

Anna Christina Schütz

Osman Hamdi Beys *Türkische Straßenszene*. Der Teppich als Verhandlungsort kultureller Identitäten im ausgehenden 19. Jahrhundert

Abstract

The article deals with the so-called ›oriental rug‹ as a topic in art history and as motif in painting during the 19th century. On the one hand, the carpet seems to be a basis for the construction of national identities. On the other hand, it could be understood as a hinge, connecting different paradigms of representation. First, I will analyze Osman Hamdi's painting called *Turkish Street Scene*. The next step will be the introduction of the carpet as a collector's item and as a topic in German art history. Finally, I will compare the rug as a motif in French and Ottoman painting. The article aims to establish the ›oriental rug‹ as a reflexive figure: its representation generates reflections about line and color, surface and space, perspective and ornament. After all, the borders between the own and the other are dissolved.

Im Zentrum des Aufsatzes steht der sogenannte ›Orientteppich‹, der als Gegenstand der kunstgeschichtlichen Forschung und als Motiv in der Malerei des 19. Jahrhunderts in den Blick genommen wird. Der Teppich erscheint einerseits als Grund, auf dem nationale Identitäten verhandelt werden, andererseits ist er ein Scharnier, das verschiedene Darstellungsparadigmen miteinander verbindet. Ausgehend von Osman Hamdis *Türkischer Straßenszene* wird der Teppich als Sammlungsgegenstand eingeführt und seine Position innerhalb des

kunsthistorischen Diskurses untersucht. Anschließend wird der Teppich als Bildmotiv in der französischen und osmanischen Malerei vergleichend in den Blick genommen. Aufgrund seines ornamentalen Musters avanciert der Teppich zur Denkfigur bildlichen Darstellens, erzeugt seine Darstellung doch ein Spannungsfeld zwischen Farbe und Linie, Fläche und Raum, Perspektive und Ornament, in dem sich die Grenzen zwischen dem Eigenen und dem Anderen letztlich auflösen.

Abneigung

Ich presse zu Linien die lästigen Bäche
Und denk' die ent-ölte in ebenen Plan;
Ich hasse den Raum, ich vergöttere die Fläche,
Die Fläche ist heilig, der Raum ist profan.

Ich werde mich listig der Plastik entwinden
Und laß euch gebläht im gedunsenen Raum.
Ich denke die lieblichsten Schatten zu finden
Im gefälligen Teppich, im flächigen Traum.

In dem Gedicht *Abneigung* des Journalisten und Dichters Ferdinand Hardekopf bringt das lyrische Ich selbstbewusst eine kunsttheoretische Haltung zum Ausdruck. An die Stelle des Bildraumes tritt in seiner Vorstellung die Fläche, statt an Ölfarbe denkt es an »gepresste Linien«. Das Gedicht erschien 1916 in der Zeitschrift *Die Aktion*, die seit 1912 in ihrem Untertitel als *Wochenschrift für Politik, Literatur und Kunst* bezeichnet wurde und in der Gedichte, Kurzprosa und Essays sowie Holzschnitte – beispielsweise von Egon Schiele oder Karl Schmidt-Rottluff – publiziert wurden. In diesem Kontext liest sich die erste Strophe wie eine Reminiszenz an die druckgraphische Technik, mit der sich die Expressionisten begeistert auseinandersetzen. Tatsächlich folgte auf das Gedicht in der gleichen Spalte der Abdruck eines Holzschnittes von Hans Richter mit dem Porträt des Philosophen Salomo Friedlaender. In der letzten Zeile wird jedoch deutlich, dass das lyrische Ich ein ganz anderes Medium im Blick hat, nämlich den Teppich, also einen dem Kunstgewerbe zugeordneten Gegenstand (vgl. PICHLER 1913/14: 76f.), dem um 1900 sowohl Kunstschafer als auch Kunsthistoriker ihre Aufmerksamkeit widmeten.

In Hardekopfs Gedicht erscheint der Teppich als Reflexionsfigur bildlichen Darstellens und inspiriert die Fragestellung des vorliegenden Textes.¹ Im Folgenden soll es um die Frage gehen, wie der Teppich als Gegenstand der Kunstgeschichtsschreibung des ausgehenden 19. Jahrhunderts und als Motiv und Modus des Bildes selbst zu fassen sein könnte. Die These ist, dass der Teppich nicht nur ein Nachdenken über verschiedene Darstellungsparadigmen provozierte, sondern auch im Zusammenhang mit der Konstitution des Eigenen und des Anderen im kunsthistorischen Diskurs eine folgenreiche Rolle

¹ Ich danke Magdalena Nieslony und Martina Sauer für die Lektüre und die Hinweise zur Überarbeitung des Manuskripts.

spielte. Denn, wie Vera-Simone Schulz bemerkte, ist die Geschichte des Teppichs von Beginn an als eine Beziehungsgeschichte zwischen Europa und dem ›Orient‹ geschrieben worden (vgl. SCHULZ 2017: 33), was bereits in der Bezeichnung deutlich wird, mit der die ersten Teppichforscher ihren Gegenstand bedachten: Sie sprachen explizit vom ›Orientteppich‹ und markierten damit die Herkunft der Teppiche aus dem westasiatischen Raum, der dem ›Okzident‹ im Sinne einer binären Opposition gegenüberstand.² Hans-Günther Schwarz betonte, dass der ›Orientteppich‹ in der selben Zeit, nämlich in den Jahren zwischen 1860 und 1920, zum ästhetischen Paradigma der modernen Kunst und Literatur avancierte (SCHWARZ 1990). Regine Prange hat unter dem Stichwort ›die Wiederkehr des Teppichparadigmas‹ eindringlich auf die Folgen hingewiesen, die bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus der Vermischung der Mediengeschichte des Bildes und der des Textilien in der Erforschung und Ausstellungspraxis der modernen Kunst resultierten: Vergleichendes Sehen könne ein »Dispositiv der Macht« sein, wenn außereuropäische Textilien »allein als abstrakte Formwerte gehandelt werden, abgezogen von allen materiellen soziohistorischen Funktionskontexten« (PRANGE 2014: 374). Da die nachfolgende Untersuchung beide Aspekte zusammenbringen möchte, soll dieser Gefahr methodisch begegnet werden, indem verschiedene Perspektiven auf den Teppich um 1900 aufgezeigt werden.

Ich möchte den Versuch unternehmen, die verschiedenen Schichtungen von Kunstgeschichte und Kunstproduktion im ausgehenden 19. Jahrhundert zu trennen, indem ich die klassifizierende Methodik der frühen Teppichforschung dem Teppich als Bildmotiv und damit als das Bild strukturierende Modalität gegenüberstelle. Ich möchte zeigen, dass bei der Etablierung der Differenz zwischen ›abend- und morgenländischer‹ Kunst mithilfe des ›Orientteppichs‹ im ausgehenden 19. Jahrhundert ein kunsthistorisches Kalkül ausgespielt wurde. Die Teppiche wurden zum Baustein in einem kunsthistorischen Gebäude, in dem eine strikte Hierarchie der künstlerischen Gattungen und Bildmotive, Epochen und Herkunftsländer herrschte. Auf künstlerischer Ebene ging diese Differenz zwischen dem Eigenen und dem Anderen um 1900 jedoch nicht so einfach auf, war der ›Orientteppich‹ doch längst zu einem beliebten Einrichtungsgegenstand und Bildmotiv avanciert. Über diese Aspekte hinaus soll der Teppich als Denkfigur bildlichen Darstellens beschrieben werden, denn er verhält sich als Bildmotiv aufgrund seines ornamentalen Musters immer auch zur Struktur eines Bildes. Der Teppich ist einerseits der Grund, auf dem ›morgenländische‹ und ›abendländische‹ Identitäten konstruiert und verhandelt werden, andererseits ist er als Motiv ein Scharnier, das verschiedene Modi der Darstellung miteinander verbindet und – wie in dem eingangs zitierten Gedicht

² Werner Brüggemann äußerte 2007, der Terminus »Orient« in Bezug auf Teppiche aus dem westasiatischen Raum sei unbedingt weiterzuverwenden, weil er »ein Raumordnungsbegriff von globaler Bedeutung« sei (vgl. BRÜGGEMANN 2007: 17). Diese Annahme erscheint paradox, macht sie doch die Unbrauchbarkeit des Terminus »Orient« deutlich, der nur aus eurozentristischer Perspektive eine raumordnende Funktion hat.

Hardekopfs – das auf Tiefenräumlichkeit ausgerichtete, traditionelle Darstellungsparadigma der europäischen Malerei und seine Wirkung hinterfragt.

Osman Hamdi und die Königlichen Museen zu Berlin

Der Verstrickung von europäischen Vorstellungen über die ›orientalische‹ Kultur mit der Praxis des Kunstschaffens um 1900 möchte ich mich nähern, indem ich ein Gemälde ins Zentrum der folgenden Überlegungen stelle, nämlich die *Türkische Straßenszene* von Osman Hamdi, der in den 1860er Jahren in Paris bei französischen Akademiemalern die Malerei erlernte und der später nach seiner Rückkehr nach Konstantinopel unter anderem als Generalkonservator im Dienst des osmanischen Sultans tätig war. Das Gemälde präsentiert in feinemalerischer und akademischer Manier, wie zwei osmanische Straßenhändler einer europäischen Familie vor der Fassade eines prächtigen Gebäudes ihre Waren anbieten (Abb. 1).



