Museum Folkwang, "Nach Damaskus… Karl Ernst Osthaus und die Islamischen Künste"

Inhaltsverzeichnis des Begleitkatalogs

Gestaltung: Huda Smitshujizen Abi-Farès

Verlag: Hirmer, München, 2026

Grußwort

Kulturstiftung der Länder

Grußwort

Ernst von Siemens Kunststiftung

Grußwort

Kunststiftung NRW

Vorwort/Dank

Peter Gorschlüter

Museum Folkwang, Essen

Einführung

Nadine Engel

Museum Folkwang, Essen

KAPITEL 1

Chronicles of Collecting. Islamic Artifacts in Europe

Avinoam Shalem

Columbia University, New York

Arts in Search of Museums. Islamic Arts and the Crisis of the Museum System in 19th-Century Europe

Rémi Labrusse

L'École des hautes études en sciences sociales, Paris

Islamische Kunst in München: Die *Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst* 1910
Eva-Maria Troelenberg

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

KAPITEL 2

„Warum nicht ein orientalisches Museum gründen?“ - Die Sammlung islamischer Kunst im Museum Folkwang

Dorina Michaelis

Freie Wissenschaftlerin, Berlin

Von der „Orientalischen Frage“ zu den islamischen Künsten. Karl Ernst Osthaus‘ Reisen durch Französisch-Nordafrika und das Osmanische Reich 1898/99

Arndt Neumann

FernUniversität Hagen

[Katalogteil – Objekte Raum 1 etc.]

KAPITEL 3

Das Damaskuszimmer – eine frühe Erwerbung von Karl Ernst Osthaus

Anke Scharrahs

Freie Restauratorin, Berlin

“I believe craft holds many answers to our fast-paced world” – A conversation with Dana Awartani

Anna Grosche

Museum Folkwang, Essen

[Katalogteil - Damaskuszimmer]

KAPITEL 4

Manuscript Travails. Why were Persian manuscripts so sought after and so mistreated?

Sussan Babaie

Courtauld Institute of Art, London

Das Osthaus-*Shāhnāma* in der Berliner Staatsbibliothek

Christoph Rauch

Staatsbibliothek zu Berlin

A King and a Madman. Two Drawings from the Folkwang Collection

Nicoletta Fazio

Museum of Islamic Art, Doha

[Katalogteil - Buchkunst]

KAPITEL 5

„Das Wesen dieser Muster ist Reihung ohne Ende“. Karl Ernst Osthaus’ Begeisterung für das islamische Flachornament

Friederike Weis

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Gartenblumen an Wänden und auf Tellern

Deniz Erduman-Çaliş

Museum für Islamische Kunst, Berlin

[Katalogteil - Keramik]

Luminous Shimmer - Two Persian Vessels

Yuka Kadoi

Universität Wien

[Katalogteil – Divers.]

Karl Ernst Osthaus' Sammlung islamischer Gläser

Miriam Kühn

Museum für Islamische Kunst, Berlin

[Katalogteil - Glas]

Im Gewebe der Tradition – Vier Textilien aus der islamisch geprägten Welt

Gisela Helmecke

Freie Wissenschaftlerin, Berlin

[Katalogteil - Textilien]

Restaurierung ist Wertschätzung

Silke Odda Zeich

Museum Folkwang, Essen

KAPITEL 6

Sammeln für den „spanischen Keller“ im Folkwang – die Spanienreise 1908

Birgit Schulte

Kunstring Folkwang, Essen

Der langanhaltende Schatten des Islam. Die spanischen Fliesen im Museum Folkwang

Alfonso Pleguezuelo, Carsten Plätzer, Ángel Sánchez-Cabezudo

Sevilla, Madrid, Toledo

[Katalogteil – span. Fliesen]

Reliefs [AT]

Fernando Amores

¿

[Katalogteil – diverse Obj. Spanien]

Spanische Lüsterware [AT]

Ángel Sánchez-Cabezudo

Toledo ¿

[Katalogteil – span. Teller]

Zwischen Herstellung und Musealisierung. Zur Konservierung und Restaurierung der spanischen Fliesensammlung des Museum Folkwang

Stefanie Römer und Marina Westkamp

Westkamp Restaurierung, Essen

KAPITEL 7

Der Hohenhof: Vorbildliche Wohnkultur

Christin Ruppio

Regionalverband Ruhr, Essen

„Äußerungen eines gemeinsamen Geistes und gemeinsamen Willens“. Johan Thorn Prikker in Hagen

Christiane Heiser

Freie Wissenschaftlerin, Köln

[Katalogteil – Thron-Prikker]

Das „im Orient gereifte Formempfinden“. Karl Ernst Osthaus, Le Corbusier und die Faszination für islamische Baukunst am Museum Folkwang

Rainer Stamm

Osthaus Museum Hagen

Else Lasker-Schüler im Zeichen eines imaginierten „Orients“

Melanie Woitaschek

Düsseldorf

[Katalogteil – Lasker-Schüler]

Spuren des Orientalismus im Bildarchiv Folkwang [AT]

Erin Hyde Nolan

Bates College, Lewiston

[Abbildungen Publikationen]

KAPITEL 8

Ehemalige Objekte [AT]

Dorina Michaelis

Freie Wissenschaftlerin, Berlin

[Katalogteil – ehemalige Objekte]

Abbildungsnachweis

Impressum

Aus: Ausstellungskatalog „Nach Damaskus… Karl Ernst Osthaus und die islamischen Künste“ (Hirmer, Februar 2027)

Grußwort

Der Blick in und auf eine Sammlung kann mehr sein als eine Bestandsaufnahme. Er kann den Horizont erweitern und völlig neue, überraschende Perspektiven eröffnen: auf die Objekte selbst, auf die sie bewahrende Institution und nicht selten auch weit darüber hinaus.

Das Museum Folkwang zeigt in seiner Ausstellung *Nach Damaskus …* beispielhaft, wie fruchtbar eine umfassende Erschließung und Neubefragung der eigenen Bestände sein kann.

Ausgangspunkt ist die präzise Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte der „islamischen Abteilung“ am Museum Folkwang und der Sammelpraxis des Folkwang-Gründers Karl Ernst Osthaus. Sie bildet das Fundament für eine vertiefte Analyse des Objektbestandes und seiner Provenienzen. Zugleich wird beleuchtet, wie im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert in Deutschland nichtwestliche Kunst im Allgemeinen und der islamisch geprägten Welt im Besonderen erworben, erforscht und präsentiert wurde.

Gerade der Blick auf die historische Präsentation der ehemaligen „islamischen Abteilung“ ermöglicht besondere Einsichten in die Entwicklung des Museum Folkwang: Die Sammlungsobjekte wurden nie isoliert gezeigt, sondern stets bewusst mit den anderen Beständen des Museums verschränkt. Dies regte zu einer intensiven intellektuellen Auseinandersetzung an, die ihren Widerhall über regionale und nationale Grenzen hinaus in Architektur, Kunst und Kunsthandwerk fand.

Diese Herangehensweise prägte das Museum Folkwang über die Jahre, und hier liegt auch die Stärke der aktuellen Ausstellung – in der Aktivierung der eigenen Sammlung durch ein systematisches Befragen, Gegenüberstellen, Kontextualisieren. Die Sammlung islamischer Kunst wird erneut in Beziehung gesetzt: zu Werken der klassischen Moderne, zu Objekten des europäischen Designs und zeitgenössischen Positionen. Dabei werden auch kritische Fragen aufgeworfen, etwa nach kolonialer Aneignung, Exotismus und ungleichen Machtverhältnissen im interkulturellen Austausch. Das Projekt gewinnt so eine hohe Aktualität und Relevanz – für das Fachpublikum ebenso wie für die Besuchenden.

Mit all dem setzt das Museum Folkwang ein zentrales Anliegen der Kulturstiftung der Länder um: Kulturerbe nicht nur zu bewahren, sondern zu erschließen, zu erforschen und in neuem Licht erstrahlen zu lassen. Daher freut es uns sehr, die Ausstellung *Nach Damaskus …* unterstützt zu haben und zu erleben, wie Sammlungsgeschichte durch einen frischen Blick lebendig und lebensnah wird.

Christine Regus

Aus: Ausstellungskatalog „Nach Damaskus… Karl Ernst Osthaus und die islamischen Künste“ (Hirmer, Februar 2027)

Generalsekretärin

Kulturstiftung der Länder

Aus: Ausstellungskatalog „Nach Damaskus… Karl Ernst Osthaus und die islamischen Künste“ (Hirmer, Februar 2027)

Grußwort

Es gibt in der Bildenden Kunst Meisterwerke, deren Titel nicht erklärungsbedürftig sind, so sehr haben sie sich ins öffentliche Bewusstsein hineingeschrieben. Von 2019 bis 2022 konnte die Ernst von Siemens Kunststiftung in einem Verbund mit weiteren Förderern die Restaurierung eines dieser Ausnahmewerke ermöglichen. Seit 2022 ist es im Japanischen Palais in Dresden als Ort der Begegnung wieder erlebbar: das Damaskuszimmer, die meisterhafte und faszinierende Holzverkleidung eines ehemaligen syrischen Empfangsraums, datiert auf die Jahre 1810/11 unserer Zeitrechnung. Nur eine kleine Gruppe solch kunstvoll gestalteter Interieurs der islamisch geprägten Welt befindet sich heute weltweit in Museumsbesitz. Seltener noch sind die Damaszener Zimmer, die sich – wie in Dresden – fast vollständig und nahezu unverändert erhalten haben.

Erworben wurde das Damaskuszimmer ausgerechnet von einem Sammler, der heute vor allem für sein Engagement für die moderne Kunst bekannt ist: Folkwang-Gründer Karl Ernst Osthaus ließ sich das Werk 1899 aus Damaskus nach Hagen schicken. Im Zusammenspiel mit der gleichnamigen Ausstellung erzählt dieser Band von der wachsenden Sammlung islamischer Kunst am 1902 eröffneten Museum Folkwang, deren Teil das Damaskuszimmer wurde. Wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Hagen wird das Zimmer aus konservatorischen und logistischen Gründen nicht als Gesamtkunstwerk in Essen zu sehen sein. Dreh- und Angelpunkt des Projekts bleibt es ungenommen. Die Ernst von Siemens Kunststiftung freut sich, mit der Förderung dieses Ausstellungskataloges die weitere Kontextualisierung des Damaskuszimmers und die Forschungen des Museum Folkwang zu unterstützen. Allen Besuchenden wünschen wir einen faszinierenden Einblick in diesen überraschenden Teil der Folkwang-Geschichte.

Dr. Martin Hoernes

Generalsekretär

Aus: Ausstellungskatalog „Nach Damaskus… Karl Ernst Osthaus und die islamischen Künste“ (Hirmer, Februar 2027)

Grußwort

Der von Karl Ernst Osthaus entwickelte Folkwang-Gedanke verstand Kunst nie als geschlossenes System, sondern als Ausdruck kultureller Beziehungen zwischen Epochen, Regionen und den unterschiedlichen Formen künstlerischen Schaffens. Dass dieser Gedanke bis heute seine Aktualität bewahrt hat, zeigt die Ausstellung *Nach Damaskus …* auf eindrucksvolle Weise.

Mit wissenschaftlicher Genauigkeit und kuratorischer Sorgfalt widmet sich die Ausstellung einem bisher wenig beachteten Kapitel in der Sammlungsgeschichte des Museum Folkwang. Die Rekonstruktion der ehemaligen „islamischen Abteilung“ eröffnet neue Perspektiven auf die Entstehung des Museums und einen neuen Blick auf die vielfältigen Verflechtungen zwischen der europäischen Moderne und den Kunsttraditionen des islamischen Kulturraums. Indem Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Fotografie und Design miteinander in Beziehung treten, wird ein Grundgedanke des Folkwang neu erfahrbar: Kunst entfaltet ihre Bedeutung im Austausch.

Auf herausragende Weise werden Forschung, künstlerisch-kuratorische Exzellenz und gesellschaftliche Relevanz miteinander verbunden – ein wesentlicher Grund für die Kunststiftung NRW, dieses Ausstellungsprojekt zu fördern. Ferner erweitert die Ausstellung kunsthistorische Perspektiven, macht kulturelle Wechselwirkungen sichtbar und zeigt, dass sammelnde Museen ihre Bedeutung auch dort entfalten, wo sie historische Bestände neu befragen.

Gerade an diesem Standort erhält der Ansatz eine signifikante Bedeutung: Als Stadt, deren Geschichte seit Jahrzehnten von Zuwanderung, kultureller Vielfalt und internationalen Lebenswirklichkeiten geprägt ist, bietet Essen einen besonderen Resonanzraum für die Ausstellung. Sie erinnert daran, dass die Kunsttraditionen des islamischen Kulturraums nicht außerhalb der europäischen Geschichte stehen, sondern seit Jahrhunderten mit ihr verflochten sind und dass diese Verflechtungen auch die kulturellen Realitäten unserer Gegenwart prägen.

Mein herzlicher Dank gilt allen, die diese Ausstellung und die begleitende Publikation über viele Jahre hinweg mit außergewöhnlichem Engagement und hoher Fachkompetenz ermöglicht haben. Ihr gemeinsames Wirken bereichert die kunsthistorische Forschung ebenso wie die öffentliche Auseinandersetzung mit unserem kulturellen Erbe.

Andrea Firmenich

Generalsekretärin Kunststiftung NRW

Aus: Ausstellungskatalog „Nach Damaskus… Karl Ernst Osthaus und die islamischen Künste“ (Hirmer, Februar 2027)

Vorwort und Dank

Sammlungen entstehen aus dem Wunsch, die Welt zu verstehen und zu bewahren, immer eignen sie sich diese auch ein Stück weit an. Im übertragenen Sinn sammeln Museen deshalb nicht allein Dinge, sondern Zeugnisse menschlicher Erfahrungen und Vorstellungen. Sie bewahren diese so weit wie möglich vor den Kräften der Zeit. Sie forschen, weil jede Generation neue Fragen an die Vergangenheit stellt, nicht zuletzt um ihre Gegenwart und Zukunft zu begreifen. Sie stellen aus, um ebenjene Fragen und Erkenntnisse sichtbar zu machen, und sie vermitteln, weil Kultur erst im Austausch ihre gesellschaftliche Bedeutung entfaltet. In unserer aktuellen Ausstellung sind diese fünf Kernaufgaben der musealen Arbeit idealtypisch vereint.

Nach Damaskus … widmet sich einem Kapitel in der Sammlungsgeschichte des Museum Folkwang, das bis dato nur wenigen bekannt war und doch zu den prägenden Momenten gehört: dem Aufbau einer Sammlung von Objekten aus der islamisch geprägten Welt in den Jahren zwischen 1898 und 1919. Das heute zu großen Teilen in Essen befindliche Konvolut gehört damit zu den frühen Museumssammlungen islamischer Kunst im deutschsprachigen Raum. Wie sich in der Ausstellung und auf den folgenden Seiten zeigen wird, beeinflusste die „islamische Abteilung“ im gattungsübergreifenden Dialog des Folkwang Architektur, Bildende Kunst, Fotografie, Kunsthandwerk und Design, die rund um das Museum entstanden und ihrerseits wieder Eingang in die Sammlung fanden.

So sehr das Wissen darum seit der Übertragung der Bestände von Hagen nach Essen im Jahr 1922 in den Hintergrund getreten war, so umfangreich ist unser Einsatz gewesen, den Sammlungsbereich und dessen Kontext wieder zu erschließen. Hinter dem, was *Nach Damaskus …* letztlich sichtbar macht, liegen sechs Jahre an Vernetzung, Recherchen und Konservierung. Wir sind dankbar, dass die Art Mentor Foundation Lucerne, die Karin und Uwe Hollweg Stiftung, die Kulturstiftung der Länder, die Ernst von Siemens Kunststiftung, die Kunststiftung NRW und das Land Nordrhein-Westfalen unsere Bemühungen anerkannt und großzügig unterstützt haben. Ihre Förderungen wirken sich nicht nur nachhaltig auf unser eigenes Haus aus und, wie wir hoffen, auf die durch das Projekt verknüpften Institutionen, sondern ermöglichen Öffentlichkeit und Wissenschaft den Zugang zu einem Fallbeispiel der deutschen Museumsgeschichte.

Die Ausstellung und ihr Begleitband sind das Ergebnis von nicht weniger als vier Forschungsaufträgen und der gleichen Anzahl an Restaurierungskampagnen. Alfonso Pleguezuelo, Carsten Plätzer und Ángel Sánchez-Cabezudo, Dorina Michaelis, Friederike Weis, Christiane Heiser, Marina Westkamp und Stefanie Römer, Viola Beier und Anke Freund, Peter Bux, Rainer Geschke und Vanessa Schmitt sind die Menschen, die hinter diesen stehen. Ihnen allen möchten wir herzlich danken, dass sie ihr Wissen für uns eingesetzt, unsere Begeisterung geteilt und die Objekte auf unterschiedliche Art wieder zum Strahlen gebracht haben.

Ohne die partnerschaftliche und unermüdliche Unterstützung unserer geschätzten Kolleg:innen im Osthaus Museum Hagen wären die Forschungsprojekte nicht durchführbar gewesen. Dank Rainer Stamm, Birgit Schulte und Bettina Sarnes war es erstmals in größerem Umfang möglich, die frühen Archivalien aus der Folkwang-Geschichte in Hagen mit den Objekten in Essen in Übereinstimmung zu bringen. Die Ergebnisse dieses Projekts sind auch ihr Verdienst. Auch die beiden anderen institutionellen Erben der Osthaus-Sammlungen, das Bildarchiv Foto Marburg und die Kunstmuseen Krefeld, sicherten ohne zu zögern ihre Unterstützung zu. Wir danken allen beteiligten Kolleg:innen ebenso wie allen Leihgeber:innen dieser Ausstellung. Viele von ihnen haben Werke nach Essen verbringen lassen, die nur äußerst selten reisen oder ausgestellt werden. Wir wissen dies sehr zu schätzen.

In Eva-Maria Troelenberg haben wir eine Kooperationspartnerin gefunden, die das Projekt von universitärer Seite bestärkte. Durch sie öffneten sich die Türen zur internationalen Forschungsgemeinschaft – ein Privileg, das sich in den renommierten Vortragenden unseres 2025 veranstalteten Symposiums „Islamische Welten neu denken“ widerspiegelte. Als Kuratorin für Forschung, wissenschaftliche Kooperationen und Provenienzforschung am Museum Folkwang konzipierte und verantwortete Mathilde Heitmann-Taillefer zusammen mit Eva-Maria Troelenberg die Tagung. Sie betreute darüber hinaus das Forschungsprojekt zu den Provenienzen der Sammlung islamischer Kunst und schuf damit wesentliche Grundlagen für die weitere Arbeit am Museum Folkwang.

Die fruchtbare Zusammenarbeit zwischen der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und unserem Haus findet in diesem Katalog mit seinen zahlreichen Beiträgen einmal mehr Niederschlag. Allen Autor:innen und dem Team des Hirmer Verlags unter Leitung

von Verena Hüttner sei ebenso herzlich gedankt wie Judith Csiki, Deniz Erduman-Çalış, Sandra Gianfreda, Julia Hegewald, Gisela Helmecke, Anahita Mittertrainer, Lorenz Korn und Tobias Mörike, die zu Beginn des Projekts entscheidende Impulse gaben.

Ein Merkmal dieser Ausstellung ist die große Anzahl an dreidimensionalen Objekten, die es in den Raum zu bringen galt. Es ist das erste Mal in unserer Geschichte, dass die große Ausstellungshalle im Museum Folkwang mit 1.400 qm Fläche fast vollständig der angewandten Kunst gewidmet ist. Unter der Leitung von Friederike Külpmann, Janna Leonhardts und Tobias Burg haben unsere Kolleg:innen von der Museums- und Ausstellungstechnik die Vision der Kuratorinnen Realität werden lassen. Besonders Frank Sternberg, Till Wellner, Susan Schmidt und Susanne Vornweg-Bahrenberg stellten sich mit ihrem Fachwissen und großem Einsatz den Besonderheiten des Projekts. Mit Unterstützung von Nicole Kober und den Kolleg:innen von der Grundstücksverwaltung Stadt Essen wurden die Objekte in den von Friederike Külpmann entworfenen Wandvitrinen ins rechte Licht gerückt.

Denkbar wäre dies alles nicht, ohne den maßgeblichen Beitrag unserer Restauratorin Silke Zeich, die seit vielen Jahren mit großer Leidenschaft die archäologischen, kunsthandwerklichen und ethnologischen Werke in unserem Bestand betreut. Sie knüpfte die notwendigen Kontakte zu Expert:innen, koordinierte die aufwändigen und langjährigen Restaurierungsprojekte und bewältigte die notwendige Bürokratie, immer mit dem Blick und der Sorgfalt für jedes einzelne Stück bis hin zu den zahlreichen Neuaufnahmen der Objekte, die sie zusammen mit unserem Fotografen Jens Nober vornahm.

Jenseits der vielfältigen wissenschaftlichen, eher rationalen Expertisen war uns der emotionale Zugang zu den ausgestellten Werken bei diesem Projekt ein besonderes Anliegen – eine Vermittlung, die das notwendige Glas der Vitrinen ob der Schönheit der Dinge, ihrer Materialität und auch Spiritualität in den Hintergrund treten lassen möchte. Schon vor dem Haus kündigt sich dies in Daniel Arabs atmosphärischen Pinselzügen auf den Glasscheiben zur Alfredstraße an. Im Ausstellungsrundgang ruft eine sensible Textilarbeit von Dana Awartani die Trauer um den Verlust von Kunst und Kultur auf und lässt Kraft und Zuversicht aus ihr erwachsen. Den Galerien Lisson und Sfeir-Semler sei herzlich für die Zusammenarbeit gedankt. Wir hatten darüber hinaus das große Privileg, bei den Vorbereitungen der Ausstellung von einer Gruppe inspirierender Menschen in

Essen begleitet zu werden: Lena Alekuseiduranie, Ayşenur Aydın, Abdurrahman Derin, Anne Khayat, Judy Sabbagh, Lana Sabbagh, Medina Sağlam, Alara Şimşek, Eleni Tolidou, Harun Üfrük, Amelia und Mitra Wilke, Mostafa Yosef und Eda Nur Yücel erweiterten unsere Vorstellungen und übersetzten sie in Geruch, Geschmack, Klang und Berührung. Für das gemeinsame Lernen und Wachsen sind wir dankbar. Vonseiten des Folkwang-Teams wurde der Weg dorthin durch das feinsinnige Handeln und den Ideenreichtum von Nicole Trzeja, Peter Daners und Sarah Bockting geebnet.

Ebenso sensibel wie reflektiert reagiert das Design von Ausstellung und Katalog auf die gezeigte Sammlung und ihre eurozentristische Perspektive. Mit ihrer eigens entwickelten Schriftart spielen Huda AbiFarès, eine der besten Kennerinnen der arabischen Typografie, und Andrea Hayek, deren Arbeit zwischen arabischer und lateinischer Schrift wandelt, mit Inspiration, Aneignung und Überlappung. Sie fordern europäische Sehgewohnheiten heraus und zu einer genauen Betrachtung der Dinge auf.

Dass alle Beteiligten zusammentrafen, verdanken wir der Kuratorin und Sammlungsleiterin Nadine Engel, die dieses Projekt erdacht, kuratorisch wie organisatorisch entwickelt und mit höchster wissenschaftlicher Sorgfalt, konzeptioneller Klarheit und großem persönlichem Engagement und Empathie geleitet hat. Unterstützt wurde sie dabei von Anna Grosche, deren digitale Visualisierungen dem Projekt neue Perspektiven eröffneten, und Dorina Michaelis, die durch ihre intensiven Recherchen in den Archiven zu einer der intimsten Kenner:innen der Folkwang-Geschichte geworden ist.

Nach Damaskus … versteht sich nicht als abschließende Erzählung, sondern als Einladung zum gemeinsamen Sehen und Denken. Die ausgestellten Werke erzählen von kulturellen Verflechtungen, von Austausch und gegenseitiger Inspiration. Sie erinnern daran, dass Kunstgeschichte nie ausschließlich aus voneinander getrennten Traditionen besteht, sondern aus Begegnungen, Übersetzungen und Aneignungen. Gerade darin liegt ihre Aktualität. Wenn Museen Orte des offenen Denkens sind, dann leben sie von der Bereitschaft, ihre eigene Geschichte immer wieder neu zu befragen, und von den Besuchenden, die dies mit und in ihnen tun. In diesem Sinn wünsche ich Ihnen allen gute Begegnungen auf unserer gemeinsamen Reise *Nach Damaskus* … und darüber hinaus.

Aus: Ausstellungskatalog „Nach Damaskus… Karl Ernst Osthaus und die islamischen Künste“ (Hirmer, Februar 2027)

Ihr

Peter Gorschlüter

Direktor Museum Folkwang

Chroniken des Sammelns. Islamische Artefakte in Europa

Avinoam Shalem, Columbia University, New York

„Wenn Du schöne Dinge magst“, rät Henri Matisse (1869–1954), „dann geh in den Louvre, anstatt Deinem Besitzdrang nachzugeben. Du magst persische Stoffe? Na gut, aber der Himmel ist voller fabelhafter Wolken, und er verändert sich ständig.“ Matisse schließt diesen Gedankengang mit den Worten: „Und so habe ich mich von der Idee des Sammelns geheilt.“[1] Das Sammeln islamischer Artefakte in Europa hat eine lange Geschichte. Tatsächlich reicht es bis zum 7. Jahrhundert zurück, als der Islam in Arabien zur Weltreligion aufsteigt und ist, wie Matisse andeutet, mit dem anhaltenden Wunsch Europas verknüpft, den „Orient“ in Gestalt seiner natürlichen Ressourcen und künstlerischen Schöpfungen, seiner Kulturen und Geschichten zu besitzen und zu kontrollieren. Im Gegensatz zu Matisse wurde Europa nie von der Idee des Sammelns islamischer Artefakte geheilt, denn über das Sammeln als Ausdruck politischer und wirtschaftlicher Macht hinaus wurden und werden Artefakte der islamisch geprägten Welt auch aus dem ständigen Bedürfnis des Westens heraus gesammelt, sich als Reaktion auf spezifische sozioreligiöse, politische und sogar demografische Veränderungen neu zu definieren und neu zu erfinden. Das Artefakt „des Anderen“ hat das europäische Selbstverständnis stets herausgefordert. Es fungiert wie ein Zauberspiegel, in dem man ein verdrängtes Bild von sich selbst erkennen und durch dieses Spiegelbild die eigene Identität neu definieren kann. Wie Walter Benjamin (1892–1940) einmal feststellte: „Alexandria aus Athen zurückerobern“,[2] womit er auf die wiederkehrende Spannung zwischen Alexandria und Athen als zwei unterschiedliche Kulturzentren anspielte.

Doch warum überhaupt sammeln?

Der menschliche Drang zum Sammeln wurzelt typischerweise in dem Wunsch, aus der Fülle der Dinge, die uns umgeben, Objekte auszuwählen, die wirtschaftlich oder emotional als wertvoll gelten. Diese „Dinge“[3] sind Objekte, die nicht nur aus möglicherweise kostbaren Materialien bestehen, sondern in der Regel auch selten, ungewöhnlich, kurios oder sogar bizarr sind. Wenn wir eine Straße entlanggehen, am Meeresufer spazieren, auf einem Feldweg oder einem Bergpfad wandern, wird unser Blick sofort von dem angezogen, was ungewöhnlich oder seltsam ist. Es fesselt unsere Aufmerksamkeit, denn das Außergewöhnliche ruft in uns ein Gefühl des Staunens hervor. Dieser Moment der Entdeckung erhebt uns über das Banale und Unauffällige. Er befreit uns vom Gewöhnlichen und Alltäglichen und entführt uns in das Reich des Außergewöhnlichen und Einzigartigen. Solche Objekte zu sammeln, sie aus dem

---

[1] Chatting with Matisse. The Lost 1941 Interview. Henri Matisse with Pierre Courthion, hg. von Serge Guilbaut, Los Angeles 2013, S. 77.

[2] Vgl. die Ausführungen von Gerhard Wolf, „Alexandria aus Athen zurückerobern? Perspektiven einer mediterranen Kunstgeschichte mit einem Seitenblick auf das mittelalterliche Sizilien“, in: Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen, hg. von M. Mersch und U. Ritzerfeld, Berlin 2009, S. 39–62.

[3] Die Literatur zur Ding- und Objekttheorie ist zu umfangreich, um sie hier vollständig aufzuführen. Grundlegend ist der Artikel von Bill Brown, „Thing Theory“, in: Critical Inquiry, Bd. 28, Nr. 1, 2001, S. 1–22. Zur mittelalterlichen muslimischen und byzantinischen Welt vgl. Avinoam Shalem, „The Discovery and Re-Discovery of the Medieval Islamic Object“, in: A Companion to Islamic Art and Architecture, 2 Bde., hg. von Finbarr Barry Flood und Gülru Necipoğlu, Hoboken 2017, Bd. 1, S. 558–578; Charles Barber, „Thingliness“, in: Byzantine Things in the World, Ausst.-Kat. Menil Collection, Houston, hg. von Glenn Peers, New Haven 2013, S. 98–105.

spezifischen Kontext, in dem sie gefunden wurden, herauszulösen und in unseren Besitz zu integrieren, verleiht uns ebenfalls ein Gefühl der Einzigartigkeit. Es ist, als würde der besondere Wert, der von jedem dieser „andersartigen“ Objekte ausgeht, auf uns selbst zurückspiegeln. Das Sammeln definiert uns als Personen und schenkt uns ein Gefühl der Identität.

Wege der Mobilität

Mit der Ausbreitung des Islam ab der Mitte des 7. Jahrhunderts und insbesondere mit seinem Einzug in den Mittelmeerraum zu Beginn des 8. Jahrhunderts bis auf die Iberische Halbinsel und in Teile Südfrankreichs und Italiens fanden exquisite Handwerkstücke aus ungewöhnlichen und seltenen Materialien ihren Weg nach Europa. Obwohl die konkreten Wege, die diese reisenden Kunstgegenstände von den Produktionszentren an verschiedenen kulturellen Knotenpunkten des neuen muslimischen Reiches (Kalifats) bis hin zu ihren Aufbewahrungsorten in Europa nahmen, keinen genauen Aufschluss darüber geben, warum Objekte gesammelt wurden, ist es wichtig, die Hauptrouten ihrer Verbreitung nachzuzeichnen. Es ist wahrscheinlich, dass die frühesten islamischen Kunstgegenstände, die nach Europa gelangten, in Verbindung mit dem Transfer christlicher Reliquien und geweihter Stoffe aus dem Heiligen Land (*loca sancta*) standen, d. h. aus biblischen Stätten, die mit dem Alten und Neuen Testament verbunden sind und sich zwischen Persien und den östlichen Küsten des Mittelmeers sowie zwischen Anatolien und der arabischen Halbinsel befinden. Islamische Artefakte dienten oft als kostbare Behälter zur Aufbewahrung und Verehrung heiliger Reliquien und wurden von Pilgern als gesegnete Gegenstände (*eulogías*) nach Europa gebracht. Diese kleinen, tragbaren Gegenstände fungierten wahrscheinlich auch als Amulette und Talismane, die Pilger auf ihren langen Heimreisen beschützen sollten. Die Behälter wurden aus verziertem Metall, geschnitztem Holz oder Elfenbein gefertigt. Meist waren es jedoch kleine zylindrische Fläschchen aus feinem Glas oder geschnitztem Bergkristall sowie fein gewebte Textilien, die zum Einwickeln geweihter Andenken dienten. Zahlreiche dieser Gefäße werden noch heute in Kirchenschätzen überall in Europa verwahrt. Doch ist es schwierig, genau zu bestimmen, wann sie dorthin gelangten.

Versteht man die Anpassung von einigen dieser Gefäße an ihre neue Funktion in Kirchenschätzen als Hinweis auf den Zeitpunkt ihres Auftauchens in Europa, so kann das sogenannte Theophanu-Kreuz aus dem Essener Dom (Abb. 1), das um 1050 datiert wird, als *terminus ante quem* dienen, da es an seinem Knauf ein geschnitztes Bergkristallfläschchen aus fatimidischer Zeit integriert. Wie aber bereits angemerkt, ist es durchaus wahrscheinlich, dass derartige Souvenirs aus islamischen Ländern sogar schon früher auf den europäischen Kontinent gelangten.

Einen weiteren Weg der Verbreitung stellte die Diplomatie. Der Austausch von Geschenken zwischen muslimischen Herrschern und europäischen Potentaten trug dazu bei, Verträge zu sichern und neue Bündnisse zu schmieden, sei es zur Erhaltung, zur Unterstützung oder auch zur Störung der bestehenden Ordnung im Mittelmeerraum. Dabei handelte es sich um prächtige, außergewöhnlich kunstvoll gefertigte Objekte. Mittelalterliche Gemälde, die die Anbetung der Heiligen Drei Könige darstellen und in denen dem Jesuskind in kostbaren Gefäßen Gold, Weihrauch und Myrrhe dargebracht werden, bieten möglicherweise einen visuellen Hinweis auf den Luxus und die Extravaganz, die mit solchen diplomatischen Geschenken verbunden waren – zumindest so, wie sie imaginiert wurden.

Lateinischen Quellen des Mittelalters zufolge werden in den frühesten Berichten über diplomatische Geschenke, die durch gegenseitige Gesandtschaften zwischen

Muslimen und Christen nach Europa gelangten, Gegenstände beschrieben, die aus dem abbasidischen Bagdad unter Hārūn ar-Rashīd (766–809) um 800 an den karolingischen Hof in Aachen gesandt wurden. Einhard (770–840) und Notker I. (um 840–912) berichten vom Austausch kostbarer Geschenke zwischen den beiden Höfen, darunter edle islamische Gewänder (wahrscheinlich aus Seide), Gewürze, seltene Düfte und Salben, Tiere wie Affen und sogar ein Elefant (der berühmte AbulAbbas). Kurze Zeit später, im Jahr 806, brachte eine im norditalienischen Treviso eintreffende Delegation Berichten zufolge ein schwarzes islamisches Zelt von außergewöhnlicher Handwerkskunst sowie eine Wasseruhr mit sich. Diese diplomatischen Gegenstände genossen hohes Ansehen und wurden vermutlich nicht nur wegen ihres wirtschaftlichen Werts, sondern auch ihrer symbolischen Bedeutung als Zeichen des Bündnisses aufbewahrt. Leider lässt sich kein noch erhaltenes, konkretes Objekt in Europa eindeutig mit den historischen Berichten in Verbindung bringen. Dennoch sind zahlreiche islamische Stücke in mittelalterlichen Kirchenschätzen des lateinischen Westens dokumentiert, die mit Karl dem Großen (um 748–814) oder Hārūn ar-Rashīd in Verbindung stehen. Zu den berühmtesten zählen ein kunstvoll geschnitzter Stoßzahn, der sogenannte Olifant Karls des Großen in Aachen (Abb. 2), verschiedene aus Bergkristall oder Elfenbein geschnitzte Schachfiguren, die mit den Herrschern assoziiert werden, wie etwa die Schachfiguren Karls des Großen in Osnabrück, die Elfenbein-Schachfiguren in der Bibliothèque nationale in Paris oder die im Bargello in Florenz.

Auch als Raubgut gelangten Gegenstände nach Europa. Üblicherweise handelte es sich um kostbare islamische Objekte, die im Verlauf von Kriegen insbesondere an der südlichen und östlichen Mittelmeerküste erbeutet wurden. Viele geraubte Werke wie Gold- und Silberschmuck und sogar große Bronzeobjekte wurden vermutlich eingeschmolzen, da ihr Materialwert unmittelbar zur Entlohnung von Soldaten diente und Gewinne sicherte. Tatsächlich belegen Quellen von der Iberischen Halbinsel (Al-Andalus) aus der Zeit der langen christlichen Rückeroberung diese Praxis (vor allem vom 11. Jahrhundert bis zum Fall Granadas im Jahr 1492). Viele islamische Bronzeobjekte wurden eingeschmolzen, um Metall für die Herstellung von Waffen zu gewinnen. Andere Objekte blieben erhalten und wurden als Kriegstrophäen ausgestellt, die an Schlachten erinnerten. Das berühmte Almohaden-Banner, das 1212 von Alfons VIII. von Kastilien (1155–1214) bei Las Navas de Tolosa erobert wurde (Abb. 3), ist ein solches Beispiel. Ein weiteres ist die sechseckige Schale aus smaragdgrünem Glas, die als *sacro catino* bekannt ist und im Domschatz in Genua aufbewahrt wird. Möglicherweise gelangte sie nach der Plünderung von Caesarea während der Kreuzzüge um 1100 nach Italien. Als ideale Kriegstrophäe galt ein Gegenstand, der den Niedergang der islamischen Macht versinnbildlichte: insbesondere Insignien, die im öffentlichen Leben der Muslime verwendet wurden, oder Gegenstände mit arabischen Inschriften und den Namen mächtiger muslimischer Herrscher. Ein derartiges Objekte an einen mittelalterlichen Kirchenschatz zu schenken, sicherte das ewige Gedenken christlicher Siege über den Islam.

Der häufigste und am weitesten verbreitete Weg, durch den islamische Artefakte nach Europa gelangten, aber war der Handel. Handelsnetzwerke ermöglichten die Bewegung zahlreicher Gegenstände aus unedlen Materialien wie etwa Töpferwaren, glasierte Keramik (die sogenannten *bacini*) sowie Textilien aus Baumwolle, Wolle und Leinen. Auch islamische Luxusgegenstände kamen über den Handel nach Europa, insbesondere während des Hochmittelalters (vom Ende des 12. bis zum 14. Jahrhundert), als Veränderungen im europäischen Lebensstil eine wachsende Vorliebe für Opulenz und Luxus begünstigten.

Es scheint, als seien hunderte von bemalten Elfenbeinkästchen nach Europa gelangt, viele davon stammten aus sizilianischen Werkstätten oder dem östlichen Mittelmeerraum. Auch kostbare Bronzeobjekte mit Silbereinlagen, die hauptsächlich in Syrien und Ägypten während der späten Ayyubiden- und Mamlukenzeit (etwa 1200–1400) hergestellt wurden, erfreuten sich eines lebhaften Handels. Zu einer erheblichen Ausweitung desselben mit der islamisch geprägten Welt kam es nach der Errichtung europäischer Stützpunkte in der Levante, als sich die Macht der Kreuzritter in diesen Regionen institutionalisierte.

Es ist bemerkenswert, wie der europäische Bedarf allmählich die islamische Kunstproduktion so prägte, dass diese den Bedürfnissen einer christlichen Kundschaft angepasst wurde. Das europäische Verlangen nach exotischem Luxus beeinflusste Produktionsprozesse und Technologien, nicht zuletzt durch Beschleunigung der Herstellung und Optimierung der Transportwege. Diese Situation scheint Serienproduktionen in islamischen Werkstätten gefördert zu haben, was sich auf künstlerische Methoden, ästhetische Qualitäten, technologische Anpassungen und Versandpraktiken auswirkte. Darüber hinaus erforderten die Entwicklungen Änderungen in Form und Gestaltung von Werken, um einen schnellen Export und eine zügige Lieferung zu ermöglichen.

Dass im lateinischen Westen bei der Einbindung islamischer Artefakte in Kirchenschätzen unterschiedliche Herangehensweisen existierten, beruhte wohl auf den jeweiligen regionsspezifischen historischen Erfahrungen mit und Einstellungen gegenüber dem Islam. So wurden etwa in Zeiten, in denen Kriege die Feindseligkeiten zwischen Islam und Christentum anheizten (etwa während der Kreuzzüge auf der Iberischen Halbinsel oder in der Levante), oder in Momenten, in denen in Europa Angst vor der osmanischen Expansion nach Westen herrschte, islamische Objekte gesammelt, entstellt und als Symbole der schwindenden militärischen Macht des Islam beziehungsweise der christlichen Vorherrschaft ausgestellt. In Phasen friedlichen Zusammenlebens wie etwa der sogenannten *convivencia* auf der iberischen Halbinsel oder kulturell-religiöser Interaktion erlangten islamische Objekte dagegen einen hohen Stellenwert und beeinflussten sogar die europäische Ästhetik; hiervon zeugen etwa die Kunst in Al-Andalus zwischen dem 9. und 11. Jahrhundert oder die „hybride Ästhetik“ des normannischen Siziliens. Im weiteren Sinn lassen die gesammelten islamischen Objekte Rückschlüsse auf wesentliche Prozesse in der Entwicklung europäischer Ästhetiken und der Einstellung gegenüber Luxusgegenständen zu. So helfen sie beispielsweise den Zeitpunkt zu bestimmen, ab dem die Wertschätzung handwerklicher Kunstfertigkeit die ästhetische Beurteilung eines Artefakts zu beeinflussen begann. Dieser Wandel stellte eine Abkehr von der traditionellen Beurteilung eines Objekts nach Materialwert dar und führte ein zusätzliches Kriterium für die Beurteilung nach Schönheit ein. So beschrieb Abt Suger (1081–1151) Objekte in der Schatzkammer von Saint-Denis in Paris, unter denen sich auch mehrere umgearbeitete islamische Objekte befanden, und erklärte in Anlehnung an Ovids *Metamorphosen*, Buch 2, Zeile 5, die Handwerkskunst habe das Material übertroffen: „Materiam superabat opus.“[4] Es ist wahrscheinlich, dass das 12. Jahrhundert einen Wendepunkt für die Definition von ästhetischem Genuss und Schönheit im Kulturraum des Mittelmeerraums darstellte.

Das islamische Objekt wurde dadurch neu definiert, aufgewertet und nach „objektiveren“, da ästhetischen Prinzipien beurteilt, die über seine Seltenheit und seinen materiellen Wert hinausgingen. Ein wichtiger Auseinandersetzungspunkt ist in diesem

[4] Erwin Panofsky, Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and Its Art Treasures, Princeton 1975, S. 62f.

Zusammenhang der Moment, in dem islamische Objekte nicht wegen des ästhetischen Staunens, das sie hervorriefen, sondern wegen der historischen Erinnerung, die sie verkörperten, gesammelt wurden. Viele islamische Objekte wurden in der Tat aufgrund ihrer Verbindung zu bestimmten Zeiten und Ereignissen gesammelt, unabhängig davon, ob diese real oder konstruiert waren. Üblicherweise waren dies biblische oder mythologische Bezüge, die die Objekte mit Ereignissen und Figuren aus dem Alten und Neuen Testament oder mit legendären Persönlichkeiten verbanden, etwa mit Alexander III. von Makedonien, im Westen gemeinhin als Alexander der Große bekannt (356–326 v. Chr.), oder mit Hārūn ar-Rashīd. Wesentlich ist hier die Suche nach dem Wendepunkt, an dem islamische Objekte in die „reale“ historische Zeit eingeordnet wurden. Eine solche Untersuchung könnte aufzeigen, wann islamische Kunst zunehmend als Memento, das heißt als greifbares historisches Zeugnis, und nicht mehr nur als ästhetisch ansprechendes Objekt betrachtet wurde. Sie könnte auch den Moment markieren, in dem man solche Objekte über ihren monetären Wert oder ihre exotische Besonderheit hinaus aufgrund ihrer historischen Bedeutung beurteilte. Obwohl viele islamische Artefakte bei ihrer Ankunft im Westen ihre ursprüngliche muslimische Identität verloren, ist der Moment, in dem sie wieder als islamisch anerkannt wurden, entscheidend für das Verständnis der Entwicklung des Sammelns islamischer Kunst in Europa.

Der historische oder wissenschaftliche Blick

Das Interesse an Technologie, nicht zuletzt an Militärtechnologie, ist seit Langem in das Ost-West-Wettrüsten eingebettet. Auf Schlachtfeldern erbeutete islamische Objekte, insbesondere Waffen, Rüstungen und mechanische Kriegsgeräte, wurden gesammelt und sorgfältig untersucht. Mit dem Aufkommen der Renaissance und dem verstärkten Bestreben, die klassische Vergangenheit in der Gegenwart wiederzubeleben, wurde jedoch die historische Zeit selbst zum Gegenstand systematischer Erforschung. Die Vergangenheit wurde vermessen, chronologisch sortiert und in einen evolutionären Rahmen eingeordnet. Auch islamischen Objekten wurde ein spezifischer Platz in der Geschichte zugewiesen.

In der Malerei der Frührenaissance schmückten islamische Textilien und Teppiche weiterhin sakrale Orte und wurden als exotische und kostbare Elemente in heilige Szenen integriert (Abb. 4). Gleichzeitig wurden islamische Objekte mit beispielloser Präzision dargestellt. Sie wurden bis ins kleinste Detail, fast schon in proto-hyperrealistischer Manier gemalt. Man könnte von einer „Porträtmalerei“ islamischer Objekte im 15. und 16. Jahrhundert sprechen. Dieser quasifotografische Ansatz offenbart die Entstehung eines indirekten wissenschaftlichen Blicks, einen epistemologischen Wandel, der die genaue Beobachtung und empirische Untersuchung in den Vordergrund stellte.

Mit der Erweiterung der bekannten Welt, insbesondere mit der Landung der Europäer in Amerika Ende des 15. Jahrhunderts und der Errichtung von Herrschaftsgebieten in Übersee wie denen Spaniens und Portugals, die Seehandelsrouten nach Afrika und Südasien eröffneten, wurden auch Objekte aus entlegenen, neu kolonialisierten Gebieten und Handelsposten gesammelt. An den Höfen der gebildeten europäischen Eliten im 16. und 17. Jahrhundert entstanden Sammlungen natürlicher und menschengemachter „Wunder“, zusammen- und ausgestellt, geordnet und klassifiziert in sogenannten Wunderkammern oder Kuriositätenkabinetten.

Dies war ein transformativer Moment in der Geschichte der westlichen Wissensproduktion. Innerhalb dieser altertümlichen Sammlungen wich die Abhängigkeit von antiken Texten als einzige Quelle zur Erforschung der Vergangenheit

der Einbeziehung greifbarer materieller Überreste, nicht zuletzt von Menschenhand geschaffener Artefakte aus archäologischen Ausgrabungen. Objekte wurden nun als historische „Relikte“ behandelt. Islamische Astrolabien liefern hierfür ein eindrucksvolles Beispiel (Abb. 5). Als technologische Wunderwerke wurden sie in diversen europäischen Kuriositätenkabinetten gesammelt, so etwa das Astrolabium aus der Sammlung von Ludovico Moscardo (1611–1681) aus Verona oder das in Filippino Lippis *Anbetung der Heiligen Drei Könige* (fertiggestellt 1496) dargestellte, bei dem es sich um ein Exemplar handelt, welches wahrscheinlich aus der Sammlung von Pierfrancesco (dem Älteren) de’ Medici (1430–1476) stammt.

Auch osmanische Gegenstände – Waffen und Rüstungen, Zelte, Gewänder, edles Tischgeschirr und sogar Musikinstrumente – wurden von europäischen Herrschern angehäuft. Bemerkenswerte Beispiele sind die Kunst- und Wunderkammer des Habsburger Kaisers Rudolf II. (1552–1612) in Prag, die „Türckische Cammer“ der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen im Dresdener Residenzschloss, die sogenannte „Türkenbeute“ des Markgrafen Ludwig Wilhelm von Baden (1655–1707; Abb. 6) in Karlsruhe sowie die mit dem polnischen König Johann III. Sobieski (1629–1696) verbundene Sammlung von Artefakten im Königsschloss Wawel in Krakau. Kunstvoll gefertigte islamische Objekte wurden somit gesammelt und bewundert. Man integrierte sie in enzyklopädische Sammlungen, die die Künste neu eroberter Welten repräsentierten und von Geografie, Glauben und Kultur geprägt waren.

Dieser Klassifizierungsdrang setzte sich in den großen imperial-kolonialen Museen Europas wie dem Pergamonmuseum, dem Louvre und dem British Museum fort. Bald zeichnete sich ein wesentlicher Unterschied ab. Im Gegensatz zu den Mirabilia-Sammlungen gelehrter Altertumsforscher und Herrscher, in denen Kunst und Natur nebeneinander existierten, separierten die Institutionen des 19. Jahrhunderts Naturalia und wissenschaftliche Objekte und präsentierten sie in neu gegründeten Naturhistorischen und Wissenschaftsmuseen. Gleichzeitig wurde die „Hochkunst“ innerhalb der imperialen Sammlungen aufgewertet, an die Spitze der ästhetischen Hierarchie gestellt und der Künstler als Genie verehrt. Infolgedessen wurden islamische Objekte, die einst neben anderer Kunst aus neu „entdeckten“ Ländern sowie Naturalien und wissenschaftlichen Instrumenten ausgestellt waren, zunehmend marginalisiert. Das Zeitalter des Imperialismus förderte zwar eine bemerkenswerte enzyklopädische Neugier und neue Systeme zur Klassifizierung von Kunst in aller Welt, festigte aber zugleich auch das Konzept des künstlerischen „Kanons“. Dieser Kanon war europäischen Ursprungs und legte die Normen und Regeln für die ästhetische Beurteilung innerhalb einer neu konstruierten, eurozentrischen zivilisationsgeschichtlichen Erzählung fest. Islamische Objekte wurden damit praktisch in eine Randposition gedrängt. Selbst wenn man sie für ihre technische Innovation oder außergewöhnliche Handwerkskunst pries, wurden sie häufig in die Kategorie des „Ornamentalen“ oder „Dekorativen“ verbannt – ein paradoxer und bittersüßer Status.

Die Moderne: Oder wie islamische Kunst durch Abstraktion „abgewunken“ wurde

Während die Imperialreiche riesige Sammlungen globaler Kunst anlegten, durchlief die europäische Gesellschaft im Zuge der Industriellen Revolution tiefgreifende Veränderungen. Es entstanden Museen, die sich der Angewandten Kunst, dem Kunsthandwerk und dem Design widmeten, so etwa das Victoria & Albert Museum (1852 als South Kensington Museum gegründet), um das zu bewahren, was man als „Relikte“ des vorindustriellen, handwerklichen Zeitalters ansah. Innerhalb dieser Institutionen nahmen islamische Objekte einen Ehrenplatz ein, da muslimische Kunsthandwerker in zahlreichen Werkstoffen außergewöhnliche Meisterschaft

bewiesen, von Teppichen und Textilweberei über gehämmerte Metallarbeiten, glasierte Keramik, geblasenem und emailliertem Glas bis hin zu Schnitzereien aus Holz, Elfenbein und Halbedelsteinen. Allerdings beschränkte man islamische Objekte auf die Kategorien der angewandten und dekorativen Künste, und man billigte ihren floralen, geometrischen und kalligraphischen Mustern lediglich den Status von „Verzierungen“ zu. Zwar wurde islamische Kunst von Designern, Architekten und Künstlern wie Pascal Coste (1787–1879), Owen Jones (1809–1874; Abb. 7), William Morris (1834–1896), Pascal Sébah (1823–1886), Auguste Racinet (1825–1893) und Eugène-Victor Collinot (1836–1882) systematisch untersucht, doch blieb sie in dem reduktiven Etikett des „Ornamentalen“ gefangen.

Diese Charakterisierung entsprach den vorherrschenden europäischen Klischees über „den Orient“, etwa den Bildersturm und der vermeintlich verschwenderische, exzessive Lebensstil, der mit Dekadenz und Korruption assoziiert wurde. Paradoxerweise faszinierte jedoch gerade der ornamentale Charakter der islamischen Kunst den westlichen Geschmack. Islamische Muster wurden zu Objekten der Begierde, ein „orientalischer“ Lebensstil wurde konsumiert und kommerzialisiert. Die Popularisierung der islamischen Künste zeigte sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts in großen internationalen Ausstellungen, in denen Gebrauchsgegenstände aus der islamisch geprägten Welt in einer Weise präsentiert wurden, die an große Kaufhäuser erinnerte.

Der Orientalismus war zweifellos, wie 1978 Edward Said (1935–2003) argumentierte, eine Perspektive und Darstellungsweise, die von Hegemonie und imperialen Wirtschaftsinteressen geprägt war. Er fungierte zudem als System zur Aneignung wissenschaftlicher Erkenntnisse, wenn auch tief im Historismus des 19. Jahrhunderts, sprich in dessen Leidenschaft für Periodisierung und stilistischer Klassifizierung verwurzelt. In diesem Sinne handelte es sich beim Orientalismus um einen weiteren zeitgenössischen Kunststil, der Teil des umfassenderen Projekts zur Modernisierung der europäischen Gesellschaft während der Industriellen Revolution war.

Als tragbare Gebrauchsgegenstände hielten islamische Artefakte Einzug in europäische Haushalte und Künstlerateliers. Große, glasierte Vasen, Schalen und Teller schmückten Kaminsimse; Textilien und Teppiche bedeckten Böden, hingen an Wänden oder waren über Diwane drapiert. Der „Orient“ wurde zum Gegenstand einer weit verbreiteten Faszination, zum Sehnsuchtsort. Er wurde durch tragbare Objekte domestiziert und materialisiert. Europa schwelgte in konstruierten „orientalischen“ Interieurs.

Um 1910 kam es erneut zu einem Wandel in der Wahrnehmung islamischer Objekte, insbesondere mit der Eröffnung der *Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst* in München, der bislang größten Präsentation islamischer Kunst in Europa. Der Begriff „dekorativ“ wurde durch die Bezeichnung „Meisterwerke“ abgelöst, und die islamische Kunst erfuhr eine Erhöhung ihres Rangs, vergleichbar mit dem Status der europäischen Kunst, insbesondere der Renaissance.

Die Gründe für diese Aufwertung sind zahlreich und zu komplex, um sie in dieser kurzen Chronik des Sammelns islamischer Kunst in Europa darzulegen. Doch es ist wahrscheinlich, dass bestimmte Merkmale islamischer Kunst neu erkannt wurden – Merkmale, die nicht mehr ausschließlich im Sinne von Ornamentik, Exotik oder gar Erotik verstanden wurden. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts verspürten europäische Künstler:innen den Drang, die künstlerische Praxis neu zu beleben und mit dem Kanon zu brechen. Ein radikaler Umbruch war gefragt. Das Gefühl eines bevorstehenden Wandels in der Weltpolitik und die Erwartung des Untergangs alter Reiche nährten

womöglich das Streben nach einer neuen Bildsprache. Gleichzeitig eröffneten Debatten über das Unterbewusstsein und das Unbewusste – als dynamische wissenschaftliche Konzepte zum Verständnis des Selbst – neue Denkansätze in der Kunst.

Die islamische Kunst – insbesondere das Konzept der „Arabeske“ als Ergebnis einer abstrakten visuellen Wahrnehmung der Natur – beschäftigte zahlreiche moderne Künstler. Auf der Ausstellung von 1910 in München studierte Wassily Kandinsky (1866–1944) die abstrakte Kompositionsmatrix einer südasiatischen Miniaturmalerei. Matisse, der diese Ausstellung ebenfalls besuchte, bemerkte später, dass er dort „eine neue Bestätigung“ für seine Kunst gefunden habe.[5] Das moderne psychologische Konzept des Unbewussten, das am engsten mit Sigmund Freud (1856–1939) verbunden ist, und die neuen Möglichkeiten der Abstraktion in der bildenden Kunst beeinflussten die Denkweisen und das künstlerische Schaffen des 20. Jahrhunderts nachhaltig.

Moderne Künstler:innen, und nicht minder wichtig: Sammler:innen moderner Kunst wie Karl Ernst Osthaus (1874–1921), waren bestrebt, Werke aus der muslimisch geprägten Welt in ihre Ateliers und Sammlungen aufzunehmen. Sie alle schienen sich auf Vorläufer in der islamischen Kunst zu beziehen: Paul Gauguin mit seinen Experimenten zur verflachten Perspektive, Vincent van Gogh mit seinen kühnen Farbkompositionen und sichtbaren Pinselstrichen, Kandinsky mit seinen abstrakten Konstruktionen, Ernst Ludwig Kirchner, Max Beckmann, Max Pechstein, Emil Nolde und viele andere Expressionist:innen – ebenso wie Matisse, Picasso, Paul Klee und August Macke (Abb. 8). So erkannten moderne Künstler:innen und Sammler:innen in der islamischen Kunst abstrakte Vorlagen für die avantgardistische Bildsprache, die sie zu artikulieren suchten.

[5] Zit. nach Jack Flam (Hg.), Matisse on Art, überarb. Aufl., Berkeley/Los Angeles 1995, S. 178.

Aus: Ausstellungskatalog „Nach Damaskus... Karl Ernst Osthaus und die islamischen Künste“ (Hirmer, Februar 2027)

Kunst auf der Suche nach Museen.
Islamische Kunst und die Krise des Museumswesens im Europa des 19. Jahrhunderts
Rémi Labrusse

Zwei Hauptphänomene prägten im 19. Jahrhundert die westliche Vorstellung vom künstlerischen Erbe: zum einen die Ausweitung und zunehmende Komplexität des Museumswesens und zum anderen der Wunsch, Objekte aus nichtwestlichen Kulturen in dieses Erbe zu integrieren, mitsamt den damit verbundenen Schwierigkeiten, dies zu erreichen.
In beiden Fällen wirkten gegensätzliche Kräfte, die auf einen anhaltenden Krisenzustand in der Kultur der Moderne hindeuteten. Die Idee des universellen Museums – als Symbol für Fortschritt, Macht und globales Wissen – ging Hand in Hand mit seiner Fragmentierung – ein Symptom der Frustration, welche die Institution Museum immer wieder selbst auslöste. Innerhalb dieses Systems war die materielle Aneignung nichtwestlicher Artefakte (darunter auch menschliche Überreste) ein Ausdruck der Selbstzufriedenheit, Fremdes zu verstehen, zu assimilieren und darüber Herrschaft auszuüben. Die Anziehungskraft, ja Faszination, die von Kulturen jenseits der westlichen Welt ausging, deutete hingegen auf einen Zustand der Unzufriedenheit mit sich selbst hin.
Mit anderen Worten: Die strukturelle Identitätskrise scheint ein konstitutiver Bestandteil der Moderne selbst zu sein.[1] Sie lässt sich als „Double Bind“ beschreiben, in dem Stolz auf das eigene Selbst und Selbstkritik, also gleichzeitige Liebe und Ablehnung, systematisch miteinander verflochten sind. Das Sammeln und Ausstellen von islamischer Kunst hat dies aufgrund der langjährigen Verbindungen zu westlichen Kulturen in einer einzigartigen Nähe-Distanz-Beziehung besonders deutlich gemacht.

