

HANNAH BAADER

Das Objekt auf der Bühne: Diamanten, Dinge und Johann Melchior Dinglingers Imaginationen einer Geburtstagsfeier in Agra

I.

Barbur, der Begründer der Moghul-Dynastie und Autor seiner eigenen Biographie, des *Baburnama*, berichtet seinen Lesern stolz von dem größten Diamanten der Welt, der sich zumindest für kurze Zeit in seinem Besitz befunden hat. Den Wert des Steins, den er mit Hilfe seines Sohnes durch militärische Gewalt errungen und sofort wieder an diesen übergeben habe, schätzte er auf die Hälfte der täglichen Lebenshaltungskosten der gesamten Weltbevölkerung.¹

Der von Barbur beschriebene Diamant wurde schon früh mit dem sogenannten *Koh-i-Noor* identifiziert, den der persische Nadir Shah im achtzehnten Jahrhundert erbeutete und dem er seinen Namen gab. Heute ist dieser Diamant als visuelles und symbolisches Zentrum in die Krone der Gemahlin der britischen Könige eingelassen, dort aber so montiert, dass er auch herausgenommen werden kann. Die letzte Trägerin der mit dem Stein geschmückten Krone war Queen Elizabeth (1900-2002), The Queen Mother. Als Ehefrau von George VI. war sie bis zur Unabhängigkeit 1947 die letzte Kaiserin von Indien. Sie trug die Krone mit dem *Koh-i-Noor* während der Krönungsfeierlichkeiten im Jahr 1937; als sie im Jahr 2002 starb, lag die Insignie während der Staatstrauer auf ihrem in Westminster Hall aufgebahrten Sarg (Abb. 1).

Es ist nicht sicher, ob sich die Geschichte des *Koh-i-Noor* tatsächlich bis Babur (und von dort bis in das dreizehnte Jahrhundert) zurückverfolgen lässt. Sicher ist aber, dass Barburs Nachfahren, Shah Jahan (1592-1666) und Aurangzeb (1618-1707), im Besitz eines Diamanten waren, der als einer der größten Edelsteine der Welt galt. Diesen Stein sah der französische Diamantenhändler Jean Baptiste Tavernier, der Indien mehrfach bereiste, im Jahr 1665 am Hof in Agra.² Er verfasste eine genaue Beschreibung des Stückes, aber auch eine Skizze, die in der Druckversion seiner Schriften als Gravur enthalten ist. Im gleichen Text beschreibt Tavernier außerdem einen großen Diamanten, der in Agra an der Vorderseite des sogenann-

¹ Vgl. *The Baburnama: Memoires of Babur, Prince and Emperor*, Zahir-du-din Mohammad Babur, übers. und ed. Wheeler M. Thackston, New York 2002 [4. Mai 1526], p. 328.

² Jean Baptiste Tavernier, *Travels in India*, Übers. der französischen Ausgabe von 1676 von Valentine Ball, 2 voll., London 1925, vol. 2: *Indien*, 2. Buch, Cap. XXII, p. 97; vgl. auch vol. 1: *Indien*, 2. Buch, Cap. X, pp. 314-319.



Abb. 1: Ehrenwache für Queen Elizabeth The Queen Mother, 2002.
London, Westminster Hall

ten Pfauenthrons zur Schau gestellt wurde.³ Auch dieses Stück wurde immer wieder mit dem *Koh-i-Noor* identifiziert.

Als Nadir Shah im Jahr 1736 Delhi und Agra plünderte, brachte er den reich verzierten Pfauenthron, den Thronszitz der Moghulen, zusammen mit zahlreichen Edelsteinen und einem großen Diamanten in seinen Besitz und nach Persien. In diesem Zusammenhang findet sich in den Quellen zum ersten Mal der Name »Koh-i-Noor« – »Berg des Lichts« – zur Bezeichnung des gerade erbeuteten Steins.⁴ Nadir Shah wurde ermordet; später gelangte der Stein als Gegenleistung für militärische Unterstützung über Afghanistan – wo sein Besitzer ebenfalls eines gewaltsamen Todes starb – zurück nach Indien, in den Punjab im heutigen Pakistan, in das Eigentum des Maharadschas von Lahore. Auf dem Totenbett soll der Fürst, der der Gemeinschaft der Sikh angehörte, eingewilligt haben, den Edelstein einem Hindutempel zu vermachen. Sein letzter Wille wurde jedoch nicht erfüllt. Wenige Jahre nach seinem Tod, im Jahr 1849, wurde der Punjab mit der Hauptstadt Lahore von den Briten annektiert und zu einem Teil des von der *East Indian Company* verwalte-

3 Ibid., Cap. VIII, pp. 301-308, hier 304.

4 Edwin Streeter, *The Great Diamonds of the World*, London 1882, pp. 118-119.

ten Britischen Empire in Indien erklärt.⁵ Das Eigentum des Landes wurde konfisziert und ging in den Besitz der Britischen Ostindien-Kompanie über, als ›Ausgleich‹ für nicht beglichene Schulden und als Reparationszahlungen für die Kosten, die der Krieg verursacht habe.⁶ Auch Zeitgenossen scheinen angesichts der Enteignung Unbehagen verspürt zu haben. Der jüngste Sohn des Maharadschas wurde dazu bestimmt, den Diamanten per Schiff nach England zu bringen und der britischen Königin Victoria anlässlich der Feierlichkeiten zum 250. Jubiläum der *East Indian Company* als Geschenk der Handelsvereinigung darzubieten. Im Juli 1850 wurde der *Koh-i-Noor* an Victoria überreicht. Zu diesem Zeitpunkt galt er noch immer als einer der größten Diamanten der Welt.

