

SAMMLUNGS



GESCHICHTEN

ISLAMISCHE KUNST

im Museum für Kunst
und Gewerbe
Hamburg (1873–1915)

Isabelle Dolezalek, Tobias Mörike,
Wibke Schrape, Tulga Beyerle (Hrsg.)



Justus Brinckmann Gesellschaft
MK&G Freundeskreis

VORWORT

Das MK&G Hamburg gehört zu den wichtigsten und größten Museen seiner Art in Deutschland. Das frühe Interesse des Gründungsdirektors Justus Brinckmann für Islamische Kunst, zu einer Zeit, als eine europäische wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Material an seinem Anfang stand, ist ungewöhnlich, und ein Nachweis für dessen unerschöpfliche Neugier und Energie, aber auch für seine visionäre Weitsicht, die von ihm angelegte Vorbildersammlung umfassend zu denken. Was ihn dabei bewegte, welche Netzwerke er pflegte, welche Förderer er überzeugen konnte oder auch wie er die Sammlungen ausstellte oder in Vorträgen vorstellte, dazu und noch zu vielem mehr finden sich Einblicke in diesem Band.

Sammlungsgeschichte ist eines der spannendsten Forschungsthemen für Museen, und das nicht nur, seit wir uns zu Recht und mit Nachdruck Themen wie Raubkunst und kolonialen Erwerbkontexten widmen. Dass unsere kleine, aber wertvolle Sammlung islamischer Kunst jetzt die verdiente Aufmerksamkeit erfährt, ist dem Kurator und ehemaligen Leiter der Sammlung Tobias Mörike zu verdanken. Seine Neugierde, sein Engagement und sein Netzwerk ermöglichten die Zusammenarbeit mit Isabelle Dolezalek und den Student*innen der TU Berlin. An dieser Stelle möchte ich mich herzlich bei beiden bedanken, aber auch meiner Freude und Dankbarkeit über die ernsthafte Auseinandersetzung der Student*innen mit der Sammlung Ausdruck verleihen. Es kann einem Museum nichts Besseres passieren, als wenn sich junge Forscher*innen mit dem Haus und seinen Sammlungsgeschichten beschäftigen. Es liegt auf der Hand, dass nach einem zweiseimestrigen Projektseminar Fragen offenbleiben, dennoch bieten die hier vorgestellten Forschungsergebnisse eine wichtige erste Grundlage für weitere Erkenntnisse zur Sammlung Islamischer Kunst des MK&G und durchaus auch Einblicke in ähnliche Sammlungen anderer Kunstgewerbemuseen. Wenn über dieses Projekt zudem bei angehenden Wissenschaftler*innen ein dauerhaftes Interesse an den Schätzen und an spannenden Entdeckungen in Museen geweckt werden konnte, dann erfüllt dieser Band seine Funktion in umfassender und beglückender Form.

Tulga Beyerle

INHALT

Einleitung

7 Isabelle Dolezalek, Tobias Mörike

ANKÄUFE: BRINCKMANNS HÄNDLERNETZWERKE

- | | | |
|----|------------------|---|
| 17 | Anja Breloh | Die Erwerbungen islamischer Kunst in der Ära Justus Brinckmann. Eine Annäherung |
| 26 | Ronja Wiesenthal | Die Wiener Weltausstellung 1873 und ihre Bedeutung für die Sammlung Islamischer Kunst des MK&G |
| 35 | Anahit Torosyan | Armenische Experten. Die Kunsthändler Kalebdjian und Kelekian als Kenner und Vermittler islamischer Kunst |
| 43 | Wanda Lehmann | Hamburger Netzwerke. Händler, Sammler und die Anfänge der Sammlung Islamischer Kunst des MK&G |
-

EXPERTISE UND EINORDNUNGEN

- | | | |
|----|-------------------|--|
| 55 | Jasmin Holtkötter | Zwischen Kunstgewerbe und Kulturgeschichte. Ausstellungen islamischer Kunst im MK&G |
| 65 | Natalie Kraneiß | Justus Brinckmanns Vorträge über die islamische Kunst |
| 75 | Julia Meyer-Brehm | Seidengewebe aus Bursa im MK&G. Justus Brinckmanns Interesse an einer Weltgeschichte des Kunstgewerbes |
| 82 | Sarah Kreiseler | Fotografische Aufnahmen islamischer Kunst am MK&G unter Justus Brinckmann |

OBJEKTBIOGRAFIEN UND PROVENIENZEN

- | | | |
|-----|------------------|--|
| 99 | Julius Bartholdt | Von Buchara nach Hamburg. Erwerbsgeschichte, Zerstreung und Musealisierung der Fliesen aus dem Mausoleum des Buyan Kuli Khan |
| 107 | Wanda Lehmann | Persische Lüsterfliesen in der Sammlung des MK&G. Imperiale Infrastrukturen und die Zerstreung architekturgebundener Objekte |
| 117 | Constanze Fertig | Täbris – Istanbul – Hamburg. Stationen im Leben eines Moscheekorans |
-
- | | | |
|-----|-----------------------|--|
| 129 | Abbildungsverzeichnis | |
|-----|-----------------------|--|
-
- | | | |
|-----|------|--|
| 131 | Dank | |
|-----|------|--|

EINLEITUNG

1 Die Bezeichnung „islamische Kunst“ ist problematisch, da sie religiöse Zugehörigkeit und überregionale Einheit suggeriert. Im Folgenden verwenden wir „islamische Kunst“ als einen Überbegriff für Objekte, die der Abteilung Islamischer Kunst des MK&G zugeordnet sind und von der Disziplin der Islamischen Kunstgeschichte untersucht werden. Zur Problematisierung des Begriffs siehe u. a. Shalem 2012.

2 Klemm 2004, 111.

3 Dazu u. a. Troelenberg 2011.

4 Das Seminar mit dem Titel „Islamische Kunst in Hamburg. Ein Projektseminar zur Sammlung Islam im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe“ wurde von uns im Wintersemester 2018/19 und im Sommersemester 2019 an der Technischen Universität Berlin für Studierende im Master angeboten.

5 Zu Brinckmanns umfassender Japan-Sammlung siehe beispielsweise Klemm 2004, 224 – 236.

Die Abteilung Islamischer Kunst des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg (kurz MK&G) bewahrt mit etwa 1.400 Objekten eine kleine, aber bedeutende Sammlung ausgewählter Einzelstücke. So zählen neben einem Gedichtband des osmanischen Sultans Süleyman I. aus dem 16. Jahrhundert Fassadenfragmente des Mausoleums des Buyan Kuli Khan aus Buchara im heutigen Usbekistan oder ein prächtiger Fliesenbogen aus dem Sultanspalast von Edirne in der Türkei zu den besonders beachtenswerten Exponaten.

Vor dem Hintergrund aktueller Auseinandersetzungen um Objektprovenienzen, um das Ausstellen „fremder“ Kulturgüter in europäischen Museen, um koloniale und nichtkoloniale Erwerbskontexte von Objekten und um einen angemessenen Umgang mit historischen Sammlungsgefügen in heutigen Museen geht dieses Buch den Fragen nach, wie und warum das MK&G Kunst aus islamisch-geprägten Kulturräumen erwarb und sammelte.¹ Unser Fokus liegt auf der Gründungszeit des Museums zwischen den ersten Erwerbungen auf der Wiener Weltausstellung 1873 – noch vor Eröffnung des Museums am Steintorplatz 1877 – und dem Tod seines ersten Direktors Justus Brinckmann (geb. 1843), im Jahr 1915 (Abb. 1).

Gemäß der Kunstgewerbebewegung des 19. Jahrhunderts und der damit verbundenen Gründung von Kunstgewerbemuseen war es ein Ziel Brinckmanns, mit dem Hamburger MK&G eine Sammlung von Vorbildern aus aller Welt und aus unterschiedlichen Epochen für Künstler*innen und Gewerbetreibende zur Verfügung zu stellen.² Ab 1873, beginnend mit den ersten Ankäufen und Schenkungen auf der Wiener Weltausstellung, erwarb er bis 1915 etwa die Hälfte der aktuellen Bestände islamischer Kunst im MK&G. Er legte also bereits in den sehr frühen Jahren des Museums – in einer Zeit, in der sich die Islamische Kunstgeschichte in Deutschland als Disziplin gerade erst etablierte³ – einen beachtlichen Grundstock für die Sammlung Islamischer Kunst.

Die hier versammelten Texte beleuchten Brinckmanns Interessen und Expertise, sie ergründen die Wege einzelner Objekte, spüren Erwerbsumständen nach und stellen Verbindungen zu globalen Netzwerken und der Geschichte des Kunsthandels her. Die dafür erfolgten Recherchen wurden im Rahmen eines Lehr- und Forschungsprojekts an der Technischen Universität Berlin durchgeführt.⁴ Gemeinsam mit Studierenden besuchten wir das Museumsarchiv und die Sammlung Islamischer Kunst des MK&G und es fanden vielerlei Gespräche mit Kolleg*innen in Hamburg und Berlin statt (Abb. 2). In einem Science-Slam im MK&G konnten im Sommer 2019 erste Forschungsergebnisse vorgestellt werden.

Für uns alle war das Projekt nicht nur spannend und lehrreich, sondern auch eine große Herausforderung: während Brinckmann als Keramikspezialist und Kenner ostasiatischer Künste bekannt wurde,⁵ hatten seine Bezüge zur islamischen Kunst bisher nur wenig Beachtung gefunden. Gleiches galt auch für die Sammlung Islamischer Kunst des MK&G, deren letzter

Überblickskatalog vor nunmehr fast 100 Jahren erschien.⁶ Allein ein Band von David Klemm ist der frühen Museumsgeschichte des MK&G gewidmet und blickt kursorisch auch auf die Herkunft der Objekte islamischer Kunst.⁷ Zudem sind einzelne Fachaufsätze zu Objekten der Sammlung zu verzeichnen.⁸ Überlegungen zum Sammeln, Ausstellen und Inszenieren islamischer Kunst im MK&G sind jedoch weitestgehend als Forschungsneuland zu betrachten.

Dieses Desiderat erklärt sich, zumindest teilweise, durch den Blick auf die Organisationsstruktur des Museums nach dem Zweiten Weltkrieg, in der die islamische Kunst der Abteilung Ostasien zugeordnet war. Die aufeinanderfolgenden Leiter*innen Martin Feddersen (1888–1964), Peter Wilhelm Meister (1909–1991), Rose Hempel (1920–2009), Ursula Lienert (1934–2018) und Nora von Achenbach (geb. 1952), erweiterten zwar die Hamburger Sammlung,⁹ auch standen sie in regem Austausch mit dem Berliner Museum für Islamische Kunst und warben einzelne Fachaufsätze zu Sammlungsobjekten für das Jahrbuch ein, ihre Expertise lag jedoch im Bereich der ostasiatischen Kunst.

Auch Gründungsdirektor Brinckmann wurde nicht als Spezialist für die islamische Kunst bekannt. Dennoch möchten wir mit dieser Sammlung von Aufsätzen zeigen, dass er nicht nur vom Austausch mit anderen Experten der Zeit

6 Kohlhaussen 1930.

7 Klemm 2004, 318–321. Kürzlich erschien zu den Fliesen der Sammlung: Erduman-Çalış 2020.

8 Erdmann 1948; Erdmann 1961; Gropp-Ghouchani 2002; Haase 1986; Haase 1999.

9 In dieser Zeit sind zusätzlich zu Erwerbungsberichten in den Jahrbüchern des Museums (JbHambKuSamml 1948–1980 und JbMusKGHamb 1982–2005) u. a. folgende Publikationen zur Sammlung zu verzeichnen: Hempel 1964; Hempel 1970; von Achenbach 2004; von Achenbach 2016.



Abb. 1: Justus Brinckmann, Gründungsdirektor des MK&G.

10 | MacSweeney 2020.

11 | Rheinheimer 2007.

12 | u.a. Kröger 2015; Beselin 2018.

profitierte, sondern es auch selbst vermochte, über Hamburg hinaus Impulse für die Ausrichtung Islamischer Kunstgeschichte als Disziplin zu geben.

Das Sammeln „orientalischer“ Artefakte und das Einrichten von „orientalischen“ Kabinetten mit importierten Architekturelementen, beispielsweise aus dem arabischen Raum, war im 19. Jahrhundert in wohlhabenden Kreisen modisch. Davon zeugen unter anderem eine Holzkuppel aus der Alhambra in Granada, die ab 1891 das Berliner Wohnzimmer Arthurs von Gwinner zierte,¹⁰ oder das sogenannte Damaskuszimmer, ein holzvertäfelter Empfangsraum aus dem osmanischen Damaskus, das sich der Bankier und Sammler Herbert Gutmann in seiner Potsdamer Villa einrichten ließ.¹¹ Neben diesen Beispielen bestehender Orientaffinitäten im Privaten bildet Brinckmanns Sammlung im MK&G die einsetzende Professionalisierung und Kommerzialisierung islamischer Kunst im Hinblick auf eine frühe öffentliche Sammlung ab.

ANKÄUFE: BRINCKMANNS HÄNDLERNETZWERKE

Wo erwarb Brinckmann islamische Kunst für das MK&G? Wie weit reichten seine Netzwerke? Wer waren seine Mäzene? Welche Schwerpunkte setzte er bei seinen ersten Erwerbungen von Objekten aus islamisch geprägten Regionen? Wie die Beiträge im ersten Teil zeigen, erwarb er hauptsächlich Objekte in Paris und London, auf Auktionen und in Galerien, die sich zunehmend auf islamische Kunst spezialisierten. Darüber hinaus gelang es ihm, in Hamburg und im deutschen Handel mit Antiquitäten herausragende Stücke ausfindig zu machen. Vier Aufsätze widmen sich im ersten Teil des Buches den Händlernetzwerken und der Ankaufspolitik Brinckmanns.

Einige Schwerpunkte in Brinckmanns Interesse stellt der Beitrag von Anja Breloh dar, der die jährlich erschienenen Tätigkeitsberichte des Museums und die Museumsdatenbank auswertet. Wie Breloh zeigt, konnte Brinckmann für seine Erwerbungen islamischer Kunst auf ein weitreichendes, internationales Netzwerk von Sammlern, Händlern und Museen zurückgreifen. Anders als viele seiner Berliner Kollegen, die, wie Julius Lessing (1843–1908), Wilhelm von Bode (1845–1929) und Friedrich Sarre (1865–1945), von Teppichen fasziniert waren und zunächst Textilien in den Mittelpunkt ihrer Sammel- und Forschungsaktivitäten zur islamischen Kunst stellten,¹² war für Brinckmann augenscheinlich auch bei der Auswahl von Werken islamischer Kunst die Keramik zentral.

Der Beitrag von Ronja Wiesenthal untersucht die ersten Erwerbungen Brinckmanns auf der Weltausstellung in Wien 1873. Brinckmann, der 1869 mit dem Plan der Gründung eines Museums in Hamburg an die Öffentlichkeit getreten war, verbrachte neun Wochen in Wien und nahm als Gutachter für Holzgewerbe an der Weltausstellung teil. Dort baute er Kontakte auf, kaufte Objekte für seine Sammlung und warb Geschenke ein. Wie Wiesenthal hier erstmals aufweist, lässt

sich ein Drittel der dort erworbenen Objekte der islamischen Kunst zuordnen, wobei ein deutlicher regionaler Fokus auf Persien und Indien zu vermerken ist.

Brinckmanns Bezüge zum Kunstmarkt verfolgen die Beiträge von Anahit Torosyan und Wanda Lehmann. Wie Torosyan schildert, konnte Brinckmann besonders herausragende Stücke durch die armenischen Kunst- und Antiquitätenhändlerfamilien Kalebdjian und Kelekian erwerben. Dikran Kelekian (1868–1951), der als einer der ersten bedeutenden Händler islamischer Kunst gilt, eröffnete 1891 eine Galerie in Paris. Während Torosyans Beitrag Brinckmanns Bezüge zum internationalen Kunstmarkt fokussiert, hebt Lehmann erstmals auch die Rolle lokaler Kunst- und Antiquitätenhändler für den Aufbau der Sammlung Islamischer Kunst im MK&G hervor. Dafür konnten wichtige Beziehungen zu heute weitgehend unbekanntem Händlern wie Emil Mühlpfordt und Adolph Fröschels, die in der Hansestadt aktiv waren, nachgewiesen werden.

EXPERTISE UND EINORDNUNGEN

Ein zweiter Themenblock des Buches untersucht die verschiedenen Kontexte, in denen Brinckmann seine Erwerbungen islamischer Kunst der Hamburger Öffentlichkeit präsentierte, und beleuchtet seine Expertise und Interessen.

Unter Bezugnahme auf kunst- und kulturgeschichtliche Diskurse der Zeit verfolgt Jasmin Holtkötter in ihrem Beitrag die progressiven Veränderungen der Ausstellung des MK&G von ihren Anfängen bis zur Erweiterung und Neueinrichtung der Abteilung unter Brinckmanns Nachfolger Max Sauerlandt (1880–1934) im Jahr 1924. Wie Holtkötter zeigt, lässt sich am Beispiel der islamischen Kunst im MK&G ein Wandel von einer materialorientierten bis hin zur kulturhistorischen Ausstellung nachvollziehen – ein Paradigmenwechsel. Neben Sarre, der augenscheinlich Impulse von Brinckmann in der Anlage seiner eigenen Ausstellung islamischer Kunst in Berlin aufnahm,¹³ griff auch Karl Osthaus (1874–1921), der Gründer des Folkwang Museums, der vor dem Aufbau einer eigenen Sammlung die spanischen Fliesen im MK&G ansah, auf Brinckmanns kuratorische Ansichten zurück.¹⁴

Einblicke in Brinckmanns inhaltliche Beschäftigung mit der islamischen Kunst lassen sich insbesondere durch seine handschriftlichen Notizen zu einer Vortragsreihe am Museum gewinnen, die Natalie Kraneiß in ihrem Beitrag auswertet. Die Skripte legen einige seiner Referenzen offen und stellen wichtige Grundthesen Brinckmanns zu den transkulturellen Bezügen islamischer Kunst dar. Die Notizen zu den 1904 und 1905 gehaltenen Vorträgen verdeutlichen aber auch, inwiefern er im Rückblick problematische Annahmen des 19. und 20. Jahrhunderts übernahm. Ganz im Sinne seiner Zeit sah Brinckmann zum Beispiel vorrangig Persien, nicht die arabischen bzw. semitischen Regionen als schöpferische Kultur an und legte einen Schwerpunkt auf „persische Kunst“.¹⁵ Auch schloss er

13 Schriftwechsel Friedrich Sarre und Justus Brinckmann, Archiv MK&G: Brief von Friedrich Sarre, datiert auf den 13.12.1904 und Brief von Justus Brinckmann, datiert auf den 16.12.1904. Siehe auch: Sarre 1906, S. VII-VIII: „Justus Brinckmann empfiehlt, wenn er von der persisch-islamischen Abteilung eines Zukunftsmuseums in seinem Führer schreibt: ‚Die Anordnung wird die Fayencen der Perser, vereint aufgestellt mit deren Gläsern, Metallarbeiten und Teppichen, vorführen und uns dann in viel eindringlicher Weise, als bei der bisherigen Zersplitterung des Stoffes möglich war, über ihr gemeinsames Wachstum aus dem Boden einer bestimmten Gesittung und eines altüberlieferten Geschmackes belehren.“

14 Hagedorn 2004.

15 Zu den Hintergründen der Favorisierung persischer Kultur siehe auch Marchand 2010. Wie Ronja Wiesenthals Beitrag zeigt, spiegelt sich diese Vorliebe auch in den Erwerbungen auf der Wiener Weltausstellung.

16 | Dazu z. B. Schayegh u. a. 2015; Huber 2013; Osterhammel 2010.

17 | Stangen 1877; Hachtmann 2007, 70.

seine Sammlung zur Gegenwart hin ab: weder zeitgenössische Keramik des Irans oder Glas aus Damaskus noch die Arbeiten der Kunstakademien in Kairo, Bombay oder Konstantinopel waren für den Aufbau seiner historischen Sammlung, die die Fertigkeiten „islamischer“ Handwerker als vergangen ansah, von Bedeutung.

Die Grundannahme Brinckmanns, dass islamische Kunst in ihren transregionalen Bezügen zu verstehen sei, greift auch Julia Meyer-Brehm in ihrem Aufsatz über Seidenstoffe aus dem osmanischen Bursa auf. Diese Stoffe dienten Brinckmann – so die frühen Sammlungsführer – nicht nur als Vorbilder für Techniken und Muster, sondern auch zur Illustration transkultureller Austauschprozesse. So wird in den Ankäufen der Seiden und in deren Präsentation im Museumsraum Brinckmanns Ziel manifest, anhand der Exponate kulturgeschichtliche Zusammenhänge im Museum erfahrbar zu machen.

Abschließend blickt Sarah Kreiseler in diesem Buchteil auf Fotografien von Objekten islamischer Kunst, die Brinckmanns Assistent Wilhelm Weimar (1857–1917) anfertigte. Wie Kreiseler zeigt, sind im Vergleich mit Objekten aus anderen Abteilungen des MK&G nur sehr wenige Abbildungen der Sammlung Islamischer Kunst vorhanden und es ist demnach schwierig, Schlüsse zu deren genauer Funktion zu ziehen. Dennoch bieten Weimars Abbildungen wichtige Anhaltspunkte zum Arbeitsumfeld des MK&G. Auch legt Kreiselers Untersuchung der Fotografie eines Iznik-Tellers nahe, dass der Ornamentik in der fotografischen Wiedergabe eine besondere Wichtigkeit beigemessen wurde.

OBJEKT BIOGRAFIEN UND PROVENIENZEN

Brinckmann sammelte in einer Zeit, in der Westasien von globaler Infrastruktur durchdrungen wurde.¹⁶ Dampfschiffe auf dem Mittelmeer, der Suezkanal, Eisenbahn- und Telegrafienlinien machten den Nahen Osten zu einem Verfügungsraum für eine Intensivierung von Handelskontakten und für politische Projekte, aber auch für Reisen und Kulturtourismus. Ab 1868 boten beispielsweise der Brite Thomas Cook (1808–1892) und ab 1873 das Berliner Reisebüro Carl Stangen Pauschalreisen nach Kairo, Jerusalem und Damaskus an.¹⁷ Brinckmann reiste 1864 nach Ägypten. Diese zunehmende Vernetzung und Globalisierung waren auch ausschlaggebend für europäische Sammlungen islamischer Kunst. Mit ihrem Blick auf Provenienzen und Biografien konkreter Objekte der Hamburger Sammlung verweisen die Fallstudien in diesem Teil der Publikation auf die Verbringung von Kulturgütern aus dem Nahen Osten als Rückströme von Globalisierungsprozessen und lassen Sammlungen islamischer Kunst, wie die des MK&G, als ein Miniaturmodell europäischer Weltaneignung erkennen.

Der Aufsatz von Julius Bartholdt beleuchtet die komplexe Erwerbsgeschichte der im MK&G verwahrten Fliesenfragmente des Buyan Kuli Khan Mausoleums in Buchara, die

bisher anderweitig kaum Beachtung fand. Um 1900 gelangten Fragmente des Bauwerks auf den Pariser Kunstmarkt, von dort aus in verschiedene bedeutende Museen weltweit. Bartholdts Recherchen verweisen auf den bisweilen feinen Grat zwischen moralischen Bedenken beim Ankauf von Kulturgütern mit ungeklärten Erwerbsbedingungen und ambitionierten Ankaufspolitiken.

Der Beitrag von Wanda Lehmann problematisiert anhand interner Museumsquellen und von Reiseberichten des 19. und 20. Jahrhunderts die Entnahme von und den Handel mit persischen Lüsterfliesen aus der Gegend um Kaschan. Neben Netzwerken des internationalen Kunstmarkts lenkt sie dabei besondere Aufmerksamkeit auf die Rolle europäischer Beamter im „Orient“, wie Emmanuel de Vignau (1846–1901 [?]), Telegrafien-Beamter in Isfahan, der als Quelle vieler Objekte in den Erwerbsakten des MK&G zu finden ist. So stellt sie Verbindungen zwischen dem Ausbau des Telegrafennetzes im Iran und der Verbringung von Kulturgütern nach Europa her.¹⁸

Zuletzt verfolgt Constanze Fertig die Biografie einer persisch-safawidischen Koranhandschrift von ihrer Entstehung 1546 in Täbris (heutiger Iran) und ihrem Aufenthalt im osmanischen Istanbul bis hin zu den Umständen ihres Verkaufs auf dem Kunstmarkt, ihrem Eingang in die Sammlung des MK&G und zu der anschließenden Rezeption des Manuskripts in

18| Auch die deutsch-osmanische Unternehmung des Baus der „Bagdadbahn“ brachte Objekte aus dem Nahen Osten nach Europa. Dazu z. B. Künzl 2020.



Abb. 2: Projektarbeit mit den Studierenden

19| Troelenberg 2011.

20| Die intensive Befragung der Geschichte des MK&G im Hinblick auf die Sammlung und Präsentation von Raubkunst fand 2019 ihren bisherigen Höhepunkt in der Rückgabe eines Marmorpaneels aus Ghazni (Afghanistan). Vgl. Reuther 2016, Schulze 2018.

Ausstellungen – unter anderem der ersten großen Ausstellung islamischer Kunst in München 1910: *Meisterwerke muhammedanischer Kunst*.¹⁹

Mit den hier vorgestellten Forschungsthemen knüpft unser Band an die bereits seit vielen Jahren etablierte öffentliche Reflexion über die Geschichte des MK&G in Ausstellungen und Veröffentlichungen an, die sich nicht scheut, problematische Erwerbungen zu beleuchten.²⁰ Damit möchten wir einen Beitrag dazu leisten, die Bestände islamischer Kunst des MK&G für Untersuchungen zu öffnen, die auch kritische Perspektiven auf die Beschaffungsnetzwerke historischer Artefakte aus islamisch geprägten Regionen eröffnen.

Es ist uns ein großes Anliegen, dass die hier zusammengetragenen neuen Blicke auf Inventarbücher, Karteikarten, Ankaufdokumente und Datenbanken sowie auf unveröffentlichte Korrespondenzen, Reiseberichte und Vortragsmanuskripte, auf historische Fotografien und Kataloge, auf das Jahrbuch und die Erwerbungsberichte des Museums zu einer weiteren Beschäftigung mit der Sammlung Islamischer Kunst im MK&G anregen. Das Archiv und die Sammlung halten noch weit mehr Material bereit, viele Objektgeschichten bleiben noch unerschlossen.

VON ACHENBACH 2004

Nora von Achenbach, Die Islamsammlung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, in: Joachim Gierlichs – Annette Hagedorn (Hrsg.), *Islamische Kunst in Deutschland* (Mainz 2004) 119–120

VON ACHENBACH 2016

Nora von Achenbach, Osmanische Buch- und Schriftkunst im Museum für Kunst und Gewerbe, in: *Manuscript Cultures* 9, 2016, 24–26

BESELIN 2018

Anna Beselin, *Knots. Art & History. The Berlin Carpet Collection* (Mailand/Berlin 2018)

ERDMANN 1948

Kurt Erdmann, Eine seldschukische Silberschale, in: *JbHambKuSamml* 1, 1948, 35–43

ERDMANN 1961

Kurt Erdmann, Ein persischer Teppich im Museum für Kunst und Gewerbe, in: *JbHambKuSamml* 6, 1961, 149–158

ERDUMAN-ÇALIŞ 2020

Deniz Erduman-Çalış, Faszination Lüsterglanz und Kobaltblau. Die Geschichte Islamischer Keramik in Museen Deutschlands (München 2020)

GROPP – GHOUCHANI 2002

Gerd Gropp – Abdollah Ghouchani, Durst nach Wein und Liebesschmerz: Verse auf persischen Trinkschalen, in: *JbMusKGHamb* 17/19, 2002, 7–16

HAASE 1986

Claus-Peter Haase, Der dritte Divan Sultan Süleymans des Prächtigen. Eine Handschrift aus dem Istanbuler Hofatelier, in: *JbMusKGHamb* 5, 1986, 27–39

HAASE 1999

Claus-Peter Haase, Buyan Quli Chan – Baudekor, in: *Damaszener Mitteilungen* 11, 1999, 205–225

HACHTMANN 2007

Rüdiger Hachtmann, *Tourismus-Geschichte* (Göttingen 2007)

HAGEDORN 2004

Annette Hagedorn, Walter Gropius, Karl Ernst Osthaus und Hans Wendland. Die Ankäufe maurischer Keramik für das Deutsche Folkwang-Museum Hagen im Jahr 1908, in: Martina Müller-Wiener u. a. (Hrsg.), *Al-Andalus und Europa. Zwischen Orient und Okzident* (Petersberg 2004) 389–398

HEMPEL 1964

Rose Hempel, Asiatische Abteilung; Keramik; Erwerbungen 1947–1963, in: *JbHambKuSamml* 9, 1964, 253–276

HEMPEL 1970

Rose Hempel, *Alte Orient-Teppiche* (Hamburg 1970)

HUBER 2013

Valeska Huber, *Channelling Mobilities. Migration and Globalisation in the Suez Canal Region and Beyond. 1869–1914* (Cambridge 2013)

KLEMM 2004

David Klemm, *Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg I. Von den Anfängen bis 1945* (Hamburg 2004)

KOHLHAUSSEN 1930

Heinrich Kohlhaussen, *Islamische Kleinkunst. Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe* (Hamburg 1930)

KRÖGER 2015

Jens Kröger, Friedrich Sarre und die orientalische Teppichkunst, in: Julia Gonnella – Jens Kröger (Hrsg.), *Wie die islamische Kunst nach Berlin kam. Der Sammler und Museumsdirektor Friedrich Sarre (1865–1945)* (Berlin 2015) 137–146

KÜNZL 2020

Ernst Künzl, *Antike Gläser vom Bau der Bagdadbahn. Zur Herkunft einer Glassammlung im Römisch-Germanischen Zentralmuseum in Mainz, Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums* 62/1, 2020, 461–474

MACSWEENEY 2020

Anna MacSweeney, *From Granada to Berlin. The Alhambra Cupola* (Dortmund 2020)

MARCHAND 2010

Suzanne Marchand, *German Orientalism in the Age of Empire: Religion, Race, and Scholarship* (Cambridge 2010)

OSTERHAMMEL 2010

Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts* ⁵(München 2010)

REUTHER 2016

Silke Reuther (Hrsg.), *Raubkunst? Silber aus ehemals jüdischem Besitz. Wie gehen Museen damit um? Symposium anlässlich der Ausstellung „Raubkunst. Provenienzforschung zu den Sammlungen des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg“* (Hamburg 2016)

RHEINHEIMER 2007

Vivian J. Rheinheimer (Hrsg.), Herbert M. Gutmann. Bankier in Berlin, Bauherr in Potsdam, Kunstsammler (Leipzig 2007)

SARRE 1906

Friedrich Sarre, *Sammlung F. Sarre. Erzeugnisse islamischer Kunst* (Berlin 1906)

SCHAYEGH U. A. 2015

Cyrus Schayegh u. a. (Hrsg.), *A Global Middle East* (London 2015)

SCHULZE 2018

Sabine Schulze (Hrsg.), *Raubkunst? Ein Marmorpaneel aus dem afghanischen Königspalast in Ghazni in der Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg* (Hamburg 2018)

SHALEM 2012

Avinoam Shalem, What do we mean when we say “Islamic art”? A plea for a critical rewriting of the history of the arts of Islam, in: *Journal of Art Historiography* 6, 2012, 1–18

STANGEN 1877

Carl Stangen, *Palästina und Syrien* (Berlin 1877)

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 2011)

ANKÄUFE:
BRINCKMANNS HÄNDLERNETZWERKE

17 Anja Breloh: Die Erwerbungen islamischer Kunst in der Ära Justus Brinckmann. Eine Annäherung

1 | Diese museumsinterne Schätzung enthält ca. 50 Teppiche und 50 Textilien, die der Sammlung Mode und Textil zugeordnet sind. Insgesamt sind die Objekte der Sammlung in ca. 930 Inventarnummern erfasst.

2 | Klemm 2004, 111.

3 | Zu den Erwerbungen islamischer Kunst durch das South Kensington Museum: Vernoit 2000, 8–13.

4 | Mundt 1974, 87. Weitere Kunstgewerbemuseen, die etwa zeitgleich wie das Hamburger Museum islamische Kunst zu sammeln begannen, waren diejenigen in Berlin (gegr. 1867), Dresden (gegr. 1876), Frankfurt am Main (gegr. 1877), Köln (gegr. 1888), Leipzig (gegr. 1874) und Nürnberg (gegr. 1869). Zu den Islamsammlungen der einzelnen Museen: Gierlichs – Hagedorn 2004, Erduman-Çalış 2020, 56–62.

5 | Mundt 1974, 87.

6 | Klemm 2004, 48. 111; zur Japan-Sammlung detailliert 224 – 235.

7 | Kohlhaussen 1930, 8.

8 | Klemm 2004, 126. 220.

Zu den Beständen des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg (MK&G), die heute rund 500.000 Objekte umfassen, gehört auch die Sammlung Islamische Kunst. Sie ist mit ca. 1470 Objekten,¹ das heißt einem Anteil von 3,4 Prozent am Gesamtbestand des Museums, zwar vergleichsweise klein, aber aufgrund ihrer herausragenden Einzelstücke eine wichtige deutsche Sammlung. Den Grundstein hierzu legte Justus Brinckmann (1843–1915) mit seinen Erwerbungen bis 1915.

Als erster Direktor des MK&G verfolgte Brinckmann beim Aufbau der Sammlungen das Ziel, ein universelles Museum zu schaffen, das historische und zeitgenössische, europäische und außereuropäische Künste ebenso präsentieren sollte wie mustergültige Gebrauchsgegenstände.² Auf diese Weise sollten heimischen Künstler*innen und Gewerbetreibenden Vorbilder zur qualitativen Verbesserung der eigenen Produktion zugänglich gemacht werden. Brinckmanns Sammelpolitik entsprach dem Ansatz anderer Kunstgewerbemuseen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Europa gegründet wurden. Das 1852 als erstes Kunstgewerbemuseum überhaupt ins Leben gerufene South Kensington Museum in London – es wurde 1899 in Victoria and Albert Museum umbenannt – spielte eine Vorreiterrolle, auch im Hinblick auf das Sammeln ostasiatischer und islamischer Kunst.³ Unter den deutschen Museen legte, wie Barbara Mundt hervorhebt, insbesondere Hamburg einen Schwerpunkt auf künstlerisch qualitätsvolle Erwerbungen „aus dem Orient“.⁴ Die Vorliebe für das „Morgenland“ kam ihr zufolge auch darin zum Ausdruck, dass der Anteil der Stücke aus Indien, Japan, China, Korea, Persien, der Türkei und anderen asiatischen Ländern immerhin etwa ein Drittel aller Erwerbungen in den Jahren 1869 bis 1897 ausmachte.⁵ Brinckmanns Interesse galt insbesondere dem japanischen Kunstgewerbe. Er baute eine umfangreiche und europaweit lange Zeit als führend geltende Japan-Sammlung auf,⁶ während – nach Einschätzung von Heinrich Kohlhaussen – der „mehr gelegentlich zusammengetragene Bestand des Museums an islamischem Kunstgut“ auch fünfzehn Jahre nach Brinckmanns Tod noch „lückenhaft“⁷ blieb.

Der vorliegende Text zeichnet Brinckmanns Sammelpolitik islamischer Kunst zwischen 1869 und 1915 nach und erstellt ein Profil seiner Erwerbungen. Er zeigt, dass er sich bei seinen Erwerbungen auf ein weitgespanntes Netzwerk – bestehend aus Kontakten zu Sammlern, Händlern und Museen auf lokaler, nationaler und internationaler Ebene – stützen konnte und davon profitierte. Darüber hinaus macht er deutlich, dass Brinckmanns oft zitierter „furor ceramicus“, seine Leidenschaft für die Keramik, sich auch auf sein Sammeln islamischer Kunst auswirkte.⁸

Anja Breloh: Die Erwerbungen islamischer Kunst in der Ära Justus Brinckmann. Eine Annäherung, in: Isabelle Dolezalek u. a. (Hrsg.): Sammlungsgeschichten. Islamische Kunst im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (1873–1915), 17–25, Heidelberg: arthistoricum.net 2022, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.918.c14911>

Den folgenden Ausführungen liegen im Wesentlichen zwei Quellen zugrunde: Zum einen wurden die in der Museumsdatenbank digiCULT.web erfassten inventarisierten Erwerbungen der Sammlung Islamische Kunst bis 1915, dem Todesjahr Justus Brinckmanns, quantitativ ausgewertet.⁹ Dies ermöglicht Aussagen zu Umfang, Art, Ort und Quellen von Brinckmanns Erwerbungen im Laufe der Jahre. Zum anderen wurden Brinckmanns von 1884 bis 1911 jährlich veröffentlichte Tätigkeitsberichte durchgesehen, denen 1882 ein Überblick über die Jahre 1877 bis 1882 vorausgegangen war.¹⁰ In ihnen legt Brinckmann Rechenschaft über die Ankäufe aus dem staatlicherseits zur Verfügung gestellten Budget ab, erläutert private finanzielle Zuwendungen und Schenkungen und stellt wichtige Neuerwerbungen vor (Abb. 1). Seine Angaben stellen eine Ergänzung und ein Korrektiv zu den Ergebnissen der Datenbankanalyse dar.

⁹ Ergänzt wurden diese Daten um Informationen aus den museumsinternen Erwerbungs- und Verlustlisten. „Iznik Sammler/Händler. Objektmappe Abteilung Islamische Kunst“ und „Nach Erwerbungsinventar geordnete Islamfliesen“, Archiv MK&G, Objektmappe Abteilung Islamische Kunst, sowie aus den fünf Begleitheften zur aktuellen Präsentation der Sammlung Islamische Kunst: „Raum 1. Vielfalt und Wechselwirkungen“, „Raum 2. Erbe und Wandel“, „Raum 3. Glaube und Spiritualität“, „Raum 4. Poesie und Figuration“ und „Raum 5. Herrschaft und Design“. Nicht herangezogen wurden die Lagerbücher und Geschenklagerbücher.

¹⁰ Bericht 1882; Jahrbuch 1884–1911 (künftig kurz: JB, Jahrgang [Jahr, über das berichtet wird], Erscheinungsjahr).

CLXXXIV Museum für Kunst und Gewerbe.

V.

Übersicht der Ankäufe
aus Staatsmitteln, aus Beiträgen Privater und Vermächtnissen
in den Jahren 1869–1897.

I. Nach technischen Gruppen.

	Stück	Preis ₰
1. Kleidungsstücke	22	2 126,—
2. Textilien	1 110	50 626,08
3. Korbflechterarbeiten	184	3 237,69
4. Bucheinbände und Lederarbeiten	160	22 147,95
5. Keramische Arbeiten	2 551	205 769,01
6. Gläser und Gasmalereien	307	18 646,79
7. Möbel und Holzschnitzereien	706	117 132,59
8. Elfenbeinarbeiten	45	18 879,16
9. Lackarbeiten	183	17 616,01
10. Bronze-, Kupfer-, Zinnarbeiten	433	44 221,14
11. Edelmetallarbeiten	421	52 264,57
12. Japanische Schwertzierrathen	1 036	39 100,22
13. Emailarbeiten	78	19 600,57
14. Kleine Geräte aus Metall und anderen Stoffen	77	5 096,75
15. Schmiedeeisenarbeiten	326	22 749,37
16. Architektonische Ornamente aus Stein und Terracotta	64	3 836,—
17. Decorative Malereien und Miniaturen	18	3 430,74
18. Wissenschaftliche Instrumente	29	16 709,02
19. Medaillen und Münzen	6	530,—
20. Waffen und Zubehör	5	1 750,—
21. Grosse plastische Werke aus Stein und Thon	7	27 085,50
22. Verschiedenes	510	12 099,21
23. Musik-Instrumente	1	100,—
zusammen	8 289	704 754,37

II. Nach geschichtlichen Gruppen.

	Stück	Preis ₰
Abendland: 1. Prähistorisches	15	2 369,—
2. Aegypten	2	650,40
3. Klassisches Alterthum	419	22 202,83
4. V.—X. Jahrhundert	121	5 453,—
5. XI.—XV. Jahrhundert	192	72 253,25
6. XVI. Jahrhundert	894	185 969,51
7. XVII. Jahrhundert	860	77 621,29
8. XVIII. Jahrhundert	2 431	164 548,24
9. XIX. Jahrhundert	432	27 948,66
Morgenland: 10. Indien, Persien, Türkei	471	22 849,69
11. Japan, China, Korea	2 382	121 023,60
12. Andere Länder	60	1 864,90
zusammen	8 289	704 754,37

Abb. 1: Übersicht der Ankäufe für die Jahre 1869–1897, in: JB, 15 [1897], 1898, S. CLXXXIV.

11 Die Summe ergibt sich aus der Anzahl der Objekte, die Brinckmann in den Ankaufsübersichten der Berichte für die Jahre 1897, 1905 und 1906 bis 1910 unter der Kategorie „Orient“ beziehungsweise „Morgenland“ (Ägypten, Assyrien, Indien, Persien, Türkei, Zentralasien) aufführt: 162 Erwerbungen von 1869 bis 1876, 330 Erwerbungen von 1877 bis 1905 und 49 Erwerbungen aus staatlichem Etat von 1906 bis 1910. Die hier genannten Zahlen sind als Annäherungswerte zu betrachten. Beispielsweise sind spanisch-maurische Arbeiten unter der Kategorie „Orient“ beziehungsweise „Morgenland“ nicht erfasst.

12 Ab 1872 begann Brinckmann ein Inventar zu führen, das auch eine Beschreibung des Gegenstandes, die Technik, Provenienz, Art der Erwerbung und den Preis beziehungsweise Geldwert festhielt. Die Inventarnummer setzte sich aus dem Jahr der Inventarisierung, einer fortlaufenden Nummer und bei Objekten aus mehreren Einzelteilen zusätzlich aus beigefügten Buchstaben zusammen. „Letzteres Verfahren“, so räumt Brinckmann ein, „erklärt die Tatsache, dass unser Museum hinsichtlich der Stückzahl hinter mancher viel unbedeutenderen Anstalt zurückbleibt, welche jedem einzelnen Stück eine besondere Nummer giebt.“ JB, 10 [1882], 1883, S. XL – LII; Klemm 2004, 118 f.

13 Klemm 2004, 112, 119.

14 Anm. 1.

15 Brinckmann 1877, 10; Klemm 2004, 32–34; Seemann 1998, 45 f. 122.

Anzumerken ist allerdings, dass die genannten Quellen aus unterschiedlichen Gründen nur eine erste Annäherung an den Untersuchungsgegenstand und vorläufige Aussagen erlauben. So ist es auf Basis der herangezogenen Informationen beispielsweise nicht möglich, die Gesamtzahl der Erwerbungen Brinckmanns zu ermitteln. Von 1869 bis 1910 erwarb Brinckmann nach eigenen Angaben 541 Objekte aus Persien, Indien, der Türkei und teilweise auch aus West- und Zentralasien, Assyrien und Ägypten.¹¹ Dem stehen 339 Inventareinträge von 1872 bis 1915 in der Museumsdatenbank gegenüber, hinter denen sich aufgrund des von Brinckmann entwickelten Systems der Inventarisierung¹² wiederum 483 Einzelobjekte verbergen (Abb. 2). Zur Verunklärung trägt bei, dass während Brinckmanns Amtszeit nicht alle Erwerbungen inventarisiert wurden. Objekte wurden getauscht und wiederverkauft,¹³ gingen im Zweiten Weltkrieg verloren oder gelangten in andere Hamburger Museen. Teilweise wurden Objekte im Museum auch mehrfach inventarisiert. Überdies sind Exponate islamischer Kunst in der Museumsdatenbank anderen Abteilungen zugeordnet; so finden sich etwa Teppiche in der Sammlung Mode und Textil.¹⁴ Außerdem gibt es Überschneidungen mit den Abteilungen Ostasien, Europäisches Kunsthandwerk und Antike. Aus den genannten Gründen geben die folgenden Ausführungen daher keine exakten Zahlen, sondern nur Tendenzen an. Gleiches gilt für die grafischen Visualisierungen. Da Erwerb und Inventarisierung nicht immer in dasselbe Jahr fallen, erfolgte die zeitliche Auswertung nach Dekaden.

Es soll zunächst ein Blick auf Brinckmanns Ankaufsbudget geworfen werden, bevor seine Erwerbspolitik näher erläutert wird. Nachdem der Hamburger Senat 1873 dem zu diesem Zeitpunkt noch privaten Museum 10.000 Mark Courant für Ankäufe auf der Wiener Weltausstellung bewilligt hatte,¹⁵

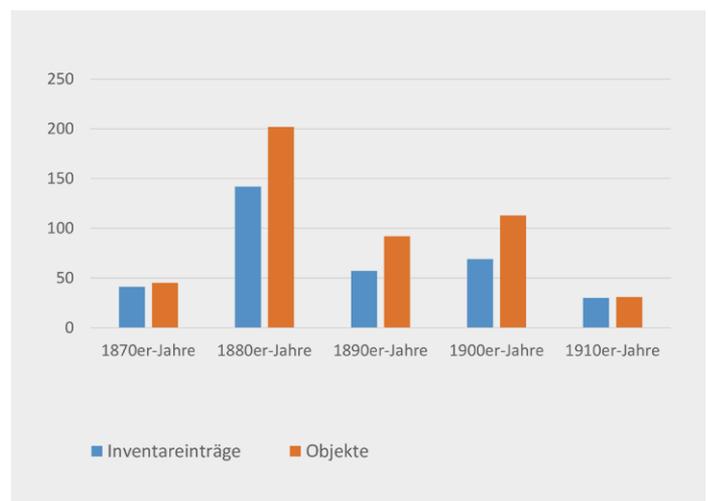


Abb. 2: In der Museumsdatenbank hinterlegte Inventareinträge und Einzelobjekte (1872–1915).

stand Brinckmann ab 1874 jährlich ein staatlicher Ankaufsetat zur Verfügung, der von anfänglichen 9.000 Mark schrittweise auf 50.000 Mark im Jahr 1914 stieg.¹⁶ Gemessen an den Mitteln der Hamburger Kunsthalle, der Berliner Museen und vor allem des Londoner South Kensington Museums verfügte das Hamburgische MK&G damit über ein vergleichsweise kleines Budget, sodass Brinckmann es bei seinen Erwerbungen auf dem Kunstmarkt mit der starken in- und ausländischen Konkurrenz häufig nicht aufnehmen konnte.¹⁷ Anlässlich einmaliger Ankaufsmöglichkeiten genehmigte der Senat daher in einigen Jahren Sonderzuwendungen.¹⁸ Wie Brinckmanns Aufstellungen in den Jahresberichten zeigen, investierte er in Kunst aus Persien, Indien, der Türkei, West- und Zentralasien und Ägypten jedoch selten mehr als fünf Prozent seines Ankaufsetats, häufig lag der Anteil deutlich darunter.¹⁹

Um das schmale staatliche Budget aufzubessern, wandte sich Brinckmann kontinuierlich an die Hamburger mit der Bitte um Unterstützung, warb aber auch bei auswärtigen Bürgern und Sammlern um finanzielle Zuwendungen oder Schenkungen.²⁰ Zu den großzügigsten Förderern des Museums gehörte der in London ansässige Geschäftsmann Alfred Beit (1853–1906), der aus einer Hamburger jüdischen Familie stammte. Er ermöglichte den Ankauf kostspieliger Stücke islamischer Kunst.²¹ Aber auch zahlreiche andere, teils international bekannte Sammler stifteten Objekte, wie etwa Karl Ernst Osthaus (1874–1921),²² der das heute in Essen ansässige Museum Folkwang gründete, und Charles Lang Freer (1854–1919),²³ der seine bedeutende Sammlung überwiegend asiatischer Kunst der Smithsonian Institution in Washington, D.C., stiftete, wo sie in der nach ihm benannten Freer Gallery of Art ausgestellt ist. Vergleicht man die verschiedenen Arten der Erwerbung islamischer Kunst während der Ära Brinckmann miteinander, so liegt das Verhältnis der Ankäufe zu den Schenkungen bei etwa zwei zu eins (Abb. 3).²⁴

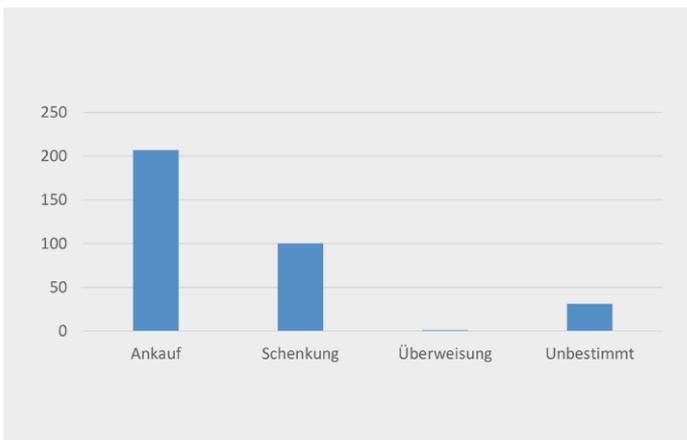


Abb. 3: Arten der Erwerbung islamischer Kunst (Inventareinträge in der Museumsdatenbank 1872–1915).

16 | 1875/76: je 9.000 Mark, 1877–1888: je 15.000 Mark, 1889–1896: je 20.000 Mark, 1897–1901: je 25.000 Mark, 1902–1907: je 30.000 Mark, 1908–1910: je 40.000 Mark, 1911–1914: je 50.000 Mark. 1915 sank das Ankaufsbudget, vermutlich kriegsbedingt, auf 15.000 Mark. Dies ist hier nicht von Relevanz, da Brinckmanns Amtszeit mit seinem Tod am 8. Februar 1915 endete. Siehe Brinckmanns Angaben in den Jahresberichten und die Übersicht „Die staatliche Finanzierung des Hamburger Museumswesens von 1869 bis 1933“ in: Seemann 1998, 302 f. Bei Diskrepanzen wurde Brinckmanns Angaben der Vorzug gegeben. Klemm 2004, 67.

17 | Zum Ankaufsbudget der anderen Museen: Seemann 1998, 124; Klemm 2004, 68 f., zum Vergleich mit dem South Kensington Museum bes. 69. Zu Brinckmanns Einschätzung des allgemeinen internationalen Kunstmarkts: JB, 24 [1906], 1907, 140 f., zur Konkurrenz allgemein auch Klemm 2004, 116.

18 | 50.000 Mark für Ankäufe aus der bekannten Hamburger Sammlung Paul im Jahr 1882, 13.500 Mark für Erwerbungen aus der Schleswiger Sammlung Magnussen im Jahr 1887, 100.000 Mark für Ankäufe auf der Pariser Weltausstellung 1900, 100.000 Mark für die Erwerbung von niederdeutschen Möbeln im Jahr 1906 und 15.000 Mark anlässlich der Versteigerung der Sammlung Lannas im Jahr 1909. JB, 15 [1897], 1898, S. CLXXVII; JB, 24 [1906], 1907, 141; JB, 27 [1909], 1910, 548; Klemm 2004, 67 f. 186.

19 | Bei mehr als fünf Prozent lagen die Ausgaben nur in den Jahren 1879, 1883, 1885, 1886, 1889, 1894 und 1906, wobei die Ausgaben in den Jahren 1883 und 1894 sogar mehr als zehn Prozent ausmachten.

20 | Klemm 2004, 68 f. 112 f.

21 | Siehe den Beitrag von Wanda Lehmann zu Hamburger Netzwerken.

22 | MK&G, Inv.-Nr.: 1909.12.

23 | MK&G, Inv.-Nr.: 1906.753.; JB, 24 [1906], 1907, 238 f.

24 | In der Rubrik „Schenkungen“ sind Vermächtnisse inbegriffen.

25 | Spielmann 2002, 20 f.; Klemm 2004, 45, 115 f.

26 | Viele Quellen und Orte der Erwerbung sind weder in der Museumsdatenbank dokumentiert noch in den Jahresberichten erwähnt. Lager- und Inventarbücher konnten zum Zeitpunkt der Recherchen nicht berücksichtigt werden. Ein Großteil der Namen konnte im Rahmen dieser Untersuchung daher nicht identifiziert werden. Daher ist die Anzahl der unbestimmten Quellen (Abb. 4) relativ hoch. Die Rubrik „Sonstige“ (Abb. 5) umfasst neben unbekanntem Orten auch jene, die selten vorkommen, darunter deutsche Städte wie Dresden, Düsseldorf, Hagen, Köln und München, europäische Metropolen wie Amsterdam, St. Petersburg, Venedig und Wien und außereuropäische Orte wie Kaschan, Kairo und Detroit.

27 | Vernoit 2000, 8.

28 | In der Museumsdatenbank waren zum Zeitpunkt der Erstellung des Texts fünf Objekte verzeichnet, eines aus Marokko (MK&G, Inv.-Nr.: 1873.58) und vier aus Persien (MK&G, Inv.-Nr.: 1873.67, 1873.190–192). Dass es weitaus mehr waren, zeigt: Bericht 1882, 25, 65, 88, 96 f. Siehe auch den Beitrag von Ronja Wiesenthal.

29 | Zu den armenischen Kunsthändlern Kelekian und Kalebjdjian siehe den Beitrag von Anahit Torosyan.

30 | Spielmann 2002, 61 f.; Klemm 2004, 115.

31 | Vernoit 2000, 29–31.

32 | MK&G, Inv.-Nr.: 1889.362 a–e. Zur Versteigerung der Sammlung Albert Goupil vom 23. bis 27. April 1888 im Hôtel Drouot in Paris: Catalogue 1888.

33 | MK&G, Inv.-Nr.: 1893.196, 1893.245. Zur Versteigerung der Sammlung Frédéric Spitzer vom 17. April bis 16. Juni 1893 im Palais Rue Villejust 33 in Paris: Mannheim 1893.

34 | Zum Kunstmarkt und den Sammlern in Hamburg siehe den Beitrag von Wanda Lehmann.

Brinckmann hatte sich 1864 als junger Mann in Ägypten aufgehalten und dort auch für islamische Kunst interessiert, während seiner Amtszeit als Direktor des Hamburgischen MK&G reiste er jedoch kein einziges Mal in den Orient.²⁵ Objekte islamischer Kunst erwarb er daher nicht vor Ort, sondern er griff überwiegend auf Quellen innerhalb Europas zurück (Abb. 4, 5).²⁶ Aufgrund des wachsenden Interesses europäischer Sammler und Museen an islamischer Kunst gelangte diese ab Mitte des 19. Jahrhunderts vermehrt auf den Kontinent und wurde dort gehandelt.²⁷ Das erste umfangreichere Konvolut erwarb Brinckmann 1873 auf der Weltausstellung in Wien.²⁸ Außerdem kaufte er im Kunsthandel. Während seiner Dienstreisen nach London erstand er Objekte bei namhaften Kunst- und Antiquitätenhändlern wie Vital Benguiat (gest. 1937), Vincent J. Robinson (1829–1910) und George R. Harding (tätig 1888–1912) und während seiner Aufenthalte in Paris bei den armenischen Händlern Dikran Kelekian (1868–1951) und den Brüdern Kalebjdjian²⁹ sowie bei Siegfried Bing (1838–1905). Letzterer stammte aus Hamburg und betrieb eine bedeutende Galerie für Ostasiatika und später Art nouveau.³⁰ Die französische Hauptstadt war gegen Ende des 19. Jahrhunderts das Zentrum für den Handel mit islamischer Kunst in Europa.³¹ Brinckmann hielt sich häufig dort auf, pflegte enge Kontakte zu Händlern und ersteigerte islamische Kunst auch auf zwei Auktionen: 1888 aus der „orientalischen“ Sammlung Albert Goupil (1840–1884)³² sowie 1893 aus der Sammlung Frédéric Spitzer (1815–1890).³³ Fündig wurde er zudem auf dem deutschen Kunstmarkt, insbesondere in Hamburg und Berlin.³⁴

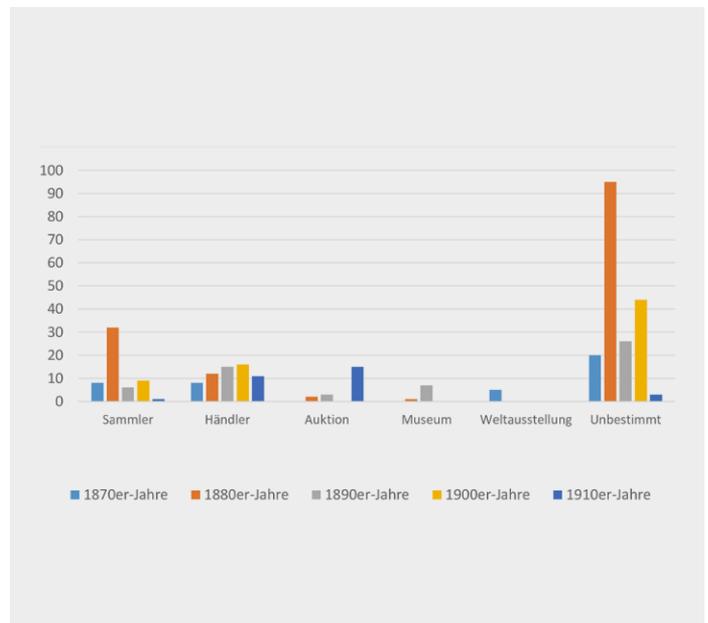


Abb. 4: Quellen der Erwerbung islamischer Kunst, verteilt nach Jahrzehnten (Inventareinträge in der Museumsdatenbank 1872–1915).

