

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Neu ausgerollt!

Die Ausstellungsgeschichte der Orientteppichsammlung des MAK

verfasst von | submitted by

Mag.iur. Elisabeth Tichy BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears
on the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Dr. Noémie Etienne

Disclaimer

In dieser Arbeit werden der Begriff *Orient* und sich daraus ableitende Begriffe wiederholt verwendet. Es soll daher bereits an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass der sogenannte Orient ein eurozentrisches Konstrukt ist, das in Europa zur Abgrenzung von anderen Regionen und Völkern geschaffen wurde. Der Begriff wurde historisch pauschal auf alle Länder und Gebiete östlich Europas angewendet und umfasste je nach damaligem Verständnis mitunter sogar Teile Afrikas oder des Balkans. Seine Verwendung reproduziert die Vorstellung, dass diese sehr unterschiedlichen Regionen unter einem gemeinsamen Überbegriff zusammengefasst werden könnten. Dadurch werden kulturelle, historische und soziale Besonderheiten der betroffenen Regionen vereinheitlicht und nicht angemessen gewürdigt.

Da die vorliegende Arbeit darauf aufbaut, dass der Orientalismus des späten 19. Jahrhunderts die Präsentation von asiatischen und nordafrikanischen Teppichen im Orientalischen Museum (später Handelsmuseum) sowie im Museum für Kunst und Industrie (später MAK) bis heute geprägt hat, lässt sich die Verwendung des Wortes *Orient* oder daraus abgeleiteter Begriffe leider nicht vollständig vermeiden. Die Verwendung dieser Begriffe in dieser Arbeit ist ausschließlich auf historische Quellen zurückzuführen. Mir ist bewusst, dass diese Ausdrücke einzelne Personen verletzen können. Das ist keinesfalls beabsichtigt. Überall dort, wo es inhaltlich möglich und fachlich sinnvoll ist, wird auf die konkrete geographische oder kulturelle Herkunft der jeweiligen Teppiche verwiesen.

Inhalt

1.	Einleitung: Von der Schwierigkeit, Teppiche auszustellen.....	1
1.1.	Islamische Kunst: Begriff und Präsentation.....	3
1.2.	Vorsicht Teppich!	6
1.3.	Ziel, Methode und Forschungsstand.....	8
2.	Exportschlager Teppich! Teppiche im wirtschaftspolitischen Einsatz	14
2.1.	Entstehung und Nutzung der Orientmode in Wien	14
2.1.1.	Das Orientalische Museum: ein Erbe der Wiener Weltausstellung	14
2.1.2.	Wohn(t)räume im Orientalischen Museum.....	16
2.1.3.	Teppichbedeckte Interieurs als museales Marketingkonzept.....	18
2.2.	Wissensvermittlung für Wirtschaftstreibende	21
2.2.1.	Das Museum als Wissenszentrum	21
2.2.2.	Die Ausstellung der Sammlung des Grafen Karl Lanckoronski.....	24
2.2.3.	Teppiche als Werkzeuge der Imperialismus-Propaganda.....	28
2.3.	Die große Orientteppichausstellung 1891	32
2.3.1.	400 Teppiche und der „Zauber einer fremden Welt“	32
2.3.2.	Zwischen Verkaufskatalog und kunsthistorischem Interesse: Die Ausstellungskataloge der großen Orientteppichausstellung 1891	37
2.3.3.	Teppiche im Rampenlicht: eine Ausstellung für Wirtschaft und Forschung	40
3.	Elevate your taste! Teppichforschung für die Geschmacksbildung	44
3.1.	Mustergültig: Der Teppich als Vorbild für die Industrie	44
3.1.1.	Der Name als Programm: Das Museum für Kunst und Industrie.....	44
3.1.2.	Die Industrie im Blick: Material und Technik als Leitprinzipien.....	46
3.1.3.	Ästhetik statt Herkunft: Teppiche als bloße Stilbeispiele.....	51
3.2.	AnKNÜPFungspunkte für stilhistorische Entwicklungszusammenhänge.....	53
3.2.1.	Das Ende des Historismus	53
3.2.2.	Präsentationsvielfalt in Umbruchsphasen.....	55
3.2.3.	Eine schwierige Neuorientierung für das Museum.....	59

3.3. Teppiche und die sogenannte islamische Kunst	63
3.3.1. Die Entstehung des Forschungsfeldes der sogenannten islamischen Kunst	63
3.3.2. Neue Umgebung für „islamisches Kunstgewerbe“: White Cube meets Orientalism	65
3.3.3. Die Etablierung von Teppichen als Kunstobjekte.....	70
4. Teppiche und moderne Kunst.....	73
4.1. Die Einbindung von Künstler:innen als Ausstellungskonzept	73
4.1.1. Peter Noever und die Museumsmilliarde	73
4.1.2. GANG ART und der sogenannte Orient	75
4.1.3. Teppiche im Schwebezustand: individuelle Ästhetik und Sammlungskontext	78
4.2. Fliegende Teppiche als Kunstinstallation	80
4.1.2. Identität gefunden! Moderne Kunst im Zentrum des Museums.....	80
4.2.2. Fliegende Teppiche im MAK	81
4.2.3. Teppiche als Elemente einer Kunstinstallation	85
4.3. Und jetzt? Gegenwart und Zukunft der Teppichsammlung im MAK	88
4.3.1. Die Wiener Weltausstellung 1873 Revisited.....	88
4.3.2. Digitalisierung der Teppiche.....	91
4.3.3. Highlights der Textilsammlung 2026	93
Ausblick.....	95
Quellenverzeichnis	98
Fachbeiträge	98
Zeitungsartikel zu Teppichpräsentationen.....	105
Ausstellungskataloge zu Teppichpräsentationen	107
Interviews	109
Sonstige	110
Abbildungsnachweis.....	112
Abstract.....	115
KI-Erklärung	116
Eigenständigkeitserklärung	116

1. Einleitung: Von der Schwierigkeit, Teppiche auszustellen

„Have nothing in your house that you do not know to be useful or believe to be beautiful“ – William Morris beschrieb mit dieser Maxime den Anspruch, den Gegenstände im eigenen Wohnbereich an Funktion und Ästhetik erfüllen sollen. Teppiche haben das Potential, diesem Anspruch zu genügen, denn sie sind funktional und – je nach individuellem Geschmack – auch ästhetisch. Als Einrichtungsgegenstände, die aufgrund ihrer bodenwärmenden Funktion weltweit in nahezu jedem Haushalt zu finden sind, verbinden sie die kulturell unterschiedlichsten Haushalte miteinander. Bestimmte Muster, oft gepaart mit einem dunkelroten Hintergrund, haben in Europa lange Assoziationen mit fernen Ländern und Abenteuergeschichten geweckt und den sogenannten Orientteppich zu einem besonders beliebten Gegenstand gemacht: Asiatische und nordafrikanische Teppiche fanden über den Handel, als diplomatische Geschenke oder im Zuge von Beutezügen ihren Weg nach Europa. Sie wurden eifrig gesammelt und als Luxusobjekte wertgeschätzt. Im 19. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Institutionalisierung des Museumswesens und dem Zeitalter des Orientalismus, wurden sie in die Sammlungen westlicher Museen integriert. Kaum ein Objekt verkörpert die Spannung zwischen Kunst, Gebrauch und kolonialistischem Erwerb so deutlich wie der sogenannte Orientteppich in europäischen Museen.

Die Teppichsammlung im Museum für angewandte Kunst in Wien (MAK) zählt zu einer der wichtigsten und ältesten Teppichsammlungen der Welt. Sie entstand anders als viele andere Museumssammlungen nicht durch den systematischen Ankauf spezifischer Objekte nach wissenschaftlichen Kriterien, sondern ist eine historisch gewachsene Sammlung, die ihrerseits Teppiche aus drei unterschiedlichen historischen Wiener Sammlungen miteinander vereint. Zunächst befinden sich im MAK die Teppiche der Sammlung des Museums für Kunst und Industrie, das nach seiner Gründung im Jahr 1864 seine erste provisorische Heimat im Ballhaus der Hofburg in der Nähe des heutigen Bundeskanzleramtes fand, bevor es 1871 in das eigens errichtete Gebäude am Stubenring 1 übersiedelte, in dem sich heute das MAK befindet. Einige der wertvollsten Teppiche der Sammlung des MAK stammen jedoch aus der Sammlung des Kaiserhauses Habsburg. Sie wurden nach Ende der Monarchie dem Museum für Kunst und Industrie übereignet. Die dritte Sammlung, aus der Teppiche des MAK stammen, ist jene des ehemaligen Orientalischen Museums (später Handelsmuseum), das 1874 in der Renngasse 12 eröffnet und 1879 in das neue Börsegebäude am Schottenring 1 verlegt wurde. Jede dieser Sammlungen entstand aus unterschiedlichen Gründen und wurde anhand unterschiedlicher Kriterien zusammengetragen, sodass der Schwerpunkt der

Teppichsammlung des MAK heute zwar auf safawidischen¹ und osmanischen Teppichen aus dem 16. und 17. Jahrhundert liegt, aber auch Teppiche aus Ägypten, Indien, Russland oder Frankreich umfasst.²

Drei Teppiche stechen in der Teppichsammlung des MAK besonders heraus: Der berühmte sogenannte Wiener Jagdteppich, der bereits in Publikationen aus dem 19. Jahrhundert erwähnt wurde und regelmäßig das Highlight von Teppichausstellungen darstellte, wurde in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Kashan im heutigen Iran hergestellt. Auf dem Seidenteppich mit Metallfäden aus teilweise vergoldetem Silberlahn sind Jagdszenen abgebildet, die Szenen in Miniaturen oder auf safawidischen Stoffen ähneln. Bis heute beeindruckt der Teppich auch aufgrund seiner Freiheit und einer Größe von 687 cm x 331 cm.³ Der seidene Mamluken-Teppich wurde ebenfalls in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, vermutlich bereit um 1500⁴, hergestellt, allerdings in Kairo in Ägypten. Er weist mit einer Größe von 547 cm x 298 cm ebenfalls beeindruckende Maße auf, gehört aber deshalb zu den wertvollsten Teppichen der Sammlung, weil er weltweit der einzige erhaltene seidene Mamluken⁵-Teppich ist.⁶ Darauf werden einfache geometrische Formen mit Blütenmotiven befüllt, sodass erst der zweite Blick die Kleinteiligkeit des Musters vor Augen führt. Ganz anders verhält es sich beim sogenannten Spiralrankenteppich, der Mitte des 16. Jahrhunderts vermutlich in Herat im heutigen Afghanistan entstanden ist. Die Motive auf diesem Teppich sind fein gezeichnete Darstellungen von Tieren, Blüten und Wolkenbändern. Die breite dunkle Borte, die das rot grundierte Mittelfeld des Teppichs umgibt, weist mit drei übereinandergelegten, zarten Rankensystemen ein noch komplizierteres Muster auf. Der Spiralrankenteppich ist mit einer Größe von 744 cm x 350 cm der größte der bisher genannten Teppiche.⁷

Diese Teppiche bilden die diverse geographische, aber auch institutionelle Herkunft der Teppiche aus der Sammlung des MAK ab: Während der Wiener Jagdteppich und der seidene Mamluken-Teppich jeweils aus dem Kaiserhaus ins Museum für Kunst und Industrie gelangten, war der Spiralrankenteppich ursprünglich Teil der Sammlung des Handelsmuseums. Sie alle zählen zu denjenigen Teppichen, die aufgrund ihrer Farbgebung,

¹ Die Safawiden waren eine persische Herrscherdynastie, die vom 16. bis ins 18. Jahrhundert den Shah von Persien stellte. Das Safawidenreich reichte in seiner größten territorialen Ausdehnung Anfang des 16. Jahrhunderts von den östlichen Gebieten der heutigen Türkei bis nach Afghanistan.

² KARL 2014, S 11 und 12.

³ MAK 2025 (Wiener Jagdteppich); THUN-HOHENSTEIN/KARL 2014, S 118.

⁴ MAK 2025 (Seidener Mamluken-Teppich).

⁵ Die Mamluken bildeten eine Militärdynastie, die sich aus ehemaligen Sklaven zusammensetzte und vom 13. bis zum 16. Jahrhundert über Ägypten und Syrien herrschte.

⁶ THUN-HOHENSTEIN/KARL 2014, S 86.

⁷ THUN-HOHENSTEIN/KARL 2014, S 132.

Ästhetik und Herkunft teilweise bis heute als „Orientteppiche“ bezeichnet werden und die sich als solche nach der Wiener Weltausstellung im Jahr 1873 bei Besucher:innen der Wiener Museen besonderer Beliebtheit erfreuten. Die Ausstellungsgeschichte der Teppichsammlung des MAK ist daher mit dem Orientalismus eng verknüpft: In den rund 150 Jahren, in denen diese asiatischen und nordafrikanischen Teppiche in Wiener Museen gezeigt wurden, haben sich eurozentristische Weltanschauungen und rassistische Vorurteile von Museumsdirektor:innen, Kurator:innen, Sammler:innen und Forschenden auf ihre Darstellung und Vermittlung ausgewirkt. Gleichzeitig hatte die sogenannte Orientmode eine gesteigerte Wertschätzung dieser Teppiche zur Folge: Die ausstellenden Museen präsentierten sie zunächst als Vorbilder für die Industrie und stellten sie vermehrt der wissenschaftlichen Forschung zur Verfügung. Die Erforschung von asiatischen und nordafrikanischen Teppichen fand in Wien zeitgleich mit dem Entstehen des Forschungsfeldes der sogenannten islamischen Kunst statt. Zum besseren Verständnis der Überschneidungen zwischen Teppichkunst und der sogenannten islamischen Kunst ist zunächst eine terminologische Einordnung erforderlich.

1.1. Islamische Kunst: Begriff und Präsentation

Die sogenannte islamische Kunst bildet seit Entstehung dieses Begriffs im 19. Jahrhundert eine zentrale Kategorie innerhalb der westlichen Sammlungsgeschichte. Zugleich ist dieser Begriff heute Gegenstand kritischer Reflektion, denn er erfasst diverse Kunstwerke aus einem sehr weiten geographischen, historischen und kulturellen Raum mit einer religiös konnotierten Bezeichnung, ohne dass immer ein religiöser Hintergrund bestehen würde. Die Reduzierung dieser enormen Menge von Kunstobjekten auf einen Aspekt, der sich nicht zwingend auf deren Ästhetik oder Herstellung ausgewirkt haben muss, legte bereits den Grundstein für eine lückenhafte Erforschung der entsprechenden Objekte.

Der Architekt und Designer Owen Jones, der mit seinem 1856 publizierten *The Grammar of Ornament* ein Manifest für die Design Reform im Victorianischen Großbritannien schrieb, war der Erste, der den Versuch unternahm, dekorative Formen aus aller Welt nach ästhetischen Kriterien zu kategorisieren und für die weitere Verwendung zu publizieren. Er vertrat die Ansicht, dass sich aus sogenannter islamischer Kunst rationale Gestaltungsgrundsätze ableiten lassen könnten, die auf jede Art der Kunst übertragen werden könnten. Durch das Herauslösen komplexer Ornamente aus ihrem historischen Kontext trug er dazu bei, dass bestimmte Muster in weiterer Folge zu zeitlosen Symbolen ihrer jeweiligen Kulturen wurden.⁸ Die europäischen Kunsttheoretiker:innen kamen zum Ergebnis, dass Hauptmerkmal der sogenannten islamischen Kunst die Arabeske sei, eine Form, die sich beeinflusst durch

⁸ JACKSON 2017, S 269.

islamische Verbote aus klassischen mediterranen Motiven weiterentwickelt habe. Sogenannte islamische Kunst teilten sie nach pflanzlichen, geometrischen, figürlichen oder epigraphischen Mustern auf.⁹

Der Begriff islamischen Kunst ist daher eine westliche Konstruktion, die auf rein ästhetische Aspekte der in Rede stehenden Kunst gerichtet ist, die undifferenziert auf die vorherrschende Religion in den Herstellungsländern zurückgeführt werden.¹⁰ Auf den engen Zusammenhang zwischen dem europäischen Orientalismus und der Entstehung des Forschungsfeldes der sogenannten islamischen Kunst machte 1978 Edward Said in seinem einflussreichen Buch *Orientalism* aufmerksam. Damit wurde eine öffentliche Diskussion über westliche Machtstrukturen ausgelöst, die sich seitdem weiterentwickelt und neue Aspekte der postkolonialen Aufarbeitung institutionalisierter Strukturen offengelegt hat. Gülrü Necipoğlu, die sich in ihrer Forschung zur sogenannten islamischen Ornamentik kritisch mit westlich geprägten Begrifflichkeiten auseinandersetzt, hat in diesem Zusammenhang etwa auf die systematische Darstellung sogenannter islamischer Kunst als kulturgeschichtlich geschlossene Einheit in der Forschung und in Museen hingewiesen. Damit habe die kontinuierliche Weiterentwicklung der Künste in mehrheitlich islamisch geprägten Regionen bis in die Gegenwart keine Beachtung gefunden.¹¹ So wurde sogenannter islamischer Kunst ab dem 19. Jahrhundert mit dem Kontakt mit Europa die Originalität abgesprochen.¹²

Auch westliche Museen, die nicht im Zentrum der postkolonialen Kritik stehen möchten, müssen sich mit der Diskussion um die Repräsentation sogenannter islamischer Kunst auseinandersetzen: Zuerst muss das Label islamische Kunst hinterfragt werden: Seit seiner Einführung im 19. Jahrhundert ist der Begriff umstritten, aber auch naheliegende Alternativen (wie etwa arabische, persische oder osmanische Kunst) greifen auf ähnlich reduzierende Kulturkonzepte zurück.¹³ Dem ursprünglichen Gedanken folgend kommen umschreibende Bezeichnungen wie Kunst aus der sogenannten islamischen Welt oder Kunst aus islamisch geprägten Regionen in Frage, doch diese lassen die Frage offen, wie mit moderner und zeitgenössischer Kunst der muslimischen Diaspora umgegangen wird.¹⁴

Betroffene Museen müssen zudem zwischen einem universalen oder nationalen und einem ästhetischen oder funktionalen Zugang bei der Präsentation und Bearbeitung von sogenannter islamischer Kunst wählen. Bei einem universalen Zugang werden die Kunstwerke nach dem

⁹ NECIPOĞLU 2007, S 10.

¹⁰ NECIPOĞLU 2012, S 2.

¹¹ NECIPOĞLU 2012, S 2.

¹² KAMEL 2015, S 299.

¹³ KAMEL 2015, S 296.

¹⁴ SHALEM 2012, S 14.

einzigsten gemeinsamen Nenner der religiösen Prägung des Herstellungsortes ausgewählt. Der Fokus liegt dann auf den Gemeinsamkeiten zwischen den Ausstellungsobjekten, die auf ihre Ästhetik reduziert werden. Damit wird eine einheitliche Wahrnehmung von Kunstwerken mit unterschiedlicher visueller Ausprägung erzwungen, sodass visuellen Unterschieden zwischen den Objekten kaum eine Bedeutung zugemessen wird, obwohl diese oft auf komplexe sozio-historische oder technische Hintergründe zurückzuführen sind.¹⁵ Ein rein nationaler Zugang bei der Präsentation sogenannter islamischer Kunst hingegen lässt wiederum globale Aspekte völlig unbeachtet.¹⁶ Beide Zugänge bergen die Gefahr einer Hierarchisierung: Der erste, im Europa des 19. Jahrhundert verbreitete Zugang führte Unterschiede in Muster und Form auf nationale Einflüsse zurück, was zu einer Kategorisierung und Bewertung einzelner Regionen und Länder führte, die sich weniger nach Komplexität und Ästhetik der Muster richteten, sondern vielmehr rassistisch motiviert waren. So führte die auf die indogermanische Sprachwissenschaft zurückführende Einordnung der persischen Sprache als arisch zu einer Aufwertung der persischen Kunst, während die kolonialistischen Bestrebungen, die der Zerfall des Osmanischen Reichs bei europäischen Staaten weckte, bewirkte, dass osmanische Kunst als Kunst eines unzivilisierten Volkes eingestuft wurde.¹⁷ Nationale Zugänge, die sich als Gegenreaktionen zu diesem reduzierenden universalen Zugang entwickelten, fingierten einen nationalen Charakter von Ornament und Formsprache mit dem Ziel, die Kunst eines bestimmten Landes aus nationalistischen Bestrebungen aufzuwerten.¹⁸

Auch die Konsequenz der Einordnung als Kunst muss kritisch hinterfragt werden: Die Entstehung des Forschungsfeldes der sogenannten islamischen Kunst in Europa war mit einer Aufwertung des Kunstschaffens islamischer Länder auf die Ebene europäischer Hochkunst verbunden.¹⁹ Dennoch wurde Objekten sogenannter islamischer Kunst auch nach ihrer vermeintlichen Entdeckung innerhalb der historischen Erzählung der europäischen Kunstgeschichte durch ihre Zuordnung zum Handwerk ein niedriger Platz unter den minderwertigen Künsten zugewiesen: Infolgedessen wurden Kunstobjekte, die den Status von Meisterwerken verdient hätten, stattdessen als traditionelle Produkte lokaler Handwerkskunst klassifiziert.²⁰ Gülru Necipoğlu, die sich in ihrer Forschung zur sogenannten islamischen Ornamentik kritisch mit westlich geprägten Begrifflichkeiten und Präsentationen auseinandersetzt, betont in diesem Zusammenhang, dass Objekte der sogenannten islamischen Kunst nie dafür gedacht waren, als selbstreferentielle Objekte in Museen ausgestellt zu werden, sondern oft auch massenweise produziert wurden, um im Rahmen

¹⁵ NECIPOĞLU 2012, S 4.

¹⁶ NECIPOĞLU 2012, S 7.

¹⁷ NECIPOĞLU 2012, S 6.

¹⁸ NECIPOĞLU 2012, S 7.

¹⁹ KAMEL 2015, S 298.

²⁰ SHALEM 2012, S 17.

traditioneller Rituale verwendet zu werden. Die Bedeutung dieser Objekte ergebe sich aus dem Kontext ihrer Verwendung und nicht aus ihrem Aussehen.²¹ Zeitgenössische europäische Museen müssen sich bei der Präsentation sogenannter islamischer Kunst daher mit einem anderen Kunstbegriff auseinandersetzen als bei europäischer Kunst. Es müssen die ursprüngliche Bedeutung und Nutzung der entsprechenden Exponate verstärkt hervorgehoben werden. Gleichzeitig muss berücksichtigt werden, dass auch die Sichtbarmachung kultureller Überschneidungen die betreffenden Objekte auf ihre Ästhetik reduzieren kann.²²

1.2. Vorsicht Teppich!

Alle diese Schwierigkeiten stellen sich auch in Bezug auf die Präsentation von Teppichen aus islamisch geprägten Regionen. Die Teppichsammlungen europäischer Museen beinhalten aber meistens nicht nur Teppiche aus islamisch geprägten Regionen. So befinden sich in der Teppichsammlung des MAK auch europäische Objekte, Teppiche aus Indien oder Südostasien. Eine gemeinsame Präsentation der unterschiedlichen Teppiche aus der Sammlung gestaltet sich besonders schwierig, weil nach dem oben Gesagten je nach Herkunftsregion unterschiedliche Aspekte berücksichtigt werden müssen, um Besucher:innen ein möglichst umfassendes Verständnis der ausgestellten Teppiche zu vermitteln. Besonders komplex wird die Präsentation von Teppichen in Museen durch den weiterhin gebräuchlichen Begriff des Orientteppichs. Er umfasst nach breitem Verständnis sowohl Teppiche aus islamisch geprägten Regionen als auch Teppiche aus Regionen in Asien, in denen der Islam nicht die vorherrschende Religion ist. Bei der Präsentation ihrer Teppichsammlungen sind europäische Museen daher besonders gefordert, wenn sie sich darum bemühen, eurozentristische und orientalistische Zugänge abzulegen, weil sich in diesem Zusammenhang ein weiteres, teppichspezifisches Problem stellt: Die Bezeichnung und Klassifizierung sogenannter Orientteppiche stellt bis heute eine Herausforderung dar. Das liegt nicht nur an der großen regionalen, stilistischen und historischen Vielfalt dieser Teppiche, sondern auch an einem Umstand, den Caliah Jackson in ihrem Artikel *Persian Carpets and the South Kensington Museum: Design, Scholarship and Collecting in Late Nineteenth-Century Britain* ins Treffen führt: Innerhalb der Teppichforschung gibt es immer noch keine einheitlichen Terminologien. Sie betont, dass sich in den letzten Jahren zwar ein verstärktes wissenschaftliches Interesse an der Rezeption und Erforschung von Teppichen aus dem sogenannten Nahen Osten und Indien in Europa und Nordamerika im 19. und 20. Jahrhundert entwickelt habe, das Teil einer breiteren kritischen Auseinandersetzung mit der frühen

²¹ NECIPOGLU 2012, S 26.

²² NECIPOGLU 2012, S 26.

Geschichte des Forschungsfeldes der sogenannten islamischen Kunst sei. Gerade dieses Interesse verdeutlichte jedoch die Defizite innerhalb der Teppichforschung – insbesondere das Festhalten an einer problematischen Terminologie: Während der Begriff *Orient* in der allgemeinen Kunst- und Kulturgeschichte Asiens und Nordafrikas weitgehend als überholt gelte, bleibe er in der Teppichforschung ein akzeptierter Begriff und spiegle die Problematik dieses Fachgebiets wider.²³

Doch nicht nur terminologische Schwierigkeiten machen asiatische oder nordafrikanische Teppiche zu besonders anspruchsvollen Ausstellungsobjekten: Teppiche sind grundsätzlich aufgrund ihrer Größe, ihrer Materialität und ihrer Empfindlichkeit schwer auszustellen. Als Textilien reagieren sie sensibel auf Licht, Feuchtigkeit und Temperaturschwankungen, was besondere konservatorische Maßnahmen erfordert. Zudem sind viele Teppiche großformatig und schwer, was ihre Präsentation in Vitrinen oder an Wänden logistisch aufwendig macht. Flach aufgelegte Teppiche nehmen viel Platz ein, wodurch die Vermittlung an Besucher:innen erschwert wird. Hängt man Teppiche auf, verändern sich Perspektive und Wirkung ihres Musters. Die Rückseite der Teppiche, die besondere Aufschlüsse über deren Herstellung und Feinheit liefern kann, muss aus praktischen Gründen oft verborgen bleiben. Eine zusätzliche Schwierigkeit ergibt sich bei Teppichen mit eingearbeiteten Metallfäden, wie das etwa beim Wiener Jagdteppich oder den sechs mit Silber und Gold broschierten sogenannten Polen-Teppichen aus der Sammlung des MAK der Fall ist.²⁴ Besonders Silberfäden reagieren stark auf Luftfeuchtigkeit und Schadstoffe, was zu Korrosion, Verfärbungen oder Materialverlust führen kann. Die Konservierung empfindlicher Materialien erfordert nicht nur spezielle klimatische Bedingungen, sondern oft auch aufwändige restauratorische Eingriffe, die wiederum die ursprüngliche Textur und Erscheinung der Teppiche beeinflussen können.

Die Darstellung von Gebrauch und Bedeutung der Teppiche der Sammlung des MAK ist ebenfalls mit besonderen Schwierigkeiten verbunden: Obwohl Teppiche nicht so einfach wie Gemälde an die Wand gehängt werden können, gilt die Hängung von Teppichen vielfach als traditionelle Präsentationsweise dieser Exponate. Diese Präsentation entspricht jedoch nicht der ursprünglichen Funktion der ausgestellten Teppiche und kann ein verzerrtes Verständnis von deren kulturellem Kontext vermitteln. Historisch gesehen wurden asiatische und nordafrikanische Teppiche primär als Gebrauchsgegenstände am Boden verwendet, sei es als Gebetsteppich, worauf die Andeutung eines Mihrabs im Muster hindeutet, als Bodenwärmer oder als Repräsentationsobjekt. Die Teppiche, die sich heute in der Sammlung des MAK befinden, gelangten jedoch vielfach auch als diplomatische Geschenke in die

²³ JACKSON 2017, S 266.

²⁴ MAK 2025 (Polen-Teppich).

Sammlung des Kaiserhauses, ohne je als Gebrauchsobjekt verwendet worden zu sein. Sie waren Luxusobjekte, die eine repräsentative Funktion hatten. Eine Darstellung dieser Teppiche als bloße dekorative Einrichtungsgegenstände würde der Geschichte der Sammlung nicht gerecht. Das Museum muss sich bei der Vermittlung der Sammlungsgeschichte daher auch mit der allgemeinen Wahrnehmung von Teppichen auseinandersetzen und der Einordnung mancher Teppiche als bloße Gebrauchsgegenstände entgegenwirken, ohne die ursprüngliche Nutzung anderer Teppiche zu unterschlagen.

Eine der größten Hürden, mit denen sich das MAK heute bei der Präsentation der Teppichsammlung konfrontiert sieht, kann durch Überlegungen zu postkolonialer Vermittlung und Authentizität nicht gelöst werden: Die vielen Aspekte, die in die Vermittlung der Teppiche einfließen müssen, stehen in Kontrast zu einem zunehmenden allgemeinen Desinteresse an Teppichen. Der Umstand, dass sogenannte Orientteppiche im westlichen Wohnkulturbereich weitgehend aus der Mode geraten sind, hat sich auf das Interesse von Besucher:innen an diesen Objekten ausgewirkt und führt dazu, dass kuratorische Bemühungen oft ins Leere laufen, weil selbst sorgfältig kontextualisierte Präsentationen auf ein Publikum treffen, dem der unmittelbare ästhetische oder kulturelle Bezug zu diesen Objekten fehlt. Dadurch entsteht ein Spannungsfeld, in dem das Museum einerseits bemüht ist, die komplexen historischen, materiellen und sozialen Dimensionen der Teppiche sichtbar zu machen, andererseits jedoch zunehmend nach neuen Strategien suchen muss, um Relevanz zu schaffen, sei es durch interdisziplinäre Ansätze, neue Vermittlungsformate oder innovative Ausstellungsdesigns, die es ermöglichen, den Wert dieser Objekte jenseits modischer Wohntrends zu vermitteln.

1.3. Ziel, Methode und Forschungsstand

Durch die Verbindung von kunsthistorischer Bedeutung, materieller Kostbarkeit und dekorativem Gebrauchswert entziehen sich asiatische und nordafrikanische Teppiche einfachen Ausstellungskonzepten. Ihre angemessene Präsentation erfordert nicht nur konservatorisches Fachwissen, sondern auch eine kritische Auseinandersetzung mit den Bedeutungsverschiebungen, denen diese Objekte im Laufe ihrer kulturübergreifenden Geschichte unterworfen waren. Die historisch gewachsene Teppichsammlung des heutigen MAK eignet sich besonders als Ausgangspunkt für die Untersuchung derjenigen Bedeutungsverschiebungen, die die Teppiche dieser Sammlung seit ihrer ersten Präsentation im Orientalischen Museum (später Handelsmuseum) und im Museum für Kunst und Industrie innerhalb einer Zeitspanne von mehr als 150 Jahren erlebt haben. Dabei kann der Umgang der ausstellenden Museen mit solchen Teppichen rekonstruiert und ein Blick auf die jüngste Ausstellungsgeschichte der Teppichsammlung im MAK gerichtet werden. Ich möchte erforschen, ob ein Zusammenhang zwischen Zweck bzw. Ziel des ausstellenden Museums

und der Präsentation dieser Teppiche besteht und welche Rolle die Teppiche in den diversen Ausstellungen im Orientalischen Museum (später Handelsmuseum), im Museum für Kunst und Industrie und schließlich im MAK übernommen haben.

Methodisch möchte ich dabei an die Kontextanalyse anknüpfen, die Angeli Sachs als eine Methode der Ausstellungsanalysen in Luise Reitstätters und Carla-Marinka Schorrs *Methods of Exhibition Analysis* im Detail beschreibt. Sachs hat damit eine Methode entwickelt, die Kunstobjekte nicht als isolierte Exponate, sondern im komplexen Geflecht unterschiedlicher Kontexte betrachtet. Dabei wird untersucht, aus welchem Kontext ein Exponat ursprünglich stammt und welche Kontextverschiebungen seitdem durch das Sammeln und Ausstellen des Objektes stattgefunden haben. Bei der Kontextanalyse geht es darum, das Ausstellungsobjekt als Träger von Bedeutungen zu verstehen, die durch Kontextverschiebungen beeinflusst werden: Das Verständnis und die Wirkungsweise eines Objektes verändern sich, sobald es zum Exponat wird. Doch auch unterschiedliche Präsentationsweisen können den Kontext und daher auch die Bedeutung eines Objektes verändern. Ausstellungen müssen dabei als Erzählungen mit mehreren Ebenen verstanden werden. Diese Erzählungen setzen sich aus dem Themenbereich, dem sie sich widmen, der Inszenierung der Objekte, der Wechselbeziehung mit anderen Exponaten, Begleittexten in Katalogen und der Vermittlungstätigkeit mit Bezug zur Ausstellung zusammen. Ziel dieser Methode ist ein reflektierter kuratorischer Umgang, der sowohl die Herkunftsgeschichte der Objekte als auch ihre potenzielle Bedeutung in Gegenwart und Zukunft berücksichtigt.²⁵

Diese Methode der Kontextanalyse möchte ich in meiner Arbeit mit Ansätzen aus der Methode der *object biography* verbinden, die Mårten Snickare im Artikel *Colonial Objects in Early Modern Sweden and Beyond. From the Kunstkammer to the Museum Crisis* auch als Erzählstrategie („narrative strategy“²⁶) bezeichnet. Bei dieser Methode, die Igor Kopytoff zu einer kulturellen Biographie der Dinge erweitert hat, wird vorausgesetzt, dass Objekte soziale Leben und daher wie Menschen die Fähigkeit hätten, sich mit der Zeit zu verändern und neue Rollen in neuen kulturellen und sozialen Umständen anzunehmen. Zentrale Fragen sind bei dieser Methode grundsätzlich jene nach Ursprungsort und Hersteller:in eines Objektes. Es kann aber auch dessen Vergänglichkeit und die Art und Weise, wie diese den Wert und die Wahrnehmung des Objektes beeinflusst hat, zum Thema gemacht werden.²⁷ In dieser Arbeit möchte ich jedoch auf Herkunft, Herstellung oder Material der einzelnen Exponate nur insofern eingehen, als ich diese Aspekte im Kontext der musealen Präsentation der Teppiche

²⁵ SACHS 2024, S 76 und 77.

²⁶ SNICKARE 2022, S 98.

²⁷ SNICKARE 2022, S 98.

analysiere und untersuche, ob sich die Wandlung der Haltung der ausstellenden Institutionen zu diesen Aspekten auf die Präsentation der Teppiche ausgewirkt hat.

Die Entwicklung der Präsentation der Teppiche aus der Sammlung des heutigen MAK ist bisher nur partiell erforscht worden. Federführend ist die ehemalige Kuratorin der Textilsammlung des MAK, Angela Völker, die in ihrer Publikation *Die orientalischen Knüpfteppiche im MAK* die Geschichte dieser Teppiche niedergeschrieben und die Ausstellungen der Teppiche im Museum für Kunst und Industrie und später im MAK beschrieben und zum Teil mit Fotos belegt hat. Da die Teppichbestände des Orientalischen Museums (später Handelsmuseum) vollständig in die Sammlung des Museums für Kunst und Industrie übergegangen sind, werden in dieser Arbeit auch die dortigen Präsentationen von Teppichen untersucht. Neben historischen Zeitungsberichten und Fotografien existieren dazu nur wenige Quellen, darunter insbesondere ein Artikel des ehemaligen Kurators der Asiensammlung des MAK Johannes Wieninger, *Das Orientalische Museum in Wien, 1874 - 1906*, in dem er auf die Ausstellung der Sammlung des Forschers und Weltreisenden Karl Lanckoronski aufmerksam macht. Eva-Maria Orosz führt die Einrichtung eines „orientalischen Interieurs“²⁸ im Orientalischen Museums auf die zeitgenössische Orientmode zurück. Auch wenn nicht zweifelsfrei belegt werden kann, dass in diesen beiden Präsentationen tatsächlich Teppiche aus der heutigen Teppichsammlung des MAK gezeigt wurden, dienen sie in dieser Arbeit als illustrative Beispiele für den Umgang des Orientalischen Museums (später Handelsmuseum) mit Teppichen. Umfassender erforscht ist hingegen die große Orientteppichausstellung, die 1891 im bereits umbenannten Handelsmuseum im Börsegebäude am Schottenring stattfand und in der Leihgaben aus verschiedenen Museen, Institutionen und aus Privatbesitz gezeigt wurden. Barbara Karl, ebenfalls ehemalige Kuratorin der Textilsammlung des MAK, widmete sich in ihrem Artikel *Carpets and Empire: The 1891 Exhibition at the Handelsmuseum in Vienna* auch den kolonialistischen Implikationen dieser Ausstellung. Nicht immer wird beschrieben, wie die Teppiche konkret präsentiert wurden (hängend, liegend oder anders), teilweise lässt sich die Präsentation aber anhand von Fotos, Ausstellungskatalogen und Zeitungsberichten rekonstruieren. Da das Archiv des Handelsmuseums gänzlich verschwunden ist, lassen sich daraus keine Rückschlüsse mehr ziehen.

Seit der Neuausrichtung des MAK als Museum moderner Kunst unter dem Direktor Peter Noever haben zwei Ausstellungen von Teppichen stattgefunden, die beide umfassend fotografisch dokumentiert sind. Die erste, unter Beteiligung des Künstlerkollektivs GANG ART, wurde von Noever selbst im Ausstellungskatalog aus kuratorischer Sicht kontextualisiert. Zur

²⁸ OROSZ 2021.

Ausstellung der „fliegenden Teppiche“²⁹, die 2014 im MAK stattgefunden hat, hat der Designer und Architekt Michael Embacher, der die Ausstellung entworfen hat, mit Barbara Karl und Angela Völker den Artikel *A Sanctuary for Carpets: The New Installation at the MAK* verfasst. Theoretische Reflexionen zur Präsentation sogenannter islamischer Kunst liefern unter anderem Susan Kamel in *Vorsicht: Frisch gestrichen! Museen islamischer Kunst zwischen postkolonialer Kritik und Orientalismus* und Gülrü Necipoğlu, deren einflussreicher Beitrag *The Concept of Islamic Art: Inherited Discourses and New Approaches* zentrale postkoloniale Perspektiven einbringt.

Die Quellenlage für die hier untersuchten Teppichausstellungen ist in vieler Hinsicht lückenhaft, sodass in Bezug auf Zweck und Ziel einzelner Ausstellungen von Teppichen die Absichten der Direktoren und Kurator:innen nur vermutet werden kann. Aufgrund des Verlusts des Archivs des Handelsmuseums muss dafür insbesondere auf zeitgenössische Zeitungsartikel und Publikationen des Kuratoriums des Handelsmuseums anlässlich von Museumsjubiläen zurückgegriffen werden. Auch in Bezug auf die große Orientteppichausstellung 1891 existieren zwar zahlreiche Zeitungsartikel, die über Bedeutung, Wirkung und teilweise auch über die Präsentation der Teppiche berichten. Fotografien oder Briefe, die Aufschluss über die genaue Ausstellungsinszenierung oder die dahinterstehenden Überlegungen geben könnten, sind jedoch nicht erhalten.

Hinsichtlich des Museums für Kunst und Industrie liegen ausreichende Quellen zur Gründungsidee vor, jedoch beziehen sich diese nicht spezifisch auf Teppiche. Erhaltene Fotografien, Stiche oder Zeitungsberichte über Teppichpräsentationen müssen mit den Gründungsabsichten in Bezug gebracht werden, um daraus die Absichten und Ziele bei der Präsentation von Teppichen abzuleiten. Eine große Lücke betrifft insbesondere die Präsentationen von Teppichen im Museum für Kunst und Industrie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Es sind zwar Ausstellungskataloge erhalten, aus denen sich insbesondere die Kategorisierung der ausgestellten Teppiche ergibt, allerdings sind nur selten Fotografien vorhanden, die die konkrete Präsentation der Teppiche erkennen lassen. Briefe, aus denen sich die Hintergründe für die Präsentationen von Teppichen ergeben würden, sind weder in Bezug auf das Handelsmuseum noch auf das Museum für Kunst und Industrie erhalten. Vor diesem Hintergrund ist es erstaunlich, dass ein Brief Arthur von Scalas an das Ministerium für Cultus und Unterricht und ein Katalog aus dem Jahr 1914 genau Auskunft über Zustand und Lagerung der Objekte geben. Die herangezogenen Quellen spiegeln zu einem großen Teil die einseitigen Sichtweisen der ausstellenden Museen wider. Sie wurden bewusst ausgewählt,

²⁹ APA 2014, SPIEGLER 2014.

um einen Einblick in politische und insbesondere wirtschaftliche Hintergründe der verschiedenen Teppichpräsentationen zu bekommen. Durch Zeitungsartikel lassen sich Rezeption und konkrete Ausgestaltung dieser Präsentationen rekonstruieren.

