



Auftraggeberin

Stiftung Preussischer Kulturbesitz im Rahmen von ›Berlin – Kulturhauptstadt Europas 1988‹. Verantwortlich: Willi Ludwig

Ausstellungsleitung

Klaus Brisch (Museum für Islamische Kunst),
Jens Kröger (Museum für Islamische Kunst)
Rachel M. Ward (British Museum)

Architektur, Design und Licht

Jürg Steiner mit Hasso von Elm

Ausführung

Museumstechnik GmbH Berlin, Glashütte
Eisch, Frauenau

Fotos

Florian Kleinfenn, Paris (wenn nicht anders
vermerkt)

**Schätze aus dem Topkapi
Serail –
Das Zeitalter Süleymans des
Prächtigen**

25. Juni bis 31. Juli 1988

Schloss Charlottenburg,
Berlin
Große Orangerie



Schätze aus dem Topkapi Serail – Das Zeitalter Süleymans des Prächtigen

Wie ist eine geschlossene, fremde Objektwelt des 16. Jahrhunderts in einer denkmalgeschützten Rokoko-Orangerie in Berlin zu inszenieren? Diese Frage galt es bei der Ausstellung im Rahmen des Großereignisses ›Berlin – Kulturhauptstadt Europas 1988‹ zu klären.

Die eigens für die Exponate entwickelten Sicherheitsvitrinen sind praktisch das einzige bodenverbundene Einrichtungselement der Ausstellung, deren szenischer Auftritt im Immateriellen liegt: blaue Glaskugeln hängen, ähnlich wie Moscheecampeln, an feinen Kabeln zwischen den längs laufenden Stuckprofilen und lassen sich durch kaum sichtbare Stahlseile in jeder Lage zwischen den kräftigen Stuckprofilen der Orangerie platzieren. Die Kugeln bestehen aus blauem Mineralglas. Durch Metalle im Glasfluss verfügt die Farbe über gleichbleibende Brillanz in unbegrenzter Dauer. Miniaturhalogenreflektorlampen werfen das Licht durch die vordere Bohrung, deren Durchmesser auch zur Montage der Lampen geeignet ist. Nur die blaue Strahlung des Nebenlichts durchdringt das Glas der Kugel und koloriert die Rokoko-Architektur der Orangerie in einem magischen Blau – der Raum wird gleichsam immateriell angestrichen. Dadurch, dass weißes Licht alle Spektralfarben enthält, werden die Objekte mit Halogenlicht in sehr guter Farbwiedergabe beleuchtet. Das auf die Objekte fallende Licht wird durch die schwache Zugabe von blauem Licht der Kugeln optimiert. Dank der additiven Farbmischung wird das Glühlampenlicht etwas weißer.

Peter Hans Göpfert schrieb in ›Die Welt‹, 28. Juni 1988: › Die Ausstellung will nicht etwa ›Lehranstalt‹, sondern zuallererst ein ›Ort des Genusses‹ sein – und das ist sie allein schon wegen der wundersamen, von bläulichen Kugellampen mit silbrigen Reflektoren gleichermaßen erhellen, festlichen Atmosphäre, mit der der Ausstellungsarchitekt Jürg

◀ Zentralperspektive der Orangerie des Schlosses Charlottenburg. Die Rokoko-Innenarchitektur des Raumes ist noch schemenhaft präsent.

Steiner die Charlottenburger Orangerie in einem bisher nie so erlebten Raumgefühl inszeniert.«

Der Ausstellungsleiter Klaus Brisch stellte in puncto Sicherheit höchste Anforderungen, die nur mit eigens für die Ausstellung entwickelten Vitrinen einzuhalten waren. Dank der kräftigen Glasstärke, war es nicht nötig, die vertikalen Kanten mit Metallprofilen zu fassen. Durchlaufende Profile an Ober- und Unterkante werden mechanisch mit umlaufenden Profilen der Deckel verschränkt. Trotz der Glasstärke entsteht so ein luftiges System, das durch seine Eleganz besticht und darüber hinaus erstaunlich preiswert war.

► Die Tablare aus reflektierendem, silberfarbenem Material unterstützten die Ausleuchtung auch stark bauchender Objekte

▼ Das weiße Licht der Halogenlampen, deren fokussierte Strahlung ungefiltert auf die Objekte trifft, lässt den blauen Grundton der Lichtstimmung verschwinden und leuchtet perfekt aus.