Brinckmann kaufte aber auch direkt von Sammlern, so in den 1880er Jahren ein größeres Konvolut spanisch-maurischer Fliesen aus der Sammlung des Bildhauers Jakob Krauth (1833–1890) in Frankfurt am Main³⁵ und in den 1880er und 1890er Jahren diverse Objekte von Franz Bock (1823–1899), Kanonikus, Kunsthistoriker und Sammler aus Aachen, unter anderem den prächtig illuminierten Gedichtband *Divan Muhibbi* mit Werken Sultan Süleymans I. von 1554.³⁶ Darüber hinaus überließen im Ausland lebende Hamburger Kaufleute, Diplomaten und andere Personen dem Museum dort erworbene islamische Kunst.³⁷ Zu erwähnen sind noch Objekte, die durch Brinckmanns Beziehungen zu anderen Museen in die Sammlung Islamische Kunst gelangten. So vermittelte der Direktor des Berliner Gewerbe-Museums Julius Lessing (1843–1908) aus einer von ihm selbst erworbenen Berliner Sammlung Objekte an Brinckmann weiter, der diese Ankäufe aus privaten Zuwendungen finanzierte.³⁸ Das Pariser Musée de Cluny schenkte einige Keramikfliesen.³⁹ Insgesamt machen die Ankäufe auf dem Kunstmarkt den größten Teil der Erwerbungen aus (Abb. 4).

Betrachtet man den von Brinckmann zusammengetragenen Bestand an islamischer Kunst unter materialtechnischen Gesichtspunkten, so dominiert eindeutig die Keramik (Abb. 6). Neben dem sehr hohen Anteil an Baukeramik – einzelne Fliesen, Friese, Ziegel und Wandsäulenfragmente – erwarb Brinckmann relativ viel Gefäßkeramik. Hingegen sammelte er vergleichsweise wenig Metallobjekte – wie Gefäße, Leuchter, wissenschaftliche Instrumente und Waffen – und auch nur wenige Gegenstände aus Leder, vor allem in Leder gefasste Handschriften und Bucheinbände. Kaum ins Gewicht fallen Objekte aus Holz, Stein und Glas; Teppiche stellten ein – von ihm beklagtes – Desiderat dar.⁴⁰ Während sich Brinckmann in

35 MK&G, Inv.-Nr.: 1884.453–477. Aus der Sammlung Jakob Krauth erwarb auch das Karlsruher Kunstgewerbemuseum 1890 spanisch-maurische Keramik, die sich heute im Badischen Landesmuseum Karlsruhe befindet. Möller 2013, zur Baukeramik Kat. 13–53.

36 MK&G, Inv.-Nr.: 1886.168.

37 Siehe den Beitrag von Wanda Lehmann.

38 MK&G, Inv.-Nr.: 1877.89–96.

39 MK&G, Inv.-Nr.: 1893.182–187.

40 JB, 7 [1889], 1890, S. XXXVI; JB, 8 [1890], 1891, S. XLIV; JB, 27 [1909], 1910, 551; Klemm 2004, 222.

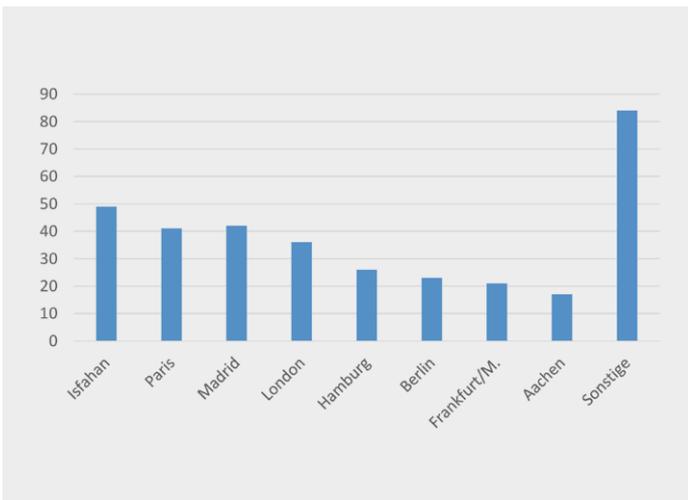


Abb. 5: Orte der Erwerbung islamischer Kunst (Inventareinträge in der Museumsdatenbank 1872–1915).

41| In der Rubrik der 1870er Jahre sind, wie erwähnt, nicht alle auf der Wiener Weltausstellung erworbenen Objekte islamischer Kunst erfasst (siehe Anm. 28); die Rubrik der 1910er Jahre enthält nur die Ankäufe bis 1915.

42| Bericht 1882, 8 f.

43| Ebd., 9.

44| Zu einzelnen Erwerbungen von Fliesen und Fliesenkonvoluten im MK&G vgl. Erduman-Çalış 2020, 173.

den 1870er Jahren vorwiegend auf Gefäßkeramik und Metallgegenstände konzentrierte, bildet die Baukeramik von den 1880er bis zu den 1900er Jahren den Schwerpunkt seiner Erwerbungen. Daher verzeichnete die Sammlung in dieser Zeit auch den größten Zuwachs (Abb. 2).⁴¹ In Brinckmanns Sammlungsstrategie rangierte Qualität vor Quantität, weshalb er generell nicht viele, sondern für einen Stil oder eine Technik exemplarische Stücke zu erwerben versuchte.⁴² Eine Ausnahme machte er, wenn „die decorative Gesamtwirkung, auf die es z. B. für die Beurtheilung der farbigen Fayencen sehr wesentlich ankommt, nur durch den Ueberblick über eine grössere Anzahl verwandter Stücke erfasst werden kann“.⁴³ Diesem Interesse Brinckmanns kam entgegen, dass Fliesenkonvolute zu relativ günstigen Preisen angeboten wurden.⁴⁴ Betrachtet man die ursprünglichen Herkunftsorte der Objekte, so wird deutlich, dass Brinckmann hauptsächlich persische und türkische (osmanische) Keramik erwarb.

Festzuhalten ist, dass Justus Brinckmann während seiner Amtszeit eine kleine Sammlung mit repräsentativen Stücken islamischer Kunst aus den Bereichen Keramik, Metall und Leder zusammentrug, wobei sein Schwerpunkt auf den

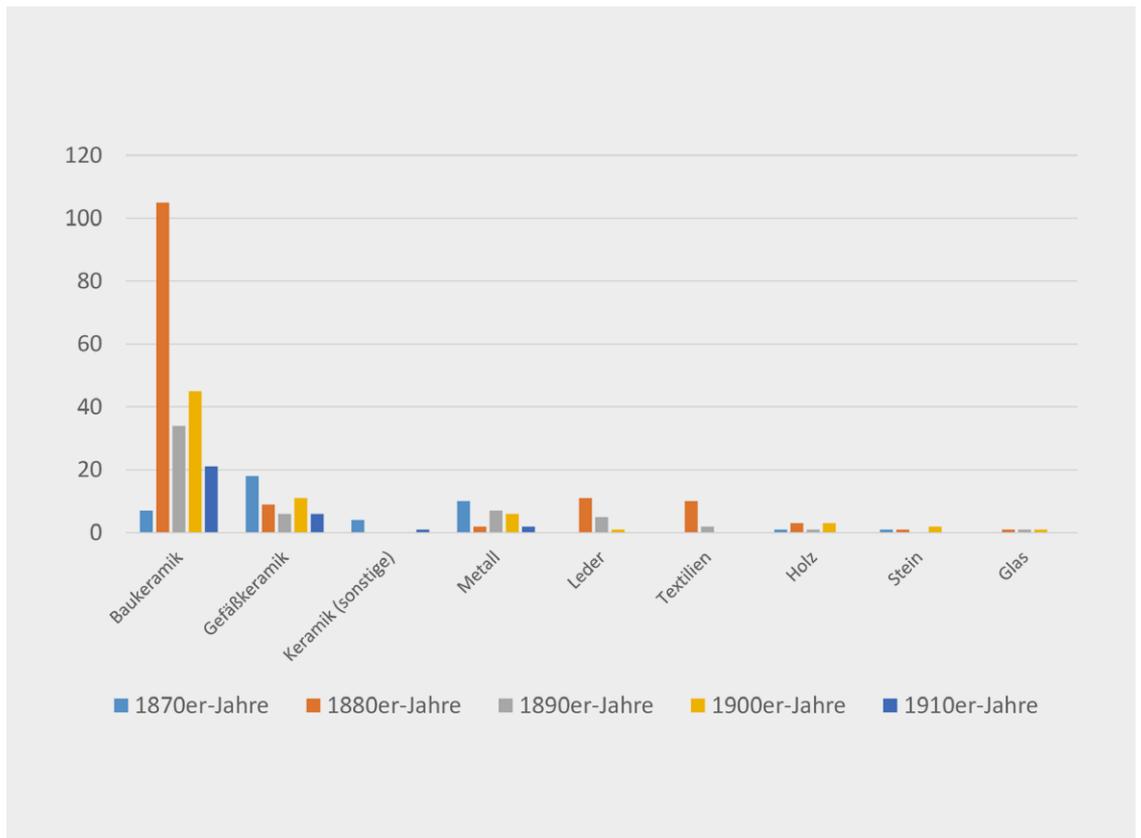


Abb. 6: Von Brinckmann erworbene Objekte islamischer Kunst nach materialtechnischen Kategorien, verteilt nach Jahrzehnten (Inventareinträge in der Museumsdatenbank 1872–1915).

Keramiken lag. Nur marginal berücksichtigt wurden in dieser Untersuchung die Textilien, weil sie überwiegend in der Sammlung Mode und Textil inventarisiert sind.

Brinckmann standen nur geringe öffentliche Mittel für Ankäufe zur Verfügung. Seine vielfältigen Kontakte zu privaten Förderern ermöglichten jedoch den Erwerb auch kostspieliger Objekte, sowohl auf dem heimischen als auch auf dem internationalen Kunstmarkt, und bescherten dem Museum viele Schenkungen islamischer Kunst.

BERICHT 1882

Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Bericht über die Entwicklung der Anstalt seit ihrer Eröffnung am 25. September 1882, ausgegeben zum 25. September 1882 (Hamburg 1882)

BRINCKMANN 1877

Justus Brinckmann, Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Festschrift zur Eröffnung des neuen Museums-Gebäudes am 25. September 1877 (Hamburg 1877)

CATALOGUE 1888

Catalogue des objets d'art de l'Orient et de l'Occident, tableaux, dessins composant la collection de feu M. Albert Goupil, Aukt.-Kat. Hôtel Drouot (Paris 1888)

ERDUMAN-ÇALIŞ 2020

Deniz Erduman-Çalış, Faszination Lüsterglanz und Kobaltblau. Die Geschichte Islamischer Kunst in Museen Deutschlands (München 2020)

GIERLICHS – HAGEDORN 2004

Joachim Gierlichs – Annette Hagedorn (Hrsg.), Islamische Kunst in Deutschland (Mainz 2004)

JAHRBUCH [JB] 1884–1911

Justus Brinckmann, Berichte über das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, in: Jahrbuch [JB] der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten, 1–28 [1882/83–1910] (Hamburg 1884–1911)

KLEMM 2004

David Klemm, Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg I. Von den Anfängen bis 1945 (Hamburg 2004)

KOHLHAUSSEN 1930

Heinrich Kohlhaussen, Islamische Kleinkunst. Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, (Hamburg 1930)

MANNHEIM 1893

Charles Mannheim, Catalogue des objets d'art et de haute curiosité antiques, du Moyen-Age et de la Renaissance composant l'importante et précieuse collection Spitzer, Aukt.-Kat. Palais Rue Villejust 33, Paris, 3 Bde. (Paris 1893)

MÖLLER 2013

Jakob Möller, Spanische Keramik des 15. bis 17. Jahrhunderts. Aus der Sammlung des Badischen Landesmuseums Karlsruhe (Karlsruhe 2013)

MUNDT 1974

Barbara Mundt, Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert (München 1974)

SEEMANN 1998

Birgit-Katharine Seemann, Stadt, Bürgertum und Kultur. Kulturelle Entwicklung und Kulturpolitik in Hamburg von 1839 bis 1933 am Beispiel des Museumswesens (Husum 1998)

SPIELMANN 2002

Heinz Spielmann, Justus Brinckmann (Hamburg 2002)

VERNOIT 2000

Stephen Vernoit, Islamic Art and Architecture. An Overview of Scholarship and Collecting c. 1850 – c. 1950, in: ders. (Hrsg.), Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections, 1850–1950 (New York 2000) 1–61

26 Ronja Wiesenthal: Die Wiener Weltausstellung 1873 und ihre Bedeutung für die Sammlung Islamischer Kunst des MK&G

„Der Orient ist in einer Vollständigkeit und Vielseitigkeit erschienen, wie wohl niemals zuvor.“¹ Auf diese Weise kommentierte Jacob von Falke (1825–1897), Regierungsrat am Wiener Museum für Kunst und Industrie, die Inszenierung Nordafrikas, Westasiens, Indiens und Ostasiens auf der Wiener Weltausstellung von 1873. Den österreichischen Organisatoren war es erstmals gelungen, Vertreter dieser Regionen in großer Zahl für eine Präsentation auf der Weltausstellung zu gewinnen.² Persien und das Osmanische Reich, mit Vertretern der arabischen Halbinsel, Tunesiens, Ägyptens und Marokko³ realisierten im Hauptgebäude der Weltausstellung, dem Industriepalast, eigene Länderschauen. Das Ziel dieser Präsentationen war diplomatische und wirtschaftliche Kontakte nach Europa auszubauen und die eigene Kultur einem europäischen Publikum näherzubringen.⁴ Neben Rohstoffen, land-wirtschaftlichen Produkten und zeitgenössischen Industriewaren präsentierten die Länder Kunstgegenstände und Ethnografica.⁵ Dicht gedrängt waren beispielsweise in der persischen Sektion (Abb. 1) Mineralien, Hölzer, Baumwolle und Seide, Nahrungsmittel wie Reis, Nüsse oder Gewürze neben teilweise historische wissenschaftlichen Instrumenten, Waffen und Rüstungen, Textilien und Teppichen, Metall-, Holz- und Keramikobjekten, Musikinstrumenten und Beispielen persischer Buchkunst und Kalligrafie ausgestellt.⁶

1 | von Falke 1873, 167.

2 | Pemsel 1989, 46.

3 | Pemsel 1989, 45.

4 | Pemsel 1989, 48.

5 | Fulco 2017, 51–65. 45.

6 | Die ausgestellten Objekte und Waren der persischen Sektion lassen sich anhand eines von der persischen Ausstellungskommission herausgegebenen Katalogs genau nachvollziehen: Special-Catalog der Ausstellung des Persischen Reiches, Wien 1873. Für eine tiefergehende Analyse der Ausstellung der Kunst aus islamisch geprägten Regionen auf der Wiener Weltausstellung und den damit verbundenen Zielen siehe Fulco 2017.

Ronja Wiesenthal: Die Wiener Weltausstellung 1873 und ihre Bedeutung für die Sammlung Islamischer Kunst des MK&G, in: Isabelle Dolezalek u. a. (Hrsg.): Sammlungsgeschichten. Islamische Kunst im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (1873–1915), 26–34, Heidelberg: arthistoricum.net 2022, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.918.c14912>



Abb. 1: Ansicht der Ausstellung Persiens im Industriepalast der Wiener Weltausstellung 1878, Stereoskopie, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Inv.Nr.: 63.705.

7| Fulco 2017, 52. Eine Analyse der Nachbauten islamischer Architekturen auf den Weltausstellungen gibt Çelik 1992.

8| Pemsel 1989, 46.

9| Lessing 1900, 22.

10| Fulco 2017, 60. Für einen Überblick zum aufkommenden Forschungsinteresse im deutschsprachigen Raum siehe das Kapitel „Forschungsgeschichte“ in: Müller-Wiener 2012, 13–21. Siehe auch das Kapitel „Interpreting Oriental Art“ in: Marchand 2010, 387–415.

11| Klemm 2004, 32.

12| Mundt 1974, 46 und Klemm 2004, 32.

13| Brinckmann 1898, 35, vgl. auch Erduman-Çalış 2020: 162–163.

Die Ausstellungen in der Industriehalle ergänzten das für die Weltausstellung eigens gebaute „Orientalische Viertel“ (Abb. 2). Hier präsentierten die österreichischen Ausstellungsorganisatoren Ägypten, Persien und das Osmanische Reich, indem sie Bauwerke jener Regionen in Wien als Kopien anfertigen ließen oder Phantasiearchitekturen realisierten, die vermeintlich typische Baustile zusammenführten.⁷ Wohnhäuser, ein ägyptischer Palast mit Harem, eine Moschee, ein türkisches Caféhaus oder ein Basar, auf dem Handwerker kleinere Waren herstellten und verkauften, sollten dem Publikum die Architektur und Lebensweise dieser Länder näherbringen. Sie avancierten alsbald zum Publikumsmagneten.⁸

Diese Inszenierung islamisch geprägter Regionen konstruierte den „Orient“ als konsumierbaren Sehnsuchtsort und befeuerte einen „Orientrausch“ in Mode und Design, der sich über Wien in ganz Mitteleuropa ausbreitete. Julius Lessing (1843–1908) fasste das Phänomen mit diesen Worten zusammen:

„Und von jener Zeit an beginnt die Durchsetzung unserer Häuser mit diesen köstlichen Waaren des Orients, welche dem Gesamtgeschmack, vor Allem aber der Farbenempfindung neue Bahnen gewiesen haben.“⁹

Neben der Orientmode in der Alltagskultur, wurde durch die Weltausstellung auch ein wissenschaftliches Interesse an der Kunst und Kultur der islamischen Welt befördert.¹⁰

Für das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (MK&G), spielte die Wiener Weltausstellung eine herausragende Rolle. Der Gründungsdirektor Justus Brinckmann (1843–1915) verbrachte über neun Wochen als Kommissar für die Holzindustrie vor Ort. In dieser Zeit konnte er sich nicht nur intensiv mit dem dort ausgestellten Kunstgewerbe beschäftigen, sondern er knüpfte auch Kontakte zu den Ausstellern und erhielt Geschenke für das von ihm geplante Museum in Hamburg.¹¹ Auch ist es seinen Bemühungen geschuldet, dass die Hamburger Bürgerschaft 10.000 Courantmark für Ankäufe auf der Wiener Weltausstellung durch den Senat genehmigte. Mit diesem Budget ausgestattet reiste Brinckmann Anfang Oktober 1873 ein zweites Mal zur Wiener Weltausstellung, um dort Objekte für das neue MK&G zu erwerben.¹²

Es handelt sich bei den umfangreichen Ankäufen auf der Wiener Weltausstellung also um die ersten aus öffentlichen Geldern geförderten Erwerbungen für die Sammlungen des im Entstehen begriffenen Museums. Brinckmann selbst schrieb dazu: „Der Grund zu unserer Sammlung kunstgewerblicher Erzeugnisse der Kulturländer des Islam, Persiens und der Türkei, sowie Indiens wurde auf der Weltausstellung von 1873 gelegt.“¹³ Dennoch wurden diese Ankäufe, mit Hinblick auf die Provenienz der heute in der islamischen Sammlung befindlichen Stücke, bisher kaum wissenschaftlich ausgewertet. Lediglich David Klemm kommentiert die Erwerbungen auf der Wiener Weltausstellung in Bezug auf die Sammlungsgeschichte des Museums, wobei er die größte Bedeutung

den umfangreichen Erwerbungen japanischer Objekte zu schreibt.¹⁴ Der Ankauf von Objekten aus islamisch geprägten Regionen wird nur am Rande erwähnt. Es ist bisher weder publiziert, in welchem Umfang Brinckmann solche Objekte auf der Wiener Weltausstellung ankaupte, noch um welche Objekte es sich handelte.

Ziel dieses Beitrags ist es daher, die Erwerbungen Brinckmanns auf der Wiener Weltausstellung zu beschreiben und ihre Bedeutung für die Sammlung Islamischer Kunst des MK&G Hamburg herauszuarbeiten. Ein Großteil der Erwerbungen Brinckmanns für die Sammlung Islamischer Kunst kam erst in den 1890er Jahren in das Museum. Können seine Ankäufe auf der Wiener Weltausstellung bereits als Auftakt für eine systematische Sammlung Islamischer Kunst betrachtet werden oder waren sie Gelegenheitskäufe? Welches Wissen hatte Brinckmann über Objekte aus islamisch geprägten Regionen auf der Wiener Weltausstellung?

Grundlegend für diese Analyse ist eine 1967 angefertigte Abschrift der ursprünglich von Brinckmann verfassten Inventarliste des Jahres 1873 (Abb. 3), welche sich im Archiv des MK&G Hamburg befindet,¹⁵ nebst beigefügter Erläuterung,

14 Klemm 2004, 32–34.

15 „Inventar 1873. Ankäufe auf der Wiener Weltausstellung“, Archiv MK&G, DirBr 7 (664/1), Karton: Direktorat Brinckmann 3.

16 Die Inventarliste wurde am 17.3.1967 abgeschrieben. Aus dem Dokument geht nicht hervor, wer dieses anfertigte und zu welchem Zweck. Nach stichprobenartiger Prüfung ist festzustellen, dass die beigefügte Erläuterung lediglich eine übersichtlich präsentierte Abschrift aller im originalen Inventar angegebenen Informationen darstellt. Aufgrund der besseren Lesbarkeit wurde diese Abschrift (im Folgenden zitiert als „Inventarliste“) und nicht das Original für die Untersuchungen herangezogen. Ein Abgleich der Informationen kann in Zukunft noch systematischer vorgenommen werden.



Abb. 2: „Vor dem chinesischen Theepavillon und dem türkischen Kaffeehaus“, Ägyptischer Pavillon mit Minarett im Hintergrund, Wiener Weltausstellung 1873, Xylografie nach Originalzeichnung von Franz Kollar, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Inv.Nr.: 448.633-B.

17 Lediglich Klemm erwähnt die Ankaufsliste in seinem Kapitel zur Wiener Weltausstellung. Klemm 2004.

18 Unter den persischen Objekten befindet sich ein Holzkasten (Inv.-Nr.: 1873.67), zu welchem 40 kleine Metallinstrumente gehören. Diese wurden 1873 einzeln inventarisiert (Inv.-Nr.: 1873.68–1873.107). Da Kasten und Instrumente jedoch zusammengehören und auch einen gemeinsamen Kaufpreis haben, werden diese in der vorliegenden Arbeit als ein Objekt betrachtet. Eine erhebliche Anzahl der Objekte wurde nach deren Erwerb verkauft, bzw. an andere Museen abgegeben. Die Gesamtzahl der im MK&G verbliebenen Objekte beträgt laut der Inventarliste 187.

19 MK&G, Inv.-Nr.: 1873.46–1873.50, 1873.61, 1873.109, 1873.110, 1873.114, 1873.140, 1873.41, 1873.515–1873.186, 1873.228, 1873.252–1873.261, 1873.275, 1873.277–1873.279, 1873.306.

Zur Weltausstellung 1873 wurde Indien (Britisch-Indien) als Kolonie Großbritanniens mit eigener Sektion im Industriepalast präsentiert. Die Entscheidung, alle Objekte indischer Provenienz der Kategorie „Kunst aus islamisch geprägten Regionen“ in dieser Untersuchung zuzuschreiben, ergibt sich in erster Linie aus dem zeitgenössischen Diskurs zur Weltausstellung. So wurde indische Kunst in der Literatur klar als „Kunst des Islam“ bezeichnet (von Falke 1873, 191) und in einer persisch-indischen Tradition gefasst (bspw.: von Falke 1873, 173). Auch Brinckmann fasst indische und persische Kunst kategorisch zusammen (bspw.: Brinckmann 1884, S. XVII). Auf der Weltausstellung werden sogar teilweise persische und indische Objekte gemeinsam präsentiert. Fulco 2017, 56.

20 MK&G, Inv.-Nr.: 1873.67–1873.107 (siehe Fußnote 18), 1873.190–1873.92, 1873.194, 1873.195, 1873.217, 1873.280, 1873.286, 1873.287.

21 MK&G, Inv.-Nr.: 1873.24, 1873.133, 1873.272, 1873.274, 1873.281, 1873.282, 1873.310.

22 MK&G, Inv.-Nr.: 1873.57, 1873.58.

23 MK&G, Inv.-Nr.: 1873.109, 1873.110.

24 MK&G, Inv.-Nr.: 1873.273.

25 von Falke 1873, 190 f.; Lessing 1874, 15. Brinckmann rezipiert diese Schrift zum Beispiel in: Brinckmann 1874, 534.

26 Zwei „Hooker“ (Wasserpfeifen), Inv.-Nr.: 1873.44 und 1873.45. Inventarliste, 9.

27 Inventarliste, 14.

welche im Jahre 1873 inventarisierten Objekte tatsächlich auf der Wiener Weltausstellung angekauft wurden oder als Schenkungen bzw. aus anderen Quellen in die Sammlung gekommen sind.¹⁶ Dieses bisher nicht wissenschaftlich aufgearbeitete Inventar gibt einen detaillierten Einblick in die umfangreichen Ankäufe Brinckmanns auf der Wiener Weltausstellung.¹⁷ Sie enthält neben den Beschreibungen der einzelnen Objekte Angaben zu ihrer Herkunft und grobe zeitliche Einordnungen und Notizen Brinckmanns. Auch vereinzelte Verweise auf die Weltausstellungskataloge sind in der Liste wiedergegeben. Neben Art und Umfang der Erwerbungen dokumentiert die Liste damit auch die für Brinckmann anscheinend relevantesten Informationsquellen zu Objekten der Wiener Weltausstellung. Sie gibt so nicht nur Aufschluss über Art und Umfang der Erwerbungen, sondern kann auf mögliche Schwerpunktsetzungen Brinckmanns hin untersucht werden.

Wertet man die Inventarliste quantitativ aus, zeigt sich die für die Sammlung des MK&G charakteristische kulturübergreifende Schwerpunktsetzung bereits klar in den Erwerbungen auf der Wiener Weltausstellung. Brinckmann kaufte 227 Objekte aus 25 Ländern. Dabei machen Objekte aus islamisch geprägten Regionen mit etwas über einem Drittel (83 Objekte) den größten Teil aus, dicht gefolgt von Ostasien (77 Objekte) und Europa (67 Objekte).¹⁸ Es lässt sich also festhalten, dass Objekte aus islamisch geprägten Regionen und Asien für Brinckmann einen herausragenden Stellenwert bei den Erwerbungen auf der Weltausstellung einnehmen.

Unter den Objekten aus islamisch geprägten Regionen ist die Anzahl indischer Objekte mit Abstand am größten (61 Objekte).¹⁹ Dazu zählt allerdings auch ein Konvolut von 26 Messinggefäßen (Inv.-Nr. 1873.152–177), die einzeln inventarisiert wurden und von denen 16 Gefäße an andere Museen abgegeben wurden. Des Weiteren kaufte Brinckmann zehn Objekte persischer Provenienz²⁰ sowie sieben türkische,²¹ zwei marokkanische Objekte,²² zwei aus dem Jemen²³ und ein Objekt aus Algerien²⁴ an. Brinckmanns Fokus auf Objekte aus Indien und Persien deckt sich mit den Bewertungen des zeitgenössischen Diskurses zur Kunst aus islamisch geprägten Regionen. Publikationen von Falkes und Lessings beispielsweise, die von Brinckmann nachweislich rezipiert wurden, setzen sich in großen Teilen explizit mit der Kunst islamisch geprägter Länder auf der Weltausstellung 1873 auseinander und beschreiben die Kunstindustrie Indiens und Persiens als herausragend.²⁵

Zwei Schenkungen des britisch-indischen Kommissars John Forbes Watson (1827–1892),²⁶ und persönliche Notizen, in welchen Brinckmann ein Gespräch mit dem persischen Kommissar Mirza Petros Chan vermerkt,²⁷ zeigen, dass Brinckmann auf der Weltausstellung persönliche Kontakte zu den indischen und persischen Ausstellern unterhielt. Ein Fokus auf Objekte aus diesen Regionen wird also auch durch Brinckmanns persönliches Netzwerk erklärbar.

Betrachtet man die Verteilung der Ankäufe auf die verschiedenen Länder, erscheint es zunächst willkürlich, dass Brinckmann vereinzelt Objekte aus Marokko, dem Jemen und Algerien auf der Weltausstellung ankauft. Eine mögliche Erklärung beziehungsweise Systematik lässt sich jedoch herausarbeiten, wenn man die Materialität und Beschreibungen der Objekte betrachtet. Es handelt sich bei allen Objekten um Gefäßkeramiken, die als „nationale Poterie“ bzw. „nationale Töpferware“ charakterisiert werden.²⁸ Auch das einzige persische Objekt, welches der Materialgruppe der Gefäßkeramik zuzuordnen ist, wird als „nationale Poterie“ bezeichnet.²⁹ Dies trifft ebenfalls auf zwei

28 Inventarliste, 11. 14. 33.

29 Inventarliste, 26.

Abrechnung

Rechnung
über die von
Herrn Dr. Seuer und Dr. Brinckmann
im Jahre 1873 geleistete, erworbenen
mit der Wiener Weltausstellung
für den Zweck der Probieren von
Töpfen und Porzellan und zur
Anschaffung von 24 Kopien 1873 mit
Lohn der Arbeiter für die Probieren
1873 bewilligten
Mk 10.000.
angekauften Gegenstände

Beleg Nr.	Beschreibung	fl. em	Mk p
1	<u>Leinwand</u> Tischdecken, von Herr Dr. Seuer		105.-
2	Handtücher von Herr Dr. Seuer		17.8
3	<u>Porzellan</u> Tafelgeschirr von Herr Dr. Seuer	5.-	
4	Porzellan von Herr Dr. Seuer	5.-	
5	<u>Leinwand</u> Laken mit Atlas von Herr Dr. Seuer	570.-	
6	<u>Leinwand</u> Tischdecken mit gemalten von Herr Dr. Seuer, Preis 1873 pro Kopie bei der Weltausstellung Lohn Nr. 18 50 Kopien mit 1873		106.4
7	<u>Leinwand</u> Laken von Herr Dr. Seuer		74.13.9
8	Leinwand von Herr Dr. Seuer		20.-
	Transport	553.-	1223.9

Abb. 3: Ankäufe auf der Wiener Weltausstellung, Inventar 1873, Archiv MK&G, DirBr 3.

30 | Inventarliste, 34.

31 | Zu Brinckmanns Sammeltätigkeit im Bereich der Keramik und ihrer Präsentation im Museum siehe Klemm 2004, 139–149. In der aktuellen Präsentation der Sammlung verdeutlicht Raum 1 dieses Bestreben, durch eine halbkreisförmig angelegte Vitrine, in der Besucher*innen eben diese regionalen Unterschiede und die Entwicklung von Techniken anhand ausgesuchter Einzelstücke und Scherben nachvollziehen können.

32 | MK&G, Inv.-Nr.: 1873.67, 1873.252, 1873.253, 1873.255, 1873.256, 1873.257, 1873.261, 1873.279, 1873.280, 1873.286, 1873.287.

33 | Brinckmann 1874, 582.

34 | Ebd. „In der indischen Abtheilung waren nur die bekanntesten Lackarbeiten reichlich vertreten [...] Das Schönste war ein Paar kleiner Thürflügel aus sehr schwerem Holze [...]“.

35 | von Falke 1873, 196, Kommentar zu Indien und S. 204 Kommentar zu Japan.

36 | Inventarliste, 12; MK&G, Inv.-Nr.: 1873.67.

37 | Inventarliste, 14.

38 | Siehe Fußnote 18.

39 | Inventarliste, 12.

40 | Mundt 1974, 87. Weitere Hinweise auf einen regen Austausch zwischen Brinckmann und Lessing ab dem Jahre 1874 liefert das Archiv des MK&G, in dem mehrere Ordner mit Korrespondenz der beiden aufbewahrt sind (bspw.: „Berlin I, Kunstgewerbemuseum Berlin Korrespondenz 1875–1895“, Archiv MK&G, DirBr 37 (35); „Inländische Museen Berlin Kunstgewerbemuseum 1–3“, Archiv MK&G, InIMus 5 (497) oder InIMus 7 (500).

der acht Gefäßkeramiken indischer Provenienz zu.³⁰ Möglicherweise zeichnet sich hier bereits Brinckmanns Bestreben ab, eine Schausammlung verschiedenster Gefäßkeramiken für das MK&G zu erstellen, anhand derer regionale Unterschiede und zeitliche Entwicklungen dargestellt werden können.³¹

Einen weiteren Schwerpunkt bei den Ankäufen, die Brinckmann auf der Wiener Weltausstellung tätigte, bilden Lackarbeiten auf Holz und Papier. Elf Objekte indischer und persischer Provenienz können dieser Materialgruppe zugeordnet werden.³² Welche Bedeutung Brinckmann insbesondere den durch ihn angekauften indischen Lackarbeiten zuschrieb, ist seinem amtlichen Bericht zur Holzindustrie auf der Weltausstellung zu entnehmen. Hier werden die Stücke ausführlich beschrieben.³³ Eine Flügeltür, welche er in seinem Bericht gar als „das Schönste“ in der „indischen Abtheilung“³⁴ bezeichnet, befindet sich heute noch in der Sammlung Islamischer Kunst des MK&G Hamburg (Abb. 4). Brinckmanns Einschätzung zur Lackkunst deckt sich dabei mit von Falkes, der indische Lackarbeiten (neben japanischen) in ihrer Ausarbeitung und Vorbildlichkeit lobt.³⁵ Die persische Lackkunst findet keine Erwähnung in der Literatur zum Kunstgewerbe auf der Weltausstellung, wurde von Brinckmann jedoch anscheinend ebenso als vorbildlich für die Sammlung angesehen. Nennenswert ist hier ein „Bemalter Holzkasten“ (Abb. 5), der sich heute im Depot des MK&G befindet.³⁶ Neben einer ausführlichen Beschreibung der Lackierung ist dem Inventareintrag des Kastens eine historische Notiz Brinckmanns zugefügt: „Nach einer Mitteilung des persischen Kommissars für die Weltausstellung, Mirza Petros Chan, stellt der thronende Schah den von 1801–1826 regierenden Fatali-Schah dar; der Jüngling zu seiner Linken den Abbas-Mirza, seinen Sohn, dem der Kasten gehörte, der bärtige Mann nahe dem Fuß am Ende des Thrones den gelehrten Kaimego-Makam, die beiden Männer neben letzterem Minister, die drei auf der Rechten des Schah Fürsten.“³⁷

Dass der Kasten laut Notiz Abbas Mirza (1789–1833) gehörte, erlaubt eine ungefähre Datierung dieses Stücks kadscharischer Handwerkskunst. Daneben zeigt die Notiz, dass Brinckmann von der Expertise des persischen Weltausstellungskommissars Mirza Khan profitierte und Erklärungen zu bestimmten Objekten einholte. Dem Kasten sind vierzig einzeln inventarisierte Metallinstrumente zugehörig.³⁸ Bemerkenswert ist, dass sich fünf dieser Instrumente laut Inventareintrag im „Gewerbemuseum Berlin“ (dem heutigen Kunstgewerbemuseum in Berlin) befanden.³⁹ Zwar wird weder klar, um welche Instrumente es sich handelt, noch aus welchem Grund diese in den Besitz des Berliner Kunstgewerbemuseums gelangten, es zeigt sich jedoch, dass Brinckmann im Austausch mit dieser Institution stand, vermutlich mit dem Direktor Julius Lessing, der ebenfalls auf der Wiener Weltausstellung Ankäufe für sein Museum tätigte.⁴⁰

Weiter finden sich unter den angekauften Lackarbeiten „Zwei Buchdeckel von Carton“. ⁴¹ Der zugehörige Inventareintrag beschreibt, dass diese mehrfarbig und golden gefasst waren und eine „Inscription in Neschi-Zügen“, eingebettet in ornamentalen Kompositionen, trugen. ⁴² Diese arabische Kursivschrift ließ Brinckmann laut Inventarnotiz von Dr. C. Crüger aus Hamburg übersetzen. Auch hier findet sich ein Hinweis darauf, wie gezielt Brinckmann Expertise zu den Objekten einholte. Laut der Inschrift wurde der Bucheinband im Jahre 1873 von Mohammed Taqui in Isfahan vergoldet. Das Stück wurde also von einem namhaften Künstler in einem der künstlerischen Zentren Persiens für die Weltausstellung angefertigt.

Für die Lackarbeiten lässt sich zusammenfassen, dass jedes der von Brinckmann angekauften elf Objekte, ob indischer oder persischer Provenienz, als ein herausragendes Einzelstück zu betrachten ist. Das Inventar gibt zusätzlich Aufschluss, woher Brinckmann Expertise für die Einordnung und Bewertung der Stücke einholte.

Auffällig ist, dass Brinckmann selbst auf der Wiener Weltausstellung lediglich zwei Objekte der Materialgruppe Textilien ankaupte, obwohl indische und persische Textilien und insbesondere auch Teppiche zu dieser Zeit als wertvolle Vorbilder für das europäische Kunstgewerbe betrachtet wurden. ⁴³ Es handelt sich bei diesen Ankäufen um zwei persische Polsterbezüge aus roter und blauer Seide. ⁴⁴

Dennoch finden elf Textilien persischer Provenienz Eingang in die Sammlung des MK&G Hamburg. Diese Objekte – vorwiegend bestickte Seiden- und Leinenstoffe und drei Gebetsteppiche ⁴⁵ – wurden laut Inventareintrag auf der Wiener Weltausstellung von Julius Lessing ⁴⁶ für das Deutsche Gewerbe-Museum zu Berlin erworben und anschließend an das MK&G Hamburg weiterverkauft. Wiederum lässt sich eine Zusammenarbeit der Hamburger und der Berliner Sammlungen feststellen. Wahrscheinlich profitierte Brinckmann auch hier von der Expertise Lessings auf dem Gebiet der textilen Künste.

Abschließend lässt sich feststellen, dass die Wiener Weltausstellung 1873 nicht nur als bedeutsam für die Gründung der Sammlung des MK&G Hamburg, sondern auch als grundlegend für die Sammlung Islamischer Kunst des Museums anzusehen ist. In Wien erlangte Brinckmann einen umfassenden Überblick über das zeitgenössische Kunstgewerbe und kam intensiv mit der Kunst islamisch geprägter Regionen in Kontakt. Die besondere Internationalität der Weltausstellung spiegelt sich, wie aus der Inventarliste erkennbar ist, in den Ankäufen Brinckmanns wider. Die vorliegende Auswertung der Inventarliste lässt auch zu diesem frühen Zeitpunkt in der Sammlungsgeschichte des MK&G Hamburg bereits Systematiken bei den Ankäufen erkennen. Ein Fokus lag auf Keramik. Brinckmann sammelte leidenschaftlich Keramik, was ihm den Beinamen „Furor Ceramicus“ einbrachte. ⁴⁷ Es zeigt sich, dass bei der Objektauswahl nicht nur Brinckmanns Kenntnisse als Kommissar für die

41 | Inventarliste, 35; MK&G, Inv.-Nr.: 1873.286.

42 | Ebd.

43 | von Falke 1873, 187. 194; Lessing 1874, 149.

44 | MK&G, Inv.-Nr.: 1873.94 und 1873.95.

45 | MK&G, Inv.-Nr.: 1873.198 – 1873.203, 1873.235 – 1873.239.

46 | Lessing war ein ausgewiesener Experte für orientalische Textilien. Siehe z. B. Lessing 1877. In seiner Veröffentlichung zum Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung widmet sich Lessing in Kapitel II („Der Einfluß des Orients auf das europäische Kunstgewerbe“) den Bezügen zwischen orientalischer Textilkunst und Ornament. Ein weiteres Kapitel (Kapitel IX) ist der Weberei gewidmet. Lessing 1874.

47 | Klemm 2004, 46.



Abb. 4: Flügeltür, Kaschmir, 19. Jahrhundert, MK&G, Inv.-Nr.: 1873.279.

Holzindustrie ausschlaggebend waren. Er verfolgte auch Fachdiskurse und suchte aktiv die Expertise anderer Kunsthistoriker, wie Jacob von Falke oder Julius Lessing, mit denen er auch im persönlichen Kontakt stand. Auch von den Repräsentanten der Länderschauen wie Mirza Khan ließ er sich beraten.

Besonders hervorzuheben ist, dass Brinckmann 1873 keinesfalls nur an japanischem Kunstgewerbe interessiert war. Sein großes Interesse an der Kunst aus islamisch geprägten Regionen ist ebenso manifest, wie auch sein Bestreben, Expertise über diese Objekte einzuholen.



Abb. 5: Bemalter Holzkasten, Iran, 19. Jahrhundert, MK&G, Inv.-Nr.: 1873.67.

BRINCKMANN 1874

Justus Brinckmann, Achte Gruppe, Holz-Industrie, in: Amtlicher Bericht über die Wiener Weltausstellung, erstattet von der Centralcommission des Deutschen Reiches für die Wiener Weltausstellung, Bd. 3 (Braunschweig 1874) 371–602

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, (Hamburg 1898)

ÇELİK 1992

Zeynep Çelik, Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs (Berkeley 1992)

ERDUMAN-ÇALIŞ 2020

Deniz Erduman-Çalış, Faszination Lüsterglanz und Kobaltblau. Die Geschichte Islamischer Kunst in Museen Deutschlands (München 2020)

VON FALKE 1873

Jacob von Falke, Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873 (Wien 1873)

FULCO 2017

Daniel Fulco, Displays of Islamic art in Vienna and Paris. Imperial Politics and Exoticism at the Weltausstellung and Exposition Universelle, in: MDCCC 1800 6, 2017, 51–65

INVENTARLISTE

„Inventar 1873. Ankäufe auf der Wiener Weltausstellung“, Archiv MK&G, DirBr 7 (664/1), Karton: Direktorat Brinckmann 3

JAHRBUCH 1884

Justus Brinckmann, Übersicht der Ankäufe für das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe in den Jahren 1869–1883 einschliesslich, in: Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten 1, Jg. (Hamburg 1884) S. XVIII–XXVI

KLEMM 2004

David Klemm, Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg I. Von den Anfängen bis 1945 (Hamburg 2004)

LESSING 1874

Julius Lessing, Das Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873 (Berlin 1874)

LESSING 1877

Julius Lessing, Altorientalische Teppichmuster: Nach Bildern und Originalen des XV.–XVI. Jahrhunderts gezeichnet von Julius Lessing (Berlin 1877)

LESSING 1900

Julius Lessing, Das halbe Jahrhundert der Weltausstellungen. Vortrag gehalten in der Volkswirtschaftlichen Gesellschaft zu Berlin März 1900, in: Volkswirtschaftliche Zeitfragen, Vorträge und Abhandlungen, 22/6, 1900

MARCHAND 2010

Suzanne Marchand, German Orientalism in the Age of Empire. Religion, Race, and Empire (Cambridge 2010)

MUNDT 1974

Barbara Mundt, Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert (München 1974)

MÜLLER-WIENER 2012

Martina Müller-Wiener, Die Kunst der islamischen Welt (Stuttgart 2012)

PEMSEL 1989

Jutta Pemsel, Die Wiener Weltausstellung von 1873. Das gründerzeitliche Wien am Wendepunkt (Wien 1989)

Anahit Torosyan: Armenische Experten. Die Kunsthändler Kalebdjian und Kelekian als Kenner und Vermittler islamischer Kunst

“His shop is a veritable museum, but one supplied with a constant succession of new objects fresh from the inexhaustible East, or from the great collections that yearly come under the auctioneer’s hammer [...]. To visit Kelekian’s is to live an hour in the enchanted atmosphere of the Arabian Nights.”¹

1 Aus der Einleitung zu Kelekians Katalog: *The Arts of Persia and the Levant*, New York 1899. Zitiert nach Jenkins-Madina 2000, 74.

2 <<https://www.freersackler.si.edu/wp-content/uploads/2017/09//Kelekian-Dikran.pdf>> (8.3.2021).

3 Neumann 2018, 5.

4 In den Online-Datenbanken dieser Museen werden die beiden Händlerfamilien in der Rubrik Provenienz der Objekte genannt. Die Freer Gallery of Art in Washington D.C. besitzt beispielsweise 155 Objekte, darunter Bau- und Gefäßkeramik und Buchkunst der islamischen Sammlung, welche von Dikran Kelekian erworben wurden. Des Weiteren erwarb die Freer Gallery zwischen 1904 und 1907 15 Objekte von den Brüdern Kalebdjian, darunter zum Beispiel eine seldschukische Schale, Inv.-Nr.: F1906.40, <<https://www.freersackler.si.edu/collections/>> (8.3.2021).

5 Internationales Adressbuch 1933.

6 Schröter 2013, 217.

7 Norland Hagen – Ryholt 2017, 67.

8 Neumann 2018, 5.

Betrachtet man die Provenienzen verschiedener Objekte der Sammlung Islamischer Kunst im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (MK&G), fallen zwei armenische Namen ins Auge: Kalebdjian und Kelekian. Durch diese beiden Händlerfamilien bezog das Hamburger Museum nicht nur Fliesen vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan aus Buchara im heutigen Usbekistan, sondern auch weitere bedeutende Stücke. Dieser Beitrag skizziert den Werdegang dieser Händler mit besonderem Fokus auf Dikran Kelekian (1868–1951). Er verfolgt ihre Bezüge zur islamischen Kunst und hat zum Ziel, anhand des Hamburger Fallbeispiels, die besondere Rolle armenischer Händler als Vermittlerfiguren zwischen dem Nahen und Mittleren Osten und dem anglo-europäischen Raum hervorzuheben.

Um die Jahrhundertwende gründeten armenische Händler erste auf altägyptische, koptische und vor allem auf islamische Kunst spezialisierte Galerien in den besten Gegenden von Paris. Zu ihnen gehörten die Familien Kelekian und Kalebdjian. In unmittelbarer Nachbarschaft im ersten Arrondissement öffnete im Jahr 1891 erst Kelekians Galerie ihre Türen,² dann folgte Kalebdjians im Jahr 1905.³ Beide Galerien waren als Familienunternehmen geführt und weit vernetzt. In mehreren Filialen pflegten sie weltweite Kontakte. Sie wurden zur Anlaufstelle für Museen und Sammler mit Interesse an Künsten aus dem Mittelmeerraum. Unter ihren Kunden befanden sich nicht nur das MK&G Hamburg, sondern beispielsweise auch das Victoria and Albert Museum, das Museum für Islamische Kunst in Berlin, das Metropolitan Museum of Art in New York, das Museum of Fine Arts Boston und die Freer Gallery of Art in Washington D.C.⁴

Im Internationalen Adressbuch des Altkunst- und Antiquitätenhandels (1933) sind die Brüder Kalebdjian, Hagop und Garbis, als Spezialisten für antike Kunstgegenstände aus Griechenland, dem Orient und vor allem aus Ägypten angeführt.⁵ Über die Geschichte der Familie ist leider wenig bekannt. Die Brüder entstammten jedoch einer armenischen Familie, die vor den immer größer werdenden politischen Spannungen und der Verfolgung von Armeniern im osmanischen Reich Ende des 19. Jahrhunderts nach Frankreich flüchteten.⁶ Ihr erstes Geschäft gründeten sie um 1900 in Kairo.⁷ 1905 öffneten sie einen Antiquitätenhandel in Paris, der sich zuerst in der Rue de la Paix 12 befand, aber später in die Rue Balzac, nahe den Champs Élysées umzog.⁸ Wie etabliert die Kalebdjians als

Anahit Torosyan: Armenische Experten. Die Kunsthändler Kalebdjian und Kelekian als Kenner und Vermittler islamischer Kunst, in: Isabelle Dolezalek u. a. (Hrsg.): Sammlungsgeschichten. Islamische Kunst im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (1873–1915), 35–42, Heidelberg: arthistoricum.net 2022, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.918.c14913>

Händler waren, zeigt sich beispielsweise in den Inventaren des British Museums, des Metropolitan Museum of Art in New York und zahlreicher weiterer bedeutender Museen, in denen neben den beiden Brüdern Hagop und Garbis auch andere Mitglieder der Familie Kalebdjian als Händler und / oder Vermittler genannt werden.

Im Jahr 1904 finanzierte der Geschäftsmann und Sammler Alfred Beit (1853–1906) den Ankauf einer oder mehrerer Fliesen aus dem Mausoleum des Buyan Kuli Khan in Buchara (Abb. 1), die durch die Vermittlung von Ounik Kalebdjian für das Museum erworben werden konnten.⁹ Das Mausoleum, ein bedeutendes Bauwerk des 14. Jahrhunderts, war 1894 bei einem Erdbeben zerstört worden. Fragmente seines kunstvollen Fliesendekors gelangten auf den Kunstmarkt und wurden an verschiedene Museen verkauft.¹⁰ Weitere Fragmente des Fliesendekors finden sich heute beispielsweise im Victoria and Albert Museum in London und im Museum für Islamische Kunst in Berlin.¹¹ 1905 erwarb das MK&G von Kalebdjian et Frères aus Paris weitere dazugehörige Relieffliesen und Keramikfriese.¹² Insgesamt ist das MK&G heute im Besitz eines Konvoluts von ca. 70 Fliesenfragmenten des Mausoleums von Buyan Kuli Khan.¹³ Von Ounik Kalebdjian erwarb das MK&G außerdem ein Fliesenfragment aus Samarkand (1904.108) sowie ein Metallbecken (1906.577[?]).¹⁴ Das von Kalebdjian erworbene Fliesenfeld zählt jedoch zweifellos zu den wichtigsten Ensembles der Hamburger Sammlung Islamischer Kunst.

9 Lagerbuch 1903-05 1h, Eintrag 2186. Siehe die Beiträge von Julius Bartholdt und Wanda Lehmann im dritten Teil. Das Konvolut ist provisorisch unter der Inventarnummer MK&G, Inv.-Nr. 1908.472 geführt.

10 Haase 1999, 206.

11 Bei dem Stück im Victoria and Albert Museum handelt es sich um eine Fliese mit Spiralranke (Inv.-Nr.: 574 bis B-1900). Im Berliner Museum für Islamische Kunst befindet sich eine Nischeneinfassung (Inv.-Nr.: I 1026).

12 Lagerbuch 1905-06 1i, Eintrag 2378.

13 Haase 1999, 205.

14 Lagerbuch 1903-05 1i, Eintrag 2182 und 2186.



Abb. 1: Fliese vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan Buchara, 1354, MK&G, Inv.-Nr.: 1908.472 (provisorische Erfassung).



Abb. 2: Dikran Kelekian, New York, 1902.

15 Simpson 2001, 104 f.

16 1931 erwarb das Staatliche Museum in Armenien zum Beispiel achtzehn Gemälde von armenischen Künstlern bei Kelekian in Paris. Es handelt sich bei diesen Erwerbungen unter anderem um Gemälde von Jerwand Kochar, Zakar Zakarian, Panos Terlemezian, Hovhannes Alxazian. Die genannten Künstler emigrierten Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts nach Paris. Armenische Sowjetische Enzyklopädie 1986, Bd. 12, 434.

17 Simpson 2001, 107.

18 Simpson 2001, 104.

19 Jenkins-Madina 2000, 74.

20 Informationen über Kelekians Netzwerk finden sich auf der Webseite des Metropolitan Museum of Art: <<https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2014/coptic-art>> (8.3.2021).

Der bereits genannte weitere armenische Händler in Paris, Dikran Kelekian (Abb. 2), lieferte der Sammlung ebenfalls qualitativ äußerst hochwertige Objekte. Kelekian unterhielt Galerien in Paris, New York, Kairo und Istanbul.¹⁵ In seiner New Yorker Galerie führte Kelekian neben der hier besprochenen islamischen Kunst auch die Werke von Künstlern wie beispielsweise Picasso, Matisse und Derain. In Kelekians Pariser Galerie, welcher die gleich zu besprechenden Objekte des MK&G entstammen, waren auch armenische Künstler vertreten.¹⁶

Dikran Kelekian wurde am 19. Januar 1868 in Kayseri in der Türkei als Sohn des armenischen Bankiers Garabed Kelekian geboren und studierte zunächst am Robert College in Istanbul und später in Paris Archäologie. Er eröffnete 1891 die bereits erwähnte Galerie in Paris, die zunächst in der Rue Rossini und später an der Place Vendôme angesiedelt war.¹⁷ 1892 gründete er mit seinem Bruder Kevork Kelekian ein Antiquitätengeschäft in Istanbul. Als er 1893 an der World's Columbian Exposition in Chicago teilnahm, war er als Kommissar für den persischen Pavillon zuständig. Kurz nach der Weltausstellung in Chicago gründete Kelekian ein weiteres Geschäft in New York, dem er den Namen Musée du Bosphore gab (Abb. 3).¹⁸ Auch in Kairo eröffnete 1912 eine Filiale des Kunsthandels von Kelekian. Die Galerie in Kairo handelte hauptsächlich mit ägyptischen Antiquitäten und koptischen Textilien.¹⁹

Zu Kelekians Kunden zählten unter anderem Sammler wie Henry Walters, Henry und Louisine Havemeyer, George Blumenthal und John D. Rockefeller, Jr.²⁰ Dikran Kelekian stand auch in engem Kontakt mit dem amerikanischen Sammler und



Abb. 3: Dikran Kelekian vor seinem Geschäft Le Musée du Bosphore, New York, 1899.

Unternehmer Charles Lang Freer (1854–1919), der sich für syrische, mesopotamische und persische Keramik interessierte. Er sammelte Keramik aus Raqqa und babylonische Keramik, die er zuerst von den Brüdern Kalebldjian und später von Kelekians Pariser Galerie erwarb.²¹ Dass Kelekian eine wichtige Rolle bei der Erwerbung der ägyptischen und nahöstlichen Kunst für die Sammlung von Freer spielte, bezeugt unter anderem ein Brief vom 15. März 1905, den Charles Freer an Dikran Kelekian richtete:

„Ich finde die Rakka-Schale mit der schönen Form in der ersten Lieferung sehr interessant und würde sie gerne haben. Mir gefällt auch die kleine kaputte Lampe, die mit derselben Lieferung kam, aber die grüne Tasse mit schwarzen Verzierungen und Goldschimmer gefällt mir nicht. Darf ich das schön geformte Stück und die Lampe behalten und Ihrem Bruder die kleine grüne Tasse nach New York schicken? Wenn ja, welchen Preis berechnen Sie mir für die beiden Stücke, die ich behalten möchte?“²²

Freer und Brinckmann teilten fachliche Interessen. 1906 schenkte er dem Museum eine grüne Schale,²³ die aus seiner Detrouiter Sammlung stammte. Möglicherweise hatte er diese zuvor bei Kelekian erworben.

Zwischen 1893 und 1919 erwarb das MK&G aus Kelekians Pariser Galerie insgesamt neun verschiedene Objekte. Der letzte Ankauf war ein antikes Gefäß aus Ägypten,²⁴ das in die Abteilung Antike eingegliedert wurde. Die anderen acht Objekte befinden sich in der Sammlung Islamische Kunst und sind allesamt Teil der aktuellen Dauerausstellung. Es handelt

21 Gunter 2002, 38.

22 *“I find that the Rakka piece of beautiful form in the first shipment is very interesting and I would like to own it. I also like the little broken lamp which came in the same shipment, but the green cup with black decorations and golden iridescence does not appeal to me. May I keep the piece of beautiful form and the lamp, and send to New York to your brother the small green cup? If so, what price will you charge me for the two pieces I wish to keep?”* Brief Freer an Kelekian, 15. März 1905. The Peacock Room, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Item #3564 <<http://peacockroom.wayne.edu/items/show/3564>> (8.3.2021).

