

Für das Museum für Islamische Kunst – Staatliche Museen zu Berlin
herausgegeben von Miriam Kühn und Martina Müller-Wiener

LÜSTERKERAMIK LUSTER CERAMICS

Schillerndes Geheimnis
Shimmering Secret

For the Museum für Islamische Kunst – Staatliche Museen zu Berlin
edited by Miriam Kühn and Martina Müller-Wiener



Museum für
Islamische Kunst
Staatliche Museen zu Berlin

MICHAEL IMHOF VERLAG



Martina
Müller-Wiener

MEISTERSCHAFT HAT VIELE FACETTEN

Eine monumentale Lüstervase im Museum für Islamische Kunst

MASTERY HAS MANY FACETS

A Monumental Luster Vase in the Museum für Islamische Kunst

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, einen flächen-deckenden Dekor auf ein dreidimensionales Objekt anzupassen. Der unbekannte Meister der monumentalen Lüstervase hat eine komplizierte Variante gewählt. Genau 253 Sechsecke überziehen die gewölbte Oberfläche der Vase wie die Maschen eines Netzes. Sie sind in elf Reihen von je 23 Sechsecken regelmäßig angeordnet. Die ungleich großen Hexagone bilden jeweils den Rahmen für ein eigenständiges Bildfeld, das ein figurliches Motiv zeigt. Um das Grundmuster durchhalten zu können, musste der Meister die Größe der Sechsecke anpassen. Dort, wo das Gefäß seinen größten Durchmesser erreicht, sind auch die Sechsecke am größten. Es erfordert ein hohes Maß an gestalterischem Können,

There are several ways to adapt a surface decoration to a three-dimensional object. The anonymous master of the monumental luster vase chose a complicated variant. 253 hexagons exactly cover the curved surface of the vase like the mesh of a net. They are evenly arranged in eleven rows of twenty-three hexagons each. Each of the hexagons is of unequal size and forms the frame for an autonomous image field depicting a figurative motif. In order to maintain the basic pattern, the master must adjust the size of the hexagons: they are largest where the vessel reaches its largest diameter. It requires a great deal of design skill to make this arrangement so uniform. At the same time, it also offers the possibility of emphasizing certain motifs, and thus rendering the decoration

diese Anordnung so gleichmäßig zu gestalten. Zugleich bietet es aber auch die Möglichkeit, Motive besonders hervorzuheben und dadurch den Dekor hierarchisch zu gestalten, ein Kunstgriff, der hier konsequent umgesetzt wurde.

Bei genauerer Betrachtung lässt sich trotz der fragmentarischen Erhaltung des Objekts ein System erkennen, nach welchem die Vielzahl von Tier- und Menschenfiguren in das Rahmenwerk eingestellt ist (Abb. 1). Die ersten beiden Reihen, von der Gefäßmündung abwärts gezählt, zeigen jeweils einen langbeinigen Vogel mit zwei auffälligen spitzen „Hörnern“ oder „Ohren“, der den Kopf nach hinten wendet. In den beiden nächsten Reihen sind in unregelmäßigem Wechsel jeweils ein hockender Hase oder ein Hund, möglicherweise ein Windhund, angeordnet, ebenfalls mit nach hinten gedrehtem Kopf. Die folgenden vier Reihen beinhalten die größten Sechsecke und bilden eine Art Hauptmusterband. Reihe Fünf zeigt unterschiedliche Tiere, die aufgrund des fragmentarischen Zustands der Vase nicht alle identifizierbar sind. Zu erkennen sind ein Paar Ziegen, Kuh, Kamel, Elefant, Gazelle, Leopard, Kamel, ein Paar Wildesel, ein Leopardenreiter, ein Paar Gazellen, ein Greif, ein Paar Hasen, eine Kuh, ein Bär sowie ein Kamel mit Reiter. In den beiden nächsten Reihen haben die Sechsecke ihre größte Flächenausdehnung und hier sind im Wechsel mit Tierdarstellungen auch zahlreiche menschliche Figuren platziert. Zwei Reiter, mehrere Bogenschützen, ein Tänzer, eine sitzende Person mit einem aufgeschlagenen Buch auf den Knien, ein Speerträger und ein Kuhreiter wechseln mit Tierdarstellungen, einzeln oder in Gruppen. Die beiden folgenden Reihen wiederholen wieder das Schema und Repertoire der fünften Reihe, also unterschiedliche Tiere. Die zehnte Reihe nimmt das Motiv der ersten Reihe auf, jedes Hexagon zeigt den „gehörnten“ Vogel mit

hierarchical, an artifice that is consistently utilized here.