Die Vitrinen wurden nach der Ausstellung noch in vielen weiteren Ausstellungen der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz verwendet. Die 1988 für die Ausstellung entwickelte Leuchte aus blauem Glas stellte sich als veritable Leuchtenfamilie heraus: In den Glaskörper mit 15 oder 20 cm Durchmesser sind zwei unterschiedliche Bohrungen geschnitten. In die vordere wird ein Drahtgestell als Lampenhalterung geklemmt, hinten wird das Kabel durchgeführt. Ein Gehänge aus feinstem Stahlseil umfasst die Glaskugel, die sich darin einlegen und beliebig ausrichten lässt. Durch die Lageänderung der Kugel wird eine per-

◄ Durch die Bestückung mit Lampen unterschiedlicher Leistung und Abstrahlwinkel konnte alle konservatorischen Anforderungen Rechnung getragen werden.

▼ Der berühmte Dolch Süleymans des Prächtigen in einer besonderen Sicherheitsvitrine, deren voluminöser Grundsockel auch von einem Gabelstapler nicht hätte wegge-
wegt werden können.



perfekte Ausrichtbarkeit der Reflektorspiegelglühlampe erreicht. Das Nebenlicht wird entblendet und beleuchtet die vorderen Bereiche der schlichten Kugel – wodurch diese eine ganz eigene Ästhetik vermittelt. Glücklicherweise passen auch 30 Jahre nach der Leuchtenentwicklung produzierte LED-Lampen in die Fassungen und Drahthalterungen.



► Die großen Fenster der Orangerie wurden primär aus Sicherheitsgründen mit kräftigen, textilbespannten Tischlerplatten verschlossen und dadurch zu idealen Bildhintergründen.

► ► Entgegen des scheinbar dekorativen Ansatzes lag der perfekte Auftritt jedes Objekts im Zentrum der Bemühungen.

▼ nächste Doppelseite:
Tischvitrinen sind die richtigen Präsentationsmöbel für Teller. Durch die frei anzuordnende Leuchtenposition waren diese akzentuiert und reflexfrei zu beleuchten.