23 Schale, Iran, 14. Jahrhundert, MK&G, Inv.-Nr.: 1906.753.

24 MK&G, Inv.-Nr.: 1919.2.

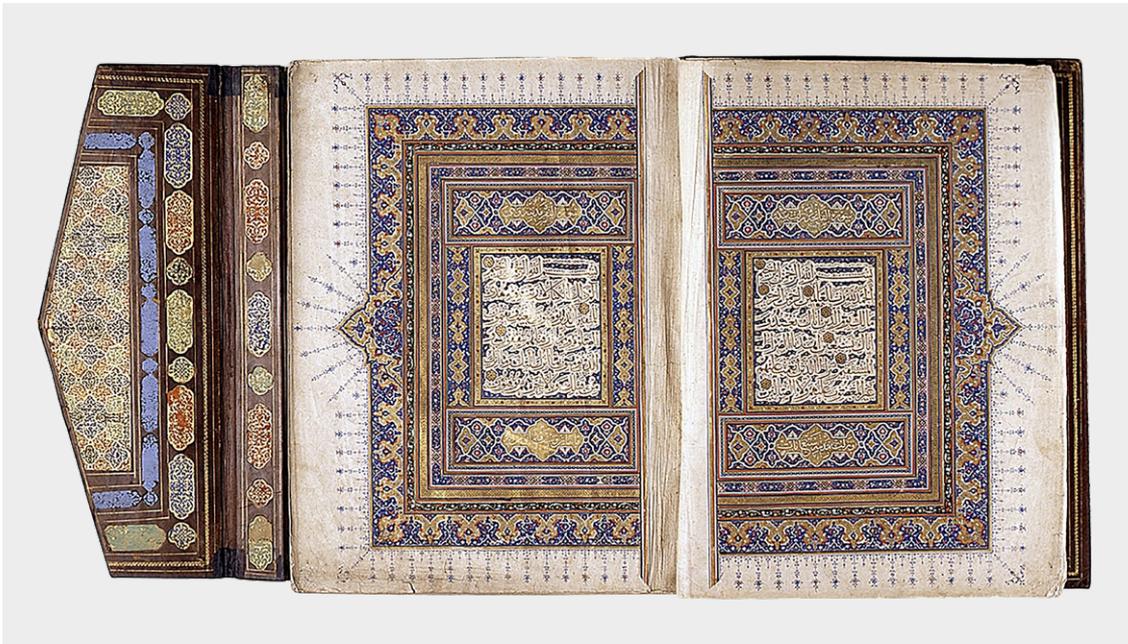


Abb. 4: Moscheekoran, Iran, 1565, MK&G, Inv.-Nr.: 1893.250.

25 | MK&G, Inv.-Nr.: 1893.250. Siehe den Beitrag von Constanze Fertig.

26 | Brinckmann 1893, S. XLVIII.

27 | Bruckmann 1910, Taf. 855.

28 | Troelenberg 2011, 415.

29 | Troelenberg 2011, 159. Als private Leihgeber traten insbesondere Siegfried Bing, Wilhelm von Bode und Siegfried Figdor auf, sowie Kelekian, Kevorkian und Gulbenkian als wichtige armenische Kunsthändler aus Paris.

30 | MK&G, Inv.-Nr.: 1894.29.

31 | Neidlinger stattete Brinckmann mit einem Ankaufbudget für seine Reisen nach Paris aus.

32 | MK&G, Inv.-Nr.: 1894.30.

33 | Ein Vergleichsobjekt findet sich im Metropolitan Museum New York, Inv.-Nr.: 29.53.

sich hier um einen Moscheekorant, einen Bucheinband aus Leder, zwei Metallleuchter, drei Schalen und einen Fries aus einer Moschee in Diyarbakir.

Den Ankauf des Moscheekorans und der zwei Leuchter aus Metall finanzierte 1893 der in Hamburg niedergelassene Kaufmann Georg Neidlinger mit insgesamt 2.600 Francs. Der Koran²⁵ (Abb. 4) ist ein herausragendes Werk der Kalligrafie, Vergoldung und Lederarbeit.²⁶ Als Leihgabe aus dem MK&G wurde der Koran 1910 in der Münchner Ausstellung *Meisterwerke muhammedanischer Kunst* präsentiert,²⁷ die nicht nur wegweisend für die Wertschätzung der islamischen Kunst war, sondern auch für die Entwicklung der islamischen Kunstgeschichte als Disziplin.²⁸ Die Versendung des Korans an die Münchner Ausstellung zeugt von der überaus hohen Qualität dieses bei Kelekian erworbenen Stücks. Die Tatsache, dass Kelekian selbst als Leihgeber für die Münchener Ausstellung auftrat, bestätigt auch seine Expertise als Sammler und Händler.²⁹ Bei den ebenfalls durch Neidlinger finanzierten Leuchtern handelt es sich zum einen um einen mit Gold und Silber tauschierten Metallleuchter,³⁰ hergestellt im 14. Jahrhundert (Abb. 5).³¹ Der andere Leuchter³² wurde im 16. Jahrhundert im Iran gefertigt. Es handelt sich um einen Säulenleuchter, verziert mit mystischen Versen.³³



Abb. 5: Kerzenleuchter, Anatolien oder Syrien (?), 1. Hälfte 14. Jahrhundert, MK&G, Inv.-Nr.: 1894.29.

Als weitere kostbare Erwerbung von Kelekian im MK&G kann ein Bucheinband³⁴ mit kämpfenden Tieren gelten, der innen und außen mit feinsten Lackmalereien geschmückt ist. Er wurde im Iran des 16. Jahrhunderts angefertigt und 1894 für das Museum angekauft. Die Motive des mit prächtigen Vögeln, Blütenbäumen und Tierkampfgruppen illustrierten Bucheinbandes lässt Austauschbeziehungen zwischen Persien und China erkennen.³⁵ Somit fügt sich der Erwerb des Stückes in Brinckmanns offenkundiges Interesse ein, im Museum wechselseitige Bezüge zwischen Erzeugnissen verschiedener Regionen über kulturelle Grenzen hinweg aufzuzeigen.³⁶ Kelekian verkaufte den Bucheinband zusammen mit sechs Fliesenfragmenten für 1.000 Francs.³⁷ Diese Fliesen aus einem Architekturfriese³⁸ stammten aus einer Moschee in Diyarbakir im Südosten der heutigen Türkei. Die erhaltenen Teile des Keramikfrieses im MK&G zeigen in großen Schriftzügen einen Auszug aus der zweiten Sure des Korans, die in Übertragung lautet: „Wer den Götzen verleugnet und an Gott glaubt, der hält sich an eine Stütze, die nimmer zerbricht. Gott ist der alles Hörende und alles Wissende.“³⁹

1913 erwarb das MK&G erneut einige Objekte von Kelekian. Es handelt sich um drei Keramikschalen⁴⁰ aus dem Iran, datiert auf das 14. bis 15. Jahrhundert, für die das Museum insgesamt stolze 6.100 Francs bezahlte. Auch diese sind heute in der Dauerausstellung zu sehen.

Spezialisiert war Kelekian insbesondere auf Persien, wobei „Persische Kunst“ zu dieser Zeit recht breit gefasst war und auch Objekte aus dem arabischen und türkischen Kulturkreis umfasste.⁴¹ Diese Spezialisierung ist nicht nur seiner bereits beleuchteten Aktivität als Händler zu entnehmen. Kelekian bekleidete auch eine politische Funktion. 1902 wurde Dikran Kelekian vom iranischen Schah zum persischen Generalkonsul in New York ernannt. Seine Galerie wurde zum persischen Konsulat.⁴² Später erhielt Kelekian für seine Bemühungen zur Förderung der persischen Kunst und Kultur den Ehrentitel Khan vom persischen Schah, den er ab 1903 zwischen seinem Vor- und Nachnamen trug.⁴³

Es ist gut denkbar, dass durch diese politische Funktion und Ehrung Kelekians der Erwerb und der Export von Kunstwerken aus dem Iran für seinen Handel merklich erleichtert wurde.⁴⁴ Da Kelekian wie auch Kalebjdjian im osmanischen Reich geborene Armenier waren, ist es auch wahrscheinlich, dass sie – anders als andere in Paris ansässige Händler – die sprachlichen Kompetenzen hatten, um vor Ort Quellen für Objekte ausfindig zu machen.

1904 wurde Kelekian zum Generalkommissar des Persischen Reiches bei der Louisiana Purchase Exposition in St. Louis, Missouri, ernannt, wo er hundert seiner Objekte im Imperial Persian Pavilion ausstellte.⁴⁵ Zu diesem Anlass veröffentlichte er auch einen Katalog mit dem Titel *Catalogue of Ceramics, Textiles, Rare Rugs, Jewelry and Manuscripts from the Private Collection of Dikran Kelekian*.⁴⁶ Deutlich wird

34 MK&G, Inv.-Nr.: 1894.27.

35 Klemm 2004, 222.

36 Klemm 2004, 220.

37 Informationen zum Erwerb sind der museumsinternen Datenbank entnommen.

38 MK&G, Inv.-Nr.: 1894.28 a–f.

39 Brinckmann 1894, 510.

40 MK&G, Inv.-Nr.: 1913.287, 1913.288, 1913.289.

41 Jenkins-Madina 2000, 75.

42 Ebd.

43 Simpson 2001, 105.

44 Komaroff 2000, 6.

45 Jenkins-Madina 2000, 75.

46 Ebd.

47 | Kelekian 1909, Kelekian 1910.

48 | "The Persian potteries possess a flawless color quality, living and vibrating as the verses of the silver-tongued poets of their time; and in sharp enough contrast to the formal, symbolic conceptions of the Egyptians and the cold and classic beauty of the art of Greece." Kelekian 1910, 8.

49 | Jenkins-Madina 2000, 74.

50 | "People have not had the opportunity of seeing and cultivating a taste for this line of art." Jenkins-Madina 2000, 74.

51 | Komaroff 2000, 6.

52 | Klemm 2004, 220.

Kelekians Spezialisierung auf die persische Kunst und vor allem Keramik sowie seine Expertise in diesem Bereich auch an seinen wissenschaftlichen Publikationen. Zur persischen Keramik veröffentlichte er zwei Werke: 1909 den Band *Potteries of Persia. Being a Brief History of the Art of Ceramics in the Near East* und wenig später *The Kelekian Collection of Persian and Analogous Potteries (1885–1910)*.⁴⁷

In *Potteries of Persia* betont Kelekian auf poetische Weise, wie sich persische Keramik seiner Meinung nach vom „Symbolismus der Ägypter“ und der „kalten, klassischen Schönheit der griechischen Kunst“ unterscheidet.⁴⁸ Seine Leidenschaft für persische Keramik kommt auch in einem Brief vom 26. März 1898 an Henry Marquand, den damaligen Direktor des New Yorker Metropolitan Museum of Art, zum Ausdruck.⁴⁹ Kelekian zeigt sich darin verwundert darüber, dass er als Einziger fast alle persische Keramik erworben hatte, die bei einer New Yorker Auktion der Sammlung Charles Anderson Dana versteigert wurde. Er führt dies darauf zurück, dass „die Menschen bisher keine Gelegenheit hatten, diese Kunstrichtung zu sehen und einen Geschmack dafür zu kultivieren“.⁵⁰ Dieser Situation wollte Kelekian nicht nur durch seine Aktivität als Kunsthändler, sondern auch durch eigene Publikationen entgegenwirken, um die persische Kunst und insbesondere die Keramik bekannt zu machen.⁵¹ Der Einblick in Kelekians Korrespondenz und in seine Veröffentlichungen zeigt, dass er das Ziel verfolgte, das Interesse an der islamischen Kunst nachhaltig zu fördern.

Das Beispiel der Hamburger Objekte aus den Galerien der armenischen Händler Kelekian und Kalebdjian zeigt, dass Justus Brinckmann das Angebot dieser führenden Händler islamischer Kunst zur Kenntnis nahm und kostspielige Ankäufe veranlasste. Auch teilte er insbesondere Kelekians Interesse an persischer Keramik.⁵² Kelekian und Kalebdjian wirkten aber nicht nur als Kunsthändler, sondern auch als Kulturvermittler. Die beiden Familien waren in verschiedenen Regionen diesseits und jenseits des Mittelmeers und des Atlantiks familiär gut vernetzt. Als Vermittler zwischen Ost und West lieferten sie weltweit hochwertige Objekte an bedeutende Sammler und Museen. Die Hamburger Sammlung profitierte von ihrer Tätigkeit durch den Erwerb besonders herausragender Stücke.

ARMENISCHE SOWJETISCHE ENZYKLOPÄDIE 1986
Armenische Sowjetische Enzyklopädie, Eriwan 1986, Bd. 12

BRUCKMANN 1910
Friedrich Bruckmann (Hrsg.), Meisterwerke Muhammedanischer Kunst auf der Ausstellung München 1910. Teppich- Waffen- Miniaturen- Buchkunst- Keramik- Glas und Kristall- Stein- Holz- und Elfenbeinarbeiten- Stoffe- Metall- Verschiedenes. 216 photographische Original-Aufnahmen in unveränderlichem Platindruck von Kunstgegenständen, die in dem grossen Ausstellungswerk von Sarre-Martin nicht veröffentlicht sind (München 1910)

GUNTER 2002
Ann Clyburn Gunter, A Collector's Journey. Charles Lang Freer and Egypt (Washington D.C. 2002)

HAASE 1999
Claus-Peter Haase, Buyan Quli Chan – Baudekor, in: Damasener Mitteilungen 11, 1999, 205 – 225

INTERNATIONALES ADRESSBUCH 1933
Internationales Adressbuch des Altkunst- und Antiquitätenhandels, hrsg. unter Mitwirkung von Fachverbänden des In- und Auslandes (Weimar 1933)

JAHRBUCH 1893
Justus Brinckmann, Museum für Kunst und Gewerbe. Bericht des Directors Professor Dr. Justus Brinckmann, in: Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten, Jg. 11 (Hamburg 1893) S. XVII-LXXXIV

JAHRBUCH 1894
Justus Brinckmann, Museum für Kunst und Gewerbe. Bericht des Directors Professor Dr. Justus Brinckmann, in: Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten, Jg. 12 (Hamburg 1894) S. XXIII – LIII

JENKINS-MADINA 2000
Marilyn Jenkins-Madina, Collecting the "Orient" at the Met. Early Tastemakers in America, in: *Ars Orientalis* 30, 2000, 69 – 89

KELEKIAN 1909
Dikran Kelekian, 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)

KLEMM 2004
David Klemm, Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg I. Von den Anfängen bis 1945 (Hamburg 2004)

KOMAROFF 2000
Linda Komaroff, Exhibiting the Middle East: Collections and Perceptions of Islamic Art, in: *Ars Orientalis* 30, 2000, 1 – 8

NEUMANN 2018
Nathalie Neumann, East Asian Art in the Gurlitt Collection – Tracing the Relationship between Objects and Actors, in: *Journal for Art Market Studies* 2 / 3, 2018 <<https://www.fo-kum-jams.org/index.php/jams/article/view/72/126>> (8.3.2021)

NORLAND HAGEN – RYHOLT 2017
Fredrik Norland Hagen – Kim Ryholt, The Antiquities Trade in Egypt during the Time of Rudolf Mosse, in: Jana Helmbold-Doyé – Thomas L. Gertzen (Hrsg.), *Mosse im Museum. Die Stiftungstätigkeit des Berliner Verlegers Rudolf Mosse (1843–1920) für das Ägyptische Museum (Berlin 2017)* 59 – 74

SCHRÖTER 2013
Barbara Schröter, Stoff für Tausend und ein Jahr. Die Textilsammlung des Generalbauinspektors für die Reichshauptstadt (GBI) Albert Speer (Berlin 2013)

SIMPSON 2001
Marianna Shreve Simpson, A Gallant Era. Henry Walters, Islamic Art, and the Kelekian Connection, in: *The Journal of the Walters Art Museum* 59, 2001, 103 – 114

TROELENBERG 2011
Eva-Maria Troelenberg, Eine Ausstellung wird besichtigt. Die Münchner „Ausstellung von muhammedanischer Kunst“ 1910 in kultur- und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive, (Frankfurt am Main 2011)

43 Wanda Lehmann: Hamburger Netzwerke. Händler, Sammler und die Anfänge der Sammlung Islamischer Kunst des MK&G

1 | Hagedorn 2004, 15.

2 | Siehe den Beitrag von Ronja Wiesenthal.

3 | Wobei zu dieser Zeit noch nicht von islamischer Kunst die Rede war. Der islamische Kunstbegriff wurde erst im 20. Jahrhundert geprägt. Für eine Diskussion des Begriffs siehe: Necipoğlu 2012.

4 | Siehe den Beitrag von Anahit Torosyan.

Als die Sammlung Islamischer Kunst des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg (MK&G) entstand, fanden „orientalische“ Objekte aus dem islamisch-geprägten Raum großes Interesse in europäischen Sammlerkreisen.¹ Neben Weltausstellungen, wie der Wiener Weltausstellung, auf der Justus Brinckmann im Jahr 1873 seine ersten Erwerbungen für das MK&G unternahm,² waren Paris und London Zentren für den Handel mit islamischer Kunst.³ So ist es kaum verwunderlich, dass die Namen berühmter Pariser Händler wie Siegfried Bing, Adolphe Goupil & Cie, Dikran Kelekian und Ounik Kalebdiyan,⁴ oder Londoner wie Samuel Wilson, A. Eskenazi, Vitall Benguiat, Vincent Robinson und R. Harding in den Erwerbsakten des MK&G auftreten. Neben diesen internationalen Akteuren verkauften aber auch weniger prominente, lokale Kunsthändler in Hamburg islamische Kunst an das Museum.

Der folgende Beitrag stellt diese Hamburger Händler vor und zeigt, auf welche lokalen Unterstützer Justus Brinckmann für seine Erwerbungen zurückgreifen konnte. Daran anschließend ordnet der Beitrag die Hamburger Sammelkultur islamischer Kunst in die allgemeinere Entwicklung des Markts

*Wanda Lehmann: Hamburger Netzwerke.
Händler, Sammler und die Anfänge
der Sammlung Islamischer Kunst des MK&G,
in: Isabelle Dolezalek u. a. (Hrsg.):
Sammlungsgeschichten. Islamische Kunst im
Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg
(1873–1915), 43–52, Heidelberg:
arthistoricum.net 2022, [https://doi.org/
10.11588/arthistoricum.918.c14914](https://doi.org/10.11588/arthistoricum.918.c14914)*



Abb. 1: Ferdinand Worlée.

für islamische Kunst ein, der zu dieser Zeit durch das Auftreten erster spezialisierter Galerien geprägt war. Neben den Erwerbsakten des MK&G dienten Adressbücher sowie Auktionskataloge und internationale Kunst- und Kunstgewerbezeitschriften als Quelle dieser Forschungsarbeit. Betrachtet wurden Erwerbungen zwischen 1873 und 1915, dem Zeitraum des Direktorats von Justus Brinckmann.

In der Entstehung der Sammlung des MK&G nehmen Schenkungen eine wichtige Rolle ein. Dies ist in Hamburg kein Sonderfall, sondern vielmehr typisch für die Zeit des späten 19. Jahrhunderts und die Epoche der bürgerlichen Museumsgründungen:⁵ Kunstsammler gehörten in der Regel einer bürgerlichen Elite an und fühlten sich im Sinne eines bürgerlichen Patriotismus den zukünftigen Museen verpflichtet.⁶

Als Ausdruck dessen sind auch die Gründungen vielzähliger Museumsvereine zu nennen, wie zum Beispiel dem Kunstgewerbe-Verein, deren Mitgliedschaft soziales Prestige bedeutete.⁷

Auch Jahrzehnte nach der Eröffnung des Museums im Jahre 1874 erhielt Brinckmann noch viele Schenkungen und konnte Stücke islamischer Kunst mit Unterstützung Hamburger Bürger erwerben. Dazu gehört ein Holzzierfeld,⁸ das der Hamburger Unternehmer und Kunstsammler Ferdinand Worlée⁹ (1831–1913, Abb. 1) dem MK&G schenkte. Als im Jahr 1913 nach seinem Tod seine Privatsammlung durch das

5 Siehe hierzu auch Joachimides 1995.

6 Eine umfassende Analyse der Entstehung und der Hintergründe einer Sammelkultur im 19. Jahrhundert findet sich bei Kuhrau 2005, 27–32, 46–83.

7 Kuhrau 2005, 30 f.

8 MK&G, Inv.-Nr.: 1898.263.

9 Die Firma E. H. Worlée existiert bis heute als internationaler Produzent und Serviceunternehmen für chemische, natürliche und kosmetische Rohstoffe. Siehe Internetauftritt der Firma <<https://www.worlee.de/de/>> (8.3.2021).

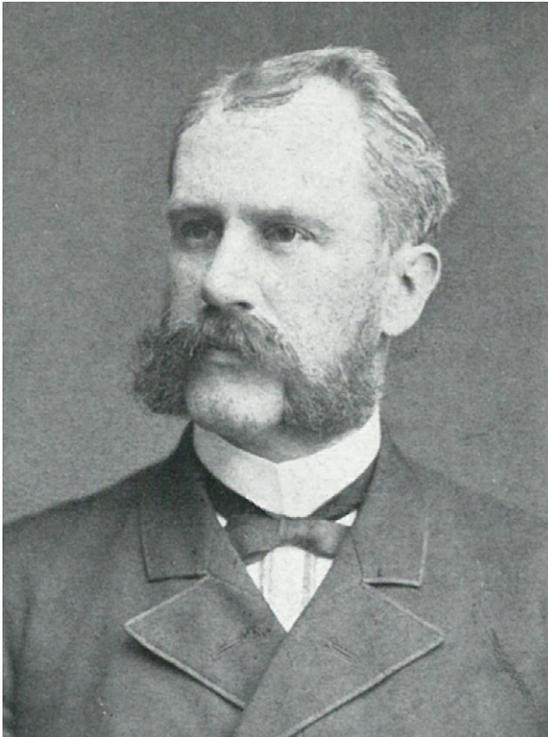


Abb. 2: Gustav Wilhelm Jenoquel.



Abb. 3: Alfred Beit.

10 | Mühlenpfordt 1913. Bei den im Katalog auf S. 41 (Nr. 1959) genannten Eintrag „4 Teile Persische Fayence“ könnte es sich um die von Museum angekauften Stücke handeln.

11 | MK&G, Inv.-Nr.: 1915.155–159.

12 | Bergeest 1995, 294–295. Das Museum heißt heute MARKK – Museum am Rothenbaum. Kulturen und Künste der Welt.

13 | Mühlenpfordt 1913, 6.

14 | Unter dieser Adresse ist Ferdinand Worlée auch im Hamburger Adressbuch von 1912 zu finden: Hermanns Erben 1912, S. II-920.

15 | Königliche Museen zu Berlin 1904, 178.

16 | Mühlenpfordt 1913, 6. Aus dem Vorwort von Prof. Dr. M. Kirmis.

17 | Ebd.

18 | Ebd.

19 | Welche Rolle die Hamburger Museums- und Gewerbevereine für das Erwerbungsnetzwerk der islamischen Abteilung und des MK&G im Allgemeinen konkret einnahmen, müssen weiterführende Untersuchungen noch zeigen.

20 | Mühlenpfordt 1913, 6.

21 | Mühlenpfordt 1913, 7. Vorwort von Prof. Dr. M. Kirmis. Dies ist auch im Kontext der Plünderung und Zerstörung des Sommerpalastes in Peking durch Frankreich und Großbritannien im Zuge des 2. Opiumkrieges von 1860 zu setzen, infolgedessen viele Objekte nach Europa kamen.

22 | Schenkung Gustav Jencquel: Fliesen, spanisch MK&G, Inv.-Nr.: 1897.432, 434–436, 439, 441, 442, 446; sowie Fliesen, spanisch MK&G, Inv.-Nr.: 1907.159-188 Schenkung Oscar Jencquels.

23 | Jencquel 1978.

24 | Ebd., S. II.

25 | „Oscar Jencquel, stellvertr. Director nordd. Bank. [...] Willistr. 21“, in: Hermanns Erben 1907, S. II-327.

Hamburger Auktionshaus Emil Mühlenpfordt¹⁰ versteigert wurde, konnte das MK&G aus seinem Nachlass mindestens sieben Fliesen aus Syrien erwerben.¹¹

Worlée betreute die Sammlung des Culturgeschichtlichen Museums, der Vorgängerinstitution des späteren Museums für Völkerkunde¹² und war Ehrenmitglied des Naturwissenschaftlichen Vereins.¹³ Zudem war er ein wichtiger Hamburger Sammler, wie der Eintrag im Kunsthandbuch zeigt. Nur wenige private Sammler waren in diesem Verzeichnis aller deutschen Kunstsammlungen und -institutionen, das in unregelmäßigen Abständen von den Königlichen Museen zu Berlin herausgegeben wurde, verzeichnet. Dort heißt es:

„Sammlung Ferdinand Worlée: Hohenfelde, Mühlendamm 88,¹⁴ archäologische und ethnografische Sammlungen aus allen Teilen der Welt; außerdem: Kollektionen des alten europäischen Kunstgewerbes und des älteren japanischen und chinesischen Kunsthandwerks.“¹⁵

Auch in dem von Mühlenpfordt anlässlich der Versteigerung der Sammlung Worlée herausgegebenen Auktionskatalog wird er als „ein echte[r] und wahre[r] Sammler, ein Mann, dem das Sammeln den Lebensinhalt gab“, charakterisiert.¹⁶ Der Katalog liefert noch weitere Informationen über den Sammler: So war er als Inhaber der Firma E. H. Worlée & Co. offenbar finanziell unabhängig genug, um sich ab 1906 (nach dem Tod seines Bruders und Mitinhabers der Firma, Emil Worlée) komplett aus den Geschäften zurückzuziehen und sich dem Sammeln von Kunst zu widmen.¹⁷ Worlée und Brinckmann gehörten zu den Mitbegründern des Kunstgewerbe-Vereins¹⁸ und kannten sich vermutlich persönlich. Der Verein wurde 1867 zuerst als Sektion der Patriotischen Gesellschaft gegründet. Ebenso wie die Patriotische Gesellschaft ist der Kunstgewerbe-Verein eng mit der Gründungsgeschichte des MK&G verflochten.¹⁹ Worlées Interesse am Sammeln wurde, laut Auktionskatalog, im Alter von 17 Jahren geweckt, als er systematische naturwissenschaftliche Sammlungen von Insekten und Konchylien anlegte.²⁰ Bereits in den 1860er Jahren sammelte Worlée auch ostasiatisches Kunstgewerbe: „Damals kamen gute alte Sachen noch massenhaft nach Hamburg. Wenige beachteten sie und vorteilhaft konnten sie erworben werden.“²¹ Worlée nahm als Sammler asiatischer Kunst, zumindest in Hamburg, eine Art Vorreiterrolle ein.

Anders als bei Worlée ist über Gustav und Oscar Jencquel, welche dem Museum in den Jahren 1897 und 1907 eine große Anzahl spanischer Fliesen schenken,²² nicht viel mehr als ihre Lebensdaten bekannt. Beide stammten aus der Hamburger Senatorenfamilie Jencquel. Gustav Wilhelm Jencquel (1844–1908, Abb. 2) war Kaufmann in Madrid.²³ Mit Oscar Jencquel (1870–1923),²⁴ dessen Name ebenfalls im Erwerbungsverzeichnis der Sammlung Islamischer Kunst genannt ist, könnte sein Neffe zweiten Grades gemeint sein, der Direktor der Norddeutschen Bank in Hamburg war.²⁵ Ob er die Schenkung an das Museum aus der Sammlung seines

Onkels noch zu dessen Lebzeiten tätigte, oder aber ob er selbst Kunstsammler war, ist leider nicht bekannt. Am Beispiel der Jencquels zeigt sich jedoch, dass sich die Verbindungen des MK&G zu internationalen Kunstsammlern oft auf familiäre Verbindungen lokaler Hamburger Familien zurückführen lassen. Dies kann angesichts der Geschichte Hamburgs als wichtige Hanse- und somit Handelsstadt mit internationalen Verbindungen kaum als Zufall gewertet werden.

Ein weiterer Mäzen der Sammlung Islamischer Kunst ist der Kaufmann und Bankier Alfred Beit (1853–1906, Abb. 3). Er war ein wichtiger Förderer für verschiedene öffentliche Institutionen seiner Geburtsstadt Hamburg und seiner Wahlheimat London. Beit war Mitbegründer und -inhaber der Firma Wernher, Beit & Co., welche ab 1889 in der Nachfolge der Firma Porgès & Cie Diamanten förderte und handelte. Durch die Ausbeutung von Diamant-, aber auch Goldminen in Südafrika gelangte Beit zu großem Reichtum, wobei er klar von den kolonialen Strukturen im Süden Afrikas profitierte. Im Jahre 1888 zog er nach London und nahm die britische Staatsbürgerschaft an. Dort tätigte er zahlreiche Stiftungen, unter anderem für die Royal School of Mines, das Imperial College London und die Oxford University, wo er die Professur für Kolonialgeschichte (Beit Professorship of Commonwealth History) gründete. Auch seiner Geburtsstadt blieb er als Mäzen erhalten und er stiftete unter anderem eine beträchtliche Summe zur Gründung der Hamburger Universität.²⁶

Als Kunstsammler interessierte sich Beit hauptsächlich für Renaissance-Objekte, besonders Majoliken, und kaufte vieles aus der Sammlung Spitzer an, die 1893 verauktioniert wurde.²⁷ Welchen Stellenwert die islamische Kunst für ihn einnahm, ist nicht abschließend geklärt. Fest steht, dass er bzw. seine Mutter – posthum – in seinem Namen, insgesamt vier Schenkungen islamischer Objekte²⁸ an das MK&G tätigte und vereinzelt Ankäufe finanzierte. Wohl aufgrund seiner persönlichen Bekanntschaft mit Wilhelm von Bode (1845–1929) trat er außerdem auch als Mäzen für die Berliner Museen auf.²⁹

Wie eingangs dargelegt und bei Sven Kuhrau ausführlich beschrieben,³⁰ war das Sammeln von Kunst und das Mäzenatentum eng mit bürgerlichen Wertvorstellungen verbunden und für gesellschaftliche Anerkennung und soziales Prestige unabdingbar. Wie sehr Museen im Allgemeinen, aber auch die Sammlung Islamischer Kunst des MK&G davon profitierten und als Institutionen auf Sammler wie Beit angewiesen waren, wird am Beispiel der bereits genannten Versteigerung Spitzer deutlich. Im Kunstgewerbeblatt heißt es hierzu:

„Glücklich die Museen, die sich an einen alten Stamm anranken können und denen ein gütiges Geschick eine verständnissinnige Kommission und wohlstuierte Gönner beschert hat, die bereit sind, den alten Stamm zum Grünen zu bringen. Freilich gehört zum Sammeln wie zum Kriegführen Geld, Geld und wieder Geld, und vor allem zum Kaufen auf Auktionen und noch mehr auf der Vente Spitzer.“³¹

26 | Möring 1955. Zur Biografie Beits siehe auch (u. a.) Albrecht 2011.

27 | Königliche Museen zu Berlin 1904, 176. Frédéric Spitzer, Pariser Kunstsammler gebürtig aus Wien. 1890 erschien ein mehrbändiger Katalog seiner Sammlung, kurz darauf verstarb er. Der Katalog wurde u. a. auch im Kunstgewerbeblatt besprochen. Siehe hierzu: Diner 1890, 101–107. 1893 wurde seine Sammlung in Paris im Palais Villejuste 33 versteigert. Eine Ankündigung der Versteigerung findet sich ebenfalls im Kunstgewerbeblatt. Sie wird dort als die größte des Jahrhunderts bezeichnet, auf der horrende Preise zu erwarten seien. Siehe hierzu: Pabst 1893, 110–113.

28 | Glasflasche, MK&G, Inv.-Nr.: 1906.407; Becher, MK&G, Inv.-Nr.: 1906.433; Gefäß, MK&G, Inv.-Nr.: 1906.434; Krug, MK&G, Inv.-Nr.: 1906.440: Schenkung durch Laura Beit im Namen ihres verstorbenen Sohnes. Über diese Schenkungen hinaus finanzierte Beit Ankäufe z.B. einer Feldflasche (Inv.-Nr. 1893.196) auf der Auktion Spitzer sowie von Fliesen aus Samarkand bei Ounik Kalebdjian (Inv.-Nr. 1904.108).

29 | Möring 1955, 23.

30 | Kuhrau 2005, 55–62.

31 | Pabst 1893, 111.

32 | MK&G, Inv.-Nr.: 1893.196.

33 | Es handelt sich hierbei laut Inventarbuch um eine Schenkung durch einen Paul jr., welche 1877 in das Museumsinventar aufgenommen wurde. MK&G, Inv.-Nr.: 1877.98.

34 | MK&G, Inv.-Nr.: 1882.204. Schenkung durch Frau Reimers, mit dem Vermerk Sammlung Paul, Auktion Köln.

35 | Im Rahmen dieser Recherche konnte nicht viel zur Person Johannes Paul ermittelt werden. Noch zu sichtende Akten aus dem Hamburger Staatsarchiv könnten eventuell weitere Anhaltspunkte zur Person und ihren Tätigkeiten geben. Im Hamburger Adressbuch von 1881 finden sich ein „Johs. Paul“ sowie ein „Johs. Eduard Paul“. Letzterer ist als Kaufmann bezeichnet. Da beide unter derselben Adresse geführt werden, könnte es sich um Vater und Sohn handeln, auch in den Erwerbsakten erscheint ein „J. Paul jr“. Hermanns Erben 1881, S. III-262.

36 | Königliche Museen zu Berlin 1904, 173 f. Wie Anja Breloh in ihrem Beitrag darlegt, wurde Brinckmann von der Museumskommission eigens ein Etat für Ankäufe aus der Sammlung Paul zur Verfügung gestellt.

37 1802 wurde das Auktionshaus von Johann Matthias Heberle (1775–1840) als Druckerei eröffnet und wenig später um Antiquargeschäft und Auktionsanstalt ergänzt. Nach dem Tod Heberles 1840 wurde die Firma als J. M. Heberle (Lempertz) weitergeführt und ist heute als Kunsthaus Lempertz fortbestehend.

38 In der Kunstchronik heißt es beispielsweise: „Die Sammlung besteht ausschließlich aus hervorragendsten Kunstgegenständen ersten Ranges. Die keramische Abteilung enthält Krüge und sonstige Erzeugnisse der Kunsttöpferei, teils in den seltensten Exemplaren; die Majoliken zählen unbestritten zu den besten und kostbarsten. Die emaillierten Gläser bilden eine kleine, aber auserlesene Sammlung. Die Arbeiten in Elfenbein, in Silber, in geschnittenem Eisen, die Emaillen der romanischen und der Renaissanceperiode, sowie die Sammlung von Bijoux bieten nur hervorragende Kunstwerke. Die Gerätsammlung nimmt bekanntermaßen unter den öffentlichen und Privatsammlungen dieser Art mit die erste Stelle ein.“ Kunstchronik 1882, 565. Siehe außerdem auch: V. Z. 1882, 141 f.; Westdeutsche Zeitschrift 1882, 47, 66; La chronique des arts 1882, 227.

Mit dem Ankauf einer kunstvoll dekorierten osmanischen Wasserflasche³² aus dieser Auktion für das MK&G erwies sich Beit als ein „wohlsituierter Gönner“, welcher es dem Museum ermöglichte, einen kleinen Sieg in dem Kampf um Prestige durch den Besitz prominenter wie hochwertiger Objekte davonzutragen. Dass Beit seinen Reichtum einem System kolonialer Ausbeutung verdankte, kann als für diese Zeitspanne exemplarisch gelten. Besonders deutlich wird also auch, wie sehr Kolonialismus und Militarismus, sowohl ideologisch als auch ganz konkret, Kunstmarkt und Institutionen des Kaiserreichs durchwirkten. Heute gilt es daher, sich mit diesem Erbe und den nachwirkenden Folgen auseinanderzusetzen.

Wichtige Schenkungen stammten von Hamburger Kunstsammlern, aber auch durch die Versteigerungen Hamburger Privatsammlungen kamen Objekte in die Sammlung Islamischer Kunst des MK&G. Dazu zählen eine persische Fliese aus dem 13. Jahrhundert,³³ sowie ein Teller aus Iznik Keramik³⁴ aus dem Vorbesitz von Johannes Paul.³⁵ Die Versteigerung der Paulschen Sammlung³⁶ im Jahre 1882 bei J. M. Heberle³⁷ in Köln wurde in verschiedenen internationalen Kunstzeitschriften thematisiert und die Sammlungsstücke ausnahmslos als sehr hochwertig gelobt.³⁸ Das Vorwort des Auktionskataloges beschreibt sie als für ein kunstgewerbliches Museum geradezu prädestiniert, da „ihre technische



Abb. 4: Sammlung Paul.

Perfektion und die Reinheit ihres Stiles als Vorbilder dienen könnten, um den Kunstgeschmack anzuregen und zu verbessern“.³⁹ Die Stücke wurden im Sinne einer Vorbildersammlung gedeutet und luden mehr zur Wahrnehmung von Gruppen als zur Betrachtung alleinstehender Kunstwerke ein, wie eine in Kuhraus Monografie *Der Kunstsammler im Kaiserreich* publizierte Abbildung (Abb. 4) verdeutlicht: abgebildet ist eine Vielzahl an der Wand aufgereihter Majolikateller sowie Schüsseln verschiedener Größen und Formen. Die verschiedenen Objektgattungen werden also, in Analogie zur zeitgenössischen Praxis in den Kunstgewerbemuseen, streng voneinander getrennt gezeigt.⁴⁰

Welchen qualitativen und quantitativen Stellenwert Objekte islamischer Kunst in der Sammlung Paul konkret einnahmen, wäre in weiteren Recherchen zu ermitteln. Als ein Sammler von Kunstgewerbe galt sein Interesse zweifelsohne auch außereuropäischen Stücken. Mit Sicherheit war Johannes Paul zwar keinesfalls auf islamische Kunst spezialisiert. Als lokaler Sammler von internationaler Bekanntheit ist er für die Sammlung Islamischer Kunst des MK&G dennoch bedeutend.

39 Zitiert nach Kuhrau 2005, 154 f.

40 Ebd.

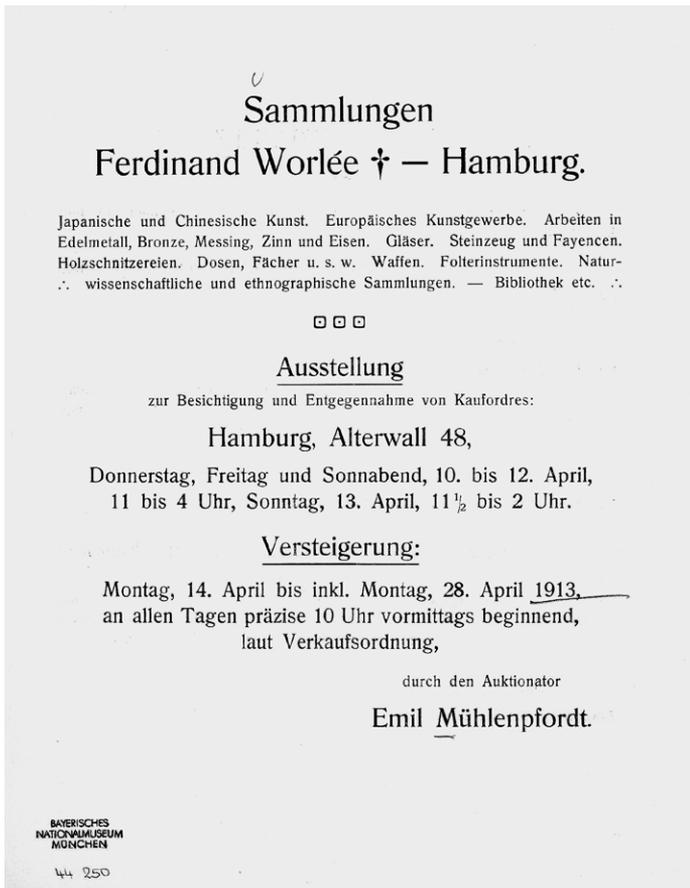


Abb. 5: Titelseite des Auktionskatalogs von Emil Mühlenpfordt, 1913.

41 | Unter diesem Namen steht zum einen die Firma Ramseger & Co, Kaufleute, Adresse: Rattrepelsbrücke 5/7. Als Inhaber werden J. H. u. Heurh. Ramseger u. J. F. Behr genannt. Erstere sind auf der gleichen Seite mit den Adressen Bogenstr. 11 (Heurh. Ramseger, als junior bezeichnet) und Schlump 9 (J. H. Ramseger) aufgeführt. Hermanns Erben 1901, 535 II.

42 | MK&G, Inv.-Nr.: 1901.299.

43 | Adolph Fröschels, Kunst- u. Antiquitätenhandel, Neuerwall 74. Hermanns Erben 1872, 117.

44 | Schale, MK&G, Inv.-Nr.: 1872.23; Teller, MK&G, Inv.-Nr.: 1878.159 und 161; Koranabschnitt, MK&G, Inv.-Nr.: 1881.52; Teller, MK&G, Inv.-Nr.: 1886.19; Schüssel, MK&G, Inv.-Nr.: 1890.265; metallenes Bildwerk, MK&G, Inv.-Nr.: 1893.22; kleines Astrolabium MK&G, Inv.-Nr.: 1906.581.

Jenseits der Hamburger Kunstsammler, die das MK&G und seine islamische Sammlung über Schenkungen prägten, umfasste das lokale Erwerbungsnetz Brinckmanns auch einige Hamburger Händler. In den Erwerbsakten finden zum Beispiel die Kaufleute Ramseger und Co. Erwähnung. Es handelt sich hierbei vermutlich um Vater und Sohn, einen „Heurh. Ramseger junior“ und einen „J.H. Ramseger“.⁴¹ Für die Sammlung kaufte Brinckmann 1901 bei ihnen einen auf die Mitte des 16. Jahrhunderts datierten osmanischen Fliesenbogen.⁴² Was diese Kaufleute, die zumindest laut Adressbuch keine ausgewiesenen Kunsthändler waren, ansonsten handelten und wer zu ihren Kunden gehörte, konnte im Rahmen der Recherchen nicht ermittelt werden.

Über den Kunst- und Antiquitätenhändler Adolph Fröschels, dessen Geschäftsräume laut Hamburger Adressbuch am Neuerwall 74 angesiedelt waren,⁴³ geben die Erwerbungsakten des MK&G etwas mehr Aufschluss: Er verkaufte zwischen 1875 und 1902 zahlreiche und vielfältige Objekte in die Sammlung Islamischer Kunst, darunter diverse Keramiken, einen ledernen Koraneinband mit Goldprägung und ein Astrolabium.⁴⁴ Fröschels' Repertoire umfasste ein breites Spektrum, er verkaufte mehrere Objekte, welche sich heute in den Abteilungen Islamischer Kunst, Europäisches Kunsthandwerk, Moderne und Ostasien im MK&G befinden.

Als ein weiterer wichtiger lokaler Akteur des Kunstmarkts, der die Bestände der Hamburger Sammlung Islamischer Kunst geprägt hat, ist das bereits im Zusammenhang mit der Versteigerung der Sammlung Worlée erwähnte



Abb. 6: Wandfliesenfragment, Samarkand, 14. Jahrhundert, Timuriden, MK&G, Inv.-Nr.: 1914.191.

Auktionshaus Emil Mühlenpfordt anzusehen, das dem MK&G eine Vielzahl von Fliesen verkaufte (Abb. 5).⁴⁵ Laut dem Inventarbuch des MK&G gingen zwischen 1883 und 1897 außerdem diverse weitere über Mühlenpfordt erworbene Objekte an die Abteilungen Europäisches Kunsthandwerk und Ostasien. Dies deckt sich mit dem Eintrag des Auktionshauses im Hamburger Adressbuch, demnach Mühlenpfordt nicht nur Spezialist für Kunst, Antiquitäten und Mobiliar aller Art war, sondern auch für japanische Waren.⁴⁶ Emil Mühlenpfordt war, wie Brinckmann und Worlée, Mitglied im Hamburger Gewerbeverein⁴⁷ und dürfte über diesen auch eine persönliche Verbindung zu Brinckmann und dem MK&G gehabt haben.

Neben diesen Hamburger Auktionshäusern wären selbstverständlich noch viele weitere Händler, deutsche wie internationale, aus den Erwerbslisten der Abteilung Islamische Kunst zu nennen. Dazu zählt beispielsweise das Berliner Auktionshaus Rudolph Lepke, welches für den deutschen Kunstmarkt eine herausragende Rolle einnahm. Als großes Auktionshaus mit einem umfassenden Repertoire handelte es auch islamische Kunst. Dank der erhaltenen Auktionskataloge lassen sich die Erwerbungen der Abteilung islamische Kunst bei Lepke bis zu ihrem vorherigen Besitzer zurückverfolgen. So kaufte das MK&G am 10.11.1909 zwei Wandfliesenfragmente,⁴⁸ welche aus der Auktion des Freiherrn Adalbert von Lanna stammen könnten (Abb. 6).⁴⁹

Der Blick auf die Provenienzen der hier besprochenen Sammlungsstücke zeigt, dass die Objekte der Sammlung Islamischer Kunst – sowohl in Hinblick auf Ankäufe als auch auf Schenkungen – vielfach aus kunstgewerblichen Sammlungen stammten, wie zum Beispiel der Sammlung Paul. Nur wenige Sammler und Händler in Deutschland spezialisierten sich schon damals auf Objekte aus dem islamisch geprägten Raum, als diese noch selten als Kunst, sondern vielmehr als Kunsthandwerk eingeordnet wurden.⁵⁰ Dies gilt besonders für Hamburg, wohingegen beispielsweise in Paris sehr wohl zu dieser Zeit spezialisierte Galerien für islamische „Kunst“ existierten.⁵¹

Dieser Beitrag konnte zeigen, dass sich das Netzwerk von Händlern, Sammlern und Schenkern der islamischen Sammlung des MK&G nicht nur aus den internationalen Kontakten Brinckmanns speiste, sondern auch auf das Hamburger Umfeld und in Hamburg verwurzelte Familien wie die Beits oder die Jencquels zurückführen ist. Betrachtet man die Schenkungen unter dem Aspekt eines patriotischen Selbstverständnisses seitens der Mäzene, verbunden mit dem Wunsch nach sozialem Prestige, ist dies nicht weiter verwunderlich. Jedoch steht eine umfassende Studie zum Hamburger Kunstmarkt noch aus. Nur durch eine weiterführende Recherche, die auch den Kunstgewerbeverein, die Patriotische Gesellschaft oder andere Museumsvereine miteinbezieht, kann ein besseres Verständnis der Netzwerke, die über die Mauern des Museums hinweg existierten, gelingen. Für diesen Beitrag konnten die Verflechtungen und Mitgliedschaften der einzelnen Akteure

45| Vier Fliesen MK&G, Inv.-Nr.: 1890.168 a–d, neun Fliesen MK&G, Inv.-Nr.: 1891 a–i, zwei Wandfliesen MK&G, Inv.-Nr.: 1915.155–156, türkische Wandfliese MK&G, Inv.-Nr.: 1915.157, MK&G, Inv.-Nr.: 1915.158, neun türkische Wandfliesen MK&G, Inv.-Nr.: 1915.160–168.

46| „Mühlenpfordt, Emil, Auctionshaus für Kunstsachen, Mobilien etc., Imp v. Japan. Waren, Kunstsachen u. Alterth., [...] Pferdemarkt 29/31“, Hermanns Erben 1891, 332-III.

47| Geführt wird Emil Mühlenpfordt hier als Auktionator. Menzel 1907, 51.

48| MK&G, Inv.-Nr.: 1914.190–191.

49| Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus 1909. Laut Inventarnummer wurden die Fliesen 1914 inventarisiert, dem Lagerbuch zufolge wurden sie jedoch bereits 1909 erworben: Lagerbuch 1908-10 1m, Eintrag 3455.

50| Im Sammlungsführer des MK&G von 1894 ist die islamische Kunst (wie alle anderen Sammlungen auch) nicht in ihrem kulturräumlichen Zusammenhang, sondern nach Materialien und Techniken angeordnet (so bspw. in die Abteilung Bucheinbände, Abteilung Keramik etc.). Brinckmann – Weimar 1894, S. IX-XV. Als ab 1908 alle Objekte aus dem islamisch geprägten Raum im Museum in gesonderten Räumlichkeiten untergebracht wurden, spricht Brinckmann von diesen als den „auf dem Kulturboden des Islam erwachsenen Altertümer[n], gleichviel welche[n] technischen Gebiets“. Zitiert nach Klemm 2004, 222. Die Annäherung an die Objekte beruht hier also stets auf Material und Technik, nicht auf einem Kunstbegriff.

51| Siehe den Beitrag von Anahit Torosyan.

nicht geklärt werden. Sicher waren sie ausschlaggebende Faktoren beim Aufbau der Sammlungen und müssen ausführlicher betrachtet werden. Denn wie oben dargelegt, trugen die Museumsvereine das Museum ideell wie finanziell und waren Plattform für den Austausch über Kunst, ebenso wie über Geschäftliches: also der zentrale Punkt im Netzwerk der bürgerlichen Eliten. Natürlich darf nicht vernachlässigt werden, dass das Museum nicht nur auf Schenkungen von Hamburger Bürgern angewiesen war. Für Ankäufe griff Brinckmann, der offensichtlich hervorragend vernetzt war, auf regionale, nationale und internationale Händlernetzwerke zurück.

Im Gegensatz zu Paris und anderen Zentren des Kunsthandels ist für Hamburg jedoch festzuhalten, dass sich hier zur Zeit Brinckmanns bei den lokalen Sammlern und Händlern keine Spezialisierungen auf islamische Kunst herausgebildet hatten. Auch waren alle für die Sammlung Islamischer Kunst relevanten Hamburger Händler und Sammler nicht auf Kunst, sondern auf Kunstgewerbe und Ethnografica spezialisiert. Dennoch spiegelt sich in diesem Überblick über Sammler, Händler und Schenker bereits ein um die Jahrhundertwende ansteigendes Interesse für islamische Kunst wider. In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit islamischer Kunst war Brinckmann in Hamburg noch einer der wenigen und häufig auf die Expertise aus Berlin angewiesen.

ALBRECHT 2011

Henning Albrecht, Alfred Beit. Hamburger und Diamantenkönig (Hamburg 2011)

BERGEEST 1995

Michael Bergeest, Bildung zwischen Commerz und Emanzipation. Erwachsenenbildung in der Hamburger Region des 18. und 19. Jahrhunderts (Münster 1995)

BRINCKMANN – WEIMAR 1894

Justus Brinckmann – Wilhelm Weimar, Das hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Ein Führer durch die Sammlungen (Hamburg 1894)

LA CHRONIQUE DES ARTS 1882

La chronique des arts et de la curiosité. Supplément de la Gazette des Beaux Arts 29, 1882

DINER 1890

Joseph Diner, Der Katalog der Sammlung Spitzer, in: Kunstgewerbeblatt, 1890, Nr. 1, 101–107

HAGEDORN 2004

Annette Hagedorn, Das Interesse für islamische Kunst in Deutschland im 19. Jahrhundert, in: Joachim Gierlichs – Annette Hagedorn (Hrsg.), Islamische Kunst in Deutschland (Mainz 2004) 15–21

HERMANN'S ERBEN 1872

Hermann's Erben (Hrsg.), Hamburgisches Adressbuch für 1872 (Hamburg 1872)

HERMANN'S ERBEN 1881

Hermann's Erben (Hrsg.), Hamburgisches Adressbuch für 1881 (Hamburg 1881)

HERMANN'S ERBEN 1891

Hermann's Erben (Hrsg.), Hamburgisches Adressbuch für 1891 (Hamburg 1891)

HERMANN'S ERBEN 1901

Hermann's Erben (Hrsg.), Hamburgisches Adressbuch für 1901 (Hamburg 1901)

HERMANN'S ERBEN 1907

Hermann's Erben (Hrsg.), Hamburger Adressbuch 1907, Jahrgang 121 (Hamburg 1907)

HERMANN'S ERBEN 1912

Hermann's Erben (Hrsg.), Hamburger Adressbuch 1912, Jahrgang 126 (Hamburg 1912)

JENCQUEL 1978

Oscar H. Jencquel (Hrsg.), Reisebriefe von Gustav Wilhelm Jencquel an seine Mutter Therese geb. Berckemeyer während einer Weltreise in den Jahren 1876–1880 (Hamburg 1978)

JOACHIMIDES 1995

Alexis Joachimides u. a. (Hrsg.), Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990 (Dresden 1995)

KÖNIGLICHE MUSEEN ZU BERLIN 1904

Königliche Museen zu Berlin (Hrsg.), Kunsthandbuch für Deutschland. Verzeichnis der Behörden, Sammlungen, Lehranstalten und Vereine für Kunst, Kunstgewerbe und Altertumskunde (Berlin 1904)

KLEMM 2004

David Klemm, Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg I. Von den Anfängen bis 1945 (Hamburg 2004)

KUHRAU 2005

Sven Kuhrau, Der Kunstsammler im Kaiserreich (Kiel 2005)

KUNSTCHRONIK 1882

Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, Nr. 17, 1882

MENZEL 1907

Theodor Menzel, Festschrift in Veranlassung des 40-jährigen Bestehens des Hamburger Gewerbe-Vereins (Hamburg 1907)

MÖRING 1955

Maria Möring, Art. „Beit, Alfred“, in: Neue Deutsche Biographie (NDB), Bd. 2 (Berlin 1955) 23

MÜHLENPFORDT 1913

Emil Mühlentpfordt (Hrsg.), Sammlungen Ferdinand Worlée. Japanische und chinesische Kunst. Europäisches Kunstgewerbe. Arbeiten in Edelmetall, Bronze, Messing, Zinn und Eisen [...], (Hamburg 1913)

NECIPOĞLU 2012

Gülru Necipoğlu, The Concept of Islamic Art. Inherited Discourses and New Approaches, in: Benoît Junod u. a. (Hrsg.), Islamic Art and the Museum (London 2012) 57–76

PABST 1893

Arthur Pabst, Der Verkauf der Spitzerschen Sammlung, in: Kunstgewerbeblatt, 1893, Nr. 4, 110–113

RUDOLPH LEPKE'S KUNST-AUCTIONS-HAUS 1909

Rudolph Lepke's Kunst-Auctions-Haus (Hrsg.), Sammlung des Freiherrn Adalbert von Lanna, Prag: Versteigerung: 9. November bis 16. November 1909, Katalog Nr. 1559 (Berlin 1909)

V. Z. 1882

V. Z. [Unbekannter Autor], Vente Johannes Paul. Collection de curieux objets d'art, in: Journal des beaux-arts et de la littérature 24, 1882

WESTDEUTSCHE ZEITSCHRIFT 1882

Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst, Nr. 1, 1882

EXPERTISE UND EINORDNUNGEN

Jasmin Holtkötter: Zwischen Kunstgewerbe und Kulturgeschichte. Ausstellungen islamischer Kunst im MK&G

„Man wird sich mit dem Gedanken vertraut machen, die Altsachen in den Museen nicht nur als mehr oder minder wohlgefällige Erzeugnisse technischer Methoden, sondern in ihrem kulturgeschichtlichen Zusammenhang zu betrachten.“¹

1 | Brinckmann 1894, S. VI.

2 | Ebd.

3 | Für einen Überblick zum Diskurs über technische und kulturhistorische Ausstellungen im 19. Jahrhundert siehe: Mundt 1974, 126–132.

4 | Ebd., 22–24. 70–90.

5 | Seemann 1998, 151.

6 | Fulco 2017, 60. Siehe auch den Beitrag von Ronja Wiesenthal.

7 | Mundt 1974, 126–132.

8 | Siehe dazu: Roxburgh 2000, 29.

9 | Kröger u. a. 2004; Lerner – Shalem 2010.

Jasmin Holtkötter: *Zwischen Kunstgewerbe und Kulturgeschichte. Ausstellungen islamischer Kunst im MK&G*, in: *Isabelle Dolezalek u. a. (Hrsg.): Sammlungsgeschichten. Islamische Kunst im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (1873–1915)*, 55–64, Heidelberg: *arthistoricum.net* 2022, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.918.c14916>

Justus Brinckmann veröffentlichte 1894 einen „Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe“ (Abb. 1).² Mit dem Sammlungs- und Ausstellungsführer legte er nicht nur eine umfangreiche Dokumentation der Bestände des Museums vor, sondern kündigte zugleich ein neues Ausstellungsparadigma an. Die in den Kunstgewerbemuseen vormals übliche Anordnung der Objekte nach Material und Technik sollte einer kulturhistorischen Ordnung weichen.