Ein Jahr nach seiner Ankunft wurde der Diamant in der Weltausstellung im Londoner Crystal Palace ausgestellt, wo er eine immense Zahl von Besuchern anzog und als eine der Hauptattraktionen galt.⁷ Die englische Presse reagierte mit Zeitungsartikeln und Karikaturen auf den Besucheransturm. Um ihn sichtbar zu machen und zugleich zu schützen, lag der Diamant in einer Art Käfig, wobei eine über dem Gitter angebrachte Krone auf seine Eigentümerin, die englische Königin, verwies. Ausgestellt wurde auch das kleine emaillierte Armband des achtzehnten Jahrhunderts, in dem der Stein bis dahin gefasst war. Ein Jahr später, 1852, wurde der Diamant dann in Anwesenheit des Prinzegepauhs in Amsterdam, dem Zentrum des europäischen Diamantenhandels, neu geschliffen. Bei diesem Vorgang verlor er fast die Hälfte seines Gewichts: Wog er ursprünglich 186 metrische Karat, wurde seine Größe jetzt auf circa 105 Karat reduziert. Der radikale Eingriff war von dem Wunsch bestimmt, die Brillanz und das Funkeln des Steines zu erhöhen.

Der Vorgang ist von sprechender Bedeutung für den symbolischen Umgang mit den Kolonien: In einem Prozess vermeintlicher Kultivierung wurde ein Ding aus den Kolonien durch ein technisches Verfahren transformiert – indirekt zum bloßen Rohmaterial erklärt – und in eine neue, scheinbar bessere Form gebracht. Wenn bei dem Vorgang allgemeine Vorstellungen über das Verhältnis von Form und Materie aufgerufen werden, scheint dieses im Falle des Diamantenschliffs durch Besonderheiten geprägt: Durch das Schleifen entsteht eine Form, die sich als Transzendierung der Materialität des Steins deuten lässt, wenn dieser – ein Kohlenstoff – so verarbeitet wird, dass er als die strahlende und unendliche Reflexion reinen Lichts erscheint. Gerade in der Reinheit der Lichteffekte drückt sich neben seinem Gewicht aber der materielle Wert des Diamanten aus.

Großbritannien sah sich im Hinblick auf den *Koh-i-Noor* mit (inoffiziellen) Restitutionsforderungen konfrontiert. Diese Stimmen kamen sowohl aus Indien, Pa-

5 Vgl. allgemein Ramkrishna Mukherjee, *The Rise and Fall of the East India Company*, Bombay 1973, p. 348.

6 Ibid., vgl. auch Streeter, *Great Diamonds* (Anm. 4), pp. 118-119.

7 Danielle C. Kinsey, *Imperial Splendor: Diamonds, Commodity Chains, and Consumer Culture in Nineteenth-Century Britain*, Ph.D. Illinois 2010, pp. 68-69.; vgl. ead., »Koh-I-Noor. Empire, Diamonds and the Performance of British Material Culture«, in *Journal of British Studies*, 48, 2009, pp. 391-419.

kistan als auch von den afghanischen Taliban. Im Juli 2010 wurde David Cameron in einem Fernsehinterview mit einem indischen Rundfunkunternehmen gefragt, ob England den Stein eines Tages an Indien zurückgeben werde. Cameron schwieg und sagte, dass ihm diese Frage noch nie gestellt worden sei. Dann erklärte er: »If you say yes to one you suddenly find the British Museum would be empty. I think I am afraid to say, to disappoint your viewers, it is going to have to stay put.«⁸

Die immer wieder mit blutigen Ereignissen verknüpfte Geschichte des Steines, aus der hier nur einige Episoden erzählt werden können, zeugt nicht nur von der physischen Biographie eines Objektes auf seinem Weg durch unterschiedliche Kulturen, sondern auch von den Erzählungen, die diese Biographie begleiten und auf sie wieder zurückwirken.⁹ Als Edelstein wird dem Stein dabei immer wieder eine eigene Wirkungsmacht zugeschrieben. Diese ist im Fall des *Koh-i-Noor* aber nicht *per se* talismanisch-schützend, vielmehr soll er jedem männlichen Träger Unglück bringen. Die englische Königin Victoria wird in Fortschreibung dieser Legende zu derjenigen, die den Orient von seinem politischen Fluch befreite und die orientalische Macht des Steines zu neutralisieren vermochte. Die Legenden, die der *Koh-i-Noor* generierte, lenken den Blick aber auch auf eine andere Frage: die sich im Fall von Diamanten – kleinen Steinchen – zuspitzende Frage nach dem ökonomischen und dem kulturellen Wert eines Dinges – auch im Übergang und in seinen Transformationen von einer Kultur in die andere.

II.

Im Folgenden soll es um ein westliches Objekt gehen, das eine frühe, kleine Darstellung des großen Diamanten am Pfauenthron enthält (Abb. 3); in diesem Werk werden sowohl die Frage nach Werten als auch die nach dem Status von Dingen verhandelt. Die einzigartige Größe des indischen Steines wird hier nicht durch reale physische Größe bestimmt, sondern in einem Spiel mit Proportionen erzeugt, sein materieller Wert dabei aber zugunsten künstlerischer Mittel ausgespielt, wenn nicht von diesen überboten.

Das spektakuläre Objekt, das 142 x 114 x 58 cm misst, wurde zwischen 1701 und 1708 in Dresden von dem Goldschmied Johann Melchior Dinglinger, seinen beiden Brüdern und weiteren Mitarbeitern hergestellt (Abb. 2 und 5). *Die Magnificenz des Grossen Mogul an seinem Geburtstage bei Überreichung derer Geschenke* wurde für den Kurfürsten August II. von Sachsen angefertigt, der von 1697 bis zu seinem Tod – mit einer bedeutenden Unterbrechung von 1704–1707 – zugleich König von Polen war. Dinglinger hat an dem Objekt offenbar ohne Auftrag gear-

8 BBC World 29. Juli 2010, s.: <http://www.bbc.co.uk/news/uk-politics-10802469>.

9 Vgl. Avinoam Shalem, »Objects as carriers of real or contrived memories in a cross-cultural context«, in *Mitteilungen zur spätantiken Archäologie und byzantinischen Kunstgeschichte*, 4, 2005, pp. 101–119; vgl. auch in einem weiteren Sinn Richard H. Davis, *Lives of Indian Images*, Princeton 1997.



Abb. 2: Johann Melchior Dinglinger und Brüder, *Der Geburtstag des Großmoghul Aurangzeb*, 1704-1707. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen

beitet. Er entwickelte seine Arbeit über sechs oder sieben Jahre in der Überzeugung, dass sein Mäzen, August der Starke, nichts anderes tun könne, als das Werk anzukaufen.

