



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Sammeln und präsentieren islamischer Kunst in
Österreich im 19. und frühen 20. Jahrhundert“

Verfasserin

Amely E. Haslauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

tit. Ao. Prof. Dr. Ebba Koch

Inhalt

1. Vorwort	2
2. Orientalische, muhammedanische, islamische oder exotische Kunst ?	3
3. Orientalismus und österreichisches Bild vom Orient.....	7
4. Ausstellungen, Museen und Sammlungen	13
4.1. Der Orient und die Wiener Weltausstellung	13
4.2. Exkurs: Orient als Werbemittel.....	16
4.3. Der Cercle Oriental und das Orientalische Museum.	17
4.4. Das Arabische Zimmer im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie	20
6. Der Österreichische Hof und der Orient, S.45), sondern auch die bürgerliche Bevölkerung. 20	
5. Wien als Zentrum der Islamwissenschaft am Beispiel von Josef Ritter von Karabacek	23
5.1. Österreichische Expeditionen am Beispiel Quseir Amra	32
6. Der Österreichische Hof und der Orient	44
6.1. Kronprinz Rudolf	44
6.2. Franz Ferdinand	48
7. Österreichische Sammler Persönlichkeiten.....	48
7.1. Graf Hans Wilczek.....	49
7.2. Baron Heinrich Tucher, Freiherr von Simmelsdorf	53
7.3. Der Sammler Dr. Albert Figdor	53
8. Österreich und die Ausstellung mohammedanischer Kunst in München 1910	54
8.1. Allgemeines.....	54
8.1.1. Entstehungsgeschichte	54
8.1.2. Organisation der Ausstellung	56
8.1.3. Die österreichisch-ungarischen Leihgeber	59
8.2. Der Ausstellungspark.....	60
8.3. Zielsetzung und Methodik.....	62
8.4. Rundgang durch die Ausstellung	64
9. Schlusswort	97
10. Anhang	101
10.1. Abbildungen.....	101
10.2. Abbildungsverzeichnis	112
10.3. Literatur	114
10.4 Zusammenfassung und Lebenslauf	121

1. Vorwort

„A new appreciation of Islamic art in German academic and artistic communities can also be observed in the early twentieth century. Indeed, those years may be considered the period of the most intense interest in the history of Islamic art in the German lands, unmatched by anything since.”¹

Die Idee zur vorliegenden Diplomarbeit entstand in einem Seminar des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien mit den Titel „Ein virtuelles Museum islamischer Kunst in Wien (über Bestände der einzelnen Wiener Museen)“ unter der Leitung von Prof. Dr. Ebba Koch. Während dieses Seminars wurde ich mit der Aufgabe betraut im Rahmen der Einleitung einen Aufsatz über die Objekte Islamischer Kunst in den Wiener Museen zu schreiben. Durch den Anstoß von Prof. Dr. Koch diese Thematik weiter zu verfolgen, kam die Idee über Österreichische Sammlerpersönlichkeiten, Ausstellungen und Museen im 19. und frühen 20. Jahrhundert zu recherchieren und dies zu meinem Diplomarbeitsthema zu machen.

Unweigerlich stieß ich auf die *Ausstellung Muhammedanischer Kunst* in München im Jahre 1910. Die Frage nach Leihgaben aus Österreich, die Museen, Sammler und das österreichische Kaiserhaus zur Verfügung stellten, wurde zu einem essenziellen Teil meiner Arbeit.

Die Ausstellung selbst war länderübergreifend und die größte Ausstellung die bis heute in Europa zum Thema Islamischer Kunst abgehalten wurde.

Die Recherche zu den behandelten Themen gestaltete sich als äußerst schwierig, weil es vergleichsweise wenig Literatur gibt. Ich musste häufig auf zeitentsprechende Literatur aus Zeitungen, Fachpublikationen und Sammelbänden zurückgreifen.

Am aufwändigsten war sicherlich die Identifizierung der Münchner Exponate. Durch Vergleich der im Münchner Katalog in schwarz-weiß abgebildeten Objekte mit

¹ Annette Hagedorn. “The Development of Islamic Art History in Germany in the Late Ninetheenth Centuries” In: Vernoit, Stephen [Hg.]: *Discovering Islamic Art- Scholars, Collectors and Collections, 1850-1950*. I.B. Tauris Publishers, London-New York, 2000, S.125.

zeitgenössischen Katalogen versuchte ich die Stücke zu identifizieren und in weiterer Folge ihren heutigen Aufbewahrungsorten und Sammlungen zuzuordnen. Fallweise waren Aufzeichnungen zu finden, die darauf verwiesen, dass das gesuchte Objekt 1910 in München ausgestellt war. Größtenteils jedoch war es mir nur möglich anhand verschiedener Charakteristika und Auffälligkeiten, die Stücke ihrem heutigen ‚Gegenstück‘ zuzuordnen. Die Datierungen und Angaben zur Provenienz im Münchner Katalog weichen häufig von denen der gegenwärtigen Forschung ab.

Außer dem Katalog war mir Dank meiner ehemaligen Studienkollegin Mona Kotkata außerdem einer der Führer durch die Ausstellung Muhammedanischer Kunst zugänglich. Nicht nur bei ihr, sondern natürlich auch bei den Zuständigen des Kunsthistorischen Museums und des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum, die mir bei meinen Anfragen weiterhalfen, möchte ich mich für Ihre Hilfe bedanken.

Mein Dank gilt natürlich meinen Eltern für ihre schier endlose Geduld und Unterstützung während meines Studiums.

Und besonders möchte ich mich bei Prof. Dr. Ebba Koch bedanken, nicht nur für ihre zahlreichen fachlichen Anregungen und Hilfestellungen, sondern insbesondere für die weit über die Grenzen des gedachten Rahmens hinausgehende persönliche Betreuung. Darüber hinaus über die Möglichkeit 2008 auf einer Konferenz in München über Ideen der vorliegenden Arbeitsprehen zu dürfen und weiterführend Teil der folgenden Publikation sein zu dürfen (Haslauer, Amely. "Islamic Art in Vienna circa 1900 and the Munich Exhibition." After One Hundred Years: The 1910 Exhibition "Meisterwerke muhammedanischer Kunst" Reconsidered. Eds. A. Lerner and A. Shalem. Brill, 2011.).

2. Orientalische, muhammedanische, islamische oder exotische Kunst ?

Bis heute ist es ein viel diskutiertes Thema, ob der Sammelbegriff *Islamische Kunst* für die verschiedensten Epochen, Regionen, Stile und Kunstrichtungen zulässig ist. Schon die geografischen Einschränkungen allein stellen ein großes Problem dar. Die Vorgangsweise, eine Kunstrichtung unter einem Begriff zu subsumieren, der die

allgemeine Religions- und Kulturauffassung widerspiegelt, wird in der Fachliteratur vielfach erörtert.

Im 19. Jahrhundert gab es verschiedenste Begriffe für die Kunst aus den islamischen Ländern. Die Unterscheidung zwischen mohammedanisch und muhammedanisch ist auf die Transliteration zurückzuführen. Der Prophet wird beispielsweise in Meyers Konversationslexikon folgend bezeichnet „*Mohāammed* (Muhāammed, Muhāmet, arab., "der Gepriesene") [...]”² Die von ihm begründete Religion wird so definiert: „*Mohammedanische Religion* (Mohammedanismus), die von Mohammed stammende Religionslehre, welche von ihren Bekennern selbst Islam, d. h. völlige Hingebung an Gott, genannt wird, beruht auf den im Koran enthaltenen, für Offenbarung geltenden Aussprüchen des Stifters.“³

Die folgende Definition der islamischen Baukunst ist auch ein Beispiel der damaligen Sichtweise:

„Die arabische (mohammedanische) Baukunst.

Die neue Religion des Islam, welche sich seit 610 zunächst über Arabien verbreitete, brachte eine neue Weise der Gottesverehrung, und diese bedurfte einer neuen Gestaltung der Kunst (s. Tafel VIII). Aber das Volk der Araber besaß jene eigne, höhere Kultur nicht, die zu solchen Unternehmungen die Mittel hätte liefern können, und es blieb ihnen somit vorerst nichts übrig, als die Kunstformen, welche sie in den von ihnen beherrschten Ländern vorfanden, für ihre Zwecke zu benutzen. Dies waren aber vornehmlich wieder die Formen der spätern Römerzeit. Hiermit verband sich ein speziell orientalisches Kunstelement. Zum Teil hatten bereits die Römerbauten in Asien und Afrika eine mehr oder weniger deutliche orientalische Färbung erhalten, teils konnte es nicht fehlen, daß dies Element durch die unmittelbare Berührung mit den alten Kulturvölkern Asiens noch mehr hervortrat, und wie sich im Verlauf der Zeit die mohammedanischen Nationen selbständig entwickelten, so ging aus diesen Grundelementen auch eine eigentümliche Richtung der Kunst hervor. Die Kunst des Islam steht somit, was ihre Ursprünge anbetrifft, zu der des christlichen Altertums in sehr naher Beziehung, wurde aber durch den Mangel aller bildlichen Darstellung,

² Meyers Konversationslexikon, Band 11, Verlag des Bibliographischen Instituts, Leipzig und Wien, Vierte Auflage, 1885-1892, S.705.

³ ebenda, S.707.

vornehmlich der Darstellung menschlicher Figuren, welche in der Religion des Islam aufs entschiedendste verboten war, an einer höhern Vollendung gehindert. Bei ihren Monumentalbauten, vornehmlich den Moscheen, begegnen wir zwei Haupttypen, deren einer dem altchristlichen Basilikenstil, deren anderer dem byzantinischen Baustil nähersteht. Jener scheint der ursprüngliche und mehr den westlichen Gegenden des Islam angehörige, dieser erst später allgemein geworden und der den östlichen Gegenden eigentümliche gewesen zu sein; doch unterscheidet sich die erstere Hauptform in mehreren wesentlichen Punkten von der Anlage der christlichen Basiliken. [...] Wenn demnach die Hauptformen der mohammedanischen Architektur, etwa mit Ausnahme des Minarets, keine besondern neuen Eigentümlichkeiten in die Kunst einführen, so ist dies gleichwohl im Detail der Fall. Hier zeigt sich überall und schon in den frühern Zeiten der orientalische Geist, aus dem der Islam hervorgegangen war, und der bei Überdeckung der Arkaden, Thür- und Fensteröffnungen zu neuen Bogenformen führte. Selten genügte hier die Form des ruhigen und schlichten Halbkreisbogens, dessen sich die antike und altchristliche Kunst bedient hatten; der bewegliche Geist der Orientalen verlangte nach Formen, die dem Auge ein lebendigeres Linienspiel gegenüberstellten. [...] Alle weitere Ausbildung des Details der mohammedanischen B. ist nicht als eine architektonische, sondern als eine ornamentistische zu bezeichnen, da alle Flächen, alle Teile der Architektur, die nur zur Aufnahme eines spielend bewegten Schmuckes geeignet waren, mit solchem überdeckt wurden, und in der That hat die mohammedanische Kunst hierin einen Reichtum, häufig auch einen Schönheitssinn entwickelt, der höchste Anerkennung verdient. [...] An den wichtigsten Stellen der Räume und der architektonischen Teile, welche in dieser Weise verziert sind, erscheinen die das belebende Bildwerk ersetzenden Inschriften, Stellen aus dem Koran oder Verse, die einen besonderen Bezug auf das Lokal und seinen Erbauer haben. [...]“⁴

Weiteres werden das maurische Spanien, Ägypten, Sizilien, Indien und Persien aufgeführt.

⁴ Meyers Konversationslexikon, Band 2, Verlag des Bibliographischen Instituts, Leipzig und Wien, Vierte Auflage, 1885-1892, S.491f.

Eine andere zeitgenössische Quelle zeigt, dass man sich sehr wohl bewusst war, dass es hier einer genaueren Definition und einer aufmerksameren Zuordnung der verschiedenen Stile bedurfte. 1894 schreibt Franz Pascha :

"Man pflegte die in den Ländern und auf den Inseln des westlichen Theiles des Mittelländischen Meeres entstandenen Kunstwerke der Völker des Islams als maurische, die der östlichen Theile und die der Insel Sicilien als sarazenische und endlich die im Inneren Asiens als persische und indische zu bezeichnen. [...] bis man ihr [*der Kunstrichtung Amn.d.A.*] [...] in neuerer Zeit den Namen „arabische Kunst“ verlieh. Man machte aber stets gegen diese Bezeichnung geltend, dass Araber mit der Schaffung und der Entwicklung dieser Kunst überhaupt nichts zu thun hätten. [...] Wenn nun auch die Formen der arabischen Kunst alle gewisse, gemeinsame Typen besitzen, wie wir bereits bemerkten, so weichen sie doch in den verschiedenen Ländern in ihrer Detailbehandlung so wesentlich von einander ab, dass die durch specielle Benennung unterschieden werden müssen. Dabei schliessen wir uns der neueren, rationellen, von Dr. Le Bon vorgeschlagenen Classification , der die arabischen Kunstgebilde je nach dem Orte ihrer Entstehung und ihrer Anlehnung an frühere Kunstepochen unterscheidet, lieber an, als an die seither übliche Unterscheidung: in maurische, sarazenische und andere Gebilde; [...]“⁵

Pascha bemerkt weiters zu dieser vorangegangenen Einteilung: „Diese Bezeichnungen sind doch gar zu unmotiviert.“⁶

Der Begriff der Exotik ist hingegen nicht nur auf die heute als islamisch verstandene Kunst zu reduzieren. Hier ist auch die buddhistische, japanische oder chinesische Kunst eingeschlossen. Meiner Meinung nach kann der damalige Begriff der Exotik mit fremdartig, bzw. nicht-europäisch verglichen werden. Exotik gehört ebenfalls zu den Berührungspunkten und Faktoren, die das Verständnis des Orients prägen. Grabar definiert den Begriff folgend: „By this term I mean the use of foreign objects and motifs or the representation of alien scenes in order to satisfy needs of one’s own.“⁷ Den Grund

⁵ Franz Pascha,; „Studie ueber Namen und Entstehung der Völker“ in: Monatsschrift für den Orient, Juni/Juli, Nr 6./7., 1894, S.73-74.

⁶ ebenda, S.74, FN.Nr.1.

⁷ Oleg Grabar, "Europe and the Orient: An Ideologically Charged Exhibition." In: Muqarnas, 7, 1990, pp. 1-11.; S.5.

für die Begeisterung an orientalischer Kunst sieht er in ihrer Qualität, die dem Okzident nicht bekannt war.⁸

3. Orientalismus und österreichisches Bild vom Orient

Im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert gab es verschiedenste Faktoren, die das österreichische Bild des Orients beeinflussten. Ich verwende hier absichtlich nicht den Begriff *Orientbild*, weil dieser meiner Meinung nach das jeweilige subjektive Bild repräsentiert, das durch eben diese einzelnen Faktoren evoziert wird. Anhand einiger zeitgenössischer Quellen möchte ich diese Faktoren kurz beleuchten. Es handelt sich hier um ein sehr komplexes und vielfach behandeltes Thema, das die heutige Wissenschaft stark beschäftigt.

Meiner Meinung nach verschwimmen die Grenzen der verschiedenen Faktoren vielfach und lassen eine genaue Abgrenzung schwer zu. Oleg Grabar hat sich in einem Artikel über die Ausstellung ‚Europa und der Orient 800-1900‘, die 1989 in Berlin stattfand, mit den Beziehungen zwischen Europa und dem Orient auseinandergesetzt. Auf diesen möchte ich im Laufe der folgenden Erläuterung eingehen um heutige und damalige Sichtweise zu kontrastieren bzw. zu vervollständigen.

Österreich sah wie viele andere Nationen zu dieser Zeit, die stark von kolonialistischen Interessen geprägt waren, im Orient ein wirtschaftliches Potential, das es auszuschöpfen galt. Zentrales Thema war natürlich der Handel. 1885 wurde dies in der Österreichischen Monatsschrift für den Orient folgendermaßen dargestellt:

„Unter allen diesen Verhältnissen aber bleiben wir uns unwandelbar der Pflicht bewußt, im Kampfe, den unser Vaterland für die Geltendmachung seiner berechtigten Ansprüche im Wettbewerbe um die Theilnahme an dem orientalischen Verkehre aufzunehmen und energisch fortzuführen gezwungen ist, nach Massgabe unserer Kräfte und innerhalb unseres Wirkungskreises unverdrossen auszuharren, durch keinerlei Widerwärtigkeiten uns entmuthigen und durch keine Missgunst der Verhältnisse von der Verfolgung unserer Ziele abbringen zu lassen. [...] Der Orient im weitesten Sinne

⁸ Siehe:ebenda, S.5.

ist der vornehmste Schauplatz, auf welchem der Kampf der concurrierenden wirtschaftlichen Interessen Europas ausgefochten wird.“⁹

Österreich-Ungarn kann im Vergleich mit England, Frankreich oder Deutschland nur schwer mit deren kolonialistischen Eroberungen mithalten, sieht sich jedoch selbst auch als Kolonialmacht. Man ist sich zwar seiner ‚schwächeren‘ Position innerhalb der europäischen Mächte bewusst, betont aber:

„Der Monarchie ist ihre größte Culturarbeit auf der Balkanhalbinsel zugefallen. In der Wiederbelebung dieser einst so blühenden Länder und in der Anknüpfung inniger wirtschaftlicher Beziehungen zu denselben kann Oesterreich-Ungarn den reichsten Ersatz für jeden Colonialbesitz in der Ferne finden.“¹⁰

Liest man weiter, wird klar, dass nicht nur wirtschaftliche, sondern auch kulturelle Interessen verfolgt werden. Außerdem wird deutlich, dass auch die ‚Balkanhalbinsel‘ zum Orient gezählt wird:

„In diesem Jahre [1885 *Anm.d.A.*] veranstaltet Ungarn in seiner Hauptstadt eine Ausstellung, auf welcher, ähnlich wie im Jahre 1873 zu Wien, auch die Länder des näheren Orients in würdigster Weise vertreten sein sollen. Neue und regere Verbindungen der Monarchie mit den südöstlichen Nachbarländern werden bei diesem Anlasse angeknüpft, das gegenseitige Verständniss wird erweitert, frische Thatenlust geweckt und das Band enger geschlungen werden können, das die Länder an der Donau und am Balkan durch geistige Bedürfnisse und Culturbestrebungen mit uns verbindet.“¹¹

Man scheint sich also der Aufgabe bewusst zu sein, auch auf kultureller Seite Verbindungen herzustellen. Darüber hinaus wird in einem anderen Artikel aus dem Jahre 1894 die Notwendigkeit betont, dass alte kunstgewerbliche Tradition bewahrt werden müsse. Bis auf England wäre dies keinem der Kolonialstaaten gelungen.¹²

⁹ Oesterreichische Monatsschrift für den Orient, Nr.1, 15.Jänner 1885, S.2.

¹⁰ Oesterreichische Monatsschrift für den Orient. Herausgegeben vom Orientalischen Museum in Wien, redigiert von Artur v. Scala, Verlag des Orientalischen Museums, Nr.1, 15.Jänner 1885.S3.

¹¹ Oesterreichische Monatsschrift für den Orient. Herausgegeben vom Orientalischen Museum in Wien, redigiert von Artur v. Scala, Verlag des Orientalischen Museums, Nr.1, 15.Jänner 1885.S.4.

¹² Siehe: „Orientalisches Kunstgewerbe“ in Oesterreichische Monatsschrift für den Orient, Nr.1 u. 2, Jänner/Februar 1894, S.21.

Der Orient war für das Kunsthandwerk eine reiche Ressource an Vorbildern für die eigene Handwerkskunst. Oleg Grabar betitelt diese Beziehung als ‚imitation‘ „[...] Europe has copied the techniques of the Orient so closely[...] imitation was constant; it existed in all European lands, but varied in intensity according to rhythms which are still to be investigated.“¹³. Auf die Entwicklung des österreichischen Kunsthandwerks und die Beziehung zu orientalischen Vorbildern wird später in Bezug auf das Österreichische Museum für Kunst und Industrie nochmals eingegangen.

Meiner Meinung nach entwickelte sich aus dieser Wertschätzung für die handwerklichen Fähigkeiten des Orients die Würdigung der Kunstschatze dieser Region.

Ein Schritt in diese Richtung war der Versuch der Erhaltung und Wiederbelebung des orientalischen Kunsthandwerks. Als Beispiel wird das Landesmuseum in Sarajevo erwähnt, das die Kunstindustrie Bosniens veranschaulicht und betont: „ Auch ist man darauf bedacht, alte Stücke des orientalischen Kunstgewerbes aus der Türkei, aus Persien und Indien, die mustergiltige Formen und edle Ornamentik zeigen, den heimischen Arbeitern vorzuführen. So finden wir in den von Österreich occupierten Provinzen die Stätten, an denen sich unter verständnisvoller Leitung eine Art Wiedergeburt des mohammedanischen Kunstgewerbes vollziehen soll.“¹⁴

Hier wird noch klar die Vorbildwirkung betont, aber auch, wie schon oben erwähnt, die Aufgabe einer kulturellen Bewahrung. Meiner Meinung nach ist der Grad zwischen reiner Vorbildwirkung, die zur Bereicherung und Belebung des eigenen Handwerks dienen soll und die der Wertschätzung der Objekte um ihrer selbst willen sehr schmal.

Ich möchte nun ein weiteres Beispiel geben, das gut das vielseitige österreichische Bild vom Orients zeigt:

„ [...] Bosnien und Herzegowina sind Orient, unverfälschterer Orient vielleicht als manche Landschaft des eigentlichen Ostens, wo der europäische Handel mit den Eigenthümlichkeiten der Orientalen stark aufgeräumt hat. An der Schwelle der west-

¹³ Oleg Grabar, "Europe and the Orient: An Ideologically Charged Exhibition." In: Muqarnas, 7, 1990, pp. 1-11.; S.5

¹⁴ Siehe: „Orientalisches Kunstgewerbe“ in: Österreichische Monatsschrift für den Orient, Nr.1 u. 2, Jänner/Februar 1894, S.21.

europäischen Civilisation gelegen, hat hier doch die vierhundertjährige Abschliessung, wie sie die Türkenherrschaft und Islam verfügten, eine echt orientalische Culturentwicklung begünstigt, deren Ueberreste in Recht und Gesellschaftsordnung, in Kunst und Sitte, in Tracht und Lebensweise noch überreichlich angetroffen werden.“¹⁵

Der betonten Zerstörung der ursprünglichen Gegebenheiten, Sitten, Gebräuche und Kunst durch das Eindringen des Westens war man sich bewusst. Zahlreich sind die Artikel, die der *mohammedanischen* Kunst Lobeshymnen singen. Hier zwei Ausschnitte aus einem Aufsatz, der beides zur Sprache bringt:

„Wohl nirgends hat die Architektur eine edlere Erhöhung und Ergänzung durch Farbens Schmuck gefunden als in den Timur’schen Bauten in Samarkand. [...] Nivellierend dringt unsere Civilisation mit raschen Schritten vor, um auch im Kunstgewerbe diese letzten Ueberreste einer alten islamistischen Geschmacksrichtung hinwegzufügen.“¹⁶

Der Verfall des Orients angesichts seiner prächtigen Vergangenheit ist immer wieder Thema. Folgendes Beispiel bezieht sich wiederum auf die glänzende Zeit der Moghule: „Wer die Memoiren Babers gelesen, die mit Recht den Commentaren Cäsars zur Seite gestellt werden, wer Timur’s Schilderung seines früheren und späteren Lebens kennt und wer das Leben des grossen Mongolenfürsten Akbars aus Fazlullahs Ain-i-Akbari kennen gelernt, der wird sich nicht genug wundern können, wie der uns heute in vollem Niedergange begriffene Orient solche aussergewöhnliche Menschen hervorzubringen im Stande gewesen ist.“¹⁷

Ein weiterer Beweggrund für das Interesse am Orient und seiner Kunst und Kultur war die Rückbesinnung der europäischen Länder auf ihre Wurzeln und die Suche nach ihrem Ursprung. Grabar bezeichnet diesen Faktor der Auseinandersetzung mit dem Orient als ‚learning‘. Der Weg führte in den Orient über griechische und römische Schriftsteller nach Persien und Ägypten, über die Bibel in den östlichen Mittelmeerraum. Er betont, dass sich das Interesse nur in der Vergangenheit begründe,

¹⁵ Dr. M. Haberlandt, „Aus Bosnien und Herzegowina“ in: Österreichische Monatsschrift für den Orient, Nr.3, März 1894, S.25.

¹⁶ Henri Moser, „Das Kunstgewerbe in Centralasien“ in: Österreichische Monatsschrift für den Orient, Nr. 1 u. 2, Jänner/Februar 1894, S. 16 u. 19.

¹⁷ Prof. Dr.H. Vambéry, „Die Autobiographie eines orientalischen Fürsten“ in: Österreichische Monatsschrift für den Orient, Nr.4, April 1901, S.37.

und nicht in ‚the living world of the Orient‘ widerspiegelte.¹⁸ Malte Fuhrmann beschreibt diese Sichtweise, die in Literatur über den Orient transportiert wurde, folgend: „Der Orient, insbes. das ehemalige Verbreitungsgebiet der hellenistischen Kultur, stelle geografisch die Wiege der Entwicklung zur menschlichen Zivilisation dar, deren vorläufige Krönung die industrialisierten Staaten Westeuropas bildeten.“¹⁹

Einhergehend mit dieser Suche nach dem Ursprung der eigenen Kultur war auch ein gewisses Überlegenheitsgefühl gegenüber der Nicht-westlichen Welt. Reinhard Schulze schließt: „Die kulturgeschichtliche Funktion des Orientalismus bestand somit vorrangig in der Konstruktion eines okzidental Elitebewusstseins. Die westeuropäischen Eliten verfügten durch den Orientalismus über eine Deutungsprozedur, mittels derer sie den sozialen und kulturellen Kontakt mit „Fremden“ bewältigen und ihren Machtanspruch auf das „Fremde“ bestätigen konnten.“²⁰

Dieses Überlegenheitsdenken floss natürlich auch in das gewollte Bild des Orients ein. Westliche Künstler benutzen diese von Grabar als Manipulation bezeichnete Strömung, um beispielsweise den Sieg der Christenheit darzustellen.²¹ „[...] manipulation, that is, the transformation of a topic in a way that would invite hate, contempt, or much more subtly alienation from the world for which it is destined, as though it does not belong with the “civilized“ world or else exists for certain clearly defined functions.“²²

Diese Art der Berührung zwischen den beiden Welten zählt für Grabar zur Gruppe ‘Ideological charge’, genau so wie die Abbildung des Gesehenen und die ‚representation‘. Letztere sollte ein Bild vermitteln, das der Betrachter sehen wollte. Diese transportierten Sichtweisen: „[...] offer a huge range of transportations of observed, copied, or invented details into images which can be very successful works of art [...] or caricatures, at times benevolent, at other times cruel.“²³

¹⁸ Siehe: Oleg Grabar, "Europe and the Orient: An Ideologically Charged Exhibition." In: Muqarnas, 7, 1990, S.4f.

¹⁹ Malte Fuhrmann, „Den Orient Deutsch machen. Imperiale Diskurse des Kaiserreichs über das Osmanische Reich.“ In Kakanien Revisited, 2002, URL: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/MFuhrmann1.pdf>. (2008)

²⁰ Reinhard Schulze „Orientalismus. Zum Diskurs zwischen Orient und Okzident“, kunst und kirche 4,2004, S.202.

²¹ Siehe: Oleg Grabar, "Europe and the Orient: An Ideologically Charged Exhibition." In: Muqarnas, 7, 1990, S.6f.

²² Ebenda, S.6.

²³ Ebenda, S.5.

Ein Beispiel für so eine Transportierung gibt Schulze anspielend auf das Bild der Odaliske : “Schon Edward Gibbon hatte- neidisch- den Propheten als Wüstling und Frauenheld portraitiert, und dieser Topos wurde schon bald auf den Orientalen übertragen. Die Sexualisierung war prägendes Ergebnis und Erlebnis dieses Orientalismus.“²⁴ Auch Grabar betont das „[...] dominant nineteenth-century theme of sensual sexuality associated with the Muslim world.“²⁵ Er erwähnt u.a. Goethe, der wie andere deutsche Literaten zur Schaffung eines solchen Bildes beiträgt, und vergleicht in diesem Zusammenhang diese Entwicklung mit jener der Romantik.²⁶

Schulze sieht die Entwicklungen folgend: „ Doch der Diskursive Charakter des Orientalismus bot einen Ausweg aus der Enttäuschung: indem in der kolonialen Machtstellung die vom Orient träumenden Eliten eine Definitionsmacht über die Muslime erzielten, gelang es ihnen, ihre Erwartungen bei diesen zu beheimaten und sie mit dem Auftrag zu versehen, ihnen den Orient ihren Träumen entsprechend aufzuführen.“²⁷

Oleg Grabar möchte es nicht allein darauf limitieren und fasst zusammen:“ The message is one of consistent misunderstanding of the Orient by Europe, leading eventually to the invention of an Orient that satisfied European needs. It is true enough that misunderstanding occurred and that the Orient served to feed the fantasy of others, but it is wrong to limit contacts to these themes alone, or to make them the dominant ones.”²⁸

²⁴ Reinhard Schulze „Orientalismus. Zum Diskurs zwischen Orient und Okzident“, kunst und kirche 4, 2004, S.204.

²⁵ Oleg Grabar, "Europe and the Orient: An Ideologically Charged Exhibition." In: Muqarnas, 7, 1990, S.5.

²⁶ Siehe: Oleg Grabar, "Europe and the Orient: An Ideologically Charged Exhibition." In: Muqarnas, 7, 1990, S.5.

²⁷ Reinhard Schulze „Orientalismus. Zum Diskurs zwischen Orient und Okzident“, kunst und kirche 4, 2004, S.205.

²⁸ Grabar, Oleg. "Europe and the Orient: An Ideologically Charged Exhibition." In: Muqarnas, 7 (1990), pp. 1-11.; S.10.

4. Ausstellungen, Museen und Sammlungen

4.1. Der Orient und die Wiener Weltausstellung

Die Wiener Weltausstellung war ein Großereignis, das trotz trübenden Ereignisses des Börsenkrachs sehr viel Aufmerksamkeit erregte. Für Wien und Österreich war es ein wirtschaftlicher, sozialer und kultureller Höhepunkt, der prägend für die weitere Entwicklung sein sollte:

„Exotismus und Kapitalismus/Kolonialismus bedingen sich, insbesondere im Kontext einer Weltausstellung.[...] Die Wiener Weltausstellung hatte für entsprechende Bedürfnisse – in Ermangelung von Überseekolonien der ausrichtenden Monarchie – kaum kolonialistische »Errungenschaften« zu bieten.“²⁹ Peter Plener erklärt, dass es sich in Österreich-Ungarn daher um einen „[...] visuellen Kolonialismus, genauer: einen Kolonialismus des Imaginären.“³⁰ handelte. Hiermit erklärt er auch die Begeisterung für Kunst, die Faszination an Reiseberichten und das Interesse an Expeditionen, die von ‚zu Hause‘ aus betrieben werden konnten. Meiner Meinung nach ist dies ein durchaus wichtiger Punkt, doch darf man das Phänomen nicht allein auf diesen Faktor reduzieren. Österreichs Kontakt mit der ‚orientalischen Welt‘ reicht weit zurück. Hier sind zweifelsohne die Türkenbelagerungen zu nennen, und die schon vor der Weltausstellung existierende starke Begeisterung für Orientalisches. Seien es die Sammlungen an Relikten aus diesen Belagerungen, die faszinierten oder der Wiener Hof, der u.a. orientalische Innenausstattung schätzte. Maria Ludovica d’Este besaß beispielsweise ein ‚türkisches Kabinett‘ in ihren Hofburgappartments.³¹ Den Höhepunkt dieser Tendenz bildet sicherlich das ‚Türkische Zimmer‘ Kronprinz Rudolfs, auf welches später genauer eingegangen wird.

Das angesprochene Gefühl Österreichs minder potent zu sein, schlägt sich sicher stark darin nieder, dass man 1873 diese alles übertreffende Ausstellung eröffnete. Keine

²⁹ Peter Plener, „Sehnsüchte einer Weltausstellung-Wien 1873“ in Kakanien Revisited, 2001, URL: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/PPlener1.pdf> (2008) S.2.

³⁰ Peter Plener: „Sehnsüchte einer Weltausstellung-Wien 1873“ in Kakanien Revisited, 2001, URL: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/PPlener1.pdf> (2008) S.3.

³¹ Siehe: Eva B. Ottilinger, „Kronprinz Rudolfs »Türkisches Zimmer« und die Orientmode in Wien“ in: Mayr-Oehring, Erika (Hg.), Orient : österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914 , Residenzgalerie Salzburg, 20.7. - 24.9.1997, Salzburg : Residenzgalerie Salzburg, 1997, S. 88.

Weltausstellung zuvor war so groß, hatte so viele Teilnehmer (mehr als 35 Staaten), verschlang so hohe Kosten oder war so glanzvoll wie jene in Wien. Durch diplomatische Kontakte war es gelungen ostasiatische und orientalische Länder nach Österreich zu holen. Diese präsentierten ihr Land und hatten zum Ziel wirtschaftliche und kulturelle Kontakte herzustellen, wohingegen die Industrieländer ihre Leistungen auf diesen Sektoren darstellten.³² „Die Bemühungen der Generaldirektion um eine erstmalige ausführliche Präsentation des Orients und des Fernen Ostens auf einer Weltausstellung waren erfolgreich. Die Expositionen dieser Länder vermittelten ein lebendiges Bild fernöstlicher Kultur und brachten zahlreiche positive Ergebnisse wie die Anknüpfung von Handelskontakten.“³³

Dem Besucher der Weltausstellung bot sich ein orientalisches Viertel. Der türkische Beitrag bestand aus sieben Bauteilen. Es wurden existierende türkische Monumente, wie z.B. der Sultan Ahmed Brunnen aus Istanbul zitiert und für die Geschäftsräume auf traditionelle Elemente zurückgegriffen. Ein kleiner Bazar, ein Bad und ein Kaffee lockten die Besucher, doch besonders eindrucksvoll war die Schatzkammer des Sultans, in der wertvoller Schmuck bewundert werden konnte.³⁴ Über das Türkische Kaffee wurde geschrieben: „*Das kleine Haus, [...] und die inneren Räume desselben, [...] waren immer mit Gästen gefüllt, zwischen denen die schmucken, in türkische Gewänder gekleideten Garçons nimmermüde herumeilten, um dem allgemeinen Wunsche nach dem süßen dickflüssigen Kaffee, duftenden Latakie und Cigaretten, nach langberohrten Tschibucks und Nargilehs zu genügen. Kinder aller Nationen fanden sich daselbst ein, um sich ein Stündchen in den Orient zu versetzen.*“³⁵

Die Ägyptische Baugruppe (Abb.1) war besonders imposant sicherlich bedingt durch finanzielle Unterstützung des Vizekönigs von Ägypten, Ismael Pascha. Neben einem bürgerlichen Wohnhaus, einer Volksschule, einem Kaffee und einem Harem konnte

³² Siehe: Jutta Pemsel: Die Wiener Weltausstellung von 1873: das gründerzeitliche Wien am Wendepunkt. Wien/Köln: Böhlau Verlag, 1989. S.42ff.

³³ Jutta Pemsel: Die Wiener Weltausstellung von 1873: das gründerzeitliche Wien am Wendepunkt. Wien/Köln: Böhlau Verlag, 1989. S.50.

³⁴ Siehe: Zeynep Çelik, Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs. Berkeley: University of California Press, 1992. URL: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft8x0nb62g/>, S.63.

³⁵ Weltausstellungsalbum, Erinnerung an Wien 1873, Wien 1873, S.7. In: Erika Mayr-Oehring u. Elke Doppler [Hg.], Orientalische Reise, Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert (Ausst.Kat., Wien Museum in Kooperation mit der Residenzgalerie Salzburg, Wien), Wien 2003, S.238.

man Teppiche und Diwans bestaunen.³⁶ „The dominant feature was a pavilion that duplicated the funerary complex of Sultan Qaytbay in Cairo from the late Mamluk period (1470s), its minaret and dome carved in arabesques and star patterns. A second minaret, with a square base, possibly inspired by the minarets of the mausoleums of Salar and Sanjar al-Jawli from the early Mamluk period (1300s), marked the other end of the structure.”³⁷

Verantwortlich für diese Baugruppe war ein Österreicher: Franz Schmoranz hatte schon zuvor den Khedivenpalast in Ismalia erbaut. Schmoranz sollte später für Lobmeyr entwerfen. (siehe auch S. 21)

Doch die Darstellung die Ägypten von seinem Land bot, blieb nicht ohne Kritik: Im Pester Lloyd schrieb Max Nordau : „Im Ganzen erweckt die ägyptische Ausstellung gute Begriffe vom natürlichen Reichthum des Landes, sonst aber ist sie eine großartige Reklame, auf Bestechung der öffentlichen Meinung und Irreführung des europäischen Urtheils berechnet.“³⁸

Die mediale Aufmerksamkeit war sicherlich am stärksten auf Persien gerichtet. Nicht aufgrund seiner Baugruppe, sondern durch den Besuch des Shahs Nasir ad-Din. Wie kein anderer Staatsgast zog er das Interesse auf sich. Sein prunkvolles Auftreten, seine Lebensweise und die seiner Entourage in Wien und seine Ordensvergabe lockten tausende Schaulustige zum Messegelände.³⁹ Aber auch die Villa des Schahs wurde bewundert für die „*prächtige, schimmernde Außenseite, deren Glasmosaik im Strahle der Sonne glitzerte und blinkte als bestände sie lediglich aus Brillanten.*“⁴⁰

³⁶ Siehe: Jutta Pemsel, Die Wiener Weltausstellung von 1873: das gründerzeitliche Wien am Wendepunkt. Wien/Köln: Böhlau Verlag, 1989. S.48f.

³⁷ Zeynep Çelik, Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs. Berkeley: University of California Press, c1992 1992. URL: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft8x0nb62g/>, S.63.

³⁸ „Wiener Weltausstellung. Der Orient im Industriepalast.II.“ in: Pester Lloyd, 156, 09.07.1873,B. nach Ujvári, Hedvig: „Feuilletons über die Wiener Weltausstellung 1873 im PesterLloyd“ in: Kakanien Revisited, 2005. URL: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/HUjvari1.pdf>,S.16.

³⁹ Siehe: Elisabeth Irsigler, Nasir al-Din und sein Porträt in der österreichischen Galerie Belvedere., Diplomarbeit Universität Wien, 2008. S38ff.

⁴⁰ Weltausstellungsalbum. Erinnerung an Wien 1873, Wien 1873, S.6 in: Erika Mayr-Oehring u. Elke Doppler [Hg.], Orientalische Reise, Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert (Ausst.Kat., Wien Museum in Kooperation mit der Residenzgalerie Salzburg, Wien), Wien 2003, S. 238.

