

Maximilian Hartmuth
Julia Rüdiger (Hg.)

Gezimmertes Morgenland

Orientalische und
orientalisierende
Holzinterieurs
in Mitteleuropa
im späten
19. Jahrhundert



Maximilian Hartmuth · Julia Rüdiger (Hg.)

Gezimmertes Morgenland

Orientalische und orientalisierende Holzinterieurs
in Mitteleuropa im späten 19. Jahrhundert
Phänomenalität, Materialität, Historizität

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR



WIEN MUSEUM

Für dieses Publikationsprojekt und die ihr zugrundeliegende Veranstaltung wurden Fördermittel des Europäischen Forschungsrats (ERC) im Rahmen des Programms der Europäischen Union für Forschung und Innovation »Horizont 2020« bereitgestellt (Finanzhilfvereinbarung Nr. 758099).

Open Access : Dieses Material steht unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung-Nicht kommerziell 4.0 International. Um eine Kopie dieser Lizenz zu sehen, besuchen Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>.



<https://doi.org/10.7767/9783205211143>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung:

Sarajevo, Treppenhaus im Ethnograf. Pavillon des Landesmuseums, © Caroline Jäger-Klein 2018.

© 2021 by Böhlau Verlag GmbH & Co. KG, Wien Köln Weimar
Zeltgasse 1, A-1080 Wien

Korrektorat: Alexander Riha, Wien
Satz: Michael Rauscher, Wien
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Druck und Bindung: Hubert & Co. DruckPartner, Göttingen
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-205-21284-3 (Print)
ISBN 978-3-205-21285-0 (OpenAccess)

Inhalt

Vorwort	7
-------------------	---

I. Orientalismus als Phänomen und Methode

Markus Ritter

»Eine neue Richtung geben«. Islamische Kunst in der Rezeption des Historismus in Mitteleuropa	15
---	----

Francine Giese

Architektonische Assemblagen und das Phänomen der Transmaterialität in neo-islamischen Stilräumen	45
---	----

II. Kultur als Ware

Anke Scharrahs

Damaszener Zimmer in Europa. Authentische und orientalisierende Raumkreationen zwischen 1880 und 1930	61
---	----

Franziska Niemand

»Orientalische« und orientalisierende Interieurs auf der Wiener Weltausstellung 1873 im Spiegel der Text- und Bildquellen	79
---	----

Eva-Maria Orosz

Das »arabische Zimmer« im Wien Museum. Aspekte des Orientalismus im Wiener Bürgertum	97
--	----

III. Das Herrscherhaus als Geschmacksbildner

Eva B. Ottillinger

Kronprinz Rudolfs »Türkischer Salon« und die Orientzimmer am Wiener Hof	111
---	-----

Marlene Ott-Wodni

Orientalische Reminiszenze. Erzherzog Ferdinand Maximilians orientalische Zimmer in der Villa Lazarovich in Triest, im Gartenhaus des Schlossparks Miramar und im Kaiserpalast auf der Adriainsel Lacroma 125

Alena Skrabanek

Orientalische Zimmer in den böhmischen Schlössern von Kronprinz Rudolf und Erzherzog Franz Ferdinand 139

IV. Orientalische Zimmer als museale Anschauungs- und Lehrobjecte**Jasmin Ofner**

Das »Arabische Zimmer« (1883–1931) von Franz Schmoranz und Johann Machytka aus dem ehem. k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie 153

Iván Szántó

Ein Damaskuszimmer in der Frühgeschichte des Budapester Kunstgewerbe-Museums . . 169

Maximilian Hartmuth

Der Ethnografische Pavillon des bosnisch-herzegowinischen Landesmuseums. »Altbosnische« Zimmer und orientalisierende Rahmenarchitektur als polysemisches Artefakt und Ensemble 179

Glossar arabischer und osmanisch-türkischer Begriffe 193

Karte 195

Kurzbiografien der Autorinnen und Autoren 197

Personen- und Ortsregister 201

Vorwort

»Arabische«, »türkische« oder »orientalische« Zimmer waren einst in Wohnsitzen des europäischen Adels und Großbürgertums keine Seltenheit. Auch in Museen und auf Großereignissen wurden sie vielfach ausgestellt, um Einblicke in fremde Wohnkulturen zu vermitteln und durch eine Auseinandersetzung mit Ornamentik und Raumgefühl zu einer Revitalisierung der heimischen Kunstindustrie beizutragen. Während manche dieser Zimmer auf Importe von in Kairo oder Damaskus außer Dienst Gestelltem zurückgingen, gaben andere vor, stilgetreue Nachbildungen zu sein. In vielen Fällen kam es aber zu einer Vermischung von Originalem und origineller Ergänzung. Aus diesem Grund behandelt der vorliegende Band beide Objektgattungen – Importware und Nachempfindung – als Teil eines gemeinsamen Phänomens, dessen Hochzeit er zwischen 1880 und 1930 veranschlagt.

Eigen ist dem Band ein Fokus auf Mitteleuropa, wobei dieses Mitteleuropa nicht als Region im Sinne eines Containers gedacht wird, sondern als regionale Verdichtung von Netzwerksträngen. Seinen Ursprung hat diese Publikation in einem Projekt, das sich mit der habsburgzeitlichen Architektur in Bosnien-Herzegowina beschäftigt, geistesgeschichtlich aber im größeren Rahmen österreichischer und ungarischer Orientalismen Platz sucht.¹ So ergab sich anlässlich des Erwerbs eines relevanten Objekts durch das Wien Museum eine thematische Überschneidung. Diese bildete die Grundlage zu einer Kooperation zwischen dem Forschungsprojekt an der Universität Wien und dem Wien Museum, aus der ein gemeinsamer, von Maximilian Hartmuth (Universität Wien) und Eva-Maria Orosz (Wien Museum) organisierter, internationaler Workshop am 13. Juni 2019 in der Wiener Hermesvilla hervorging. Das Programm des Workshops spannte den Bogen zwischen universitärer Kunstgeschichtsforschung und musealer Ausstellungs- und Forschungspraxis.

Durch die Unterschiedlichkeit der Ansätze und die Objektbezogenheit der Wissensstände kam das Gefühl auf, am Ende des Tages etwas gemeinsam erarbeitet zu haben. Der vorliegende Band will diesen Prozess und seine Zwischenerkenntnisse für die weitere Bearbeitung dokumentieren.

Instanzen der Geschmacksbildung

Eine Erkenntnis war etwa, dass dem Hof keine eindeutige Vorreiterrolle bei der Popularisierung des Orientzimmer-Trends in Österreich-Ungarn zukam. Noch dazu war die Rolle Wiens dabei vielleicht weniger bedeutend, als man erwarten hätte können.

¹ Projekt ERC 758099 »Islamic Architecture and Orientalizing Style in Habsburg Bosnia, 1878–1918« (PI: Maximilian Hartmuth).

Wenngleich in Richtung Asien exotisierende Zimmer bereits ab der Mitte des 18. Jahrhunderts in der Wiener Hofburg eingerichtet werden, wie im Beitrag von Eva B. Ottillinger ausgeführt, sind höfische Zimmer, die konkret von Vorbildern aus der islamischen Welt inspiriert waren, erst viel später fassbar. Wie wir im Beitrag von Marlene Ott-Wodni erfahren, ließ der spätere Kaiser Maximilian von Mexiko unmittelbar nach einem – offenbar eindrucksvollen – Besuch eines Palasts in Algier im Jahre 1852 einen Salon im (vermeintlich) selben Stil in seiner Villa in Triest einrichten. 1859 wurde er in das Gartenhaus von Miramar transferiert, wo er heute als Büro genutzt wird. Er darf als Beispiel für die frühe kulturelle Rezeption des Maghrebs genommen werden, die wohl mit einem plötzlichen Verfügbarkeit von Information infolge der französischen Okkupation zusammenhängt.²

Die nächsten Orientzimmer am Habsburgerhof standen ebenfalls in Verbindung mit Reisen. Kronprinz Rudolf stattete 1881 ein Zimmer in der Prager Burg mit Geschenken der österreichischen Kolonie in Kairo aus. Räumlichkeiten in der Wiener Hofburg wurden 1884 vom Thronfolger nach einer Reise nach Istanbul über den Balkan mit Objekten eingerichtet, die heute zum Teil im Hofmobiliendepot – Möbel Museum Wien ausgestellt sind. Erhalten ist auch Franz Ferdinands etwas spätere »türkische Trinkstube« im südböhmischen Schloss Konopischt (Konopiště), die – ebenso wie ein weiteres Interieur im böhmischen Chlumetz (Chlum u Třeboně) – im Beitrag von Alena Skrabanek beleuchtet werden.

Diese Zimmer der 1880er-Jahre fallen allerdings bereits mit einem internationalen Trend zusammen. Die Wiener Weltausstellung von 1873, auf der gleich fünf mit verschiedenen Teilen der islamischen Welt assoziierte Interieurs zu sehen waren, wie Niemand ausführt, dürfte eine zentrale Rolle bei der Popularisierung »orientalischer Zimmer« gespielt haben. Die hochwertigen Türflügel des ägyptischen Weltausstellungspavillons bildeten die Grundlage für das »arabische Zimmer«, das zwischen 1883 und 1931 im Museum für Kunst und Industrie (später MAK – Museum für Angewandte Kunst) ausgestellt war. Um sie herum entstand ein Zimmer im Stil des 15. Jahrhunderts nach Entwürfen der Architekten Franz Schmoranz (1845–1892) und Jan Machytka (1844–1887), umgesetzt von örtlichen Kunsthandwerkern. Dieses Zimmer ist hier im Aufsatz von Jasmin Ofner erstmals ausführlich dokumentiert.

Die museale Laufbahn des Orientzimmers hatte nur kurz davor, im Jahre 1880, mit dem Erwerb eines Damaskuszimmers des 18. Jahrhunderts durch das South Kensington Museum in London begonnen (nicht erhalten). Dabei ist zu betonen, dass es sich bei dieser Institution um keine ethnografische oder historisch orientierte handelte, sondern um ein Kunstgewerbemuseum. Auch das Budapester Kunstgewerbemuseum erwarb früh, nämlich 1885, ein Damaskuszimmer, das im Beitrag von Ivan Szántó ausführlich behandelt wird.

Heute ist keines dieser Objekte Teil einer Dauerausstellung. Wie viele andere ihrer Gattung schlummern sie zerlegt in Museumsdepots. Im Falle des MAK-Zimmers wurde 1931 befunden, dass es sich um eine »romantische Kompilation« handle, deren »Vermengung

² So findet sich auch in der *Allgemeinen Bauzeitung* bereits zwischen 1840 und 1860 eine Reihe von Artikeln, die sich mit diversen (»maurischen«) Gebäuden und deren Verzierungen in Algier und Tunis beschäftigen.

alter und neuer Teile« es zum Ausgestellt-Sein als Stilbeispiel disqualifiziere (siehe den Beitrag von Jasmin Ofner).

Objektbiografien und Netzwerke

Die Objektbiografien sind oft so interessant wie die Objekte selbst und belegen zahlreiche »Übersetzungen«. Das sogenannte Türkische Zimmer im westslowakischen Schloss Weinitz (Bojnice) etwa, das im Aufsatz von Anke Scharrahs behandelt wird, wurde 1902 vom Fürsten Ján Pálffy (1829–1809) in Wien aus der Hinterlassenschaft des serbischen Königs Milan Obrenović (1854–1901) erworben. Ursprünglich stammte das inschriftlich mit 1813/4 datierte Interieur jedoch allem Anschein nach aus Damaskus, wo diese Art von Ausstattung mit Bemalung als *‘ağamî* (»persisch« od. »fremd«) bezeichnet wurde. Bevor das Interieur in Bojnice eintraf, nahm es einen Umweg über Innsbruck, wo es die Gebrüder Colli restaurierten und für sein neues Heim adaptierten.

Aus der Spätzeit des Phänomens datiert das Familienhaus einer muslimischen Notablenfamilie in Banja Luka, das kurz vor dem Weltkrieg nach Plänen des aus Sopron gebürtigen Architekten Josef Vancaš (1859–1932) im bosnischen Heimatschutzstil errichtet wurde. Es beherbergte ein »arabisches Zimmer«, das aus Kairo über Wien nach Bosnien gelangte.³ Nordöstlich von Banja Luka, im Grenzbahnhof von Bosnisch-Brod, war dem Kaiser ein Hofwartesaal im orientalisierenden Stil errichtet worden [Abb. 1].

Kurz vor dem Weltkrieg wurde auch in Sarajevo der Ethnografische Pavillon des dortigen Landesmuseums fertiggestellt, der im Beitrag von Maximilian Hartmuth behandelt wird. Im Inneren des Bauwerks im »Ringstraßenstil« wurden mehrere von dieser Institution angekaufte spätosmanische Salons von einer orientalisierenden Innenarchitektur gerahmt, die zwischen den lokalen Vorbildern und fernerer Idealbildern laviert. Letztere waren dem Architekten Josef Pospíšil (1868–1918), einem Abgänger der Wiener Akademie, wohl nicht zuletzt aus der Reichshauptstadt bekannt.

Diese Fälle illustrieren, dass der Wirkungsraum dieses Phänomens bereits damals ein hochgradig internationaler war. Das zeigen auch die Unternehmen von Giuseppe Parvis (1831–1909) und den Zacchiri (siehe Beitrag von Eva-Maria Orosz), die in Kairo Einrichtungsgegenstände, ja ganze Zimmer *à l’orientale* für einen europäischen Markt produzierten. Letztere schafften es in Wien mit ihrem Angebot bis an die Kärntner Straße. Sie veranschaulichen, gemeinsam mit Fällen wie jenem der Armenier, die die Verbringung von »Damaszenerzimmer« aus Syrien nach Europa besorgten (siehe den Beitrag von Anke Scharrahs), dass es hier keineswegs (nur) um schöngestige Kulturaustauschprozesse ging. Mit »dem Orientalischen« war ein lukratives Geschäft zu machen.

³ Siehe Maximilian Hartmuth, *Orientalizing architecture in northern Bosnia under Habsburg rule: Exaggerating alterity as a means of cohesion?*, in: *Savremena teorija i praksa u graditeljstvu* 14 (2020), 1, 184–195, dort 191–194.



Abb. 1:
Hofwartesaal
im Bahnhof von
Bosnisch-Brod
(nicht erhalten),
ca. 1897.
Quelle: Arhiv
Željeznice FBiH,
Sarajevo.

Viefältige Aspekte eines Phänomens

Im ersten Beitragsblock wird der Orientalismus als Phänomenon und Methode beleuchtet. Markus Ritter thematisiert überblicksartig die Rezeption von »Orientalischem« im mitteleuropäischen 19. Jahrhundert und diverse Orient-Verortungen sowie Hoffnungen aufseiten der Kunstgewerbereformer. Francine Giese untersucht anhand von Fallbeispielen die mit der Kunstpraxis des Orientalismus verbundenen Fragestellungen der Transmaterialität und des Zusammenkommens verschiedenartiger Bestandteile.

Der zweite Beitragsblock fokussiert auf wirtschaftliche Aspekte der Orientmode des 19. Jahrhunderts. Anke Scharrahs geht dem Export von vertäfelten Zimmern aus Damaskus in Richtung Europa nach und beleuchtet mehrere spannende Einzelfälle. Darunter befinden sich sowohl Zimmer, die als Schauobjekte in Kunstgewerbemuseen ausgestellt wurden, als auch Zimmer, die privat genutzt wurden. Franziska Niemand untersucht die vielen relevanten Ausstellungsstücke auf der Wiener Weltausstellung von 1873. Zunächst kann sie uns viel Neues über die sogenannte Ägyptische Baugruppe erzählen, aber auch über weniger bekannte Exponate, darunter Mobiliar im orientalisierenden Stil. Eva-Maria Orosz liefert schließlich die erste Abhandlung über das »arabische Zimmer« des Wiener Industriellen Anton Johann Kainz-Bindl (1879–1957), das jüngst in die Sammlung des Wien Museums

gelangte. Viel erfahren wir dabei über ein erfolgreiches Unternehmen in Wien, das orientalisierende Raumausstattungen lokal äußerst erfolgreich vermarktete.

Der dritte Beitragsblock ist ganz dem Habsburgerhof gewidmet. Eva B. Ottilinger stellt spätere Orientzimmer in den Zusammenhang einer längeren Tradition von »Stilräumen« in Habsburgerresidenzen. Diese Geschichte kulminierte im »Türkischen Salon« im Kronprinzen-Appartement der Wiener Hofburg, das sich in Teilen im Hofmobiliendepot – Möbel Museum Wien erhalten hat. Marlene Ott-Wodni beleuchtet die wenig bekannten und frühen diesbezüglichen Umtriebe Erzherzog Ferdinand Maximilians. Ein einem maghrebischen Vorbild entspringendes Zimmer wanderte von seiner Triester Villa nach Miramar; ein Projekt in Dubrovnik kam nie zur Vollendung. Alena Skrabanek befasst sich schließlich mit drei Orientthema-Zimmern in Böhmen, nämlich in Prag und in den Schlössern Konopischt und Chlumetz.

Der vierte und letzte Beitragsblock widmet sich dem Thema »orientalischer« Zimmer als museale Lehr- und Anschauungsobjekte. Jasmin Ofner liefert einen ersten ausführlichen Bericht über das »arabische Zimmer« (1883) im MAK-Depot. Es geht auf den Prager Kunstgewerbeprofessor Franz Schmoranz zurück, dessen Name in diesem Band auffällig häufig auftaucht. Das Budapester Kunstgewerbemuseum leistete sich 1885 ebenfalls ein Damaskuszimmer, das Ivan Szántó behandelt. Auch dieses Zimmer schlummert mittlerweile im Museumsdepot. Unverändert ausgestellt seit 1913 sind hingegen die sechs spätosmanischen Zimmer im einstigen Landesmuseum Bosnien-Herzegowinas. Der Beitrag von Maximilian Hartmuth widmet sich vor allem ihrer grandiosen orientalisierenden Rahmenarchitektur.

Zusammengenommen bieten diese Beiträge eine Umschau, wie sie in dieser Form bislang nicht existierte. Sie erzählen keine lückenlose Geschichte. Vielmehr schaffen sie Bewusstsein für Lücken im kunsthistorischen Gedächtnis. In ihrer Gesamtheit tragen sie zu einem besseren Verständnis von Zusammenhängen eines Phänomens bei, dem in den letzten Jahrzehnten wenig Wertschätzung zukam. Wir hoffen, dieser Band gibt Anlass für eine Wiederentdeckung.

Maximilian Hartmuth und Julia Rüdiger

Wir möchten jenen herzlich danken, die zur Fertigstellung dieses Bands beigetragen haben. Georg Vasold hat einen maßgeblichen Teil der redaktionellen Arbeit gestemmt. Den beiden anonymen *peer reviewers* danken wir für ihre interessierte und kritische Durchsicht der Manuskripte. Zur Vereinheitlichung unterschiedlicher Transkriptionen und Zitationsweisen haben Nazlı Vatansever und Ayşe Dilsiz Hartmuth einen wichtigen Beitrag geleistet. Wir danken auch Eva Buchberger vom Böhlau Verlag für ihre Unterstützung bei der Publikation dieses Sammelbands.

I. Orientalismus als Phänomen und Methode

Markus Ritter

»Eine neue Richtung geben«

Islamische Kunst in der Rezeption des Historismus in Mitteleuropa

Dieser Beitrag thematisiert die Rezeption islamischer Kunst in Mitteleuropa im 19. Jahrhundert, in der Zeit der Kunst des Historismus, mit einem gewissen Schwerpunkt in Österreich(-Ungarn). Er skizziert die an verschiedene Blickwinkel gebundenen Begriffe einer »orientalischen«, arabischen und islamischen Kunst in deutschsprachigen Ländern, verfolgt Wahrnehmungen und Wertschätzung dieser Kunst in Diskursen des Kunstgewerbes und der Architektur und differenziert die Geografie des Bildwissens der Rezeption, die in Weltausstellungen popularisiert wurde. Er umreißt Funktionen orientalisierender »Stile« in Architektur des Historismus, meist mit Elementen arabischer Bauten in Ägypten und Spanien, und untersucht schließlich in einer Fallstudie die Rezeption persischer Formen in der Zacherlfabrik in Wien, in der Nähe zu Jugendstil und Sezessionskunst.

This contribution discusses the reception of Islamic art in nineteenth-century Central Europe, during the period of historicist art, with a focus on Austria(-Hungary). It delineates the terms of 'Oriental', Arab, and Islamic art, according to different perspectives in German speaking countries, outlines perceptions and appraisal of this art in discourses on applied arts and architecture, and charts the geography of visual knowledge of Islamic art, which was also popularized in world fairs. Functions of historicist architecture's Orientalizing 'styles', drawn mostly from Arab monuments in Egypt and Spain, are sketched. A case study on Vienna's Zacherlfabrik concludes the discussion by examining the reception of Persian elements on the eve of the Art Nouveau movement.

Die europäische Aneignung von Kunst des islamischen »Orients«, im heutigen Sprachgebrauch: islamischer Kunst, die Orientmoden und Orientbegeisterung des 19. Jahrhunderts – sie alle sind ein Teil der Kunst- und Kulturgeschichte Europas.

Neue Kenntnisse und Bilder islamischer Kunst gingen in Theorien und Praktiken des Kunstgewerbes, der Architektur, der Künste und in Studien der sich entwickelnden Kunstgeschichte ein. Eigene und zeitspezifische Sichtweisen wurden in das Neugeschaute hineingetragen, das ausschnittshaft war. Einige sahen in Merkmalen und Formen von Kunst des »Orients«, gelobt für »feste Prinzipien, Stil, Einheit«, neue Vorbilder und Inspiration für das Kunstgewerbe oder wollten der Baukunst »eine neue Richtung geben«, so zwei unten genannte Wiener Stimmen, der Kunstgewerbetheoretiker Jacob von Falke (1865) und der

Architekt und Publizist Ludwig Förster (1854).¹ Anstöße gingen von Großbritannien und Frankreich aus, die als Kolonialmächte im »Orient« vertreten waren. Die Wertschätzung islamischer Kunst in der britischen Arts-&-Crafts-Bewegung wurde in der Reformdiskussion des Kunstgewerbes in Mitteleuropa aufgegriffen und in deutschsprachigen Ländern früh von Architekten getragen.² Anderen diente der »Orient« als gedankliche Anregung. Gottfried Semper erläuterte einen entscheidenden Punkt seiner Theorie zum historistischen Bauen, die äußere Gestaltung nach dem »Prinzip der Bekleidung in der Baukunst« anhand von altorientalischer Kunst in Mesopotamien (1860).³

Europas »Orient« und Begriffe: orientalische, arabische, islamische Kunst

»Orient«, der Osten, ist ein flexibel vorgestellter Begriff aus der Perspektive Europas. Heute kaum gebräuchlich, meinte er in einem älteren deutschen Sprachgebrauch und bis Mitte des 19. Jahrhunderts ganz Asien und verengte sich gegen Ende des Jahrhunderts auf den östlichen Mittelmeerraum, die arabische Levante mit Ägypten und Syrien und das Osmanische Reich, wie Einträge in *Meyers Konversationslexikon* von 1860 und 1896 zeigen.⁴ Dieser »Nahe Orient« war von zunehmender wirtschaftlicher und politischer Bedeutung für Europa. In kolonialer Perspektive meinte »l'Orient« im Französischen auch Nordafrika und Ostasien, während im Englischen »the Orient« gleichbedeutend mit »the East« für ganz Asien war. Heute würde man von islamischen Ländern dieser Regionen sprechen, doch war »Orient« nicht von vorneherein religiös eingegrenzt, sondern schloss auch christliche und jüdische Religionsgemeinschaften ein.

Begriffe für Kunst des eurozentrischen »Orients« in islamischer Zeit, also seit Spätantike und Frühmittelalter, unterschieden sich abhängig vom Blickwinkel und dem Kreis der Diskussion. Kennzeichnend ist, dass sie in erster Linie aus der Anschauung von Architektur und Baudekor gebildet wurden, auch wenn von Kunst generell die Rede war. Die Regionen übergreifende, unspezifische Bezeichnung »orientalische Kunst« war allgemein verständ-

1 Anm. 25 und 29.

2 Vgl. die exemplarische Einführung, auf Keramik und osmanische Kunst konzentriert, von Annette Hagedorn, *Auf der Suche nach dem neuen Stil: Der Einfluss der osmanischen Kunst auf die europäische Keramik im 19. Jahrhundert*, Berlin: Museum für Islamische Kunst 1998.

3 Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten: Erster Band. Die Textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Frankfurt a. M.: Verlag für Kunst und Wissenschaft 1860, 217–513. Den größten Teil des Kapitels nehmen »Indien, Mesopotamien, Phönikien und Judäa, Aegypten, Kleinasien« ein (ebd., 256–437), darin Mesopotamien gut die Hälfte. Vgl. Sonja Hildebrand, Gottfried Semper (1803–1879), in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Klassiker der Kunstgeschichte*, Bd 1, *Von Winckelmann bis Warburg*, München: Beck 2007, 62–75.

4 S.v. Orient, *Meyer's Neues Conversations-Lexikon für alle Stände* [Erste Auflage], Hildburghausen: Bibliographisches Institut, Bd 11 (1860), 1360b: »die den Europäern nach Morgen gelegenen Länder, also ganz Asien«; dagegen später, *Meyers Konversations-Lexikon: Fünfte Auflage*, Leipzig u. Wien: Bibliographisches Institut, Bd 13 (1896), 234a: das »Morgenland im Gegensatz zum Abendland [...], jetzt gewöhnlich Kleinasien, Syrien und Ägypten«.

lich und in Schriften des Kunstgewerbes gängig, denen regionale oder historische Unterscheidungen weniger bedeutsam schienen. So sprach Falke über »orientalische Kunst [...] von Indien bis zum Kaukasus, von China bis Marokko« (1867).⁵

Dagegen war in den Weltkunstgeschichten deutscher Kunsthistoriker ab Mitte des 19. Jahrhunderts in einer globalen und kulturgeschichtlichen Perspektive schon der Begriff einer islamischen Kunst anzutreffen. Franz Kuglers *Geschichte der Baukunst* bot im ersten Band (1856) ein umfangreiches Kapitel »Der Islam«. ⁶ Er behandelte Bauten des ganzen Mittelmeerraums und Westasiens in einer geografischen Ausdehnung, die ähnlich heute dem Begriff einer islamischen Kunst zugrunde gelegt wird. Die Überschrift verwendete ein religiöses Attribut, das der zeitlichen und kulturellen Abgrenzung von der Antike und Europa diene und überregionale Kunstmerkmale verklammern sollte: »mit dieser dem Wesen nach gleichartigen Cultur der muhammedanischen Nationen entwickelte sich [...] eine neue und eigenthümliche Architektur, welche überall der Herrschaft des Islam zur Seite ging.« Den Begriff einer »arabischen Architektur« fand Kugler mit Blick auf eine »allgemein orientalische Tradition« zu eng. Gleichwohl setzte er nach Reihenfolge und Umfang einen Schwerpunkt im arabischen Mittelmeerraum.⁷

Dieser »Nahe Orient« stand in der konkreten Anschauung im Vordergrund, auch in englischen und französischen Büchern. So etablierte sich in Bildbänden und Schriften, die Kunst der Levante dokumentierten und kommentierten, der Begriff einer »arabischen Kunst«, geprägt an Werken in Ägypten, Palästina und Syrien. Er konnte bei verschiedenen Autoren, von Region, Sprache und Ethnie losgelöst und verallgemeinert, auch islamische Kunst anderer Regionen meinen.⁸ *Die Baukunst des Islam* von Julius Franz (1887) behandelte trotz des Titels primär Bauten in Kairo, die der Autor als Architekt aus eigener Anschauung kannte. Im Text diente jedoch der Begriff »arabisch« dazu, jedwede Kunst und Architektur islamischer Zeit zu kennzeichnen, als »rein arabischer« und »spanisch-arabischer«, aber auch »christlich-arabischer«, sowie regional unterschieden und scheinbar widersprüchlich »persisch-arabischer«, »indisch-arabischer Stil« usw.; daneben stand »osmanisch«.⁹

5 Jacob Falke, Der Orient auf der Pariser Ausstellung, in: *Gewerbehalle: Organ für den Fortschritt in allen Zweigen der Kunstindustrie* 11 (1867), 161–163, hier 162.

6 Annette Hagedorn, The development of Islamic art history in Germany in the late nineteenth and early twentieth centuries, in: Stephen Vernoit (Hg.), *Discovering Islamic art: Scholars, collectors and collections, 1850–1950*, London: Tauris 2000, 117–127, hier 118, Anm. 4. Sie verweist neben Kugler auf die Kunstgeschichten von Anton Springer (1857), Carl Schnaase (1869), Wilhelm Lübke (1884–1886), E. Ribbach (1884) und Franz von Reber (1886).

7 Franz Kugler, *Geschichte der Baukunst*, Bd 1, *Geschichte der orientalischen und antiken Baukunst*, Stuttgart: Ebner & Seubert 1856, 486–487. Kap. 10 »Der Islam: und die ihm anzureihenden Gruppen christlicher Architektur«, ebd., 486–574, unterteilt er in »Arabien, Palästina, Syrien; Aegypten; Kairwan und Sicilien; Spanien und West-Afrika; Mesopotamien; Armenien und die Kaukasuslande; Klein-Asien; Die europäische Türkei; Persien; Ost-Indien; Russland«.

8 Oleg Grabar, What does »Arab painting« mean, in: Anna Contadini (Hg.), *Arab painting: Text and image in illustrated Arabic manuscripts*, Leiden: Brill 2010, 17–22, hier 19–20.

9 Julius Franz, *Die Baukunst des Islam* (Handbuch der Architektur; II Baustile, Bd 3, Teil 2), Darmstadt: Bergstrasser 1887, 66–67; oder in umgekehrter Wortfolge »arabisch-persische«, »arabisch-indische Bauweise« usw., ebd., 21, 27. »Osmanisch«, Nordafrika und Zentralasien werden nicht anhand von Beispielen behandelt.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts setzte sich »islamische Kunst« als allgemeiner Begriff durch.¹⁰ Das religiöse Attribut meint meist einen kulturgeschichtlichen Rahmen, suggeriert aber auch eine Universalität, die Gefahr läuft, als Gegenwelt gesehen zu werden.¹¹ In Europa und Nordamerika ist damit in der Regel Kunst islamischer Länder im Mittelmeerraum und in Westasien gemeint, und insofern steht der Begriff in einer Nachfolge von »orientalischer Kunst« im engeren Sinne.

Die Grundlage ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert war die zunehmend direkte politische und koloniale, wirtschaftliche und neugierig forschende Auseinandersetzung mit Ländern des »Orient«. Zu einem idealen literarischen Orientbild hatten im deutschen Sprachraum die Nachdichtungen von Johann Wolfgang von Goethe im *West-Östlichen Diwan* (1819, 1827) und die Übersetzungen arabischer, persischer und osmanischer Literatur von Josef von Hammer-Purgstall (1774–1856) und Friedrich Rückert (1788–1866) beigetragen. Zu anschaulichen und populären Orientbildern trugen nun Pressewesen und Reiseberichte, gedruckte Abbildungen und das neue Medium der Fotografie bei. Mit den Städtenamen Konstantinopel und Istanbul, Damaskus, Beirut, Jaffa, Jerusalem, Kairo, Algier, Tunis, Tanger ließen sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts Vorstellungen verbinden. Sie wurden von der Orientalerei in Bildern transportiert, die pittoresken und romantischen Sujets den Vorrang gaben,¹² und in Abenteuerromanen wie Karl Mays »Orient«-Reiseerzählungen (ab 1881) verbreitet.¹³

Edward Said und ihm folgend Vertreterinnen und Vertreter der Postcolonial Studies haben in der europäischen (und nordamerikanischen) Benennung und Wahrnehmung »des Orients« ein identitätsstiftendes eurozentrisches (und später »westliches«) Konstrukt gesehen. Es setzt ihn als etwas »Anderes« in einen Unterschied oder Gegensatz zum »Eigenen«, dem »Okzident« und scheint in anderen binären Modellen auf, wie »Abendland, Morgenland« und »West, Ost«. Nach Said konstruierte dieser europäische »Orientalismus« einen Raum, der dazu diente, die eigene Identität und Überlegenheit gegenüber der

10 Zu den frühen Niederschlägen gehören im Französischen das Handbuch von Henri Saladin/Gaston Migeon, *Manuel d'art musulman*, 2 Bde, Paris: Alphonse Picard 1907, und in Deutschland die Ausstellung und der Katalog von Friedrich Sarre et al., *Die Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München 1910*, 3 Bde, München: Bruckmann 1912. Die Begriffe »muslimisch« und »muhammedanisch« gingen analog zu »islamisch«.

11 Zum Begriff islamische Kunst und ihrer Historiografie siehe Finbarr Barry Flood/Gülru Necipoğlu, *Frameworks of Islamic art and architectural history: Concepts, approaches, and historiographies*, in: Dies. (Hg.), *A companion to Islamic art and architecture*, 2 Bde, London: Wiley Blackwell 2017, Bd 1, 2–56.

12 Aus der Fülle der Literatur sei nur auf jüngere Veröffentlichungen zu Ausstellungen hingewiesen, die das Phänomen im Kontext von Österreich-Ungarn beleuchtet haben: Agnes Husslein-Arco/Sabine Grabner (Hg.), *Orient und Okzident: Österreichische Maler des 19. Jahrhunderts auf Reisen*, Katalog zur Ausstellung im Belvedere Wien 29.6.–14.10.2012, München: Hirmer 2012; Erika Meyer-Oehring/Elke Doppler (Hg.), *Orientalische Reise: Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert*, Katalog zur Ausstellung im Wien Museum Hermesvilla 16.10.2003–12.4.2004, Wien: Museen der Stadt Wien 2003, zurückgehend auf die Ausstellung »Orient – Österreichische Malerei zwischen 1848 und 1918«, 1997 in der Residenzgalerie Salzburg.

13 Einzel in den Jahren 1881–1888 erschienen und dann in sechs Bänden zusammengefasst und ergänzt, der erste: Carl May, *Durch Wüste und Harem*, Freiburg i. B.: Friedrich Ernst Fehsenfeld 1892.

Alterität der Anderen zu bestätigen.¹⁴ Seit geraumer Zeit sind es »der Islam« oder »die islamische Welt«, die als vermeintlich monolithische Einheiten als Gegenbild fungieren. Das Said'sche Modell ist kritisiert worden, weil es primär die Kolonialmächte im Blick hat, aber akademische und künstlerische Orientbilder und genuines Interesse ausklammert. Dem sind in jüngerer Zeit sowohl Bestätigung wie Widerspruch gefolgt.¹⁵ Neben dem identitätsstiftenden Orientalismus sind die teilnehmende Orientwissenschaft und der »zivilisatorisch-missionarische« Orientalismus genannt worden, letzterer besonders für Österreich-Ungarns Verwaltung von Bosnien.¹⁶ Die Frage nach spezifischen Orientbildern und Orientalismen dürfte relevant für die Auswahl und das Verständnis der Rezeption von Formen »orientalischer« Kunst bleiben. Im Folgenden meinen »Orient« und »orientalisch« den Sprachgebrauch des 19. Jahrhunderts, die Anführungszeichen sind weggelassen und nur dort gesetzt, wo die Distanzierung nochmals zu unterstreichen ist.

Kunst islamischer Zeit in Diskursen des Kunstgewerbes und der Architektur

Die Kunstgewerbebewegungen, die in verschiedenen Ländern Europas seit Mitte des Jahrhunderts vom britischen Arts & Crafts Movement ausgingen, sahen in Merkmalen orientalischer Kunst ein Vorbild und einen Ausweg aus der als Niedergang empfundenen Situation des Kunsthandwerks. Man empfand und beklagte angesichts industrieller Massenproduktion und baulicher Massenware, dass ästhetische Qualität und künstlerische Standards gesunken seien, oder dass überkommene Gestaltungsformen neuen Aufgaben und modernen Anforderungen nicht entsprechen. Die Frage, wie etwas angemessen künstlerisch zu gestalten sei, wurde breit diskutiert.¹⁷ Sie war ebenso und früher in der Architektur aufgeworfen worden, im deutschen Sprachraum etwa mit der bekannten gegen das klassizistische Bauen

¹⁴ Edward Said, *Orientalism*, New York: Pantheon 1978.

¹⁵ Für eine Differenzierung des deutschen vom englisch-französischen Orientalismus haben sich mit unterschiedlichen Akzenten Suzanne L. Marchand, *German Orientalism in the age of empire: Religion, race, and scholarship*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 2009, und Andrea Polaschegg, *Der andere Orientalismus: Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert*, Berlin: de Gruyter 2004, ausgesprochen. Dagegen sieht Zouheir Soukah, *Der Orient im kulturellen Gedächtnis der Deutschen*, Frankfurt: Peter Lang 2019, auf Basis von Reiseberichten keine wesentlichen Unterschiede.

¹⁶ Johannes Feichtinger, Komplexer k. u. k. Orientalismus: Akteure, Institutionen, Diskurse im 19. und 20. Jahrhundert in Österreich, in: Robert Born/Sarah Lemmen (Hg.), *Orientalismen in Ostmitteleuropa: Diskurse, Akteure und Disziplinen vom 19. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg*, Bielefeld: Transcript 2014, 31–63, hier 37, 58–59; Maximilian Hartmuth, Vienna and the art historical ›discovery‹ of the Balkans, in: ebd., 105–118.

¹⁷ Rosalind P. Blakesley, *The Arts and Crafts Movement*, London: Phaidon 2006; Elizabeth Cumming/Wendy Kaplan, *Arts & Crafts Movement*, London: Thames & Hudson 1991. Eva Kernbauer/Kathrin Pokorny-Nagel/Julia Rüdiger/Raphael Rosenberg/Patrick Werkner/Tanja Jenni, Zur Einleitung: drei Institutionen blicken auf ihren Gründer, in: Dies. (Hg.), *Rudolf Eitelberger von Edelberg: Netzwerker der Kunstwelt*, Wien: Böhlau 2019, 15–30, hier 17, 20.



Abb. 1 a–b: Designer der Arts-&-Crafts-Bewegung ließen sich von Motiven und Prinzipien orientalischer Kunst und ihrer Technik anregen. De Morgan entwickelte eine Lüsterglasur nach Beispielen mittelalterlicher islamischer Keramik. Im Entwurf einer Quadratfliese mit Pflanzendekor in rotem Lüster (rechts), um 1880, erinnert die gefiederte Ranke mit schwungvollen flächenfüllenden Einrollungen an persische Kunst. Links: Sternfliese mit Pflanzendekor und persischer Inschrift. Glasur in Weiß, Blau, Türkis und goldbrauner Lüster. Iran 13.–14. Jh. New York, Metropolitan Museum, 41.165.11.

Quelle 1a: New York, Metropolitan Museum <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450427> (public domain; zuletzt eingesehen am 18.2.2021). 1b: William Morris Tile, https://williammorristile.com/demorgan/lewis_carroll_fireplace_tiles.html (zuletzt eingesehen am 18.2.2021).

gerichteten Schrift (1828) des badischen Architekten und Theoretikers Heinrich Hübsch (1795–1863) *In welchem Style sollen wir bauen?*¹⁸

Antworten suchte man auch in den neu in den Blick Europas gekommenen Traditionen außereuropäischer Kunst. Sie sollten dazu verhelfen, überkommene naturalistische und klassizistische Dekore abzulösen. Werkbiographien und Äußerungen von Vertretern der Arts-&-Crafts-Bewegung wie William Morris (1834–1896), Christopher Dresser (1834–1905) und William De Morgan (1839–1917) zeigen die Rezeption orientalischer Kunst als einen Abschnitt des Weges zur Moderne.¹⁹ Ihre Prinzipien sollten erfasst und auf hergekommene Formen angewendet werden, um sie zu reformieren. [Abb. 1a–b] Diese zwei Absichten sind in Schriften und Tafelwerken zu orientalischer Kunst in der Zeit zu beobachten: ein dokumentierendes Erfassen, ein Beschreiben von Materialien, Techniken, Formtypen und Dekor, eine visuelle Dokumentation durch Farbtafeln, oft in atemberaubender Qualität, die als Vorlagen dienen; zum anderen eine systematisierende Aufstellung von künstlerischen, formalen

¹⁸ Heinrich Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe: Verlag der Chr. Fr. Müller'schen Hofbuchhandlung 1828.

¹⁹ Hagedorn, *Suche*, 88–89, 92.



Abb. 2: Interesse an geometrischem Ornament, flächigem Rapport, symmetrischen Mustern und Mehrfarbigkeit zeigt sich in dieser Zusammenstellung einer Tafel in Bourgoïn, *Arts Arabes*. Sie versammelt Baudekor aus nicht genannten Bauten, ausschnittshaft, unmaßstäblich und ohne historische Angaben. Quelle: *Bourgoïn, Arts Arabes, Taf. 5*.

und ästhetischen Gesetzmäßigkeiten, Regeln und Grundprinzipien, die man in dieser Kunst zu erkennen glaubte. [Abb. 2]

So begründete der französische Architekt Jules Burgoin (1838–1908) sein großes und in der Folge sehr einflussreiches Tafelwerk zu ägyptisch-arabischer Kunst (1873) damit, dass diese Kunst neue Elemente und Materialien bereitstelle, nachdem er die Trennung von Industrie und Kunst in Europa beklagt hat.²⁰ Die Sicht auf orientalische Kunst war formalisierend und ästhetisierend und weitgehend ahistorisch. Die Abbildungen bei Burgoin zeigen Baudekor in Details und Ausschnitten von Architekturansichten ohne historische Angaben. [Abb. 2] Gerade das ermöglichte einen Zugang, in dem man Formen und künstlerische Prinzipien erkennen und behaupten konnte, die zur Diskussion um angemessene Gestaltung beitragen sollten. Mehrheitlich interessierte man sich vor allem für Dekor und Ornament und sah darin ein konstitutiv-charakteristisches Element. Burgoin beschrieb arabische Kunst vorrangig als abstraktes Dekorationssystem zur Oberflächengestaltung.²¹

In seiner Wahrnehmung und Präsentation klingt das »l'art pour l'art« der französischen Kunsttheorie an, einer Kunst frei von Naturalismus und vom Ballast von Geschichte und Symbolik. Heute ist die Frage nach Semantiken islamischer Kunst selbstverständlich geworden. Doch haben das Interesse am Ornament und Sichtweisen wie von Bourgoins lange und weitreichende Auswirkungen in der allgemeinen Wahrnehmung und der Historiografie zu islamischer Kunst gehabt.²²

Kunstliteratur, die sich mit orientalischer Kunst als Vorbild auseinandersetzte, ist für Österreich-Ungarn bisher weniger bekannt und aufgearbeitet als die der tonangebenden Theoretiker in England und Frankreich.²³ Einer der wichtigsten Fürsprecher im Kunstgewerbe war Jacob (von) Falke (1825–1897). Nach dem Studium der Geschichte in Erlangen war er ab 1858 in Wien tätig, zuerst als Direktor der Gemäldesammlung des Fürsten Liechtenstein in Wien, und dann in zentraler Position am k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Kustos ab 1864 und Direktor 1885–1895.²⁴ In der Zeitschrift *Die Gewerbehalle: Organ für den Fortschritt in allen Zweigen der Kunstindustrie*, die ab 1863 in Stuttgart erschien, stellte er im Rückblick auf die Londoner Weltausstellung die Ornamentkunst »des Orients« als Vorbild für Europa heraus (1865):

20 Jules Bourgoins, *Les arts arabes [...] et le trait général de l'art arabe*, Paris: Morel 1873, v, viii.

21 Ebd., iii, iv. »L'art arabe est essentiellement un art décoratif et tout de surfaces [...]. [...] on peut considérer l'art arabe comme étant un système de décoration fondé tout entier sur l'ordre et la forme géométriques, et qui n'emprunte rien ou presque rien à l'observation de la nature; c'est-à-dire que cet art [...] est dépourvu de symbolisme naturel et de la signification idéale. L'inspiration est abstraite [...].«

22 Vgl. Flood/Necipoglu, *Frameworks*, 13–18.

23 Waltraud Neuwirth, *Orientalisierende Gläser: J. & L. Lobmeyr*, Wien: Selbstverlag 1981, hat mit Blick auf orientalisierendes Glas einzelne Texte gesammelt. Eine Studie zur Orientrezeption in Keramik, die auch Schriften heranzieht, haben Ibolya Gerelyes, *Seeking the East in the West: the Zsolnay phenomenon*, in: *Muqarnas* 21 (2004) 139–151, und Dies./Orsolya Kovács, *An unknown Orientalist: The eastern ceramics collection of Miklós Zsolnay*, Pécs u. Budapest 1999, vorgelegt. Vgl. Hagedorn, *Suche*, 56–63.

24 Matthew Rampley, *The Vienna School of Art History: Empire and the politics of scholarship, 1847–1918*, University Park, PA: Pennsylvania State Univ. Press 2013, 28–29.

Das Ornament des Orients, überhaupt die orientalische Kunst mit ihrer decorativen Richtung, hat [...] angefangen, in Europa einige Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Die Londoner Ausstellung von 1851, welche den zerfahrenen, stil- und prinziplosen Zustand der modernen europäischen Ornamentik zum Entsetzen aller fühlenden und denkenden Kunstfreunde bloßlegte, zeigte als Gegensatz dazu in den mannigfaltigsten Erzeugnissen des Orients, ob sie von Indien, Persien, vom Bosphorus oder der afrikanischen Küste des Mittelmeers stammten, feste Prinzipien, Stil, Einheit und eine kräftige, doch vollkommen harmonische Farbgebung.²⁵

In vergleichbarer Weise beschrieb Falkes Chef Rudolf von Eitelberger (1817–1885), Gründungsdirektor des Museums für Kunst und Industrie, das kunstgewerbliche Interesse an ostasiatischer Kunst (1868).²⁶ Falke vermerkte die führende Rolle Englands bei der Rezeption orientalischer Kunst, um »die eigene, die modern-europäische Ornamentationsweise zu regenerieren« und kritisierte: »Bei uns [...] ist man noch nicht so weit«, obwohl er selbst sich »bemüht, [...] nach verschiedenen Richtungen hin die praktische Verwerthung der orientalischen Kunst nachzuweisen.«²⁷ Das künstlerische Lob verband er an anderer Stelle, in einem Bericht über die Pariser Weltausstellung von 1867 mit einem kommerziellen Argument: »Wer in solcher Flächenornamentation mit guten orientalischen Mustern vorangeht, der wird binnen weniger Jahre in Europa das Feld gewonnen haben.«²⁸

In der Architektur war Ludwig Förster (1797–1863) ein auch publizistisch tätiger Förderer der Rezeption orientalischer Formen. Er stammte aus Bayreuth, studierte in Wien ab 1819 Architektur an der Akademie der Bildenden Künste und gründete 1836 die *Allgemeine Bauzeitung*, die im ganzen deutschen Sprachraum wahrgenommen und zur wichtigsten Zeitschrift für das Bauwesen in Österreich und Österreich-Ungarn wurde. Förster war der Ansicht, dass Formen orientalischer Architektur »der ganzen Kunstgeschichte eine neue Architektur und der Architektur eine neue Richtung geben können.«²⁹ In seiner *Bauzeitung*

25 Jacob Falke, Das Alhambra-Ornament, in: *Gewerbehalle* 10 (1865), 145–147, 161–163, hier 145.

26 Anlässlich der geplanten staatlichen Ostasien-Expedition: Rudolf Eitelberger, Brief 1.7.1868 an das Handelsministerium, Aktenarchiv Museum für Angewandte Kunst; zit. nach Johannes Wieninger, Das Orientalische Museum in Wien, 1874–1906, in: Dieter Hornig/Johanna Borek/Johannes Feichtinger (Hg.), *Vienne, porta Orientis*, Mont-Saint-Aignan Cedex: Presses universitaires de Rouen et du Havre 2013, (*Austriaca: Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche* 37), 143–156, hier 143–144: »[...] Länder [...], in denen gerade jener gesunde Farben- und Formensinn der Ornamentation und überhaupt der gute Geschmack in allen Erzeugnissen von den feinsten Luxusarbeiten bis zu den gewöhnlichen Gebrauchsgegenständen herab sich erhalten hat, auf dessen Weiterentwicklung und Einbürgerung in den vaterländischen Kunstgewerben die Bestrebungen [...] gerichtet sind.« Zu Eitelbergers Haltung gegenüber außereuropäischer Kunst siehe Georg Vasold, Pulszky, Böhm und Eitelberger: Die Anfänge der Weltkunstforschung in Wien um 1840, in: Kernbauer et al. (Hg.), *Eitelberger*, 137–153.

27 Falke, Alhambra-Ornament, 145.

28 Falke, Pariser Ausstellung, 163.

29 Ludwig Förster, Brief an (den Sohn) Heinrich Förster 1854; zit. nach Claudius Caravias, *Die Moschee an der Wien: 300 Jahre islamischer Einfluss in der Wiener Architektur*, Eichgraben: Luna 2008, 76; nicht alle »Einflüsse« und Interpretationen in diesem Buch lassen sich widerspruchsfrei nachvollziehen.

ließ er über orientalische Bauten schreiben, zu denen er auch byzantinische zählte,³⁰ und nutzte sie für eigene Werke als Vorlagen, mit denen er in einer frei adaptierenden Weise umging: »Zeichnungen, die ich jüngst aus Syrien, Cairo und Algerien erhielt, haben mir bei meinem Entwurf für die Synagogen in Wien und Pest gute Dienste geleistet.«³¹ [Abb. 3]

Zu den Institutionen, die Rezeption und Vorbildnahme beförderten, gehörten die neuen Kunstgewerbemuseen, die in ganz Europa entstanden. Orientalische Kunst nahm in ihren Sammlungen eine zentrale Rolle ein. Das älteste derartige Museum, das 1852 gegründete South Kensington und spätere Victoria & Albert Museum in London, hat die wohl heute noch weltweit umfangreichste Sammlung von Objekten islamischer Kunst. Erster Nachfolger auf dem europäischen Kontinent war 1863 das k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien, angeregt vom Gründungsdirektor Eitelberger, heute Museum für Angewandte Kunst. In weiteren Städten Österreich-Ungarns und in anderen Ländern folgten schnell weitere Gründungen.³² In Wien wurde 1874 zudem ein eigenes Orientalisches Museum gegründet, das eine rege Sammlungs- und Ausstellungstätigkeit entfaltete und, 1886 umbenannt in Handelsmuseum, dazu beitragen sollte, wirtschaftliche Kontakte in den Orient zu fördern. Die Sammlung ging 1906 zum größten Teil an das Museum für Kunst und Industrie.³³

Bei der Entstehung von Abbildungswerken zu orientalischer Kunst, wie dem von Bourgoin und weiter unten genannten Beispielen, war die Kunstgewerbebewegung mit dem Interesse an Formen, Techniken und Materialien ein wichtiger Antrieb. Auch Reiseliteratur zeigte ein geschärftes Interesse an Bauten und den Objekten und Techniken des Kunsthandwerks. So wurde 1840 erstmals persische Lüsterkeramik beschrieben [Abb. 1a], zu einem Zeitpunkt, da Kunstgewerbe und Keramiker in Europa begannen, neue Glasurtechniken und Dekore zu entwickeln und sich mit orientalischer Keramik auseinandersetzten.³⁴ Gegen Ende des Jahrhunderts kamen kunsthistorische Studien hinzu, die über Kunstgewerbe und summarische Weltkunstgeschichte hinausgingen. Alois Riegl (1858–1905), Kurator der Textilsammlung im Museum für Kunst und Industrie und später Professor für Kunstgeschichte, behandelte

30 Beispielsweise in drei aufeinanderfolgenden Nummern: Wild, Die Omar-Moschee in Jerusalem in: *Allgemeine Bauzeitung* 19 (1854), 1–2, Taf. 607; Maurische Wand-, Decken-, Gewölb- und andere Verzierungen, in: ebd., Taf. 636–642; Rezension zu Richard Gosche, *Die Alhambra und der Untergang der Araber in Spanien* (Berlin: Hertz 1854), in: ebd., 20 (1855), 133–134; L. B., Die Baukunst der Araber: Geschichtliche Abhandlung, als Einleitung zu einer Reihe Darstellungen von Gebäuden dieses Stils in Europa, Asien und Afrika, in: ebd., 21 (1856), 143–220, Taf. 31–47. Zur Wahrnehmung byzantinischer Architektur als Teil eines »generalized signifier of the Orient« siehe Rampley, *Vienna School*, 167–171.

31 Anm. 29.

32 In Österreich-Ungarn in Budapest 1872, Brünn/Brno 1873, Prag/Praha 1874 und 1885, Reichenberg 1875, Lemberg/Lwiv und Olmütz/Olomouc 1877; Kernbauer et al., Einleitung, 20–25; Rampley, *Vienna School*, 28–29.

33 Wieninger, Orientalisches Museum.

34 J. de Rochechouart, *Souvenir d'un voyage en Perse*, Paris: Challamel Ainé 1867, 315. Markus Ritter, The Kashan Mihrab in Berlin: A historiography of Persian lustre ware, in: Yuka Kadoi (Hg.), *Persian art: Image-making in Eurasia*, Edinburgh: University Press 2018, 157–178; hier 167.

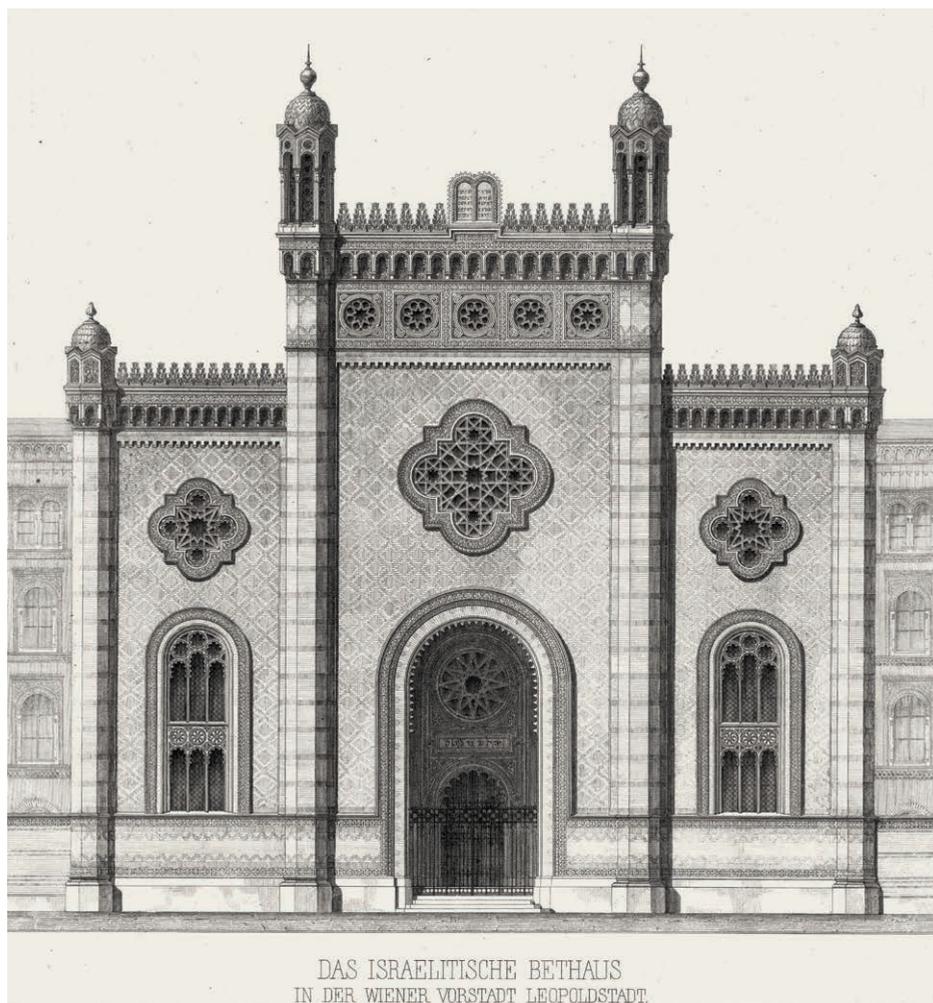


Abb. 3: Ein Feld orientalisierender Formen war die Verwendung in Synagogen. Für die Fassade der Synagoge in der Tempelgasse in Wien (1853–1858, November 1938 zerstört) verwendete Ludwig Förster vorgelegte Türmchen mit Laterne, ein diagonal laufendes Rapportmuster und Schwalbenschwanz-Zinnen. Als Vorbild nannte er Minarette, Muster und Motive arabischer Bauten.
Quelle: *Allgemeine Bauzeitung* 24 (1859), Taf. 230.

Altorientalische Teppiche (1891) und bezog islamische Kunst in seine Geschichte des Ornaments (1893) ein.³⁵ Das »altorientalisch« signalisierte, dass historische und nicht zeitgenössische Objekte behandelt wurden. Vieles war als Vorlagenwerk und zugleich Studie zu

³⁵ Alois Riegl, *Altorientalische Teppiche*, Leipzig: Weigel 1891. Ders., *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin: Siemens 1893. Vgl. Oleg Grabar, Riegl, the Arabesque, and Islamic Art, in:

lesen, so *Altorientalische Glas-Gefäße* (1898) von Gustav Schmoranz (1858–1930), Professor für Kunstgewerbe in Prag.³⁶ Dessen Bruder Franz (František) Schmoranz (1845–1892) hatte als Architekt in Kairo gearbeitet und entwarf für die Wiener Firma Lobmeyr orientalisierende Glaswaren.³⁷ Im Museum für Kunst und Industrie organisierte er 1876 anhand von Fotos, Zeichnungen und Ornamentabdrücken eine Ausstellung historischer Bauten des »islamitischen Orients«, vornehmlich Ägyptens und Syriens.³⁸

Die Geografie des Bildwissens islamischer Kunst und Architektur

Kunstlandschaften des Orients wurde nach Regionen mit dem Begriff der »Stile« unterschieden. Sie wurden mit Formen von Dekor anschaulich gemacht, der als das gestalterisch Entscheidende angesehen wurde. Falke sah in Asien drei oder vier »Hauptkunstrichtungen« oder »Stile« (1865):

Überblicken wir den ganzen Orient, nach der allgemeinen Idee, die wir heute etwa damit verbinden, so begegnen wir drei Hauptkunstrichtungen, um nicht zu sagen Stilen, welche große Verschiedenheiten voneinander zeigen. Diese Richtungen sind, von Osten her angefangen, die chinesisch-japanische, die indisch-persische und die maurisch-sarazenische. Zu ihnen könnte man allenfalls noch eine vierte zählen, die tatarisch-russische.³⁹

Bourgoin (1873) unterschied im Blick auf Kunst des islamischen Orients (»l'Orient mahometan«) vier Regionen: Spanien und Nordafrika, Ägypten und Syrien, Persien sowie Indien.⁴⁰ Jemand mit historischer und sprachlicher Sachkenntnis wie Stanley Lane-Poole (1854–1931), der als britischer Orientalist in Kairo forschte, differenzierte in seinem Handbuch zu islamischer Kunst in Ägypten deutlich mehr Kunstlandschaften (1886):

-
- Peter Noever/Artur Rosenauer/Georg Vasold (Hg.), *Alois Riegl Revisited: Beiträge zu Werk und Rezeption*, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2010, 84–88.
- 36 Gustav Schmoranz, *Altorientalische Glas-Gefäße: [...] herausgg. vom K. K. Oesterreichischen Handelsmuseum*, Wien: Artaria 1898.
- 37 Rainerd Franz, Ludwig Lobmeyr and Orientalism in Vienna, in: Ulrike al-Khamis (Hg.), *Orientalist Glass Art: Masterpieces from the Museum of J. & L. Lobmeyr, Vienna*, Sharjah: Sharjah Museums Department [2015], 23–28, hier 25–26.
- 38 Franz Schmoranz, *Katalog der historischen Ausstellung des islamitischen Orients, umfassend Darstellungen von Cultus- und Profanbauten*, Beilage zu *Mitteilungen des k. k. Oesterr. Museums* 126, Wien: Verlag des Museums 1876. Der Katalog verzeichnet auch wenige oder einzelne Nummern zu »Constantinopel; Sicilien; Spanien; Algier«. Die 75 Ornamentabdrücke kamen überwiegend von Bauten in Kairo, 33 aus der Alhambra und sechs aus Jerusalem, darunter drei vom Holzminbar (1168) des Sultans Šalāh ad-Dīn (Saladin) in der al-Aqsā-Moschee, der 1969 zerstört wurde.
- 39 Falke, Alhambra-Ornament, 145.
- 40 Bourgoin, *Arts Arabes*, iii.

There is a Saracenic art of Syria, with Damascus for its centre; there is a Saracenic art of Egypt; another variety is seen in the buildings of the Barbary States and Morocco; Andalusia in the extreme West of the Mohammadan dominions; Persia, India, and Central Asia in the east; and Anatolia, Armenia, and even Turkey in Europe, between, have each their special development of the Saracenic style. Some of these are better designated by their geographical positions; we speak of Persian Art, Indian art; or again the Moresque decoration, and so forth; but we must not forget that all these are but modifications of the Saracenic style [...].⁴¹

Lane-Poole kritisierte die allgemeinen und kurzen Texte der auf Abbildungen konzentrierten Tafelwerke, die bis dahin entstanden waren.⁴² »Sarazenisch« ist bei ihm als ein Oberbegriff wie »islamisch« verwendet, so wie kurz darauf »arabisch« in der oben erwähnten *Baukunst* von Franz (1887), dessen regionale Unterscheidungen Lane-Poole folgen. Die Differenzierungen fanden jedoch nicht unbedingt den Weg zu den Rezipienten im Bau- und Kunstgewerbe, und noch weniger zum breiten Publikum.

Die Grundlage der Rezeption waren Abbildungen, die Stiche, Zeichnungen und Fotos der großen Tafelwerke. Über dieses Bildwissen wurden in Mitteleuropa in unterschiedlicher Abfolge und Tiefe im Wesentlichen drei Regionen oder »Stile« wahrgenommen. Kennzeichnend ist, dass sie sehr punktuell definiert wurden, anhand der Werke nur einer Stadt oder gar eines einzigen Werkes, die man als typisch ansah.

Zu Beginn des Jahrhunderts wurde arabische Kunst sichtbar, anhand von Bauten der Stadt Kairo. Die kurze französische Besetzung Ägyptens brachte das Prestigeprojekt der *Description de l'Égypte* hervor (ab 1809).⁴³ Die 23 Bände waren die erste umfassende europäische Dokumentation eines orientalischen Landes und damit auch islamischer Kunst und Architektur, nie zuvor in dieser Breite und Tiefe erfasst und mit so vielen Abbildungen visualisiert. Die von Frankreich ausgehende Ägyptenmode, eine Rezeption pharaonischer Kunst, war eine unmittelbare Folge. Rasch folgten spezielle Tafel- und Vorlagenwerke arabischer Kunst in Ägypten. Den eindeutigen Schwerpunkt nahmen darin Werke aus der Zeit der Mamluken-Sultane (1260–1517) ein.⁴⁴ Einzelne wurden so oft abgebildet, dass sie zum Stereotyp arabischer Architektur wurden, wie der pittoreske Stich (um 1845) des Orientalmalers David Roberts (1796–1874) von der Madrasa-Moschee (1474) des Sultans Qā'itbāy.⁴⁵

41 Stanley Lane-Poole, *The art of the Saracens in Egypt*, London: Chapman and Hall 1886, Nachdruck Beirut: Librairie Byblos o. J., vi.

42 Ebd., vii.

43 *Description de l'Égypte: recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*, 23 Bde, Paris: Imprimerie impériale 1809–1828.

44 Émile Prisse d'Avennes (Prisse d'Avesnes), *L'art arabe d'après les monuments du Kaire, depuis le VIIIe jusqu'à la fin du XVIIe*, Paris: J. Savoy 1869–1877; Pascal Coste, *Architecture arabe: ou, Monuments du Kaire, mesurés et dessinés, de 1818 à 1826*, Paris: Firmin Didot 1839.

45 Ursprünglich einer von vielen Stichen in David Roberts, *The Holy Land, Syria, Idumea, Arabia, Egypt, and Nubia*, London: F. G. Moon 1842–1849, Bd 6, Taf. 224, »Mosque of the Sultan Kaitbey, Cairo«, wurde diese Abbildung auch einzeln reproduziert und die Ansicht des Baus vielfach nachfotografiert.

Die Kenntnis von »maurischer«, d. h. arabischer Kunst in Spanien beruhte weitgehend auf einem einzigen Bau, dem spätmittelalterlichen Palast der Alhambra in Granada in Spanien, der unter der arabischen Dynastie der Nasriden (1232–1492) entstand, und weniger auch auf Formen der Großen Moschee von Córdoba (8.–10., 13. Jahrhundert). Sie wurden durch Stiche von James Cavanagh Murphy (1813), und die Alhambra ganz besonders durch die farbigen Tafelwerke (1842) des englischen Architekten Owen Jones (1809–1874) bekannt. Mit seiner *Grammar of Ornament* (1856) trat Jones auch als Designer und Theoretiker auf.⁴⁶ Sein Alhambra-Werk war die hauptsächliche Vorlage für die Rezeption »maurischer« Kunst in Europa.

Als weitere »Richtung« galten Werke, und hier wiederum vor allem der Dekor »indisch-persischer« Kunst. Die Verbindung beider Regionen sah man im stilisierten pflanzlichen Ornament. Kunst persischsprachiger Regionen in Iran und Zentralasien war in Europa in relativ geringerem Umfang bekannt.⁴⁷ So schickte eine kunstgewerbliche Institution, die Pariser Académie des Beaux-Arts, den Architekten Pascal Coste (1787–1879), der sich mit einem Tafelwerk zu arabischer Architektur in Ägypten einen Namen gemacht hatte, für ein ähnliches Werk nach Iran. In Mitteleuropa wurde der Band zu persischer Architektur islamischer Zeit (1867)⁴⁸ kaum als Vorlage genutzt, im Unterschied zu Werken über ägyptisch-arabische und »maurische« Kunst. Ebenso spielte die Wahrnehmung von Kunst aus Indien eine deutlich geringere Rolle als bei dessen Kolonialherren Großbritannien.

Eine Rezeption osmanischer Kunst fand selten unter diesem Begriff statt. Ein Großteil osmanischer Keramik wurde in der Zeit für »persisch« gehalten, so die Wandfliesen und Gefäße in dem weit verbreiteten Werk von Albert Racinet (1825–1893) zu farbigen Ornamenten (1873). Racinet montierte sie in Tafeln, die für sich ein gestaltetes Werk sind,⁴⁹

46 Cavanagh Murphy, *Arabian antiquities of Spain*, London: Cadell & Davies 1813–1818; das Buch behandelt knapp Bauten in Córdoba, ebd., 1–6, und ist ansonsten ganz der Alhambra gewidmet. Owen Jones, *Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra, from drawings taken on the spot in 1834 by Jules Goury, and in 1834 and 1837 by Owen Jones*, London: O. Jones 1842; ders., *Grammar of ornament: Illustrated by examples from various styles of ornament; one hundred folio plates*, London: Day & Son 1856. Die innerspanische Wahrnehmung als historische Denkmäler begann früher, so Pablo Lozano y Casela, *Antigüedades árabes de España*, 2 Bde, Madrid: Imprenta Real 1780–1804, zu Bauten in Granada und Córdoba.

47 Ungeachtet des Umstandes, dass Objekte persischer Kunst Einzug in Sammlungen hielten. Am umfangreichsten waren sie in den Sammlungen des South Kensington Museums vertreten. Siehe Moya Carey, *Persian art: Collecting the arts of Iran for the V&A*, London: V&A Publishing, 2017. Das laufende Projekt von Yuka Kadoi an der Universität Wien untersucht die Sammlung persischer Kunst in Zentraleuropa um 1900. Für ein Beispiel der Migration eines monumentalen persischen Kunstobjekts aus Iran nach England und Deutschland, siehe Ritter, Kashan Mihrab.

48 Siehe Anm. 44. Pascal Coste, *Monuments modernes de la Perse mesurés, dessinés et décrits*, Paris: Morel 1867. Vgl. Eugen Flandin/ders., *Voyage en Perse: de mm. Eugène Flandin, peintre, et Pascal Coste, architecte, attachés à l'ambassade de France en Perse pendant les années 1840 et 1841*, 1 Text und 4 Tafel-Bde, Paris: Baudry 1843–1854, 2 Text- u. 6 Tafel-Bde, Paris: Baudry 1851.

49 Albert Racinet, *L'ornement polychrome: 100 planches en couleurs or et argent contenant environ 2000 motifs de tous les styles art ancien et asiatique, moyen âge, renaissance, XVIIe et XVIIIe siècle*, Paris: Firmin Didot 1869–1873.

ähnlich den dicht behängten Wänden von Ausstellungen der Zeit.⁵⁰ In orientalisierender Architektur spielte die Rezeption osmanischer Bauten eine relativ geringe Rolle, anders als in der »Türkenmode« des 18. Jahrhunderts.⁵¹ An der relativen Abwesenheit der Rezeption osmanischer Formen änderte auch das für die Wiener Weltausstellung 1873 produzierte, reich illustrierte und dreisprachige Werk zur osmanischen Architektur wenig. Vom osmanischen Staat in Auftrag gegeben, stellte es den Ausnahmefall eines eigensichtigen Beitrags dar.⁵²

Kunsth Handwerk und Bauten auf Weltausstellungen: Wien 1873

Die Weltausstellungen des späten 19. Jahrhunderts trugen zur Verbreitung von Orientbildern bei. Die Ausstellungspavillons sollten landestypische Waren und Kunsthandwerk in landestypischen Architekturen vorstellen.⁵³ Auf der Wiener Weltausstellung 1873 sollten nach dem Willen der Organisatoren die Länder des islamischen Orients eine besondere Rolle spielen, um sich von vorhergehenden Weltausstellungen abzusetzen, und mit dem Gedanken, dass Österreich-Ungarn durch die geografische und historische Nähe zum Orient eine besondere Aufgabe der Vermittlung habe. Das Osmanische Reich, das Königreich Ägypten, nominell osmanische Provinz, de facto eigenständig, und Iran unter der Kadscharen-Dynastie hatten eigene Ausstellungspavillons. Dazu kamen weitere kleine Bauten dieser drei Länder, und von Tunesien und Marokko.⁵⁴

Gezeigt wurden neben Handelsprodukten und Kunsthandwerk auch historische Kunstobjekte. Damit ließe sich die Wiener Weltausstellung als eine internationale Ausstellung von Werken islamischer Kunst ansehen, noch ohne das Konzept einer spezialisierten Unterneh-

⁵⁰ Zur Rezeption osmanischer Keramik: Hagedorn, *Suche*.