Das Bühnenhafte Objekt ist leicht als eine orientalische Phantasie und ein maßloser materieller Exzess zu klassifizieren.¹⁰ Dem Betrachter führt es die vermeintlichen Eigenschaften eines imaginierten Orients vor Augen, der hier durch Pomp, Sinnenlust und extreme Formen der Herrschaft, beziehungsweise des Despotismus, charakterisiert wird.¹¹ Gleichzeitig ist das Werk aber auch ein Beispiel für eine frühe »Orientalische Renaissance« im Sinne Raymond Schwabs.¹² Es gründet sich auf ein überaus genaues Studium all jener Informationen, die um 1700 am Hof der Wettiner in Dresden über den Moghulhof in Agra verfügbar waren und hier eine Synthese erfahren. Zugleich ist das Werk, für das August noch während des nordischen Krieges die immense Summe von 50.000 Talern aufbrachte, Zeugnis eines westlichen Absolutismus, der auch auf der Entmachtung der sächsischen Stände, der wirtschaftlichen Ausbeutung der Bevölkerung durch den Hof und den sächsischen Herrschaftsansprüchen in Polen mit ihren langfristigen Auswirkungen ba-

¹⁰ Edward Said, *Orientalism*, New York 1978.

¹¹ Zu den klassischen Vorurteilen vgl. auch Alexander Lyon Macfie, *Orientalism. A Reader*, New York 2000.

¹² Raymond Schwab, *La Renaissance Orientale*, Paris 1950.



Abb. 3: Detail des Thrones, Johann Melchior Dinglinger und Brüder, *Der Geburtstag des Großmogul Aurangzeb* (wie Abb. 2)

siert.¹³ Damit zeugt es von jenem Spiegelverhältnis der großen Hofkulturen, wie es sich in der Vormoderne auch zwischen Ost und West finden lässt.

Das Objekt wurde von Erna von Watzdorf, Karsten Peter Warncke, Dirk Syndram und anderen bearbeitet; seit den 1990er Jahren wird es im Neuen Grünen Gewölbe in einer neuen Aufstellung gezeigt.¹⁴ Diese Neuaufstellung basiert nicht

13 Vgl. Erich Haenel, *August der Starke*, Dresden 1933; Karl Czok, »August der Starke. Sein Verhältnis zum Absolutismus und zum sächsischen Adel«, in *Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig*, Phil. Hist. Klasse, 131 (3), Berlin 1991.

14 Erna von Watzdorf, *Johann Melchior Dinglinger*, 2 voll., Berlin 1962, vol. 1, pp. 131-178; Joachim Menzhausen, *Am Hofe des Großmoguls: Der Hofstaat zu Delhi am Geburtstage des Großmoguls Aureng-Zeb. Kabinetstück von Johann Melchior Dinglinger, Hofjuwelier des Kurfürsten von Sachsen u. Königs von Polen, gen. August der Starke*, München 1965; Gerald Heres, »Die museale Aufstellung der Kabinetstücke Dinglingers im Grünen Gewölbe«, in *Dresdner Kunstblätter*, 25, 1981, pp. 25-31; Karsten Peter Warncke, »Johann Melchior Dinglingers »Hofstaat des Großmoguls«. Form und Bedeutung eines virtuosen Goldschmiedekunstwerkes«, in *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1988, pp. 159-188; id., »Sehen, Fühlen und Verstehen. Johann Melchior Dinglingers Hofstaat des Großmogul«, in *Dresdner Kunstblätter*, 48, 2004, pp. 278-281; Dirk Syndram, *Der Thron des Großmoguls im Grünen Gewölbe zu Dresden*, Leipzig 2009; Thomas Glück, »Überlegungen zur Figurenaufstellung von Johann Melchior Dinglingers Hofstaat des Großmogul«, in *Barockberichte Salzburg*, 42/43, 2005, pp. 795-799.

mehr ausschließlich auf einer graphischen Reproduktion des Werks von 1739, sondern stützt sich zusätzlich auf ein schriftliches Dokument. Bei diesem handelt es sich um eine sehr ausführliche, heute mehrere Druckseiten umfassende Beschreibung und Erläuterung der Szenerie mit all ihren Einzelfiguren, die Dinglinger selbst verfasste und August dem Starken im Jahr 1708 gemeinsam mit der Goldschmiedearbeit übergab.¹⁵ Auch durch diesen von der Forschung zwar herangezogenen Text, der aber in seiner Bedeutung als eine der ausführlichsten und komplexesten Beschreibungen eines Kunstwerks in deutscher Sprache kaum gewürdigt wurde, stellt Dinglingers Werk ein Unikum dar.

Der *Geburtstag des Großmogul Aurangzeb* ist als Bühne konzipiert, auf der sich 132 kleine Figuren, von denen jede etwa 5 cm hoch ist, und 33 Dinge und Tiere tummeln (Abb. 2). In der ursprünglichen Fassung waren einige dieser Figuren wahrscheinlich nicht fixiert und konnten bewegt werden. Sie sind in der Architektur einer Thronhalle platziert, die aus Silber und Gold über einem hölzernen Kern gefertigt ist. Die äußeren Wände und Böden der Halle sind aus purem Silber, das zentrale Kompartiment ist vergoldet. Drei Treppen, die von kunstvoll gearbeiteten silbernen Balkonen gerahmt werden, organisieren den symmetrisch zentrierten Raum auf unterschiedlichen Ebenen. Silberne und goldene Spiegel an den rückwärtigen Wänden reflektieren und vervielfachen die komplexe Szenerie, wobei sie das kostbare Material in einem Spiel aus Licht und Farben hervorheben.

In der Mitte, visuell und räumlich getrennt durch einen großen Baldachin, der von zwei dunklen und geflügelten Drachen mit langen, gewundenen Schwänzen gehalten wird, befindet sich der Thron des Herrschers von Indien, Aurangzeb. Er ist von seinen Wachen umgeben, während Untergebene sich ihm ehrfürchtig in Proskynese nähern und sich vor ihm auf den Stufen niederwerfen. Kleinere architektonische Strukturen, die Pagoden ähneln, sind auf den hinteren Wänden platziert; sie sind mit sitzenden hinduistischen Gottheiten, die ihre zahlreichen Arme heben, geschmückt – laut Dinglinger Darstellungen der Hindu-Göttin Bhavani.