Am Ende des 19. Jahrhunderts setzte zunehmend die Diskussion um eine neue Ausstellungspraxis an kunstgewerblichen Museen ein,³ die prägend für die Präsentation islamischer Kunst in den folgenden Jahrzehnten sein sollte. Vorherrschend waren zwei Modelle: Als Erstes ein technisch-typologisches, eine nach Materialgruppen geordnete Ausstellung, die einen enzyklopädischen Überblick der Objekte bot. Als Vorbild hierfür diente das South Kensington Museum in London (heutiges V&A), das seit seiner Eröffnung 1852 wegweisend für weitere Kunstgewerbemuseen war.⁴ In Zeiten der Industrialisierung erschienen das Kunsthandwerk und seine Herstellungsweise bald als obsolet. Daher wurde der Diskurs um eine neue Ausstellungspraxis bereichert – oder anders gesagt, die Neufindung der Kunstgewerbemuseen im Allgemeinen – durch den wachsenden ökonomischen Umschwung verstärkt.⁵ Das zweite Ausstellungsmodell war die von Brinckmann angestrebte kulturhistorische Ausstellung von Objekten, die auch durch die großen Weltausstellungen mit ihren länderspezifischen Abteilungen inspiriert war.⁶ Angewandt wurde diese Methode insbesondere im 1852 gegründeten Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Ab Ende des 19. Jahrhunderts wurde sie zunehmend auch von Kunstgewerbemuseen übernommen.⁷

Für die islamische Kunst, die im 19. Jahrhundert vornehmlich nach technischen Gesichtspunkten ausgestellt wurde,⁸ bot sich mit der Hinwendung zur kulturhistorischen Ausstellung und ihrem Fokus auf regionalen Zugehörigkeiten von Objekten ein neuer Zugang.

In der Forschung gelten die Einrichtung der Islamischen Abteilung im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin 1904 und die einige Jahre später folgende „Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst“ in München 1910 als Schlüssel-momente. Sie bestimmten nicht nur maßgeblich den Forschungsdiskurs der im Entstehen begriffenen Islamischen Kunstgeschichte, sondern dienten auch als Paradebeispiel für die Ausstellungspraxis.⁹ Wenig Beachtung fand jedoch

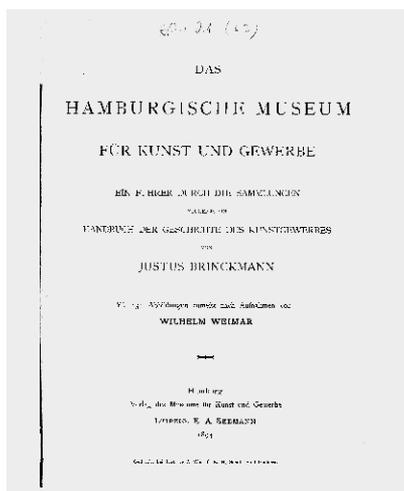
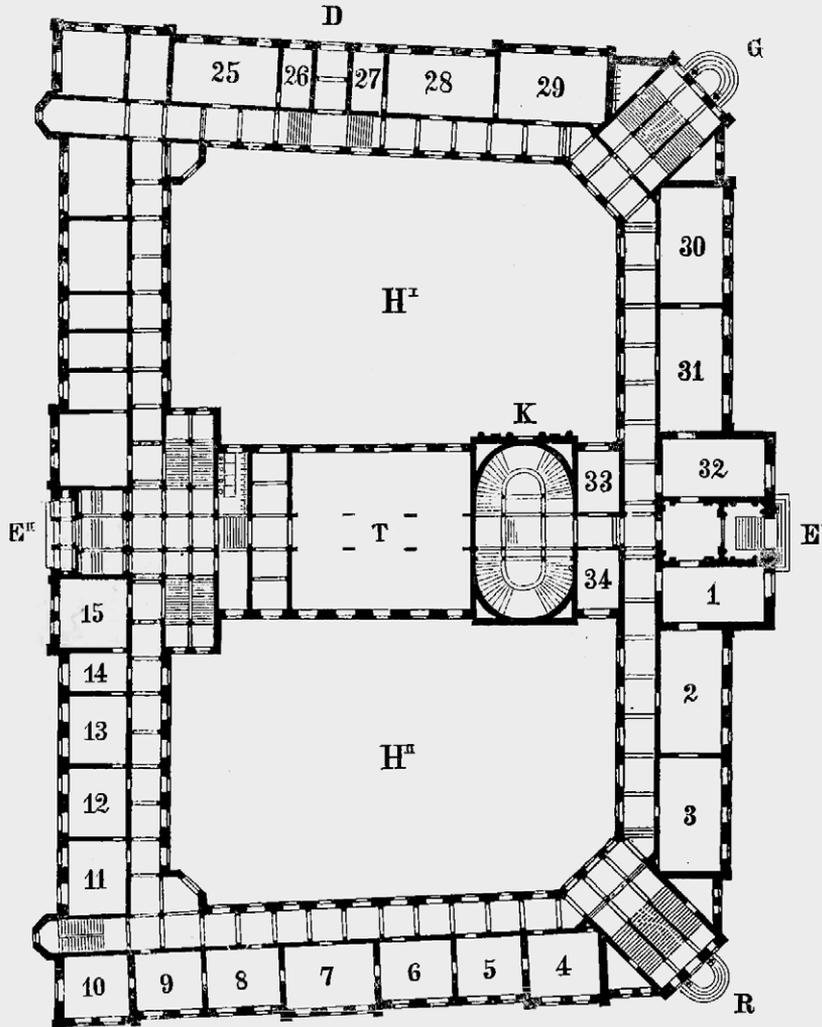


Abb. 1: Deckblatt von Justus Brinckmanns Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, 1894.

— 29 —

Grundriss des Erdgeschosses des Schul- und Museums-Gebäudes
am Steinthorplatz.



E^I Haupteingang zum Museum. E^{II} Rückwärtiger Eingang. G Eingang zur Gewerbeshule. R Eingang zur Realschule. T Turnhalle der Realschule. H^I Hof des Museums. H^{II} Hof der Realschule. D Durchfahrt zu den Höfen. K Façade des Kaiserhof.
1 u. 2 Dauernde Ausstellung neuer Arbeiten, 3 und anstoßender Corridor: Schmiedearbeiten.
4 Sammlung kunstgewerblicher Abbildungen, Buchbinderarbeiten, Glas. 5 Antike Thongefäße, Deutsches Steinzeug, nationale Töpferwaare. 6 Fayencen und Oefen. 7 Porzellane.
8 Lack-, Email-, Actzarbeiten, Elfenbein. 9 Edelmetall- und feine Broncearbeiten.
10. Zimmer des Directors. Corridor neben 4—7 Stickereien, neben 8—9 Bronze- und Messingarbeiten, Möbel. 11—15 Möbel in historischer Folge; Corridor daneben: Holzschnitzereien. — 32 Holzsculpturen von hamburgischen Bauwerken, 31 Architectonische Ornamente 30 Decorative Malereien (zur Zeit Kohlenausstellung). 33 und 34 Zimmer der Angestellten und Werkstatt. 27—29 Culturgeschichtliche Sammlung. 25—26 Carpologische Sammlung des Herrn Physik Dr.

10 | Das hier beobachtete Desiderat ist durch die erst nach der Fertigstellung dieses Beitrags erschienene Dissertation von Deniz Erduman-Çalış in großen Teilen behoben. Für einen Überblick über die Sammlungs- und Ausstellungshistorie islamischer Kunst an Kunstgewerbemuseen in Deutschland vgl. Erduman-Çalış 2020, 56–63, sowie konkret zum MK&G: 162–229, zum MAK Frankfurt: 229–299.

11 | Festschrift 1877; Brinckmann 1894; Gottschewski 1916; Sauerlandt 1927; Kohlhaussen 1930.

12 | Festschrift 1877, 31 ff.

13 | Ebd., 38.

14 | Brinckmann 1894, 813.

15 | Ebd., 501.

16 | Wie Richard Borrmann einige Jahre später in seinem Beitrag zur „Orientalischen Keramik“ resümiert, gelang es Brinckmann, einzigartige Objekte der islamischen Keramik für das Hamburger Museum zu sammeln: „[D]ie Hauptgattungen der orientalischen Kunsttöpferei [sind] in charakteristischen, einige sogar in erlesenen Beispielen vertreten; der Rahmen ist vorhanden, der weitere Ausbau durch Qualitäten eine lohnende Aufgabe der Zukunft.“ Borrmann 1902, 316.

17 | Siehe hierzu in Brinckmann 1894: „Persische, syrische, türkische und rhodische Fayencen“, 501–511; „Die Metallarbeiten der Araber, Perser und Türken“, 813–816.

bisher die Ausstellungs- und Sammlungsgeschichte islamischer Kunst an Kunstgewerbemuseen.¹⁰ Die folgende Untersuchung möchte anhand der Hamburger Museumspublikationen,¹¹ die in den Jahren von 1877 bis 1930 veröffentlicht wurden, die Veränderungen der Sammlung Islamischer Kunst am Museum für Kunst und Gewerbe (MK&G) nachzeichnen und diese zugleich in ihrem historischen Forschungs- und Wissensdiskurs verorten. Wie wurde islamische Kunst ausgestellt, inszeniert und in welches Narrativ wurde sie eingebettet?

Nach einem Provisorium am Hamburger St. Annenplatz ab 1874 konnte das MK&G 1877 in das Erdgeschoss des Gebäudes am Steintorplatz (Abb. 2) einziehen. Eine von Brinckmann noch im selben Jahr verfasste Festschrift, verschafft einen Eindruck über die damalige Anordnung der Exponate.¹² Sie waren nach Technik und Material gruppiert, was dazu führte, dass in der Ausstellung persische Fayencen neben japanischen und deutschen Porzellanen, etwa aus Meißen, betrachtet werden konnten (Raum 7, Abb. 2).¹³

Der Sammlungsführer von 1894, in dessen Einleitung Brinckmann den kulturhistorischen Umbruch in der Ausstellungspraxis propagiert, bietet eine detaillierte Beschreibung der einzelnen Räume und der dort präsentierten Werke. Mit dieser Neustrukturierung des Museums gelang es Brinckmann die Objekte verstärkt nach ihrer regionalen Herkunft zu differenzieren (Abb. 3). Im Kapitel „Die Metallarbeiten der Araber, Perser, Türken“ wird jedoch deutlich, dass die von Brinckmann angestrebte kulturhistorische Einordnung noch nicht auf einzelne Objekte bezogen ist; vielmehr zeichnet sich dieser Teil durch pauschalisierende Aussagen zur islamischen Expansion aus.¹⁴ Darüber hinaus liegt der Schwerpunkt des Führers weiterhin auf der technisch-gestalterischen Entwicklung und dem Ursprung der Herstellungsweise der Objekte:

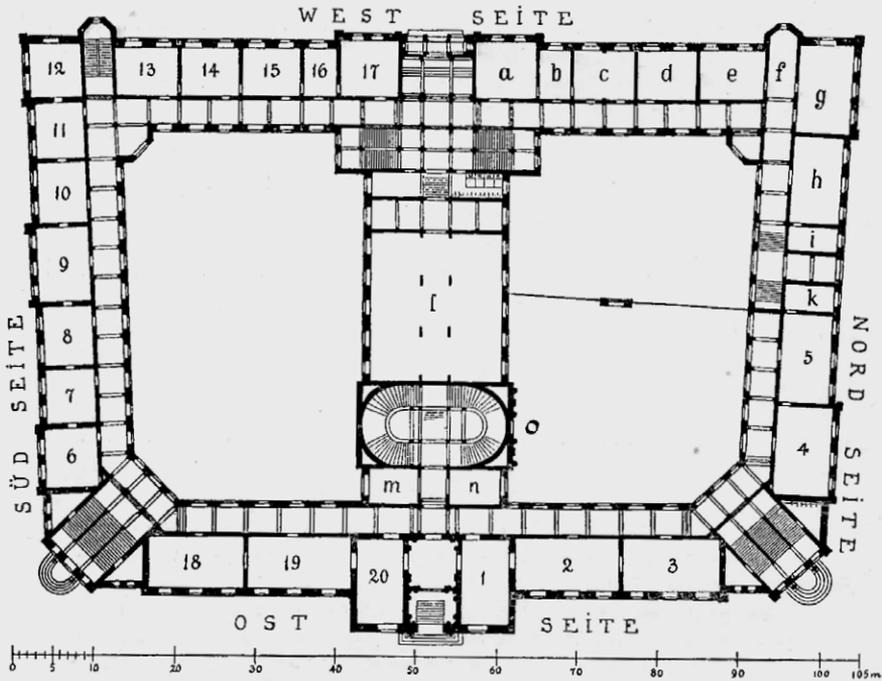
„Ob dieses technische Verfahren ein Erbeil der älteren Culturen Babylon's oder Ninive's oder ob es im Gefolge des Eroberers Cambyses durch von diesem aus Aegypten mitgeführte Arbeiter nach Persien gebracht worden, steht noch dahin,“¹⁵

liest man dort beispielsweise zur Fayence-Technik. Objekte aus dem islamischen Raum wurden dieser Ordnung der angenommenen Erfindung und Wege der Techniken subsumiert und auf verschiedene Räume des Museums aufgeteilt. Metallarbeiten und besonders Keramik,¹⁶ ein Sammlungsschwerpunkt am Hamburger Museum, wurden zusammen als eine Materialgruppe präsentiert.¹⁷ Andere Gattungen, wie Textilkunst oder Bucheinbände, die nur im geringen Umfang in der Sammlung repräsentiert sind, wurden in der Ausstellung vornehmlich im Kontext der Entwicklung des Ornaments und der Arabeske verortet. Die Inszenierung der Textilien bietet dafür ein besonders einschlägiges Beispiel.

Folgt man dem Sammlungsführer, so beginnt der Ausstellungsrundgang (Abb. 3), der damals aus insgesamt 20 Räumen bestand, im ersten Raum mit hamburgischem und

XVI

Hamburgisches Museum für Kunst und Gewerbe.



Wegweiser durch die Räume des Museums für Kunst und Gewerbe.

(Die eingeklammerten Ziffern geben die Seitenzahlen des Führers).

Haupteingang an der Ostseite.

Oestliche Zimmer rechts vom Eingang. **1.** Hamburgische Fayenceöfen (1). Bauermöbel der Elbmarschen (10). Hamburgische Holzbaunormamente (13). **2.** Japanische Körbe (15). Gewebe (17). **2 u. 3.** Stickereien (41). Eingelegte Tische von Plambeck (634). Sandsteinrelief von ehemaligen Bauhof (14).

Nördliche Zimmer. **4.** Spitzen (77). Probsteier Spitzensammlung (84). Spinnräder und Klöppelkissen (91). Neuzeitige hamburgische Stickereien (92). Fächer (98). **5.** Bucheinbände (101). Buchbeschläge (113). Lederarbeiten (115). Arbeiten hamburgischer Bildwirker (95).

Gang neben **4 u. 5.** Architektonische Ornamente aus Stein und Thon (123).

Nordöstliche Gangecke. Decorative Malereien (181).

Oestlicher Gang neben **3, 2, 1.** Wechselnde Ausstellung neuer Arbeiten.

Oestlicher Gang neben **20, 19, 18.** Wandgetäfel aus dem Wallenstein-Zimmer (658). — Schrank der neuen Erwerbungen. — Chinesische Metallarbeiten (183). Japanische Bronzen (185). Japanische Schwertzierathen (145). Metallene Netzke und Tabakspfeifen der Japaner (164). Japanische Färberschablonen (167).

Südöstliche Gangecke. Edelschmiedearbeiten (168). Silberplatten mit der Legende des h. Servatius (173). Gefässe und Geräthe des christlichen Kultus (180). Bauernschmuck (209).

Südlicher Gang neben **6 u. 7.** Silbergefässe weltlichen Gebrauchs (191). Trinkgefässe hamburgischer Innungen (195). Geräthe des jüdischen Kultus (200). Schmuck (203). Taschenuhren (219). Kleines Geräth der Frauen (222). Maler-Email (224). Asiatische Emailarbeiten (230).

Südliche Zimmer. **6.** Griechische Vasen (242). Deutsches Steinzeug (249). Bauerntöpfereien (261). **7.** Italienische Fayencen — Majoliken — (265). Palissy-Fayencen (291). Deutsche Fayencen des 16. Jahrhunderts (294). Schweizer Fayencen (300). Fayencen von Nevers (302), von Rouen (305). — **8.** Delfter Fayencen (311). Fayencen von Nürnberg (326), von Bayreuth (330).

Abb. 3: Grundriss in Justus Brinckmanns Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, 1894.

Wegweiser durch das Museum.

XVII

9. Fayencen von Moustiers (335), von Alcora (337), des Elsass und Lothringens (339), von Marseille (345). Fayencen von Höchst (350), von Münden (352). Schwedische Fayencen (357). Fayencen von Stralsund (362), von Schleswig-Holstein (365). Porzellane von Meissen (391), von Wien (417), von Höchst u. s. w. (421), von Berlin (439). **10.** Französische Porzellane von Sèvres u. s. w. (461). Terracotta-Medaillons des Nini (470). Englische Töpferarbeiten (475). Wedgwood-Waare (476). Englisches Porzellan (480). Rothes Steinzeug des 18. Jahrhunderts (489). Deutsches u. a. Steingut (493). Persische u. a. westasiatische Fayencen (501). **11.** Chinesisches Porzellan (513). Japanische Töpferarbeiten (527). **12.** Europäische Thonwaaren der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (560). Gläser (562). Einzelne Möbel (605, 612).

Südwestliche Gänge neben **11** u. **13**. Mittelalterliche Truhen (635) und Schränke (645). Kirchliche Bildwerke (705). Madonna des Andrea della Robbia (711). Gotische Holzschnitzereien (673).

Westliche Zimmer **13**. Renaissance-Möbel (605). Niederdeutsche Truhen der Renaissance (637). **14.** Holländer Möbel aus Niederdeutschland (657 u. 650). **15.** Möbel des 17. Jahrhunderts (615). Hamburger Schränke (655). Lütticher Möbel (629). **16.** Möbel des 18. Jahrhunderts (624). **17.** Louis XVI.-Wandgetäfel (664). Französische Möbel (622, 628). Reliquiar des Brustolone (710).

Westlicher Gang neben **a-d**. Kerbschnittarbeiten (686). Hamburger Kamin (670). Kuchenformen (697); — neben **17-14**. Niederdeutsche und niederländische Holzschnitzereien (674). Französische (676), italienische und spanische (678) Holzschnitzereien. Mangelbretter (680).

Südlicher Gang neben **10-8**. Buchsschnitzereien (713). Elfenbeinarbeiten (719). Ostasiatische Kleinschnitzereien (720). Japanische (731), chinesische (747), indische (745), persische (749), europäische (750) Lackarbeiten.

Ostliche Zimmer, links vom Haupteingang. **18.** Bronzen (751). Gravirte Metallarbeiten (767). Wissenschaftliche Instrumente (769). Grosse Schmiedearbeiten des 18. Jahrhunderts (795). Portalbekrönung vom Gitter und Treppengeländer a. d. Schüle'schen Hause in Augsburg (796). **19.** Bronzene Thürklopfer (750). Zinnarbeiten (782). Schmiedearbeiten, Gitter (791), Beschläge (795). Schlüssel (802). Eiserner Geräte (803). Speisegeräte (806). Indische (812), persische, türkische Metallarbeiten (814). **20.** Hamburgische Fayenceöfen (816 u. 1). Steckborner Ofen (801), Stockelsdorffer Ofen (379). Wandgetäfel aus der Wilstermarsch (662). Bauernstühle (632).

a. b. k. m. Amtszimmer. **c.** Lesezimmer. **d.** Bibliothek. **e. f. g. h. i.,** zur Zeit noch vom Botanischen Museum benutzte Räume. **n.** Werkstatt. **j.** Turnhalle des Realgymnasiums. Bei **o** im nördlichen Hof die Fassade vom ehemaligen Kaiserhof (126). An der Nordostecke des Gebäudes Aufgang zur Allgemeinen Gewerbeschule; an der Südostecke Aufgang zum Realgymnasium; im Mittelbau Aufgang zu dem von den drei Anstalten gemeinsam benutzten Hörsaal. Zwischen **i.** und **k.** Durchfahrt zu den Höfen.



Silbernes Riechherz. Deutsche Arbeit,
ca. 1700. Nat. Gr.

japanischem Kunstgewerbe und schließt in den beiden folgenden Räumen (Raum 2 und 3, Abb. 3) mit der Textilkunst an. Präsentiert werden in chronologischer Abfolge koptische Gewebe und weitere Stücke aus dem Mittelmeerraum, japanische sowie zeitgenössische europäische Textilien.¹⁸ Obwohl islamische Textilien kaum in der Sammlung vorhanden waren,¹⁹ sah Brinckmann den stilistischen Ursprung ornamentaler und vegetabler Muster in der islamischen Kunst, deren Formen ihre Verbreitung über den Mittelmeerraum gefunden haben:

„Während in Italien und Spanien die erste grosse Woge muhammedanischen Einflusses auf die Zierkunst [des Seidengewebes] schon im Verlaufe war und sich mit den Motiven der Späthgothik und der Frührenaissance mischt, drang eine zweite Woge orientalischer Zierkunst gen Westen vor, nicht wie jene geschwellt vom Drange welterobernder Bekenner des Islam, nur vermittelt durch friedliche Handelsverbindungen italienischer Republiken, aber von nicht minder nachhaltigem Einfluss.“²⁰

Detailliert beschreibt Brinckmann die einzelnen Formen und Motive der Stoffe und bestimmt ihren Ursprung; so sieht er beispielsweise in der ornamentalen Gestaltung eines spätgotischen Stoffes aus dem 15./16. Jahrhundert deutlich den Einfluss islamischer Ornamentik (Abb. 4):

„Gleichfalls orientalischen Ursprunges ist das Motiv einer bald dem Granatapfel, bald einer halbgeschlossenen Distelblüte ähnlichen, von einem symmetrischen Blattkelch umwachsenen Frucht oder Knospe, welche in den Webemustern der abendländischen Spätgotik auftritt [...]“²¹

Brinckmanns stilgeschichtliche Analyse steht in der Tradition der „Wiener Schule“. Einer ihrer Begründer, der Kunsthistoriker Alois Riegl (1858–1905), verstand islamische Ornamente als Brücke zwischen antiker und mittelalterlicher westlicher Tradition. Er setzte sich mit deren Ursprüngen auseinander. Nicht zuletzt löste besonders die Kunstgewerbebewegung das neu entfachte Interesse am Ornament aus, und somit auch die Hinwendung zur islamischen Kunst.²²

Betrachtet man die historische Textilausstellung, wird klar, dass Brinckmann die Inszenierung der Entwicklung des Ornamentes anhand textiler Objekte als Auftakt für die folgenden Räume im Nordgang (Gang neben Raum 4 und 5, Abb. 3) konzipiert hatte. In dem sich anschließenden Zimmer folgt die Sammlung architektonischer Ornamente – eine Ordnung, die nicht willkürlich getroffen wurde. Diese räumliche Staffelung vom textilen zum architektonischen Ornament verweist auf Gottfried Sempers (1803–1879) Auffassung vom Verhältnis zwischen Ornament und Architektur.²³

Ungeachtet der Tatsache, dass Brinckmann zu diesem Zeitpunkt eine Neuordnung des Museums nicht in Gänze realisieren konnte, stieß sein Sammlungsführer, insbesondere das Vorwort, auf große Resonanz.²⁴ Die Frage nach einer

18 | Siehe in Brinckmann 1894: „Gewebe“, 17–41; „Die Stickereien“, 41–77; „Die Spitzen“, 77–93,

19 | Siehe die Beiträge von Anja Breloh und Julia Meyer-Brehm.

20 | Brinckmann 1894, 26.

21 | Ebd., 28.

22 | Roxburgh 2000, 12.

23 | Semper 1851, 56 ff.

24 | Die Neugründungen des Schweizerischen Landesmuseum in Zürich 1898 und des Bayerischen Nationalmuseums in München 1900 griffen die kulturhistorische Methode auf. Auch fand in anderen Kunstgewerbemuseen in Deutschland eine zunehmende Abkehr von einer technischen Ausstellung und damit vom Londoner Museum statt. Nicht nur in Europa fand die kulturhistorische Methode Zuspruch; auch für die Entwicklung der amerikanischen Museen, wie dem Metropolitan Museum of Art, dienten die deutschen Museen als Vorbild. Curran 2016, 27.

25| Brinckmann 1894, S. VII.

26| Sarre 1906, S. VIII.

geeigneten Präsentationsform für islamische Kunst wurde ebenfalls neu verhandelt. Zur islamischen Kunst schreibt Brinckmann:

„[Eine neue Anordnung] wird die Fayencen der Perser, vereint aufgestellt mit deren Gläsern, Metallarbeiten und Teppichen, vorführen und uns in viel eindringlicherer Weise, als bei der bisherigen Zersplitterung des Stoffes möglich war, über ihr gemeinsames Wachstum aus dem Boden einer bestimmten Gesittung und eines altüberlieferten Geschmackes belehren.“²⁵

Mit Brinckmanns Vision kündigte sich besonders für die Ausstellung Islamischer Kunst ein Paradigmenwechsel an, der direkte Auswirkungen auf das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin hatte. Friedrich Sarre (1865–1945), erster Direktor der Islamischen Abteilung am Museum in Berlin, schreibt in seiner Einleitung zu „Erzeugnisse Islamischer Kunst“ von 1906:

„Es konnte hier im kleinen eine Aufstellung vorgenommen werden, die Justus Brinckmann empfiehlt, wenn er von der persisch-islamischen Abteilung eines Zukunftsmuseums in seinem Führer schreibt.“²⁶

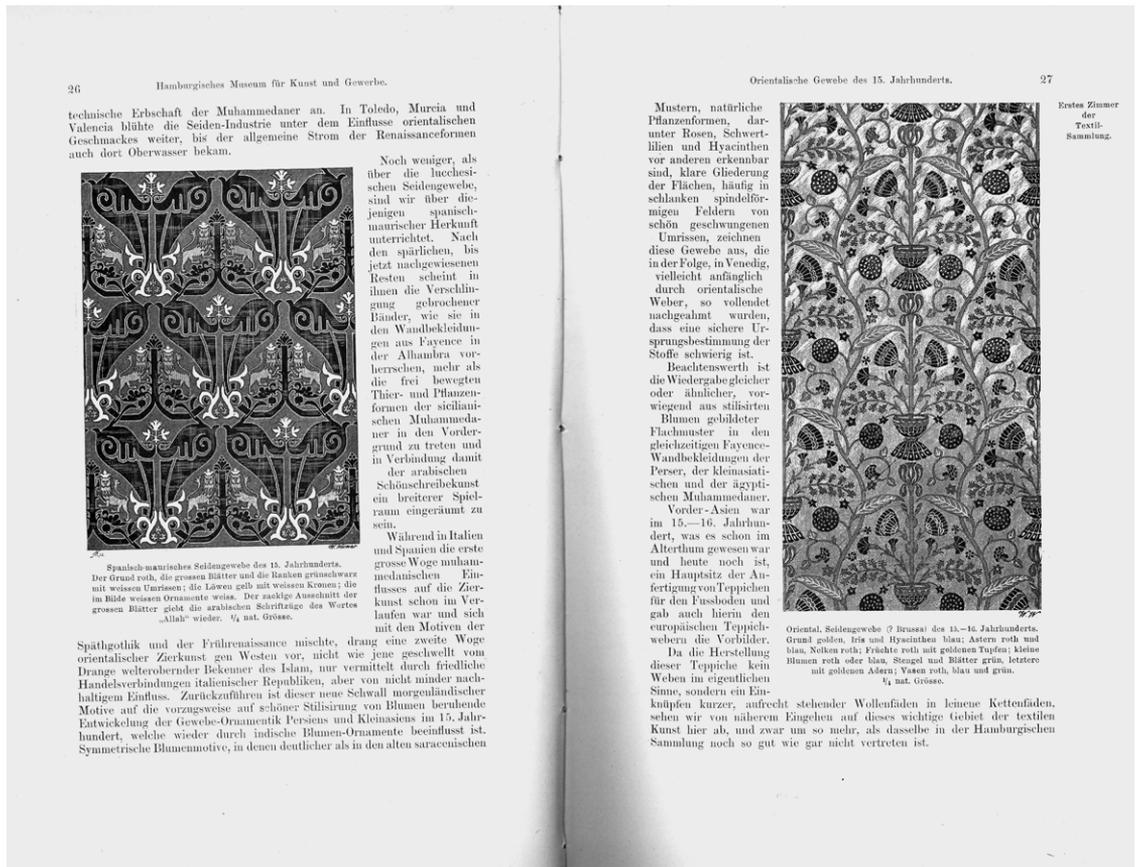


Abb. 4: Beschreibung islamischer Ornamente der Textil-Sammlung in Justus Brinckmanns Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, 1894, 27f.

Damit lieferte Brinckmann einen entscheidenden Impuls in einer Zeit, in der Sarre sich mit der Ausstellung Islamischer Kunst am Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin und später im Kontext der Münchner Ausstellung im Jahr 1910 auseinandersetzte.²⁷

Die Neustrukturierung des Hamburger Museums und die geplante Zusammenführung der islamischen Objekte konnte erst in den folgenden Jahren umgesetzt werden. Im südwestlichen Eckraum des ersten Obergeschosses (Raum 13, Abb. 5) wurde 1907 ein eigener Raum für „Islamisches Kunstgewerbe“ eingerichtet.²⁸ Die Sammlung Islamischer Kunst befand sich nun zwischen den beiden Räumen für mittel- und ostdeutsche Fayencen und europäischem Porzellan. Unter dem zweiten Museumsdirektor, Max Sauerlandt (1880–1934), ein Schüler Heinrich Wölfflins, blieb die Abteilung für Islamische Kunst weiterhin im ersten Geschoss, die einzelnen Objekte wurden jedoch im Zuge einer Neuordnung im Jahr 1924 neu aufgestellt.²⁹ Der 1930 veröffentlichte Sammlungsführer zur „Islamischen Kleinkunst“³⁰ von Heinrich Kohlhaussen verschafft einen Eindruck, wie die Objekte im Raum platziert wurden. Keramik, die den größten Sammlungsbestand islamischer Kunst bildet, wurde nach ihrem geografischen Ursprung eingeteilt und teils auch zeitlich periodisiert. Andere Medien wie Stoffe, Glas oder Metallarbeiten wurden weiterhin nach Materialgruppen klassifiziert. Hatte Justus Brinckmann dies im Sinn, als er von einer kulturhistorischen Anordnung sprach? Mit der räumlichen Disposition, in der die islamischen Objekte zusammen in einem Ausstellungsraum präsentiert wurden, schien Sauerlandt vielmehr eine übergeordnete Einbettung in eine kulturgeschichtliche Narration zu verfolgen: Die Abteilung Islamische Kunst befand sich nun in einem Ausstellungsrundgang, zwischen den Räumen für antikes, europäisches und ostasiatisches Kunstgewerbe (Abb. 5). Diese Anordnung sollte die Wechselbeziehung zwischen dem islamischen und europäischen Kunsthandwerk darstellen, die Sauerlandt in den Werken „*innerlich begründet*“³¹ sah; für ihn bildet die islamische Kunst gleichsam „eine Brücke [...] von der griechischen Kunst des Westens [bis] zu der chinesischen Kunst des Fernen Ostens.“³²

Die Präsentation islamischer Kunst am MK&G Hamburg in den Jahren von 1874 bis 1930 ist durch einen Ansatz gekennzeichnet, der zwischen einer kunstgewerblichen und kulturhistorischen Ausstellungspraxis liegt. In den frühen Jahren stand die Herstellungsweise der Objekte und ihre technische Entwicklung im Fokus. Die von Justus Brinckmann propagierte kulturhistorische Wendung bedeutete für das Hamburger Museum, dass weniger eine differenzierte kulturhistorische Auseinandersetzung der einzelnen Objekte verfolgt wurde, sondern die islamische Kunst vorerst als eine geschlossene Gruppe präsentiert werden sollte. Spätestens mit der neuen räumlichen Aufstellung der Abteilung durch Max Sauerlandt zeugte dann die islamische Kunst vom „*Nachleben der Antike*“.³³

27 | Troelenberg 2011, 120 f.

28 | Mundt 1974, 130; Gottschewski 1916, 1. 9.

29 | Plagemann 1995, 325.

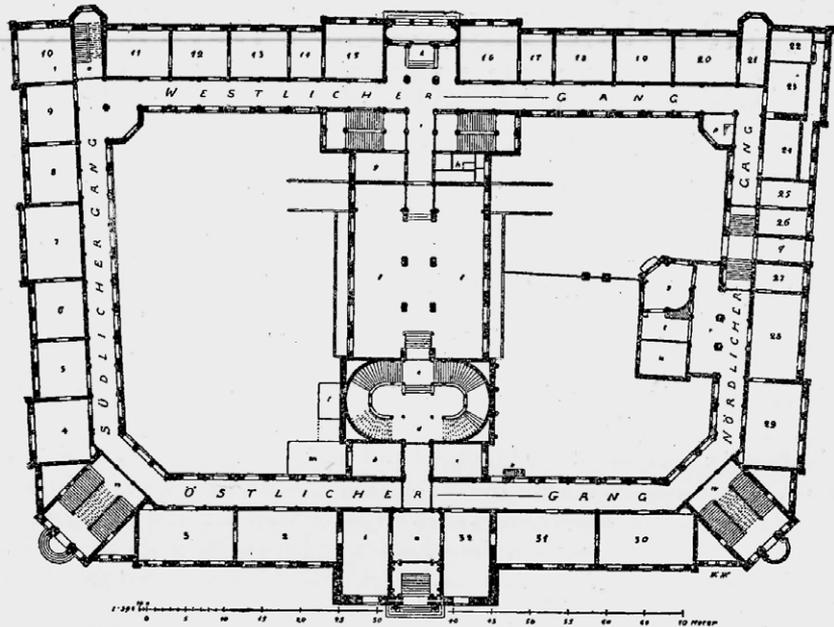
30 | Kohlhaussen 1930.

31 | Sauerlandt 1927, 12.

32 | Sauerlandt 1927, 13 f.

33 | Ebd., 33.

Überficht über die Sammlungsräume im Erdgeschoß.



GRUNDRISS DES ERDGESCHOSSES.

Bezeichnung
des Raumes
im Grundriß

Vom Eingang rechts.

Seite
dieses
Führers

32.	Hamburger Öfen (geschlossen)	—
31.	Raum für wechselnde Ausstellungen	—
30.	Parifer Zimmer	4
Östl. Gang.	Silberarbeiten. Vierländer Truhen	4
Gangecke.	19. Jahrhundert	3
Nördl. Gang.	Desgleichen	—
29.	Hamburger Kunstgewerbe. Zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts	3
28.	Biedermeier	3
r.	Bildnisminiaturen	3
u.	Mildezimmer	3
t.	Vorraum (19. Jahrhundert)	—
s.	Speckterzimmer	3

Vom Eingang links.

Östl. Gang.	Ostasiatische Metallarbeiten	4
1.	Hamburgische Fayenceöfen	4
2.	Europäische Metallarbeiten	4
3.	Desgleichen	4

BORRMANN 1902

Richard Borrmann, *Orientalische Keramik*, in: Alfred Lichtwark (Hrsg.), *Festschrift zum 25-jährigen Bestehen des Museums, Hamburg 1902*, 311–316

BRINCKMANN 1894

Justus Brinckmann, *Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe*: zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes (Hamburg 1894)

CURRAN 2016

Kathleen Curran, *The Invention of the American Art Museum. From Craft to Kulturgeschichte 1870–1930* (Los Angeles 2016)

ERDUMAN-ÇALIŞ 2020

Deniz Erduman-Çalış, *Faszination Lüsterglanz und Kobaltblau. Die Geschichte Islamischer Kunst in Museen Deutschlands* (München 2020)

FESTSCHRIFT 1877

Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe (Hrsg.), *Festschrift zur Eröffnung des neuen Museumsgebäudes am 25. September 1877* (Hamburg 1877)

FULCO 2017

Daniel Fulco, *Displays of Islamic Art in Vienna and Paris. Imperial Politics and Exoticism at the Weltausstellung and Exposition Universelle*, in: MDCCC 1800 6, 2017

GOTTSCHESKI 1916

Adolf Gottschewski, *Rundgang durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe* [Flugblatt] (Hamburg 1916)

KOHLHAUSSEN 1930

Heinrich Kohlhaussen, *Islamische Kleinkunst. Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe* (Hamburg 1930)

KRÖGER 2004

Jens Kröger (Hrsg.), *Islamische Kunst in Berliner Sammlungen. 100 Jahre Museum für Islamische Kunst in Berlin, Ausst.-Kat. Museum für Islamische Kunst Berlin* (Berlin 2004)

LERMER – SHALEM 2010

Andrea Lerner – Avinoam Shalem (Hrsg.), *After One Hundred Years. The 1910 Exhibition ‚Meisterwerke muhammedanischer Kunst‘ Reconsidered* (Leiden 2010)

MUNDT 1974

Barbara Mundt, *Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert* (München 1974)

PLAGEMANN 1995

Volker Plagemann, *Kunstgeschichte der Stadt Hamburg* (Hamburg 1995)

ROXBURGH 2000

David J. Roxburgh, *Au Bonheur des Amateurs. Collecting and Exhibiting Islamic Art, ca. 1880–1910*, in: *Ars Orientalis* 30, 2000, 9–38

SARRE 1906

Friedrich Sarre, *Erzeugnisse islamischer Kunst*, Bd. 1 (Berlin 1906)

SAUERLANDT 1927

Max Sauerlandt, *Aufbau und Aufgabe des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe* (Hamburg 1927)

SEEMANN 1998

Birgit-Katharine Seemann, *Stadt, Bürgertum und Kultur. Kulturelle Entwicklung und Kulturpolitik in Hamburg von 1839 bis 1933 am Beispiel des Museumswesens* (Husum 1998)

SEMPER 1851

Gottfried Semper, *Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde* (Braunschweig 1851)

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 2011)

65 Natalie Kraneiß: Justus Brinckmanns Vorträge über die islamische Kunst

1 Im Jahr 1903 hatte Brinckmann über japanische Kunst und Kultur gesprochen, 1906 referierte er über Elfenbeinskulpturen und 1907 trug er über die Entwicklung von Kleinskulpturen vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts vor. Brinckmann 1904, 83–84; Brinckmann 1907, 262–263; Brinckmann 1908, 262–263.

2 Schon im Winter 1898 lud Brinckmann zu einer Vortragsreihe zu „abendländischer Töpferkunst“ ein, in welcher er sich mit der „Baukeramik in Ägypten, in Babylon und Assyrien, in Alt-Persien [und] bei den mohammedanischen Völkern des Ostens im Mittelalter“, der „Baukeramik bei den Türken [und] den Mauren in Spanien“ sowie den spanischen Lüster-Fayencen befasste. Brinckmann 1899, S. CLXVI.

3 Julius Franz-Pascha veröffentlichte 1887 mit seinem Werk *Die Baukunst des Islam* die erste Monografie über islamische Kunst im deutschsprachigen Raum. Die erste größere private Sammlung islamischer Kunst befand sich im Besitz von Friedrich Sarre (1865–1945)

Natalie Kraneiß: *Justus Brinckmanns Vorträge über die islamische Kunst*, in: *Isabelle Dolezalek u. a. (Hrsg.): Sammlungsgeschichten. Islamische Kunst im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (1873–1915)*, 65–74, Heidelberg: arthistoricum.net 2022, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.918.c14917>

Zwischen 1877 und 1915 hielt Justus Brinckmann im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (MK&G) Hunderte von Vorträgen zu vielfältigen Themen wie japanischer Kunst und Kultur oder der Entwicklung von Elfenbeinskulpturen.¹ Im Januar 1904 begann er eine mit Diapositiven bebilderte Vortragsreihe zu islamischer Kunst, die er bis März 1905 fortsetzte.² Die Vorträge Brinckmanns fanden zu einem Zeitpunkt statt, an dem die kunst-historische Auseinandersetzung mit islamischer Kunst gerade ihre Anfänge genommen hatte.³

Vor diesem Hintergrund wird der vorliegende Beitrag den Fragen nachgehen, welche Inhalte Justus Brinckmann mit seinen Vorträgen über islamische Kunst vermittelte und welches Bild islamischer Kunst er zeichnete. Grundlage der Untersuchung sind Brinckmanns bisher völlig unbeachtete Vortragsmanuskripte. Es handelt sich um 16 Notizhefte mit blaumeliertem Einband, die zu einem großen Teil vollständig ausformulierte Notizen zu den Vorträgen enthalten (Abb. 1, 2) und sich heute im Archiv des MK&G befinden.⁴ Neben den Vortragsmanuskripten dienten Brinckmanns Berichte in den Jahrbüchern der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten als Ausgangspunkt für diese Untersuchung.⁵

Die Vortragsreihe erstreckte sich über zwei Jahre. Zwischen Januar und März 1904 hielt Brinckmann sieben Vorträge; zwischen Januar und März 1905 neun Vorträge. Diese fanden mit wenigen Ausnahmen immer montagabends statt



Abb. 1: Übersicht über die Vortragsmanuskripte.

und dauerten etwa eine Stunde. Aus den Jahrbüchern der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten ist zu entnehmen, dass im Jahr 1904 331 Personen und 1905 197 Personen die Vorträge besuchten. Ein Großteil des Publikums stammte aus Hamburg.⁶

Wie den Jahresberichten zu entnehmen ist, fanden Brinckmanns Vorträge am Steintorplatz, im Erdgeschoss des MK&G in einem von mehreren wissenschaftlichen Anstalten gemeinsam genutzten Hörsaal statt.⁷ Die oberen Stockwerke gehörten zwischen 1904 und 1905 noch nicht zum Museum, sondern beherbergten eine Kunstgewerbeschule und ein Gymnasium.⁸ Die räumlichen Gegebenheiten waren für Brinckmann hinderlich, er beklagte sich in den Quellen mehrfach und an unterschiedlichen Stellen über die Raumsituation.⁹

Im ersten Jahr beschäftigte sich Brinckmann hauptsächlich mit Architektur und Baukeramik, im zweiten Jahr vorwiegend mit Kleinkunst aus verschiedenen islamisch geprägten Regionen. In mindestens sieben der sechzehn Vorträge ergänzte Brinckmann seine Ausführungen mit Diapositiven, was anhand der in den Manuskripten notierten Bilderfolgen nachvollziehbar wird (Abb. 3). Wann immer möglich, nahm er Bezug auf die Sammlung des MK&G und präsentierte dem Publikum Anschauungsmaterial.¹⁰

Im Folgenden werden einige der im ersten Teil der Vortragsreihe behandelten Schwerpunkte vorgestellt. Zunächst geht der Text auf Brinckmanns Einführung in den Islam und seine Geschichte ein, um zu illustrieren, welches Bild Brinckmann über den Islam vermittelte. Anschließend werden am Beispiel der Vorträge zu Spanien, Persien, Zentralasien und Ostindien Brinckmanns Interesse an künstlerischen Techniken und sein Verständnis von islamischer Kunst als ein Produkt transregionaler Beziehungen aufgezeigt.

Justus Brinckmann widmete die ersten drei Vorträge am 4., 11. und 18. Januar 1904 der Entstehung des Islam, dem Leben des Propheten Muhammad und der Entwicklung von Wissenschaft und schönen Künsten in islamisch geprägten Ländern. Um seinem Publikum konkrete Einblicke in die Glaubenswelt von Muslimen zu geben, stellte er zunächst einige zentrale Glaubensinhalte des Islam anhand von Koranversen dar. Dabei setzte er die seinem Publikum bekannten christlichen Themen mit im Koran vorkommenden Inhalten in Beziehung und hob die ihm besonders auffälligen Unterschiede, aber auch Parallelen hervor. So präsentierte er beispielsweise die erste Sure im Koran, die al-Fatiha, als das „Vaterunser der Muslime“.

In Brinckmanns einführendem Vortragsmanuskript ist eine ausführliche Auseinandersetzung mit der auch damals verbreiteten Annahme eines Bilderverbots im Islam zu lesen. Unter Nennung vieler Beispiele bildlicher Darstellungen von Lebewesen widerlegte er diese, indem er etwa aus einer Biografie „muselmännischer Maler“ des mittelalterlichen Historikers al-Maqrizi zitierte. Brinckmann trug aus seinem Bericht der Plünderung der fatimidischen Schatzkammer vor, dass

und wurde 1899 im Berliner Kunstgewerbemuseum ausgestellt. Wilhelm von Bode (1845–1929) präsentierte im Oktober 1904 erstmals islamische Kunst in einem kunsthistorischen – und nicht kunstgewerblichen oder ethnologischen – Kontext als islamische Abteilung im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin. Die zeitgenössische Auseinandersetzung mit Kunst und Kunsthandwerk aus islamisch geprägten Ländern wird von Jens Kröger beschrieben, Kröger 2012.

4 | Vortragsmanuskripte, Archiv MK&G, BZV1957.102 (ehem. BM 1951.102)

5 | Brinckmann berichtete über die beiden Vortragsreihen in den Jahrbüchern der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten. Das Jahrbuch 1903 ist erst 1904 erschienen und enthält Informationen zu der 1903 geplanten, aber erst im Winter 1903/1904 begonnenen Vortragsreihe. Förster 1905, S. XXXIII–XXXIV, Jahrbuch 1905, S. CCXIX–CCXX. Den Kurzbericht zum ersten Vortragszyklus liefert Brinckmann im 1905 erschienenen Jahrbuch für das Jahr 1904 nach. Jahrbuch 1905, 227.

6 | So waren zum Beispiel 1904 insgesamt 180 Hörer und 151 Hörerinnen angemeldet. Auf Zählkarten gaben sie ihren Beruf und Wohnort an, Frauen ohne Beruf auch ihren Familienstand. Unter ihnen waren im Jahr 1904 32 Kaufleute, 22 Lehrerinnen und 24 Lehrer, 14 Ärzte, 13 Beamte, 8 Architekten und Ingenieure sowie viele Frauen ohne Berufsangabe. Förster 1904, S. LXXXIII f.; Förster 1905, 77 f.

7 | Brinckmann 1894, S. XVI f.; Brinckmann 1905, 115; Brinckmann 1902, 11.

8 | Brinckmann 1894, S. XVI f.

9 | Brinckmann war mit der Raumsituation höchst unzufrieden, da der Platz kaum für die Ausstellung und die fachgerechte Lagerung aller im Besitz des Museums befindlichen Stücke ausreichte und „das Eindringen stinkender [...] Gase aus den Schul-Laboratorien im ersten Stocke“, das „Herabtropfen schmutziger Scheuerwasser“ oder „die Mäuseplage, die sich regelmäßig in den Ferien einstellt, wenn die während der Schulzeit von den Brotabfällen sich nährenden Thiere nach Nahrung suchend in das Erdgeschoss herabsteigen“ seinen Vorstellungen von angemessenen Räumlichkeiten für öffentliche Vorträge nicht entsprochen. Brinckmann 1902, 11.

10 | Dazu gehörten Beispiele der „Seidenweberei auf Sizilien unter arabischer und normannischer Herrschaft“, einige Beispiele der Töpferkunst, „vorzügliche Beispiele der eigenen Sammlung von Bucheinbänden“ oder „Wandverkleidungen von persischen Lüsterfayencen, von Fayencen mit geschnitzten Reliefverzierungen aus Samarkand und Bochara [sic] [und] von vielfarbigen türkischen Halb fayencen“. Brinckmann 1906, 238.

11 Bei dem Zitat handelt es sich vermutlich um al-Maqrizis Beschreibung Ägyptens (*Mawā'iz wa-l-i'tibār bi-dīkr al-ḥitāt wa-l-āṭār*), die 1895 und 1900 in zwei Bänden vom französischen Ägyptologen Urbain Bouriant übersetzt wurde und als *Description topographique et historique de l'Égypte* in Paris erschien. Justus Brinckmann, Vortragsmanuskript zum 18.1.1904.

12 Meyer 1901, 546 f.

man „im Jahre 1082 n. Chr. [...] bei einer Plünderung des Palastes des Kalifen Mostansir 1.000 Stücke Stoffes mit Darstellungen des Gefolges der arabischen Kalifen von Kriegerern und berühmten Männern“ sowie „Goldgewebe [...] mit Darstellungen von Menschen und vielerlei Thieren“ gefunden habe.¹¹

Teile seiner Ausführungen über den Islam, Mohammed und den Koran muss Brinckmann aus zeitgenössischen Enzyklopädien übernommen haben. Zu seinem ersten Vortrag notierte er beispielsweise: „Der Inhalt des Korans umfasst übrigens nicht bloß Glaubens- und Sittenlehren, sondern auch Vorschriften des Zivil- und Strafgesetzes, der Gesundheitspolizei und selbst der Politik“, eine Formulierung, die in derselben Form in Meyers Konversationslexikon zu finden ist.¹² Bei den Koranzitaten griff er auf die Koranübersetzungen des Dichters und Übersetzers Friedrich Rückert, des Arabisten Max Henning sowie des Arabisten, Missionars und Oberschullehrers Martin Klamroth zurück.

Nach der allgemeinen Einführung und einem Überblick über die Künste und Wissenschaften in islamisch geprägten Ländern hielt Brinckmann am 29. Februar 1904 einen Vortrag über islamische Kunst in Spanien. In der Einleitung erklärte er, dass er darunter auch den Westen Nordafrikas (also

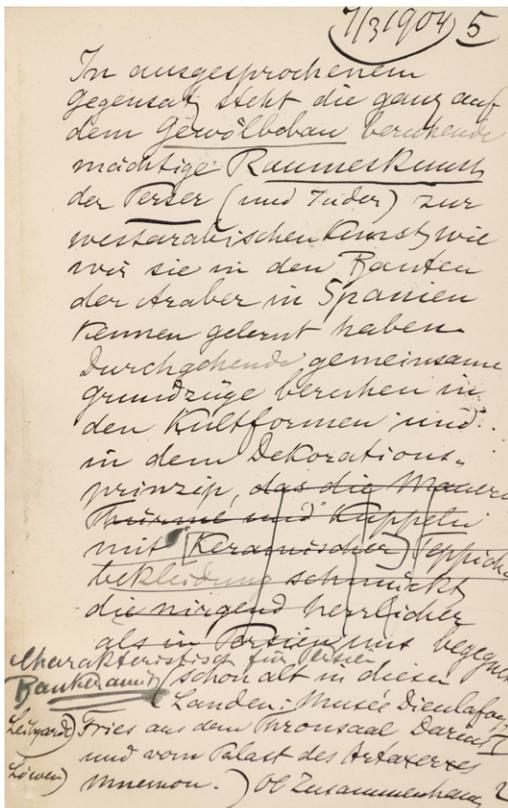


Abb. 2: Seite aus dem Vortragsmanuskript vom 07.03.1904.

Nr.	Datum	Titel (laut Einbandbeschriftung)	Seitenzahl	Bilderfolge
1904.1	04.01.1904	Kultur und Kunst des Islam I	40	nein
1904.2	11.01.1904	Kultur und Kunst des Islam II	33	nein
1904.3	18.01.1904	Kultur und Kunst des Islam III	27	ja
1904.4	29.02.1904	Kultur und Kunst des Islam: Spanien	25	nein
1904.5	07.03.1904	Kultur und Kunst des Islam: Persien	19	ja
1904.6	14.03.1904	Kultur und Kunst des Islam: Zentralasien	28	ja
1904.7	21.03.1904	Kultur und Kunst des Islam: Ostindien	22	ja
1905.1	09.01.1905	Die Kunst und Kultur des Islam: Einleitung	23	ja
1905.2	16.01.1905	Die koptischen und sassanidischen Textil- und Webarbeiten	12	nein
1905.3	23.01.1905	Die sassanidischen, byzantinischen, persischen Seidengewebe	35	ja
1905.4	30.01.1905	Die persischen und vorderasiatischen Teppiche	30	ja
1905.5	13.02.1905	Indische, persische, syrische, ägyptische Metallarbeiten	11	nein
1905.6	20.02.1905	Die Töpferkunst aus den Völkern des Islam	6	nein
1905.7	27.02.1905	Die Baukeramik der Völker des Islam	22	nein
1905.8	06.03.1905	Holz- und Eifenarbeiten, Glasgefäße, Lederarbeiten der Völker des Islam	20	nein
1905.9	13.03.1905	Einfluss der Kunst des Islam auf die Kunst des Abendlandes	25	nein

Abb. 3: Vortragsthemen in den Jahren 1904 und 1905.

Marokko), einige Mittelmeerinseln und Sizilien fasse. Hierbei konzentrierte er sich ausschließlich auf die Baukunst und stellte die Moschee Abd ar-Rahmans I. in Cordoba vor, den Palast Alcázar in Sevilla, sehr ausführlich den Alhambra-Komplex sowie, als Beispiele für „christlich-maurische Bauten“ im Mudéjar-Stil, die Synagoge El Tránsito in Toledo und das Haus des Pilatus in Sevilla.¹³ In allen Darstellungen legte er Wert auf eine genaue Beschreibung und die kunstgeschichtliche Einordnung der Bauwerke. Wiederkehrende Schwerpunkte in seinem Vortrag über Spanien sind verschiedene Säulen-, Bogen- und Kuppelformen. Der Löwenhof in der Alhambra sei mit Säulen geschmückt, die „durchbrochene, an Latten befestigte Stuckplatten“ tragen; „durch die leuchtenden Farben und Vergoldungen wird den Arkaden der Eindruck der Schwere genommen“. Die Säulen der großen Moschee in Cordoba hingegen trügen „Mauerpfeiler, zwischen die doppelte Hufeisenbögen gespannt waren, darüber flache Balkendecken, Kapitelle, antike oder rohe Nachahmungen solcher der korinthischen Ordnung“ und stammten „von römischen Bauten aus dem ganzen Gebiet von Kairouan (Tunis) bis Narbonne (Frankreich)“. Er schloss seinen Vortrag mit einigen Bemerkungen über Waffen, Keramik, Elfenbein und Seidengewebe, die er vermutlich in freier Rede ergänzte, da nur Stichworte in seinem Manuskript zu finden sind, und kündigte seinen nächsten Vortrag über die „Baukunst des Islam in Persien“ an.¹⁴

Im anschließenden Vortrag über die islamische Kunst in Persien am 7. März 1904 konzentrierte sich Justus Brinckmann ebenfalls auf die Baukunst. Nach einem geschichtlichen Überblick leitete er den Vortrag zunächst mit einer Beschreibung des Palasts von Ktesiphon im heutigen Irak ein, der seiner Kenntnis nach im 6. Jahrhundert unter den Sassaniden erbaut wurde.¹⁵ Er sei das Vorbild für die „gewölbten Eintrittshallen und Portalnischen“ zahlreicher persischer Moscheen, islamischer Bildungseinrichtungen (Madrassa) und Paläste gewesen. Mit tiefer Bewunderung beschrieb er den Unterschied zwischen westarabischer, also in Spanien entstandener, und persischer, hier gleichgesetzt mit sassanidischer Baukunst:

„In ausgesprochenem Gegensatz steht die ganz auf Gewölbebau beruhende mächtige Raumeskunst der Perser (und Inder) zur westarabischen Kunst, wie wir sie in den Bauten der Araber in Spanien kennen gelernt haben. Durchgehende gemeinsame Grundzüge beruhen in den Kultformen und in dem Dekorationsprinzip, [durchgestrichen:] das die Mauern, Thürme und Kuppeln mit (keramischer) Teppichbekleidung schmückt, die nirgends herrlicher als in Persien mir begegnete.“¹⁶

In seinen Ausführungen verwies Brinckmann mehrmals auf Marcel-Auguste Dieulafoy, der zwischen 1884 und 1889 das fünfbandige Werk *L'art antique de la Perse* veröffentlicht hatte, das vermutlich als eine wichtige Quelle für seinen Vortrag diente. Am Rand des Manuskripts notierte Brinckmann die Worte „Harun al-Raschid und Karl der Große“, vermutlich ergänzte er

13 | Brinckmann, Vortragsmanuskript zum 29.2.1904.

14 | Ebd.

15 | Der Zeitpunkt der Erbauung ist bis heute nicht genau bekannt.

16 | Brinckmann, Vortragsmanuskript zum 7.3.1904.

17 Die älteste damals erhaltene und datierte Lüsterfliese in Form eines achtstrahligen Sterns stammt laut Brinckmann aus dem Jahr 1217. Vortragsmanuskript zum 7.3.1904.

18 Brinckmann, Vortragsmanuskript zum 7.3.1904.

19 Brinckmann, Vortragsmanuskript zum 23.1.1905.

20 Brinckmann 1894, 501: „Damals lag Persien noch inmitten des Weltverkehrs; byzantinischer Einfluss von Westen, indischer und vielleicht schon chinesischer aus dem fernsten Osten begegneten sich hier und müssen in den Kunstdenkmälern [...] ihre Spuren hinterlassen haben. Weniger darf solcher Einfluss von den Arabern vermuthet werden, welche wohl die nationale Dynastie vertrieben und den Glauben Muhammeds dem Volke auferlegten, aber keine Boten einer höheren Kultur waren und auch bald wieder von mongolischen und tatarischen Eroberern verdrängt wurden.“

aus dem Stegreif einige Ausführungen über deren Beziehung zueinander. Ebenfalls vermerkte er, dass die „jetzt auch von Deutschland aus energisch betriebene Orientforschung [...] uns wohl mit der Zeit aufklären“ würde.