⁵¹ Der habsburgische Baumeister Fischer von Erlach (1656–1723) hatte in seinem Abriss einer Weltgeschichte der Architektur (1721) sechs große osmanische Bauten gezeigt; Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischen Architektur*, Wien 1721, verkleinerter Nachdruck Dortmund: Bibliophile Taschenbücher 1978, 84–89. Ein Beispiel der Rezeption ist die »Moschee« (1779–1793) von Nicolas de Page, gemeint als aufklärerischer Weisheitstempel, im *Jardin Turc* des Schlossgartens von Schwetzingen; Stefan Koppelkamm, *Der imaginäre Orient: Exotische Bauten des 18. und 19. Jahrhunderts in Europa*, Berlin: Ernst & Sohn 1987, 28–34.

⁵² Auch wenn einige Autoren Europäer waren, das Buch erschien mit französisch verfasstem und deutschem und osmanisch-türkischem Text: Marie de Launay (Text)/Boghoz Chachian/Maillard/[Pietro] Montani (Zeichnungen)/Pascal Sebah (Fotos), *L'architecture ottomane – Die ottomanische Baukunst – Uşûl-i mi'mârî-i 'utmânî*, Constantinople [Istanbul] 1873. Siehe dazu Ahmet A. Ersoy, *Architecture and the late Ottoman historical imaginary: Reconfiguring the architectural past in a modernizing empire*, London: Routledge 2016, 131–184.

⁵³ Zeynep Çelik, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at nineteenth-century world's fairs*, Berkeley: Univ. of California Press 1992.

⁵⁴ Siehe zuletzt Franziska Niemand, *Orientalische Architektur und fotografische Dokumentation der Wiener Weltausstellung 1873*, Masterarbeit, Universität Wien 2019; zum osmanischen Beitrag, Ersoy, *Late Ottoman*, 29–90. Vgl. Beiträge und Literatur in Wolfgang Kos/Ralph Gleis (Hg.), *Experiment Metropole – 1873: Wien und die Weltausstellung*, Katalog zur Ausstellung Wien Museum 15.5.–28.9.2014, Wien: Czernin, 2014, 118–203, 356–393, 434–491, 570–579; Jutta Pemsel, *Die Wiener Weltausstellung von 1873: Das gründerzeitliche Wien am Wendepunkt*, Wien: Böhlau 1989.

mung wie der *Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst* in München 1910.⁵⁵ Ein Teil der Werke blieb nach dem Ende der Weltausstellung in Wien und gelangte in die Sammlung des Orientmuseums und schließlich des Museums für Kunst und Industrie.⁵⁶

Die Ausstellungsbauten wurden in der Regel nach Vorstellungen der europäischen Organisatoren entworfen. Die sogenannte »Egyptische Baugruppe«, im offiziellen Führer »Palast des Vizekönigs von Ägypten«, war ein kreatives Pastiche, eine lockere Adaption verschiedener spätmittelalterlicher Bauten in Kairo, wiederum durch Bilder in Reiseliteratur gut bekannt.⁵⁷ Für den Entwurf und die Ausführung war der erwähnte Franz Schmoranz verantwortlich, der hier seine in Ägypten gewonnene Kenntnis mamlukischer Architektur nutzte und an bekannte Ansichten wie die des Baus von Sultan Qā'itbāy anknüpfte. Die osmanische Seite hatte durch den Architekten Pietro Montani (1829–1887) mehr Einfluss auf Entscheidungen. Der osmanische Brunnen war eine Replik des historischen Brunnenbaus (1728) von Sultan Ahmet III. in Istanbul, bekannt durch Stiche der Reiseliteratur und Fotos Reisender.⁵⁸ Dagegen stellte die »Persische Villa« zeitgenössische Architektur vor, ohne historische Bauten zu imitieren. Der eigentliche Entwurf aus Iran kam zu spät, doch für die Ausstattung reisten der Meister Ḥusain 'Alī und ein Gehilfe aus Teheran an.⁵⁹

Funktionen orientalischer »Stile« in europäischer Architektur: »maurische« und ägyptisch-arabische Formen

In der vorherrschenden Strömung des Historismus in der Architektur des 19. Jahrhunderts sollten historische »Stile«, definiert durch Bauplastik, Baudekor und einzelne Architekturmotive, nach außen sichtbar der Funktion und dem Bedeutungsfeld eines Baus entsprechen.⁶⁰ Das Gemälde »The Architect's Dream« (1840) des Nordamerikaners Thomas Cole

55 Daniel Fulco, Displays of Islamic art in Vienna and Paris: Imperial politics and exoticism at the Weltausstellung and Exposition Universelle, in: *MDCCC 1800 6* (2017) 51–65, hier 51–60. Eva-Maria Troelenberg, *Eine Ausstellung wird besichtigt: Die Münchner »Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst« 1910 in kultur- und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2011.

56 Wieninger, Orientalisches Museum. Vgl. ders., Die Asiensammlung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie und die Wiener Weltausstellung von 1873, in: Roland Prügel (Hg.), *Geburt der Massenkultur: Beiträge der Tagung des WGL-Forschungsprojekts »Wege in die Moderne. Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert*, Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2014, 28–35.

57 Niemand, *Weltausstellung*, Abb. 89–101; Ersoy, *Late Ottoman*, 84–85; Kos/Gleis (Hg.), *Metropole*, Abb. S. 144, Kat. 5.3.29.

58 Ersoy, *Late Ottoman*, 82–83; Niemand, *Weltausstellung*, Abb. 18–21. Kos/Gleis (Hg.), *Metropole*, Abb. S. 145, Kat. 5.4.6.

59 Niemand, *Weltausstellung*, 62–63, Abb. 57–65; Afsaneh Gächter, *Der Leibarzt des Schah: Jacob E. Polak 1818–1891; Eine west-östliche Lebensgeschichte*, Wien: New Academic Press 2019, 205–206; Kos/Gleis (Hg.) *Metropole*, Kat. 5.4.7.

60 Vgl. Nikolaus Pevsner, Möglichkeiten und Aspekte des Historismus, in: Ludwig Grote (Red.), *Historismus und bildende Kunst*, München: Prestel 1965, 13–24; Anders Åman, Architektur, in: Rudolf Zeitler (Hg.), *Die*

(1801–1848) versammelte imposante kühle Bauten in klassizistischen und antikisierenden Stilen, die für repräsentative Bauaufgaben als geeignet galten: römisch, griechisch, romanisch, gotisch, auch altägyptisch.⁶¹

Ein orientalischer »Stil« mit Formen historischer islamischer Architektur war hier nicht Teil des Traums. Aus einer Übersicht von Bauten orientalisierender Architektur in Europa lassen sich drei Funktionen eines orientalischen »Stils« herausfiltern,⁶² eine vierte lässt sich hinzufügen. Als Quelle dienten in Mitteleuropa vor allem »maurische«, also spanisch-arabische, und ägyptisch-arabische Vorlagen. Ein begrenztes Vokabular an Motiven daraus definierte den »Stil«, entsprechend den »Motivkreisen«⁶³ anderer historistischer Stile.

In Bauten oder Räumen des Vergnügens und Müßiggangs schufen orientalisierende Formen ein luxuriöses, in die Ferne schweifendes, romantisierendes Ambiente: zuerst in der Architektur der Fürsten, wie durch Bauformen und Baudekor in der »Maurischen Villa« der Gartenresidenz Wilhelma in Stuttgart (1842–1846), für den württembergischen König von Ludwig von Zanth (1796–1857) errichtet,⁶⁴ dann in gehobenen Wohnbauten [Abb. 4] und Hotels, und gelegentlich im öffentlichen Raum. Sie konnten, zweitens, als visueller Verweis auf die Herkunft von Tätigkeiten oder Produkten dienen, die mit dem Orient verbunden wurden, wie ein »türkisches« Heißwasser- und Dampfbad, ein Kaffeehaus oder ein Raucherzimmer für den Konsum orientalischen Tabaks; so das aus orientalischen und nachgefertigten Elementen bestehende *Fumoir* von Henri Moser in Schaffhausen.⁶⁵

Eine bedeutende Bauaufgabe des 19. Jahrhunderts, für die orientalische Formen als passend galten, war, drittens, die Synagoge. Für jüdische Gemeinschaften konnten sie ein Verweis auf eine imaginierte oder tatsächliche Herkunft aus dem Orient, Spanien oder dem Osmanischen Reich sein, oder auf den orientalisch vorgestellten Bau des Tempels von Salomo in Jerusalem. Die Alte Synagoge von Semper in Dresden (1840, November 1938 zerstört) signalisierte außen mit »altdeutsch-romanischen« Formen nationale Zugehörigkeit, zeige innen aber »maurische« Dekorformen der Alhambra.⁶⁶ In Wien ging Ludwig Förster

Kunst des 19. Jahrhunderts, Berlin: Propyläen 1966; für Österreich u. a., Renate Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien: Österr. Bundesverlag 1970.

61 Toledo, Ohio, Toledo Museum of Art, Inv. 1949.162.

62 Koppelkamm, *Exotische Bauten*. Vgl. für Wien und Umgebung die Materialsammlung von Caravias, *Moschee* und dazu Anm. 29.

63 Nach Aman, *Architektur*, 179–185.

64 Der Baumeister machte sein Werk in einem reich illustrierten Buch publik, dessen Tafeln wiederum als Vorlage für nachfolgende Bauten dienen konnten: Ludwig von Zanth, *Die Wilhelma: Maurische Villa Seiner Majestät des Königes Wilhelm von Württemberg; Entworfen und ausgeführt von Ludwig von Zanth*, Stuttgart: Autenrieth'sche Kunsthandlung 1855–1856.

65 Heute in Bern, Bernisches Historisches Museum; siehe Roger N. Balsiger/Ernst J. Kläy, *Bei Schah, Emir und Khan: Henri Moser Charlottenfels 1844–1923*, Schaffhausen: Meier 1992, 185, Abb. S. 186.

66 Gottfried Semper, Die Synagoge zu Dresden, in: *Allgemeine Bauzeitung* 12 (1847), 127, Taf. 105–107; Harold Hammer-Schenk, *Synagogen in Deutschland: Geschichte einer Baugattung im 19. und 20. Jahrhundert*, 2 Bde, Hamburg: Christians 1981, Bd 1, 308–347.



Abb. 4: Ein orientalischer »Stil« konnte in historistischer Architektur auf kosmopolitischen Luxus verweisen. Wiedenfeld setzte in diesem gehobenen Wohnhaus (1889), Graf-Starhemberg-Gasse 7 in Wien-Margareten, »maurische« Formen an der Fassade und im Entree am Treppenhaus ein: Vielpassbögen, Säulen mit »Alhambra«-Kapitellen, Blendarkaden und die Wabenformen von *muqarnas*.
Quelle: Immowert.

für die Synagoge in der Tempelgasse (1853–1858, November 1938 zerstört) in der Verwendung orientalisierender Formen weiter. [Abb. 3]

Der Bau war innen »maurisch«, aber auch das Äußere setzte sich in Gliederung und Dekor von gängigen historistischen Stilen ab. Schlanke vorgelegte Türmchen mit Laternen wirken, als seien sie von Minaretten abgeleitet. Das zweifarbig gebänderte Mauerwerk und die Schwalbenschwanz-Zinnen haben ägyptische Vorbilder. Der über die ganze Fassade in den Diagonalen laufende Dekor aus Rauten mit Backsteinen in drei Farben adaptiert frei, ohne erkennbares Vorbild, das hochgelobte Prinzip der Flächenornamentierung orientalischer Kunst. Für den Gebrauch farbiger Backsteine und glasierter Fliesen verwies Förster (1859) auf Ausgrabungen babylonischer Architektur und Bauten in Iran und führte aus, es seien:

bei dem Bau eines israelitischen Tempels jene architektonischen Formen zu wählen, deren sich die dem israelitischen Volke verwandten orientalischen Völkerschaften, insbesondere die Araber, bedient haben [...], die älteren und moderneren Baustile im Orient [bieten] der Architektur Motive [...], wie sie [...] den Formen des Salomonischen Tempels annäherungsweise entsprechen [...]. Die Pfeiler an den Ecken des Mittelschiffs der Fassade mit Laternen gekrönt, sollen erinnern an die Säulen am Salomonischen Tempel [...]. Der aus uralter Zeit datierende Gebrauch [...] ist in die ara-



Abb. 5: Ein weiteres Feld war die Verwendung für moderne Bauten im »Orient«. Am Torbau des osmanischen Kriegsministeriums in Istanbul (1865, heute Universität) setzte Bourgeois in den Bogen- und Fensterformen und im *Sebka*-Gittermuster und Pflanzendekor über den Durchgängen »maurische«, spanisch-arabische Formen ein, ohne Bezug zu lokaler Architektur.

Foto: Markus Ritter 2020.

bische Baukunst übergegangen, wie wir denn solche in Form von Minarets (Leuchttürmen) bei den Orientalen überhaupt finden.⁶⁷

Ein vierter großer Bereich wird in der jüngeren Forschung sichtbar: orientalisierende Architektur im Orient, meist von Architekten, die in Europa ausgebildet wurden, als ein für den Ort angemessen gedachter Stil einheimischer und europäischer Auftraggeber. Nicht immer ist klar, wie weit sich das mit den national gerahmten *revivals* lokaler historischer Formen überdeckte. Ein frühes Beispiel ist das Portal (1865) des osmanischen Kriegsministeriums (heute Universität) in Istanbul von Marie-Auguste Antoine Bourgeois (1821–1884). Es zeigt »maurische« Hufeisenbögen und Dekorformen, ganz ohne Bezug zu osmanischer Kunst, während für die fünfeckige Gestalt der Ecktürme ein lokales Vorbild geltend gemacht wurde.⁶⁸ [Abb. 5]

⁶⁷ Ludwig Förster, Das israelitische Bethaus in der Wiener Vorstadt Leopoldstadt, in: *Allgemeine Bauzeitung* 24 (1859) 14–16, Taf. 230–235, hier 14–15.

⁶⁸ Zum Tor: Ara Altun, s.v. Bâb-1 seraskeri, 2. Mimari, in: *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm ansiklopedisi*, Bd 4, Istanbul:



Abb. 6: Im Opernhaus (1872–1896) von Tiflis in Georgien kamen der Bezug auf den Ort, der kaukasische »Orient« des Russischen Reiches, und die Assoziation mit Luxus zusammen. Viktor Schröter (Shryoter) verwendete »maurischen« Reliefdekor in Weiß und die zweifarbige Bänderung ägyptisch-arabischer Bauten. Foto: Giorgi Balakhadze 2016.

Quelle: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georgian_National_Opera_Theater.jpg (public domain; zuletzt eingesehen am 18.2.2021).

Ein großes Betätigungsfeld wurde Bosnien in der Zeit der österreichisch-ungarischen Verwaltung (1878–1918). Eine Vielzahl neuer öffentlicher Bauten wurde mit orientalisierende Formen nach ägyptisch-arabischen und »maurischen« Vorlagen errichtet, am bekanntesten das Rathaus von Sarajevo (1895).⁶⁹ Hier wurde für Bosnien als der islamische Orient Österreich-Ungarns ein europäisch-orientalisierender »Nationalstil« eingeführt, der modern und ganz künstlich war, ohne Bezug zu Formen lokaler osmanischer und bosnischer Bauten. Ähnliches ist für Orte, die man sich als »Orient« vorstellte, in den südlichen Provinzen

Türkiye Diyanet Vakfı 1991. Für die Ecktürme hat Turgut Saner, A 19th century interpretation of Çinili Köşk (Istanbul) in an Orientalist manner, in: François Déroche (Hg.), *Art turc: 10e Congrès international d'art turc, Genève 17–23 septembre 1995*, Geneva: Fondation Max van Berchem 1999, 615–623, auf den Mittelbau an der Rückseite des Çinili Köşk im Topkapı Palast verwiesen. Vgl. Ersoy, *Late Ottoman*, 226, 228, Abb. 4.21–22.

⁶⁹ Später Nationalbibliothek, im Bosnienkrieg 1992 teilweise zerstört, heute wieder aufgebaut. Zu Bosnien siehe: Maximilian Hartmuth, K.(u.)k. colonial? Contextualizing architecture and urbanism in Bosnia-Herzegovina, 1878–1918, in: Clemens Ruthner/Diana Reynolds Cordileone/Ursula Reber/Raymond Detrez (Hg.), *Wechsel-Wirkungen: Austria-Hungary, Bosnia-Herzegovina, and the Western Balkans, 1878–1918*, Frankfurt: Peter Lang 2015, 155–184, und das laufende ERC-Projekt von Hartmuth an der Universität Wien, »Islamic architecture and Orientalizing style in Habsburg Bosnia, 1878–1918«.

des Russischen Reiches zu beobachten, etwa im Kaukasus im Opernhaus von Tiflis (1872–1896) [Abb. 6], erbaut von Viktor Schröter (1839–1901),⁷⁰ und in Bauten auf der Krim.⁷¹

Persische Formen statt Klassizismus und als Reklame: Die Zacherlfabrik in Wien

Formen persischer Architektur sind in orientalisierenden Bauten Mitteleuropas kaum aufgegriffen worden. Bauten in Iran, in jener Zeit: Persien, waren weniger durch Abbildungen bekannt, und anders als in Kairo oder Istanbul waren dort bis Ende des Jahrhunderts kaum europäische Architekten tätig, die Wissen über Bauten vermittelten. Der seltene Fall einer Rezeption persischer Architektur, als solche vorgezeigt, ist die Straßenfassade der Zacherlfabrik in Wien-Döbling (1888–1892): das Portal hoch umrahmt, mit einer Kuppel flankiert von zwei Türmchen gleich Minaretten, und verkleidet mit mehrfarbigen Fliesenfeldern, die einen Ranken- und Blütendekor zeigen. [Abb. 7a, 10a–b]

Der Bau lohnt ein genaueres Eingehen. Er ist als Reklamearchitektur verstanden worden, die mit orientalisierenden Formen auf das Produkt und die Tätigkeit der Firma verweisen.⁷² Entwurfsgeschichte, Gestaltung und Material der Fassade erinnern aber auch daran, dass die Rezeption orientalischer Kunst eine Alternative zum Klassizismus sein und Themen des Jugendstils, in Österreich-Ungarn der Sezessionskunst, vorbereiten und nahestehen konnte.

Der Firmengründer Johann Zacherl (1814–1888) trat als »Handelsmann aus Tiflis in Asien« auf, d. h. aus dem Kaukasus, Teil des Russischen Reiches, wo er ein aus Chrysanthenblüten gewonnenes Insektenpulver kennengelernt hatte. Er stellte es in Wien als Schutz für Teppiche, Kleidung und Pelze her, die man bei ihm auch einlagern konnte, und vermarktete es als »allein echtes persisches, alle Insekten tödtendes Pulver«,⁷³ später auch als flüssige Tinktur. Die Ansicht, Zacherl habe sich im Iran aufgehalten oder eine Verbindung dorthin

⁷⁰ Tatyana F. Davidich, *Analiz razvitiya »kirpichnogo stilya«, ego vedushchie predstaviteli Viktor Shryoter i Ieronim Kitner*, in: *Science Rise* 4 (April 2019) 6–13, hier 9, Abb. 4. Orientalisierende Formen sind auch am Rathaus von Tiflis (1882–1886) verwendet, errichtet von Paul Stern, einem Assistenten Schröters.

⁷¹ Ein spätes Beispiel eines solchen orientalisierenden Baus in Europa, in dem Fall für eine islamische Funktion, ist die Moschee für muslimische Kriegsgefangene in Potsdam (1915); siehe Martin Gussone, *Die Moschee im Wünsdorfer »Halbmondlager« zwischen Ġihād-Propaganda und Orientalismus*, in: Markus Ritter/Lorenz Korn (Hg.), *Beiträge zur islamischen Kunst und Archäologie* 2, Wiesbaden: Reichert 2010, 204–211.

⁷² Koppelkamm, *Exotische Bauten*, 173; nachfolgend Caravias, *Moschee*, 117–120, und Marie Theres Mikhail, *Die Zacherlfabrik: ein Industriebau in orientalischem Gewand*, Diplomarbeit, Universität Wien 2012, 79.

⁷³ *Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger: nebst Handels- u. Gewerbe-Adressbuch für d. k. k. Reichshaupt- u. Residenzstadt Wien u. Umgebung*, Wien: Friedrich Förster 1860, LII (Inserate), hier sind Adressen in Wien, Tiflis und Paris angegeben. Im Namensteil des *Lehmann*, ebd., 169, hieß es: »Zacherl, Joh., Erzeug. d. ech. pers. Insektenpulvers [...]«.

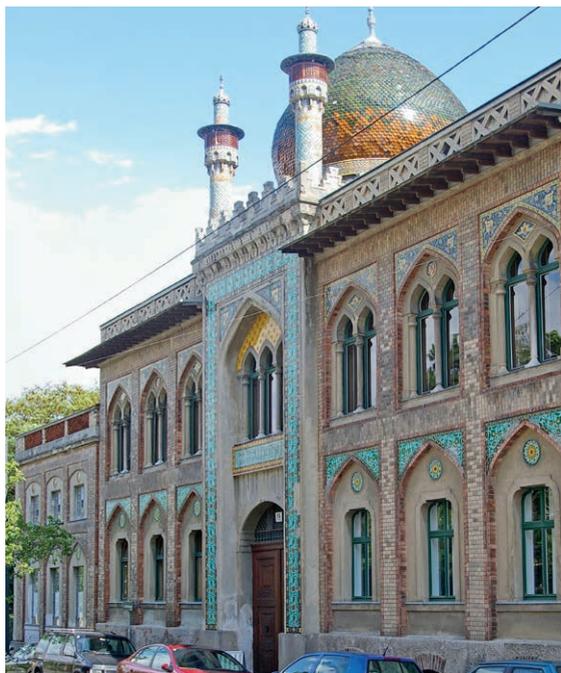


Abb. 7a: In der Zacherlfabrik, Nusswaldgasse 14 in Wien-Döbling, verwiesen orientalische Formen auf ein luxuriöses Ambiente für das Produkt und die Tätigkeit der Firma und gaben dem Bau ein gehobenes Aussehen. Die Fliesenverkleidung der Fassade und der Kuppel und Türmchen verwendete moderne Materialien. Foto: Markus Ritter 2005.

Abb. 7b: Zacherlfabrik. In der Tor-durchfahrt setzte Wiedenfeld mehrfarbig bemalte »maurische« Formen ein, die denen in seinem Wohnhaus gleichen [Abb. 4]. Quelle: Allgemeine Bauzeitung 60 (1895), Taf. 32, 2.



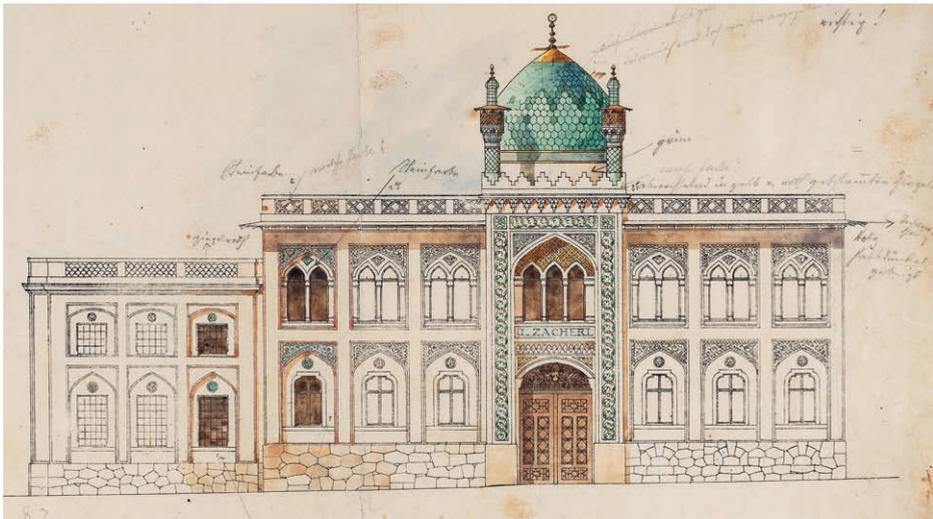
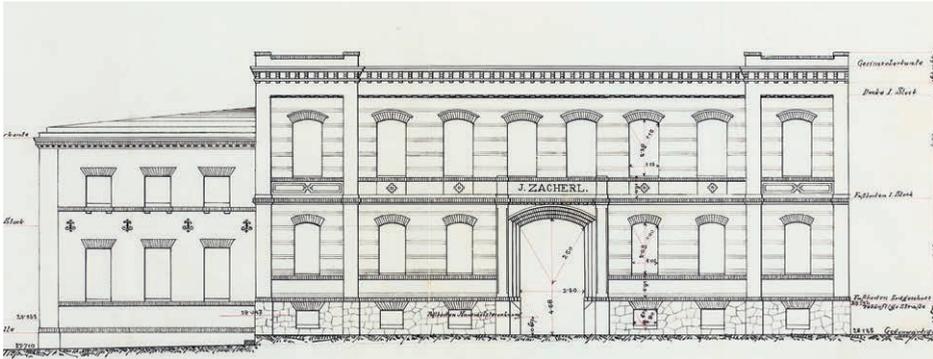


Abb. 8 a–b: Wiedenfelds neue Entwurfszeichnung der Fassade der Zacherlfabrik (Ausschnitt des Blattes, unten) übernahm aus dem ersten klassizistischen Entwurf von Reitmayer (Ausschnitt des Blattes, oben) die Gliederung, orientierte sich aber an der Farbabbildung eines persischen Baus im Tafelwerk von Coste [siehe Abb. 8c].

Quelle: Archiv Peter Zacherl.

gehabt, ist aus Quellen nicht zu belegen. Die Bezeichnung »persisches« oder »kaukasisches« Pulver für ein Insektizid aus Chrysanthemenblüten war verbreitet.⁷⁴

Den Neu- und Umbau der Fabrik im 19. Bezirk gab sein Sohn und Nachfolger Johann Evangelist Zacherl (1854–1936) in Auftrag. Der erste Entwurf von Gerhard Reitmayer (1846–1935) sah eine Straßenfassade mit einfachen klassizistischen Motiven vor [Abb. 8a].

⁷⁴ Siehe s.v. »Insektenpulver«, *Meyers: Zweite Auflage* 1871, Bd 9, 382a und diverse spätere Auflagen. *Meyers: Fünfte Auflage* 1896, Bd 13, 700a, verzeichnet einen eigenen Eintrag s.v. »Persisches Pulver« mit dem Querverweis »s. Insektenpulver«.

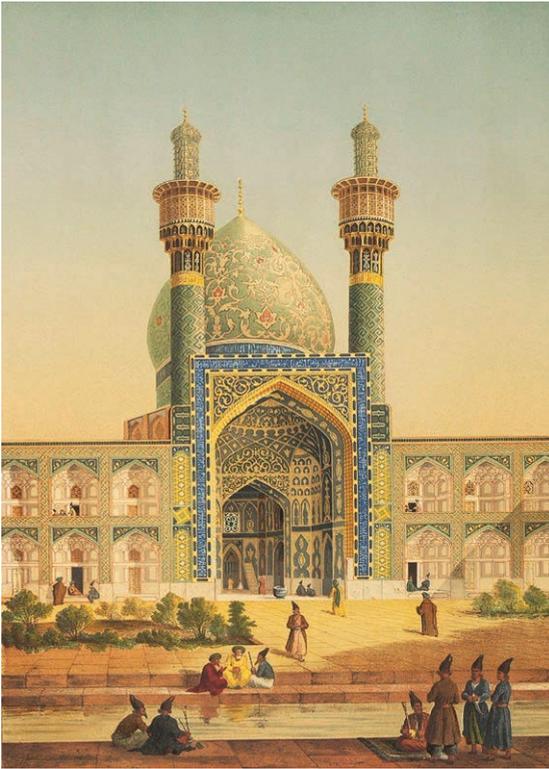


Abb. 8c: Madrasa des Schah Sulṭān-Husain in Isfahan.
Quelle Coste, *La Perse*, Taf. 22–23.

Im zweigeschossigen Hauptteil waren zu beiden Seiten des mittigen Tors drei Fensterachsen angeordnet, die Ecken turmartig durch Lisenen und eine niedrige Attika betont. Die Fassade schließt mit einem Konsolgesims ab, Profile markieren den Fuß der Geschosse, die rechteckigen Fenster haben flache Segmentbögen.

Damit offenbar unzufrieden, ließ Zacherl den Wiener Architekten Hugo von Wiedenfeld (1852–1925) einen gänzlich anderen Entwurf der Fassade anfertigen [Abb. 8b]. Der so ausgeführte Bau verwendete orientalisierende Formen aus drei Regionen an verschiedenen Stellen: persische an der Fassade, ägyptisch-arabische am Maschinenhaus mit Turm, spanisch-arabische in der Tordurchfahrt [Abb. 7b], im Treppenhaus und im Kontor des Obergeschosses.

Der Kommentar der *Allgemeinen Bauzeitung* (1895) unterscheidet sie als Varianten eines »maurischen Stils«, hier Oberbegriff anstelle von »arabisch« oder »orientalisch« :

Auf besonderen Wunsche des Bauherren wurde das Gebäude im maurischen Style durchgeführt, und zwar die Façade in Formen des persisch-maurischen, das Innere in solchen des ägyptisch-maurischen Baustyles. Dementsprechend ist die Façade durch zartgefärbte Verkleidungsziegel in eine Nischen-Architektur aufgelöst und durch Zwickelfüllungen und Friese aus glasierten Kacheln belebt, während Vestibüle und Stiegenhaus eine bemalte Stukko-Architektur aufweisen.

Die Decke des grossen Bureau-Saales ist als Holzdecke im Sinne maurischer Palmbaumdecken durchgebildet.⁷⁵

Ausgeführt wurde der Bau von den Brüdern Karl (1856–1935) und Julius Mayreder (1860–1911). Die Keramikverkleidung kam von der ungarischen Firma Zsolnay in Fünfkirchen/Pécs.⁷⁶

Wiedenfeld hatte sich mit Bauten in »maurischen« Formen einen Namen gemacht, daher vielleicht die Begriffswahl in der *Bauzeitung*. Von ihm stammte die Synagoge in der Zirkusgasse, der »Türkische Tempel« (1887, November 1938 zerstört), mit arabisch-spanischen Formen an der Fassade und im farbenfrohen Inneren.⁷⁷ Für ein repräsentatives mehrgeschossiges Wohnhaus in der Graf-Starhemberg-Gasse (1889), das noch existiert, setzte er, an der Fassade zurückhaltend und im Entrée ausgiebig, ebenfalls »maurische« Formen ein [Abb. 4].

Seine kolorierte Entwurfszeichnung der Fassade gab der Zacherlfabrik, mit der Vielfarbigkeit und dem Aufwand von Keramikfliesen und dem hohen Ton eines monumentalen Portals, ein völlig anderes Gepräge als der erste Entwurf. [Abb. 8b] Flache Lisenen teilen rechteckige Felder mit spitzbogigen Blendfeldern. Die Fenster sind im Erdgeschoss mit Konsolbögen, im Obergeschoss größer und zweiteilig mit Spitzbögen gebildet. Die Mitte mit dem Tor und einem dreiteiligen Fenster wird als Risalit und mit durchlaufender breiter Rahmung betont, als ein Portalbau, den in der Ansicht eine zwiebelartige Kuppel und zwei Türmchen bekronen. Ein auskragendes Traufdach und eine Attika schließen die Fassade ab. Farben und Änderungen sind im Entwurf handschriftlich notiert, die Motive des Fliesendekors nur angedeutet; sie müssen separat detailliert worden sein. Die maurischen Formen im Durchgang und Treppenhaus gleichen denen, die Wiedenfeld im Wohnhaus [Abb. 4] verwendete.

Die ausgeführte Fassade [Abb. 7a] bewegt sich zwischen Vorlagentreue und freier Gestaltung. Wiedenfeld dürfte für seinen Entwurf eine Farbtafel des oben erwähnten Werkes *Monuments modernes de la Perse* von Coste (1867) benutzt haben [Abb. 8c]. Sie zeigt das Portal des Betsaals und die Hoffassade einer religiösen Hochschule in Isfahan, der Madrasa (1709) des Schah Sulṭān-Husain aus der Dynastie der Safawiden (1501–1722). Der Bildausschnitt auf der Tafel entsprach genau der gewünschten Gliederung mit drei Fensterachsen in einer zweigeschossigen Fassade zu beiden Seiten eines mittigen Tors, und nur diese Farbtafel zeigte den blauen Rahmen um das Portal.⁷⁸ Mit der Fliesenverkleidung wurden Material und

75 Anon., Bureau-Gebäude des Etablissements »Zacherl« in Wien, XIX., Nusswaldgasse, in: *Allgemeine Bauzeitung* 60 (1895) 24, Taf. 30–32.

76 Ebd. Der Auftrag an Zsolnay ist auch in den Büchern der Firma verzeichnet: Gerelyes/Kovács, *Unknown Orientalist*, 37 Anm. 4.

77 Pierre Genée, *Wiener Synagogen 1825–1938*, Wien: Löcker 1987, 101–104. Ein Farbaquarell (1890) von Franz Reinhold gibt eine Vorstellung vom Inneren; Wien Museum, Inv. 66602. Vgl. Klaus Lengauer, *Computergestützte Rekonstruktion der sefardischen Synagoge in Wien II, Zirkusgasse 22*, Diplomarbeit Technische Universität Wien 2006, Abb. 7.1–7.16.

78 Coste, *La Perse*, Taf. 22–23. Auf Coste als Vorlage hatten schon Sallama al-Madhi, *Einfluss der islamischen*

Farbigkeit des Vorbildes übernommen. Für die Türmchen diente eine andere Farbtafel mit einem Minarett desselben Baus als Vorlage.⁷⁹ Coste hatte hier den Namen »Muhammad« im Schriftdekor fälschlich als vierfache Wiederholung des arabischen Buchstabens *mīm* für »m« wiedergegeben, und so ist es an den Türmchen der Zacherlfabrik zu sehen. [Abb. 9a–b]

Hier wurde genau kopiert, während der restliche Fliesendekor deutlich freier entworfen ist. Die Portalrahmung und die Felder über den Fenstern vereinfachen Muster einer Fliesenverkleidung, die auf Farbtafeln eines anderen Safawidenbaus in Isfahan zu sehen war, der Moschee (um 1612) des Schah 'Abbās I.⁸⁰ [Abb. 10a–b] Dagegen sind die großformatigen Blüten in den Fliesenmedaillons über den Fenstern freier oder nach Motiven anderer Herkunft gestaltet. [Abb. 11a–b]

Mit Zsolnay war in doppelter Hinsicht der passende Spezialist für die Ausführung gewählt worden, wobei die Art der Zusammenarbeit zu klären bleibt. Die Firma war für orientalisierende Designs von Gefäßkeramik bekannt und pflegte Verbindungen zu Falke und anderen Vertretern des Kunstgewerbes, und sie hatte ein Pyrogranit benanntes, wetter- und frostbeständiges Material für mehrfarbig glasierte Fliesen entwickelt.⁸¹ Ein Türmchen, fast identisch mit den zwei Minarett-Türmchen am Portal der Zacherlfabrik schmückt ein Kühlhaus auf dem Firmengelände in Pécs [Abb. 12].⁸²

Der »Orient« der Zacherlfabrik war einerseits als Reklame für das »persische Pulver« und Verweis auf das Luxusambiente der Textilien und Pelze zu sehen, die mit dem Insektizid geschützt und hier eingelagert werden konnten. Zacherl ließ orientalische Motive in zwei weiteren Firmenbauten verwenden. Das Geschäftslokal im 1. Bezirk wurde 1898 von Franz Krauß (1865–1942) und Josef Tölk (1861–1927) neugestaltet, mit einem großen »maurischen« Hufeisenbogen als Eingang und einem Fassadenbild des Sezessionsmalers Josef Maria Auchtentaller (1865–1949), in dem ein kaukasisch Gewandeter der Welt, orientalischen und ostasiatischen Figuren und europäischen Damen, das Insektizid anbot [Abb. 13].⁸³ Für die Gewerbeausstellung desselben Jahres errichteten Krauß und Tölk einen Pavillon mit einer weiten Portalnische, flankiert von zwei Minarett-Türmchen,⁸⁴ noch einmal das Motiv

Architektur auf die Wiener Bauten, phil. Diss., Universität Wien 1973, 136–137, Abb. 102–103, und Koppelkamm, *Exotische Bauten*, 173, verwiesen; gefolgt von Caravias, *Moschee*, 117–120, Mikhail, *Zacherlfabrik*, 71–72, 77. Sie alle vergleichen unzutreffend Costes Tafeln mit der Moschee von Schah 'Abbās in Isfahan, die nur für ein Detail Verwendung gefunden haben.

79 Coste, *La Perse*, Taf. 24–25.

80 Ebd., Taf. 12–13.

81 Gerelyes, Seeking; Gerelyes/Kovács, *Unknown Orientalist*; Hagedorn, *Suche*, 57–62.

82 Gerelyes/Kovács, *Unknown Orientalist*, Abb. S. 85.

83 Damjan Prelovsek, Der Wettbewerb für das Zacherlhaus, in: Nikolaus Zacherl/Peter Zacherl/Ulrich Zacherl (Hg.), *Josef Plečnik Zacherlhaus: Geschichte und Architektur eines Wiener Stadthauses*, Basel: Birkhäuser 2016, 16–53, hier 16, Abb. 4–6. Im Kaukasier war der Firmengründer Zacherl zu sehen, wie ihn eine Statue im Treppenhaus der Zacherlfabrik zeigt.

84 Ebd., 16. Siehe Fotos in Ekaterina Kremsner, *Jubiläumsausstellung Wien 1898 in Wort und Bild: eine Führung durch die Ausstellung*, Wien: Löcker 2015 (81, 83).

Abb. 9 a–b (oben): Historisch studierende Kopie: Die Türmchen der Zacherlfabrik (links) folgen Costes Darstellung der Minarette desselben Baus (rechts), einschließlich ihrer Fehler: im Schriftdekor und in der Angabe von Quadratfliesen statt eines Glasurziegelmosaiks.

Quelle 9a: Foto Markus Ritter 2005. 9b: Coste, La Perse, Taf. 24–25.

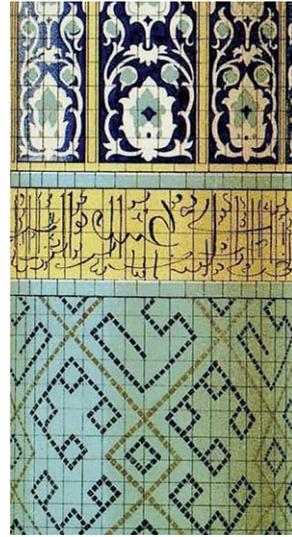


Abb. 10 a–b (Mitte): Die Fliesenfelder der Fassade (links) variieren Motive im Fliesendekor eines anderen Baus in Isfahan, der Moschee von Schah 'Abbās I. in Isfahan, auf einer Tafel von Coste (rechts).

Quelle 10a: Foto René Steyer, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien 2016. 10b: Coste, La Perse, Taf. 12–13.



Abb. 11 a–b (unten): Blütenmotive in Medaillons an der Fassade, freier entworfen, ohne Vorlage persisch-islamischer Kunst.

Quelle: Fotos René Steyer, Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien 2016.



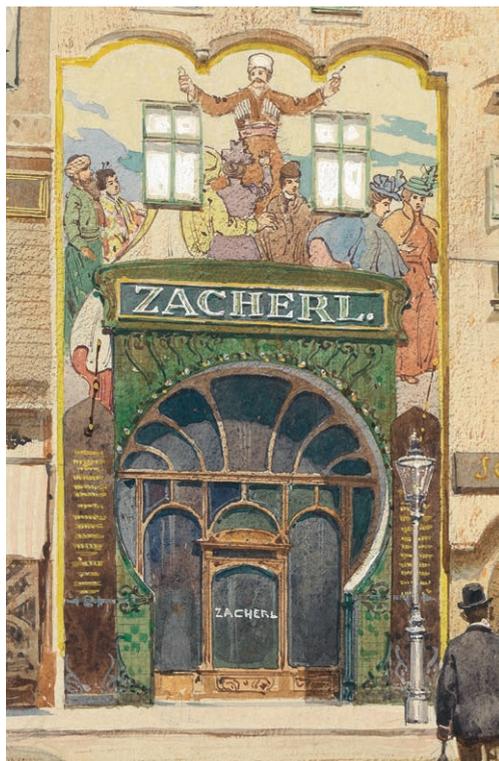
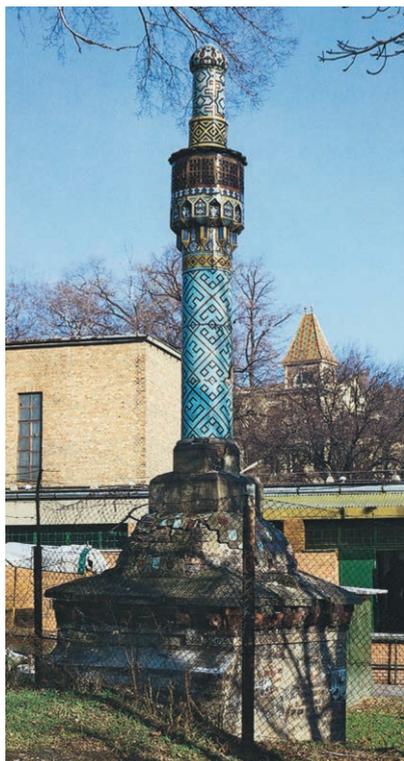


Abb. 12: Minarett-Türmchen auf Kühlhaus, Gelände der Firma Zsolnay in Pécs (Fünfkirchen) in Ungarn.
Quelle: *Gerelyes/Kovács, Unknown Orientalist, 85.*

Abb. 13: Geschäftslokal der Firma Zacherl im 1. Bezirk, von Krauß und Tölk. »Maurischer« Hufeisenbogen in Fliesenfeld, spitzbogige Schrifttafeln und sezessionistisches Fassadenbild von Auchtentaller. Ausschnitt einer Vedute von Franz Poledne (1899).
Quelle: *Wien Museum, Inv. 166.603.*

der Fassade der Zacherlfabrik in Döbling, nun mit einem mogulindisch anmutenden Dekor [Abb. 14].

Mit der Fassade der Fabrik, der Gliederung und dem Pflanzendekor auf Fliesen, lehnte der Auftraggeber andererseits den konformen Klassizismus des ersten Entwurfs ab. Die Fliesenverkleidung entsprach dem modernen Interesse an Farbigkeit im Äußeren der Architektur und der Verwendung von Baukeramik. Damit klangen Themen an, die im sogenannten Majolikahaus (1898) von Otto Wagner (1841–1918) in Abkehr vom Historismus realisiert wurden, mit frei schwingendem Pflanzendekor auf einer glatten Fliesenfassade. Zacherls Geschäftslokal desselben Jahres zeigte eine Verbindung von Orientmotiv und Sezessionskunst. Bei dessen Nachfolgebau (Zacherlhaus, 1903) entschied sich der Auftraggeber dann für den sezessionistischen Entwurf des Wagner-Schülers Josef Plečnik (1872–1952).



Abb. 14: Ausstellungspavillon der Firma Zacherl auf der Jubiläumsausstellung 1898, von Krauß und Tölk. Quelle: Kreamer, Jubiläumsausstellung, [83].

Fazit

»Eine neue Richtung geben« konnte unterschiedliche Wege nehmen. Orientalische Kunst islamischer Zeit wurde in Mitteleuropa im 19. Jahrhundert in Ausschnitten wahrgenommen, auf Orte weniger Kunstlandschaften konzentriert, im Vordergrund arabische Kunst in der Levante und Spanien. Gesehen wurden vornehmlich Architektur und Baudekor, und hier trugen besonders Bauten in Kairo, die durch europäische Architekten und Wissenschaftler in Schriften und Bildbänden zugänglich gemacht wurden, zur Formierung von Vorstellungen orientalischer, arabischer, islamischer Kunst bei.

Sie wurden in den Dienst unterschiedlicher Anliegen gestellt. Die Diskussion um neue Richtungen und Formen im Kunstgewerbe und in der Architektur sah in orientalischer Kunst Prinzipien und Merkmale, die für vorbildhaft erachtet wurden. Flächenfüllendes Ornament, Vielfarbigkeit, geometrische Gliederung und Stilisierung von Motiven kamen einer Suche nach Wegen neben oder jenseits von Naturalismus und Klassizismus entgegen. Die Rezeption reichte im Kunstgewerbe von der Kopie und Adaption von Motiven und Gestaltungsprinzipien hin zur Anregung und freien Übertragung, während in der Architektur im Sinne des Historismus wenige kopierte Motive einen »Stil« definierten.

In der Kunstgewerbetheorie wurde die Übertragung von Prinzipien auf eigene Formen meist höher bewertet. In der Hinsicht trug die Rezeption orientalischer Kunst zu den Erfahrungen bei, die zur Abwendung vom Historismus und zur Entstehung moderner Formen führten, wie die Werkbiografien und Äußerungen der Mitbegründer der Arts-&-Crafts-Bewegung in England zeigen, und in Österreich die Nähe der konzeptionell so unterschiedlichen Fassaden von Zacherlfabrik und Majolikahaus.

In der historistischen Praxis hatten erkennbar orientalische Motive und orientalisierende Formen einen Platz als Elemente einer Ikonografie von Bauaufgaben und Bedeutungsfeldern. In der Architektur des Historismus wurden Formen arabischer Bauten des mittelalterlichen Kairo und der Alhambra in Spanien zu einem Teil des Repertoires von »Stilen«, die für bestimmte Funktionen, Sinngebungen und Aussagen stehen konnten. Im Umfeld des gehobenen Wohnens konnten sie einen kosmopolitischen Luxus signalisieren. Ein sozialgeschichtliches *trickle down* und *mimikry* können eine Rolle gespielt haben, vom orientalischen Ambiente als fürstliches Luxusattribut, wie in der Gartenresidenz Wilhelma in Stuttgart und den Schlössern Ludwigs II. von Bayern (1845–1886), hin zur Orientstaffage und dem Orientteppich großbürgerlicher Salons und Wohnzimmer, wie auch den orientalischen Interieurs.

Architektonische Assemblagen und das Phänomen der Transmaterialität in neo-islamischen Stilräumen

Ausgehend von zwei bedeutenden neo-mamlukischen Interieurs bzw. Raumensembles des frühen 20. Jahrhunderts will der vorliegende Beitrag die Verwendung von Holzausstattungen in der neo-islamischen Architektur vor dem Hintergrund des eng mit der exklusiven Welt international vernetzter Kunstsammler verbundenen Phänomens der orientalisierenden Stilräume aufzeigen. Als gesellschaftliche und kulturelle Statussymbole übernahmen die reich ausgestatteten Interieurs die Funktion einer historistischen Szenografie für die Präsentation islamischer Kunstsammlungen. Dabei waren die Grenzen zwischen originalen Architekturfragmenten und zeitgenössischen Repliken fließend und Übersetzungen hölzerner Ausstattungsstücke in andere Materialien durchaus verbreitet.

Taking two important early 20th-century neo-Mamluk interiors or room ensembles as a starting point, the present contribution aims to explore the use of wood furnishings in Islamic revival architecture against the background of the Orientalising style room phenomenon, which is closely linked to the exclusive world of internationally connected art collectors. As social and cultural status symbols, the richly furnished interiors assumed the function of a historicist scenography for the presentation of Islamic art collections. The juxtaposition of original architectural fragments and contemporary replicas, and the translation of wooden furnishings into other materials were common.

Das 19. Jahrhundert war nicht nur von der intensiven Auseinandersetzung mit islamischer Kunst und Architektur geprägt, sondern wurde auch bestimmt durch globale Trends und einen zunehmend international agierenden Kunsthandel. Dieser trug dazu bei, dass zusätzlich zu Objekten auch baugebundene Architekturteile wie Täfer, Wandschränke, Deckenfragmente, Keramikpaneele oder Glasmalereien über transkontinentale Netzwerke in westliche Privatsammlungen gelangten. Diese vor dem Hintergrund der kolonialen Vergangenheit Nordafrikas und des Nahen Ostens zunehmend kritisch beurteilten Prozesse – insbesondere was Fragen der Provenienz entsprechender Stücke betrifft –, sind seit einiger Zeit in den Fokus der Fachwelt gerückt.¹

1 Siehe etwa Mercedes Volait, *Maisons de France au Caire. Le remploi de grands décors mamelouks et ottomans dans une architecture moderne*, Le Caire: Institut français d'archéologie orientale 2012; Mercedes Volait, *Les intérieurs orientalistes du comte de Saint-Maurice et d'Albert Goupil: des >Cluny arabe< au Caire et à Paris à la fin du XIXe siècle*, in: Sandra Costa/Dominique Poulot/Mercedes Volait (Hg.), *The period rooms. Allestimenti storici tra arte, collezionismo e museologia*, Bologna: Bononia University Press 2016, 103–114; Mercedes Volait, *Le remploi de grands décors mamelouks et ottomans dans l'œuvre construit d'Ambroise Baudry en Égypte et en*



Abb. 1: Theodor Zeerleder, »Kairo, Innere Ansicht eines Mandarah«, Bleistift, Aquarell und Deckweiss auf Papier, Kairo, Februar 1848.

Quelle: Burgerbibliothek Bern, Gr. C. 898.

Die Praxis, historische Interieurs als private Ausstellungsräume zu konzipieren und die über den Kunsthandel erworbenen Architekturfragmente darin zu integrieren, ließ Assemblagen entstehen, in denen Originalstücke und zeitgenössische Repliken nebeneinandergesetzt wurden und transmaterielle Aspekte zunehmend an Bedeutung gewannen. Die so geschaffenen »Nachahmungen« historischer Innenräume² – die sogenannten *Stilräume* – wurden im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert zu einem weitverbreiteten Phänomen in den Kreisen der gesellschaftlichen und kulturellen Elite.³ Zwei bedeutende neo-islamische

France, in: Francine Giese/Mercedes Volait/Ariane Varela Braga (Hg.), *À l'orientale. Collecting, displaying and appropriating Islamic art and architecture in the West* (Arts and Archeology of the Islamic World 14), Leiden: Brill 2020, 82–91; Moya Carey, Appropriating Damascus rooms. Vincent Robinson, Caspar Purdon Clarke and commercial strategy in Victorian London, in: Giese/Volait/Varela Braga (Hg.), *À l'orientale*. 65–81; Francine Giese, International fashion and personal taste. Neo-Islamic style rooms and Orientalizing scenographies in private museums, in: Giese/Volait/Varela Braga (Hg.), *À l'orientale*, 92–108.

2 Benno Schubiger, »Period Rooms« als museographische Gattung: »Historische Zimmer« in Schweizer Museen, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 66 (2009) 2–3, 82.

3 Volait, *Les intérieurs orientalistes*, 103–114. Francine Giese, From style room to period room. Henri Moser's fumoir in Charlottenfels Castle, in: Costa/Poulot/Volait (Hg.), *The period rooms*, 153–160; Francine Giese/Ariane Varela Braga, Translocating metropolitan display strategies in 19th-century Europe. Frederick Stibbert,

Abb. 2: Theodor Zeerleder, »Cairo, Interieur eines Divans«, Bleistift und Aquarell auf Papier, Kairo, Januar–März 1848.

Quelle: Burgerbibliothek Bern, Gr. C. 897.



Stilräume bzw. Stilraum-Ensembles stehen im Zentrum des vorliegenden Beitrags: das *Fu-moir arabe* des Schweizer Kunstsammlers Henri Moser Charlottenfels (1844–1923) in Neuhäusen am Rheinfall und die in Stuttgart entstandenen Arabischen Räume des Württembergischen Aristokraten Karl von Urach (1865–1925). Beide Auftraggeber wirkten maßgeblich auf die Konzeption und Ausführung der Räume ein. Dabei orientierten sie sich an den Empfangssälen (*qā'a*) traditioneller islamischer Wohnbauten, die im 19. Jahrhundert in den Fokus europäischer Reisenden rückten, wie die Studien von Pascal Xavier Coste (1787–1879), James William Wild (1814–1892), Emile Prisse d'Avennes (1807–1879) oder des Schweizer Architekten Theodor Zeerleder (1820–1868) belegen [Abb. 1–2].⁴

Henri Moser and their Orientalist style rooms, in: *International Journal of Islamic Architecture* 8 (2019) 1, 115–140, doi: 10.1386/ijia.8.1.115_1 (zuletzt eingesehen am 9.12.2020).

⁴ Siehe hierzu etwa die Beiträge in Mercedes Volait (Hg.), *Le Caire dessiné et photographié au XIXe siècle*, Paris: Picard 2013, Francine Giese et al., *Mythos Orient. Ein Berner Architekt in Kairo* (Ausstellungskatalog, Schloss Oberhofen), Oberhofen: Stiftung Schloss Oberhofen 2015.

Das Moser-Fumoir: internationale Trends an der Peripherie

Der exzentrische Orientreisende, Diplomat und Kunstsammler Henri Moser Charlottenfels ist spätestens seit der 2020 erschienenen Publikation *À l'orientale: Collecting, displaying and appropriating Islamic art and architecture in the nineteenth and early twentieth centuries* der internationalen Fachwelt ein Begriff.⁵ Im Jahre 1844 als Sohn eines Schweizer Uhren-Industriellen in St. Petersburg geboren, entwickelte Henri Moser eine Vorliebe für Zentralasien, das er zwischen 1868 und 1890 vier Mal bereiste.⁶ Als international agierender Kunstsammler und Ausstellungsmacher frequentierte er die kulturellen Zentren der Zeit, darunter Paris. Hier bildete die 1891 mit dem Russischen Maler Franz (François) Roubaud (1856–1928) kuratierte und international wahrgenommene Ausstellung *Les Russes en Asie* den Höhepunkt von Mosers Zentralasien-Ausstellung, die zuvor in verschiedenen Städten der Schweiz und Deutschlands gezeigt wurde.⁷ Im Zuge von Mosers Ernennung zum österreichisch-ungarischen Generalkommissar der Okkupationsgebiete Bosnien und Herzegowina im Jahre 1893 ließ sich der Schweizer Kunstsammler gar permanent in Paris nieder.⁸ Als intimer Freund des einflussreichen Financiers und Kunstsammlers Baron Edmond James de Rothschild (1845–1934),⁹ der zusammen mit seiner Frau an Mosers vierten, 1888–1889 durchgeführten Zentralasienreise teilgenommen hatte,¹⁰ verkehrte der Schweizer Kunstsammler in den Kreisen der Pariser Elite.

In seiner Funktion als Repräsentant der Okkupationsgebiete Bosnien-Herzegowina war er zudem für deren vielbeachtete Pavillons auf den Weltausstellungen von Brüssel (1897) und Paris (1900) zuständig,¹¹ durch die er sich als international anerkannter Bosnien-Spezialist einen Namen machen konnte. So wurde Henri Moser etwa vom Pariser Architekten Henri Saladin (1851–1923) bei mehreren Gelegenheiten zur Bosnischen Kunst befragt, wie

5 Giese/Volait/Varela Braga, *À l'orientale*.

6 Zu Mosers Reisen nach Zentralasien siehe insbes. Robert Pfaff, Henri Moser-Charlottenfels und seine Orientalische Sammlung, in: *Schaffhauser Beiträge zur Geschichte* 62 (1985), 123–129.

7 Hierzu ausführlich Roger N. Balsiger/Ernst J. Kläy, *Bei Schab, Emir und Khan. Henri Moser Charlottenfels 1844–1923*, Schaffhausen: Meier 1992, 61, 64–76, 168–178.

8 Gemäß einem handschriftlichen Dokument von Henri Moser verzichtete dieser explizit darauf, in den bosnisch-herzegowinischen Beamtenstand erhoben zu werden und agierte auf direkten Befehl Benjamins von Kállays und des österreichisch-ungarischen Kaisers, dem er regelmäßig Bericht ablegte. Während seiner 12-jährigen Tätigkeit für die Okkupationsgebiete Bosnien und Herzegowina standen kulturelle, landwirtschaftliche, touristische und wirtschaftliche Belange im Vordergrund, siehe *Bosnien - Herzegowina*, handschriftlicher Bericht von Henri Moser Charlottenfels, Charlottenfels, Februar 1916, BHM [Bernisches Historisches Museum] Ethno A.001.065.020.005, sowie Balsiger/Kläy, *Schab, Emir und Khan*, 52–53. Ich bedanke mich bei Roger N. Balsiger und Alban von Stockhausen für die hilfreichen Hinweise.

9 Zum französischen Zweig der Rothschild-Familie und ihrer Rolle als bedeutende Kunstmäzene im Paris des 19. Jahrhunderts, siehe Pauline Prevost-Marcilhacy (Hg.), *Les Rothschild: une dynastie de mécènes en France*, Bd. 1, Paris: Louvre éditions (BnF éditions/Somogy éditions d'art) 2016.

10 Balsiger/Kläy, *Schab, Emir und Khan*, 175.

11 Ebd., 178–184. Ágnes Sebestyén, Henri Moser as commissioner general of the pavilion of Bosnia and Herzegovina at the 1900 Universal Exposition in Paris, in: Giese/Volait/Varela Braga (Hg.), *À l'orientale*, 124–136.

Abb. 3: Neuhausen, Schloss
Charlottenfels, Fumoir arabe (Henri
Saladin, 1907–1909).
Quelle: Bernisches Historisches
Museum, Bern, BHM Ethno
Phl.240.07566.



die in Mosers Nachlass erhaltenen Briefe des Architekten aus dem Jahr 1905 belegen.¹² Der Austausch zwischen Moser und Saladin, der das in Schloss Charlottenfels in Neuhausen am Rheinflall geplante Fumoir entwerfen sollte [Abb. 3], hielt bis zu Mosers Tod an.¹³

Anhand des im Bernischen Historischen Museum konservierten Nachlasses von Moser konnten der Entwurfs- und Ausführungsprozess inzwischen rekonstruiert und eine Kontextualisierung des Fumoirs durchgeführt werden.¹⁴ So belegt eine am 15. Januar 1908

12 BHM Ethno Inv. 1922.670.0260.81. Zu den vielfältigen Tätigkeiten des Pariser Architekten, siehe Myriam Bacha, Henri Saladin (1851–1923). Un architecte >Beaux-Arts< promoteur de l'art islamique tunisien, in: Nabila Oulebsir/Mercedes Volait (Hg.), *L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*, Paris: Picard 2009, 215–230.

13 Zur Datierung des Moser-Fumoirs siehe Francine Giese, Theodor Zeerleder und Henri Moser – zwei Schweizer Orientreisende und ihre Fumoirs, in: Giese et al., *Mythos Orient*, 43. Zu den Umständen des Rückkaufs von Schloss Charlottenfels und Mosers Übersiedlung von Paris nach Neuhausen, siehe Pfaff, *Henri Moser-Charlottenfels*, 139. Balsiger/Kläy, *Schah, Emir und Khan*, 54–56.

14 Siehe hierzu etwa Giese, Theodor Zeerleder und Henri Moser, 41–44. Giese, From Style room to period room, 153–160. Francine Giese, Orientalisierende Fumoirs in der Schweiz. Islamische Architekturzitate zwischen Nachahmung, Abguss und Assemblage, in: Francine Giese/Leïla el-Wakil/Ariane Varela Braga (Hg.), *Der Orient in der Schweiz. Neo-islamische Architektur und Interieurs des 19. und 20. Jahrhunderts* (Welten des Islams

ausgestellte Lohnrechnung von Henri Saladin, dass der Pariser Architekt vom 4. bis 9. Dezember 1907 nach Schaffhausen reiste, um den für das Fumoir vorgesehenen Saal der 1906 von Moser zurückgekauften Familienresidenz zu besichtigen und vermessen.¹⁵ Die weitere Planung erfolgte aus der Ferne, wie die erhaltene Korrespondenz zwischen Auftraggeber, Architekt sowie diversen Firmen und Kunsthändlern in Zürich, Paris und Damaskus belegen. Während die Zürcher Möbelfabrik Wolff & Aschbacher Saladins Entwürfe vor Ort umsetzte,¹⁶ ließ der Pariser Architekt die zeitgenössischen Repliken in Pariser Werkstätten ausführen.¹⁷ Besonders erwähnenswert sind dabei die dreiteilige, von Auguste Bruin ausgeführte neo-mamlukische Glasmalerei,¹⁸ die bei *Boch frères* bestellten Neo-Iznik-Fliesen der Kaminhaube,¹⁹ oder mehrere, vom Atelier Hallé gelieferte Modelle für die Umsetzung der neo-mamlukischen Decke.²⁰ In Mosers Nachlass finden sich zudem Belege diverser Pariser Innendekorateure und Möbelfirmen, darunter der für Dekorationsarbeiten und die farbige Fassung von Decke und Kuppel angefragte Ch. Richet, 148 Faubourg St. Denis.²¹

Aufschlussreich sind ferner Mosers Kontakte zum ebenfalls in Paris lebenden kroatischen Architekten Josip Marković (1874–1969), der in einem am 13. November 1906 datierten Brief als Mittelsmann zwischen Saladin und Moser auftritt und dem Schweizer Sammler Saladins Empfehlung übermittelt, sich für den Ankauf hölzerner Ausstattungsstücke wie Täfer, Türen oder Fenstergittern (*mašrabiyya*) mit Max Herz (1856–1919), dem leitenden Architekten des *Comité de Conservation des Monuments de l'Art Arabe* in Kairo, in Verbindung zu setzen.²² Die genau Rolle von Marković ist dabei schwierig zu ermitteln. So bestellte er

10), Berlin: de Gruyter 2019, 59–84; Giese/Varela Braga, *Translocating Metropolitan Display Strategies*. Giese, *International Fashion*, 92–108.

- 15 NOTES des honoraires dus à M. HENRI SALADIN, ARCHITECTE, 15. Januar 1908, BHM Inv. 1908.670.162. Ein detaillierter, in zwei Versionen (Paris, Januar 1907/Charlottenfels, 9. Februar 1907) erhaltener Beschrieb der geplanten Arbeiten am Fumoir, in dem mehrere Entwürfe und Detailpläne erwähnt werden, legt nahe, dass die Planung zu jenem Zeitpunkt bereits in einem fortgeschrittenen Stadium war, BHM Ethno Inv. 1922.670.0260.75. Gemäß den erhaltenen Lohnrechnungen war Saladin an dieser ersten Entwurfsphase nicht beteiligt. Der Pariser Architekt wirkte aber wesentlich auf das endgültig realisierte Fumoir ein. So waren in der ersten Entwurfsphase noch zwei durch eine hölzerne *mašrabiyya*-Wand voneinander getrennte Räume geplant.
- 16 Auftragsbestätigung vom 10. März 1908 sowie mehrere Briefe, welche die Spannungen zwischen Saladin, Moser und der Zürcher Möbelfirma belegen, BHM Inv. 1908.670.162.
- 17 NOTES des honoraires dus à M. HENRI SALADIN, ARCHITECTE, 15. Januar 1908, BHM Inv. 1908.670.162.
- 18 Briefe vom 17. März 1908, 19. Mai 1908, 3. Juni 1908 sowie Erwähnung in mehreren Briefen von Saladin an Moser, BHM Inv. 1908.670.162. Für eine ausführliche Besprechung der Glasmalereien des Moser-Fumoirs, siehe Sarah Keller, >De véritables merveilles d'exécution<. Les vitraux du fumoir arabe d'Henri Moser, in: Giese/Volait/Varela Braga (Hg.), *À l'orientale*, 28–38.
- 19 Gemäß einem Brief von Saladin an Moser vom 17. Juni 1908 wurden die neo-Iznik-Fliesen für die Kaminhaube im Juni des besagten Jahres von Paris nach Neuhausen gesandt, BHM Inv. 1908.670.162.
- 20 Brief vom 2. Februar 1907, BHM Ethno Inv. 1922.670.0260.76. Die Firma Hallé wird auch in mehreren Briefen von Saladin an Wolff & Aschbacher erwähnt, BHM Inv. 1908.670.162.
- 21 Brief an Saladin vom 15. Dezember 1908, BHM Inv. 1908.670.162.
- 22 BHM Ethno Inv. 1922.670.0260.77. Zu Max Herz' Aktivitäten als leitender Denkmalpfleger und bedeutender

am 7. Februar 1907 – also noch vor Saladins Reise in die Schweiz – in Mosers Auftrag beim Pariser Atelier L. Flandrin, 15 Quai de Bourbon, mehrere Architekturteile aus Holz oder Stein für ein *Fumoir oriental* im Schloss Charlottenfels.²³ Ob es sich dabei um das hier im Vordergrund stehende Arabische Rauchzimmer oder das inzwischen verschollene Bosnische Zimmer handelt, kann nach aktuellem Forschungsstand nicht mit Sicherheit gesagt werden.

Dass auch Kunsthändler wichtige Akteure innerhalb des beschriebenen Phänomens waren, zeigt sich anhand Mosers Korrespondenz. So wandte er sich für den Erwerb originaler Ausstattungsstücke an international tätige Händler in Europa und dem Nahen Osten, darunter das Damaszener Möbel- und Antiquitätengeschäft *Au Musée Oriental*.²⁴ Seine Kontakte ermöglichten ihm auch über bedeutende Privatsammler wie den ebenfalls in Paris residierenden Tigrane Khan Originalstücke für sein Fumoir anzukaufen. So belegen mehrere handschriftliche Briefe aus dem Jahre 1908, dass Moser vom iranischen Sammler eine bedeutende Anzahl an Lüsterfliesen erworben hat, die in sein Fumoir integriert wurden.²⁵ Dass dabei die kostbaren Originalstücke anscheinend bedenkenlos neben die oben erwähnten neo-Iznik-Fliesen gesetzt wurden, mag angesichts des wissenschaftlichen Ansatzes, den Saladin und Moser in ihren Publikationen verfolgt haben, erstaunen.²⁶ Als eine Assemblage aus Originalstücken und nach Saladins Entwürfen geschaffenen Nachbildungen wurde das Fumoir als ein die permanente Ausstellung von Henri Mosers *Orientalischer Sammlung* ergänzender Stilraum konzipiert und folgte damit einem damals weitverbreiteten Trend.

Die Translokation eines globalen Phänomens

Dieser erfuhr durch Alexandre Du Sommerards (1779–1842) Period Room-Ensemble im Pariser Hôtel de Cluny wichtige Impulse, die in der zweiten Jahrhunderthälfte in den orientalisierenden Fumoirs der Pariser Kunstmäzene neu interpretiert werden sollten. So prägte das zwischen 1889 und 1892 vom französischen Architekten Ambroise Baudry (1838–

Architekt neo-mamlukischer Interieurs, siehe insbes. István Ormos, Max Herz (1856–1919): His life and activities in Egypt, in: Mercedes Volait (Hg.), *Le Caire-Alexandrie. Architectures européennes, 1850–1950*, 2. Ausg., Kairo: Institut français d'archéologie orientale 2004, 161–78; István Ormos, The Cairo Street at the World's Columbian Exposition, Chicago, 1893, in: Oulebsir/Volait (Hg.), *L'Orientalisme architectural, 195–214*; Mercedes Volait, *Fous du Caire. Excentriques, architectes & amateurs d'art en Égypte 1863–1914*, s.l. [Montpellier]: L'Archange Minotaure 2009, 193–96.

23 Devis approximatif pour l'exécution d'un fumoir oriental au Château de Charlottenfels (Schaffhouse) (o.J.), Execution d'un fumoir oriental pour Mons. Henri Moser au Château de Charlottenfels. Travaux de sculpture décorative (o.J.) sowie Devis des travaux, 7. Februar 1907, BHM Ethno Inv. 1922.670.0260.76.

24 BHM Ethno Inv. 1922.670.0260.79.

25 Siehe Brief von Saladin an Moser vom 12. März 1908 sowie Brief in Mosers Auftrag an Tigrane Khan vom 23. März 1908, BHM Inv. 1908.670.162.

26 Siehe etwa Henri Saladin, *Manuel d'art musulman – I. L'architecture*, Paris: Auguste Picard 1907; Henri Moser Charlottenfels, *Sammlung Henri Moser Charlottenfels. Orientalische Waffen und Rüstungen*, Leipzig: Hiersemann 1912.

1906) ausgeführte Fumoir in Edmond de Rothschilds Hôtel particulier an der rue du Faubourg-Saint-Honoré 41 nicht nur andere Mitglieder der Rothschild-Familie,²⁷ sondern auch unseren Schweizer Sammler, der mehrere Skizzen des Pariser Interieurs besaß.²⁸ Während sich Mosers Fumoir durch eine eklektizistische Zusammenstellung von Architekturfragmenten unterschiedlichster Herkunft – vom Maghreb bis in den Iran – auszeichnet, dominierte beim Rothschild-Fumoir die Wiederverwendung mamlukischer und osmanischer Ausstattungsstücke aus Kairo. Hierher translozierte Baudry die Praxis der architektonischen Assemblage, mit seinen in den 1870er- bis 1890er-Jahren für einflussreiche französische Auftraggeber wie den im Dienste des Khediven Ismā'il Pasha (reg. 1863–1879) stehenden Gaston de Saint-Maurice (1831–1905) oder den umtriebigen Geschäftsmann Alphonse Delort de Gléon (1843–1899) realisierten Bauten.²⁹

Durch Baudrys bedeutende Kunden entwickelte sich die Wiederverwendung islamischer Ausstattungsstücke aus Holz in den Residenzen der sozialen und kulturellen Elite zu einem internationalen Trend, der durch die ab 1868 unter Ismā'il Pasha vorangetriebene städtebauliche Modernisierung Kairos zusätzlichen Auftrieb erhielt. Denn erst so wurden originale Bauteile für westliche Sammler und Architekten in großer Zahl verfügbar.³⁰

27 Ulrich Leben, A high Victorian legacy at Waddesdon Manor. Baron Ferdinand's smoking room and its contents since the creation of Waddesdon, in: *Journal of the History of Collections* 27 (2015) 3, 335–345. Zum erwähnten Pariser Fumoir, siehe Marie-Laure Crosnier Leconte/Mercedes Volait, *L'Égypte d'un architecte: Ambroise Baudry (1838–1906)*, Paris: Somogy 1998, 121–125. Datierung gemäß Volait, *Les intérieurs orientalistes*, 113.

28 Im Moser-Nachlass sind fünf Skizzen (Grundriss, Aufriss der vier Seiten) des Pariser Rothschild-Fumoirs erhalten, BHM Ethno Inv. 1922.670.0260.38. Obwohl der Grundriss an der rechten oberen Ecke den Vermerk »Fumoire [sic]/E. de R) Faub. St-Honoré« trägt, weichen insbesondere die Aufrisse von den bekannten Entwürfen und historischen Aufnahmen ab, siehe etwa Crosnier Leconte/Volait, *L'Égypte d'un architecte*, Abb. 117–120.