Pemsel resümiert über die Weltausstellung, die die erste und einzige im deutschsprachigen Raum blieb: „Nicht so sehr große technische Erfindungen als vielmehr die „Kulturschau“ prägten das Gesamtbild.“⁴¹

Die Wiener Weltausstellung trug einen beträchtlichen Teil bei, das Interesse und die Faszination für den Orient und seine Kunst zu verstärken. „Ergebnisse der Verarbeitung islamischen Dekors in seinen endlosen Mustern und schönen Farbzusammenstellungen zeigten berühmte Firmen von Bocard bis Lobmeyr. Orientmode befand sich in Wien auf ihrem Höhepunkt.“⁴²

Das Interesse an Islamischer Kunst war groß und so wurde auch auf der Weltausstellung reger Handel damit betrieben. Das Österreichische Museum für Kunst und Industrie erwarb beispielsweise 60 Blätter des bekannten Hamzanama⁴³ oder auch 70 türkische Stickereien⁴⁴, die heute Teil der Textilsammlung des Museums sind.

„Es bleibt anzumerken, dass all diese „türkischen“, „persischen“ oder „ägyptischen“ Pavillons nur selten ein authentisches, exaktes Bild des jeweiligen Baustils vermitteln konnten, zumal mancher Bau gleich mehrere dieser Stile in sich vereinte. „Pseudoorientalisches“ vermischte sich mit „Echtem“, einheimische Baumeister und Handwerker verwirklichten ihre Sicht und ihr Wissen um orientalische Architektur.“⁴⁵

4.2. Exkurs: Orient als Werbemittel

Wie sehr sich die Faszination des Orients in Österreich ausbreitete, möchte ich hier in einem kurzen Exkurs verdeutlichen. Man nutzte das Sujet des Orients vielfach in der Werbung. Die Dampfschiffahrtsgesellschaft Österreichischer Lloyd beispielsweise

⁴¹ Jutta Pemsel, Die Wiener Weltausstellung von 1873: das gründerzeitliche Wien am Wendepunkt. Wien/Köln: Böhlau Verlag, 1989. S.97.

⁴² ebenda. S.66.

⁴³ Siehe: Egger u. Pokorny-Nagel: „Wissenschaft und Kunst- Lehre und Vorbild. Die Bibliothek und Kunstblättersammlung. In: Peter Noever (Hsg), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien. Wien: Hatje Cantz Verlag 2000; S.100f.

⁴⁴ Siehe: Angela Völker: „Die Sammlungspolitik der Textilsammlung des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in den Jahren 1864 bis 1910“ In: Peter Noever (Hsg), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien. Wien: Hatje Cantz Verlag 2000; S.118.

⁴⁵ Erika Mayr-Oehring u. Elke Doppler [Hg.], Orientalische Reise, Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert (Ausst.Kat., Wien Museum in Kooperation mit der Residenzgalerie Salzburg, Wien), Wien 2003, S.233. (Kat.Nr.80)

lockte Reisende mit Plakaten, die orientalisches Idyll präsentierte,n um den Fahrgäste eine Reise schmackhaft zu machen (Abb.2). Die Wiener Fabrik Zacherl, bewarb ihr Insektenvernichtungspulver ‚Zacherlin‘ mit einem Orientalien. Dieser, in traditionell anmutender Kleidung und Kopfbedeckung, trug ein Krummsäbel und besprühte das Getier mit einem Fläschchen der Firma. Im Jahre 1888 ließ der Eigentümer, Johann Zacherl, seine Fabrik in orientalischem Stil errichten (Abb.3). Der Bau in der Nusswaldgasse im 19. Wiener Gemeindebezirk ist bis heute erhalten, jedoch unter neuer Nutzung. Der Konnex zum Orient erklärt sich aus dem Inhaltsstoff seines Produktes: die Blätter des Pyrethrums, die er sich über Tiflis aus dem Kaukasus liefern ließ.⁴⁶ „Die persisches Formengut zitierende Fassade zur Nußwaldgasse weist auf die wirtschaftlichen Beziehungen zum Herkunftsland des Produkts hin. Zugleich wurde der als „persisches Pulver“ angepriesenen Ware damit ein orientalisches Flair verliehen. Johann Ev. Zacherl verstand es auf diese Weise, das unscheinbare und selbst für Arme erschwingliche Pulver mit dem Zauber orientalischer Exotik zu umgeben.“⁴⁷

4.3. Der Cercle Oriental und das Orientalische Museum.

Im Orientalischen Viertel der Weltausstellung befand sich auch der Pavillion des *Cercle Oriental*. Das von Dr. Emil Hardt errichtete Bauwerk „vereinte im Detail drei orientalische Baustile in sich: den chinesischen (vertreten durch einen kleinen chinesischen Teepavillion mit dazugehörigem Kaffeegarten), den türkischen (im türkischen Restaurant, das im Erdgeschoss untergebracht war) und den arabischen (in zahlreichen Architekturmotiven des oberen Stockwerks).“⁴⁸ Hier konnte einem wichtigen Ziel der Weltausstellung, wie schon oben erwähnt, nämlich Kontakte knüpfen, die dem Handel förderlich sein würden, in einem orientalischen Rahmen nachgegangen werden. „Zur Vertiefung der wirtschaftlichen und kulturellen Kontakte Österreichs mit den Staaten des Ostens wurde ein „Comité für Orient und Ostasien“ gegründet. Die Mitglieder dieses „Cercle Oriental“ wollten die Ausstellung und die

⁴⁶ Siehe: O.A., Zacherlfabrik- Die Geschichte der Fabrik, URL: <http://www.zacherlfabrik.at/all/geschichte.html>.

⁴⁷ O.A., Zacherlfabrik- Die Geschichte der Fabrik, URL: <http://www.zacherlfabrik.at/all/geschichte.html>.

⁴⁸ Erika Mayr-Oehring u. Elke Doppler [Hg.], Orientalische Reise, Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert (Ausst.Kat., Wien Museum in Kooperation mit der Residenzgalerie Salzburg, Wien), Wien 2003, (Kat.Nr.92), S. 237.

geknüpften Verbindungen für die Errichtung eines Orientalischen Museums in Wien nützen.“⁴⁹

Der oben beschriebene Pavillion diene als Treffpunkt und für am Orient Interessierte, Menschen aus Politik, Wissenschaft und Kultur. Man wollte nach der Weltausstellung diese Verbindungen aufrecht erhalten und weiter fördern. Als weiterführende Institution sollte das Orientalische Museum dienen (Abb.4). Neben den Handelsbeziehungen sollte auch der Sammlungs Aufbau weitergeführt und Vorträge gehalten werden.⁵⁰ „Am 21. Oktober 1874 konstituierte sich das Museum unter dem Protektorat Erzherzogs Karl Ludwig, dem Präsidenten Sektionschef Freiherr von Hofmann und dem Vizepräsidenten Hofrat Ritter von Schwegel.“⁵¹

Das Orientalische Museum definierte seine Ziele, wie einem Vortrag von Edmund Zichy im November 1875 zu entnehmen ist, folgendermaßen:

- „1. Anlage einer Bibliothek und Kartensammlung
2. Unterhaltung eines steten Verkehrs mit kommerziellen Instituten und Vereinen sowie mit den von der Gesellschaft bestellten Correspondenten...
3. Das Studium der Länderkunde und der volkswirtschaftlichen Entwicklung der Gebiete des Orients...
4. Prüfung und Untersuchung der Rohprodukte und Industrieerzeugnisse jener Länder...Nicht die herrlichen japanischen Lackwaaren und Bronzen, nicht die schönen Porzellanvasen Chinas, nicht die golddurchwirkten Stoffe von Damascus, noch die bunten prächtigen Kleider von Tunis bilden den Reichtum des orientalischen Museums, sie sind die Zierden desselben, zumeist schönes Spielzeug
5. Periodische Versammlungen und Veranstaltungen von Vorträgen

⁴⁹ Jutta Pemsel: Die Wiener Weltausstellung von 1873: das gründerzeitliche Wien am Wendepunkt. Wien/Köln: Böhlau Verlag, 1989. S.47.

⁵⁰ Siehe: ebenda, S. 90

⁵¹ ebenda, S.90.

6. Herausgabe einer Zeitschrift“⁵²

Nicht nur der Präsident und der Direktor des Orientalischen Museums, Arthur von Scala, trugen maßgeblich zum Aufbau einer Sammlung bei, sondern auch die Regierung: „Noch vor Ende der Weltausstellung benützten das Ministerium des Äußeren und das Ministerium für Kultus und Unterricht ihre offiziellen Kontakte zu den ausländischen Kommissionen für den Erwerb orientalischer Exponate. Die Schenkung der ethnologischen Sammlung von Abessinien durch den Khedive von Ägypten war ein Erfolg dieser Bemühungen.“⁵³

Die Sammlung des Orientalischen Museums ist schwer zu rekonstruieren. Zwei Objekte, die heute zur islamischen Sammlung des Museums für Angewandte Kunst in Wien gehören, können hier beispielhaft für den Gründungsbestand des Orientalischen Museums genannt werden. Hierbei handelt es sich um ein persisches Becken aus dem 17. Jahrhundert (Inv.Nr. Or 0487) und eine persische Schale aus dem 15. Jahrhundert (Inv.Nr. Or 1708). Beide Stücke wurden 1907 aus dem Handelsmuseum ins Österreichische Museum für Kunst und Industrie übernommen.⁵⁴

Das Österreichische Museum für Kunst und Industrie sah im Orientalischen Museum eine Konkurrenz. Letzteres verfügte über zahlreiche ‚Correspondenten‘ auf der ganzen Welt, von Jakarta, über Bombay bis nach Shanghai, und veranstaltete Ausstellungen.⁵⁵ Beispielsweise konnten 2700 Exponate auf der ‚Orientalisch-keramischen Ausstellung‘ im Jahre 1884 bewundert werden. Die Objekte stammten zum Teil aus Wiener

⁵² Österreichische Monatsschrift für den Orient, Bd.1, Wien 1875, Heft 11, Beilage; Orientalisches Museum, in Mittheilungen des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien 1877, S.17f. zitiert nach: Johannes Wieninger. „Er brachte viel eigenartiges und Notwendiges mit“ Arthur von Scala als Mittler zwischen Ost und West und die Grundlegung der Asiensammlung des heutigen Museums für angewandte Kunst 1868 – 1909. In: Ausstellungskatalog: Kunst und Industrie – die Anfänge des Museums für angewandte Kunst. MAK Wien. S.167

⁵³ Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien, Adm.Reg.F34 S.R., Karton 145, Zl.2645, 2810a, 3846 ex 1873. In: Pems, S.90, FN 442.

⁵⁴ Siehe: Erika Mayr-Oehring u. Elke Doppler [Hg.], Orientalische Reise, Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert (Ausst.Kat., Wien Museum in Kooperation mit der Residenzgalerie Salzburg, Wien), Wien 2003, S.240.

⁵⁵ Siehe: Johannes Wieninger. „Er brachte viel eigenartiges und Notwendiges mit“ Arthur von Scala als Mittler zwischen Ost und West und die Grundlegung der Asiensammlung des heutigen Museums für angewandte Kunst 1868 – 1909. In: Ausstellungskatalog: Kunst und Industrie – die Anfänge des Museums für angewandte Kunst. MAK Wien. S.168.

Privatbesitz, aus der Sammlung Johann von Liechtenstein und ein Stück aus dem Österreichischen Museum für Kunst und Industrie.⁵⁶

Das Orientalische Museum publizierte die *Oesterreichische Monatsschrift für den Orient*, redigiert von Arthur von Scala. Selten ist in den darin enthaltenen Beiträgen ein Autor derselben angegeben, es gibt nur Kürzel, die nicht zugeordnet werden können. Jedoch gibt die erste Ausgabe des Jahres 1886 Aufschluss über die Verantwortlichen: „Literarisch-kritische Beilage unter Mitwirkung eines wissenschaftlichen Beirathes bestehend aus G.Bühler, J. Karabacek, D.H. Müller und Leo Reinisch, redigiert.“⁵⁷

Im Jahre 1886 war es auch, dass das Orientalische Museum in Handelsmuseum umbenannte wurde.

Heute besteht das Handelsmuseum nicht mehr. Seine Sammlung wurde im Jahre 1907 ins Österreichische Museum für Kunst und Industrie übernommen.⁵⁸

4.4. Das Arabische Zimmer im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie

Orientalisches Mobiliar oder gar ein ganzer Raum gefüllt mit Kostbarkeiten aus dem Orient, oder deren Nachbildungen waren im späten 19. Jahrhundert sehr populär. Nicht nur das österreichische Kaiserhaus interessierte sich für diese Art der Wohnkultur (Siehe auch Kapitel 6. Der Österreichische Hof und **der Orient**, S.44), sondern auch die bürgerliche Bevölkerung.

„Zur Zeit der Wiener Weltausstellung haben »orientalische Räume« vor allem in der weiblichen Sphäre Anwendung gefunden, wenn es etwa galt Damenboudoirs

⁵⁶ Siehe: Katalog der Orientalisch-keramischen Ausstellung im Orientalischen Museum, Wien 1884. Zitiert nach: Johannes Wieninger. „Er brachte viel eigenartiges und Notwendiges mit“ Arthur von Scala als Mittler zwischen Ost und West und die Grundlegung der Asiensammlung des heutigen Museums für angewandte Kunst 1868 – 1909. In: Ausstellungskatalog: Kunst und Industrie – die Anfänge des Museums für angewandte Kunst. MAK Wien. S.168.

⁵⁷ *Oesterreichische Monatsschrift für den Orient* Hg vom Orientalischen Museum in Wien, Redigiert von A. von Scala, Verlag des orientalischen Museums Wien, 15. Jänner 1886, Nr.1., S.15.

⁵⁸ Siehe: Johannes Wieninger. „Er brachte viel eigenartiges und Notwendiges mit“ Arthur von Scala als Mittler zwischen Ost und West und die Grundlegung der Asiensammlung des heutigen Museums für angewandte Kunst 1868 – 1909. In: Ausstellungskatalog: Kunst und Industrie – die Anfänge des Museums für angewandte Kunst. MAK Wien. S.172

einzurichten. Nach 1880 wurde der »orientalische Stil« eher dem männlichen Bereich zugeordnet, passend für Bibliotheken, Herren-oder Rauchzimmer.“⁵⁹

Das Museum für Kunst und Industrie folgte diesem Trend und eröffnete 1883 das sogenannte *Arabische Zimmer* (Abb.5). Die Planung und Ausgestaltung des Zimmers war sehr aufwendig und man hatte Franz Schmoranz (siehe auch S.15) und Johann Machytka damit betraut. Schmoranz lieh auch kleinere Objekte seiner privaten Sammlung an das Museum, die im Arabischen Zimmer zu sehen waren.⁶⁰ „Im April 1881 erhielt er die Erlaubnis, aus dem Depot der Burghauptmannschaft als Schenkung an das Museum drei Türen, drei Doppeltüren und 12 kleine Wandschränke zu entnehmen, die Teil des Egyptischen Hauses im Prater gewesen waren.“⁶¹ Genau kann Aussehen des Arabischen Zimmers zur Zeit seiner Eröffnung nicht rekonstruiert werden. Erhalten sind jedoch Skizzen, die Charles Edouard Jeanneret, besser bekannt als Le Corbusier, auf seinem Wienaufenthalt von November 1907 bis Mitte März 1908 anfertigte. Die fünf Blätter wurden vermutlich Ende Februar 1908 detailgenau gemalt und beschriftet. Sie stimmen mit den einzigen heute erhaltenen Fotografien aus dem Museum für Angewandte Kunst überein. Heute sind die Skizzen in der Fondation Le Corbusier.⁶²

Mary P.M. Seckler rekonstruiert das Arabische Zimmer in seiner Form von 1908. Sie geht davon aus, dass man es durch einen Vorraum das Zimmer betrat. Der Eingang in das Hauptzimmer erfolgte nicht auf der Mittelachse, sondern weiter links davon. Hier fanden sich an den Wänden Sitznischen und ein Brunnen. Bei diesem handelte es sich um einen weißen Marmorbrunnen „[...] mit schwarzen und roten Inkrustationen und sechs Öffnungen für das Wasser, das über die große, leicht schräg gestellte ornamental gravierte Marmorplatte rinnen sollte.“⁶³ Die Decke des Raumes war vielfärbig. „Das Zimmer war rundum bis auf eine Höhe von 2,70 m mit Holz getäfelt. Zusätzlich zur Holztäfelung befanden sich in der linken und größeren der beiden Sitznischen auf jeder

⁵⁹ Eva B. Ottilinger, „Kronprinz Rudolfs »Türkisches Zimmer« und die Orientmode in Wien“ in: Mayr-Oehring, Erika (Hg.), *Orient : österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914*, Residenzgalerie Salzburg, 20.7. - 24.9.1997, Salzburg : Residenzgalerie Salzburg, 1997, S.99.

⁶⁰ Siehe: Mary P.M. Sekler: „Le Corbusier und das Museum als eine Stätte des Lernens.“ In: Peter Noever (Hsg), *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien*. Wien: Hatje Cantz Verlag 2000; S.265.

⁶¹ Ebenda, S.265.

⁶² Siehe: ebenda, S.256-270.

⁶³ Ebenda, S.256.

Seite ein Majolikapaneel, paarweise angeordnete Fenster mit reich geschnitzten Querstreben und zwei Gruppen von kleinen Fenstern. Außerdem standen in der Sitznische zwei Bänke für je zwei bis drei Leute einander gegenüber. Sie waren zwischen 0,60 m und 0,70 m tief und mit Teppichen belegt. Die kleinere Sitznische [...] hatte als Teil der Schnitzarbeiten einen eingebauten Diwan, der 0,60 m tief war und mit einem weichen Teppich belegt war. Das Fenster war vollkommen mit einem aus Holz oder anderem Material geschnitzten Gitter verblendet.

Die umlaufenden Regale, die ein Teil der Täfelung waren, ruhten auf zinnoberrot bemalten Konsolen und waren insbesondere für Vasen in bizarren Formen und Kästchen aus dunklem Holz mit groben Marketerieeinlagen aus Perlmutter und Elfenbein gedacht. [...] Das Gitterwerk der Fenster beeindruckte ihn [Le Corbusier *Anm.d. A.*] sehr, nicht nur wegen des daraus resultierenden besonderen Halbdunkels und des Gefühls der Intimität, sondern auch weil es den Eindruck vermittelte, als sähe man den Himmel durch Zweige hindurch. Die Gesamtheit des Zimmers mit seinen eingebauten Regalen und Bänken, den Teppichen auf den Diwanen und auf dem Fußboden – das völlige Fehlen von frei im Raum stehenden Möbelstücken außer einigen niedrigen Schemeln – erweckte in ihm den Eindruck der Natur, eines Waldbodens, auf dem man sich im Gras ausstrecken und vor sich hinträumen konnte.

„Das Zimmer“, so schrieb er, „war so perfekt, daß jeder so etwas Ähnliches neben seinem Speisezimmer haben sollte mit einer Ecke für das Klavier. Die Diwane in den Sitznischen: es ist ein Paradies für jeden, der etwas vom Träumen versteht“⁶⁴

Le Corbusier erwähnt und zeigt neben Vasen und Kästchen auch noch eine Hängeampel und Öllampen, die Teil der Ausstattung waren. Der Führer durch das k.k. Museum für Kunst und Industrie von 1901 gibt genauer Aufschluss über einige Details. So handelte es sich bei der oben erwähnten Hängeampel um eine aus Messing gefertigte Moscheeampel aus Damaskus, um einen Smyrnateppich im Hauptraum und auf den Nischenbänken um Daghestan-Teppiche.⁶⁵

Im Jahre 1931 wurde das Arabische Zimmer abgebaut.⁶⁶

⁶⁴ Ebenda, S.254-256.

⁶⁵ Siehe: ebenda, S.260.

⁶⁶ Siehe: ebenda, S.265.

5. Wien als Zentrum der Islamwissenschaft am Beispiel von Josef Ritter von Karabacek

Die Islamforschung in Österreich im ausgehenden neunzehnten und beginnenden zwanzigsten Jahrhundert ist ein äußerst komplexer Bereich. Die verschiedenen Faktoren die zur Entwicklung beitrugen und sie bis heute beeinflussten umfassen eine Vielzahl von Wissenschaftlern und deren Beiträge. Ich möchte anhand von Josef Ritter von Karabacek (Abb.6) einen Überblick über die Entwicklung geben, weil er, wie die meisten seiner Zeitgenossen, in verschiedenste Gebiete der Forschung involviert war und einen Beitrag zur Weiterentwicklung leistete.

Ich möchte die Gebiete hier kurz aufzählen, die eng miteinander verbunden sind und folgend eingehender behandeln: Lehrtätigkeit, wissenschaftliche Publikationen, Ausstellungen, Forschungsreisen bzw. Expeditionen, Ankäufe, die Bibliotheken und Zeitschriften.

Wien selbst war eine pulsierende Metropole, die einen Schmelztiegel verschiedenster Kulturkreise der österreichisch-ungarischen Monarchie bildete. Die österreichische Hauptstadt war 1873, wie schon erwähnt, Veranstalter der Weltausstellung, die sich stark dem Orient widmete. Die Faszination des ‚Exotischen‘ hatte sich in der breiten Öffentlichkeit genauso manifestiert wie in den höchsten Kreisen des Adels. Man kann davon sprechen, dass das Interesse am Orient, sei es im alltäglichen Leben oder in der Forschung, seinen Höhepunkt erreichte: Robert Hillenbrandt schreibt: „[...] Germany and Austria dominated scholarship of Byzantine and Islamic art in the decades before and after 1900.“⁶⁷ Er spricht von einer Phalanx von Wissenschaftlern aus dem deutschsprachigen Raum. Beginnend mit Josef Hammer-Purgstall über Riegl bis hin zu Strykowski fanden sich die heute noch gefeierten Größen der Kunstgeschichte in der österreichischen Hauptstadt. Annette Hagedorn unterstreicht diese Vormachtstellung: „Vienna and Nuremberg were the main centers of the schools of applied arts and writings on Islamic ‘applied’ arts in the German speaking countries.“⁶⁸ Sie führt weiter

⁶⁷ Robert Hillenbrandt: „Creswell and Contemporary Central European Scholarship“, in: Muqarnas, Vol. 8, K. A. C. Creswell and His Legacy, 1991, S.24

⁶⁸ Annette Hagedorn. “The Development of Islamic Art History in Germany in the Late Nineteenth Centuries” In: Vernoit, Stephen [Hg.]: Discovering Islamic Art- Scholars, Collectors and Collections, 1850-1950. I.B. Tauris Publishers, London-New York, 2000, S. 121.

aus, dass man sich durch die Kunstgewerbemuseen, die dem Vorbild des Londoner South Kensington Museums folgten, mit den angewandten Künsten der Welt beschäftigte. Hier zählte auch die Islamische Kunst dazu.⁶⁹ Wokoeck geht soweit zu sagen, dass „[...] Oriental art exhibits became part of the status symbol of a capital city.“⁷⁰ Wien hatte die zuvor schon besprochenen Museen, namentlich das Orientalische Museum und das Österreichische Museum für Kunst und Industrie. Letzteres schreibt in seinen *Mittheilungen* von 1866, dass „alte arabische, in Egypten gefundene Münzen in Glas, Gold, Silber und Kupfer, Eigenthum des Herrn Karabacek.““ zu Ausstellungszwecken zur Verfügung gestellt wurden.⁷¹ Das Interesse Josefs Ritter von Karabacek für Orientalistik und Numismatik könnte laut Gabriele Mauthe einen Zusammenhang mit dessen möglichen Familienursprung im Orient haben. Karabaceks Enkelin erwähnt die Abstammung des Familiennamens vom Wort *Kirbatsche*. Diese als Peitsche verwendete Lederschnur mit fünf Kugeln an deren Enden zierte auch das Familienwappen.⁷² Geboren wurde Josef Ritter von Karabacek nicht im Orient, sondern am 20. September 1845 in Graz und ging in Wien zur Schule. Neben seinem Jusstudium machte er Sprachstudien an der k.k. Orientalischen Akademie.⁷³

Die Orientalische Akademie hat eine lange Geschichte, die auch auf die Entwicklung der Sprachforschungen Österreichs Einfluss nahm. „Hatte die österreichische Regierung schon früher neben der sog. Internuntiaturschule zu Konstantinopel auch ein „Sprachknabeninstitut“ unterhalten, um Dolmetscher heranzubilden, so rief die Kaiserin Maria Theresia [...] im Jahre 1753 zu Wien eine Anstalt ins Leben, in der „fähige Jünglinge in den nötigen Sprachen des Orients wie des Okzidents und außerdem noch in allen Wissenschaften, die zur Bewahrung der kommerziellen und politischen Interessen

⁶⁹ Siehe: ebenda, S.121.

⁷⁰ Ursula Wokoeck, *German Orientalism: The Study of the Middle East and Islam from 1800 to 1945. Culture and Civilization in the Middle East*, no. 16. London and New York: Routledge, 2009, S.80.

⁷¹ *Mittheilungen des k.k.österr. Museums für Kunst und Industrie*, 1866/Nr.12, 189. Zitiert nach: Gabriele Mauthe, *Die Direktion Karabacek an der k.k. Hofbibliothek in Wien (1899-1917): eine bibliothekswissenschaftliche und kulturhistorische Studie aus Quellen der k.k. Hofbibliothek in Wien. Mit einer bibliographischen Skizze von Josef Karabacek (1845-1918)*. Diss. 2000. S.41, FN.:51.

⁷² Siehe: Gabriele Mauthe, *Die Direktion Karabacek an der k.k. Hofbibliothek in Wien (1899-1917): eine bibliothekswissenschaftliche und kulturhistorische Studie aus Quellen der k.k. Hofbibliothek in Wien. Mit einer bibliographischen Skizze von Josef Karabacek (1845-1918)*. Diss. 2000. S.38ff.

⁷³ Siehe: Gabriele Mauthe u. Christian Gastgeber, *Die Direktion der Hofbibliothek zur Jahrhundertwende-Josef Ritter von Karabacek Direktor der K.k. Hofbibliothek in Wien (1899 - 1917) ; (Ausst.Katalog, Papyrusmuseum, Österreichische Nationalbibliothek)*, 1999, S.11f.

Österreichs im Oriente geschickt machen möchten“ ausgebildet werden sollten;⁷⁴ Schon unter Kaiser Leopold lehrte Gianbattista Podestà in Wien östliche Sprachen um Diplomaten auszubilden. Zu diesem Zwecke schrieb Podestà mehrere Lehrbücher in einer von ihm gegründeten Druckerei. Sein größter Kritiker war Franz Mesgnien von Meninski, ein hochrangiger Diplomat. Meninski hatte die zweite türkische Druckerei in Wien, in der er auch den von ihm zwischen 1680 und 1687 verfassten vierbändigen *Thesaurus linguarum orientalium*, druckte. Babinger nennt Meninski als Beginn der Blütezeit der türkischen Studien.⁷⁵ Das „Genie“ dieser Studien ist für ihn „[...] Josef Freiherr von Hammer-Purgstall, jener „ruhmgekrönte geistige Eroberer des Morgenlandes, der Schöpfer einer neuen Wissenschaft, Entdecker unbekannter Gebiete im Reiche der Erkenntnis, Brennpunkt und Leuchte“ (Jakob Phil. Fallermayer), die einer langen Reihe von Forschern als Leitstern dienen sollte.“⁷⁶

Wie wichtig Hammer und wie innovativ die Österreichische Hauptstadt war, zeigt Vernoit, wenn er betont: “ In Vienna, the first orientalist journal to be published in Europe, *Fundgruben des Orients* (1809-18), was founded by the Austrian scholar Josef von Hammer-Purgstall (1774-1856).”⁷⁷ „Zukunftsweisend an den Fundgruben des Orients war neben ihrer internationalen Ausrichtung aber vor allem der Umstand, daß Hammer, der im Gegensatz zu den meisten Orientalisten seiner Zeit den Orient aus eigener Anschauung kannte, in ihnen neben der Vergangenheit auch den Orient seiner Zeit mit den neuesten Reise- und Entdeckungsberichten, ja selbst mit zeitgenössischer orientalischer Literatur in die wissenschaftliche Betrachtung einbezog.“⁷⁸

Etwas später erschien eine weitere Publikation in Wien, die sich mit dem Orient befasste. Namentlich die *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*, in deren erster Ausgabe des Jahre 1887 David Heinrich Müller und Josef Ritter von Karabacek

⁷⁴ Franz Babinger: „Die türkischen Studien in Europa bis zum Auftreten Josef von Hammer-Purgstalls“, in: *Die Welt des Islams*, Brill, Bd. 7, H. ¾, Dec. 31, 1919, S. 103-129, URL: <http://www.jstor.org/stable/1569066> (21.06.09), S.123.

⁷⁵ Siehe: ebenda, S.114ff.

⁷⁶ Ebenda, S.129.

⁷⁷ Stephen Vernoit : ”Islamic Art and Architecture- An Overview of Scholarship and Collecting, c.1850- c.1950“, In: Vernoit, Stephen [Hg.]: *Discovering Islamic Art- Scholars, Collectors and Collections, 1850-1950*. I.B. Tauris Publishers, London-New York, 2000, S.2.

⁷⁸ Leopold Hellmuth: „Traditionen und Schwerpunkte der österreichischen Orientalistik im 19. Jahrhundert“ In: in: Mayr-Oehring, Erika [Hg.], *Orient : österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914* (Ausst.Kat., Residenzgalerie Salzburg, 20.7. - 24.9.1997, Salzburg), Residenzgalerie, Salzburg, 1997.S.114.

als Herausgeber fungierten.⁷⁹ „1869 habilitierte sich mit Josef von Karabaček [...] aber auch ein Gelehrter an der Universität Wien, der mit seinen Arbeiten zur arabischen Paläographie und Diplomatik, zur Numismatik, Epigraphik und Papyruskunde den Kenntnisstand der Orientalistik in bis zu dieser Zeit vernachlässigten Bereichen wesentlich erweiterte.“⁸⁰ Karabacek wurde später Vorstand des Orientalischen Instituts der Wiener Universität und ab 1884 ordentlicher Professor für Geschichte des Orients und ihrer Hilfswissenschaften.⁸¹ Seine Arbeit fand auch unter seinen Zeitgenossen großen Anklang, wie Moritz Dreger beweist, wenn er auf ihn als „Karabacek, ein Begründer unserer Kenntnis der orientalischen Stoffe [...]“⁸² verweist.

Textilien waren nicht nur Karabaceks Spezialgebiet, sondern ein sehr beliebter Forschungssektor seit der Teppichhandel gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts aufblühte und gab Anlass zu Ausstellungen. Zwischen 1889 und 1891 widmete sich Alois Riegl, einer der Mitbegründer der Wiener Schule der Kunstgeschichte, orientalischen Teppichen. 1891 kam es dann zur Ausstellung Orientalischer Teppiche, die Hanna Egger als ‚seine‘ Ausstellung bezeichnet.⁸³ Im selben Jahr erschien die hochangesehene Publikation, die, nur um den Stellenwert zu verdeutlichen, auf der Ausstellung Mohammedanischer Kunst in München auflag und im Katalog als Referenz angegeben wird. (Siehe S.73)⁸⁴ Vernoit merkt hier an: „Researches into Islamic textiles especially attracted German-speaking scholars with access to museum collections in Vienna and Berlin.“⁸⁵

Im frühen neunzehnten Jahrhundert lag der Fokus der Islamforschung eher auf Münzen und Manuskripten, die teilweise katalogisiert wurden. Keramik und Glas zogen ab Mitte

⁷⁹ Siehe: ebenda, S.120.

⁸⁰ Ebenda, S.118f.

⁸¹ Siehe: Gabriele Mauthe, Die Direktion Karabacek an der k.k. Hofbibliothek in Wien (1899-1917): eine bibliothekswissenschaftliche und kulturhistorische Studie aus Quellen der k.k. Hofbibliothek in Wien. Mit einer bibliographischen Skizze von Josef Karabacek (1845-1918). Diss. 2000, S.68 u. 84.

⁸² Moritz Dreger: „Die Gewebe und Stickereien auf der mohammedanischen Ausstellung in München 1910“ in: K.K. Österreichisches Museum fuer Kunst und Industrie [Hg.], Kunst und Kunsthandwerk, Heft 8, Jg. XIII, Wien 1910. S.458.

⁸³ Siehe: Peter Noever (Hsg.), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien. Wien: Hatje Cantz Verlag 2000, S.280

⁸⁴ Ausstellung Orientalischer Teppiche, Katalog der Ausstellung orientalischer Teppiche im K.K. Österr. Handelsmuseum, Wien: 1891.

⁸⁵ Stephen Vernoit : "Islamic Art and Architecture- An Overview of Scholarship and Collecting, c.1850- c.1950", In: Vernoit, Stephen [Hg.]: Discovering Islamic Art- Scholars, Collectors and Collections, 1850-1950. I.B. Tauris Publishers, London-New York, 2000. S.19.

des Jahrhunderts Aufmerksamkeit auf sich.⁸⁶ Stephen Vernoit fügt hinzu: „Credit was given to the 'Persians' and the 'Moors' of Spain for introducing to Europe the pottery that later developed in Italy as majolica. By the 1870s [...] Persia was believed to have been the principal source of artistic creativity in the Muslim world.”⁸⁷

Ursula Wokoeck weist darauf hin, dass die Entwicklung der Islamwissenschaft eng mit der Faszination des Orients verbunden war und dadurch neue Möglichkeiten eröffnete: „Political ambitions and the fashion that went with them opened new options for professional pursuits in connection with the acquisition and handling of such exhibits. The career lines which ensued were not primarily university careers, much rather participation in excavation projects and/or employment at a museum were their dominant features.”⁸⁸ In diesem Zusammenhang verweist sie auf Josef Stryzowski.

Dieser war in eine Ausgrabung involviert anhand derer ich illustrieren möchte, dass die Vormachtstellung des deutschsprachigen Raumes auf dem Gebiet der Islamwissenschaften eng mit den zahlreichen Expeditionen verknüpft war. „The unfinished palace of Mshatta, in the steppe of Jordan some thirty miles southeast of Amman, is probably the best-known secular monument of early Islamic times. Its notoriety rests primarily on the unique monumental decorative band of sculpted stone on its façade [...], which transferred in the early part of the twentieth century to the Berlin Museum.”⁸⁹ Dieses vieldiskutierte Beispiel zeigt die deutsch-österreichische Zusammenarbeit. Bevor die Fassade nach Berlin gelangte, hatte Alois Musil (Abb.7) schon Bauaufnahmen von Mshatta gemacht. Josef Stryzowski setzte sich unter anderen dafür ein, dass die Fassade nach Berlin kam. Die Ruine war durch den Bau der Hedschabahn gefährdet gewesen. Schließlich wurde die Fassade 1903 abgetragen und im folgenden Jahr im Kaiser Friedrich Museum in Berlin aufgestellt. Sultan ‘Abd al-Hamid II hatte sie Kaiser Wilhelm II zum Geschenk gemacht. Die viel diskutierte Fassade war so zum ersten frühislamischen Baudenkmal geworden, dass der

⁸⁶ Siehe: ebenda, S.7f.

⁸⁷ Ebenda, S.8.

⁸⁸ Ursula Wokoeck, *German Orientalism: The Study of the Middle East and Islam from 1800 to 1945. Culture and Civilization in the Middle East*, no. 16. London and New York: Routledge, 2009.S.80

⁸⁹ Oleg Grabar, „The Date and Meaning of Mshatta.” in: *Early Islamic Art, 650-1100*, volume I, *Constructing the Study of Islamic Art*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2005. First published in *Dumbarton Oaks Papers*, 41 (Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University: Washington DC, 1987) , S.151.

Öffentlichkeit zugänglich war.⁹⁰ Die Fassade von Mshatta wirft bis heute Fragen nach der Geschichte der Formen und der Methodologie der visuellen Analyse auf. Die Diskussion um die Entstehungszeit fasst Oleg Grabar folgendermaßen zusammen: „[...] Mshatta is a palace built toward the end of the Umayyad dynasty, most likely by order of al-Walid ibn Yazid, caliph for a few months of 743-4 (hence its unfinished character), but longtime resident of this part of the *badiyah* or steppe intermediary zone between the real desert and permanently cultivated areas.”⁹¹

Ebenfalls aus der Zeit der Umayyaden stammt das Wüstenschloss Quseir Amra im heutigen Jordanien, welches auf eine österreichische Entdeckung zurückzuführen ist. Der ‚Auffinder‘ dieses Bauwerks war der oben erwähnte Alois Musil (Abb.7). Nicht unwesentlich beteiligt an dieser österreichischen Entdeckung war wiederum Josef Ritter von Karabacek.

Karabacek hatte sich schon zuvor verdient gemacht, indem er durch seine Beziehungen zu Otto Theodor Graf, einem Kunstsammler und Teppichhändler, einen beträchtlichen Teil zum Ankauf der sog. Papyri von El Fayyum leistete. Graf war Karabaceks Kontakt in Ägypten, der ihn im regen Briefwechsel über Funde informierte. So führte dieser Austausch dazu, dass Erzherzog Rainer Ende 1883 den Ersten Fayyumer Fund ankaufte und im folgenden Jahr den zweiten.⁹²

1883 fand im K.K. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie eine Ausstellung zur Graf’schen Papyrus und Stoffsammlung statt, deren Katalog Karabacek verfasste.⁹³ Der Ausstellung, deren genauer Titel „Theodor Grafs Funde aus Mittelägypten“ lautete, sollten 1894 zwei weitere im Österreichischen Museum folgen: die Ausstellung

⁹⁰ Siehe: Volkmar Enderlein u. Michael Meinecke, Graben-Forschen-Präsentieren. Probleme der Darstellung vergangener Kulturen am Beispiel der Mshatta-Fassade. Hg. Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, 1993, Geb. Mann Verlag, Berlin (Mshatta- Fassade, Sonderdruck aus dem Jahrbuch der Berliner Museen, Vierunddreißigster Band, 1992), S.143ff.

⁹¹ Oleg Grabar, „The Date and Meaning of Mshatta.” in: Early Islamic Art, 650-1100, volume I, Constructing the Study of Islamic Art. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2005. First published in Dumbarton Oaks Papers, 41 (Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University: Washington DC, 1987) , S.152.

⁹² Siehe: Gabriele Mauthe u. Christian Gastgeber. Die Direktion der Hofbibliothek zur Jahrhundertwende- Josef Ritter von Karabacek Direktor der K.k. Hofbibliothek in Wien (1899 - 1917) ; (Ausst.Katalog., Papyrusmuseum, Österreichische Nationalbibliothek), 1999.S. 44ff

⁹³ Siehe: Gabriele Mauthe, Die Direktion Karabacek an der k.k. Hofbibliothek in Wien (1899-1917): eine bibliothekswissenschaftliche und kulturhistorische Studie aus Quellen der k.k. Hofbibliothek in Wien. Mit einer bibliographischen Skizze von Josef Karabacek (1845-1918). Diss. 2000.S. 143.