Abb. 1:
Osman Hamdi: *Türkische Straßenszene*, 1888, Öl auf Leinwand, 60 x 122 cm, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin
Quelle: Anna Christina Schütz

Die Architektur wird geschickt als Präsentationsfläche genutzt: Ein Teppich ist an dem Gitter eines Fensters aufgespannt und verdeckt einen anderen; auf den Stufen darunter wurden ein osmanischer Turbanhelm, ein zusammengescho-bener Teppich, eine blaue Pulverflasche, ein Gewehr und ein wuchtiger Kerzenständer aufgereiht. In einer Fensternische stehen eine Öllampe, eine Porzellanvase und eine Tafel mit arabischer Schrift. Ein weiterer Teppich liegt auf dem erdigen Boden, während ein vierter Teppich gerade von dem gelb gewandeten Händler emporgehoben wird. Die Händler tragen leuchtende Kaftane und ihre Köpfe sind mit Turbanen bedeckt – sie wirken, als seien sie einem der

historischen Genrebilder Hamdis entstiegen.³ Eine europäische Familie, das heißt, ein mit einem Tropenhelm versehener Vater, eine elegant gekleidete Mutter und eine schick ausstaffierte kleine Tochter haben gemeinsam mit ihrem osmanischen Begleiter den Stand erreicht und innegehalten. Vergleicht man die Kleidung des Begleiters mit derjenigen der Händler, so fällt auf, dass dieser bloß ein schlichtes Hemd, eine Weste und einen *şalvar* – eine Pluderhose – trägt. Hamdis Interesse am Zusammenhang von Ethnographie und Kleidung, die bereits in dem Kostümalbum für die Weltausstellung in Wien im Jahr 1873 zum Ausdruck kam, spiegelt sich in den sorgsam charakterisierten Figuren der *Straßenszene* wieder.⁴

Auf dem Gemälde stehen sich die verschiedenen Personen ein wenig ratlos gegenüber. Angesichts der ausgreifenden Rede, die der stehende Händler zu führen scheint, zaust sich der einheimische Begleiter skeptisch blickend den Bart, die Mutter stützt sich auf ihren Schirm, der Vater sitzt mit konsterniertem Blick auf einem Mauervorsprung, und das Mädchen begutachtet beiläufig das zerknautschte Muster des auf dem Boden liegenden Teppichs. Die Gegenüberstellung der Figuren wird durch das breite Querformat der Leinwand unterstrichen und kulminiert in dem Dreieck, das sich zwischen dem Oberkörper des Verkäufers, dem Kopf des Vaters und dem auf dem Boden liegenden Teppich konstruieren lässt. Offensichtlich ist dieser Teppich Gegenstand der Rede des Händlers, der ihn anpreist, seine Herkunft erläutert und vielleicht sogar die Bedeutung des Musters erklärt. Der Teppich wird zur Kontaktstelle zwischen den Reisenden und den Einheimischen, die ihnen im orientalischen Kostüm gegenüber treten.⁵

Was geht auf dem Gemälde vor, das die europäische Familie auf der einen, die osmanischen Händler auf der anderen Seite der Kulisse zeigt, die die mit Ornamenten verzierte Gebäudefassade bildet? Steht die Darstellung in einem »bewußten Gegensatz zu phantastischen Orientschilderungen«, beispielsweise der französischen Salonmaler, wie Heike Biedermann behauptete (BIEDERMANN 1995: 381)? Artikuliert sich in der Verwendung der »westlichen, akademischen Kunststile« eine Kritik des Orientalismus wie Viktoria Schmidt-Linsenhoff vermutete (SCHMIDT-LINSEHOFF 2002: 66)? Offenbar führen die Händler in ihren historisierenden Kleidern ein Stück auf, in dem sie sich den westlichen Reisenden als Orientalen präsentieren. Da das Gemälde den Gegensatz zwischen moderner, westlicher Kleidung und historisierenden, osmanischen Gewändern regelrecht ausstellt, unterscheidet es sich tatsächlich von den »phantastischen Orientschilderungen« eines Jean-Léon Gérômes, die ihre

³ Vgl. beispielsweise das Gemälde *Das Grab der Prinzessin* in CEZAR Bd. 2, 1995: 751, und zur »historiophilen mood« im ausgehenden 19. Jahrhundert im osmanischen Reich ERSOY 2010.

⁴ Das Kostümalbum erschien 1873 in Zusammenarbeit zwischen Osman Hamdi und Marie de Launay unter dem Titel *Elbise-i 'Osmaniye / Les costumes populaires de la Turquie*. vgl. zum Zusammenhang von Kleidung und osmanischer Identität NOLAN 2017.

⁵ Dass es Hamdi hier explizit um eine Gegenüberstellung der Personen geht und diese durch die Kleidung der Figuren forciert, verdeutlicht ein Vergleich mit Gemälden, in denen er Personen aus der Istanbuler Gesellschaft in zeitgenössisch-modischer Kleidung vorstellt, wie zum Beispiel in dem Gemälde, das Frauen beim Verlassen der Sultan-Ahmed-Moschee zeigt (vgl. CEZAR 1995: Bd. 2, 738).

Konstruiertheit gänzlich hinter einer realistisch anmutenden Darstellungsweise zu verbergen suchen. Ob sich bei Hamdi eine Kritik des Orientalismus im Allgemeinen artikuliert, ist allerdings in Frage zu stellen. Zwar legen der zweifelnde Blick des osmanischen Reiseführers und die perplexen Reaktion der Familie nahe, dass sie das Spiel der Händler eher irritiert als begeistert aufnehmen, was man als Kritik Hamdis daran deuten könnte, dass die osmanischen Händler eine Rolle annehmen, um die Erwartungen der Touristen zu erfüllen und einem Bild zu entsprechen, das in Europa von ihnen entworfen und tradiert wurde: Die Gegenüberstellung von in Tropenuniform gekleideten Reisenden und bärtigen Orientalen, die Teppiche zum Verkauf anbieten, entspricht – wie Rima Chahine gezeigt hat – einem stereotypen Darstellungsmuster, das in französischen Werbeplakaten für Orientteppiche verbreitet wurde (vgl. CHAHINE 2013: 124f.). Ordnet man das Gemälde darüber hinaus in den Kontext von Hamdis Œuvre ein, so wird die Sonderstellung des Bildthemas deutlich, denn es ist die einzige Darstellung, die europäische und osmanische Figuren einander gegenüberstellt (vgl. CEZAR Bd. 2, 1995: 656-775). Damit wird die Vermutung einer allgemeinen Kritik des Orientalismus durch Hamdi obsolet. Blättert man durch das von Mustafa Cezar herausgegebene Werkverzeichnis, so fallen neben Porträts, Stillleben und Landschaften diverse orientalistische Szenen ins Auge – die Rede ist gar von einem »Ottoman Orientalism«, den Hamdi maßgeblich geprägt habe (vgl. ELDEM 2010: 169). Hamdis Bilder erfordern also, wie Wendy Shaw betont hat, jeweils eine differenzierte Betrachtung, die sich allerdings nicht auf die Frage nach ihrem orientalistischen Gehalt beschränken sollte, sondern im Zusammenhang mit der Entwicklung der Malerei Hamdis und der Veränderungen seiner Arbeiten vor dem jeweiligen Entstehungshintergrund kontextualisiert werden muss (vgl. SHAW 2011: 67-77).

Das Gemälde *Türkische Straßenszene* entstand 1888 in Konstantinopel und gelangte über die Vermittlung des mit dem Maler Osman Hamdi befreundeten Archäologen Carl Humann nach Berlin, wo es im selben Jahr durch den preussischen Staat angekauft und der Nationalgalerie übereignet wurde.⁶ Humann, der Entdecker des Pergamonaltars, war in Smyrna, dem heutigen Izmir, tätig. Er organisierte Ausgrabungen und verhandelte mit dem osmanischen Generalkonservator, um Grabungsgenehmigungen für deutsche Archäologen zu erwirken. Seit 1881 lag eben dieses Amt in den Händen Osman Hamdis, der 1887 ein Gesetz zum nationalen Schutz antiker Güter durchgesetzt hatte, das den Transport von bei Grabungen freigelegten Objekten ins Ausland verbot. Ein freundschaftliches Verhältnis mit Hamdi konnte deshalb, so vermutete Malte Fuhrmann, durchaus nützlich in Bezug auf die Vergabe von Sondergenehmigungen für die Ausfuhr antiker Güter gewesen sein (vgl. FUHRMANN 2015: 50). Tatsächlich berichtete Wilhelm Bode in seiner Autobiographie, dass er im Jahr 1907 als Generaldirektor der Königlichen Museen zu Berlin zunächst nach

⁶ »Acta betreffend: die Werke des Malers Hamdi Bey«, Staatliche Museen zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz, Zentralarchiv, SMB-ZA, I/NG 1600.

Athen und dann weiter nach Konstantinopel gereist war, um dort »die Beziehungen zum allmächtigen Generalkonservator Hamdy Bey, die durch Missverständnisse mit der Deutschen Orient-Gesellschaft sehr unerfreulich gewesen waren, durch persönliche Aussprache wieder ins Geleise zu bringen« – was »namentlich mit Hilfe unseres dortigen Museumsvertreters Dr. Wiegand schließlich gelang« (BODE/GAEHTGENS/PAUL Bd. 1, 1997: 336).

Die Deutsche Orient-Gesellschaft war 1898 aus dem 1887 gegründeten Orient-Komitee hervorgegangen und stellte finanzielle Mittel zur Verfügung, mithilfe derer Ausgrabungen und Erwerbungen antiker Artefakte gefördert werden sollten, natürlich mit dem Ziel, die Sammlungen der Berliner Museen zu vergrößern (BODE/GAEHTGENS/PAUL Bd. 2, 1997: 301). Dass es dabei zu Verwicklungen rund um den als »besessenen Bilderjäger« geltenden Bode kam (vgl. VERGOOSSEN 2006: 223), zeigt das Beispiel der Erwerbung der sogenannten Mschatta-Fassade (vgl. BRISCH 1996: 40f.). Die Wand einer umayyadischen Residenz in der Nähe der jordanischen Hauptstadt Amman ging im Jahr 1903 als Geschenk des osmanischen Sultans Abdulhamid II. an Kaiser Wilhelm II., der sich auf Bodes Drängen hin darum gekümmert hatte, die Fassade zu erwerben. Die Notwendigkeit, die Fassade abzubauen und nach Berlin zu bringen, wurde damit begründet, die aus dem 8. Jahrhundert stammende Architektur vor dem Bau einer in der Nähe der Anlage verlaufenden Eisenbahnstrecke schützen zu wollen, deren Bau von deutschen Ingenieuren geleitet wurde (vgl. BRISCH 1996: 40). Schließlich konnte sie von deutschen Archäologen in ihre Einzelteile zerlegt und nach Berlin verschifft werden, wo sie ins Zentrum einer neueinzurichtenden Abteilung für islamische Kunst gestellt werden sollte, in der neben der Architektur auch aus Bodes persönlicher Sammlung stammende Teppiche gezeigt werden sollten (vgl. ENDERLEIN: 1995: 7; BRISCH: 1996: 41f.).