Despite the fragmentary preservation of the object, a system can be discerned on closer inspection, according to which the multitude of animal and human figures are arranged within the framework (fig. 1). The first two rows, counting down from the mouth of the vessel, each show a long-legged bird with two prominent, pointed ‘horns’ or ‘ears’ turning its head backward. The next two rows each feature, in irregular alternation, a squatting hare or a dog, possibly a greyhound, its head also turned backward. The next four rows contain the largest hexagons and form a sort of principal pattern band. Row five depicts various animals, not all of which are identifiable due to the fragmentary state of the vase. A pair of goats, a cow, a camel, an elephant, a gazelle, a leopard, a camel, a pair of wild asses, a leopard rider, a pair of gazelles, a griffin, a pair of hares, a cow, a bear, and a camel with a rider can be identified. The next two rows have the hexagons with the largest surface area and contain numerous human figures, alternating with depictions of animals. Two horsemen, several archers, a dancer, a seated person with an open book on his knees, a spearman, and a cow rider alternate with animal representations, individually or in groups. The two following rows again repeat the scheme and repertoire of the fifth row, that is, a variety of animals. The tenth row takes up the motif of the first row, each hexagon showing the ‘horned’ bird with its head turned backwards. Finally, the eleventh row introduces a new motif,

Abb. 1 | Vase mit Hexagonmuster, Iran, 13. Jh., Quarzfritte, opake, weiße Glasur mit Lüsterbemalung, Berlin, Museum für Islamische Kunst, Inv. Nr. OID 2439179

Fig. 1 | Vase with hexagon pattern, Iran, 13th century, stoneware, opaque, white glaze with luster painting, Berlin, Museum für Islamische Kunst, Inv. No. OID 2439179



nach hinten gewandtem Kopf. Die elfte Reihe schließlich bringt nochmal ein neues Motiv, ebenfalls in einfacher Reihung: einen Vogel mit langem Schnabel, möglicherweise ein Kranich, der den Kopf nach oben wendet.

Die besondere Kunstfertigkeit des unbekannten Meisters zeigt sich nicht nur in der Umsetzung des übergeordneten Kompositionsschemas auf die gewölbte Fläche, sondern auch im spielerischen Umgang mit diesem Ordnungssystem. Hierzu gehört, dass die Motive in vielen Fällen vom Rahmen beschnitten sind, wie beispielsweise das Paar Gazellen in Reihe Sechs (Abb. 2). Von beiden Tieren sind jeweils nur der Kopf und die Vorderbeine dargestellt, das Hinterteil fehlt. So entsteht der Eindruck, die Tiere sprangen in das Bildfeld hinein. Dieses Spiel mit dem begrenzenden Rahmen findet seine Fortsetzung in einem Motivfeld in Reihe Sieben, das einen Jäger zeigt. Die Lanze, die er mit beiden Händen packt, ragt über den Rahmen hinaus und schneidet

also in einer simple sequence: a bird with a long beak, possibly a crane, which turns its head upwards.

The special artistry of the anonymous master is evident not only in the transposition of the superordinate compositional scheme onto the curved surface, but also in the playful handling of this system of order. In many cases, for example, the motifs are cropped by the frame, such as in the pair of gazelles in row six (fig. 2). Only the head and the front legs of the two animals are shown, and the hindquarters are omitted. This creates the impression that the animals are jumping into the image field. This playing with the demarcating frame finds its continuation in a field in row seven, which shows a hunter. The lance, which he grips with both hands, protrudes beyond the frame and intersects it. In both cases, a deliberate break is generated, and the limitation of the image field is in a certain sense called into question. This deliberate breaking out of the image field can also be found in the manuscript illustration of the same period.

