

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 Mühlplfordt 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: Damasener 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)