Eine besondere Leidenschaft hegte Brinckmann für die in Persien hergestellten lüstrierten Fayence-Fliesen und beschrieb in der zweiten Hälfte seines Vortrags die Herstellung von Lüsterfliesen:¹⁷ „Die Thonfliese wird mit weisser Zinnglasur überzogen, auf diese, nachdem sie fertig gebrannt, Goldlüster gemalt und in zweitem schwächerem Feuer entwickelt.“ Während dieser Darstellung wies er auch, an das Wissen seiner Zuhörerschaft anknüpfend, auf den Unterschied zur Backsteintechnik des europäischen Mittelalters hin. Seinen Vortrag schloss er mit einer Beschreibung der Baukeramik unter Schah Abbas II., der von 1642 bis 1666 herrschte. Brinckmann notierte, dass ein Massenbedarf zum Übergang von der „schwierigen Mosaikarbeit zur Verwendung ganzer vielfarbig bemalter Fliesen“ auf Bauwerken führte, wobei die Fayencen an Farbkraft verlören. „Chinesische Einflüsse“ hätten zudem zu verstärkten „naturalistischen Darstellungen von Blumen und Vögeln“ geführt, wie an einem Friesbruchstück nachzuvollziehen sei, das sich im Besitz des MK&G befinde.¹⁸

Brinckmann fasste nach diesen beiden ersten Vorträgen zusammen, dass die Araber „eine neue Kultur geschaffen“ hätten, indem sie klassische Elemente „von den Persern des Sassanidenreichs, von den byzantinischen Griechen und von den Römern in Nordafrika und Spanien“ übernommen hätten. Zudem glaubte er einen besonderen „Geist“ zu erkennen, mit dessen Hilfe es den „Arabern“ gelang, ihre Kultur, Sprache und Religion auf die militärisch überlegenen türkischen und mongolischen Eroberer zu übertragen.¹⁹ Schon 1894 hatte Brinckmann in seinem Sammlungsführer die Ansicht geäußert, dass die Araber keine eigene (Hoch-)Kultur mitgebracht, sondern aus den in den eroberten Gebieten vorherrschenden, zum Teil antiken Traditionen eine neue Kultur erschaffen hätten.²⁰

Den Mittelpunkt des folgenden Vortrags über Zentralasien am 14. März 1904 bildete Samarkand. Gleich zu Beginn nennt Brinckmann seine Quellen: die Reiseberichte von Charles Stoddart und Arthur Connolly (1841) und von Ármín Vambéry (1863), eine Veröffentlichung von Nicolai Simakoff über die Bauten Timurs (1883) sowie Friedrich Sarres Tafelband „Denkmäler persischer Baukunst“ (1901). Darüber hinaus gab er Max Albrecht aus Hamburg, Zdenko Schubert von Soldern und Hugues Krafft als weitere Quellen an und setzte seinen Vortrag mit einem Überblick über die zentralasiatische Geschichte von Dschingis Khan über Kublai Khan bis zu Timur, hier Tamerlan genannt, fort.

Brinckmann äußerte sich tief beeindruckt über die Bauten, die seit Ende des 14. Jahrhunderts in Zentralasien entstanden waren und deutete sein Bedauern über den Verfall vieler Bauwerke an:

„Von all jenen Herrlichkeiten liegt das meiste in Trümmern, nur wenige Bauwerke stehen noch aufrecht, auch diese schon geborsten, können stürzen über Nacht (Einfluss von Erdbeben). Was noch aufrecht steht, gibt Vorstellung von der Vollkommenheit zu der [...] die persische Baukunst in Verbindung mit dem Fayencenschmuck der Bauten sich im 14. Jahrhundert bis zum 17. Jahrhundert erhoben hat.“²¹

Seinem Publikum zeigte Brinckmann die eindrucksvollsten Monumente auf Diapositiven: das Mausoleum „Gur Emir“ (Abb. 4, 5), die Madrasas am Registan-Platz und das „im Innern mit Arabesken und bunten Kacheln geschmückte Mausoleum“ in der Bibi-Khanum-Madrasa. Am ausführlichsten beschrieb er die Nekropole Schah-i Zinda, worin Mauern zu finden seien, „die mit den wundersamsten noch heute in den frischesten Farben glänzenden Fayencen“ bekleidet und „von einer nirgends übertroffenen Vollendung in der Ausführung und Färbung“ seien (Abb. 6). Mit der Randnotiz „Unser Besitz!“ vermerkte er, dass sich entsprechende Fliesen schon damals im MK&G befanden.²² Aus den kurz notierten Stichworten „Beschreibung, Anfertigung, Farben“ lässt sich schließen, dass Brinckmann hier noch weitere mündliche Ergänzungen machen wollte.

21 Brinckmann, Vortragsmanuskript zum 14.3.1904.

22 Brinckmann, Vortragsmanuskript zum 14.3.1904, fol. 19.

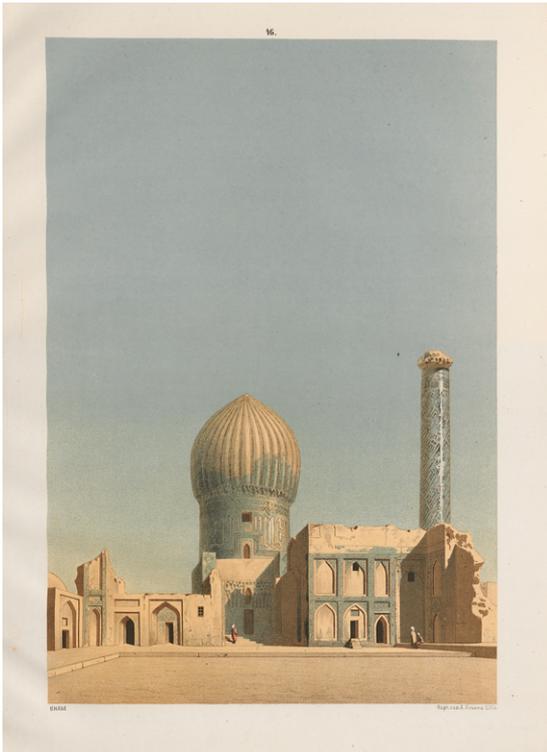


Abb. 4: Außenansicht des Gur-Emir-Mausoleums, Samarkand aus Nikolaj Simakovs *Recueil de l'art décoratif de l'Asie Centrale*, 1883.

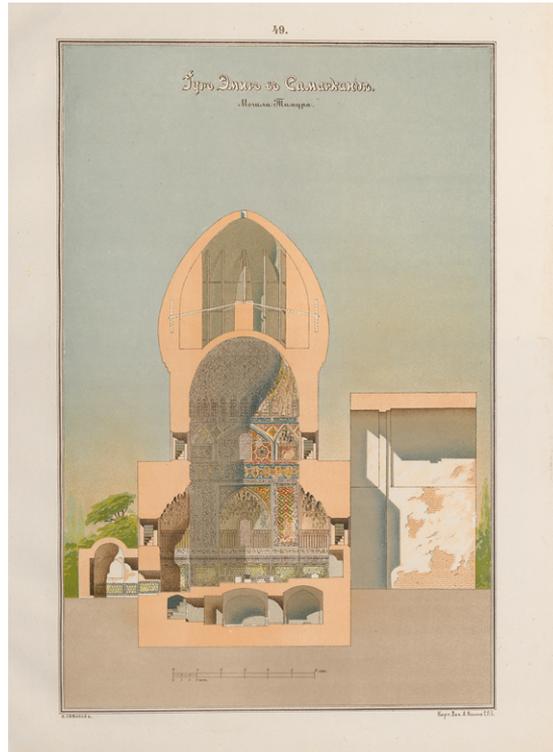


Abb. 5: Innenansicht des Gur-Emir-Mausoleums, Samarkand, Nikolaj Simakovs *Recueil de l'art décoratif de l'Asie Centrale*, 1883.

23 | Dabei handelt es sich um unter der Herrschaft der Delhi-Sultanate (1206–1527) entstandene Kunst und Architektur.

24 | Brinckmann fasst unter dem Begriff „Mogulkunst“ jene Ausdrucksformen, die im 16. und 17. Jahrhundert entstanden. Nach dem Tod von Aurangzeb (1618–1707) sei das Mogulreich im Verfall begriffen gewesen, auch wenn es offiziell noch bis 1858 bestand.

25 | Brinckmann, Vortragsmanuskript zum 21.3.1904.

26 | Ebd.

27 | Ebd.

28 | Ebd.

Den am 21. März 1904 folgenden Vortrag zu Ostindien begann Brinckmann wie gewöhnlich mit einem geschichtlichen Überblick. Die ostindische Baukunst teilte Brinckmann darauf aufbauend in zwei Perioden ein: die „Patanenkunst“ bis zum Beginn der Mogulherrschaft im Jahr 1526²³ und die „Mogulkunst“ (1526–1858).²⁴ Dabei erwähnte er die „grossartige[n] Paläste und Moscheen und [...] eine vorzügliche Verwaltung“, die in ganz Indien unter der Herrschaft Akbars (1556–1605) errichtet worden sei. Brinckmann bemerkte hier: „Wie die Baukunst des Islam sich überall an die einheimischen älteren Bauwerke anlehnte, ohne sich selbst untreu zu sein, so auch in Indien.“²⁵ Zu den typischen Elementen indischer Baukunst zählte Brinckmann dabei „die altindischen Pagoden mit mehreren ummauerten Höfen [...] und dem Heiligthum im Mittelhof, die klarere und reichere Gliederung der grossen indischen Gebäude [und] die Holzpfeilern nachgebildeten vierseitigen Steinpfeiler mit Kapitellen.“

Als besonders charakteristisch betonte er den in der indischen Baukunst verwendeten Haustein, der „den persischen und turkestanischen Baumeistern fehlte.“²⁶ Besonders eindrucksvolle Bauten, die Brinckmann vorstellte, sind die unter Akbar errichtete Hauptmoschee in Fatehpur Sikri, das Rote Fort in Agra und Akbars Grabmal in Sikandra sowie die unter der Herrschaft von Schah Dschahan (1592–1666) errichtete große Moschee in Delhi, das Rote Fort in Delhi und das Taj Mahal. So sei das letztere beispielsweise mit „kostbaren Steinen in der Art des Florentiner Mosaiks mit Blumenwinden und Arabesken“ ausgelegt, die zum Teil „von italienischen und französischen Arbeitern [ausgeführt worden sind], die Schäh-i Dschahān nach Agra berief.“²⁷ Später, so Brinckmann, seien in der indischen Baukunst vermehrt europäische Elemente zu bemerken; in der indischen Miniaturmalerei seien hingegen vorwiegend persische Elemente übernommen worden.²⁸

Mit dem ersten Teil seiner Vortragsreihe zur islamischen Kunst im Jahr 1904 präsentierte Brinckmann um das Jahr der Gründung der Berliner Islamischen Abteilung und der *Exposition des arts musulmans* im Musée des arts décoratifs in Paris von 1903 herum einen umfassenden Überblick, in dem er nicht nur verschiedene Materialien und Techniken beleuchtete, sondern auch versuchte, lokale historische Kontexte und regionale Charakteristika hervorzuheben. Darüber hinaus bot Brinckmann seinem Publikum eine Einführung in die Grundsätze des Islam und seiner Geschichte.

Seinen letzten Vortrag der zweijährigen Reihe am 13. März 1905 widmete Brinckmann der Frage der „Einflüsse der Kunst des Islam auf die Kunst des Abendlandes“. Hier wurden einerseits Wechselbeziehungen thematisiert. Die islamische Kunst, so Brinckmann, habe nicht nur Elemente der antiken, römischen oder persischen Kunst aufgenommen und weiterverarbeitet, sondern bereits in der vorgeschichtlichen Kunst Griechenlands und unter römischer Herrschaft Elemente

„orientalischer Kunst“ übernommen. Des Weiteren hätten die Kreuzzüge zur Folge gehabt, dass:

„die Eindrücke einer fremden, formenreichen, farbenprächtigen Natur, der Vorurteile beseitigende Verkehr mit fremden Völkern, die Bekanntschaft mit ihren Sprachen und ihrem eigenartigen Geistesleben, die Achtung vor der hohen Geisteskultur der Mohammedaner und deren ritterlichem Wesen [...] für die Völker des Abendlandes eine unendliche Erweiterung des Gesichtskreises [bewirkte].“²⁹

Zudem seien in der Waffenkunst und der Heraldik schon früh, zum Teil noch vor den ersten Kreuzzügen, Übernahmen von Elementen aus dem „Orient“ anzunehmen.

Auf der anderen Seite klärte er den vermeintlichen Irrtum auf, dass der Spitzbogen in der europäischen Architektur aus der ägyptischen Baukunst, wie beispielsweise in der Ibn-Tulun-Moschee in Kairo zu finden, abgeleitet sei. Diese Theorie, wie sie noch Franz Kugler in seinem Handbuch der Kunstgeschichte (1842) beschrieben hätte, sei mittlerweile widerlegt worden.³⁰

Zum Abschluss widmete sich Brinckmann der eigenen Epoche. Die Londoner Weltausstellung 1862 hätte zur Folge gehabt, dass „unzählige Anleihen [...] bei der Kunst des mohammedanischen Orients“ gemacht worden seien. So würden Franzosen und Engländer „türkische Wandfliesen und Fayencen [...] und Gewebemuster“ nachahmen. Brinckmann, als Direktor des Kunstgewerbemuseums, distanzierte sich von dieser rein imitierenden Praxis und fasste seine Haltung folgendermaßen zusammen:

„Wir wollen die Werke des Alterthums nicht als Vorbilder betrachten, deren Nachahmung uns eigenen Denkens und Erfindens enthebt. Wir wollen sie verstehen und genießen lernen als die Blüten und reifen Früchte einer Geistes- und Geschmackskultur eigener Art. Je tiefer wir eindringen in ihr Verständnis, desto mehr werden wir als unsere Aufgabe erkennen, aus unserer Zeit heraus Selbstständiges zu schaffen, das dereinst von kommenden Geschlechtern mit nicht minderer Ehrfurcht geachtet wird, als wir heute den Werken der Alten beweisen.“³¹

Er schloss die zweijährige Vortragsreihe laut seinem Manuskript mit dem Satz „Wenn mir gelungen ist, Sie einzuführen [...] haben diese Vorträge ihr Ziel erreicht.“³²

Wie die Ausführungen zeigen, stellte Justus Brinckmann islamische Kunst in ihren transkulturellen Bezügen dar. Dabei bemühte er sich, an die Erfahrungen und das Wissen seiner Zuhörerinnen und Zuhörer anzuknüpfen, in dem er Berührungspunkte zur antiken, deutschen und europäischen (Kunst-)Geschichte sowie christlichen Motiven aufzeigte. Er illustrierte, dass sich die islamische Kunst aus den Traditionen der antiken Hochkulturen in Indien, China, Persien und im Mittelmeerraum entwickelte, und beschrieb dabei die Beziehungen zwischen chinesischem Porzellan und unter muslimischer Herrschaft entstandener Keramik oder die Wechselwirkungen

29 | Brinckmann, Vortragsmanuskript zum 13.3.1905.

30 | Brinckmann schreibt, dass es sich „nur formal“ um Spitzbögen handelte, die Architektur stünde und fielen nicht mit den Spitzbögen – wie es der Fall in der gotischen Architektur sei. Vortragsmanuskript zum 13.3.1905.

31 | Brinckmann, Vortragsmanuskript zum 13.3.1905.

32 | Ebd.



Abb. 6: Fayence-Dekoration in der Nekropole Schah-i Zinda, Samarkand, Nikolaj Simakovs *Recueil de l'art décoratif de l'Asie Centrale*, 1883.

33 | Brinckmann, Vortragsmanuskript zum 11.1.1904.

34 | Einen knappen Überblick zur aktuellen Einordnung und Systematisierung islamischer Kunst geben Lorenz Korn (Korn 2008) oder Martina Müller-Wiener (Müller-Wiener 2012), Wendy Shaw schlägt einen gänzlich neuen Zugang zu islamischer Kunst vor, Shaw 2019.

zwischen persischen, spanischen und europäischen Fayencen. Schon in einem der ersten Vorträge hatte Brinckmann seinem Publikum mitgeteilt, dass unter der Herrschaft der Umayyaden das „arabische Wesen und [die] römisch-griechische Kultur“ verschmolzen seien.³³ Dabei hob er regelmäßig hervor, dass die Übernahme von und Verschmelzung mit existierenden Elementen in der Entstehung einer eigenständigen und originellen islamischen Kunst gipfelte, die Brinckmann hoch schätzte. Den Islam betrachtete Brinckmann zwar als eine höchst erfolgreiche politische Macht; die schöpferische Quelle der islamischen Kunst sah er jedoch nicht in der Religion begründet, sondern in der antiken Tradition, auf die sich auch die europäische Kunst und Kultur zurückführen lässt.³⁴

BRINCKMANN 1894

Justus Brinckmann, Ein Führer durch die Sammlungen: zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. 2 (Hamburg 1894)

BRINCKMANN 1902

Justus Brinckmann, Denkschrift über die räumlichen Verhältnisse und Bedürfnisse des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe (Hamburg 1902)

JAHRBUCH 1899

Justus Brinckmann, Museum für Kunst und Gewerbe. Bericht des Direktors Professor Dr. Justus Brinckmann, in: Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten 1898, Jg. 17 (Hamburg 1899) S. XCV–CLXXII

JAHRBUCH 1904

Justus Brinckmann, Museum für Kunst und Gewerbe. Bericht des Direktors Professor Dr. Justus Brinckmann, in: Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten 1903, Jg. 21 (Hamburg 1904) S. CLXI–CCXXIII

JAHRBUCH 1905

Justus Brinckmann, Museum für Kunst und Gewerbe. Bericht des Direktors Professor Dr. Justus Brinckmann, in: Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten 1904, Jg. 22 (Hamburg 1905) 147–232

JAHRBUCH 1906

Justus Brinckmann, Museum für Kunst und Gewerbe. Bericht des Direktors Professor Dr. Justus Brinckmann, in: Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten 1905, Jg. 23 (Hamburg 1906) 265–340

JAHRBUCH 1907

Justus Brinckmann, Museum für Kunst und Gewerbe. Bericht des Direktors Professor Dr. Justus Brinckmann, in: Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten 1906, Jg. 24 (Hamburg 1907)

JAHRBUCH 1908

Justus Brinckmann, Museum für Kunst und Gewerbe. Bericht für das Jahr 1907, in: Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten 1907, Jg. 25 (Hamburg 1908) 179–286

FÖRSTER 1904

Max Förster, Die wissenschaftlichen Vorlesungen. Bericht über das Jahr von Ostern 1903 bis Ostern 1904, in: Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten 1903, Jg. 21 (Hamburg 1904) S. III–CVII

FÖRSTER 1905

Max Förster, Die wissenschaftlichen Vorlesungen. Bericht über das Jahr von Ostern 1904 bis Ostern 1905, in: Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten 1904, Jg. 22 (Hamburg 1905) 3–104

KORN 2008

Lorenz Korn, Geschichte der islamischen Kunst (München 2008)

KRÖGER 2012

Jens Kröger, Early Islamic Art History in Germany and Concepts of Object and Exhibition, in: Benoît 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) 173–182

MEYER 1901

Julius Herrmann Meyer, Art. „Korán“, in: Meyers Konversations-Lexikon, Bd. 10⁹ (Leipzig 1901)

MÜLLER-WIENER 2012

Martina Müller-Wiener, Die Kunst der islamischen Welt (Stuttgart 2012)

SHAW 2019

Wendy M. K. Shaw, What is 'Islamic' Art? Between Religion and Perception (Cambridge 2019)

VORTRAGSMANUSKRIPT

Vortragsmanuskripte Justus Brinckmann, 1904–1905, Archiv MK&G, BZV 1957.102

75 Julia Meyer-Brehm: Seidengewebe aus Bursa im MK&G. Justus Brinckmanns Interesse an einer Weltgeschichte des Kunstgewerbes

1| Wilde 1909, 1.

2| Contadini 2016, 293 f.

3| Amineh 1999, 84 f.

4| Brinckmann – Weimar 1894.

5| Central-Gewerbe-Verein 1885.

6| Erber 1993.

7| Jahrbuch 1883, S. XIX.

8| MK&G, Inv.-Nr.: 1885.189.

9| Reichert – Neumann 1993, 172 f.

Julia Meyer-Brehm: Seidengewebe aus Bursa im MK&G. Justus Brinckmanns Interesse an einer Weltgeschichte des Kunstgewerbes, in: Isabelle Dolezalek u. a. (Hrsg.): Sammlungsgeschichten. Islamische Kunst im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (1873–1915), 75–81, Heidelberg: arthistoricum.net 2022, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.918.c14918>



Abb. 1: Seidengewebe (Detail), Bursa, Osmanisches Reich, 1575–1650, MK&G, Inv.-Nr.: 1885.189.

In der Ausstellung *Islamischer Kunst* im Museum für Kunst und Gewerbe (MK&G) befinden sich drei Seidenstoffe aus der Stadt Bursa, die in der heutigen Türkei liegt und zwischen 1325 und 1365 die erste Hauptstadt des Osmanischen Reiches war. Sie war eines der wichtigsten Zentren der osmanischen Seidenproduktion.¹ Brinckmanns Interesse an Stoffen aus Bursa als Zeugnissen für transkulturelle Netzwerke des Seidenhandels und der Seidenproduktion geht der folgende Text nach.

Ab dem 13. Jahrhundert wurden aus Bursa Seide und Seidengewebe in zahlreiche Städte des Mittelmeerraums verschifft, darunter vor allem in die italienischen Stadtstaaten Florenz, Venedig und Genua.² Der Höhepunkt der osmanischen Seidenproduktion kann ins 16. Jahrhundert datiert werden: Im Jahr 1600 wurden etwa 200.000 kg Rohseide aus osmanischen Häfen nach Europa verschifft, davon über die Hälfte durch italienische Händler.³ Neben dem Rohmaterial Seide gingen mit fertigen Stoffen auch Muster und Techniken aus Bursa auf die Reise: Osmanische Motive und Webtechniken finden sich daher auch in italienischen Textilien wieder. Es gab, wie im Folgenden gezeigt werden soll, auch in der Gegenrichtung Übernahmen von italienischen Elementen der Seidenweberei in osmanischen Stoffen.

Für die Recherchen über die historische Bewertung dieser wechselseitigen Beziehungen bieten die Darstellung im 1894 veröffentlichten Führer Justus Brinckmanns durch die Sammlung des MK&G und die Jahrbücher der Hamburger Wissenschaftlichen Anstalten wichtige Grundlagen.⁴ Über die Sammlung des MK&G hinaus wurden sowohl der *Wegweiser durch die Levantinische Ausstellung des Herrn Dr. Franz Bock* von 1885⁵ zurate gezogen als auch der 1993 von Christian Erber herausgegebene Sammelband über osmanische Gewebe und Stickereien⁶ zur Einordnung der historischen Quellen.

Im ersten Jahrbuch des MK&G aus dem Jahr 1883 schreibt Justus Brinckmann, dass die Gewebeabteilung „noch immer zu den verhältnismässig wenig entwickelten der Sammlung“ gehöre. Vor allem fehlten ihm die „den Einfluss des Morgenlandes zeigenden Stoffe“.⁷ Brinckmann versuchte die beschriebene Lücke in der Sammlung in den folgenden Jahren zu füllen.

Im Jahr 1885 erwarb das MK&G den ersten Stoff aus Bursa.⁸ Es handelt sich hierbei um einen Seidensamt, der von Franz Bock aus Aachen für 50 Mark angekauft wurde (Abb. 1). Der Stoffabschnitt misst 122 × 45 cm und ist vermutlich ursprünglich Teil eines Kissen- oder Polsterbezugs gewesen.⁹ Der Samt zeigt Palmbblätter, Tulpen und Nelken in einem spitz-ovalen Netz auf rotem Samtflor. Das Netz besteht aus goldenen Bändern, die mit Pfauenfeder motiven besetzt sind. In den ovalen Feldern, die sich aus dem Netz ergeben, ist ein mit

Tulpen- und Nelkenblüten geschmücktes Palmwedelmotiv zu erkennen, an den Webkanten des Samtes befindet sich eine Zinnenbordüre. Der Stoffabschnitt wurde der Stadt Bursa zugeordnet und ist auf den Zeitraum 1575–1650 datiert.¹⁰ Interessant sind die Fehlstellen an den Schnittkanten der langen Seiten, die auf eine Entnahme von Musterproben schließen lassen (siehe Abb. 1).

Ein weiteres broschiertes Seidengewebe mit vergoldeten Silberfäden kaufte das Museum 1889 an (Abb. 2).¹¹ Von einer Broschierung spricht man bei einem Musterschuss im Gewebe, der auf das Motiv beschränkt ist und nicht über die gesamte Webbreite verläuft. Oft werden dabei Gold- oder Silberfäden eingewoben.¹² Der Ankauf des Objekts erfolgte laut der Datenbank des MK&G von Charles Mannheim (1833–1910) für umgerechnet 300 Mark. Gegliedert ist auch dieses Gewebe (151 × 67,5 cm) durch ein großes Spitzovalnetz. Der Goldgrund ist mit rot-weißen Blumen und Wolkenbändern dekoriert, dazwischen befinden sich spindelförmige rote Felder. In diesen Spitzovalen sind goldene Blumen symmetrisch angeordnet und von Blumenranken eingefasst. Zu erkennen sind Rosen, Hyazinthen und Nelken, die von einem Kranz aus weißen Blättern umgeben sind. Das Gewebe ist in der Museumsdatenbank grob auf das 16. Jahrhundert datiert und der Region Bursa zugeordnet.

Das dritte sich derzeit in der Ausstellung befindende Seidengewebe aus Bursa kam 1889 in die Sammlung (Abb. 3).¹³ Es wurde ebenfalls von Franz Bock für damals 125 Mark angekauft. In der Datenbank ist es als Lampasgewebe mit Metallbroschierung bezeichnet. Auch dieser Dekor ist durch ein spitzovales Rautenmuster gegliedert. Auf rotem Grund zeichnet sich ein mit Kronen abgebundenes Blattwerk in gelb und gold ab. Die größeren, spitzovalen und gezackten Blätter sind mit stilisierten Tulpen, Nelken und Rosen gemustert.¹⁴ Die Datierung beläuft sich laut der Datenbank auf das 17. Jahrhundert.

Bei den drei Textilien handelt es sich um Stoffabschnitte. Das Augenmerk zum Zeitpunkt des Erwerbs galt offensichtlich nicht ihrer Vollständigkeit, sondern ihrer Funktion als Vorbilder für Techniken und Muster.

Da sich Justus Brinckmann bei seinen textilen Ankäufen auf Spitze und Stickereien fokussierte, ist die Sammlung an Seidengeweben im MK&G verhältnismäßig klein.¹⁵ In den Jahresberichten des MK&G finden wir den Hinweis, dass im Jahr 1889 ein Drittel des Museumsbudgets für Textilien ausgegeben wurde, darunter für persische und europäische Stücke. Brinckmann vertrat die Meinung, dass Gewebe fast das einzige Mittel seien, die Entwicklung der Flächendekoration an den Denkmälern selbst zu studieren. Er vertrat die Meinung, dass der „Farbengeschmack der Völker und Zeiten“ an ihnen am besten veranschaulicht werde.¹⁶ Die Sammlung biete „[...] eine Fülle von Motiven, welche unsere Decorationsmaler und Ornamentzeichner [...] für mannigfache Hintergründe und Flächenverzierungen sich zu Nutze machen sollten.“¹⁷ Auch nicht

10 Reichert – Neumann 1993, 172 f.

11 MK&G, Inv.-Nr.: 1889.375.

12 Kießling – Matthes 1993, 52.

13 MK&G, Inv.-Nr.: 1895.122.

14 MK&G, Inv.-Nr.: 1895.122.

15 Klemm 2004, 171.

16 Brinckmann 1898, 13. Zitiert nach Klemm 2004, 171.



Abb. 2: Seidengewebe (Detail), Bursa, Osmanisches Reich, 16. Jahrhundert, MK&G, Inv.-Nr.: 1889.375

- 17 | Jahrbuch 1889, S. XXVIII.
- 18 | Brinckmann 1894, 41.
- 19 | Borkopp 1993, 79.
- 20 | Inv.-Nr.: 01277, 16234 und 06256.
- 21 | Inv.-Nr.: 15789.
- 22 | Reichert – Neumann 1993, 83 f., Inv.-Nr.: 5520.
- 23 | Inv.-Nr.: 88 und 85, in: Neumann 1990, 53–64. Außerdem befindet sich dort noch ein Kissenbezug aus Bursa oder Istanbul, mit spitzovalen Medaillons, goldgrundig mit zarter Blütenrankenzeichnung. Mitte des 16. Jahrhunderts, Inv.-Nr.: 78.
- 24 | Met Museum Online Datenbank, Inv.-Nr.: 17.120.123, 17.120.122 und 17.29.10. Im Jahr 1876 fand in Philadelphia die Centennial Exhibition statt. Im Türkischen Pavillon wurden unter anderem zahlreiche Textilien und Keramiken aus dem Osmanischen Reich ausgestellt. Die Objekte wurden danach jedoch nicht zurück verschifft, sondern verkauft/versteigert und so in den USA verteilt, hierzu: Jenkins-Madina 2000, 71.
- 25 | V&A Online Datenbank, Inv.-Nr.: 750-1884, 1357-1877 und 740-1884.
- 26 | Phillips 2012, 11.
- 27 | Brinckmann 1894, 41.
- 28 | Ebd.
- 29 | Ebd., 48.
- 30 | Ebd., 41.
- 31 | Festschrift 1877, 32.
- 32 | Ebd., 17.
- 33 | Brinckmann, 1894, 17.

ausgestellte Textilien wurden „zu Studienzwecken gern zu jeder Zeit gezeigt“. ¹⁸ Die Stoffe dienten also dem Zweck einer Vorbildersammlung für heimische Gewerbetreibende und die Kunstgewerbeschule, die sich an der ornamentalen Gestaltung, den Mustern und Techniken orientieren sollten. ¹⁹

Brinckmann war keinesfalls der Einzige, der sich für Seidengewebe aus Bursa interessierte: Auch in vielen weiteren Sammlungen, vornehmlich in Kunstgewerbemuseen, finden sich ähnliche Exemplare von Seidengeweben aus Bursa und Umgebung, darunter im Deutschen Textilmuseum in Krefeld, ²⁰ im Kunstmuseum Düsseldorf, ²¹ im Kestner-Museum in Hannover ²² und im Kunstgewerbemuseum Berlin Köpenick. ²³ Auch internationale Museen, wie zum Beispiel das Metropolitan Museum in New York ²⁴ oder das Victoria and Albert Museum (V&A) in London kauften Stoffmuster dieser Art an. ²⁵ Die Sammlung seidener Kissenbezüge (çatma) im V&A ist eine der größten der Welt. Alle dort vorhandenen Kissenbezüge wurden zu Justus Brinckmanns Zeit, im 19. Jahrhundert, vom Museum angekauft, das damals noch als South Kensington Museum bekannt war. ²⁶ Dies verdeutlicht das große Interesse internationaler Museen an osmanischen Textilien.

In Brinckmanns Ausstellung wurden Textilien „theils nach ethnografischen, theils nach technisch-stilistischen Gesichtspunkten gruppiert“. ²⁷ Dadurch teilten sich die heute der Sammlung Islamischer Kunst zugeordneten Stoffe wohl den Ausstellungssaal unter anderem mit Stoffen aus China und Japan. ²⁸ Im Sammlungsführer aus dem Jahr 1894 schreibt Brinckmann, dass die Länder des Islam „ergiebige Fundgruben“ für textile Sammlerstücke darstellten. ²⁹ Auf die Stoffe aus Bursa geht er jedoch nicht näher ein, er erwähnt lediglich die Türkei als Herkunftsland einiger Textilien. ³⁰ Die Gewebesammlung, zu denen auch die Stoffe aus Bursa zählten, wurde zum Schutz vor Lichteinfall und aus Platzmangel ³¹ in Schränken in der Ausstellung aufbewahrt. ³² Zu Studienzwecken konnten die Stoffe auf Anfrage zugänglich gemacht werden. ³³ Nur ein kleiner Teil von ihnen wurde unter Glas gerahmt und an den Wänden hängend



Abb. 3: Seidengewebe Italien oder Osmanisches Reich, 17. Jahrhundert, MK&G, Inv.-Nr.: 1895.122.

gezeigt.³⁴ Dadurch unterschied sich die Präsentation im MK&G von anderen Ausstellungen, die die ornamentale Gestaltung, die Muster und Techniken dem Publikum offen in Vitrinen zeigten.³⁵ Wie Amanda Philipps anmerkt, wurde den Ausstellungsstücken in Museen oft ein rein dekorativer Charakter zugeschrieben. Ihre ursprüngliche Funktion – zum Beispiel als Kissenbezüge – erschien nebensächlich.³⁶ In den Museen hatten die Textilien in erster Linie instruktiven Charakter in Bezug auf Musterkompositionen, Materialien und Techniken, wie weiter oben dargelegt.

Neben ihrer Vorbildfunktion für Ornamente dienten die Stoffe in Brinckmanns Museum aber noch einem weiteren Zweck: sie sollten die Wechselwirkungen und den „kulturgeschichtlichen Zusammenhang“,³⁷ beispielsweise zwischen europäischen und osmanischen Textilien aufzeigen.

Brinckmann war der Meinung, dass einige italienische Musterungen, beispielsweise Gewebe der Renaissance aus dem 15. Jahrhundert, „unter orientalischem Einfluss“ standen.³⁸ Durch systematische Ankäufe osmanischer und europäischer Stoffe versuchte er vermutlich, diese Wechselwirkung zu verdeutlichen.

Die folgenden Beispiele aus der Sammlung des MK&G stammen ursprünglich aus Europa und tragen Muster, die auch auf osmanischen Stoffen zu finden sind: Ein 1880 von Ulrich Braur angekauftes Seidengewebe mit figürlichen Darstellungen auf hellgrünem Grund aus dem 16. Jahrhundert wurde ursprünglich als Wandbehang genutzt und kommt aus Spanien.³⁹ In der Datenbank ist der „orientalische Einfluss“ auf das Muster des Stoffes vermerkt. Nachzuvollziehen ist diese Beschreibung beispielsweise anhand der Darstellung von symmetrischen Blumenranken, wie der Hyazinthe, die auch auf osmanischen Geweben,⁴⁰ beispielsweise auf dem broschiierten Seidengewebe aus Bursa,⁴¹ auftritt. Ein weiterer Stoff, ein Seidensamtgewebe aus dem 15. Jahrhundert ist entweder italienischer oder spanischer Produktion zugeschrieben.⁴² Es handelt sich um ein Gewebe, auf dem das Granatapfelmotiv deutlich zu erkennen ist. Auch auf einem italienischen Goldbrokatfragment, das auf das 16. Jahrhundert datiert ist und sich ebenfalls in der Sammlung des MK&G befindet, ist eine späte Form des Granatapfelmusters abgebildet.⁴³ Das Granatapfelmotiv ist bis ins 18. Jahrhundert ein beliebtes Element sowohl auf mediterranen als auch auf osmanischen Textilien gewesen.⁴⁴ Beispielsweise befinden sich auf einem vom Londoner Victoria and Albert Museum erworbenen Kissenbezug aus Bursa, der aus dem 18. Jahrhundert stammt, mehrere kleine Granatäpfel.⁴⁵

Heinrich Kohlhaussen schrieb 1930 in seinem Führer durch die Sammlung, dass der Einfluss spätgotischer italienischer Granatapfelmuster zur Entwicklung von blütenreichen Spitzovalen auf den berühmten Seidengeweben der Türkei geführt habe. In Persien wiederum ließe sich eine feinere, zartere Art der Darstellung feststellen.⁴⁶

34 Ebd., 40.

35 Phillips 2012, 11.

36 Ebd.

37 Brinckmann 1894, 6.

38 Brinckmann 1894, 30.

39 Seidengewebe, Spanien, 16. Jahrhundert, MK&G, Inv.-Nr.: 1880.163.

40 Phillips 2012, 2.

41 MK&G, Inv.-Nr.: 1889.375.

42 Samt, gemustert, Italien oder Spanien, 1450–1500, MK&G, Inv.-Nr.: 1879.27.

43 Gewebefragment, Teil eines Goldbrokatgewebes, späte Form des Granatapfelmusters, Italien, 16. Jahrhundert, MK&G, Inv.-Nr.: 1882.146.

44 Phillips 2012, 2.

45 V&A, Inv.-Nr.: 1880.163, Kissenbezug aus Bursa, 1700–1730. Erwähnt in: Phillips 2012, 2.

46 Kohlhaussen 1930, 12.

47 | Datenbank des MK&G.

48 | Brinckmann 1894, 23.

49 | Brinckmann 1894, 109.

50 | Brinckmann 1894, 111.

51 | Die in Düsseldorf gezeigte Textilsammlung war von Franz Bock zusammengestellt worden, der vorher eine achtmonatige Reise in den Orient unternommen hatte. Dabei besuchte er Griechenland, die Türkei und Kleinasien. Gezeigt wurden „Prachtstoffe“ aus dem Orient, die aus dem 15. und 16. Jahrhundert stammten.

52 | Central-Gewerbe-Verein 1885, 9.

53 | Ebd.

Diese Überlappung an Motiven verdeutlichte für Brinckmann und Kohlhaussen die Verbindung der Textilien aus Italien und dem Osmanischen Reich. Die hier aufgeführten europäischen Stoffe hat das MK&G allesamt um 1880 erworben.⁴⁷

Im Sammlungsführer von 1894 nimmt Brinckmann Stellung zu aus Italien stammenden Geweben, die ursprünglich osmanische Muster zeigen:

„Auf ihre Anfertigung durch saracenische Weber deuten die häufig vorkommenden, ornamental verwandten arabischen Inschriften. In der Folge werden auch von christlichen Webern diese Inschriften ebenso nachgeahmt, wie die Thiere des Morgenlandes und die Arabesken; aber die Schriftzüge werden mehr und mehr bedeutungslos, oft im Spiegelbilde wiederholt und sinken schliesslich zu einem einfachen Ornament herab.“⁴⁸

Brinckmann beschreibt, dass im 16. Jahrhundert viele türkische Handwerker nach Italien zogen. Daraus zieht er folgenden Schluss: Die Technik „[...] fand freilich keine Nachahmung, wohl aber beeinflusste ihre Zierweise diejenige ihrer italienischen Gewerbsgenossen.“⁴⁹ Er war sich also der transkulturellen Verbindungen bewusst.

Dass diese überregionalen Beziehungen für Brinckmann ein wichtiges Thema waren, lässt sich auch am Beispiel der im Museum ausgestellten Bucheinbände nachvollziehen. Durch die dichte Platzierung osmanischer und europäischer Werke in der Ausstellung wollte Brinckmann auf kulturübergreifende Ähnlichkeiten hinweisen und zur vergleichenden Betrachtung einladen. Im Führer schreibt er dazu: „Neben diesen türkischen Einbänden sind zwei venezianische Einbände vom Ende des 16. Jahrhunderts ausgestellt, welche den Einfluss der türkischen Vorbilder zeigen.“⁵⁰

Wechselwirkungen zwischen dem Osmanischen Reich und Europa, aber auch deren gegnerische Positionen auf dem Textilmarkt wurden auch in anderen Sammlungskontexten der Zeit hervorgehoben. Im *Wegweiser durch die Levantinsche Ausstellung*, die 1885 in der Kunsthalle Düsseldorf stattfand, werden die Handelsbeziehungen zwischen Italien und dem Osmanischen Reich genauer beschrieben:⁵¹ Von Genua und Venedig kamen regelmäßig Handelsschiffe in türkische Häfen, mit „reich in Gold gewirkten Brokate[n] und Samtstoffe[n], die auf den Luxus und die Prachtliebe der Orientalen [...] berechnet und auch hinsichtlich der Musterung dem Geschmack der Levantiner angepasst war[en].“⁵² Diesem Umstand sei es zu verdanken, dass man auf den türkischen Basaren sowohl das aus Europa stammende Granatapfelmuster, als auch die stilisierte Fächernelke, die Rosenknospe oder den Lotos des Orients finde. Obwohl die Textilien zunächst nur für den italienischen Markt hergestellt wurden, wurden sie später auch international gehandelt und speziell für das Osmanische Reich produziert.⁵³ Diese These unterstützt auch Reingard Neumann: Wer für welchen Markt produziert hat, sei oft ungewiss. Sicher sei, dass in Italien für

Abnehmer im Osmanischen Reich produziert wurde und umgekehrt.⁵⁴ Anna Contadini beschreibt wiederum, dass es durch italienische Händler, die Seide und Kenntnisse aus Bursa nach Italien brachten, zu einer Reduktion der Verkäufe für osmanische Seidenproduzenten kam.⁵⁵

Julius Lessing (1843–1908), erster Direktor des Berliner Kunstgewerbemuseums, sah den engen Kontakt zwischen dem Osmanischen Reich und Italien, vor allem Venedig, aus seiner Perspektive als Museumsleiter als Problem:

„[...] bei vielen dieser herrlichen Samt- und Seidenbrokate mit großgeschwungenen Goldmustern wissen wir nicht, ob es Arbeiten sind, welche der Orient für Venedig oder welche Venedig für den Orient gemacht hat, saßen doch damals am Canale Grande im Fondaco dei Turchi hunderte, ja tausende von Orientalen mit allerlei Gewerk.“⁵⁶

Die gegenseitige „Beeinflussung von Mustern“ sei der Grund dafür, dass nur die Technik den genauen Herstellungsort der Gewebe verraten könne.⁵⁷

Justus Brinckmann wollte Wechselwirkungen oder Entwicklungen anhand von Vergleichsbeispielen dokumentieren, wie er es in den Jahrbüchern und dem Ausstellungsführer von 1894 andeutet. Der Ankauf ähnlicher Stoffe sowohl aus dem osmanischen als auch aus dem italienischen Raum spricht für Brinckmanns Vorhaben, die Stoffe vergleichend zu präsentieren und auf diese Weise die transkulturelle Verbindung im Sinne einer Geschichte des Ornaments zu visualisieren.

54 | Neumann 1993, 40.

55 | Contadini 2016, 293.

56 | Lessing 1886, 37–39.

57 | Ebd.

AMINEH 1999

Mehdi Parvizi Amineh, Die globale kapitalistische Expansion und Iran. Eine Studie der iranischen politischen Ökonomie (1500–1800) (Münster 1999)

BOCK 1865

Franz Bock, Katalog der ehemaligen Bock'schen Sammlung von Webereien und Stickereien (Wien 1865)

BORKOPP 1993

Birgitt Borkopp, Orientalische Gewebe in mittelalterlichen Sammlungen, in: Christian Erber (Hrsg.), Reich an Samt und Seide. Osmanische Gewebe und Stickereien (Bremen 1993) 77–81

BRINCKMANN 1898

Justus Brinckmann, Erreichtes und Erwünschtes. Den Freunden und Förderern des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe mitgeteilt (Hamburg 1898)

BRINCKMANN – WEIMAR 1894

Justus Brinckmann – Wilhelm Weimar, Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe: zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. 1 (Hamburg 1894)

CENTRAL-GEWERBE-VEREIN 1885

Central-Gewerbe-Verein für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke zu Düsseldorf (Hrsg.), Wegweiser durch die Levantinische Ausstellung des Herrn Dr. Franz Bock (Düsseldorf 1885)

CONTADINI 2016

Anna Contadini, Threads of Ornament in the Style World of the Fifteenth and Sixteenth Centuries, in: Gülru Necipoğlu – Alina Payne (Hrsg.), Histories of Ornament. From Global to Local (Princeton 2016)

ERBER 1993

Christian Erber (Hrsg.), Reich an Samt und Seide. Osmanische Gewebe und Stickereien (Bremen 1993)

FESTSCHRIFT 1877

Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe (Hrsg.), Festschrift zur Eröffnung des neuen Museumsgebäudes am 25. September 1877 (Hamburg 1877)

JAHRBUCH 1883

Justus Brinckmann, Museum für Kunst und Gewerbe. Bericht über das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe für die Zeit vom 25. September 1882 bis zum 31. December 1883, erstattet vom Director Dr. Justus Brinckmann, in: Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten, Jg. 1 (Hamburg 1883) S. XII–XXXII

JAHRBUCH 1889

Justus Brinckmann, Museum für Kunst und Gewerbe. Bericht des Directors Dr. Justus Brinckmann, in: Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten, Jg. 6 (Hamburg 1883) S. IX–XXII

JENKINS-MADINA 2000

Marilyn Jenkins-Madina, Collecting the "Orient" at the Met. Early Tastemakers in America, in: Ars Orientalis, Exhibiting the Middle East. Collections and Perceptions of Islamic Art 30, 2000, 69–89

KIESSLING – MATTHES 1993

Alois Kießling – Max Matthes, Textil-Fachwörterbuch (Berlin 1993)

KLEMM 2004

David Klemm, Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg I. Von den Anfängen bis 1945 (Hamburg 2004)

KOHLHAUSSEN 1930

Heinrich Kohlhaussen, Islamische Kleinkunst. Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe (Hamburg 1930)

LESSING 1886

Julius Lessing, Die Levantinische Ausstellung in Düsseldorf, Kunstgewerbeblatt 2, 1886, 37–39

NEUMANN 1990

Reingard Neumann, Die Sammlung osmanischer Gewebe im Kunstgewerbemuseum Berlin-Köpenick, in: Hallesche Beiträge zur Orientwissenschaft 15, 1990, 53–64

NEUMANN 1993

Reingard Neumann, Osmanische Gewebe in Museen und Privaten Sammlungen Deutschlands, in: Christian Erber (Hrsg.), Reich an Samt und Seide. Osmanische Gewebe und Stickereien (Bremen 1993) 37–63

PHILLIPS 2012

Amanda Phillips, The Historiography of Ottoman Velvets. 2011–1572. Scholars, Craftsmen, Consumers, in: Journal of Art Historiography 6, 2012

REICHERT – NEUMANN 1993

Ulrike Reichert – Reingard Neumann, Die Gewebe, in: Christian Erber (Hrsg.), Reich an Samt und Seide. Osmanische Gewebe und Stickereien (Bremen 1993) 83–191

WILDE 1909

Hans Wilde, Brussa. Eine Entwicklungsstätte türkischer Architektur in Kleinasien unter den ersten Osmanen (Berlin 1909)

82 Sarah Kreiseler: Fotografische Aufnahmen islamischer Kunst am MK&G unter Justus Brinckmann

Im Dezember 1897 nahm Wilhelm Weimar (1857–1917) im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (MK&G) seine erste Fotografie auf. Der gelernte Zeichner und Graveur war nach seiner Ausbildung und dem Besuch der Kunstgewerbeschule in Baden und Karlsruhe 1882 nach Hamburg gezogen und arbeitete seit 1883 für das Museum. Seitdem fertigte er Hunderte Reproduktionszeichnungen der Museumsobjekte an.¹

Ende des Jahrhunderts brachte er sich das Fotografieren autodidaktisch bei. Im Sommer 1898 bewilligte der Hamburger Senat dem MK&G 1.000 Mark, um eine fotografische Ausrüstung zusammenzustellen. Weimar begann alsbald mit Forschungsreisen zu bekannten Firmen für Kameras und Objektive, wie Zeiss in Jena oder Voigtländer in Braunschweig und beriet sich ausführlich. Er stellte eine Ausrüstung zusammen, die sowohl im Studio als auch bei Außenaufnahmen Verwendung fand.²

Bis 1915 nahm er über 2.700 Glasplattenegative im Rahmen seiner Anstellung auf, von denen sich heute rund 1.700 noch im MK&G befinden. Diese wiederentdeckten Glasnegative, die der Sammlung Fotografie und neue Medien zugeordnet sind, hat die Autorin in den letzten Jahren inventarisiert, digitalisiert und wissenschaftlich erschlossen.³ Bei diesen „Foto-Objekten“⁴ handelt es sich vornehmlich um sogenannte Reproduktionsfotografien, mit denen Weimar vor allem dreidimensionale Kunstobjekte der Museumssammlung dokumentierte. Bis zum Tod des Gründungsdirektors Justus Brinckmann (1843–1915) war er der einzige angestellte Zeichner und Fotograf am Haus; seine Art und Weise der bildlichen Erfassung prägte entscheidend das öffentliche Bild des Museums unter Brinckmann.

In diesem Artikel liegt das Augenmerk auf den Reproduktionsfotografien, auf denen Weimar islamische Kunstobjekte abbildete. Anhand von zwei Aufnahmen wird deren Inszenierung aufgezeigt. Neben den Objekten selbst geben sie Einblicke in das fotografische Handwerk um 1900. Darüber hinaus werden die alltäglichen Herausforderungen beim Fotografieren unterschiedlichster Materialien und Größen der Kunstobjekte beschrieben. Der Artikel vermittelt einen Überblick über die ersten Fotografien aus der Abteilung der Islamischen Kunst am MK&G und er zeigt auf, für welche Zwecke die Aufnahmen angefertigt worden sind.

Der erste angestellte Mitarbeiter des Museums, Wilhelm Weimar, wechselte nach über fünfzehnjähriger Erfahrung im Zeichnen von kunstgewerblichen Objekten 1897/1898 zur Fotografie. Die Entscheidung zum Medienwechsel erfolgte zum einen aufgrund von neu begonnenen Tätigkeiten Justus Brinckmanns, der auch für den Denkmalschutz in Hamburg zuständig war. Zum anderen entwickelte sich die Fototechnik

¹ Eine Kurzbiografie befindet sich unter anderem bei: Klemm 2004, 55–58.

² In Briefen berichtete Weimar dem Direktor über das Tagesgeschehen am MK&G, solange dieser auf Reisen war. So ist neben der Bewilligung der Gelder auch Weimars Euphorie über die Zusage und über das Zusammenstellen der Ausrüstung dokumentiert. 1903 beschrieb er auf Anfrage ausführlich seine Kameraausrüstung. Brief von Weimar an Brinckmann, 1.7.1898, Archiv MK&G, DirBr 29, Korrespondenz mit W. Weimar 1888–1916. Brief von Weimar an Kalf, 27.11.1903, Archiv MK&G, DirBr 38, Denkmalpflege A | allgemein 1853–1904.

³ Im Rahmen des dreijährigen Forschungsprogramms PriMus-Promovieren im Museum, einer Kooperation der Leuphana Universität Lüneburg mit sechs Museen der Hamburger Region von 2017 bis 2019, wurden am MK&G 950 Glasnegative erschlossen und in der MK&G Sammlung Online zugänglich gemacht. In der Ausstellung *Das zweite Original. Fotografie neu ordnen: Reproduktionen* (6. Dezember 2019–19. Juli 2020), kuratiert von Sarah Kreiseler in Zusammenarbeit mit der Sammlungsleiterin Esther Ruelfs, wurden Themen der Reproduktionsfotografie ausgehend von den Glasnegativen Weimars vorgestellt.

⁴ Den Begriff des „Foto-Objekts“ führt Costanza Caraffa wie folgt ein: „Photo-objects are dynamic and unstable not only in their historical but also in their current dimension, and everything we do or say about them will make a further contribution to their formation and transformation“; Caraffa 2019, 11–32. Ihre Materialität weist Spuren auf, sodass die Arbeit mit ihnen zu Erkenntnissen führt, die über das Vor- und Abbildverhältnis und ihre ursprünglichen Funktion als Stellvertreter hinausreichen. Bei „Foto-Objekten“ werden die gesamten Objekte als Wissensträger angesehen.

5 | Brinckmann 1899, 79.

6 | Der Direktor des Schweizer Landesmuseums Heinrich Angst verfasst 1902 einen ersten, öffentlichen Artikel zu der Gründung und den Zielen des Verbandes. An dieser Stelle veröffentlichte er auch das Einladungsschreiben, das an eine „Anzahl von Museums-Direktoren“ mit folgendem Inhalt versandt wurde: „Erfahrungen, die wir Unterzeichneten und wohl alle unsere Berufsgenossen gemacht haben, führen uns zu dem Vorschlag eines ständigen Verbandes der leitenden Beamten öffentlicher Sammlungen zum Zwecke wechselseitiger Belehrung über alte und neue Fälschungen und über unlauteres Geschäftsgebahren im Bereiche ihres Sammlungsgebietes.“ Angst 1902, 426.

7 | Angst 1902, 430.

8 | Bei dem Diagramm 1 wurde die Verteilung aller bisher 950 erschlossenen Negative dargestellt. Rund zwei Drittel bilden Sammlungsobjekte des MK&G ab. Diese sind in Blautönen gehalten. Das Diagramm basiert auf der Zuordnung der Objekte zu Abteilungen im Jahr 2019 und stellt somit eine Momentaufnahme dar.

und das Druckgewerbe weiter, was zu kostengünstigeren Abbildungen führte.

Durch Brinckmann sollten Hamburgs Denkmäler in einem ersten Schritt schriftlich und in einem zweiten Schritt visuell dokumentiert werden. Brinckmann erläuterte 1899 sein Vorhaben:

„Hand in Hand mit dieser wissenschaftlichen Erschließung geht die bildliche. Nachdem der Assistent des Museums, Herr Wilhelm Weimar, sich durch gründliche Vorarbeiten photographisch geschult hatte, ist im Vorjahre auf Antrag des Museums eine außerordentliche Bewilligung zur Anschaffung eines vollständigen photographischen Apparates erfolgt und ein Atelier im Museum eingerichtet worden. Die Aufnahmen haben im Vorjahre begonnen und werden im laufenden Jahre fortgesetzt werden, damit wir alsbald wie möglich das bildliche Inventar in guten Negativen vollständig registrieren können.“⁵

Ebenfalls 1898 traf erstmalig der von Brinckmann initiierte *Verband von Museumsbeamten zur Abwehr von Fälschungen und Unlauterem Geschäftsgebahren* im Oktober in Hamburg zusammen. Ziel war es, Fälscherwerkstätten und gefälschte Kunstobjekte zu identifizieren und durch kollegialen Austausch zu vermeiden, dass Fälschende ein Objekt mehreren Museen anboten.⁶ Auch hier spielte der Aufbau eines Fotoarchivs eine essenzielle Rolle. Neben intern herausgegebenen Mitteilungen, die gefälschte Kunstobjekte auflistend beschrieben, wurde festgelegt:

„dass das [...] in Hamburg angelegte photographische Repertorium von Falschsachen systematisch vermehrt werden sollte, in der Meinung, dass den Mitgliedern gegen Ersatz der Auslagen Abdrücke zur Verfügung stehen.“⁷

Zu Weimars Tätigkeit zählten die Aufnahmen der Sammlungsobjekte des MK&G, der Denkmalerfassung sowie der gefälschten Objekte für den Museumsverband; er war also am Aufbau aller drei Archive führend beteiligt. Unter den 1.700 Negativen, die sich im MK&G befinden, sind Motive aller drei Bereiche vertreten. Das heißt, Weimar ordnete seine Glasplattennegative kontinuierlich und chronologisch. Erst die davon erstellten Abzüge wurden den unterschiedlichen Archiven zugeordnet. Obwohl seine fotografischen Aufnahmebücher nur teilweise erhalten sind (für die Jahre von 1906 bis 1912), lässt sich anhand der chronologischen Nummerierung, die er auf den Negativen vermerkte, eine zeitliche Einordnung der Aufnahmen vornehmen. Gerade zu Beginn seiner Tätigkeit fertigte Weimar Aufnahmen für alle drei Archive in stetigem Wechsel an. Bei allen bisher erschlossenen 950 Negativen überwiegen jedoch die Aufnahmen von Sammlungsobjekten des MK&G (Abb. 1).⁸ Dies liegt unter anderem daran, dass rund 1.000 Glasplattennegative zu einem späteren Zeitpunkt im 20. Jahrhundert separiert worden sind. Dabei handelt es sich um die Aufnahmen der Denkmalerfassung, die heute im Staatsarchiv Hamburg verwahrt werden. Im MK&G verblieb lediglich ein Restbestand an Negativen dieses Archivs, darunter vor allem

Kircheninventar wie Kelche oder Abendmahlskannen. Diese Aufnahmen können bei einer schnellen Sichtung auch Objekte der Museumssammlung zeigen und erst durch Informationen aus den Aufnahmebüchern ist eine Zugehörigkeit zur Denkmalerfassung gegeben.

Neben den neu begonnenen Tätigkeiten Brinckmanns wurde der Wechsel hin zur Fotografie durch ein neu entwickeltes Bilddruckverfahren begünstigt.

Im Jahr 1880 entwickelte Georg Meisenbach die Autotypie. Bei dem Verfahren wurden die fotografischen Negative mit ihren kontinuierlichen Grautönen in ein Schwarz-Weißes Raster umgewandelt. Dabei simulieren unterschiedlich große Punkte lediglich die Grautöne der Fotografien. Das gerasterte Negativ wurde danach auf eine Druckplatte mit einer lichtempfindlichen Schicht kopiert und geätzt.⁹ Die Umwandlung einer Fotografie in ein Bild, das lediglich aus schwarzen Punkten bestand, ermöglichte deren Einbindung in die Druckpressen des Buchdrucks. Die Autotypie führte also Ende des

⁹ Schöttle 1978, 54.