Auch die Einstellung der jeweiligen Museen zu den Ländern des sogenannten Orients bzw. die Absichten der Museen bei der Präsentation von Objekten mit dieser Herkunft ist nur unvollständig dokumentiert: Während sich in Bezug auf das Handelsmuseum aus Jubiläumspublikationen genau ableiten lässt, dass das Museum sich vorrangig dem Aufbau von Handelsbeziehungen mit dem sogenannten Orient verschrieb, lässt sich in Bezug auf das Museum für Kunst und Industrie aus Katalogen und Zeitungsartikeln nur ableiten, dass die Darstellung des sogenannten Orients und seiner Kunstobjekte wohl stark mit der durch die Wiener Weltausstellung ausgelösten Orientmode und der damit verbundenen Einrichtung von bürgerlichen Wohnungen im sogenannten orientalischen Stil verknüpft war. Zeitgenössische Zeitungsartikel informierten zwar über die Abhaltung eines Vortrags von Kustos und Direktorstellvertreter Jacob von Falke „über die Kunst im Orient“³⁰ im Museum für Kunst und Industrie, allerdings sind keine schriftlichen Unterlagen zu diesem Vortrag überliefert. Nur in Bezug auf die jüngsten Präsentationen von Teppichen im MAK lässt sich eine kritische Haltung zum Orientalismus vergangener Ausstellungen aus Ausstellungskatalogen und Artikeln der kuratierenden Personen ablesen.³¹

In dieser Arbeit möchte ich Teppichpräsentationen im Orientalischen Museum (später Handelsmuseum), im Museum für Kunst und Industrie und im MAK darstellen und einen Bezug zwischen Ziel bzw. Zweck des ausstellenden Museums und der Präsentation der Teppiche herstellen. Ziel ist es, die Rolle bzw. die Bedeutung der Teppiche in der jeweiligen Institution und in den jeweiligen Präsentationen offenzulegen, um die Bedeutungsverschiebungen aufzuzeigen, denen die Teppiche über einen Zeitraum von circa 150 Jahren ausgesetzt waren. Ich möchte aufzeigen, dass die ausstellenden Museen jeweils unterschiedliche Ziele verfolgt haben, was sich auf die Präsentation der Teppiche ausgewirkt hat. Dieselben Teppiche haben daher in jeder Institution eine andere Rolle eingenommen. Der Fokus meiner Arbeit liegt daher auf den Wechselbeziehungen zwischen den wirtschaftspolitischen Beweggründen der ausstellenden Institutionen, der *agency* der betreffenden Teppiche und deren Präsentation in einer Ausstellung. Den ersten Teil dieser Arbeit widme ich den Präsentationen von Teppichen im Orientalischen Museum (später Handelsmuseum), den zweiten jenen im Museum für Kunst und Industrie (später MAK) und den dritten jenen im MAK nach dessen Neuausrichtung zu

³⁰ NEUES FREMDEN-BLATT 1875, S 3.

³¹ HOLLEIN 2024, S 4; WAKITA 2014, S 8; EMBACHER/KARL/VÖLKER 2018, S 365.

einem Museum moderner Kunst im Jahr 1986. Ich werde jeweils die ausstellenden Institutionen vorstellen, deren historischen Absichten analysieren und mit den Präsentationen der Teppiche in Bezug bringen. Dabei werde ich auf die jeweiligen Kontextualisierungen der Teppiche Bezug nehmen und schließlich auf die Bedeutung und Rolle der Teppiche in den wechselnden Präsentationen eingehen.

2. Exportschlager Teppich! Teppiche im wirtschaftspolitischen Einsatz

2.1. Entstehung und Nutzung der Orientmode in Wien

2.1.1. Das Orientalische Museum: ein Erbe der Wiener Weltausstellung

„An Oriental Museum has been lately opened at Vienna, which is very curious and complete. It consists of fourteen rooms assigned to China, Japan, Egypt, Persia, Tunis, and Morocco.”³² Mit diesem Satz wurde am 22. Mai 1875 in der Londoner Zeitung *The Academy* in der Rubrik *Notes and News* die Eröffnung des Orientalischen Museums in der Renngasse 12 verkündet.³³ Aus dieser Notiz und dem Namen des neu gegründeten Museums lässt sich auch erkennen, welchem breiten geographischen Raum sich das Orientalische Museum zu widmen gedachte: Der Begriff *Orient* bezog sich nicht nur auf alle Regionen östlich Europas bis nach Ostasien, sondern schloss auch die Maghreb-Staaten sowie bestimmte Länder im östlichen Europa wie insbesondere Bosnien mit ein. In seiner Eröffnungsrede am 10. November 1875 hielt Graf Edmund Zichy, Kulturmäzen und Mitbegründer des Museums, den Zweck dieses kuriosen Museums fest: Im Mittelpunkt stehe die „Förderung der Handelsbeziehungen der österreichisch-ungarischen Monarchie mit den Ländern des Orientes und Ostasiens, wie auch der an den Verkehr mit denselben sich knüpfenden gewerblichen Interessen“.³⁴ Das Orientalische Museum, das längst nicht mehr zur Wiener Museumslandschaft gehört, wurde daher nicht als Museum im traditionellen Sinn konzipiert, sondern zur Verfolgung wirtschaftlicher Interessen gegründet: Die Ausstellungen im Orientalischen Museum waren dazu bestimmt, ein wirtschaftliches Interesse an den Regionen, die im Fokus des Museums standen, zu wecken und Besucher:innen zum Eingehen von Handelsbeziehungen mit diesen Gebieten zu animieren.

Die Idee für ein solches Museum ging auf die Wiener Weltausstellung im Jahr 1873 zurück: Diese war als Wirtschaftsausstellung konzipiert worden, auf der Industrie- und Manufakturprodukte aus der ganzen Welt ausgestellt wurden, um die erfolgreichen Handelsbeziehungen Österreich-Ungarns abzubilden.³⁵ Auf der Wiener Weltausstellung wurde auch der sogenannte Orient als vage geographische Einheit, die alle islamischen und ostasiatischen Länder mitumfasste, als neuer Markt entdeckt und direkt bespielt: Das Comité für den Orient und Ostasien, eine Vereinigung österreichischer Orientalist:innen,

³² THE ACADEMY 1875, S 415.

³³ HANDELSMUSEUM 1900, S 1; WIENINGER 2021, S 147.

³⁴ HANDELSMUSEUM 1900, S 38.

³⁵ BAIRD 2011, S 153.

Geschäftsleute und Diplomaten:innen, errichtete im Gelände der Wiener Weltausstellung ein eigenes Gebäude, das als Ort der Begegnung zwischen Vertreter:innen der österreichischen Industrie und des Handels und Gästen aus dem sogenannten Orient und Orientforscher:innen dienen sollte. In diesem Gebäude, dem Cercle Oriental, förderten Übersetzungsbüros und Versammlungsräume die Anbahnung von Handelsgeschäften (Abb. 1).³⁶ Besucher:innen der Weltausstellung fanden dort eine eigene Sammlung vor und konnten in einem eigens dafür eingerichteten Lesezimmer ausländische Journale studieren.³⁷ Mitarbeiter:innen des Comité für den Orient und Ostasien standen dort für Auskünfte zur Verfügung.³⁸ Dem Leiter des Cercle Oriental, dem damaligen Generalkonsul in Konstantinopel Josef Freiherr von Schwegel, schwebte damals schon die Gründung eines Orientalischen Museums vor, das auch nach Ende der Wiener Weltausstellung weiterbestehen sollte.³⁹ Auf seine Initiative hin trat das Comité für den Orient und Ostasien noch während der Weltausstellung zusammen, um ein Programm für die Gründung eines solchen Museums zu erstellen.⁴⁰

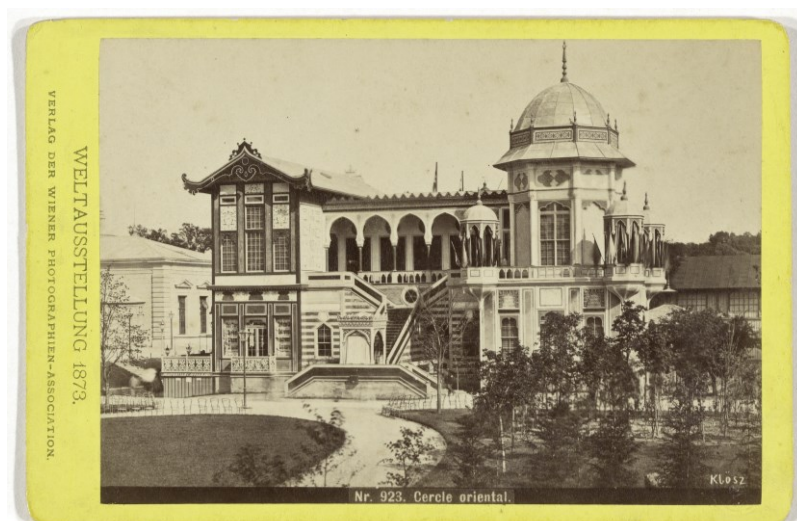


Abb. 1: György (Johann Justus Georg) Klösz (Kloess), Weltausstellung 1873: Cercle Oriental (Nr. 923), Fotografie, 1873, Wien Museum, Wien.

Nicht nur die Gründungs-idee, auch die Sammlung des Orientalischen Museums lässt sich auf die Wiener Weltausstellung zurückführen: Das große kunstgewerbliche Thema der Wiener Weltausstellung war die Ausstattung von Wohnungen. In sogenannten nationalen Wohnhäusern wurde „von allen Ländern und Völkern ein möglichst originelles Beispiel ihrer Bau- und Wohnart mitsamt der inneren Ausstattung“⁴¹ gezeigt. Nach Ende der Ausstellung blieben viele der ausgestellten Objekte in Wien zurück und wurden zu einem Teil an Museen

³⁶ GETHMANN/ECKHART 2024, S 88.

³⁷ HANDELSMUSEUM 1900, S 2.

³⁸ HANDELSMUSEUM 1900, S 11; GRUBER (et al.) 2021, S 45.

³⁹ HANDELSMUSEUM 1900, S 2.

⁴⁰ GRUBER et al. 2012, S 51.

⁴¹ VON FALKE 1875, S 69.

in ganz Europa verschenkt oder verkauft.⁴² Die „für die Orientkunde“⁴³ wichtigsten Ausstellungsstücke, die vorrangig im Cercle Oriental gezeigt worden waren, sollten im neu zu gründenden Orientalischen Museum für die Allgemeinheit erhalten werden.⁴⁴ Das prinzipielle Interesse, diese Objekte in eine Museumssammlung einzugliedern, ergibt sich auch aus dem überlieferten Unmut des Kunsthistorikers und ersten Direktors des Berliner Kunstgewerbemuseums Julius Lessing, der sich darüber ereiferte, dass dem Comité für den Orient und Ostasien „Rohstoffe, einfache und künstlerisch verarbeitete Materialien“ zukamen, die „für Gewerbemuseen von größter Wichtigkeit gewesen sein könnten“.⁴⁵

Das Orientalische Museum wurde schließlich 1874 gegründet. Träger des Museums war ein aus dem Comité für den Orient und Ostasien hervorgehender privater Verein, Mitarbeiter:innen und Finanzierung wurden jedoch vom damaligen Handelsministerium gestellt.⁴⁶ Zum Direktor dieser staatlich geförderten Institution wurde der Leiter des Cercle Oriental Arthur von Scala ernannt.⁴⁷ Die enge Verknüpfung des Orientalischen Museums mit der Wiener Weltausstellung war ein Umstand, mit dem noch viele Jahre nach dessen Gründung großer Stolz verbunden war: In einer Festschrift zum Anlass des 25-jährigen Bestehens des Museums bezeichnete das Kuratorium des Museums dieses als „Denkmal der Wiener Weltausstellung“.⁴⁸

2.1.2. Wohn(t)räume im Orientalischen Museum

Der anfängliche Erfolg des Orientalischen Museums ebte nur kurz nach dessen Entstehen ab. Nicht nur die Besucher:innen wurden weniger, auch die staatlichen Förderungen wurden herabgesetzt.⁴⁹ Die von Seiten des Kuratoriums geäußerte Überraschung darüber, dass „gerade die heimische und besonders die hauptstädtische Bevölkerung sich nicht in dem Maasse in die Räume des Museums drängte, als es die ausgestellten Muster und Proben orientalischen Geschmackes hätten erwarten lassen“⁵⁰, führte 1879 zunächst zu einem Standortwechsel des Museums aus der Renngasse 12 in das neue Börsegebäude an der Adresse Schottenring 1.⁵¹

⁴² WIENINGER 2012, S 146.

⁴³ HANDELSMUSEUM 1900, S 189.

⁴⁴ HANDELSMUSEUM 1900, S 189.

⁴⁵ LESSING 1874, S 223.

⁴⁶ WIENINGER 2012, S 146, HANDELSMUSEUM 1900, S 111.

⁴⁷ WIENINGER 2012, S 144, HANDELSMUSEUM 1900, S 13.

⁴⁸ HANDELSMUSEUM 1900, S 5.

⁴⁹ HANDELSMUSEUM 1900, S 64.

⁵⁰ HANDELSMUSEUM 1900, S 62.

⁵¹ WIENINGER 2021, S 147, Fn. 6.

An diesem neuen Standort wurden 1883 vom Maler Hugo Charlemont vier sogenannte orientalische Interieurs unter Verwendung von Gegenständen aus dem Besitz des Kronprinzen Rudolf und eines unbekannt gebliebenen Vertreters der Hocharistokratie eingerichtet, die das zeitgenössische Publikum verzückten: Die *Neue Illustrierte Zeitung* berichtete von „mit allem Komfort des Morgenlandes ausgestattete[n] Gemächer[n]“, in denen „Wunderwerke der arabischen, kaukasischen, indischen, chinesischen und japanischen Kunstfertigkeit zu prächtigem, geschmackvollem Ensemble vereinigt“⁵² worden seien. Darin wurde auch ein Druck nach einer Zeichnung von Johann Josef Kirchner veröffentlicht, der Aufschluss darüber gibt, wie eines dieser Interieurs gestaltet war. Bei dieser abgedruckten Zeichnung handelt es sich um die früheste erhaltene bildliche Darstellung einer Präsentation von Teppichen im Orientalischen Museum (Abb. 2): In einem hohen Raum mit abgeschrägter Holzdecke waren hölzerne Wandverkleidungen mit kleinteiligen Mustern angebracht, in denen Wandnischen eingelassen waren, die mit Glas- oder Keramikgefäßen gefüllt waren. An den Wänden befanden sich Sitzgarnituren, die mit Stoffen, eventuell Teppichen, überdeckt waren. Der Boden war von einer Reihe von Teppichen belegt, die eng aneinandergereiht gereiht wurden, sodass der Boden kaum mehr sichtbar war. Ein Fenster war von einer durchbrochenen Holzverkleidung mit drei Achsen verstellt, wobei sich in den beiden äußeren Achsen jeweils eine schmale Fensteröffnung mit abgeflachtem Dreipassbogen befand. Beide Fensteröffnungen waren durch einen horizontalen Holzbalken in zwei Teile geteilt; der untere Teil war jeweils von einem dünnen, lichtdurchlässigen Vorhang verhangen. Auch durch ein feingliedriges Gitterwerk zwischen den Fensteröffnungen gelangte abgeschwächtes Licht in den halbdunklen Raum. Vor dem Fenster war ein kleiner, filigraner Tisch mit geschwungenen Tischbeinen abgestellt. Fenster und Sitzgarnituren wurden von Palmzweigen in hohen Keramikvasen auf kleinen, runden Hockern umrahmt.

Im begleitenden Artikel in der *Neuen Illustrierten Zeitung* war zu der abgebildeten Einrichtung zu lesen: „In diesem Raume - wohl dem schönsten - hat sich das dekorative Talent Charlemont's den freiesten Lauf gelassen. Ihm stand das prächtigste Material, die ganze morgenländischen Flora und Fauna zu Gebote und er hat von dieser Freiheit den reichsten Gebrauch gemacht. Hochwollige Kirmandschar Teppiche und weiche Damaskus Teppiche laden überall zur Ruhe ein; durch die echten Muscharabien⁵³ dringt das Licht nur gedämpft herein und erhöht den lauschigen Eindruck des Gemaches. Die chinesische Seidenportiere am Eingang wird jeden Freund zierlicher Arbeit entzücken.“⁵⁴

⁵² NEUE ILLUSTRIRTE ZEITUNG 1883, S 422.

⁵³ Dieser Begriff bezeichnete Erker, die Licht und Kühle hereinlassen, gleichzeitig aber einen Sichtschutz bieten (VON BREVERN 2014, S 99).

⁵⁴ NEUE ILLUSTRIRTE ZEITUNG 1883, S 422.



Abb. 2: Johann Joseph Kirchner, Ein Interieur aus dem Orientalischen Museum in Wien von Hugo Charlemont, Druck nach Zeichnung, 1883.

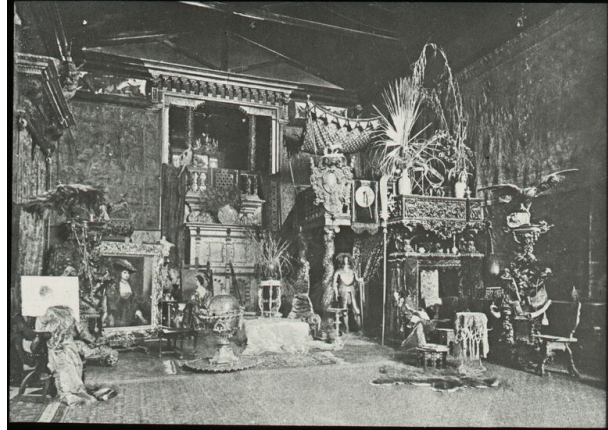


Abb. 3: Unbekannt, Atelier von Hans Makart, Diapositiv, MAK, Wien.

Charlemont, der ein Schüler Hans Makarts war, ließ sich hier sichtbar vom Dekorationsstil seines Lehrers beeinflussen.⁵⁵ Hans Makart war zu Lebzeiten eine schillernde Persönlichkeit, die für ihre großflächigen Historienbilder und ihren luxuriösen Lebensstil bekannt war. Den opulenten, prachtvollen Stil seiner Gemälde übertrug Makart auf die Einrichtung seines Ateliers, in dem Vorhänge auf kunstvolle Schnitzereien und Palmen sowie Teppiche aus dem Iran oder der Türkei trafen (Abb. 3).⁵⁶ Diese Kombination von Elementen findet sich auch in Kirchners Zeichnung wieder. Auch Charlemonts Interieur im Orientalischen Museum war von dunklen Farben, wenig Licht, Holzschnitzereien und Teppichen geprägt. Wie in Makarts Atelier wurden auch hier Gegenstände unterschiedlicher Herkunft kombiniert, um einem zeitgenössischen Stil, der Orientmode, zu entsprechen.

2.1.3. Teppichbedeckte Interieurs als museales Marketingkonzept

Bereits auf der Wiener Weltausstellung war die Authentizität der Exponate keine Priorität. Die Gesamtheit der nationalen Wohnhäuser bildete ein Ensemble aus Garten und Architekturen, die merkwürdig miteinander kontrastierten.⁵⁷ Auf einer Fotografie ist zu sehen, wie hinter der Nachbildung eines japanischen Shinto-Schreins mit japanischem Garten die Minarette der zur ägyptischen Baugruppe gehörenden Moschee emporragten (Abb. 4). Mit der Planung der zweistöckigen ägyptischen Baugruppe, die aus einer Moschee, einem Haupt- bzw. Wohngebäude mit Kaffeehaus und einem ägyptischen Bauernhaus bestand, wurden die aus dem heutigen Tschechien stammenden Franz (František) Schmoranz und Johann (Jan) Machytka betraut, deren einziger Bezug zu Ägypten ein einmaliger gemeinsamer Besuch im

⁵⁵ OROSZ 2021.

⁵⁶ TEECE 2017, S 52.

⁵⁷ WIENINGER 2021, S 145 bis 146.

Rahmen einer Studienreise war.⁵⁸ Die Authentizität der ägyptischen Baugruppe wurde auch von zeitgenössischen Besucher:innen der Wiener Weltausstellung bereits hinterfragt: Jacob von Falke, der einige Jahr später der zweite Direktor des Museums für Kunst und Industrie werden sollte, schrieb etwa: „Es ist [...] rein künstlerisch betrachtet, eine schöne architektonische Leistung. Ein Anderes aber ist es, wenn wir nach der Aechtheit fragen, wenn wir, begierig nach Kenntnis des Orients, wissen wollen, ob dieses Gebäude uns heute seines Gleichen im Orient repräsentiert. Diese Frage nach der Aechtheit müssen wir mit Ja und zugleich mit Nein beantworten.“⁵⁹ Einerseits seien „an dem Gebäude verschiedene Dinge vereinigt [...], die sich in Wirklichkeit nicht zusammenfinden“⁶⁰, andererseits habe der Künstler seine Aufgabe, ein „möglichst umfassendes Bild der orientalischen Bauweise“⁶¹ zu geben, „vortrefflich gelöst“⁶².



Abb. 4: Oscar Kramer, Weltausstellung 1873: Ägyptische Baugruppe und japanischer Garten (Nr. 422), Fotografie, 1873, Wien Museum, Wien.

Die fehlende Authentizität der Wohnhäuser auf der Wiener Weltausstellung erklärt sich dadurch, dass die Wiener Weltausstellung vor allem eine Verkaufsausstellung war. In Bezug auf die Inneneinrichtung stach auf der Wiener Weltausstellung insbesondere das tunesische Wohnhaus besonders hervor: Dort war ein Zimmer eingerichtet, in dem es Teppiche und Decken von „ächt orientalischem Charakter“⁶³ aus Indien, Persien und der Türkei gab.⁶⁴ Die Inszenierung solcher als orientalisches bezeichneten Räume, die durch ihren „Reiz,

⁵⁸ AIGNER et al. 2013, „Ausstellungsbauten“ und „Who’s who“.

⁵⁹ VON FALKE 1875, S 91 bis 92.

⁶⁰ VON FALKE 1875, S 92.

⁶¹ VON FALKE 1875, S 92.

⁶² VON FALKE 1875, S 93.

⁶³ VON FALKE 1875, S 103.

⁶⁴ VON FALKE 1875, S 105.

Behaglichkeit und [...] Charakter“⁶⁵ faszinierten, hatte insbesondere einen wirtschaftlichen Hintergrund: Tatsächlich war die Nachfrage nach „orientalischen Gegenständen“⁶⁶ auf der Wiener Weltausstellung ungleich höher als jene nach europäischen Produkten.⁶⁷ Auch das Orientalische Museum verfolgte primär wirtschaftliche Interessen. Dessen Ausstellungen wurden sogar von der Presse daran gemessen, ob sie einen Einfluss auf Handelsbeziehungen und Produktion ausüben konnten. So berichtete die *Neue Illustrierte Zeitung* in Hinblick auf die Triester Ausstellung im Orientalischen Museum davon, dass das Orientalische Museum mit dieser Ausstellung „dem österreichischen Handel und Gewerbefleiß zum Segen geworden“ sei und sich „im Allgemeinen fördernd auf die Production eingewirkt habe“⁶⁸. Auch die Förderung des Orientalischen Museums durch das Handelsministerium zeigt deutlich, dass es als Instrument der Außenwirtschaftspolitik verstanden wurde.

Die Weltausstellung hatte in der breiten Öffentlichkeit ein großes Interesse am sogenannten Orient geweckt, dem Besucher:innen der Wiener Weltausstellung nach deren Schließung im Orientalischen Museum weiter nachgehen konnten. Die Orientmode wirkte sich auch auf die Einrichtung der sogenannten orientalischen Interieurs aus, die bei Besucher:innen und Presse sehr gut ankamen: Alle Besucher:innen würden der Direktion den Museums für diese Einrichtung Dank schulden, erklärte die *Neue Illustrierte Zeitung*, die auch ausführte: „Die Weltausstellung lebt jetzt nur mehr in der Erinnerung, aber ihre Früchte sind uns nicht verloren gegangen. Eine Errungenschaft ist es vor allem, welche als ein Unicum in ihrer Art Wien zur wahren Zierde gereicht: das Orientalische Museum unter der Direktion des Herrn von Skala.“⁶⁹

Die Inszenierung des Orientalischen Museums als „Frucht der Wiener Weltausstellung“⁷⁰ am Höhepunkt der Orientmode kann heute als Marketingkonzept verstanden werden. Ganz bewusst wurden dort Interieurs so gestaltet, dass sie an die Länderpavillons der Wiener Weltausstellung erinnerten. Teppichen kam dabei die Rolle der repräsentativen Einrichtungsgegenstände zu. Die Einrichtung der Räume, in denen sie gezeigt wurden, passte sich einer Mode an und trug nicht nur zur Steigerung der Besucher:innenzahl, sondern auch zur Förderung der Industrie bei: Inspiriert durch die Wiener Weltausstellung und museale Inszenierungen wie jene im Orientalischen Museum wurde die Einrichtung von Salons im sogenannten orientalischen Stil bei Vertreter:innen des Bürgertums immer beliebter. Wer sich keinen ganzen Salon leisten konnte, erwarb zumindest einzelne Gegenstände, die der

⁶⁵ VON FALKE 1875, S 106.

⁶⁶ LESSING 1874, S 224.

⁶⁷ LESSING 1874, S 224.

⁶⁸ NEUE ILLUSTRIRTE ZEITUNG 1883, S 422.

⁶⁹ NEUE ILLUSTRIRTE ZEITUNG 1883, S 422.

⁷⁰ HANDELSMUSEUM 1900, S 19.

Orientmode entsprachen, wobei insbesondere Möbel und Teppiche besonders beliebt waren und das Angebot österreichischer Unternehmen stark beeinflussten.⁷¹

Das Orientalische Museum positionierte sich nach dem Ende der Wiener Weltausstellung gezielt als deren institutionelle Nachfolgerin und machte sich die durch die Weltausstellung ausgelöste Steigerung des öffentlichen Interesses am sogenannten Orient zu Nutze, um den Außenhandel zu befördern. Während die Weltausstellung nur temporär Einblicke in das Kunstgewerbe der dort vertretenen Nationen bot, brachte sich das Orientalische Museum als Einrichtung ins Spiel, in der die Bestände der Wiener Weltausstellung dauerhaft konserviert und weiterhin zugänglich gemacht wurden. Das Orientalische Museum nutzte die symbolische Aufladung der Weltausstellung als Zeichen habsburgischer Modernität und Weltoffenheit für seine eigene Positionierung und diente selbst dem Kaiserhaus als Instrument der Repräsentation und Selbstinszenierung. Die Teppiche, die in den sogenannten orientalischen Interieurs gezeigt wurden, wurden dort zu repräsentativen Einrichtungsgegenständen, die sowohl als Inspiration für eine bürgerliche Einrichtung als auch als Erinnerung an die Wiener Weltausstellung und an den damit verbundenen Status des Kaiserhauses dienten. Durch die Präsentation importierter Waren in einem museal inszenierten und durch die Orientmode ästhetisch aufgewerteten Kontext wurde im Bürgertum eine Nachfrage nach sogenannten orientalischen Produkten erzeugt, die sowohl den Importhandel stärkte als auch die heimische Industrie dazu anregte, entsprechende Formen und Materialien zu adaptieren. Zugleich diente das Orientalische Museum als Schaufenster für potenzielle ausländische Handelspartner:innen und signalisierte als staatlich geförderte Institution das wirtschaftspolitische Interesse der Habsburgermonarchie an intensiveren Austauschbeziehungen.

2.2. Wissensvermittlung für Wirtschaftstreibende

2.2.1. Das Museum als Wissenszentrum

Die Sammlungen des Orientalischen Museums sollten nicht nur dazu dienen, Besucher:innen eine Inspiration für die Einrichtung der eigenen Wohnräume zu vermitteln. Als Nachfolgerin des Cercle Oriental nahm sich das Orientalische Museum auch als Wissenszentrum wahr, in dem die auf der Wiener Weltausstellung präsentierten Informationen konserviert, systematisiert und vertieft wurden. Wie schon auf der Wiener Weltausstellung sollten diese Informationen insbesondere der Förderung der kommerziellen Interessen im sogenannten

⁷¹ OROSZ 2021.

Orient dienen.⁷² Im Orientalischen Museum sollten zwar keine konkreten, zum Export anregende Maßnahmen verfolgt, aber diejenigen Informationen vermittelt werden, die zur Verfolgung solcher Maßnahmen erforderlich waren.⁷³

Diese Wissensvermittlung über Länder, mit denen eine Handelsbeziehung aufgebaut, beibehalten oder erweitert werden sollte, wurde auf unterschiedliche Weise betrieben: Einerseits veröffentlichte das Orientalische Museum bereits ab dem Jahr 1875 eine monatlich erscheinende Zeitschrift, in der Informationen über den Asienhandel gebündelt und Probleme von In- und Export aufgezeigt wurden.⁷⁴ Die *Österreichische Monatsschrift für den Orient* setzte die Arbeit des Comité für den Orient und Ostasien fort, das sich ebenfalls der Publikation von Informationen über die betreffenden Regionen gewidmet hatte.⁷⁵ In der *Österreichischen Monatsschrift für den Orient* wurden unter Rücksichtnahme auf ein „materielles und praktisches Interesse“⁷⁶ einerseits und ein „intellektuelles Interesse“⁷⁷ andererseits Informationen für Kaufleute und für ein interessiertes Fachpublikum nebeneinander veröffentlicht. Die Zeitschrift enthielt Berichte über aktuelle wirtschaftliche Entwicklungen, Mitteilungen von österreichischen Konsularbeamten im Ausland, Literaturberichte zu allen den sogenannten Orient betreffenden Neuerscheinungen, eine „Monatschronik der wichtigsten Ereignisse auf dem Gebiete des Orients“⁷⁸ und Notizen über das Wirken des Vereins.⁷⁹ Aus den Artikeln lässt sich aber auch eine kritische Haltung gegenüber islamisch geprägten Ländern ableiten, während über ostasiatische Länder durchwegs positiv berichtet wurde.⁸⁰ So weist Wiener in diesem Zusammenhang auf zwei Passagen in der ersten Ausgabe der Zeitschrift hin, in der die Türkei als Land beschrieben wird, „wo die Moral im geschäftlichen Verkehr in der Regel eine [...] untergeordnete Rolle spielt“ und in dem die Einrichtung eines Instituts für Seezölle, wie es in China bestand, „als ein entschiedener Fortschritt erschiene“.⁸¹ Andererseits kam der Sammlung des Orientalischen Museums in Bezug auf die Förderung von Handelsbeziehungen eine tragende Rolle zu: In seiner Eröffnungsrede hielt Graf Edmund Zichy fest, dass die Sammlungen des Orientalischen Museums dazu bestimmt seien, „die Production und gewerbliche Entwicklung des Orientes und der ostasiatischen Länder zu illustriren und dem Besucher diejenigen Fabricate europäischen Ursprunges vorzuführen,

⁷² HANDELSMUSEUM 1919, S 10.

⁷³ HANDELSMUSEUM 1919, S 10.

⁷⁴ WIENINGER 2021, S 147.

⁷⁵ HANDELSMUSEUM 1900, S 38.

⁷⁶ HANDELSMUSEUM 1900, S 51.

⁷⁷ HANDELSMUSEUM 1900, S 51.

⁷⁸ HANDELSMUSEUM 1900, S 53.

⁷⁹ HANDELSMUSEUM 1900, S 52 bis 53.

⁸⁰ WIENINGER 2012, S 148.

⁸¹ WIENINGER 2021, S 148 (mit Hinweis auf Mittheilungen des k.k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Jahrgang 10, Wien 1875, S 357f.).

welche als Exportartikel im Verkehr mit diesen Ländern erscheinen.“⁸² Die Ausstellungen des Orientalischen Museums dienten daher dazu, diejenigen Handelsgüter zu zeigen, die sich als besonders erfolgreich herausgestellt hatten.⁸³ Die Sammlung sollte das Studium von Import- und Exportgütern ermöglichen, weshalb eine ständige Ergänzung und Aktualisierung derselben erforderlich war.⁸⁴ Zu einer Erweiterung der Sammlung kam es durch museumseigene Ankäufe von Nachlässen und Sammlungen oder durch Schenkungen von Reisenden und anderen Gönnern des Museums.⁸⁵ Besonders zu erwähnen sind die Forschungsreisen des Museumsdirektors Arthur von Scala selbst, der wesentlich zur Erweiterung der Sammlungen beitrug.⁸⁶ In der Festschrift zum Anlass des 25-jährigen Bestehens des Museums wurde die Freude über den Ertrag dieser Reisen eindeutig: „Die nicht ganz unerheblichen materiellen Opfer des Museums für diesen Zweck haben sich reichlich zurückgezahlt. Niemals kehrte der Leiter des Orientalischen Museums mit leeren Händen zurück. Eine Fülle von Sammlungsobjecten, Informationen und Verbindungen waren regelmässig das Ergebniss der Reise.“⁸⁷

Ausstellungsthemen im Orientalischen Museum orientierten sich daran, welche Exportgüter als besonders wichtig angesehen wurden. Auch in diesem Zusammenhang machte sich jedoch die bereits in der *Monatsschrift für den Orient* erkennbare Tendenz der Abwertung von islamisch geprägten Regionen im Vergleich zu ostasiatischen Ländern bemerkbar: Bei der im Jahr 1884 abgehaltenen orientalisch-keramischen Ausstellung im Orientalischen Museum wurden über 2300 Objekte aus China und Japan, aber nur insgesamt 300 persische, türkische, spanisch-maurische, sizilianisch-arabische oder indische Objekte ausgestellt.⁸⁸ Auf das von Arthur von Scala verfassten Vorwort des Ausstellungskatalogs folgten zwei Beiträge zur Geschichte der chinesischen bzw. der japanischen Keramik, während auf die anderen Herkunftsländer der Exponate nicht näher eingegangen wurde.⁸⁹

Nach dem zehnjährigen Bestehen des Museums machte es dessen wirtschaftliche Situation notwendig, den geographischen Wirkungskreis des Museums zu erweitern. Die Einschränkung der Informationsdienste zum Zwecke der Förderung von Handelsbeziehungen auf Länder des sogenannten Orients wurde aufgehoben und 1886 erhielt das Orientalische

⁸² HANDELSMUSEUM 1900, S 38.

⁸³ HANDELSMUSEUM 1900, S 38.

⁸⁴ HANDELSMUSEUM 1900, S 186.

⁸⁵ HANDELSMUSEUM 1900, S 128.

⁸⁶ WIENINGER 2012, S 148; HANDELSMUSEUM 1900, S 75.

⁸⁷ HANDELSMUSEUM 1900, S 75.

⁸⁸ KATALOG ORIENTALISCHES MUSEUM 1884, S 133; WIENINGER 2012, S 150.

⁸⁹ KATALOG ORIENTALISCHES MUSEUM 1884, S 149.

Museum den neuen Namen Handelsmuseum.⁹⁰ Die *Monatsschrift für den Orient* wurde weiterhin veröffentlicht, hinzu kam jedoch die Zeitschrift *Das Handelsmuseum*, in der neben praktischen wirtschaftlichen Informationen auch wissenschaftliche Beiträge zu kulturellen Themen und zur Sammlung des Handelsmuseums gedruckt wurden.⁹¹ Weiterhin stellte die Ausstellung von Exportartikeln eine zentrale Aufgabe des Handelsmuseum dar.⁹²

Die Erweiterung des Wirkungskreises des Museums hinderte Arthur von Scala nicht daran, auch nach der Umbenennung des Museums weiterhin gezielt asiatisches Kunstgewerbe zu erwerben.⁹³ Von einer Reise in das Osmanische Reich im Jahr 1889 brachte er insbesondere Objekte der Textilindustrie, Keramik und Metallindustrie mit.⁹⁴ Die Kunstgewerbesammlung Handelsmuseum wurde aber auch mithilfe der österreichischen Konsulate im Ausland vergrößert, die Sammlungen der wichtigsten Importgüter vermittelten.⁹⁵ Zudem wurde asiatisches Kunstgewerbe gezielt auf dem europäischen Kunst- und Antiquitätenhandel angekauft. Auch der Erwerb von Privatsammlungen wurde besonders vorangetrieben.⁹⁶

2.2.2. Die Ausstellung der Sammlung des Grafen Karl Lanckoronski

Eines „sehr lebhaften Zuspruchs aus allen Kreisen der Bevölkerung“⁹⁷ erfreute sich die Ausstellung der Privatsammlung von Graf Karl Lanckoronski, die in den Monaten April und Mai 1890 in drei Räumen des Börsegebäudes am Schottenring 1 gezeigt wurde.⁹⁸ Sie bestand aus mehr als 1000 kunstgewerblichen und ethnographischen Objekten, die Lanckoronski, selbst Vereinsmitglied und Mitglied im Kuratorium des Handelsmuseums,⁹⁹ auf seiner Reise nach Indien, China und Japan erworben hatte. Der besondere Schwerpunkt der Ausstellung lag dabei auf indischen Exponaten.¹⁰⁰ Lanckoronski gestaltete die Ausstellung selbst unter Aufwendung nicht unerheblicher Kosten mit.¹⁰¹ Neben mitgebrachten Gegenständen wurden Aquarelle des Malers Ludwig Hans Fischer gezeigt, der Lanckoronski auf seiner Reise zumindest teilweise begleitet hatte. Sie sollten Besucher:innen einen Eindruck der Gebäude

⁹⁰ HANDELSMUSEUM 1919, S 10; WIENINGER 2012, S 151; HANDELSMUSEUM 1900, S 62 und 65.

⁹¹ KARL 2020, S 113.

⁹² HANDELSMUSEUM 1900, S 123.

⁹³ WIENINGER 2012, S 151.

⁹⁴ HANDELSMUSEUM 1900, S 125.

⁹⁵ HANDELSMUSEUM 1900, S 124 bis 125.

⁹⁶ WIENINGER 2012, S 151.

⁹⁷ HANDELSMUSEUM 1900, S 129.

⁹⁸ WIENINGER 2012, S 151.

⁹⁹ HANDELSMUSEUM 1900, S 30, S 108.

¹⁰⁰ HANDELSMUSEUM 1900, S 129.

¹⁰¹ WIENER ZEITUNG 1890 (8. Mai), S 1.

und Landschaften in den bereisten Ländern vermitteln.¹⁰² Bei dieser Ausstellung handelte es sich nicht um die einzige Ausstellung ethnographischer und kunstgewerblicher Kunstobjekte in diesem Jahr, an dieser Ausstellung ist jedoch besonders, dass sie anders als andere Ausstellungen des Handelsmuseums fotografisch bestens dokumentiert ist (Abb. 5 bis 9).¹⁰³ Auch wenn auf den erhaltenen Fotografien dieser Ausstellung keine Teppiche erkennbar sind, die eindeutig der Textilsammlung des MAK zugeordnet werden können, geben sie Aufschluss darüber, wie Ausstellungen von sogenannten orientalischen Objekten im Handelsmuseum ausgesehen haben.¹⁰⁴



Abb. 5: Michael Frankenstein, Wand im Mittelsaal links von Eingang der Ostasiatischen Ausstellung Lanckoronski im Orientalischen Museum, Fotografie, 1890, MAK, Wien.



Abb. 6: Michael Frankenstein, Mittelsaal mit Eingang zum Großen Saal in der Ostasiatischen Ausstellung Lanckoronski im Orientalischen Museum, Fotografie, 1890, MAK, Wien.

Auf den Fotografien fällt die überwältigende Anzahl von Ausstellungsstücken auf kleinem Raum besonders ins Auge. Die Exponate, darunter Stoffe, Kleidung und Kopfbedeckungen, Waffen und Schilder, Gemälde, Fotografien, Fächer, Masken, Statuen, Schirme und Schmuckstücke, waren in Vitrinen oder an den Wänden eng aneinandergereiht: Fotografien und Gemälde wurden neben- und übereinander gehängt, darüber Textilien dekorativ drapiert und gerafft. Diverse Gegenstände drängten sich in Vitrinen, um die herum Sonnenschirme montiert, Statuen aufgestellt oder Gewänder auf Kleiderpuppen dargeboten wurden. Der

¹⁰² ROSSIG 1890, S 1;

¹⁰³ WIENINGER 2012, S 151.

¹⁰⁴ WIENINGER 2012, S 158.

überladene Raumeindruck wurde durch die Architektur der stuckverzierten Ausstellungsräume weiter verschärft.

