutlich für Keramiken aus Kütahya gewählt. Eine korrekte Zuschreibung ist in den alten Inventarbüchern des Kunstgewerbemuseums Düsseldorf bereits zu finden, so etwa bei der Liste der 1887 von Franz Bock erworbenen Objekte, darunter finden sich zwei Keramiken (Inv.Nr. 12080 und 12083) mit der Zuschreibung „Kutahia“.<sup>130</sup> Die im gleichen Zusammenhang 1886 bei Bock erworbenen Iznik-Keramiken tragen im Inventarbuch noch die in dieser Zeit gebräuchliche Bezeichnung „persisch-rhodische Fayencen“ (vgl. Inv.Nr. 10371ff).

Die Auswertung der Museumsführer hat gezeigt, dass sowohl im Kunstgewerbemuseum, als auch im Hetjens-Museum Islamische Kunst präsent war. Auch wenn kein weiterer Führer der Zeit vor 1945 vorliegt, kann davon ausgegangen werden, dass bis zur Schließung des Museums im Zweiten Weltkrieg die Aufstellung beibehalten worden sein sollte. Die Ausstellung Islamischer Keramik wurde möglicherweise um die neuen Erwerbungen der Jahre 1941/42 ergänzt, dies ist aber nicht belegt. Das genaue Datum der Auslagerung liegt ebenfalls nicht vor.

#### V.5.4.2 Die Zeit von 1945 bis heute

Wie bereits erwähnt, war die räumliche Situation des Hetjens-Museums äußerst schwierig, sodass das Keramikmuseum erst 1949 seinen Bau wieder teilweise beziehen konnte. Der erste Museumsführer der Nachkriegszeit erschien 1952.<sup>131</sup> Darin folgt nach einem einleitenden Text von

129 Ebenda.

130 Die Autorin dankt Dedo von Kerksenbrock-Krosigk, Direktor des Glasmuseums Hentrich im Museum Kunstpalast Düsseldorf, für die Zusendung von gescannten Seiten des Inventarbuches.

131 Katalog Düsseldorf 1952.

Direktor Ritzerfeld eine Abhandlung über die Geschichte der Keramik von Meta Patas, die jedoch nicht auf die Sammlung im Einzelnen eingeht. Über den Aufbau der Ausstellungen sind keine Angaben zu finden, lediglich einige ausgewählte Objekte der Sammlung werden abgebildet und erläutert.

Der nächste Sammlungsführer erschien 1959, anlässlich des 50-jährigen Bestehens des Museums, nun unter der Direktorenschaft von Adalbert Klein.<sup>132</sup> Nach der Darstellung der Geschichte des Hauses folgt auch in dieser Publikation ein Überblick über Entwicklungen der Keramik. Der Text geht dieses Mal inhaltlich konkret auf Objekte der Sammlung ein und verknüpft diese mit dem Abbildungsteil. Klein beschreibt die „islamische Fayence“ in einer nahezu lyrischen Sprache:

„Die islamische Fayence bildet einen weiteren Höhepunkt der Geschichte der Keramik. In einer schwebend zu nennenden Ausgeglichenheit erschienen Formen, die dekorative Ornamente, wie die Arabeske, tragen und zusammen mit der entmaterialisierenden Glasur eine unlösliche Einheit bilden. Ihre Verbreitung deckt sich mit dem Bereich des Islam, sie ist jedoch keine religiöse Kunst.“<sup>133</sup>

Bereits in diesen Worten kommt Kleins Begeisterung für Islamische Keramik zum Ausdruck. Bemerkenswert ist auch, dass er Islamische Keramik und religiöse Kunst voneinander differiert. Reflektionen über die Begrifflichkeit Islamischer Kunst traten, wie wir gesehen haben, erst in jüngerer Zeit in den Fokus der Diskussion um die Benennung der Museumsabteilungen. Klein übernimmt den Begriff „Islamische Kunst“, benutzt ihn jedoch kritisch, indem er die Kunst als nicht religiös kategorisiert. Seine Aussage müsste allerdings in Bezug auf Baukeramik aus Sakralbauten wie etwa Mihrab- oder Kalligraphie-Fliesen mit Koransuren, die einen sakralen Kontext haben, eingeschränkt werden.

Das Hetjens-Museum hat seine Jahrestage immer zum Anlass von Publikationen und Neueröffnungen genutzt. 1969 feierte das Museum sein 60-jähriges Jubiläum in mehrfacher Weise: durch die Neueröff-

132 Katalog Düsseldorf 1959.

133 Ebenda, S. 7.

nung des Museums im Palais Nesselrode, der wiedergewonnenen administratorischen und räumlichen Selbständigkeit sowie durch die Veröffentlichung von gleich zwei Publikationen zur Sammlung des Hauses.<sup>134</sup> Zum einen erschien ein Führer, der genauen Bezug auf die Räume der Ausstellung nimmt und zum anderen eine Auswahl von Hundert Meisterwerken der Sammlung unter dem Titel „Keramik aus 5000 Jahren“.

Zunächst soll hier der Führer der Dauerausstellung untersucht werden. Die Katalogtexte des Führers stimmen größtenteils „mit der Beschriftung der Museumsaufstellung überein“,<sup>135</sup> sodass hier gute Rückschlüsse auf die Präsentation in der Dauerausstellung gezogen werden können.

Ab Seite 25 beginnt im Katalog die Beschreibung der Abteilung Islamischer Keramik mit den Vitrinen 31 bis 39. In Vitrine 31 bis 33 ist „Frühislamische Keramik, 9 bis 15. Jahrhundert“ ausgestellt. Warum die Überschrift „frühislamisch“ gewählt ist bleibt angesichts eines Zeitraums von 600 Jahren unklar. Es folgt ein freistehendes Vorratsgefäß aus Rakka (11. bis 12. Jh.), dann in Vitrine 34 „Iran, 14. bis 17. Jahrhundert“, in Vitrine 35 „Iran, 17. Jahrhundert“, in Vitrine 36 „Iran und Türkei, 17. Jahrhundert“, dann freihängend angebrachte Keramiken aus „Iran, 17. Jahrhundert und Iznik, 16. Jahrhundert“. Abschließend folgen Vitrinen 37 und 38 mit „Iznik, 16. Jahrhundert“ sowie letztlich Vitrine 39 mit „Kutahya, 18. Jahrhundert“.<sup>136</sup>

Der beschreibende Text beginnt mit folgendem Statement:

„Mit der Ausbreitung des Islams als neue Weltreligion deckt sich die Ausdehnung der islamischen Kunst und Keramik. Sie steht im Geiste des Islams.“<sup>137</sup>

Diese Aussage Kleins widerspricht seinem Ansatz von 1959, als er Islamische Keramik von religiösen Zusammenhängen losgelöst hatte. Dieser Umstand verdeutlicht ein weiteres Mal, dass die Frage nach einer religiös motivierten Bilderfeindlichkeit oder einer ausschließlich durch die Religion definierten Kunst sich nicht auf wenige Sätze reduzieren lässt, da es sich um einen komplexen Sachverhalt handelt. Das Bestre-

134 Katalog Düsseldorf 1969a und Katalog Düsseldorf 1969b.

135 Katalog Düsseldorf 1969a, S. 4.

136 Ebenda, S. 25–28.

137 Ebenda, S. 25.

ben, in Kurzführern Inhalte vereinfacht darzustellen ist verständlich und nachvollziehbar, für das Gebiet der Islamischen Kunst birgt es jedoch die Gefahr, Stereotypen zu fördern und die Bandbreite Islamischer Kunst auf die Stichworte „Bilderverbot“, „Kalligraphie“ und „Ornamentik“ zu reduzieren. Diese Schwierigkeit ist uns bei den zuvor vorgestellten Museen bereits begegnet (vgl. Kap. v.2 und v.3) und resultiert letztendlich aus einer fachfernen Reflektion des Themas.

Die fachliche Unsicherheit Kleins in Bezug auf Islamische Kunst ist im fortlaufenden Text immer wieder zu spüren. Auffällig ist, dass zwar einige wenige Gruppen Islamischer Keramik, wie etwa Gabri-Ware oder Miani-Ware vorgestellt werden, andere bedeutende Entwicklungen der Keramikgeschichte, wie etwa die Erfindung der Lüstertechnik, die Bedeutung des Kobaltblaus und der Durchbruchdekore kaum Erwähnung finden.

Aussagen wie „In der nachklassischen Zeit erlebte die Islamische Keramik schnell einen Verfall“ über die iranische Keramik des 14. bis 17. Jahrhunderts gehen auf die Interpretation des ihm zur Verfügung stehenden Materials zurück. Dabei werden beispielsweise Entwicklungen in der timuridischen oder safawidischen Baukeramik, die in voller Pracht in situ zu bewundern und in Museumssammlungen nur fragmentarisch vertreten sind, nicht berücksichtigt.

Auch bezüglich der in der Sammlung reich vertretenen osmanischen Keramik unterlaufen Klein einige Fehldeutungen. Dies liegt sicherlich auch an der raren Literatur zum Thema Iznik, die Ende der 60er Jahre zur Verfügung stand und auf die Klein angewiesen war (vgl. Kap. II.2.2). Zur Beurteilung von Iznik-Keramiken des 16. Jahrhunderts wählt Klein die Attribute „farbenfreudige anatolische Fayence aus Iznik“ sowie „In der türkischen Fayence entstand im 16. Jahrhundert eine überraschend reiche und bunte Gestaltung“.<sup>138</sup> Das Attribut „anatolisch“ verleiht dieser Keramik eine provinzielle Assoziation, die bei Kenntnis der hochentwickelten höfischen Kunst zur Blütezeit des Osmanischen Reiches im 16. Jahrhundert eigentlich nicht kommen und schon gar nicht überraschen dürfte. Auch die Aussagen über Keramiken des 17. Jahrhunderts aus dem Iran und der Türkei sind sehr vage:

138 Ebenda, S. 28.

„Persische Fayencekünstler zogen in die Türkei, um hier an den umfangreichen Bauvorhaben islamischer Herrscher beteiligt zu werden. Sie brachten die Fayencetechnik bereits in früherer Zeit dorthin. Nunmehr, im 17. Jahrhundert, sind die Arbeiten beider Länder oft kaum mehr zu unterscheiden.“<sup>139</sup>

Die Kunststile der Osmanen und Safawiden sind zwar eng verwandt, im Bereich der Keramik sind die Kunstwerke – vor allem im 17. Jahrhundert – aufgrund der differierenden Farbpalette, der Dekore und oft auch der Gefäßformen kaum zu verwechseln, natürlich unter der Voraussetzung eines geübten Auges. Darüber hinaus hatte sich spätestens ab dem 16. Jahrhundert ein osmanischer Hofstil etabliert, der aufgrund seiner charakteristischen Dekore leicht zu identifizieren ist.<sup>140</sup>

Kleins Anmerkungen zur Kütahya-Keramik der Sammlung spiegeln seine subjektiven Bewertungskriterien wider, die ausschließlich aus eigener Beobachtung gespeist werden:

„Der Dekor wird ausgesprochen bunt. Die Farben liegen teilweise erhaben auf. Von der Einwirkung Chinas und von der Großzügigkeit persischer Fayencegestaltung ist wenig erhalten geblieben. Das gesamte Bild ist sehr spätzeitlich.“<sup>141</sup>

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Katalog- und Wandtexte der Islam Abteilung ihren Fokus im Wesentlichen auf die technischen Entwicklungen innerhalb der Islamischen Keramik setzen. Dies ist von einem Spezialmuseum für Keramik zu erwarten. Auf Dekore hingegen wird nur vereinzelt eingegangen, die Ikonographie der bildlichen Darstellungen bleibt unberücksichtigt. Das Weglassen historischer und geografischer Entwicklungen in der Islamischen Welt bedeutet eine zu starke Reduzierung auf die Länderbezeichnungen Iran oder Türkei, ohne auf die für die Islamische Kunst so wichtigen Höfe und Zentren der einzelnen Dynastien einzugehen und diese zu erklären.

139 Ebenda, S. 28.

140 Die Entstehung des türkischen Hofstils zeigt Gülrü Necipoğlu in ihrem hervorragenden Aufsatz „From International Timurid to Ottoman“ auf, vgl. Necipoğlu 1990.

141 Katalog Düsseldorf 1969a, S. 28.

Der im gleichen Jahr erschienene Katalog „Keramik aus 5000 Jahren“ verfolgt ein anderes Ziel.<sup>142</sup> Unabhängig von der ständigen Ausstellung stellt die Publikation hundert ausgewählte „Meisterwerke“ aus der Sammlung des Museums vor.

Der Text zur Islamischen Keramik fällt viel ausführlicher und umfassender aus als der des zeitgleichen Führers. Klein nimmt sich in seinem zweieinhalbsseitigen Einführungstext viel Raum, um ein Gespür für Islamische Kunst zu einwickeln:

„Mit dem Verbreitungsgebiet des Islams deckt sich ein Kunsthandwerk, das, gleich ob in Persien, Syrien, Nordafrika oder Spanien entstanden, gemeinsame Züge aufweist. Die Keramik hat daran großen Anteil. Keramik, Metallgerät oder Knüpftteppich, alle Kunstäußerungen haben stark dekorative Werte und sind nicht mit religiöser Kunst des Islams gleichzusetzen. Allenfalls kann darauf hingewiesen werden, daß die mit der Gefäßherstellung oft parallel gehende Fliesenproduktion mit der Bekleidung der Wände an den Moscheen eine Entmaterialisierung und einen Schwebezustand herbeiführt, die dem Gläubigen in dem Hinlenken auf ein Übersinnliches eine Hilfe sein mag. Auch darin trifft die außerordentliche Begabung des Orients für den Schmuck, insbesondere für das Ornament, hervor.“<sup>143</sup>

Im Vergleich zu seinen vorherigen Texten versucht Klein Islamische Keramik im Kontext der Islamischen Kunst zu sehen und berücksichtigt zum Thema der religiösen Motivation in der Kunst auch die Fliesen der Sakralbauten. Er ist abermals voll der bewundernden Worte für diese Kunst. Als tiefergehend ist zudem seine Betrachtung der Dekore und Techniken zu bezeichnen. Auch die Beurteilung der Iznik-Keramik wird leicht modifiziert: „in der Türkei hatte bereits im 16. Jahrhundert die Arbeit eingewanderter persischer Töpfer eine interessante Fortsetzung durch anatolische gefunden.“<sup>144</sup> Es folgt eine Beschreibung der Technik und Dekore der Iznik-Keramiken sowie ein kurzer Hinweis auf

142 Katalog Düsseldorf 1969b.

143 Ebenda, S. 99.

144 Ebenda, S. 100.

die Werkstätten von Kütahya mit der Beurteilung „sehr reich differenzierte Formen und sehr bunt bemalte Fayencen“.<sup>145</sup> Insgesamt scheinen die in der Sammlung so zahlreich vertretenen, osmanischen Keramiken Klein künstlerisch und technisch wenig zu beeindrucken, die verwendeten Adjektive wie „interessant“ und „sehr bunt“ bestätigen das zuvor beobachtete. Vielleicht ist auch hier ein Grund zu finden, warum sich Klein sieben Jahre später so bereitwillig von einer recht großen Zahl an osmanischen Keramiken trennte (Kap.V.5.3.6).

In der Presse wird der Umzug des Museums in das Palais Nesselrode sowie die neue Dauerausstellung durchweg positiv besprochen. So schreibt „Die Welt“, das Gebäude sei „geradezu ideal. Die Raumaufteilung erlaubt die Ausstellung aller keramischen Gattungen in chronologischer Reihenfolge.“<sup>146</sup> Die „Düsseldorfer Nachrichten“ schwärmen von einer „Oase des Schönen“,<sup>147</sup> in einem Artikel der „Rheinischen Post“ vom 29.05.1969 wird die im Erdgeschoss ausgestellte Islamische Keramik als ein „Höhepunkt der Sammlung“ bezeichnet.<sup>148</sup>

Bereits 1972 erscheint eine weitere Publikation des Hauses, die einen guten Einblick in den Aufbau und die Ausstattung der Ausstellungen gibt.<sup>149</sup> Der Katalog ist für die vorliegende Untersuchung besonders wertvoll, da er zahlreiche Fotografien der Räume und Abteilungen des Museums aufweist. So zeigt Abbildung x.5.5.9 einen Blick in die bereits beschriebene Islam Abteilung im Erdgeschoss des Museums im Palais Nesselrode. Da es sich um eine Farbfotografie handelt erkennt man die farbige Komposition des Raums mit roter Wandfarbe und roten Vitrinenböden sehr gut. Der kleine Raum ist rundherum mit Vitrinen bestückt. Durch den Führer von 1969 wissen wir, dass es sich um insgesamt neun Vitrinen handelt, davon sind drei auf der Fotografie im Ganzen zu sehen. Auf der rechten Seite des Fotos ist auf einem kleinen Podest das im Führer ebenfalls beschriebene freistehende Vorratsgefäß

145 Ebenda, S. 101.

146 Ien: Hetjens-Museum zeigt Keramik aus acht Jahrtausenden. Neues Domizil im alten Palais Nesselrode am Rhein, in: Die Welt, 06.06.1969, StAD, 167.

147 Dieter Westecker: Oase des Schönen. Hetjens-Museum im Palais Nesselrode, in: Düsseldorfer Nachrichten, 29.05.1966, StAD, 167.

148 Anna Klapheck: Vom Scherben bis Picasso. Keramik aus 8000 Jahren im Palais Nesselrode, in der Rheinischen Post vom 29.05.1969, StAD, 167.

149 Katalog Düsseldorf 1972.

aus Rakka zu erkennen. Daraus lässt sich schließen, dass auf der rechten Seite die frühen Islamischen Keramiken positioniert waren und der Rundgang im Uhrzeigersinn fortgeführt wurde. Auf der linken Seite lässt sich die Vitrinen 35 mit Keramiken des 17. Jahrhunderts aus dem Iran identifizieren, dann folgt eine Mischvitrine mit Beispielen der safawidischen und osmanischen Keramik (Vitrine 36), sowie zwei weitere mit Iznik-Keramiken. An der hinteren Wand ist eine kleine Übersichtskarte über die Islamische Welt zu erkennen. Die Vitrinen verfügen über Glasböden und sind in Leichtmetallbauweise ausgeführt.

Besonders ungewöhnlich in der Museumspräsentation sind die frei von der Decke hängenden, an Schnüren befestigten großformatigen Teller. Auf der Fotografie sind insgesamt vierzehn dieser etwa gleichgroßen Teller zu erkennen. Sie sind in dichter Folge zwischen den Fenstern und oberhalb der Vitrinen angebracht. Es handelt sich überwiegend um Iznik-Keramiken sowie einige wenige Vergleichsstücke aus der Zeit der Safawiden. Adalbert Klein hat bei dieser Präsentation aus der Not eine Tugend gemacht: durch die zahlreichen großformatigen Fenster des Palais Nesselrode ist das Aufstellen von Vitrinen nur in einem begrenzten Maße möglich. Um dennoch weitere Objekte zeigen zu können, wählte er die Hängung von der Decke. Heute erscheint uns die freihängende Präsentation der fragilen Keramiken sehr waghalsig. Es ist zu bezweifeln, ob Restauratoren heute mit dieser Lösung einverstanden wären. Dennoch hat die Aufstellung ihren ganz eigenen Reiz. Das Rot der Wand korrespondiert mit dem Bolusrot der Iznik-Keramiken und kontrastiert zu dem allgegenwärtigen Kobaltblau. Die Leichtbauweise der Vitrinen lässt die Keramiken nahezu schwebend erscheinen, genauso wie die hängenden Teller – eine Assoziation, die Klein in seinen Texten mehrfach verwendet hatte (s.o.). Es ist nicht verwunderlich, dass die Presse die Islam Abteilung als einen Höhepunkt des Museums bezeichnete, sicherlich kam der Raum, prominent im Erdgeschoss gelegen, bei den Museumsbesuchern sehr gut an.

Mit der Eröffnung des Erweiterungsbaus 1994 erhielt die Islam Abteilung neue Räume. Auch hier ist sie (bis heute unverändert) wieder an einer sehr zentral gelegenen Stelle im Erdgeschoss untergebracht. Wie auf dem Museumsplan X.5.3.1 zu erkennen ist, betritt der Besucher den Neubau vom Foyer aus beginnend mit der Abteilung Islamischer Kera-

mik. Dominierendes Highlight der neuen Präsentation ist die Multan-Kuppel, die bereits von der Straße aus durch ein großes Schaufenster gesehen werden kann.

Die Halbkuppel besteht aus knapp 150 Einzelfliesen, die in 55 Holzkisten angeliefert wurden.<sup>150</sup> Die heute im Museum zu sehenden Fliesen bilden sieben der ursprünglich zwölfseitigen Kuppel. Die übrigen Seiten waren in situ stark verwittert und damit nicht mehr geeignet für eine Ausstellung. Das Problem der schadhafte Fliesen wurde gelöst, indem man die vorhandenen Fliesen auf eine Halbkuppel, die ihre Schauseite zur Straße zeigte, setzte. Somit konnte gleichzeitig die Rückseite der Konstruktion als Ausstellungsfläche genutzt werden. Es stellte sich jedoch heraus, dass für eine originalgetreue Rekonstruktion der Kuppel die Deckenhöhe des Raumes zu niedrig war. Als man mit der Rekonstruktion 1991 begann, war der Museumsanbau zwar noch nicht fertiggestellt, die Planungen aber so weit vorangeschritten, dass sie nicht mehr verändert werden konnten. So musste die Konstruktion, auf der die Fliesen liegen sollten, gedrungener als im Original umgesetzt werden.

Vor ihrem Einbau wurden die Fliesen zunächst restauriert. In der anderthalb Jahre dauernden Maßnahme haben die Restauratoren Verputzreste abgenommen, Risse und sich lösende Teile der Glasur fixiert und fehlende Dekore ergänzt. Bei genauer Betrachtung können einige Unregelmäßigkeiten im Dekor und die Ergänzungen wahrgenommen werden, diese stören jedoch nicht den Gesamteindruck.

Die Museumsmitarbeiter sprechen in Hinblick auf die Multan-Kuppel vom „Schaufensterstück“ ihres Museums, das bei den Besuchern sehr gut ankomme.<sup>151</sup> Noch vor der Eröffnung des Anbaus erschien ein Artikel von Helga Meister in der Westdeutschen Zeitung. Die Autorin konnte der Rekonstruktion wenig abgewinnen und schreibt empört in ihrer Titelschlagzeile „Fliesenkuppel in Beton gerammt“. Weiterhin behauptet sie, die Architekturpläne seien falsch gelesen worden, als die Halbkuppel mit einem Durchmesser von sechs Metern in einer Raum-

150 Diese und folgende Informationen verdanke ich der Restauratorin Silke Rehbein, vom Restaurierungszentrum Düsseldorf, die seit 1982 dem Hetjens-Museum zugeteilt ist und den Aufbau der Kuppel begleitete, Telefonat vom 06.08.16.

151 Dies war in meinen Gesprächen mit den Mitarbeitern des Hauses mehrfach zu hören.

höhe von 2,80 wieder aufgebaut werden sollten. Sie schließt ihren Artikel mit dem Kommentar: „Das ‚Paradebeispiel für die Pracht des späten Mogulstils‘, so der Originalton des Museums, findet in einer Quetschkiste seine letzte Ruhe.“<sup>152</sup> Man gewinnt den Eindruck, als wollte die Journalistin einen Skandal evozieren.

Weniger als die gedrungene Präsentation der Kuppel, die den Betrachter bestenfalls auf den zweiten Blick stören mag, wäre doch zu hinterfragen, warum eine monumentale Kuppelverkleidung wie diese noch am Anfang der 1980er Jahre von ihrem Originalstandort an einem Gebäudekomplex des Mausoleums von Abdul Wahab Bukhari in Dera Din Panah (Punjab, Pakistan) abgenommen und von einem Museum erworben werden konnte. Dies widerspricht den bereits vorgestellten Richtlinien des ICOM. Die Herkunft der Fliesenverkleidung und ihre Abnahme wird weder von der Journalistin noch von den Museumsfachleuten kritisch betrachtet.

Auf der Rückseite der Halbkuppel beginnt der Rundgang durch die Islam Abteilung (Plan x.5.3.2). Hier sind in vier an die Wand montierten Schaukästen besondere Highlights der Islamischen Keramik zu sehen (Abb. x.5.5.10). Während in den ersten beiden Vitrinen frühzeitliche und mittelalterliche Objekte aus Nischapur ausgestellt sind, folgen in der dritten Vitrine Beispiele der Ladjwardina-Waren des 14. Jahrhunderts und in der vierten seldschukische Minai-Waren des 13. Jahrhunderts. Diese beiden Vitrinen präsentieren die Objekte anachronistisch zueinander.

Die Idee, auf der Rückseite der Multan-Kuppel an exponierter Stelle besondere Stücke der Sammlung abseits der großen Vitrinenlandschaften zu zeigen erweist sich als gelungen. Leider sind die Vitrinen nicht für ihren tatsächlichen Inhalt geplant, da sie für die kleinformatischen Keramiken viel zu groß ausfallen. Durch die Aufteilung der hohen Vitrinen in zwei Flächen mittels eines Glasbodens wirken die kostbaren Keramiken nahezu verloren. Hier wäre es geschickter gewesen, mehrere kleinere Schaukästen an die Wand zu montieren. Andernfalls hätte auch ein zusätzlich eingezogener Vitrinenboden gute Ergebnisse erzie-

152 Helga Meister: Fliesenkuppel in Beton gerammt. Im Hetjensmuseum Pläne falsch gelesen, in: Westdeutsche Zeitung, 16.04.1992, Archiv Hetjens-Museum.

len können. In der aktuellen Präsentation wirken die kleinen Objekte in den großen Vitrinen an der raumfüllenden Kuppelwand wenig überzeugend. Die zahlreichen Fenster des Gebäudes sorgen zudem für starke Reflektionen an den Glasfronten der Vitrinen, dadurch wird im gesamten Raum die Betrachtung der Objekte beeinträchtigt. Entspiegelte Vitrinengläser könnten hier Abhilfe schaffen.

Der Rundgang der Ausstellung wird fortgesetzt mit einer Landschaft aus fest eingebauten Vitrinenschränken. Vitrine 5 (Abb. x.5.5.11) zeigt Beispiele von Keramik der vor- und frühislamischen Zeit bis in das 12. Jahrhundert. Thematisch daran angegliedert ist Vitrine 6 mit dem Schwerpunkt der Nischapur-Keramik des 9. bis 11. Jahrhunderts. In Vitrine 7 können die Techniken des eingeschnittenen Dekors (Sgraffito) sowie modelgepresster Waren studiert werden (Abb. x.5.5.12). Auf die Rückwand der Vitrine 8 sind die besonders schönen Lüsterfliesen der Sammlung montiert. Diese waren, wie bereits erwähnt, alle gemeinsam 1941 zu einem sehr guten Preis bei dem Kunsthändler Hindamian in Paris erworben worden.<sup>153</sup>

Vitrine 9 präsentiert auf der linken Seite Beispiele der Lüsterkeramik. Auf der rechten Seite sind die charakteristischen Laufglasuren in Türkis an Objekten des 11. bis 13. Jahrhunderts zu studieren, darunter ist das bereits beschriebene seltene Hausmodell aus dem Iran des 13. Jahrhunderts ausgestellt (Abb. x.5.5.13).

Der Rundgang geht chronologisch weiter mit Beispielen einfarbig glasierter Waren aus der Safawidenzeit sowie einer großen Schüssel aus Kirman der gleichen Epoche auf dem Vitrinenboden (Abb. x.5.5.14, Vitrine 10). An dieser Stelle ist es verwunderlich, warum die für diese Zeit typischen Blauweißkeramiken in Anlehnung an chinesische Porzellane der Yuan- und Mingzeit hier nicht thematisiert werden. An der orthogonal zu Vitrine 10 verlaufenden Wand befindet sich überhöht ein Fliesenbogen aus Multan, davor auf einem niedrigen Podest ein Vorratsgefäß. Die Vitrinen 11 und 12 widmen sich der osmanischen Keramik. Während in der ersten die schönsten Beispiele aus der Iznik-Sammlung gezeigt werden (Abb. x.5.5.15), lässt sich in der zweiten Vitrine in einer großen Fülle die Vielfalt der Formen osmanischer Keramik aus Iznik,

153 Zu Hindamian, siehe Kap. IX.6.

Kütahya und Çanakkale studieren (Abb. x.5.2.16). Oberhalb der Vitrinen sind eine Reihe von fünf Iznik-Tellern sowie ein kalligraphisches Schriftband angebracht (Abb. x.5.2.17 hinten). Diese Präsentation erinnert an die Düsseldorfer Dauerausstellung von 1972 (Abb. x.5.5.9). Durch die Reihung der Teller wird der Eindruck einer seriellen Massenproduktion erzeugt, die Keramiken werden nicht als Unikate oder Meisterwerke inszeniert.

Den Abschluss bildet Vitrine 13 mit Beispielen jüngerer marokkanischer Keramik. Zu dieser Gruppe zählen auch vier im Raum verteilte großformatige Gefäßkeramiken in Einzelvitrinen (Abb. x.5.5.17). Ebenfalls in einer solchen Sockelvitrine ist das bereits vorgestellte Vorratsgefäß mit Lüsterdekoration aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts mit reicher figürlicher Dekoration aufgestellt.

Der weiter oben beschriebene safawidische Fliesenbogen ist auf der gegenüberliegenden Wand angebracht und ist somit im Kontext der Übersichtsausstellung „Keramik aus 8.000 Jahren“ präsentiert. In dieser Dauerausstellung sind ebenfalls einige wenige Beispiele Islamischer Keramik zu finden.

Zur Erläuterung der keramischen Techniken ist im Untergeschoss ein großer Raum mit Übersichtskarten, Tafeln und Materialproben eingerichtet. Auch die Techniken der Islamischen Keramik werden hier vorgestellt und in den Texten kurz erläutert. Vermutlich ist aus diesem Grund in der Abteilung Islamische Keramik kein einziger Wandtext zu finden. Es mag zwar sein, dass die technischen Entwicklungen im Untergeschoss ausführlich studiert werden können, doch fehlen in der Islam-Ausstellung jegliche Hinweise auf historische Entwicklungen oder erläuternde Texte, wie Islamische Kunst definiert wird oder welche geographischen und historischen Parameter sie umfasst. Es wird lediglich mit Ländernamen gearbeitet, Dynastie-Bezeichnungen werden durchweg vermieden. Wenn der Besucher gleich durch den Eingang die Islam Abteilung betritt, ist er einzig seiner assoziativen Wahrnehmung überlassen. Er kann sich nur anhand kurzer Texte zu einzelnen Objekten informieren, ohne sie in einen umfassenden Kontext einbetten zu können. Dies ist die größte Schwäche der Präsentation. Durch das Fehlen jeglicher historischer Bezüge macht eine chronologische Konzeption wenig Sinn, diese wird ohnehin nicht konsequent durchgehalten. Hier

und da erfolgt eine Gruppierung nach technischen Gesichtspunkten, wie etwa Lüster oder Sgraffito, dann wieder nach Regionen, wie etwa die safawidische und osmanische Keramik, manchmal auch chronologisch. Für den Fachmann erschließt sich hier kein überzeugendes Konzept; für den Laien vermutlich noch weniger. Auch wirken an manchen Stellen die Vitrinen nicht gut bestückt; hier und da sind Lücken entstanden, vermutlich weil im Laufe der nunmehr über zwanzig Jahre, in denen die Ausstellung steht, das eine oder andere Objekt ausgetauscht wurde.

Von diesen Defiziten einmal abgesehen besitzt das Hetjens-Museums Düsseldorf eine beachtliche Sammlung Islamischer Keramik, die in dieser Konzentration auf das Material in keinem anderen Museum in Deutschland studiert werden kann. Auch wenn einige Sammelgebiete nicht abgedeckt sind, ist diese durch historische und personen-gebundene Gegebenheiten geformte Sammlung ein besonderes Juwel in der Museumslandschaft, ihre Präsentation gehört jedoch dringend überarbeitet.

### V.5.5 Islamische Keramik in den Sonderausstellungen

Das Hetjens-Museum hat in seiner Museumsgeschichte lediglich zwei große Sonderausstellungen zur Islamischen Keramik veranstaltet (vgl. Ausstellungsliste x.5.4). Der Grund hierfür ist sicherlich in der oben beschriebenen Personalstruktur des Hauses zu suchen. Die Personalknappheit scheint jedoch zu keiner Zeit die Produktivität des Hauses eingeschränkt zu haben: Die Museumswebsite listet insgesamt 179 Sonderausstellungen sowie 127 Studioausstellungen, die das Haus seit seiner Gründung 1909 verwirklicht hat.<sup>154</sup> Angesichts dieser stolzen Zahl fällt die Gewichtung auf das Gebiet der Islamischen Keramik tatsächlich sehr gering aus. Bei Durchsicht der Ausstellungsthemen fällt jedoch auch sofort ins Auge, dass sich das Museum auf zeitgenössische Keramik spezialisiert und zahlreiche Künstler in kleinen Studioausstellungen präsentiert hat. In zwei Studio-

<sup>154</sup> Die Ausstellungsliste des Hetjens-Museums ist zu finden auf der Website: <https://www2.duesseldorf.de/hetjens/ausstellungen/archiv.html> (Stand 9.9.16).

ausstellungen waren Künstler aus Nordafrika und dem Nahen Osten vertreten. Dies waren 2005 Khaled Ben Slimane aus Tunesien sowie 1976 die türkischstämmige Keramik-Künstlerin Alev Ebüzziya-Siesbye. Leider konnten zu diesen Ausstellungen keine Informationen in den Archiven gefunden werden, ein Katalog ist ebenfalls nicht erschienen.

#### V.5.5.1 Islamische Keramik 1973

Das Hetjens-Museum veranstaltete 1973 in Kooperation mit dem Museum für Islamische Kunst Berlin die wichtige Ausstellung „Islamische Keramik“. Sie ist bisher die einzige Schau ihrer Art in Deutschland, die einen umfassenden Überblick über Entwicklungen und Techniken der Islamischen Keramik angestrebt hat. Leider konnten keine Fotografien der Ausstellung gefunden werden, sodass hier nur der Katalog Rückschlüsse auf die Konzeption der Ausstellung geben kann.<sup>155</sup>

Johanna Zick-Nissen vom Museum für Islamische Kunst in Berlin konnte bei der Gewinnung der Leihgaben unterstützend und beratend eintreten, sie war auch bei der wissenschaftlichen Bearbeitung des Katalogs und der Auswahl der Stücke federführend.<sup>156</sup> Die unglaubliche Zahl von 493 Katalognummern setzte sich zu einem Großteil aus den eigenen Sammlungsbeständen des Düsseldorfer Museums zusammen, hinzu kamen Leihgaben aus Berlin, Cordoba, Den Haag, Essen, Frankfurt, Hamburg, Kassel, Köln, Kopenhagen, München, Stuttgart, und Turin. Unter den Privatleihgebern befanden sich die bereits besprochenen Objekte Saeed Motameds sowie Keramiken vom Sammler Theodor Sehmer aus Tegernsee.<sup>157</sup>

<sup>155</sup> Weder im Stadtarchiv Düsseldorf, noch im Archiv des Hetjens-Museums konnten Fotos gefunden werden, auch die Recherche am an der Ausstellung beteiligten Museum für Islamische Kunst, sowie dem Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin waren nicht erfolgreich.

<sup>156</sup> Katalog Düsseldorf 1973, S. 5.

<sup>157</sup> Die wichtige Sammlung Sehmers wurde zunächst im Museum für Islamische Fliesen und Keramik, gelegen in der Westerhof Klinik in Tegernsee ausgestellt, nach der Schließung der Klinik ließen die Erben Sehmers die Sammlung bei Christie's London im Frühjahr 2004 versteigern. Somit ging die wichtige Sammlung in ihrer Geschlossenheit verloren. Vgl. Auktionskatalog Christie's London 2004.

Die Auswahl der Keramiken sollte eine möglichst lückenlose und umfassende Darstellung der Keramikgeschichte widerspiegeln. Zum Vergleich wurden zudem Beispiele aus vorislamischer Zeit, sowie byzantinische und chinesische Keramiken herangezogen. Die Übersicht wurde hauptsächlich anhand von Gefäßkeramik entwickelt, Baukeramik wurde vereinzelt einbezogen.

Entsprechend dieser Fülle an Material war sicherlich eine sinnvolle Gliederung des Kataloges äußerst schwierig. Zu berücksichtigen sind hier neben der geographischen Verortung der Keramikzentren auch historische Entwicklungen, wie etwa der Einfall der Mongolen, der neue Impulse in die Islamische Kunst nach chinesischen Vorbildern brachte. Außerdem relevant sind Keramikgruppen, wie etwa die Lüsterkeramik, die auf technischen Entwicklungen fußt und in Ägypten, Syrien und dem Iran vertreten ist. Die Ausstellung und auch der Katalog versuchen, all diesen Entwicklungen gerecht zu werden und jede der bekannten Gruppen in einem Kapitel unterzubringen. Das Ergebnis ist eine sehr unübersichtliche Aneinanderreihung von ordnenden Überschriften, die sich bereits in der Darstellung des Inhaltsverzeichnisses als schwierig und verwirrend erweisen. Wie dieses Problem in der Ausstellung gelöst wurde, ist nicht bekannt. Es ist jedoch davon auszugehen, dass die große Zahl von fast 500 Keramiken die Besucher überfordert hat. Die Gliederung der Ausstellung in Kapitel erfolgte höchstwahrscheinlich analog zu denen des Kataloges.

Die Oberkapitel des Kataloges sind: „Vorislamische Keramik“, „Frühe Keramik aus dem Kalifat. 8.–Anfang 11. Jh. Iraq, Iran, Ägypten, Transoxanien“, „Byzantinische Keramik“, „Klassische Keramik aus dem Kalifat. Ägypten, Iran und Syrien 11. bis Mitte 13. Jh.“, „Nachleben klassischer Typen nach Auflösung des Kalifats. Ägypten, Syrien, Iran, Kleinasien“, „Baukeramik“, „chinesische Keramik“, „Die Spätblüte der Keramikproduktion unter den Osmanen-Sultanen und den Safawiden-Schahs. Kleinasien, Syrien, Iran, 15.–Ende 17. Jh.“ und als letztes „Spätzeitliche Keramik“.

Ein Großteil der Baukeramik wurde zusammen in einem eigenen Kapitel behandelt, weitere Fliesen sind aber auch in andere Kapitel eingestreut. Einige Fragmente aus Fustat erscheinen im Inhaltsverzeichnis mit dem Vermerk „außer Katalog“ auf, in der Ausstellung waren diese

offensichtlich auch zu sehen. Es fällt besonders auf, dass unter den Exponaten auch Model, die zur Herstellung reliefierter Keramik vor allem im 12. und 13. Jahrhundert eingesetzt wurden, vorkommen. Wie bereits erwähnt, sind diese für die Islamische Keramik so bedeutenden technischen Hilfsmittel weder in Sammlungen noch in Ausstellungen besonders zahlreich vertreten. Bei den Ausgrabungen der Brennöfen sollten Model und Stempel zwar zahlreich zutage gekommen sein, der Markt stellte diese jedoch nicht zur Verfügung, da seitens der Sammler und Museen kein allzu großes Interesse herrschte.<sup>158</sup> Für ein Spezialmuseum, das sich auch mit der Technik von Keramik auseinandersetzt, sind Fragestellungen der Herstellung von zentraler Bedeutung und weisen über die rein formalästhetische Betrachtung der Objekte hinaus. Neben den Modeln geben auch Fehlbrände Aufschluss über Herstellungsverfahren und den Brennvorgang; doch diese sind ebenfalls in Ausstellungen nur selten zu sehen.

Der einführende Text von Johanna Zick-Nissen erstreckt sich über zwölf Seiten und berücksichtigt neben historischen Entwicklungen auch technische und künstlerische, wobei letztere deutlich in den Hintergrund treten.<sup>159</sup> Anders als bei vielen der bisher untersuchten Katalogen und Führern zu Islamischer Kunst ist hier weder das Narrativ des „Bilderverbots“ bemüht, noch wird auf die Kalligraphie besonders eingegangen, auch die Ornamentik ist nur am Rande behandelt. Die Abhandlung stellt die Technik der Keramiken explizit in den Vordergrund.

Besonderes Augenmerk ist bei der Vorbereitung des Kataloges zudem auf das Keramisch-technische Glossar gelegt worden, das im Anhang des Kataloges zu finden ist und einen Umfang von fünfzehn Seiten aufweist.<sup>160</sup> Zusammengestellt wurde es von dem Facharzt für Röntgenologie und Strahlenkunde Ulrich Schultze-Frentzel aus Wuppertal. Eine im Berliner Zentralarchiv verwahrte umfangreiche Kor-

158 Eine Ausnahme bildet hier die Sammlung Al-Sabah in Kuwait, in der es eine ganze Reihe von keramischen Modellen und Stempeln gibt. Offensichtlich hat die Familie Al-Sabah beim Sammeln andere Kriterien als die Museen in Deutschland. Oliver Watson widmet den Modellen in seinem Sammlungskatalog ein ganzes Kapitel: Watson 2004a, S. 134–155.

159 Katalog Düsseldorf 1973, S. 6–17.

160 Ebenda, S. 323–337.

respondenz zwischen Zick-Nissen, Klein und Schultze-Frentzel, bei der es um einzelne Begriffe und Definitionen ging verdeutlicht, wie komplex die Keramiktechnologie ist und wie sehr alle Parteien bemüht waren, hier verlässliche Begrifflichkeiten zu prägen.<sup>161</sup> Tatsächlich kann dieses Glossar bis heute herangezogen werden, obwohl die Forschung inzwischen neuere Erkenntnisse vorzuweisen hat und einige Begriffe veraltet sind. Dies gilt beispielsweise für die Verwendung der Bezeichnung „Fayence“ für Islamische Keramiken. Für die Zeit ab dem 12. Jahrhundert hat sich inzwischen die treffendere Bezeichnung „Quarzfritte“ allgemein durchgesetzt.<sup>162</sup>

Den Kuratoren der Ausstellung war es wichtig, sich dem komplexen Thema der Islamischen Keramik über die Vermittlung des Einzelobjektes zu nähern. Neben der bereits angesprochenen Kategorisierung und technischen Bestimmung jedes einzelnen Exponats kommt seiner Visualisierung eine bedeutende Rolle zu. Hierzu ist jedes einzelne der 493 Katalogobjekte fotografiert worden. Auf jeder Doppelseite erscheinen vier Objektfotos in Schwarzweiß, einige Exponate sind durch zusätzliche ganzseitige Farbfotos, die über den Katalog verteilt sind, besonders hervorgehoben. Einzelfliesen sind in Gruppen auf einem Foto zusammen dargestellt.

Bei der Betrachtung der Fotografien fällt die Schwierigkeit auf, der Form und Dekoration der Keramiken gleichermaßen gerecht zu werden, wenn jeweils nur eine Abbildung zur Verfügung steht. Bei Tellern und Schalen, die im Korpus der Islamischen Keramiken besonders häufig vertreten sind, ist eine Ablichtung des Spiegels gewählt, um das Dekor in seiner Gesamtheit zeigen zu können. Durch die Aufstellung der Flachgefäße lassen sich jedoch keine Rückschlüsse mehr über die Form und Dekoration der Wandung erzielen. Eine Umrisszeichnung wäre hier von Vorteil, ist jedoch mit zusätzlichen Kosten verbunden. Völlig vernachlässigt wird zudem die Unterseite der Keramiken. Auch hier sind manchmal Dekorationen, Inschriften oder etwa an chinesischen Vorbildern orientierte Pseudomarken angebracht. Diese bleiben dem

161 Korrespondenz Johanna Zick-Nissen mit Adalbert Klein und Ulrich Schultze-Frentzel, SMB-ZA, II/VA 13326.

162 Vgl. etwa Katalog Frankfurt 1996, S. 9.

Betrachter sowohl bei der Präsentation in der Ausstellung als auch der Ablichtung im Katalog in der Regel verborgen. Im Rahmen der technischen Möglichkeiten der Zeit ist der Düsseldorfer Katalog sehr gut und ausführlich bebildert. Die heute gängige kostengünstige Digitalfotografie ermöglichen den Wissenschaftlern eine Vielzahl an Fotografien zu jedem Objekt herzustellen, ihre Publikation in einem Katalog ist jedoch immer noch eine Kostenfrage.