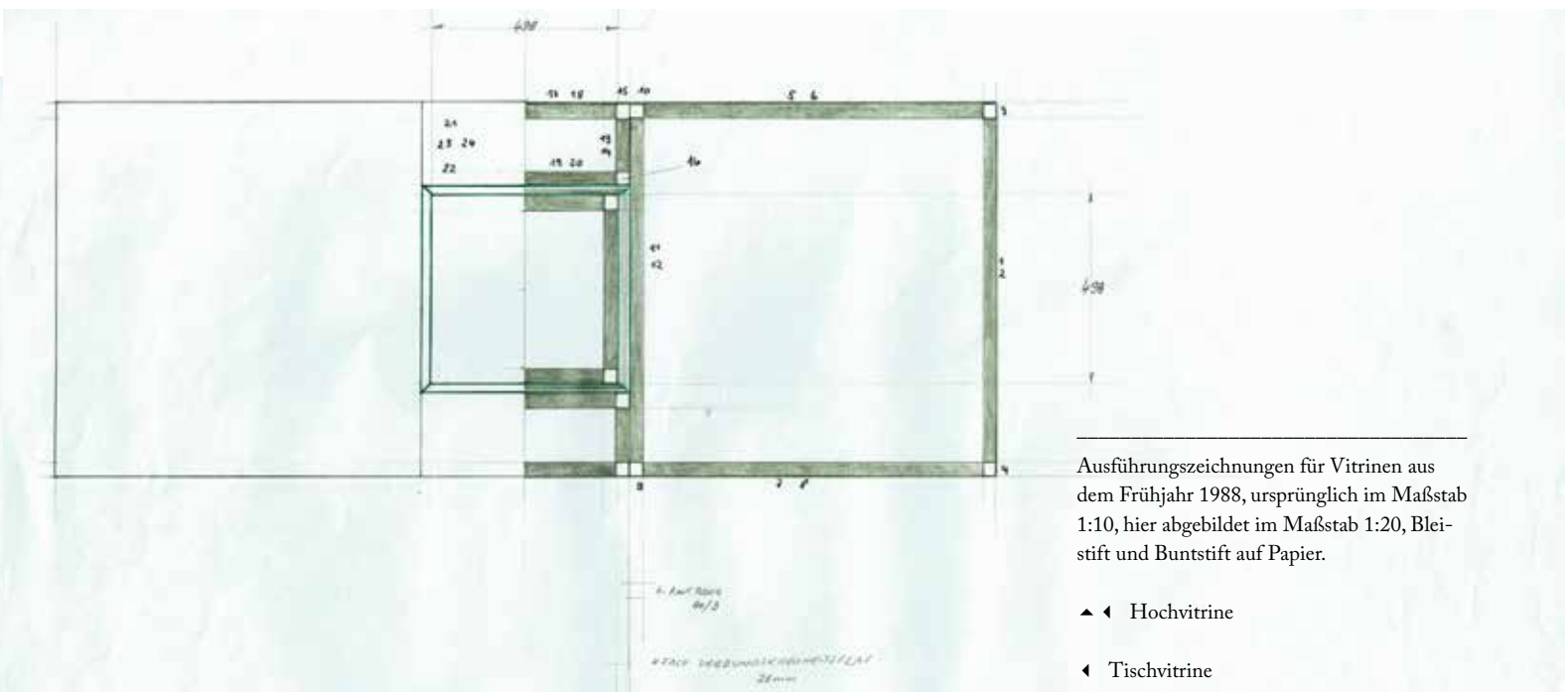
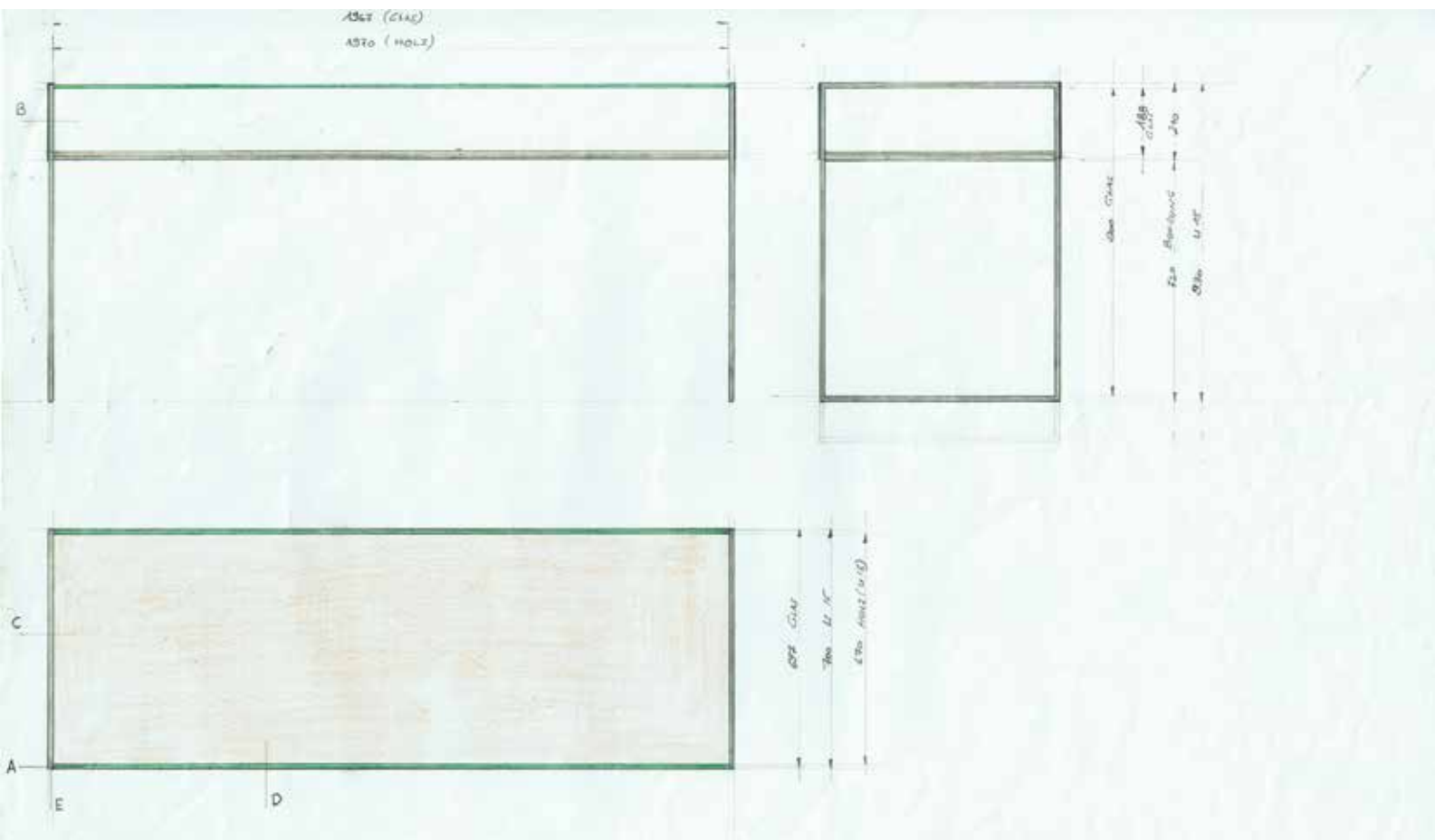