Das Konzept eines universellen Museums, das Kunstwerke, technische Instrumente, naturwissenschaftliche Objekte und historische Dokumente umfasst, entwickelte sich zu einer zentralen Idee im Zuge der Französischen Revolution; es stand im Einklang mit der Philosophie der Aufklärung, das Volk durch das Volk zu bilden.[2] Diese Vorstellung kam ab 1790 wiederholt in parlamentarischen Debatten zum Ausdruck und erreichte im Sommer 1793, in der Zeit der „Terreur“, ihren Höhepunkt, als der Nationalkonvent zahllose Menschen hinrichten und Denkmäler zerstören ließ. Der Bildersturm als Ritual, die alte Welt zu dekonstruieren, ging einher mit der Einbindung von historischen Artefakten in einen völlig neuen ideologischen Rahmen: den des revolutionären Museums.[3] Auch wenn es, wie Krzysztof Pomian gezeigt hat, bereits seit dem 16. Jahrhundert museale Strukturen als Ergebnis umfangreicher Sammeltätigkeiten gab,[4] war die Idee des Museums noch nie zuvor so politisch und symbolisch aufgeladen gewesen. Sie wurde zum zentralen Instrument einer umfassenden Neuaufbereitung des Wissens, das nun allen Bürger:innen ohne Vermittlung zugänglich gemacht werden sollte. Diese Verbindung zwischen Zerstörung und Neuaufbau reichte über die Zeit der Französischen Revolution hinaus und wurde zu einem wiederkehrenden Phänomen in der Geschichte der westlichen Museen bis in die Gegenwart. Insbesondere im 20. Jahrhundert verband sich der Wunsch nach einem Neuanfang mit dem Bestreben, immer ehrgeizigere Formen universeller Museen zu erfinden.[5]
So startete etwa der Architekt Charles-Édouard Jeanneret (1887–1965), besser bekannt als Le Corbusier, 1920 in seiner Zeitschrift *L’Esprit nouveau* eine Umfrage, ob es notwendig sei, „den Louvre niederzubrennen“.[6] Le Corbusier entwarf 1928/29 dann selbst einen Tempel des universellen

[1] Vgl. Reinhart Koselleck, Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt, Frankfurt am Main 1973; Myriam Revault d’Allonnes, La Crise sans fin. Essai sur l’expérience moderne du temps, Paris 2012.
[2] Vgl. Dominique Poulot, Musée, nation, patrimoine. 1789–1815, Paris 1997, S. 18.
[3] Vgl. ebd., S. 136ff.
[4] Vgl. Krzysztof Pomian, Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln, Berlin 1988.
[5] Vgl. Rémi Labrusse, „Muséophobies. Pour une histoire du musée du point de vue de ses contempteurs“, in: Romantisme, Nr. 173, Herbst 2016, S. 68–78.
[6] Vgl. Le Corbusier u. a., „Faut-il brûler le Louvre?“, in: L’Esprit nouveau, Nr. 6, 1920, S. 1–8.

Wissens, das *Mundaneum* in Genf[7] , sowie zwischen 1930 und 1939 das Konzept eines „Museums des unbegrenzten Wachstums“,[8] um schließlich Anfang der 1950er Jahre in Chandigarh im indischen Punjab ein „Museum des Wissens“ zu errichten, dessen Name bereits auf seine universelle Bestimmung verweist.[9]
Tatsächlich hat sich die Realität systematisch in die entgegengesetzte Richtung der Idee – oder des Traums – eines universellen Museums entwickelt. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts neigen Museen stets dazu, Universalität durch Fragmentierung und Vernunft durch Verwirrung zu ersetzen. In Frankreich wurden bereits zur Zeit der Französischen Revolution die Bildende Kunst, die Technik- und die Naturgeschichte in separate Museen aufgeteilt: in das Muséum central des arts, das Musée des monuments français (das am Ende des Kaiserreichs in das erstgenannte integriert wurde), das Conservatoire des arts et métiers und das Muséum d’Histoire naturelle. Später nahmen die Unterteilungen weiter zu:[10] Es gab Geschichts- und Archäologiemuseen, Militärmuseen, ethnologische Museen, Kunstgewerbemuseen und für Volkskunst und -bräuche, dazu unzählige Variationen je nach Standort, politischem Regime sowie kulturellen, historischen und technischen Traditionen. Selbst im British Museum, das zu jenen musealen Einrichtungen zählt, welche das Ideal der Universalität am längsten aufrechterhielten, wurde die Naturgeschichte ab 1881 von der Archäologie und den menschengemachten Artefakten getrennt.[11]
Obwohl die neuen Einteilungen von dem Wunsch geleitet waren, eine umfassende taxonomische Logik zu schaffen, führten sie in der Praxis zu zunehmender Unordnung und wurden angesichts des Wettbewerbs zwischen den Institutionen um die attraktivsten Sammlungen sowie der Schwierigkeit, klare Grenzen zwischen den Kategorien zu ziehen, eher zu einer Quelle der Verwirrung als einer von Vernunft geleiteten. Dies galt insbesondere für die Trennung zwischen Werken der sogenannten Bildenden Kunst und denen der Angewandten Kunst, aber auch zwischen archäologischen Funden und nichtwestlichen Kunstobjekten.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts verdeutlichten die beiden neuen Kategorien von Museen, Ethnologie und Kunstgewerbe, besser als alle anderen die Identitätswidersprüche der westlichen Moderne in ihrem Verhältnis zu fremden Kulturen. Das Bedürfnis nach theoretischer und institutioneller Unabhängigkeit, durch das sich die Sammlungen der ethnologischen Museen allmählich von den Traditionen der Kuriositätenkabinette und archäologischen Museen distanzierten, fiel mit dem Aufkommen der Ethnologie als eigenständiger akademischer Disziplin ab den 1820er Jahren zusammen. Bekanntlich entfaltete sich dieses Wissen, das materiell auf systematischen Plünderungen beruhte, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Zuge der kolonialen Expansion Europas und ihrer Nebenwirkungen. Während dem Bestreben weiterhin ein enzyklopädischer Charakter innewohnte mit dem Ziel, alle Kulturen der Welt zu umfassen, folgten mehr oder weniger willkürliche Unterteilungen, je nach bereits bestehenden Sammlungen und wissenschaftlichen Traditionen oder beteiligten Personen. Diese Unterteilungen konnten auch regionaler Natur sein: Japan in den Niederlanden durch die frühen Reisen und Arbeiten von Philipp Franz von Siebold (1796–1866),[12] der indische Subkontinent im Vereinigten Königreich,[13] Zentralafrika in Belgien,[14]

[7] Vgl. Le Corbusier, Villa Savoye and Other Buildings and Projects 1929–1930, New York/Paris, S. 141ff.
[8] Vgl. Le Corbusier, „Pour la création à Paris d’un musée des artistes vivants (II). Réponse et projet d’aménagement et d’organisation“, in: Cahiers d’art, Nr. 1, 1931, S. 5–9. In beiden Fällen blieb es beim Entwurf.
[9] Vgl. Olivier Cinqualbre, „Les projets de musée de Le Corbusier“, in: Les Cahiers du Mnam, Sonderausgabe Nr. 5, 2018, S. 35–39; Catherine de Smet, „Les Musées imaginés de Le Corbusier“, in: Les Cahiers du Mnam, Nr. 146, 2019, S. 24–43.
[10] Vgl. Krzysztof Pomian, Le Musée, une histoire mondiale, Bd. 2: L’ancrage européen, 1789–1850, Paris 2021.
[11] Vgl. Edward Miller, That Noble Cabinet. A History of the British Museum, London 1973, S. 224ff.
[12] Vgl. Shûzô Kure, Philipp Franz von Siebold. Leben und Werk, München 1996.
[13] Vgl. Arthur MacGregor, The India Museum Revisited, London 2023.
[14] Vgl. D. F. E. Thys van den Audenaerde (Hg.), Musée royal de l’Afrique centrale, Tervuren, Gent 1994; Sarah Van Beurden, Authentically African. Arts and the Transnational Politics of Congolese Culture, Athens (Ohio) 2015, S. 61ff.

Algerien in Frankreich[15] usw. Sie konnten sich außerdem aus methodologischen Ausrichtungen ableiten, insbesondere je nachdem, ob man sich für einen transkulturellen anthropologischen Rationalismus oder für einen geografischen und ethnografischen Pragmatismus entschied. Folglich unterlag die Nomenklatur der Museen ständigen Schwankungen: Museen für Anthropologie, Ethnologie, Soziologie, Religionsgeschichte usw.
Ähnliche Entwicklungen lassen sich im Hinblick auf Museen für Angewandte Kunst beobachten. Es entstanden zahlreiche Museen, die sich entsprechend den führenden Industriezweigen der jeweiligen Region auf bestimmte Materialien oder Techniken spezialisierten: Textilien in Lyon ab 1890[16] oder in Leeds ab 1868[17]und 1892, Keramik in Sèvres ab 1805[18] oder im niederländischen Leeuwarden ab 1917,[19] Porzellan in Limoges ab 1867[20] usw. Allgemeine Museen erhielten unterdessen eine Vielzahl von Bezeichnungen, die wiederum von den akademischen und methodologischen Traditionen der jeweiligen Länder abhingen: Dekorative Kunst, Angewandte Kunst, Industriekunst, Volkskunst, Kunsthandwerk und so weiter.
Diese Phänomene der semantischen und materiellen Fragmentierung wurden rasch durch ein Gefühl der Desorientierung verstärkt. Die Ethnologie und die Angewandte Kunst drangen kontinuierlich in andere Kategorien vor, so etwa in Museen der sogenannten Vorgeschichte, in Militärmuseen oder Museen für Archäologie und Bildende Kunst. Man denke an den Louvre mit dem Musée d’ethnographie et de marine zwischen 1827 und 1878[21] oder an das British Museum, wo die Ethnologie und die „orientalische“ Kunst, die von Anfang an vertreten waren, ab 1866[22] der Leitung des Department of British and Medieval Antiquities unterstellt wurden (das 1946 in Department of Ethnography umbenannt wurde).
Grundlegender noch: Wie bereits angedeutet, waren auch die ethnologischen Museen und die für Angewandte Kunst selbst von inneren Widersprüchen vergleichbarer Art betroffen. In beiden Fällen wurde ein fortschrittlicher Optimismus durch die Überzeugung befeuert, dass nicht nur die Bildende Kunst hierarchisch über jeder anderen Form des Schaffens stünde, sondern auch der Westen weltweit allen anderen Kulturen überlegen sei. Folglich bestand das Ziel des Sammelns nichtwestlicher Artefakte, die oft als „dekorativ“ angesehen wurden, darin, Werkzeuge des Wissens bereitzustellen, um die westliche imperiale Expansion zu fördern und zu feiern. Die Sammlungen glichen somit Waffen oder Kriegsbeute. Übrigens: Auch wenn sich dieser Diskurs heute scheinbar umgekehrt hat, bleibt er in der Praxis dennoch aktiv, insofern der Nationalstolz, den diese Museen nach wie vor bedienen, ein dauerhaftes Hindernis für die Rückgabe und damit für den Rückbau von Sammlungen darstellt, die sich größtenteils kolonialer Plünderung verdanken.
Jedoch verband sich ein Gefühl melancholischen Verfalls mit diesem triumphalen Pragmatismus. Er war und ist nach wie vor geprägt von der Vorstellung, dass die der Moderne innewohnenden

---

[15] Vgl. Nabila Oulebsir, Les Usages du patrimoine. Monuments, musées et politique coloniale en Algérie (1830–1930), Paris 2004.
[16] Vgl. Raymond Cox, Le Musée historique des tissus de la Chambre de commerce de Lyon. Précis historique de l’art de décorer les étoffes et catalogue sommaire, Lyon 1902.
[17] Vgl. National Exhibition of Works of Art at Leeds, 1968. Official Catalogue, Leeds 1968, Section 9. The Museum of Ornamental Art, consisting of works from the earliest period to the present century, arranged in the Chapel and adjoining rooms. [Nationale Kunstausstellung in Leeds, 1868. Offizieller Katalog, Leeds 1868, Abschnitt 9. Das Museum für dekorative Kunst, bestehend aus Werken aus der frühesten Zeit bis zum gegenwärtigen Jahrhundert, die in der Kapelle und den angrenzenden Räumen ausgestellt werden.]
[18] Vgl. Alexandre Brongniart und Denis Riocreux, Description méthodique du Musée céramique de la Manufacture royale de porcelaine de Sèvres, Paris 1845.
[19] Vgl. Karin Gaillard (Hg.), Made in Holland. The Global Success of Dutch Ceramics, Leeuwarden 2018.
[20] Vgl. Paul Gasnault, Ville de Limoges. Musée céramique Adrien Dubouché. Katalog der Sammlung Jacquemart, veröffentlicht nach dem Originalmanuskript von Albert Jacquemart, Paris 1879.
[21] Vgl. Geneviève Bresc-Bautier, Guillaume Fonkenell und Françoise Markus (Hg.), Histoire du Louvre, Bd. 2, De la Restauration à nos jours, Paris 2016; Géraldine Barron, „Le musée de Marine du Louvre: un musée des techniques?“, in: Artefact. Techniques, histoire et sciences humaines, Nr. 5, 2017, S. 143–162.
[22] Vgl. Marjorie L. Caygill und John F. Cherry (Hg.), A. W. Franks, Nineteenth-century Collecting and the British Museum, London 1997.

ständigen Brüche irreparable Verluste darstellen und uns dazu zwingen, jede kulturelle Identität und jedwede historische Situation als relativ und zum Verschwinden verurteilt zu betrachten, ganz im Sinne der Gesetzmäßigkeiten des Sozialdarwinismus. Insbesondere das Anlegen ethnologischer Sammlungen beruhte stets auf der Vorstellung, dass es die Artefakte aus verschwindenden Gesellschaften zu bewahren gelte: Ihre Objekte werden als Überreste, Ruinen, Relikte gefährdeter Kulturen wahrgenommen. Dies gilt ebenso für die nichtwestlichen Sammlungen in Museen für Angewandte Kunst. In diesem Fall wurde die Faszination, die ihre exotische Herkunft auslöste, durch die fast obsessive Vorstellung verstärkt, dass volkstümliche Handwerkstraditionen eine Authentizität und damit eine überwältigende ästhetische Überlegenheit gegenüber europäischen zeitgenössischen, industriell hergestellten Produkten besäßen.[23] Obwohl zum Verschwinden verurteilt,[24] wiesen all diese Formen des materiellen Schaffens auf Lebensweisen hin, die vom Fortschritt *verschont* wurden, statt dass sie diesen *entbehren* mussten.
Dieser Überzeugung entsprechend konkurrierten die beiden Museumskategorien um ähnliche Sammlungen. Als etwa das India Museum in London 1879 geschlossen wurde, wurden seine Bestände größtenteils an das South Kensington Museum übergeben, dessen Schwerpunkt auf der Angewandten Kunst lag. In Wien wurde das Handelsmuseum (ehemals Orientalisches Museum) 1897 in das Museum für Kunst und Industrie eingegliedert.[25] In Paris integrierte man die ethnologisch ausgerichteten Überreste der *Exposition permanente des produits de l’Algérie* 1892 letztlich in das neue Nationalmuseum für Altertümer und islamische Kunst in Algier. Dasselbe gilt für die Ausstellungsformate. Zwar haben ethnologische oder anthropologische Museen stets ihre Absicht bekundet, der wissenschaftlichen Untersuchung typologischer Reihen Vorrang vor der möglichst spektakulären Präsentation einzelner Objekte einzuräumen,[26] doch waren ihre Präsentationsformen in der Praxis dennoch oft von aufsehenerregenden oder „dekorativen“ Anordnungen geprägt, die exotisches Staunen und ästhetische Bewunderung hervorriefen (Abb. 1). Mitunter wurde dieser Ansatz ausdrücklich verfolgt, wie im sogenannten Kongo-Museum in Tervuren, Belgien, das im Anschluss an die Brüsseler Weltausstellung von 1897 gegründet wurde. Umgekehrt machten sich die Museen für Angewandte Kunst, die oft aus Weltausstellungen hervorgingen (Abb. 2), daran, eine globale Geschichte der Künste, Techniken und Kulturen zu entwickeln, was sie dem in der Ethnologie vertretenen analytischen Ansatz annäherte. Auch wenn sie eine ausgeprägtere Vorliebe für spektakuläre Werke zeigten, ob als Einzelpräsentation oder in sogenannten „Stilzimmern“, entschieden sie sich zu Beginn dieser Periode auch für die Ausstellung systematischer Serien (Abb. 3) – dank des unübertroffenen Umfangs nichtwestlicher Sammlungen in den Museen. Dies galt insbesondere für die Kunst der islamisch geprägten Welt, wie auch immer man sie bezeichnete: „muslimische“, „islamische“ oder „orientalische“ Kunst, wobei letzterer Begriff über mehrere Jahrhunderte hinweg Kulturräume von China und Japan über Südasien, den Iran, Zentral- und Westasien bis hin zum arabischen Mittelmeerraum umfasste.

[23] Vgl. etwa Léon de Laborde, De l’union des arts et de l’industrie, Paris 1856, Bd. 1: Le Passé, S. 243: „Wie lässt sich dieser Widerspruch vereinbaren: barbarische, unwissende und elende Völker, die im großen Wettstreit der Völker eine Kunst präsentieren, die so vollendet ist, dass sie von Vorstellungen zeugt, die den zivilisatorisch fortschrittlichsten Völkern vorbehalten sind, eine Kunst, die so prächtig ist, dass sie in allen Dingen königliche Pracht ausstrahlt?“ [Übers. N. G. Schneider]
[24] Vgl. ebd., S. 268: „Der Orient ist nicht mehr der Orient. Solange er es noch ist, lasst ihn uns bewundern. Lasst uns fromm das Erbe der Geheimnisse der antiken Kunst annehmen, das er gewissenhaft bewahrt hat, lasst uns Sammlungen all seiner Schöpfungen anlegen, auf dass sie uns als Vorbilder dienen, um sie neben den prächtigen Überresten so vieler erloschener Zivilisationen, so vieler verschwundener Völker zu bewahren. […] Die Orientalen werden nach Paris kommen: Es ist gut, dass sie in unseren Museen die Kunst vorfinden, die wir in ihren Händen getötet haben und die in unseren Händen gediehen ist.“ [Übers. N. G. Schneider]
[25] Vgl. Peter Noever (Hg.), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien, Wien 2000.
[26] Vgl. B. A. L. Cranstone und Steven Seidenberg (Hg.), The General’s Gift. A Celebration of Pitt Rivers Museum Centenary 1884–1984, Oxford 1984.

Es ist hinreichend dokumentiert, dass Artefakte aus diesen Kulturräumen seit der Renaissance in den meisten großen europäischen Sammlungen vertreten waren. Von dort aus gelangten sie – oftmals aus ehemaligen adeligen, königlichen oder religiösen Sammlungen – in die modernen Museen mit ihrem universellen Anspruch. Hier fanden sie sich an der Schnittstelle von Ethnologie und Kunst wieder. Aufgrund ihrer kulturellen Andersartigkeit und geografischen Herkunft fielen sie unter die Kategorie „exotische Kuriositäten“. Umgekehrt trugen die intensiven und langjährigen Beziehungen zwischen Europa und der islamisch geprägten Welt dazu bei, den Eindruck des Exotischen zu mindern und eine vorwiegend ästhetische Bewunderung zu fördern – für die meisterhaft ausgeführten Handwerkstechniken (von iranischen Seidenstoffen über emaillierte Gläser der Mamluken bis hin zu osmanischer Iznik-Keramik, um nur einige Beispiele zu nennen) und die kostbaren Materialien (von Elfenbein über Seide bis hin zu Bergkristall). Das Interesse oder gar die Bewunderung zielten auf eine Ästhetik, die eher auf der Verschönerung des alltäglichen Umfelds (Kleidung, Einrichtungsgegenstände, architektonische Elemente) als auf der Schaffung imaginärer Welten beruhte. Genau das bezeichnete das moderne Europa bald, mit einer Mischung aus Begehren und Herablassung, als „Dekoration“ – im Gegensatz zu den „schönen Künsten“.[27] Die vorherrschende Auffassung war, dass sich in der westlichen Sichtweise auf den Islam die zwei Gegensatzpaare Vertrautes–Exotisches und Ornament–Bild überschnitten.

Welche Folgen hatte dieses komplexe Wechselspiel von Andersartigkeit und Identität, Ausgrenzung und Aneignung im modernen Museumswesen ab dem 19. Jahrhundert? Nachdem die öffentlichen Sammlungen fest etabliert waren (und man daher aus Platzgründen außer Acht ließ, dass private Sammlungen auf diesem Gebiet eine wegweisende und lange Zeit vorherrschende Rolle spielten), stand die anhaltende Ungewissheit darüber im Mittelpunkt, zu welchen musealen Kategorien diese Werke und Objektsammlungen gehörten – und zwar in einem solchen Ausmaß, dass es zu Rivalitäten und konkurrierenden Praktiken zwischen den betroffenen Institutionen kam, vor allem zwischen den Museen für Völkerkunde und denen für Angewandte Kunst.

In Frankreich fanden sich im Februar 1878 Objekte aus Zentralasien und Syrien aus den Sammlungen Ujfalvy und Lansberg im Muséum ethnographique des missions scientifiques, und im Sommer desselben Jahres wurden umfangreichere Werkkomplexe systematisch in der Orientalischen Galerie des Palais du Trocadéro zusammengestellt, einem der Vorläufer des Musée d‘Ethnographie du Trocadéro, das 1882 endlich eröffnet wurde.[28] Gleichzeitig wurden jedoch im Musée des Arts décoratifs die bedeutendsten Sammlungen islamischer Kunst aufgebaut, und zwar bereits ab 1864 im Rahmen der Union centrale des beaux-arts appliqués à l’industrie und in noch stärkerem Maße ab 1882, als die Union centrale des arts décoratifs gegründet wurde, sowie ab 1905, als man sie im Pavillon de Marsan des Louvre unterbrachte. Dank eines aktiven Netzwerks privater Sammler:innen wurden diese Bestände nach und nach in die ständigen Sammlungen des Museums integriert und 1893 im Palais de l’Industrie im Rahmen der ersten *Exposition d’art musulman*[29] oder 1903 im Pavillon de Marsan[30] im Vorfeld der dortigen dauerhaften Unterbringung des Museums vorübergehend ausgestellt.

Eine ähnliche Situation finden wir in Berlin, wo islamische Kunst zunächst einerseits auf das Kunstgewerbemuseum unter der Leitung von Julius Lessing (1843–1908), einem Spezialisten für osmanische und safavidische Teppiche sowie Iznik-Keramik, und andererseits auf das Völkerkundemuseum aufgeteilt waren, welches eine kleine Sammlung zeitgenössischer kunsthandwerklicher Gegenstände, vor allem aus dem Maghreb, besaß. Zwischen 1904 und 1908 richtete dann Wilhelm von Bode (1845–1929), ebenso wie Lessing ein Spezialist für Teppiche,

[27] Vgl. Rémi Labrusse (Hg.), Purs Décors? Arts de l’Islam, regards du XIXe siècle, Paris 2007.
[28] Vgl. Ernest-Théodore Hamy, Les Origines du musée d’ethnographie. Histoire et documents, Einleitung: Nélia Dias, Paris (1889) 1988.
[29] Vgl. Georges Marye und Léonce Bénédite (Hg.), Exposition d’art musulman. Catalogue officiel, Paris 1893.
[30] Vgl. Gaston Migeon (Hg.), Ausstellung muslimischer Kunst im Musée des Arts décoratifs, Paris 1903.

gemeinsam mit Friedrich Sarre (1865–1945), Experte für islamische und vorislamische Architektur, eine spezifische „islamische Kunstabteilung“ innerhalb des Kaiser-Friedrich-Museums (Abb. 4) ein.[31] Weitere Beispiele solcher konkurrierender Sammlungen gab es in Wien zwischen dem 1863 gegründeten Museum für Kunst und Industrie (Angewandte Kunst) und dem Orientalischen Museum (Ethnologie), das 1875 gegründet, 1886 zum Handelsmuseum und schließlich 1897 in das Museum für Kunst und Industrie eingegliedert wurde. In London konkurrierten das South Kensington Museum (später umbenannt in Victoria & Albert Museum), dessen „orientalischer Einschlag“[32] auf seine Gründung im Jahr 1852 durch Henry Cole (1808–1882), Owen Jones (1809–1874), Richard Redgrave (1804–1888) und andere zurückging, und das British Museum, das unter dem Einfluss von Augustus W. Franks (1826–1897) den Schwerpunkt der Sammlung auf datierte Objekte und damit auf die historische Forschung legte, während Möbel und Textilien ausgeschlossen wurden, da sie als zu sehr dem Handwerk verwandt und zu weit von der „Hochkunst“ entfernt galten.
In diesem Zusammenhang führten gegensätzliche museografische Entscheidungen zu heftigen Kontroversen über die Überlegenheit von Präsentationen eher ethnologischer Art (mit orientalisierendem Charakter) gegenüber solchen eher ästhetischer Art (mit formalistischem Charakter). Diese erfolgten etwa bei der *Exposition d’art musulman*, die 1905 in Algier anlässlich des Congrès des orientalistes et des Sociétés savantes organisiert wurde,[33] und der *Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst* in München im Jahr 1910.[34] Im ersten Fall betonte die Hervorhebung von Artefakten als Kulturdokumente die Andersartigkeit im Verhältnis zum Westen (Abb. 5). Im zweiten Fall unterstrich die Konzentration auf Meisterwerke hingegen die Identität mit dem reinen künstlerischen Schaffen, wie es in Europa konzeptualisiert wurde.
Zu dieser Dichotomie kam die Entwicklung kolonialer Museen hinzu, in denen die beiden Ziele der wissenschaftlichen ethnologischen Forschung und der ästhetischen Bewunderung als Bestandteile derselben kolonialen Propaganda miteinander verschmolzen. Dies war im Vereinigten Königreich der Fall etwa mit dem Indian Museum der Asiatic Society of Bengal in Kalkutta im Jahr 1814, das sein Pendant im India Museum in London zwischen 1801 und 1879 fand, oder in Frankreich mit dem Museum und der Bibliothek in Algier von 1835 bis 1838, der Dauerausstellung algerischer Erzeugnisse in Paris von 1834 bis 1889, anschließend in Algier 1889, schließlich im Nationalmuseum für Altertümer und islamische Kunst, das 1892 in Algier gegründet und 1897 eröffnet wurde, oder auch in Kairo, wo Briten und Franzosen um „Soft Power“ wetteiferten und 1883 unter der Schirmherrschaft eines Comité de conservation des monuments de l’art arabe ein Musée d’art arabe gegründet wurde, das die Zusammenarbeit und den Wettbewerb unter europäischen Fachleuten deutscher (Julius Franz, 1831–1915; Max Herz, 1856–1919), französischer (Ambroise Baudry, 1838–1906) und englischer (Edward T. Rogers, 1830–1884) Herkunft förderte (Abb. 6).[35]
Das Ergebnis dieser Vielfalt der beteiligten Museen und des ständigen Zauderns im Umgang mit der Nomenklatur war, dass sich die Kunst der islamisch geprägten Welt im 19. Jahrhundert mehr als jeder andere Kunstbereich der rationalistischen Taxonomie des modernen Museumskonzepts widersetzte. Doch obwohl sich die Ambivalenz im Laufe des Jahrhunderts fortsetzte, trat der ethnologisch-dokumentarische Ansatz zunehmend zugunsten dekorativ-ästhetischer Präsentationen in den Hintergrund, sowohl in Museen für Angewandte Kunst im engeren Sinne als auch in Kunstmuseen wie dem Louvre, nachdem 1905 innerhalb des Département des Arts Décoratifs (1893 gegründet) ein Raum für islamische Kunst eingerichtet worden war. Die treibende Kraft dahinter war Gaston Migeon (1861–1930), seit 1902 Direktor des Départements, der zudem eng mit der Union centrale des arts décoratifs verbunden und ein überzeugter Islamfreund und Kurator der *Exposition*

[31] Glenn H. Penny, Objects of Culture: Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany, Chapel Hill 2002.
[32] Vgl. Barbara Morris, Inspiration for Design. The Influence of the Victoria & Albert Museum, London 1986, S. 27.
[33] Vgl. Georges Marçais, L’Exposition d’art musulman à Alger, April 1905, Paris 1906.
[34] Vgl. Andrea Lermer und Avinoam Shalem (Hg.), After One Hundred Years. The 1910 Exhibition „Meisterwerke muhammedanischer Kunst“ Reconsidered, Leiden 2010.
[35] Vgl. Mercedes Volait, Fous du Caire, Paris 2009.

des arts musulmans im Pavillon de Marsan im Jahr 1903 war.[36] In diesem Zusammenhang wurde, wie schon gesagt, die Ambivalenz zwischen Identität und Andersartigkeit weniger der Kultur im Allgemeinen als vielmehr der Bildenden Kunst im Besonderen zugeschrieben, wo die Kategorie des Ornaments in islamischen Ländern als Gegensatz zum gegenständlichen Bild im Westen dargestellt wurde.

Abschließend lassen sich drei kurze Beobachtungen aus der modernen Geschichte des Sammelns, der Museen und der Ausstellungsgestaltung ableiten.
Erstens: Als Museen versuchten, „islamische Kunst“ zu identifizieren und zu integrieren, wurden sie vor allem mit ihren eigenen Widersprüchen konfrontiert: zwischen Bewahrung und Erfindung, dem Wunsch nach Objektivierung und nach Inspiration, der Tendenz zur analytischen Distanzierung und der zur emotionalen Verinnerlichung – kurz: zwischen einem Rückblick auf eine ferne, verschwindende Welt und einem Ausblick auf die sich entwickelnde westliche Moderne. Kunstwerke der islamisch geprägten Welt wurden sowohl als Objekte des Wissens als auch als Quellen der Inspiration, als Vermittler von „Lehren“ wahrgenommen. Als Objekte der Vergangenheit schienen sie die Fähigkeit des Westens zu bestätigen, andere Zeiten und Räume zu beherrschen; als Zeugnisse eines ästhetischen Systems jedoch, das sowohl in sich schlüssig als auch Bewunderung hervorrief, stellten sie den Glauben an seine imperiale Überlegenheit infrage.
Zweitens, und im weiteren Sinne, boten die Künste des Islam eine Alternative zu der seit der Renaissance im Westen etablierten Hierarchie zwischen „höherer“ und „niederer“ Kunst und trugen dazu bei, die europäische Vorstellung vom Bild zu relativieren und zu untergraben. Dieser Umbruch betraf nicht nur den Schaffensprozess – zwischen der kollektiven Produktion ornamentaler Kompositionen und der Erfindung eines einzigartigen Werks als Einzelleistung –, sondern auch die Art der Rezeption, das Verhältnis zwischen Bild und Leben: Sollte das visuelle Schaffen als Möglichkeit gesehen werden, durch die Vorstellungskraft in eine Ersatzwelt zu entfliehen? Oder sollte es vielmehr die reale Welt durch ihre Ornamentik preisen? Diese Debatten wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts überaus intensiv geführt und hatten zur Folge, dass sich die Kunst der islamisch geprägten Welt als kritische Kraft gegen die westliche Theorie der mimetischen Darstellung etablierte.
Drittens trugen diese durch die islamische Kunst hervorgerufenen Spannungen dazu bei, die inneren Konflikte der modernen westlichen Kultur als Ganzes aufzudecken, die hin- und hergerissen war zwischen Selbstzufriedenheit und Selbstkritik, Selbstliebe und Selbsthass, der Verherrlichung der eigenen Identität und der Faszination für das Anderssein. Sie betonten diesen doppelten Zwang durch den gleichzeitigen Eindruck von Andersartigkeit und Kontinuität, den sie im Verhältnis zur westlichen Kultur vermittelten. Intensiver als jede andere Kunstform haben sie uns dazu angeregt, „uns selbst als den Anderen“ zu betrachten, um eine Formulierung des Philosophen Paul Ricœur aufzugreifen.[37] Sie ermöglichten es der Kultur der Moderne, ein Selbstverständnis für jenen Zustand struktureller Krise zu entwickeln, der sie auszeichnet – gefangen in ihren Widersprüchen, zugleich zerstörerisch, melancholisch konservativ und ängstlich aneignend.
Es bleibt dem Publikum überlassen zu entscheiden, ob oder inwieweit diese Überlegungen auch auf spätere Epochen der musealen Sammlungen islamischer Artefakte im Westen bis in die Gegenwart zutreffen.

[36] Vgl. Raymond Koechlin, Gaston Migeon et le Louvre, Paris 1931.
[37] Vgl. Paul Ricœur, Oneself as Another, Chicago/London (1990) 1992.

Aus: Ausstellungskatalog „Nach Damaskus… Karl Ernst Osthaus und die islamischen Künste“ (Hirmer, Februar 2027)

Islamische Kunst in München: Die *Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst* 1910

Eva-Maria Troelenberg

Von Mai bis Oktober 1910 fand im Städtischen Ausstellungsgelände auf der Münchner Theresienhöhe die monumentale *Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst* statt (Abb. 1). Hinter dem für heutige Betrachter:innen antiquiert und problematisch wirkenden Titel eröffnete sich die erste umfassende Schau von über 3.600 Kunstwerken und Artefakten aus den unterschiedlichsten Perioden und Regionen islamisch geprägter Kunst- und Kulturgeschichte. Zwar hatte es bereits seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ähnliche Veranstaltungen gegeben, die etwa in Wien oder Paris stattfanden, oft im Zusammenhang mit Weltausstellungen oder Kunstgewerbeschauen; niemals zuvor aber hatte es einen vergleichbar zusammenhängenden Überblick gegeben, der die Exponate explizit als Kunstwerke mit eigenständigem ästhetischem Wert präsentierte.

In mehr als 80 weitläufigen, überwiegend hell und nüchtern gestalteten Räumlichkeiten wurden die Kunstgegenstände nach mehreren, ineinander verschränkten Prinzipien gezeigt (Abb. 2). So folgte die Anordnung der Räume lose einem historischen Faden, der der Abfolge der bedeutenden islamischen Dynastien entsprach. Insbesondere gruppierte man aber Materialgruppen wie etwa Elfenbein-, Keramik- oder Glasarbeiten zu vergleichenden Zwecken miteinander. Einige größere Säle, zu Beginn und in der Mitte des Rundgangs, waren dekorativ aufgefasst. Hier ahmte die Ausstellungsarchitektur atmosphärische Elemente islamischer Baukunst nach, bisweilen auch durch die Integration originaler Versatzstücke. Insgesamt war dieses Präsentationsprinzip bewusst zurückhaltend gestaltet (Abb. 3). Explizit suchte man sich von plakativen Orientalismen früherer Jahrzehnte abzugrenzen, um die originalen Werke jenseits aller *Tausendundeine Nacht*-Stimmung ernst zu nehmen. Zugleich bildete die Ausstellung einen deutlich von europäischen Sammelinteressen geprägten Geschmack ab. Sie trug wesentlich dazu bei, einen Kanon islamischer Kunst zu etablieren, der weniger die tatsächliche Vielfalt muslimisch geprägter Materialkulturen widerspiegelte, sondern europäische Vorstellungen künstlerischer und handwerklicher Meisterschaft. Großen Anteil daran hatte auch eine Fotokampagne, die vom Münchner Kunstverlag Bruckmann durchgeführt wurde und anschließend in eine mehrbändige Dokumentation mündete (Abb. 4).

Diese Konzeption der Ausstellung, die nicht ohne Widerstände gegen spektakulärere Vorstellungen der Münchner Initiator:innen durchgesetzt wurde, ging vor allem auf die kuratorische Arbeit der beiden Kunsthistoriker Friedrich Sarre (1865–1945) und Ernst Kühnel (1882–1964) zurück. Sarre leitete seit 1904 die Islamische Abteilung der Königlichen Museen zu Berlin – die erste Museumsabteilung in Europa, die islamische Objekte auf Augenhöhe mit den „Meisterwerken“ des europäischen Kanons zu heben suchte. Kühnel begann zu diesem Zeitpunkt gerade, sich auf islamische Kunst zu spezialisieren. Er sollte das Feld in Museum und Forschung bis in die 1960er-Jahre hinein prägen. Die Münchner Ausstellung gehört sicherlich zu seinen formativen Erfahrungen. Für die islamische Kunst wurde diese Schau zur Voraussetzung für ein wissenschaftlich, geradezu taxonomisch gedachtes Verständnis, das eng mit stilgeschichtlichem Denken im Sinne der Wiener Schule der Kunstgeschichte verbunden war. Diese am ästhetischen Vergleich orientierte Kunstgeschichte konkurrierte hier durchaus mit der Orientalistik und Islamwissenschaft um den Status

einer Leitwissenschaft. In dieser Konstellation modernisierte und systematisierte sich einerseits der Blick auf die Künste der islamisch geprägten Welt. Andererseits wurden die Objekte – als Sammlungsgegenstände ohnehin meist bereits ihrem Herkunftszusammenhang entrissen – erst recht kulturhistorisch dekontextualisiert. Insgesamt fand die Ausstellung eine gemischte Aufnahme. Presse und breites Publikum reagierten zurückhaltend, aus manchen zeitgenössischen Quellen ist die Enttäuschung über den fehlenden „orientalisierenden Zauber“ deutlich herauszulesen. Das archäologische und kunsthistorische Fachpublikum hingegen nahm die Gelegenheit zum umfangreichen vergleichenden Studium rege in Anspruch. Darüber hinaus wurde die Ausstellung zum Anziehungspunkt für Protagonisten aus Kunsthandwerk, Kunstgewerbe und bildenden Künsten. Nicht nur Karl Ernst Osthaus gehörte zu den Leihgeber:innen und Besucher:innen der Schau. So standen etwa auch Franz Marc (1880–1916) und Wassily Kandinsky (1866–1944) in dieser Ausstellung unabhängig voneinander staunend vor denselben persischen Miniaturen (u. a. vor Kat. Nr. ##) und Teppichen, bevor sie sich wenig später zum ersten Mal begegneten. Auch in den Werken und Selbstzeugnissen von Hans Purrmann (1880–1966), Albert Marquet (1875–1947), Henri Matisse (1869 –1954) und Charles-Édouard Jeanneret (1887–1965), besser bekannt als Le Corbusier,[1] hinterließ die Ausstellung nachhaltige Spuren, da diese Künstler ihre Eindrücke auf je eigene Weise als Anstoß für ihre Entwicklung moderner Formensprachen verarbeiteten.

[1] Vgl. in diesem Band den Beitrag von Rainer Stamm auf S. ##ff.

Aus: Ausstellungskatalog „Nach Damaskus… Karl Ernst Osthaus und die islamischen Künste“ (Hirmer, Februar 2027)

Warum nicht ein orientalisches Museum gründen?

Die Sammlung islamischer Kunst im Museum Folkwang

Dorina Michaelis

Wie anders wäre doch die Geschichte des Museum Folkwang verlaufen, hätte Karl Ernst Osthaus 1898 den Rat Irene von Barys angenommen: „Warum nicht bei Ihrer ersten Idee bleiben und ein orientalisches Museum gründen, was einzig in seiner Art dastünde, weil es noch keines gibt?“[1]

Karl Ernst Osthaus ist diesem Rat, seiner eigenen Idee, nicht gefolgt. Trotzdem beginnt die Geschichte der Sammlung islamischer Kunst schon im Frühjahr 1898, vier Jahre vor Gründung des Museum Folkwang, und ist damit ein wichtiger Meilenstein in Osthaus’ Sammlertätigkeit. Zum ersten Mal reist er nach Nordafrika, zusammen mit seinem Mentor Johann Hermann Heinrich Schmidt (1834–1918). Was als naturwissenschaftliche Forschungsreise beginnt, wird für Osthaus schnell zu einer Entdeckung von Kunst und Architektur der Region, die ihn nachhaltig prägt. Im heimischen Hagen beginnend führt die Reise über Köln durch die Schweiz und Frankreich, bis in Marseille endlich das Schiff gen Afrika bestiegen wird.[2] Osthaus äußert sich in seinem später veröffentlichten Tagebuch von Beginn an ausführlich zu den Städten, die er auf den Zwischenstopps besucht. Er ist nicht begeistert. Dies ändert sich allerdings, als sich die kleine Reisegesellschaft der algerischen Küste nähert. Den Anblick Algiers kommentiert Osthaus: „Was lauert hinter diesem Königsblick voller Schönheit und Leben?“[3] (Abb. 1). Während Schmidt sich nach der Ankunft sogleich dem eigentlichen Zweck der Reise widmet und auf Käfersuche geht, erkundet Osthaus die Stadt. Eine Fremdenführung, auf die der Hauptmann a. D. Barkhausen aus Coburg, den sie auf der Überfahrt kennengelernt hatten,[4] hinweist, führt ihn in das sogenannte „Maurenviertel“.[5] Osthaus besucht eine Teppichwerkstatt, die „Krämerstraße“, ein Badehaus und eine Moschee. An der Basilique de Notre Dame d’Afrique

[1] Von Bary an Osthaus, 27.07.1898, Karl Ernst Osthaus-Archiv im Osthaus Museum Hagen (KEO-A) NAC 2 40.
[2] Vgl. Karl Ernst Osthaus, Tagebuch meiner in Gesellschaft des Herrn Prof. Dr. J. H. H. Schmidt unternommenen Reise durch Algerien und Tunis. Als Beitrag zur Kenntnis Nord-Afrikas veröffentlicht, Hagen 1898, S. 1–8.
[3] Ebd., S. 9f.
[4] Vgl. ebd., S. 8f.
[5] Vgl. ebd., S. 12ff.

endet der Ausflug. Ein zweiter Besuch der Teppichwirkerei führt nun auch zu den ersten Ankäufen islamischer Kunst.[6]

Nach 18 Tagen ausführlicher Schneckenjagd neigt sich die Reise ihrem Ende zu, die letzten Tage verbringen Osthaus und Schmidt in Tunis.[7] Wie für alle Orte, die er besucht, schwärmt Osthaus auch für diese Stadt. Er hat seinen Begleiter und dessen naturwissenschaftliche Studien nun endgültig hinter sich gelassen und konzentriert sich vollends auf die ihn faszinierende Architektur. Als Nichtmuslim wird ihm der Einlass in eine Moschee verweigert – wie gerne hätte er sich vergewissert, ob die Moscheen in Tunis eigenständiges Dekor tragen oder auf Spolien aus Karthago zurückgreifen.[8] Der Ärger darüber verfliegt jedoch, während sich Osthaus ausführlich den Unterschieden und Gemeinsamkeiten der profanen Architektur Nordafrikas und Europas widmet. Der zweite Tag in Tunis gehört Karthago (Abb. 2). Osthaus besucht die Ausgrabungsstätten und erwirbt dort einige Töpferwaren und Münzen,[9] von den sich heute nur noch die Keramik in der Sammlung des Museum Folkwang befindet.

Nach einem Hinweis, sich bei Fragen zu zuverlässigen Händlern ans deutsche Konsulat zu wenden, macht Osthaus am vorletzten Tag die wichtigste Bekanntschaft dieser Reise: Irene von Bary (1847–1927), die Schwester des deutschen Konsuls, steht ihm als Beraterin zur Seite und führt ihn zu den Händlern der Stadt.

Zusammen besuchen sie die *souks,* die Basare von Tunis, und werden schließlich bei den *Boccara Frères*, die ihr Geschäft im *Souk des Femmes* betreiben, fündig. Nach dem Kauf einiger Teppiche und Stickereien ziehen sich Osthaus und von Bary zurück.[10] Am nächsten Tag wird die Einkaufstour fortgesetzt, und Osthaus erwirbt weitere Objekte. Die erhaltene Rechnung vom 22. April[11] listet Stoffe und Kostüme verschiedenster Art auf, zudem ein paar Münzen, ein Glasfläschchen, eine Kanne aus Kupfer und ein Gewehr. Auch Stelzsandalen mit Perlmutteinlagen (Kat. Nr. ##) werden hier erworben. Über den Verbleib des Gewehrs ist nichts bekannt, die Stoffe sind aufgrund der kurzen Beschreibungen auf der Rechnung den heutigen Objekten in Essen zuzuordnen. Eindeutig ist der „tapis ancien de la Mecque“ zu identifizieren (Kat. Nr. ##).

Neben den Gebrüdern Boccara werden weitere Händler besucht, darunter ein deutschsprechender Türke,[12] ein Umstand, den Osthaus zu erfreuen scheint. Welche Objekte

[6] Vgl. ebd., S.14f.
[7] Vgl. ebd., S. 35ff.
[8] Vgl. ebd., S. 37f.
[9] Vgl. ebd., S. 39f.
[10] Vgl. ebd., S. 40f.
[11] Vgl. Rechnung von Boccara Frères, KEO-A V4/6-7.
[12] Vgl. Osthaus 1898 (wie Anm. 2), S. 41f.

Osthaus noch kauft, bleibt leider sein Geheimnis. Den Morgen der Abreise verbringt er erneut mit Irene von Bary und ihrem Bruder Arthur (1843–1935). Bei einem Spaziergang mit dem Konsul lernt Osthaus ihm bisher unbekannte Teile der Stadt kennen. Auf dem Rückweg zur Unterkunft erwirbt er noch „einen großen Korb voll Nabeler Töpferwaren“,[13] Keramik aus Nabeul, einem der Zentren für Keramik in Tunesien (Abb. 3).

Aus der kurzen Zusammenkunft mit Irene von Bary entwickelt sich eine Freundschaft, die über einige Jahre bestehen bleibt. Neun Briefe an Osthaus sind erhalten, geschrieben 1898/99 und 1904/05. In ihrer Korrespondenz ist von Bary fast verzaubert vom jungen, vor Ideen sprudelnden Osthaus und schwärmt überschwänglich von seinen vielen Vorzügen und Talenten. Er selbst mag in der älteren Dame eine mütterliche Freundin gesehen haben, die ihm mit Ratschlägen und Ermutigungen zur Seite steht. Nach seiner Rückkehr nach Hagen wird Irene von Bary kurzzeitig zur Kunstvermittlerin für Osthaus, da er sie bittet, einige Objekte für ihn zu erstehen.

In einem Brief vom Juli 1898 berichtet sie ihm, seinem Interesse an Waffen der *Imuhagh* (Kat. Nr. ##) insofern nachkommen zu können, als dass sie über ihren Bruder den Vizekonsul von Tripolis namens Labi mit Erwerbungen beauftragt habe. In Tunis selbst seien Ankäufe schwierig, da die Franzosen die Waffen bereits an der Grenze konfiszierten. Bei den Objekten, die die Boccaras Osthaus angeboten hätten, handele es sich um Fälschungen.[14] Im selben Brief erwähnt von Bary auch eine arabische Brauttruhe, gefüllt mit alten Stickereien, die sie für Osthaus zu verwahren scheint, sowie weitere Stoffe, die sie für ihn erwarb.[15] Im Januar 1899 bestätigt sie den Kauf einer Gruppe von Waffen, die aus dem Besitz eines Sultans von Kairo stammen sollen.[16]

Nach Damaskus …

Vom „Orient“ bezaubert unternimmt Osthaus eine zweite Reise im Winter 1898/99, diesmal in das Herz der islamischen Welt. Er bereist zunächst die heutige Türkei und Syrien. Den Dezember und Januar verbringt er in Kairo, aber auch Jerusalem stattet er einen Besuch ab.[17] Der genaue Ablauf der Reise ist nicht bekannt: Das Tagebuch ist nur in Auszügen in Abschriften im Archiv

[13] Ebd., S. 42f.
[14] Vgl. von Bary an Osthaus, 27.07.1898, KEO-A NAC 2 40/1, S. 3ff.
[15] Vgl. ebd., S. 4ff.
[16] Vgl. von Bary an Osthaus, 14.01.1899, KEO-A V 4/43.
[17] Die genaue Reiseroute ist nicht bekannt, die einzelnen Stationen sind aus Primär- und Sekundärquellen erschlossen.

des Museums für Völkerkunde in Dresden erhalten. Sie beziehen sich auf das sogenannte Damaskuszimmer.

Diese wertvolle Wand- und Deckenvertäfelung ist das spektakulärste Objekt, das Osthaus erwirbt. Vermittelt wird der Kauf durch den deutschen Konsul und Kunsthändler Ernst Lütticke (1843–1904) und dessen Geschäftspartner Bishāra Asfar (aktiv von 1877–1910) in Damaskus. Lütticke ist erst in Beirut, ab 1881 dann in Damaskus als Händler tätig und übernimmt 1893 den vakanten Posten des deutschen Konsuls. Nach Lüttickes Tod wird Asfar nicht nur den Kunsthandel weiterführen, sondern auch sein Amtsnachfolger werden (Abb. 4).

Mit Asfar durchkämmt Osthaus bereits während seines Aufenthalts im November 1898 die Stadt nach einem geeigneten Objekt, allerdings ohne Erfolg.[18] Im Dezember, als Osthaus sich bereits in Kairo befindet, versichert Lütticke ihm schriftlich, dass die Suche in seiner Abwesenheit weitergehe.[19] Dieser Brief bestätigt auch Käufe im Kunsthandel *Bazar d’Orient,*[20] den Lütticke und Asfar gemeinsam führen. Osthaus erwirbt hier, wie schon auf der Reise im Frühjahr, hauptsächlich Textilien.[21] Textilien spielen in dieser früher Phase seiner Sammlertätigkeit eine große Rolle – vielleicht aus ganz praktischen Gründen, da sie leicht und platzsparend zu verstauen sind. Vielleicht verbindet ihn aber gerade zu diesem Zeitpunkt auch seine bevorstehende Verlobung mit Gertrud Colsman (1880–1975), der Tochter eines Textilfabrikanten, mit dem Material. Neben Stoffen, Teppichen und keramischen Objekten kauft Osthaus im *Bazar d’Orient* darüber hinaus einen großen Teller aus Messing mit Gold- und Silbereinlagen (Kat. Nr. ##).

Nach Hagen zurückgekehrt, erhält Osthaus im Februar 1899 nun endlich gute Nachrichten. Ein Zimmer wurde für ihn erworben und wird für die Reise vorbereitet.[22] Zusammen mit dem Interieur erwirbt Osthaus bei Lütticke auch ein Fliesenpanel aus Syrien, das das muslimische Glaubensbekenntnis wiedergibt. Lütticke informiert ihn über die Schwierigkeiten der Ausfuhr des Stückes aufgrund geltender Gesetze und die möglichen Optionen.[23] Die Ausfuhr von Kulturgütern aus dem Osmanischen Reich war seit 1884 verboten und das Antikengesetz (*Asar-ı Atîka Nizamnamesi)* wurde besonders bei Objekten aus sakralem Kontext streng durchgesetzt.

[18] Vgl. Abschrift eines Tagebucheintrags, 19.11.1898, Osthaus-Akte, Archiv des Museums für Völkerkunde Dresden.
[19] Vgl. Lütticke an Osthaus, 14.12.1898, KEO-A V 4/29.
[20] Die erhaltene Rechnung trägt kein Datum, Archiv Museum Folkwang Essen (MF) 00650/1.
[21] Vgl. ebd.
[22] Vgl. MF 00650/59.
[23] Vgl. MF 00650/63-65.

Welcher Weg auch gewählt wird, er ist erfolgreich, da sich das Stück heute noch in Essen befindet (Kat. Nr. ##).

Neben Lütticke knüpft Osthaus weitere Kontakte auf seiner Reise der Jahre 1898/99. In der Sammlung des Osthaus-Archivs[24] finden sich unter anderem die Visitenkarten von Emil Brugsch (1842–1930), dem Konservator des Ägyptischen Museums in Kairo, von Walther Berghaus, einem deutschen Unternehmer in Konstantinopel, und von der Frau des Architekten Heinrich Julius Franz, genannt Franz Pascha (1831–1915), dessen bekanntester Bau wohl der Gezira-Palast in Kairo ist. Im genannten Brief von Lütticke vom Dezember 1898 wird Hermann Burchardt (1857–1909) erwähnt, ein deutscher Fotograf. Wie Osthaus ist er Erbe eines Vermögens und investiert dieses in Reisen in die arabische Welt. Lütticke erwähnt ihn so selbstverständlich, dass Osthaus Burchardt kennengelernt haben muss. Ob er auch die Bekanntschaft von Martha Koch (1864–1932) macht, der Frau eines Kunsthändlers aus Aleppo, ist nicht bekannt. Das Haus der heute schwer zu fassenden Deutschen ist über Jahre der gesellschaftliche Hotspot für Reisende in Aleppo. Sie selbst tritt mehrfach als Vermittlerin von Kunstgegenständen in Erscheinung, so beim Ankauf des „Aleppo-Zimmers“ für das Museum für Islamische Kunst in Berlin im Jahr 1912. Osthaus wird später über Friedrich Sarre (1965–1945) ein Glas aus ihrer Sammlung erwerben (Kat. Nr. ##).[25]

In Beirut verkehrt er mit dem dänischen Diplomaten Julius Løytved (1836–1911) und dessen Sohn Julius Löytved-Hardegg (1874–1917), der später deutscher Konsul in Konya und für die Berliner Museen eine entscheidende Rolle im Erwerb von Antiken aus dem Osmanischen Reich spielen wird. Von Løytved erwirbt Osthaus eine Sammlung antiker Gläser[26] und bekommt weitere Objekte zum Kauf angeboten, wie eine Marmorbüste des römischen Gottes Janus oder einen Teppich, den Osthaus in Løytveds Haus gesehen hat.[27]

Schon zu Beginn der Reise lernt Osthaus Otto Rubensohn (1867–1964) in Athen kennen. Aus einer fragmentarisch erhaltenen Postkarte vom Dezember 1898 geht hervor, dass Rubensohn ihn bittet, die Geldanweisung für die von ihm gekauften Keramiken über einen Kollegen abzuwickeln, da er erst wieder im Februar in Athen sei.[28] Um welche Keramiken es sich genau bei diesem Kauf handelt, bleibt ungewiss. Der deutsche Archäologe lädt Osthaus ein, ihn auf seiner Grabung in Ägypten zu besuchen. Im Januar 1899 scheint Osthaus diese Einladung

[24] Vgl. KEO-A V 210.
[25] Vgl. MF 00650/359-60.
[26] Vgl. KEO-A F1 59/1, V 210.
[27] Vgl. ebd. Den Kauf der Büste lehnt Osthaus ab; ob er den Teppich erwirbt, ist nicht belegt. Vgl. KEO-A F1.59/3.
[28] Vgl. KEO-A V 4/34.

wahrzunehmen. „Sie bestellen sich einen Esel“, schlägt Rubensohn vor, um von der Landungsstelle in Gizeh zur Ausgrabung in Abusir zu gelangen.[29] Nach kurzer Zug- und Dampfschifffahrt von Kairo aus habe man dann nach zweieinhalb Stunden Eselsritt sein Ziel am effizientesten erreicht.

Als sich Osthaus in Konstantinopel aufhält, sendet er Irene von Bary Neujahrsgrüße, die sie im Januar 1899 erwidert. In diesem Brief bestätigt sie den erfolgreichen Erwerb von *Imuhagh* -Waffen, welche sie ihm nach Hagen schickt.[30] Sie macht hier besonders auf die Bestreichung der Waffen mit Gift aufmerksam und bittet inständig darum, dass Osthaus selbst das Paket öffnen möge, sodass seine jüngeren Geschwister nicht etwa Schaden nähmen. Im nächsten Brief vom April 1899 drückt sie ihre Freude über den erfolgreichen Erhalt ihrer Sendung aus.[31]

Osthaus muss ihr in seiner Korrespondenz vom beabsichtigten Kauf eines Interieurs aus Damaskus berichtet haben, da sie voller Begeisterung ausruft: „Wie herrlich muß die antike Wand- und Deckentäfelung sein!“[32] Sie werde für ihn weiter die Augen nach Objekten offenhalten, etwa in der Sammlung des Beys von Tunis, sowie nach Büchern und Elfenbeinschnitzereien.[33] Drei Monate später bestätigt sie, über altarabische Bücher in Verhandlung zu stehen.[34] Der Koran im Maġribī-Duktus (Kat. Nr. ##) mag eines dieser Bücher gewesen sein.

Die 1898 und 1899 geknüpften Kontakte hätten die Grundlage sein können, Osthaus in den wachsenden Kreis von Sammler:innen und Wissenschaftler:innen der islamischen Kunst einzuführen. Sein orientalisches Museum hätte vier Jahre vor Gründung der Islamischen Abteilung in Berlin das Zentrum für Studien der Kunst und Kultur der islamisch geprägten Welt nach Hagen holen können. Osthaus entscheidet sich jedoch anders.