Diese Präsentationsweise erinnert an sogenannte Kuriositätenkabinette oder Wunderkammern, die in der frühen Neuzeit die ersten musealen Sammlungen Europas darstellten und heute als chaotische Sammelsurien bezeichnet werden können.¹⁰⁵ Darin wurden Raritäten und sogenannte Kuriositäten aus der ganzen Welt ausgestellt, um deren vermeidliche Neuartigkeit und Fremdheit einem staunenden Publikum näher zu bringen. Solche Sammlungen, in der möglichst viele Objekte aus fremden Kulturen vereint waren, entstanden im Zug der europäischen Expansion. Damit wurde versucht, einer sich aus damaliger Perspektive rasch vergrößernden Welt eine Ordnung überzustülpen, die mit dem ursprünglichen kulturellen Kontext, dem das Objekt entstammte, wenig zu tun hatte.¹⁰⁶



Abb. 7: Michael Frankenstein, Mittelsaal und Eingang zum linken Zimmer der Ostasiatischen Ausstellung Lanckoronski im Orientalischen Museum, Fotografie, 1890, MAK, Wien.

Auch in der Ausstellung der Sammlung Lanckoronski wurden Exponate aus unterschiedlichen Kulturen gemeinsam ausgestellt. Auf engem Raum wurden Besucher:innen jene Objekte, die Lanckoronski im Zuge seiner Reise erworben hatte, so präsentiert, dass ein kuratierter Eindruck der einzelnen Herkunftsländer der Objekte vermittelt wurde. Einzelne Objekte wurden dabei besonders hervorgehoben. In diesem Zusammenhang ist insbesondere auf eine

¹⁰⁵ COLLET 2012, S 157.

¹⁰⁶ COLLET 2021, S 159.

Konstruktion hinzuweisen, die im die Ausstellung begleitenden Katalog als „Theil eines japanischen Tempels“¹⁰⁷ bezeichnet wurde und das Herzstück der Ausstellung bildete: Der größte der für die Sammlung in Anspruch genommenen Ausstellungsräume war japanischen Objekten gewidmet.¹⁰⁸ An dessen Stirnwand war eine Plattform aufgebaut, auf der durch Errichtung von einer Rück- und zwei Seitenwänden das architektonische Motiv eines Tempels nachgebaut wurde (Abb. 9). Zentrale Stufen führten auf die Plattform, an der die Struktur eines Portals durch die Hängung seitlicher Stoffbanner nachempfunden wurde. Die Plattform selbst wurde von japanischen Wandschirmen verdeckt, die an den Seiten der Stufen aufgestellt wurden. Den Aufgang flankierte auch eine japanische Wächterstatue. Im Inneren des Tempels waren eine Reihe von Statuen wie zur Anbetung aufgestellt, darunter zentral die Figur eines Bodhisattvas auf einem mit Stoffen bedeckten Tisch. Die Wände des Tempels waren mit Rollbildern, Stoffbannern und metallenen Altarbeschlägen geschmückt. Über den zentralen Figuren hingen Laternen aus Metall. Den Giebel des Tempels bildete ein Baldachin aus Teppichen. Dabei wurde ein größerer Teppich zentral über der Plattform angebracht, sodass dessen Breitseite den Innenraum des Tempels fast vollständig überdeckte. Zu beiden Seiten des zentralen Teppichs wurde jeweils ein kleinerer Teppich so angebracht, dass er das so gebildete Dach des Tempels und dessen Seitenwände miteinander verband. Im Katalog, der die Ausstellung begleitete, waren die Objekte, die die Tempelkonstruktion ausmachten oder darin zu sehen waren, bis auf wenige Ausnahmen jeweils mit einer Nummer und einer kurzen Beschreibung angeführt. Die Teppiche, die den Baldachin des Tempels bildeten, betraf nur ein Hinweis, der kleiner gedruckt war als die anderen Beschreibungen: „Als Decke des Tempels japanische Teppiche.“¹⁰⁹



Abb. 8: Michael Frankenstein, Großer Saal der Ostasiatischen Ausstellung Lanckoronski im Orientalischen Museum, Fotografie, 1890, MAK, Wien.

¹⁰⁷ HANDELSMUSEUM 1890, S 39.

¹⁰⁸ HANDELSMUSEUM 1890, S 43.

¹⁰⁹ HANDELSMUSEUM 1890, S 59.



Abb. 9: Michael Frankenstein, Sogenannter Tempel an der Stirnwand im Großen Saal der Ostasiatischen Ausstellung Lanckoronski im Orientalischen Museum, Fotografie, 1890, MAK, Wien.

2.2.3. Teppiche als Werkzeuge der Imperialismus-Propaganda

Knapp 25 Jahre nach der Ausstellung seiner Sammlung im Handelsmuseum äußerte sich Graf Lanckoronski in seinem Werk *Künstler und Kunsthistoriker. Einiges über Wiener und andere Museen von einem alten Kunstliebhaber* kritisch zur engen Aneinanderreihung von Exponaten in Wiener Museen: „Die Sucht, ihrem natürlichen Erdreich entführte Kunstwerke nach wissenschaftlichen Grundsätzen aneinander zu reihen, dürfte bald als veraltet gelten [...]. Jenes Bestreben, alle erreichbaren Kunstwerke in Museen unterzubringen, [...] gehört [...] einer Epoche an, zu welcher Kunstwerke [...] als Dinge [angesehen wurden], mit denen man [glaubte,] nach Belieben schalten zu können“.¹¹⁰ Der Kontrast zwischen diesen Worten und der Präsentation seiner Sammlung ist aber weniger auf die zeitliche Distanz als vielmehr auf die Kategorie der ausgestellten Objekte zurückzuführen:

Die Ausstellung der Sammlung Lanckoronski war wie viele zeitgenössische Ausstellungen von sogenannten orientalischen Objekten noch von den Völkerschauen, der Vorstellung von quirligen Basaren und den exotischen Bildern von Tausendundeiner Nacht inspiriert, die in Europa auf den Weltausstellungen und Kunstgewerbeschauen inszeniert wurden.¹¹¹ Sie war

¹¹⁰ LANCKORONSKI 1924, S 14.

¹¹¹ KAMEL 2015, 293.

eine jener Ausstellung im Handelsmuseum, die dazu diente, „die Production und gewerbliche Entwicklung des Orientes und der ostasiatischen Länder zu illustriren“, wie es der Mitbegründer des Museums Graf Edmund Zichy bei seiner Eröffnungsrede angekündigt hatte.¹¹² Medial wurde der Besuch der Ausstellung schon aufgrund der Präsentation einer „reichhaltigen Ausbeute [...] heterogener Gegenstände“¹¹³ aus den bereisten Ländern insbesondere Studierenden und jedem mit Sinn „für künstlerische und gewerbliche Hervorbringungen ferner Völker“¹¹⁴ empfohlen, denn „denn mehr lernt der Wißbegierige in solchen Räumen, als aus dem dickleibigsten gelehrten Werke, und Vieles zu lernen ist dem Wollenden nirgends leichter gemacht, als in der Ausstellung des Grafen Lanckoronski“.¹¹⁵ Dem übergeordneten Ziel der „Förderung der Handelsbeziehungen der österreichisch-ungarischen Monarchie mit den Ländern des Orientes und Ostasiens“¹¹⁶ wurde dabei nicht nur durch die Präsentation von Handelsgütern aus diesen Gebieten näher gekommen, sondern auch durch die Nachahmung eines Marktplatzes, auf dem die Waren ursprünglich hätten erworben werden können. So konnte den Besucher:innen der wirtschaftliche Wert der ausgestellten Gegenstände vermittelt werden, der besonders durch die weite Reise begründet war, die sie bis nach Europa zurückgelegt hatten.

Konsequenterweise wurde bei der Ausstellung der Sammlung Lanckoronski alles, was als besonders exotisch oder fremd wahrgenommen werden konnte, besonders herausgestrichen: Schon die Anzahl der ausgestellten Objekte war überwältigend. Auf den schwarz-weißen Fotografien lässt sich der Farbenreichtum, der sich vor deren Augen entfaltet haben muss, nur erahnen. Die Überfüllung der Ausstellungsräume mit lauter unbekannten Kostbarkeiten, die Forschende von ihren Reisen mitgenommen hatte, vermittelte jedoch ein ganz bestimmtes Bild vom China, Japan und Indien, das von europäischen Vorstellungen des sogenannten Orients geprägt war. Wie die Wiener Weltausstellung war die Ausstellung der Sammlung Lanckoronski weniger darauf ausgerichtet, die Wirklichkeit echt oder wissenschaftlich korrekt darzustellen, sondern vielmehr darauf, das Publikum zu faszinieren und zu beeindrucken. Es fanden auch hier Inszenierungen statt, die von einer authentischen Darstellung weit entfernt waren: Nur ein Beispiel dafür ist die Konstruktion des japanischen Tempels, der durch einen Baldachin aus Teppichen bekrönt wurde. Diese Inszenierungen dienten weniger der sachlichen Darstellung fremder Länder, sondern verfestigten eurozentristische Stereotype und verzerrten damit die Wirklichkeit. Sie erfreuten sich aber größerer Beliebtheit als die einzelnen mitgebrachten Gegenstände, wie die Rezeption der Ausstellung in der Presse zeigt. In einem

¹¹² HANDELSMUSEUM 1900, S 38.

¹¹³ NEUIGKEITS-WELT-BLATT 1890, S 9.

¹¹⁴ NEUIGKEITS-WELT-BLATT 1890, S 9.

¹¹⁵ NEUIGKEITS-WELT-BLATT 1890, S 9.

¹¹⁶ HANDELSMUSEUM 1900, S 38.

Artikel der *Wiener Allgemeinen Zeitung* etwa wurde Lanckoronski als Gestalter der Ausstellung hochgelobt, während über die ausgestellten Gegenstände ein vernichtendes Urteil erging: „Graf Lanckoronski weiß nicht nur zu sammeln, er weiß auch zu ordnen, und hat im Arrangement all' dies interessanten häßlichen Zeugs ein Kunstwerk geleistet.“¹¹⁷

Pressemitteilungen, die sich anders als der zitierte Beitrag in der *Wiener Allgemeine Zeitung* durchwegs positiv zu den ausgestellten Gegenständen äußerten, ist gemeinsam, dass insbesondere Lanckoronski als talentierter Sammler für „die glänzendste Bethätigung eines vornehmen Kunstgeschmackes, universellen Wissens und Kennens“¹¹⁸ gelobt wurde. In diesem Zusammenhang muss darauf hingewiesen werden, dass auch die Auswahl der ausgestellten Objekte zu einem verzerrten Bild der Länder, die Lanckoronski bereits hatte, führte: Schon zur Zeit der Entstehung der Wunderkammern im 16. Jahrhundert waren Objekte beliebt, deren Form, Material und Funktion als fremd wahrgenommen wurden, gleichzeitig aber eine europäische Entsprechung besaßen.¹¹⁹ Ende des 19. Jahrhunderts war die Erstellung von Sammlungen von Kunstobjekten zusätzlich vom Orientalismus geprägt. Objekte, die in europäischen Museen ausgestellt wurden, sollten besonders fremd und exotisch, gleichzeitig aber an europäische Bedürfnisse angepasst sein. Teppiche, die schon aufgrund ihrer ursprünglichen Funktion als wärmende Fußbodenaufleger in vielen Kulturen ihre Entsprechung finden, wurden deshalb zu beliebten Objekten, die vielfach nach Europa importiert wurden.

Die Präsentation der Objekte in der Ausstellung der Sammlung Lanckoronski lässt aber auch auf eine Hierarchisierung zwischen den Exponaten schließen: Während Bronzen und Keramiken in Glasvittrinen geschützt in Szene gesetzt wurden, wurden Stoffe und Teppiche zu Bestandteilen eines dekorativen Rahmens für andere Exponate. Das ist auch daran erkennbar, dass Teppichen im Katalog der Ausstellung keine eigene Inventarnummer eingeräumt wurde, sondern nur als dekorative Elemente genannt wurden. Formulierungen wie „auf dem Boden dieser Glaskästen liegen Seiden- und Wollstoffe, Decken, Teppiche, u.s.w. aus verschiedenen Theilen Indiens“¹²⁰ und „als Decke des Tempels japanische Teppiche“¹²¹ verdeutlichen, dass die Teppiche nicht als eigenständige Ausstellungsstücke gezeigt wurden, sondern als dekorative Elemente, die die Präsentation der eigentlichen Exponate umrahmte und verstärkte. Zudem bildete trotz des indischen Schwerpunkts der Ausstellung ein nachgebildeter japanischer Tempel das Herzstück der Ausstellung.

¹¹⁷ ROSSIG 1890, S 2.

¹¹⁸ NEUIGKEITS-WELT-BLATT 1890, S 9.

¹¹⁹ COLLET 2021, S 161.

¹²⁰ HANDELSMUSEUM 1890, S 23.

¹²¹ HANDELSMUSEUM 1890, S 59.

Für diese Art der Präsentation von ethnographischen Objekten hat Dominik Collet die Bezeichnung der „projektiven Ethnographie“¹²² geprägt. Konkret beschreibt er damit eine Präsentation von Exponaten, bei der verbreitete europäische Vorstellungen in die Ferne projiziert und durch die Auswahl der Ausstellungsstücke die Reduzierung auf ein einheitliches, weitgehend primitives Gegenüber stattfand. Durch das Hervorheben des Andersartigen beförderten solche Präsentationen bewusst die Abgrenzung vom Anderen bzw. Fremden.¹²³ Durch die Ausstellung der Sammlung Lanckoronski wurde daher eine künstliche Distanz zwischen „Orient“ und Besucher:innen hergestellt. Auch in diesem Zusammenhang kann wieder die Wiener Allgemeine Zeitung zitiert werden, aus deren Kritik zur Ausstellung der Sammlung Lanckoronski eindeutig hervorgeht, dass die Schaffung von Distanz ein fest verankertes Überlegenheitsgefühl zur Folge hatte: „Der europäische Geschmack feiert hier einen Triumph über den ostasiatischen: er neutralisirt ihn, indem er aus seinen grotesken Elementen ein Ganzes zusammenstellt, welches schön wirkt.“¹²⁴

Der durch solche Ausstellungen vermittelte Blick auf den sogenannten Orient und das damit verbundene Gefühl der europäischen Überlegenheit diente auch der Rechtfertigung von Expeditionen und Forschungsreisen von Personen, die sich als Vermittelnde zwischen Europa und fremden Ländern sahen.¹²⁵ Unter dem Deckmantel der Errichtung eines Wissenszentrum wurde auch im Handelsmuseum die stetige Erweiterung der Sammlung vorangetrieben. Sammler:innen und Forscher:innen wie Arthur von Scala und Karl Lanckoronski, die dazu prägend beitrugen, wurden dabei nicht im eigenen Interesse tätig, sondern müssen als koloniale Akteure verstanden werden, die als Repräsentant:innen einer staatlich geförderten Institution im Dienst des Habsburgerreiches tätig wurden und durch ihr Wirken zur wirtschaftlichen Macht des Kaiserreiches beitrugen.¹²⁶ Sammler:innen waren Teil der europäischen Expansion und trugen zum Orientalismus durch Auswahl und Präsentationsweise der Sammlungsgegenstände führend bei. Der Begriff des Sammelns ist hierbei teilweise missverständlich, da er keinen Schluss darauf zulässt, wie die Gegenstände tatsächlich in die Sammlung gelangten. Sammlungen konnten Gegenstände umfassen, die aus Plünderungen oder Raub stammten. Selbst formal legalen Erwerbsvorgängen waren häufig auf asymmetrische Machtverhältnisse zwischen den beteiligten Akteuren zurückzuführen.

¹²² COLLET 2021, S 161.

¹²³ COLLET 2021, S 161 und 162.

¹²⁴ ROSSIG 1890, S 2.

¹²⁵ HEISS/FEICHTTINGER 2013, S 153.

¹²⁶ SAUER 2021, S 67.

Es lässt sich festhalten, dass die Sammlung Lanckoronski darauf ausgerichtet war, ein möglichst umfassendes Bild des sogenannten Orients zu vermitteln, um damit Handelsbeziehungen zu fördern, die auf Wissen, Vorstellungskraft und wirtschaftspolitischer Strategie basierten. Die Exponate wurden als repräsentative Gegenstände für eine vermeintlich homogene orientalische Kultur gewählt und sollten dadurch das Interesse österreichischer Wirtschaftsakteur:innen wecken. Diese Gegenstände wurden nicht zufällig zusammengetragen, sondern gezielt ausgewählt und inszeniert: Lanckoronski, der als Mitglied des Kuratoriums des Orientalischen Museums, Sammler und Gestalter der Ausstellung selbst gleich in mehrfacher Hinsicht ein Interesse an der Förderung von Handelsbeziehungen mit dem sogenannten Orient erkennen ließ, gestaltete die Präsentation seiner Sammlung so, dass alles als fremde und exotisch Wahrgenommene besonders hervorgehoben wurde. Damit wurde die Neugier und Faszination der Besucher:innen geweckt und die bereisten Länder als wirtschaftlich attraktiv dargestellt. Ein authentisches Bild Chinas, Japans oder Indiens entstand dadurch nicht. Besonders deutlich wird dies an der Behandlung der Teppiche, die innerhalb der Ausstellung nicht als eigenständige Kunstwerke wahrgenommen, sondern in erster Linie als dekorativer Rahmen für andere Exponate genutzt wurden. Die Exponate wurden genutzt, um ein imperialistisches Bild der Welt zu zeigen, das die wirtschaftlichen Ziele des Kaiserreichs unterstützen sollte.

2.3. Die große Orientteppichausstellung 1891

2.3.1. 400 Teppiche und der „Zauber einer fremden Welt“¹²⁷

Am 16. Oktober 1890 kündigte die *Wiener Zeitung* für den Zeitraum zwischen dem 1. April 1891 und dem 15. Juni 1891 eine der „größeren Ausstellung von orientalischen Teppichen“¹²⁸ im Handelsmuseum an, was sich rückblickend als Untertreibung herausstellte:

In der geplanten Ausstellung sollte eine „möglichst vollständige Collection von mustergültigen modernen Teppichen der Productionsländer des Orients“¹²⁹ geboten werden. Da neben der Ausstellung von Teppichen aus der eigenen Sammlung des Handelsmuseums auch Teppiche aus privaten und anderen Sammlungen gezeigt werden sollten, wurde in der *Wiener Zeitung* um Anmeldung von Leihgaben für diese Ausstellung ab dem 1. November 1890 gebeten.¹³⁰ In weiterer Folge blieb den Organisator:innen durch eine Adaptierung des Ausstellungszeitraums nur etwa sechs Monate Zeit, um die umfangreichste Ausstellung von sogenannten

¹²⁷ WIENER BAUINDUSTRIE-ZEITUNG 1891, S 344.

¹²⁸ WIENER ZEITUNG 1890 (16. Oktober), S 3.

¹²⁹ WIENER ZEITUNG 1890 (16. Oktober), S 3.

¹³⁰ WIENER ZEITUNG 1890 (16. Oktober), S 3.

Orientteppichen zu planen, die jemals stattgefunden hatte.¹³¹ Die Eröffnung der Ausstellung fand schließlich leicht verzögert am 5. April 1891 statt.¹³²

Von den um die 400 Teppichen, die bei der als große Orientteppichausstellung bezeichneten Schau im Gebäude der Börse am Schottenring ausgestellt wurden, waren die allermeisten internationale Leihgaben, für die das Handelsmuseum auf seine Kontakte im Ausland zurückgriff. Teppiche aus den Sammlungen des Kaiserhauses, des Museums für Kunst und Industrie, des South Kensington Museum und des India Museum in London, von deutschen Museen, von zahlreichen internationalen und österreichischen Händler:innen und Aristokrat:innen und sogar des Schah von Persien fanden ihren Weg in die Ausstellungsräume.¹³³ Auch Graf Lanckoronski steuerte Leihgaben bei.¹³⁴ Ein Drittel der ausgestellten Teppiche waren antik, bei den restlichen Teppichen handelte es sich um moderne Teppiche.¹³⁵ Die genaue Anzahl der ausgestellten Teppiche steht aufgrund der chaotischen Verhältnisse bei der Vorbereitung der Ausstellung nicht fest: Das Handelsmuseum bat um Übermittlung von Leihgaben auf eigene Kosten und Gefahr zwischen dem 10. und 20. März 1891. Während einige angekündigten Leihgaben gar nicht geliefert werden konnten, trafen andere verspätet ein, was Umstrukturierungen kurz vor Eröffnung der Ausstellung notwendig machte.¹³⁶

Aufgrund des Verlusts des Archivs der Ausstellung sind keine Fotografien oder andere bildliche Quellen erhalten, anhand derer sich die Präsentation der Teppiche auf der Ausstellung rekonstruieren ließe. Die einzigen vorhandenen Quellen sind Zeitungsartikel, Ausstellungskataloge und Augenzeugenberichte. Dem bereits während der Ausstellung verfügbaren Katalog war ein faltbarer Ausstellungsplan beigelegt, dem eine Aufteilung der Exponate nach Herkunftsregionen zu entnehmen ist (Abb. 10). Je nach Anzahl der entsprechenden Ausstellungsstücke wurden Ausstellungsräume teilweise nur einem Herkunftsland, andere Ausstellungsräume wiederum unterschiedlich großen Herkunftsregionen gewidmet. So wurden in einem der größten Ausstellungsräume ausschließlich Teppiche aus Persien gezeigt, während in einem kleinen Raum Teppiche aus China, „Turkestan“ und Japan gemeinsam zu sehen waren.

¹³¹ KARL 2019, S 116; WIENINGER 2012, S 153.

¹³² WIENER ALLGEMEINE ZEITUNG 1891, S 3; DIE PRESSE 1891 (4. April 1891), S 1 (von einer Eröffnung am 4. April 1891 berichtet hingegen das NEUES WIENER TAGBLATT 1891, S 5).

¹³³ KARL 2019, S 116.

¹³⁴ NEUES WIENER TAGBLATT 1891, S 5.

¹³⁵ VÖLKER 2001, S 18.

¹³⁶ KARL 2019, S 116.

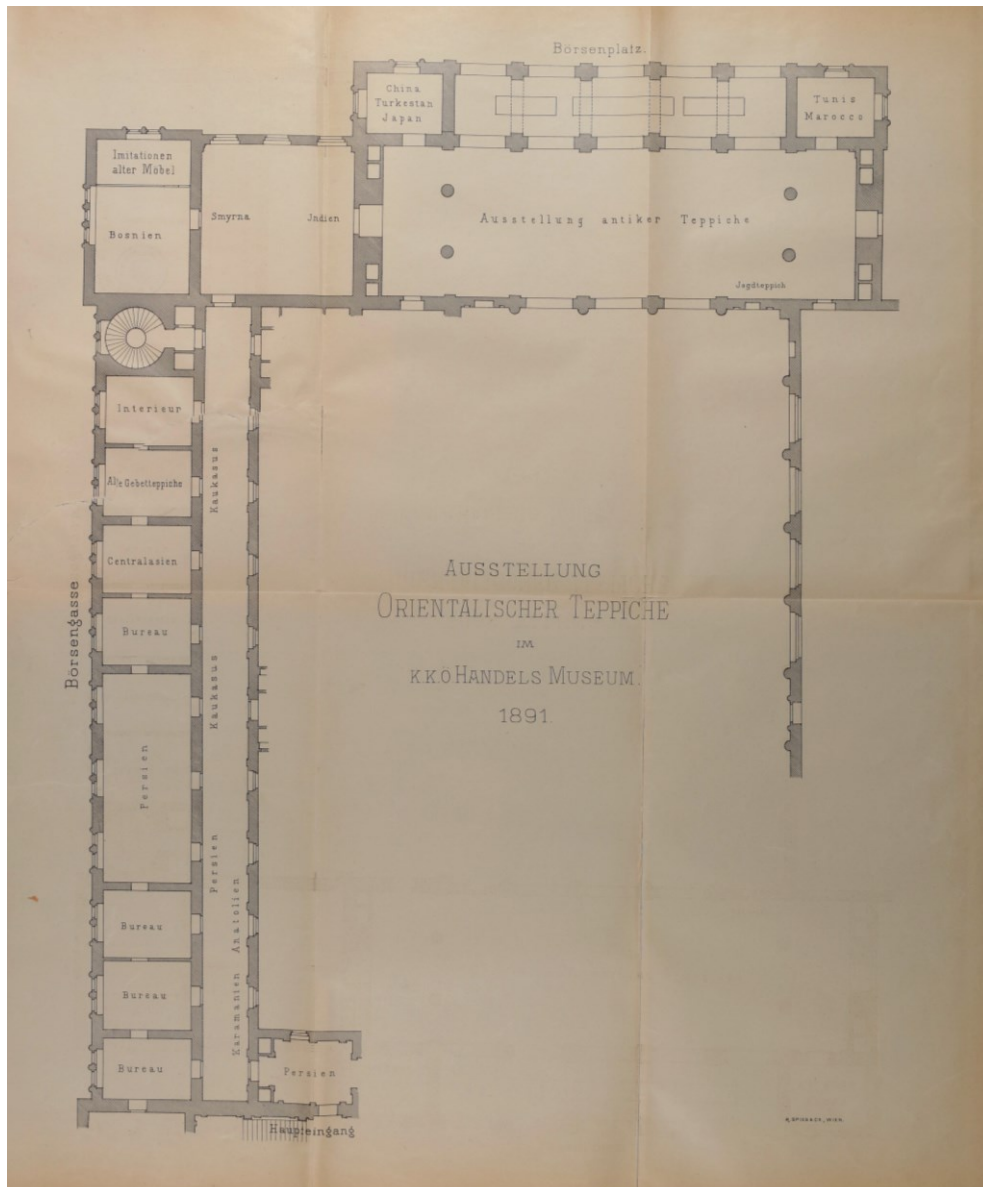


Abb. 10: Unbekannt, Grundriss der großen Orientteppichausstellung im Handelsmuseum, 1891.

Soweit heute nachvollziehbar hatte eine Anordnung von Exponaten nach Herkunftsregionen im Handelsmuseum noch nie stattgefunden: Bei der Ausstellung der Sammlung Lanckoronski war eine Anordnung nach Herkunftsregionen zwar versucht worden, die Beschränkung der Ausstellung auf drei Ausstellungsräume hatte jedoch die gemeinsame Präsentation von Objekten aus „Java, Cochinchina, China und Japan“¹³⁷ erforderlich gemacht. Bei der orientalistisch-keramischen Ausstellung aus dem Jahr 1884 waren die Exponate nach Leihgeber:innen geordnet gewesen.¹³⁸ Nur in einem Ausstellungsraum wurden bei der großen Orientteppichausstellung Teppiche unabhängig von ihrer Herkunftsregion gezeigt: Der an den Börseplatz angrenzende größte Ausstellungsraum war der Ausstellung von antiken Exponaten gewidmet. Während die modernen Teppiche zu einem großen Teil Leihgaben von

¹³⁷ HANDELSMUSEUM 1890, S 39.

¹³⁸ KARL 2019, S 120; KATALOG ORIENTALISCHES MUSEUM 1884, S 149.

Geschäftsleuten waren, die ihre Leihgaben auf der Ausstellung auch zu verkaufen versuchten, stammen die antiken Teppiche aus den Sammlungen von Museen, Aristokrat:innen oder vom Kaiser selbst.¹³⁹ Das Handelsmuseum war in diesem Ausstellungsbereich mit 15 Teppichen aus dem 16. und 17. Jahrhundert vertreten.¹⁴⁰

Die zeitgenössischen Berichte über die Präsentation der Teppiche geben Aufschluss darüber, wie sich die Präsentation der Teppiche konkret gestaltet haben könnte: Das Herzstück der großen Orientteppichausstellung bildete jedenfalls der große Saal der antiken Teppiche, deren Bedeutung schon von deren prominenten Eigentümer:innen abzuleiten war. Die *Wiener Bauindustrie-Zeitung* berichtete in diesem Zusammenhang von einem „Zauber einer fremden Welt, die wir nur aus Märchen kennen, vor einem Prunk und Pracht, zu deren Schilderung die Rednergabe eines orientalischen Dichters gehört“¹⁴¹. In der *Neuen Freien Presse* wurde noch vor Beginn der Ausstellung davon berichtet, dass ein „Arrangement“ des Malers Hugo Charlemont, der 1883 bereits die sogenannten orientalischen Interieurs im Orientalischen Museum eingerichtet hatte, den großen Saal zu einer „Bilderschau“ gemacht hätten.¹⁴² Barbara Karl leitet aus der Verwendung des Begriffes der Bilderschau ab, dass die Teppiche in der großen Orientteppichausstellung wie Bilder an die Wand gehängt wurden, wobei sich Charlemont an der Art und Weise, wie kostbare Teppiche in Privatsammlungen präsentiert wurden, orientiert haben könnte.¹⁴³ Dem kleinen Katalog, der Besucher:innen der Ausstellung zur Verfügung gestellt wurde, ist zu entnehmen, dass in diesem Ausstellungssaal um die 120 Teppiche ausgestellt waren.¹⁴⁴ Da einige dieser Teppiche von nicht unwesentlicher Größe waren, ist eine Hängung aller Teppiche zwar nur schwer vorstellbar, wird aber durch eine Notiz in der Autobiographie Wilhelm von Bodes, damals schon Direktor der Gemäldegalerie des Berlin Museums (später Altes Museum),¹⁴⁵ bestätigt: „geringe, moderne Ware hing neben herrlichen alten Teppichen so ungeordnet wie in einem gewöhnlichen türkischen Bazar“.¹⁴⁶ Als profilierter Teppichsammler und -forscher hatte von Bode ebenfalls Teppiche zur Ausstellung beigetragen.¹⁴⁷ Positiver berichtete die *Wiener Bauindustrie-Zeitung*, indem „dem geschickten Arrangement des Malers Hugo Charlemont, welcher jedem einzelnen Prachtstück zum richtigen Lichte, zur vollen Geltung verholfen,“ gedankt wurde.¹⁴⁸ Das *Neue Wiener Tagblatt* schrieb: „Das künstlerische Arrangement besorgte der Maler Herr Hugo Charlemont ganz

¹³⁹ KARL 2019, S 118.

¹⁴⁰ VÖLKER 2001, S 17.

¹⁴¹ WIENER BAUINDUSTRIE-ZEITUNG 1891, S 344.

¹⁴² NEUE FREIE PRESSE 1891, S 10.

¹⁴³ KARL 2019, S 120.

¹⁴⁴ KARL 2019, S 120.

¹⁴⁵ TEECE 2017, S 58.

¹⁴⁶ VON BODE 1930, S 93.

¹⁴⁷ KARL 2019, S 114, 116.

¹⁴⁸ WIENER BAUINDUSTRIE-ZEITUNG 1891, S 343.

besonders wirksam im großen Saale, in welchen eigens von Direktor Scala aus Kairo hierher gebrachte Palmen den Effekt der Ausstellung erhöhen.“¹⁴⁹ und lieferte damit den wichtigen Hinweis, dass sich Charlemont auch hier wieder Palmen bediente, um bei den Besucher:innen ein Bild warmer, ferner Länder hervorzurufen.

Schon bei der großen Orientteppichausstellung galt der Wiener Jagdteppich, damals eine Leihgabe des Museums für Kunst und Industrie, als besonderer Hingucker: Er war der einzige Teppich, der im Ausstellungsplan eingezeichnet war, sodass Besucher:innen nicht nur durch seine beachtenswerte Größe auf ihn aufmerksam wurden. Auch die Medien wiesen angehende Besucher:innen darauf hin, dass der „große Seidenteppich des Kaisers“¹⁵⁰ in der Ausstellung die „erste Stelle einnehmen“¹⁵¹ werde. In der *Presse* wurde der Wiener Jagdteppich als „die Perle im großen Saale“¹⁵² bezeichnet. Die Aufforderung, sich „mit dem Rücken gegen die Fenster gekehrt, dem Teppich gegenüber“ zu stellen, um einen „rosigen Schimmer“¹⁵³ auf dem Teppich erkennen zu können, spricht dafür, dass dieser Teppich an der Wand hängend gezeigt wurde.

Über die Ausstellungsräume, die der Präsentation moderner Teppiche gewidmet waren, wurde in der Presse weit weniger berichtet: Im *Neuen Wiener Tagblatt* wurde auf eine „alle Wände bedeckend[e], alle Kabinette zu reizenden Interieurs gestaltend[e]“¹⁵⁴ Präsentation hingewiesen. Dass die *Neue Freie Presse* im Zusammenhang mit der Ausstellung von einem „Schmaus für Augen und Fingerspitzen“¹⁵⁵ berichtete, lässt vermuten, dass ein Berühren dieser Teppiche nicht verboten war. Das ist darauf zurückzuführen, dass die modernen Teppiche auf der großen Orientteppichausstellung den Besucher:innen zum Verkauf angeboten wurden.¹⁵⁶ Der Ausstellungsplan wies auf ein „Interieur“¹⁵⁷ hin. Es kann nur angenommen werden, dass es sich dabei wiederum um einen im sogenannten orientalischen Stil eingerichteten Raum handelte, in dem Besucher:innen zu einer künftigen Nutzung der erworbenen Exponate inspiriert werden konnten. In einem der Ausstellungsräume war ein Webstuhl aufgebaut, auf welchem demonstriert wurde, wie Knüpfteppiche hergestellt wurden.¹⁵⁸

¹⁴⁹ NEUES WIENER TAGBLATTT 1891, S 5.

¹⁵⁰ NEUES WIENER TAGBLATTT 1891, S 5.

¹⁵¹ NEUES WIENER TAGBLATTT 1891, S 5.

¹⁵² DIE PRESSE 1891 (4. April), S 2.

¹⁵³ DIE PRESSE 1891 (4. April), S 2.

¹⁵⁴ NEUES WIENER TAGBLATTT 1891, S 5.

¹⁵⁵ HABERLANDT 1891, S 1.

¹⁵⁶ KARL 2019, S 118.

¹⁵⁷ Vgl. Abb. 10.

¹⁵⁸ NEUES WIENER TAGBLATTT 1891, S 5.

Der Erfolg der Ausstellung, deren Besuch durch Berichte über die Besuche von Mitgliedern des Kaiserhauses und der Hocharistokratie noch weiter beworben wurde, war aber nicht nur auf das „Bedürfnis nach einer farbenfrohen und künstlerischen Wohnungsausstattung“¹⁵⁹ zurückzuführen, wie im *Kunstgewerbeblatt* angenommen wurde. Besonders an der Ausstellung war vor allem das Interesse, das sie in Fachkreisen weckte.

2.3.2. Zwischen Verkaufskatalog und kunsthistorischem Interesse: Die Ausstellungskataloge der großen Orientteppichausstellung 1891

Anlässlich der großen Orientteppichausstellung 1891 wurden insgesamt zwei Ausstellungskataloge angefertigt: Die Ausstellung selbst wurde von einem handlichen Katalog begleitet, in dem die Besucher:innen neben einem faltbaren Ausstellungsplan auch Informationen zu den ausgestellten Teppichen finden konnten. Zusätzlich wurde im Anschluss an die Ausstellung ein zweibändiges Tafelwerk von beeindruckender Dimension und Umfang herausgegeben. Arthur von Scala und Josef Freiherr von Schwegel luden anerkannte Experten ein, Beiträge für die Kataloge zu verfassen. Alois Riegl, seit 1886 Textilkurator im Museum für Kunst und Industrie, verfasste in beiden Katalogen die Beschreibungen der Teppiche.¹⁶⁰ Er galt bereits zu diesem Zeitpunkt als anerkannter Teppichexperte und publizierte sein Werk *Altorientalische Teppiche* nur wenige Wochen vor der Ausstellungseröffnung.¹⁶¹ Beide Ausstellungskataloge sind für das Verständnis des Konzepts der großen Orientteppichausstellung von großer Bedeutung, jedoch hatte nur das zweibändige Tafelwerk weitreichende Auswirkungen auf den Umgang mit Teppichen in der Kunstgeschichte.

Der handliche, dennoch immerhin fast 300 Seiten umfassende *Katalog der Ausstellung Orientalischer Teppiche im K. K. Österr. Handels-Museum* enthielt Holzschnittabbildungen von vielen ausgestellten Teppichen, ein Vorwort von Direktor Arthur von Scala, Einleitungen zur Geschichte und Herstellung von Knüpfteppichen von Alois Riegl bzw. dem Arzt und Ethnografen Jakob Eduard Pollak und passend zur Ausstellungsorganisation eine Kategorisierung der Teppiche nach Herkunftsregionen mit einem eigenen Abschnitt zu antiken Teppichen. Die Teppiche wurden in Bezug auf Material, Farben und Motive detailliert in einigen Sätzen beschrieben und es waren die Namen der Eigentümer:innen und Händler:innen angegeben. In der Ausstellung waren die Teppiche mit Nummern versehen, die

¹⁵⁹ VON FALKE 1892, S 1.

¹⁶⁰ KARL 2019, S 114.

¹⁶¹ KARL 2019, S 114.

entsprechenden Nummern im Katalog zugeordnet werden konnten.¹⁶² In seinem Vorwort hielt Arthur von Scala fest, dass die Leitung des Handelsmuseum schon vor Jahren beschlossen habe, den Besucher:innen des Museums in einer Reihe von Spezialausstellungen „Gesamtbilder der einzelnen modernen und alten Industrien des nahen und fernen Orients vorzuführen und diese durch beschreibende Kataloge und andere zweckdienliche Publicationen thunlichst lehrreich zu gestalten“¹⁶³. Der orientalistisch-keramischen Ausstellung aus dem Jahr 1884 folge daher die große Orientteppichausstellung, in der erstmals „ein einheitliches Bild dieses überaus wichtigen Zweiges der Textilindustrie“¹⁶⁴ gewährt werden sollte. Der Katalog wurde vom zeitgenössischen Publikum sehr positiv angenommen: So schrieb etwa das *Neue Wiener Tagblatt*: „Einen dankenswerthen Führer bietet der vorzüglich gearbeitete, mit nahezu hundert Illustrationen gezielte Katalog, dem der Name ‚Katalog‘ eigentlich gar nicht zukommt, denn es ist ein Handbuch voll Belehrung über die Teppichfabrikation mit instruktiven Aufsätzen aus den berufensten Federn“.¹⁶⁵ Die *Presse* schrieb von einem „ungewöhnlich sorgsamem Katalog“, der es „Jedermann, der nur halbwegs Sinn und Verständnis für diese Erzeugnisse mitbringt, möglich [mache], sich aus der Ausstellung hinlänglich orientierende Kenntnisse mitzunehmen“¹⁶⁶. In der zweiten Auflage des Katalogs, die bereits am 20. April 1891, also nur wenige Wochen nach Ausstellungseröffnung erschien,¹⁶⁷ wurden auch Preise angegeben, was bestätigt, dass die modernen Teppiche auf der Ausstellung zum Verkauf standen.¹⁶⁸

Die Veröffentlichung des vom Handelsmuseum und dem k. k. Ministerium für Cultus und Unterricht gemeinsam herausgegebenen zweibändigen Tafelwerks wurde bereits bei Eröffnung der Ausstellung angekündigt. So berichtete das *Neue Wiener Tagblatt*: „Das Handelsmuseum beginnt demnächst mit der Herausgabe eines künstlerisch vornehm ausgestatteten Prachtwerkes, dessen Erscheinen drei Jahre in Anspruch nehmen wird und in welchem alle hervorragenden Seltenheiten der Ausstellung reproduziert werden“.¹⁶⁹ Dieses Prachtwerk hatte nur antike Teppiche zum Inhalt und beeindruckte schon durch seine Größe: In den 70 cm hohen Bänden wurden Farb- und Schwarzweißdrucke von 101 antiken Teppichen abgebildet, wobei sich diese nur zum Teil mit jenen deckten, die in der Ausstellung gezeigt und schon im ersten Katalog erwähnt worden waren.¹⁷⁰ In einem Vorwort bedauerte Arthur von Scala zunächst, dass der „Massenbedarf orientalischer Erzeugnisse in Europa“ und

¹⁶² KARL 2019, S 120.

¹⁶³ VON SCALA 1891 (Katalog große Orientteppichausstellung), S 5.

¹⁶⁴ VON SCALA 1891 (Katalog große Orientteppichausstellung), S 6.

¹⁶⁵ NEUES WIENER TAGBLATT 1891, S 5.

¹⁶⁶ DIE PRESSE 1891 (4. April 1891), S 1.

¹⁶⁷ DAS VATERLAND 1891, S 3.

¹⁶⁸ KARL 2019, S 120.

¹⁶⁹ NEUES WIENER TAGBLATT 1891, S 5.