Abb. 2 | Vase mit Hexagonmuster, Detail, Iran, 13. Jh., Quarzfritte, opake, weiße Glasur mit Lüsterbemalung, Berlin, Museum für Islamische Kunst, Inv. Nr. OID 2439179

Fig. 2 | Vase with hexagon pattern, detail, Iran, 13th century, stonepaste, opaque, white glaze with luster painting, Berlin, Museum für Islamische Kunst, Inv. No. OID 2439179



Abb. 3 | Vase mit Hexagonmuster, Detail, Iran, 13. Jh., Quarzfritte, opake, weiße Glasur mit Lüsterbemalung, Berlin, Museum für Islamische Kunst, Inv. Nr. OID 2439179

Fig. 3 | Vase with hexagon pattern, detail, Iran, 13th century, stonepaste, opaque, white glaze with luster painting, Berlin, Museum für Islamische Kunst, Inv. No. OID 2439179



Abb. 4 | Fliesenfeld mit Kreuz-Sternfliesen, Iran, 1265–67, Quarzfritte, opake, weiße Glasur mit Lüsterbemalung, Berlin, Museum für Islamische Kunst, Inv. Nr. I. 3865

Fig. 4 | Tile panel with cross-star tiles, Iran, 1265–67, stonepaste, opaque, white glaze with luster painting, Berlin, Museum für Islamische Kunst, Inv. No. I. 3865

diesen. In beiden Fällen wird ein bewusster Bruch geschaffen und die Begrenzung des Bildfelds gewissermaßen in Frage gestellt. Dieses bewusste Ausbrechen aus dem Bildfeld kann man auch in der zeitgleichen Miniaturmalerei wiederfinden. Das kompositorische Gegengewicht zu dem Spiel mit verschiedenen Größen der Hexagone und der Vielfalt an Motiven bildet die Ausgestaltung des

The compositional counterweight to playing with the different sizes of the hexagons and the variety of motifs is the design of the background, which is uniform throughout. Small dots, some of them connected by hook-shaped lines, are left blank on a dark background. The larger hexagons also show stylized plant shapes. The large round or pointed leaves are filled with spiral patterns and framed by a wide white border (fig. 3).

Hintergrunds, die durchgehend einheitlich ist. Auf dunklem Grund sind kleine Punkte ausgespart, die teilweise durch hakenförmige Linien miteinander verbunden sind. Die größeren Hexagone zeigen außerdem stilisierte Pflanzenformen. Die großen runden oder spitzen Blätter sind mit Spiralmustern gefüllt und von einem breiten weißen Rand gerahmt (Abb. 3). Diese Ausformung des Hintergrunds ist bemerkenswert, weil sie uns der Frage nach der Entstehungszeit der Vase näherbringt. Dieselbe Art, einen Hintergrund anzulegen, findet sich ebenso auf einer Gruppe von kreuz- und sternförmigen Fliesen mit Lüsterdekor, die heute in verschiedenen Museumssammlungen verstreut sind. Auch das Museum für Islamische Kunst besitzt einige Beispiele, die nachträglich zu einem Paneel zusammengefügt wurden (Abb. 4). Sie zeigen nicht nur die charakteristische Hintergrundzeichnung, sondern auch Motive, die ebenfalls auf der Vase zu finden sind, wie den „gehörnten“ Vogel oder die Hasen. Einige der Inschriften auf den Fliesen in Berlin und im Louvre nennen ein Datum, die Jahre 664 und 665 der Hidschra, das entspricht 1265 bis 1267 u. Z. Ein weiterer ungewöhnlicher Umstand ist, dass die Fliesen – obwohl sie 1897 im Kunsthandel erworben wurden – mit einem Ort im Nordosten des heutigen Iran in Verbindung gebracht werden können. Den entscheidenden Hinweis gibt ein Reisebericht aus dem Jahr 1879. In diesem Jahr unternahm der persische Regent Nasir ad-Din Schah eine Reise nach Chorasan. Einer seiner Begleiter war Etemad as-Saltana, der die Reise zum Anlass nahm, eine dreibändige Beschreibung der Orte zu verfassen, die die königliche Reisegesellschaft besuchte. In diesem Werk, „Matla asch-Schams“, findet sich auch eine Beschreibung von Fliesen im Heiligtum (*Imamzada*) des Dscha‘far in Damghan. Die Beschreibung ist sehr detailliert und erlaubt es, Fliesen, die sich heute im