Doch nicht nur Wilhelm Bode, sondern auch Osman Hamdi war im Auftrag seines Staates im Kulturbetrieb aktiv, ihm kam eine nicht zu unterschätzende Position in der Museums- und Kunstszene Konstantinopels im ausgehenden 19. Jahrhundert zu (vgl. ALTINOBA 2016: 49-51). 1881 hatte er einen Antrag zur Errichtung einer Kunstschule gestellt, die ein Jahr später als *Mekteb-i Sanâyi-i Nefîse-i Şahâne*, also als Kaiserliche Akademie der Schönen Künste in Konstantinopel offiziell gegründet wurde. 1891 gründete er dort schließlich das archäologische Museum und leitete es bis zu seinem Tod im Jahre 1910. Die Gründung des Museums und der Kunstschule machen deutlich, dass Hamdi die Reformen im osmanischen Bildungssystem mitgestaltete und den Weg für die Ausbildung junger Kunstschaffender im eigenen Land bereitete (vgl. ALTINOBA 2016: 50). Zum 25-jährigen Bestehen seines Museums im Jahr 1906 überbrachte auch Wilhelm Bode im Namen der Königlichen Museen in Berlin seine Glückwünsche. In einem prächtigen Sendschreiben rühmte Bode nicht nur den Stellenwert des archäologischen Museums in Konstantinopel, sondern bedankte sich auch für die Unterstützung Hamdis, der die »wissenschaftlichen Bestrebungen« anderer Nationen immer unterstützt habe.⁷

⁷ Das Dokument ist abgebildet in CEZAR Bd. 1, 1995: S. 246f.

Andererseits partizipierte Hamdi als Künstler auch am europäischen Kunstbetrieb, indem er – darauf wird im Folgenden noch genauer einzugehen sein – in seiner Studienzeit in Paris in den 1860er Jahren auch ausgebildet worden war. Der Historiker Ethem Eldem wies ausdrücklich darauf hin, dass Hamdis Bilder aus den Jahren von 1891 bis 1909 vor allem in Europa und Amerika gezeigt wurden und sich an ein westliches Publikum richteten (vgl. ELDEM 2012: 342). Ich halte es für denkbar, dass die Bilder jedoch nicht nur von europäischen Rezipierenden, sondern auch von der osmanischen Elite geschätzt wurden, die in der Regel in Paris an Militärschulen ausgebildet wurde und die die nationalistischen Bestrebungen innerhalb des osmanischen Reiches maßgeblich vorantrieb. Ein solches Publikum könnte bei Aufenthalten in Paris oder London durchaus an den historisch anmutenden Sujets interessiert gewesen sein, die augenscheinlich eine traditionelle und glorreiche osmanische Kultur präsentieren (vgl. SHAW 2011: 67f.; ERSOY 2010).



Abb. 2:
Osman Hamdi: *Der Schildkrötenzieher*, 1906, Öl auf Leinwand, 221,5 x 120 cm, Pera Müzesi, Istanbul.

Quelle: Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_by_Osman_Hamdi_Bey#/media/File:Osman_Hamdi_Bey_001.jpg [letzter Zugriff: 26.04.2018]

Dass es sich bei den aufgrund ihrer zahlreichen Details authentisch wirkenden Bildern jedoch zum Teil um äußerst raffinierte Konstrukte handelt, konnte Ethem Eldem mit Blick auf den sogenannten *Schildkrötenerzieher* nachweisen (Abb. 2; vgl. ELDEM 2012: 348-354). Das Gemälde, das 2004 mit einem

Rekordpreis innerhalb der Türkei verkauft wurde, zeigt einen Mann mit rotem Gewand und Turban, der in seinen hinter dem Rücken verschränkten Händen eine lange Flöte hält und sich zu einigen Schildkröten hinab beugt. Eldem entdeckte in einer Ausgabe der französischen Zeitschrift *Le Tour de Monde* aus dem Jahr 1869 einen Reisebericht aus Japan, in dem von ›Schildkrötenerziehern‹ berichtet wurde, die die Tiere durch das Spiel auf einer Metalltrommel dazu gebracht haben sollen, eine Reihe zu bilden und aufeinander zu klettern. Hamdi erwähnte in einem Brief an seinen Vater aus dem selben Jahr, dass er die Zeitschrift lese; die Vermutung liegt also nahe, dass er den entsprechenden Artikel und die den Text illustrierende Abbildung gesehen hatte und das aus Japan stammende Sujet Jahre später aufgriff, um es in den osmanischen Kontext zu übersetzen (vgl. ELDEM 2012: 350): Hamdis Schildkrötenerzieher ist ein Derwisch, der neben einer Trommel eine Nay – ein traditionelles Instrument in der islamischen Mystik – hinter seinem Rücken hält. Das Gemälde wurde im Pariser Salon von 1906 ausgestellt.

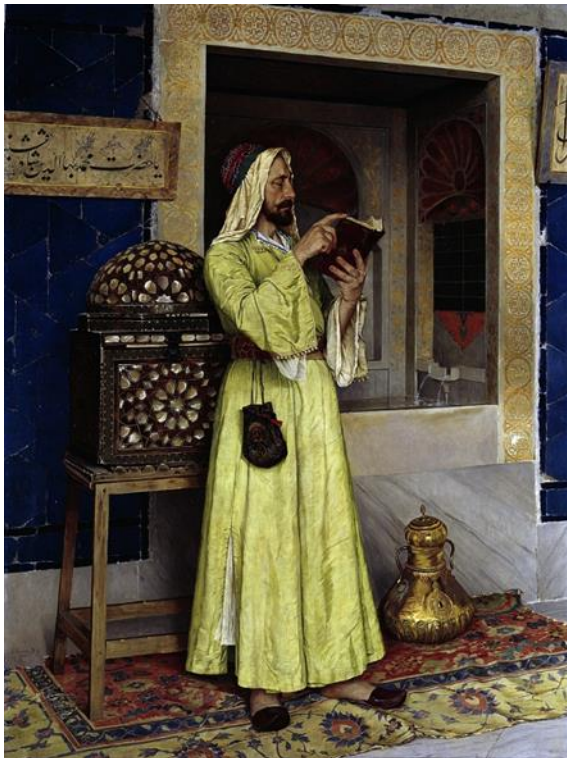


Abb. 3:
Osman Hamdi: *Der Wunderbrungen oder Lesender Araber*, 1904, Öl auf Leinwand, 200 x 151 cm,
Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.
Quelle: CEZAR Bd. 2, 1995: 714

Zwei Jahre zuvor wurde in Paris ein weiteres Gemälde Hamdis gezeigt, das einen dem Schildkrötenerzieher nicht unähnlichen Mann in langen Gewändern

und mit Vollbart zeigt⁸, wie er konzentriert in einem Buch, einer Ausgabe des Korans, liest (Abb. 3). Das leuchtend gelbe Übergewand des Mannes bildet einen wirkungsvollen Kontrast zu der tiefblauen, gekachelten Wand, in die in einer Nische ein Brunnen eingelassen ist. Der marmorne Boden ist mit einem faltigen, alten Teppichfragment bedeckt, das mehrere Risse aufweist. Das als *Der Wunderbrunnen* oder *Der lesende Araber* bezeichnete Gemälde hängt seit 2012 im Foyer der Berliner Nationalgalerie (vgl. VOSS 2014: o.S.). Die Erwerbungs- und Ausstellungsgeschichte des Bildes ist kompliziert. Das Gemälde gelangte wohl, wie die *Türkische Straßenszene*, durch die Vermittlung des Kunsthistorikers, Archäologen und Teppichsammlers Friedrich Sarre (vgl. KRÖGER 2015a) über die Deutsche Orientgesellschaft nach Berlin (vgl. FUHRMANN 2015: 50) und befand sich scheinbar zunächst im Besitz Wilhelm Bodes. 1914 wurde es von der Gemäldegalerie »zu Dekorationszwecken« an das Auswärtige Amt ausgeliehen, wo es sich auch 1919 noch befand.⁹ Erst 1934 ging es als Staatseigentum auf die Nationalgalerie über.¹⁰ Mit Blick auf die eingangs formulierte Fragestellung zeigt sich, dass in den Gemälden Hamdis Teppiche als der Grund erscheinen, auf dem sich die orientalistisch gewandeten Figuren präsentieren. Der ›Orientteppich‹ ist der Gegenstand, der auf scheinbar authentische Weise ›den Orient‹ verkörpert und der bis heute als Zeichen gilt, um das der abendländischen Kultur entgegenstehende Morgenland zu kennzeichnen.¹¹ Um 1900 war er in den Wohnungen des europäischen Bürgertums zu einem unverzichtbaren Einrichtungsgegenstand avanciert und zierte exotisch anmutende Räume.

›Specialität: Orientalische Teppiche‹

Der Kunsthistoriker und Teppichforscher Kurt Erdmann schrieb 1962 in seinem Buch *Europa und der Orientteppich*, dass dieser den »Unterschied von abendländischer und morgenländischer Lebensform und Wohnkultur« evident mache (ERDMANN 1962: 117). Weiter heißt es dort:

Trotz seiner weiten Verbreitung ist der Teppich im Abendland niemals wirklich heimisch geworden. Er bleibt zu allen Zeiten eine zusätzliche Bereicherung, die den andersartigen Verhältnissen angepaßt wird. Im Orient dagegen ist er lebensnotwendiges Gerät, ja Grundlage aller Wohnkultur. Wir haben uns, so könnte man sagen, gewöhnt, auf Teppichen zu gehen. Der Orientale lebt auf ihnen (ERDMANN 1962: 117).

⁸ Nicht nur Eldem hat wiederholt darauf verwiesen, dass Hamdi sich in seinen Gemälden immer wieder selbst dargestellt habe. Wie diverse Fotografien zeigen, hatte Hamdi ein Interesse daran, in orientalischen Gewändern zu posieren und sich abbilden zu lassen; eine Fotografie von 1903 zeigt Hamdi in einer Pose, an der er sich im Gemälde mit Derwischen an einem Kindergrab für die Darstellung zweier Figuren orientierte (vgl. ELDEM 2012: 366).

⁹ SMB-ZA, I/GG 222, Bl. 31. Mein Dank geht an Michaela Hussein-Wiedemann vom Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, die mir die entsprechenden Archivalien zu Hamdi zur Verfügung gestellt hat.

¹⁰ SMB-ZA, I/NG 69, Bl. 79f.

¹¹ So zeigte beispielsweise das Cover der Frankfurter Allgemeine Woche der Ausgabe vom 13. April 2017 den türkischen Präsidenten Recep Tayyip Erdoğan auf einem fliegenden Teppich sitzend.