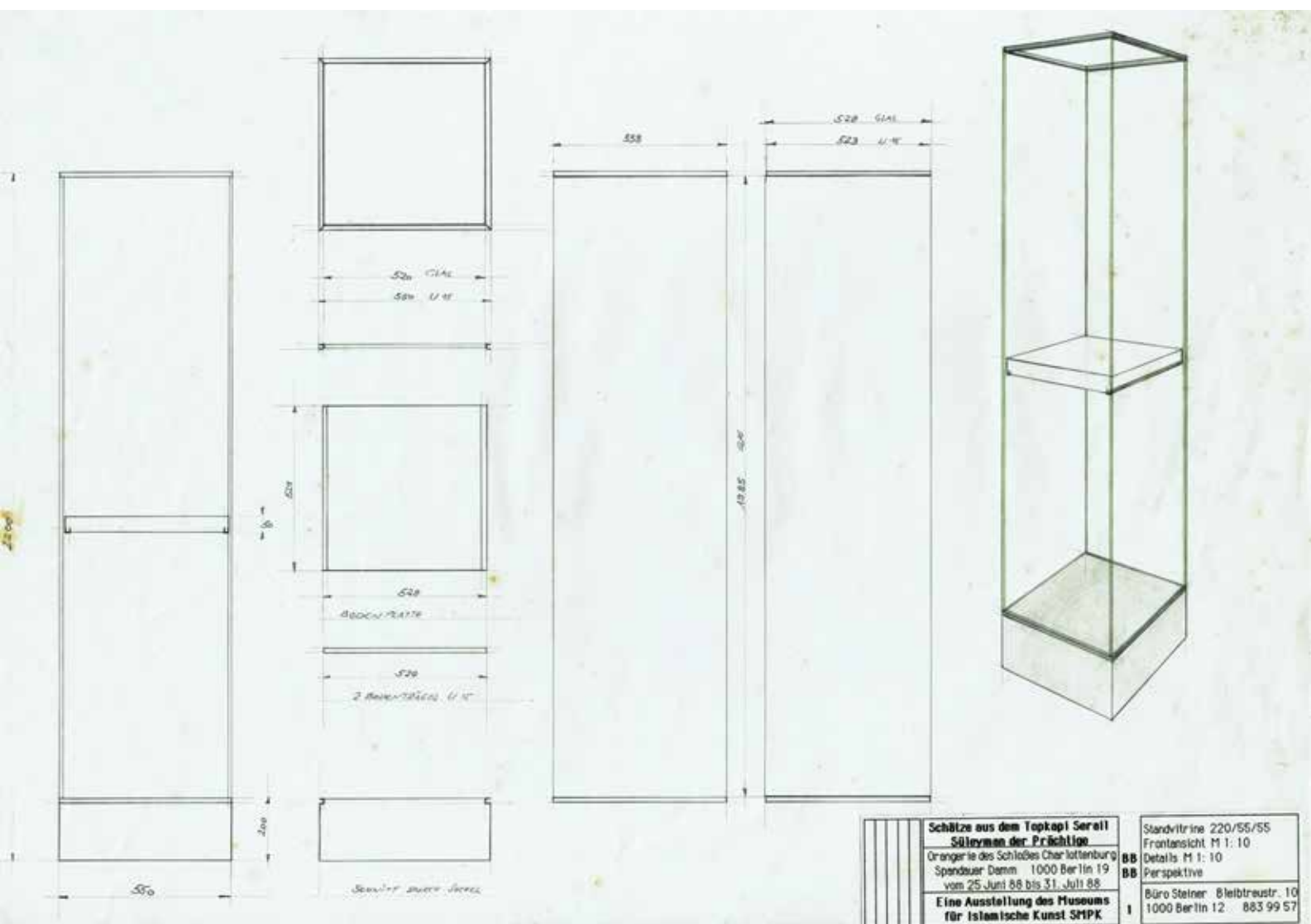




