

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>

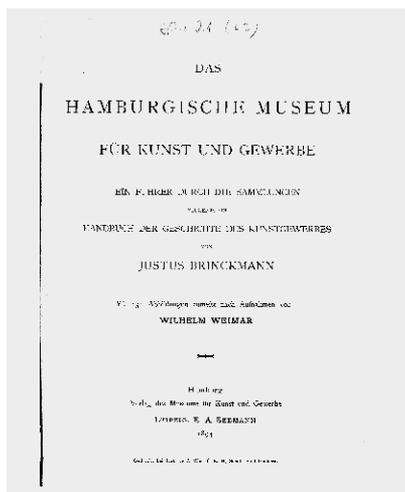


Abb. 1: Deckblatt von Justus Brinckmanns Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, 1894.

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.

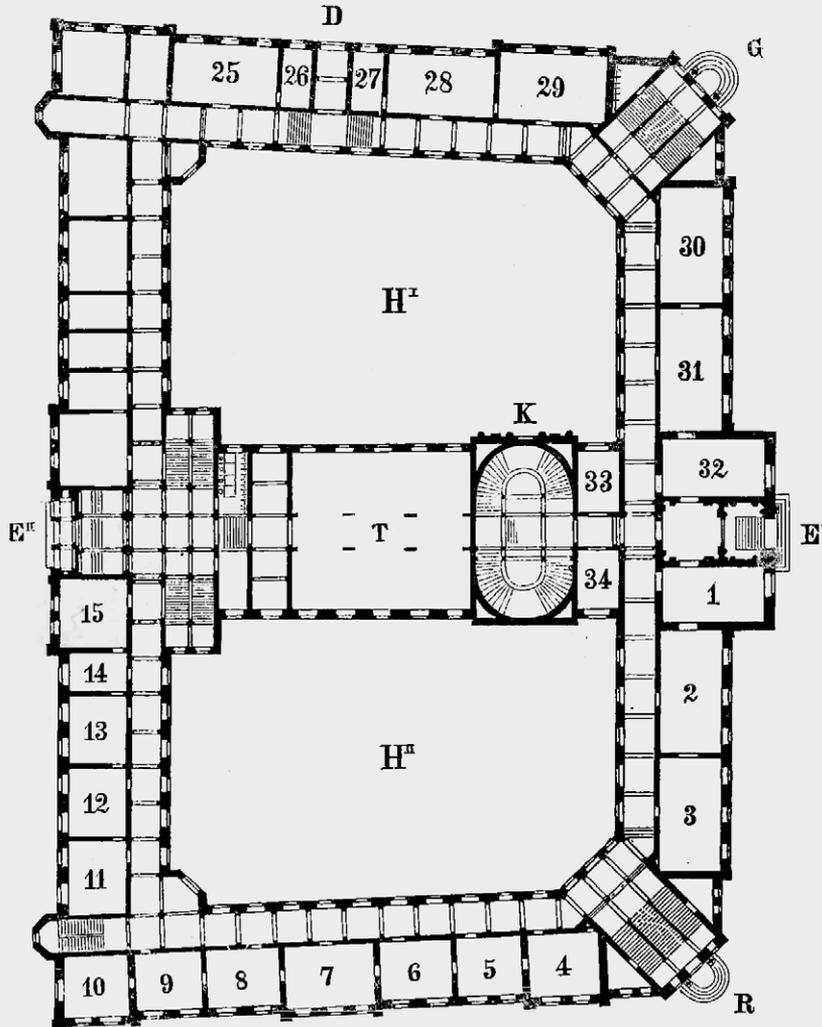
Am Ende des 19. Jahrhunderts setzte zunehmend die Diskussion um eine neue Ausstellungspraxis an kunstgewerblichen Museen ein,³ die prägend für die Präsentation islamischer Kunst in den folgenden Jahrzehnten sein sollte. Vorherrschend waren zwei Modelle: Als Erstes ein technisch-typologisches, eine nach 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 Schlüsselmomente. 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

— 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 Kaisershof. 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 Physikus Buek 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:

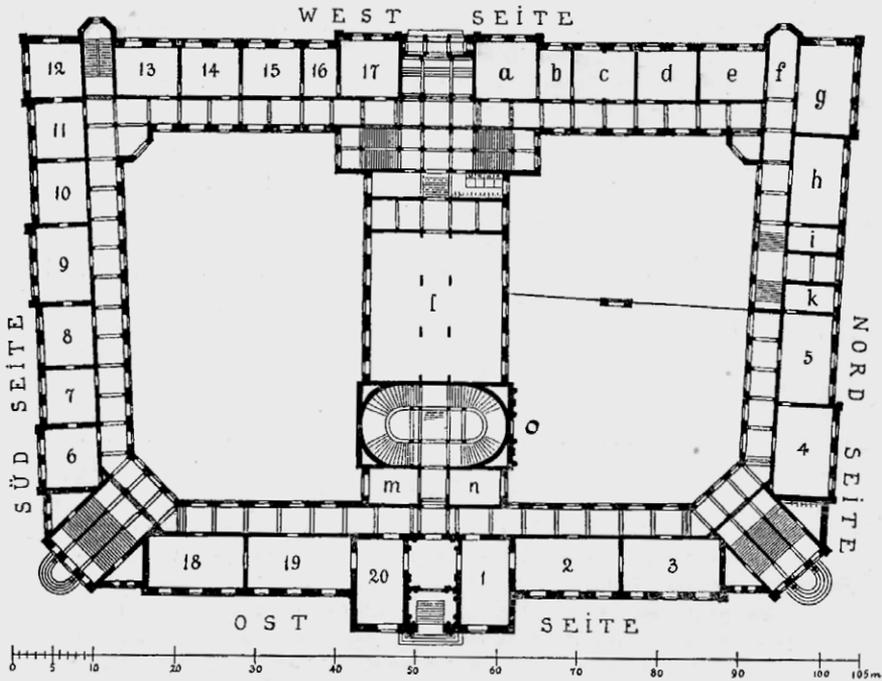
„Ob dieses technische Verfahren ein Erbeil der älteren Culturen Babylon's oder Ninive's oder ob es im Gefolge des Eroberers Cambyses durch von diesem aus Aegypten mitgeführte Arbeiter nach Persien gebracht worden, steht noch dahin,“¹⁵