This configuration of the background is remarkable since it brings us closer to the question of when the vase was made. The same manner of creating a background is also found on a group of cross-shaped and star-shaped tiles with luster decoration, which are now distributed among various museum collections. The Museum für Islamische Kunst also possesses some examples, which were subsequently assembled into a panel (fig. 4). They feature not only the characteristic background painting, but also motifs found on the vase, such as the ‘horned’ bird or the hares. Some of the inscriptions on the tiles in Berlin and in the Louvre name a date, the years 664 and 665 of the Hijra, which corresponds to 1265 to 1267 CE. Another unusual circumstance is that the tiles, although they were acquired through the art trade in 1897, can be associated with a site in the northeast of present-day Iran. The decisive clue is provided by a travel report from 1879, the year in which the Persian regent Nasir al-Din Shah made a trip to Khorasan. One of his companions was Etemad al-Saltana, who used the trip as an opportunity to write a three-volume description of the places visited by the royal traveling party. This work, *Matla al-Shams*, also includes a description of the tiles in the sanctuary (*imamzada*) of Ja‘far in Damghan. The description is very detailed and allows the tiles now in the Louvre and the Berlin Museum to be identified. The Imamzada Ja‘far, however, was not built until 1363. It is thus apparent that the tiles, which, according to their inscriptions, were created nearly a hundred years earlier, were employed here for a second time and had originally been

Abb. 5 | Vase mit modelgeprägtem, figürlichem Dekor, Iran, 12.–13. Jh., Quarzfritte, kobaltblaue Glasur, Reste von Vergoldung, Washington, Freer Gallery of Art, Inv. Nr. F1928.1

Fig. 5 | Vase with molded, figurative decoration, Iran, 12th–13th centuries, stoneware, cobalt blue glaze, traces of gilding, Washington, Freer Gallery of Art, Inv. No. F1928.1



charakteristischen großen Schüsseln und Schalen mit hochgezogener Wandung keine abbasidischen Vorläufer. Der Dekor der Außenwand der Schalen bleibt zwar standardisiert, wird jedoch zunehmend nachlässiger und flüchtiger ausgeführt (Abb. 2). Neu ist die Gestaltung eines zusammenhängenden Bildfeldes in der Innenfläche der Gefäße. Dieses zeigt eine vorher nie gesehene Vielfalt an figürlichen,

animals, mythical creatures, and humans, which are shown individually, as pairs or groups of figures, and often in scenic contexts against a light background. Such depictions are preferably dedicated to the extravagant and ostentatious life at the Fatimid court, whose opulent festivities and processions were as legendary as the size of their treasury. Written sources provide many detailed accounts of the various occasions on



Abb. 6.3 | Fragment einer Schale mit der Darstellung eines Gepards, 11. Jh., Irdnenware, opake weiße Glasur mit Lüsterbemalung. Berlin, Museum für Islamische Kunst, Inv. Nr. I. 43/64.1

Fig. 6.3 | Fragment of a bowl with depiction of a cheetah, 11th century, earthenware, opaque white glaze with luster painting. Berlin, Museum für Islamische Kunst, Inv. No. I. 43/64.1



Abb. 7 | Fragment einer Schale mit der Darstellung zweier Giraffen und ihres Führers, zwischen den beiden Köpfen der Giraffen signiert: Muslim ibn Dahhan, Fustat, 10./11. Jh., Irdnenware, opake weiße Glasur unter Lüsterbemalung. Berlin, Museum für Islamische Kunst, Inv. Nr. I. 43/64.135