Schreiende Dämonen rahmen den zweiten, vergoldeten Teil des Balkons; sie sind wie die Götzen, die schwarzen Drachen auf den Balkonen und auf den Baldachinen der offensichtlichste Hinweis auf religiöse Differenz.¹⁶ Die Teufel haben hängende Brüste, mehrere Arme sowie Hörner; wie die Drachen sind sie aus geschwärztem Silber gefertigt und stehen so in starkem visuellem Kontrast zu der glänzenden Oberfläche der Treppen und Spiegelwände. Auf den Basen der beiden Dämonen

¹⁵ Der Text in seiner vollen Länge erstmals zitiert bei von Watzdorf, *Johann Melchior Dinglinger* (Anm. 14), vol. 2, pp. 392-400; Menzhausen, *Am Hofe des Großmoguls* (Anm. 14), pp. 8-88; nur teilweise in Syndram, *Der Thron des Großmoguls* (Anm. 14).

¹⁶ Vorbild ist eine Abbildung in Arnoldus Montanus' *Denkwürdige Gesandtschaften der Ost Indischen Gesellschaft in den Vereinigten Niederlanden* von 1670, die japanische Götzenbilder zeigt. Vgl. von Watzdorf, *Johann Melchior Dinglinger* (Anm. 14), vol. 1, p. 149, dort Abb. 170.

befindet sich eine Inschrift mit der Signatur des Künstlers und seiner beiden Brüder, in der auf Ende und Anfang der Arbeit wie auch auf die *inventio* hingewiesen wird.¹⁷

Fast alle übrigen Figuren sind aus purem Gold gefertigt. Dieses ist von aufwendig gefertigten Emailarbeiten überzogen, die in verschiedenen Formen und Mustern gestaltet sind und eine ganze Fülle an unterschiedlichen Kostümen, Hüten, Turbanen, Hosen, Kaftanen et cetera imitieren. Zusätzlich schmücken Perlen, Türkise, Rubine und mehr als 5000 kleine Diamanten die Figuren in verblüffenden Variationen. Unter den Figuren – ausschließlich männlichen Geschlechts – lassen sich vier größere Gruppen unterscheiden: die vier Emire und Würdenträger oder Omrahs, wie Dinglinger sie bezeichnet, »Männer von hohem Rang und Ansehen«. Dinglinger nennt ihre Namen, gibt Hinweise auf ihre Funktion und beschreibt die Dinge, die sie mit sich führen.¹⁸ Als seien sie Teil einer Choreographie oder einer Prozession, überqueren die von ihren jeweiligen Bediensteten umgebenen Emire die Bühne aus verschiedenen Richtungen. Die Szene ist von spezifischer Theatralität, denn es ist jener Moment dargestellt, in dem diese Würdenträger dem Herrscher an seinem Geburtstag Geschenke bringen lassen. Gefüllt wird die Szenerie daher von einer Menge an zum Teil überdimensionierten, zum Teil maßstabsgetreuen Dingen.

Weil die Geschenke in den Empfangsraum des Herrschers transportiert werden, stellt Dinglinger Objekte auf einer Bühne dar. Sein Werk erscheint als Theater, in dem weniger die Personen als vielmehr die Sachen die Hauptrollen spielen. Der Betrachter sieht eine Prozession aufwendig gearbeiteter Vasen, Krüge, einen Tisch, eine funktionierende Uhr, einen winzigen Atlas und zwei antikische Votivhände, die auf Wägen aufsitzen (Abb. 4). All diese Gegenstände werden von Dienern – meist auf Tragevorrichtungen – gebracht. In dieser Vorführung von Dingen *en miniature* kann das Dresdner Objekt etwas über die Herausforderungen, die sich mit Dingen verbinden, und über die Geschichte von »Dinglichkeit« erzählen. Um nur einige der augenfälligsten Eigenschaften zu nennen: Dinge können von einer Person an eine andere gegeben werden; sie haben ein spezifisches Gewicht; sie können sich nicht selbst bewegen, sondern müssen getragen werden, allerdings nicht zwingend von ihren Eigentümern. Sie können verehrt werden – wie die beiden Pyramiden, vor denen zwei Betende stehen – oder ihnen kann – wie im Falle der beiden Votivhände – selbst eine Handlungsmacht zugeschrieben werden. Welches aber ist die Rolle, die dieses Kunstwerk, selbst ein zusammengesetztes Ding, innerhalb ei-

17 »Dinglinger Deo Inceptum 1701. Germanis Dinglingerianis inventum« und »Deo Finitum 1708. Dreßdae artificose confectum«/»Begonnen von Dinglinger im Jahre 1701, erfunden von den Deutschen Dinglingern«, »Vollendet mit Gottes Hilfe im Jahre 1708, kunstvoll hergestellt in Dresden«. Dinglinger signierte sein Werk insgesamt mindestens dreimal – zwei weitere Signaturen sind im Inneren zweier prominenter Figuren, nämlich des Aurangzeb und im weißen Elefanten, versteckt.

18 Optisch herausgehoben und entsprechend im Text besonders erwähnt sind *Cha Chanon* (in einer Säufte), der als Chinese gekennzeichnete *Mir Miron* (auf einem Tragestuhl) und *Chani Alem*, der von einer Gruppe von Afrikanern und einem namenlosen ersten Visier begleitet wird.



Abb. 4: Von Dienern getragene Kanne aus: Johann Melchior Dinglinger und Brüder, *Der Geburtstag des Großmogul Aurangzeb* (wie Abb. 2)

ner Kubler'schen »Familie der Dinge« beziehungsweise ihres Latour'schen »Parlaments« einnimmt oder einnehmen könnte?¹⁹ Berücksichtigte man auch Dinglingers Beschreibung der einzelnen Objekte, zeigte sich, dass sein Werk nicht nur auf die Spannung zwischen Materialien und Dingen zielt – worauf noch eingegangen werden soll – sondern ebenso auf die Frage, wie Dinge sich zu Sprache, Zeichen und Bedeutungen verhalten.²⁰

Imposant in das Zentrum der spektakulären Komposition platziert sitzt Aurangzeb auf den Kissen des Pfauthrons, um diese Gaben zu empfangen (Abb. 2, 3 und 5). Auf eigenartige und subtile Weise ähnelt die Gesamtkomposition des Dresdner Werks damit den Darstellungen der Anbetung der Könige. In der christlichen Kunst sind Anbetungen das wichtigste orientalisierende Thema: Sie zeigen die Könige aus dem Orient, die dem neugeborenen Kind ihre ebenfalls aus dem

¹⁹ Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford 2005; George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven/London 2008 (1962); vgl. auch Arjun Appadurai, *The social life of things. Commodities in a Cultural Perspective*, Cambridge 1986 sowie Martin Heidegger, *Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den fundamentalen Grundsätzen*, Tübingen ³1987.