Nach Hagen …

Am 9. Juli 1902 wird das Museum Folkwang eröffnet. Jedoch ist es noch nicht das Haus, das es einmal werden soll. Osthaus besitzt noch nicht die atemberaubende Sammlung moderner und zeitgenössischer Kunst, für die das Museum Folkwang heute bekannt ist.

[29] KEO-A KÜ 155/1.
[30] Vgl. KEO-A V 4/43, S. 2ff.
[31] Vgl. KEO-A V 4/449.
[32] Ebd., S. 2f.
[33] Vgl. ebd., S. 4f.
[34] Vgl. KEO-A V 93/1, S. 4f.

In der Eingangshalle findet sich europäisches und vorderasiatisches Kunsthandwerk, im großen Saal gegenüber dem Eingang soll die Malschule eingerichtet werden.[35] Die Seitenräume beherbergen Kunstwerke der Renaissance, des Barock und Rokoko. Im Keller des Museums ist die naturwissenschaftliche Sammlung untergebracht, 45.000 Käfer und 7.000 Schmetterlinge. Die ersten Stücke seiner islamischen Kunstsammlung sind im Treppenhaus zum Obergeschoss zu finden. Hier sind das *Shāhnāma*, weitere Handschriften und Teppiche ausgestellt. Die obere Halle zeigt die ostasiatische Kunst.[36]

In den folgenden Jahren werden mehrere Zeitschriftenartikel publiziert, die sich hauptsächlich auf van de Veldes innovativen Innenausbau konzentrieren. Die ausgestellte Kunst spielt in der öffentlichen Wahrnehmung noch eine kleinere Rolle. Schon 1901 lädt Osthaus den Künstler Christian Rohlfs (1849–1938) als *Artist in Residence* nach Hagen ein, um sich im neu entstehenden Museum inspirieren zu lassen. Ein Bild des Malers, um 1903 geschaffen, zeigt das Hochparterre im Museum Folkwang: Vor zwei Fenstern dominiert eine der charakteristischen Säulen das Bild. Am rechten unteren Bildrand stellt Rohlfs einen Tisch mit Objekten dar, vor diesem liegt ein rot, blau und gelb gefärbter Teppich (Abb. 5). Diesen Teppich (Kat. Nr. ##) hat Osthaus schon 1898 in der Kunsthandlung *Au Musee Oriental* in Istanbul[37] gekauft. Rohlfs’ Bild ist die einzig bekannte Farbdarstellung.

Im August des Jahres 1902 wendet sich Friedrich Sarre mit der Bitte an Osthaus, das Folkwang besuchen zu dürfen.[38] Es ist der Beginn einer Freundschaft zwischen den zwei Familien, die bis zu Osthaus’ Tod anhalten wird. Die beiden Männer verbindet einiges. Auch Sarre hat ein Vermögen geerbt, das er in Kunst investiert. Zum Zeitpunkt des Kennenlernens hat der ältere Sarre bereits seinen Platz als Sammler gefunden. Seine Passion ist die islamische Kunst mit Fokus auf den Iran. Er ist promovierter Kunsthistoriker und hat mehrere Forschungsaufenthalte nach Vorder- und Zentralasien absolviert. Auch wenn nicht viele Briefe erhalten sind, geben doch zwei von ihnen Auskunft über die Beziehung zwischen den beiden Männern. Im März 1906 informiert Sarre das Ehepaar Osthaus über die Geburt seines Sohnes und den Zustand seiner Frau Maria. In der Notiz kommt Sarre allerdings schnell wieder zurück zum Wesentlichen: Osthaus’ Ankäufe in Paris und Sarres Bemühungen, die eigene Sammlung zu

[35] Vgl. Langenberger Zeitung, Beilage zu Nr. 161, 12.07.1902.
[36] Vgl. ebd.
[37] Vgl. KEO-A V 4, MF 00650/75f.
[38] Vgl. KEO-A KÜ 63/1.

publizieren.[39] In einem Brief von 1907 bemerkt Sarre über Osthaus: „Ich kenne übrigens Herrn O. gut und schätze ihn sehr; sein Museum in Hagen ist eine bedeutende Leistung.“[40]

Sarre tritt für Osthaus auch als Händler und Vermittler in Erscheinung. Im Januar 1906 schickt er Osthaus Fotografien von Objekten, die eine uns unbekannte Dame in Algier veräußern möchte. Er solle die Fotos der Stücke, die er nicht erwerben möchte, zurücksenden.[41] Wie so oft ist aber nicht belegt, ob Osthaus letztlich Objekte behält.

1904 reisen Karl Ernst und Gertrud Osthaus gemeinsam nach Tunis, und Osthaus nimmt den Kontakt zu Irene von Bary wieder auf, die auch diesmal für ihn Objekte erwirbt. In den erhaltenen Briefen, die nach der Reise datieren, sorgt sich von Bary eher um Osthaus’ Gesundheit, als dass über Kunst gesprochen wird. Zwei Verweise auf den Kunsthändler Benayed sind allerdings zu finden, von dem Osthaus eine Vase und mehrere Stücke Samt erwirbt.[42] Da nur von Barys Briefe erhalten sind, fällt es schwer, sich ein Gesamtbild von Osthaus’ Ankaufsintentionen in Nordafrika zu machen. Es bleibt unklar, um welche konkreten Objekte es sich bei den Ankäufen handelt.

1905 erwirbt Osthaus bei dem Hof-Antiquar Julius Böhler (1860–1934) in München, neben anderen Objekten, ein kleines Kästchen mit applizierter Löwenfigur, das damals noch als „maurisch“ bezeichnet, aber mittlerweile als iranisch identifiziert wurde (Kat. Nr. ##), einen spanischen Stoff und einen „türkisch venetianischen“ Teller, bei dem es sich um den Teller aus Messing mit Silbertauschierung aus dem 15. Jahrhundert handelt (Kat. Nr. ##).[43]

Die letzte bekannte Reise nach Tunis findet im April 1906 statt, in deren Verlauf sich das Ehepaar Osthaus auch in Aix-en-Provence wiederfindet, vor der Haustür des Malers Paul Cézanne (1839–1906).[44] Die von der Fotografie begeisterte Gertrud nimmt hier das letzte Foto des Malers vor dessen Tod auf. Diese Reise mag die Begeisterung für islamische Kunst von Neuem geweckt haben, da Osthaus in den folgenden Jahren einen Großteil seiner Sammlung erwirbt. Ab 1906 geht er in den europäischen Metropolen auf Einkaufstour.

Schon zu Beginn des Jahres 1906 schlägt er in Paris zu. Bei Kirkor Minassian (1874–1944) kauft er drei Schalen aus Dagestan.[45] Minassian ist einer der vielen armenisch stämmigen

[39] Vgl. KEO-A KÜ 63/3.
[40] Bundesarchiv, Abschrift eines Briefes vom 03.07.1907, N 1581/170.
[41] Vgl. KEO-A KÜ 63/2.
[42] Vgl. KEO-A V 93/2-5.
[43] Vgl. MF 00650/201.
[44] Vgl. Karl Ernst Osthaus, Reden und Schriften. Folkwang, Werkbund, Arbeitsrat, hg. von Rainer Stamm, Köln 2002, S. 176.
[45] Vgl. KEO-A F1 220/1-4.

Kunsthändler, die sich am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Paris niedergelassen haben. Im Herbst des Jahres erwirbt Osthaus einige Objekte bei den *Indjoudjian Frères,* und auch die *Kalebdjian Frères* bieten ihm ihre Dienste an.[46] Die Händler haben meist aufgrund ihrer Herkunft gute Kontakte in den Nahen Osten und sind zum Teil bis in die 1950er-Jahre aktiv. Einige erarbeiten sich später einen eher zweifelhaften Ruf, da sie während des Zweiten Weltkrieges mit den deutschen Besatzern kooperieren.

Im März 1906 nimmt Osthaus an einer Auktion im Hôtel Drouot teil. Ein osmanischer Sammler namens Hakkı Bey verkauft dort große Teile seiner Sammlung, und die europäische Sammlerelite pilgert nach Paris. Neben Osthaus finden sich im annotierten Katalog Namen, deren Sammlungen bis heute als wegweisend gelten, so etwa Dikran Kelekian (1867–1951), der Geschäfte in Kairo, Paris, London und New York unterhält und dessen schon damals gut publizierte Sammlung sich heute in Teilen im Metropolitan Museum in New York befindet; oder Calouste Gulbenkian (1869–1955), dessen herausragende Sammlung heute in Lissabon verwahrt wird. Friedrich Sarre nimmt nicht an der Auktion teil, beglückwünscht Osthaus aber zu seinen Erwerbungen, die in der *Gazette de l’Hôtel Drouot* teilweise veröffentlicht werden.[47] Insgesamt kauft Osthaus 21 Objekte, darunter einen Iznik-Teller (Kat. Nr. ##), eine mit Ranken und Blättern dekorierte Schale mit Deckel (Kat. Nr. ##) und 13 Schalen mit hohem Fuß, von denen sich heute noch sieben in Essen befinden (Abb. 6).

Sein bevorzugter Händler wird über die nächsten Jahre Ludwig Glenk sein. Dessen Berliner Papeterie- und Antiquitätenhandel existiert seit 1886. Unter dem späteren Inhaber Max Heppner spezialisiert man sich auf den Verkauf von Antiquitäten aus Asien. Zwischen 1906 und 1909 kauft Osthaus dort eine Vielzahl von Objekten, von denen jedoch nur einige zweifelsfrei identifiziert werden konnten.[48] So stammen beispielsweise das Fragment eines sogenannten Lotto-Teppichs (Kat. Nr. ##), eine durchbrochen gearbeitete Flasche (Kat. Nr. ##) und die Teller mit Gämse und Palme (Kat. Nr. ## und ##) aus Glenks Fundus.[49]

1906 nimmt Osthaus erneut Kontakt zu Julius Löytved-Hardegg auf, nachdem er von dessen Berufung nach Konya erfährt. Löytved befindet sich seit 1904 als Diplomat in der Stadt, wird allerdings erst 1906/07 zum Konsul ernannt. Er steht zu diesem Zeitpunkt schon länger mit den Berliner Museen in Kontakt, um Objekte für die königlichen Sammlungen zu vermitteln.[50] Dies

[46] Vgl. KEO-A F1 208/3-4, KEO-A KÜ 36/1.
[47] Vgl. KEO-A KÜ 63/3; Gazette de l’Hôtel Drouot, 15. Jg., Nr. 67/68, 08./09.03.1906.
[48] Für weitere Zuordnung zu Ludwig Glenk vgl. Provenienz-Informationen der einzelnen Katalognummern.
[49] Vgl. KEO-A F1 203/4, R 81/30, MF 00650/325.
[50] Für weitere Details zu Löytveds Rolle im Antikenhandel vgl. Sebastian Willert, Kulturbesitz. Konflikte um archäologische Objekte in der deutsch-osmanischen Politik 1898–1918, Göttingen 2024.

kommentiert auch Osthaus in seinem Brief.[51] Osthaus fragt Löytved, ob er ihm bei der Beschaffung von Objekten aus „Persien, Kleinasien, Arabien“[52] behilflich sein könnte. Die Antwort auf diese Bitte ist nicht bekannt. Der schon erwähnte Brief, den Löytved ein knappes Jahr später an Sarre schreibt und indem dieser seine Freundschaft zu Osthaus bekundet, enthält eine Bemerkung, die auf eine wenig freundschaftliche Beziehung zwischen Osthaus und Löytved hinweisen mag.[53] Auch der einzig erhaltene Brief von Löytved an Osthaus aus dem Jahr 1899 hinterlässt den Eindruck einer angespannten Beziehung.[54] Ob Löytved der Bitte also nachkommt, lässt sich ohne weitere Dokumente nicht nachvollziehen.[55]

Eine wichtige Information, die Teilung seiner Sammlung in zwei Museen, erwähnt Osthaus nur beiläufig: „Nun habe ich, lange bevor man in Berlin an den Ausbau asiatischer Sammlungen dachte, damit begonnen, Deutschland ein asiatisches Museum zu schaffen. Mein jetziges mehr allgemeines Museum soll später in ein asiatisches und ein Museum für moderne Kunst auseinanderfallen, und ich hoffe dabei, daß sich das erstere auf breitere Schultern abladen läßt.“[56] Diese Idee wird in der 1919 geplanten, aber nie umgesetzten „Stadtkrone“ von Bruno Taut (1880–1938) wieder aufgenommen (Abb. 7).

1907 gibt Max Creutz (1876–1932) Osthaus einen Hinweis, der zum Erwerb syrischer Gläser aus der Sammlung des Museums für Islamische Kunst in Berlin führt.[57] Creutz ist zu diesem Zeitpunkt noch Assistent im Kunstgewerbemuseum in Berlin und wird später Direktor des Kunstgewerbemuseums in Köln; wie Osthaus engagiert er sich im Deutschen Werkbund. Die beiden verbindet eine enge Freundschaft. Creutz verweist ihn an Sarre, und dieser bietet ihm 1909 schließlich zwei Gläser aus der Sammlung des Museums und ein weiteres aus der Sammlung Martha Kochs an, die Osthaus alle erwirbt (Kat. Nr. ##–##).[58]

Nach Spanien …

[51] Vgl. Bundesarchiv Koblenz (BArch) N 1581/123.
[52] Ebd.
[53] Vgl. BArch N 1581/170.
[54] Vgl. KEO-A V 210.
[55] Bei dem Dokument aus dem Bundesarchiv, das nur in späterer Abschrift vorliegt und ursprünglich entweder Osthaus oder den Berliner Museen zugeordnet wurde, handelt es sich nach Recherchen und Austausch mit der zuständigen Kuratorin um eine Rechnung des Museums für Islamische Kunst in Berlin.
[56] BArch N 1581/123.
[57] Vgl. Creutz an Osthaus, 03.07.1907, KEO-A KÜ 8/8.
[58] Siehe Anm. 25.

1907 erhält Osthaus einen Brief, der die Architekturgeschichte Deutschlands nachhaltig verändern wird: Der Berliner Kunsthistoriker Hans Wendland (1880–1972) möchte im April das Museum Folkwang in Hagen besuchen.[59]

Nach seinem Aufenthalt berichtet Wendland über seine Absicht, im Herbst 1907 nach Spanien zu reisen, und bietet sich Osthaus indirekt als Kunstkenner an.[60] Im November, nach einem weiteren Aufenthalt in Hagen, macht er sich auf den Weg nach Madrid. Über die Absprache, die die beiden Herren nun persönlich getroffen haben mögen, darf spekuliert werden. Ende Dezember reist Wendland nach einem Aufenthalt in Madrid nach Sevilla und beginnt gleich mit der Arbeit für Osthaus. In seinem ersten erhaltenen Brief aus der Stadt bietet er Osthaus eine Marienfigur von della Robbia[61] und eine Urkunde Karls V. aus Pergament an.[62] Die im Halbprofil dargestellte Maria mit gefalteten Händen (Abb. 8) gehört damals José Domingo de Irureta Goyena (1830–1921), einem lokalen Kunstsammler, mit dem Wendland mehrere Geschäfte eingehen wird. Wendland erwähnt auch einen „Agenten“, der ihn unterstützt. Dabei mag es sich um Luis Bernis, einen Kunsthändler aus Cádiz, handeln. Von diesem kauft er immer wieder Objekte, und Bernis taucht oft als Zwischenhändler und Kontaktmann in seinen Briefen auf.

Im März 1908 kündigt Osthaus eine Reise nach Spanien an, und Wendland beginnt gleich, ihm gute Ratschläge für die Vorbereitung zu geben. Er empfiehlt einige Privatsammlungen in Madrid anzusehen, darunter die des Finanzministers Guillermo Joaquín de Osma y Scull (1853–1922). Dessen Sammlung gehört bis heute zu den wichtigsten Spaniens und befindet sich in Osmas ehemaligem Wohnsitz in Madrid, dem Instituto Valencia de Don Juan.

Wendland weist Osthaus in seinem Brief das erste Mal auf die Gattung der spanischen Keramik hin, die, wie er meint, Osthaus in weiten Teilen unbekannt sei. Als Lektüre empfiehlt er das Buch *Historia de los barros vidriados sevillanos* (1903) von José Gestoso y Pérez (1852–1917), fügt aber hinzu, er finde die Schrift eher unzureichend, da Gestoso hauptsächlich die eigene Sammlung publiziere. Wendland scheint Gestoso zu diesem Zeitpunkt auch schon persönlich kennengelernt zu haben, da er ihn einen „ungehobelten Kerl“ nennt.[63]

[59] Aufgrund des Umfanges und der Komplexität der Korrespondenz zwischen Wendland und Osthaus kann sie im Folgenden nicht vollständig berücksichtigt werden. Dies soll in einer späteren Publikation nachgeholt werden.
[60] Vgl. KEO-A KÜ 78/2.
[61] Es geht aus den Briefen nicht hervor, um welchen Künstler mit dem Namen della Robbia es sich handelt.
[62] Vgl. KEO-A KÜ 477c/7f.
[63] KEO-A KÜ 477c/17-19.

Im selben Brief findet ein junger deutscher Architekt Erwähnung, den Wendland Osthaus vorstellen möchte: Walter Gropius (1883–1969). Dieser befindet sich nach Abschluss seines Studiums in Sevilla, um sich mit der Fliesenherstellung näher bekannt zu machen. Die Begegnung einige Wochen später ist der Beginn von etwas Großem. Gropius und Osthaus werden Freunde, und nach seiner Rückkehr nach Deutschland macht Osthaus Gropius mit Peter Behrens (1868–1940) bekannt, in dessen Architekturbüro Gropius eine Anstellung findet. Er arbeitet an Osthaus' Bauprojekten in Hagen mit und kommt durch ihn zum Deutschen Werkbund. Schließlich empfiehlt Osthaus Gropius nach Weimar, wo das Bauhaus seinen Anfang nimmt. Man darf Gropius eigene Ambitionen und Talente nicht absprechen, mag aber spekulieren, ob ohne die Bekanntschaft von Wendland – und dadurch von Osthaus – seine Karriere nicht anders ausgesehen hätte.

Zurück in Hagen bekommt Osthaus von Wendland Ende Mai 1908 eine ausführliche Rechnung.[64] Alle entstandenen Kosten der letzten Monate sind detailliert aufgelistet, und es findet sich die Vielzahl an Fliesen und Tellern wieder, die heute noch die Sammlung prägt. Darüber hinaus sind einige Werke europäischer Kunst und spanische Textilien erfasst. Die Objekte werden verpackt, verschifft und sollen Hagen wenig später erreichen. Nach einem Missverständnis, aufgrund dessen die Kisten nach Amsterdam statt nach Hamburg umgeleitet werden,[65] erreichen sie erst im Herbst ihr Ziel. Ein Objekt, das sich nicht unter den verschifften Gegenständen befindet, soll Wendland zum Verhängnis werden. Er bietet Monate vorher an, eine nicht näher beschriebene Arbeit eines Künstlers der Familie Robbia aus einem Haus in Sanlúcar de Barrameda auszubauen und für Osthaus anzukaufen.[66] Diese soll 13.000 Goldmark kosten (heute ungefähr 67.000 Euro). Zum Ausbau kommt es nie, das Geld jedoch hat Wendland nicht nur erhalten, sondern auch ausgegeben. Nun steht er tief bei Osthaus in der Schuld.

Nachdem Wendland den Sommer durch Europa gereist ist, verbringt er den Winter und Frühling des Jahres 1909 wieder in Spanien.[67] Er versucht seine Schulden abzuarbeiten und bietet Osthaus diverse Objekte zum Kauf an. Hierfür greift er auf seine bestehenden Kontakte zu Bernis und Goyena zurück. Auch Gestoso und Osma werden zunehmend in den Briefen des Jahres erwähnt.

Im Januar verschickt Wendland sieben Kisten mit Fliesen nach Hagen[68] und erwirbt ein weiteres Prunkstück der Essener Sammlung: den *jarrón* (Kat. Nr. ##) aus der Almohadenzeit

[64] Vgl. KEO-A KÜ 477c/53-60.
[65] Vgl. KEO-A KÜ 477c/96.
[66] Die „Robbia-Affäre“ zieht sich durch die Briefe der nächsten zwei Jahre, vgl. KÜ 477b-c.
[67] Seine Reiseroute kann anhand der Ortsangaben in seinen Briefen rekonstruiert werden.
[68] Vgl. KEO-A KÜ 477b/76.

(1046–1147). Im Februar kauft er einen *bargueño,* eine Art Kabinettschrank (Kat. Nr. ##),[69] und weitere Kisten werden an Osthaus gesandt, diesmal mit Objekten aus Granada.[70]

Wendland trifft allerdings im Verlauf seines Aufenthaltes auch eine Reihe schlechter Entscheidungen und trifft Absprachen, die keine Früchte tragen und ihn weiter in finanzielle Bedrängnisse bringen. Einen Teil seiner Schulden kann er tilgen, aber Osthaus drängt auf das Begleichen der Summe.

Wendland ist 1909 auch mit dem Verkauf einiger Objekte aus Osthaus‘ Sammlung betraut worden, hat dies aber nicht zufriedenstellend bewerkstelligt.[71] Im Herbst 1909 wird Wendland für die Berliner Museen in den Iran geschickt. Er steht seit seiner Zeit als Volontär in der islamischen Abteilung des Kaiser-Friedrich-Museums mit den ehemaligen Kollegen in Kontakt und berichtet Osthaus im April, dass Sarre ihn in die Geheimnisse der islamischen Keramik einweihe.[72] Einige Wochen zuvor war er noch mit Ernst Kühnel (1882–1964), damals wissenschaftlicher Mitarbeiter und später Direktor des Museums für Islamische Kunst, in Spanien unterwegs. Auch aus Teheran bietet Wendland Osthaus seine Dienste an. Im Dezember hat dieser jedoch genug und bittet nachdrücklich um die Erledigung der Angelegenheit. Über die nächsten 18 Monate wird zu den ausstehenden Beträgen korrespondiert, und es kommt noch zu mehreren Einigungen. Osthaus’ „Übernahme der Fayence, der Zinnkanne und des persischen Gewandes“ verringert Wendlands Schulden auf 1.245 Goldmark. Diesen Restbetrag soll er umgehend an Osthaus überweisen.[73] Im Sommer 1911 endet damit die fünfjährige Zusammenarbeit.

Nach München …

Im Mai 1910 nimmt Osthaus als Leihgeber an der *Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst* in München teil. Die genauen Umstände, die zu seiner Teilnahme führen, sind nicht bekannt, auch wenn sich Wendland damit brüstet, die Sammlung spanischer Baukeramik aus dem Folkwang empfohlen zu haben.[74] Osthaus trägt mit über 150 Objekten in 17 Räumen zur Ausstellung bei.[75] Einige Gefäße aus dem Iran, ein Iznik-Teller, sein *Shāhnāma*

[69] Vgl. KEO-A KÜ 477b/80.
[70] Vgl. KEO-A KÜ 477a/3, KÜ 447b/71.
[71] Vgl. KEO-A KÜ 477a/51.
[72] Vgl. KEO-A KÜ 477a/23.
[73] KEO-A KÜ 477a/82.
[74] Vgl. KEO-A Kü 477a/48.
[75] Vgl. Ausstellung München 1910. Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst. Musikfeste – Muster-Ausstellung von Musik-Instrumenten. Amtlicher Katalog, Bd. 2, hg. von Georg Fuchs, München 1910.

und zwei erst kürzlich wiederentdeckte Tuschezeichnungen sind Teil der Ausstellung.[76] Erst sehr spät bietet er Sarre 30 Textilien an, was ihre Platzierung innerhalb der Ausstellung erklären mag. Sie sind im „wissenschaftlichen Depot“ untergebracht, in dem einzelne Objekte näher betrachtet und Literatur dazu konsultiert werden kann.[77] Den größten Teil der Leihgaben stellt die Sammlung spanischer Fliesen, die die beiden Räume 63 und 64 komplett füllen.[78]

Das Folkwang springt damit für die spanischen Sammlungen ein, die keine Objekte bereitstellen.[79] Während der Raum 65 weitere ibero-islamische Stücke anderer europäischer Sammlungen beherbergt, bleiben die Räume 66 und 67 leer. Der Raum 68, der „für die spanische erwartete Sendung reserviert“ ist,[80] wird später mit Objekten aus der Türkei gefüllt. Die zur Ausstellung erhaltenen Dokumente datieren auf März 1910, in denen Osthaus über Sarres anstehende Reise nach München informiert wird. Vier Tage später teilt Sarre ihm mit, dass er, wenn er gewillt sei, an der Ausstellung teilnehmen könne.[81] Zwischen diesen Briefen und der Eröffnung liegen nur knapp acht Wochen. Seine Objekte sollen angemeldet werden und bis Ende April in München sein. Osthaus kommt dem Wunsch sofort nach und schreibt einige Tage später an die Ausstellungsdirektion eine detaillierte Anfrage zu Vitrinen, der Nutzung der Wände und Maße der Räumlichkeiten inklusive seiner Wünsche zur Farbe des verwendeten Holzes.[82] Der Umstand, dass viele der spanischen Fliesen in der Folkwang-Sammlung noch heute in schwarzen Rahmen montiert sind, mag auf diese Ausstellung und Osthaus’ Wünsche zurückgehen. Die Direktion informiert ihn über die Details und überlässt ihm die Anordnung der zur Verfügung gestellten Vitrinen und Schränke.[83] Nach einigem Hin und Her über die endgültige Ausstattung der Räume werden am 24. April die Objekte von der beauftragten Spedition abgeholt, und Osthaus fährt am 30. des Monats nach München, um mit dem Aufbau zu beginnen.[84] Die von Osthaus genutzten Ausstellungsräume werden zwar fotografiert, allerdings bevor die Objekte installiert sind (Abb. 9). So ist heute leider kein visuelles Zeugnis vorhanden, das nähere Auskunft über die Anordnung der Objekte geben könnte.

Eine der interessantesten Informationen zur Ausstellung aus der Korrespondenz mit Sarre ist die Erwähnung eines Manuskripts, mit dem Osthaus am später publizierten Begleitkatalog

[76] Neben den spanischen Objekten und Textilien werden 19 weitere Stücke ausgestellt, darunter Kat. Nr. ## und ## .
[77] Ich bedanke mich herzlich bei Eva-Maria Troelenberg für diesen Hinweis.
[78] Vgl. Ausstellung München 1910, Bd. 1, S. 112.
[79] Vgl. Stephen Vernoit, „Hispano Moresque Art in European Collections, c. 1910“, in: After One Hundred Years, hg. von Andrea Lermer und Avinoam Shalem, Leiden 2010, S. 231–268.
[80] Ausstellung München 1910, Bd. 1, S. 113.
[81] Vgl. KEO-A P 122/2.
[82] Vgl. KEO-A P 122/6.
[83] Vgl. KEO-A P 122/7.
[84] Vgl. KEO-A P 122/12.

beteiligt sein möchte. Er legt es Sarre, zusammen mit 16 Fotografien von Stücken seiner Sammlung, zur Begutachtung vor.[85] Sarre empfiehlt ihm eine gesonderte Veröffentlichung:[86] Osthaus’ 1910/11 veröffentlichter Artikel zur spanischen Fliesenkeramik mag auf Grundlage dieses Manuskripts entstanden sein.

In einem der erwähnten Briefe legt Sarre Osthaus den Kauf eines Teppichs nahe, den er bisher nicht vermitteln konnte.[87] Osthaus nimmt diesen Vorschlag an und wendet sich sogleich an die Kunsthandlung H. F. Ludwig Meyer in Berlin. Nach langer Diskussion über den Preis erwirbt Osthaus Ende April den über fünf Meter langen Teppich aus Isfahan (Kat. Nr. ##).[88]

Auch bei den in der *Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst* vertretenen Händlern erwirbt Osthaus einige Objekte. Erneut wird er bei Ludwig Glenk fündig und kauft eine nicht näher definierte persische Bronze.[89] Bei den *Persian Art Galleries* wählt er drei Schalen aus dem Iran aus, darunter eine mit Reitermotiven in Lüsterbemalung (Kat. Nr. ##).[90]

Zurück aus München wird die ibero-islamische Baukeramik im Souterrain des Museums ausgestellt. Zusammen mit der islamischen Sammlung füllt sie nun die gesamte Fläche des Geschosses (Abb. 10). Der Ausstellungsführer von 1911 schwelgt in der Schönheit der Objekte: „Die Sammlung dürfte nächst der im Berliner Kaiser Friedrich-Museum befindlichen die vollständigste und wertvollste in Deutschland sein.“[91]

Über die nächsten Jahre ist Osthaus beschäftigt. Seine Arbeit im Deutschen Werkbund, das neu eröffnete Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe und andere Projekte nehmen ihn in Anspruch. Die islamische Kunst und Architektur hat er jedoch nicht gänzlich vergessen. 1912 erhält er einen Brief des Wiener Kunstgeschichtsprofessors Josef Strzygowski (1862–1941), der um finanzielle Unterstützung für eine Forschungsreise bittet. Osthaus lehnt ab, erwähnt jedoch: „Mein Wunsch aber, eine größere Expedition in die mohamedanischen Länder zu unternehmen, ist nach wie vor lebhaft.“[92]

Nach Beginn des Ersten Weltkriegs im Jahr 1914 räumt Osthaus das Museumsgebäude und stellt es der Stadt Hagen als Reservelazarett zur Verfügung. Der Bedarf ist jedoch schon gedeckt, und so entscheidet Osthaus, das deutsch-türkische Bündnis mit einer großen

[85] Vgl. KEO-A P 122/10.
[86] Vgl. KEO-A P 122/12.
[87] Vgl. KEO-A P 122/1.
[88] Vgl. KEO-A R 139/3.
[89] Vgl. KEO-A P 565/1.
[90] Vgl. MF 00650/375.
[91] KEO-A Z 100/8, S. 171f.
[92] KEO-A P 634/1-2.

Ausstellung zur islamischen Kunst zu würdigen.[93] Vom 6. Dezember 1914 bis 23. Mai 1915 ist in allen Räumen des Hauses islamische Kunst zu sehen.[94] Begleitet wird die Ausstellung von zehn Vorträgen zur Architektur und Kunst der islamisch geprägten Welt, von denen Osthaus selbst acht hält.

Während der letzten Kriegszüge 1918 wird Osthaus von seinem Schwager Heinrich Schubart (1878–1955), der sich als Regierungsbaumeister in Bursa befindet, animiert, für einige Vorträge in die Türkei zu kommen. Osthaus ist nicht abgeneigt, macht sich aber Sorgen über die noch nicht beseitigten Überbleibsel des Krieges, die das Reisen erschweren mögen; auch finanzielle Fragen stellen sich. Gleichzeitig schmiedet er Pläne, die dortigen Moscheen von der Fotografin Paula Deetjen (1879–1949) dokumentieren zu lassen und sich im Aufbau von Kunsthandwerksschulen zu engagieren.[95] Im August teilt er der deutschen „Militär Mission“ in Istanbul seine Bereitschaft für Vorträge mit und versucht die Bedingungen dafür auszuhandeln. Als Thema bietet er „die Haghia Sophia und der Islam“ an, welches er schon mehrfach vorgetragen hat.[96] Ob es letztlich zu dieser Reise kommt, ist unklar. Osthaus’ Gesundheit ist zu diesem Zeitpunkt schon stark angeschlagen. Er verstirbt im März 1921.

Ein letzter Brief zur Sammlung islamischer Kunst in Hagen stammt aus dem Jahr 1922. Karl With (1891–1980), der nach Osthaus’ Tod die Leitung des Folkwang übernommen hat, schreibt an Sarre, dass ein nicht näher beschriebenes Objekt aus seinem Besitz, welches sich scheinbar in Hagen befindet, momentan nicht retourniert werden könne, da die Verhandlungen über die Zukunft der Sammlung im vollen Gange seien und er keinen Zugriff auf die Objekte habe.[97]

Nach Essen …

Nach Osthaus’ Tod ist die Zukunft des Museum Folkwang ungewiss. Die Familie kann die Sammlung nicht in Gänze halten, und so wird sie verkauft – allerdings nicht, wie gehofft, an die Stadt Hagen, sondern nach Essen. Einige Objekte verbleiben im Besitz der sieben Erb:innen, was die Sammlung weiter zerschlägt.

Das Damaskuszimmer wird erst erfolglos dem Museum für Islamische Kunst in Berlin angeboten und findet schließlich eine neue Heimat in Dresden. Das *Shāhnāma* kehrt 1931 kurz

[93] Vgl. Westdeutsche Volkszeitung, 22.05.1915.
[94] Vgl. ebd.; Westdeutsche Volkszeitung, 04.12.1914.
[95] Vgl. KEO-A P2 233/.
[96] KEO-A P2 237/1-2.
[97] Vgl. Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin (SMB-ZA) IV/NL Sarre 245.

in die Öffentlichkeit zurück, als es auf der Ausstellung *Persian Art* in London zu sehen ist, und wird später eines der Prachtstücke der Staatsbibliothek zu Berlin.

In Essen werden Osthaus’ Ideen weiterverfolgt und dem Museum Folkwang 1929 ein neues Gebäude gewidmet (Abb. 11). In den nächsten Jahren werden im Bereich der angewandten Kunst keine größeren Erwerbungen getätigt. 1931 wird ein Objekttausch mit dem Museum für Islamische Kunst in Berlin diskutiert, bei dem einige spanische Fliesen gegen iranische getauscht werden sollen.[98] Ob es dazu kommt, bleibt unklar.

Von den Beschlagnahmungen der NS-Zeit bleibt die islamische Sammlung verschont. Wie viele andere deutsche Museen nutzt das Folkwang dagegen die Besetzung Frankreichs seit 1940 aus, um auf dem Pariser Kunstmarkt günstig hochwertige Kunstobjekte zu erwerben. Für die islamische Sammlung werden dort 1941 eine Reihe von Objekten bei E. Hindamian[99] und Etienne Donath,[100] einem jüdischen Kunsthändler, der durch den Verkauf von Antiquitäten Geld für die Flucht seiner Familie beschaffen muss,[101] erworben. Laut der vorhandenen Rechnungen werden bei Donath drei Bronzen aus Mossul und bei Hindamian sechs Keramiken aus dem Iran erstanden. Die Objekte werden nach Essen gebracht, dort zusammen mit anderen Erwerbungen fotografiert[102] und sofort in zwei Kisten verpackt, um sie im Neuen Verwaltungsgebäude der Firma Krupp AG einzulagern.[103] Eine der sogenannten „Pariser Kisten“ enthält auch einen Teller aus Iznik, der scheinbar bei Hindamian gekauft worden, aber auf der Rechnung nicht gelistet ist.[104]

Während des Krieges wird das Verwaltungsgebäude durch amerikanische Truppen besetzt, die sich, laut eines Berichtes von Leiter Heinz Köhn (1901–1962) aus dem Juli 1945, gewaltsam Zugang zu dem Raum verschaffen, in dem die Pariser Erwerbungen gelagert werden.[105] Von den 22 Objekten seien 14 entwendet worden, berichtet Köhn, darunter zwei der drei „Mossulbronzen“, zwei Teller und eine kleine Schale aus dem Iran. Der Teller aus Iznik sei zerschlagen in Scherben gefunden worden. Im Dezember desselben Jahres allerdings sind die Scherben schon nicht mehr aufzufinden.[106] Die in Paris gekauften Objekte werden nach dem Krieg von den Alliierten konfisziert und nach Frankreich zurückgebracht. Einer der

[98] Vgl. SMB-ZA I/IM 065/4354.
[99] Vgl. MF 00539, S. 115.
[100] Vgl. ebd., S. 108.
[101] Vgl. Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales (AN), Cour de justice de la Seine, Affaires classées, Z/6NL/381 (dann AN, Z/6NL/381), Dossier 8841C, Déclaration d’Étienne Donath, undatiert.
[102] Vgl. Museum Folkwang Essen, Inv.-Nr. 1/998/2011 und 1/999/2011.
[103] Vgl. MF 00210, S. 120–123.
[104] Vgl. MF 00210, S. 287–289.
[105] Vgl. MF 00209, S. 96–97.
[106] Vgl. MF 00210, S.120–123.

zurückgegebenen Teller ist mit hoher Wahrscheinlichkeit heute Teil der Sammlung Sarikhani in Großbritannien.[107]

In den späten 1940er- und frühen 1950er-Jahren gelangen neue Objekte in die Sammlung. Mehrere Teppiche werden dem Museum aus Privatbesitz vermacht,[108] und der umtriebige Frankfurter Händler Saeed Motamed (1925–2013) kommt zu Besuch. Bis 1963 verkauft und tauscht er einige Objekte, darunter eine Schale aus dem Iran (Kat. Nr. ##), die er später dem Museum für Islamische Kunst verkaufen wird.

Im 1960 eröffneten Neubau für das Folkwang rückt die nichtwestliche Kunst langsam in den Hintergrund. Zwischen Exponaten aus dem alten Ägypten und der griechischen Antike steht sie zwar der immer größer werdenden Sammlung westlicher moderner und zeitgenössischer Kunst zur Seite, die nun das Aushängeschild des Museums ist (Abb. 12). Nach und nach verschwinden jedoch viele kunstgewerbliche Objekte aus der Präsentation, werden als Dauerleihgaben an Spezialmuseen verliehen, verlassen die Sammlung oder verlieren sich in den Tiefen der Depots.

Ein Ende für die islamische Sammlung im Museum Folkwang ist nicht in Sicht. Die aktuelle Ausstellung und die mit ihr verbundenen Forschungsprojekte klopfen den Staub des Vergessens ab und öffnen nicht nur den Blick auf eine bisher weitgehend unbekannte Facette des Museum Folkwang, sondern werfen auch ein Licht auf die lange Geschichte islamischer Kunst im Ruhrgebiet.

[107] Vgl. Sarikhani Collection, Inv. Nr. I.CE.2031.

[108] Drei Teppiche aus dem Nachlass Eugen Waldhausen 1942, MF 00534, S. 297-301, drei Teppiche aus dem Besitz von Theo Goldschmidt, 1947, MF 00212, S. 96. Leider kann keiner dieser Teppiche den noch in der Sammlung befindlichen zugeordnet werden. Ihr Verbleib ist unbekannt.

Von der „Orientalischen Frage“ zu den islamischen Künsten
Karl Ernst Osthaus’ Reisen durch Französisch-Nordafrika und das Osmanische Reich 1898/99

Arndt Neumann

An der „Orientalischen Frage“ entzündeten sich im Deutschen Kaiserreich des späten 19. Jahrhunderts die politischen Fantasien.[1] Wie nach dem allgemein erwarteten Zerfall des Osmanischen Reichs dort der deutsche Einfluss gesichert werden könne, prägte die öffentlichen Debatten. Mit Blick auf Frankreich, das Algerien und Tunesien in mehreren Kriegen gewaltsam unterworfen hatte, und auf Großbritannien, das Ägypten in seine finanzielle und politische Abhängigkeit gebracht hatte, wollte auch Deutschland nicht länger zurückstehen.[2] Vor diesem kolonialpolitischen Hintergrund brach der aus einer Hagener Industriellenfamilie stammende Millionenerbe und Student der Kunstgeschichte Karl Ernst Osthaus in den Jahren 1898/99 zu zwei ausgedehnten Reisen durch Französisch-Nordafrika und das Osmanische Reich auf.[3] Während dieser für ihn überaus eindrücklichen Zeit begann er mit dem Sammeln von Teppichen, Waffen, Holzvertäfelungen und Handschriften (Kat. Nr. ##–##).[4] In welcher Weise diese ästhetische Hinwendung zu den islamischen Künsten durch die kolonialen Machtansprüche des imperialen Zeitalters überformt wurde – und welche Bedeutung hierbei den beiden Reisen zukam –, rekonstruieren die folgenden Ausführungen anhand von zeitgenössischen Schriften und persönlichen Briefwechseln.

Dass der junge Osthaus ein glühender Anhänger des völkisch-kolonialistischen Alldeutschen Verbandes war, zeigte sich bereits im unmittelbaren Vorfeld seiner ersten Reise.[5] Bei der am 15. März 1898 stattfinden Gründungsversammlung der „Ortsgruppe Hagen“ trat Osthaus als Hauptredner auf.[6] Seine „begeisterten Ausführungen“ – so

[1] Vgl. Malte Fuhrmann, Der Traum vom deutschen Orient. Zwei deutsche Kolonien im Osmanischen Reich 1851–1918, Frankfurt/New York 2006; Gregor Schöllgen, Imperialismus und Gleichgewicht. Deutschland, England und die orientalische Frage 1871–1914, München 1984.
[2] Vgl. Wolfgang Reinhard, Die Unterwerfung der Welt. Globalgeschichte der europäischen Expansion 1415–2015, 4. erg. Aufl., München 2018, S. 907–915, 1047–1062.
[3] Vgl. Rainer Stamm und Gloria Köpnick, Karl Ernst und Gertrud Osthaus. Die Gründer des Folkwang-Museums und ihre Welt, München 2022.
[4] Vgl. Rainer Stamm, „Schlüssel zu jedem Schatz“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24.08.2022, S. N3.
[5] Zum Alldeutschen Verband vgl. Peter Walkenhorst, Nation – Volk – Rasse. Radikaler Nationalismus im Deutschen Kaiserreich 1890–1914, Göttingen 2007; Rainer Hering, Konstruierte Nation. Der Alldeutsche Verband 1890 bis 1939, Hamburg 2003.
[6] Vgl. „Die vorgestrige Versammlung der Ortsgruppe Hagen des Alldeutschen Verbandes“, in: Westfälisches Tageblatt, Nr. 64, 17.03.1898, S. 3

hieß es im *Westfälischen Tageblatt* – seien immer wieder von „Zustimmungsäußerungen“ des Publikums unterbrochen worden.[7] Im Anschluss daran ließ sich einer seiner engsten Vertrauten, der pensionierte Gymnasiallehrer, Altphilologe und Naturforscher Johann Hermann Heinrich Schmidt (1834–1918), zum ersten Vorsitzenden wählen (Abb. 1). Nur acht Tage später brachen Osthaus und Schmidt zu ihrer gemeinsamen mehrwöchigen Fahrt durch Französisch-Nordafrika auf, während derer sie neben Algier und Tunis zahlreiche weitere Städte besuchten (vgl. S. ##).

Wie sehr die von vornherein bestehenden kolonialen Einstellungen die dort gemachten Erfahrungen beeinflussten, legen zwei wenig später publizierte Reiseberichte offen: Zum einen die von Schmidt verfasste Artikelreihe *Reisebilder aus Nord-Afrika*, die das *Westfälische Tageblatt* im Frühsommer 1898 veröffentlichte. Neben ausführlichen Naturschilderungen finden sich darin knappe Charakterisierungen der verschiedenen Bevölkerungsgruppen. Lobende Erwähnung fanden zunächst die Franzosen: „Sie mögen manchen Nationalfehler haben, aber sie sind und bleiben ein echtes europäisches Kulturvolk. Man braucht nur eine Eisenbahnfahrt durch das Land zu machen, um ihrer Kulturarbeit volle Achtung entgegenbringen zu können.“ Danach wandte er sich voller rassistischer Geringschätzung den Araber:innen und Kabyl:innen zu. Deren angebliche Trägheit erschwere die „Kultivierung des Landes“. Deswegen stehe für ihn unwiderruflich fest, „daß alle Völker, welche der mohammedanischen Gesellschaft angehören, sittlich verkommen sind und schließlich untergehen müssen.“[8]

Zum anderen zeugt das von Osthaus selbst verfasste *Tagebuch meiner in Gesellschaft des Herrn Prof. Dr. J. H. H. Schmidt unternommenen Reise durch Algerien und Tunis* (Kat. Nr. ##), das nahezu zeitgleich in einem Hagener Verlag erschien, von einer ähnlichen Sichtweise.[9] Auch wenn seine kolonialen Überzeugungen kaum weniger stark ausgeprägt waren als die von Schmidt, so setzte Osthaus darin doch andere Schwerpunkte. Dass Frankreich zu schwach sei, um Nordafrika vom „Fluche der Unfruchtbarkeit“ zu erlösen – und dass nur das zur „Weltherrschaft“ berufene Deutschland diese Aufgabe bewältigen könne –, gehörte zu seinen vielfach

[7] Ebd.
[8] Johann Hermann Heinrich Schmidt, „Reisebilder aus Nord-Afrika III“, in: Westfälisches Tageblatt, 04.07.1898, S. 2f.
[9] Karl Ernst Osthaus, Tagebuch meiner in Gesellschaft des Herrn Prof. Dr. J. H. H. Schmidt unternommenen Reise durch Algerien und Tunis. Als Beitrag zur Kenntnis Nord-Afrikas veröffentlicht, Hagen 1898.

wiederholten Grundpositionen.[10] Gleiches galt für die von ihm ausgemachte „Freundschaftsbezeugung der Araber“[11] Dass „der Araber die Herrschaft des Franzosen mit der des Deutschen gern vertauschen“[12] möchte, stand für ihn außer Frage. Genau diesen beiden Gedanken widmete sich auch der letzte Eintrag seines Reisetagebuchs. Von der Reling des Dampfschiffes auf die Küste Nordafrikas zurückblickend, dachte Osthaus über die in den vorangegangenen Wochen gewonnenen Eindrücke nach: „Noch einmal lasse ich die Bilder der schönen Fahrt ins Palmenland an mir vorüberziehen, mit all ihrem Dufte und Sonnenglanz, all ihrer Schönheit und wilden Leidenschaft.“[13] Wieso gerade das kraftlose Frankreich über diese wunderbaren Gegenden herrsche, erschließe sich ihm nicht. Hinzu komme, dass dem aufstrebenden Deutschland bis zum Persischen Golf großes Ansehen entgegengebracht werde. „Nicht bloß in Afrika schlagen dir Herzen entgegen, auch Smyrna und Beirut hören deinen Namen gern und am Euphrat liegen unbesäte Äcker!“ Nur eine Forderung könne es deswegen geben: „Deutschland ans Mittelmeer!“[14]

Von der mehrmonatigen zweiten Reise, zu der Osthaus im Herbst des Jahres 1898 aufbrach und die ihn unter anderem nach Konstantinopel (heute Istanbul), Jerusalem, Damaskus und Kairo führte, haben sich keine ähnlich detaillierten Reiseberichte erhalten. Dennoch legen mehrere Briefwechsel und kürzere Zeitungsartikel nahe, dass seine kolonialpolitischen Ambitionen noch stärker in den Vordergrund traten. Nachdem er sich unmittelbar vor Reisebeginn mit der Bitte um Unterstützung an die Leitung des Alldeutschen Verbandes gewandt hatte, sandte ihm dessen Geschäftsführer Adolf Lehr (1839–1901) die angeforderte Liste mit alldeutschen Kontaktpersonen in osmanischen Städten zu (Abb. 2).[15] Dass damit auch ein politischer Auftrag verbunden war, stellte das Begleitschreiben ausdrücklich klar: „Ich bin überzeugt, es wird Ihren Bemühungen gelingen, dem Alldeutschen Verband neue Kreise zu erschließen.“[16]

Zu den aufgeführten Persönlichkeiten, mit denen Osthaus während seiner zweiten Reise ins osmanische Reich in Verbindung trat, gehörte auch der in Kairo lebende deutsche Architekt Johann Adam Rennebaum (1858–1937). Darauf verweist eine Notiz, die Anfang März 1899 in den *Alldeutschen Blättern* erschien. „Ein erfreuliche

[10] Ebd., S. 16, 26.
[11] Ebd., S. 25.
[12] Ebd., S. 38.
[13] Ebd., S. 43.
[14] Ebd.
[15] [Adolf Lehr], Verzeichnis von Mitgliedern des Alldeutschen Verbandes, (KEO-Archiv: V 106/87).
[16] Adolf Lehr an Karl Ernst Osthaus, 13.09.1898, KEO-A NAC 2 20/2.

Nachricht“ – so hieß es darin – „kommt aus Kairo. Dort wurde in einer unter dem Vorsitze unseres Vertrauensmannes, des Herrn Rennebaum, tagende Sammlung nach einem Vortrage des Herrn Osthaus (Hagen i. W.) eine Ortsgruppe des Alldeutschen Verbandes gegründet, der sofort 40 Mitglieder beitraten.“[17]

Währenddessen hatte der von alldeutschem Gedankengut erfüllte Student der Kunstgeschichte damit begonnen, sich für islamische Kunstwerke zu begeistern. Davon zeugen die Einträge seines Reiseberichts und die immer noch in Hagen verwahrten Rechnungen von Antiquitätenhändlern. Schon bald nach Beginn seiner ersten Reise nahm Osthaus in Algier an einer „Fremdenführung durch die Maurenstadt“ teil, besichtigte eine „Teppichwirkerei“ und erstand „einige der schönsten Stücke“.[18] Ihre Fortsetzung fanden die Erwerbungen wenige Woche später im Basar von Tunis (Abb. 3), wo er den „Herren Boccara“ verschiedene „Waffen, Silberarbeiten, Gläser und Gewebe“ abkaufte.[19] Noch einmal deutlich wertvollere Sammlungszugänge sind von der zweiten Reise überliefert. Hervorzuheben sind hier die reichhaltig verzierte Holzvertäfelung des Damaskuszimmers (Kat. Nr. ##), [20] sowie eine aus dem frühen 17. Jahrhundert stammende, großzügig illustrierte persische Abschrift des „Schach Nameh“, die er unter nicht näher bekannten Umständen Anfang 1899 in Kairo erwarb (Kat. Nr. ##).[21]

Verschiedene Passagen seines Reiseberichts legen nahe, dass für Osthaus zwischen der ästhetischen Wertschätzung der islamischen Künste und dem kolonialpolitischen Machtanspruch Deutschlands keinerlei Widerspruch bestand. Als die „prächtigen Zeugnisse einer sterbenden Kunst“[22] verkörperten die gesammelten Werke für ihn allein die vergangene Größe des „Orients“. Gegenüber diesem „Glanze der Vorzeit“ gelte es jedoch das „zerfallende Leben“ der Gegenwart nicht zu vergessen.[23] Dass dieser umfassende Niedergang eine eigenständige Fortentwicklung ausschloss, war für ihn vollständig klar. Stattdessen sah er das Potenzial der islamischen Künste darin, zu einem Impulsgeber für europäische Neuschöpfungen zu werden. Schon in Algier

[17] „Aus den Ortsgruppen“, in: Alldeutsche Blätter, 05.03.1899, S. 82.
[18] Osthaus 1898 (wie Anm. 12), S. 12.
[19] Ebd., S. 40f.
[20] Vgl. Ernst Lütticke an Karl Ernst Osthaus, 23.02.1899, Archiv des Museums für Völkerkunde Dresden, Osthaus Akte; Anke Scharrahs, „Das Dresdener Damaskuszimmer. Einblicke in die authentische Welt des Orients“, in: Dresdener Kunstblätter, 1, 2015, S. 56–65.
[21] Vgl. Karl Ernst Osthaus an Emil Waldmann, 05.06.1917, KEO-A F2/232/4; Volkmar Enderlein und Werner Sundermann (Hg.), Schāhnāme. Das persische Königsbuch. Miniaturen und Texte der Berliner Handschrift von 1605 (Firdausī), Leipzig/Weimar 1988.
[22] Osthaus 1898 (wie Anm. 12), S. 41.
[23] Ebd., S. 3.

hatte er – während der Besichtigung der Wallfahrtskirche Notre-Dame d’Afrique (Abb. 4) – diesen Gedanken entwickelt. Trotz der unzulänglichen Umsetzung gebe allein der Versuch, „christliche Baugedanken mit der maurischen Schmuckweise zu verschmelzen“,[24] aufmerksamen Betrachtenden zu denken: „Wir bauen in Europa alle Stile der Kunstgeschichte noch einmal durch; welche Füllen von Aufgaben treten an den Meister heran, der vor den Bedürfnissen von Neuländern steht!“[25]

Gerade auf diese Vorstellung sollte Osthaus im Laufe seines Lebens immer wieder zurückkommen. Noch in seiner im Jahr 1918 verfassten biografischen Skizze – als er schon längst zu einem der wichtigsten Wegbereiter der künstlerischen Moderne geworden war – kam er darauf zurück. Erst die Begegnung mit den islamischen Künsten habe es ihm ermöglicht, mit den ermüdenden Wiederholungen des Historismus zu brechen: „Der Orient hatte mein Urteil über Architektur geschärft, und meinem empfindlich gewordenen Auge hielt weder das deutsche Bauwesen im ganzen noch mein eigenes, im Bau befindliches Museums stand. Ich faßte sehr bestimmte Begriffe von einem modernen Stil und war überrascht genug, dasselbe Bestreben bei einigen Künstlern lebendig zu finden.“[26] Nach der Rückkehr von seiner zweiten Reise habe er deswegen den flämischen Architekten Henry van de Velde (1863–1957) damit beauftragt, den Innenausbau seines Museumsbaus in Hagen zu einem „Programmwerk des modernen Stils in Deutschland“[27] zu machen.

Wie eng globale Sammlungstätigkeit und koloniale Fantasie im späten 19. Jahrhundert miteinander verbunden waren, trat in den von Osthaus unternommenen frühen Reisen mit besonderer Prägnanz hervor. Vor allem drei politisch-kulturelle Deutungsmuster bestimmten hierbei das Selbstverständnis des späteren Kunstmäzens. Erstens: Dass Deutschland als aufstrebende „Weltmacht“ dazu berufen sei, Nordafrika und Westasien zu kolonisieren, gehörte für den überzeugten Anhänger des Alldeutschen Verbandes zu den politischen Grundpositionen. In diesem Sinne deutete er auch die Freundschaftsbekundung der nordafrikanischen Menschen, denen er begegnete. Dass die einheimische Bevölkerung dazu bereit sei, die deutsche Überlegenheit anzuerkennen und sich deren wohlwollender Herrschaft zu unterwerfen, stand für ihn zweifellos fest. Zweitens: Genau in diese Hochphase seines kolonialpolitischen Engagements fällt die Hinwendung zu den islamischen Künsten. Allein dieser

[24] Ebd., S. 11.
[25] Ebd.
[26] Karl Ernst Osthaus, Lebenslauf, in: ders.: Grundzüge der Stilentwicklung, 2. Aufl., Hagen 1919, S. I–VI, hier S. II.
[27] Ebd.

fließende Übergang ist ein klarer Hinweis drauf, dass sich aus Osthaus’ Perspektive ästhetische Wertschätzung und kolonialer Machtanspruch bruchlos zusammenfügten. Entscheidend war zudem, dass er die erworbenen Teppiche, Holzvertäfelungen und Handschriften als Überreste einer im Niedergang befindlichen und deshalb zu rettenden Kunst begriff. Während in ihnen eine einstmals großartige Kultur ihren letzten Ausdruck fand – so seine Weltsicht –, rechtfertige das „zerfallende Leben“ der Gegenwart das Eingreifen auswärtiger Mächte. Drittens: Die bleibende Bedeutung der islamischen Künste bestand für Osthaus in ihrem Beitrag zur schöpferischen Erneuerung Europas. Seine beiden eigenen Reisen durch Französisch-Nordafrika und das Osmanische Reich deutete er dementsprechend als entscheidenden Wendepunkt seines Lebens: Erst seine dortigen Erfahrungen hätten es ihm ermöglicht, das der Moderne verpflichtete Museum Folkwang zu gründen.

Das Damaskuszimmer – eine frühe Erwerbung von Karl Ernst Osthaus

Anke Scharrahs

Wenige Wochen nach der Rückkehr von seiner zweiten Reise nach Nordafrika und Westasien gelang Karl Ernst Osthaus im Frühjahr 1899 der Ankauf eines besonders großen Objekts. Durch Vermittlung seiner in Damaskus geknüpften Kontakte kaufte er die hölzerne Innenausstattung eines prachtvoll verzierten, repräsentativen Saals aus einem Wohnhaus in der Stadt: eine kostbar bemalte Wand- und Deckenvertäfelung (Abb. 1), die einen Raum von 4,20 m x 5,50 m Grundfläche mit einer Deckenhöhe von 5,40 m schmückte.[1]

Im November 1898 hatte Osthaus in Damaskus den dort seit Jahren lebenden deutschen Konsul Ernst Lütticke (1843–1904) und dessen lokalen Geschäftspartner, den Kunst- und Antiquitätenhändler Bishara Asfar (aktiv von 1877–1910), getroffen und mithilfe der beiden einige der prächtigen historischen Wohnhäuser in der Altstadt besucht.[2] Offenbar war er davon so angetan, dass er beschloss, in seinem Museum ein solches holzgetäfeltes Interieur auszustellen.

Die Innenausstattungen der repräsentativsten Räume in den Wohnhäusern Syriens unterlagen häufigem Wandel, sie entsprachen dem jeweiligen Zeitgeschmack ihrer Bewohner:innen und spiegelten subtil deren Vermögen. Deshalb war es üblich, die Dekorationen nach einigen Jahrzehnten Nutzung zu verändern oder zu erneuern. Als im 19. Jahrhundert in der westlichen Hemisphäre das Interesse an Kunstwerken aus der islamisch geprägten Welt stieg, gelangten ab den 1870er-Jahren einige dieser Vertäfelungen aus Damaskus in öffentliche und private Sammlungen weltweit, unter anderem nach London (1880/82), Budapest (1885), Düsseldorf (1890; Abb. 2), Chicago (Weltausstellung 1893), Dublin/Melbourne/Edinburgh (1894) und Rochefort (1895–1897).[3] Osthaus’ Kauf der Wand- und Deckenvertäfelung aus Damaskus entsprach somit dem Zeitgeist.