Im Stadtarchiv Düsseldorf werden zwar zur Ausstellungskonzeption selbst keine Unterlagen verwahrt, durchaus aber solche, die den Vorgang aus behördlicher Seite beleuchten. So geht aus einem Briefwechsel zwischen Adalbert Klein, dem Beigeordneten B. Diekmann sowie dem Oberbürgermeister Becker hervor, dass der Ausstellung sowie ihrer Eröffnung große Wichtigkeit zugesprochen wurde: „Die Ausstellung wird ohne Zweifel ein internationales Gesicht und eine internationale Bedeutung haben. Dafür bürgt nicht nur die Qualität der ausgestellten Objekte, sondern auch die wissenschaftliche Vorbereitung der Ausstellung und die ausgeführte Katalogarbeit“.<sup>163</sup> Der Oberbürgermeister sprach zu Eröffnung am 14. Oktober, die Botschafter der Länder Iran, Türkei, Ägypten und Spanien, sowie „Namhafte Orientalisten und prominente Mitglieder keramischer Vereinigungen“ wurden eingeladen.<sup>164</sup>

Über den Erfolg der Ausstellung berichtet eine Aktennotiz Kleins vom 11.12.1973. Die Schau sollte ursprünglich nur bis zum 25. November, also kaum mehr als einen Monat laufen, wurde dann aufgrund ihres Erfolges bis zum 09. Dezember verlängert. In dieser Zeit verzeichnete das Museum 8.531 Besucher und verkaufte insgesamt 1.087 Kataloge.<sup>165</sup> Die internationale Beachtung der Ausstellung in Fachkreisen dokumentiert ein Brief von Richard Ettinghausen, in dem er sich bei Klein für die Zusendung des Kataloges bedankt: „All of this will now be a fine handbook for further reference. I was also very pleased to see that you, yourself have such a fine collection.“<sup>166</sup> Ettinghausens Einschätzung, dass sich das Werk als zukünftiges Standardwerk etablieren

163 Korrespondenz Adalbert Klein mit Beigeordnetem B. Dieckmann vom 8.8.1973, StaD, 0-1-4-50887.0001.

164 Ebenda.

165 Aktennotiz Klein vom 11.12.73, StaD, 0-1-4-50887.0001.

166 Richard Ettinghausen an Adalbert Klein am 03.12.1973, StaD, 0-1-4-50887.0001.

würde, bewahrheitete sich, auch fand die bisher wenig beachtete Düsseldorfer Sammlung Islamischer Keramik nationale und internationale Bekanntheit. Da das Museum jedoch auf diesem Gebiet bis heute wenig nachgelegt hat, ist diese Bekanntheit inzwischen weitestgehend verloren gegangen, auch der Katalog hat nicht mehr seine ursprüngliche Präsenz.

Aus einem Vorabbericht der Düsseldorfer Stadtpost am 10. August 1973 geht hervor, dass anscheinend zu diesem Zeitpunkt noch Leihgaben aus Istanbul vorgesehen waren, warum diese dann doch nicht kamen, geht aus den Akten nicht hervor. Der Zeitungsartikel möchte bereits im Sommer für die im Herbst eröffnete Ausstellung werben: „So wartet die Fachwelt der Orientalisten, nicht weniger aber auch Liebhaber und Künstler der modernen Keramik, auf die die Islamische Keramik seit Jahrzehnten eingewirkt hat, mit Spannung auf den Katalog.“<sup>167</sup> Für die Wirkung der Ausstellung auf die zeitgenössischen Künstler der modernen Keramik konnte bei den Recherchen kein Indiz gefunden werden, es wäre aber lohnend für zukünftige Forschungen, diesem Aspekt weiter nachzugehen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Adalbert Klein und Johanna Zick-Nissen hier eine wichtige Grundlagenarbeit geschaffen haben. Auch wenn die Ausstellung nicht fotografisch dokumentiert ist, so bleibt doch der Katalog zur Würdigung dieser Arbeit. Bis heute ist dies der einzige in Deutschland erarbeitete Ausstellungskatalog zur Islamischen Keramik, der das Thema in solch einer Tiefe bearbeitet hat, geblieben. Nachfolgende Ausstellungen hatten einzelne Keramikgruppen zum Thema oder waren als Sammlungskataloge angelegt.<sup>168</sup> Die Düsseldorfer Ausstellung von 1973 steht damit noch in der Tradition von großen Übersichtsausstellungen, wie sie in der Frühzeit der Keramikforschung noch üblich waren.<sup>169</sup>

Der Katalog mit seiner Gliederung war in der Folgezeit Vorbild für viele Präsentationen Islamischer Keramik in deutschen Museen. Der Text von Zick-Nissen stellt die keramischen Techniken, ganz im Sinne des Museums, in den Vordergrund der Betrachtung. Leider lässt sich

<sup>167</sup> Vgl. Hermann Blech: Ein Katalog für 500 gebrannte Objekte. Im Hetjens-Museum: Islamische Keramik, in: Düsseldorfer Stadtpost, 10.08.73, StaD, 0-1-4-50887.0001.

<sup>168</sup> Wie etwa Katalog Frankfurt 1996 oder Katalog Traunstein 2004.

<sup>169</sup> Vgl. Roxburgh 2010a, S. 365ff.

nicht mehr nachvollziehen, wie die Keramiken präsentiert waren. Standen auch hier technische Gesichtspunkte im Vordergrund? Waren die Keramiken als Bildträger inszeniert oder stand ihre Form im Fokus der Betrachtung? Es ist zu vermuten, dass alle diese Aspekte angesichts der großen Zahl der Exponate gleichermaßen in die Konzeption einfließen.

Anlässlich der Ausstellung veranstaltete das Museum ein Symposium zu technischen Fragen Islamischer Keramik und ging dabei auf „ungelöste Probleme“ ein, um Ansätze für zukünftige Forschungen zu bieten.<sup>170</sup> In einem Sonderband der Zeitschrift der Gesellschaft der Keramikfreunde „Keramos“ von 1974 wurden die Beiträge des Symposiums sowie eine Rückschau auf die Ausstellung veröffentlicht.<sup>171</sup> Adalbert Klein publizierte zudem in Anlehnung an die Schau einen Band über Islamische Keramik in der Reihe „Kunstbibliothek Holle“.<sup>172</sup>

#### V.5.5.2 Marokkanische Keramik 1987

Als zweite große Sonderausstellung zum Thema Islamische Keramik veranstaltete das Hetjens-Museum 1987 die Schau „Marokkanische Keramik“. Kuratorisch verantwortlich für die Ausstellung und den Katalog war Bernd Hakenjos unter der Mitarbeit von Christiane Ebert und Johannes Kalter vom Lindenmuseums Stuttgart, wo die Ausstellung im Herbst des Folgejahres nochmals gezeigt wurde.<sup>173</sup>

Die Verwaltung des Hetjens-Museum konnte keine Dokumente oder Archivalien zur Umsetzung der Ausstellung zur Verfügung stellen, es gibt anscheinend auch keine fotografische Dokumentation der Schau. Im Stadtarchiv Düsseldorf fanden sich lediglich Schriftwechsel zwischen dem Museum und der Stadtverwaltung, die für das Thema der vorliegenden Arbeit nur im geringen Maße beitragen konnten. Daher bleiben einzig ein im Stadtarchiv verwahrtes Exposé sowie der Katalog zur Auswertung der Ausstellung.

Die Keramik des Maghreb und speziell Marokkos war, wie Hakenjos in seinem Exposé schreibt, zuvor noch in keiner Ausstellung in Deutschland gezeigt worden, auch in Europa gab es für dieses Thema

170 Klein 1974.

171 Keramos 1974, Heft 64.

172 Klein 1976.

173 Katalog Düsseldorf 1987, S. 13.

wenig Aufmerksamkeit, „bei den überaus zahlreichen Ausstellungen zur Kunst und zum Kunsthandwerk des Islam wurde Nordafrika stets vernachlässigt.“<sup>174</sup> Warum diese Keramik bisher vernachlässigt wurde, ist aus der Analyse der Bedeutung von Lanes und Kühnells Standardwerken in Kapitel II.2.2 klar geworden.

Hakenjos beschäftigte sich mit dem Thema bereits seit 1980, als er im Rahmen einer von der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanzierten dreimonatigen Feldforschungsreise gemeinsam mit dem Hamburgischen Museum für Völkerkunde die Töpferwerkstätten in Marokko studieren konnte. Es ist davon auszugehen, dass Hakenjos die weiter oben beschriebenen rund hundert Keramiken aus Fes, die das Inventarisierungsdatum des Folgejahres tragen, bei dieser Reise erwarb.

„Hier geht es, der kunsthistorischen Tradition des Hetjens-Museums entsprechend, also um die Zeugnisse der künstlerischen Seite eines alten Handwerks, das, über die unwillkürliche Ästhetik funktionsbedingter Formqualität hinaus, stets auch den Ehrgeiz zu dekorativer Gestaltung entwickelt hatte.“<sup>175</sup>

Ältere Objekte des 14. bis 16. Jahrhunderts aus der Zeit der Almohaden, Meriniden und Saadier sind nur in sehr wenigen Beispielen meist fragmentarisch überliefert.<sup>176</sup> Die Ausstellung und der Katalog decken diesen Bereich durch einige Scherbenfunde aus dem Museum ab. Der eigentliche Schwerpunkt der Schau liegt auf der Keramik des 18. bis 20. Jahrhunderts.

Eine Konzeption der Ausstellung nach ethnologischen Fragestellungen verdeutlichen die Kapitel des Kataloges, die sicherlich auch der Gliederung der Ausstellung entsprachen. Die Titel der Kapitel lauten etwa: „Zur Symbolik traditioneller Formen: Die ländliche Töpferei in Marokko“, „Marokko – Land und Leute“ oder „Städtische Kultur und Handwerk in Nordmarokko“. Im Katalogteil sind die Keramiken nach ihren Dekoren in Gruppen – wie beispielsweise „Blau-Weiß-Fayence um

174 Exposé für die Ausstellung Marokkanische Keramik, undatiert, StAD, 0-1-4-50888.

175 Katalog Düsseldorf 1987, S. 22.

176 Katalog Düsseldorf 1987, S. 22f.

1700“; „Stern und Flechtband“, „Federdekor“ oder „Schuppenmuster“ – zusammengefasst. Anschließend werden einzelne Töpferzentren näher vorgestellt. Das zweite Kapitel des Katalogteils widmet sich unglasierter Irdenware mit der Unterteilung in Frauen- und Männertöpferei.

Bei der Durchsicht des Katalogteils wird ersichtlich, dass von 247 Katalognummern rund 52 Keramiken aus der Düsseldorfer Sammlung zu finden sind. Eine große Gruppe stammt aus dem Lindenmuseum Stuttgart, weitere Leihgaben kamen u. a. aus Paris, Berlin, Hamburg, Marrakesch und Rabat, von Museen und Privatsammler gleichermaßen.<sup>177</sup>

Die Stadt Düsseldorf veranstaltete anlässlich der Ausstellung im Herbst 1987 ein breites Rahmenprogramm unter dem Titel „Marokkanische Kulturtage in Düsseldorf“ zu marokkanischem Kunsthandwerk, zeitgenössischer Malerei und Berberschmuck sowie Filmvorführungen und Lesungen an vielen Orten der Stadt.<sup>178</sup>

Ganz anders als bei der Ausstellung Kleins von 1973, bei dem die Kunstfertigkeit und die technischen Errungenschaften historischer Islamischer Keramik im Vordergrund standen, bildet in dieser Schau Alltagsware jüngerer Datums den Schwerpunkt. Im Vergleich der beiden Ausstellungen wird klar, dass das Museum, je nach Ausrichtung seiner Direktoren, sowohl ethnologische als auch kunsthistorische Themen auf ganz unterschiedliche Weise behandelt. Diese Durchbrechung der Paradigmen der Scheidung zwischen Kunst- und Völkerkundemuseen ist eine Besonderheit des Düsseldorfer Instituts.

Seit dieser Schau hat das Hetjens-Museum Düsseldorf keine große Ausstellung zu Islamischer Kunst mehr veranstaltet.

177 Die genaue Liste der Leihgeber ist zu finden in: Katalog Düsseldorf 1987, S. 2.

178 Das gesamte Programm ist als Faltblatt zu finden im StAD, 0-1-4-50888.

### V.5.5.3 Paul Dresler und seine Rezeption Islamischer Keramik sowie die Ausstellung seiner Keramiken am Hetjens-Museum 1977

Im Jahr 1977 veranstaltete das Hetjens-Museum eine Gedenkausstellung an den Keramikünstler Paul Dresler (1879-1950). Er spielt in der Rezeption Islamischer Keramik eine bedeutende Rolle, deshalb soll hier kurz auf ihn und die Ausstellung seiner Keramiken in Düsseldorf eingegangen werden.

Dresler hatte während seines Malereistudiums in München 1910 die Ausstellung „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“ gesehen.<sup>179</sup> Der für „Dresler überwältigende Eindruck der ‚persischen‘ Glasuren führte zum Entschluß, Keramiker zu werden“.<sup>180</sup> Unter diesem Eindruck begann der Künstler 1912 ein Studium an der Keramischen Fachschule in Landshut, bereits ein Jahr später gründete er in Krefeld seine eigene Werkstatt, die „Töpferei Grootenburg“.<sup>181</sup> An Islamischer Keramik faszinierte Dresler vor allem die Lüstertechnik sowie der für Islamische Keramik typische kräftige Blauton, die er technisch nachzuempfinden versuchte. Das kräftige Blau seiner Glasuren nannte der Künstler „persisch Blau“.<sup>182</sup> Paul Dresler und Friedrich Sarre standen nachweislich in postalischem Kontakt.<sup>183</sup> Hagedorn veröffentlichte einen Brief Dreslers an Sarre vom 6. Oktober 1919 aus dem hervorgeht, dass ersterem Scherben Islamischer Keramik zu Studienzwecken zur Verfügung standen, die zuvor Sarre für eine Ausstellung im Kaiser-Wilhelm-Museum nach Krefeld verliehen hatte. Dresler erwähnt zudem, dass er seit 1910 an der „Wiedergewinnung der persischen Glasur und Technik“ arbeite. Seine Ehrerbietung gegenüber persischen Keramikern bringt er in der folgenden Bemerkung zum Ausdruck: „Ich erstrebe in meinen Arbeiten wenigstens soviel zu erreichen, dass sie neben den guten alten in Ehren bestehen können. Gleichwertiges zu schaffen ist wohl nahezu

<sup>179</sup> Zum Einfluss der Münchener Ausstellung von 1910 auf Dreslers künstlerisches Schaffen, siehe auch Hagedorn 2010, S. 288–291.

<sup>180</sup> Faltblatt „Keramik aus 8000 Jahren. Sonderausstellung Paul Dresler (1879–1950)“, Archiv HMD, Bibliothek.

<sup>181</sup> Ebenda.

<sup>182</sup> Vgl. Katalog Krefeld 1979, S. 17.

<sup>183</sup> Katalog Krefeld 1979, S. 17 und Hagedorn 2010, S. 290.

ausgeschlossen<sup>184</sup>. Dresler verwendete bei seinen Arbeiten zeitlebens einen Kohleofen und verschmähte Elektroöfen, um mit den Glasuren frei experimentieren zu können.<sup>185</sup>

Auf den Kontakt Dreslers zu Sarre ist auch eine Ausstellung des Künstlers 1923 im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin zurückzuführen.<sup>186</sup> Dresler war der erste lebende Künstler, der sein Werk im Kaiser-Friedrich-Museum ausstellen durfte, seine Keramiken wurden prominent vor der Mschatta-Fassade präsentiert.<sup>187</sup> Da es von der Ausstellung keine Fotografien gibt, lässt sich nicht beantworten, wie Sarre die zeitgenössischen Keramiken Dreslers inszenierte und ob er sie in direkten Dialog zu den historischen Keramiken präsentierte. Angesichts didaktischer Überlegungen ist davon auszugehen.

Im Jahr 1977 veranstaltete das Hetjens-Museum die erste posthume Ausstellung des Künstlers. Kurator der Schau war Ekkart Klinge, es erschien ein Faltblatt mit einem erläuternden Text von ihm.<sup>188</sup> Vermutlich aus Kostengründen wurde kein Katalog zur Ausstellung erstellt, dies war bei den kleineren Ausstellungen des Hauses auch nicht üblich. Eine nicht mehr zu bestimmende Anzahl von Werken stammte aus der eigenen Sammlung, hinzu kamen Leihgaben aus dem Kaiser-Wilhelm-Museum Krefeld sowie aus Privatbesitz. Zwei Jahre später zeigte das Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld selbst eine große Werkschau mit 398 Keramiken des Künstlers am Ort seines Schaffens. In dem begleitenden Katalog schreibt abermals Ekkart Klinge über Dressler und sein Leben, vermutlich war er als Gastkurator in die Ausstellungskonzeption involviert.<sup>189</sup>

Die Abbildungen x.5.5.19 und x.5.5.20 zeigen eine Gegenüberstellung von einer Arbeit Dreslers mit einer Islamischen Keramik. Der 1924 gefertigte Tabaktopf mit Deckel x.5.5.19 zeigt auf seiner Wandung flie-

184 Zitiert nach: Hagedorn 2010, S. 290.

185 Vgl. Faltblatt „Keramik aus 8000 Jahren. Sonderausstellung Paul Dresler (1879–1950)“, Archiv HMD, Bibliothek.

186 Vgl. Ausstellungen des Künstlers, gelistet im Katalog Krefeld 1979, S. 21 sowie Ausstellungsliste des Berliner Museums für Islamische Kunst, siehe x.4.4.

187 Vgl. Stahlke 1987, S. 71 und Hagedorn 2010, S. 290.

188 Faltblatt „Keramik aus 8000 Jahren. Sonderausstellung Paul Dresler (1879–1950)“, Archiv HMD, Bibliothek.

189 Katalog Krefeld 1979.

gende Vögel<sup>190</sup> in schwarzer Zeichnung vor einem mit Blumen gefüllten Hintergrund. Auch der Deckel des Gefäßes ist mit Blumen dekoriert. Stilistisch und ikonographisch ähnelt Dreslers Topf-Keramik der Sultanabad-Gruppe des 13. bis 14. Jahrhunderts. Die ihr in Abbildung x.5.5.20 gegenübergestellte Vase aus der Sammlung Kevorkian Paris ist im 1912 publizierten Tafelband der Münchener Ausstellung abgebildet.<sup>191</sup> Sie war höchstwahrscheinlich eine der Sultanabad-Keramiken, die Dresler inspirierten. Die Beschreibungen der Keramiken im Katalog lassen auf insgesamt fünf Keramiken dieser Gruppe mit Vogeldekorationen schließen, nur eine davon ist abgebildet.<sup>192</sup> Diese Zahl könnte jedoch noch größer gewesen sein, da der Katalog nicht alle Exponate der Ausstellung vorstellt.<sup>193</sup>

Dresler versuchte, ähnlich wie bei der Sultanabad-Ware, auf seine Keramik einzelne dekorative Akzente in Kobaltblau zu setzen. Auch die Vögel sind mit einem blassen Blau gefärbt. Allerdings verlaufen die blauen Farbstriche, dies ist vor allem am unteren Rand des Topfes zu erkennen. Auch die Binnenzeichnung der Vögel scheint zu verlaufen. Ähnlich verlaufende Farbpigmente sind auch auf historischen Islamischen Keramiken zu finden und verdeutlichen die Schwierigkeiten, die bei der Verwendung von Kobaltblau auftreten können. Der Rohstoff darf nicht verunreinigt sein und die Ofentemperatur muss konstant eingehalten werden, um gute Ergebnisse erzielen zu können.<sup>194</sup> Dresler arbeitete sowohl in Hinblick auf die Technik, als auch auf die Dekoration recht eng an persischen Vorbildern, die Form des Topfes entstammt hingegen aus dem Formenschatz chinesischer Keramiken.

Auch eine zweite Keramik Dreslers (Abb. x.5.5.21) weckt sowohl Assoziationen an Islamische als auch chinesische Keramiken. Während die Dekoration des Stückes modelgepressten Fußschalen des 12. bis 13. Jahrhunderts aus dem Iran sehr nahe kommt, erweckt die mattgrüne Glasur starke Reminiszenzen an chinesische Seladon-Keramiken. Beide

<sup>190</sup> Möglicherweise handelt es sich um Enten.

<sup>191</sup> Katalog München 1912, Band II, Kat.Nr. 1227, Tafel 107.

<sup>192</sup> Ebenda, Kat.Nr. 1215, 1220, 1224, 1228 und die oben benannte Tafel. Hagedorn nennt insgesamt 34 Keramiken der Sultanabad-Gruppe, allerdings unabhängig von ihrem Dekor, vgl. Hagedorn 2010, S. 287.

<sup>193</sup> Weitere Angaben zum Katalog sind zu finden bei Troelenberg 2011, S. 303ff.

<sup>194</sup> Vgl. Erduman-Çalış 2012, S. 73f.

Arbeiten Dreslers zeigen die Rezeption von Stilelementen sowohl der ostasiatischen als auch der Islamischen Keramik. Dies betrifft die Technik, die Form und das Dekor der Keramiken. Die dekorativen pflanzlichen und figürlichen Elemente der Sultanabad-Ware in Kombination mit der Farbigkeit der Glasuren scheinen einen besonderen Eindruck hinterlassen zu haben. Dreslers Rezeption Islamischer Keramik steht noch im Kontext des Jugendstils.<sup>195</sup>

Es stellt sich auch für die Düsseldorfer Dresler-Ausstellung von 1977 die Frage, ob Werke Islamischer Keramik zum Vergleich gezeigt wurden. Ekkart Klinge war an der Kuratierung der 1973er Ausstellung „Islamische Keramik“ beteiligt gewesen, er hatte also einen Blick für diese Kunst entwickelt. In der Sammlung findet sich zudem ein Teller der Sultanabad-Gruppe (Inv.Nr. 1941/54) der sich für eine Gegenüberstellung gut geeignet hätte.<sup>196</sup> Mit Gewissheit lässt sich diese Frage heute nicht mehr beantworten.

Annette Hagedorn konnte für 16 Künstler einen Besuch der Münchener Ausstellung von 1910 nachweisen, darunter Paul Dresler sowie drei weitere Keramikünstler.<sup>197</sup> Leo Senf und Heinrich Wilhelm Mauser hatten zudem ein Jahr zuvor Islamische Lüsterkeramik in den Kunstgewerbemuseen von Berlin und Düsseldorf studiert, in ihren rezenten Keramiken spiegelt sich dies deutlich wider.<sup>198</sup> Allein diese drei Beispiele verdeutlichen den Einfluss Islamischer Keramik auf zeitgenössische Kunstströmungen in den Anfängen des 20. Jahrhunderts.

Eine weitere interessante Frage ist, ob die Düsseldorfer Ausstellung „Islamische Keramik“ von 1973 einen ähnlichen Einfluss auf zeitgenössische Entwicklungen der Keramiker des letzten Viertels des 20. Jahrhunderts nahm. Als Institut für Keramikforschung ist das Hetjens-Museum mit Keramikünstlern sehr gut vernetzt, zeitgenössische Keramik

**195** Auch wenn die beiden gezeigten Keramiken Dreslers erst um 1924 entstanden. Kurze Zeit später werden die Keramiken des Künstlers monochrom glasiert und orientieren sich an tang- und sung-zeitlichen Vorbildern; dieses Mal ist es die Ausstellung „chinesische Kunst“ von 1929 in Berlin, die ihren Eindruck hinterlässt. Vgl. Stahlke 1987, S. 71.

**196** Vgl. Katalog Düsseldorf 1973, S. 173, Kat.Nr. 244.

**197** Vgl. Hagedorn 2010, S. 286ff. Annette Hagedorn untersucht den Einfluss der Münchener Ausstellung von 1910 auf die zeitgenössische Keramik, Architektur und die Malerei der Klassischen Moderne, Hagedorn 2010.

**198** Ebenda, S. 287.

bildet einen Sammlungsschwerpunkt des Hauses. Es ist daher davon auszugehen, dass die Ausstellung in diesen Künstlerkreisen wahrgenommen wurde. Leider war es nicht möglich, im Rahmen dieser Forschungen überlassen, Hinweise für die Rezeption der Ausstellung von 1973 zu finden<sup>199</sup>. Es bleibt zukünftigen Forschungen, den Bestand zeitgenössischer Keramik des Museums auf diese Fragestellung hin zu durchleuchten.

### V.5.6 Interpretation und Auswertung: Die Bedeutung der Sammlung Islamischer Keramik des Hetjens-Museums Düsseldorf

Das Hetjens-Museum ist das kleinste der untersuchten Museen, vor allem was die Personalstruktur angeht. Nur zwei Wissenschaftler stehen für die Betreuung der umfangreichen und vielfältigen Sammlung zur Verfügung. Für die Islam Abteilung bedeutet dies, dass man immer auf externe wissenschaftliche Unterstützung angewiesen ist, wie beispielsweise bei der Ausstellung von 1973, die gemeinsam mit dem Berliner Museum für Islamische Kunst erarbeitet wurde.

Das Museum hatte das Glück, eine beachtliche Sammlung vornehmlich osmanischer Keramik vom Düsseldorfer Kunstgewerbemuseum übernehmen zu können. Auf diesen Grundstock konnte in der weiteren Museumsgeschichte aufgebaut werden. Bei den Erwerbungen der Nachkriegszeit haben sich die Museumsdirektoren weitestgehend auf das Urteil des Kunsthändlers Saeed Motamed verlassen. Dessen guter Kenntnis ist es daher zu verdanken, dass die Sammlung von ihrem Bestand her gut aufgestellt und bestückt ist und einen guten Überblick über Entwicklungen in der Islamischen Keramik anhand unterschiedlicher Techniken, Formen und Dekore geben kann. In der Nachkriegszeit genoss die Abteilung bei fast allen Direktoren große Aufmerksamkeit. Sie war immer in den Dauerausstellungen präsent, es gab immer wieder Zuwächse der Sammlungen. Diese Aufmerksamkeit lässt sich letztlich auch daran ablesen, dass sie im Erweiterungsbau nun an prominentester Stelle ihren Platz hat.

<sup>199</sup> Auch das Museum konnte hier keine konkreten Hinweise geben, Interview mit Janine Ruffing am 22.06.2016.

## V.5.7 Ausblick

In Hinblick auf Sonderausstellungen wäre für die Zukunft eine Steigerung der Aktivitäten des Hauses zur Islamischen Keramik wünschenswert. Auch wäre es dringend anzuraten, die Dauerausstellung didaktisch zu überarbeiten und dabei aktuelle Erkenntnisse der Keramikforschung miteinzubeziehen. Erklärende Wandtexte und eine informativere Beschilderung wären hier essenziell notwendig.

Ansonsten wäre es lohnend die umfassende Kütahya-Sammlung zu bearbeiten, die zu einer der größten außerhalb der Türkei zählt. Eine Kooperation mit Wissenschaftlern der Türkei könnte hier neue Forschungsergebnisse zutage bringen, aus der eine erste Monographie zur Kütahya-Keramik in Europa erarbeitet werden könnte.

Es ist diesem durch seine Spezialisierung wichtigen Museum zu wünschen, dass die Stadt Düsseldorf die Bedeutung des Hauses in der Museumslandschaft Deutschlands erkennt und das Haus weiterhin in seiner Eigenständigkeit unterstützt. Die gute Lage in der Innenstadt Düsseldorfs, direkt am Rhein gelegen, ist ein Garant für seinen Publikumserfolg. Ein im Gespräch stehender Umzug zur Kostenreduzierung würde diesen Vorteil verspielen und das Haus in eine ähnliche Situation zurückbringen, die es in der Zeit vor 1969 innehatte als Anhängsel der Städtischen Museen.



## VI Resümee

Die Analyse der fünf Museen hat überraschend viele Parallelen und Gemeinsamkeiten in der Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte hervorgebracht. Es haben sich Trends in der Beschäftigung und Erwerbung Islamischer Keramik herauskristallisiert, genauso wie Parallelen in der Art der Präsentation der Objekte im Kontext der jeweiligen Zeit.

Eine wichtige Erkenntnis dieser Arbeit ist die Feststellung der Bedeutung der Kunstgewerbemuseen für die Entstehung von Sammlungen Islamischer Keramik in Deutschland.<sup>1</sup> Über allgemeine Sammlungen Islamischer Kunst hinaus ist die Geschichte Islamischer Keramik in Deutschland in besonderer Weise mit dieser Museumsgattung verbunden. Drei der fünf untersuchten Keramiksammlungen stammen aus Kunstgewerbemuseen – das sind die Sammlungen im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, im Museum Angewandte Kunst Frankfurt und auch die Sammlung Islamischer Keramik des Hetjens-Museums stammt ursprünglich aus dem Kunstgewerbemuseum Düsseldorf. Das ethnologische Museum Fünf Kontinente in München hat sich, wie wir gesehen haben, in seinen Gründungsjahren ebenfalls auf die Aufgaben eines Kunstgewerbemuseums berufen und seine Sammlungen in entsprechender Weise über Ethnographica hinaus auf Kunstwerke ausgedehnt. Die Keramiksammlung des Museums für Islamische Kunst in Berlin schließlich verfügt in seinem Altbestand über Stücke, die aus dem Berliner Kunstgewerbemuseum transferiert worden sind. Während die Kunstgewerbemuseen Deutschlands ab 1868, dem Gründungsdatum des ersten Museums dieser Gattung in Berlin, Islamische Keramik sammelten, dauerte es noch über dreißig Jahre bis zur Formierung des Museums für Islamische Kunst in Berlin, das in der Folgezeit durch seinen ausschließlichen Schwerpunkt alle anderen Sammlungen überflügelte.

Bei der Analyse der Sammlungen selbst fiel ins Auge, dass der Fokus des Altbestandes der Kunstgewerbemuseen auf Lüster- und Blauweiß-

1 Vgl. auch Vernoit 2000b, S. 22f.

keramiken gelegt worden war.<sup>2</sup> Dies ist auf die didaktisch angelegte Sammlung und ihre kulturübergreifende Konzeption zurückzuführen, bei der die Beziehungen zwischen Europa, der Islamischen Welt und China aufgezeigt wurden. Die Faszination für Lüster- und safawidische Keramiken ging so weit, dass der Kunstmarkt diese fast ausschließlich anbot und es bis zum ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts dauerte, bis etwa Minai-Keramiken über den Markt in die Sammlungen gelangten.<sup>3</sup>

Ebenfalls großer Beliebtheit erfreuten sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Iznik-Keramiken, die für alle Häuser begehrte Sammlungsobjekte darstellten. Diese Keramiken mit ihrer hohen technischen und künstlerischen Qualität sowie ihrer farbigen, floralen Dekoration eigneten sich sehr gut als Vorlagen für das Kunsthandwerk. Einen direkten Einfluss dieser Keramiken auf die praktische Umsetzung des Vorbildgedankens hat Annette Hagedorn in ihrer Publikation nachgewiesen.<sup>4</sup>

Mit dem Ende des Historismus und der Neuorientierung der Kunstgewerbemuseen begann die Neukonzeption der Dauerausstellungen dieser Häuser; man ging weg von materialbezogenen Ordnungssystemen und zeigte in kulturhistorischen Epochenräumen Inszenierungen, bei denen eine Materialdurchmischung zur didaktischen Vermittlung von kunsthistorischen Stilen angewandt wurde. Diese Neukonzeption konnte in Frankfurt unter Hermann von Trenkwald und in Hamburg unter Justus Brinckmann beobachtet werden. Für die Präsentation Islamischer Kunst bedeutete diese Neukonzeption, dass sie nicht mehr im Zusammenhang der europäischen Werke, sondern nunmehr in eigenen Räumen gezeigt wurde. Gleichzeitig kam es auch in diesen Abteilungen zur Anwendung des kulturgeschichtlichen Ansatzes in den Dauerausstellungen.

Das Berliner Museum beschritt einen ähnlichen Weg bei der Neuaufstellung im Pergamonmuseum 1932 durch die Wahl eines Ordnungssystems nach geographischen und historischen Gesichtspunkten. Neu war jedoch, dass das Konzept entlang der Herrscherdynastien entwickelt

2 Dieser Umstand gab die Anregung für den Titel dieser Arbeit: „Faszination Lüsterglanz und Kobaltblau“.

3 Vgl. Watson 1999, S. 427.

4 Vgl. Katalog Berlin 1998.

wurde. Dies geschah, um Islamische Kunst als starken Gegenpart zu europäischer Kunst zu etablieren und somit eine Aufwertung der Islamischen Kunst zu erzielen. Materialgruppen wie Keramik konnten isoliert oder vermischt mit anderen Beispielen der Region oder Dynastie gezeigt werden. Dieses System war Vorbild für viele Museumssammlungen und ist vielerorts bis heute durchgehalten worden. Einzig die Dauerausstellungen in München und Hamburg überwinden diese Parameter und wählen ein narratives Konzept nach Themengruppen.

Im Unterschied zu den Kunstgewerbemuseen sammelte das Berliner Institut von Anfang an breiter, im Sinne einer enzyklopädisch angelegten Schausammlung, wobei datierte Stücke bevorzugt wurden, um die Formierung einer Geschichte der Islamischen Kunst voranzutreiben. Dieser Ansatz spiegelt den Anspruch des Museums als Forschungsinstitution wider, der über die rein formalästhetische Betrachtung der Kunstwerke an Kunstgewerbemuseen in ihrer Frühzeit hinausging. Friedrich Sarre legte von Beginn an einen Fokus der Sammlungen Islamischer Keramik auf die Frühzeit und des Mittelalters, osmanische oder safawidische Keramiken haben nie die gleiche Gewichtung erfahren, anders als in den Häusern angewandter Kunst.

Bis in die erste Hälfte der 1940er Jahre konnten alle Museen auf dem internationalen Kunstmarkt einen Teil ihrer Objekte erwerben. Der folgende Zweite Weltkrieg war für alle der vorgestellten Häuser eine tiefe Zäsur, die mit Verlusten einherging. Mehr noch als der Verlust von Objekten, die durchweg bei allen Sammlungen ausgelagert worden waren, beeinträchtigten die Gebäudeschäden eine lückenlose Weiterführung des Museumsbetriebes. Besonders dramatisch äußerten sich die Folgen des Krieges in Berlin, wo die Teilung der Stadt die Fortführung der Museumsinstitute an zwei Standorten mit sich brachte. An allen Häusern folgten in den Wirtschaftswunderjahren Erwerbungen, mit denen Lücken in der Sammlung, vor allem im Bereich der frühen Keramiken, geschlossen wurden. Wie wir gesehen haben, richteten sich diese Ankäufe im Wesentlichen nach den Standardwerken von Lane und Kühnel und ihrem Kanon klassischer Keramikgruppen.

Seit einigen Jahrzehnten sind nun durchweg die Sammlungszuwächse stagniert. Einzig dem Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe gelang es, aus jährlich zur Verfügung stehenden Mitteln ihrer beiden

Stiftungen, Objekte anzukaufen und die Sammlung zu erweitern. Interessanterweise geschah dies zuletzt aus Anlass der Neukonzeption der Dauerausstellung, woran eine starke Gewichtung des Hauses auf das permanente Erscheinungsbild des Museums zu erkennen ist. Die Vollständigkeit einer enzyklopädisch angelegten Sammlung stand in Hamburg unterdies zu keiner Zeit im Interesse der Museumsdirektoren.

Die Zusammenstellung der Sammlungen war – abgesehen von Berlin – nicht nur vom Kunsthandel sondern auch im hohen Maße von den Vorlieben der jeweiligen Direktoren abhängig. Ihr Interesse aber auch ihre Vorstellung von Islamischer Keramik prägten die Ankäufe. Dies brachte neben der Analyse der Sammlungen auch die Untersuchung der Katalogtexte zum Vorschein. Ein wiederkehrendes Thema war das abendländisch geprägte Narrativ des „Bilderverbots“, an dem sich die Wissenschaftler immer wieder „abgearbeitet“ haben. Oft wurde es einleitend heraufbeschworen, ohne Berücksichtigung der sich anschließenden Präsentationen figürlicher Darstellungen etwa auf Keramiken. Trotz dieser Diskrepanz sammelten und stellten die Kuratoren Keramik mit figürlichem Dekor gerne und wiederholt aus, ohne dies als Widerspruch wahrzunehmen. Dabei kam es in der Regel zu Inszenierungen der Darstellungen als Bilder, wobei das Material Keramik als Bildträger präsentiert wurde, frei von seiner ursprünglichen Bestimmung.

Einen Sonderfall stellen Figurinen dar. Sie passen noch am wenigsten zu dem heraufbeschworenen Narrativ des „Bilderverbots“. Mehr noch als Gefäßkeramik mit figürlicher Dekoration sind sie frei von jeglichem Gebrauchszusammenhang und gehören als Skulpturen in die Gruppe der freien Kunst. Doch genau deshalb passen sie nicht in das Bild von Islamischer Kunst. Bei der Analyse der Sammlungen fiel auf, dass Figurinen sehr selten zu finden waren. Es stellt sich die Frage, ob dies auf eine subjektive Auswahl der Kuratoren zurückzuführen ist, diese der Kunsthandel nicht zur Verfügung stellte oder ob sie tatsächlich nur so selten hergestellt wurden. Tatsächlich scheint sich die Beliebtheit von Figurinen vornehmlich auf die Zeit der Seldschuken und Mongolen/Ilkhaniden zu konzentrieren.

Fliesen, als Teil einer Architekturverkleidung, erfuhren durch ihre Abnahme eine Entkontextualisierung und erhielten durch ihre Rahmung eine noch stärkere Inszenierung als Einzelkunstwerk. Die Gewohnheit

Fliesen zu rahmen konnte in mehreren Museen nachgewiesen werden. Sie scheint über Deutschland hinaus üblich gewesen zu sein, wie eine Fotografie von der Islam Abteilung des Louvre von 1923 belegt.<sup>5</sup> Spätestens in der unmittelbaren Nachkriegszeit waren alle Rahmungen abgenommen worden.

Ein weiterer Faktor, der bei der Formung der Sammlungen entscheidend war, ist der Wunsch der Ausstellungskuratoren nach intakten Stücken. Fragmentarische Objekte sind für das Museumspublikum wenig attraktiv zu betrachten, noch weniger sind es Scherben. Intakte Keramiken sind in größerer Zahl erst ab dem 16. Jahrhundert über uns gekommen,<sup>6</sup> bei nahezu allen älteren Keramiken handelt es sich um archäologische Funde. Daraus ergibt sich ein Problem, das der Kunsthandel seit dem 19. Jahrhundert in eigenen Werkstätten durch Zusammenfügung von Scherben, mit Hilfe von Ergänzungen und Übermalungen gelöst hat. Dies gilt zumindest für die mittelalterlichen Keramiken des Iran, wodurch sich auch ihre Häufigkeit in den Sammlungen erklären ließe.

Die Dominanz persischer Keramik in den Museumsbeständen konnte in der Analyse der Sammlungen empirisch nachgewiesen werden. Diagramm x.6.1 zeigt hier eine eindeutige Tendenz. Oliver Watson sieht in der Emsigkeit der Fälscherwerkstätten im Iran den Grund für die Verschiebung der Museumssammlungen zugunsten iranischer Keramik, in weitestgehender Abwesenheit ägyptischer Keramik.<sup>7</sup> Die meisten Museumssammlungen besitzen eine große Anzahl an Scherben aus Fustat, die als Studienmaterial genutzt werden. In den Ausstellungen hingegen sind Keramiken aus Ägypten, mangels intakter Objekte, stark unterrepräsentiert. Die Beliebtheit persischer Kunst – dies betrifft nämlich nicht nur die Keramik – hat jedoch einen weiteren Grund. Es ist die Vorliebe, geradezu Affinität des Westens zur iranischen Kunst und Dichtung, die bereits bei Goethes 1819 veröffentlichtem „West-Östlichem Divan“ angelegt ist, sich über das gesamte 19. Jahrhundert in einer Breite von kunsthistorischen Texten nachweisen lässt und erst am Ende der 1970er Jahre mit der Islamischen Revolution von

5 Vgl. Katalog Paris 2012, S. 10.

6 Vgl. Watson 2004a, S. 521.

7 Vgl. Watson 1999, S. 429.

1979 eine Trübung erhielt. Die zeitgleiche Zuwendung zu Ausstellungsthemen, die über den Iran hinausgingen sieht Vernoit als Folge einer neuen Haltung:

„As the racial theories that had been propagated since the late nineteenth century fell out of favour, the arts of Iran began to lose their predominant position.“<sup>8</sup>

Bis heute ist in den Museumskatalogen der untersuchten Museen mit Vorliebe eine undifferenzierte und vereinfachende Zuschreibung als „persisch“ zu finden, obwohl es sich präzisieren ließe auf die Dynastien der Abbasiden, Samaniden, Ghaznawiden, Seldschuken, Mongolen und Timuriden, die sich alle nicht auf das heutige geographische Gebiet des Iran beschränken. Die angelsächsischen Museen in Großbritannien und den USA arbeiten hier sauberer und trauen ihren Besuchern mehr zu. Das Berliner Museum ist durch sein auf Herrscherdynastien aufbauendes geographisch-historisches Ordnungssystem in diesem Punkt ebenfalls viel klarer. Direktor Weber plant allerdings für die zukünftige Dauerausstellung, auf eine sture Einteilung nach Dynastien zu verzichten. Wie wir gesehen haben, ist der Sammlungsschwerpunkt in Berlin nicht so deutlich auf iranische Keramik gelegt worden. Dieser Umstand verdeutlicht abermals die Bedeutung von Fachwissenschaftlern in der Museumsarbeit.

Eine weitere unerwartete Erkenntnis der vorliegenden Forschungsarbeit war die dominante Präsenz des Kunsthändlers Saeed Motamed in den 1950er bis 80er Jahren. Bis auf das Münchener Museum kauften alle der untersuchten Häuser bei dem Frankfurter Kunsthändler Keramiken. In Düsseldorf konnte sogar festgestellt werden, dass bis auf wenige Ausnahmen alle Erwerbungen der Nachkriegszeit auf das Konto Motameds gingen. Da die Abteilung über keinen Fachkurator verfügte, haben sich die jeweiligen Museumsdirektoren auf das Urteil des Kunsthändlers verlassen, der ihnen in regelmäßigen Abständen Objekte zum Kauf vorschlug. Somit kann Motamed als eigentlicher Kurator der Düsseldorfer Sammlung Islamischer Keramik angesehen

<sup>8</sup> Vernoit 2000b, S. 22.

werden, da er diese maßgeblich geformt hat. Seine guten Kontakte zum internationalen Kunstmarkt sowie seine Grabungslizenz in Nischapur waren Garantien für diesen Erfolg. Finanzielle Engpässe der Museen aber eventuell auch die Bequemlichkeit eines mobilen Kunsthändlers, der aktiv Objekte an die Haustür und somit ins Gespräch brachte, führten dazu, dass Museen wie das Hetjens-Museum kaum oder gar nicht mehr auf dem internationalen Kunstmarkt Ankäufe tätigten. Dadurch konnte Motamed Objekte in London oder Paris günstig erwerben und diese in Deutschland teuer weiterverkaufen, wie es der Fall des Hamburger Fliesenbogens gezeigt hat.

Den hohen Einfluss von Kunsthändlern auf die Formung von Sammlungen und Ausstellungen in den USA zu Beginn des 20. Jahrhunderts stellte bereits Jenkins-Medina fest:

„It was these men who were setting up exhibitions in museums, international expositions, and galleries, who were writing catalogues, buying objects, excavating, making themselves available for consultation and advice, attempting to interest museum directors and collectors in their field, and lastly selling objects from their ‚collections‘ either privately or at auctions. In fact, except for the final item in their ‚job description,‘ they performed many of the functions of today’s curators“.<sup>9</sup>

Motamed steht in der Tradition dieser Kunsthändler, die sich gerne als Sammler präsentieren, aktiv an Ausstellungen teilnehmen und als Mäzene auftreten, in dem sie ihren Kunden Objekte schenken. Dass noch im ausgehenden 20. Jahrhundert Kunsthändler einen solchen Einfluss ausüben konnten ist nur vorstellbar angesichts fehlender eigener Fachkuratoren. Heute, in Zeiten knapper Ankaufsetats sind diese Zeiten nun endgültig vorbei.

Gemeinsamkeiten unter den untersuchten Museen zeigten sich auch in den Installationen. Am Ende des 19. Jahrhunderts war die Verwendung von Wandfarben ein neues Element in der Präsentation der Exponate in einem kulturhistorischen Kontext. Während in dieser Zeit noch schwere Schrankvitrinen in historisierendem Erscheinungsbild

<sup>9</sup> Jenkins-Medina 2000, S. 72.

vorherrschend waren, ging die Tendenz ab dem frühen 20. Jahrhundert zu immer leichteren Schauschränken mit Glasböden. Diese Entwicklung setzte sich in der Nachkriegszeit fort, in der Vitrinen in Leichtbauweise Einzug in die Museen hielten. Das Design und die Mode der 1950er spiegelten sich in der Form der Schauschränke wider, etwa bei Tischvitrinen mit schräg gestellten dünnen Beinen. Die dominierende, nahezu ausschließliche Farbe der Wände und Sockel war nun Weiß im Sinne des „white cube“.<sup>10</sup> Ab den 1980er Jahren kam Acrylglas als dominierendes Material in der Ausstellungsgestaltung zum Einsatz, in der vorliegenden Arbeit konnten die Vor- und Nachteile dieses Materials analysiert werden.

In den letzten fünfzehn Jahren wurde Ausstellungsgestaltung immer aufwendiger. Speziell passend für das jeweilige Objekt entworfene und hergestellte Schaukästen bilden Vitrinenlandschaften unter Einbeziehung unterschiedlichster Werkstoffe. Farbe ist wieder zu einem wichtigen Element der Inszenierung geworden. Dabei haben das Design und die Gesamtinszenierung im Verhältnis zum Exponat an Bedeutung gewonnen. Die Ausstellung als Ganzes und nicht das historische Objekt sollen zum multisensualen Erlebnis werden. Dies wurde beispielsweise in der Frankfurter Schau „1607 – Aus den frühen Tagen der Globalisierung“ deutlich. Während in den 1980er bis 90ern die Kuratoren noch darauf achteten, dass eine kontemplative Betrachtung des Objektes durch nichts beeinträchtigt wurde, liegt die Ausstellungspräsentation heute fest in den Händen des Ausstellungsarchitekten, der im Sinne des Marketings seine wiedererkennbare Signatur hinterlässt. In Zeiten, in denen der Erfolg eines Hauses an seinen Besucherzahlen gemessen wird, werden die Inszenierungen immer aufwendiger. Digitale Medien sind zum gewohnten Instrument der Museen geworden.