²⁰ Dies wird insbesondere im III. Capitel seiner Beschreibung deutlich. Vgl. Anm. 14.

Orient stammenden Gaben, Weihrauch, Myrrhe und Gold, bringen. Auf der Dresdner Bühne erhält eine Puppe, die einen zu diesem Zeitpunkt noch lebenden orientalischen König vorstellt, Aurangzeb, Geschenke von seinen Würdenträgern. Die meisten dieser Geschenke sind – in einer paradoxen Verkehrung der christlichen Ikonographie – hier aber westliche Luxusobjekte, fast so, als seien sie Beutestücke von einem westlichen Hof.

Wenn Dinglingers Werk mit den menschlichen Figuren, die die Objekte tragen – meist Schwarze oder Tartaren – zwar soziale Interaktionen zeigt, wie sie sich mit Dingen verbinden, verbirgt sein Werk – wie nahezu alle Artefakte – jedoch grundsätzlich die sozialen, ökonomischen und materiellen Voraussetzungen seines Gemacht-Seins. Dies gilt etwa für die Gewinnung der Rohstoffe, aus der die kleinen Objekte gefertigt sind – sei es das Gold oder die Diamanten. Dieses Verbergen der Produktionsbedingungen sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass Dinglingers Werk auf sehr eigene Weise ›Aushandlungen‹ zwischen materiellen Werten auf der einen Seite und den Werten der Arbeit beziehungsweise des Handwerks auf der anderen Seite vor Augen führt. Er insistiert auf die Fähigkeit künstlerischen Erfindungsreichtums als der treibenden Kraft dieser Aushandlungen. Dadurch wird das Verständnis von ›Ding‹ und ›Dingen‹ kontinuierlich ausgelotet. Dies vielleicht auch als Form der Anspielung auf seinen eigenen Namen: »Dinglinger«.

Für die Herstellung der komplexen Szenerie mit all ihren Details griff Dinglinger auf zahlreiche Quellen sowohl visueller als auch textueller Art zurück. Seine Modelle und Ideen übernahm er – wie schon von Watzdorf gezeigt hat – bebilderten Schriften wie Olfert Dappers Kompilation *Asia, oder ausführliche Beschreibung des Großen Moghul* von 1681 (zuerst 1672), von Simon des Vries' *Ost- und Westindische Dinge* von 1682 und Arnoldus Montanus' *Denkwürdige Gesandtschaften der Ost Indischen Gesellschaft in den Vereinigten Niederlanden* von 1670.²¹ Daneben verwendete er antiquarische Quellen wie Lorenzo Pignario oder Joachim von Sandrart. Aus seinen Inventaren wissen wir, dass der Goldschmied insgesamt mehr als 400 Bücher besaß, darunter auch Beschreibungen von Reisen in den Orient und nach Indien.²² Er besaß eine eigene Ausgabe der *Reisen* von François Bernier (*Voyages contenant la Description des Etats du Gran Mogol, de l'Hindoustan, etc.*, Amsterdam 1699), einem französischen Arzt, der zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts am Hof der Moghul gearbeitet hatte.²³

Auch Jean-Baptiste Taverniers 1681 ins Deutsche übersetzte *Sechs Reisen [in die] Türckey, Persien Indien* muss Dinglinger sehr genau studiert haben.²⁴ Taverniers

21 Von Watzdorf, *Johann Melchior Dinglinger* (Anm. 14), vol. 1, pp. 131-132.

22 Ibid., p. 33.

23 François Bernier, *Voyages de Francois Bernier, cont. La description des États du Grand Mogol, de l'Hindoustan, du Rauyaume de Kachemire [...]*, Amsterdam 1699; vgl. auch id., *Histoire de la dernier Revolution des Etats Du Grand Mogol*, Paris 1671.

24 *Les Six voyages de Jean Baptiste Tavernier, Ecuyer Baron d'Aubonne, en Turquie, en Perse, et aux Indes: pendant l'espace de quarante ans, & par toutes les routes*, Paris 1676; Deutsch als *Beschreibung der Sechs Reisen, welche Johan Baptista Tavernier, Ritter und Freyherrn von Aubonne.*

