

Zwischen Hof und Handelsgesellschaft

Niederländische Künstler in Persien

GARY SCHWARTZ

«Von den 14 Handelsposten ausserhalb Batavias waren die in Persien [...] führend, mehr noch als jene in Japan.»¹ Dieses Zitat stammt aus den Schriften von Hendrik Dunlop, der als einer der Ersten die Geschichte der Niederländischen Ostindienkompanie in Persien wissenschaftlich aufbereitete. Sein jüngerer Kollege David W. Davies schrieb:

Die erfreulichen Gewinnanteile veranlassten Jan Pieterszoon Coen im November 1627 zu dem Ausruf: «Möge Gott der Kompanie einen langjährigen und friedlichen Handel in Persien vergönnen [...]» Und dieser war in der Tat so gnädig, der Handelsgesellschaft weiterhin hohe Einnahmen zu gewähren. Über ein Jahrhundert lang waren die Handelsposten in Persien die wichtigsten der Kompanie auf dem asiatischen Festland.²

Persien war ein unersättlicher Importmarkt für alles, was die Handelsgesellschaft zu bieten hatte: Gewürze und Würzmischungen, Lebensmittel, Farbstoffe, Medikamente, Metalle, Stahlprodukte, Holz, Kleidung, Tabak, Porzellan, japanische Lacke und vor allem Silber. Die Exporte aus Persien beschränkten sich weitgehend auf Seide, kleinere Mengen von «Foa, einem Färbemittel, und Rosenwasser».³

Es fällt auf, dass diese Aufzählungen keinerlei Kunstwerke enthalten, was aber nicht etwa heisst, dass diese übersehen

wurden.⁴ Tatsächlich weisen die niederländisch-persischen Beziehungen kaum eines der Merkmale auf, die den sinnvollen künstlerischen Austausch mit anderen asiatischen Ländern und niederländischen Kolonien kennzeichneten. In Persien standen keine Gebiete unter niederländischer Verwaltung wie etwa auf dem indonesischen Archipel, Ceylon und zu einem gewissen Ausmass auch auf dem indischen Subkontinent. Daher gab es in Persien keine niederländischen Siedlungen, in denen Künstler ihre Werkstätten einrichten und vor Ort für niederländische Auftraggeber arbeiten konnten, wie es beispielsweise in der Kapkolonie der Fall war. Der safawidische Hof zeigte zwar Interesse an westlicher Kunst, förderte sie aber nicht auf die gleiche Weise wie der japanische Hof, für den sie eine Quelle des Wissens darstellte, oder die Moguln, die damit ihre Neugier und Prestigeansprüche befriedigen und ihren Herrschaftsanspruch ikonografisch untermauern wollten. Zudem trafen die Niederländer in Isfahan auf keine für sie erkennbare Kunstwelt. Es gab keine unabhängigen Meister oder Kunsthändler, nur die Hofwerkstätten, die Auftragsarbeiten für den Schah, Hofbeamte und wohlhabende Händler anfertigten.

Missverständnisse und Missachtung

Neben dem Fehlen positiver Impulse wirkte sich noch ein weiterer Umstand negativ auf den Handel mit Kunst aus: Im Gegensatz zu den oben genannten Ländern war Persien islamisch. Die Staatsreligion war der Zwölferschiismus, dem zufolge der letzte der zwölf gottgeweihten Imame des Islam sich im Verborgenen aufhält und als Mehdi, der Erlöser, wiederkehren wird. Während dieser Glaube die Safawiden im 17. Jahrhundert nicht daran hinderte, eine lebendige und

Der Autor dankt Willem Floor und Prof. Rudolph P. Mathee für ihre hilfreichen Kommentare zu diesem Text; ebenso gebührt Radinck van Vollenhoven und Martine Gosselink Dank für ihre wertvolle Hilfe und vor allem für den Auftrag zu einem Artikel über niederländische Künstler im safawidischen Persien. Nicht zuletzt danke ich Sussan Babaie, Gauvin Bailey, Jan de Hond, Amy Landau, Mary McWilliams, Jennifer Scarce und David Roxburgh für ihre guten Anregungen im Verlauf der Arbeit, Petry Kievit für editorische Verbesserungen und meinen Kollegen der Themengruppe «Niederländische Kunst in Asien» des NIAS (Niederländisches Institut für Angewandte Forschung in den Geistes- und Sozialwissenschaften) für eine unvergessliche wissenschaftliche Zusammenarbeit.

- 1 Dunlop 1930, S. LXXV.
- 2 Davies 1961, S. 99f.
- 3 Dunlop 1930, S. LXIII.

- 4 Im Index zu Dunlop 1930 finden sich drei Verweise auf Gemälde gegenüber Hunderten von Einträgen zu Dingen wie Geschenken, Gewürzen, Pfeffer, Sandelholz, Sappanholz, Zinn, Zollabgaben und Zucker.

vielseitige Produktion figürlicher Kunst zu fördern, schreckte er die Gouverneure und hohen Beamten der Kompanie davon ab, Gemälde mit Darstellungen von Menschen in das Land zu bringen. Aus ihrer Korrespondenz ist herauszulesen, dass ihrer Meinung nach der mögliche Schaden, den dies anrichten könne, das Risiko nicht wert sei. Warum sollte man mit einer potenziell brisanten Ware wenig gewinnbringenden Handel treiben, wenn dies das lukrative Geschäft mit Silber, Gewürzen und Seide gefährden könnte?

Die hartnäckige Überzeugung auf Seiten der Verantwortlichen der Kompanie in Amsterdam und Batavia, dass die Perser Bilder mit menschlichen Gestalten anstössig fänden, war ein kostspieliger Irrtum. Dabei hätten sie es besser wissen können. Um zu begründen, warum ein Vorhaben, dem Schah einige Gemälde zu präsentieren, fallen gelassen wurde, schrieb der Leiter des Handelsplatzes Gamron, Wollebrant Geleijnsz, am 9. Mai 1641 folgende Zeilen an das Hauptquartier in Batavia:

Hiermit senden wir das grosse Gemälde von Admiral Heemskercks Seeschlacht bei Gibraltar ebenso zurück wie [das Porträt] des Grosskaufmanns Adriaen van Oostende nebst mehrerer Mauren, da uns ein [französischer] ehemaliger Hofmaler sagte, dass sie beim König wenig Anklang finden würden und er sie nicht annähernd ihrem Wert entsprechend zu schätzen wissen werde. Der König zöge [Gemälde von] schönen Frauen, Banketten, Feierlichkeiten und allem, was nach Luxus aussieht, vor.⁵

Die von der Kompanie gewählten Bildthemen deuten auf ein reflexhaftes Verlangen hin, niederländische Leistungen und Persönlichkeiten zu verherrlichen, was vielleicht einer der Gründe für das Problem war. An der Religion lag es jedenfalls nicht. Der niederländische Reisende Cornelis de Bruijn brachte 1711 zu Papier, was jedem, der in Persien lebte, sehr wohl bekannt gewesen sein dürfte:

Es besteht kaum ein Unterschied zwischen ihrer Religion und der der Türken, abgesehen davon, dass die Perser keine Abneigung gegen gemalte Abbilder hegen, die man selbstredend in ihren Häusern sieht.⁶

Die englische Ostindienkompanie war in dieser Hinsicht besser informiert als die niederländische. Im Jahr 1618 tauchte auf einer Liste von 101 in England, Indien und Persien «verkaufbaren» Artikeln als Nummer 101 mit dem Vermerk «besonders für den König [Schah 'Abbas I.] geeignet» der folgende Eintrag auf: «Dieser König wünscht nach dem Leben gezeichnete Bilder von Männern, Frauen oder anderen Lebewesen.»⁷

Der geringe Umfang des künstlerischen Austauschs zwischen der Niederländischen Republik und dem Safawidenreich ist wohl zum Teil auf diese Fehleinschätzung seitens der niederländischen Kompanie zurückzuführen. Wir wissen zwar nicht, wie es zu diesem Missverständnis kam, können aber vermuten, dass die in den Niederlanden sitzenden Direktoren der Kompanie, die sogenannten Heeren XVII, sich in

5 Den Haag, Nationaal Archief, VOC 1135, Gamron, 9. Mai 1641, Wollebrant Geleijnsz an den Generalgouverneur und seine Berater in Batavia, Bl. 802v.

6 De Bruijn 1711, S. 173.

7 Zitiert nach Ferrier 1976, S. 214. Mit Dank an Willem Floor für diesen Hinweis.

Bezug auf den Handel mit muslimischen Ländern Rat bei einem niederländischen Theologen einholten, der womöglich vor einer feindseligen Haltung der Muslime gegenüber Bildern warnte. Im 16. Jahrhundert könnte Schah Tahmasp tatsächlich den Eindruck erweckt haben, diese Einstellung zu hegen, als er nach Jahrzehnten der Kunstförderung und des Kunstschaffens 1556 mit dem sogenannten Edikt der Aufrichtigen Reue alle an seinem Hof tätigen Maler und Kalligrafen entliess. Es ist jedoch nicht sehr wahrscheinlich, dass er damit tatsächlich ein Bilderverbot aussprechen wollte, das vom schiitischen Islam gar nicht vorgeschrieben ist. Der Kunsthistoriker Abolala Soudavar äusserte dazu: «Hätte es bei den Schiiten ein Bilderverbot gegeben, hätte Tahmasp es meisterhaft umgangen.»⁸ Die Tatsache, dass neben den Malern auch die Kalligrafen aus dem königlichen Dienst entlassen wurden, rückt Soudavar zufolge diese Verordnung in ein anderes Licht:

Obwohl die Malerei von Zeit zu Zeit zum Gegenstand religiöser Kontroversen wurde, war die Kalligrafie nicht nur über jeden Zweifel erhaben, sondern repräsentierte die islamische Kunst *par excellence*. Wenn Tahmasp also nicht nur die Maler, sondern auch die Kalligrafen vom Hof schickte, kann der Grund nicht religiöser Fanatismus gewesen sein.⁹

Auf welchen Informationen das Vorgehen der Kompanie auch beruht haben mag, es scheint jedenfalls, als hätten die Niederländer hier aus Unkenntnis und Angst, gepaart mit einem defensiven Geschäftsgebaren, übertriebene Vorsicht walten lassen.

Noch weniger Wert wurde auf den Ankauf von persischer Kunst gelegt. Die persischen Künstler zeigten durchaus Interesse an westlicher Kunst und der safawidische Hof vergab auch Auftragsarbeiten an niederländische Künstler, aber die europäischen Künstler und Auftraggeber erwiderten diese Offenheit in keiner Weise. In dem umfangreichen Archiv der Kompanie ist kein Hinweis auf den Erwerb auch nur eines einzigen persischen Kunstwerks zu finden. Zum Verkauf eines zeitgenössischen Kunstwerks aus Persien im Europa des 17. Jahrhunderts gibt es meines Wissens keine veröffentlichten Quellen.

Die europäische Einstellung gegenüber persischer Kunst wurde gleich zu Beginn des 17. Jahrhunderts vom Briten William Parry ziemlich unverblümt in Worte gefasst. Parry kam im Gefolge des Abenteurers und Diplomaten Sir Anthony Sherley (1565–1636?) nach Persien, dessen 1599 beginnende Reise er in einem Buch verherrlichte, das gleich nach Parrys Rückkehr 1601 in England erschien. Hier eine moderne Übersetzung seiner Bemerkungen zu Bildung und Kunst in Persien:

Im Gegensatz zu uns schreiben sie wie die Türken von rechts nach links. Ihre Buchstaben und Zeichen sind so unregelmässig und (wie uns scheint) missgestaltet, dass es wie die Schrift eines vollkommen Ungebildeten und im Schreiben Ungeübten aussieht oder wie wildes Geschreibsel ohne Form und Inhalt [...] Selbst die wohlhabendsten Beamten haben kaum Bücher und noch weniger Biblio-

8 Soudavar 1999, S. 51.

9 Ebd.

theiken. Sie sind kein gebildetes Volk, sondern unwissend in allen Arten der Geistes- und Naturwissenschaften sowie auch in fast allen anderen Künsten und Fähigkeiten. Eine Ausnahme bilden Handwerke, die mit Reitzeug zu tun haben, sowie die Teppichfertigung und Seidenarbeiten, in denen sie sich sehr hervortun.¹⁰

Die offenbar einzigen beiden anderen europäischen Reisenden der Zeit, die sich in ihren Schriften überhaupt zu den Künsten in Persien äusserten, legten dieselbe Geringschätzung an den Tag. Der Franzose Jean Chardin, der als der aufmerksamste und scharfsinnigste europäische Beobachter Persiens im 17. Jahrhundert gilt, veröffentlichte 1686 einen Bericht über seine zwischen 1671 und 1677 unternommenen Reisen nach Persien und Ostindien. Sein Kapitel «Über mechanische Künste und Handwerke» beginnt mit folgenden Worten:

Bevor ich mich im Detail mit den *Künsten* und *Handwerken* befasse, möchte ich fünf Beobachtungen allgemeiner Art zu diesem Thema vorausschicken [...] Die erste ist, dass die Menschen des *Orients* von Natur aus willenlos und faul sind. Sie wünschen sich und arbeiten nur für das Notwendige. All die wunderschönen Werke der *Malerei*, *Bildhauerei*, *Drechselarbeit* und so vieler anderer Künste, deren Schönheit in der genauen und einfachen Imitation der Natur besteht, werden von den *Asiaten* nicht gewürdigt. Weil diese Werke von keinerlei Nutzen für die körperlichen Bedürfnisse sind, halten sie sie nicht für erstrebenswert. Kurz gesagt bedeutet ihnen die Macht dieser schönen Werke gar nichts; sie nehmen lediglich das Material zur Kenntnis. Deshalb sind ihre Künste auch noch so wenig entwickelt; denn ansonsten sind sie voller Elan, kenntnisreich, geduldig und offen. Sie könnten Wunderwerke vollbringen, wenn man sie grosszügig entlohnen würde.¹¹

Die Schriften des ersten niederländischen Persienreisenden, der sich für die Kunst des Landes interessierte, erschienen erst 110 Jahre nach Parrys Buch. Der Künstler Cornelis de Bruijn (1652–1727) zollte den Aquarellen von kleinen Vögeln eines persischen Kollegen widerwillig Bewunderung, aber für die berühmte Miniaturmalerei der Blütezeit Persiens hatte er nichts als Verachtung übrig:

Die Vornehmen besitzen auch schön gebundene Bücher mit vielen Illustrationen, die allerlei landestypisch gekleidete Figuren, aber auch Jagdszenen, einzelne Männer- und Frauengestalten, Gesellschaften, Tiere und Vögel in wunderschönen Wasserfarben darstellen. Es gab auch unzüchtige Bilder, die sie sehr mögen. Bücher dieser Art sah ich bei einem angesehenen Mann, aber die ganze Malerei war armselig, flächig, steif und es fehlte ihr an jeglicher Technik, sodass sie abgesehen von den ansprechenden Farben nichts Anziehendes hatte. Alle Blätter waren mit Gold und Silber verziert, um das Auge zu erfreuen.¹²

Diesen Einstellungen entsprach auch die Erwerbsstrategie der Kompanie. In niederländischen Museen ist (meines Wissens) kein einziges persisches Kunstwerk aus der Zeit zu finden,

10 Penrose 1938, S. 79. Penrose orientiert sich an der von Edward Denison Ross 1933 herausgegebenen Ausgabe von Parrys Text.