Entwurfszeichnung Jürg Steiners, Frühjahr
1988, Bleistift, Buntstifte auf Papier

Die einzige quer stehende Stellwand nimmt auf der Hauptsichtseite die Tugra von Süleyman, Istanbul, 1550–1560, auf. Abmessungen: 1640 x 2470 mm





Ausführungszeichnungen für Vitrinen aus dem Frühjahr 1988, ursprünglich im Maßstab 1:10, hier abgebildet im Maßstab 1:20, Bleistift und Buntstift auf Papier.

- ▲ ◀ Hochvitrine
- ◀ Tischvitrine
- ▲ Längsschnitt und -ansicht und Seitenansicht der Hochsicherheitsvitrine für den Dolch Süleymans.
- ◀ ▲ Draufsicht und Horizontalschnitt der Hochsicherheitsvitrine

Nachfolgend ein langes Zitat aus der Publikation **„Museum revisited** Transdisziplinäre Perspektiven auf eine Institution im Wandel“, herausgegeben von Kurt Dröge und Detlef Hoffmann, 2010 erschienen im Transscript-Verlag, Bielefeld. Autorin des Kapitels „Topkapi. Zur Geschichte der Orient-Rezeption im Museum“, aus dem nachfolgender Textauszug stammt, ist Sibylle Tura. Der Beitrag mit starkem Bezug auf den Dolch Süleymans des Prächtigen lässt auf die nachhaltige Wirkung der Ausstellung von 1988 schließen:

›Bei der Berliner Ausstellung von 1988 handelte es sich um eine Wanderausstellung, die 1987 in der National Gallery in Washington, dann im Oriental Institute in Chicago und anschließend im Metropolitan Museum of Art in New York gezeigt worden war. Die nächste Station, bevor sie nach Berlin kam, war das British Museum in London, und abschließend reiste sie in das National Museum in Tokyo. Veranstalter in Berlin waren der Senat und die Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz. Beteiligte Berliner Institutionen waren die Orientabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, die Kunstbibliothek und das Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen sowie das Museum für Islamische Kunst, das die Ausstellung konzeptionell vorbereitete. Ausführender Architekt und Ausstellungsgestalter war das Berliner Architekturbüro Prof. Jürg Steiner. Die Ausstellung wurde erst durch eine 1984 durchgeführte Gesetzesänderung möglich, die es der türkischen Republik erstmals gestattete, türkische Kunst im Ausland vorzustellen. Ziel sollte sein, Missverständnisse über die Türkei auszuräumen und sowohl Türken als auch Deutschen eine bessere Vorstellung von türkischer Geschichte und Kultur zu ermöglichen. Hinzu kam, dass die Ausstellung in jener Stadt gezeigt wurde, in welcher die größte türkische Gemeinde außerhalb des Mutterlandes lebt. Die Präsentation zeigte die für Europa andere, „fremde“, türkische Seite der Kunst des 16. Jahrhunderts unter einem der größten Sultane. Gleichberechtigt mit Karl V. von Habsburg. Heinrich VIII. von England, Franz I. von Frankreich und Iwan IV. von Russland stellte die Türkei damals eine Weltmacht dar.¹⁴ Insgesamt wurden 173 Kunstwerke aus-