Anders als zu Beginn dieser Forschungsarbeit vermutet, ließ sich nur sehr vereinzelt eine charakteristische Art der Präsentation Islamischer Kunst und Keramik feststellen, die sich im Sinne Edward Saids mit orientalisierenden Elementen eklatant von anderen Inszenierungen unterscheiden hätte. Die einzige Ausnahme bilden hier orientalisie-

<sup>10</sup> Diesen Begriff für leere, in Weiß gehaltene Galerieräume prägte Brian O'Doherty, vgl. O'Doherty 1986.

rende Präsentationen des 19. Jahrhunderts, von denen sich die Kunstgewerbemuseen jedoch bewusst distanzieren. Die aufgezeigten Entwicklungen in der Ausstellungspräsentation laufen equivalent zu den Ausstellungen anderer Abteilungen der Häuser: Anhand der fotografischen Ausstellungsdocumentation der Museen konnte eindeutig festgestellt werden, dass die gleichen Vitrinen zum Einsatz kamen und auch die Art der Inszenierung von Keramik sich kaum unterschied. Dies gilt besonders für die Nachkriegszeit, in der überall eine nüchterne, sachliche Ausstellungsgestaltung, die geradezu beliebig und austauschbar wirkte, bevorzugt wurde. Eine abweichende Inszenierung versuchte Klaus Brisch 1971 in Dahlem unter der Verwendung von Teppichen als Exponat und Gestaltungsmittel gleichermaßen. Hier ist ein Wendepunkt in der Präsentation erreicht, der sich allerdings nicht auf Ausstellungen zur Islamischen Kunst beschränkt. Dies wird klar bei der Durchsicht der „Internationalen Lichttrundschau“ von 1982, die sich der Lichtgestaltung der Dahlemer Museen widmet und in zahlreichen Ausstellungsaufnahmen der verschiedenen Abteilungen belegt, dass es sich hier um ein hausübergreifendes Konzept handelte.<sup>11</sup> Aus diesen Überlegungen wird klar, dass man mit Aussagen über spezifische Inszenierungen Islamischer Kunst vorsichtig sein und diese immer im Vergleich zu anderen Ausstellungen der gleichen Zeit sehen muss. Erst durch diese Zusammenschau sind aussagekräftige Interpretationen möglich. Bei der vorliegenden Arbeit konnte dies nur in einem begrenzten Maße, im Rahmen des gewählten Themas, verwirklicht werden. Zukünftigen Forschungen bleibt es, der Betrachtung der Ausstellungen Islamischer Kunst im übergreifenden Kontext nachzugehen.

Auch wenn in der Art der Ausstellungspräsentation kein für Islamische Kunst charakteristisches orientalisierendes Design ausgemacht werden konnte, scheint es seitens der Öffentlichkeit und den Museumsbesuchern doch einen gewissen Wunsch für solche Inszenierungen zu geben. Dies war im Fall der Frankfurter Ausstellung von 1996 festzustellen. Der Titel „Islamische Keramik aus Tausendundeinem Jahr“ weckte ganz bestimmte Erwartungen, die in Diskrepanz zu der wissenschaftlich aufgearbeiteten Präsentation standen. Bei der Auswertung

11 Vgl. Besselaar 1982, S. 5–12.

der Presseartikel zu Ausstellungen Islamischer Kunst ist ähnliches zu beobachten: Die Überschriften der Artikel operieren überwiegend mit Schlagwörtern, die Assoziationen an einen vom Westen konstruierten Orient wecken. In der vorliegenden Untersuchung waren folgende Schlagzeilen zitiert: „Pracht und Reichtum des Orients“; „Die Entführung ins Serail“; „Der Minister kam zum Propheten“; „Allah ist groß – Hessen ist kleinlich“; „Ein Heiligtum des Ästhetischen“; „Sieg der Sarazenen“. Weiterhin fällt auf, dass sich die Presseartikel sehr oft auf eine Beschreibung der Ausstellung beschränken und ihre Informationen ausschließlich aus den Preetexten der Museen beziehen. Kritische Rezensionen finden sich selten. Erst in den Besprechungen der jüngeren Zeit konnte hier eine Entwicklung festgestellt werden (wie etwa im Fall der Rezensionen der aktuellen Hamburger Islam-Dauerausstellung). Es scheint so zu sein, dass das Thema Islam so weit in die Politik und das öffentliche Bewusstsein getreten ist, dass es inzwischen spezialisierte Journalisten gibt, die auch zu Ausstellungen zur Islamischen Kunst kritisch Stellung nehmen können.

## VII Epilog

„In jeder Sammlung islamischer Kunst steht, es sei denn, daß sie betont auf ein anderes Gebiet spezialisiert ist, Keramik an erster Stelle. Von zehn Objekten, so darf man schätzen, die ‚anfallen‘, sind sieben, wenn nicht acht Erzeugnisse der Töpferei, einer Töpferei, deren Vielfalt der chinesischen, von allen anderen ganz zu schweigen, überlegen ist, wenn sie diese auch nicht, oder nur in seltenen Fällen in der keramischen Qualität erreicht.“<sup>1</sup>

Diese von Kurt Erdmann bescheinigte Dominanz und Vielfalt der Keramik in den Sammlungen Islamischer Kunst bestätigte sich durch die vorliegende Arbeit. Die Anzahl der Sonderausstellungen sowie ihre Präsenz in den Dauerausstellungen spiegelte diese Gewichtung jedoch nicht wider. Gerade in Deutschland scheinen Teppiche und Textilien, auch auf Privatsammler, immer eine größere Attraktion ausgeübt zu haben. Wichtige Privatsammlungen Islamischer Keramik, wie etwa die Godman Collection in London<sup>2</sup> oder die Harvey B. Plotnick Collection in Chicago,<sup>3</sup> gab es in Deutschland nicht. Die Sammlung Sehmer ist hier als einzige größere zu nennen, sie wurde jedoch von den Erben veräußert und existiert als geschlossener Sammlungskomplex heute nicht mehr.<sup>4</sup>

Dennoch übten Islamische Keramiken seit dem 19. Jahrhundert einen besonderen Reiz auf den Connoisseur und Museumskurator aus. Auch wenn es keine großen Privatsammlungen Islamischer Keramik in Deutschland gab, sind doch viele Keramiken als Schenkungen in die Museumssammlungen gekommen und zeugen von der Begeisterung für dieses Material. Ob die in den Sammlungen der Museen verwahrten Bestände eine tatsächliche Aussage über den Corpus aller hergestellten Feinkeramiken treffen kann, wurde eingangs gestellt. Da bis heute immer noch neue Keramikgruppen bei Ausgrabungen zutage kommen und die Zuordnung der Keramikzentren noch nicht abschließend gelungen ist, muss diese Frage verneint werden. Hinzu kommt, dass –

1 Erdmann 1961, S. 6.

2 Vgl. Kapitel IV.4.3, siehe auch Watson 1999, S. 426f.

3 Katalog Chicago 2007.

4 Einige der Keramiken der Sammlung Sehmer sind publiziert in: Sehmer [1973].

wie wir gesehen haben – ganze geografische Gebiete in den Sammlungen ausgeblendet werden. Die Entstehung einer Sammlung ist also durchweg abhängig von den Interessen des jeweiligen Direktors bzw. Kurators. Wo immer keine Fachkuratoren zur Verfügung standen, wurde gerne auf Standardwerke der Keramikliteratur zurückgegriffen, um die Vollständigkeit der eigenen Sammlung zu verifizieren.

Avinoam Shalem diskutiert in seinem Artikel „Islamische Kunst im Schatten der Europäischen Kunstgeschichte“, warum die „Kunst des Islams in den Augen vieler Historiker der europäischen Kunst ein abgeschlossenes Kapitel“ darstellt<sup>5</sup> und die Abhandlungen zu Islamischer Kunst, auch in den Darstellungen der Islamischen Kunsthistoriker, – spätestens mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts endet.<sup>6</sup> Diese Beobachtung deckt sich mit den Sammlungsbeständen der Museen, mit Ausnahme des Münchener Museums Fünf Kontinente, das neben rezenten Ethnographica auch zeitgenössische Islamische Kunst sammelt. Shalem sieht den Grund hierfür in der exklusiven Aneignung des positiv besetzten Begriffs der „Moderne“ durch den Westen, der gleichzeitig Islamische Kunst mit dem Adjektiv „konservativ“ versieht.<sup>7</sup>

Vielleicht ist ein weiterer Grund für dieses Phänomen in den Weltausstellungen zur Geburtsstunde der Museumssammlungen Islamischer Kunst in Europa zu suchen. Die auf den Weltausstellungen präsentierten Werke des 19. Jahrhunderts wurden, wie wir gesehen haben, durchweg kritisch beurteilt, egal ob es sich um europäische oder Islamische Objekte handelte. Als „mustergültig“ galten nur die historischen Kunstwerke, so wurden auch nur diese in den Kunstgewerbemuseen gesammelt. Die Forschung der europäischen Kunstgeschichte hat sich aus dem gleichen Grund lange nicht mit dem 19. Jahrhundert auseinandergesetzt, dies geschah erst ab den 1970er Jahren.<sup>8</sup> Bis in diese Zeit dauerte es auch, bis die Museen das 19. Jahrhundert als Thema für Ausstellungen entdeckten. Der im 19. Jahrhundert festgelegte klassische Kanon der Islamischen Kunst wurde hingegen bisher kaum auf-

5 Shalem 2011a, S. 256.

6 Ebenda, S. 259.

7 Ebenda, S. 260.

8 Das erste wichtige Werk über den deutschen Historismus verfasste Barbara Mundt 1973.

gebrochen.<sup>9</sup> Zu sehr gilt die Kunst des 19. Jahrhunderts als uneigenständig und abhängig von westlichen Vorbildern. Es ist an der Zeit, dass sich die Museumssammlungen und Ausstellungsthemen der Zeit nach 1800 annehmen und ihren Blick stärker auf die zeitgenössische Kunst richten.<sup>10</sup>

Ein vielversprechendes Projekt initiierte die Porzellanmanufaktur Meissen anlässlich ihres 300jährigen Firmenjubiläums 2009. „ArtCAMPUS“ ist ein Artist-in-Residence Programm zur Zusammenarbeit „internationaler, junger und etablierter bildender Künstler“, die zuvor nicht mit dem Medium Porzellan gearbeitet haben.<sup>11</sup> Unter der Kuratenschaft von Karin Adrian von Roques wurden im Rahmen des „Middle East Project“ im artCAMPUS die Künstler Ahmad Moualla, Nja Madaoui, Khaled Al-Saai und die Gebrüder Haerizadeh eingeladen, sich mit dem Material Porzellan künstlerisch auseinanderzusetzen. Dazu schreibt der syrische Künstler Ahmad Moualla:

„Mein Besuch in Meissen, dem Königreich des Porzellans, war ein Eintauchen in dieses mysteriöse Feuer, das seine Geheimnisse erst nach dem Brand freigibt. Ein Eintauchen in eine Welt zwischen Chemie und Physik, Kunst und Wissenschaft, Spiritualität und Materialität.“<sup>12</sup>

Diese Begeisterung für das Medium Keramik, das Künstler von heute noch genauso erleben, sollte auch in den Museen weiter Beachtung finden, damit die Geschichte der Islamischen Keramik in Museen Deutschlands – auch rückblickend – eine Kontinuität erfährt, die andernfalls verloren ginge. Es wäre begrüßenswert, in diesem Zusammenhang noch einmal die Namensgebung „Islamische“ Kunst / Keramik kritisch zu hinterfragen. Es bleibt zukünftigen Forschungen überlassen, hier überzeugendere Bezeichnungen zu finden.

9 Schoole Mostafawys Ausstellung und Katalog „Das fremde Abendland? Orient begegnet Okzident von 1800 bis heute“ von 2010 bleibt eine Ausnahme. Vgl. Katalog Karlsruhe 2010.

10 Bei der Sammlung und Ausstellung zeitgenössischer Kunst aus islamisch geprägten Ländern muss natürlich kritisch reflektiert werden, in wie weit diese überhaupt zu Islamischer Kunst gezählt werden kann oder ob sie nicht eher als Teil der Weltkunst in Kunstmuseen ihren Platz finden sollte.

11 Vgl. Katalog Meissen 2011, S. 6.

12 <https://www.meissen.com/de/artcampus/meissen-artcampus/kuenstler-und-unikative-werke/ahmad-moualla-o> (15.01.17).



# VIII Quellen und Literaturverzeichnis

## VIII.1 Archivquellen

- HMD** Archiv Hetjens-Museum Düsseldorf:  
Inventarkarten  
Ordner: Multan-Kuppel  
Bildarchiv
- ISGF** Institut für Stadtgeschichte Frankfurt:  
6336 Museum für Kunsthandwerk Ausstellungen  
Stadtkanzlei  
S3 / N 19.184 Museum für Kunsthandwerk:  
Ausstellungen 1985–1987  
S3 / N 21.128 Museum für Kunsthandwerk:  
Ausstellungen 1988–1991  
S3 / N 21.492 Museum für Kunsthandwerk:  
Ausstellungen 1990 –  
40 Revisionsamt
- MAK** Archiv Museum für Angewandte Kunst Frankfurt:  
Ordner: Meisterwerke Islamischer Kunst Feb/März 1971  
Ordner: Ausstellungen Islam  
Inventarbücher  
Bildarchiv  
Pressearchiv
- MFK** Archiv Museum Fünf Kontinente München:  
Ordner: Ausstellungen bis 1949  
Ordner: Ausstellungen ab 1950  
Ordner: Persische Kunst 1964  
Inventarkarten und Inventarbücher  
Bildarchiv  
Pressearchiv
- MIK** Archiv Museum für Islamische Kunst Berlin:  
Ordner: Ausstellungen  
Ordner: Artikel über Museum für Islamische Kunst 1916–  
Ordner: Führungsblätter

- Inventarkarten  
Verlustkatalog  
Fotoarchiv
- MKG** Archiv Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg:  
Inventarkarten  
Inventarbuch  
Bildarchiv  
1.2(1)–1.2(5) Flugblatt 1–5 (1908), verfasst von Justus Brinckmann  
1.2(17) Flugblatt 17 (1916), verfasst von Adolf Gottschweski  
1.2(24) Flugblatt 24 (1945)  
1.7. Führungsblatt 3.22, Islam, Vorderer Orient, o.J. Begleithefte „Islamische Kunst“ (Raum 1 bis 5) ausgelegt zur Mitnahme (2015)
- MKP** Archiv Museum Kunstpalast:  
Inventarbuch Kunstgewerbemuseum  
Bildarchiv
- SMB-ZA** Staatliche Museen zu Berlin, Zentralarchiv:  
I/IM 002 Einrichtung und Instandhaltg. der persisch-islamischen Abteilung 1914–1926  
I/M 003 Einrichtung und Instandhaltg. der persisch-islamischen Abteilung 1927–1935  
I/IM 009 Erwerbung vorderasiatisch-islamischer Altertümer 1908–1910  
I/IM 030 Luftschutzmaßnahmen und Bergung der Kunstwerke 1941–1946  
II/VA 10665 Verlagerungslisten Celle  
II/VA 10729 Allgemeiner Schriftwechsel Y–Z 1959–1963  
II/VA 12216 Angebote und Neuerwerbungen H–M 1965–1988  
II/VA 12218 Angebote und Neuerwerbungen T–Z 1965–1988  
II/VA 13263 Sonderausstellung „Schätze aus dem Topkapi-Serail“  
II/VA 13265 Sonderausstellung „Schätze aus dem

- Topkapi-Serail“  
 II/VA 13326 Schriftwechsel Zick-Nissen  
**StAD** Stadtarchiv Düsseldorf:  
 2-3-7-13.0000 Ankäufe aus Besitz Calebdian, von Donath  
 etc. für Hetjens Museum  
 0-1-4-50887.0001 Ablieferung Hetjens-Museum  
 1971-1979  
 0-1-4-50887.0002 Ablieferung Hetjens-Museum  
 1971-1976  
 0-1-4-50888 Ablieferung Hetjens-Museum 1980–1989  
 4-34-0-248.000 Hetjens-Museum-Freundeskreis  
 1928-1970  
 1-2014-3-68.000 Hetjensmuseum 1978–1991  
 167 Zeitungsberichte 1971–1976  
 0-2-1-109.0000 Testament Laurenz Heinrich Hetjens  
**StaH** Staatsarchiv Hamburg:  
 A 523 MKG1 1869–1917, Bestandsnr. 731-8

## VIII.2 Literaturverzeichnis

- Achenbach 2004** Nora von Achenbach: Die Islamsammlung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, in: Gierlichs und Hagedorn (Hrsg.) 2004, S. 119–120
- Adahl und Ahlund (Hrsg.) 2000** Karin Adahl und Mikael Ahlund (Hrsg.): Islamic Art Collections. An International Survey, London 2000
- Akar 2014** Azade Akar: 16. Yüzyıl İznik Çinilerine Dair bir Araştırma, in: Akar, Gülbün und İşli 2014, S. 17–99
- Akar, Gülbün und İşli 2014** Azade Akar, Gülbün Mesara und H. Necdet İşli (Hrsg.): Edirne’de Osmanlı Kültüründen Dekoratif Örnekler ve Edirne Sarayı İznik Çinileri, Istanbul 2014
- Akbari 2015** Abbas Akbari (Hrsg.): An Oriental Devotion, Teheran 2015
- Akynsa, Koslow und Toussaint 1995** Konstantin Akynsa, Grigori Koslow und Clemens Toussaint: Operation Beutekunst. Die Verlagerung deutscher Kulturgüter in die Sowjetunion nach 1945; zusammengestellt nach bisher unveröffentlichten Dokumenten aus Archiven der russischen Föderation, Nürnberg 1995

- Allan 1973** James Allan: Abu-l'Qasim's Treatise on Ceramics, in: Iran, Vol. 11 (1973), S. 111–120
- Allan and Roberts (Hrsg.) 1987** James Allan und Caroline Roberts (Hrsg.): Syria and Iran: Three Studies in Medieval Ceramics, Oxford Studies in Islamic Art, Nr. IV (1987)
- Anhegger 1941** Robert Anhegger: Quellen zur Osmanischen Keramik, in: Otto-Dorn 1941, S. 165–195
- Ars Orientalis, Vol. 30 (2000)**, Exhibiting the Middle East: Collections and Perceptions of Islamic Art, Freer Gallery of Art, The Smithsonian Institution and Department of the History of Art, University of Michigan
- Aslanapa 1965a** Oktay Aslanapa: Anadolu Türk Çini ve Keramik Sanatı, Istanbul 1965
- Aslanapa 1965b** Oktay Aslanapa: Kırmızı Hamurlu ilk Osmanlı Keramikleri, in: Türk Kültürü, Nr. 30, Heft III (1965), S. 391–399
- Aslanapa (Hrsg.) 1969a** Oktay Aslanapa (Hrsg.): Forschungen zur Kunst Asiens: in memoriam Kurt Erdmann. 9. September 1901–30. September 1964, Istanbul 1969
- Aslanapa 1969b** Oktay Aslanapa: Pottery and Kilns from the Iznik Excavations, in: Aslanapa (Hrsg.): 1969, S. 140–146
- Aslanapa 1989** Oktay Aslanapa: The Iznik tile kiln excavations: the second round 1981–1988, Istanbul 1989
- Atasoy und Raby 1989** Nurhan Atasoy und Julian Raby: Iznik. The Pottery of Ottoman Turkey, London 1989
- Atasoy 1989** Nurhan Atasoy: Iznik Ceramics in Ottoman Documents, in: Atasoy und Raby 1989, S. 23–32
- Auktionskatalog Christie's London 1977** Auktion vom 9. 11.1977: Persian and Islamic Works of Art
- Auktionskatalog Christie's London 2004** Auktion vom 27.–30.04.2004: Islamic Art & Manuscripts: Including Property The Clive of India Treasure, The Heide Vollmoeller Collection and the Theodor Sehmer Collection
- Auktionskatalog Christie's London 2013** Auktion vom: 22.04.2013: The Saeed Motamed Collection – Part I
- Auktionskatalog Galerie Georges Petit Paris 1908** Auktion vom 11.–16.05.1908

- Auktionskatalog Hotel Drouot Paris 1925** Auktion vom 27.–28. 11.1925
- Auktionskatalog Sotheby's New York 1977** Auktion vom 3.–5.02.1977:  
Near Eastern Carpets and Textiles, Islamic Works of art, 19th century Furniture, Decorations and Paintings
- Bachhofer 1926** Ludwig Bachhofer: Zur Neuaufstellung des Museums für Völkerkunde in München, in: Kunst und Handwerk. Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins München, Jahrgang 76, Nr. 6 (1926), S. 153–158
- Baer 1998** Eva Baer: Islamic Ornament, New York 1998
- Bajramovic 2005** Lejla Bajramovic: Persische und indische Buchkunst in der Sammlung des Museums Fünf Kontinente, in: Buddeberg (Hrsg.) 2015, S. 99–116
- Baresel-Brand (Hrsg.) 2009** Andrea Baresel-Brand (Hrsg.): Verantwortung wahrnehmen. NS-Raubkunst – eine Herausforderung an Museen, Bibliotheken und Archive, Symposium, veranstaltet von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz und der Koordinierungsstelle für Kriegsverluste, Berlin 11.–12. Dezember 2008, Magdeburg 2009
- Baumann 2002** Beatrice Baumann: Max Sauerlandt, Hamburg 2002
- Beil 2007** Ralf Beil (Hrsg.): Plexiglas – Werkstoff in Architektur und Design. Institut Mathildenhöhe Darmstadt, Köln 2007
- Belting 2008** Hans Belting: Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München 2008
- Berliner Museen.** Berichte aus den ehem. Preussischen Sammlungen, Heft 1–2 (1951)
- Berliner Museen.** Berichte aus den ehem. Preussischen Kunstsammlungen. Neue Folge, Heft 1 und 2 (1954)
- Bernsau 2013** Tanja Bernsau: Besatzer als Kuratoren? Der Central Collecting Point Wiesbaden als Drehscheibe für den Wiederaufbau der Museumslandschaft nach 1945, Berlin 2013
- Berti und Tongiorgi 1981a** Graziella Berti und Liana Tongiorgi: I bacini ceramici medievali delle chiese di Pisa, Michigan 1981
- Berti und Tongiorgi 1981b** Graziella Berti und Liana Tongiorgi: Bacini ceramici del Duomo di S. Miniato, Genua 1981
- Beselin 2005** Annette Beselin: Vom Feuer verzehrt – Zeitzeugen des Krieges, in: Museumsjournal III (2005), S. 87–88

- Besselar 1982** Th. Besselar: Effektvolle Museumsbeleuchtung in Berlin, in: Internationale Licht Rundschau 1 (1982), S. 5–12
- Binder 2004** Franz Binder: Mittelasien. Tor zwischen den Welten, München 2004
- Bischof 2004** Henning Bischof: Islamische Kunst und Kunsthandwerk in den Völkerkundlichen Sammlungen der Reiss-Engelhorn-Museen in Mannheim, in: Gierlichs und Hagedorn (Hrsg.) 2004, S. 150–154
- Blair 2014** Sheila Blair: Art as Text. The Luster Mihrab in the Doris Duke Foundation of Islamic Art, in: Korangy und Sheffield (Hrsg.) 2014, S. 407–436
- Blair und Bloom 2003** Sheila S. Blair und Jonathan M. Bloom: The Mirage of Islamic Art: Reflections on the Study of an Unwieldy Field, in: Art Bulletin 85, Heft 1 (2003), S. 152–184
- Blair und Bloom (Hrsg.) 2011** Sheila S. Blair und Jonathan M. Bloom: And Diverse Are Their Hues. Color in Islamic Art and Culture, London 2011
- Bloom 1993** Jonathan M. Bloom: The Qubat al-Khadra and the Iconography of Hight in Early Islamic Architecture, in: Ars Orientalis, Vol. 23 (1993), S. 135–141
- Blübaum u. a. (Hrsg.) 2012** Dirk Blübaum, Bernhard Maaz und Katja Schneider (Hrsg.): Museumsgut und Eigentumsfragen. Die Nachkriegszeit und ihre heutige Relevanz in der Rechtspraxis der Museen in den neuen Bundesländern, Workshop veranstaltet von der Konferenz Nationaler Kultureinrichtungen in Zusammenarbeit mit der Kulturstiftung der Länder 18.–19. April 2012 im Staatlichen Museum Schwerin, Halle 2012
- Borkopp-Restle 2008** Birgitt Borkopp-Restle: Der Aachener Kanonikus Franz Bock und seine Textilsammlung, Riggisberg 2008
- Borrmann 1897** Richard Borrmann: Die Keramik in der Baukunst, Handbuch der Architektur, Band 4, Stuttgart 1897
- Borrmann 1902** Richard Borrmann: Orientalische Keramik, in: Katalog Hamburg 1902, S. 311–316
- Bourdieu 2006** Pierre Bourdieu und Alain Darbel: Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher, Konstanz 2006 (Originalausgabe „L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public“, Paris 1966)

- Brimo 2016** René Brimo, *The Evolution of Taste in American Collecting. A Critical Edition*, Pennsylvania 2016
- Brinckmann 1877** Justus Brinckmann: *Das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe. Festschrift zur Eröffnung des neuen Museums-Gebäudes am 25. September 1877*, Hamburg 1877
- Brinckmann 1885** Justus Brinckmann: *Bericht über das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe für das Jahr 1884*, Hamburg 1885
- Brinckmann 1894** Justus Brinckmann: *Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes*, Hamburg 1894
- Brinckmann 1898** Justus Brinckmann: *Erreichtes und Erwünschtes. Den Freunden und Förderern des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe mitgeteilt von dem Direktor Dr. Justus Brinckmann. Gedrucktes Manuskript*, Hamburg 1898 (Bibliothek Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg)
- Brisch 1971** Klaus Brisch: *Zur Neueröffnung des Museums für Islamische Kunst*, in: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz* 9 (1971), S. 203–209
- Brisch 1996** Klaus Brisch: *Wilhelm von Bode und sein Verhältnis zur islamischen und ostasiatischen Kunst*, in: *Kennerchaft. Jahrbuch der Berliner Museen, Beiheft* 38 (1996), S. 33–48
- Brückler 1999** Theodor Brückler (Hrsg.): *Kunstraub, Kunstbergung und Restitution in Österreich 1938 bis heute*, Wien 1999
- Buddeberg (Hrsg.) 2015** Michael Buddeberg (Hrsg.): *Emil Preetorius – ein Leben für die Kunst (1883–1973). Symposium, Orff-Zentrum München, 10.–11. Oktober 2013*, München 2015
- Cahill 1975** James Cahill: *Max Loehr at Seventy*, in: *Ars Orientalis*, Vol. 10 (1975), S. 1–10
- Carey 2014** Moya Carey: *„In the Absence of Originals“: Replicating the Tilework of Safavid Isfahan for South Kensington*, in: *International Journal of Islamic Architecture*, Vol. 3, Nr. 2 (2014), S. 397–436
- Carswell 1985** John Carswell: *Blue and White. chinese Porcelain and its Impact on the Western World*, Chicago 1985
- Carswell 2000** John Carswell: *Blue and White. chinese Porcelain around the World*, London 2000

- Cerná und Steppuhn (Hrsg.) 2014** Eva Cerná und Peter Steppuhn (Hrsg.): Glasarchäologie in Europa: Regionen – Produkte – Analysen; Beiträge zum 5. Internationalen Symposium zur Erforschung mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Glashütten Europas, Most 2014
- Chaffers 1900** William Chaffers: Marks and monograms on European and Oriental pottery and porcelain. With historical notices of each manufactory; over 3500 potters' marks and illustrations, London 1900
- Cholidis und Martin 2013** Nadja Cholidis und Lutz Martin: ‚Hoffentlich wird ihm bald eine bessere würdigere Aufnahmestätte zuteil (...)‘. Das Tell Halaf-Museum als Spielball privater und öffentlicher Interessen, in: Grabowski und Winter 2013, S. 331–349
- Clanten und Le Fort (Hrsg.) 2014** Robert Clanten und Mari Le Fort (Hrsg.): Autoban. Form. Function. Experience, Berlin 2014
- Crowe 2011** Yolande Crowe: Kütahya ceramics and international Armenian trade networks, in: V&A Online Journal, Nr. 3 (2011), <http://www.vam.ac.uk/content/journals/research-journal/issue-03/kutahya-ceramics-and-international-armenian-trade-networks/> (12.01.18)
- David und Gerelyess (Hrsg.) 2009** Géza Dávid und Ibolya Gerelyess (Hrsg.): Thirteenth International Congress of Turkish Art, Hungarian National Museum, Budapest 2009
- Dayton und Bowles 1977** John E. Dayton und John Bowles: Abu'l-Qasim of Kashan and the Problem of Persian Glazing, in: Estratto da Annali dell'Instituto Orientale di Napoli, Nr. 37 (1977), S. 143–152
- Degeorge und Porter 2002** Gérard Degeorge und Yves Porter: The Art of the Islamic Tile, Paris 2002
- Demirsar Arlı und Altun 2008** Belgin Demirsar Arlı und Ara Altun: Anadolu Toprağının Hazinesi Çini, Osmanlı Dönemi, Istanbul 2008
- Denny 2005** Walter B. Denny: Osmanische Keramik aus Iznik, München 2005
- Diaz-Bone und Weischer (Hrsg.) 2015** Rainer Diaz-Bone und Christoph Weischer (Hrsg.): Methoden-Lexikon für die Sozialwissenschaften, Wiesbaden 2015
- Dieulafoy 1887** Jane Dieulafoy: La Perse, la Chaldée et la Susiane, Paris 1887

- Dingelstedt (Hrsg.) 1957** Kurt Dingelstedt: Max Sauerlandt, Im Kampf um die Moderne Kunst. Briefe 1902–1933, München 1957
- Doğramacı 2008** Burcu Doğramacı: Kunstgeschichte in Istanbul. Die Begründung der Disziplin durch den Wiener Kunsthistoriker Ernst Diez, in: Heftrig u. a. (Hrsg.) 2008, S. 114–133
- Doms 2004** Annette Doms: Neue Wege. Über die Situation und Rezeption moderner Malerei in der Münchner Nachkriegszeit, München 2004
- Dube 1991** Wolf-Dieter Dube: Rückblick, in: Jahrbuch der Berliner Museen. Neue Folge, Band 33 (1991), S. 256–259
- Eichhorn 2005** Maren Eichhorn: „... der Wind streicht durch die leeren Hallen“, in: Katalog Berlin 2005, S. 24–29
- Emge 1995** Andus Emge: Nach „Tausend und einer Nacht“. Die Orientalische Sammlung des Barons Max von Oppenheim im Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde, in: Kölner Museums-Bulletin, Nr. 01 (1995), S. 28–36
- Enderlein 1966** Volkmar Enderlein: Islamisches Museum, in: Forschungen und Berichte 9 (1966), S. 143
- Enderlein 1976** Volkmar Enderlein: Der Mihrab der Bey Hekim Moschee in Konya – ein Denkmal und seine Geschichte, in: Staatliche Museen zu Berlin, Forschungen und Berichte 17 (1976), S. 33–40
- Enderlein 1992** Volkmar Enderlein: Granatapfel und Wolkenband. Der Iznik-Teller aus der Sammlung Haniel. Eine Neuerwerbung, in: Museumsjournal III (1992), S. 72–74
- Enderlein 2000** Volkmar Enderlein: Das Museum für Islamische Kunst in neuem Gewand, in: Museums Journal II (2000), S. 31–33
- Enderlein 2001** Volkmar Enderlein: Das Museum für Islamische Kunst in neuem Gewand. Teil II, Eröffnung am 13. Juli 2001, in: Museums Journal III (2001), S. 56–57
- Erdmann 1937** Kurt Erdmann: Neuerwerbung der Islamischen Abteilung, in: Berliner Museen. Berichte aus den preussischen Kunstsammlungen, Heft 4 (1937), S. 87–88
- Erdmann 1942** Kurt Erdmann: Die Keramik von Afrasiab, in: Berliner Museen. Berichte aus den preussischen Kunstsammlungen, Heft 1 (1942), S. 18–28

- Erdmann 1961** Kurt Erdmann: Keramische Erwerbungen der islamischen Abteilung 1958–1960, in: Berliner Museen. Berichte aus den ehem. Preussischen Kunstsammlungen. Neue Folge, Heft 1 (1961), S. 6–15
- Erdmann 1963a** Kurt Erdmann: Islamische Abteilung, in: Jahrbuch der Stiftung Preussischer Kulturbesitz. Vermächtnis und Verpflichtung, Heft 1 (1962), S. 184–187
- Erdmann 1963b** Kurt Erdmann: Neue Arbeiten zur türkischen Keramik, in: *Ars Orientalis*, Vol. v (1963), S. 191–219
- Erdmann 1964** Kurt Erdmann: Keramische Neuerwerbungen der Islamischen Abteilung 1960–1963 (erster Teil), in: Berliner Museen. Berichte aus den ehem. Preussischen Kunstsammlungen. Neue Folge, Heft 1 (1964), S. 8–18
- Erdmann 1965** Kurt Erdmann, herausgegeben von Hanna Erdmann: Keramische Neuerwerbungen der Islamischen Abteilung 1960–1963 (zweiter Teil) Berliner Museen. Berichte aus den ehem. Preussischen Kunstsammlungen. Neue Folge, Heft 1 (1965), S. 35–45
- Erduman 2004** Deniz Erduman: Geschichte der islamischen Kalligraphie, in: Katalog Frankfurt 2004, S. 16–32
- Erduman-Çalış 2008** Deniz Erduman-Çalış: Osmanische Kostümgeschichte und Textilproduktion, in: Katalog Frankfurt 2008, S. 18–29
- Erduman-Çalış 2012** Deniz Erduman-Çalış: Die Blaue Sehnsucht. Kobaltglasuren zwischen Ost und West, in: Gesellschaft der Freunde Islamischer Kunst und Kultur (Hrsg.): Eothen. Münchner Beiträge zur Geschichte der Islamischen Kunst und Kultur, Band v, München 2012, S. 72–90
- Erduman-Çalış 2014** Deniz Erduman-Çalış: Between Orient and Occident. Cultural Exchange between Europe and the Ottoman Empire, in: Clanten und Mari Le Fort (Hrsg.) 2014, S. 20–27
- Erduman-Çalış 2015** Deniz Erduman-Çalış: Yıldız Porzellan – Zeugnis einer Epochenschwelle. Die Hofmanufaktur Sultan Abdülhamids II. (1887–1909) in Istanbul, in: Gesellschaft der Freunde Islamischer Kunst und Kultur (Hrsg.): Eothen. Münchner Beiträge zur Geschichte der Islamischen Kunst und Kultur, Band VI, München 2014, S. 75–98

- Erduman-Çalış und Ilgaz 2018** Deniz Erduman-Çalış und Nazan Ilgaz: Furor Ceramicus: Justus Brinckmann und die Sammlung osmanischer Baukeramik aus Iznik am Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, in: Gesellschaft der Freunde Islamischer Kunst und Kultur (Hrsg.): Eothen. Münchner Beiträge zur Geschichte der Islamischen Kunst und Kultur, Band VII München 2018, S. 75–107
- Ernst Herzfeld-Gesellschaft (Hrsg.) 2014** Ernst Herzfeld-Gesellschaft (Hrsg.): Beiträge zur Islamischen Kunst und Archäologie, Band 4. A hundred years of excavations in Samarra, Wiesbaden 2014
- Ettinghausen 1973** Richard Ettinghausen: Comments on Later Iranian Ceramics: A Review Article, in: *Artibus Asiae*, Vol. 35, Nr. 1/2 (1973), S. 165–169
- Falke 1873** Jacob von Falke: Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873, Wien 1873
- Falke 1894** Otto von Falke: Zur Entwicklungsgeschichte des Muhammedanischen Ornaments, in: *Zeitschrift des Mitteldeutschen Kunstgewerbemuseums zu Frankfurt a. M.*, Jahrgang 1893–1894 (1894), S. 169–177
- Falke 1896** Otto von Falke: *Majolika*, Berlin 1896
- Farmer 2002** Walter I. Farmer: *Die Bewahrer des Erbes. Das Schicksal deutscher Kulturgüter am Ende des Zweiten Weltkrieges*, Berlin 2002
- Finlay 2003** Victoria Finlay: *Das Geheimnis der Farben. Eine Kulturgeschichte*, Berlin 2003
- Barbara Finster u. a (Hrsg.) 2004** Barbara Finster u. a (Hrsg.): *Kunst und Kunsthandwerk im Islam: 2. Bamberger Symposium der Islamischen Kunst*, 25.–27. Juli 1996, Rom 2004
- Flügel 2009** Katharina Flügel: *Einführung in die Museologie*, 2. überarbeitete Auflage, Darmstadt 2005
- Flüger-Schindelbeck 2004** Ingrid Pflüger-Schindelbeck: *Ethnologisches Museum, Fachreferat „Islamischer Orient“ Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz*, in: Gierlichs und Hagedorn (Hrsg.) 2004, S. 41–42
- Fontana 2006** Maria Vittoria Fontana: *Islamic influence on the production of ceramics in Venice and Padua*, in: *Katalog New York 2006b*, S. 280–293

- Fortnum 1869** Charles Drury Fortnum: On a Lamp of ‚Persian Ware‘ made for the Mosque of Omar at Jerusalem in 1549: preceded by Remarks on the Pottery and Porcelain of Egypt, Persia, Damascus, &c., in: *Archaeologia* 42 (1868), S. 387–397
- Franke (Hrsg.) 1957** Herbert Franke (Hrsg.): Orientalisches aus Münchener Bibliotheken und Sammlungen, International Congress of Orientalists 24, Wiesbaden 1957
- Frembgen 1988** Jürgen Wasim Frembgen: Schiitische Gebetssteine, in: *Katalog München* 1988, S. 115–128
- Frembgen 1990** Jürgen Wasim Frembgen: Hornhautraspel aus Süd- und Westasien. Ein Beitrag zur islamischen Badekultur, in: *Münchener Beiträge zur Völkerkunde*, Bd. 3 (1990), S. 73–79
- Frembgen 1998** Jürgen Wasim Frembgen: Zur Biographie einer Reiterstatue der Kalasha (Hindukusch), in: *Beiträge zur Völkerkunde*, Neue Folge XLVI (1998), S. 329–342
- Frembgen 2004** Jürgen Wasim Frembgen: Die Orient-Abteilung des Staatlichen Museums für Völkerkunde in München, in: Gierlichs und Hagedorn (Hrsg.) 2004, S. 169–170
- Fritscher 2006** Bernhard Fritscher: Gottfried Merzbacher und die Geowissenschaften seiner Zeit, in: *Gottfried Merzbacher (1843–1926) als Wissenschaftler und Alpinist*, Tagungsband 18.10.2006, München 2006
- Gareis 1990** Sigrid Gareis: Exotik in München: Museumsethnologische Konzeptionen im historischen Wandel am Beispiel des Staatlichen Museums für Völkerkunde München, München 1990
- Gerber 2002** Sophie Gerber: Die Sammlung Peter W. und Jutta Schienerl, in: *Gesellschaft der Freunde Islamischer Kunst und Kultur (Hrsg.) Eothen. Münchener Beiträge zur Geschichte der Islamischen Kunst und Kultur*, Band v, München 2012, S. 91–140
- Gerbich und Kamel (Hrsg.) 2014**: Christine Gerbich und Susan Kamel (Hrsg.): *Experimentierfeld Museum. Internationale Perspektiven auf Museum, Islam und Inklusion*, Bielefeld 2014
- Gesellschaft der Freunde Islamischer Kunst und Kultur (Hrsg.) 2012**: *Eothen. Münchener Beiträge zur Geschichte der Islamischen Kunst und Kultur*, Band v, München 2012

- Gesellschaft der Freunde Islamischer Kunst und Kultur (Hrsg.) 2014:**  
Eothen. Münchner Beiträge zur Geschichte der Islamischen Kunst und Kultur, Band VI, München 2014
- Gesellschaft der Freunde Islamischer Kunst und Kultur (Hrsg.) 2018:**  
Eothen. Münchner Beiträge zur Geschichte der Islamischen Kunst und Kultur, Band VII, München 2018
- Gierlichs 2002** Joachim Gierlichs: Katharina Otto-Dorn (1908–1999), in: Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Nr. 152 (2002), S. 5–9
- Gierlichs und Gladiß 2004** Joachim Gierlichs und Almut von Gladiß: Islamische Kunst im „museum kunst palast“ in Düsseldorf, in: Gierlichs und Hagedorn (Hrsg.) 2004, S. 93–94
- Gierlichs und Hagedorn 2004** Joachim Gierlichs und Annette Hagedorn (Hrsg.): Islamische Kunst in Deutschland, Mainz 2004
- Girmond 2013** Sybille Girmond: Philipp Franz Balthasar von Siebold, Arzt, Japan- und Naturforscher, Ethnologe, Botaniker und Sammler, in: Katalog Iphofen 2013, S. 34–51
- Gladiß 1988** Almut von Gladiß: Osmanische Metallwaren, in: Katalog München 1988, S. 81–98
- Goepper 1957** Roger H. Goepper: Das Staatliche Museum für Völkerkunde in München und seine asiatischen Sammlungen, in: Herbert Franke (Hrsg.): Orientalisches aus Münchener Bibliotheken und Sammlungen, International Congress of Orientalists 24, Wiesbaden 1957, S. 61–76
- Golombek (Hrsg.) 1996** Lisa Golombek (Hrsg.): Tamerlane's tableware: a new approach to the chinoiserie ceramics of fifteenth- and sixteenth-century Iran, Costa Mesa 1996
- Golombek (Hrsg.) 2013** Lisa Golombek (Hrsg.): Persian Pottery in the First Global Age, Leiden und Boston 2013
- Golombek, Mason und Reilly 2013** Lisa Golombek, Robert B. Mason und Eileen Reilly: Potters' Marks, in: Golombek (Hrsg.) 2013, S. 245–257
- Golombek und Mason 2019** Lisa Golombek und Robert B. Mason: The Garden of the Pavilion of the Stables, Isfahan, in: Orientations 50/2 (2019), S. 124–133

- Gonnella 1996** Julia Gonnella: Ein christlich-orientalisches Wohnhaus des 17. Jahrhunderts aus Aleppo: Das „Aleppo-Zimmer“ im Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1996
- Grabar 1992** Oleg Grabar: *The Mediation of Ornament*, Princeton 1992
- Grabar 2001** Oleg Grabar: Islamische Ornamentik und westliche Abstraktion – Kritische Anmerkungen zu einer Wahlverwandschaft, in: Katalog Basel 2001, S. 70–73
- Grabowski 2005** Jörn Grabowski: Verlust der Muse. Die Staatlichen Museen zu Berlin zwischen 1933 und 1945, in: Katalog Berlin 2005, S. 18–23
- Grabowski und Winter (Hrsg.) 2013** Jörn Grabowski und Petra Winter (Hrsg.): *Zwischen Politik und Kunst. Die Staatlichen Museen zu Berlin in der Zeit des Nationalsozialismus*, Köln u. a. 2013
- Graves 2008** Margaret S. Graves: Ceramic House Models from medieval Persia: Domestic Architecture and concealed Activities, in: *Iran*, 46 (2008), S. 227–251
- Grebe 2013** Stefanie Grebe: Neue Praktiken des Sammelns – Vom zukünftigen Umgang mit digital entstandenem fotografischen Archivgut, in: Irene Ziehe (Hrsg.): *Fotografie und Film im Archiv, sammeln, bewahren, erforschen*, Münster u. a. 2013, S. 93–100
- Grube 1968** Ernst J. Grube: Ausstellungsrezension Persische Kunst, Staatliche Museen für Völkerkunde, München 1968, in: *Kunst des Orients*, Band 5, Heft 1 (1968), S. 82–84
- Grube (Hrsg.) 1994** Ernst Grube (Hrsg.): *Kobalt and Lustre: The First Centuries of Islamic Pottery, The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art*, Vol. IX, London 1994
- Haase 1999** Claus-Peter Haase: Buyan Quli Chan: Baudekor, in: *Damaszener Mitteilungen* 11 (1999), S. 205–225
- Haase 2004** Claus-Peter Haase: Ein Baustein des Berliner Universal-museums. Zum 100. Jubiläum des Museums für Islamische Kunst, in: *Museumsjournal* IV (2004), S. 83–84
- Haase 2007** Claus-Peter Haase: Sammlerglück. Ein Überblick über die Islamische Kunst nach Spitzenwerken aus der Sammlung de Unger, in: *Museumsjournal* 2 (2007), S. 24–25