11 Chardin 1927, S. 248f.

12 De Bruijn 1711, S. 173f.

in der die Kompanie in dem Land tätig war. Die einzigen Stücke aus dem persischen Kulturerbe in niederländischen Sammlungen befinden sich in der Leidener Universitätsbibliothek: Es handelt sich dabei um mehrere hundert Handschriften, die Jacobus Golius in den 1620er-Jahren in der Türkei und in Syrien kaufte, sowie zweihundert Handschriften, die Levinus Warner, niederländischer Botschafter im Osmanischen Reich in Istanbul, der Bibliothek im Jahr 1665 hinterliess.¹³ Hinter dem Erwerb dieser Handschriften steckten antiquarische, philologische und theologische Motive und weniger ein Interesse an der zeitgenössischen oder gar mittelalterlichen persischen Kunst. Diese Einseitigkeit wird durch die beredete Tatsache unterstrichen, dass keiner der illustrierten Reiseberichte über Persien aus der Zeit der Kompanie auch nur ein einziges Bild eines persischen Kunstwerks enthält, das nach der Sassanidenzeit (224–651 n. Chr.) entstand. Die Anzahl persischer Miniaturen, die ab dem späten 17. Jahrhundert in Amsterdamer Sammlungsinventaren aufgeführt sind (die Miniaturen selbst sind heute verschollen oder nicht mehr identifizierbar), ist verschwindend gering neben der sehr viel grösseren Auswahl an Miniaturen aus Indien und China.¹⁴

Allerdings standen die Perser den Europäern in Sachen ästhetische Vorurteile kaum nach. «Die muslimischen Geografen der Antike [...] teilten die Welt in sieben «Gegenden» ein, wobei sie Europa am äusseren Rand jenseits der zivilisierten Welt verorteten.»¹⁵ Im persischen Kunstdiskurs wurde die niederländische Kunst grob der «fränkischen Schule» zugeordnet, wobei «fränkisch» die generelle Bezeichnung für alles Europäische war. Beim Vergleich zwischen persischer und fränkischer Kunst war Erstere immer überlegen, wie auch aus diesen Zeilen eines Gedichts von 1559 des Dichters 'Abdi Beg Shirazi hervorgeht:

Die Malerei beruht auf sieben Grundsätzen.

Sie ist wie der Himmel, der sieben Sphären hat.

Die islamische Leuchtkraft der Muslime hat die Schwächen der Franken sichtbar gemacht.¹⁶

In David Roxburghs meisterhafter Untersuchung persischer Schriften über Kunst finden sich nur zwei flüchtige Hinweise zu europäischer Kunst, keiner speziell zu niederländischer Kunst.¹⁷

Persische Kunst nach westlichem Vorbild

So weit die Theorie; in der Praxis lagen die Dinge ganz anders. Die europäischen Besucher Persiens folgten ihrem

13 Siehe die Informationen über die Geschichte der Sammlung auf der Internetseite der Universitätsbibliothek Leiden: <http://media.leidenuniv.nl/legacy/Collectieplan%20BC%20Midden-Oosten%20-%202001-10-08.pdf> (aufgerufen am 15. November 2011).

14 Siehe Lunsingh Scheurleer 1996, S. 211–230. Ein Überblick über die wechselseitigen künstlerischen Beziehungen zwischen den Niederlanden und Asien findet sich in Emmer/Gommans 2012. Interessanterweise stellen sie fest, dass in Asien ausschliesslich die Königshöfe ein Interesse an der europäischen Kunst bekunden, die etwa von gleichem Rang sind wie die europäischen Höfe. Allerdings verschwand zum Ende des 17. Jahrhunderts jegliche erkennbare gegenseitige Beeinflussung zwischen Orient und Okzident wieder. (S. 118)

15 Matthee 1998, S. 220.

16 Zitiert nach Porter 2000, S. 113.

17 Roxburgh 2001.

Abb. 64 Meister mit den Bandrollen (um 1450–1475), *Die Verkündigung*, um 1450–1470, Kupferstich, 19,7 x 16,6 cm (Hamburg, Kunsthalle, 10301)



Abb. 64

Abb. 65 Sadeqi Beg (1533/34–1609/10), *Kniende Frau, der sich ein Mann nähert*, um 1587–1610, Pigmente auf Papier, 12,5 x 12,5 cm (Cambridge, MA, Harvard Art Museums/Fogg Art Museum, 418.1983)

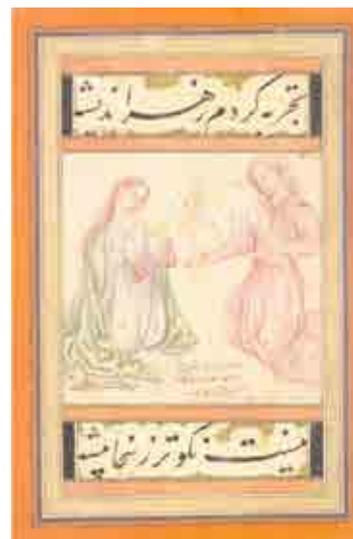


Abb. 65

eigenen Geschmack und ignorierten die einheimische Kunst. Wenn damals überhaupt ein persischer Künstler nach Europa gelangte, so hat die Geschichtsschreibung davon keine Notiz genommen. Nicht so in Persien: Kunst und Künstler vom Kaukasus bis zum Dekkan waren in Isfahan präsent. Auch die europäische Kunst wurde mit Respekt wahrgenommen und hatte aufgrund ihrer spezifischen Qualitäten einen Platz in der persischen Kultur. Ein besonders intensives Interesse an niederländischer Kunst, das allerdings nur vorübergehend war, lässt sich für die Zeit vor der Ankunft der Ostindienkompanie in den 1620er-Jahren konstatieren. Eine detailreiche und wunderschöne Zeichnung des persischen Künstlers Sadeqi (1533/34–1609/10), die auf die 1580er-Jahre datiert und heute im Harvard University Art Museum aufbewahrt wird, zeigt deutlich, dass dem Künstler ein Kupferstich bekannt gewesen sein muss, der mehr als einhundert Jahre zuvor von einem namentlich nicht bekannten flämischen Künstler gefertigt wurde, der als Meister mit den Bandrollen bezeichnet wird (Abb. 64 und 65).

Der Engel der Verkündigung des flämischen Stiches wurde von dem persischen Miniaturmaler ohne Flügel, Heiligenschein und Kreuz adaptiert. Für seine Marienfigur konnte noch kein bestimmtes Vorbild identifiziert werden, aber einige Darstellungen aus anderen *Verkündigungen* des Meisters und seiner zeitgenössischen Kollegen sind der des persischen Künstlers sehr ähnlich. Die Wörter in den Spruchbändern wandelte Sadeqi in bedeutungslose Zeichen. Auf den grossen Inschriften oben und unten ist zu lesen:

Ich gewann mit jedem einzelnen Gedanken an Erfahrung.

Es gibt nichts Ehrenhafteres als Grossmut.

Diese Zeilen beziehen sich vermutlich auf den Auftraggeber, für den diese Zeichnung angefertigt wurde, der in der kleineren Inschrift unterhalb der Figuren genannt wird:

Diese beiden Figuren im Stil fränkischer Meister wurden im Auftrag des Mannes gezeichnet, der denen Zuflucht

gewährt, die nach dem rechten Weg suchen, dem Wunder des Zeitalters, Khajeh Ghiyath Naqshband. Geschrieben vom Diener [Gottes] Sadeqi, dem Bibliothekar.

Khajeh Ghiyath Naqshband war eine vielseitige Persönlichkeit, Schöpfer und Hersteller teurer Textilien, aber auch Künstler und Dichter, Bogenschütze, Athlet und Kunstkenner. Gauvin Bailey brachte ihn aufgrund seines Berufs mit einem anderen Objekt mit figürlichen Elementen in Verbindung, das wohl auf demselben flämischen Stich beruht wie Sadeqis Bild. Die Textilsammlung des Museo Correr in Venedig besitzt einen auf 1603 datierbaren Brokat, auf dem Motive aus dem Koran, Sure 19 Maria (Miryam), dargestellt sind. In diesem Werk sind die Heiligenscheine erhalten, allerdings in der spitzen Form persischer Bögen.

Naqshband soll Mitte der 1590er-Jahre gestorben sein, was eher gegen Baileys Vermutung spricht, dass dieser Brokat aus seiner Werkstatt stammt. Kurz darauf eröffnete sich jedoch eine neue Gelegenheit für persische Künstler, sich mit der niederländischen Kunst auseinanderzusetzen. Im Jahr 1599 entsandte Schah 'Abbas I. eine hochrangige Delegation an den Hof von Kaiser Rudolf II. in Prag. Dort kamen die Perser in Kontakt mit dem bemerkenswerten Künstlerkreis im Dienste des Kaisers, zu dem einige der besten flämischen Kupferstecher der Zeit gehörten. Die Gesandtschaft kehrte 1602 nach Isfahan zurück, aber 1605 stattete Mehdi Qoli Beg, Neffe des Botschafters der vorhergehenden Mission, Prag nochmals einen Besuch ab. Bei der Gelegenheit wurde er von dem Antwerpener Kupferstecher Aegidius Sadeler (Kat. 2, S. 26) porträtiert. Meiner Mutmassung nach schenkte einer der flämischen Künstler in Prag einem Mitglied der persischen Delegation alte und neue Kupferstiche, die dann in die Hände von Sadeqi gelangten. Was auch immer dahinter steckt mag, bestimmte Werke von Sadeqi, Naqshbands Kunstförderung und die Porträts von Sadeler (Kat. 1 und 3 sowie Abb. 29, S. 87), die alle auf den kurzen Zeitraum an der Wende



Abb. 66



Abb. 67

Abb. 66 Lukas Vorsterman (1595–1675) nach Peter Paul Rubens (1577–1640), *Rückkehr der Heiligen Familie aus Ägypten*, 1620, Kupferstich, 42 x 31,2 cm (London, The British Museum, R,3.50)

Abb. 67 Mohammad Zaman (tätig 1649–1700) nach Lukas Vorsterman nach Peter Paul Rubens, *Rückkehr der Heiligen Familie aus Ägypten*, September 1689 (Safar 1100 H.), Pigmente und Gold auf Papier, 14 x 20 cm (Cambridge, MA, Harvard Art Museums/ Arthur M. Sackler Museum, Gift of John Goelet, 1966.6)

vom 16. ins 17. Jahrhundert zu datieren sind, stellen die hervorstechendsten Beispiele des künstlerischen Kontakts zwischen den Niederlanden und Persien dar.

Eine umfangreichere Gruppe persischer Werke, die auf niederländischer Kunst und anderen europäischen Vorbildern beruhen, findet sich im späteren 17. Jahrhundert in den Arbeiten von Mohammad Zaman, wie beispielsweise seine berühmte Wiedergabe eines Kupferstichs von 1620 nach Rubens von der *Rückkehr der Heiligen Familie aus Ägypten* (Abb. 66 und 67).

Die Untersuchung dieses Materials und unseres Themas ganz allgemein hat sehr von der Arbeit von Amy Landau profitiert. Eine ihrer bemerkenswertesten Schlussfolgerungen ist, dass die Hinwendung der persischen Künstler zu westlichen Prinzipien weder auf eine langfristige Geschmacksentwicklung noch auf den zunehmenden Ost-West-Handel zurückzuführen gewesen sei. Vielmehr sei sie ganz plötzlich und relativ spät erfolgt, nachdem man die westliche Kunst über ein Jahrhundert lang eher ignoriert als anerkannt hatte.

Landau sieht in der Arbeit von Mohammad Zaman einen scharfen Bruch mit der früheren Praxis; bei ihm sei erstmals eine programmatische Bevorzugung der europäischen vor der traditionellen persischen Ästhetik zu erkennen. Ihrer Auffassung nach ist

die bis dahin noch nie dagewesene Komplexität von Mohammad Zamans Assimilation europäischer Kunst, wie sie an seiner Buchmalerei von 1675 und seinen biblischen Kompositionen aus den 1670er- und 1680er-Jahren zu erkennen ist, das Ergebnis der besonderen geschichtlichen Bedingungen in der Epoche nach 'Abbas I.¹⁸

Diese Bedingungen ergaben sich aus der Religions- und Kulturpolitik unter dem oft wenig beachteten Schah Soleyman, die sich natürlich auch auf die Praxis der Dicht- und

18 Landau 2007.

Malkunst in Persien im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts auswirkten. Ganz gleich, ob diese Veränderungen nun Mohammad Zamans stilistische Entscheidungen motivierten oder nicht, es besteht kein Zweifel daran, dass seine Arbeit die Einbeziehung europäischer künstlerischer Prinzipien und Vorbilder in die persische Malerei auf ein noch nie dagewesenes Niveau hob. Das gilt für Motive aller Art. Landau betont zu Recht die Bedeutung der Themen aus der jüdischen und christlichen Bibel, die Schah Soleyman höchstpersönlich zur Untermauerung seiner Annahme, er selbst könne der Messias sein, bei Mohammad Zaman in Auftrag gab. Der Künstler wandte jedoch auch bei nichtreligiösen und sogar erotischen Motiven dieselben Techniken an.

Es sind nicht nur Miniatur-, sondern auch Monumentalgemälde bekannt, die europäischen Prinzipien folgen – Gemälde, die tatsächlich von europäischen Künstlern in Persien gemalt wurden. Durch Reiseberichte sind Wandmalereien in der Empfangshalle *Talar-e tavileh* in Isfahan und im Königspalast in Ashraf am Kaspischen Meer bezeugt, die allerdings nicht mehr vorhanden sind. Einen wertvollen Hinweis, wie sie einmal ausgesehen haben könnten, liefern möglicherweise die im *Chehel-Sotun*-Palast in Isfahan erhaltenen Wandmalereien aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, die sehr «fränkisch» wirken (Abb. 68).

Förderung niederländischer Künstler in Persien

Ihre Arbeiten mögen verschollen sein, nicht aber die Geschichten der zehn Künstler aus den Niederlanden, von denen man weiss, dass sie im 17. Jahrhundert in Persien gearbeitet haben.¹⁹ In jedem Jahrzehnt des halben Jahrhunderts zwischen 1605 und 1656, zur Blütezeit der Safawidendynastie und der niederländischen Präsenz in Asien, ist mindestens ein niederländischer Künstler als Maler im Dienst des Schahs dokumentiert.²⁰

Der betreffende Zeitraum fällt in die Regierungszeit drei aufeinanderfolgender Schahs:

‘Abbas I. (1571–1629; reg. 1587–1629)

Safi (1611–1642; reg. 1629–1642)

‘Abbas II. (1632/33–1666; reg. 1642–1666).

Einige der Künstler erhielten eine offizielle, gut bezahlte Anstellung bei Hof und entsprechend prestigeträchtige Aufträge. Die meisten von ihnen kamen als Kaufleute mit der Ostindienkompanie nach Asien, die sie nur unwillig für eine begrenzte Zeit an den Hof gehen liess. Es ist nur ein Fall bekannt, bei dem die Kompanie selbst die Initiative ergriff, einen niederländischen Künstler nach Isfahan zu schicken, um dort als Künstler zu arbeiten (Barend van Sichem, der allerdings 1638 auf der Reise gestorben zu sein scheint; siehe unten).

19 Eine Zusammenfassung der Quellen zu anderen Malern als den im vorliegenden Artikel angesprochenen findet sich in Schwartz 2009, S. 133–152, wo auch die wichtigsten Erkenntnisse aus Leupe 1873 sowie Floor 1979 Eingang gefunden haben.

20 Vier Wissenschaftler haben die Präsenz niederländischer Künstler im Persien des 17. Jahrhunderts untersucht: Leupe 1873; de Loos-Haaxman 1941; Gerson 1942 und Floor 1979. Mein grösster Dank gebührt Willem Floor, der eine frühere Version des hier vorliegenden Textabschnitts über die niederländischen Künstler in Persien gelesen und kommentiert hat. Alle noch enthaltenen Fehler liegen natürlich in meiner Verantwortung. Der folgende Abschnitt ist ein Auszug aus Schwartz 2009.



Abb. 68 Unbekannter Maler, *Jagdszene*, um 1650, Wandgemälde im *Chehel-Sotun*-Palast, Isfahan

Jan Lukasz van Hasselt

Als Jan Pieterszoon Coen im Jahre 1627 lauthals über den Erfolg der Niederländischen Ostindienkompanie in Persien frohlockte, war dieser noch sehr frisch und überraschenderweise dem Einfluss eines Künstlers geschuldet, genauer gesagt seiner Anerkennung als Hofmaler des Schahs. Als Huybert Visnich, der erste Repräsentant der Kompanie in Persien, 1623 an den Hof von Schah ‘Abbas I. kam, erneuerte er seine Bekanntschaft mit einem aussergewöhnlichen Landsmann, der dort grosses Ansehen genoss, das er durch seine Malkunst erworben hatte. Jan Lukasz van Hasselt (geb. vor 1600, gest. nach 1653) war im Gefolge eines berühmten italienischen Reisenden, des römischen Edelmannes Pietro della Valle (1586–1652), nach Isfahan gekommen. Mit diesem hatte van Hasselt, wie er später notierte, «über viele Jahre Italien, Konstantinopel, Ägypten, Jerusalem, Aleppo [wo er Visnich kennenlernte], Babylon und auch andere Orte bereist.»²¹ Der Maler «fertigte in Konstantinopel und Kairo nicht nur Porträts, sondern auch Skizzen von Altertümern an; in Isfahan zeichnete er die Elefanten aus der Menagerie des Schahs und malte ein Porträt von della Valles assyrischer Braut.»²²

«Jan van Hasselt kam wahrscheinlich 1617 nach Isfahan und wurde bald darauf in den Dienst des Schahs gestellt, der ihm den Titel *ostad-e naqqash* [Meistermaler] verlieh», schreibt Willem Floor, der zur Bestätigung noch folgenden Hinweis anführt: «1621 berichten die Karmeliten, dass bei einem Empfang bei Schah ‘Abbas I. ein flämischer Maler zugegen gewesen sei.» Della Valle zufolge zahlte der Schah van Hasselt ein fürstliches Gehalt von 1000 Zechinen, einer venezianischen Goldwährung. In den erhaltenen Dokumenten wird allerdings nur ein einziges Werk van Hasselts spezifisch angeführt. Der englische Reisende Sir Thomas Herbert (1606–1682), der 1628 Persien besuchte, schrieb über den

21 *Resolutiën der Staten-Generaal, 1630–31*, 29. Juni 1629, in Dunlop 1930, S. 722.