gestellt. 132 davon aus vier Museen in Istanbul.¹⁵ Die meisten kamen aus dem Topkapi Serail. Gegliedert war die Ausstellung in acht thematisch zusammengefasste Abteilungen mit verschiedenen historischen, kulturkundlichen und sachkulturellen Schwerpunkten. Mit 120.000 Besuchern war die Schau ein großer Publikumserfolg. Beispielhaft für die umfangreichen Sicherheitsvorkehrungen war die Vorschrift, „dass die vorhandene Vitrine für den Dolch mittels eines kapazitiven Feldes gesichert ist und die Möglichkeit besteht, sie direkt an das Polizeinotrufsystem anzuschließen. Die Vitrine mit dem Dolch sollte nur von drei Seiten zu besichtigen sein. Die vierte Seite, die auch frei sein muss, sollte von dem Beamten eingesehen werden können.“¹⁶ Am 20. Juni 1988 wurde eine Panzervitrine von einer internationalen Kunstspedition in die Orangerie gebracht. Am 21. Juni traf dann der Dolch aus Istanbul am Flughafen Berlin-Tegel ein, begleitet vom Direktor des Topkapi Sarayı Museum Istanbul mit drei Kustoden sowie dem Direktor für Islamische Kunst Berlin und einem Kustos. Nach Zolleingangsabfertigung und Zollkontrolle durch einen Kunstinspektor wurde der Dolch dann sogleich in einer Sonderfahrt unter Polizeischutz zum Ausstellungsort verbracht. Berührt werden konnte der Dolch allerdings nicht, da er sich in einem verplombten und versiegelten Plexiglaskästchen befand. Scherzhaft nannten ihn die Berliner Veranstaltungsleiter daher „Dolch in Aspik“.

Der Topkapi-Dolch wurde im Zusammenhang mit der Weltkarte von Piri Reis (?- 1554), dem berühmten osmanischen Seefahrer, Geographen und Kartographen, ausgestellt. Die Stahlkonstruktion der Sondervitrine bestand „aus 4 Quadern aus Quadratrohr 40/40/3, teilweise belegt mit Stahlplatten. Drei der Quader werden zum Zusammenbau der Vitrinen zusammengeschraubt. Der letzte Quader wird mit 4 Schlössern angeflanscht. Die Glasscheiben stehen auf einem Bock aus

¹⁴ Josef Matuz: Das Osmanische Reich. 5. Aufl. Darmstadt 2008, S. 1 23ff.

¹⁵ Vgl. Schätze aus dem Topkapi Serail. Katalog zur Ausstellung Berlin 1988.

¹⁶ Zitiert aus den Unterlagen einer Sicherheitsbesprechung für die Ausstellung.

Quadratrohren 40/40/3 und 25/25/3, der von den 4 oben beschriebenen Teilen eingeschlossen wird.“¹⁷ Über der Ausstellungsebene und im Keller wurden Bewegungsmelder installiert und insgesamt dienten alle Vorkehrungen der höchstmöglichen Sicherung dieses besonderen Ausstellungsexponates. Die Resonanz in der Besucherschaft sowie in der Medienöffentlichkeit entsprach diesem Aufwand voll und ganz.

Als Beleuchtung, die von den Medien und vom Publikum ebenfalls ausgesprochen positiv und einfallsreich bewertet wurde, fanden sich in der Ausstellung 250 eigens in einer Glashütte im Bayerischen Wald gefertigte, große blaue Glaskugeln. Sie hingen wie Moscheeampeln an feinen Kabeln zwischen den Stuckprofilen der Decke. Ausgeklügelte Nebenlichteffekte erleuchteten die Glaskugeln, wurden dadurch gefiltert und färbten den ganzen Raum blau. Die Orangerie in ihrem „Schlauchformat“ firmierte als idealer Raum für diese Inszenierung, die sich in der Längsdurchsicht in einem unendlichen Blau zu verlieren schien. Diese blaue Beleuchtung stellte eine – wohl als sehr gelungen zu bezeichnende – Reminiszenz an die sogenannte „Blaue Moschee“ in Istanbul mit ihrer schier grenzenlosen Prachtentfaltung dar. „Attraktiv ist schon der Aufbau der Topkapi-Schau in den langgestreckten Räumen. Mit herabgezogenen, blau strahlenden Punktampen wird der Eindruck erweckt, wie man ihn in den Moscheen in Istanbul erhält.“¹⁸

Der ausstellungsbegleitenden Presse fiel es dem entsprechend leicht, unter dem Motto „Entführung ins Serail“ Wege in den märchenhaften Orient, in die orientalische Schatzkammer und in eine verzauberte Welt zu weisen und zu konstruieren. Laut der Darstellung des Ausstellungsgestalters waren solche „exotischen“, eine unwirkliche Situation schaffenden Eindrücke durchaus erwünscht und sollten die vorbeschriebene Wirkung erzielen – in bewusster Beziehung zu der türkischen Tradition, in welcher die Farbe blau vornehmlich von einem metaphysischen Standpunkt

¹⁷ Zitiert aus der „Ausschreibung für die Stahlkonstruktion einer Sondervitrine“. Berlin 1988.