Erdmann hatte 1927 bei Erwin Panofsky in Hamburg promoviert und anschließend ein Volontariat bei den Staatlichen Museen zu Berlin absolviert. Die Zusammenarbeit mit Friedrich Sarre, der selbst persische Teppiche sammelte und erforschte (vgl. KRÖGER: 2015b), begründete seine lebenslange wissenschaftliche Auseinandersetzung mit westasiatischen Teppichen (KRÖGER 2018: o.S.). Erdmann wurde 1958 Direktor der islamischen Abteilung der Museen zu Berlin und stand damit in einer Reihe mit Ernst Kühnel und Friedrich Sarre, Wilhelm Bode und Julius Lessing. Diese Wissenschaftler, die sich intensiv mit islamischen Kunstgegenständen und vor allem mit dem Teppich beschäftigt hatten, gingen – wie im Folgenden zu zeigen ist – von einer Differenz zwischen europäischer und (west-)asiatischer Kunst aus.

In Erdmanns Beschreibung der Differenz von Morgen- und Abendland anhand des ›Orientteppichs‹ kommt der Standpunkt der Betrachtenden und mit ihm das Verhältnis von Teppich und Bild ins Spiel:

Im Abendland ist die Wand der wichtigste Teil des Raumes. Vor ihr stehen die kunstvoll geschnitzten Schränke und Truhen, an ihr hängen die Bilder. Es ist bezeichnend, daß alle eigentlich europäischen Teppiche für die Wand, also hängend gedacht und darum bildhaft gestaltet sind. Im Morgenland kommt der Wand [...] nur untergeordnete Bedeutung zu. Entscheidend ist die Bodenfläche, der hier liegende Teppich bestimmt den Raumeindruck (ERDMANN 1963: 117).

Diese Unterscheidung zwischen europäischen Wandteppichen, die dem Namen einer Familie französischer Teppichwirker folgend als Gobelins bezeichnet werden, und orientalischen Teppichen findet man auch in einem Artikel im Kunstgewerbeblatt von 1913/14. Konrad Astfalck charakterisierte den Gobelin als »Stoff-Bild«, das einer gemalten Vorlage folgt, und stellte diesem explizit den ›orientalischen‹ Teppich gegenüber, der ›in seiner Heimat‹ nicht nur zur Zierde und Strukturierung des Bodens, sondern unter anderem auch als Wand schmuck und zur Verkleidung von Möbeln eingesetzt werde. Die Teppiche wurden als »Prunkstücke, wenn nicht gar als Kult-Gegenstände« gebraucht, denn ihre Funktion bestehe unter anderem darin, als Unterlage während des Gebets zu dienen (vgl. ASTFALCK 1913/14: 23). Dieser Aspekt spielt in der Teppichforschung bis heute eine Rolle und schlägt sich in der alternativen Bezeichnung ›islamischer Teppich‹ nieder, auf die man allerdings eher im englischsprachigen Raum trifft.¹²

Tatsächlich gibt es nicht nur verschiedene Techniken und Materialien, mit denen unterschiedliche Teppiche hergestellt werden – die einfachste Unterscheidung ist wohl die zwischen einem gewebten und einem geknüpften Teppich –, sondern auch verschiedene Formate mit denen wiederum bestimmte Funktionen verbunden waren (vgl. DENNY 2014: 10). Ein Beispiel ist der nach seinem zentralen Motiv benannte Medaillon-Teppich, dem an osmanischen oder persischen Höfen aufgrund seiner Größe, seines kostbaren Materials, diffiziler Muster und auffälliger Farbigkeit repräsentative Funktionen zukommen konnte (vgl. DENNY 2014: 68f.). Am einfachsten sind wohl Gebetsteppiche, *Sajjadah*, zu identifizieren (DENNY 2014: 54-53): Sie stellen häufig die *Mihrab*

¹² Zum Für und Wider der Begriffe vgl. DENNY 2014: 10 und BRÜGGEMANN 2007: 17f.

genannte Mauernische einer Moschee dar, die den Betenden die Richtung nach Mekka anzeigt, wie am Beispiel eines osmanischen Teppichs aus dem 18. Jahrhundert gut nachzuvollziehen ist (Abb. 4).

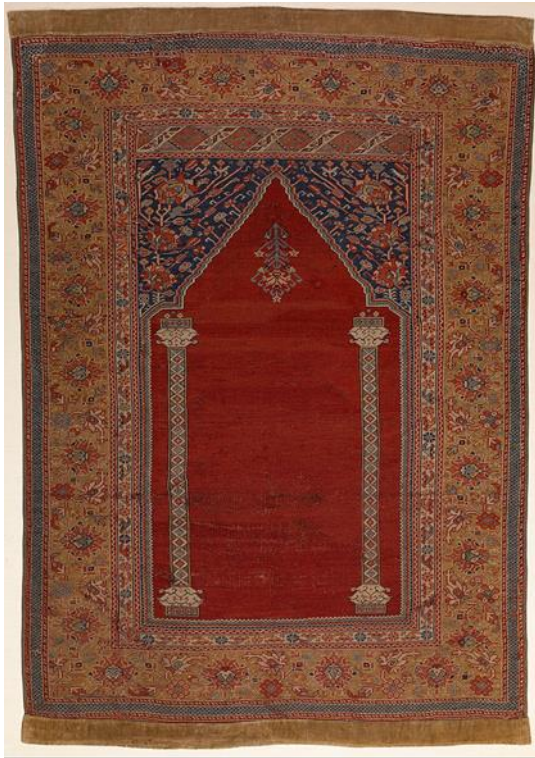


Abb. 4:
Osmanischer Gebetsteppich, 18. Jahrhundert, Wollflorkette und -schuss, 170 x 122,5 cm, The Walters Art Museum, Baltimore
Quelle: Wikimedia Commons. https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Turkish_-_Prayer_Rug_-_Google_Art_Project.jpg [letzter Zugriff: 26.04.2018]

Das Zentrum des Teppichs bildet eine rote, spitz zulaufende Fläche, die von zwei Säulen als architektonische Form im Sinne einer Art Fensternische gekennzeichnet wird. In ihrer Spitze erinnert eine floral anmutende Figuration aufgrund ihrer Positionierung und ihres Umrisses an eine Lampe; mehrere Rahmungen, darunter eine breite auf braungelben Grund und mit vegetabilem Rapport, umschließen das rote Zentrum. Der Gebetsteppich erschafft so einen Raum im Raum im Raum, in dessen Zentrum die Hinwendung der betenden Person zu Gott steht.

Trotz der Diversität der Teppiche aus dem (west-)asiatischen Raum konstatierte Erdmann, wie eng doch ›der Orientteppich‹ mit ›unserer‹, das heißt der europäischen Wohnkultur verbunden sei: »Auch wir empfinden einen Raum ohne Bodenbelag als kahl, und der ›echte Perser‹ ist immer noch das begehrteste Mittel, ihn freundlich zu gestalten« (ERDMANN 1962: 67). Der ›echte Perser‹ scheint in Europa, so legen Erdmanns Ausführungen nahe, jedoch auf seine Funktion als prächtiger Bodenbelag mit leuchtenden Farben und Formen

reduziert worden zu sein. Vielleicht schwingt in Erdmanns Ausführungen noch ein Echo dessen mit, was Dolf Sternberger in seinen *Ansichten vom 19. Jahrhundert* anschaulich vor Augen gestellt hat, nämlich der Wunsch der Menschen nach atmosphärischen Innenräumen, in denen sich Lichtreflexe zwischen Grünpflanzen und Palmen verlieren, in denen »die eigne Farbenglut des eingebrachten Orients, der persischen Teppiche, Polster und Kissen, der irisierende Glanz der Damaste und der Taffetkleider, der matte Schein der Statuen wie der elfenbeinernen oder alabasternen weiblichen Wangen und Glieder sich mischten und steigerten« (STERNBERGER 1974: 147). Der Teppich war in solch phantastischen Räumen augenscheinlich das Herz des »orientalischen Ensembles« (STERNBERGER 1974: 149) und wurde auf eine dekorative Funktion beschränkt. Sternbergers Ausführungen lassen vermuten, dass die Beliebtheit des »orientalischen« Teppichs vor allem aus seiner ästhetischen Wirkung resultierte. Der Kulturtheorie des 19. Jahrhunderts zufolge war der Teppich, verstanden als ein kulturgeschichtlich bedeutsames Artefakt, jedoch noch mehr. Für Gottfried Semper, der bei seiner Suche nach dem Stil eine universelle Kulturgeschichte imaginierte, repräsentierte das Textile als eines der ältesten architektonischen Elemente, das sich auf die Form der festen Bauten ausgewirkt haben soll (vgl. SCHNEIDER 2012). Der »Teppichwand« komme Semper zufolge »eine höchst wichtige Bedeutung in der allgemeinen Kunstgeschichte« zu – schließlich habe die Farbigkeit der »orientalischen« Kunstgegenstände später die Malerei und die Bildhauerei hervorgebracht (vgl. SEMPER 1851: 56).

Während Semper den Teppich also als Vorläufer und Schmuck der Wandfläche verstand, hatte er für Erdmann seinen Ort am Boden. Erdmann ging von einer Opposition von Teppich und Bild aus, die sich mit der Annahme begründen lässt, dass das Bild, verstanden als Tafel- oder Leinwandbild, als Präsentationsfläche eine Wand benötige, der Teppich hingegen vor allem auf dem Boden liege. Der folgenreichste Unterschied in der Wahrnehmung von Teppich und Bild scheint jedoch aus der Einteilung in künstlerische und kunsthandwerkliche Objekte zu resultieren. Als dekorativer Einrichtungsgegenstand gebührte dem Teppich ein anderer Ort als dem Kunstwerk, was am Beispiel des Kataloges der 60. Kunstausstellung der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin deutlich wird (vgl. [UNBEKANNT] 1888). Hier finden sich in den Werbeanzeigen, die dem Verzeichnis der ausgestellten Bilder vorangestellt sind, zwei Annoncen, in denen Handlungen explizit »orientalische Teppiche« neben Möbeln und Polsterwaren aller Art anbieten (Abb. 5).