22 Floor 1979, S. 146.

prachtvollsten Raum im Palast des Schahs in Ashraf am Kaspischen Meer:

Der Saal war wie eine Galerie gestaltet, die Decke mit poetischen Fantasien in Gold und den erlesensten Farben verziert; alles schien darum zu wetteifern, ob Kunst oder Natur dem urteilenden Auge wertvoller sein sollten: Ein gewisser John, ein Niederländer, der schon seit langem im Dienst des Königs steht, zelebrierte seine Kunst, zum Erstaunen der Perser und zu seinem eigenen Gewinn.²³

In der Ostindienkompanie empfand man den Beruf dieser wertvollen Kontaktperson am safawidischen Hof eher als peinlich. Bei den zahlreichen Erwähnungen van Hasselts in den Dokumenten der Kompanie wird er oft als «Maler im Dienst des Königs» bezeichnet, aber seine Kunst wird nur ein einziges Mal erwähnt, und zwar in einer aufschlussreichen Passage eines Schreibens vom Dezember 1624, das die Amsterdamer Direktoren an Visnich richteten:

Mehrere Gemälde [in der Ladung] sind für Surat bestimmt [den Hauptsitz der Kompanie in Indien, dem die persische Niederlassung unterstellt war], doch wir halten es für unangebracht, auch nur eins davon nach Persien zu senden, da auf ihnen menschliche Gestalten abgebildet sind. Des Weiteren wurde uns in einem privaten Schreiben vom 18. Januar 1624 dargelegt, dass ein meisterhafter Maler, der beim König in hohem Ansehen steht, Euch dazu verholfen hat, vom Schah empfangen zu werden und seine Erlaubnis zum Handel zu erhalten. Aus diesem Grund sollten wir den Ruf des eben genannten Malers auf keinen Fall gefährden. Wenn er ein besserer Meister ist als die, deren Bilder jetzt nach Surat unterwegs sind, dann würden diese Gemälde in Persien nicht wertgeschätzt; sind die Gemälde aber besser als seine, dann würde er bei Seiner Majestät im Ansehen sinken.²⁴

Die Bedeutung von Jan van Hasselt für die Etablierung der Ostindienkompanie in Persien kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Laut seinem Bericht, dem von der Kompanie nicht widersprochen wurde, erschien Visnich mit seinen Leuten ohne jegliches Empfehlungsschreiben in Isfahan:

Seine Majestät wunderte sich sehr, als er hörte, dass sie keine Briefe von ihren Herren bei sich trugen, und befahl mir, vollständige Auskunft einzuholen. Nach meinem Bericht war Seine Majestät bereit, unsere Freunde zukommend zu behandeln [...] woraufhin ich Seine Majestät bat, ihnen dieselbe Ehre und Achtung zuteilwerden zu lassen wie den Portugiesen, Engländern und Italienern und dass Seine Majestät sie angemessen unterbringen möge, wobei ich das gesamte mir entgegengebrachte Wohlwollen des Königs und der Höflinge zu nutzen versuchte, sodass die Vertreter aller anderen Nationen schon eifersüchtig wurden und darüber nachsannen, wie dies zu verhindern sei. Seine Majestät gab allem statt, was ich erbat, und bestimmte einen schönen Palast als Unterkunft für unsere eben eingetroffenen Freunde, und es solle ihnen

23 Herbert 1634, S. 169.

24 Dunlop 1930, S. 126, Nr. 63; de Loos-Haaxman 1941, S. 17, verweist auf dieses Beispiel unsinnig defensiven Bürokratendenkens als Beleg für die hohe Achtung der Ostindienkompanie für Maler!

vollständige Freiheit gewährt sein bei keinerlei Kosten; sie wohnen dort bis auf den heutigen Tag [sieben Jahre später].²⁵

Visnich zahlte van Hasselt für die erste Vermittlung 100 Gulden und arbeitete noch jahrelang eng mit ihm zusammen. Van Hasselts Ansehen bei den Niederländern stieg 1625 noch beträchtlich, als der Schah ihn mit einer vom Hoffaktor Musa Beg geleiteten Gesandtschaft in die Niederlande schickte. Della Valle berichtete, dass Schah 'Abbas van Hasselt auf diese Mission schickte, um weitere niederländische Maler für den persischen Hof anzuwerben.²⁶ Das wäre nicht das erste Mal gewesen, dass der Schah einer Gesandtschaft diesen Auftrag erteilte. Im Jahr 1605 engagierte eine persische Delegation am Hof Rudolfs II. in Prag den Maler Cornelis Claesz Heda als Hofmaler des Schahs. (Heda kam allerdings nie nach Persien. Sein Schiff wurde von den Portugiesen gekapert und er wurde nach Goa geschickt, wo er schliesslich am Hof des Moguls und für die indische Niederlassung der Kompanie arbeitete.²⁷) Van Hasselt erwähnt seine Kunst selbst nie und stellte seinen Auftrag anders dar: Er solle bei der Ausweitung des Handels zwischen Persien und der Niederländischen Republik helfen. Offenbar betrachtete van Hasselt seine Stellung als Hofmaler des persischen Königs als Sprungbrett zu höherem Rang und grösserem Reichtum. Visnich gab dem Maler ein herzliches Empfehlungsschreiben mit auf den Weg:

[Musa Beg] hat in seinem Gefolge einen Niederländer, der dem König seit etlichen Jahren als Maler dient, einen jungen Mann von gutem Namen und guter Reputation, der hoch in der Gunst Seiner Majestät steht. Sein Name ist Jan Luyckassen Hasselt. Schon seit ich ihn zuvor in Aleppo kennenlernte, bin ich sehr darauf erpicht, ihn zu Euren Diensten zu empfehlen.²⁸

Musa Beg entwickelte sich in den Niederlanden zu einem regelrechten öffentlichen Ärgernis. Er lag dem niederländischen Parlament, den Generalstaaten, und der Ostindienkompanie mit Forderungen nach Dienstleistungen, Begünstigungen und Zahlungen in den Ohren, während er sich gleichzeitig als Schürzenjäger und Trunkenbold hervortat. Die unangekündigte Gesandtschaft war nach diplomatischer Etikette ohnehin nicht ganz *comme il faut*, und Musa Begs Verhalten machte alles noch schlimmer. Van Hasselt kehrte 1626 noch vor Musa Beg und der übrigen Delegation nach Persien zurück, um dem Schah zu berichten, was vor sich ging. Seinem Bericht wurde Glauben geschenkt und Musa Beg fiel in Ungnade.²⁹

Schon seit Jahrzehnten war der Schah bemüht, das von ihm zu Recht als unterentwickelt angesehene Handelspotenzial Persiens zu stärken. Er verkaufte bereits Seide an verschiedene europäische Partner, die sie hauptsächlich über Land nach Aleppo transportierten, und zwar auf einer

25 *Resolutiën der Staten-Generaal, 1630–31*, 29. Juni 1630, in Dunlop 1930, S. 724.

26 Floor 1979, S. 146.

27 De Loos-Haaxman 1941, S. 35. Auf der Konferenz der Historians of Netherlandish Art 2010 in Amsterdam hielt Rebecca Tucker einen Vortrag mit dem Titel «At Home in Bijapur: Cornelis Claesz. Heda and Dutch Art in India».

28 Empfehlungsschreiben von Visnich an das niederländische Parlament, in Dunlop 1930, S. 144, Nr. 72.

29 Vermeulen 1975–1978.

Karawanenstrasse, die nicht nur unsicher war, sondern auch quer durch das Osmanische Reich führte, mit dem Persien sich oft im Krieg befand. Mit der Ankunft der Niederländer und ihrer riesigen Seeflotte eröffneten sich hervorragende neue Möglichkeiten. Schon bald hatte die Kompanie in Shiraz und Lar Stützpunkte auf dem 900 Kilometer langen Weg von Isfahan zu ihrer Niederlassung im Hafen von Gamron eingerichtet, das später zu Ehren des Schahs in Bandar-e 'Abbas (Hafen von 'Abbas) umbenannt wurde, weil er mithilfe der englischen Ostindienkompanie 1615 die Portugiesen vertrieben hatte. Von diesem Hafen aus konnte die bewaffnete Handelsflotte der Niederländischen Ostindienkompanie in alle Häfen der Welt segeln.

Der Gewinn für die Kompanie und ihre Kaufleute in Persien war enorm. Innerhalb von Monaten entstand ein Geldfluss von Millionen von Gulden, wobei die Banken nicht unter Aufsicht standen. Jeder konnte eine Hand in diesen Geldstrom tauchen, und das tat auch jeder, dem es möglich war. Auf dem Papier waren ehrenwerte Handelspartner wie das Königreich Persien, die Niederländische Republik und die Vereinigte Ostindienkompanie in legale Geschäfte miteinander involviert. In der Praxis bereicherte sich das Personal vor Ort in ungeheurem Ausmass auf Kosten ihrer Dienstherrn.

Innerhalb von sieben Jahren nach Visnichs Ankunft in Persien bauten er und van Hasselt eins der weltweit profitabelsten Geschäfte auf, um dann auf geradezu tragische Weise ihre eigene Karriere zu zerstören. Der Hauptschuldige dabei war van Hasselt. Als der Leiter der Niederlassung in Surat, Pieter van den Broecke, bemerkte, welche Reichtümer Visnich anhäuften, versicherte er sich der Hilfe van Hasselts, um die Position seines Kollegen zu untergraben, wobei er hoffte, anschliessend dessen Platz einnehmen zu können. «Van den Broecke stattete van Hasselt, der zu Visnichs grösstem Feind wurde, mit Geld sowie mit einem Empfehlungsschreiben an die Direktoren aus, das van Hasselt offenbar dazu nutzte, Visnich anzuschwärzen.»³⁰ Visnich hatte tatsächlich illegale Geschäfte gemacht und es dabei zu seinem Schaden versäumt, die Spuren zu verwischen. Im Jahr 1630 war seine Lage schliesslich nicht mehr haltbar; der Gründer der Kompanie-Niederlassungen in Persien musste fliehen, wobei es ihn in den osmanischen Irak verschlug, wo er verhaftet und als Spion hingerichtet wurde.³¹ Er unterschrieb seinen letzten Brief vom Heiligabend 1630 mit «in Josephs Grube», womit er wohl sagen wollte, dass er von seinen eigenen Brüdern verraten worden war, «die einen Heiligen Stephanus brauchen, der für sie betet: Herr, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun.»³²

Damit hatte er vollkommen recht. Van Hasselt wusste tatsächlich nicht, was er tat, und bastelte eifrig an seinem eigenen Ruin. Im Frühling 1630 reiste er auf einem Kompanieschiff unter dem Kommando van den Broeckes nach Holland. Er trug einen Brief bei sich, den Schah 'Abbas – der allerdings schon im Januar 1629 gestorben war – an das niederländische Parlament gerichtet hatte. Bei der Vorlage

seiner Beglaubigungsschreiben in Den Haag behauptete van Hasselt, auch der neue persische König, Schah Safi, erkenne ihn als Botschafter an. Er präsentierte seine Mission «nicht als einfache Abordnung, sondern als echte Gesandtschaft und sich selbst, van Hasselt, als Residenten und Vertreter des Schahs in den Niederlanden.»³³ Er verhandelte mit dem Parlament über neue Rechte für Kaufleute «persischer Nation», eine Bezeichnung, die ihn selbst genauso mit einschloss wie gebürtige Perser. Am 7. Februar 1631 verabschiedete das Parlament tatsächlich eine Resolution, mit der diese Rechte gewährt wurden. Rudi Matthee, der führende Historiker auf dem Gebiet asiatisch-europäischer Beziehungen, hält dieses Abkommen für einmalig in der Geschichte der Republik der Vereinigten Niederlande:

Im Jahre 1631 gelang es van Hasselt tatsächlich, im Namen des Schahs einen Vertrag mit dem Parlament auszuhandeln, mit dem iranischen Kaufleuten in Holland dieselben Rechte zugesprochen wurden wie holländischen Kaufleuten im Iran [...] Dieses bemerkenswerte Dokument [war] der einzige Vertrag mit bilateralen Rechten, der jemals zwischen der Republik der Vereinigten Niederlande und einem asiatischen Land geschlossen wurde.³⁴

Der Vertrag trat jedoch nie in Kraft. Er beschnitt das Monopol der Ostindienkompanie, die natürlich die neuen Vereinbarungen nicht anerkannte und die von ihrem Amsterdamer Hauptsitz aus van Hasselts Machenschaften mit feindseligem Argwohn verfolgte. Dann kam es zum Eklat. Im Oktober 1631 trafen Briefe vom neuen Schah Safi an den Statthalter und das Parlament ein, in denen van Hasselt mit keinem Wort erwähnt wurde. Damit war sämtliche Glaubwürdigkeit dahin. Als diplomatischer und kommerzieller Vermittler hatte der Maler wahrscheinlich grösseren Einfluss erlangt als jeder andere niederländische Künstler des 17. Jahrhunderts – er wurde auch schon mit Peter Paul Rubens verglichen – doch nun ging sein Stern endgültig unter.

Nach dem schmachvollen Ausscheiden von Jan Lukasz van Hasselt ernannte der safawidische Hof noch drei weitere holländische Maler zu Hofmalern. Aber auch ihnen war, wie van Hasselt, das Schicksal nicht gnädig und wurde bei jedem durch eines der für die Ostindienkompanie typischen Übel besiegt: durch Krankheit, durch lasterhafte Ausschweifung und durch Korruption.