950 Negative W. Weimars und deren Zuordnung zu den drei fotografischen Archiven unter J. Brinckmann

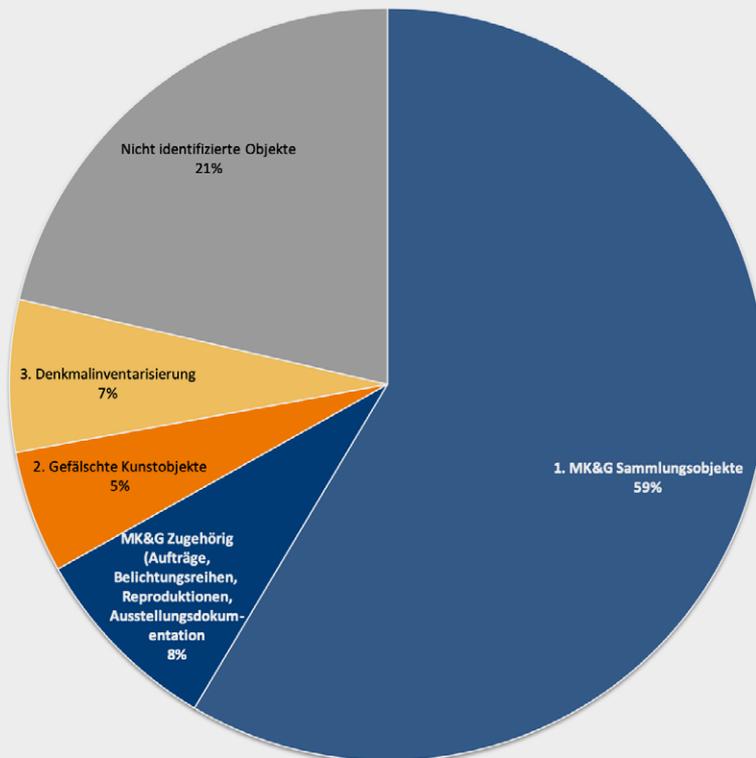


Abb. 1: Verteilung der 950 erschlossenen Glasplattennegative Wilhelm Weimars, 2019.

19. Jahrhunderts dazu, dass Fotografien nach deren Aufrasterung zusammen mit den Lettern des Buchdrucks gedruckt und Abbildungen kostengünstiger wurden. Da Brinckmann nur ein geringes Budget zur Verfügung stand, ist die Zeit- und Kostenersparnis, welche die Fotografie um 1900 mit sich brachte, ein weiterer Grund für den Medienwechsel.

Unter den Glasnegativen von Wilhelm Weimar befinden sich nur neun Platten, auf denen er nachweislich Objekte islamischer Kunst abbildete. Das entspricht weniger als zwei Prozent der Gesamtanzahl der erhaltenen Negative, die bisher erschlossen sind (Abb. 2). Die heutige Abteilung Islamische Kunst war damit (neben den Musikinstrumenten und der Grafiksammlung) unter Brinckmann fotografisch am wenigsten vertreten. Trotz der geringen Anzahl lässt sich anhand dieser Negative Weimars Arbeitsweise gut nachvollziehen. Des Weiteren vermitteln sie Brinckmanns Auswahlkriterien und zeigen, welche Objekte er wann dokumentieren ließ.

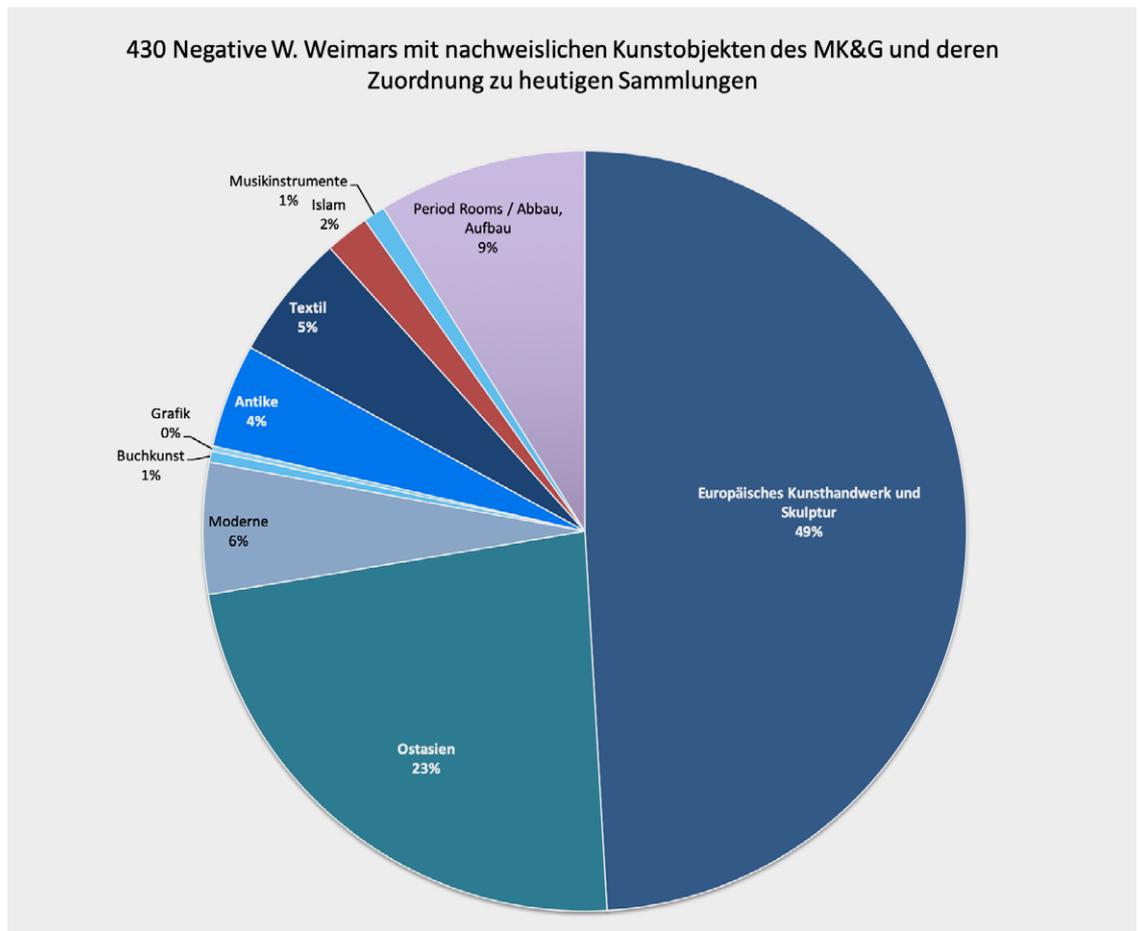


Abb. 2: Verteilung der abgebildeten Objekte in Relation zu den einzelnen Sammlungsbereichen des MK&G, 2019.

Bei der Betrachtung aller neun Negative fällt zuerst die Vielfalt der abgebildeten Sammlungsobjekte auf, welche Fliesen, Baudekore, ein Bucheinband, ein Epitaph sowie ein Messingbecken umfassten (Abb. 3).¹⁰ Außerdem erstreckte sich der Herstellungszeitraum der Fotografien beinahe über die gesamte fotografische Tätigkeit Weimars. Während er zwei Aufnahmen von mehreren Valencia-Fliesen bereits um 1899 erstellte, folgten weitere Objekte erst vereinzelt von 1904 bis 1908 und noch einmal von 1911 bis 1912. Weder anhand der Materialität, der Entstehungszeit oder der Herkunft der gezeigten Objekte noch an dem fotografischen Aufnahmedatum ist eine Schwerpunktsetzung im Aufbau der Sammlung oder ein spezifisches Muster der Erfassung zu erkennen.

Acht von neun Fotografien nahm Weimar in seinem kleinen Studio im Erdgeschoss des Museums auf. Anhand des 18 × 24 Zentimeter großen Negativs mit dem Teller aus Iznik¹¹ (Abb. 4) lassen sich nicht nur die Merkmale des Kunstobjekts nachvollziehen, sondern darüber hinaus gibt es Aufschluss, welche Hilfsmittel Weimar einsetzte, um das Objekt zu inszenieren und seinen Ansprüchen entsprechend festzuhalten. Das ausgewählte „Foto-Objekt“ zeigt dabei vor allem die Herausforderungen, eine gute Aufnahme herzustellen.

Den Teller aus Iznik zeigte Weimar in einer Einzelansicht und positionierte ihn zentral auf dem Bildausschnitt. Am oberen Ende schützte ein verschiebbarer Regler mit einer Spitze das Objekt vor dem Kippen. Um ein seitliches Wegrollen zu vermeiden, klemmte Weimar es zwischen zwei Keile. Sie liegen auf einem groben Holzbalken, der fast ein Viertel des Negativs einnimmt. Der Holzbalken wiederum liegt auf zwei querliegenden Balken, die der Erhöhung dienen und das Objekt an die Kameraposition anpassen. Des Weiteren liegt ein Zollstock, ebenfalls am untersten Rand und stark beschnitten, im Bildausschnitt.

10| Die Negative umfassen Aufnahmen von Valencia-Fliesen auf drei Platten: Negativ P2017.3.506 bildet ab MK&G, Inv.-Nr.: 1907.166.a–d, 1907.169.a–d; P2017.3.507 bildet ab MK&G, Inv.-Nr.: 1907.164, 1907.183; P2017.3.1808 bildet ab MK&G, Inv.-Nr.: 1907.160, 1907.161; Fliese vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan P2017.3.1359 bildet ab MK&G, Inv.-Nr.: 1908.472 (provisorische Erfassung), Bucheinband mit paradiesähnlicher Landschaft P2017.3.1466 bildet ab MK&G, Inv.-Nr.: 1894.27; tiefes Becken P2017.3.1814 bildet ab MK&G, Inv.-Nr.: 1906.576; vier Fenster (qamariya oder schamsiya) P2017.3.1861 bildet ab MK&G, Inv.-Nr.: 1908.48.a–d; Teller aus Iznik P2017.3.1873 bildet ab MK&G, Inv.-Nr.: 1907.492; Epitaph mit Grabinschrift P2017.3.2627 bildet ab MK&G, Inv.-Nr.: 1960.64.

11| Teller aus Iznik P2017.3.1873 bildet ab MK&G, Inv.-Nr.: 1907.492.



Abb. 3: Wilhelm Weimar, Glasnegative mit Objekten der islamischen Kunst, 17,8 × 23,8 cm, MK&G, Inv.-Nr.: (v.l.o.n.r.u.) P2017.3.506; P2017.3.507; P2017.3.1359; P2017.3.1466; P2017.3.1808; P2017.3.1814; P2017.3.1861; P2017.3.1873; P2017.3.2627.

12 Weimars Anspruch bestand darin, den Hintergrund mit dem Vordergrund harmonisch aufeinander abzustimmen. In einem Artikel schrieb er 1906: „Der Hintergrund wird sich der jeweiligen Grundfarbe des Objekts anpassen haben. Helle Objekte, mit oder ohne Farben, werden immer mit einem in warmem Grau gehaltenen Hintergrund künstlerisch zusammenklingen.“ Weimar 1906, 191. Bei seinen Reproduktionsfotografien war also der Hintergrund Teil der Inszenierung und die Objekte sollten nicht freigestellt, das heißt retuschiert, gezeigt werden.

Der Hintergrund setzt sich aus drei unterschiedlichen Strukturen und Ebenen zusammen. Während sich auf der linken Seite eine gemaserte Holzplatte befindet, ist auf der rechten Seite ein glattes Papier erkennbar. Oberhalb des Tellers wirkt der Hintergrund licht und besitzt weniger Schärfe. Ein leichter Schattenwurf rechts zeigt, dass das Licht nicht von oben, sondern von der Seite auf den Teller fiel.

Die Uneinheitlichkeit des Hintergrunds deutet auf die Schwierigkeit bei dieser Aufnahme hin.¹² Der weiße Teller mit der farbigen Glasur reflektiert das Licht stark, sodass selbst bei der Wahl der absorbierenden und matten Holzplatte im Hintergrund noch eine große Reflexion auf dem Spiegel ist. Der Teller ist rechts wesentlich heller; das Ornament des Tellers tritt weniger prägnant hervor als auf der linken Seite.

Anhand dieser Beschreibung zeigt sich, dass Weimar den größten Wert auf die Sichtbarkeit der Ornamentik legte, denn bei dem Teller verzichtete er darauf, Vordergrund und Hintergrund „künstlerisch zusammenklingen“ zu lassen. Trotz des uneinheitlichen Hintergrunds retuschierte er das



Abb. 4: Wilhelm Weimar, Glasnegativ eines Tellers aus Iznik, um 1908, 17,8 × 23,8 cm, MK&G, Inv.-Nr.: P2017.3.1873.

Negativ nicht (das Freistellen des Objekts wäre durch den Auftrag einer dickflüssigen Paste möglich gewesen). Der Schattenwurf und die Reflexion des seitlichen Lichteinfalls geben aber auch Aufschluss über die Tiefe des Objekts; die Formgebung ist ebenso gut nachvollziehbar wie die Ornamentik.

Der für den stark reflektierenden Teller ungünstige Lichteinfall verweist darauf, dass Weimar unter teils ungünstigen Bedingungen fotografierte. 1912 schrieb er in einem Artikel, dass er seine Aufnahmen:

„in einem erdgeschossigen, nach Norden gelegenen Zimmer ausführen mußte. Das Tageslicht konnte deshalb oft nicht so wirkungsvoll durchdringen, wie etwa in einem hochgelegenen Stockwerk, wo reines Himmelslicht, frei von jedem Erdlicht, vorhanden ist und selbstverständlich noch bessere Resultate der Lichtdurchlässigkeit ergibt, als in einem zu ebener Erde gelegenen Raum.“¹³

Fotografische Ateliers erhielten in der Regel Licht von oben und waren nach Norden ausgerichtet, sodass nie direkte Sonneneinstrahlung Schatten werfen, aber mit Hilfe von Jalousien der Lichteinfall reguliert werden konnte.¹⁴ Weimars Studio wurde hingegen nach dem Bau des Museum- und Schulgebäudes am Steintorplatz (an dem sich das Museum noch heute

¹³ Weimar 1912, 540.

¹⁴ Kroll 2013, 97–106; Buehler 1994.



Abb. 5: Wilhelm Weimar, Glasnegativ einer Fliese vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan, um 1904, 17,8 × 23,8 cm, MK&G, Inv.-Nr.: P2017.3.1359.

15 | Ein Grundriss im *Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe* von 1894 zeigt die Verteilung der Ausstellungsräume und in der Legende ist vermerkt, dass die Räume e. bis i. damals noch vom Botanischen Museum belegt waren, Brinckmann 1894, S. XVII und Beitrag von Jasmin Holtkötter, Abb. 3. Anhand der Beschreibung Brinckmanns zu den prekären Raumverhältnissen im Museum von 1905 lässt sich Weimars Studio auf den als Raum i. markierten festlegen, Brinckmann 1905a, 11. Dieses Indiz zeigt, dass sein Studio in keinem Fall den Idealbedingungen eines fotografischen Ateliers entsprach.

16 | Negativ einer Fliese vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan, P2017.3.1359, MK&G, Inv.-Nr.: 1908.472 (provisorische Erfassung).

17 | Brinckmann 1894, S. XVII.

18 | Brinckmann 1905a; Brinckmann 1905b.

befindet) eingerichtet und diente noch 1894 als Ausstellungsraum.¹⁵ Die Wahl des wenig vorteilhaften Geschosses resultiert daraus, dass das MK&G im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts nur Räume im Erdgeschoss bezogen hatte, während die oberen Stockwerke unter anderem der Gewerbeschule vorbehalten waren.

Größere Objekte nahm Weimar häufig in Ausstellungsräumen oder im Innenhof des Museums auf. Dies wird deutlich bei dem zweiten hier vorgestellten Negativ, welches eine Fliese vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan¹⁶ zeigt.

Diese 59 × 125 Zentimeter lange Baukeramik besteht aus drei einzelnen Platten, deren Glasur türkisblau ist. Das Grundmuster bildet sich aus dünnen Spiralranken, wobei eine dickere weiße Ranke aufgesetzt ist und die untere türkisblaue überlagert.

Weimar fotografierte das große Objekt in einer Waagerechten und ordnete es zentral in der Bildmitte an (Abb. 5). Eingefasst war die Keramik in einen einfachen Holzrahmen, der an zwei Holzbalken befestigt wurde. Diese durchschneiden in der Senkrechten das Negativ und der rohe Zustand des Holzes lässt vermuten, dass sie nur für die Aufnahme in dem Ausstellungsraum aufgebaut worden sind.

Neben diesen zusätzlichen Elementen zur im Vordergrund stehenden Keramik tritt eine Vielzahl von weiteren hinzu, die den Blick immer wieder ablenken. Im Hintergrund sind einzelne rankend geschmiedete Objekte links und oberhalb der montierten Baukeramik sichtbar. Sie werden Teil der Inszenierung auf dem Negativ aufgrund ihrer gut erkennbaren Form, denn Weimar fotografierte mit einer hohen Tiefenschärfe. Zugleich findet hier eine Wiederholung des Rankenornaments statt, welche vom Fotografen sicher ungewollt war. Diese Aufnahme entstand aller Voraussicht nach im Ausstellungsraum der großen Schmiedearbeiten, der sich nah dem Haupteingang befand.¹⁷ Er wurde vermutlich aus logistischen Gründen und aufgrund der Größe und Lichtverhältnisse für die Aufnahme ausgewählt.

Dieses zweite beschriebene Negativ verweist ebenfalls auf die herausfordernden Bedingungen bei der Herstellung von Reproduktionsfotografien kunstgewerblicher Objekte am MK&G. 1905 definierte Justus Brinckmann in einer Denkschrift zur Raumnot des Museums auch Weimars fotografisches Atelier und dessen Zugang über ein anderes Ausstellungszimmer als problematisch. Dabei verwies er auch auf den Umstand, dass im Studio überhaupt nur kleine Objekte aufgenommen werden konnten.¹⁸

Die Aufnahmen des Tellers im Studio und die der Baukeramik in einem Ausstellungsraum verbindet, dass Weimar beide Objekte in einer Ansicht den Betrachtenden zugewandt zeigt. Das Hauptaugenmerk bei der Vermittlung der Objekte liegt auf der Ornamentik. Während auch bei beiden Aufnahmen die Form sichtbar bleibt, vermittelt sich bei der Baukeramik nicht deren Funktionalität. Durch die Herauslösung aus

ihrem ursprünglichen Kontext und ohne zusätzliches Material, etwa einer Architekturaufnahme des Bauwerks, ist deren Funktion nur schwer nachvollziehbar, sei es in der Ausstellung oder auf der Fotografie.

Die Negative des Tellers und der Baukeramik geben Hinweise, wie und wo Weimar fotografierte, doch lassen sie noch keine Rückschlüsse zu, welchen Zweck die Aufnahmen erfüllten. Hier vorgestellt werden zwei Verwendungen von Weimars Fotografien. Zum einen dienten sie als Abbildungen in den von Brinckmann veröffentlichten Berichten, und zum anderen wurden auf Kartons montierte Abzüge im Museum genutzt.

Die jährlichen Berichte, welche die Direktoren der wissenschaftlichen Anstalten Hamburgs, wozu Museen, aber auch der Botanische Garten, das chemische Staatslaboratorium oder die Sternwarte zählten, verfassten, wurden gesammelt veröffentlicht. Während die Jahresberichte der anderen Anstalten knapp ausfielen, nutzte Brinckmann sie als ausführliches Veröffentlichungsorgan. Neben einem Abschnitt über die Verwaltung, einer tabellarischen Erfassung der Ausgaben sowie der Vermehrung der Sammlung stellte er Neuerwerbungen und Schenkungen des Jahres vor. Dieser Teil umfasste 30 bis über 70 Seiten. Seit der Einstellung Weimars als Zeichner am MK&G 1883 dokumentierten neben der schriftlichen Beschreibung auch Reproduktionsgrafiken, und

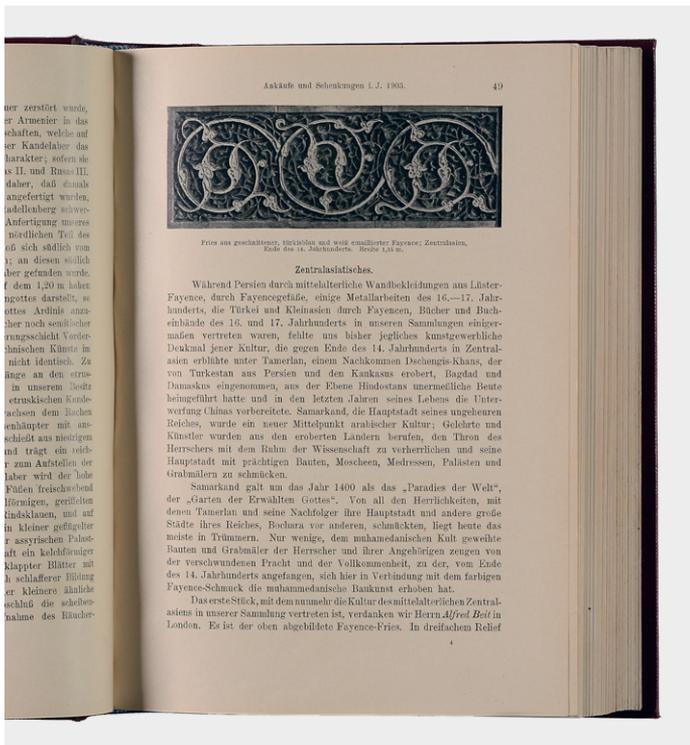


Abb. 6: Buchseite mit Autotypie einer Fliese vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan, 24,5 × 17,0 cm, in: Jahrbuch 1904, 49.

19 | Siehe den Beitrag von Julius Bartholdt.

20 | Jahrbuch 1907, 99–100.

21 | MK&G, Inv.-Nr.: P2017.3.1455.

22 | Siehe den Beitrag von Julius Bartholdt, Abb. 3.

23 | Kohlhaussen 1930.

seit der Jahrhundertwende zunehmend Fotografien in Form von Autotypen, die Neuerwerbungen. Abschließend schrieb Brinckmann über wechselnde Ausstellungen, Vorträge am Museum, er berichtete von Besonderheiten wie Verkäufen großer Sammlungen oder Neuaufstellungen. Weiterhin gaben Auflistungen Aufschluss über die Zahl der Ausstellungs- sowie Bibliotheksbesuchenden.

Die Fliese vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan beschrieb der Direktor erstmalig in seinem Bericht von 1903. Weimars Aufnahme war der Beschreibung vorangestellt. Sie wurde stark beschnitten, sodass nur die Keramik ohne Holzrahmen oder Hintergrund zu sehen war (Abb. 6). Die waagerechte Ausrichtung der Keramik ist zum Negativ unverändert. Dieser Umstand verweist darauf, dass Brinckmann zu jenem Zeitpunkt nicht wusste, woher die Keramik stammte. Erst kurze Zeit später schickte ihm sein Kollege Friedrich Sarre (1865–1945) – seit 1904 Leiter der Islamischen Abteilung am Kaiser-Friedrich Museum in Berlin – eine Fotografie eines Zeitungsausschnittes, welche die Herkunft der Keramik belegte.¹⁹ Auf der Abbildung ist ein Mausoleum in Buchara, im heutigen Usbekistan, zu sehen. Das Fliesenfragment, welches das MK&G besitzt, befand sich senkrecht links oder rechts vom Eingang des Mausoleums. Brinckmann machte diese Zuordnung im Bericht 1906 bekannt, ohne die ihm vorliegende Abbildung drucken zu lassen.²⁰ Es existiert jedoch ein Negativ Weimars²¹ und ein davon hergestellter Kontaktabzug des Zeitungsausschnittes im MK&G, der heute im Büro der Abteilung Islamische Kunst verwahrt wird.²²

Da Weimars Aufnahme der Fliese vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan um 1904 entstand, liegt deren Funktion recht eindeutig in der Abbildung für den Bericht von 1903, der jahresrückwirkend herausgegeben wurde. Weimar folgte also einem Auftrag Brinckmanns, welcher eine großzügige Schenkung nicht nur durch eine ausführliche Beschreibung, sondern auch durch eine Abbildung honorierte.

Der Teller aus Iznik findet sich hingegen in keinem Jahresbericht oder in einer zeitnah nach der Aufnahme herausgegebenen Publikation. Erst 1930 wurde er in einer Publikation über *Islamische Kleinkunst* abgebildet, jedoch neu vor einem schlichten Hintergrund aufgenommen.²³

Neben den fotografischen Abbildungen in Publikationen wurden Abzüge museumsintern verwendet. Die Abzüge, die das gleiche Format wie die Negative (18 × 24 Zentimeter) besitzen, wurden auf größere, meist dunkelgraue Kartons montiert. Diese boten und bieten zum Teil bis heute einen ersten visuellen Zugang zu musealen Objekten. Die Größe der Kartons bietet Platz für Beschriftungen und schützte die Abzüge, die um die Jahrhundertwende auf einem dünnen, sich wellenden Papier abgezogen worden sind.

Auf dem Fotokarton der Fliese vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan sind nur wenige Informationen vermerkt. Eindeutig wurde Weimars Aufnahme auf diesem Karton montiert.

Das zeigt sich direkt in dem mittig angeordneten Abzug, der zwar beschnitten wurde, bei dem der Ausstellungsraum aber noch erkennbar bleibt (Abb. 7). Zudem ist über dem Abzug rechts oben eine Nummer vermerkt, welche die Negativnummer bezeichnet. Unterhalb des in ein Rechteck eingefassten Abzugs befinden sich zwei weitere Nummern. Links steht die Inventarnummer der Baukeramik und rechts eine weitere Negativnummer, die auf eine zweite, später erstellte Aufnahme verweist. Da beide mit einem Kugelschreiber notiert worden sind, erfolgte die Ergänzung frühestens Mitte des 20. Jahrhunderts. Interessant sind die Markierungen auf dem Abzug und die Bleistiftbeschriftung, denn sie weisen Weimars Handschrift auf. Am untersten Rand des Kartons vermerkte er „Breite in nat. Größe: 1,16 m“. Auf dem Abzug selbst markierte er mit feinen, geraden Linien den Bildausschnitt für den Abdruck. In einer zweiten Abmessung verwies er auf die vorzunehmende Verkleinerung des ausgewählten Ausschnittes auf 120 Millimeter. Dies entspricht der Breite der Autotypie in dem erwähnten Bericht über die Neuerwerbungen.



Abb. 7: Wilhelm Weimar, auf Karton montierter Silbergelatineabzug einer Fliese vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan, um 1904, 23,6 × 32,0 cm, Archiv MK&G.

24 | Jahrbuch 1893, 26–28; Kreiseler 2018.

25 | Es befinden sich Abzüge aus dem Musée du Louvre, Musée de Cluny, dem British Museum, dem Museum für Islamische Kunst Berlin, aus der Privatsammlung Alfred Beits, Objekte, die in der Ausstellung *Meisterwerke Muhammedanischer Kunst* 1910 in München gezeigt wurden, sowie farbige Lithografien aus der Zeitschrift *Kunst und Gewerbe* unter den Fotokartons. Viele von diesen besitzen keinerlei Objekt- oder Sammlungsangaben, sodass eine Zuordnung nicht ohne weitere Recherche erfolgen kann.

26 | Dies zeigt sich daran, dass drei von Weimar abgebildete Objekte auch heute Teil der permanenten Ausstellung sind. Sowohl die Fliese vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan, der Teller aus Iznik als auch ein tiefes Becken (MK&G, Inv.-Nr.: 1906.576) sind seit April 2015 als Teil der Dauerausstellung im 1. Stock ausgestellt.

27 | Klemm 2004, 220.

28 | Brinckmann 1894, S. III–VIII.

29 | Zur Ankaufspolitik siehe den Beitrag von Anja Breloh.

Diese Hinweise lassen vermuten, dass der Karton vor einer internen Nutzung im Museum den Zweck eines Klischees für die Druckerei erfüllte, den diese für die Herstellung des Jahresberichtes benötigte. Erst in einem zweiten Schritt wurde dieser Fotokarton also im Museum weiterverwendet und hat sich bis heute erhalten. Da nicht auf allen die Angaben der Größe oder des Bildausschnittes zu finden sind, nehme ich an, dass sie für unterschiedlichste Zwecke – nicht nur als Druckvorlage, sondern zum Teil lediglich für die interne Arbeit – angefertigt worden sind.

Neben den Inventar- und Eingangsbüchern und einem Zettelkatalog, den Brinckmann in den 1890er Jahren in doppelter Ausführung anzulegen begann,²⁴ bildeten die Fotokartons ein weiteres Ordnungssystem und Zugang zur Museumsammlung. Während die Inventarbücher und die nachfolgend erstellten Karteikarten zentral aufbewahrt werden, befanden und befinden sich die Hängeregisterschränke mit den Fotokartons in den Büros der einzelnen Sammlungsleiter*innen. Eine Ordnung erfolgt nach individuellen Kriterien. Oft wurden die Fotografien nach Material der gezeigten Objekte geordnet, aber auch nach kunsthistorischen Epochen, nach Herkunft oder nach Eigen- und Fremdbesitz sortiert.

Von den neun Negativen, die Weimar von Objekten islamischer Kunst anfertigte, befinden sich fünf historische Fotokartons aus seiner Schaffenszeit sowie ein neuerer, der noch auf Weimars Negativnummer verweist, in den Hängeregistern der Abteilung der Islamischen Kunst. Darunter ist auch ein Kontaktabzug des Tellers aus Iznik, sodass Weimars Aufnahme intern genutzt wurde. Nur die drei Fotografien der Valencia-Fliesen befinden sich zurzeit nicht unter den Fotokartons dieser Abteilung. Sie waren dem Europäischen Kunsthandwerk und Skulpturen zugeordnet, sodass sich auch die historischen Fotokartons noch dort befinden könnten. In den Hängeregistern ist auch eine Rubrik Fremdbesitz, in der Abbildungen anderer Sammlungen und Museen zusammengefasst sind.²⁵

Objekte der islamischen Kunst erfasste Weimar in seinen Fotografien in überschaubarem Umfang. Bei den lediglich neun Aufnahmen hielt er sehr unterschiedliche Objekte fest, die zum Teil einen hohen Stellenwert innerhalb der Sammlung einnehmen.²⁶ Werden nur die Objekte auf den neun Negativen, deren Herkunft oder Herstellungszeit betrachtet, wird die Aussage David Klemms bekräftigt, dass diese Abteilung weniger systematisch aufgebaut und stattdessen durch Gelegenheitsankäufe gewachsen sei.²⁷ So ergänzten zum Beispiel keramische Objekte aus anderen Teilen der Welt Brinckmanns Sammelschwerpunkt der europäischen Keramik; im 19. Jahrhundert befanden sich in der Ausstellung all jene Objekte Seite an Seite, da die Aufstellung zunächst nach materiellen und nicht nach kulturwissenschaftlichen Gesichtspunkten erfolgte.²⁸ Allein aus der Auswahl der abgebildeten Objekte auf den Negativen lässt sich jedoch kaum eine Aussage zur Ankaufspolitik oder Sammelstrategie Brinckmanns treffen.²⁹

Vielmehr gibt die Untersuchung der Aufnahmen Aufschluss über die Verhältnisse beim Fotografieren selbst und über die Verwendung der Abzüge. Anhand der zwei beschriebenen Negative, auf denen der Teller aus Iznik und die Fliese vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan abgebildet sind, zeigt sich, dass der Fokus der Aufnahmen auf der Vermittlung der Ornamente lag. Zugleich war jeweils die Form nachvollziehbar, jedoch, wie bei der Baukeramik, nicht deren Funktion. Die Fotografien vermitteln also auch die Objektivität im Gegensatz zu anderen Standardwerken des 19. Jahrhunderts.³⁰

Darüber hinaus wird auf den zwei Negativen erkennbar, dass Weimar an mehreren Orten im Museum seine Aufnahmen tätigen musste. Dieser Umstand resultierte aus dem kleinen Fotoatelier und den wenig idealen Lichtverhältnissen. Der Raummangel im Museum, den Brinckmann 1905 detailliert in zwei Denkschriften veröffentlichte, führte dazu, dass Weimars Anspruch an seine Aufnahmen nicht immer umgesetzt werden konnte. Denn eigentlich hatte der gelernte Zeichner und Graveur über Jahrzehnte gelernt, die Objekte in Szene zu setzen und legte viel Wert auf einwandfreie Negative. So beendet er seinen Artikel über das Aufnehmen von kunstgewerblichen Objekten im Kamera-Almanach von 1906 wie folgt:

„Die kurzen, in allgemeinen Umrissen gehaltenen Winke aus der Praxis dürften Veranlassung sein, bei den Vorbereitungen zu einer kunstgewerblichen Aufnahme keine Zeit und Mühe zu scheuen. Durch die hier geübte denkbar größte Sorgfalt und Genauigkeit, verbunden mit feinfühligem Auge wird ein fehlerfreies Negativ erzielt; die größte Freude der Dunkelkammerarbeit.“³¹

Diese angewendete Sorgfalt kam wiederum dem Anspruch des Direktors nach, der qualitativ-hochwertige Abbildungen der Objekte „insbesondere auch ihrer stofflichen Eigenart, mit voller Klarheit der Formen und der ornamentalen Einzelheiten“³² forderte.

Abzüge und Abdrucke der Negative wurden zum einen in Publikationen wie den Jahresberichten und zum anderen in intern genutzten Ordnungssystemen wie den dezentralisierten Fotokarton-Konvoluten verwendet.

Die Auswertung der chronologischen Reihenfolge aller Glasnegative im Abgleich mit Abbildungen in den Jahresberichten zeigt, dass Weimar viele seiner Aufnahmen für die Vorstellung der Neuerwerbungen anfertigte. Das heißt, die Herstellung von Reproduktionsfotografien für Brinckmanns Veröffentlichungen, wozu neben den Berichten auch einzelne Artikel und Monografien zählten, gehörte zu Weimars fotografischen Haupttätigkeiten ab 1898. Zum Teil ließ Brinckmann von den Negativen auch Glasdiapositive für seine Vorträge anfertigen.³³

Die vorgestellten Fotokartons waren hingegen einer internen Nutzung vorbehalten. Das einheitliche Format der Kartons bot und bietet bis heute einen ersten bildlichen

30 | Jones 1987.

31 | Weimar 1906, 195.

32 | Brinckmann 1894, S. I.

33 | Von den hier vorgestellten neun Negativen der Objekte islamischer Kunst konnten bisher keine Glasdiapositive gefunden werden. Stattdessen benutzte Brinckmann bei den Vorträgen zu islamischer Kunst Dias, die Architektur und Baukunst zeigen. Siehe den Beitrag von Natalie Kraneiß.

34 | Weimar 1912, 540.

Eindruck auf die gezeigten Kunstobjekte. Sie machen eine Sammlung mobiler und zugleich flexibler, indem sie eine Objektvielfalt auf ein Format und ein Medium reduzieren, das handlich ist. Dabei wurden diese Fotokartons in der Vergangenheit als Stellvertreter für die abgebildeten Objekte behandelt. Weimar und andere Zeitgenossen versprachen sich von Fotografien um 1900 „ein getreues Abbild der Natur“ wiedergeben zu können wobei „eine ‚verbessernde‘ oder ‚verschönernde‘ Zwischenhand“ ausgeschlossen werden musste.³⁴ Erst in den letzten Jahren findet eine Neubewertung und Wiederentdeckung solcher „Foto-Objekte“ statt, die weit mehr sichtbar machen als die abgebildeten Kunstobjekte, wie an den vorgestellten Negativen und Fotokartons gezeigt werden konnte.

ANGST 1902

Heinrich Angst, Der Verband von Museumsbeamten zur Abwehr von Fälschungen, in: Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Dargestellt zur Feier des 25jährigen Bestehens von Freunden und Schülern Justus Brinckmanns (Hamburg 1902)

BRIEF 1898

Brief, W. Weimar an J. Brinckmann, 1.7.1898, Archiv MK&G, DirBr 29, Korrespondenz mit W. Weimar 1888–1916

BRIEF 1903

Brief, W. Weimar an J. Kalf, 27.11.1903, Archiv MK&G, DirBr 38, Denkmalpflege A I allgemein 1853–1904

BRINCKMANN 1894

Justus Brinckmann, Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe: zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes (Hamburg 1894)

BRINCKMANN 1899

Justus Brinckmann, Die Inventarisierung der hamburgischen Alterthums- und Kunstdenkmäler, in: Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten, Jg. 16 (Hamburg 1899)

BRINCKMANN 1905a

Justus Brinckmann, Beobachtungen und Betrachtungen über die Raumnot des Museums für Kunst und Gewerbe und ihre Folgen (Hamburg 1905)

BRINCKMANN 1905b

Justus Brinckmann, Zweite Denkschrift über die räumlichen Verhältnisse und Bedürfnisse des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe [Gedr. als Handschrift] (Hamburg 1905)

BUEHLER 1994

Otto Buehler, Atelier und Apparat des Photographen: praktische Anleitung zur Kenntniss der Konstruktion und Einrichtung der Glashäuser, der photographischen Arbeitslokalitäten [...] (1869) (Hannover 1994)

CARAFFA 2019

Costanza Caraffa, Objects of Value. Challenging Conventional Hierarchies in the Photo Archive, in: Julia Bärnighausen u. a. (Hrsg.), Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives (Berlin 2019) 11–32

JAHRBUCH 1893

Justus Brinckmann, Museum für Kunst und Gewerbe. Bericht des Directors Professor Dr. Justus Brinckmann, in: Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten, Jg. 10 (Hamburg 1893)

JAHRBUCH 1907

Justus Brinckmann, Museum für Kunst und Gewerbe. Bericht des Direktors Professor Dr. Justus Brinckmann, in: Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten, Jg. 24 (Hamburg 1907)

JONES 1987

Owen Jones, Grammatik der Ornamente. Illustriert mit Mustern von den verschiedenen Stylarten der Ornamente (1856) (London 1987)

KLEMM 2004

David Klemm, Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg I. Von den Anfängen bis 1945 (Hamburg 2004)

KOHLHAUSSEN 1930

Heinrich Kohlhaussen, Islamische Kleinkunst. Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe (Hamburg 1930)

KREISELER 2018

Sarah Kreiseler, Between Re-Production and Re-Presentation. The Implementation of Photographic Art Reproduction in the Documentation of Museum Collections Online, in: Open Library of Humanities 4/2, 2018 <<https://doi.org/10.16995/olh.273>> (8.3.2021)

KROLL 2013

Karl Kroll, Die k. k. graphische Lehr- und Versuchsanstalt in Wien 1906, in: Maren Gröning – Ulrike Matzer (Hrsg.), Photographie als Wissenschaft. Positionen um 1900, Photogramme (München 2013)

SCHÖTTLE 1978

Hugo Schöttle, DuMont's Lexikon der Fotografie. Foto-Technik, Foto-Kunst, Foto-Design (Köln 1978)

WEIMAR 1906

Wilhelm Weimar, Kamera-Aufnahmen kunstgewerblicher Gegenstände, in: Deutscher Kamera-Almanach. Ein Jahrbuch für die Photographie unserer Zeit, Bd. 2 (Berlin 1906)

WEIMAR 1912

Wilhelm Weimar, Photographische Aufnahmen von Pflanzen und Blättern bei durchfallendem Tageslicht, in: Photographische Korrespondenz. Internationale Zeitschrift für wissenschaftliche und angewandte Photographie und die gesamte Reproduktionstechnik, Bd. 49 (Leipzig 1912)

OBJEKTBIOGRAFIEN UND PROVENIENZEN

Julius Bartholdt: Von Buchara nach Hamburg. Erwerbsgeschichte, Zerstreung und Musealisierung der Fliesen aus dem Mausoleum des Buyan Kuli Khan

1| Pariser Reisebericht, 7.4.1904, Archiv MK&G, DirBr 59.

2| Ebd.

Im Februar 1904 reiste Justus Brinckmann mit einer hoffnungsvollen Erwartung nach Paris. Endlich wollte er sein Museum mit kostbaren Objekten aus Zentralasien bereichern, die bis dato nicht in den Beständen vertreten waren. Zurück in Hamburg legte der Direktor mit seinem Reisebericht vom 7. April 1904 offiziell Rechenschaft über den Ankauf „von schönen Bruchstücken von Fayencen, die bis vor kurzem die zu Ende des 14. Jahrhunderts von Tamerlan in Samarkand errichteten Bauten schmückten“ ab.¹ Die Freude Brinckmanns über die Erwerbungen äußert sich im Bericht besonders durch die Wertschätzung der ästhetischen Qualität der Fassadenfragmente. Die ihm offensichtlich dubios erscheinenden Umstände, unter denen die Bruchstücke aus Zentralasien nach Europa gelangten, erwähnte er nur lakonisch: „unbegreiflicherweise [wurden sie], obwohl in Kisten aufbewahrt, von dort entführt.“²

Bei diesem Ankauf, der bis heute im Besitz des Museums für Kunst und Gewerbe (MK&G) ist, handelt es sich um eine große Sammlung von Fliesen aus dem Mausoleum des

Julius Bartholdt: Von Buchara nach Hamburg. Erwerbsgeschichte, Zerstreung und Musealisierung der Fliesen aus dem Mausoleum des Buyan Kuli Khan, in: Isabelle Dolezalek u. a. (Hrsg.): Sammlungsgeschichten. Islamische Kunst im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (1873–1915), 99–106, Heidelberg: arthistoricum.net 2022, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.918.c14921>



Abb. 1: Fliesen vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan, 1354. Zentral eine Fliese mit Spiralrankenfries, MK&G, Inv.-Nr.: 1908.472 (provisorische Erfassung).

Buyan Kuli Khan in Buchara – ein in Usbekistan gelegenes, bedeutendes Baudenkmal aus der Mitte des 14. Jahrhunderts. Der in neuerer Zeit mehrfach restaurierte Memorialbau des im Jahre 1358 ermordeten Khans des Tschagatay-Reiches gilt mit seinen variantenreich glasierten Fliesen in geschnittener Terra-cotta-Technik als ein herausragendes Beispiel islamischer Reliefkeramik. Das visuell eindrucksvollste Stück der Hamburger Sammlung, die insgesamt ca. 80 Fragmente umfasst, ist das große türkisblaue, mit eleganten weißen Gabelranken verzierte Feld von der Außenfassade des Mausoleums (Abb. 1), dessen weniger gut erhaltenes Pendant (Abb. 2) sich im Victoria and Albert Museum (V&A) in London befindet. Zum Baudekor des Mausoleums liegt eine Studie Claus-Peter Haases vor.³ Die Provenienzgeschichte der Fliesen ist in ihrem europäischen Sammlungskontext kaum beachtet worden. Vor diesem Hintergrund widmet sich der vorliegende Beitrag drei grundlegenden Fragen: Inwieweit lassen sich die Umstände des Abbaus, Handels und Verkaufs der Fragmente aus Buchara rekonstruieren? Was wusste Brinckmann über die Provenienz der Stücke und wie beurteilte er ihre aus heutiger Sicht fragwürdige Verbringung nach Europa? Zuletzt thematisiert der Beitrag die Frage nach der kunsthistorischen Einordnung der Fliesen, die von Brinckmann und Friedrich Sarre damals maßgeblich vorangetrieben wurde.

Ein imperialistischer Kontext ergibt sich aus den russischen Expansionsbestrebungen in Zentralasien ab den 1880er Jahren und dem einhergehenden Infrastrukturausbau. Insbesondere der Bau der transkaspischen Eisenbahn ermöglichte die räumliche Anbindung von Buchara und Samarkand an das internationale Fernhandelsnetz.⁴ Die überwiegend agrarwirtschaftlich geprägte Region im heutigen Usbekistan wurde erstmals für den Tourismus erschlossen, wodurch ein reger Handel mit Kunstobjekten aus den beiden Kulturstädten einsetzte.⁵

3 | Haase 1999. Siehe auch Haase 1978; Gropp 1991–92; Joran-Wood 2006.

4 | Torma 2011, 11.

5 | Vernoit 2000, 13.



Abb. 2: Fliesen mit Spiralranken vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan, ca. 1359, 125 × 50,4 cm, Victoria and Albert Museum London, Inv.-Nr.: 574 bis B-1900.

6 | Haase 1999, 206.

7 | Ebd.

8 | Auf einem Foto im Bildband von Cohn-Wiener (Taf. 51) ist noch die beschädigte Kuppel zu erkennen, Cohn-Wiener 1930.

9 | Algar 1997, 111 und Haase 1999, 206. Beide Autoren verweisen auf Hadschi Mirza (Hāǧǧī Mirzā, Maʿšūm ʿAlī Šāh, *Ṭarāʾiq al-ḥaqāʾiq*, Teheran 1900, Bd. 2, 242). Masum Ali Schah, der das Mausoleum des Buyan Kuli Khan für das Grabmal des lokal verehrten Sufi Sayf al-Din Bakharzi hielt, beschrieb beiläufig den Zustand des Baus: „Es hat wertvolle Fliesen. Einige sind ungerechter Weise (bi insāfha) kaputt gemacht und als Diebesgut (be-duzdi) verkauft worden.“ Mit herzlichem Dank an Claus-Peter Haase für die Übersetzung.

10 | Weitere Fragmente aus dem Mausoleum befinden sich in zahlreichen europäischen Privatsammlungen und in verschiedenen Regionalmuseen der Nachfolgestaaten der Sowjetunion, wie dem Nationalmuseum in Buchara. Die wenigen Fliesen in der Studiensammlung der Eremitage in Sankt Petersburg gelangten erst zu Sowjetzeiten in die Museumsbestände. Die Stücke, die sich heute im Musée des Beaux Arts in Lyon befinden (Inv.-Nr.: 1969-286, 1969-288, 1969-332, 1969-334, 1969-335, 1969-336, 1969-337, 1969-382), stammen größtenteils aus der Privatsammlung des ungarischen Reisenden und Orientalisten Charles-Eugène Ujfalvy de Mezökövesd, der bereits 1877 während einer Reise durch Zentralasien Fragmente aus dem Mausoleum erwarb. Labrusse – Hellal 2011, 348.

11 | Haase 1999, 206 und Crill – Stanley 2006, 65.

12 | Diese mir mündlich übermittelte Information entnahm Claus-Peter Haase dem Archivmaterial des V&A.

13 | V&A Archive Research Guide. Donors, collectors and dealers associated with the Museum and the history of its collections, 71.

14 | Siehe den Beitrag von Anahit Torosyan über die armenischen Kunsthändler.

Als 1894 ein Erdbeben weite Teile der historischen Bausubstanz in Buchara beschädigte, wurde das Mausoleum des Buyan Kuli Khan, dem 25. Nachfolger Dschingis Khans, angeblich vollständig zerstört.⁶ Bereits vor dem verheerenden Erdbeben plünderten Grabräuber die mit unzähligen Fliesen verkleidete Grabkammer, von der keine dazugehörigen Bruchstücke bekannt sind.⁷ Nach dem Beben war offenbar ein großer Teil der prachtvoll ausgeschmückten Kuppel über dem Versammlungsraum eingestürzt, das Gebäude blieb jedoch erhalten. Fragmente dieses Innenkuppeldekors bilden den Hauptbestandteil der zum Mausoleum gehörigen Fliesen in der Sammlung Islamischer Kunst des MK&G.⁸ Die kulturpolitisch brisante Frage, unter welchen Umständen die Fliesen aus dem stark beschädigten Mausoleum Europa erreichten oder ob es sich womöglich um illegal ausgeführte Objekte handelt, bleibt bis heute unbeantwortet. Der persische Derwisch Masum Ali Schah pilgerte am 13. März 1899 nach Fathabad bei Buchara und schilderte, dass die wertvollen Fliesen des Mausoleums ungerechterweise zerstört und als Diebesgut verkauft wurden.⁹

Um 1900 gelangten schließlich mehrere Kisten mit Baukeramik aus Buchara über den Pariser Kunstmarkt in verschiedene europäische Museen: größtenteils nach London in das V&A, nach Hamburg in das MK&G sowie nach Berlin in das Museum für Islamische Kunst.¹⁰ Laut den Inventar- und Findbüchern der großen Kunstgewerbemuseen handelten verschiedene auf Westasien spezialisierte Kunst- und Antiquitätenhändler mit armenischen Wurzeln mit den Bruchstücken aus Buchara. Der Kunsthändler Batum M. Yahtadjian verkaufte im Jahre 1899 fünf Kisten mit Fliesen an das Londoner V&A.¹¹ Er berichtete dem damaligen Direktor Sir Caspar Purdon Clarke von einem großen Erdbeben in Turkestan, das Mitte der 1890er Jahre mehrere Bauwerke in Buchara zerstörte, weshalb er und weitere Bewohner der Stadt die ästhetisch wertvollsten Stücke aus den Überresten zu retten versuchten und nach Europa brachten.¹² Weitere Fragmente aus dem Mausoleum gelangten aus unbekannter Quelle in den Besitz des englischen Armeemoffiziers und passionierten Kunstsammlers William Joseph Myers, der im Oktober 1899 im sogenannten Zweiten Burenkrieg in Südafrika zu Tode kam. Am 3. Februar 1900 kaufte das V&A daraufhin Teile seiner umfangreichen Sammlung islamischer Kunst auf, die unter anderem bedeutende Glasarbeiten und Baudekor aus Samarkand und Buchara umfasste.¹³

Ebenfalls tauchen im Zusammenhang mit der Erwerbsgeschichte der Fliesen in den Inventar- und Findbüchern des MK&G armenische Kunsthändler mit variierenden Schreibweisen unter den Namen Ounik Kalebjdjian, O. Kalebjdjian, Kalebjan und Frères Kalebjdjian auf.¹⁴ Bei den Frères Kalebjdjian handelt es sich um die beiden einflussreichen Kunsthändler Hagop und Garbis Kalebjdjian. Die Geschichte dieser weitverzweigten Familie, die bis in die 1960er Jahre erfolgreich mit ägyptischen Antiquitäten sowie koptischen, islamischen und

auch westlichen Kunstobjekten handelte, ist bisher kaum erforscht. Sie sind mit unterschiedlichen Vornameninitialen N., S. oder M. Kalebdjian in den Inventarbüchern von berühmten Museen auf der ganzen Welt verzeichnet.¹⁵ In Paris galten die Frères Kalebdjian mit großer Sicherheit als eine wichtige Adresse für den europäischen Handel mit den Fliesen.¹⁶

Brinckmann geriet jedoch nicht in der Galerie der Kalebdjians in Paris, sondern in London in Kontakt mit den Fliesen aus Buchara. Im Oktober 1901 reiste er in die britische Hauptstadt, wo er mit großer Bewunderung, jedoch auch mit Kritik an der überfrachteten Ausstellungspräsentation die Sammlungen des V&A und des British Museums besichtigte.¹⁷ Damals befanden sich in den Beständen des V&A bereits die Fragmente des Buyan Kuli Khan Mausoleums aus der bereits erwähnten Myers Collection.¹⁸ Brinckmann betonte in seinen Aufzeichnungen, dass die Pflege persönlicher Kontakte, wie zum in London ansässigen Hamburger Diamantenmagnaten Alfred Beit,¹⁹ für die künftige Sammlungspolitik überaus nützlich sein würde. Im zweiten Londoner Reisebericht von 1902 konkretisierte der Direktor seine Absichten und drückte seine Hoffnung aus, dass sich Privatsammler wie Beit – im Sinne der „englischen Gepflogenheiten“ – zu lebenslangen Dauerleihgaben oder Schenkungen von Kunstobjekten an das MK&G bewegen ließen.²⁰ Zwei Jahre später erfüllte sich diese Hoffnung. Am 23. Februar 1904 schilderte Brinckmann in einem Brief an den Kollegen Friedrich Sarre, dem Leiter der neu eröffneten Abteilung für Islamische Kunst in Berlin, seine neuesten Ankäufe von Baukeramik aus Zentralasien. Bei Kalebdjian in Paris habe er weitere Fragmente aus Samarkand und einen „Fries mit großen weißen Ranken in blauem Feld“ erworben, berichtete Brinckmann nach Berlin.²¹ Bei dem beschriebenen Fries handelte es sich um das große Spiralfeld, das im Jahresbericht von 1904 abgebildet ist und dort als eine Schenkung von Alfred Beit aus London angegeben wird.²² Zudem erwähnte Brinckmann zwei Monate später in seinem Pariser Reisebericht diese Schenkung Beits, die auf seinen Wunsch stattgefunden habe, und gab Auskunft darüber, dass er das große Arabeskenfeld zum Preis von 3.500 Francs kaufte.²³ Darüber hinaus erwarb Brinckmann weitere Bruchstücke aus Buchara, die er zu großen Teilen 1904 und 1905 während seiner Paris-Aufenthalte bei den Kalebdjians in zwei umfangreichen Chargen für das MK&G ersteigerte.²⁴

Die zentrale Frage, auf welchem Weg die in Kisten transportierten Fliesen aus dem Mausoleum des Buyan Kuli Khan um 1900 Europa erreichten, bleibt offen und bedarf weiterer Grundlagenforschung. Die beschränkten Quellen über die Erwerbsumstände der Fliesen aus Buchara offenbaren einen grundsätzlichen Widerspruch zwischen dem von Yahtadjian gegenüber dem V&A erklärten opportunistischen Rettungsnarrativ – die wertvollsten Fliesen für die europäischen Sammlungen zu sichern – und den zeitgenössischen Überlieferungen von Masum Ali Schah, der von Diebstahl berichtete. Wie Brinckmanns einleitend zitierter Pariser Reisebericht von 1904

15 | Schröter 2013, 217.

16 | Die Frères Kalebdjian werden im Lagerbuch 1905-06 1i (Eintrag 2378) mit dem Datum 1.4.1905 als Verkäufer weiterer Fliesen aus Buchara erwähnt. Neben ihnen war der auf Ostasien spezialisierte Kunsthändler Siegfried Bing in Paris ein prominenter Verkäufer von Baudekor aus Buchara und Samarkand. In einem Reisebericht beschreibt Brinckmann, dass er ein gut erhaltenes Fragment mit einer arabischen Inschrift in Paris kaufte, das sich genau in eine Lücke einer von Bing früher erworbenen Sammlung von Fliesen aus dem Mausoleum in Buchara einfügen ließ. Pariser Reisebericht, 28.5.1905, Archiv MK&G, DirBr 59. Gemäß den Anschaffungsunterlagen des V&A vermittelte Siegfried Bing auch weitere Stücke nach Hamburg. Haase 1999, 206.

17 | Londoner Reisebericht, 1901, Archiv MK&G, DirBr 59.

18 | Ebd. Brinckmann lobt die einzigartige Qualität der Persischen Abteilung. Überdies beschreibt er in einem Brief an Friedrich Sarre vom 16. Dezember 1904 das ausführliche Studium der Fliesen aus der Myers Collection im Kensington Museum. Brief, 16.12.1904, Archiv MK&G, InlMus 8, BarFri.

19 | Siehe den Beitrag von Wanda Lehmann zu Hamburger Netzwerken.

20 | Londoner Reisebericht, 1902, Archiv MK&G, DirBr 59.

21 | Brief von Brinckmann an Friedrich Sarre, 23.2.1904, Archiv MK&G, InlMus 8, BarFri.

22 | Jahresbericht der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten: Jahrbuch 1904. Siehe den Beitrag von Sarah Kreiseler.

23 | Pariser Reisebericht, 7.4.1904, Archiv MK&G, DirBr 59. Die „Schenkungs“ Beits wird mit Verweis auf seinen Pariser Reisebericht auch im Lagerbuch von 1904 erwähnt, allerdings zu einem geringeren Kaufpreis von nur 2500 Francs.

24 | Die Zeiträume, in denen Brinckmann den Großteil der Fliesen aus dem Mausoleum erwarb, lassen sich durch seine Reiseberichte und die Einträge in den Inventar- und Lagerbüchern des MK&G auf die beiden Paris-Aufenthalte im Februar 1904 und Frühling 1905 eingrenzen. Sein Pariser Reisebericht vom 28. Mai 1905 zeigt, dass er zunächst enttäuscht war von den zentralasiatischen Fayencemozaiken, die viel von ihrer ursprünglichen Qualität eingebüßt hätten. Dennoch hatte der Besuch bei den „armenischen Händlern“ Erfolg und Brinckmann erwarb eine weitere Charge von Bruchstücken „geschnittener Fayencen aus Samarkand oder Buchara“ (Archiv MK&G, DirBr). Dass Brinckmann nach 1905 noch weitere Fliesen in Paris erwarb, kann jedoch nicht ausgeschlossen werden.