[1] Vgl. Briefwechsel und Rechnung, Archiv Museum Folkwang Essen (MF), MF 00650/59-67.

[2] Laut seines Reisetagebucheintrags vom 18.11.1898 war er im jüdischen Viertel unterwegs, um Häuser zu besichtigen, vgl. handschriftliche Abschrift aus Osthaus’ Reisetagebuch, Osthaus-Akte, Archiv des Museums für Völkerkunde Dresden.

[3] Vgl. Anke Scharrahs, „Damaszener Zimmer in Europa. Authentische und orientalisierende Raumkreationen zwischen 1880 und 1930“, in: Gezimmertes Morgenland. Orientalische und orientalisierende Holzinterieurs in Mitteleuropa im späten 19. Jahrhundert. Phänomenalität, Materialität, Historizität, hg. von Maximilian Hartmuth und Julia Rüdiger, Wien 2021, S. 61–78; Anke Scharrahs, Damascene *‘Ajami* Rooms. Forgotten Jewels of Interior Design, London 2013, S. 239–279.

Allerdings hatte der junge enthusiastische Sammler wohl die Dimensionen des Zimmers unterschätzt, obwohl die Maße im Briefwechsel zwischen Lütticke und ihm genannt sind.[4] Da es in seinem im Bau befindlichen Museum keinen adäquaten Raum gab, um das Zimmer auszustellen, kam es nicht zum Aufbau.[5] In Einzelteile zerlegt, blieb es fast 30 Jahre eingelagert. Erst nach Osthaus' Tod gelangte die Vertäfelung 1930 durch die Vermittlung und Fürsprache eines der Erben, des jungen Kunsthistorikers Hellmuth Allwill Fritzsche (1901–1942), als Schenkung an das Museum für Völkerkunde nach Dresden. Dort wurden die Pläne, es auszustellen, jedoch ebenfalls nicht realisiert. Im Frühjahr 1997 ließ die damalige Direktorin des Museums, Annegret Nippa, dann die noch von der Kriegsauslagerung 1942 verpackten Einzelteile aus dem Depot holen. Sie initiierte ein Projekt zur Restaurierung und Wiederaufstellung (Abb. 3). Die langwierige Suche nach finanzieller Unterstützung dieses Großprojekts führte dazu, dass es 25 Jahren bis zur Vollendung dauerte. Seit Oktober 2022 ist das sogenannte Damaskuszimmer nun im Japanischen Palais in Dresden ausgestellt. Allerdings ist die Vertäfelung noch immer nicht in ihrer ursprünglichen Größe aufgebaut, da der aktuell zur Verfügung stehende Ausstellungsraum 10 cm zu niedrig ist.

Mehr als 120 Jahre nach dem Ankauf durch Karl Ernst Osthaus können die restaurierten Paneele mit ihren Malereien, Reliefverzierungen und Blattmetallauflagen nun endlich einen Einblick in die Welt geben, die Osthaus so nachhaltig beeindruckt und fasziniert hatte. Die Vertäfelung war Anfang des 19. Jahrhunderts als Wandschmuck für den wichtigsten Raum einer vermögenden Familie in Damaskus hergestellt worden: den Empfangsraum für Gäste. Der Zeitpunkt der Fertigstellung ist in einer der Schrifttafeln mit arabischer Kalligrafie enthalten und benennt das Jahr 1225 islamischer Zeitrechnung, welches dem Jahr 1810/11 des christlichen Kalenders entspricht. Die Wandvertäfelung vereint in ihrem Dekor Einflüsse unterschiedlichster Herkunft und spiegelt damit die Lage der Stadt Damaskus als Kreuzungspunkt wichtiger Fernhandelswege wider. Die Muster der Paneele erinnern an

[4] Vgl. Ernst Lütticke an Osthaus, 23.02.1899, MF 00650/60.

[5] Adalbert Colsman, der Bruder von Osthaus' Ehefrau Gertrud, erwähnt in einem Brief vom 06.08.1927 an Albert Janus: „Holztäfelung eines maurischen Zimmers, von Osthaus in Damaskus gekauft und wegen der grossen Abmessungen bisher niemals zusammengesetzt“, MF 00678/184-185. Eine ähnlich lautende Äußerung findet sich in einer maschinenschriftlichen Notiz im Archiv des Museums für Völkerkunde Dresden: „Der Sammeleifer von Osthaus hatte auf der Reise die beschränkten Räumlichkeiten übersehen, die seiner im Privatmuseum daheim warteten. Das Zimmer fand keinen wirkungsvollen Platz für die Aufstellung.“ Osthaus-Akte, Archiv des Museums für Völkerkunde Dresden.

prächtige südasiatische und iranische Seidengewebe oder osmanische Brokatstickereien, die als Luxusgüter weltweit begehrt waren. Die Decke des Zimmers folgt im Grundaufbau ägyptischen Teppichen aus dem 14./15. Jahrhundert. Vergoldete Schnitzereien in barocker Formensprache belegen die Einflüsse aus Europa. Die stilisierten Landschaften, in Syrien *stambuli* genannt, sind vom Bosporus inspiriert und verweisen auf Istanbul (Stambul), die damalige Hauptstadt des Osmanischen Reichs. Kleine Metallvasen, in denen die gemalten Blumensträuße stecken, sind von Metallgefäßen aus Südasien inspiriert. Vergoldete Kalligrafien mit Gedichtversen in arabischer Sprache bilden den Höhepunkt des Wandschmucks und wirken durch ihre Schönheit und den Inhalt anregend auf Besucher:innen (Abb. 4). Jedes Detail im Empfangszimmer war mit Bedacht auf das Wohlergehen der Gäste gewählt und gestaltet. Die Wände enthielten offene Regalnischen, in denen wertvolle Gegenstände aus dem Familienbesitz präsentiert wurden. Die zweiflügeligen Türen waren Wandschränke, in denen die Bewohner:innen weitere Besitztümer verstauen konnten. Die große zentrale Nische der Hauptwand diente der Aufbewahrung von gestapeltem Bettzeug, das für die Beherbergung von Gästen von enormer Bedeutung war.

Das von Karl Ernst Osthaus erworbene Damaskuszimmer ist heute eines der wenigen dieser Art mit originaler Oberflächengestaltung. Es ist zudem weltweit eines der wenigen Damaszener Interieurs in Museumsbestand, dessen Bauteile noch in ihrem ursprünglichen architektonischen Zusammenhang stehen und nicht als „Orientzimmer“ für den Verkauf aus Teilen mehrerer Ursprungszimmer zusammengestellt wurde.

„Ich glaube, das Handwerk birgt viele Antworten auf unsere schnelllebige Welt.“ Ein Interview mit Dana Awartani

In ihrer künstlerischen Praxis setzt sich Dana Awartani mit dem kulturellen Erbe der arabischen Welt auseinander. Dabei greift sie auf traditionelle Formen, Materialien und Handwerkstechniken zurück, die in der langen Geschichte der islamischen Kunst verwurzelt sind, und erweckt sie in einem zeitgenössischen Kontext zu neuem Leben. Im Rahmen der Ausstellung erweitert ihre Installation *Come, Let Me Heal Your Wounds. Let Me Mend Your Broken Bones* die historische Erzählung bis in die Gegenwart. Sie eröffnet neue Perspektiven auf das kulturelle Erbe, Verlust und Wiederherstellung und bereichert die Ausstellung um die Stimme einer bedeutenden Künstlerin der Gegenwart. Das Werk wurde 2024 auf der 60. Internationalen Kunstaustellung der Biennale di Venezia präsentiert. Die Installation besteht aus 17 natürlichen Pigmenten gefärbten Stoffbahnen aus Seide, die von der Decke herabhängen. Jedes Gewebe ist von zahlreichen Löchern durchsetzt, die sorgfältig gestopft wurden, wodurch das sichtbare Ausbessern zu einem integralen Bestandteil der materiellen und visuellen Sprache des Werks wird.

AG Wie hast du die Anordnung der 17 Textilbahnen entwickelt?
DA Die Anzahl der Bahnen ergab sich aus der Recherche. Ich begann damit, Kulturstätten in der gesamten arabischen Welt zu untersuchen, die durch Gewalteinwirkung zerstört worden sind. Zu den am stärksten betroffenen Ländern gehörten Syrien, der Irak, Palästina, Libyen, Tunesien und Ägypten. In einigen Fällen, etwa in Syrien und im Irak, war das Ausmaß der Zerstörung so groß, dass ich nicht alle Stopfen physisch auf einer einzigen Bahn unterbringen konnte, weshalb diese Länder durch mehr als eine Bahn repräsentiert werden.
Gleichzeitig wollte ich nicht, dass das Werk buchstäblich als Karte fungiert. Betrachtet man die Geschichte der arabischen Welt, dann gab es vor der Aufteilung der Region in Nationalstaaten durch die Kolonialmächte eine weit größere Bewegungsfreiheit sowie eine gemeinsame Kultur und Geschichte. Diese von außen aufgezwungenen Grenzen wollte ich in meiner Arbeit nicht reproduzieren.
Die Installation ist daher recht abstrakt, folgt jedoch einer groben geografischen Logik: Von rechts nach links bewegen sich die Bahnen von Irak und Saudi-Arabien in Richtung Nordafrika.

AG Auf welche Orte wird in dem Werk Bezug genommen?
DA Alle Orte, auf die ich mich in dem Werk beziehe, sind Kulturstätten von globaler Bedeutung, viele davon gehören zum UNESCO-Weltkulturerbe. Ihre Zerstörung in Zeiten bewaffneter Konflikte stellt ein Kriegsverbrechen dar.
Die Stätten reichen von religiösen über städtische bis hin zu archäologischen Orten: Kirchen, Moscheen, Klöster, Zitadellen, Burgen und antike Paläste sowie archäologische Stätten wie Palmyra. Zusammen stehen sie für ein breites Spektrum an Geschichten und Kulturen, das von der Jungsteinzeit bis in die Gegenwart reicht.

AG Was bedeutet der Titel *Come, Let Me Heal Your Wounds. Let Me Mend Your Broken Bones* für dich?
DA Mein Interesse am kulturellen Erbe dieser Regionen erstreckt sich auch auf ihre literarischen und poetischen Traditionen. Während meines Studiums an der Prince’s School of Traditional Arts in London begann ich, mich intensiv mit der Sufi-Dichtung zu beschäftigen, und lernte den Reichtum und die Vielfalt dieser Tradition schätzen.

Viele Titel meiner Kunstwerke sind der Poesie entnommen. Der Titel *Love Is My Law, Love Is My Faith* etwa stammt von dem Sufi-Dichter Ibn 'Arābi (1165–1240) während *I Went Away and Forgot You* auf ein Gedicht von Mahmoud Darwish (1941–2008) verweist. Für das Werk, das in der Ausstellung gezeigt wird, konnte ich jedoch kein Gedicht finden, das genau das ausdrückte, was ich sagen wollte, also habe ich selbst eines geschrieben. Ich verfasse Titel oft in der ersten Person, so als wären die Werke lebendige Wesen. Das schafft ein Gefühl der Intimität und ermöglicht es dem Werk, die Betrachter:innen direkt anzusprechen.

AG Was reizt dich an der Praxis des Ausbesserns?
DA Es gibt mehrere Gründe, warum das Ausbessern für mich wichtig ist. Zum einen ist es der ständige Verlust von Geschichte und Kultur in der gesamten Region. Der Nahe Osten wurde seit jeher von vielen verschiedenen Völkern, Kulturen und Geschichten geprägt. Dennoch erleben wir weiterhin eine Auslöschung alles Historischen und die erzwungene Durchsetzung einer einheitlichen Geschichtserzählung. Als Araber:in kann man sich dabei hilflos fühlen. Werke wie dieses werden zu einer Form der Trauer, aber auch zu einem kathartischen Versuch, aus der Ferne etwas zu reparieren. Der Akt des Wiederherstellens ist daher sowohl kathartisch als auch meditativ, auch wenn ich weiß, dass der Schaden selbst nicht rückgängig gemacht werden kann.
Ein weiterer Grund liegt im Wesen des Handwerks selbst. Historisch gesehen waren traditionelle Handwerkskünste nachhaltige Produktionsweisen. Sie nutzten natürliche Materialien und standen in direkter Beziehung zur Natur. Diese Arbeit zum Beispiel wurde mit natürlichen Farbstoffen hergestellt. Wenn traditionelle Techniken durch Mechanisierung und Industrialisierung ersetzt werden, geht nicht nur Wissen verloren, sondern es verändert sich auch die Beziehung zu den Materialien und zur Umwelt.
Ich glaube, dass wir viele Antworten auf die Probleme der Gegenwart finden, wenn wir zurückblicken. Frühere Generationen kümmerten sich um Gegenstände, wenn diese beschädigt waren. Sie reparierten sie, flickten sie und warfen sie nicht weg. Viele dieser Fertigkeiten sind inzwischen in Vergessenheit geraten. Ich habe großen Respekt vor dem Ethos des traditionellen Handwerks, weil es im Einklang mit der Natur steht. Das ist ein wichtiger Grund, warum mir das Ausbessern und Wiederherstellen am Herzen liegt.

AG Welche Rolle spielen gemeinschaftliche Praktiken und geteiltes Wissen in deiner Arbeit?
DA Ich habe selbst eine Ausbildung in einem traditionellen Handwerk absolviert, daher habe ich großen Respekt vor diesen Traditionen. Außerdem ist ein Großteil der Kunst gewissermaßen mechanisiert worden, was mir nicht wirklich gefällt. Ich liebe es, im Material verwurzelt zu sein. Das Problem ist, dass (Kunst-)Handwerker:innen in der arabischen Welt aufgrund von Konflikten und Vertreibung zur Flucht gezwungen sind – und mit ihnen die Tradition verschwindet. Handwerk lässt sich nicht in einem Kurs erlernen; es war schon immer eine Beziehung zwischen Meister:in und Schüler:in, oft über Generationen hinweg. Historisch gesehen wurde das Handwerk verehrt; es stand unter Schirmherrschaft von Höfen und König:innen. Deshalb liegt mir die Zusammenarbeit mit (Kunst-)Handwerker:innen am Herzen, um sie zu unterstützen und ihr Wissen zu bewahren. Ich erinnere mich an einen der besten Tuchstopfer, der mit Ende 70 schließlich als Wachmann arbeitete. Deshalb stelle ich ihn nun stattdessen als Vollzeitkraft für meine Projekte ein. Ich empfinde dies als eine echte Verantwortung, besonders in Konfliktgebieten. Über die Erhaltung hinaus ist traditionelles Handwerk auch zutiefst meditativ; man ist mit Geist, Körper und Seele ganz bei der Sache. Ich

glaube, das Handwerk birgt viele Antworten auf unsere schnelllebige Welt. Wir haben es nur vergessen.

AG Die Ausstellung vereint Objekte aus vielen Jahrhunderten islamischer Kunst, die über die Zeiten hinweg erhalten und weitergegeben wurden. Im Mittelpunkt deiner Arbeit stehen Verlust, Zerstörung und Wiederherstellung. Was bedeutet Heilung für dich in diesem Zusammenhang? Was kann aus beschädigten Strukturen entstehen?
DA Für mich ist Bewusstseinsbildung entscheidend, besonders in einer Welt, die zunehmend von Spaltung geprägt ist. In Paris wurde Notre-Dame schnell wiederaufgebaut, weil Mittel und Unterstützung mobilisiert wurden. Wenn man sich jedoch Syrien und den Irak ansieht, gibt es Hunderte von Stätten von vergleichbarer Bedeutung, viele von ihnen sogar älter, die immense Zerstörung erlitten haben, ohne die gleiche Aufmerksamkeit oder Unterstützung zu erhalten.
Bewusstsein kann Empathie schaffen, sowohl für die Menschen, die mit diesen Orten verbunden sind, als auch für die Geschichten, die sie verkörpern. Mir ist aufgefallen, dass meine Arbeiten bei vielen Menschen aus der arabischen Welt ein Gefühl der Nostalgie auslösen. Sie erkennen Muster, die sie an das Haus ihrer Großeltern erinnern, oder Details aus ihrer Kindheit. In diesem Sinne geht es bei der Arbeit auch darum, Menschen wieder mit ihrer eigenen Kulturgeschichte zu verbinden und die Bedeutung ihrer Bewahrung hervorzuheben.
Historische Gebäude erzählen die Geschichte der Menschen, die sie geprägt haben. Als ich mich beispielsweise mit der Großen Moschee von Aleppo beschäftigte, war ich fasziniert davon, wie sich verschiedene Epochen und Kulturen in ihrer Architektur widerspiegelten. Man kann byzantinische, mamlukische, abbasidische und osmanische Einflüsse im gesamten Gebäude nachverfolgen. Dasselbe gilt für den Felsendom in Jerusalem. Diese Stätten zeigen, wie Kulturen über Jahrhunderte hinweg ihre Spuren in einem gemeinsamen Kulturerbe hinterlassen haben.

25. Juni 2026

Die Leiden der Handschriften. Warum waren persische Handschriften so begehrt und wurden doch so misshandelt?[1]

Sussan Babaie

Luxusausgaben alter persischer Handschriften sind oft mit atemberaubenden Illuminationen und Malereien ausgestattet. Eingerahmt von Linien und grafischen Elementen wurden die Malereien in textreiche Folios integriert oder in Handschriften ganzseitig abgebildet (Abb. 1). Sie sollten die Erzählungen illustrieren und ergänzen und waren nicht nur als schmückendes Beiwerk zu einem ehrwürdigen Text gedacht, wie man aus der gängigen Bezeichnung „illustrierte Handschrift“ folgern könnte. Logozentrische Ansätze in der Wissenschaft haben möglicherweise dazu geführt, das Bild dem Text als untergeordnet zu betrachten. So neigten frühere kunsthistorische Deutungen dazu, das Bild als Ergänzung zum Text zu verstehen und seine Rolle als eigenständiges und dem Text gleichgestelltes Element, das den historischen Kontext der Entstehungszeit des Manuskripts beleuchtet, zu ignorieren.[2]

Handschriften mit Malereien und Texten in persischer Sprache scheinen unmittelbar nach der Ansiedlung der Mongolen im heutigen Iran und Irak und der Errichtung ihres Herrschaftsgebiets, des Ilkhanats (1256–1335), aufgetaucht zu sein.[3] Der Typus der illustrierten Handschrift war bereits in den vormongolischen arabischsprachigen Manuskripten in Mode, die im 12. und 13. Jahrhundert hauptsächlich für die muslimischen Herrscher in der Region Jazira, dem heutigen Irak und Syrien, angefertigt wurden. Die nachmongolischen Manuskripte führten dann einen innovativen Stil ein,

[1] In einer Zeit, in der im Iran das Leben der Menschen, die Städte, die für das Überleben notwendige Infrastruktur sowie die jahrtausendealten zivilisatorischen Beiträge – darunter Welterbestätten der Unesco – bedroht sind, erscheint es fehl am Platz, den Fokus auf das Schicksal von Handschriften zu richten. Doch gerade deshalb muss die Arbeit der Historiker:innen und Kulturkritiker:innen weitergehen.

[2] Es gibt eine umfangreiche wissenschaftliche Literatur zu illustrierten persischen Handschriften, darunter Basil Gray, Persian Painting, Genf 1961; Sheila Canby, Persian Painting, London 1993; Robert Hillenbrand (Hg.), Persian Paintings. From Mongols to the Qajars, London 2001 (Pembroke Persian Papers, Bd. 3); Oleg Grabar, Mostly Miniatures. An Introduction to Persian Painting, Princeton 2002; Eleanor Sims, Boris I. Marshak und Ernst J. Grube, Peerless Images. Persian Painting and Its Sources, New Haven 2002; Adel T. Adamova, Mediaeval Persian Painting. The Evolution of an Artistic Vision, New York 2008; Sheila Blair, Text and Image in Medieval Persian Art, Edinburgh 2019.

[3] Vgl. Sussan Babaie (Hg.), Iran after the Mongols, London 2019 (The Idea of Iran, Bd. 8); Sheila Blair, „The Development of the Illustrated Book in Iran“, in: Muqarnas, Bd. 10, 1993, S. 266–274.

der oft als „Miniaturmalerei“ bezeichnet wird.[4] Diese erstaunlich eigenständige Kategorie der Malerei entwickelte sich zu einer komplexen Stilrichtung und war ab dem 15. Jahrhundert in der gesamten frühneuzeitlichen persischsprachigen Welt, von der heutigen Türkei bis nach Indien, sehr begehrt. Der neue Stil findet sich vor allem bei literarischen Gattungen in persischer Sprache, welche zur bevorzugten Sprache für Schriften und Malereien der persisch geprägten Hochkultur wurde. Ähnlich wie die italienische Malerei in Europa förderte er die Ausbildung weiterer neuer Stile in den Reichen der Osmanen (1299–1922), Moguln (1526–1857) und Schaybaniden (1428–1599).

Hunderte Handschriften von unterschiedlichem Grad an Raffinesse oder künstlerischem Wert entstanden nach der Mongolenherrschaft in den Produktionszentren, der *kītābkhāna* (Atelier/Schreibstube/Bibliothek) an Höfen des iranisch geprägten Raums der islamischen Welt.[5] Die Handschriften entstammten dem umfangreichen literarischen Schaffen in persischer Sprache, das vielfältige kulturelle Funktionen erfüllte, von episch-historischen Werken über Liebesromane und Ratgeber bis hin zu philosophischen und mystischen Texten: vom *Shāhnāma* von Firdausī (gest. 1025) über die *Khamsa* von Niẓāmī (gest. 1209) dem jeweiligen *Dīvān* (Gedichtsammlung) von Sa’dī (gest. 1291/92), Hāfiẓ (gest. 1390), Khwajū Kermānī (gest. 1349), 'Attār (gest. 1221) und Jāmī (gest. 1492), um nur einige zu nennen. Es handelte sich hierbei hauptsächlich um literarische Gattungen, die zwischen dem 10. und 15. Jahrhundert entstanden waren und ab etwa 1300 für die gebildeten, königlichen und subimperialen Mäzene in der iranischen Welt kopiert, illuminiert, bemalt und zu Luxusausgaben gebunden wurden. Diese illustrierten persischen Handschriften galten zudem in der Frühen Neuzeit als Vorbild einer Malerei, die nach einer persischen Hochkultur strebte.[6]

---

[4] Vgl. Anna Contadini (Hg.), Arab Painting. Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts, Leiden 2010 (Handbook of Oriental Studies, 1: The Near and Middle East, Bd. 90).

[5] Zum Begriff *kītābkhāna* vgl. Abolala Soudavar, „The Han Lin Academy and the Persian Royal Library-Atelier“, in: History and Historiography of Post-Mongol Central Asia and the Middle East. Studies in Honor of John E. Woods, hg. von Judith Pfeiffer und Sholeh Alysia Quinn, Wiesbaden 2006, S. 467–484 sowie Marianna Shreve Simpson, „The Making of Manuscripts and the Workings of the Kitab-khana in Safavid Iran“, in: The Artist’s Workshop, hg. von Peter M. Lukehart, Washington, DC 1993, S. 104–121 (Studies in the History of Art, Bd. 38).

[6] Vgl. Lâle Uluç, „Selling to the Court. Late Sixteenth-Century Manuscript Production in Shiraz“, in: Muqarnas, Bd. 17, 2000, S. 73–96, und dies., Turkman Governors, Shiraz Artisans and Ottoman Collectors. Sixteenth-Century Shiraz Manuscripts, Istanbul 2007.

Was ist aus diesen außergewöhnlichen Handschriften geworden? Die meisten befinden sich heutzutage außerhalb ihrer ursprünglichen Entstehungsorte und Aufbewahrungsstätten. Bibliotheken in Iran, Irak, Afghanistan und Usbekistan besitzen nur einen Bruchteil der luxuriösen Handschriften, die in den künstlerischen Zentren wie Täbris, Bagdad, Herat, Schiraz, Isfahan, Samarkand und Maschhad einst entstanden, um nur die wichtigsten zu nennen. Eine wesentliche, aber selten hervorgehobene Beobachtung ist zudem, dass unter der riesigen Anzahl von Büchern unterschiedlichster Genres und sprachlicher Kategorien, die in verschiedenen Regionen des Islam produziert wurden, gerade die illustrierten persischen Handschriften literarischer Gattungen am stärksten zerstört, zerlegt, verstreut oder beschädigt wurden. In Anbetracht der Tatsache, dass im Vergleich dazu die illustrierten Handschriften der Mogul- oder Osmanenzeit größtenteils vollständig erhalten sind, ist dies erschütternd. Die Unbeständigkeit der Geschichte hat das Schicksal der persischen Handschriften stärker beeinflusst als das aller anderen in der Region. Invasionen und Plünderungen, unter anderem durch Osmanen, Afghanen und Russen, trugen zum Verlust und zur Zerstreuung vieler wertvoller Büchersammlungen bei. Die Bibliotheken der Osmanen und Moguln blieben hingegen größtenteils intakt, im Falle der Ersteren bis in die Neuzeit, im zweiten Falle bis zur britischen Kolonialisierung Indiens Mitte des 19. Jahrhunderts. Danach wurden sie meist von den Briten geplündert oder in Bibliotheken in Großbritannien überführt.[7]

Luxusausgaben illustrierter persischer Handschriften wurden geschätzt, gesammelt, von einer Bibliothek in eine andere überstellt oder auch geplündert und außerhalb ihrer „Heimat“ verbracht. Erhalt und Unversehrtheit der Handschriften hingen davon ab, wohin ihre Reise ging: ob sie in Sammlungen der Moguln und Osmanen gelangten, wo solche Bücher als Schätze galten, oder auf westlichen Märkten landeten und schließlich – von einigen bibliophilen europäischen Sammlern des 19. Jahrhunderts abgesehen – in Einzelteilen in europäische und US-amerikanische Museumssammlungen verstreut wurden.

Die Wertschätzung von Büchern im Islam

[7] Der Grundbestand persischer Handschriften in großen Bibliotheken in Großbritannien sind Schätze, die von britischen Offizieren und Verwaltungsbeamten in Indien zusammengetragen und in der Bibliothek des India Office (inzwischen in die British Library integriert) sowie in vielen Universitätsbibliotheken aufbewahrt wurden.

Historisch gesehen waren Bücher in den Kulturen des Islam von höchstem Wert und sind es auch heute noch. Der Koran, die Heilige Schrift des Islam, prägte in allen islamischen Kulturkreisen durch seine Form als Buch dieses wahrhaft außergewöhnliche Engagement für die Herstellung und das Sammeln von Büchern. Einige der größten künstlerischen und technologischen Innovationen wie auch die kulturelle Vielfalt des Islam offenbaren sich in der Buchkunst, und zwar nicht nur in Koran-Ausgaben, sondern auch in wissenschaftlichen Abhandlungen und in der *Adab*-Literatur über gutes Benehmen bis hin zu historischen Chroniken und literarischen Prosa- oder Lyriktexten. Die Erfindung des Papiers, wie wir es kennen und die zur Entstehung des Buchdrucks in Europa beitrug; die erstaunlichen Entwicklungen in der Schreibkunst, der Kalligrafie in arabischer Schrift und in Stilen, über die sich eine umfassende kunsthistorische Darstellung von mindestens um 800 n. Chr. bis in die Gegenwart verfassen ließe; die Abhandlungen über Techniken und Stile von Generationen von Kalligrafen und deren Genealogien; die unzähligen Arten, wie diakritische Zeichen, illuminierte Rahmen und Markierungselemente visuell ansprechend gestaltet und raffiniert integriert wurden, um das Lesen zu erleichtern; die Technik der Papierherstellung, -verzierung und -bindung; schließlich die Ausbildung gegenständlicher Stile in der Malerei mit charakteristischen kulturellen Entwicklungsverläufen – all diese Aspekte bilden die Parameter einer im weitesten Sinne verstandenen transkulturellen und transhistorischen Erzählung über die wesentlichen Kennzeichen der Buchkunst in der islamischen Welt.[8]

Da Handschriften in der gesamten Geschichte und Geografie des Islam zu den wichtigsten und prestigeträchtigsten Erzeugnissen der Hochkultur zählten, lohnt es, nicht zuletzt in diesem Katalog, der Sammlungen „islamischer Kunst“ in Kunstmuseen untersucht und neu bewertet, zu fragen, warum illuminierte Handschriften regelmäßig aus den meisten musealen Ausstellungen zur islamischen Kunst ausgeschlossen werden.[9] Stattdessen konzentrieren sich Museen, so auch das Folkwang, tendenziell auf Objektkategorien mit einer Gebrauchsfunktion: Gefäße aus Keramik und Metall, Textilfragmente und Teppiche, architektonische Fliesenfragmente, Holz- oder

[8] Zum Thema Papier und dessen Bedeutung vgl. Jonathan M. Bloom, Paper before Print: The History and Impact of Paper in the Islamic World, New Haven 2001.

[9] Siehe den Beitrag von Christoph Rauch im vorliegenden Band S. ## über die Übergabe des illustrierten *Shāhnāma* an die Staatsbibliothek zu Berlin, das früher zur ursprünglichen Sammlung gehörte, die nun im Museum Folkwang in Essen ausgestellt ist.

Steinschnitzereien, um nur einige Beispiele für die vorherrschenden Ausstellungspraktiken unter dem Banner des Islam zu nennen – oder besser: für die von den Lehren und Praktiken des Islam inspirierten Künste, die für muslimische Gläubige geschaffen wurden und werden, sei es von Muslimen oder Nicht-Muslimen.[10]

Bücher als Bücher, also gebundene Bände mit intakten Einbänden, sind aus Gründen, die vor allem mit ihrer Konservierung zusammenhängen, selten zu sehen: Papier ist lichtempfindlich, und Bücher eignen sich nicht zum Ausstellen, es sei denn, sie werden, wie so oft, auseinandergenommen. Im Gegensatz zu europäischen Pergamenthandschriften und späteren Gemälden auf Holztafeln, Leinwand und anderen Materialien, die man als Abbildungen auf Buchseiten aufgeschlagen oder an der Wand leichter präsentieren kann, lassen sich gebundene Handschriften aus Papier nur schwer weit öffnen. Folglich bleiben gebundene arabische, persische und türkische Handschriften der Öffentlichkeit verborgen und werden in Bibliotheken wie der British Library, der Bibliothèque nationale de France, der Staatsbibliothek zu Berlin, dem Institut für orientalische Handschriften der Russischen Akademie der Wissenschaften sowie in anderen Einrichtungen in Europa aufbewahrt. Abgesehen von vereinzelten Exemplaren, die in Bibliotheksausstellungen zu sehen sind, ist für ihre Einsichtnahme ein Sonderantrag zu stellen. Sie sind zwar vorhanden, werden für die Nachwelt gepflegt und geschützt, aber von der breiten Öffentlichkeit, die sich der herausragenden Bedeutung von Büchern im Islam nicht bewusst ist, kaum als integraler Bestandteil der Kulturwelten des Islam wahrgenommen.

Während Debatten über die Definition von „islamischer Kunst“ und deren Geschichte als museologisches Problem geführt werden, wird selten die Frage gestellt, ob Sammelpraktiken Einfluss darauf hatten, wie moderne Museen ihre Entscheidungen über das Ausstellen von Kunst aus „islamischen“ Kategorien getroffen haben. Schon ein flüchtiger Überblick, das heißt auf Beobachtungen basierendes Wissen darüber, was man in Museen in Europa und Nordamerika zu sehen bekommt, zeigt, dass Museen die Buchkunst zwar präsentieren, dies jedoch in einer Weise tun, die lediglich den Erhaltungszustand der Buchmalereien und Illuminationen widerspiegelt. In den meisten Fällen werden persische Handschriften in Form einzelner Blätter ausgestellt; Beispiele

[10] Für klassische Abhandlungen zur Klassifizierung und Bewertung islamischer Kunst vgl. Oleg Grabar, An Art of the Object. Islamic Art in the Service of Religion, Aldershot 2006; für eine brillante Neubewertung des Objekts in der islamischen Kunst vgl. Margaret S. Graves, Arts of Allusion. Object, Ornament, and Architecture in Medieval Islam, Oxford 2018.

aus der Mogul- oder osmanischen Zeit stammen in der Regel aus Albumblättern (*muraqqa*), also aus einem abtrennbaren Format.[11]

Die Bedeutung des Stils

Der persische Malstil entwickelte sich in Großiran nach den mongolischen Invasionen in Westasien Mitte des 13. Jahrhunderts. Er entstand im Rahmen einer umfangreichen Handschriftenproduktion für die mongolischen Herrscher und die Elite des Ilkhanats im heutigen Iran und Irak. Zu den Handschriften der Ilkhaniden gehörten außergewöhnliche Texte wie die Sammlung von Chroniken (*jāmi' at-tawārīkh*). Diese erste universelle Weltgeschichte wurde verfasst, kopiert und illustriert, um den neuen Herrschern des muslimischen Westasiens eine Erzählung zu liefern, die ihre Zugehörigkeit und Legitimität als Erben iranisch-islamischer Autorität und Königsherrschaft untermauerte.[12] Verfasst wurde es von dem ilkhanidischen Staatsmann, Arzt und Historiker Rashīd ad-Dīn (1247–1318), der um 1300 in Täbris die erste *kītābkhāna* gründete, um die künstlerischen und materiellen Grundlagen für die Herstellung illustrierter Abschriften zu schaffen.[13] Dieselbe *kītābkhāna* inspirierte die Herstellung von Handschriften von Firdausīs *Shāhnāma* (Buch der Könige) sowie in den 1330er Jahren des *Großen Mongolischen Shāhnāma* (Abb. 2), des berühmtesten seiner Zeit und bis heute.[14]

Die *kītābkhāna* der Ilkhaniden brachten einen neuen Ansatz in der Malerei hervor: dynamische Kompositionen, kräftige Farben, eine beobachtete und imaginierte natürliche Welt als Rahmen für menschliche Handlungen, wie Schlachten, Inthronisation, Beerdigung und die Heldentaten der Protagonisten in den Geschichten der Handschriften. Während die Forschung dazu neigt, den neuen Stil einem Netzwerk

[11] Es sei darauf hingewiesen, dass die meisten westlichen Museumssammlungen für Manuskriptmalerei in ihren Beständen wesentlich mehr persische Exemplare haben als solche aus der Zeit der Moguln oder des Osmanischen Reiches.

[12] Vgl. Sheila Blair, A Compendium of Chronicles. Rashid al-Din's Illustrated History of the World, London 1995.

[13] Zu Rashīd ad-Dīn und seiner *kītābkhāna* vgl. Sheila Blair, „Calligraphers, Illuminators, and Painters in the Ilkhanid Scriptorium“, in: Beyond the Legacy of Genghis Khan, hg. von Linda Komaroff, Leiden 2006, S. 167–182; dies., „Patterns of Patronage and Production in Ilkhanid Iran. The Case of Rashid al-Din“, in: The Court of the Ilkhans 1290–1340, hg. von Julian Raby und Teresa Fitzherbert, Oxford 1996, S. 39–62; dies. „Illustrating History. Rashid al-Din and His Compendium of Chronicles“, in: Iranian Studies, Bd. 50, Nr. 6, 2017, S. 819–842.

[14] Vgl. Oleg Grabar und Sheila Blair, Epic Images and Contemporary History. The Illustrations of the Great Mongol Shah-Nama, Chicago 1980; Robert Hillenbrand, The Great Mongol Shahnama, New Haven 2022.

überlieferter Ideen und Vorbilder zuzuschreiben, einer Mischung aus arabischem Stil und „Einflüssen“ aus China und Europa, ist der entscheidende Punkt vielmehr die hochinnovative Darstellungsweise der Ilkhaniden-Künstler, unabhängig von deren Herkunft, da die Mongolen den Austausch in ganz Asien und die Künste in transkulturell reichen Umgebungen förderten. Was aus diesen genialen Experimenten in illustrierten persischen Handschriften hervorging, entwickelte sich innerhalb weniger Jahrzehnte zu einem Stil, den wir als „persische Miniaturmalerei“ kennen.

Zwar stammt die Bezeichnung „Miniatur“ für diesen Malstil aus europäischen Klassifizierungen christlicher illuminierter Handschriften des Mittelalters, doch unterstreicht der Begriff die philosophische Vorliebe der persischen Ästhetik in Poesie und Malerei für die meisterhafte Feinheit der Motivwiedergabe, die Komplexität der Muster und Farbschemata sowie die außergewöhnliche Intensität der Oberflächenqualität der Malerei.[15] Der Erfindungsreichtum des neuen Stils ist besonders beeindruckend, wenn man ihn mit dem vorwiegend grafischen Charakter in Gestaltung und Seitenlayout arabischer Handschriften vergleicht (Abb. 3). Diese gingen dem neuen persischen Malstil voraus und inspirierten einige Aspekte desselben, entwickelten sich jedoch nie über einen gegenständlichen Ansatz hinaus; Motive (Figuren, Architektur, Blumen und Tiere) wurden meist ohne rahmende Elemente oder kompositorische Absicht angeordnet, um den Inhalt der Textseite zu illustrieren.

Im Gegensatz dazu entfalteten sich die stilistischen Merkmale und Besonderheiten innerhalb der persischen Miniaturmalerei erst nach den Experimenten der Ilkhaniden und während der Timuriden- und Safaviden-Zeit zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert – einer Zeit kultureller Konsolidierung und Blüte – in vollem Umfang. Darüber hinaus inspirierte dieser Stil in der Frühen Neuzeit künstlerische Entwicklungen in den Herrschaftsgebieten der Osmanen, Moguln und Shaybaniden, die ihn jeweils in ihre eigenen lokalen künstlerischen Netzwerke übernahmen.

In Anbetracht der Tatsache, dass diese illuminierten Handschriften als Indikatoren für Gelehrsamkeit, Geschmack und den Anspruch auf eine prestigeträchtige Hochkultur dienten und dass ihnen von den Gesellschaften, die sie herstellten und sammelten, darunter Sammler aus den Reihen der osmanischen und mogulischen kulturellen Eliten, hoher Wert beigemessen wurde, erscheint die, freilich nie gestellte, Frage naheliegend,

[15] Eine kürzlich abgeschlossene Doktorarbeit von Rachel Alban am Courtauld Institute of Art legt diese These äußerst überzeugend dar, vgl. Rachel Alban, „Miniaturisation in Persian Painting, 1396–1556“, Diss., Courtauld Institute of Art, 2026.

warum so viele persische Handschriften in imperialen Sammlungen in Zentren des Islam in makellosem Zustand erhalten geblieben sind, während die meisten anderen, die ihren Weg in westliche Sammlungen gefunden haben, verstreut, zerlegt und beschädigt wurden. Was geschah mit diesen prächtigen Kunstschätzen, nachdem sie im Westen eingetroffen waren?

Die Leiden der Handschriften

Tausende von Handschriften wurden von europäischen Reisenden und Orientalist:innen vom 17. bis zum 19. und frühen 20. Jahrhundert gesammelt und gelangten auch wohlbehalten in öffentliche Bibliotheken in Europa und Nordamerika. Dennoch geriet eine große Anzahl illustrierter Handschriften in einen Teufelskreis der Profitgier, vor allem in Europa, wenngleich auch lokale Händler im Iran, in der Türkei und in Indien einen Anteil daran hatten.[16] Viele dieser Handschriften wurden zerlegt und Blatt für Blatt auf europäische Sammlungen verstreut. Im Vergleich dazu blieben erstklassige persische Handschriften in den königlichen Bibliotheken des Osmanischen Reichs und des Mogulreichs intakt, viele von ihnen waren Geschenke oder wurden gezielt erworben.

Die Objektgeschichten zweier dieser Handschriften sind gut dokumentiert, und der entsetzliche Umgang mit ihnen, vor allem mit den *Shāhnāma*-Handschriften, schildert Sheila Blair in ihrem hervorragenden Aufsatz „Making and Mutilating Manuscripts of the *Shahnama*“.[17] Die kriminelle Vorgehensweise, mit der die Folios des *Großen Mongolischen Shāhnāma* zerschnitten wurden, um aus einem einzigen Folio zwei Seiten zu gewinnen und so den Erlös pro Seite zu steigern, und die Zerstückelung eines der größten Meisterwerke der Weltkunst, des *Shāhnāma* von Shāh Tahmāsb (1514–1576; Abb. 4), zunächst für Ausstellungszwecke, dann um es über die ganze Welt zu verstreuen, wobei ein großer Teil heute im Teheraner Museum für Zeitgenössische Kunst aufbewahrt wird – dies sind Geschichten, die eines Bond-Films würdig wären. Die beiden Fälle sind besonders dramatisch, doch auch andere Handschriften der persischen

[16] Vgl. Gadoin, Private Collectors of Islamic Art in Late Nineteenth-Century London. The Persian Ideal, London 2021; Patricia Blessing, „Presenting Islamic Art. Reflections on Old and New Museum Displays“, in: Review of Middle East Studies, Bd. 52, Nr. 1, 2018, S. 147–152; Benoît Junod, Georges Khalil, Stefan Weber und Gerhard Wolf, Islamic Art and the Museum. Approaches to Art and Archaeology of the Muslim World in the Twenty-First Century, London 2013.

[17] Sheila Blair, „Making and Mutilating Manuscripts of the Shahnama“, in: Smarthistory, 27.07.2020, https://smarthistory.org/making-mutilating-shahnama/.

Literatur wurden solchen Verstümmelungen ausgesetzt. Das *Shāhnāma,* als besonderes Ziel dieser Misshandlung, ist ein aufschlussreiches Beispiel: Während andere Exemplare wegen ihrer „Bilder“ für den Verkauf und Konsum im Westen zerlegt wurden, verehrte man den Text und Luxusausgaben desselben in der sprachlichen Heimat, dem persischen Kulturraum. Was ist das Besondere am *Shāhnāma*?

Das Werk wurde 1010 von Firdausī, dem Dichter aus Khurasan, geschaffen und ist eine in Verse gefasste Darstellung der epischen Geschichten und Legenden des iranischen Königtums, von seinen mythologischen Anfängen über die Geschichte der Könige bis hin zu den arabisch-muslimischen Invasionen im 7. Jahrhundert. Für jeden, der Persisch las und schrieb, war das *Shāhnāma* ein Höhepunkt der epischen Dichtung in der persischsprachigen Welt, so wie es Homer für die griechisch-römischen Traditionen war. Firdausīs Gedicht war eine maßgebliche Quelle für die Legitimation jeden Königs im islamischen West-, Zentral- und Südasien, der aus den Geschichten seine eigene königliche Genealogie ableitete.[18] So inspirierend war das *Shāhnāma*, dass man neue Texte verfasste, welche die Regierungszeiten osmanischer Sultane oder der Mogulkaiser nacherzählten und dabei den Rhythmus sowie die konzeptionelle Struktur des *Shāhnāma* übernahmen. Mit anderen Worten: Das *Shāhnāma* hatte an den Höfen der damaligen Zeit in der gesamten Region eine besondere Stellung inne.

Während illustrierte Exemplare des *Shāhnāma* und anderer Texte aus dem Iran den größten Teil der zerlegten und teilweise erhaltenen Handschriften in Museen und Bibliotheken in Europa und Nordamerika ausmachen, ereilte keinen der vergleichbaren Luxusbände aus königlichen Bibliotheken des Osmanischen und Mogulreichs dasselbe Schicksal. Eine mögliche Erklärung liegt darin, dass die Mogul-Bibliotheken bis zur Ankunft der Briten im 19. Jahrhundert weitgehend intakt blieben. Ungeachtet des Angriffs und der Plünderung Delhis durch Nādir Shāh (1688–1747) im Jahr 1739, bei der vor allem Unmengen kostbarer Juwelen und erfahrener Handwerker abtransportiert wurden, blieben die königlichen Manuskripte der Moguln (*Akbarnāma*, *Pādshāhnāma* und kaiserliche Alben) unversehrt. Bei denjenigen, die in großer Zahl in britischen Sammlungen zu finden sind, handelt es sich hauptsächlich um Kunstschätze des britischen Kolonialismus, um Bestände der India Office Library, die heute in der British Library verwahrt werden, oder, wie im Fall des prächtigen *Pādshāhnāma*, um die Royal

[18] Vgl. Dick Davis, „Einleitung“, in: Shahnameh. The Persian Book of Kings, New York 2006, S. 13–37.

Collections in Windsor.[19] Die osmanischen Kunstschätze blieben weitgehend unversehrt und wurden in der königlichen Bibliothek, dem heutigen Topkapı-Palast in Istanbul, aufbewahrt, die Stadt wurde nie geplündert.

Jene Handschriften, die in der iranisch geprägten Welt in königlichen Bibliotheken verblieben, wurden von einer Dynastie an die nächste weitergegeben, was allerdings selten auf friedliche Weise geschah, so etwa als Shāh Ismāʿīl (1487–1524) die Bücher und Künstler aus Herat nach Täbris brachte. Die Handschriften wurden stets geschätzt und bildeten die Grundlage für ein neues Zeitalter der Handschriftenproduktion. Ein weiterer Hinweis auf die hohe Wertschätzung der Handschriften ist die Tatsache, dass viele von ihnen in späteren Epochen überarbeitet wurden. Das berühmte *Mantiq al-Tayr* (heute im Metropolitan Museum of Art; Abb. 5) entstand im späten 15. Jahrhundert in Herat und wurde im frühen 17. Jahrhundert in Isfahan überarbeitet und „vollendet“. Es galt als kultureller Schatz, als Kulturerbe, bei dem das Hinzufügen einer neuen Ebene oder die Vervollständigung durch Malereien auf leeren Folios als kulturelle Norm angesehen wurde. Ein weiteres bemerkenswertes Beispiel ist das berühmte Bāysunghur-*Shāhnāma* in der Bibliothek des Golestan-Palasts in Teheran; sein Reiseweg lässt sich nicht im Detail nachvollziehen, war aber wohl mit dem Umzug von Bibliotheken und ihren Sammlungen als Ganzes von einer Dynastie und einem Zentrum zum nächsten verbunden, von Herat wahrscheinlich nach Täbris, Qazvin und Isfahan unter den Safaviden und schließlich nach Teheran unter den Qajaren. Der Aufstieg und Niedergang dieser Dynastien, der sich über fast 500 Jahre erstreckte und eine riesige Region sowie zahlreiche Veränderungen in den Herrschaftssystemen umfasste, kann für diese luxuriösen Handschriften keine leichte Zeit gewesen sein, doch sie überlebten, ohne zerlegt zu werden.

Das außergewöhnliche *Shāhnāma* von Shāh Tahmāsb (1514–1576), das in den 1520er- und 1530er-Jahren in der safavidischen *kītābkhāna* in Täbris angefertigt wurde und dessen Teile über die ganze Welt verstreut sind, blieb bis zu dem Zeitpunkt unversehrt, an dem es seine kulturelle Heimat verließ. Etwa dreißig Jahre nach seiner Fertigstellung wurde es 1568 dem osmanischen Sultan Selim II. (1524–1574)

[19] Vgl. Milo Cleveland Beach und Ebba Koch, Arthur M. Sackler Gallery (Smithsonian Institution) und Königliche Bibliothek von Windsor Castle, The King of the World. The Padshahnama. An Imperial Mughal Manuscript from the Royal Library, Windsor Castle, übersetzt von Wheeler M. Thackston, London 1997.

geschenkt.[20] Zusammen mit einer Ausgabe des Koran, der angeblich in der Handschrift von ʻAli (um 600–661), dem ersten schiitischen Imam, verfasst war, und einer Reihe weiterer kostbarer Gegenstände war dieses Geschenk aller Wahrscheinlichkeit nach politisch motiviert und enthielt eine recht deutliche Botschaft der konfessionellen und kulturellen Überlegenheit seitens eines safavidischen Königs, dessen Selbstdarstellung sich nur auf kultureller Ebene vollziehen konnte, da er sich der militärischen Überlegenheit seines Rivalen sehr wohl bewusst war. Die Schenkung dieses außergewöhnlichen Manuskripts hat Rätsel aufgeworfen und wurde oft damit begründet, dass Schāh Tahmāsb der Malerei überdrüssig geworden sei. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass die Erklärung in der Qualität der Geschenke liegt, insbesondere in der unvergleichlichen Meisterschaft dieses „Shāhnāma“-Manuskripts, die von allen Zeitgenossen bestätigt wurde und das zunächst in der osmanischen Bibliothek und dann in einer unbekannten persischen Bibliothek aufbewahrt wurde, bis es auf die europäischen Märkte gelangte.

Bemerkenswert ist, dass in Täbris, Isfahan, Istanbul, Delhi und Agra die hohe Wertschätzung und die Sammelpraktiken in Bezug auf solche Luxushandschriften kulturell verankert und so ausgefeilt waren, dass Exemplare intakt blieben oder überarbeitet und aktualisiert werden konnten. Es galt selten als akzeptable Praxis, ein Exemplar zu zerlegen. Ungeachtet des echten bibliophilen und sammeltechnischen Interesses von Europäer:innen und unabhängig davon, ob die Bücher auf rechtmäßige Weise oder durch koloniale Plünderungen, insbesondere in Britisch-Indien, erworben wurden, wird die Bedeutung dieses Aspekts selten anerkannt: Illustrierte persische Handschriften wurden an ihren verschiedenen Standorten in West-, Zentral- und Südasien als Schätze gehütet. Das Buch galt in seiner Gesamtheit als ein einziges, untrennbares Objekt. Seine Malereien waren anders als Tafel- oder Leinwandgemälde, die separat ausgestellt werden konnten, sie wurden als Teil eines integrierten Ganzen betrachtet: Text, Papier, Einband, Illuminationen, Malereien – schlechthin alles!. Im Gegensatz dazu haben die Handschriften, die, meist in Europa und später in den USA, vom 19. Jahrhundert bis heute entwendet, geplündert oder auf Märkten angeboten wurden, oft nur überlebt, indem sie zerschnitten, zerhackt, ausgesondert und

[20] Vgl. Ünver Rüstem, „Das Nachleben eines königlichen Geschenks. Die osmanischen Einfügungen im Shāhnāma-i Shāhī“, in: Muqarnas, Bd. 29, 2012, S. 245–337; Sheila R. Canby, The Shahnama of Shah Tahmasp. The Persian Book of Kings, New York 2011.

auseinandergenommen wurden, zunächst die Einbände und schließlich der Buchkörper selbst.

Das Osthaus-*Shāhnāma* in der Berliner Staatsbibliothek

Christoph Rauch

Das persische S*hāhnāma* (Buch der Könige) ist ein knapp 60.000 Verse umfassendes dichterisches Werk, welches die Geschichte der iranischen Herrscher von den mythischen Ursprüngen bis in die Epoche kurz vor der islamischen Eroberung beschreibt (Abb. 1). Es ist das iranische Nationalepos schlechthin und genießt im Iran und in anderen persischsprachigen Regionen Zentralasiens bis heute eine enorme Popularität. Viele der darin enthaltenen Geschichten, etwa die des Helden Rustam, werden vor dem Hintergrund des Kampfes zwischen den Königreichen Iran und Turan geschildert – beides in der Mythologie verankerte zentralasiatische Reiche, die nicht mit heutigen Staaten gleichgesetzt werden können. Zahlreiche Dynastien förderten die Verbreitung des *Shāhnāma*, da deren Herrscher sich mit den darin vermittelten Vorstellungen von Macht, Heldentum, Gottesfurcht und Tugendhaftigkeit identifizierten. Doch das Werk ist vor allem auch ein einzigartiges Sprachzeugnis: Mit der Ausbreitung des Islam im 7. Jahrhundert wurden regionale Schriftsprachen zugunsten des Arabischen verdrängt. In der gesprochenen Sprache lebten iranische Idiome weiter, und so bildete sich die (neu)persische Sprache heraus. Der Verfasser des *Shāhnāma* ist Abū ʻl-Qāsim al-Firdausī (940–1020), der in seiner Dichtung auf vorhandene Überlieferungen zurückgreifen konnte. Sein Werk wird mit der zu dieser Zeit einsetzenden Entwicklung des Persischen zur bedeutenden Literatursprache in Verbindung gebracht.

Die Osthaus-Handschrift

Künstlerische Darstellungen mit Motiven aus dem *Shāhnāma* haben sich bereits auf Keramik und Textilien aus dem 12. Jahrhundert erhalten. Regenten und Mäzene zwischen West- und Südasien sorgten über viele Jahrhunderte für seine Verbreitung in kostbar gestalteten und illuminierten Handschriften. Ein besonders erlesenes Exemplar ist die illustrierte Handschrift, die Karl Ernst Osthaus 1899 in Kairo auf seiner zweiten Reise in die Mittelmeergebiete der islamisch geprägten Welt in die Hände fiel. Er zählte sie zu den besten Stücken seiner Sammlung[1] und präsentierte

[1] Vgl. Rainer Stamm und Gloria Köpnick, Karl Ernst und Gertrud Osthaus. Die Gründer des Folkwang-Museums und ihre Welt, München 2022, S. 24.

sie im Hagener Museum (Abb. 2). Seit 1938 ist sie unter der Signatur Ms. or. fol. 4251 Teil der Sammlung orientalischer Handschriften der Staatsbibliothek zu Berlin.[2] Der opulente, 764 Blatt (also mehr als 1.500 Seiten) umfassende Band enthält 67 fast durchweg ganzseitige Miniaturen von ausgesprochen hoher künstlerischer Qualität, die sich wohlkomponiert in den Text fügen und teils auch die Seitenränder mit einbeziehen (Abb. 3). Die Abschrift dieses Exemplars wurde im zweiten Drittel des Monats Ṣafar 1014 (entspricht 27. Juni bis 6. Juli 1605) vollendet. Leider sind weder Schreiber noch Miniaturmaler oder Auftraggeber namentlich erwähnt. Aufgrund der fein ausgeführten Illustrationen wird vermutet, dass die Handschrift für einen Angehörigen des safawidischen Herrscherhauses in Isfahan, vielleicht sogar für Shāh 'Abbās I. (reg. 1587–1629) selbst, angefertigt wurde.[3]
Eine inhaltliche Besonderheit der Osthaus-Handschrift ist, dass sie eingebettet in den Text Teile eines anderen, verwandten Helden-Epos, des *Garshāspnāma* (Buch des Garshāsp), enthält.[4] Im Zeitalter der handschriftlichen Überlieferung, die im islamischen Raum letztlich bis ins frühe 20. Jahrhundert fortbestand, gab es keine verbindlichen Textausgaben. Mündliche Überlieferungen oder regionale Traditionen beeinflussten die Textgestalt, weshalb keine *Shāhnāma*-Handschrift exakt einer anderen gleicht.

Die Provenienz der Handschrift

Wenig lässt sich zu früheren Vorbesitzer:innen der Handschrift sagen. Für Widmungen vorgesehene goldene Medaillons auf den illuminierten Eröffnungsseiten (Abb. 4) sind leer geblieben, die späteren Besitzeinträge auf dem Vorsatz sind ausradiert worden. Lediglich ein verwaschener Siegelabdruck verweist auf Mu’tamid al-Daula Munschi al-Mamalik (gest. 1244 bzw.1828/29), einen iranischen Besitzer.[5] Er war Beamter, Gelehrter und Kalligraf am Hofe der Qadscharen-Dynastie in Teheran. Unbekannt ist, auf welchem Wege das *Shāhnāma* nach Ägypten gelangte. Kairo war schon lange ein Zentrum für den Handel mit islamischen Handschriften,

[2] Eine detaillierte Beschreibung der Handschrift wie auch der einzelnen Miniaturen sowie weitere Literaturhinweise sind im entsprechenden Eintrag im Portal Qalamos zu finden: https://www.qalamos.net/receive/DE1Book_manuscript_00013799 [23.06.2026].
[3] Die Kunsthistorikerin Kishwar Rizvi sieht in der Auswahl und dem Bildaufbau der Abbildungen einen deutlichen Bezug zur politischen und religiösen Vision von Shāh 'Abbās I., vgl. Kishwar Rizvi, „The Suggestive Portrait of Shah 'Abbas. Prayer and Likeness in a Safavid ‚Shahnama‘, in: The Art Bulletin, Bd. 94, Heft 2, 2012, S. 226–250.
[4] Die Miniaturen zwischen Blatt 33a und 93b beziehen sich auf das *Garshāspnāma.*
[5] Die Lesung des Abdrucks gelang Will Kwiatkowski [E-Mail-Kommunikation am 24.04.2025].

und das selbstverständlich nicht nur für europäische oder amerikanische Sammler:innen. Dies belegt eine große Zahl persischer Handschriften in der heutigen Nationalbibliothek von Kairo, die häufig aus ägyptischen Privatsammlungen stammen.

Shāhnāma-Handschriften waren bei kunstinteressierten Europäer:innen und Buchliebhaber:innen sehr begehrt. Während die Mehrheit der orientalischen Handschriften in der Berliner Sammlung über Gelehrte erworben wurde, gehen die illustrierten *Shāhnāma*-Exemplare überwiegend auf bibliophile Sammelleidenschaft zurück. Osthaus wird als schriftunkundiger Reisender in Kairo auf Unterstützung lokaler Händler angewiesen gewesen sein; sicher berieten ihn auch vor Ort lebende Deutsche. Eventuell traf er in Kairo Bernhard Moritz (1859–1939). Der preußische Orientalist war seit 1896 Direktor der Khedivial-Bibliothek (später Nationalbibliothek) und vermittelte den Verkauf seltener Handschriften nach Europa und Amerika. Auch Max von Oppenheim (1860–1946), Diplomat, Archäologe und engagierter Sammler islamischer Kunst, wirkte zu dieser Zeit am Deutschen Konsulat in Kairo.