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). Buchbeschlüge (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. **1.** 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 Distelblüthe 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

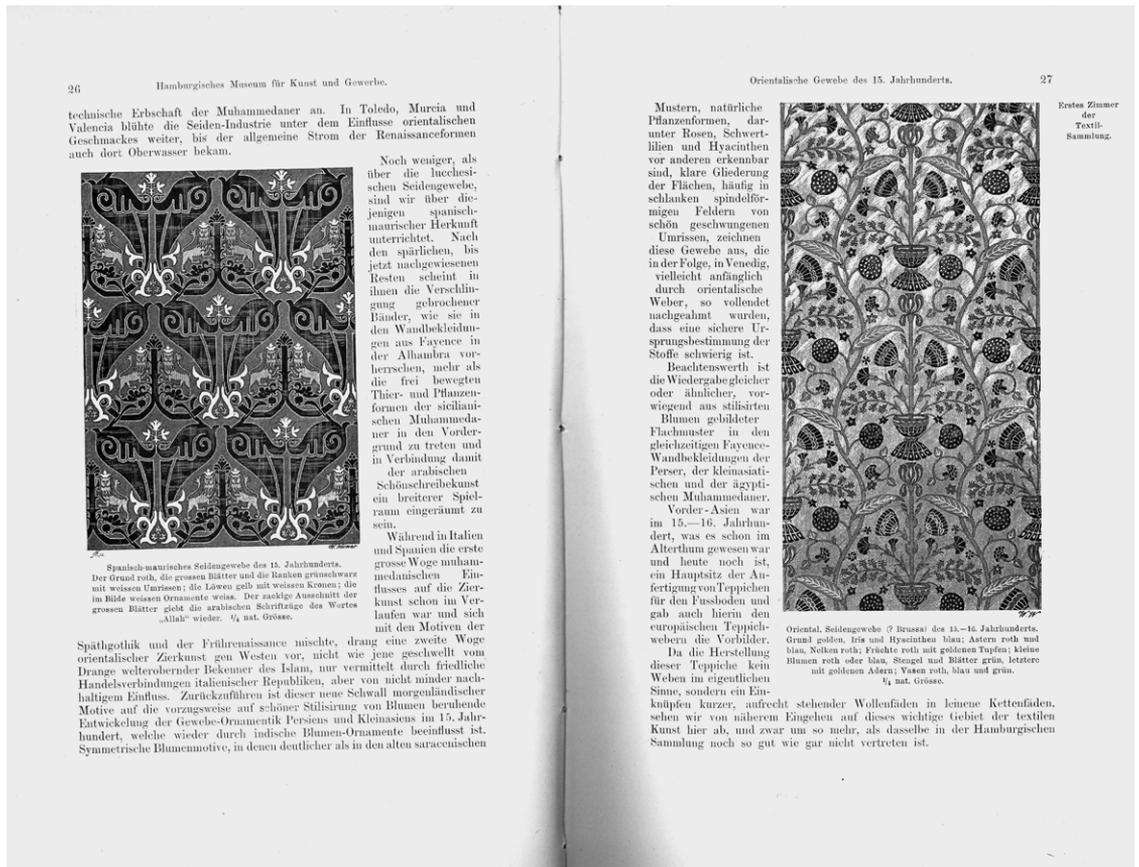


Abb. 4: Beschreibung islamischer Ornamente der Textil-Sammlung in Justus Brinckmanns Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, 1894, 27f.

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.

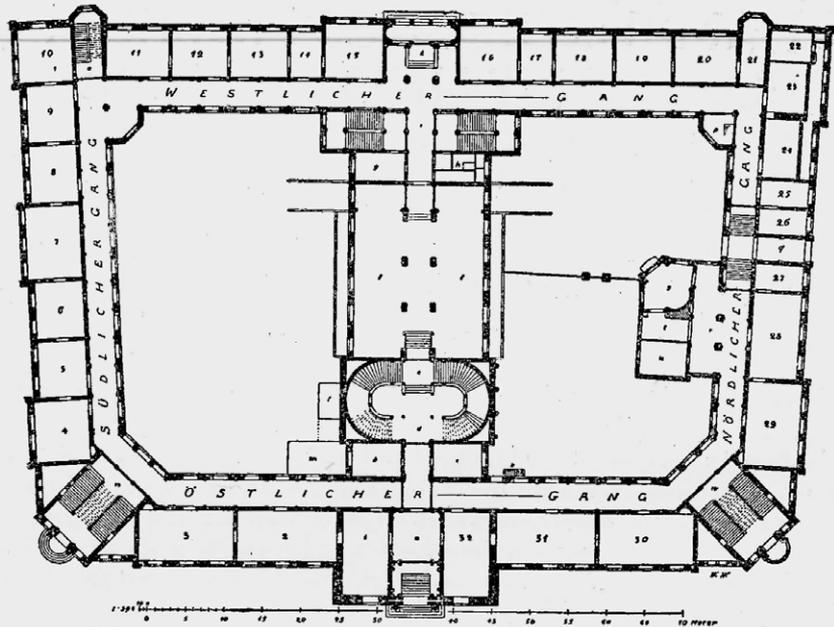
30 | Kohlhaussen 1930.

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)