Abb. 5:
Werbeanzeige
Quelle: [UNBEKANNT] 1888

Der ›Orientteppich‹ im Visier deutscher Kunsthistoriker

In Europa waren Teppiche bereits in der Frühen Neuzeit begehrte Güter, doch war ihre Erwerbung durchaus kostspielig und blieb den wohlhabenden Personen, wie sehr reichen Kaufleuten und dem Adel, vorbehalten. Durch die Exponate auf der ersten Weltausstellung 1851 in London wurde die europäische Industrie zur vermehrten Produktion orientalisierender kunsthandwerklicher Arbeiten angeregt (vgl. HAASE 1995: 352). Ab 1860 überstieg die inländische Produktion die Einfuhr von Teppichen (STERNBERGER 1974: 222), doch die Qualität der Teppiche des westasiatischen Raumes blieb besonders hinsichtlich ihrer Farbigkeit unübertroffen (ERDMANN 1962: 74f.). Hamdis *Türkische Straßenszene* setzt also eine in dieser Zeit durchaus vorstellbare Situation ins Bild: Eine westliche Familie, modisch visiert wie die Kleidung zeigt, interessiert sich für ›echte Orientteppiche‹, die sie nicht in einer entsprechend ausgerichteten Handlung im Heimatland (vgl. Abb. 5), sondern auf einer ›Orientreise‹ zu erwerben gedenkt. Privatpersonen kauften nicht nur einige wenige Teppiche, sondern begannen damit, Teppichsammlungen anzulegen, die nicht nur dem eigenen Vergnügen, sondern auch als Wertanlage dienen konnten (vgl. ASTFALCK 1913/14:

26). Das Sammeln von Teppichen erforderte natürlich die Kennerschaft der Sammelnden, es brauchte Kriterien, um Teppiche zu datieren, ihre Herkunft zu lokalisieren und um ihren Wert schätzen zu können. 1913/14 konnte Rudolf Pichler in einer Besprechung einer Berliner Teppichausstellung resümieren, dass Forscher wie Wilhelm Bode, Julius Lessing, Alois Riegl und andere »durch hervorragende wissenschaftliche Forschung den Grundstein gelegt [haben] für unsere heutige Kenntnis orientalischer Teppichknüpfereien und –Webereien« (PICHLER 1913/14: 69) und so die Wissensgrundlage für das an kennerschaftlichen Fragen interessierte Publikum schufen.

Vor allem Julius Lessing, der Direktor des Kunstgewerbemuseums, hatte der asiatischen Kunst schon früh besonderes Interesse entgegengebracht. Er sammelte für die Berliner Museen islamische Kunst und gilt als Begründer der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem ›Orientteppich‹ (vgl. ENDERLEIN 1995: 13). 1877 veröffentlichte er eine Bildmappe mit ›altorientalischen Teppichmustern‹, in der er allerdings nur vier tatsächlich existierende Teppiche vorstellte (vgl. LESSING 1877). Die Abbildungen zeigen vorrangig Rekonstruktionen, die Lessing aus der Untersuchung von in Gemälden des 15., 16. und 17. Jahrhunderts dargestellten Teppichen abgeleitet hatte. Er etablierte damit eine Methode, mit der sich Teppichmuster systematisieren und der *terminus ante quem* ihrer Entstehung abgeleitet werden konnte. Allerdings interessierte Lessing sich von seinem eurozentristischen Standort aus weniger für die Teppiche selbst als für das Verhältnis, in dem sie zu europäischen Kunstwerken standen. So entgegnete er in der Diskussion mit Bode, der sich ab 1904 für die Errichtung einer eigenen, altarabisch-persischen Abteilung in den Berliner Museen einsetzte:

Die Teppiche sind uns keine fremden, dem Islam angehörigen Schaustücke, sondern diese Teppiche, welche mit kaum einer Ausnahme in europäischen Kirchen auf unsere Tage hin gerettet sind, bildeten feste Bestandteile der europäischen Kultur und haben eine so durchgreifende Wirkung auf die europäische Kunst ausgeübt, daß sie für die allgemeine Bildung und Belehrung im Zusammenhang mit der heimischen Kunst unendlich viel wichtiger sind, als in ihrem Zusammenhang mit dem Islam (Lessing zitiert nach ENDERLEIN 1995: 17).

Lessing bezog sich in dieser Stellungnahme auf den Umstand, dass die Kunsthistoriker des 19. Jahrhunderts tatsächlich in Kirchen – vor allem in Italien, aber auch in Osteuropa – auf westasiatische Teppiche stießen, wohin sie einst als wertvolle Handelsüter, aber unter anderem auch als Beute der Kreuzfahrer gelangt waren (vgl. DENNY 2014: 9). Er interessierte sich nicht für ihre ursprüngliche Herkunft, sondern durchtrennte den Faden ihrer Überlieferungsgeschichte und vereinnahmte sie für die eigene Kulturgeschichtsschreibung. Dass Teppiche in der islamisch geprägten Kultur verschiedene Funktionen hatten, dass sie sowohl Kunst- als auch Gebrauchsgegenstände waren und dass sich diverse Exemplare natürlich auch in den osmanischen Sammlungen, beispielsweise der des Topkapı-Palastes in Konstantinopel, erhalten hatten, sah Lessing von seinem Blickpunkt aus nicht.

Auch Wilhelm Bode interessierte sich für orientalische Teppiche zunächst im Zusammenhang mit der europäischen Kunst- und Kulturgeschichte,

wovon ein Blick in den Ausstellungsraum der Berliner Skulpturensammlung im Alten Museum Zeugnis ablegt. So präsentierte er 1892 die Madonna des Florentiner Bildhauers Benedetto da Maiana vor einem weißgrundigen persischen Teppich von über sechs Metern Länge, den er 1891 in Venedig erworben hatte. Ausgestellt mit den italienischen Kunstwerken wurde der Teppich zur Präsentationsfläche und zum Beiwerk der italienischen Skulptur, die ihrerseits in einen ästhetischen und hierarchischen Aspekten folgenden Ausstellungszusammenhang eingebunden war (vgl. VERGOOSSEN 2006: 224). Auch wenn Bode die westasiatischen Teppiche durchaus als Kunstwerke begriff, wie seine späteren Bemühungen um die Errichtung einer eigenen Abteilung für islamische Kunst suggerieren, zeigt sich an dieser frühen Ausstellungspraxis sein an der europäischen Malerei geschultes Auge. Die Positionierung einer Madonnen-Figur vor einem persischen Teppich erinnert an die im *Cinquecento* gehäuft vorkommenden Darstellungen der thronenden Gottesmutter auf einem prächtigen Teppich, in denen Almut Goldhahn eine räumlich strukturierende Funktion innerhalb der Komposition erkannte. Der Stoffgrund grenzt die Madonna ein und damit gleichzeitig von anderen Figuren im Bild ab, was nicht nur formale, sondern auch inhaltliche Analogien zum Motiv des *hortus conclusus* nahelege (vgl. GOLDHAHN 2010).

1901 veröffentlichte Bode eine Monographie über die Geschichte westasiatischer Knüpfteppiche, die noch 1985 in einer fünften Auflage erschien. In der Einleitung der Erstausgabe knüpfte Bode an das methodische Vorgehen Lessings an und betonte: »Als eine der zuverlässigsten und ergiebigsten Quellen für die Kenntnis der vorderasiatischen Kunstteppiche und ihre Entwicklung hat sich bisher das Studium der auf alten Gemälden vorkommenden Teppiche erwiesen« (BODE 1901: 3). Man schlage damit gleichsam zwei Fliegen mit einer Klappe, denn man lerne die Bedeutung kennen, »die die Teppiche neben den orientalischen Geweben für die occidentale Kunst gehabt haben; nicht nur für das Kunstgewerbe, sondern selbst für die grosse Kunst, insbesondere durch den Einfluss auf die Entwicklung der grossen koloristischen Malerschulen, der venezianischen und teilweise auch der holländischen Schule« (BODE 1901: 3). Bode betrachtet also die westasiatischen Teppiche im Zusammenhang mit der Malerei der alten Meister. Schließlich ging er sogar noch einen Schritt weiter und ordnet sie mit hegemonialem Gestus in ein hierarchisches Modell der Kunstgattungen ein: Erst die Kenntnis der farbenprächtigen Teppiche habe die venezianischen Maler dazu verleitet, die Wirkung der Farbe in ihren Gemälden zu erproben – und schließlich hätten Giorgione und Tizian »die venezianische Malerei von dieser Abhängigkeit vom Kunstgewerbe des Ostens« gelöst und sie »malerisch völlig frei« gemacht (BODE 1901: 4).

Farbe und Orientalismus

Mit der Betonung der Farbe lenkt Bode die Aufmerksamkeit auf die eine Protagonistin, die von der Kunsttheorie seit dem 16. Jahrhundert in einen steten

Wettkampf mit ihrem Gegenpart, der Linie, geschickt wurde (vgl. KRIEGER 2006). In seinem Buch über Rembrandt gibt sich Bode als Verehrer des großen Koloristen zu erkennen, an dessen Werk sichtbar werde, »welche Bedeutung in der Malerei die Schönheit des Materials und die Kenntnis seiner Bereitung und Behandlung haben« (BODE 1917: 28f.). Als Kenner der italienischen und niederländischen Malerei war ihm die Konkurrenz zwischen Farbe und Linie natürlich vertraut: »Die Komposition in Rembrandts Werken erscheint nur willkürlich, wenn man sie mit dem Maß der italienischen Klassiker mißt; denn nicht nach den Linien, sondern nach dem Licht baut er sie auf« (BODE 1917: 23). In der Kunst des 19. Jahrhunderts wurde dieser kunsttheoretische Streit allerdings schon lange nicht mehr in Italien und den Niederlanden, sondern in Frankreich ausgetragen (vgl. IMDAHL 1988: 87-98). Während Jean Dominique Ingres Gemälde malte, denen ein streng linearer Bildaufbau zugrunde liegt, komponierte Eugène Delacroix seine Bilder ausgehend von der Fläche und setzte bei der Kolorierung auf die sublimen Wirkung der Farbe wie anhand seines Gemäldes *Tod des Sardanapal* eindrücklich deutlich wird (Abb. 6). In der Darstellung des Massakers, das der von seinen Feinden bedrängte assyrische Herrscher unter seinen Ergebenen anrichten ließ, ist kein einziger Tropfen Blut zu sehen. Stattdessen fließen rote Stoffe diagonal durch das Bild, das jede perspektivische Stabilität verloren hat, und evozieren den Eindruck eines regelrechten Blutrauschs.