Fig. 7 | Fragment of a bowl with depiction of two giraffes and their drivers, signed between the two giraffe heads: Muslim ibn Dahhan, Fustat, 10th/11th centuries, earthenware, opaque white glaze under luster painting. Berlin, Museum für Islamische Kunst, Inv. No. I. 43/64.135

ornamentalen und graphischen Motiven. Besonders charakteristisch sind jedoch Tiere, Fabelwesen sowie Menschen, die einzeln, als Paare oder Figurengruppen und gerne auch in szenischen Zusammenhängen vor hellem Grund wiedergegeben werden. Solche Darstellungen widmen sich dabei bevorzugt dem extravaganten und prunkvollen Leben am Hof der Fatimiden, deren opulente Feste und Prozessionen genauso legendär wie ihr Staatsschatz sind. Schriftquellen berichten zahlreich und ausführlich über verschiedenste Gelegenheiten, an denen die fatimidischen Kalifen ihren Reichtum in glanzvollen

which the Fatimid caliphs flaunted their wealth in glittering festivities and processions. Music and dance were omnipresent there. This is evident in the numerous depictions of the lute, drum, and flute players who entertained at these gatherings (figs. 3.1-3), as well as of dancers, presumably female slaves (fig. 4). These were, nevertheless, highly trained servants, whose knowledge of the arts and sciences was highly valued, and who fetched high prices when sold. One wife of Caliph al-Hafiz (ruled 1132-49) is said to have been a slave herself, trained as a singer and lute player.

Festen und Prozessionen zur Schau stellten. Musik und Tanz waren dabei allgegenwärtig. Dies zeigt sich in den zahlreichen Darstellungen von Lauten-, Trommel- und Flötenspielern, die diese Zusammenkünfte bereicherten (Abb. 3.1–3), ebenso wie die Tänzerinnen, vermutlich Sklavinnen (Abb. 4). Bei diesen handelte es sich allerdings um hervorragend ausgebildete Bedienstete, deren Kenntnisse in Künsten und Wissenschaften äußerst wertgeschätzt



Abb. 8.1 | Randfragment einer Schale mit der Darstellung eines geäumten Pferdes, 11. Jh., Irdensware, opake weiße Glasur mit Lüsterbemalung, Berlin, Museum für Islamische Kunst, Inv. Nr. I. 43/64.100

Fig. 8.1 | Fragment of the edge of a bowl with depiction of a bridled horse, 11th century, earthenware, opaque white glaze with luster painting, Berlin, Museum für Islamische Kunst, Inv. No. I. 43/64.100

Another distinctive feature of Fatimid luster ceramics were less standardized, seemingly more individualized motifs, such as the depiction of Coptic dignitaries (fig. 5). Mythical creatures were also shown (fig. 6.1), or animals exotic to Egypt, such as bears (fig. 6.2). The latter, together with other animals such as elephants, giraffes, cheetahs (fig. 6.3), and lions, were kept in menageries in the palace area and even paraded in processions, as the example of a bowl with two



Abb. 8.2 | Fragment einer Schale mit der Darstellung eines prächtig geäumten Pferdes, 11. Jh., Irdensware, opake weiße Glasur mit Lüsterbemalung, Berlin, Museum für Islamische Kunst, Inv. Nr. I. 43/64.71

Fig. 8.2 | Fragment of a bowl with depiction of an ornately bridled horse, 11th century, earthenware, opaque white glaze with luster painting, Berlin, Museum für Islamische Kunst, Inv. No. I. 43/64.71

wurden und die bei Verkauf hohe Preise erzielten. Eine Gemahlin des Kalifen al-Hafiz (reg. 1132–49) sei sogar selbst eine Sklavin gewesen, ausgebildet als Sängerin und Lautenspielerin.

Eine weitere Besonderheit der fatimidischen Lüsterkeramik sind wenig kanonisierte, individuell wirkende Motive wie etwa die Darstellung von koptischen Würdenträgern (Abb. 5). Auch Fabelwesen werden gezeigt (Abb. 6.1) oder für Ägypten exotische Tiere wie Bären (Abb. 6.2). Letztere wurden zusammen mit anderen Tieren wie Elefanten, Giraffen, Geparden (Abb. 6.3) und Löwen im Palastbereich in Menagerien gehalten und bei Prozessionen sogar mitgeführt, wie das Beispiel einer Schale mit zwei aufgeäumten und gesattelten

bridled and saddled giraffes with their driver shows (fig. 7). However, this pageantry can also be seen in the splendidly equipped riders and their horses (figs. 8.1–2).