„Theodor Graf'sche Sammlung von Alterthümern aus Egypten“ und die Ausstellung „Papyrussammlung Erzherzog Rainer“.⁹⁴

Im Jahre 1899 schenkte Erzherzog Rainer dem Kaiser die Papyrussammlung zum Geburtstag, die dann der Hofbibliothek zugewiesen wurde. Karabacek ist zu dieser Zeit schon Direktor der Hofbibliothek.⁹⁵ Zwei Jahre später wird in deren Prunksaal die Miniaturenausstellung eröffnet, der ihre 370 Objekte der Malkunst zu einem großen Erfolg verhelfen. Die Ausstellung lockte mehr als zwanzigtausend Besucher, sodass Karabacek sie im darauffolgenden Jahr mit etwas verändert gleichem Ergebnis wiederholte.⁹⁶

Dieses Beispiel von Erwerb und späterer Ausstellung zeigt meiner Meinung nach, dass sich die Öffentlichkeit stark für Orientalische Kunst interessierte und unterstützt die in die Behauptung Wokoecks dass Bibliotheken ein neues Beschäftigungsfeld für Wissenschaftler eröffneten. Sie erläutert in diesem Zusammenhang ein Ansteigen der Ankäufe orientalischer Handschriften von Bibliotheken seit den fünfziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts.⁹⁷ „The guiding principles for the collections were not academic fields of spezialization, but rather the intention to hold and display valuable and impressive Oriental manuscripts.“⁹⁸ Die deutschsprachigen Bibliotheken bekamen ihre Ankäufe von Wissenschaftlern vermittelt und Wokoeck nennt hier u.a. neben Karabacek weitere Österreicher, wie Alfred von Kremer, Aloys Sprenger und Eduard Glaser.⁹⁹

Des erwähnten Alfred von Kremers Förderer war Hammer-Purgstall . „Im Frühling 1849 reiste er mit einem Stipendium der k.k. Akademie der Wissenschaften, das er dank der Unterstützung Hammers erhalten hatte, nach Syrien, um dort für die Akademie

⁹⁴ Siehe: Peter Noever (Hsg), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien. Wien: Hatje Cantz Verlag 2000. S. 294ff.

⁹⁵ Siehe: Gabriele Mauthe, Die Direktion Karabacek an der k.k. Hofbibliothek in Wien (1899-1917): eine bibliothekswissenschaftliche und kulturhistorische Studie aus Quellen der k.k. Hofbibliothek in Wien. Mit einer bibliographischen Skizze von Josef Karabacek (1845-1918). Diss. 2000. S. 141.

⁹⁶ Siehe: Gabriele Mauthe u. Christian Gastgeber. Die Direktion der Hofbibliothek zur Jahrhundertwende- Josef Ritter von Karabacek Direktor der K.k. Hofbibliothek in Wien (1899 - 1917) ; (Ausst. Katalog., Papyrusmuseum, Österreichische Nationalbibliothek), 1999. S. 34f.

⁹⁷ Siehe: Ursula Wokoeck, German Orientalism: The Study of the Middle East and Islam from 1800 to 1945.

Culture and Civilization in the Middle East, no. 16. London and New York: Routledge, 2009, S. 130f.

⁹⁸ Ebenda , S. 130.

⁹⁹ Siehe: ebenda, S. 130 u. S. 300 FN. 29.

Handschriften zu kaufen.“¹⁰⁰ Kremer war Diplomat, der sich im Ruhestand seiner wissenschaftlichen Arbeit zuwandte. „Auch wenn die meisten der von Kremer vertretenen geschichtsphilosophischen Thesen heute längst überholt sind, ging von seiner funktionalen Interpretation bis dahin noch nie miteinander verbundener Einzelfaktoren ein entscheidender Anstoß für die Entwicklung einer umfassenden Islamwissenschaft aus.“¹⁰¹ Von Kremer genoss laut Breycha-Vauthier den Ruf eines großen orientalischen Gelehrten nicht zuletzt aufgrund seiner Publikation „Kulturgeschichte des Orients unter den Califen“ (1875-77).¹⁰²

Ein weiterer Wegbereiter der frühen orientalischen Studien war der erwähnte Aloys Sprenger. Er wurde 1813 in Tirol geboren und begab sich in den vierziger Jahren des 19.Jahrhunderts auf Reisen in den Orient.¹⁰³ „Es war sein Lebensplan, »das Morgenland zu besuchen, dort, so viel als es in seinen Kräften stünde, zu Einführung europäischer Kultur beizutragen und hinwieder eine richtige Kenntnis des Orients in seiner Literatur nach Europa zurückzubringen.«“¹⁰⁴ Dies gelang ihm auch, er wurde unter anderem 1845 Vorsteher des Kollegiums zu Dehli und übernahm dort Lehrtätigkeit. Außerdem wurde er Sekretär der Asiatic Society of Bengal. Der Berliner Bibliothek verschaffte er die Sammlung von Handschriften und Druckwerken, bekannt als *Bibliotheca Orientalis Sprengeriana*. „Als erstem Europäer war es ihm gelungen, die volle Bedeutung des Islams und seines kulturellen Einflusses klarzulegen und auf die Fähigkeit, sich zu erneuern, hinzuweisen.“¹⁰⁵

Im Unterschied zu Karabacek hatten von Kremer, Sprenger und Eduard Glaser den Orient selbst bereist und dort die Manuskripte erworben. Der Grundstein für die hervorragende Sammlung, die die Österreichische Nationalbibliothek besitzt wurde zu dieser Zeit gelegt. Die damals verfassten Kataloge und wissenschaftlichen Erkenntnisse haben teilweise heute noch Gültigkeit.

¹⁰⁰ Leopold Hellmuth. „Traditionen und Schwerpunkte der österreichischen Orientalistik im 19. Jahrhundert“ In: in: Mayr-Oehring, Erika [Hg.], Orient : österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914 (Ausst.Kat., Residenzgalerie Salzburg, 20.7. - 24.9.1997, Salzburg), Residenzgalerie, Salzburg, 1997., S.117.

¹⁰¹ Ebenda, S.118.

¹⁰² Siehe: Arthur Breycha-Vauthier,, Österreich in der Levante: Geschichte und Geschichten einer alten Freundschaft. Wien [u.a.]: Herlod, 1972. S.87.

¹⁰³ Siehe: Österreichische Monatsschrift für den Orient, Nr.11, Nov. 1913, Jg XXXIX.S.199

¹⁰⁴ Ebenda, S.199

¹⁰⁵ Arthur Breycha-Vauthier,, Österreich in der Levante: Geschichte und Geschichten einer alten Freundschaft. Wien [u.a.]: Herlod, 1972. S.87

Wokoeck verdeutlicht, dass die Zahl der Wissenschaftler, die an Bibliotheken tätig waren groß war und nennt u.a. Gustav Leberecht Flügels der in den Jahren 1851 bis 1854 für die Hofbibliothek tätig war sowie Adolf Wahrmund (1853 -1861).¹⁰⁶

Hier gilt es noch Ottokar Maria Schlechta von Wschehrd zu erwähnen, der 1860-70 Leiter der Orientalischen Akademie war.¹⁰⁷ „Im Hinblick auf eine geplante Fortsetzung von Hammers *Geschichte des Osmanischen Reiches* sammelte Schlechta von Wschehrd im Orient eine große Zahl von Handschriften, die – so wie die Sammlungen zahlreicher anderer österreichischer Diplomaten und Orientalisten – letztlich in die Hofbibliothek gelangten.“¹⁰⁸

Die Stellung der Bibliotheken im deutschsprachigen Raum, insbesondere als neuer ‚Arbeitsplatz‘ wurde oben schon angesprochen. Wokoeck erklärt die Funktionen der Institutionen genauer: „In addition to their practical purposes, libraries fulfilled a representational function. Especially state and university libraries, as symbols of national greatness and glory, were meant to possess and display valuable (primarily, in the sense of impressive looking) manifestations of the human mind. Since the 1840s, a growing number of libraries acquired Oriental manuscripts and book collections, mostly from the Middle East, and needed librarians, who were literate in these languages.“¹⁰⁹

Genau diese verlangte Versiertheit in orientalischen Sprachen besaß Karabacek und qualifizierte ihn neben seiner Professur Direktor der Hofbibliothek zu werden. Mauthe schreibt über ihn: „ [...] Josef Karabacek, eine imposante, ja charismatische Erscheinung, mit bereits großem Einfluss in der Universität, der Hofbibliothek und natürlich in der Akademie, die für Musils Reisevorhaben unentbehrlich war.“¹¹⁰

¹⁰⁶ Siehe: Ursula Wokoeck, *German Orientalism: The Study of the Middle East and Islam from 1800 to 1945. Culture and Civilization in the Middle East*, no. 16. London and New York: Routledge, 2009, S.131.

¹⁰⁷ Siehe Leopold Hellmuth. „Traditionen und Schwerpunkte der österreichischen Orientalistik im 19. Jahrhundert“ In: in: Mayr-Oehring, Erika [Hg.], *Orient : österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914* (Ausst.Kat., Residenzgalerie Salzburg, 20.7. - 24.9.1997, Salzburg), Residenzgalerie, Salzburg, 1997., S 115.

¹⁰⁸ Ebenda, S.115.

¹⁰⁹ Ursula Wokoeck, *German Orientalism: The Study of the Middle East and Islam from 1800 to 1945. Culture and Civilization in the Middle East*, no. 16. London and New York: Routledge, 2009, S.214.

¹¹⁰ Gabriele Mauthe, *Die Direktion Karabacek an der k.k. Hofbibliothek in Wien (1899-1917): eine bibliothekswissenschaftliche und kulturhistorische Studie aus Quellen der k.k. Hofbibliothek in Wien. Mit einer bibliographischen Skizze von Josef Karabacek (1845-1918)*. Diss. 2000.S. 348.

Gemeint ist hier Alois Musil, dem die Wichtigkeit und der Einflussreichtum des Hofbibliotheksdirektors nicht verborgen blieben, wie zwei Auszüge aus seinen zahlreichen Briefen an Karabacek zeigen:

„Der Allmächtige möge Ew. Hochwohlgeboren für die Wissenschaft u. Ehre Österreichs noch lange erhalten! Ich meinerseits danke Ihnen täglich in Ew. Hochwohlgeboren einen ganzen, edlen Mann kennengelernt zu haben.“¹¹¹

„[...] Ein Mann, dessen Namen ich in Aegypten, Syrien u. Palaestina hörte, von dem die besten Fachmänner in London und Cambridge, in Berlin, Paris u. Constantinopel mit Hochachtung sprechen, nimmt dich meiner- eines unbekannten Priesters- an...“¹¹²

Gabriele Mauthe bearbeitete den Briefkontakt zwischen Karabacek und Alois Musil und weist auf das sehr enge Verhältnis der beiden hin, das sie seitens Musils sogar als ‚Verehrung‘ betitelt.¹¹³ Im Ganzen handelt es sich um 85 Briefe, die in den Jahren 1898 bis 1917 zwischen den beiden ausgetauscht wurden. Thematisch ging es um Musils Expeditionen, im speziellen um die Entdeckung Quseir ‘Amras und deren Folgeerscheinungen, sowie die Karriere Musils.¹¹⁴

5.1. Österreichische Expeditionen am Beispiel Quseir Amra

Alois Musil „[...] brach am 31. Mai von Mādaba auf und kam über das wādi al-Ṛadaf nach dem Schlosse aṭ-Ṭûba (3.Juni). Er besuchte dann die Schlösser al-Mwaḳḳar (5.Juni) und al-Mšatta (6.Juni) und schloß sich einem Kriegszug der Beni Şhar an,

¹¹¹ ÖNB/Hss/Nachl. Karabacek, Autogr. 560/2-2, Olmütz, 21.1.1899, zitiert nach: Gabriele Mauthe u. Christian Gastgeber. Die Direktion der Hofbibliothek zur Jahrhundertwende- Josef Ritter von Karabacek Direktor der K.k. Hofbibliothek in Wien (1899 - 1917) ; (Ausst.Katalog., Papyruseum, Österreichische Nationalbibliothek), 1999.S.73, FN. Nr.15.

¹¹² ÖNB/Hss/Nachlaß Karabacek, Autogr. 560/2-10, Olmütz 2.3.1902, zitiert nach: Gabriele Mauthe u. Christian Gastgeber. Die Direktion der Hofbibliothek zur Jahrhundertwende- Josef Ritter von Karabacek Direktor der K.k. Hofbibliothek in Wien (1899 - 1917) ; (Ausst.Katalog., Papyruseum, Österreichische Nationalbibliothek), 1999. S.76, FN. Nr.27.

¹¹³ Siehe: Gabriele Mauthe, Die Direktion Karabacek an der k.k. Hofbibliothek in Wien (1899-1917): eine bibliothekswissenschaftliche und kulturhistorische Studie aus Quellen der k.k. Hofbibliothek in Wien. Mit einer bibliographischen Skizze von Josef Karabacek (1845-1918). Diss. 2000,S.347.

¹¹⁴ Siehe: Gabriele Mauthe u. Christian Gastgeber. Die Direktion der Hofbibliothek zur Jahrhundertwende- Josef Ritter von Karabacek Direktor der K.k. Hofbibliothek in Wien (1899 - 1917) ; (Ausst.Katalog., Papyruseum, Österreichische Nationalbibliothek), 1999., S.69.

welcher ihn nach dem Wüstenschloß kuşejr ‘Amra brachte.[...] Er betritt es, überrascht sieht er überall an den Wänden Spuren von Malerei, durchheilt die gewölbten Räume und findet sie sämtlich mit Wandgemälden geschmückt. Nachdem er sich eine allgemeine Übersicht verschafft hatte, ging er daran photographische Aufnahmen zu machen. Da erschallt plötzlich der Ruf „Kôm, Feinde in Sicht“. Mit schwerer Not erreichten Musil und sein Begleiter das Heer der Şhûr, welches inzwischen aufgebrochen war. Er erlebte dabei eine richtige Beduinenschlacht, in welcher die Şhûr Sieger blieben und ansehnliche Beute machten. Von einer Rückkehr nach ‘Amra konnte unter diesen Umständen keine Rede sein.[...]“¹¹⁵

So beschreibt D.H. Müller die Entdeckung des Wüstenschlosses durch Alois Musil im Jahre 1898. Zuvor hatte die kaiserliche Akademie dem Antrag der *Sprachenkommission*, welcher u.a. D.H. Müller angehörte, stattgegeben und so wurde beschlossen:

„Dem Dr. Alois Musil [...] wird der gesamte, der Sprachenkommission zur Verfügung stehende Betrag behufs Fortführung seiner Forschungsreisen und Erwerbung von Alterthümern bewilligt.“¹¹⁶

Nach seiner Rückkehr nach Wien erstattete Musil Bericht, hatte jedoch keine Fotos, denn diese gingen auf der turbulenten Reise verloren. Müller beschreibt die Reaktion in Wien folgendermaßen:

„Die Berichte Dr. Musils von dem merkwürdigen Wüstenschlosse und den farbenprächtigen Bildern, von denen er keine sinnfälligen Zeugnisse mitbringen konnte, sowie von den Beduinenkämpfen, die er mitgemacht hatte, klangen so wunderbar und überraschend, daß man sie fast als Fata morgana zu betrachten geneigt war, wenn nicht der energische Reisende durch sein ganzes Wesen ein lebendiger Protest gegen diese Anschauung gewesen wäre.“¹¹⁷

Zwei Jahre später brach Musil erneut nach Quseir Amra auf. Darüber berichtet Müller:

„Mit pochendem Herzen stand er nun an derselben Stätte, deren Schwelle vor ihm der Fuß eines Europäers nicht überschritten hatte, zu der er zwei Jahre zuvor unter

¹¹⁵ Quseir amra original, S.I.

¹¹⁶ Quseir amra original, S.I.

¹¹⁷ Quseir amra original, S.I. und II.

Lebensgefahr vorgedrungen war. Er stand zum zweiten Male vor demselben Schlosse, an dessen Existenz man kaum glauben wollte.

Unter steter Angst, wegen des Auftauchens eines Feindes wieder die Flucht ergreifen zu müssen und durch die Gespensterfurcht seiner Begleiter beunruhigt, begann er seine Arbeit. Er nahm zuerst die Photographien der Bilder auf, womit er nachmittags am 12. Juli fertig geworden ist, und ging dann an die Beschreibung derselben. Am 13. Juli mittags war auch diese Arbeit vollendet und Musil schritt an die Aufnahme des Situationsplanes.“¹¹⁸

Am 13. Jänner 1901 wurden die Unterlagen der kaiserlichen Akademie in einer Sitzung vorgelegt. Wickhoff, Riegl und Reisch stellten die kunstgeschichtliche Relevanz anhand der Fotos fest und es wurde erneut Entsendung einer Expedition beschlossen.¹¹⁹ Riegl legte ein Gutachten vor in dem es heißt:

„Soviel sich auf Grund der vorliegenden Photographien und ihrer erläuternden Beschreibung urteilen läßt, handelt es sich um Fresken figuralen Inhalts aus dem vierten, spätestens fünften Jahrhundert nach Christi. Das gänzliche Fehlen islamitischer, aber auch ausgesprochen christlicher Elemente, das mindesten wahrscheinliche Vorhandensein heidnischer Motive, weisen ebenso zwingend auf die genannte Periode hin, als die künstlerischen Merkmale: die auffallende Lust und Freude am Nackten und seiner plastischen Modellierung und die verhältnismäßige Lebendigkeit ihrer Bewegungen.“¹²⁰

Es wurde außerdem beschlossen auf die neuerliche Expedition einen Maler mitzusenden, der die Fresken kopieren sollte.

Riegl sieht „[...] faksimile genaue Aufnahmen und sorgfältige Publikation[...] als ein außerordentlich empfehlenswertes wissenschaftliches Unterfangen [...] das der Kunstgeschichte höchst erwünschte Aufschlüsse verspricht [...]. [...] namentlich von farbiger Behandlung [...].“¹²¹

¹¹⁸ Kaiserliche Akademie der Wissenschaften (Hg.), Kuseijr Amra, Wien, 1907., S. II

¹¹⁹ Siehe: ebenda, S. II.

¹²⁰ Ebenda, S. II.

¹²¹ Ebenda, S. III

Hier wird deutlich, warum man einen Maler mitschickte, denn 1901 gab es keine Farbfotografie. Man verwies jedoch auf die Wichtigkeit des Vergleichs mit Fotos. Es wurde sich gegen die Mitnahme eines Kunsthistorikers entschieden, einerseits, weil Musil meinte, je geringer die Zahl der Expeditionsteilnehmer, umso höher die Erfolgchancen, andererseits aufgrund dessen, dass der Gesundheitszustand Prof. Riegls diese Anstrengungen nicht zugelassen hätte.¹²²

Ende April 1901 brach die Expedition auf, mit dabei der Orientmaler Alphons Mielich. Laut Marina Haja zählt Alphons Leopold Mielich zu den wenigen, deren Bilder die Realität des Orients einfangen. „Seinem realistischen Blick verdankte er sicherlich auch den Auftrag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, die Fresken der von Alois Musil entdeckten Kalifenschlösser in Transjordanien [...] zu kopieren.“¹²³ (Abb.8)

Am 26. Mai 1901 kam die Expedition in Quseir 'Amra an. Musil berichtet, wie er dem Maler Mielich ins das Schloss folgte:

„Ich folgte ihm rasch und mit pochendem Herzen, denn begreiflicherweise wünschte ich zu beobachten, welchen Eindruck die Bilder auf den kunstverständigen Gefährten machen würden. Mein Blick war fest auf sein Angesicht geheftet und so sah ich mit Genugtuung, wie seine Züge sich verklärten und seine Augen strahlten, wobei er mit Begeisterung immer wieder ausrief: „Großartig, wahrhaft großartig“.“¹²⁴

Die große Hitze, die gefährlichen Tiere und die Angst vor einem Überfall machten die Arbeit an der Kopie schwierig. Einen sehr plastischen Eindruck vermittelt die Schilderung Karabacks vor der Akademie, die später eingehender behandelt wird:

„Der Ruf des Käuzchens mischte sich in das heisere Lachen der Hyäne und in das Geschrei des Schakals, ein Concert, das nur von dem Knurren und Streiten dieser

¹²² Siehe: ebenda, S. Vff.

¹²³ Martina Haja. „Zwischen Traum und Wirklichkeit: Die österreichische Orientmalerei im 19. Jahrhundert.“ In : Mayr-Oehring, Erika [Hg.] : Orient : österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914 (Ausst.Kat., Residenzgalerie Salzburg, 20.7. - 24.9.1997, Salzburg), Residenzgalerie, Salzburg, 1997.S.49.

¹²⁴ Kaiserliche Akademie der Wissenschaften (Hg.), Kuseijr Amra, Wien, 1907, S. IV.

häßlichen Raubtiere unterbrochen wurde. Zu allem dem drang von jenen in der Nähe frisch eingescharren Leichen ein entsetzlicher Geruch in das Schlafgemach.“¹²⁵

Mielich versuchte Originalproben der Wandmalereien abzunehmen um Technik, Material und Farbe zu studieren. Laut Publikation gelang dies nur bei drei Bildern. Karabacek schreibt zusätzlich, dass es gelang Amra „[...] mit den gewonnen Schätzen, worunter sich auch Originalstücke der Wandgemälde und Bodenmosaik befinden [...]“¹²⁶ zu verlassen. Bauer sieht im Vorgehen Mielichs einen gewinnsüchtigen Hintergrund.¹²⁷ Wenn man die Abnahme der Originale aus heutiger Sicht betrachtet, würde ich die Meinung Bauers teilen, im Vergleich mit dem damals gängigen Vorgehen bei Ausgrabungen und Entdeckungen, kann denke ich Mielich dies nicht unterstellt werden. Im Besonderen dann nicht, wenn man den oben zitierten Auftrag der kaiserlichen Akademie bedenkt, der die „[...] Erwerbung von Alterthümern [...]“¹²⁸ explizit erwähnt. Auf Mielichs Verhalten nach der Rückkehr aus Quseir ‘Amra ist diese Behauptung sicherlich absolut zutreffend, dazu später mehr.

Die Originalstücke dienten später dazu, die von Mielich angefertigten Bilder mit Farbe zu versehen. Aufgrund der widrigen Umstände hatte der Orientaler lediglich den Farbnamen in die Felder seiner Kopien geschrieben. Wie auch im erneuten Gutachten Riegls von 1902 vermerkt, war trotz einiger Lücken der Bestandsaufnahme Mielichs das Ergebnis der Expedition unter den gegebenen Voraussetzungen zufriedenstellend.

¹²⁹ In diesem Gutachten werden diese Lücken nicht als großer Mangel aufgezeichnete, weil u.a.

„[...] vor allem das Repräsentationsbild mit dem thronenden Pantokrator, der auch durch die von Herrn Hofrat Karabacek gelesene arabische Inschrift auf dem oberen Rande der Stuhlrückenlehne ausgezeichnet ist.“¹³⁰

¹²⁵ Joseph Karabacek: „Ueber die Auffindung eines Khalifenschlosses in der nordarabischen Wüste“ in Neue Freie Presse, 29.06.1902.S.27.

¹²⁶ Ebenda,S.28.

¹²⁷ Siehe: Karl Johannes Bauer, Alois Musil: Wahrheitssucher in der Wüste, Wien 1989., S.54.

¹²⁸ Siehe Fussnote: 116.

¹²⁹ Siehe: Kaiserliche Akademie der Wissenschaften (Hg.), Kuseijr Amra, Wien, 1907, S.IVff.

¹³⁰ Ebenda, S.VI.

Hier wird Josef Karabacek erwähnt, der ab dem 19. Februar 1902 mit Müller, Riegl, Wickhoff u.a. Teil der sogenannten ‚Nordarabischen Kommission‘ war. Diese war von der kaiserlichen Akademie ins Leben gerufen worden mit der Aufgabe einer Publikation der Forschungsergebnisse.¹³¹

Die verschiedensten Theorien über die Nutzung, den Ursprung und die Datierung Quseir ‘Amras beschäftigten die Wissenschaftler und auch die Allgemeinheit.

Karabacek sagte in seiner Rede bei der feierlichen Sitzung der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften am 28. Mai 1902, die in der Neuen Freien Presse abgedruckt wurde und den Titel: *„Ueber die Auffindung eines Khalifenschlosses in der nordarabischen Wüste“* führte: „Staunen bemächtigte sich unser, als Dr. Musil nach seiner Rückkehr von der 1898 unternommen dritten Reise, [...] über verschiedene bisher völlig unbekannte Schlösser berichtete, die er in der Wüste aufgefunden hatte. Auch Unglauben mischte sich ein, als uns Kunde ward von einem Schlosse, das, von den Beduinen aus Furcht vor Gespenstern gemieden und dadurch vor Zerstörung bewahrt, in seinem Inneren mit einer Fülle merkwürdiger Wandgemälde geschmückt sei.“¹³²

Karabacek fasst die Situation und den Charakter der Entdeckung nach Musils weiterer Reise folgend zusammen: „Amra stellte sich und freilich noch immer als ein Objekt dar, von welchem dem wissenschaftlichen Urtheile wie dem Wanderer vor der räthselgebenden Sphinx Halt geboten wurde. Die weitere Beobachtung Musil’s, daß die Gemälde zum Theile auch von kuschisch=arabischen Inschriften begleitet seien, trug nicht wenig dazu bei, unser Schloßräthsel noch schwieriger zu gestalten, da man die künstlerische Erscheinung der Bilder durchaus nicht jener Thatsache chronologisch anpassen zu können glaubte.“¹³³

Th. Thomas berichtet in der Neuen Freien Presse von seinem Treffen mit Alphons Mielich über das Wüstenschloss: „Hier hört alle Logik der Kunstgeschichte auf, hier wandelt man durch ein buntes Gewirr von Räthseln, aus dem es scheinbar keinen Ausweg gibt. [...] Und nachdem wir so diese ganze farbige Märchenwelt aus dem

¹³¹ Siehe: ebenda, S.VI.

¹³² Karabacek, Joseph: „Ueber die Auffindung eines Khalifenschlosses in der nordarabischen Wüste“ in Neue Freie Presse, 29.06.1902.S.26.

¹³³ Karabacek, Joseph: „Ueber die Auffindung eines Khalifenschlosses in der nordarabischen Wüste“ in Neue Freie Presse, 29.06.1902.S.26.

Sande der Wüste haben heraussteigen lassen, stehen wir wieder nur vor Vermuthungen, vor Hypothesen.“¹³⁴ Mielich sagte in diesem Interview er würde die Malereien als griechischer Herkunft zwischen dem 5 und 7. Jahrhundert datieren.¹³⁵

Erst 1902 war es Karabacek, der die These eines heidnischen Kultplatzes verwarf und das Schloss als ein Badehaus vorschlug.¹³⁶ Er kommt zu diesem Schluss aufgrund einer Inschrift, die er entzifferte. Sie befand sich über einer Darstellung einer rothaarig und rotbärtigen Person, die in prächtigem Gewand auf einem edelsteinbesetzten Thron saß.

„Die Entzifferung ihres theilweise zerstörten Textes brachte mit Einem Schlage Licht in das bisherige Dunkel: Kosseir Amra wurde als Badeschloß auf Befehl des Prinzen Ahmed, Enkels des Fürsten der Gläubigen el=Mutassim und Urenkels des Khalifen Harun al Raschid erbaut. [...] Es kann durchaus kein Zweifel darüber bestehen, daß das Bildniß das Conterfei des Erbauers und Schloßherrn, und zwar noch als Prinzen, vorstellen soll.“¹³⁷

Der abbasidische Prinz, so Karabacek, würde in arabischen Geschichtsquellen mit eben diesen äußeren Merkmalen beschrieben. Aus jenen Quellen liest er auch eine Erklärung für die Art der Darstellungen heraus:

„Die Lebensalter, von der Geburt bis zum Tode, ziehen versinnbildlicht an uns vorüber, die menschlichen Leidenschaften spielen sich in bewegten Liebesscenen ab, Tanz und Musik lassen die fröhlichen Seiten des irdischen Daseins erkennen, wie andererseits die wilden Jagdscenen und Ringkämpfe von männlicher Kraft und Geschicklichkeit Zeugnis geben.[...] Form und Inhalt aller dieser Kunstwerke, welche zweifellos von byzantinisch=griechischen Malern herrühren, zeugen für eine vielhundertjährige Continuität, die mit dem Islamismus als letztem Glied der Kette, noch bis in das Mittelalter reicht, um dann für immer abzubrechen. [...] denn in Gemälden solcher Art,

¹³⁴ Neue Freie Presse, 1.6.1902, S.9.

¹³⁵ Siehe: Neue Freie Presse, 1.6.1902, S.9.

¹³⁶ Siehe: Garth Fowden, Qusayr 'Amra. Art and the Umayyad Elite in Late Antique Syria, Berkeley 2004, S.11.

¹³⁷ Karabacek, Joseph: „Ueber die Auffindung eines Khalifenschlosses in der nordarabischen Wüste“ in Neue Freie Presse, 29.06.1902.S.28.

heißt es, liegt, [...] eine äußerst kräftige und zwingende Stärkung des gesamten thierischen, physischen und geistigen Vermögens des Menschen.“¹³⁸

Dieses Nebeneinander der verschiedenen Darstellungsarten wird in der heutigen Forschung von Oleg Grabar mit drei Niveaus der Spannung verdeutlicht, die sich aus den Bildern des Schlosses ergeben. Er sieht hier einerseits die Spannung zwischen den visuellen Clichees, die verschiedene Ursprünge haben und den lokalen Abbildungen, die jedoch einzigartig sind. Andererseits erwähnt er die Ikonografie, deren Spannungsverhältnis durch ein Nebeneinander von Nacktdarstellungen, teilweise mit pornografischen Details, Kopien von Objekten unterschiedlicher Provenienz und möglichen Darstellungen von literarischen Texten, erzeugen. Als drittes Niveau führt er die verschiedenen Darstellungsarten der oder des Malers an, die aus antiker und byzantinischer Tradition stammen. Grabar sieht in all dem eher den Zweck einer Vermittlung der Persönlichkeit und Ideologie des Prinzen, die die Präsenz des Künstlers in den Hintergrund rückt.¹³⁹ „Dans cette perspective, Qusayr ‘Amrah est moins une oeuvre d’art profane qu’une oeuvre d’art privée où la présence du commanditaire est plus visible et plus importante à définir que celle de l’artiste.“¹⁴⁰

Am meisten Rätsel gab die Tatsache auf, dass sich menschliche und tierische Darstellungen in Quseir ‘Amra befanden, die dem strengen islamischen Bilderverbot widersprachen, worauf auch Mauthe hinweist.¹⁴¹ Karabacek hatte sich schon 1876 in *Über das angebliche Bilderverbot des Islam* mit jenem Thema beschäftigt und sagte nun:

„Mit Recht wird man fragen, wieso dies möglich war, da doch der Koran die Abbildung lebender Wesen, also der Menschen und Thiere, verbiete. [...] Mohammed [...] lag es gewiß ferne, ein allgemeines Bilderverbot auszusprechen. Ein solches existierte in der That nicht. Erst viel später hat ein spitzfindiges und theologisch=streitsüchtiges Zeitalter jene Koranstellen nach eigener Weise interpretiert und Schlüsse aus ihnen

¹³⁸ Karabacek, Joseph: „Ueber die Auffindung eines Khalifenschlosses in der nordarabischen Wüste“ in Neue Freie Presse, 29.06.1902.S.29.

¹³⁹ Siehe: Oleg Grabar : „La Place de Qusayr ‘Amra dans l’art profane du Haut Moyen Age“ in : Early Islamic Art, 650-1100, vol.I, Constructing the Study of Islamic Art. Hampshire 2005.S.170f.

¹⁴⁰ Ebenda, S. 171.

¹⁴¹ Siehe : Gabriele Mauthe, Die Direktion Karabacek an der k.k. Hofbibliothek in Wien (1899-1917): eine bibliothekswissenschaftliche und kulturhistorische Studie aus Quellen der k.k. Hofbibliothek in Wien. Mit einer bibliographischen Skizze von Josef Karabacek (1845-1918). Diss. 2000, S. 316.

gezogen, an die weder der Prophet selbst, noch das Naturvolk, dem er seine Lehre vorgetragen, jemals gedacht haben mögen. Fürsten und Völker bekümmerten sich aber wenig darum. Sie setzen sich gerade am liebsten über jene Vorschriften hinweg, welche als Glaubensartikel galten und die ihnen unbequem schienen. [...] Um so weniger Eindruck vermochte also, mit Beziehung auf die Bilder, das beschränkende Vorurtheil der Strenggläubigen auf jene lebensfrohen Bevölkerungsklassen auszuüben, welche in den prunkvollen Hofhaltungen ihrer Fürsten die vornehmsten Heimstätten einer heiteren Kunstrichtung zu sehen gewohnt waren. [...] Schon vor sechsundzwanzig Jahren habe ich diesen Grundirrtum von dem angeblichen Bilderverbot im Islam zu bekämpfen gesucht. [...] Glänzender und vollständiger aber kann sich die Beweiskette nicht schließen, als mit Koseir Amra, dessen Entdeckung auch in dieser Beziehung epochenmachend ist.“¹⁴²

Die Wichtigkeit der Entdeckung des Wüstenschlosses war den Wissenschaftlern der damaligen Zeit völlig klar. Fowden schreibt heute Quseir ‘Amra sei : „[...] one of the most complete programs of painted decoration surviving from any period of antiquity after the eruption of Vesuvius in A.D.79.“¹⁴³

Ernst Herzfeld fasst die gesamte Diskussion und die auftretenden Streitfragen um die Entstehungszeit und Zuordnung des Wüstenschlosses folgend zusammen:

„It’s an odd story. When the first photographs of Quṣayr ‘Amrā became known, A. Riegl took this unique structure to be Late Antique; then, under the force of Karabacek’s arguments, the view of an ‘Abbāsid origin gained ground, despite the dissenting view of A. Musil, who had discovered it. Eventually, through the joint investigations by Becker, Littmann and Nöldecke, the accurate attribution to the Umayyad period prevailed.“¹⁴⁴

1905 ist Musil der Meinung, Al-Walid II lebte in Quseir ‘Amras. Er tritt seine Meinung jedoch nicht breit, um, wie Fowden es ausdrückt, *not to cross swords* mit Karabacek. Karabacek, der die Inschriften übersetzte, schlug eine Datierung auf die Mitte des 9.

¹⁴² Karabacek, Joseph: „Ueber die Auffindung eines Khalifenschlosses in der nordarabischen Wüste“ in Neue Freie Presse, 29.06.1902.S.29.

¹⁴³ Garth Fowden, Qusayr 'Amra. Art and the Umayyad Elite in Late Antique Syria, Berkeley 2004., S. 8.

¹⁴⁴ Ernst Herzfeld: „The Genesis of Islamic Art and the Problem of Mshatta“ in: Jonathan Bloom [Hg.]: Early Islamic Art & Architecture. The Formation of the Classical Islamic World (Vol.23), Ashgate, Variorum 2002. S.37.

Jahrhunderts vor. Riegl hingegen datiert auf spätestens 5.Jahrhundert.¹⁴⁵ Fowden spricht sogar von einer Eifersucht Karabaceks auf Riegl und beruft sich hier auf einen Brief Hartmanns an Becker vom 4.6.1907.¹⁴⁶

Der oben schon erwähnte Briefverkehr zwischen Musil und Karabacek war einerseits Quelle des Austausches zwischen den beiden Männern und Mittel des Entdeckers etwaige Bitten um Unterstützung an Karabacek heranzutragen, andererseits gibt er Aufschluss über Geschehnisse rund um die Entdeckung Quseir 'Amras.

Anfangs hatte sich Musil in seinen Briefen an Karabacek gewandt bezüglich seiner Reise nach Palmyra und Edon.¹⁴⁷ „Bewunderung und Hilferufe charakterisieren daher in den folgenden Jahren seine Briefe an den 23 Jahre älteren Karabacek.“¹⁴⁸ Aber auch Mielich stand in Briefkontakt mit dem Hofbibliotheksdirektor. Nach der Rückkehr aus Jordanien entbrennt ein Streit zwischen Musil und Mielich. In dem oben erwähnten Artikel der Neuen Freien Presse von 1. Juni 1902 wird Mielich als Entdecker des Wüstenschlosses gepriesen und Musil fast nicht erwähnt.¹⁴⁹ So heißt es dort:

„Und Herr Mielich ist stolz darauf, daß für Oesterreich all diese Entdeckungen gemacht wurden, und daß österreichische Wissenschaft die Kenntniß dieser Entdeckungen der Welt vermitteln wird. Gemeinsam mit den Professoren Müller, Riegl und Karabacek wird in der Staatsdruckerei ein Prachtwerk hergestellt, das die Reproduktionen der Wandgemälde von Amra enthalten und alle Räthselfragen aufrollen wird, die das Schloß der Forschung bietet. Dann will Herr Mielich auch eine Collectiv-Ausstellung seiner Skizzen, Originalaufnahmen und der Kopien veranstalten. Herr Mielich erzählt mir, welche riesige Anbietungen ihm von englischer Seite gemacht worden sind, das

¹⁴⁵ Siehe: Garth Fowden, Qusayr 'Amra. Art and the Umayyad Elite in Late Antique Syria, Berkeley 2004, S.20f.

¹⁴⁶ Siehe: Harnisch, L. ed. Islamkunde und Islamwissenschaft im Deutschen Kaiserreich: Der Briefwechsel zw. Carl Heinrich Becker & Martin Hartmann (1900-1918), Leiden, 1992. S.43-44. Zitiert nach: Garth Fowden, Qusayr 'Amra. Art and the Umayyad Elite in Late Antique Syria, Berkeley 2004. S.25, FN: 62.

¹⁴⁷ Siehe : Gabriele Mauthe u. Christian Gastgeber. Die Direktion der Hofbibliothek zur Jahrhundertwende- Josef Ritter von Karabacek Direktor der K.k. Hofbibliothek in Wien (1899 - 1917) ; (Ausst.Katalog., Papyruseum, Österreichische Nationalbibliothek), 1999., S.72.

¹⁴⁸ Ebenda, S.73.

¹⁴⁹ Siehe: ebenda, S.76f.

Material England zu überlassen. Das wog aber nichts gegen die Freude, seinem Heimatlande einen Dienst geleistet zu haben.“¹⁵⁰

Diese und andere Anmaßungen erregten natürlich den Ärger Musils, der sich bei Karabacek in seinen Briefen beschwert. So schreibt er beispielsweise:

*„Er solle die Bilder kopieren, darf deshalb nicht sagen, dass er das Schlösschen erforscht habe.“*¹⁵¹

Musil erwähnte in einem seiner Briefe an Karabacek, dass Mielich plante eine Ausstellung zu veranstalten.¹⁵² Diese Absicht geht auch aus folgenden Zeilen, des oben erwähnten Artikels über Mielich hervor:

*„Dann will Herr Mielich auch eine Collectiv=Ausstellung seiner Skizzen, Original=Aufnahmen und der Copien veranstalten.“*¹⁵³

Mauthe schreibt, dass diese Ausstellung im Oktober des Jahres 1907 im Künstlerhaus in Wien stattgefunden habe.¹⁵⁴

Ebenfalls zur Verärgerung Musils trug bei, dass Mielich vom Deutschen Kaiser Wilhelm empfangen wurde um sich von der Entdeckung berichten zu lassen.¹⁵⁵

Der Streit zwischen Musil und Mielich kam im Jahre 1908 zu seinem Höhepunkt, als der Orientaler die in Quseir ‘Amra abgenommen Originale an das Kaiser Friedrich Museum in Berlin verkaufte, ohne Musils Wissen.