29 Besonders erwähnenswert sind die Villa Delort de Gléon (1872), das Hôtel particulier Saint-Maurice (1872–1879), die Villa Ambroise Baudry (1875–1876) oder das 1890 umgestaltete Hôtel Suarès, siehe Crosnier Leconte/Volait, *L'Égypte d'un architecte*; Mercedes Volait, *Passions françaises pour les arts mamelouks et ottomans du Caire (1867–1889)*, in: Rémi Labrusse (Hg.), *Purs Décors? Arts de l'Islam, regards du XIXe siècle. Collections des Arts Décoratifs*, Paris: Les Arts Décoratifs and Musée du Louvre 2007, 98–103; Volait, *Maisons de France au Caire*, 27–96; Mercedes Volait, *De l'usage du remploi et du moulage: l'hôtel particulier du comte de Saint-Maurice*, in: Maryse Bideault et al., *Le Caire sur le vif. Beniamino Facchinelli photographe (1875–1895)*, Paris: INHA 2017, 53–55; Volait, *Les intérieurs orientalistes*.

30 Volait, *Maisons de France au Caire*, 39, 49–51. Zur städtebaulichen Entwicklung Kairos, der problematischen Modernisierung der historischen Stadtstruktur und den Restaurierungsstrategien des 19. Jahrhunderts, siehe etwa Caroline Williams, *Transforming the old: Cairo's new medieval city*, in: *Middle East Journal* 56 (2002) 3 457–475; Nezar AlSayyad/Irene A. Bierman/Nasser Rabbat (Hg.), *Making Cairo medieval*, Lanham, MD: Lexington Books 2005; Paula Sanders, *Creating medieval Cairo. Empire, religion, and architectural preservation in nineteenth-century Egypt*, Cairo: American University of Cairo Press 2008.

Abb. 4: Stuttgart, Palais Urach, Arabische Räume, neo-mamlukischer Stilraum (Karl Mayer, beg. 1907).

Quelle: HStAS GU 99 Bü. 557b.



Ein einmaliges Interieur-Ensemble: die Arabischen Räume in Stuttgart

Davon profitierte auch Karl Fürst von Urach, Graf von Württemberg, der im 1869 von seiner Mutter Florestine erworbenen Palais Taubenheim an der Neckarstraße 68 in Stuttgart mehrere, im Jahre 1944 zerstörte neo-islamischen Stilräume einrichten ließ, um seine islamische Kunstsammlung zu präsentieren. Die nach Florestines Ankauf als Palais Urach bekannte Familienresidenz ließ Karls Mutter vom Stuttgarter Architekten Karl Mayer (Lebensdaten unbekannt) 1893 vergrößern, indem der Wohntrakt und der ursprünglich freistehende Annexbau im ersten Geschoss miteinander verbunden wurden. Hier entstand zwischen 1893 und 1925 ein in mehreren Etappen ausgeführter Ausstellungstrakt, der – ähnlich wie Du Sommerards Hôtel de Cluny – eine ganze Abfolge von neo-maurischen und neo-mamlukischen Stilräumen beherbergte, die als Privatmuseum genutzt wurden [Abb. 4].

Karl von Urach war durch seine Reisen nach Spanien und ausgedehnten Aufenthalte in Kairo, wo er ein Haus besaß, mit beiden islamischen Baustilen vertraut. Wie die Auswertung seines Nachlasses gezeigt hat, war ihm auch die damals gängige Praxis der Assemblage bekannt. Zudem schien er Referenzbauten wie das bereits erwähnte Hôtel particulier Saint-Maurice oder die damaligen Akteure, darunter den zuvor genannten Architekten Max Herz, gekannt zu haben. Aus seiner Korrespondenz wird zudem deutlich, dass Karl bestens darü-

ber informiert war, wo er Originalstücke und Reproduktionen erwerben konnte. Wie Henri Moser, so nutzte auch Karl von Urach sein internationales Netzwerk, um die gewünschten Stücke aus verschiedenen Quellen zu beziehen. Während er 1893 auf der Suche nach nasridischen Gipsabgüssen für den im selben Jahr entstandenen Blauen Saal war, kaufte er im März 1898 zunächst sechs mamlukische Stücke bei der in Kairo ansässigen Firma *Almendary & Jaladon's entreprise de travaux public*,³¹ um im Mai desselben Jahres eine noch größere Bestellung aufzugeben, die nicht nur Reproduktionen in Gips, sondern auch Originalstücke enthielt.³² Diese wurden im Juni 1898 über Triest nach Stuttgart gesandt, wo sie vom Architekten Meyer verbaut wurden.³³ Anhand eines am 8. Juli 1896 datierenden Briefes von Arthur B. Skinner, Direktor des South Kensington Museums in London, und einer Zahlungsbestätigung vom 15. Juli desselben Jahres wissen wir außerdem, dass Karl von Urach auch von dort ausgewählte Stücke bezog – in diesem Falle aber keine mamlukischen Originale, sondern einen partiellen Gipsabguss einer Kuppel und eines Pendentifs aus einem Kairoer Haus.³⁴

Transmaterielle Tendenzen in der neo-islamischen Architektur

Im Unterschied zu Ibero-islamischen Innenräumen, bei denen oberhalb der mit Fayencemosaik (*alicatados*) besetzten Keramiksockel kleinteilige Stuckverkleidungen angebracht waren, herrschten in mamlukischen und teilweise auch osmanischen Innenräumen aus Kairo Wand- und Deckenverkleidungen aus Holz vor.³⁵ Trotz dieses grundlegenden Unterschiedes wurde im 19. und frühen 20. Jahrhundert gerne und oft auf die Abguss-Technik zurückgegriffen, um fehlende Holzverkleidungen in Stuck nachzubilden. Dies bot sich umso mehr an, wenn es darum ging, aus einigen wenigen Originalstücken ein komplettes Interieur zu schaffen. So verzichtete Henri Saladin anscheinend ganz bewusst darauf, für das Moser-Fumoir eine vollständig in Holz ausgeführte Decke zu schaffen, sondern begnügte sich damit, beim oben erwähnten Pariser Atelier Hallé Abgussformen für den umlaufenden *muqarnas*-Fries der zentralen Kuppel zu bestellen, der vor Ort von einem lokalen Handwerker in Stuck ausgeführt und entsprechend Saladins Anweisungen zusammengesetzt wurde.³⁶ Ähnlich ging

31 HStAS [Hauptstaatsarchiv Stuttgart] GU 120 Bü. 316.

32 *Note des Moulages. Arabesques. et Vitraux anciens à Fournir a Monsieur de Neuffen*, Kairo, 4. Mai 1898, HStAS GU 120 Bü. 316.

33 Handschriftlicher Brief von Jean Jaladon an Charles de Neuffen (Karl von Urach), Kairo, 13. Juni 1898, HStAS GU 120 Bü. 316.

34 HStAS GU 120 Bü. 316.

35 Zur Entwicklung Kairoer Wohnbauten und ihres Dekors, siehe Alexandre Lézine, *Les salles nobles des palais mamloukes*, in: *Annales Islamographiques* IX (1972), 63–148; Jacques Revault/Bernard Maury, *Palais et maisons du Caire du XIVe au XVIIIe siècle*, 4 Bde, Kairo: Institut français d'archéologie orientale du Caire 1975–1983.

36 Handschriftliche Briefe von Henri Saladin an Wolff & Aschbacher vom 13. und 14. Mai 1908; handschriftlicher Brief an Henri Saladin vom 22. Juni 1908, BHM Ethno. Inv. 1908.670.162.

Abb. 5: Schloss Oberhofen, Selamlik (Theodor Zeerleder, voll. 1854).
Foto: Stiftung Schloss Oberhofen, Tom Kummer.



auch Karl von Urach vor, wie in einer, wohl anlässlich der nach seinem Tod erfolgten Öffnung der Säle für das Publikum verfassten Beschreibung zu entnehmen ist: »Von allen Decken und Wandverzierungen ist immer ein echtes Stück als Muster vom Orient mitgebracht und es sind dann in Stuttgart die gleichen Stücke nachgeahmt worden.«³⁷

Selbst der Berner Architekt Theodor Zeerleder (1820–1868), der 1854 für den in preussischen Diensten stehenden Diplomaten Graf Albert Alexandre de Pourtalès (1812–1861) ein vollkommen ohne originale Architekturfragmente entstandenes neo-mamlukisches Interieur im obersten Geschoss des mittelalterlichen Bergfrieds von Schloss Oberhofen schuf, griff auf Stuckrepliken zurück. Basierend auf seinen detaillierten, 1848–1850 in Kairo entstandenen Studien, entwarf er einen mehrteiligen Raum, der die Grundzüge Kairoer Empfangssäle getreu wiedergibt [Abb. 5].³⁸

37 HStAS GU 120 Bü 20.

38 Francine Giese, Von der Studie zum Interieur. Die Entstehung des Selamliks im Schloss Oberhofen, in: Giese et al., *Mythos Orient*, 35–40; Francine Giese, The Oberhofen Selamlik. A Cairene mandara made in Switzerland, in: Francine Giese/Ariane Varela Braga (Hg.), *The myth of the Orient. Architecture and ornament in the age of Orientalism*, Bern: Peter Lang 2016, 181–200; Giese, *Orientalisierende Fumoirs*, 63–67.

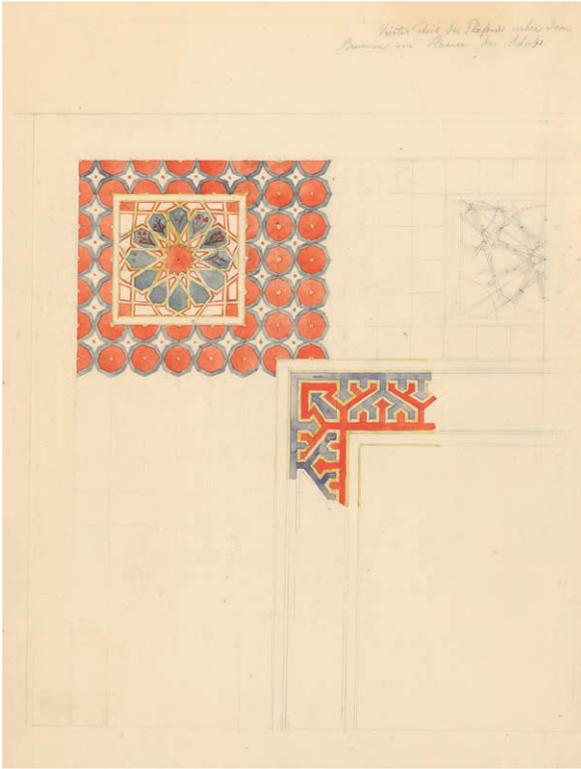


Abb. 6: Theodor Zeerleder, »Vierter Theil des Plafonds über dem Brunnen im Hause des Schechs«, Bleistift und Aquarell auf Papier, Kairo, undatiert (1848–1850).

Quelle: Burgerbibliothek Bern, Gr. B. 1212.

Trotz der erstaunlichen Detailgenauigkeit des Oberhofner Selamliks, machte auch Zeerleder von Stuckrepliken Gebrauch. So ließ er zwar das Holztafer der Wände von lokalen Schnitzlern aus dem nahegelegenen Brienz ausführen, die einer aquarellierten Bleistiftstudie nachempfundene Decke des Interieurs wurde dagegen in Stuck übertragen [Abb. 6].³⁹

Historistische Holzinterieurs zwischen Original und Abguss

Die hier präsentierten neo-mamlukischen Stilräume von Schloss Charlottenfels und Palais Urach belegen einerseits die ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmende Kommerzialisierung islamischer Kunst, die den Handel mit originalen Architekturteilen miteinschloss, während sie andererseits auf ein nicht weniger verbreitetes Phänomen verweisen – die Transmaterialität. Im Unterschied zu der von Gerhard Wolf beschriebenen »künstlerischen Übersetzung eines Materials in ein anderes«,⁴⁰ handelt es sich bei den hier beschriebenen neo-mamlukischen Repliken aber um eine möglichst kostengünstige und

³⁹ Materialangabe gemäß des unpublizierten Restaurierungsberichtes von Stöckli AG Stans, 2011, 4.

⁴⁰ Gerhard Wolf, Vesting walls, displaying structure, crossing cultures: Transmedial and transmaterial dynamics

schnell auszuführende Imitation hölzerner Ausstattungsstücke. Insbesondere die aufwendigen Holzdecken und *muqarnas*-Frieze wurden gerne und oft in Stuck übertragen, wie dies im Oberhofner Selamluk und im Moser-Fumoir der Fall war. In den Arabischen Räumen des Palais Urach wurde sogar noch ein Schritt weiter gegangen, indem die für neo-nasridische Interieurs allgemein verbreitete Verwendung von Gipsabgüssen – die in diesem Falle aber der originalen Dekortechnik und Materialität entsprachen – auf neo-mamlukische Innenräume übertragen wurde. Obwohl diese Reproduktionen in Gips oftmals erst auf den zweiten Blick als solche identifiziert werden können, stellten sie dennoch einen wichtigen Aspekt historischer Holzinterieurs dar.

Der ephemere Charakter von Stilräumen mag dieses Phänomen begünstigt haben. Ziehen wir nämlich die in anderen Materialien ausgeführten Dekorelemente bei, so etwa die bereits erwähnten, in Blei anstatt Stuck gefassten neo-mamlukischen Glasmalereien des Moser-Fumoirs, und vergleichen wir die hier zu beobachtende transmaterielle Tendenz mit anderen neo-mamlukischen Ausstellungsbauten wie dem nach Plänen von František (Franz) Schmoranz d. J. (1845–1892) entstandenen Ensemble des Ägyptischen Pavillons an der Wiener Weltausstellung von 1873, so können wir auch hier eine Übertragung steinerer Bauplastik in Stuck, Zement und Zink beobachten.⁴¹ Somit war der Gebrauch von Abgüssen und die Loslösung von den originalen Materialien integraler Bestandteil der damaligen Baupraxis und stellt nicht nur die stilistische, sondern auch die materielle Authentizität historistischer Bauten und Interieurs in Frage – und dies auch jenseits von Ausstellungskontexten.

of ornament, in: Gülru Necipoğlu/Alina Payne (Hg.), *Histories of ornament. From global to local*, Princeton: Princeton University Press 2016, 96–105.

41 Zu den erwähnten Glasmalereien, siehe Sarah Keller, »Glänzende Wirkungen« – neo-islamische Glasmalereien in der Schweiz, in: Giese/el-Wakil/Varela Braga, *Der Orient in der Schweiz*, 216–219, Abb. 8. Zur Ägyptischen Baugruppe von 1873, siehe Franziska Niemand, »Orientalische« Architektur und fotografische Dokumentation der Wiener Weltausstellung 1873, Masterarbeit, Universität Wien 2019, 109–112 sowie Franziska Niemand's Beitrag im vorliegenden Band.

II. Kultur als Ware

Damaszener Zimmer in Europa

Authentische und orientalisierende Raumkreationen zwischen 1880 und 1930

Zwischen 1880 und 1930 gelangten vierzehn prächtig verzierte, holzgetäfelte Interieurs nach Europa, die aus vornehmen Wohnhäusern in Damaskus stammen und dort zwischen 1670 und 1840 entstanden waren. Sie zeugen einerseits von der Vielfalt und Entwicklung von Farbigkeit und Stilistik in der Inneneinrichtung Damaszener Wohnhäuser, aber auch davon, welche Formensprache während der »Orient-Mode« im 19. und frühen 20. Jahrhundert auf Interesse in europäischen Kreisen stieß. Die an der Erwerbung der Zimmer beteiligten Protagonisten werden genauso beleuchtet wie der ursprüngliche Kontext, der historische Zusammenhang der Bauteile untereinander, der häufig beim Einbau in Europa verändert wurde, und die Restaurierungsgeschichte.

Between 1880 and 1930, fourteen splendid wooden interiors built between 1670 and 1840 for private houses in Damascus reached Europe. These rooms bear witness to the diversity and development of colour schemes and styles during that period, but reflect also European tastes during the 'Oriental fad' of the 19th and early 20th centuries. The individuals involved in the interiors' purchase are discussed as well as the original context, the historic layout (which was often changed when installed in Europe) and the history of the rooms' conservation.

Einleitung

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts fand die steigende Faszination für den Orient in Europa unter anderem in Architektur und Inneneinrichtung ihren Niederschlag. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sorgten der beginnende Tourismus, die Weltausstellungen, die Gründung von Museen und kursierende Fotografien von Wohnhäusern in Kairo und Damaskus für wachsendes Interesse an »Orient-Zimmern«. In diesem Kontext wurden sogar komplette holzgetäfelte Zimmer aus Syrien oder Ägypten nach Europa verschifft. Allein aus Damaskus gelangten zwischen 1880 und 1930 vierzehn solcher Vertäfelungen nach Europa.¹ Von diesen befinden sich heute noch drei an den Orten, an denen sie zwischen 1894 und

¹ Annie-Christine Daskalakis Mathews, *Damascus 18th and 19th century houses in the ablaq-ʿajami style of decoration: Local and international significance*, phil. Diss., New York University 2004, 250–275; Anke Scharrahs, *Damascene ʿajami rooms: Forgotten jewels of interior design*, London: Archetype Publications 2013, 241–242.

1926 eingebaut wurden. Drei Zimmer fielen dem Zweiten Weltkrieg zum Opfer, ein weiteres wurde wegen Insektenbefalls entsorgt. Drei Vertäfelungen liegen derzeit zerlegt in Museumsdepots. Der vorliegende Beitrag folgt den Spuren dieser vierzehn Zimmer in chronologischer Reihenfolge ihrer Erwerbung und richtet den Fokus darauf, inwieweit diese Vertäfelungen in ihrem ursprünglichen baulichen Zusammenhang wiedererrichtet oder für ihren neuen Aufstellungsort in Europa verändert bzw. angepasst wurden.

Ursprünglicher Kontext der »Damaskus-Zimmer«²

Die prächtig verzierten und bemalten Wand- und Deckenvertäfelungen schmückten ursprünglich die wichtigsten Räume in den Wohnhäusern vermögender Damaszener Familien. Diese Räume waren für den Empfang von Gästen bestimmt und deshalb die am aufwändigsten ausgestatteten des gesamten Hauses.³ Die repräsentativen Wohnräume waren bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts in zwei Bereiche geteilt: einen schmalen, ebenerdigen Eingangsbereich (*'ataba*) und einen ca. 40 cm höher gelegenen Hauptraum (*tazar*), der mit Teppichen, umlaufendem Diwan und Kissen als Sitzfläche ausgestattet war.⁴ Die Zweiteilung des Raums fand sich auch in der Decke wieder, die durch hölzerne Bogensegmente oder einen aus Stein gemauerten Bogen in zwei Teile getrennt war [Abb. 4].⁵ Die Holzvertäfelungen bedeckten $\frac{2}{3}$ bis $\frac{4}{5}$ der Wandflächen und ließen oberhalb des Gesimses Raum für einen weiß getünchten Wandstreifen unter der Decke frei, in dem Oberlichtfenster eingelassen waren.⁶ Die Raumhöhe betrug zwischen fünf und zehn Metern. Zur Ausstattung der Empfangszimmer gehörten zudem prächtige Steinmosaikfußböden, häufig ein Brunnen in der *'ataba* und kostbare Textilien auf den Sitzgelegenheiten. In die Wände waren Wandschränktüren und Regalnischen eingelassen, in denen die Besitztümer der Familie aufbewahrt oder zur Schau gestellt wurden. Bei den verkauften »Zimmern« handelte es sich in der Regel nur um die hölzerne Wand- und Deckenvertäfelung, teilweise einschließlich der Fensterläden und der Eingangstür. Wesentliche originale Bestandteile der Prunkräume wie Steinmosaikböden und Steinmosaiknischen blieben hingegen ebenso in den Häusern zurück wie die in die Außenfassade der Räume eingelassenen Metallgitter der Fenster. Mit Ausnahme des »Oppenheim-Zimmers« ist von keinem der nach Europa gelangten Vertäfelungen bekannt, aus welchem

2 Die diesem Begriff zugeordneten Zimmer unterscheiden sich in Aufbau, Proportion und Dekor deutlich von Zimmern, die aus Kairo nach Europa gelangten, weshalb sie in diesem Beitrag als eigenes Phänomen behandelt werden. Es gibt auch erkennbare Unterschiede zwischen Zimmern aus Damaskus und Aleppo.

3 Siehe detaillierte Ausführungen zu Kontext, Bauherrn, Aufbau und Ausschmückung der Wohnhäuser in Stefan Weber, *Damascus, Ottoman modernity and urban transformation (1808–1918)*, Aarhus: Aarhus University Press 2009, 2 Bde. Details zu Aufbau und Herstellungstechnik der Holzvertäfelungen in Scharrahs, *Damascene*, 17–152.

4 Weber, *Damascus*, Bd 1, 236.

5 Weitere Abbildungen solcher hölzernen Deckenteiler in Scharrahs, *Damascene*, 77, Abb. 115–118.

6 Ebd., 49.

Haus sie ursprünglich stammten. Eine zeitliche Einordnung ist dagegen bei vielen möglich, da die kalligrafischen arabischen Inschriften meist das Jahr der Fertigstellung nennen.

Zwei Damaskuszimmer im South Kensington Museum, London

Das South Kensington Museum, der Vorläufer des heutigen Victoria and Albert Museums in London, ist nach bisherigen Erkenntnissen die erste Sammlung in der westlichen Welt, die ein Damaszener Zimmer erwarb.⁷ Caspar Purdon Clarke (1846–1911)⁸ hatte das Zimmer 1877 während seiner Reise nach Damaskus erworben und 1878 dem South Kensington Museum zum Kauf angeboten.⁹ Das Museum lehnte zunächst ab, kaufte das Zimmer jedoch zwei Jahre später an, als es in der Verkaufsgalerie von Clarks Freund Vincent J. Robinson (1829–1910) ausgestellt war – und zahlte nun den zehnfachen Preis.¹⁰ Das Zimmer wurde durch einen Bombentreffer 1944 an seinem Ausstellungsort im Bethnal Green Museum massiv beschädigt und daraufhin entsorgt.¹¹ Von diesem Raum ist neben einer Schwarz-Weiß-Fotografie [Abb. 1] von 1902 ein klappbares Architekturmodell aus Karton erhalten, in dessen Fußbodenzeichnung die Maße notiert sind.¹²

In der Beschriftung eines auf Karton aufgeklebten Exemplars dieses Fotos ist die inschriftliche Datierung des Zimmers vermerkt: 1170 AH / 1757–58 AD. Aus dem Foto und dem bemaßten Modell ist ersichtlich, dass es sich um einen überdurchschnittlich großen und prächtig verzierten Raum gehandelt hat. Daraus kann geschlussfolgert werden, dass diese Vertäfelung aus einem außerordentlich vermögenden Haushalt stammte. Die Lage und Aufteilung der Fenster, Nischen, Wandschränke und deren symmetrische Anordnung mit dazwischenliegenden Paneelen im Modell belegt, dass diese Vertäfelung als Ganzes in ihrem ursprünglichen Zusammenhalt erworben und nicht für den Verkauf aus Einzelteilen mehrerer Zimmer zusammengestellt wurde.

1883 erwarb das Museum vom Pariser Kunsthändler Henri Vuagneux ein zweites Damaskuszimmer [Abb. 2].

7 Ausführliche Informationen zu der Transaktion und den Beteiligten in: Moya Carey, *Selling Damascus Rooms: Vincent J. Robinson and commercial strategies in Victorian London*, in: Francine Giese/Ariane Varela Braga/Mercedes Volait (Hg.), *A l'Orientale: Collecting, Displaying and Appropriating Islamic Art and Architecture in the 19th and early 20th Centuries*, Leiden: Brill 2019, 65–81, 71–74.

8 Clarke war Architekt, Kunstsammler, und Kurator. Er wurde 1896 Direktor des South Kensington Museums und übernahm 1905 die Leitung des Metropolitan Museums of Art, New York.

9 Carey, *Selling*, 72.

10 Ebd., 73–74.

11 Danke für diese Information an Moya Carey (bis 2018 Victoria and Albert Museum, ab 2018 Chester Beatty Library, Dublin).

12 Ebd., 72, Abb. 5.3. Als Länge und Breite sind 19 ft 6 inch × 16 ft 6 in (5,94 m × 5,03 m) vermerkt. Dank an Mariam Rosser-Owen, Victoria and Albert Museum, für die Zurverfügungstellung von Detailfotos des Modells.



Abb. 1: Wand eines Damaskuszimmers, datiert 1170 AH / 1757–58 CE, ausgestellt im South Kensington Museum, 1902, Reg.-Nr. 411–1880, Museum Guardbook Photograph, London V&A, Foto-Nr. 2676–1902, Negativ-Nummer 24334.

Quelle: Victoria and Albert Museum, London.

Es war zunächst im South Kensington Museum ausgestellt und zog später ebenfalls in das Bethnal Green Museum um.¹³ Wegen eines Holzwurmbefalls fiel 1957 die Entscheidung, das Zimmer abzubauen und mit Ausnahme von vier Bauteilen zu entsorgen.¹⁴ Die erhaltenen Teile – ein Gitterfenster, eine zweiflügelige Wandschranktür, ein vertikales Schmuckpaneel und eine Inschriftentafel – befinden sich im Depot des Victoria and Albert Museums und belegen die hohe Qualität des ursprünglichen Zimmers.¹⁵ Die Schrifttafel nennt die Fertigstellungsinschrift des Zimmers: 1204 AH / 1789–90 AD.¹⁶ Vier Fotografien¹⁷ von 1932 enthalten Hinweise darauf, dass der Raum im Ursprungshaus in Damaskus größer war und für die Installation in London um die Breite der *'ataba* verkleinert wurde. Der ausgestellte Raum bestand nur noch aus den drei ursprünglichen Wänden der höher gelegenen Sitzfläche,¹⁸ die ein helles Rahmenwerk zeigen, und aus der herangerückten Wand der *'ataba*,

13 Daskalakis Mathews, *Damascus*, 269.

14 Ebd., 269–270.

15 Historische Fotografien des Zimmers und Abbildungen der im Depot erhaltenen Bauteile in Scharrahs, *Damascene*, 240–246, sowie der beiden Wandschranktürlügel in Carey, Selling, 75.

16 Scharrahs, *Damascene*, 246, Abb. 457.

17 Abb. 2 und drei weitere Foto dieses Raums ebd., 243, Abb. 452; 244, Abb. 453, 454.

18 Ebd., 240, Abb. 451; 244, Abb. 453.



Abb. 2: Blick in ein Damaskuszimmer, datiert 1204 AH / 1789–90 CE, ausgestellt im South Kensington Museum, 1929, Reg.-Nr. 504–1883, Negativ-Nummer 62714.

Quelle: Victoria and Albert Museum, London.

deren Rahmenwerk einen dunklen Grundton hat und weniger aufwändig verziert ist.¹⁹ Die schmale Decke der *'ataba* mit den trennenden Bögen²⁰ fehlte ebenso wie die zwei schmalen Wände der *'ataba*. Aus dem *ṭazar*, dem Sitzbereich des ursprünglichen Zimmers, stammte die in London ausgestellte Decke,²¹ die in ihren Maßen mit den drei Wänden des *ṭazar* übereinstimmte. Aus der *'ataba* wurde zudem ein besonderes architektonisches Element in eine Aussparung der *ṭazar*-Wand versetzt: der *maṣabb*, eine Nische mit *muqarnaṣ*-Bekrönung und Regalboden zum Abstellen von Wasserkrug und Schale.²² Beim Studium der Fotografien fällt zudem auf, dass dieses Interieur keine kleinen Wandschränktüren (*bizāna* oder *dulāb*) zeigte, wie sie in jedem Damaskener Wohnhaus üblich waren.²³ Hingegen wies der Raum eine überdurchschnittlich große Anzahl von Rahmungen für Wandregalnischen mit je zwei

19 Ebd., 243, Abb. 452.

20 Ein Beispiel eines trennenden Holzbalkens mit seitlichen Bogensegmenten findet sich in Abb. 4. Weitere Beispiele in Scharrahs, *Damascene*, 77, Abb. 115–118.

21 Ebd., 244, Abb. 454.

22 Ebd., 244, Abb. 453.

23 Ebd., 90, 91, 94.

Regalböden (*kitbiyya*)²⁴ auf. Diese erscheinen in zwei verschiedenen Ausführungen, was in originalen Zimmern der Damaszener Wohnhäuser in dieser Kombination nicht auftritt. Daraus kann geschlussfolgert werden, dass die Aussparungen für die ehemaligen Wandschränke in Wandregalnischen umgewandelt wurden. Dadurch konnte mehr Ausstellungsfläche für die museale Präsentation von Objekten gewonnen werden. Die auf den Fotos von 1929 sichtbaren Ausstattungsgegenstände wie Teppiche, Kissen, Metallgefäße, Vasen aus Glas und Keramik, Teller, Wasserpfeife etc. wurden gemeinsam mit dem ersten, 1880 von Vincent Robinson angekauften Zimmer erworben, jedoch im zweiten, von Henri Vuagneux verkauften Raum ausgestellt. Diese Objekte sind bis auf wenige Glasobjekte, die den Erschütterungen während des Bombentreffers 1944 zum Opfer fielen, als Konvolut erhalten.²⁵ Die Zusammenstellung dieser Ausstattungsgegenstände stellt ein interessantes Zeitzeugnis dar und belegt, welche Objekte man 1880 als Ausstattung für ein Damaskuszimmer passend fand.

Damaskuszimmer, Museum für Angewandte Kunst, Budapest

Eine weitere Firma, die den westlichen Markt u. a. mit Architekturobjekten und Fliesen aus dem Orient versorgte, war Mawe & Co, London/Yokohama.²⁶ Auf der Weltausstellung 1885 in Antwerpen stellte die Firma ein Zimmer aus Damaskus aus, das unmittelbar nach Ende der Messe im November 1885 vom Museum für Angewandte Kunst in Budapest angekauft wurde [Abb. 3].

Man maß dieser Neuerwerbung offensichtlich eine große Bedeutung zu, da das Zimmer direkt nach der Erwerbung in den ohnehin schon beengten Interimsräumen des dreizehn Jahre zuvor gegründeten Museums einen Platz bekam.²⁷ Es wurde das Herzstück der noch jungen Islamischen Abteilung und zog 1897 in den Neubau von Ödön Lechner (1845–1914) um. Anfang des 20. Jahrhunderts demontierte man das Zimmer und zeigte es 1955 in der Ausstellung »Angewandte Kunst aus dem Nahen und Mittleren Osten« und im Anschluss bis 1962 im Schlossmuseum Eger. Seither befindet sich das Zimmer zerlegt im Depot.²⁸

24 Detaillierte Informationen und Abbildungen zu diesen Nischen ebd., 89–90.

25 Ergebnis der museumsinternen Recherche von Mariam Rosser-Owen, Victoria and Albert Museum, 2014/15.

26 Ab 1894 verkaufte die Firma beispielsweise zahlreiche Objekte an das South Kensington Museum und das Dublin Museum, siehe Carey, Selling, 77, Fußnote 36.

27 Das Foto [Abb. 3] wurde vermutlich 1886 aufgenommen, da das Zimmer bis November 1885 in Antwerpen gezeigt wurde.

28 Siehe Beitrag von Szántó in diesem Band. 2008 wurden einige Teile ausgewählt und im Rahmen einer Diplomarbeit an der Hochschule der Schönen Künste Budapest unter der Leitung von Petronella Kovács Mravik restauriert. Details in Attila Bodó, *A >damaskuszi szoba< egy elemének a restaurálása*, Diplomamunka, Témavezető: Kovács Petronella. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest (*Restaurierung eines Teils des Damaskuszimmers*), Dipl. Arb., Betreuerin Petronella Kovács, Ungarische Universität der Schönen Künste, Budapest; Petronella Kovács Mravik, A little known Damascus room in the Museum of Applied Arts, Budapest, in: Christina Rozeik/Ashok Roy/David Sanders (Hg.), *Conservation and the Eastern Mediterranean*, London: IIC – International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works 2010, 281.



Abb. 3: Damaskuszimmer, datiert 1217 AH / 1802–03 CE, ausgestellt in den Interimsräumen des Museums für Angewandte Kunst Budapest, 1885/6.

Quelle: *Museum für Angewandte Kunst, Budapest*.

Das Budapester Damaskuszimmer (datiert 1217 AH / 1802–03 CE)²⁹ ist eine der wenigen heute noch existierenden Vertäfelungen, die in Sammlungen außerhalb Syriens gelangten, deren Bauteile aus einem einzigen Ursprungszimmer stammen und nicht aus Teilen verschiedener Zimmer für den internationalen Markt zusammengestellt wurde.³⁰ Als das Zimmer 1885 erstmals in Budapest ausgestellt wurde, wurde lediglich die ursprüngliche Höhe des Raums verringert und die Decke des Raums bis auf die Oberkante des Wandgesimses abgesenkt.³¹

²⁹ Kovács Mravik, *Damascus*.

³⁰ Untersuchungsergebnisse der Autorin während eines Besuchs des Zimmers im Mai 2011. Siehe Details zum ursprünglichen Kontext, Aufbau und Farbigkeit in Scharrahs, *Damascene*, 246–247. In diesem Zimmer ist das Rahmenwerk mit zwei verschiedenen Farben bemalt: *'ataba* in Rosa und *tazar* in Goldgelb.

³¹ Bei allen in Damaskus erhaltenen Zimmern, die eine Unterteilung der Decke mit hölzernen Bogensegmenten aufweisen, sind diese Deckenteile so angebracht, dass sie zwischen der Oberkante der Wandvertäfelung und der Decke sitzen. Deshalb ist davon auszugehen, dass auch das Budapester Zimmer in seinem Ursprungsraum einen weiß getünchten Wandstreifen zwischen Wandvertäfelung und Decke hatte.

Damaskuszimmer, Kunstgewerbemuseum, Düsseldorf

Ein weiteres Damaskuszimmer, das ebenfalls dem Zweiten Weltkrieg zum Opfer fiel, wurde von Heinrich Frauberger (1845–1920), dem langjährigen Direktor des Düsseldorfer Kunstgewerbemuseums, während seiner Orientreise 1890 erworben [Abb. 4].³²

Die Finanzierung dieses Ankaufs übernahm der Industrielle Friedrich Alfred Krupp (1854–1902) aus Essen.³³ Von diesem Interieur, das nach stilistischen Vergleichsbeispielen vermutlich aus der Zeit um 1820 stammte,³⁴ zeugen noch sieben Schwarz-Weiß-Fotografien.³⁵ Diese dokumentieren, dass es sich ebenfalls um eine Wand- und Deckenvertäfelung handelte, die aus einem ursprünglichen Raum stammte und in ihren originalen Abmessungen im Museum wiedererrichtet wurde. Dabei wurde auch die originale Unterteilung des Raums in den schmalen, ebenerdigen Eingangsbereich (*'ataba*) und die erhöht liegende, mit Teppichen ausgestaffierte Sitzfläche (*tazar*) wieder aufgenommen. Die gegenüber der Eingangstür liegende schmale, hohe Wandnische (*maṣabb*) ist entsprechend ihrer ursprünglichen Nutzung mit Wasserkanne und Metallschüssel bestückt.³⁶ Zwei weitere Wandnischen wurden dagegen baulich verändert. In eine kleine Regalnische (*kitbiyya*),³⁷ in der ursprünglich Bücher oder wertvolle Gegenstände wie Porzellan, Glas- und Metallobjekte zur Schau gestellt wurden, wurde ein Spiegel eingesetzt.³⁸ In der zentralen großen Nische der Hauptwand befand sich ein Holzgitter, das diese Nische als Fenster erscheinen ließ.³⁹ Das charakteristisch geschnittene Profil des Rahmens belegt jedoch, dass es sich ursprünglich um eine offene Nische und nicht um ein Fenster handelte. Diese meist zentral in der Hauptwand des Raums gelegene Nische diente ursprünglich der Aufbewahrung von Bettzeug und trägt die Bezeichnung *yūk*.⁴⁰

In den zwei Fenstern des Eingangsbereichs [Abb. 4] waren ebenfalls Fenstergitter eingesetzt, die im gleichen Stil wie das große Holzgitter in der Wandnische gedrechselt waren und daher als Ergänzungen für den Verkauf zu interpretieren sind. Die gedrechselten Gitterstäbe

32 *Führer durch das Kunstgewerbe-Museum in Düsseldorf*, ausgegeben am 30. Oktober. Central-Gewerbe-Verein für Rheinland, Westfalen und Benachbarte Bezirke zu Düsseldorf, 2. Ausg., Düsseldorf: A. Bagel 1906, 44.

33 Ebd., 44.

34 Die nachstehend zitierten Angaben zur Datierung des Zimmers dürfen als unzutreffend eingeschätzt werden, da aufgrund stilistischer Vergleiche mit datierten Räumen aus den 1820er- und 1830er-Jahren die Entstehungszeit eindeutig in diesem Zeitraum anzusetzen ist: »Seine Entstehung dürfte in die 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts zu setzen sein; im 18. Jahrhundert wurde es wesentlich erneuert und 1830 zum letztenmal durch deutsche Arbeiter repariert.« *Führer Düsseldorf*, 44.

35 Zwei dieser Fotografien siehe in Scharrahs, *Damascene*, 249, Abb. 462, 463.

36 Ebd., 87–89.

37 Ausführliche Informationen zu den Regalnischen (*kitbiyya*) in Scharrahs, *Damascene*, 89–90.

38 Scharrahs, *Damascene*, 249, Abb. 462.

39 Ebd., 249, Abb. 462.

40 Es entspricht dem hohen gesellschaftlichen Wert, den die Gastfreundschaft hatte, dass Bettzeug offen sichtbar gelagert wurde, um zu signalisieren, dass Gäste jederzeit versorgt werden können. Ausführliche Informationen zu den großen Wandnischen (*yūk*) in Scharrahs, *Damascene*, 89–90.

Abb. 4: Damaskuszimmer, ca. 1820, fotografiert um 1890, ehemaliges Kunstgewerbemuseum in Düsseldorf. Quelle: Fotoarchiv Kunstpalast Düsseldorf.



zeigen das typische Profil der »orientalisierenden« Holzgitter, die im späten 19. Jahrhundert als Zutaten für den Verkauf solcher Zimmer ergänzt wurden.⁴¹ Trotz dieser Veränderungen war das Interieur in der Gesamtheit seiner musealen Präsentation sehr nah an die originalen Wohnräume traditioneller Damaszener Palasthäuser angelehnt. Das Bestreben, einen authentischen Raum aus dem Orient zu zeigen, ist deutlich erkennbar.

Ein zerlegtes Damaskuszimmer, aufgeteilt zwischen Dublin, Edinburgh und Melbourne

1894 bot die Kunsthändlerfirma Habra Brothers dem South Kensington Museum in London ein weiteres Damaskuszimmer zum Kauf an.⁴² Da das Museum zu diesem Zeitpunkt bereits je zwei Interieurs aus Damaskus und Kairo besaß, die Geschwistermuseen in Dublin,

41 Für den Verkauf hinzugefügte Holzgitter mit auffallend ähnlichem Profil befanden bzw. befinden sich im 1883 vom South Kensington Museum angekauften Raum, siehe Fenster im Depot des Victoria and Albert Museums von Objekt Nr. 504–1883 und Scharrahs, *Damascene*, 243, Abb. 452; 245, Abb. 456.

42 Carey, Selling, 77.

Edinburgh und Melbourne jedoch keines, traf man die Entscheidung, kein fünftes Interieur anzuschaffen, sondern das Zimmer in seine vier Wände zu zerlegen und diese von den drei Geschwistermuseen erwerben zu lassen.⁴³ Im Oktober 1894 verkauften die Habra Brothers deshalb eine der beiden Längsseiten des Zimmers an das Dubliner Museum.⁴⁴ Dort ist sie bis heute – in ihre Einzelteile zerlegt – im Depot des National Museum of Ireland erhalten.⁴⁵ Die andere Längsseite gelangte nach Edinburgh,⁴⁶ die beiden kurzen Wände nach Melbourne.⁴⁷ Recherchen im Jahr 2017 zu den beiden Wänden in Melbourne ergaben, dass sich deren Einzelteile heute im Depot der National Gallery of Victoria befinden.⁴⁸ 2019 wurden die Teile fotografiert,⁴⁹ um eine virtuelle Rekonstruktion der Wände zu ermöglichen. Dabei stellte sich heraus, dass einzelne Rahmenbretter und Gesimsstücke fehlen. Die erhaltenen Teile lassen jedoch die Rekonstruktion des ursprünglichen Wandaufbaus zu. Einige Teile wurden zudem baulich verändert bzw. Stücke davon abgesägt. Diese Veränderungen lassen vermuten, dass Teile einer Wand zu einem unbekanntem Zeitpunkt in einer Ausstellung verwendet und dafür verkleinert wurden. Der Verbleib der Wand, die nach Edinburgh geschickt wurde, ist bislang ungeklärt.⁵⁰

Der Fund dieses bis vor Kurzem unentdeckten Zimmers ist spektakulär, weil es im späten 17. Jahrhundert entstanden sein dürfte und es sich damit um die bislang älteste Wandvertäfelung handeln könnte, die sich aus Damaskus erhalten hat.⁵¹ Für diese Annahme sprechen die Fragmente zweier Räume, die stilistisch eng mit den Paneelen in Dublin und Melbourne

43 Ebd., 75.

44 Ebd., 77.

45 Intensive Recherchen im Jahr 2016 von Audrey Whitty, National Museum of Ireland, und Moya Carey, zu dem Zeitpunkt am Victoria and Albert Museum. Eine Abbildung der virtuell rekonstruierten Wand findet sich in Carey, Selling, 78, Abb. 5.6.

46 Laut Archivunterlagen am V&A wurde diese Wand an den damaligen Direktor Rupert Murdoch Smith gesendet. Ebd., 78, Fußnote 38.

47 Ebd., 78.

48 Korrespondenz von Audrey Whitty, National Museum of Ireland, und Moya Carey, Victoria and Albert Museum, mit Carol Cains und Richard Gillespie von der National Gallery of Victoria, Melbourne. Ergebnisse dazu in Carey, Selling, 78, und Fußnote 38.

49 Danke für die Zusendung der Fotos an Wayne Crothers, National Gallery of Victoria, Melbourne.

50 Anfragen von Moya Carey und der Autorin bei schottischen Museen in den Jahren 2016 und 2017 blieben erfolglos. Da es in den schottischen Museen im Zweiten Weltkrieg keine Schäden gab, besteht die Chance, die Einzelteile dieser Wand noch lokalisieren zu können.

51 Bislang gilt der »Damascus Room« (bis 2011 unter dem Namen »Nur al-Din Room« bekannt) im Metropolitan Museum of Art, New York, als ältestes datiertes Damaskuszimmer. Die Datierung ist 1119 AH / 1707–08 CE. Siehe zur kunsthistorischen Einordnung dieses Interieurs: Annie-Christine Daskalakis Mathews, The Nur al-Din Room, Damascus 1707, in: Amelia Peck/James Parker (Hg.), *Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art New York*, New York: 1996, 286–295. Annie-Christine Daskalakis Mathews, A room of »splendor and generosity« from Ottoman Damascus, in: *Metropolitan Museum Journal* 32 (1997), 111–139.

verwandt sind. Diese sind 1670–71⁵² bzw. 1692–93⁵³ datiert. Bewiesen werden könnte dies, wenn sich die Teile der nach Edinburgh geschickten Wand finden lassen, da in den Schrifttafeln dieser Wand die Datierunginschrift zu vermuten ist.

»Moschee« im Wohnhaus von Pierre Loti, Rochefort

Der französische Schriftsteller Pierre Loti (1850–1923) reiste 1894 von Kairo über Baalbek und Damaskus nach Konstantinopel.⁵⁴ Während dieser Reise kaufte er Teile einiger Damaszener Wand- und Deckenvertäfelungen.⁵⁵ Loti ließ die Decke und die Wandpaneele in den Jahren 1895–1897 in seinem Wohnhaus in Rochefort einbauen und erschuf ein orientalisches Fantasie-Interieur, das er selbst »Moschee« nannte.⁵⁶ Es darf jedoch angezweifelt werden, dass die Decke aus der Umayyadenmoschee in Damaskus stammt.⁵⁷ In Aufbau, Größe und Dekorationsprogramm entspricht sie der *tazar*-Decke eines Wohnhauses, vermutlich aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Wandvertäfelungsteile stammen aus mindestens zwei ursprünglichen Räumen, wie aus den stilistischen Unterschieden hervorgeht. Der überwiegende Teil der Wandpaneele gehörte zu einem Zimmer, das inschriftlich 1182 AH / 1768–69 CE datiert ist und engste Parallelen zu zwei Räumen im Haus al-Siba'i⁵⁸ in Damaskus aufweist, die 1183 AH / 1769–70 CE (Raum im Westflügel des südlichen Hofes) und 1187 AH / 1773–74 CE (Nordflügel des nördlichen Hofes) entstanden sind. Die Decke und die *muqarnas*-Bekrönung der Fliesenische könnten ebenfalls aus diesem Interieur von 1768–69 stammen. Bei der *muqarnas*-Bekrönung handelte es sich ursprünglich um den oberen Abschluss eines *maşabb*, der sich gegenüber der Eingangstür in Damaszener Wohnhäusern befand.⁵⁹ Das einzige, deutlich später entstandene Bauteil in Pierre Lotis »Moschee« ist eine große Wandschranktür,⁶⁰ die aus stilistischer Sicht in die Zeit um 1830 einzuordnen ist.

52 Fragmente einer Damaszener Vertäfelung mit der Datierung 1081 AH / 1670–71 CE sind im Manial Palace in Kairo eingebaut, die im frühen 20. Jahrhundert von Prinz Mohammed 'Ali Tawfiq (1875–1955) erworben und dort installiert wurden.

53 »Damascus Room« im Gayer Anderson Museum, Kairo. Der britische Arzt, Offizier und Kunstsammler R. G. John Gayer-Anderson (1881–1942) renovierte in den 1930er Jahren ein historisches Wohnhaus neben der Ibn-Tulun-Moschee in Kairo und installierte dort in drei verschiedenen Räumen Teile mehrerer Damaszener Zimmer. Im »Damascus Room« sind drei Wände eines ursprünglichen Interieurs aus Damaskus verbaut, die mit 1103 AH / 1692–93 CE datiert sind.

54 Bruno Vercier/Jean-Pierre Melot/Gaby Scaon, *La maison de Pierre Loti à Rochefort*, Paris: Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux 2009, 55.

55 Ebd., 42.

56 Ebd., 40–42.

57 Ebd., 42.

58 Kataster-Nr. XIII–227.

59 Abb. der *muqarnas*-Bekrönung in Vercier/Melot/Scaon, *La maison*, 12; Scharrahs, *Damascene*, 251, Abb. 471.

60 Scharrahs, *Damascene*, 249, Abb. 464.

Damaskuszimmer im Museum für Völkerkunde Dresden, Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen, Staatliche Kunstsammlungen Dresden

Das heute im Museum für Völkerkunde Dresden aufbewahrte Damaskuszimmer (datiert 1225 AH / 1810–11 AD) wurde 1899 von Karl Ernst Osthaus (1874–1921) für sein neu gegründetes Museum Folkwang in Hagen/Westfalen (heute in Essen) erworben. Während seiner zweiten Orientreise im November 1898 weilte Osthaus einige Tage in Damaskus und besuchte mit Hilfe des deutschen Konsuls Ernst Lütticke (1843–1904) und dessen Geschäftspartner Bishara Asfar⁶¹ etliche alte Wohnhäuser auf der Suche nach einem geeigneten arabischen Zimmer für seine Sammlung.⁶² Nachdem er kein geeignetes oder verkäufliches Zimmer fand, bat er Lütticke, ein Zimmer für ihn zu erwerben,⁶³ was diesem im Frühjahr 1899 gelang.⁶⁴ Zum Aufbau des Raums in Hagen kam es allerdings nicht, da der junge enthusiastische Sammler offenbar die Dimensionen des Zimmers unterschätzt hatte⁶⁵ (Grundfläche 4,00 m × 5,50 m, Raumhöhe 5,40 m), obwohl Lütticke ihm die Maße in einem Brief mitgeteilt hatte.⁶⁶

Nach Osthaus' Tod 1921 fand sich das Zimmer in einem Speicher der Schraubenfabrik Funcke & Hueck⁶⁷ in Hagen/Westfalen wieder und war zwischen 1927 und 1929 Teil der Verhandlungsmasse innerhalb Osthaus' Erbgemeinschaft. Der Kunsthistoriker und designierte Nachfolger als Museumsdirektor, Hellmuth Allwill Fritzsche (1901–1942), überzeugte die Miterben, das Zimmer als Schenkung nach Dresden zu geben,⁶⁸ wo es im Juni

61 Bishara Asfar war Dragoman und Geschäftspartner des deutschen Konsuls Ernst Lütticke in der Firma Lütticke & Co. Asfar entstammte einer der vermögendsten christlichen Familien in Damaskus und war eine einflussreiche Persönlichkeit im Damaskus des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

62 Laut Osthaus' Reisetagebuch besuchte er am 18. und 19.11.1898 Häuser in Damaskus. Die handschriftliche Abschrift von zwei Seiten aus Osthaus' Reisetagebuch befindet sich im Archiv des Museums für Völkerkunde Dresden. *Osthaus-Akte*, Archiv des Museums für Völkerkunde Dresden, Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

63 Osthaus vermerkte in seinem Reisetagebuch, dass Lütticke »am Handeln sei bezüglich des Zimmers«. Handschriftliche Abschrift von zwei Seiten aus Osthaus' Reisetagebuch, *Osthaus-Akte*, Archiv des Museums für Völkerkunde Dresden, Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2.

64 Rechnung von Ernst Lütticke an Karl Ernst Osthaus für ein »chambre ancienne« in Höhe von 1.390 Franc, 22. März 1899, Archiv des Museum Folkwang, Aktenzeichen A 1 69. Das Anschreiben zu der Rechnung befindet sich im Archiv des Karl-Ernst-Osthaus-Museums in Hagen, Aktenzeichen F 1 60/1.

65 Adalbert Colzman (Bruder von Osthaus' Ehefrau Gertrud) erwähnt in einem Brief an Albert Janus, Langenberg, am 6.8.1927: »[...] Holztafelung eines maurischen Zimmers, von Osthaus in Damaskus gekauft und wegen der grossen Abmessungen bisher niemals zusammengesetzt [...]«, Archiv des Museums Folkwang Essen, D 3/184–185.

66 Brief von Ernst Lütticke an Karl Ernst Osthaus vom 23. Februar 1899, Archiv des Museums Folkwang Essen, Aktenzeichen A 1, 59–62.

67 Brief von Adalbert Colzman an Albert Janus, Langenberg, 6.8.1927, Archiv des Museums Folkwang Essen, D 3/184–185. Die Firma Funcke & Hueck ist die Firma des Großvaters von Osthaus, dessen ererbtes Vermögen ihm das Wirken als Mäzen und Sammler ermöglicht hatte.

68 Auf einer Karteikarte in der Osthaus-Akte ist vermerkt: »Einer der Mitstifter des Museums, der Kunsthisto-

1930 eintraf.⁶⁹ Zum Aufbau des Zimmers als Teil der geplanten orientalischen Abteilung⁷⁰ kam es jedoch nicht. Das Zimmer blieb in seine Einzelteile zerlegt im Depot, bis 1997 ein Projekt zur Konservierung, Restaurierung und Wiederaufstellung des Zimmers initiiert wurde, das im Jahr 2021 weitgehend abgeschlossen sein soll.⁷¹

Das Dresdner Damaskuszimmer hat das Potential, als authentischer Raum in seinen originalen Dimensionen und im ursprünglichen architektonischen Zusammenhang seiner Einzelteile ausgestellt zu werden. Es könnte damit ein weiteres der seltenen Interieurs sein, die in Sammlungen außerhalb Syriens heute noch weitgehend unverändert existieren und einen Eindruck von den originalen Räumen vermitteln können. Lediglich die Holzgitter in den beiden Fenstern und die Eingangstür sind Ergänzungen, die im Zuge des Verkaufs vorgenommen wurden.⁷²

Büro des Grafen Pálffy, Schloss Bojnice, Nationalmuseum der Slowakei

1902 kaufte Graf Johann Pálffy (1829–1908) in Wien aus dem Nachlass des serbischen Königs Milan I. Obrenović (1854–1901) ein »Türkisches Zimmer«.⁷³ Die Teile des Zimmers fanden als Dekoration von Pálffys Büro in Schloss Bojnice Verwendung [Abb. 5].

Wie die Oberflächendekoration und die Maltechnik belegen, handelt es sich dabei um Wandpaneele aus Damaskus (datiert 1228 AH / 1813–14 AD).⁷⁴ Nach dem Ankauf der Paneele sandte Pálffy sie zur Restaurierung zu den Gebrüdern Colli nach Innsbruck.⁷⁵ Dort fand nicht nur eine Restaurierung der Bemalung statt, sondern – wie aus der heutigen Anordnung der Paneele ablesbar ist – auch eine konstruktive Umarbeitung der Bauteile, um

riker H. A. Fritzsche, lenkte die Aufmerksamkeit auf die Stücke [die Paneele des Zimmers, Anm. AS]. Seinen Bemühungen gelang es, die Mitbesitzer für die Zustimmung zur Schenkung nach Dresden zu gewinnen. Der Anhänglichkeit an seine Heimat verdankt das Museum für Völkerkunde zu Dresden das schöne Stück, das die im Aufbau befindliche Orientabteilung wesentlich bereichert.« *Osthaus-Akte*, Archiv des Museums für Völkerkunde Dresden, Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

69 Im Eingangskatalog ist die Ankunft des Zimmers im Juni 1930 verzeichnet.

70 Ursula Wessel, die Tochter von Martin Heydrich (1889–1969; Heydrich war seit 1927 Kustos am Museum für Tierkunde und Völkerkunde Dresden), berichtete von den diesbezüglichen Bemühungen ihres Vaters. Heydrich kannte den Nahen Osten aus eigener Anschauung. Er war während des Ersten Weltkrieges als Soldat des Deutsch-Türkischen Denkmalschutzkommandos in Nordsyrien und hat als Flieger u. a. Fotos von Aleppo und Damaskus gemacht. Mündliche Mitteilung von Ursula Wessel, 21. Mai 2014.

71 In Ermangelung adäquater finanzieller Ressourcen konnten zwischen 1997 und 2013 nur kleine Fortschritte erzielt werden. Seit März 2014 sind mehrere Spenden von Stiftungen und Privatpersonen zur Verfügung gestellt worden, z. B. von der Museum and Research Foundation und der Gerda Henkel Stiftung, die den Abschluss der aufwändigen Arbeiten sichern konnten.

72 Untersuchungsergebnis der Autorin.

73 Katarína Malečková, *Bojnice Castle*, SMN Museum Bojnice 1999, 13.

74 Untersuchungsergebnis der Autorin während des Besuchs des Zimmers im September 2014.

75 Die Wandpaneele kamen am 2. September 1907 im Bojnice an. Dank an Katarína Malečková, Schloss Bojnice, für diese Mitteilung per e-Mail am 15. September 2010.



Abb. 5: »Oriental Lounge«, Damaszener Wandverkleidung (datiert 1228 AH / 1813–14 CE) im Büro des Grafen Pálffy in Schloss Bojnice vermutlich um 1907–09.

Quelle: *Museum für Angewandte Kunst, Budapest.*

sie an die Wände von Pálffys Büro anzupassen.⁷⁶ So wurde beispielsweise eine große Wandschranktür in sechs Einzelteile zersägt, diese teilweise gedreht und als Wandpaneele arrangiert. Die ehemalige Bekrönung einer Wandnische wurde zu einem Spiegelaufsatz umgearbeitet.⁷⁷ Der obere Teil eines ursprünglichen *masabb* fand Verwendung als Supraporte.⁷⁸ Die Unterteilung des Originalraums in *'ataba* und *tazar* ist im Dekor des Rahmenwerks noch ablesbar. Die *'ataba* war mit den weniger aufwändig verzierten Rahmen ausgekleidet,⁷⁹ und der *tazar* hatte ein prächtigeres, mit vielen Vergoldungen verziertes Rahmenwerk.⁸⁰

76 Details und Abbildungen zu den baulichen Veränderungen sowie zu den Inschriften siehe in Anke Scharrahs, *Damascene interior decoration in Bojnice castle: a gem of refined urban residential décor*, in: Katarína Malečková (Hg.), *Umenie Orientu. Zborník príspevkov z medzinárodného sympózia usporiadaného pri príležitosti výstavy Umenie Orientu*, SNM-Múzeum Bojnice 2015, 33–48.

77 Ebd., 37, 41.

78 Ebd., 38, 39.

79 Scharrahs, *Damascene*, 255, Abb. 478.

80 Ebd., 256, Abb. 479, 480; jeweils das obere horizontale Brett des Rahmenwerks.

Die Damaszener Wandvertäfelung im Schloss Bojnice gehört zu den wenigen Objekten dieser Art, die eine Vorstellung von der originalen, leuchtenden Farbigkeit dieser Räume vermitteln können, da diese Paneele nicht mit später aufgetragenen, häufig durch Alterung stark verbräunten Firnisüberzügen versehen wurden.

Um Pálffys Büro zu komplettieren, schufen die Gebrüder Colli eine »maurische Decke« für den Raum.⁸¹

»Arabicum«, Villa Gutmann, Potsdam

Zwischen 1905 und 1910 kaufte der Bankier und Kunstsammler Herbert M. Gutmann (1879–1942) Damaszener Wand- und Deckenvertäfelungen und ließ sie in seiner Junggesellenwohnung in Berlin installieren.⁸² 1926 zogen die Teile in die damals neu erbaute Villa der Familie Gutmann nach Potsdam um. Dort kreierte der Architekt Reinhold Mohr (1882–1978) gemeinsam mit Gutmann ein »Orient-Zimmer«, das von der Familie »Arabicum« genannt wurde [Abb. 6].⁸³

Dieses Interieur enthält Teile aus mindestens zwei Damaszener Zimmern und etliche 1926 hinzugefügte Elemente, die teilweise orientalisierend sind und teilweise den Dekor der vorhandenen Damaszener Teile fortschreiben.⁸⁴ In der Grundstruktur nimmt der Raum die Zweiteilung der Damaszener Wohnräume auf, ist aber mit etlichen Ergänzungen und Veränderungen eine freie Neuschöpfung eines »Orient-Zimmers«. Gutmann präsentierte in diesem Raum Teile seiner Kunst- und Antiquitätensammlung und nutzte ihn für den Empfang von Gästen.⁸⁵ 1934 versuchte Gutmann erfolglos, das Zimmer bei einer Auktion zu veräußern.⁸⁶ Trotz wechselvoller Geschichte des Gebäudes in den letzten Jahrzehnten hat das »Arabicum« als eine der wenigen Raumausstattungen der Villa Gutmann bis heute überdauert.

81 Malečková, *Bojnice*, 13.

82 Thomas Tunsch, Die syrische Innenraumdekoration in der ehemaligen Villa Gutmann in Potsdam, in: *Forschungen und Berichte* 29/30 (1990), 129–47, 129; Roland Mascherek, Die Gutmann-Villa Bertinistr. 16–16a. Baugeschichtliche und einwohnerbiographische Dokumentation unter besonderer Berücksichtigung der Person Herbert M. Gutmann und seiner Familie, in: *Mitteilungen der Studiengemeinschaft Sanssouci e. V. Verein für Kultur und Geschichte Potsdam* 5 (2000), 2, 28–66, 40.

83 Thomas Tunsch, Alles vergeht, ob Trauer oder Freude. Das »Arabicum«, in: Vivian J. Rheinheimer (Hg.), *Herbert M. Gutmann, Bankier in Berlin, Bauherr in Potsdam, Kunstsammler*, Leipzig: Koehler & Amelang 2007, 107–118, 107.

84 Untersuchungsergebnis der Autorin während der Besuche des Arabicums im September 2002.

85 König Fuad von Ägypten weilte 1929 zu einem Diner in Gutmanns Villa. 1930 empfing Herbert Gutmann König Faisal von Irak in seinem Haus. Siehe: Vivian J. Rheinheimer, Behaltet mich in guter Erinnerung, Herbert M. Gutmann – eine Lebensbeschreibung, in: Vivian J. Rheinheimer (Hg.), *Herbert M. Gutmann, Bankier in Berlin, Bauherr in Potsdam, Kunstsammler*, Leipzig: Koehler & Amelang 2007, 9–34, 22–23. Man darf vermuten, dass sich die Besucher zu Tee, Kaffee oder zum Rauchen auch im Arabicum aufhielten.

86 Tunsch, *Alles*, 107.



Abb. 6: »Arabicum«, Villa Gutmann, Potsdam, ca. 1930.

Quelle: Landesarchiv Berlin, F Rep. 290–05–01 Nr. 278, Fotograf: Martha Huth.

Spuren von Damaskuszimmern in London, Berlin und Paris

Vier weitere Zimmer aus Damaskus sind nach Europa gelangt, zu denen es nur spärliche Quellen gibt. 1913 erwähnt ein anonymer Autor in der Zeitschrift *The Connoisseur* zwei Zimmer in London.⁸⁷ Für den kleineren dieser beiden Räume ist die inschriftliche Datierung von 1100 AH / 1689–90 CE genannt, aber keine weiteren Details, Abbildungen oder Beschreibungen.⁸⁸ Der zweite Raum ist in einer Illustration abgebildet,⁸⁹ in deren Bildunterschrift es heißt, dass diese Vertäfelung derzeit in Vincent Robinsons Galerie in der Wigmore Street in London ausgestellt ist. Neben den Dimensionen des Zimmers ist die Erbauungszeit mit 16./17. Jahrhundert angegeben,⁹⁰ was aufgrund der Stilikistik bezweifelt werden darf. Das Zimmer stammt vermutlich aus dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts. Über den Verbleib dieser beiden Zimmer ist der Autorin nichts bekannt.

1926 erwarb Max von Oppenheim (1860–1946) eine Wand- und Deckenvertäfelung in Damaskus, die aus dem Haus Munejir stammte. In Oppenheims Fotosammlung sind sechs

87 Anon., A room from the street called straight, in: *The Connoisseur* 36, 1913, 132–134.

88 Ebd., 133.

89 Ebd., 134.

90 Ebd., 134.

Schwarz-Weiß-Fotografien erhalten, die das Zimmer in Damaskus an seinem Ursprungsort eingebaut zeigen.⁹¹ Die Vertäfelung wurde in Oppenheims Wohnung bzw. privatem Museum in Berlin eingebaut und 1943 durch Bombentreffer zerstört.

Ein weiteres Zimmer in Paris wird 1933 in einem Artikel der Zeitschrift *Arts et Industrie* erwähnt.⁹² Sein Eigentümer, Eustache de Lorey (1875–1953), war zwischen 1922 und 1930 Direktor des Französischen Instituts für Archäologie und Islamische Kunst in Damaskus.

Resümee

Die Popularisierung von Damaskuszimmern in Europa mag dem Einfluss der europäischen Konsuln geschuldet sein, die sich als Kunsthändler und Vermittler betätigten, wie auch den zirkulierenden Fotos (etwa von Ernest Benecke, Francis Frith, Peter Bergheim, Othon von Ostheim, Wilhelm Hammerschmidt, Francis Bedford, Sulaiman al-Hakim, der Bonfils-Familie und Jean-Baptiste Charlier) und Reisebeschreibungen (etwa von Frédéric Goupil-Fesquet, Josias Leslie Porter, Alfred von Kremer, Isabel Burton und Charles Wilson). Die Transportfähigkeit der Zimmer mittels Dampfschiff spielte sicher auch eine Rolle, ebenso wie das Zulassen der Verkäufe durch osmanische Behörden und die Bereitschaft zum Verkauf aufseiten verarmter Familien in Damaskus.

Die prächtig verzierten Wand- und Deckenvertäfelungen aus Damaszener Wohnhäusern, die zwischen 1880 und 1930 nach Europa gelangten, wurden einerseits in den Museen so präsentiert, dass sie den Eindruck von authentischen traditionellen Wohnräumen vermittelten, wie es in den Museen in London, Düsseldorf und Budapest der Fall war. Andererseits dienten die Paneele als opulente Dekorationen für orientalisierende Raumkreationen in privaten Anwesen, wie beispielsweise in Pálffys Schloss Bojnice, Lotis Wohnhaus in Rochefort oder Gutmanns Villa in Potsdam. Es ist ferner feststellbar, dass die im hier betrachteten Zeitraum erworbenen Damaszener Interieurs überwiegend aus jeweils einem Ursprungskontext stammten und nicht aus Teilen verschiedener Ursprungsräume als orientalisierende Raumschöpfungen zusammengesetzt wurden, wie es später ab den 1930er-Jahren in enger Zusammenarbeit von Kunsthändlern und Damaszener Restaurierungswerkstätten gängige Praxis wurde.⁹³

91 <https://arachne.dainst.org/entity/206/images?fl=20&q=munejir&resultIndex=1> (zuletzt eingesehen am 20.6.2020).

92 Anon., *Chez Mr. E. de Lorey; une salle d'un Palais de Damas dans un hotel parisien*, in: *Arts et Industrie* (May), Société des anciens élèves de l'Ecole nationale supérieure des arts et industries de Strasbourg, Strasbourg: 1933, 19–23.

93 Die Damaskuszimmer in Winston-Salem, Cincinnati, Pittsburgh, Kairo, Beirut, New York City und Honolulu sind jeweils aus Teilen verschiedener Ursprungszimmer zusammengesetzt und mit Ergänzungen im Zuge der Vorbereitung für den Verkauf komplettiert worden. Details siehe in Scharrahs, *Damascene*, 242, 262–277.

»Orientalische« und orientalisierende Interieurs auf der Wiener Weltausstellung 1873 im Spiegel der Text- und Bildquellen

Das Osmanische Reich, Ägypten, Marokko, Persien und Tunesien präsentierten auf der Wiener Weltausstellung 1873 zahlreiche »orientalische« bzw. orientalisierende Interieurs. Anhand von Text- und Bildquellen werden in diesem Beitrag Bestandteile, Arrangement, Materialität und Stil der nicht mehr erhaltenen Interieurs vorgestellt. Thematisiert wird auch die unterschiedliche Herstellung und Herkunft dieser Interieurs und die Rezeption innerhalb der Berichterstattung. Durch ihre quantitativ beachtliche Präsenz hatten die »orientalischen« bzw. orientalisierenden Interieurs einen geschmacksprägenden Effekt. Sie konnten für die heimische Kunstindustrie als Vorbild fungieren bzw. war ihre Fertigung beim Ägyptischen Pavillon eine Schule für Wiener Handwerker in der Erzeugung orientalisierender Interieurs.

At the 1873 Vienna World's Fair, the Ottoman Empire, Egypt, Morocco, Persia and Tunisia presented numerous 'Oriental' or Orientalising interiors. Analysing textual and visual sources, this contribution describes the elements, arrangements, materiality and styles of the interiors, none of which has been preserved. The interiors' construction circumstances and provenances help to elucidate the public reception. Their importance lies in the large number present at the Vienna World's Fair, and therefore their potential to define a popular taste and function as a model for local art industry. The work on the Egyptian Pavilion functioned as a kind of training for Viennese craftsmen in creating Orientalising interiors.

In Bezug auf »orientalische« Interieurs und orientalisierende Wohnungseinrichtung kam der Wiener Weltausstellung 1873 eine große Bedeutung zu. Denn diese Weltausstellung machte den »Orient«¹ zu einem expliziten Fokus, welcher sich in den Ausstellungen des Osmanischen Reichs, Ägyptens, Marokkos, Persiens und Tunesiens im Industriepalast und deren Nationalpavillons im freien Ausstellungsgelände äußerte. Dahinter stand ein proaktives Bemühen von Seiten der österreichischen Weltausstellungs-Organisatoren, die eigene Komitees zuerst in Istanbul, später auch in Alexandrien und in Smyrna (İzmir) einrichteten

1 Die Definition von »Orient« war um 1873 eine sehr dehnbare. Wenn sich diese mitunter auch bis nach Japan erstrecken konnte, ist in den folgenden Ausführungen ein auf mehrheitlich islamische Gebiete begrenzter Orientbegriff gemeint. Siehe dazu auch den Beitrag von Markus Ritter in diesem Band. Die diesem Artikel zugrundeliegende Forschung wurde mit Fördermitteln des Europäischen Forschungsrats (ERC) im Rahmen des Programms der Europäischen Union für Forschung und Innovation »Horizont 2020« ermöglicht (Finanzhilfvereinbarung Nr. 758099).

und in weiteren Städten Vertreter der k. u. k. Regierung zur Mitarbeit beauftragten.² Grund für dieses Bemühen war ein wirtschaftliches Interesse Österreichs: Man sah ein potenzielles Absatzgebiet, von dem man begünstigt durch die geografische Nähe zu Österreich-Ungarn profitieren wollte.³

Die Organisatoren der Wiener Weltausstellung legten thematische Gruppen fest.⁴ Die teilnehmenden Länder wurden aufgefordert, diesen Gruppen gemäß Rohstoffe, Produkte, Objekte und Pavillons beizutragen. Eine der 28 Gruppen war die Gruppe XIX (»Das bürgerliche Wohnhaus mit seiner inneren Einrichtung und Ausschmückung«).⁵ Da es von den teilnehmenden Ländern explizit erwünscht war, bürgerliches Wohnen ihrer Nation anschaulich zu machen, waren 1873 in Wien mehrere »orientalische« Interieurs zu sehen.

Bei den Pavillons der Weltausstellung 1873 handelte es sich um ephemere Architektur. Auch die »orientalischen« Interieurs sind alle nach derzeitigem Wissensstand nicht erhalten bzw. erfuhren maximal in Einzelteile zerlegt weitere Verwendung.⁶ Die Interieurs waren aber nicht nur am Ausstellungsplatz eine Besucherattraktion,⁷ sondern erreichten darüber hinaus vor allem durch Zeitungsartikel Bekanntheit. Heute sind Ausstellungsberichte die wichtigste Quelle, um Bestandteile, Arrangement und Materialität der Interieurs in Erfahrung zu bringen sowie Informationen über die an der Erstellung beteiligten Personen zu sammeln.

Grundsätzlich waren die »orientalischen« Pavillons der Wiener Weltausstellung ein besonders begehrtes Motiv visueller Medien. Sie erfuhren Verbreitung in Form von Zeitungsillustrationen und als Erinnerungsstücke käuflich erwerbbarer Fotografien der *Wiener Photographen Association*, eines Zusammenschlusses von vier fotografischen Ateliers, der sich

2 Weltausstellung 1873 (Hg.), *Special-Katalog der Beiträge aus dem Oriente. Zu den additionellen Ausstellungen des Welthandels und der Geschichte der Preise. Cercle Oriental*, Wien: Beck'sche Universitätsbuchhandlung 1873, 4.