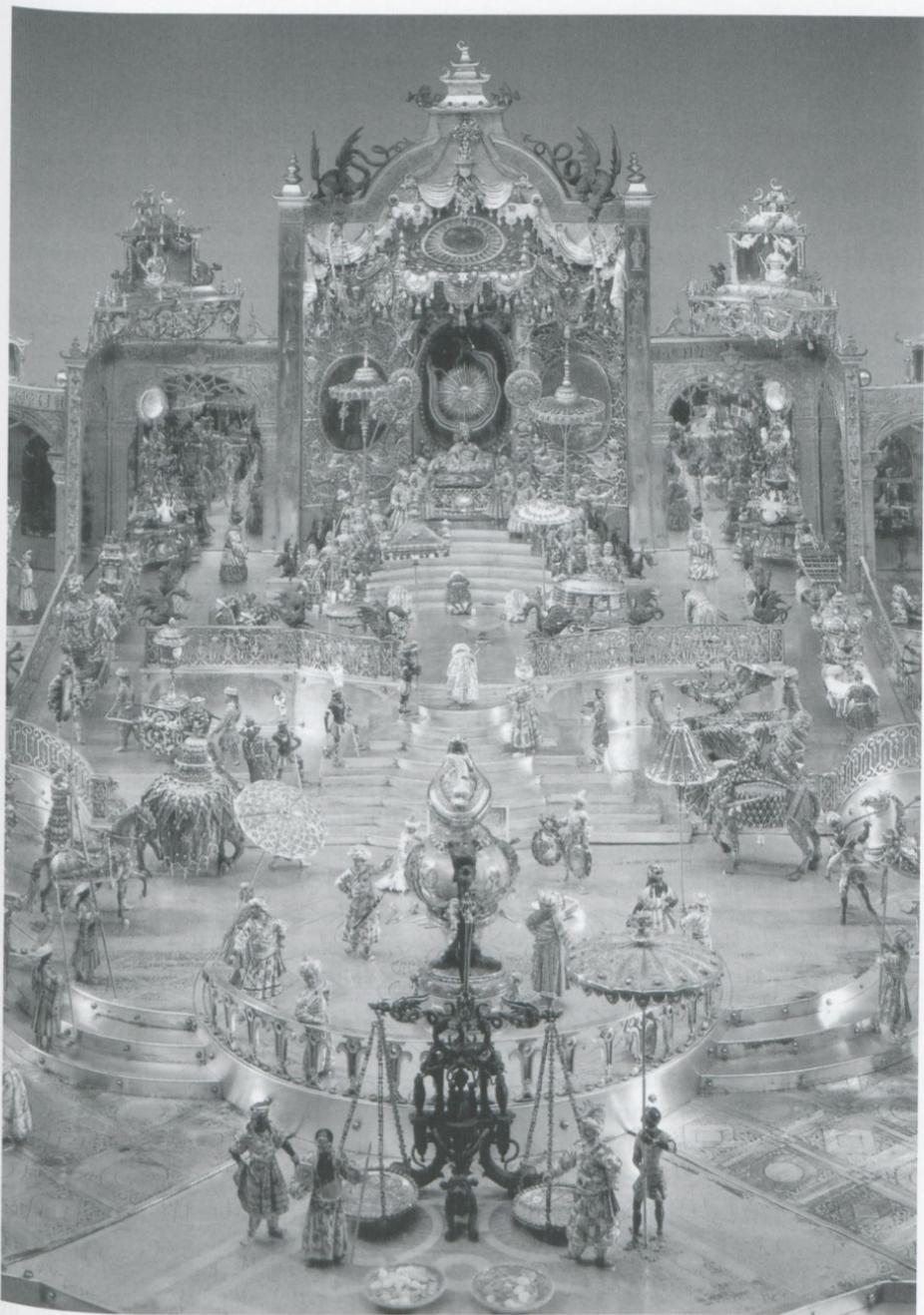


Abb. 5: Detail der Thronwand, Johann Melchior Dinglinger und Brüder,
Der Geburtstag des Großmogul Aurangzeb (wie Abb. 2)

frühaufklärerischer Bericht handelt neben allgemeinen Beschreibungen der Sitten und Religionen Indiens vor allem von dem Material, von dem sowohl der Goldschmied Dinglinger als auch sein Mäzen August der Starke fasziniert waren: den Diamanten. Die Steine, die bis zum 18. Jahrhundert ausschließlich in Indien gefunden wurden, haben Europa erst relativ spät in größerem Umfang erreicht. Erst etwa ab dem 14. Jahrhundert begann dort – auch aufgrund der Entwicklung neuer Schnitttechniken – deren besondere, dann aber bald extreme Wertschätzung.²⁵ Jean-Baptiste Tavernier, Baron von Aubonne, war der erste Europäer, der die indischen Diamantenminen besuchte und ausführlich beschrieb. Er erläuterte ihre Lage, die Handelswege und -vorschriften, die Verhandlungspraktiken, die relevanten Maße und Gewichte, und gab immer wieder Hinweise auf die schönsten und größten Exemplare, darunter auch jene im Besitz Aurangzebs. Er beschreibt die indischen Methoden des Steinschnitts, die – ein sich wiederholendes Motiv – in seinen Augen den westlichen Methoden unterlegen waren. Der Text des frühaufklärerischen Protestantens informiert den Leser auch über die schwierigen Arbeitsbedingungen der Minenarbeiter, deren Zahl Tavernier mit über 60.000 bemisst. Seine Beschreibungen müssen nicht nur Dinglinger interessiert haben, dessen Arbeit aus dem Umgang mit Diamanten als Rohmaterial bestand, sie könnten auch für seinen Mäzen, den sächsischen Kurfürsten von Interesse gewesen sein. Dies nicht nur, weil er einer Leidenschaft für Diamanten frönte, sondern auch, weil er ein politisches und ökonomisches Interesse am Bergbau hatte. Sachsen besaß reiche Silberminen – einer der Hauptgründe des ökonomischen Wohlstandes des Landes²⁶ –, die August in Form von Staatsmonopolen auf neuen Wegen bewirtschaftete. Wissen über die staatliche Reglementierung des indischen Diamantenabbaus könnte ihn genauso interessiert haben wie die Beschreibung des Hofes der Moghul mit seinen Zeremonien und seinem Reichtum.

Die Darstellung des Moghulhofes am Hof der Wettiner in Dresden kann auf verschiedenen Ebenen politisch gelesen werden. Eine solche Lesart gilt im Hinblick auf einzelne Elemente, wie zum Beispiel den Elefanten, der auf den dänischen Elefanten-Orden anspielen dürfte, dem August angehörte.²⁷ Sie gilt auch für das Emblem der Sonne, welches an der Rückwand von Aurangzebs Thron aufscheint. Das Motiv diente in allegorischen Apparaten der Feste am Dresdner Hof zur Betonung von Augusts sonnengleicher Stellung und Erscheinung.²⁸ Aber auch die Moghul-Herrscher ließen sich im Sinnbild der Sonne glorifizieren, wobei sie hier

In Türckey, Persien und Indien, innerhalb vierzig Jahren, durch alle Wegen, die man nach diesen Ländern nehmen kann, verrichtet [...], Genf 1681. Ebenfalls 1681 erschien auch eine deutsche Übersetzung in Nürnberg.

25 Vgl. Godehard Lenzen, *Produktions- und Handelsgeschichte des Diamanten*, Berlin 1966; Tjil Vanneste, *Global Trade and Commercial Networks: Eighteenth Century Diamond Merchants*, London et al. 2011, pp. 42-50.