¹⁸ Berliner Morgenpost 25. Juni 1988.

aus betrachtet wird, denn blau ist die Farbe des Himmels, des Lichtes und des Lebens.

„Besonders dankbar sollten die Besucher der Ausstellung dafür sein, dass sich die kompetenten türkischen Kulturbedörden von dem Dolch getrennt haben. Der Dolch ist mit zahlreichen Diamanten und anderen Edelsteinen besetzt, auch mit Email auf Goldgrund verziert, vor allem aber durch vier große Smaragde bekannt, von denen der oberste eine Londoner Uhr enthält. Er ist so bekannt, dass jedes Jahr hunderttausende Besucher in den Topkapi Serail kommen, vor allem um diesen Dolch zu sehen. So spielen die Dinge in dieser Ausstellung fast noch mehr die Hauptrolle als der Herrscher, und wenn hier zum ersten Mal außerhalb der Türkei jener berühmte, diamanten- und smaragdbesetzte Dolch gezeigt wird, so ist dies ein Symbol für dieses Sich-Spiegeln-Lassen eines Weltreiches im Interieur der Schatzkammer.“¹⁹ Die heraus gehobene Bedeutung und Öffentlichkeitswirkung der Berliner Ausstellung entstand somit – neben weiteren Faktoren – zweifellos aus der Fokussierung auf den Topkapi-Dolch, denn: „Berlin kann sich freuen. Der Dolch ist da! Die Hauptattraktion des Topkapi-Museums hoch überm Bosphorus wurde als Leihgabe nur unserer Stadt anvertraut, Verbeugung vor der ‚Kulturstadt Europas 1988‘“,²⁰ während auf den anderen Stationen der Ausstellungstournee in Amerika und England und später in Japan die durch den Film berühmt gewordene Wunderwaffe, die „einst ‚Hauptdarsteller‘ der unvergessenen Rififi-Komödie ‚Topkapi‘ war“, fehlte. Dass der Dolch im übrigen 200 Jahre später entstanden ist als alle anderen Ausstellungsstücke, wurde von der Öffentlichkeit kaum vermerkt. Statt dessen betont dies noch stärker seine offenkundig gewollte und instrumentalisierte Funktion als „Leitfossilie“.

Angesichts der Zimelie Topkapi-Dolch sollten die Besucher der Ausstellung gleichsam ihr „episodisches Wissen“ aus den voran gegangenen Phasen ihrer persönlichen Orient-Rezeption abrufen mit dem Höhepunkt des Film-Erlebnisses,

¹⁹ Pressemitteilung der Ausstellungsveranstalter vom 8. Juni 1988.

²⁰ Wie Anm. 18.

das wohl bei den allermeisten Kinobesuchern mit Spannung, Erregung und Faszination verbunden gewesen ist und so auch in der Erinnerung abgespeichert war. Diese Museums-Strategie, mit Hilfe der Medien den symbolischen Wert des Dolches gezielt noch weiter zu steigern, ging ganz offenbar hervorragend auf. Der Dolch wurde als einmalig angesehen, seine Aura löste sich allmählich von den historischen Gegebenheiten, aber auf dem Weg über die reale, einzigartige Präsenz in der Ausstellung auch von der Fiktionalität des Films. Nur in dieser Ausstellung war der berühmte Dolch als reales, originales Objekt zu bewundern, wodurch die Erwartungsvorstellungen des Publikums ungemein gesteigert werden konnten. Damit übte der Dolch auch als Kunstobjekt eine große emotionale Wirkung auf die Menschen aus, unterstützt von der maximale Effekte erzielenden Inszenierung, die ihm die Anmutung einer visuellen Autorität verlieh. Dieser Eindruck schloss unmittelbar an die allgemeinen Konnotationen des Dolches als Waffe an, der immer den Ausdruck von Stärke und Macht eines Stärkeren über einen Schwächeren repräsentiert, und zwar gerade in diesem Fall auf eindringliche, affektgeladene Weise. Der Schritt zum mystifizierten Kultobjekt ist an einer solchen Stelle nicht weit. Der konkrete Dolch hat unzweifelhaft einen außerordentlich hohen materiellen und immateriellen Wert. Seine Wertvorstellung wurde durch eine umfassende PR-Strategie sowie durch das Tag und Nacht andauernde Abstellen von Polizeibeamten und Wachschutz samt abgerichteten Hunden rund um die Vitrine noch deutlich gesteigert und wirkte auf viele Menschen offenbar geradezu erregend. Es darf konstatiert werden, dass sich große Massen von Menschen in der Berliner Ausstellung täglich in einen Zustand versetzen ließen, der Züge einer alten religiösen Verückung, der Bezauberung, der Auflösung des realen Alltags-lchs aufwies.