Osthaus verlieh die Handschrift 1910 nach München, wo sie in der legendären *Ausstellung von Meistwerken muhammedanischer Kunst* zu sehen war.[6] Im Jahr 1931 wurde sie bei der *International Exhibition of Persian Art* in der Royal Academy of Arts in London gezeigt. Zu dieser Zeit bemühte sich die Erbengemeinschaft bereits, den Prachtband für einen hohen Preis zu verkaufen. In der Hoffnung, die mittlerweile in Essen beheimatete Folkwang-Sammlung zu vervollständigen, hatte sie ihn schon 1927 erfolglos für einen Betrag von 40.000 bis 50.000 Reichsmark dem Folkwang-Museumsverein angeboten und zog einen Absatz auf dem US-amerikanischen Markt in Betracht.[7] Ein Verkauf gelang letztlich erst 1938: Die Staatsbibliothek zu Berlin erwarb die Handschrift für 12.000 Reichsmark vom Berliner Kunsthändler Hanns Krenz (aktiv 1920–1953). Aus einer erhaltenen Aktennotiz geht hervor, dass die Reichskulturkammer Krenz anwies, die Handschrift zunächst deutschen Institutionen zum Ankauf anzubieten, bevor über seinen Antrag zum Verkauf ins Ausland entschieden werden könne. In der Staatsbibliothek gehört sie heute zu den besonders kostbaren Prachthandschriften, die häufig für Forschung und Ausstellungen angefragt werden.

[6] Vgl. Schāhnāme. Das persische Königsbuch. Miniaturen und Texte der Berliner Handschrift von 1605, hg. von Volkmar Enderlein und Werner Sundermann, Leipzig/Weimar 1988, S. 53f. Siehe auch in diesem Band S. ###.
[7] Vgl. Adalbert Colsman an Albert Janus, 06.08.1927, Archiv Museum Folkwang Essen (MF), MF 00678.

Ein König und ein Verrückter. Zwei Zeichnungen aus der Folkwang-Sammlung

Nicoletta Fazio

Im Vergleich zu anderen westlichen Sammler:innen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts historische Objekte aus islamisch geprägten Ländern zusammentrugen, richtete Karl Ernst Osthaus seine Sammeltätigkeit nicht speziell auf die Buchkunst, noch scheint er ein besonderes Interesse an dieser gehabt zu haben – eine Ausnahme bildete vielleicht ein Manuskript, das später in den Bestand der Staatsbibliothek zu Berlin überging.[1] Diese Haltung spiegelt sich in den wenigen Handschriften und Malereien wider, die er von 1898 bis vermutlich spätestens 1910 sammelte. Zu ihnen gehören die oben erwähnte safawidische Abschrift von Firdausīs *Shāhnāma* aus dem frühen 17. Jahrhundert mit aufwändig illuminierten Frontispizen und 67 ganzseitigen, lebendigen Illustrationen (Kat. Nr. ##); eine Koranhandschrift des späten 19. Jahrhunderts, wohl aus Marokko (Kat. Nr. ##); ein Band mit zwei astrologischen Abhandlungen in persischer Sprache, möglicherweise aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Kat. Nr. ##); sowie zwei indische Malereien aus dem 18. Jahrhundert mit volkstümlichen Motiven: Ein Prinz, der das Frühlingsfest Holi mit den Damen seines Harems feiert, und ein Asket – ein *Sādhu* –, der vor einem scheinbar dörflichen Tempel sitzt (Kat. Nr. ##). Letztere befinden sich heute nicht mehr in der Sammlung.

Teil dieser sind dagegen noch zwei kleine Zeichnungen, die mit schwarzer Tinte ausgeführt und mit hellen Lasuren versehen sind. Möglicherweise handelt es sich um Kopien zweier Illustrationen aus einer viel älteren Handschrift, höchstwahrscheinlich einer Ausgabe von Niẓāmī Ganjavīs *Khamsa* (Quintett), die vermutlich in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Schiraz entstand. Niẓāmī (1141–1209), der sein ganzes Leben in Ganjah, im heutigen Aserbaidschan, verbrachte, ist einer der berühmtesten Dichter der persischen Literatur und wurde von Autor:innen späterer Generationen bewundert und nachgeahmt. Das *Khamsa* ist sein bekanntestes poetisches Werk und umfasst fünf lange Erzählgedichte, die in der gesamten islamischen Welt in Form von Handschriften überliefert und verbreitet wurden, oft begleitet von reich illuminierten Miniaturen. Wenn man davon ausgeht, dass die

[1] Siehe den Beitrag in diesem Band S. ##.

Zeichnungen originalgetreue Kopien von Illustrationen aus einer heute verlorenen Handschrift des *Khamsa* sind, muss es sich um einen recht kompaktes Werk gehandelt haben, das für den florierenden Buchmarkt im Shiraz des 16. Jahrhunderts hergestellt wurde.[2] Beide zeigen eine Reihe von Standardmotiven wie einen Mann, der von einem Löwen angegriffen wird, ein verziertes Zelt, eine thronende Figur sowie einen königlichen Diener, der ein umhülltes Schwert trägt und hinter dem Thron steht. Diese Elemente lassen sich in unterschiedlichen Anordnungen kombinieren, um ähnliche, aber nicht identische Illustrationen desselben Themas zu schaffen.[3]

Ein Folio (Kat. Nr. ##) zeigt ein zumindest für ein persischsprachiges Publikum sehr bekanntes Motiv: Layla und Majnūn, die in Ohnmacht fallen, als sie einander erblicken. Der in klassischem Persisch verfasste gleichnamige Text *Layla va Majnūn* ist das dritte *Masnavi*, ein romantisches episches Gedicht in Reimpaaren, aus Niẓāmīs *Khamsa*. Es geht auf die vorislamische arabische Dichttradition zurück und erzählt die tragische Geschichte der unglücklichen Liebenden Layla und Qays, in der Liebe, Sehnsucht, Keuschheit, Liebeskummer und Tod eng und meisterhaft miteinander verwoben sind. Unsterblich in Layla verliebt, wird Qays daran gehindert, sie zu heiraten und wird darüber wahnsinnig. Er zieht sich in ein abgeschiedenes Leben in der Wüste zurück, wo wilde Tiere seine einzige Gesellschaft sind, und

---

[2] Vgl. Lâle Uluç, Turkman Governors. Shiraz Artisans and Ottoman Collectors. Sixteenth-Century Shiraz Manuscripts, Istanbul 2006, insbes. S. 37–44, 63–67, 85–181. Zur Entwicklung der Buchkunst in Schiraz ab dem 14. Jahrhundert vgl. Elaine Wright, The Look of the Book. Manuscript Production in Shiraz, 1303–1452, Washington, D.C. 2012, insbes. S. 153–222.

[3] Dies ist ein jahrhundertealtes Phänomen, siehe beispielsweise einige der frühesten Vorkommen einiger dieser ikonografischen Motive wie in „Die letzte Begegnung von Layla und Majnūn“ aus der Anthologie, die 1410/11 für Iskandar ibn ‘Umar Shaykh angefertigt wurde und sich heute in der British Library, London, Add. 27261, Fol. 131v, befindet; oder das Gemälde zum gleichen Thema aus der illustrierten *Khamsa*-Handschrift, die 1431 in Herat für Shāh Rukh angefertigt wurde und sich in den Sammlungen des Staatlichen Eremitage-Museums, St. Petersburg, VR-1000, Fol. 225v, befindet.

rezitiert wundersame Gedichte, die seine Liebe besingen. Wegen seines unberechenbaren Verhaltens beginnen die Menschen, ihn nun Majnūn zu nennen, was auf Arabisch wörtlich „der Verrückte“ bedeutet. Unter diesem Namen ist er bis heute in Erinnerung geblieben. Niẓāmīs *Layla va Majnūn* wurde in der gesamten islamischen Welt, vom Mittelmeerraum bis nach Südasien, vielfach kopiert und gelesen und ist nach wie vor eines der berühmtesten und beliebtesten Werke der persischen Dichtung.[4] Die Szene, die die extreme Leidenschaft und den Schmerz einfängt, welche die Liebe zwischen Layla und Majnūn prägen, nimmt in den illustrierten Handschriften des *Khamsa* einen herausragenden Platz ein. Als sie sich nach Jahren der Trennung endlich wiederbegegnen, werden die beiden Liebenden von ihren Gefühlen überwältigt und fallen in Ohnmacht. Wilde Tiere, die Majnūn begleiten, bewachen die Liebenden, während diese bewusstlos daliegen; ein älterer Mann träufelt Layla eine Salbe ins Ohr, um sie wiederzubeleben. Die beiden kleinen Textfelder in den unteren Ecken der Zeichnung enthalten einen Vers aus dieser Episode.[5]

Das Motiv des zweiten Folio ist schwieriger zu identifizieren (Kat. Nr. ##). Es zeigt die generische Darstellung einer königlichen Versammlung im Freien mit einem auf dem Thron sitzenden Herrscher und einer Reihe von Hofbeamten. Der Herrscher wendet sich an zwei bärtige Männer, von denen einer einen weißen Vollbart trägt. Da kein Text beigefügt ist, kann über mögliche Identifizierungen nur spekuliert werden. Beide Folios weisen die gleichen Abmessungen auf (mit fast nicht wahrnehmbaren Unterschieden), was darauf hindeutet, dass sie möglicherweise aus demselben Manuskript stammen. Niẓāmīs *Khamsa* enthält eine Vielzahl königlicher Figuren, die

---

[4] Für einen kurzen Überblick vgl. Ali Asghar Seyed-Gohrab, „Longing for Love. The Romance of Layla and Majnun“, in: A Companion to World Literature, hg. von Ken Seigneurie, Hoboken 2020, Bd. 2: 601 bis 1450, S. 861–872, sowie den Online-Beitrag desselben Autors, „Layla, you got me on my knees, Layla …“, https://www.leidenmedievalistsblog.nl/articles/layla-you-got-me-on-my-knees-layla [03.06.2026].

[5] Vgl. Niẓāmī Ganjavī, Leyli o Majnun, hg. von Barāt Zanjāni, Teheran 1385/2006, S. 203, Vers 3892: چون باز دمید هر دو را هوش / ماندند چو نقش خامه خاموش („Endlich erwachten sie und warfen sich verwunderte Blicke zu / so still wie die Bilder in Büchern“), in: „Layli und Majnun“ von Niẓāmī Ganjavī, übersetzt von Dick Davis, London 2021, S. 224.

in verschiedenen Phasen der Erzählung Audienzen abhalten. Mit Ausnahme des ersten *Masnavi Makhzan al-asrār* (Schatzkammer der Geheimnisse), das in der Regel Illustrationen zu ganz bestimmten Themen enthält,[6] erscheinen thronende Könige bei Audienzen in *Khusrau va Shīrīn* (Khusrau und Shirin), das von den Abenteuern des sassanidischen Königs Khusrau Parviz und der christlichen Prinzessin Shirin handelt; in *Haft Paykar* (Die sieben Schönheiten), in dem es um den Jägerkönig Bahrām Gūr, seine Heldentaten und romantischen Abenteuer geht; und schließlich im zweiteiligen *Iskandarnāma* (Das Buch Alexanders), das das Leben und die Taten von Iskandar (Alexander III. von Makedonien, im Westen gemeinhin als Alexander der Große bekannt, 356–323 v. Chr.) schildert.[7] Es ist auch möglich, dass die Zeichnung eine Szene aus dem *Shāhnāma* darstellt, dessen Text ebenfalls zahlreiche Beschreibungen königlicher Audienzen enthält. Da die beiden Folkwang-Folios jedoch offenbar von derselben Hand stammen, erscheint Niẓāmīs *Khamsa* als wahrscheinlichere Quelle.

---

[6] Für eine detaillierte Analyse der Themen, die Niẓāmī in seinem *Makhzan al-asrār* darstellt und erörtert, vgl. Matthew R. Hotham, Seeing God with Both Eyes. Asceticism, Ascension and Poetry in the Makhzan al-asrār of Niẓāmī Ganjavī, Diss. University of North Carolina at Chapel Hill, 2016.

[7] Vgl. beispielsweise eine Illustration, die Bahram Gur auf dem Thron nach der Tötung der Löwen darstellt, aus einer turkmenischen Abschrift eines *Dīwān* (der Gesammelten Werke) von Hāfiz, datiert um 1490, The National Museum of Asian Art, Washington, D. C., S1986.220; ein Folio aus einer zerstreuten Shirazi-Kopie des *Shāhnāma* um 1540 in den Sammlungen der Yale University Art Gallery, New Haven, 1983.94.18; sowie ein Gemälde desselben Motivs aus einer in Herat angefertigten safawidischen Abschrift des *Shāhnāma* aus dem frühen 17. Jahrhundert, heute im Walters Art Museum, Baltimore, W.602.499B; ein Gemälde von Iskandar bei einem Bankett aus einer illustrierten Herati-Handschrift von Niẓāmīs *Khamsa* aus dem Jahr 1524/25, heute im Metropolitan Museum of Art, New York, 13.228.7.16; und schließlich ein textloses Gemälde von Abu’l-Kharid, das einen Prinzen in einem Garten aus Buchara zeigt, datiert auf etwa 1525–1535, verkauft 2022 bei Christie’s, Art of the Islamic and Indian Worlds including Oriental Rugs and Carpets, London, 27. Oktober 2022, Los 41.

Details der Kleidung, Gesichtszüge sowie Einrichtungsgegenstände und Landschaftselemente deuten darauf hin, dass das Vorbild für beide Zeichnungen aus den gewerblichen Werkstätten von Shiraz in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts stammt, einer Zeit intensiver künstlerischer Aktivität in der Stadt (Abb. 1). Einige eigenwillige Details scheinen die Zeichnungen jedoch weiter östlich zu verorten, möglicherweise in Nordindien; so etwa die schielende Dame hinter dem Zelt oder der knollenförmige Baum im Hintergrund des Folios aus *Layla va Majnūn*, der in eine riesige, artischockenähnliche Pflanze verwandelt wurde. Diese Hypothese scheint bereits Friedrich Sarre (1865–1945) verfolgt zu haben, der höchstwahrscheinlich die Entscheidung traf, die beiden Werke in der wegweisenden Münchner *Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst* von 1910 zu zeigen. Der Ausstellungskatalog listet die Folios unter den Nummern 1032 und 1035 auf, angegeben als Eigentum des Museum Folkwang in Hagen). Sarre beschreibt sie kurz als Pinselskizzen aus Indien (eine genaue Betrachtung lässt tatsächlich auf die Verwendung eines Pinsels schließen) und datiert ihre Entstehungszeit mit einem vorsichtigen Fragezeichen auf etwa 1800.[8]

Neben iranischen Malern gelangten ab der Zeit des Sultanats von Delhi (1206–1526), verstärkt aber ab den 1540er-Jahren auch im Iran entstandene illustrierte Handschriften nach Nordindien. Als begehrte Kunstobjekte und Statussymbole fanden sie sowohl Eingang in königliche Sammlungen als auch in weniger wohlhabende Haushalte und Werkstätten.[9] Das ermöglichte es einem in Südasien

[8] Vgl. Ausstellung München 1910. Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst. Amtlicher Katalog, Bd. 2, München 1910, S. 100.

[9] Vgl. Keelan Overton, „Introduction to Iranian Mobilities and Persianate Mediations in the Deccan“, in: Iran and the Deccan. Persianate Art, Culture, and Talent in Circulation, 1400–1700, hg. von dems., Bloomington 2020, S. 3–76. Zu einem etwas späteren Auftreten dieses Phänomens und der Anpassung persischer Shirazi-Kunstkonventionen an die im Dekkan, insbesondere im Königreich Golconda, gebräuchlichen indischen Bildcodes vgl. Laura Weinstein, „Variations on a Persian Theme. The Dīwān of Muhammad-Quli Qutb Shah and the Birth of the Illustrated Urdu Dīwān“, in: The Visual World of Muslim India. The Art, Culture and Society of the Deccan in the Early Modern Era, hg. von Laura E. Parodi, London 2014, S. 179–204.

ansässigen Künstler, auch Jahrhunderte später auf eine Shirazi-Handschrift zu stoßen und deren Illustrationen zu kopieren. Die in die Textfelder gesetzten Verse zeugen nicht nur von der Beherrschung der *Nasta'liq*-Schrift, eines kalligrafischen Stils, der vor allem im Arabischen, Osmanisch-Türkischen und Persischen verwendet und vorwiegend in indo-iranischen Schriftkulturen übernommen wurde, sondern auch von einem Verständnis ihres Inhalts, das mit der dargestellten Szene übereinstimmt.

Wie und wann genau die Folios in die Sammlung des Folkwang gelangten, lässt sich schwer einschätzen, da bislang keine Archivalien zu ihrem Erwerb bekannt sind. Wenn man bedenkt, dass Osthaus die frühen Teile seiner Sammlung islamischer Kunst persönlich und über Vermittler:innen in Nordafrika und Westasien bzw. den östlichen Mittelmeerraum sowie später über Kunsthändler:innen in Europa erwarb, kann man sich vorstellen, dass die Folios durch zahlreiche Hände gingen, bevor sie Hagen erreichten. Angesichts der möglichen Herkunft der Zeichnungen erscheint es wahrscheinlicher, dass sie über einen Händler in Europa erworben wurden.

Die beiden Zeichnungen sind heute auf cremefarbenem Papier aufgezogen. Eine Untersuchung im Durchlicht hat keine nennenswerten Ergebnisse erbracht. Es lassen sich nur wenige, sehr schwache Anzeichen der Papierstruktur erkennen, und es ist kein Wasserzeichen sichtbar, das einen Hinweis auf die Herkunft des Papierträgers hätte geben können. Ihre heutige Präsenz in Essen unterstreicht die hohe Mobilität, die Werke auf Papier, Handschriften, illustrierte Gedichtbände und Einzelblattgemälde in der gesamten islamischen Welt schon lange vor dem Auftritt westlicher Kunstkenner:innen und Sammler:innen geprägt hat. Andererseits fügen sie der komplexen Geschichte der Begeisterung für islamische Kunst in Europa um die Wende zum 20. Jahrhundert ein weiteres Puzzleteil hinzu – mit Begleiterscheinungen wie kommerzieller Ausbeutung, Fälschungen und dem beunruhigenden Erbe, das dieses kulturelle Phänomen bis in die Gegenwart mit sich trägt.

„Das Wesen dieser Muster ist Reihung ohne Ende“
Karl Ernst Osthaus’ Begeisterung für das islamische Flachornament

Friederike Weis

Als der Millionenerbe Karl Ernst Osthaus im Frühjahr 1898 nach Nordafrika reiste, begann er sich zu seiner eigenen Überraschung für islamische Kunst zu interessieren. Die Reise nach Algier und Tunis hatte er gemeinsam mit seinem ehemaligen Gymnasiallehrer, dem pensionierten Professor Johann Hermann Heinrich Schmidt (1834–1918), eigentlich als naturkundliche Erforschung geplant. Das erklärte Ziel war die anschließende Gründung eines naturhistorischen Museums.[1] Wie aus seinem Reisetagebuch hervorgeht, begann Osthaus mit dem Kauf von Artefakten in Tunis. Zunächst erwarb er „Töpferwaren und Münzen“, die bei Ausgrabungen in Karthago gefunden worden waren.[2] Dazu zählten auch fünf antike Wurfgeschosse aus getrocknetem Ton, die Osthaus vermutlich mit den Punischen Kriegen der Römer gegen die Phönizier assoziierte, welche er als „jüdisches Krämervolk“ bezeichnete.[3] Zum Abschluss seiner Reise kaufte er in den Souks „Teppiche und Stickarbeiten“ sowie „Waffen, Silberarbeiten, Gläser und Gewebe“.[4] Dazu schreibt er: „Es ist nur schade, dass die prächtigen Zeugnisse einer sterbenden Kunst, die vielleicht hunderte von Jahren der Schatz einer reichen Sippe gewesen sind, heute bei der allgemeinen Verarmung, welche die französische Herrschaft mit sich bringt, Stück für Stück zum Händler getragen werden.“[5]
Osthaus’ Erwerb solcher Zeugnisse entsprach dem Drang eines Großteils des damaligen deutschen Bürgertums, das „Außereuropäische“ vor dem vermeintlichen Untergang zu bewahren. Rebekka Habermas sieht im Sammelhype der Kaiserzeit um 1900 einen spezifisch deutschen „Bewahrungsfetischismus“ am Werk. Dieser zeige sich auch darin, dass sich nostalgisch gesinnte Bürger:innen um den Schutz der lokalen Tier- und Pflanzenwelt bemühten und alte Trachten (Kat. Nr. ##–##),

[1] Zur Änderung der Ausrichtung von Osthaus’ Interessen vgl. Christoph Dorsz, „Karl Ernst Osthaus und der Folkwang Impuls. Das Museum von 1902 bis heute“, in: Der Folkwang Impuls. Das Museum von 1902 bis heute, Ausst.-Kat. Osthaus Museum Hagen, hg. von Tayfun Belgin und Christoph Dorsz, Hagen 2012, S. 10–129, hier S. 20–21.
[2] Karl Ernst Osthaus, Tagebuch meiner in Gesellschaft des Herrn Prof. Dr. J. H. H. Schmidt unternommenen Reise durch Algerien und Tunis, Hagen 1898, S. 39.
[3] Folkwang Museum, Inventarnummern A 70–74; zit. nach Osthaus 1898 (wie Anm. 2), S. 38.
[4] Ebd., S. 40f.
[5] Ebd.

Hausgeräte und Ähnliches sammelten.[6] Parallel dazu entwickelte sich das Bedürfnis nach einer naturgemäßen Lebensweise. Habermas betrachtet die „Rettung“ von Ethnographica zusammen mit den Heimatschutz- und Lebensreformbewegungen als Antwort auf die durch Verstädterung und Industrialisierung – im Kontext der Herausbildung von Nationalstaaten – ausgelöste Krise der Moderne.[7] Karl Ernst Osthaus fügte sich nahtlos in diesen Zeitgeist ein. Er verstand sich als volksbewusster Nationalist[8] und engagierter Bürger seiner Heimatstadt Hagen, stilisierte sich gleichzeitig als bedeutender Sammler von „Weltkunst“ und trat für das gesellschaftserneuernde Potenzial einer Verbindung von Kunst, Natur und Leben ein.

Bereits im Jahr seiner Rückkehr aus Nordafrika unternahm Osthaus eine zweite Reise. Er besuchte unter anderem Damaskus, Jerusalem, Kairo und Konstantinopel (das heutige Istanbul), um sowohl antike als auch islamische Artefakte zu sammeln und um, wie er später in seinem Lebenslauf schreibt, „ein tieferes Verständnis für die großen Kulturen des Ostens zu gewinnen“.[9] Die „lebendige Berührung mit der islamischen Kultur“ hätte ihn nicht nur dazu gebracht, seine zwischen 1893 und 1896 an verschiedenen Universitäten durchgeführten kunstgeschichtlichen Studien wieder aufzunehmen, sondern auch, seine Sammlung in einem eigenen Museum auszustellen.[10] Als Antrieb für Osthaus’ Sammeln kristallisierte sich zunehmend die „Zurückführung der Kunst ins Leben“[11] heraus. Dabei hatte er auch die Lebensnähe von Herstellung und Verkauf von Kunsthandwerk in Basaren vor Augen, die er in der industriellen Produktion vermisste.[12] Warum schätzte er aber die islamische Ästhetik so besonders?

---

[6] Vgl. Rebekka Habermas, „Rettungsparadigma und Bewahrungsfetischismus. Oder was die Restitutionsdebatte mit der europäischen Moderne zu tun hat“, in: Geschichtskultur durch Restitution? Ein Kunst-Historikerstreit, hg. von Thomas Sandkühler, Angelika Epple und Jürgen Zimmerer, Wien/Köln/Weimar 2021, S. 79–99.

[7] Vgl. ebd., S. 91–97.

[8] Osthaus war bis zu seinem Tod Mitglied im *Alldeutschen Verband*, der von pangermanisch-expansionistischen und antisemitischen Denkweisen bestimmt war, vgl. Dorsz 2012 (wie Anm. 1), S. 33.

[9] Karl Ernst Osthaus, „Lebenslauf [1918]“, in: Karl Ernst Osthaus. Reden und Schriften. Folkwang, Werkbund, Arbeitsrat, hg. von Rainer Stamm, Köln 2002, S. 23–26, hier S. 23.

[10] Ebd.

[11] Ebd., S. 24.

[12] Ausführlich hierzu Arndt Neumann, „Vom Basar von Tunis zum modernen Industriebau. Die ‚Orientreisen‘ des Hagener Mäzens Karl Ernst Osthaus und der von ihm geförderten Architekten“, in: Nordrhein-Westfalen und der Imperialismus, hg. von Marianne Bechhaus-Gerst, Fabian Fechner und Stefanie Michels, Berlin 2022, S. 332–351, bes. S. 342f.

Islamische Kunst als Teil einer „Weltkunstgeschichte“

Aufschluss darüber kann Osthaus’ im Jahr 1918 publizierte Dissertation *Grundzüge der Stilentwicklung* geben. Darin zeichnet er die Entwicklung von den flächenorientierten Werken des alten Ägypten über die griechische Blütezeit der Körperlichkeit bis hin zum naturübersteigernden „Herrenstil des Barock“ als eine Reihe aufeinanderfolgender Stile nach, die jeweils einem „einheitlichen Weltgefühl“ entsprächen.[13] Osthaus bedient sich dazu der Gattung der „Weltkunstgeschichte“ in Form deutscher Handbücher, deren bekannteste Autoren Franz Kugler, Carl Schnaase und Anton Springer waren.[14] Er verschränkt die „orientalischen“ Stile der drei Kapitel „Frühislamische Kunst“, „Die Alhambra“ und „Die byzantinische Renaissance“ jeweils mit den zeitlich parallelen „abendländischen“ Stilen in den Kapiteln „Alexandrien, Rom, Byzanz“, „Gotik“ und „Die Renaissance in Italien“. Anders jedoch als die Handbuchautoren, die islamische Ästhetik vor allem an plastischen Bauformen – wie etwa Bogenmotiven und *muqarnas*-Konstruktionen, den stalaktitenartige Baustrukturen in Kuppeln – festmachten,[15] richtet Osthaus sein Augenmerk auf flächige Muster. Bereits 1911 hatte er die „Idee des endlosen Rapports“ in seinem Aufsatz *Spanische Fliesenkeramik* in Bezug auf ibero-islamischen Fliesen beschrieben.[16] In seiner Dissertation schlägt er dann den Bogen vom „wiederkehrende[n] Rapport von Flachmustern“ als Ausdruck des byzantinischen „Kunstwillens“[17] bis hin zum „Flachornament der Türken“,[18] indem er das Prinzip der Vervielfachung auch mit der islamischen Architektur in Verbindung bringt: „Säulenwälder in den Moscheen“,[19] „in endloser Wiederkehr […] offene Butiken“ im Basar,[20] der „Rhythmus tiefer und quer gelegter Räume“ der Alhambra[21] sowie die „achsiale Angliederung von Höfen an die Moschee“[22] im Istanbul des 16. Jahrhunderts. Im Gegensatz zur illusionistischen Malerei der italienischen

[13] Karl Ernst Osthaus, Grundzüge der Stilentwicklung, Hagen 1918, S. 69.
[14] Für einen Überblick vgl. Monica Juneja, Can Art History be Made Global?, Berlin 2023, S. 41–78.
[15] Zur islamischen Ästhetik in den deutschen Handbüchern vgl. Eva-Maria Troelenberg, Eine Ausstellung wird besichtigt. Die Münchner „Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst“ 1910 in kultur- und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive, Frankfurt am Main u. a. 2011, S. 215–224.
[16] Karl Ernst Osthaus, „Spanische Fliesenkeramik [1911]“, in: Stamm 2002 (wie Anm. 9), S. 191–196, hier S. 195.
[17] Osthaus 1918 (wie Anm. 13), S. 18.
[18] Ebd., S. 62.
[19] Ebd., S. 24.
[20] Ebd., S. 25.
[21] Ebd., S. 41.
[22] Ebd., S. 62.

Renaissance, welche in die umgebende Architektur wie in einen Bühnenrahmen eingebettet sei,[23] kämen jedoch die „Blumen und Früchte des türkischen Gartens“ als reiner Flächenschmuck ohne eingrenzendes Rahmensystem aus.[24] Als Höhepunkt der Keramikkunst nennt Osthaus „die weiße, mit blau-grün-roten Ranken übersponnene Fliese“.[25] Sein eigenes Exemplar einer Iznik-Fliese (Kat. Nr. ##) unterstützt seine These der Rahmenlosigkeit der türkischen Keramik, da die an allen vier Seiten angeschnittenen Blüten und Ranken endloses Fortwachsen suggerieren.

Osthaus’ Vermeidung der „Arabeske“

Mit seiner Betonung der „schaffenden Triebe“ und des „Kunstwillens“ präsentiert sich Osthaus als Schüler von Alois Riegl (1858–1905), dem damals wichtigsten Theoretiker der formalistischen Kunstgeschichte, dessen Vorlesungen Osthaus im Winter 1895/96 in Wien besucht hatte.[26] In seinen *Stilfragen* von 1893 widmete Riegl der „Arabeske“ als Ausdruck islamischen „Kunstwollens“ (ein angeborener ästhetischer Drang im Wettschaffen mit der Natur) ein eigenes Kapitel. Dagegen verwendete Osthaus den Terminus kaum.[27] Offenbar wollte er Riegls stilistischer Ableitung als Geometrisierung des naturalisierten hellenistischen und römischen Akanthusblattes nicht uneingeschränkt folgen,[28] obwohl selbst Ernst Herzfeld (1879–1948) noch 1913 ähnlich argumentierte.[29] Möglicherweise vermied Osthaus den populären Begriff „Arabeske“ auch, weil ihm die arabische Konnotation für türkische und persische Werke ungeeignet schien. Wie Eva-Maria Troelenberg aufgezeigt hat, wurde dieser im *Handbuch der Kunstgeschichte* von Anton Springer (in der durch Joseph Neuwirth bearbeiteten Fassung von 1909) erstmals explizit als Dekor von Kunsthandwerk – jenseits der Architektur – erwähnt.[30] Dadurch und dank Riegls Verständnis des Ornaments als kollektives schöpferisches „Kunstwollen“ erweiterte

[23] Ebd., S. 57f.
[24] Ebd., S. 62.
[25] Ebd., S. 61.
[26] Ebd., S. 7, 18 und 53.
[27] Vgl. Alois Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893, S. 259–346. Zur ausführlichen Definition von „Kunstwollen“ vgl. Wojciech Bałus, „Schraube und Eidos. Versuch eines *close reading* des Begriffs ‚Kunstwollen‘ bei Riegl und Panofsky“, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Jg. 88, Heft 4, 2025, S. 519–539, bes. S. 521–525. In Osthaus‘ Dissertation ist nur einmal von einem „Arabeskenspiel mit Ranken und Tieren“ hinsichtlich byzantinischer Baukunst die Rede, Osthaus 1918 (wie Anm. 13), S. 17. Im Jahr 1911 bezieht Osthaus den Begriff auf den Dekor maurischer Spitzamphoren, vgl. Osthaus 2002 (wie Anm. 16), S. 193.
[28] Vgl. Riegl 1893 (wie Anm. 27), S. 264–267.
[29] Vgl. Ernst Herzfeld, „Arabesque“, in: Encyclopaedia of Islam I, Bd. 1, hg. von M. Th. Houtsma u. a., Leiden 1913, S. 363–367, bes. S. 363f.
[30] Vgl. Troelenberg 2011 (wie Anm. 15), S. 224.

sich der islamische Kunstkanon auf angewandte Objekte, wie etwa gläserne, emaillierte Moscheelampen, welche unter anderem für die Münchner *Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst* im Jahr 1910 ausgewählt wurden.[31] Osthaus trug mit seiner Sammlung ibero-islamischer Fliesen und einem ägyptischen Textil (Kat. Nr. ##) ebenfalls zu dieser Ausstellung bei.[32]

Obwohl er das Wort „Arabeske“ in seinen Schriften weitgehend vermied, erkannte Osthaus das Fortleben antiker Formen in der islamischen Ornamentik an: „Dem Islam aber lag die Entwicklung der abstrakten Künste mehr am Herzen, und in ihnen liegt seine Größe. Seine Motive entstammen der hellenistischen und zentralasiatischen Kultur; sie sind die Ranke und das geometrische Flachornament. Von beiden hat er nach Gutdünken Gebrauch gemacht, beide im Sinne des reinen Flächenschmucks zur Vollkommenheit entwickelt.“[33] Hier scheint Osthaus die gegensätzlichen Positionen des im Jahr 1905 verstorbenen Riegl und des ebenfalls österreichischen Kunsthistorikers Josef Strzygowski (1862–1941) bewusst ergänzend nebeneinander zu stellen: Während Riegl den Ursprung der „Arabeske“ einzig im klassischen Akanthus sah, stellte Strzygowski in *Orient oder Rom* (1901) und *Kleinasien: Ein Neuland der Kunstgeschichte* (1903) die Abhängigkeit der islamisch geprägten Welt von antiken Formen komplett infrage. Für ihn lag die Herkunft des „orientalischen“ Ornaments stattdessen in Asien. Dies legte er zum Beispiel anhand des „Tiefendunkels“ der Reliefstruktur der Mschatta-Fassade (aus dem heutigen Jordanien) dar, welches er aus Persien herleitete.[34] Zwar relativiert auch Osthaus durch den Einbezug des geometrischen Flachornaments aus Zentralasien die Vorbildrolle der Antike, lässt aber gleichzeitig die Weiterverwendung der hellenistischen Ranke in der islamischen Kunst als Befund stehen.

Das islamische Flachornament an Beispielen aus Osthaus’ Sammlung

Osthaus könnte die Nachwirkung der Antike durch eine Zusammenschau alter und neuerer Stoffe vor Augen gehabt haben, denn er besaß eine beeindruckende

[31] Vgl. ebd., S. 227. Sechs syrische Moscheelampen („Glasampeln“) aus dem 14. Jh. waren in der Münchener Ausstellung zu sehen: Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München 1910, hg. von Friedrich Sarre und Fredrik Robert Martin, Bd. 2: Die Keramik, die Metallarbeiten, Glas und Kristall, München 1912, Tafeln 174–176.
[32] Vgl. ebd., Bd. 2, S. VI sowie Bd. 3: Die Stoffe, die Waffen, Holz und Elfenbein, München 1912, Tafel 178.
[33] Osthaus 1918 (wie Anm. 13), S. 24.
[34] Vgl. Eva-Maria Troelenberg, Mschatta in Berlin. Grundsteine islamischer Kunst, Dortmund 2014, S. 109f.

Sammlung „koptischer“ Textilfragmente aus der hellenistischen Tradition. Laut Annette Paetz stammten diese aus Grabfunden von Tuniken und anderen Geweben, in die Verstorbene gehüllt waren. Theodor Graf und Franz Bock hatten solche Stoffe der Nekropole Achmim-Panopolis in Mittelägypten entnommen und, meist zerschnitten, an europäische Museen und Sammler verkauft.[35] Ein Fragment aus Osthaus’ Sammlung zeigt eine gewirkte Zierranke mit Blüten, Tier- und Menschenfiguren (Abb. 1). Vergleicht man das medaillonartig gerahmte Blatt in der hellenistischen Ranke mit den Nelkenfächern eines osmanischen Seidenstoffes (Kat. Nr. ##), so stellt man fest, dass beide von einer Spitzbogenform umschlossen sind und jeweils kleine Blüten als eingebettetes „Bild im Bild“ einschließen. Das versetzte Spitzbogenmuster entwickelte sich ab dem 16. Jahrhundert zu einem der fünf gebräuchlichsten Layouts osmanischer Stoffe.[36] Für Osthaus’ Verständnis der „Weltkunst“ als über lange Zeiträume erfolgende Stilformungen wäre ein formaler Vergleich solcher zeitlich und geografisch disparater Textilerzeugnisse nicht abwegig.

Schauen wir nun auf den zweiten Ursprung der islamischen Motivik, den Osthaus in Zentralasien verortete: Eine sechseckige Fliese mit schwarzer Musterung unter türkisfarbener Glasur (Kat. Nr. ##) zierte vermutlich einst ein dekoratives Wandfeld in Damaskus. In ihrer Mitte befinden sich drei schwarze Kreise, die jeweils einen dezentrierten ausgesparten Kreis enthalten. Um diese Kreise herum sind schwarze Punkte und Wellenstreifenpaare angeordnet. Die Kreise an den sechs Ecken und die angeschnittenen Wellenpaare fügten sich mit denen der angrenzenden Fliesen zusammen (Abb. 2). Dieses als „Chintamani“ bezeichnete Muster (aus dem Sanskrit: „Gedankenjuwel“) wurde durch die Drei-Juwelen-Motivik West- und Zentralasiens inspiriert. Diese verweist auf die frühbuddhistischen drei symbolischen Juwelen (*triratna*) – den Buddha, die Lehre und die Gemeinschaft –,

[35] Vgl. Annette Paetz gen. Schieck, „Gaben für das Jenseits. Koptische Textilien. Ägypten 3.–8. Jahrhundert n. Chr.“, in: „Das schönste Museum der Welt“. Museum Folkwang bis 1933, Ausst.-Kat. Museum Folkwang, Essen, hg. von Hartwig Fischer und Uwe M. Schneede, Göttingen 2010, S. 263–271, hier S. 263. Laut Christoph Dorsz, „Karl Ernst Osthaus und die Bedeutung des Textilen für die Sammlungen des Museum Folkwang“, https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.museum-folkwang.de/sites/default/files/document/Dorsz_Textilsammlung.pdf&ved=2ahUKEwik_uiGpYGTAxXghP0HHfouNewQFnoECBsQAQ&usg=AOvVaw3A3JB3Gp3vYW--RfCqqsTr [02.03.2026], vermittelte Max Creutz, Direktor des Kölner Kunstgewerbemuseums, Osthaus 1906 eine Sammlung spätantiker ägyptischer Textilien.

[36] Vgl. İpek. Imperial Ottoman Silks and Velvets, hg. von Julian Raby u. a., London 2001, Abb. 90.B, S. 204.

die meist von einer Flamme umschlossen dargestellt werden. Osmanische Künstler:innen kombinierten das Motiv schließlich mit der Optik von Leoparden- und Tigerfellen.[37] Der rhythmische Effekt des Fliesenfelds (Abb. 2) erinnert an die „Säulenwälder“, die Osthaus in seiner Dissertation mit einer Innenansicht der Moschee von Córdoba illustrierte (Abb. 3). Es wäre möglich, dass der Kontakt mit dem deutschen Konsul Julius Harry Löytved-Hardegg (1874–1917; gest. in Damaskus) zum Eingang der Fliese in die Folkwang-Sammlung führte. Löytved selbst besaß ein vergleichbares Stück, das sich heute im Museum für Islamische Kunst in Berlin befindet.[38] Osthaus bat ihn 1906 bei der Beschaffung von Objekten aus „Persien, Kleinasien, Arabien“ um Hilfe.[39] Ob durch Löytveds Vermittlung aber tatsächlich Objekte nach Hagen gelangten, lässt sich aufgrund fehlender Quellen nicht eindeutig belegen.

Auch bei zwei spätfatimidischen Gewebefragmenten aus dem 11./12. Jahrhundert (Kat. Nr. ## und ##) stellt sich die Frage, ob sie ihn zu folgender Aussage anregten: „Daneben entwickelt der Islam das Prinzip der Durchdringung widersprechender Muster. Tierzeichnungen wurden von Farbstreifen durchschnitten, die ihre Zeichnung aufzuheben scheinen.“[40] Während die auf dunkelblauem Grund gewirkten Rankenbänder des einen Stoffes abwechselnd weiße und gelbe Vögel enthalten (Abb. 4), sind in dem Flechtband auf hellem Leinenstoff des anderen Fragments in den Medaillons alternierend Vögel und rennende Hasen zu sehen (Abb. 5). Sowohl die Vögel des ersten Gewebes, deren Flügel durch einen Streifen vom Körper getrennt sind, als auch die Hasen, deren lange Ohren und Beine ausschließlich durch Einschnitte des roten Hintergrunds sichtbar werden, entstehen also *ex negativo* – tatsächlich ohne eigene Umrisszeichnung.

Das wichtigste Prinzip aber blieb für Osthaus die Wiederholung: „Das Wesen dieser Muster ist Reihung ohne Ende. Es entspricht der Unorganisiertheit der Säulenwälder in den Moscheen. Am meisten kam ihrem Geiste die Technik des Webens entgegen. Durch seine Stoffe hat der Islam am stärksten auf die Welt gewirkt. In den

[37] Vgl. Yuka Kadoi, „Çintamani: Notes on the Formation of the Turco-Iranian Style“, in: Persica, Jg. 21, 2006/2007, S. 33–49.
[38] Inv. I. 1996.4 wurde dem Museum 1996 von Löytveds Tochter geschenkt. Weitere solcher Fliesen befinden sich u. a. im British Museum (Inv. 1887, 0617.28) und im Victoria and Albert Museum (Inv. 478-1900, 396-1898, 1138A-C-1893, 908 bis F-1894 und 894-189).
[39] Karl Ernst Osthaus an Julius Harry Löytved-Hardegg, 02.03.1906, Bundesarchiv Koblenz, N 1581/123, o. fol., zit. nach: Sebastian Willert, Kulturbesitz. Konflikte um archäologische Objekte in der deutsch-osmanischen Politik 1898–1918, Göttingen 2024, S. 288, Anm. 101.
[40] Osthaus 1918 (wie Anm. 13), S. 24.

Webmustern vollzog sich auch am erkennbarsten die Abkehr von der antiken Tradition.“[41] Die Abkehr von der Antike war für Osthaus sicherlich an jenen Stoffen am greifbarsten, in denen arabische Schrift als Ornament fungiert. Sein Fragment eines osmanischen Grabtuches aus roter Seide (Kat. Nr. ##) ist in drei Zickzackbänder unterteilt, die mit beigefarbener arabischer Thuluth-Schrift gefüllt sind: Der mittlere breite Zacken enthält das Glaubensbekenntnis (*Shahāda*), im schmaleren Zacken darüber steht ein Koranvers (2:144) zur Gebetsrichtung und im unteren schmalen Zacken die Anrufung: „Ehre sei Gott und Lob sei ihm, Ehre sei Gott, dem Erhabenen“.[42] An die sich wiederholenden Schrifteinheiten schließen oben und unten lampenartige Formen mit weiterer Schrift an, die auf größeren Fragmenten desselben Stoffes intakt zu sehen sind.[43] Auch in diesem Fall verfügte Osthaus also über ein relativ kleines Stück mit nur zwei Rapport-Einheiten, die eine „Reihung ohne Ende“ suggerieren.

Osthaus’ Textilien als impulsgebende Mustersammlung

Aufgrund ihrer handlichen Größe eigneten sich Osthaus’ Gewebefragmente hervorragend als Mustersammlung. Ein anonymer Artikel in der Hagener Zeitung anlässlich der Sonderausstellung der Textilien des Museum Folkwang im Jahr 1904 macht deutlich, dass im zeitgenössischen Kunstgewerbe nicht industriell zweckmäßig gefertigte Designs, sondern künstlerisch entworfene Stoffmuster als wichtige Impulsgeber verstanden wurden:

> Es gibt heute zahllose Fabriken, die sich Eindruck davon versprechen, wenn sie mit „eigenen Musterzeichnern“ renommieren. In Wahrheit beweisen sie damit nur, daß sie geschmacklose Ware machen. Denn es ist ebenso klar, daß nur ein genialer Kopf ein gutes Muster erfinden kann, wie auch, daß geniale Leute sich nicht als Musterzeichner anstellen lassen. Die Industriegeschichte der letzten Jahre hat gelehrt, daß diejenigen Manufakturen die besten Geschäfte machten, die klug genug waren, sich ihre Muster aus erster Quelle, d.h. bei stilschaffenden Künstlern zu holen.[44]

[41] Ebd.
[42] Zur Fertigung und Funktion solcher Tücher vgl. Selin Ipek, „Dressing the Prophet. Textiles from the Haramayn“, in: Hali, Jg. 168, 2011, S. 59–61.
[43] Z. B. Metropolitan Museum, Inv. 32.100.460, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448680 [02.03.2026].
[44] Anonym [Karl Ernst Osthaus?], „Folkwang“, in: Hagener Zeitung, 11.06.1904, S. 1.

Osthaus war zweifellos stolz darauf, eine große Zahl stilbildender islamischer „Muster aus erster Quelle“ in die Gegenwart gerettet zu haben. Der Wunsch sich im Zeitalter maschineller Massenproduktion auf das Handwerk, insbesondere auf textile Erzeugnisse, zurückzubesinnen und mittels musealer Objekte in die Geschmacksbildung einzugreifen, war nicht neu und nicht allein Osthaus’ Anliegen.[45] Bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts formierte sich in Großbritannien unter der Leitung von William Morris (1834–1896) die Arts-and-Crafts-Bewegung. Ihr vorausgegangen war im Jahr 1852 die Gründung des South Kensington Museum (des heutigen V&A Museum in London). Um Ornamente zu erneuern und Stoffmuster zu verfeinern, griff man dort bewusst auf nichtwestliche Muster zurück. Ein eindrückliches Beispiel hierfür ist die Aneignung des persischen Boteh-Musters – eine stilisierte Blütenzypresse mit nach unten geschwungener Spitze – durch britische Designer in der schottischen Stadt Paisley. Nach dieser Stadt wurde das „neuartige“ Muster benannt.[46] Auch Osthaus war von dem Boteh-Muster fasziniert, was verschiedene Gewebe aus Persien und Kaschmir in seiner Sammlung belegen (Abb. 6).[47]

Offensichtlich entsprach insbesondere der Formenschatz islamischer Textilien dem von Karl Ernst Osthaus mitgeprägten Ideal der Geschmacksbildung im Kunstgewerbe jener Zeit. Die kulturhistorischen Kontexte und ursprünglichen Funktionen dieser Stoffe interessierten ihn hingegen kaum.

[45] Justus Brinckmann, Direktor des Hamburger Kunstgewerbemuseums, war ein wichtiges Vorbild für Osthaus, vgl. Rainer Stamm und Gloria Köpnick, Karl Ernst und Gertrud Osthaus. Die Gründer des Folkwang-Museums und ihre Welt, München 2022, S. 25f.

[46] Vgl. Sheilagh Quaile, „Imitation and Piracy in Paisley Shawl Design, 1805–1870“, in: Journal of Design History, Jg. 36, Nr. 1, 2023, S. 1–16.

[47] Folkwang Museum, Inventarnummern TS 06 194 (Kat. Nr. ##), TS 06 192 a-b, TS 06 255 und TS 06 275.

Aus: Ausstellungskatalog „Nach Damaskus… Karl Ernst Osthaus und die islamischen Künste“ (Hirmer, Februar 2027)

Gartenblumen an Wänden und auf Tellern

Deniz Erduman-Çalış

In der Sammlung des Museum Folkwang befindet sich eine kleine Gruppe osmanischer Feinkeramik aus der Zeit zwischen 1580 und 1600, entstanden in den Werkstätten von Iznik. Das seit byzantinischer Zeit aktive Keramikzentrum Iznik (zuvor Nicäa) liegt rund 140 km südöstlich vom heutigen Istanbul – damals unter dem Namen Konstantinopel die Hauptstadt des Osmanischen Reiches – und beliefert seit den 1480er-Jahren den Hof des Sultans mit qualitativ hochwertiger Gefäßkeramik.[1] Während in den ersten Jahrzehnten noch die Nachahmung von chinesischem Blau-Weiß-Porzellan im Fokus steht, werden der Farbpalette bald die Unterglasurfarben Türkis, Lila und Grün hinzugefügt. Ab 1550 kommt das berühmte Bolusrot hinzu und ändert das Erscheinungsbild der Keramik noch einmal grundlegend.[2] Zeitgleich wird in der Hauptstadt ein neuer Hofstil geprägt.

Neben traditionellen islamischen Motiven, wie Gabelblattranken und aus der chinesischen Kunst entlehnten Kompositblüten, entsteht eine für die osmanische Kunst prägende Vorliebe für naturalistisch dargestellte Gartenblumen. Besonders Keramik, aber auch Textilien, sind nun mit Tulpen, Nelken, Rosen und Hyazinthen dekoriert. In Iznik wird nicht mehr nur für den Hof, sondern auch für eine gehobene Käuferschicht produziert. Gefäßkeramik aus Iznik wird über Venedig bis nach Europa gehandelt.[3]

In dieser Zeit kommen mit Gartenblumen bemalte Fliesen in Mode. Die Wände der Paläste, Moscheen und Mausoleen der Hauptstadt sind in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit Fliesen aus Iznik dekoriert. Die Sultane, ihre Mütter und selbst hohe Regierungsbeamte richten fromme Stiftungen ein und beauftragen den berühmten Architekten Sinan (um 1490–1588) mit der Errichtung von repräsentativen Bauten,

[1] Die Brillanz des Iznik-Scherbens macht der hohe Quarzanteil der Keramikmasse aus. Zu Material und Technik der Iznik-Keramik, vgl. Nurhan Atasoy und Julian Raby, Iznik. The Pottery of Ottoman Turkey, London 1989, S. 50–62.
[2] Zu den bei der Iznik-Keramik verwendeten Farben und Dekoren, vgl. Walter B. Denny, Osmanische Keramik aus Iznik, München 2005, S. 59–62.
[3] Atasoy/Raby 1989 (wie Anm. 1), S. 264ff.

die heute noch in Istanbul bewundert werden können. Sinan schätzt den akzentuierten Einsatz von Iznik-Fliesen in der Innendekoration seiner Architektur.[4]

Der große Bedarf an Fliesen und aufwändigen Fliesenbildern, die der Hof zu festgelegten Preisen beauftragt, bringen die Keramiker in Bedrängnis. Per Sultansdekret wird ihnen verboten, Gefäßkeramik für den freien Markt zu produzieren, um den Bedarf an Fliesen zu decken.[5] Letztendlich sorgt dies für den Niedergang der Keramikproduktion in Iznik. Nach einer kurzen Blütezeit sind ab dem frühen 17. Jahrhundert massive Qualitätseinbrüche in der Keramikproduktion zu verzeichnen. Zum Ende des Jahrhunderts kommt sie völlig zum Erliegen.

Seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird Iznik-Keramik in Europa sowohl von Privatsammlern als auch von Museen in großem Stil gesammelt. Vor allem die in dieser Zeit neu entstandenen Kunstgewerbemuseen kauften Iznik-Keramik an, da diese aufgrund ihrer Qualität als Vorbild für das heimische Kunstgewerbe und zur Schulung des Kunstverständnisses der Besuchenden gilt.[6] Auch Karl Ernst Osthaus schließt sich dieser Mode an und erwirbt 1906 einen ersten Iznik-Teller.

Der um 1570 entstandene Teller (Kat. Nr. ##) gehört in die Blütezeit der Keramikproduktion und weist alle charakteristischen Farben und Dekorationselemente auf. Typisch ist etwa der gewellte Rand mit den stilisierten Wolkenbändern auf der Fahne des Tellers, die auf chinesische Vorbilder zurückgehen. Der Spiegel des Tellers zeigt eine zentrale Kompositblüte, die von zwei großen Gabelblattranken gerahmt wird, die wiederum oben und unten in Dreipassmotive münden. Das obere Dreipassmotiv wird von zwei roten Rosen flankiert. Die Qualität und die Ausführung des Tellers sind bemerkenswert. Lediglich die Umsetzung der Dreipassmotive und die nicht ganz achsensymmetrische Anordnung der Gabelblattranken zeigen eine etwas unsichere Hand und deuten auf fehlende Schablonen hin, mit denen sonst üblicherweise gearbeitet wird.[7]

---

[4] Vgl. Gülru Necipoğlu, The Age of Sinan. Architectural Culture in the Ottoman Empire, London 2005, S. 106.
[5] Vgl. Atasoy/Raby 1989 (wie Anm. 1), S. 274.
[6] Zur Entstehung der Kunstgewerbemuseen und ihrer Iznik-Sammlungen, vgl. Deniz Erduman-Çalış, Faszination Lüsterglanz und Kobaltblau. Die Geschichte Islamischer Keramik in Museen Deutschlands, München 2020, S. 56–62.
[7] Zur Verwendung von Schablonen bei der Herstellung von Iznik-Keramik, vgl. Atasoy/Raby 1989 (wie Anm. 1), S. 57f.

Der zweite Iznik-Teller in der Essener Sammlung (Kat. Nr. ##) ist aufgrund der sehr flächigen Ausführung des Bolusrots und der nicht mehr ganz so fein ausgeführten Zeichnung später zu datieren. Dennoch sind die technische und künstlerische Qualität noch hoch und die Farben nicht verlaufen, sodass der Teller in das späte 16. bis frühe 17. Jahrhundert datiert werden kann.

Neben diesen Tellern verfügt die Sammlung des Museums über zwei Fliesen, die ebenfalls aus der Blütezeit der Iznik-Produktion stammen (Kat. Nr. ## und ###). Es handelt sich um eine Fliese und die dazugehörige Bordüre aus dem Innenraum des Mausoleums von Prinz Mustafa, Sohn von Süleyman dem Prächtigen (reg. 1520–1566). Das Mausoleum befindet sich im Muradiye-Komplex in Bursa (Westtürkei) und wurde 1573 vollendet. Die Wände im Innenraum des Mausoleums sind mit Rapport-Fliesen und umlaufenden Bordüren dekoriert (Abb. 1).[8] Die Fliesen zeigen ein raffiniertes System von vertikal verlaufenden Ranken, aus denen Tulpen, Nelken und Hyazinthen in Rot und Blau wachsen. Die Feinheit der Konturzeichnung und der gekonnte Auftrag der Rot- und Blautöne ist bemerkenswert.

Fliesen aus diesem Mausoleum befinden sich heute in vielen europäischen Museumssammlungen. Sie sind im ausgehenden 19. und 20. Jahrhundert in großem Stil entfernt und auf dem Kunstmarkt verkauft worden. Bis heute stellt das Entwenden von Fliesen aus öffentlich zugänglichen religiösen Gebäuden ein großes Problem dar.

[8] Vgl. Hakkı Önkal, Osmanlı Hanedan Türbeleri, Ankara 2017, S. 285–293, Abb. 456.

Lichte Blicke - Zwei persische Gefäße

Yuka Kadoi

Karl Ernst Osthaus spielte eine entscheidende Rolle in der Avantgarde-Bewegung in Europa. Als Mäzen ermutigte er Künstler:innen, Designer:innen und Architekt:innen, traditionelle Normen infrage zu stellen, als Sammler entwickelte er durch Experimentieren eigene Perspektiven. Auf der Suche nach Inspiration jenseits von Europa erwarb Osthaus eine kleine Anzahl von Objekten, die damals aus westlicher Sicht als „persisch“ klassifiziert wurden – neben „arabisch“ und „türkisch“ eine der Unterkategorien der vormodernen Kunst des Nahen Ostens.[1] Unter den Objekten, die er zwischen 1898 und 1921 erwarb, sind eine Glasflasche (Kat. Nr. ##) und eine Keramikkanne (Kat. Nr. ##), die beide dem Mittelalter zuzuordnen sind und beispielhaft für den persischen Beitrag zum sogenannten Hagener Impuls (die Erneuerung von Kunst, Design und Alltag, die Osthaus von Hagen aus anregte) stehen, insbesondere das Konzept des „Lichts“.[2] Auch wenn es sich dabei nicht wirklich um eine moderne Erfindung handelte, spielte Licht eine zentrale Rolle in modernen Gestaltungskonzepten, um luftige, großzügige Innenräume zu schaffen.

Die Flasche, die derzeit dem Gebiet des heutigen Iran oder Irak zugeschrieben wird und die sich auf das Frühmittelalter (etwa 9.–10. Jahrhundert) datieren lässt, ist bereits vor 1921 als Teil der Folkwang-Sammlung dokumentiert. Dieses fast zylindrische, leicht nach oben ausgestellt geformte Gefäß hat einen langen, sich verjüngenden Hals mit einer großen, geweiteten Öffnung und einen flachen Boden mit einer eckigen Schulter (Abb. 1). Das aus farblosem Glas geblasene, jedoch mit einer Schicht aus opakem Glas überzogene Gefäß vermittelt den Eindruck von Leichtigkeit. Schlicht verziert mit Facetten am Hals und horizontalen Rillen am

---

[1] Für eine eingehende Untersuchung des Diskurses rund um die „persische Kunst“ in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vgl. Yuka Kadoi, Aesthetica Persica. The History and Historiography of Persian Art, 1900–1950, Edinburgh, im Erscheinen.

[2] Vgl. Katherine Kuenzli, „The Birth of the Modernist Art Museum. The Folkwang as Gesamtkunstwerk“, in: Journal of the Society of Architectural Historians, Bd. 72, Nr. 4, 2013, S. 503–529.

Boden, ist seine Oberfläche weder undurchsichtig noch transparent, sondern durchscheinend und fängt so das subtile Spiel des Lichts ein.

Die bisher undatierte Keramikkanne wird derzeit dem Spätmittelalter, um 1300, zugeordnet. Im Gegensatz zu einem aufwändig modellierten Hals in Form eines Hahnenkopfes, wie er bei ihren metallenen Vorbildern aus dem frühen Mittelalter (etwa 7.–9. Jahrhundert) zu sehen ist, weist der Hauptkörper dieses Objekts eine schlichte Gestalt und Verzierung auf. Anders als bei den zu jener Zeit im persischen Kulturraum weit verbreiteten Glanzkeramiken weist die porzellanartige Oberfläche der Kanne, die aus Quarzfritte gefertigt ist (sogenannte Frittenware), keinerlei Polychromie auf. Dennoch manifestiert sich das Konzept des „Lichts“ in diesem Objekt durch den subtilen Einsatz einer jadegrünen Glasur.