25 | Archiv MK&G, InIMus 8, BarFr.

26 | Brief an Friedrich Sarre vom 23. Februar 1904, Archiv MK&G, InIMus 8, BarFri.

belegt, war er sich der problematischen Herkunft der Fliesen aus Buchara bereits bewusst. Denn in der ambivalenten Aussage Brickmanns über den unerklärlichen Abtransport schwingt eine subtile Empörung über die Entführung der Kisten aus Zentralasien mit. Trotz seiner moralischen Bedenken handelte es sich für Brinckmann offensichtlich um einen Akt der Selbstverständlichkeit, Kunstobjekte deren Provenienzen größtenteils unbekannt waren, zugunsten der eigenen ambitionierten Museumspolitik zu erwerben.

Die frühe wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Stücken lässt sich aus der Korrespondenz zwischen Brinckmann und Friedrich Sarre nachvollziehen.²⁵ Sie dokumentiert, dass beide Museumsdirektoren eine entscheidende Rolle bei der Identifizierung der Fliesenfragmente aus dem Mausoleum des Buyan Kuli Khan spielten. Nach dem erfolgreichen Ankauf der ersten Stücke in Paris wusste Brinckmann nicht, woher und von welchem Bauwerk die Fliesen ursprünglich kamen. In einem Brief an Sarre vom 23. Februar 1904 bezeichnete er die Fliesen irrtümlicherweise als „Samarkan-der Fragmente“.²⁶ Nachdem Brinckmann die Bruchstücke



Abb. 3: Das Mausoleum des Buyan Kuli Khan um 1890, Fotografie aus einer russischen Zeitung, Fotokarton, Archiv MK&G.

reinigte und genauer untersuchte, verfasste er am 16. Dezember 1904 einen weiteren Brief an Sarre, in dem er den Versuch unternahm, die vermeintlich unbekannte Herkunft der Fliesen aufzuklären. Weder das V&A noch das MK&G konnten – der Argumentation Brinckmanns zufolge – die Bruchstücke, die aus demselben Gebäude zu stammen schienen, einem konkreten Bauwerk zuordnen. Der komplexe Herstellungsprozess der geschnittenen Relieffliesen war laut Brinckmann weder in der persischen, ägyptischen noch vorderasiatischen Baukunst zu finden, sondern ausschließlich in der zentralasiatischen. Aufgrund der charakteristischen Technik des Gabelblatt-Spiralfeldes schlug er im Jahresbericht von 1903 zwei Grabbauten für die mögliche Herkunft des Stückes vor: die Nekropole von Schah-i Zinda in Samarkand oder das Mausoleum des Buyan Kuli Khan in Buchara. Im Brief vom 16. Dezember 1904 an Sarre begründete Brinckmann seine Annahmen: Er habe wenige Jahre zuvor identische Fliesen in der Myers Collection im V&A in London gesehen, die dort auf die Regierungszeit des Buyan Kuli Khan datiert waren, weshalb er schlussfolgerte, dass auch seine „Samarkander Fragmente“ aus Buchara stammen müssen.²⁷ Eine Fotografie im Antwortschreiben Sarres bestätigte Brinckmanns Vermutung. Anhand der Fotografie des Mausoleums aus einer russischen Zeitung (Abb. 3), welche die originale Anordnung des Fassadendekors vor der Beschädigung durch das Erdbeben zeigt, gelang Sarre schließlich die Identifizierung des Gabelblatt-Feldes, das sich in den oberen Abschlüssen der Bordüre des Eingangsportals befand.²⁸ Das beschriftete Foto der Kielbogenfassade des Mausoleums ist bis heute die einzig bekannte Abbildung, welche die historische Bausubstanz vor 1894 dokumentiert. Trotz

27 | Wie aus dem Brief vom 16. Dezember 1904 hervorgeht, lässt Brinckmann im Jahresbericht von 1903 jedoch die weiteren Fliesen aus dem Gesamtkauf bei Kalebdjian vom Februar 1904 in Paris unerwähnt, da sie noch auf einem Interims-Konto verbucht waren, Archiv MK&G, InlMus 8, BarFri.

28 | Die Bildunterschrift der Fotografie lautet wörtlich: 9552. Hinter-Kaspisches Gebiet. Buchara. Tor. Eingang in das Mausoleum Sw. mit kufischen Inschriften ... (Text abgeschnitten).



Abb. 4: Fliese mit der arabischen Inschrift „Buyān Kulī Khān“; Unterglasdekor, reliefiert, 51 × 53,3 cm, ca. 1359, V&A London, Inv.-Nr.: 2043-1899.



Abb. 5: Fliesenfeld aus dem Mausoleum des Buyan Kuli Khan (?), Unterglasdekor, reliefiert, 122 × 152 cm, 1357–1358, Inv.-Nr.: I 1026, Museum für islamische Kunst Berlin.

29| Zu Justus Brinckmanns Vorträgen über islamische Kunst siehe Archiv MK&G, BZV1957.102. Siehe auch den Beitrag von Natalie Kraneiß.

30| Bericht im Jahrbuch der Hamburgischen wissenschaftlichen Anstalten (Jahrbuch 1906). Die Zuschreibung der Fliesen findet im Jahresbericht der Verwaltungsbehörden der Freien und Hansestadt Hamburg von 1906 (Kap. XIII, 26) ebenfalls Erwähnung. Die Korrespondenz mit dem V&A gibt vermutlich näher Auskunft darüber, ob Brinckmann unmittelbar nach dem Briefwechsel mit Sarre dem Londoner Kurator King von der Entdeckung des Fotos berichtete.

31| Im Brief vom 29. Dezember 1904 heißt es wortwörtlich, dass bereits „Major Myers Buchara als Quelle der Fliesen überlieferte“. Brief, 29.12.1904, Archiv MK&G, InIMus 8, BarFri.

32| Laut der Karteikarte des Museums für Islamische Kunst wurden die Fragmente der Nischenumrahmung (Inv.-Nr.: I.1026), wie einige Stücke Brinckmanns, im Jahre 1905 in Paris erworben.

33| Sarre 1910, 146 ff.

34| Bericht im Jahrbuch der Hamburgischen wissenschaftlichen Anstalten (Jahrbuch 1911).

ihrer überaus wichtigen Funktion als Bildquelle für die Rekonstruktion der ursprünglichen Anordnung der Fliesen ist die Fotografie damals nicht als Beleg publiziert worden.

In einem am 27. Februar 1905 gehaltenen Vortrag präsentierte Brinckmann unter dem Titel *Zentralasiatische Baukeramik* das gemeinschaftliche Forschungsergebnis und gab öffentlich vor Publikum das Mausoleum in Buchara als gesicherte Herkunft der Fliesen an.²⁹ Im Hamburger Jahresbericht von 1906 verkündete er offiziell, dass Friedrich Sarre mithilfe einer Fotografie das Gabelblatt-Feld aus der Bordüre dem Mausoleum des Buyan Kuli Khan in Buchara zuordnen konnte.³⁰ Brinckmann machte wiederholt darauf aufmerksam, dass schon seit Jahren „ähnliche Platten“ im V&A ausgestellt wurden, ohne dass dort ihre Herkunft bekannt war. Ob seine Kollegen in London tatsächlich nicht wussten, von welchem Bauwerk die Fliesen herrührten, ist fragwürdig, da auf einem Fragment aus dem Ankauf von 1899 (Inv.-Nr.: 2043-1899) der Schriftzug „Buyān Qulī Khān“ (Abb. 4) in arabischer Schrift festgehalten ist. Zwar gaben bereits Yahtadjian und Myers Buchara bzw. das Mausoleum in Buchara als Herkunft der Fliesen an, die originale Disposition des Fassadendekors vor dem Erdbeben konnte aber erst durch das von Sarre aufgefundene russische Foto nachvollzogen und rekonstruiert werden.³¹ Im Zuge der gemeinsamen Arbeit erwarb Sarre vermutlich bei den Frères Kalebdjian im Jahre 1905 in Paris ebenfalls einige Fragmente, die zu einer eckigen Nischenumrahmung zusammengesetzt waren (Abb. 5) für das Museum für Islamische Kunst in Berlin.³² Angeblich sollten sie auch aus diesem Mausoleum stammen, doch sie weichen trotz gleicher Reliefkeramik-Technik in ihrer Farbigkeit ab und können keiner Stelle zugewiesen werden. Im Jahr 1910 zogen die Fliesen als Meisterwerke zentralasiatischer Reliefkeramik in den Kanon der sich ausbildenden Wissenschaftsdisziplin der islamischen Kunstgeschichte ein: Sarre nahm sie in sein grundlegendes Standardwerk *Denkmäler Persischer Baukunst* auf.³³ Im selben Jahr entschied sich Brinckmann, auf Sarres Wunsch,³⁴ Teile des Hamburger Fliesenbestandes, wie das von Beit gestiftete Gabelblatt-Spiralfeld, als Leihgabe in der richtungsweisenden Ausstellung *Meisterwerke muhammedanischer Kunst* in München auszustellen.

ALGAR 1997

Hamid Algar, Sayf al Din Bakharzi, in: Encyclopaedia of Islam, Bd. 9 (Leiden 1997) 110–111

BRIEFE

Briefe, Archiv MK&G, InlMus 8, BarFri

COHN-WIENER 1930

Ernst Cohn-Wiener, Turan. Islamische Baukunst in Mittelasien (Berlin 1930)

CRILL – STANLEY 2006

Rosemary Crill – Tim Stanley (Hrsg.), The Making of the Jameel Gallery of Islamic Art at the Victoria and Albert Museum (London 2006)

GROPP 1991 – 92

Gerd Gropp, Das Grabmal des Königs Buyan Kuli Chan, in: Eothen 2–3, 1991–92, 31–37

HAASE 1978

Claus Peter Haase, The Türbe of the Buyan Quli Khan at Bukhara, in: G. Fehér (Hrsg.), 5th International Congress of Turkish Art, Budapest 1978, 409–416

HAASE 1999

Claus-Peter Haase, Buyan Quli Chan – Baudekor, in: Damaszener Mitteilungen 11, 1999, 205–225

JAHRBUCH 1903

Justus Brinckmann, Museum für Kunst und Gewerbe. Bericht des Direktors Professor Dr. Justus Brinckmann, in: Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten, Jg. 21 (Hamburg 1903)

JAHRBUCH 1906

Justus Brinckmann, Museum für Kunst und Gewerbe. Bericht des Direktors Professor Dr. Justus Brinckmann, in: Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten, Jg. 24 (Hamburg 1906)

JAHRBUCH 1911

Justus Brinckmann, Museum für Kunst und Gewerbe. Bericht des Direktors Professor Dr. Justus Brinckmann, in: Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten, Jg. 29 (Hamburg 1911)

JORAN – WOOD 2006

Fi Joran – Barry Wood, Tiles from the Tomb of Buyanquli Khan, in: Conservation Journal 53, 2006 <www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-53/tiles-from-the-tomb-of-buyanquli-khan/> (8.3.2021)

REISEBERICHTE

Reiseberichte Justus Brinckmann, Archiv MK&G, DirBr 59

SARRE 1910

Friedrich Sarre, Denkmäler persischer Baukunst: geschichtliche Untersuchung und Aufnahme muhammedanischer Backsteinbauten in Vorderasien und Persien (Berlin 1910)

SCHRÖTER 2013

Barbara Schröter, Stoff für Tausend und ein Jahr. Die Textilsammlung des Generalbauinspektors für die Reichshauptstadt (GBI) Albert Speer (Berlin 2013)

TORMA 2011

Franziska Torma, Turkestan-Expeditionen. Zur Kulturgeschichte deutscher Forschungsreisen nach Mittelasien (1890–1930) (Bielefeld 2011)

VERNOIT 2000

Stephen Vernoit, Islamic Art and Architecture. An Overview of Scholarship and Collecting 1850–1950, in: ders. (Hrsg.), Discovering Islamic Art. Scholars, Collectors and Collections, 1850–1950 (New York 2000) 1–62

V&A ARCHIV

V&A Archive Research Guide. Donors, collectors and dealers associated with the Museum and the history of its collections. <<https://www.vam.ac.uk/info/va-archive>> (8.3.2021)

VORTRAGSMANUSKRIFT

Vortragsmanuskripte Justus Brinckmann, 1904–1905, Archiv MK&G, BZV 1957.102

107 Wanda Lehmann: Persische Lüsterfliesen in der Sammlung des MK&G. Imperiale Infrastrukturen und die Zerstreung architekturgebundener Objekte

1|Jahrbuch 1884, 22.

2|Die Fliesen werden sehr unterschiedlich bezeichnet. Neben Kaschaner Fliesen (nach dem Herstellungsort) ist auch die Bezeichnung *ilkhanidische Fliesen* (nach der Epoche ihrer Herstellung) oder (persische) Lüsterfliesen (nach der Herstellungstechnik) gebräuchlich. Als eine der grundlegenden Arbeiten zu diesen Fliesen ist Watson 1985 zu nennen. Neben Herstellungstechnik und -geschichte beleuchtet Watson vor allem auch die verschiedenen Stile und Verwendungen der Lüstertechnik.

3|Sarre 1910, 66.

4|Carey 2017, 99. 105.

Wanda Lehmann: Persische Lüsterfliesen in der Sammlung des MK&G. Imperiale Infrastrukturen und die Zerstreung architekturgebundener Objekte, in: Isabelle Dolezalek u. a. (Hrsg.): *Sammlungsgeschichten. Islamische Kunst im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (1873–1915)*, 107–116, Heidelberg: *arthistoricum.net* 2022, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.918.c14922>

In den Jahresberichten des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe (MK&G) heißt es 1884 über die kürzlich getätigte Erwerbung persischer Lüsterfliesen:

„[...] wohl aber haben wir eine Reihe mittelalterlicher persischer Wandfliesen erwerben können, darunter einige sehr schöne Stücke mit hochaufliegender blauer Schrift auf einem mit metallisch glänzenden Arabesquen übersponnenen Grunde. Eine größere Wandbekleidung von zusammenhängender Zeichnung würde die Gruppe der orientalischen Wanddekorationen aus Fayence wesentlich vervollständigen.“¹

Der Text bewirbt nicht nur eine hochwertige Neuerwerbung, sondern signalisiert potenziellen Geldgebern, dass noch weitere Stücke der Vollständigkeit halber zu erwerben seien. Nach ihrem Herstellungsort im heutigen Iran sind die hier erwähnten Fliesen häufig auch als *Kaschaner Fliesen*² bezeichnet (Abb. 1). In aufwendiger Lüstertechnik gestaltet, erfreuten sich diese Fliesen im 19. wie frühen 20. Jahrhundert großer Beliebtheit auf dem Kunstmarkt³ und erzielten dort beachtliche Preise.⁴ Auch in Brinckmanns Sammlung durften sie nicht fehlen.

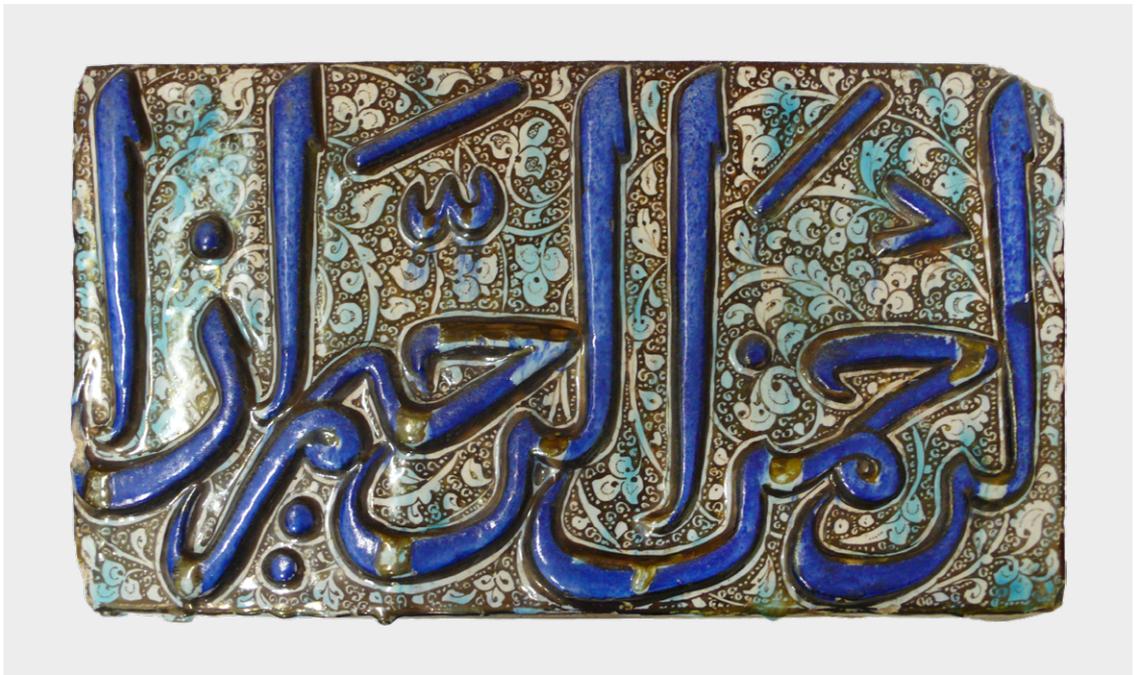


Abb. 1: Friesplatte, Kaschan, 13. Jahrhundert, MK&G, Inv.-Nr.: 1890.367.

Wie dem Inventarbuch zu entnehmen ist, erwarb das Museum zwischen 1883 und 1911 eine Reihe von Fliesen aus der Gegend um Kaschan: 1883 ein Fliesenfeld aus Stern- und Kreuzfliesen,⁵ 1890 und 1901 folgten Fliesen, die dem Mausoleum Scheich Abd al-Samad al-Isfahani in Natanz zugeordnet werden können⁶ und 1911 schließlich fünf Fliesen aus dem Schrein des Imamzadeh Yahya in Varamin.⁷

Der erste Ausstellungsführer des MK&G erschien 1894. Zu diesem Zeitpunkt besaß das Museum neben dem Fliesenfeld bereits mindestens vier weitere Lüsterfliesen. Im Führer wird die besondere Technik der Fliesen erklärt, ihre Motive beschrieben sowie die auf ihnen befindlichen Koranverse übersetzt. Es folgt ein kurzer Abriss der Entwicklung und Verbreitung der Lüstertechnik von Ägypten im 11. Jahrhundert bis nach Persien im 12. bis 14. Jahrhundert.⁸ Es verwundert nicht, dass das Museum hauptsächlich eine kunstgewerbliche Perspektive auf die Fliesen vermittelte. Intention des Museums war es, die Geschichte verschiedener weltweiter Handwerkstechniken zu veranschaulichen und nachvollziehbar auszustellen.⁹ Die Lüstertechnik war ein wichtiger Teil dieser Geschichte und die Bandbreite ihrer Anwendung sollte mit möglichst vielen Exemplaren im Museum vertreten sein. Brinckmann widmete der Technik und ihrer Geschichte in den Jahren 1904 und 1905 auch mehrere Vorträge.¹⁰

In diesem Beitrag soll es – jenseits der Technik – um die Frage gehen, wie der im eingangs zitierten Jahresbericht deutlich hervortretende „Wunsch nach mehr“ befriedigt wurde: Erworben zwischen 1883 und 1911, fallen die „Hamburger“ Lüsterfliesen in eine Zeit, in der die größten Museen wie das Victoria and Albert Museum längst eine beachtliche Fliesensammlung angelegt hatten.¹¹ Woher stammten die Fliesen, die in Hamburg und weiteren europäischen Museen ihre Wirkung als Einzelstücke entfalteten, in ihrem Ursprungskontext jedoch als Gesamtensemble in der Architektur verankert gewesen waren? An berühmten Herkunftsstätten der Lüsterfliesen, dem Imamzadeh Yahya-Schrein in Varamin¹² und dem Mausoleum Abd al-Samad in Natanz¹³ waren zur Zeit der Hamburger Erwerbungen kaum noch Fliesen verblieben. Unter welchen Umständen wurden sie demontiert, dekontextualisiert und schließlich über den Kunstmarkt nach Hamburg in das Museum verbracht?

Anhand von Vergleichen mit der Sammlungsgeschichte der Lüsterfliesen in weiteren Museumssammlungen soll im Folgenden gezeigt werden, dass das Hamburger Museum hierbei auf Netzwerke zurückgriff, welche als exemplarisch für den Sammlungs- und Aufbaufeld vieler Museen gelten können. Als Grundlagen für die Recherchen zur Hamburger Sammlung dienten neben den Inventarkarten des MK&G Hamburg sowie den bereits erwähnten Jahrbüchern und Ausstellungsführern des Museums Reiseberichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Die Erwerbungs- und Umstände der Lüsterfliesen aus der Sammlung des Londoner Victoria and Albert Museums

5 MK&G, Inv.-Nr.: 1883.118–120, 151, 154. Diese Fliesen sind keinem konkreten Ort zuzuordnen, datiert werden sie zwischen die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts und das frühe 14. Jahrhundert. Angekauft wurden sie laut Datenbank des MK&G bei Emanuel du Vignau, Isfahan für 35, 31, 31, 28 und 24 Mark. Zurzeit befinden sie sich in der Ausstellung des MK&G. Sie wurden zeitgleich mit rund 25 weiteren Stücken der Baukeramik, erworben bei du Vignau, inventarisiert.

6 MK&G, Inv.-Nr.: 1890.36a, b, 268a, b. Erwähnt werden die Fliesen 1890 in dem Jahresbericht des Museums: „Von den neuerworbenen Fayencen sind einige Bruchstücke von Wandbekleidungen mittelalterlicher Bauten Persiens hervorzuheben. Zwei Friesplatten zeigen einen kupfrig lüstrierenden, stellenweis hellblau überhauchten, mit weiss ausgesparten Blätterranken überspannten Grund erhaltenen blauen Schriftzeichen, welche nach Herrn Dr. Klamroth's Lesung die Worte [...] wiedergeben. [...] Wahrscheinlich schmückten sie ein Grabmal.“ Jahrbuch 1891, 34. Und MK&G, Inv.-Nr.: 1901.374. Hierbei handelt es sich laut Datenbank um eine Friesplatte, datiert wird sie auf den Zeitraum von 1200 bis 1400. Angekauft wurde die Platte bei J. & S. Goldschmidt in Frankfurt am Main für 200 Mark. Zurzeit befindet sie sich in der Dauerausstellung des MK&G.

7 MK&G, Inv.-Nr.: 1911.128–132. Die fünf Fliesen werden auf ca. 1262 datiert. Angekauft wurden sie bei G. R. Harding in London für zusammen 1331 Mark. Zurzeit befinden sie sich in der Dauerausstellung des MK&G. Das Inventarbuch verweist bzgl. ähnlicher Objekte auf die Publikation von Wallis 1894.

8 Brinckmann – Weimar 1894, 501–504. Für eine zeitgenössische kunsthistorische sowie technische Beschreibung der Fliesen siehe auch: von Falke 1889, 113–119.

9 Deutlich wird dies besonders in dem bereits zitierten Sammlungsführer. Hier finden sich die Fliesen unter dem großen, 315 Seiten umfassenden Kapitel der Keramik, wo sie gemeinsam mit griechischen Vasen, deutschen Bauerntöpfereien, den verschiedensten Porzellanen sowie japanischen Töpferarbeiten (u. a.) aufgeführt werden. Brinckmann – Weimar 1894, 235–550.

10 Zu den Vorträgen Brinckmanns siehe auch den Beitrag von Natalie Kraneiß.

11 Bereits 1875 und 1876 erwarb Sir Robert Murdoch Smith für das Victoria and Albert Museum Lüsterfliesen aus Natanz, aber auch aus Varamin und anderen Orten. Masuya 2000, 41 (Natanz). 46 (Varamin).

12 Der Imamzadeh Yahya Schrein in Varamin ist die Grabanlage des Yahya bin Musa Kazim. Datiert wird sie auf 1261 bis 1307. Siehe hierzu: Wilber 1969, 109–111. Ein Großteil der ur-

sprünglich dieses Grab schmückenden Fliesen befindet sich heute im British Museum in London, Teile der Grabplatte in der Eremitage in St. Petersburg.

13 | Zu Ehren des 1299 verstorbenen Scheichs und Sufi-Gelehrten Abd as-Sammad ließ der Wesir Zain ad-Din Mastari (ein Schüler Abd as-Sammads) 1307 das Mausoleum errichten. Siehe hierzu: Hattstein – Delius 2000, 396 – 399.

14 | Masuya 2000; Carey 2017.

15 | Ritter 2018, 157–178.

16 | Friedrich Sarre, deutscher Kunsthistoriker. Ab 1904 bis zu seinem Ruhestand 1931 leitete er die neu gegründete Islamische Abteilung des Kaiser-Friedrich-Museums (heute das Museum für Islamische Kunst Berlin). Er gilt als Begründer der Islamischen Kunstgeschichte und Archäologie als wissenschaftlicher Disziplin in Deutschland und war selbst ein wichtiger Sammler islamischer Kunst.

17 | Sarre 1910, 70.

18 | MK&G Hamburg, Museum für Islamische Kunst Berlin, Hetjens-Museum Düsseldorf, Grassi Museum Leipzig.

19 | British Museum London, Victoria and Albert Museum London.

20 | Nederlands Tegelmuseum Otterlo, Rijksmuseum Amsterdam.

21 | Museum of Mediterranean and Near Eastern Antiquities Stockholm.

22 | David Collection Kopenhagen.

23 | Louvre Paris.

24 | Museo Nacional de Artes Decorativas Madrid, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí Valencia.

25 | Calouste Gulbenkian Museum Lissabon.

26 | Eremitage St. Petersburg.

27 | Iran Bastan Museum Teheran.

28 | Freer and Sackler Galleries Washington, Harvard Art Museums Cambridge, Los Angeles County Museum of Art, Museum of Fine Arts Boston, Shangri La Museum of Islamic Art, Culture & Design Honolulu.

29 | Masuya 2000, 45. 50.

30 | Carey 2017, 86.

31 | „Les plus belles briques émaillées qui se soient faites en Perse sont celles qui décorent la mosquée de Natanz et une des nombreuses chapelles de Koum [Qum]; ni les briques qui

wurden von Tomoko Masuya und zuletzt von Moya Carey ausführlich behandelt;¹⁴ Markus Ritter erforschte die Erwerbungsstände der im Berliner Museum für Islamische Kunst befindlichen Kaschaner Lüstergebetsnische (Mihrab).¹⁵ Ihre Recherchen bieten für die Studie der Hamburger Fliesen und besonders für die Bewertung der Netzwerke wichtige Anhaltspunkte. Bevor jedoch im Folgenden näher auf die möglichen Umstände der Entfernung der Hamburger Fliesen vor Ort eingegangen wird, soll eine zusammengefasste Chronologie der Demontage persischer Fliesenfelder im Allgemeineren vorweggeschickt werden.

Im Jahr 1897 konstatiert der Kunsthistoriker Friedrich Sarre (1865–1945)¹⁶ auf seiner Reise durch Persien die großflächige Demontage von Fliesen von den Wänden religiöser Gebäude in den persischen Orten Varamin, Natanz, Kaschan und Qum und ihren Verkauf in ausländische Sammlungen. So schreibt er in seinem Bericht über die Reise:

„Wir selbst haben nirgends mehr in den persischen Moscheen Wanddekorationen und Gebetsnischen aus lüstrierten Fliesen vorgefunden; es scheint, daß die meisten derartigen Dekorationen, vielleicht mit Ausnahme besonders heiliger Stätten, abgebrochen und nach Europa verkauft worden sind.“¹⁷

Tatsächlich wurden die Lüsterfliesen, deren Abwesenheit Sarre hier bezeugt, bereits in den vorhergegangenen dreißig Jahren in alle Welt zerstreut.

Heute befinden sich Lüsterfliesen unter anderem in Sammlungen in Deutschland,¹⁸ Großbritannien,¹⁹ den Niederlanden,²⁰ Schweden,²¹ Dänemark,²² Frankreich,²³ Spanien,²⁴ Portugal,²⁵ Russland,²⁶ Iran²⁷ und den USA.²⁸ Diese Übersicht ist, aus Gründen, welche noch erläutert werden sollen, unvollständig. Recherchiert werden konnten ausschließlich jene Museen, welche ihre Sammlungen in Online-Datenbanken zur Verfügung stellen.

Masuya spricht, analog zu den zwei großen Erwerbungen von persischen Lüsterfliesen am V&A, von zwei Phasen des Abbruchs: Eine erste, frühe Phase ist zwischen 1862/63 und 1875 zu vermerken. Diese betrifft vor allem Monumente in Natanz, Varamin und Qum. Daran anschließend, ab 1890 und bis 1900 werden in der zweiten Phase nahezu sämtliche verbliebenen Fliesen in Varamin und Natanz sowie in Qum und Kaschan geplündert.²⁹ Die erste Phase des organisierten Abbrechens vor Ort beginnt zeitgleich beziehungsweise kurz nachdem die ersten Reiseberichte europäischer Reisender die Aufmerksamkeit der europäischen Sammler auf persische Kunstwerke lenken.³⁰ Der französische Diplomat Julien de Rochechouart (1831–1879) veröffentlicht beispielsweise 1867 seinen Reisebericht *Souvenirs d'un voyage en Perse*, in welchem er das Mausoleum Abd al-Samad in Natanz als eines der schönsten Beispiele persischer Baukunst beschreibt.³¹ Zum Zeitpunkt seiner Reise in den Jahren 1862/63 scheint es noch einigermaßen intakt gewesen sein, wobei er berichtet,

selbst einige Fliesen mit Koran-Inschrift aus dem Mausoleum zu besitzen.³² Mit dieser ersten dokumentierten Wegnahme von Fliesen und der damit verbundenen lobenden Beschreibung dieser Objekte wurde auf dem europäischen Kunstmarkt geradezu ein *Run* auf derartige Lüsterfliesen eröffnet.³³ Das angeführte Zitat aus Sarres Reisebericht wiederum verdeutlicht, dass zumindest in Varamin bereits 1897 beinahe sämtliche Fliesen entfernt worden waren, während eine Fotografie des Mausoleums Abd al-Samad in Natanz aus den 1960er Jahren³⁴ beispielsweise veranschaulicht, dass auch dort inzwischen alle Fliesen entfernt wurden.³⁵

Heute befinden sich persische Lüsterfliesen neben dem Hamburger Museum in verschiedenen privaten wie öffentlichen Sammlungen weltweit, und über die genaue Herkunft der konkreten Stücke ist häufig nicht viel bekannt. Nicht zuletzt da sie, ursprünglich kostbare Wanddekoration heiliger (Grab-)Stätten, zu einem großen Teil heimlich aus den Gebäuden entfernt wurden. Die einzelnen Wege nachzuzeichnen, die diese Fliesen nach ihrem Abbruch nahmen, geht über die Möglichkeiten dieses Textes hinaus. Auch sind die Angaben in den Ankaufslisten der Museumsarchive, teilweise auch beabsichtigt, hierzu oft sehr vage gehalten: Besonders nach dem von der Kadscharen-Regierung ausgesprochenen Verbot der Plünderung religiöser Gebäude aus dem Jahr 1876³⁶ wurden Provenienzen, außer bei sehr berühmten Stücken, oft verschleiert.³⁷ Die folgende Übersicht über einige private Sammler, welche im späten 19. Jahrhundert Lüsterfliesen sammelten, sowie Museumssammlungen, welche heute diese Fliesen besitzen, ist daher nur eine Annäherung und kann keinesfalls als vollständig betrachtet werden.

Bevor das South Kensington Museum (seit 1899 Victoria and Albert Museum) als vermutlich erstes Museum Lüsterfliesen erwarb, existierten bereits Privatsammlungen, welche jene Fliesen umfassten: Die Sammlung Julien de Rochechouarts wurde bereits erwähnt. Er besaß spätestens 1867, vermutlich aber bereits seit seiner Persienreise 1862/63 Fliesen aus Natanz.³⁸ Zwei weitere größere Privatsammlungen waren die von Émile Charles Bernay (geb. 1841)³⁹ und Louis Jean-Baptiste Comte de Nicholas (1814–1875),⁴⁰ die beide als Mitglieder französischer Gesandtschaften in Persien gewesen waren. Beide verkauften ihre Sammlungen in den Jahren 1874 bis 1875; Bernay in Paris und Nicholas direkt an Robert Murdoch Smith (1835–1900) und das South Kensington Museum.⁴¹ Sowohl Privatsammler als auch Händler war der ebenfalls aus Frankreich stammende Jules Richard (1816–1891).⁴² In Frankreich geboren, lebte er seit 1844 in Teheran. Als Nasir al-Din Shah 1873 Europa bereiste, begleitete Richard ihn als Übersetzer. Er verkaufte seine Sammlung persischer Lüsterfliesen auf der Pariser Weltausstellung 1889.⁴³ Eine häufig zitierte Privatsammlung von Lüsterfliesen ist darüber hinaus die „F. Ducane Godman [1834–1919]⁴⁴ in Horsham“.⁴⁵ Laut Sarre befanden sich um 1910 drei „kleine“

décorent les mosquées de Seljouk, de Tebriz, de Sultanieh et de Véramine, ni celles des Séféwiehs qui recouvrent la plupart des monuments d'Ispahan ne sont comparables.“ Rochechouart 1867, 314 f.

32 | „Ces briques sont enduites d'un émail couleur feuille morte dont les reflets sont métalliques. [...] Les briques de Natanz que je possède sont donc de cette nature.“ Rochechouart 1867, 315.

33 | Masuya 2000, 42.

34 | Ebd., 41, Fig. 3. Aufnahme von Sheila Blair.

35 | Ebd.

36 | Helfgott 1994, 130. Zitiert nach Masuya 2000, 50.

37 | Masuya 2000, 50.

38 | Rochechouart 1867, 315.

39 | Mitglied der französischen Gesandtschaft in Persien, dem heutigen Iran. Laut Rochechouart fungierte er als Kanzler der Gesandtschaft und lebte in Shiraz: „M. Bernay, commis de la chancellerie de notre légation, et M. le docteur Fakergreen, qui tous les deux ont habité longtemps Chiraz, m'ont donné sur cette ville les même renseignements“, in: Rochechouart 1867, 281. Laut eines bei Carey zitierten Briefes war er außerdem der Assistent von Nicholas: „his assistant in the French legation, M. Bernay, [had] lately sold some [tiles] at similar prices in Paris“, in: V&A Archive: Smith, MA/1/S2325, Report No. 17, 10. Juni 1875, 7; zitiert nach Carey 2017, 99.

40 | Senior Mission Dragoman bei der französischen Gesandtschaft in Teheran und laut Carey bereits seit 1840 in Persien stationiert (Carey 2017, 86). Laut Masuya erreichte er den Iran erst 1856 als Mitglied der diplomatischen Delegation unter Napoleon III. Dort fungierte er als Übersetzer und gab in dieser Funktion 1857 ein französisch-persisches Wörterbuch heraus, (Masuya 2000, 42 f.). Selbst Kunstsammler, war er eine der Hauptbezugsquellen Murdoch Smiths bzw. des V&A für persische Kunst allgemein und Lüsterfliesen im Besonderen.

41 | Carey 2017, 86. Murdoch Smith erwarb im Auftrag des Museums 37 Fliesen aus Varamin sowie weitere aus Natanz. Weitere Erwerbungen folgten laut Museumsdatenbank bis 1892.

42 | In Frankreich geboren, lebte er seit 1844 in Teheran und war Mitglied der kadscharischen Regierung. Außerdem war er als Kunsthändler tätig und als solcher die zweite wichtige Bezugsquelle von Lüsterfliesen für Murdoch Smith und das V&A.

43 | Masuya 2000, 50.

44 | Frederick Du Cane Godman, britischer Insekten- und Vogelkundler sowie wichtiger Kunstsammler. Ein großer Teil seiner Sammlung ging nach seinem Tod über seine Tochter Edith Godman an das British Museum in London. In dem 1901 publizierten Katalog seiner Sammlung tauchen mehrere Stücke von Lüsterfliesen, teilweise mit Abbildung auf: Godman 1901, 19–25, Nr. 127–164. Zu jedem Stück findet sich jeweils eine kurze Beschreibung mit Angaben zur Größe, jedoch keinerlei Angaben zur Provenienz. Die meisten der Stücke sind mit einem Verweis auf die Publikation von Henry Wallis versehen: Wallis 1894.

45 | Sarre 1910, 70.

46 | Ebd.

47 | John Richard Preece (1843–1917) kam 1868 im Auftrag der britischen Indo-Europäischen Telegrafenanstalt nach Persien. 1891 wurde er britischer Konsul in Isfahan, ein Jahr später bis zu seiner Pensionierung 1906 Generalkonsul. Ritter 2018, 159. Es handelt sich hierbei um den Mihrab aus der Moschee in Kashan, prominent abgebildet bereits 1887 bei Dieulafoy 1887, 206.

48 | Sarre 1910, 70.

49 | Die Gebetsnische aus der Sammlung Richard Preece befindet sich heute im Berliner Museum für Islamische Kunst. Der Mihrab und seine Geschichte wurden von Ritter in einem Aufsatz ausführlich dargelegt. Siehe hierzu Ritter 2018. Eine Fliese aus der Sammlung des Mediterranean and Near Eastern Antiquities Stockholm könnte laut Angaben in der Datenbank des Museums ebenfalls von diesem Mihrab stammen. Erworben wurde diese von dem schwedischen Kronprinz im Dezember 1934 bei B&K Arouani in Kairo inventarisiert am 12.7.1935. Zu weiteren Lüster-Mihrabs siehe Blair 2014, 407–436.

50 | MK&G, Inv.-Nr.: 1883.118–120, 1883.151 und 1883.154.

51 | Laut Eintrag in Museumsdatenbank.

52 | MK&G, Inv.-Nr.: 1890.36a, b, 268a, b; 1901.374 und 1911.128–132.

Lüster-Gebetsnischen in Privatsammlungen, ausgestellt auf der Ausstellung des Burlington Fine Arts Club von 1907,⁴⁶ aus dem Besitz von Mr. Preece,⁴⁷ Mr. Salting und Mr. Reed. Ein weiterer Mihrab war im Besitz des Kunstsammlers M. Arthur in Algier.⁴⁸ Der heutige Verbleib dieser Stücke ist jedoch nur teilweise bekannt.⁴⁹

Die großen privaten Sammlungen wurden, die Sammlung Godman ausgenommen, vor Ort – also in Persien – zusammengetragen. Auch die Hamburger Erwerbungen sind in diesen Kontext einzureihen: Bei den frühesten Erwerbungen von Lüsterfliesen des Hamburger MK&G handelt es sich um ein Fliesenfeld aus Stern- und Kreuzfliesen⁵⁰ (Abb. 2) welches bei du Vignau, Isfahan für insgesamt 109 Mark angekauft wurde.⁵¹ Das Fliesenfeld wurde im Jahre 1883 inventarisiert, vermutlich also kurz zuvor erworben. Auffällig ist, dass viele der Sammler vor Ort in diplomatischer, wirtschaftlicher oder museologischer Mission – im Kontext quasi-kolonialer Vereinnahmungs- und Aneignungsbestrebungen – die Interessen ihres Landes vor Ort zu vertreten suchten. Im Gegensatz zu den anderen Hamburger Fliesen, welche aus dem Mausoleum Abd al-Samad in Natanz und dem Imamzadeh Yahya in Varamin stammen (Abb. 3),⁵² lassen sich diese Fliesen keinem konkreten Gebäude oder Ort zuweisen. Gerade diese Informationslücke ist ein weiterer Ausdruck ihrer Dekontextualisierung und somit exemplarisch für ursprünglich architekturgebundene Objekte dieser Art. Darüber hinaus sind ihre



Abb. 2: Fliesenfeld aus Stern- und Kreuzfliesen, Kaschan, 13. Jahrhundert, MK&G, Inv.-Nr.: 1883.118-120, 151, 154.

Erwerbungsstände vergleichbar zu Objekten islamischer Kunst in zahlreichen europäischen Museen und sollen daher als Beispiel imperialer Kommunikationsnetzwerke näher umrissen werden:

Emanuel du Vignau, der aus einer preußisch-hugenottischen Adelsfamilie stammte, ist Quelle vieler weiterer Objekte in der Sammlung Islamischer Kunst des MK&G,⁵³ sowie anderer deutscher (Kunstgewerbe-)Museen.⁵⁴ Er war vermutlich Telegrafien-Beamter in Isfahan, der genaue Zeitraum seiner Tätigkeit sowie genaue Lebensdaten sind allerdings unbekannt.⁵⁵ Auffallend ist die Parallelität zu den Erwerbungen des Londoner Victoria and Albert Museums. Die Schlüsselfigur für die Erwerbungen des V&A, Murdoch Smith, war von 1865 bis 1887 Direktor der britisch betriebenen Telegrafienanstalt in Teheran.⁵⁶ Als er sich 1874 in London aufhielt, wurde er bei einem Treffen mit dem Museumsdirektor Henry Cole (1808–1882) beauftragt, mit einem festen Jahresbudget Objekte vor Ort für das Museum zu kaufen und ihren Transport nach London zu organisieren.⁵⁷

Europäische Museen suchten demnach gezielt den Kontakt zu in den jeweiligen Ländern lebenden „Landsleuten“, um sich deren Kontakte vor Ort und die Kenntnisse der lokalen Gegebenheiten zum Sammlungs Aufbau zunutze zu machen.

Am Beispiel der Telegrafienbeamten wie du Vignau, Preece⁵⁸ und auch Murdoch Smith zeigt sich deutlich, dass diese Landsleute als Teil dezidiert imperialer Expansionsprojekte fungierten. Denn gerade diese Tätigkeit machte sie für die Museumsdirektoren als Sammlungsagenten oder auch

53 Im Jahre 1883 sind es laut Museumsdatenbank rund 50 Objekte: hauptsächlich Fliesen, aber auch einige Ziegelsteine und Friese. Elf Jahre später wurde noch ein Spucknapf mit der Provenienzangabe du Vignau, Isfahan inventarisiert, MK&G, Inv.-Nr.: 1894.4.

54 Das Museum für angewandte Kunst in Frankfurt am Main besitzt ca. 20 Objekte, welche zwischen 1885 und 1891 bei Emanuel du Vignau, Isfahan erworben wurden. Ich danke Katarina Weiler, Provenienzforscherin am Museum für Angewandte Kunst für diese Information.

Des Weiteren besitzen auch die Kunstgewerbemuseen in Berlin (Kühn 2010, 170) und Köln (Klesse 1966, 60–67, 69 f. 73 f. sowie Kat. Nr. 41. 42. 45–49. 51–57. 60. 61. 64. 70. 71–73) von „du Vigneau [sic]“ angekaufte Objekte. Außerdem tritt Vignau als Aussteller einiger „Gefäße aus Messing“ auf der Internationalen Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legierungen des Bayrischen Gewerbemuseums Nürnberg von 1885 auf. Internationale Ausstellung 1885, 95.

55 Über Emanuel du Vignau konnte im Rahmen dieser Recherche kaum etwas ermittelt werden. Aus den Erwerbungsakten wissen wir, dass er in Isfahan gelebt haben muss. Teile der Familie Vignau lebten jedoch in Magdeburg. In einer Jubiläumsschrift zur französischen Kolonie in Magdeburg findet sich der Hinweis auf einen Immo du Vignau, Sohn von Albert du Vignau (1795–1885) und Telegrafienbeamter in Isfahan (Tollin 1886, 96 f.). Aufgrund der Namensähnlichkeit und der identischen Wohnortsangabe Isfahan wäre es möglich, dass es sich hierbei um dieselbe Person handelt. Eine weitere Möglichkeit wäre, dass es sich hierbei um Emmanuel Heinrich du Vignau, Geburtsdatum unbekannt, Todesdatum 26. Juli 1899 handelt. Er liegt auf dem Protestantischen Friedhof in Teheran begraben. Siehe Teheran Protestant Cemetery, <<http://tpc.kirche.ir/index.php/gravestone-gallery/browse-all/3-emmanuel-heinrich-du-vignau>> (8.3.2021). Ich danke Jens Kröger für diesen Hinweis. Über diesen Emmanuel du Vignau ist bis auf das Sterbedatum und die Konfession nichts weiter bekannt, möglich wäre dennoch, dass es sich bei Emanuel du Vignau um ihn handelt.

56 Carey 2017, 70.

57 Ebd.

58 Auch der bereits erwähnte John Richard Preece widmete sich, neben seiner Tätigkeit für die britische Telegrafienanstalt, dem Sammeln und Verkaufen der Lüsterfliesen. Carey 2017, 154.

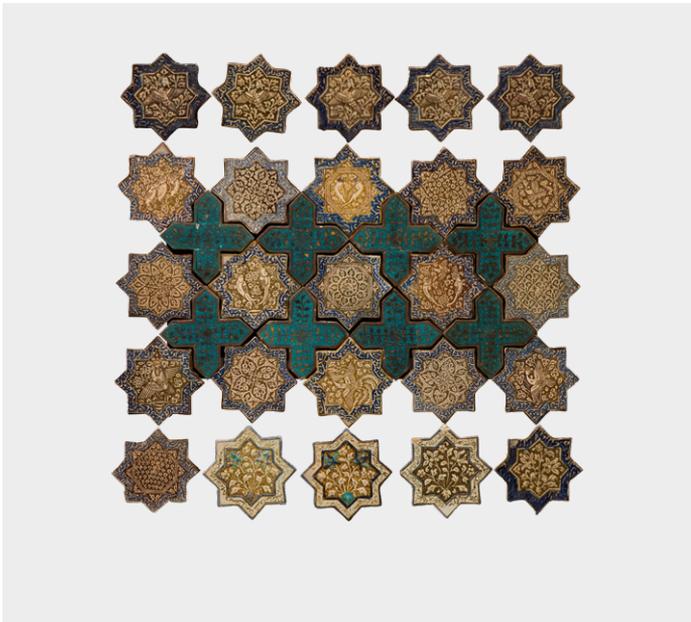


Abb. 3: Stern- und Kreuzfliesen aus dem Imzahed Yahya Schrein, Varamin, 13. Jahrhundert, MK&G, Inv.-Nr.: 1911.128-132.

59 | Carey 2017, 90, 102.

60 | Masuya 2000, 43 und Carey 2017, 70 f. Richard und Nicholas wiederum arbeiteten höchstwahrscheinlich mit Mittelsmännern zusammen. Diese entfernten wahrscheinlich entweder die Fliesen selbst, um sie zum Verkauf anzubieten, oder wurden von Richard und Nicholas gezielt beauftragt.

61 | Persien wurde nie de facto kolonialisiert, dennoch sind in der Vereinnahmung Persiens durch europäische Nationen quasi-koloniale Momente auszumachen.

62 | Troelenberg 2014, 49.

63 | Wobring 2005, 236.

64 | Wobring 2005, 248.

65 | Für eine umfassende Darstellung des Ausbaus der verschiedenen Telegrafienlinien von Europa nach Indien siehe Wobring 2005.

66 | Schal 2015, 15–18, 34–45. Ernst Höltzer (1835–1911) war für Siemens als Ingenieur am Telegrafienbau in Persien beteiligt und lebte viele Jahre in Teheran und Isfahan. Beigesetzt ist er auf dem armenischen Friedhof in Isfahan. Er berichtete über seine Arbeit in einer Vielzahl von Briefen und fertigte mehrere tausend Fotografien an. Möglicherweise könnte in weiteren Recherchen über Höltzer auch Näheres über du Vignau ermittelt werden, da sie etwa zeitgleich in Persien waren und sich somit eventuell gekannt haben könnten. Die Briefe befinden sich im Familienbesitz.

67 | Eine kartografische Darstellung der wichtigsten britisch-indischen Telekommunikationsrouten bis zum Ersten Weltkrieg ist bei Wobring abgebildet: Wobring 2005, 239.

nur als einfache Bezugsquelle so attraktiv: Ihre intensiven Kenntnisse der lokalen Infrastruktur, erworben durch die Aufsicht des Baus der Telegrafienlinie, vereinfachte es ihnen nun, Objekte nach Europa – also quasi den umgekehrten Weg – zu befördern.

Im Falle Murdoch Smith waren zusätzlich seine engen Kontakte, insbesondere zu dem persischen Außenminister Mirza Husayn Khan Sipeh Salar (gest. 1881) von entscheidendem Vorteil für das South Kensington Museum: Dieser stellte ihm mehrmals Sonderpässe aus, dank derer er große Mengen an Kisten völlig ungehindert und ohne jegliche Ausfuhrsteuern an sämtlichen lokalen Behörden vorbei nach London verschiffen konnte.⁵⁹ Seine Erwerbungen tätigte er vor allem bei den schon erwähnten, in Persien ansässigen Franzosen Jean-Baptiste Nicholas und Jules Richard.⁶⁰

„Kolonialisierung“⁶¹ findet stets auf allen Ebenen statt oder, anders ausgedrückt, „parallel zu dieser infrastrukturellen Erschließung der Landschaft vollzog sich auch eine immer stärker verwissenschaftlichte Bestandsaufnahme“.⁶²

Emanuel du Vignau, der als Telegrafienbeamter eine Vermittlerfunktion für den Erwerb persischer Kulturgüter einnahm, war also kein Einzelfall. Er kann als ein zwar noch wenig bekannter, für das MK&G Hamburg jedoch umso bedeutenderer Vertreter imperialer Institutionsnetzwerke in ihrer Verflechtung mit den Museen betrachtet werden.

Institutionsnetzwerke wie das der Telekommunikation (neben Eisenbahn und Schifffahrt) waren wichtig für den expandierenden Welthandel und ermöglichten durch verbesserte weltweite Vernetzung letztendlich erst die kolonialen und imperialen Expansionen:⁶³ All die Umstrukturierungen von Politik, Militär und Verwaltung vor Ort benötigten eine enge Kommunikationsverbindung in das „Mutterland“ als imperialistisches Machtzentrum. So wurden ab den frühen 1850er Jahren von der britischen Regierung Möglichkeiten einer besseren Kommunikationsverbindung in die britischen Kolonien, namentlich Indien diskutiert. Ab 1857 verschärfte sich mit dem sogenannten Sepoy-Aufstand die Dringlichkeit einer zuverlässigen und vor allem schnellen Kommunikationsverbindung zur „Krisenbewältigung“, also der Niederschlagung solch antikolonialer Aufstände.⁶⁴ Neben vielen weiteren, unterschiedlich erfolgreichen und teilweise konkurrierenden Projekten⁶⁵ wurde 1868 die Indo-European Telegraph Company gegründet. Beteiligt war auch das deutsche Unternehmen Siemens & Halske.⁶⁶ Die Route des Telegrafienkabels verlief von London über Berlin, Warschau, Odessa, Tiflis, Teheran nach Buschehr⁶⁷ und wurde im Frühjahr 1870 in Betrieb genommen.

Neben den Netzwerken des Infrastrukturausbaus spielten auch Reisende eine wichtige Rolle für die Demontage und Zerstreung der Objekte. In Bezug auf die Verbreitung des Wissens um die Objekte in Europa und der damit einhergehenden rasant steigenden Nachfrage nach selbigen, wurde

bereits der Reisebericht des französischen Diplomaten Julien de Rochechouart erwähnt. Er besaß selbst Fliesen aus Natanz, welche er in seiner Publikation in den höchsten Tönen lobte.⁶⁸ Auch Friedrich Sarre besichtigte auf seiner Persienreise nicht nur die sehenswerte Kunst und Architektur, sondern er erwarb gleichzeitig auch Fliesen direkt vor Ort.

Eine weitere Reisende, deren Reisebericht gerade im Kontext der Lüsterfliesen Bekanntheit erlangte, ist Jane Dieulafoy (1851–1916). Soweit bekannt, kaufte sie selbst keine Fliesen vor Ort,⁶⁹ fertigte aber eine große Zahl an Fotografien an. Diese wurden als reproduzierte Holzschnitte in ihrer Publikation sowie den Publikationen ihres Mannes⁷⁰ veröffentlicht. Gerade aufgrund seiner Abbildungen wird dieser Reisebericht häufig zitiert.

Besonders hervorstechend in diesen Reiseberichten sind die Formulierungen, mit welchen das Entfernen der Fliesen kommentiert wird. Besonders bei Sarre und Dieulafoy werden die entstandenen Lücken durchweg beklagt und geradezu verurteilt. Sarre spricht im Zusammenhang mit dem Imamzadeh Yahya sogar von einer „Schändung des Heiligen Ortes“,⁷¹ während Dieulafoy berichtet, dass der „Raub“ von Fliesen des „heiligen Ortes“ Imamzadeh Yahya in Varamin und ihr Weiterverkauf in Teheran für Christen das Verbot zur Folge hatte, diese heiligen Stätten überhaupt zu betreten.⁷² Die Einhaltung dieses Verbots wurde, wie Sarre und Dieulafoy beide berichten, strengstens überwacht. Dank einer Sondergenehmigung des Schahs durfte Dieulafoy gemeinsam mit ihrem Mann das Imamzadeh Yahya dennoch betreten,⁷³ wo sie die berühmt gewordene Fotografie der Gebetsnische anfertigte. Hieraus geht eindeutig hervor, dass auch die lokale Bevölkerung den Abriss bemerkte und Gegenmaßnahmen unternahm: Auf Druck der religiösen Autoritäten hin wurde zwar bereits 1876 das Verbot der Entfernung von Objekten aus religiösen Gebäuden erlassen (wie von Dieulafoy erwähnt), jedoch konnte es kaum durchgesetzt werden.⁷⁴ Einerseits berichten Reisende wie Dieulafoy und Sarre also davon, dass wichtige Gebäude bewacht wurden, andererseits bedurfte es, wie ja ebenfalls berichtet, nur guter Beziehungen, um Sondergenehmigungen zu erhalten. Darüber hinaus wäre es möglich, dass vor allem Ausländern der Zutritt verwehrt wurde, mithilfe einheimischer Mittelsmänner aber weiterhin Stücke entfernt und verkauft werden konnten.

Auch fanden sich offensichtlich genügend Mittel und Wege, Ausfuhrverbote im Geheimen, oder – wie im Falle Murdoch Smith – auch ganz offiziell zu umgehen.

Wie das Beispiel der Hamburger Lüsterfliesen neben vielen weiteren Erwerbungs geschichten von Objekten islamischer Kunst in europäischen Sammlungen zeigt, lässt sich eine enge Verflechtung zwischen den Erwerbungsnetzwerken von Objekten und den Netzwerken der jeweiligen imperialen Infrastrukturen vor Ort ausmachen.⁷⁵

68 Rochechouart 1867, 314 f.

69 Zumindest findet sich in den zeitgenössischen Quellen sowie der Sekundärliteratur keinerlei Verweis auf eine Sammlung Dieulafoys. Auch in ihrem über 700 Seiten umfassenden Reisebericht findet sich an prominenter Stelle keinerlei Verweis auf Lüsterfliesen in ihrem Besitz, wohingegen Sarre und Rochechouart augenscheinlich daran gelegen war, den Leser wissen zu lassen, dass sie selbst Lüsterfliesen besitzen.

70 Marcel Auguste Dieulafoy (1844–1920), französischer Archäologe.

71 „Man wird bei der Entfernung der Fliesen des Sockels nicht haltgemacht und auch das Hauptstück dieser prächtigen Lüster-Dekoration aus dem Gebäude entfernt haben. Und vielleicht ist diese Beraubung des Grabmals der Grund gewesen, weswegen die Mollas unseren Eintritt in die Moschee ängstlich zu verhindern suchten. Man wollte die Fremden nicht wissen lassen, daß die Schändung des heiligen Ortes nicht einmal vor dem Mihrab haltgemacht hat.“ Sarre 1910, 67.

72 „Quelques parties de ce revêtement ont été dérobées et vendues à Téhéran à des prix très élevés; à la suite de ces vols, l'entrée du petit sanctuaire a été interdite aux chrétiens, et cette défense est d'autant mieux observée que les chapelles sanctifiées par les tombeaux des imams sont, aux yeux des Persans, revêtues d'un caractère plus sacré que les mosquées elle-mêmes.“ Dieulafoy 1887, 148.

73 „Nous faisons exception à la loi commune, le chah ayant bien voulu, dans l'intérêt des études de Marcel, nous autoriser à franchir le seuil du sanctuaire. A la vue de l'ordre royal, le ketkhoda a chargé son frère de nous accompagner; sa présence n'a pas été inutile. Au moment où nous sommes arrivés, la garde de la porte était confiée à des paysans armés de bâtons, entourant un mollah coiffé du turban blanc réservé aux prêtres.“ Dieulafoy 1887, 148.

74 Masuya 2000, 50.

75 Ein weiteres solches Infrastrukturprojekt ist das der Eisenbahn. Welche Rolle diese für die Provenienzen von heutigen Museumsobjekten spielte, hat Troelenberg am Beispiel der Mschatta-Fassade untersucht. Troelenberg 2014, 49–60. Für Persien im Speziellen spielt dieses im 19. Jahrhundert jedoch noch keine große Rolle: Abgesehen von einigen kleineren Vorstößen und der 1888 als Pferdebahn eröffneten Schmalspurbahn zwischen Teheran und Abd-al-Azim wurde hier erst nach dem 1. Weltkrieg durch das russische Militär eine Eisenbahn-Fernstrecke errichtet.