- Hagedorn 2004a** Annette Hagedorn: Die Herkunft islamischer Kunst in deutschen Museen, in: Gierlichs und Hagedorn (Hrsg.) 2004, S. 11–14
- Hagedorn 2004b** Annette Hagedorn: Das Interesse für Islamische Kunst in Deutschland im 19. Jahrhundert, in: Gierlichs und Hagedorn (Hrsg.) 2004, S. 15–20
- Hagedorn 2004c** Annette Hagedorn: Kunstgewerbemuseum Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, in: Gierlichs und Hagedorn (Hrsg.) 2004, S. 43–46
- Hagedorn 2004d** Annette Hagedorn: Richard Borrmann, ein Berliner Pionier der islamischen Kunstgeschichte am Ende des 19. Jahrhunderts, in: Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Band 154, Heft 2 (2004), S. 455–472
- Hagedorn 2004e** Annette Hagedorn: Europäische Keramik im islamischen Stil, in: Katalog Traunstein 2004, S. 87–92
- Hagedorn 2010** Annette Hagedorn: Der Einfluss der Ausstellung „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“ auf die zeitgenössische Kunst, in: Lermer und Shalem (Hrsg.) 2010, S. 285–315
- Hakenjos 1999** Bernd Hakenjos: Ein Testament mit weitreichenden Folgen. Die unendliche Geschichte von Laurenz Heinrich Hetjens und seinem Museum, in: Katalog Düsseldorf 1999, S. 12–31
- Haug und Steinkamp 2010 (Hrsg.)** Ute Haug und Maike Steinkamp (Hrsg.): Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus, Berlin 2010
- Hauser, Upton und Wilkinson 1938** Walter Hauser, Joseph M. Upton und Charles K. Wilkinson: The Museum's Excavations at Nishapur, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, The Iranian Expedition 1937, Vol. 33, Nr. 11 (1938), S. 3–23
- Hauser und Wilkinson 1942** Walter Hauser und Charles K. Wilkinson: The Museums's Excavations at Nishapur by Walter Hauser and Charles K. Wilkinson, in: The Metropolitan Museum of Art Bulletin, The Iranian Expedition 1938–1940, Vol. 37, Nr. 4 (1942), S. 83–119
- Hefrig u. a. (Hrsg.) 2008** Ruth Hefrig u. a. (Hrsg.): Kunstgeschichte im „Dritten Reich“. Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin 2008
- Heiden 2004** Désirée Heiden: Ausstellungskonzeptionen zur Präsentation islamischer Kunst. Kaiser-Friedrich-Museum – Pergamonmuseum – Museum Dahlem, in: Katalog Berlin 2004, S. 123–136

- Helmecke 1976** Gisela Helmecke: Islamische Gefäßkeramik, in: *Bildende Kunst*, Heft 7 (1976), S. 450–453
- Helmecke 1995** Gisela Helmecke: Odysee einer Kugelvase. Ein wiedergefundenes Iznik-Gefäß, in: *MuseumsJournal IV* (1995), S. 70–73
- Helmecke 2004a** Gisela Helmecke: Das Kunstgewerbemuseum und der Orient, in: *Katalog Berlin 2004*, S. 209–215
- Helmecke 2004b** Gisela Helmecke: Überweisungen aus der Miletgrabung der Königlichen Museen, in: *Katalog Berlin 2004*, S. 160–164
- Helmecke 2004c** Gisela Helmecke: Historisches zu Sammlern und Vermittlern islamischer Kunst in Berlin, in: *Katalog Berlin 2004*, S. 18–26
- Heydrich 1930** Martin Heydrich: La Réorganisation du Musée Ethnographique de Munich, in: *Mouseon. Revue International de Muséographie* 10 (1930), S. 128–137
- Hirner u. a (Hrsg.) 2016** Andrea Hirner u. a (Hrsg.): Philipp Franz von Siebold und München, München 2016
- Hitzel 2007** Frédéric Hitzel: La protection du patrimoine ottoman à l'épreuve de l'occidentalisation. Les cas des collections de céramiques d'Iznik, in: *Katalog Paris 2007*, S. 158–166
- Holakooei u. a 2014** Parviz Holakooei, Flavia Tisato, Carmela Vaccaro und Ferruccio Carlo Petrucci: Haft Rang or cuerda seca? Spectroscopic approaches to the study of overglaze polychrome tiles from seventeenth century Persia, in: *Journal of Archaeological Science*, Vol. 41 (2014), S. 447–460
- Jahrbuch der Berliner Sammlungen 42 (1992)**
- Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 8 (1963)**
- Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen 12 (1896)**
- Jenkins 1983** Marilyn Jenkins: Islamic Pottery: A Brief History, erschien als Sonderausgabe in der Reihe: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol 40, Nr. 4 (1983)
- Jenkins-Madina 2000** Marilyn Jenkins-Madina: Collecting the «Orient» at the Met. Early Tastemakers in America, in: *Ars Orientalis*, Vol. 30 (2000), S. 69–89
- Jeuthe 2010** Gesa Jeuthe: Die Wertschätzung der deutschen Kunst. Zur Preisentwicklung der Werke von Max Liebermann und Emil Nolde, in: *Haug und Steinkamp (Hrsg.) 2010*, S. 3–23
- Jones 1856** Owen Jones: *The Grammar of Ornament*, London 1856

- Junod u. a (Hrsg.) 2012** Benoit Junod u. a (Hrsg.): Islamic Art and the Museum. Approaches to Art and Archaeology of the Muslim World in the Twenty-First Century, London 2012
- Kadoi (Hrsg.) 2018** Yuka Kadoi (Hrsg.): Persian Art: The Image-making in Eurasia, Edinburgh 2018
- Kalter 2004** Johannes Kalter: Islamische Kunst in der Orientsammlung des Linden-Museums in Stuttgart, in: Gierlichs und Hagedorn (Hrsg.) 2004, S. 189–190
- Kamel 2004** Susan Kamel: Wege zur Vermittlung von Religionen in Berliner Museen. Black Kaaba meets White Cube, Wiesbaden 2004
- Karabacek 1884** Joseph von Karabacek: Zur Muslimischen Keramik, in: Österreichische Monatsschrift für den Orient, Nr. 12 (1884), S. 281–292
- Karpuz u. a (Hrsg.) 2012** Haşim Karpuz u. a (Hrsg.): Anadolu Selçuklu Eserleri, Konya 2012
- Katalog Basel 2001** Fondation Beyeler Basel: Ornament und Abstraktion. Kunst und Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog, Markus Brüderlin (Hrsg.)
- Katalog Berlin 1890** Königliches Kunstgewerbe-Museum Berlin: Persisch-Tuerkische Fayencen. Teller, Vorbilder-Hefte 11, Julius Lessing
- Katalog Berlin 1899** Königliches Kunstgewerbe-Museum Berlin: Königliche Museen zu Berlin: Führer durch die 81. Sonder-Ausstellung. Aufnahmen und Erwerbungen in Kleinasien und Persien 1895–1898 von Dr. Friedrich Sarre nebst Aufnahmen Orientalischer Bauwerke von Professor Eduard Jacobsthal
- Katalog Berlin 1904** Kaiser-Friedrich-Museum Berlin: Führer durch die Königlichen Museen zu Berlin
- Katalog Berlin 1910** Kaiser-Friedrich-Museum Berlin: Führer durch die Königlichen Museen zu Berlin. Das Kaiser-Friedrich-Museum
- Katalog Berlin [1923]** Kaiser-Friedrich-Museum Berlin: Persische Keramik und andere Beispiele persischer Kleinkunst aus dem Besitz des Herrn Studiendirektors Dr. Draeger
- Katalog Berlin 1946** Schlossmuseum Berlin: Wiedersehen mit Museumsgut. Erste Schau seit 1940 aus Beständen der Berliner Kunstmuseen
- Katalog Berlin 1953** Ehemals Staatliche Museen Berlin: Die Berliner Museen

- Katalog Berlin 1954** Museum Dahlem Berlin: Islamische Kunst aus den Berliner Museen, Ernst Kühnel
- Katalog Berlin 1960** Islamisches Museum Berlin: Islamische Kunstwerke. Bildheft
- Katalog Berlin 1965** Museum für Islamische Kunst Berlin: Erwerbungen Islamischer Kunst 1954–1964. Sonderausstellung anlässlich der Gedenkfeier für Prof. Dr. Ernst Kühnel 1882–1964 und Prof. Dr. Kurt Erdmann 1901–1964
- Katalog Berlin 1967** Schloss Charlottenburg (Langhansbau) Berlin: Islamische Kunst. Ausstellung des Museums für Islamische Kunst
- Katalog Berlin 1971** Museum für Islamische Kunst Berlin: Museum für Islamische Kunst Berlin
- Katalog Berlin 1978** Islamisches Museum Berlin: Palästinensische Volkskunst
- Katalog Berlin 1979a** Museum für Islamische Kunst Berlin: Museum für Islamische Kunst Berlin, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage
- Katalog Berlin 1979b** Islamisches Museum Berlin: 75 Jahre Islamisches Museum 1904–1979
- Katalog Berlin 1980** Museum für Islamische Kunst Berlin: Die Meisterwerke aus dem Museum für Islamische Kunst Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz
- Katalog Berlin 1981** Museum für Islamische Kunst Berlin: Islamische Kunst. Meisterwerke aus dem Metropolitan Museum of Art New York
- Katalog Berlin 1988a** Schloss Charlottenburg (Große Orangerie) Berlin: Schätze aus dem Topkapi Serail. Das Zeitalter Süleymans des Prächtigen
- Katalog Berlin 1988b** Islamisches Museum Berlin: Wegleitung. Islamisches Museum, Volkmar Enderlein
- Katalog Berlin 1996** Museum für Islamische Kunst Berlin: Das Aleppo-Zimmer. Ein christlich-orientalisches Wohnhaus des 17. Jahrhunderts aus Aleppo (Syrien), Julia Gonnella
- Katalog Berlin 1998** Wissenschaftszentrum Bonn und andere Orte: Auf der Suche nach dem neuen Stil. Der Einfluß der osmanischen Kunst auf die europäische Keramik im 19. Jahrhundert, Annette Hagedorn (Hrsg.)

- Katalog Berlin 2001a** Museum für Islamische Kunst Berlin: Museum für Islamische Kunst
- Katalog Berlin 2001b** Museum für Islamische Kunst Berlin: Wissenschaft und Restaurierung. Für die Ausstellung des Islamischen Museums 1959–1991 und des Museums für Islamische Kunst 1992–2001. Volkmar Enderlein und Uta Tyroller zum Dank
- Katalog Berlin 2004** Museum für Islamische Kunst Berlin: Islamische Kunst in Berliner Sammlungen – 100 Jahre Museum für Islamische Kunst in Berlin, Désirée Heiden und Jens Kröger (Hrsg.)
- Katalog Berlin 2005** Museum Europäischer Kulturen Berlin: Stunde Null. ÜberLeben 1945, Maren Eichhorn, Jörn Grabowski und Konrad Vanja (Hrsg.)
- Katalog Berlin 2007** Museum für Islamische Kunst Berlin: Sammlerglück – Islamische Kunst aus der Sammlung Edmund de Unger, Claus-Peter Haase (Hrsg.)
- Katalog Berlin 2009** Martin-Gropius-Bau Berlin: Taswir – Islamische Bilderwelten und Moderne, Almut S. Bruckstein Çoruh und Hendrik Budde (Hrsg.)
- Katalog Berlin 2012** Ethnologisches Museum Berlin: Welten der Muslime, Ingrid Pfluger-Schindlbeck (Hrsg.)
- Katalog Berlin 2014** Museum für Byzantinische Kunst Berlin: Theodor Wiegand und die Byzantinische Kunst
- Katalog Berlin 2015** Museum für Islamische Kunst Berlin: Wie die islamische Kunst nach Berlin kam. Der Sammler und Museumsdirektor Friedrich Sarre (1865–1945), Julia Gonnella und Jens Kröger (Hrsg.)
- Katalog Berlin 2018** Museum für Islamische Kunst Berlin: Knots, Art & History: The Berlin Carpet Collection, Anette Beselin
- Katalog Bonn 2014** Bundeskunsthalle Bonn: Abenteuer Orient: Max von Oppenheim und seine Entdeckung des Tell Halaf
- Katalog Celle 1947** Schloss Celle (Central Repository): Islamische Kunst, Kurt Erdmann
- Katalog Chicago 2007** The Art Institute of Chicago: Perpetual Glory. Medieval Islamic Ceramics from the Harvey B. Plotnick Collection, Oya Pancaroğlu
- Katalog Cleveland 1964** Cleveland Museum of Art: 7000 Years of Iranian Art – in Cleveland

- Katalog Darmstadt 1965** Mathildenhöhe Darmstadt: Türkische Kunst. Historische Teppiche und Keramik
- Katalog Den Haag 1982** Gemeentemuseum Den Haag: Tegels uit landen van de Islam
- Katalog Den Haag 2018** Gemeentemuseum Den Haag: Glans & Geluk. Kunst uit de Wereld van de Islam, Suzanne M.R. Lambooy und Luidgard E.M. Mols (Hrsg.)
- Katalog Dortmund 2003** Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund: Palast des Wissens. Die Kunst- und Wunderkammer Zar Peters des Großen
- Katalog Dresden 1995** Staatliche Kunstsammlungen Dresden: Im Lichte des Halbmonds. Das Abendland und der türkische Orient
- Katalog Düsseldorf 1885** Kunstgewerbemuseum Düsseldorf: Wegweiser durch die Levantinische Ausstellung des Herrn Dr. Franz Bock
- Katalog Düsseldorf 1890** Kunstgewerbemuseum Düsseldorf: Ausstellung der auf der Orientreise des Direktor Frauberger erworbenen Gegenstände in den Räumen des Gewerbe Museums. Führer, zugleich als Reisebericht
- Katalog Düsseldorf 1911** Hetjens-Museum Düsseldorf: Kleiner Führer durch das Museum Hetjens der Stadt Düsseldorf
- Katalog Düsseldorf 1928** Städtisches Kunstmuseum Düsseldorf: Rundgang
- Katalog Düsseldorf 1952** Hetjens-Museum Düsseldorf: Keramik-Museum Hetjens
- Katalog Düsseldorf 1959** Hetjens-Museum Düsseldorf: Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf. Hetjensmuseum
- Katalog Düsseldorf 1969a** Hetjens-Museum Düsseldorf: Das Hetjens-Museum. Führer durch die Sammlung, Adalbert Klein (Hrsg.)
- Katalog Düsseldorf 1969b** Hetjens-Museum Düsseldorf: Keramik aus 5000 Jahren. Hundert Meisterwerke aus dem Hetjens-Museum Düsseldorf, Adalbert Klein (Hrsg.)
- Katalog Düsseldorf 1972** Hetjens-Museum Düsseldorf: Das Hetjens Museum. 8000 Jahre Keramik, Adalbert Klein (Hrsg.)
- Katalog Düsseldorf 1973** Hetjens-Museum Düsseldorf: Islamische Keramik, Adalbert Klein u. a (Hrsg.)
- Katalog Düsseldorf 1985** Kunstmuseum Düsseldorf: Führer durch die Sammlungen

- Katalog Düsseldorf 1987** Hetjens-Museum Düsseldorf: Marokkanische Keramik, Bernd Hakenjos u. a. (Hrsg.)
- Katalog Düsseldorf 1994** Hetjens-Museum Düsseldorf: Keramik aus 8000 Jahren
- Katalog Düsseldorf 1999** Hetjens-Museum Düsseldorf: Um 1909. Porzellan aus Berlin, Meissen und Nymphenburg. Eine Ausstellung zum 90jährigen Bestehen des Hetjens-Museums
- Katalog Düsseldorf 2009** Hetjens-Museum Düsseldorf: Keramik aus Leidenschaft. Das Hetjens-Museum in Düsseldorf und seine Sammlungsgeschichte
- Katalog Düsseldorf 2011** Museum Kunstpalast Düsseldorf: Die Sammlung
- Katalog Écouen 2005** Musée National de la Renaissance Château d'Écouen: Iznik: l'aventure d'une collection; les céramiques ottomanes du Musée National de la Renaissance Château d'Écouen, Frédéric Hitzel et Mireille Jacotin
- Katalog Essen 1961** Villa Hügel Essen: 7000 Jahre Kunst im Iran
- Katalog Frankfurt 1877** Polytechnische Gesellschaft Frankfurt: Historische Ausstellung Kunstgewerblicher Erzeugnisse zu Frankfurt am Main
- Katalog Frankfurt 1902** Kunstgewerbemuseum Frankfurt: Ausstellung von alten Kunstgewerblichen Erzeugnissen aus Privatbesitz
- Katalog Frankfurt 1908** Kunstgewerbemuseum Frankfurt: Führer durch das Kunstgewerbemuseum zu Frankfurt am Main, Hermann von Trenkwald
- Katalog Frankfurt [1918]** Kunstgewerbemuseum Frankfurt: Wegweiser durch die Sammlungen, ohne Jahresangabe
- Katalog Frankfurt 1921** Mitteldeutscher Kunstgewerbe-Verein Frankfurt am Main: Denkschrift über die Tätigkeit des Mitteldeutschen Kunstgewerbe-Vereins von seiner Gründung an bis zum Übergang seiner Institute an die Stadt Frankfurt am Main. Mitteldeutscher Kunstgewerbeverein Frankfurt am Main 1877–1921
- Katalog Frankfurt 1927** Mitteldeutschen Kunstgewerbeverein Frankfurt am Main: Festschrift zur Feier des Fünfzigjährigen Bestehens des Mitteldeutschen Kunstgewerbevereins und des Kunstgewerbemuseums
- Katalog Frankfurt 1937** Museum für Kunsthandwerk Frankfurt: Führer durch das Museum für Kunsthandwerk. Schriftenreihe Frankfurter Sehenswürdigkeiten, Heft 7

- Katalog Frankfurt 1956** Museum für Kunsthandwerk Frankfurt: Erwerbungen 1949–1956
- Katalog Frankfurt 1958** Mitteldeutscher Kunstgewerbeverein Frankfurt: Kunst und Kunsthandwerk. Aus dem Besitz des Mitteldeutschen Kunstgewerbevereins im Museum für Kunsthandwerk zu Frankfurt am Main
- Katalog Frankfurt 1966** Mitteldeutscher Kunstgewerbeverein Frankfurt: Kunst und Kunsthandwerk. Ausstellung der Dauerleihgaben des Mitteldeutschen Kunstgewerbevereins e.V. im Museum für Kunsthandwerk zu Frankfurt am Main. Anlässlich des 150. Jubiläums der Polytechnischen Gesellschaft Frankfurt am Main
- Katalog Frankfurt 1973** Museum für Kunsthandwerk Frankfurt: Europäisches und Außereuropäisches Glas, Anneliese Ohm
- Katalog Frankfurt 1974** Museum für Kunsthandwerk Frankfurt: Neuerwerbungen 1956–1974
- Katalog Frankfurt 1985a** Museum für Kunsthandwerk Frankfurt: Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit, 2 Bde.
- Katalog Frankfurt 1985b** Museum für Kunsthandwerk Frankfurt: Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main
- Katalog Frankfurt 1985c** Museum für Kunsthandwerk Frankfurt: Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main (Westermann-Führer)
- Katalog Frankfurt 1995** Museum für Kunsthandwerk Frankfurt: Messer, Gabel, Löffel
- Katalog Frankfurt 1996** Museum für Kunsthandwerk Frankfurt: Islamische Keramik, Martina Müller-Wiener
- Katalog Frankfurt 1998** Museum für Kunsthandwerk Frankfurt: Bürgerliches Mäzenatentum. Die Leihgaben des Kunstgewerbevereins in Frankfurt am Main e. V. an das Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main
- Katalog Frankfurt 2001** Museum für Angewandte Kunst Frankfurt: mak.frankfurt (Prestel-Führer)
- Katalog Frankfurt 2004** Museum für Angewandte Kunst Frankfurt: Geschriebene Welten. Arabische Kalligraphie und Literatur im Wandel der Zeit, Deniz Erduman (Hrsg.)

- Katalog Frankfurt 2008** Museum für Angewandte Kunst Frankfurt: Tulpen, Kaftane und Levni. Höfische Mode und Kostümalben der Osmanen aus dem Topkapı Palast Istanbul, Deniz Erduman-Çalış (Hrsg.)
- Katalog Frankfurt 2011** Museum für Angewandte Kunst Frankfurt: Der Museumsführer
- Katalog Hamburg 1902** Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, dargestellt zur Feier des 25jährigen Bestehens von Freunden und Schülern Justus Brinckmanns
- Katalog Hamburg 1930** Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: Islamische Kleinkunst, Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, Band XII, Heinrich Kohlhausen
- Katalog Hamburg 1938** Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe. Bildführer, Konrad Hüseler (Hrsg.)
- Katalog Hamburg 1959** Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: Islamische Keramik, Bildhefte 1, Kristian Jakobsen
- Katalog Hamburg 1962** Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: Bestiarium. Tiere in der Kunst der letzten fünf Jahrtausende. Ausstellung aus eigenem Besitz
- Katalog Hamburg 1978** Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Westermann-Führer)
- Katalog Hamburg 1980** Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Prestel-Führer)
- Katalog Hamburg 1988** Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 1869–1988, Axel von Saldern (Hrsg.)
- Katalog Hamburg 1990** Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: Kunst für Hamburg. Erwerbungen in der Zeit des Direktors Axel von Saldern 1971–1988
- Katalog Hamburg 1993** Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: Morgenländische Pracht. Islamische Kunst aus deutschem Privatbesitz, Claus-Peter Haase, Jens Kröger und Ursula Lienert (Hrsg.)
- Katalog Hamburg 2000** Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (Prestel-Führer)

- Katalog Hamburg 2004** Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Von den Anfängen bis 1945, David Klemm
- Katalog Hamburg 2014** Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg: Raubkunst? Provenienzforschung zu den Sammlungen des MKG
- Katalog Ingolstadt 2000** Bayerisches Armeemuseum Ingolstadt: Islamische Kunst aus privaten Sammlungen in Deutschland. Jubiläumsausstellung der Gesellschaft der Freunde Islamischer Kunst und Kultur e. V.
- Katalog Iphofen 2013** Knauf-Museum Iphofen: Streifzüge durch das alte Japan, Markus Mergenthaler (Hrsg.)
- Katalog Kairo 2012** Museum für Islamische Kunst Kairo: The Illustrated Guide to the Museum of Islamic Art
- Katalog Karachi 2011** Mohatta Palace Museum Karachi: Tale of the Tile. The Ceramic Traditions of Pakistan, Abdul Hamid Akhund und Nasreen Askari (Hrsg.)
- Katalog Karlsruhe 2007** Badisches Landesmuseum Karlsruhe: Islamische Keramik. Aus der Sammlung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe, Schoole Mostafawy, Harald Siebenmorgen (Hrsg.)
- Katalog Karlsruhe 2010** Badisches Landesmuseum Karlsruhe: Das fremde Abendland? Orient begegnet Okzident von 1800 bis heute, Schoole Mostafawy
- Katalog Köln 1907** Kunstgewerbemuseum Köln: Führer durch das Kunstgewerbe Museum der Stadt Cöln, Otto von Falke (Hrsg.)
- Katalog Köln 1966** Museum für Angewandte Kunst Köln: Majolika, Brigitte Klesse
- Katalog Krefeld 1979** Kaiser Wilhelm Museum Krefeld: Paul Dresler (1879–1950), Gisela Fiedler-Bender
- Katalog Kuwait 2000** Tareq Rajab Museum Kuwait: Ceramics of the Islamic World in the Tareq Rajab Museum, Géza Fehérvári, London 2000
- Katalog Lissabon 1963** Museo Nacional de Arte Antiga Lissabon: Oriental Islamic Art, Collection of the Calouste Gulbenkian Foundation
- Katalog Lissabon 2001** Calouste Gulbenkian Museum Lissabon: Calouste Gulbenkian Museum

- Katalog Lissabon 2009** Calouste Gulbenkian Museum Lissabon: Iznik Pottery and tiles in the Calouste Gulbenkian Collection, Maria Queiroz Ribeiro (Hrsg.)
- Katalog London 1913** Vincent Robinson Galleries London: Exhibition of Persian Art & Curios. The collection formed by J. R. Preece at Vincent Robinson Galleries
- Katalog London 1931** Burlington House London: An Illustrated souvenir of the Exhibition of Persian Art at Burlington House, London 1931 Arthur Upham Pope u. a. (Hrsg.)
- Katalog London 1939** Victoria and Albert Museum London: A Guide to the Collection of Tiles, Arthur Lane
- Katalog London 1976** Hayward Gallery London: The Arts of Islam
- Katalog London 1995** British Museum London: Islamic Tiles, Venetia Porter
- Katalog London 1998** British Museum London: Iznik Pottery, John Carswell
- Katalog London 2005** Royal Academy of Arts London: Turks. A Journey of a thousand years, 600–1600, David J. Roxburgh u. a (Hrsg.)
- Katalog London 2006** Victoria and Albert Museum London: The making of the Jameel Gallery of Islamic Art at the Victoria and Albert Museum, Rosemary Crill und Tim Stanley (Hrsg.)
- Katalog London 2017** Victoria and Albert Museum London: Persian Art. Collecting the arts of Iran for the V&A, Moya Carey
- Katalog Los Angeles 2004** Paul Getty Museum Los Angeles: The Arts of Fire. Islamic Influences on Glass and Ceramics of the Italian Renaissance, Catherine Hess (Hrsg.)
- Katalog Madrid 2001** Sala de exposición de la Fundación Santander central hispano Madrid: Un jardín encantado: arte en la colección Calouste Gulbenkian, John Carswell u. a (Hrsg.)
- Katalog Meissen 2011** Meissen artCAMPUS: Der neue Anfang, Christian Kurtzke (Hrsg.)
- Katalog München [1884]** Königlich Ethnographisches Museum München: Katalog des Ethnographischen Museums
- Katalog München 1912** Theresienwiese München: Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München 1910, 3 Bde., Band 2: Keramik, Friedrich Sarre und Fredrik Robert Martin (Hrsg.)

- Katalog München 1922** Staatliches Museum für Völkerkunde München:  
Führer durch das Museum für Völkerkunde
- Katalog München 1949** Central Collecting Point München: Kunsthandwerk des Orients, Stefan P. Munsing (Hrsg.)
- Katalog München 1963** Staatliches Museum für Völkerkunde München:  
Persische Kunst, Andreas Lommel (Hrsg.)
- Katalog München 1980** Staatliches Museum für Völkerkunde München:  
Wittelsbach und Bayern. 400 Jahre sammeln und reisen. Außereuropäische Kulturen
- Katalog München 1988** Staatliches Museum für Völkerkunde München,  
Zweigmuseum Oettingen: Diplomaten und Wesire. Krieg und Frieden im Spiegel türkischen Kunsthandwerks, Peter W. Schienerl (Hrsg.)
- Katalog München 1996** Staatliches Museum für Völkerkunde München:  
Rosenduft und Säbelglanz. Islamische Kunst und Kultur der Moghulzeit, Jürgen Wasim Frembgen (Hrsg.)
- Katalog München 2003** Staatliches Museum für Völkerkunde München:  
Nahrung für die Seele. Welten des Islam, Jürgen Wasim Frembgen
- Katalog München 2007** Staatliches Museum für Völkerkunde München:  
Exotische Welten. Aus den völkerkundlichen Sammlungen der Wittelsbacher 1806–1848
- Katalog München 2008** Staatliches Museum für Völkerkunde München:  
Weiter als der Horizont. Kunst der Welt, Claudius C. Müller (Hrsg.)
- Katalog München 2010a** Staatliches Museum für Völkerkunde München:  
Aura des Alif. Schriftkunst im Islam, Jürgen Wasim Frembgen (Hrsg.)
- Katalog München 2010b** Haus der Kunst München: The Future of Tradition – The Tradition of Future, 100 years after the exhibition „Masterpieces of Muhammadan Art“ in Munich, Chris Dercon, León Krempel und Avinoam Shalem (Hrsg.)
- Katalog München 2010c** Bayerische Staatsbibliothek München: Die Wunder der Schöpfung: Handschriften der Bayerischen Staatsbibliothek aus dem islamischen Kulturkreis
- Katalog München 2012** Staatliches Museum für Völkerkunde München:  
Netzwerk Exotik: 150 Jahre Völkerkundemuseum München. Die Anfänge des Münchner Völkerkundemuseums unter Moritz Wagner (1862–1877)

- Katalog München 2013** Staatliches Museum für Völkerkunde München: Goldenes Land. 100 Jahre Burma/Myanmar: Fotografien von Christine Scherman und Birgit Neiser, Wolfgang Stein (Hrsg.)
- Katalog New York 1993** Metropolitan Museum of Art New York: Persian Tiles, Stefano Carboni und Tomoko Masuya
- Katalog New York 1999** Metropolitan Museum of Art New York: Only the best: masterpieces of the Calouste Gulbenkian Museum, Lisbon
- Katalog New York 2006a** Metropolitan Museum of Art New York: Raqqa revisited. Ceramics of Ayyubid Syria, Marilyn Jenkins-Madina (Hrsg.)
- Katalog New York 2006b** Metropolitan Museum of Art New York: Venice and the Islamic World 828–1797
- Katalog New York 2011** Metropolitan Museum of Art New York: Masterpieces from the Department of Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art
- Katalog New York 2016** Metropolitan Museum of Art New York: Court and Cosmos. The Great Age of the Seljuqs, Sheila R. Canby u. a. (Hrsg.)
- Katalog Nürnberg 1961** Gewerbemuseum der Bayerischen Landesgewerbeanstalt Nürnberg: 5000 Jahre persische Kunst
- Katalog Oxford 1991** Ashmolean Museum Oxford: Islamic Ceramics, James W. Allan
- Katalog Paris 1883** Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny: Catalogue et Description des Objets d'Art
- Katalog Paris 1903** Musée des Arts Décoratifs Paris: Exposition des Arts Musulmans: Union Centrale des Arts Décoratifs. Pavillon de Marsan. Catalogue descriptif par Gaston Migeon, Max van Berchem et Huart
- Katalog Paris 1922** Louvre Paris: Mussulman Art. Rock Crystal, Enamelled Glass, Ceramics, Gaston Migeon
- Katalog Paris 1953** Musée des Arts Décoratifs Paris: Splendeur d'Art Turc
- Katalog Paris 1971** Orangerie des Tuileries Paris: Arts de l'Islam des origines à 1700 dans les collections publiques françaises
- Katalog Paris 1990** Galeries Nationales du Grand Palais Paris: Soliman le Magnifique, Marthe Bernus-Taylor (Hrsg.)

- Katalog Paris 1999** Institut du monde arabe Paris: Céramiques du monde musulman. Collections de l'Institut du monde arabe et de J.P. et F. Croisier
- Katalog Paris 2007** Musée des Arts Décoratifs Paris: Purs Décors? Arts de l'Islam, regards du XIXe siècle. Collections des Arts Décoratifs, Rémi Labrusse (Hrsg.)
- Katalog Paris 2012** Louvre Paris: Islamic Art at the Musée du Louvre, Sophie Makariou (Hrsg.)
- Katalog Stuttgart 1987** Linden-Museum Stuttgart: Abteilungsführer islamischer Orient, Johannes Kalter (Hrsg.)
- Katalog Stuttgart 1993** Linden-Museum Stuttgart: Die Gärten des Islam, Hermann Forkl u. a (Hrsg.)
- Katalog Traunstein 2004** Städtische Galerie Traunstein: Türkisch-osmanische Keramik, Martina Müller-Wiener und Max Leonhard (Hrsg.)
- Katalog Völklingen 2005** Völklinger Hütte: Schätze aus 1001 Nacht. Faszination Morgenland
- Katalog Washington 1973** Freer Gallery of Art Washington: Ceramics from the World of Islam, Esin Atil
- Katalog Washington 1987** National Gallery of Art Washington: Suleyman the Magnificent
- Katalog Wien 1977** Österreichisches Museum für Angewandte Kunst Wien: Kunst des Islam, Wilhelm Mrazek (Hrsg.)
- Keblow Bernsted 2003** Anne-Marie Keblow Bernsted: Early Islamic Pottery. Materials & Techniques, London 2003
- Kelekian 1909** Dikran Kelekian: The Potteries of Persia: being a brief history of the art of ceramics in the Near East, Paris 1909
- Kelekian 1910** Dikran Kelekian: The Kelekian collection of Persian and analogous potteries, 1885–1910, Paris 1910
- Kerssenbrock-Krosigk 2014** Dedo von Kerssenbrock-Krosigk: Mittelalter im Glasmuseum Hentrich, in: Cerná und Steppuhn (Hrsg.) 2014, S. 169–180
- Kılıç 2015** Abdullah Kılıç: Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Şefkat Abideleri Şifahaneler, Istanbul 2015
- Klein 1974** Adalbert Klein: „Islamische Keramik“ in Düsseldorf – ein Rückblick, in: Keramos, Heft 64 (1974), S. 3
- Klein 1976** Adalbert Klein: Islamische Keramik, Baden-Baden 1976

- Klimburg 2006** Max Klimburg: Nahrung für die Seele. Lebensformen im Islam. Einige Notizen zur Islam-Dauerausstellung im Staatlichen Museum für Völkerkunde München, in: Münchner Beiträge zur Völkerkunde. Jahrbuch des Staatlichen Museums für Völkerkunde München, 10 (2006), S. 285–294
- Koechlin und Alfassa 1928** Raymond Koechlin und Paul Alfassa: L'Art de l'Islam. La céramique, Paris 1928
- Kömstedt 1927** Rudolf Kömstedt: Die Neueinrichtung des Museums für Völkerkunde in München, in: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 28. Jahrgang Nr. 4 (1927), S. 115–123
- Konya Büyükşehir Belediyesi (Hrsg.) 2010** Konya Büyükşehir Belediyesi (Hrsg.): Konya il merkezi taşınmaz kültür ve tabiat varlıkları envanteri, Konya 2010
- Korangy und Sheffield (Hrsg.) 2014** Alireza Korangy und Daniel J. Sheffield (Hrsg.): No Tapping around Philology: A Festschrift in Honor of Wheeler McIntosh Thackston Jr.'s 70th Birthday, Wiesbaden 2014
- Kowalski 2009** Edith Kowalski: Adalbert Klein, in: Katalog Düsseldorf 2009, S. 146–153
- Kreiner (Hrsg.) 1996** Josef Kreiner (Hrsg.): Die Japansammlungen Philipp Franz und Heinrich von Siebolds, Tokio 1996
- Kretschmar 1988** Marit Kretschmar: Auen aus Fliesen – Keramik im Osmanischen Reich, in: Katalog München 1988, S. 99–114
- Kröger 1995** Jens Kröger: Diez, Ernst, in: Encyclopaedia Iranica, Bd. 7, London u. a. 1995, S. 401–402
- Kröger 2004a** Jens Kröger: Vom Sammeln islamischer Kunst zum Museum für Islamische Kunst, in: Katalog Berlin 2004, S. 32–55
- Kröger 2004b** Jens Kröger: Museum für Islamische Kunst, in: Lehmann u. a. (Hrsg.) 2004, S. 52–55
- Kröger 2009** Jens Kröger: Das Berliner Museum für Islamische Kunst als Forschungsinstitution der Islamischen Kunst im 20. Jahrhundert, xxx. Deutscher Orientalistentag, Freiburg 24.–28. September 2007, Online-Publikation: <http://orient.ruf.uni-freiburg.de/dotpub/kroeger.pdf> (22.02.2015)

- Kröger 2010** Jens Kröger: The 1910 Exhibition „Meisterwerke Muhammedanischer Kunst“: Its protagonists and its consequences for the display of Islamic art in Berlin, in: Lermer und Shalem (Hrsg.) 2010, S. 65–116
- Kröger 2012** Jens Kröger: Early Islamic Art History in Germany and Concepts of Object and Exhibition, in: Junod u. a (Hrsg.) 2012, S. 173–182
- Kröger 2013** Jens Kröger: Ernst Kühnel und die Islamische Abteilung 1933–1945, in: Grabowski und Winter (Hrsg.) 2013, S. 317–330
- Kröger 2014** Jens Kröger in: Gonnella (Hrsg.) 2014, S. 237–346
- Kröger 2015a** Jens Kröger: Friedrich Sarre. Kunsthistoriker, Sammler und Connaisseur, in: Katalog Berlin 2015, S. 13–46
- Kröger 2015b** Jens Kröger: Museum für Islamische Kunst, in: SPK Magazin 2 (2015) S. 14–16
- Kühnel 1928** Ernst Kühnel: Zwei persische Gebetsnischen aus lüstrierten Fliesen (II), in: Berliner Museen. Berichte aus den preussischen Kunstsammlungen, Heft 6 (1928), S. 130–131
- Kühnel 1932** Ernst Kühnel: Islamische Kunst aus Berliner Privatbesitz, in: Die Weltkunst 6 (1932), S. 1
- Kühnel 1933** Ernst Kühnel: Die Islamische Kunstabteilung in ihren neuen Räumen, in: Berliner Museen. Berichte aus den preussischen Kunstsammlungen, Sondernummer zur Eröffnung der neuen Räume der Islamischen Abteilung, Heft 1 (1933), S. 2–5
- Kühnel 1943** Ernst Kühnel: Neuerwerbungen an islamischem Gerät, in: Berliner Museen. Berichte aus den preussischen Kunstsammlungen, Heft 3–4 (1943), S. 27–34
- Kühnel 1951** Ernst Kühnel: The Islamic Department of the Berlin Museum, in: *Ars Islamica*, xv–xvi (1951), S. 143–145
- Kühnel 1954** Ernst Kühnel: Islamische Kunst in Dahlem, in: Berliner Museen. Berichte aus den ehem. Preussischen Sammlungen. Neue Folge Heft 1 und 2 (1954), S. 38–42
- Kühnel 1957** Ernst Kühnel: Neuerwerbungen persischer Keramik, in: Berliner Museen. Berichte aus den preussischen Kunstsammlungen, Heft 2 (1957), S. 34–37
- Kühnel 1963** Ernst Kühnel: Islamische Kleinkunst, Braunschweig 1963

- Kühnel-Kunze 1951** Irene Kühnel-Kunze: Neuer Museumsraum in Berlin, in: Berliner Museen. Berichte aus den ehem. Preussischen Sammlungen. Neue Folge, Heft 1 und 2 (1951), S. 2–9
- Kühnel-Kunze 1984** Irene Kühnel-Kunze: Bergung-Evakuierung-Rückführung. Die Berliner Museen in den Jahren 1939–1959, Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Sonderband 2, Berlin 1984
- Kürkman 2005** Garo Kürkman: Toprak, Ateş, Sır. Tarihsel gelişimi, atölyeleri ve ustalarıyla Kütahya çini ve seramikleri, Istanbul 2005
- Küster 2004** Barbettes Küster: Lepzig/Museum für Kunsthandwerk, in: Gierlichs und Hagedorn (Hrsg.) 2004, S. 149–150
- Labrusse 2007** Rémi Labrusse: De la collection à l'exposition: les arts de l'Islam à Paris (1864–1917), in: Katalog Paris 2007, S. 64–74.
- Lane 1947** Arthur Lane: Early Islamic Pottery: Mesopotamia, Egypt and Persia, London 1947
- Lane 1957a** Arthur Lane: Later Islamic Pottery: Persia, Syria, Egypt, Turkey, London 1957
- Lane 1957b** Arthur Lane: The Ottoman Pottery of Isnik, in: *Ars Orientalis*, Vol II (1957), S. 247–281
- Lane 1960** Arthur Lane: A Guide to the Collection of Tiles, London 1960
- Lauterbach 2015** Iris Lauterbach: Der Central Collecting Point in München. Kunstschutz, Restitution, Neubeginn, Berlin und München 2015
- Lehmann u. a (Hrsg.) 2004** Klaus-Dieter Lehmann u. a (Hrsg.): Kulturschätze – verlagert und vermisst. Eine Bestandsaufnahme der Stiftung Preußischer Kulturbesitz 60 Jahre nach Kriegsende, Berlin 2004
- Lemaire 2010** Gérard-Georges Lemaire: Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei, Potsdam 2010
- Lermer und Shalem (Hrsg.) 2010** Andrea Lermer und Avinoam Shalem (Hrsg.): After one hundred years. The 1910 exhibition „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“ reconsidered, Leiden 2010
- Lerner 1975** Franz Lerner: Ein Werk beständigen Gemeinsinnes. Der Kunstgewerbeverein zu Frankfurt am Main und sein Museum, in: Ohm (Hrsg.) 1975, S. 284–290
- Lichtwark 1902** Alfred Lichtwark: Brinckmanns Leben, in: Katalog Hamburg 1902, S. 1–70

- Löytved 1907** Julius Harry Löytved: Inschriften der seldschukischen Bauten, Berlin 1907
- Luschey-Schmeisser 1978** Ingeborg Luschey-Schmeisser: Neue Funde zur Safavidischen Figuralen Kachelkunst, in: *Archaeologische Mitteilungen aus dem Iran*, Bd. II (1978), S. 187–204, Tafel 61–76
- Mai 1984** Ekkehard Mai: Wilhelm Kreis und der Museumsbau, Berlin 1984
- Markus 2005** Horst Markus: *Keramik der 50er Jahre*, Stuttgart 2005
- Martin 1909** Fredrik Robert Martin: The true Origin of so-called Damascus-Ware, in: *The Burlington Magazine* XV (1909), S. 269–270
- Martin (Hrsg.) 2002** Jean-Hubert Martin (Hrsg.): *Künstlermuseum*, Düsseldorf 2002
- Mason and Tite 1994** Robert B. Mason und Michael S. Tite: The beginnings of Islamic stonepaste technology, in: *Archaeometry*, 36, 1 (1994), S. 77–92
- Mason and Keall 1990** Robert B. Mason und Edward J. Keall: Petrography of Islamic Pottery from Fustat, in: *Journal of the American Research Center in Egypt* 27 (1990), S. 165–184
- Mason 2004** Robert J. Mason: *Shine Like the Sun. Lustre-Painted and Associated Pottery from the Medieval Middle East*, Costa Mesa 2004
- Mason 2013** Robert B. Mason: The Safavid Workshops and Petrographic Analysis, in: *Golombeck (Hrsg.) 2013*, S. 183–210
- Masuya 2000** Tomoko Masuya: Persian Tiles on European Walls. Collecting Ilkhanid Tiles in Nineteenth-Century Europe, in: *Ars Orientalis*, Vol. 30 (2000), S. 39–54
- Mathews 2012** Karen R. Mathews: Plunder of war or objects of trade? The reuse and receptions of Andalusí objects in medieval Pisa, in: *Journal of Medieval Iberian Studies*, vol. 4, Nr. 2 (2012), S. 233–258
- Mende 1979** Matthias Mende: Kohlhaußen, Heinrich, in: *Neue Deutsche Biographie* 12 (1979), S. 428
- McSweeney 2015** Anna McSweeney: Arthur von Gwinner und die Alhambra-Kuppel, In: *Katalog Berlin 2015*, S 89–102
- Meinecke 1976** Michael Meinecke: Fayencedekorationen seldschukischer Sakralbauten in Kleinasien, Beiheft 13 der *Istanbuler Mitteilungen*, Tübingen 1976

- Meister 1956** Peter Wilhelm Meister: Neuerwerbungen der asiatischen Abteilung des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, in: Die Weltkunst. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, 9 (1956) S. 7–8
- Mennicken 2009a** Ralph Mennicken: Flämisch oder Deutsch. Der Sammler Laurenz Heinrich Hetjens im Spiegel seiner Zeit, in: Katalog Düsseldorf 2009, S. 32–51
- Mennicken 2009b** Ralph Mennicken: Hetjens und Raeren. Von Wissenschaftlern und Schatzgräbern, in: Katalog Düsseldorf 2009, S. 52–77
- Mietke 2014** Gabriele Mietke: Theodor Wiegand und die byzantinische Kunst, in: Katalog Berlin 2014, S. 5–15
- Migeon 1903** Gaston Migeon: L'Exposition des Arts Musulmans à L'Union Centrale des Arts Décoratifs, in: Gazette des beaux-arts. La doyenne des revues d'art 3, 29 (1903), S. 353–368
- Migeon 1904** Gaston Migeon: Collection de M. Octave Homberg, in: Les Arts 36 (1904), S. 32–48
- Migeon 1907** Gaston Migeon: Manuel d'art musulman. Band 2: Les arts Plastiques et Industriels, Paris 1907
- Migeon 1922** Gaston Migeon: L'Orient musulman, Band II, Paris 1922
- Morris (Hrsg.) 1893** William Morris (Hrsg.): Arts and Crafts Essays. By the Members of the Arts and Crafts Exhibition Society, London 1893
- Müller-Feldmann 1955** Hellmut Müller-Feldmann: Zur Eröffnung der Asien-Abteilung des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, in: Der Kunsthandel. Zeitschrift für Bild und Rahmen 12 (1955), S. 14–15
- Müller-Wiener 1998** Martina Müller-Wiener: Mehr als 1000 Jahre... Die Sammlung islamischer Keramik im Museum für Kunsthandwerk Frankfurt, in: Keramik Magazin 5 (1998), S. 12–16
- Mundt 1973** Barbara Mundt: Historismus. Kunsthandwerk und Industrie im Zeitalter der Weltausstellungen, Berlin 1973
- Mundt 1974** Barbara Mundt: Die Deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert, München 1974
- Naef 2007** Silvia Naef: Bilder und Bilderverbot im Islam, München 2007
- Necipoğlu 1990** Gülru Necipoğlu: From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth-century Ceramic Tiles, in: Muqarnas, Vol. 7 (1990), S. 136–170