3 Vortrag über die Weltausstellung (Schluss.), *Allgemeine Illustrirte Weltausstellungs-Zeitung*, 13.3.1873, 112.; Weltausstellung 1873 (Hg.), *Special-Katalog*, 33–34.

4 Die Ausstellung im Industriepalast und am Ausstellungsgelände der Wiener Weltausstellung wurde aber nicht nach diesen Themen, sondern Nationalstaaten entsprechend gegliedert.

5 Vgl. Carl T. Richter, Das Bürgerliche Wohnhaus mit seiner inneren Einrichtung und Ausschmückung (Gruppe XIX), in: General-Direction der Weltausstellung 1873 (Hg.), *Officieller Ausstellungsbericht. (Gruppe XIX, XXI, XXII)*, Wien: K.K. Hof- und Staatsdruckerei 1874, 1–13.

6 Beispielsweise wurden die Holztürflügel des Ägyptischen Pavillons für das im k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie ausgestellte »Arabische Zimmer« wiederverwendet (Wilhelm Lauser, Die Ka'ah, in: *Allgemeine Kunst-Chronik. Zeitschrift für Kunst, Kunstgewerbe und Literatur*, 25 (1883) 7, 317–318) und Stoffe aus dem Ägyptischen Pavillon von Kronprinz Rudolf angekauft (Alena Skrabanek, Wohnsitz glücklicher Jahre. Das Appartement des Kronprinzen in der Prager Burg, in: Isabella Barta/Marlene Ott-Wodni/Alena Skrabanek (Hg.), *Repräsentation und (Obn)macht. Die Wohnkultur der habsburgischen Prinzen im 19. Jahrhundert. Kaiser Maximilian von Mexiko, Kronprinz Rudolf, Erzherzog Franz Ferdinand und ihre Schlösser*, Wien: Böhlau Verlag 2019, 127). Siehe auch die Beiträge von Ofner und Skrabanek in diesem Band.

7 Der Andrang, das Innere des Ägyptischen Pavillons zu besichtigen, war so groß, dass stundenlang vor dem Pavillon in einer Schlange gewartet werden mussten. Se. Hoheit der Khedive und die Wiener Weltausstellung, *Wiener Weltausstellungszeitung*, 24.12.1873, 1.

exklusiv der Aufgabe der Dokumentation der Weltausstellung widmete.⁸ Jedoch wurden kaum Interieurs fotografisch festgehalten, da es technisch noch sehr schwierig war, in Räumen mit wenig Tageslicht zu fotografieren.⁹ Gerade weil sie auf der Weltausstellung 1873 visuell nur fragmentarisch belegbar sind, ist es wichtig, die Existenz der Interieurs, die von Ägypten, Marokko, dem Osmanischen Reich, Persien und Tunesien ausgestellt wurden, aufzuzeigen und sie differenziert in ihrem jeweiligen Kontext zu erörtern.

Arabisches Wohnhaus im Ägyptischen Pavillon

Die Ägyptische Baugruppe der Wiener Weltausstellung bestand aus mehreren Teilen, die verschiedene Bauaufgaben und Architekturstile zur Anschauung bringen sollten. Einer dieser Teile war das sogenannte Arabische Wohnhaus. Wie anhand eines Grundrisses ersichtlich ist, beherbergte es neben Räumen der Dienerschaft und Wirtschaftsräumen eine *mandara* und Loggien im Erdgeschoß, die *Mandara S. H. des Khedive* samt Nebenräume und den *Harem*. Insgesamt repräsentierten ca. 17 Räume »bürgerliches« Wohnen in Ägypten.¹⁰

Die Architekten waren Franz (František) Schmoranz d. J. (1845–1892) und Johann (Jan) Machytka (1844–1887). Die beiden Böhmen hatten gemeinsam Architektur in Prag studiert. Während Machytka sein Studium in Wien bei Hansen fortsetzte, arbeitete Schmoranz ab 1867 beim Architekten Carl von Diebitsch (1819–1869) in Kairo.¹¹ In dieser Zeit fertigte Schmoranz zahlreiche detaillierte Architekturzeichnungen, Grundrisse und Detailaufnahmen von v. a. mamlukischen Bauten und Baudekor an.¹² Diese waren von so beispielloser Meisterschaft, dass Heinrich Brugsch (1827–1894), der vom Khediven ernannte Ausstellungskommissar der Wiener Weltausstellung, ihn mit der Planung von »Musterbauten im arabischen Stile«¹³ beauftragte. Da seine Entwürfe »die vollste Anerkennung des

8 Vgl. Central-Bureau der Wiener Photographen-Association (Hg.), *General-Catalog photographischer Erzeugnisse der Wiener Photographen-Association für die Weltausstellung 1873*, Wien: Wilhelm Köhler 1873, I–IV.

9 Die Schwierigkeiten beim Fotografieren von Innenräumen auf der Wiener Weltausstellung erläutert Michael Frankenstein, Über Interieur-Aufnahmen voneinst und jetzt, in: *Die Photographie. Zeitschrift für Photographie und Photomechanische Verfahren* (1893) 4, 17/19.

10 Der Grundriss des Ägyptischen Pavillons wurde in der 2. Auflage des offiziellen Generalkatalogs der Wiener Weltausstellung publiziert. Welt-Ausstellung 1873 in Wien (Hg.), *Offizieller General-Catalog*, Wien: Verlag der General-Direction 1873², 748–749. Auf die Unklarheit, ob das Arabische Wohnhaus nun eher herrscherliches oder gehobenes bürgerliches Wohnen repräsentierte, wurde schon in zeitgenössischen Besprechungen hingewiesen. Richter, *Bürgerliche Wohnhaus*, 3.

11 Elke Pflugradt-Abdel Aziz, Exhibiting Islamic architecture in the second half of the nineteenth century. The architect Carl von Diebitsch and his successor Franz Schmoranz Jr in the service of Egyptian viceroy Isma‘il Pasha, in: *Art in Translation*, 11 (2019) 2, 207.

12 Státní okresní Archiv Chrudim, Tschechien, Familienarchiv Schmoranz – Franz Schmoranz Jr.

13 Heinrich Brugsch, *Mein Leben und mein Wandern*, Osnabrück: Biblio Verlag 1975 (Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur 1894²), 317.

Vizekönigs«¹⁴ erfuhren, begannen Schmoranz und Machytka 1872 mit der Errichtung des Ägyptischen Pavillons.

Ausgeführt wurde er von der Allgemeinen Österreichischen Baugesellschaft. Die Mitarbeiter an den Interieurs des Arabischen Wohnhauses waren – bis auf den Kalligraphen – in der Regel Handwerker aus dem Habsburgerreich und nicht aus Ägypten. Sie führten Holz- und Tischlerarbeiten, Zimmerarbeiten, Modellierarbeiten, Zink- und Gipsguss sowie die Dekorationsmalerei aus.¹⁵ Die Schulung in der Produktion von orientalisierender Architektur für örtliche Handwerker beschrieb ein Zeitungsbericht als »eine Art von Schule, in der sie die Behandlung ganz neuer Formen, die Anwendung neuer technischer Verfahrensweisen erlernen und sich aneignen mußten«. Die Kombination von durch Schmoranz aus Kairo importierten Formen und deren Reproduktion vor Ort in Wien wurde als »ein Werk einheimischer Arbeit in fremden Formen« bezeichnet.¹⁶

Die Ausstattung des Arabischen Wohnhauses kann dank Plänen von Franz Schmoranz und zahlreicher Zeitungsartikel teilweise rekonstruiert werden. Die meisten Autoren der Beschreibungen und ihr Vorwissen sind nicht bekannt. Eine Ausnahme ist ein detaillierter Artikel vom Kunst-Journalisten Carl von Vincenti (1835–1917). Er würdigt Schmoranz nicht nur in dem Zeitungsbericht, sondern auch 1876 in seiner Publikation *Wiener Kunst-Renaissance*. Schmoranz wird darin als einer der wenigen Architekten Wiens hervorgehoben, die eine Doppelbegabung haben, da sie »zugleich ausstattende Decorateure sind«¹⁷, wie er mit der nachhaltig beeindruckenden Ausstattung der Räume im Ägyptischen Pavillon beweisen konnte.¹⁸

Die Wohnräume waren als Empfangszimmer (*mandara* und *qā'a*), als *maq'ad* genannte Loggien und als zum Innenhof hin geöffnete luftige Sitzecke (*tabtabuṣ*) angelegt. Spezifische

14 Ebd., 318.

15 Ahmed Effendi Hegasi, Kalligraph; Herbe, Modelleur; Kaufmann Theodor, Lieferant der Holzarbeiten; Leib, Lieferant der Zimmerarbeiten; Schäfer F., Dekorationsmaler; Vitoucelz, Lieferant der Tischlerarbeiten. Weltausstellung 1873 in Wien (Hg.), *Weltausstellung 1873 in Wien. Amtliches Verzeichniss der Aussteller, welchen von der internationalen Jury Ehrenpreise zuerkannt worden sind*, Wien: Verlag der General-Direction 1873, 522. Von Schmoranz entworfene Ornamentmodelle wurden vom Wiener k.k. Hofbildhauer Joseph Dollischek hergestellt. Vgl. Weltausstellung, XXXVI. Im Bau des Khedive, Tages-Post, 26.6.1873, 1-2; Fotografie MAK-Bibliothek und Kunstblättersammlung, Vorbildersammlung, Inv.Nr. KI 2903–2901. Bauleiter war ein Herr Moser. Der Leiter der von der österreichischen allgemeinen Baugesellschaft übernommenen Baufabrik, der Zimmermeister Franz Zimmermann, war für die Tischlerarbeiten des Ägyptischen Pavillons verantwortlich. Gemeinsam mit seinem Konstrukteur Herrn Kaufmann führte er die zahlreichen *maṣrabiyyāt* aus. Der Palast des Vizekönigs von Ägypten auf dem Weltausstellungsplatze, *Wiener Weltausstellungs-Blatt. Beilage der Gemeindezeitung*, 22.4.1873, 2./Wilhelm Flattich, Bautischlerei. (Gruppe VIII. Section 1), in: General-Direction der Weltausstellung 1873 (Hg.), *Officieller Ausstellungs-Bericht. Holz-Industrie. (Gruppe VIII.)*, Wien: Verlag der K.K. Hof- und Staatsdruckerei 1873, 6–7.

16 Der Palast des Vice-Königs von Ägypten auf dem Weltausstellungsplatze, *Wiener Weltausstellungs-Blatt. Beilage der Gemeindezeitung*, 22.4.1873, 2.

17 C. von Vincenti, *Wiener Kunst-Renaissance. Studien und Charakteristiken*, Wien: Verlag von Carl Georld's Sohn 1876, 133.

18 Ebd., 140.

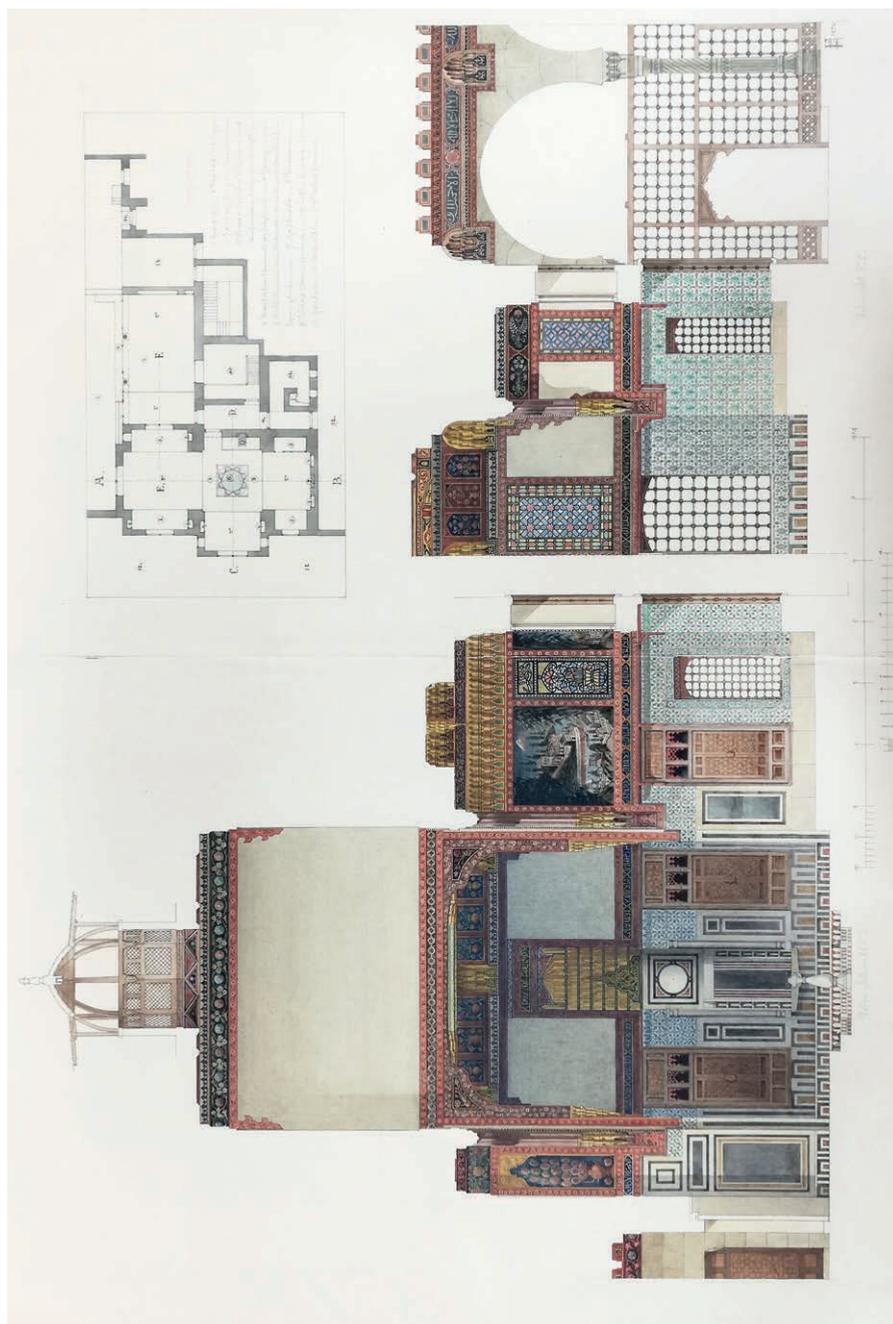


Abb. 1: Franz Schmoranz, Kolorierter Aufriss Mandara des Mufti (restauriert im Charakter des 17. Jh.) in Kairo, 1874.

Sammlung: Státní Okresní Archiv Chrudim, Tschechien, Familienarchiv Schmoranz – Franz Schmoranz Jr.

Elemente wie die *maṣṭaba*, eine Nische im verwinkelten Gang vom Eingangstor zum Innenhof, wo der Torwärter saß, veranschaulichten den regulierten, blickgeschützten Zugang ins Hausinnere.¹⁹ Die Interieurs des Arabischen Wohnhauses waren nicht an europäische Raumverhältnisse angepasst. Der Grundriss der Räume – bei der *mandāra* im Erdgeschoß in seiner idealsten Form, nämlich kreuzförmig mit einer sog. *durqa`a* von einer über zwei Stockwerke gehenden Raumhöhe und an jeder Seite anschließenden *iwāns* (Raumnischen) von erhöhtem Bodenniveau – orientiert sich eindeutig am Kairener Wohnbau, wie ihn Schmoranz in Grundrissen und Zeichnungen der von ihm in Kairo besuchten Wohnhäuser festgehalten hatte.²⁰ [Abb. 1]

Traditionell hatten Wohnräume im »Orient« klimatischen Gegebenheiten entsprechend flexible Funktionen und waren daher nicht mit umfangreichem Mobiliar ausgestattet;²¹ ein Charakteristikum, das im Arabischen Wohnhaus der Wiener Weltausstellung ersichtlich werden sollte. Die im Ägyptischen Pavillon eingesetzten Möbel beschränkten sich auf in den *iwāns* entlang der Wand platzierte Diwane in der *mandāra* im Erdgeschoß und im *Harem*,²² (Smyrna-)Teppiche am Boden der erhöhten *iwāns*, sowie Teppiche in den Nischen der Fenstererker im *Harem*, inkrustierte Wandschränke, im *tabṭabūṣ* waren diese aus »hartem Holz und Elfenbein in geometrischen Mustern eingelegt«²³, ein Bücherschrank im *Harem*,²⁴ und Wandkonsolen zur Platzierung von Objekten.²⁵ Auf diesen und in den Schränken waren Fayencekrüge, Majolikaschüsseln und Metallvasen,²⁶ Hausrat und Bücher,²⁷ sowie Instrumente²⁸ zu sehen.

Die Wände der Wohnräume waren farbig bemalt und mit vergoldeten arabischen Schriftzügen dekoriert.²⁹ Auch die Plafonds »abwechselnd bald in Spiegeln, d.h. Längensfeldern gearbeitet, bald cassettirt« waren farbig gestaltet. Teilweise waren die Ornamente in die Stuckverkleidung eingekratzt und dann bemalt und vergoldet, teilweise war die Täfelung direkt bemalt. Die Unterzugbalken der Decke schienen auf vergoldeten Eckstalaktiten auf-

19 C. v. Vincenti, Weltausstellung 1873. Das ägyptische Wohnhaus, *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung*, 29.10.1873, 1995.

20 Zeichnungen Státní Okresní Archiv Chrudim, Tschechien, Familienarchiv Schmoranz – Franz Schmoranz Jr.

21 Stefano Bianca, *Hofhaus und Paradiesgarten. Architektur und Lebensformen in der islamischen Welt*, München: Beck 1991, 213–214.

22 Der Bau des Khedive, *Neue illustrierte Zeitung. Österreichisches Familienblatt*, 31.8.1873, 3.; Jakob Falke, Das Kunstgewerbe, in: Carl von Lützow (Hg.), *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Wien–Leipzig: Verlag von E.A. Seemann 1875, 95.; Vincenti, Das ägyptische Wohnhaus, 1995.

23 Vincenti, Das ägyptische Wohnhaus, 1995–1996.

24 Im Bau des Khedive. 2.

25 Falke, *Das Kunstgewerbe*, 95.

26 Skizzen von der Weltausstellung VIII. Im orientalischen Viertel. 2., *Prager Abendblatt. Beilage zur Prager Zeitung*, 7.8.1873, 1.

27 Im Bau des Khedive, 2.

28 Falke, *Das Kunstgewerbe*, 95.

29 Im Bau des Khedive, 2.

zuliegen.³⁰ Des Weiteren umfasste die Ausstattung in der Raummitte der *mandara* im Erdgeschoß ein »Marmor-Bassin mit sprudelndem Wasser«³¹ sowie eine »kleine achteckige Kuppellaterne« mit Glasmosaik über der *durqa* 'a, deren Boden »mit in farbigen Mustern eingeleigten weißen Marmelfliesen gepflastert« war, und mehrere künstliche Wasserstürze als Wandkaskaden in hohen Stalaktitennischen.³² Auch in der *qā* 'a im *Harem* befand sich eine kleine Glaskuppel am Plafond.³³

Besonders markant waren die Fenster, zum einen *mašrabīyyāt* genannte Holzgitterfenster, zum anderen Gipsgitterfenster mit farbigen Glaseinlagen (*qamariyya*). Die *mašrabīyya*-Gitter bestanden aus gedrechselten Holzstäben und -kugeln, die zu Mustern ineinander gesteckt wurden. Sie hatten nicht nur einen dekorativen Effekt, sondern ermöglichten kühlende Luftzirkulation und Sonnen- sowie Blickschutz. Die 1873 auf der Weltausstellung zu sehenden *mašrabīyyāt* wiesen in das Gitter eingearbeitete arabische Sprüche, heraustretende Nischen für die Platzierung von Krügen zur Kühlung sowie kleine zu öffnende Luken auf.³⁴

Die *mašrabīyyāt*, die als Erker hervorragten und nicht wie in der *mandara* im Erdgeschoß als Geradsturzfenster ausgebildet waren,³⁵ wurden im Inneren mit Polstern oder Teppichen ausgelegt, damit sie zum Sitzen verwendet werden konnten.³⁶ Zu betonen ist, dass kaum historische *mašrabīyyāt* aus Kairo nach Wien importiert, sondern in großer Menge (ca. 30 Stück) von Handwerkern vor Ort in Wien angefertigt wurden.³⁷ Zeichnungen von *mašrabīyyāt* in Kairo dienten Schmoranz als Ausgangspunkt, um detaillierte Pläne für die Handwerker zu entwerfen.³⁸ [Abb. 2]

Über vielen der *mašrabīyyāt* am Arabischen Wohnhaus der Weltausstellung befanden sich kleine Fenster mit Gipsgittern und farbigen Glasfüllungen. Ein »holzgeschnittener, absteigender Zierkragen« rahmte diese Fenster. Die ornamental angeordneten, bunten Glasfüllungen hatten laut Vincenti ein »eigenthümlich wohltuendes Dämmerlicht« im Inneren der hohen Räume zur Folge. An der Außenfassade befanden sich über den Fenstern abfallende Vordächer, die als Sonnenschirme fungierten.³⁹

Vor der Stadterneuerung durch Muhhamad Ali in der ersten Hälfte des 19. Jh. war die *mašrabīyya* ein allgegenwärtiges Element im Kairener Wohnbau. Doch da ihre Brandgefahr

30 Vincenti, *Das ägyptische Wohnhaus*, 1995.

31 *Im orientalischen Viertel*, 1.; vgl. auch *Im Bau des Khedive*, 2.

32 Vincenti, *Das ägyptische Wohnhaus*, 1995.

33 *Im Bau des Khedive*, 2.

34 Vincenti, *Das ägyptische Wohnhaus*, 1995.

35 Ebd.

36 *Im orientalischen Viertel*, 1.; Richard Slanarz, *Bilder von der Weltausstellung. Original-Bericht. XII., Salzburger Volksblatt. Organ des Fortschritts für alle Stände*, 5.8.1873, 2.

37 Hersteller der *mašrabīyyāt*: Fußnote 15. Nur ein Gitterwerk wurde aus Kairo importiert und für die sog. Loge der Sängerinnen verwendet. Vincenti, *Das ägyptische Wohnhaus*, 1995.

38 Zeichnungen und Pläne im Státní Okresní Archiv Chrudim, Tschechien, Familienarchiv Schmoranz – Franz Schmoranz Jr.

39 Vincenti, *Das ägyptische Wohnhaus*, 1995.

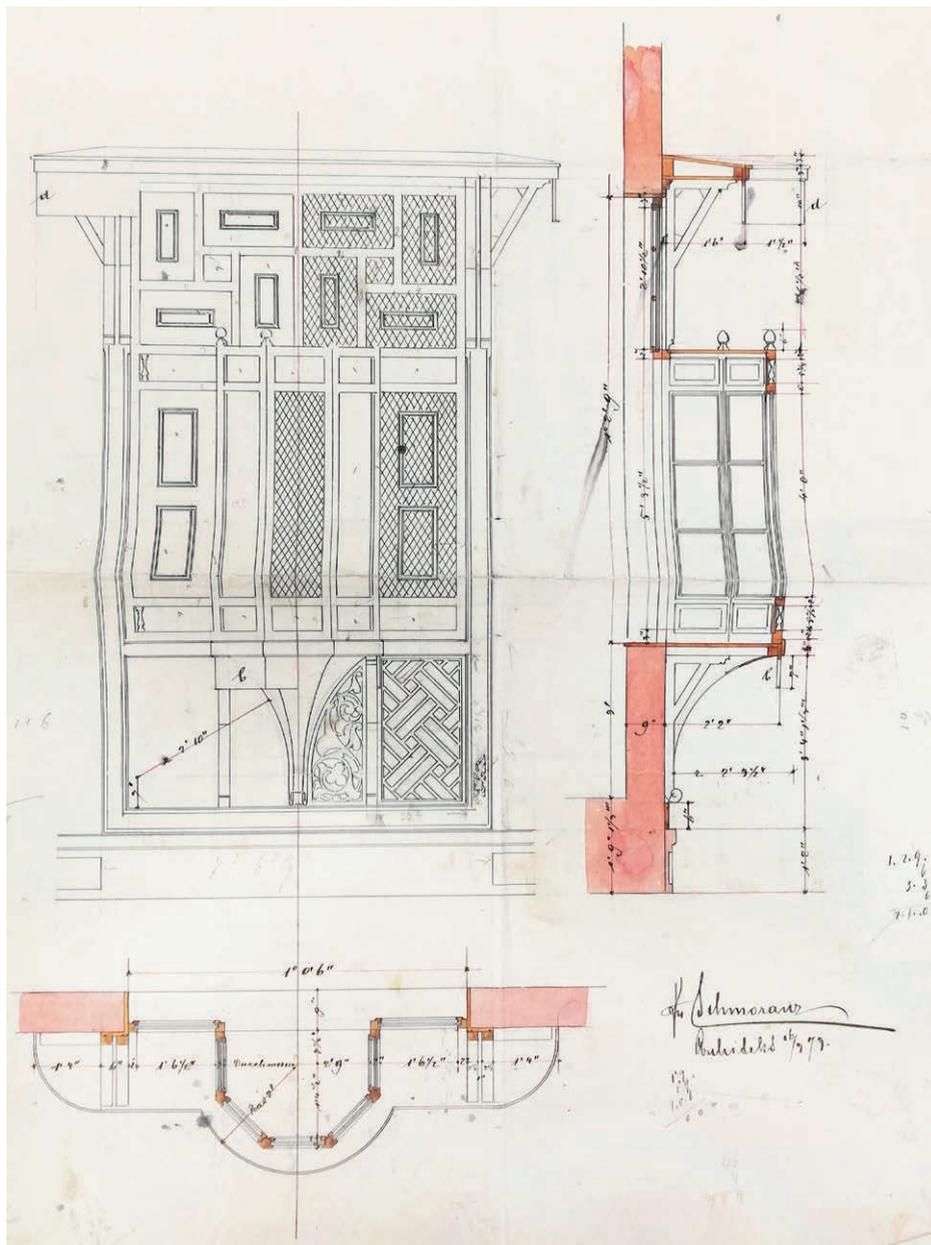


Abb. 2: Franz Schmoranz, Plan für flache maşrabiyya mit Polygonal-Erker im I. Stock des Arabischen Wohnhauses des Ägyptischen Pavillons auf der Wiener Weltausstellung 1873.

Sammlung: Státní Okresní Archiv Chrudim, Tschechien, Familienarchiv Schmoranz – Franz Schmoranz Jr.

zu groß erschien und sie wenig in das angestrebte europäische Stadtbild passten,⁴⁰ entwickelte sie sich im 19. Jh. zum pittoresken Element, zum beliebten Kuriosum von europäischen Reisenden, die darin die verborgene arabische Familie symbolisiert sahen, und zum Motiv der »Orient«-Fotografie.⁴¹ Der polygonale Vorbau, in dem sich die sogenannte *Mandara des Khediven* befand, war mit in Spitzbögen platzierten großen, u. a. an Rosettenfenster anklingenden Glasfenstern ausgestattet. Es dürfte kein Zufall sein, dass in dem Raum, der für den Empfang des Khediven bei seinem geplanten Besuch der Weltausstellung vorgesehen war,⁴² die Fensterform dem Geschmack des Khediven und den zeitgenössischen anstatt den historischen Bauten in Kairo entsprach.⁴³

Schmoranz profitierte beim Entwurf des Ägyptischen Pavillons von seinen in Kairo gemachten Zeichnungen. Der von ihm im Detail gezeichnete Baudekor von historischen Gebäuden wurde in Wien zu plastischen Modellen ausgearbeitet. Diese wurden zur Vervielfältigung verwendet und die entstandenen Elemente wurden (repetitiv) am Ägyptischen Pavillon angebracht.⁴⁴ Dieses Vorgehen, das für die Fassaden dank Fotografien des Pavillons belegbar ist,⁴⁵ kann auch für den Innenraum angenommen werden. Beim Dekor des Ägyptischen Pavillons handelte es sich um kein reines Fantasiekonstrukt, sondern um Replikat von Fragmenten sowohl profaner als auch sakraler mamlukischer Architektur und von Wohnbauten des osmanischen Kairos. Die Formen wurden eklektisch ausgewählt, vom ursprünglichen Material sowie Träger und dessen Funktion gelöst und collagenartig neu zusammengestellt.

Ambition der ägyptischen Baugruppe war es nicht nur, einen bestimmten Architekturstil zu präsentieren. Jacob von Falke (1825–1897), zu jener Zeit Kustos am k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie, schätzte am Ägyptischen Pavillon auch, dass er den Besucherinnen und Besuchern »einen sehr instructiven Begriff von orientalischer häuslicher Lebenssitte«⁴⁶ vermittelte. Beim Durchschreiten des Pavillons konnte beispielsweise die spezifische Erschließbarkeit oder die Kühlung eines Kairener Wohnbaus verständlich gemacht werden.⁴⁷

40 Janet L. Abu-Lughod, *Cairo. 1001 years of the city victorious*, Princeton New Jersey: Princeton Univ. Press 1971, 94.

41 Vgl. Felix Thürlemann, *Das Haremsfenster. Zur fotografischen Eroberung Ägyptens im 19. Jahrhundert*, München: Wilhelm Fink 2016.

42 Falke, *Das Kunstgewerbe*, 95.

43 Die Fenster ähnelten jenen der von Carl von Diebitsch in Kairo errichteten Bauten, vgl. etwa Carl von Diebitsch, Handzeichnung Arkadendetail Villa an der Schubraallee, Kairo (1863), TU Berlin Architekturmuseum, Inv.nr. 41578.

44 Davon zeugen Zeichnungen und Pläne im Státní Okresní Archiv Chrudim, Tschechien, Familienarchiv Schmoranz – Franz Schmoranz Jr. sowie Fotografien der Gipsmodelle des Ägyptischen Pavillons auf der Wiener Weltausstellung. z. B. Fotografie MAK-Bibliothek und Kunstblättersammlung, Vorbildersammlung, Inv.nr. KI 2903–2901.

45 Vgl. Franziska Niemand, »Orientalische« Architektur und fotografische Dokumentation der Wiener Weltausstellung 1873, MA-Arb., Wien 2019, 82–84/109–112.

46 Jakob Falke, Weltausstellung 1873. Die Kunstindustrie auf der Weltausstellung. XIX. Die Türkei. Ägypten. Tunis und Marokko, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung*, 28.7.1873, 1372.

47 Falke, *Das Kunstgewerbe*, 95.

Marokkanische Villa

Der k. u. k. österreichisch-ungarische Konsul in Tanger veranlasste die Errichtung des Marokkanischen Pavillons: »ein maurisches Wohnhaus sammt Einrichtung und zur Bequemlichkeit dienende Geräthschaften«. ⁴⁸ Ausgeführt wurde der Bau von marokkanischen Arbeitern vor Ort am Ausstellungsplatz. ⁴⁹ Namentlich ist von ihnen nur der Maler Bonschtritt Mimon bekannt, da er mit einem Ehrenpreis ausgezeichnet wurde. ⁵⁰

Der Beschreibung in einem Zeitungsbericht nach handelte es sich um ein Hofhaus. Die Tür an der Frontalfassade führte direkt in den Hof, von dem aus an drei Seiten je ein Zimmer betreten werden konnte: links der Raum für die Frau mit dahinterliegendem Badezimmer, rechts das Speisezimmer und gegenüber dem Tor das Wohnzimmer. An dessen mit Seidentapeten geschmückten Wänden verliefen niedrige, schmale Diwane. Auf dem Fliesen- oder Mosaikboden war ein Teppich ausgelegt. Auf Tischchen und Taburetten waren »Porzellan-Schalen und Schälchen, Tassen und Kästchen« platziert. ⁵¹ Diese Beschreibung und Vergleiche mit Außenaufnahmen des Pavillons deuten darauf hin, dass es sich bei einer unbetitelten Fotografie der *Wiener Photographen Association* um eine Aufnahme des Wohnzimmers handelt. [Abb. 3]

Demnach befanden sich die Fenster oberhalb der durchschnittlichen Blickhöhe eines Menschen und hatten nicht den Zweck, einen Ausblick zu gewähren. Das Bodenniveau des *iwān* war etwas erhöht. Die Bogenfelder waren mit einer netzartigen Musterung flächenfüllend gestaltet, welche das Motiv der *sebka* als abstrahiertes Flächenornament errahnen ließ. Der Übergang zur flachen Decke war mit einer Stalaktitenreihe, der Plafond mit einem geometrischen Sternornament geschmückt.

Der Marokkanische Pavillon veranschaulichte – ähnlich dem Ägyptischen Pavillon, wenn auch viel kleiner und bescheidener – Charakteristika wie den sich von europäischen Häusern unterscheidenden Einsatz von Fenstern, die Anordnung um einen Innenhof, den spärlichen Einsatz von Möbeln oder die Raumstruktur samt *iwān* mit erhöhtem Bodenniveau. Der Kunsthistoriker Jacob von Falke bezeichnet den Marokkanischen Pavillon als »ächt orientalisches«, weil er ein »altes Gepräge« erkennen konnte. ⁵²

Selamlık und Haremlık des Türkischen Wohnhauses

Für das sogenannte Türkische Wohnhaus und seine Einrichtung zeichneten sich mehrheitlich aus dem Osmanischen Reich angereiste Personen verantwortlich. Architekt der osma-

⁴⁸ Welt-Ausstellung 1873 in Wien (Hg.), *Officieller General-Catalog*, 753–754.

⁴⁹ Falke, *Das Kunstgewerbe*, 100.

⁵⁰ Weltausstellung 1873 in Wien (Hg.), *Ehrenpreise*, 522.

⁵¹ *Im orientalischen Viertel*, 1.

⁵² Falke, *Das Kunstgewerbe*, 102–103.

Abb. 3: Wiener Photographen Association, o.T., Wiener Weltausstellung 1873, Vermutlich Interieur der Marokkanischen Villa.
Sammlung: ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung, PK 4608 65.



nischen Pavillons war der in Istanbul lebende Pietro Montani (1829–1887),⁵³ ihm zur Seite stand der Istanbuler Eugène Maillard,⁵⁴ Ausstellungskommissar war Osman Hamdi Bey⁵⁵ (1842–1910) und errichtet wurden sie von einem nach Wien gereisten Handwerkertrupp.⁵⁶ Auch die Einrichtung sowie die weitere Ausstattung wurde – anders als beim Ägyptischen Pavillon – nicht von Wiener Industriellen geliefert, sondern im Osmanischen Reich gefertigt und nach Wien gebracht.⁵⁷

⁵³ Ahmet A. Ersoy, *Architecture and the late Ottoman historical imaginary. Reconfiguring the architectural past in a modernizing empire*, Farnham–Burlington: Ashgate 2015, 118–124.

⁵⁴ Ebd., 106–107.

⁵⁵ Ebd., 109./O. Hamdi Bey. 1. türkischer General-Commissarius für die Wiener Weltausstellung, *Wiener Weltausstellungszeitung*, 24.4.1873, 2.

⁵⁶ Es reisten zahlreiche Handwerker aus dem Osmanischen Reich an, deren Identität bis dato nicht rekonstruiert ist. Rundschau. Ausland, *Allgemeine Illustrirte Weltausstellungs-Zeitung*, 28.6.1872, 140.; Welt-Ausstellung 1873 in Wien (Hg.), *Officieller General-Catalog*, 724. Nur folgende Mitarbeiter sind namentlich bekannt: Gani Calfo (Istanbul) als erster Bauführer, Maillard M. E. (Istanbul) als zweiter Bauführer, Ousta Migherdich Babalian (Türkei), Tuok Thomas, Decorationsmaler. Weltausstellung 1873 in Wien (Hg.), *Ehrenpreise*, 522.

⁵⁷ Türkei, *Wiener Weltausstellungs-Zeitung*, 8.6.1872, 7.

Das Türkische Wohnhaus umfasste – neben einem rückseitig gelegenen Bad (*Hamam*) – Wohnräume, die einer Zweiteilung in den repräsentativen *Selamlık* und den privaten *Haremlik* unterlagen. Diese waren durch zwei getrennte Eingänge erschließbar.⁵⁸ Dass die Einrichtung der beiden Bereiche sehr unterschiedlich ausfiel, sah Falke in seinen Schriften zum Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung als Abbild des Nebeneinanders von traditioneller und europäisch beeinflusster Ausstattung im Osmanischen Reich des 19. Jahrhunderts: »[Der] gebildete Türke europäisiert sich jetzt in Leben und Sitte und muss daher auch in seiner Wohnung in dem Kampfe zwischen europäischer und orientalischer Ausstattung einen Ausgleich eingehen.«⁵⁹

Im *Haremlik* wurden Teppiche am Boden und an den Wänden, Vorhänge vor den Fenstern und an der Wand rundum laufende breite Diwane verwendet. Mobiliar beschränkte sich auf einen Kasten und ein mit Perlmutter eingelegetes niedriges Tischchen. In der Mitte des Raums befand sich ein Messinggefäß, das als Kohlenbecken zur Beheizung diente. Der *Selamlık* hingegen war mit einem Marmorkamin ausgestattet. Auch das Mobiliar stand stark in europäischer Tradition: Vorzufinden war ein in der Mitte platzierter Tisch von Hüfthöhe, mit Goldstoff überzogene Sofas und Sessel mit Rücken- und Armlehnen, die wie Diwane entlang der Wände platziert waren.⁶⁰ Anhand von Außenfotos des Türkischen Wohnhauses lässt sich erkennen, dass die Raumhöhe des *Selamlıks* jene des *Haremlik*s überstieg. Über den mit Gittern ausgestatteten Glasschiebefenstern befand sich im *Selamlık* eine Reihe von Oberlichtern mit Glaseinlagen in einem ornamentalen Gitter. [Abb. 4]

Die Einrichtung des *Haremlik* entsprach einer traditionellen Nutzung, die von der Verwendung von Teppichen, niedrigen Tischchen und langen Diwanen geprägt war. Im Gegensatz dazu erfüllten die Sofas, Sessel und hohen Tische im *Selamlık* die Erwartungen an »orientalische« Interieurs nicht, denn wie auch im angrenzenden Türkischen Café »gestatten es die hohen schmalen Bänke nicht, die Beine nach der echten türkischen Weise zu kreuzen«⁶¹.

Das Türkische Wohnhaus war mit prachtvollen Plafonds ausgestattet,⁶² von welchen einer in Form einer kolorierten Zeichnung in der Publikation *Die Ottomanische Baukunst* überliefert ist. Dabei handelte es sich um eine reich bebilderte Architekturgeschichte, welche von der Osmanischen Ausstellungskommission für die Wiener Weltausstellung zusammengestellt wurde.⁶³ Ein Zeitungsartikel erteilte Auskunft, dass Elemente des Türkischen Wohnhauses nach Vorbild des Çırağan-Palasts in Istanbul ausgeführt wurden.⁶⁴ Der Dekor dieses Palasts wird Montani zugeschrieben; und auch der nach Wien gereiste Handwerkertrupp

58 Falke, *Das Kunstgewerbe*, 98.

59 Ebd., 90.

60 Ebd., 98–99.

61 Café Turc, *Allgemeine Illustrirte Weltausstellungs-Zeitung*, 15.7.1873, 100–101.

62 Diese wurden vom Kaiserpaar bei ihrem Besuch bewundert. Balduin Groller, Kreuz- und Querzüge durch die Ausstellung, *Allgemeine Illustrirte Weltausstellungs-Zeitung*, 20.3.1873, 123.

63 Marie de Launay/Pietro Montani, *L'architecture ottomane/Die Ottomanische Baukunst/Uşûl-i mi'mârî-i 'ut-mânî*, Istanbul 1873, Planche XXVII.

64 Zur Wiener Weltausstellung, *Fremden-Blatt. (Morgen-Blatt)*, 17.1.1872, 6.



Abb. 4: Wiener Photographen Association, Türkisches Wohnhaus, Wiener Weltausstellung 1873 – Außenansicht des *Selamlıks* (links) und des *Haremlıks* (rechts) des Türkischen Wohnhauses auf der Wiener Weltausstellung 1873.

Sammlung: Wien Museum, Detail: 78080/271.

soll schon vorher mit ihm am Çırağan-Palast gearbeitet haben.⁶⁵ Die Innenraumgestaltung folgte demnach einem zeitgenössischen Gebäude in Istanbul im Stil der »Ottomanischen Renaissance«, eine u. a. von Montani in *Die Ottomanische Baukunst* postulierte Wiederbelebung osmanischer Ornamentik.⁶⁶

Empfangssalon des Persischen Pavillons

An der Errichtung des Persischen Pavillons beteiligten sich mehrere Personen verschiedener Nationalitäten: Montani, der Architekt, der u. a. für die osmanischen Pavillons verantwortlich war, ein Herr Madiar⁶⁷ und der Architekt Leper, der auch im Industriepalast Arbeiten ausführte. Ein zu spät aus Teheran geschickter Plan für den Persischen Pavillon konnte nicht mehr umgesetzt werden, allerdings wurde er als Anregung zu Adaptionen genutzt. Aus Tehe-

⁶⁵ Türkei, *Wiener Weltausstellungs-Zeitung*, 8.6.1872, 7.

⁶⁶ Launay/Montani, *Ottomanische Baukunst*, 7.

⁶⁷ Es könnte der für die osmanischen Pavillons tätige Eugène Maillard gemeint sein, der in einem Zeitungsartikel auch in Zusammenhang mit dem Persischen Pavillon genannt wurde. Rundschau. Wien. Der persische Pavillon, *Allgemeine Illustrirte Weltausstellungs-Zeitung*, 20.3.1873, 129.

ran reisten der Dekorateur und Konstrukteur Calfo Hussein Ali und dessen Gehilfe an, um den Dekor des Bauwerks auszuführen.⁶⁸ Spezifisch persische Architektur veranschaulichte schlussendlich nur der von ihnen gefertigte Dekor, während, wie der Ausstellungskommissar Persiens, der böhmische Arzt Jakob E. Polak (1818–1891), es ausdrückte, »der ganze Bau mehr dem europäischen Geschmack adaptirt war.«⁶⁹ Die Ausstattung des Persischen Pavillons wurde teilweise von Wiener Industriellen gefertigt.⁷⁰

Anhand einer Illustration des Empfangssalons ist die Verwendung von europäisch geprägten Möbeln, gepolsterten Stühlen mit Rückenlehnen und hohen Tischen nachgewiesen.⁷¹ Möblierung wie diese war in Persien im 19. Jh. in profanen Repräsentationsräumen durchaus zu finden. Aus den Ausstellungsberichten geht hervor, dass sich an den Wänden quer zum Eingang je eine Nische mit einem Porträt des Schahs von Persien bzw. einem Kamin und einem großen Spiegel befand.⁷² Der Dekor charakterisierte sich durch flächendeckend angebrachte kleine Spiegelplättchen, wie sie am Plafond und an den Seitenwänden des Empfangssalons ähnlich der Fassade zu finden waren. Im Innenraum waren sie reicher und zu »verschiedenen geometrischen Figuren und Rosen« angeordnet, »zwischen denen Gewinde, Arabesken und Blumen in zarter Arbeit sich schlangen. Rings um die Mitte war ein Kreis von glatten Spiegelflächen, auf denen verschiedene colorirte Fische« dargestellt waren.⁷³ Den Übergang von der Wand zum Plafond bildeten mit Spiegelplättchen überzogene *muqarnas*.⁷⁴ Mit dem Spiegeldekor zeigte der Persische Pavillon eine für das kadscharische Persien des 19. Jahrhunderts typische Innenraumdekoration, die dem Geschmack des Schahs entsprach:

Man erzählt uns, dass der jetzige Schah von Persien grosse Vorliebe für Spiegeldecoration gefasst und dieser Vorliebe zu Gefallen ist der erhöhte und vortretende Mitteltract des Hauses ganz in bunten Mustern mit Spiegelglasstücken bedeckt; das ist zum Theil auch im Inneren im Hauptsalon der Fall.⁷⁵

Anstatt einen Eindruck von historischem Wohnen zu vermitteln, wurde hier zeitgenössischer persischer Geschmack veranschaulicht.

68 Weltausstellung 1873 in Wien (Hg.), *Special-Catalog der Ausstellung des Persischen Reiches*, Wien: Selbstverlag der Persischen Ausstellungs-Commission 1873, 5/147.; Weltausstellung 1873 in Wien (Hg.), *Ehrenpreise*, 522.

69 Jakob E. Polak, *Persien* (General-Direction der Weltausstellung 1873 [Hg.], Officieller Ausstellungsbericht), Wien: Verlag der K.K. Hof- und Staatsdruckerei 1873, 42.

70 Anton Fix, Tapezirarbeiten und Decoration. (Gruppe V. Section 11), in: General-Direction der Weltausstellung (Hg.), *Officieller Ausstellungs-Bericht (Gruppe V.)*, Wien: Verlag der K.K. Hof- und Staatsdruckerei 1873, 18–19; Falke, *Das Kunstgewerbe*, 100.

71 *Allgemeine Illustrierte Weltausstellungszeitung*, 14.8.1873, 183.

72 Weltausstellung 1873 in Wien (Hg.), *Special-Catalog*, 149.

73 Polak, *Persien*, 42.

74 Weltausstellung 1873 in Wien (Hg.), *Special-Catalog*, 149.

75 Falke, *Das Kunstgewerbe*, 99–100.



Abb. 5: Wiener Photographen Association, Tunesisches Wohnzimmer im Industriepalast, Wiener Weltausstellung 1873.

Sammlung: Wien Museum, 47869/9.

Tunesisches Wohnzimmer im Industriepalast

Tunesiens Beteiligung an der Weltausstellung und die Aufstellung des tunesischen Zimmers im Industriepalast wurde von einem österreichisch-ungarischen Bankier ermöglicht, der als Initiator, Sponsor und Kommissär der tunesischen Ausstellung auftrat. Wer die Möbel gefertigt und arrangiert hat, ist nicht bekannt. Überliefert ist allerdings, dass sie für die Weltausstellung aus Tunesien importiert und nicht von Wiener Industriellen gefertigt wurden.⁷⁶

Das im Industriepalast ausgestellte Wohnzimmer war in einer Art Zelt aufgebaut. Es wurde von der *Wiener Photographen Association* mehrmals fotografiert. [Abb. 5]

Die mit Ranken verzierte Wandfläche wirkte textil, während der obere Abschluss des Zeltes mit Zinnen geschmückt war. Der Boden war vollständig mit einem Teppich ausgelegt. Das Innere des Zeltes umfasste zahlreiche Möbel: zwei Sofabänke mit seitlichen Armlehnen und Rückenlehnen, bestickte Polster; ein etwa hüft hoher Tisch, Stühle mit Rückenlehnen aus Holz, ein Taburett mit Perlmuttereinlagen, ein anderes mit Blumen bemalt, eine Kiste mit

⁷⁶ Fix, *Tapezirarbeiten*, 18–19.

Perlmuttereinlagen und ein als Halterung für Waffen fungierendes Brett. Die Holzmöbel waren bemalt und vergoldet, die Streifen an der Wandfläche waren abwechselnd rot, gelb, blau und grün, so dass der Eindruck eines farbenprächtigen Zimmers entstand.⁷⁷

Falke zweifelt die Herkunft aus Tunesien nicht an, aber betont: »die Polster und Divans haben sich in Sophas und Stühle von gedrehtem Holze verwandelt«⁷⁸. Darüber hinaus meint er, einen stilistischen Einfluss, der im 17. Jahrhundert von Europa (Holland) nach Tunesien kam, erkennen zu können.⁷⁹

Orientalisierende Möbel

Zusätzlich zu den Interieurs fanden sich auf der Wiener Weltausstellung auch einzelne Möbel, die auf Sockeln ausgestellt wurden. Beispielsweise zeigte Giuseppe Parvis (1831–1909; geboren in Norditalien, seit 1857 in Ägypten lebend) in der ägyptischen Ausstellung im Industriepalast Möbelstücke mit – einem Ausstellungsbericht zufolge – »arabischen Motiven«.⁸⁰ Es handelte sich dabei um Möbel, die dem europäischen Gebrauch entsprachen. Stilistisch orientierten sie sich nicht direkt an traditionellen »orientalischen« Interieurs, sondern an verschiedenen Elementen islamischer Architektur wie Stalaktitennischen.⁸¹

Eine Fotografie der ägyptischen Ausstellung im Industriepalast [Abb. 6] sowie eine Besprechung in einem Ausstellungsbericht zeigen bzw. beschreiben einen »Schrank von Ebenholz mit Elfenbein eingelegt« und mit »maurischen Stalaktitenformen«⁸², bei dem es sich mit ziemlicher Sicherheit um ein Werk von Parvis handelte. Falke betonte den Unterschied zwischen der Wohnungsausstattung im Ägyptischen Pavillon, wie sie Schmoranz nach historischem Vorbild entworfen hatte, und dem, »was aber das eigentliche moderne, das vornehme und officielle Ägypten« an zeitgenössischen Möbelstücken für die Ausstellung im Industriepalast gesandt hatte:

das macht uns alles den Eindruck, als ob deutsche und französische Künstler und Handwerker aus alten Reminiscenzen, die ja noch genug vorhanden, aber lange nicht mehr in Übung sind, einen

77 Friedrich Pecht, *Kunst und Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Stuttgart: Cotta 1873, 292.; Ein tunesisches Zimmer, *Illustrierte Zeitung*, 19.7.1873, 46.; Weltausstellung 1873 in Wien (Hg.), *Abtheilung der Tunesischen Regentschaft*, Wien: Selbstverlage von Murgurgo de Nilma 1873, 54.

78 Falke, *Das Kunstgewerbe*, 103.

79 Ebd., 105.

80 Bernhard Ludwig, Möbel-Tischlerarbeiten. (Gruppe VIII. Section 2), in: General-Direction der Weltausstellung 1873 (Hg.), *Officieller Ausstellungs-Bericht Holz-Industrie. (Gruppe VIII.)*, Wien: Verlag der K.K. Hof- und Staatsdruckerei 1873, 20.

81 Maja Lozar Štamcar, Cairene Ebenist Giuseppe Parvis and his Furniture at Snežnik Castle, Slovenia, in: Adéla Junová Macková/Lucie Storchová/Libor Jun (Hg.), *Visualizing the Orient. Central Europe and the Near East in the 19th and 20th centuries (Egypt and Austria X)*, Prag: Academy of Performing Arts in Prague/Film and TV School of Academy of Performing Arts in Prague 2016, 169.

82 Pecht, *Kunst*, 293.



Abb. 6: Wiener Photographen Association, o.T., Ansicht der Ägyptischen Abteilung im Industriepalast der Wiener Weltausstellung 1873, links im Bild ausgestellte Möbel vermutlich von Giuseppe Parvis. Sammlung: ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung, Detail PK 4608 277/232.

neuen arabisch-ägyptischen Stil erfinden wollten. [Sie] sehen gar zu sehr nach einer künstlichen Aufwärmung vergangener Motive, wenn nicht gar nach mißverständener Anwendung aus.⁸³

Hingegen fand es keine kritische Betrachtung, wenn österreichische Kunstindustrielle auf der Weltausstellung 1873 Möbel in orientalisierendem Stil für europäischen Gebrauch ausstellten. So zeigte der Möbelfabrikant Anton Fix (1846–1918) ein sog. ägyptisches bzw. maurisches Damenboudoir, mit dem er eigenen Angaben nach eine Besonderheit ausstellen, sich von der Masse der gezeigten Interieurs abheben und gleichzeitig alle Bedürfnisse der darin Wohnenden erfüllen wollte.⁸⁴ Dem Wiener Unternehmen zur Teppich- und Möbelfabrikation Philipp Haas und Söhne dienten »Orientteppiche« als Inspiration. Auf der

⁸³ Falke, *Die Kunstindustrie auf der Weltausstellung*, 1372.

⁸⁴ Fix, *Tapezirarbeiten*, 22./Ludwig, *Möbel-Tischlerarbeiten*, 22.

Weltausstellung 1873 zeigten sie u. a. einen Teppich, produziert nach Vorbild eines historischen persischen Originals im Münchner Nationalmuseum.⁸⁵ Vom »Orient« selbst wollten die Verfasser der Ausstellungsberichte (vermeintlich) historische Objekte ohne europäischen Einfluss sehen, denn es sei nur das »Alte, Unverfälschte gut zu nennen«⁸⁶ und als Vorbild für die heimische Kunstindustrie interessant.

Resümee

Durch das Zusammentragen der in Quellen überlieferten Informationen konnte gezeigt werden, dass »orientalische« und orientalisierende Interieurs auf der Wiener Weltausstellung sehr präsent waren, viel besprochen wurden und in unterschiedlichen Formen auftraten.

Die vertretenen Länder präsentierten das »bürgerliche Wohnen« im Spannungsfeld von lokaler Tradition und dem Vorbild Europa in unterschiedlicher Weise je nach Interessenslage. Schmoranz zeigte keinen Wohnbau, wie er 1873 in Ägypten errichtet worden wäre, sondern einen lehrreichen Musterbau in mamlukischem, teilweise osmanischem Architekturstil. Montani hingegen errichtete ein Wohnhaus, das seiner zeitgenössischen Arbeit als Dekorateur in Istanbul entsprach. Er verstand seine Arbeit als eine zeitgemäße Wiederbelebung der osmanischen Architektur und insbesondere ihres Dekors. In diesem Fall stimmten das Selbstverständnis des ausstellenden Landes und die Rezeption, in der eine europäisierende Tendenz am sog. Türkischen Wohnhaus kritisiert wurde, nicht überein. Für die Charakterisierung als »ächt orientalisches«⁸⁷ waren nicht die Akteure oder der Herstellungsort ausschlaggebend, sondern die Absenz von europäischem Einfluss.

Die auf der Wiener Weltausstellung in beachtlicher Anzahl zu sehenden Interieurs hatten einen geschmacksbildenden Effekt.⁸⁸ Vor allem unter vorindustriellen Bedingungen gefertigtes Kunsthandwerk sollte als Modell für die heimische Kunstindustrie nutzbar gemacht werden, um sowohl den eigenen als auch einen neu zu erschließenden Absatzmarkt im »Orient« zu beliefern.⁸⁹ Die Bedeutung der Interieurs im Ägyptischen Pavillon für die orientalisierende Kunstindustrie ging darüber hinaus, denn eine Vielzahl an heimischen Kunsthandwerkern wurde mit der Erzeugung »orientalisches« aussehender Möbel und Dekor vertraut.

85 Carl von Lützow (Hg.), *Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Wien–Leipzig: Verlag von E.A. Seemann 1875, 193.

86 F. Lieb, *Musterzeichnungen und Decorationsmalerei. (Gruppe XII. Section 6.)*, in: General-Direction der Weltausstellung 1873 (Hg.), *Officieller Ausstellungs-Bericht (Gruppe XII.)*, Wien: Verlag der K.K. Hof- und Staatsdruckerei 1873, 52.

87 Falke, *Das Kunstgewerbe*, 102.

88 Die Weltausstellung 1873 war der Beginn der »Durchsetzung unserer Häuser mit diesen köstlichen Waren des Orients, welche dem Gesamtgeschmack, vor allem aber der Farbenempfindung neue Bahnen gewiesen haben«. Julius Lessing, *Das halbe Jahrhundert der Weltausstellungen*, Berlin: Simion 1900, 22.

89 Carl Sax, *Türkei. (Gruppe XIV, Section 4)* (General-Direction der Weltausstellung 1873 [Hg.], *Officieller Ausstellungs-Bericht*), Wien: Verlag der K.K. Hof- und Staatsdruckerei 1873, 54.

Das »arabische Zimmer« im Wien Museum

Aspekte des Orientalismus im Wiener Bürgertum

Der Beitrag stellt das »arabische Zimmer« (1901) des Unternehmers Anton Johann Kainz-Bindl vor. Dieses kürzlich in die Sammlung des Wien Museums überführte Interieur darf als die einzige, komplett erhaltene orientalische Raumausstattung aus dem Wiener Bürgertum gelten. Entlang der Objekt- wie der Subjektbiografie beleuchtet der Beitrag Entstehung und Benützung des Raums. Dabei werden Parallelen zum »Türkischen Zimmer« von Kronprinz Rudolf in der Wiener Hofburg evident. Es wird gezeigt, dass sich orientalische Interieurs gegen Ende des 19. Jahrhunderts nicht ohne weiteres einer geschlechtsspezifischen Zuordnung als ausschließlich männlich festlegen lassen. Der »Orientalismus« im Wohnen brachte spezialisierten Kaufhäuser hervor, die das kulturfremde Interieur als Ware verfügbar machte; die zunehmende Reisetätigkeit des Bürgertums ließ Erinnerungsorte in Form von orientalischen Räumen entstehen.

The contribution presents the entrepreneur Anton Johann Kainz-Bindl's 'Arabian Room' (1901). This interior, which was recently transferred to the Wien Museum's collection, is most likely the only entirely preserved Oriental room set-up of the Viennese bourgeoisie. Through the biography of both object and subject, the contribution sheds light on the room's origins and uses. In doing so, parallels to Crown Prince Rudolf's 'Turkish Room' in the Wiener Hofburg become evident. It will be shown that late 19th-century Oriental interiors cannot be attributed a gender-specific categorization as exclusively male without further evidence. 'Orientalism' in residential living led to the emergence of specialized stores, which made foreign interiors available as merchandise; the bourgeoisie's increased travel led to the creation of memory spaces in the form of Oriental spaces.

Im 19. Jahrhundert zog mit dem orientalischen Zimmer ein kulturfremder Ort in die bürgerliche Wohnung ein. Zum Geschichtsbewusstsein der Epoche gesellte sich nach der Weltausstellung 1873 und ihrer überwältigenden Präsentation von Ländern des Nahen und Fernen Ostens ein über Jahrzehnte anhaltendes Interesse am orientalischen Interieur. Vom gestalterischen Standpunkt war verständlich, dass die lichtgedämpfte farbige Atmosphäre alle Erwartungen an einen Salon der Gründerzeit erfüllte. Mit den hybriden Interieurs erhielten europäische Imaginationen des Orients einen realen Raum, in denen Vorstellungen, Stereotype, Machtverhältnisse und Begierden hineinprojiziert und manifest wurden.¹

¹ Umfassend zu orientalischen Interieurs, siehe John Potvin (Hg.), *Oriental interiors. Design, identity, spaces*, London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic 2015.

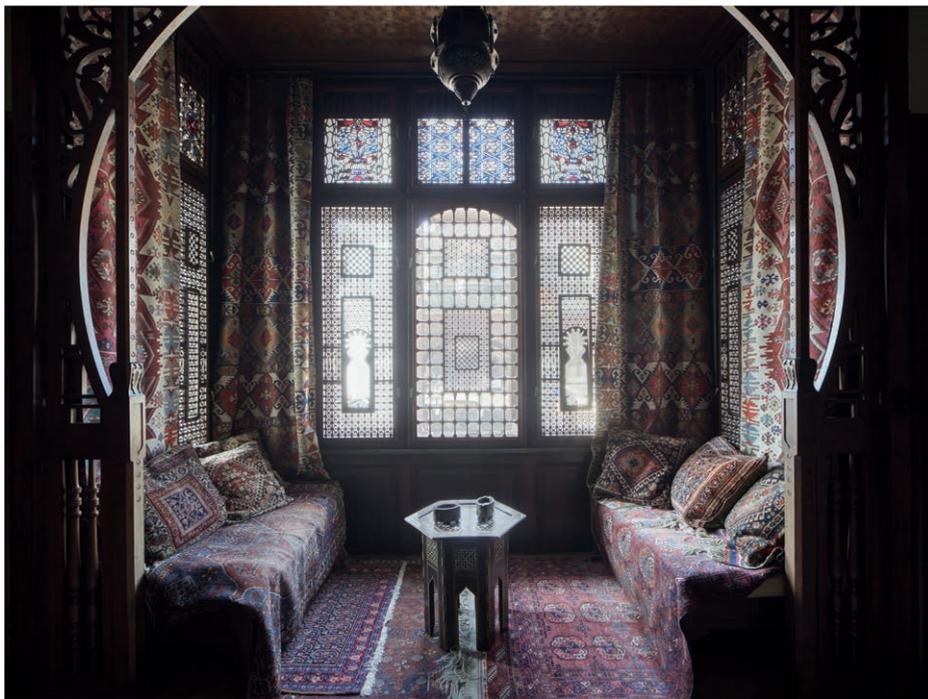


Abb. 1: »Arabisches Zimmer« von Anton Kainz-Bindl, Erker im Empfangssalon, Wien, 1901. Aufnahme am Währinger Gürtel 166.

Foto: Wolfgang Thaler, 2015.

Zwischen Innenraum des Wohnens und Innenleben der Subjekte existiert im Bürgertum ein Netz aus Aussagen zu Identifikation, Analogie und Differenz.² Die Wohnung und der Raum werden mit seinen kulturellen und materiellen Erinnerungen zum Ich-Museum.³ Es gilt zu untersuchen, welchen kollektiven (Wohn-)Bedürfnissen und welchen gesellschaftlichen, geschlechtsspezifischen und individuellen Gebrauch orientalische Räume dienen. Das »arabische Zimmer« des Wien Museums kann als Fallstudie dienen, in der durch Oral History die Biografie im Wohnen – die Biografie der Bewohner wie des Raums – erfahrbar und die Wechselwirkung von Raum und Benutzer erzählbar wird.

Im Jahr 2015 übernahm das Wien Museum mit Unterstützung der Hammer-Purgstall-Gesellschaft aus dem Besitz von Ulrike Zehetbauer ein aus mehreren hundert Teilen bestehendes, rund 30 m² großes »arabisches Zimmer« aus 1901 [Abb. 1–2]. Es war unter die-

2 Irene Nierhaus/Andreas Nierhaus, Wohnen Zeigen. Schau_Plätze des Wohnwissens, in: ders (Hg.), *Wohnen zeigen. Modelle und Akteure des Wohnens in Architektur und visueller Kultur*, Bielefeld: Transcript Verlag 2014, 21.

3 Gert Selle, *Die eigenen vier Wände. Zur verborgenen Geschichte des Wohnens*, Frankfurt/New York: Campus Verlag 1993, 76.

Abb. 2: »Arabisches Zimmer« von Anton Kainz-Bindl, Empfangsalon, Wien, 1901. Aufnahme am Währinger Gürtel 166.

Foto: Wolfgang Thaler, 2015.



sem Namen über 100 Jahre unverändert im Familienbesitz des Auftraggebers Anton Johann Kainz-Bindl geblieben und kann als einziges vollständig erhaltenes Exemplar bürgerlichen Orientalismus in Wien gelten. Zwei Motive waren für die Übernahme dieser unerwarteten und umfangreichen Schenkung ausschlaggebend: Zum einen hatte das Museum das Sammeln dieses bedeutenden Aspekts der Wohnkultur bislang verabsäumt, und zum anderen war klar, dass es im neuen Wien Museum am Karlsplatz (Wiedereröffnung Ende 2023) auch die Möglichkeit geben würde, es dauerhaft auszustellen. Die Öffentlichkeit konnte das »arabische Zimmer« bereits in der Islam-Ausstellung auf der Schallaburg 2017 sehen, wo es rekonstruiert zugänglich war.⁴

⁴ Schallaburg Kulturbetriebsges.m.H (Hg.), *Islam*, Ausstellungskat., Schallaburg: Schallaburg Kulturbetriebsges.m.H 2017, S. 196.

Ausstellungen und Kaufhäuser

Die Wiener Bevölkerung lernte orientalische Wohnräume und deren Inszenierungen erstmals auf der Weltausstellung 1873 in einem großen Spektrum kennen.⁵ Die in Wien verbliebenen Exponate und Ausstattungen gingen nach Ausstellungsende in musealen Präsentationen auf. Das 1874 gegründete Orientalische Museum⁶ ließ 1883 vier orientalische Interieurs von Hugo Charlemont einrichten, wofür der Maler auch Gegenstände der Hocharistokratie sowie von Kronprinz Rudolf verwenden konnte.⁷ [Abb. 3]

Anklänge und Überschneidungen mit aktuellen Wiener Atelierausstattungen eines Hans Makarts sind dabei nicht zu übersehen. Das Österreichische Museum für Kunst und Industrie eröffnete ebenfalls 1883 das von Franz (František) Schmoranz und Johann (Jan) Machytka gestaltete »Arabische Zimmer«, das im Sinne der Wiener Kunstgewerbereform Vorbild für Gewerbetreibende und Konsumenten sein sollte.⁸ Alle diese Inszenierungen besorgten in der Regel Dekorateur und oftmals Architekten und Maler, die den Orient selbst bereist und studiert hatten.⁹

Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts waren sämtliche Ausstattungselemente für ein orientalisches Interieur im Wiener Handel verfügbar. Im Zentrum der Haupt- und Residenzstadt vertrieben Kaufhäuser und Unternehmer Waren aus dem Nahen und Fernen Osten und schürten erfolgreich das Interesse wie Bedürfnis nach Räumen aus dem »Morgenland«.¹⁰ In den Schaufenstern und Schauräumen fand das fremde Interieur auch im Stadtbild seine Verankerung, ebenso in öffentlichen Etablissements wie Kaffeehäusern und Vereinen.

Die gestalterische Basis des orientalischen Interieurs, wie es in Wien Verbreitung fand, war der Teppich, und die gewerbliche Handelsquelle waren in erster Linie Teppichhändler, deren Geschäfte damals florierten.¹¹ Der k. k. Teppich- und Textilfabrikant Philipp Haas &

5 Siehe auch Beitrag von Franziska Niemand in diesem Band.

6 Johannes Wieninger, Das Orientalische Museum in Wien, 1874–1906, in: *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche. Revue fondée par Félix Kreissler*, Nr. 74, Juni 2012, 143–158.

7 Vgl. Orientalisches Museum in: *Wiener Zeitung*, 20.3.1883, 2; Aus dem Orientalischen Museum, in: *Neue illustrierte Zeitung*, 1.4.1883, 420 (Bild), 422.

8 Vgl. 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*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag 2000, 252–270.

9 So auch Ludwig Hans Fischer (1848–1915), der in der Studien-Ausstellung im Künstlerhaus im Juli 1883 ein orientalisches Interieur gestaltete. *Wiener Sonn- und Montag-Zeitung*, 22.7.1883, 2–3.

10 Vgl. Karl Rosner, Das deutsche Zimmer im 19. Jahrhundert. Eine Darstellung desselben im Zeitalter des Klassicismus, der Biedermeierzeit, der rückblickenden Bestrebungen und der neuen Kunst, in: Georg Hirth (Hg.), *Das deutsche Zimmer vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 2. Bd, München/Leipzig 1898, 110.

11 Der Orientteppich wurde von der Wiener Kunstgewerbereform auch im Allgemeinen wegen seines ornamentalen Flächenmusters, der farbigen Harmonie sowie malerischer Qualität sehr geschätzt, da er unabhängig vom Stil des Raums in jede zeitgenössische Wohnung passte und dem europäischen, vor allem französischen Produkt überlegen war. Jacob Falke, *Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Wien: Verlag von Carl Gerold's Sohn 1873, 355–356.



Abb. 3: Johann Josef Kirchner, »Ein Interieur aus dem Orientalischen Museum«, Druck nach Zeichnung, 1883.

Quelle: *Neue illustrierte Zeitung*, 1.4.1883, 420.

Söhne vergrößerte zum Beispiel 1882 wegen hoher Nachfrage seine Schauräume um einen eigenen »Bazar oriental« mit drei orientalischen Zimmern, die der Direktor der Kunstgewerbeschule Professor Josef von Storck (1830–1902) gestaltete.¹² Im Jahr 1892 eröffneten an der Kärntnerstraße 45 die Unternehmer N. & G. Zacchiri ein weiteres großes orientalisches Kaufhaus für Möbel, Teppiche und Dekorationsgegenstände.¹³ [Abb. 4]

Das Unternehmen war bereits 1867 von den osmanischen Großhändlern Georgio und Nikola Zacchiri ursprünglich nur als Teppichhandel für Ware aus Smyrna (İzmir) und Persien gegründet worden.¹⁴ Zacchiri hatten ihre Filialen ursprünglich unweit des Wiener Rathauses in der Bartensteingasse 3–5 sowie am Graben 26. Im Laufe der Jahre erweiterten

12 Ein orientalisches Bazar in Wien, in: *Neue Freie Presse*, 21.11.1882, 4. Die Holzvertäfelten Räume wurden mit aufgeklebten Intarsien verziert und sollten wechselnde Dekorationen erfahren, um vielfältige Gestaltungsmöglichkeiten vorzuführen. Bereits 1871 entwarf Josef von Storck ein orientalisches Boudoir für Philipp Haas, das auf der Eröffnungsausstellung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie 1871 und der Weltausstellung 1873 zu sehen war. Ulrike Scholda, *Theorie und Praxis im Wiener Kunstgewerbe des Historismus am Beispiel Josef Ritter von Storck (1830–1902)*, Diss., Salzburg 1991, 178.

13 Neue Niederlage, in: *Neue Freie Presse*, 6.11.1892, 7.

14 Ferdinand Fiala, *Allgemeines Oesterreichisches Handels- und Fabriks-Adressenbuch*, 2. Jg., Wien: 1868, 215.



Abb. 4: »Grand Salon – Harem Oriental«, Firma »N. & G. Zacchiri«, Farblithografie zu Werbe- und Verkaufszwecken.

Sammlung: Wien Museum.

sie das Geschäftsfeld auf die komplette Einrichtung von orientalischen Salons für Herren-, Rauch-, Schlafzimmer sowie Boudoirs. Sie unterhielten eine eigene Teppichfabrik in Uşak im Hinterland von İzmir und eine Möbel-Fabrik in Kairo, wo u. a. für westliche Sitzgewohnheiten adaptierte Hocker und Fauteuils gefertigt wurden. Das international tätige Unternehmen unterhielt Filialen in Budapest und Paris und lieferte an das griechische Königshaus sowie an den Hof des Osmanischen Reichs. Der Lagerbestand umfasste alle erdenklichen Dekorationsgegenstände.¹⁵ [Abb. 5]

Orientalische Interieurs waren in Wien zusammengesetzte, hybride Arrangements von Originalteilen, die in Kaufhäusern erworben oder von einer Fernreise als Souvenir mitgebracht wurden.