Die Glasflasche und die Keramikkanne verkörpern perfekt die Osthaus’sche Sammelpraxis, Kunstwerke vom Mittelmeer bis zum Pazifik aus einer modernistischen Perspektive zu betrachten, welche ornamentale Details historischer Objekte grundsätzlich ablehnte, deren Funktionalität jedoch paradoxerweise schätzte. Sie hätten sich ebenso gut in die gestaltete Innenausstattung von Osthaus’ Herrenzimmer in der Villa Hohenhof eingefügt wie ins Museum. Ihre leicht schimmernden Oberflächen ständen im Kontrast zu der aufwändigen, farblich aber zurückhaltenden Dekoration der Decke und der oberen Wandbereiche, die von „Arabesken“-Mustern inspiriert wurden und in Dunkelrot und Tiefblau, mit einem Hauch von Grün gehalten waren. Selbst ohne Sonnenlicht wären beide Objekte bezaubernde Leuchtkörper.

Aus: Ausstellungskatalog „Nach Damaskus⋯ Karl Ernst Osthaus und die islamischen Künste“ (Hirmer, Februar 2027)

Karl Ernst Osthaus' Sammlung islamischer Gläser

Miriam Kühn

Das Museum Folkwang sammelte nach einem Ansatz, der die üblichen Grenzen zwischen Kulturen und Zeiten auflöste. Sein Interesse am Mittelmeerraum und am Nahen Osten ging über die klassische Antike hinaus und schloss die islamische Kunst mit ein. Dabei suchte es gezielt nach Verbindungen, die ein übergreifendes Bild künstlerischer Entwicklungen ermöglichen.[1]

Dies spiegelt sich insbesondere auch in seiner Glassammlung wider. Die etwa vierzig Glasgefäße aus dem Nahen Osten, die sich heute noch im Museum Folkwang in Essen befinden, wurden von Karl Ernst Osthaus größtenteils um 1900 vom dänischen Diplomaten Peter Julius Løytved (1836–1911) in Beirut erworben.[2] Obwohl Glas nicht den Schwerpunkt seiner Sammlung bildete, beweist er mit dem Erwerb dieser Sammlung sowie zusätzlicher Stücke ein feines Gespür für typologisch aussagekräftige Glasgefäße.

Auch wenn lediglich fünf Stücke stilistisch in die islamische Zeit datiert werden können, offenbaren Formen und Dekore Tendenzen, die in anderen, umfangreicheren Sammlungen – insbesondere im Museum für Islamische Kunst in Berlin – wiederzufinden sind. Diese Parallelen sind kein Zufall, sondern zeugen von einer bewussten Auseinandersetzung mit islamischer Glaskunst.

Im Gegensatz zu fragmentarischen Fundstücken ist die Essener Glassammlung grundsätzlich geprägt von intakten, ausstellungsfähigen Gefäßen – ein Hinweis auf eine ästhetisch- und präsentationsorientierte Sammlungsstrategie. Den Kern bilden kleine Schalen und Flaschen, die überwiegend aus dem Mittelmeerraum stammen; einzelne, aber repräsentative Stücke aus Iran und Indien ergänzen das Bild. Diese Auswahl betont die künstlerisch-ästhetische Qualität der Objekte und stellt damit die

---

[1] Vgl. dazu Annette Hagedorn, „Walter Gropius, Karl Ernst Osthaus und Hans Wendland. Die Ankäufe maurischer Keramik für das Deutsche Folkwang Museum Hagen im Jahr 1908“, in: Al-Andalus und Europa. Zwischen Orient und Okzident, hg. von Martina Müller-Wiener und Christiane Kothe, Petersberg 2004, S. 387–398.; Nadine Engel, „Folkwang als ‚Pforte zum Orient‘, Karl Ernst Osthaus als Sammler Islamischer Künste“, in: Re-Orientations. Europa und die islamischen Künste. 1851 bis heute, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, hg. von Sandra Gianfreda und Martina Ciardelli, München 2023, S. 96–109.

[2] Vgl. Karl Ernst Osthaus-Archiv im Osthaus Museum Hagen (KEO-Archiv), F1/59.

Gestaltung, die technische Meisterschaft und die typologische Relevanz in den Vordergrund, sie folgt weniger einer rein archäologischen Vollständigkeit.

Kontinuität antiker Glasproduktion in frühislamischer Zeit

Ein großer Teil der Glasgefäße aus dem östlichen Mittelmeerraum in der Sammlung des Museum Folkwang stammt aus der Spätantike, also aus dem Zeitraum zwischen dem 4. und 7. Jahrhundert. Viele frühislamische Glasobjekte zeigen auffällige formale und technische Parallelen zu den antiken Traditionen dieser Region.

So nehmen Unguentarien – kleine Gefäße für kostbare Parfüm- oder Salböle (z. B. Kat. Nr. ##) – sowie kleine Pilgerflaschen (Kat. Nr. ##)[3] aus dem 3. bis 7. Jahrhundert spätere islamische Formen vorweg. Ein besonders anschauliches Beispiel dafür ist eine Flasche (Kat. Nr. ##), die in ihrer Größe, ihrem Fassungsvermögen und ihrer schmal-zylindrischen Form mit trichterförmigem Hals einer in Berlin erhaltenen Flasche aus Ägypten (9.–12. Jahrhundert) nahesteht (Abb. 1). Beide Gefäße sind mit plastischen, von oben nach unten verlaufenden, spiralförmigen Rippen verziert, die durch das Blasen in eine Form erzeugt wurden.

Iran – eine eigenständige Strömung der islamischen Glasproduktion

Glasgefäße aus dem Iran des 9. und 10. Jahrhunderts stellen eine eigenständige Strömung in der Geschichte der islamischen Glasproduktion dar. Sie unterscheiden sich technisch und stilistisch deutlich von den Traditionen des Mittelmeerraums. Ihre Merkmale sind äußerst dünne Gefäßwände sowie geschnittene oder geschliffene geometrische Dekore. Ein Beispiel dafür ist eine heute stark irisierte Flasche, die ins 10. Jahrhundert datiert werden kann (Kat. Nr. ##).[4] Sie ist frei geblasen und verfügt über einen reduzierten geschnittenen und geschliffenen Dekor am Körper sowie

---

[3] Vgl. Pilgerflasche, transparentes grünes und hellgrünes frei geblasenes Glas mit Applikationen, gekniffen, Ägypten, 4.–9. Jh., Museum für Islamische Kunst, Berlin, Inv. Nr. I. 4049, https://recherche.smb.museum/detail/1522472 [06.03.2026]; Jens Kröger und Klaus Brisch (Hg.), Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Museum für Islamische Kunst: Glas, Mainz 1984 (Islamische Kunst: Loseblattkatalog unpublizierter Werke aus deutschen Museen, 1), Kat. Nr. 129.

[4] Vgl. Kurt Erdmann, „Die fatimidischen Bergkristallkannen“, in: Johannes Hempel (Hg.), Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter, Baden-Baden 1953 (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie 2), S. 189–205, 195 fig. 58.

facettierte Elemente am Hals. Im Jahr 1910 wurde sie in der wegweisenden *Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst* in München gezeigt – ein frühes Zeugnis für die Anerkennung und Wertschätzung iranischer Glasarbeiten. Ein vergleichbares Exemplar in Berlin (I. 3/59)[5] wurde erst 1959 über den Frankfurter Kunstmarkt erworben.

Zwei weitere, im 19. Jahrhundert im Iran gefertigte Gefäße sind heute nicht mehr in der Sammlung erhalten, aber auf historischen Fotografien dokumentiert. Die eine ist eine formgeblasene Spritzflasche mit kugelförmigem Körper und langem, geschwungenem Hals, die zum Versprühen von Rosenwasser oder anderen Duftessenzen diente (vgl. S. ##).[6] Das zweite Stück, eine formgeblasene Kanne, besticht durch applizierte Elemente am Ausguss, die an Flügelschrauben erinnern (vgl. S. ##).[7]

Transregionale Verbindungen

Die Produktion und Gestaltung von Glas in Europa, insbesondere in Venedig, ist eng mit dem Austausch mit dem Nahen Osten verbunden. Ab dem 13. Jahrhundert entwickelte sich in Ägypten und Syrien die künstlerisch und technisch anspruchsvolle Bemalung von Glas mit Emailfarben und Gold. Diese Technik verbreitete sich über Venedig in ganz Europa. In der Folkwang-Sammlung finden sich zwei exemplarische, emailbemalte Stangengläser (Kat. Nr. ##, ##).

Ein weiteres Beispiel für transkulturelle Verflechtungen ist eine Flasche aus opakem türkisfarbenem Glas (Kat. Nr. ##). Sie ist auf die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts datiert worden. Opakes türkisfarbenes Glas findet sich bereits in den ältesten, vor 3500 Jahren als Perlen- oder Miniaturgefäße hergestellten Glasobjekten. Im 10. bis

---

[5] Flasche, transparentes grünes frei geblasenes Glas, geschnitten, geschliffen, Iran, 9./10. Jh., Museum für Islamische Kunst, Berlin, Inv. Nr. I. 3/59, https://recherche.smb.museum/detail/1525544 [06.03.2026]. Vgl. für weitere Beispiele Jens Kröger, Nishapur. Glass of the Early Islamic Period, New York 1995, Nr. 171–172.

[6] Vgl. etwa Spritzflasche, transparentes blaues formgeblasenes Glas, Iran, 18./19. Jh., Museum für Islamische Kunst, Berlin, Inv. Nr. KGM 1883,385, https://recherche.smb.museum/detail/1521106 [18.05.2026].

[7] Vgl. etwa Kannen, transparentes grünes oder dunkelblaues frei geblasenes Glas, mit Applikationen, gekniffen, Iran, 18./19. Jh., Museum für Islamische Kunst, Berlin, Inv. Nr. KGM 1883,1963 a, https://recherche.smb.museum/detail/1521424 [18.05.2026]; KGM 1883,38, https://recherche.smb.museum/detail/1530613 [18.05.2026].

11. Jahrhundert ist es aus dem Iran bekannt[8] und wurde im 15. Jahrhundert auch in Venedig produziert und exportiert. Beispiele dafür sind etwa in London erhalten.[9] Im 18. Jahrhundert waren türkisfarbene, opake Glasgefäße jedoch auch in China[10] und Indien[11] verbreitet. Die Form der Flasche erinnert an vergleichbare Beispiele, die im 18. Jahrhundert in den Niederlanden, Großbritannien und Deutschland für den Export nach Indien hergestellt und dort durch Gold- oder Emailbemalung verziert wurden.[12] Damit wird deutlich, dass Glas als Exportware Teil eines weltweiten Handelsnetzes war und ständig neue gestalterische Impulse zwischen den Regionen vermittelte.

Sammlungs- und Händlernetzwerke im 20. Jahrhundert

Die beiden Stangengläser (Kat. Nr. ##, ##)[13] verdeutlichen zudem die komplexen Netzwerke von Sammler:innen, Händler:innen und Museen zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Zunächst gehörten sie dem heutigen Museum für Islamische Kunst in Berlin, das sie 1908 zusammen mit etwa fünfzig weiteren Glasbechern von Alexandre Merle de Massonneau erworben hatte. Massonneau hatte die Stücke – ursprünglich in Syrien hergestellt – auf der Krim und im Kaukasus gesammelt.[14]

---

[8] Vgl. etwa Kanne, opakes türkisfarbenes Glas, frei geblasen, mit Applikation, Iran, 8.–10. Jh., Museum für Islamische Kunst, Berlin, Inv. Nr. I. 4331, https://recherche.smb.museum/detail/1523154 [06.03.2026]; Kröger/Brisch 1984 (wie Anm. 3), Kat. Nr. 2.

[9] Vgl. https://collections.vam.ac.uk/item/O1008/footed-bowl-obizzo-giovanni-maria/ [06.03.2026].

[10] Vgl. https://www.christies.com/en/lot/lot-5876011 [06.03.2026].

[11] Vgl. Tara Desjardins, Mughal Glass. A history of glassmaking in India, Delhi 2024, Kat. Nr. 165, 169, 170.

[12] Vgl. etwa Flasche, transparentes farbloses Glas, formgeblasen, weiße Email- und Goldbemalung, Niederlande oder Großbritannien und Indien, 2. Hälfte 18./frühes 19. Jh., Museum für Islamische Kunst, Berlin, Inv. Nr. I. 3/72 a-d, https://recherche.smb.museum/detail/1522725 [06.03.2026], oder Flasche, transparentes dunkelblaues Glas, formgeblasen, weiße Email- und Goldbemalung, Indien, 1. Hälfte 18. Jh., Museum für Islamische Kunst, Berlin, Inv. Nr. I.1/75 a-b, https://recherche.smb.museum/detail/1521094 [06.03.2026]; Kröger/Brisch 1984 (wie Anm. 3), Kat. Nr. 204–209.

[13] Vgl. das sehr ähnliche Stangenglas, transparentes farbloses formgeblasenes Glas, mit Applikationen, Syrien, 2. Hälfte 13./1. Hälfte 14. Jh., Museum für Islamische Kunst, Berlin, Inv. Nr. I. 736, https://recherche.smb.museum/detail/1522056 [06.03.2026], Kröger/Brisch 1984 (wie Anm. 3), Nr. 133.

[14] Vgl. Gisela Helmecke, „Vom Sammeln des Glases. Emaillierte Glasbecher und die Sammlung de Massonneau“, in: Ausst.-Kat. Museum für Islamische Kunst Berlin 2010, S. 54–60; Sujatha Chandrasekaran Chandrasekaran, „The Merle de Massonneau Collection – Antiquities of Southern Russia in Western Museums“, in: Ancient and Medieval Cultures of the Caucasus. Findings, Hypotheses, Interpretations. Proceedings of the XXXII ‘Krupnovskie chteniya’ International Conference on the Archaeology of the Northern Caucasus, Maykop, Kachestvo 2022, hg. von M. S. Gadjiev und V. R. Erlikh, S. 193–196; Sujatha Chandrasekaran, „Western Collectors in the Caucasus and northern Black Sea region before the Russian Revolution“, in: Antiquities of the Northern Black Sea region, the Caucasus and

Im Jahr 1909 kaufte Karl Ernst Osthaus die beiden Gläser für das Museum Folkwang. Da die Stücke enge Parallelen zu bereits vorhandenen Objekten aufwiesen, wurden sie in Berlin als Dubletten verkauft; die Erlöse flossen in die gezielte Erweiterung der Berliner Sammlung.

Eine Sammlung als kreative Quelle

Die ausgewählten Objekte zeigen Schlüsselentwicklungen der islamischen Glaskunst von der Spätantike bis ins 18. Jahrhundert und stammen aus dem Mittelmeerraum, Iran und Indien. Das Museum Folkwang sammelte Glas nicht mit dem Ziel, archäologische oder historische Vollständigkeit zu erreichen, sondern suchte nach Typen, die als Vorbild für moderne Kunst und Handwerk dienen konnten.[15]

Für Osthaus war islamische Kunst keine abgeschlossene Vergangenheit, sondern eine lebendige Quelle der Inspiration für die Gegenwart. Die Oberfläche der Flasche aus dem 10. Jahrhundert mit ihren klaren Formen und dem geometrischen Schnitt-/Schliffdekor, die geschwungene Form der heute nicht mehr in der Sammlung erhaltenen Spritzflasche sowie Form und Materialität der nicht eindeutig zu datierenden und lokalisierenden Flasche weisen Parallelen zur zeitgenössischen europäischen Glaskunst um 1900 auf (Abb. ##). Damit sind die Gläser der Osthaus-Sammlung nicht nur Zeugnisse islamischer Kunstgeschichte, sondern auch Teil der modernen Kunst- und Kulturgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts.

Central Asia: from Nikolay I. Veselovsky’s disco veries to current studies. Proceedings of the International conference dedicated to the 175th anniversary of Nikolay I. Veselovsky (1848–1918), hg. von Maya T. Kashuba, Maria V. Medvedeva und Evgeniy O. Stoyanov, Sankt Petersburg 2024, S. 177–180.

[15] Vgl. Hagedorn 2004 (wie Anm. 1).

Im Gewebe der Tradition – Vier Textilien aus der islamischen Welt

Gisela Helmecke

Textilien spielten in der islamischen Welt eine wichtige Rolle. Vom einfachen Nomadenzelt bis zu den prunkvollsten Palästen dienten sie der Ausstattung, da es nur wenig anderes Mobiliar gab. Kleidungsstücke zeigten den sozialen Status an. Der Brauch der Vergabe von Ehrengewändern bei offiziellen Gelegenheiten gehörte zum politischen System. Offizielle Werkstätten fertigten Textilien nur für den Gebrauch der jeweiligen Herrscherhäuser an. Textilien waren Teil der Steuererhebung in den Provinzen und dienten teilweise als Bezahlung. In ihren Mustern spiegeln sich die vielfältigen Verbindungen sozialer Gruppen und die Traditionen der vielen Völkerschaften innerhalb der islamischen Welt ebenso wie die Einflüsse, die von anderen Zivilisationen in die islamische Welt kamen.
Im Folgenden sollen vier Werke einen Einblick in den Bestand an islamischen Textilien des Museum Folkwang geben.

Ein unendliches Rautennetz mit Rundmedaillons, an drei Seiten gerahmt von einem schmalen Streifen, füllt den Grund eines Fragments vom Ende eines schalartigen Tuches (Kat. Nr. ##). Der Rahmen besteht aus einem Flechtband mit Vogelmedaillons in zwei verschiedenen Farbkombinationen. Dasselbe Flechtband wiederholt sich in den Streifen des Rautennetzes. An den Schnittpunkten sitzen Quadrate mit einem Vogelmedaillon, von dem Eckfelder mit dreiteiligem Blatt bzw. ein Sternfeld mit Vogel abgehen. In den Rundmedaillons bildet ein verflochtenes Band vier Sternfelder mit den gleichen Vögeln wie im Rautennetz und kleinere Felder mit Kreuzchen.
Obwohl in seiner Musterung ein charakteristisches Erzeugnis der Fatimidenzeit in Ägypten (969–1171), ist dieses Wirkereifragment in seiner Komposition außergewöhnlich. Typisch fatimidisch sind die Farbigkeit des Musters, das medaillenbildende Flechtband sowie die Gestaltung der Vögel. Damals wurde die in Ägypten seit alters her praktizierte Technik der Wirkerei oft mit Seidenfäden ausgeführt. So auch bei diesem Fragment. Es muss aus einer *ṭirāz*-Werkstatt im Nildelta oder in der Hauptstadt Kairo stammen. Die Bezeichnung *ṭirāz* verweist sowohl auf eine spezielle Textilwerkstatt als auch auf das Erzeugnis einer solchen. *Tirāz*-Werkstätten waren in der ganzen islamischen Welt verbreitet. In ihnen wurden in erster Linie die luxuriösen Gewebe und Kleidungsstücke hergestellt, die dem Bedarf des Kalifen und seines Hofes dienten. Daher unterlagen diese Werkstätten

strenger Kontrolle und Besteuerung und die Aufsicht über sie zählte zu den wichtigen Ämtern. Die Nennung des Kalifennamens auf *ṭirāz*-Geweben galt als Herrschaftssignum wie auch seine Namensnennung im Freitagsgebet und auf Münzen.[1]

Bei diesem bestickten Kleidungsfragment aus einem Grab (Kat. Nr. ##) bedecken dicht gesetzte Zickzackbänder mit Aufsätzen an den Spitzen den Grund. Die Bänder werden aus liegenden S-Motiven gebildet. Sie sind symmetrisch so angeordnet, dass sich in einem Zacken jeweils zwei spiegeln. Die kleinen Aufsätze bestehen aus einem Doppelhaken mit einem Kreuzchen. Unten beginnt das Muster als Zackenreihe. Einstichlöcher auf dem schmalen unbestickten Randstreifen lassen vermuten, dass hier ein weiteres Gewebestück angenäht war.
Material, Sticktechnik und Stil weisen in das mamlukische Ägypten (1250–1517). Ein vergleichbares Fragment in Berlin zeigt beispielsweise zwei Zickzackreihen mit Aufsätzen, bestickt in einem strichelnd gearbeiteten Webstich.[2] Das Muster verziert auch eine ganze Reihe bedruckter Baumwollgewebe aus dem mittelalterlichen Indien (Gujarat), die nach Ägypten exportiert und dort in Gräbern gefunden wurden.[3]

Im Mittelfeld dieses Behangs oder Überwurfs (Kat. Nr. ##) erscheint ein mehrgliedriges Sternenmedaillon mit floralen Füllungen, in den Ecken kommen Zypressenmotive aus einer Art Vase. Den Grund des Mittelfeldes füllt ein unendliches Muster aus verzweigten Blütenranken, wobei sich zwei dieser Ranken wiederholen. Im Mittelteil des Rahmens erscheinen sechs verschiedene Blüten, die sich auch im Mittelfeld wiederfinden. Die Kante umschließt ein gestreiftes Gewebe, das das ebenfalls bedruckte Rückseitengewebe miterfasst. Eine enge Parallele zu dem Essener Stück bewahrt das Londoner Victoria & Albert Museum (Abb. 1).[4] Die Herkunft des vorliegenden Werkes konnte noch nicht

[1] Vgl. Ausstellung München 1910. Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst. Musikfeste – Muster-Ausstellung von Musik-Instrumenten. Amtlicher Katalog, München 1910, Nr. 2929; Max Dreger, „Die Stoffe“, in: Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München 1910, hg. von F. Sarre und F. R. Martin, Bd. 3, München 1912, S. I–XIII, Tafel 177–224, 178; Leonie von Wilckens, „Fatimidische Gewebe mit gewirktem Dekor im Vergleich mit spanischen und sizilischen“, in: Islamische Textilkunst des Mittelalters. Aktuelle Probleme (Riggisberger Berichte 5), Riggisberg 1997, S. 157–171, hier S. 160–161, Abb. 89; Annette Hagedorn, „Ornament als Bild – Islamische Schalen, Töpfe und Fliesen“, in: „Das schönste Museum der Welt“. Museum Folkwang bis 1933, Göttingen 2010, S. 273–286, hier S. 274, 368, Nr. A148, Abb. S. 268.
[2] Inv. I. 3179, vgl. Islamische Stoffe aus ägyptischen Gräbern in der islamischen Kunstabteilung und in der Stoffsammlung des Schlossmuseums, bearb. von Ernst Kühnel, Berlin 1927, S. 57, Tafel 33.
[3] Eine besonders umfangreiche Sammlung solcher Gewebe besitzt das Ashmolean Museum in Oxford, vgl. Ruth Barnes, Indian Block-Printed Textiles in Egypt. The Newberry Collection in the Ashmolean Museum, Bd. 1 und 2, Oxford 1997.
[4] Inv. 91–1889, vgl. Jennifer Wearden und Patricia L. Baker, Iranian Textiles, London 2010, pl. 91.

abschließend bestimmt werden, möglich sind Indien oder Iran – oft lassen sich indische und iranische Arbeiten kaum unterscheiden. Diese als *qalamkār* bekannten Tücher dienten als Vorhänge und Behänge, beliebt war eine paarweise Anordnung. Sie bedeckten Sitzgelegenheiten, Bettstellen oder kleine Tische, dienten als Gebets-„Teppiche“, wurden aber auch als religiöse Fahnen verwendet.[5] Ursprung ihrer aufwändigen Herstellungstechnik ist Indien, wo man bei der Verarbeitung und Veredlung von Baumwolle auf eine sehr alte Tradition und entsprechende Erfahrungen zurückblicken konnte. Der Herstellungsprozess umfasste viele Schritte, die jeweils von Spezialist:innen ausgeführt wurden. Enge Parallelen im Dekor finden sich auf den bemalten Tüchern aus der heutigen ostindischen Region Andhra Pradesh. Im 17. Jahrhundert wurden dort im Quṭb-Shāhī-Sultanat (Sultanat von Golconda) für die muslimische Oberschicht und für den Export in das safawidische Persien die feinsten bemalten Stoffe hergestellt. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts begann man, die Bemalung mit dem Modeldruck zu verbinden; diese Erzeugnisse gingen ebenfalls auf den persischen Markt. In Persien selbst entwickelte sich eine eigene Herstellung, primär in Isfahan.

Auf diesem Fragment mit großer Inschrift zwischen zwei Zickzackbändern (Kat. Nr. ##) wiederholt sich das muslimische Glaubensbekenntnis. Im oberen Band wird der 1. Teil von Vers 144 der 2. Koransure wiederholt. Der Vers gibt den Gläubigen die Instruktion für die Gebetsrichtung (*qibla*) nach Mekka. Im unteren Band wird eine Lobpreisung Gottes wiederholt (Ehre sei Gott und Lob sei ihm, Ehre sei Gott, dem Erhabenen). Zusätzlich erscheinen geschweifte Kartuschen mit Anrufungen Gottes (O Allbarmherziger; O Wohltäter). Komplettere Beispiele zeigen außerdem beiderseits der Kartuschen Rundmedaillons mit weiteren Anrufungen.
Dieses aus osmanischer Zeit (16. Jh.–1922) stammende Muster, dessen Vorlagen das zentrale Hofatelier, *naqqaş-hana*, lieferte, gab es in verschiedenen Varianten. Es gehört zu einer späten Gruppe, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in Istanbul gefertigt wurde. Das Fragment stammt von einer der großen Seiden, die für die innere Ausstattung (*kiswa*) des zentralen muslimischen Heiligtums, der Kaaba in Mekka, angefertigt wurde. Die Herstellung solcher Gewebe beauftragten die osmanischen Sultane, die seit 1517 die Kontrolle über das Gebiet von Mekka und Medina besaßen. Durch ihre Verwendung an den heiligen Orten wurde diesen Geweben eine besondere Segenskraft (*baraka*)

[5] Eine solche mit muslimischen persischen Inschriften und einem arabischen Gebet befindet sich z. B. im Museum Fünf Kontinente in München, Inv. 10-330 005, vgl. Die Aura des Alif. Schriftkunst im Islam, hg. von Jürgen Wasim Frembgen, München u. a. 2010, S. 23, Abb. 9.

zugeschrieben. Wurden sie ersetzt, schickte man sie nach Istanbul, um sie den im Sultanspalast aufbewahrten verehrten Reliquien zuzufügen. Außerdem bedeckten sie Särge und Kenotaphe der Sultane und anderer hochrangiger Personen und wurden an Moscheen und Mausoleen im ganzen Reich geschickt. Manche wurden vor Ort zerschnitten und an Honoratioren und Pilger verschenkt oder verkauft. Aus solchen Teilen fertigte man auch Kleidungsstücke, die dem Träger besonderen Schutz versprachen.

Aus: Ausstellungskatalog „Nach Damaskus… Karl Ernst Osthaus und die islamischen Künste“ (Hirmer, Februar 2027)

Restaurierung ist Wertschätzung

Silke Odda Zeich

Den Begriff „Restaurierung“ verbindet man mit Museen und deren Preziosen. Im Alltag spricht man bei der Wiederherstellung eines Gegenstandes eher von Reparatur. Auch sie kann, neben einer Notwendigkeit, ein Zeichen der Wertschätzung sein: Ein geliebtes oder besonderes Objekt, das zu Schaden gekommen ist, wird gestopft, geklammert oder geklebt. Das war schon immer so. Somit sagen diese Spuren viel über die Wertigkeit eines Objektes für die jeweilige Besitzer:in aus. In der Restaurierung von Gebrauchsobjekten gilt es also, einerseits die Geschichte und andererseits den Gebrauch eines Gegenstandes sichtbar zu lassen bei möglichst ungestörter Lesbarkeit für die Betrachtenden.

Im Jahr 2006 konnten die rund 1700 Inventarnummern umfassenden Objekte unserer Sammlung „Archäologie, Weltkunst und Kunstgewerbe“ dank der großzügigen Unterstützung des Folkwang-Museumsvereins systematisch erfasst, in ihrem Zustand beschrieben und in die Datenbank eingegeben werden. Als 2023 klar wurde, dass der islamisch geprägte Sammlungsteil in einer großen Schau präsentiert werden sollte, wurden sie erneut durch Expert:innen eingeschätzt – diesmal, um den zum Teil erheblichen Aufwand der konservatorischen Maßnahmen zu ermitteln. Die meisten dieser bisher nur provisorisch konservierten oder fragilen Objekte fristeten ein Schattendasein in den Depotschränken. Dank der großzügigen Unterstützung des Landes Nordrhein-Westfalen konnten von 2020 bis 2026 insgesamt 372 Werke konserviert und restauriert werden.

Solch ein großes Konvolut an Werken zu bearbeiten ist für Museumsrestaurator:innen immer eine schöne und gleichzeitig herausfordernde Aufgabe – besonders, wenn es sich um Objekte ganz unterschiedlicher Materialitäten handelt. Jedes Material hat seine bestimmten Eigenschaften und Verfallserscheinungen. Um diese zu erkennen und weitere Schädigungen abzuwenden sowie die Objekte ausstellungsfähig zu machen, bedarf es Restaurator:innen, die auf diese Materialien spezialisiert sind. Für alles gibt es Expert:innen, viele von ihnen arbeiten freiberuflich.

Holz, Gips, Glas, Keramik, Metall oder Textilien haben ganz unterschiedliche Eigenschaften, und selbst innerhalb einer Materialgruppe ist auf Besonderheiten zu achten. Ein Wollstoff birgt eine andere Problematik in der Erhaltung als ein Seidenstoff. Auch spielen Herstellung beziehungsweise Verarbeitung des Grundmaterials eine Rolle. Fadenstärke, Webart, Farben und vieles mehr bestimmen nicht nur das Aussehen eines Gewebes, sondern auch dessen Erhalt. Ist der Stoff mit Mustern durchsetzt oder unifarben, glatt oder gekräuselt, mit Metallfäden durchwirkt oder bestickt? Die Fragen ließen sich fortsetzen. Dazu kommen äußere Faktoren: War das Objekt für den einmaligen Gebrauch angefertigt, zum Beispiel als Grabbeigabe, oder wurde es täglich benutzt (Kat. Nr. ##, Abb. 1). Wie haben die Stücke die Jahrhunderte oder Jahrtausende überdauert? Im Dunkeln, feucht oder trocken? Hängend, liegend, gefaltet? Auch hier können die Restaurator:innen die Geschichte des Objektes herauslesen und entsprechende „lebensverlängernde“ Maßnahmen ergreifen und für die Zukunft festlegen. „Ausstellen ja, aber nur bei 30 lux und unter streng klimatischen Bedingungen!“ (Kat. Nr. ##) „Bitte nur flach liegend oder, wenn an der Wand, dann in leichter Schräglage, damit das Gewebe entlastet wird.“ (Kat. Nr. ## oder ##) Die konservatorischen Vorgaben müssen in jedem Ausstellungskonzept berücksichtigt werden. Wir wollen unsere Schätze gerne zeigen – vor allem nach den gelungenen Restaurierungen –, allerdings gleichzeitig möglichst lange und gut erhalten.

Bei robusteren Materialien wie Keramik, Metall oder Stein stellen sich ähnliche Fragen. Bevor Restaurator:innen Hand anlegen, um ein Objekt zu konservieren und für eine Ausstellung vorzubereiten, überprüfen sie Grundmaterial, Technik, Verarbeitung, Gebrauch und Zustand des Objektes. Eine tiefere Recherche reicht vom Sichten historischer Fotografien und Texte bis hin zu chemischen oder radiologischen Analysen. Wird Hand angelegt, muss bei jedem einzelnen Objekt abgewogen werden: Wie weit gehen wir? Dürfen wir, sollten wir Teile ergänzen, farblich anpassen oder komplett retuschieren? Wie können wir die Geschichte des Objektes respektieren, erfahrbar und gleichzeitig für die Besucher:innen gut lesbar machen?

Aus: Ausstellungskatalog „Nach Damaskus… Karl Ernst Osthaus und die islamischen Künste“ (Hirmer, Februar 2027)

Manchmal sind die Ergebnisse widersprüchlich. So können Spuren einer früheren Restaurierung wie beispielsweise Löcher von Metallklammern in Keramikschalen bei einem Objekt störend wirken, bei einem anderen jedoch nicht. Dementsprechend werden sie unterschiedlich bearbeitet. Während die Löcher der einen Schale gekittet und retuschiert wurden, haben wir die der anderen belassen (Abb. 2 und 3). Spuren älterer Bearbeitungen bleiben in einer sorgfältigen Dokumentation nachvollziehbar. Diese zeigt den Verlauf der Restaurierung: den Vorzustand, die wichtigsten Etappen der Bearbeitung und den Nachzustand, verwendete Materialien und angewandte Methode. Sie ist für jede Restaurierung unverzichtbar.
Bearbeitungsspuren an Objekten geben manchmal auch Rätsel auf. So fand unser Holzrestaurator winzige, schwarze, fast runde Kügelchen in den Tiefen eines Holzreliefs, für die es vorerst keine Erklärung gab – zu gleichmäßig rund für „normale“ Schmutzpartikel (Abb. 4). Im Austausch mit der Dresdener Restauratorin Anke Scharrahs, der Expertin für Damaszener Interieurs, die auch das Dresdener Damaskuszimmer restauriert hat, kamen beide auf eine Erklärung: Die ursprünglich goldgelben Harzkügelchen sorgten in den Vertiefungen für funkelndes Licht.
Jedes der hier gezeigten Objekte ist einzigartig: in seiner Herstellung, seiner künstlerischen Intention, seinen technologischen Geheimnissen, seinem Gebrauch und seiner Geschichte. Die aufgearbeiteten Stücke strahlen heute in gealterter Schönheit und materieller Vielfalt. Es ist mir eine besondere Freude die Ergebnisse der gelungenen Restaurierungen in dieser Ausstellung mit Ihnen teilen zu können.

Sammeln für den „spanischen Keller“ im Folkwang – die Spanienreise 1908

Birgit Schulte

In seinem *Lebenslauf* betonte Karl Ernst Osthaus eine für seine persönliche Entwicklung wesentliche Phase nach der Gründung des Museum Folkwang 1902: „Meiner Fortbildung dienten von nun ab zahlreiche Reisen […]. Ich suchte dabei meine kunstgeschichtlichen Kenntnisse zu erweitern, Probleme, die mich beschäftigten, zur Klarheit zu bringen und überall für die Vermehrung meiner Sammlungen tätig zu sein.“ Besonders wichtig war ihm die Auseinandersetzung mit der ibero-islamischen Fliesenkeramik und deren ornamentaler Gestaltung im Zusammenhang mit seiner Spanienreise 1908. Ausdrücklich erwähnte er seine daraus resultierende Forschungs- und Publikationstätigkeit: „Von wissenschaftlichen Ergebnissen haben meine Feststellungen über Spanische Fliesenkeramik im Orientalischen Archiv (I 1910/11 74) einen Niederschlag gefunden.“[1]

Die Spanienreise, die er gemeinsam mit seiner Frau Gertrud Osthaus, geborene Colsmann (1880–1975) unternahm, datierte Karl Ernst Osthaus im Lebenslauf irrtümlich auf das Jahr 1907. Tatsächlich brach das Paar am 26. März 1908 zunächst nach Paris auf, um von dort weiter nach Spanien zu reisen; die Rückkehr war für Anfang Mai geplant.[2] Aus der „lebendige(n) Berührung mit der islamischen Kultur“[3] während der Reisen 1898 und 1899 hatte sich ein Schwerpunkt im Folkwang entwickelt, den das Sammlerpaar erweitern wollte.

In Madrid begegnete das Ehepaar Osthaus dem jungen Architekturstudenten und späteren Bauhaus-Gründer Walter Gropius (1883–1969).[4] Die Bekanntschaft hatte der Kunsthistoriker Hans Wendland (1880–1972) vermittelt, der seit 1907 im Austausch mit Osthaus stand.[5] Er habe, schrieb Wendland aus Madrid am 16. März 1908 an Osthaus, „seit einigen Wochen mit einem jungen Architekten Gropius, aus der bekannten berliner

---

[1] Karl Ernst Osthaus, „Lebenslauf“, in: ders., Grundzüge der Stilentwicklung. Inaugural-Dissertation verfasst und der hohen Philosophischen Fakultät der Kgl. Bayerischen Julius-Maximilians-Universität Würzburg zur Erlangung der Doktorwürde vorgelegt am 19. Juli 1918, Hagener Verlagsanstalt 1918, S. I–VI, ebd. S. III. Hagedorn weist darauf hin, dass Hans Wendland Osthaus' Aufmerksamkeit auf spanische Keramik gelenkt und ihn bei den Reisevorbereitungen mit Informationen versorgt habe, vgl. Annette Hagedorn, „Walter Gropius, Karl Ernst Osthaus und Hans Wendland. Die Ankäufe maurischer Keramik für das Deutsche Folkwang Museum Hagen im Jahr 1908“, in: Al-Andalus und Europa. Zwischen Orient und Okzident, hg. von Martina Müller-Wiener und Christiane Kothe, Petersberg 2004, S. 387–398, hier S. 391.

[2] Vgl. Gertrud Osthaus an Ada Nolde, 26.03.1908, in: Emil und Ada Nolde – Karl Ernst und Gertrud Osthaus. Briefwechsel, hg. von Herta Hesse-Frielinghaus, Bonn 1985, S. 46.

[3] Osthaus 1918 (wie Anm. 1), S. II.

[4] Zu der Beziehung Osthaus – Gropius vgl. Karl Ernst Osthaus – Walter Gropius. Der Briefwechsel 1908–1920, hg. von Reinhold Happel und Birgit Schulte, Essen 2019. Hagedorn vermutet, dass Gropius’ Vorkenntnisse spanischer und maurischer Keramik gehabt haben könnte, vgl. Hagedorn 2004 (wie Anm. 1), S. 389. Zu Gropius’ Interesse an der Keramik vgl. auch Reginald R. Isaacs, Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk, Bd. 1, Frankfurt/Berlin/Wien 1985, S. 88.

[5] Die im Karl Ernst Osthaus-Archiv im Osthaus Museum Hagen (im Folgenden KEO-A) unter Kü 78, Kü 477a bis 477c und NAC 2/68 überlieferte Korrespondenz zwischen Osthaus und Wendland umfasst die Jahre 1907 bis 1911. Sie dreht sich vor allem um Ankäufe, insbesondere spanischer bzw. maurischer Keramik und anderer Objekte.

[sic] Architektenfamilie, der ein guter Kenner spanischer Keramik ist“, zu tun, den er wegen seiner Fachkenntnisse bis zur Ankunft von Osthaus in Madrid „festhalten“ wolle.[6] Der Architekturstudent Gropius erkundete, dank einer kleinen Erbschaft, seit September 1907 die Kultur Spaniens. Sein Augenmerk richtete sich auf die ibero-islamische Keramik, deren Kenntnis er über die Bekanntschaft mit dem Wissenschaftler José Gestoso y Pérez (1852–1917) sowie durch den Besuch bedeutender Kollektionen, etwa der Sammlung von Guillermo de Osma y Scull (1853–1922) oder der des Architekten Josep Font i Gumá (1859–1922), erweiterte.[7] Darüber hinaus animierte ihn Wendland, sich mit dem Kunsthandel zu befassen. Gemeinsam unternahmen sie Reisen durch Spanien und Portugal auf der Suche nach Antiquitäten.[8]

Die intensive Beschäftigung mit spanischer Keramik brachte Gropius auf die Idee, „die alte wundervolle Technik für moderne Zwecke neu zu beleben“, berichtete Wendland an Osthaus mit Blick auf dessen künstlerische Reformideen. „Augenblicklich macht er in der größten Fabrik in Triana [Sevilla] eigenhändig farbige Fliesen und ist dabei, sich der traditionellen Fabrikationsgeheimnisse zu bemächtigen. Ich dachte schon öfters daran[,] das müsste für Sie und Ihre Bestrebungen Interesse haben.“[9] Gropius überzeugte das Ehepaar Osthaus mit seinem Wissen.[10] Es folgte unter anderem eine gemeinsame Fahrt nach Granada,[11] wo Gertrud Osthaus die Alhambra in zahlreichen Fotografien (Abb. 1) dokumentierte, die Osthaus 1918 zur Illustration seiner Dissertation verwendete.[12] Schließlich beauftragte Osthaus neben Wendland auch den jungen Architekten mit dem Ankauf geeigneter Stücke spanischer, vor allem andalusischer, Keramik für seine musealen Sammlungen (Abb. 2). Gropius agierte erfolgreich, denn Osthaus erwarb große Konvolute der per Schiff via Amsterdam nach Deutschland geschickten Objekte.[13] Auch

---

[6] Wendland an Osthaus, 16.03.1908, KEO-A Kü 477c/19.

[7] Die Besuche der Sammlungen von José Gestoso y Pérez, Guillermo de Osma und Josep Font y Gumá erwähnt Gropius in einem Brief an seine Mutter vom 06.11.1907 sowie in einem Gespräch mit Walter Isaacs am 24.08.1965. Vgl. Isaacs 1985 (wie Anm. 4), S. 88 und Anm. 99, S. 445. In einem Brief an Osthaus vom 23.05.1908 erwähnt Gropius Font y Gumás Buch über Valencianer Keramik, KEO-A NAC 2 127/1-2. Im Bauhaus Archiv in Berlin ist Gropius' Exemplar der Publikation von José Gestoso y Pérez, Historia de los Barros Vidriados Sevillanos, Sevilla 1903, erhalten, mit zahlreichen Randnotizen von Gropius; vgl. Isaacs 1985 (wie Anm. 4), Anm. 99, S. 445.

[8] Vgl. Wendland an Osthaus, 21.03.1908, in dem er seine gemeinsamen Fahrten mit Gropius erwähnt, KEO-A Kü 477c/20; vgl. auch Gropius an Osthaus, 23.05.1908, KEO-A NAC 2 127/1-2.

[9] Wendland an Osthaus, 16.03.1908, Kü 477c/19.

[10] Vgl. „Mein Fries hat ihn sehr beeindruckt“, undatierter Brief Gropius an seine Mutter, zit. nach Isaacs 1985 (wie Anm. 4), S. 90.

[11] Vgl. Bemerkung von Gropius an Osthaus, 10.01.1909: „daß sie etwas ähnliches im Garten des Generalife zu mir sagten“, KEO-A NAC 2 127/9-11.

[12] Vgl. Osthaus 1918 (wie. Anm. 1).

[13] Vgl. Gropius an Osthaus, 23.05.1908, KEO-A NAC 2 127/1-2; Gropius erwähnt die gezahlten Preise für 64 Fliesen sowie 21 große Deckenfliesen und ist bereit, sollte Osthaus von der Qualität nicht überzeugt sein, die Ware zu behalten; außerdem Gropius an Osthaus, 20.10.1908, KEO-A NAC 2 127/7, in dem Gropius eine Zahlung von Osthaus bestätigt. Im Brief Gropius an Osthaus, 09.02.1909, KEO-A V 187/1wird der Ankauf im Zusammenhang mit der genauen Objektliste nochmals erwähnt. Dass nicht alle Objekte ins Hagener Museum kamen, belegt Gropius’ Bitte an Osthaus, die nicht übernommenen Stücke an den Berliner Auktionator Lepke zu senden, vgl. Gropius an Osthaus, 10.01.1909, KEO-A NAC 2 127/9-11. Osthaus’ Ankauf der von Gropius zusammengestellten spanischen Fliesen hat in der Museumsszene die Runde gemacht, in einem Schreiben aus dem hessischen Landesmuseum Darmstadt

nach seiner Rückkehr nach Berlin im Mai 1908 war Gropius für Osthaus gelegentlich als Kunstagent tätig. Er suchte Berliner Kunstgewerbehandlungen auf, empfahl Osthaus Objekte zum Ankauf, „die in Ihrer Sammlung bis jetzt fehlen“,[14] und freute sich, „daß nun alles gerade in Ihre Sammlung gelangt ist, wo es abrunden hilft und ich jedes Stück wiedersehn kann“.[15] Nach der Besichtigung der *Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst* in München im Dezember 1910 lobte Gropius die dort präsentierten Hagener Leihgaben: „Wie schön sah Ihre Sammlung in München aus.“[16] Osthaus' 1911 erschienener Aufsatz *Spanische Fliesenkeramik*[17]*,* bebildert mit Fotografien von Gertrud Osthaus (Abb. 3), führte zu einem fachlichen Disput mit Gropius. Seine Fliesenkollektion im Folkwang verstand Osthaus als Mustersammlung, und er interpretierte die dekorativen künstlerischen Prinzipien der ibero-islamischen Keramik als Maßstab setzend. Gropius schätzte Osthaus' Publikation zwar als das „erste deutsche Resumé“[18] zu dem Thema. Gleichwohl widersprach er sowohl einigen technischen Beschreibungen als auch Osthaus' Erläuterungen zur stilistischen Entwicklung der Ornamentik. Gropius, der durch eigene Praxis den Produktionsprozess kennengelernt hatte, fühlte sich herausgefordert, ausführlich Details verschiedener Glasurtechniken zu erläutern, und wünschte, den Dialog zur Frage der Stilentwicklung weiterzuführen.[19]
Der Diskurs mündete in eine langjährige Freundschaft und verschiedene gemeinsame Projekte. Für Gropius’ Karriere war dies äußerst förderlich, vor allem Osthaus’ Empfehlung für die Direktorenposition der Weimarer Kunstgewerbeschule, in deren Zusammenhang Gropius seinen Gönner 1918 in noch unveröffentlichte Pläne für eine „Bauhütte“ einweihte.[20] Dagegen endete die Geschäftsbeziehung zu Wendland, der wie Gropius noch zeitweilig als Vermittler von Kunstwerken für Osthaus tätig war,[21] in „feindliche[m] Aufeinanderschlagen“[22] und gegenseitigen Drohungen mit juristischen Konsequenzen – es gab unterschiedliche Auffassungen im Zusammenhang mit Bestellungen und Abrechnungen.

---

vom 27.03.1909 kommt die Anfrage nach Hagen, ggf. einige der vom Folkwang-Museum nicht angekauften Stücke zu erwerben, vgl. KEO-A P 109/1.

[14] Gropius an Osthaus, 12.06.1908.

[15] Gropius an Osthaus, 20.10.1908, KEO-A NAC 2 127/7.

[16] Gropius an Osthaus, 22.12.1910, KEO-A Kü 318/9.

[17] Karl Ernst Osthaus, „Spanische Fliesenkeramik“, in: Orientalisches Archiv. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kulturgeschichte und Völkerkunde der Länder des Ostens, 1. Jg., Heft 2, 1910/11, S.74–79, Tafel XXII.

[18] Gropius an Osthaus, 08.02.1911, KEO-A NAC 2 127/15.

[19] Vgl. ebd.

[20] Gropius an Osthaus, 23.12.1918, KEO-A Kü 346/3-4.

[21] Wendland ist bspw. zwischen dem 12. und 21.10.1908 in Hagen, vgl. Briefe von Wendland an Osthaus, KEO-A Kü 477c 16 und 105, sowie NAC 2 68/2, zwei auf Folkwang-Museums-Briefpapier, datiert 12.10. sowie 21.10.1908. Vgl. auch KEO-A NAC 2 182/3.

[22] Wendland an Osthaus aus Granada, 01.03.1909; KEO-A Kü 477a/2.

Im Hagener Museum Folkwang wurden im Juni 1909 „die Azulejos […] alle montiert und geordnet“ im Treppenabgang und im Souterrain präsentiert (Abb. 4).[23] In Teilen besitzt diese dekorativen Baukeramik eine nicht unproblematische Provenienz. Gropius berichtete, dass valenzianische Deckenfliesen, die Osthaus erworben hatte, wohl durch einen Diebstahl in den Handel gekommen waren (Kat. Nr. ##). Vor dem Hintergrund fehlender Kulturschutzgesetze gab es ebenso wenig Skrupel, Fliesen aus einem intakten architektonischen Zusammenhang zu entfernen, wie einen Tondo von einem Klosterportal oder eine vollständige Decke aus einer Villa, Dekor aus einer Kapelle oder eine Fliese aus dem berühmten Torre de las Damas der Alhambra.[24] Eher beschönigend verwies Osthaus in seiner Publikation auf diverse Quellen: „Erwerbungen aus dem Madrider und südspanischen Kunsthandel fanden durch Abnahme von Wandbekleidungen in andalusischen Klöstern, durch Ausgrabungen im Alkazar zu Niebla und durch Ankauf der Sammlung Gestoso in Sevilla eine erwünschte Ergänzung.“[25]

Osthaus war überzeugt, „in den Erzeugnissen der spanischen Keramik aus dem Mittelalter und der beginnenden Renaissance […] eines der wichtigsten Dokumente muhamedanischer Kultur“[26] im Folkwang präsentieren zu können. Zudem glaubte er, in der Ornamentik der ibero-islamischen Fliesenkeramik den „Geist des Nomadentums“[27] zu erkennen. Diese Einschätzung impliziert, im Gegensatz zu seiner wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Materie, eine romantisch-verklärte, orientalistische Auffassung. Das Interieur des Hagener Museum Folkwang, ein „Programmwerk des modernen Stils“,[28] zeugt bereits von Osthaus' Begeisterung für die Kunst der islamisch geprägten Welt. Die Integration des Fliesenschmucks in dieses von Säulen, Bögen, fließenden Linien und glasierten Fliesen geprägte Ambiente bewirkte eine märchenhafte Atmosphäre, der sich auch Walter Gropius nicht entziehen konnte, den „der spanische Keller […] in romantisches Träumen“[29] versetzte.

---

[23] Gropius an Osthaus, 10.06.1909, KEO-A NAC 2 120/8. Offizieller Führer durch Hagen i.W., Mai 1911, S. 171-172; KEO-A Z 100/8.

[24] Vgl. Gropius an Osthaus, 23.05.1908, KEO-A NAC 2 127/1-2; Gropius an Osthaus, vermutl. Februar 1911, KEO-A Kü 318/21-22; Wendland an Osthaus 01.03.1909, KEO-A Kü477a/6. Wir danken Alfonso Pleguezuelo für seine Aufklärung zur Rechtslage bis 1931.

[25] Osthaus 1911 (wie Anm. 17), S. 74 und Abb. 4 und 5.

[26] Ebd., S. 74.

[27] Osthaus 1918 (wie Anm. 1), S. 24.

[28] Ebd., S. III.

[29] Gropius an Osthaus, 20.10.1908, KEO-A NAC 2 127/7.

Der bleibende Einfluss des Islam. Die spanischen Fliesen im Museum Folkwang

Alfonso Pleguezuelo, Carsten Plätzer und Ángel Sánchez-Cabezudo

Karl Ernst Osthaus’ Begeisterung für die Avantgarde der Moderne ist allgemein bekannt, er interessierte sich jedoch auch für die islamische Kunst.[1] Auf diesem Gebiet gelang es ihm, eine beeindruckende Sammlung spanischer Fliesen, sogenannter *azulejos*, aufzubauen – auch wenn es für ihn, wie für alle, die es versuchten, herausfordernd war, Fliesen aus allen acht Jahrhunderten, die die muslimische Epoche auf der Iberischen Halbinsel andauerte, zusammenzutragen. Nach heutigem Wissensstand gab es in al-Ándalus bis zur Nasriden-Dynastie von Granada (1238–1492) keine nennenswerte Produktion von Fliesen. Aus diesem Grund umfasst auch die Sammlung im Museum Folkwang lediglich islamische Stücke aus dem 14. und 15. Jahrhundert, vor allem aber zahlreiche Fliesen aus der Zeit nach der Rechristianisierung, die in ihrer Ästhetik von der islamischen Kunst beeinflusst wurden. Als Osthaus um 1907 damit begann, seine Sammlung aufzubauen, entwickelte sich das Fachgebiet der islamischen Mittelalterarchäologie in Spanien gerade erst. Wie Osthaus in seinem Artikel „Spanische Fliesenkeramik“ von 1911 bemerkt, war dieser Sammlungsbereich in Deutschland kaum entwickelt, bis 1910 in München die *Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst* stattfand.[2] Friedrich Sarre (1865–1945) bedauerte in seinem Beitrag zur Keramik für den begleitenden Katalog, dass spanische Fliesen in München nur spärlich vertreten waren (Abb. 1).[3] Zwar waren Werke aus spanischen Sammlungen angefordert worden, diese kamen laut Stephen Vernoit jedoch nie in Deutschland an – nicht etwa aus Mangel an Bereitschaft der Leihgeber:innen, sondern aus politischen Gründen.[4] Sarre bedauerte

[1] Vgl. Nadine Engel, „Folkwang als ‚Pforte zum Orient‘, Karl Ernst Osthaus als Sammler Islamischer Künste“, in: Sandra Gianfreda und Martina Ciardelli (Hg.): Re-Orientations. Europa und die islamischen Künste. 1851 bis heute, München 2023, S. 96–109.

[2] Karl Ernst Osthaus, „Spanische Fliesenkeramik“, in: Orientalisches Archiv. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kulturgeschichte und Völkerkunde der Länder des Ostens, 1. Jg., Heft 2, 1910/11, S. 74–79.

[3] Vgl. Friedrich Sarre, „Keramik“, in: Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, hg. von F. Sarre und F. R. Martin, München 1912, Bd. 2, S. I–VI.

[4] Vgl. Stephen Vernoit, Hispano-Moresque Art in European Collections, um 1910, zit. nach Eva Maria Troelenberg, „Regarding the exhibition. The Munich exhibition *Masterpieces of*

besonders, dass die Werke fehlten, um die er Guillermo de Osma (1853–1922) gebeten hatte. Osma, ein gebildeter und wohlhabender Mann, der mehrere Sprachen beherrschte, galt zu jener Zeit als der bedeutendste spanische Sammler islamischer Kunst und würde seine Sammlung bald in das heutige Instituto Valencia de Don Juan in Madrid überführen.[5] Um die in München entstehende Lücke zumindest teilweise zu schließen, bat Sarre Arthur von Gwinner (1856–1931) um ein Fliesenpaneel mit einem Stück Wandverkleidung aus der Alhambra, und er fragte ibero-islamische Fliesen aus zwei weiteren deutschen Sammlungen an: aus der von Karl Ernst Osthaus in Hagen und der von Prinzessin Therese von Bayern (1850–1925) in München.[6] Leider wurden diese Werke der Baukeramik nicht in den Ausstellungskatalog aufgenommen. Sowohl Sarre als auch Osthaus bewunderten die Qualität der Sammlung Osma und den Kenntnisreichtum ihres Besitzers.[7] Wir wissen, dass Osma die Münchner Ausstellung am 8. September 1910 besuchte, da er dies in seinem Reisetagebuch aus jenem Jahr festhielt.[8] Auch die Nummern einiger Exponate und die Namen der entsprechenden Leihgeber:innen vermerkte er. Merkwürdigerweise enthalten seine Notizen aber weder Hinweise auf Osthaus noch auf dessen Ausstellungsstücke.

Die Sammlung des Museum Folkwang

Die genaue Anzahl der Fliesen, die ursprünglich zur Hagener Sammlung gehörten, lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen, da Inventarlisten für den Bereich der angewandten Kunst am Museum Folkwang bislang nicht aufgefunden worden sind. Bekannt sind nur diejenigen Stücke, die in den Bestand des Museum Folkwang in Essen übergegangen sind und sich bis heute dort erhalten haben. Dokumentiert ist darüber hinaus, dass Osthaus 1913 Fliesen an das Kunstmuseum Moritzburg in Halle verkaufte beziehungsweise stiftete; auch das Landesmuseum Darmstadt zeigte Interesse am Erwerb

Muhammadan Art (1910) and its scholarly position“, in: Journal of Art Historiography, Nr. 6, Juni 2012, S. 18–19**,** Anm. 77.

[5] Vgl. Sarre 1912 (wie Anm. 3), Bd. 2, S. V.

[6] Vgl. ebd., S. VI.

[7] Vgl. Osthaus 1910/11 (wie Anm. 2), S. 74.

[8] Vgl. Archiv des Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid. Reisetagebuch von 1910.

einiger seiner Exemplare.[9] Heute umfasst die Essener Fliesensammlung 152 Inventarnummern, von denen 146 aus Spanien stammen. Die Gesamtzahl der Einzelfliesen im Bestand ist weitaus höher anzusetzen, da fast alle Inventarnummern mehrere zusammengehörige Stücke umfassen.[10]

Bei den Werken aus der Folkwang-Sammlung handelt es sich um Beispiele aus den bedeutendsten Produktionszentren für ibero-islamische Fliesen[11]: Sie stammen aus Sevilla (78), Valencia (14 glasierte und 36 unglasierte Fliesen), Toledo (7), Granada (7), Niebla (3) und Barcelona (1).

Die Herkunft der Werke

Bislang wurden nur sehr wenige Informationen zum Erwerb der Werke veröffentlicht, aus denen sich die Sammlung zusammensetzt. Unsere Quellen beschränkten sich auf Informationen aus Osthaus’ Aufsatz von 1911, einige von Annette Hagedorn publizierte Daten sowie wenige Referenzen aus dem Archiv des Osthaus Museum in Hagen.[12] Osthaus selbst schreibt, dass seine Stücke mit Unterstützung des Kunsthändlers Hans Wendland (1880–1972) und des Architekten Walter Gropius (1883–1969) in Spanien erworben wurden. Zu diesen Ankäufen haben Birgit Schulte und Dorina Michaelis jüngst aufschlussreiche Details vorgelegt.[13] Ihren Angaben zufolge erstreckte sich die Hauptphase der Ankäufe über die Jahre 1907 bis 1911.