- Necipoğlu 2005** Gülru Necipoğlu: *The Age of Sinan. Architectural Culture in the Ottoman Empire*, London 2005
- Necipoğlu 2012** Gülru Necipoğlu: *The Concepts of Islamic Art: Inherited Discourses and New Approaches*, in: Junod u. a. (Hrsg.) 2012, S. 57–75
- Nippa 2004** Annegret Nippa, Staatliches Museum für Völkerkunde in Dresden, in: Gierlichs und Hagedorn (Hrsg.) 2004, S. 89–90
- Norman 2004** Kristy Normann: *Restoration and Faking of Islamic Ceramics: Case Histories*, in: Watson 2004a, S. 69–89.
- O’Doherty 1986** Brian O’Doherty: *Inside the white cube*, Santa Monica 1986
- Ohm (Hrsg.) 1975** Anneliese Ohm (Hrsg.): *Festschrift für Peter Wilhelm Meister zum 65. Geburtstag*, Hamburg 1975
- Otto-Dorn 1941** Katharina Otto-Dorn: *Das islamische Iznik, Istanbuler Forschungen*, Band 13, Berlin 1941
- Otto-Dorn 1957** Katharina Otto-Dorn: *Türkische Keramik*, Ankara 1957
- Overton 2012** Keelan Overton: *From Pahlavi Isfahan to Pacific Shangri La: Reviving, Restoring, and Reinventing Safavid Aesthetics*, ca. 1920–40, in: West 86th Vol. 19, Nr. 1 (2012), onlineversion: <http://www.west86th.bgc.bard.edu/articles/shangri-la.html#> (26.10.16)
- Özer 2014** Mustafa Özer: *The Ottoman Imperial Palace in Edirne (Saray-ı Cedid-i Amire). A brief Introduction*, Istanbul 2014
- Pavaloi 2001** Margarete Pavaloi: *Architekturdekor aus dem Panjab: Die Sammlung des Linden-Museums Stuttgart, II: Baukeramik/Fliesen*, in: Tribus 50 (2001), S. 107–133
- Penny 2002** H. Glenn Penny: *Objects of Culture. Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*, Chapel Hill 2002
- Petrasch u. a. (Hrsg.) 1991** Ernst Petrasch u. a. (Hrsg.), *Die Karlsruher Türkenbeute*, München 1991
- Pfluger-Schindlbeck 2004** Ingrid Pfluger-Schindlbeck: *Ethnologisches Museum, Fachreferat „Islamischer Orient“ Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz*, in: Gierlichs und Hagedorn (Hrsg.) 2004, S. 41–42
- Pierson 2002** Stacey Pierson (Hrsg.): *Qingbai Ware: chinese Porcelain of the Song and Yuan Dynasties*, London 2002

- Pope und Ackermann (Hrsg.) 1938–39** Arthur Upham Pope und Phyllis Ackermann (Hrsg.): A survey of Persian art: From prehistoric times to the present, 6 Bde., London 1938–39
- Porter und Watson 1987** Venitia Porter und Oliver Watson: Tell Minis Wares, in: Allan and Roberts (Hrsg.) 1987, S. 175–248
- Pretzell 1959 Lothar Pretzell: Kunstgutlager Schloss Celle 1945 bis 1958, Celle 1959
- Preussischer Kulturbesitz.** Mitteilungen, 7 (1968)
- Raby 1989** Julian Raby: Iznik, The European Perspective, in: Atasoy und Raby 1989, S. 71–74
- Raunig 1998** Walter Raunig: Das Staatliche Museum für Völkerkunde in München nach seiner Totalsanierung, in: Museum Aktuell (1998), S. 1092–1093
- Reber 1974** Horst Reber: Peter Wilhelm Meister 65 Jahre alt, in: Keramos 64 (1974), S. 73–74
- Reuther 1978** Hans Reuther: Die Museumsinsel in Berlin, Frankfurt am Main 1978
- Richter 2004** Rainer G. Richter: Die Kunst des Islam im Kunstgewerbemuseum Dresden, in: Gierlich und Hagedorn (Hrsg.) 2004, S. 79–82
- Richtsfeld 2016** Bruno J. Richtsfeld: Die Japansammlung des Museums Fünf Kontinente, in: Hirner u. a. (Hrsg.) 2016, S. 117–155
- Ritter u. a. 1935** Helmut Ritter, Julius Ruska und R. Winderlich: Eine persische Beschreibung der Fayencetechnik von Kaschan aus dem Jahre 700h / 1001 d, in: Istanbuler Mitteilungen 3 (1935), Orientalische Steinbücher und Persische Fayencetechnik, S. 3–56
- Ritter 2015** Markus Ritter: „The Most Beautiful“: The History of the 623/1226 Lustre Mihrab from Kashan and Persian Art Collecting in Europe, in: Akbari (Hrsg.) 2015, S. 6–41
- Ritter (2018)** Markus Ritter: The Kashan Mihrab in Berlin: a Historiography of Persian Lustreware, in: Kadoi (Hrsg.) 2018, S. 157–178
- Ritter 1996** Waldemar Ritter: Die sowjetischen Trophäenkommissionen. Zur Verschleppung von Kunstschatzen aus deutschen Museen und Sammlungen, in: Museumsjournal Oktober 1996, S. 6–8
- Rocco (Hrsg.) 2015** Renate Rocco (Hrsg.): Greater Khorasan. History, Geography, Archaeology and Material Culture, Berlin 2015

- Rogers 1984** J. Michael Rogers: The Godman bequest of Islamic Pottery, in: Apollo Magazine, Nr. 120 (1984), S. 24–31
- Rogers 1985** J. Michael Rogers: A Group of Ottoman Pottery in the Godman Bequest, in: The Burlington Magazine, Vol. 127, Nr. 984 (1985), S. 134–145
- Roxburgh 2000** David J. Roxburgh: Au Bonheur des Amateurs: Collecting and Exhibiting Islamic Art, ca. 1880–1910, in: Ars Orientalis, Vol. 30 (2000), S. 9–38
- Roxburgh 2010a** David J. Roxburgh: After Munich. Reflections on Recent Exhibitions, in: Lermer und Shalem (Hrsg.) 2010, S. 359–386
- Roxburgh 2010b** David J. Roxburgh: Die Inszenierung des Orients – ein historischer Überblick vom späten 19. Jahrhundert bis heute, in: Katalog München 2010b, S. 17–24
- Roxburgh 2012** David J. Roxburgh: The New Galleries for „The Art of the Arab Lands, Turkey, Iran, Central Asia and Later South Asia,“ the Metropolitan Museum of Art, New York, in: The Art Bulletin 94 (2012), S. 641–644
- Roxburgh 2013** David J. Roxburgh: Open Sesame! David J. Roxburgh on the Musée du Louvre’s Galleries of Islamic Art, in: Artforum 01 (2013), S. 61–64
- Ruffing 2009** Janine Ruffing: Joachim Naumann, in: Katalog Düsseldorf 2009, S. 154–165
- Saalmann 2014** Timo Saalmann: Die Kunstpolitik der Berliner Museen, Berlin 2014
- Said 1978** Edward W. Said: Orientalism, New York 1978
- Said 2009** Edward W. Said: Orientalismus (deutsche Ausgabe), Frankfurt 2009
- Samida, Belliger und Hahn (Hrsg.) 2014** Stefanie Samida, Andréa Belliger und Hans Peter Hahn: Handbuch materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen, Stuttgart (u. a) 2014
- Sänger 2004** Reinhard Sänger: Die „Karlsruher Türkenbeute“ im Badischen Landesmuseum Karlsruhe, in: Gierlichs und Hagedorn (Hrsg.) 2004, S. 127–128
- Sardar 2015** Marika Sardar: Archaeological Material in the Museum Setting: The Metropolitan Museum of Art’s Excavations at Nishapur, in: Rocco (Hrsg.) 2015, S. 141–149

- Sarre 1909a** Friedrich Sarre: Erzeugnisse islamischer Kunst, Teil II. Seldschukische Kleinkunst, Leipzig 1909
- Sarre 1909b** Friedrich Sarre: Persisch-Islamische Keramik des XII. und XIII. Jahrhunderts, in: Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen 30 (1908–1909), S. 67–74
- Sarre 1909c** Friedrich Sarre: Rakka Ware, in: Burlington Magazine, Nr. 14 (1909), S. 388
- Sarre 1910a** Friedrich Sarre: Denkmäler persischer Baukunst. Geschichtliche Untersuchung und Aufnahme muhammedanischer Backsteinbauten in Vorderasien und Persien, 2 Bde., Berlin 1910
- Sarre 1910b** Friedrich Sarre: Kaiser-Friedrich-Museum. Islamische Abteilung. Neuerwerbungen syrischer und persischer Keramik, in: Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen, Nr. 31 (1909–1910), S. 131–138
- Sarre 1912** Friedrich Sarre: Neuerwerbungen mittelalterlicher Keramik in der islamischen Kunstabteilung, in: Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen, Nr. 33 (1911/1912), S. 1–12
- Sarre 1913** Friedrich Sarre: Neuerwerbungen der Islamischen Kunstabteilung, in: Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen, Nr. 34 (1912–1913) S. 63–74
- Sarre 1914** Friedrich Sarre: Frühislamische, in Graffito-Technik dekorierte Keramik persischer Herkunft in der Islamischen Kunstabteilung, in: Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen, Nr. 35 (1913–1914), S. 46–51
- Sarre [1921]** Friedrich Sarre: Konia: Seldschukische Baudenkmäler, Berlin 1921
- Sarre 1922** Friedrich Sarre: die Aufstellung der Ergebnisse der Ausgrabungen von Samarra im Kaiser-Friedrich-Museum, in: Berliner Museen. Berichte aus den preussischen Kunstsammlungen, Heft 5 und 6 (1943), S. 49–60
- Sarre 1923a** Friedrich Sarre: Zuwachs der Islamischen Abteilung in: Berliner Museen. Berichte aus den preussischen Kunstsammlungen, Heft 5 u. 6 (1923), S. 35–43
- Sarre 1923b** Friedrich Sarre: Die mittelalterlich persische Keramik und die Sammlung Dr. Draeger, in: Kunst und Künstler: Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe, Heft 21 (1923), S. 78–83

- Sarre 1925a** Friedrich Sarre: Die Keramik von Samarra, Forschungen zur Islamischen Kunst 2, Die Ausgrabungen von Samarra Band 2, Berlin 1925
- Sarre 1925b**, Friedrich Sarre: Keramische Neuerwerbungen der Islamischen Abteilung, in: Berliner Museen. Berichte aus den preussischen Kunstsammlungen, Heft 1 (1925), S. 4–7
- Sarre 1925c**, Friedrich Sarre: Keramik von Paterna, in: Berliner Museen. Berichte aus den preussischen Kunstsammlungen, Heft 4 (1925), S. 37–40
- Sarre 1927** Friedrich Sarre: Drei Meisterwerke syrischer Keramik, Neuerwerbungen der Islamischen Kunstabteilung, in: Berliner Museen. Berichte aus den preussischen Kunstsammlungen, Heft 1 (1927), S. 7–10
- Sarre 1928** Friedrich Sarre: Zwei persische Gebetsnischen aus lüstrierten Fliesen (I), in: Berliner Museen. Berichte aus den preussischen Kunstsammlungen, Heft 6 (1928), S.126–131
- Sarre 1929** Friedrich Sarre: Ausstellung persischer Keramik in der Berliner Islamischen Kunstabteilung, In: Pantheon. Monatsschrift für Freunde und Sammler der Kunst, Band III (1929), S. 282–288
- Sarre 1935a** Friedrich Sarre: Die Keramik der islamischen Zeit von Milet, in: Wulzinger u. a (Hrsg.) 1935, S. 69–88
- Sarre 1935b** Friedrich Sarre: Eine keramische Werkstatt von Kaschan im 13.–14. Jahrhundert, in: Istanbul Mitteilungen, Heft 3 (1935), S. 57–69
- Sarre 1936** Friedrich Sarre: Der Kiosk von Konia, Berlin 1936
- Sarre 1937** Friedrich Sarre: Neuerwerbungen der Islamischen Abteilung, in: Berliner Museen. Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen, Heft 4 (1937), S. 87–88
- Sarre und Trenkwald 1926** Friedrich Sarre und Heramnn von Trenkwald: Alt-orientalische Teppiche, Band 1, Wien 1926
- Sarre und Trenkwald 1928** Friedrich Sarre und Heramnn von Trenkwald: Alt-orientalische Teppiche Band 2, Wien 1928
- Sauerlandt 1927** Max Sauerlandt: Aufbau und Aufgabe des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1927

- Schapiro 1969** Meyer Schapiro: On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs, in: Thomas A. Sebeok (Hrsg.): *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies*, I (1969), S. 223–242
- Scherman (Hrsg.) 1916/17** Lucian Scherman (Hrsg.): *Berichte des Königlichen Museums für Völkerkunde in München*, Nr. VII (1916/17)
- Schienerl 1988** Peter W. Schienerl: Ferdinand Orban (1655–1732), in: *Katalog München 1988*, S. 175–181
- Schimmel 2000** Annemarie Schimmel: *Sufismus. Eine Einführung in die islamische Mystik*, München 2000
- Schmidt 1914** Paul F. Schmidt: Die Neu-Einrichtung des Frankfurter Kunstgewerbe-Museums, in: *Kunstgewerbeblatt. Neue Folge*, 25 (1914), S. 50–56
- Schmidt 1933** J. Heinrich Schmidt: Islamische Baukeramik, in: *Berliner Museen. Berichte aus den preussischen Kunstsammlungen. Sondernummer zur Eröffnung der neuen Räume der Islamischen Abteilung*, Heft 1 (1933), S. 11–17
- Schnepel, Brands und Schöning (Hrsg.) 2011** Burkhard Schnepel, Gunnar Brands und Hanne Schöning (Hrsg.): *Orient – Orientalistik – Orientalismus. Geschichte und Aktualität einer Debatte*, Bielefeld 2011
- Schöne 2009a** Sally Schöne: Heinrich Ritterfeld, in: *Katalog Düsseldorf 2009*, S. 122–145
- Schöne 2009b** Sally Schöne: Ausblick, in: *Katalog Düsseldorf 2009*, S. 174–179
- Sehmer [1973]** Theodor Sehmer: *Das Geheimnis der Gabriels-Kapelle zu Salzburg*, Innsbruck u. a. [1973]
- Seiwert 2004** Inge Seiwert, *Museum für Völkerkunde zu Leipzig – Grassimuseum*, in: Gierlichs und Hagedorn (Hrsg.) 2004, S. 145–148
- Semper 1852** Gottfried Semper: *Wissenschaft, Industrie und Kunst: Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls: bei dem Schlusse der Londoner Industrie-Ausstellung, London den 11. October 1851*, Braunschweig 1852
- Semper 1966** Gottfried Semper: *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, ausgewählt und redigiert von Hans M. Wingler, Mainz 1966

- Shalem 1998** Avinoam Shalem: *Islam Christianized. Islamic Portable Objects in the Medieval Church Treasuries of the Latin West*, Frankfurt 1998
- Shalem 2011a** Avinoam Shalem: Über die Notwendigkeit, zeitgenössisch zu sein: Die islamische Kunst im Schatten der europäischen Kunstgeschichte, in: Schnepel, Brands und Schönig (Hrsg.) 2011, S. 245–264
- Shalem 2011b** Avinoam Shalem: *Histories of Belonging and George Kubler's Prime Object*, in: *Getty Research Journal*, Nr. 3 (2011), S. 1–14
- Shaw 2000** Wendy M. K. Shaw: *Islamic Arts in the Ottoman Imperial Museum, 1899–1923*, in: *Ars Orientalis*, Vol. 30 (2000), S. 55–68
- Shaw 2003** Wendy M. K. Shaw: *Possessors and Possessed: Museums, Archaeology, and the Visualization of History in the Late Ottoman Empire*, Berkeley u. a. 2003
- Simpson 2000** Marianna Shreve Simpson: „A Gallant Era“: Henry Walters, Islamic Art and the Kelekian Connection, in: *Ars Orientalis*, Vol. 30 (2000), S. 91–112
- Smolka 1994** Wolfgang J. Smolka: *Völkerkunde in München. Voraussetzungen, Möglichkeiten und Entwicklungslinien ihrer Institutionalisierung (ca. 1850–1933)*, Berlin 1994
- Soucek 2011** Priscilla P. Soucek: *Building a Collection of Islamic Art at the Metropolitan Museum, 1870–2011*, in: *Katalog New York 2011*, S. 2–19
- Soustiel 1985** Jean Soustiel: *La céramique islamique: le guide du connaisseur*, Fribourg 1985
- Spielmann 2002** Heinz Spielmann: *Justus Brinckmann*, Hamburg 2002
- Sporkhorst 2009** Karin Sporkhorst: Bernd Hakenjos, in: *Katalog Düsseldorf 2009*, S. 166–173
- Staatliche Museen zu Berlin**. *Forschungen und Berichte*, Band 6 (1964)
- Stäbler (Hrsg.) 2007** Wolfgang Stäbler (Hrsg.): *Kulturgutverluste, Provenienzforschung, Restitution. Sammlungsgut mit belasteter Herkunft in Museen, Bibliotheken und Archiven. Tagung im Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände Nürnberg am 14.03.2005*, München u. a. 2007
- Stahlke 1987** Winfried Stahlke: Paul Dresler und die Töpferei Grootenburg, in: *Keramos* 117 (1987), S. 67–71

- Stanley 2006** Tim Stanley: Islamic Art at the V&A, in: Katalog London 2006, S. 1–25
- Stiftung zur Förderung der Hamburger Kunstsammlungen (Hrsg.) 1982** Stiftung zur Förderung der Hamburger Kunstsammlungen (Hrsg.): Erwerbungen 80/81, Hamburg 1982
- Tanman und Bostan 2011** M. Baha Tanman und İdris Bostan: Piyale Paşa Camii 2005–2007 Restorasyonu, Istanbul 2011
- Til 2011** Barbara Til: Angewandte Kunst – Islamisches Kunsthandwerk, in: Katalog Düsseldorf 2011, S. 64–67
- Til und Zeising 2002** Barbara Til und Andreas Zeising: Bemerkungen zur Geschichte des Museums im Ehrenhof, in: Martin (Hrsg.) 2002, S. 41–46
- Trenkwald 1913** Hermann von Trenkwald: Die Neuordnung des Kunstgewerbemuseums, in: Zeitschrift des Mitteldeutschen Kunstgewerbevereins zu Frankfurt am Main, Neue Folge XXIV, Heft 12 (1913), S. 5–6
- Troelenberg 2010** Eva-Maria Troelenberg: Framing the Artwork: Munich 1910 and the image of Islamic Art, in: Lermer und Shalem (Hrsg.) 2010, S. S. 37–64
- Troelenberg 2011** Eva-Maria Troelenberg: Eine Ausstellung wird besichtigt. Die Münchner „Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst“ 1910 in kultur- und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive, Frankfurt am Main u. a 2011
- Troelenberg 2014** Eva-Maria Troelenberg: Mschatta in Berlin. Grundsteine islamischer Kunst, Dortmund 2014
- Turan Bakır 1999** Satire Turan Bakır: İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu, Istanbul 1999
- Ünver 1940** Ali Süheyl Ünver: Selçuk Tababeti, Ankara 1940
- Vernoit 2000a** Stephen Vernoit (Hrsg.): Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections, London und New York 2000
- Vernoit 2000b** Stephen Vernoit: Islamic Art and Architecture. An Overview of Scholarship and Collecting, c. 1850–c. 1950, in: Vernoit (Hrsg.) 2000, S. 1–61
- Vieregg 2006** Hildegard Vieregg: Museumswissenschaften, Paderborn 2006

- Vogel 1976** Renate Vogel: Die Persien- und Afghanistanexpedition Oskar Ritter v. Niedermayers 1915/16, Osnabrück 1976
- Vorstand der Adolf und Luisa Haeuser-Stiftung für Kunst und Kulturpflege (Hrsg.) 1990** Vorstand der Adolf und Luisa Haeuser-Stiftung für Kunst und Kulturpflege (Hrsg.): Mäzen für Frankfurter Museen. Die Adolf und Luisa Häuser-Stiftung für Kunst und Kulturpflege, Frankfurt 1990
- Wagner 2004** Erna-Maria Wagner: Der Bilderzyklus im ehemaligen Bayerischen Nationalmuseum. Genese – Inhalt – Hintergründe. Ein Beitrag zum Münchner Historismus, München 2004
- Wagner (Hrsg.) 2007** Günther A. Wagner (Hrsg.): Einführung in die Archäometrie, Berlin und Heidelberg 2007
- Wallis 1891** Henry Wallis: The Godman Collection: Persian Ceramic Art in the Collection of Mr. F. DuCane Godman. The Thirteenth Century Lustred Vases, London 1891
- Watson 1997** Oliver Watson: The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art, Vol. IX: Cobalt and Lustre: The First Centuries of Islamic Pottery, in: *Art History*, Vol. 20, Nr. 2 (1997), S. 336–337
- Watson 1999** Oliver Watson: Museums, collecting, art-history and archaeology, in: *Damaszener Mitteilungen* 11 (1999), S. 421–432
- Watson 2004a** Oliver Watson: Ceramics from Islamic Lands. The al-Sabah Collection, London 2004
- Watson 2004b** Oliver Watson: Fakes and Forgeries in Islamic Pottery, in: *Kunst und Kunsthandwerk im Islam: 2. Bamberger Symposium der Islamischen Kunst*, 25.–27. Juli 1996, Barbara Finster u. a. (Hrsg.), Rom 2004, S. 517–539
- Weber 2009** Stefan Weber: Pensée – Der Begriff „Islamische Kunst“ und seine Implikationen heute, in: *Katalog Berlin 2009*, S. 15–19
- Weber 2010** Stefan Weber: Eine neue Sammlung in Berlin. Sammlerglück – Meisterwerke islamischer Kunst aus der Keir Collection, in: *Museumsjournal* 2 (2010), S. 34–35
- Weber 2012a** Stefan Weber: New Spaces for Old Treasures: Plans for the New Museum of Islamic Art at the Pergamon Museum, in: Junod u. a. (Hrsg.) 2012, S. 293–326
- Weber 2012b** Stefan Weber: Zwischen Spätantike und Moderne. Zur Neukonzeption des Museums für Islamische Kunst im Pergamonmuseum, in: *Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz*, Nr. 48 (2012), S. 226–257

- Weber 2014** Stefan Weber: Grundzüge der Neukonzeption, in: Gerbich und Kamel (Hrsg.) 2014, S. 370–382
- Weigelt 2003** Uta Weigelt: Lucian Scherman (1864–1946) und das Münchener Museum für Völkerkunde, in: Münchner Beiträge zur Völkerkunde, Beiheft 2 (2003)
- Wiesner 2004a** Ulrich Wiesner: Museum für Angewandte Kunst in Köln, in: Gierlichs und Hagedorn (Hrsg.) 2004, S. 139–140
- Wiesner 2004b** Ulrich Wiesner: Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde in Köln, in: Gierlichs und Hagedorn (Hrsg.) 2004, S. 141–142
- Wilkinson 1974** Charles Kyrle Wilkinson: Nishapur. Pottery of the early Islamic period, New York 1974
- Willers und Glaser 2004** Johannes Willers und Silvia Glaser: Islamische Kunst in den Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, in: Gierlichs und Hagedorn (Hrsg.) 2004, S. 177–180
- Williams 2014** Haydn Williams, Turquerie: an eighteenth-century European fantasy, London 2014
- Winter 2008** Petra Winter: “Zwillingsmuseen“ im geteilten Berlin. Zur Nachkriegsgeschichte der Staatlichen Museen zu Berlin 1945–1958, Berlin 2008
- Wood 2000** Barry D. Wood: “A Great Symphony of Pure Form“: The 1931 International Exhibition of Persian Art and Its Influence, in: *Ars Orientalis*, Vol. 30 (2000), S. 113–130
- Wulzinger u. a (Hrsg.) 1935** Karl Wulzinger u. a (Hrsg.): Das islamische Milet, Berlin 1935
- Yoltar-Yıldırım 2009** Ayşin Yoltar-Yıldırım: Seljuk Carpets and Julius Harry Löytved-Hardegg: A German Consul in Konya in the Early 20th century, in: Dávid und Gerelyess (Hrsg.) 2009, S. 747–757
- Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft**, Band 108, Heft 1 (1958)
- Zick 1965** Johanna Zick: Nachruf Kurt Erdmann, In: *Jahrbuch Berliner Museen* (1964–65), S. 38–40
- Zick-Nissen 1966** Johanna Zick-Nissen: Islamische Keramik in Deutschen Museen, in: *Fikrun wa Fann*, Nr. 7 (1966), S. 24–39
- Ziehe (Hrsg.) 2013** Irene Ziehe: Fotografie und Film im Archiv, sammeln, bewahren, erforschen, Münster u. a 2013



# IX Appendix: Die wichtigsten Kunst- händler für Erwerbungen Islamischer Keramik an Museen Deutschlands in alphabetischer Reihenfolge

## IX.1 Franz Bock, Aachen<sup>1</sup>

Franz Johann Joseph Bock wurde 1823 in Aachen geboren. Er studierte auf Wunsch seines Vaters Theologie an der Universität von Bonn, interessierte sich jedoch gleichermaßen für Naturwissenschaften und Kunst.<sup>2</sup> 1850 ließ sich Bock in Köln zum Priester weihen. Anschließend erhielt er eine Kaplanstelle in Krefeld, bei der er der Aufgabe nachgehen sollte, die Erneuerung der kirchlichen Textilkunst durch die Bereitstellung alter Muster voranzutreiben. In diesem Kontext begann Bock, historische Textilien zu sammeln. Vier Jahre später erfolgte die Versetzung Bocks nach Köln, wo er neben seinen priesterlichen Aufgaben Konservator des Erzbischöflichen Diözesanmuseums wurde.<sup>3</sup> 1858 startete seine beispiellose Karriere als Kunsthändler. Im Zuge des Reichsdeputationshauptschlusses vom 25. Februar 1803 und der ihr folgenden Säkularisierung gelangte kirchlicher Kunstbesitz in den Handel und wurde zu Schleuderpreisen veräußert. Von diesem Umstand profitierte Bock in hohem Maße, da er der erste war, der den Wert dieser Objekte zu schätzen wusste.<sup>4</sup> Nicht nur in Deutschland sondern in ganz Europa wurde Bock fündig, es gelang ihm für wenig Geld eine beachtliche Sammlung zusammenzutragen. Sein erster Kunde war 1858 das Pariser Musée de Cluny. Seine größten Geschäfte verdankte Bock jedoch den Kunstgewerbemuseen, die nach und nach in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gegründet wurden und alle zeitlich ihre Sammlun-

1 Umfangreiche Angaben zu Franz Bock sind in der Monographie von Birgitt Borkopp-Restle zu finden. Vgl. Borkopp-Restle 2008.

2 Vgl. Ebenda, S. 56.

3 Siehe dazu auch: Kolumba Kunstmuseum des Erzbistums Köln, [http://www.kolumba.de/?language=ger&cat\\_select=1&category=18&artikle=76](http://www.kolumba.de/?language=ger&cat_select=1&category=18&artikle=76) (17.03.17)

4 Borkopp-Restle 2008, S. 87ff.

gen neu aufbauen mussten. Das Interesse an Erwerbungen von historischen Textilien aller Art war entsprechend groß. Bock verkaufte in der Folgezeit an das Musée des Tissus in Lyon, das Victoria and Albert Museum in London, die Witworth Art Gallery in Manchester und das Suermondt-Ludwig-Museum in Aachen. Die Kunstgewerbemuseen in Wien, Berlin, Dresden, Hamburg, Düsseldorf, Köln und Prag erwarben ebenfalls Objekte von ihm. Als Schwerpunkt handelte Bock mit Textilien, für das Düsseldorfer Kunstgewerbemuseum reiste er als Einkäufer in den Nahen Osten und erwarb dort u. a. osmanische Keramiken (vgl. Kap. V.5.3.3). Franz Bock starb im Jahr 1899 in Aachen.

Bocks Leistung für die Museumssammlungen historischer Textilien ist nicht hoch genug einzuschätzen. Durch seine Kennerschaft und Wertschätzung gelang es ihm, diese zusammenzutragen und für die Nachwelt zu erhalten. Seine zahlreichen Schriften gaben den Kunstwerken in vielen Kirchenschätzen Europas eine erste wissenschaftliche Bearbeitung.<sup>5</sup> Für das Düsseldorfer Hetjens-Museum war es ein großer Glücksfall, dass der Kunsthändler von seinen Reisen in den Nahen Osten eine große Sammlung osmanischer Keramiken mitbrachte und diese in Hinblick auf die Kütahya-Keramik die umfangreichste ihrer Art in Deutschland darstellt.

## IX.2 Jörg Drechsel, Karlsruhe<sup>6</sup>

Der 1950 geborene Jörg Drechsel war vor allem in den 80er Jahren als Kunsthändler aktiv mit seiner Firma Drechsel Ethnografica Karlsruhe. Er war maßgeblich als Berater und Verkäufer an dem Aufbau der Islam-Sammlung des Stuttgarter Lindenmuseums beteiligt (vgl. Kap. IV.2).<sup>7</sup> Vor allem Multan-Fliesen verkaufte Drechsel an mehrere Museen

5 Für Bocks Schriftenverzeichnis siehe Borkopp-Restle 2008, S. 239ff.

6 Einige biographische Angaben sind zu finden in dem Artikel von Sabine Wesemann, *Bewohnte Geschichte: Ein Haus im Kolonialstil*, in: *Architektur und Wohnen* 6 (2012), abrufbar unter <http://www.awmagazin.de/wohnen/wohnreportagen/artikel/bewohnte-geschichte-ein-zuhause-im-kolonialstil> (16.06.16).

7 Laut Information von Annette Krämer waren Johannes Kalter, Kurator der Abteilung Islamischer Orient am Lindenmuseum Stuttgart, und Jörg Drechsel seit den 1970er Jahren „persönlich fast freundschaftlich verbunden“. E-Mail der Kuratorin Islamischer Orient am Lindenmuseum Stuttgart Annette Krämer an die Autorin vom 02.01.2017.

Deutschlands in großer Zahl und zu stolzen Preisen. Diese konnten in den Museen in München, Frankfurt, Düsseldorf und Stuttgart nachgewiesen werden. Das größte ausgestellte Objekt ist die Multan-Kuppel im Düsseldorfer Hetjens-Museum (vgl. Kap. v.5.3.2). Weitere Objekte verkaufte Drechsel sowohl an das Berliner Völkerkundemuseum,<sup>8</sup> als auch an das Museum für Islamische Kunst – hier allerdings nur zwei Keramiken und ein Metallgefäß.<sup>9</sup>

Jörg Drechsel ist die zahlenmäßig gute Präsenz moghul-indischer und pakistanischer Keramik an Museen in Deutschland zu verdanken. Gleichzeitig sind die Abnahme und der Verkauf von ganzen Fliesenverkleidungen äußerst kritisch zu beurteilen.

### IX.3 Yervant Édouard Hindamian, Paris<sup>10</sup>

Der 1877 geborene armenische Kunsthändler Hindamian etablierte 1912 seine erste Galerie in der Rue Richter in Paris. Er war spezialisiert auf Antiken und Islamica. Unter seinen Kunden ist der Pariser Louvre zu verzeichnen. Hindamian starb 1958.

### IX.4 Kalebdjian Frères, Paris<sup>11</sup>

Die armenischen Kunsthändler Hagop und Garbis Kalebdjian eröffneten 1905 zunächst eine Galerie in Kairo, ab 1912 folgte ein weiteres Geschäft in der Rue de la Paix in Paris.

### IX.5 Dikran Kelekian<sup>12</sup>

Dikran Garabed Kelekian wurde 1868 in Kayseri geboren und stammte aus einer armenischen Bankiersfamilie. Kelekian absolvierte das renom-

<sup>8</sup> Vgl. Katalog Berlin 2012, z. B. S. 101.

<sup>9</sup> Information von Jens Kröger per E-Mail vom 29.07.2016.

<sup>10</sup> Katalog Paris 2007, S. 315.

<sup>11</sup> Vgl. <https://www.doaks.org/resources/bliss-tyler-correspondence/annotations/dikran-garabed-kelekian> (203.01.20).

<sup>12</sup> Vgl. Jenkins-Medina 2000, S. 73ff und Katalog Paris 2007, S. 315f. Weiter Angaben auch bei Jean-Gabriel Leturcq: Kelekian Dikran Garabed dit Dikran Khan, abzurufen unter: <http://lodel.ehess.fr/dictionnairedesorientalistes/document.php?id=306> (13.01.17).

mierte Robert College in Istanbul. Gemeinsam mit seinem Bruder Kevork öffnete er 1891 seine erste Galerie in Paris, 1892 folgte eine in Istanbul. Ein Jahr später präsentierte er Objekte auf der Weltausstellung von Chicago<sup>13</sup> und eröffnete schließlich ein Verkaufsgeschäft auf der New Yorker Fifth Avenue unter dem Namen „Le Musée de Bosphore“.<sup>14</sup> 1902 erhielt Kelekian vom persischen Schah den Ehrentitel Khan und wurde zum Generalkonsul in New York ernannt.<sup>15</sup> Gemeinsam mit seinem Bruder führte er kommerzielle Ausgrabungen in Ray (1885), Raqqa und Sultanabad (1905) durch. Er beriet und belieferte namhafte Museen in den USA und Europa sowie zahlreiche Privatsammler wie Henry Walters. Auf der Münchener Ausstellung von 1910 war der Kunsthändler und Sammler mit Objekten vertreten. In den Jahren 1909 und 1910 publizierte Kelekian gleich zwei Werke zur Entwicklung einer Geschichte der Keramik des Iran.<sup>16</sup> Dabei stellte er die bis dahin unbekannte Gruppe der Kubatschi-Keramiken – safawidische Keramiken mit polychromer Malerei – vor, die er nach ihrem ersten Fundort Kubatschi in Dagestan benannte.<sup>17</sup> Dikran Kelekian starb 1951.

## IX.6 Hagop Kevorkian<sup>18</sup>

Die Biographie des Armeniers Hagop Kevorkian weist gewisse Parallelen zu der Dikran Kelekians auf. Der 1872 geborene Kevorkian stammte ebenfalls aus Kayseri und absolvierte auch das Robert College in Istanbul. Wie zuvor Kelekian siedelte Kevorkian zur Jahrhundertwende nach New York über. Auch Kevorkian konnte Ausgrabungen in Ray und Sultanabad durchführen. Mehr noch als Kelekian trat Kevorkian in New York als Kunstmäzen auf und schenkte u. a. dem New Yorker Metropolitan Museum bedeutende Objekte. Auf der Münchener Ausstellung von 1910 war der Sammler und Kunsthändler mit Objekten vertreten. 1951 gründete er die Kevorkian Foundation mit eigenem Lehrstuhl an der Columbia University. Hagop Kevorkian starb im Jahr 1962.

13 Vgl. auch Vernoit 2000b, S. 16, eine Fotografie Kelekians abgebildet auf S. 18, fig. 5.

14 Eine Straßenansicht des Geschäftes ist publiziert bei Jenkins-Medina 2000, S. 74.

15 Vgl. Simpson 2000, S. 95.

16 Kelekian 1910, vgl. auch: Simpson 2000, S. 101.

17 Vgl. Jenkins-Madina 2000, S. 75.

18 Vgl. <http://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2011/islamic-art> (13.01.17).

## IX.7 Saeed Motamed, Frankfurt<sup>19</sup>

Der 1925 im Iran geborene Diplom Ingenieur studierte in Teheran und Stuttgart. Seit 1953 ist er als Kunsthändler nachweisbar, diese Tätigkeit führte er bis in die 1990er Jahre aus. Nach seinem Tod am 2. März 2013 versteigerten seine Erben die Sammlung Motamed in zwei Teilen bei Christie's in London am 22. April sowie am 7. Oktober 2013.

Bis zur Islamischen Revolution 1979 hatte Motamed direkte Kontakte in den Iran, eine Grabungslizenz für Nischapur ermöglichte ihm, kommerzielle Grabungen durchzuführen. Nach 1979 konnte er als Bahai nicht mehr selbst in den Iran reisen. Nach dieser Zeit hat er vermutlich verstärkt auf dem internationalen Kunstmarkt erworben und in Deutschland verkauft.

Erwerbungen von Motamed konnten anhand der Datenbanken in folgenden Museen ermittelt werden: Metropolitan Museum of Art New York, Victoria and Albert Museum London, Benaki Museum Athen, Corning Museum of Glas, David Samling Kopenhagen. In Deutschland konnten Erwerbungen der Museen in Berlin, Düsseldorf, Frankfurt, Hamburg, Stuttgart und Mannheim nachgewiesen werden.

Motamed war neben seiner Tätigkeit als Kunsthändler auch selbst Sammler und trat als Leihgeber in Ausstellungen – wie in der Schau „5000 Jahre persische Kunst“ von 1961 in Nürnberg<sup>20</sup> oder der Düsseldorfer Ausstellung von 1973<sup>21</sup> – in Erscheinung. Alle untersuchten Museen, die Erwerbungen bei ihm tätigten, bedachte Motamed als Stifter mit Objekten. Zur Finanzierung einiger Ausstellungskataloge trug er zudem durch Schaltung von Anzeigenwerbung für seinen Kunsthandel bei, so z. B. im Katalog „Morgenländische Pracht“.<sup>22</sup>

Motamed besuchte seine Kunden persönlich und präsentierte zum Kauf in Frage kommende Objekte zur direkten Ansicht. Jens Kröger berichtet über den Kunsthändler:

<sup>19</sup> Literatur zu Motamed: Auktionskatalog Christie's London, The Saeed Motamed Collection – Part I, 22.04.2013.

<sup>20</sup> Wie aus einem Brief Motameds vom 15.12.1955 an das Berliner Museum für Islamische Kunst hervorgeht, vgl. Korrespondenz, allg. SMB-ZA, II/va 12218 und Katalog Nürnberg 1961.

<sup>21</sup> Vgl. Kapitel V.5.5.1.

<sup>22</sup> Vgl. Katalog Hamburg 1998.

„Nach Berlin flog er ca. zweimal jährlich nach einer telefonischen Terminabsprache mit mehreren schweren Koffern, in denen die Kunstwerke verpackt waren. Es war ein sehr schweres und anstrengendes Leben, immer mit diesen Koffern zu reisen, besonders als nicht mehr ganz junger Mann. Er war ständig unterwegs, in vielen Ländern der Welt, auch regelmäßig bei Ettinghausen in den U.S.A. und in Asien. In den Museen packte er die Kunstwerke aus, jedes war mit einer Nummer und einem Preis versehen. Auf Zetteln hatte er die Kunstwerke mit allen wesentlichen Charakteristiken durch kleine Zeichnungen skizziert und aufgelistet. Da er ein sehr gutes Bildgedächtnis hatte, wusste er immer sofort welches Kunstwerk es war. Er ließ die Kunstwerke dann in der Sammlung zur Begutachtung und ging anschließend zum nächsten Direktor/Direktorin. In der Zwischenzeit entschied sich der Direktor zum Ankauf oder dagegen und wenn Motamed dann zurückkam, war die Meinungsbildung innerhalb kurzer Zeit abgeschlossen. Entweder gab es eine direkte Zusage oder das Kunstwerk wurde zur wissenschaftlichen Bearbeitung in der Sammlung zur Ansicht behalten. Was nicht erworben werden sollte, nahm er wieder mit zurück. Alles passierte an einem Tag.“<sup>23</sup>

Für die Museen in Deutschland war Motamed der bedeutendste Kunsthändler Islamischer Keramik in der Nachkriegszeit.

## IX.8 Heidi Vollmoeller, Zürich

Heidi Vollmoeller (1916-2004) war Sammlerin und Kunsthändlerin, sie betrieb die Galerie H. Vollmoeller in Zürich. Zahlenmäßig lassen sich ihre Verkaufsaktivitäten nicht mit denen Motameds vergleichen, da sie den Museen nur wenige Stücke anbot. Das Berliner Museum für Islamische Kunst erwarb bis in die 80er Jahre vor allem Glas bei ihr, wobei in den Archiven viele schriftliche Vorschläge vorliegen, von denen nur wenige tatsächlich angekauft wurden.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Jens Kröger: Zusammenfassung nach meinen Erinnerungen im Juli 2016, per E-Mail an die Autorin vom 25.07.2016.

<sup>24</sup> Vgl. Angebote und Neuerwerbungen T-Z, 1965-1988, SMB-ZA, II/VA 12218.

Nach ihrem Tod wurde ihre Sammlung bei Christie's im April 2004 versteigert:

„Die zweite Sammlung stammt von der ehemaligen deutschen Eiskunstläuferin Heidi Vollmoeller, die ihre Liebe für islamische Kunst in den 40er-Jahren entdeckte. Damals studierte sie Ballett in Paris und ließ sich von ihrem Onkel und Mentor, dem Maler Hans Purrmann, für Kunst begeistern. Bald wurde sie zu einer begeisterten Sammlerin und dann zu einer anerkannten Kunsthändlerin. Von ihrer Züricher Galerie aus verkaufte sie im Laufe ihres Lebens an mehr als 70 Museen.<sup>25</sup>

## IX.9 Mohammad Yeganeh, Frankfurt<sup>26</sup>

Zwischen Saeed Motamed und Mohammad Yeganeh gibt es gewisse Parallelen: beide stammen aus dem Iran, kamen zum Studieren nach Deutschland und wurden dann Kunsthändler in Frankfurt. Der 1932 geborene Diplom-Physiker Yeganeh arbeitete anscheinend zunächst im Namen seiner Mutter.<sup>27</sup> Ab 1964 sind Ankäufe des Berliner Museums für Islamische Kunst bei Yeganeh in den Archiven nachzuweisen, diese sind bis 1975 durch eine umfangreiche Korrespondenz des Kunsthändlers mit den Berliner Museumswissenschaftlern und Direktoren belegt. Einige der Briefe stammen von seiner Frau Gertrud Yeganeh-Lück, die seine Geschäfte übernahm, während er auf „Einkaufsreise im Orient“ war.<sup>28</sup> In den späten 1950ern bis in die 60er Jahre sind zahlreiche Erwerbungen des Berliner Museums zu verzeichnen. Yeganeh verschickte diese per Luftpost an das Museum, die Korrespondenz zeugt von einigen Bruchschäden, die dabei entstanden.

<sup>25</sup> Ulrike von Goetz, die Blumen des Korans. Florale Motive und geometrische Formen – Christie's versteigert islamischer Kunst, in: Welt am Sonntag vom 11.04.2004.

<sup>26</sup> Biographische Angaben zu Yeganeh sind nur sehr spärlich überliefert. Einiges ließ sich aus den Korrespondenzen im Berliner Zentralarchiv (s.u.) rekonstruieren, darüber hinaus siehe auch: [https://research.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database/term\\_details.aspx?bioId=93178](https://research.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx?bioId=93178) (29.02.20).

<sup>27</sup> Brief Yeganehs an Kurt Erdmann vom 19.01.1959, Allgemeiner Schriftwechsel Y–Z, 1959–1963, SMB–ZA, II/VA 10729.

<sup>28</sup> Vgl. Angebote und Neuerwerbungen T–Z, 1965–1988, SMB–ZA, II/VA 12218.

Ein interessanter Fall ist der Briefwechsel Yeganehs mit Direktor Kurt Erdmann, der die Echtheit einer vom Kunsthändler angebotenen Minai-Keramik in Zweifel zog. Am 30. Juni 1963 nimmt Yeganeh in einem Brief an Erdmann dazu Stellung:

„Was die Echtheit dieser Vase betrifft, möchte ich zuerst erwähnen, daß die Fundgruppe in unserer persönl. Anwesenheit (Vater, Mutter u. ich) in Niaschbur (sic.) gefunden wurde, und damit die Echtheit eine unerschütterlicher Gewissheit ist.“<sup>29</sup>

Die besagte Keramik war mit Aufglausurfarben bemalt, die aber nicht eingebraunt waren. Erdmanns Antwort vom 3. Juli 1963 lautete: „Bisher galt es immer als Faustregel, daß Überglasur-Bemalung, die sich entfernen ließ, später hinzugefügt sein muß. Das stimmt also offenbar nicht.“

Dieser Briefwechsel belegt, dass auch Yeganeh – ähnlich wie Motamed – über eine offizielle Grabungslizenz in Nischapur verfügte und seine ganze Familie in den Kunsthandel involviert war. Er verdeutlicht zudem, dass Erdmann die ihm angebotenen Objekte sehr genau inspizierte. Von der Erwerbung der Keramik hat Erdmann dann doch Abstand genommen.

In einem Brief vom 8. März 1964 teilt Yeganeh Erdmann mit, dass er in Frankfurt (Großer Hirschgraben 28) eine kleine Galerie eröffnet habe, um sich „von den Unregelmäßigkeiten der Zahlungen der Museen zu befreien.“<sup>30</sup> Durch die Analyse des gesamten Briefwechsels entsteht in der Tat das Bild schwieriger Umstände für die Kunsthändler, was die langwierigen Prozesse von dem ersten Angebot bis zur Zahlungen der Summe sowie die vielen abgelehnten Angebote betrifft. Aus demselben Brief geht hervor, dass Yeganeh kurz zuvor Peter Wilhelm Meister, Direktor des Frankfurter Museums für Angewandte Kunst, Kunstwerke in Höhe von 22.000 DM verkauft habe.

Mit der Gründung der Islamischen Republik im Iran 1979 scheinen auch Yeganehs Aktivitäten im Bereich der Islamischen Kunst zurück-

<sup>29</sup> Brief Mohammad Yeganeh an Kurt Erdmann vom 30.06.1963, Allgemeiner Schriftwechsel Y-Z, 1959–1963, SMB-ZA, II/VA 10729.

<sup>30</sup> Ebenda.

zugehen, zunehmend spezialisierte er sich auf griechische, römische und byzantinische Kunst.

Ankäufe von Yeganeh waren in den untersuchten Museumssammlungen in Berlin, Düsseldorf und Frankfurt nachzuweisen. Internetrecherchen in den Museumsdatenbanken ergaben einen Verkauf von Antiken an das Metropolitan Museum of Arts in New York, das Museum of Fine Arts in Boston, das Paul Getty Museum in Malibu sowie das British Museum und das Victoria and Albert Museum in London. Ähnlich wie Motamed schenkte auch Yeganeh den Museen Objekte nach erfolgreichem Geschäftsabschluss, dies war zumindest in Berlin nachzuweisen.<sup>31</sup> Yeganeh starb 2012.