Abb. 6:
Eugène Delacroix: *Der Tod des Sardanapal*, 1827/28, Öl auf Leinwand, 395 x 495, Louvre, Paris.
Quelle: Wikimedia Commons. https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_Mort_de_Sardanapale.jpg#/media/File:Eug%C3%A8ne_Delacroix_-_La_Mort_de_Sardanapale.jpg [letzter Zugriff: 26.04.2018]

Von Delacroix ist die Bemerkung überliefert, die schönsten Bilder, die er je gesehen habe, seien Teppiche gewesen (vgl. SHAW 2011: 2). Anhand des Gemäldes *Die Frauen von Algier* lässt sich ein Zusammenhang zwischen Delacroix' Begeisterung für geknüpfte Teppiche und seiner Darstellungsweise herstellen (Abb. 7). Das Gemälde zeigt ein Zimmer, in dem drei Haremsdamen auf dem mit Teppichen ausgekleideten Boden sitzen, während eine Bedienstete im Vorbeigehen zu ihnen herabschaut. Abgesehen von der Haut der Frauen ist kaum ein Gegenstand auszumachen, der nicht mit Mustern überzogen ist. Ralph Ubl hat von der »textilen Einhüllung« (UBL 2007: 299) dieses Raumes gesprochen, von dem weder die steinerne Architektur noch die perspektivische Konstruktion erkennbar seien. Der Zusammenhang zwischen dem Raum und seine Bewohnerinnen ist vielmehr der eines Gewebes, in dem sich feste Konturen auflösen und diffuse Farbflächen wirksam werden, was besonders gut an den zwei Köpfen vor der verschatteten Ecke sichtbar wird. Außerdem treten einzelne Farbkleckse in Erscheinung. Das Flirren von Licht und Schatten lässt einzelne Farbtöne vor und zurücktreten und gibt den dargestellten Textilien ihre Materialität in Gestalt der opaken Farbe. Die Bilder Delacroix' lassen sich als in Falten gelegte Teppiche denken: Sie erscheinen als räumliche Gebilde, auf denen weniger die fest umrissene Form einer Figuration als ihre Farbe und deren flirrende Wirkung eine Rolle spielt.



Abb. 7:
Eugène Delacroix: *Die Frauen von Algier*, 1834, Öl auf Leinwand, 180 x 229 cm, Louvre, Paris
Quelle: Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Les_Femmes_d%27Alger_dans_leur_appartement#/media/File:Delacroix_Frauen_von_Alger.jpg [letzter Zugriff: 26.04.2018]

In Delacroix' Gemälde bilden die Teppiche den Grund eines Raumes, der dem französischen Publikum im Salon von 1834, wo das Bild erstmals ausgestellt war, als ein fremder erschienen sein musste. Die wenigsten der Bildbetrachterinnen und -betrachter dürften – im Gegensatz zu Delacroix selbst (vgl. UBL 2007: 296) – jemals einen Harem betreten haben. Die Faszination für die fremd anmutenden Sujets und die Einrichtung der heimischen Wohnräume mit Teppichen und anderen ›orientalisch‹ erscheinenden Gegenständen bedingte sich wechselseitig. Der Maler A.E. Durantou zeigte auf einem Gemälde ein Interieur im Hause der Pariser Kaufmannsfamilie Goupil (vgl. THORNTON 1994: 11), das maßgeblich von der Form und den Farben diverser Teppiche dominiert wird, die an den Wänden des Zimmers hängen (Abb. 8). Dazwischen befinden sich hölzerne Reliefs mit runden Ornamenten unter denen auf Konsolen verschiedene Karaffen und Vasen abgestellt sind. Im oberen Teil ist die Wand mit horizontal verlaufenden Friesen, Lampenschirmen und Rüstzeug dekoriert. Den Teppichen kommt in der Darstellung eine doppelte Funktion zu. Einerseits auf der innerbildlichen Ebene, wo sie den Raum dekorieren, in dem die BewohnerInnen ihren orientalischen Traum verwirklichten. Als großformatige Flächen dominieren sie das Zimmer durch ihre rötlichen Farbtöne. Der Raum ist als ein Ort gekennzeichnet, der den Orient in Gestalt kunsthandwerklicher Gegenstände regelrecht kultiviert. Andererseits markieren die Teppiche wie kein anderer Gegenstand im Bild die räumliche Wirkung der Darstellung. Durch die perspektivische Darstellung klappen die Teppiche wie Scharniere in den sich in die Tiefe öffnenden Bildraum, vor allem der den Boden bedeckende Teppich trägt zu diesem Effekt bei.



Abb. 8:

A. E. Durantou: *Bei der Familie Goupil*, o.J., Öl auf Leinwand, 64 x 91 cm, Privatsammlung

Quelle: THORNTON 1994: 11

Im Paris des 19. Jahrhunderts waren solch ausgestattete Innenräume *en vogue* und auch in den Ateliers der Orientalisten stapelten sich die Antiquitäten, die die Künstler von ihren Reisen in die heutige Türkei, Syrien und Ägypten mitgebracht hatten. In einem solchen Umfeld bewegte sich der junge Osman Hamdi, der 1860 von seinem Vater als Student der Rechtswissenschaften gemeinsam mit weiteren osmanischen Studenten nach Paris geschickt worden war. Bereits

kurz nach seiner Ankunft brach er sein Studium ab und widmete sich gemeinsam mit Ahmet Ali in den Ateliers von Jean-Léon Gérôme und Gustave Boulanger ganz der Malerei, während Süleyman Seyyid als Schüler im Atelier Alexandre Cabanels tätig war (vgl. SHAW 2011: 50). Hamdis Vater Ibrahim Ethem war 1829 selbst nach Paris gegangen und hatte dort im Zuge seiner militärischen Ausbildung das perspektivische Zeichnen erlernt (vgl. ALTINOBA 2016: 40). Zeichnen war seit Beginn des 19. Jahrhunderts Teil des Lehrplans an den Militärakademien, um die Absolventen dazu zu befähigen, Karten und Gebäudeansichten anzufertigen, die im Rahmen von militärischen Operationen brauchbar waren. Nach ihrer Ausbildung waren verschiedene Offiziere nicht nur im militärischen Dienst, sondern auch künstlerisch tätig, zum Beispiel als Porträt- oder Landschaftsmaler (vgl. ALTINOBA 2016: 41).

Hamdi kam also nach Paris und erlernte das perspektivische Darstellungsverfahren in einem Umfeld, in dem antike und ›orientalische‹ Sujets allgegenwärtig waren. Vor allem die Bilder Gérômes erschufen und zementierten orientalische Phantasien – es verwundert nicht, dass eines seiner Gemälde, der *Schlangenbeschwörer*, 1978 das Cover der Erstausgabe von Edward Saids *Orientalism* zierte (vgl. NOCHLIN 1983: 35). Gérômes Bilder visualisieren die Erzählungen vom Orient, die der Literaturwissenschaftler mit seinem Buch als Konstruktion und Machtinstrument des Westens beschrieb. Die Gemälde entfalten ihre durchschlagende Wirkung nicht nur aufgrund der populären Sujets, sondern sicherlich auch, weil sie sich eines Darstellungsmodus bedienten, dessen Ziel die absolute Transparenz auf den dargestellten Gegenstand hin war. Linda Nochlin bezeichnete seine Malweise deshalb als »language of a would-be transparent naturalism« (NOCHLIN 1983: 35; vgl. außerdem NOCHLIN 1983: 37-41). Im Zentrum des Gemäldes mit dem kleinen Schlangenbeschwörer steht ein als Rückenfigur ins Bild gesetzter nackter Junge auf einem Teppich und hält den Kopf einer großen Schlange empor, die sich um seinen Oberkörper schlingt (Abb. 9).



Abb. 9:

Jean-Léon Gérôme: *Der Schlangenbeschwörer*, 1880, Öl auf Leinwand, 84 x 122 cm, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown

Quelle: Wikimedia Commons. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Jean-L%C3%A9on_G%C3%A9r%C3%B4me_-_Le_charmeur_de_serpens.jpg [letzter Zugriff: 26.04.2018]

Rechts von dem Kind sitzt ein Flöte spielender, alter Mann auf dem Boden; im Hintergrund des Raumes lehnen die Zuschauer, eine Gruppe grimmiger Krieger, an einer türkisblau gekachelten Wand. Das Dekor der Fliesen zeigt in ein Rahmensystem eingelassene, spitz zulaufende Nischen mit darüber angebrachten Feldern, in denen arabische Schrift eingelassen ist. Das ornamentale Muster mit verschiedenen Rapporten aus stilisierten Ranken, Tulpen und Blättern scheint auf ein sehr genaues Studium von Keramiken aus Iznik oder Kütahya zurück zu führen zu sein, die man als Wandschmuck in Moscheen und Privathäusern anbrachte. Der vermeintlich dokumentarische Charakter der detaillierten Kompositionen Gérômes wurde durch Reproduktion seiner Gemälde als Heliogravüren sogar noch gesteigert – ließ sich doch anhand eines solchen Abzugs manchmal kaum unterscheiden, ob man die Wiederholung eines Gemäldes oder eine fotografische Aufnahme vor sich hatte (vgl. FÖRSCHLER 2010: 227f.).

Gérômes und Hamdis Malerei verbindet zum einen die feinmalerische Technik, zum anderen die detaillierte Wiedergabe bestimmter Bildgegenstände, die wie Requisiten in verschiedenen Gemälden erscheinen.¹³ Allerdings wurden an verschiedenen Stellen die Differenzen markiert, die Hamdis Arbeiten von einem europäischen Orientalismus trennen. So haben Wendy Shaw und Silke Förschler in ihren Untersuchungen zum Beispiel darauf hingewiesen,

¹³ So erscheint beispielsweise die Porzellanvase aus der Fensternische in der *Türkischen Straßenszene* in einem Stillleben von 1876, vgl. CEZAR Bd. 2, 1995: 662.

dass Hamdi Frauen in Interieurdarstellungen als tätige Subjekte und nicht als sexualisierte Objekte zeige (FÖRSCHLER 2010: 237-240; SHAW 2011: 71, 83f.). Ahmet Ersoy liest Hamdis Gemälde als visuellen Beitrag zur Konstruktion einer osmanischen Kulturgeschichte durch die Osmanen selbst, die in einer zunehmenden Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte in Literatur, Theater und Bildern – wie beispielsweise in Kostümalben – stattfand (vgl. ERSOY 2010). Es wurde wiederholt darauf hingewiesen, dass sich Hamdi des akademischen, westlichen, ›detailrealistischen‹ Stils bediene (vgl. FÖRSCHLER 2010: 237). In Hans Beltings Buch über die Perspektive und ihren Ursprung in der arabischen Optik wird der Künstler als Beispiel angeführt, um den Einzug des europäisch geprägten Darstellungsverfahrens in der orientalischen Welt zu illustrieren (vgl. BELTING 2009: 58). Ich möchte abschließend aber zeigen, dass Hamdi den perspektivischen Raum und die ornamentale Fläche gleichermaßen zum Thema macht und dass in diesem Zusammenhang dem Teppich als Träger von Ornamenten eine besondere Rolle zukommt. Denn Hamdi bewahrte nicht nur auf motivischer, sondern auch auf einer strukturellen Ebene sehr wohl die Sehweisen der osmanischen Kultur, indem er Bildräume erschuf, die an Kompositionen aus der Miniaturmalerei erinnern.