---

[9] Angaben zu diesen Verkäufen sind im Archiv des Museum Folkwang erhalten, siehe hierzu den Beitrag von Birgit Schulte im vorliegenden Katalog, S. ##–##.

[10] Wir wissen nicht, warum Hagedorn behauptet, die Sammlung von Osthaus habe aus 75 Werken dieser Art bestanden, vgl. Annette Hagedorn, Privatsammler islamischer Kunst in Deutschland und ihre Bedeutung für das Verständnis islamischer Kunst von 1890 bis 1930, Vortrag gehalten auf dem 30. Deutschen Orientalistentag, Freiburg, 24.–28.09.2007, hg. im Auftrag der DMG, März 2008, S. 9f., http://dx.doi.org/10.25673/112573.

[11] In der spanischen Fassung des Aufsatzes unterscheiden die Autoren an dieser Stelle zwischen *azulejos mudéjares* und *azulejos moriscos*. Insbesondere der erste Begriff steht seit seiner Einführung im 19. Jahrhundert immer wieder in der Diskussion, weil er ein historisches Konstrukt katholischer Dominanz darstellt. Auch aus dem zweiten Begriff sprechen rassistische Zuschreibungen und Diskriminierung. Aus diesem Grund haben sich die Herausgeber:innen entschieden, auf beide Formulierungen zu verzichten. Sie schließen damit an die von Expert:innen entwickelten Richtlinien der Ausstellung *Re-Orientations. Europa und die islamischen Künste* in Zürich aus dem Jahr 2022 an.

[12] Vgl. Annette Hagedorn, „Walter Gropius, Karl Ernst Osthaus und Hans Wendland. Die Ankäufe maurischer Keramik für das Deutsche Folkwang Museum Hagen im Jahr 1908“, in: Al-Andalus und Europa. Zwischen Orient und Okzident, hg. von Martina Müller-Wiener und Christiane Kothe, Petersberg 2004, S. 132–179.

[13] Siehe hierzu die Beiträge von Birgit Schulte und Dorina Michaelis im vorliegenden Katalog, S. ##–##.

Osthaus zählt in seinem Aufsatz darüber hinaus vier Wege auf, über die Ankäufe in seine Sammlung gelangten: Zunächst nennt er als Quellen den madrilenischen und südspanischen Kunsthandel, ohne dabei aber Orte oder Namen von Händler:innen anzugeben. Des Weiteren erklärt er, der Bestand sei durch den Erwerb von Wandverkleidungen aus andalusischen Klöstern vervollständigt worden, nennt jedoch auch in diesem Fall keine weiteren Einzelheiten. Als Drittes erwähnt er Ausgrabungen im Alcázar von Niebla in der Provinz Huelva und geht schließlich auf den Erwerb der sevillanischen Sammlung von José Gestoso y Pérez (1852–1917) ein.

Zwar können die Verfasser dieses Artikels keine neuen Erkenntnisse zu eventuellen Händler:innen oder den genannten Klöstern beisteuern, wohl aber zu den Fliesen aus Niebla und jenen aus der Sammlung Gestoso: Es ist bislang nicht bekannt, wann und von wem die drei Fliesenbilder übernommen wurden, die nach unserer Einschätzung aus Niebla stammen (Kat. Nr. ##, ##, ##). Osthaus selbst gibt an, sie kämen „aus den Ausgrabungen“ im dortigen Alcázar. Das lässt vermuten, dass er die Stücke über die Archäologin Ellen Mary Whishaw (1857–1937) erworben haben könnte, die Ehefrau des britischen Konsuls in Sevilla, Bernhard Whishaw (1857–1914). Das Ehepaar lebte seit 1902 in der Stadt und gründete dort ein archäologisches Forschungsinstitut, das ab 1914 den Namen Anglo-Spanish School of Archaeology trug. Im Jahr 1912 veröffentlichten die Whishaws in London ihr Buch *Arabic Spain. Sidelights on her history and art*; im Jahr 1913 gründeten sie in Sevilla das Museum of Andalusian Pottery and Lace; und 1917 eröffnete Ellen Whishaw mit ethnografischen und archäologischen Exponaten das Museo de Niebla. Ihr Museum wurde von bedeutenden Persönlichkeiten wie Hugo Obermaier (1877–1946) aufgesucht, ein aus Deutschland stammender, spanischer Prähistoriker und Paläontologe, der Präsident der Sociedad Española de Antropología und Mentor bedeutender spanischer Archäolog:innen war.[14] Die Verbindung zwischen Osthaus und den Whishaws könnte über Gestoso zustande

[14] Vgl. Juan María Acosta Ferrero, Elena Whishaw. Entre la leyenda y la realidad, Diputación Provincial de Huelva 2003, S. 130.

gekommen sein, da dieser mit Ellen Whishaw in Kontakt stand, wie ein Briefwechsel belegt.[15]

Darüber hinaus können die Verfasser neue Informationen zu den Fliesen beitragen, die Wendland für das Museum Folkwang bei Gestoso kaufte. Im handschriftlichen Inventar von Gestosos Sammlung sind wir auf mehrere Exemplare mit heraldischen Motiven gestoßen, die mit Stücken aus der Sammlung Osthaus korrelieren (Kat. Nr. ##–##).[16] Anhand ihrer sehr allgemein gehaltenen Beschreibungen ist es allerdings nicht möglich, einzelne Stücke exakt zuzuordnen.

José Gestosos deutsche Besucher:innen

In Gestosos Korrespondenz sind zwar keine Briefe von Osthaus oder Wendland erhalten, vermutlich stand er mit den beiden aber über Gropius persönlich in Kontakt: Er hätte Gertrud und Karl Ernst Osthaus bei ihrem Besuch in Sevilla 1908 flüchtig begegnen können. Gestosos Beziehung zu Wendland muss aufgrund seines Sammlungsverkaufs wohl enger gewesen sein – ein Verkauf, der ebenso wenig Spuren in Gestosos umfangreichem persönlichen Archiv hinterlassen hat; es enthält in der Regel nur sehr spärliche Angaben, die Gestoso als vertraulich betrachtet haben mag. Sein Kontakt zu Wendland ist in sevillanischen Quellen lediglich durch zwei handschriftliche Vermerke belegt: Der erste findet sich auf Seite 90 im Privatexemplar von Gestosos *Historia de los barros vidriados sevillanos* (1903), das er regelmäßig nutzte.[17] An dieser Stelle beschreibt und illustriert er im Text ein interessantes Relief aus weiß glasierter Keramik, das die Krönung Mariens darstellt (Abb. 2). Am Rand der Seite notierte Gestoso per Hand: „Heute (1912) befindet es sich im Museum Folkwang in Hagen (Westfalen), für das es von Dr. Philip Hans Wendland (Klosterstr. 73, Berlin) erworben wurde.“ (Abb. 3).[18]

[15] Vgl. Nuria Casquete de Prado, El epistolario de José Gestoso y Pérez (1875–1917), Diss. Universität Sevilla, 2023, betreut von Jesús Palomero Páramo und Alfonso Pleguezuelo Hernández, S. 540.
[16] Vgl. Alfonso Pleguezuelo und Carmen de Tena Ramírez (Hg.), José Gestoso (1852–1917) y Sevilla. Erudición y patrimonio. Diputación de Sevilla-Universidad de Sevilla, 2020, Anhang.
[17] Dieses Exemplar wurde von Gestoso zwischen 1903 und 1917, seinem Todesjahr, verwendet. Heute befindet es sich in der Bibliothek des Instituto de Valencia de Don Juan in Madrid.
[18] Heute gehört das Werk nicht mehr zur Sammlung des Museum Folkwang, sein Verbleib ist unbekannt.

Den zweiten schriftlichen Verweis finden wir auf einer Fotografie, die zwischen den Seiten des Buches liegt; er bezieht sich auf die Vase der Almohaden-Zeit, die heute im Museum Folkwang bewahrt wird (Kat. Nr. ##). Am unteren Rand der Abbildung ist zu lesen: „Arabische oder *mudéjar*-Vase, die im Jahr 1899 in einem Haus in der Calle Alfarería in Triana gefunden wurde; sie gehörte Dn. [Herr] Manuel Corbato, der sie 1908 an Dr. Phil. Hans Weddland [sic] aus Berlin verkaufte.“[19] Die von Corbato zusammengetragene Gefäßsammlung findet sich auf einer weiteren Fotografie im *Catálogo Monumental de Sevilla* dokumentiert, der zwischen 1907 und 1909 vom Architekten Adolfo Fernández Casanova (1843–1915) erstellt wurde.[20] Manuel Corbato war zwischen 1906 und 1920 Eigentümer einer der wichtigsten Keramikfabriken in Triana. In diesem Stadtteil von Sevilla, der am anderen Ufer des Guadalquivir liegt und sich somit außerhalb der mittelalterlichen Stadtmauern befand, konzentrierte sich vom 12. bis zum 21. Jahrhundert die Keramikindustrie.[21]

Gropius seinerseits könnte von Gestoso gehört haben, als er in Madrid auf Wendland traf und dieser ihm Joseph Weissberger (1878–1954) vorstellte; jener wiederum brachte Gropius mit Guillermo de Osma in Kontakt.[22] Es war sicherlich Osma, ein Freund Gestosos, der Gropius geraten hatte, den Sammler bei seiner Ankunft in Sevilla unbedingt zu besuchen.

Gropius hielt sich insgesamt zweimal in der Hauptstadt Andalusiens auf, und schon während seines ersten Aufenthalts Ende des Jahres 1907 lernte er den sevillanischen Gelehrten kennen und erhielt von ihm ein Exemplar der bereits erwähnten *Historia de los barros vidriados sevillanos* – ein Werk, das der junge Architekt mit großem Interesse las und mit Anmerkungen versah (Kat.

[19] Im Original: „Tinaja árabe ó mudéjar encontrada en una casa de la calle alfarería, en Triana, el año 1899, propia de Dn. Manuel Corbato quien la vendió al Dr. Phil. Hans Weddland [sic], de Berlín en 1908“.
[20] Vgl. Adolfo Fernández Casanova, Catálogo Monumental de España. Provincia de Sevilla, Bd. 1, 1907, S. 115, Bild 105. Einen herzlichen Dank an meinen Kollegen, den Archäologen Fernando Amores Carredano, für den Hinweis auf diese Fotografie.
[21] Vgl. Alfonso Pleguezuelo, Centro Cerámica Triana, Colección Patrimonium Hispalense, 8. Ayuntamiento de Sevilla 2017, S. 26–29.
[22] Vgl. Klaus Grisebach, „Dos hombres distinguidos. El viaje por España de Walter Gropius y Helmut Grisebach (1907–1918)“, in: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 2. Reihe, Nr. XLV–XLVI, 2017/18, S. 26.

Nr. ##).[23] Erneut in Sevilla schrieb Gropius am 5. Februar 1908 an Gestoso, um ein weiteres Treffen zu arrangieren. Damit verfolgte Gropius mehrere Ziele: Er wollte die bedeutendsten Fliesenensembles der Stadt kennenlernen, die Gestoso in seinem Buch zitierte, darüber hinaus einige Fragen stellen, die sich bei der Lektüre ergeben hatten, und Gestoso bitten, mit ihm gemeinsam die besten Manufakturen Trianas zu besuchen.[24] In seinem Brief teilte Gropius Gestoso auch mit, dass er während seines Aufenthalts in Madrid Osma kennengelernt und gesprochen habe; dieser habe ihm seine großartige Keramiksammlung gezeigt und sende herzliche Grüße.[25] Am 8. Februar 1908 wandte sich Gropius erneut an Gestoso und bedankte sich für dessen Bereitschaft, ihn zu empfangen. Er berichtete ihm außerdem, dass er in den vergangenen Tagen nahezu alle keramischen Denkmäler der Stadt besichtigt und viele Fragen an ihn habe.[26]

Besonderheiten der Folkwang-Sammlung

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts folgte das Sammeln von Keramik zwar keinem spezifischen Trend, zwei Epochen erfreuten sich jedoch besonderer Beliebtheit: das Mittelalter und die Renaissance. Ebenso wie Osma interessierte sich Osthaus ausschließlich für die islamisch geprägte Welt des Mittelalters und deren Einfluss auf die nachfolgende Kunst unter christlicher Herrschaft. In Spanien hat sich heute nur eine einzige Privatsammlung erhalten, die mit der Osthaus’schen vergleichbar ist: die Guillermo de Osmas. Heute befindet sie sich im Instituto de Valencia de Don Juan in Madrid, das Osma 1916 gründete

[23] Das Exemplar wird im Bauhaus-Archiv in Berlin aufbewahrt (Kat. Nr. ##). Zur Reise von Gropius vgl. Joaquín Medina Warmburg, „Voluntad, función, arquitectura: Walter Gropius en España“, in: Salvador Guerrero (Hg.), Maestros de la Arquitectura Moderna en la Residencia de Estudiantes, Madrid 2010, S. 132–179.

[24] Wir wissen nicht mit Sicherheit, in welcher Manufaktur in Triana Gropius das Wandbild aus Fliesen erstellt hat, das er in seinen Briefen an seine Mutter erwähnt und dessen Verbleib heute unbekannt ist. Nur eine Bemerkung von Wendland an Osthaus, in der er ihm schreibt, dass Gropius „persönlich in der größten Fabrik von Triana arbeitet“, lässt vermuten, dass es sich um die größte und bedeutendste Faktur namens Mensaque handelte, in der Gestoso als künstlerischer Berater tätig war und wo er selbst die Keramiken bemalte, die er seinen Freunden schenkte.

[25] Vgl. Biblioteca Capitular y Colombina, Legado Gestoso. Correspondencia. Vol. 11 (1907–1908), Brief Nr. 148.

[26] Vgl. ebd., Brief Nr. 151.

(Abb. 4).[27] Auch wenn die Folkwang-Sammlung weder in ihrer Bedeutung noch in ihrem Umfang an die Osmas heranreicht, teilt sie mit dieser doch die thematische, wissenschaftliche und didaktische Ausrichtung. In anderer Hinsicht wichen die Ziele der beiden Sammler voneinander ab. Im Gegensatz zu Osthaus und Gestoso nahm Osma nie an, dass seine Sammlung für die zeitgenössische Industrie von Nutzen sein könnte.

Bei der Lektüre von Osthaus’ Aufsatz überrascht, wie stark dessen Überlegungen mit denen von Osma übereinstimmen – Überlegungen, die Osma zu dieser Zeit noch nicht veröffentlicht hatte und von denen Osthaus nur durch den Kontakt mit dem Sammler selbst, eventuell auch über Gropius, erfahren haben könnte; dieser unterstützte Osthaus bei der Vorbereitung seines Artikels tatkräftig.[28] Osthaus verweist in seiner Publikation jedoch weder auf Quellen aus der Literatur, noch spielt er darauf an, dass er von einem Experten beraten worden sei. Seine Beschreibungen zeugen von einer erstaunlichen Selbstsicherheit, ganz so als würde er seine eigenen Ideen schildern, auch wenn sich aus seinem *Lebenslauf* kaum plausibel ablesen lässt, dass Osthaus über die notwendigen Erfahrungen verfügte, um eigenständig Theorien zu einer solchen Vielfalt von Konzepten zu entwickeln, wie er sie in seinem Artikel behandelt.[29]

Bis ins Jahr 2019 wussten wir so gut wie nichts über die Existenz spanischer Fliesen in deutschen Museen. Damals begannen die Verfasser dieses Artikels mit einer ersten Datenerhebung in wichtigen deutschen Sammlungen.[30] Dank der Zusammenarbeit mit der überwiegenden Mehrheit von ihnen besitzen wir heute zumindest eine Vorstellung von Umfang und Qualität der Bestände.

---

[27] Vgl. Alfonso Pleguezuelo, „Para que se nos conozca como fuimos de verdad. La colección de azulejos del Instituto de Valencia de Don Juan“, in: Revista de Museología, Nr. 87, 2023, S. 96–111.

[28] Vgl. Hagedorn 2004 (wie Anm. 12), S. 394.

[29] Vgl. Karl Ernst Osthaus, „Lebenslauf [1918]“, in: Karl Ernst Osthaus. Reden und Schriften. Folkwang, Werkbund, Arbeitsrat, hg. von Rainer Stamm, Köln 2002, S. 23–26.

[30] Neben dem Museum Folkwang in Essen konnten wir die Bestände an spanischen Fliesen in zehn weiteren deutschen Museen studieren: Kunstgewerbemuseum und Museum für Islamische Kunst in Berlin; Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg; Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale); Museum für Angewandte Kunst Köln; Museum Fünf Kontinente (München); Museum für Kunst und Kulturgeschichte (Dortmund); Grassi Museum für Angewandte Kunst (Leipzig); Badisches Landesmuseum (Karlsruhe); Kunstgewerbemuseum – Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Schloss Pillnitz).

Dabei überraschte uns der Reichtum der Sammlungen und die Qualität vieler Einzelstücke – trotz der Verluste, die infolge der Kriege des 20. Jahrhunderts entstanden waren.

Die Sammlung des Museum Folkwang weist einige Besonderheiten auf, die im Folgenden erläutert werden sollen. In Deutschland existieren durchaus andere Sammlungen, die sowohl mehr Werke umfassen als auch eine größere Vielfalt der Produktionsstätten abbilden. Der Bestand in Essen besticht jedoch durch seine Qualität, seine Kohärenz, den hohen Anteil an Werken aus Sevilla, seinen guten Erhaltungszustand und den kurzen Zeitraum, in dem er zusammengestellt wurde. Wie der Sammler selbst betont, sind die Vielfalt der Rapporte und das große Format einiger Tafeln weitere herausragende Merkmale.[31]

Es überrascht, dass in der Sammlung weder die wichtigsten Rapporte in der *cuerda seca*- noch in der *cuenca y arista*-Technik fehlen, und es ist besonders bemerkenswert, dass auch seltenere Rapporte vertreten sind. Gerade Letzteres lässt vermuten, dass die mit der Auswahl beauftragte Person über gute Kenntnisse des Gesamtrepertoires verfügte und genau wusste, welche Stücke aufgrund ihrer Seltenheit hohen Wert besaßen – etwas, das in der Welt des Sammelns bekanntermaßen ein begehrtes Ziel war und ist.

Herausragende Stücke

Die Bedeutung, die Osthaus der spanischen Keramik als Zeugnis der islamischen Vergangenheit des Landes beimaß, wird bereits im ersten Satz seines Aufsatzes deutlich.[32] Es ist überaus aufschlussreich, seine Ausführungen mit den Originalen aus seiner Sammlung in Verbindung zu setzen, da diese seine Neugier, seine Interessen und Vorlieben widerspiegeln. Aus Platzgründen ist es an dieser Stelle leider nicht möglich, eine kritische Auseinandersetzung mit Osthaus’ Artikel oder gar einen Werkkatalog der Folkwang-Sammlung vorzulegen. Daher wird im Folgenden lediglich ein kurzer Überblick über die außergewöhnlichsten Stücke gegeben.

[31] Vgl. Osthaus 1910/11 (wie Anm. 2), S. 74. Das erste Merkmal dient dazu, den ornamentalen Reichtum dieser Kunstgattung zu verdeutlichen, das zweite soll die ästhetische Gesamtwirkung der Muster verdeutlichen, die bei den kleineren Rapporten aus je vier Fliesen, wie sie früher im Kunsthandel und kleineren Sammlungen zu finden waren, nicht wahrgenommen werden kann.
[32] Vgl. ebd., S. I.

Osthaus’ Vorliebe für Baukeramik im Vergleich zur allgemein bekannteren Gefäßkeramik ist offensichtlich.[33] Ein einzelnes Objekt von beträchtlicher Größe weckte jedoch besonders sein Interesse: eine großformatige Vase, die – der Tradition der Almohaden folgend – grün glasiert ist (Kat. Nr. ##).

Die islamische Fliesenkunst findet sich in einem Einzelstück mit blauen Mustern und Lüsterbemalung repräsentiert, das ursprünglich wohl Teil des Fußbodens im Salón de Comares der Alhambra in Granada war (Kat. Nr. ##).

Darüber hinaus gelang es Osthaus, ein Paneel mit geometrischen *alicatados* (Fayence-Mosaiken) zusammenzutragen, die ehemals die Wände der Alhambra zierten (Kat. Nr. ##). Es ist bemerkenswert, wie ausführlich und detailliert sich sein Artikel mit diesem technischen Verfahren und seinen verschiedenen Kompositionsprinzipien befasst.[34]

Seine Sammlung umfasst zudem eine kleine Gruppe sehr früher mittelalterlicher Fliesen aus Valencia mit blauer Bemalung über weißer Glasur sowie eine Reihe der charakteristischen unglasierten Fliesen, die im Valencianischen *socarrats* genannt werden (Kat. Nr. ##–##).

Schlichte heraldische Fliesen, wie sie für Grabmäler katholischer Ritter in Sevilla hergestellt wurden, sind mit gleich drei identischen Stücken vertreten, auf denen das Wappen der Pérez de Ayala zu sehen ist. Ab 1483 hatte diese Familie das Patronat der Kirche San Andrés in Sevilla inne (Kat. Nr. ##–##).

Die überwiegende Mehrheit der sevillanischen Stücke in der Sammlung des Museum Folkwang besteht jedoch aus Fliesen der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts beziehungsweise ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, die Osthaus generisch als „Fliesen mit farbigen Bleiglasuren“ bezeichnet. Toledo, Granada, Niebla und Sevilla – aus jedem der vier um das Jahr 1900 bekannten Produktionszentren trug er eine beträchtliche Anzahl dieser Art zusammen. Osthaus interessierte sich für ihre verschiedenen architektonischen Verwendungsmöglichkeiten: Er wies in seinem Aufsatz darauf hin, dass sie zur Verkleidung von Wänden, Decken und Fußböden dienten, und fügte seiner Sammlung Stücke hinzu, die alle drei Funktionen erfüllten.

[33] Vgl. ebd., S. 74.
[34] Vgl. ebd., S. 76–78.

In ebenjenen vier Zentren kam seit dem Ende des 15. Jahrhunderts die *cuerda seca*-Technik zum Einsatz. Dabei werden die Umrisslinien der Motive mit einer fetthaltigen, wasserabweisenden Substanz auf den getrockneten Fliesenrohkörper, den sogenannten Scherben, aufgebracht. Sie verhindert, dass Glasuren ineinanderlaufen, und verbrennt beim Feuerungsprozess.[35] Osthaus beschreibt dies anschaulich und hebt, aufgrund ihrer technischen Präzision und originellen Farbgebung, insbesondere die Qualität der in Niebla hergestellten Fliesenbilder hervor (Kat. Nr. ##–##).

Erstaunlicherweise geht er nicht näher auf die außergewöhnliche Sammlung von 16 Rapporten in *cuerda seca*-Technik ein, die er aus Sevilla zusammentragen konnte und die heute – abgesehen von der Sammlung Osmas – zu den umfassendsten ihrer Art gehört. Unter den Stücken fallen drei Tafeln aufgrund ihrer schieren Größe auf (Kat. Nr. ##–##). Bemerkenswert ist darüber hinaus ein Verbund von acht Rapporten bestehend aus jeweils vier Einzelfliesen, die heute in einem der drei großen Präsentationsrahmen der Sammlung gefasst sind (Kat. Nr. ##). Einige dieser Rapporte sind *in situ* nur schwer zu finden.

Ergänzend nahm Osthaus ein Paar Deckenfliesen in seine Sammlung auf, sogenannte *azulejos por tabla*, die mit dem gleichen Verfahren hergestellt wurden und einen Hasen sowie ein Einhorn zeigen (Kat. Nr. ##–##).

Auch zur *arista*-Technik äußert sich Osthaus in seinem Aufsatz. Bei diesem Verfahren, das die *cuerda seca*-Technik ablöste, wird das gewünschte Muster in den Scherben geprägt. Wie zuvor zielen die entstehenden Vertiefungen beziehungsweise Trennstege darauf, dass die eingesetzten Glasuren nicht ineinanderlaufen. Die Mechanisierung des Verfahrens erleichterte aber sowohl das Entwerfen als auch die Produktion von Fliesen.[36] Aufschlussreich kommentiert Osthaus die Technik in seinem Aufsatz und verweist auf die Farbunterschiede der verschiedenen Produktionszentren und die Bedeutung sevillanischer Exporte. In seiner Sammlung stammen sechs große Tafeln (Kat. Nr. ##–##) in *arista*-Technik aus Sevilla, darüber hinaus ein interessanter und seltener Rapport (Kat. Nr. ##), der ein ungewöhnliches Lila

[35] Vgl. http://vocab.getty.edu/page/aat/300053916.
[36] Vgl. http://vocab.getty.edu/page/aat/300053915.

aufweist und nach Osthaus aus Toledo stammt. Den Autoren ist kein Vergleichsbeispiel *in situ* bekannt.

Es ist beeindruckend, welche Vielfalt an *arista*-Fliesen, die in Holzbalkendecken eingesetzt wurden, Osthaus zusammentrug. Besonders in einem der insgesamt drei Ensembles in großen Präsentationsrahmen konnte er mehrere äußerst seltene Motive zusammenbringen (Kat. Nr. ##). In einem zweiten sind mehrere Paare mit Lüsterbemalung gefasst, die ebenfalls außergewöhnlich sind (Kat. Nr. ##). Des Weiteren sind in der gesamten Gruppe die quadratischen *arista*-Fliesen hervorzuheben, die zur Verkleidung von Wänden bestimmt waren, sowohl die polychromen als auch die vergoldeten.

Besonders interessant sind bei den Einzelstücken die Exemplare mit heraldischen Motiven aus Toledo (Abb. 5) und Sevilla (Abb. 6), die an der Fassade großer Adelspaläste auf die Eigentümerfamilie hinwiesen.

Zudem versammelte Osthaus eine Reihe kleiner *arista*-Fliesen, die in Fußböden verlegt wurden, sogenannte *olambrillas*. Sie wurden sowohl in Toledo (Kat. Nr. ##–##) als auch in Sevilla (Kat. Nr. ##–##) mit vielfältigen Motiven hergestellt.

Schlussendlich ist interessant festzustellen, dass Osthaus kein gesondertes Interesse an Renaissance-Fliesen zeigte, weil er der Meinung war, dass die spanischen Ornamente jener Zeit – von Ausnahmen abgesehen – nicht an die Feinheit der italienischen Kunst heranreichten. Eine dieser seltenen Ausnahmen bilden höchstwahrscheinlich die drei Fliesenpaneele, die er aus dem Cenador de la Alcoba erwerben konnte – dem Pavillon Karls V. (spanisch: Carlos I) –, der 1542 in den Gärten des Real Alcázar errichtet wurde (Abb. 7). Es sind ein horizontaler Fries mit Grotesken (Kat. Nr. ##), ein vertikales Paneel mit Kandelaber-Dekor (Kat. Nr. ##) und schließlich ein umfangreiches Konvolut von Fliesen, das ein eigens für Karl V. entworfenes Motiv trägt (Kat. Nr. #). Es zierte die Innenwände seines eleganten Renaissance-Pavillons, dessen Gestaltung stark vom islamischen Erbe geprägt ist.

Osthaus war der Ansicht, dass die Kultur des gegenseitigen Austauschs in Spanien mit der Ankunft Francesco Niculosos (tätig von 1502 bis 1529) aus Italien ein jähes Ende fand, obwohl wir heute anhand späterer Bauzusammenhänge belegen können, dass diese tatsächlich bis weit ins 16.

Jahrhundert fortbestand. Aus der Werkstatt des Künstlers, der auf Spanisch Francisco Niculoso el Pisano genannt wird, gelangte ein Werk in Osthaus’ Besitz, das bislang nicht veröffentlicht war (Kat. Nr. ##). Es handelt sich um eine Tafel mit der Beweinung Christi, die wahrscheinlich nicht von Niculoso selbst, sondern von seinem Sohn Juan Bautista Pisano oder aus dessen Werkstatt stammt.

Osthaus war überzeugt, dass der feinsinnige italienisch-flämische Stil Niculosos nach und nach an Qualität einbüßte. Um in seinem Museum einen Beweis dafür zu erbringen, erwarb er ein großes Paneel, das der Werkstatt von Hernando Valladares zugeschrieben werden kann und um 1600 zu datieren ist. Wahrscheinlich stammt es aus dem ehemaligen Dominikanerkloster San Pablo in Sevilla, dessen Schirmherren die Herzöge von Medina-Sidonia waren: die Familie Pérez de Guzmán. Ihr Wappen ist auf der Tafel abgebildet (Kat. Nr. ##).

Der Einfluss des Islam, die sogenannte *huella del Islam*, blieb in Spanien bis ins 18. Jahrhundert wirksam, wenn auch durchmischt mit einer Ästhetik, die stark am Westen orientiert war. Vielleicht gelangte gerade deshalb nahezu keine Keramik aus ebenjenem Jahrhundert in die Sammlung von Karl Ernst Osthaus – einer jener europäischen Sammler:innen, die um 1900 eine wirkliche Faszination für die islamische Kultur empfanden.

Aus: Ausstellungskatalog „Nach Damaskus… Karl Ernst Osthaus und die islamischen Künste“ (Hirmer, Februar 2027)



Inv. K 634

Diese Vasen mit ovalen Körpern, flachen Henkeln und einem sich nach unten verbreiternden Hals werden traditionell als *tinajas* (Krüge) bezeichnet, sind in Wirklichkeit jedoch *jarrones:* „Vasen“ für die rituelle Waschung vor dem Gebet zu Hause. Sie zeichnen sich durch ihre Größe und ihre Verzierung aus, die das glasierte oder unglasierte Gefäß ganz oder nur teilweise bedecken kann. Sie sind im gesamten Gebiet des Almohaden-Kalifats (1147–1269) verbreitet, sowohl im Maghreb als insbesondere auch auf der Iberischen Halbinsel (al-Andalus). Das Modell für diesen Vasentypus könnte im Umfeld des Palasts von Sevilla entwickelt worden sein, wo sich besonders viele Exemplare in unterschiedlichsten Ausführungen finden. Das Exemplar des Museum Folkwang zählt zu den wertvollsten, die heute erhalten sind.

Die Gestaltung und die grüne Farbe spielen in schematischer Form auf den im Koran beschriebenen Paradiesgarten an: seine Vegetation, Pavillons und mehr, die mit den Attributen Allahs in Verbindung gebracht werden. Die Form ist wegbereitend für die Vasen der Nasriden-Dynastie (14./15. Jh.), wie beispielsweise die berühmte Vase mit Gazellenmotiv in der Alhambra.

Fernando Amores

Aus: Ausstellungskatalog „Nach Damaskus… Karl Ernst Osthaus und die islamischen Künste“ (Hirmer, Februar 2027)



Inv. K 634

Dieses Fragment gehört zu einer der vier Seitenwände einer rechteckigen Brunnenschale aus Marmor. Das erhaltene Dekorationselement besteht aus einem hufeisenförmigen Bogen, dessen Zwickel mit Arabesken verziert sind. Die Innenflächen zeigen zwei verschiedene, symmetrisch angeordnete Pflanzenmotive mit Zweigen, Blättern und Früchten.

Das Stück dürfte zur Brunnenanlage eines Palastgartens gehört haben – in Anlehnung an die Pavillons, die in der Beschreibung des Paradiesgartens im Koran erwähnt werden. Das Relief ist sehr fein gearbeitet und ähnelt den Elfenbeindosen aus den Werkstätten von Madīnat az-Zahrāʾ, einer im 10. Jahrhundert gegründeten Stadt nahe Córdoba. Das üppige und dichte Erscheinungsbild des pflanzlichen Dekors kann mit der Endphase des Kalifats der Umayyaden (929–1031) in Verbindung gebracht werden, eher jedoch mit der darauffolgenden Epoche unter al-Manṣūr (936–1002) und dessen konkurrierender Stadt Madīnat al-Zāhira.

Prestigeträchtige Brunnenschalen dieser Art wurden von den späteren Herrscher:innen von al-Andalus und des Maghreb aus Córdoba und seiner Umgebung entwendet, um Paläste in Sevilla, Granada oder Marrakesch zu schmücken.

Fernando Amores

Aus: Ausstellungskatalog „Nach Damaskus… Karl Ernst Osthaus und die islamischen Künste“ (Hirmer, Februar 2027)





Inv. K 170

Um diesen großen Teller mit zentralem heraldischem Emblem entwickeln sich konzentrische Bänder aus kleinen Motiven, die aufgrund ihrer grafischen Ähnlichkeit mit Noten im Spanischen als *solfas* (G- und F-Motive) bezeichnet werden, abgeleitet von den Tonsilben *sol* und *fa*. Die Rückseite des Stücks ist vollständig von einer goldenen Spirallinie bedeckt. Das zentrale Motiv des Wappens scheint zur Adelsfamilie der Aguilar zu gehören. Sie herrschte über Alacuás, eine Stadt in der Nähe von Valencia. Ihr dortiger Palast wurde mit einer großen Anzahl von gotischen Fliesen aus Manises verkleidet, die das heraldische Wappen der Familie trugen. Die Datierung des Werks in der Sammlung des Museum Folkwang kann durch den Vergleich mit einem Teller der Hispanic Society of New York bestätigt werden. Er zeigt das Wappen von Juan Payo Coello, zwischen 1480 und 1499 Abt des Klosters Poblet, und weist eine vergleichbare schematische Dekoration mit *solfa*-Motiven auf.

Ángel Sánchez-Cabezudo

Zwischen Herstellung und Musealisierung. Zur Konservierung und Restaurierung der spanischen Fliesensammlung des Museum Folkwang

Stefanie Römer, Marina Westkamp

Was erzählen mehrere hundert Jahre alte Keramikfliesen unterschiedlicher Technik über ihre Herstellung, ihre Nutzung und ihren Weg ins Museum? Dieser Frage widmete sich das bisher größte Konservierungs- und Restaurierungsvorhaben des Museum Folkwang. Zwischen April 2022 und Ende 2025 wurde die rund 300 Einzelobjekte umfassende Sammlung an *azulejos*, d. h. spanische bzw. ibero-islamische Keramikfliesen, ausführlich untersucht und bearbeitet. Das Projekt wurde durch das Restaurierungsförderprogramm „Bildende Kunst“ des Ministeriums für Kultur und Wissenschaft des Landes Nordrhein-Westfalen ermöglicht. Die Sammlung im Museum Folkwang zählt weltweit zu den umfangreichsten ihrer Art.

Oberstes Ziel des Projekts war es, die Spuren der Geschichte auf den Objekten als historische Zeugnisse zu erkennen und zu bewahren. Sie erzählen von traditionellen Herstellungstechniken, der ursprünglichen Verwendung der Fliesen sowie den Veränderungen, die diese im Laufe der Zeit erfahren haben. Die Aufgabe der Restaurierung bestand deshalb darin, die Authentizität der Objekte zu bewahren und ihre Geschichte auch für künftige Generationen weiterhin erfahrbar zu machen, ohne sie zu verfälschen.

Eine besondere Herausforderung stellte die Größe und Vielfalt der Sammlung dar. Die Einzelfliesen und Tableaus wurden bei der Restaurierung nicht als voneinander unabhängig betrachtet, sondern aufgrund ihrer gemeinsamen Sammlungsgeschichte als zusammengehörige Einheit verstanden und behandelt. Ihre Wirkung entsteht vor allem durch den architektonischen Zusammenhang, in dem sie ursprünglich verwendet wurden (beispielsweise als Wandverkleidungen oder Bodenbeläge), und durch die im Zuge der Musealisierung später hinzugefügte einheitliche Holzrahmung. Bei der Konservierung wurde einerseits für jedes Objekt nach Bedarf eine eigene Lösung gefunden. Alle restauratorischen Maßnahmen, wie das Schließen von Fehlstellen und deren optische Integration, wurden andererseits auf das gesamte Sammlungskonvolut abgestimmt. Hohe Priorität wurde dabei der Verwendung einheitlicher, alterungsbeständiger Materialien beigemessen.

Die Bearbeitung ermöglichte neue Einblicke in den technologischen Aufbau, die historischen Herstellungsverfahren und die Restaurierungsgeschichte der Fliesen; dabei wurden typische Produktionsfehler ebenso sichtbar wie zahlreiche Gebrauchsspuren, etwa wenn durch das Begehen eines Fußbodens erhabene Bereiche der Oberfläche während der Nutzungszeit abgetragen und verkratzt wurden. Daneben dokumentieren Veränderungen wie Craquelés (feine Rissnetzwerke in der Glasur) und Schmutzablagerungen das Alter der Objekte. Beschädigungen an den Kanten des glasierten Scherbens sowie der Verlust historischer Fugen zeugen vom Ausbau der Fliesen aus ihrem ursprünglichen Verband. Nur vereinzelt haben sich Reste des ehemaligen Fugenmörtels und Speis als Dünn- oder Dickbettmörtel erhalten. Es war aus restauratorischer Sicht nicht eindeutig, ob die aus ihrem Kontext gerissenen großen Fliesentableaus, Rapporte oder teils mosaikartigen Kompositionen ursprünglich in ihrem heutigen, gerahmten Zusammenhang verbaut waren.[1] Da davon auszugehen

[1] Mehr Aufschluss darüber gaben die Forschungen von Alfonso Pleguezuelo, Carsten Plätzer und Ángel Sánchez-Cabezudo, vgl. ihren Beitrag in diesem Band S. ###.

war, dass beim Ausbau ein Teil der Fliesen zerstört wurde, war zu vermuten, dass die musealisierten Kompositionen nur einen geschönten Ausschnitt, also wohlmöglich ein *pasticcio*[2] der einstigen Architekturoberfläche, zeigen (Kat. Nr. ##).

Die gravierendsten Schäden, die an den Fliesen festgestellt werden konnten, sind jedoch erst in ihrer Rolle als Exponat entstanden: Holz reagiert sensibel auf Veränderungen der Luftfeuchtigkeit, während Keramik deutlich weniger flexibel ist. Durch diese unterschiedlichen Materialeigenschaften, bedingt durch Klimaschwankungen und andere Umgebungsfaktoren, führten Spannungen zu Rissen in den Fugen oder gar im keramischen Scherben selbst. Die vorhandenen Fugenmassen waren zum Teil nicht elastisch genug, um die Bewegungen des Holzes abzufangen. Weitere Befestigungsmethoden innerhalb der Rahmungen waren Eisennägel, die teilweise zu Korrosionsspuren an den Objekten führten.

Die Montage und Neuverfugung der Fliesen wurden aus heutiger Sicht nicht nur unsachgemäß ausgeführt, sondern auch nicht materialgerecht. Als Fugenmörtel fanden sich Gips oder auch sehr stark ausgehärteter, grauer Mörtel, der fast schon Zement vermuten ließ. Alle Massen gingen partiell weit über die eigentlichen Fugen hinaus und verdeckten die ursprünglich sichtbare Fliesenoberfläche. Bei der Rahmung der Fliesen zu Beginn des 20. Jahrhunderts stand demnach augenscheinlich die museale Präsentation des Ensembles im Vordergrund, wohingegen das konservatorische Wissen wie auch eine dem Zeitgeschmack geschuldete Haltung zu Authentizität, Alterswert oder Ähnlichem damals noch fehlte. Mangels erhaltener Maßnahmendokumentation ist anzunehmen, dass einige der Objekte aufgrund bereits bestehender struktureller Instabilitäten in den 1990er-Jahren nochmals überarbeitet wurden. Zwischen Fliesen und Holzrahmen zeigten sich beispielsweise Fugen aus Acryl oder Silikon, die heute als nicht langzeitstabil eingeordnet werden.

Neben diesen alterungsbedingten und anthropogen verursachten Schäden durch den Abbruch und die Musealisierung der Objekte finden sich an den Fliesen auch Phänomene, die bereits bei der Herstellung entstanden sind. Als solche konnten blasige Glasurbereiche, verlaufene Glasurfarben, durch den Brand entstandene Schwundrisse oder Glasurabstoßungen an ehemaligen Stapelauflagen[3] dokumentiert werden. Letztere dienten der wirtschaftlich lukrativeren Massenproduktion der Ware. All diese herstellungsbedingten Spuren blieben durch die aktuelle konservatorische Bearbeitung selbstverständlich unberührt.

Der gesamten Maßnahmenkampagne gingen jeweilige Voruntersuchungen zu neu eingebrachten Materialien und Materialkombinationen voraus. Alle erfolgten Arbeiten wurden schriftlich wie fotografisch dokumentiert. Zur Visualisierung von Stratigraphien[4], besonderen Merkmalen oder möglichen Rekonstruktionen wurden teilweise Kartierungen oder Zeichnungen angefertigt.

Innerhalb des Projektes konnten nach partieller tiefenstruktureller Festigung an vielen Fliesentableaus besonders die unsachgemäß eingebrachten, instabilen Fugen entfernt und durch einen mineralischen Mörtel aus dispergiertem Weißkalkhydrat ausgetauscht werden (Abb. 1). Dabei handelt es sich

---

[2] Ein *pasticcio* beschreibt ein Objekt, welches aus verschiedenen Fragmenten zusammengesetzt wurde, die oftmals ursprünglich nicht zusammengehörig waren.

[3] Die Fliesen wurden meist über drei Auflagepunkte übereinandergestapelt und in dieser Form gebrannt und glasiert, was dazu führte, dass beim anschließenden Trennen der Fliesen eine Fehlstelle in der Glasur entstand und gleichzeitig an den Auflagen eine Art Abbruchkante mit Sicht auf den Scherben.

4 Stratigraphie bezeichnet in der Konservierung die Untersuchung von Schichtenabfolgen an Kunstwerken. Dazu können beispielsweise Malschichten, aber auch Schichten unterschiedlicher Materialien gehören.

vereinfacht gesagt um modifizierten Kalk, der durch eine physikalische Veränderung der Kalkhydratagglomerate mittels Dispergierung verbesserte Eigenschaften für den Einsatz als Konservierungsmittel erhält.[5] Die Vorteile liegen nach der Modifizierung des Kalks besonders in der Verarbeitung und Widerstandsfähigkeit des Materials; zumal das historische Fugenmaterial der spanischen Fliesen aus lokalen mit kalk gebundenen Sanden bestand.[6] Eine rötliche Färbung der Fugen durch Ziegelmehl zur Verbesserung der hydraulischen Eigenschaften, wie wir es seit dem Mittelalter auch aus Mitteleuropa kennen, ist für einzelne Fliesen der Sammlung nicht auszuschließen (Abb. 2).

Alle Fugen zwischen Keramik und Holzrahmung wurden durch synthetischen Filz ersetzt. Dieser dient nicht nur als Staubschutz, sondern stellt vor allem eine Entlastung der starren Keramik dar. Wichtig war es zusätzlich, die korrodierten Eisennägel zu entfernen sowie die alten, inadäquaten Polstermaterialien nach der Öffnung der Rahmen auszutauschen, damit sie keine Gefahr mehr für Mensch oder Objekt darstellen.

Überkittete und übermalte Originaloberflächen wurden entrestauriert, um nach der Bearbeitung wieder erfahrbar zu sein. Lediglich bei der Betrachtung sehr stark ins Auge fallende Fehlstellen und Beschädigungen wurden ergänzt, um eine Ablesbarkeit der Formen und die eigentliche Intention der Objekte als Dekorationsmittel wiederherzustellen. Solche die einen weiteren Substanzverlust befürchten ließen, wurden präventiv geschlossen. Dabei sollten weder intakte Oberflächen suggeriert, noch Rückschlüsse auf die Objektgeschichte und das typische Erscheinungsbild im ursprünglichen Zustand negiert werden. Die Ergänzungen konnten in ihrem Farbton weitestgehend neutral an die Originaloberfläche angepasst werden. Aufmerksame Betrachtende werden sie daher mithilfe bewusst abgetönter Nuancierung oder aufgrund des meist fehlenden Oberflächenglanzes entdecken können (vgl. Abb. 1). In seltenen Fällen und nur bei stark spiegelnden Oberflächen wurde eine Totalretusche genutzt, um den Gesamteindruck zu beruhigen. Fehlende und nicht konstruierbare Bereiche wurden auch hier neutral eingefärbt. Lediglich nachvollziehbare Linien wurden zum Abschluss der Arbeiten optisch geschlossen. Auf jegliche Hypothese wurde gemäß der sogenannten Charta von Venedig verzichtet.[7]

Die Holzrahmung der ursprünglich weitgehend starr in Wand- oder Bodenverbänden vermörtelten Fliesen führte partiell zu einem weiteren konservatorischen Problem: Es entstanden komplexe Großformate von immensem Gewicht, bei denen bereits geringe intrinsische Bewegungen eine Spannung im Gesamtgefüge erzeugen können. Diese äußern sich primär in Rissen innerhalb der Fugen. Neben dem Einbringen eines nachgiebigen Polyesterfilzes zwischen Holzrahmen und Keramik bestand eine wesentliche Aufgabe der Konservierung zusätzlich darin, die Fugenmörtel der Großformate hinsichtlich ihrer Elastizität und Belastbarkeit zu optimieren (Abb. 3). Eignungstests mit unterschiedlichen Additiven für eine Mörtelmasse auf Basis von dispergiertem Weißkalkhydrat (u. a.

[5] Vgl. Rochus Strotmann, Das neue Bindemittel Dispergiertes Weißkalkhydrat. Entwicklung, Herstellung, Mechanismus, in: Dispergiertes Weißkalkhydrat. Altes Bindemittel – Neue Möglichkeiten, hg. von Elisabeth Jägers, Petersberg 2000, S. 25–27.

[6] Außer Lehm, Gips und Kalk standen keine weiteren Bindemittel als Baustoff zur Verfügung. Von den drei Bindemitteln eignet sich Luftkalk oder Sumpfkalk für den Einsatz als Fugenmörtel am ehesten. Als Basis diente gebrannter und anschließend über Monate eingesumpfter Kalk. Dieser härtet durch die Aufnahme von CO_2 aus der Luft extrem langsam aus, bleibt jedoch elastisch und diffusionsoffen. Manchmal wurde Gips zum Beschleunigen des Abbindevorgangs hinzugefügt.

[7] „Die Restaurierung […] findet dort ihre Grenze, wo die Hypothese beginnt.“ Artikel 9, Charta von Venedig 1964.

Kälberhaar und Acrylharzdispersionen) zeigten, dass eine mehrschichtige Verfugung mit Einsatz eines Zwischengewebes, einer Acrylharzdispersion und Dralonfasern der durch Gewichtskraft verursachten Spannung am besten standhält. Bei näherer Betrachtung sind die feinen Dralonfasern sogar in der Mörtelmasse sichtbar.

Ein Teil des Projektes bestand in der Konservierung eines größeren Konvoluts an sogenannten *soccarats*. An diesen konnten vielerlei herstellungsimmanente Eigenheiten wie auch Gebrauchsspuren beobachtet werden. Ein Tonziegel zeigt beispielsweise eine tierische Darstellung mit formatfüllendem Blattwerk (Abb. 4). Auffallend sind zunächst die starken Bereibungen an Ober- und Unterseite, welche die ursprüngliche Anbringung des Objektes belegen. Vermutlich war das Element mit vielen anderen seiner Art als Zierwerk einer Traufe, Zimmerdecke oder eines Balkons in ein Holzgitter eingelegt, vergleichbar mit einer Kassettendecke. Diese Konstruktionsweise führte stellenweise zum Abtrag der Bemalung und der darunterliegenden weißen Malschicht an den Rändern. Die Gebrauchsspuren lassen auch Rückschlüsse auf das Herstellungsverfahren zu, da der mitunter polychrome Schichtaufbau durch die starke Verletzung der Oberfläche gut sichtbar wird: Auf den Scherben wurden zunächst Pigmente auf Kalziumkarbonatbasis, danach eine Kalkengobe aufgetragen und diese im Anschluss mit Eisen- und vermutlich Manganoxiden bemalt.[8] Die abgetragene Oberfläche erlaubt also einen Blick in den gealterten Schichtaufbau des Objektes. Der Zustand wirkt für Betrachtende zunächst irritierend, zeigt aber deutlich die Geschichte des Objektes auf und ist daher in seiner Form zu erhalten. Bei Malschichtuntersuchungen konnte festgestellt werden, dass die meisten *socarrats* nach ihrer Fertigung durch einen Brand haltbar gemacht wurden, einige jedoch auch ungebrannt Verwendung fanden. Die Oberflächen sind hier entsprechend verletzlicher und stärker abgerieben.

Mithilfe innovativer Präsentations- und Montagehilfen war es im Projekt möglich, die Großformate strukturell mechanischer Belastung zu entbinden und sie langfristig vor Materialverlust zu schützen. Seit dem Ankauf der Objekte durch das Museum Folkwang gehören die Holzrahmen wesentlich zur ursprünglichen Einheit und Präsentationsform der Sammlung. Trotz aller Herausforderungen blieben sie erhalten. Das Projekt hat gezeigt, dass die Fliesen heute weit mehr sind als nur dekorative Keramik: Sie sind als materielle Quellen ihrer eigenen Herstellungs-, Nutzungs- und Restaurierungshistorie zu verstehen und erzählen damit bis heute ihre Geschichte.

[8] Vgl. Luís Pinho u. a., Characterization and alteration studies of valencian socarrats, in: Arché. Publicación del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la UPV, Nr. 3, 2008, S. 197–204.

Aus: Ausstellungskatalog „Nach Damaskus… Karl Ernst Osthaus und die islamischen Künste“ (Hirmer, Februar 2027)

Der Hohenhof: Vorbildliche Wohnkultur

Christin Ruppio

Wie sehr Karl Ernst Osthaus Architektur als gesellschaftswirksam verstand, zeigt sich daran, dass er die von ihm initiierten Bauten in Hagen als Teil der Folkwang-Sammlung begriff und sie als ihre wichtigsten Objekte hervorhob.[1] Da Architektur Belebung und räumliche Erfahrung braucht, um zu wirken, schuf Osthaus die Gartenvorstadt Hohenhagen als „Experimentierfeld für modernes Bauen“.[2] Er lud renommierte Architekten wie Peter Behrens (1868–1940) und Talente wie J. L. M. Lauweriks (1864–1932) nach Hagen, um seine Vision eines idealen städtebaulichen Ensembles umzusetzen.

Zwischen 1906 und 1908 ließ Osthaus seinen Familienwohnsitz, den Hohenhof, von Henry van de Velde (1863–1957) als Gesamtkunstwerk errichten (Abb. 1). Mit seiner Frau Gertrud und den vier Kindern zog er aus den Wohnräumen des Museum Folkwang in die Villa außerhalb des Hagener Stadtzentrums. Dort versuchte die Familie, die im Museum präsentierten ästhetischen Ideale im Alltag zu leben. Wie die Ausstellungen des Museums verband auch der Hohenhof Bildende Kunst und Kunstgewerbe aus europäischen und nichtwestlichen Kontexten.

Die unreflektierte Übernahme nichtwestlicher Motive und Formen galt Osthaus und anderen Vertreter:innen der Kunstgewerbe-Bewegung als ebenso problematisch wie der Historismus mit seinen Rückgriffen auf vergangene Stile. Die Konzentration auf Architektur und Baudekor teilten hingegen beide Strömungen.[3] Im Hohenhof finden sich Elemente mit Bezug zu islamischen Vorbildern, jedoch ohne exotisierende Kopien im Sinne des Orientalismus.

---

[1] Vgl. Birgit Schulte, „Auf dem Weg zu einer ‚handgreiflichen Utopie‘. Karl Ernst Osthaus und der ‚Hagener Impuls‘“, in: ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees, Bd. 64, 2018, S. 121–132, hier S. 123.

[2] Peter Stressig, „Hohenhagen – Experimentierfeld modernen Bauens“, in: Herta Hesse-Frielinghaus, Karl Ernst Osthaus. Leben und Werk, Recklinghausen 1971, S. 385–510.

[3] Vgl. Markus Ritter, „‚Eine neue Richtung geben‘. Islamische Kunst in der Rezeption des Historismus in Mitteleuropa“, in: Maximilian Hartmuth und Julia Rüdiger (Hg.), Gezimmertes Morgenland, Wien u. a. 2021, S. 15–44, hier S. 16.

Der abgesenkte Brunnenhof zwischen den südwestlich verlaufenden Gebäudeflügeln des Hohenhofs (Abb. 2) verweist auf architektonische Anlagen der islamisch geprägten Welt wie die Alhambra (Abb. 3), entwickelt jedoch eine eigenständige Formensprache. Übernommen wurde das Prinzip des zentralen Brunnens mit umlaufenden Arkaden, doch statt filigraner Säulen tragen massive Basaltpfeiler die darüberliegende Terrasse und betonen ihre konstruktive Funktion. Auch das um 1911 von Johan Thorn Prikker (1868–1932) gestaltete Ornament im Arbeitszimmer wirkt nur auf den ersten Blick orientalistisch. Tatsächlich greift es islamische Ornamentregeln auf und überführt sie in eine zeit- und ortsspezifische Gestaltung.[4]

Die spätmittelalterliche Palastanlage der Alhambra in Granada war um 1900 eine zentrale Inspirationsquelle der Kunstgewerbe-Bewegung, die sich von nichtwestlichen Impulsen Innovationen für die europäische Produktion versprach. Zugleich beförderte sie romantische „Orient“-Vorstellungen. Bei Osthaus sind beide Haltungen erkennbar: Als treibende Kraft der Bewegung setzte er sich professionell mit der Kunst der islamisch geprägten Welt auseinander, geriet jedoch auch ins Schwärmen. So eröffnete er eine Rede über vorbildliche islamische Wohnkultur mit den Worten: „Der Morgenglanz, der auf den Kuppeln orientalischer Moscheen schimmerte, hat sich über die Wohnungen in die Tiefe gebreitet.“[5]

[4] Vgl. Christin Ruppio, Karl Ernst Osthaus und der Hohenhof in Hagen. Ein Modell kultureller Vermittlung, Berlin 2021, S. 164–173.

[5] Karl Ernst Osthaus, „Der Wert des Hauses“, in: Die künstlerische Gestaltung des Arbeiter-Wohnhauses. 14. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen am 5. und 6. Juni 1905 in Hagen i. W., Berlin 1906, S. 1–6, zit. nach Karl Ernst Osthaus, Reden und Schriften. Folkwang, Werkbund, Arbeitsrat, hg. von Rainer Stamm, Köln 2002, S. 113–116, hier S. 113f.

„Äußerungen eines gemeinsamen Geistes und gemeinsamen Willens“[1]

Johan Thorn Prikker in Hagen

Christiane Heiser

Im März 1911 bemalte der niederländische Künstler Johan Thorn Prikker (1868–1932) Wände und Decke des Arbeitszimmers von Karl Ernst Osthaus im Hohenhof mit starkfarbigen kontrastreichen All-over-Ornamenten (Abb. 1).[2] Der Kunstkritiker Bram Hammacher bezeichnete die Dekoration, vermutlich wegen der Goldreflexe, als „reiches byzantinisches Labyrinth“, hielt sie aber für eine „asiatische Verirrung“, die dem Gesamtplan des Hauses widerspräche.[3] Auch Henry van de Velde (1863–1957), Architekt des Hohenhofs, missbilligte sie, wohingegen der Auftraggeber zufrieden war und das Zimmer mit der Wandgestaltung noch viele Jahre später in seiner Biografie über Van de Velde fotografisch dokumentierte.[4] Erkannte Osthaus darin eine Reminiszenz an sein Museumskonzept? Gibt es einen Bezug zur „islamischen Abteilung“ des Museum Folkwang? Dieser Beitrag geht auf Spurensuche.

Thorn Prikker und Osthaus

Vermutlich war Osthaus über Henry van de Velde und dessen Ehefrau Maria Sèthe (1867–1943) auf Thorn Prikker aufmerksam geworden. Der Niederländer – seit 1898 Chefentwerfer eines Kunsthandels in Den Haag nach dem Vorbild des Pariser Salon de l’Art Nouveau – war mit beiden befreundet. Er vermittelte Van de Velde den ersten Auftrag für ein Wohnhaus: die Villa Seemöwe, die der Hautarzt Willem Leuring (1864–1936) in Scheveningen errichten ließ. Der deutsche Museumsdirektor Friedrich Deneken (1857–1927) war bei einem Besuch sogleich von den dortigen Arbeiten Thorn Prikkers fasziniert: neoimpressionistische Aquarelle, Jugendstil-Wohntextilien in indonesischer Batiktechnik, moderne Möbel und Lampen, bunte Wandornamente in den verschiedenen Räumen, darunter Bordüren und ganze Flächenverzierungen in Schablonenmalerei sowie das monumentale Wandbild *Spiel des Lebens*, dessen Motiv auf einen Vers aus dem ersten Buch des *Panchatantra*, einer altindischen Sammlung moralischer Geschichten, Fabeln und Tiergeschichten aus dem 3. bis 6. Jahrhundert, zurückgeht. Deneken lud den Künstler nach Krefeld ein, verschaffte ihm Museumsaufträge – unter anderem die Mitarbeit an der *Niederländisch-Indischen Kunstausstellung* im Jahr 1906 im Kaiser-

[1] Karl With, „Das Museum Folkwang und die ägyptischen Neuerwerbungen , in: Die Rheinlande, 29, 1919, S. 97–107, hier S. 98.

[2] Vgl. Osthaus an Gottfried Heinersdorff, 07.03.1911, KEO-Archiv: A 653, zit. nach Jan Thorn Prikker. Eine Dokumentation zum Leben und Werk des Künstlers in den Jahren 1904–1921 vorzüglich nach den Beständen des Osthaus-Archivs im Karl-Ernst-Osthaus Museum Hagen, bearb. von Dr. Herta Hesse-Frielinghaus, Hagen 1967, S. 10.