Craftsmen Signatures

A novelty are craftsmen's signatures, not documented in this frequency before. One name is particularly prominent: more than sixty signatures by "Muslim" are known so far. The fragment depicting giraffes in the Museum für Islamische Kunst in Berlin gives his full name: Muslim ibn Dahhan (Muslim, son of the painter) (fig. 7). The dedicatory inscription on a bowl

von den Gesandten der Nasriden übergeben wurden, unter anderem Lüsterkeramik aus Málaga umfassten, aber auch Seide und Wollstoffe und andere Objekte, in die Verse eingeschrieben waren.

Das Ausmaß der Produktion und des Exports explodierte förmlich im Laufe des 14. Jahrhunderts, und eine konkurrenzfähige Lüsterkeramikindustrie entstand in der Region Valencia unter der Schirmherrschaft von Pere Buyl, dem Fürsten von Manises. Insbesondere während des 15. Jahrhunderts wurde Italien zum wichtigsten Exportmarkt für spanische Lüsterkeramik. Es war bereits zuvor ein bedeutender Markt für nasridische Keramik gewesen, wie sich an der prachtvollen, vollständig erhaltenen Schale im Museum für Islamische Kunst in Berlin ablesen lässt, in deren Fußring „maliqa“ eingeschrieben wurde (Abb. 4 a–b). Wilhelm von Bode erwarb das Stück 1901 auf dem italienischen Kunstmarkt. Es darf als wahrscheinlich gelten, dass es im 14. Jahrhundert nach Italien exportiert wurde und danach dort verblieb.

Die in Dokumenten verwendeten Bezeichnungen „terra de Malyk“ oder „opus de Melica“ für die Málaga-Keramik wandelte sich im 15. Jahrhundert in das Wort „maiolica“, das wiederum in italienischen Inventaren spanische zinnglasierte Importe bezeichnete, bevor es lokal hergestellte Keramik im Italien der Renaissance beschrieb.

Zwei Gefäßformen der Keramik aus Valencia gehen auf italienische Beauftragungen zurück: der „Albarello“, bzw. der Arzneikrug oder das Apothekengefäß, das wegen seiner kostbaren Inhalte wie fernöstliche Gewürze in ganz Europa gehandelt wurde; sowie der „Tondino“, eine unverwechselbare kleine Schale mit einem breiten, platten Rand. Wie bei der Mehrzahl der anderen Beispiele für Mudéjar-Kunst (d. h. Kunst, die im islamischen Stil für nichtmuslimische Auftraggeber angefertigt wurde), waren die auf der Lüsterkeramik verwendeten Dekore vor allem

The use in documents of the phrases ‘terra de Malyk’ or ‘opus de Melica’ to indicate Málaga wares transmuted by the fifteenth century into the word ‘maiolica’, which was used in Italian inventories to refer to Spanish tin-glazed imports, before it came to describe the locally made wares of Renaissance Italy. Two forms appeared in Valencian ceramics as a result of Italian commissions: the *albarello*, or drug jar, which was exported widely around Europe for its precious contents of eastern spices; and the *tondino*, a distinctive, small bowl with a wide, flat rim. As with most other examples of Mudéjar art (i.e. art made in an Islamic style for non-Muslim patrons), the designs employed on the lusterware were largely non-figurative and drew on a repertoire of different plant forms in various combinations. Particularly popular motifs among the wares made for the Italian market were the ivy and bryony leaf, and ceramics decorated with these motifs are found depicted in Italian paintings of the fourteenth and fifteenth centuries.

The lusterware made for the Italian market is particularly well-documented, because of surviving mercantile records which have been studied thoroughly for the city of Florence by Marco Spallanzani. Many of the objects are also decorated with coats-of-arms, which reveal the extent to which this type of ware was commissioned by noble and wealthy Italians. These can also help to date the objects: a *tondino*, decorated with extremely high-quality luster, bears the arms of the Florentine banking family, the Gondi, and can be associated with a commission they made in 1487 (fig. 5).