Yeganeh war für die Sammlungen Islamischer Keramik in Deutschland nicht so bedeutend wie Motamed, da er seinen Schwerpunkt eher auf den Verkauf antiker Objekte legte. Seine Aktivitäten reichten weit über Deutschland hinaus, vor allem in den USA waren viele von ihm erworbene Antiken nachzuweisen.

31 Vgl. Allgemeiner Schriftwechsel Y-Z 59-63, SMB-ZA, II/VA 10729.



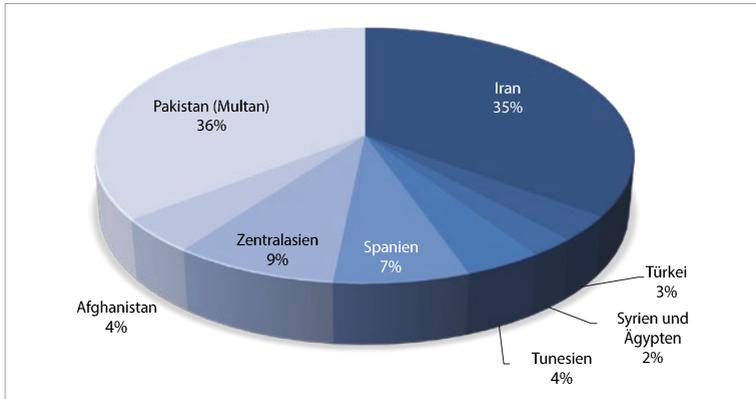
# X Anhang



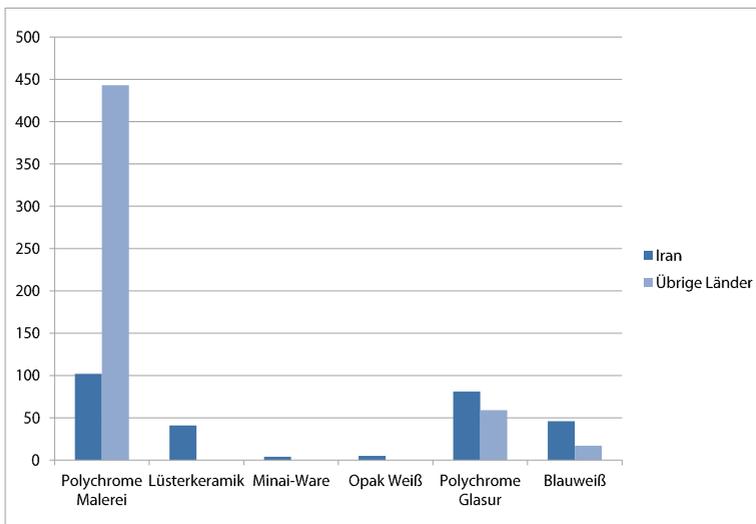
# X.1 Museum Fünf Kontinente München

## X.1.1 Diagramme

### X.1.1.1 Verteilung der Sammlungsobjekte nach ihren Herkunftsländern



### X.1.1.2 Dekore und Techniken der gesammelten Keramikobjekte



## X.1.2 Tabellen

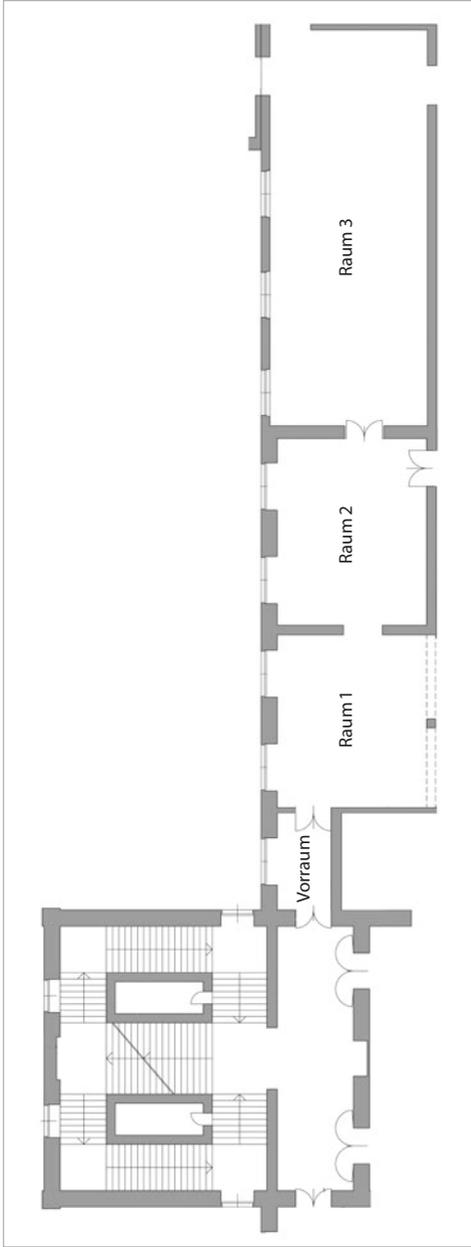
### X.1.2.1 Überblick Sammlung Islamische Keramik – IRAN

<b>Zeitraum</b>							
Vorislamische Zeit	Frühzeit/Abbasiden	11.–13. Jh. (Seldschuken u. a.)	13.–15. Jh. (Ilkhaniden/Timuriden)	16.–19. Jh. (Safawiden/Kadscharen)	Gesamt		
0	19	95	63	104	281		
<b>Technik und Dekor</b> (Mehrfachnennung möglich)							
Polychrome Malerei	Lüsterkeramik	Minai	Opak Weiß	Polychrome (Lauf-)glasur	Blauweiß	Kalligraphie	Figürliche Dekoration
102	41	4	5	81	46	35	64
<b>Formen der 281 Objekte</b>							
Schalen	Schüsseln	Teller/Platten	Näpfe/Kummen	Kannen/Krüge	Becher/Humpen		
73	12	12	7	35	2		
Vasen, Kendis, Flaschen, Kalan	Vorratsgefäße/ Albarelli	Figurinen/Plastiken	Hausmodelle	Fliesen und Fliesenfelder	Sonstige		
33	11	3	2	78	13		

## X.1.2.2 Überblick Sammlung Islamische Keramik – übrige Länder

<b>Geographische Verteilung</b>							
Syrien/Ägypten	Türkei	Tunesien	Spanien	Afghanistan	Zentralasien	Pakistan (Multan)	Gesamt
19	25	32	56	35	68	284	519
<b>Technik und Dekore (Mehrfachnennung möglich)</b>							
Polychrome Malerei	Lüsterkeramik			Polychrome (Lauf-) Glasur		Blauweiß	
443	0			59		17	
<b>Formen der 519 Objekte</b>							
Schalen	Schüsseln	Teller/Platten	Kannen	Krüge	Vasen/Kendis/ Flaschen/Kalan		
27	0	41	11	32	10		
Becher/Humpen	Vorratsgefäße/ Albarelli	Figurinen	Kleine Möbel	Fliesen/Fliesenfelder	Sonstige		
8	3	4	0	365	18		

### X.1.3 Grundriss Museum Fünf Kontinente München



Grundriss Maximilianstraße, Orient Abteilung 1. OG, Stand 2016, Archiv MFK

## X.1.4 Ausstellungen zu Islamischer Kunst am Museum Fünf Kontinente München

1949	Kunsthandwerk des Orients
1958	Kunst des Ostens: Sammlung Preetorius
1964	Persische Kunst
1967	Orientteppiche und Nomadenknüpfarbeiten vergangener Jahrhunderte. Sammlung R. G. Hubel
1979	Ausgewählte Objekte der Sammlung Preetorius
1981	Teppiche der Bauern und Nomaden in Anatolien und moderne Tapisserien
1982	Schmuck aus Afghanistan
1982	Islamische Miniaturen der Sammlung Preetorius
1983	Emil Preetorius zum 100. Geburtstag
1985	Alte Orientteppiche – Tendenzen in deutschen Privatsammlungen
1987	Jemen: 3000 Jahre Kunst und Kultur des glücklichen Arabien
1988	Diplomaten und Wesire: Krieg und Frieden im Spiegel türkischen Kunsthandwerks
1989	Orientteppiche – Sammlung Hubel und Woger
1990	Kunst Mittelasiens. In der Zeit von Alexander dem Großen bis zum Islam
1990	Aladins neue Lampe. Recycling in der Dritten Welt
1991	100 Kelims – Meisterwerke aus Anatolien
1994	Mensch und Elefant
1996	Rosenduft und Säbelglanz. Islamische Kunst und Kultur der Moghulzeit
1996/97	Derwische und Zuckerbäcker. Bilder aus einem orientalischen Basar
1997	Bidteppiche aus Harrania, Ägypten
1997/98	Transformationen – der Koranständer – gemeinsam mit dem Museum für Islamische Kunst Berlin
1998	Blumengärten – Stickereien aus dem Karakorum
2000	Persische Bildteppiche – Geknüpft Mythen
2000	Afghanistan – Krieg und Frieden
2003	Stickereien aus dem Karakorum, Ravi-Gallery
2003/04	Rot, Blau und Gelb. Flammtücher aus Zentralasien, Ravi-Gallery
2004	Small ist beautiful – Miniaturen der pakistanischen Künstlerin Sobia Naz Chaudy, Ravi-Gallery

2004/05	Farbklänge. Parviz Massoudi. Von der Miniatur zur Abstraktion, Ravi-Gallery
2005	Dschingis Khan und seine Erben. Das Weltreich der Mongolen – Übernahme
2005/06	Tore zum Paradies. Symbolik islamischer Textilkunst, Ravi-Gallery
2006	Sacred Companions. Derwisch-Porträts des pakistanischen Fotografen S. Javaid Kazi, Ravi-Gallery
2007	Exotische Welten - Aus den völkerkundlichen Sammlungen der Wittelsbacher 1806–1848
2007/08	Jale Yilmabaşar. Inspirierte Kunst aus der Welt der Zeichen, Ravi-Gallery
2008	Weiter als der Horizont – Kunst der Welt
2008–10	Sufi Poster Art in Pakistan, Ravi-Gallery
2009	Spuren der Heiligkeit – Mystischer Islam in Pakistan. Fotografien von Lukas Werth
2010	Kashmir, Ladakh, Baltistan 1911/1912. Fotografien von Otto Honigmann
2010/11	Die Aura des Alif. Schriftkunst im Islam
2011/12	Oya. Von osmanischer Mode zu türkischer Volkskunst, Ravi-Gallery
2012	Des Kaisers geschenkte Kleider. 25 Meisterwerke textiler Kunst aus Asien. Die Sammlung Marx
2012/13	Augenblick Afghanistan. Angst und Sehnsucht in einem verkehrten Land
2016	Töchter der Steppe, Söhne des Windes. Gold und Silber der Turkmenen

## X.1.5 Abbildungen Museum Fünf Kontinente München



Abb. 1.5.1 Hauptfassade Museum Fünf Kontinente München, Foto: MFK



Abb. 1.5.2 Islam Saal, 1930, Sammlung Fotografie, MFK (Neg.Nr. 3790)

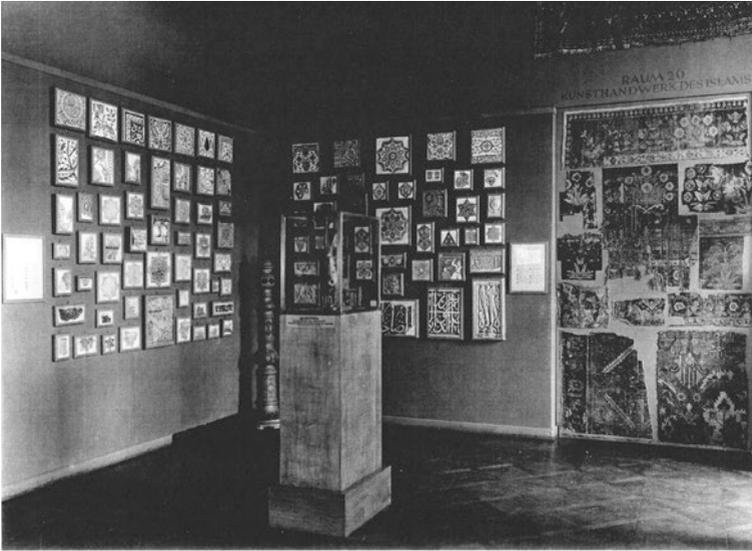


Abb. 1.5.3 Islam Saal, 1932, Sammlung Fotografie, MFK (Neg.Nr. 4663)



Abb. 1.5.4 Indien Saal, o. D. (verm. 1932), Sammlung Fotografie, MFK



Abb. 1.5.5 Saal 1, Abteilung Orient, 2003, Foto: MFK



Abb. 1.5.6 Abteilung Orient, Titelwand Saal 1, 2003, Foto: MFK



Abb. 1.5.7 Abteilung Orient, Saal 2, 2003, Foto: MFK



Abb. 1.5.8 Abteilung Orient, Saal 2, 2003, Foto: MFK



Abb. 1.5.9 Abteilung Orient, Saal 3, 2016, Foto: MFK



Abb. 1.5.10 Abteilung Orient, Saal 3, 2016, Foto: MFK



Abb. 1.5.11 Abteilung Orient, Vorraum, 2016, Foto: MFK



Abb. 1.5.12 Abteilung Orient, Saal 1, 2016, Foto: MFK



Abb. 1.5.13 Abteilung Orient, Saal 2, 2016, Foto: MFK



Abb. 1.5.14 Abteilung Orient, Vitrine Saal 2, 2016, Foto: Deniz Erduman-Çalış



Abb. 1.5.15 Ausstellung „Persische Kunst“, Saal 1, 1964, Sammlung Fotografie, MFK (Neg.Nr. 12433)



Abb. 1.5.16 Ausstellung „Persische Kunst“, Saal 2, 1964, Sammlung Fotografie, MFK (Neg.Nr. 12436)



Abb. 1.5.17 Ausstellung „Persische Kunst“, Saal 2, 1964, Sammlung Fotografie, MFK (Neg.Nr. 12414)



Abb. 1.5.18 Ausstellung „Persische Kunst“, Saal 3, 1964, Sammlung Fotografie, MFK (Neg.Nr. 12438)



Abb. 1.5.19 Ausstellung „Diplomaten und Wesire“, 1988, Sammlung Fotografie, MFK (Neg.Nr. K23253)



Abb. 1.5.20 Ausstellung „Diplomaten und Wesire“, 1988, Sammlung Fotografie, MFK (Neg.Nr. K23262)



Abb. 1.5.21 Ausstellung „Rosenduft und Säbelglanz“, 1996, Foto: Jürgen W. Frembgen

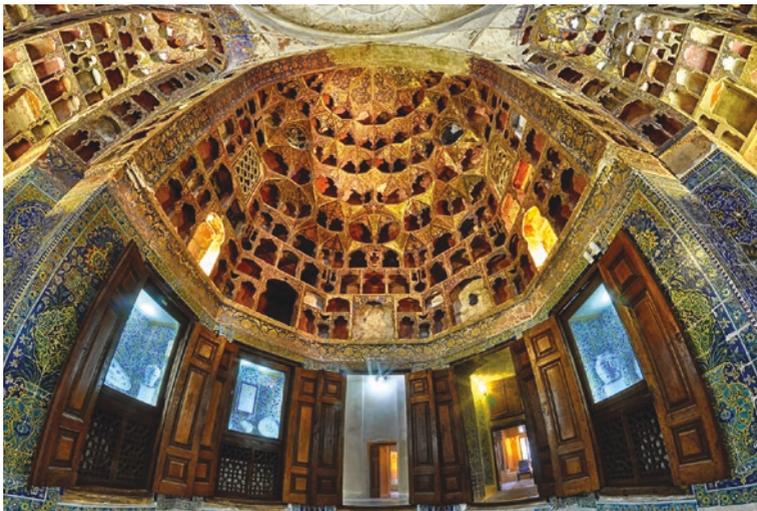


Abb. 1.5.22 Tschini Hane im Grabkomplex des Safia al Din in Ardebil, 17. Jh., Foto: Wikipedia Common License



Abb. 1.5.23 Ausstellung „Aura des Alif“, 2010, Foto: MFK

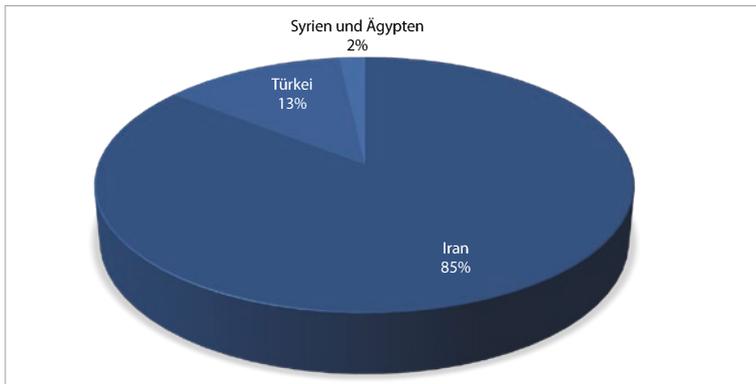


Abb. 1.5.24 Ausstellung „Aura des Alif“, Vitrine in Saal 2, 2010, Foto: MFK

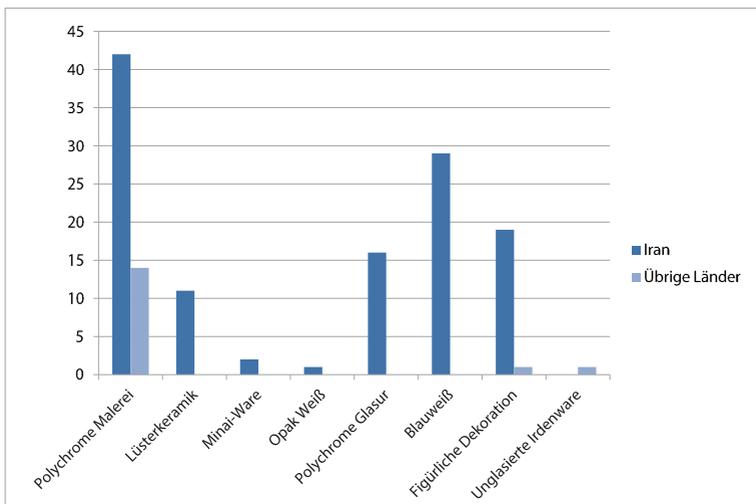
## X.2 Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

### X.2.1 Diagramme

#### X.2.1.1 Verteilung der Sammlungsobjekte nach ihren Herkunftsländern



#### X.2.1.2 Dekore und Techniken der gesammelten Keramikobjekte



## X.2.2 Tabellen

### X.2.2.1 Überblick Sammlung Islamische Gefäßkeramik – IRAN

<b>Zeitraum</b>								
Vorislamische Zeit	Frühzeit/Abbasiden	11.–13. Jh. (Seldschuken u.a.)	13.–15. Jh. (Ilkhaniden/Timuriden)	16.–19. Jh. (Safawiden/Kadscharen)	Gesamt			
0	22	43	10	20	95			
<b>Technik und Dekor (Mehrfachnennung möglich)</b>								
Polychrome Malerei	Lüsterkeramik	Minai	Opak Weiß	Unglasiert	Polychrome (Lauf-)glasur	Blauweiß	Kalligraphie	Figürliche Dekoration
42	11	2	1	16	16	29	13	19
<b>Formen der 95 Objekte</b>								
Schalen	Schüsseln	Teller/Platten	Näpfe/Kummen	Kannen/Krüge	Becher/Humpen			
53	4	7	5	1	1			
Vasen, Kendis, Flaschen, Kalan	Vorratsgefäße/Albarelli	Figurinen	kleine Möbel	Krüge	Sonstige			
9	7	3	0	1	4			

## X.2.2.2 Überblick Sammlung Islamische Keramik – übrige Länder

<b>Geographische Verteilung</b>			<b>Technik und Dekore</b> (Mehrfachnennung möglich)		
Syrien/Ägypten	Türkei	Gesamt	Polychrome Malerei	Figürliche Dekoration	Unglasierte Irdenware
2	14	16	14	1	2

**Formen der 16 Objekte**

Becher/ Humpen	Vorratsgefäße/ Albarelli	Teller, Platten	Krüge	Vasen, Kendis, Flaschen, Kalan
2	1	9	3	1

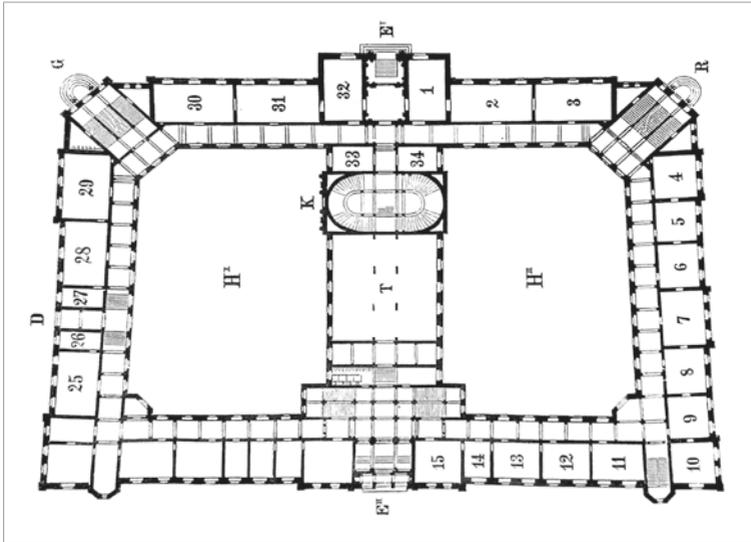
## X.2.2.3 Überblick Sammlung Baukeramik

<b>Fliesenfelder in der Dauerausstellung nach Regionen</b>				<b>Technik und Dekore</b> (Mehrfachnennung möglich)				
Iran	Türkei	Syrien/ Ägypten	Zentralasien	Gesamt	Polychrome Malerei	Lüsterkeramik	Kalligraphie	Figürliche Dekoration
6	21	6	8	41	29	5	5	2

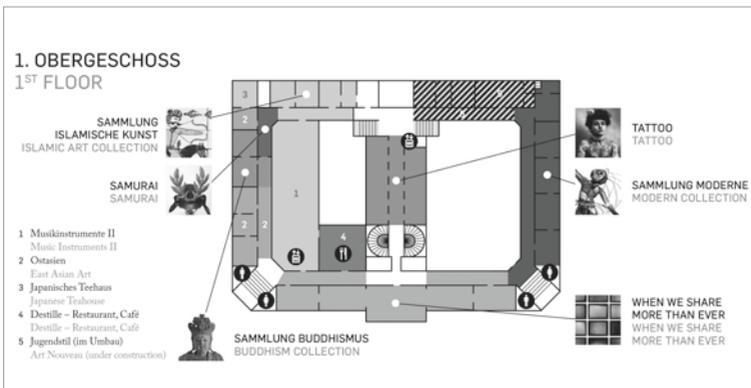
**Fliesenfelder laut Inventarkarten nach Regionen**

Iran	Türkei	Syrien/ Ägypten	Zentralasien	Ohne Angabe	Gesamt
49	59	12	6	12	138

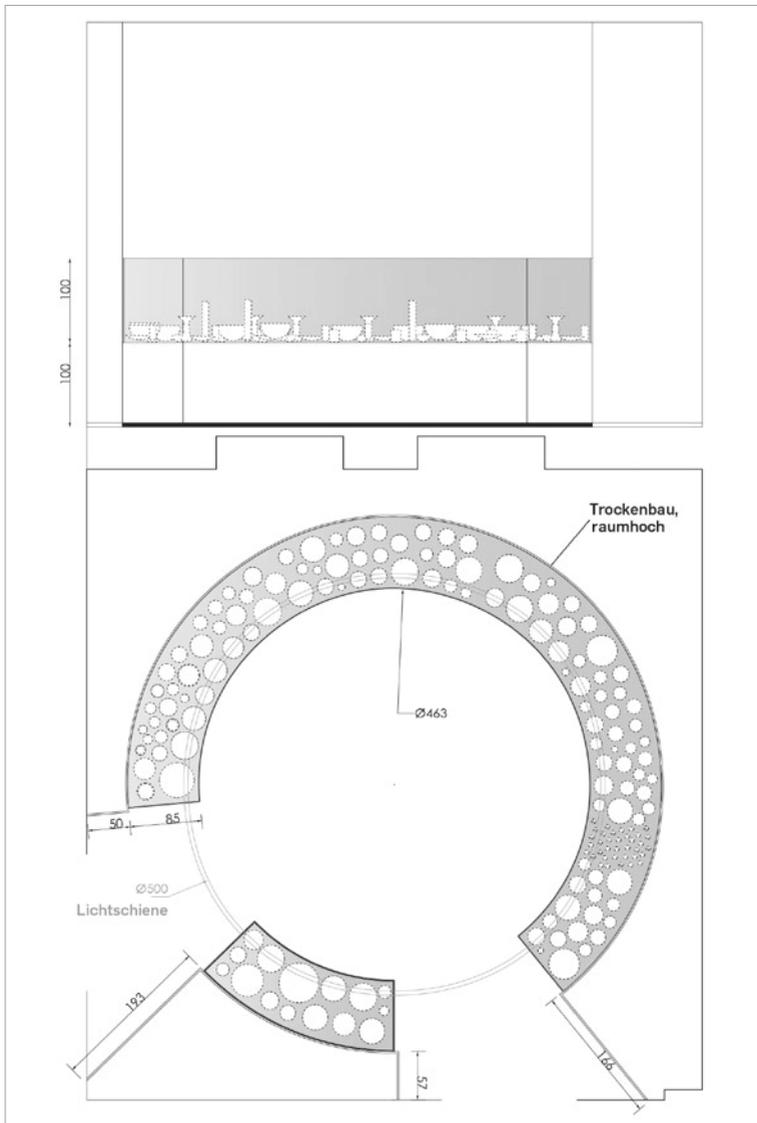
### X.2.3 Grundrisse Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg



Plan 2.3.1 Grundriss im Zustand der Eröffnung von 1877, aus: Katalog Hamburg 1877, S. 29



Plan 2.3.2 Plan 1. Obergeschoss Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Stand Juli 2015, Archiv MKG



Plan 2.3.3 Keramikrotunde Raum 1, Entwurf: René Hillebrand, 2015

## X.2.4 Ausstellungen zu Islamischer Kunst und Zeitgenössischer Kunst der islamisch geprägten Welt am Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

1933	Tiere im Museum
1950	Orient Teppiche aus vier Jahrhunderten
1958	Kunst des Ostens. Sammlung Preetorius – Übernahme Museum Fünf Kontinente München
1961	Kaukasische Teppiche des 18. und 19. Jahrhunderts
1962	Bestiarium. Tiere in der Kunst der letzten fünf Jahrtausende
1965	Kunst aus Mesopotamien von der Frühzeit bis zum Islam. Irak-Museum Bagdad
1966	Indische Kunst – gemeinsam mit dem Württembergischen Kunstverein Stuttgart
1970	Alte Orient Teppiche
1971	Persische Teppiche – gemeinsam mit dem Museum Angewandte Kunst Frankfurt
1979	Der Garten Eden. Sieben Jahrtausende Kunst und Kultur an Euphrat und Tigris
1984	Tierbilder aus 4000 Jahren. Sammlung Mildenberg
1993	Morgenländische Pracht. Islamische Kunst aus Privatbesitz
2013	Kairo – offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution. Foto Wanderausstellung
2013	Ägypten erobern. Die Sammlung Fotografie im Kontext
2019	Die blaue Stunde. Khaled Barakeh

## X.2.5 Abbildungen Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg



Abb. 2.5.1 Bau des Schul- und Museumsgebäudes am Steintorplatz, Fotografie vom 1.5.1875, Archiv MKG aus: Katalog Hamburg 2004, S. 37



Abb. 2.5.2 Vorgeschichtliche Abteilung, um 1930, Archiv MKG, aus: Katalog Hamburg 2004, S. 273



Abb. 2.5.3 Persisches Aquamanile (12.–13. Jh.) und Bronzeskulptur „Europa auf dem Stier“ von Gustav Heinrich Wolff aus dem Jahr 1924, Archiv MKG, aus: Katalog Hamburg 2004, S. 317



Abb. 2.5.4 Blick in das Haupttreppenhaus mit den Aktskulpturen „Das Paar“ sowie die „Badende“ von Ernst Ludwig Kirchner, Fotografie um 1930, Archiv MKG aus: Katalog Hamburg 2004, S. 303



Abb. 2.5.5 / 2.5.6 Abtreilung Islamische Kunst, Raum 1, 2015, Foto: Deniz Erduman-Çalış



Abb. 2.5.7/ 2.5.8 Abteilung Islamische Kunst, Raum 1, 2015, Foto: Deniz Erduman-Çalış,



Abb. 2.5:9/Abb. 2.5:10 Abteilung Islamische Kunst, Raum 1, 2015, Foto: Deniz Erduman-Çalış



Abb. 2.5.11 Fliesenbogen (Inv.Nr. 1901.299), Foto: Maria Thun, MKG



Abb. 2.5.12 Abteilung Islamische Kunst, Raum 4, Fliesenfeld mit Jagdzenen, Foto: Luther/Fellenberger, MKG



Abb. 2.5.13 Abteilung Europäische Fayencen, um 1910,  
aus: Katalog Hamburg 2004, S. 105



Abb. 2.5.14 Ostasienabteilung um 1924, aus: Katalog Hamburg 2004, S. 271



Abb. 2.5.15 Islam Abteilung 1963, aus: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 8 (1963), S. 231

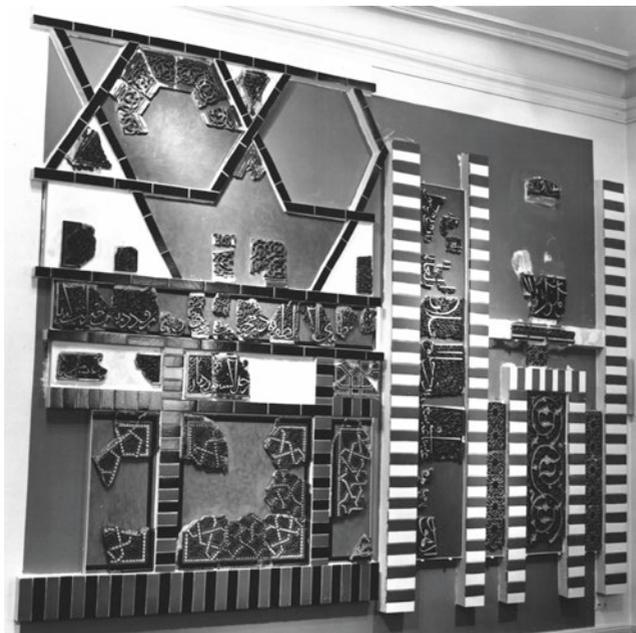


Abb. 2.5.16 Islam Abteilung, Präsentation der Fliesen aus dem Mausoleum des Buyan Kuli Khan, 1990er Jahre, Archiv MKG



Abb. 2.5.17 Ausschnitt aus dem Portal, Mausoleum des Buyan Kuli Khan in Buchara, Mitte 14. Jahrhundert, aus: Binder 2004, S. 103



Abb. 2.5.18 Islam Abteilung, 2007, Foto: Nora von Achenbach, MKG



Abb. 2.5.19 Islam Abteilung, 2007, Foto: Nora von Achenbach, MKG



Abb. 2.5.20 Islam Abteilung, 2007, Foto: Nora von Achenbach, MKG



Abb. 2.5.21 Islam Abteilung , 2007, Foto: Nora von Achenbach, MKG



Abb. 2.5.22 Islam Abteilung, Osmanen-Saal, 2007, Foto: Nora von Achenbach, MKG



Abb. 2.5.23 Abteilung Islamische Kunst, Raum 1, 2015, Foto: Deniz Erduman-Çalış



Abb. 2.5.24 Abteilung Islamische Kunst, Raum 1, 2015, Foto: Luther/Fellenberger, MKG



Abb. 2.5.25 Abteilung Islamische Kunst, Raum 3, 2015, Foto: MKG



Abb. 2.5.26 Abteilung Islamische Kunst, Raum 3, 2015, Foto: MKG



Abb. 2.5.27 Abteilung Islamische Kunst, Raum 5, 2015,  
Foto: Deniz Erduman-Çalış

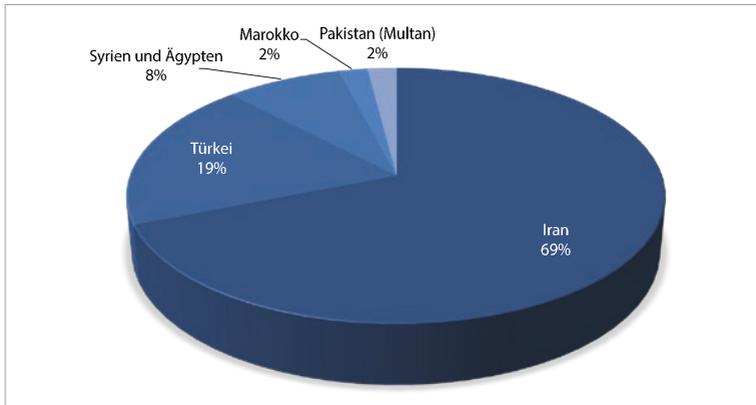


Abb. 2.5.28 Abteilung Islamische Kunst, Ausstellungen  
zeitgenössischer Arbeiten, 2015, Foto: Deniz Erduman-Çalış

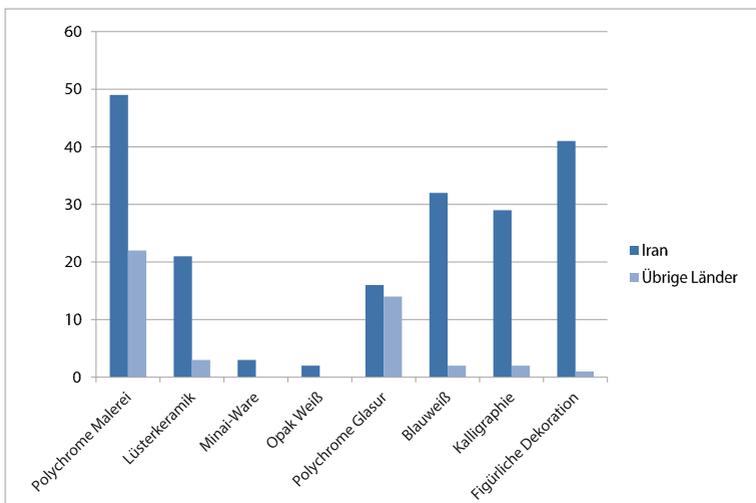
## X.3 Museum Angewandte Kunst Frankfurt

### X.3.1 Diagramme

#### X.3.1.1 Verteilung der Sammlungsobjekte nach ihren Herkunftsländern



#### X.3.1.2 Dekore und Techniken der gesammelten Keramikobjekte



## X.3.2 Tabellen

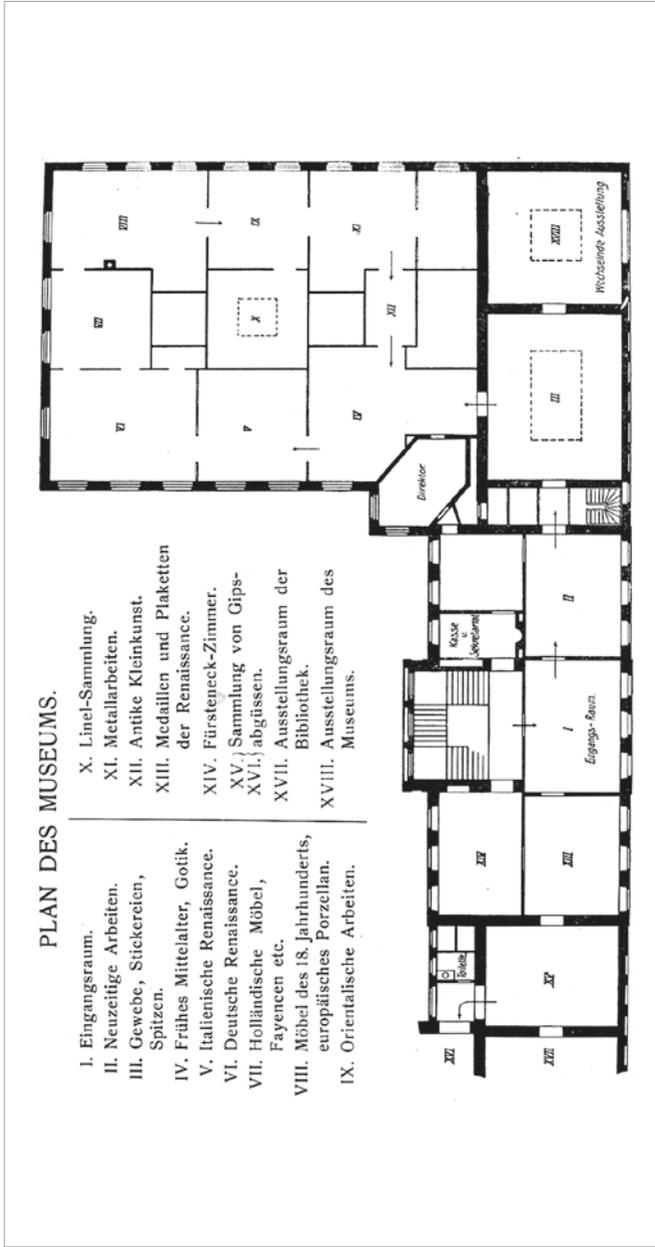
### X.3.2.1 Überblick Sammlung Islamische Keramik – IRAN

<b>Zeitraum</b>								
Vorislamische Zeit	Frühzeit und Abbasiden	11.–13. Jh. (Seldschuken u. a.)	13.–15. Jh. (Ilkhaniden/Timuriden)	16.–19. Jh. (Safawiden/Kadscharen)	Gesamt			
0	21	49	16	34	120			
<b>Technik und Dekor</b> (Mehrfachnennung möglich)								
Polychrome Malerei	Lüsterkeramik	Minai	Opak Weiß	Unglaisert	Polychrome (Lauf-)glasur	Blauweiß	Kalligraphie	Figürliche Dekoration
49	21	3	2	0	16	32	29	41
<b>Formen der 120 Objekte</b>								
Schalen	Schüsseln	Teller/Platten	Näpfe/Kummen	Kannen/Krüge	Becher/Humpen			
47	3	26	2	9	1			
Vasen/Kendis/Flaschen/Kalan	Vorratsgefäße/Albarelli	Figurinen	Kleine Möbel	Fliesen/Fliesenfelder	Sonstige			
13	1	3	0	15	0			

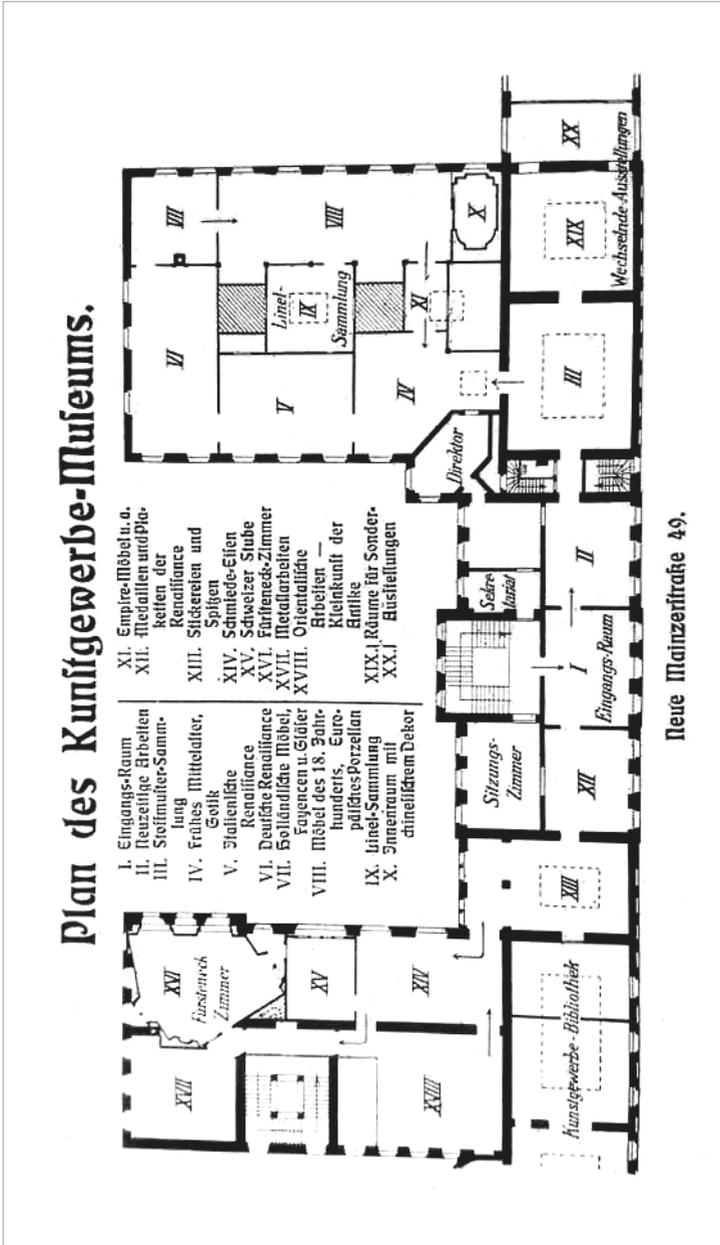
## X.3.2.2 Überblick Sammlung Islamische Keramik – übrige Länder

<b>Geographische Verteilung</b>					
Syrien und Ägypten	Türkei	Marokko	Pakistan	Gesamt	
12	28	3	1	44	
<b>Technik und Dekore (Mehrfachnennung möglich)</b>					
Polychrome Malerei	Lüsterkeramik	Figürliche Dekoration	Polychrome (Lauf-) Glasur	Blauweiß	Kalligraphie
22	3	1	14	2	2
<b>Formen der 44 Objekte</b>					
Schalen	Schüsseln	Teller/Platten	Kannen	Krüge	Vasen/Kendis/ Flaschen/Kalan
5	0	7	7	3	3
Becher/Humpen	Vorratsgefäße/ Albarelli	Kummen/Schälchen	Kleine Möbel	Fliesen und Fliesenfelder	Sonstige
3	1	6	1	4	4

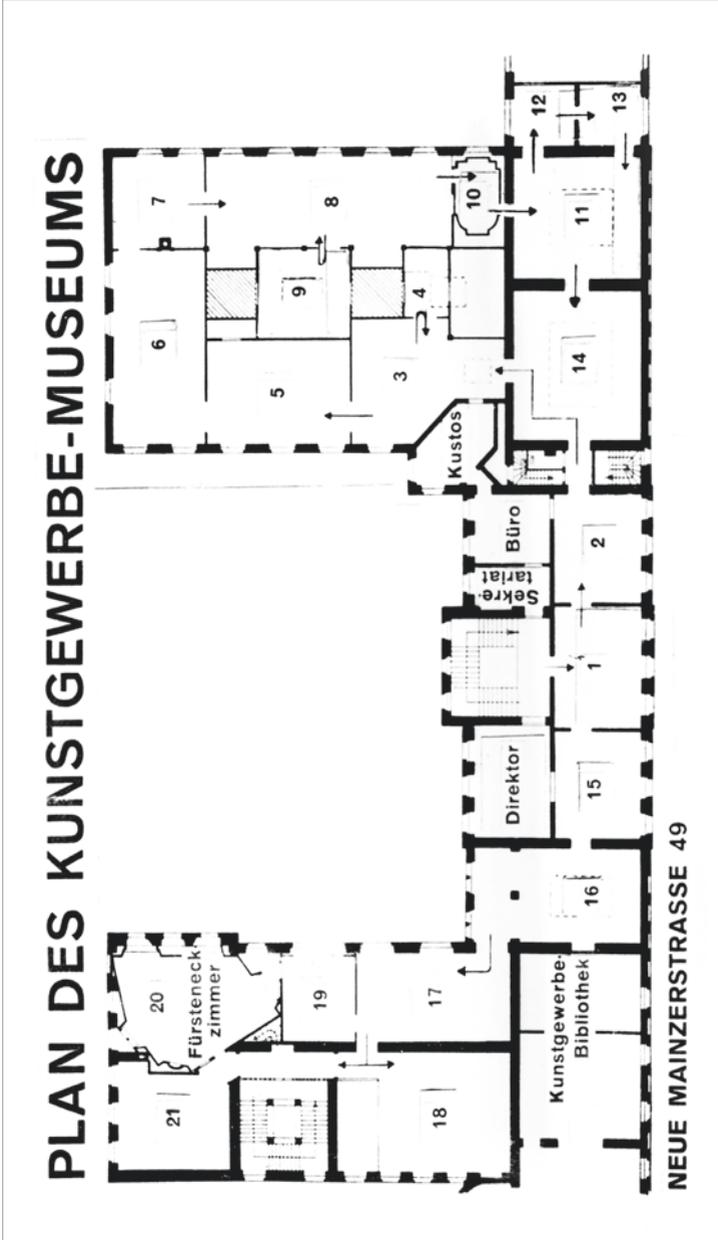
X.3.3 Grundriss und Pläne Museum Angewandte Kunst Frankfurt



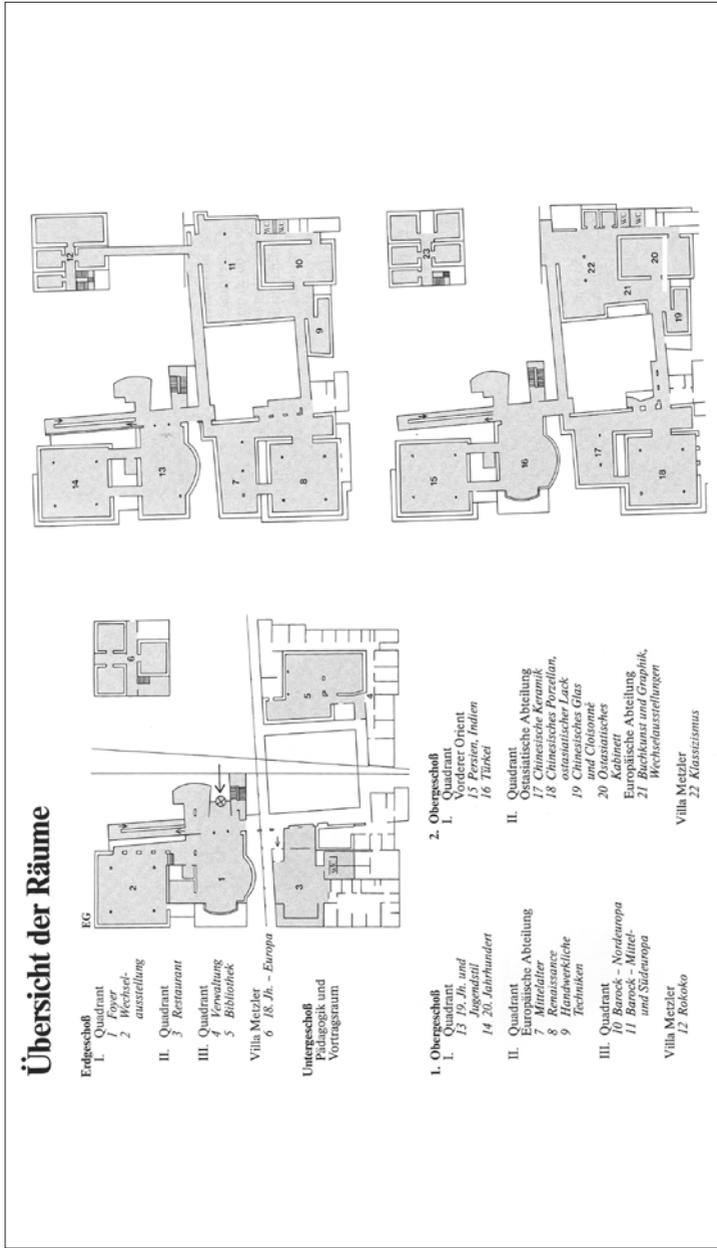
Plan 3.3.1 Plan des Kunstgewerbe-Museums 1908. aus: Katalog Frankfurt 1908, o. P.