Fallstudie: Der Orientreisende Anton Kainz-Bindl und sein Wohnhaus

Anton Johann Kainz-Bindl (1879–1957) wuchs bei zwei Pflegefamilien auf und kam mit Erreichen der Volljährigkeit in den Genuss der Verlassenschaft seines Vaters, die ihn vertraglich zu drei Tätigkeiten verpflichtete: eine Weltreise zu unternehmen, ein Haus zu bauen

¹⁵ Wie z. B. vier Meter lange ägyptische Palmen, Blattpalmen im Durchmesser von einem Meter, Lanzen, Hellebarden und Waffen aller Art. Warenkatalog »N. & C. Zacchiri«, Wien Museum.

Moossarabie-Stockerln, nuss oder schwarz.

Nr. 21.380/5.
Montirt mit persischem Teppich.
Höhe 32 Cm., Breite 42 Cm. Preis fl. 25.—,
unmontirt fl. 17.—.

Nr. 21.380/23, bronziert.
Höhe 40 Cm., Breite 40 Cm., montirt mit
persischem Teppich Preis fl. 25.—,
unmontirt fl. 17.—.

Nr. 21.380/7, Höhe 38 Cm., Breite 34 Cm.,
Montirt mit persischem Teppich Preis
fl. 25.—, unmontirt fl. 17.—.

Nr. 27.737/23, In Damascus-Ausführung,
gravirt, mit Perlmutter, unmontirt
Preis fl. 17.—.

Nr. 30.223/62, Unmontirt, in Damascus-
Ausführung, gravirt, mit Perlmutter eingelegt.
Preis fl. 17.—.

Nr. 29.444/51, Damascus-Ausführung,
Höhe 38 Cm., Breite 42 Cm., unmontirt,
Preis fl. 20.—.

Nr. 21.380/6, Höhe 36 Cm., Breite 36 Cm.,
montirt mit persischem Teppich,
Preis fl. 25.—, unmontirt fl. 17.—.

Nr. 30.679/74, unmontirt, in Damascus-
Ausführung, gravirt, mit Perlmutter eingelegt.
Preis fl. 17.—.

Nr. 21.142/62, Länge 50 Cm., Breite 30 Cm.,
montirt mit echtem persischem Teppich Preis
fl. 35.—, unmontirt fl. 17.—.

Nr. 63, bronziert, unmontirt Preis fl. 21.—.

Nr. 30.875/75, In Damascus-Ausführung, gravirt
mit Perlmutter, unmontirt, Preis fl. 19.—.

Drehbares Clavier-Stockerl.
Nr. 21.379/7, Montirt mit persischem Teppich,
Höhe 53 Cm., Breite 34 Cm.
Preis fl. 35.—.

Tabouret, nuss oder schwarz.
Nr. 107, Höhe 50 Cm., Breite 41 Cm.,
Preis fl. 17.—.

Nr. 28.988/44, In Damascus-Ausführung,
gravirt, mit Perlmutter, Preis fl. 25.—.

Nr. 25.574/166, Höhe 40 Cm., Breite 70 Cm., mit
echtem Teppich montirt Preis fl. 50.—, unmontirt
fl. 25.—.

Nr. 28.510/42, Unmontirt, in Damascus-Ausführung,
gravirt, mit Perlmutter eingelegt, Preis fl. 32.—.

N. & G. ZACCHIRI.

Abb. 5: Seite aus dem Warenkatalog von »N. & G. Zacchiri« Wien.
Sammlung: Wien Museum.

und das verbleibende Geld in Staatsanleihen zu investieren.¹⁶ Aus einem Fotoalbum und Ansichtskarten in Familienbesitz lässt sich rekonstruieren, dass er 1899, also im Alter von 20 Jahren, Deutschland, Nordamerika, Spanien, Italien und das spätere Jugoslawien bereiste. Im April 1900 heiratete er seine Ziehschwester Maria Russleitner. Wenig später begab er sich mit seiner Frau von Triest aus auf eine Reise in den Nahen Osten und besuchte mit ihr Ägypten, Israel, Syrien, Libanon, Libyen, Zypern, Rhodos, Bulgarien und die heutige Türkei. Bis 1905 war er immer wieder auf Reisen [Abb. 6].

Parallel zu seiner Reisetätigkeit und Verheiratung ließ er ab Frühjahr 1900 direkt gegenüber Otto Wagners Stadtbahnstation Nussdorfer Straße ein vierstöckiges Wohn- und Geschäftshaus am Währinger Gürtel 166 errichten.¹⁷ In der nüchtern ausgeführten Geschäftszone eröffnete er seinen Handel mit Pferdefutter.¹⁸ Die Wohngeschosse der neunachsigen Fassade mit Mittelanker wurden, wie historische Quellen berichten, »in massvoller Weise in modernen Formen« mit secessionistisch inspiriertem Dekor gestaltet.¹⁹ Der Bauherr bezog mit seiner Frau das Mezzaningeschoss. Das »arabische Zimmer« wurde im Erkerraum eingerichtet, das die Funktion des Empfangsalons übernahm. Rechts schloss das Speisezimmer mit drei Fensterachsen im altdeutschen Stil an, daneben lag das Schlafzimmer im Jugendstil, hofseitig befanden sich das Damenzimmer und ein Bad sowie die Küche. Zur linken Seite des »arabischen Zimmers« gab es ein Sitzzimmer. Die Widmung der weiteren Räumlichkeiten ist nicht überliefert. Einer älteren Überlegung zufolge, die aus den Bauplänen hervorgeht, sollte sich dem Speisezimmer ein Herrenzimmer (anstelle des Schlafzimmers) anschließen. Gesichert ist jedenfalls, dass das Erkerzimmer in einer ersten, nur kurzlebigen Fassung künstlerisch unbedeutend gestaltet war.²⁰ Die Errichtung des »arabischen Zimmers« war also eine frühe Umgestaltung, die bald nach den gemeinsamen Orientreisen und dem Einzug des Ehepaars erfolgte.

Der »arabische« Empfangssalon mit Erker von rund 30 m² weist eine 2,20 m hohe rundumlaufende Holzvertäfelung mit integrierten Vitrinen, Etagères, Eckschränken und eine secessionistische Erkerumrahmung auf. Zwei arabische Inschriften bedeuten der Überlieferung nach »Oh Mohamed, ich verlasse mich auf Dich zu meinem Heil« und »Machmut Aga Karatuwali, 1234«. Die Erkerfenster sind mit *mašrabiyyāt* und ihre Oberlichten

16 Biografische Angaben gehen, sofern nicht anders ausgewiesen, auf die mündliche Überlieferung in der Familie zurück. Vgl. Film »Das arabische Zimmer«, Archiv Wien Museum.

17 Die Bauparzelle hatte zuvor seinem Ziehvater Carl Russleitner gehört. Baugenehmigung vom 1.3.1900 nach Plänen des Stadtbaumeisters Eduard Dücker. Wien, Magistratsabteilung 37, Baupolizei, EZ 2010, GZ 4883 ex 1900.

18 Firmen-Protokollierung unter »Carl Russleitner's Eidam Anton Kainz«, Handel mit Fourage Artikel, in: *Amtsblatt der Wiener Zeitung*, 26.4.1900, 530–531.

19 Der Bau wurde ohne Veränderung an Grundriss oder Fassade als Entwurf von Dehm & Olbricht publiziert, für die Eduard Dücker wiederholt arbeitete. Vgl. Ludwig Eisenlohr/Carl Weigle/Carl Zetsche, *Architektonische Rundschau. Skizzenblätter aus allen Gebieten der Baukunst*, 18, (1902) 9, 71.

20 Beim Abbau der Vertäfelungen kam unter der Holzdecke des Erkers ein himmelblauer Plafond mit vergoldeter Rahmung und an den Zimmerwänden ein grünlicher Schablonenanstrich als Erstgestaltung zum Vorschein.



Abb. 6: Fotoalbum der Orientreise von Anton Kainz-Bindl.

Quelle: Privatbesitz.

mit bunten Scheiben versehen und dämpfen das einfallende Tageslicht. Ein großer Divan, überhöht von einem Tableau mit diversen Messern und Waffen, und mehrere Hocker wie Fauteuils bilden die zentrale Sitzgruppe im Salon, während der Erker zwei kleinere Divans aufnimmt. Die Portièren, Kelims als Vorhänge im Erker und die Teppiche der Divans und des Bodens bilden eine textile Hülle. Oberhalb der Vertäfelung und an der Decke war ein heller Farbanstrich gewählt, der die allgemeine Aufhellung der Interieurs um die Jahrhundertwende rezipiert. Eine neogotische, teilweise plastisch gearbeitete Kehle vermittelte zur Decke und dem großen zentralen Luster.

Hersteller der Vertäfelung war Portois & Fix²¹, ein führender Wiener Möbelbauer und Innenausstatter, der um 1900 sowohl Aufträge der Wiener Secessionskünstler umsetzte wie auch weiterhin Historistisches produzierte.²² Derselbe Innenausstatter hatte bereits in den frühen 1880er-Jahren das »Türkische Zimmer« für Kronprinz Rudolf in der Wiener Hofburg gestaltet, ein privates Arbeitszimmer, in dem persönliche Interessen, Erinnerungen wie

21 Signatur »Portois & Fix« an einem Türschloss.

22 Vgl. Monika Wenzl-Bachmayer (Hg.), *Pariser Esprit und Wiener Moderne. Die Firma Portois & Fix*, Ausst. Kat. Wagner-Werk Museum Postsparkasse, Wien 2008.

auch die Sammlung orientalischer Gegenstände des Kronprinzen koexistieren konnten.²³ Anton Kainz-Bindl ging genauso vor, denn der Überlieferung nach brachte auch er das mobile Inventar von seinen Reisen mit und folgte dabei nicht nur den Gewohnheiten und der Praxis von Aristokratie und Gelehrten, sondern ebenso den Empfehlungen der Reiseveranstalter. Das Reisehandbuch des Österreichischen Lloyd empfahl in Konstantinopel den Besuch des als »Orientalisches Museum« bekannten Verkaufslokals beim Großen Bazar als Höhepunkt des Souvenirartikel-Konsums:

Dieses großartige Etablissement gehört zu den interessantesten Sehenswürdigkeiten von Konstantinopel und sollte es kein Fremder unterlassen, dasselbe zu besuchen. Hier findet man in geschmackvoller Zusammenstellung das reichhaltigste Lager orientalischer Kunsterzeugnisse und genießt den seltenen Anblick von antiken und modernen türkischen und arabischen Originaleinrichtungen. [...] Den Besuchern steht auch ein äusserst kunstvoll im orientalischen Stil ausgestatteter Salon zur Verfügung, um denselben ein richtiges, genaues Vorbild von türkisch-arabischen Interieurs zu bieten.²⁴

Untersuchungen orientalischer Interieurs im Westen konzentrierten sich lange primär auf ein aus männlicher Perspektive konstruiertes Bild von Geschlechterverhältnissen, Sexualität und Weiblichkeit.²⁵ Eva B. Ottillinger verweist darauf, dass orientalische Räume zur Zeit der Wiener Weltausstellung vornehmlich für Frauen entstanden (Boudoir), während sie nach 1880 eher in die Domäne des Mannes wechselten (Rauch-, Empfangs- und Konversationszimmer).²⁶ Das »Türkische Zimmer« in der Hofburg, das Kronprinz Rudolf und Stephanie von Belgien gemeinsam benützten²⁷, und auch das arabische Zimmer von Kainz-Bindl beziehen Frauen unmissverständlich mit ein und fordern zu einer beide Geschlechter als Benutzerinnen und Benutzer reflektierende Interpretation auf. Das arabische Zimmer am Währinger Gürtel hatte – in zentraler Lage der Wohnung – die Funktion des Empfangszimmers und war, trotz männlicher Symbole wie einem Tableau von Waffen, kein Raum für exklusiv männliche Benutzung – dies, auch wenn die Existenz eines Herrenzim-

23 Eva B. Ottillinger, Kronprinz Rudolfs »Türkisches Zimmer« und die Orientmode in Wien, in: Erika Mayr-Oehring/Elke Doppler (Hg.), *Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert*, Ausst. Kat. Wien Museum, Wien 2003, 95–109. Siehe auch Beitrag von Eva B. Ottillinger in diesem Band.

24 Dampfschiffahrts-Gesellschaft des Österreichischen Lloyd (Hg.), *Der Österreichische Lloyd 1902 und sein Verkehrsgebiet. Offizielles Reisehandbuch*, Bd 4, Wien/Brünn/Leipzig: Rudolf M. Rohrer 1902, 186. Vgl. Elmar Samsinger, »Vor allem bewundern wir an den Türken die Menschenwürde.« Aus einem Reisehandbuch des Österreichischen Lloyd – Orientreisen um 1900, in: Rudolf Agstner/Elmar Samsinger (Hg.), *Österreich in Istanbul. K. (u.) K. Präsenz im Osmanischen Reich. Forschungen zur Geschichte des österreichischen Auswärtigen Dienstes*, Bd 1, 299–332, hier 329.

25 Vgl. Potvin, *Oriental Interiors*, 94.

26 Ottillinger, *Kronprinz Rudolfs »Türkisches Zimmer« und die Orientmode in Wien*, 103.

27 Vgl. die Darstellung von Wilhelm Gause, *Das Kronprinzenpaar im »Türkischen Zimmer« der Hofburg, um 1885*, Wien Museum, Inv. Nr. 166.515. Stephanie von Belgien hatte dort einen eigenen Schreibtisch. Vgl. Ottillinger, *Kronprinz Rudolfs »Türkisches Zimmer« und die Orientmode in Wien*, 100, 107.

mers nicht überliefert ist. Zu untersuchen gälte es, ob weibliche Aneignung der Räume mit Orientreisen von Frauen korrelieren – wie bei Kronprinzessin Stephanie und Maria Kainz-Bindl – und weibliche Erinnerungen, Erlebnisse wie auch Botschaften in die Räume einfließen und wirksam werden konnten. Jedenfalls findet die traditionelle Geschlechterordnung der Dominanz des Mannes über die Frau in den von beiden Geschlechtern genutzten, mit männlichen Symbolen versehenen Räumen (Waffen) eine Zementierung, bei der die Frau durch Anwesenheit der Subordination ihre Zustimmung gab bzw. geben musste.

Die Orientreisen und das Interieur waren für den 20-jährigen Anton Kainz-Bindl identitätsstiftend und bildeten die materielle Kultur seines Selbst. Er verstand und vermittelte sich als kunstsinniger Gelehrter und Sammler, der aber ein gesellschaftlich zurückgezogenes Dasein führte; der unverändert bleibende Raum erhielt den Status eines »Heiligtums« von ihm – so die Überlieferung. Der auf diese Weise auratisch aufgeladene Raum verblieb nach Kainz-Bindls Ableben etwas Außergewöhnliches und Wertvolles. Er bildete für die Familie einen glänzenden Rahmen für gesellschaftliche Zusammenkünfte des Kartenspiels und Einladungen, die gerne unter arabischen Mottos standen.

Fazit

Orientalische Interieurs in Wien waren eine »Modeerscheinung«, wie sie ganz Europa kannte. Das Objekt-Subjekt-Verhältnis und seine Wechselwirkung ist in der Forschung des Wohnens jedoch von essentieller Bedeutung, um gesellschaftlichen Normen und dem Subjektiven, dem vermeintlich Privaten, gleichermaßen auf die Spur zu kommen; so kann dem Phänomen des Orientalismus im Interieur ein breiteres historisches Verständnis gegeben werden.

Im Wien Museum am Karlsplatz wird bei Wiedereröffnung Ende 2023 eine Teilrekonstruktion des Raums, der Erker, zu sehen sein. Damit soll zu einer Reflexion über die kolonialistischen, wirtschaftlichen und kulturellen Interessen in der Zeit eingeladen und die Rückbesinnung europäischer Länder auf ihre Wurzeln im Orient und die Suche nach dem eigenen Ursprung thematisiert werden. Das Objekt kann u. a. auch einen Anknüpfungspunkt für aktuelle Debatten der Transkulturalität in der globalisierten Welt bieten, die die Kultur weder territorial verortet noch an eine homogene Gemeinschaft gebunden sieht.

III. Das Herrscherhaus als Geschmacksbildner

Eva B. Ottillinger

Kronprinz Rudolfs »Türkischer Salon« und die Orientzimmer am Wiener Hof

Das Thema dieses Beitrags sind die Orientzimmer am Wiener Hof. Vorgestellt werden Maria Theresias »Indianische« Interieurs, Maria Ludovicas »Ägyptisches Kabinett« und der »Türkische Salon« von Kronprinz Rudolf. Der zeitliche Rahmen reicht von der Mitte des 18. bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die wesentlichen Fragestellungen sind auf die unterschiedlichen Gestaltungsweisen der Orientzimmer, die verschiedenen Funktionen dieser Räume innerhalb der Wohnkultur des Wiener Hofes und die persönlichen Vorlieben der Bewohnerinnen und Bewohner gerichtet.

This essay will discuss 'Oriental rooms' at the Vienna court. Examples are Maria Theresia's 'Indian' interiors, Maria Ludovica's 'Egyptian Cabinet' and the 'Turkish Salon' of Crown prince Rudolf, ranging from the mid-18th to the second half of the 19th century. The main questions will focus on the various manners of decoration, the different functions of the 'Oriental rooms' in the imperial apartments and the residents' personal interests.

Der »Türkische Salon« im Hofburg-Appartement von Kronprinz Rudolf (1858–1889) nimmt innerhalb der Wohnkultur des Wiener Hofes eine Sonderstellung ein und beleuchtet die persönlichen Interessen des Sohnes von Kaiser Franz Joseph I. (1830–1916) und Kaiserin Elisabeth (1837/1854–1898).¹ Dieser Raum ist aber nicht voraussetzungslos entstanden, orientalische Interieurs gab es bereits im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Die stilistische Entwicklung umspannt dabei den Bogen vom Barock und Rokoko über den Klassizismus bis zum Historismus.² Vor einer Auseinandersetzung mit Rudolfs »Türkischem Salon« gilt es daher, die Orientzimmer von Maria Theresia und Maria Ludovica d'Este in den Blick zu nehmen.

1 Eva B. Ottillinger/Lieselotte Hanzl, *Kaiserliche Interieurs. Die Wohnkultur des Wiener Hofes im 19. Jahrhundert und die Wiener Kunstgewerbereform*, Wien–Köln–Weimar: Böhlau 1997, 130–134; Eva B. Ottillinger, Rudolf in der Wiener Hofburg, in: Ilsebill Barta (Hg.), *Kronprinz Rudolf – Lebensspuren*, Wien: Ausstellungskatalog Hofmobiliendepot Wien 2008, 40–53.

2 Eva B. Ottillinger, Kronprinz Rudolfs »Türkisches Zimmer« und die Orientmode in Wien, in: Erika Mayr-Oehring/Elke Doppler (Hg.), *Orientalische Reise, Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog, Wien: Wien Museum 2003, 94–109.

Maria Theresias »indianische« Interieurs

Am 9. Februar 1753 schrieb Maria Theresia (1717–1780) an Fürst Joseph Wenzel Liechtenstein und bedankte sich bei ihm für die asiatischen Lackarbeiten, »qui me font plaisir«.³ Der Brief bringt die persönliche Vorliebe der Monarchin für »indianische Interieurs« zum Ausdruck.

Maria Theresia war keineswegs die erste, die Räume mit Wandverkleidungen und Möbeln aus ostasiatischem Lack gestalten ließ. Solche »indianischen« Interieurs⁴, »chinesische Kabinette« oder »Vieux-Laque-Zimmer« entstanden bereits im späten 17. Jahrhundert. Ein vollständig erhaltenes Beispiel ist das Lackkabinett aus dem Statthalterpalast in Leeuwarden von 1694. Der mit Koromandellacktafeln ausgekleidete Raum ist nach einer umfassenden Restaurierung im Philipsflügel des Amsterdamer Reichsmuseums zu sehen.

Die Tafeln stammen von ostasiatischen Lack-Paravents, die von der 1602 gegründeten niederländischen Ostindien-Kompanie nach Europa gebracht worden waren. Auch vom Wiener Hof sind aus der Zeit von Kaiser Joseph I. (1678–1711) »indianische Interieurs« überliefert, die in der Wiener Hofburg und in Schloss Schönbrunn allerdings nicht erhalten geblieben sind.

Maria Theresia war eine passionierte Bauherrin, die zahlreiche Aus- und Umbauten kaiserlicher Residenzen und Schlösser in Auftrag gab. Bei der Umsetzung war Architekt Nikolaus Pacassi der wichtigste künstlerische Partner der Monarchin. Bereits 1743 ließ sie von ihm Schloss Hetzendorf als Witwensitz für ihre Mutter Elisabeth Christine umbauen. Zu den Punkräumen des Schlosses gehörte auch ein »indianisches Kabinett« mit hölzernen Wandverkleidungen, in die ostasiatische Lacktafeln und Specksteinfliguren dekorativ eingesetzt wurden.

Das umfangreichste Projekt waren die Umbauten von Schloss Schönbrunn, die in mehreren Phasen erfolgten. Im Zuge der Gestaltung der großen und kleinen Galerie, die das repräsentative Zentrum des Schlosses darstellen, entstanden an den beiden Seiten der kleinen Galerie um 1755/60 ein rundes und ein ovales Kabinett, bei denen von Pacassi ostasiatische Lacktafeln als Füllungen in die weiß-gold gefassten Wandverkleidungen eingefügt wurden. Dafür wurden aus Ostasien importierte Paravents zerlegt und in der Größe der Füllungen zurechtgeschnitten. Als weiteres Dekorationselement wurden in beiden Kabinetten chinesische und japanische Porzellangefäße auf Wandkonsolen präsentiert [Abb. 1].

Diese kleinen, prunkvollen Räume waren bei Hofe nur wenigen Personen zugänglich. Das Rundkabinett diente Maria Theresia für die Besprechungen mit Staatskanzler Fürst Kaunitz, der von seinem darunterliegenden Appartement über eine Stiege direkt in den Raum gelangen konnte, das Ovalkabinett wurde von der Monarchin als kleines Tafelzimmer genutzt.⁵

3 Christian Witt-Döring, Maria Theresia und ihre Beziehung zur Möbelkunst am Wiener Hof, in: Walter Koschatzky (Hg.), *Maria Theresia und ihre Zeit*, Ausstellungskatalog, Wien: Residenz 1980, 353.

4 »Indianisch« war im 18. Jahrhundert die Bezeichnung für Objekte, die aus Indien und Südostasien kamen.

5 Georg Kugler, *Schloß Schönbrunn. Die Prunkräume*, Wien: Brandstätter 1995, 94–97.

Abb. 1: Franz Heinrich,
»Chinesisches Kabinett« in
Schloss Schönbrunn; Chro-
molithographie nach einem
Aquarell, 1862.

Sammlung: Bundesmobilienvor-
waltung. Foto: Marianne Haller.



Nach dem Tod ihres Gemahls Franz Stephan von Lothringen (1708–1765) ließ Maria Theresia in Schönbrunn zwei weitere Räume mit orientalischen Dekorelementen umgestalten. 1767 wurde das »Vicatin Kabinett« – so die zeitgenössische Bezeichnung für sogenanntes »Rosenholz« – mit Wandverkleidungen, die aus dem Belvedere stammten, ausgestattet und diente der Monarchin als Konferenzzimmer. In die Füllungen der Wandverkleidungen wurden keine Lacktafeln, sondern wertvolle Miniaturen aus Mogulindien eingefügt. Der Raum erhielt daher die Bezeichnung »Millionenzimmer«.⁶

Als letzten Raum dieser Art ließ die Monarchin das »Vieux-Laque-Zimmer« zur Erinnerung an Franz Stephan von Lothringen umgestalten, dessen Porträt die Hauptwand des Raums ziert. Der von Architekt Isidoro Canevale mit Wandverkleidungen aus Nussbaumholz ausgestattete Raum zeigt zwar dieselbe Gestaltungsstruktur wie die Rokoko-Interieurs, ist aber im Detail bereits dem Frühklassizismus verpflichtet. Die Lacktafeln für die Füllungen wurden 1770 um 12.869 Gulden angekauft.⁷

⁶ Ebd., 122–123; siehe dazu auch Dorothea Duda, Das Forschungsvorhaben »Schönbrunner Millionenzimmer«, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XLV (1991) 1/2, 30–37.

⁷ Kugler, *Schloß Schönbrunn*, 113.

Maria Theresias »indianische Interieurs« verfügen alle über hölzerne Wandverkleidungen, die entweder in Weiß-Gold gefasst oder mit wertvollen Furnieren versehen sind. Die Wandgestaltung der Räume entsprachen dem aktuellen Zeitstil und vollzogen den Wandel vom Rokoko zum Frühklassizismus mit. In die Wandverkleidungen wurden Lacktafeln als Füllungen eingesetzt. Diese Lacktafeln wurden in passender Form und Größe aus Lack-Paravents herausgeschnitten, die dafür aus Ostasien importiert worden waren. Als dreidimensionale Dekorationselemente kamen beim Rund- und Ovalkabinett in Schloss Schönbrunn Gefäße aus ostasiatischem Porzellan und in Schloss Hetzendorf Specksteinfiguren hinzu. Darüber hinaus gab es im kaiserlichen Haushalt mehrere Kabinettschränke aus ostasiatischem Lack, die ebenfalls importiert worden waren. Für diese Kabinettschränke wurden passende Tische angefertigt, die mit europäischer Lackarbeit gefasst wurden. Kostspielige Wandgestaltungen und Möbel aus Ostasien nahmen in der Prestigekonzurrenz zwischen den europäischen Höfen im 18. Jahrhundert eine wichtige Rolle ein. Maria Theresias Vorliebe für »indianische Zimmer« war damit auch ein Zeichen dafür, dass der persönliche Geschmack der Monarchin auf der Höhe der Zeit stand.

Maria Ludovicas »Ägyptisches Kabinett« in der Wiener Hofburg

Maria Ludovica d'Este (1787–1816) war die dritte Gemahlin von Kaiser Franz I. von Österreich. Das Paar hatte 1808 nach dem Tod der zweiten Gemahlin des Monarchen, Maria Theresia von Neapel, geheiratet. Maria Ludovica d'Este war sehr an Kunst und Literatur interessiert, darüber hinaus hatte sie eine besondere Vorliebe für das Einrichten. Die eher sparsame Raumausstattung der Wiener Hofburg im frühen 19. Jahrhundert entsprach daher nicht ihren Wünschen.

Am 14. Dezember 1809, ihrem Geburtstag, schrieb Maria Ludovica d'Este an ihren Gemahl:

Was meine Wohnung betrifft, so kennst du, bester Schatz, meine Schwachheit [...]. Was ich dir in meublen kost, kostet dir eine andere Frau in Pferden, Bällen, Unterhaltungen, von denen verlange ich nichts, nur eine schöne Wohnung [...].⁸

Kaiser Franz stimmte ihrem Wunsch zu und im zweiten Stock des Leopoldinischen Traktes der Wiener Hofburg entstand 1810/12 für Maria Ludovica eine neue »Wohnung«, die 24 Zimmer umfasste und an die Wohnräume des Kaisers im Schweizerhof anschloss.⁹

8 Ottillinger/Hanzl, *Kaiserliche Interieurs*, 75–76.

9 Ebd., 75–93; Eva B. Ottillinger, Interieurs im Wandel, Die »ägyptischen Räume« Kaiserin Maria Ludovicas, in: Ilsebill-Barta-Fliedl/Peter Parenzan (Hg.), *Lust und Last des Erbens. Die Sammlungen der Bundesmobilienvverwaltung*, Wien: AG Museologie 1993, 73–81.

Das neue Appartement wurde nicht von den zuständigen Stellen der Hofadministration – dem Hofbauamt und der Hofmobiliendirektion – ausgestattet, sondern auf Wunsch der Kaiserin von Franz Anton Graf Harrach entworfen. Der Architekturdilettant gestaltete die Räume auf vielfältige Weise. Einige Interieurs verfügten über Wandverkleidungen aus Holz oder Spiegelemente, bei anderen waren die Wände mit Stoffen bespannt oder mit Stuckmarmor versehen. Nur zwei Raumausstattungen sind bis heute erhalten geblieben. Die Wand- und Deckenentwürfe sind als Aquarelle von Innocenzo Chiesa überliefert, die als »Varii disegni inventati dal Conte Francesco Harrach«¹⁰ und »Opere diverse del Conte Francesco Harrach« zu Büchern gebunden wurden.¹¹

Harrach verwendete bei der architektonischen Gestaltung der Interieurs nicht nur die aktuelle, von der griechischen und römischen Antike inspirierte Formensprache des Empire, sondern kreierte auch exotische Interieurs, zu denen ein »Türkisches« und ein »Ägyptisches Kabinett« gehörten, die das Musikzimmer der Kaiserin rahmten. Die beiden orientalischen Kabinette lagen in einer Reihe von Gesellschaftsräumen, die gegen den Inneren Burghof hin ausgerichtet waren. Diese begannen mit einem Tafelzimmer, an das das »Türkische Kabinett« anschloss. Die Wände dieses Kabinetts, das von Harrach als »Gabinetto turco, con drapperie di Shawls in Casemir« bezeichnet wurde, waren mit Stoffdraperien bespannt.¹² Darauf folgte das mit Stuckmarmor in Scagliola-Technik gestaltete Musikzimmer, das heute als einziger Raum Maria Ludovicas noch in situ erhalten ist. Von diesem Raum gelangte man in das »Ägyptische Kabinett« und weiter in das Billardzimmer, an das private Räumlichkeiten – das Boudoir und das Schlafzimmer – der Kaiserin anschlossen.¹³

Das »Ägyptische Kabinett« war ein schmaler, einfenstriger Raum, der zur Gänze mit Wandverkleidungen aus Maseresche versehen war. Zwischen Säulen-Paaren standen weibliche Figuren in ägyptisch anmutender Tracht auf mit Greifen geschmückten Sockeln, während die Türen mit Sphingen gekrönt waren [Abb. 2].

Die Decke des Raums zeigte ein mit den Tierkreiszeichen bemaltes Himmelsgewölbe. Die aufwendige Ausstattung des Raums wurde vom bürgerlichen Tischlermeister Josef Herbst, vom Bildhauer Remo (oder Regnault) und vom Wiener Vergolder Johann Holzmann bereits im Oktober 1810 fertiggestellt.¹⁴

Was die Motivik der Raumausstattung betrifft, so war das antike Ägypten durch den Ägyptenfeldzug Napoleons (1798–1801) ins Blickfeld Europas getreten. Die Architekten

10 ÖNB/Wien: Fid. Com. *6734 bzw. 153–11.

11 Drei Bände in Privatbesitz; zu den Harrach Codices siehe Renate Goebel, *Die Codices des Franz Anton Graf Harrach: ihre Stellung im Wiener Kunstschaffen der Zeit um 1800 zu Fragen der Raumausstattung*, Diss., Wien 1973.

12 Ebd., Abb. 37.

13 Zu den Grundrissen siehe Ottillinger/Hanzl, *Kaiserliche Interieurs*, 77–78, Abb. 32 und 33; Gottfried Stangler/Dagmar Leindl (Hg.), *Zeugen der Intimität: Privaträume der kaiserlichen Familie und des böhmischen Adels. Aquarelle und Interieurs im 19. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog, Schallaburg, Wien: Amt d. NÖ Landesregierung 1997, 153–155.

14 Ottillinger/Hanzl, *Kaiserliche Interieurs*, 80.

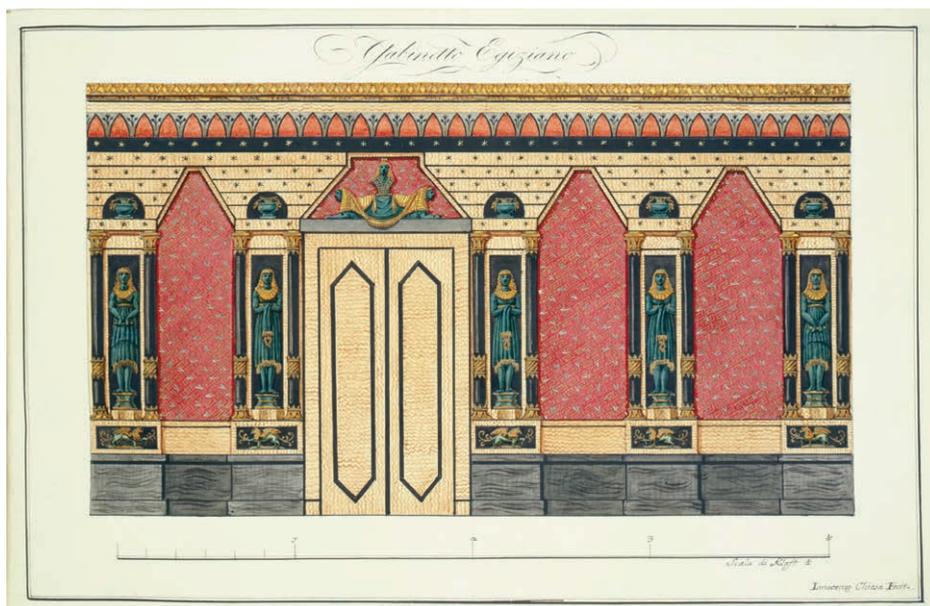


Abb. 2: Franz Anton Graf Harrach, Wandentwurf für das »Ägyptische Kabinett« in der Wiener Hofburg gezeichnet von Innocenzo Chiesa, um 1811.
 Graf Harrach'sche Familiensammlung, A-2471 Schloss Rohrau, NÖ.

Charles Percier und Pierre Fontaine hatten den Feldzug begleitet und ein umfangreiches Stichwerk aufgelegt. Ihre 1812 erschienenen *Recueil de décoration intérieurs*¹⁵ löste eine Ägyptenmode aus, die nicht nur Interieurs, sondern auch Tafelgerät umfasste.¹⁶ Für die Wanddekorationen Graf Harrachs waren jedoch die älteren Stiche von Giovanni Battista Piranesi wichtigere Anregungsquellen.¹⁷

Zur Zeit des Wiener Kongresses war das Appartement von Kaiserin Maria Ludovica in der Wiener Hofburg eine Sehenswürdigkeit für die adeligen Gäste. Ob die Raumausstattungen des »Türkischen« und des »Ägyptischen Kabinetts« für die literarisch interessierte Monarchin auch Anregungsquellen für Gesprächsthemen waren, ist bislang nicht fassbar. Bekannt ist jedoch, dass Maria Ludovica mit Johann Wolfgang von Goethe in Kontakt stand und dass Goethe zu seiner 1819 erschienenen Gedichtsammlung *West-Östlicher Diwan* durch Joseph von Hammer-Purgstalls *Der Diwan des Hafis* von 1814 angeregt worden war.

15 *Recueil de décorations intérieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ambeblement, comme vases, trépiéds, candélabres, cassolettes, lustres, girandoles, lampes, chandeliers, cheminées, feux, poêles, pendules, tables, secrétaires, lits, canapés, fauteuils, chaises, tabourets, miroirs, écrans, etc., etc., etc.*, composé par C. Percier et P. F. Fontaine, exécuté sur leurs dessins, Paris 1812.

16 Hubert C. Winkler, *Ehemalige Hofsilber- und Tafelkammer: Silber, Bronze, Porzellan, Glas*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau 1996, 93–96, Kat.-Nr. 65–69.

17 Ottillinger, *Interieurs im Wandel*, 75.

Abb. 3: Einblick in das »Ägyptische Kabinett« von Kaiserin Maria Ludovica von 1810/12. Sammlung: Bundesmobilienverwaltung, Standort: Hofmobiliendepot – Möbel Museum Wien, Foto: Lois Lammerhuber.



Der österreichische Orientalist und Diplomat, der sich in Konstantinopel und Ägypten aufgehalten hatte, war ab 1807 in der Staatskanzlei tätig.¹⁸

Maria Ludovica konnte sich aber nicht lange an ihren neuen Räumen erfreuen, sie starb bereits 1816 an Schwindsucht. 1824 wurde ihr Appartement Erzherzog Franz Carl und seiner Gemahlin Sophie von Bayern zugewiesen. Auf Wunsch Erzherzogin Sophies erfolgte 1825 der Ausbau des »Ägyptischen Kabinetts«. Die Wandverkleidungen wurden zunächst in der Hofburg, dann in Laxenburg eingelagert. Von dort wurden sie in das 1899–1901 neu errichtete k. k. Hofmobilien- und Materialdepot gebracht. Nach einer mehrjährigen Restaurierung ist dieses außergewöhnliche Beispiel der Ägypten-Mode des Empire im Hofmobiliendepot – Möbel Museum Wien als Raumrekonstruktion zu sehen¹⁹ [Abb. 3].

¹⁸ https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Joseph_von_Hammer_Purgstall (zuletzt eingesehen am 24.5.2020).

¹⁹ Eva B. Ottillinger, Das »Ägyptische Kabinett« – eine Wiederentdeckung, in: *Vernissage. Die Zeitschrift zur Ausstellung* 34 (1998), 22–27.

Der »Türkische Salon« im Kronprinzen-Appartement der Wiener Hofburg

Nach dem Tod von Kaiserin Carolina Augusta, der vierten Gemahlin von Kaiser Franz I., am 9. Februar 1873, wurde ihr Appartement im zweiten Stock des Schweizerhofes für den damals 15-jährigen Rudolf frei.

Die Räume wurden in einem 1874 datierten Plan von Burghauptmann Ferdinand Kirschner folgendermaßen neu aufgeteilt: Die gegen den Äußeren Burghof gerichtete Zimmerfolge umfasste ein Speisezimmer, einen Salon und ein Lernzimmer. Daran schlossen ein kleiner Salon, das Schlafzimmer des Kronprinzen und Dienerzimmer an. Gegen den Schweizerhof orientierten sich – von den Wohnräumen durch einen Korridor getrennt – Vorzimmer und Küche sowie ein Bibliotheks- und Sammlungsraum mit angeschlossenem Studierzimmer. Hier befanden sich auch Rudolfs vogelkundliche Sammlungen. Der Kronprinz benötigte bereits als Teenager besondere Räume für seine vielfältigen naturwissenschaftlichen Interessen, die er auch erhielt.²⁰

Die Ausstattungsarbeiten im Kronprinzen-Appartement wurden von bewährten Handwerkern durchgeführt. Die Firma Carl Leistler legte die neuen Parkettfußböden. Matthias Markerts »Erste österreichische Thüren- Fenster- und Fussboden-Fabriks-Gesellschaft« erneuerte Türen und Fenster. Die Firma Philipp Haas & Söhne lieferte die Teppiche und Stoffe. Die neuen Möbel fertigte der Hoftischler Philipp Schmidt, die Holzbildhauerarbeiten an Möbeln und Wandverkleidungen führte August La Vigne aus.²¹

Burghauptmann Ferdinand Kirschner entwarf die Möbel und Wandverkleidungen in der für die Repräsentationsräume des Wiener Hofes seit Ferdinand I. und Franz Joseph I. typischen Formenwelt des Neorokokos. Möbel und Wandverkleidungen waren aus reich geschnitztem Nussbaumholz gefertigt und unterschieden sich damit von den in Weiß und Gold gefassten Räumen von Franz Joseph und Elisabeth in der Wiener Hofburg, in Schloss Schönbrunn und in der Innsbrucker Hofburg. In den Appartements der Eltern waren jedoch historische Wandverkleidungen aus der Zeit Maria Theresias vorhanden, auf die es Rücksicht zu nehmen galt, während die Zimmer von Franz I. und Carolina Augusta im Empire und im Biedermeier ausgestattet waren, Stile, denen um 1875 noch kein historischer Wert zukam.

Der Speisesaal des Kronprinzen sollte als »Ahnensaal« mit Porträts seiner Vorfahren ausgestattet werden. Zunächst sollten zwölf ganzfigurige Ahnenporträts aus den kaiserlichen Sammlungen in der k.k. Galerie im Belvedere verwendet werden. Da hier nur drei, »die obigem Zweck entsprechen«, vorhanden waren, entschied man sich, diese zu restaurieren und die übrigen neun Stück neu anfertigen zu lassen; diese wurden 1876 fertig gestellt und im Speisezimmer montiert.²²

20 Ottillinger/Hanzl, *Kaiserliche Interieurs*, 129, Abb. 65.

21 Ebd., 130.

22 Ebd.

Rudolf bewohnte das fertig gestellte Appartement nur kurz. 1878 begann er 20-jährig seine Militärlaufbahn. Er übersiedelte nach Prag und wohnte in der Prager Burg. Diese Wohnung wurden vom Wiener Dekorateur August Portois eingerichtet, der bereits 1874 unter dem Firmennamen »Société commerciale de Paris« zusammen mit seinem damaligen Geschäftspartner Isidor Blum Stoffe für Räume von Kaiserin Elisabeth im Schloss Schönbrunn geliefert hatte.²³

Im Frühjahr 1881, kurz vor seiner Hochzeit mit Stephanie von Belgien, unternahm Rudolf eine Orientreise, die ihn nach Ägypten und ins Heilige Land führte und deren Eindrücke er im persönlichen Reisebericht *Eine Orientreise vom Jahr 1881, beschrieben von Kronprinz Rudolf von Österreich* festhielt, der 1885 mit Illustrationen von Franz Pausinger veröffentlicht wurde. Kronprinz Rudolf hatte die Baukunst und Innenarchitektur des Orients bereits bei der Wiener Weltausstellung 1873 kennengelernt, wo ein orientalisches Viertel zu sehen war.²⁴ Ein Vorbild für das Reisen und das Schreiben darüber war Rudolfs verstorbener Onkel, Maximilian von Mexiko, dessen Orientzimmer in Triest im Beitrag von Marlene Ott-Wodni behandelt werden.²⁵ Wie Erzherzog Ferdinand Max kaufte auch Kronprinz Rudolf auf Reisen viel Exotisches. Darüber hinaus hatte er in Kairo eine Rauchzimmereinrichtung zum Geschenk erhalten, die im Beitrag von Alena Skrabanek vorgestellt wird.²⁶

Nach der Hochzeit wohnte das junge Paar an Rudolfs Dienstort in Prag, während das Kronprinzen-Appartement in der Wiener Hofburg von August Portois, der sich 1881 mit dem Wiener Tapezierer Anton Fix zum Ausstattungsunternehmen Portois & Fix zusammengeschlossen hatte, umgestaltet wurde.²⁷ Aus dem Speisezimmer im Ahnensaal wurde ein »Durchgang-Salon«, aus der Bibliothek wurde das neue Speisezimmer und aus dem ehemaligen »Lernzimmer« des Kronprinzen wurde ein Salon. In den anschließenden Räumen des Leopoldinischen Traktes wurden zwei neue Salons für seine Gemahlin und eine »Kindschammer« eingerichtet.²⁸ 1883 übersiedelten Rudolf und Stephanie zunächst nach Laxenburg, wo am 2. September ihre Tochter Elisabeth geboren wurde, und danach in die Wiener Hofburg.

Im Frühjahr 1884 unternahm der Kronprinz mit seiner Gemahlin eine Reise durch die Balkan-Länder an den osmanischen Hof in Istanbul. Wohl inspiriert durch die frischen Eindrücke dieser zweiten Orientreise richtete sich Rudolf neben dem »Ahnensaal« einen »Türkischen Salon« ein, der als Arbeitszimmer diente. Anstelle der Sammlungs- und Bücherschränke der Jugendjahre bestand die Einrichtung nun aus orientalischen Teppichen,

23 Alena Skrabanek, Wohnsitz glücklicher Jahre. Das Appartement des Kronprinzen in der Prager Burg, in: Ilsebill Barta/Marlene Ott-Wodni/Alena Skrabanek, *Repräsentation und (Ohn)Macht. Die Wohnkultur des habsburgischen Prinzen im 19. Jahrhundert – Kaiser Maximilian von Mexiko, Kronprinz Rudolf, Erzherzog Franz Ferdinand und ihre Schlösser*, Wien–Köln–Weimar: Böhlau 2019, 119–151.

24 Siehe den Beitrag von Franziska Niemand in diesem Band.

25 Siehe den Beitrag von Marlene Ott-Wodni in diesem Band.

26 Siehe den Beitrag von Alena Skrabanek in diesem Band.

27 Ottillinger/Hanzl, *Kaiserliche Interieurs*, 130.

28 Ebd., 132, Abb. 169.

Möbeln und Waffen. 1886 wurde der Raum in der *Allgemeinen Illustrirten Zeitung* sehr detailliert folgendermaßen beschrieben:

Die Wohnung des zukünftigen Beherrschers des österreichischen Kaiserstaates ist selbstverständlich nicht nur sehr geräumig, sondern auch sehr prunkvoll eingerichtet. Sie besteht aus einer langen Flucht von Gemächern, von welchem jedes Einzelne wahre Schätze von kunstreichen Kostbarkeiten enthält; jedoch soviel man auch in den langen Zimmerreihen geprüft und geraunt haben mag, den vollen Eindruck der Heimlichkeit und Wohnlichkeit empfängt man erst in dem Arbeitszimmer des Kronprinzen. [...]

Das ist das wirkliche Heim des Kronprinzen, das zeigt auf Schritt und Tritt seine rein menschliche Individualität. Im Vergleich zu den übrigen Räumen erscheint es so recht beseelt und erfüllt von dem Hauch einer beglückten Häuslichkeit. [...]

Theilt doch der Kronprinz freudigen Sinnes sein Arbeitszimmer mit seiner Gattin, der Kronprinzessin Stephanie. Das Gemach hat zwei Fenster, an dem einen steht der Schreibtisch des Kronprinzen, an dem zweiten derjenige der Kronprinzessin. In dem traulichen Gemach über dem Schweizerthore haust nicht sowohl der Kronprinz als der Künstler, der Schriftsteller, der liebende Gatte, mit einem Wort der Mensch, der durch geistiges Streben und treue Liebe gehobene Privatmann Rudolf von Österreich. [...]

Der künstlerische Sinn, den Kronprinz Rudolf in seinen Werken dokumentirt, offenbart sich auch in nicht zu verkennender Weise in seinem Arbeitszimmer, das den Eindruck eines Künstlerateliers macht. [...]

Der Schritt verhallt ungehört in dem Raum, der seiner Stimmung gemäß der stillen Geistesarbeit gewidmet, gegen störende Geräusche geschützt ist. Der Fußboden ist in seiner ganzen Ausdehnung mit einem einfarbigen tiefrothen Teppich überspannt, auf diesem liegen dann ein großer neupersischer und zahlreiche kleinere alte orientalische Teppiche. In der linken Ecke des Zimmers ist eine Galerie mit einer Balustrade und Banksitzen, über welche persische Teppiche gebreitet sind, angebracht. Die zeltartige Überdachung wird von den Krallen eines kolossalen Adlers, der mit seinen ausgespreizten Flügeln zu schweben scheint, zusammengehalten. Vor der Galerie ist eine Ottomane postirt [...].

Vor dem Divan steht ein arabischer Rauchtisch mit einer großen, massiv silbernen, kunstreich gravierten Platte und um den Tisch sind mehrere türkische Tabourets mit Silber-, Elfenbein- und Perlmutterintarsien gestellt.²⁹

Diese detailreiche Schilderung stimmt mit einer grafischen Darstellung des Raums von Wilhelm Gause völlig überein [Abb. 4]. Das Blatt entspricht nicht den Aquarellen kaiserlicher Interieurs von Stephan Decker, Rudolf von Alt oder Franz Heinrich, die die Räumlichkeiten detailgenau, aber menschenleer zeigen, sondern ist ebenso wie der Zeitungsbericht eine an die Untertanen gerichtete Botschaft. Wir sehen Kronprinzessin Stephanie auf einem Fauteuil sitzend von einer Handarbeit aufblicken, während der Kronprinz ihr vor seinem

²⁹ *Über Land und Meer – Allgemeine Illustrirte Zeitung*, XXVIII (1886) 1, 7.



Abb. 4: Wilhelm Gause, Das Türkische Zimmer des Kronprinzen in der Wiener Hofburg, 1885.
Quelle: *Über Land und Meer – Allgemeine Illustrirte Zeitung*, XXVIII (1886) 1, 7.

Schreibtisch stehend gestenreich ein Papier zeigt, zwischen den beiden ruht ruhig ein Hund. Gezeigt werden traute Zweisamkeit, harmonisches Familienleben und die bürgerlichen Rollenbilder der aufmerksam lauschenden Ehefrau und des fleißig studierenden, vielfach künstlerisch interessierten Gemahls. Der »Türkische Salon« wurde im Zeitungsbericht und in der Illustration zum passenden Hintergrund einer »Home Story« des künftigen Kaiserpaars.

Der Raum nimmt innerhalb des in der repräsentativen Formenwelt des Neorokokos gestalteten Kronprinzen-Appartements eine Sonderstellung ein. Was den Raumtyp betrifft, so handelt es sich trotz der beschriebenen gemeinsamen Benutzung durch Rudolf und Stephanie um ein typisches Herrenarbeitszimmer, das wie die »Rauchzimmer« der Ringstraßenzeit im orientalischen Stil gestaltet war.³⁰ Solche »Rauchzimmer« waren bei der »Elektrischen Ausstellung« in der Rotunde im Wiener Prater zu sehen.³¹ Der Kronprinz hatte am 16. August 1883 bei der Eröffnung dieser Ausstellung eine Rede gehalten.³²

Im »Türkischen Salon« haben die persönlichen Interessen, Erinnerungen und Sehnsüchte des Kronprinzen Raum gefunden. Ganz im Sinne von Walter Benjamin versammelt

³⁰ In der Wohnkultur des Historismus gab es fixe Bezüge zwischen der Raumfunktion und dem Einrichtungsstil. Während Salons und Boudoirs meist im Neorokokostil gestaltet waren, wurden Herrenarbeitszimmer oder Rauchzimmer häufig orientalisches eingerichtet.

³¹ Ottillinger, *Kronprinz Rudolfs »Türkisches Zimmer«*, 102–103, Abb. 8 und 9.

³² *Wiener Zeitung*, 17. August 1883, 4.

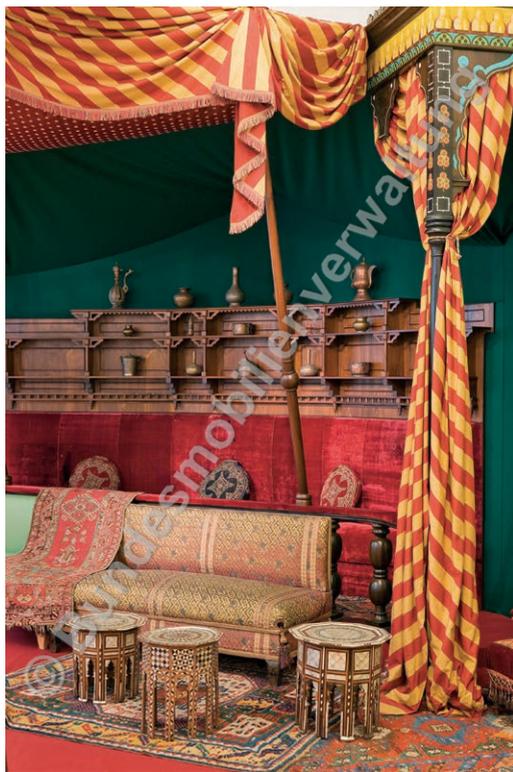


Abb. 5: Rekonstruktion einer Raumecke des »Türkischen Zimmers« von Kronprinz Rudolf.

Sammlung: Bundesmobilienvverwaltung, Objektstandort: Hofmobiliendepot – Möbel Museum Wien, Foto: Lois Lammerhuber.

er »die Ferne und die Vergangenheit« darin.³³ Das am 23. März 1889, wenige Wochen nach dem tragischen Tod des Kronprinzen in Mayerling, aufgenommene Nachlass-Inventar des »Türkischen Zimmers« umfasst 153 Einzelpositionen, darunter zahlreiche persönliche Reiserinnerungen.³⁴ Die Rekonstruktion einer Raumecke des »Türkischen Salons« ist mit einigen erhaltenen Einrichtungsgegenständen im Hofmobiliendepot – Möbel Museum Wien zu sehen [Abb. 5].

Die unterschiedlichen Gestaltungsweisen der Orientzimmer von Maria Theresia, Maria Ludovica und Kronprinz Rudolf zeigen zum einen den Stilwandel vom Rokoko über das Empire zum Historismus. Zum anderen spiegelt die Verschiedenheit dieser Interieurs die unterschiedlichen Erfahrungen und Herangehensweise der Auftraggeberinnen und Auftraggeberinnen sowie Bewohnerinnen und Bewohner wider.

Maria Theresia hatte keine persönlichen Reiseerfahrungen nach Ostasien oder in den Orient. Gleiches galt auch für die Mitte des 18. Jahrhunderts am Wiener Hof tätigen Ar-

³³ Walter Benjamin, Louis-Philippe oder das Interieur, in: ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, 177.

³⁴ Ottillinger, *Kronprinz Rudolfs »Türkisches Zimmer«*, 106–108.

chitekten und Kunsthandwerker. Die in den »indianischen Kabinetten« der Monarchin präsentierten Lackarbeiten und Porzellane aus Ostasien waren teure fremdländische Luxusgüter, die nur einem kleinen exklusiven Kreis der Hofgesellschaft zugänglich waren.

Als Maria Ludovica ihr Appartement in der Wiener Hofburg 1810/12 neu gestalten ließ, war das alte Ägypten und der Orient durch den Ägypten-Feldzug Napoleons ins Blickfeld der europäischen Kunstwelt getreten. Die französischen Architekten Percier und Fontaine waren ebenso vor Ort wie der österreichische Orientalist Hammer-Purgstall. Zwar hatte sich die Kaiserin nicht selbst auf Reisen ein Bild machen können, die orientalischen Kabinette in ihrem neuen Appartement zeigten ihren Gästen zwischen Tafelfreuden und Musikgenuss jedoch deutlich, dass sie, was Geschmack und Bildung betrifft, absolut auf der Höhe ihrer Zeit war. Um dies zu beweisen, bedurfte es im frühen 19. Jahrhundert im Unterschied zum 18. Jahrhundert keiner originalen Dekorelemente, das Stilzitat war ausreichend.

Kronprinz Rudolf verfügte hingegen über Reiseerfahrungen in den Orient. 1881 hatte er Ägypten und Palästina besucht, im Frühjahr 1884 reiste er gemeinsam mit Erzherzogin Stephanie durch den Balkan bis nach Istanbul, 1885 folgte eine weitere gemeinsame Reise nach Athen, Beirut und Damaskus. Sein Arbeitszimmer in der Wiener Hofburg ließ er danach als »Türkischen Salon« ausstatten und bewahrte darin zahlreiche Reiseerinnerungen auf. Dieses sehr individuell gestaltete Interieur konnten nicht nur wenige Besucher sehen, das persönliche Ambiente des Kronprinzen wurde 1886 auch Zeitungslesern in Wort und Bild vorgestellt. Damit hat der wohl privateste Raum unter den Orientzimmern des Wiener Hofes die größte Öffentlichkeit erhalten.

Orientalische Reminiszenzen

Erzherzog Ferdinand Maximilians orientalische Zimmer in der Villa Lazarovich in Triest, im Gartenhaus des Schlossparks Miramar und im Kaiserpalast auf der Adriainsel Lacroma

Erzherzog Ferdinand Maximilian, der spätere Kaiser Maximilian von Mexiko, war ein leidenschaftlicher Bauherr und Weltreisender. Seine Reiseeindrücke schlugen sich in der Architektur nieder – eine besondere Vorliebe hegte er für alles Orientalische. So ließ er bereits 1852 in seiner Villa in Triest einen orientalischen Salon nach einem realen Vorbild in Algier installieren. Die komplette Ausstattung dieses Raums übersiedelte er 1859 in sein im Schlosspark von Miramar gelegenes Gartenhaus, wo sich die Einrichtung bis heute in Teilen erhalten hat. Eine zentrale repräsentative Bedeutung räumte Kaiser Maximilian auch dem orientalischen Salon ein, den er im projektierten Kaiserpalast auf der Adriainsel Lacroma geplant hatte. Aufgrund seines frühen Todes 1867 konnte dieses gewaltige Bauvorhaben nicht mehr realisiert werden.

Archduke Ferdinand Maximilian, who later became Emperor Maximilian of Mexico, was a passionate builder and world traveler whose travel impressions were reflected in his architecture projects. Ferdinand Maximilian had a particular preference for everything Oriental. In 1852 he installed an Oriental salon at his villa in Trieste, which was based on a real model in Algiers. In 1859 the Archduke moved all of this room's furnishings to his newly constructed garden house at the Miramar castle park. Parts of the furnishings have been preserved there until today. When Maximilian became Emperor of Mexico, he wanted to install another Oriental salon in the planned imperial palace on the Adriatic island of Lacroma. As part of this huge building project, the Oriental salon should have been of central representative importance. Due to his early death in 1867, it could not be realized.

Erzherzog Ferdinand Maximilian (1832–1867), später bekannt als Kaiser Maximilian von Mexiko, war ein leidenschaftlicher Bauherr. Seit Teenagertagen war er stets mit der Realisierung von Architektur- und Gartenprojekten beschäftigt. Zeit seines Lebens im Schatten seines Bruders Kaiser Franz Joseph (1830–1916) stehend, versuchte er durch seine Repräsentationsbauten seine eigene Stellung zu untermauern und zu festigen. Er verstand das Bauen als Ausdruck von Repräsentation und Herrschaft. Als sein architektonisches Vermächtnis thront Schloss Miramar noch heute vor den Toren Triests. Aufgrund seines frühen Todes 1867 konnten zahlreiche Bauprojekte nicht mehr realisiert werden, die er sowohl auf der Insel Lacroma in Dalmatien als auch in Mexiko geplant hatte.

Ferdinand Maximilian legte bei all seinen architektonischen Projekten großen Wert darauf, sich selbst künstlerisch in die Planung einzubringen und als Entwerfer wahrgenommen zu werden. Anhand des im Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien und im Archivio di Stato in Triest verwahrten, zahlreich vorhandenen Akten- und Quellenmaterials zu seiner Person und seinen Besitzungen ist sein persönliches Engagement in Bezug auf den Planungs- und Entwurfsprozess eindeutig belegbar. Der Erzherzog hatte klare Vorstellungen sowohl von den Bauten als auch von der Einrichtung und wollte seine Ideen möglichst exakt umgesetzt wissen. Vor diesem Hintergrund erscheint auch seine stringente Zusammenarbeit mit unbekanntem Baumeistern oder Bautechnikern an Stelle von renommierten Architekten logisch. Ohne starken gestalterischen Gegenpart konnte er seine Vorstellungen leichter realisieren und professionalisieren.

Die in seinem Auftrag entstandenen Bauten weisen eine ähnliche gestalterische Handschrift auf, die sich in Form von wiederkehrenden Elementen ausdrückt, für die Ferdinand Maximilian eine persönliche Vorliebe hegte. Besonderen Niederschlag in der Architektur fand seine Liebe zum Meer sowie zum Orient. Prägnantestes Beispiel ist der Typus des orientalischen Salons, den er nach einem realen Vorbild in Algier mit denselben Stilelementen in mehreren Residenzen – wie ich noch eingehend erläutern werde – installieren ließ.

Eine Vorliebe zum Exotischen beziehungsweise Orientalischen machte sich bei Ferdinand Maximilian schon in jungen Jahren bemerkbar. Bereits im Alter von 17 Jahren kaufte der Erzherzog ein Grundstück in unmittelbarer Nachbarschaft zum Schlosspark Schönbrunn, das er Mazing nannte. Dort ließ er ein Sommerhaus im Schweizer Stil errichten, das nach seinen Vorstellungen von Baumeister Mantay¹ umgesetzt wurde.² Das feierliche Einweihungsfest fand am 3. Februar 1850 statt. Wie seine Mutter Erzherzogin Sophie berichtete, veranstaltete er ein rauschendes Fest, bei dem er seine Gäste im orientalischen Gewand begrüßte.³

Der orientalische Salon in der Villa Lazarovich

Erzherzog Ferdinand Maximilian trat 1850 in den Dienst der k. k. Kriegsmarine in Triest ein. Ab 1852 mietete er in Triest von Marco Nicolò Lazarovich eine auf dem Hügel San Vito gelegene Villa, die er nach seinen Vorstellungen umbauen und komplett neu ausstatten ließ.⁴ Über sein persönliches Engagement bei der Einrichtung seiner Villa schreibt er an seinen Bruder Carl Ludwig:

1 1. Gästebuch Mazing, Kt. 190, Archiv Maximilian von Mexiko, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien.

2 Marlene Ott-Wodni, Kleine Prinzenlaunen. Die Villa Mazing in Wien, in: Ilsebill Barta/Marlene Ott-Wodni/Alena Skrabanek, *Repräsentation und (Obn)Macht. Die Wohnkultur der habsburgischen Prinzen im 19. Jahrhundert – Kaiser Maximilian von Mexiko, Kronprinz Rudolf, Erzherzog Franz Ferdinand und ihre Schlösser*, Wien-Köln-Weimar: Böhlau 2019, 17–24.

3 Erzherzogin Sophie, zit. in Joan Haslip, *Maximilian Kaiser von Mexiko*, München: Biederstein 1972, 38–39.

4 Marlene Ott-Wodni, Gemietete Opulenz. Die Villa Lazarovich in Triest, in: Barta/Ott-Wodni/Skrabanek, *Repräsentation und (Obn)Macht*, 25–42.

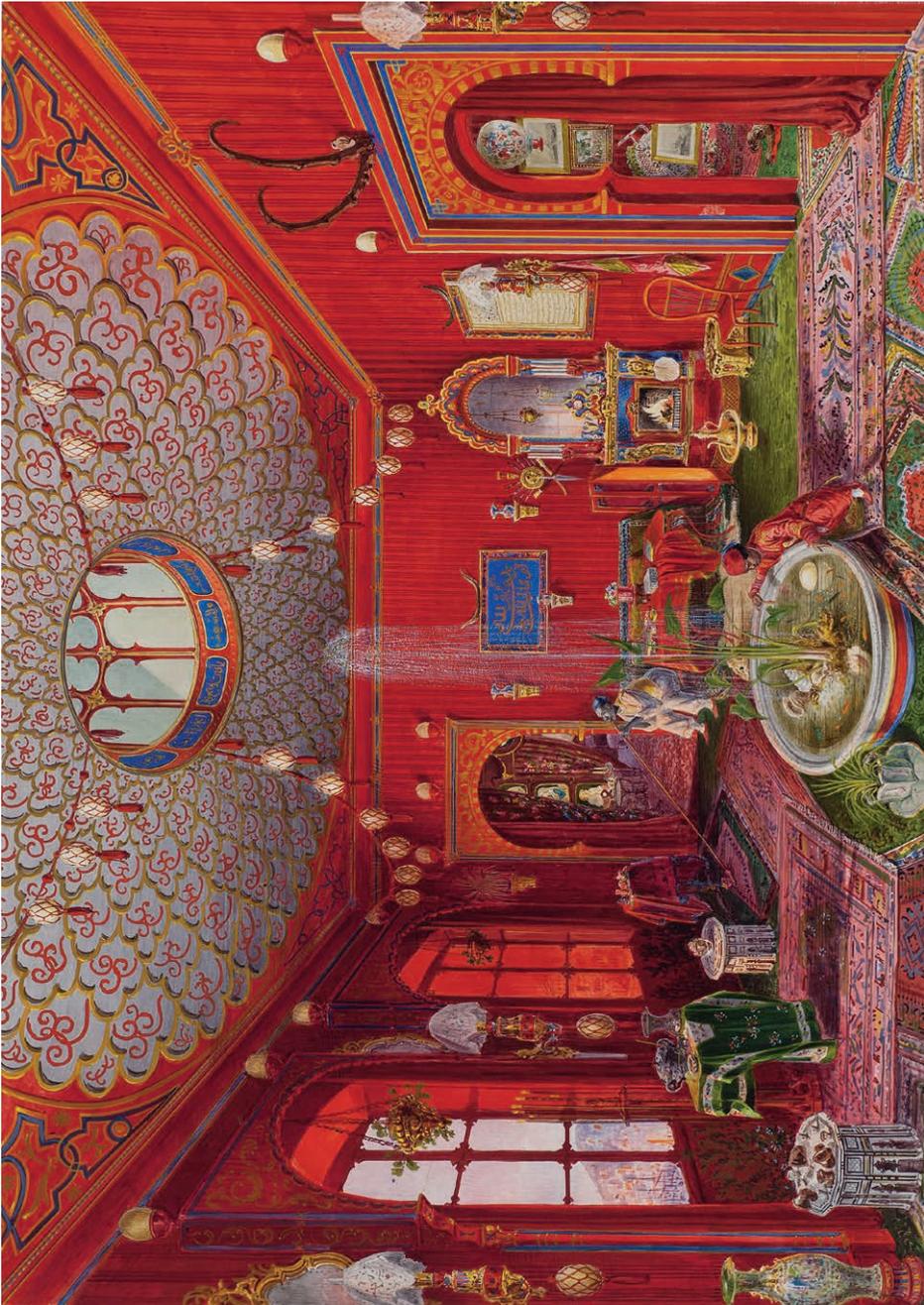


Abb. 1: Germano Prosdocimi, Orientalischer Salon in der Villa Lazarovich in Triest, Gouache auf Papier, 1850er-Jahre.

Sammlung: Castello di Miramare.

[Ich bin] in meinen freien Stunden mit hundert Sorgen für meinen zukünftigen Haushalt beschäftigt, es ist eine wahre Herculesarbeit; denn Tausende von nothwendigen Einzelheiten sollen zu einem prächtigen Ganzen geeint werden, wobei man immer auf den nervus rerum das gehörige Augenmerk richten muß; doch trotz aller Hindernisse will ich siegreich aus den Drangsalen hervorgehen.⁵

Das Aussehen und die Einrichtung der Villa Lazarovich zur Zeit Erzherzog Ferdinand Maximilians sind anhand von Gouachen, die der Maler Germano Prosdoci in den 1850er-Jahren angefertigt hat, gut dokumentiert. Die Serie enthält eine Außenansicht der Villa mit Parklandschaft sowie mehrere Interieuransichten, die heute eine wertvolle Dokumentation der opulent ausgestatteten Wohn- und Repräsentationsräume darstellen.

Während im Erdgeschoss der Villa die Repräsentationsräume angesiedelt waren, befanden sich die privaten Wohnräume des Erzherzogs im ersten Obergeschoss. Mit ihrer extravaganten Einrichtung spiegelten sie die vielfältigen Architektur- und Sammlungsinteressen des Hausherrn wider. Als Herzstück des Hauses und als Mittelpunkt seines Privatbereichs installierte Ferdinand Maximilian der im 19. Jahrhundert weit verbreiteten Orientmode folgend, einen »orientalisch-maurischen« Salon [Abb. 1].

Inspiration dafür fand der Erzherzog auf seinen Reisen, die ihn unter anderem nach Algerien, Albanien, Griechenland, in die Türkei, nach Dalmatien und Gibraltar führten. Das orientalische Zimmer in der Villa Lazarovich geht auf ein konkretes Vorbild zurück. Es handelt sich um einen orientalischen Salon, den Ferdinand Maximilian im Juli 1852 im Palast des Generalgouverneurs in Algier besucht hatte. In seinen Reiseerinnerungen beschreibt er diesen Raum im Detail:

In diese Halle mündet ein liebliches reich verziertes Closet, das nach orientalischer Sitte eine Stufe erhöht, schwellende Divans mit schönen Teppichen enthält, während von der mit Arabesken verzierten Kuppel, durch welche das Licht sich in farbigen Gläsern bricht, feinbemalte Strauß-Eier als orientalisches Präservativ gegen das Malocchio herunterhängen. Dieses an Farben, Schnitzwerk und Getäfel reiche Closet nennen die Araber Marabuh, es ist das Prachtgemach ihres Hauses, der Thron des Besitzers, das Schaustück seiner Reichthümer. Hier genießt der Maure, von der Meerbrise gefächelt, von den plätschernden Springbrunnen umrauscht, von Jasmin und Rosen umduftet, sein Tässchen schwarzen Kaffee mit dem dampfenden Nargilé.⁶

Seine Eindrücke aus Algier ließ Ferdinand Maximilian in seinem orientalischen Salon in der Villa Lazarovich umsetzen. Die zweite erhaltene Ansicht des Raums [Abb. 2] zeigt die Sitzecke, in der es sich der nach orientalischer Mode gekleidete Erzherzog Wasserpfeife rau-

5 Ferdinand Maximilian an Carl Ludwig, 16.3.1852, zit. nach: Gabriele Praschl-Bichler, *›Ich bin bloß Corvetten-Capitän ...‹. Private Briefe Kaiser Maximilians und seiner Familie*, Wien: Ueberreuter 2006, 67.

6 Erzherzog Ferdinand Maximilian, *Aus meinem Leben. Reiseskizzen, Aphorismen, Gedichte*, 4. Bd (*Reiseskizzen VIII u. IX*), Leipzig: Dunker und Humblot 1867, 15–16.



Abb. 2: Germano Prosdocimi, Erzherzog Ferdinand Maximilian mit Gästen im orientalischen Salon in der Villa Lazarovich in Triest. Erzherzog Ferdinand ist auf der rechten Seite des Divans sitzend dargestellt und hält in seinen Händen die Wasserpfeife, Gouache auf Papier, 1850er-Jahre. Sammlung: Castello di Miramare.



Abb. 3: Straußenei aus der Villa Lazarovich, 1850er-Jahre.

Sammlung: Bundesmobilienvverwaltung. Foto: Edgar Knaack.

chend auf dem Diwan mit Gästen gemütlich gemacht hat, während ein dunkelhäutiger Diener den Kaffee serviert.

In Bezug auf den orientalischen Salon in der Villa Lazarovich sind sowohl der Entwerfer als auch die ausführenden Handwerker bekannt. So hatte der in Triest ansässige Tischler und Möbelfabrikant Franz von Gossleth (1792–1879) die Bauleitung für den Umbau der Villa Lazarovich inne.⁷ Der Entwurf des orientalischen Salons geht auf den aus Wien stammenden und in Triest ansässigen Dekorateur Franz Hofmann zurück.⁸ Franz Hofmann und sein Sohn Julius Hofmann (1840–1896) blieben auch nach Beendigung der Ausstattungsarbeiten in der Villa Lazarovich mit Ferdinand Maximilian verbunden, denn der Erzherzog übertrug den Dekorateur im Anschluss die Innenausstattung von Schloss Miramar. In den 1860er-Jahren begleitete Julius Hofmann den Kaiser sogar nach Mexiko, wo er am mexikanischen Hof als Entwerfer tätig war.

⁷ Rechnungen, Inventarium der von Herrn Franz Gossleth Sr. Kaisl. Hoheit gelieferten Einrichtungsgegenstände, Kt. 2, Amministrazione Castello di Miramare, Archivio di Stato Triest.

⁸ Konto des Franz Hofmann, Vergolder für geleistete Arbeiten, 24. November 1855, Kt. 2, Amministrazione Castello di Miramare, Archivio di Stato Triest.