¹⁵⁰ Neue Freie Presse, 1.6.1902, S.9.

¹⁵¹ Musil an Karabacek, Olmütz, 23.12.1903. zitiert nach: Gabriele Mauthe u. Christian Gastgeber. Die Direktion der Hofbibliothek zur Jahrhundertwende- Josef Ritter von Karabacek Direktor der K.k. Hofbibliothek in Wien (1899 - 1917) ; (Ausst.Katalog., Papyrismuseum, Österreichische Nationalbibliothek), 1999, S.84. FN:76.

¹⁵² Siehe: Gabriele Mauthe u. Christian Gastgeber. Die Direktion der Hofbibliothek zur Jahrhundertwende- Josef Ritter von Karabacek Direktor der K.k. Hofbibliothek in Wien (1899 - 1917) ; (Ausst.Katalog., Papyrismuseum, Österreichische Nationalbibliothek), 1999. S.84.

¹⁵³ Neue Freie Presse, 01.06.1902, S.9.

¹⁵⁴ Karl Johannes Bauer, Alois Musil: Wahrheitssucher in der Wüste, Wien 1989., S.156ff. zitiert nach: Gabriele Mauthe, Die Direktion Karabacek an der k.k. Hofbibliothek in Wien (1899-1917): eine bibliothekswissenschaftliche und kulturhistorische Studie aus Quellen der k.k. Hofbibliothek in Wien. Mit einer bibliographischen Skizze von Josef Karabacek (1845-1918). Diss. 2000.S. 339.

¹⁵⁵ Siehe: Illustrierte Wiener Extrablatt, 18.2.1906, S.7. zitiert nach: Gabriele Mauthe u. Christian Gastgeber. Die Direktion der Hofbibliothek zur Jahrhundertwende- Josef Ritter von Karabacek Direktor der K.k. Hofbibliothek in Wien (1899 - 1917) ; (Ausst.Katalog., Papyrismuseum, Österreichische Nationalbibliothek), 1999. S.85, FN:82

Zwei Jahre später standen sie sogar vor Gericht. Heute befinden sich die Stücke im Museum Islamischer Kunst im Pergamon Museum in Berlin¹⁵⁶. Ein Fresco, Inv. Nr. I.1264, kann auch im virtuellen Museum With No Frontiers bewundert werden. Dort wird jene Darstellung einer leichtbekleideten Dame vor einer Nische auf das Jahr 711 datiert, in die Zeit der Herrschaft des Umayyadischen Kalifen al-Walid I.¹⁵⁷ (Abb.9)

Bis 1912 war der Briefkontakt zwischen Musil und Karabacek sehr häufig, verringerte sich aber ab diesem Zeitpunkt und endete im Jahre 1917. Einer der Gründe war vermutlich, dass die Pensionierung des Hofbibliotheksdirektors mit Musil in direktem Zusammenhang stand. Aufgrund einer unvoreilhaften Bemerkung im Jahre 1916 bei Oberstkämmerer Graf Lanckronski brachte Musil seinen einstigen Förderer in Schwierigkeiten und dies führte zu dessen Entsendung in den Ruhestand.¹⁵⁸

Josef Karabacek war sicherlich eine der einflussreichsten Persönlichkeiten seiner Zeit und maßgeblich an den Entwicklungen der Wissenschaft beteiligt. Immer wieder wurden jedoch Stimmen laut, die seine fachliche Kompetenz anzweifeln. Der kritische Strykowski erwähnt Karabacek beispielsweise in Zusammenhang mit der Suche nach den ältesten erhaltenen orientalischen Teppichen: „In the year 1881 Joseph Karabacek, of Vienna, believed that he had made a great discovery. In his book, 'Die persische Nadelmalerei Susandschird,' he announced the discovery of a splendid piece of old Persian tapestry, which might also be reckoned as a holy relic of the Mohammedans. The matter turned out to be a mistake.“¹⁵⁹

Hellmuth erläutert: Die Fehler „[...] in Karabačeks paläographischen und epigraphischen Untersuchungen beruhen einerseits darauf, daß er – als letzter Vertreter einer durchaus noch romantischen Konzeption der Orientalistik- nicht über jene strenge

¹⁵⁶ Drei Freskos (Inv. Nr. I.1264, I.1266, I.1267) und Bodenmosaik (Inv.Nr. I.1265) siehe: Garth Fowden, Qusayr 'Amra. Art and the Umayyad Elite in Late Antique Syria, Berkeley 2004., S.12, FN.20.

¹⁵⁷ Siehe: Discover Islamic Art, Fresco from Qusayr Amra, URL: http://www.discoverislamicart.org/pc_item.php?id=object;ISL;de;Mus01;3;en

¹⁵⁸ Siehe: Gabriele Mauthe u. Christian Gastgeber. Die Direktion der Hofbibliothek zur Jahrhundertwende- Josef Ritter von Karabacek Direktor der K.k. Hofbibliothek in Wien (1899 - 1917) ; (Ausst.Katalog., Papyrismuseum, Österreichische Nationalbibliothek), 1999., S.37ff.

¹⁵⁹ Josef Strykowski: „Oriental Carpets“ in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 14, No. 67, Oct., 1908, pp. 25-28, URL: <http://www.jstor.org/stable/857838> (21.09.09).S.25.

philologische Ausbildung verfügte, die in der Orientalistik des ausgehenden 19. Jahrhunderts längst selbstverständlich geworden war.“¹⁶⁰

6. Der Österreichische Hof und der Orient

Der Österreichische Hof und die kaiserliche Familie hatten durch die Jahrhunderte großes Interesse an orientalischer Kunst. Hier sei Erzherzog Ferdinand II. und sein Schloss Ambras erwähnt: „Orientalische und orientalisierende Objekte waren Bestandteil einer eigenen, von der Rüstkammer separierten „Türkenkammer“. Die Sammlung an „Turcica“, die der Erzherzog zusammentrug, entsprach einer im 16. Jahrhundert beliebten „Türkenmode“ an europäischen Fürstenhöfen.“¹⁶¹ Viele der heute in Kunsthistorischen Museum aufbewahrten Waffen stammen aus der Sammlung des Schlosses Ambras. Ein großer Teil der Waffensammlung wird als sogenannte ‚Schwendi-Beute‘ bezeichnet. Der Grund dafür ist, dass es sich um Beutestücke des kaiserlichen Feldherrn Lazerus Schwendi handelte. Jener kämpfte unter anderem im Jahre 1566 gegen die Türken in Ungarn.¹⁶² Einige dieser erbeuteten Gegenstände waren in der *Ausstellung Mohammedanischer Kunst* in München 1910 zu sehen. (Siehe Kap. 8.4. Rundgang durch die Ausstellung)

Ein weiteres Beispiel orientalischer Kunst am Österreichischen Hof stellt das Millionenzimmer des Schlosses Schönbrunn dar, welches mit Moghulminiaturen in Rokokokartuschen geschmückt ist.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert sollten sich Kronprinz Rudolf und Franz Ferdinand dem Thema Orient widmen:

6.1. Kronprinz Rudolf

¹⁶⁰ Leopold Hellmuth. „Traditionen und Schwerpunkte der österreichischen Orientalistik im 19. Jahrhundert“ In: in: Mayr-Oehring, Erika [Hg.], *Orient : österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914* (Ausst.Kat., Residenzgalerie Salzburg, 20.7. - 24.9.1997, Salzburg), Residenzgalerie, Salzburg, 1997., S.119.

¹⁶¹ Veronika Sandbichler: *Türkische Kostbarkeiten aus dem Kunsthistorischen Museum: Schloß Ambras*, Innsbruck, 15.Juni bis 31. Oktober 1997. Wien: Kunsthistorisches Museum, 1997.S.3.

¹⁶² Siehe: ebenda, S.3ff. u. S.17.

1881 heiratete Kronprinz Rudolf Stephanie von Belgien. Zu diesem Anlass bedurfte es einer Umgestaltung seiner Appartments. Im Zuge dessen wurde der vormalige Gobelinsalon in ein *Türkisches Zimmer* umgewandelt. „In der Folge wurde auch der neben dem ehemaligen Speisezimmer befindliche Gobelinsalon für Rudolf in ein »Türkisches Zimmer« umgestaltet. [...] Angeregt wurde der Kronprinz zu dieser Raumausstattung durch persönliche Erfahrungen mit der orientalischen Kultur, die er bei Reisen machen konnte.“¹⁶³ 1883 erschien ein Prachtband über die Orientreise Rudolfs, die von Kairo nach Jerusalem führte mit Illustrationen von Franz Pausinger und in den beiden darauffolgenden Jahren erschienen populäre Ausgaben.¹⁶⁴

Das Zimmer diente dem Kronprinzen als Arbeits und Herrenzimmer und das Interieur zählte zum Privatbesitz Rudolfs. Das Türkische Zimmer wurde auch medienwirksam für die Öffentlichkeit eingesetzt. 1885 stellte Wilhelm Gause den Kronprinzen samt seiner Gattin darin dar.¹⁶⁵ (Abb.10)

Ein Jahr später beschrieb Balduin Groller in einem Artikel der ‚Allgemeinen Illustrierten Zeitung‘ das Arbeitszimmer Rudolfs folgend: „[...] Das Gemach hat zwei Fenster, an dem einen steht der Schreibtisch des Kronprinzen, an dem zweiten derjenige der Kronprinzessin. (...) In dem traulichen Gemache über dem Schweizerthore haust nicht sowohl der Kronprinz als der Künstler, der Schriftsteller, der liebende Gatte, mit einem Wort der Mensch, der durch geistiges Streben und treue Liebe gehobene Privatmann Rudolf von Österreich. [...] Die Vorhänge sind roth; [...] Hinter dem Schreibtisch des Kronprinzen befindet sich eine Thüre, die durch Portiere verhängt ist; als solches fungiert ein großer Bocharateppich von seltener Schönheit und Feinheit. Überhaupt bilden orientalische Teppiche den wichtigsten und schönsten Bestandtheil der ganzen Einrichtung. Die schönsten Arten derselben, Daghestan-, Smyrna-, Sumat- und Bocharateppiche, sind in der mannigfachsten Weise verwendet, an der Wand, auf den Möbelstücken und auf dem Fußboden. [...] Der Fußboden ist in seiner ganzen

¹⁶³ Eva B. Ottilinger, „Kronprinz Rudolfs »Türkisches Zimmer« und die Orientmode in Wien“ in: Mayr-Oehring, Erika (Hg.), *Orient : österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914*, Residenzgalerie Salzburg, 20.7. - 24.9.1997, Salzburg : Residenzgalerie Salzburg, 1997, S.94.

¹⁶⁴ Siehe: Erika Mayr-Oehring u. Elke Doppler [Hg.], *Orientalische Reise, Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert* (Ausst.Kat., Wien Museum in Kooperation mit der Residenzgalerie Salzburg, Wien), Wien 2003, S.242.

¹⁶⁵ Siehe: Eva B. Ottilinger, „Kronprinz Rudolfs »Türkisches Zimmer« und die Orientmode in Wien“ in: Mayr-Oehring, Erika (Hg.), *Orient : österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914*, Residenzgalerie Salzburg, 20.7. - 24.9.1997, Salzburg : Residenzgalerie Salzburg, 1997, S.97f.

Ausdehnung mit einem einfarbigen, tiefrothen Teppich überspannt, auf diesem liegen dann ein großer neupersischer und zahlreiche kleinere altorientalische Teppiche. [...] Die zeltartige Ueberdachung wird von den Krallen eines kolossalen Adlers, der mit seinen ausgespreizten Flügeln zu schweben scheint, zusammengehalten. Vor der Galerie ist eine Ottomane postirt, über welche ein persischer Teppich gebreitet ist, der in seiner absonderlichen Schönheit das Entzücken eines jeden Kenners bilden muß. [...] Vor dem Divan sthet ein arabischer Rauchtisch mit einer großen, massiv silbernen, kunstreich gravierten Platte und um den Tisch sind mehrere türkische Tabourets mit Silber-, Elfenbein- und Perlmutterintarsien gestellt. [...] Der Schreibtisch ist einfach, schwarz, mit diskreten rothen und goldenen Strichen gezirt [...] Der mit orientalischer Schnitzerei geschmückte Sessel vor dem Tische ist nicht allzu bequem. [...] An der Wand zwischen den beiden Fenstern steht ein orientalischer Schrank mit allerlei Rauchutensilien. [...] Als wir das Gemach passiren, standen da zwei große Kisten auf dem Fußboden. Beide waren direkt vom Sultan gesandt und enthielten Geschenke; [...]“¹⁶⁶

Der Öffentlichkeit wurde durch diesen Artikel und die oben erwähnte Darstellung ein Einblick in die Privatssphäre des Kronprinzen gewährt. Eva B. Ottilinger bemerkt: „Das »Türkische Zimmer« wurde damit Hintergrund für eine private Präsentation des zukünftigen Herrscherpaares, für eine »Home Story«.“¹⁶⁷

Ottilinger führt weiters das Inventar des Türkischen Zimmers vom 23.März 1889 auf: Es werden diverse orientalische Waffen und Teppiche genannt. Einige werden etwas genauer beschrieben:

„Balustrade: [...]

6 1 persische Bronze-Vase [...]

8 1 Türkisches Gewehr, reich mit Perlmutter eingelegt, Silb. montiert [...]

10 2 persische große durchbrochene säulenartige Bronze Vasen als
Rauchgefäße [...]

¹⁶⁶ Allgemeine Illustrierte Zeitung, XXVIII/1886, Nr.1, S.7 zitiert nach : Eva B. Ottilinger, „Kronprinz Rudolfs »Türkisches Zimmer« und die Orientmode in Wien“ in: Mayr-Oehring, Erika (Hg.), Orient : österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914 , Residenzgalerie Salzburg, 20.7. - 24.9.1997, Salzburg : Residenzgalerie Salzburg, 1997, S.96ff, Zitat S.106. FN32.

¹⁶⁷ Eva B. Ottilinger, „Kronprinz Rudolfs »Türkisches Zimmer« und die Orientmode in Wien“ in: Mayr-Oehring, Erika (Hg.), Orient : österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914 , Residenzgalerie Salzburg, 20.7. - 24.9.1997, Salzburg : Residenzgalerie Salzburg, 1997, S.97.

13 1 achteckiges türkisches Stockerl mit Perlmutter und Holz eingelegt [...]

Im übrigen Zimmerraum [...]

20 1 türkisches Gewehr mit Silberschaft

21 1 Lanze

22 1 Dolch mit Elfenbeingriff u. Scheide [...]

24 1 Schild aus Holz

25 Waffentrophäen u.z.

1 Panzerhemd

2 Pistolen

1 Handschar [*türkisch, messerartige Stichwaffe*]

2 Säbel

1 Jatagan [*türkisch, langer orientalischer Dolch*] [...]

61 2 syrische Bronze Vasen, durchbrochen mit reicher Gravierung [...]

72 1 große persische Räucher-Vase mit Deckel, durchbrochen, sehr
figuralisch, Gold tauschirt, mit Sockel [...]

80 1 runde große persische Metallschale, versilbert [...]

92 1 Sattel mit rothem Tuch und Lederüberzug

93 1 Harnisch als Leibchen mit Silberverzierung [...]

105 2 pers. Ampeln, durchbrochen mit 6 Lampen [...]

Grossen Waffen-Tableau an der Rückwand: [...]

109 1 Dolch mit Türkisen u. Corralen besetzt [...]

139 1 Streitaxt [...]“¹⁶⁸

Einige der Möbelstücke, Teppiche und der restlichen Einrichtungsgegenstände befinden sich heute in den Museen des Mobiliendepots, dem ehemaligen k.u.k.

Hofmobiliendepot in Wien.¹⁶⁹

¹⁶⁸ HHStA/OMaA III/B, K422, Nr. 108a – 1889: Inventur über das in Wien befindliche bewegliche Verlassenschafts-Vermögen weiland Sr. k. u. k. Hoheit d. durch. Hr. Kronprinzen Erzherzog Rudolf. Zitiert nach: Eva B. Ottilinger, „Kronprinz Rudolfs »Türkisches Zimmer« und die Orientmode in Wien“ in: Mayr-Oehring, Erika (Hg.), *Orient : österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914*, Residenzgalerie Salzburg, 20.7. - 24.9.1997, Salzburg : Residenzgalerie Salzburg, 1997, S.103ff FN 47: (s.106)

¹⁶⁹ Siehe: Erika Mayr-Oehring u. Elke Doppler [Hg.], *Orientalische Reise, Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert* (Ausst.Kat., Wien Museum in Kooperation mit der Residenzgalerie Salzburg, Wien), Wien 2003, S.256f.

6.2. Franz Ferdinand

Nicht nur Erzherzog Rudolf, sondern auch dessen Cousin Franz Ferdinand, der nach dem tragischen Tode des Thronfolgers dessen Platz einnahm, interessierte sich für islamische Kunst. Auf seiner ausgedehnten Weltreise gelangte Franz Ferdinand u.a. nach Indien, wo er nur seine Wünsche äußerte und reich beschenkt wurde. So ist eine „[...]vollständige und künstlerisch hervirragende Waffensammlung aus Indien zu Stande gekommen,[...]“¹⁷⁰ Diese war 1894 im großen Saal des Schlosses Belvedere zu sehen im Rahmen der „Ausstellung an kunstgewerblichen und ethnografischen Sammlungen“. In der Monatsschrift für den Orient findet sich folgende Beschreibung der Ausstellung: „In 19 Sälen ist hier ein grossartiger Reichthum an mannigfaltigsten Kunst- und Gebrauchswerken des Orients, von seiner höchsten Civilisationsstufe bis zu den tiefsten Niederungen primitiver Entwicklung in geschmackvollstem Arrangement zur Schau gestellt, für das Verständniss weitester Besucherkreise durch einen kleinen handlichen Führer bestens aufgeschlossen. Monatelange Mühewaltung ist an das grosse Werk gesetzt worden. Nun ist das prachtvolle Ausstellungsbild vollendet und ladet zu bewundernder Musterung der grossen Gemälde von Indien, China und Japan, der malayischen und australischen Inselwelt ein, deren jedes sich aus vielen tausenden Obejecten zusammensetzt.“¹⁷¹ Neben „[...] Steinfiligran von Agra und Dehli [...]“¹⁷² wird betont: „Auch auf eine grössere Zahl der bekannten indischen Miniaturemalereien sei noch eigens hingewiesen, da diese feinen unter persischen Einfluss stehenden Malereien immer seltener werden.“¹⁷³

7. Österreichische Sammler Persönlichkeiten

Ich möchte hier nur einige der bekanntesten Sammler Österreichs anführen. Die Wahl fiel aus gegebenem Anlass auf Personen, die auch österreichische Leihgeber der *Ausstellung muhammedanischer Kunst* in München 1910 waren.

¹⁷⁰ 1894 Monatsschrift für den Orient April Nr.4, S.41

¹⁷¹ Ebenda, S.41

¹⁷² Ebenda, S.41

¹⁷³ Ebenda, S.42

7.1. Graf Hans Wilczek

„Wilczek sammelt mehr als wir, weil er im Frieden und im Krieg, in der Luft, auf der Erde und im Wasser sammelt.“¹⁷⁴

Diese Aussage eines Freundes beschreibt die Sammlertätigkeit des vielseitigen Grafen Wilczek (1837-1922) treffend. Er war nicht nur Sammler, Teil der feinen Wiener Gesellschaft und passionierter Jäger, sondern auch Abenteurer. (Abb.11) 1867 beispielsweise unternahm er eine waghalsige Klettertour auf den Untersberg bei Salzburg. Viel außergewöhnlicher als der Umstand eine solche Tour zu bestreiten, war seine Begleitung: Auf ihren Wunsch begleitete er Kaiserin Eugenie, die Gattin Napoleons III.¹⁷⁵

Bekannt ist auch seine Teilnahme an zwei Polarexpeditionen in den Jahren 1872 und 1882.

Graf Wilczeks Erwerbungen orientalischer Kunst über die er abenteuerlich in seinen Memoiren berichtet, waren teils skurriler Natur: Wie schon erwähnt, war er passionierter Jäger und so führten ihn zu diesem Zwecke Ende der sechziger Jahre, Beginn der siebziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts zwei Reisen nach Algerien. Er knüpfte Bekanntschaften mit vornehmen Arabern und dürfte auf diesen Reisen auch mehrere Kunstgegenstände erworben haben. Von einem berichtet er in seinen Memoiren: „Zu den interessanten Erinnerungen und Trophäen, die ich aus Algerien nach Hause brachte, gehörte eine wohl dreißig Kilogramm schwere, feine algerische Steinplatte. Auf der einen Seite waren arabische Ornamente aus dem XVII. Jahrhundert eingemeißelt, die wahrscheinlich zu einer Marmorvertäfelung gehörten. Die Platte war vermutlich drehbar, denn auf der Rückseite war der Plan einer befestigten Stadt, den man wohl verbergen wollte, angebracht. Sie lag im Garten des damals noch kleinen Museums der Stadt Constantine mit vielen anderen, weniger interessanten Fragmenten.“¹⁷⁶ Graf Wilczek war besorgt, dass ob ihres Aufbewahrungsortes die Platte leicht gestohlen werden könnte und sprach mit dem Direktor des Museums. Dieser war der Ansicht, ein Raub wäre unmöglich und so entstand eine Wette, der zufolge Graf Wilczek die Platte behalten dürfte, sofern ihm ein unbemerkter Diebstahl gelinge. So

¹⁷⁴ Kinsky-Wilczek [Hg.], Hans Wilczek erzählt seinen Enkeln Erinnerungen aus seinem Leben. Graz: Leykam Verlag, 1933. S.183

¹⁷⁵ Siehe: ebenda, S.69ff.

¹⁷⁶ Ebenda, S.282.

geschah es auch und die Platte zierte viele Jahre die Bibliothek des Wilczek'schen Schlosses Seebarn.¹⁷⁷

Jene zuvor erwähnten vornehmen Araber besuchten Wien auch im Jahre der der Wiener Weltausstellung. Auf diesem Großereignis war Graf Wilczek als Zeremonienmeister tätig. Er wurde verschiedenen Personen zugeteilt, denen er in seinem späteren Leben noch öfters begegnete. Unter ihnen König Viktor Emanuel II. , Kaiserin Augusta von Deutschland, die Gattin Kaiser Wilhelm I. oder der Großherzog Karl Alexander von Sachsen-Weimar. Über letzteren schreibt Wilczek nach dessen mehrwöchigem Aufenthalt in Wien: „ Da es im voraus bestimmt war, daß wir keine Ordenszeichnungen erhalten sollten, verehrte mir der Kronprinz beim Abschied eine sehr schöne türkische Meerschampfeife, auf der sein Wappen angebracht war.“¹⁷⁸ Ob sich diese unter den vielen von Graf Wilczek zur Münchner Ausstellung gesandten Objekten befand, ist ungewiss.

Aufbewahrungsort seiner Sammlungsstücke war das von ihm wiedererbaute Schloss Kreuzenstein in Niederösterreich. Ursprünglich war es Wilczeks Absicht gewesen in Kreuzenstein eine Familiengruft zu errichten, doch bald entschloss er sich das gesamte Schloss neu aufzubauen. 1906 waren die Arbeiten fertiggestellt und Kreuzenstein und die Sammlung wurden sehr populär.¹⁷⁹

Am 9. Juni desselben Jahres würdigte Kaiser Wilhelm als er zu Gast war Kreuzenstein und seinen Besitzer folgendermaßen: „Mein innigster Wunsch war seit langer Zeit, hierher zu kommen, das bewunderungswürdige Werk in Augenschein zu nehmen, von dem mir schon berufene Kunstfreunde und Kunstverständige berichtet haben. [...] Sie haben hier ein Kulturwerk vollbracht.“¹⁸⁰

Nicht nur der deutsche Kaiser, sondern auch der österreichische, Vertreter der österreichischen Akademie der Wissenschaften und Theodore Roosevelt besuchten Kreuzenstein. Bald waren die Besucher so zahlreich, dass der Graf sogar Eintritt verlangen musste.¹⁸¹

¹⁷⁷ Siehe: ebenda, S.282ff.

¹⁷⁸ Ebenda, S.56.

¹⁷⁹ Siehe: ebenda, S.135ff.

¹⁸⁰ Ebenda, S.181.

¹⁸¹ Siehe: ebenda, S.180ff.

Er selbst schreibt im Alter von 82 Jahren vorangehend seine Abneigung gegen Politik betonend, über seine Sammlertätigkeit: „Dagegen hatte ich großes Interesse für die alte Kunst und sammelte vieles, insbesondere für die Ausgestaltung von Kreuzenstein.“¹⁸² Hauptsächlich erwähnt Wilczek in seinen Memoiren Kunstwerke, die nicht orientalischen Ursprungs sind. So ist schwer nachzuvollziehen, welche Schätze islamischer Kunst im Besitz des Grafen waren. Einige Stücke finden jedoch Erwähnung, wie z.B. die 1910 nach München gesandte Badewanne (siehe Seite 80 und Abb.25). Bei einer Art Rundgang durch Kreuzenstein schreibt Wilczek folgend: „Die Badekammer enthält einige bemerkenswerte Gegenstände, vor allem eine hispano-maurische Fayence-Badewanne mit blauem Ornament und einer arabischen Inschrift, die den Namen eines Sultans von Granada enthält. Ich erstand sie zurzeit, als ich mit der Wiener Rettungsgesellschaft in Catania war (1908), um den durch das Erdbeben in Messina Verunglückten beizustehen, auf der Rückreise bei einem Händler in Rom, der sie aus Sizilien bekommen hatte.“¹⁸³

In Bartfeld, in der ungarischen Zips ‚rettete‘ Wilczek ein weiteres islamisches Objekt. Er war in eine Kirche aus dem 14.Jahrhundert gekommen, welche es war, erwähnt er nicht, in der er ein weiteres Stück für seine Sammlung erwerben wollte. Als man ihm dort nichts verkaufen wollte, berichtet er: „[...] nur eine Decke, die von den Mesnern beim Auskehren der Kirche benützt wurde, um den Kehrriech hinauszutragen. Ich sagte dem Pfarrer, daß ich sie gerne kaufen würde und bot ihm 100 Gulden für seine Armen. Er bewunderte meinen Großmut und fand, daß ich nur aus Wohltätigkeit das Tuch überzahle, allein als ich es reinigen ließ, entpuppte es sich als ein herrliches Stück, ein sizilianischer Seidentepich aus der Wende des XV. Jahrhunderts.“¹⁸⁴

Wo er seine Fundstücke aufbewahrte und über deren Verbleib erfährt man Folgendes: „Als ich den Raum für meine orientalische Sammlung im dritten Stockwerk über dem Kaschauer Orgelchor ausgestalten wollte, fand ich in Wien einen Baumeister, der früher im Orient gearbeitet hatte, und er entwarf für mich gute Pläne, die ich ausführen ließ. Meine Arbeiter, besonders Bildhauer Milani, unterstützten ihn dabei sehr. Leider ging der ganze Raum mit der kostbaren Sammlung, die er enthielt, beim Brande der Burg in

¹⁸² Ebenda, S.XII.

¹⁸³ Ebenda, S.164f.

¹⁸⁴ Ebenda, S.176.

Flammen auf, nur einige durchgeglühte Waffenreste fand ich im Schutt und einige Vasen, darunter eine spanisch-maurische, die Milani sehr gut restauriert hat.“¹⁸⁵

Der Brand ereignete sich am 25.März 1915 und zerstörte ¼ der Burg samt ca. 5000 Kunstgegenständen.¹⁸⁶

Den Flammen hat die oben erwähnte Badewanne Stand gehalten, denn sie ist noch heute auf der Burg Kreuzenstein.

Aus den Memoiren des Grafen Wilczek geht hervor, dass ihn mit den damalig höchstrangigen Wissenschaftlern Freundschaften verbanden: „Wilhelm von Bode, den ich unter die ersten Kunstsachverständigen in Europa stelle und verehere, sah ich oft in Berlin und in Wien, lernte viel von ihm und gab ihm im Jahre 1905 in einer schwachen Stunde meinen schönsten und größten persischen Teppich für das Berliner Friedrichs-Museum.“¹⁸⁷

Doch nicht nur mit von Bode war Graf Wilczek bekannt und in regem Kontakt, sondern auch mit anderen großen Sammlern. Er nennt unter anderen Jakob und Otto von Falke, Rudolf von Eitelberger, Nathaniel Rothschild und Edmund Zichy.¹⁸⁸ Was Wilczek dazu veranlasste seine Schätze nach München zu schicken, darüber schreibt er nichts in seinen Memoiren. Jedoch erwähnt er seine Freundschaft zu Heinrich Tucher und Dr. Figdor (siehe unten). Beide waren Leihgeber an die Ausstellung und der oben erwähnte Wilhelm von Bode zählt zu den Hauptinitiatoren der *Ausstellung muhammedanischer Kunst*. Wilczek betont auch seine Verbindung zu Prof. Franz Wieser, der bis 1919¹⁸⁹ Vorstand des Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum war. Vielleicht gibt es einen Zusammenhang zwischen der Freundschaft und der Entsendung der Artuquidenschale nach München (siehe S. 69).

¹⁸⁵ Ebenda, S.157.

¹⁸⁶ Siehe:ebenda, S.188f.

¹⁸⁷ Ebenda, S.370.

¹⁸⁸ Siehe: ebenda, S.386ff.

¹⁸⁹ Siehe: Sammellust, 180 Jahre Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 1887, URL: <http://sammellust.tiroler-landesmuseum.at/objekte/1887c.html>

7.2. Baron Heinrich Tucher, Freiherr von Simmelsdorf

Über ihn schreibt Wilczek: „Mein Freund Heinrich Tucher wohnte als bayrischer Gesandter in Wien im Claryschen Palais in der Herrengasse, war also mein lieber Nachbar; ich besuchte ihn oft und bewunderte seine Sammlung von Kunstgegenständen, die ganz in meinem Genre war. Noch bedeutender ist die Sammlung meines Freundes Dr. Albert Figdor.“¹⁹⁰

7.3. Der Sammler Dr. Albert Figdor

Dr. Albert Figdor (1843-1927) war einer der bedeutendsten Kunstsammler Österreichs, der von Alois Riegl beraten wurde.¹⁹¹ (Abb.12) Figdor war ein jüdischer Bankier, der sein Vermögen dem Erbe des Bankhauses seines Vaters Ferdinand verdankte. 1891 wollte er, weil kinderlos und unverheiratet, seine Sammlung als Widmung dem Kunsthistorischen Museum in Wien anbieten, welches ablehnte. Später verzichtete er auf das Angebot für eine Baronie seine Sammlung dem Hof zu geben, sondern vermachte sie Magarete Becker-Walz, seiner Nichte in Heidelberg.¹⁹² Seine Erbin konnte nach seinem Tode aufgrund eines neuen österreichischen Gesetzes, welches eine Sammlung als eine untrennbare Einheit versteht, die einzelnen Objekte der Sammlung nicht veräußern. Sie verkaufte sie also in ihrer Gesamtheit an den Kunsthändler Gustav Nebehay. Dieser war in den Verhandlungen mit dem Staate Österreich schließlich erfolgreich unter zwei Auflagen: Ein Teil der Sammlung ging an die österreichischen Museen und die Auktion musste in Wien stattfinden.¹⁹³ Der erste Teil der Versteigerung fand in der Glückselig Gallerie in Wien am 11. und 12. Juni 1930 statt und neben Tapisserien, Textilien und Metallarbeiten wechselten auch orientalische Teppiche ihren Besitzer. Die Auktionsobjekte wurden in einem mehrbändigen Katalog von Otto von Falke herausgegeben.¹⁹⁴ Leider konnte nicht die gesamte Sammlung von Dr. Figdor, die als größte und berühmteste Privatsammlung des 19. Jahrhunderts galt, für Österreich gesichert werden. Nur ein kleiner Teil bestehend aus 2000 Stück wurde zur ersten

¹⁹⁰ Kinsky-Wilczek [Hg.], Hans Wilczek erzählt seinen Enkeln Erinnerungen aus seinem Leben. Graz: Leykam Verlag, 1933, S.373.

¹⁹¹ Siehe: ÖBL 1815-1950, Bd. 1 (Lfg. 4), S. 313, (20.06.2008), URL: https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+1h756767633A2F2F756A2E62726E6A2E6E702E6E67++/oebl_1/313.pdf

¹⁹² Siehe: Arpad Weixlgärtner, Führer durch die Dr. Albert Figdor-Stiftung. Führer durch die Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Heft 16, Kunsthistorische Sammlungen, Wien, 1932, S.3 ff.

¹⁹³ Siehe: Hans Tietze, The Figdor Foundation in Vienna, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 55, No. 321, Dec.1929, pp. 309-310,(20.06.2008), URL: <http://www.jstor.org/stable/864167>.

¹⁹⁴ Siehe: H.C. Marillier, The Figdor Tapestries, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 56, No. 327, Jun. 1930, pp. 313-314, (30.06.08), URL: <http://www.jstor.org/stable/864342>, S.313.

staatlichen Kunstsammlung Österreichs, die heute fälschlich als „Dr. Albert Figdor-Stiftung“ bezeichnet im Kunsthistorischen Museum zu finden ist.¹⁹⁵

8. Österreich und die Ausstellung mohammedanischer Kunst in München 1910

8.1. Allgemeines

Österreich-Ungarn war einer der maßgeblichen Leihgeber an die Ausstellung mohammedanischer Kunst in München, wie Friedrich Sarre bemerkt: „Österreich-Ungarn verdankt die Ausstellung ihre wertvollsten und künstlerisch bedeutendsten Leihgaben, vor allem auf dem Gebiet der Teppiche.“¹⁹⁶ Wie bedeutend die österreichische Mitwirkung war, zeigt auch, dass zum Zwecke der weiteren Information auf der Ausstellung selbst u.a. Musils Publikation über Qusair Amra, sowie das Teppichwerk des österreichischen Handelsmuseums zur Verfügung standen.¹⁹⁷ Ich möchte hier eine Auswahl des österreichischen Beitrags zur Ausstellung in München 1910 zeigen, der keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Die Gesamtheit der Leihgaben würde den Rahmen der Arbeit sprengen. Die in München gezeigten Objekte konnten durch Vergleiche mit zugezogenen Katalogen und Werken, teils durch dort befindliche Verweise, jedoch Großteils durch eigene Recherche, identifiziert werden und in weiterer Folge ihren heutigen Aufbewahrungsorten und Sammlungen zugeordnet werden.

8.1.1. Entstehungsgeschichte

Als Prinz Ruprecht von Bayern in der Münchner Residenz einen Fund „[...] von sehr merkwürdigen altpersischen Teppichen, die seit Jahrhunderten im Besitze des Wittelsbacher Hauses waren [...]“¹⁹⁸ machte, kam ihm die Idee einer Ausstellung. Diese Teppiche, die im Depot der königlichen Residenz aufgefunden wurden, „[...] bildeten

¹⁹⁵ Siehe: Arpad Weixlgärtner, Führer durch die Dr. Albert Figdor-Stiftung. Führer durch die Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Heft 16, Kunsthistorische Sammlungen, Wien, 1932. S.5ff.

¹⁹⁶ Friedrich Sarre, Die Teppiche der mohammedanischen Ausstellung in München 1910, in: K.K. Österreichisches Museum fuer Kunst und Industrie (Hg.), Kunst und Kunsthandwerk, Jg. XIII, Heft 8, Wien 1910. S.470.

¹⁹⁷ Siehe: Ernst Kühnel, „Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst in München (Mai bis Oktober 1910), in: C.H. Becker (Hg.), Der Islam. Zeitschrift für Geschichte und Kultur des islamischen Orients, Bd.I, Strassburg, 1910. (09.08.08) URL: <http://www.archive.org/download/derislam01berluoft/derislam01berluoft.pdf>. S.185.

¹⁹⁸ Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage. S.33.

den Anlaß der Muhammedanischen Ausstellung, da das Projekt einer Teppich-Ausstellung, deren Mittelpunkt die neugefundenen Teppiche der Residenz bilden sollten, sich allmählich zu einer Gesamtausstellung Muhammedanischer Kunst auswuchs.“¹⁹⁹ (Abb.13) Ort der Ausstellung sollten die Bauten auf der Münchner Theresienhöhe sein. Hier plante der *Verein Ausstellungspark* bereits in einer der Hallen „„Musikfeste“ großen Stils“²⁰⁰. Diese beiden Veranstaltungen ließen sich gut verbinden und wurden 1909 bewilligt in der Absicht: „„die hervorragendsten noch erhaltenen Erzeugnisse der muhammedanischen Kunst zur Schau zu stellen, einer Kunst, die im Mittelalter in Europa als die höchste Blüte künstlerischen Schaffens galt und noch heute unerreichbar dasteht.“[...] Darum wurde alles aus dem Gesichtskreise des Unternehmens streng verwiesen, was einer unlauteren Imitation orientalischen Wesens ähnlich ist und an jene mit billigen, unechten Mitteln vorgetäuschte „Märchenpracht“ erinnern könnte, welche in früheren Jahrzehnten auf den Ausstellungen des Westens die ehrwürdige Ueberlieferung des gewaltigen muhammedanischen Kulturkreises in blasphemischer Weise vertändelte.“²⁰¹

Neben dieser scharfen Kritik an den vorangegangenen Ausstellungen zu diesem Thema wird die Absicht betont, nur die Kunstwerke selbst wirken zu lassen. Eine neutrale Architektur sollte die Objekte in ihrer Eigenwirkung unterstützen und nicht dem Zweck dienen,„[...] für ein Stück Orient zu gelten, sondern [...] aus den ausgestellten Kunstwerken samt dem Ausstellungsraume eine Einheit zu gewinnen.“²⁰²

Es war also nicht Ziel den Besucher auf eine Reise in die orientalische Welt zu entführen, doch dazu später mehr.

Am Ende der Einleitung des Amtlichen Kataloges der Ausstellung München 1910 von Georg Fuchs wird die Zielsetzung folgendermaßen zusammengefasst: „ So dürfen wir denn hoffen, daß die Ausstellung München 1910 nicht nur dazu beitragen wird, den gewaltigen, in vielen Zweigen unvergleichlichen Formenschatz der alten muhammedanischen Kunst in der modernen Welt wieder zum Leben zu erwecken, sondern daß sie auch weiterführen wird im Verständnis und in der Ausbreitung des

¹⁹⁹ Ebenda, S.87.

²⁰⁰ Ebenda, S.33.

²⁰¹ Ebenda, S.34f.