Plan 3.3.2 Plan des Kunstgewerbe-Museums um 1918, aus: Katalog Frankfurt [1918] o. P.



Plan 3.3.3 Plan des Kunstgewerbe-Museums 1937, aus: Katalog Frankfurt 1937, Innendeckel



Plan 3.3.4 Plan des Museums 1985, aus: Katalog Frankfurt 1985c, S. 59

### X.3.4 Ausstellungen zu Islamischer Kunst am Museum Angewandte Kunst Frankfurt

1875	Historische Ausstellung kunstgewerblicher Erzeugnisse
1958	Kunst und Kunsthandwerk aus dem Besitz des Mitteldeutschen Kunstgewerbevereins im Museum für Kunsthandwerk zu Frankfurt am Main
1962	Kaukasische Teppiche
1966/1967	Kunst und Kunsthandwerk. Ausstellung im Karmeliterkloster zum 150 jährigen Jubiläum der Polytechnischen Gesellschaft
1968/1969	Sammlung Joseph V. McMullan, Teppiche
1971	Meisterwerke Islamischer Kunst
1971/1972	Persische Teppiche – gemeinsam mit dem Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg
1974	Neuerwerbungen 1956-1974
1985	Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit
1988	Schmuck der islamischen Welt. Ausstellung des L.A. Mayer Memorial Museums Jerusalem
1990	Mäzen für Frankfurter Museen. Die Adolf und Louisa-Häuser-Stiftung für Kunst und Kulturpflege
1993/1994	Yayla. Form und Farbe in türkischer Textilkunst – gemeinsam mit dem Museum für Islamische Kunst Berlin
1995	Messer – Gabel – Löffel
1996	Islamische Keramik aus Tausendundeinem Jahr
1998	Das Schatzhaus Kuwait. Die Sammlung Al-Sabah, Übernahme
2001	Siegel des Sultans. Kalligraphie aus dem Sakip Sabanci Museum Istanbul, Übernahme
2001–2003	Blaue Sehnsucht. Kobaltglasuren zwischen Ost und West
2003	Tanz der Arabeske
2004/2005	Geschriebene Welten. Arabische Kalligraphie und Literatur im Wandel der Zeit – anlässlich der Buchmesse, Gastregion arabische Welt 2004
2006/2007	The Word is sacred - sacred is the Word. Meisterwerke Indischer Manuskriptkunst – anlässlich der Buchmesse, Gastland Indien 2006
2008/2009	Tulpen, Kaftane und Levni. Höfische Mode und Kostümalben aus dem Topkapı Museum Istanbul – anlässlich der Buchmesse, Gastland Türkei 2008
2013/2014	1607 – Aus den frühen Tagen der Globalisierung
2019	Contemporary Muslim Fashions, Übernahme Fine Arts Museums of San Francisco

### X.3.5 Abbildungen Museum Angewandte Kunst Frankfurt



Abb. 3.5.1 Gebäude der Frankfurter Sparkasse 1822 sowie der Polytechnischen Gesellschaft, Neue Mainzer Str. 49 in Frankfurt, o.D., Archiv MAK



Abb. 3.5.2 Eingang Polytechnische Gesellschaft und Kunstgewerbemuseum, o.D., Archiv MAK



Abb. 3.5.3 Museumsbau am Schaubergbau 17, 2018, Foto: MAK

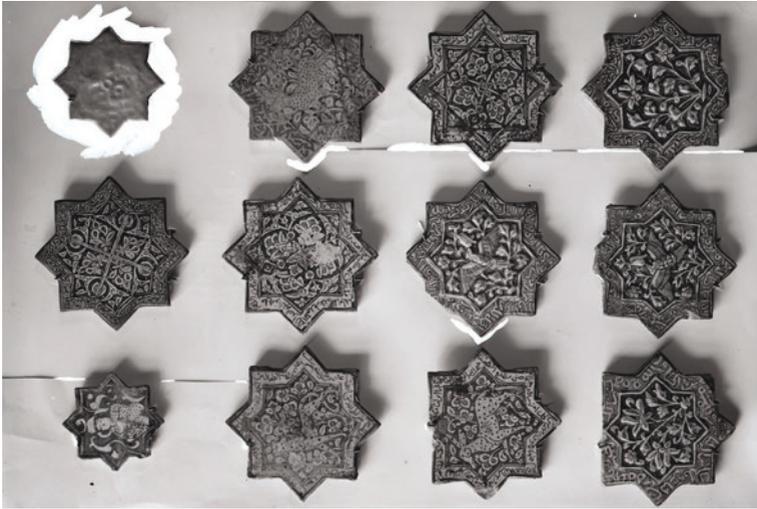


Abb. 3.5.4 Installation von Fliesen, um 1929, Archiv MAK



Abb. 3.5.5 Präsentation Islamischer Keramik, um 1929, Archiv MAK



Abb. 3.5.6 Vitrine Islam Abteilung, um 1929, Archiv MAK



Abb. 3.5.7 Keramikvitrine, um 1929, Archiv MAK



Abb. 3.5.8 Europäisches Porzellan, o.D., Archiv MAK



Abb. 3.5.9 Vitrine mit chinesischem Porzellan, o.D., Archiv MAK



Abb. 3.5.10 Islam Abteilung, Persien-Raum, 1985, Archiv MAK



Abb. 3.5.11 Islam Abteilung, Türkei-Raum, 1985, Archiv MAK



Abb. 3.5.12 Ausstellung „Elementarteile. Aus den Sammlungen“, 2015, Foto: MAK



Abb. 3.5.13 Ausstellung „Elementarteile. Aus den Sammlungen“, 2015, Foto: Deniz Erduman-Çalış

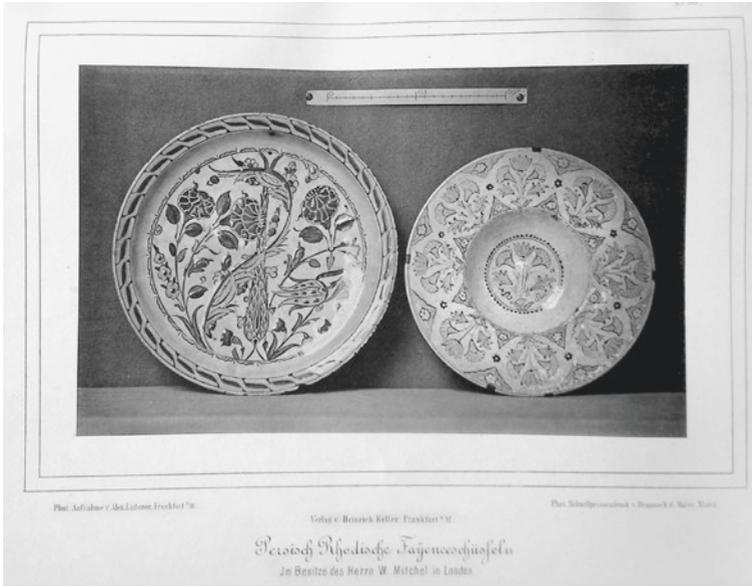


Abb. 3.5.14 Zwei Iznik-Keramiken aus dem Begleitband der Ausstellung „Historische Ausstellung Kunstgewerblicher Erzeugnisse“, aus: Katalog Frankfurt 1877, Abb. 56



Abb. 3.5.15 Iznik Teller, Sammlung Islamische Kunst (Inv.Nr. 622), Foto: MAK



Abb. 3.5.16/3.5.17 Ausstellung „Türkische Kunst und Kultur aus Osmanischer Zeit“, Sonderausstellungsraum EG, 1985, Archiv MAK



Abb. 3.5.18/3.5.19 Ausstellung „Türkische Kunst und Kultur aus Osmanischer Zeit“, Obergeschoss, 1985, Archiv MAK



Abb. 3.5.20/3.5.21 Ausstellung „Islamische Keramik aus tausendundeinem Jahr“, Sonderausstellungsraum EG, 1986, Archiv MAK

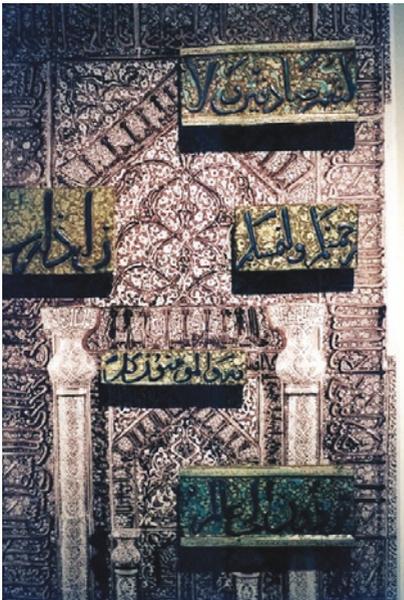


Abb. 3.5.22 Ausstellung „Islamische Keramik aus tausendundeinem Jahr“, Präsentation Wandfliesen, 1986, Archiv MAK



Abb. 3.5.23 Ausstellung „Geschriebene Welten“, Sonderausstellungssaal EG, 2004, Archiv MAK



Abb. 3.5.24 Ausstellung „Geschriebene Welten“, Sonderausstellungssaal EG, 2004, Foto: Axel Schneider, Archiv MAK



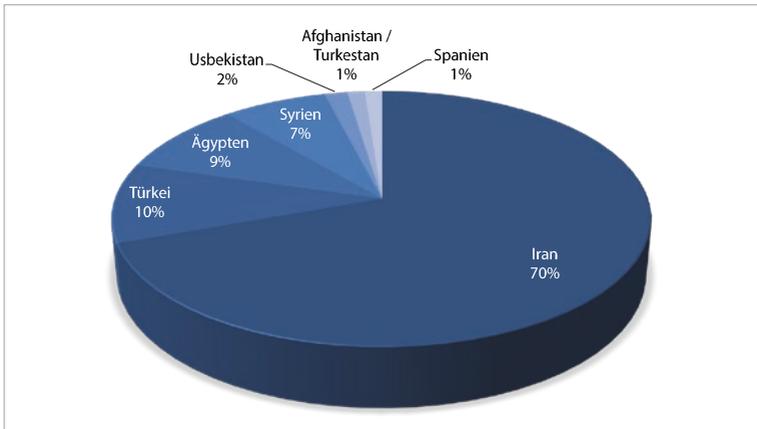
Abb. 3.5.25 Ausstellungsansicht „1607 – Aus den frühen Tagen der Globalisierung“, 2013, Foto: Norbert Miguletz, Archiv MAK



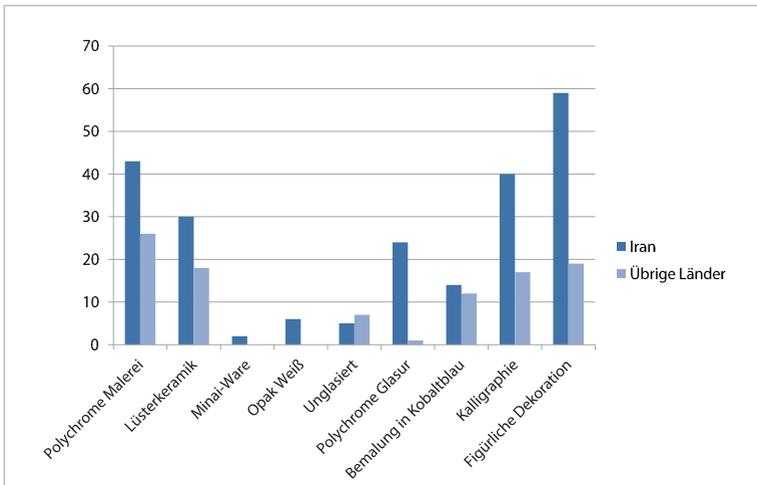
## X.4 Museum für Islamische Kunst Berlin

### X.4.1 Diagramme

#### X.4.1.1 Verteilung der Sammlungsobjekte nach ihren Herkunftsländern



#### X.4.1.2 Dekore und Techniken der gesammelten Keramikobjekte



## X.4.2 Tabellen

### X.4.2.1 Überblick Sammlung Islamische Keramik – IRAN – in Berlin Dahlem, laut Bestandskatalog von 1979

<b>Zeitraum</b>								
Vorislamische Zeit (versch. Länder)	Frühzeit bis Ende 10. Jh.	11.–13. Jh. (Seldschuken u. a.)	13.–15. Jh. (Ilkhaniden/Timuriden)	16.–19. Jh. (Safawiden/Kadscharen)	Gesamt			
14	28	43	57	31	173			
<b>Technik und Dekor (Mehrfachnennung möglich)</b>								
Polychrome Malerei	Lüsterkeramik	Minai	Opak Weiß	Unglasiert	Polychrome (Lauf-/glasur	Bemalung in Kobaltblau	Kalligraphie	Figürliche Dekoration
43	30	2	6	5	24	14	40	59
<b>Formen der 173 Objekte</b>								
Schalen	Schüsseln	Teller/Platten	Näpfe/Kummen	Kannen	Krüge			
48	8	14	5	7	8			
Vasen, Kendis, Flaschen, Kalan	Vorratsgefäße/ Albarelli	Figurinen/Plastiken	Hausmodelle	Fliesen und Fliesenfelder	Sonstige			
32	4	5	3	32	7			

### X.4.2.2 Überblick Sammlung Islamische Keramik – übrige Länder – in Berlin Dahlem, laut Bestandskatalog von 1979

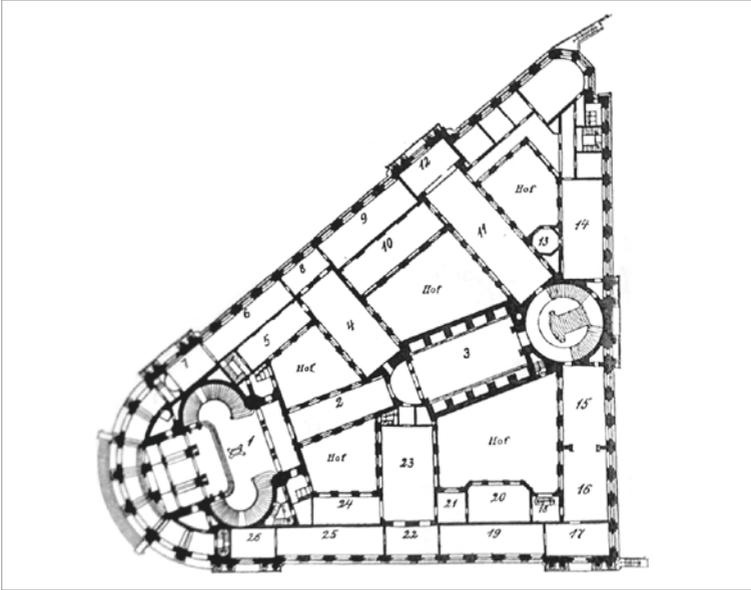
<b>Geographische Verteilung</b>						
Syrien	Ägypten	Türkei	Spanien	Afghanistan/Turkestan	Usbekistan	Gesamt
18	23	25	3	3	4	76
<b>Technik und Dekore (Mehrfachnennung möglich)</b>						
Polychrome Malerei	Lüsterkeramik	Figürliche Dekoration	Polychrome (Lauf-) Glasur	Bemalung in Kobaltblau	Unglasierte Irdenware	Kalligraphie
26	18	19	1	12	7	17
<b>Formen der 76 Objekte</b>						
Schalen	Schüsseln	Teller, Platten	Kannen	Krüge und Filter	Figurinen	Vasen, Kendis, Flaschen, Kalan
24	7	13	7	1	1	7
Becher, Humpen	Vorratsgefäße, Albarelli	Lampen	Kleine Möbel	Fliesen und Fliesenfelder	Sonstige	
1	2	1	1	7	4	

## X.4.2.3 Lünetten aus dem Piyale Paşa Moschee-Komplex Istanbul(?), Iznik 1560 bis 1580

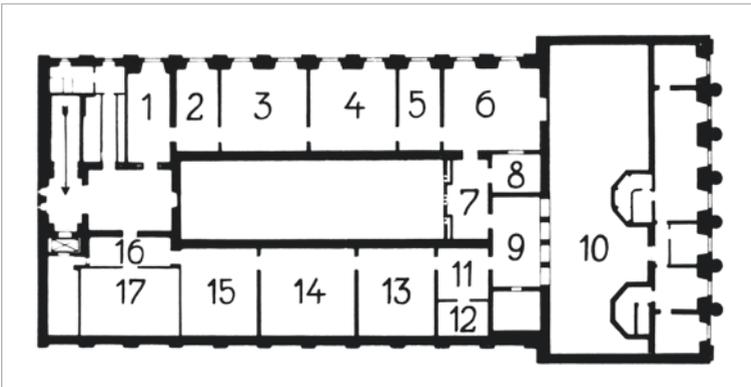
Museum	Inv.Nr.	Anzahl	Erwerb- jahrsjahr	Provenienz	Publikation
Museum für Angewandte Kunst WIEN	Ke 3381	1	1885	Ankauf bei M. Jauffret Wien	– Katalog Wien 1977, S. 77
Louvre PARIS	OA 7508 OA 7509	2	1889	Von Kunsthistoriker Germain Bapst (1853–1921) aus Istanbul mitgebracht	– Migeon 1922, S. 44 – Katalog Paris 1922, S. 33 – Katalog Paris 1971, Nr. 102
Musée des Arts Décoratifs PARIS	AD 5991	1	1890	Gekauft von der Union Centrale des Arts Décoratifs bei Alexis Sorlin-Dorigny, Beschäftigt als Restaurator in Istanbul (Hitzel 2007, S. 162)	– Katalog Paris 1990, S. 139, Nr. 146 – Denny 2005, S. 208, Abb. S. 212 – Katalog Paris 2012, S. 347–349 – Koechlin und Alfassa 1928, S. 55
Museum für Islamische Kunst BERLIN	1891, 102	1	1891	Erworben von Sir Frederic Smythe, Istanbul	– Falke 1896, S. 44 – Katalog Berlin 1960, Abb. 9 – Katalog Berlin 2001, S. 184–185 – Katalog Berlin 2004, S. 202
Museum für Angewandte Kunst KÖLN	E 810	1	1892	Erworben vom Kunstgewerbemuseum Berlin, Sammlung Sir Frederic Smythe Konstantinopel	– Katalog Köln 1907, S. 126 – Katalog Köln 1966, S. 94f – Katalog Düsseldorf 1973, S. 234 – Katalog Frankfurt 1985a, S. 175 – Katalog Dresden 1995, S. 117
Victoria and Albert Museum LONDON	1889– 1897	1	1897	Erworben von Edgar und Alice Whitaker, Verwalter des Nachlasses von William Henry Wrench (1836–96), britischer Konsul im Osmanischen Reich	– Crill und Stanley (Hrsg.) 2006, S. 70 – Lane 1960, S. 21

Museum	Inv.Nr.	Anzahl	Erwerb- jahrsjahr	Provenienz	Publikation
Gemeentemuseum DEN HAAG	0003119	1	Publiziert 1904 Verkauf 1908, 1925 und 1942	Sammlung Octave Homberg (1844–1907), Versteigerung Mai 1908 in der Galerie Georges Petit, Paris, Versteigerung November 1925 im Hôtel Drouot, Paris, Erwerb durch Keramiksammler Jacob Willem van Achterbergh (1884–1965), Ankauf 1942 Gemeentemuseum Den Haag	– Migeon 1904, S. 32 – Auktionskatalog Galerie Georges Petit Paris, 11.–16.05.1908, Nr. 240 – Auktionskatalog Hotel Drouot Paris, 27.–28. 11.1925, Nr. 51 – Katalog Den Haag 1982, S. 526 und Abb. 11, S. 528 – Katalog Den Haag 2018, S. 210
Museum of Fine Arts BOSTON	06.2437	1	1906	Aus dem Besitz von Martin Brimmer, erster Direktor des Museums, gest. 1896	– Katalog Washington 1987, S. 280f
Museu Calouste Gulbenkian LISSABON	1598-A 1598	2	1921	Sammlung Calouste Gulbenkian (1869–1955), Lünetten kamen nach Europa durch G. Baptiste, Französischer Botschafter im O.R.	– Katalog Lissabon 1963, Nr. 52 – Katalog London 1976, S. 270 – Paris 1990, S. 140 – Katalog New York 1999, S. 69 – Turan Bakir 1999, S. 158f – Katalog Madrid 2001, S. 50 – Katalog Lissabon 2001, S. 50 – Katalog Lissabon 2009, S. 124, (74)
Verbleib unbekannt			1992 und 2004	Zwei Fliesen aus der Mitte einer weiteren Lünette, Verkauft bei Christie's London am 27.4.2004, Provenienzangabe: Auktion Nagel Stuttgart 1992	– Auktionskatalog Christie's London, LosNr. 326

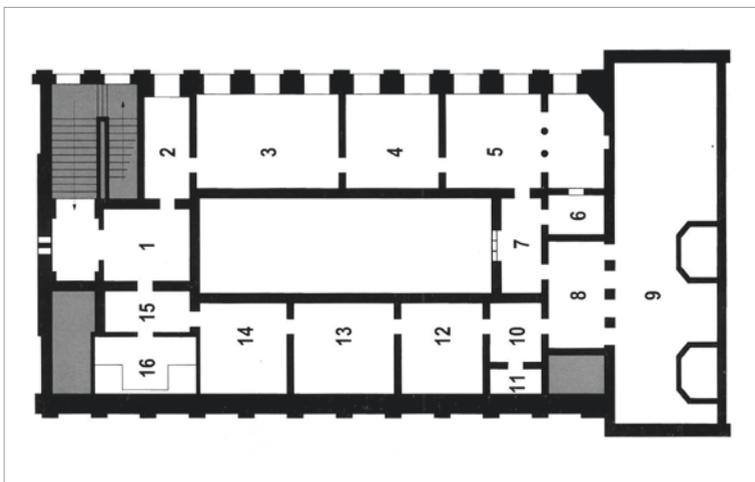
### X.4.3 Grundrisse und Pläne Museum für Islamische Kunst Berlin



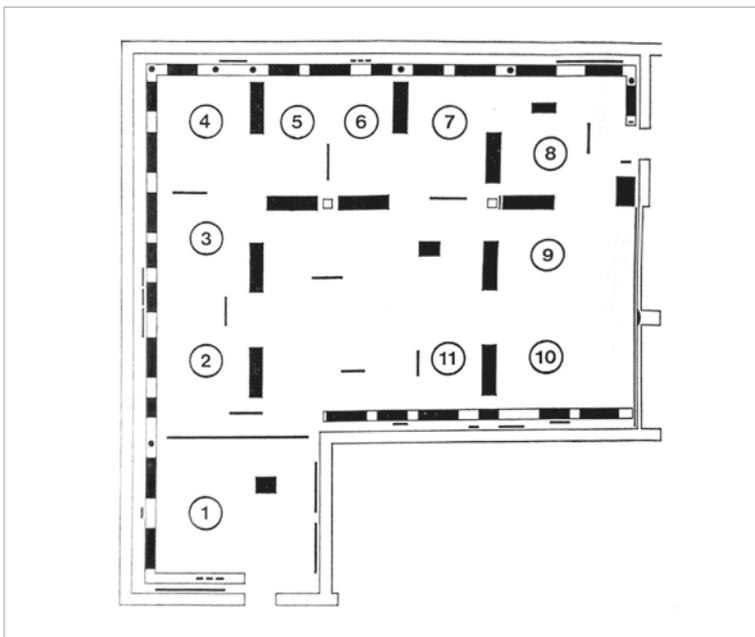
Plan 4.3.1 Grundriss Erdgeschoss, Kaiser-Friedrich-Museum mit den Räumen der Islamischen Abteilung von 1904, nach Troelenberg 2014, S. 88



Plan 4.3.2 Grundriss 2. Obergeschoss, Museum für Islamische Kunst im Pergamonmuseum. Stand 1933, aus: Kühnel 1933, S. 2



Plan 4.3.3 Grundriss Museum für Islamische Kunst im Pergamonmuseum, Stand 2001, nach Katalog Berlin 2001, S.2



Plan 4.3.4 Grundriss Dahlem 1971, Ordner „Führungsblätter“ Archiv MIK

## X.4.4 Ausstellungen am Museum für Islamische Kunst Berlin

---

### Kaiser-Friedrich-Museum

---

1923	Sammlung Dr. Draeger
1924	Dezember Fayencen von Paul Dresler (Töpferei Grootenburg, Crefeld)
1926	Ausstellung von Neuerwerbungen und Geschenken von Gönnern und Freunden der Abteilung anlässlich des 60. Geburtstages Ihres Direktors
1927	(Februar – März) Neuerwerbungen, Geschenke und Leihgaben
1927	(Herbst) Spanisch-maurische Kunst
1928	Große Gebetsnische aus Lüsterfliesen von der Meidan-Moschee in Kaschan sowie kleinere Gebetsnische aus einem Mausoleum in Kum
1928/29	01.10.1928 bis März 1929 Sonderausstellung Persische Keramik (vom 8.–17. Jh.)
1929	Keramik des islamischen Orients
1930	August Ergebnisse der Ktesiphon-Expedition 1928/29
1930	21.09.1930 bis 31.12.1930 Sasanidische und parthische Kunst
1931	bis April Sasanidische Kunst
1932	03.05.1932 bis 30.06.1932 Islamische Kunst aus Berliner Privatbesitz (Saal 22 und 25)
1932	06.09 1932 bis Oktober 1932 Persische Baukunst. Photographische Aufnahmen von A. U. Pope

---

### Pergamonmuseum

---

1932/33	17.12.1932 bis 1.03.1933 Islamische Kunst: Leihgaben aus Berliner Privatbesitz (Vorhalle)
1933	01.03.1933 bis 01.06.1933 Islamische Kunst aus der Sammlung Dr. Max Ginsberg (Vorhalle)
1933	01.03.1933 bis 31.05.1933 Indische Porträts (Miniaturenraum)
1933	01.06.1933 bis 30.09.1933 Tier und Gerät in der islamischen Kunst (Vorhalle)

---

1933	01.06.1933 bis 30.09.1933 Tiermotive in der Moghulmalerei (Miniaturenraum)
1933	01.10.1933 bis 31.12.1933 Parthische Keramik (Vorhalle)
1933	01.10.1933 bis 30.11.1933 Die Frau in der indischen Miniatur (Miniaturenraum)
1933/34	01.12.1933 bis 30.01.1934 Abendländische Einflüsse in der indischen Miniaturmalerei (Miniaturenraum)
1934	01.01.1934 bis 31.03.1934 Islamische Glaskunst
1934	01.02.1934 bis 31.03.1934 Leben am Hofe der Moghulkaiser (Miniaturenraum)
1934	01.4.1934 bis 30.4.1934 Leuchter und Lampe in der islamischen Kunst (Vorhalle)
1934	01.05.1934 bis 30.06.1934 Leucht- und Räuchergerät in der islamischen Kunst (Vorhalle)
1934	01.04.1934 bis 31.05.1934 Eremiten und Fakire in der Moghulmalerei (Miniaturenraum)
1934/35	01.07.1934 bis 28.02.1935 Arabische Kalligraphie (Vorhalle)
1934	01.06.1934 bis 30.09.1934 Meisterwerke indischer Miniaturmalerei (Miniaturenraum)
1934	01.10.1934 bis 31. 12.1934 Indische Miniaturen aus der Zeit Kaiser Djahangirs (Miniaturenraum)
1935	01.01.1935 bis 28.02.1935 Hindumotive in der Moghulmalerei Indiens (Miniaturenraum)
1935	01.03.1935 bis 30.06.1935 Chinesische Einflüsse in der islamischen Kunst (Vorhalle)
1935	01.03.1935 bis 30.06.1935 Die Landschaft in der indischen Miniaturmalerei (Miniaturenraum)
1935	01.07.1935 bis 30.09.1935 Islamische Stoffe (Vorhalle)
1935	01.06.1935 bis 30.09.1935 Die Entwicklung der indischen Miniatur (Miniaturenraum)
1935/36	01.10.1935 bis 15.01.1936 Europäische Darstellungen aus dem Orient (Vorhalle)
1936	15.01.1936 bis 29.02.1936 Chinesische Einflüsse in der islamischen Kunst (Vorhalle) (Wiedergaben von Sarkis Katchadourian) (Vorhalle)

1936	01.03.1936 bis 30.07.1936 Indische Miniaturen des 16.–18.Jh. (Miniaturenraum)
1936/37	01.08.1936 bis 30.06.1937 Neuerwerbungen seit 1933 (Vorhalle)
1937	01.07.1937 bis 31.12.1937 Islamische Schreibkunst (Vorhalle)
1938	01.01.1938 bis 30. 07.1938 Islamische Stoffe aus ägyptischen Gräbern (Vorhalle)
1938/39	01.08.1938 bis 08.01.1939 Islamische Buchkunst aus Privatbesitz (Vorhalle)
1939	10.01.1939 bis 30.04.1939 Neuerwerbungen 1936–1938 (Vorhalle)
1939	01.05.1939 bis 30.07.1939 Aus der Werkstatt islamischer Künstler (Gussformen, Model und Fehlbrände) (Vorhalle)
1940	14.07.1940 bis ? Baukunst des Islam. Photographische Aufnahmen und Vergrößerungen

### Schlossmuseum Berlin

1946	21.12.1946 bis ? Wiedersehen mit Museumsgut
------	--

### Pergamonmuseum Ostberlin

1963	Bettler und Höflinge – Iranische Miniaturen aus der Zeit des Riza Abbasi. Eine Ausstellung der schönsten Miniaturen der Safawiden-Epoche aus dem Besitz des Museums
1966	05.1966 Miniaturen aus Indien. Eine Ausstellung mit Leihgaben aus Indien
1972	14.05.1972 bis 17.09.1972 Orientalische Wirkteppiche. Eine Ausstellung von 18 Kelims aus dem Besitz des Museums und aus Privatbesitz in den Räumen des Alten Museums
1972	16.08.1972 bis 26.11.1972 Indische Miniaturmalerei und Beispiele des Kunsthandwerks. Eine Ausstellung anlässlich des 25. Jahrestages der Unabhängigkeit Indiens mit Miniaturen aus dem Bestand des Museums und des Museums für Kunsthandwerk sowie aus dem Staatlichen Museum für Völkerkunde Dresden
1973/74	05.09.1973 bis 06.01.1974 Turkmenische Teppiche

1973/75	? bis 06.1975 Indische Miniaturen des 17.–18. Jh. vom Hof der Moghul-Herrscher (Buchkunstkabinett)
1974	01.1974 bis 03.1974 Die islamische Welt in der europäischen Literatur des 16. bis 18. Jahrhunderts
1975-77	06.1975 bis 08.1977 Der Moghulmaler Mihr Tschand und sein Umkreis (Buchkunstkabinett)
1975/76	12.1975 bis 02.1976 Islamische Keramik aus Museen der DDR
1977	09.1976 bis 07.1977 Moghulmalerei des 17.–18. Jh. in Indien (Buchkunstkabinett)
1978	05.06.1978 bis 20.08.1978 Palästinensische Volkskunst. Eine Ausstellung der Abteilung Künstlerische Kultur der Palästinensischen Befreiungsorganisation
1981	01.07.1981 bis 30.08.1981 Teppiche und Teppicherzeugnisse der Völker Mittelasiens und Transkaukasiens
1981/82	23.09.1981 bis 25.04.1982 Meisterwerke der Moghul-Malerei (Buchkunstkabinett)
1984	22.10.1984 bis 02.12.1984 Orientalische illustrierte Handschriften. Handschriften und Einzelblätter aus Museen und Bibliotheken der Deutschen Demokratischen Republik
1985	21.06.1985 bis 21.04.1985 Friedrich Sarre – Sammler, Reisender, Gelehrter. Eine Ausstellung anlässlich des 120jährigen Geburtstages des ersten Direktors der Sammlung (Mschatta-Saal)
1985	18.10.1985 bis 20.04.1985 Indische Miniaturen der Moghulzeit (Miniaturenkabinett)
1986	07.05.1986 bis 20.07.1986 Orientalische Kelims
1987	02.07.1987 bis 17.08.1987 Die erste türkische Gesandtschaft in Berlin 1763. Eine Ausstellung anlässlich des 750jährigen Bestehens von Berlin
1987	26.08.1986 bis 15.05.1987 Das Tier in der Moghulmalerei des 17.–18. Jh. (Buchkunstkabinett)
1988	17.02.1988 bis 08.05.1988 Die Frauengestalt in der Moghulmalerei des 17.–18. Jh. (Buchkunstkabinett)
1988	18.05.1988 bis 02.10.1988 Silberschmuck aus Libyen (Buchkunstkabinett)

1989	Sommer 1989 Die Welt des Islam – Publikationen aus Verlagen der DDR, 1949–1989
1990	02.04.1990 bis 25.09.1990 Kostbarkeiten orientalischer Buchkunst (Buchkunstkabinett)
1991/92	17.11.1991 bis 19.01.1992 Die Miniaturen der Berliner Baisongur-Handschrift. Erste Ausstellung sämtlicher Miniaturen der 1420 datierten Handschrift nach 45 Jahren der Trennung (Buchkunstkabinett)

---

### Central Repository Schloss Celle

1947	05.04.1947 bis 04.05.1947 Islamische Kunst. Ausstellung von Werken aus der Sammlung des Museums für Islamische im Central Repository Schloss Celle
------	---

---

### Bruno-Paul-Bau Dahlem

1965	Erwerbungen Islamischer Kunst 1954-1964 Sonderausstellung anlässlich der Gedenkfeier für Prof. Dr. Ernst Kühnel (1882–1964) und Prof. Dr. Kurt Erdmann (1901-1964)
------	---

---

### Museen Dahlem

1981	20.06.1981 bis 23.08.1981 Islamische Kunst. Meisterwerke aus dem Metropolitan Museum of Art, New York
1986/87	10.09.1986 bis 23.11.1986 Islamische Kunst - Verborgene Schätze (Selm, Schloss Cappenberg)
1988	25.06.1988 bis 31.07.1988 Schätze aus dem Topkapi Serail. Das Zeitalter Süleymans des Prächtigen (Große Orangerie, Schloss Charlottenburg)

---

### Pergamonmuseum nach der Wiedervereinigung

1993	24.02.1993 bis 23.05.1993 Die Frauengestalt in der indischen Miniaturmalerei (Buchkunstkabinett)
1993	26.05.1993 bis 01.08.1993 Yayla – Form und Farbe in türkischer Textilkunst (Sonderausstellungshalle Dahlem)
1993	26.05.1993 bis 01.08.1993 Die Berliner Teppichsammlung (Dahlem und Pergamonmuseum)
1993	26.05.1993 bis 17.10.1993 Teppiche und Textilien in der indischen Miniaturmalerei (Buchkunstkabinett)

1993	26.05.1993 bis 01.08.1993 Die klassischen Berliner Teppiche. Fragmente und Verluste
1993/94	20.10.1993 bis 30.01.1994 Wunderbare Welt. Die Kosmographie des al-Qazwini (Buchkunstkabinett)
1993/94	20.10.1993 bis 30.01.1994 (Dahlem und Pergamonmuseum) Drache-Phönix-Doppeladler
1994	02.02.1994 bis 10.04.1994 Porträtkunst in der Moghulmalerei (Buchkunstkabinett)
1994	13.04.1994 bis 03.07.1994 Islamische Schriftkunst (Buchkunstkabinett)
1994	06.07.1994 bis 25.09.1994 Tierdarstellungen in der Moghulmalerei (Buchkunstkabinett)
1994/95	28.09.1994 bis 08.01.1995 Schätze islamischer Buchkunst I (Buchkunstkabinett)
1994/95	26.12.1994 bis 03.09.1995 Das Staunen der Welt. Das Morgenland und Friedrich II. (1194–1250)
1995	11.01.1995 bis 08.05.1995 Die Falkenjagd im Indien der Moghul-Kaiser. Schätze islamischer Buchkunst II (Buchkunstkabinett)
1995	09.05.1995 bis 30.07.1995 Randmalereien in der islamischen Buchkunst (Buchkunstkabinett)
1995	01.08.1995 bis 15.10.1995 Neuerwerbungen islamischer Buchkunst (Buchkunstkabinett)
1995/96	18.10.1995 bis 14.04.1996 Wilhelm von Bode und die Berliner Teppichsammlung
1995/96	29.10.1995 bis 03.03.1996 Schätze der Alhambra. Islamische Kunst aus Andalusien. In Zusammenarbeit mit dem Haus der Kulturen der Welt (Kulturforum)
1995/96	18.10.1995 bis 18.02.1996 Zu Pferd mit Stift und Kamera: Die kleinasiatische Reise von Friedrich Sarre (1895) (Buchkunstkabinett)
1996	27.02.1996 bis 26.05.1996 Die Jagd in der islamischen Buchmalerei (Buchkunstkabinett)
1996	04.06.1996 bis 06.09.1996 Illustrationen zur persischen Literatur (Buchkunstkabinett)
1996/97	06.09.1996 bis 12.01.1997 Die Malereien des Aleppo-Zimmers und die islamische Miniaturmalerei (Buchkunstkabinett)

1996/97	15.09.1996 bis 12.01.1997 Gott ist mit den Großzügigen: Ein christlich-orientalisches Wohnhaus des 17. Jahrhunderts aus Aleppo/Syrien
1997	14.01.1997 bis 13.04.1997 Pferd und Reiter in der Moghul-Malerei (Buchkunstkabinett)
1997/98	16.12.1997 bis 15.03.1998 Am Hof der Moghul-Kaiser (Buchkunstkabinett)
1998	17.03.1998 bis 21.06.1998 Tiere und Blumen in der Moghulmalerei (Buchkunstkabinett)
1998	30.06.1998 bis 27.09.1998 Schreibkunst am Hof der Moghul-Kaiser (Buchkunstkabinett)
1998/99	13.10.1998 bis 17.01.1999 Porträtkunst in Moghul-Indien (Buchkunstkabinett)
1999	02.02.1999 bis 30.04.1999 Architekturdarstellungen in der Moghul-Malerei (Buchkunstkabinett)
1999	02.05.1999 bis 02.08.1999 Meisterwerke islamischer Buchkunst (Buchkunstkabinett)
1998/99	11.09.1998 bis 10.01.1999 (Wissenschaftszentrum Bonn) 06.02.1999 bis 16.04.1999 (Keramikmuseum Mettlach) 15.06.1999 bis 15.08.1999 (Schloss Cappenberg Selm)
2002	21.03.2002 bis 30.06.2002 Nauruz. Das persische Neujahrsfest
2002	31.05.2002 bis 11.08.2002 Konstantinopel und Istanbul. Historische Photographien von Cornelius Gurlitt
2002	31.05.2002 bis 11.08.2002 Panoramaphotos aus den Städten des Jemen
2002	14.07.2002 bis 01.12.2002 Das besondere Kunstwerk. Skulpturen aus dem Tempel des Sonnengottes in Hatra. Vorislamische Kunst – Die iranischen Parther
2002	16.08.2002 bis 03.11.2002 Die Cassirer-Teppiche – der Geschmack am Orientteppich
2002	16.08.2002 bis 03.11.2002 Teppiche und Textilien in der indischen Miniaturmalerei (Buchkunstkabinett)
2002/03	01.10.2002 bis 10.01.2003 Restaurieren – Präsentieren. Weniger ist oft mehr – vom Teppich zum Fragment
2002/03	05.11.2002 bis 19.01.2003 Starke Elefanten – edle Pferde. Die Reittiere am Moghulhof (Buchkunstkabinett)

2003	25.01.2003 bis 06.04.2003 Textile Botschaften
2003	12.04.2003 bis 15.06.2003 550 Jahre osmanische Eroberung von Konstantinopel
2003	23.05.2003 bis 14.09.2003 Dresden nach der Flut. Zelt, Pferd und Kaftan aus der Türkenbeute der Dresdner Rüstkammer
2003/04	22.06.2003 bis 28.03.2004 Islam in Kathedralen. Bilder des Antichristen in der romanischen Skulptur in Fotos des Künstlers Claudio Lange
2003	24.06.2003 bis 17.08.2003 Ein Besuch des tunesischen Museums von Raqqada/Kairouan in Berlin
2003	27.06.2003 bis 14.09.2003 Ein irakischer Künstler im Exil. Graphiken von Fathel Neema
2003	11.07.2003 bis 07.09.2003 Textilien aus dem marokkanischen Anti-Atlas
2003	19.08.2003 bis 23.11.2003 Die Kaiserliche Familie. Aufstieg und Niedergang der Moghuln in Indien (Buchkunstkabinett)
2003/04	28.11.2003 bis 28.03.2004 Aus Täbris und Smyrna nach Berlin. Der Orientteppich und die Berliner Diwandecke
2004	20.02.2004 bis 16.05.2004 Reise des Auges in Syrien. Fotografien einer Künstlerin von Gabriele Heidecker
2004	06.04.2004 bis 04.07.2004 Fabulierkunst als Lebensrettung. Übersetzungen und Illustrationen zu 1001 Nacht
2004	29.06.2004 bis 12.09.2004 Himmelsfarbe und gebrannte Erde. Ziegelarchitektur in Usbekistan. Fotografien von Karin Eisenmann
2004	06.07.2004 bis 03.10.2004 Islamische Frömmigkeit in Indien. Albumblätter der Moghulzeit (16.–18. Jh.) (Buchkunstkabinett)
2004	27.08.2004 bis 12.09.2004 Osmanisch-türkische Kalligrafien und Urkunden im Rahmen des türkischen Festivals şimdi – now
2004	19.10.2004 bis 19.10.2004 Hamidas Lied. Die 100 Jahre einer Muslimin an der Spree
2004/05	19.10.2004 bis 16.01.2005 Islamische Kunst in Berliner Sammlungen. 100 Jahre Museum für Islamische Kunst in Berlin