Abb. 4: Franz Hofmann, Konsole aus dem orientalischen Zimmer in der Villa Lazarovich in Triest, Holz, vergoldet, gefasst, 1852.

Sammlung: Bundesmobilienvverwaltung. Foto: Edgar Knaack.



Franz Hofmann verfolgte bei dem orientalischen Salon in der Villa Lazarovich einen gesamtgesellschaftlichen Gestaltungsansatz. Als Grundfarben dominierten Rot, Blau und Gold. So waren die Wände des orientalischen Salons mit einem roten Lackanstrich versehen und die Fenster- und Türbögen mit kunstvoll bemalten und vergoldeten Ornamenten geschmückt. Besonders aufwendig gestaltete sich die Decke in Form von bemalten Schuppen aus Papiermasché. In der Mitte war eine Lichtkuppel mit arabischen Inschriften eingelassen. An den Wänden hingen drei gerahmte arabische Kalligrafien auf blauem Grund, darüber waren Rinderhörner angebracht. Den maurischen Türbogen bekrönte, flankiert von zwei Straußeneiern, das Gehörn eines Steinbocks.

Sowohl die zahlreich abgehängten Straußeneier als auch die Tierhörner sollten die Wirkung des sogenannten bösen Blicks neutralisieren. Es handelte sich dabei um den im Mittelmeerraum verbreiteten Glauben, dass durch einen Menschen, der das böse Auge besitzt, eine übernatürliche Macht ausgeübt werden kann.⁹ Eines dieser Straußeneier [Abb. 3] hat sich in der Sammlung der Bundesmobilienvverwaltung erhalten, weitere, teils kunstvoll verzierte Exemplare aus diesem Zimmer befinden sich heute im Weltmuseum in Wien.

⁹ Axel Steinmann, Strauß-Eier als orientalisches Präservativ gegen das Malocchio, in: Ilsebill Barta (Hg.), *Maximilian von Mexiko. Der Traum vom Herrschen*, Ausstellungskatalog, Wien: Hofmobiliendept 2013, 99–100.

Die orientalische Atmosphäre des Raums wurde durch die verzierten Polster, die farbenfrohen Seidenstoffe, die bunt gemusterten Teppiche, die mit Perlmutterplättchen verzierten Tische und die im Zentrum des Raums installierte Fontäne unterstützt.

Neben der Wand- und Deckendekoration entwarf Franz Hofmann für dieses Zimmer auch einzelne Möbel- und Ausstattungsgegenstände, wie etwa die vergoldete Papierkiste oder die an den Wänden angebrachten und in den Farben des Raums – blau, rot, gold – bemalten Konsolen [Abb. 4], auf denen Vasen aus Porzellan standen.

Sowohl den Salon als auch den angrenzenden Korridor, der ebenfalls im orientalischen Stil eingerichtet war, stattete der Erzherzog mit zahlreichen Souvenirs und Erinnerungsstücken aus, die er unter anderem 1852 auf dem Bazar d'Orléans in Algier speziell für seine Villa in Triest erstanden hatte:

Wir belächeln die Wilden, die sich an unseren Glasperlen oder Spiegeln erfreuen, schmücken aber doch voll Begierde nach dem Fremden unsere Salons mit chinesischen Mannequins und unsere Studierzimmer mit wildem Wüstentand; es ist der große oft unbewusste Zug des Austausches im wißbegierigen Menschengeschlechte, der uns dazu treibt. Ich brachte manche angenehme Stunde unter diesen Gegenständen zu und führte deren eine große Anzahl auf mein Schiff, um meine Villa in Triest damit zu zieren.¹⁰

Die Ausstattungsarbeiten im orientalischen Salon waren 1855 abgeschlossen.¹¹ Im Zuge eines vom österreichischen *Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung* (FWF) geförderten Forschungsprojektes¹² zur Habsburger Wohnkultur im 19. Jahrhundert ist es gelungen, zahlreiche Einrichtungsgegenstände aus der Villa Lazarovich – im Speziellen auch aus dem orientalischen Salon – in der Sammlung der Bundesmobilienvverwaltung zu identifizieren.

Das orientalische Zimmer im Castelletto im Schlosspark Miramar

Nach Beendigung der Umbauarbeiten bewohnte Ferdinand Maximilian die Villa Lazarovich nur noch zwei Jahre, da er 1857 zum Generalgouverneur von Lombardo-Venetien ernannt worden war. Während seiner Regentschaft hielt er sich überwiegend in Mailand, Venedig und Monza auf, wo er in den kaiserlichen Palästen residierte. Bereits 1856 hatte der Erzherzog ein Grundstück auf der Landspitze bei Grignano vor den Toren Triests erworben, auf dem er nach den Plänen des österreichischen Civil-Ingenieurs Carl Junker (1827–1882) ein Schloss und einen weitläufigen Park errichten ließ.¹³

10 Ferdinand Maximilian, *Aus meinem Leben*, 4. Bd, 9–10.

11 Konto des Franz Hofmann, Vergolder für geleistete Arbeiten, 24. November 1855, Kt. 2, Amministrazione Castello di Miramare, Archivio di Stato Triest.

12 FWF-Projekt P 24180-G21: Die private Wohnkultur der kaiserlichen Familie im 19. Jahrhundert.

13 Marlene Ott-Wodni, Das weiße Schloss am Meer. Miramar in Triest, in: Barta/Ott-Wodni/Skrabaneck, *Repräsentation und (Ohn)Macht*, 43–80.



Abb. 5: Orientalischer Salon im Castelletto im Schlosspark Miramar. Die gesamte Einrichtung samt Decken- und Wandverkleidungen stammte aus der Villa Lazarovich und wurde 1859 in das Gartenhaus in Miramar transferiert, 1860er-Jahre, Fotografie.

Sammlung: Bundesmobilienvverwaltung.

Nach seiner Abberufung 1859 als Generalgouverneur von Lombardo-Venetien bezog er mit seiner Frau Charlotte (1840–1927) vorübergehend das neu erbaute Gartenhaus im Schlosspark von Miramar, da das Schloss zu diesem Zeitpunkt noch nicht bewohnbar war. Das sogenannte Castelletto befand sich im Osten des Parks und war bereits fertiggestellt.

Während sich im Erdgeschoss das Schlafzimmer des Paares sowie Dienerzimmer befanden, waren im Obergeschoss drei Wohnräume vorgesehen. Diese drei Zimmer orientierten sich an den Raumdimensionen der Villa Lazarovich, da Ferdinand Maximilian die komplette Ausstattung dreier Wohnräume aus der Villa, bestehend aus den Wand- und Deckenverkleidungen, den Möbeln, Dekorationsobjekten und Kunstwerken, in das Castelletto transferieren ließ. Darunter befand sich auch der orientalische Salon, der im Gartenhaus eins zu eins eingebaut wurde [Abb. 5] und hier wiederum als zentraler Wohnraum fungierte.

Während die Räumlichkeiten im Erdgeschoss des Hauses heute als WWF-Besucherzentrum in Verwendung sind, ist im ersten Obergeschoss die Originaleinrichtung des orientalischen Salons zum Teil noch erhalten. Der Raum wird heute als Büro genutzt und ist öffentlich nicht zugänglich.

Der orientalische Salon im projektierten Kaiserpalast auf der Insel Lacroma

1859 erwarb Charlotte die Insel Lacroma (Lokrum) vor Ragusa (Dubrovnik), die sie ihrem Ehemann Ferdinand Maximilian schenkte. Auf Lacroma stand ein 1023 errichtetes ehemaliges Benediktinerkloster, das sich in einem sehr schlechten Zustand befand. Zu Beginn der 1860er-Jahre nahm das Ehepaar die Sanierung des Gebäudes in Angriff. Ab 1864, als Maximilian bereits in Mexiko weilte, wuchs in ihm der Wunsch, das alte Benediktinerkloster zu einem Kaiserpalast auszubauen. Trotz der großen geografischen Distanz beteiligte er sich an den Planungen im Detail und überwachte die einzelnen Ausführungsschritte.¹⁴

Für die Gesamtplanung zeichnete der Architekt Thomas Friedrich (gest. 1866) verantwortlich, der von dem Wiener Architekten Franz Xaver Segenschmid¹⁵ (1839–1888) unterstützt wurde und der 1866 die Bauleitung übernahm.¹⁶ Der Entwurf von Friedrich/Segenschmid ist im Detail bekannt, da er 1902 in der Zeitschrift *Der Bautechniker* publiziert wurde.¹⁷ Es sind sowohl die Fassadenansichten als auch der Grundriss der Anlage überliefert. Der Kaiserpalast sollte unter Einbeziehung der Altsubstanz in Anlehnung an die bestehenden spätromanischen und gotischen Formen der Abtei im neogotischen Stil umgesetzt werden.

Die Anlage sollte sich über zwei Höfe, den großen Klosterhof und den kleineren Wirtschaftshof, erstrecken. Das kaiserliche Appartement war im Westtrakt des Palastes vorgesehen. Sowohl dem Kaiser als auch der Kaiserin waren eigene Zimmerfluchten zugewiesen, zwischen denen sich die gemeinsam genutzten Repräsentationsräume befinden sollten. Der orientalische Salon war als großer Mittelsaal geplant. Die Wichtigkeit dieses Raums spiegelte sich am Außenbau durch den risalitartigen Vorbau [Abb. 6]. mit großen verglasten neogotischen Fenstern und einem direkten Zugang zur Terrasse wider.

Die von Kaiser Maximilian gewünschte und durch die Architekten Friedrich/Segenschmid projektierte Inneneinrichtung des Kaiserpalastes in Lacroma ist im Detail in Form eines Einrichtungskonzeptes¹⁸ überliefert. Das Schreiben wurde im Auftrag des Kaisers von seinem mexikanischen Schatzmeister Jacob Edler von Kuhachevich verfasst und ist mit 28. April 1865 datiert. Kuhachevich hält zu Beginn ganz deutlich fest, dass es sich bei dem

14 Marlene Ott-Wodni, »Die immergrüne Feeninsel«. Lacroma in Dalmatien, in: Barta/Ott-Wodni/Skrabaneck, *Repräsentation und (Ohn)Macht*, 81–90.

15 Franz Xaver Segenschmid besuchte nach seinem Studium an der Technischen Hochschule die Meisterschule der Architekten August Sicard von Sicardsburg und Eduard van der Nüll an der Akademie der bildenden Künste. Schon während seiner Studienzeit war er im Atelier der renommierten Architekten Romano und Schwendenwein tätig.

16 Korrespondenz zum Ableben von Professor Friedrich, Wien am 11. Oktober 1866, Kt. 157, Archiv Maximilian von Mexiko, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien.

17 Franz Segenschmid, Der Kaiserpalast auf Lacroma, in: *Der Bautechniker* 22 (1902), 8 u. 9, 145–146, 169–170.

18 Einrichtungskonzept in Lacroma von Jacob Edler von Kuhachevich am 28. April 1865 in Mexiko verfasst, Kt. 161, Archiv Maximilian von Mexiko, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien.

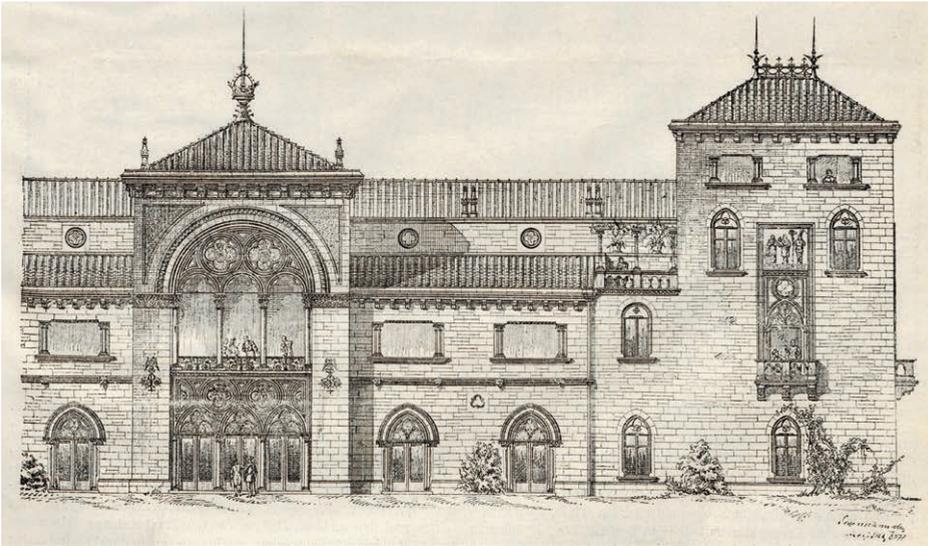


Abb. 6: Franz Xaver Segenschmid, Entwurf für den Kaiserpalast in Lacroma, Detail der Westfassade, um 1864. Der orientalische Salon war im Erdgeschoss im Bereich des risalitartigen Vorbaus als zentraler Mittelsaal und mit direktem Terrassenzugang geplant.

Quelle: *Der Bautechniker* 22, 1902, 8.

Einrichtungskonzept für Lacroma um die persönlichen Wünsche des Kaiserpaares handelt. Zum geplanten orientalischen Salon lauten die Ausführungen wie folgt:

Der große Mittelsaal ist der einzige, der zwar auch italienisch-dalmatinisch sein muß, aber in seinen Ausklängen und seiner Einrichtung doch ein entschiedenes geprägtes Orient [sic!] zeigen muß. In diesem Saale könnte verschiedenartiger Marmor angebracht werden, der Plafond könnte im reichen orientalischen Geschmacke gehalten sein, an den Wänden statt Bilder, Trophäen von schönen orientalischen Waffen angebracht werden und die Divans müssen vom orientalischen Stoffe sein, von dem selben schöne orientalische Teppiche. In der Mitte des Saales [...] muß eine Marmor-Fontaine genau nach orientalischen Mustern angebracht werden.¹⁹

Im November 1865 konkretisierte Kaiser Maximilian seine Vorstellungen in Bezug auf die Einrichtung des orientalischen Salons noch und ließ abermals Anweisungen nach Lacroma übermitteln:

Orientalischer Salon Nr. 1

Wand Nr. 1: Eck-Camine aus Marmor mit Holzkisten und Camin Service, über demselben pyramidalisch aufgebaute Etageres [...] mit altem graviertem türkischen Messinggeschirr bei Richetti

¹⁹ Ebd.

und Zen in Venedig zu kaufen, 2 orientalische Divans (breit und nieder) mit weichen Polstern, 2 Ziegenfellen von denselben. 2 Aschenschalen aus Messing, sowie die Messingschalen aus Chapultepec und glasiertes marokkanisches Thongeschirr aus Gibraltar. Auf dem einen Camin eine Uhr, im anderen Thermometer in Uhrform, auf jedem 2 Girandoles in orientalischem Geschmack.

Wand 2 und Wand 4: 2 Eckdivans (nieder und breit), orientalisches Polster aus Seidenstoff [...], 2 Ziegenfelle, sowie eine messingene Aschenschale, 6 Tabourets von Schildkröte und Perlmutter nach dem Muster von Miramar neu angefertigt. [...]

Wand 3: Das Bogenfenster aus großen Spiegelgläsern [...].

Der Boden aus farbigem Marmor, türkische Teppiche für den Winter. Zu der Mitte ein orientalischer Springbrunnen mit Schalen aus Marmor, herum Thonschalen mit Basilikumkraut, 2 Pfeifenständer mit je 6 Pfeifen und ein silberner Kohlenkamin mit Zange. In der Mitte ein orientalisches Luster [...], an den Panneaux der Wände kommen auf Thierfälle Wappentrophäen.

Der Plafond besteht aus Balken reich orientalisches bemalen, die Wände bis zur Höhe von 4' werden Alhambra-Muster mit Azulejos [...] belegt, das Übrige ist Perlgrau (Gips), Fenster und Thürvorhänge aus gleichem Stoff wie Divans.²⁰

Mit der Gestaltung und Ausführung der Möbel beauftragte Kaiser Maximilian wiederum den Triestiner Dekorateur Franz Hofmann. Allerdings entwarf auch Professor Thomas Friedrich Möbel für den orientalischen Salon. Welchen Entwürfen der Kaiser den Vorzug gab und ob bereits Einrichtungsgegenstände für Lacroma produziert worden sind, geht aus dem Quellenmaterial nicht hervor. Allerdings haben sich die von Eduard Radonetz erwähnten »Tabourets von Schildkröte und Perlmutter« aus Schloss Miramar, die als Vorbild herangezogen werden sollten, in der Sammlung der Bundesmobilienvverwaltung erhalten.

Anhand dieses bis ins kleinste Detail formulierten Einrichtungskonzeptes bekommt man eine klare Vorstellung, wie der orientalische Salon im Kaiserpalast von Lacroma ausgesehen hätte. Ursprünglich war geplant gewesen, die Bauarbeiten in Lacroma bis 1867 abzuschließen. Dazu kam es jedoch nicht mehr. Nachdem der Küchentrakt fast fertiggestellt war und die Vorarbeiten zum Bau des Westtraktes, in dem auch der orientalische Salon projektiert war, begonnen hatten, starb der Architekt Thomas Friedrich am 11. Oktober 1866 unerwartet an den Folgen der Cholera.²¹ Obwohl sein Mitarbeiter Franz Xaver Segenschmid die Bauleitung übernahm und weiterhin versuchte, den Kaiserpalast zu vollenden, dürfte es wenige Zeit später, wohl ausgelöst durch Maximilians Tod am 19. Juni 1867, zu einem endgültigen Baustopp gekommen sein. Somit blieb der projektierte Kaiserpalast in Lacroma ein Fragment und der orientalische Salon kam nie zur Ausführung.

²⁰ Bericht von Eduard Radonetz über die Ausbaupläne in Lacroma, Miramar am 6. November 1865, Kt. 161, Archiv Maximilian von Mexiko, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien.

²¹ Korrespondenz zum Ableben von Professor Friedrich, Wien am 11. Oktober 1866, Kt. 157, Archiv Maximilian von Mexiko, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien. Für diesen Hinweis danke ich Dr. Christian Oprießnig.

Erzherzog Ferdinand Maximilian und der Orient

Das Interesse am Orient zieht sich als Konstante durch das Leben des Erzherzogs Ferdinand Maximilian. Bereits als Teenager beschäftigte sich Ferdinand Max mit der Mode des Orients, diese Faszination hielt bis zu seinem Tod 1867 an. Der Erzherzog ließ sich sowohl von der im 19. Jahrhundert in Europa vorherrschenden Orientmode als auch auf seinen zahlreichen Reisen inspirieren. Diese Reiseeindrücke dokumentierte er minutiös in seinem siebenbändigen Werk *Aus meinem Leben: Reiseskizzen, Aphorismen und Gedichte*²², das 1867 in Leipzig erschien. Darin erzählt er unter anderem von Bazar-Besuchen in Algier und Portugal als auch von Besichtigungen zahlreicher Paläste, wo er sich beeindruckt von den orientalischen Inneneinrichtungen und dem orientalischen Lebensgefühl zeigte.

Das Interesse am orientalischen Thema in der Raumausstattung ist bei allen Bauprojekten spürbar. Der orientalische Salon als Raumtypus ist ein wiederkehrendes Motiv in seinen Residenzen. Die zentrale Bedeutung dieses Raumtypus kam besonders bei dem Bauprojekt für den Kaiserpalast in Lacroma zum Ausdruck. Der orientalische Salon war in Lacroma als zentraler Mittelsaal konzipiert, der aufgrund seiner Lage und Ausformung den wichtigsten Raum des Repräsentationsbereiches bildete.

In Bezug auf die Inneneinrichtung griff Ferdinand Maximilian in Zusammenarbeit mit dem Dekorateur Franz Hofmann immer wieder auf die gleichen Gestaltungselemente zurück, die für ihn das Sinnbild des Orients symbolisierten. Dazu zählen etwa die Fontäne, die sowohl in dem orientalischen Salon der Villa Lazarovich als auch in Lacroma vorgesehen war, als auch die Verwendung desselben Mobiliars in Form von niedrigen, mit Teppichen und Stoffen belegten Diwanen oder der perlmuttbefestigten Tabourets.

Welch enorme Bedeutung Kaiser Maximilian seinen Bauprojekten beimaß und wie groß seine Identifikation damit war, zeigt folgende abschließende Äußerung aus mexikanischen Tagen:

Wenn ich auch nie mehr nach Europa zurückkomme, so will ich doch, daß meine Jugendgenossen, und die mir so werthen Bevölkerungen der Küste sich meiner eines vollendeten Miramar und Lacroma freuen, und daß sie sehen mögen, daß ich trotz aller Schwierigkeiten und Hindernissen in der Sphäre, die mir eigen war, mit festem Willen etwas Gelungenes zu leisten im Stande war.²³

22 Erzherzog Ferdinand Maximilian, *Aus meinem Leben. Reiseskizzen, Aphorismen, Gedichte*, 7 Bde, Leipzig: Duncker und Humblot 1867.

23 Kaiser Maximilian von Mexiko, Brief von Präfekt Jakob von Kuhachevich an die Präfektur von Miramar, Mexiko, den 19.11.1965, Kt. 162, Archiv Maximilian von Mexiko, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Wien.

Alena Skrabanek

Orientalische Zimmer in den böhmischen Schlössern von Kronprinz Rudolf und Erzherzog Franz Ferdinand

Neben der Rückverfolgung des Möbelkaufs, den Kronprinz Rudolf im ägyptischen Pavillon auf der Wiener Weltausstellung tätigte, widmet sich der Beitrag der Rekonstruktion einer Zimmerausstattung, die der Kronprinz in Kairo als Geschenk erhielt. Die Produktion der Firma Parvis wird als Phänomen eines gezielten Angebots für Orientreisende beleuchtet. Bei der Frage nach der Aufstellung der in die Prager Wohnung Rudolfs transportierten, ägyptischen Ausstattung, wird die Rolle von August Portois evaluiert. In den Schlössern Konopischt (Konopiště) und Chlumetz (Chlum u Třeboně) von Erzherzog Franz Ferdinand wird die Entwicklung von der Präsentation einzelner exotischer Objekte, sowie der osmanischen Waffensammlung, hin zu orientalischen Gesellschaftsräumen und einem ägyptischen Museumsraum mit Mumien nachgezeichnet. Schließlich thematisiert die Autorin einen möglichen Anteil von Franz (František) Schmoranz am Entwurf.

After tracing Crown Prince Rudolf's furniture purchase from the Vienna World Exposition's Egyptian pavilion, the article reconstructs a room fitting that the Crown Prince received as a gift in Cairo. The production of the Parvis company is analyzed as a phenomenon of a specific offer for Oriental travelers. With regard to the installation of the Egyptian furnishings transported to Rudolf's apartment in Prague, the role of August Portois is examined. The development from presenting individual objects and an Ottoman weapons collection to whole Orientaly fitted salons and an Egyptian museum room with mummies is outlined at the castles Konopište and Chlum owned by Archduke Franz Ferdinand. Finally, the author discusses a possible contribution by Franz Schmoranz.

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts fand in der Hocharistokratie eine breite Rezeption der Orientmode in unterschiedlichen Kunst- und Handwerksgattungen statt, die auch mehrere prominente Mitglieder der kaiserlichen Familie in ihren Bann schlug. Die Ausstattung vielschichtig gestalteter orientalischer Themenräume ging bei Kronprinz Rudolf (1858–1889) und Erzherzog Franz Ferdinand von Österreich-Este (1863–1914) weit über die Platzierung einzelner Orientalika bzw. isolierter Sammlungsgegenstände als dekorative Staffage im Wohnraum hinaus. Die Gestaltung von ägyptischen Salons hatte über den allgemeinen Trend hinaus auch eine eigene habsburgische Tradition. Kaiserin Maria Ludovica (1787–1816) knüpfte mit ihrem ägyptischen Kabinett in der Hofburg bereits 1810 an das Orient-

thema an.¹ Im Wohnraum von Erzherzog Ferdinand Maximilian (1832–1867) in Triest kam es in der Mitte des Jahrhunderts zu einer stärkeren Durchgestaltung der Interieurs mittels der Einbeziehung unterschiedlicher Materialien, einschließlich der Möblierung.² Dieser Tendenz und der Entwicklung eines historisierenden orientalisierenden Stils folgten Kronprinz Rudolf bei der Einrichtung seiner ägyptischen Zimmer in der Prager Burg und in der Wiener Hofburg³ sowie Erzherzog Franz Ferdinand, zunächst mit seiner ägyptischen Sammlung in Schloss Chlumetz (Chlum u Třeboně) und schließlich mit der türkischen Trinkstube im südlich von Prag gelegenen Familiensitz Schloss Konopischt (Konopiště). Bei den Erzherzögen Ferdinand Maximilian, Rudolf und Franz Ferdinand traf die Sehnsucht nach dem Orient⁴ mit einer ausgiebigen Reisetätigkeit zusammen, wodurch das Bedürfnis nach einem thematischen Nachzeichnen der persönlichen Erfahrungen in der Form präsentabler Privaträume nachvollziehbar erscheint.

Kronprinz Rudolfs ägyptische Zimmer in Prag

Mehrfach suchte Kronprinz Rudolf als Jugendlicher die Weltausstellung im Wiener Prater auf und war besonders an der ägyptischen Abteilung interessiert.⁵ 1873 hatte der ägyptische Vizekönig Ismail Pascha die Architekten Franz (František) Schmoranz d.J. (1845–1892) und Jan Machytka (1844–1887) das umfassende Ensemble von ägyptischen Bauten entwerfen lassen.⁶ Der junge Kronprinz wurde zwar nicht wie Erzherzog Franz Ferdinand, mit dem Rudolf einen freundschaftlichen Austausch pflegte, selbst zu einem Auftraggeber von Schmoranz, versäumte es aber nicht, Ankäufe von mehreren Ausstellungsstücken zu tätigen. So gelangten im »ägyptischen Pavillon« ausgestellte »Divans« und »Stoffe« in Rudolfs Besitz.⁷ Eine größere Menge an orientalischen Sammlungsstücken kam nachweisbar auf der Weltreise des Kronprinzen im Jahr 1881 hinzu. Während seines Aufenthalts in Ägypten und Palästina suchte der Kronprinz lokale Händler auf.⁸ Langfristig entschied er, nicht alles

1 Siehe den Beitrag von Eva B. Ottlinger in diesem Band.

2 Siehe den Beitrag von Marlene Ott-Wodni in diesem Band.

3 Siehe den Beitrag von Eva B. Ottlinger in diesem Band.

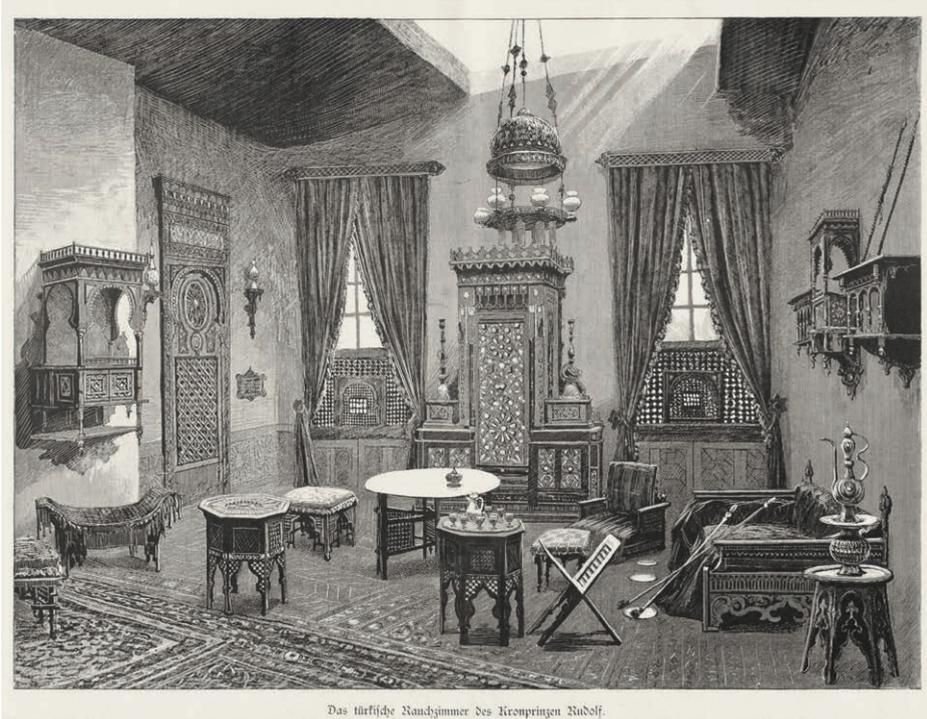
4 Erika Mayr-Oehring/Elke Doppler (Hg.), *Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog, Wien: Museen der Stadt Wien 2003.

5 Marlies Dornig, »*My whole concept of the world has changed*«. *Der Tier- und Jagdmaler Franz von Pausinger auf neuen künstlerischen Wegen anlässlich der Orientreise des Kronprinzen Rudolf im Jahr 1881*, phil. Diss., Wien 2016, 6.

6 Amely E. Haslauer, *Sammeln und präsentieren islamischer Kunst in Österreich im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, Dipl. Arb., Wien 2013, 15. Siehe auch den Beitrag von Franziska Niemand in diesem Band.

7 Erwähnung dieser Objekte aus dem ägyptischen Pavillon der Weltausstellung bei deren Versand an das Appartement in der Prager Burg 1878, HHStA, Obersthofmeisteramt, Geschäftsbucher, Bd 15, Realindex A–F, 1875–1882.

8 Dornig, *My whole*, 102.



Das türkische Rauchzimmer des Kronprinzen Rudolf.

Abb. 1: Giuseppe Parvis, »Das türkische Rauchzimmer des Kronprinzen Rudolf«, Kairo, 1881.
 Quelle: Abbildung der Zimmerausstattung in der Neuen illustrierten Zeitung (s. Fußnote 11).

behalten zu wollen und widmete viele Aegyptiaca den ethnografischen Sammlungen des Hofmuseums,⁹ während er Gegenstände der Wohnkultur für sich behielt.

Für die kurz nach seiner Heimkehr erfolgte Einrichtung orientalisches ausgestatteter Räume dürfte wohl das Geschenk der österreichisch-ungarischen Kolonie in Kairo in hohem Maße bedeutsam gewesen sein. Der Kronprinz erhielt eine komplette ägyptische Zimmerausstattung zu Ehren seines Besuchs.¹⁰ Einige Zeitungen berichteten sowohl über die großzügig inszenierte Begrüßung des Kronprinzen durch die ägyptische Regierung als auch über das Präsent der Zimmerausstattung. Der ausführlichste Artikel inklusive einer Abbildung erschien in der *Neuen illustrierten Zeitung* [Abb. 1].¹¹

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd., 216.

¹¹ Zur Orientreise des Kronprinzen Rudolf, *Neue illustrierte Zeitung*, 13.3.1881, 398; Das türkische Rauchzimmer des Kronprinzen Rudolf, ebd., 388.

Ein [...] echt ägyptisches Rauchzimmer, wie der Khedive und die ersten Staatswürdenträger sie benutzen [...] Der Entwurf und die Ausführung rühren von einem der bekanntesten Künstler im Decorationsfache her, Herrn Parvis.

Berichtet wurde, dass die Zimmereinrichtung zum Zeitpunkt der Beschenkung noch nicht komplett war. Die fehlenden Partien sollten bis zum Versand des Geschenkes fertiggestellt werden. Trotz des Bildtitels »Das türkische Rauchzimmer des Kronprinzen Rudolf« darf die Darstellung des Zimmers nicht undifferenziert als Wiedergabe der geschenkten Ausstattung verstanden werden. Der Abgleich der dargestellten Objekte mit den Beschreibungen ergibt, dass nur einige Einzelmöbel, Geschirr und Rauchutensilien zum Präsent zählten und vieles dem Bestand des Schauraumes zuzurechnen ist, in dem der Kronprinz das Geschenk begutachtete. Nach dem letzten Versuch, die für den Kronprinzen selektierten Teile in der Illustration zu identifizieren,¹² können nun zwei weitere Abbildungen derselben Szenerie in die Analyse einbezogen werden. In der Berichterstattung über Rudolfs Empfang in *Le Monde illustré* erschien eine Darstellung desselben Settings, allerdings um ein paar Möbel reduziert.¹³ Der Bildlegende nach entstand die Bildseite von Lepère und Vial nach Skizzen des Korrespondenten von M.H. Ravon in Kairo. Auffallend ist in der Pariser Ausgabe die Wahl des exakt gleichen Standpunktes und Bildausschnittes – der Raum wurde nur seitenverkehrt erfasst. Die Vorlage für beide Illustrationen war eine Fotografie des Raums. Ein späterer Abzug dieser Aufnahme wurde 1904 erstellt.¹⁴ Die Abbildung in der *Neuen illustrierten Zeitung* folgt dem Foto in Bezug auf die Details sehr eng. Die Darstellung der atriumartigen Öffnung der Decke, durch welche Tageslicht in den Innenraum fällt, ist eine freie romantisierende Ergänzung.

Die Beschreibungen der geschenkten Mobilien in den Zeitungen charakterisieren einen wesentlichen Teil als stilistisch einheitliche Serie, die auf den Abbildungen nicht zu sehen ist. Zu diesem Set zählte eine drei Meter hohe Portiere aus geschnitztem Palisanderholz und Einlegearbeiten. Diese bestand aus einer hohen Holzverblendung, in die eine kleine zweiflügelige Tür eingelassen war. Arabische Inschriften teilten die oberen von den unteren Paneelen. Über der Tür verwies eine Inschrift aus Elfenbein und Perlmutter, dass dieses Rauchzimmer dem Kronprinzen Rudolf von Oesterreich durch die österreichische Colonie in Cairo zum Geschenk gemacht wurde.¹⁵ Ein Kabinett war im gleichen Stil und Material ausgeführt. Das dritte fertige Stück dieser Serie bildete eine hölzerne Wandverblendung, ein

12 Ilsebill Barta/Marlene Ott-Wodni/Alena Skrabanek, *Repräsentation und (Obn)macht, Die Wohnkultur der habsburgischen Prinzen im 19. Jahrhundert – Kaiser Maximilian von Mexiko, Kronprinz Rudolf, Erzherzog Franz Ferdinand und ihre Schlösser*, Wien–Köln–Weimar: Böhlau 2019, 127–123.

13 Égypte – Fête orientale au Caire à l'occasion du passage de l'archiduc Rodolphe d'Autriche, *Le Monde illustré*, 26.3.1881, 204, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65250898/f11.item> (zuletzt eingesehen am 12.12.2019).

14 Max Karkégi-Pacha († 2011), Onlinesammlung historischer Aufnahmen von Ägypten, https://www.egyptedantan.com/le_caire/cite_ancienne/ezbekieh/place_ataba/place_ataba10.htm (zuletzt eingesehen am 1.4.2020).

15 Zur Orientreise des Kronprinzen Rudolf, *Neue illustrierte Zeitung*, 13.3.1881, 398.

»Plateau von Meterbreite, mit cisierten Arabesken bedeckt und beschrieben mit den Namen der arabischen Propheten«, die mit derselben Widmung an den Kronprinzen versehen war wie die Portiere.

Zu den geschenkten Objekten gehörten weitere stilistisch inhomogene Fabrikationen. Ein Holzgitter wurde als »klassisch arabische« *mašrabiyya* bezeichnet. Zu den Sitzmöbeln zählten »zwei niedere Divans, sogenannte Dites« und sechs verschiedene Taburette bzw. Hocker aus indischem Ebenholz, die mit schweren Stoffen bedeckt waren. Weitere Einzeilmöbel waren vier ungleich gestaltete Etageren für Rauchwaren aus Palisander- und Nussholz und eine ziselierte Hängelampe. Erwähnt wurden ferner eine größere Anzahl an Teppichen von verschiedener Machart und diverse Silberwaren, worunter Rauchutensilien und Geschirr, unter anderem ein Kaffeeservice, zählten. Die geschenkte orientalische Zim-
 merausstattung war also ein Mix von Einzelstücken und ein Set aus Möbeln und Wandpaneelen, das aufgrund der Widmunginschrift als Auftragswerk für den Kronprinzen zu werten ist.

Für die Wahl dieses Geschenkes der in Kairo lebenden Österreicher war wohl weniger das Vorseilen von Kronprinz Rudolfs Passion für Orientalika ausschlaggebend, als der Umstand, dass das Präsent dem lokalen Zeitgeist entsprach. Es handelte sich um Mobiliar von Giuseppe Parvis (1831–1909), einem in Kairo angesiedelten Hersteller, der sich auf die Versorgung des boomenden Orienttourismus mit passenden Möbeln spezialisiert hatte. Der italienischstämmige Parvis führte eine gut etablierte Kunsttischlerei, die westliche Möbeltypen in ägyptischem Look herstellte.¹⁶ In Parvis' Werkstatt war eine Vielzahl von Handwerkern beschäftigt, die unterschiedliche traditionell ägyptische Fertigungstechniken beherrschten. Im Unterschied zu den herkömmlichen Antiquitätenhändlern konnte die internationale Kundschaft bei Parvis auch hybride Möbel entstehen, die sich funktional ergänzend in den heimatlichen Wohnungen integrieren ließen. Historische Fotografien der Schauräume zeigen ein Angebot von ethnografisch heterogenen und auch historisierenden Stilen, es gab kontrastreiche Einlegearbeiten und Holzschnitzereien als neue Kreationen, wie auch Anfertigungen nach überlieferten Mustern und antike Repliken.¹⁷ Parvis bemühte sich um die Stärkung seines Unternehmens im Überseeexport und war auf Ausstellungen in den USA und Europa präsent. Die zugehörigen Kataloge dokumentieren eine breite Palette von Garnituren antikisierender Sitzgruppen bis hin zu Salonmöbeln mit geschnitzter, durchbrochener oder stalaktitenförmiger *muqarnas*-Ornamentik.¹⁸ Erwähnenswert für die Rezeption in Österreich ist, dass Parvis' Möbel für die ägyptischen Bauten der bereits erwähnten Weltausstellung in Wien geliefert hatte [Abb. 2].¹⁹

¹⁶ Ilde Marino, *Esotismo: Architettura e arti ecorative nelle Esposizioni Universali 1851–1900*, Florenz: Altralinea 2016, 52–53.

¹⁷ Great Egypt, exploring the time period 1805–1952, Giuseppe Parvis, <https://www.greategypt.org/p/giuseppe-parvis.html> (zuletzt eingesehen am 16.1.2020).

¹⁸ Marino, *Esotismo*, 53.

¹⁹ Möbel in altarabischem Stil, *Illustrierte Zeitung*, 23.5.1874, 400.

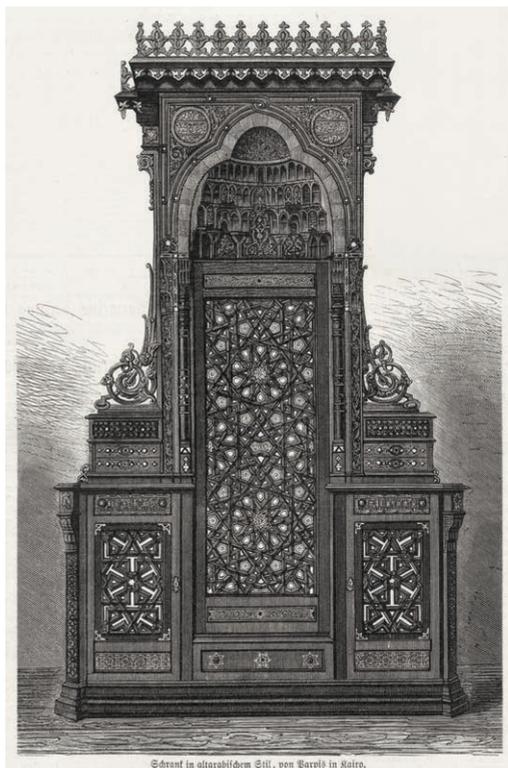


Abb. 2: Giuseppe Parvis, »Schrank in alt-arabischem Stil«, Weltausstellung Wien, 1874. Diese Abbildung wurde in einem Artikel zu Parvis' Möbeln auf der Wiener Weltausstellung veröffentlicht. Quelle: *Neue illustrierte Zeitung*, 23.5.1874, S. 400.

Während Kronprinz Rudolf im Jahr 1881 auf Weltreise ging, wurde seine Jungesellenwohnung im Prager Hradschin zu einem ehelichen Appartement erweitert. Mit der Neugestaltung wurde der Ausstatter August Portois (1841–1895) betraut.²⁰ Hinsichtlich der Frage, wie die Genese bei der Aufstellung der geschenkten ägyptischen Zimmerausstattung im Prozess der laufenden Umgestaltung verlief, sind einige Schriftquellen relevant. Belegt ist die Ankunft der Lieferung mehrerer Kisten für das ägyptisch-türkische Zimmer aus Wien nach Prag am 31. Juni 1881.²¹ Die Einrichtung aus dem Privatbesitz des Kronprinzen wurde in den hofärarischen Inventaren nicht festgehalten. In den Aufzeichnungen von Portois lässt sich ablesen, dass hofärarische Mobilien in den östlichsten drei Räumen des Appartements anscheinend ausgespart wurden. Ein Möblierungsplan von 1884 bezeichnet den Bereich östlich des Speisezimmers als »gewesenes ägyptisches Rauchzimmer«.²² In einem Zeitungsbericht über den Einzug des frischvermählten Kronprinzenpaares wurden an dieser Stelle

²⁰ Barta/Ott-Wodni/Skrabanek, *Repräsentation*, 124–135.

²¹ Martin Halata/Michal Šula/Daniela Karasová, *Na slunečné straně. Městský trakt pražského hradu jako habsburské sídlo 1800–1918*, Prag: Gallery 2013, 390.

²² Barta/Ott-Wodni/Skrabanek, *Repräsentation*, 127.

mit »allem erdenklichen Comfort ausgestattete Billard- und Rauchzimmer« erwähnt.²³ Ob August Portois beim Arrangement der orientalischen Importe und der Gestaltung der drei Zimmer eingebunden war, ist nicht belegt. Auf Erfahrung konnte er jedenfalls verweisen, da er auf der Wiener Weltausstellung ein ägyptisches Damenboudoir ausgestellt hatte.²⁴ Genutzt wurden die drei Räume von beiden Ehepartnern. 1882 wurden hier Staffeleien für die Malerei von Kronprinzessin Stephanie aufgestellt.²⁵

Aus den Aufzeichnungen über den Abbau der ägyptischen Zimmer, als die Mobilien wegen des Umzugs des Kronprinzenpaares in die Hofburg vorerst nach Laxenburg geschickt wurden, lässt sich der Umfang von 116 Orientalika festmachen.²⁶ Verantwortlich für die Prager Packliste 1883 war wieder August Portois. Neben vielen freistehenden Möbeln wie Ottomanen, Eseltaschen-Fauteuils, Sänften, Tischen, Hockern etc. sowie diversen Wandregalen und Etageren wurden einige Elemente genannt, die nur verbaut einen Sinn ergeben. Dazu zählen ein »Zelt aus Teppichen«, mindestens fünfzehn Säulen in teils unterschiedlichen Formaten, zwei Rahmen, vier »metallene Vorhänge«, eine »Tür mit Textilverhang« und zwei kleine Fenster. In einem späteren Grundriss der Wohnung aus dem Jahr 1886 wurde eine Gliederung im Raum neben dem Speisezimmer eingezeichnet, die nicht als Muster des Plafonds zu werten ist.²⁷ Möglicherweise handelt es sich hierbei um die verbliebene Wandverblendung des ägyptischen Fumoirs. Die schmale Fensterseite des Raums besaß einen Aufbau mit zwei rückspringenden Öffnungen. Denkbar wäre der Einsatz von *mašrabiyyāt* vor den Fenstern. Die Konstruktion auf der gegenüberliegenden Seite könnte als Nische mit flankierenden Stützen interpretiert werden. Unklar bleibt der Anteil der geschenkten Parvis-Möbel aus Kairo. Die aus den Bildquellen [Abb. 1] bekannten Möbel zum Zeitpunkt der Geschenkübergabe wurden zu einem kleinen Teil später in Wien verwendet. Nachvollziehbar ist dies im Fall des runden Klappisches mit siebenbeinigen Gittergestell und des »Plateau von Meterbreite, mit ciselierten Arabesken«, das als Tischplatte eingesetzt wurde. Fraglich bleibt, ob die 3,5 Meter große Portiere, die wandfest bzw. in einer funktionstüchtigen Form bei einer Türöffnung installiert werden musste, in Prag aufgestellt worden war. Ohne Bildquelle bleibt des Weiteren offen, ob der Parvissche Stil der Serie aus geschnitzten und eingelegten Palisanderarbeiten mit dem zentralen Kabinett die übrige Gestaltung der ägyptischen Zimmer im Prager Apartment beeinflusste. In Rudolfs Wohnung in der Hofburg war dies in der Darstellung des türkischen Zimmers von Gause nach nicht der Fall.²⁸

23 Die Appartements des kronprinzlichen Paares, *Prager Tagblatt*, 9.6.1881, 2.

24 Bernadette Decristoforo, *Portois & Fix – Ein Wiener Ausstattungsunternehmen der Moderne*, Dipl. Arb., Wien 2009, 21, 95, 164.

25 Barta/Ott-Wodni/Skrabaneck, *Repräsentation*, 132.

26 Halata/Šula/Karasová, *Na slunečné*, 390.

27 Barta/Ott-Wodni/Skrabaneck, *Repräsentation*, Abb. 9–03, 131.

28 Siehe den Beitrag von Eva B. Ottillinger in diesem Band.

Erzherzog Franz Ferdinands türkische Trinkstube in Konopischt und die ägyptische Sammlung in Chlumetz

Erzherzog Franz Ferdinand war ein nahezu manischer Sammler in vielerlei Themenbereichen, und er trug in seinen Wohn- und Jagdsitzen horrend viele Sammlungsobjekte zusammen. Einhergehend mit etlichen Bauaktivitäten und Umgestaltungen der Innenräume ließ der Erzherzog auch die Sammlungspräsentationen immer wieder abändern. Neben der öffentlichen Ausstellung vieler seiner ethnografisch ausgerichteten Kommissionsankäufe und Erwerbungen von Franz Ferdinands Weltreise im Oberen Belvedere²⁹, kulminierte das Orientthema im Privatbereich in einer Zimmerausstattung des großzügig ausgebauten Familiensitzes im böhmischen Schloss Konopischt.

Chronologisch gelangten die ersten orientalischen Sammlungsgegenstände 1875 durch die Erbschaft der Este-Güter von Modena in den Besitz des damals jugendlichen Erzherzogs. Konkret handelte es sich um Teile der estensischen Waffensammlung aus Schloss Catajo bei Modena, zu der auch eine türkische Rubrik gehörte. Ausgestellt wurde diese in Konopischt zuerst im Turmzimmer neben dem Waffensaal. Ein historisches Foto dokumentiert den Zustand, der vor dem Einbau von Schaukästen 1897 anzusetzen ist, und zeigt ein Arrangement türkischer Waffen und Schilder auf der blanken Wand über den Lamperien und eine orientalische Hängelampe.³⁰ Typologisch gruppierte Waffen an der Wand gab es an mehreren Stellen in Konopischt, aber auch in Franz Ferdinands Palais Modena in Wien, wo der Erzherzog seine vorderindische Sammlung in dieser Form museal präsentierte.³¹ Im Unterschied zur kleinasiatischen Abteilung der Waffensammlung, die in Konopischt auf einer neutralen Wandfläche und später in Vitrinen ausgestellt war, erhielt die Orientsammlung im Wohnraum eine wirkungsvollere Präsentationsform. Im Zusammenhang mit der estensischen Waffensammlung ist ferner erwähnenswert, dass der Erzherzog ein Komitee von Architekten nach Catajo aussandte, um die geerbte Este-Sammlungen vor Ort zu inspizieren. Neben Carl Gangolf Kayser (1837–1895), Franz von Neumann d. J. (1844–1905) und Max von Ferstel (1859–1936) zählte auch der Orientexperte Franz Schmoranz d. J. zu dieser Arbeitsgruppe.³² Nicht bekannt sind die weiteren Aufgaben in Konopischt, für die die Architekten im Jahr 1889 Zahlungen erhielten.³³

29 *Führer durch die Sammlungen von der Weltreise seiner kaiserlichen Hoheit Erzherzog Franz Ferdinand 1892–1893. Aufgestellt im Oberen Belvedere 1894*, Wien: k. k. Hof- und Staatsdruckerei 1894.

30 Rudolf Bruner-Dvořák, Turmzimmer, Album Weidmannsheil 1897; Barta/Ott-Wodni/Skrabanek, *Repräsentation*, Abb. 11–15, 268.

31 Rudolf Bruner-Dvořák, Fotografie 1904, Kasten Nr. 29. Saal V. Vorderindien im Palais Modena, Weltmuseum Fotosammlung, Nr. 71505, Franz Ferdinand von Österreich-Este-GND, Sign. 55, <https://www.weltmuseum-wien.at/object/309353/?offset=39&clv=list> (zuletzt eingesehen am 15.1.2020).

32 Barta/Ott-Wodni/Skrabanek, *Repräsentation*, 258.

33 Abgerechnet wurden 1.000 fl. an Carl Gangolf Kayser im Mai 1889 und im Dezember 1.656 fl. an Baumeister Franz Schmoranz und 6.700 fl. an Architekt Baurat Franz Neumann, siehe: Wladimir Aichelburg, *Erzherzog*



Abb. 3: Schloss Konopischt, Trinkstube von Erzherzog Franz Ferdinand. Möglicherweise war Franz Schmoranz an der Gestaltung beteiligt.

Foto: Tom Droppa.

Etwa um diese Zeit anzusetzen ist eine Möblierung mit orientalischem Touch in Franz Ferdinands südböhmischen Jagdschloss Chlumetz bei Wittingau. Der große Salon im Hauptgeschoß war in der Jungesellenzeit Franz Ferdinands als eine Art Clubraum für Herren- und Jagdgesellschaften eingerichtet.³⁴ Rund um einen zentralen Billardtisch befanden sich mehrere Sitzgruppen mit niedrigen Sitzbänken und Hockern mit orientalischen Überwürfen. Im Inventar von 1890 vermerkt sind »4 türkische Sofa, 2 türkische Sofa mit feinem persischem Überwurf [...], 1 türkisches Sofa viereckig, 8 niedere türkische Doppelsitzpolster«³⁵.

Die Wandgestaltung war in Chlumetz nicht ins orientalische Sujet eingebunden. Über einer herkömmlichen Holzvertäfelung waren sowohl mitteleuropäische als auch exotische Jagdtrophäen zur Schau gestellt, darunter ein Antilopengeweih, ein Wapiti und ein Capra Walie aus Abessinien.³⁶ Nach der Aufstockung des Schlosses im Jahr 1902 ließ Franz Ferdi-

Franz Ferdinand von Österreich-Este 1863–1914. Notizen zu einem ungewöhnlichen Tagebuch eines außergewöhnlichen Lebens, Wien: Berger & Söhne 2014, 906.

34 Heinrich Eckert, Fotografie des großen Salons in Chlumetz um 1890, in: Barta/Ott-Wodni/Skrabaneck, *Repräsentation*, Abb. 13–21, 212.

35 Inventar Chlumetz 1890–1897, SOA Praha, Fond 285 Ústřední ředitelství hohensberských statků v Benešově, i.č. 208, F. 3–8.

36 Ebd.

mand ägyptische Sammlungsstücke in Chlumetz aufstellen.³⁷ In der Parterrehalle begrüßte eine lebensgroße Marmorgruppe, Isis und Osiris darstellend, die Ankommenden. Im Inventar wird ein Raum im zweiten Geschoß als »Museum« bezeichnet.³⁸ Mehrere verglaste Kästen waren mit über sechshundert »egyptischen Idolen« und »diversen Anhängeln« und anderen Sammlungsgegenständen, darunter mit einer männlichen und einer weiblichen Mumie, bestückt.

Bis heute erhalten geblieben ist eine Raumgestaltung in »maurischem« Stil in Kono-pischt [Abb. 3].

Aus funktionaler Hinsicht diente der kleine Annexraum, der durch eine kleine Türöffnung vom Rittersalon aus begehbar ist, wie schon der große Salon in Schloss Chlumetz, dem Aufenthalt von Herrengesellschaften. In den Quellen scheinen sowohl die Bezeichnung »Harem« als auch »Trinkstube« auf.³⁹ Zur Entstehungszeit liegen keine genauen Daten vor. Eine Rolle für die Möblierung und Ausstattung mit orientalischem Zubehör spielte wahrscheinlich die Weltreise des Erzherzogs 1892/3, bei der er auch den Nahen Osten bereiste und Ankäufe tätigte.

In einem Geschossplan von 1894 ist die »Trinkstube« vermerkt. Einige wenige Objekte, die heute im Raum ausgestellt sind, befanden sich, einem Foto von 1893 nach, früher in einem der Südtürme bei den Privatzimmern des Erzherzogs.⁴⁰ Ein intarsierter Klapphocker und ein polygonales Taburett standen dort vor einem arabischbogigen Kamin mit orientalischen Fliesen in der ansonsten nicht stilverwandt eingerichteten Turmstube. Zur ursprünglichen Möblierung des Harems gibt ein Inventar eine Vielzahl an Kleinobjekten, Geschirr, getriebene und ziselierte Gefäße sowie Lampen wieder.⁴¹

Als raumprägend muss auch ursprünglich die im Verhältnis zur Dimension des Raums große Anzahl an orientalischen Teppichen gewirkt haben. Belegt sind »13 Wandteppiche zumeist alte Gebetteppiche. Kattun«, neun »Perser, Smyrna, anatolische« Teppiche und weitere Stoffe wie Divan-Überwürfe, Pölster, gestickte Tücher, Schleier und Tücher für Portiere. Zur 1915 erfassten Möblierung zählten drei Ottomanen, Tischchen, diverse eingelegte Taburette und Hocker sowie eine Kredenz.

Orientalisch gestaltet ist auch die dunkel gebeizte Holzvertäfelung. Die geometrische Gliederung des kassettierten Plafonds folgt einem aus islamischer Ornamentik entlehnten Muster. Die Stege von zehnrund- und fünfstrahligen Sternen mit zentral gesetzter Scheibe gehen in Polygone mit irregulären Seitenlängen über, die als Verbindungselemente im Rapport fungieren. Der Plafond ist mit der durch Holzgitter halbverdunkelten Partie der Fensterwand verbunden. Die drei gruppiert gesetzten Fenster weisen hufeisenbogige Abschlüsse

37 Barta/Ott-Wodni/Skrabanek, *Repräsentation*, 218.

38 Inventar Chlumetz, undatiert, SOA Praha, Fond 285 Ustředni ředitelství hohenberských statků v Benešově, i.č. 207.

39 Barta/Ott-Wodni/Skrabanek, *Repräsentation*, 315.

40 Heinrich Eckert, Fotografie des Turmzimmers um 1893, in: Barta/Ott-Wodni/Skrabanek, *Repräsentation*, Abb. 15, 261.

41 Inventar 1915, HHStA, OMaA, Bd 504, 292–294.

auf. Die *mašrabiyyāt* im Bogensegment zeigen ein Sternmuster. Die in die Fensterflügel versetzte Gitterformation besteht aus Scheiben, Stäben und Kugeln. Auch bei den Holzgittern wurde auf klassisches Formenrepertoire der orientalischen Holzschnitzerei zurückgegriffen. Wer für die gestalterische Planung der hölzernen Raumschale verantwortlich war, ist nicht belegt. Von den in Konopischt tätigen Architekten passt der Auftrag am besten zum Profil von Franz Schmoranz d. J. Bei seiner Beteiligung müsste der Entwurf durch Schmoranz tendenziell zum Ende seiner Lebenszeit angesetzt werden, denn er starb 1892.

Die beiden Erzherzöge Rudolf und Franz Ferdinand folgten der eingangs erwähnten und im Artikel zu Ferdinand Maximilian in dieser Publikation⁴² erläuterten habsburgischen Tradition, ganze Räume orientalisch auszustatten. Die in Auftrag gegebenen Ausstattungsprojekte in den von den Erzherzögen bewohnten Herrschaftssitzen in Böhmen waren in ihrer Ausprägung das Ergebnis ihrer persönlichen Vorlieben. Erste Ankäufe bzw. die Übernahme von Erbstücken in jungem Alter der beiden wurden im Zuge ihrer Orientreisen durch Zuwächse ihrer Exotika-Sammlungen, zu denen auch Möbel und hölzerne Wandteile zählten, erweitert. Die Objekte wurden in spezifischen Gesellschaftsräumen, die bei namhaften Ausstattern mit Erfahrungen im Bereich orientalisierender Raumgestaltung in Auftrag gegeben worden waren, in ihren Privatschlössern untergebracht. Mit dem späteren türkischen Zimmer in Wien⁴³ vervollständigen die im Artikel präsentierten orientalisierenden Räume von Kronprinz Rudolf und Erzherzog Franz Ferdinand in Böhmen den Themenbereich orientalistisch gestalteter Zimmer im Kreis der Thronfolger.

42 Siehe den Beitrag von Marlene Ott-Wodni in diesem Band.

43 Siehe den Beitrag von Eva B. Ottillinger in diesem Band.

IV. Orientalische Zimmer als museale Anschauungs- und Lehrobjecte

Das »Arabische Zimmer« (1883–1931) von Franz Schmoranz und Johann Machytka aus dem ehem. k.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie

Dieser Aufsatz beschäftigt sich mit der orientalisierenden Raumausstattung zweier Prager Architekten – Franz (František) Schmoranz (1845–1892) und Johann (Jan) Machytka (1844–1887) – für das sogenannte Arabische Zimmer. Der Aufstellungsort war das ehemalige k.k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie in Wien, welches heute unter MAK – Museum für angewandte Kunst bekannt ist. Nach der Eröffnung des period rooms am 1. Mai 1883 zählte dieser beinahe fünfzig Jahre zum fixen Ausstellungsprogramm und wurde schließlich 1931 abgebaut. Die Erforschung der in Vergessenheit geratenen Bestände in den Depots des Museums wird ebenso thematisiert wie die historischen Hintergründe, die zum Bau des Zimmers geführt haben.

This paper focuses on the Orientalizing interior decoration of the so-called Arab Room by Franz (František) Schmoranz and Johann (Jan) Machytka. The installation's home was the former k.k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie in Vienna, the precursor of today's Museum of Applied Arts (MAK). After the period room's opening on 1 May 1883, it was part of the permanent exhibition programme for almost fifty years, and then dismantled in 1931. The exploration of the forgotten holdings in the museum's depots is also addressed, as is the historical background that led to the room's construction.

Franz (František) Schmoranz d. J. (1845–1892) war ein tschechischer Architekt, der orientalische Kunstobjekte sammelte, zeichnete und stark in seine architektonischen Gestaltungen einfließen ließ. Nachdem er die Planung der ägyptischen Baugruppe für die Wiener Weltausstellung 1873 übernommen hatte, sollten einige Objekte davon für ein Inneneinrichtungs-Projekt (1881–1883) im ehem. k.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie (heute: MAK – Museum für angewandte Kunst) in Wien wiederverwendet werden. Beinahe zehn Jahre nach der Weltausstellung begann Franz Schmoranz, zusammen mit dem Architekten und Studienfreund Johann Machytka (1844–1887), die konkreten Ausarbeitungen für einen Raum zu planen, der heute als »Arabisches Zimmer« [Abb. 1 und 2] bekannt ist.¹

1 Vgl. 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* (Kat. Ausst. Museum für angewandte Kunst in Wien, 31. Mai–17. September 2000, Wien), Wien und Ostfildern-Ruit 2000, 252–270; Diego Caltana, Jan (Johann) Machytka, in: *Architekturzentrum Wien, Architekturlexikon*. Wien 1770–1945,



Abb. 1: Josef Löwy, Das arabische Zimmer im k.k. Österr. Museum, vor 1924, Kollodiumabzug, 27,7 × 22,5 cm.
Sammlung: MAK, Wien.



Abb. 2: Josef Löwy, Das arabische Zimmer im k.k. Österr. Museum, vor 1924, Kollodiumabzug, 27,7 × 22,5 cm.
Sammlung: MAK, Wien.

Die Erforschung der noch vorhandenen Bestände des »Arabischen Zimmers«, das beinahe fünfzig Jahre fixer Bestandteil der Schausammlung des Museums für Kunst und Industrie am Stubenring war, wurde durch die Lehrveranstaltung »Orientalismus in Wien – Franz Schmoranz jun.« angeregt. Unter der Leitung von Johannes Wieninger (bis 2019 Kustos der Asiensammlung am MAK) begann im Wintersemester 2017/18 eine Spurensuche nach Ausstattungsgegenständen.² Denn seit dem Abbau des Zimmers im Jahre 1931 wurden beinahe

<http://www.architektenlexikon.at/de/1176.htm> (zuletzt eingesehen am 17.4.2020); Milan Němeček, František Schmoranz le Jeune (1845–1892), in: Mercedes Volait (Hg.), *Le Caire. Dessiné et photographié au XIXe siècle*, Paris: Picard 2013, <http://inha.revues.org/4876> (zuletzt eingesehen am 12.3.2020).

2 Zusammen mit Studienkolleg*innen des Kunstgeschichte-Instituts der Universität Wien arbeitete ich an einem Teilprojekt – dem »Arabischen Zimmer« – einer Lehrveranstaltung, die sich als übergeordnetes Ziel auch auf die weitere Tätigkeit des Architekten Franz Schmoranz d. J. spezialisiert hatte, u. a. seine Fliesensammlung oder Glasarbeiten des Wiener Traditionsunternehmens von Josef & Ludwig Lobmeyr. Bei der Forschungsgruppe über das »Arabische Zimmer« waren außerdem beteiligt: Katharina Hoffmann, Dunia Kaisi, Erika Meneghini, Hanna Steinert und Gerd Sulzenbacher. Vgl. Museum für Angewandte Kunst, Auf den Spuren von Franz Schmoranz junior durch die MAK-Sammlung (2018), <https://blog.mak.at/franz-schmoranz-im-mak> (zuletzt eingesehen am 17.4.2020). Einige Objekte des »Arabischen Zimmers« wurden am 13. April 2008 im Zuge der *Langen Nacht der Forschung* von der Forschungsgruppe mit Johannes Wieninger im MAK präsentiert. In der Eingangshalle des MAK wurde der Grundriss des Zimmers am Boden aufgeklebt und die noch vorhandenen Sitzbänke und Fensterverkleidungen, sowie Teile des Brunnens, Türen und Dekorgefäße ausgestellt.

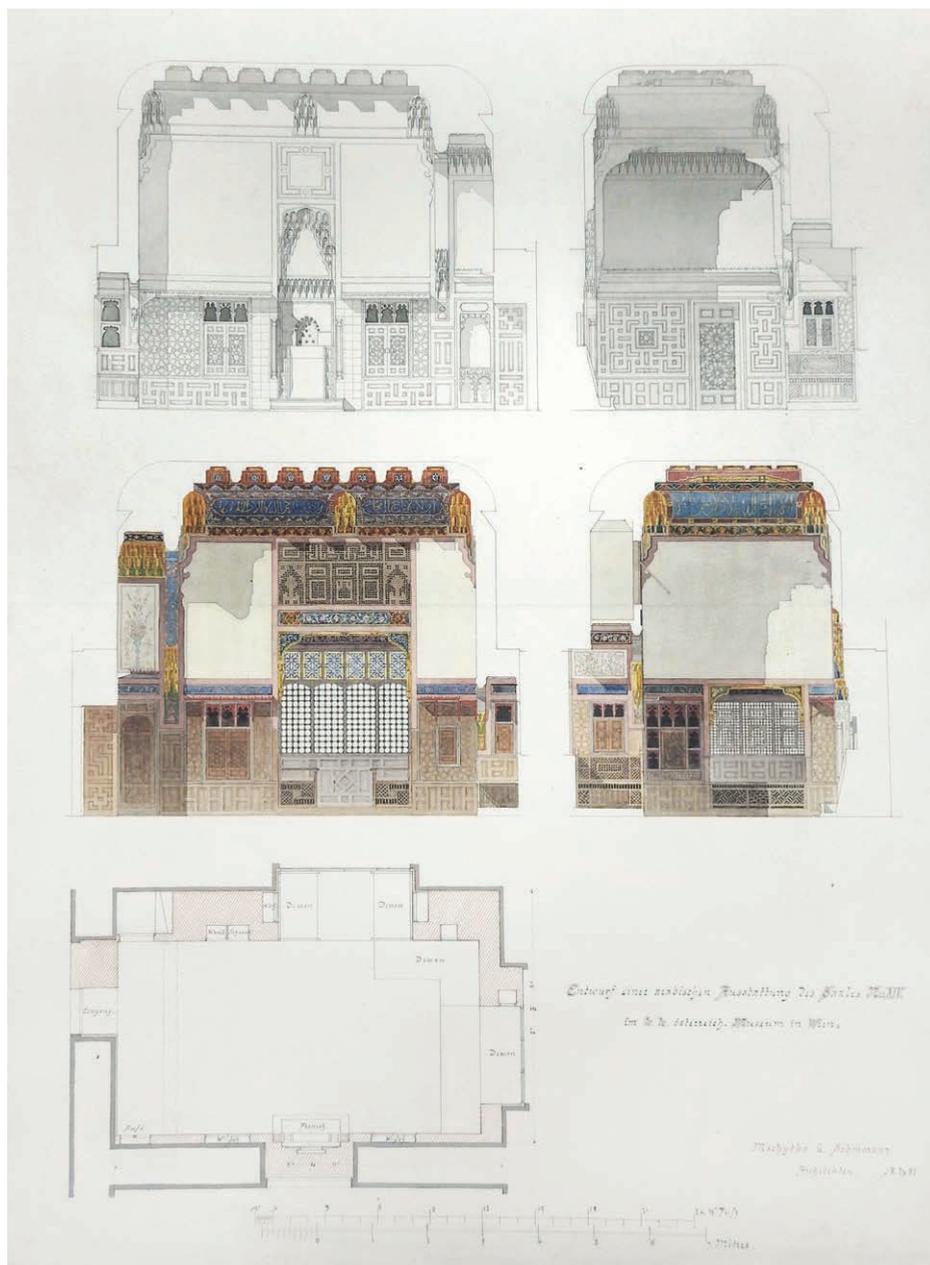


Abb. 3: Franz Schmoranz und Johann Machytka, »Entwurf einer arabischen Ausstattung des Saales im k.k. österreich. Museum in Wien«, 1881.

Sammlung: Státní okresní archiv Chrudim.

alle Objekte in den Depots des Museums vernachlässigt und drohten sogar in den 1990er-Jahren teilweise entsorgt zu werden.

Ziel war es, den damaligen Aufbau des Zimmers zu rekonstruieren, mit dem heutigen Bestand der Museumsdepots abzugleichen und diesen zu katalogisieren. Als Forschungsgrundlagen dienten die Grund- und Aufrisse von Franz Schmoranz und Johann Machytka [Abb. 3] – die beiden aus Prag stammenden Architekten betrieben ab 1872 ein gemeinsames Architekturbüro im 4. Bezirk Wiens. Zwei Kollodiumabzüge Josef Löwys (1834–1902) von 1897 sind die einzigen erhaltenen fotografischen Dokumente und zeigen nur den Hauptraum des zweigeteilten Zimmers, der mit einem Smyrna-Teppich ausgelegt war [Abb. 1 und 2]. Hilfreich war außerdem ein detailgetreuer Ausschnitt einer Fenster-Sitznische, der druckgrafisch wiedergegeben wurde und 1883 in der Beilage der *Allgemeinen Kunst-Chronik* erschien. Besonders sind fünf Skizzen von Charles-Edouard Jeanneret (genannt Le Corbusier, 1887–1965) zu erwähnen, die der Architekt 1908 während seiner Studienreise in Wien anfertigte und teilweise farbig aquarellierte, als er das Zimmer besuchte. Mary P. M. Sekler hat die Skizzen Le Corbusiers im Jahr 2000 untersucht und trug erheblich zum Forschungsstand bei. Der Museumsführer des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie (1901) beinhaltet eine schriftliche Dokumentation des Raums und diente Sekler als Vergleichsbasis für die Skizzen. In detektivischer Kleinstarbeit wurden die Regale und Lagerungsräume in den Depots des MAK am Stubenring sowie im MAK-Depot im Gefechtsturm (Arenbergpark) nach Objekten abgesucht und mit den eben vorgestellten Quellen auf Ähnlichkeiten und Unterschiede überprüft. Im Verlauf der Lehrveranstaltung konnte der Kontakt mit dem Archiv der Familie Schmoranz im Kreisarchiv Chrudim (Tschechien) aufgenommen und so eine Vielzahl von Entwurfszeichnungen für weitere Untersuchungen sichergestellt werden, u. a. eben der Gesamtplan des Zimmers [Abb. 3]. Der Entwurf für die Ausstattung im »Saal XIV« – wie der Raum laut Museumsplan nummeriert ist – entspricht jedoch noch nicht ganz der finalen Ausführung. Dies wird mit einem Vergleich der Fotografien ersichtlich [Abb. 1 und 2].

Von unserer Forschungsgruppe wurden über 50 Objekte aus dem Zimmer wie Türen, Wandverkleidung, Möbel bis hin zu Keramik- und Glasgefäße in den Depots wiedergefunden. Davon konnten mehr als dreißig auf den Fotografien Löwys verortet und somit deren Aufstellung teilweise rekonstruiert werden. Darunter befinden sich sechs Wandschränktüren; fünf Wand- und Fensterverkleidungen, sowie ein neunteiliger Wandbrunnen; vier Möbel (Sitzbänke und eine Etagere); fünfzehn Keramik- bzw. Schiefervasen sowie sieben orientalisierende Glasgefäße von J. & L. Lobmeyr. Die meisten der Keramikgefäße gelangten nach der Weltausstellung, als Schenkung der osmanischen Regierung, in die Sammlung des MAK. Seit der Weltausstellung 1873 ist die Glasproduktion von islamischen Vorbildern durch J. & L. Lobmeyr bekannt, welche zuerst in fantasievoller Eigenproduktion unter Ludwig Lobmeyr (1829–1917) entworfen wurden. Später lehnte man einige Glasarbeiten stärker an altorientalische Entwürfe an, welche von den beiden Architekten sowie von Franz' Bruder Gustav Schmoranz (1858–1930), der ebenfalls Architekt war, gefertigt wurden. Die



Abb. 4: Holztafel oberhalb des Eingangs zum »arabischen Zimmer«.
Sammlung: MAK, Wien.