26 Vgl. *Der Silberne Boden. Kunst und Bergbau in Sachsen*, Ausst. Kat. (Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, 1989), ed. Manfred Bachmann et al., Stuttgart/Leipzig 1990.

27 Warncke, *Dinglingers ›Hofstaat des Großmoguls‹* (Anm. 14), p. 2157.

28 Von Watzdorf, *Johann Melchior Dinglinger* (Anm. 14), vol. 1, p. 95.

an eine Ikonographie anknüpfen, die schon auf Timur zurückging, der sie etwa in seinem Palast in Shahr-I-Sabz verwendet hatte.²⁹ Dieser Moment sich überlagern-der Repräsentationsformen, in dem sich solche des Hofes in Dresden in jenen des Dinglingerschen Miniaturhofes in Agra spiegeln, zeigt jene allgemeine Spiegel-funktion an, die vormoderne Höfe füreinander einnehmen können. Sie gilt mehr noch als für einzelne Elemente der Darstellung für das Objekt als Ganzes.

Mit der Präsentation des Hofes von Aurangzeb, der nach einem brutalen Gewaltstreich gegen seinen Vater und seine Brüder über vierzig Jahre lang über ein immenses Reich regierte und um 1700 als einer der mächtigsten Herrscher der Welt gelten konnte, wird ein Modell von Königtum gezeigt, zu dem sich der Hof in Dresden in ein Verhältnis setzen konnte. Ähnlichkeiten konnten betont und sich doch zugleich von diesen abgegrenzt werden. Spezifische Elemente von Herrschaft der Moghul waren kompatibel mit dem politischen Absolutismus, den August in Dresden und Polen gegen die sächsischen Stände und die polnischen Adli-gen umsetzte.³⁰ Einer der Gründe für die besondere Faszination, die von dem Hof in Agra ausging, dürfte die von allen Reisenden mit Staunen hervorgehobene Tat-sache gewesen sein, dass mit den Moghul eine muslimische Dynastie eine größtent-eils hinduistische Bevölkerung dominierte. Dies war für eine in religiöser Hinsicht mehrdeutige Figur wie August von besonderem Interesse. Wie Aurangzeb als Mus-lim über eine hinduistische Bevölkerung, regierte August als katholischer Konvertit über eine protestantische Bevölkerung in Sachsen und als ein fremder, ursprüng-lich protestantischer König im katholischen Polen.

Dinglinger studierte zahlreiche Aspekte von Taverniers Bericht. Er verwendete dessen überaus akribische Beschreibung des Pfauenthrons bis in die kleinsten De-tails – so etwa im Pfau, der für den Betrachter nahezu unsichtbar unter dem Balda-chin des Thrones verborgen ist – genauso wie Elemente der Handlung: der Feier-lichkeiten des königlichen Geburtstags. Diese dauerten fünf Tage und umfassten neben der Übergabe von Geschenken auch eine Zeremonie, bei der der Herrscher auf einer großen Waage gewogen wurde. Das dadurch festgesetzte Gewicht seines Körpers wurde in Silber, Gold und Reis unter seinen Untertanen verteilt. Die schwarze Waage, die im Vordergrund der Dresdner Bühne platziert ist, bezieht sich auf dieses Ritual (Abb. 6). Kleinste Gold- und Silbermünzen in den Körben vor den Waagschalen evozieren die Verteilung des Geldes an die Untertanen. Die Frage der Anhäufung und der Zirkulation von Dingen, beziehungsweise Werten, und die Stellung des Königs innerhalb dieses Prozesses sind der Darstellung immanent. Während dem Herrscher kostbare Objekte überbracht werden, verteilt er das in Geld gemessene Gegengewicht seines Körpers an sein Volk. Der Herrscher formt damit gleichzeitig das Ende eines Kreislaufs – wenn er wie ein Magnet Dinge an

²⁹ Ebba Koch, *Mughal Art and Imperial Ideology. Collected Essays*, Delhi 2001, p. 67 und p. 253; vgl. zur Bekanntheit des timuridisch-moghulischen Sonnenzeichens (mit dem Löwen) in Europa Edward Terry, *A voyage to East-India* [London 1655], Nachdruck, London 1777, p. 347.

³⁰ Vgl. Anm. 13.



Abb. 6: Waage aus: Johann Melchior Dinglinger und Brüder,
Der Geburtstag des Großmogul Aurangzeb (wie Abb. 2)

sich zieht – und den Beginn eines anderen, der sich von seinem Körpergewicht ausgehend in Gang setzt. Dieser Prozess des Tausches ist jedoch nicht gleichwertig, sondern durch einen Riss zwischen Geben und Nehmen gekennzeichnet.

Wenn die kleine schwarze Waage jene Waage repräsentieren soll, mit der das Körpergewicht von Aurangzeb gewogen wird, so entspricht ihre tatsächliche Form und Größe aber genau denjenigen Waagen, die Goldschmiede und Diamantenhändler benutzt haben, um Gold und Edelsteine zu wiegen. Ein in Größe und Grundstruktur vergleichbares Beispiel aus dem späten sechzehnten Jahrhundert hat sich etwa im Mathematisch-Physikalischen Salon der Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden erhalten.³¹ Mit einem ähnlichen Gerät muss auch Dinglinger in seiner Werkstatt bei seiner täglichen Arbeit gearbeitet haben. Die schwarze Waage auf der Bühne wäre bei einer wörtlichen Lektüre also als jene Waage zu verstehen, mit der Dinglinger das Gold, die Diamanten und Rubine gewogen hat, die er im *Geburtstag des Großmogul* verarbeitete und dem Kurfürsten in Rechnung stellte. Was hier gewogen wird, ist demnach nicht der Körper des Königs, sondern vielmehr die Materialien, aus denen sich das Werk zusammensetzt. Das Buch, das der neben der Waage stehende Beamte hält, um darin Dinglingers Text zufolge das Ge-

31 Für ihre Hilfe bei der Recherche nach historischen Gold- und Diamantenwaagen danke ich Claudia Reufer.

wicht des Königs festzuhalten, wäre dann zugleich als jenes Buch zu lesen, in das Gewicht und Wert der verwendeten Materialien eingetragen wurde.