Unabhängig von der Frage nach der Bewertung dieser Verflechtungen aus heutiger Perspektive kann aufgrund der Quellen eindeutig festgestellt werden, dass die Wegnahme der Lüsterfliesen aus Monumenten wie dem Imamzadeh Yahya in Varamin, dem Mausoleum Abd al-Samad in Natanz sowie weiteren Grabstätten und Moscheen im heutigen Iran gegen lokale Verbote verstieß und auch gegen den Willen der lokalen religiösen Autoritäten erfolgte.

BLAIR 2014

Sheila S. Blair, *Art as Text. The Luster Mihrab in the Doris Duke Foundation for Islamic Art*, in: *No Tapping around Philology. A Festschrift in Celebration and Honor of Wheeler McIntosh Thackston's 70th Birthday* (Wiesbaden 2014) 407–436

BRINCKMANN – WEIMAR 1894

Justus Brinckmann – Wilhelm Weimar, *Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Ein Führer durch die Sammlungen* (Hamburg 1894)

CAREY 2017

Moya Carey, *Persian Art. Collecting the Arts of Iran for the V&A* (London 2017)

DIEULAFOY 1887

Jane Dieulafoy, *La Perse, la Chaldée et la Susiane* (Paris 1887)

VON FALKE 1889

Otto von Falke, *Orientalische Fayencen mit Lüsterverzierungen*, in: *Kunstgewerbeblatt* 8, 1889, 113–119

GODMAN 1901

Frederick Du Cane Godman, *The Godman Collection of Oriental and Spanish Pottery and Glass* (London 1901)

HATTSTEIN – DELIUS 2000

Markus Hattstein – Peter Delius (Hrsg.), *Islamische Kunst und Architektur* (Köln 2000)

HELFGOTT 1994

Leonard Helfgott, *Ties That Bind. A Social History of the Iranian Carpet* (Washington 1994)

INTERNATIONALE AUSSTELLUNG 1885

Internationale Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legierungen in Nürnberg 1885, *Ausst. Kat. Bayerisches Gewerbemuseum* (Nürnberg 1885)

JAHRBUCH 1884

Justus Brinckmann, *Museum für Kunst und Gewerbe. Bericht des Directors Professor Dr. Justus Brinckmann*, in: *Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten*, Jg. 1 (Hamburg 1884)

JAHRBUCH 1891

Justus Brinckmann, *Museum für Kunst und Gewerbe. Bericht des Directors Professor Dr. Justus Brinckmann*, in: *Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten*, Jg. 8 (Hamburg 1891)

KLESSE 1966

Birgit Klesse (Hrsg.), *Majolika*, *Ausst.-Kat. Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln* (Köln 1966)

KÜHN 2010

Miriam Kühn (Hrsg.), *Vorsicht Glas!*, *Ausst.-Kat. Museum für Islamische Kunst Staatliche Museen zu Berlin* (München 2010)

MASUYA 2000

Masuya, Tomoko, *Persian Tiles on European Walls. Collecting Ilkhanid Tiles in Nineteenth-Century Europe*, in: *Ars Orientalis* 30, 2000, 39–55

RITTER 2018

Markus Ritter, *The Kashan Mihrab in Berlin. A Historiography of Persian Lustreware*, in: *Yuka Kadoi* (Hrsg.), *Persian Art. Image-making in Eurasia* (Edinburgh 2018) 157–178

ROCHECHOUART 1867

Julien de Rochechouart, *Souvenirs d'un Voyage en Perse* (Paris 1867)

SARRE 1910

Friedrich Sarre, *Denkmäler Persischer Baukunst*, Bd. 1 (Berlin 1910)

SCHAL 2015

Dirk Schal, Ernst Höltzer. In: *Siemens Historical Institute* (Hrsg.), *Lebenswege*, Bd. 3 (München 2015)

TOLLIN 1886

Henry Tollin, *Geschichte der französischen Kolonie von Magdeburg* (Halle 1886)

TROELENBERG 2014

Eva-Maria Troelenberg, *Mschatta in Berlin. Grundsteine Islamischer Kunst* (Dortmund 2014)

WALLIS 1894

Henry Wallis, *Persian Ceramic Art in the Collection of F. Duane Godman* (London 1894)

WATSON 1985

Oliver Watson, *Persian Lustre Ware* (London 1985)

WILBER 1969

Donald N. Wilber, *The Architecture of Islamic Iran* (New York 1969)

WOBRING 2005

Michael Wobring, *Die Globalisierung der Telekommunikation im 19. Jahrhundert. Pläne, Projekte und Kapazitätsausbauten zwischen Wirtschaft und Politik* (Frankfurt am Main 2005)

1 | Ich danke Isabelle Dolezalek, Konrad Hirschler und Claus-Peter Haase für Ihre wertvollen Kommentare zu früheren Versionen dieses Texts. Mein Dank gilt ebenso Nicola Verderame, Konrad Hirschler, Hend Refky und Farid el-Ghawaby für Ihre Hilfe beim Entziffern des Kolophons und des Stiftungsvermerks.

2 | Brief an Georg Neidlinger, 24.9.1893, Archiv MK&G, DirBr 4, Direktorat Brinckmann 2, Korrespondenz mit Mäzenen: Vente Spitzer Juli 1893–Januar 1894.

3 | MK&G, Inv.-Nr.: 1893.250.

4 | Angelehnt an den Titel der Ausstellung *Meisterwerke muhammedanischer Kunst* in München 1910, in die Brinckmann den Koran als Leihgabe übergab.

5 | Brief an Georg Neidlinger, 24.9.1893.

6 | Ebd., sowie MK&G, Inventarbuch 1893.

Constanze Fertig: *Täbris – Istanbul – Hamburg. Stationen im Leben eines Moscheekorans*, in: Isabelle Dolezalek u. a. (Hrsg.): *Sammlungsgeschichten. Islamische Kunst im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (1873–1915)*, 117–127, Heidelberg: arthistoricum.net 2022, <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.918.c14923>

„Dieser Koran gehört zu meinen glücklichsten Käufen“, schrieb Justus Brinckmann am 4. November 1893 an einen Mäzen des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe (MK&G).² Der Museumsdirektor war offensichtlich stolz auf seine neu erworbene großformatige Koranhandschrift (Abb. 1).³ Mit dem Manuskript brachte Brinckmann ein Meisterwerk⁴ islamischer Kunst in das Museum, das vermutlich 1893 erstmals ausgestellt wurde⁵ und auch heute wieder als Teil der Sammlung gezeigt wird.

Justus Brinckmann ging beim Erwerb der Handschrift noch davon aus, dass diese im Osmanischen Reich entstanden sei.⁶ Eine Fehlattri-bution, denn der Kalligraf des Manuskriptes selbst hatte den Entstehungsort vermerkt: Täbris im damaligen Safawidenreich. Der Koran gelangte von dort zunächst an den osmanischen Hof und wurde dann an eine Moschee in Istanbul gestiftet. Laut Stiftungsurkunde war diese Stiftung für die Ewigkeit gedacht, doch Ende des 19. Jahrhunderts gelangte der Koran erneut in den Handel.

Dieser Text rekonstruiert die Stationen im Leben des Moscheekorans sowie die historischen Umstände, unter denen das Buch auf den europäischen Markt kam. Er erläutert Brinckmanns Motive für den Erwerb und beschreibt die Kontexte der ersten öffentlichen Ausstellungen. Zum Teil lassen sich die Stationen des Manuskripts aus Schreiber- und



Abb. 1: Detail einer illuminierten Doppelseite, Prachtkoran, Täbris, 1564–1565, Fol. 68b–69a, MK&G, Inv.-Nr.: 1893.250.

Stiftungsvermerken ablesen, andere wurden aus Archivmaterialien und Ausstellungskatalogen des MK&G rekonstruiert.⁷

Entstehungszeit und -ort des Koranmanuskripts lassen sich so präzise bestimmen, weil der Kalligraf selbst auf der letzten Textseite⁸ seinen Namen sowie Zeit und Ort der Abschrift vermerkt hat (Abb. 2). Laut diesem Kolophon⁹ hat der Kalligraf Muhammad b. Ahmad al-Tabrizi al-Khalili das Manuskript „in der Residenzstadt Täbris [...] im Monat Shābān des Jahres 972 nach der Hijra des Propheten“ vollendet. Das entspricht dem März 1565 christlicher Zeitrechnung.

Dass Brinckmann den Koran zunächst osmanischer Produktion zuordnete, lag vermutlich an seiner Unkenntnis des Kolophon-Textes. Stattdessen identifizierte er einen weiteren Textabschnitt auf der Rückseite des Kolophons als osmanischen Sultansvermerk. Laut diesem Vermerk wurde die Handschrift Anfang des 18. Jahrhunderts in eine Moschee in Istanbul gestiftet (Abb. 3).¹⁰ Somit muss der Prachtkoran von safawidischen in osmanische Hände gelangt sein.

Über den genauen Weg des Korans von Täbris nach Istanbul geben die Vermerke keine Auskunft; die historischen Umstände sowie die Geschichte vergleichbarer Manuskripte legen jedoch vier Hypothesen nahe. Im 16. Jahrhundert war die Stadt Täbris im Westen des heutigen Iran ein bedeutendes Handelszentrum und Ort des kulturellen Austauschs zwischen safawidischem und osmanischem Reich. Durch ihre Lage im Grenzgebiet wurde die Stadt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts mehrmals von den Osmanen erobert. 1555 schlossen die Safawiden unter Schah Tahmasp (reg. 1524–1576) einen Friedensvertrag mit den Osmanen, Täbris blieb dabei in safawidischer Hand. Der Prachtkoran im MK&G entstand also in einer Phase des Friedens zwischen Safawiden und Osmanen, die jedoch nur von kurzer Dauer war: Der Friedensvertrag hatte

7 Ich danke Silke Reuther und Achraf Brahim für ihre Hilfe, mir diese Archivalien zugänglich zu machen.

8 Fol. 314a, entspricht S. 622 in der Seitenzählung des MK&G.

9 Kolophon meint wörtlich das Ende eines (hand-)geschriebenen Textes. Kolophone finden sich sehr häufig in Manuskripten aus der islamischen Welt. Oft ist der Kolophon durch seine Gestaltung oder Schriftart vom Rest des Textes abgesetzt. Es kann Angaben zur Art des Textes, zum Autor oder zu Eigenheiten der Abschrift enthalten. Häufig finden sich auch Ort und Datum der Abschrift sowie Angaben zum Kopisten. Gacek 2012, 71–76.

10 Fol. 314b, entspricht S. 623 in der Seitenzählung des MK&G.

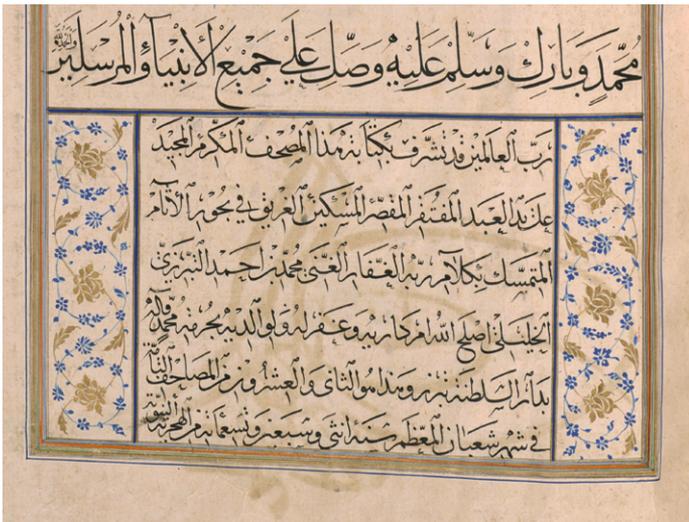


Abb. 2: Kolophon, Fol. 314a.



Abb. 3: Stiftungsvermerk, Fol. 314b.

11 Der safawidische Schah Tahmasp bekräftigte den osmanisch-safawidischen Friedensvertrag von Amasya 1555 durch das Geschenk eines prachtvoll illuminierten Korans an Sultan Süleyman den Prächtigen (reg. 1520 bis 1566), Roemer 2006, 258.

12 Gladiss 1999a, 99.

13 Gladiss 1999b, 98. Von Muhammad al-Khalili sind sieben signierte Koranmanuskripte erhalten. Sie stammen aus der Zeit von 1554–1581 und befinden sich heute, bis auf das Exemplar im MK&G, alle in Istanbul: Vier Manuskripte liegen im Türk ve İslam Eserleri Müzesi (TIEM): TIEM 180 (1580), TIEM 248 (1575/6), TIEM 422 (1571/2), TIEM 423 (1554/5); zwei weitere Abschriften befinden sich in der Bibliothek des Topkapı Palasts: Y.Y. 549 (1574–79), E.H. 66 (1581). Farhad – Rettig 2016, 363, Endnote Nr. 15. Für Abbildungen der erhaltenen Koranmanuskripte siehe ebd., Kat. Nr. 44, 46 und 47; Tanindi 2003, 164.

14 Gladiss 1999a, 99–103. Zu safawidisch-osmanischen Diplomatengeschenken siehe Arcak 2012. Weiterführend zur höfischen Geschenkkultur der Safawiden siehe Matthee 2001, 609–614.

15 Çağman – Tanindi 1996, 132.

16 Restaurierungsbericht, 41, Abb. 24.

17 Diese Methode der Verschleierung wurde z. B. beim Prachtkoran des Berliner Museums für Islamische Kunst gewählt, Enderlein 1999, 124. Zu den Spuren der früheren Restaurierung siehe Restaurierungsbericht, insb. 12–14.

nur bis 1572 Bestand, drei Jahre später wurde Täbris erneut von den Osmanen erobert und geplündert. Somit könnte der Koran erstens über reguläre Handelswege nach Istanbul verkauft worden sein. Zweitens besteht die Möglichkeit, dass der Koran als Tribut oder Beutegut an den osmanischen Hof gelangte.¹¹ Während des osmanisch-safawidischen Krieges im heutigen Aserbaidschan (1672–1690) kauften und plünderten die osmanischen Feldherren nachweislich Bücher – auch Korane.¹² Mehrere Koranmanuskripte von Muhammad al-Khalili wurden im Zuge der Eroberung von Täbris 1585 nach Istanbul gebracht.¹³ Drittens waren prachtvoll illuminierte Koranhandschriften ein häufiges Geschenk diplomatischer Gesandtschaften.¹⁴ Außerdem besteht viertens die Möglichkeit, dass das Koranmanuskript das Geschenk eines Untergebenen an den Sultan war. Solche Geschenke waren Teil der höfischen Konventionen und in ein System aus Tribut und Patronage eingebunden.¹⁵

Die Nutzungsspuren und wenigen Marginalien (Abb. 4 a bis c) im Manuskript liefern keine weiteren Hinweise auf den Weg des Manuskripts. Stempel und Besitzvermerke fehlen; allerdings könnten diese auch nachträglich entfernt worden sein: Die originalen Vorsatzpapiere des Korans sind nicht erhalten, und hinter dem Vorsatzpapier wurde ein weiteres Blatt herausgetrennt.¹⁶ An beiden Stellen sind in islamischen Manuskripten oft Besitzvermerke und Stempel zu finden. Ob die Seiten entfernt wurden, bevor der Koran in den europäischen Handel kam, um die Herkunft des Manuskripts zu verschleiern, oder ob es sich um das Werk eines übereifrigen Restaurators zu Beginn des 20. Jahrhunderts handelt, lässt sich nicht nachvollziehen.¹⁷

Dass der Koran vom osmanischen Sultan in „die edle Cerrah Paşa Moschee“ gestiftet wurde, ist hingegen unstrittig. Die Stiftung wurde durch einen Vermerk auf der Rückseite des



Abb. 4a: Nutzungsspuren auf den Manuskriptseiten, Fol. 6a.



Abb. 4b: Nutzungsspuren auf den Manuskriptseiten, Fol. 193a.

Kolophons bestätigt, der auf das Jahr 1132 der Hijra (1719/20 n. Chr.) datiert ist und mit Namen und Tughra (kalligrafische Signatur) von Sultan Ahmed III. (reg. 1703–1730) signiert wurde (Abb. 3). Der Namensgeber der Moschee, Cerrah Mehmed Paşa (gest. 1604), war ein Großwesir des Sultans Mehmed III. (reg. 1595–1603). Zuvor war er Hofarzt gewesen, daher sein Beinamen *cerrah* (Chirurg). Mehmed Paşa stiftete im Jahr 1593 den Moscheebau im Istanbul Stadtteil Fatih (Abb. 5).¹⁸ Im Jahr darauf stiftete er außerdem eine Bibliothek mit anfangs 39 Bänden, die wohl für Studenten der nahe gelegenen Schulen gedacht war.¹⁹ Das Gelände, auf dem Cerrah Mehmed Paşa auch ein Mausoleum für sich errichten ließ, existiert bis heute und das umgebende Viertel trägt seinen Namen, Cerrahpaşa.

Stiftungen wie diese – in eine Moschee zur öffentlichen Verfügung – gelten im islamischen Recht als zeitlich unbeschränkt.²⁰ Darauf verweist auch der im Stiftungsvermerk zitierte Koranvers (Sure 2, Vers 81), der denjenigen der Sünde bezichtigt, der dieser Stiftungsabsicht zuwiderhandelt. Wie also gelangte ein auf ewig gestifteter Prachtkoran in die Hände eines Hamburger Museumsdirektors? Welches Interesse hatte Brinckmann am Erwerb des Buches?

Justus Brinckmann war 1893 nach Paris gereist, um an einer großen Auktion teilzunehmen – der Nachlassauflösung des Kunsthändlers Frédéric Spitzer.²¹ Er nutzte seinen Aufenthalt, um weitere Erwerbungen zu tätigen. Finanzielle Unterstützung erbat Brinckmann unter anderem bei dem Hamburger Geschäftsmann Georg Neidlinger,²² der dem MK&G die Summe von 1000 Mark zur freien Verwendung zusicherte.²³ In seinem Dankesbrief an Neidlinger verkündet Brinckmann, dass er die Summe zum Kauf des Moscheekorans verwendet habe.²⁴ Außerdem fasst er die ihm bekannte Geschichte des Manuskripts zusammen: Er schreibt, dass sich der Koran zuvor in

18 | Edhem 1934, 116.

19 | Erünsal 2008, 39.

20 | Es handelt sich um eine sogenannte *waqf* Stiftung. Siehe Esposito 2003.

21 | Ein Reisebericht zu Brinckmanns Parisreise liegt leider nicht vor. Allerdings belegen Telegramme und Notizen vom Juni 1893 Brinckmanns Aufenthalt und Sammlungsinteresse. Archiv MK&G, Direktorat Brinckmann 2, Korrespondenz mit Mäzenen: Vente Spitzer Juli 1893–Januar 1894.

22 | Inventarbuch 1893, 103; zur Biografie Neidlingers siehe Stiftung Historische Museen Hamburg.

23 | Gespräch mit Silke Reuther, 27.4.2019; Brief von Neidlinger an Brinckmann, 19.7.1893, Archiv MK&G, DirBr 4; Brief von Brinckmann an Neidlinger, 24.9.1893, ebd.; Brief von Neidlinger an Brinckmann, 26.10.1893, Direktorat Brinckmann 2, Korrespondenz mit Mäzenen: Vente Spitzer Juli 1893–Januar 1894.



Abb. 4c: Nutzungsspuren auf den Manuskriptseiten, Fol. 312a.

24 | Brief von Brinckmann an Neidlinger, 4.11.1893, Archiv MK&G, Direktorat Brinckmann 2, Korrespondenz mit Mäzenen: Vente Spitzer Juli 1893 – Januar 1894.

25 | Ebd.

26 | Inventarbuch 1893, 102. Zu Kelekian siehe auch den Beitrag von Anahit Torosyan.

27 | Nach seiner Schulausbildung arbeitete er zunächst im Antiquitätengeschäft von Kevork Kelekian. Dieser war laut Marianna Shreve Simpson Dikrans Bruder, laut Luiza DeCamargo Dikrans Onkel. Beide tragen den gleichen Vornamen. Simpson 2001, 104 f. und DeCamargo 2012.

28 | Zusammen mit MK&G, Inv.-Nr.: 1893.230, 1894.29 und 1894.30 (siehe Eintrag 1893.245); MK&G, Inventarbuch 1893.

29 | Çelik 1993, 40 f.

einer Moschee befunden habe, „aus welcher ihn dieses Frühjahr ein Grieche nach Paris gebracht hat, dem ich das Kunstbuch abkaufen konnte, weil er auf der Durchreise nach Chicago in Paris festsaß“.²⁵

Im Inventarbuch des MK&G ist Dikran Kelekian als Händler vermerkt.²⁶ Kelekian (1868–1951), ein armenischer Osmane, stammte aus einer wohlhabenden Istanbuler Familie mit Verbindungen zum Antiquitätenhandel.²⁷ 1893 reiste Kelekian zur Weltausstellung nach Chicago, um dort persisch-islamische Objekte zu präsentieren. Diese Ausstellung war der Ausgangspunkt für eine schillernde Karriere als einer der einflussreichsten Händler für persische Kunst des frühen 20. Jahrhunderts. Kelekians Biografie deckt sich also mit der Beschreibung aus Brinckmanns Brief. Allerdings bleibt unklar, wieso Brinckmann ihn, wie oben zitiert, als Griechen identifiziert. Vielleicht gab es tatsächlich einen weiteren, heute unbekanntem Zwischenhändler, der den Koran nach Paris transportierte. Vielleicht hat Kelekian die Geschichte erfunden, oder Brinckmann hat versucht, Neidlinger über die genaue Herkunft des Manuskripts im Unklaren zu lassen. Vielleicht lässt sich Brinckmanns oben zitierte Aussage auch durch Unkenntnis von Kelekians genauer ethnischer Herkunft erklären: Zum Zeitpunkt des Koranerwerbs – noch vor der Chicagoer Weltausstellung – war Kelekian neu und wenig bekannt im europäischen Antiquitätenhandel. Der Moscheekorán war eines der ersten Objekte, die Brinckmann ihm abkaufte.²⁸ Kelekian war ein Christ aus Istanbul, einer Stadt, die damals von einer signifikanten griechischen Minderheit bewohnt wurde,²⁹ daher vielleicht Brinckmanns Annahme, dass ein osmanischer Christ auch ethnischer Grieche sei.

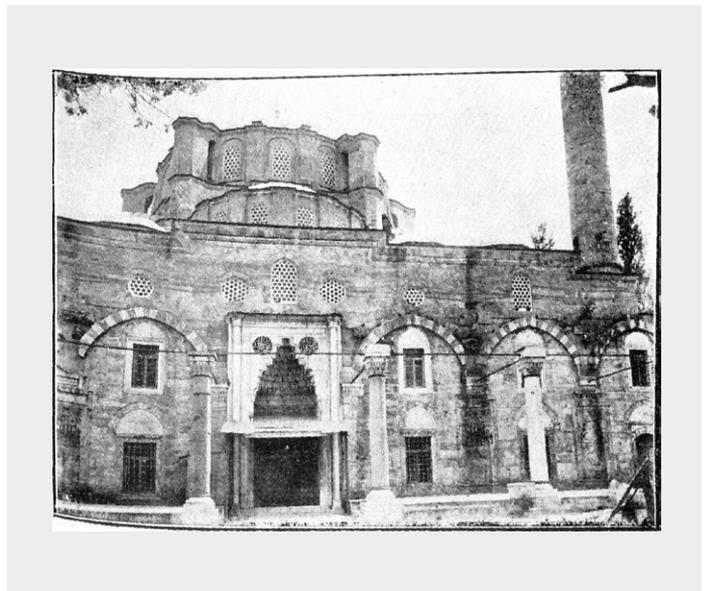


Abb. 5: Außenansicht der Cerrah-Paşa-Moschee aus Halil Edhems *Nos mosquées de Stamboul*, 1934.

Brinckmann formuliert in seinem Brief wertneutral, dass Kelekian den Koran nach Paris „gebracht“ habe. Über die Beschaffungspraktiken Kelekians ist nichts Genaueres zu erfahren. Allerdings lässt sich zumindest der historische Kontext nachvollziehen, in dem der Koran aus der Moschee in den Handel kam: durch den Blick auf den Ausverkauf von Stiftungsgütern im osmanischen Reich am Ende des 19. Jahrhunderts.

Islamische Stiftungen basieren auf den unabänderlichen Bedingungen, die ihr Gründer festlegt. Für ihre Finanzierung sorgten meist die Erträge eines bestimmten Stücks Land oder einer Immobilie, die dem Erhalt der Stiftung und der Bezahlung der Angestellten gewidmet wurden. Auch die Höhe des Lohns dieser Angestellten wurde durch die Stiftungsurkunde festgesetzt. Die Unabänderlichkeit des Stifterwillens konnte gerade für ältere Stiftungen zum Problem werden: Die gestifteten Werte hatten inflationsbedingt einen Großteil ihrer Kaufkraft verloren. Durch Gebietsverluste des osmanischen Reichs verloren manche Stiftungen komplett ihre Existenzgrundlage. Wie İsmail Erünsal für Stiftungsbibliotheken in Istanbul gezeigt hat, befanden sich diese Ende des 19. Jahrhunderts in einem desolaten Zustand: Sie waren kaum mehr als Lagerräume für ungelesene, verrotende Bücher.³⁰ Der Lohn der Bibliothekare war oft so niedrig, dass sie anderen Beschäftigungen nachgehen mussten, um ihren Lebensunterhalt zu sichern. Ohnehin besaßen die Bibliothekare oft nicht die Kenntnisse zur Verwaltung und Pflege der ihnen unterstellten Sammlung. Da alle Gebäudestiftungen nach dem gleichen Prinzip funktionierten, traten ähnliche Schwierigkeiten vermutlich auch bei Moscheen wie der Cerrah Paşa auf. Ob die Zustände dort aber ebenso dramatisch waren wie in den Beschreibungen von İsmail Erünsal, ist unklar.

Ohnehin ist nicht gesichert, ob das Koranmanuskript bis zu seinem Weiterverkauf 1893 in der Moschee verblieb. Anders als Stiftungsurkunden suggerieren, gelangten Manuskripte oft schon wenige Jahrzehnte nach ihrer Stiftung in eine Bibliothek erneut in den Handel.³¹ Leider gibt es bisher kaum systematische Forschung über die Auflösung von Stiftungsbibliotheken und die Translokationsprozesse islamischer Manuskripte in den letzten Jahrzehnten des osmanischen Reiches – sie bleibt ein dringendes Desiderat, gerade durch die Relevanz des Themas für fast jede europäische und amerikanische Sammlung.³² Im 19. Jahrhundert explodierte in Europa die Nachfrage nach islamischen Manuskripten und Kunstgegenständen. Istanbul wurde zu einem der wichtigsten Umschlagplätze. Es ist also denkbar, dass die Kelekians ihre Ortskenntnis und ihre Kontakte in Istanbul nutzen, um den Koran dort zu beschaffen. Ein regulärer Erwerb auf dem wachsenden Istanbul Markt für Antiquitäten ist dabei ebenso denkbar wie ein Moscheeangestellter, der sich seinen Lohn durch den Verkauf des Buchs aufbessern wollte, oder ein tatsächlicher Diebstahl. Den Koran außer Landes zu bringen war indes ein legales Unterfangen: Islamische Antiquitäten wurden erst 1907 in das osmanische Antikenausfuhrgesetz mitaufgenommen.³³

30 | Erünsal 2008, 79–92.

31 | Hirschler 2020, 156 ff.

32 | Einen ersten, aus Reiseberichten gewonnenen Überblick über Manuskriptproduktion und Buchverkäufer in Istanbul bietet Yahya Erdem, wenn auch nur bis Mitte des 19. Jahrhunderts und ohne Literaturangaben. Erdem 2000, 886–896.

33 | Eine Übersetzung des Antikengesetzes wurde publiziert in Règlement 1908, 405–412.

34 | Brief von Brinckmann an Neidlinger, 4.11.1893.

35 | So beschreibt der Eintrag die Surentitel nur vage als „einzelne Schriftstellen in Querborden“. Der Verfasser vermutet auch, dass die runden Medaillons vor Beginn des Koran-Textes einen „Titel“ enthielten. MK&G, Inventarbuch 1893, 103.

36 | Für eine zeitgenössische Geschichte der Buchkunstbewegung, siehe Loubier 1921.

Dass Brinckmann in seinem Dankesbrief an Neidlinger den Koran als „Kunstbuch“³⁴ bezeichnet, ist Ausdruck des Ziels, das Brinckmann mit seinem Ankauf hatte. Brinckmanns Interesse galt wohl weniger dem Koran als liturgischem Gegenstand als dem meisterlichen Werk von Kalligraphie und Buchbinderei. In seinem Brief lobt Brinckmann den „schönen alten Einband“ des Manuskripts und die „in Farben und Gold köstlich gemalten Ornamente“. Auch der Inventarbucheintrag beschreibt detailliert auf drei Seiten die verschiedenen Arten von Rosetten, Bordüren und Tintenfarben, sowie die Dekoration des ledernen Bucheinbands (Abb. 6). Die Bedeutung der Textelemente scheint dem Verfasser des Inventarbucheintrags nicht bekannt gewesen zu sein.³⁵

In Deutschland wuchs Ende des 19. Jahrhunderts das Interesse an kunsthandwerklichen Arbeiten der Buchherstellung, in Abgrenzung zu industriell hergestellten Büchern aus vermeintlich minderwertigem Material.³⁶ Diese Buchkunstbewegung schlug sich auch im Sammlungsinteresse von Museen nieder. Das MK&G besaß in den 1890ern bereits eine Sammlung illuminierten Manuskripte. Darunter waren auch mehrere

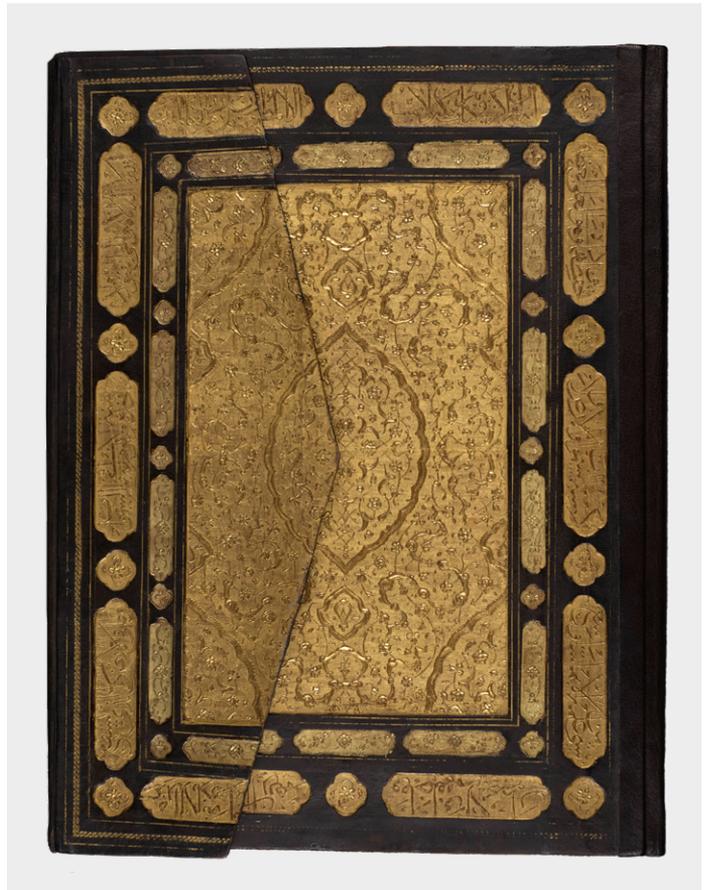


Abb. 6: Einband des Prachtkorans mit Zitaten aus Koranversen.

Korane und Koraneinbände, welche ab den 1880ern aus verschiedenen Quellen in die Sammlung gelangten.³⁷ Einige von ihnen wurden Seite an Seite mit Büchern europäischer Provenienz in einem Raum des Museums ausgestellt.³⁸

Brinckmann berichtete Neidlinger in seinem Brief, dass er den Prachtkoran ausgestellt und dabei auch auf Neidlingers Spende verwiesen habe.³⁹ Die Präsentation des Korans fand vermutlich im Rahmen einer Sonderausstellung statt, bei der hauptsächlich die Objekte aus der Spitzer-Auktion gezeigt wurden.⁴⁰ Im 1894 erschienenen *Führer durch die Sammlungen* wurde der Koran nicht als Teil der Buchkunstsammlung genannt.⁴¹ Vielleicht war der Text des Museumsführers zum Zeitpunkt des Erwerbs schon geschrieben; vielleicht wurde der Koran auch zunächst nicht zum Bestandteil der Dauerausstellung gemacht.

Im Jahr 1910 verließ Justus Brinckmann den Moscheekoran nach München. Dort zeigte die Ausstellung *Meisterwerke muhammedanischer Kunst* eine nie dagewesene Fülle an Objekten von vorislamischer Zeit bis ins 19. Jahrhundert und vom maurischen Spanien bis auf den indischen Subkontinent.⁴² Justus Brinckmann besichtigte die Ausstellung im Juni 1910 und erhielt eine persönliche Führung durch den wissenschaftlichen Leiter der Ausstellung, den Berliner Orientalisten Friedrich Sarre.⁴³ In seinem Reisebericht zog Brinckmann ein gemischtes Fazit. Ihn beeindruckten „all diese Herrlichkeiten“,

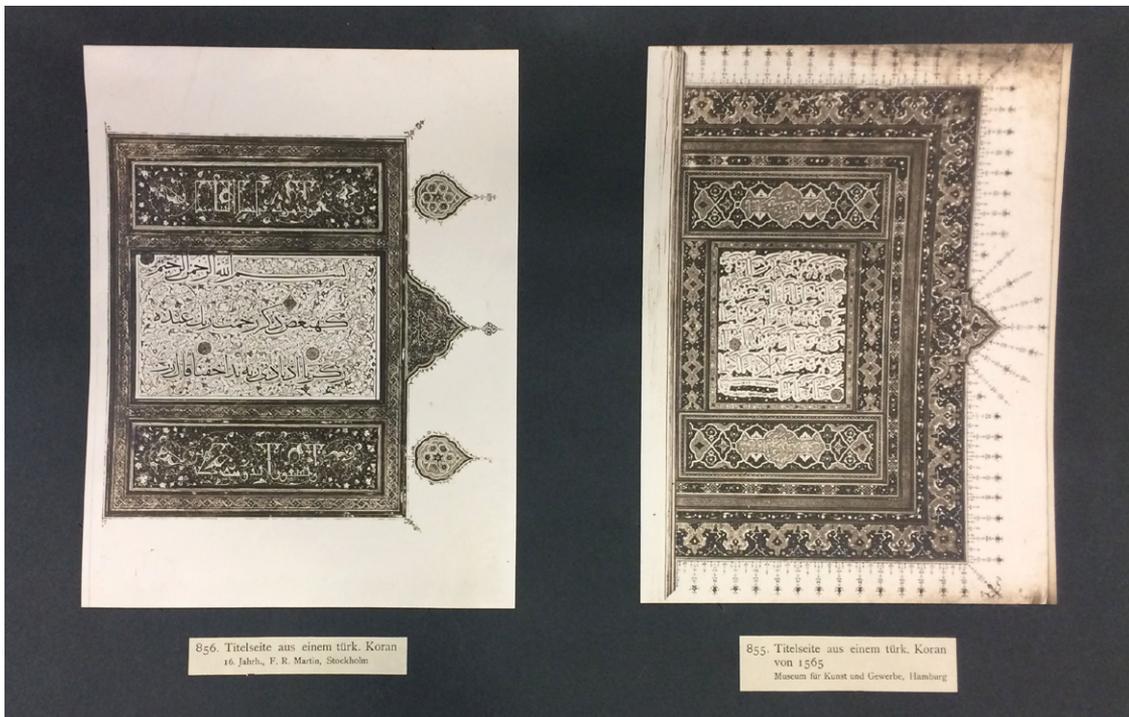
37 MK&G, Inv.-Nr.: 1881.52, 1882.158, 1887.153, 1889.379, 1892.157 und 1892.158.

38 Die Bücher wurden vor allem aufgrund der Qualität ihrer Einbände ausgestellt. Deutsche, französische, italienische und türkische Einbände verschiedener Epochen wurden vergleichend nebeneinander gezeigt. Der Text des Sammlungsführers beschreibt, dass osmanische Buchdekore in venezianische Einbandtechniken Eingang fanden und osmanische Handwerker in Venedig wirkten. Im gleichen Raum waren auch metallene Buchdekore und diverse Lederarbeiten ausgestellt (Tapeten, Sessel, Helme, Truhen, u.a.m.). Brinckmann – Weimar 1894, 101–122.

39 Brief von Brinckmann an Neidlinger, 4.11.1893.

40 Brinckmann 1893, S. LIII–LV. Siehe auch Brinckmanns Brief an Georg Neidlinger, in dem er die Pläne einer solchen Sonderausstellung darlegt. Brinckmann an Neidlinger, 24.9.1893.

41 Brinckmann – Weimar 1894, 101–112. Im Ausstellungsführer von 1930 wird der Koran als Ausstellungsstück genannt. Die Objektbeschreibung enthält eine ausschnittsweise Übersetzung des Kolophons und nennt den Produktionsort Täbris. Kohlhaussen 1930, 18 f.



850. Titelseite aus einem türk. Koran
16. Jahrh., F. R. Martin, Stockholm

855. Titelseite aus einem türk. Koran
von 1565
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

Abb. 7: Ansicht einer Seite aus dem Sonderband zum Tafelwerk der Ausstellung *Meisterwerke muhammedanischer Kunst* von Martin & Sarre. Das Foto rechts zeigt den Koran aus dem MK&G, Fol. 4b.

42 | Zeitgenössische Berichterstattung zur Ausstellung findet sich unter anderem bei Kühnel 1910, 183–194. Die Ausstellung rückte anlässlich ihres 100-Jährigen Jubiläums wieder in den Blick der kunsthistorischen Forschung. Lermer – Shalem 2010; Troelenberg 2011; und Troelenberg 2012. Das Haus der Kunst in München zeigte anlässlich dieses hundertsten Jubiläums eine Sonderausstellung, Dercon 2010.

43 | Reiseberichte, Archiv MK&G, DirBr 59/40. Ohne Seitennummern. Troelenberg 2011, 29–31.

44 | Ebd.

45 | Zeitgenössische Rezensenten merkten an, dass die Präsentation ein zu großer Bruch mit der Erwartungshaltung der Besucher gewesen sei: „Viele Besucher [konnten] angesichts mancher kahlen Wandflächen und sparsam besetzten Vitrinen ein Gefühl der Enttäuschung zunächst nicht unterdrücken. Sie hätten lieber den Farbenrausch eines Riesenbazzars gekostet“. Kühnel 1910, 184.

46 | Zur Entstehungsgeschichte des Tafelwerks, Troelenberg 2011, 303–307.

47 | Die gleiche Seite des Koranmanuskripts wurde zwei Jahre später erneut veröffentlicht in Schulz 1914.

die man für die Schau unter großem Aufwand zusammen getragen habe. Kritik übte er am seiner Meinung nach fehlplatzierten Begleitprogramm. Die Ausstellung sei „mehr ein geschäftliches Unternehmen zwecks Deckung der grossen Kosten des Ausstellungsparkes [...], als eine rein wissenschaftlichen und künstlerischen Zwecken dienende Veranstaltung.“⁴⁴ Trotz der außergewöhnlichen Dimension und des umfangreichen Programms blieb der Publikumserfolg der Ausstellung aus.⁴⁵ Für Fachbesucher sollte die Münchner Ausstellung jedoch zu einem Meilenstein werden. Mit Spannung erwartet wurde auch der Ausstellungskatalog, der die wichtigsten gezeigten Objekte fotografisch abbildete.⁴⁶ Er erschien 1912 in drei großformatigen Bänden. Fredrick Robert Martins Kapitel zu „Buchkunst“ zeigt nur wenige Koranblätter, meist aus vorosmanischer Zeit. Allerdings wurde in kleiner Auflage zusätzlich ein Sonderband mit weiteren Fotografien produziert. Darin befinden sich einige Tafeln von „Titelseiten aus einem türk. Koran“ – so auch das auf 1565 datierte Exemplar aus dem MK&G (Abb. 7). Der Prachtkoran des MK&G wurde also 1912 erstmals publiziert und damit gewissermaßen in den Kanon der „Meisterwerke mohammedanischer Kunst“ aufgenommen.⁴⁷

ARCAK 2012

Sinem Arcaç, *Gifts in Motion. Ottoman-Safavid Cultural Exchange. 1501–1618*, (Dissertation. University of Minnesota) <https://hdl.handle.net/11299/135900>.

BRIEF

Briefe von Brinckmann und Neidlinger, Archiv MK&G, DirBr 4, Direktorat Brinckmann 2, Korrespondenz mit Mäzenen: Vente Spitzer Juli 1893–Januar 1894

BRINCKMANN – WEIMAR 1894

Justus Brinckmann – Wilhelm Weimar, *Das hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe. Ein Führer durch die Sammlungen: zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes (Hamburg 1894)*

ÇAĞMAN – TANINDI 1996

Filiz Çağman – Zeren Tanındı, *Remarks on Some Manuscripts from the Topkapi Palace Treasury in the Context of Ottoman-Safavid Relations*, in: *Muqarnas*, 13/1996, 132–148

ÇELİK 1993

Zeynep Çelik, *The Remaking of Istanbul. Portrait of an Ottoman City in the Nineteenth Century* (Berkeley 1993)

DECAMARGO 2012

Luiza DeCamargo, *Content and Character. Dikran Kelekian and Eastern Decorative Arts Objects in America (MA Arbeit, Corcoran College of Art and Design 2012)* <<https://search.proquest.com/docview/1240670104>> (8.3.2021)

DERCON U. A. 2010

Chris Dercon u. a. (Hrsg.), *The Future of Tradition – the Tradition of Future. 100 Years after the Exhibition Masterpieces of Muhammadan Art in Munich*, Ausst.-Kat. Haus der Kunst München (München 2010)

EDHEM 1934

Halil Ethem, *Nos Mosquées de Stamboul (Istanbul 1934)*

ENDERLEIN 1999

Volkmar Enderlein, *Die spätere Geschichte der Handschrift*, in: François Déroche u.a. (Hrsg.), *Der Prachtkoran. Buchkunst zur Ehre Allāhs im Museum für Islamische Kunst (Berlin 1999)* 124–127

ERDEM 2000

Yahya Erdem, *Second Hand Book Sellers and Travellers Book-selling in the Ottoman State*, in: Kemal Çiçek (Hrsg.), *The Great Ottoman Civilization. Culture and Arts (Ankara 2000)* 886–896

ERÜNSAL 2008

İsmail E. Erünsal, *Ottoman Libraries. A Survey of the History, Development and Organization of Ottoman Foundation Libraries* (Harvard 2008)

ESPOSITO 2003

Art. „Waqf“, in: John Esposito (Hrsg.), *The Oxford Dictionary of Islam (= Oxford Islamic Studies Online* <<http://www.oxfordislamicstudies.com/article/opr/t125/e2484>> (8.3.2021)

FARHAD – RETTIG 2016

Massumeh Farhad – Simon Rettig (Hrsg.), *The Art of the Qur'an. Treasures from the Museum of Turkish and Islamic Arts*, Ausst.-Kat. Freer & Sackler Gallery (Washington D.C. 2016)

GACEK 2012

Adam Gacek, *Arabic Manuscripts. A Vademecum for Readers* (Leiden 2012)

GLADISS 1999a

Almut von Gladiss, *Der Koran als Geschenk und Handelsgut*, in: François Déroche u. a. (Hrsg.), *Der Prachtkoran. Buchkunst zur Ehre Allāhs im Museum für Islamische Kunst (Berlin 1999)* 99–105

GLADISS 1999b

Almut von Gladiss, *Die Bedingungen der Koranherstellung im späteren 16. Jahrhundert*, in: François Déroche u. a. (Hrsg.), *Der Prachtkoran. Buchkunst zur Ehre Allāhs im Museum für Islamische Kunst (Berlin 1999)* 95–98

HIRSCHLER 2020

Konrad Hirschler, *A Monument to Medieval Syrian Book Culture. The Library of Ibn 'Abd al-Hādī* (Edinburgh 2020)

INVENTARBUCH 1893

Inventarbuch, 1893, Archiv MK&G, Inv.-Nr.: 1893.230. 1893.245. 1893.250 und 1893.252.

KOHLHAUSSEN 1930

Heinrich Kohlhaussen, *Islamische Kleinkunst. Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe (Hamburg 1930)*

KÜHNEL 1910

Ernst Kühnel, *Ausstellung von Objekten mohammedanischer Kunst in München. Mai bis Oktober 1910*, in: *Der Islam*, 1/1910, 183–194

LERMER – SHALEM 2010

Andrea Lermer – Avinoam Shalem (Hrsg.), *After One Hundred Years. The 1910 Exhibition 'Meisterwerke muhammedanischer Kunst' Reconsidered* (Leiden 2010)

LOUBIER 1921

Hans Loubier, *Die neue deutsche Buchkunst. Mit 157 Abbildungen* (Stuttgart 1921)

MATTHEE 2001

Rudi P. Matthee, „Gift giving. iv. In the Safawid Period“, in: *Encyclopaedia Iranica*, X/6, 609–614, <http://www.iranicaonline.org/articles/gift-giving-iv> (8.3. 2021)

RÈGLEMENT 1908

Règlement sur les Antiquités en Turquie, in: *Revue archéologique*, 11/1908, 405–412

REISEBERICHTE

Reiseberichte, 1875–1916, Archiv MK&G, DirBr 59 40: Bericht über einen Aufenthalt in München und Berlin, im Juni 1910, der Oberschulbehörde, Sektion für die wissenschaftlichen Anstalten, erstattet vom Direktor Dr. Justus Brinckmann, Hamburg, ohne Seitennummern

RESTAURIERUNGSBERICHT

Restaurierungsbericht, Dokumentation zur Konservierung und Restaurierung des Koran, Osmanen-Dynastie 1565, erstellt von Kirsten Henning-Hohmann, 2015, Archiv MK&G

ROEMER 2006

Hans Robert Roemer, *The Safawid Period*, in: Peter Jackson u. a. (Hrsg.), *The Cambridge History of Iran. The Timurid and Safawid Periods* (Cambridge 2006) 189–350

RÜSTEM 2012

Ünver Rüstem, The Afterlife of a Royal Gift. The Ottoman Inserts of the „Shāhnāma-i shāhī“, in: Muqarnas, 29/2012, 245–337

SCHULZ 1914

Walter Philipp Schulz, Die persisch-islamische Miniaturmalerei. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Irans, Bd. 2 (Leipzig 1914)

SIMPSON 2001

Marianna Shreve Simpson, A Gallant Era. Henry Walters, Islamic Art, and the Kelekian Connection, in: The Journal of the Walters Art Museum, 59/2001, 103–114

STIFTUNG HISTORISCHE MUSEEN

Stiftung Historische Museen Hamburg (Hrsg.), Hamburger Persönlichkeiten. Georg Neidlinger <<http://www.hamburgerpersoenlichkeiten.de/hamburgerpersoenlichkeiten/login/person.asp?showpics=yes&reqid=1272&imageid=2935>> (8.3.2021)

TANINDI 2003

Zeren Tanindi, Safavid Bookbinding, in: Jon Thompson – Sheila R. Canby (Hrsg.), Hunt for Paradise. Court Arts of Safavid Iran 1501–1576, Ausst.-Kat. Asia Society Museum (New York 2003, Milan 2003) 155–183

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 2011)

TROELENBERG 2012

Eva-Maria Troelenberg, Regarding the Exhibition: The Munich Exhibition “Masterpieces of Muhammadan Art” (1910) and its Scholarly Position, in: Journal of Art Historiography, 6/2012, 1–34

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

EINLEITUNG

Abb. 1 MK&G P1915.11 (Foto: Dührkoop, Rudolph und Minya);
Abb. 2 Seminarfotografie © Privat.

ANJA BRELOH

Abb. 1 Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen
Anstalten, Jg. 15 [1897] (Hamburg 1898) S. CLXXXIV; Abb. 2,
3, 4, 5, 6 © Anja Breloh.

RONJA WIESENTHAL

Abb. 1, 2 Österreichische Nationalbibliothek Wien, Inv.Nr.:
63.705 und 448.633-B © Bildarchiv Austria; Abb. 3, 4, 5
© MK&G Hamburg (Fotos: Privat, Joachim Hiltmann).

ANA HIT TOROSYAN

Abb. 1, 4, 5 © MK&G (Fotos: Luther & Fellenberg); Abb. 2
"Dikran Kelekian", Portrait of the Art World: A Century of ART
news Photographs, © Smithsonian National Portrait Gallery;
Abb. 3 Le Musée du Bosphore, New York, 1899, Onassis
Library Kelekian Archives.

WANDA LEHMANN

Abb. 1 Mühlenpfordt, Emil Auktionshaus (Hrsg.): Sammlungen
Ferdinand Worlée. Japanische und chinesische Kunst;
europäisches Kunstgewerbe; Arbeiten in Edelmetall, Bronze,
Messing, Zinn und Eisen; Gläser; Steinzeug und Fayencen;
Holzschnitzereien; Dosen, Fächer u.s.w.; Waffen; Folterin-
strumente; Naturwissenschaftliche und ethnographische
Sammlungen; Bibliothek etc. Hamburg 1913, Einband © Uni-
versitätsbibliothek Heidelberg, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/muehlenpfordt1913_04_14>; Abb. 2 Percy Ernst
Schramm: Gewinn und Verlust: die Geschichte der Hamburger
Senatorenfamilien Jencquel und Luis (16. bis 19. Jahrhundert).
Zwei Beispiele für den wirtschaftlichen und sozialen Wandel
in Norddeutschland, Hamburg 1969, Tafel 68; Abb. 3 Dühr-
koop, Rudolf: Hamburgische Männer und Frauen am Anfang
des XX. Jahrhunderts, Hamburg 1905, Bildtafel 87, MK&G
P1991.5101; Abb. 4 Kuhrau, Sven: Der Kunstsammler im
Kaiserreich, Kiel 2005, 154; Abb. 5 Auktionskatalog Mühlen-
pfordt, Hamburg 1913, Titelseite © Universitätsbibliothek
Heidelberg, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/muehlenpfordt1913_04_14>; Abb. 6 MK&G (Arbeitsfoto).

JASMIN HOLTKÖTTER

Abb. 1 Justus Brinckmann: Führer durch das Hamburgische
Museum für Kunst und Gewerbe: zugleich ein Handbuch der
Geschichte des Kunstgewerbes, Hamburg 1894, Deckblatt;
Abb. 2 Das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe.
Festschrift zur Eröffnung des neuen Museumsgebäudes am
25. September 1877, Bericht über das Jahr, Hamburg 1877, 29;
Abb. 3 Justus Brinckmann: Führer durch das Hamburgische
Museum für Kunst und Gewerbe: zugleich ein Handbuch der
Geschichte des Kunstgewerbes, Hamburg 1894, S. XVI–XVII;
Abb. 4, 5 Adolf Gottschewski: Rundgang durch das Hambur-
gische Museum für Kunst und Gewerbe (Flugblatt), Hamburg
1916, 27–28. 2.

NATALIE KRANEISS

Abb. 1, 2 Archiv MK&G, BZV1957.102 (Fotos: Natalie Kraneiß);
Abb. 4, 5, 6 Nikolaj Simakov: Recueil de l'art décoratif de l'Asie
Centrale, St.-Petersburg 1883, 57. 60. 33.

JULIA MEYER-BREHM

Abb. 1, 2, 3 © MK&G (Fotos: Angelika Riley).

SARAH KREISELER

Abb. 1, 2 Sarah Kreiseler; Abb. 3, 4, 5, 7 MK&G; Abb. 6 Jahres-
bericht des Museums für Kunst und Gewerbe 1903, 1904, 49 f.

JULIUS BARTHOLDT

Abb. 1, 5 MK&G; Abb. 2, 4 © Victoria and Albert Museum London;
Abb. 3 MK&G Archiv; Abb. 5 © MK&G Archiv.

WANDA LEHMANN

Abb. 1, 2, 3 © MK&G (Foto: Arbeitsfoto, Joachim Hiltmann)

CONSTANZE FERTIG

Abb. 1, 2, 3, 4, 6 © MK&G (Fotos: Digitalisat SUB Hamburg);
Abb. 5 Halil Ethem, Nos mosquées de Stamboul, Istanbul
1934, 85; Abb. 7 Friedrich Sarre, Fredrik R. Martin (Hrsg.):
Meisterwerke muhammedanischer Kunst auf der Ausstellung
München 1910, München: Friedrich Bruckmann, 1910 [erschie-
nen] 1912, 3.

COVER

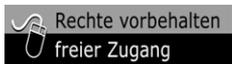
Abb. © MK&G (Foto: Luther & Fellenberg)

DANK

Unser Dank gilt allen motivierten Student*innen der Berliner Universitäten, die das Lehrprojekt an der TU Berlin durch ihre Recherchen und die durchweg konstruktive Zusammenarbeit vorangetrieben haben. Bei der Justus-Brinckmann-Gesellschaft, dem Freundeskreis des MK&G, bedanken wir uns für die großzügige Förderung. Auch bedanken wir uns bei allen Gästen im Seminar – Claus-Peter Haase, Jens Kröger, Martina Müller-Wiener, Silke Reuther, Margaret Shortle und Sebastian Willert – die uns Zeit geschenkt und unsere Diskussionen maßgeblich durch ihr Wissen bereichert haben. Für ihre Unterstützung in der Feinarbeit an den Artikeln sind wir den aufmerksamen Leser*innen Claus-Peter Haase, Jens Kröger, Rüdiger Joppien, Miriam Kühn, Mattes Lammert, Andrea Meyer, Jennifer Moldenhauer, Silke Reuther, Nora Rudolf, Doris Schemmel, Caroline Schröder und Maria Sobotka sowie Florian Krüger zu besonderem Dank verpflichtet. Wibke Schrape ist erst spät zum Projekt dazugestoßen, hat aber einen wesentlichen Beitrag zu seinem guten Abschluss geleistet. Ohne die Unterstützung durch Tulga Beyerle, Maria Effinger, Bettina Müller, Sabine Schulze und das Team von Fons Hickmann sowie durch die ehrenamtlichen Beschäftigten des Museumsarchivs Ronald Brock und Karsten Schulz wäre unser Projekt nicht umsetzbar gewesen – auch dafür ein herzliches Dankeschön.

BIBLIOGRAFISCHE INFORMATION DER
DEUTSCHEN NATIONALBIBLIOTHEK

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



Dieses Werk als Ganzes ist durch das Urheberrecht und bzw. oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenfrei zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur im Rahmen der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder aufgrund einer Einwilligung des Rechteinhabers erlaubt.



Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-918-6
doi <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.918>

PUBLIZIERT BEI

Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek
arthistoricum.net – Fachinformationsdienst
Kunst • Fotografie • Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg
<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

TEXT © 2022

Das Copyright der Texte liegt bei den jeweiligen Verfasser*innen.

HERAUSGEGEBEN VON

Isabelle Dolezalek
Tobias Mörke
Wibke Schrape
Tulga Beyerle

LEKTORAT

Doris Schemmel

GRAFISCHE GESTALTUNG UND SATZ

Fons Hickmann M23

UMSCHLAGILLUSTRATION

Fliesen vom Mausoleum des Buyan Kuli Khan,
MK&G Inv.-Nr.: 1908.472 (prov. Erfassung)
© MK&G

ISBN 978-3-98501-061-5 (Softcover)

ISBN 978-3-98501-062-2 (PDF)

Mit freundlicher Unterstützung von /
With kind support from



Justus Brinckmann Gesellschaft
MK&G Freundeskreis

ISLAMISCHE KUNST

im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (1873–1915)

Der Band Sammlungsgeschichten. Islamische Kunst im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg (1873–1915) blickt auf die Wege der Werke aus West- und Zentralasien ins Museum. Elf Einzelstudien beleuchten die Interessen des Gründungsdirektors Justus Brinckmann, sie spüren seinen Ankäufen nach und betrachten die Biografien einzelner Objekte – darunter ein Prachtkoran oder Fliesen eines Mausoleums aus Buchara. Im Mittelpunkt stehen die Verbindungen lokaler und globaler Netzwerke mit der Geschichte des Kunsthandels.

MK&G

Museum für Kunst
& Gewerbe Hamburg

 **arthistoricum.net**
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

ISBN 978-3-98501-061-5