²⁰² Ebenda,S.35.

werktätigen Strebens nach kultureller Reorganisation, welches die Besten unserer Zeit und unserer Kunst erfüllt und bewegt!“²⁰³

Professor Dr. Friedrich Sarre gehörte neben Dr. L. von Buerkel und Dr. F.R. Martin zu den wissenschaftlichen Kommissaren der Ausstellung. Er beschwerte sich in Briefen an Dr. Wilhelm Bode, dem Generaldirektor der Kaiserlichen Museen, dass alle Arbeit auf ihm laste und seine einzige Hilfe Dr. Ernst Kühnel sei.²⁰⁴ Kühnel zählte, wie Dr. Arne aus Stockholm, Dr. Meyer-Riefstahl aus Paris und Dr. Nöldeke aus Hannover zu den wissenschaftlichen Mitarbeitern der Kommissare.²⁰⁵ Die Suche nach Material im In- und Ausland oblag Ludwig von Buerkel und F.R. Martin.²⁰⁶

8.1.2. Organisation der Ausstellung

Die „Ausstellung München 1910“ stand unter dem Protektorat Seiner Königlichen Hoheit Prinz-Regenten Luitpolds von Bayern. Dem Direktorium, welches der Unternehmer der gesamten Ausstellung war, gehörte kein Österreicher an, jedoch befand sich Alfons Bruckmann, K.und K. Österreichisch-Ungarischer Generalkonsul in dessen Ehrenausschuss. Die Ausstellung von Meisterwerken Muhammedanischer Kunst besaß ebenfalls einen Ehrenausschuss, der in Wien folgende Mitglieder verzeichnete:

„Se.Durchlaucht der regierende Fürst Johann von und zu Liechtenstein.

Se. Exzellenz Heinrich Leonhard Freiherr von Tschirschky und Bögendorff,
Kaiserlich Deutscher außerordentlicher bevollmächtigter Botschafter.

Se. Exzellenz Heinrich Freiherr Tucher von Simmelsdorf, K. Bayrischer
außerordentlicher Gesandter und bevollmächtigter Minister.

Exzellenz Hans Graf Wilczek.

Dr. Albert Figdor.“²⁰⁷

Der Arbeitsausschuss bestand aus folgenden Österreichischen Mitgliedern:

²⁰³ Ebenda, S.38.

²⁰⁴ Siehe: Vortrag Jens Kröger „Ernst Kühnel, the Exhibition Meisterwerke muhammedanischer Kunst and the Field of Islamic Art“ auf Konferenz: „After One Hundred Years:The 1910 Exhibition Meisterwerke Muhammedanischer Kunst Reconsidered“ München, 24.10.2008.

²⁰⁵ Siehe: Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage.S.25.

²⁰⁶ Siehe: Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. I, München: F. Bruckmann, 1912.S.II.

²⁰⁷ Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage. S.24.

„Innsbruck:

Dr. Franz Ritter von Wieser, K.K. Professor, Direktor des Museum Ferdinandeum“²⁰⁸

und

„Wien:

Dr. M. Dreger, Regierungsrat, Direktor des Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie.

Dr. Ritter von Karabacek, K. K. Universitätsprofessor, Direktor der Hofbibliothek.

Dr. Ed. Leisching, Direktor des K. K. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie.

Dr. List, Kustos am K. K. Kunsthistorischen Museum.

Dr. Julius Pfeiffer, K. K. Hof- und Gerichtsadvokat.

Dr. Julius Ritter von Schlosser, K. K. Universitätsprofessor, Direktor der Sammlungen von Waffen und kunstindustriellen Gegenständen des Allerhöchsten Kaiserhauses.“²⁰⁹

Nachdem genaue Aufzeichnungen über die jeweiligen Zuständigkeitsbereiche nicht erhältlich waren, kann nur über die Kataloge bzw. Führer und Sekundärliteratur auf die einzelnen Aufgabengebiete mancher österreichischer Beteiligter im Arbeitsausschuss geschlossen werden. Friedrich Sarre schreibt in seinem Vorwort des 1912 erschienenen Kataloges: „ Die tatkräftige Unterstützung, die die Herren Regierungsrat Dreger, Direktor am K.K. Österreichischen Museum, und Dr. List, Kustos am K.K. Hofmuseum in Wien, der Unternehmung widmeten, sei besonders hervorgehoben; überhaupt hat dem von Wien aus ihr entgegengebrachten Interesse die Ausstellung nicht in letzter Linie ihr Gelingen zu danken.“²¹⁰

Moritz Dreger (1868-1939) studierte in Wien u.a. unter Riegl und Wickhoff und in Rom. 1901 wurde er Privatdozent an der Wiener Universität, 1917 o. Professor an der Universität Innsbruck und von 1926-1936 an der Technischen Hochschule in Wien.²¹¹ Von 1897-1900 war er *Custosadjunct* und ab 1901 Alois Riegl folgend *Custos* der

²⁰⁸ Ebenda, S.27.

²⁰⁹ Ebenda, S.29.

²¹⁰ Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. I, München: F. Bruckmann, 1912..S.IV.

²¹¹ Siehe: ÖBL 1815-1950, Bd. 1 (Lfg. 3), S. 199

Textilabteilung. 1909 wurde er zweiter *Vicerektor* des Museums.²¹² Im dritten Band der großen Publikation von 1912 zur *Ausstellung Muhammedanischer Kunst* war Dreger für den Teil *Die Stoffe* verantwortlich. Ebenfalls publiziert er über sein Fachgebiet in Heft 8 von 1910 der Monatsschrift *Kunst und Kunsthandwerk* mit dem Titel: „Die Gewebe und Stickereien auf der Mohammedanischen Ausstellung in München 1910.“ In eben dieser schreibt er über seinen Kollegen Ritter von Karabacek (siehe Kapitel 5. Wien als Zentrum der Islamwissenschaft am Beispiel von Josef Ritter von Karabacek, S.23): „Karabacek, ein Begründer unserer Kenntnis der orientalischen Stoffe, hat neuerdings (in den Schriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien) eine eingehende Untersuchung über Schriftbänder, Thiraz, die wir auch auf dem abgebildeten Stück in reicher Entwicklung sehen, veröffentlicht.“²¹³ Demzufolge dürfte Karabacek gemeinsam mit Dreger an den Stoffen der Münchner Ausstellung gearbeitet haben. Ernst Kühnel lobt in seinem Aufsatz derselben Publikation Karabaceks Fachwissen auf den Gebieten der Inschriftenkunde und Ikonografie.²¹⁴ Aufgrund seiner expliziten Erwähnung besteht die Möglichkeit, dass der Wiener Professor auch auf dem Gebiet der Miniaturen und Buchkunst sein Wissen in die Ausstellung einbrachte.

Camillo List (1867-1924) war nach dem Studium Kunstgeschichte ab 1891 in den kaiserlichen Sammlungen von Waffen und Kunstindustriellen Gegenständen tätig, deren Kustos er im Jahre 1900 wurde. 1918 wurde er zum Direktor der Waffensammlung des Kunsthistorischen Museums. Neben dem Interesse an Waffen beschäftigte er sich mit dem Ausstellungswesen und arbeitete vor dem ersten Weltkrieg an fast allen bedeutenden europäischen Ausstellungen mit.²¹⁵ So ist er auch als Verfasser des Kapitels *Die Waffen* im dritten Band des Ausstellungskataloges von 1912 angegeben.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage ob sich, außer den oben angeführten, andere bekannte Wiener Wissenschaftler an der Ausstellung beteiligten. Alois Riegl, der in verschiedenen Disziplinen für Österreich wegbereitend war, verstarb im Jahre 1905²¹⁶. Die Nichtbeteiligung Josef Strzygowskis ist ungeklärt. In einen eigenen

²¹² Siehe: Peter Noever (Hsg.), *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst* in Wien. Wien: Hatje Cantz Verlag 2000, S.290.

²¹³ Moritz Dreger: „Die Gewebe und Stickereien auf der mohammedanischen Ausstellung in München 1910“ in: K.K. Österreichisches Museum fuer Kunst und Industrie [Hg.], *Kunst und Kunsthandwerk*, Heft 8, Jg. XIII, Wien 1910, S.458.

²¹⁴ Siehe: Ernst Kühnel, *Die mohammedanische Ausstellung München, 1910. Kunst und Kunsthandwerk*, Bd. 13, Heft 8 & 9. Wien: Artaria, 1910, S.442.

²¹⁵ Siehe: ÖBL 1815-1950, Bd. 5 (Lfg. 23), S. 244

²¹⁶ Siehe: ÖBL 1815-1950, Bd. 9 (Lfg. 42), S. 152

Beitrag, „Die islamische Ausstellung in München“ von 1910, beschrieb er begeistert deren entscheidende Bedeutung. Einen Hinweis warum er sich nicht daran beteiligte gibt es jedoch nicht.²¹⁷ Die Vermutung liegt nahe, dass Strzygowski aufgrund der Teilnahme Schlossers auf eine Mitarbeit verzichtete. Das Verhältnis der beiden war keineswegs freundschaftlich und gipfelte im oppositionellen zweiten Wiener Kunstgeschichtlichen Institut, dem Schlosser ab 1922 vorstand.

8.1.3. Die österreichisch-ungarischen Leihgeber

Der Katalog der Ausstellung mohammedanischer Kunst nennt neben dem Kaiser von Österreich folgende ‚öffentliche‘ Leihgeber aus Wien:

K.K. Heeresmuseum

Historische Sammlungen der Stadt Wien

K. Naturhistorisches Hofmuseum

K.K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie

Reliquienschatzkammer der Metropolitankirche zu St. Stephan

Sammlungen von Waffen und kunstindustriellen Gegenständen des Allerhöchsten Kaiserhauses

Und folgende aus Österreich-Ungarn:

Ungarisches Landesgewerbemuseum in Budapest

Tirolisch-Voradelbergerischer Landes-Museums-Verein Ferdinandeum,
Innsbruck

Czartoryski-Museum, Krakau

Reliquienschatzkammer der Domkirche, Krakau

Kunstgewerbliches Museum der Handels- und Gewerbekammer, Prag

Kaiser Franz Josef-Museum für Kunst und Gewerbe, Troppau

Nordbömisches Gewerbe-Museum, Reichenberg

Als private Leihgeber aus Wien werden angeführt:

Herr Graf Karl von Buquoy (Schloss Rosenberg)

Exzellenz Graf von Clam-Gallas

Herr Dr. Albert Figdor

Herr Dr. Karl Figdor

²¹⁷ Siehe: Gabriele Anna Reisenauer, Josef Strzygowski und die islamische Kunst, Univ., Dipl.-Arb., Wien: 2008.S.14f.

K.u.K. Sektionschef Exzellenz Freiherr von Macchio

Herr A.L. Mielich

Exzellenz Graf Hans von Wilczek

Se. Durchlaucht Fürst Schwarzenberg

Weiters wird der Königlich Bayrische Gesandte in Wien Exzellenz Freiherr Tucher von Simmelsdorf erwähnt. Außerdem die privaten Leihgeber aus dem übrigen Österreich-Ungarn:

Budapest:

Herr D. von Nelidow, Kaiserlich Russischer Kämmerer, Generalkonsul

Herr Marcel Nemes

Sniatynka, Galizien:

Frau Gräfin Stanislaus Tarnowska

Traunstein:

Herr Dr. Hans Freiherr von Steffens-Frauenweiler

Uniz:

Herr Casimir Ritter von Prybylawski, K. u. K. Kammerherr und Großgrundbesitzer.²¹⁸

8.2. Der Ausstellungspark

Das Gelände auf der Münchner Theresienhöhe teilte sich in zwei Teile (siehe Abb.XXX). Auf der südlichen Seite, im sogenannten Südpark, befanden sich verschiedenste Einrichtungen zur Vergnügung. Angefangen von Karussellen über eine große Bierwirtschaft bis hin zu einem Tanzplatz. Neben Luftschiffhafen, Marionettentheater und Ceylon- Teehaus lag auch eine Karawanserei „[...] mit der orientalischen Arbeiter-Kolonie [...]“²¹⁹. Diese, auch als *Gebäude der muhammedanischen Handwerksbetriebe* bezeichnet, wurde von den Architekten

²¹⁸ Siehe: Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. I, München: F. Bruckmann, 1912.. S.III. und Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage.S.44f.

²¹⁹ Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage.S.32f.

Hessemer & Schmidt und dem städtischen Baurat Richard Schachner entworfen unter Einbezug der Weinstube von 1908. Vorgeführt wurden drei Teppichknüpfereien. U.a. aus der Kaiserliche Fabrik Héréke am Golf von Ismid, die sich im Besitz des Sultans befand, arbeiteten zehn Mädchen unter einer Aufsichtsperson. Arbeiter aus Damaskus zeigten ihr Können beispielsweise in der Fertigung kleiner Möbel, in Einlegearbeiten von Vasen und Dekorationsgegenständen und in der Herstellung von goldtauschierten Damascener Klingen. Weiters konnte man während man Mosaik Einlegearbeiten, Broussa- Seiden- und Baumwollwebereien und Silberarbeiten beobachtete, Kaffee und die türkische Garküche probieren.²²⁰

Durch einen Park, den sogenannten Bavaria Park, war der Südpark vom nördlichen Teil der Anlage getrennt, in dem sich die Ausstellungsbauten und Hallen befanden. Halle I, im Nord-Westen der Anlage, beherbergte die Musikfachaussstellung sowie einen Musik- und Festsaal. Die daran anschließende Halle II mit ihren Annex der Halle IIa diente als Handelsabteilung. Hier wurde Diverses angeboten: Ludwig Glenk sowie die, in sechs Räumen vertretene, *vornehme Innendekoration* L. Bernheimer, stellten verkäufliche islamische Kunstgegenstände aus (Persische Teppiche, Bronzen, Miniaturen, Brokate u.v.m.) um zwei Beispiele zu nennen. Die Aussteller, bzw. Verkäufer kamen aus Deutschland, bis auf drei Pariser Antiquitätenhändler (Galerie d'Art Musulman, F.Demotte und Kelekian).²²¹

Baulich von den Gebäuden der Handelsabteilung getrennt, im Nord-Ost-Teil des Areals, beheimateten Halle III, IV und V die *Ausstellung muhammedanischer Kunst*. Diese drei Gebäude waren miteinander verbunden und umschlossen einen rechteckigen Innenhof. Anschließend an Halle V befanden sich das Magazin und die Arena. Der Vorhof, der Halle III vorgelagert war, wurde südlich „[...] vom Künstlertheater (E) und vom Bazargebäude (F) mit Läden und Theatercafé;“²²² begrenzt. In den Läden und Schaukästen der beiden letzteren präsentierten sich ausschließlich Münchner Firmen.²²³

Der Ausstellungspark war von 8 bis 24 Uhr, die Ausstellungshallen von 8 bis 18 Uhr zum Preis von 2 Mark für eine Tageskarte zu besuchen.²²⁴ Dem Besucher bot sich also neben den Meisterwerken muhammedanischer Kunst, der Musterausstellung von

²²⁰ Siehe: ebenda, S.146f.

²²¹ Siehe: ebenda, S.122ff.

²²² Ebenda, S.31.

²²³ Siehe: ebenda, S.140f.

²²⁴ Siehe: ebenda, S.12.

Musikinstrumenten und dem abwechslungsreichen Konzertprogramm ein reiches Freizeitangebot.

8.3. Zielsetzung und Methodik

Ernst Kühnel und Friedrich Sarre wollten an frühere Ausstellungen, die sich Islamischer Kunst widmeten, anknüpfen. Sie nennen die *Exhibition of perian and arab art* von 1885 im Londoner Burlington Fine Arts Club, die 1903 im Pavillion de Marsan abgehaltene *Exposition des arts musulmans* und natürlich die Wiener Teppichausstellung von 1891 (siehe Kaptiel XXX). Diese Ausstellungen waren für ein elitäres, vorgebildetes Publikum gedacht und waren in Stückzahl und Materialvielfalt weit weniger reichhaltig wie die Münchner Ausstellung.²²⁵ Für Sarre lag es „[...] in der Natur der Sache, daß nunmehr eine größere und umfassendere Ausstellung muhammedanischer Kunst folgen mußte.“²²⁶ Die Veranstalter hatten sich für diese ein hohes Ziel gesteckt, nämlich: „einem völlig unvorbereiteten, vielmehr durch Jahrhunderte alte Legenden irregeleiteten Publikum zum ersten Male die verschiedenen Kunsttechniken der mohammedanischen Länder in systematischer Anordnung und womöglich in ihren hervorragendsten Erzeugnissen vor Augen zu führen.“²²⁷ Mehr als dreihundert Aussteller stellten zu diesem Zwecke knapp viertausend Objekte zur Verfügung, die nach Technik und Material getrennt wurden. Man wollte den gemeinsamen Charakter der islamischen Kunst verdeutlichen und teilte die Werke gemäß ihren Herkunftsländern ein. Das Hauptkontingent an Leihgaben stellten Objekte aus Persien und Mesopotamien, gefolgt von türkisch-kleinasiatischen und syro-ägyptischen dar. Eine sehr reiche Vertretung des Maghreb kam nicht zustande, weil die spanischen Leihgaben nicht nach München

²²⁵ Siehe: Ernst Kühnel, Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst in München (Mai bis Oktober 1910), in: C.H. Becker (Hg.), *Der Islam. Zeitschrift für Geschichte und Kultur des islamischen Orients*, Bd.I, Strassburg, 1910. (09.08.08) URL:

<http://www.archive.org/download/derislam01berluoft/derislam01berluoft.pdf>.

S183. und Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München*, 1910. Bd. I, München: F. Bruckmann, 1912.S.I.

²²⁶ Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München*, 1910. Bd. I, München: F. Bruckmann, 1912.S.II.

²²⁷ Ernst Kühnel, Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst in München (Mai bis Oktober 1910), in: C.H. Becker (Hg.), *Der Islam. Zeitschrift für Geschichte und Kultur des islamischen Orients*, Bd.I, Strassburg, 1910. (09.08.08) URL:

<http://www.archive.org/download/derislam01berluoft/derislam01berluoft.pdf>..S.183.

kamen. In Kabinetten wies man auf den Einfluss der orientalischen Kunst auf Venedig, Polen, Russland und Skandinavien hin.²²⁸

Der Anspruch wurde schon mit der Betitelung der Ausstellung als „*Meisterwerke*“ *muhammedanischer Kunst* verdeutlicht. Die Objekte wurden anhand ihrer künstlerischen Qualität ausgewählt um, wie Sarre in seinem Vorwort zum Prachtband verdeutlicht, „[...] doch absichtlich gegen die volkstümliche Auffassung der orientalischen Kunst, gegen Märchenpracht und Basarware Front machen“²²⁹ zu können. Man schuf ein nüchternes Ambiente, wie schon in Kapitel X.1.1. angeschnitten, um die Aufmerksamkeit auf die Kunstwerke selbst zu lenken und diese für sich selbst wirken zu lassen. Der Besucher sollte sich also nicht, wenn er die Hallen der Ausstellung betrat, als sei er auf einer Reise im stereotypen Orient, sondern befand sich in weißen Räumen, die keinerlei exotisches Ambiente herstellen wollten. Man hatte die Absicht durch diesen ‚Schock‘ Effekt, das Interesse der Besucher auf die Kunstwerke selbst zu konzentrieren. Ernst Kühnel legt die Idee folgendermaßen dar: „Man mußte, wollte man wirklich die Forderung eines neuen Kunstgenusses erfüllen, auf all die malerischen Effekte, die sich gerade mit orientalischen Kunstwerken so bequem erzielen lassen, von vornherein verzichten und den Gegenständen ein anspruchsloses, nüchternes Milieu geben, in dem ihre eigenen technischen Qualitäten allein zur Sprache kamen.“²³⁰ Und man war sich auch der Gefahr bewusst, die ein solches Konzept in sich barg. So schreibt Kühnel weiter: „Gleichwohl können Besucher, und darunter viele enthusiastische Freunde islamischer Kunst, angesichts mancher kahlen Wandflächen und sparsam besetzten Vitrinen ein Gefühl der Enttäuschung zunächst nicht unterdrücken. Sie hätten lieber den Farbenrausch eines Riesenbazars gekostet. Aber eben in diesem Sinne muß die mohammedanische Kunst vielleicht erst einmal gründlich unpopulär werden, damit die Vorstellungen, die Phantasie und Legende um sie gewoben haben, verschwinden und ihre wahren Werte desto nachhaltiger zum Ausdruck kommen.“²³¹

²²⁸ Siehe: ebenda, S.183ff.

²²⁹ Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. I, München: F. Bruckmann, 1912. S.III.

²³⁰ Ernst Kühnel, Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst in München (Mai bis Oktober 1910), in: C.H. Becker (Hg.), Der Islam. Zeitschrift für Geschichte und Kultur des islamischen Orients, Bd.I, Strassburg, 1910. (09.08.08) URL: <http://www.archive.org/download/derislam01berluoft/derislam01berluoft.pdf>, S.183f.

²³¹ Ebenda, S.184.

Außerhalb der nüchternen Ausstellungsräume wurden, wie oben schon erwähnt, neben verschiedensten Vergnügungsangeboten auch ein Bazar und Vorstellungen orientalischer Handwerkskunst geboten. Dieser Gegensatz von buntem Treiben und klar angeordneter Kunst verstärkte meines Erachtens das gewünschte Resultat und schuf einen scharfen Kontrast. Die behandelte Wiener Weltausstellung (siehe Kap 4.1. Der Orient und die Wiener Weltausstellung, S.13) verfolgte ein ganz anderes Ziel. Hier wurde der Besucher regelrecht mit fairytale-splendor überschüttet. In Wien lustwandelte man durch die ägyptischen und persischen Bauwerke, einen Harem, ein arabisches Wohnhaus etc. und auch die Präsenz des persischen Shahs trug ihren Teil zum Mythos Orient bei. Ein weiteres Beispiel für opulente orientalische Stimmung war auch sicherlich das Arabische Zimmer. Wie erwähnt (siehe Kapitel

4.4. Das Arabische Zimmer im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, S.20) wurde auch hier der Fokus nicht auf die Ausstellungsstücke selbst gelegt, sondern der Wunsch ein Ambiente zu schaffen war vorrangig. Der Anspruch an die Präsentation und ihre angestrebte Rezeption durch den Besucher war am Ende des achtzehnten Jahrhunderts ein völlig anderer. In Wien sollte der Orient möglichst ansprechend, man könnte fast sagen populär, repräsentiert werden. In München war das Gegenteil der Fall, die Objekte wurden dem märchenhaften Rahmen entrissen und standen zum ersten Mal für sich selbst. Kühnel stand dieser Neuerung optimistisch gegenüber und schreibt: „Es ist vorauszusehen, daß eine so wichtige Veranstaltung für die Erweiterung unserer noch immer recht lückenhaften Kenntnisse von der Kunstgeschichte des Islam, ihren Entwicklungsphasen und ihrer mannigfachen Differenzierungen von einschneidender Bedeutung sein wird.“²³²

8.4. Rundgang durch die Ausstellung

Der Amtliche Katalog der Ausstellung München 1910 beinhaltet einen Detail – Plan der drei, die *Ausstellung muhammedanischer Kunst* beherbergenden, Hallen. Hier wird eine

²³² Ebenda, S.185.

wegweisende Führungslinie durch die Ausstellung vorgeschlagen, der hier im Hinblick auf die Vorstellung der ausgewählten Wiener Objekte gefolgt werden wird²³³:

Durch den Haupteingang gelangt man in Raum 1, der die von Prinz Ruprecht von Bayern aufgefundenen Teppiche enthielt. Wie schon erwähnt waren sie der Auslöser, der zur Ausstellung geführt hatte.

Wie schon zuvor erwähnt, war der österreichische Beitrag besonders auf dem Gebiet der Teppiche ein essenzieller. Von insgesamt 195 Objekten stammen 36 Stück aus österreichischem Besitz.²³⁴ Kaiser Franz Joseph, Fürst Johann von und zu Liechtenstein, Graf Karl Buquoy, Graf Clam-Gallas, Graf Wilczek und Baron Tucher, der bayrische Gesandte in Wien werden als private Leihgeber genannt. Unter den genannten Museen befinden sich das K.K. Museum für Kunst und Industrie und das Königlich-ungarische Landesgewerbemuseum.²³⁵ Sarre verdeutlicht die Stellung der österreichischen Hauptstadt: „Wien spielt ja in der Geschichte der Teppichkunde eine ganz besondere Rolle als Schauplatz der Ausstellung 1890, wo zum ersten mal wieder die Aufmerksamkeit auf diesen bedeutsamen Zweig der orientalischen Kunst gelenkt wurde.“²³⁶

In Raum 2 waren persische Vasenteppiche, die sogenannten Herat-Teppiche und Teppiche mit Pflanzendekor ausgestellt.²³⁷ Darunter befanden sich vier Teppiche aus dem Besitz Baron Tuchers zu Simmelsdorf, die heute nicht mehr zugeordnet werden können, und ein Vasenteppich des Museums für Kunst und Industrie. Die hier befindliche Leihgabe des Grafen Buquoy lag auf einem Podium in der Mitte des Raumes. Es handelte sich um einen Persischen Tierteppich (5,25x 2,78m) aus dem 16. Jahrhundert. In Band I des Prachtbandes wird dieser, unter der Katalognummer 6 geführte Teppich, auf Tafel 46 beschrieben und abgebildet. Außerdem war in Raum 2 ein persischer Gobelinteppeich mit Tierdarstellungen aus dem 16. Jahrhundert aus dem

²³³ Der Rundgang wurde erstellt basierend auf: Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage.S.87ff.

²³⁴ Persönliche Zählung anhand: „Vollständiges Verzeichnis der ausgestellten Gegenstände.“ In: Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst. Amtlicher Katalog-Führer durch die Ausstellung, München: Rudolf Mosse, 1910.

²³⁵ Siehe: Friedrich Sarre, Die Teppiche der mohammedanischen Ausstellung in München 1910,in:K.K. Österreichisches Museum fuer Kunst und Industrie (Hg.), Kunst und Kunsthandwerk, Jg. XIII, Heft 8, Wien 1910, S.470f.

²³⁶ Ebenda, S.471f.

²³⁷ Siehe: Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage.S.87f.

Besitz Figdors ausgestellt (2 x1,26m; Tafel 63; Kat.Nr.86 ?). Von Raum 2 aus waren die kleineren Räume 3 und 4 separat begehbar. Ersterer war persischen Stoffen gewidmet und dürfte einen Leibrock aus dem Österreichischen Museum für Kunst u. Industrie beinhaltet haben, der zwischen 1550 und 1560 gefertigt wurde (Tafel 207; Kat.Nr.2369). Unter den figuralen persischen Stoffe und Samten in Raum 4 befand sich Figdors Samtbrotat aus der zweiten Hälfte des 16.Jahrhunderts, den 2 Mädchen mit Falken zierten (Tafel 193; Kat.Nr. 2348).

Zurück in Raum2 betrat man den anschließenden Raum 5, auf dessen rechter Seite man ein Podium erblickte. Hierauf lag das Glanzstück der Ausstellung, eine Leihgabe des österreichischen Kaisers Franz Joseph: Der ‚Schönbrunner Jagdteppich‘. Prof. Sarre bezeichnet ihn als „[...]die pièce de résistance der gesamten Ausstellung.“²³⁸ In einem Vortrag bei der ‚Vorderasiatischen Gesellschaft‘ in Berlin im Jahre 1911, der die Münchner Ausstellung zum Thema hatte, beschreibt er ihn folgend: „Aus dem Besitz des Kaisers von Österreich und Karl VI., einst von Peter dem Großen geschenkt, war da z.B. ein Teppich mit Tierdarstellungen, der auf den Quadratzentimeter angeblich 4000 Knüpfungen enthält. Dieser Teppich soll in Samarkand gearbeitet worden sein.“²³⁹ Die herausragende Stellung des Objekts wird auch mit der Vergabe der ersten Katalognummer im Prachtband von 1912 verdeutlicht:

„Tafel 42

Persischer Jagdteppich, Detail. Kat.Nr.1.

L.6,80m. Br.3,20m.

Besitzer: Seine Majestät der Kaiser von Österreich.

Persien, zweite Hälfte des 16.Jahrhunderts.

Wahrscheinlich in einer für den persischen Hof arbeitenden Manufaktur gefertigt.“²⁴⁰

Heute befindet sich der Teppich im Museum für Angewandte Kunst in Wien mit der Inventarnummer T8336/1922 und wird mit Provenienz Zentralpersien, Kaschan, auf die

²³⁸ Friedrich Sarre, Die Teppiche der mohammedanischen Ausstellung in München 1910,in:K.K. Österreichisches Museum fuer Kunst und Industrie (Hg.), Kunst und Kunsthandwerk, Jg. XIII, Heft 8, Wien 1910, S.470.

²³⁹ Sarre, Friedrich, „Ausstellung Mohammedanischer Kunstwerke in München Sommer 1910“, in: K.k. Handelsmuseum in Wien (Hg.), Österreichische Monatsschrift für den Orient, Jg.37, Nr.2, Wien 1911. S20.

²⁴⁰ Friedrich Sarre, Die Teppiche, in: Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. I, München: F. Bruckmann, 1912.Tafel 42.

1.Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert.²⁴¹ Der Münchner Katalog verweist, wie oben erwähnt, darauf, dass es sich bei jenem Teppich um ein Geschenk des Zaren Peter des Großen an den österreichischen Hof handelt, eine Behauptung Josef Karabaceks, der sich auf eine unbekannte Quelle Rudolf von Eitelbergers bezieht.²⁴² Diese Behauptung, dass das Stück 1698 anlässlich eines Besuches Leopold I. geschenkt worden sei, weist Angela Völker zurück.²⁴³ Sie vermutet, dass der seidene Jagdteppich für Shah Tahmasp gefertigt wurde und dieser bei besonderen Anlässen auf dem hellgrünen Mittelmedallion Platz nahm. Um dieses gruppieren sich 58 Jäger und deren Beute. Jeder einzelne Jäger, fast alle tragen einen Turban und sind zu Pferd, wurde individualisiert. Sei es durch unterschiedliche Barttracht oder Farbgebung. Nicht nur durch diese beeindruckende Individualisierung, die auch auf die Tiere angewendete wurde, ist der seidene Jagdteppich einzigartig, sondern auch durch die Tatsache, dass er „Mit über vierzehntausend Knoten pro Quadratdezimeter [...] einer der am dichtesten geknüpften und dementsprechend differenziertest gezeichneten persischen Teppiche überhaupt.“²⁴⁴ ist.²⁴⁵

Neben dem Jagdteppich, der als „Das prächtigste Stück, vielleicht der wertvollste Teppich, der überhaupt bekannt ist [...]“²⁴⁶ im Führer angepriesen wird, befand sich in Raum 5 noch ein großer Polenteppich als weitere Leihgabe des Österreichischen Kaiserhauses. Derselben Gattung gehört ein Stück aus dem Besitze des Fürsten Liechtenstein an. Dieser Persische Seidenteppich mit Metallgrund wurde mit 16. Jahrhundert datiert. (2,10m x 1,39m ; Kat. 70)²⁴⁷ Weiteres ein Tierteppeich des Fürsten Schwarzenberg, ein Eckfragment eines persischen Teppichs und ein kleiner Gebetsteppich beide aus dem Österr. Museum für Kunst und Industrie.

²⁴¹ Siehe: Angela Völker, Peter Noever (Hg.), Die orientalischen Knüpftteppiche im MAK, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien. Wien: Böhlau, 2001. S.198ff.

²⁴² Siehe: Friedrich Sarre, Die Teppiche, in: Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. I, München: F. Bruckmann, 1912. Tafel 42. und J.v. Karabacek, Die persische Nadelmalerei Susandshird. 1881, S.13, Anm.8.

²⁴³ Siehe: Angela Völker, Peter Noever (Hg.), Die orientalischen Knüpftteppiche im MAK, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien. Wien: Böhlau, 2001.S.8.

²⁴⁴ Ebenda, S.198.

²⁴⁵ Siehe: ebenda, S.198ff.

²⁴⁶ Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage.S.88.

²⁴⁷ Siehe: Friedrich Sarre, Die Teppiche, in: Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. I, München: F. Bruckmann, 1912. Tafel 56.

Außerdem war folgender „Großer Teppich mit reihenförmig angeordneten Medallions“²⁴⁸, eine Leihgabe des Grafen Clam-Gallas zu sehen:

„Tafel 50

Persischer Tiert Teppich. Kat.Nr.28.

L.5,40m. Br. 2,70m.

Besitzer: Seine Excellenz Graf Clam-Gallas in Wien.

Persien, 16.Jahrhundert.“²⁴⁹

Der heute im Museum für Angewandte Kunst als Herat-Teppich mit Kassetten bekannte ‚Clam-Gallas‘-Teppich (Inv.Nr. T9026/1941) stammt aus Ostpersien, Herat, aus dem späten 16. Jahrhundert.²⁵⁰

Ein weiteres prächtiges Stück, welches heute ebenfalls im Museum für Angewandte aufbewahrt wird, war im selben Raum zu finden:

„Tafel 54

Persischer Gartenteppich. Kat.Nr.60.

L.1,87m. Br. 1,51m.

Besitzer: Herr Dr. Albert Figdor in Wien.

Persien, 16.Jahrhundert.“²⁵¹

Bei obigem Ausstellungsstück dürfte es sich meiner Meinung nach um den Kerman-Garten Teppich (Inv.Nr.T8542/1930 MAK) handeln. Die Maße (191x156cm) sind zwar nicht völlig ident, dies zeigte sich jedoch öfters bei den beschriebenen Teppichen, vergleicht man aber die fehlerhaften Stellen, so sind diese übereinstimmend. Völker datiert den Kerman-Garten Teppich auf die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts mit der Provenienz Südpersien, Kerman, und vermerkt, dass er 1930 aus der Auktion Albert Figdor ins Museum kam.²⁵² (siehe Kapitel 7.3. Der Sammler Dr. Albert Figdor, S.53)

²⁴⁸ Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage.S.89.

²⁴⁹ Friedrich Sarre, Die Teppiche, in: Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. I, München: F. Bruckmann, 1912.Tafel 50.

²⁵⁰ Siehe: Angela Völker, Peter Noever (Hg.), Die orientalischen Knüppteppiche im MAK, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien. Wien: Böhlau, 2001.S.238 u. 240.

²⁵¹ Friedrich Sarre, Die Teppiche, in: Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. I, München: F. Bruckmann, 1912.Tafel 54.

²⁵² Siehe Angela Völker, Peter Noever (Hg.), Die orientalischen Knüppteppiche im MAK, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien. Wien: Böhlau, 2001. S.264 u. 266.

Auf der rechten Seite, von Eintreten in Raum 5 gesehen, schlossen die Räume 6-8 an, in denen persische Handschriften und Miniaturen aufbewahrt wurden. Hier befand sich, soweit aus dem Führer abzuleiten ist, nur ein Koran mit Arabeskenschmuck aus dem Museum der Handels- und Gewerbekammer Prag, jedoch kein Wiener Stück.

Der weitere Weg führte durch die Räume 9, 10 und 11, die keine österreichischen Objekte beinhalteten, schließlich in Raum 12, der mit Leihgaben der Marienkirche in Danzig ausgefüllt war.²⁵³

Dem vorgezeichneten Weg weiter folgend, fand man in Raum 18 ein heute noch die Wissenschaft beschäftigendes Objekt:

„Tafel 159

Emaillierte Kupferschüssel. Kat.Nr.3056

Durchmesser 0,23m.

Besitzer: Landesmuseum (Ferdinandeum) in Innsbruck.

Mesopotamien, erste Hälfte des 12. Jahrhunderts.“²⁵⁴

Heute ist es als ‚Artuqiden- Schale‘ bekannt und befindet sich im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck. Die Innenseite der Schale zierte ein Mittelmedaillon mit der Darstellung der Himmelfahrt Alexander des Großen. Um dieses sind weitere sechs Kreisfelder mit dazwischenliegenden Bildfeldern angeordnet. Programm und Komposition der Innen- und Außenseite sind ähnlich, unterscheiden sich jedoch durch ihre den Rand zierenden Inschriften. Jene der Außenseite ist persisch, leider jedoch nicht vollends entzifferbar. Sie ist inhaltlich unabhängig von der auf der Innenseite befindlichen weißen arabischen Inschrift auf blauem Hintergrund²⁵⁵:

„Der große, [sc., von Gott] gestärkte und mit dem Sieg beschenkte Fürst und Feldmarschall Nāṣir ad-Dīn [Beschenker des Glaubens mit Sieg] Rukn ad-Daula [Pfeiler des Reiches], Schwert der Glaubensgemeinschaft, Glanz der Gemeinde, Führer der Heere, Krone der Könige und Sultane, Töter der

²⁵³ Siehe: Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage. S.90ff.

²⁵⁴ Ernst Kühnel, Metallarbeiten, in: Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. II, München: F. Bruckmann, 1912. Tafel 159.

²⁵⁵ Siehe: Thomas Steppan (Hg.), Die Artuqiden-Schale im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck: mittelalterliche Emailkunst zwischen Orient und Occident : Ausstellung im Neubau der Geisteswissenschaftlichen Fakultät Universität Innsbruck, 4.-13. Mai 1995. München, 1995. S.15f.

*Ungläubigen und Polytheisten, Alp-Sevinç Sonqur-Beg Abū Sulainmān
Dā'ūd, Sohn des Artuq, Schwert des Fürsten der Gläubigen*²⁵⁶

Diese Inschriften führten zu einer Einordnung des Werkes als ein Objekt der islamischen Kunst. Unter anderen vertrat auch Josef Karabacek²⁵⁷ diese Theorie.²⁵⁸

Kühnel schreibt: „[...] Die berühmte Emailschißel mit der Inschrift auf den Ortokiden Dâwûd von Hisn-Kaifa, aus der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, ein unschätzbares Beweisstück dafür, daß der Zellschmelz im Mittelalter auch in Vorderasien bekannt war [...]“²⁵⁹

Schon im Münchner Katalog ist vermerkt, dass die äußere Inschrift teilweise in klarem Tulut geschrieben ist. Thomas Steppan kommt heute zu folgender Erkenntnis über die emaillierte Artuqidenschale: „Da keine zum Vergleich dienenden Beispiele einer solchen Produktion außerhalb der byzantinischen Kunst erhalten sind, müssen wir davon ausgehen, daß die Artuqidenschale in Byzanz hergestellt wurde.“²⁶⁰ Kupfer wurde in Konstantinopel als Emailträger verwendet, ein Beispiel dafür stellt das Agramer Reliquar aus der oben erwähnten Sammlung Figdor dar.²⁶¹

Weiters argumentiert Steppan, dass es sich zwar um eine Schale eines islamischen bzw. artuqidischen Fürsten handle, spezifisch islamisch sei jedoch nur die Inschrift.²⁶² Über den Vergleich der auf der Schale dargestellten Lautenspielerin und Tänzerin mit jenen weiblichen Figuren der Krone Konstantins IX. Monomachos in Budapest²⁶³ kommt er zu dem Schluss die Artuqidenschale habe höfischen Charakter. Es könnte sich also um ein byzantinisches Geschenk an einen islamischen Herrscher handeln, in diesem Falle

²⁵⁶ Ebenda, S.39.

²⁵⁷ Joseph Karabacek, Beiträge zur Geschichte der Mazjaditen, Leipzig, 1874.

²⁵⁸ Siehe: Thomas Steppan (Hg.), Die Artuqidenschale im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck: mittelalterliche Emailkunst zwischen Orient und Occident : Ausstellung im Neubau der Geisteswissenschaftlichen Fakultät Universität Innsbruck, 4.-13. Mai 1995. München, 1995.S.17.

²⁵⁹ Ernst Kühnel, , Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst in München (Mai bis Oktober 1910), in: C.H. Becker (Hg.), Der Islam. Zeitschrift für Geschichte und Kultur des islamischen Orients, Bd.I, Strassburg, 1910. (09.08.08) URL:

<http://www.archive.org/download/derislam01berluoft/derislam01berluoft.pdf> S.371.