¹⁷⁰ VÖLKER 2001, S 17.

die „Verarmung der Länder des Ostens“ sich auf die Qualität der dort gefertigten Teppiche ausgewirkt hätten, während sich in Europa die „Wandlung zum besseren Geschmack nur langsam“¹⁷¹ vollziehe. Die Publikation des Prachtexemplars begründete Arthur von Scala mit einem sich daraus ergebenden dringenden Handlungsbedarf: „Diese Tatsache, gepaart mit der Berücksichtigung der leichten Zerstörbarkeit des Materials, welche die Anzahl der vorhandenen Mustergültigen Erzeugnisse der altorientalischen Teppichwirkerei stets geringer werden lässt, hat in der kunstgewerblichen Section des Curatoriums unserer Anstalt den Wunsch wachgerufen, es möge der reiche Schatz des in der vorjährigen Ausstellung altorientalischer Teppiche im k.k. Österr. Handelsmuseum in Wien Gebotenen dauernd festgehalten und durch die Publication von Abbildungen der bedeutendsten der exponierten Teppiche zum Gemeingut werden für die Forscher unserer und künftiger Tage, vor Allem aber für das Kunstgewerbe unserer Heimat.“¹⁷² Das Festhalten der Teppiche erfolgte durch Beschreibungen der Teppiche, die Arthur von Scala als die „wichtigste Aufgabe des Textes“¹⁷³ einstufte. Sie sollten Angaben zum Herstellungsort enthalten, jedoch keine Datierungen, sondern nur Hinweise auf die Umstände, die als Kriterien zur Zeitbestimmung dienen könnten.¹⁷⁴ Die von Alois Riegl verfassten Beschreibungen der Teppiche waren kleingedruckt und seitenlang. Zunächst wurde auf die Zusammensetzung des Gewebes, Kette (Grundgerüst), Eintrag (Strapazierfähigkeit) und Knüpfung eingegangen, dann folgten detaillierteste Beschreibungen von Muster und Motiv, die sich auf das Innenfeld und gegebenenfalls auf die unterschiedlichen Bestandteile der Bordüre bezogen. Das Tafelwerk erhob die Teppiche in den Rang von Kunstobjekten. In ihm wurden bisher unbeachtete Einzelaspekte der Teppiche genauestens beschrieben und die Teppiche selbst in den Mittelpunkt gerückt.¹⁷⁵ Wie von Arthur von Scala angekündigt waren diese Beschreibungen für die Teppichforschung nicht nur besonders wertvoll, sondern beeinflussten darüber hinaus den generellen Umgang mit Kunstobjekten in der Wiener Schule der Kunstgeschichte.¹⁷⁶

Riegl hatte sich bereits in den Jahren vor der großen Orientteppichausstellung um eine Terminologie bemüht, die er nun den Beschreibungen in den Katalogen zugrunde legte und die erst eine genaue Beschreibung der Teppiche ermöglichte. Bereits im ersten Katalog waren die Teppichbeschreibungen bemerkenswert detailliert gewesen. Jene im zweibändigen Tafelwerk sind jedoch in ihrer Genauigkeit bis heute unübertroffen.¹⁷⁷ Riegls eigene Teppichforschung floss auch in Bezug auf das Verständnis von Zusammenhängen zwischen

¹⁷¹ VON SCALA 1892, S 1.

¹⁷² VON SCALA 1892, S 1.

¹⁷³ VON SCALA 1892, S 2.

¹⁷⁴ VON SCALA 1892, S 2.

¹⁷⁵ TEECE 2017, S 61.

¹⁷⁶ VÖLKER 2001, S 17 bis 18.

¹⁷⁷ WIENINGER 2012, S 154.

den Teppichen in die Kataloge ein: Er hatte sich in *Altorientalische Teppiche* bereits in kulturhistorischer Hinsicht mit Teppichen beschäftigt und machte auch durch seine Beschreibungen im Tafelwerk geographische und historische Zusammenhänge zwischen den Teppichen deutlich.¹⁷⁸ Während der erste Katalog jedoch insbesondere als Handbuch für zukünftige Käufer:innen verstanden werden kann,¹⁷⁹ machten die detaillierten Objektbeschreibungen und das Aufzeigen kulturhistorischer Zusammenhänge das zweibändige Tafelwerk zu einer wesentlichen Grundlage für die weitere Teppichforschung und für die Wiener Kunstgeschichte im Allgemeinen.¹⁸⁰

2.3.3. Teppiche im Rampenlicht: eine Ausstellung für Wirtschaft und Forschung

Bei der Eröffnungsansprache der großen Orientteppichausstellung hob der Präsident des Kuratoriums des Handelsmuseums, Graf Franz Coronini, die besondere Stellung des Morgenlandes bei der „Herstellung jener prunkvollen Erzeugnisse der dem Bedürfnisse und der Ausschmückung der Wohnräume dienenden Industrie“ hervor, „von welcher wir bekennen müssen, daß wir, mit allen Errungenschaften unserer vorgeschrittenen Cultur ausgerüstet, kaum nachzuahmen vermögen, was der Orientale [...] seit unvordeutlichen Zeiten schafft.“¹⁸¹

Bei dieser von rassistischen Klischees erfüllten Rede, die an dieser Stelle nicht reproduziert werden, wurde bereits die funktionale Zweiteilung der großen Orientteppichausstellung angesprochen: Einerseits sollte die Ausstellung „unserem Handel neue Nahrung“ zuführen. Andererseits wurde das Ziel verfolgt, die „erste Ausstellung orientalischer Teppiche zu veranstalten, welche, Stoff zu weiteren Forschungen liefernd, selbst der Wissenschaft zum Vortheil gereichen kann.“¹⁸²

Der überwiegende Teil der Ausstellung war modernen Teppichen gewidmet, die auf der Ausstellung zum Verkauf standen. Dieser Teil der Ausstellung gestaltete sich wie eine Messe oder Verkaufsausstellung. Mit dem steigenden Interesse für den sogenannten Orient nach der Wiener Weltausstellung war auch die Nachfrage nach asiatischen und nordafrikanischen Teppichen gestiegen. Auf der großen Orientteppichausstellung sollten aber nicht nur Teppiche verkauft, es sollten auch die Vorhaben, die zur Gründung des Handelsmuseums geführt hatten, umgesetzt werden: Im Jänner 1891, noch vor Ausstellungsbeginn, kündigte Arthur von Scala in der *Monatsschrift für den Orient* an, dass die Zweck der großen Teppichausstellung

¹⁷⁸ WIENINGER 2012, S 154.

¹⁷⁹ KARL 2019, S 118.

¹⁸⁰ WIENINGER 2012, S 154.

¹⁸¹ WIENER ALLGEMEINE ZEITUNG 1891, S 3.

¹⁸² WIENER ALLGEMEINE ZEITUNG 1891, S 3.

insbesondere die „Verbreitung der Kenntnisse über diesen Industriezweig des Orientes“¹⁸³ sei. Besucher:innen sollte die „Gelegenheit geboten werden, die Eigenarten der orientalischen Teppiche der einzelnen Provenienzen kennen zu lernen und zu prüfen“¹⁸⁴. Im Vorwort zum handlichen Ausstellungskatalog benannte Arthur von Scala dann vier Ziele der Ausstellung: Erstens sollte sich die „Anschauung und das Studium der herrlichen Werke der orientalischen Völker [...] veredelnd auf den Geschmack den grossen Publicums“¹⁸⁵ wirken. Zweitens sollten die Exponate als Vorbilder für die europäische Teppichindustrie dienen. Drittens sollte die breite Ansammlung von Teppichen aus unterschiedlichsten Produktionsstätten „der Wissenschaft bisher schwer vermisste Behelfe für die Forschung auf einem Gebiete an die Hand geben, das von ihr bis jetzt ziemlich stiefmütterlich behandelt wurde.“¹⁸⁶ Zuletzt aber sollte „für den Handel in modernen orientalischen Teppichen [...] durch die Verbreitung von Kenntnissen über die Teppicharten, ihre Provenienz, ihre günstigen und ungünstigen Eigenheiten, über die Technik ihrer Herstellung endlich, eine neue solide Basis geschaffen [werden], die ihr bis jetzt zum Schaden des kaufenden Publicums und der gewissenhaften Händler grossentheils fehlte.“¹⁸⁷

Moderne Teppiche standen in der großen Orientteppichausstellung daher nicht nur zum Verkauf, sondern dienten auch als Grundlage für die Vermittlung von Wissen über diesen Industriezweig, um Käufer:innen und Händler:innen die Einschätzung von Qualität und Marktwert moderner Teppiche zu erleichtern. Durch die Ausstellung sollten sich Qualitäts- und Preisstandards für den Teppichhandel etablieren. Die in den Katalogen eingeführte neue Terminologie sollte Besucher:innen bei der Unterscheidung zwischen billigen Kopien und wertvollen Einzelstücken unterstützen.¹⁸⁸ Die wertvollsten Stücke wurden im zentralen, zweiten Ausstellungsteil gezeigt. Dort waren antike Teppiche ausgestellt, die nicht zum Verkauf standen. Die besondere Inszenierung dieses Teils der Ausstellung und die Prominenz der Leihgeber:innen, insbesondere der Umstand, dass einige der hier gezeigten Ausstellungsstücke dem Kaiserhaus gehören, verliehen der Ausstellung exklusiven Charakter.¹⁸⁹ Bestimmte Ausstellungsstücke wurden besonders angepriesen und sehnsüchtig erwartet, darunter der bereits erwähnte Wiener Jagdteppich.¹⁹⁰ Die Darbietung von Teppichen aus verschiedensten Herkunftsregionen mit einer Fülle von Motiven und Farben sollte den Geschmack der Besucher:innen formen und zukünftige Kauf- oder

¹⁸³ VON SCALA 1891 (Monatsschrift für den Orient), S 20.

¹⁸⁴ VON SCALA 1891 (Monatsschrift für den Orient), S 20.

¹⁸⁵ VON SCALA 1891 (Katalog große Orientteppichausstellung), S 6.

¹⁸⁶ VON SCALA 1891 (Katalog große Orientteppichausstellung), S 6.

¹⁸⁷ VON SCALA 1891 (Katalog große Orientteppichausstellung), S 6.

¹⁸⁸ KARL 2019, S 118; DIE PRESSE 1891 (4. April 1891), S 1.

¹⁸⁹ KARL 2019, S 118.

¹⁹⁰ DIE PRESSE 1891 (5. April), S 14.

Produktionsentscheidungen beeinflussen.¹⁹¹ Tatsächlich befanden sich unter den staunenden Besucher:innen auch zahlreiche Vertreter:innen unterschiedlicher Industriezweige, die Motive auf Teppichen noch vor Ort zeichnerisch festhielten.¹⁹²

Auf der großen Orientteppichausstellung wurde Teppichen als Exponaten eine völlig neue Bedeutung zugemessen. Teppiche wurden nicht nur im Rahmen einer modischen Einrichtung oder als dekorativer Rahmen für andere Exponate gezeigt, sondern standen erstmals im Zentrum. Die zahlreichen Zeitungsartikel, die begeistert über die Ausstellung berichteten, und die Verkaufszahlen der Kataloge bezeugten den immensen Erfolg der Ausstellung. Erstmals wurden Herstellungsart, Muster und Herkunft der Teppiche zentrale Themen einer Ausstellung. Die große Orientteppichausstellung richtete sich sowohl an Vertreter:innen der Wissenschaft als auch an Vertreter:innen der Industrie. Moderne Teppiche sollten insbesondere interessierte Käufer:innen und Vertreter:innen der Industrie ansprechen. Antike Teppiche zogen Besucher:innen aus Fachkreisen an, die die Gelegenheit, ihre Forschungsobjekte vor Ort mit Gleichgesinnten zu besprechen, freudig nutzten. Dieser Teil der Ausstellung sowie das zweibändige Tafelwerk, in dem Aussehen, Material und Herstellung der dort ausgestellten Teppiche detailliert festgehalten wurden, haben zu einer Kanonisierung auf dem Gebiet der Teppichforschung beigetragen, die bis heute nachwirkt.¹⁹³ Diese Ausstellung, die Grund für zahlreiche Teppichausstellungen in Europa und den USA in den darauffolgenden Jahren war,¹⁹⁴ und die veröffentlichten Kataloge beeinflussten nicht nur das Feld der Kunstgeschichte an sich, sondern auch das Entstehen des Fachgebietes der sogenannten islamischen Kunst.¹⁹⁵ In der allgemeinen Wahrnehmung stand der wirtschaftliche Aspekt der Ausstellung dennoch im Vordergrund: „Die Ausstellung soll nämlich nicht nur kunstgewerblichen, sondern auch Handelszwecken dienen, soll den Kaufleuten in dieser Branche einen klaren Einblick bezüglich der Erzeugungsstätten und mithin auch der eventuellen Bezugsquellen ihrer Waare geben.“¹⁹⁶, schrieb etwa die *Presse* über den Zweck der Ausstellung. Auch Arthur von Scala hielt im Vorwort des zweibändigen Tafelwerks fest, dass die Publikation von Abbildungen der antiken Teppiche vor allem dem heimischen Kunstgewerbe zugutekomme.¹⁹⁷ Das *Neue Wiener Tagblatt* schrieb Jahre später noch, dem Museum sei „das große Verdienst zu[gekommen], [...] in bahnbrechender Weise auf die Geschmacksverbesserung in der Teppichfabrikation eingewirkt zu haben“.¹⁹⁸

¹⁹¹ HANDELSMUSEUM 1900, S 130.

¹⁹² HANDELSMUSEUM 1900, S 130, 131.

¹⁹³ KARL 2019, S 119.

¹⁹⁴ VÖLKER 2001, S 18.

¹⁹⁵ KARL 2019, S 112.

¹⁹⁶ DIE PRESSE 1891 (4. April 1891), S 1.

¹⁹⁷ VON SCALA 1892, S 1.

¹⁹⁸ NEUES WIENER TAGBLATT 1891, S 5.

Für Österreich als Wirtschaftsstandort hatte die große Orientteppichausstellung jedenfalls große Bedeutung: Durch sie konnte sich Wien als wichtiges Zentrum für den Teppichhandel etablieren. Insbesondere aber war die große Orientteppichausstellung eine weitere Gelegenheit für das Kaiserhaus, seine wirtschaftliche Macht zu stärken und Österreich-Ungarn als bedeutende Großmacht zu inszenieren.¹⁹⁹

Die große Orientteppichausstellung verlieh Teppichen erstmals eine eigenständige Bedeutung als zentrale Kunst- und Ausstellungsobjekte, die sowohl wissenschaftliches Interesse als auch wirtschaftliche Aufmerksamkeit auf sich zogen. Durch die Präsentation von Teppichen, die bewusst ausgewählt wurden, um der Industrie als Vorbild dienen zu können, und die Vermittlung von Qualitätskriterien an die Besucher:innen wurden moderne Teppiche vom funktionalen Einrichtungsgegenstand zum qualitativ hochwertigen Designobjekt aufgewertet. Antike Teppiche zogen die Aufmerksamkeit von Fachpublikum und Forschende an, denen der Seltenheitswert dieser Teppiche immer bewusster wurden. Die Fragilität der Teppiche wurde zunehmend zu einem zentralen Thema der Teppichforschung. Arthur von Scala wies schon im Vorwort des Tafelwerks darauf hin, dass die leichte Zerstörbarkeit des Materials einer der Gründe für den Wunsch nach dauernder Festhaltung der antiken Teppiche gewesen sei,²⁰⁰ und Alois Riegl brachte sein Bedauern darüber im handlichen Ausstellungskatalog zum Ausdruck: „Ein Hauptmangel haftet den orientalischen Teppichen an: ihre Vergänglichkeit.“²⁰¹

Auf der großen Orientteppichausstellung wurden moderne Teppiche aus Persien, dem Osmanischen Reich, Zentralasien, Japan, China, Indien und dem Maghreb als Handelsobjekte gezeigt, die Käufer:innen und der Industrie wertvolle Informationen über die Teppichproduktion in diesen Regionen vermitteln konnten, womit der Export von Teppichen der heimischen Industrie in diese Gebiete gefördert werden sollte. Antike Teppiche nahmen die Rolle von Kunst- und Forschungsobjekten ein, deren Herstellungsart, Muster und Farbgebung direkt vor Ort studiert und im Anschluss an die Ausstellung in den begleitenden Katalogen nachgeschlagen werden konnten.

¹⁹⁹ KARL 2019, S 119.

²⁰⁰ VON SCALA 1892, S 1.

²⁰¹ RIEGL 1891 (Katalog große Orientteppichausstellung), S 13.

3. Elevate your taste! Teppichforschung für die Geschmacksbildung

3.1. Mustergültig: Der Teppich als Vorbild für die Industrie

3.1.1. Der Name als Programm: Das Museum für Kunst und Industrie

Ende des 19. Jahrhunderts war das Handelsmuseum nicht das einzige Museum, das sogenannte Orientteppiche ausstellte. Konkurrenz und doch ganz unterschiedlich war das k.k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie. Zum Zeitpunkt seiner Gründung am 12. Mai 1864, also etwa ein Jahrzehnt vor der Gründung des Orientalischen Museums, war das Museum für Kunst und Industrie das erste und einzige staatliche Kunstmuseum in Wien.²⁰² Von Anfang an widmete es sich einem klar definierten Zweck, der auch in den Gründungsstatuten des Museums festgehalten war: Das Museum für Kunst und Industrie hatte die Aufgabe, „durch Herbeischaffung der Hilfsmittel, welche Kunst und Wissenschaft den Kunstgewerben bieten, und durch Ermöglichung der leichteren Benützung derselben die kunstgewerbliche Tätigkeit zu fördern, und vorzugsweise zur Hebung des Geschmackes in diese Richtung beizutragen.“²⁰³ Zu diesem Zweck sollte eine beispielhafte Sammlung älterer Kunstwerke das ästhetische Empfinden der Gegenwart verbessern und die zeitgenössische Produktion von Kunstgewerbe fördern.²⁰⁴

Die Gründung des Museums für Kunst und Industrie war eine Reaktion auf die Industrialisierung, die im ausgehenden 18. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit ihrer arbeitsteiligen Massenproduktion von Fertigware in Manufakturen und Fabriken die Erschließung neuer Märkte zur Folge hatte.²⁰⁵ Industriell produzierte kunstgewerbliche Gegenstände wiesen oft grobe naturalistisch anmutende Motive auf, die von Kunsttheoretiker:innen wie dem Architekten Gottfried Semper als Zeugnisse von schlechtem Geschmack strikt abgelehnt wurden.²⁰⁶ Nach dem Vorbild des Londoner South Kensington Museum (heute Victoria and Albert Museum) wurde daher auch in Wien ein Museum geschaffen, das sowohl Anschauungsmaterial zeigen als auch eine Kunstgewerbeschule betreiben sollte. So sollte die Herstellung von qualitativ und ästhetisch hochwertigem zeitgenössischen Kunstgewerbe gefördert werden.²⁰⁷

²⁰² VÖLKER 2001, S 18.

²⁰³ STATUTEN 1864, § 1; POKORNY-NAGEL 2000, S 52.

²⁰⁴ EGGER/LACHNIT 1986, S 11.

²⁰⁵ POKORNY-NAGEL 2000, S 52.

²⁰⁶ VÖLKER 1988, S 37.

²⁰⁷ PIRSIG-MARSHALL 2000, S 38.

Gründungsdirektor Rudolf Eitelberger von Edelberg ging davon aus, dass dem drohenden Verfall des Geschmacks der Gesellschaft durch kunsthistorische Forschung entgegengewirkt werden könne. Als erster Ordinarius des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien und Anhänger der Lehren Gottfried Sempers setzte sich Eitelberger dafür ein, wissenschaftliche Erkenntnisse für eine ästhetische Volksbildung nutzbar zu machen. Primär ging es ihm um ein Anheben des Geschmacksniveaus von Handwerker:innen, Fabrikant:innen und dem konsumierenden Publikum.²⁰⁸ Dem Anspruch Eitelbergers zufolge sollte das Museum auf die dringend reformbedürftige industrielle Produktion einwirken und dadurch eine künstlerische Erneuerung des österreichischen Kunstgewerbes bewirken.²⁰⁹

Dementsprechend bestand die Grundlage der Sammlung aus kunsthistorisch wichtigen Werken, die der Industrie als Vorbild dienen sollten.²¹⁰ Da das Museum zum Zeitpunkt seiner Gründung keinen eigenen Sammlungsbestand aufweisen konnte, wurden Objekte aus dem Besitz des Kaiserhauses sowie durch Leihgaben aus den Beständen des Adels und von privaten Sammler:innen zusammengestellt. Zudem griff man auf Objekte aus den Kunstsammlungen der Kronländer zurück, damit das Museum zum Zeitpunkt seiner Eröffnung eine Mustersammlung vorweisen konnte.²¹¹ Eine der Leihgaben des österreichischen Kaiserhauses war damals schon der Wiener Jagdteppich, der einige Jahre später auf der großen Orientteppichausstellung eines der bedeutendsten Ausstellungsobjekte war. Bis 1873 wurden nur drei sogenannte Orientteppiche durch das Museum selbst angekauft (ein indischer Nischenteppich und zwei sogenannte Polenteppiche).²¹² Erst später wurden die Sammlungen des Museums um zeitgenössische Erzeugnisse ergänzt, die unter dem Einfluss des Museums entstanden waren.²¹³

Von Beginn an war eine Bibliothek vorgesehen, die Vertreter:innen aller Bereiche der Kunstindustrie in ihrem künstlerischen Schaffen unterstützen sollte. Dort wurden unter anderem Vorbildsammlungen mit Abbildungen aller Arten des Kunstgewerbes, Ornamentstiche sowie Grafiken aufbewahrt und zum Studium bereitgestellt.²¹⁴ Aus dem Museum heraus wurde zudem eine Schule zur systematischen Ausbildung junger Kunsthandwerker:innen gegründet, die dort zu Künstler:innen ausgebildet werden sollten.²¹⁵

²⁰⁸ EGGER/LACHNIT 1986, S 11.

²⁰⁹ REYNOLDS 2000, S 21.

²¹⁰ VÖLKER 1988, S 37.

²¹¹ EGGER/LACHNIT 1986, S 11; PIRSIG-MARSHALL 2000, S 37.

²¹² VÖLKER 2001, S 21.

²¹³ POKORNY-NAGEL 2000, S 39.

²¹⁴ POKORNY-NAGEL 2000, S 38, EGGER 1986, S 23.

²¹⁵ POKORNY-NAGEL 2000, S 39.

Die Schule galt als wesentliche Ergänzung des Museums, das selbst nur über die Bereitstellung von Anschauungsmaterial Einfluss auf die Industrie nehmen konnte..²¹⁶

Obwohl auch das Handelsmuseum die Förderung der Industrie verfolgte, ist auf einen zentralen Unterschied in der Organisationsstruktur hinzuweisen: Anders als im Handelsmuseum wurden im Museum für Kunst und Industrie von Beginn an Wissenschaftler:innen als Kurator:innen eingestellt.²¹⁷ Die Aufgabenstellung des Museums, zur Geschmackbildung der arbeitenden Klasse bzw. von Vertreter:innen der Industrie beizutragen, stand anders als jene des Handelsmuseums daher von Anfang an in engem Zusammenhang mit der kunsthistorischen Erschließung der Sammlungen: Eitelberger war überzeugt, dass allein das wissenschaftliche Studium am Objekt zur Veredelung des österreichischen Kunstgewerbes und damit zur Stärkung seiner Konkurrenzfähigkeit führen könne.²¹⁸

3.1.2. Die Industrie im Blick: Material und Technik als Leitprinzipien

Erster Standort des Museums für Kunst und Industrie war das Ballhaus der Hofburg, das ehemals als Turnsaal des Kaisers benutzt worden war. Heinrich von Ferstel erhielt den Auftrag, das Gebäude für die provisorische Unterbringung der Sammlungen zu adaptieren.²¹⁹ Der provisorische Museumsbau bestand aus einem zweigeschoßigen Hauptbau und einem eingeschößigen Anbau. Darin dienten insgesamt drei große Räume der Ausstellung von Objekten. Den Platzmangel sah Ferstel schon voraus: In einer Beschreibung des Baus vermerkte er, dass sich auch diese großen Räume aufgrund ihrer geringen Größe nur für kleinere Gegenstände eignen würden.²²⁰

Bei der Auswahl der Schaustücke orientierte sich das Museum an einer Einteilung der Exponate nach Material und Technik. Am Eröffnungstag des Museums war das Ziel, mindestens ein Objekt aus jedem Bereich und jeder Epoche der angewandten Kunst zu präsentieren.²²¹ Diese Kategorisierung nach Material und Technik spiegelte sich auch im ersten Ausstellungskatalog des Museums aus dem Jahr 1864 wider. Darin wurden alle Exponate in 24 Material- und Technikkategorien eingeteilt. Knüpftteppiche wurden der Kategorie „Specielle textile Kunst und ihre Nachbildungen“ zugeordnet und umfassten sowohl ausländische als auch österreichische Erzeugnisse, die zwischen dem 16. und dem 19.

²¹⁶ POKORNY-NAGEL 2000, S 38.

²¹⁷ KARL 2019, S 114.

²¹⁸ POKORNY-NAGEL 2000, S 59.

²¹⁹ POKORNY-NAGEL 2000, S 67.

²²⁰ POKORNY-NAGEL 2000, S 69.

²²¹ POKORNY-NAGEL 2000, S 73.

Jahrhundert entstanden waren.²²² Die einzelnen Kategorien wurden wiederum nach Stilperioden untergliedert, wobei „orientalisch“ ebenso als Stilperiode gezählt wurde wie „mittelalterlich“ oder „Renaissance“.²²³ Dieser erste Katalog des Museums für Kunst und Industrie räumte jedoch auch ein, dass eine solche Anordnung der Sammlungen in den Ausstellungsräumen „wegen der Beschaffenheit der Gegenstände selbst wie der Localitäten“²²⁴ nicht eingehalten werden konnte. Aufgrund des Platzmangels standen die ausgewählten Exponate im Ballhaus dicht gedrängt, was zeitgenössische Fotografien und Stiche belegen (Abb. 11 und 12).



Abb. 11: Ludwig Angerer, Keramiksammlung des Museums für Kunst und Industrie im ehemaligen Ballhaus, Fotografie, 1866, MAK, Wien.



Abb. 12: Vinzenz Katzler, Innenraum des Museums für Kunst und Industrie im ehemaligen Ballhaus, Zeichnung nach Holzstich, 1865, MAK, Wien.

Der Wiener Jagdteppich, der einige Jahre später auf der großen Orientteppichausstellung zum zentralen Ausstellungsobjekt wurde, war bereits in dieser provisorischen Phase des Museums für Kunst und Industrie zu sehen.²²⁵ Im Katalog wurde er als einziger Teppich unter den „orientalischen Stoffen“²²⁶ genannt. Beschrieben wurde er unter Nennung nur weniger Eckdaten: „Teppich von Seidensammet, alt-persich, aus dem sechzehnten Jahrhundert, mit reichen Ornamenten und Jagdszenen.“²²⁷ In den folgenden Jahren erschien begleitend zur Ausstellung im Ballhaus zumindest ein weiterer Katalog. In diesem Katalog von April 1866

²²² KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1864, S 2.

²²³ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1864, etwa S 2, 5 bis 6 oder 9.

²²⁴ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1864, S III.

²²⁵ VÖLKER 2011, S 19; TEECE 2017, S 55.

²²⁶ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1864, S 2.

²²⁷ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1864, S 2.

wurde erstmals auch der seidene Mamluken-Teppich erwähnt.²²⁸ Es ist kaum vorstellbar, dass die großformatigen Teppiche aus der Sammlung des Kaiserhauses in den begrenzten Räumen des Ballhauses bei dieser Präsentation zur vollen Geltung kommen konnten.

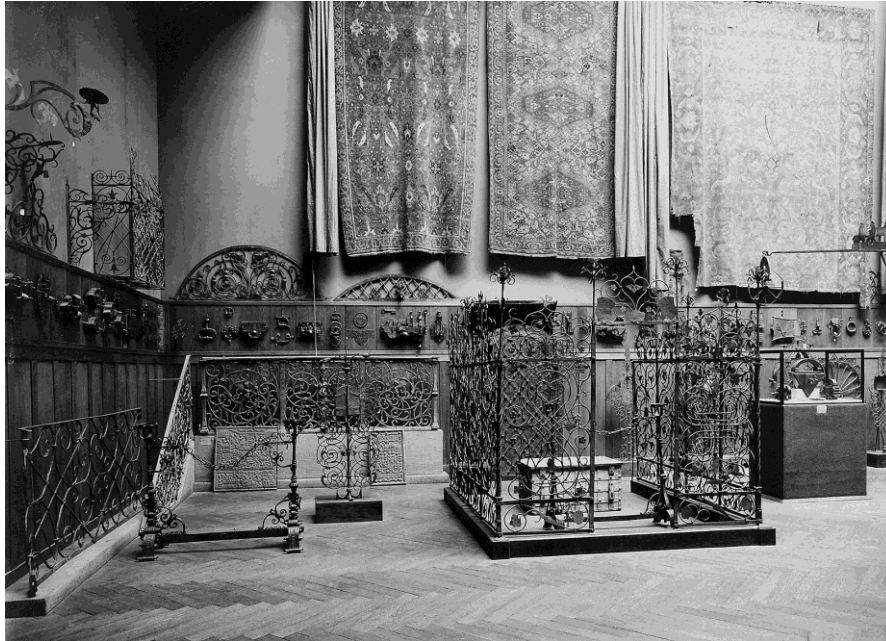


Abb. 13: Unbekannt, Einblick in einen Saal im Museum für Kunst und Industrie, Fotografie, um 1880, MAK, Wien.

Dem Wunsch nach einem großen, allen Anforderungen gerecht werdenden Museumsbau wurde 1871 mit der Eröffnung des Neubaus des Museums für Kunst und Industrie entsprochen, in dem nun auch die Kunstgewerbeschule untergebracht war. Die neu zur Verfügung stehenden Räumlichkeiten machten eine Präsentation der Exponate nach 24 Materialkategorien möglich. Großformatige Objekte, so auch Teppiche, konnten dort zur Geltung kommen und es war ausreichend Platz für den Ankauf neuer Objekte vorhanden.²²⁹ Dennoch wurden die persischen und osmanischen Teppiche der Museumssammlung weiterhin nicht ausschließlich mit anderen Textilien, sondern gemeinsam mit europäischer Skulptur und Kunsthandwerk des 15 bis 17. Jahrhunderts ausgestellt. Auf einer erhaltenen Fotografie ist zu sehen, dass die Höhe der neuen Räume genutzt wurde, um großformatige Teppiche der Länge nach über anderen Ausstellungsstücken hängend zu präsentieren (Abb. 13). An den Seiten der Teppiche waren Vorhänge angebracht, die zum Schutz der Teppiche vor Licht und Staub zugezogen werden konnten. Erkennbar sind ein Ushak und ein Karabagh-Teppich, die sich beide heute noch in der Sammlung des MAK befinden²³⁰. Bis zum

²²⁸ Angela Völker berichtet, dass im Katalog von April 1866 folgende weitere Teppiche genannt wurden, die sich heute noch in der Sammlung des MAK befinden: ein kleiner und ein großer Polen-Teppich sowie ein osmanischer Nischen- oder Gebetsteppich (VÖLKER 2001, S 19 und 20).

²²⁹ POKORNY-NAGEL 2000, S 78.

²³⁰ TEECE 2017, S 57.

Jahr 1891 wurde in Katalogen zu dieser Präsentation jedoch nur der Wiener Jagdteppich besonders hervorgehoben, während andere Teppiche nur summarisch als „kleinere persische“ bzw. „altpersische“ Teppiche erwähnt wurden.²³¹ Im Ausstellungskatalog aus dem Jahr 1873 wurde darauf hingewiesen, dass dieser Teppich Kaiser Leopold I. durch Zar Peter den Großen geschenkt worden sei, was sich später als Legende herausstellte.²³²



Abb. 14 und 15: Josef Löwy, sogenanntes orientalisches Zimmer im Museum für Kunst und Industrie nach Entwürfen der Architekten Franz Schmoranz und Johann Machytka, Fotografie, vor 1897, MAK, Wien.

Unabhängig von dieser Ordnung der Exponate nach Materialkategorien befand sich im Museum für Kunst und Industrie zwischen 1883 und 1931 im ersten Stock neben der Bibliothek ein ganz im Stil der Orientmode eingerichtetes Zimmer. Dieses Zimmer war von Franz Schmoranz und Johann Machytka gestaltet worden, die bereits bei der Errichtung des ägyptischen Wohngebäudes auf der Wiener Weltausstellung zusammengearbeitet hatten.²³³ Viele der Einrichtungsgegenstände in diesem Raum stammten aus der ägyptischen Baugruppe der Wiener Weltausstellung. Andere Bestandteile wurden von Wiener Handwerker:innen ergänzt bzw. aus der Sammlung des Museums oder Privatsammlungen hinzugefügt.²³⁴ Laut einem als Wegweiser bezeichneten Katalog aus dem Jahr 1891 diente dieser Raum der „Veranschaulichung eines orientalischen Wohnraumes heisserer

²³¹ VÖLKER 2001, S 21.

²³² VÖLKER 2001, S 8 und 19.

²³³ OROSZ 2021.

²³⁴ WIENINGER 2024, S 36 bis 37.

Himmelstriche (Syrien, Egypten)“ Weiters hieß es im Katalog: „In die Wände sind Holzschränke mit geschnitzten Füllungen eingesetzt und zwei breite, mit Holzgittern verschlossene Fenster eingebrochen. Ueber dem Fenster geradeaus eine maurische Wandetagère. Die Bänke in den Fensternischen sind mit Daghestan-Teppichen und tambourirten Seidenpolstern belegt, der Fussboden mit einem Smyrna-Teppich, in dessen Mitte ein Tabouret mit Kaffeeservice. Von der Stalaktitendecke hängt eine messingene Moschee-Ampel aus Damaskus herab.“²³⁵ Zwei von diesem Zimmer erhaltene Fotografien (Abb. 14 und 15) aus dem Jahr 1897 bestätigen dieses Bild, das auch durch Skizzen, die Le Corbusier bei einem Besuch im Jahr 1908 anfertigte, vervollständigt wird (Abb. 16).²³⁶

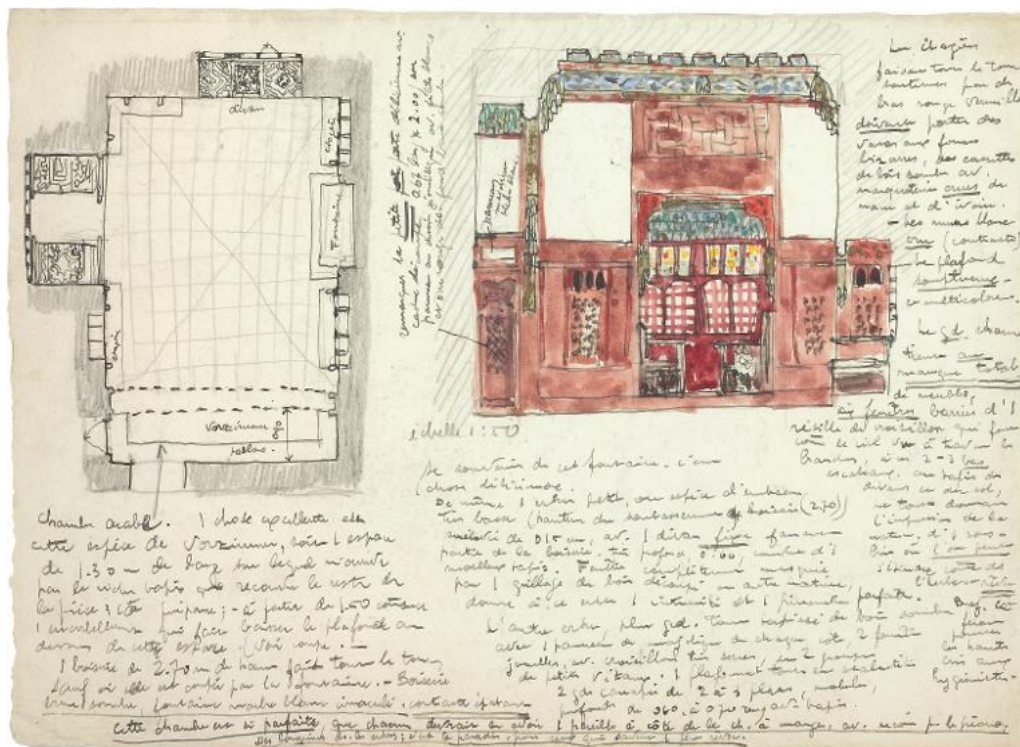


Abb. 16: Charles-Édouard Jeanneret-Gris („Le Corbusier“), Grundriss und Längsschnitt des 1883 unter der Leitung von Franz Schmoranz und Johann Machytka im Museum für Kunst und Industrie eingerichteten sogenannten orientalischen Zimmers, Zeichnung, 1908, Fondation Le Corbusier.

²³⁵ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1891, S 43.

²³⁶ SEKLER 2000, S 252 und 258.

3.1.3. Ästhetik statt Herkunft: Teppiche als bloße Stilbeispiele

Dank der Leihgaben der kaiserlichen Sammlung hatte das Museum für Kunst und Industrie als eines der ersten Museen weltweit eine beeindruckende Sammlung qualitativ hochwertiger Teppiche aufzuweisen. An seinem ersten Standort im Ballhaus fand dadurch eine der ersten, womöglich sogar die erste dauerhafte Ausstellung von Teppichen aus islamisch geprägten Ländern in Europa statt.²³⁷ Ein besonderes Interesse des Museums an den einzelnen Teppichen war zu diesem Zeitpunkt jedoch nicht zu beobachten:

Das Museum für Kunst und Industrie verstand sich vorrangig als Vermittlungsinstanz historischer Stile. Alle Exponate wurden als Vorbilder für die Industrie ausgestellt. Die Ermöglichung des Studiums historisch wertvoller Beispiele sollte dazu beitragen, das durch die Industrialisierung gefährdete Kunsthandwerk zu bewahren. Erste Maßnahmen zur Konservierung der Teppiche unterstrichen den Wunsch, historische Vorbilder für die Industrie auch erhalten zu können. In einem Brief an das Ministerium für Cultus und Unterricht bat Arthur von Scala etwa um eine Leistung von 10000 Kronen für die Neuordnung der Textiliensammlung des Museums, da die „Übelstände, welche vor allem in Mangel an Platz und an geeigneten Behältnissen beruhen, durch das Wachsen der Sammlung so bedeutend gestiegen [waren], daß eine Abhilfe nun unaufschiebar erscheint“²³⁸. Ergänzend wurden traditionelle Techniken, die die Herstellung der Exponate möglich gemacht hatten, in der dem Museum angeschlossenen Kunstgewerbeschule vermittelt und neu belebt.²³⁹

Konsequenterweise richtete sich auch die Anordnung der Exponate im Ballhaus und in der ersten Ausstellung am Stubenring nach einer auf Praktiker:innen ausgerichteten Klassifizierung nach Kategorien von Material und Technik.²⁴⁰ Gottfried Semper, dessen Ideen dieser Klassifizierung zugrunde lagen, betrachtete die kunsthistorische Untersuchung der Grundidee eines Werkes als entscheidendes Mittel, um die im Zuge der industriellen Revolution verlorengegangene Stil- und Materialsicherheit wiederzugewinnen. Die kunsthistorische Untersuchung bezog sich dabei vordergründig auf die Analyse von Material und Technik des Werks und übergang historische oder kulturelle Hintergründe. Die Kategorisierung der Exponate nach Material und Technik beruhte auf der Annahme, dass Ästhetik und Funktion eines Gegenstandes im Einklang stehen müssten, damit er als Kunstwerk gelten könne.²⁴¹

²³⁷ TEECE 2017, S 54 und 56.

²³⁸ VON SCALA 1899, S 1.

²³⁹ VÖLKER 1988, S 41.

²⁴⁰ POKORNY-NAGEL 2000, S 73.

²⁴¹ FRANZ 2000, S 43.

Im Museum für Kunst und Industrie dienten die ausgestellten persischen und osmanischen Teppiche als Anschauungsbeispiele für Textilien aus dem sogenannten Orient. Da dieser als ästhetisch und kulturgeschichtlich geschlossene Einheit wahrgenommen wurde, der jegliche Originalität und Modernität abgesprochen wurden, wurden die Teppiche zu Beispielen eines historischen Stiles innerhalb der Textiliensammlung. Ihre Auswahl orientierte sich primär an ästhetischen Kriterien und ihre Präsentation an Material- und Technikmerkmalen, während Herstellungsort oder kultureller Kontext keine Rolle spielten. In der Masse der Exponate gingen sie somit in erster Linie als Vorbilder für Kunsthandwerk unter, nicht als Repräsentanten einer spezifischen Kunsttradition. Insbesondere die knappen Beschreibungen der ausgestellten Teppiche in den jeweiligen Katalogen deuten darauf hin, dass kein besonderes Interesse an Herkunftsregion oder interkulturellen Zusammenhängen bestand. Bei diesen Präsentationen waren nur Material und Technik der Herstellung der Exponate von Bedeutung, weil nur diese Informationen für die Nachahmung der Exponate erforderlich waren.