Bilder wie Ornamente

Zurück zur türkischen Straßenszene (Abb. 1). Der innerbildliche Grund ist relativ schmal und wird von der Gebäudewand nach hinten begrenzt. Die ornamentalen Strukturen, die die Fassade rund um die Fensternische zieren, erscheinen ebenso wie das Fenstergitter als Fläche, auf der sich die ornamentalen Figurationen nachvollziehen lassen. Anders als die helle Fassade der Wand sind die bunten Teppiche aber nicht als plane Ebenen ausgestellt: Die am Boden liegenden Teppiche sind zusammengeschoben; der eine, den der Händler präsentiert, wird gerade entfaltet. Die Muster mit den mehrfach gerahmten Bordüren sind nicht eindeutig zu erkennen, auch der aufgehängte Teppich kommt nicht als Wandbehang zur Geltung. Er kommt mit seinen herabhängenden Fransen, der diagonalverlaufenden Falte und dem sich an die Stufen schmiegenden Stoff als plastischer Gegenstand ins Bild, der Tiefenräumlichkeit anzeigt. Dennoch lässt sich das Muster der Teppiche erkennen und anhand dessen sogar datieren und lokalisieren. So ist der aufgespannte Teppich in Hamdis Gemälde vermutlich ein zeitgenössischer, der aus der Gegend um Thessaloniki stammt.¹⁴

Anhand des Teppichs als Bildmotiv wird das Changieren von Ornament und Bild, von Fläche und Raum, von Bildmitteln und Bildgegenstand greifbar. Wie Vera Beyer und Christian Spies in dem von ihnen herausgegebenen Sammelband zum Ornament verdeutlichen, lassen sich anhand von Ornamenten, gerade weil sie sich der mimetischen Repräsentation entziehen, die Strukturen

¹⁴ Diese Information verdanke ich der Recherche von Nurool Baykal aus Istanbul.

von Darstellung besprechen (vgl. BEYER/SPIES 2012: 14). Anhand von Hamdis Darstellung einer Haremsszene lässt sich diese These nachvollziehen (Abb. 10).



Abb. 10:

Osman Hamdi: *Im Harem*, 1880, Öl auf Leinwand, 56 x 116 cm, Erol Kerim Aksoy Koleksiyonu
Quelle: Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_by_Osman_Hamdi_Bey#/media/File:Osman_Hamdi_Bey_005.jpg [letzter Zugriff: 26.04.2018]

Das Bild zeigt vier weibliche Figuren vor der Wand eines Innenraumes, der aufgrund der Einrichtung als Waschraum zu identifizieren ist. Die vier Frauen gehen allerdings keiner näher zu bestimmenden Tätigkeit nach: Sitzend beziehungsweise stehend scheinen sie schweigend in Gedanken versunken zu sein. Sie werden im Bild weniger durch ihr Tun, denn durch ihr bloßes Sein wirksam und zwar als Figurationen innerhalb einer ornamentalen Bildstruktur, die zwischen Fläche und Raum changiert.¹⁵ Beate Söntgen hat eine ähnliche Kippfigur mit Blick auf Vuillards *Großes Interieur* beschrieben (Abb. 11). Das Gemälde zeigt ein Zimmer, das von Stoffen beherrscht wird: leuchtend gemusterte Teppiche bilden den Grund, auf dem die Figuren und die Möbel angeordnet sind, weiß-rot gestreifte Vorhänge verschließen die Fenster und dichten den Raum regelrecht ab. Vor den bunten Stoffen, bei deren Betrachtung vor allem verschiedene Rottöne auffallen, zeichnen sich die Figuren in ihren dunklen Kleidern als Silhouetten ab. Ähnlich wie bei Delacroix' *Frauen von Algier* scheint das Textile die Malweise inspiriert zu haben: Die Farben sind als opake Tupfen und Striche aufgetragen worden, die sich wie die Fäden in einem Gewebe zu der Bildfläche verbinden. Laut Söntgens Beschreibung erlaube die breite Leinwand den Blick in einen Innenraum, in dem die Figuren auf verschiedenen Bildebenen aufgereiht und durch verschiedene ornamentale Muster auf Teppichen, Tapeten und Kleidung als umrissene Körper isoliert würden. Söntgen hat auf die verschiedenen Verwendungsweisen des Ornaments hingewiesen, das hier einerseits als Motiv, andererseits als vom Gegenstand abgelöstes Muster und

¹⁵ Zum Ornamentalen als vom Motiv gelöster Gestaltungsmodus in der frühen Kunstgeschichtsforschung bei Alois Riegl, Theodor Hetzer und Otto Pächt mit Bezug zur aktuellen Bildwissenschaft vgl. DOBBE 2012.

als rhythmisierende Struktur erscheint, und gezeigt, wie dadurch ein Spiel mit der räumlichen Wirkung und dem Betrachtungsstandpunkt entsteht: Aus der Nähe betrachtet wirken die ornamentalen Strukturen in ihrer Flächigkeit, aus der Distanz entsteht eher der Eindruck eines Raumes, der sich wie eine Bühne in die Tiefe öffnet (vgl. SÖNTGEN 2012).



Abb. 11:
Édouard Vuillard: *Großes Interieur mit sechs Personen*, 1897, Öl auf Leinwand, 90 x 194 cm,
Kunsthhaus Zürich
Quelle: BEYER/SPIES 2012: 92f.

Auch Hamdis Haremsszene durchziehen verschiedene Ornamente als Motiv. Der Boden, die Teppiche, die Kacheln, die Tücher und die Gewänder der Frauen sind gemustert. Diese gemusterten Flächen klappen mal mehr, mal weniger nach vorne an die Bildoberfläche und avancieren zu einer rhythmischen Bildstruktur. Die Betrachtenden sehen somit nicht durch die Bildoberfläche in einen sich in die Tiefe öffnenden Raum hinein, sondern werden mit der Flächigkeit des Bildes konfrontiert. Diese Enträumlichung lässt sich anhand des an der Wand angebrachten Teppichs nachvollziehen: Die Augen der Betrachtenden werden von der linken unteren Bildecke anhand der Bordüre des Teppichs über den Vordergrund zu einer kleinen Stufe geführt. Dort gleiten sie zu dem an der Wand hängenden Teppich. Daneben hängen die auf wenige weiße Formen auf dunkel blauem Grund reduzierten Fliesen, die derart detailliert dargestellt sind, dass man genau den Verlauf der Fugen studieren kann. Dabei werden die Augen unweigerlich auf das Material der Darstellung selbst und das verblüffende Schillern von Darstellungsmittel und Darstellung verwiesen, was sich anhand des Gemäldes mit der Darstellung zweier musizierender Mädchen in einem an eine Moschee erinnernden Innenraum verdeutlichen lässt (Abb. 12).¹⁶ Der räumlichen Logik des Bildes gemäß müssten sich die Kacheln eigentlich hinter den Figuren und somit weiter von der Bildgrenze entfernt befinden. Tatsächlich wirken sie aber, als seien sie direkt auf die Bildoberfläche aufgesetzt und erinnern somit an die Stoffe und Kacheln wie sie in osmanischen Miniaturen zu

¹⁶ Zur Architektur vgl. das Gemälde *In der grünen Moschee in Bursa*, in: CEZAR Bd. 2, 1995: 727.

entdecken sind.



Abb. 12:
Osman Hamdi: *Zwei Musikerinnen*, 1880, Öl auf Leinwand, 58 x 39 cm, Pera Müzesi, Istanbul
Quelle: Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Paintings_by_Osman_Hamdi_Bey#/media/File:%C4%B0ki_M%C3%BCzisyen_K%C4%B1z.png [letzter Zugriff: 26.04.2018]

Hamdis Motive bezeugen und generieren gleichermaßen eine kulturelle und historische Identität des osmanischen Reiches. Seine dreidimensional dargestellten Teppiche knüpfen als Gegenstand an die Bildtradition der osmanischen Kunst an und erproben als Struktur wie sich die ornamentale Darstellungsweise im Dialog mit der Bildsprache verhält, die er in seinem Studium in Frankreich erlernt hatte. An diesem Dialog war das Publikum im Salon durchaus interessiert, wie die Ausstellungsorte der Bilder Hamdis in Paris und London nahelegen (vgl. ELDEM 2012: 372). Die zeitgenössische Kunstgeschichte hingegen widmete sich der europäischen Kunst der alten Meister, benutzte die als kunsthandwerkliche Arbeiten verstandenen, historischen Teppiche aus dem westasiatischen Raum, um eine Hierarchie der Gattungen zu untermauern und schuf ein Ungleichgewicht zwischen der als Kunst verstandenen, europäischen Malerei und dem aus dem (west-)asiatischen Raum stammenden Kunsthandwerk.

Zwar ist der frühen Teppichforschung zugute zu halten, dass sie die Kunstwerke anderer Kulturen wahrnahmen, untersuchten, in historische Kontexte einbanden und in einen Dialog mit der europäischen Kunst stellten. Gleichzeitig zogen sie damit auch Grenzen zwischen dem Eigenen und dem Fremden, wie beispielsweise an Lessings Äußerung über die Überlieferung der Teppiche ersichtlich wurde. Vor diesem Hintergrund ist der Teppich ein Verhandlungsort kultureller Identitäten im doppelten Sinne: Als Gegenstand der Kunstgeschichtsschreibung wird er zum Zeichen für die andere, für die ›historisch-orientalische‹ Kultur des westasiatischen Raumes, als Bildmotiv in der zeitgenössischen Malerei hingegen wird er zum Bildgrund, auf dem verschiedene Modi der Darstellung verhandelt und die konstruierten Gegensätze von morgenländischer Bildfläche und abendländischem Bildraum unterlaufen werden.