²⁶⁰ Thomas Steppan (Hg.). Die Artuqidenschale im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck: mittelalterliche Emailkunst zwischen Orient und Occident : Ausstellung im Neubau der Geisteswissenschaftlichen Fakultät Universität Innsbruck, 4.-13. Mai 1995. München, 1995.S.17.

²⁶¹ Siehe: ebenda, S.31.

²⁶² Siehe: ebenda, S.33.

²⁶³ Steppan bezieht sich auf M. von Bányi-Oberschall, The Crown of the Emperor Constantine Monomachos, Budapest 1937.

an den Artuqidenemir Ruku ad-Daula Daud.²⁶⁴ Dieser Theorie stellt Steppan entgegen, dass die Vergleichsbeispiele nicht standhalten und wirft die Frage auf: „Wo also sollte man den Grund suchen, daß die Georgier, in einer Zeit, in der sie sich der Artuqiden erfolgreich erwehren konnten, den artuqidischen Fürsten so reich beschenken?“²⁶⁵

Oleg Grabar hält einen weiteren Ansatz bereit für die Schale des Artuqidenherrschers (1114-1142)²⁶⁶ : „I can easily imagine a successful prince in the upper Euphrates valley being persuaded by a Georgian goldsmith, traveling, as many artisans did at that time, from one court to the other, that, given the proper financial reward, he could have on one copper bowl all the themes that appear in Byzantine imperial art, that he could thereby impress Frankish knights with the inventiveness of his patronage and his subjects with Arabic *and* Persian statements[...]“²⁶⁷.

Neben der oben erwähnten Lautenspielerin und Tänzerin, sind zwei Pfauen und ein Adler, alle nimbiert, auf der Schale dargestellt. Diese, der Löwe, sowie auch das Thema der Himmelfahrt Alexanders, sind in ähnlicher Form auf der fatimidischen Muqarnas Decke in Palermo zu finden. So nimmt Steppan an, „[...] daß die Merkmale der byzantinisch höfischen Ikonographie – die selbst nicht ohne äußere Einflüsse geprägt wurde und gewisse Aspekte der islamischen Kunst verdankt- im 12. Jahrhundert nicht isoliert für einen Herrschaftsbereich gültig waren.“²⁶⁸

Nicht nur die Provenienz der Artuqiden Schale gibt Rätsel auf, sondern auch ihr Weg nach Österreich. Belegt ist, dass Josef von Lemmen-Linsingburg sie dem Ferdinandeum 1825 zum Geschenk machte. Seine Familiengeschichte lässt jedoch keinen Rückschluss auf die Herkunft der Schale ziehen. Es existiert eine mündliche Überlieferung, das Objekt sei zuvor Teil der Ambraser Sammlung gewesen, es ist jedoch in keinem Verzeichnis klar zuordenbar. Es könnte möglich sein, dass Kaiser Ferdinand I. in Ungarn nach den Auseinandersetzungen mit den Türken, die Artuqiden Schale als

²⁶⁴ Siehe: Thomas Steppan (Hg.). Die Artuqiden-Schale im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck: mittelalterliche Emailkunst zwischen Orient und Occident : Ausstellung im Neubau der Geisteswissenschaftlichen Fakultät Universität Innsbruck, 4.-13. Mai 1995. München, 1995. S.17ff.

²⁶⁵ Ebenda, S.29.

²⁶⁶ Siehe: Oleg Grabar: “The Crusades and the Development of Islamic Art” in: A. E. Laiou and R. P. Mottahedeh (Hg.), The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World, Dumbarton Oaks, Washington, 2001, S. 245

²⁶⁷ Ebenda, S. 245.

²⁶⁸ Thomas Steppan(Hg.), Die Artuqiden-Schale im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck: mittelalterliche Emailkunst zwischen Orient und Occident : Ausstellung im Neubau der Geisteswissenschaftlichen Fakultät Universität Innsbruck, 4.-13. Mai 1995. München,1995. S.26.

Geschenk erhalten hat und diese so in den Besitz von Erzherzog Ferdinand II und dessen Sammlung.²⁶⁹

Die rätselhafte Artuquiden- Schale ist also nicht das früher geglaubte einzige Beispiel für islamische Emailkunst, sondern ihre Stildiversität ist laut Steppan auf die heute vergessene Verschmelzung der byzantinischen und islamischen Kunst zur Zeit der Kreuzzüge zurückzuführen. So schreibt er: „Die Aufnahme bestimmter, in der islamischen Kunst beheimateter Darstellungen in die byzantinische Kunst, insbesondere die profane, kann nicht geleugnet werden.“²⁷⁰

Raum 24, der sogenannte Teppichraum, enthielt einen Polenteppich aus dem Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, sowie die Hälfte eines persischen Teppichs mit Ranken auf rotem Fond von Baron Tucher aus Wien.²⁷¹ Von hier aus kam man in Raum 25 und 26, der der österreichischen Entdeckung, dem Wüstenschloss Qusair Amra gewidmet war. Zu sehen: „Die Original-Aufnahmen der Wandmalereien des von Musil entdeckten Schlosses Quseir Amra in der syrischen Wüste. Sie wurden von dem Wiener Maler A.L. Mielich im Auftrage der K.K. Akademie der Wissenschaften in Wien an Ort und Stelle aufgenommen. Das Schloß ist eine Schöpfung der Omaiaden-Kalifen von Damaskus aus den Jahren 714 bis 750. Besonders bemerkenswert sind die unter byzantinischem Einfluß stehenden figuralen Dekorationen.“²⁷² (vgl Kapitel 5.1. Österreichische Expeditionen am Beispiel Quseir Amra, S.32)

Durch einen Raum mit europäischen Gemälden, die die orientalische Geschichte und Kultur zum Thema hatten, ging über Raum 28, der den Einfluss orientalischer Kunst auf die skandinavischen Länder verdeutlichen sollte, in Raum 29, der einen syrischen Teppich und einen Gebetsteppich von Baron Tucher zur Schau stellte. Hieran schloss die Bibliothek, Raum 30, an. Zur Benutzung musste man sich bei der Geschäftsstelle anmelden. Ziel war es Interessierten Einsicht in Werke über *muhammedanische* Kunst zu ermöglichen: „ Aus dieser weit zerstreuten, oft schwer zugänglichen und kostbaren Literatur findet sich nun hier vereinigt, was die neuste Zeit an bedeutenden Tafelwerken

²⁶⁹ Siehe: ebenda, S.67ff.

²⁷⁰ Ebenda, S.16.

²⁷¹ Siehe: Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage.S.99.

²⁷² Ebenda, S.100.

und knapperen Darstellungen gebracht hat.“²⁷³ Unter anderem konnte hier, wie schon erwähnt, in den Band über Quseir Amra und das Teppichwerk der Wiener Ausstellung Einsicht genommen werden.

Die folgenden Räume 31-33 enthielten Aufnahmen und Reproduktionen persischer Architektur. Nachdem in Raum 35 Indische Miniaturen vorgestellt wurden, konnten in Raum 37 Indische Teppiche bestaunt werden. Unter ihnen zwei prachtvolle Stücke aus dem Österreichischen Museum für Kunst und Industrie:

Eines davon ist ein besonders bemerkenswertes Objekt, der sich schon damals in der Sammlung des Museums für Angewandte Kunst befindliche naturalistische Mogulteppich. Stammend aus Nordindien, Lahore, um 1600 misst er 233x158cm (Inv.Nr.: Or292).²⁷⁴ Der Eintrag im Münchner Katalog lautet:

„Tafel 80

Indischer Teppich. Kat.Nr.172.

L.2,35m. Br.1,56m.

Besitzer: Österreichisches Museum für Kunst und Industrie.

Indien, 16. Jahrhundert.“²⁷⁵

Stuart Cary Welch hebt die Einzigartigkeit dieses Teppichs hervor und betont die großartige Kombination von traditionellen Arabesken Motiven und Bildhaftigkeit. Er verdeutlicht dass schon die Werkstätten des Mogulherrschers Akbar von seinem Sohn, Prinz Salim beeinflusst worden waren. Letzteren, den späteren Mogulherrscher Jahangir, spürt Welch in der Ästhetik des Wiener Mogulteppichs.²⁷⁶ „The composition and the drawing of birds, trees, and arabesques all point to the late sixteenth-century date, as does the thoughtful originality of conception, which far transcends later, primarily ornamental, pictorial carpets, in which excellence of craftsmanship replaces divine spark.“²⁷⁷

²⁷³ Ebenda, .S.82.

²⁷⁴ Siehe: Angela Völker, Peter Noever (Hg.), Die orientalischen Knüppteppiche im MAK, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien. Wien: Böhlau, 2001, S.316 -318.

²⁷⁵ Friedrich Sarre, Die Teppiche, in: Friedrich Paul Theodor Sarre, , F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. I, München: F. Bruckmann, 1912. Tafel 80.

²⁷⁶ Siehe: Stuart Cary Welch, India, Art and Culture 1300-1900, Metropolitan Museum of Art, New York: Prestel/Mapin Publishing 1985[1], 1999.S. 181.

²⁷⁷ Ebenda, S.181.

Im größten Raum der Ausstellung, Raum 39, befanden sich weitere Teppiche. Darunter zwei Leihgaben des Barons Tucher, ein Kleinasiatischer, sogenannter Siebenbürger Teppich an der Wand, und auf dem Podium ein Uschakteppich mit gelben Blumenranken in roten und blauen Medallions auf dunkelblauem Grund und zwei türkische Teppiche.²⁷⁸ Ebenfalls auf dem Podium befand sich ein kleiner türkischer Teppich des Fürsten Schwarzenberg.

In Raum 42 befanden sich zwei österreichische Leihgaben, die Ernst Kühnel auf dem Gebiet der Glasgefäße besonders hervorhebt:“ Zwei flaschenförmige Gefäße aus dem Domschatz zu Sankt Stephan in Wien gehören sicherlich zu dem Vollendetsten, was diese auch im christlichen Abendland schon im Mittelalter hochangesehene Technik im XIII. Jahrhundert erzeugt hat. Sie übertreffen an Feinheit der Ausführung alle übrigen Stücke.“²⁷⁹ Gemeint sind hier:

„Tafel 169

Glasflasche. Kat.Nr.2102.

Besitzer: Domschatz zu St.Stephan in Wien.

Syrien, 13. Jahrhundert.“²⁸⁰

und

„Tafel 170

Glasflasche. Kat.Nr.2101.

Besitzer: Domschatz zu St.Stephan in Wien.

Syrien, 13. Jahrhundert“²⁸¹

Ersteres ist ein Amphoren artiges Gefäß mit einer Höhe von 37cm und einem Durchmesser von 20cm besteht aus Goldemailglas und stammt aus Syrien um 1310 (Inv.Prot.Nr.L-5).²⁸² Es wurde als Reliquiar verwendet, der Münchner Katalog präzisiert diese Verwendung und nennt Betlehemerde als Inhalt. Beide Gefäße stammen

²⁷⁸ Siehe: Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage, S.104f.

²⁷⁹ Ernst Kühnel: „Waffen, Schmuck, Glas und Kristall, Elfenbein- und Holzarbeiten auf der mohammedanischen Ausstellung in München 1910“ in:K.K. Österreichisches Museum fuer Kunst und Industrie(Hg.), Kunst und Kunsthandwerk, Jg. XIII, Heft 8, Wien 1910.S.533.

²⁸⁰ Ernst Kühnel, Glas und Kristall, in: Sarre, Friedrich Paul Theodor, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. II, München: F. Bruckmann, 1912, Tafel 169.

²⁸¹ Ebenda, Tafel 170.

²⁸² Siehe: Die Welt des Orients. Kunst und Kultur des Islam.(Ausst.Kat.,Kunsthalle Leoben), Leoben 2006.S.79.

aus der Sammlung Rudolfs IV. und sind heute in der Dom- und Diözesanmuseum in Wien. Letzteres hat die Form einer Pilgerflasche und ist etwas früher ebenfalls in Syrien entstanden, nämlich 1280. Die Abmessungen der Flasche aus Goldemailglas betragen 36x27x14cm (Inv.Prot.Nr.L-6.).²⁸³

Dorothea Duda führt die Reliquienverwendung der Flaschen, die unter mamlukischer Herrschaft gefertigt wurden, noch weiter aus: „Nach den Inventaren aus dem letzten Drittel des 14.Jahrhunderts des Domkapitels stammen sie aus Hebron-Hakeldama bei Jerusalem und Bethlehem und enthielten Erde, die mit dem Blut unschuldiger Kinder getränkt gewesen sein soll.“²⁸⁴ Kühnel bezeichnet diese beiden Gefäße nicht nur als „Den Höhepunkt der Technik [...]“²⁸⁵ sondern führt an, dass es sich bei ihrer Ausstellung in München um das erste Mal handelte, dass Sie einer breiten Öffentlichkeit zugänglich waren.

Im selben Raum befand sich ein weiteres noch heute in Wien befindliches Objekt, welches im Prachtband folgend beschrieben wurde:

„Tafel 145

Glasampel. Kat.Nr.2117

H.0,365m

Besitzer: K.Naturhistorisches Hofmuseum in Wien.

Syrien, Mitte 14.Jahrhundert.“²⁸⁶

Im Führer wird das Stück als Moscheelampe bezeichnet und dem Besitz des Ethnografischen Museums in Wien zugerechnet.²⁸⁷ Heute ist sie dort unter der Inventarnummer VO_17087 zu finden. „Die Inschrift der [...] Moscheeampeln macht es wahrscheinlich, dass sie für die von 1356-1363 erbaute Madrasa (theologische Hochschule) des Mamluken-Sultans an-Nasir Hasan b. Muhammad in Kairo hergestellt wurden. Bevor sie 1883 als Schenkung an die Anthropologisch-ethnographische

²⁸³ Siehe: Ebenda, S79.

²⁸⁴ Dorothea Duda: „Islamische Kunst und der Westen: am Beispiel Wien (14.-18.Jahrhundert)“, in: Oleg Grabar, Europa und die Kunst des Islam. 15.-18.Jahrhundert, Bd.5, Sekt.5, Wien 1983.S.44.

²⁸⁵ Ernst Kühnel, Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst in München (Mai bis Oktober 1910), in: C.H. Becker (Hg.), Der Islam. Zeitschrift für Geschichte und Kultur des islamischen Orients, Bd.I, Strassburg, 1910. (09.08.08) URL: <http://www.archive.org/download/derislam01berluoft/derislam01berluoft.pdf> S. 379.

²⁸⁶ Ernst Kühnel, Glas und Kristall, in: Sarre, Friedrich Paul Theodor, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. II, München: F. Bruckmann, 1912.Tafel 175.

²⁸⁷ Siehe: Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage,S.105

Abteilung des k. k. Naturhistorischen Hofmuseums gelangten, zierten sie einen der Prunkräume des Lustschlosses Miramar bei Triest, das Ferdinand Maximilian Joseph, Erzherzog von Österreich und später Kaiser von Mexiko, als Generalgouverneur des Lombardisch-Venezianischen Königreiches zwischen 1854 und 1856 für sich hatte erbauen lassen. Vermutlich hat Maximilian diese Ampel auf einer seiner Mittelmeerreisen in Kairo selbst erworben.“²⁸⁸

Bei den anschließenden Räumen 43 und 44 handelte es sich um Durchgänge, die in den vorwiegend mit ägyptischer Buchkunst ausgestatteten Raum 45 führten.²⁸⁹ Österreich stellte hier keine Buchkunst aus, jedoch aber ein Ledertablett, die hier als wahrscheinlich türkische Arbeit aus dem Waffenmuseum in Wien angegeben wird.

Raum 45 war gleichzeitig Eingang wie Ausgang für Raum 46, in dem neben Bronzearbeiten, eine Zusammenstellung von geschnitzten Holzfüllungen aus Ägypten des 15. Jahrhunderts zu sehen war. Diese 35 Füllungen gehörten zu einer Predigt Kanzel, die sich heute im Museum für Angewandte Kunst in Wien befinden:

„Tafel 249

Holzfüllungen von einer Kanzel. Kat.Nr.2198.

Durchmesser der ganzen Serie 1,27m.

Besitzer: K.K. Österr. Museum für Kunst und Industrie in Wien.

Ägypten (Kairo) 1296.“

Die Rosette wurde von Sultan Ladin gestiftet und stammt aus der Moschee Ibn Tulun in Kairo. Das Objekt mit der Inventarnummer Or3405/1892 war früher im Orientalischen Museum aufbewahrt worden.

Weiter in Raum 54, der sich dem Bergkristall ägyptisch-fatimidischer Herkunft widmete, fand sich ein Gefäß aus dem Kunsthistorischen Hofmuseum in Wien, welches bei Ernst Kühnel in seiner Besprechung der fatimidischen Arbeiten aus Bergkristall Erwähnung findet: „Die bedeutendste unter ihnen ist die riesige, in sechzehn Facetten

²⁸⁸ Museum für Völkerkunde: (13.04.09) URL: <http://www.khm.at/de/the-museum-of-ethnology/collections/north-africa-middle-east-central-asia-and-siberia/objektauswahl/>

²⁸⁹ Siehe: Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage, S.106

geschliffene, zweihenkelige Kanne aus dem Brautschatz der Gemahlin Kaiser Leopold I., jetzt im Kunsthistorischen Hofmuseum in Wien.“²⁹⁰ :

„Tafel 162.

Kristallkanne. Kat.Nr. 1086.

H. 0,40m

Besitzer: K. Kunsthistorisches Hofmuseum in Wien.

Ägypten, etwa 11. Jahrhundert (?).“²⁹¹

Die monolithische Vase befindet sich noch im Besitz des Kunsthistorischen Museums und ist in der Kunstkammer unter der Inventarnummer 2316 zu finden. Wie schon im Eintrag des Münchner Kataloges vermerkt war sie Teil des Brautschatzes der Infantin Margarita Teresa, die sie aus Spanien im Jahre 1666 nach Wien brachte. Helmut Trnek fand eine Eintragung im Nachlassinventar König Philipps II. aus dem Jahre 1893, die jene Vase beschreibt: „„Una olla grande de cristal con dos asas de lo mismo, que salen de ella, sin ninguna guarnicion y la olla con diez y seis seisavos con una raxa en el cuerpo y en el pie, un poca quebrada [...]“; Jb.XIV/2. 1893, S.XLIV, Nr. 601““²⁹² Aus welcher Werkstatt dieses außerordentliche Gefäß stammt ist nicht eindeutig. Vermutlich aber für Kaiser Friedrich II. Unter dem Staufer im Sizilien des 13. Jahrhunderts war die Technik der sarazenischen Meister wohlbekannt. Ein solches Prunkstück bedurfte zwei bis drei Jahre bis es vollendet war. Doch nicht nur die Technik der Vase ist eine außerordentliche auch ihre Größe und das damit verbundene Volumen von 8,75 Liter. Von einem ähnlichen Fassungsvermögen wird nur in einem Bericht über die Schätze der Fatimiden gesprochen.²⁹³ „Bekanntlich wurden diese Schätze durch den Bankrott des Kalifen al-Mustanir (1036-1094) zwischen 1061 und 1069 im ganzen Mittelmeerraum zerstreut [...].“²⁹⁴

Die Fußfassung wurde Mitte des 18.Jahrhunderts hinzugefügt, und zwar von Maria Theresias Schatzmeister Joseph Angelo de France, der dies im Inventar von 1750 angibt: „„Zu diesen fuesz habe ich von vorgefundenen alten bruchsilber, weilen der

²⁹⁰ Ernst Kühnel, Waffen, Schmuck, Glas und Kristall, Elfenbein- und Holzarbeiten auf der mohammedanischen Ausstellung in München 1910,in:K.K. Österreichisches Museum fuer Kunst und Industrie(Hg.), Kunst und Kunsthandwerk, Jg. XIII, Heft 8, Wien 1910.S.531.

²⁹¹ Ernst Kühnel, Glas und Kristall, in: Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. II, München: F. Bruckmann, 1912.Tafel 162.

²⁹² Rudolf Distelberger, Die Kunst des Steinschnitts, Ausstellungskatalog KHM, Wien 2002. S.47.

²⁹³ Siehe: ebenda, S.48.

²⁹⁴ Ebenda, S.48.

crystallene schon sehr schaden gelitten, einen neu silbervergoldnen fusz verfertigen laszen.“²⁹⁵

Weiter durch einen Durchgang gelangte man in Raum 56, der unter anderem „Europäisches (besonders Wiener) Porzellan des 18. Und 19.Jahrhunderts für den Orient gearbeitet“²⁹⁶ zeigte, welches aus Kairo kam.

Im nächsten Raum, Nr. 57, „Silbernes Gehäuse mit der Lanzenspitze, durch die Starrhemberg 1704 verwundet wurde (Besitzer: Heeresmuseum, Wien) (S.110)

„Teller aus Jade mit Rubinen besetzt und mit Emailportrait des Feth Ali Shah um 1800 (Besitzer: Kaiserl. Hofmuseum, Wien)“²⁹⁷

Über folgenden Eintrag im Führer durch die Ausstellung, ist heute mehr bekannt: „Raum 59. Elfenbeinarbeiten, meist geschnitzt, von ungewisser Herkunft. Hörner (Bes.: Kaiser Friedrich-Museum, Berlin und Waffensammlung, Wien).“²⁹⁸

Im 10. und Anfang des 11. Jahrhunderts stellten arabische Werkstätten Olifanten her, die in den christlichen Raum exportiert wurden für Jagd- und Almhörner. Diese hatten Vorbildwirkung für die süditalienische Objekte unter anderem beeinflusst durch die regen Handelsbeziehungen Amalfis mit dem fatimidischen Ägypten.²⁹⁹ Zwei Olifanten aus österreichischem Besitz waren auch auf der Ausstellung muhammedanischer Kunst zu sehen. Die Objektdaten zu ersterem:

„Tafel 251

Elfenbeinhorn. Kat.Nr.2160.

L.ca. 0,50m

Besitzer: K.Kunsthistorisches Hofmuseum in Wien.

Orient, etwa 12. Jahrhundert.

Olifant.“³⁰⁰

²⁹⁵ Ebenda, S.48.

²⁹⁶ Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München, 1910, zweite Auflage.S.110.

²⁹⁷ Ebenda, S.111.

²⁹⁸ Ebenda, S.111.

²⁹⁹ Siehe: Die Welt des Orients. Kunst und Kultur des Islam.(Ausst.Kat.,Kunsthalle Leoben), Leoben 2006.S.49.

³⁰⁰ Ernst Kühnel, Holz und Elfenbein, in: Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. III, München: F. Bruckmann, 1912.Tafel 251.

Hierbei handelt es sich um den sich heute noch im Kunsthistorischen Museum in Wien befindlichen elfenbeinernen Olifanten mit einer Länge von 47,5cm und einem Durchmesser von 12,4cm mit der Inventarnummer KK 4072. Heute ist klar, dass die hier für beide Objekte angegebene Provenienz Orient nicht stimmt, sondern es sich um Werke aus Norditalien, möglicherweise Amalfi handelt.³⁰¹

Den zweiten Olifanten (Kat.Nr.2153) zierte eine lateinische Inschrift, die im Münchner Katalog folgendermaßen erläutert wird: „Sie bezieht sich auf die Überlieferung, daß dieses Horn vom Landgrafen Albert III. von Habsburg mit Reliquien gefüllt dem Kloster Muri (aus dem es stammt) geschenkt worden sei und nennt als Datum 1199, ist aber erst später hinzugefügt worden.“³⁰² Diese Meinung über die nachträglich angefügte Widmungsschrift deckt sich mit dem heutigen Wissensstand. Der Olifant befindet sich heute in der Kunstkammer (Inv.Nr. KK4073) und wird im Katalog der Leobener Ausstellung von 2006 als Olifant Graf Alberts II. (des Reichen) von Habsburg bezeichnet.³⁰³ Hier dürfte es sich jedoch um einen Tippfehler handeln, denn auch Kühnel ordnet ihn folgendermaßen zu: „[...] ein ziemlich gut datiertes Beispiel [...] ,ein Horn, das Graf Albert III. von Habsburg (gest.1199) dem Kloster Muri schenkte [...]“³⁰⁴ Das angegebene Todesdatum findet in einer anderen Quelle Bestätigung: „Nachdem Albert solchergestalt für die Erweiterung der Macht seines Hauses durch Glück oder Klugheit gewirkt, starb er 1199 am 5. Nov. nach dem Nekrolog des Klosters Muri, und ist begraben in der Abtei von Lucella.“³⁰⁵ Albert III., Dives genannt hatte geschickt geheiratet und wie seine Vorfahren Muri verwaltet.³⁰⁶ In der Kunstkammer wiederum wird der Olifant als jener Albrechts III., dem Großvater Rudolf I., geführt und angegeben, dass er 1702 dem österreichischen Kaiser vom Abt von Muri geschenkt

³⁰¹ Siehe: Die Welt des Orients. Kunst und Kultur des Islam.(Ausst.Kat.,Kunsthalle Leoben), Leoben 2006.S.49f.

³⁰² Ernst Kühnel, Holz und Elfenbein, in: Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. III, München: F. Bruckmann, 1912.Tafel 251.

³⁰³ Siehe: Die Welt des Orients. Kunst und Kultur des Islam.(Ausst.Kat.,Kunsthalle Leoben), Leoben 2006. S.50.

³⁰⁴ Ernst Kühnel, Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst in München (Mai bis Oktober 1910), in: C.H. Becker (Hg.), Der Islam. Zeitschrift für Geschichte und Kultur des islamischen Orients, Bd.I, Strassburg: Karl J. Trüber, 1910. (09.08.08) URL: <http://www.archive.org/download/derislam01berluoft/derislam01berluoft.pdf> S.379.

³⁰⁵ Richard Roepell, Die Grafen von Habsburg, Halle 1832. URL: <http://books.google.at/books?id=vBQuAAAAYAAJ&pg=PR1#v=onepage&q&f=false>, S.73.

³⁰⁶ Siehe: Richard Roepell, Die Grafen von Habsburg, Halle 1832. URL: <http://books.google.at/books?id=vBQuAAAAYAAJ&pg=PR1#v=onepage&q&f=false>, S.71ff.

wurde.³⁰⁷ Da Albrecht eine andere Schreibweise des Namens Albert ist, kann hier davon ausgegangen werden, dass es sich um die selbe Person handelt.

In Raum 63 befand sich etwas Kurioses: „Badewanne aus der Alhambra, Zeit Yussuf I. (?), Granada, 14. Jahrhundert (Besitzer: Graf Wilczek, Wien).“³⁰⁸ (Siehe S.51)

Neben den oben erwähnten Gemälden europäischen Ursprungs, die den Orient in all seinen Facetten zum Thema hatten, wurden dem Besucher auch in anderen Räumen versucht einen Eindruck des Lebens im Orient zu vermitteln. So fand sich beispielsweise in Raum 69 ein venezianisches Ölbild aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, das den Triumphzug eines Sultans thematisierte. Oder im folgenden Raum eine „Figurengruppe, einen Mohrenfürsten mit seinem Hof darstellend, neapolitanische Arbeit des 18. Jahrhunderts, in der Art der bekannten Krippendarstellungen (Bes.: Schmederer, München).“³⁰⁹

Darauf folgend betrat man einen Raum, Nr.71, der sich vorwiegend kleinasiatischen Teppichen widmete. Auf einem Podium in der Mitte lag ein Teppich aus ehemaligem habsburgischem Besitz, das heute unter Seidener Mamluken-Teppich bekannte Prunkstück der Sammlung des Museums für Angewandte Kunst:

„Tafel 77

Vorderasiatischer Teppich, sogenannter Damaskusteppich. Kat.Nr. 166.

L.5,42m. Br.2,80m.

Türkei (?), 16.Jahrhundert.“³¹⁰

Angela Völkers Angaben zu dem unter der Inventarnummer T8332/1922KB geführten Teppich berichtigen den Entstehungsort auf Ägypten, Kairo in der 1.Hälfte des 16.

³⁰⁷ Siehe: Kunsthistorisches Museum Wien, (09.08.08), URL: <http://www.khm.at/kunsthistorisches-museum/sammlungen/kunstskammer/elfenbein/>

³⁰⁸ Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage, S:112.

³⁰⁹ Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage. S 114

³¹⁰ Friedrich Sarre, Die Teppiche, in: Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. I, München: F. Bruckmann, 1912. Tafel 77.

Jahrhunderts und die Maße auf 547x298cm. Weiters wird darauf verwiesen, dass es sich um den einzigen Teppich handelt, der auf einem Gemälde abgebildet wurde, nämlich jenem sich im Kunsthistorischen Museum in Wien befindlichen von Johann Zoffani aus dem Jahre 1776.³¹¹

Neben den weiteren Teppichen aus österr. Besitz, standen im selben Raum zwei Vitrinen, die türkische Waffen beinhalteten.

Die Waffen nehmen auf der Ausstellung mohammedanischer Kunst in München die Nummern 230 bis 564 ein, davon stammen 41 Objekte aus österreichisch-ungarischem Besitz. Der Großteil besteht aus türkischen Beutestücken oder diplomatischen Geschenken. Schon Maximilian I. war schon im Besitz von türkischen Waffen, ein Teil der Sammlung Ludwigs von Ungarn kam nach Österreich und nicht zuletzt die Sammlertätigkeit Erzherzog Ferdinands in seinem Schloss Ambras trug zur Fülle und Reichhaltigkeit der österreichischen Objekte bei.³¹²

In Vitrine I. waren zwei vermutet ehemalige Besitztümer des Sultans Süleyman I. des Prächtigen zu sehen, die zur Zeit der Ausstellung dem Hofmuseum in Wien gehörten. Einerseits ein Dolch, der dem Besitz des Sultans zugerechnet wurde.

Der Krummdolch (Inv.Nr. C88), der Hofjagd- und Rüstkammer mit I-förmigen Griff aus vergoldetem Kupfer ist ein Beispiel einer österreichischen Leihgabe. Die zweischneidige Klinge zierte einerseits ein Gedicht auf den Dolch als Waffe, andererseits als Symbol gefährlicher Liebesmacht.³¹³ „Der Dolch war nach der Art der türkischen Diwandolche vor der Brust anzunesteln. Dieser Typus wurde am osmanischen Hof von den höchsten Würdenträgern bei Ratsitzungen im Beisein des Sultans getragen.“³¹⁴ Die Datierung erfolgt im Münchner Katalog (Kat.Nr.239) auf um 1500, die Herkunft auf Persien, Herat.³¹⁵ Nach der feinen Art der Ausführung wird heute auf persische Werkstatt geschlossen, obwohl eine türkische Provenienz nicht ausgeschlossen wird. Bekannt ist außerdem, dass der Diwandolch ein Geschenk an Kaiser Franz Joseph I. war

³¹¹ Siehe: Angela Völker, Peter Noever (Hg.), Die orientalischen Knüpfteppiche im MAK, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien. Wien: Böhlau, 2001. S42ff.

³¹² Siehe Dorothea Duda: „Islamische Kunst und der Westen: am Beispiel Wien (14.-18.Jahrhundert)“, in: Oleg Grabar, Europa und die Kunst des Islam. 15.-18.Jahrhundert, Bd.5, Sekt.5, Wien 1983 .S48.

³¹³ Siehe: Bruno Thomas u. Ortwin Gamber, Katalog der Leibrüstkammer . I.Teil, Der Zeitraum von 500 bis 1530. Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1976.S.131.

³¹⁴ Ebenda, S.132.

³¹⁵ Siehe: Camillo List, Die Waffen, in:Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. III, München: F. Bruckmann, 1912.Tafel 241.

durch Dr. Ottokar Freiherr von Schlechta, Leiter der orientalischen Akademie und Hauptdolmetsch der Internuntiaturs der Hohen Pforte.³¹⁶

Das zweite Besitzstück des Sultans, ist seine Armschiene: Lazerus Schwendi war in Nordungarn während des Feldzugs Süleyman I. des Prächtigen im Jahre 1566.³¹⁷ Der Sultan starb während der Belagerung Szigeths im selben Jahre, welches den Weg seiner Armschiene in die Sammlung Ambras erklären würde.³¹⁸ Diese Armschiene wurde auch nach München gesandt mit dem Verweis auf dessen einstigen Eigentümer:

„Tafel 238

Armschiene aus Eisen. Kat.Nr. 346.

Länge 590mm.

Besitzer: Kunsthistorisches Hofmuseum in Wien.

Türkei, Mitte des 16. Jahrhunderts.“³¹⁹

Heute Teil der Waffensammlung des Kunsthistorischen Museums (Inventarnummer C52), reichte die goldtauschierte Schiene über den Ellenbogen des rechten Armes. Der Fäustling ist aus rot-goldenem Brokat.³²⁰

Raum 72 hatte Erinnerungen an die Türkenkriege zum Thema. Neben einem türkischen Zelt und einem vollständig gerüstetem Pferd samt Reiter hing eine Reihe türkischer Fahnen. Darunter die „[...] türkische Blutfahne, erobert 1683, rote Seide mit Darstellung des zweiklingigen Schwertes des Kalifen Ali „Dsûlfekar“ [...]“³²¹ aus dem Heeresmuseum in Wien.

³¹⁶ Siehe: Die Welt des Orients. Kunst und Kultur des Islam.(Ausst.Kat.,Kunsthalle Leoben), Leoben 2006 .S.100.

³¹⁷ Siehe: Kunsthistorisches Museum Wien, (09.08.08), URL:
<http://www.khm.at/system2.html?/static/page455.html>.

³¹⁸ Siehe: Virtuelles Museum Islamischer Kunst (www.museumislamischerkunst.net), (09.08.08), URL:
<http://homepage.univie.ac.at/ebba.koch/16jh/waffen.pdf>.

³¹⁹ Camillo List, Die Waffen, in:Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. III, München: F. Bruckmann, 1912Tafel 238.

³²⁰ Siehe: Virtuelles Museum Islamischer Kunst (www.museumislamischerkunst.net), (09.08.08), URL:
<http://homepage.univie.ac.at/ebba.koch/16jh/waffen.pdf>.

³²¹ Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage. S.115.

Aus dem Heeresmuseum waren in diesem Raum auch „[...] Roßschweife [Feldzeichen] [...]“³²² zu sehen, und „[...] eine Anzahl türkischer und tschechessischer Rüstungen [...]“³²³, die Exz. Macchio von Wien entsandte.

Die Wände des Raumes, Nr. 72, zierte unter anderen ein Teppich des Fürsten Schwarzenberg. Er war laut Führer kleinasiatischen Ursprungs mit Kugel und Blitzmuster auf weißem Grund.³²⁴ Von diesem Raum aus, der wie erwähnt die Türkenkriege zum zentralen Thema hatte, waren die Räume 73-79 erreichbar.

Zwei weitere Teppiche aus österreichischem Besitz fanden sich zwei Räume weiter in Raum 74: Ein „[...] Syrischer Teppich des 16. Jahrhunderts [...]“³²⁵ von Baron Tucher und „[...] ein Gebetsteppich derselben Zeit und Provenienz [...]“³²⁶, der damals im Besitz des österreichischen Kaiserhauses war. Ersterer ist im Prachtband abgebildet auf Tafel 76 und hatte die Katalognummer 160. Bei letzterem handelt es sich um den Osmanen-Teppich, -Nischen oder Gebetsteppich aus Istanbul oder Bursa mit der heutigen Inventarnummer T8327/1922KB des Museums für Angewandte Kunst. Angela Völker bemerkt: „Der Öffentlichkeit wurde der Wiener Nischenteppich aus habsburgischem Besitz zum ersten Mal 1891 in der Wiener Ausstellung und 1910 in München vorgeführt.“³²⁷ Im Katalog der Münchner Ausstellung wird er unter der Katalognummer 155 geführt mit den Maßen 1,83x1,17m.³²⁸ Seine heutigen Maße betragen 181x127cm und er wird auf die 2.Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert.³²⁹

³²² Ebenda, S.115

³²³ Ebenda, S.115

³²⁴ Ebenda, S.115.

³²⁵ Ebenda, S.116.

³²⁶ Ebenda, S.116.

³²⁷ Angela Völker, Peter Noever (Hg.), Die orientalischen Knüppteppiche im MAK, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien. Wien: Böhlau, 2001. S.56.

³²⁸ Siehe: Sarre Friedrich, Die Teppiche, in: Sarre, Friedrich Paul Theodor, F. R. Martin, Max van Berchem, Moriz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. I, München: F. Bruckmann, 1912. Tafel 74.

³²⁹ Siehe: Völker, Angela, Peter Noever (Hg.), Die orientalischen Knüppteppiche im MAK, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien. Wien: Böhlau, 2001. S.54.

Außerdem war in Raum 74 folgendes zu sehen: „ In den Vitrinen ein gelbgemusterter türkischer Seidenrock des 16. Jahrhunderts und ein tartarisches Gewand [...]“³³⁰ Beide waren in Besitz des Grafen Wilczek. Bei dem erwähnten Seidenrock dürfte es sich um jenen im Prachtband folgend angeführten handeln:

„Tafel 212

Männerrock mit langen Ärmeln. Kat. Nr. 2527.

Kettenrapport 0,66m, Schußrapport 0,75m; Länge des Rockes 1,46m.

Besitzer: Herr Graf Hans von Wilczek in Wien.“³³¹

Beschrieben wird er als ein Brokat mit gelb auf silberdurchschossenem weißem Grund.³³²

Raum 75 war türkischer Keramik gewidmet unter dessen Besitzern wird das Österreichische Museum für Kunst und Industrie genannt. Welche Stücke aus der heute noch reichhalten Sammlung nach München gesandt wurde kann hier nicht nachvollzogen werden, daher hier die Beschreibung im Führer: „Raum 75. Türkische Keramik, 16.-18. Jahrhundert, Blumendekor (Hyazinthen, Tulpen, Nelken). Fliesen, Teller, Kannen, Krüge etc. Einige Stücke ohne Rot, hauptsächlich in blauen und grünen Tönen, sogen. „Damaskusware“, die anderen, für die das Bolusrot charakteristisch ist, sogen. „Rhodosware“, die blasseren öligen, sogen. „Kubatschaware“ [...]“³³³ Hierunter könnte sich auch der von Kühnel in seinem Aufsatz erwähnte: „[...] Majolikateller von Candiana in Anlehnung an die Rhodosware [...]“³³⁴ befunden haben.

Wiederum zurück im Raum der Türkenkriege, gelangte man in Nr. 76, der zwei Streitkolben aus dem Heeresmuseum in Wien und Lackschalen aus dem Hofmuseum

³³⁰ Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage. S.116.

³³¹ Dreger, Moritz, Die Stoffe, in: Sarre, Friedrich Paul Theodor, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. III, München: F. Bruckmann, 1912. Tafel 212.

³³² Siehe: Dreger, Moritz, Die Stoffe, in: Sarre, Friedrich Paul Theodor, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. III, München: F. Bruckmann, 1912. Tafel 212.

³³³ Amtl. Führer. S.116

³³⁴ Kühnel, Ernst, Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst in München (Mai bis Oktober 1910), in: C.H. Becker (Hg.), Der Islam. Zeitschrift für Geschichte und Kultur des islamischen Orients, Bd.I, Strassburg: Karl J. Trüber, 1910. (09.08.08) URL:

<http://www.archive.org/download/derislam01berluoft/derislam01berluoft.pdf> S.377.

zeigten. Diese sind leider nicht identifizierbar, genau wie ein oder mehrere Manuskripte aus dem Museum für Kunst und Industrie, in Raum 77.³³⁵

Orientalischen Waffen war das Thema des nächsten Raumes, Nr. 78. In Vitrine A war ein Teil einer persischen Rüstung des 16. Jahrhunderts von Freiherr von Macchio aus Wien, sowie Streitkolben mit Goldtausia aus dem Hofmuseum in Wien. Einer davon könnte jener im Prachtband erwähnter sein:

„Tafel 243

Buzogan. Kat. Nr. 349.