There is also fascinating evidence for the trade of Andalusi lusterware to northern Europe. England was an early market, especially during the marriage of King Edward I (r. 1272–1307) to Eleanor of Castile, from 1254 until her death in 1290. In 1289, olive oil and other typical food products of southern Spain



Abb. 5 | Schale (*tondino*) mit dem Wappen der Florentiner Familie Gondi, Manises (Valencia), ca. 1487, zinnglasierte Erdenware mit Lüsterbemalung, 24 x 6,1 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. V&A: C.2047–1910, aus dem Vermächtnis von George Salting

Fig. 5 | Bowl (*tondino*) with the arms of the Gondi family of Florence, Manises (Valencia), c. 1487, tin-glazed earthenware painted with luster, 24 x 6.1 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv. No. C.2047–1910. George Salting Bequest

nichtfigurativ und schöpften aus einem Repertoire unterschiedlicher Pflanzenformen in verschiedenen Kombinationen. Besonders beliebte Motive für Keramik, die für den italienischen Markt produziert wurde, waren Efeu- und Zaunrübenblätter; mit diesen Dekoren verzierte Keramik findet sich auf italienischen Gemälden des 14. und 15. Jahrhunderts. Lüsterkeramik für den italienischen Markt ist ausgesprochen gut dokumentiert, weil Handelsunterlagen überliefert sind, die Marco Spallanzani für die Stadt Florenz ausgewertet hat. Viele von diesen Objekten wurden zudem mit Wappen versehen, die zeigen, dass diese Art von Keramik von adligen und reichen Italienern in Auftrag gegeben wurde. Die Wappen können auch bei der Datierung der Stücke helfen: Ein mit extrem hochwertiger Lüsterglasur verzierter *tondino* trägt das Wappen der Florentiner Bankiersfamilie Gondi und lässt sich mit einem Auftrag in Verbindung bringen, den diese im Jahr 1487 erteilte (Abb. 5). Ebenso faszinierendes Anschauungsmaterial für den Handel mit andalusischer Lüsterkeramik gibt es in Nordeuropa. England bot bereits früh einen Markt, insbesondere während der Ehe des Königs Eduard I. (regierte 1272–1307) mit Eleonore von Kastilien von 1254 bis zu ihrem Tod 1290. Im Jahr 1289 wurden Olivenöl und andere für das südliche Spanien typische Nahrungsmittel für Königin Eleonore von einem spanischen Schiff im Hafen von Southampton gekauft, und zwar zusammen mit einer großen Zahl von Schalen, Tellern und Krügen, die alle aus einer Irdentware „von seltsamer Farbe“ (übersetzt nach: Childs 1993, S. 35) waren. Zwar wird nirgends die Herkunft der Töpferwaren erwähnt, doch muss es sich um Málaga handeln, da sich die Keramikproduktion in Valencia zu jener Zeit noch nicht etabliert hatte. Der Handel mit England blieb weiterhin wichtig, und zahlreiche Beispiele von Lüsterkeramik aus Valencia sind bei Ausgrabungen des spätmittelalterlichen London geborgen

were bought for Queen Eleanor from a Spanish ship at Southampton, along with a large number of bowls, dishes, and jars, all made from earthenware of ‘a strange color’ (Childs 1993, p. 35). While the source of the pottery is not given, it must be Málaga, since the industry at Valencia was not yet established at this time. Trade with England continued to be important, and many examples of Valencian luster have been recovered from excavations of late medieval London. Intriguing finds of Almohad luster have recently emerged in Prague and Belgium. The importation of Andalusi lusterware into Italy in such quantity stimulated the local potters to imitate it, and by the start of the sixteenth century Italian potters had mastered the tin-glaze and luster technologies and begun to make their own versions. These were decorated in the Renaissance styles then becoming fashionable, and especially with representational and narrative scenes. Their popularity gradually supplanted that of the Andalusi imports. The Valencia industry declined without the Italian market, compounded by growing competition from other luster-producing centers in Seville and Catalonia. Nevertheless, potters in Manises continued to produce luster on a local scale up to the late eighteenth century: a recipe dated 1785 shows that traditional techniques were passed down through the generations, allowing their revival in the nineteenth century.