Hendrick Boudewijn van Lockhorst

Als Schah Safi 1642 starb, folgte ihm sein neun Jahre alter Sohn 'Abbas II. auf den Thron. Die Regierungsgeschäfte übernahm zunächst der Grosswesir Saru Taqi, der den als Kaufmann bei der Ostindienkompanie angestellten jungen Maler Hendrick Boudewijn van Lockhorst 1643 zu einem jährlichen Gehalt von 4000 Gulden in den königlichen Dienst stellte. Das war ungefähr zehnmal so viel wie ein hinlänglich begabter Maler in den Niederlanden verdiente, scheint in Isfahan aber der übliche Tarif gewesen zu sein und entsprach auch den 1000 Zechinen, die van Hasselt bekommen hatte. (Um 1618 waren 10 Zechinen 12,8 Dukaten à 3 Gulden wert,

30 Dunlop 1930, S. LXXV.

31 Floor/Faghfoory 2004, S. 54–64.

32 Dunlop 1930, S. 360f., Nr. 198.

33 Vermeulen 1979, S. 135.

34 Matthee 1999, S. 113.

was bedeutet, dass van Hasselts Gehalt sich auf 3840 Gulden belief.³⁵) Die Ostindienkompanie gestattete van Lockhorst, drei Jahre für den Hof zu arbeiten; danach sollte er in die Dienste der Kompanie zurückkehren. Der Leiter der Niederlassung in Persien, Carel Constant, schrieb dem Generalgouverneur in Batavia, dass van Lockhorsts Porträtmalerei den Schah sehr beeindruckt habe. Nach Ablauf der drei Jahre am Hof stand die Niederlassung allerdings unter neuer Leitung, der van Lockhorsts Lebenswandel mehr ins Auge fiel als seine schönen Porträts. Kaum hatte dieser den Dienst in der Kompanie wieder aufgenommen, als er auch schon verhaftet wurde. Am 4. Mai 1647 schrieb der neue Leiter den Direktoren, dass er Lockhorst von seinen Funktionen entbunden habe, «weil dieser sich nicht beherrschen konnte und während seines Aufenthalts hier ein so verschwenderisches und lasterhaftes Leben führte, dass er der Ostindienkompanie beträchtlichen Schaden zufügte».³⁶ Van Lockhorst versuchte, mit seiner armenischen Geliebten zu entkommen, wurde aber gefasst und nach Batavia zurückgeschickt. (Dass er eine armenische Geliebte hatte, galt an sich nicht als allzu verwerflich. Den Christen war es in Persien nicht erlaubt, sexuelle Beziehungen zu muslimischen Frauen zu unterhalten, und die Ostindienkompanie ermutigte ihre Angestellten nicht zum Heiraten; das Konkubinat mit christlichen Frauen war daher ein naheliegender Ausweg.³⁷)

Van Lockhorst war der vierte holländische Hofmaler in Persien nach van Hasselt, van Sichein und einem gewissen Joost Lampen, der 1630 einmal in dieser Funktion erwähnt wird; und er ist der dritte, den ein unrühmliches Schicksal ereilte. Es gab noch einen fünften Künstler, dessen Geschichte noch übler ausging. Der als Kanonier auf einem Schiff arbeitende Juriaan Ambdis war auch Maler. Mit dem erstgenannten dieser beiden Berufe trat er 1648, wie viele seiner Kameraden, in die Dienste des Schahs, um für Persien gegen den Grossmogul zu kämpfen. Nach der erfolgreichen Schlacht von Kandahar entliess 'Abbas sie alle aus seinem Dienst. Während die anderen ihre Arbeit bei der Ostindienkompanie wieder aufnahmen, hatte Ambdis andere Pläne. Zweifellos angeregt durch Berichte über Lockhorsts fantastische Entlohnung, erzählte er einem seiner Kanonier-Kollegen, er werde in Isfahan bleiben – was in den Augen der Kompanie einer Desertion gleichkam –, um Geld «mit Malen und Zeichnen» zu verdienen. Als dieses Vorhaben scheiterte, war er fast umgehend zum Betteln gezwungen:

Am 29. März 1649 wurde Ambdis beobachtet, wie er im Irak allein hinter der Karawane eines iranischen Kaufmanns herlief, von dem er drei Laibe Brot erhielt. Am 22. Mai 1650 berichtet das Büro der niederländischen Kompanie in Isfahan, dass Ambdis laut den Aussagen eines armenischen Kaufmanns aus Bagdad dort zum Islam übergetreten sei, was der Direktor mit den Worten

35 Dies sind nur Annäherungen in einem bekanntermassen schwierigen Feld. Zum Wert der Zechine in venezianischen Dukaten im Jahr 1618 siehe Hocquet 1999, S. 408. Zum Verhältnis von (niederländischen) Dukaten und Gulden, zugegebenermassen im 18. Jahrhundert, siehe van Zanden/van Tielhof 2009, S. 389–403, Anhang 2, Anm. 5.

36 Zitiert nach de Loos-Haaxman 1941, S. 43.

37 Zu diesem Thema siehe Floor 2008, S. 150ff.

kommentierte «wenn das stimmt, wird es alle frommen Christen empören». Das war das letzte Mal, dass man etwas von Ambdis hörte.³⁸

Philips Angel

Der sechste holländische Maler, von dem bekannt ist, dass er in Persien gearbeitet hat, ist Philips Angel (1618–nach 1664).³⁹ Aus der Zeit vor seinem Asienaufenthalt sind lediglich zwei seiner Werke bekannt, beides Radierungen im Stil von Rembrandt Harmensz van Rijn, eine davon signiert und mit 1637 datiert. Obwohl als Künstler eher unauffällig – bis zum späten 19. Jahrhundert wird er in keinem der Standardwerke über niederländische Künstler erwähnt – war Angel eine geachtete Persönlichkeit in der Leidener Kunstszene. Er hielt nicht nur am St.-Lukas-Tag 1641 den Vortrag, sondern veröffentlichte ihn auch und war bis Mitte der 1640er-Jahre zunächst zweiter und dann erster Vorsitzender der Lukasgilde.

Im Jahr 1645 heuerte Angel bei der Ostindienkompanie an und schiffte sich mit seiner Frau nach Batavia ein. Das war ein verzweifelter Schritt, denn nur etwa ein Drittel derjenigen, die in Richtung Osten aufbrachen, kehrten jemals wieder zurück. Und wie bei fast allen Künstlern, die diesen Weg gingen, war Geldnot der Auslöser. Anfangs war Angel ziemlich erfolgreich und wird 1646 als neuer Kaufmann und Mitglied des Justizrats in Batavia erwähnt. Aufgrund seiner guten Arbeit und seiner Zuverlässigkeit wurde er zur Versetzung nach Persien vorgeschlagen, wo er der dritte Mann in der Niederlassung gewesen wäre. Aus unbekanntem Gründen wurde nichts aus dieser Beförderung, aber 1651 wurde er dann schliesslich doch nach Isfahan geschickt. (Seine Frau wird nicht mehr erwähnt und war offenbar zu dieser Zeit schon verstorben.) Dort sollte er als zweithöchster Kompanievertreter in Persien die Leitung der Niederlassung übernehmen, die nur der Niederlassung in Gamron unterstellt war. Es kam aber anders. Zu seinem Pech befand er sich gerade in der Gesellschaft seiner Vorgesetzten, als sein Gepäck auf dem Rücken von 20 oder 22 Eseln eintraf, die nicht nur seine persönliche Habe trugen, sondern auch 58 Zinnbrocken mit einem Gewicht von 2697 Pfund sowie acht Säcke Wurzeln zu medizinischem Gebrauch mit einem Gewicht von 960 Pfund. Um seinen offensichtlich unerlaubten Privathandel zu vertuschen und darüber hinaus auch noch einen Extragewinn einzustreichen, hatte er der Ostindienkompanie seine Umzugskosten per Esel in masslos übertriebener Höhe in Rechnung gestellt.⁴⁰ Die Kompanie übergang für gewöhnlich selbst grobe Regelverstösse dieser Art – denn im Grunde war jeder in der Kompanie korrupt –, aber das war dann doch zu viel. Angel wurde nach Batavia zurückbeordert, um sich vor Gericht zu verantworten.

An diesem Punkt zahlte es sich aus, dass er Künstler war. Während er sich entehrt und zudem krank auf dem Weg an die Küste befand, erreichte ein Schreiben von Schah 'Abbas II. die Ostindienkompanie. Darin sagte der Schah, er habe erst

38 Floor 1979, S. 150.

39 Der beste Lexikoneintrag über Angel, in der Tat der einzige vollständige und verlässliche in der kunstgeschichtlichen Literatur, ist der von Maarten Wurfbaun und Siegfried Kratzsch in Saur's *Allgemeines Künstler-Lexikon*.

40 Hotz 1908, S. XLI, 199.

nach Angels Abreise aus Isfahan erfahren, dass dieser ein Maler sei, und er wünsche ihn in dieser Eigenschaft in seinen Dienst zu stellen. Was auch immer dahinter steckte, die Kompanie machte Angel das Angebot, entweder seine Reise nach Batavia fortzusetzen und dort vor Gericht zu erscheinen oder doch nach Isfahan zu gehen, um als Hofmaler für den Schah von Persien zu arbeiten. Der unter Arrest stehende, mit seinem Diener und seiner schwangeren (man weiss nicht, von wem) dunkelhäutigen Dienerin reisende und obendrein noch kranke Philips Angel stand nun vor der Wahl zwischen einem Scheingericht in Batavia und der Anstellung als Künstler in Isfahan – eine Position, die seinen Vorgängern kaum Glück gebracht hatte. Obgleich Isfahan – verglichen mit Gamron oder Batavia – als der ungesündere Ort galt, entschied sich Angel für die Anstellung am Hof. Nach seiner Ankunft in der aussergewöhnlichen persischen Hauptstadt investierte er über 2000 Gulden in die Einrichtung einer Werkstatt und begann 1653 zu arbeiten. Mit dem Hof scheint Angel glänzend ausgekommen zu sein. Zusätzlich zu seinem Gehalt von 4000 Gulden im Jahr erhielt er noch 6000 Gulden für fünf nicht näher benannte Gemälde sowie eine Ehrenrobe. (Die Ostindienkompanie fasste die Zahlung von 6000 Gulden nicht als Kaufpreis der Gemälde auf, sondern als Erstattung von Angels Ausgaben, die daher der Kompanie zufließen müssten.)

Ab hier wiederholt sich nun die Geschichte. Angel stand nach wie vor bei der Kompanie in Misskredit; bereits 1654 befahl Generalgouverneur Joan Maetsuyker dem Leiter der persischen Niederlassung, Dirck Sarcerius, Angel aus Isfahan abziehen und nach Batavia zurückzuschicken. (Zur gleichen Zeit ging die Kompanie auch gegen einen weiteren Maler vor, der sich hochgearbeitet hatte: Die Direktoren verwehrten 1654 dem in Indien erfolgreich als Kaufmann arbeitenden Isaac Koedijck eine Beförderung mit der Begründung, er sei nicht im Handel ausgebildet, sondern in der Kunst.⁴¹) Da Angel aber gerade Grossaufträge für den Schah und den Vorsteher der königlichen Sklaven ausführte, lehnte Sarcerius es ab, den Befehl auszuführen. Willem Floor, der die Geschehnisse rekonstruierte, trifft mit seiner Äusserung den Punkt:

Sarcerius und der Generalgouverneur verkannten eindeutig den Vorteil, den es für sie gegenüber ihren Konkurrenten bedeutete, einen in der Gunst des Schahs stehenden Maler in ihren Diensten zu haben. Jegliche Anerkennung für Angel wurde von Sarcerius heruntergespielt, obwohl der Schah kundgetan hatte, dass er ihn sehr schätze. Wie wichtig aber so ein Vorteil sein konnte, geht auch aus den Chroniken der Karmeliten hervor, in denen es heisst: «Nichts könnte nützlicher für die Mission sein, als einen guten Maler hier zu haben, da der Schah sich sehr an Malerei erfreut und in diesen Ländern gute Künstler eine Seltenheit sind. Es gibt einen Niederländer, der für die Kompanie arbeitet und der recht wenig gemalt hat und dennoch sehr gut entlohnt wurde; und der Schah hat ihm viele Gunstbeweise gewährt.»⁴²

41 De Loos-Haaxman 1941, S. 63.

42 Floor 1979, S. 154.

Angel konnte zwar seinen Einfluss am Hof zum Vorteil der Kompanie einsetzen, war in eigener Sache aber nicht erfolgreich. Er versuchte vergeblich, sich gegen Maetsuykers Anordnung zur Wehr zu setzen. Am 10. Juli 1655 musste Angel Isfahan verlassen und nach Gamron reisen, wo er am 31. August ankam. Dort wurde er von einigen Beamten der Kompanie sehr geringschätzig behandelt, die überdies das unwahrscheinliche Gerücht in Umlauf brachten, dass einige Höflinge [des Schahs] ihnen gegenüber deutlich verlauten liessen, der Schah habe Angel zweimal mit Zahlungen von jeweils 10 000 Gulden honoriert, und zwar nicht für die Gemälde, die er ihm präsentiert habe – da handele es sich ohnehin in den ganzen zwei Jahren nur um ein einziges Bild mit dem Titel «Abrahams Opfer» –, sondern aus Hochachtung für die Ostindienkompanie.⁴³

Welche Vereinbarungen auch zwischen dem Schah, Angel und der Kompanie bezüglich der Bezahlung für seine Dienste getroffen worden sein mögen, sie waren offensichtlich nicht eindeutig genug, um Streitereien zu verhindern. Nach seiner Rückkehr forderte Angel Gelder von der Kompanie, die ihm seiner Meinung nach zustanden. Im Januar 1656 wurde aber nicht nur seine Forderung abgewiesen, sondern er wurde von der Kompanie auch noch wegen unrechtmässigen Privathandels angeklagt.

Ende Juli 1656 heiratete der verwitwete Künstler eine Frau aus einer angesehenen Familie. Maria van der Stel war die Tochter eines ermordeten Kompaniebeamten und die jüngere Schwester von Simon van der Stel, dem späteren Gründer von Stellenbosch und Gouverneur der Kapkolonie. Vielleicht war es dieser neuen Verbindung zu einer hochstehenden Familie zu verdanken, dass Angel seinen umstrittenen Posten bei der Kompanie aufgeben und verschiedene Positionen in der Stadtverwaltung von Batavia einnehmen konnte, unter anderem in der Ratsherrenkammer. Die Annahme, dass er durch seine Heirat geschützt war, wird dadurch bestätigt, dass sich seine Beziehungen zur Stadt Batavia kurz nach dem Tod von Maria am 6. Juli 1661 sehr verschlechterten. Am 21. Oktober wurde Angel aufgrund früherer Beschuldigungen wegen finanzieller Unregelmässigkeiten verhaftet und der Unterschlagung von sechs- oder siebentausend Rijksdaalder angeklagt. Vier Tage später wurde sein Besitz für 4242 Rijksdaalder versteigert, wobei die Kompanie eine weitere Forderung von über 3300 Gulden erhob: für «die teure Werkstatt, die er in Isfahan eigenmächtig und unter Missachtung der Anordnungen des Direktors in Persien einrichtete». Im Dezember schloss die Reformierte Kirche von Batavia Angel zunächst von der Heiligen Kommunion aus, liess ihn aber unter Auflagen wieder zu.⁴⁴ Im Jahr 1664 wurde Angels Besitz in Batavia inventarisiert. Zu der Zeit wohnte er «zur Untermiete» – ein offensichtlicher Euphemismus für ihr «Zusammenleben» – bei der Witwe Dieuwertje van Thije. Im dem dürftigen Bestandsverzeichnis waren auch neun «verschiedene Porträtmalereien» von Angel, seiner verstorbenen Frau, seinem Grossvater und seinen Kindern aufgelistet. Das ist die letzte amtliche Nennung des Mannes, der in die Fussstapfen von Jan

43 Ebd.

44 De Loos-Haaxman 1941, S. 49–51.

Lukasz van Hasselt und Hendrick Boudewijn van Lockhorst trat – drei reich entlohnte Hofmaler des Schahs von Persien, die aber den Bogen gegenüber der Ostindienkompanie weit überspannten und deshalb von ihr tief zu Fall gebracht wurden.

Philips Angel musste die «Pfeil und Schleudern des wütenden Geschicks» nicht nur zu Lebzeiten erdulden. Auch nach seinem Tod wurde er noch schlecht behandelt: von Künstlerkollegen, Schriftstellern, Verlegern und Kunsthistorikern. Wertvolle Zeichnungen, die er in Persien und Batavia angefertigt hatte, wurden unter dem Namen anderer Zeichner, Maler, Gelehrter und Kupferstecher veröffentlicht. Lange Zeit wurde er auch mit einem Namensvetter aus Middelburg verwechselt. Erst Laurens J. Bol gelang es 1949 mit seinen Forschungen die Identität von Philips Angel eindeutig zu klären.⁴⁵ Dabei hätte er schon zu Lebzeiten bekannt werden können, denn er brachte einige der seinerzeit bedeutendsten Dokumente zur Antike hervor. Als er 1652 im Gefolge des neu ernannten Botschafters in Persien, Joan Cunaeus, nach Isfahan unterwegs war, machte Angel in Persepolis halt. Am 10. Februar 1652 schuf er dort eine der ersten Zeichnungen, die von der antiken Stätte überliefert sind. (Genauer gesagt ist ein Druck nach Angels Zeichnung überliefert, die selbst verschollen ist.) Eine Reproduktion findet sich in François Valentijns *Oud en nieuw Oost-Indiën, vervattende een naaukeurige en uitvoerige verhandeling van Nederlands mogentheyd in die gewesten* (Altes und neues Ostindien, mit einem genauen und ausführlichen Bericht über die Macht der Niederlande in diesen Gebieten, 1724–1726, Abb. 3).