Länge 624mm.

[...] Persien, erste Hälfte des 16. Jahrhunderts.“³³⁶

Die Zuordnung der Dolche ist sehr schwierig, persische aus dem Hofmuseum waren hier in Vitrine B ausgestellt.

Ein Dolch jedoch, der in Vitrine C zu sehen war, wird im Führer kurz beschrieben:

„Gerader Dolch mit durchbrochener Klinge, Elfenbeingriff mit Türkisen besetzt [...]“³³⁷ Im Prachtband ist zwar keine Abbildung vorhanden, doch diese Charakteristika lassen auf einen Dolch der Hofjagd,- und Rüstkammer (Inv.-Nr. C 152) schließen, dessen Griff aus Elfenbein mit einem Golddraht überzogen ist und grüne Türkise und rote Granate eingelegt sind. Die Klinge dieses geraden Dolches ist am Grat durchbrochen. Auch die Datierung ist ähnlich: Im Führer wird um 1500 angegeben, jener aus der Rüstkammer auf die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die angegebene Provenienz Herat weicht jedoch von jener der Rüstkammer mit Türkei, Konstantinopel ab. Der Dolch war keine Beute sondern ein diplomatisches Geschenk.³³⁸

Weiters werden in derselben Vitrine im Führer „Zwei krumme Dolche in getriebener vergoldeter Silbermontierung, türkische Nachahmung persischer Dolche, datiert 1543

³³⁵ Siehe: Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage, S.117.

³³⁶ List, Camillo, Die Waffen, in: Sarre, Friedrich Paul Theodor, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. III, München: F. Bruckmann, 1912. Tafel 243.

³³⁷ Führer S118

³³⁸ Siehe: Die Welt des Orients. Kunst und Kultur des Islam. (Ausst.Kat., Kunsthalle Leoben), Leoben 2006. S.97. und Führer S. 118

und 1549.³³⁹ Diese Datierungsangabe, sowie die Annahme einer Nachbildung lassen einen der beiden Dolche klar identifizieren, der auf Tafel 242 im Münchner Katalog abgebildet ist:

„Dolch. Kat.Nr.350/1

Länge 422mm.

Besitzer: Kunsthistorisches Hofmuseum in Wien.“³⁴⁰

Der Dolch ist nur in der Scheide abgebildet, doch die in der Beschreibung erwähnte „[...] blanke gekrümmte Klinge [...]“³⁴¹, sowie die Klingenmarken die mit „[...] dreimal Sternmarke [...]“³⁴² angegeben werden, lassen darauf schließen, dass es sich um den Krummdolch mit Scheide aus der Hofjagd- und Rüstkammer mit der Inventarnummer C 199 handelt. Nicht zuletzt wegen der identischen Datierung mit 1549 kann davon ausgegangen werden, dass es sich um dasselbe Objekt handelt. List erklärt, dass es sich um eine „Türkische Nachbildung nach persischen Dolchen.“³⁴³ handelt, im Katalog der Leobener Ausstellung „Die Welt des Orients“ von 2006, wird es als ungarisch-türkisch beschrieben. Der Griff ist aus Elfenbein gefertigt, die anderen Materialien sind Eisen und vergoldetes Silber.³⁴⁴

Eine Vitrine weiter, also in D, wird ein weiterer Dolch aus dem Hofmuseum kurz beschrieben. „Dolch mit persischer Klinge und türkischem mit Granaten besetzten Griff.“³⁴⁵

Ein aus mamlukischer Zeit stammendes Prunkstück der Hofjagd- und Rüstkammer des Kunsthistorischen Museums, welches in Vitrine H zu sehen war, ist das Gardestreitbeil eines Leibgardisten des Sultans Muhammad ibn Qaitbay:

„Tafel 244

Streitbeil. Kat.Nr.530.

³³⁹ Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage. S.118

³⁴⁰ Camillo List, Die Waffen, in: Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. III, München: F. Bruckmann, 1912, Tafel 242.

³⁴¹ Ebenda., Tafel 242.

³⁴² Ebenda., Tafel 242.

³⁴³ Ebenda., Tafel 242.

³⁴⁴ Siehe: Die Welt des Orients. Kunst und Kultur des Islam. (Ausst. Kat., Kunsthalle Leoben), Leoben 2006. S99.

³⁴⁵ Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage. S.118.

Länge 986mm. Länge des Beils 305mm. Breite 205mm.

[...]

Ägypten, Ende des 15. Jahrhunderts.“³⁴⁶

Laut Katalog von 1910 besagt die Inschrift: „Sultan al-Malik al-Nasir Abu-l-sadat Muhammed, Sohn des Qāyet-bay mächtig sei sein Sieg.“³⁴⁷ Als Datum wird 901-904 d. H. (1495-1498) angegeben.³⁴⁸ Thomas und Gamber geben die ausgesägte Inschrift der Kreiskartusche des Beils (Inv.Nr. C113) folgendermaßen an: „„Der Sultan, der siegreiche König, der Vater des Glückes, Mohammad Ibn Qait Bay, seine Hilfe werde verherrlicht“. Auf der rechteckigen kantigen Dülle vier,-bzw. fünfmal die vergoldete Inschrift „Mohammed“ in Quadratkuifi.“³⁴⁹ Die Osmanen eroberten das mamlukische Reich und brachten ihre Beute 1517 nach Istanbul.³⁵⁰ Das stimmt auch mit den Angaben Lists überein, der angibt, dass Beil dürfte in Ägypten oder Syrien erbeutet worden sein unter Sultan Selim I. und in Folge der türkisch-österreichischen Kriege nach Österreich gekommen sein.³⁵¹

Als Inhalt der Vitrine J werden aus der K.K. Heeresmuseum und dem Hofmuseum ein Persischer Schild und Schwerter aus der Zeit der Mongolenherrschaft angegeben.³⁵²

Mit ersterem dürfte jener Rundschild aus dem Prachtband gemeint sein, der sich heute in der Rüstkammer befindet:

„Tafel 234

Rundschild aus Eisen. Kat. Nr. 236.

Durchmesser 450mm.

[...] Persien, unter mongolischem Einfluß, Anfang 15. Jahrhundert.“³⁵³

Heute wird der Schild auf um 1560 datiert und als Russisch geführt.

³⁴⁶ Camillo List, Die Waffen, in:Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. III, München: F. Bruckmann, 1912, Tafel 244.

³⁴⁷ Ebenda, Tafel 244.

³⁴⁸ Siehe: ebenda, Tafel 244.

³⁴⁹ Bruno Thomas u. Ortwin Gamber, Katalog der Leibrüstkammer . I.Teil, Der Zeitraum von 500 bis 1530. Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1976.,S.130.

³⁵⁰ Siehe: ebenda, S.247.

³⁵¹ Siehe: Camillo List, Die Waffen, in:Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. III, München: F. Bruckmann, 1912, Tafel 244.

³⁵² Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage. S.118

³⁵³ Camillo List, Die Waffen, in:Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. III, München: F. Bruckmann, 1912.,Tafel 234.

HIER NOCH NACHSEHEN IN S.233, 142.

Über eines der Schwerter findet sich folgende Information,, [...]14.Jahrhundert, das oberste Schwert mit Rokoko-Silbergriff gehörte Kaiser Joseph II.[...]“³⁵⁴ Der Prachtband liefert hierzu weitere Informationen:

„Pallasch eines Dragoneroffiziers. Kat.Nr. 235 und 234.

Länge der Klinge 870mm.

Breite der Klinge 29mm. Ganze Länge 984mm.

Besitzer: Seine Majestät der Kaiser von Österreich, derzeit in K.u.K. Heeresmuseum in Wien.

[...] Dieser Pallasch wurde nach der Tradition von Kaiser Joseph II. um 1760 als Oberstinhaber des Dragonerregiments (jetzt Ulanenregiments Nr.6) getragen.“³⁵⁵

Ein weiteres der erwähnten Schwerter dieser Vitrine könnte folgendes aus dem Hofmuseum sein, denn auch dieses wurde laut Prachtband unter mongolischem Einfluss gefertigt:

„Schwert. Kat.Nr.233.

Länge der Klinge 896mm, Breite der Klinge 51mm.

Ganze Länge 1132mm.

[...] Persien, unter mongolischem Einfluß, Anfang des 15. Jahrhunderts.“³⁵⁶

Bemerkenswert an diesem Objekt ist nicht nur die Darstellung von Vogelungetüm und Drachen, sondern auch die es zierenden persischen Verse: „O du Schwert, von dem der Glaubensfeind umkommen mag, der Garten des Siegers Dsû-l-fakâr.“³⁵⁷

In Vitrine K fand sich ein Persischer Schild bei dem es sich wahrscheinlich um jenen aus dem K.u.K. Heeresmuseum handelte aus dessen Mitte ein goldener Stachel mit einer Länge von 110mm ragt. Dieser und auch der Rand des Schildes sind mit roten Fransen geschmückt:

„Tafel 232

³⁵⁴ Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage. S.118

³⁵⁵ Camillo List, Die Waffen, in:Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. III, München: F. Bruckmann, 1912,Tafel 235.

³⁵⁶ Ebenda,Tafel 233.

³⁵⁷ Ebenda,Tafel 233.

Schild. Kat.Nr.265.

K.u.K. Heeresmuseum in Wien.

Persien, zweite Hälfte des 16.Jahrhunderts.“³⁵⁸

„Vitrine L. und M. Türkischer Pfeil und Bogenköcher (Besitzer: Hofmuseum in Wien).“³⁵⁹

Vitrine O: Auch Persische Schwerter (Exz. Macchio), „Vitrine P. Gerades persisches Schwert, 15. Jahrhundert (Besitzer Hofmuseum in Wien). Nachbildung des zweiklingigen Schwertes Dsûlfekar (Besitzer Exz. Macchio, Wien)“³⁶⁰ Letzteres nennt auch Kühnel: „Als Kuriosum erwähnen wir besonders einen 1122 d.H. datierten, geflammten und zweischneidig auslaufenden Krummsäbel in der traditionellen Form von ‘Ali’s »Dhu-l-feqâr« [...]“³⁶¹

Die Wände des Raumes zierten vier persische Helme aus dem Besitz des Grafen Wilczek und zwei weitere mongolischen Ursprungs, die Macchio gehörten, dekorierten die Steinvitrinen.³⁶²

Schließlich war man in Raum 79 angelangt, dem letzten Raum mit österreichischen Leihgaben. Dieser war der letzte Raum, der sich wie die vorangegangenen um Raum 72 gruppierte und auch nur durch diesen betretbar war. Hier Vitrine A war den Janitscharenmützen gewidmet, zwei davon und eine Löffelhülse stammten aus Wien. Folgende Beschreibung im Führer „Hut eines Obersten aus rotem Filz mit Goldborten und vergoldeter Löffelhülse, 16.Jahrhundert (Besitzer: Hofmuseum, Wien)“³⁶³ und der untiige Katalogeintrag lassen auf ein Stück aus der Rüstkammer schließen:

„Ketsche eines Janitscharenoffiziers. Kat.Nr. 372

Höhe der Löffelhülse 364mm. Höhe mit Ärmel 805mm.

³⁵⁸ Ebenda, Tafel 232.

³⁵⁹ Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage. S.119

³⁶⁰ Ebenda, S.119.

³⁶¹ Kühnel, Ernst, Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst in München (Mai bis Oktober 1910), in: C.H. Becker (Hg.), Der Islam. Zeitschrift für Geschichte und Kultur des islamischen Orients, Bd.I, Strassburg: Karl J. Trüber, 1910. (09.08.08) URL: <http://www.archive.org/download/derislam01berluoft/derislam01berluoft.pdf> S.373.

³⁶² Siehe: Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage. S.119.

³⁶³ Ebenda,S.119.

Besitzer: Kunsthistorisches Hofmuseum in Wien.

Türkei, 16. Jahrhundert.“³⁶⁴

Heute wird die Filzmütze mit der Inventarnummer C.135f auf um 1550 datiert. Die goldenen Stickereien der Borte deuten die Umschlingungen eines Turbans an.³⁶⁵ Der Katalog von 1910 gibt folgende Informationen: „Die Mütze gehört zu einer Janitscharenausrüstung, die im Ambraser Inventar vom Jahre 1596 „die tuerkische ruestung, so herr Lazarus Schwendi Ir Durchlaucht (Erzherzog Ferdinand von Tirol) verehrt hat auf ross vnd man“ genannt wird. Diese wurde vermutlich 1566 von Feldhauptmann Lazarus Schwendi erbeutet.“³⁶⁶

Der erwähnte zweite Janitscharenhut stammte aus dem K.u.K. Heeresmuseum, war ebenfalls aus rotem Samt mit Goldborte. Der Führer gibt weiters an, dass er 1683 in Wien erbeutet wurde.³⁶⁷

„Vitrine C. Türkischer Turban um 1729 bei Belgrad erobert (Besitzer: Hist.Museum der Stadt Wien).“³⁶⁸

In Vitrine D waren die letzten österreichischen Leihgaben untergebracht: „Helm, Schild, Brust- und Rückenpanzer des Thorghut Bey von Kairuan [...]“ Diese Leihgaben des K.K.Hofmuseums in Wien sind heute als Rüstung eines Mamlukenfürsten bekannt. Im Prachtband sind nur Sturmhaube und Schild abgebildet und beschrieben:

„Tafel 231

Zischägge und Schild. Kat.Nr. 375 u. 376.

Höhe Zischägge 295mm. Durchmesser Schild 495mm.

[...] Türkei, 16. Jahrhundert.“³⁶⁹

³⁶⁴ Camillo List, Die Waffen, in: Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. III, München: F. Bruckmann, 1912, Tafel 226.

³⁶⁵ Siehe: Kunsthistorisches Museum Wien, (09.08.08), URL: <http://www.khm.at/system2.html?/static/page455.html>.

³⁶⁶ Camillo List, Die Waffen, in: Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. III, München: F. Bruckmann, 1912, Tafel 226.

³⁶⁷ Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage. S.119.

³⁶⁸ Ebenda, S.120.

Die Rüstung eines Mamlukenfürsten (Inv. Nr. C 85) ist in der Hofjagd- und Rüstkammer des Kunsthistorischen Museums in Wien zu sehen. „Der vorliegende Harnisch ist das prunkvollste Beispiel dieses orientalischen Rüstungstypus, der auf die spätantiken persischen Klibanarier, die mit Hemd und Kürass zweifach gepanzerte persische Adelskavallerie, zurückgeht.“³⁷⁰ Möglicherweise ist die Rüstung über Portugal nach Österreich gelangt, denn im portugiesischen Indien kam es zu Auseinandersetzungen mit dem Mamluken.³⁷¹ „Helm und Kürass dieser Rüstung eines Mamlukenfürsten wurden in den Ambraser Inventaren ab 1593 irrig einem „N. König zu Cuba in India“ zugeschrieben, wobei wohl eine Verwechslung zwischen den Westindischen Inseln und Indien zur irrigen Bezeichnung „König zu Cuba“ führte.“³⁷² Die Sturmhaube aus völlig vergoldetem Eisen ist auf Ihrem Blatt des Naseneisens signiert mit den Worten: „„Vollendet durch die Arbeit des Waffenschmiedes Ali“.“³⁷³ Weiters zierte die Zischägge die gesamte 112. Sure und ein Teil der 2. Sure ab dem Vers 256.³⁷⁴ Die Rüstung konnte zugeordnet werden „[...] auf Grund eines Gegenstücks zur Wiener Sturmhaube im Topkapi Sarai Museum in Istanbul, nämlich des Helms des mamlukischen Gouvaneurs Khairbak von Aleppo, der Syrien 1517 dem Osmanensultan Selim I. überantwortete.“³⁷⁵ Den Schild zieren kreisförmige Kartuschen mit Inschriften. Er konnte 1788 zugeordnet werden.³⁷⁶

„Vitrine E. Futter einer maurischen Adarga, Leder mit Federposen gestickt, 16.Jahrhundert (Besitzer: Hofmuseum, Wien). Maurischer Ohrendolch, 16.Jahrhundert (Besitzer: Exzellenz Graf H. Wilczek, Wien). [...] Türkischer Bogen samt Bogen- und Pfeilköcher, erbeutet 1683 (Besitzer: K.K. Heeresmuseum Wien). Türkische Feldflasche

³⁶⁹ Camillo List, Die Waffen, in: Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. III, München: F. Bruckmann, 1912, Tafel 231.

³⁷⁰ Bruno Thomas u. Ortwin Gamber, Katalog der Leibrüstkammer . I. Teil, Der Zeitraum von 500 bis 1530. Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1976, S.247.

³⁷¹ Siehe: Die Welt des Orients. Kunst und Kultur des Islam. (Ausst. Kat., Kunsthalle Leoben), Leoben 2006. S.106.

³⁷² Ebenda, S.106.

³⁷³ Bruno Thomas u. Ortwin Gamber, Katalog der Leibrüstkammer . I. Teil, Der Zeitraum von 500 bis 1530. Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1976, S.246.

³⁷⁴ Siehe: Camillo List, Die Waffen, in: Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. III, München: F. Bruckmann, 1912, Tafel 231.

³⁷⁵ Bruno Thomas u. Ortwin Gamber, Katalog der Leibrüstkammer . I. Teil, Der Zeitraum von 500 bis 1530. Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1976, S.247.

³⁷⁶ Siehe: Bruno Thomas u. Ortwin Gamber, Katalog der Leibrüstkammer . I. Teil, Der Zeitraum von 500 bis 1530. Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1976, S.246f.

(Tschundra) aus Leder mit Applikationsstickerei, erbeutet in dem Ungarnkriege um 1550 (Besitzer: Hofmuseum Wien).[...]“³⁷⁷

Trotz intensiver Recherchen war es im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich alle Stücke die Österreich als Leihgaben an die Ausstellung 1910 in München entsandte zu erfassen. Um dies näher zu erläutern möchte ich kurz auf meine Vorgehensweise bei der Zuordnung und Identifizierung der Objekte eingehen:

Als Grundlage für meine Recherchen dienten die Prachtbände, die anlässlich der Ausstellung herausgegeben wurden. Darin befinden sich Abbildungen und Angaben zu den ausgewählten Objekten, die in der Ausstellung gezeigt wurden. Die Objektdaten stimmen größtenteils nicht mehr mit den heutigen Datierungen und Zuordnungen überein, das ist auf den heute deutlich vorangeschrittenen Forschungsstand zurückzuführen.

Ich suchte in den aktuellen Katalogen, der jeweils als damaligen Besitzer ausgewiesenen Museen und Sammlungen nach dem heutigen Gegenstück. Bei Objekten im Privatbesitz in Katalogen jener Museen, die als möglicher neuer Eigentümer dieser Sammlungen in Frage kamen.

In einigen Fällen fanden sich in den aktuellen Verzeichnissen Hinweise auf die Verleihung des Objekts nach München im Jahre 1910. In anderen Fällen konnte ich aufgrund übereinstimmender Charakteristika eine Zuordnung annehmen. Teilweise konnte mir von den zuständigen Museen Auskunft über den Verbleib des Objektes gegeben werden.

Vielfach sind jedoch die Objekte Islamischer Kunst in den österreichischen Sammlungen nur geringfügig oder gar nicht dokumentiert, was die Zuordnung erschwerte oder gar nicht möglich machte. Auch darf nicht vergessen werden, dass einige Artefakte heute gar nicht mehr erhalten sind, wie beispielsweise der Großteil der Sammlung des Grafen Wilczek.

³⁷⁷ Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage. S.212

Es war mir zwar- in Form von sogenannten ‚Führern‘- die Gesamtaufstellung der in München 1910 gezeigten Exponate zugänglich, diese unterscheiden sich aber abhängig von ihrer Auflage und stellten mich vor die Problematik, dass darin keine Abbildungen enthalten sind. Die meist eher allgemein gehaltenen Objektbeschreibungen lassen keine eindeutigen Zuordnungen zu.

So konnten im Rahmen dieser Arbeit nur Objekte deren Beschreibung keine Zweifel über die Identität zuließen, in heutigen Sammlungen gefunden werden. Aus den oben genannten Gründen kann hier leider keinesfalls von einer lückenlosen Dokumentation der Österreichischen Objekte auf der Ausstellung 1910 gesprochen werden.

Obwohl eine vollständige Dokumentation der österreichischen Leihgaben unmöglich erscheint, muss die Wichtigkeit und Einzigartigkeit der Münchner Ausstellung hervorgehoben werden. 1910 wurde in München erstmalig eine Vielzahl von Artefakten des damals als „muhammedanisch“ bezeichneten Kulturkreises zusammengestellt und international präsentiert. In Wien fand eine derart reichhaltige und übergreifende Ausstellung keine Nachfolge. Es folgten zwar einige Ausstellungen, die Teilbereichen der Islamischen Kunst gewidmet waren, wie beispielsweise "Die Türken vor Wien" (1983) zum Jahrestag der Türkenbelagerung im Künstlerhaus, die ‚Exotica‘ Ausstellung des KHM im Jahre 2000 oder die Leobener Ausstellung zur Kunst des Islam 2006. Auch das MAK stellte seine Schätze immer wieder zu Schau, wie zuletzt 2009 in „GLOBAL:LAB: Kunst als Botschaft. Asien und Europa 1500–1700“. Keine der Ausstellungen erreichte jedoch diese Vielfalt und Größe wie sie in München 1910 geboten wurde.

Was all diese Ausstellungen gemeinsam haben und hatten ist die Problematik nach den Auswahlkriterien zur Zusammenstellung der Ausstellung. Die Frage ob nach Materialien, Regionen oder Objekttypen präsentiert wird, ist heute aktueller denn je. Welche Kriterien für die Auswahl und Aufstellung in München 1910 zum tragen kamen, kann hier nur vermutet werden.

Der Versuch, die Kriterien, die bei der Auswahl und Aufstellung der Objekte Anwendung fanden, nachzuvollziehen, ergibt ein widersprüchliches Bild. Die Aussagen der Ausstellungsgestalter sind nicht immer mit der tatsächlich erfolgten Aufstellung, wie ich versuche, sie zu rekonstruieren, in Einklang zu bringen.

Wie schon in Kapitel 8.3. „Zielsetzung und Methodik“ eingehender besprochen, wurde die Auswahl laut Sarre aufgrund des künstlerischen Wertes des Objektes getroffen. Durch das nüchterne Ambiente der Ausstellungsräume sollte eben dieser Wert unterstrichen und besonders zur Geltung gebracht werden. Man wollte einen Kontrast zu bis dato gebotenen Ausstellungen schaffen und sich klar vom Mythos Orient abgrenzen. Ziel war es, keine ‚Erlebnisschau‘ zu präsentieren, sondern die Kunstwerke allein durch ihre Schönheit und Kunstfertigkeit wirken zu lassen. Kühnel hebt hervor, dass nach Technik, Material und Herkunftsländern gegliedert wurde und hebt die Vorrangigkeit der Distanzierung vom schönen-märchenhaften Orientbild hervor.

Ich möchte nun aufgrund der mir vorliegenden Aufstellung der Ausstellung im Führer versuchen Ansätze hervorzuheben: Betrachtet man den im Führer vorgeschlagenen Rundgang, wird der Einteilung nach Material und Ländern zwar gefolgt, meiner Meinung nach jedoch nicht besonders stringent. Räume, die Teppiche zeigen sind durch quer durch die gesamte Ausstellung ‚verstreut‘, Indische Teppiche folgen auf Indische Miniaturen. Eine solche regionale Einteilung erfolgt auch in separaten Räumen wie beispielsweise jenem der Reproduktionen persischer Architektur gewidmet ist, oder jenem, der die ägyptische Baukunst thematisiert. Letzterer enthält aber, völlig konträr zum eigentlichen Raumthema, einen türkischen Teller. Die anschließenden Räume folgen wieder dem Prinzip der Provenienz und zeigen die erwähnten Holzkanzelfüllungen oder die ägyptisch-fatimidische Bergkristallvase.

Sonderbar mag vorerst erscheinen, dass man den Seidenen Mameluken Teppich im selben Raum mit türkischen Waffen präsentierte. Man hatte sich offensichtlich gegen eine Präsentation des Objektes in seinem Materialzusammenhang entschieden. Eine Aufstellung nach regionalem Zusammenhang scheint sehr wahrscheinlich, weil der Teppich wurde als kleinasiatisch klassifiziert wurde. Weiters liegt die Vermutung nahe, dass ein weiterer Grund für die Entscheidung das Ausstellungsstück in diesem Raum zu präsentieren, in der Abstammung der Mamelukendynastie liegt. Sie wird auf türkische Sklaven aus Zentralasien zurückgeführt, die nach Ägypten importiert wurden. Insofern würde die Aufstellung einen regionalen Zusammenhang vermuten lassen.

Man könnte nun annehmen, dass man dem regionalen Prinzip folgte, aber es kommt auch eine Gruppierung der Objekte aufgrund ihrer Wege in europäischen Besitz in

Frage, denn gerade in den Räumen um Raum Nr.72 fällt auf, dass es sich vielfach um diplomatische Geschenke und Beutestücke handelte. Erwähnter Raum Nr.72 war laut Führer ‚Erinnerungen aus den Türkenkriegen‘ gewidmet und zentral angeordnet, durch den die Räume 73-79 begehbar waren. Hier wurde sich die Architektur der Ausstellungsräume zu Nutze gemacht um die Thematik zu untermauern. Um österreichische Beispiele zu nennen, finden sich in den Räumen 72-79 unter anderem die türkische Blutfahne Alem, ein türkischer Seidenrock, orientalische Waffen und die Rüstung des Mamelukenfürsten, die 1910 für türkisch gehalten wurde.

Wie oben erwähnt, waren Teppiche durch die Ausstellung wiederkehrend. Hierfür könnte es, wie ich vermute, die Erklärung geben, dass gerade Teppiche sehr stark im Interesse des Publikums lagen und so als wiederkehrender Anziehungspunkt, sozusagen als populärer Faktor, dienten.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass kein ausdrücklich deklariertes Ausstellungskonzept vorliegt und ich daher auf die Anordnung der Objekte angewiesen war, um Schlüsse auf das Ausstellungskonzept zu ziehen. Hier lässt sich eine Präferenz für eine Anordnung nach regionalen Kriterien feststellen. Diese Beobachtung wird jedoch nur teilweise durch ausdrückliche Aussagen der Ausstellungsgestalter gestützt, etwa durch Kühnel. Die Aufstellung nach regionalen Kriterien wurde auch nicht strikt eingehalten, möglicherweise kamen auch praktische Gründe zum Tragen.

Ich möchte jedoch noch eine interessante Entscheidung der Verantwortlichen hervorheben: Man widmete einen Raum europäischen Gemälden, die orientalische Kultur und Geschichte thematisieren. Zusätzlich gab es einen Raum, der ‚europäisches Porzellan für den Orient gearbeitet‘ ausstellte und einen weiteren, der europäische Arbeiten zeigte, die den Orient thematisierten. Neben der Bibliothek gab es außerdem einen Raum, der sich der Qusair Amra Entdeckung widmete.

Es scheint also, als habe man sich bewusst mit den Verbindungen zwischen dem Orient und Europa auseinandergesetzt und versucht, diese dem Besucher zu vermitteln. Wie diese Thematik aufbereitet wurde und welche Eindrücke und ‚Orientbilder‘ dem Besucher präsentiert wurden, kann heute nicht mehr nachvollzogen werden. Es wäre spannend zu wissen ob man dem Prinzip treu blieb, einen entmystifizieren Orient zu

zeigen, die europäische Faszination mit der Magie von tausendundeiner Nacht illustrierte oder gar beides gegenüberstellte.

Schlusswort

Im Laufe meiner Recherchen war es faszinierend zu beobachten, wie stark die vorherrschende Begeisterung für islamische Kunst war. Die Dichte an Ausstellungen und Höhe der Besucherzahlen war herausragend. Dieses rege Interesse ist zum Teil auf die damaligen politischen Umstände zurückzuführen, aber auch auf einen zeitgenössischen Trend. Philosophie und Literatur thematisierten stark das Sujet des Exotischen in all seinen Variationen. Verschiedenste Anreize bewogen Menschen in die ‚Fremde‘ zu reisen, sei es beruflich oder politisch motiviert oder aus purer Abenteuerlust. Schon früh lebten Österreicher im ‚exotischen‘ Ausland und beflügelten durch ihre Reiseberichte oder Memoiren ihre Landsleute in der Heimat. Man denke hier z.B. an Gasteiger, der lange Jahre im Iran lebte, um ein frühes Beispiel zu nennen.

Die erwähnten Berichte wiederum gaben den Anreiz für Künstler in die Ferne aufzubrechen und die dortigen Impressionen einzufangen. Die Kunstwerke lieferten weiteren Nährboden für die in der Heimat Befindlichen und regten deren Interesse weiter an. Auch medial war dem Themen Orient und Exotik viel Raum gegeben worden. Der Besuch des Shahs Nasir ud-Din wurde durch das mediale Interesse zum Großevent. Wie schon in der Arbeit erläutert, wusste auch der Adel den ‚eye-catcher‘ Orient für seine Zwecke zu nutzen. Umso weniger verwundert es, dass Werbung sich dieser Faszination bediente (z.B. Zacherlin oder Lloyd). Interessant zu beobachten ist, dass dieser Trend heute wieder aktuell ist und sich verschiedenste Branchen des Themas Orient in ihrer Produktplatzierung bedienen. So bietet der Farbenhersteller Dulux die Farben ‚Mystery‘, ‚Opulent‘ und ‚Exotic‘ seiner ‚Oriental Flair‘ Reihe für die heimischen Wände an.³⁷⁸ Restaurants locken mit orientalisierenden Interieurs, wie z.B. das ‚Aux Gazelles‘ in der Rahlgasse 5 im sechsten Wiener Gemeindebezirk. Auf der Homepage heißt es: „Als Christine Ruckendorfer kurz darauf das erste Mal nach Marrakesch reiste, wurde ihr sehr schnell klar, dass die Farben und Formen, das Kunsthandwerk und die Umsetzungsmöglichkeiten Ihrem Wesen entsprachen. Dem Aufenthalt im Riad Ifoulki - dem Jardin de Gazelles verdankt das Projekt seinen Namen. La Gazelle ist im arabischen Raum das Synonym für die Frau: Das Aux

³⁷⁸Siehe: Dulux: URL: http://www.dulux.at/i_farbtrends_oriental_flair.html ,(10.01.2012).

Gazelles war geboren.“³⁷⁹ Neben Restaurant, Bar und Teesalon bietet das Aux Gazelles auch ein Hammam. Der Trend orientalische Elemente in der Wellnessindustrie zu verwenden ist ganz im Zeitgeist. Die Therme Geinberg wirbt mit: „Lassen Sie sich entführen und erleben Sie orientalische Wellness-Geheimnisse aus 1000 und 1 Nacht.“³⁸⁰ und bietet diverse Treatments von ‚Orientalischen Hamam-Träume‘ bis hin zur ‚Orientalischen Ölmassage‘. Gerade beim Thema Körperpflege und Kosmetik ist ein Boom des ‚orientalischen‘ zu beobachten. Die Parfümhersteller von Annick Goutal brachten eine eigene Linie namens ‚Les Orientalistes‘ heraus, und die Eigentümerin Camille Goutal begründet ihre Inspiration folgendermaßen: „My inspiration came from materials: the texture of an oriental fabric, the resine ingredients and the color used in the oriental paintings. I was fascinated by the fact that the orientalist painters use their imagination to depict a harem scene as they were not allowed to enter in a harem. They were in the same spirit state than we are when we compose. I was also touched by the sensuality depicted in the oriental paintings and I wanted to create very sensual and warm perfumes.“³⁸¹

Auch andere Konzerne setzten auf die Faszination des Orientalischen „Hermès célèbre le fleuve de Nil, symbole de renouveau et de fertilité, par la création de l’Eau de Toilette Un Jardin sur Le Nil. Cette fragrance est l’expression d’une quête olfactive dans les îles-jardins qui émergent du Nil, oasis de vie où le temps suspend son cours.“³⁸²

Wie auch im beginnenden zwanzigsten Jahrhundert findet man heute die ‚Faszination Orient‘ in Literatur, Musik, Werbung und Film. Der brasilianische Autor Paul Coelho schickt seine Hauptfigur in ‚Der Alchemist‘ auf eine Reise durch die orientalische Welt. Der Sänger Sting verwendet in einer Koproduktion mit dem Algerier Ceb Mami in ‚Desert Rose‘ arabische Klänge und Gesang. Der Rapper Timbaland lässt indische Einflüsse in seinem Lied „Bombay“ erkennen. Chanel schickt in der neuen Kampagne für Chanel N°5 Audrey Tatou auf eine romantische Reise im Orient Express nach Istanbul.³⁸³

³⁷⁹ Aux Gazelles: URL: [URL:http://www.auxgazelles.at](http://www.auxgazelles.at), (10.10.2010).

³⁸⁰ Therme Geinberg, URL: <http://www.therme-geinberg.at/imperia/md/content/pdf/vitalhotel/2011/orient.pdf>, (12.12.2010).

³⁸¹ Siehe: Interview with Camille Goutal, URL: <http://www.fragrantica.com/news/Interview-with-Camille-Goutal-Artistic-Director-Annick-Goutal-Parfums-848.html>, (12.12.2010)

³⁸² Beipacktext zu Parfüm ‚Un Jardin sur le Nil‘ der Firma Hermès, Paris.

³⁸³ Siehe: <http://www.chaneln5.com>

Gerade bei Chanel ist eine starke Tendenz zum Orient zu spüren. Karl Lagerfeld liess sich bei seiner Pre-Fall Kollektion 2011 von Byzanz inspirieren und zeigte opulent bestickte Mode vor feudal-byzantinischen Dekor.³⁸⁴ Pre-Fall 2012 trägt den Titel „Paris-Bombay“ und die Atmosphäre der Show wird folgendermaßen beschrieben: „The scent of jasmine escapes from the Galerie Courbe of the Grand Palais; [...] Industrial metal rafters heave under the strain of immense crystal chandeliers. Aging brick walls are covered in pale grey marble fashioned into the façade of a Mughal palace. A dream-like fantasy. [...]“³⁸⁵ Interessant ist, dass Lagerfeld sich auf die Zeit des Orientalismus bezieht. Er nennt Lady Curzon, die Vizekönigin Indiens um 1900. Mary Victoria Curzon folgte dem Trend ihrer Zeit und begeisterte sich für lokale Traditionen. „This blend of English fashions and Indian inspiration was echoed in Mary’s lifestyle. She caused a sensation with the peacock dress she wore for King Edward VII’s coronation in 1903, a gold-stitched gown embroidered with the feathers of the famed Indian bird.“³⁸⁶

Ob man bei dieser Tendenz von einem Revival oder gar einer Renaissance des Interesses am Orient der Jahrhundertwende sprechen kann, wage ich nicht zu behaupten, jedoch zu hoffen, denn die politischen, gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Ausgangssituationen erinnern stark an jene Zeit der Jahrhundertwende.

Wenn der Orient in die Populärkultur Einzug hält, die Korrektheit der jeweiligen Darstellungen sei dahingestellt, trägt diese Auseinandersetzung sicherlich dazu bei der Allgemeinheit ein breiteres Bild der Kultur zu vermitteln und sich von der verallgemeinernden Gleichsetzung mit Terrorismus zu distanzieren.

Eine solche ‚Orientalismus Renaissance‘ wäre ein großartige Grundlage zur Förderung und Vermittlung interkultureller Dialoge zwischen Ost und West, Orient und Okzident und Christentum und Islam und der Schaffung von gegenseitigem Respekt und Toleranz in politisch schwierigen Zeiten wie heute. Und natürlich würden Wissenschaft und Forschung davon profitieren und weitere Schritte in Richtung gegenseitiger Wertschätzung setzen können.

³⁸⁴ Siehe:URL: <http://www.vogue.fr/defiles/automne-hiver-2011-2012-paris-chanel-paris-byzance/4740/diaporama/defile-289/6719/pag> (12.03.2012)

³⁸⁵ URL: <http://chanel-news.chanel.com/en/?s=paris+bombay> (12.03.2012)

³⁸⁶ URL: <http://chanel-news.chanel.com/en/?s=paris+bombay> (12.03.2012)

9. Anhang

9.1. Abbildungen



Abbildung 1 - Ägyptische Baugruppe WWA

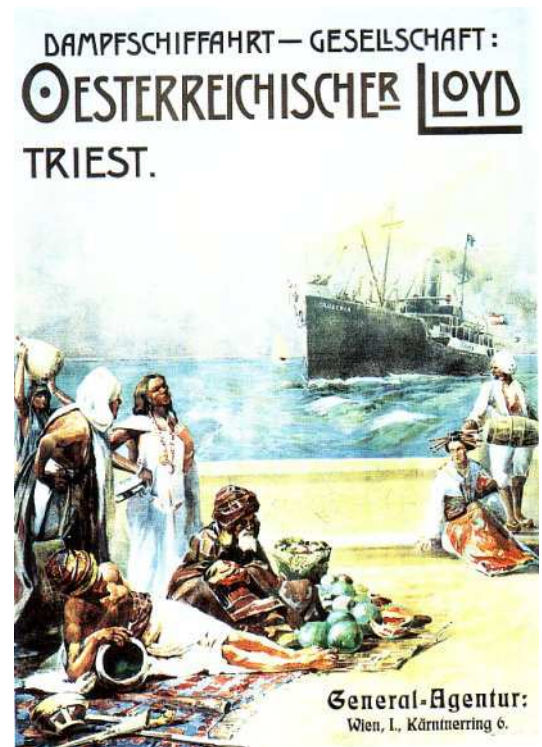


Abbildung 3 - ehem. Zacherl Fabrik, Wien Nusswaldgasse

Abbildung 2 – Werbeschild des Österreichischen Lloyd, um 1910, Erich Sokol Privatstiftung.