Im „orientalischen Zimmer“²⁴² im ersten Stock des Museum hingegen wurden sogenannte orientalische Gegenstände unterschiedlicher Materialkategorien versammelt und gemeinsam arrangiert. In diesem Zimmer wurde einerseits ein historischer Stil vermittelt, andererseits diente das Zimmer in seiner Gesamtheit als Beispiel dafür, wie der sogenannte orientalische Stil gestalterisch weiterentwickelt werden könnte: Das Wissen um die sogenannte orientalische Formensprache, das Franz Schmoranz und Johann Machytka bereits bei der Errichtung des ägyptischen Pavillons auf der Wiener Weltausstellung unter Beweis gestellt hatten, spiegelte sich in den zeitgenössischen Erzeugnissen bedeutender (größtenteils Wiener) Unternehmen wider, die im Rahmen der Einrichtung des Raumes ihren Platz fanden. So gehörte zu den Einrichtungsgegenständen auch eine auf einem Entwurf von Schmoranz und Machytka basierende, 1878 von der Firma Lobmeyr hergestellte Flasche mit arabischem Dekor. Da in der Endabrechnung für dieses Zimmer kein Teppichunternehmen genannt wurde, ist davon auszugehen, dass die im orientalischen Zimmer ausgelegten Teppiche aus der Sammlung des Museums stammten.²⁴³

Die Präsentation von sogenanntem orientalischem Kunstgewerbe und Teppichen in den ersten dreißig Jahren des Museums spiegelte die Gründungsidee wider: Diese Exponate nahmen wie alle anderen Exponate des Museums die Rolle historischer Vorbilder ein, die sich prägend auf die Industrie und den Geschmack aller Besucher:innen auswirken sollte. Sie wurden in den Ausstellungssälen nach Materialkategorien geordnet präsentiert, um

²⁴² KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1891, S 43.

²⁴³ SEKLER 2000, S 252.

Handwerker:innen der jeweiligen Industriezweige einen raschen und übersichtlichen Zugang zu den für sie relevanten Objekten zu ermöglichen. Zusätzlich wurde im sogenannten orientalischen Zimmer die Wirkung dieser Gegenstände ebenso wie jener, die aufgrund von deren Vorbildwirkung entstanden waren, demonstriert. Das Festhalten an historischen Vorbildern wurde im Rahmen der Debatte über den Historismus jedoch bald heftig kritisiert.

3.2. AnKNÜPFungspunkte für stilhistorische Entwicklungszusammenhänge

3.2.1. Das Ende des Historismus

Nach dem Tod Eitelbergers im Jahr 1885 führten der Aufbruch der Moderne und damit einhergehende Reformbewegungen zu heftigen Debatten um dessen Nachbesetzung. Als schließlich 1897 Arthur von Scala das Handelsmuseum verließ und als neuer Direktor des Museums für Kunst und Industrie ernannt wurde, fand ein Paradigmenwechsel statt: Noch vor seinem Amtsantritt kündigte Arthur von Scala an, dem Geschmack und den Bedürfnissen der Neuzeit Rechnung tragen zu wollen.²⁴⁴ Für den neuen Direktor, der anders als sein Vorgänger nicht Kunsthistoriker war, waren Kunst und Wirtschaft unabdingbar miteinander verbunden.²⁴⁵ Er organisierte das Museum im Geist des neuen Idealismus, der zur Gründung der Wiener Secession geführt hatte, neu. Die Statuten des Museums wurden angepasst und sahen nun vor, dass unter Heranziehung von ausgewählten Beispielen alten sowie neuen Kunstgewerbes der Geschmack des Publikums zu heben und vor allem das moderne, zeitgemäße Kunstgewerbe zu fördern sei.²⁴⁶

Unter Scalas Leitung erfolgte eine Wandlung der Aufgabe des Museums, das sich nicht mehr als Vermittlungsinstanz von historischen Stilen verstand, sondern als Förderer von modernem Kunsthandwerk in neuem Stil.²⁴⁷ Der moderne Gebrauchsgegenstand gewann an Wichtigkeit. Die vom neuen Direktor gegründete Zeitschrift *Kunst und Kunsthandwerk* setzte sich für die Interessen der zeitgenössischen Kunst ein und dokumentierte die wissenschaftliche Bearbeitung der Sammlungen.²⁴⁸ Auch in den Ausstellungen des Museums für Kunst und Industrie sollten Besucher:innen die zeitgenössische Produktion von Kunsthandwerk nähergebracht werden. Historische Exponate wurden nicht mehr aufgrund ihrer Vorbildfunktion gezeigt, die von Vertreter:innen der Industrie möglichst genau nachgeahmt werden sollten, sondern sollten als historisch wertvolle Anreger für kunstgewerbliche

²⁴⁴ POKORNY-NAGL 2000, S 86.

²⁴⁵ WIENINGER 2000, S 164.

²⁴⁶ NOEVER 1993, S 7 und 8.

²⁴⁷ POKORNY-NAGL 2000, S 86 bis 87.

²⁴⁸ NOEVER 1993, S 8.

Gegenstände dienen, in die zeitgenössische Tendenzen einfließen sollten.²⁴⁹ Das Museum für Kunst und Industrie wurde zu einem Museum, das sich der Geschichte des Kunstgewerbes widmete.²⁵⁰

Im Jahr 1900 erfolgte schließlich die administrative Trennung von Museum und Kunstgewerbeschule, die sich fortan autonom weiterentwickeln konnte.²⁵¹ Diese strukturelle und organisatorische Trennung führte auch zu einer veränderten Sammlungsstrategie, die sich nun sowohl auf historische als auch auf moderne Gegenstände bezog.²⁵² Vor allem die Textilsammlung wurde durch den Ankauf zeitgenössischer englischer Dekorstoffe aus der Arts & Crafts Bewegung erweitert.²⁵³ Nur in Bezug auf die Teppichsammlung kam es zu einer deutlichen Vergrößerung des historischen Bestandes: 1907 gelang es Arthur von Scala, die Übernahme der asiatischen Sammlung des Handelsmuseums durch das Museum für Kunst und Industrie zu erwirken.²⁵⁴ Damit waren im Museum für Kunst und Industrie, das unter Direktor Rudolf Eitelberger absichtlich wenig asiatische Kunst und Kunstgewerbe erworben hatte, weil das Handelsmuseum dieser Aufgabe nachgekommen war, plötzlich eine umfassende Sammlung von mehr als 4000 asiatischen Objekten, darunter bedeutende persische, indische und kleinasiatische Teppiche,²⁵⁵ vereint, die zum Grundstock weiterer Sammlungserweiterungen wurde.²⁵⁶ Nach dem Ersten Weltkrieg und dem Ende der Monarchie kam es 1922 zusätzlich zur Übernahme des kaiserlichen Bestandes, womit die Teppichsammlung des Museums für Kunst und Industrie zu einer der umfangreichsten der Welt wurde. Vor dem Hintergrund des durch die große Orientteppichausstellung von 1891 geweckten Interesses an sogenannten Orientteppichen stellte dieser Sammlungs Zuwachs für das Museum für Kunst und Industrie eine besondere Bereicherung dar. In einem Jahresbericht des Museums wurde betont, dass die somit in die Sammlung des Museums für Kunst und Industrie eingegangene Sammlung „altorientalischer Teppiche [...] das Museum in dieser Gruppe in die erste Reihe der kontinentalen Sammlungen stellt“.²⁵⁷ Der Sammlungs Zuwachs wirkte sich aber auch prägend auf die Präsentation dieser Teppiche aus, da eine Präsentationsform gefunden werden musste, die der Vielfalt der Sammlung gerecht wurde. Auch das kunsthistorische Interesse an Kunstgewerbeobjekten aus islamisch geprägten

²⁴⁹ NOEVER 1993, S 8.

²⁵⁰ POKORNY-NAGEL 2000, S 88.

²⁵¹ POKORNY-NAGEL 2000, S 88.

²⁵² NOEVER 1993, S 8.

²⁵³ VÖLKER 2000, S 119 bis 120.

²⁵⁴ WIENINGER 2012, S 156.

²⁵⁵ VÖLKER 2001, S 18.

²⁵⁶ WIENINGER 2000, S 170, 171.

²⁵⁷ JAHRESBERICHT 1908, S 4.

Ländern, das Ende des 19. Jahrhunderts stark zugenommen hatte, beeinflusste die weiteren Ausstellungen dieser Teppiche.²⁵⁸

3.2.2. Präsentationsvielfalt in Umbruchsphasen

Eine chronologische Darstellung der Präsentationen von Teppichen im Museum für Kunst und Industrie nach dem Tod Rudolf Eitelbergers und der Ernennung von Arthur von Scala als neuer Direktor ergibt folgendes Bild:

Im Jahr 1891 kam es zeitgleich mit der großen Orientteppichausstellung im Handelsmuseum zu einer Neuauftellung der Teppichsammlung im Museum für Kunst und Industrie. In einem Ausstellungssaal im Erdgeschoß wurden durch Scheidewände drei Abteilungen geschaffen, die jeweils „ein mehr oder minder geschlossenes Bild einer bestimmten Stilperiode“ darbieten sollten. Eine dieser Abteilungen widmete sich Möbeln, Teppichen und anderem Kunsthandwerk aus „verschiedenen Theilen des Orients einschliesslich Ostasiens“²⁵⁹. Zwar wurde dort auch ein sogenannter Bodenteppich „aus dem Balkanländern“²⁶⁰ ausgestellt, mangels erhaltener Fotografien muss anhand der im Katalog verwendeten Formulierung „darüber mehrere orientalische Knüpfteppiche“²⁶¹ jedoch angenommen werden, dass die meisten Teppiche an der Wand hängend präsentiert wurden. Der Katalog enthielt keine weiterführenden Informationen zu Teppichen, auf die lediglich durch den Hinweis auf persische, „turkestanische“ oder noch pauschaler auf „orientalische“ (Knüpf)teppiche Bezug genommen wurde.²⁶² In diesem Katalog wurde zudem erstmals das „orientalische Zimmer“²⁶³ erwähnt, das bereits seit 1883 eingerichtet war.

Zeitgleich mit der Erweiterung der Teppichsammlung um die asiatische Sammlung des Handelsmuseums wurde ein Erweiterungsbau hinter dem Museumsgebäude errichtet, der 1909 fertiggestellt wurde.²⁶⁴ In einem Jahresbericht des Museums für Kunst und Industrie wurde festgehalten, dass die „orientalische Sammlung des k. k. Österreichischen Handelsmuseum“²⁶⁵ zunächst provisorisch in zwei Sälen im Hauptgebäude gezeigt wurde.

²⁵⁸ VÖLKER 2001, S 22.

²⁵⁹ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1891, S 23.

²⁶⁰ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1891, S 23.

²⁶¹ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1891, S 23.

²⁶² KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1891, S 23.

²⁶³ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1891, S 43.

²⁶⁴ VÖLKER 2001, S 23.

²⁶⁵ JAHRESBERICHT 1908, S 4.

Dort wurde auch angemerkt: „Der Glanzpunkt der Erwerbung bildet die Kollektion altorientalischer Teppiche“²⁶⁶.

Von einer Hängung der Teppiche berichtete ein Katalog aus dem Jahr 1914. Daraus ergibt sich auch, dass die Teppiche nicht mehr gemeinsam mit anderen als orientalisches wahrgenommenen Kunstgewerbeobjekten ausgestellt waren, sondern unabhängig von deren Herkunft in zwei Sälen des Hauptgebäudes wieder mit anderen Objekten aus der Textilsammlung gezeigt wurden. Dabei waren persische und indische Teppiche neben europäischen Knüpfarbeiten zu sehen. Bemerkenswert ist, dass im Katalog auf die Schwierigkeit mit dem Umgang mit Textilien eingegangen wurde: Insbesondere würden sie mit ihren „verhältnismäßig großen Flächen Wände von solcher Ausdehnung“²⁶⁷ in Anspruch nehmen, dass sie nicht alle präsentiert werden könnten. Ein großer Teil der Stoffmuster eigne sich gar nicht als Schauobjekt, weil nur das genaue Studium geeignet sei, Vorteil zu bringen. Der Katalog teilte mit, dass nur ein Teil der Stoffe und Teppiche dauernd ausgestellt wurde, dass diese aber „gegen Gefahren des Lichtes usw. durch verschiebbare Vorhänge und andere Schutzvorrichtungen“ gesichert waren. Der andere Teil war „wissenschaftlich geordnet in Schränken“ verwahrt und „nur zeitweise und in bestimmten Gruppen zur Schau“²⁶⁸ gestellt. Diese nicht ausgestellten Objekte wurden „künstlerisch oder wissenschaftlich Studierenden jederzeit zugänglich gemacht“²⁶⁹.

Demselben Katalog ist zu entnehmen, dass zu allen Objekten in den Ausstellungssälen technische und historische Angaben in Begleittexten verfügbar waren.²⁷⁰ Im Katalog wurde im Detail auf Herstellungstechnik und Musterung der Teppiche eingegangen: Es wurden Unterschiede in der Knüpfart von persischen und kleinasiatischen Teppichen beschrieben, die laut Katalog als die zwei Hauptarten „orientalischer Teppiche“ gelten würden und im Museum „in ganz hervorragender Weise“ vertreten seien.²⁷¹ Die Musterungen der Teppiche aus unterschiedlichen Herkunftsregionen wurden vergleichend miteinander in Bezug gesetzt. In Bezug auf die Musterung der Teppiche wurde etwa ausgeführt, dass persische Teppiche „der ganzen Stellung der persischen Kunst im Orient entsprechend“²⁷² künstlerisch mehr verfeinert seien, während alte kleinasiatische Teppiche in Zeichnung und Farbe einfacher gehalten seien, „in gewissem Sinne strenger stilisiert, doch in Farbe und Material gleichfalls sehr gut.“²⁷³

²⁶⁶ JAHRESBERICHT 1908, S 4.

²⁶⁷ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1914, S 61.

²⁶⁸ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1914, S 61.

²⁶⁹ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1914, S 61.

²⁷⁰ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1914, S 61.

²⁷¹ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1914, S 62.

²⁷² KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1914, S 62.

²⁷³ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1914, S 62.

Indische Teppiche würden sich an persische Vorbilder anlehnen, der „indische Geist in größerem Naturalismus und in freierer Verteilung der Formen“²⁷⁴ trete jedoch deutlich hervor. Teppiche der Nomadenvölker wiederum hätten die ältesten Formen geometrischer Art erhalten und weiterentwickelt, die sogenannten Polenteppiche seien in der Zeichnung bunt und europäisch, da sie als Geschenke für europäische Staaten und Fürsten hergestellt worden seien.²⁷⁵

Diese detaillierten Beschreibungen blieben den Teppichen 1919 in der Sonderausstellung orientalischen Kunsthandwerks, in der die Erwerbungen des Museums aus den letzten Jahren gezeigt wurden, nicht erhalten: Weder wurde in dieser Ausstellung die Herkunft der Ausstellungsstücke hervorgehoben, noch gab es zu dieser Ausstellung einen Katalog.²⁷⁶

Zwischen 1920 und 1922 waren die im Museum für Kunst und Industrie ausgestellten Orientteppiche auf drei Säle aufgeteilt: In der Säulenhalle wurden von Juni bis September 1920 und 1921 sowie 1922 außer in den Sommermonaten sechzehn Teppiche aus ehemals kaiserlichem Besitz ausgestellt, darunter auch der Wiener Jagsteppich und der seidene Mamluken-Teppich.²⁷⁷ Diese Präsentation hatte den Hintergrund, dass zu dieser Zeit erwogen wurde, einige der Teppiche aus der kaiserlichen Sammlung zu verkaufen, um einen Beitrag zu den Reparationszahlungen, zu denen Österreich nach dem Ersten Weltkrieg verpflichtet war, leisten zu können. Bevor eine endgültige Entscheidung über den Verkauf der Teppiche getroffen wurde, sollte dem Publikum die Möglichkeit gegeben werden, diese Schätze zu sehen.²⁷⁸ Daher war auch der Eintritt kostenlos.²⁷⁹ Diese Ausstellung wurde von einem illustrierten Katalog begleitet, in dem besonders hervorgehoben wurde, dass das Museum für Kunst und Industrie für die Ausstellung der kaiserlichen Teppiche „durch seinen eigenen Besitz an hervorragenden Werken der Teppichkunst als der geeignetste Ort einer solchen Vorführung erscheinen mußte“²⁸⁰. Alle Teppiche wurden darin in unterschiedlich ausführlichen Begleittexten zu Ornament, Material und Technik beschrieben. Schon in der Einleitung wurde der Wiener Jagdteppich besonders hervorgehoben, indem auf die Literatur aufmerksam gemacht wurde, die es zu diesem Teppich bereits gab, und indem über die Legende der Schenkung durch Zar Peter den Großen berichtet wurde.²⁸¹ „Innerhalb seiner Gattung ist der Jagdteppich der prächtigste und hervorragendste“²⁸², lautete das stolze Urteil im

²⁷⁴ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1914, S 62.

²⁷⁵ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1914, S 63.

²⁷⁶ VÖLKER 2001, S 22.

²⁷⁷ VÖLKER 2001, S 22.

²⁷⁸ VÖLKER 2001, S 22.

²⁷⁹ NEUES WIENER JOURNAL 1920, S 4.

²⁸⁰ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1920, S 3.

²⁸¹ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1920, S 3.

²⁸² KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1920, S 7.

entsprechenden Begleittext. Zeitgleich wurden einige Teppiche, die nicht Teil der kaiserlichen Sammlung gewesen waren, auf zwei Säle verteilt ausgestellt. Der damalige Ausstellungskatalog berichtete in diesem Zusammenhang das erste Mal von einem Saal einer Dauerausstellung, der gänzlich der Ausstellung von sogenanntem orientalischem Kunstgewerbe gewidmet war. In diesem sogenannten Orientsaal im ersten Stock wurden kleinasiatische Teppiche gezeigt, im Erdgeschoß die aus der Sammlung des Handelsmuseums übernommenen Teppiche.²⁸³

Die endgültige Übernahme der kaiserlichen Teppichsammlung im Jahr 1922 zog wieder eine teilweise Reorganisation der Schauräume nach sich. Dem Wegweiser durch das Museum vom November 1924 ist zu entnehmen, dass die Exponate grundsätzlich nach Materialkategorien auf die Ausstellungssäle aufgeteilt waren, es wurde jedoch auch ein Saal X im Erweiterungsbau mit „islamischem Kunstgewerbe“²⁸⁴ angeführt. Auf vier der fünf Seiten des Katalogs, die diesem Saal gewidmet waren, wurden Teppiche aufgezählt, die im Ausstellungssaal entweder „an den Wänden und freistehend“²⁸⁵ oder „liegend“²⁸⁶ gezeigt wurden. Teppiche aus ehemals kaiserlichem Besitz wurden mit Zufügung eines Sternsymbols im Katalog besonders gekennzeichnet. Dem Jagdteppich, der in der Ausstellung liegend gezeigt wurde, wurde im Katalog der längste Begleittext gewidmet, in dem insbesondere das Aussehen des Teppichs, aufgeteilt nach „Innenfeld“ und „Borte“, beschrieben wurde.²⁸⁷ Andere Gegenstände in diesem Ausstellungssaal, darunter Stoffe, Stickereien, Fliesen, Metallgeräte, Holzschnitzereien und Bucheinbände, wurden in Vitrinen präsentiert.²⁸⁸ Bemerkenswert ist, dass 1924 gleichzeitig unterschiedliche Begriffe für dieselbe Gruppe an Kunstgewerbeobjekten verwendet wurden: Während im Zusammenhang mit dem Saal X im Erweiterungsbau des Museums von „islamischen Kunstgewerbe“ gesprochen wurde, wurde im Katalog an anderer Stelle hinsichtlich „orientalischer Arbeiten“²⁸⁹ auf diesen Raum verwiesen, wobei ostasiatische Gegenstände von dieser Bezeichnung nicht mitumfasst waren.²⁹⁰

²⁸³ VÖLKER 2001, S 22.

²⁸⁴ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1924, S 4.

²⁸⁵ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1924, S 37.

²⁸⁶ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1924, S 39.

²⁸⁷ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1924, S 39.

²⁸⁸ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1924, S 41.

²⁸⁹ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1924, S 13.

²⁹⁰ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1924, S 13.

3.2.3. Eine schwierige Neuorientierung für das Museum

Die Präsentationen von asiatischen und nordafrikanischen Teppichen im Museum für Kunst und Industrie nach der Ernennung von Arthur von Scala zum Direktor waren so divers wie die vielen Anforderungen, die von unterschiedlichen Seiten an das Museum gestellt wurden:

Der Direktor selbst wollte Kunst und Wirtschaft miteinander verbinden, ohne Qualitätsverluste in Kauf zu nehmen.²⁹¹ Die ständige Erweiterung der Museumssammlungen war ein wichtiger Teil dieses Ziels: Der Sammlungszuwachs um die asiatische Sammlung des Handelsmuseums sowie einige Jahre später um die Teppichsammlung aus kaiserlichem Besitz trug sicherlich zu einer nicht zu vernachlässigen Steigerung der Besucher:innenanzahl und des Prestige des Museums bei. Die besondere Hervorhebung dieser neuen Erwerbungen kam zu einem Zeitpunkt, als die Orientmode ihren Höhepunkt erreicht hatte, daher besonders gelegen. Gleichzeitig stand die Vergrößerung der historischen Bestände des Museums in einem Widerspruch zu dem Ziel, sich im Museum stärker den zeitgenössischen Bedürfnissen und neuem Kunstgewerbe zuzuwenden. Während historisierende Ausstellungen zu Gunsten von Präsentationen des englischen Stils oder des Jugendstils in Bezug auf viele Sammlungen abnahmen, musste ein Weg gefunden werden, die stark vergrößerte Sammlung historischer Teppiche nach einem durchdachten System so zu präsentieren, dass die einzelnen Teppiche zur Geltung kommen konnten. Die Vielfalt und Komplexität der unterschiedlichen zu berücksichtigenden Interessen machte die zufriedenstellende Präsentation der Teppiche jedoch zu einer fast unlösbaren Aufgabe und führte zu völlig unterschiedlichen Präsentationen der Teppiche.

Die Stimmen, die eine Abkehr vom Historismus forderten, wurden um die Jahrhundertwende immer lauter. Alois Riegl, der zwischen 1886 und 1897 Kurator der Textilsammlung des Museums war und dann den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Wien übernahm, führte in einem kurzen, 1895 veröffentlichten Aufsatz aus, dass die Kunstgeschichte die Entwicklung eines neuen Stils im 19. Jahrhundert verhindert habe.²⁹² Sie habe zeitgenössischen Künstler:innen nur eine schwere Last der Vergangenheit aufgebürdet und des Selbstvertrauens beraubt, das für eine schöpferische, künstlerische Tätigkeit erforderlich sei.²⁹³ Riegl schloss, dass Künstler:innen die Vergangenheit adaptieren und nicht bloß kopieren dürften, um eine echte Renaissance zu erreichen.²⁹⁴ Er plädierte für eine stilhistorische Bearbeitung der Teppichsammlung, wie sie im Historismus nie stattgefunden

²⁹¹ WIENINGER 2000, S 164.

²⁹² REYNOLDS 2000, S 23.

²⁹³ REYNOLDS 2000, S 24.

²⁹⁴ REYNOLDS 2000, S 22.

hatte. Dabei ging es ihm um die Einordnung der Sammlungen in historische Entwicklungszusammenhänge, um ihre Entstehung, Stilmerkmale und kunsthistorische Bedeutung differenziert nachvollziehen zu können. Riegl kritisierte die systematische Klassifizierung der Museumsbestände nach Technik und Material, die auf einem „Vorurtheil von der angeblichen Geschichtslosigkeit“²⁹⁵ der Stile beruhe, da dabei auf den menschlichen Gestaltungswillen (für den Riegl den Begriff Kunstwollen prägte) zurückgehende stilhistorische Entwicklungen übersehen würden. Riegl sah die Untersuchung solcher Stilentwicklungen als unverzichtbare Grundlage für die Weiterentwicklung des zeitgenössischen Kunstgewerbes an und forderte eine Betrachtung von Objekten nach formalen und ornamentalen Entwicklungen.²⁹⁶ In Stilfragen setzt er sich etwa mit der Entwicklung der Umrisslinie oder des Motivs der Spirale auseinander.²⁹⁷ Im Museum konnte eine Untersuchung von stilhistorischen Entwicklungen im Sinne Riegls dadurch möglich gemacht werden, dass Exponate in Katalogen und Ausstellungssälen nach kunsthistorischen Epochen eingeteilt wurden. Dadurch wurden nicht einzelne, aus einem Kontext gerissene Gegenstände als nachzuahmende Vorbilder dargestellt, sondern gestalterische Wandlungsprozesse sichtbar gemacht.

Die Abkehr vom Historismus im Museum für Kunst und Industrie als neue programmatische Ausrichtung des Museums hätte konsequenterweise eine Beendigung der Klassifizierungen der Exponate nach Material- und Technikkategorien zur Folge haben müssen. Auch der Abbau des sogenannten orientalischen Zimmers, das als vom Historismus inspiriertes Gesamtkunstwerk lediglich einen kopierten Stil verkörperte, wäre naheliegend gewesen, erfolgte aber erst 1931.²⁹⁸ Gleichzeitig hatte das Museum für Kunst und Industrie damit zu kämpfen, dass die Teppiche zwar der Textilsammlung zugeordnet wurden, aber die zeitgenössische Orientmode eine gemeinsame Präsentation jeder Art von Kunstgewerbe aus den entsprechenden Gebieten nahelegte. Bereits in der Zeit, in der Riegl Kurator der Textilsammlung war, wurde die Ordnung der Exponate nach Material- und Technikkategorien zunehmend durch eine Ordnung nach historischen Epochen ersetzt. Dazu zählte auch die gesammelte Präsentation von Kunstgewerbe „aus verschiedenen Theilen des Orients einschließlich Ostasiens“²⁹⁹ in der Dauerausstellung aus dem Jahr 1891, zumal die dort versammelten Exponate nach damaligem Verständnis einer kulturgeschichtlich geschlossenen Einheit zugeordnet wurden.³⁰⁰ Diese Annahme wird durch einen Eintrag im Ausstellungskatalog aus dem Jahr 1924 bestätigt. Darin wurde in Hinblick auf den Umstand, dass die meisten Objekte in diesem Jahr nach Materialkategorien geordnet waren, aber

²⁹⁵ RIEGL 1893, S. X.

²⁹⁶ FUCHS 2008.

²⁹⁷ RIEGL 1893, S. 20 bzw. 138.

²⁹⁸ SEKLER 2000, S. 265.

²⁹⁹ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1891, S. 23.

³⁰⁰ NECIPOGLU 2012, S. 2.

dennoch ein Saal mit „islamischem Kunstgewerbe“³⁰¹ angeführt war, Folgendes angemerkt: „Die Anordnung des Museums ist eine technologische: die Gruppierung erfolgte nach Werkstoff und Technik der Objekte. Innerhalb der einzelnen Abteilungen ist möglichst eine chronologische Reihenfolge festgehalten. Eine durchgreifende Neuordnung des Museums mit stilgeschichtlicher Gruppenbildung ist geplant. Bisher haben nur das islamische Kunstgewerbe und - vorläufig - die aus ehemals hofärrischem Besitz übernommenen Kunstobjekte aus dem XVIII. und Anfang XIX. Jahrhundert zusammenfassende Aufstellungen erfahren.“³⁰²

Nach der Erweiterung der Teppichsammlung des Museums für Kunst und Industrie um die Teppiche des Handelsmuseums und die kaiserlichen Bestände zu Anfang des 20. Jahrhunderts wurde eine Anordnung der Exponate nach Stilepochen immer komplizierter. Grund hierfür war nicht nur die Menge der hinzugekommenen Objekte, sondern auch die Vielfalt ihrer Herkunft, Herstellungsarten und Stile. Es wurde deutlich, dass eine rein chronologische Ordnung in einem wachsenden, heterogenen Bestand, innerhalb dessen Objektkategorien insbesondere nach der Übernahme der Teppiche des Handelsmuseums und aus ehemals kaiserlichem Besitz in sehr unterschiedlichem Umfang vertreten waren, kaum möglich war. Hinzu kam, dass verschiedene Umbruchphasen unterschiedliche Ausstellungen erforderlich machten. In dieser Zeit führten variierende Ausstellungszwecke und unterschiedliche Herangehensweisen bei der Anordnung und Kategorisierung der Sammlungen des Museums zu einem breiten Spektrum von musealen Präsentationsformen, die untereinander kaum vergleichbar waren und deren Entwicklung nicht systematisch nachvollziehbar ist.

Zwischen 1891 und 1924 veränderten sich Zielsetzung und Präsentationspraxis des Museums für Kunst und Industrie mehrmals grundlegend. 1891 wurden persische, „turkestanische“ und „orientalische“³⁰³ Teppiche noch gemeinsam in einem Raum mit anderem Kunstgewerbe „aus verschiedenen Theilen des Orients einschliesslich Ostasiens“³⁰⁴ ohne nähere Informationen oder kunsthistorische Einordnung gezeigt. Mit dem anwachsenden Bestand ab Übernahme der asiatischen Sammlung des Handelsmuseums kam es dann zu bewussten Sichtbarmachungen der neuen Erwerbungen, zugleich machten Platzmangel und die Errichtung eines Erweiterungsbaus provisorische Aufstellungen notwendig. Das Jahr 1914 markierte einen wichtigen Wendepunkt: Asiatische und nordafrikanische Teppiche wurden nicht mehr zusammen mit diversen Kunstgewerbeobjekten präsentiert, um den sogenannten

³⁰¹ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1924, S 4.

³⁰² KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1924, S 3.

³⁰³ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1891, S 23.

³⁰⁴ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1891, S 23.

Orient zu repräsentieren, sondern gemeinsam mit europäischen Textilien, die besondere konservatorische Maßnahmen erhielten. Das zunehmende Bewusstsein für die Fragilität der Teppiche führte dazu, dass nicht nur Platzmängel dazu führten, dass nur ein Teil der Stücke ausgestellt wurde. Zudem bot der Katalog erstmals detaillierte Beschreibungen und Vergleiche zwischen Teppichen unterschiedlicher Regionen, die interkulturelle Bezüge sichtbar machten. Diese Entwicklung blieb jedoch nicht stabil. 1919 folgte eine Sonderausstellung des orientalischen Kunsthandwerks, in der erneut kaum Hintergrundinformationen verfügbar waren. Zwischen 1920 und 1922 rückten dann die Erwerbungen der ehemaligen kaiserlichen Sammlungen in den Mittelpunkt: In der Säulenhalle des Museums für Kunst und Industrie war in dieser Zeit erstmals eine Ausstellung ausschließlich Teppichen gewidmet. Sie wurden getrennt von den übrigen Teppichbeständen des Museums präsentiert, wodurch die Bedeutung des Museums, das solche Schätze zeigen durfte, hervorgehoben wurde. Ab diesem Zeitpunkt wurden Teppiche aus ehemals kaiserlichem Besitz gesondert gekennzeichnet, woraus sich der Stellenwert dieses Teils der Teppichsammlung für das Museum ablesen lässt. Der Ausstellungskatalog aus dem Jahr 1924 zeigt zudem, wie das Museum die Prominenz seiner Stücke gezielt vermarktete: So wurde der Wiener Jagdteppich als „der berühmteste alte Teppich“³⁰⁵ hervorgehoben.

Die durch die Ernennung von Arthur von Scala zum Direktor des Museums eingeleitete Umbruchsphase ging mit Bestrebungen nach einer veränderten Ordnung und Einteilung der Exponate und einem Fokus auf zeitgenössisches Kunstgewerbe einher. Veränderungen im Bestand der Teppichsammlung und die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs verhinderten jedoch zum Teil eine Ordnung der Sammlungsbestände nach stilhistorischen Epochen, für die sich insbesondere Alois Riegl einsetzte. Auch die Bedeutung der ausgestellten Teppiche in den Präsentationen in dieser Phase ging weit über die Bedeutung als Forschungsobjekte, deren kulturhistorische Hintergründe ab 1914 auch in Katalogen festgehalten wurden, hinaus. So wurden zunächst die Teppiche des Handelsmuseums und dann jene aus ehemals kaiserlichem Besitz vom Museum als Sammlungshighlights gehandhabt, die bewusst zur Schau gestellt wurden, um Besucher:innen anzuziehen und das Ansehen des Museums zu steigern. Die weiterhin im sogenannten orientalischen Zimmer ausgestellten Teppiche waren hingegen Teil der allgemeinen Raumausstattung und hatten hier weniger eine wissenschaftliche als eine rein ästhetische Funktion. Als 1924 alle Teppiche aus den Sammlungen des Museums für Kunst und Industrie, des Handelsmuseums und aus ehemals kaiserlichem Besitz gemeinsam ausgestellt und im Ausstellungskatalog erstmals als

³⁰⁵ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1924, S. 40.

„islamisches Kunstgewerbe“³⁰⁶ bezeichnet wurden, markierte dies einen konzeptionellen Wandel in der Bezeichnung und Einordnung dieser Objekte.

3.3. Teppiche und die sogenannte islamische Kunst

3.3.1. Die Entstehung des Forschungsfeldes der sogenannten islamischen Kunst

Das wissenschaftliche Interesse an der Kunst aus islamisch geprägten Regionen entstand zeitgleich mit der Entstehung der Kunstgeschichte als Disziplin. Als Begründer der Wiener Schule der Kunstgeschichte gilt Alois Riegl, der das Feld mit seiner Auslegung des Begriffs Kunstwollen und der damit verbundenen Erforschung stilhistorischer Entwicklungen prägte. Da Riegl als Textilkurator im Museum für Kunst und Industrie besonderen Zugang zur Textil- und Teppichsammlung des Museums hatte, bezog sich seine Erforschung historischer Entwicklungszusammenhänge besonders auf Textilien und Teppiche: In *Altorientalische Teppiche* aus dem Jahr 1890 verstand er die Teppichkunst als Bestandteil einer seit der Antike bestehenden Ornamentgeschichte. Darin legte er erstmals eine Terminologie fest, die den Grundstein zur Wiener Schule der Kunstgeschichte legte, bei der die Beschreibung von Kunstwerken im Mittelpunkt steht.³⁰⁷ Diese Terminologie fand auch Eingang in den bis heute in seiner Detailliertheit ungeschlagenen zweibändigen Katalog zur großen Orientteppichausstellung 1891. In *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* (1893) setzte sich Alois Riegl allgemeiner mit Ornamenten auseinander. Besonderes Augenmerk legte er dabei auf die Pflanzenornamente und sogenannte Arabesken. Dabei unterschied er zwischen „altorientalischen“³⁰⁸ Pflanzenornamenten ägyptischen, mesopotamischen oder phönizischen Ursprungs, Pflanzenornamenten in der griechischen Kunst und der „Arabeske“ als „Pflanzenrankenornament der saracenischen Kunst“³⁰⁹, die er als „Kunst des Orients im Mittelalter und in der neueren Zeit“ bezeichnete.³¹⁰

Die frühe Wiener Kunstgeschichte trug entscheidend dazu bei, dass das Interesse an Objekten der sogenannten islamischen Kunst wuchs. Obwohl der Begriff islamische Kunst zu diesem Zeitpunkt noch nicht gebräuchlich war, führte Riegls wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Teppichen und Ornamentik dazu, dass Artefakte aus islamisch geprägten Ländern erstmals systematisch erfasst, beschrieben und in kunsthistorische Entwicklungszusammenhänge eingeordnet wurden. Dadurch rückten diese Objekte verstärkt in den Fokus der Forschung und gewannen als eigener Bereich kunsthistorischer Betrachtung

³⁰⁶ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1924, S 4.

³⁰⁷ WIENINGER 2021, S 154.

³⁰⁸ RIEGL 1893, S 48.

³⁰⁹ RIEGL 1893, S 259.

³¹⁰ RIEGL 1893, Inhalt und S 259.

zunehmend an Bedeutung. In diesem Zusammenhang ist auch Wilhelm von Bode's Rückblick auf die große Orientteppichausstellung 1891 zu verstehen: In seiner 1930 publizierten Biografie betonte er, dass die Fülle wertvoller Teppiche und der Katalog der großen Orientteppichausstellung im Handelsmuseum auf das „Studium der islamitischen Kunst“ besonders anregend gewirkt hätten.³¹¹ Da der Begriff islamische Kunst auch in Abwandlungen jedoch erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufkam und sich erst im Verlauf des 20. Jahrhunderts durchsetzte, ist seine Verwendung bei Bode wahrscheinlich anachronistisch. Erst nachträglich ersetzte diese Bezeichnung ältere Bezeichnungen für Kunst aus islamisch geprägten Ländern.

Riegls Beschäftigung mit der sogenannten islamischen Kunst ist aber auch kritisch zu betrachten: In *Stilfragen* legte er dar, dass sowohl die frühmittelalterliche islamische als auch die europäische Kunst ihren Ursprung in der Antike hätten.³¹² Bereits in der Spätantike, lange bevor der Islam entstanden sei, sei eine systematische ornamentale Flächengestaltung etabliert gewesen.³¹³ Riegls Etablierung eines gemeinsamen Ursprungs dieser Teppicherzeugungstraditionen ging unter anderem auf die Auseinandersetzung mit den Werken des Kunsthistorikers Julius Lessing zurück, den Riegl als den Vorreiter in der wissenschaftlichen Erforschung sogenannter orientalischer Teppiche sah.³¹⁴ Riegl war der Meinung, dass es Lessings Verdienst gewesen sei, einen Zusammenhang zwischen Herstellungstechnik und Ornament von Teppichen hergestellt zu haben. Lessing hatte in seinem 1877 erschienenen *Alt-Orientalische Teppichmuster nach Bildern und Originalen des XV-XVI Jahrhunderts* auf europäischen Gemälden abgebildete Teppiche in Bezug auf ihre Muster zum Zwecke der Herstellung eines Musterbuchs erforscht.³¹⁵ Diese Publikation vereinte somit zwei Themen, die Ende des 19. Jahrhunderts besonders *en vogue* waren: italienische Renaissancegemälde und den sogenannten Orient. Lessing betrachtete Teppiche im Kontext europäischer Kunst und stellte Verbindungen zwischen beiden her. Es ist nicht auszuschließen, dass er Riegl dadurch zur Suche nach gemeinsamen gestalterischen Prinzipien und historischen Zusammenhängen inspirierte. Bereits in *Altorientalische Teppiche* berichtete Riegl von einem mehrjährigen Studium der sogenannten Hausindustrie, bei dem ihm Ähnlichkeiten zwischen der Hausindustrie Skandinaviens und Südosteuropas auf der einen Seite und der „orientalischen Teppicherzeugung“³¹⁶ auf der anderen Seite aufgefallen seien. Diese Analogien seien „zu augenfällig“ gewesen, „um nicht einer genauen

³¹¹ VON BODE 1930, S 93.

³¹² RITTER 2013.

³¹³ TRAUTMANN-WALLNER 2008.

³¹⁴ TRAUTMANN-WALLNER 2008.

³¹⁵ TRAUTMANN-WALLNER 2008.

³¹⁶ RIEGL 1891 (*Altorientalische Teppiche*), S X.

Untersuchung des zwischen diesen beiden Gebieten obwaltenden historischen Verhältnisses aufzufordern“³¹⁷.

Bei der ersten wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Kunstwerken aus islamisch geprägten Ländern stand daher die Einordnung dieser Werke in eine euroasiatische Kunstgeschichte im Vordergrund.³¹⁸ Diese Vorgehensweise prägte das Verständnis von sogenannter islamischer Kunst als ein eigenständiger historischer Stil und führte dazu, dass sie lange als eigenständiges, historisch abgeschlossenes Kapitel der Kunstgeschichte Europas und Asiens betrachtet wurde. Diese Wahrnehmung der sogenannten islamischen Kunst wirkte sich auch auf die Präsentation der Teppiche im Museum von Kunst und Industrie aus.³¹⁹

3.3.2. Neue Umgebung für „islamisches Kunstgewerbe“³²⁰: White Cube meets Orientalism

Der 1929 herausgegebene *Führer durch das Österreichische Museum für Kunst und Industrie* berichtete davon, dass das Museum „in einer durchgreifenden Neuaufstellung begriffen“³²¹ sei. Nach der Fertigstellung von baulichen Veränderungen durch Brandschutzmaßnahmen veranlasste die Direktion des Museums, damals Direktor Hofrat August Schestag und Vizedirektor Richard Ernst, die Neuordnung eines Teils der Sammlungsbestände mit dem Ziel, die „materialistische Systematik des 19. Jahrhunderts, die rein nach stofflich-technischen Gesichtspunkten geordnet hat“³²², immer weiter durch eine stilhistorische Organisation der Exponate im Sinne Riegls zu ersetzen. Begründet wurde dies durch folgenden Hinweis: „[...] wir finden heute in einer zeitgeschichtlichen Zusammenfassung der Dinge stärkere Zusammenhänge und mehr geistige Verbundenheit als in bloß stofflichen Aneinanderreihungen, bei der Stücke aus verschiedenen Welten nebeneinander gesetzt sind.“³²³ Die Vereinigung von Gegenständen aus denselben Welten zeigte sich etwa durch die Gestaltung zweier Ausstellungssäle, die dem „islamischen Orient“³²⁴ bzw. „Ostasien“³²⁵ gewidmet waren. Der Sammlungsbestand verhinderte jedoch zum Teil die angestrebte „kunstgeschichtliche Aufstellung“³²⁶. Im Vorwort des Katalogs hielt die Direktion dazu fest:

³¹⁷ RIEGL 1891 (Altorientalische Teppiche), S X.