Es wäre schön, sagen zu können, dass Angels Persepolis-Zeichnungen von dem akademischen Interesse angeregt wurde, das in seinem Vortrag zum St.-Lukas-Tag in Lobpreisung der Malerei zum Ausdruck kam.⁴⁶ Dem widerspricht jedoch der vernichtende Zeitzeugenbericht des französischen Reisenden und Kunsthändlers Jean-Baptiste Tavernier, der schreibt, Angel habe ihm gegenüber geäußert, «er [Angel] habe seine Zeit verschwendet, und dieses Ding [d. h. Persepolis] sei weder der Mühe wert, gezeichnet zu werden, noch sollte es den interessierten Reisenden dazu verleiten, auch nur eine Viertelstunde Umweg in Kauf zu nehmen.»⁴⁷

Der letzte bekannte Hinweis auf Angel in Persien ist zugleich der charmanteste. In einem Tagebucheintrag von 1657 berichtet der eben genannte Jean-Baptiste Tavernier, dass er von Schah 'Abbas II. als Abschiedsgeschenk «mehrere Zeichnungen» erhalten habe, «von denen einige vom König selbst gefertigt waren, denn er hatte tatsächlich von den holländischen Malern, die ihm die Ostindienkompanie geschickt hatte, von denen der eine Angel und der andere Lokar [van Lockhorst] hiess, das Zeichnen gelernt.»⁴⁸ 'Abbas war erst 11 Jahre alt, als van Lockhorst nach Isfahan kam, und 18, als Angel eintraf. Es ist eine schöne Vorstellung, dass er Zeichenunterricht von diesen holländischen Künstlern bekam und

dass er stolz genug auf die Ergebnisse war, um hochrangigen Besuchern Proben seines Könnens zu schenken.

Muster der Kunstförderung

Aus den Dokumenten ist nicht ersichtlich, dass die Ostindienkompanie den persischen Künstlern eine Gegenleistung erbrachte, die der aner kennenswerten persischen Förderung niederländischer Künstler entsprach. Die Kompanie zeigte auf ihre ganz spezielle Weise ihre Wertschätzung für einen der Maler am Königshof, Mamet Beg. Im August 1638 gewährte sie ihm einen Kredit über 40 Toman, was etwa 1600 Gulden entsprach, ohne eine Quittung zu verlangen und wohl auch ohne die Erwartung einer Rückzahlung. Dieses kleinlich-korrumpierte Vorgehen, das mit verächtlichen Anspielungen in den Büchern vermerkt wurde, ist tatsächlich armselig im Vergleich zu den öffentlichen Gunstbezeugungen des Schahs gegenüber seinen niederländischen Malern.⁴⁹

Die konkreten Fakten, die hier für die königliche Förderung niederländischer Künstler angeführt werden, sind vielleicht nicht sonderlich umfangreich. Es zeigt sich jedoch, dass in 31 der 38 Jahre zwischen 1617 und 1655 immer ein niederländischer Künstler im Dienst des Königs oder eines anderen hohen Hofbeamten in Isfahan stand. Zwischen dem safawidischen Hof und den Verantwortlichen der Niederländischen Ostindienkompanie ist ab 1605 ein bestimmtes Muster in Bezug auf die künstlerischen Beziehungen zu erkennen, das sich bis 1655 fortsetzte. In den Regierungszeiten der Schahs 'Abbas I., Safi und 'Abbas II. waren niederländische Maler am safawidischen Hof erwünscht und wurden mit hochangesehenen öffentlichen Aufträgen betraut. Auf Anfrage des Hofes wurde es einzelnen Künstlern von Seiten der Kompanie erlaubt, in den königlichen Dienst zu treten, wobei dies immer mit Auflagen verbunden war. Die folgende Passage stammt aus der Feder von Pieter Arend Leupe, der sich 1873 in zwei Artikeln in *De Nederlandsche Spectator* ausführlich mit den Beziehungen zwischen der Niederländischen Ostindienkompanie und den Königshöfen Indiens beschäftigte, also dem Nachbarland des hier erstmals in dieser Hinsicht beleuchteten Persien:

Als 1656 das Amt des zweiten Mannes [am Handelsplatz der Ostindienkompanie] in Soeratta [Surat] mit [dem niederländischen Maler Isaac] Koedijk besetzt war, sandte der [Grossmogul] Schah Jehan einen Brief an einen von dessen Gouverneuren, in dem er schreibt, «die Neuigkeiten von den Malern und dem Arzt (bzw. von einem mit Kenntnissen der natürlichen Dinge) bei den Holländern gehört zu haben», und befahl ihm, diese sofort an seinen Hof zu schicken. Der Gouverneur informierte Direktor Hendrik van Wijck [von der Ostindienkompanie in Persien, wo dieses Personal offensichtlich stationiert war], über den Befehl. Van Wijck war darüber ganz und gar nicht begeistert. Zum einen, weil der [indische] Herrscher einfach über die betreffenden Leute verfügte, ohne ihn

45 Bol 1949, S. 3–19; van der Willigen 1870, S. 70.

46 Dieser Fehleinschätzung unterlag ich in Schwartz 2009, S. 141.

47 Zitiert nach Hotz 1908, S. XCII.

48 De Loos-Haaxman 1941, S. 43; sie zitiert aus Tavernier 1676/77, S. 456. Die englische Ausgabe dieser Reiseberichte erschien schon früher.

49 «Van Adriaen van Oostende, Ispahan, aan Bewindhebbers, Amsterdam, 10 Augustus 1638 [...] noch sonder noot aen Mametbeecq, Coninx schilder, geleent 40 tomannen – daer weynich van weder comen sal» Dunlop 1930, S. 656, Nr. 318.

<p>Schah 'Abbas I. (1571–1629; reg. 1587–1629)</p>	<p>1605: Seine am Hof von Kaiser Rudolf II. weilende Gesandtschaft ernennt den Haarlemer Maler Cornelis Claesz Heda zum Maler des Schahs. Heda kommt aber nie in Isfahan an.</p> <p>1617–1630: 'Abbas nimmt den niederländischen Maler und Zeichner Jan Lukasz van Hasselt in seine Dienste. Zu dessen Aufgaben gehörte die Ausschmückung des königlichen Palastes von Ashraf. Der Schah verleiht van Hasselt den Titel <i>ostad-e naqqash</i> (Meistermaler), lässt ihm Begünstigungen zuteilwerden und nimmt sich der von diesem vorgebrachten Anliegen an.</p> <p>1625: Er sendet van Hasselt auf eine von Musa Beg geleitete diplomatische Mission.</p> <p>1629: Er unterzeichnet ein Schreiben an die Generalstaaten, in dem er van Hasselt zum Gesandten ernennt.</p>
<p>Mulaim Beg, Hoffaktor unter Schah Safi</p>	<p>1630: Er lässt Joost Lampen mehrere Gemälde in seinem Haus anfertigen.</p>
<p>Schah Safi I. (1611–1642, reg. 1629–1642)</p>	<p>1638: Er bringt den Verantwortlichen der Kompanie gegenüber seine Zufriedenheit über die Porträts des niederländischen Malers Barend van Sichem zum Ausdruck, den die Kompanie ihm als Hofmaler schicken will.</p>
<p>Grosswesir Saru Taqi (1632 im Amt, 1645 ermordet)</p>	<p>1643: Er vermittelt die Anstellung des niederländischen Malers Hendrick Boudewijn van Lockhorst, der dann zu einem Jahresgehalt von 4000 Gulden am Hof des jungen Schahs arbeitet.</p>
<p>Schah 'Abbas II. (1632/33–1666; reg. 1642–1666)</p>	<p>1643: Er nimmt Kunstunterricht bei van Lockhorst.</p> <p>1652: Er verhindert die Abreise von Philips Angel aus Persien, der von der Kompanie nach Batavia geschickt werden sollte, um sich dort vor Gericht zu verantworten, und beordert ihn nach Isfahan zurück, damit er am Hof als Maler und Zeichenlehrer arbeiten kann.</p> <p>1653: Er beauftragt Angel bei einem Jahresgehalt von 4000 Gulden mit der Ausführung von Palastdekorationen in Isfahan. Er bezahlt Angels zufolge weitere 6000 Gulden für fünf kleine Gemälde. Diese Zahlung ist nach Ansicht der Kompanie für sie bestimmt. Der Schah gewährt Angel viele Gunstbeweise am Hof.</p> <p>1655: Bei dessen Abschied schenkt er dem Künstler eine Ehrenrobe und 100 Toman für Aquarellfarben.</p>

Förderung niederländische Maler am persischen Hof, 1605–1655

als deren Vorgesetzten auch nur zu fragen, also offensichtlich Kompanieangestellte als in seinem Dienst stehend begriff. Und zum anderen, weil es gewöhnlich sehr schwierig war, Personal zurückzubekommen, wenn es erst einmal Seiner Majestät zur Verfügung gestellt worden war. Um aber Seine Majestät nicht zu beleidigen und angesichts der [möglichen] Konsequenzen [einer Ablehnung], entschied van Wijck mit Unterstützung seiner Berater, der Anfrage stattzugeben, allerdings unter der Bedingung, dass das älteste Mitglied dieser Gruppe in der Funktion eines Beauftragten [der Kompanie] zum König geschickt

werde und dass er dort die Interessen der Kompanie vertreten solle.⁵⁰

Eine gewisse Verzögerungstaktik der Kompanie ist auch bei einem Fall erkennbar, bei dem der persische Hof sich nicht mit der Nachfrage nach Malern, sondern mit der Bitte um Farben an die Ostindienkompanie wandte. Am 15. März 1635 schrieb der Leiter der persischen Niederlassung, Nicolaes Jacobsz Overschie, aus Gamron nach Batavia, dass der Schah *schon wieder* darum gebeten habe, aus den Niederlanden ausreichend

⁵⁰ Leupe 1873, S. 265, hier beispielhaft zitiert, um die Haltung der Kompanie in diesen Angelegenheiten sowohl in Persien als auch in Indien zu veranschaulichen.

Farbe für die Anfertigung von eintausend Porträts sowie Pinsel in entsprechender Menge geschickt zu bekommen. Diese Waren wurden in dem Jahr offensichtlich nicht mehr verschifft, denn die Bestellung ist im Auftragsbuch für 1637 vermerkt, das im Dezember 1636 erstellt wurde:

Für den König von Persien,
Farbe für die Porträts von tausend Personen,
Pinsel in derselben Menge⁵¹

Für diesen Zeitraum ist nicht dokumentiert, ob es einen niederländischen Maler am Hof gab. Herrscher war der 15-jährige Schah Safi, der nach Aussagen der Kompanie eine Vorliebe für die Arbeiten westlicher Künstler und Juweliere hatte. Es ist jedoch nicht gesichert, ob obige Bestellung als Bekundung eines künstlerischen Interesses zu werten ist und die Farben beispielsweise für die Fertigung von Porträts von Höflingen zur Verzierung öffentlicher Gebäude verwendet werden sollten. Es gab nämlich in Vorderasien im Zeitalter vor der Fotografie noch eine andere Verwendung für Porträtmalerei: Die gemalten Abbilder gesuchter Verbrecher wurden in allen Provinzen verteilt, um zur Festnahme Flüchtiger beizutragen. Das würde besser zu dem passen, was über Schah Safis misstrauischen und rachsüchtigen Charakter bekannt ist. Zu welchem Zweck die Farben und Pinsel auch gedacht waren, die Ostindienkompanie hatte es nicht eilig, den König von Persien darin zu unterstützen.

Barend van Sichem und die Verbindung zu den Armeniern

Es gibt nur einen einzigen dokumentierten Fall, bei dem die Kompanie von sich aus einen Künstler an den safawidischen Hof schicken wollte. Dieses Vorhaben wurde allerdings von Freund Hein vereitelt, und bei näherer Betrachtung stellt sich heraus, dass ganz andere Gruppierungen davon profitierten als die Kompanie oder der Hof. Das macht die Angelegenheit für uns allerdings noch interessanter.

Am 28. September 1638 erhielt der neue Direktor für Persien, Adam Westerwolt, seine Anweisungen vom Hauptsitz in Batavia. Nachdem zunächst der Handel mit «Raritäten» angesprochen wurde, gab es folgende weitere Instruktionen:

Deshalb schicken wir Euch einen gewissen Barend van Sichem, der nicht nur ein fähiger Zeichner, sondern auch geschickt mit dem Pinsel ist, zusammen mit Claes Andriesz aus Amsterdam, der Emailarbeiten anfertigen und Edelsteine einfassen kann. In den letzten Jahren hat Seine Majestät [Schah Safi] eine besondere Wertschätzung für die Arbeit dieser Künstler an den Tag gelegt. Ihr werdet ihm ihre Dienste [als Geschenk] anbieten und dank ihrer wird der Schah Euch so viel Wohlwollen entgegenbringen, wie er es zuvor aufgrund der französischen und italienischen [Künstler] getan hat. Die Versorgung mit dem

51 Den Haag, Nationaal Archief, VOC 13473, Generale eisen van Indië, eis van 1636 voor 1637. Mit Dank an Cynthia Viallé für diesen und den nächsten Verweis.



Abb. 69

von ihnen benötigten Material wird nach und nach erfolgen.⁵²

In den Anweisungen aus Batavia heisst es, der Schah habe schon vor 1638 Arbeiten van Sichems erhalten, mit denen er ausgesprochen zufrieden gewesen sei. Das in den Anweisungen dargelegte Vorhaben scheint aber aufgegeben worden zu sein. Westerwolt wurde krank und starb auf dem Weg nach Qazvin, wo der Schah vorübergehend residierte. Dasselbe Schicksal scheint van Sichem ereilt zu haben, über den es keine weiteren Aufzeichnungen gibt, während Claes Andriesz – genauso wie der Diamantenschleifer Huybert Bufkens – in späterem Schriftverkehr weitere Erwähnung fanden.⁵³

Willem Floor mutmasst, dass van Sichem die Reise überlebt, in Isfahan aber nicht für den Schah, sondern im armenischen Viertel in Neu-Julfa auf der anderen Flussseite gearbeitet haben könnte, das von Isfahan aus leicht zu Fuss zu erreichen war. Die Vank-Kathedrale (Heilige-Erlöser-Kathedrale) war und ist ebenso wie andere armenische Kirchen in Neu-Julfa mit kunstvollen Wandmalereien ge-

52 Zitiert nach Leupe 1873, S. 262; Floor 1979, S. 148f. Ich bin nach wie vor nicht ganz sicher, wie diese Aussage zu deuten ist: Hatte der Schah seine Anerkennung für diese spezifischen Künstler geäußert oder für die Talente europäischer Maler und Kunsthandwerker allgemein?

53 Bufkens wurde auf dem armenischen Friedhof in Julfa ausserhalb Isfahans bestattet. Die niederländische Inschrift auf seinem Grabstein, der im April 2008 von Martine Gosselink fotografiert wurde, lautet übersetzt: «Hier ruht Huybert Bufkens, der in seinem Leben [im Dienst] der Niederländischen Ostindienkompanie stand und als Diamantenschleifer für den König von Persien arbeitete, gestorben [...] 25. Dezember 1658.» Siehe auch Gosselink 2009, S. 156.