Abbildung 4 - Orientalisches Museum, Wiener Börse



Abbildung 5 - Arabisches Zimmer Im Ö. Museum für Kunst und Industrie



Karabacek



Abbildung 6 - Josef

Abbildung 7 - Alois Musil



Abbildung 8 - Alphons Leopold Mielich, Das Schloß Qusair 'Amra, 1901, Österreichische Galerie Wien, Inv. Nr.3640



Abbildung 9 – Fresko Qusayr 'Amra, 705-715 n. Chr., Islamisches Museum Berlin, Inv. Nr. I.1264

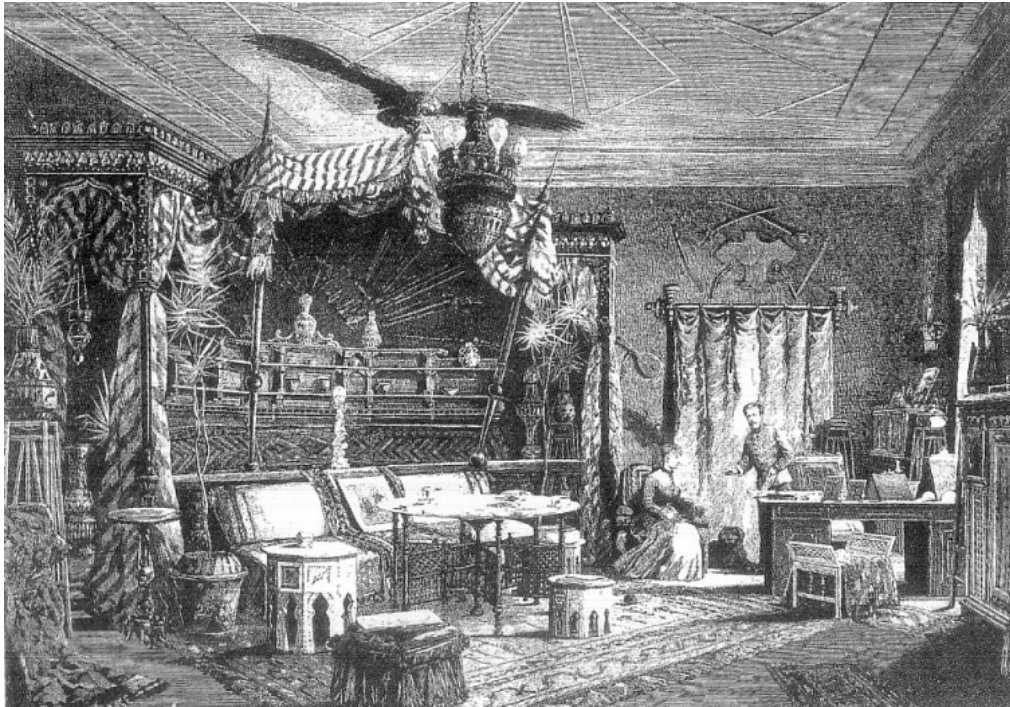


Abbildung 10 – Wilhelm Gause, Das Kronprinzenpaar im „Türkischen Zimmer“ der Hofburg, um 1885, Wien Museum, Inv.Nr. 166.515



Abbildung 11 - Graf Hans Wilczek mit erlegtem Eisbären, 1872, Foto: W.Burger.

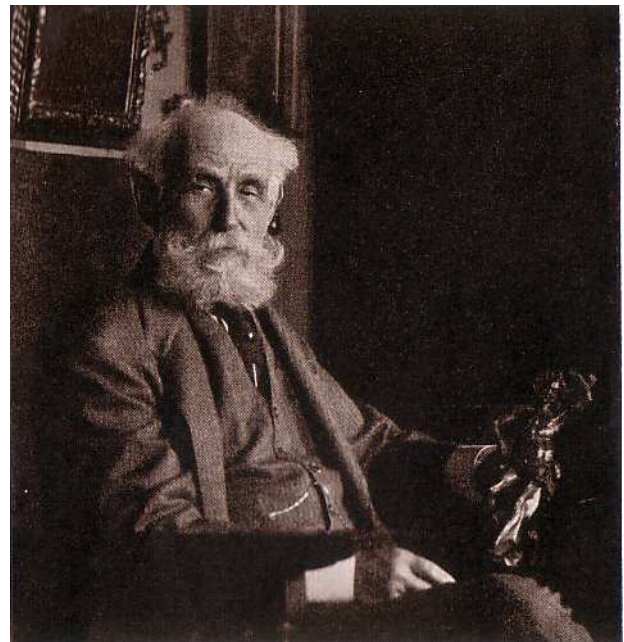


Abbildung 12 –Albert Figdor

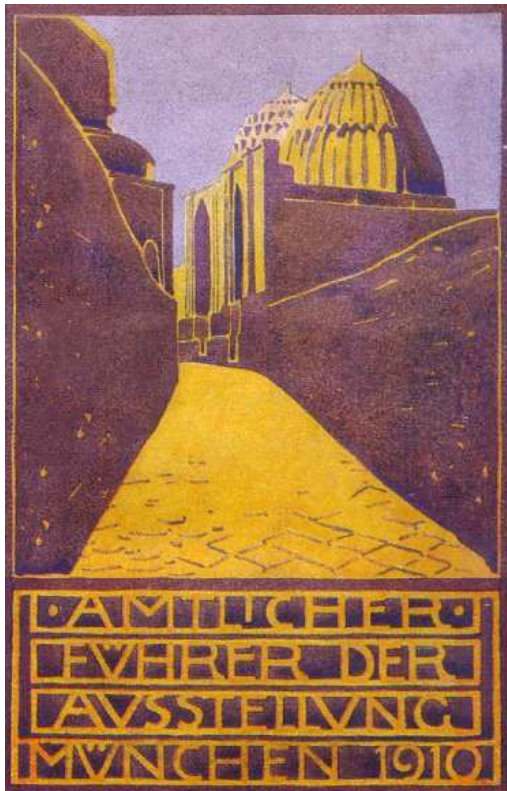


Abbildung 13 – Amtlicher Führer der Ausstellung München 1910

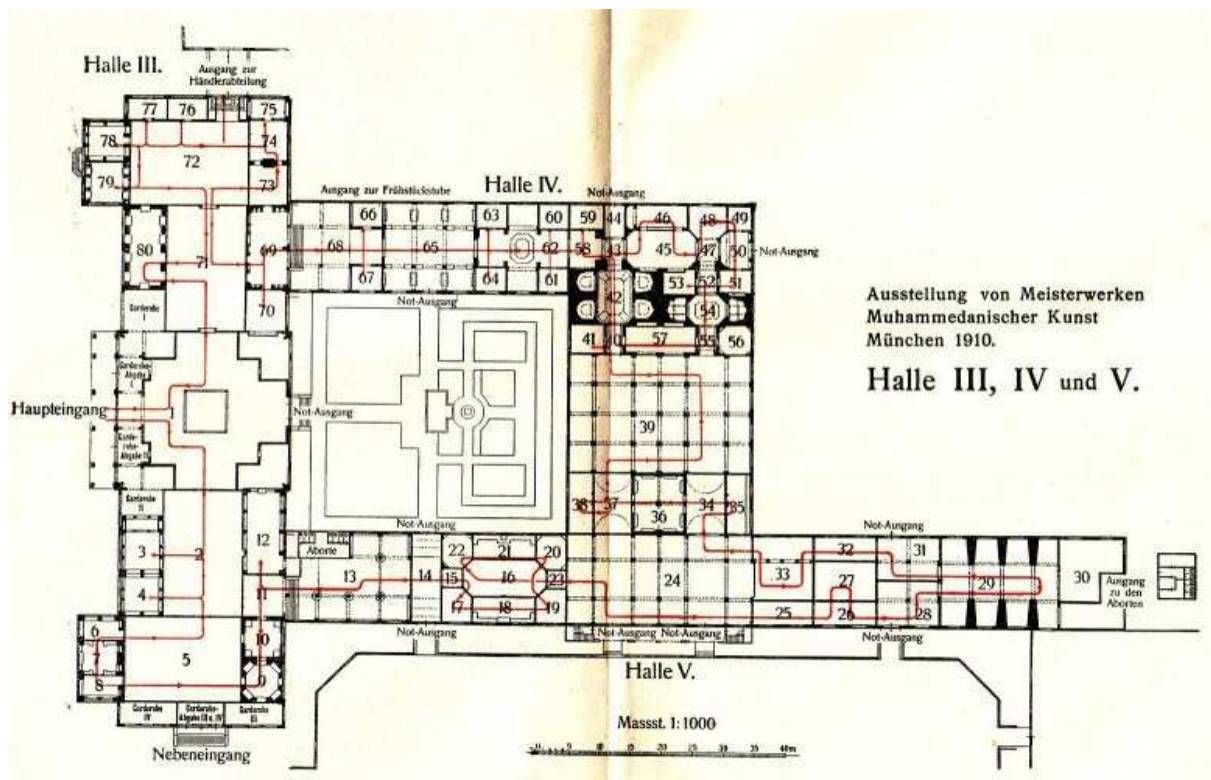


Abbildung 14 : Plan der Hallen III, IV und V auf der Ausstellung von Meisterwerken Muhammedanischer Kunst, München 1910.

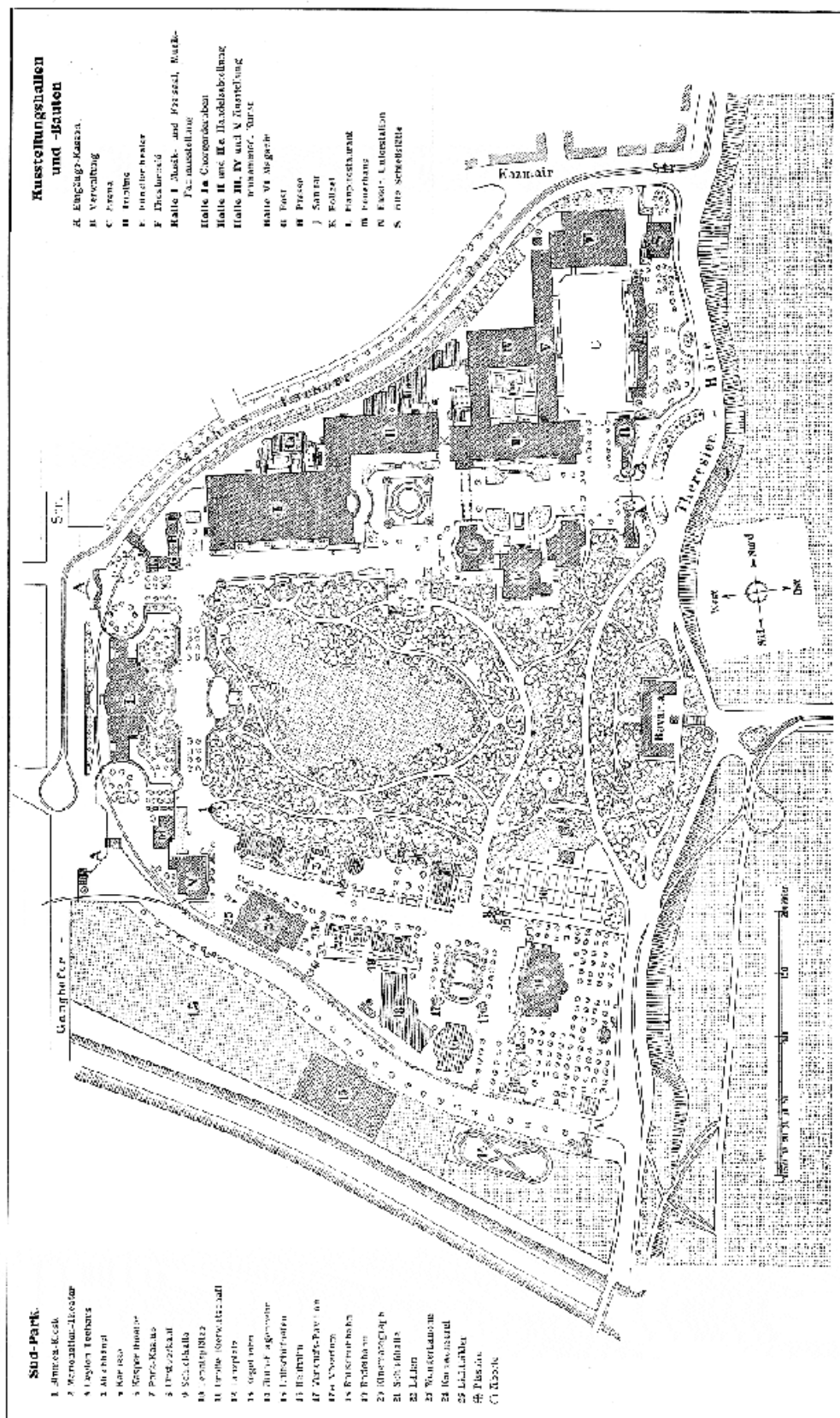


Abbildung 15 – Plan des Geländes der Münchner Ausstellung 1910.



**Abbildung 16 - Persischer
Tierteppeich, 16.Jh.**



**Abbildung 18 - Persischer
Tierteppeich, v. Clam Gallas, 16.Jh.**

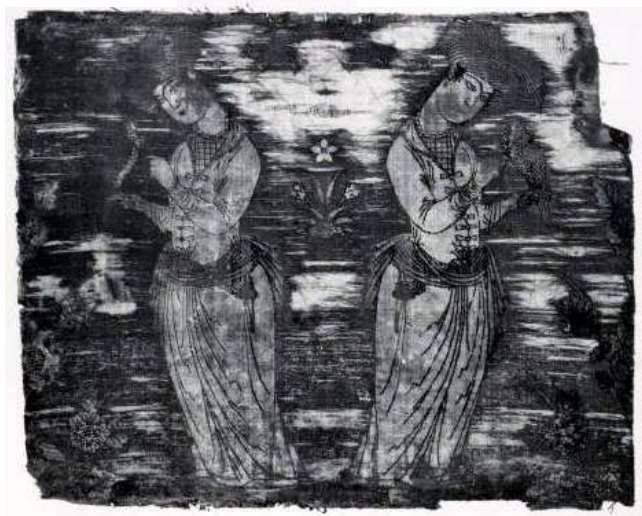


Abbildung 17 Samtbrokat, Mädchen mit Falken, 16.Jh, Besitz Figdor



Abbildung 19- 'Schönbrunner Jagtteppich' 1.H. 16Jh., Museum für Angewandte Kunst, Wien,
Inv.Nr.T8336/1922, Detail



Abb. 20 – Artuqiden-Schale, Tiroler
Landesmuseum Ferdinandeum



Abb. 21 – Moghulteppich, MAK,
Wien, Inv.Nr. Or292.



Abb. 22 – Pilgerflasche u. Amphoren-
artiges Glasgefäß , Dom und
Diozösanmuseum, Wien, Inv.Prot.Nr.L-6
u. Inv.Prot.Nr.L-5.



Abb. 23 – Rosette /Kanzelfüllungen,
MAK, Wien, Inv. Nr. Or 3405/1892



Oben: Abb. 24 – Badewanne aus der Alhambra, Besitz Wilczek

Rechts: Abb. 25- Armschiene, Mitte 16.Jh., KHM, Wien, Inv.Nr. C52.





**Abb. 26 – Wiener Nischenteppich, MAK,
Wien, Inv.Nr.T8327/1922KB.**



**Abb. 27 – Türkischer Seidenrock, 16.Jh.,
Besitz Wilczek.**

**Abb. 28 – Seidener Mamluken-
Teppich, 1.H. 16.Jh., Ägypten, MAK,
Wien, Inv.-Nr. T8332/1922KB**



**Abb. 29– Johann Zoffani, Erzhzg.
Pietro Leopoldo von Toskana
mit Familie, 1776, KHM, Wien.**



Abb. 31 – Rüstung eines Mamelukenfürsten. , um 1500, Syrien/Ägypten,
H.110cm, B.59cm, T.30cm; Schild: Ø 49.5cm
Hofjagd-und Rüstkammer des KHM,Inv.-Nr.C85.

9.2. Abbildungsverzeichnis

Abbildung

- 1 Peter Noever (Hsg), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien. Wien: Hatje Cantz Verlag 2000; CD
- 2 Orientalische Reise- Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert. Wien Museum. S.230, Kat.Nr. 73
- 3 Copyright Christoph Pohanka
- 4 Peter Noever (Hsg), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien. Wien: Hatje Cantz Verlag 2000. S.169/Abb. Nr.79
- 5 Peter Noever (Hsg), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien. Wien: Hatje Cantz Verlag 2000; CD
- 6 <http://aeiou.iicm.tugraz.at/aeiou.encyclop.data.image.k/k124582a.jpg>;
- 7 http://www.vitejte.cz/velke/21/2157_62_07.jpg
- 8 Mayr-Oehring, Erika [Hg.] : Orient : österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914 ; Residenzgalerie Salzburg, 20.7. - 24.9.1997, Salzburg : Residenzgalerie Salzburg, 1997.S.185/ Kat.Nr.29
- 9 http://www.discoverislamicart.org/pc_item.php?id=object;ISL;de;Mus01;3;en
- 10 Orientalische Reise- Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert. Wien Museum. S.242, Kat.Nr. 111
- 11 Kinsky-Wilczek [Hg.], Hans Wilczek erzählt seinen Enkeln Erinnerungen aus seinem Leben. Graz: Leykam Verlag, 1933. S. o.A.
- 12 Weixlgärtner, Arpad, Führer durch die Dr. Albert Figdor-Stiftung. Führer durch die Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Heft 16, Kunsthistorische Sammlungen, Wien, 1932. S. o.A.
- 13 Ausschnitt aus: <http://www.khi.fi.it/pdf/c20081024.pdf>
- 14 Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage.
- 15 Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage.
- 16 <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?1596844>

- 17 <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?1597102>
- 18 <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?1596848>
- 19 Völker, Angela, Peter Noever (Hg.), Die orientalischen Knüpfteppiche im MAK, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien. Wien: Böhlau, 2001.
- 20 Steppan, Thomas (Hg.). Die Artuqid-Schale im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck: mittelalterliche Emailkunst zwischen Orient und Occident : Ausstellung im Neubau der Geisteswissenschaftlichen Fakultät Universität Innsbruck, 4.-13. Mai 1995. München: Editio Maris, 1995
- 21 http://homepage.univie.ac.at/ebba.koch/17jh/moghulteppich_full.jpg
- 22 http://homepage.univie.ac.at/ebba.koch/14Jh/pic_glas_1.htm
- 23 http://mak.at/sammlung/schausammlung/raum09_07.htm
- 25 <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?1597231>
- 26 http://homepage.univie.ac.at/ebba.koch/16jh/waffen_1_full.jpg
- 27 <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?1596874>
- 28 <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/id?1597121>
- 29 Völker, Angela, Peter Noever (Hg.), Die orientalischen Knüpfteppiche im MAK, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien. Wien: Böhlau, 2001. S42ff.
- 30 Völker, Angela, Peter Noever (Hg.), Die orientalischen Knüpfteppiche im MAK, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien. Wien: Böhlau, 2001. S42ff.
- 31 http://homepage.univie.ac.at/ebba.koch/16jh/12_01_full.jpg

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

9.3. Literatur

Ausstellung Orientalischer Teppiche, Katalog der Ausstellung orientalischer Teppiche im K.K. Österr. Handelsmuseum, Wien, 1891.

Franz Babinger: „Die türkischen Studien in Europa bis zum Auftreten Josef von Hammer-Purgstalls“, in: Die Welt des Islams, Brill, Bd. 7, H. ¾, Dec. 31, 1919, S. 103-129, URL: <http://www.jstor.org/stable/1569066> (21.06.09).

Karl Johannes Bauer, Alois Musil: Wahrheitssucher in der Wüste, Wien 1989.

Arthur Breycha-Vauthier, Österreich in der Levante: Geschichte und Geschichten einer alten Freundschaft. Wien [u.a.]: Herold, 1972.

Zeynep Çelik, Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs. Berkeley: University of California Press, c1992 1992. URL: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft8x0nb62g/>.

Die Welt des Orients. Kunst und Kultur des Islam. (Ausst. Kat., Kunsthalle Leoben), Leoben 2006.

Direktorium der Ausstellung [Hg.] Ausstellung München 1910 – Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste- Musterausstellung von Musik-Instrumenten., Amtlicher Katalog, München: Rudolf Mosse, 1910, zweite Auflage.

Rudolf Distelberger, Die Kunst des Steinschnitts, Ausstellungskatalog KHM, Wien 2002.

Moritz Dreger: „Die Gewebe und Stickereien auf der mohammedanischen Ausstellung in München 1910“ in: K.K. Österreichisches Museum fuer Kunst und Industrie [Hg.], Kunst und Kunsthandwerk, Heft 8, Jg. XIII, Wien 1910.

Dorothea Duda: „Islamische Kunst und der Westen: am Beispiel Wien (14.-18. Jahrhundert)“, in: Oleg Grabar, Europa und die Kunst des Islam. 15.-18. Jahrhundert, Bd. 5, Sekt. 5, Wien 1983.

Egger u. Pokorny-Nagel: „Wissenschaft und Kunst- Lehre und Vorbild. Die Bibliothek und Kunstblättersammlung. In: Peter Noever (Hsg.), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien. Wien: Hatje Cantz Verlag 2000.

Volkmar Enderlein u. Michael Meinecke, Graben-Forschen-Präsentieren. Probleme der Darstellung vergangener Kulturen am Beispiel der Mischatta-Fassade. Hg. Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, 1993, Geb. Mann Verlag, Berlin (Mischatta- Fassade, Sonderdruck aus dem Jahrbuch der Berliner Museen, Vierunddreißigster Band, 1992).

Malte Fuhrmann, „Den Orient Deutsch machen. Imperiale Diskurse des Kaiserreichs über das Osmanische Reich.“ In *Kakanien Revisited*, 2002, URL:
<http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/MFuhrmann1.pdf> (2008).

Garth Fowden, *Qusayr 'Amra. Art and the Umayyad Elite in Late Antique Syria*, Berkeley 2004.

Oleg Grabar, "Europe and the Orient: An Ideologically Charged Exhibition." In: *Muqarnas*, 7, 1990, pp. 1-11.

Oleg Grabar: „La Place de Qusayr ‘Amra dans l’art profane du Haut Moyen Age“ in : *Early Islamic Art, 650-1100, vol.I, Constructing the Study of Islamic Art*. Hampshire, 2005.

Oleg Grabar: "The Crusades and the Development of Islamic Art" in: A. E. Laiou and R. P. Mottahedeh (Hg.), *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World*, Dumbarton Oaks, Washington, 2001.

Oleg Grabar: "The Date and Meaning of Mshatta." in: *Early Islamic Art, 650-1100, volume I, Constructing the Study of Islamic Art*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2005. First published in *Dumbarton Oaks Papers*, 41 (Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University: Washington DC, 1987), S.243-7.

M. Haberlandt, „Aus Bosnien und Herzegowina“ in: *Österreichische Monatsschrift für den Orient*, Nr.3, März 1894.

Annette Hagedorn. "The Development of Islamic Art History in Germany in the Late Nineteenth Centuries", in: Vernoit, Stephen [Hg.]: *Discovering Islamic Art- Scholars, Collectors and Collections, 1850-1950*. I.B. Tauris Publishers, London-New York, 2000.

Martina Haja. „Zwischen Traum und Wirklichkeit: Die österreichische Orientalmalerei im 19.Jahrhundert.“ In : Mayr-Oehring, Erika [Hg.] : *Orient : österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914 (Ausst.Kat., Residenzgalerie Salzburg, 20.7. - 24.9.1997, Salzburg)*, Residenzgalerie, Salzburg, 1997.

Leopold Hellmuth. „Traditionen und Schwerpunkte der österreichischen Orientalistik im 19. Jahrhundert“ In: in: Mayr-Oehring, Erika [Hg.], *Orient : österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914 (Ausst.Kat., Residenzgalerie Salzburg, 20.7. - 24.9.1997, Salzburg)*, Residenzgalerie, Salzburg, 1997.

Ernst Herzfeld: „The Genesis of Islamic Art and the Problem of Mshatta“ in: Jonathan Bloom [Hg.]: *Early Islamic Art & Architecture. The Formation of the Classical Islamic World (Vol.23)*, Ashgate, Variorum 2002.

Robert Hillenbrand: „Creswell and Contemporary Central European Scholarship“, in: Muqarnas, Vol. 8, K. A. C. Creswell and His Legacy, 1991, S. 23-35.

Elisabeth Irsigler, Nasir al-Din und sein Porträt in der österreichischen Galerie Belvedere, Diplomarbeit Universität Wien, 2008.

Kaiserliche Akademie der Wissenschaften (Hg.), Kuseijr Amra, Wien, 1907.

Joseph Karabacek, Beiträge zur Geschichte der Mazjaditen, Leipzig, 1874.

Joseph Karabacek: „Ueber die Auffindung eines Khalifenschlosses in der nordarabischen Wüste“ in Neue Freie Presse, 29.06.1902.

Kinsky-Wilczek [Hg.], Hans Wilczek erzählt seinen Enkeln Erinnerungen aus seinem Leben. Graz: Leykam Verlag, 1933.

Ernst Kühnel, Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst in München (Mai bis Oktober 1910), in: C.H. Becker (Hg.), Der Islam. Zeitschrift für Geschichte und Kultur des islamischen Orients, Bd.I, Strassburg, 1910. (09.08.08) URL: <http://www.archive.org/download/derislam01berluoft/derislam01berluoft.pdf>.

Ernst Kühnel, Die mohammedanische Ausstellung München, 1910. Kunst und Kunsthandwerk, Bd. 13, Heft 8 & 9. Wien: Artaria, 1910.

Ernst Kühnel, Glas und Kristall, in: Sarre, Friedrich Paul Theodor, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. II, München: F. Bruckmann, 1912

Ernst Kühnel, Holz und Elfenbein, in: Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. III, München: F. Bruckmann, 1912.

Ernst Kühnel, Metallarbeiten, in: Friedrich Paul Theodor Sarre, , F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. II, München: F. Bruckmann, 1912.

Ernst Kühnel: „Waffen, Schmuck, Glas und Kristall, Elfenbein- und Holzarbeiten auf der mohammedanischen Ausstellung in München 1910“ in: K.K. Österreichisches Museum fuer Kunst und Industrie (Hg.), Kunst und Kunsthandwerk, Jg. XIII, Heft 8, Wien 1910.

Camillo List, Die Waffen, in: Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. III, München: F. Bruckmann, 1912.

H.C. Marillier, The Figdor Tapestries, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 56, No. 327, Jun. 1930, pp. 313-314, (30.06.08), URL: <http://www.jstor.org/stable/864342>

Gabriele Mauthe u. Christian Gastgeber. Die Direktion der Hofbibliothek zur Jahrhundertwende- Josef Ritter von Karabacek Direktor der K.k. Hofbibliothek in Wien (1899 - 1917) ; (Ausst.Katalog., Papyrusmuseum, Österreichische Nationalbibliothek), 1999.

Gabriele Mauthe, Die Direktion Karabacek an der k.k. Hofbibliothek in Wien (1899-1917): eine bibliothekswissenschaftliche und kulturhistorische Studie aus Quellen der k.k. Hofbibliothek in Wien. Mit einer bibliographischen Skizze von Josef Karabacek (1845-1918). Diss. 2000.

Erika Mayr-Oehring u. Elke Doppler [Hg.], Orientalische Reise, Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert (Ausst.Kat., Wien Museum in Kooperation mit der Residenzgalerie Salzburg, Wien), Wien 2003,

Henri Moser, "Das Kunstgewerbe in Centralasien" in: Österreichische Monatsschrift für den Orient, Nr. 1 u. 2, Jänner/Februar 1894.

Peter Noever (Hsg.), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien. Wien: Hatje Cantz Verlag 2000.

Eva B. Otilinger, „Kronprinz Rudolfs »Türkisches Zimmer« und die Orientmode in Wien“ in: Mayr-Oehring, Erika (Hg.), Orient : österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914 , Residenzgalerie Salzburg, 20.7. - 24.9.1997, Salzburg : Residenzgalerie Salzburg, 1997, S.99.

Franz Pascha,; „Studie ueber Namen und Entstehung der Völker“ in: Monatsschrift für den Orient, Juni/Juli, Nr 6./7., 1894.

Jutta Pemsel, Die Wiener Weltausstellung von 1873: das gründerzeitliche Wien am Wendepunkt. Wien/Köln: Böhlau Verlag, 1989.

Peter Plener, „Sehnsüchte einer Weltausstellung-Wien 1873“ in Kakanien Revisited, 2001, URL: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/PPlener1.pdf> (2008) S.2.

Gabriele Anna Reisenauer, Josef Strzygowski und die islamische Kunst , Univ., Dipl.-Arb., Wien: 2008.

Richard Roepell, Die Grafen von Habsburg, Halle 1832. URL: <http://books.google.at/books?id=vBQuAAAAYAAJ&pg=PR1#v=onepage&q&f=false>,

Veronika Sandbichler: Türkische Kostbarkeiten aus dem Kunsthistorischen Museum: Schloß Ambras, Innsbruck, 15. Juni bis 31. Oktober 1997. Wien: Kunsthistorisches Museum, 1997.

Friedrich Sarre: „Ausstellung Mohammedanischer Kunstwerke in München Sommer 1910“, in: K.k. Handelsmuseum in Wien (Hg.), Österreichische Monatsschrift für den Orient, Jg. 37, Nr. 2, Wien 1911.

Friedrich Paul Theodor Sarre, F. R. Martin, Max van Berchem, Moritz Dreger, Ernst Kühnel, Camillo List, and Severin Schröder. Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München, 1910. Bd. I, München: F. Bruckmann, 1912.

Friedrich Sarre, Die Keramik auf der mohammedanischen Ausstellung in München, 1910. Kunst und Kunsthandwerk, Bd. 13, Heft 8 & 9. Wien, 1910.

Friedrich Sarre, Die Teppiche der mohammedanischen Ausstellung in München 1910, in: K.K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (Hg.), Kunst und Kunsthandwerk, Jg. XIII, Heft 8, Wien 1910.

Reinhard Schulze „Orientalismus. Zum Diskurs zwischen Orient und Okzident“, Kunst und Kirche 4, 2004, S. 200-208.

Mary P.M. Sekler: „Le Corbusier und das Museum als eine Stätte des Lernens.“ In: Peter Noever (Hsg.), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien. Wien: Hatje Cantz Verlag 2000.

Thomas Steppan (Hg.), Die Artuquiden-Schale im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck: mittelalterliche Emailkunst zwischen Orient und Occident : Ausstellung im Neubau der Geisteswissenschaftlichen Fakultät Universität Innsbruck, 4.-13. Mai 1995. München, 1995.

Josef Strzygowski: „Oriental Carpets“ in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 14, No. 67, Oct., 1908, pp. 25-28, URL: <http://www.jstor.org/stable/857838> (21.09.09).

Bruno Thomas u. Ortwin Gamber, Katalog der Leibrüstskammer. I. Teil, Der Zeitraum von 500 bis 1530. Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1976.

Hans Tietze, The Figdor Foundation in Vienna, in: The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 55, No. 321, Dec. 1929, pp. 309-310, (20.06.2008), URL: <http://www.jstor.org/stable/864167>.
J.v. Karabacek, Die persische Nadelmalerei Susandshird. 1881.

Hedvig Ujvári: „Feuilletons über die Wiener Weltausstellung 1873 im Pester Lloyd“ in: Kakanien Revisited, 2005. URL: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/HUjvari1.pdf>, S. 16.

Prof. Dr.H. Vambéry, „Die Autobiographie eines orientalischen Fürsten“ in: Österreichische Monatsschrift für den Orient, Nr.4, April 1901.

Stephen Vernoit : "Islamic Art and Architecture- An Overview of Scholarship and Collecting, c.1850- c.1950", In: Vernoit, Stephen [Hg.]: Discovering Islamic Art- Scholars, Collectors and Collections, 1850-1950. I.B. Tauris Publishers, London-New York,2000.

Angela Völker, Peter Noever (Hg.), Die orientalischen Knüpfteppiche im MAK, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien. Wien: Böhlau, 2001.

Angela Völker: „Die Sammlungspolitik der Textilsammlung des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in den Jahren 1864 bis 1910“ In: Peter Noever (Hsg.),Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien. Wien: Hatje Cantz Verlag 2000.

Arpad Weixlgärtner, Führer durch die Dr. Albert Figdor-Stiftung. Führer durch die Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Heft 16, Kunsthistorische Sammlungen, Wien, 1932.

Stuart Cary Welch, India, Art and Culture 1300-1900, Metropolitan Museum of Art, New York: Prestel/Mapin Publishing 1985[1], 1999.

Johannes Wieninger. „Er brachte viel eigenartiges und Notwendiges mit“ Arthur von Scala als Mittler zwischen Ost und West und die Grundlegung der Asiensammlung des heutigen Museums für angewandte Kunst 1868 – 1909. Peter Noever (Hsg.),Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien. Wien: Hatje Cantz Verlag 2000.

Ursula Wokoeck, German Orientalism: The Study of the Middle East and Islam from 1800 to 1945. Culture and Civilization in the Middle East, no. 16. London and New York: Routledge, 2009.

Nachschlagewerke und Zeitschriften

Meyers Konversationslexikon, Band 11, Verlag des Bibliographischen Instituts, Leipzig und Wien, Vierte Auflage, 1885-1892.

Meyers Konversationslexikon, Band 2, Verlag des Bibliographischen Instituts, Leipzig und Wien, Vierte Auflage, 1885-1892.

Österreichisches Biographisches Lexikon (ÖBL) 1815-1950, Bd. 1 (Lfg. 3), S. 199

Österreichisches Biographisches Lexikon (ÖBL) 1815-1950, Bd. 1 (Lfg. 4), S. 313, (20.06.2008), URL: https://univpn.univie.ac.at/+CSCO+1h756767633A2F2F756A2E62726E6A2E6E702E6E67++/oebl_1/313.pdf

Österreichisches Biographisches Lexikon (ÖBL) Bd. 5 (Lfg. 23), S. 244

Österreichisches Biographisches Lexikon (ÖBL), Bd. 9 (Lfg. 42), S. 152

Oesterreichische Monatsschrift für den Orient. Herausgegeben vom Orientalischen Museum in Wien, redigiert von Artur v. Scala, Verlag des Orientalischen Museums, Nr.1, 15.Jänner 1885.

Oesterreichische Monatsschrift für den Orient, Nr.11, Nov. 1913, Jg XXXIX.

„Orientalisches Kunstgewerbe“ in Oesterreichische Monatsschrift für den Orient, Nr.1 u. 2, Jänner/Februar 1894.

Internet u diverses

Aux Gazelles website: URL: <http://www.auxgazelles.at>, (10.10.2010).

Chanel website, URL: <http://www.chaneln5.com>

Chanel news: <http://chanel-news.chanel.com/en/?s=paris+bombay> (12.03.2012)

Discover Islamic Art, Fresco from Qusayr Amra, URL:

http://www.discoverislamicart.org/pc_item.php?id=object;ISL;de;Mus01;3;en

Dulux website: URL: http://www.dulux.at/i_farbtrends_oriental_flair.html, (10.01.2012).

Fragrantica.com, Interview mit Camille Goutal, URL: <http://www.fragrantica.com/news/Interview-with-Camille-Goutal-Artistic-Director-Annick-Goutal-Parfums-848.html>, (12.12.2010)

Hermès, Paris ‚Un Jardin sur le Nil‘, Beipacktext zu Parfüm der Firma.

Kunsthistorisches Museum Wien, (09.08.08), URL: <http://www.khm.at/kunsthistorisches-museum/sammlungen/kunstkammer/elfenbein/>

Kunsthistorisches Museum Wien, (09.08.08), URL:

<http://www.khm.at/system2.html?/static/page455.html>.

Museum für Völkerkunde: (13.04.09) URL: <http://www.khm.at/de/the-museum-of-ethnology/collections/north-africa-middle-east-central-asia-and-siberia/objektauswahl/>

Sammellust, 180 Jahre Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 1887, URL: <http://sammellust.tiroler-landesmuseum.at/objekte/1887c.html>

Therme Geinberg website: URL: [http://www.therme-](http://www.therme-geinberg.at/imperia/md/content/pdf/vitalhotel/2011/orient.pdf)

[geinberg.at/imperia/md/content/pdf/vitalhotel/2011/orient.pdf](http://www.therme-geinberg.at/imperia/md/content/pdf/vitalhotel/2011/orient.pdf), (12.12.2010).

Vogue Paris, DÉFILÉS PRÉ-COLLECTION AUTOMNE-HIVER 2011-2012, Chanel Paris- Byzanz.

URL: <http://www.vogue.fr/defiles/automne-hiver-2011-2012-paris-chanel-paris-byzance/4740/diaporama/defile-289/6719/pag> (12.03.2012)

Vortrag Jens Kröger „Ernst Kühnel, the Exhibition Meisterwerke muhammedanischer Kunst and the Field of Islamic Art“ auf Konferenz: „After One Hundred Years:The 1910 Exhibition Meisterwerke Muhammedanischer Kunst Reconsidered“ München, 24.10.2008.

O.A., Zacherlfabrik- Die Geschichte der Fabrik, URL: <http://www.zacherlfabrik.at/all/geschichte.html>.

Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit zum Thema „Sammeln und präsentieren Islamischer Kunst in Österreich im 19. und frühen 20. Jahrhundert beschäftigt sich mit Sammlerpersönlichkeiten, Ausstellungen und Museen dieser Zeit. Die Thematik des ‚Orientalismus‘ und der verschiedenen Begrifflichkeiten wird behandelt. Augenmerk wird auf die Wiener Weltausstellung im Jahre 1873 gelegt, die nicht nur Wien in den Fokus des internationalen Interesses brachte, sondern auch starke orientalische Einflüsse nach Wien brachte. Dies geschah nicht nur kurzzeitig medienwirksam durch den spektakulären Besuch des Shahs Nasir ad-Din, sondern auch nachhaltig, wie zum Beispiel durch den Ankauf der Hamzanama Blätter, die noch heute ein Schmuckstück der Sammlung des Museums für Angewandte Kunst bilden.

Die Vergangenheit des Museums, als ‚Orientalisches Museum‘ oder später als ‚Museum für Kunst und Industrie‘ wird beleuchtet, genauso wie die Auseinandersetzung und Faszination des österreichischen Adels mit der Kunst der Islamischen Welt.

Wien entwickelte sich außerdem zu einem Zentrum der Islamwissenschaften, was am Beispiel Joseph Ritter von Karabaceks illustriert wird. Weiters werden die Expeditionen und Entdeckungen durch die spektakuläre Entdeckung Quseir Amras durch Alois Musil gezeigt.

U.a. werden Dr. Albert Figdor und Graf Hans Wilczek erwähnt, die einen beträchtlichen Teil ihrer Sammlung der beeindruckende ‚Ausstellung Muhammedanischer Kunst‘ 1910 in München zur Verfügung stellten. Diese Schau von enormen Ausmass zeigte viele Objekte aus österreichischem Besitz, die in Folge erläutert, besprochen und der Versuch einer Zuordnung gemacht wird.

Zielsetzung und Methodik der Münchner Ausstellung werden behandelt, genauso wie ein Rundgang durch die Räume in dem näher auf die einzelne Objekte, deren Provenienz und Bedeutung eingegangen wird.

Lebenslauf

Amely E. Haslauer

AUSBILDUNG

Juli 2000 Matura, Salzburg)
Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien

ERFAHRUNG

Speaker bei "After One Hundert Years- Meisterwerke
Muhammedanischer Kunst – Reconsidered" organized by Prof. Avinoam
Shalem Ph.D., Ludwig-Maximilians-University Munich, Department of Art
History, 24.-25.Oktober 2008, München

Konferenzassistentz: Network of Compartive Empires: "The Theme of Imperial
Decline and Resistance" COST ACTION 36 of the European Commission "Tributary
Empires Compared: Romans, Mughals and Ottomans in the Pre-Industrial World
from Antiquity till the Transition to Modernity", with Austrian Academy of
Science and Institute of Iranian Studies, Wien 11.-13 April 2008.

Web "Virtual Museum of Islamic Art"
www.museumislamischerkunst.net for Prof.Dr. Ebba Koch (Universität Wien)
2005-2010.