Im Dresdner Archiv hat sich die Rechnung erhalten, die Dinglinger dem Kurfürsten im Jahr 1708 vorlegte. Die Ausgabenliste enthält zwar keine Angaben über die Gewichte der von ihm verwendeten Steine, aber solche über ihren pekuniären Wert. Sie liest sich wie folgt:

- | | |
|-------------|--|
| 1. 037 ½ Rt | an Silber |
| 6. 842 ½ Rt | an Gold |
| 145 | Rt an Schmaragd, Rubin und Perlen |
| 7. 148 | Rt an Diamanten |
| 4. 000 | Rt der große Diamant |
| 28. 000 | Rt für die Arbeit mit dabei gehaltenen großen Unkosten |
| 11. 000 | Rt an Interesse von dem Capital, so ich vor mir selbst nicht vermögend gewesen, vorzuschießen, sondern von anderen mich die sechs Jahr à Reichsthaler 4 pro cent bedient |

Die Gesamtrechnung beläuft sich auf die riesige Summe von 58.485 Reichsthalern.³² Die Liste liefert einige genaue Angaben über Werte, wenn alle verwendeten Materialien genauso wie Arbeit und Zinsen mit einer einheitlichen Größe, dem Thaler, verrechnet werden. Die Verrechnung von Werten ist auch eines der Themen, die dem *Geburtstags des Großmoghuls* selbst zugrunde liegen und dort im Austausch der Geschenke und dem Wiegen des Königs durchgespielt werden. Erst anhand der Liste wird auch der besondere Status und relative Wert des großen Diamanten deutlich, der in Dresden den Thron Aurangzebs schmückt. Er wird allein mit 4000 Talern berechnet, während die circa 5000 kleinen Diamanten nicht einmal doppelt so viel kosten.

Es handelt sich um eine kleinformatige Darstellung des großen Diamanten im Besitz der Moghul-Herrscher – und damit um einen Stein, der einen anderen repräsentiert (Abb. 2). Mit ihm wird ein Spiel mit den Größenverhältnissen in Gang gesetzt, bei dem die Größe des echten Moghul-Diamanten, der sich zu diesem Zeitpunkt noch in Agra befand, in Dresden nur imaginiert werden kann, dessen Größe durch die Darbietung Dinglingers aber kunstvoll übertroffen wird.

Auch sonst lässt Dinglingers Rechnung für August den Starken eine komplexe Ökonomie erkennen, bei der Werte miteinander verrechnet werden: der Wert menschlicher Arbeit, der Wert von Rohstoffen und die Zinsen eines Kredits, den Dinglinger selbst aufnehmen musste, um das Werk zu finanzieren. Rechnet man den Materialwert und finanziellen Einsatz zusammen, so kommt man nahezu auf die gleiche Summe, die Dinglinger auch für seine Arbeit veranschlagte. Anhand der Rechnung des Hofjuweliers kann auch eine der generellen Schwierigkeiten deutlich werden, mit der sich jeder Goldschmied konfrontiert sah: Juwelen haben nicht

³² Das ist, wie die Literatur betont hat, mehr, als August für Schloss Pillnitz bezahlte; vgl. von Watzdorf, *Johann Melchior Dinglinger* (Anm. 14), vol. 1, pp. 131 sq.

nur einen ästhetischen und einen symbolischen Wert, sie fungieren gleichzeitig als Garant für Kapital. Goldschmiede mussten daher immer fürchten, dass ihre Werke wieder in ihren Materialwert umgewandelt und damit zerstört wurden. Die Verpfändung genauso wie Rückverwandlung von Schmuckstücken in ihre Rohmaterialien in Momenten finanzieller Schwierigkeiten, wie das Herausbrechen einzelner Steine et cetera, das heißt ihre Rekapitalisierung, war am Dresdner Hof, wie grundsätzlich in fast allen Schatzkammern, gängige Praxis. Damit liefen die Werke der Goldschmiede ständig Gefahr, eingeschmolzen oder in Einzelteile zerlegt zu werden.³³ Dinglinger versucht mit seinem Werk diese Spaltung zu überwinden und den Wert von Material und Arbeit durch genauso überbordenden wie zugleich präzisen, alle verfügbaren Informationen über eine fremde Hofkultur verarbeitenden Erfindungsreichtum in ein ausgeklügeltes Gleichgewicht zu bringen.

III.

In einer Familie der Dinge können der *Geburtstag des Großmoghuls* und der *Koh-i-Nor* in seiner viktorianisch-imperialen Fassung als zwei Glieder im Übergang von der vormodernen in eine moderne Kolonialgeschichte Europas verstanden werden. Dabei zeigen sich gewichtige Unterschiede, aber auch einige Gemeinsamkeiten im Umgang mit fremden Dingen, der in beiden Fällen durch Faszination ebenso wie durch Abgrenzung geprägt ist. In beiden Fällen werden indische Diamanten ausgestellt, sei es auf dem Körper beziehungsweise auf dem Haupt der Königin oder innerhalb einer miniaturisierten Szenerie des Hofes in Agra. In beiden Fällen ist dabei die Herkunft der Diamanten aus Indien grundlegender Bestandteil ihrer Inszenierung an einem europäischen Hof. Dies wird nicht zuletzt durch die spezifische Eigenart der Diamanten, nämlich zugleich sowohl ›Material‹ als auch ›Ding‹ zu sein, ermöglicht. Sprechend sind aber auch die Unterschiede, die sich im Übergang von der Vormoderne zur Moderne verorten lassen. Geht es in dem einen Fall um die konkrete Appropriation eines fremden Dinges, welches neu zurecht geschliffen wird, wird im anderen mit Miniaturisierung, einer gewitzten Imitation des Steines als des Objektes der Begierde, und damit vor allem aber mit einem Spiel gearbeitet. In seiner fast obsessiven Verspieltheit gibt Dinglingers Werk dabei einige der Anliegen und der Beunruhigungen zu erkennen, die Dingen in der Vormoderne entgegengebracht werden konnten. In der Aushandlung zwischen materiellem Wert, Arbeit und Objekthaftigkeit erarbeitet er eine zwar nicht unproblematische, aber starke Poetik der Materialität von Dingen. Der Anlass dafür ist ihm eine Geburtstagsfeier, einen solchen zu feiern, ist auch der Anlass dieses Textes.

³³ John F. Hayward, *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism 1540-1620*, London 1976.