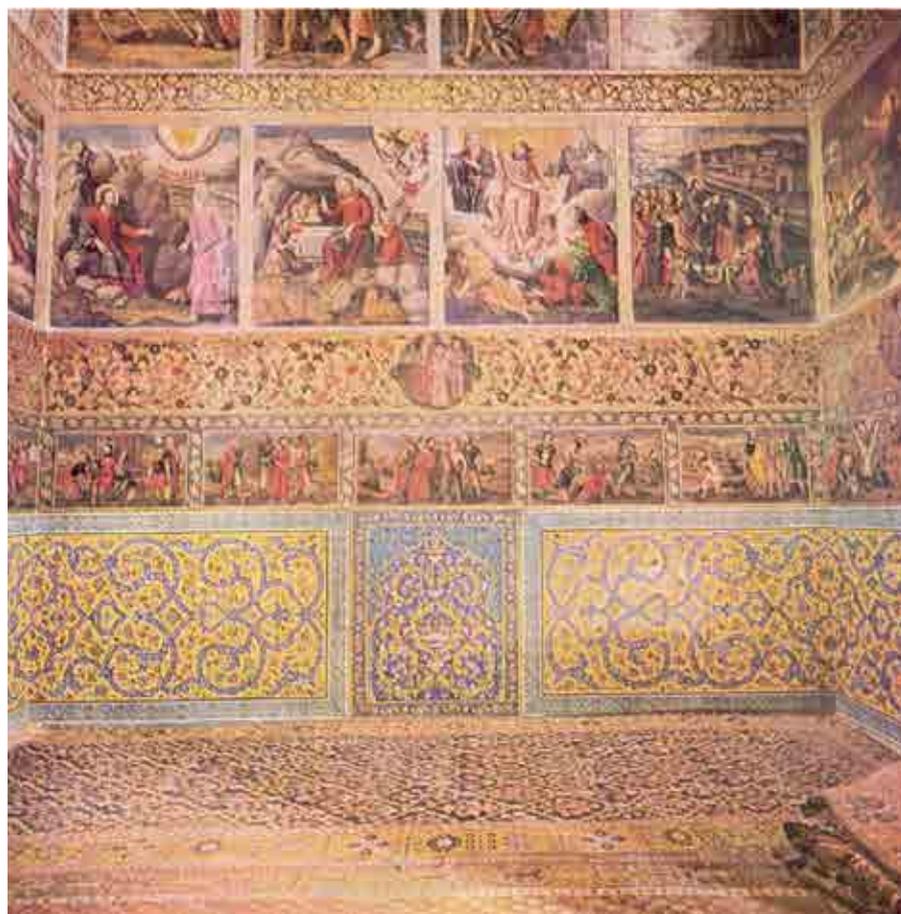


Abb. 70

Abb. 69 Christoffel van Sichem d. J. (1581–1658), *Die Versuchung Christi*, Holzschnitt und Bildunterschrift aus *Het Nieuwe Testament Ons Salichmaeckers Iesv Christi, mitsgaders d'Epistelen [...]*, verciert met veel schoone Figuren door Christoffel van Sichem, zuerst gedruckt in Antwerpen durch Cornelis Verschuren und nachgedruckt durch Pieter Jacobsz Paets, 1646, S. 11

Abb. 70 Wandmalerei in der Vank-Kathedrale (Heilige-Erlöser-Kathedrale) mit der *Versuchung Christi* (linke Seite), Isfahan, Neu-Julfa

schmückt, auf denen in Bilderzyklen biblische Szenen und Heiligengeschichten dargestellt sind. Die Kunsthistoriker rätseln allerdings, wer diese Wandmalereien ausgeführt haben könnte. Der Vorschlag von Floor, dass Barend van Sichem an ihrer Entstehung beteiligt gewesen sein könnte, passt gut zu den bekannten Umständen.

Der englische Kunsthistoriker T. S. R. Boase, der während des Zweiten Weltkriegs mit der britischen Armee in Neu-Julfa war, wies 1950 darauf hin, dass einige der monumentalen Gemälde in der Vank-Kathedrale Holzschnitten von Christoffel van Sichem dem Jüngeren (1581–1658) in der ersten armenischen Bibel ähneln, die 1666 in Amsterdam erschien (Abb. 66 und 67).⁵⁴ Boase stellte fest, dass die Bildthemen streng typologisch angeordnet sind und damit der jahrhundertalten christlichen Auslegungsmethode folgen, die Motive aus dem Alten Testament mit Passagen aus dem Neuen Testament verbindet. Das setzt ein Mindestmass an theologischen und ikonografischen Kenntnissen voraus, die sicherlich im armenischen Patriarchat von Neu-Julfa gegeben waren.

⁵⁴ Boase 1950.

Boase nahm an, dass die Amsterdamer Ausgabe von 1666 die Quelle für die Bilder in Neu-Julfa sei. Die Wandmalereien werden heute allerdings auf die Jahre zwischen 1645 und 1655 datiert, was diese Möglichkeit ausschliesst. Dennoch ist die von ihm angenommene Verbindung real und signifikant, allerdings in einer Weise, die Boase nicht bewusst war. John Carswell wies 1968 darauf hin, dass van Sichem dieselben Kupferstiche, die in der armenischen Bibel erscheinen, zuvor schon in einem Bildband verwendet hatte, der 1646 unter dem Titel *Bibels tresoor* (Biblischer Schatz) in Amsterdam herauskam. So könnten sie also doch als Vorlagen für die Kirchen von Julfa zur Verfügung gestanden haben.

Aber welche Rolle könnte Barend van Sichem dabei gespielt haben? Floor schreibt dazu, dass er «keine verwandtschaftliche Beziehung zwischen Barend und Christoffel entdecken konnte». Auf diese Verbindung ist aber inzwischen Marten Jan Bok gestossen. Barend wurde am 27. Oktober 1620 in der Amsterdamer Nieuwe Kerk getauft – als Sohn von Christoffel van Sichem dem Jüngeren, von dem die Holzschnitte stammen. Im Jahr 1638 war Barend erst 18 Jahre alt, so dass er kaum persönlich für die Ausführung der Malereien an den mächtigen Bögen und Kuppelgewölben in der Kathedrale von Julfa verantwortlich gewesen sein wird. Er könnte

jedoch sehr wohl der Überbringer der ikonografischen Vorbilder für das Projekt gewesen sein. Die Ausgabe von 1646 ist schliesslich nicht von heute auf morgen entstanden. Einer der Drucke ist mit 1631 datiert und Christoffel van Sichem hatte vermutlich zu der Zeit, als Barend Richtung Osten aufbrach, bereits die Zeichnungen für die meisten, wenn nicht sogar für alle seiner Holzschnitte fertiggestellt, von denen viele auf älteren Quellen beruhen. Fragt man also, wie diese Bilder aus Amsterdam nach Neu-Julfa gekommen sind, so könnte die Antwort lauten: im Gepäck Barend van Sichems. Dabei muss man noch nicht einmal davon ausgehen, dass er die Reise überlebte, denn die Drucke und Zeichnungen für die armenische Gemeinde könnten auch nach seinem Ableben von anderen dort hingebacht und von christlichen Künstlern vor Ort in der Kathedrale ausgeführt worden sein.

Wenn wir daher unser Blickfeld von «persischer Kunst» zu «Kunst in Persien» erweitern, kristallisiert sich die Verbindung zwischen der van-Sichem-Familie und der armenischen Gemeinde von Neu-Julfa als Schlüsselbeispiel heraus. In Hinsicht auf erhaltene Kunstwerke wäre diese Verbindung als sehr viel bedeutender einzustufen als die Ostindienkompanie.⁵⁵

Niederländisch-englischer Wettstreit in den Künsten?

Sowohl in der Kunst als auch in der Diplomatie wurde die Niederländische Ostindienkompanie von der britischen überflügelt. Ein anschauliches Beispiel dafür ist das Eintreffen einer englischen Delegation im Jahr 1638, die Schah Safi nicht nur einen persönlichen Brief von Karl I. überreichte, sondern auch eine Kopie des Porträts von Henrietta Maria, das Anthonis van Dyck angefertigt hatte. Knapp 40 Jahre später, 1675, verwendete Mohammad Zaman dieses Gemälde als Vorlage, aber nicht für ein Porträt, sondern für die Darstellung einer Prinzessin, die Bahram Gur als Besucher empfängt. Noch erstaunlicher ist die Vorlagenwahl bei einem Bild, das derselbe Künstler Anfang der 1680er-Jahre anfertigte. Eleanor Sims gab diesem Gemälde den Titel *Pastiche der Heiligen Familie und der Dreifaltigkeit mit Engel der Verkündigung und Karl I. als Heiliger Joseph*.⁵⁶ An dieser Stelle sei erwähnt, dass die relativ geringe Beachtung, die den Europäern in Persien zuteilwurde, in erheblichem Mass darauf zurückzuführen ist, dass zur damaligen Zeit noch nie ein europäischer Herrscher das Land besucht hatte. Die Begegnung zwischen einem Schah und dem

König eines fremden Landes ist ein beliebtes Motiv in der persischen Kunst. Allerdings kamen die dargestellten Herrscher immer aus Nachbarländern, nicht aus Europa. Für die Perser nahmen die Niederlande in Europa einen niedrigeren Rang ein als Länder mit einem echten König, aber das ist nicht der einzige Grund, warum die Engländer sehr viel länger in der Region blieben und noch bis ins 20. Jahrhundert hinein in Persien beziehungsweise im Iran präsent waren. Schah Soleyman hatte offensichtlich keine niederländischen Maler in seinen Diensten, sondern wandte sich mit seinem Anliegen an die Engländer: In einem Brief von 1668/69 an König Karl II. bat er darum, ihm «einen Emailleur, einen Uhrmacher, einen Diamantenschleifer, einen Goldschmied, einen Waffenschmied, einen Maler und einen Kanongießer» zu schicken.⁵⁷

Eigenen Berichten zufolge konnten die Niederländer ihre europäischen Rivalen jedoch bei einem Anlass im Jahr 1636 mit künstlerischen Leistungen ausstechen. Am 24. November schrieb Nicolaes Jacobsz Overschie den folgenden Bericht an die Direktoren in Amsterdam:

Am 13. dieses Monats wurde dem Schah [dem 25-jährigen Safi] ein triumphaler Empfang bereitet, als er mit vielen türkischen Gefangenen aus Jerewan sowie einem Botschafter aus Konstantinopel und einem aus dem Hindustan nach Hause zurückkehrte. Der Schah erwies ihm [Overschie] genau wie dem Engländer [in Isfahan] die Ehre, sie zu einem Festmahl einzuladen. S.M. [Seine Majestät] beginnt sich immer mehr für Staatsangelegenheiten zu interessieren.

Wie die anderen Ausländer liess auch Overschie einen Triumphbogen errichten, den der Schah mit einem Besuch ehrte. Zu dem Anlass überreichte Overschie S.M. Schmuck und Geld im Wert von 4000 Gulden. S.M. nahm auch einen Becher Wein und hielt sich ein Stunde dort auf. Bei der Gelegenheit erkundigte er sich nach dem Namen Seiner Fürstlichen Exzellenz [Friedrich Heinrich. Man beachte den Unterschied: Der persische Schah kannte nicht einmal den Namen des europäischen Staatsoberhauptes, wohingegen ein europäischer Herrscher (Karl I.) ihm sogar einen persönlichen Brief überreichen liess]. Seine Majestät erklärte diesen Triumphbogen zum schönsten von allen. Die Gesamtkosten beliefen sich auf 6000 Gulden, ohne die Geschenke. Er [Overschie] hofft, dass ihm dies nicht zum Vorwurf gemacht wird.⁵⁸

Leider erwähnt Overschie nicht, wer den Triumphbogen entworfen und ausgeführt hat.

Schlussbemerkung

Die persönlichen Kontakte zwischen den niederländischen Vertretern der Ostindienkompanie und den Persern zeichneten sich nicht gerade durch einen liebevollen Umgang miteinander aus. Vielmehr waren Bestechlichkeit, Diebstahl, Machtmissbrauch, Korruption und Täuschung, Drohungen und tatsächliche Gewaltanwendung auf beiden Seiten an

55 In einem Vortrag mit dem Titel «Reconfiguration of Northern European Sacred Iconographies at the Court of Shah Sulayman (1666–1694)», den sie im Januar 2010 auf einem Symposium des NIAS (Niederländisches Institut für Angewandte Forschung in den Geistes- und Sozialwissenschaften) hielt, stellte Amy Landau die These auf, die ikonografische Quelle für die Bilderzyklen in Neu-Julfa seien die ausserordentlich einflussreichen Bände ikonografischer Modelle, die in den 1590er-Jahren von der Plantin-Druckerei in Antwerpen herausgegeben wurden, Hieronymus Nadals *Evangelicae historiae imagines* (1593) und *Adnotationes et meditationes in Evangelia* (1594) sowie andere Drucke und Bücher, die katholische Missionare zu dem Zeitpunkt bereits seit mehr als einem Jahrhundert in Asien einführen. Ich räume zwar ein, dass diese Möglichkeit besteht, aber meines Erachtens mindert das nicht die Bedeutung der van Sichems als Lieferanten von ikonografischem und stilistischem Inhalt an die Armenier in Neu-Julfa.

56 Sims 1983, S. 76f. (*Pastiche*) und S. 82, Anm. 20 (Geschenk englischer Königsporträts). Zu den englischen Geschenken an Schah Safi siehe auch Ferrier 1970.

57 Zitiert nach Matthee 1998, S. 236, Anm. 79.

58 Dunlop 1930, S. 590.

der Tagesordnung. In leichter Abänderung des berühmten Clausewitz-Zitats könnte man sagen, dass Krieg für die Kompanie nicht eine Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln war, sondern des Geschäftemachens.

Die gegenseitige Rezeption der Künstler aus dem persischen und dem niederländischen Kulturkreis war auf beiden Seiten durch Vorurteile geprägt. Möglicherweise beruht dieser Eindruck aber auch auf dem Mangel an Zeitzeugnissen; wenn kein positives Urteil belegt ist, dann könnte das auch daran liegen, dass viele Belege die Zeit nicht überdauert haben. So wurden in Persien 1722 auf einen Schlag sämtliche Dokumente vernichtet, die für das hier besprochene Thema anschauliches Material hätten bieten können. Die afghanischen Eroberer warfen nicht nur die komplette safawidische Regierung, sondern auch alle Archive in den Fluss Zayandeh.

Auf niederländischer Seite betätigte sich zwar die Ostindienkompanie nicht als Kunstförderer, aber einzelne Niederländer brachten sehr wohl ihre Bewunderung für die orientalische Kunst zum Ausdruck. Die grossartigsten bekannten Beispiele stammen aus den 1650er-Jahren von Rembrandt und Willem Schellinks. Rembrandt kopierte etwa 25 Zeichnungen, die am Mogulhof in Indien entstanden waren; die gleichen Motive inspirierten Schellinks zu seinen orientalische Pracht darstellenden Fantasiebildern. Schellinks schrieb sogar ein Gedicht, in dem er die orientalische Kunst höher pries als die europäische.⁵⁹ Da diese bemerkenswerte, explosionsartig auftretende Wertschätzung der asiatischen Kunst sich allerdings eher auf das indische als das persische Kunstschaffen bezieht, gehört sie nicht in den Rahmen des vorliegenden Beitrags. Aber genau wie die Perser nicht zwischen verschiedenen Schulen europäischer Kunst unterschieden, hätten vermutlich Rembrandt und Schellinks ihre Meinung über die Mogulkunst auch auf die persische Mal- und Zeichenkunst übertragen, wenn sie gute Beispiele davon gesehen hätten.

Der Mangel an historischen Quellen und Belegen hängt jedoch gewiss auch damit zusammen, dass der künstlerische Austausch im Vergleich zum kommerziellen eher nebensächlich war. Beim Handel wird eine gewisse Gleichheit und Gegenseitigkeit vorausgesetzt. Wenn Käufer und Verkäufer ein Geschäft besiegeln, sind sie sich über den Wert eines Artikels oder einer Dienstleistung einig. Es war für die Kompanie schon schwer genug, beim Handel mit Seide und Silber brauchbare Gegenwerte zu finden. Überhaupt wurde der Handel durch mehrere Faktoren erschwert: Prestigefragen, militärische Überlegungen, Korruption auf beiden Seiten, europäische Selbstgefälligkeit und die unterschwellige Annahme der Perser, die Niederländer seien als Bittsteller gekommen, die dem König der Könige die gebührende Ehre erweisen wollten. Abgeschlossene Vereinbarungen, selbst königliche Edikte und Resolutionen des niederländischen Parlaments, waren gleich wieder null und nichtig, sobald es irgendeinen Rückschlag in den Beziehungen gab oder die Möglichkeit

bestand, durch den Bruch der Vereinbarungen einen Vorteil herauszuschlagen. Trotz allem wurden Geschäfte gemacht.

Hinsichtlich der Kunst kam nicht einmal ein so mangelhafter Austausch zustande. Alle anderen Faktoren einmal beiseitegelassen, lag das hauptsächlich an der zu grossen finanziellen und kulturellen Kluft zwischen Niederländern, die keinen Cent für ein persisches Gemälde ausgegeben hätten, und Persern, denen die europäischen Preise für Kunstwerke unbegreiflich waren. Es sei hier an das oben erwähnte Schreiben von 1641 erinnert, das einer Rücksendung von Gemälden beigefügt wurde, die dem safawidischen Hof gar nicht erst angeboten wurden, weil man sie dort «nicht annähernd ihrem Wert entsprechend zu schätzen wissen» würde. Es hätte eines aussergewöhnlichen Kunsthändlers, eines Joseph Duveen des 17. Jahrhunderts bedurft, um den Persern niederländische Gemälde zu einem anständigen Preis zu verkaufen. Doch keiner der Kompaniebeamten hatte einen so absoluten Glauben an das Produkt, ganz zu schweigen von dem Verkaufstalent.