Nachfrage solcher Gläser war hoch, daher wurden bestimmte Serien von J. & L. Lobmeyr noch bis ca. 1919 produziert.³

Bei der Bestandsaufnahme im Depot des Museums wurde u. a. hinter zahlreichen intarsierten Holztüren, die dem Zimmer zuzuordnen sind, eine weitere von Ornamenten gerahmte Holztafel mit arabischen Schriftzeichen entdeckt. Der Schriftzug ist in Goldlettern auf hellblauem Hintergrund kalligrafiert [Abb. 4].

Darauf ist u. a. »Ahlan wa Sahlan« (أهلا وسهلا) zu lesen; übersetzt ins Deutsche bedeutet es »Willkommen«.⁴ Anhand eines Zeitungsberichts und einem Text von Wilhelm Lauser (1836–1902), Herausgeber der Zeitschrift *Allgemeine Kunst-Chronik*, konnte die Tafel dem Eingang des Zimmers zugeordnet werden. Der Artikel Lausers erschien anlässlich der Eröffnung des Zimmers und liefert eine vollständige Übersetzung und Verortung im Raum:

3 Waltraud Neuwirth, Orientalisierendes Glas von J. & L. Lobmeyr, in: *Alte und Moderne Kunst XXVI* (1981) 177, 53. Gustav Schmoranz verfasste über die Glaskunst 1898 das Buch *Altorientalische Glas-Gefäße. Nach den Original-Aufnahmen des Gustav Schmoranz. Im Auftrage und mit Unterstützung des K. K. Ministeriums für Cultus und Unterricht*, welches vom damaligen K. K. Oesterreichischen Handelsmuseum herausgegeben wurde.

4 Vgl. Manfred Woidich, *Ahlan wa Sablan. Eine Einführung in die Kairoer Umgangssprache*, Wiesbaden: Reichert 2002²; Arabisches Zimmer, *Deutsche Zeitung*, 3.5.1883.

Alle seien willkommen, die hier eintreten: Dieser freundliche arabische Gruss [sic!] winkt uns oberhalb der Thüre [sic!] [...] entgegen.⁵

Arabische Texte waren bei islamischen Zimmerausstattungen allgegenwärtig und ließen sich auch bei unserem Fallbeispiel unterhalb der Holzdecke finden. Dies wird auf einigen Entwurfszeichnungen aus dem Kreisarchiv Chrudim dokumentiert. Koransprüche wie »Lerne! Man ist nicht als Gelehrter geboren« oder »Die Klugheit ist die mächtigste Stütze des Menschen und die Rechtschaffenheit ist seine beste Eigenschaft« waren dort zu lesen.⁶ Bevor nun weitere Details der Ausstattung vorgestellt werden, sollen die historischen Beweggründe, die zum Bau des Zimmers führten, beleuchtet werden.

Entstehungskontext. Historismus und Orientalismus

Das orientalisierte Interieur ist ein Produkt langer Entwicklungen, die eng mit den Weltausstellungen ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verknüpft sind: Ausstellungen, die sich vorbehalten, in einem Mikrokosmos die gesamte Welt zu präsentieren und unter der Herrschaft des westlichen Blickes die vermeintlich »Anderen« in Pavillons zur Schau zu stellen. Die Ebene der Repräsentation, das Bild des »Orients«, das die westliche Wissenschaft und Kunst gezeichnet hat, wurde vor allem ab 1978 durch Edward W. Saids (1935–2003) Gründungstext *Orientalismus* kritisiert.⁷ Die Bedeutung des Buches ist trotz zahlreicher Kritikpunkte seitens der Forschung zur Analyse und Wirkmacht von Stereotypisierung des globalen Südens auch gegenwärtig noch von großer Wichtigkeit.⁸

Die Austragungsorte der Weltausstellungen befanden sich zumeist im europäischen und nordamerikanischen Raum. Die wirtschaftliche und politische Vorherrschaft des Westens, geprägt von Imperialismus und Kolonialismus, führte zur Ausbeutung nichtwestlicher Rohstoffquellen und Arbeitskräfte. Zeynep Çelik macht deutlich, dass der im Zuge der Industriellen Revolution erfolgte Export in alle Bereiche der Welt auch zu einem Import führte; und zwar zum Import von vermeintlichen Informationen über andere Kulturen.⁹ An dieser Stelle

5 Wilhelm Lauser, Die Ka'ah, in: *Allgemeine Kunst-Chronik* VII (1883) 25, 317.

6 Die Entwürfe sind von Franz Schmoranz auf den 15.6.1882 gestempelt und datiert worden und werden heute in Chrudim aufbewahrt – SOka Státní okresní archiv; Arabisches Zimmer, *Deutsche Zeitung*, 1.5.1883.

7 Durch die umfangreiche Aufarbeitung von Publikationen aus dem 19. Jahrhundert des damals neuen Forschungsgebiets der Orientalistik macht Said deutlich, dass der Orient in einem vergleichenden Rahmen wertend dargestellt wurde. Dies betrifft vor allem Texte des frühen 19. Jahrhunderts, wobei die Tendenz, den Orient als dem Westen intellektuell unterlegen vorzuführen, zum Leitmotiv für zumeist romantisch-verklärte Texte über asiatische und afrikanische Länder wurde. Edward W. Said, *Orientalismus* (dt. Übersetzung aus dem Englischen von Hans G. Holl nach dem Original aus 1978), Frankfurt am Main: Fischer 2014⁴, 176, 185.

8 Joseph Massad, Orientalism as Occidentalism. Roundtable: Revisiting Edward Said's »Orientalism«, in: *History of the Present* 5 (2015) 1, 92.

9 Zeynep Çelik, *Displaying the Orient. Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, Berkeley; Univ. of California Press 1992, 1.

sei an Walter D. Mignolos Weiterentwicklung der Theorie der *Colonial Matrix Of Power* erinnert. Darin beschreibt Mignolo eingängig, dass die Verwaltung und Kontrolle von u. a. Ökonomie, Geschlecht und Wissensproduktion seit der Renaissance von imperialistisch-europäischen Staaten diktiert wurde. Diese Machtkonstellation setzt sich auch noch Ende des 19. Jahrhunderts weiter fort, als Ägypten, der halbautonome Staat des Osmanischen Reiches unter dem Khediven Isma'il Pascha (1830–1895), 1882 vom Britischen Empire okkupiert wurde und so die kulturelle Repräsentation und Entwicklung des Landes noch stärker vom Westen geprägt war.¹⁰ Die Restauratorin Anke Scharrahs weist daraufhin, dass viele Fotografien des 19. Jahrhunderts den Originalzustand osmanischer Interieurs verschleiern und an europäische Stile angepasst wurden. Dies kann vor allem an der Verwendung von Sitzgarnituren abgelesen werden, welche die ursprüngliche Sitztradition am Boden auf Kissen und Diwanen abgelöst hat.¹¹

In der Epoche des europäischen Historismus' wurden »orientalische« Kunstobjekte besonders geschätzt und gesammelt. Dabei ist zu beachten, dass sich der Begriff des »Orients« nicht nur auf islamische Länder beschränkt, sondern auf ganz Asien bezieht.¹² Das Interesse islamischer Kunst lag nicht bloß im archäologischen Forschungsfeld, sondern avancierte in wohlhabenden westlichen Kreisen zu großer Beliebtheit für Raumausstattungen. Dem Trend der Weltausstellungen folgend, entstanden sogenannte *period rooms* – meist originale, historische Raumarchitekturen – die in Museen präsentiert wurden. Es handelt sich dabei häufig um romantisierte Innenräume verschiedenster Kunstepochen. Im Idealfall sollte der gewählte Stil die Stimmung der Epoche oder des Landes so authentisch einfangen, dass die Besucher sich in jene zurückversetzt fühlen. Kunstgewerbemuseen, die im 19. Jahrhundert ihre Blüte feierten, errichteten *period rooms*, ob Londons Victoria & Albert Museum oder New Yorks Metropolitan Museum of Art.¹³ Wer es sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts leisten konnte und nach der Mode gehen wollte, installierte sich ein arabisch anmutendes Zimmer im Eigenheim – wie Kronprinz Rudolf und einige wohlhabende Bürger es getan haben.¹⁴ Diese Faszination blieb auch bis zum ersten Viertel des 20. Jahrhunderts erhalten,

10 Ebd., 7; Walter D. Mignolo, *The darker side of Western modernity. Global futures. Decolonial options*, Durham: Duke Univ. Press 2011, 8.; zuvor war unter Isma'il Pasha die ägyptische Baugruppe der Wiener Weltausstellung finanziell großzügig unterstützt worden, da er eine Möglichkeit sah, seine Unabhängigkeitsbestrebungen zu demonstrieren, siehe Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wiener Weltausstellung (2016), <http://www.wiener-weltausstellung.at> (zuletzt eingesehen am 17.4.2020); der britische Orientalist Edward William Lane (1801–1876) zeichnete bereits 1836 in seinem Buch *An account of the manners and customs of the modern Egyptians* ein verzerrtes Bild Ägyptens, das dem Leser die Ägypter regelrecht auslieferte und Verhaltensmuster von einzelnen Personen wahllos auf den gesamten islamischen Glauben projizierte, wie Said in seinem Werk betonte. Said, *Orientalismus*, 186–190.

11 Anke Scharrahs, *Damascene 'ajami rooms. Forgotten jewels of interior design*, London: Archetype Publications 2013, 4–11; vgl. Anne-Christine Daskalakis Mathews, The Nur al-Din Room, in: Amelia Peck (Hg.), *Period Rooms in the Metropolitan Museum of Art*, New York: Abrams 1996, 289.

12 Johannes Wieninger, Das orientalische Museum in Wien. 1874–1906, in: *Austriaca* 37 (2012) 74, 143.

13 Vgl. Daskalakis Mathews, The Nur al-Din Room.

14 Vgl. Eva B. Ottlinger, Kronprinz Rudolfs »Türkisches Zimmer« und die Orientmode in Wien in: Martina

so hat beispielsweise Schmoranz' und Machytkas Raumkreation Künstler wie Le Corbusier bezaubert. 1908 schrieb er:

[Im] Museum für angewandte Kunst [habe ich] ein komplett eingerichtetes maurisches [sic!] Zimmer gesehen, das vom Standpunkt des Grundrisses, des Komforts, des Lichts sowie der Schönheit und der *universellen Grundsätze* mehr wert ist als der gesamte Unterricht an jeder beliebigen Schule.¹⁵

Der allgemein gehaltene und unspezifische Name des Raums »Arabisches Zimmer«, welches Le Corbusier als »maurisches Zimmer« bezeichnete, soll nun näher aufgeschlüsselt werden.

Die zugrundeliegende Idee war es, ein sogenanntes *qā'a* einzurichten, das Hauptgemach einer Familie in einem ägyptischen oder syrischen Wohnhaus. Ein *qā'a* ist normalerweise nur in sehr wohlhabenden Kreisen üblich gewesen und diente nicht nur als Wohnzimmer, sondern als pompöser Empfangssaal für Gäste in den Wintermonaten. Den Gegenpart dazu bildet ein *iwān*, der Empfangsraum für Sommermonate. Die Positionierung der Räume im Haus bzw. Palast wurde auf die Jahreszeit abgestimmt und an den jeweils klimatisch günstigeren Orten gebaut. Neben der Repräsentationsfunktion zeigt es auch das soziale Prestige des Besitzers, sowie seiner Gäste an. Denn typisch für ein *qā'a* ist die zweiteilige Raumlagerung, die aus einem Vorraum mit tiefer liegendem Bodenniveau und Durchgangs-Bogen – *'ataba* – und dem höher gelegenen Hauptraum – *ṭazar* – besteht. Je nach Wichtigkeit des Gastes wird dieser zuerst in der *'ataba* empfangen, und erst danach entscheidet sich, ob auch der Bereich des *ṭazar*s betreten werden darf. Ein Großteil dieser Zimmertypen findet sich in Syriens Hauptstadt Damaskus, daher werden solche Raumausstattungen in der Forschung auch als »Damascus rooms« oder »Damascene 'ajami rooms« bezeichnet, wie Anke Scharah in ihren Untersuchungen vor Ort an Beispielen aus dem 18. bis 20. Jahrhunderts zeigte. Der zuvor genannte *period room* im Metropolitan Museum of Arts in New York ist aufgrund der Herkunft auch als »Damascus room« bekannt und stammt aus 1707 – beinahe 180 Jahre vor dem Bau des »Arabischen Zimmers«. In der Raumausstattung des 16. Jahrhunderts überwiegt die sogenannte *'aḡamī*-Technik, die an den Wänden sowie der Decke angewandt wird. Der Begriff *'aḡamī* bedeutet »fremd« oder »persisch« auf Arabisch. Der genaue Ursprung der Technik ist nicht eindeutig geklärt; sie war jedoch in Ägypten und anderen arabischen Zentren gebräuchlich, bevor sie sich in Damaskus verbreitete. Bei dieser Technik handelt es sich um ein mehrschichtiges Dekorationsverfahren auf Holz, dem mittels Gipsgemisch eine Plastizität verliehen wird. Auf die Gipsoberfläche werden Ornamentmus-

Haja/Erika Mayr-Oehring (Hg.), *Orient. Österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914* (Ausstellungskatalog Residenzgalerie Salzburg, 20. Juli–24. September 1997, Salzburg), Salzburg 1997, 88–106.

15 Das Zitat stammt aus einem Brief vom 2.3.1908 an seinen Lehrer Charles L'Eplattenier (1874–1946) und wird heute in der Sammlung der Fondation Le Corbusier aufbewahrt. Zitiert inklusive Hervorhebung nach: Sekler, *Le Corbusier und das Museum*, 252.

ter oder Arabesken eingraviert, welche anschließend mit metallischen und bunten Farben bemalt werden.¹⁶

Im Wiener »Arabischen Zimmer« ist vermutlich ausschließlich die Decke mit *‘ağamī* verziert worden. Heute ist diese nicht mehr sichtbar, denn nach dem Abbau 1931 wurde eine Zwischendecke eingezogen – nur noch eine aquarellierte Skizze Le Corbusiers dokumentiert die lebhaft leuchtende Farbgestaltung. Da sich Franz Schmoranz während seiner Studienreisen auch in Syrien und Damaskus aufhielt, hatte er sicherlich Kenntnisse über die Damaszener Raumausstattungen. Einige Kunstobjekte und viele Fliesen aus Schmoranz' eigener Sammlung stammten aus Syrien. Es ist möglich, dass die Moscheeampel aus Messing aus Damaskus, welche einst das Zimmer zierte [Abb. 1], ein Leihobjekt aus seiner Sammlung war. Dies würde erklären, warum sie heute nicht mehr auffindbar ist.¹⁷ Dem davor erklärten Gliederungstypus – in *‘ataba* und *‘azar* – folgte auch das Fallbeispiel, welches folglich auch als (Wiener) *qā‘a* bezeichnet werden könnte. Der Unterschied zu früheren *qā‘as* liegt in der Trennung der beiden Bereiche, da die Wiener Version keine Boden-Niveauunterschiede mehr aufwies. Vor- und Hauptraum wurden lediglich durch einen Durchgangsbogen getrennt. Die Ausrichtung bzw. Funktion des Raums könnte aufgrund der Aufstellung von einigen Wasserpfefen als Herren- oder Raucherzimmer konzipiert worden sein. In der *‘ataba* befanden sich jedoch, laut Entwurfszeichnungen der Architekten Schmoranz und Machytka, großformatige Wandmalereien von Blumen, die in arabischen Frauengemächern des 18. Jahrhunderts vorkamen [Abb. 3].¹⁸ Hinzu kommt also eine weitere stilistische Differenzierung von orientalisierten Interieurs, die im Westen, laut Eva B. Ottillinger, um 1873 anfangs bei der Dekoration von Damenboudoirs angewandt wurde und erst nach 1880 Einzug in Bibliotheken, Herren- oder Raucherzimmer hielt.¹⁹ Das Wiener *qā‘a* ist möglicherweise eine Kombination aus beiden – Frauen- und Herrngemach –, denn die Hauptfunktion des Zimmers war die Vermittlung und Ausstellung desselben, da es nie als Wohnraum genutzt wurde. An dieser Stelle soll wieder an die Bezeichnung *period room* erinnert werden – eine Raumausstattung, die ausschließlich für das Museum errichtet wurde und nicht zwingend mit dem Originalzustand von Räumlichkeiten aus den jeweiligen Herkunftsländern in Verbindung steht. Die Errichtung des Wiener *qā‘a* ist, wie erwähnt, eng mit der Wiener Weltausstellung verknüpft und kann als übriggebliebenes Fragment der ägyptischen Baugruppe

16 Daskalakis Mathews, The Nur al-Din Room, 289; Scharrahs, *Damascene ‘ajami rooms*, 4–11; Steven Zucker/ Beth Harris, *Qā‘a. The Damascus room*, Video, 6:39 Min., New York 2013.

17 Vgl. Sekler, Le Corbusier und das Museum, 260 u. 265. Aus einem der Akten des MAK-Archivs geht hervor, dass Franz Schmoranz noch zu Lebzeiten um die Rückgabe von kleinen Ausstellungsobjekten aus seiner Sammlung ersucht hat [Akt: 620/1890].

18 Vgl. Aquarellskizze eines Frauengemachs von F. Schmoranz, 1874 (aus dem Archiv Chrudim: SOkA Státní okresní archiv); Vgl. Milan Němeček, František Schmoranz le Jeune, in: Mercedes Volait (Hg.), *Le Caire. Desiné et photographié au XIXe siècle*, Paris: Picard 2013 (open access seit 5. Dezember 2017, <http://inha.revues.org/4876> [zuletzt eingesehen am 7.1.2021]).

19 Ottillinger, *Kronprinz Rudolfs >Türkisches Zimmer<*, 99.

angesehen werden.²⁰ Der schon erwähnte Wilhelm Lauser, ein Zeitgenosse von Schmoranz und Machytka, der oft übergangen und selten in der Forschungsliteratur erwähnt wird, schrieb ein Jahr nach der Eröffnung des »Arabischen Zimmers« 1884:

Und hier kommt uns unwillkürlich der Name F. Schmoranz über die Lippen, des Meisters in türkischer und arabischer Schrift, [...] des Schöpfers der mustergiltigen [sic!] Ka'ah im Oesterreichischen Museum und des Erbauers der reizenden Moschee und arabischen Wohnung auf unserer Welt-Ausstellung, deren Verwahrlosung und schliessliche Zerstörung Freunde und Kenner orientalischer Kunst nie werden verschmerzen können.²¹

Die Besonderheit der Wiener Weltausstellung war es, vermeintlich authentische Lebensräume, d. h. Wohnhäuser und Wohnungsausstattungen, zu präsentieren.²² Dieses Ziel verfolgte auch das Kunstgewerbemuseum mit der Errichtung des »Arabischen Zimmers«. Arthur von Scala (1845–1909) als fachmännischer Leiter des *Cercle Orientale* der Weltausstellung 1873, übernahm die Leitung des 1874 gegründeten Orientalischen Museums. Lauser lässt bei seinem Kommentar über die Zerstörung der Baugruppe etwas Wesentliches aus: Die Tatsache, dass durch die von Scala geleitete Institution der Wunsch, einen Großteil der orientalischen Objekte nach der Weltausstellung weiterhin zu erhalten, erfüllt werden konnte.²³ Die Sammlungstätigkeit von Arthur von Scala stand wohl anfangs in Konkurrenz zum Programm und zu vielen Ideen, die das *k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie* umsetzen wollte, das damals von Rudolf von Eitelberger (1863–1885) geführt wurde. Die Errichtung des *qā'a* folgte nicht nur einem Trend, der sich vom Kaiserhaus bis ins bürgerliche Milieu fortsetzte, sondern könnte auch als verspätete Reaktion auf das *Orientalische Museum* gedeutet werden – waren doch bereits neun Jahre seit der Gründung des *Orientalischen Museums* verstrichen. Erst 1907 gelingt es von Scala, welcher ab 1897 die Leitung des heutigen MAK innehatte, die Asiensammlung des *Orientalischen Museums* (das seit 1886 Handelsmuseum hieß) in das Inventar des MAK überzuführen.²⁴ Dieser kurz skizzierte institutionsgeschichtliche Hintergrund ist besonders erwähnenswert, da nach der Eröffnung 1883 bis zur Schließung des »Arabischen Zimmers« 1931 einige Exponate ausgetauscht oder ergänzt worden sind. Wel-

20 Da die Aufschlüsselung der baulichen Organisation und Planung des ägyptischen Pavillons nicht die Aufgabe des vorliegenden Textes ist, möchte ich an dieser Stelle auf die Website (www.wiener-weltausstellung.at [zuletzt eingesehen am 18.2.2021]), welche von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2016 erstellt wurde, sowie auf diesen Aufsatz verweisen: Johannes Wieninger, Die Asien-Sammlung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie und die Wiener Weltausstellung von 1873, in: Roland Prügel (Hg.), *Geburt der Massenkultur. Beiträge der Tagung des WGL-Forschungsprojektes »Wege in die Moderne. Weltausstellungen, Medien, und Musik im 19. Jahrhundert«*, Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum 2014, 30–37.

21 Wilhelm Lauser, Eine Orientreise, in: *Allgemeine Kunst-Chronik VIII* (1884) 20, 391.

22 Wieninger, *Das orientalische Museum*, 144.

23 Ebd., 146; erster Schauraum des Orientalischen Museums (3. Mai 1875) war das Palais Alfred Windisch Grätz; weitere Schauräume wurden 1879 in das Börsegebäude am Schottenring 1 verlegt. Ebd., 146–147.

24 Ebd., 151, 155. 30 % der Objekte stammten aus islamischen Ländern. Ebd., 157–158.

che Objekte davon tatsächlich von der ägyptischen Baugruppe der Wiener Weltausstellung stammten, darüber kann nur gemutmaßt werden, da sich keinerlei foto- oder druckgrafische Innenansichten der Ausstattungen erhalten haben. An dieser Stelle soll nun der weitere Aufbau und das Interieur des Zimmers in Augenschein genommen werden.

Das Wiener *qā'a*

Der Raum war an der Gebäudefront – mit Blick auf die Ringstraße – im ersten Stock des heutigen MAK eingerichtet worden und wurde am 1. Mai 1883 eröffnet.²⁵ Die Maße des Zimmers können am Entwurfsplan [Abb. 3] abgelesen werden und betragen inklusive Vorraum ca. 4,2 Meter in der Breite und ca. 6,5 Meter in der Länge (vom Eingang aus gemessen). Der prominente Platz am rechten Eck des Hauptrisalits bot den Vorteil von zwei Doppelflügel-Fenstern, die für eine ausgeklügelte Lichtgestaltung durch *mašrabiyyāt* genutzt wurden. Die Holzgitter verdunkelten den Raum und schufen eine intime Atmosphäre. Oberhalb der Holzgitter auf Seiten der großen Sitznische befanden sich sechs von Gips gerahmte Glasmosaik mit bunten Floralmustern.²⁶ Diese Gipsfenster trugen ebenfalls zur Lichtstimmung bei und so konnte die außerordentlich farbenprächtige Ausstattung zusätzlich durch ein feines Licht- und Schattenspiel hervorgehoben werden. Heute befinden sich zwei Gipsfenster im Depot des MAK mit der Ordnungszahl »OR« – diese liefert den Hinweis darauf, dass die Objekte vom Orientalischen Museum übernommen wurden. Gleichzeitig bilden sie die direkte Vorlage für drei nachgebildete Gipseinlagen der Fensterverblendung, die bereits vor der Sammlungsübernahme von der Glaserei J. Walisch und der Tyroler Glasmalerei gefertigt wurden. Es kann davon ausgegangen werden, dass die Objekte des Orientalischen Museums Originale aus Kairo sind und eventuell auch für die ägyptische Baugruppe auf der Weltausstellung in Verwendung waren.

Viele der ausgestellten Objekte, Möbel und Wandverkleidungen wurden nach Plänen und Entwürfen der beiden Architekten gefertigt und mit originären Objekten aus Ägypten und Syrien bzw. dem osmanischen Reich präsentiert. Das Betreten des Raums erfolgte, wie bereits erwähnt, durch einen schmalen (ca. 1,30 Meter tiefen) *'ataba*, welcher durch eine Trennwand mit bogenförmiger Öffnung vom Hauptraum separiert war – der Niveauunterschied wurde in die Höhe verlagert, denn die Decke war niedriger als jene im Hauptraum.²⁷ Eine Vorstellung davon liefert der Längsschnitt der Entwurfszeichnung von Schmoranz und Machytko [Abb. 3]. Vor- und Hauptraum waren rundum bis auf eine Höhe von 2,7 m mit dunkelbrauner Holzvertäfelung verkleidet, welche von zahlreichen eingebauten Wand-schränktüren durchbrochen wurde. Den Abschluss der Holzverkleidung bildete ein geflies-

²⁵ Arabisches Zimmer, *Deutsche Zeitung*, 1.5.1883; Sekler, *Le Corbusier und das Museum*, 260.

²⁶ Auf den Sitzbänken waren Daghestan-Teppiche ausgelegt, welche heute nicht mehr in der Sammlung zu finden sind. Sekler, *Le Corbusier und das Museum*, 260.

²⁷ Ebd., 253.

tes Schriftband, das links und rechts der Fensternischen entlang der Wände verlief. Die dunkelblau-gliasierten Fliesen zierte ein weißer arabischer Schriftzug, welcher die Forschungsgruppe vor ein komplexes kalligrafisches Rätsel stellte. Es ist verzeichnet, dass die Fliesen 1870 von dem Mechitaristen-Kloster in Wien durch Franz Schmoranz erworben und für das Zimmer, nach Skizzen der Architekten Schmoranz und Machytka, installiert wurden. Auf den Fotografien ist dies nur schwer auszumachen – hierfür sind die Entwurfszeichnungen des Zimmers [Abb. 3], sowie die Druckgrafik der *Allgemeinen Kunst-Chronik* als zentrale Dokumente für die Bestimmung der Verortung zu nennen. Viele der Fliesen haben sich im Depot erhalten, jedoch ohne Nummerierung. Es gelang teilweise, die Reihenfolge zu bestimmen und die Koranschrift bruchstückhaft zu übersetzen.

Im April 1881 erhielt Franz Schmoranz die Erlaubnis der Burghauptmannschaft, Teile des ägyptischen Pavillons zu verwenden. Man weiß, dass davon drei Türen, drei Doppeltüren und zwölf kleine Wandschränke an das heutige MAK als Schenkung übergeben worden sind.²⁸ Da sich ein Entwurfsblatt mit Maßangaben von genau 12 Wandschränktüren von Schmoranz im Kreisarchiv Chrudim erhalten hat, konnte dies für die Aufarbeitung des Bestandes verwendet werden. So wurden, durch Abgleichen mit den vorhandenen Türen im MAK-Depot und Löwys Fotografien, acht der Entwürfe identifiziert und fünf davon konnten im Zimmer verortet werden. Es handelt sich um Entwürfe von verschiedensten Intarsienmuster im Stile des 17. Jahrhunderts, die sich aus geometrischen Formen, wie dem Stern, der Raute, dem Oktagon oder Rechtecken zusammensetzen. Da sich Schmoranz seit 1868, anfangs zur Vertiefung seines Studiums der islamischen Architektur und später für Bauaufträge aller Art, in Kairo aufhielt, entstand vermutlich auch jene exakt mit Zirkel und Lineal gefertigte Zeichnung dort.²⁹ Ursprünglich könnte das undatierte Blatt für eine Raumausstattung im ägyptischen Pavillon erstellt worden sein. Aus der Endabrechnung des Zimmers von 1883 geht hervor, dass die Anpassungen und der Einbau der Türen von österreichischen Firmen, wie den Kunsttischlern Scheidl und Cepl zusammen mit dem Kunstschlosser V. Gillar umgesetzt wurden. Die ornamentierten Holzsteckteile der Intarsien sind teilweise mit Elfenbein-Einlagen oder roter Farbe konturiert worden. Die filigrane Schmiedearbeit V. Gillars, des an Arabesken angelehnten Stils der Türgriffe, bildet den Kontrast zu den Intarsienmustern der massiven und schweren Wandschränktüren. An der Rechnung kann ein weiteres entscheidendes Merkmal abgelesen werden; beinahe die gesamte Ausstellungsarchitektur für das Zimmer wurde in Österreich hergestellt.³⁰

28 Ebd., 265.

29 Vgl. Němeček, *František Schmoranz*.

30 Sekler, *Le Corbusier und das Museum*, 260, 265. Die Endabrechnung aus dem Aktenarchiv des MAK ist auf 7. Juli 1883 datiert und listet folgende Positionen: »J. Walisch (Glasarbeiten), A. Scheidl und C. Cepl (Tischlerarbeiten, Holzdekorationen und Gerüstarbeiten), Adolf Szily (Bildhauerische Arbeiten in Gips und Marmor, Stuckarbeiten), A. Starck (Holzschnitzereien), Valerian Gillar (künstlerische Metallteile), Thiele und Muuss (Malereiarbeiten und Vergoldungen), Tiroler Glasmalerei und Cathedral Glashütte (Glaskunst), Joh. Peciwal (Maurerarbeiten und Verschiedenes) und Anton Detoma (Inkrustationen). Detoma war der aus Italien gebürtige, in der Verwendung von Kunstmarmor und *stucco lustrato* erfahrenen Meisterstukkateur [sic!], der auch an

Die aufwendige Stecktechnik der Wandschranktüren konnte anhand einer unverkleideten Rückwand nachvollzogen werden. Le Corbusier hält die Vorderseite dieser Türe auf einer Zeichnung mit dem dazugehörigen Regalelement fest, das heute verloren ist.³¹ Allerdings konnten anhand von Löwys Fotografie zwei Objekte, die vormals auf jenem Regal standen, aus der Sammlung zugeordnet werden. Das wäre einerseits ein Flakon (Email- und Golddekor auf Weißglas) nach Entwürfen von Schmoranz und Machytka, von J. & L. Lobmeyr produziert, in ägyptisch anmutendem Stil des 16. Jahrhunderts.³² Andererseits eine rote Tonvase aus Ägypten, welche 1893 über den Kunsthändler Theodor Graf (1840–1903) angekauft wurde. Es wurden über fünf weitere Gläser von J. & L. Lobmeyr, nach den Werkzeichnungen der beiden Architekten 1878 gefertigt und im »Arabischen Zimmer« ausgestellt. Neben der von Graf angekauften Vase fanden zwei weitere Objekte 1893 Eingang in den Ausstellungsraum, dabei handelt es sich um massive Wasserbehältnisse für Wasserpfeifen aus Schiefer. Diese stammen aus dem Iran und zeigen, dass noch zehn Jahre nach der Eröffnung die Objektschau des *qā‘a* immer wieder ergänzt oder verändert wurde.

Wandkaskade – Funktion und Herkunft

Schließlich soll der bisher noch nicht näher beschriebene Wandbrunnen [Abb. 2] thematisiert werden, welcher sich an der rechten Wand (vom Eingang aus gesehen), gegenüber der Sitznische mit Gipsfenstern, befand. In Damaszener Zimmern des 18. Jahrhunderts beispielsweise erstreckten sich die meist runden oder oktagonalen Brunnen vom Zentrum der *‘ataba* in die Höhe und waren demnach nicht mit der Wand verbunden.³³ Es ist ein erster Hinweis darauf, dass die Installation einer Wandkaskade im Privatraum eine Besonderheit darstellt. Tatsächlich ist dieses Ausstattungselement an die spätmamlukische Wandkaskade (1470er) am *sabil-kuttāb* des Qā’itbāy orientiert und wird auch von Schmoranz auf der Rückseite einer Skizze von 1871 namentlich erwähnt – hierzu ein Vergleichsfoto mit dem Original aus Kairo [Abb. 5].³⁴

Die Wandkaskade aus dem MAK ist beinahe ident mit ihrem Vorbild und wird links und rechts von zwei oktogonalen Dreiviertelsäulen umfasst, deren Basen mit dem schmalen Brunnenbecken abschließen. Alle Teile bestehen aus weißem Marmor, wobei die rahmenden Arabesk-Seitenverkleidungen des schrägen Mittelteils mit roten und schwarzen Inkrustationen von Anton Detoma (ca. 1820–1895) versehen wurden. Die ebenfalls rot-schwarz inkrustierte Marmorplatte darüber ist im Zentrum bogenförmig ausgeschnitten und wird von

vielen Ring-strassengebäuden [sic!] mitgearbeitet hatte, so z.B. an der Oper, dem Parlament, der Universität, der Börse und dem Burgtheater [...].« Zitiert nach Sekler, 264.

31 Fondation Le Corbusier, FLC 2117/FLC 2116.

32 Das Objekt wurde 1878 ausgeführt und kann, wie die Werkszeichnung, in der MAK-Online-Sammlung unter folgenden Inventarnummern betrachtet werden: GL 2577-1 und BI 7380-15-4-1.

33 Scharrahs, *Damascene ‘ajami rooms*, 4.

34 Vgl. Çelik, *Displaying the Orient*, 63.



Abb. 5: Kairo, Brunnen im *sabil-kuttāb* des Qā'itbāy, 15. Jh.

Foto: Johannes Wieninger, 2018.

zwei quadratischen Marmorfliesen gestützt. Auf der Platte ranken sich ionische Spiralmuster, die mit einer spitz zulaufenden Blattform verknüpft wurden und einem Dreipass ähneln. Diese Dreipassform wurde rund um die Bogenöffnung in alternierenden Abständen auch plastisch ausgeformt und rahmt die konkave Beckenwand dahinter, aus welcher ursprünglich das Wasser durch sechs Öffnung strömen konnte.³⁵

Oberhalb des Brunnens erstreckt sich ein kunstvolles Stalaktitengewölbe aus Holz, das bis zur Decke reichte und die Wandkaskade bekrönte. Eine aquarellierte Entwurfszeichnung von Schmoranz aus dem Archiv zeigt eine Detailansicht von *muqarnaš* und war wohl die Vorlage für das Zimmer. Den einstigen Zustand der Farbgestaltung über Rot, Blau, Grün bis hin zu Gold lässt Le Corbusiers Zeichnung des *mihṛāb* erahnen.³⁶ Bei der Zeichnung ist ein Detail besonders hervorzuheben, das auf den Fotografien nicht sichtbar ist – links und rechts vom Brunnen scheinen grüne Fliesen angebracht gewesen zu sein. Auf dem Gesamtplan [Abb. 3] findet sich am ersten Längsschnitt des Blattes ein quadratisches Raster neben der Brunnenskizze, der eine Fliesenwand andeutet. Außerdem ist zu betonen, dass die Seitenteile der Wandkaskade am Entwurfsplan [Abb. 3] einem anderen Vorbild folgen

³⁵ Die Wandkaskade ist jedoch nie in Betrieb gewesen, da der Raum bis heute keinen Wasseranschluss besitzt.

³⁶ Fondation Le Corbusier, FLC 2055 Vorderseite.

und nicht ganz den finalen Ausführungen entsprechen.³⁷ 1876 präsentierte Schmoranz zusammen mit Machytka und weiteren Künstlern seine Sammlung in der »Ausstellung des islamitischen Orients«. Im Katalog finden sich unter der Kategorie »Ornament-Abdrücke« sieben in Kairo entnommene Gipse des *sabīl-kuttāb* des Qā'itbāy, welche die Annahme, dass es sich um das Vorbild handelt, erneut bestätigen.³⁸ Das Brunnenbecken des erwähnten *sabīl-kuttāb*s entspricht heute nicht mehr dem Originalzustand. Die linke äußere Marmorplatte ist nicht mehr erhalten und von den Inkrustationen sind nur noch wenige Farbreste zu sehen [Abb. 5]. Anders als die Wandkaskade des MAK war jenes Objekt auch tatsächlich über Jahrhunderte in Betrieb und versorgte die Bevölkerung mit Wasser. Durch die Nachbildung der Wandkaskade versetzten die Architekten das Zimmer in einen Zwiespalt zwischen öffentlichem und privatem Raum und verunklärten das Konzept eines klassischen *qā'a*.

Abbau und Ende der Orientmode in Wien

Zusammenfassend ist zu betonen, dass Franz Schmoranz und Johann Machytka mit der Errichtung des *qā'a* ein nostalgisch-romantisierendes Bild des Orients gezeichnet haben, wobei sie sich auf unterschiedliche osmanische Stile – vorrangig ägyptische – beriefen. Es wird deutlich, dass der subjektive Geschmack der Architekten wiedergegeben wird und die Bezeichnung »Wiener *qā'a*« klarer geworden sein sollte. Da die meisten Entwürfe mit dem Firmenstempel beider Künstler versehen wurden, ist eine klare Zuschreibung einzelner Ausstattungselemente nicht möglich. Obwohl sich keine Fotografien der Innenausstattung des ägyptischen Pavillons erhalten haben, kann davon ausgegangen werden, dass ein Großteil der Ausstattung für das Zimmer übernommen und mit Dekorstücken aus der Sammlung des Museums und jener von Schmoranz ergänzt wurden. Bis vor Kurzem waren die Gründe für den Abbau nicht eindeutig geklärt, so wurde vermutet, dass das Zimmer zur Zeit des Abbaus 1931 dem damaligen modischen Geschmack nicht mehr entsprach. Mit Unterstützung des Provenienzforschers Leonhard Weidinger konnte die Akte zum Abbau untersucht werden. Das Protokoll vom böhmischen Kunsthistoriker und interimistischen Direktor des Muse-

³⁷ Die Seitenteile des Brunnens auf der Entwurfszeichnung (Abb. 3) ähneln jener der Wandkaskade in Amir Khayrbaks Begräbnisstätte in Kairo.

³⁸ Vgl. Sekler, *Le Corbusier und das Museum*, 262–263. Im von Franz Schmoranz d. J. verfassten Katalog sind folgende Positionen gelistet: »Verzierte Marmorplatte an der Wandcascade in Sebil Kait-Bey's in Cairo. XV. Jahrh.« [195a; 203a; 204c, 205]; »Marmorfries von der Wandcascade im Sebil Kait-Bey's in Cairo. XV. Jahrh.« [201b]; »Verzierter Schaft einer Marmorsäule der Wandcascade im Sebil Kait-Bey's in Cairo. XV. Jahrh.« [202b, 204a]. Franz Schmoranz, *Katalog der historischen Ausstellung des islamitischen Orients*, 1876, 9; Schmoranz hatte sehr gute Kenntnisse der ägyptischen Altstadt Kairo und illustrierte mamlukische Baukunst, wie jene Sultan Qait-Bey's, für Georg Ebers (1837–98) Buch *Ägypten in Bild und Wort. Dargestellt von unseren ersten Künstlern*. Elke Pflugrad-Abdel Aziz, Exhibiting Islamic architecture in the second half of the nineteenth century: The architect Carl von Diebitsch and his successor Franz Schmoranz Jr in the service of Egyptian viceroy Isma'il Pasha, in: *Art in Translation* 11 (2019) 2, 208–209.

ums Richard Ernst (1885–1955) zur Abtragung des Zimmers wurde am 2. Dezember 1931 verfasst und hält Folgendes fest:

Das Arabische Zimmer ist eine romantische Kompilation des Prager Kunstgewerbeschulprofessors Schmoranz für die Wiener Weltausstellung von 1873; als Stilrepräsentant [sic!] für diese Zeit kann es durch Vermengung alter und neuer Teile nicht gelten. Für das Museum ist es jedenfalls weitaus wichtiger durch Neuproduktion dieses Raumes und seine Verbindung mit dem großen Nebensaal geeignete Räume für wechselnde Ausstellungen zu gewinnen. [...] Die alten Verkleidungsfelder, die Keramiken und Gläser werden in die entsprechenden Depots übernommen.³⁹

Damals gab es den Wunsch, mehr Ausstellungsfläche generieren zu wollen. Heute wird der Raum als Sekretariat der Direktion genutzt.

Das Interesse an orientalisiertem Interieur in Österreich wurde besonders durch die Wiener Weltausstellung 1873 angeregt; der Trend hielt sich im gut situierten bürgerlichen Niveau ähnlich lange, wie das »Arabische Zimmer« im MAK. Auktionskataloge der 1930er-Jahre belegen eine noch weite Verbreitung solcher Interieurs.⁴⁰ Deren Ausstattung ähnelt zwar nur grob der des Museums, wir können jedoch von dem Datum des Abbaus und diesem exemplarischen Beispiel des Auktionskataloges herauslesen, dass die »Orientmode« in den 1930er-Jahren in Wien zu Ende ging.

39 MAK-Archiv [Akt: 917/1931]; aus einem weiteren Akt geht hervor, dass bereits am 5. Dezember alle Teile abgetragen waren und mit den Adaptierungsarbeiten begonnen wurde [Akt: 923/1931]. Islamfeindlichkeiten oder rassistisch motivierte Hintergründe können als Auslöser für den Abbau, laut Weidinger, ausgeschlossen werden. Richard Ernst blieb auch während des Zweiten Weltkrieges Direktor (ab 1932 offiziell), ist kein Mitglied der NSDAP gewesen, war Unterstützer von Künstlerinnen und Künstlern, die als »entartet« galten, und setzte sich für Mitarbeiter mit jüdischen Wurzeln ein. Vorwürfe gegen Ernst, »politisch unzuverlässig« zu sein, wurden einige Male vom NS-Verwaltungsinspektor Ludwig Augustin dokumentiert, seine Position sei davon jedoch nicht gefährdet gewesen. Rainald Franz/Leonhard Weidinger, Zur Direktion von Richard Ernst. Vom Österreichischen Museum für Kunst und Industrie zum Österreichischen Museum für angewandte Kunst, in: Gabriele Anderl/Christoph Bazil/Eva Bimlinger (Hg.), »... wesentlich mehr Fälle als angenommen«. 10 Jahre Kommission für Provenienzforschung, Wien–Köln–Weimar: Böhlau 2009, 418, 426–427.

40 Unter der Nummer 126 sind in dem Katalog des Dorotheums (21. April 1932) folgende Objekte gelistet: »ARABISCHES ZIMMER aus Nußholz, bestehend aus Bücherkasten, Vitrine, Konsolkasten mit hohem Spiegel, großer Wandtagere, drei kleinen Etagere, Hocker, gepolstert, Koranständler, zwei Karniesen, kleinem Wandkästchen, drei kleinen Bilderrahmen, die Füllungen mit arabischem Maßwerk, mit Bein eingelegt, en relief geschnitten, mit Mouche-arabi-Einsätzen Perlmutter intarsiert, die Kasten mit Galerien, hiezu runder Tisch mit Messingplatte in ungleicher Ausführung, Original-Moscheelampe, Messing durchbrochen, sechsflämmig, elektrisch montiert 1200 [Preis in Schilling].« Dorotheum, 95. *Grosse Auktion im Franz Josefs Saal* (Aukt. Kat. Dorotheum, 21.–23. April 1932, Wien), Wien: Dorotheum 1932, 14.

Ein Damaskuszimmer in der Frühgeschichte des Budapester Kunstgewerbe-Museums

Der Aufsatz versucht, ein syrisches Holzinterieur in verschiedenen Zusammenhängen des 19. Jahrhunderts in Ungarn zu rekonstruieren. 1885 vom Kunstgewerbemuseum in Budapest erstanden, bewahrte das Zimmer seine Präsenz in den verschiedenen Phasen der Institution. Seine großartige Beschaffenheit verhalf ihm zu einer Mittlerrolle zwischen dem gebauten Museumsraum und dem darin Ausgestellten. Erwogen wird außerdem, dass sein Vorhandensein zur Orientalisierung bestimmter Elemente des Museumsbaus von Ödön Lechner und zur diesbezüglichen Beeinflussung der örtlichen Architekturszene beigetragen haben könnte.

This essay aims to envision a Syrian wooden interior in its various late 19th-century Hungarian settings. Acquired in 1885 by the Museum of Applied Arts, Budapest, the room managed to maintain a distinguished presence in the successive incarnations of the museum throughout this period. Moreover, it will be argued that the magnitude of the interior helped it assuming an intermediary role between exhibit and museum space. Given its early incorporation into Hungary's nascent museum scene, it may have contributed to the development of certain Orientalising aspects of local architecture in general, and Ödön Lechner's museum building in particular.

Im Jahre 1885 erwarb das 13 Jahre zuvor gegründete Ungarische Museum für Kunstgewerbe auf Veranlassung des Kurators Jenő Radisics (1856–1917) die vollständige Inneneinrichtung der Empfangshalle einer syrischen Patrizierwohnung.¹ Das mit 1217 AH / 1802-3 CE datierte Interieur aus reich dekorierten, vergoldeten, geschnitzten und eingelegten Paneelen

¹ Diese Studie basiert auf Iván Szántó, *The Damascus Room, Lechner, and the domestication of Oriental space*, in: Zsombor Jékely (Hg.), *Ödön Lechner in context. Studies of the international conference on the occasion of the 100th anniversary of Ödön Lechner's death*, Budapest: Museum of Applied Arts 2015, 143–152. Bei der Übersetzung ins Deutsche half Georg Vasold.

Der Raum fand im ersten illustrierten Katalog des Museums noch keine Erwähnung (Jenő Radisics, *Képes katalógus a gyűjteményekben*, Budapest: Orsz. Magy. Iparművészeti Múzeum 1885), wurde aber noch in demselben Jahr veröffentlicht (Ödön Boncz, *Az Iparművészeti Múzeum arab szobája*, in: *Magyar Iparművészet* 1 [1885], 200–207). Dort findet sich die Information, dass das gesamte Ausstellungsdesign anlässlich der Neuauftellung verändert wurde. Zur neueren Forschung siehe Petronella Kovács Mravik/Mária Fodor Nagy, *A >Damaskuszi szoba< 4. számú városképes falának restaurálása. Restaurátori dokumentáció*, Budapest: Iparművészeti Múzeum 2011; Anke Scharrahs, *Damascene 'ajami Rooms. Forgotten jewels of interior design*, London: Archetype Publications 2013, 246–249, Abb. 458–461.



Abb. 1: Holzinterieur aus Syrien im Ungarischen Museum für Angewandte Kunst, 1802/3, Lichtbild, ca. 1885, signiert von L. Nagy.

Sammlung: Ungarisches Museum für Angewandte Kunst, Budapest, inv. no. FLT 4929.

war auf der Weltausstellung in Antwerpen mit öffentlichen Spendengeldern von einem britischen Handelsunternehmen erworben worden und wurde unmittelbar danach in einem Ausweichquartier des Museums auf der Budapester Radialstraße (heute Andrassy út) präsentiert.² Als Ausstellungsobjekt war es ein kleines Museum im Museum, bestehend aus einer »authentischen« *mise-en-scène* mit »orientalischen« Einrichtungen, Textilien und Metallwaren sowie Puppen in »türkischen« Kostümen [Abb. 1–2].

Obwohl der Neuankauf sofort zur Hauptattraktion der damals noch bescheidenen islamischen Abteilung wurde, fügte es sich nicht recht in die schon überfüllten Ausstellungsräumlichkeiten ein.³ Das Interieur verlangte sichtlich nach mehr Platz, nach zusätzlichen

² Das Museum befand sich im Untergeschossbereich der jetzigen Ungarischen Akademie der Bildenden Künste (Andrassy út 69–71).

³ Gleichzeitig befand sich dort vorübergehend eine Ausstellung zur indischen Kunst, siehe Béla Kelényi, *Az indiai művészi ipar recepciója az Országos Magyar Iparművészeti Múzeumban*, in: *Művészettörténeti Értesítő* 56 (2007) 2, 259–265; Szántó, *Damascus Room*, Abb. 3.

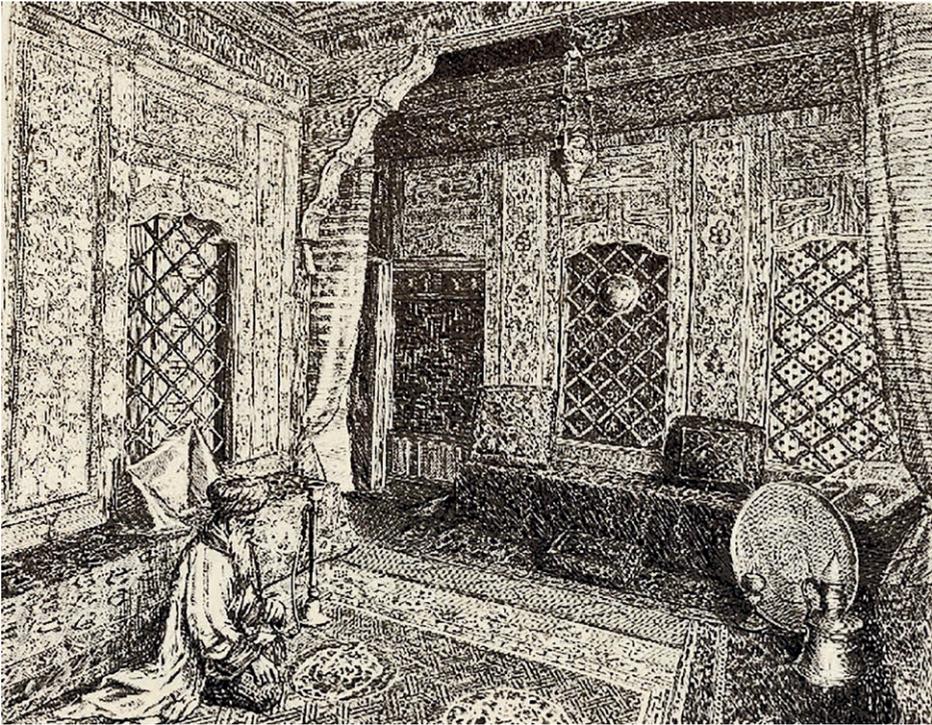


Abb. 2: Holzinterieur aus Syrien im Ungarischen Museum für Angewandte Kunst, 1802/3, Zeichnung, 1885, nach Ödön Boncz, *Az Iparművészeti Múzeum arab szobája*.
 Quelle: *Magyar Iparművészet I* (1885), 201.

Einrichtungsgegenständen sowie nach einer eingehenderen Beschäftigung mit der ausgestellten Kultur.

Der Raum präsentierte sich als ein exotischer Mikrokosmos, völlig unabhängig von den Alltagsrealitäten der Außenwelt und dem Museum selbst. Obwohl heutzutage völlig vergessen, erweist sich das Damaskuszimmer jedoch gerade in seiner umfassenden Gestaltung als ein Meilenstein in der Rezeptionsgeschichte islamischer Kunst nicht allein in Ungarn, sondern in ganz Zentraleuropa. Dies deshalb, weil es Ödön Lechners prunkvollen Orientalismus am Ungarischen Museum für Kunstgewerbe – also an jenem Gebäude, in dem das Zimmer ab 1897 unterbracht war – funktionell und visuell vorwegnahm.⁴ Denn anders als an seinem ersten Standort in der Andrassy út wurde sein neuer Platz in der nördlichen Ecke des Erdgeschosses von Lechners Bau so gewählt, dass er sich nahtlos in die Umgebung einfügte, wodurch die Illusion eines ungebrochenen räumlichen Kontinuums entstand.⁵ Das

4 Eine Ausnahme bildet jener Zeitraum in den 1960er-Jahren, als es im Istrván-Dobó-Schlossmuseum in Eger ausgestellt war.

5 Siehe Jenő Radisics, *Ideiglenes kalauz az Orsz. Magy. Iparművészeti Múzeum Gyűjteményeiben*, Budapest: Orsz.

Zimmer erwies sich somit gewissermaßen als regulierendes Raumelement, das für die Gesamtgestaltung von Lechners Neubau bedeutsam wurde.

Dieser Essay zielt darauf ab, diese vermittelnde Rolle des Damaskuszimmers zwischen Objekthaftigkeit und Raumbezug zu kontextualisieren. Dadurch wird eine Qualität der islamischen Kunst sichtbar, die einen bedeutenden Einfluss auf das Kunsthandwerk des späten 19. Jahrhunderts im Allgemeinen und auf Ödön Lechner (1845–1914) im Besonderen hatte.

Das Budapester Damaskuszimmer und die Anfänge der Moderne in Ungarn

Das Zimmer selbst ist ein schönes Beispiel seiner Art, wenngleich nicht außergewöhnlich. Es ist quaderförmig (ca. 5,5 × 3 × 5 m),⁶ besteht aus einem Vorzimmer, einer Türöffnung, Fenstern mit Gitter, Vertäfelungen und Nischen aus Lindenholz sowie einer Kassettendecke mit Bogenzwickeln, sämtlich reich dekoriert mit Schnitzereien, Spiegeln, lackierten Bildern mit pflanzlichen und geometrischen Motiven, Landschaften und Inschriften, und schlussendlich dem Datum [Abb. 3].

Das Ensemble beinhaltete auch eine Messinglampe im neo-mamlukischen Stil. Man ging davon aus, dass sich das Zimmer im Obergeschoss eines syrischen Gebäudes befunden hatte, über das jedoch nichts bekannt ist.⁷

Wegen seines mangelhaften Erhaltungszustands und seiner Größe kann das Zimmer zurzeit nicht im Museum ausgestellt werden. Es gibt aber Pläne, es als Herzstück der ständigen Sammlung islamischer Kunst zu präsentieren, sobald seine Restaurierung (initiiert von Petronella Kovács Mravik) und die Rekonstruktion des Gebäudes abgeschlossen ist.

Das mit Abstand glanzvollste Beispiel osmanisch-syrischer Wohninterieurs ist das berühmte Aleppo-Zimmer in Berlin (datiert 1600/1) mit seinen unzähligen kleinen figürlichen Darstellungen im feinsten klassischen Persischen Stil.⁸ Allerdings kam dieses von Friedrich Sarre (1865–1945) im Jahr 1912 erworbene Zimmer erst verhältnismäßig spät nach Europa, zumindest wenn man es mit dem Budapester Objekt vergleicht, das schon drei Jahrzehnte früher musealisiert wurde. Zeitlich vorangegangen ist dem Budapester Zimmer nur eines in London, das 1880 an das South Kensington Museum (heute Victoria and Albert Museum) gelangte, wo es jedoch später demontiert wurde und teilweise verloren ging.⁹ Das

Magy. Iparművészeti Múzeum 1898, 12; Szántó, *Damascus Room*, 144–146, Abb. 4. Ich danke Dr. Magdolna Lichner für ihren Hinweis auf den Standort, an dem sich das Zimmer in dem neuen Museum befand.

6 Für mehrere präzise Messungen siehe Mravik/Nagy, *Damaskuszi szoba*, 2.

7 Scharrahs, *Damascene 'ajami rooms*, 246.

8 Siehe z. B. Julia Gonnella/Jens Kröger (Hg.), *Angels, peonies, and fabulous creatures. The Aleppo Room in Berlin*, Berlin: Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin, Münster: Rhema 2008.

9 Das Zimmer im Victoria and Albert Museum wird in Scharrahs, *Damascene*, 243–246 thematisiert; siehe auch den Aufsatz von Scharrahs in diesem Band.

Abb. 3: Holzinterieur aus Syrien im Ungarischen Museum für Angewandte Kunst, 1802/3, Detail.

Sammlung: Ungarisches Museum für Angewandte Kunst, inv. no. 62.1669.



Budapester Zimmer stellt somit das früheste in einem europäischen Museum erhaltene Beispiel eines syrischen Interieurs dar.

Die Entscheidung von Jenő Radisics, es in Antwerpen zu erwerben, fügte sich allerdings in die allgemeine europäische Tendenz dieser Zeit, der islamischen Kunst zunehmend Interesse zu schenken. Folglich muss darin nicht unbedingt eine Manifestation der ungarischen Suche nach einem nationalen Stil gesehen werden, auch wenn diese in den 1880er-Jahren gewiss in Mode war.¹⁰ Vielmehr trifft zu, dass europäische und amerikanische Museen in den 1890er- und 1900er-Jahren von syrischen Zimmern geradezu überschwemmt wurden, wie allein rund fünfzehn dokumentierte Beispiele belegen – von den zahlreichen nach diesen lokal hergestellten Repliken ganz zu schweigen.¹¹

Allerdings ließe sich behaupten, dass das Budapester Zimmer in Europa eine viel stärkere Wirkung als alle anderen entfaltete, und dass dabei die spezifische ungarische Variante des Orientalismus eine Rolle spielte. Während die anderen versetzten Innenräume in ihrer neuen Umgebung lediglich ein gängiges Bild von orientalischer Opulenz vermittelten, scheint das Budapester Beispiel unbeabsichtigt dazu beigetragen zu haben, in Ungarn der

¹⁰ Boncz, *Iparművészeti Múzeum*, 200–207, bietet eine detaillierte Begründung für den Erwerb.

¹¹ Scharrahs, *Damascene 'ajami rooms*, 243–276.

früheren modernen Architektur und dem Design auf die Sprünge zu helfen. Es kann zwar weder bewiesen noch ausgeschlossen werden, dass eine bestimmte Form oder ein Motiv aus dem Damaskuszimmer in dem neuen Museumgebäude oder anderswo im Werk von Lechner Verwendung fand. Trotzdem zeigt die Einzigartigkeit des Museums – des europaweit einzigen, das außereuropäische Elemente als Gegengewicht zur dominanten europäischen Formensprache aufbot – die Tendenz an, islamische Ornamentik in Ungarn als unentbehrlichen Bestandteil einer neuen Synthese zu betrachten [Abb. 4].

Islamische Kunst bot sich für Lechner in den 1890er-Jahren gewissermaßen als Samen an, um die wachsende Pflanze einer nationalen Kunst zum Blühen zu bringen.

Die Verwendung kleinteiliger, durchaus auch islamischer Bauelemente in größeren Räumen war zu diesem Zeitpunkt durchaus nicht mehr neu. Nur am Rande sei daran erinnert, dass die (Wieder-)Verwendung oder Imitation von antiken oder mittelalterlichen Spolien ein zentraler Bestandteil einer globalen künstlerischen Praxis war.¹² Dennoch lohnt es, hier auf einen besonderen Typ der europäischen Rekontextualisierung islamischer Mikro-Architektur einzugehen, um diesen dem Damaszener Zimmer gegenüber zu stellen. Das betreffende Beispiel sind die osmanischen Zelte, wie sie einst an öffentlichen Plätzen in ganz Europa zu sehen waren, um der Siege gegen die Türken im 17. Jahrhundert zu gedenken. Viele dieser Zelte, die üblicherweise von den europäischen Truppen nach der erfolglosen osmanischen Belagerung Wiens im Jahre 1683 geplündert worden waren, stellte man anlässlich der Einhundert-, Zweihundert- und Dreihundertjahrfeiern wieder auf, um auf diese Weise die Beendigung des Belagerungszustands bzw. der osmanischen Kriege sichtbar zu machen. Solche Zelte, die als eine Art Miniaturbauten und in der Kategorie »mobiler« Architektur betrachtet werden können, traten 1883 bei den Gedenkveranstaltungen im gesamten Habsburgerreich in Erscheinung.¹³ Nur zwei Jahre später wurde mit der Ankunft des Damaskuszimmers eine ähnlich kleinteilige Miniatur-Umgebung inmitten eines größeren Umraums geschaffen; und auch sie präsentierte nicht nur eine großartige »andere« Kultur, sondern hob gleichzeitig den Niedergang des Osmanischen Reiches hervor. Allerdings war es nun das Ergebnis einer völlig neuen, weniger konfrontativen und mehr wissenschaftlichen Annäherung an die islamische Kunst.¹⁴

Die frühe Präsentation des Damaskuszimmers im Ungarischen Museum für Kunstgewerbe kann deshalb sowohl als typisch lokales, als auch als typisch europäisches Phänomen betrachtet werden. Natürlich fiel es auf fruchtbaren Boden in Ungarn mit seiner Vorliebe für eine orientalisierende Formensprache. Allerdings war das Zimmer ja ursprünglich über Antwerpen nach Ungarn gekommen. In diesem größeren europäischen Zusammenhang re-

12 Für ein derartiges Verfahren in der indischen Architektur und anderswo, siehe Elizabeth Lambourn, A self-conscious art? Seeing micro-architecture in Sultanate South Asia, in: *Muqarnas* 27 (2010), 121–156.

13 *Katalog der historischen Ausstellung der Stadt Wien aus Anlass der zweiten Säcularfeier der Befreiung Wiens von den Türken vom Gemeinderathe der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien veranstaltet*, hg. vom Gemeinderat Wien, Wien: Verlag des Gemeinderathes 1883.

14 Diese neue Tendenz ist gut veranschaulicht am Beispiel von Julius Franz, *Die Baukunst des Islam*, Darmstadt: Arnold Bergsträsser 1887.



Abb. 4: Budapest, Große Halle des Ungarischen Museums für Angewandte Kunst.
Foto: Ungarisches Museum für Angewandte Kunst, nr. VLT 38.6.1.

präsentiert die permanente Ausstellung des Zimmers eine bestimmte Phase der musealen Entwicklung des Museums, die von einer wachsenden Integration von Artefakten in deren Umgebungen charakterisiert ist, gemäß dem Vorschlag von Gottfried Semper (1803–1879) in *Der Stil*, dass Architektur als die Gesamtheit ihrer Bestandteile zu begreifen sei.¹⁵ Dies galt zwar auch für Großausstellungen und ihren Präsentationen des westlichen bzw. nationalen Erbes, aber die Auswirkungen jenes Prinzips wurde besonders dort sichtbar, wo die Produkte einer fernen Kultur in direkten Kontakt mit dem europäischen Publikum traten. Wenn sich ein prächtiges, aus einer Kolonie oder einem weit entfernten Land stammendes Kleinod als definitives Meisterwerk herausstellt und dementsprechend präsentiert wird, kann die Wirkung überwältigend sein, und die verpflanzten Kunstwerke können leicht zu einem neuen Referenzpunkt in Ästhetik und Geschmack werden.

Orientalische Interieurs als europäisches Phänomen

Ein Beispiel hierfür ist der Pergamonaltar, der zur Errichtung des gleichnamigen Museums in Berlin Anlass gab. Hier wirkt ein Objektensemble nicht nur namensgebend, sondern prägt die Gesamtgestaltung der Museumsarchitektur, die die Ausstellung rahmt und hervorhebt.¹⁶ Als die Friese in Berlin im Jahr 1879 ankamen, wurden sie in das bereits übervolle Alte Museum gesteckt. Die Raumnot machte sogleich Pläne für ein neues Gebäude notwendig.¹⁷ Da-

¹⁵ Gottfried Semper, *Der Stil in der technischen und tektonischen Künste*, Bd 1, Frankfurt: Verlag für Kunst und Wissenschaft 1860, 220–227.

¹⁶ Alina Payne, Portable ruins. The Pergamon altar, Heinrich Wölfflin and German art history at the fin de siècle, in: *RES. Journal of Aesthetics and Anthropology* 54/55 (2008), 168–189.

¹⁷ Friedrich Karl/Eleonore Dörner, *Von Pergamon zum Nemrud Dağ. Die archäologischen Entdeckungen Karl Humanns*, Mainz: Philipp von Zabern 1989, 70–71.

rüber hinaus löste die bis dahin nicht wahrgenommene dynamische Formensprache der hellenistischen Friese eine hitzige Debatte über die Chronologie der griechischen Kunst sowie die Qualität ihrer Perioden aus, was wiederum die Frage aufwarf, ob bestimmte Perioden nicht vielleicht eine andere Präsentation verdienten. Viele wollten den vermeintlichen Mangel an harmonischer Gestaltung in den Friesen nicht hinnehmen und verwiesen darauf, dass der Hauptzweck des Alten Museums ja in der Darlegung der kulturellen Werte der klassischen Antike liege. Für andere wiederum, wie den jungen Heinrich Wölfflin (1864–1945), war der malerische Charakter des Reliefs sehr aufschlussreich.¹⁸ Die Einrichtung des Pergamonmuseums im Jahre 1910 legte letztlich Zeugnis ab von jenem Diskurs, der den Altar und generell die hellenistische Kunst triumphieren ließ.

Ein anderes Beispiel ist das Osmanische Reichsmuseum (*Müze-i Hümayun*) in Istanbul. Auch dieses Museum wurde als eine Art schützende Hülle errichtet – dort allerdings mit dem Zweck, die systematische Plünderung bzw. den Ausverkauf des Osmanischen Reichs zu beenden. Das Gebäude wurde im Jahre 1891 fertiggestellt; bis dahin hatten bereits Tausende Kunstschätze, vom Pergamonaltar bis zum Damaskuszimmer, das Land verlassen.¹⁹ Gebaut wurde das Museum in der Absicht, die wichtigsten Schaustücke, nämlich die kurz davor ausgegrabenen hellenistischen Sarkophage aus Sidon (Libanon) zu zeigen.

Kunst als Vermittlerin zweier Welten

Durch die Überführung einzelner Objekte aus dem Mikrokosmos der Schaustücke in den Makrokosmos des Museums brachten die Aussteller einerseits ihr Streben nach größerer Exaktheit und wissenschaftlicher Autorität zum Ausdruck, andererseits auch nach territorialer Kontrolle. Politische Geografie, städtischer Raum, der Ausstellungsbereich und die Ausstellung selbst vermischen sich und erzeugen ein Gefühl der Totalität, das die Besucherinnen und Besucher in eine neu geschaffene Präsenz vergangener Welten versetzt.

Bezeichnenderweise verkörpern all diese Neuerwerbungen aus dem späten 19. Jahrhundert (auch wenn es Präzedenzfälle aus den vorangegangenen Jahrzehnten gab) eine Kraft, die ihrerseits sehr leicht zur Raumausdehnung führt. Die Friese des Pergamonaltars kamen im Jahre 1879 und somit am Beginn des deutschen Imperialismus nach Berlin. Sie waren eines seiner frühen Ergebnisse und gleichzeitig auch Antrieb für weitere Ziele.

Die Entwicklung von den ersten sporadischen Ankäufen islamischer Kunst in Budapest über die Ankunft des Damaskuszimmers bis hin zu Lechners Hauptwerk als Höhepunkt weist offensichtliche Parallelen zu Berlin und Istanbul auf. Allerdings gibt es zwei signifikante Unterschiede: Erstens sehen wir in Budapest – im Gegensatz zu den Vorgängen in Berlin mit seinem reinen Hellenismus und, paradoxerweise, auch zu Istanbul – eine umfas-

¹⁸ Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock*, München: Theodor Ackermann 1888.

¹⁹ Wendy Shaw, *Possessors and possessed. Museums, archaeology, and the visualization of history in the late Ottoman Empire*, Berkeley: Berkeley University Press 2003, 156–169.

sende Integration außereuropäischer Elemente. Zweitens fehlen im Gegensatz zu den beiden anderen Beispielen in Budapest imperialistische Obertöne, trotz des Potenzials, das außereuropäische Elemente für das Land hatten. Fraglos träumte Ungarn seine eigenen imperialistischen Träume am Balkan, und natürlich hatten diese Träume Auswirkungen auf die Architektur.²⁰ Doch der von der mogulindischen Kunst inspirierte Große Saal im Budapester Kunstgewerbe-Museum [Abb. 4] scheint – anders als die synkretistischen Kolonialprojekte des britischen Raj, von denen sich Lechner teilweise inspirieren ließ – keinerlei politischen Herrschaftsanspruch zu implizieren. Viel eher manifestiert sich darin eine universalistische Sammlungspolitik des Museums, die darauf abzielte, alle relevanten Techniken und Stile jenseits ihrer zeitlichen und räumlichen Grenzen aufzunehmen.²¹ Mit der Internalisierung orientalischer Eigenheiten brachte die Architektur die Überzeugung zum Ausdruck, dass Ungarn dank seiner geografischen Lage zwischen Ost und West für solche Synthesebemühungen von allen europäischen Nationen am besten geeignet ist. In diesem Punkt geht Lechners expansiv angelegter Nationalismus denkbar weit.

Etwas Ähnliches vermittelt die Ikonografie des Geologischen Instituts in Budapest (1899). Auf der Spitze des Gebäudes stützen vier Atlanten den Globus und verkünden, dass ein auf nationalem Boden gegründetes wissenschaftliches Engagement sehr wohl globale Relevanz erreichen kann – aber das Motiv selbst ist alles andere als ein Banner für die Eroberung der Welt.²²

Indem sich Lechner der Mogul-Architektur zuwandte, brachte er unbeabsichtigt eine vormoderne universalistische Bildsprache ins Spiel. Die größten Baumeister Mogulindiens, Jahangir (dessen Name übersetzt »Welteroberer« bedeutet), und Schah Jahan (»Weltkaiser«) schufen bewusst eine Architektur von salomonischer Dimension.²³ Ihre Audienzhallen in Delhi, Agra und Lahore sind irdische Neuschöpfungen des Universums. Dennoch, das globale Projekt von diesen »Weltherrschern« war weitgehend literarisch und metaphorisch, trotz seiner expliziten Ansprüche, etwas, wozu Lechner vielleicht instinktiv eine gewisse Affinität empfunden hat. Lechners Formensprache fehlt es, genau wie in vielen wissenschaftlichen Studien der Zeit, an klaren Definitionen. Begriffe wie »indisch«, »islamisch«, »orientalisch« oder »syrisch« sind austauschbar. Die Mittlerrolle des Damaskuszimmers, wie sie hier erörtert wurde, war somit durchaus latent gegeben. Das Zusammenspiel zwischen Objekt, Raum und Gebäude ging jedoch verloren, als das Zimmer zu Beginn des 20. Jahrhunderts demontiert wurde und seine Bestandteile im Museumslager verschwanden.

20 Ich habe diesen Aspekt anderswo thematisiert: Iván Szántó, *Persian Art for the Balkans in Austro-Hungarian Cultural Policies*, in: Yuka Kadoi/Iván Szántó (Hg.), *The shaping of Persian art. Collections and interpretations of the art of Islamic Iran and Central Asia*, Newcastle: Cambridge Scholars 2013, 130–159.

21 Thomas R. Metcalf, *Architecture and the representation of empire. India, 1860–1910*, in: *Representations* 6 (1984), 37–65.

22 Szántó, *Damascus Room*, Abb. 10.

23 Ebba Koch, *The Mughal audience hall: A Solomonic revival of Persepolis in the form of a mosque*, in: Metin Kunt/Tülay Artan/Jeroen Duindam (Hg.), *Royal courts in dynastic states and empires. A global perspective*. Leiden: Brill 2011, 313–338.

Maximilian Hartmuth

Der Ethnografische Pavillon des bosnisch-herzegowinischen Landesmuseums

»Altbosnische« Zimmer und orientalisierende Rahmenarchitektur als polysemisches Artefakt und Ensemble

Noch kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs wurde in Sarajevo ein monumentaler Neubau für das bosnisch-herzegowinische Landesmuseum fertiggestellt. Der »ethnografische Pavillon«, der im Fokus der folgenden Betrachtung steht, wurde derart geplant, dass darin mehrere wertvolle Holzinterieurs Platz finden konnten, die wohl bald nach der Museumsgründung (1888) aus Häusern muslimischer Eliteangehöriger erworben worden waren. Gerahmt wurden die insgesamt sechs historischen Zimmer von einer orientalisierenden Innenarchitektur. Es verschwammen hier nicht nur die Grenzen zwischen Altem und Neuem, sondern – in Anbetracht einer uneinheitlichen Museumsöffentlichkeit, mit Zugereisten und Einheimischen – auch zwischen Volkskunde und Völkerkunde. Mein Beitrag trachtet danach, die lückenhaft dokumentierte Entstehungsgeschichte des Ethnografischen Pavillons nachzuzeichnen und seine Repräsentationslogik zu hinterfragen.