³¹⁸ WIENINGER 2012, S 154.

³¹⁹ NECIPOGLU 2012, S 2.

³²⁰ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1929, S V.

³²¹ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1929, S V.

³²² KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1929, S V.

³²³ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1929, S V.

³²⁴ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1929, S 106.

³²⁵ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1929, S 126.

³²⁶ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1929, S V.

„Manche Abteilungen sind überstark, gemessen an den anderen. Solche Gruppen müssen sich bis zum allmählichen Ausgleich beim Ausbau der Sammlungen vorläufig mit einer schärferen Auswahl und einer geschichtlich geordneten Darstellung begnügen.“³²⁷ Daher wurde ein Teil der Exponate weiterhin in einer alten Aufstellung präsentiert.

In Bezug auf die Präsentation von Teppichen im Museum für Kunst und Industrie führte das dazu, dass bestimmte Teppiche weiterhin in alter Aufstellung gezeigt wurden. So konnte in einem Saal des Hauptgebäudes, in dem sich Skulpturen, Möbel und Gobelins befanden, ein „persischer Teppich mit Sternmedaillon und Blumenranken“ aus dem 16. Jahrhundert liegend gesehen werden.³²⁸ In einem anderen Ausstellungssaal im Hauptgebäude, der Metallarbeiten gewidmet war, wurden insgesamt drei persische und ein türkischer Teppich, zum Teil liegend, zum Teil an den Wänden hängend, präsentiert.³²⁹ Die große Neuerung in Bezug auf Teppiche war jedoch die Präsentation von Teppichen im neuen Erweiterungsbau des Museums: Im dortigen Saal XX waren laut Überblick des Ausstellungskatalogs „Teppiche und anderes islamisches Kunstgewerbe“³³⁰ ausgestellt, sodass für Besucher:innen schnell erkennbar war, dass in diesem Saal der Fokus auf Teppichen lag. Die Exponate, vorrangig (aber nicht nur) Teppiche, wurden darin nach Herkunftsregionen geordnet.³³¹ Die Auswahl an Teppichen, die in dieser Neuaufstellung präsentiert wurden, war der Größe und dem Schwerpunkt der Sammlung geschuldet, orientierte sich aber auch an der Auswahl, die Friedrich Sarre und Hermann Trenkwald in ihrem 1926 erschienenen, vom Museum für Kunst und Industrie herausgegebenen Werk *Altorientalische Teppiche* getroffen hatten. Diese Zusammenstellung prägte jede weitere Präsentation der Teppiche des MAK bis heute.³³² Im Ausstellungskatalog war beschrieben, dass einige Teppiche im Saal XX „liegend“ bzw. „am Boden“³³³ gezeigt wurden, so etwa der Wiener Jagdteppich, der aufgrund seiner Provenienz aus der kaiserlichen Sammlung inzwischen als „Kaiserteppich“³³⁴ bezeichnet wurde. Im Katalog wurde auch auf Muster und Herstellungstechnik des Wiener Jagdteppichs näher eingegangen.

Fotografien dieser Ausstellung der Teppiche aus dem Jahr 1930 zeigen einen großen, hellen Raum mit weißen Wänden, in dem auf den ersten Blick nur Teppiche ausgestellt zu sein scheinen, sodass die im Ausstellungskatalog ebenfalls gebrauchte Bezeichnung „Teppichsaal“³³⁵ verständlich wird (Abb. 17). Darauf ist erkennbar, dass die meisten Teppiche

³²⁷ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1929, S VI.

³²⁸ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1929, S 26.

³²⁹ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1929, S 42.

³³⁰ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1929, S IV.

³³¹ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1929, S 112.

³³² VÖLKER 2001, S 25.

³³³ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1929, S 112.

³³⁴ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1929, S 112.

³³⁵ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1929, S VI und 106.

an der Wand hingen und nur zwei größere Teppiche, einer davon der Wiener Jagdteppich, am Boden liegend gezeigt wurden. Diese beiden Teppiche wurden nur durch an den Schmalkanten angebrachte Lederrollen von ungewolltem Betreten geschützt. Ein Teppich war auf einer Holzkonstruktion montiert, in wenigen Vitrinen waren Fragmente und Umhänge zu sehen. An der Seite einiger Teppichfragmente hinter vertikal aufgestellten Glasscheiben waren Vorhänge angebracht, die Teil des modernen konservatorischen Konzepts waren, das in der *Zeitschrift für bildende Kunst* wie folgt beschrieben wurde: „Lichtabwehr ist reichlich vorgesehen: die Fenster können durch zweierlei Vorhänge, lichte und dunkle verhüllt werden, so daß einerseits allerhand Belichtungseffekte erzielt, andererseits das Licht fast völlig ausgeschlossen werden kann. Die allerwertvollsten kleinen Teppiche sind unter Glas und Rahmen und dadurch gegen Rauch und Staub noch besonders, vor allem aber gegen die schier unausrottbare Unsitte vieler Besucher, die Teppiche mit der Hand zu berühren – bei liegenden ist die Gefahr durch die erforderliche Mühe geringer – geschützt und können durch besondere Vorhänge verhüllt werden.“³³⁶



Abb. 17: Unbekannt, Teppichsaal im Museum für Kunst und Industrie, Fotografie, 1931, MAK, Wien.

Möglicherweise inspiriert durch die Eröffnung des Museums für Islamische Kunst in Berlin im Jahr 1932 wurde 1936 im Museum für Kunst und Industrie eine eigene Abteilung für außereuropäische Kunst geschaffen und die Anordnung der Objekte nach Materialkategorien gänzlich beendet.³³⁷ Die Lösung des Museums von seiner industriellen und gewerblichen

³³⁶ VÖLKER 2001, S 23 und 25.

³³⁷ WIENINGER 1986, S 30; KAMEL 2015, S 296.

Ausrichtung machte auch die Umbenennung zum Museum für angewandte Kunst, kurz MAK, im Jahr 1947 deutlich.

In den folgenden Jahren wurde der Teppichsammlung immer mehr Platz zur Verfügung gestellt, was besonders vor dem Hintergrund, dass die Sammlung sich durch den Verkauf von rund vierzig Teppichen in den 1920er Jahren und einem Brand in Schloss Immendorf, in dem die Bestände des Museums während des Zweiten Weltkriegs gelagert wurden, eher verkleinert als vergrößert hatte, bemerkenswert ist.³³⁸ 1949 waren sogar zwei Ausstellungssäle im Erweiterungsbau der Präsentation der Teppichsammlung gewidmet. Eine Fotografie dieser Neuaufstellung der Teppiche aus dem Jahr 1949 zeigt im Saal XX deutlich weniger an der Wand hängende Teppiche als noch im Jahr 1930. Deutlich mehr Teppiche wurden auf dem Boden liegend, diesmal geschützt durch einen Holzrahmen, ausgestellt (Abb. 18). Eine Fotografie des Vorraums des Teppichsaales lässt darauf schließen, dass weiterhin bei besonders wertvollen Stücken auf Vorhänge zum Schutz der Exponate gesetzt wurde (Abb. 19). Die Teppiche wurden weiterhin mit anderen Textilien ausgestellt, diesmal aber auch zusammen mit einzelnen Blättern des Hamza Romans, einem mit indopersischen Miniaturen verzierten Heldenepos, die das Museum für Kunst und Industrie auf der Wiener Weltausstellung erworben hatte.³³⁹

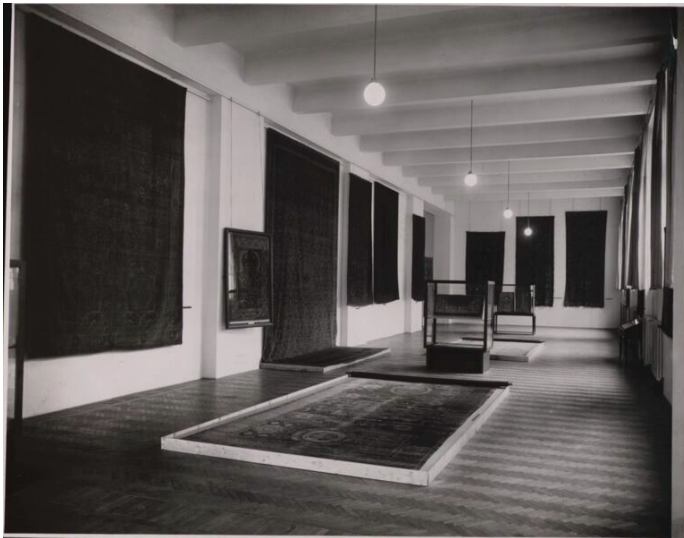


Abb. 18: Unbekannt, Neuaufstellung des Teppichsaales im MAK, Fotografie, 1949, MAK, Wien.



Abb. 19: Unbekannt, Vorraum des Teppichsaales im MAK, Fotografie, 1949, MAK, Wien.

In der Zeitspanne zwischen 1968 und 1979 wurden die Ausstellungsbereiche, die Teppichen vorbehalten waren, aufgrund von Sonderausstellungen so weit reduziert, dass nur drei der

³³⁸ VÖLKER 2001, S 22 bis 23.

³³⁹ VÖLKER 2001, S 25; MAK (The Adventures of Hamza).

wertvollsten Stücke – der seidene Mamluken-Teppich, der Wiener Jagdteppich und der Spiralrankenteppich aus Herat – Besucher:innen zur Schau gestellt wurden.³⁴⁰

1979 kam es zu einer weiteren Neuaufstellung der Teppichsammlung in zwei Sälen im Erweiterungsbau. Angela Völker bezeichnet diese Präsentation als die „repräsentativste Aufstellung der Sammlung seit Bestehen des Museums“³⁴¹. In dieser Ausstellung wurden Teppiche zusammen mit anderen Textilien aus der Türkei und Persien gezeigt. Zu sehen waren auch Keramik, Glas, Metall- und Holzobjekte aus der sogenannten orientalischen Abteilung.³⁴² Fotografien zeigen den Saal XX als kahlen, weißen Raum, in dem nur Teppiche sowohl an Wänden hängend als auch am Boden präsentiert und individuell mit Spots beleuchtet wurden (Abb. 20). Die am Boden liegenden Teppiche waren leicht erhöht auf einige Zentimeter breiten, weißen Plattformen gelegt, die den hellen Eindruck des Saales weiter verstärkten. Die an den Wänden ausgestellten Teppiche waren nicht mehr, wie in den Jahren zuvor, nur an einer Schmalseite an Schienen am oberen Bereich der Wand fixiert, sondern an weiße Trägerpaneele montiert, die ihrerseits wie Gemälde an einer Bilderschiene hingen. 1986 wurden zusätzlich in der großen Ausstellungshalle des Museums die Bestände der chinesischen und ostturkestanischen Teppiche präsentiert, sodass Besucher:innen in diesem Jahr insgesamt 80 Teppiche im Museum sehen konnten.³⁴³



Abb. 20: Unbekannt, Innenansicht des Saales XX im Erweiterungsbau des MAK, Fotografie, 1979, MAK, Wien.

³⁴⁰ VÖLKER 2001, S 26.

³⁴¹ VÖLKER 2001, S 26.

³⁴² VÖLKER 2001, S 26.

³⁴³ VÖLKER 2001, S 27.

3.3.3. Die Etablierung von Teppichen als Kunstobjekte

Die Neuaufstellung der Teppichsammlung im Jahr 1929 stellt einen Bruch mit den Präsentationen dieser Teppiche im Museum für Kunst und Industrie bis zu diesem Zeitpunkt dar. Wie schon auf der großen Orientteppichausstellung 1891 wurden die Teppiche im sogenannten Teppichsaal zu den zentralen Exponaten des Saal XX, während sie bisher in immer unterschiedlichen Konstellationen entweder im Rahmen von außereuropäischem Kunstgewerbe, der Textilsammlung oder als dekorative Einrichtungsgegenstände präsentiert worden waren. Mit der Anordnung der Teppiche nach Herkunftsorten in Ausstellung und Katalog wurde im Museum für Kunst und Industrie erstmals ein systematisches, kunsthistorisch begründetes Ordnungsprinzip auf Teppiche angewendet. Diese geographische Gliederung entsprach den wissenschaftlichen Forschungsansätzen der 1920er Jahre, die asiatische und nordafrikanische Teppiche nicht länger als exotisches Kunsthandwerk, sondern als historisch und regional differenzierte Kulturobjekte verstanden. Auch in der Präsentation der Teppiche spiegelte sich nun wider, dass nicht mehr nur deren Ästhetik im Vordergrund stand, sondern auch deren kultureller Hintergrund. Mit der Ausrichtung nach Herkunftsregionen zeigte das Museum erstmals deutlich, wie es die Teppiche verstanden wissen wollte: Sie sollten nicht länger nur Anschauungsmaterial oder dekorative Elemente der Schauräume sein, sondern als kulturhistorisch bedeutende Objekte gelten. Die Neuordnung der Teppichsammlung ermöglichte es Besucher:innen, Entwicklungen und Unterschiede zwischen türkischen, persischen, indischen oder armenischen Teppichtraditionen nachzuvollziehen.

1929 änderte sich aber auch der Raumeindruck in den Ausstellungsräumen, die der Teppichsammlung gewidmet waren: Mehr Platz, moderne Räume und eine große Anzahl von Exponaten, die am Boden liegend gezeigt wurden, führten rein visuell zu einer gänzlich neuen Präsentation der Teppiche. Diese Neugestaltung der Teppichausstellung lässt sich möglicherweise auf Friedrich Sarre zurückführen: Friedrich Sarre, selbst Teppichforscher und -sammler, gründete mit Wilhelm von Bode 1904 im neuen Kaiser-Friedrich-Museum (heute Bode-Museum) auf der Berliner Museumsinsel die Islamische Abteilung und war einer der Organisatoren der *Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst* in München im Jahr 1910.³⁴⁴ Bei dieser Ausstellung, die zum Höhepunkt des Interesses an islamischer Kunst im deutschsprachigen Raum stattfand, waren auch Teppiche aus der Sammlung des Museums für Kunst und Industrie ausgestellt gewesen. In einem Artikel in der Zeitschrift *Kunst und Kunsthandwerk* schrieb Sarre, dass die wertvollsten Ausstellungsstücke, insbesondere in

³⁴⁴ TEECE 2017, S 61 und 62.

Bezug auf Teppiche, Leihgaben aus Österreich-Ungarn gewesen seien.³⁴⁵ Sarre hatte bei der Präsentation der Teppiche einen radikalen neuen Ansatz gewählt, den er selbst wie folgt beschrieb: „Nur wenige Räume [...] zeigten stärkere Anlehnung an orientalische Architekturformen. Die im übrigen rein zweckmäßig gestalteten Säle mit ihren weißen, schmucklosen Wänden, die lose, nicht nach den traditionellen malerischen Prinzipien durchgeführte Aufstellung fanden nicht allseitigen Beifall. Eine gewisse Nüchternheit der Räume, das Fehlen koloristischer Effekte und phantastischer Massengruppierung, das Bestreben, die Kunstwerke allein durch ihre Qualität wirken zu lassen, dies alles mag hie und da etwas schroff betont worden sein; wollte man doch absichtlich gegen die volkstümliche Auffassung der orientalischen Kunst, gegen Märchenpracht und Basarware Front machen.“³⁴⁶

Die Präsentation war in zwei Punkten innovativ: In Anlehnung an die Ideen der Wiener Secession wurde eine Präsentation in weißen, schmucklosen Ausstellungssälen gewählt, die heute als white cubes bezeichnet werden. Sarre wählte bewusst nüchtern gestaltete Ausstellungssäle, um die Teppiche als eigenständige Kunstwerke zu präsentieren, losgelöst von der Vorstellung einer geheimnisvollen fremden Welt. Zudem flossen Sarres eigenen Ideen und sein Wissen über Teppiche in die Ausstellung ein: In einem Ausstellungsraum mit weißen Wänden und Säulen wurden Teppiche auf dem Boden eng nebeneinandergelegt. Der Ausstellungssaal ähnelte damit dem Inneren einer türkischen Moschee, die Sarre selbst besucht, fotografiert und schließlich im zweiten Band seines Werks *Erzeugnisse islamischer Kunst* abgebildet hatte (Abb. 21).³⁴⁷ Mit dieser Art der Darstellung verfolgte Sarre offenbar das Ziel, Teppiche so zu präsentieren, dass auch deren Nutzung, wie er sie auf seinen Reisen in die Türkei gesehen hatte, gezeigt wurde. Damit wurden Teppiche das erste Mal so präsentiert, wie sie tatsächlich genutzt worden sein könnten, statt in einer von einer eurozentristischen Vorstellung geprägten Einrichtung gezeigt zu werden.

Die Präsentation der Teppiche im Saal XX im Erweiterungsbau des MAK ab dem Jahr 1929 war zwar nicht auf die genaue Abbildung der Nutzung von Teppichen gerichtet, zum ersten Mal wurden diese aber um ihrer selbst willen präsentiert. Sie standen nun nicht mehr als Einrichtungsgegenstände oder zur Inszenierung eines romantisierten Orients im Fokus, sondern als eigenständige Kunstwerke. Diese Präsentation stellte einen bewussten Schritt zu einer objektiven Erschließung und Darstellung der Teppiche dar, bei der ihre künstlerische Qualität und kunsthistorische Bedeutung in den Vordergrund rückten. Im Einklang damit wurden die Orientteppiche 1979 schließlich wie Gemälde an die Wand gehängt oder wie

³⁴⁵ HASLAUER 2010, S 269.

³⁴⁶ SARRE 1911/1912, S III.

³⁴⁷ TEECE 2017, S 63.

Skulpturen auf Podeste gestellt. Entsprechend der Neuausrichtung des Museums als Museum angewandter Kunst wurden die Teppiche von der Museumsdirektion, die die Ausstellung selbst gestaltet hatte,³⁴⁸ nicht mehr als bloße Gebrauchsgegenstände oder industrielle Vorlagen wahrgenommen, sondern als eigenständige Kunstwerke, deren Präsentation sich zunehmend an derjenigen traditioneller Kunstmuseen orientierte.



Abb. 21: Unbekannt, Sogenannte Moschee (Saal 39) nach Friedrich Sarre und Frederik R. Martin auf der *Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst* in München, Fotografie, 1910.

³⁴⁸ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1929, S VI.

4. Teppiche und moderne Kunst

4.1. Die Einbindung von Künstler:innen als Ausstellungskonzept

4.1.1. Peter Noever und die Museumsmilliarde

In den 1980er-Jahren zeigte sich deutlich, dass die ursprüngliche Gründungsidee des Museums für Kunst und Industrie, direkt auf den Geschmack von Industrie und Publikum einzuwirken, nicht mehr tragfähig war. Zwar hatte die Institution schon unter Rudolf von Scala zeitgenössisches Kunsthandwerk in ihr Programm aufgenommen und sich vom Historismus gelöst, doch das Grundprinzip eines Museums als Vorbildinstanz für Gestaltung und Geschmack blieb bestehen. Während andere Museen von Anfang an auf die wissenschaftliche Bearbeitung einer eingefrorenen Schausammlung setzten, verfolgte das Museum für Kunst und Industrie und dann das MAK das Ziel, ein vielfältiges Ausstellungsprogramm mit aktuellem Bezug zu präsentieren. Bevor im Jahr 1986 der Designer und Architekt Peter Noever zum neuen Direktor des 1947 in MAK umbenannten Museums wurde, führte der Ausstellungsboom schließlich dazu, dass die Stimmung im Museum von einem „inhaltlichen und ideologischen Vakuum“³⁴⁹ geprägt war, wie Liesbeth Waechter-Böhm schreibt: „Ein Vakuum, das eben nicht durch den Versuch einer qualitativen Neubestimmung gefüllt worden ist, sondern durch die Entwicklung von geradezu fieberhafter Scheinaktivität eher kompensiert wurde“.³⁵⁰ Noever fand dazu in einem Interview aus dem Jahr 1988 folgende Worte: „Das Haus ist an seiner eigenen Vergangenheit fast erstickt. Daher ging es mir zunächst einmal darum, dieses Sich-Verlieren in der Geschichte, diese unreflektierte, distanzlose Fixierung auf eine Tradition zu unterbinden. [...] Dieser Auffassung von Vorbildhaftigkeit liegt eine Eindimensionalität zugrunde, die in der heutigen Zeit einfach nicht mehr zu vertreten ist, die überhaupt keine Berechtigung mehr hat.“³⁵¹

Die Befreiung des Museums aus dieser Krise des eigenen Selbstverständnisses begann mit einer Erhebung aller Umstände, die in dem Museum Noevers Meinung nach nicht mehr zeitgemäß waren. Das bezog sich insbesondere auf bestimmte Vorträge, Führungen und Sonderveranstaltungen, für die das Museum nicht ausreichende Kapazitäten hatte, aber auch auf das Ausstellungsprogramm selbst. Noever suchte insbesondere das „unreflektierte Vorzeigen von Objekten“³⁵² abzustellen, da es dem Kunstwerk seine eigentliche Kraft raube und jede Lebendigkeit töte. „Spannung kann doch nur entstehen, wenn man Fragen stellt, auf

³⁴⁹ WAECHTER-BÖHM 1988, S 77.

³⁵⁰ WAECHTER-BÖHM 1988, S 77.

³⁵¹ WAECHTER-BÖHM 1988, S 79.

³⁵² WAECHTER-BÖHM 1988, S 80.

die man die Antworten noch nicht kennt, und versucht, ohne kunsthistorisch fixierte Kategorien auszukommen.“³⁵³

Der Slogan *Zurück zur Gegenwart*, den Noever auf die erste Informationsschrift des MAK unter seiner Leitung drucken ließ, war programmatisch zu verstehen. Darin schrieb er: „Heute, wo die Aufarbeitung der österreichischen Kultur- und Geistesgeschichte im Mittelpunkt steht, ist es umso wichtiger, den kreativen Kräften der Gegenwart jede Chance zu geben, sie herauszufordern und ihnen jene Möglichkeiten einzuräumen, die für ihre Entfaltung und Wirkung erforderlich sind. Gerade dieser bedeutende Aspekt wird gegenwärtig von den Museen vernachlässigt. Die Aufgabe des österreichischen Museums für angewandte Kunst wird es sein, sich als neuen Typus zu begreifen, neue Einsichten zu vermitteln und somit die bisher kaum wahrgenommenen Aufgaben, wie die Auseinandersetzung mit Kunstwerken unsere Zeit und den Dialog mit Künstlern, in den Vordergrund zu stellen.“³⁵⁴ Entsprechend dieser Zielsetzung wurde 1986 die Sammlung für Gegenwartskunst eingerichtet, womit sich die Hinwendung zur zeitgenössischen Kunst auch im Sammlungsbestand widerspiegelte.³⁵⁵

Für Noever musste die produktive Auseinandersetzung mit der Gegenwart im MAK von einer inhaltlichen, baulichen und strukturellen Neuorganisation des Museums begleitet werden. Für das Museumsgebäude, das sich 1986 in einem desolaten Zustand befand, wurde daher eine Raumnutzungsstudie durchgeführt, in der festgestellt wurde, dass Ausstellungsflächen und Arbeitsräume in ausreichendem Maß vorhanden seien, aber durch die Lagerung von Museumsinventar blockiert würden. Noever setzte daher die Neuschaffung von Depoträumen durch.³⁵⁶ Dabei spielten Noever und dem MAK auch die politischen Umstände dieser Zeit in die Hände: Die neue österreichische Bundesregierung, eine Koalition der SPÖ und der FPÖ unter Bundeskanzler Franz Vranitzky (SPÖ), hatte in ihrem Regierungsprogramm die Förderung der baulichen Agenden der Bundesmuseen vorgesehen. Mit Ministerratsbeschlüssen aus den Jahren 1987 und 1990 wurde schließlich ein Bauinvestitionsprogramm für die Bundesmuseen in Höhe von insgesamt 3,3 Milliarden Schilling durchgesetzt. Mit diesen sogenannten Museumsmilliarden wurde auch die Fertigstellung des MAK-Umbaus finanziert.³⁵⁷ Es wurde ein Tiefspeicher auf zwei unterirdischen Geschoßen unter dem Museumsgarten mit 3400 m² Fläche gebaut und ein Kellergeschoß im Gebäude am Stubenring geschaffen. Durch den Umbau konnte die Ausstellungsfläche auf 2400 m² erweitert werden.³⁵⁸

³⁵³ WAECHTER-BÖHM 1988, S 80.

³⁵⁴ NOEVER 1986.

³⁵⁵ NOEVER 1993, S 13.

³⁵⁶ NOEVER 1993, S 15.

³⁵⁷ KULTURBERICHT 1998, S 25.

³⁵⁸ NOEVER 1993, S 15.

„Bestimmendes Element bei der Identitätssuche des neuen Museums“³⁵⁹ war jedoch insbesondere Noevers Entscheidung, die Schausäle des Museums durch Künstler:innen gestalten zu lassen. „Hier ist zum ersten Mal in diesem Bereich sinnlich zu erfahren, was mit dem fruchtbaren Aufeinanderprallen von traditionellem Bestand und aktuellen Kunstströmungen gemeint sein kann“³⁶⁰, schrieb Noever in einem 1993 herausgegebenen Katalog über die Neuaufstellung.

Bewusst entschied sich Noever dagegen, Architekten mit der Gestaltung der Schausäle zu betrauen: „Die Hoffnung war, dass die verschiedenen Künstlerpersönlichkeiten unterschiedliche Standpunkte und Blickwinkel zu den Sammlungselementen einnehmen und sie so aktuell neu lesbar machen würden, dass sie unsere Augen und Sinne mit ihrer spezifischen Sensibilität und Durchdringung des Materials schulen würden.“³⁶¹ Zehn zeitgenössische Künstler:innen, darunter Donald Judd und Heimo Zobernig, arbeiteten intensiv daran, gemeinsam mit den zuständigen Kurator:innen die Neuaufstellung der Schausammlung zu realisieren. Jeder Raum fiel in den Zuständigkeitsbereich einer:ines unterschiedlichen Künstlerin:Künstlers bzw. Künstlerkollektivs, sodass für jeden Raum unterschiedliche Lösungen gefunden wurden.³⁶² Dabei sollten die einzelnen Stilepochen nicht komplett mit Objekten abgedeckt, sondern Highlights des Museums präsentiert werden.³⁶³

4.1.2. GANG ART und der sogenannte Orient

Die Neuaufstellung der Schausammlung des MAK wurde nach dem Umbau des Museums 1993 eröffnet. Die Präsentation der Teppichsammlung hatte das Künstlerkollektiv GANG ART übernommen. In Zusammenarbeit mit der Kuratorin Angela Völker wurde der mittlere Saal im Erdgeschoß der rechten Gebäudehälfte sehr nüchtern gehalten und mit nur wenigen Teppichen bestückt (Abb. 22 bis 24). GANG ART selbst beschrieb die Darstellung in dem im Jahr 1993 herausgegebenen Katalog zur Ausstellung der „Schausammlung Orient“³⁶⁴ wie folgt: „Um dem Anachronismus Bilder-gleich aufgehängter Teppiche zu begegnen, sind senk- und waagerechte Präsentationsflächen im selben Material gefertigt und bilden eine losgelöste Einheit mit der Aufgabe, die Exponate zu fassen. Die Teppiche werden ohne einzelne Umrahmung montiert, was als Erscheinungsbild ihrer Verwendbarkeit entspricht. Diese

³⁵⁹ NOEVER 1993, S 15.

³⁶⁰ NOEVER 1993, S 18.

³⁶¹ NOEVER 1993, S 18.

³⁶² NOEVER 1993, S 18.

³⁶³ NOEVER 1993, S 18.

³⁶⁴ NOEVER 1993, S 122.

Präsentationsflächen sind in Bezug auf die vorgegebenen architektonischen Parameter proportioniert und bestehen aus zwei im Schnitt L-förmigen Baukörpern, die sich entlang der Längsachse des Saals entwickeln. Sie sind abgehoben von Boden und Wänden, ihr ‚Schwebe‘-Zustand wird durch die begrenzte Ausleuchtung unterstützt. Die Farbe der Elemente ist eine Reaktion auf die herrschenden warmen Töne der Exponate; in ihrem Charakter treten sie zurück, den Teppichen wie auch den architektonischen Gestaltungselementen gegenüber. Der verbleibende Mittelgang definiert den Rezeptionsmodus über die Vorgabe des Betrachtungsabstandes wie auch die Richtungsvorgabe in Betrachtungsablauf.“³⁶⁵



Abb. 22 und 23: Unbekannt, Ausstellungsansicht des von GANG ART gestalteten sogenannten Orientsaals im MAK, Fotografie, nach 1993.

Auf zwei großen Präsentationsflächen, die an den beiden Längsseiten des Raumes so aufgestellt waren, dass sie die gesamte Wand und einen Teil des Bodens mit Ausnahme eines freibleibenden Mittelganges bedeckten, wurden einige Teppiche mit großzügigem Abstand zueinander entweder auf die Fläche gelegt oder vertikal befestigt. Die Präsentationsflächen waren grau meliert und passten sich dem Steinboden des Ausstellungsraumes an. Die Wand, die sich gegenüber vom Eingang des Raumes befand, blieb zunächst frei.

Im Katalog zur Ausstellung war ein kurzer Begleittext der Kuratorin Angela Völker abgedruckt. Darin wurde auf den Schwerpunkt klassischer Teppiche aus dem 16. und 17. Jahrhundert hingewiesen, die die Wiener Sammlung dem ehemaligen österreichischen Kaiserhaus verdanke, sowie darauf, dass der Knüppteppich auf dem Boden im Orient der wichtigste Einrichtungsgegenstand sei. Die ausgestellten Teppiche seien nach genauen Vorlagen und durch professionelle Handwerker in Manufakturen geknüpft worden. Das große Format deute darauf hin, dass sie in Palästen verwendet worden seien. Die Provenienz der Teppiche sei nicht genau bekannt. Im österreichischen Kaiserhaus seien sie jedoch als Gegenstand des Haushalts, nicht als Sammelobjekt behandelt worden. Zudem enthielt der Katalog Fotografien

³⁶⁵ NOEVER 1993, S 122.

und Eckdaten zu einzelnen Teppichen, einer Fliese und einer Rosette aus der Ibn Tulun Moschee in Kairo, die zeitweise ebenfalls ausgestellt waren.

Dank fotografischer Dokumentation können von dieser Präsentation, die bis 2014 im MAK zu sehen war, verschiedene Stadien rekonstruiert werden. Dass die Konstellation der dargebotenen Objekte in den zwei Jahrzehnten, in der diese Präsentation zu sehen war, wechselte, lag an der Fragilität von Textilien im Allgemeinen. Über die Jahre waren in dem Saal, über dessen Eingangstür das Wort *Orient* programmatisch dessen Inhalt ankündigte, entweder nur Teppiche zu sehen oder es wurden auch Fliesen oder die Ibn Tulun Rosette gezeigt. Neben den Teppichen wurden kennzeichnende Nummern aufgestellt (Abb. 23). Zu einem späteren Zeitpunkt wurde an der Querwand gegenüber vom Saaleingang eine Leihgabe des Kunsthistorischen Museums, das Gemälde *Großherzog Pietro Leopoldo von Toskana mit seiner Familie im Hof des Palazzo Pitti, Florenz* des Malers Johann Zoffany angebracht (Abb. 24). Darauf ist der spätere Kaiser Leopold II. aus dem Haus Habsburg-Lothringen mit Familie auf dem seidenen Mamluken-Teppich stehend dargestellt. Durch die gemeinsame Ausstellung von Gemälde und Teppich wurden Besucher:innen auf den Ursprung des ausgestellten Teppichs aus der kaiserlichen Sammlung und die repräsentative Funktion wertvoller Teppiche im Wiener Kontext aufmerksam gemacht.³⁶⁶



Abb. 24: Unbekannt, Ausstellungsansicht des von GANG ART gestalteten sogenannten Orientsaals im MAK, Fotografie, nach 1993.

³⁶⁶ EMBACHER/KARL/VÖLKER 2018, S 365.

4.1.3. Teppiche im Schwebezustand: individuelle Ästhetik und Sammlungskontext

Die Veränderungen, die die Ankunft Peter Noevers als Direktor des MAK mit sich brachte, wirkten sich auch auf die Funktion der Sammlungsobjekte im Kontext der Ausstellungen aus. Unter Noever kamen den Ausstellungsstücken zwei Funktionen zu: Zunächst wurden sie als vielschichtige und komplexe Kunstobjekte gesehen, deren unterschiedlichen Ebenen herausgearbeitet werden mussten. Durch die künstlerischen Interventionen sollten unterschiedliche Interpretationsebenen dieser Objekte gefunden werden, die bisher durch die reine kunsthistorische Bearbeitung der Bestände nicht hatte aufgezeigt werden können. Noever ging davon aus, dass traditionelle Kunst nur dann sinnvoll vermittelt werden könne, wenn sie von aktueller Kunst interpretiert werde. Das Neue müsse im Alten „aktiviert“ werden und umgekehrt.³⁶⁷ Künstlerische Interventionen sollten alte Objekte zu moderner Kunst machen, was der Neuausrichtung des Museums hin zu zeitgenössischer Kunst entsprach: Ziel war es, einem zeitgenössischen Publikum die historischen Sammlungsobjekte durch künstlerische Interventionen zugänglicher zu machen.

Diesen Ansatz wählte GANG ART bei der Präsentation der Teppiche: Die Teppiche sollten den Besucher:innen begreifbar gemacht werden. Es sollte deutlich gemacht werden, dass die Teppiche eine „Verwendbarkeit“³⁶⁸ haben. Daher wurden sie auch als Gebrauchsobjekte inszeniert, die als solche nicht in einem Rahmen, sondern frei auf der Präsentationsfläche auflagen oder locker vertikal befestigt waren. Der Ausstellungstext von GANG ART nahm besonders auf die Farbgebung der Teppich Bezug. Die kräftigen Farben der Teppiche wurden durch Belichtung und das Grau der architektonischen Elemente besonders unterstrichen. Durch den *grey cube* sprang das Muster der Teppiche besonders ins Auge, womit trotz physischer Distanz eine Nähe zwischen Besucher:innen und Teppichen entstand. Auch dadurch wurde die Vielschichtigkeit der Teppiche als Kunstobjekte ausgedrückt.

In einem Gespräch mit der Autorin erinnerte sich Angela Völker an die Zusammenarbeit mit GANG ART: Es seien wissbegierige Künstler:innen gewesen, die Respekt vor den Objekten gehabt und sie adäquat präsentieren hätten wollen. Sie hätten nicht einfach gemacht, was sie wollten, sondern hätten ein Gefühl für die Kunst gehabt. Dennoch hätten nicht alle Ideen des Kollektivs durchgeführt werden können. Das lockere Hängen der Teppiche sei nicht einfach zu bewerkstelligen und das geplante Befestigen der Ibn Tulum-Rosette auf der

³⁶⁷ NOEVER 1993, S 18 und 19.

³⁶⁸ NOEVER 1993, S 122.

Präsentationsfläche unmöglich gewesen. Insbesondere hätten sich GANG ART als 3D Gestalter gesehen.³⁶⁹

Diese Selbstwahrnehmung von GANG ART erklärt die zweite Funktion der Teppiche in der Präsentation von GANG ART in Zusammenarbeit mit Angela Völker: Sie sollten nicht nur als eigenständige Gebrauchs- und Kunstobjekte betrachtet werden, sondern zugleich einen Gesamteindruck vermitteln, der auf mehreren Ebenen wirkte: Auswahl, Anordnung und Beleuchtung der Teppiche trugen zum Raumeindruck des sogenannten Orientsaals bei, der im Museum zur Visitenkarte des zeitgenössischen Künstlerkollektivs GANG ART wurde. Die Teppiche wurden aber auch als Bestandteile der bedeutenden Teppichsammlung des Museums präsentiert. Das wurde besonders deutlich gemacht, als zeitweise ein Gemälde der Kaiserfamilie neben den Teppichen zu sehen war. Ein Hinweis auf diese Bedeutungsebene befand sich aber schon im Ausstellungskatalog: Völkers Begleittext nahm ausschließlich auf die Bedeutung und die Geschichte der Teppichsammlung an sich Bezug und hatte daher die Teppichsammlung und nicht die einzelnen Teppiche zum Thema. Auch der Wiener Jagdteppich, dem in früheren Katalogen lange Ausführungen vorbehalten waren, wurde lediglich als Beispiel für einen Teppich aus der kaiserlichen Sammlung genannt. Hier besteht in gewisser Weise eine Parallele zwischen den ausgestellten Teppichen und GANG ART: Ebenso wie die ausgestellten Teppiche nicht einzeln in den Vordergrund traten, verstand sich GANG ART als Kollektiv, bei dem die individuelle Identität der Künstler:innen nicht im Mittelpunkt stand. Die ausgestellten Teppiche waren nicht nur Highlights der Teppichsammlung, sondern auch Highlights der Museumssammlungen an sich. Sie wurden als Teil der Geschichte des Museums in einem modernen Rahmen inszeniert. So sollten die Teppiche nicht nur als Einzelstücke, sondern auch als Bestandteile einer historisch gewachsenen Sammlung gewürdigt und einem zeitgenössischen Publikum zugänglich gemacht werden.

Im durch GANG ART gestalteten sogenannten Orientsaal wurden historische Exponate durch eine neue Betrachtungsweise aktiviert und neu interpretiert. Es wurden verschiedene Bedeutungsebenen der Teppiche herausgearbeitet: Die Teppiche kamen durch die Hervorhebung ihrer Verwendbarkeit als Gebrauchsobjekte zur Geltung und wurden gezielt als Teil einer größeren und historisch bedeutsamen Sammlung inszeniert. Insbesondere aber nahmen die Teppiche im Rahmen der Neuauftellung der Sammlungen eine Rolle als Kunstwerke ein. Peter Noever bezeichnete die Sammlungsbestände bereits im Sammlungskatalog als Kunst und nicht mehr als Kunstgewerbe. Der Umstand, dass Highlights gezeigt werden sollten, statt möglichst viele Exponate in einem Ausstellungsbereich

³⁶⁹ VÖLKER 2025.

unterzubringen, wertete die Exponate auf: Es war deutlich, dass die Teppiche, die GANG ART inszenierte, bewusst ausgewählt und besonders wertvoll waren. Der nüchtern gehaltene Schauraum trug zum Hervortreten der materiellen Qualitäten der Teppiche bei, indem er Ablenkungen minimierte und eine konzentrierte Betrachtung ermöglichte. Auf das Muster der Teppiche wurde weder im Ausstellungssaal noch im Katalog Bezug genommen, in dieser Hinsicht konnten die Teppiche daher nur selbstreferentiell wirken. Durch gezielte Beleuchtung erzeugte GANG ART dabei den Eindruck des „Schwebens“³⁷⁰ und verlieh den Teppichen eine Präsenz, die ihre Wahrnehmung als autonome Kunstwerke verstärkte.

4.2. Fliegende Teppiche als Kunstinstallation

4.1.2. Identität gefunden! Moderne Kunst im Zentrum des Museums

Peter Noever gestaltete das MAK zum Museum der modernen Kunst um. Johannes Wieninger, unter Peter Noever Kurator der Ostasiensammlung, bezeichnet ihn neben Rudolf Eitelberger und Arthur von Scala als einen der drei Direktoren, die das Museum geprägt haben.³⁷¹ Als Peter Noever aufgrund von schweren Vorwürfen der Zweckentfremdung von Museumsgeldern zu privaten Zwecken 2011 vorzeitig als Direktor zurücktrat, folgte ihm der Jurist und Diplomat Christoph Thun-Hohenstein nach. Anders als Noever ließ dieser Kurator:innen des Museums bei der Gestaltung der Ausstellungen freien Lauf. Die Identität des Museums, nach der in den 1980er Jahren noch gesucht worden war, war ohnehin längst gefunden: In der Wiener Museumslandschaft hatte sich das MAK als eines der Museen zeitgenössischer Kunst etabliert. Der Unterschied zu anderen Museen moderner Kunst lag jedoch darin, dass im MAK systematisch versucht wurde, in Ausstellungen historischer Sammlungen einen Bezug zur Gegenwart herzustellen.³⁷²

In einem Interview aus dem Jahr 2011 griff Thun-Hohenstein ein Konzept Noevers auf, indem er erklärte, dass das MAK „seine Sammlungsbestände aus den Perspektiven unserer Zeit“ präsentieren und vermitteln und immer wieder neue Anlässe für inspirierende Begegnungen schaffen³⁷³, sich zugleich aber auch sichtbar im 21. Jahrhundert positionieren müsse, einem „Jahrhundert, das durch Digitalität und Internet gekennzeichnet ist und völlig neue Fragestellungen für die Kunst und andere Kreativbereiche aufwirft“³⁷⁴.