2005	29.01.2005 bis 11.04.2005 Gold und Juwelen im Indien der Moghulzeit – Schatzhaus der Welt (Martin-Gropius-Bau)
2005	29.01.2005 bis 15.05.2005 Frauen am Moghul-Hof (Buchkunstkabinett)
2005	29.04.2005 bis 05.06.2005 Wächter. Installation der iranischen Künstlerin Farkhondeh Shahroudi bei den orientalischen Rüstungen
2005	05.05.2005 bis 31.07.2005 Osmanische Kostümalben. Handschriften aus Berliner Bibliotheken und der Staats- und Universitätsbibliothek Bremen
2005	05.07.2005 bis 25.09.2005 Kairo – damals und heute. Fotografien der Mamlukenbauten von Sir Keppel A. C. Creswell und deren heutiges Aussehen
2005	02.08.2005 bis 30.10.2005 Zeitlose Leidenschaften. Miniaturmalerei aus den romantischen Epen des persischen Dichters Nizami (1141-1209) (Buchkunstkabinett)
2005/06	14.10.2005 bis 15.01.2006 Islamische Architektur im Gangesdelta. Historische Bauten in Bangladesh nach Fotos von Babu Ahmed
2005 /06	01.11.2005 bis 29.01.2006 Persisch-arabische Kalligraphien alter ostislamischer Meister (Buchkunstkabinett)
2005/06	18.11.2005 bis 15.01.2006 Transformation – Der Koranständler. Westliche Bilder der Malerin Elisabeth Rößler zu einem östlichen Faltpult
2006	31.01.2006 bis 01.05.2006 Geflügelte Schönheit. Naturentdeckung in der persischen und monghulindischen Miniaturmalerei (Buchkunstkabinett)
2006	04.05.2006 bis 09.07.2006 In Persern Büchern steht's geschrieben. Jörg Ahrnt im zeichnerischen Dialog mit Ludwig Wilde (Buchkunstkabinett)
2006	20.05.2006 bis 25.06.2006 Das Spiel des Schach. Ein Spiel aus dem Osten
2006	04.07.2006 bis 20.08.2006 Archäologische Zeichnungen und künstlerische Arbeiten von Jürgen Schmidt – DAI Bagdad
2006	15.07.2006 bis 31.08.2006 Tinte und Gold. Meisterwerke der Islamischen Kalligraphie (Buchkunstkabinett)
2006	22.08.2006 bis 15.10.2006 Usbekistan – historisch und modern

2006/07	05.09.2006 bis 07.01.2007 Randmalereien in der islamischen Buchkunst (Buchkunstkabinett)
2006/07	07.10.2006 bis 21.01.2007 Heinz Mack. Transit zwischen Okzident und Orient. Faszination und Inspiration der islamischen Kultur im Werk des Künstlers. Ein Werkaspekt 1950–2006
2006/07	28.10.2006 bis 07.01.2007 Osmanische Teppiche in Siebenbürgen
2006/07	11.11.2006 bis 02.09.2007 Die Dschazira – Kulturlandschaft zwischen Euphrat und Tigris
2007	10.03.2007 bis 22.04.2007 Koranwissenschaften und Gebetbücher
2007	31.03.2007 bis 19.08.2007 Orientfotos um 1900 von Friedrich Sarre
2007	12.04.2007 bis 24.05.2007 Tuba. Die iranische Frau. Fotos unserer Zeit
2007	23.04.2007 bis 17.06.2007 Wie es Euch gefällt. Mihr Chand Maler und Kopist. Albumblätter der späten Moghulzeit (1765–1785) (Buchkunstkabinett)
2007	07.07.2007 bis 12.08.2007 Islamische Elfenbeinmalerei aus Sizilien
2007	03.09.2007 bis 21.10.2007 Höfische persische und arabische Kalligraphien aus den Moghulalben (Buchkunstkabinett)
2007/08	26.10.2007 bis 27.01.2008 Paperroads – Wolfgang Tiemann
2007/08	27.10.2007 bis 10.02.2008 Türkische Stickereien aus deutschem Privatbesitz
2007/08	27.11.2007 bis 17.02.2008 Sammlerglück. Islamische Kunst aus der Sammlung Edmund de Unger
2007/08	30.11.2007 bis 03.02.2008 Preußen in Ägypten – Ägypten in Preußen. Die Königlich Preußische Expedition nach Ägypten (1842–1845)
2008	11.02.2008 bis 27.04.2008 Heilige und Sufis im Islam
2008	05.05.2008 bis 22.06.2008 Lukas Werth in Pakistan
2008	16.05.2008 bis 29.06.2008 Turkish Delight. Türkiye'den Tasarım – Design aus der Türkei

2008	04.07.2008 bis 14.09.2008 Syrien – Antike und islamische Kunst in Fotografien von K. H. Rothenberger
2008	10.07.2008 bis 07.09.2008 Naqsh – Einblicke in Gender und Rollenbilder in Iran
2008	11.09.2008 bis 25.09.2008 Sammlung Weltensand. Qutri – die Diagonale als Brücke. Installation von Elvira Wersche
2008/09	03.10.2008 bis 18.01.2009 Orient-Bilder / Bilder-Orient. Imaginationen des Fin de siècle
2008/09	11.10.2008 bis 11.01.2009 Mythos Farbe. Klassische anatolische Kelims aus einer Privatsammlung
2008/09	12.12.2008 bis 21.06.2009 Marwan. Die 99 Anlitze
2009	10.04.2009 bis 15.07.2009 Frauen in der Moghulmalerei. Indische Albumblätter aus dem 17. und 18. Jh. (Buchkunstkabinett)
2009	21.07.2009 bis 15.10.2009 Architektur im Bild (Buchkunstkabinett)
2009	28.09.2009 bis 06.12.2009 Suzani
2009/10	18.12.2009 bis 14.02.2010 Wohnwelten
2010	05.03.2010 bis 30.05.2010 Ein indischer Aristokrat. Louis Henri de Polier und seine Sammelalben (Buchkunstkabinett)
2010	18.03.2010 bis 17.06.2012 Sammlerglück. Meisterwerke islamischer Kunst aus der Keir Collection
2010	04.06.2010 bis 19.08.2010 Geschriebene Bilder. Kalligraphische Höhepunkte des 16. bis 18. Jahrhunderts (Buchkunstkabinett)
2010/11	10.09.2010 bis 13.02.2011 Vorsicht Glas! Zerbrechliche Kunst 700-2010
2011	19.03.2011 bis 03.07.2011 Schahname. Heroische Zeiten. Tausend Jahre persisches Buch der Könige (Buchkunstkabinett)
2011	15.07.2011 bis 06.11.2011 Festdarstellungen in der Islamischen Kunst. Feiern am Indischen Hof (Buchkunstkabinett)
2011/12	11.11.2011 bis 06.05.2012 Von Medina an die jordanische Grenze. Fotografien von Ursula Schulz-Dornburg

2011/12	02.12.2011 bis 04.03.2012 Tehran 50. Ein halbes Jahrhundert deutsche Archäologie in Iran
2012	26.01.2012 bis 09.04.2012 Roads of Arabia. Archäologische Schätze aus Saudi-Arabien
2012	11.05.2012 bis 12.08.2012 Faszination Blau-Weiß. Chinesisches Porzellan in islamischer Miniaturmalerei (Buchkunstkabinett)
2012	30.08.2012 bis 02.12.2012 Damaskus und Aleppo – bedrohte Städte von Welt
2013	18.01.2013 bis 26.05.2013 Samarra – Zentrum der Welt. 100 und 1 Jahr archäologische Forschung am Tigris
2013	03.06.2013 bis 01.09.2013 Meisterwerke aus dem Serail. Malereien aus den Klebealben des Heinrich Friedrich von Diez
2013	06.09.2013 bis 08.12.2013 Für viele erschwinglich. Bedruckte Gewebe aus ägyptischen Gräbern
2013/14	13.12.2013 bis 16.03.2014 Zierrat und Zunge: Bucheinbände aus der islamischen Welt (Buchkunstkabinett)
2014	21.03.2014 bis 22.06.2014 Genuss und Rausch. Wein, Tabak und Drogen in indischen Malereien (Buchkunstkabinett)
2014	27.06.2014 bis 28.09.2014 Stolz und Leidenschaft. Männerdarstellungen in der Moghulzeit (1526–1858) (Buchkunstkabinett)
2015	20.03.2015 bis 21.06.2015 Picknick im Park. Gärten in islamischer Miniaturmalerei (Buchkunstkabinett)
2015	03.07.2015 bis 18.10.2015 Aatifi – News from Afghanistan. Malerei, Grafik und Video
2015/16	23.10.2015 bis 24.01.2016 Wie die islamische Kunst nach Berlin kam. Der Sammler und Friedrich Sarre Museumsdirektor
2016	29.01.2016 bis 24.04.2016 Mystische Reisende: Sufis, Asketen und Heilige Männer (Buchkunstkabinett)
2016	29.04.2016 bis 24.07.2016 Worte lesen – Worte fühlen. Eine Einführung zum Koran in Berliner Sammlungen

2016	29.07.2016 bis 30.10.2016 Kontrast Syrien. Fotografien von Mohamad Al Roumi
2016/17	15.11.2016 bis 02.04.2017 Das Erbe der alten Könige. Ktesiphon und die persischen Quellen islamischer Kunst
2017	05.05.2017 bis 30.06.2017 Iran. Aufbruch in die Moderne
2017	14.04.2017 bis 15.10.2017 Gläubiges Staunen – Biblische Traditionen in der islamischen Welt (Buchkunstkabinett)
2017	20.10.2017 bis 26.01.2018 Behaglich: Teppiche in indischen Miniaturmalereien (Buchkunstkabinett)
2018	26.01.2018 bis 09.04.2018 Perched / Zwischenlandung. Eine Installation von Felekşan Onar
2018	26.01.2018 bis 15.04.2018 Kopie und Meisterschaft (Buchkunstkabinett)
2018	20.04.2018 bis 08.07.2018 Die Galerie im Buch. Islamische Sammelalben (Buchkunstkabinett)
2018	22.06.2018 bis 12.08.2018 Tape Art im Museum für Islamische Kunst
2018	13.07.2018 bis 14.10.2018 Mit Augenmaß. Meisterwerke der Architektur im Jemen
2018	19.10.2018 bis 10.02.2019 Die Farben des Sindh. Baudekor und historische Architekturfotografie aus Südpakistan (Buchkunstkabinett)
2018	27.10.2018 bis 07.01.2019 Soundweaving 7.0 – Pergamon Edition. Der Klang der Teppiche
2019	28.02.2019 bis 26.05.2019 Kulturlandschaft Syrien. Bewahren und Archivieren in Zeiten des Krieges
2019	14.06.2019 bis 11.08.2019 Elefantengeschichten. Moghulindische Miniaturmalerei (Buchkunstkabinett)
2019	16.08.2019 bis 27.10.2019 Qazwini Weltbilder – Bilder der Welt vor 750 Jahren (Buchkunstkabinett)
2019	07.11.2019 bis 26.01.2020 Capturing Iran's Past. Fotokunst
2020	07.02.2020 bis 03.05.2020 Kalligraph des Königs – Daud Hossaini (Buchkunstkabinett)

## X.4.5 Abbildungen Museum für Islamische Kunst Berlin



Abb. 4.5.1 Pergamonmuseum, Ehrenhof, Foto: SMB-MIK



Abb. 4.5.2 Wilhelm Kreis: Modell für das neue Museumsviertel, um 1941, aus: Reuther 1978, Abb. 91

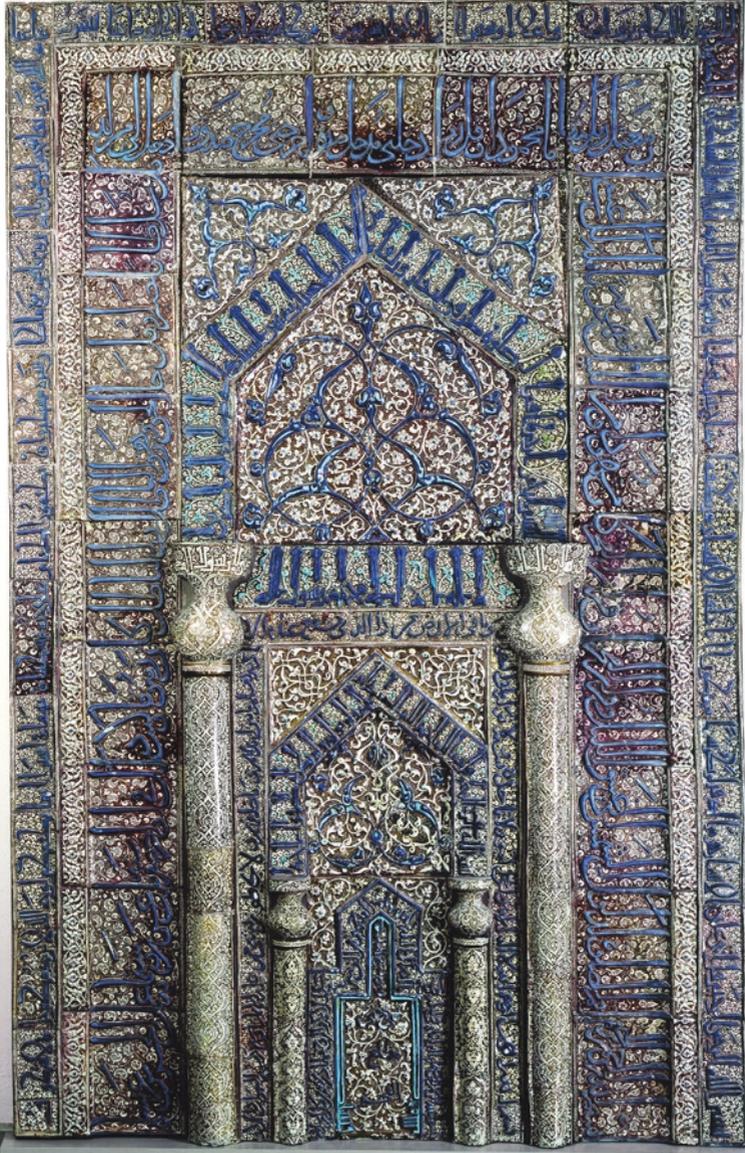


Abb. 4.5.3 Raum 4 „Seldschuken im Iran und Irak“, Mihrab aus der Maidan Moschee in Kaschan, 2016, Foto: SMB-MIK

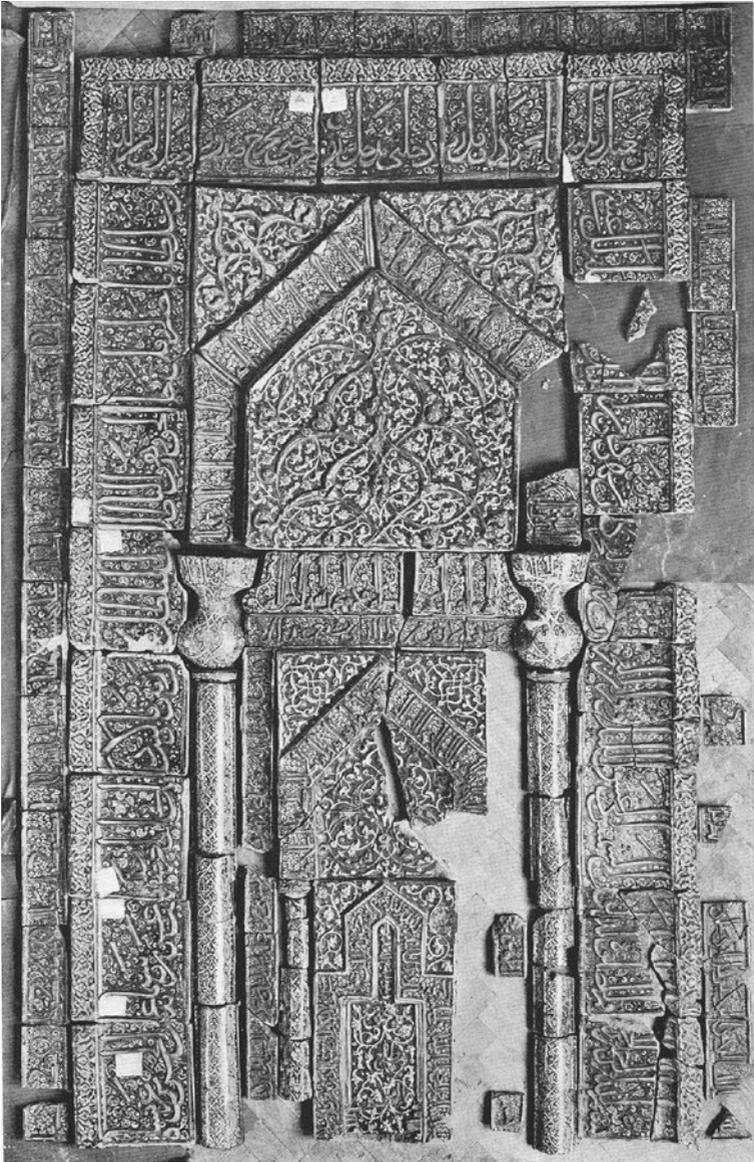


Abb. 4.5.4 Fragmente des Kaschan-Mihrabs vor dem Aufbau, aus: Lane 1947, Abb. 66

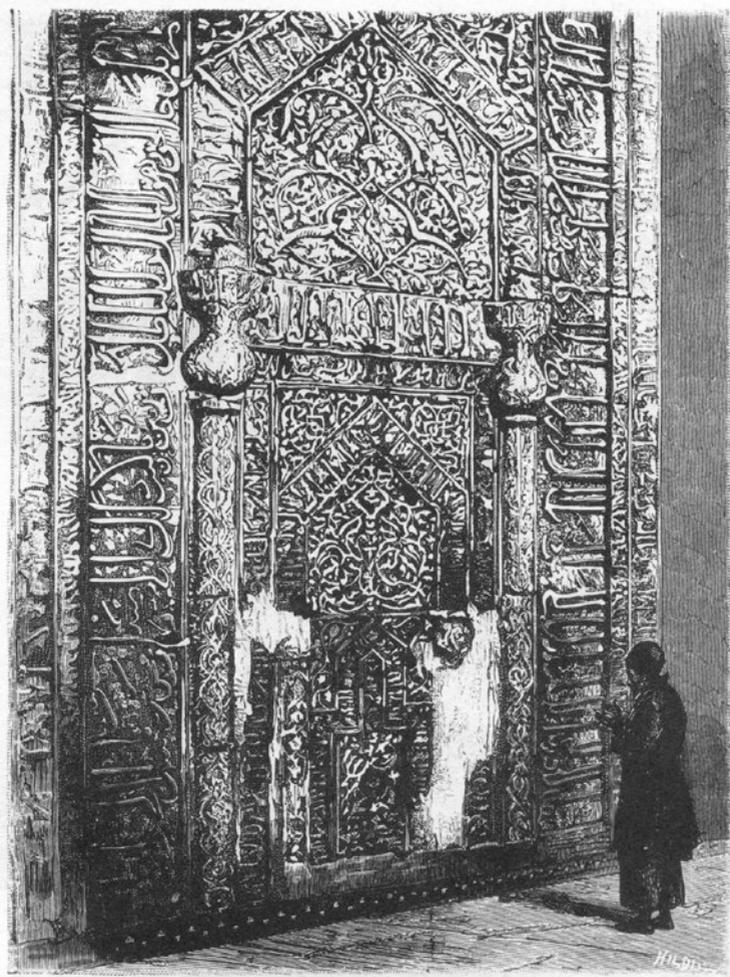


Abb. 4.5.5 Zeichnung des Kaschan-Mihrabs in situ veröffentlicht in: Dieulafoy 1887, S. 206, aus: Sarre 1928, S. 126

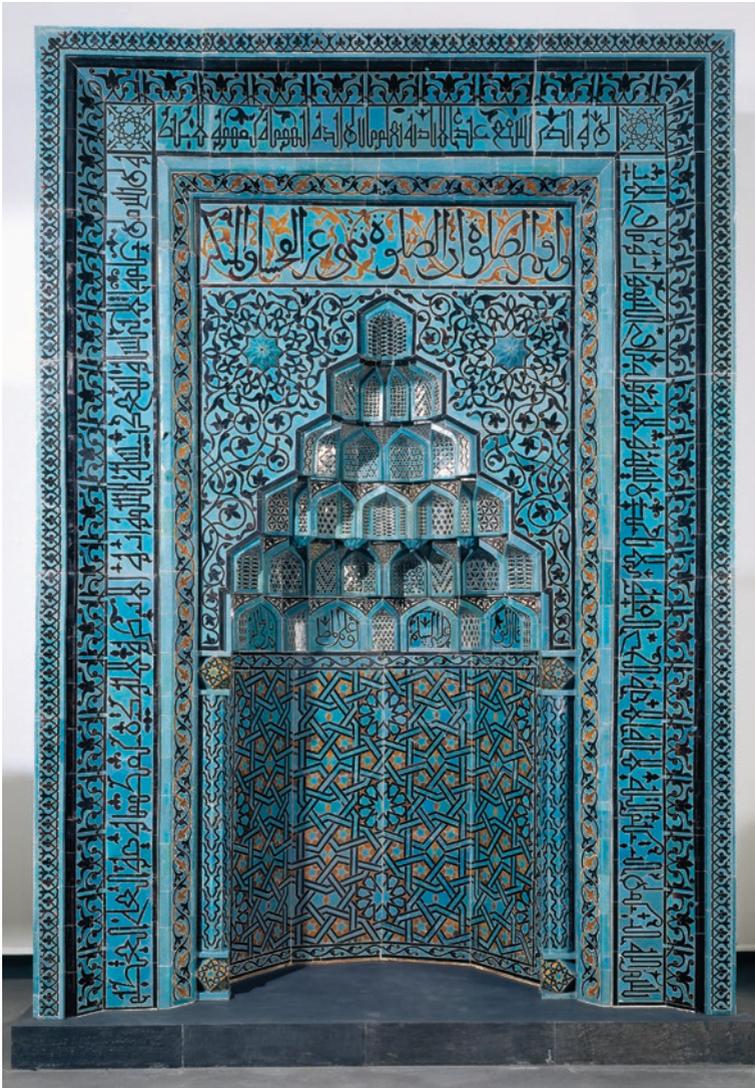


Abb. 4.5.6 Raum 5 „Seldschuken in Anatolien“, Mihrab aus der Beyhekim Moschee in Konya, Foto: SMB-MIK (Johannes Kramer)

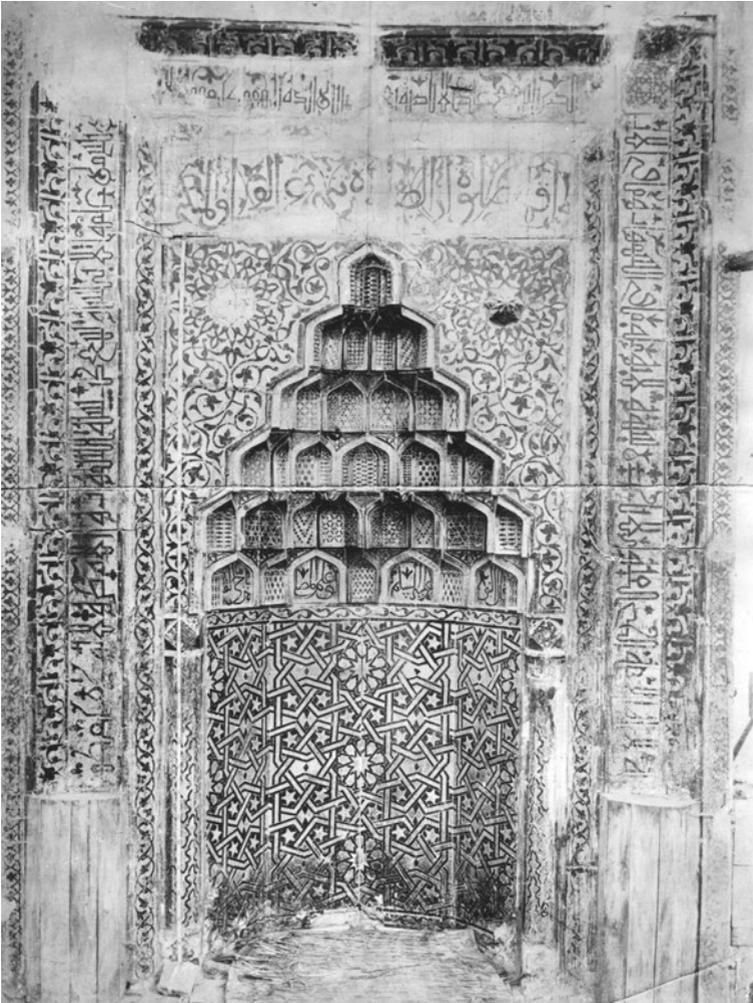


Abb. 4.57 Foto des Konya-Mihrabs in situ, aus: Sarre 1909a, Abb. 35



Abb. 4.5.8 Zeichnung des Konya-Mirhabs, aus: Sarre [1921], Tafel 105/108



Abb. 4.5.9 In Ostberlin verwahrte Fragmente des Konya-Mihrabs vor Ergänzung und Aufbau, 1967, Archiv SMB-MIK



Abb. 4.5.10 Kevorkian-Mihrab in der 1971 eröffneten Dauerausstellung in Dahlem, Archiv SMB-MIK



Abb. 4.5.11 Iznik-Lünette, Iznik um 1570, Inv.Nr. 1891, 102, Foto: SMB-MIK (Johannes Kramer)



Abb. 4.5.12 Iznik-Lünette in der Sammlung Gustave Homberg, aus: Migeon 1904, S. 44



Abb. 4.5.13/Abb. 4.5.14 Ausstellung der Sammlung Friedrich Sarre im Lichthof des Kunstgewerbemuseums, 1899, Archiv SMB-MIK



Abb. 4.5.15 Islamische Abteilung, Saal 9, Kaiser-Friedrich-Museum, eröffnet 1904, Archiv SMB-MIK



Abb. 4.5.16 Islamische Abteilung, Saal 9, Kaiser-Friedrich-Museum, eröffnet 1904, SMB-ZA, V/Fotosammlung 2.11./03226



Abb. 4.5.17 Ausstellung persischer Keramik in der Berliner Islamischen Kunst-  
abteilung, 1929, Archiv SMB-MIK



Abb. 4.5.18 Saal 6, Pergamonmuseum, 1933, Archiv SMB-MIK



Abb. 4.5.19 Saal 13, Pergamonmuseum, nach 1932, Archiv SMB-MIK



Abb. 4.5.20 Saal 15, Pergamonmuseum, nach 1932, Archiv SMB-MIK



Abb. 4.5.21 Saal 5, Pergamonmuseum bei Wiedereröffnung der Abteilung 1956, Archiv SMB-MIK



Abb. 4.5.22 Saal 15, Safawiden-Osmanen-Saal, Westwand, Pergamonmuseum, 1965, Archiv SMB-MIK



Abb. 4.5.23 Saal 15, Safawiden-Osmanen-Saal, Ostwand, Pergamonmuseum, 1965, Archiv SMB-MIK



Abb. 4.5.24 / 4.5.25 Ausstellung „Islamische Kunst aus den Berliner Museen“, 1954 im Bruno-Paul-Bau in Berlin Dahlem, Archiv SMB-MIK



Abb. 4.5.26 / 4.5.27 Dauerausstellung, Museum für Islamische Kunst Dahlem, nach 1971, Archiv SMB-MIK



Abb. 4.5.28 Eingangraum, Pergamonmuseum, 2016, Foto: SMB-MIK (Martina Kopp)



Abb. 4.5.29 Raum 5, „Seldschuken in Anatolien, Aiyubiden und Mamluken“, 2016, Foto: Deniz Erduman-Çaltı



Abb. 4.5.30 Raum 4, „Samaniden und Seldschuken im Iran und Irak“, 2016, Foto: Deniz Erduman-Çalış



Abb. 4.5.31 Raum 3, „Samarra“, 2016, Foto: Deniz Erduman-Çalış



Abb. 4.5.32 Raum 13 „Safawiden und Moghuln“, 2016, Foto: Deniz Erduman-Çalış



Abb. 4.5.33 Raum 14 „Spätere Osmanen“, 2016, Foto: Deniz Erduman-Çalış



Abb. 4.5.34 Raum 7 „Mongolen im Iran und Timuriden“, 2016,  
Foto: Deniz Erduman-Çalış



Abb. 4.5.35 Raum 7 „Mongolen im Iran und Timuriden“, 2016,  
Foto: Deniz Erduman-Çalış



Abb. 4.5.36 Ausstellung „Islamische Kunst aus Privatbesitz“, 1932  
im Kaiser-Friedrich-Museum, Archiv SMB-MIK



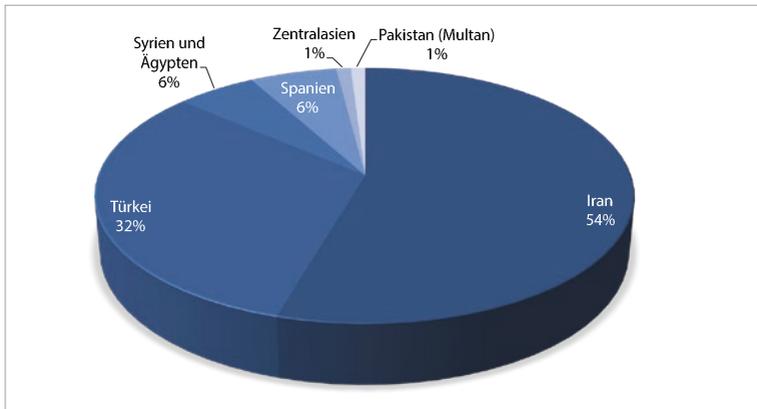
Abb. 4.5.37/4.5.38 Ausstellung „Schätze aus dem Topkapi Serail. Das Zeitalter Süleymans des Prächtigen“ 1988 im Schloss Charlottenburg, Archiv SMB-MIK



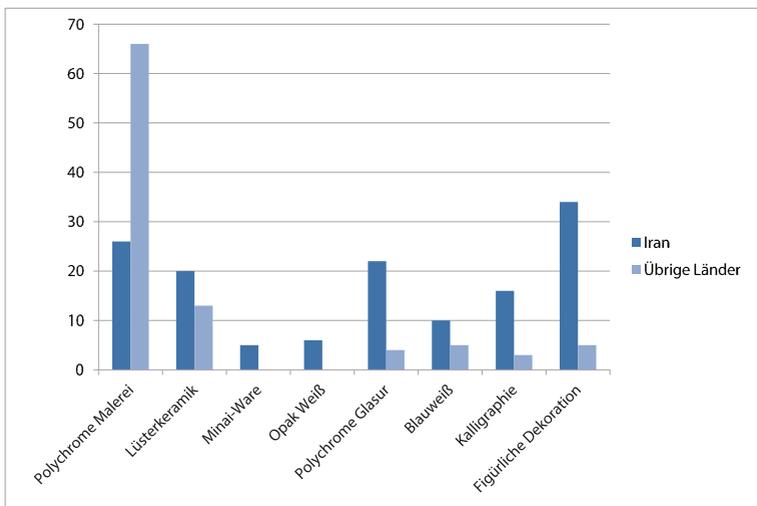
## X.5 Hetjens-Museum Düsseldorf

### X.5.1 Diagramme

#### X.5.1.1 Verteilung der Sammlungsobjekte nach ihren Herkunftsländern



#### X.5.1.2 Dekore und Techniken der gesammelten Keramikobjekte



## X.5.2 Tabellen

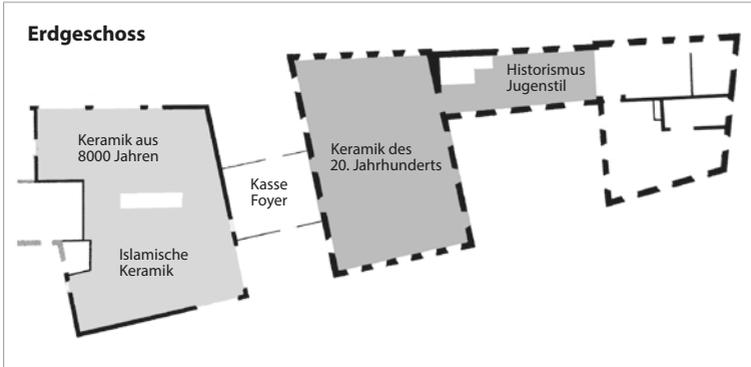
### X.5.2.1 Überblick Sammlung Islamische Keramik – IRAN

<b>Zeitraum</b>								
Vorislamische Zeit	Frühzeit/Abbasiden	11.–13. Jh. (Seldschuken u.a.)	13.–15. Jh. (Ilkhaniden/Timuriden)	16.–19. Jh. (Safawiden/Kadscharen)	Gesamt			
0	18	37	15	38	108			
<b>Technik und Dekor</b> (Mehrfachnennung möglich)								
Polychrome Malerei	Lüsterkeramik	Minai	Opak Weiß	Unglasiert	Polychrome (Lauf-)glasur	Blauweiß	Kalligraphie	Figürliche Dekoration
26	20	5	3	6	22	10	16	34
<b>Formen der 108 Objekte</b>								
Schalen	Schüsseln	Teller/Platten	Näpfe/Kummen	Kannen/Krüge	Becher/Humpen			
34	7	7	11	9	0			
Vasen, Kendis, Flaschen, Kalan	Vorratsgefäße/Albarelli	Figurinen	kleine Möbel	Fliesen/Fliesenfelder	Sonstige			
17	3	0	0	14	6			

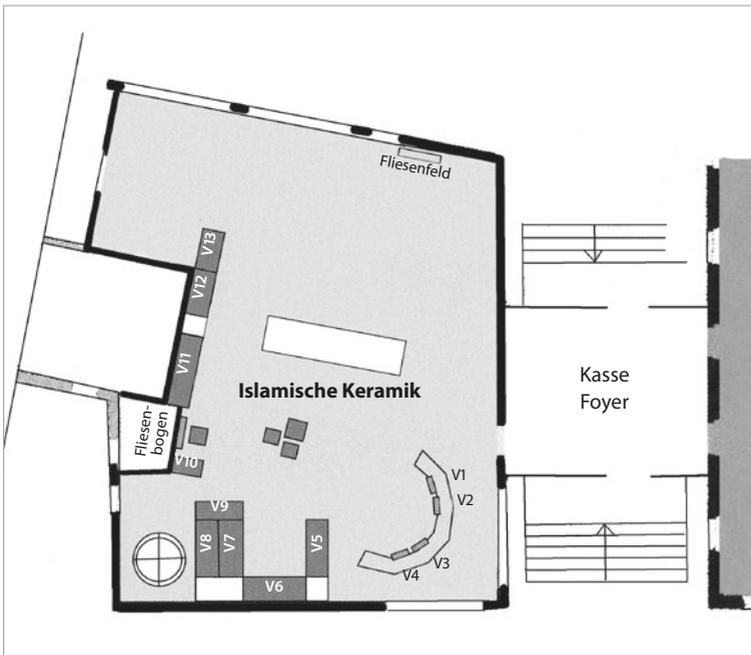
## X.5.2.2 Überblick Sammlung Islamische Keramik – übrige Länder

<b>Geographische Verteilung</b>							
Syrien/Ägypten	Iznik (Türkei)	Kütahya (Türkei)	Çanakkale u.a. (Türkei)	Spanien	Zentralasien	Pakistan (Multan)	Gesamt
11	25	24	14	12	2	2	90
<b>Technik und Dekore (Mehrfachnennung möglich)</b>							
Polychrome Malerei	Lüsterkeramik	Figürliche Dekoration	Polychrome (Lauf-) Glasur	Blauweiß	Kalligraphie		
66	13	5	4	5	3		
<b>Formen der 76 Objekte</b>							
Schalen	Schüsseln	Teller, Platten	Kannen	Krüge	Vasen, Kendis, Flaschen, Kalan		
7	15	26	10	6	7		
Näpfe / Kummern	Vorratsgefäße, Albarelli	Figurinen	Kleine Möbel	Fliesen und Fliesenfelder	Sonstige		
7	1	1	0	6	3		

### X.5.3 Grundrisse und Pläne Hetjens-Museum Düsseldorf



Plan 5.3.1 Grundriss des Museums, Archiv HMD



Plan 5.3.2 Vitrinenplan der Islam Abteilung, Zeichnung der Autorin auf Basis des Museumsplans 5.3.1

### X.5.4 Ausstellungen zu Islamischer Kunst am Hetjens-Museum Düsseldorf

1949	Keramische Kunst aus 2000 Jahren
1949	Orientalische und europäische Fayencen Paul Dresler zum 70. Geburtstag
1973	Islamische Keramik – gemeinsam mit dem Museum für Islamische Kunst Berlin
1976	Studioausstellung Alev Ebüzziya-Siesbye
1987	Marokkanische Keramik
2005	Khaled Ben Slimane

### X.5.5 Abbildungen Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg

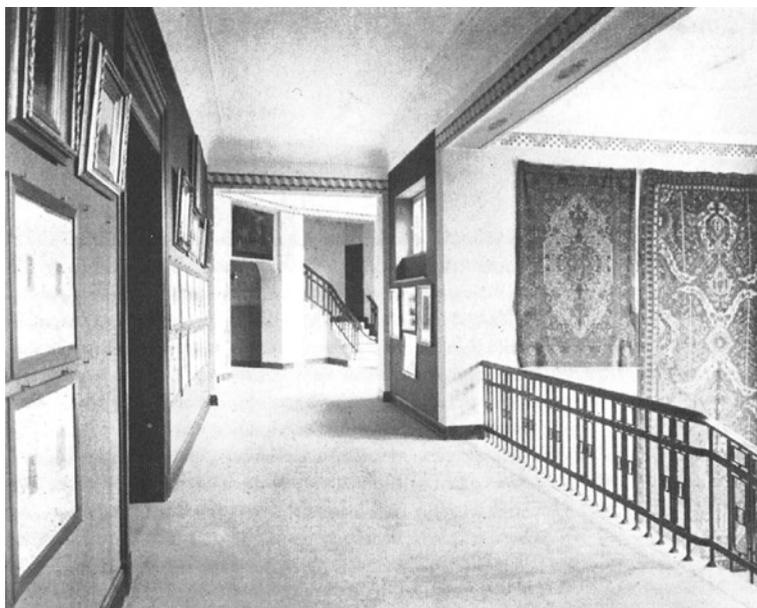


Abb. 5.5.1 Obergeschoss des Museums, 1909, aus: Katalog Düsseldorf 2009, S. 133



Abb. 5.52 Museumsgebäude in der Venloerstraße, o.D., Archiv HMD



Abb. 5.53 Blick auf die Multan-Kuppel der Islam Abteilung von der Hauptfassade des Museums, 2016, Foto: Deniz Erduman-Çalış



Abb. 5.5.4 Haveli (Wohnhaus) des Mausoleums des Abdul Wahab Din Panah, Pakistan, o. D., Archiv HMD



Abb. 5.5.5 Detail Fliesenkuppel vor der Abnahme, o. D., Archiv HMD



Abb. 5.5.6 Islamische Kunst im Kunstgewerbemuseum Düsseldorf, um 1900, Archiv MKP



Abb. 5.5.7 Damaskuszimmer, Kunstgewerbemuseum Düsseldorf, 1890, Kriegsverlust, Archiv MKP

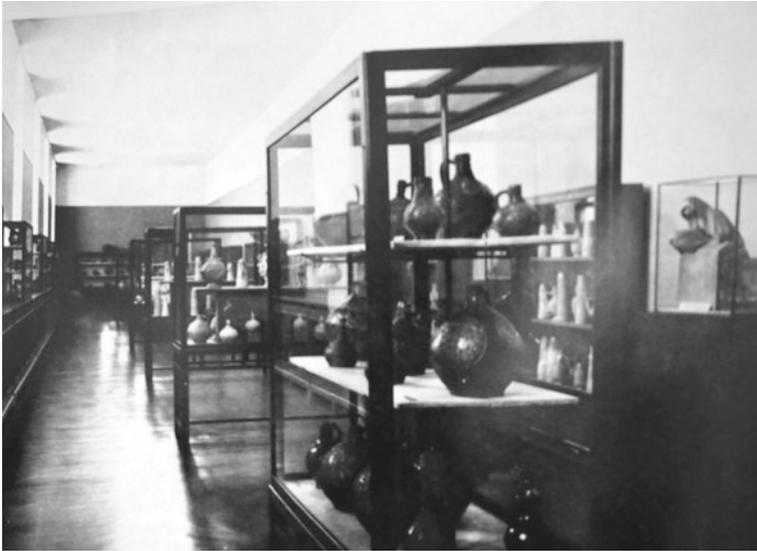


Abb. 5.5.8 Hetjens-Museum, 1935, aus: Keramos 45, S. 556



Abb. 5.5.9 Islam Abteilung, 1972, aus: Katalog Düsseldorf 1972, Abb. 7



Abb. 5.5.10 Vitrinen auf der Rückseite der Multan-Kuppel, 2016,  
Foto: Deniz Erduman-Çalış



Abb. 5.5.11 Vitrinenlandschaft, 2016, Foto: Deniz Erduman-Çalış



Abb. 5.5.12 Vitrine 7, 2016, Foto: HMD



Abb. 5.5.13 Vitrine 9, 2016, Foto: HMD



Abb. 5.5.14 Vitrine 10, 2016, Foto: HMD



Abb. 5.5.15 Vitrine 11, 2016, Foto: HMD



Abb. 5.5.16 Vitrine 12, 2016, Foto: HMD



Abb. 5.5.17 Blick in die Islam Abteilung, 2016, Foto: Deniz Erduman-Çalış,



Abb. 5.5.18 Blick in die Islam Abteilung, 2016, Foto: Deniz Erduman-Çalış



Abb. 5.5.19 Paul Dresler, Tabaktopf mit Deckel, Fayence mit Unterglasurmalerei, um 1924, aus: Katalog Krefeld 1979, Kat.Nr. 55

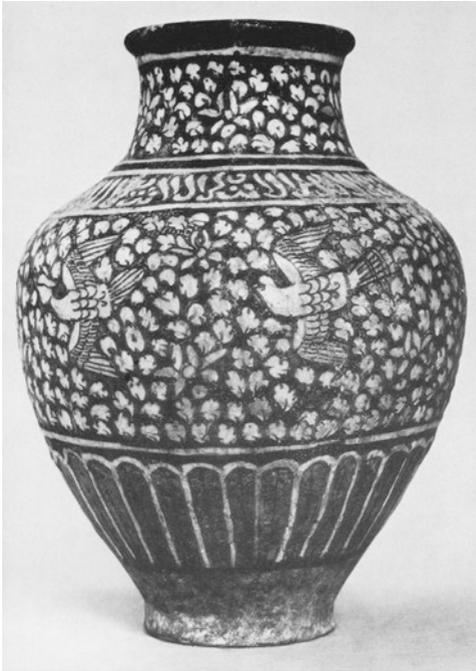


Abb. 5.5.20 Sultantabad-Keramik (13.-14. Jh.), Sammlung Kevorkian Paris, aus: Katalog München 1912, Kat.Nr. 1227

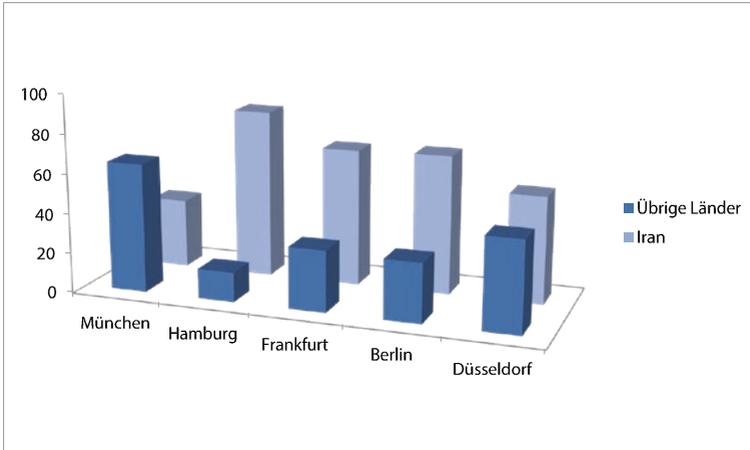


Abb. 5.5.21 Paul Dresler, Fußschale, mattgrüne Kupfer-Reduktionsglasur mit etwas roter Lüsterglasur, um 1924, aus: Katalog Krefeld 1979, Kat.Nr. 58

## X.6 Sonstiges

### X.6.1 Diagramme

#### X.6.1.1 Überblick über die Herkunft der Keramikobjekte in den untersuchten Museen



Islamische Keramik hat ihren festen Platz in allen Museen mit Sammlungen Islamischer Kunst. Sie übt, nicht zuletzt seit den Museumsgründungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, große Faszination auf Sammler und Museumskuratoren gleichermaßen aus. Doch wie gelangte sie in die Museen und nach welchen Kriterien wurde sie gesammelt? Deniz Erduman-Çalış untersucht fünf Museen in Deutschland in Hinblick auf Sammlung, Erforschung und Präsentation Islamischer Keramik. Dabei gelingt es der Autorin, spannende Einzelaspekte Islamischer Keramik und deren Forschungsgeschichte zu beleuchten.

Im Zentrum der Untersuchung steht die Frage, ob die in den Museumssammlungen als „Islamische Keramik“ zusammengetragenen Objekte tatsächlich einen Korpus der ab dem 7. Jahrhundert in der islamisch geprägten Welt produzierten Keramiken widerspiegeln. Oder ob es – bestimmten Moden, Interessen oder Ideologien folgend – eher einer subjektiven Auswahl zu verdanken ist, wie sich die Sammlungen heute zusammenstellen. Die Untersuchung zeigt zudem die prägende Rolle der Kunsthändler für die Erwerbung von Islamischer Keramik in deutschen Museen.

**Deniz Erduman-Çalış** studierte Kunstgeschichte, Islamwissenschaften und Erziehungswissenschaften an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Nach langjähriger Berufspraxis als freie Kuratorin, in der sie zahlreiche Ausstellungen realisierte, wurde sie mit vorliegender Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München promoviert. Seit 2018 arbeitet sie als Kuratorin am Museum für Islamische Kunst in Berlin.

42,00 €  
ISBN 978-3-95925-073-3