Abb. 6 | Joseph-Théodore Deck (1823–91): Reproduktion der „Gazellen-Vase“, Paris, 1862, Irdentware, eingelegt mit farbigen Tonsorten, bemalt, 103 x 51 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 18–1865

Fig. 6 | Joseph-Théodore Deck (1823–91): Reproduction of the ‘Gazelle Vase’, Paris, 1862, earthenware inlaid with colored clays and painted, 103 x 51 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv. No.18–1865



worden. Jüngst gab es zudem interessante Funde al-mohadischer Lüsterkeramik in Prag und in Belgien. Die Einfuhr derartiger Mengen andalusischer Lüsterkeramik nach Italien regte die einheimischen Töpfer dazu an, sie zu imitieren. Bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts gelang es italienischen Töpfern, sich die Zinnglasur und Lüstertechniken zu eigen zu machen und darüber hinaus eigenständig zu interpretieren. Der Dekor folgte den in Mode kommenden Stilen der Renaissance und zeigte insbesondere figurative und narrative Szenen. Nach und nach verdrängten sie die andalusischen Importe. Ohne den italienischen Markt verlor die Keramikproduktion in Valencia an Boden, eine Entwicklung, die durch die wachsende Konkurrenz mit anderen Zentren der Lüsterproduktion in Sevilla und Katalonien noch verstärkt wurde. Dennoch führten Keramiker in Manises bis ins späte 18. Jahrhundert fort, Lüster für den einheimischen Markt zu produzieren: Ein Rezept mit dem Datum 1785 zeigt, dass traditionelle Techniken von Generation zu Generation weitergegeben wurden und so eine Neubelebung im 19. Jahrhundert möglich wurde.

Das im 19. Jahrhundert verbreitete Interesse an historisierenden Stilen und künstlerischen Reproduktionen ermutigte die Keramiker in Manises dazu, die Lüsterproduktion wiederzubeleben, indem sie mittelalterliche Objekte nachahmten. Das war ein einschlagender Erfolg, und die Töpfergeschäfte florierten dementsprechend. Ihre Produkte gewannen Preise auf Weltausstellungen und verkauften sich an Kunsthändler aus ganz Spanien, besonders in Barcelona und Madrid. Die Keramiker wählten bekannte Beispiele aus nationalen wie internationalen Sammlungen als Vorbilder; die Form jedoch, die zum Sinnbild für die Erneuerung der Lüsterkeramik wurde, war die „Alhambra-Vase“, vor allem die Gazellen-Vase, die aus zahlreichen historischen Stichen bekannt war. Obschon die Originalvase ein Werk islamischer Kunst

The widespread interest in historicist styles and artistic reproductions at this time encouraged the Manises potters to give the luster industry a new lease of life by making wares in imitation of medieval objects. This was immediately successful, and the potteries flourished as a result, their products winning top prizes at world's fairs and being sold by art dealers all over Spain, especially in Madrid and Barcelona. The potters chose well-known examples in national and international collections as models, but the form that became emblematic of revivalist lusterware was the 'Alhambra vase,' above all the Gazelle Vase, which was well-known from many antiquarian engravings. Though the original vase was a work of Islamic art made at Málaga, Manises' historical competitor, the complex shape and the great size of the original vase signaled the potters' mastery of their craft.

The Gazelle Vase, together with its broken and now lost companion, the 'Jarrón de la Banda,' had been an icon of the rediscovery of Islamic Spain: a drawing of it was included in every attempt to document the Alhambra and its architecture. It captured the imagination of artists and scholars, and Baron Jean-Charles Davillier (1823–83), who wrote the first book on Iberian lusterware in 1861, described it as 'the most beautiful monument of Moorish porcelain' (Davillier 1861, p. 13). Since the earliest depictions of the Alhambra vases by antiquarians, their broken appearance had been 'restored' to completeness, and this tendency continued when potters began to reproduce the vases

Abb. 7 | Carlos Sánchez in seinem Haus in der Carrera del Darro, mit einer Fliesenreplik, die Miguel Ruiz Jiménez 2010 anfertigte

Fig. 7 | Carlos Sánchez in his house in the Carrera del Darro, with the replica tile made by Miguel Ruiz Jiménez in 2010