Literatur

- ALTINOBA, BUKET: *Die Istanbuler Kunstakademie von ihrer Gründung bis heute. Moderne Kunst, Nationsbildung und Kulturtransfer in der Türkei*. Berlin [Gebr. Mann Verlag] 2016
- ASTFALCK, KONRAD: Gobelins. In: *Kunstgewerbeblatt*, 25(2), 1913/14, S. 21-26
- BELTING, HANS: *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. München [C.H. Beck] 2009
- BEYER, VERA; CHRISTIAN SPIES: Einleitung. Ornamente und ornamentale Modi des Bildes. In: BEYER, VERA; CHRISTIAN SPIES (Hrsg.): *Ornament. Motiv, Modus, Bild*. München [Fink] 2012, S. 13-23
- BIEDERMANN, HEIKE: Kat. Nr. 503. In: BRÜCKNER, ALFRED (Hrsg.): *Im Lichte des Halbmonds. Das Abendland und der türkische Orient*. Ausstellungskatalog: Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Leipzig [Ed. Leipzig] 1995, S. 381
- BODE, WILHELM VON: *Die Meister der holländischen und vlämischen Malerschulen*. Leipzig [Seemann] 1917
- BODE, WILHELM VON: *Mein Leben*. Hrsg. von Thomas W. Gaehtgens, Barbara Paul. 2 Bände (Text- und Kommentarband). Berlin [Nicolaische Verlagsbuchhandlung] 1997
- BRISCH, KLAUS: Wilhelm von Bode und sein Verhältnis zur islamischen und ostasiatischen Kunst. In: GAEHTGENS, THOMAS W. [Hrsg.]: *Kennerschaft. Kolloquium zum 150sten Geburtstag von Wilhelm von Bode*. Berlin [Gebr. Mann] 1996, S. 33-48
- BRÜGGEMANN, WERNER: *Der Orientteppich: Einblicke in Geschichte und Ästhetik*. Wiesbaden [Reichert] 2007
- CEZAR, MUSTAFA: *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. 2 Bände. İstanbul [İlke Basın Yayın] 1995
- CHAHINE, RIMA: *Das orientalistische Plakat Westeuropas 1880-1914*. Dissertation, Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, 2013, 555 S. <http://oops.uni-oldenburg.de/2354/> [letzter Zugriff: 19.02.2018]

- DENNY, WALTER B.: *How to read Islamic carpets*. New York [NY, Metropolitan Museum of Art] 2014
- DOBBE, MARTINA: Das Ornamentale als bildtheoretisches Konzept? In: BEYER, VERA; CHRISTIAN SPIES (Hrsg.): *Ornament. Motiv, Modus, Bild*. München [Fink] 2012, S. 317-347
- ELDEM, EDHEM: An Ottoman Traveller to the Orient: Osman Hamdi Bey. In: INANKUR, ZEYNEP; REINA LEWIS, MARY ROBERTS (Hrsg.): *The Poetics and Politics of Place: Ottoman Istanbul and British Orientalism*. Istanbul [WA: U Washington P] 2010, S. 169-181
- ELDEM, EDHEM: Making Sense of Osman Hamdi Bey and His Paintings. In: *Muqarnas: An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World*, 29, 2012, S. 339-383
- ENDERLEIN, VOLKMAR: *Wilhelm von Bode und die Berliner Teppichsammlung*. Ausstellung des Museums für islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin, Pergamonmuseum. Berlin [SMPK - Museum für islamische Kunst] 1995
- ERDMANN, KURT: *Europa und der Orientteppich*. Berlin [Kupferberg] 1962
- ERSOY, AHMET: Osman Hamdi Bey and the Historiophile Mood. Orientalist Vision and the Romantic Sense of the Past in Late Ottoman Culture. In: INANKUR, ZEYNEP; REINA LEWIS, MARY ROBERTS (Hrsg.): *The Poetics and Politics of Place: Ottoman Istanbul and British Orientalism*. Istanbul and Seattle [WA: U Washington P] 2010, S. 145-155
- FÖRSCHLER, SILKE: *Bilder des Harem. Medienwandel und kultureller Austausch*. Berlin [Reimer] 2010
- FUHRMANN, MALTE: Friedrich Sarre, der zeitgenössische »Orient« und der Erste Weltkrieg. In: GONNELLA, JULIA; JENS KRÖGER [Hrsg.]: *Wie die islamische Kunst nach Berlin kam. Der Sammler und Museumsdirektor Friedrich Sarre (1865-1945)*. Berlin [Reimer; Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin] 2015, S. 47-60
- GOLDHAHN, ALMUT: »Der Teppich als hortus conclusus – orientalische Knüpfteppiche auf Mariendarstellungen des 15. Jahrhunderts in Italien«. In: SCHMIDT ARCANGELI, CATARINA; GERHARD WOLF (Hrsg.): *Islamic Artefacts in the Mediterranean World. Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer*. Venezia [Marsilio] 2010, S. 105-114
- HAASE, GISELA: Zur europäischen Orientrezeption im 19. Jahrhundert. In: BRÜCKNER, ALFRED (Hrsg.): *Im Lichte des Halbmonds. Das Abendland und der türkische Orient*. Ausstellungskatalog: Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Leipzig [Ed. Leipzig] 1995, S. 349-354
- IMDAHL, MAX: *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*. München [Fink] 1988
- KRIEGER, VERENA: Die Farbe als »Seele« der Malerei. Transformationen eines Topos vom 16. Jahrhundert zur Moderne. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 33, 2006, S. 91-112

- KRÖGER, JENS: Friedrich Sarre. Kunsthistoriker, Sammler und Connoisseur. In: GONNELLA, JULIA; JENS KRÖGER [Hrsg.]: *Wie die islamische Kunst nach Berlin kam. Der Sammler und Museumsdirektor Friedrich Sarre (1865-1945)*. Berlin [Reimer; Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin] 2015a, S. 13-46
- KRÖGER, JENS: Friedrich Sarre und die orientalische Teppichkunst. In: GONNELLA, JULIA; JENS KRÖGER [Hrsg.]: *Wie die islamische Kunst nach Berlin kam. Der Sammler und Museumsdirektor Friedrich Sarre (1865-1945)*. Berlin [Reimer; Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin] 2015b, S. 137-146
- KRÖGER, JENS: Kurt Erdmann. In: YARSHATER, EHSAN (Hrsg.): *Encyclopædia Iranica*, 2018, <http://www.iranicaonline.org/articles/erdmann> [letzter Zugriff: 19.02.2018]
- LESSING, JULIUS: *Altorientalische Teppichmuster: Nach Bildern und Originalen des XV. - XVI. Jahrhunderts gezeichnet von Julius Lessing*. Berlin [E. Wasmuth] 1877
- NOCHLIN, LINDA: The Imaginary Orient. In: LINDA NOCHLIN: *The Politics Of Vision: Essays On Nineteenth-century Art And Society*. New York [Harper + Row] 1989, S. 33-59
- NOLAN, ERIN HYDE: You Are What You Wear: Ottoman Costume Portraits in the Elbise-i Osmaniyye. In: *Ars Orientalis*, 47, 2017, S. 178-209
- PICHLER, RUDOLF: Orientalische Teppichausstellung in Berlin. In: *Kunstgewerbeblatt*, 25(4), 1913/14, S. 76-77
- PRANGE, REGINE: Die Wiederkehr des Teppichparadigmas: Anmerkungen zur zeitgenössischen »Welt-Kunstgeschichte«. In: *Kunstchronik*, 67(7), 2014, S. 373-384
- SCHMIDT-LINSENHOFF, VIKTORIA: Postkolonialismus. In: *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 7/8, 2002, S. 61-72
- SCHNEIDER, BIRGIT: Die Konsequenz des Stoffes. Eine Medientheorie des Ornaments ausgehend von Gottfried Semper. In: BEYER, VERA; CHRISTIAN SPIES (Hrsg.): *Ornament. Motiv, Modus, Bild*. München [Fink] 2012, S. 255-282
- SCHULZ VERA-SIMONE: Carpet. In: REINEKE, ANIKA; ANNE RÖHL; MATEUSZ KAPUSTKA; TRISTAN WEDDINGEN (Hrsg.): *Textile Terms: A Glossary*. Emsdetten/Berlin [Edition Imorde] 2017, S. 33-37
- SCHWARZ, HANS-GÜNTHER: *Orient – Okzident. Der orientalische Teppich in der westlichen Literatur, Ästhetik und Kunst*. München [Iudicium-Verlag] 1990
- SEMPER, GOTTFRIED: *Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*. Braunschweig [Friedrich Vieweg und Sohn] 1851
- SHAW, WENDY M. K.: *Ottoman Painting: Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic*. London [I. B. Tauris] 2011

- SÖNTGEN, BEATE: Familienbande und Beziehungsmuster. Zum Ornamentalen in Édouard Vuillards »Grand Intérieur«. In: BEYER, VERA; CHRISTIAN SPIES (Hrsg.): *Ornament. Motiv, Modus, Bild*. München [Fink] 2012, S. 91-115
- STERNBERGER, DOLF: *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1974
- THORNTON, LYNNE: *The Orientalists. Painter-Travellers 1828-1908*. Paris [ACR Ed. Internationale] 1994
- UBL, RALPH: Delacroix' Wärmeräume. In: MÜLDER-BACH, INKA; GERHARD NEUMANN (Hrsg.): *Räume der Romantik*. Freiburg i. Br. [Königshausen & Neumann] 2007, S. 277-306
- [UNBEKANNT:] *Verzeichniss der Werke lebender Künstler auf der 60. Ausstellung der Königlichen Akademie der Künste*. Berlin [Rud. Schuster] 1888
- VERGOOSSEN, MANUELA: Sammlung als Capriccio: Wilhelm von Bode und der Berliner Museumsverein. In: MARX, BARBARA (Hrsg.): *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*. München [Deutscher Kunstverlag] 2006, S. 223-229
- VOSS, JULIA: Ein Türke in Preußens Museum. März 2014.
<https://de.qantara.de/inhalt/tuerkische-kunst-in-deutschland-ein-tuerke-in-preussens-museum> [letzter Zugriff: 13.03.2018]