Wenn Rudi Matthee recht hat mit seiner Aussage, dass «die Reisenden des 17. Jahrhunderts [...] eine ganze Reihe besonderer Sichtweisen im Gepäck hatten, mit denen sie Unterschiede übersetzen und überwinden sowie ein gewisses Verständnis entwickeln konnten»,⁶⁰ dann waren die schönen Künste davon ausgenommen. Von den beiden Kulturen zeigte sich die persische bei Weitem offener gegenüber den europäischen Werten als umgekehrt. Soweit Kunst überhaupt zum Bestandteil niederländisch-persischer Beziehungen wurde, kann man behaupten, sie habe Ecken und Kanten geglättet. Mit einem globalen Blick auf unser Thema könnte man argumentieren, dass die schönen Künste dazu dienen, die Aufmerksamkeit von den rein finanziellen Interessen und harten Notwendigkeiten abzulenken (sie damit aber auch erträglicher machen), die ansonsten die menschlichen Beziehungen zu steuern drohen. Das mag zynisch klingen, und für einige war es das bestimmt auch. Aber die wenigen Künstler und Kunstliebhaber, die über den Tellerrand ihrer eigenen Erziehung hinausblicken konnten, wurden reich belohnt. Neben dem Handel zwischen Niederländern und Persern, der zur Zeit der Ostindienkompanie durch gegenseitige Ausbeutung geprägt war, schaffte die Kunst einen Raum, der zwar nur selten aufgesucht wurde, in dem sich das ureigene Wesen des Anderen aber sehr gut vorstellen, projizieren und erleben liess.

59 Zu Rembrandts Zeichnungen siehe Lunsingh Scheurleer 1980. Jan de Hond vom Rijksmuseum brachte Schellinks' Gedicht auf einem Seminar des NIAS (Niederländisches Institut für Angewandte Forschung in den Geistes- und Sozialwissenschaften) in Wassenaar im November 2009 in den wissenschaftlichen Diskurs.

60 Matthee 2009, S. 140.



64

64 **Bild eines persischen Edelmannes**
Iran, Ende 17. Jahrhundert
Öl auf Leinwand; 37,5 x 21,5 cm
Museum Rietberg Zürich, 2013.180

65 **Bild einer reich gekleideten Frau**
Iran, Ende 17. Jahrhundert
Öl auf Leinwand; 37,5 x 21,5 cm
Museum Rietberg Zürich, 2013.181

Die beiden kleinformatigen Ölbilder werden traditionellerweise als Paar gesehen. Das eine Bild zeigt einen reich gekleideten Perser in wattiertem, lilafarbenem Leibrock, *qaba*, und übergezogener, westenartiger Jacke, *korti*. Er trägt einen weit abstehenden, beeindruckenden Schnauzbart und einen aus kariertem Tuch gebundenen Turban, der typisch für die Zeit von Schah Soleyman (reg. 1666–1694) ist. Er steht im Innenhof einer Moschee mit schachbrettartig

gekacheltem Boden und einem Springbrunnen. Vor ihm öffnet sich ein Becken. Die Frau steht in einer kargen Berglandschaft. Sie trägt einen langen weissen Rock mit einem roten Übergewand, das stellenweise plissiert ist, und einen weiten Umhang mit Ärmeln. Ihren Kopf verhüllt ein um Hals und Haar geschlungener Schal. Bislang liess sich nicht feststellen, um welche Art von Kleidung es sich handeln könnte, fest steht nur, dass dies kein persisches Kostüm ist.



65

Die Art des Farbauftrags und der mehrschichtige Aufbau verraten wie auch das starke *chiaroscuro* deutlich einen europäisch geschulten Maler. Dafür spricht auch, dass der Maler die Farben stellenweise in noch feuchtem Zustand auf der Leinwand mischte und die Höhlungen in dickem Bleiweiss ausführte. Ebenso europäisch ist der allgemein dunkle Farbklang sowie die Bevorzugung abgemischter Farbwerte. Sie stehen in starkem Kontrast zur

persischen Farbauffassung, die reine, leuchtende Farben bevorzugt – selbst wenn dunkle Töne gebraucht werden.

Möglicherweise handelt es sich um zwei der äusserst seltenen, wenn nicht gar um die einzig bekannten Beispiele von Bildern, die von europäischen Malern in Persien gemalt wurden. Aus den Quellen wissen wir, dass mehrere Maler aus Europa, besonders aus den Niederlanden (siehe den Aufsatz von Gary Schwartz S.

152–167) im Dienst der Schahs arbeiteten. Die Wahl der Sujets, Bilder von Männern und Frauen in persischen, armenischen oder anderen Kostümen, deckt sich mit dem vorherrschenden Geschmack, wie er sich in den persischen Ölbildern in den Häusern in Isfahan zeigt (siehe auch Kat. 139–143, S. 242ff., und den Aufsatz von Michael Chagnon S. 238–263).

Schmitt 2011

R. Schmitt, «Aryans», in: *Encyclopaedia Iranica* (abrufbar unter: www.iranicaonline.org, letzter Update: 16. August 2011)

Schmitz 1984

Barbara Schmitz, «On a Special Hat Introduced during the Reign of Shah 'Abbas the Great», in: *Iran: Journal of the British Institute of Persian Studies*, Bd. 22, 1984, S. 103–112

Schmitz 1997

Barbara Schmitz, *Islamic and Indian Manuscripts and Paintings in The Pierpont Morgan Library*, New York: The Pierpont Morgan Library, 1997

Schrader 2013

Stephanie Schrader (Hrsg.), *Looking East: Rubens's Encounter with Asia*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2013

Schram-van Gulik 1994

L. Schram-van Gulik, «Een 17e eeuwse boedelinventaris: De aardse goederen van schipper Willem Ysbrantszoon Bontekoe», in: *Oud Hoorn*, Bd. 16, 1994, S. 3–10 und 50–56

Schulthess 1817

Johannes Schulthess, *Der Schweizer Christlieb: Höchst merkwürdige Schicksale und preiswürdiges Märterthum Joh. Rudolf Stadlers, des Uhrmachers von Zürich, zu Ispahan in Persien*, Zürich: Joh. Caspar Näf, 1817

Schwartz 2006

Gary Schwartz, *The Rembrandt Book*, New York: Harry N. Abrams, 2006

Schwartz 2009

Gary Schwartz, «Safavid Favour and Company Scorn: The Fortunes of Dutch Painters to the Shah», in: Gosselink/Tang 2009, S. 133–154

Seipel 2000

Wilfried Seipel (Hrsg.), *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance*, Mailand: Skira, 2000

Shamlu 1995

Vali Quli bin Davud Quli Shamlu, *Qisas al-Khaqani*, Bd. 2, hrsg. von S. Nasiri, Teheran: Vizarat-i farhang va irshad-i islami, 1995

Shand 1983

G. B. Shand, «Source and Intent in Middleton's Sir Robert Sherley», in: *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*, Bd. 7, November 1983, S. 257–264

Shirley 1848

Evelyn Philip Shirley, *The Sherley Brothers: an Historical Memoir of the Lives of Sir Thomas Sherley, Sir Anthony Sherley, and Sir Robert Sherley, Knights, by One of the Same House* (printed for the members of the Roxburghe Club), Chiswick: from the press of Charles Whittingham, 1848

Shirley 1986

Rodney W. Shirley, *The Mapping of the World*, London: Holland Press, 1986

Shreve Simpson 2002

Marianne Shreve Simpson, «Shah Abbas and His Picture Bible», in: William Noel und Daniel Weiss, *The Book of Kings: Art War and the Morgan Library's Medieval Picture Bible*, London et al.: Millennium Publishers, 2002, S. 120–144

Shreve Simpson 2011

Marianne Shreve Simpson, «Gifts for the Shah: An Episode in Hapsburg-Safavid Relations during the Reign of Philip III and 'Abbas I», in: Linda Komaroff (Hrsg.), *Gifts of the Sultan: The Art of Giving at the Islamic Courts*, New Haven/London: Yale University Press, 2011, S. 125–139

Sierakowska-Dyndo 2002

Jolanta Sierakowska-Dyndo, «Rzeczpospolita Polska i Persja – wzajemne kontakty», in: Majda 2002a, S. 48–58

Sievernich/Budde 1989

Gereon Sievernich und Hendrik Budde (Hrsg.), *Europa und der Orient 800–1900*, Gütersloh/München: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1989

Sims 1976

Eleanor Sims, «Five Seventeenth-Century Safavid Oil Paintings», in: Robinson 1976a, S. 223–248

Sims 1979

Eleanor Sims, «Late Safavid Painting: The Chehel Sutun, the Armenian Houses, the Oil Paintings», in: *Akten des VII. Internationalen Kongresses für Iranische Kunst und Archäologie, München, 7.–10. September 1976*, Berlin: Reimer, 1979, S. 408–418

Sims 1983

Eleanor Sims, «The European Print Sources of Paintings by the Seventeenth-Century Persian Painter, Muhammad-Zamān ibn Hājī Yusūf of Qum», in: Henri Zerner (Hrsg.), *Le stampe e la diffusione delle immagini e degli stili/Prints and the transfer of images and styles*, Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte, Bologna 10.–18. September 1979, Bd. 8, Bologna: CLUEB, 1983, S. 73–83

Sims 1999

Eleanor Sims, «Islamic Art in London», in: *HALL: Carpet, Textile, and Islamic Art*, Nr. 102, 1999, S. 121

Sims 2001

Eleanor Sims, «Towards a Monograph on the 17-Century Iranian Painter Muhammad Zaman Ibn Haji Yusuf», in: *Islamic Art*, Bd. 5, 2001, S. 183–199

Sims 2002

Eleanor Sims, *Peerless Images: Persian Painting and its Sources*, New Haven, CN: Yale University Press, 2002

Sims 2011

Eleanor Sims, «17th-Century Safavid Persian Oil Paintings in the Museum of Islamic Art», Vortrag, God is Beautiful, He Loves Beauty: The Object in Islamic Art and Culture, Fourth Biennial Hamad bin Khalifa Symposium on Islamic Art, Doha, Qatar, 31. Oktober 2011 (abrufbar unter: podcast.islamicartdoha.org/2011/eleanor-sims/)

Siraisi 2007

Nancy G. Siraisi, *History, Medicine, and the Traditions of Renaissance Learning*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2007

Slatkes 1983

Leonard J. Slatkes, *Rembrandt and Persia*, New York: Abaris Books, 1983

Smith 2010

Steven Lynn Smith, *A Friend or a Foe: Popular Perceptions of Persia in England, 1598–1688*, Dissertation, University of California, Santa Barbara, 2010

Snodin/Llewellyn 2009

Michael Snodin und Nigel Llewellyn, *Baroque, 1620–1800: Style in the Age of Magnificence*, London: V&A Publishing, 2009

Soucek 1992

Priscilla Soucek, «Ethnicity in the Islamic Figural Tradition: The Case of the «Turk»», in: *Tarih*, Bd. 2, 1992, S. 73–103

Soucek 1994

Svat Soucek, «Piri Reis and Ottoman Discovery of the Great Discoveries», in: *Studia Islamica*, Bd. 79, 1994, S. 121–142

Soucek 2000

Priscilla Soucek, «The Theory and Practice of Portraiture in the Persian Tradition», in: *Muqarnas*, Bd. 17, 2000, S. 97–108

Soucek 2002

Priscilla Soucek, «Saki. 3. Representations in Islamic art», in: *Encyclopaedia of Islam*, 2. Ausgabe, Leiden: Brill, 2002

Soudavar 1992

Abolala Soudavar, *Art of the Persian Courts: Selections from the Art and History Trust Collection*, New York: Rizzoli, 1992

Soudavar 1999

Abolala Soudavar, «Between the Safavids and the Mughals: Art and Artists in Transition», in: *Iran: Journal of the British Institute of Persian Studies*, Bd. 37, 1999, S. 49–66

Speed 1966

John Speed, *A Prospect of the Most Famous Part of the World*, Faksimile der Ausg.: London 1627, Theatrum Orbis Terrarum, Serie 3, Bd. 6, Amsterdam: Theatrum Orbis Terrarum, 1966

Spuhler 1978

Friedrich Spuhler, *Islamic Carpets and Textiles in the Keir Collection*, London: Faber & Faber, 1978

Starkey 1998

David Starkey (Hrsg.), *The Inventory of King Henry VIII*, Bd. 1: *The Transcript*, London: Harvey Miller, 1998

Steensgard 1974

Niels Steensgaard, *The Asian Trade Revolution of the Seventeenth Century: The East India Companies and the Decline of the Caravan Trade*, Chicago: Chicago University Press, 1974

Stevens 1974

Roger Stevens, «European Visitors to the Safavid Court», in: *Iranian Studies*, Bd. 7, Nr. 3/4, 1974, S. 421–257

Stolot 1987

Franciszek Stolot, *The National Museum in Kraków: A Historical Outline and Selected Objects*, Warschau: Arkady, 1987

Sutton 1993

Peter C. Sutton, *The Age of Rubens*, Boston: Museum of Fine Arts, 1993

Swan 2004

Claudia Swan, «Collecting Naturalia in the Shadow of Early Modern Dutch Trade», in: Londa Schiebinger und Claudia Swan (Hrsg.), *Colonial Botany: Science, Commerce, Politics in the Early Modern World*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004, S. 223–236

Swan 2013

Claudia Swan, «Birds of Paradise for the Sultan: Early Seventeenth-Century Dutch-Turkish Encounters and the Uses of Wonder», in: *De Zeventiende Eeuw*, Bd. 29, 2013, S. TK

Sykes 1958

Percy Sykes, *A History of Persia*, 2 Bde., London: Macmillan, 1958

Sztuka muzułmańska 1991

Sztuka muzułmańska: ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, Ausstellungskatalog, Warschau: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1991

Sztuka Zdobnicza 1964

Sztuka Zdobnicza: Dary i nabytki 1946–1964, Katalog, Warschau: Muzeum Narodowe w Warszawie, 1964

Tabula Peutingeriana 1976

Tabula Peutingeriana: Codex Vindobonensis 324, vollst. Faksimile-Ausg., kommentiert von Ekkehard Weber, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1976

Tafazoli 2007

Hamid Tafazoli, *Der deutsche Persien-Diskurs: Von der frühen Neuzeit bis in das neunzehnte Jahrhundert*, Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2007

Taszycka 1985

Maria Taszycka, *Polskie pasy kontuszowe*, Ausstellungskatalog, Krakau: Wydawnictwo literackie, 1985

Tavakoli-Targhi 1994

Mohammad Tavakoli-Targhi, «Imagining Western Women: Occidentalism and Euro-eroticism», in: *Radical America*, Bd. 3, Nr. 24, 1994, S. 73–87

Tavernier 1676/77

Les six voyages de Jean Baptiste Tavernier: en Turquie, en Perse, et aux Indes, Pendant l'espace de quarante ans, & par toutes les routes que l'on peut tenir: accompagnez d'observations particulieres sur la qualité, la religion, le gouvernement, les coutumes et le commerce de chaque país, avec les figures, le poids, et la valeur des monnoyes qui y ont cours, 2 Bde., Paris: G. Clouzier, 1676/77

Tavernier 1678

Les six voyages de Jean Baptiste Tavernier, Ecyuer Baron d'Aubonne, Qu'il a fait en Turquie, en Perse et aux Indes, Pendant l'espace de quarante ans, & par toutes les routes que l'on peut tenir: accompagnez d'observations particulieres sur la qualité, la religion, le gouvernemet, les coûtumes & le commerce de chaque país, avec les figures, le poids, & la valeur des monnoyes qui y ont cours, 2 Bde., Amsterdam: J. van Someren, 1678

Tazbir 1973

Janusz Tazbir, *A State without Stakes: Polish Religious Toleration in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, New York: The Kościuszko Foundation, 1973

Tazbir 1986a

Janusz Tazbir, *La république nobiliaire et le monde: Études sur l'histoire de la culture polonaise à l'époque du baroque/The Noble Republic and the World: Studies on the History of Polish Culture of Baroque*, Breslau: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1986

Tazbir 1986b

Janusz Tazbir, «Polish National Consciousness in the Sixteenth to the Eighteenth Century», in: *Harvard Ukrainian Studies*, Bd. 10, Nr. 3/4, 1986, S. 316–335

Teles e Cunha 2002

João Teles e Cunha, «The Creation of a Portuguese Discourse on Safavid Iran», in: Matthee/Flores 2002, S. 34–35

Tenreiro 2002

António Tenreiro, *Itinerário de António Tenreiro*, in: *Itinerários da Índia por terra*, Coimbra, 1923, ins Deutsche übers. als *António Tenreiro als Briefkurier durch Persien: Auf dem Landweg von Indien nach Portugal, 1523–1529*, Stuttgart/Wien: Erdmann 2002