In der Ausstellung „Schätze aus dem Topkapi Serail“ wurde der Besucher nicht nur mit dem imaginären, als fern und fremd sowie märchenhaft erklärt wahrgenommenen, sondern in gewisser Weise auch mit dem realen Orient konfrontiert. Die historische Wirklichkeit der Kulturen des Orients wurde dennoch durch die europäische Wahrnehmung

überlagert und auch weiterhin verklärt. Das Beispiel des berühmten Topkapi-Dolches zeigt auf, wie ein Exponat anlässlich seiner „erstmaligen europäischen Präsentation“ (auf der Basis seiner Vorgeschichte) als einzigartiges Symbol für die Spiegelung eines Weltreiches im Interieur seiner Schatzkammer aufgeladen und überhöht werden konnte und die Hauptrolle in einer „eigentlich“ kulturhistorischen Ausstellung übernahm, in deren Zeitrahmen und Kontext es streng genommen überhaupt nicht hinein passte.

Sicherlich ist im Hinblick auf den Topkapi-Dolch eine Faszination des Fremden – und gleichzeitig aus der Vorgeschichte doch bereits vermeintlich Vertrauten – als positiver Interessens- und Vermittlungsfaktor vorhanden gewesen, der als Element einer Thematisierung und Problematisierung der Ambivalenz interkultureller Beziehungen durchaus tauglich erscheint. Aber der Schritt von einer Fütterung mit attraktiven Reizen über einen Museumsbesuch hin zu einer wandelbaren Orientrezeption konnte auch und gerade von diesem Dolch nicht geleistet werden. Letztlich dürften wiederum und einmal mehr regressive Bedürfnisse befriedigt worden sein, nach dem überlieferten Motto: Wenn es diesen Dolch gibt, dann gibt es auch den sagenhaften Reichtum in den alten orientalischen Geschichten sowie die Märchen von 1001 Nacht, historisch betrachtet: ohne Erkenntnisgewinn, Wahrnehmungsänderung und Bewusstseinswandel.«

Die blauen kugelförmigen Leuchten aus der Ausstellung ›Schätze aus dem Topkapi Serail – das Zeitalter Süleymans des Prächtigen‹, 1988, waren sehr gefragt und wurden vielfach für den Wohn- und Geschäftsbereich variiert und vertrieben. Die abgebildete Leuchte in der Friedenauer Stadtvilla der Ärzte Peter Nottebaum und Manfred Tripodi besteht aus zwei sich kreuzenden, stromführenden Flachaluminumpaares in sanft gebogener und polierter Ausführung. Dank der Technologie mit Niederspannung, 12 Volt, konnten nichtisolierte Profile als Hauptträger eingesetzt werden. Der Transformator wurde auf dem Dachboden über der Decke untergebracht. Zehn blaue Kugeln mit Lampen unterschiedlicher Leistungen und Lichtaustrittswinkeln leuchten Raum und Kunstwerke aus. Einfallendes Tageslicht dämpft die Blaufärbung des Nebenlichts. Weißes Licht – hier noch leicht farbverändert durch den Vorhang – bringt farbiges Licht zum verschwinden!



◀ ◀ ▲ Leuchte mit blauen Kugeln im Esszimmer einer Stadtvilla in Berlin-Friedenau, Foto: Christian Beck, 1989

▲ Leuchte mit blauen Kugeln im Esszimmer der Stadtvilla in Berlin-Friedenau, Foto: Manfred Tripodi, 1989

◀ ◀ ◀ Jürg Steiner richtet die einzelnen Leuchten des Kronleuchters aus. Foto Manfred Tripodi, 1989

◀ ◀ Thekenbereich des Cafés im Berliner Stadtbad Steglitz mit blauen Kugeln, die mit Kompaktleuchtstofflampen mit Fassung E27 bestückt sind, deren Sockel die Kugeln halten, 2007/2008.

◀ Modifizierte Leuchte mit einer blauen Kugel im Eingangsflur der Steiner Architektur-GmbH, März 2018.