Just before WWI was completed in Sarajevo the construction of a monumental complex for the Regional Museum of Bosnia-Herzegovina, founded in 1888. Its 'Ethnographic Pavilion', on which this paper will focus, was planned in such a way that several valuable wooden interiors, previously purchased from the residences of Muslim notables throughout Bosnia, could be accommodated in it. The six historic rooms were framed by an interior architecture in an Orientalizing style, which blurred the borders between the old and the new. My contribution seeks to fill gaps in the design history of the Ethnographic Pavilion and examines the logic of its representations.

Das bosnisch-herzegowinische Landesmuseum wurde 1888 in staatlich-zivilgesellschaftlicher Kooperation gegründet. In weiterer Folge fungierte es als Schaltstelle der wissenschaftlichen Erschließung des 1878 okkupierten Bosniens und der Herzegowina – mit einem Auge auf ein denkbare Expansionsgebiet in Südosteuropa. Knapp vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs wurde in der Landeshauptstadt Sarajevo noch ein monumentaler Museumsneubau nach Entwürfen des Theophil-Hansen-Schülers Karl Pařík (1857–1942) errichtet [Abb. 1].

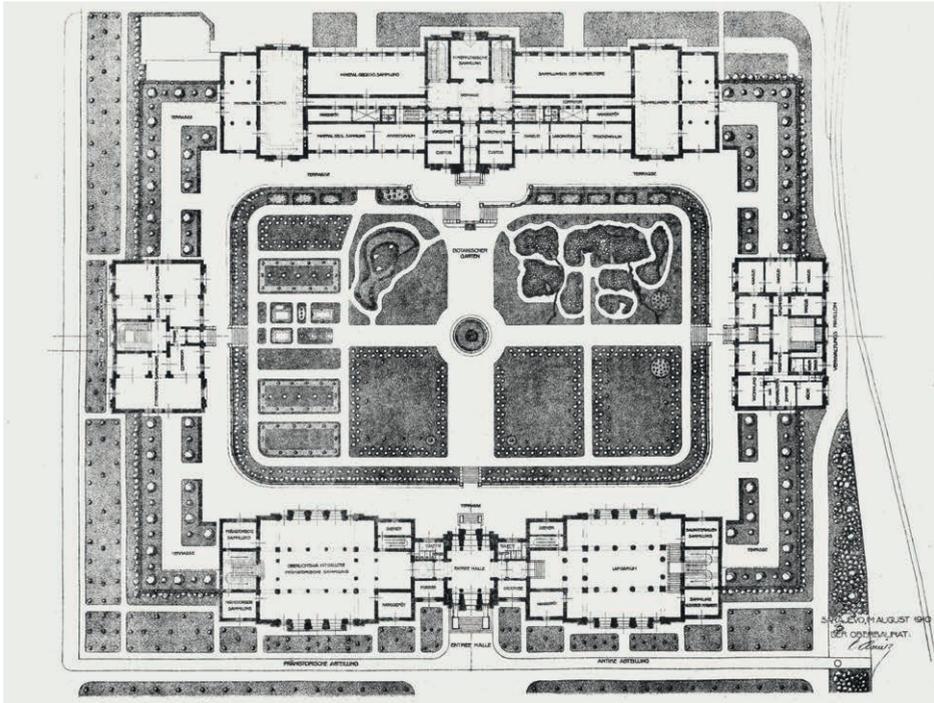


Abb. 1: Sarajevo, Landesmuseum, err. 1909–13, Arch. Karl Pařík, Plan der Gesamtanlage.
Quelle: Pařík, *Landesmuseum*, Taf. 23.

Die Anlage basierte auf dem Konzept vierer sogenannter Pavillons, welche die verschiedenen Sammlungen zur Schau stellen sollten. Ein integrierter Planungsprozess machte es möglich, dass die Architektur auf Besonderheiten der Sammlungen einging.¹

Der »ethnografische Pavillon«, der im Fokus der folgenden Betrachtung steht, wurde derart geplant, dass darin mehrere wertvolle Holzinterieurs Platz finden konnten [Abb. 2], die zuvor aus Häusern muslimischer Eliteangehöriger erworben worden waren.

Im Museum wurden sie von Puppen in traditionellem Kostüm belebt, das ebenfalls Ausstellungbestandteil war. Gerahmt wurden die insgesamt sechs historischen Zimmer von einer orientalisierenden Innenarchitektur [Abb. 3–5], für die sich abermals ein Architekt aus dem Kernbereich der Monarchie verantwortlich zeigte. Es verschwammen hier nicht nur die Grenzen zwischen Altem und Neuen, sondern – in Anbetracht einer uneinheitlichen Museumsöffentlichkeit, mit Zugereisten und Einheimischen – auch zwischen Volkskunde und Völkerkunde.

1 Für einen Rekonstruktionsversuch dieses Prozesses, siehe Maximilian Hartmuth, *The Habsburg Landesmuseum in Sarajevo in its ideological and architectural contexts: a reinterpretation*, in: *Centropa* XII (2012) 2, 194–205, bzw. verkürzt ders., *A short architectural history of Sarajevo's Zemaljski Muzej*, in: Azra Akšamija (Hg.), *Museum Solidarity Lobby*, Berlin: Revolver 2019, 157–165.

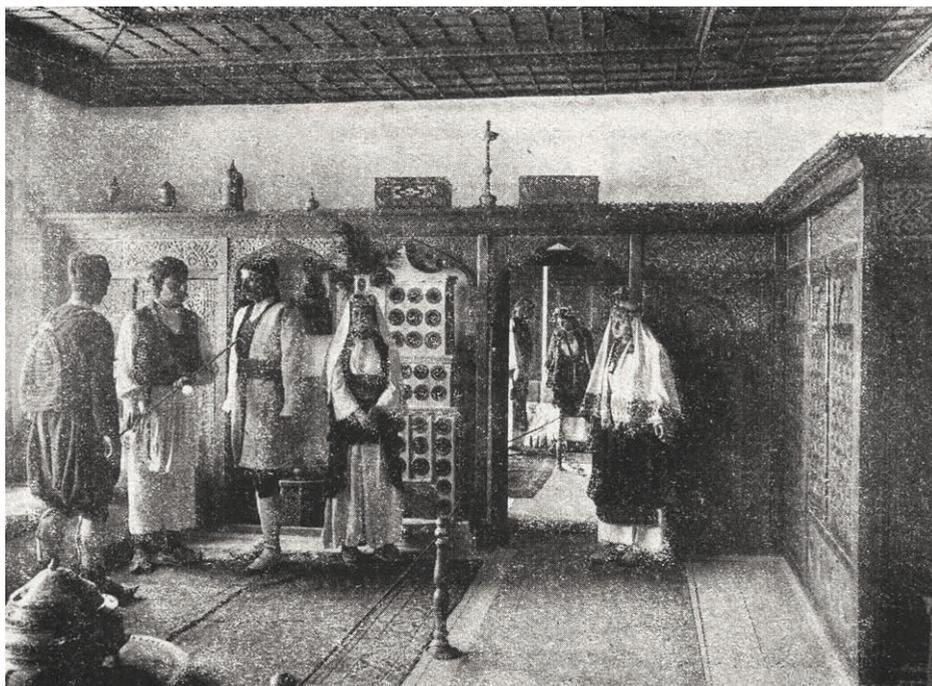


Abb. 2: Sarajevo, Landesmuseum, Fotografie betitelt »Bosnisches Interieur«.

Quelle: Pařík, Landesmuseum, Textfigur 4.

Mein Beitrag trachtet danach, die lückenhaft dokumentierte Entstehungsgeschichte des Ethnografischen Pavillons nachzuzeichnen und seine Repräsentationslogik zu hinterfragen.² Im ersten Abschnitt werde ich seine Bedeutung im Kontext der Museumsarchitektur darlegen. Dann wird zunächst das Obergeschoß mit seinen historischen Zimmern betreten, bevor ich mich der romantisierenden Innenarchitektur anderer Gebäudeteile widme. Im Schlussteil möchte ich auf einige Widersprüchlichkeiten hinweisen, die diesem Projekt innewohnen und bis heute nachwirken. Im Großen und Ganzen hat sich an der Ausstellung im Obergeschoß des Ethnografischen Pavillons in den letzten 100 Jahren nämlich sehr wenig geändert [Abb. 6].

2 Dieser Aufsatz wurde im Rahmen des vom Europäischen Forschungsrat geförderten Projekts *Islamic Architecture and Orientalizing Style in Habsburg Bosnia, 1878–1918* (ERC 758099, PI: Maximilian Hartmuth, 2018–2013, ercbos.univie.ac.at) erarbeitet. Eine für ein breiteres Publikum verfasste Version dieses Aufsatzes wurde unter dem Titel »Habsburgischer Orientalismus im bosnischen Schaukasten« auf <https://www.derstandard.at/story/2000119786834/habsburgischer-orientalismus-im-bosnischen-schaukasten> (zuletzt eingesehen am 10.2.2021) publiziert.

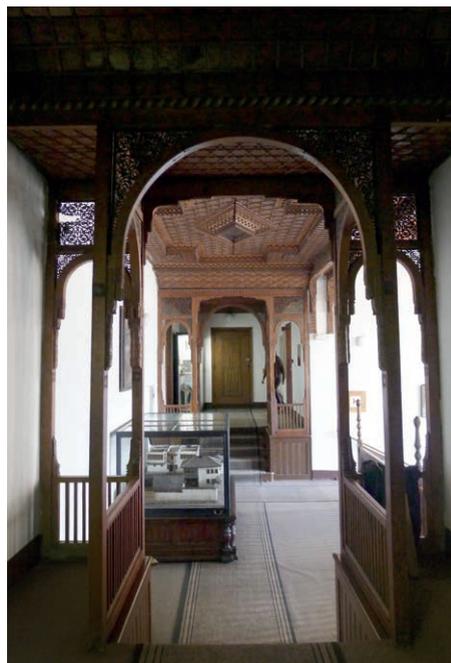


Abb. 3: Sarajevo, Ethnografischer Pavillon des Landesmuseums, Treppenhaus, Arch. Josef Pospíšil.

Fotografie: Maximilian Hartmuth, 2018.

Abb. 4: Sarajevo, Ethnografischer Pavillon des Landesmuseums, »Vorhalle« im Obergeschoß.

Fotografie: Maximilian Hartmuth, 2018.

Abb. 5: Sarajevo, Ethnografischer Pavillon des Landesmuseums, Erdgeschoß mit Diorama im Halbstock.

Fotografie: Caroline Jäger-Klein, 2018.

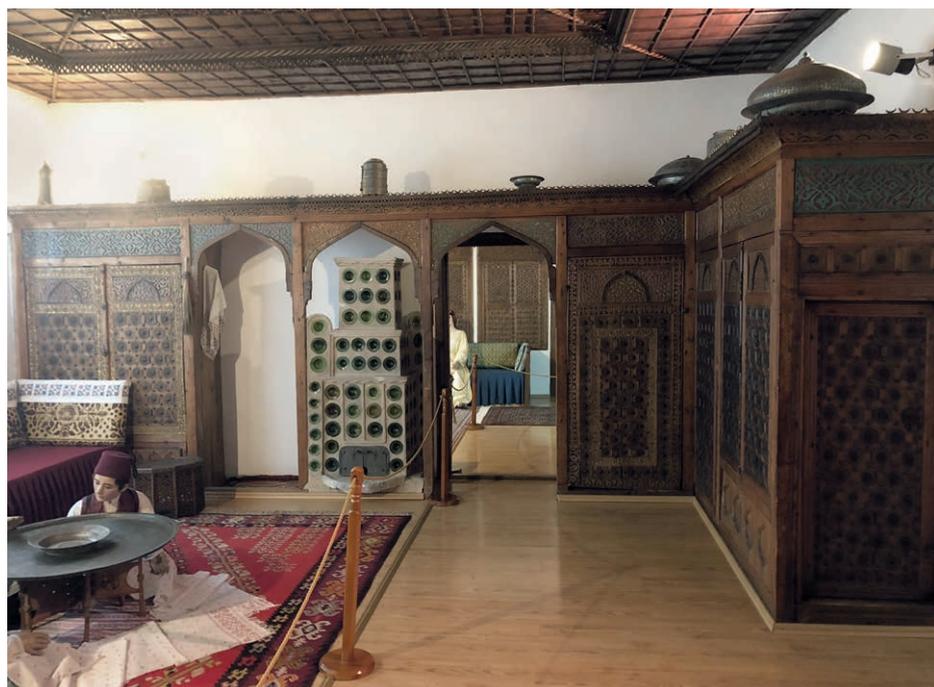


Abb. 6: Sarajevo, Ethnografischer Pavillon des Landesmuseums, spätosmanisches Zimmer eines Wohnsitzes der Oberschicht (vgl. Abb. 2).

Fotografie: Caroline Jäger-Klein, 2018.

Der Ethnografische Pavillon als Teil eines aufklärerischen Projekts

Wie ich in einem früheren Aufsatz über das Museumsneubauprojekt belegen konnte,³ ergab sich dessen Notwendigkeit zuallererst aus nicht mehr lösbaren Platzproblemen. Das Museum sammelte seit der Museumsgründung fleißig Objekte, die in Folge in die Sammlungen zu den Bereichen Archäologie und Geschichte, Ethnografie und Naturwissenschaften übergingen. Seit der Mitte der 1880er-Jahre wurden diese Sammlungen provisorisch in Mietwohnungen neben der neuen Kathedrale ausgestellt. Recht bald trat angesichts des augenscheinlichen Provisoriums der Wunsch eines Museumsneubaus auf. Ernsthaft verfolgt wurden solche Pläne allerdings erst ab 1905. Ein 1908 von Karl Pařík vorgelegtes Projekt wurde zwischen 1909 und 1913 verwirklicht [Abb. 1].

Während der Museumsneubau in der Sekundärliteratur gelegentlich als Beleg kulturimperialistischen Handels herangezogen wird,⁴ quasi als Hegemoniesatellit der Reichshauptstadt in der Landeshauptstadt, ließ sich im erwähnten Artikel eine differenziertere Ent-

³ Hartmuth, Landesmuseum, 199–200.

⁴ Siehe etwa Robert Donia, *Sarajevo. A biography*, London: Hurst & Co. 2006, 88–91.

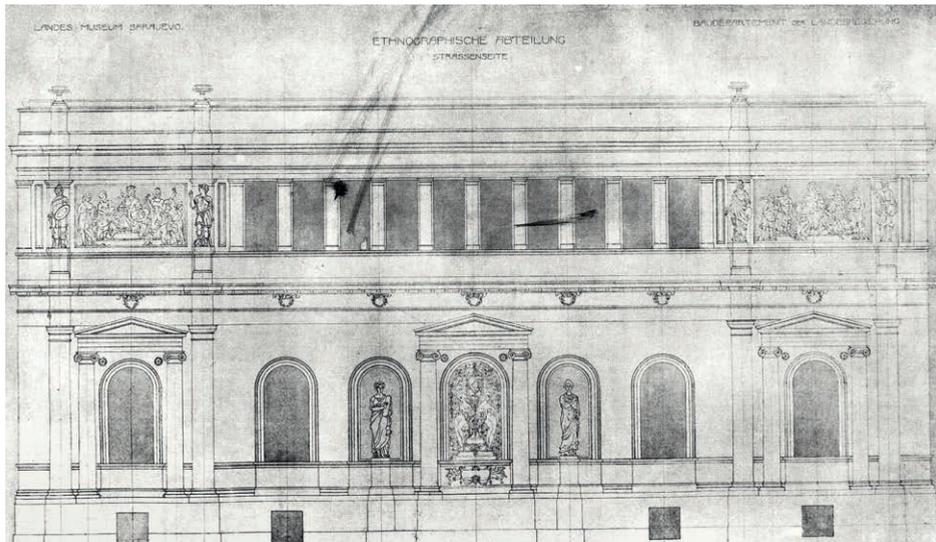


Abb. 7: Sarajevo, Ethnografischer Pavillon des Landesmuseums, Ansicht der hofseitigen Fassade, Arch. Karl Pařík.

Quelle: Pařík, *Landesmuseum*, Taf. 29.

stehungsgeschichte nachzeichnen. Die treibende Kraft war in meinem Verständnis die ambitionierte *expat community*, die den Stellen in Wien für ihre aufklärerischen Aktivitäten im Okkupationsland jeden Groschen abringen musste. Ein von den Eliteimmigranten vorbereitetes, bedeutend aufwändigeres Dekorationsprogramm für das Museumsäußere musste infolge von Verfügungen aus der Reichshauptstadt zurückgefahren werden. »Wien« bevorzugte eine möglichst kostengünstige Variante.⁵

Ein Kuriosum innerhalb des Komplexes, der sich von außen betrachtet als typischer spätgründerzeitlicher Kulturbau bezeichnen lässt, ist der Ethnografische Pavillon [Abb. 7].

Sein streng klassifizierendes Äußeres steht in krassem Gegensatz zum Innenbereich, der im Empfinden seiner Planer im »altbosnischen Stil« gehalten war [Abb. 3–5]. Holzinterieurs des 18. und 19. Jahrhunderts, die das Museum von muslimischen Notabeln in mehreren Städten Bosniens erworben hatte und die (zumindest zum Teil) bereits im Altbau ausgestellt worden waren, sollten dem Neubau möglichst kulturnah eingegliedert werden.

Im Selbstverständnis des hauptverantwortlichen Architekten Pařík war der Ethnografische Pavillon »seiner Bestimmung entsprechend, innen im Charakter der bosnischen orientalischen Bauten ausgebildet.« Im Erdgeschoss wurden »Waffen, Gefäße, Prachtgewänder, Stickereien usw.« ausgestellt. Im Obergeschoß fanden die erwähnten Interieurs Platz. Verbunden wurden sie durch ein Stiegenhaus, das Pařík als »in bosnischer Holzarchitektur

⁵ Hartmuth, *Landesmuseum*, 201–202.

durchgebildet« bezeichnet, »dementsprechend die Betonstufen mit Holz bekleidet« wurden.⁶

In einem etwas früheren, in der Landessprache publizierten Artikel sprach er dezidiert von »altbosnischen« Interieurs im Obergeschoss und erteilte Auskunft über die Raumverhältnisse: 360m² waren im Erdgeschoß für »Ausstellungen« verfügbar. Damit meinte er offenbar Wechselausstellungen, gegenüber den unveränderbaren Zimmern im Obergeschoss. Dort befanden sich zudem ein Arbeitszimmer mit Vorraum und ein Reserveraum für weitere Interieurs.⁷

Quellen, die geradlinig Aufschluss über den Planungsprozess geben würden, also auch die Gestaltungsentscheidungen nachvollziehen ließen, sind nicht bekannt. Zentrale Schritte lassen sich bei genauer Betrachtung aber auch vom Bestandsobjekt ablesen, wie ich in den folgenden beiden Abschnitten über Obergeschoß und Treppenhaus darlegen will.

Das Obergeschoss als Festschreibung von Kultur

Die Fassadenarchitektur des Ethnografischen Pavillons spiegelt jene des gegenüberliegenden Verwaltungspavillons, was zum Vergleich der Raumorganisation einlädt [Abb. 8].

Der zeigt, dass der Architekt die Zwischenwände im Obergeschoss so anordnete, dass die vorhandenen Interieurs nicht nur untergebracht werden konnten, sondern durch entsprechende Begrenzungen auch »passend« erscheinen sollten. Den Schauseitenfenstern wurde sogar eine durchfensterte Innenwand vorgeblendet, damit sich die historischen Zimmer nicht an jenen des Pavillons orientieren mussten. Dieser folgte natürlich seiner eigenen geometrischen Logik im Zusammenhang mit der Architektur des Gesamtkomplexes.

Da Quellen von insgesamt neun vollständigen »Zimmern« in der Sammlung berichten, im Neubau aber nur sechs ausgestellt sind, scheint es zu einer Auswahl gekommen zu sein. Der Verbleib der drei übrigen Zimmer ist nicht bekannt. Und während sich im Altbau mehrere Interieurs ein Zimmer teilen mussten, konstituierte im Neubau jedes Interieur ein eigenes Zimmer.⁸ Man darf annehmen, dass die langjährige Ausstellung der Objekte in pro-

6 Karl Pařík [sic], Das Landesmuseum in Sarajevo, in: *Allgemeine Bauzeitung* LXXXIII (1918), 39–43, hier 41. Zu Paříks Leben und Werk im Allgemeinen, siehe Branka Dimitrijević, Der Architekt Karl Pařík, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XLIV (1990), 156–169, basierend auf Branka Dimitrijević, *Arhitekt Karl Paržik*, Diss., Universität Zagreb 1989.

7 Karl Paržik [sic], Zemaľjski muzej u Sarajevu, in: *Glasnik zemaľjskog muzeja* XXVI (1914) 1–2, 35–42, hier 39.

8 Im Altbau des Museums gab es 1893 den Quellen zufolge jedenfalls bereits zwei Zimmer mit »mehreren altbosnischen Holzvertäfelungen und Zimmerdecorationen« (Constantin Hörmann, Zur Geschichte des bosnisch-herzegowinischen Landesmuseums, in: *Wissenschaftliche Mittheilungen aus Bosnien und der Hercegovina* I [1893], 3–25, hier 6, sowie M[ichael] H[aberlandt], Aus Bosnien und der Hercegovina, in: *Österreichische Monatsschrift für den Orient* 19 [1893], 91–92, hier 91). 13 Jahre später wird von 9 vollständigen »Zimmern« berichtet: Ćiro Truhelka, Sadašnje stanje zemaľjskog muzeja u Bosni i Hercegovini, in: *Glasnik zemaljskog muzeja* XVIII (1906), 111–114, hier 112.

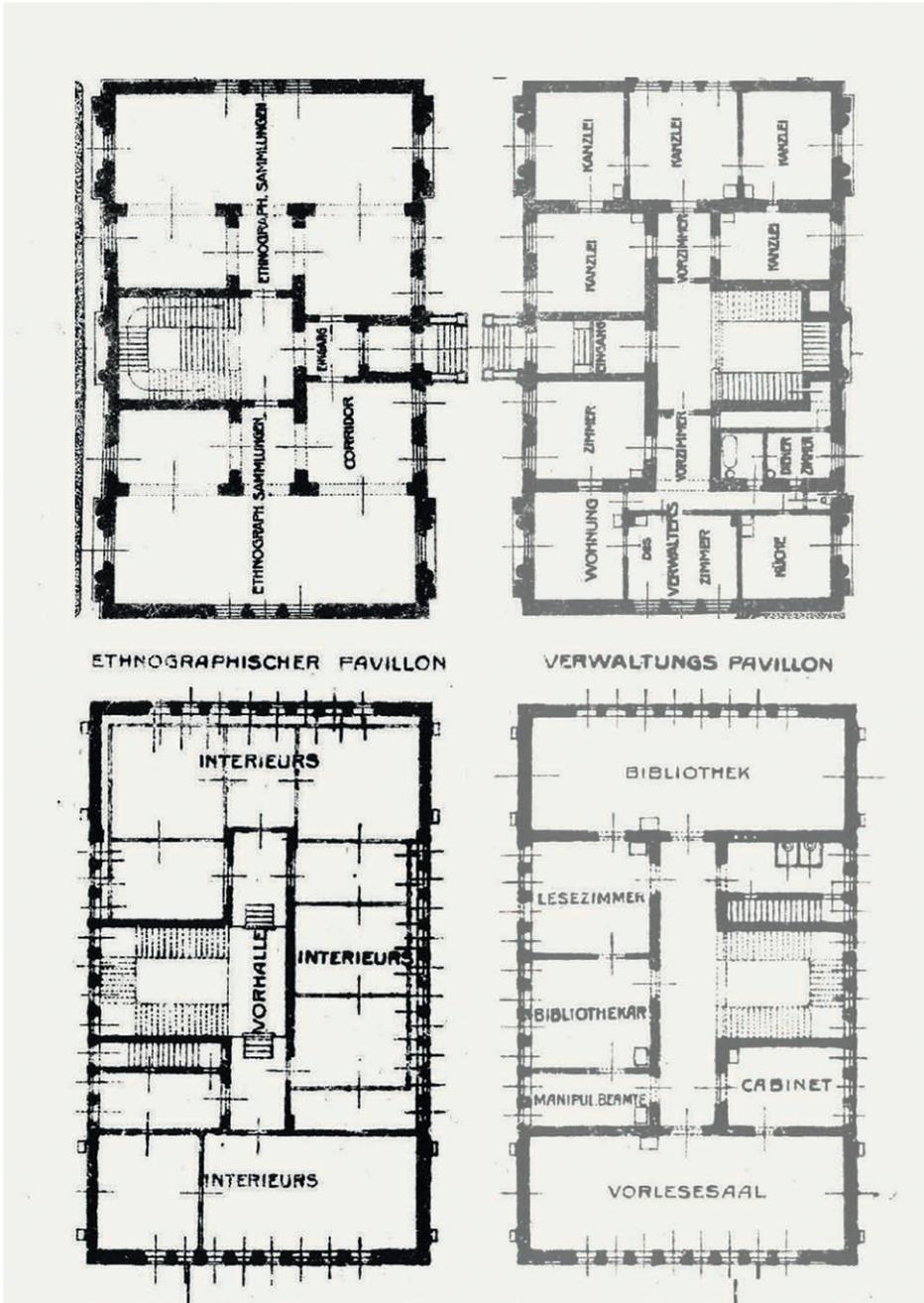


Abb. 8: Sarajevo, Landesmuseum, Gegenüberstellung der Raumpläne des ethnographischen und des Verwaltungspavillons.

Quelle: Pařik, Landesmuseum, Taf. 23 und 24, Details, nachbearbeitet durch Autor.

visorischen Räumlichkeiten ein gewisses Problembewusstsein geschaffen hatte. Dem Architekten, der damals bereits mehr als 20 Jahre in Sarajevo verbracht hatte und dem Museum und seine Protagonisten eng verbunden war, war dieses Manko sicher hinlänglich bekannt. Der Neubau brachte also den Mehrwert einer zusätzlichen Erfahrungsebene: ein authentischeres Raumerlebnis.

Wie oben erwähnt, befand sich im Obergeschoß auch ein »Reserveraum«, der für weitere Interieurs gedacht war. Somit wird zwar grundsätzlich augenscheinlich, dass das Sammeln und Ausstellen weiterer Zimmer oder Teilinterieurs beabsichtigt war. Dass nur ein zusätzlicher Raum eingeplant wurde, zeigt aber gleichzeitig an, dass man das Sammeln solcher Objekte als grundsätzlich abgeschlossen ansah. Während die Ausstellungsflächen im Parterre flexibel bespielbar blieben, war das Obergeschoß gewissermaßen »fertig«. Es wurde als Ensemble-Artefakt eingefroren. Das Herausnehmen eines einzelnen Zimmers ist nicht denkbar.

Auch ein beabsichtigter Zusammenhang mit den ausgestellten Kostümen, die integraler Bestandteil der Sammlung waren, scheint gegeben zu sein.⁹ Einer prominenten Wortmeldung zufolge mag auch die Hoffnung, dass das Ausgestellte zur Revitalisierung des Kunstgewerbes beitragen könnte, die Umsetzung des aufwändigen Projekts beeinflusst haben.¹⁰

Die Beschilderung und die mit ihr korrespondierende Literatur informiert zwar über die Herkunft der meisten Interieurs;¹¹ über die Sammlungsgeschichte erfahren wir darüber hinaus aber sehr wenig. Anlass, Motivation und Logik von Erwerb und Zurschaustellung spätoomanischer Interieurs bleiben ungeklärt. Somit bleibt auch die beabsichtigte Wirkung des Ausgestellten auf Einheimische im Dunkeln.¹²

Das Treppenhaus als überhöhende Vorwegnahme

Für die Einbettung der historischen Interieurs in ein scheinorganisches Größeres wurden das Treppenhaus – und in geringerem Ausmaß andere Bereiche, wie etwa die Türen zu den Ausstellungs- und Kustodenzimmern – in einem orientalisierenden Stil gestaltet, der sich an jenem »altbosnischen« Holzinterieurs orientieren wollte [Abb. 9].

⁹ Haberland, *Aus Bosnien*, 91.

¹⁰ Haberland, in: ebd., dachte (hoffte?), dass die »altbosnischen Holzvertäfelungen und Zimmerdecorationen [...] vorbildlich für einen hoffnungsvollen Zweig neubosnischen Gewerbes werden« könnten.

¹¹ In unterschiedlichen Quellen sowie vor Ort erwähnt werden Srebrenica (»Konak«), Sarajevo-Nadkovači (sog. »buntes Zimmer« = *haremluk* aus Privathaus mit bemalter Holzdecke und Buntglasfenstern), Jajce (*Konak* des Derviš-beg Kršlak, frühes 19. Jh.) und abermals Sarajevo (Sabura-Familienhaus, Rest noch *in situ*).

¹² Bei den *expats* lässt sich grundsätzliches Interesse für »das mohammedanische Wohnhaus« in Bosnien jedenfalls bereits früh feststellen. Vgl. etwa Edmund Stix, *Das Bauwesen in Bosnien und der Hercegovina vom Beginn der Occupation durch die österr.-ung. Monarchie bis in das Jahr 1887, eine technisch-statistische Studie, nach amtlichen Quellen zusammengestellt*, Wien: Kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei 1887, 18–19.

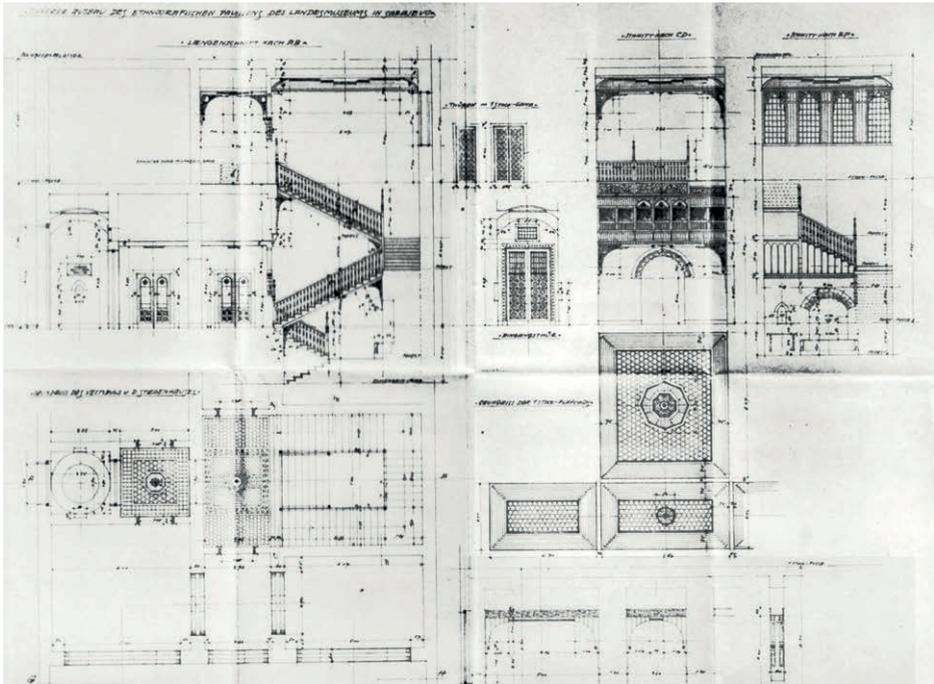


Abb. 9: Projektzeichnung »Innerer Ausbau des Ethnografischen Pavillons des Landesmuseums in Sarajevo« von Josef Pospíšil, 1912 (September).

Quelle: Dimitrijević, Arhitekt Karl Pařík, 1989, Abb. 52u, nachbearbeitet (Farbumkehr, ursprünglich Blaupause) durch Autor.

Für diese Arbeit zog Pařík den etwas jüngeren, aus Mähren gebürtigen Architekten Josef Pospíšil (1867–1918) hinzu.

Handgewerblich geschult, dann an der Wiener Akademie bei Carl Hasenauer (1833–1894) weitergebildet, lässt sich Pospíšil ab 1909 in Bosnien nachweisen. Dort fällt er dann vor allem durch seine denkmalschützerische Aktivität auf, die auch Gestaltungselemente seiner staatlichen und privaten Aufträge beeinflusst. Er hatte maßgeblichen Anteil an der Entwicklung eines Stils, der landessprachlich *Bosanski slog* genannt wurde¹³ und den ich in diesem Zusammenhang passender als »bosnischen Heimatschutzstil« bezeichnen möchte.¹⁴

13 Tatsächlich findet der Landesteil Herzegowina, in welchem unterschiedliche klimatische und geologische Verhältnisse andere Bautraditionen bedingten, weder im Namen noch in der Formensprache dieses Stilkonstrukts Berücksichtigung.

14 Etliche in den Jahren vor dem Weltkrieg realisierte Projekte in Sarajevo vermitteln uns ein Bild jener Elemente, die Pospíšil als charakteristisch und erhaltenswert wahrnahm. So etwa das Haus des Alipaša-Vakufs unweit der Skenderija-Brücke (1914), der Musafija-Palast (1913, M. Tita 34), die Feuerwehrezentrale hinter der Kunstakademie (1912/3) und der Musikpavillon im Atmejdán-Park (1911/1913). Noch aufschlussreicher sind seine zahlreichen Essays. S. dazu Mehmed Hrasnica, *Arhitekt Josip Pospíšil. Život i djelo*, Sarajevo: Arhitektonski Fa-

Das Treppenhaus des Ethnografischen Pavillons ist keine zurückhaltende Anfügung, die das Historische ins Nichthistorische weiterschreibt. Es steigert vielmehr die Erwartung und rahmt auf monumentale Weise etwas nur bedingt Monumentales. Es ist gewissermaßen ein großartiges Entree, das stufenweise zu Privaterem leitet.

Zunächst werden die Eintretenden mit einer dreiläufigen U-Treppe mit zwei Viertelpodesten konfrontiert, der eine mit Holz verkleidete Betonstruktur zugrunde liegt. Im Halbstock unterhalb des Parterres, der über eine einläufige Treppe erreichbar ist, finden sich dörfliche Dioramen in Spitzbogenvitrinen. Der Blick nach oben offenbart einen kunstvollen, oktogonal zentrierten Holzplafond.

Die Treppe hinaufsteigend eröffnen sich weitere Reizmittel: Den großzügigen Treppenraum überfängt ein weiterer kunstvoll ornamentierter Holzplafond.¹⁵ Erkennbar ist nun auch, dass über dem Vestibül, das man durch einen halbrunden Putzreliefbogen betreten hat, ein gänzlich aus Holz gearbeitetes Schein-Zwischengeschoß hängt. Ein Erker mit drei Gitterfenstern mit perforiertem Spitzbogenabschluss und Kreisornament in Bogenzwickeln springt aus einer einfacher gestalteten Rückwand hervor.

Über dem Hängebauteil am Ende des Treppenlaufs findet sich eine symmetrisch angelegte »Vorhalle« [Abb. 4], die sich vom eigentlichen Obergeschoß höhenmäßig etwas absetzt – wohl um die gestaffelte Zugangserfahrung noch zu steigern. Hier finden sich eine weitere Vitrine mit einem Modell, nämlich des Hauses eines bekannten spätosmanischen Paschas in Sarajevo, und als Plafond wiederum eine zentrierte Holzdecke. Über seitliche Aufgänge im Triumphbogenschema erreicht man über vier Treppen das eigentliche Obergeschoß mit den historischen Interieurs. Die beidseitige Begehbarkeit ermöglicht ein kreisförmiges Durchschreiten.

Die nach Sarajevo entsandten österreichisch-ungarischen Architekten hatten schon früher Interesse an hölzernen Innenarchitekturen gezeigt. Ein Aufgang [Abb. 10] im 1895 fertiggestellten Rathaus zum Beispiel orientierte sich jedoch sichtlich weniger an Profanbauten als – wie in diesem Beispiel augenscheinlich – an den hölzernen Kanzeln mittelalterlicher Moscheen in Ägypten und der Levante. Bei der im Ethnografischen Pavillon präferierten Motivik herrschte hingegen ganz offensichtlich der Vorsatz, sich an bodenständigeren De-

kultet, 2003, zu seinem Beitrag zur Entwicklung des »bosnischen Heimatschutzstils«, aber auch Nedžad Kurto, *Arhitektura Bosne i Hercegovine. Razvoj bosanskoga stila*, Sarajevo: Međunarodni centar za mir 1998. Pospíšils Mitarbeit im Museumsprojekt, das 1913 abgeschlossen war, dürfte zu seiner Anstellung im Hochbaudepartment der Landesregierung geführt haben. Als sein Vorgesetzter, Pařík, 1916 zwangspensioniert wurde, avancierte er zu dessen Leiter. 1918 verstarb er nur fünfzigjährig in Sarajevo. Pařík publizierte den Museumskomplex noch 1918 im letzten Jahrgang der *Allgemeinen Bauzeitung*, der wichtigsten Architekturzeitschrift der Monarchie, und spielte dabei Pospíšils Beitrag ziemlich herunter (»aushilfsweise tätig«; vgl. Pařík, *Landesmuseum*, 43). Pospíšils Signatur auf einer Projektzeichnung [Abb. 9] mit sämtlichen neotraditionellen Raumelementen beweist hingegen dessen Urheberschaft des für die weitere Betrachtung Relevanten.

15 Etwas auffällig ist, dass das Neue – zumindest im Detail – kaum das Alte vor Ort zitiert (siehe dennoch Fußnote 16). Das veranschaulichen etwa die kunstvoll geschnitzten Holzplafonds – für die Altösterreicher offensichtlich ein zentrales Thema, befinden sich doch gleich drei neotraditionelle im Ethnografischen Pavillon.

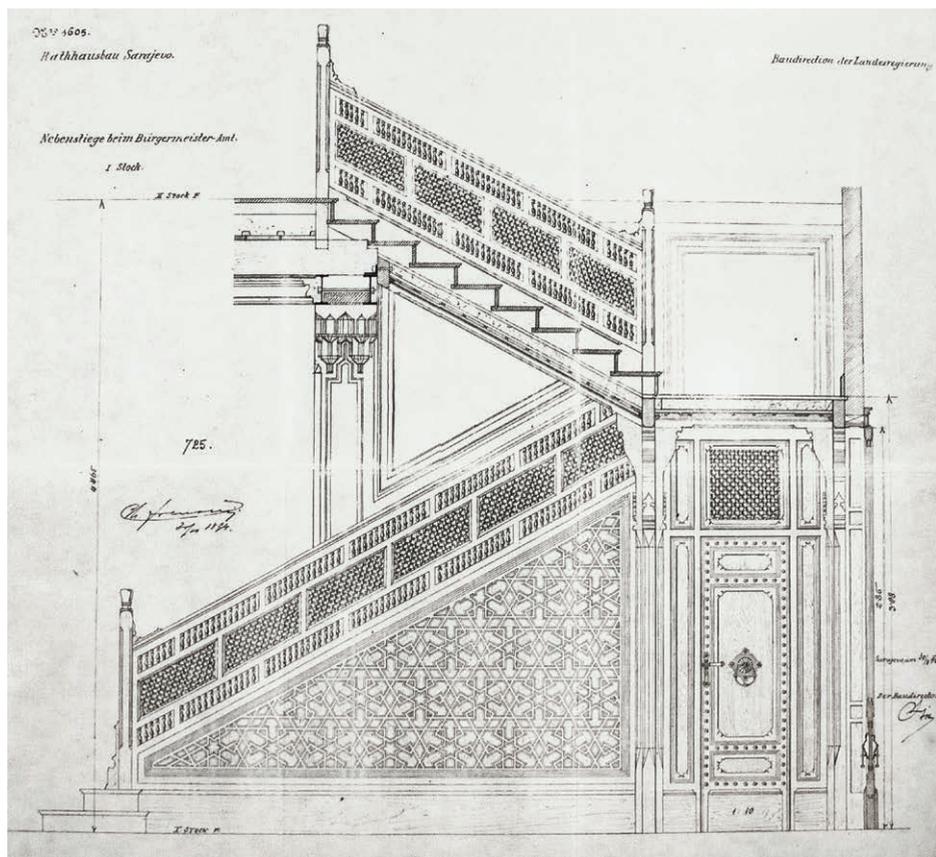


Abb. 10: Zeichnung »Rathausbau Sarajevo. Nebenstiege beim Bürgermeister-Amt. I.Stock« von Arch. Ćiril Iveković, 1894.

Quelle: Ausstellung im Keller des ehem. Rathauses von Sarajevo. Fotografie: Maximilian Hartmuth, 2018.

korationsschemata zu orientieren. Trotzdem finden sich Einflüsse monumentaler Gestaltung und Stilmittel, wie sie eher im arabischen Raum als in Bosnien zu finden sind. Dazu könnte man etwa symmetrische Raumanlagen zählen, aber auch die Überbetonung des Motivs des hölzernen Erkers mit Fenstergittern, arabisch *mašrabiyya*. Ähnliches findet sich zwar in Bosnien in einer grundsätzlich verwandten Form.¹⁶ Die extensive Verwendung als Motiv im ägyptischen Baukomplex der Wiener Weltausstellung¹⁷ mag allerdings suggerieren, dass sich *mašrabiyyāt* schon früher als Sinnbild orientalischer Wohnlichkeit durchsetzten, was wiederum ihr Auftauchen in Sarajevo beeinflusst haben könnte.

16 Bei diesem Element scheint eine Beeinflussung der hofseitigen Fassade des Hadžišabanović-Hauses in Sarajevo (18. Jh.) möglich, das kurz nach seiner Ernennung zum Nationaldenkmal (2008) leider niederbrannte.

17 Siehe den Beitrag von Franziska Niemand in diesem Band.

In Pospíšils Treppenhausarchitektur findet demnach eine gewisse Pauschalisierung orientalischen Kulturguts statt. Westliche Idealbilder des Östlichen verschwammen mit dem tatsächlich Vorgefundenen. Zumindest wurde aber bedingt Charakteristisches überbetont.

Polysemische Architektur?

Abschließend wäre festzuhalten, dass es sich beim Ethnografischen Pavillon des Landesmuseums in Sarajevo um ein unerwartet spannendes Kulturwerk handelt, das zu Unrecht einen geringen Bekanntheitsgrad genießt. Ich möchte mit einer Betrachtung der multiplen Botschaften der Museumsarchitektur schließen. Dem Pavillon und der ihm zugrundeliegenden Sammlung kamen nämlich in meinem Verständnis mehrere Aufgaben gleichzeitig zu:

- Aus wissenschaftlicher Sicht dokumentierte er Traditionen, die nach 1878 erodierten.
- Aus touristischer Sicht ermöglichte er Fremden Einblick in Aspekte einer für sie mysteriösen Kultur.
- Aus Sicht der alteingesessenen Elite würdigte er ihre traditionelle Sachkultur als einer Ausstellung wertetes Artefakt.
- Aus kunstgewerblicher Perspektive stellte er Modelle zur Emulation bereit.
- Aus machtpolitischer Sicht schließlich belegte der Pavillon als Teil eines Kulturkomplexes die Überlegenheit eines aufgeklärten Regimes gegenüber dem abgelösten.

Eine derartig polysemische Ausstellungsarchitektur war allerdings nicht ohne Missverständlichkeiten möglich. Aus Sicht der österreichisch-ungarischen *expatriates*, die ich als die treibende Kraft hinter dem Museum bezeichnet habe, sollte ein als sehens- und erhaltenswert verstandenes regionales Erbe erfahrbar gemacht werden. Das Ausgestellte repräsentierte allerdings eine damals noch gelebte Sach- und Wohnkultur, die durch ihr Ausgestelltsein einer überholten Epoche zugeschrieben wurde. Dadurch wurde die österreich-ungarische Okkupation Bosniens von 1878 als Kulturbruch inszeniert. Aus Tradition wurde Erbe.

Diese und andere Widersprüchlichkeiten des Konzepts sind hundert Jahre später nicht mehr augenfällig, wie vielleicht auch die Außergewöhnlichkeit des Projekts an sich. Seine quasi-koloniale Konzeption konnte lautlos in eine nationale Perspektive übersetzt werden.

Glossar arabischer und osmanisch-türkischer Begriffe

<i>aiwān</i>	= an einer Seite offener, nischenförmiger Raum, der sich oft über zwei Etagen erstreckt und meist am Innenhof gelegen ist, wo er als Empfangsraum und Aufenthaltsort der Familie dient
<i>ʾaġamī</i>	= wörtlich »persisch«, sinngemäß »nicht-arabisch«, östlich; im künstlerischen Zusammenhang [1.] eine Dekorationstechnik in Syrien, bei der Holzpaneele mit erhabenen Gipspastenreliefs verziert (sog. Pastiglia-Technik), mit Blattmetallen belegt, teilweise mit Farblacken überzogen und die Ornamente farbenfroh bemalt wurden; [2.] Begriff für Räume mit polychromer Holz Ausstattung mit persisch beeinflusster Ornamentik in Syrien
<i>ʿataba</i>	= tieferliegender Vorraum eines Empfangssaals (siehe <i>qāʿa</i>), vom Hauptraum (siehe <i>ṭazar</i>) manchmal durch einen Durchgangsbogen getrennt
<i>dulāb, dolāb</i>	= siehe Glossareintrag <i>ḥizāna</i>
<i>durqāʿa</i>	= siehe Glossareintrag <i>ʿataba</i>
<i>ḥaremlik</i>	= Fremden nicht zugänglicher, d.h. privater (im westlichen Verständnis »weiblicher«) Teil eines osmanischen Wohnsitzes
Harem bzw. Haremlik	= siehe Glossareintrag <i>ḥaremlik</i>
<i>iwān</i>	= siehe Glossareintrag <i>aiwān</i>
<i>ḥizāna</i>	= kleine Wandschrantür, auch <i>dulāb</i> genannt
<i>kitbiyya</i>	= kleine gerahmte Wandregalnische
<i>mandara</i> (auch <i>mandara</i>)	= im 17./18. Jh. in Ägypten eingeführte Bezeichnung für den im Erdgeschoss gelegenen und Gästen zugänglichen Empfangssaal eines osmanischen Hauses, siehe auch <i>selāmlıq</i> und <i>qāʿa</i>
<i>maqʿad</i>	= Loggia
<i>maṣabb</i>	= hohe Wandnische mit Regalboden zum Abstellen von Gefäßen
<i>mašrabīyya</i> (sg.), <i>mašrabīyyāt</i> (pl.)	= Fenstergitter, i.d.R. hölzern und in Kairo als Teil eines Erkers, in Damaskus und Aleppo auch ohne Erker
<i>mihṛāb</i>	= in die Wand integrierte Nische, die in Kulträumen die Gebetsrichtung anzeigt; im profanen Zusammenhang auch rein dekorativ

<i>muğarnaş</i> (sg.)	= Gewölbe- und Gesimsdekor aus Zellenformen ähnlich Waben oder Stalaktiten
<i>maştaba</i>	= Nische im Gang vom Eingangstor zum Innenhof, in welcher der Torwarter saß
<i>qā'a</i>	= arab. »Saal«, Hauptgemach und winterlicher Empfangssaal eines wohlhabenden Wohnsitzes, typisch unterteilt in <i>'ataba</i> (siehe Glossareintrag) und <i>ṭazar</i> (siehe Glossareintrag), in den größten Wohnhäusern oft mit zwei oder drei erhöht liegenden Sitzbereichen (<i>ṭazar</i>), s. auch <i>mandara</i>
<i>qamariyya</i>	= Stuck-Glas-Fenster mit farbigen Glaseinlagen
<i>sabīl-kuttāb</i>	= Gebäude (Ägypten), das die Doppelfunktion Brunnenhäuschen und Elementarschule erfüllt
<i>sebka</i>	= abstrahiertes Flächenornament
Selamlık bzw. Selamlık	= siehe Glossareintrag <i>selāmlıq</i>
<i>selāmlıq</i>	= Gästen zugänglicher (im westlichen Verständnis »männlicher«) Teil eines osmanischen Wohnsitzes
<i>taḥtabuṣ</i>	= hofseitiger halboffener Sitzbereich
<i>ṭazar</i>	= höherliegender Hauptraum eines Empfangssaals (siehe <i>qā'a</i>), mit Sitzbereich und textiler Ausstattung, vom Vorraum (siehe <i>'ataba</i>) durch einen Durchgangsbogen getrennt, auch <i>durqa'a</i>
<i>yūk, yük</i>	= Nische zur Aufbewahrung von Bettzeug

Karte



Übersichtskarte mit im Text erwähnten Orten, grau hinterlegt die Grenzen Österreich-Ungarns vor dem I. Weltkrieg.

Quelle: Maximilian Hartmuth 2020.

Kurzbiografien der Autorinnen und Autoren

FRANCINE GIESE ist Direktorin des Vitrocentre und Vitromusée Romont. Von 2014–2019 hielt sie eine SNF-Förderungsprofessur am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich inne. Während sie sich in ihrer Habilitation (2016, Peter Lang) und ihrem SNF-Projekt »Mudejarismo und Maurisches Revival in Europa« (2014–2019) intensiv mit Austausch- und Transferprozessen zwischen der islamischen Welt und dem Westen auseinandergesetzt hat, widmet sie sich in ihrem aktuellen SNF-Projekt »Leuchtkraft des Orients« (2020–2024) der Materialität, Provenienz und Rezeption islamischer Glasmalereien im Westen. Kontakt: francine.giese@vitrocentre.ch

MAXIMILIAN HARTMUTH ist Leiter des Forschungsprojekts »Islamic Architecture and Orientalizing Style in Habsburg Bosnia, 1878–1918« (ERC 758099, 2018–2023) am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien. Nach Studien in Wien, Belgrad und Istanbul sowie einem längeren Aufenthalt in Sarajevo dissertierte er über die Sozialgeschichte der Kunst im osmanischen Südosteuropa an der Sabanci Universität in Istanbul (2011). Seit 2012 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut in Wien. Sein Forschungsschwerpunkt liegt im Bereich der Architekturgeschichte Mittel- und Südosteuropas zwischen Mittelalter und Gegenwart, mit einem Fokus auf die islamische Baukunst der Balkanländer. Er ist Urheber zahlreicher Beiträge zu diesem Thema und Herausgeber bzw. Mitherausgeber der Sammelbände *Christian art under Muslim rule* (2016), *Ottoman Metalwork in the Balkans and in Hungary* (2015), *Images of imperial legacy* (2011), *Centres and peripheries in Ottoman architecture* (2011) und *Monuments, patrons, contexts: papers on Ottoman Europe presented to Machiel Kiel* (2010). Kontakt: maximilian.hartmuth@univie.ac.at

FRANZISKA NIEMAND ist Doktorandin an der Universität Fribourg und Mitarbeiterin des SNF-Forschungsprojektes »Leuchtkraft des Orients: Materialität, Provenienz und Rezeption islamischer Glasmalerei im Westen« am Vitrocentre Romont. Sie verfasste ihre Masterarbeit zum Thema »Orientalische Architektur und fotografische Dokumentation der Wiener Weltausstellung 1873« am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, wo sie Mitarbeiterin am ERC-Projekt »Islamic Architecture and Orientalizing Style in Habsburg Bosnia 1878–1918« war und zum weiteren Forschen und Publizieren zum Masterarbeitsthema vom Lehrstuhl für islamische Kunstgeschichte gefördert wurde. Kontakt: franziska.niemand@gmx.at

JASMIN OFNER ist Master-Studentin am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Wien, Koordinatorin der Geschäftsstelle des Österreichischen Museumsgütesiegels bei ICOM Österreich und Kunstvermittlerin im Kunst Haus Wien. Kontakt: j.n.ofner@gmx.at

EVA-MARIA OROSZ ist Kunsthistorikerin und Kuratorin für angewandte Kunst im Wien Museum. Sie kuratierte zahlreiche kulturhistorische Ausstellungen u. a. »Breiter Geschmack: Goldscheider. Eine Weltmarke aus Wien« (2007), »Glanzstücke: Emilie Flöge und der Schmuck der Wiener Werkstätte« (2008) und »Angelo Soliman: Ein Afrikaner in Wien« (2011). Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen die Wiener Wohnkultur und Raumkunst sowie Museums- und Sammlungsgeschichte. Zuletzt publizierte sie zur Wiener Werkbundsiedlung (2012), Otto Wagner (2018) und der Dichterwohnung Franz Grillparzers im Wien Museum (2021). Kontakt: eva-maria.orosz@wienmuseum.at

EVA B. OTTILLINGER ist im Bundesministerium für Digitales und Wirtschaftsstandort stellvertretende Leiterin der Abteilung »Historische Sammlungen« und leitende Kuratorin im Hofmobiliendepot – Möbel Museum Wien. Langjährige Forschungs-, Ausstellungs- und Publikationstätigkeit zu den Themen Wohnkultur, Möbel- und Designgeschichte. Es erschienen unter zahlreichen anderen *Adolf Loos, Wohnkonzepte und Möbelentwürfe* (1994), mit L. Hanzl, *Wohnkultur des Wiener Hofes im 19. Jahrhundert* (1997), *Gebrüder Thonet, Möbel aus gebogenem Holz* (2003), *Wohnen zwischen den Kriegen, Wiener Möbel 1914–1941* (2009), *Wagner, Hoffmann, Loos und das Möbeldesign der Wiener Moderne. Künstler, Auftraggeber, Produzenten* (2018). Kontakt: eva.ottillinger@bmdw.gv.at

MARLENE OTT-WODNI studierte Kunstgeschichte an der Universität Wien und der Humboldt Universität Berlin. Sie ist wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bundesministerium für Digitalisierung und Wirtschaftsstandort und Kuratorin des Hofmobiliendepots – Möbel Museum Wien. Sie ist auf Möbel- und Designthemen sowie auf die Wohnkultur der Habsburger spezialisiert. Sie hat bereits Publikationen zu Verner Pantón, zu Josef Frank, zum Jagdschloss Mürzsteg, zum Schloss Eckartsau und zur Geschichte der habsburgischen Wohnkultur im 19. Jahrhundert veröffentlicht. Kontakt: marlene.ott-wodni@bmdw.gv.at

MARKUS RITTER ist Professor für islamische Kunstgeschichte am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien. Er forscht zu persischer Kunst vom Mittelalter bis zur Vormoderne und zum frühmittelalterlichen arabischen Palastbau. Bücher und Aufsätze behandeln u. a. frühislamische Architektur und Baudekor, Irans Architekturgeschichte im 19. Jahrhundert, mittelalterliche Buchkunst, Lüsterkeramik und Textilien. Kontakt: markus.ritter@univie.ac.at

JULIA RÜDIGER ist Assistenzprofessorin am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur an der Kath. Privat-Universität Linz und war von 2018 bis 2020 stellvertretende Projektleiterin des ERC-Projekts »Islamic Architecture and Orientalizing Style in Habs-

burg Bosnia 1878–1918« an der Universität Wien. Sie forscht zu Strategien der politischen Repräsentation in Architektur und Denkmal. Sie publizierte bisher insbesondere zur Architektur der Wiener Ringstraße und zu Ikonografien des Gelehrten Denkmals. Kontakt: j.ruediger@ku-linz.at

ANKE SCHARRAHS ist freiberufliche Restauratorin und widmet sich seit 1997 der Erforschung und Bewahrung von Innenraumausstattungen syrisch-osmanischer Wohnhäuser. Ihre Dissertation behandelte die in Vergessenheit geratenen historischen Werktechniken dieser Interieurs. Neben Feldforschung in Damaskus und Hama war sie in Forschungs- und Restaurierungsprojekte in Museen weltweit involviert, u. a. in Berlin, Dresden, New York, Honolulu, Los Angeles, Dublin und Doha. Sie ist die Autorin des Buches *Damascene 'ajami interiors: Forgotten jewels of interior design* (2013). Kontakt: anke@scharrahs.de

ALENA SKRABANEK ist freie Kunsthistorikerin mit einem Schwerpunkt für grenzübergreifende österreichisch-tschechische Themen. Ihr Studium an der Universität Wien schloss sie mit einer Diplomarbeit zur Architektur des Renaissanceschlusses in Ungarschitz ab. Es folgten eine Beteiligung an einem FWF-Projekt und Publikation zur Wohnkultur der habsburgischen Prinzen im 19. Jahrhundert. In einem weiteren Projekt zur Ausstattungsgeschichte des 19. Jahrhunderts widmete sie sich der Residenz Salzburg. Kontakt: alena.skrabanek@gmail.com

IVÁN SZÁNTÓ ist außerordentlicher Professor am Lehrstuhl für Iranistik der Eötvös Loránd Universität (Budapest). Er forscht über frühneuzeitliche islamische Kunst und Architektur sowie deren mittel- und osteuropäische Verbindungen. Zu seinen Büchern und herausgegebenen Bänden zählen u. a. *Safavid Art in Hungary: The Esterházy Appliqué in context* (2010), *Artisans at the crossroads: Persian arts of the Qajar period, 1796–1925* (2010), *The shaping of Persian art* (2013) und *The reshaping of Persian art* (2019). Kontakt: szanto@caesar.elte.hu

Personen- und Ortsregister

Personen

- ‘Abbās I, Schah 40, 41
Ahmet III., Sultan 30
Alt, Rudolf von 120
Asfar, Bishara 72
Auchentaller, Josef Maria 40, 42
Baudry, Ambroise 45, 51, 52
Benjamin, Wälder 121, 122
Blum, Isidor 119
Boch, Gebrüder 50
Bourgeois, Marie-Auguste Antoine 33
Burgoin, Jules 22
Brusch, Heinrich 81
Bruin, Auguste 50
Bruner-Dvořák, Rudolf 146
Canevale, Isidoro 113
Carl Ludwig, Erzherzog 126, 128
Carolina Augusta, Kaiserin 118
Charlemont, Hugo 100
Charlotte, Erzherzogin 133, 134
Clarke, Caspar Purdon 46, 63
Cole, Thomas 30
Colli, Gebrüder 9, 73, 75
Coste, Pascal Xavier 27, 28, 37–41, 47
Decker, Stephan 120
Delort de Gléon, Alphonse 52
Detoma, Anton 164, 165
Diebitsch, Carl von 81, 87, 167
Dresser, Christopher 20
Du Sommerard, Alexandre 51, 53
Eckert, Heinrich 147, 148
Eitelberger, Rudolf von 19, 23, 24, 162
Elisabeth, Kaiserin 111, 118, 119
Elisabeth Christine, Erzherzogin 112
Ernst, Richard 168
Falke, Jacob von 15, 17, 22, 23, 26, 40, 84, 87, 88,
90, 92, 94–96, 100
Ferdinand I., Kaiser 118
Ferdinand Maximilian / Maximilian, Erzherzog
von Österreich und Kaiser von Mexiko 11, 119,
125, 126, 128, 129, 130, 132–134, 137, 140, 149
Ferstel, Max von 146
Fix, Anton 95, 105, 119
Flandrin, L. 51
Förster, Ludwig 16, 23, 25, 31, 32
Fontaine, Pierre 116, 123
Franz Carl, Erzherzog 117
Franz Ferdinand von Österreich-Este, Erzherzog 8,
139, 140, 146, 147, 149
Franz II./I., Kaiser 114, 118,
Franz Joseph, Kaiser 111, 118, 125,
Franz, Julius 17, 27
Franz Stephan von Lothringen, Kaiser 113
Frauberger, Heinrich 68
Friedrich, Thomas 134, 136
Fritzsche, Hellmuth Allwill 72, 73
Gani Calfo 89
Gause, Wilhelm 106, 120, 121, 145,
Goethe, Johann Wolfgang von 18, 116
Gossleth, Franz von 130
Graf, Theodor 165
Gutmann, Herbert M. 75–77
Habra, Gebrüder 69, 70
Hammer-Purgstall, Joseph/Josef von 18, 98, 116,
123
Harrach, Franz Anton Graf 18, 115–117, 123
Haas, Philipp 95, 100, 118
Hasenauer, Carl 188
Heinrich, Franz 113, 120
Herbst, Josef 115
Herz, Max 50, 53,
Hofmann, Franz 130–132, 136, 137
Hofmann, Julius 130
Holzmann, Johann 115
Hübsch, Heinrich 20
Ḥusain ‘Alī, Meister 30
Ḥusain, Schah Sulṭān 38, 39
Hussein Ali Calfo 92
Ismael Pascha, s. Ismā‘il Pasha

- Ismā'il Pasha, Khedive (»Vizekönig«) der osmanischen Provinz Ägypten 140, 159
 Iveković, Ćiril 190
 Jones, Owen 28
 Junker, Carl 132
 Jahan, Shah 177
 Jahangir 177
 Joseph I., Kaiser 111, 112, 118
 Kainz-Bindl, Anton Johann 10, 97–99, 102, 105, 106, 107
 Kaunitz-Rietberg, Wenzel Anton von 112
 Kayser, Carl Gangolf 146
 Kirschner, Ferdinand 118
 Krauß, Franz 40, 42, 43
 Krupp, Friedrich Alfred 68
 Kugler, Franz 17
 Kuhachevich, Jakob von 134
 Lane-Poole, Stanley 26, 27
 Lauser, Wilhelm 157, 162
 La Vigne, August 118
 Lazarovich, Marco Nicolò 125–133, 137
 Lechner, Ödön 66, 169, 171, 172, 174, 176, 177
 Le Corbusier 156, 160, 161, 165, 166
 Leistler, Carl 118
 Liechtenstein, Joseph Wenzel Fürst von 112
 Liechtenstein, Johann II. Fürst von 22
 Lobmeyr, Ludwig 26, 156, 157, 165
 Löwy, Josef 154, 156, 164, 165
 Lorey, Eustache de 77
 Loti, Pierre 71, 77
 Ludwig II. von Bayern 44
 Lütticke, Ernst 72
 Machytka, Jan 8, 81, 82, 100, 140, 153, 155, 156, 160–165, 167
 Maillard, Eugène 89
 Makart, Hans 100
 Maria Ludovica d'Este 111, 114–117, 122, 123, 139
 Maria Theresia, Kaiserin 111–114, 118, 122
 Maria Theresia von Neapel 114
 Markert, Matthias 118
 Marković, Josip 50
 May, Karl 18
 Mayreder, Julius 39
 Mayreder, Karl 39
 Meyer, Karl 53, 54
 Milan I. (Obrenović), König von Serbien 9, 73
 Mimon, Bonschetrirt 88
 Mohr, Reinhold 75
 Montani, Pietro 30, 89–91, 96
 Morgan, William de 20
 Morris, William 20
 Moser Charlottenfels, Henri 31, 47–52, 54, 57
 Murphy, James Cavanah 28
 Napoleon 115, 123
 Neumann, Franz von 146
 Oppenheim, Max von 62, 76, 77
 Osman Hamdi Bey 89
 Osthaus, Karl Ernst 72
 Pacassi, Nikolaus 112
 Pálffy, Johann 9, 73, 74
 Pařík, Karl 179, 180, 181, 183, 184, 186, 188
 Parvis, Giuseppe 9, 94, 95, 139, 141–145
 Pausinger, Franz 119, 140
 Percier, Charles 116, 123
 Plečnik, Josef 42
 Polak, Jakob E. 92
 Poledne, Franz 42
 Portoís, August 105, 119, 139, 144, 145
 Pospíšil, Josef 9, 182, 188, 191
 Pourtalès, Albert Alexandre de 55
 Prisse d'Avennes, Emile 47
 Prodocimi, Germano 127–129
 Qā'itbāy / Qait-Bey, Sultan in Ägypten 27, 30, 165, 167
 Racinet, Albert 28
 Radisics, Jenő 169, 173
 Radonetz, Eduard 136
 Ravon, M.H. 142
 Reitmayer, Gerhard 37
 Remo (oder Regnault) 115
 Richet, Ch. 50
 Riegl, Alois 24
 Roberts, David 27
 Robinson, Vincent J. 63, 66, 76
 Rothschild, Edmond James de 48, 52
 Roubaud, Franz (François) 48
 Rudolf, Kronprinz 8, 99, 100, 105, 106, 111, 118–123, 139–145, 149, 159
 Rückert, Friedrich 18
 Saint-Maurice, Gaston de 52
 Saladin, Henri 48–51, 54
 Said, Edward 18, 19, 158
 Scala, Arthur von 162

Schmidt, Philipp 118
 Schmoranz, Franz (František) 8, 11, 26, 30, 57,
 81–87, 94, 96, 100, 139, 140, 146, 147, 149,
 153–156, 160–165, 167, 168
 Schmoranz, Gustav 26, 156
 Schröter, Viktor 34, 35
 Segenschmid, Franz Xaver 134–136
 Semper, Gottfried 16, 31, 175
 Skinner, Arthur B. 54
 Sophie, Erzherzogin 117, 126
 Stephanie, Kronprinzessin 106, 107, 119–121,
 123, 145
 Storck, Josef von 101
 Tigrane Khan 51
 Tölk, Josef 40, 42, 43
 Urach, Karl von 47, 53–57
 Vincenti, Carl von 82, 85
 Vuagneux, Henri 63, 66
 Wagner, Otto 42, 104
 Wiedenfeld, Hugo von 32, 36–39
 Wild, James William 47
 Wölfflin, Heinrich 176
 Zacchiri, Gebrüder Georgio und Nikola 9,
 101–103
 Zacherl, Johann 35, 38, 40, 42
 Zacherl, Johann Evangelist 37
 Zanth, Ludwig von 31
 Zeerleder, Theodor 46, 47, 50, 56
 Zehetbauer, Ulrike 98

Orte

Agra 177
 Ägypten 15–17, 26–30, 61, 79, 81, 82, 94, 96, 104,
 115–117, 119, 123, 140, 159, 160, 163, 165, 189,
 193, 194
 Algerien 24, 128
 Algier 8, 18, 125, 126, 128, 132, 137
 Amsterdam 112
 Anatolien 27
 Andalusien 27
 Antwerpen 66, 170, 173, 174
 Armenien 27
 Asien 8, 16–18, 26, 28, 35, 48, 112, 114, 122, 123,
 154, 159, 162
 Athen 123

Balkan 8, 119, 123, 177, 197
 Bayreuth 23
 Beirut 18, 123
 Berlin 75–77, 172, 175, 176
 Bojnice (Weinitz) 9, 73–75, 77
 Bosphorus 23
 Budapest 8, 11, 66, 67, 74, 77, 102, 169–173,
 175–177
 Bulgarien 104
 Catajo 146
 China 17
 Chlumetz bei Wittingau / Chlum u Třeboně 8, 11,
 139, 140, 146–148
 Chrudim 83, 86, 155, 156, 158, 164
 Córdoba 28
 Dalmatien 125, 128
 Damaskus 7–11, 18, 50, 61–73, 76, 77, 123, 160,
 161, 169, 171, 172, 174, 176, 177, 193
 Delhi 177
 Deutschland 48, 104
 Dresden 31, 72
 Dublin 69, 70
 Dubrovnik (Ragusa) 11, 134
 Düsseldorf 68, 69, 77
 Edinburgh 69–71
 England 22, 23, 44
 Erlangen 22
 Frankreich 16, 22, 27
 Fünfkirchen, s. Pécs
 Georgien 34
 Granada 28
 Großbritannien 16, 28
 Indien 17, 23, 26, 28, 113, 177
 Innsbruck 9, 73, 118
 Iran 20, 28–30, 32, 35, 52, 165
 Isfahan 38–41
 Israel 104
 Istanbul (Konstantinopel) 8, 18, 30, 33, 35, 71, 79,
 89–91, 96, 106, 117, 119, 123, 176
 Italien 94, 104
 İzmir (Smyrna) 79, 84, 101, 102, 148, 156
 Jaffa 18
 Jerusalem 18, 31
 Jugoslawien, ehemaliges 104
 Kairo 7–9, 17, 18, 24, 26, 27, 30, 35, 43, 44, 46,
 47, 50, 52, 53, 55, 56, 61, 69, 71, 81–85, 87, 102,
 119, 139, 141–143, 145, 163–167, 193

- Kaukasus 17, 35
 Konstantinopel, s. Istanbul
 Konopischt / Konopiště 8, 11, 139, 140, 146–149
 Krim 35
 Lahore 177
 Lacroma, s. Lokrum
 Laxenburg 117, 119, 145
 Levante 16, 17, 43, 189
 Leeuwarden 112
 Libanon 104, 176
 Libyen 104
 Lokrum / Lacroma 134–137
 London 8, 22–24, 54, 63–66, 69, 76, 77, 159, 172
 Marokko 17, 27, 29, 79, 81
 Maxing 126
 Melbourne 69, 70
 Mesopotamien 16
 Mexiko 125, 130, 134,
 Miramar / Miramare 8, 11, 125, 127, 129, 130,
 132, 133, 136, 137
 Modena 146
 München 30
 Neuhausen 47, 49
 Nordafrika 16, 26, 45
 Nordamerika 18, 104
 Oberhofen 55
 Österreich-Ungarn 7, 19, 22–24, 29, 34, 35, 80,
 195
 Osmanisches Reich 16, 29, 31, 79, 81, 88–90, 102,
 106, 159, 163, 174, 176
 Palästina 123, 140
 Paris 23, 28, 48, 50–52, 54, 63, 76, 77, 102, 119,
 142
 Pécs (Fünfkirchen) 39, 40, 42
 Persien 23, 26, 27, 35, 79, 81, 92, 101
 Potsdam 75–77
 Prag 8, 11, 26, 81, 119, 139, 140, 144, 145, 153,
 156, 168
 Ragusa, s. Dubrovnik
 Rhodos 104
 Rochefort 71, 77
 Sarajevo 9, 10, 34, 179–184, 186–191
 Schaffhausen 31, 50
 Sidon 176
 Smyrna, s. İzmir
 Spanien 15, 26, 28, 31, 43, 44, 53, 104
 Stuttgart 22, 31, 44, 47, 53–55
 Syrien 9, 16, 17, 24, 26, 61, 67, 73, 104, 160, 161,
 163, 170, 171, 173, 193
 Tanger 18, 88
 Teheran 30, 91
 Tiflis 34, 35
 Triest 8, 11, 54, 104, 119, 125–127, 129–132, 136,
 140
 Tunis 18
 Türkei 27, 104, 128
 Uşak 102
 Weinitz, s. Bojnice
 Wien 7–11, 15, 22–26, 29–32, 35, 38, 57, 79–82,
 84–103, 105–107, 111–112, 114–119, 121–123,
 126, 130, 131, 134, 139, 140, 143–146, 149,
 153–157, 161–164, 167, 168, 174, 184, 188, 190
 Zypern 104