Thackston 2001

Wheeler M. Thackston, *Album Prefaces and Other Documents on the History of Calligraphers and Painters*, Leiden: Brill, 2001

Thompson/Canby 2003

Jon Thompson und Sheila R. Canby (Hrsg.), *Hunt for Paradise: Court Arts of Safavid Iran, 1501–1576*, Mailand: Skira, 2003

Thuillier 2006

Jacques Thuillier, *Jacques Stella, 1596–1657*, Metz: Serge Domini, 2006

Tkanina 1976

Tkanina i ubiór w Polsce XVIII wieku, Ausstellungskatalog, Białystok, 1976

Tooley 1999–2004

Ronald V. Tooley, *Tooley's Dictionary of Mapmakers*, hrsg. von Josephine French, Neuausgabe, 4 Bde., Riverside, CT: Early World Press, 1999–2004

Touzard 1997

Anne-Marie Touzard, «Image de la Perse: La thématique des titres des récits de voyages français en Perse, publiés entre 1600 et 1730», in: *Studia Iranica*, Bd. 26, Nr. 1, 1997, S. 47–110

Touzard 2005

Anne-Marie Touzard, «Les voyageurs français en Perse de 1600 à 1730», in: *Eurasian Studies*, Bd. 4, Nr. 1, 2005, S. 41–74

Tvaradze 2012

Alexandre Tvaradze, «Der Westfeldzug von 1219–1221: Die «Mongolen-erwartung» im Kreuzfahrerlager von Damiette und im christlichen Kaukasus», in: Jürgen Tubach et al. (Hrsg.), *Der Kaukasus in der Mongolenzeit/Caucasus During the Mongol Period*, Wiesbaden: Reichert Verlag, 2012, S. 251–308

Underhill 1927

Gertrude Underhill, «A Polish Rug in the J. H. Wade Collection», in: *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Bd. 14, Nr. 4, 1927, S. 54–56

Valentiner 1910

Wilhelm R. Valentiner, «The So-Called Polish Rugs», in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Bd. 5, Nr. 12, 1910, S. 282–283

Van den Boogert 1999

Bob van den Boogert (Hrsg.), *Rembrandt's Treasures*, Zwolle: Waanders, 1999

Vandenbroeck 1992

Paul Vandenbroeck, *America: Bruid van de Zon*, Antwerpen: Imschoot, 1992

Van der Cruysse 2002

Dirk van der Cruysse, *Le noble désir de courir le monde: Voyager en Asie au XVIIe siècle*, Paris: Fayard, 2002

Van der Veen 1997

Jaap van der Veen, «Faces from Life: *Tronies* and Portraits in Rembrandt's Painted Oeuvre», in: Albert Blankert, *Rembrandt: A Genius and His Impact*, Zwolle: Waanders, 1997, S. 69–80

Van de Wetering/Schnackenburg 2001

E. van de Wetering und Bernhard Schnackenburg, *The Mystery of the Young Rembrandt*, Ausstellungskatalog, Kassel et al.: Edition Minerva, 2001

Van Ommen 2009

Kaspar van Ommen, *The Exotic World of Carolus Clusius, 1526–1609*, Leiden: Leiden University Library, 2009

Van Peer 1957

A. J. J. M. van Peer, «Drie collecties schilderijen van Jan Vermeer», in: *Oud Holland*, Bd. 72, 1957, S. 92–103

Van Puyvelde 2009

Alexandra van Puyvelde, «An 18th Century Iranian Coat (Is.Tx.2928) in the Royal Museums of Art and History: a Case Study for Research on Persian Dress from the Safawid to the Zand Periods», in: *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Bd. 80, 2009, S. 83–118

Van Raemdonck 2004

Mieke van Raemdonck (Hrsg.), *The Ottoman Silk Textiles of the Royal Museums of Art and History in Brussels*, Turnhout: Brepols, 2004

Van Tielhof/van Zanden 2009

Milja van Tielhof und Jan Luiten van Zanden, «Roots of Growth and Productivity Change in Dutch Shipping Industry, 1500–1800», in: *Explorations in Economic History*, Bd. 46, 2009, S. 389–403

Van der Willigen 1870

A. van der Willigen Pz., *Les artistes de Harlem: notices historiques avec un précis sur la gilde de St. Luc*, verb. und erweiterte Ausgabe, Haarlem et al.: Bohn, 1870, (Neudruck: Nieuwkoop: B. de Graaf, 1970)

Vermeulen 1975–78

Urbain Vermeulen, «L'ambassade persane de Musa Beg aux Province-Unies (1625–1628)», in: *Persica: Jaarboek van het Genootschap Nederland – Iran*, Bd. 7, 1975–78, S. 145–154

Vermeulen 1979

Urbain Vermeulen, «La mission de Jan L. van Hasselt comme agent du shah de Perse aux Provinces-Unies (1629–1631)», in: *Persica: Jaarboek voor het Genootschap Nederland – Iran*, Bd. 8, 1979, S. 133–143

Vidmar 2005

Polona Vidmar, «Courage, Power, Beauty and Luxury: The Vurberk Gallery of 17th-Century Paintings», in: Sabanci Museum 2005, S. 78–113

Vignau-Wilberg 1994

Thea Vignau-Wilberg, *Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii, 1592: Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600*, München: Staatliche Graphische Sammlung, 1994

Vincent 2002

Clare Vincent, «Some Seventeenth-Century French Painted Enamel Watchcases», in: *Metropolitan Museum Journal*, Bd. 37, 2002, S. 89–106

Vincent 2012

Clare Vincent, «Jacques Goullons» in: Wolfram Koeppe et al., *Decorative Arts in the Robert Lehman Collection*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012, S. 78–83

Vlieghe 1987

H. Vlieghe, *Rubens Portraits of Identified Sitters Painted in Antwerp (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard 19/2)*, London/New York: Harvey Nichols, 1987

Volker 1971

Tijs Volker, *Porcelain and the Dutch East India Company as Recorded in the Dagh-Registers of Batavia Castle, Those of Hirado and Deshima and other Contemporary Papers, 1602–1682*, Leiden: Brill, 1971

Von Palombini 1968

Barbara von Palombini, *Bündniswerben abendländischer Mächte um Persien 1453–1600*, Wiesbaden: Steiner, 1968

Vrolijk/van Ommen 2009

Arnoud Vrolijk und Kasper van Ommen (Hrsg.), «All My Books in Foreign Tongues»: *Scaliger's Oriental Legacy in Leiden 1609–2009*, Leiden: University Library, 2009

Walaszek et al. 1980

Adam Walaszek et al., *Trzy relacje z polskich podróży na Wschód mużułmański w pierwszej połowie XVII wieku*, Krakau: Wydawn. Literackie 1980

Weis 2011

Friederike Weis, *Mughal and other Oriental Miniatures in the Franz-Josef Vollmer Collection*, Sammlungskatalog, Typoskript, April 2011

Weiss 2012

Lothar Weiss, *Die exotischen Köstlichkeiten des Engelbert Kaempfer: Eine Annäherung*, Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 2012

Welch 1972–1978

Anthony Welch, *Collection of Islamic Art*, 4 Bde., Genf: Prince Sadruddin Aga Khan, 1972–1978

Welch 1973

Anthony Welch, *Shah 'Abbas and the Arts of Isfahan*, New York: The Asia Society, 1973

Westermann 2001a

Mariët Westermann (Hrsg.), *Art & Home: Dutch Interiors in the Age of Rembrandt*, Zwolle: Waanders, 2001

Westermann 2001b

Mariët Westermann, «Costly and Curious: Full of Pleasure and Home Contentment. Making Home in the Dutch Republic», in: Westerman 2001a, S. 15–81

Wilson 1931

Arnold Talbot Wilson, *Catalogue of the International Exhibition of Persian Art*, London: Office of the Exhibition, 1931

Wood 2000

Barry D. Wood, «A Great Symphony of Pure Form: The 1931 International Exhibition of Persian Art and Its Influence», in: Linda Komaroff (Hrsg.), *Exhibiting the Middle East: Collections and Perceptions of Islamic Art*, Ann Arbor, MI: Department of the History of Art, University of Michigan, 2000

Worp 1891

J. A. Worp, «Constantijn Huygens over de schilders van zijn tijd», in: *Oud Holland*, Bd. 9, 1891, S. 106–136

Woven Treasures 1959

Woven Treasures of Persian Art, Ausstellungskatalog, Los Angeles: Los Angeles County Museum, 1959

Wright 1985

Dennis Wright, *The Persians Amongst the English: Episodes in Anglo-Persian History*, London: Tauris, 1985

Yarshater 1989

Ehsan Yarshater, «Iran in the Course of History», in: *Rahavard: A Persian/English Journal of Iranian Studies*, Nr. 20/21, 1989, S.70–75

Ydema 1991

Onno Ydema, *Carpets and Their Dating in Netherlandish Paintings, 1540–1700*, Woodbridge: Antique Collectors' Club, 1991

Zygmunt

Mirosława Zygmunt, «Persica: A Brief History of Polish-Persian Relations through Documents from the National Library», in: *Foreign Collections in Poland: A Historical Overview*, abrufbar unter: <http://file.podgourski.net/yuri/Persica.pdf>

Żygulski 1982

Zdzisław Żygulski, Jr., *Broń w dawnej Polsce: na tle uzbrojenia Europy i Bliskiego Wschodu*, Warschau: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1982

Żygulski 1987

Zdzisław Żygulski, *An Outline History of Polish Applied Art*, Warschau: Interpress, 1987

Żygulski 1989

Zdzisław Żygulski, Jr., *Sztuka islamu w zbiorach polskich*, Warschau: Wydawn. artystyczne i filmowe, 1989

Żygulski 1999

Zdzisław Żygulski, Jr., «The Impact of the Orient on the Culture of Old Poland», in: Jan K. Ostrowski (Hrsg.), *Art in Poland, 1572–1764: Land of the Winged Horsemen*, Alexandria, VA, et al.: Art Services International et al., 1999

Abbildungsnachweis

In einigen Fällen konnten die Urheber- und Abdruckrechte trotz umfangreicher Recherchen nicht ermittelt werden. Berechtigte Ansprüche werden bei entsprechendem Nachweis im Rahmen der üblichen Honorarvereinbarungen abgegolten.

Ali-Reza Rastegar: Kat. 89
Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, DC.: Kat. 78, 123, 134
Asian Civilisations Museum, Singapur: Kat. 108
Bibliothèque nationale de France: Kat. 7a+b, 8, 10, 11, 22, 23, 25
bpk | Museum für Islamische Kunst, SMB: Abb. 77
bpk | Gemäldegalerie, SMB / Jörg P. Anders: Abb. 53
bpk | The Metropolitan Museum of Art: Abb. 48, 843
Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire, Genf, Fotograf: André Longchamp: Kat. 66, 68, 69, 70, 79, 92, 93, 122, 128
Caterina Pierre: Abb. 44
Christie's Images Limited, 1975: Abb. 80
Cyrus Ala'i: Abb. 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19
Detroit Institute of Arts: Abb. 71
Farhad Fozouni, Kat. 156 a+b
Fatema Farmanfarmaian-Soudavar: Kat. 140
Franz-Josef Vollmer: Kat. 90
Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution Washington, DC: Abb. 74
Fondation Martin Bodmer, Cologny (Genf): Kat. 72
Fundação Calouste Gulbenkian, Lissabon: Kat. 74, 137, 138
Galleria degli Uffizi, Florenz: Abb. 79
GRASSI Museum für angewandte Kunst, Leipzig: Abb. 59
Göran Schmidt, Livrustenkammaren, Stockholm (CC BY-SA): Abb. 26
Hans-Peter Grumpe: Abb. 95
Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen: Kat. 1, 3, 5, 103, 113; Abb. 27
Herzog August-Bibliothek Wolfenbüttel: Kat. 80, 101; Abb. 86
Hossein Sehatlou © Mandana Moghaddam: Kat. 159, 161
Imaging Department © President and Fellows of Harvard College: Abb. 65, 67, 73, 78
Hamburger Kunsthalle: Abb. 64
Königliches Schloss, Warschau, Fotografen: Andrzej Ring und Bartosz Tropito: Abb. 58
Loekie und Gary Schwartz: Abb. 35
Lyon, Musée des tissus © Sylvain Pretto: Abb. 63
Mandana Moghaddam: Kat. 160
Masus Meier © Farhad Fozouni und Museum Rietberg Zürich: Kat. 155 a–d
Masus Meier © Hamid Sahihi und Museum Rietberg Zürich: Kat. 158
Masus Meier © Parastou Forouhar und Museum Rietberg Zürich: Kat. 144
Masus Meier © Rozita Sharafjahan und Museum Rietberg Zürich: Kat. 147
Masus Meier © Samira Eskandarfar und Museum Rietberg Zürich: Kat. 157
Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon: Kat. 9
Museum of Fine Arts, Boston, Juliana Cheney Edwards Collection: Abb. 52
Museum Rietberg Zürich, Fotograf: Rainer Wolfsberger: Kat. 71, 81, 115, 126, 127, 136, 148 a+b; Abb. 60, 61
Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister: Abb. 54
Museum für Islamische Kunst, Qatar, Fotograf: Marc Pelletreau: Kat. 2, 4, 88, 139, 142, 143; Abb. 90, 91
Nationaal Archief, Den Haag: Abb. 3

Nationalmuseum in Warschau, Fotograf: Krzysztof Wilczyński / Ligier Studio: Kat. 39, 40, 41, 42, 45, 50, 51, 54; Abb. 55, 57
Nationalmuseum in Krakau: Kat. 43, 44, 46, 47, 48, 49, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63
Negar Arkani © Nazgol Ansarinia: Kat. 149, 150, 151, 152 a+b, 153 a+b, 154 a+b
Nicole Mosch © Parastou Forouhar: Kat. 145
Palazzo Ducale, Venedig: akg-images/Cameraphoto: Abb. 4
Parastou Forouhar: Kat. 146
Petworth House, The Egremont Collection © NTPL/Derrick E. Witty: Abb. 40, 41
Rainer Wolfsberger © Museum Rietberg Zürich: Kat. 33, 34, 64, 65
Rainer Wolfsberger © Rozita Sharafjahan und Museum Rietberg Zürich: Kat. 148
Russische Akademie der Wissenschaften, Institut für orientalische Handschriften, Sankt Petersburg: Kat. 75, 104, 110, 112, 114, 116, 117, 119; Abb. 92
Rijksmuseum, Amsterdam: Kat. 13, 14, 15, 27, 28, 29, 35, 36, 37, 83, 91, 97, 98, 111, 125; Abb. 45, 46, 47, 48, 50, 76, 83
Sammlung des Fürsten und der Fürstin Sadruddin Aga Khan: Abb. 21, 22
State Historical and Cultural Museum – Preserve, The Moscow Kremlin, fotografiert 2003 von Seregin V.N.: Abb. 20
Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg | Bildarchiv, Roland Handrick: Abb. 48
Sussan Babaie: Abb. 96, 97
The Aga Khan Trust for Culture: Abb. 75
The Art and History Collection, courtesy of the Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution: Kat. 95, 118, 130
The British Library, London: Kat. 6, 73, 76, 121; Abb. 2, 5
The Fine Arts Museums of San Francisco, Achenbach Foundation for Graphic Arts: Abb. 66
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles: Abb. 28
The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art: Kat. 108
The National Portrait Gallery, London: Abb. 31, 33, 36
The Pierpont Morgan Library, New York: Kat. 77, 120, 124
The Textile Museum, Washington: Abb. 23, 62
The Trustees of the Berkeley Will Trust: Abb. 42, 43
The Trustees of the British Museum, London: Kat. 30, 31, 38, 67, 84, 85, 86, 87, 94, 96, 105, 107, 109, 129, 131, 133; Abb. 24, 25, 30, 37, 38, 39, 51, 66, 81, 82, 88, 89
The Trustees of the Chester Beatty Library, Dublin: Kat. 82, 106
Uhrenmuseum Le Locle – Château des Monts, Le Locle: Kat. 100 a–d
Universität Amsterdam, Bibliothek: Abb. 69
Universität Manchester, The John Rylands Library: Abb. 85
Victoria & Albert Museum, London: Abb. 72, 87
Wilanów Palastmuseum, Fotograf: Zbigniew Reszka: Abb. 56
Zentralbibliothek Zürich: Kat. 12, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 26, 32, 132, 135