[3] Abraham (Bram) Hammacher, De wereld van Henry van de Velde, Den Haag 1967, S. 278.

[4] Vgl. Karl Ernst Osthaus, Henry van de Velde. Leben und Schaffen des Künstlers, Hagen 1920 (Reprint Hagen: Folkwang-Verlag 1988), S. 75. Zu Van de Veldes Ablehnung vgl. Herta Hesse-Frielinghaus, Karl Ernst Osthaus. Leben und Werk, Recklinghausen 1971, S. 407.

Wilhelm-Museum (Abb. 2) –, vermittelte ihm eine Lehrstelle für dekorative Malerei an der Kunstgewerbeschule und regte seine Zusammenarbeit mit der örtlichen Textilindustrie an.[5]
Denekens Krefelder Museumsaktivitäten, die historische und moderne Kunst, Kunstgewerbe, Industrie und Architektur verbanden, sollten den Aufbau des Museum Folkwang ebenso prägen wie die Zusammenarbeit mit Van de Velde. Vor diesem Einfluss wurde Osthaus allerdings im Familienkreis gewarnt: „Bitte lieber Vetter […]. Begeistere Dich nicht für alles, wofür unser guter Deneken sich begeistert […]. Laß Dir Deinen Geschmack nicht verderben.“[6]
Persönlich lernten Osthaus und Thorn Prikker sich spätestens 1909 anlässlich der Düsseldorfer *Ausstellung für christliche Kunst* kennen, für die beide im planenden Ausschuss saßen. Im Spätsommer trafen sie sich mit Van de Velde bei der Werkbundtagung in Frankfurt am Main.[7]
Thorn Prikker kleidete sich zwar wie ein einfacher Arbeiter und bediente sich einer saloppen Sprache, war aber laut Aussage eines niederländischen Kunstkritikers „facettenreich mit feinem Verstand“, streifte immer wieder „sehr schwierige soziale Fragen […], abwechselnd die Kunst von Van Eyck, Vermeer [und anderen, C. H.] in den Himmel lobend, um dann wieder zurückzufallen auf die leidenschaftliche Beschreibung eines Fußballspiels, der miserablen Zustände in unserer Gesellschaft oder sich zu vertiefen in die chemische Zusammensetzung von Farbstoffen und Verfahren, die er für seine verschiedenartigen Arbeiten studierte – um schließlich von der Reinheit der chinesischen und indischen Philosophie zu schwärmen.“[8]
Seine Kunst – neuartige Wandgemälde, ungewöhnliche christliche Bildmotive, die linienbetonten und süd(ost)asiatisch beeinflussten Flächengestaltungen – veranlasste Osthaus, ihn als „eines der hervorragendsten dekorativen Talente der Gegenwart“ zu bezeichnen.[9] „Herr Osthaus gab mir wohl Hoffnung, daß ich in [sic] Hagen kommen könnte. Wie soll ich froh sein[,] wenn das möglich wäre“, schrieb Thorn Prikker kurz darauf an den wissenschaftlichen Mitarbeiter am Museum Folkwang, August Kuth (1887–1911).[10] Im November 1910 zog Thorn Prikker mit seiner Familie in eines der Künstlerhäuser am Stirnband in unmittelbare Nähe der Familie Osthaus.[11] Er sollte bis 1918 bleiben.

---

[5] Vgl. Christiane Heiser, Kunst—Religion—Gesellschaft. Johan Thorn Prikker 1890–1912. Vom niederländischen Symbolismus zum Deutschen Werkbund, Diss. Rijksuniversiteit Groningen 2008, S. 109–121, 137–153.
[6] Theodor Rocholl an Osthaus, 10.04.1900, KEO-Archiv: Nac2 48, zit. nach Rainer Stamm und Gloria Köpnick, Karl Ernst und Gertrud Osthaus. Die Gründer des Folkwang-Museums und ihre Welt, München 2022, S. 39.
[7] Vgl. Thorn Prikker an Van de Velde, 08.10.1909, Archives Henry van de Velde, Bibliothèque Royale Brüssel: Korrespondenzen Van de Velde, Nr. X/758 (14).
[8] Philippe Zilcken, „Schilder van de maand. Johan Thorn Prikker“, in: Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift, 12, 9, 1902, zit. nach Christiane Heiser, „Johan Thorn Prikker. Ein Kunstarbeiter auf der Suche nach Gerechtigkeit und religiöser Erfahrung , in: Johan Thorn Prikker. Mit allen Regeln der Kunst. Vom Jugendstil zur Abstraktion, Ausst.-Kat. Museum Kunstpalast, hg. von Christiane Heiser u. a., Düsseldorf 2010, S. 8–36, hier S. 8.
[9] 1909 in einem Werbeblatt des Deutschen Museums, KEO-Archiv: A 425 (2), zit. nach Hesse-Frielinghaus 1971 (wie Anm. 4), S. 318.
[10] Thorn Prikker an Kuth, 07.10.1909, KEO-Archiv: F1 769, zit. nach Thorn Prikker-Dokumentation 1967 (wie Anm. 2), S. 4.
[11] Vgl. Osthaus an Gottfried Heinersdorff, 07.11.1910, KEO-Archiv: Kü 392, zit. nach Thorn Prikker-Dokumentation 1967 (wie Anm. 2), S. 8.

Aufträge für Thorn Prikker in Hagen

Um dem Neuankömmling Aufgabe und Einkommen zu verschaffen, gab Osthaus Abnahmegarantien und sicherte ihm private wie städtische Aufträge in Hagen.[12] Dazu zählten das programmatische Glasfenster *Der Künstler als Lehrer von Handel und Gewerbe* im Hauptbahnhof (1911), die Wandmosaike (1914) und Treppenhausfenster (1922) in der neuen Stadthalle, die ornamentale Ausmalung des Rathauses (1914) sowie die Ornamentfenster in der Kaufmannsschule (1919; Abb. 3). Auch im eigenen Wohnhaus empfand das Ehepaar ein Bedürfnis „nach reicherem Schmuck“.[13] Thorn Prikker schuf 1911 im Hohenhof ein Aquarell mit streitenden Eulen, das im Arbeitszimmer des Hausherrn geschützt durch eine Verglasung in die Wandvertäfelung hinter dem Schreibtisch integriert wurde, das Treppenhausfenster *Kampf von Lichtgeistern gegen das Dunkel* sowie einen Wandbehang mit Faunen und Nixen für das Schlafzimmer.[14]

Die auffallendste Ergänzung war die Ausmalung des Arbeitszimmers, die den Raumeindruck grundlegend veränderte. Osthaus vertraute auf Thorn Prikkers Erfahrung mit derartigen Gestaltungen und kannte wohl seine Arbeiten in Scheveningen und Krefeld. Der Künstler selbst betonte: „Wirklich, große Flächen liegen mir so gut.“[15] Die beiden schätzten die baubezogene Kunst und teilten die Überzeugung – inspiriert von historischen wie nichtwestlichen Vorbildern und ganz im Sinne des Deutschen Werkbundes –, dass die Dekoration im Einklang mit der Architektur stehen sollte. Bereits seit Mitte der 1890er-Jahre hatte sich Thorn Prikker zunehmend vom autonomen Kunstwerk distanziert und gefordert, dass das Malen da beginnen müsse, „wo der Baumeister nicht weiter konnte“, denn nur die Malerei könne „den Sinn eines Gebäudes vollenden“.[16]

Modernste Flächenverzierungen als Raumkunst

---

[12] „Ich bekomme von Herrn Osthaus einige kleine Aufträge, das Glasfenster in seinem Wohnhaus, und dann ein paar kleine Wandmalereien in der Diele des Hauses eines Vetters von Herrn Osthaus. Außerdem versprach mir Herr Osthaus jährlich Arbeiten im Wert von um die 1000 Mark abzukaufen“, Thorn Prikker an Van de Velde, ohne Datum [wohl Oktober 1909], Archives Henry van de Velde, Bibliothèque Royale Brüssel: Korrespondenzen Van de Velde, Nr. X/758 (9)[Übers. der Verf.].

[13] Osthaus an Van de Velde, 20.07.1911, KEO-Archiv: HH 25, zit. nach Thorn Prikker-Dokumentation 1967 (wie Anm. 2), S. 11.

[14] „Thorn Prikker hat bereits gestern einen Entwurf für den Bettvorhang an die Wand geheftet, der in der Linie ausgezeichnet wäre.“ KEO-Archiv: H H 25, Osthaus an Van de Velde, 24.07.1911. Es handelte sich um eine vermutlich verlorene Applikationsarbeit mit Stickerei. Im Hagener Museum ist der genannte Entwurf erhalten, wird aber fälschlich der Hagener Stadthalle zugeordnet. Das Format 96 x 206 cm und die auf das textile Medium abgestimmte Linienführung sprechen für einen 1:1-Entwurf für einen Wandbehang über einem Doppelbett und nicht für einen monumentalen Mosaikkarton.

[15] Thorn Prikker an August Hoff, 07.01.1916, Historisches Archiv der Stadt Köln, Nachlass Hoff, Nr. 1402/52. Vgl. auch Christiane Heiser, „‚Wirklich, große Flächen liegen mir so gut‘. Johan Thorn Prikker, Josef Albers und die Klasse für Monumentalmalerei 1913–1917“, in: Gerda Breuer (Hg.), Lehre und Lehrer an der Folkwangschule für Gestaltung in Essen. Von den Anfängen bis 1972. Publikation zum 100jährigen Jubiläum der Folkwangschule Essen, Tübingen 2012, S. 66–75.

[16] Thorn Prikker an Henri Borel, Februar 1895, zit. nach Joop Joosten (Hg.), Brieven van Johan Thorn Prikker aan Henri Borel en anderen 1892–1904 met ter inleiding fragmenten uit het dagboek van Henri Borel 1890–1892, Nieuwkoop 1980, S. 212 [Übers. der Verf.].

In Osthaus’ Arbeitszimmer bedecken Thorn Prikkers Malereien alle Flächen, auch hinter den Einbaumöbeln und der Holzvertäfelung – nur Tür- und Fensteröffnungen blieben frei (Kat. Nr. ##). Er setzte dazu ein abstraktes Muster aus Ornamenten in organisch-geometrischen Formen in den komplementären Kontrastfarben Orange und Blau auf die pastellgrün getünchte Wand, fügte Flächen in hellem Olivgrün und Höhungen in Gold hinzu. Damit stimmte er die Farbigkeit auf die ursprüngliche Raumtonigkeit ab: die graugrünliche Holzlasur der Eschenholzvertäfelung und Möbel, den ursprünglich hellgrauen Bodenbelag mit schmalen blauen Streifen, den blauen, geriefelten Wollsamt der Bezugsstoffe sowie die Vorhänge aus blau gemusterter Seide der Firma Liberty.[17]

Diese Umgestaltung muss nicht nur Osthaus gefallen haben, denn Thorn Prikker bemalte in den Künstlerhäusern am Stirnband zwischen 1911 und 1916 weitere Wände und Decken mit leicht abgewandelten, mal mehr, mal weniger geometrischen Ornamenten in anderen Farbstellungen, die auf die Einrichtung und die Wünsche der Eigentümer:innen abgestimmt waren: in der Diele seines eigenen Hauses in kräftigem Orange, Rot, Dunkelgrün und Schwarz (Abb. 4) – in Haus Bockskopf II in Esszimmer und Treppenhaus ,[18] in Haus Grave-Lorenzen in Weiß, Violett und Ocker.[19] In der 1915 von Van de Velde entworfenen Villa Theodor Springmann am Waldhang in Hagen bearbeitete Thorn Prikker die Wandflächen der Halle, des Treppenhauses und des Gartenzimmers: „Die Wände waren im Ton der Kirschbaumtüren und eingebauten Schränke bräunlichrot gehalten. Die Schablone darauf schwarz mit türkisfarbenem Blattwerk und leichten Goldtönen. Das wirkte sehr festlich“, erinnerte sich Ruth Springmann.[20]

Thorn Prikker übernahm sowohl die Grundornamentik im endlosen Rapport als auch die kräftigen Farben der Wanddekorationen für seine modernen Stoffentwürfe, die er kurze Zeit später im Auftrag der international tätigen Hagener Textilindustrie (Kat. Nr. ##–##) anfertigte.[21] Zu dieser alteingesessenen Firma der Gebrüder Elbers besaß das Ehepaar Osthaus verwandtschaftliche Beziehungen. Das Unternehmen konnte seinen Umsatz nach 1890, als die deutsche Baumwollindustrie zur zweitgrößten der Welt aufstieg, durch den Einsatz modernster Maschinentechnik deutlich steigern und diversifizierte die Produkte. Seit 1904 wurde eine Sonderedition nach Entwürfen zeitgenössischer

[17] Die Boden-, Wand- und Holzbefunde sind im „Bericht über das sog. Osthauszimmer“ des Restaurators Christoph Hellbrügge vom 12.05.2021 benannt (Dank an Herrn Hellbrügge für die Bereitstellung). Die Angabe zu der Farbigkeit der Stoffe findet sich bei Rouven Lotz, Der Hagener Hohenhof. Das Landhaus für Karl Ernst Osthaus von Henry van de Velde, Hagen 2009, S. 78.

[18] Reste sind an der Esszimmerdecke und im Treppenhaus erhalten geblieben (Auskunft der ehemaligen Besitzerin Frau Eva Pieper-Rapp-Frick im Februar 2007). In Thorn Prikkers eigenem Wohnhaus sind ebenfalls Teile der Wandornamente erhalten und wiederhergestellt worden. Stefan Fuhrmann hat dazu eine Fotodokumentation mit weiterführenden Informationen erstellt, die ich freundlicherweise einsehen durfte.

[19] Vgl. Nicolaus Tummers, Der Hagener Impuls. Das Werk von J. L. M. Lauweriks und sein Einfluß auf Architektur und Formgebung um 1910, Hagen 1972, S. 69.

[20] Zit. nach einem nicht veröffentlichten Brief von Ruth Springmann an Klaus-Jürgen Sembach, 03.02.1960, Kopie der Van de Velde Gesellschaft, zit. bei Rainer Stamm, „Die Villa für Theodor Springmann (1915/16) mit dem nicht mehr erhaltenen Haupthaus und dem Tor- oder Gärtnerhaus , in: Birgit Schulte (Hg.), Henry van de Velde in Hagen, Hagen 1992, S. 251–255, hier S. 253.

[21] „Lieber Herr Osthaus, ich bin soweit mit den Zeichnungen für ‚Cretonne‘ fertig. Wollen Sie bitte so freundlich sein, mir zu melden, wann wir mal zu Dr. Elbers gehen sollen.“ Thorn Prikker an Osthaus, 22.01.1913, KEO-Archiv: F2 306 (6).

Künstler:innen aus dem Folkwang-Umfeld aufgelegt, unter ihnen Henry van de Velde, Peter Behrens (1868–1940) und Emanuel Josef Margold (1888–1962).[22] Die sogenannten Cretonnes oder Kattune, ein festes leinwandbindiges Baumwollgewebe, wurden industriell gewebt, bedruckt und ausgerüstet. Sie waren im Sinne des Deutschen Werkbunds modern, günstig und materialgerecht zu produzieren, durch die Verwendung lichtechter Anilin-Farben und die Appretur zudem robust und haltbar. Thorn Prikker entwarf 1913 mindestens zwei verschiedene Mustervarianten, die sich aus Ornamenten in vier bis sieben von insgesamt zwölf technisch möglichen Farben zusammensetzten. Jedes Motiv wurde in verschiedenen Farbstellungen ausgeführt. Darin zeigt sich eine Verwandtschaft zu den iberoislamischen Ornamentfeldern aus der Sammlung des Museum Folkwang. Das geometrisierte Dessin der Stoffe war eine stilistische Weiterentwicklung der Wandverzierungen im Hohenhof.

Osthaus, der Gewebe sammelte, zeigte im Juni 1904 im Museum Folkwang erstmals „javanische, japanische, orientalische und indische“ Textilien zusammen mit Kattunen der Hagener Textilindustrie, entworfen von Peter Behrens (Kat. Nr. ##).[23] Kaum ein anderer Zweig der materiellen Kultur erwies sich als geeigneter, um über Museumssammlung und Ausstellungen eine direkte Verbindung zwischen der lokalen Industrie und dem kunstgewerblichen Schaffen anderer Kulturkreise herzustellen. Es ist daher bezeichnend, dass der Einband eines Fotoalbums zur historischen Kunstgewerbesammlung des Museum Folkwang, das sowohl europäische als auch nichtwestliche Stücke abbildete, mit einem von Thorn Prikker entworfenen Kattun der Hagener Textilindustrie bezogen ist (Kat. Nr. ##). Auf Osthaus’ Initiative wurde der gleiche Stoff in anderer Farbstellung in zwei Ausstellungskontexten als Wandbespannung genutzt: für den Hagener Raum auf der Kölner Werkbundausstellung im Jahr 1914 und für die Städtebau-Ausstellung auf der Genter Weltausstellung 1913.[24] Dort wurden in einem „mit Umgang und Kojen versehenen Oktogonalraum, der mit rot und braun gemustertem Kattun Thorn Prikkers aus der Hagener Textilindustrie“ ausgeschlagen war, Großfotografien ägyptischer und griechischer Tempel, von Moscheen, Kathedralen und Renaissancepalästen gezeigt (Abb. 5).[25] Dieses Miteinander von moderner Kunst, Kunstgewerbe und Baukunst war für das Museum Folkwang konstitutiv. „Alle räumliche und zeitliche Trennung ist überwunden und die Dinge treten uns entgegen als Äußerungen eines gemeinsamen Geistes und gemeinsamen Willens“, fasste Karl With (1891–1980) dieses Konzept zusammen.[26] Mit seiner Expertise im Kunstgewerbe, insbesondere im Bereich Ostasien, war er maßgeblich am Aufbau der Sammlungen beteiligt gewesen. Seit 1919 leitete er das Museum Folkwang.

---

[22] Vgl. Das Museum Folkwang, Offizieller Führer durch Hagen und Umgebung, hg. und bearb. im Auftrage des Hagener Verkehrsverein, Hagen 1911, S. 161f., und Wilhelm Elbers, Hundert Jahre Baumwolltextilindustrie, hg. aus Anlaß des hundertjährigen Bestehens der Firma Gebrüder Elbers A.-G. Hagen (Westf.), Braunschweig 1922, S. 121 und Tafel 3.

[23] 1909 wurden erneut „javanische Batiks, orientalische Gewebe, Teppiche und Kattune, kleinasiatische, persische und türkische Seiden und Batikstoffe aus dem 16.–18. Jh. sowie persische handgedruckte Baumwollstoffe“ gezeigt. Für das Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe sind 1910 und 1911 zudem Wanderausstellungen spanischer, aber auch moderner Textilien nachgewiesen, vgl. Ausstellungsübersichten bei Hesse-Frielinghaus 1971 (wie Anm. 4), S. 264, 270, 284.

[24] Diese Stoffe sind als Teilstücke im Neusser Clemens Sels Museum erhalten.

[25] Laut eines Manuskripts von Osthaus im KEO-Archiv: KÜ 471, zit. nach Hesse-Frielinghaus 1967 (wie Anm. 2), S. 308.

[26] With 1919 (wie Anm. 1), S. 98.

Thorn Prikker und die iberoislamische Fliesenkeramik

„Was waren die Mauren, die Herren, die in Spanien die Alhambra und die Monumente gebaut haben, doch komische Kerle. Wusstest Du, dass das alles nur Stuckarbeiten sind […].“[27] Diese Worte belegen, dass sich Thorn Prikker bereits 1895 mit der Alhambra beschäftigt hatte. Weitere Autografen, die eine intensivere Auseinandersetzung mit islamischer Kunst zeigen, konnten nicht nachgewiesen werden. Allerdings war er seit seiner Ausbildungszeit an der Haager Kunstakademie mit dem Motiv der „Arabeske“ in Berührung gekommen. Ende des 19. Jahrhunderts spielten Ornamentfragen in den Niederlanden eine wichtige Rolle, wie die niederländische Variante des Jugendstils und der moderne kunstgewerbliche Unterricht belegen. Auch an Owen Jones’ *The Grammar of Ornament* orientierte sich Thorn Prikker um 1900, um erste Jugendstilornamente zu entwickeln.[28] Die sternfömige *Moresque No. 4* auf Tafel XLII (Abb. 6) weist allerdings deutliche Parallelen in Grundmotiv, Flächenaufteilung und Lineament zu Thorn Prikkers Wandgestaltung im Hohenhof-Arbeitszimmer auf.

Weitere formale und technische Übereinstimmungen deuten darauf hin, dass sich der Künstler mit iberoislamischer Fliesenkeramik befasst haben muss. Bei seinem ersten Besuch in Hagen im Oktober 1909 half Thorn Prikker beim Aufbau der holländischen Kunstausstellung im Museum.[29] Zu diesem Zeitpunkt präsentierte das Folkwang im Untergeschoss iberische Baukeramik und Gefäße, die das Ehepaar Osthaus gerade nach einer Spanienreise erworben hatte.[30] Zu Ausstellungszwecken wurden viele der quadratische Wand- und Bodenfliesen nach Vorbildern der Baudekore von Palästen und Moscheen zu Ornamentfeldern zusammengestellt. Insbesondere drei davon weisen deutliche Bezüge zu Thorn Prikkers Flächenverzierungen auf (Kat. Nr.##–##). Er muss diese daher gesehen und studiert haben.

Osthaus bereitete zudem die große *Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst* in München vor und schrieb an einem Aufsatz über iberische Fliesenkeramik. Er bewunderte besonders „die erstaunliche Kombinationskunst“ und die Variationsbreite: Dieselben Flächen zeigen „ganz verschiedene Muster, je nachdem man die Formen, Farben oder Tonwerte betrachtet“.[31] In seiner Dissertation stellte Osthaus später die „Reihung ohne Ende“ als Grundlage der islamischen Ornamentik vor und zeigte an ihr „Grundzüge der Stilentwicklung“.[32]

Die Fliesenmuster der Alhambra, die auch Owen Jones studierte, basieren auf periodischen geometrischen Rapporten, die aus Kreis-, Sternrastern und polygonalen Ornamentsystemen entwickelt sind. Charakteristisch ist die reversible Figur-Grundbeziehung, bei der Ornamente und Zwischenräume als eigenständige Motive wahrnehmbar sind. Die Kerblinien der iberischen Cuerda-seca-Technik, die

---

[27] Thorn Prikker an Borel, 11.06.1895, zit. nach Joosten 1980 (wie Anm. 18), S. 217 [Übers. der Verf.].
[28] Vgl. Heiser 2008 (wie Anm. 5), S. 67–84.
[29] Vgl. KEO-Archiv: F1 334, zit. nach Thorn Prikker-Dokumentation 1967 (wie Anm. 2), S. 4.
[30] Vgl. die Beiträge von Birgit Schulte und Alfonso Pleguezuelo Hernández in diesem Band.
[31] Karl Ernst Osthaus, „Spanische Fliesenkeramik , in: Orientalisches Archiv. Illustrierte Zeitschrift für Kunst, Kulturgeschichte und Völkerkunde der Länder des Orients, 1. Jg., Heft 2, 1910/11, S. 74–79, hier S. 77.
[32] Karl Ernst Osthaus, Grundzüge der Stilentwicklung, Diss. Julius-Maximilian-Universität Würzburg, Hagen 1918, S. 24.

farbige Flächen trennen, sind weiß, ebenso die Fugen, die als Bandwerk *(laceria)* ausgearbeitet sind. „Es stellt sich dem Auge, das an reine Flächenmuster gewöhnt war, als eine Betonung der Linie dar.“[33] Einen ähnlichen Rapport auf Basis einer Grundfigur und von breiten weißen Konturen weisen auch Thorn Prikkers Wandornamente im Hohenhof auf. Er entwarf jedoch den unendlichen Rapport nur in der Waagerechten auf Quadratbasis, in der Senkrechten auf Rechteckbasis – sichtbar an der Führung der hellen Bandwerke und deren Verwendung als Rahmen für einen Vierpass als Einzelornament (Abb. 7). Er orientierte sich also an der abstrakten Grundkonstruktion der iberoislamischen Baukeramik, übernahm aber nicht deren Figur-Grund-Verhältnis. Die Anpassung an die malerische Technik und den Raum gelang durch Rapport, Ornamentdimensionen und Farbgebung: Über Vertäfelungen und Öffnungen verläuft kein Flechtband, wohl aber an Deckenübersprüngen und Hohlkehlen, wodurch die Raumelemente zur Geltung kommen (Kat. Nr. ##). Auch setzte er das Grundornament und das Bandwerk so entlang der Türöffnungen, dass diese versatzfrei eingerahmt wurden (Kat. Nr. ##). Die enge Verbindung von Dekor und Baukörper kennzeichnet auch islamische Bauten wie die Alhambra. Eine weitere Parallele ist das Herstellungsverfahren: Das Cuerda-seca-Verfahren nutzt ebenfalls Schablonen, die die Gestaltung großer Flächen und Farbvariationen ermöglichen.

Ornamente für unterschiedliche Anwendungen

Das Grundverfahren des Ornamententwurfs und des Schablonierens hatte Thorn Prikker Ende der 1890er-Jahre für seine zweifarbigen Batiken entwickelt, in der Villa Seemöve für seine Wandmalereien (Kat. Nr. ##) und in Krefeld für industrielle Textilfertigung angepasst und später in seinen Entwürfen für Buntglasfenster und Mosaike weiterentwickelt. Er entwarf die Ornamente auf quadratischer Grundfläche. Dafür zeichnete er konstruktive Hilfslinien auf dünnem Papier, entwickelte ein Grundmotiv, spiegelte die Formen nach allen Seiten für einen durchlaufenden Rapport und füllte die Flächen farbig aus (Kat. Nr. ##, ##).[34] Durch Abpausen entstanden Schablonen für die Übertragung auf einen anderen Träger, die er zunächst auf festem Papier testete. Im Fall baubezogener Dekorationen tupfte und strich er die Tempera- oder Kaseinfarben dann auf die vorbereiteten Wandflächen. Während Ornament- und Rapportdimensionen bei Wandmalereien von Raumgröße und -form abhängen, ist die Breite von industriell produzierten Geweben technisch begrenzt, die Länge theoretisch endlos. Durch seine Erfahrung mit Entwürfen für Krefelder Textilfabrikanten konnte Thorn Prikker beim Entwurf der Hagener Kattune maschinelle Web- und Druckverfahren angemessen berücksichtigen. Das materialtypische unendliche Muster hätte kleinteiliger sein können, doch er gestaltete Rapport und Ornament für große Flächen und nutzte die maximale Stoffbreite von 140 cm so, dass sie sich in der Länge regelmäßig wiederholen und an den Seiten komplementär sind (Kat. Nr. ##). Damit können die Bahnen bruchlos aneinandergesetzt werden.[35] Durch das Fehlen eines Bandwerks

[33] Osthaus 1910/11 (wie Anm. 34), S. 78.

[34] Die schablonierten Wandornamente sind nur teilweise in der Villa Seemöwe erhalten. Das Clemens Sels Museum in Neuss besitzt ein kleines Konvolut an Entwürfen. Insbesondere die Inv. Nr. Ma 1966, 89 (2-4) weisen Parallelen zum Arbeitszimmer auf.

[35] Vgl. zu den technischen Voraussetzungen Birgitt Borkopp-Restle, „Die Grammatik des Ornaments und andere Perspektiven. Begegnungen mit der Kunst des Orients , in: dies. und Barbara Welzel (Hg.), „Eines der wichtigsten Monumente unserer Zeit überhaupt“. Das Krematorium von Peter Behrens in Hagen, Essen 2014, S. 97–121, hier S. 112.

durchdringen sich Figur und Grund in den Hagener Kattunen untrennbar; die Einzelmotive sind stärker eingebunden und der Einfluss der Fliesenkeramik tritt hier vor allem in den Formen und Farben der geometrisch-abstrakten Ornamente hervor.

Fazit

Thorn Prikkers Auseinandersetzung mit baugebundenen Flächendekorationen erreichte in seinen Hagener Jahren einen Höhepunkt. Viele dieser Entwürfe zeigen motivische Übereinstimmungen mit iberoislamischer Fliesenkeramik: Neben der Ausmalung des Hohenhof-Arbeitszimmers sowie anderer Hagener Häuser sind dies die Kattune der Hagener Textilindustrie. Hinzukommen ein nicht realisierter Entwurf mit einem markanten Sternmotiv in Rot und Beige für die Hagener Stadthalle (Kat. Nr. ##) sowie die ausgeführten, aber zerstörten großflächigen ornamentalen, blau-weiß-rot-schwarzen Wandmosaike im dortigen Kammermusiksaal (Kat. Nr. ##), sechs verlorene Ornamentfenster in der Aula der Kaufmannsschule in Hagen (vgl. Abb. 3) sowie das monumentale, gut erhaltene gold-schwarze Apsismosaik in der Altkatholischen Kirche in Essen (Kat. Nr. ##–## und Abb. 8).
All diese Arbeiten verdeutlichen, dass Thorn Prikker Ornamente und Muster nun weniger floral-organisch als stärker abstrakt-geometrisch gestaltete. Zudem konnte er die Dekore und Dessins immer besser auf verschiedene Herstellungsverfahren und Anwendungen materialgerecht abstimmen und dennoch einen eigenen Stil entwickeln. Osthaus schätzte seine Könnerschaft, denn eine moderne ornamentale Wandgestaltung sollte, wie im Arbeitszimmer auf dem Hohenhof, in sinnstiftendem Zusammenhang mit dem Ort stehen – auch als Modell kultureller Vermittlung, wie Christin Ruppio es nennt. Für ihn stand nicht so sehr die Vorbildlichkeit einzelner Sammlungsteile wie der islamischen Kunst im Vordergrund, sondern das Sichtbarmachen und Vermitteln universeller Gestaltungsprinzipien, die er im Hohenhof und in seinem Museum verwirklicht sehen wollte und die im Werk Thorn Prikkers einen modernen zeitgemäßen Ausdruck fanden.[36]

[36] Vgl. Christin Ruppio, Karl Ernst Osthaus und der Hohenhof in Hagen. Ein Modell kultureller Vermittlung, Berlin 2021, S. 170, 141.

Das „im Orient gereifte Formempfinden“
Karl Ernst Osthaus, Le Corbusier und die Faszination für islamische Baukunst am Museum Folkwang

Rainer Stamm

Das Erlebnis islamisch geprägter Länder schlug sich nicht nur in den Sammlungen des Museum Folkwang nieder, sondern auch und unmittelbar in der Architekturauffassung von Karl Ernst Osthaus. In seinem *Lebenslauf* bekannte der Sammler und Mäzen noch im Juni 1918, rund zwanzig Jahre nach seinen ersten Reisen nach Nordafrika, in die Türkei, nach Syrien und Ägypten: „Der Orient hatte mein Urteil über Architektur geschärft, und meinem empfindlich gewordenen Auge hielt weder das deutsche Bauwesen im ganzen noch mein eigenes, [damals] im Bau befindliches Museum stand.“[1]

Den Bau seines Museums hatte Osthaus bereits 1898, vor seiner Reise nach Konstantinopel, Beirut, Damaskus und Kairo, in Auftrag gegeben (S. *##hier auf Karte verweisen##*). Als Architekt hatte er den Berliner Regierungsbaurat Carl Gérard (1848–1912) ausgewählt, der 1890 bereits die elterliche Villa Elfriedenhöhe errichtet hatte, und zunächst schien die Ausführung im Stil der Neorenaissance zu der Bauaufgabe aus dem Geist des Idealismus und Humanismus zu passen.

Als Osthaus 1899 von seiner Reise zurückkehrte, war ein Rohbau im Entstehen, der den Stileklektizismus der Jahrhundertwende verkörperte. Fritz Meyer-Schönbrunn, Mitarbeiter und enger Freund, erinnerte später daran, dass die Reisen ins Osmanische Reich Osthaus die Augen dafür geöffnet hatten, dass die Nachahmung historischer Stilepochen nicht länger vereinbar war mit seinem Bedürfnis nach Zeitgenossenschaft: „Sein im Orient gereiftes Formempfinden brachte ihn bald in Konflikt mit seinem Architekten […]. Er verlangte von ihm nicht mehr und nicht weniger als den neuen Stil. Gérard aber vermochte nur Renaissance zu geben“, so Meyer-Schönbrunn.[2]

Die Fortsetzung der Geschichte ist bereits häufig erzählt worden: Während Osthaus mit den Stilnachahmungen Gérards haderte, wurde er auf das Werk des flämischen

[1] Karl Ernst Osthaus, „Lebenslauf“, in: ders., Grundzüge der Stilentwicklung. Inaugural-Dissertation verfasst und der hohen Philosophischen Fakultät der Kgl. Bayerischen Julius-Maximilian-Universität Würzburg zur Erlangung der Doktorwürde vorgelegt am 19. Juli 1918, Hagen 1918, S. II.

[2] Fritz Meyer-Schönbrunn, „Karl Ernst Osthaus und sein Werk (1916)“, in: Westermanns Monatshefte, 61. Jg., H. 6, Februar 1917, S. 797–810, hier S. 798f.

Reformkünstlers und Architekten Henry van de Velde (1863–1957) aufmerksam, den er im Mai 1900 in seinem Haus bei Brüssel besuchte und umgehend mit der weiteren Bauausführung betraute.

Für die elegante, fließende Formensprache van de Veldes war Osthaus durch das Erlebnis der byzantinischen und islamischen Architektur vorbereitet. Im Bau der Hagia Sophia hatte er eine Architektur für sich entdeckt, die konstruktive Klarheit mit weihevoller Würde vereinte: „Die byzantinische Baukunst gestaltet alle Glieder, Massen und Ornamente nach den Erfordernissen des Raumes.“[3] Die Gliederung der Wände durch Durchbrüche und Säulen bildet einen „Rhythmus, der den Raum durchwogt“.[4]

In Beispielen frühislamischer Architektur wie der Großen Moschee von Kairouan (Baubeginn im frühen 8. Jh.), der Mezquita von Córdoba (siehe Weis Abb. 3; Baubeginn im Jahr 784) oder den Bazaren von Tunis (ab 13. Jh.) sah Osthaus die Weiterentwicklung des byzantinischen Stils, der – im Gegensatz zur christlich geprägten westlichen Architektur – durch den Verzicht auf gegenständlichen skulpturalen Schmuck oder bildhafte Malerei in reinen architektonischen Formen und der Konzentration auf die geometrische Gestaltung des Raumes überdauert hatte: „Dem Islam […] lag die Entwicklung der abstrakten Künste mehr am Herzen, und in ihnen liegt seine Größe.“[5]

In van de Veldes Schaffen fand Osthaus eine verwandte Auffassung (Abb. 1). Der flämische Architekt lehnte nicht nur jede Stilnachahmung ab, sondern vermied allen Zierrat, überflüssige Dekoration und figurative Bauplastik. In dessen Architektur sah Osthaus somit einen ähnlich konsequenten Weg „vom Figürlichen durch die Stilisierung zum Linearen“,[6] wie er sie in seiner Promotionsschrift *Grundzüge der Stilentwicklung* als Entwicklung von der Antike über die byzantinische zur frühislamischen Architektur beschrieb. Die Stilnachahmungen des späten 19. Jahrhunderts standen für Osthaus fortan für das „Auseinanderfallen der Kunst“[7] und den Mangel eines echten zeitgenössischen Ausdrucks.

Osthaus war mit der Rezeption und Indienstnahme der islamischen Architektur als Vorbild für die westliche Architektur und das Kunstgewerbe der sogenannten

---

[3] Karl Ernst Osthaus, Grundzüge der Stilentwicklung, Hagen 1918, S. 17.
[4] Ebd.
[5] Ebd., S. 24.
[6] Karl Ernst Osthaus, Das Folkwang-Gebäude und sein Schöpfer [1905], zit. nach: ders., Reden und Schriften. Folkwang, Werkbund, Arbeitsrat, hg. von Rainer Stamm, Köln 2002, S. 157–161, hier S. 159.
[7] Osthaus 1918 (wie Anm. 3), S. 69.

Stilwende in Europa um 1900 nicht allein. So empfahl auch der Kunsthistoriker Josef Strzygowski (1862–1941) in seinem 1907 erschienenen Buch *Die bildende Kunst der Gegenwart* den Künstler:innen und Architekt:innen seiner Zeit die Orientierung an den klaren Formen islamischer Architektur: „unsere moderne Architektur wird […] in Vorderasien die reichste Anregung finden.“[8]

Unter den Architekt:innen, die kurze Zeit später aufbrachen, die islamisch geprägte Welt mit eigenen Augen zu sehen, war der junge Charles-Édouard Jeanneret (1887–1965), der sich ab 1920 Le Corbusier nennen sollte. Zum Abschluss seiner Studienzeit plante er, gemeinsam mit seinem Freund August Klipstein (1885–1951) nach Konstantinopel und Griechenland zu reisen. Als er Karl Ernst Osthaus, den er 1910 kennengelernt hatte, im Mai 1911 in Hagen besuchte, um das Museum Folkwang und die von van de Velde errichtete Villa Hohenhof zu besichtigen, wird der 23-Jährige dem Hagener Sammler von der bevorstehenden Reise berichtet haben. Osthaus bestärkte den angehenden Architekten, nicht nur die antiken Stätten des klassischen Altertums, sondern vor allem die Werke der byzantinischen und islamischen Baukunst aufzusuchen: „Ich habe mich unterwegs immer wieder an Ihren Ratschlag erinnert, den Sie mir bei meinem Besuch in Hagen gegeben haben“, schrieb Le Corbusier nach seiner Rückkehr dankbar. „Sie sagten mir: ‚Lassen Sie die Ruinen beiseite, versuchen Sie nicht, das Geheimnis der vielen schönen Namen zu ergründen, dort in Griechenland. Gehen Sie dahin, wo es die großen Dinge gibt: Sehen Sie Konstantinopel [Abb. 2], sehen Sie Athen, sehen Sie Ägypten.“[9]

Für die Biograf:innen Le Corbusiers setzt mit dieser Reise die Selbstfindung als Architekt ein. Wie Osthaus war er fasziniert von der zugleich klaren wie durchgeistigten Architektur der Moscheen, in der er eine Modernität entdeckte, die er in der westlichen Architektur vergeblich gesucht hatte: „Eine elementare Geometrie reguliert die Massen: das Quadrat, der Würfel, die Kugel“,[10] notierte er in seinem Reisetagebuch (Abb. 3).

---

[8] Josef Strzygowski, Die bildende Kunst der Gegenwart, Leipzig 1907, S. 21.

[9] „Vous m’aviez dit: ‚Laissez donc tous ces ruines tranquilles, ne cherchez pas à percer le mystère de beaucoup de si beaux noms, là-bas en Grèce. Allez où il y a de grandes choses: Voyez Constantinople, voyez Athènes, voyez l’Egypte.’“ Charles-Edouard Jeanneret an Karl Ernst Osthaus, 27.03.1912, Karl Ernst Osthaus-Archiv im Osthaus Museum Hagen, DM/A 854 [Übers. des Verf.].

[10] Le Corbusier, „Reise nach dem Orient“, in: Giuliano Gresleri, Le Corbusier. Reise nach dem Orient. Unpublizierte Briefe und zum Teil noch nicht publizierte Texte und Photographien von Edouard Jeanneret, Zürich 1991, S. 88–392, hier S. 210.

Die Faszination für die islamische Architektur ließ Osthaus auch in den folgenden Jahren nicht los. In einem Beitrag schwärmte er Anfang 1914: „Es bedarf nur eines Blickes in die Hagia Sofia [Abb. 4], um zu empfinden, daß die Architektur nichts anderes will, als eine *aus dem Leeren modellierte Form* erschaffen. Der Orient war es, der diese Bauauffassung in spätere Jahrhunderte hinübertrug. Seine Moscheen sind selten mehr als umbauter Raum.“[11]

Nach dem Beginn des Ersten Weltkriegs und der Unterzeichnung des Militärbündnisses zwischen dem Deutschen und dem Osmanischen Reich zeigte das Museum Folkwang in Hagen ab Dezember 1914 eine Ausstellung islamischer Baukunst und islamischen Kunstgewerbes.[12] Parallel dazu startete Osthaus einen Vortragszyklus, bei dem er unter anderem über die Architektur in Syrien und Ägypten, im „maurischen Spanien“, über die Baukunst in Persien, Konya, Brussa und Konstantinopel und die islamischen Baukunst in Indien referierte.

„Wir sind hinausgeschritten über Stadt-, Land- und europäische Kultur, die kommende wird eine Weltkultur sein“,[13] verkündete Osthaus im letzten Kriegsjahr 1918. Einen wichtigen Schritt zur Umsetzung dieser Programmatik vollzog er dadurch, dass er den Kunsthistoriker Karl With (1891–1980) an das Museum Folkwang holte und ihm 1919 dessen Leitung übertrug.

In Wien war With 1918 an der Lehrkanzel von Josef Strzygowski, dem wichtigsten Lehrstuhl für die Erforschung außereuropäischer Kunst im deutschsprachigen Raum, promoviert worden. With holte im Sommer 1921 auch Otto Höver (1889–1963) nach Hagen, der – inspiriert durch die Folkwang-Sammlungen und als Mitarbeiter des Museums – 1922 den Band *Kultbauten des Islam* publizierte, der auf mehr als 60 Tafelseiten Osthaus’ Auffassungen zur islamischen Baukunst illustrierte. Durch With kam sicherlich auch die Verbindung zu dem Kunsthistoriker Ernst Diez (1878–1961) zustande, dessen ebenfalls reich illustrierter Tafelband *Persien. Islamische Baukunst in Churâsân* 1923 in dem von With mitbegründeten Folkwang-Verlag erschien.

Von den frühen Reisen des späteren Museumsgründers bis über seinen Tod hinaus zieht sich die Faszination für die Kunst und Architektur des Islam somit wie ein roter Faden durch das Folkwang-Netzwerk.

---

[11] Karl Ernst Osthaus, Die Entwicklung des künstlerischen Sehens im Städtebau [1914], zit. nach Osthaus 2002 (wie Anm. 5), S. 142–144, hier S. 143 [Kursivierung im Original].

[12] Vgl. Guido E. Neumann, „Museum Folkwang“, in: Hagener Zeitung, 28.12.1914.

[13] Osthaus 1918 (wie Anm. 3), S. 7.

Aus: Ausstellungskatalog „Nach Damaskus… Karl Ernst Osthaus und die islamischen Künste“ (Hirmer, Februar 2027)

Else Lasker-Schüler im Zeichen eines imaginierten „Orients“[1]

Melina Woitaschek

Auf Einladung Karl Ernst Osthaus’ gab Else Lasker-Schüler (1869–1945) am 13. März 1913 eine Lesung eigener Texte im Museum Folkwang in Hagen.[2] Im Frühjahr 1916 präsentierte das Museum eine Auswahl ihrer bildkünstlerischen Werke.[3] Zu den damals wie heute ausgestellten Arbeiten gehören vier Zeichnungen, die als Vorlagen für Illustrationen in Lasker-Schülers Geschichtenbuch *Der Prinz von Theben* (1914; Kat. Nr. ##–##) dienten. Darin enthalten sind neun weitgehend in sich geschlossene märchenhafte Erzählungen, deren Handlungsorte von Bagdad über Kairo bis Theben reichen. In den Darstellungen der Erzählfiguren wie Abigail und Jussuf, dem späteren Prinzen von Theben, lässt Lasker-Schüler eine orientalisierende Bilderwelt entstehen.[4]

Als Bildnisse gefasst sind die Figuren meist ausschnitthaft im Profil dargestellt und „zum Signet stilisiert“.[5] Vor weitgehend leerem Hintergrund wirken sie flächig und nur flüchtig konturiert. Auch in der zurückhaltend aufgetragenen Farbe setzt sich die zeichnerische Reduktion fort. Dennoch schreibt ein zeitgenössischer Kritiker den Werken anlässlich der Ausstellung von 1916 eine suggestive Wirkung zu: „Die ganze Sinnenfreude des Orients, das Träumerisch-Bachanale kommt hier mit ganz wenigen, aber ‚sitzenden‘ Linien zum Ausdruck.“[6]

In Lasker-Schülers *Abigail dichtet die Mondsichel an* (1913; Kat. Nr. ##) steht Abigail – eine Figur der Thebener Herrschaftsfolge – zentral im Bild und blickt nachdenklich in die Ferne. Ihrem Blick folgend erscheint eine Stadtansicht aus wenigen

---

[1] Der Begriff „Orient“ bezeichnet keinen eindeutig bestimmbaren geografischen Raum, sondern eine eurozentrisch und kolonial geprägte Zuschreibung; die Anführungszeichen markieren seine Konstruiertheit und kritische Distanz.
[2] Vgl. Else Lasker-Schüler, Werke und Briefe. Kritische Ausgabe, hg. von Norbert Oellers, Heinz Rölleke und Itta Shedletzky, Bd. 6: Briefe. 1893–1913, bearb. von Ulrike Marquardt, Frankfurt a. M. 2003, S. 667, Anm. 486.
[3] Vgl. Astrid Schmetterling, „‚Das ist direkt ein Diebstahl an den Kunsthistorikern‘. Else Lasker-Schülers bildnerisches Werk im kunsthistorischen Kontext“, in: Else Lasker-Schüler. Die Bilder, Ausst.-Kat. Jüdisches Museum Frankfurt, hg. von Ricarda Dick, Berlin 2010, S. 128f.
[4] Vgl. Else Lasker-Schüler. Die Bilder, Ausst.-Kat. Jüdisches Museum Frankfurt, hg. von Ricarda Dick, Berlin 2010, S. 198ff.
[5] Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert. 15 Fallstudien, Marburg 2010, S. 188.
[6] Anonym, Westfälisches Tageblatt, 27.04.1916, zit. nach Else Lasker-Schüler, Werke und Briefe, Bd. 7: Briefe. 1914–1924, bearb. von Karl Jürgen Skrodzki, Frankfurt a. M. 2004, S. 413f., Anm. 173.

geometrischen Elementen, darunter ein spitzbogiger Bau. Darüber schwebt eine Mondsichel, die am Boden in gespiegelter Form wiederkehrt. Eine dritte Mondsichel ist der Figur zusammen mit einem sechszackigen Stern wie eine Tätowierung auf die Wange gesetzt. Unterhalb des Kopfes weitet sich ein kaftanartiges Gewand aus, und um den Hals liegt eine Kette mit Sternanhänger, die an ein Amulett erinnert. Die eingefügte Schrift erweitert Lasker-Schülers Bilderwelt um eine narrative Ebene und verortet die Figuren sprachlich. Erst der Titel macht die Hinwendung der Figur zur Mondsichel als Handlung lesbar, genauer als poetische Ansprache. Dazu rufen Namen wie Jussuf und Abigail jüdische, christliche und islamische Bezüge auf,[7] während die Physiognomie der Figuren die Formensprache altägyptischer Kunst aufgreift.[8]

Durch das wiederholte Einschreiben kulturell-religiös konnotierter Zeichen und Motive wie der Mondsichel in Figur und Bildraum entsteht ein fantastisches Gefüge, ein von Lasker-Schüler imaginierter „Orient“. Als Projektionsraum eigener Vorstellungen und Sehnsüchte lässt sich dieses Bildgefüge zwar orientalisierend lesen; für sich genommen greift diese Lesart jedoch zu kurz. Gerade die skizzenhafte Offenheit der Zeichnungen und die ästhetische Distanz ihrer Bildsprache führen vor,[9] dass Lasker-Schüler diesen Imaginationsraum nicht festschreibt, sondern fortlaufend hervorbringt.[10]

Dass Lasker-Schüler als deutsch-jüdische Künstlerin im Kontext der Sammlung Karl Ernst Osthaus’ gezeigt wird, sollte angesichts dessen nationalistischer, kolonialer und antisemitischer Haltung nicht unerwähnt bleiben.[11] In diesem Spannungsfeld entfaltet ihre bis 1944 wachsende Bilderwelt ein kritisches Potenzial, wenn Lasker-Schüler exotisierende Vorstellungen von Fremdheit aufgreift und deren Authentizitätsanspruch in ihren Zeichnungen spielerisch-performativ auf die Probe stellt.[12]

---

[7] Vgl. Schmetterling 2010 (wie Anm. 3), S. 128f.
[8] Vgl. Ricarda Dick (Hg.), „Else Lasker-Schüler als Künstlerin“, in: Else Lasker-Schüler. Die Bilder, Ausst.-Kat. Jüdisches Museum Frankfurt, Berlin 2010, S. 117–158, hier S. 129ff.
[9] Vgl. Sylke Kirschnick, Tausend und ein Zeichen. Else Lasker-Schülers Orient und die Berliner Alltags- und Populärkultur um 1900 (Epistemata, Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 555), Würzburg 2007, S. 20.
[10] Vgl. Sylke Kirschnick, Tausend und ein Zeichen. Else Lasker-Schülers Orient und die Berliner Alltags- und Populärkultur um 1900, Würzburg 2007, S. 20.
[11] Vgl. Katrin Heinemann, Karl Ernst Osthaus in Hagen. Ein Mäzen und seine Vision, seine Heimat zur Schönheit zu erziehen, Saarbrücken 2008, S. 24ff., 94f.
[12] Vgl. Schmidt-Linsenhoff 2010 (vgl. Anm. 4), S. 184ff.

Aus: Ausstellungskatalog „Nach Damaskus… Karl Ernst Osthaus und die islamischen Künste“ (Hirmer, Februar 2027)

Ehemalige Objekte der Sammlung islamischer Kunst im Museum Folkwang

Dorina Michaelis

Die Geschichte der Sammlung islamischer Kunst am Museum Folkwang ist nicht nur eine Geschichte des Wachstums. Noch zu Lebzeiten von Karl Ernst Osthaus wurden Stücke veräußert oder getauscht.[1] Nach dem frühen Tod des Sammlers wurde 1921 ein Großteil der sogenannten „historischen Sammlung“ im Bereich Angewandter Kunst zusammen mit dem Bestand an Gemälden, Skulpturen und Grafiken nach Essen verkauft; einige Objekte verblieben im Familienbesitz. Ihre Anzahl lässt sich bislang nicht genau bestimmen, da entsprechende Werklisten oder Inventarbücher aus der Zeit in Hagen weiterhin fehlen. Auch die späteren Umbrüche im Zuge des Zweiten Weltkriegs und der Errichtung zweier Neubauten sowie vergangene kuratorische Entscheidungen im Hinblick auf den Bestand erschweren die Suche nach ehemaligen Objekten. Zum jetzigen Zeitpunkt konnten über Sekundärquellen wie Fotografien und Inventarkarten etwa 75 Objekte recherchiert werden, die das Haus im Laufe der Jahre verlassen haben. Einige wenige wurden in anderen Sammlungen identifiziert und bereichern diese Ausstellung als Leihgaben. Der Verbleib vieler anderer ist weiterhin ungeklärt.

Heute zeichnet sich die Sammlung besonders durch die Vielzahl von Textilien und Keramiken aus, die zahlreiche Jahrhunderte und geografische Räume überspannen; aber die von Osthaus zusammengetragene Sammlung blieb nicht darauf beschränkt.

Zu den ersten Objekten, die generell ab dem 13. Jahrhundert ihren Weg aus den islamisch geprägten Ländern nach Europa fanden, zählen Teppiche, und auch Karl Ernst Osthaus wendet sich früh dieser Gattung zu. Die ersten Ankäufe sind für 1898 belegt. Wie viele Stücke das Museum Folkwang zwischen 1902 und 1921 letztlich besaß, ist unklar, denn keines dieser früh erworbenen Exemplare befindet sich heute noch in der Sammlung. Neben den zahlreichen Aufnahmen von Teppichen aus den Privaträumen im Gebäude der Hagener Hochstraße zeigen Installationsansichten sieben Stücke im Sammlungskontext. Unter diesen befand sich ein 5,5 Meter langer sogenannter „Isfahan“-Teppich aus dem 18. Jahrhundert, den Osthaus 1910 bei H. F. Ludwig Meyer in Berlin erstand (Kat. Nr. ##). Das Objekt wurde in den späten 1930er-Jahren von Kurt Erdmann, einem damaligen wissenschaftlichen Mitarbeiter und späterem Direktor am Museum für Islamische Kunst in Berlin, begutachtet und 1942 in einer Publikation beschrieben.[2] Für eine 1950 stattfindende Ausstellung[3] zu Orientteppichen im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg wurde er zusammen mit einem weiteren Teppich aus dem Museum Folkwang in Essen ausgeliehen. Als Vorbesitzerin wird hier die Sammlung Marta Koch in Aleppo angegeben.[4] 1979 verauktionierte Christie’s[5] den Teppich in London, danach verliert sich seine Spur. Beim

[1] Ein nachweisbares Beispiel hierfür wäre der Tausch einiger spanischer Fliesen gegen den steinernen Kopf eines Buddha (wahrscheinlich Museum Folkwang Inventarnummer P 272) mit dem Völkerkundemuseum in München (heute Museum Fünf Kontinente) im Jahr 1916. Siehe Inventarbuch 1916 (16-21-1/12).

[2] Kurt Erdmann, „Orientteppiche in deutschen Museen“, in: Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Bd. 96, Heft 3, 1942, S. 393–417.

[3] Kurt Erdmann, Orientalische Teppiche aus vier Jahrhunderten: Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, 22. August bis 22. Oktober, Hamburg 1950, Katnr. 108.

[4] Ebd.

[5] Christie’s, Fine Eastern Textiles, Rugs & Carpets, November 15th 1979, Lot 19.

zweiten Teppich, der nach Hamburg geliehen wurde, handelt es sich um ein kleineres Stück aus Anatolien, aus dem 17. oder 18. Jahrhundert (Kat. Nr. ##).[6] Er wird 1988 im zehnten Band von Eberhart Herrmanns Reihe zu Teppichen publiziert.[7] Auch sein Verbleib ist unklar.

Zu den unterrepräsentierten Materialien der heutigen Sammlung gehört Holz. Im Bestand des Karl Ernst Osthaus-Archivs im Bildarchiv Foto Marburg befinden sich Aufnahmen zweier ehemaliger Holzobjekte. Eine Schranktür aus Ägypten mag Osthaus auf seiner zweiten Reise gen Osten im Winter 1898/99 erstanden haben (Kat. Nr. ##). Sie ist in drei Bereiche gegliedert. Während die schmaleren Register mit einfachen Mustern verziert sind, zeigt der Mittelteil aufwendig eingeschnittene geometrische Formen. Anhand der Fotografie ist nicht eindeutig festzustellen, ob die Zwischenräume bemalt oder mit Einlegearbeiten verziert waren.

Ein ähnliches Dekor zeigt ein großer Wandschrank, über dessen Existenz heute ebenfalls nur Fotografien Auskunft geben. Er wird das erste Mal 1905 in einem Artikel von Max Creutz (1876–1932) über die Sammlung des Museum Folkwang publiziert (S. ##).[8] Die Bildunterschrift verortet den Schrank nach Kairo, den mit Perlmutt eingelegten, ebenfalls abgebildeten säulenförmigen Beistelltisch nach Tunis und den Teppich als Produktion aus dem türkischen Kula. In der Aufnahme aus dem Atelier Brend’amour, Simhart & Co. wird durch die Präsentation im Konvolut ein orientalisierender Raum suggeriert. Eine zweite, hauseigene Fotografie zeigt denselben Schrank und Beistelltisch im Zusammenspiel mit anderen Objekten, darunter zwei Metallkannen und einen Gebetsteppich, vermutlich eine spätere Präsentation (Kat. Nr. ##). Eine weitere Kanne mit langer schmaler Tülle (Kat. Nr. ##), vermutlich aus Messing gearbeitet, mag Teil eines Waschgeschirrs gewesen sein, zu dem auch ein Becken gehörte.[9]

Dass nur wenige Handschriften zur Sammlung gehört zu haben scheinen, überrascht, da zur damaligen Zeit Buchkunst zu den begehrtesten Sammlungsgattungen zählte. Dafür wurde das kleine Konvolut jedoch gut fotografisch dokumentiert, so ein iranischer Koran aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts (Kat. Nr. ##). Sein goldbemalter Einband ist umlaufend mit Zitaten aus dem *Hadith*, den Überlieferungen aus der Zeit des Propheten, verziert. Das Mittelfeld füllen Blütenranken und Medaillonrahmen. Die spitz zulaufende Buchklappe übernimmt das Motiv nahtlos. Was mit dem Exemplar geschah, ist ungewiss.

Die Suche nach den ehemaligen Objekten bleibt unabgeschlossen, bis neue Dokumente zum Vorschein treten und damit auch die Frage nach dem Konzept der islamischen Sammlung abschließend beantwortet werden kann. Zumindest in Teilen ersetzen die erhaltenen Fotografien fehlende Archivdokumente und geben nicht nur einen Einblick in die Ausstellungsgestaltung in Hagen, sondern auch in die ursprüngliche Größe und Diversität der Sammlung.

---

[6] Erdmann 1950 (wie Anm. 4), Katnr. 29, S. 38ff.
[7] Eberhart Herrmann, Seltene Orientteppiche X, München 1988, Katnr. 16, S. 45f.
[8] Max Creutz, „Kleinkunst und Kunstgewerbe im Folkwang“, in: Die Rheinlande, 9. Jg., Nr. 3, 1905, S. 105–122, hier S. 109.
[9] Ein solches aus dem Iran ist heute noch Teil der Sammlung (Kat. Nr. ##).