³⁷⁰ NOEVER 1993, S 122.

³⁷¹ WIENINGER 2025.

³⁷² DEGENFELD 2011, S 22.

³⁷³ DEGENFELD 2011, S 22.

³⁷⁴ DEGENFELD 2011, S 22.

Erst unter Peter Noever hatte die Museumspädagogik systematisch Einzug in den Museumsbetrieb gehalten. Während zuvor die Kurator:innen selbst die Besucher:innen durch Ausstellungen geführt hatten, wurden nun ausgebildete Museumspädagog:innen eingesetzt. Daraus ergab sich jedoch die Schwierigkeit, dass diejenigen, die für die kunsthistorische Bearbeitung der Bestände verantwortlich waren, nicht mehr dieselben Personen waren, die ihr Wissen an die Besucher:innen weitergaben. Infolgedessen rückte die Beschilderung der ausgestellten Objekte, die zuvor wegen der Kurator:innenführungen nicht notwendig gewesen war, zunehmend in den Fokus. Dabei stellte sich die Frage, wie viel Text die Besucher:innen tatsächlich aufnehmen würden. Wieninger berichtet, er habe sich an der Länge von Artikeln in der *Kronen Zeitung* orientiert, um eine Überfrachtung mit Informationen zu vermeiden. Die Gestaltung der Ausstellungen richtete sich zunehmend danach, welche Informationsmenge und Präsentationsform den Erwartungen der Besucher:innen entsprach.³⁷⁵

Als Thun-Hohenstein Direktor wurde, entschied er sich für die Neuaufrichtung aller Museumssammlungen.³⁷⁶ Auch die Teppichsammlung sollte neu präsentiert werden, insbesondere weil die Ausstellung, wie GANG ART sie geplant hatte, die Teppiche nicht ausreichend vor Licht und Staub schützte.³⁷⁷ In Bezug auf die Teppichsammlung bedauerte Thun-Hohenstein, dass diese zwar weltberühmt sei, in Wien jedoch kaum Beachtung fände.³⁷⁸ Die gewollt spektakuläre Präsentation, die folgte, stieß jedoch auf gemischte Reaktionen.

4.2.2. Fliegende Teppiche im MAK

2014 wurde anlässlich eines Jubiläumsjahres der Gründung des MAK eine Ausstellung eröffnet, die einerseits die mit der Präsentation von Teppichen zusammenhängenden Probleme zu lösen versuchte, andererseits aber ganz neue Schwierigkeiten hervorbrachte. Der Fokus der Ausstellung lag auf dem Schwerpunkt der Sammlung, den osmanischen und safawidischen Teppichen des 16. und 17. Jahrhunderts. Es waren aber auch französische Teppiche und einige Objekte aus den Sammlungen Asien, Glas und Keramik sowie der Bibliothek zu sehen, die den Kontext der kunsthandwerklichen Produktion der Teppiche abbilden sollten.³⁷⁹ Die Neuinstallation fand im selben Ausstellungsraum statt, in dem auch schon GANG ART die Teppiche präsentiert hatte, und war das Ergebnis der Zusammenarbeit zwischen dem Architekten Michael Embacher und der damaligen Kustodin der Sammlung Teppiche und Textil, Barbara Karl. Der Fokus auf Teppiche wurde auch dadurch deutlich, dass

³⁷⁵ WIENINGER 2025.

³⁷⁶ WIENINGER 2025.

³⁷⁷ EMBACHER/KARL/VÖLKER 2018, S 354.

³⁷⁸ ROSENBERGER 2014.

³⁷⁹ KARL 2014, S 15.

der Ausstellungsraum neu benannt wurde. Über dem Eingang zum Ausstellungsraum wurde das Wort *Orient* entfernt und durch das Wort *Teppiche* ersetzt.³⁸⁰ In der medialen Berichterstattung wurde die Ausstellung mehr als einmal mit fliegenden Teppichen in Verbindung gebracht,³⁸¹ was dem Umstand geschuldet war, dass die auf dünnen Trägerplatten befestigten Teppiche im Ausstellungsraum zu schweben schienen (Abb. 25 und 26).

In einem im Katalog zur Ausstellung abgedruckten Interview mit der Kuratorin Barbara Karl erklärte Michael Embacher, dass Textur und Materialität der Teppiche bei der Erstellung des Ausstellungskonzeptes im Vordergrund gestanden seien. Es sei allen Beteiligten sehr wichtig gewesen, die Teppiche als dreidimensionale Objekte in ihrer ganzen Plastizität zu zeigen.³⁸² Um den Besucher:innen zu ermöglichen, die Teppiche aus unterschiedlichen Perspektiven zu betrachten, wurden die Trägerplatten in verschiedenen Höhen und Winkeln, teilweise gekippt, manchmal gedreht, im Saal platziert.³⁸³ Laut Embacher konnten dadurch verschiedene Nuancen des Lichteinfalls sichtbar gemacht werden, die durch die unterschiedlichen Texturen der Teppiche entstehen.³⁸⁴ Dieser Effekt kam auch dadurch zur Geltung, dass man sich dagegen entschied, die Teppiche hinter Glas auszustellen. Um konservatorische Museumsstandards dennoch zu erfüllen, wurden die klimatischen Bedingungen im Ausstellungsraum jenen in einem Schaukasten angepasst.³⁸⁵



Abb. 25: Unbekannt, Ausstellungsansicht der Teppichausstellung zwischen 2014 und 2023 im MAK, Fotografie, um 2014.

³⁸⁰ EMBACHER/KARL/VÖLKER 2018, S 364.

³⁸¹ SPIEGLER 2014; ROSENBERGER 2014.

³⁸² EMBACHER 2014, S 63 bis 64.

³⁸³ EMBACHER/KARL/VÖLKER 2018, S 356.

³⁸⁴ EMBACHER 2014, 64.

³⁸⁵ EMBACHER/KARL/VÖLKER 2018, S 359.

Den Ausstellungsraum adaptierte Embacher so, dass die „Sinnlichkeit“³⁸⁶ der Teppiche verdeutlicht wurde: Vor die vier fensterlosen Wände wurde eine weiße Wandschale mit abgerundeten Ecken gestellt. Die Oberfläche der Schale war von einem unregelmäßig verschlungenen Gewebe bedeckt, was Embacher zufolge zur Inszenierung eines „möglichst sinnlichen Zugangs zu den Teppichen“³⁸⁷ beitrug. Insbesondere verstärkte diese Oberfläche den Eindruck, dass der Raum dem Inneren des Kokons einer Seidenraupe nachempfunden war.³⁸⁸ Diese Schale ließ nur das Oberlicht und den von den Besucher:innen zugänglichen Teil des Bodens unverdeckt, sodass sie auch einen Abstand zwischen Besucher:innen und Teppichen schaffte. Sie diente auch als Stütze für die Trägerplatten, die durch Stahlseile sowohl mit der Wandschale als auch miteinander verbunden wurden.

Die Montierung der Teppiche auf den Trägerplatten war für Restaurateur:innen eine besondere Herausforderung. Um Spannungen des Gewebes der Teppiche zu verhindern, war ein vollflächiges Auflegen auf den Trägerplatten erforderlich. In einer zeitintensiven Vorarbeit wurde die exakte Form aller Teppiche im Vorfeld von Vermessungstechniker:innen mit einem Lasermessgerät abgenommen, dann wurden die Trägerplatten mit einem Wasserstrahlschneider zugeschnitten. Der Einsatz eines Polyethylenfließes vermied die weitere Befestigung der Teppiche auf den Platten.³⁸⁹ Dem Schutz der Teppiche diente auch das äußerst schonende Beleuchtungskonzept, die die *Salzburger Nachrichten* zu folgendem Kommentar veranlasste: „Michael Embacher brachte die Teppiche zum Fliegen, aber nicht zum Leuchten.“³⁹⁰ Das Oberlicht wurde vollständig abgedeckt und das künstliche Licht nur spärlich und ausschließlich bei Betreten des Raumes zum Einsatz gebracht. Zum Schutz der Teppiche war auch geplant, die Ausstellungsstücke alle vier Jahre auszutauschen, wobei sich die drei wertvollsten Teppiche der Sammlung abwechseln sollten.³⁹¹ Zunächst sollte der Wiener Jagdteppich zu sehen sein, im weiteren Durchgang der seidene Mamluken-Teppich und zuletzt der Spiralrankenteppich.³⁹²

Mit der Fragilität der Teppiche, die diesen schonenden Umgang zur Folge hatte, begründete Embacher das gesamte Ausstellungskonzept: „Für mich hat ein Teppich auch immer etwas Fragiles. Wenn er auf einem schweren, größeren Podest aufliegt, wird er seiner poetischen

³⁸⁶ EMBACHER 2014, S 63.

³⁸⁷ EMBACHER 2014, S 64.

³⁸⁸ EMBACHER/KARL/VÖLKER 2018, S 354 und 355.

³⁸⁹ OBERHUMER 2017.

³⁹⁰ APA 2014.

³⁹¹ EMBACHER/KARL/VÖLKER 2018, S 359 und 365.

³⁹² EMBACHER/KARL/VÖLKER 2018, S 365.

Qualität beraubt“³⁹³. In der Mitte des Raumes wurde ein acht Meter langer Diwan aufgestellt, in den zwei Vitrinen mit Objekten aus anderen Sammlungen eingelassen waren. Dieser Diwan sollte als sogenannte Ruhezone den Besucher:innen ermöglichen, „sich dem Thema Teppich mit angemessener Intensität zu widmen“³⁹⁴. Über dem Diwan war über der Verdeckung des Oberlichts eine Textilarbeit der zeitgenössischen Künstlerin Füsün Onur angebracht, auf der ein handgestickter goldener Engel zu sehen war.



Abb. 26: Unbekannt, Ausstellungsansicht der Teppichausstellung zwischen 2014 und 2023 im MAK, Fotografie, um 2014.

Im Ausstellungsraum selbst waren nur spärliche Informationen zu den Teppichen und anderen Gegenständen vorhanden. Johannes Wieninger erklärt dazu in einem Gespräch, durch den für die Neuaufstellung der Teppichsammlung neu herausgegebenen Katalog habe sich die Beschilderung im Ausstellungssaal auf Basisinformationen beschränken können.³⁹⁵ In diesem Katalog, der sich auf etwa 200 Seiten allein diesem Raum widmete, wurden die einzelnen ausgestellten Teppiche abgebildet und Informationen zu deren Provenienz, Herstellung und Ornament bereitgestellt. Die übrigen Beiträge in diesem Katalog unterstrichen besonders den globalen Aspekt der Teppichausstellung: Barbara Karl schrieb darin einen Beitrag zu geographischen, künstlerischen und wirtschaftlichen Verbindungen zwischen Asien und Europa zwischen dem 15. und dem 18. Jahrhundert.³⁹⁶ Ein kurzer Beitrag zum Kunstwerk Füsün Onurs stellte das Symbol des Engels, der sowohl im Tanach, in der christlichen Bibel und im Koran vorkomme, als Figur des kulturellen und religiösen Austausches dar.³⁹⁷

³⁹³ EMBACHER 2014, S 64.

³⁹⁴ EMBACHER 2014, S 64.

³⁹⁵ WIENINGER 2025.

³⁹⁶ KARL 2014, S 15.

³⁹⁷ VISCHER 2014, S 55.

4.2.3. Teppiche als Elemente einer Kunstinstallation

Die Ausstellung der fliegenden Teppiche im MAK war ein Versuch der Bewältigung aller Schwierigkeiten, die sich im Zusammenhang mit der Präsentation von Teppichen stellen. Im Vordergrund stand die Konservierung der äußerst fragilen Textilien, die zu den wertvollsten Ausstellungsstücken in der Sammlung des MAK gehörten.

Zentrale Schwierigkeit bei der Ausstellung der fliegenden Teppiche war der Umstand, dass die wertvollsten Stücke aus der Teppichsammlung auch die fragilsten sind. Der Ausstellungskatalog zur Ausstellung widmete dieser Problematik einen eigenen Beitrag, in dem das Konservierungskonzept der Ausstellung im Detail beschrieben wurde. Auf diese Art wurde das Konservierungskonzept auch Teil des Ausstellungskonzeptes: Materialität und Fragilität der Teppiche standen im Zentrum der Ausstellung. Michael Embacher betonte, dass es ihm deshalb ein Anliegen gewesen sei, die Teppiche nicht auf schweren, größeren Podesten zu präsentieren,³⁹⁸ sondern deren Fragilität durch schmale Plattformen zu unterstreichen. Auch dadurch sollte die Sinnlichkeit der Teppiche besonders hervorgehoben werden.

Gleichzeitig hatte diese Art der Präsentation der Teppiche, die sich gänzlich von einer traditionellen Teppichpräsentation unterschied, auch den Zweck, ein neues Interesse der Besucher:innen an Teppichen zu erwecken: Im Vorwort des Ausstellungskatalogs bedauerte Direktor Thun-Hohenstein, dass die Teppichsammlung des MAK „in Vergessenheit“³⁹⁹ geraten sei, der Teppich aber durch Gegenwartskunst eine neue Wertschätzung als Kunstwerk und Einrichtungsgegenstand erfahren könne.⁴⁰⁰ Moderne Kunst in Form Füsün Onurs Textilarbeit an der Decke des Ausstellungsraums sowie die Inszenierung von fliegenden Teppichen wurde als Weg gesehen, dem sinkenden Interesse an Teppichen der Besucher:innen entgegenzutreten. Wie bei Peter Noever sollte daher traditionelle Kunst durch moderne Kunst aktiviert, interpretiert und vermittelt werden.

Tatsächlich glich die Ausstellung der fliegenden Teppiche im MAK keiner anderen modernen Ausstellung von Teppichen: Das Museum für Islamische Kunst in Berlin zeigte Teppiche bis zu seiner temporären Schließung im Oktober 2023 weiterhin an der Wand hängend oder liegend (Abb. 27). Die seit 2006 bestehende Präsentation des Ardabil-Teppichs im Victoria and Albert Museum in London bekam viel Aufmerksamkeit dafür, dass dieser mutmaßlich

³⁹⁸ EMBACHER 2014, S 64.

³⁹⁹ THUN-HOHENSTEIN 2014, S 7.

⁴⁰⁰ THUN-HOHENSTEIN 2014, S 7.

älteste erhaltene sogenannte Orientteppich der Welt überhaupt und „as intended, on the floor“⁴⁰¹ zu sehen ist, was nur dank eines besonderen konservatorischen Konzept möglich ist: Der Ardabil-Teppich wird in einem breiten, aber niedrigen Schaukasten gezeigt, in dem die Beleuchtung des Teppichs im Vergleich zu den übrigen Exponaten in der Jameel Gallery eingeschränkt werden kann (Abb. 28).⁴⁰² Mit einem fliegenden Teppich vergleichbar ist nur das geschwungene Dach des Pavillon des Arts de l'Islam, einer Galerie in einem der Innenhöfe des Louvre, in der die ausgestellten Teppiche auf leicht schrägen Plattformen nebeneinander liegend den Besucher:innen näher gebracht werden (Abb. 29).



Abb. 27: Unbekannt, Ausstellungsansicht im Museum für Islamische Kunst, Pergamon Museum, Berlin, Fotografie, vor 2023.



Abb. 28: Peter Kelleher, Ausstellungsansicht der Jameel Gallery, Victoria and Albert Museum, London, Fotografie, nach 2006.

Durch die Präsentation der Teppiche im MAK sollte unter hohem Aufwand und Risiko für die Exponate eine besondere Wirkung erzielt werden. Der Überraschungseffekt scheiterte jedoch an der schonenden Beleuchtung, die den gesamten Raum verdunkelte, ohne die Ausstellungsstücke besonders hervorzuheben, was die intensive Auseinandersetzung mit den Teppichen, die Michael Embacher den Besucher:innen ermöglichen wollte, wenig einladend machte. Die Ausstellung hatte auch damit zu kämpfen, dass sich das Konzept, globale Zusammenhänge zwischen den Teppichen und den anderen ausgestellten Objekten aufzuzeigen, ohne Heranziehen des Ausstellungskatalogs wegen der wenigen im Ausstellungsraum zur Verfügung gestellten Informationen über die Teppiche nicht ersichtlich wurde. Der globale Aspekt, also die geographischen, künstlerisch und wirtschaftlichen Verbindungen zwischen Asien und Europa, wurde im Ausstellungskatalog zwar mehrfach erwähnt, im Ausstellungssaal war für Besucher:innen jedoch nicht zu erkennen, dass dieser Aspekt – wie im Katalog hervorgehoben – durch die „tatsächliche Vernetzung in der verbindenden Raumschale“⁴⁰³ durch Stahlseile der Teppiche miteinander verdeutlicht werden

⁴⁰¹ V&A, The Ardabil Carpet.

⁴⁰² V&A, The Ardabil Carpet.

⁴⁰³ EMBACHER 2014, S 63.

sollte. Eine Kontextualisierung der Teppiche fand nur insofern statt, als sich das Museum formal vom Begriff *Orient* und den damit verbundenen Implikationen durch Entfernung des Schriftzugs vom Eingang des Ausstellungssaals distanzierte. Diejenigen Exponate, die sich in der Mitte des Ausstellungsraums befanden und laut Ausstellungskatalog den „Kontext der jeweiligen kunsthandwerklichen Produktion“⁴⁰⁴ der Teppiche zeigen sollten, dienten dennoch dazu, auf rein ästhetische Parallelen zwischen diesen Objekten und den Teppichen aufmerksam zu machen. Im Ausstellungskatalog wurden Herkunft und Herstellungsart der Teppiche, aber auch deren Provenienz hervorgehoben. Dennoch wurde mit dem Fokus auf die Materialität der Teppiche wieder eine Rückkehr zur Kategorisierung von Ausstellungsstücken nach Material und Technik wie schon im Museum für Kunst und Industrie unternommen, sodass im Ausstellungsraum durch den Fokus auf die Sinnlichkeit der Exponate deren Ästhetik im Zentrum stand.



Abb. 29: Mario Bellini/Rudy Ricciotti, Dach der Court Visconti, Département des Arts de l'Islam, Louvre, 2012, Paris.

Durch diese Ästhetisierung von Kunstwerken aus islamisch geprägten Ländern fand tatsächlich eine in vielerlei Hinsicht rückschrittliche Art der Präsentation von Teppichen statt. In seinem Vorwort schrieb Thun Hohenstein: „Der gerade heute erkennbare Trend des individuellen Mischens verschiedenster Einrichtungsobjekte eröffnet dem Teppich neue Chancen.“⁴⁰⁵ Wie noch im Handelsmuseum oder im Museum für Kunst und Industrie wurde in dieser Ausstellung auf eine zeitgenössische Einrichtungsmode gesetzt, um bei Besucher:innen ein Interesse an Teppichen zu wecken. Teppiche wurden in dieser Hinsicht auf Einrichtungsgegenstände reduziert. Die Inszenierung spielte mit orientalisierenden

⁴⁰⁴ KARL 2014, S 15.

⁴⁰⁵ THUN-HOHNSTEIN 2014, S 7.

Bezügen: Die subtil heraufbeschworenen fliegenden Teppiche sollten ein sensationshungriges Publikum anlocken, das sich von exotischen Bildern und fantastischen Elementen faszinieren ließ. Der Anspruch, eine zeitgemäße Form der Teppichwahrnehmung zu erzeugen, wurde daher nur oberflächlich gelöst.

4.3. Und jetzt? Gegenwart und Zukunft der Teppichsammlung im MAK

4.3.1. Die Wiener Weltausstellung 1873 Revisited

Anlässlich des 150-jährigen Jubiläums der Wiener Weltausstellung fand im MAK zwischen dem 28. Juni und dem 22. Oktober 2023 die Ausstellung *Wiener Weltausstellung 1873 Revisited. Ägypten und Japan als Europas „Orient“* statt. Im Katalog, der nach Beendigung der Ausstellung publiziert wurde, schrieb die seit 2021 dem MAK als Generaldirektorin vorstehende Lilli Hollein, das Jubiläum der Wiener Weltausstellung habe für das MAK besondere Bedeutung, denn dieses Großprojekt habe für das wenige Jahrzehnte zuvor gegründete Museum bedeutende Impulse, große Sammlungszuwächse und internationalen Austausch gebracht. In dem Katalog werde das kuratorische Konzept dieser Ausstellung näher beleuchtet, bei der Mio Waktia, Kustodin der Asiensammlung des MAK, einen kritischen Ansatz gewählt habe.⁴⁰⁶ Dieser angekündigte kritische Ansatz spiegelte sich auch im Katalog wider. Darin erklärte Mio Wakita in den einleitenden Worten, als Grundlage für die Untersuchung des auf der Wiener Weltausstellung vorhandenen Orientalismus die neuere Kritik an Edward Saids „stark dichotomische Gegenüberstellung von Orient und Okzident“ gewählt zu haben. Demnach sei Orientalismus nicht nur pauschalisierend als ein aus europäisch-westlicher Perspektive erfolgendes *Othering* zu verstehen, sondern als „komplexes Gebilde dynamischer Verhandlungsprozesse, die auch Praktiken wie Self-Othering, Widerstand und Komplizenschaft des ‚Orient‘ miteinschließen“.⁴⁰⁷ Bereits der Ausstellungskatalog deutete darauf hin, dass die Kuratorin die Ausstellung auf der Grundlage eines komplexen Verständnisses der Problematik im Umgang mit den auf der Wiener Weltausstellung präsentierten Gegenständen konzipierte.

Die Ausstellung fand im zentralen Raum des MAK Design Lab im Untergeschoss des Museums statt. Alle Ausstellungsstücke, darunter insbesondere Gemälde, Fliesen, Glasobjekte, Dekorations- und andere Einrichtungsgegenstände, von denen viele erstmals seit der Wiener Weltausstellung wieder der Öffentlichkeit präsentiert wurden, waren entweder an den Wänden, in Vitrinen nahe den Wänden oder auf einem Podest in der Mitte des Raumes

⁴⁰⁶ HOLLEIN 2024, S 4.

⁴⁰⁷ WAKITA 2024, S 8.

ausgestellt. Ein Highlight der Ausstellung war jedoch die zentral im Raum platzierte Nachbildung des „arabischen Zimmers“⁴⁰⁸, das von Franz Schmoranz entworfen und zwischen 1883 und 1931 im Museum für Kunst und Industrie eingerichtet gewesen war (Abb. 30).⁴⁰⁹



Abb. 30: Georg Mayer, Ausstellungsansicht der Ausstellung *Wiener Weltausstellung 1873 Revisited. Ägypten und Japan als Europas „Orient“* im MAK, Fotografie, 2023.

Dieses Zimmer, das im damaligen Ausstellungskatalog als „orientalisches Zimmer“⁴¹⁰ bezeichnet worden war und Le Corbusier anlässlich eines Besuchs in Wien so beeindruckte, dass er eine Reihe von Skizzen davon anfertigte, wurde bereits im Zusammenhang mit den Präsentationen von Teppichen im Museum für Kunst und Industrie erwähnt. Beim Nachbau dieses Zimmers in der Ausstellung im Jahr 2023 handelte es sich um eine reduzierte Interpretation dieses Zimmers: Mitten in einem weiß gehaltenen Ausstellungsraum mit Sichtbetondecke war ein nach oben offenes und an drei Seiten umschlossenes Zimmer aufgebaut, sodass Besucher:innen dort, wo eine vierte Wand fehlte, direkt in den Raum hineinsehen konnten (Abb. 31). Die Rückseite der aufgebauten Wände war ebenfalls weiß gehalten, im Innenraum waren sie dunkelrot bestrichen, um sich farblich an die im Zimmer ausgestellten Gegenstände anzupassen. Von den Objekten, die ursprünglich im sogenannten orientalischen Zimmer präsentiert worden waren,⁴¹¹ konnten nur die wenigen im MAK noch erhaltenen Objekte gezeigt werden. Am Boden des so eingerichteten Zimmers lag ein großer Teppich aus der Teppichsammlung des MAK, derselbe wie jener, der bereits im sogenannten orientalischen Zimmer zur Jahrhundertwende zu sehen gewesen war. An den Wänden waren Sitznischen mit den erhaltenen hölzernen Sitzbänken, Polstern und Teppichen eingerichtet. An den Stellen, an denen im originalen Zimmer Fenster gewesen waren, waren die damals

⁴⁰⁸ WIENINGER 2024, S 37.

⁴⁰⁹ MAK (WIENER WELTAUSSTELLUNG 1873 REVISITED).

⁴¹⁰ KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1891, S 43.

⁴¹¹ WIENINGER 2024, S 37.

vor den Fenstern montierten Holzgitter angebracht. Über der zentralen Sitznische war eine im damaligen Ausstellungskatalog als maurisch bezeichnete Wandétagère angebracht und an den Seitenwänden wurden die Türen der Holzschränke montiert, die sich im Originalzustand auch öffnen hätten lassen. Darüber waren Regale montiert, die jene andeuten sollten, die die ursprünglichen Schränke nach oben hin abgeschlossen hatten.



Abb. 31: Georg Mayer, Sogenanntes Arabisches Zimmer in der Ausstellung *Wiener Weltausstellung 1873 Revisited. Ägypten und Japan als Europas „Orient“* im MAK, Fotografie, 2023.

Im rekonstruierten Zimmer wurde die ursprüngliche räumliche Anordnung der erhaltenen Objekte beibehalten: Jeder Bestandteil der Einrichtung war an der Stelle platziert, an dem er sich im Originalzustand befunden hatte. Vom „Paradies für jeden, der etwas vom Träumen versteht“⁴¹², wie Le Corbusier den Raum beschrieben hatte, war nicht mehr viel übrig, was dem bewusst kritischen Ausstellungskonzept entsprach: Das „Arabische Zimmer“, wie der Katalog zur Ausstellung diese Konstruktion unter Verwendung von Anführungszeichen bezeichnete, erzeugte durch eine nüchterne Interpretation des Originals eine gewisse Distanz zwischen dem Zimmer und den Besucher:innen. Johannes Wieninger, der an der Ausstellung anlässlich des Jubiläums der Wiener Weltausstellung als wissenschaftlicher Berater herangezogen wurde, ging im Ausstellungskatalog ganz explizit auf die Kritikpunkte an diesem Zimmer ein, indem er schrieb, dass in zeitgenössischen Kritiken die Authentizität des Raumes gelobt worden sei, „in Wirklichkeit wurden die Wandelemente und die mobile Einrichtung fantasievoll zusammengestellt, um einen möglichst verdichteten exotischen Eindruck des orientalischen Lebens zu bieten.“⁴¹³ Der nüchterne Nachbau des ehemals effektheischenden Zimmers ermöglichte Besucher:innen, die damalige Inszenierung kritisch zu hinterfragen. Statt

⁴¹² SEKLER 2000, S 256.

⁴¹³ WIENINGER 2024, S 37.

die romantisierende, oft klischeehafte Darstellung des sogenannten Orients unreflektiert zu reproduzieren, zeigte die sachlichere Präsentation, wie solche Räume koloniale Vorstellungen widerspiegelt hatten und lud dazu ein, den historischen Kontext und die dahinterstehenden Machtverhältnisse zu verstehen.

4.3.2. Digitalisierung der Teppiche

Mit der Schlagzeile *Only Online: das MAK rollt die Teppiche aus! Geknüpft-gewebtes im Web* machte das MAK am 15. Februar 2024 in einem Blogeintrag auf die hochauflösende Digitalisierung von 20 Highlights aus der Teppichsammlung aufmerksam.⁴¹⁴ Die Digitalisierung ging auf ein Projekt zurück, dass vom damaligen Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport (kurz: BMKÖS) im Rahmen des Förderprogramms *Kulturerbe Digital* unterstützt worden war: Unter der Leitung von Christian Michlits wurden im Rahmen des Projekts *MAK 3D - Digitalisate, Daten, Display* zwischen Mai 2023 und August 2024 Objekte aus nahezu allen Sammlungsbereichen digital erfasst und veröffentlicht.⁴¹⁵

Die Digitalisierung der Teppiche erfolgte mittels Photogrammetrie, einer Methode, die die Bestimmung von Form und Lage eines Objekts anhand von überlappenden Fotos dieses Objektes ermöglicht, dessen Ergebnis als digitales Modell dargestellt werden kann. Zur Durchführung der Photogrammetrie musste im MAK ein Raum gefunden werden, in dem jeweils zwei Teppiche nebeneinander aufgelegt werden konnten, damit die Digitalisierung der einzelnen Teppiche ohne große Pausen für das Wegräumen und Auflegen neuer Teppiche erfolgen konnte. Zudem musste dieser Raum einheitlich beleuchtet werden können. Die Größe der Teppiche machte den Aufbau einer Brücke erforderlich, an der eine Kamera montiert und bewegt werden konnte. Es wurden jeweils Vorder- und Rückseite der Teppiche so detailliert aufgenommen, dass jeder Knoten zu sehen ist.⁴¹⁶ Das Ergebnis dieser Digitalisierung wurde in der Onlinesammlung des MAK veröffentlicht.⁴¹⁷

Die Digitalisierung von 20 Teppichen aus der Teppichsammlung des MAK bot Interessierten nach der Schließung der Ausstellung der fliegenden Teppiche nach etwa 10 Jahren Laufzeit im Jänner 2023 die einzige Möglichkeit, diese Exponate – zwar nur digital, „dafür aber rund um die Uhr“⁴¹⁸ – zu bestaunen.⁴¹⁹ Bei der Vorbereitung der Ausstellung der fliegenden

⁴¹⁴ MICHLITS 2024.

⁴¹⁵ MAK (Forschungsprojekt MAK 3D – Digitalisate, Daten, Display).

⁴¹⁶ STEINHÄUSSER 2025.

⁴¹⁷ <https://sammlung.mak.at/de/>

⁴¹⁸ MICHLITS 2024.

⁴¹⁹ MAK (Derzeit geschlossen. Teppiche),

Teppiche im Jahr 2014 war eine Reihe konservatorischer Maßnahmen beschlossen worden, die jedoch nicht gänzlich wie geplant ausgeführt wurden. So kam es nie dazu, dass die Teppiche zu ihrem Schutz alle vier Jahre ausgetauscht wurden.⁴²⁰ Der Aufwand, die Teppiche auf maßgeschneiderten Plattformen möglich schonend anzubringen, trug wesentlich dazu bei, dass die Exponate während der gesamten Laufzeit der Ausstellung zu sehen waren. Das hatte zur Folge, dass der Wiener Jagdteppich, eines der kostbarsten Stücke der Sammlung, etwa zehn Jahre ausgestellt war.⁴²¹ Die Darbietung der Teppiche in einer rein digitalen Version ermöglicht hingegen die schonendste aller Präsentationen von Textilien.

Die Digitalisierung der Sammlungsbestände war für das MAK ein bedeutender Schritt auf dem Weg zu einem zukunftsorientierten Museum, wie es sich selbst im Blogeintrag zum Digitalisierungsprojekt bezeichnet.⁴²² Die Digitalisierung von Kulturgütern etabliert sich in den letzten Jahren und Jahrzehnten immer mehr als bedeutende museale und wissenschaftliche Praxis. Sie verfolgt mehrere zentrale Ziele: Erhalt, Zugänglichkeit, Erforschung und Kontextualisierung von kulturellem Erbe. In Österreich setzt sich insbesondere das Bundesdenkmalamt für die Digitalisierung zur nachhaltigen Bewahrung von kulturellem Erbe ein. Auf seiner Webseite wird darauf hingewiesen, dass digitale Werkzeuge einen wesentlichen Beitrag dazu leisten, indem sie bei der Schadensanalyse ebenso wie bei der Entwicklung und Umsetzung nachhaltiger Restaurierungskonzepte unterstützen.⁴²³

Insbesondere antike Teppiche sind besonders fragile Exponate, deren Digitalisierung es Museen ermöglicht, physische Zugriffe zu reduzieren. Dabei geht zwar die sinnliche Erfahrung verloren, die Michael Embacher bei der Ausstellung der fliegenden Teppiche besonders wichtig war. Die Fragilität der Teppiche schließt die Begreifung der Teppiche durch physisches Erleben jedoch ohnehin aus. Digitalisierung erhöht zudem die Zugänglichkeit der Teppiche, da einem interessierten Publikum so sogar die Rückseite der Teppiche nähergebracht werden kann. Auch die wissenschaftliche Nutzung wird so erleichtert: Digitale Aufnahmen ermöglichen detaillierte Analysen von Herstellungstechniken, Knotenzahlen und Material, auch unter Zuhilfenahme computergestützter Methoden, oder können bei der Ergänzung verloren gegangener Fragmente unterstützen.

⁴²⁰ EMBACHER/KARL/VÖLKER 2018, S 359.

⁴²¹ EMBACHER/KARL/VÖLKER 2018, S 365, STEINHÄUSSER 2025.

⁴²² MAK (Forschungsprojekt MAK 3D – Digitalisate, Daten, Display).

⁴²³ BUNDESDENKMALAMT 2025.

4.3.3. Highlights der Textilsammlung 2026

Im Jänner 2026 eröffnet die Neupräsentation der Schausammlung Textilien und Teppiche, die ein Jahr lang im Dachgeschoß des MAK ausgestellt werden soll. In einem Gespräch teilte Lara Steinhäuser, Kustodin der Textilsammlung des MAK und somit Nachfolgerin von Alois Riegl, Angela Völker und Barbara Karl, der Autorin zentrale Aspekte der geplanten Ausstellung mit: Die Neuaufstellung soll Highlights der Textiliensammlung des MAK und damit nicht nur Teppiche, sondern auch europäische sakrale Textilien wie das Gösser Ornat einbeziehen. Die Zusammenführung verschiedener Objekttypen, so Steinhäuser, eröffne vielfältige Anknüpfungspunkte für ein Vermittlungsprogramm. Der Schwerpunkt werde auf Teppichen, Tapisserien und liturgischen Textilien liegen.

Gestaltet wird die Ausstellung von FormaFantasma, einem italienischen Design Studio mit Niederlassungen in Mailand und Rotterdam, das auf zahlreiche Kooperationen mit führenden Museen und Designer:innen verweisen kann.⁴²⁴ Geplant ist eine ästhetisch ansprechende Ausstellung, die Textilien für Besucher:innen „erfahrbar“⁴²⁵ macht, ohne dass dafür ein vorbestehendes Interesse oder Vorwissen vorausgesetzt wird. Es sollen Sammlungshighlights gezeigt werden, darunter der Wiener Jagdteppich oder der seidene Mamluken-Teppich, an dem in den letzten Jahren restauratorische Arbeiten durchgeführt wurden. Die Ausstellung wird sich konzeptuell völlig anders gestalten als jene aus dem Jahr 2014. Das ergibt sich bereits aus einem örtlichen Wechsel: Während der Ausstellungsraum im Erdgeschoß des MAK, in dem die Teppiche zuletzt zu sehen waren, neutrale räumliche Bedingungen bot, muss im nun für die Ausstellung vorgesehenen Dachgeschoß ein Umgang mit dessen niedrigen Seitenwänden und einer spitz zulaufenden Decke gefunden werden. Der Raum wird daher vollständig neu gestaltet und die Decke dunkel gehalten werden, um den Giebel optisch zurückzunehmen und die Exponate stärker zu betonen.

Um die Lichtexposition möglichst gering zu halten, werden 5 bis 6 Teppiche im Wechsel in langen, durchlaufenden Vitrinen präsentiert. Damit würden die bestmöglichen konservatorischen Bedingungen geschaffen, erläutert Steinhäuser, die auch auf den Unterschied zwischen einer Berliner Hängung und einer Wiener Hängung hinweist: Während man in Berliner Museen Klettverschlüsse direkt am Teppich anbringt, um eine vertikale Präsentation zu ermöglichen, wird in Wien aus konservatorischen Gründen auf eine solche Befestigung verzichtet, was eine geneigte Präsentationsform notwendig macht. Entsprechend werden auch die Vitrinen, in denen die Teppiche ab 2026 gezeigt werden, abgeschrägt

⁴²⁴ FORMAFANTASMA.

⁴²⁵ STEINHÄUSER 2025.

ausgeführt. Steinhäuser bedauert, dass eine vertikale Hängung im MAK nicht realisiert werden kann: Eine vertikale Hängung verleihe dem Teppich eine „künstlerische Aura“, die man im Rahmen einer „ästhetischen Inszenierung“⁴²⁶ bevorzugen würde. Die Verwendung von Vitrinen erleichtert aber jedenfalls den Austausch der Teppiche, womit sichergestellt ist, dass die Teppiche nicht länger als konservatorisch vertretbar gezeigt werden. Gleichzeitig ermöglichen die langen Vitrinen auch kuratorische Experimente, wie etwa die Zusammenführung unterschiedlicher Objektgruppen, die bei einer negativen Reaktion von Besucher:innen leichter wieder verändert werden können.⁴²⁷

Ein Ausstellungskatalog ist nicht vorgesehen. Stattdessen soll mit Beschriftungen und möglicherweise Audiodateien gearbeitet werden. Um eine visuelle Überladung des Ausstellungsraums zu vermeiden, werden die Objekttext voraussichtlich in Schubladen unter den Vitrinen platziert. Vermittlungsschwerpunkte sollen Objektbiografien aus museologischer Perspektive, die Sammlungsgeschichte und die Provenienz der einzelnen Exponate bilden. Es werden aber deren technische Herstellung, historische Nutzung und ökonomische Hintergründe thematisiert werden.⁴²⁸

Steinhäuser betont, durch die Ausstellung möglichst viele Menschen erreichen zu wollen. Sie spricht die Herausforderung an, sowohl den Ansprüchen eines Fachpublikums gerecht zu werden, als auch Personen anzusprechen, die sich bisher nicht mit Textilien beschäftigt haben. Als Bundesmuseum sei das MAK dazu verpflichtet, Staatseigentum, darunter auch die Teppichsammlung, öffentlich zugänglich und verständlich zu machen. Das umfasse die Vermittlung für ein Fachpublikum ebenso wie Inhalte in einfacher Sprache. Steinhäuser äußert die Hoffnung, dass das Zusammenspiel von Digitalisaten und einer ästhetisch gestalteten Ausstellung diesen Anforderungen zumindest teilweise entsprechen wird. „Teppiche sind irrsinnig schwierig auszustellen und stellen eine große Herausforderung für die kuratorische Arbeit dar“, resümiert Steinhäuser.⁴²⁹

⁴²⁶ STEINHÄUSSER 2025.

⁴²⁷ STEINHÄUSSER 2025.

⁴²⁸ STEINHÄUSSER 2025.

⁴²⁹ STEINHÄUSSER 2025.

Ausblick

Die Geschichte der Präsentation der Teppichsammlung des MAK ist ein Spiegelbild sich wandelnder institutioneller Interessen, wissenschaftlicher Paradigmen und gesellschaftlicher Diskurse. Die Art und Weise, wie die heute zur Sammlung des MAK gehörenden Teppiche seit dem späten 19. Jahrhundert gezeigt wurden, lässt klare Rückschlüsse auf die jeweiligen Funktionen und Absichten der ausstellenden Institutionen zu: Während im Handelsmuseum der Fokus auf der ökonomischen Verwertbarkeit und der Förderung des internationalen Handels lag, wurden Teppiche im Museum für Kunst und Industrie zunächst als Vorbilder für die Industrie und später als kunsthistorisch wertvolle Forschungsobjekte behandelt. Die Entwicklung von einer Einordnung nach Technik und Material hin zu stilhistorischer Kategorisierung markiert dabei den Übergang von funktionalem zu kunsthistorischem Interesse. Mit der Neuausrichtung des MAK hin zur zeitgenössischen Kunst wurde die kunsthistorische Forschung weniger sichtbar. Teppiche wurden im Rahmen künstlerischer Installationen präsentiert, sodass die Präsentation selbst zum ästhetischen Ereignis wurde. Diese Verschiebung zeigt, dass die kuratorische Bearbeitung der Teppiche nie statisch war, sondern ein kontinuierlicher Prozess der Auseinandersetzung mit Materialität, Bedeutung und Kontext ist.

Gerade heute stellt sich die kuratorische Praxis neuen Herausforderungen. Die Teppiche bringen eine eigene agency mit: Sie sind fragile, aber oft großflächige und historisch und kulturell komplexe Objekte. Sie können nicht immer so gezeigt werden, dass allen Anforderungen an Materialschutz, Vermittlung und Kontextualisierung gleichermaßen entsprochen wird. Ihre ursprüngliche Funktion etwa als wärmende Bodenauflage oder Gebetsteppich ist kaum museal darstellbar: Konservatorische Anforderungen verhindern, dass Teppiche betreten oder auf andere Weise nutzbar gemacht werden können. Der berühmte Ardabil-Teppich in London demonstriert dieses Dilemma eindrücklich: Auch die MAK-Ausstellung 2026 muss aus technischen Gründen auf eine geplante Bodenintegration von Teppichen unter einer begehbaren Glasfläche verzichten.⁴³⁰ Zugleich sind viele Teppiche nie tatsächlich genutzt worden, sondern waren als Geschenke, Sammlungsstücke und Statussymbole Luxusobjekte. Eine zu enge Inszenierung als Gebrauchsgegenstände würde daher ebenfalls ihrer historischen Funktion nicht gerecht. Die historische und geographische Kontextualisierung der Teppiche aus der Sammlung des MAK gestaltet sich jedoch besonders schwierig, weil die heterogene Vielfalt der Teppiche durch die Wahl bestimmter Themenschwerpunkte in Ausstellungen verloren geht. Eine komplexe Ausführung aller

⁴³⁰ STEINHÄUSSER 2025.

Hintergründe der Teppiche würde hingegen zu einer Überfrachtung der Ausstellung führen, die auch die Zugänglichkeit der Teppiche erschweren würde.

Ein möglicher Ausweg liegt in einem Nebeneinander unterschiedlicher Präsentationsformen: Während im Ausstellungsraum die sinnliche, visuelle Qualität betont werden kann, kann Forschung in den digitalen Raum, ins Archiv oder begleitende Vermittlungsformate ausgelagert werden. Dabei muss auch die Sammlungsgeschichte mit Blick auf Provenienz, institutionelle Herkunft und historische Kontexte berücksichtigt werden. Die besondere Sammlungsgeschichte der sogenannten Orientteppichsammlung des MAK, die Objekte aus drei verschiedenen Institutionen vereint, eröffnet dabei unterschiedliche Vermittlungs- und Präsentationsebenen.

Aktuelle Präsentationen von Teppichen können auch auf andere Art und Weise bewusst Bezug auf ortsspezifische kulturelle Kontexte nehmen: Eine Installation eines übergroßen Sofas der Künstler:innengruppe Gelatin in der Säulenhalle des MAK (Abb. 32) ist eine Hommage an Franz West und verweist indirekt auf die Wiener Kaffeehauskultur, das intellektuelle Wien um 1900 und auf Sigmund Freud.⁴³¹ Dieses mit modernen Teppichen belegte Sofa lädt Besucher:innen zum Verweilen ein, sodass Teppichen hier im Museum wieder die Funktion von Einrichtungsgegenständen zukommt. Diese in Museen nicht übliche Erfahrbarkeit der Teppiche eröffnet ebenfalls neue Ebenen im Umgang mit Teppichen.

Nicht zuletzt ist der wachsende Anteil von Frauen an der Ausstellungsgeschichte der Teppichsammlung des MAK ebenfalls ein Hinweis auf eine Veränderung im Umgang mit diesem Teil der Sammlung. Mit Angela Völker, Barbara Karl und Lara Steinhäuser wurde die Wahrnehmung der Sammlung in den letzten Jahrzehnten maßgeblich von Kustodinnen geprägt, die auch inhaltlich neue Akzente setzten. Der gestiegene Fokus auf textile Materialien in internationalen Ausstellungen – wie der enorme Erfolg textilbasierter Modeausstellungen etwa im Metropolitan Museum of Art oder die zunehmende Präsenz von Textilien auf Biennalen – zeigt, dass die vormals marginalisierte Kategorie Textil durch feministische, postkoloniale und materialbasierte Perspektiven neu aufgewertet wird. Teppiche, als kunstvoll gearbeitete, oft weiblich konnotierte Textilien, profitieren von dieser Entwicklung.⁴³²

In seinen *Altorientalischen Teppichen* schrieb Riegl: „Unter den mannigfachen Gaben, mit denen der Orient das Abendland beschenkte, zählten seine Teppiche allezeit zu den begehrtesten.“⁴³³ Auch heute bleiben persische, osmanische, indische oder nordafrikanische

⁴³¹ STEINHÄUSER 2025.

⁴³² STEINHÄUSER 2025.

⁴³³ RIEGL 1891 (*Altorientalische Teppiche*), S III.

Teppiche trotz wechselnder Moden und der Schwierigkeiten, sie so zu präsentieren, dass alle Bedeutungsebenen herausgearbeitet werden können, Objekte, deren Muster, Herstellungstechnik und Geschichte faszinieren. Teil der Faszination sind sicher auch die vielen Wissenslücken, die heute noch bestehen: So ist nicht immer geklärt, wie die Teppiche ihren Weg nach Europa gefunden haben und insbesondere die Hersteller:innen bleiben meist anonym. Der Schleier der Mystik, der die Teppiche umgibt, ist nicht nur koloniale Projektion, er ist auch Teil ihres kulturellen Nachlebens, zu dem Museen einen zeitgemäßen Zugang finden müssen. Eines steht jedenfalls fest: Sogenannte Orientteppiche sind nie nur Dekoration, sondern ein gewebtes Archiv kultureller Bedeutungen.



Abb. 32: Gelatin, Sofa, 496 × 205 × 206 cm, Teppich, Stahl, Schaumgummi, Matratzen, Karton, 2019, MAK, Wien.

Quellenverzeichnis

Fachbeiträge

AIGNER et al 2013

Thomas Aigner/Ágoston Zénó Bernád/Philipp Dittinger/Dietmar Linzbacher/Nana Miyata/Eva Offenthaler, Wiener Weltausstellung 1873. Revisited (Online), URL: <http://www.wiener-weltausstellung.at/startseite.html> (aufgerufen am 23.7.2025).

ARLAUD 2002

Sylvie Arlaud, Kunst und Kunsthandwerk. Une revue entre modernité viennoise et politique Culturelle, in: Revue d'Allemagne et des pays de langue allemande, April bis Juni 2002, Band 34, Nummer 2, S 139 bis 160.

BAIRD 2011

Christina Baird, The contributions from Japan and China displayed at the Vienna Weltausstellung 1873, in: Journal of the History of Collections, Volume 23, Number 1, 2011, S 153 bis 164.

COLLET 2021

Dominik Collet, Kunst- und Wunderkammern, in: Alke Vierck (Hg.), Erstmal Aufregen. Kunst, Philosophie und selbstmotiviertes Lernen im Museum, S 157 bis 164.

EGGER 1986

Hanna Egger, Ein geistiges Zentrum, in: Peter Noever (Hg.), Österreichisches Museum für Angewandte Kunst Wien, Wien 1986, S 23 bis 24.

EGGER/LACHNIT 1986

Hanna Egger/Edwin Lachnit, Ein Museum für die Zukunft. Zur Geschichte des österreichischen Museums für angewandte Kunst, in: Peter Noever (Hg.), Österreichisches Museum für Angewandte Kunst Wien, Wien 1986, S 11 bis 17.

EMBACHER 2014

Michael Embacher, Wir wollen mit der Schönheit der Teppiche berühren. Gespräch zwischen Michael Embacher und Barbara Karl, in: Christoph Thun-Hohenstein/Barbara Karl, MAK/Guide. Teppiche, München 2014, S 62 bis 64.

EMBACHER/KARL/VÖLKER 2018

Michael Embacher/Barbara Karl, Angela Völker, A Sanctuary for Carpets: The New Installation at the MAK – Museum für angewandte Kunst, Vienna, 2014, in: International Journal of Islamic Architecture, 7:2, S 353 bis 370.

FUCHS 2008

Rainer Fuchs, Ornament. Zum Inhalt des Inhaltslosen, in: Salzburger Kunstverein (Hg.), Maria Hahnenkamp, Wien 2008, URL: <https://www.mariahahnenkamp.at/de/texte/autorentexte/ornament-zum-inhalt-des-inhaltslosen/> (aufgerufen am 30.8.2025).

GETHMANN/ECKHART 2024

Daniel Gethmann/Petra Eckhard, Der konstruierte Orient: Zur handelspolitischen Verwertung von kulturellem Erbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, in: kritische berichte, Band 52, 2024, Nummer 1, S 82 bis 91.

GRIESSMAIER 1964

Viktor Griessmaier, Hundert Jahre Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, in: 100 Jahre Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Kunstgewerbe und Historismus (Ausstellungskatalog), Wien 1964, S IX bis XV.

GRUBER et al. 2012

Susanne Gruber/Michael Götzinger/Michael Kiehn/Franz Ottner/Andreas Rohatsch/Hubert Weitensfelder/Irina Dangl/Christina Wintersteiger/Karin Wriessnig, Die Wiener Warenkundesammlung. Herkunft und Bedeutung. Endbericht Teil 1: Geschichte der Objekte, Wien 2012.

HASLAUER 2010

Amy Haslauer, Islamic Art in Vienna circa 1900 and the Munich Exhibition, in: Andrea Lerner/Avinoam Shalem, After One Hundred Years. The 1910 Exhibition "Meisterwerke muhammedanischer Kunst" Reconsidered, Leiden/Boston 2010, S 269 bis 284.

HEISS/FEICHTINGER 2013

Johann Heiss/Johannes Feichtinger, Distant Neighbors: Uses of Orientalism in the Late Nineteenth-Century Austro-Hungarian Empire, in: James Hodkinson/John Walker/Shaswati Mazumdar/Johannes Feichtinger, Deploying Orientalism in Culture and History. From Germany to Central and Eastern Europe, Cambridge 2013, S 148 bis 165.

JACKSON 2017

Cailah Jackson, Persian Carpets and the South Kensington Museum: Design, Scholarship and Collecting in Late Nineteenth-Century Britain, in: Journal of Design History, Band 30, Nummer 3, 2017, S 265 bis 281.

KAMEL 2015

Susan Kamel, Vorsicht: Frisch gestrichen! Museen islamischer Kunst zwischen postkolonialer Kritik und Orientalismus, in: Ulrike Bergermann/Nanna Heidenreich (Hg.), total. - Universalismus und Partikularismus in post_kolonialer Medientheorie, Bielefeld 2015, S 291 bis 306.

KARL 2014

Barbara Karl, Der Teppich zwischen Ost und West, in: Christoph Thun-Hohenstein/Barbara Karl, MAK/Guide. Teppiche, München 2014, S 10 bis 15.

KARL 2020

Barbara Karl, Carpets and Empire: The 1891 Exhibition at the Handelsmuseum in Vienna, in: Francine Giese/Mercedes Volait/Ariane Varela Braga (Hg.), À l'orientale: Collecting, Displaying and Appropriating Islamic Art and Architecture in the 19th and Early 20th Centuries, Leiden/Boston 2020, S 111 bis 123.

LANCKORONSKI 1924

Karl Lanckoronski, Künstler und Kunsthistoriker. Einiges über Wiener und andere Museen von einem alten Kunstliebhaber, Wien 1924.

LESSING 1874

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

MAK (Derzeit geschlossen. Teppiche)

Unbekannt, Derzeit geschlossen. Teppiche, in: Webseite des MAK, URL: <https://www.mak.at/programm/ausstellungen/teppiche> (aufgerufen am 10.10.2025).

MAK (Forschungsprojekt MAK 3D – Digitalisate, Daten, Display)

Unbekannt, Forschungsprojekt MAK 3D – Digitalisate, Daten, Display, in: Webseite des MAK, URL: https://www.mak.at/museum/forschung/forschungsprojekt?article_id=1696416522895 (aufgerufen am 10.10.2025).

MAK (The Adventures of Hamza)

Unbekannt, The Adventures of Hamza. June 2002 – October 2003, in: Webseite des MAK, URL: https://www.mak.at/programm/ausstellungen/the_adventures_of_hamza (aufgerufen am 13.11.2025).

MAK 2023

Unbekannt, Wiener Weltausstellung 1873 Revisited. Ägypten und Japan als Europas „Orient“, in: Webseite des MAK, URL: <https://www.mak.at/weltausstellung> (aufgerufen am 8.10.2025).

MAK 2025 (Polen-Teppich)

Unbekannt, Teppich. Polen-Teppich, in: Webseite des MAK, URL: https://sammlung.mak.at/de/collect/polen-teppich_121272 (aufgerufen am 4.10.2025).

MAK 2025 (Seidener Mamluken-Teppich)

Unbekannt, Teppich. Mamluken-Teppich, in: Webseite des MAK, URL: https://sammlung.mak.at/de/collect/mamluken-teppich_98327 (aufgerufen am 2.12.2025).

MAK 2025 (Spiralrankenteppich)

Unbekannt, Teppich. Herat Teppich, in: Webseite des MAK, URL: https://sammlung.mak.at/de/collect/herat-teppich_98329 (aufgerufen am 2.12.2025).

MAK 2025 (Wiener Jagdteppich)

Unbekannt, Teppich. Jagdteppich, in: Webseite des MAK, URL: https://sammlung.mak.at/de/collect/jagdteppich_98330 (aufgerufen am 2.12.2025).

MICHLITS 2024

Christian Michlits, Only Online: Das MAK rollt die Teppiche aus! Geknüpft-gewebtes im Web, in: Blog des MAK, URL: <https://blog.mak.at/digitalisierungteppiche/> (aufgerufen am 10.10.2025).

NECIPOGLU 2007

Gülru Necipoğlu, L' idée de décor dans les régimes de visualité islamiques, in: Purs décors? Arts de l' Islam, regards du XIXe siècle (Kat. Ausst., Collections des Arts Décoratifs, Paris 2007 bis 2008), Paris 2007, S 10 bis 23.

NECİPOĞLU 2012

Gülru Necipoğlu, The Concept of Islamic Art: Inherited Discourses and New Approaches, in: Journal of Art Historiography, Band 6, Juni 2012, URL: <https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/05/necipogludoc.pdf> (aufgerufen am 3.9.2025).

OBERHUMER 2017

Edith Oberhumer, Garten-Teppich/Figdor-Teppich/Teppiche zum Fliegen bringen, Video, 02:12, 24.5.2017, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=OqM5HSnpBI4> (aufgerufen am 6.10.2025)

OROSZ 2021

Eva-Maria Orosz, Ein „arabisches Zimmer“ im Wien Museum. Imaginationen des „Orients“, in: Wien Museum Magazin (Online), URL: <https://magazin.wienmuseum.at/ein-arabisches-zimmer-im-wien-museum> (aufgerufen am 22.7.2025).

POKORNY-NAGEL 2000

Kathrin Pokorny-Nagel, Zur Gründungsgeschichte des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, in: Peter Noever (Hg.), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien, Wien 2000, S 52 bis 89.

PIRSIG-MARSHALL 2000

Tanja Pirsig-Marshall, London – Wien. Einfluß und Wirkung der englischen Idee. Das Vorbild South Kensington Museum, in: Peter Noever (Hg.), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien, Wien 2000, S 30 bis 40.

REYNOLDS 2000

Diana Reynolds, Vom Nutzen und Nachteil des Historismus für das Leben. Alois Riegls Beitrag zur Frage der kunstgewerblichen Reform, in: Peter Noever (Hg.), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien, Wien 2000, S 20 bis 29.

RIEGL 1891 (Altorientalische Teppiche)

Alois Riegl, Altorientalische Teppiche, Leipzig 1891.

RIEGL 1893

Alois Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, Berlin 1893.

RITTER 2013

Markus Ritter, Kurze Geschichte der islamischen Kunstgeschichte in Wien und Österreich, in: Website des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien, URL: <https://kunstgeschichte.univie.ac.at/personen/professoreninnen/ritter-markus/kurze-geschichte-zur-islamischen-kunstgeschichte/> (aufgerufen am 3.9.2025).

SACHS 2024

Angeli Sachs, Context Analysis. Exploring exhibitions in their contexts, in: Luise Reitstätter/Carla-Marinka Schorr (Hg.), Methods of Exhibition Analysis, S 75 bis 84.

SAUER 2021

Walter Sauer, „Nichts als die Liebe zur Forschung selbst?“ Sammeln im kolonialen Kontext – Implikationen für eine aktuelle Museumspolitik, in: Pia Schölnberger (Hg.), Das Museum im kolonialen Kontext. Annäherungen aus Österreich, Wien 2021, S 63 bis 80.

SEKLER 2000

Mary Patricia May Sekler, Le Corbusier und das Museum als eine Stätte des Lernens, in: Peter Noever (Hg.), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien, Wien 2000, S 252 bis 270.

SHALEM 2012

Avinoam Shalem, What do we mean when we say 'Islamic art'? A plea for a critical rewriting of the history of the arts of Islam, in: Journal of Art Historiography, Glasgow, Issue 6, Juni 2012, S 1 bis 18.

SNICKARE 2022

Marten Snickare, Colonial Objects in Early Modern Sweden and Beyond. From the Kunstkammer to the Museum Crisis, Amsterdam 2022.

TEECE 2017

Denise-Marie Teece, Through the Renaissance Frame: Carpets and the Beginnings of "Islamic Art" in Nineteenth-Century Vienna and Berlin, in: The Textile Museum Journal, Number 44, 2017, S 47 bis 96.

THUN-HOHENSTEIN 2014

Christoph Thun-Hohenstein, Vorwort, in: Christoph Thun-Hohenstein/Barbara Karl, MAK/Guide. Teppiche, München 2014, S 6 bis 7.

THUN-HOHENSTEIN/KARL 2014

Christoph Thun-Hohenstein/Barbara Karl, MAK/Guide. Teppiche, München 2014.

TRAUTMANN-WALLNER 2008

Céline Trautmann-Wallner, Étudier les tapis orientaux à Vienne en 1891. Les débuts d'Alois Riegl, in: Kerstin Hausbei/Alain Lattard, Identité(s) multiple(s), Paris 2008, S 211 bis 219, URL: https://books.openedition.org/psn/8027?lang=en&utm_source=chatgpt.com#bodyftn14 (aufgerufen am 3.9.2025).

VÖLKER 1988

Angela Völker, Zwischen Alltag und Museum - Kunsthandwerk, in: Peter Noever (Hg.), Tradition und Experiment. Das Österreichische Museum für Angewandte Kunst, Wien, Wien 1988, S 36 bis 47.

VÖLKER 2000

Angela Völker, Die Sammlungspolitik der Textilsammlung des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in den Jahren 1864 bis 1910, in: Peter Noever (Hg.), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien, Wien 2000, S 114 bis 129.

VÖLKER 2001

Angela Völker, Die orientalischen Knüpfteppiche im MAK, Böhlau/Wien 2001.

VON BREVERN 2014

Jan von Brevern, Flaubert und der Stil der Natürlichkeit, in: kritische berichte - Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Heft 1, Jahrgang 42, 2014, S 99 bis 112.

VON FALKE 1875

Jacob von Falke, Das Kunstgewerbe, in: Carl Friedrich Adolf von Lützow (Hg.), Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, Leipzig 1875, S 41 bis 180.

WAECHTER-BÖHM 1988

Liesbeth Waechter-Böhm, Kontinuität und Bruch, in: Peter Noever (Hg.), Tradition und Experiment. Das Österreichische Museum für Angewandte Kunst, Wien, Wien 1988, S 77 bis 100.

WIENINGER 1986

Johannes Wieninger, Ostasiatische Kunst und islamisches Kunstgewerbe, in: Peter Noever (Hg.), Österreichisches Museum für Angewandte Kunst Wien, Wien 1986, S 30 bis 31.

WIENINGER 2000

Johannes Weninger, Er brachte viel Eigenartiges und Notwendiges mit. Arthur von Skala als Mittler zwischen Ost und West und die Grundlegung der Asiensammlungen des heutigen Museums für angewandte Kunst. 1868 - 1900, in: Peter Noever (Hg.), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für angewandte Kunst in Wien, Wien 2000, S 164 bis 172.

WIENINGER 2012

Johannes Wieninger, Das Orientalische Museum in Wien, 1874 - 1906, in: Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche, 74, 2012, S 143 bis 158.

Zeitungsartikel zu Teppichpräsentationen

APA 2014

Austrian Press Agency, Das Wiener MAK bringt seine Teppiche zum Fliegen, in: Salzburger Nachrichten Online (8.4.2014), URL: <https://www.sn.at/kultur/kunst/das-wiener-mak-bringt-seine-teppiche-zum-fliegen-3698212> (aufgerufen am 19.9.2025).

DAS VATERLAND 1891

Unbekannt, Teppichausstellung im Handelsmuseum, in: Das Vaterland, Nummer 110, Jahrgang 32, 1891, S 3.

DEGENFELD 2011

Sophie Degenfeld, Ambivalenter Ort für Kunst, in: Horizont Österreich, Nummer 36, 2011, S 22.

DIE PRESSE 1891 (4. April)

Unbekannt, Die Teppich-Ausstellung im Handelsmuseum, in: Die Presse, Nummer 92, Jahrgang 44, 1891, S 1 bis 3.

DIE PRESSE 1891 (5. April)

Unbekannt, Aus der Teppichausstellung, in: Die Presse, Nummer 93, Jahrgang 44, 1891, S 14.

HABERLANDT 1891

Michael Haberlandt, Orientalische Teppiche. Teppich-Ausstellung im k.k. Handelsmuseum, in: Neue Freie Presse, Nummer 9561, 1891, S 1 bis 3.

NEUE FREIE PRESSE 1891

Unbekannt, Die Teppichausstellung im Handelsmuseum, in: Neue Freie Presse, Nummer 9552, 1891, S 10.

NEUES FREMDEN-BLATT 1875

Unbekannt, Tagesneuigkeiten, in: Neues Fremden-Blatt, Nummer 304, Jahrgang 11, 1875, S 3.

NEUE ILLUSTRIRTE ZEITUNG 1883

Unbekannt, Aus dem Orientalischen Museum, in: Neue Illustrierte Zeitung, Band 2, Nummer 27, Jahrgang 11, 1883, S 422.

NEUES WIENER JOURNAL 1920

E. T., Besuchstag in der Teppichausstellung, in: Neues Wiener Journal, Nummer 9571, Jahrgang 48, 1920, S 4.

NEUES WIENER TAGBLATT 1891

Unbekannt, Die Teppich-Ausstellung, in: Neues Wiener Tagblatt, Nummer 92, Jahrgang 25, 1891, S 5.

NEUGKEITS-WELT-BLATT 1890

Unbekannt, Die Ausstellung des Grafen Lanckoronski, Nummer 106, 1890, S 9.

ROSENBERGER 2014

Werner Rosenberger, Faszinierende Kunst aus Knoten, in: Kurier Online (13.4.2014), URL: <https://kurier.at/kultur/faszinierende-kunst-aus-knoten/60.420.789> (aufgerufen am 19.9.2025).

ROSSIG 1890

Alfred Rossig, Ein indischer Zug, in: Wiener Allgemeine Zeitung, Nummer 3593, 1890, S 1 bis 2.

SPIEGLER 2014

Almuth Spiegler, MAK: In Wien dürfen Teppiche fliegen, in: Die Presse Online (8.4.2014), URL: <https://www.diepresse.com/1588327/mak-in-wien-duerfen-teppiche-fliegen> (aufgerufen am 19.9.2025).

THE ACADEMY 1875

Unbekannt, Notes and News, in: The Academy, Band 8, Nummer 182, 1875, S 415.

VON FALKE 1892

Otto von Falke, Die Ausstellung orientalischer Teppiche in Wien, in: Kunstgewerbeblatt, Jahrgang 1892, S 1 bis 9.

VON SCALA 1891 (Monatsschrift für den Orient)

Arthur von Scala, Miscellen. Teppichausstellung im k.k. österr. Handels-Museum, in: Monatsschrift für den Orient, Nummer 1, 1891, S 20.

WIENER ALLGEMEINE ZEITUNG 1891

Unbekannt, Eröffnung der Teppiche-Ausstellung, in: Wiener Allgemeine Zeitung, Nummer 3883, 1891, S 3.

WIENER BAUINDUSTRIE-ZEITUNG 1891

Unbekannt, Die Teppichausstellung im Handelsmuseum, in: Wiener Bauindustrie-Zeitung, Nummer 32, Jahrgang 8, 1891, S 343 bis 344.

WIENER ZEITUNG 1890 (8. Mai)

Unbekannt, Nichtamtlicher Theil, in: Wiener Zeitung, Nummer 106, 1890, S 1.

WIENER ZEITUNG 1890 (16. Oktober)

Unbekannt, Kunst und Theater, in: Wiener Zeitung, Nummer 239, 1890, S 3.

Ausstellungskataloge zu Teppichpräsentationen

HANDELSMUSEUM 1890

Unbekannt, Katalog der Ostasiatischen Sammlungen des Grafen Carl Lanckoronski. Ausgestellt im k. k. Österreichischen Handels-museum (Börsegebäude), Wien 1890.

HOLLEIN 2024

Lili Hollein, Vorwort, in: Lili Hollein/Mio Wakita, Wiener Weltausstellung 1873 Revisited. Ägypten und Japan als Europas „Orient“, Wien 2024, S 4.

KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1864

K.K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (Hg.), Katalog des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien 1864.

KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1891

K.K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (Hg.), Wegweiser durch das K.K. Österreichische Museum für Kunst und Industrie, Wien 1891.

KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1914

K.k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (Hg.), Führer durch das k.k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie, Wien 1914.

KATALOG MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE 1920

Österreichisches Museum für Kunst und Industrie zu Wien (Hg.), Ausstellung orientalischer Teppiche aus ehemals kaiserlichem Besitz, Wien 1920.

KATALOG ORIENTALISCHES MUSEUM 1884

Orientalisches Museum, Katalog der Orientalisch-Keramischen Ausstellung im Orientalischen Museum, Wien 1884.

NOEVER 1986

Peter Noever, Zurück zur Gegenwart. Informationsschrift des österreichischen Museums für angewandte Kunst, Wien 1986.

NOEVER 1993

Peter Noever, MAK. Österreichisches Museum für angewandte Kunst, München 1993.

RIEGL 1891 (Katalog große Orientteppichausstellung)

Alois Riegl, Zur Geschichte des Orientalischen Teppichs, in: K. K. Österr. Handels-Museum (Hg.), Katalog der Ausstellung Orientalischer Teppiche im K. K. Österr. Handels-Museum 1891, Wien 1891, S 11 bis 23.

SARRE 1911/1912

Friedrich Sarre, Vorwort, in: Friedrich Sarre/Fredrik Robert Martin (Hg.), Die Ausstellung von Meisterwerken Muhammedanischer Kunst in München 1910. 1. Band. Miniaturen und Buchkunst, die Teppiche, München 1911/1912, S I bis V.

VISCHER 2014

Bärbel Vischer, Der goldene Engel, in: Christoph Thun-Hohenstein/Barbara Karl, MAK/Guide. Teppiche, München 2014, S 52 bis 56.

VON SCALA 1891 (Katalog große Orientteppichausstellung)

Arthur von Scala, Vorwort, in: K. K. Österr. Handels-Museum (Hg.), Katalog der Ausstellung Orientalischer Teppiche im K. K. Österr. Handels-Museum 1891, Wien 1891, S 5 bis 10.

VON SCALA 1892

Arthur von Scala, Vorwort, in: K. K. Österr. Handels-Museum (Hg.), Orientalische Teppiche, Wien/London/Paris 1892, S 1 bis 2.

WAKITA 2024

Mio Wakita, Wiener Weltausstellung 1873 Revisited. Ägypten und Japan als Europas „Orient“, in: Lili Hollein/Mio Wakita, Wiener Weltausstellung 1873 Revisited. Ägypten und Japan als Europas „Orient“, Wien 2024, S 8.

WIENINGER 2023

Johannes Wieninger, Das „Arabische Zimmer“, in: Lili Hollein/Mio Wakita, Wiener Weltausstellung 1873 Revisited. Ägypten und Japan als Europas „Orient“, Wien 2024, S 36 bis 37.

Interviews

STEINHÄUSSER 2025

Lara Steinhäusser, Interview mit der Verfasserin, 29.9.2025.

VÖLKER 2025

Angela Völker, Interview mit der Verfasserin, 25.4.2025.

WIENINGER 2025

Johannes Wieninger, Interview mit der Verfasserin, 25.4.2025.

Sonstige

BUNDESDENKMALAMT 2025

Unbekannt, 30. Tag des Denkmals unter dem Motto DENKMAL bewahren, DIGITAL erfahren, in: Webseite des Bundesdenkmalamts, URL: <https://www.bda.gv.at/themen/aktuelles/tag-des-denkmals-2025.html> (aufgerufen am 14.10.2025).

FORMAFANSTASMA

Unbekannt, Studio, in: Webseite von FormaFantasma, URL: <https://formafantasma.com/studio#profile> (aufgerufen am 11.10.2025).

HANDELSMUSEUM 1900

Kuratorium des Handelsmuseums (Hg.), Das k.k. österreichische Handels-Museum, 1875-1900, Wien 1900.

HANDELSMUSEUM 1919

Direktion des Handelsmuseums (Hg.), Das Handelsmuseum in Wien. Darstellung seiner Gründung und Entwicklung, 1874-1919, Wien 1919.

JAHRESBERICHT 1908

Unbekannt, Jahresbericht des k.k. Österr. Museums für Kunst und Industrie für das Jahr 1907, Wien 1908.

KULTURBERICHT 1998

Bundesministerium für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten (Hg.), Kulturbericht 1998, Wien 1998.

STATUTEN 1864

K.K. Oesterr. Museums für Kunst und Industrie (Hg.), Statuten Des k.k. Oesterr. Museums für Kunst und Industrie, Wien 1864.

V&A

Victoria and Albert Museum, The Ardabil Carpet, in: Museumswebseite, URL: https://www.vam.ac.uk/articles/the-ardabil-carpet?srsId=AfmBOoofqrhM9qLEwCg9BkUSpXI_73ANxtPXuO4sxaIMiq_t8aXou67e (aufgerufen am 22.9.2025).

VON BODE 1930

Wilhelm von Bode, Mein Leben, Berlin 1930.

VON SCALA 1899

Arthur von Scala, Entwurf für einen Brief an das Ministerium für Cultus und Unterricht, Wien 1899, MAK Aktenarchiv Zahl 1899-1419.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Wien Museum, Sammlung, Inv. Nr. 27953/34,

URL: <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/117106/> (aufgerufen am 13.11.2025).

Abb. 2: Neue Illustrierte Zeitung, Band II, Nummer 27, 1883, Jahrgang XI, S 420.

Abb. 3: MAK, Sammlung, Inv. Nr. LI 12716, URL: https://sammlung.mak.at/de/collect/atelier-von-hans-makart_178718 (aufgerufen am 13.11.2025).

Abb. 4: Wien Museum, Sammlung, Inv. Nr. 78080/254,

URL: <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/567620/> (aufgerufen am 13.11.2025).

Abb. 5: MAK, Sammlung, Inv. Nr. KI 16597-10,

URL: https://sammlung.mak.at/de/collect/fotografie-der-wand-im-mittelsaal-links-von-eingang-der-ostasiatischen-ausstellung-lanckoronski_330962 (aufgerufen am 13.11.2025).

Abb. 6: MAK, Sammlung, Inv. Nr. KI 16597-1,

URL: https://sammlung.mak.at/de/collect/fotografie-des-mittelsaales-mit-eingang-zum-grossen-saal-in-der-ostasiatischen-ausstellung-mit-objekten-der-sammlung-karl-lanckoronski_135470 (aufgerufen am 13.11.2025).

Abb. 7: MAK, Sammlung, Inv. Nr. KI 16597-39,

URL: https://sammlung.mak.at/de/collect/fotografie-des-mittelsaales-und-des-eingangs-zum-linken-zimmer-der-ostasiatischen-ausstellung-lanckoronski_331090 (aufgerufen am 13.11.2025).

Abb. 8: MAK, Sammlung, Inv. Nr. KI 16597-34,

URL: https://sammlung.mak.at/de/collect/fotografie-des-grossen-saales-der-ostasiatischen-ausstellung-lanckoronski_331085 (aufgerufen am 13.11.2025).

Abb. 9: MAK, Sammlung, Inv. Nr. KI 16597-2,

URL: https://sammlung.mak.at/de/collect/fotografie-des-tempels-an-der-stirnwand-im-grossen-saal-der-ostasiatischen-ausstellung-lanckoronski_330949 (aufgerufen am 13.11.2025).

Abb. 10: Angela Völker, Die orientalischen Knüpfteppiche im MAK, Böhlau/Wien 2001, S 16.

Abb. 11: MAK, Sammlung, Inv. Nr. KI 9968,

URL: https://sammlung.mak.at/de/collect/fotografie-der-keramiksammlung-des-k-k-oesterreichischen-museums-fuer-kunst-und-industrie-am-ballhausplatz_149081 (aufgerufen am 13.11.2025).

Abb. 12: MAK, Sammlung, Inv. Nr. KI 13666,

URL: https://sammlung.mak.at/de/collect/holzstich-eines-interieurs-des-k-k-oesterreichischen-museum-fuer-kunst-und-industrie-im-ehem-ballhaus-nach-einer-zeichnung-von-vinzenz-katzler_167943 (aufgerufen am 13.11.2025).

Abb. 13: MAK, Archiv.

Abb. 14: MAK, Sammlung, Inv. Nr. KI 8557-1,

URL: https://sammlung.mak.at/de/collect/fotografie-des-arabischen-zimmers-im-k-k-oesterr-museum-fuer-kunst-und-industrie-nach-entwuerfen-der-architekten-machytka_167594 (aufgerufen am 13.11.2025).

Abb. 15: MAK, Sammlung, Inv. Nr. KI 8557-2,

URL: https://sammlung.mak.at/de/collect/fotografie-des-arabischen-zimmers-im-k-k-oesterr-museum-fuer-kunst-und-industrie-nach-entwuerfen-der-architekten-machytka_167597 (aufgerufen am 13.11.2025).

Abb. 16: Fondation Le Corbusier, Sammlung, Inv. Nr. FLC 2082,

URL: https://lecorbusier.decalog.net/flora/servlet/PhotoManager?recordId=musee:MUS_PHOTO:975366&idocId=ged:IDOCs:105687&resolution=MEDIUM (aufgerufen am 17.11.2025).

Abb. 17: MAK, Sammlung, Inv. Nr. KI 11251-3,

URL: https://sammlung.mak.at/de/collect/fotografie-des-teppichsaales-im-oesterreichischen-museum-fuer-kunst-und-industrie_167505 (aufgerufen am 13.11.2025).

Abb. 18: MAK, Sammlung, Inv. Nr. KI 11253-2,

URL: https://sammlung.mak.at/de/collect/fotografie-der-neuaufstellung-des-teppichsaales-im-k-k-oesterr-museum-1949_167572 (aufgerufen am 13.11.2025).

Abb. 19: MAK, Sammlung, Inv. Nr. KI 11253-3,

URL: https://sammlung.mak.at/de/collect/fotografie-des-vorraumes-des-teppichsaales-im-k-k-oesterr-museum-1949_167573 (aufgerufen am 13.11.2025).

Abb. 20: MAK, Archiv.

Abb. 21: Eva-Maria Troelenberg, Regarding the exhibition: the Munich exhibition Masterpieces of Muhammadan Art (1910) and its scholarly position, in: Journal of Art Historiography, Nummer 6, Juni 2012, S 18, Abbildung 5.

Abb. 24 bis 24: GANG ART, Schausammlung Orient. Künstlerische Intervention: GANG ART, in: Webseite des MAK, URL: https://www.mak.at/sammlung/sammlung/mak-sammlung_artikel?article_id=1339957565173 (aufgerufen am 13.11.2025).

Abb. 25 und 26: Unbekannt, Derzeit geschlossen. Teppiche, in: Webseite des MAK, URL: <https://www.mak.at/programm/ausstellungen/teppiche> (aufgerufen am 13.11.2025).

Abb. 27: Museum With No Frontiers, Webseite, URL: https://islamicart.museumwnf.org/pm_partner.php?id=Mus01;de&museumlng=de&type=museum&theme=ISL (aufgerufen am 17.11.2025).

Abb. 28: Victoria and Albert Museum, Webseite, URL: https://www.vam.ac.uk/articles/the-ardabil-carpet?srsId=AfmBOorc11mKSTE3u4AykV_ArQu4ir2zrkgEn5-mBVqXmZEiW_212sbN (aufgerufen am 17.11.2025).

Abb. 29: Tactile Studio, Webseite, URL: <https://tactilestudio.co/de/achievements/plan-orientierung-taktil-station-museum-inklusion-barrierefreiheit-alle-offentlich/> (aufgerufen am 17.11.2025).

Abb. 30 und Abb. 31: MAK, Webseite, URL: <https://www.mak.at/weltausstellung> (aufgerufen am 18.11.2025).

Abb. 32: MAK, Sammlung, Inv. Nr. GK 731, URL: https://sammlung.mak.at/de/collect/sofa_367649 (aufgerufen am 22.11.2025).

Abstract

Die sogenannten Orientteppiche, die heute zur Sammlung des MAK gehören, wurden seit Ende des 19. Jahrhunderts in zahlreichen Ausstellungen gezeigt. Die ausstellenden Museen haben jeweils unterschiedliche Ziele verfolgt, was sich auf die Präsentation der Teppiche als Exponate ausgewirkt hat. Diese haben in jeder Institution eine andere Rolle eingenommen:

Im Orientalischen Museum (später Handelsmuseum) wurden die Teppiche insbesondere als Beispiele für erfolgreiche Handelsgüter gesammelt. Die Ausstellung von sogenannten Orientteppichen sollte dazu beitragen, den Handel weiterhin zu fördern. Sie wurden daher in Verkaufsausstellungen gezeigt oder es wurden sogenannte orientalische Zimmer eingerichtet, die damals besonders modisch waren und zum Kauf von Teppichen anregen sollten.

Im Museum für Kunst und Industrie nahmen Teppiche die Rolle der Vorbilder für die Industrie ein, mit der Entwicklung des Forschungsfeldes der islamischen Kunstgeschichte wurden sie aber zunehmend als interessante Forschungsobjekte wahrgenommen. Diese Entwicklung der Wahrnehmung der Teppiche kann man in den Teppichpräsentationen in den Jahren zwischen der Gründung des Museums im Jahr 1864 bis 1986 mitverfolgen: Die Exponate des Museums wurden zunächst nach material-technischen Kategorien aufgeteilt ausgestellt, später entschied man sich für eine Anordnung nach historischen Perioden. Ab diesem Zeitpunkt wurden Teppiche gemeinsam mit anderen Kunstgewerbeobjekten aus Asien oder Nordafrika ausgestellt, da man islamische Kunst als kulturgeschichtlich geschlossene Einheit begriff. Seit der Neuausrichtung des MAK und dem Fokus auf zeitgenössische Kunst rückte das Forschungsinteresse an den Teppichen in den Hintergrund und es wurden Teppichausstellungen als Kunstinstallationen gestaltet. Die Präsentation selbst wurde daher zur Kunst.

The so-called oriental carpets that now belong to the MAK collection have been shown in numerous exhibitions since the end of the 19th century. The exhibiting museums each pursued different goals, which had an impact on the presentation of the carpets as exhibits. They played a different role in each institution:

In the Oriental Museum (later the Trade Museum), the carpets were collected primarily as examples of successful trade goods. The exhibition of so-called oriental carpets was intended to help promote trade. They were therefore shown in sales exhibitions or so-called oriental rooms were set up, which were particularly fashionable at the time and were intended to encourage the purchase of carpets.

In the Museum of Art and Industry, carpets served as models for industry, but with the development of the field of Islamic art history, they were increasingly perceived as interesting objects of research. This development in the perception of carpets can be traced in the carpet presentations in the years between the museum's founding in 1864 and 1986: The museum's exhibits were initially displayed according to material and technical categories, but later it was decided to organize them according to historical periods. From that point on, carpets were exhibited alongside other decorative arts objects from Asia or North Africa, as Islamic art was understood to be a culturally and historically cohesive entity. Since the MAK's reorientation and focus on contemporary art, research interest in carpets has receded into the background, and carpet exhibitions have been designed as art installations. The presentation itself has thus become art.

KI-Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich im Rahmen meiner Masterarbeit Künstliche Intelligenz ausschließlich zur sprachlichen Überarbeitung einzelner Textpassagen eingesetzt habe. Der Einsatz beschränkte sich dabei ausschließlich auf die Optimierung besonders umständlich oder missverständlich formulierter Sätze. Inhaltliche Aspekte und wissenschaftliche Argumentationen wurden in keiner Weise durch Künstliche Intelligenz generiert oder beeinflusst. Künstliche Intelligenz wurde ausschließlich als Werkzeug zur Verbesserung der Lesbarkeit und sprachlichen Verständlichkeit genutzt.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit gebe ich die Versicherung ab, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten und nicht veröffentlichten Publikationen entnommen sind, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form weder im In- noch im Ausland (einer:einem Beurteiler:in zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt.