EINE SAMMLUNG ORIENTALISCHER TEPPICHE

Eine Sammlung orientalischer Teppiche

Eine

Sammlung orientalischer Teppiche

Beitrag zur Geschichte des orientalischen Teppichs an Hand von 47 durch die Persische-Teppich-Gesellschaft gesammelten Knüpfarbeiten der letzten 4 Jahrhunderte

von

Heinrich Jacoby

H. Schmidt & C. Günther, Leipzig
Pantheon-Verlag für Kunstwissenschaft

Hergestellt in der Kunstanstalt von Albert Frisch
Berlin W 35.

Chinesisches Gewebe der Ming-Zeit
mit Fabeltieren und Wolkenbändern.

Inhaltsverzeichnis.

Verzeichnis der Farbtafeln

Verzeichnis der Abbildungen

Einführung

Zur Einführung.

Es darf wohl mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß die Knüpfkunst im Orient zum mindesten bereits in der frühen Zeit des Islams bekannt war und gepflegt wurde, trotzdem die ältesten uns erhaltenen Teppiche, die der Ala-eddin-Moschee [1]) in Konia, von den maßgebenden Forschern erst dem 13. oder 14. Jahrhundert [2]) zugerechnet werden. So einfach und ursprünglich diese mittelalterlichen Beweisstücke auch sind, so können wir uns dennoch nicht vorstellen, daß so oder auch nur ähnlich die ersten Erzeugnisse der Knüpftechnik ausgesehen hätten. Dazu steht die Zeichnung der kunstvoll verschlungenen Bänder in ihrer Anlehnung an arabische Schriftzeichen bereits auf einer viel zu hohen Stufe. Selbst wenn man annimmt, daß die Knüpfkunst bei ihrer Entstehung über die Formen der ihr verwandten uralten Wirkerei verfügen konnte, so waren sicherlich für die ersten Knüpfer schon in rein technischen Fragen zu viel Schwierigkeiten gegeben, als daß sie es hätten wagen können, unmittelbar zu gegliederten, verästelten Mustern zu greifen. Sie werden sich anfangs vielmehr damit begnügt haben, eine einfarbige Fläche herzustellen, werden diese dann allenfalls durch Punkte oder Streifen aufgeteilt haben und werden zu auch nur ein wenig schwierigeren Ornamenten erst übergegangen sein, nachdem genügend Erfahrungen vorlagen, wie die Knoten zu schlingen seien, wie man sie dauernd an der Kette festhalte, wie man über-

Die Anfänge der Knüpfkunst

Die ältesten erhaltenen Arbeiten sind aus dem 13. Jahrhundert

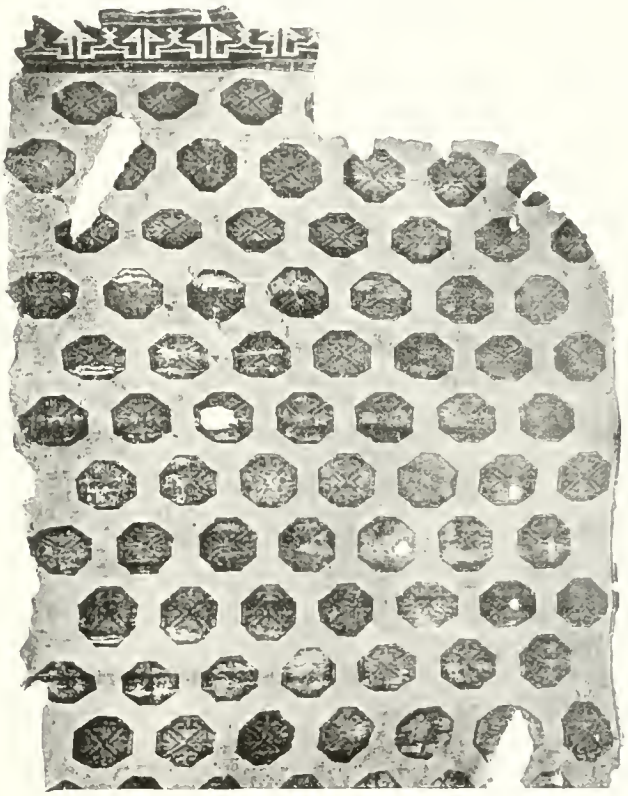


Abb. 1. Aus Sarre, „Seldschukische Kleinkunst". Bruchstück eines der ältesten bekannten Knupfteppiche aus der Ala-eddin-Moschee in Konia.

[1]) Vgl. Sarre, „Seldschukische Kleinkunst" und Martin, „A history of oriental carpets before 1800."

[2]) Vgl. Karabacek, „Die persische Nadelmalerei Susandschird", S. 102, Fußnote 85: Danach sandte der Turkmene Ali Beg, Fürst von Karaman, am 8. Juli 1577 18 geknüpfte Jürükteppiche an Murad I.

haupt ein geeignetes Untergewebe erziele, wie eine befriedigende Oberfläche der Wollbüschel erreicht werde usw.

Die Konia-Teppiche müssen Vorläufer haben

Man darf also wohl annehmen, daß solchen Teppichen, wie sie in Konia den Boden der Ala-eddin-Moschee bedecken, andere weit schmucklosere Knüpfarbeiten vorausgegangen sind. Bestimmtere Anhaltspunkte für derartige Vermutungen, etwa von Schriftstellern jener Zeit gemachte Aufzeichnungen oder frühe Darstellungen, aus denen man einwandfrei geknüpfte Teppiche nachweisen könnte, sind allerdings bis heute nicht zu Tage getreten. Wohl ist bekannt, daß schon Alexander der Große nach der Schlacht am Granikos zusammen mit goldenen Bechern und anderen Kostbarkeiten purpurne Teppiche, die er in den verlassenen Zelten der persischen Fürsten vorgefunden hatte, an seine Mutter Olympias schickte, daß ihm bei der Einnahme von Parsargadai unter den Palastschätzen unzählige Prachtgewebe in die Hände fielen[1]. Aber – handelte es sich da um geknüpfte und nicht etwa um gewirkte Teppiche? Auch in der arabischen Chronik des Tabari[2] wird an verschiedenen Stellen von Teppichen gesprochen, die die Sasaniden im Gebrauch hatten. Nirgends aber läßt sich auch dort ein sicheres Merkmal dafür entdecken, daß es tatsächlich Knüpfteppiche waren.

Alexander der Große schickte Teppiche an seine Mutter

Die Sasaniden kannten Teppiche

Trotzdem ist eigentlich kein Grund vorhanden, weshalb nicht schon zu jener Zeit und vielleicht sogar noch früher die Fertigkeit, Wollfäden in ein Untergewebe zu schlingen und durch Abscheren dieser aufrecht stehenden Büschel eine plüschartige Oberseite zu erzielen, bekannt gewesen sein sollte. Es ist daher einleuchtend, wenn Kunstgelehrte wie Lessing und Riegl meinen, die Technik des Knüpfens erhebe sich nicht viel über die erste Entwicklungstufe der Wirkerei, „so daß man mit vollem Recht diese textile Technik zu den ältesten, in vorhistorische Zeit zurückreichenden zählen darf[3]." Daß uns aus jenen frühen Tagen dieser Kunst nichts mehr erhalten ist, ließe sich schließlich vielleicht mit der starken Abnützung, der solche Knüpfteppiche als Bodenbedeckung ausgesetzt waren, genügend erklären. Aber wie kommt es, daß ihrer nirgends in der Literatur Erwähnung getan wird? Sollten die Knüpfarbeiten, gemessen etwa an den schon sehr hoch stehenden Erzeugnissen der Wirkerei, vor dem 13. Jahrhundert noch so kunstlos ausgesehen haben, daß man sie nicht des Erwähnens für wert hielt? Oder sollten es damals etwa hauptsächlich schmucklose Arbeiten unbeachteter einfacher Hirtenvölker gewesen sein, die weitab vom Weltgeschehen, um sich vor der Nässe und Kälte des Erdbodens zu schützen, ihre dürftigen Zelte oder Hütten damit belegten? Beides wäre denkbar! Und

Das Knüpfen eine vorhistorische Technik

[1]) Vgl. Droysen, „Geschichte Alexanders des Großen."
[2]) Vgl. Nöldeke, „Geschichte der Perser und Araber zur Zeit der Sasaniden."
[3]) Vgl. Alois Riegl, „Altorientalische Teppiche", Seite 39.

wenn wir die Muster der obengenannten Teppiche aus Konia betrachten, so scheinen sie zwar schon zu verfeinert, als daß man in ihnen das Ergebnis einer eben erst entdeckten Technik erblicken dürfte, nehmen sich aber immerhin noch recht einfach und ursprünglich aus. Wir sind also keineswegs gezwungen, in ihnen hohe Kunsterzeugnisse eines alten Kulturvolkes zu sehen, sondern könnten uns gut vorstellen, daß einfache Nomaden wie etwa die im 11. Jahrhundert aus ihrer östlichen Urheimat nach Kleinasien gelangten Seldschuken die Träger dieser Kunst gewesen seien. Dafür würden auch die vielen ähnlichen Muster sprechen, die wir auf älteren kleinasiatischen Teppichen und auf Teppichen von heute noch im Kaukasus und Mittelasien auf der niedrigen Stufe des Hirten lebenden Stämmen gleicherweise feststellen können. So werden wir beim Durchblättern dieses Buches ursprüngliche Ornamente, Flechtbänder, an kufische Schrift erinnernde Friese, Hakenkreuze, Zackenborten u. a. m. auch in gar nicht so alten Teppichen des Kaukasus antreffen. Und die Knüpfarbeiten turkestanischer Wandervölker zeigen noch heute vielfach gleiche uralte Musterbestandteile.

Das Knüpfen ursprünglich eine Fertigkeit unbeschreiter Nomaden?

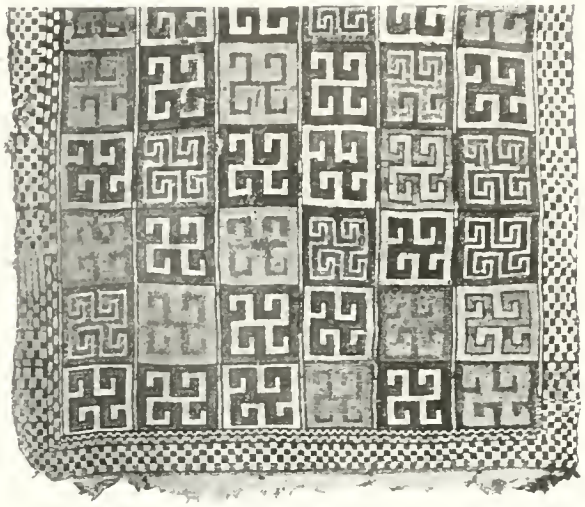


Abb. 2. Aus Sarre „Seldschukische Kleinkunst." Kleinasiatischer Teppich des 15.–16. Jahrhunderts.

Die Knüpfkunst ursprünglich in Mittelasien zu Hause?

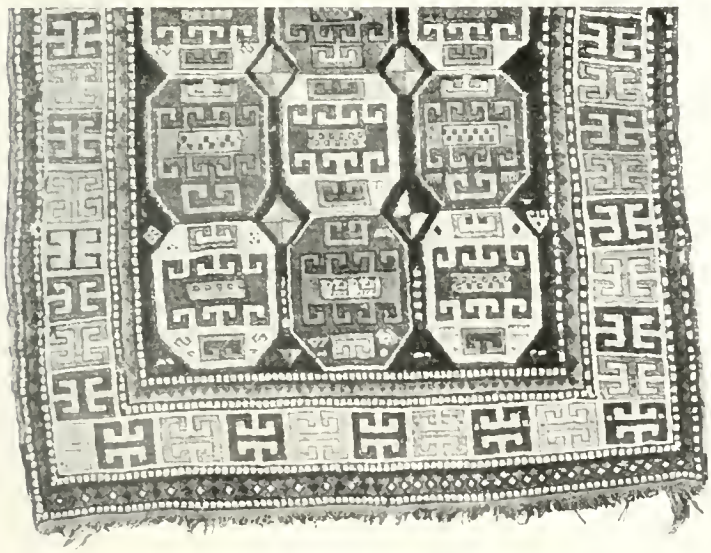


Abb. 3. Kaukasischer Nomaden-Teppich, 18.–19. Jahrhundert. Verbleib unbekannt.

Von den seldschukischen Mustern mögen dann diejenigen auf Bildern des 15. und 16. Jahrhunderts erscheinenden kleinasiatischen Teppiche den Anstoß erhalten haben, deren Schmuckformen noch lediglich aus geometrischen Linien, vor allem Flechtbändern, bestehen, während es bei einer anderen frühen Gattung, wie sie durch das Stück des Kaiser-Friedrich-Museums mit dem Mingwappen[1]) vertreten wird, unent-

15.–15. Jahrhundert

[1]) Vgl. Bode-Kühnel, „Vorderasiatische Knüpfteppiche."

schieden ist, welchen östlichen Einflüssen des 13., 14. oder 15. Jahrhunderts sie ihre Entstehung verdanken mag. Es könnte hier ebenso an die Seldschucken wie an die später über Armenien nach Kleinasien gelangten Turkmenen oder an die Mongolen gedacht werden.

Das 16. Jahrhundert in Persien

Sind also ältere als im 13. Jahrhundert verfertigte Teppiche überhaupt nicht erhalten und für das 14. und 15. Jahrhundert auch nur spärlich Beispiele

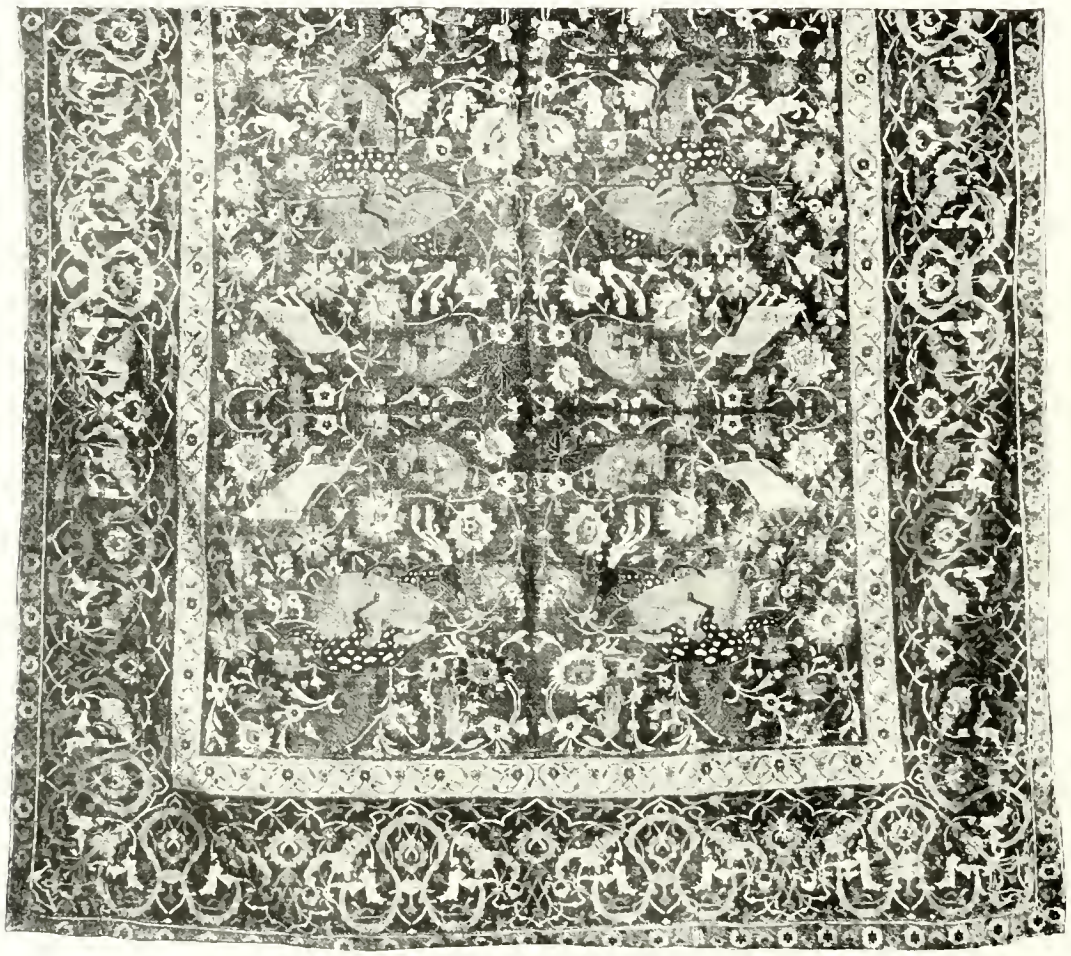


Abb. 4. Persischer Tierteppich der Blütezeit. Besitzer: Herr Professor Sarre (Berlin).

vorhanden[1]), so ändert sich das Bild mit einem Schlage im 16. Jahrhundert. Aus dieser Zeit sind sowohl aus Kleinasien als auch hauptsächlich aus Persien eine Fülle der herrlichsten Knüpferzeugnisse bis auf uns gekommen. Gegenüber den unter den Safewiden in Persien entstandenen Arbeiten höchsten Schwunges, edelster Linienführung und volltönender – oft zugleich zartester – Farbenwirkung sind jene frühen Teppiche der vorhergehenden Jahrhunderte so einfach, daß ein

[1]) Weinzeil teilt im Orientalischen Archiv, III. Jahrg. Seite 83, mit, daß er beim Großwesir Emin-es-Sultan die Photographie eines Seidenteppichs gesehen habe, der auf dem Grabe Schah Abbas' des Großen in Kum liege. Dieses Stück soll 720 d. H. = 1520 n. Chr. datiert sein. Weinzeil sagt leider nicht, ob der Teppich geknüpft oder gewirkt ist.

verloren gegangenes Zwischenglied vorhanden gewesen sein muß. Als solches sah man bisher die sogenannten armenischen Teppiche an; eine Auffassung, der wir uns nicht anschließen können, wie späterhin ausführlich dargelegt werden soll.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß das 16. Jahrhundert und die Wende zum 17. mit Recht als die Blütezeit der persischen Teppichkunst betrachtet werden. Jene unübertrefflichen Kunstwerke sind indes zu bekannt, als das hier näher darauf einzugehen wäre.

Bald nach der Regierung Schah Abbas' tritt dann, wenn auch zuerst noch wenig merklich, – eigentlich erst am Ende des 17. Jahrhunderts deutlich feststellbar – der Rückgang ein.

In Kleinasien, wo im 16. Jahrhundert neben der fraglos von Persien beeinflußten Manufaktur in Uschak andere auf hoher Stufe stehende wohl für den Hof arbeitende Werkstätten bestanden haben müssen, scheint die Knüpfkunst erst gegen 1600 zu voller Entfaltung gekommen zu sein. Es ist dies dieselbe Zeit, aus der uns Wunderwerke der Töpferei aus Nicaea (Isnik) erhalten sind, die heute noch so farbenprächtig und frisch anmuten, als seien sie eben erst gemalt und gebrannt worden.

Die Blütezeit in Kleinasien

Abb. 5.

Abb. 6.

Abb. 7.

Beispiele Isniker Töpferkunst.

Während des 17. Jahrhunderts zehrt die Knüpfkunst von der Schöpferkraft des 16., sich aber noch eine Zeitlang auf voller Höhe haltend, und verliert erst spät den Mut zu solch sprudelnder Lebendigkeit, zur Überfülle der reichsten und verfeinertsten Muster, wie wir sie auf den mit chinesischem und heimischem Schmuck übersäten Safewidenteppichen bewundern. Das ablaufende 17. Jahrhundert scheidet langsam die Bestandteile chinesischen Kunsteinflusses, all die Fabeltiere und Wolkenbänder, aus.

17. Jahrhundert Nachklang des 16.

Ausscheiden chinesischer Einflüsse

Mit dem aufkommenden 18. Jahrhundert erstarren nach und nach die schwungvollen Linien, und es tritt im Gegensatz zur barocken Kunst des Abendlandes eine gewisse Ruhe und Vereinfachung ein. Es sind aber noch durchaus wohltuende, reine Formen, über die diese Zeit verfügt,

18. Jahrhundert

Vereinfachung, erstarrende Linien

und man ist ihr vielleicht oftmals nur deshalb nicht gerecht geworden, weil man ihre besten Erzeugnisse irrtümlich für älter hielt als sie sind. Es ist allerdings zuzugeben, daß im 18. Jahrhundert kein neuer Gedanke befruchtend zu höchsten Leistungen trieb, sondern daß anscheinend lediglich die Formen der vorhergegangenen Blütezeit durch passende Auswahl und Umprägung auf den Geist der Zeit zugeschnitten wurden. Dieser ist vielleicht einfacher und anspruchsloser, dafür aber auch weniger prunksüchtig und nicht fast ausschließlich auf die Befriedigung höfischer Bedürfnisse gerichtet. Vermeint man beim Betrachten der prächtigen, reichverzierten und kunstvoll verschlungenen Muster der besten Safewidenteppiche, den fliegenden Pulsschlag des Künstlers zu verspüren, so glaubt man bei den guten Arbeiten des 18. Jahrhunderts, die geschickte Meisterhand eines bedachtsam auswählenden tüchtigen Handwerkers zu erkennen.

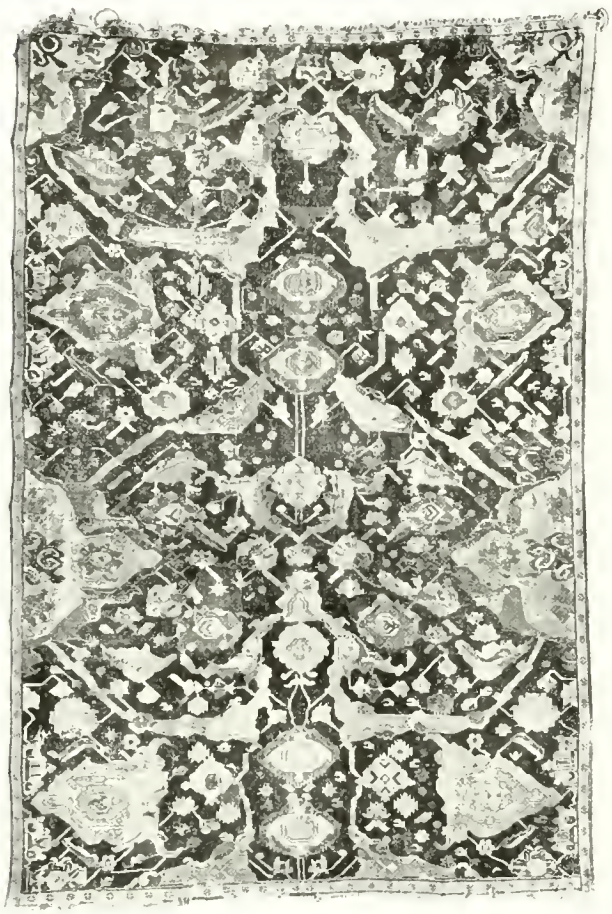


Abb. 8. Persischer Teppich des 18. Jahrhunderts. Im Besitz der Fürstin Mechtilde Lichnowsky.

19. Jahrhundert

sich wiederholendes Muster

Gegen 1800, aus welcher Zeit datierte Stücke keine Seltenheit sind, steht die Knüpfkunst zwar immer noch auf hoher Stufe, spielt aber nicht mehr in gleicher Leichtigkeit wie früher mit Formen und Farben, sondern greift mit Vorliebe zu solchen Mustern, die durch Wiederholung in die Unendlichkeit weniger Mühe verursachen. Die Töne werden nicht mehr in verschwenderischer Reichhaltigkeit verwendet, einige kostbare Farbstoffe, wie Safran und Koschenille, treten seltener und seltener auf, andere, wie Krapp und Indigo, verlieren an Schmelz und Tiefe. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts setzt dann, abgesehen vielleicht von den Erzeugnissen einsamer Bergvölker oder mittelasiatischer Hirtenstämme, ein solches Durcheinander der Ornamente ein, hat ein solches Verstümpern alter Muster mit Hinzufügen neuer Formen aus der häuslichen Umgebung oder sonstwoher begonnen, daß wir oft vor einem Rätsel stehen, was diesem oder jenem Knüpfer wohl im Sinne gelegen habe. Zwischendurch kommen allerdings aus diesen Jahren noch manchmal so

Safran und Koschenille werden seltener

Alte Muster werden verstümpert

gute Teppiche vor, daß auch der Kenner leicht geneigt ist, ihr Alter zu überschätzen[1]).

Ganz übel werden die Zustände auf diesem Gebiet erst in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Zwei Umstände, die etwa gleichzeitig ihre unheilvolle Wirkung auszuüben begannen, haben den Niedergang dieses Handwerks in künstlerischer Hinsicht beschleunigt: Die Gründung europäischer Handels- und Industrieunternehmungen in Persien und sonstwo im Orient – und die Einführung künstlicher Farben. Unbekümmert um die alte Überlieferung des Landes und nur darauf bedacht, den oft so unverständigen Wünschen ihrer Abnehmer Rechnung zu tragen, haben Europäer den orientalischen Knüpfer veranlaßt,

Die Sündel der letzten Jahrzehnte

Einfluß europäischer Unternehmer

Abb. 9

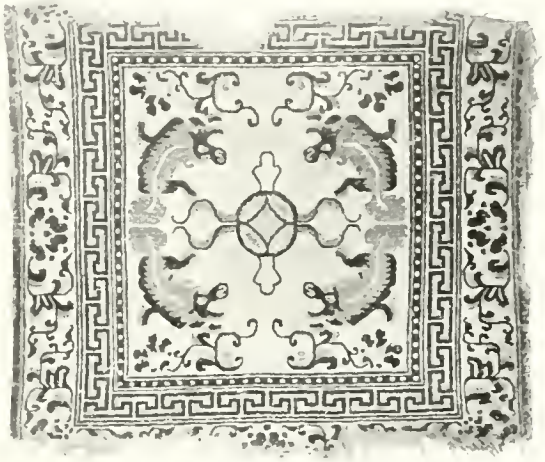


Abb. 10

Zwei Knüpfarbeiten des 18. Jahrhunderts aus Chinesisch-Turkestan.

solche Teppiche herzustellen, wie sie uns heute so oft in ihren grellen, stechenden Farben und ihrer fast jugendstilähnlichen Zeichnung aus den Schaufenstern vieler Händler entgegenschreien. Dahin wäre der Orientale ohne jene Einflüsse so schnell nicht gekommen! Waren auch die Schmuckformen um die Mitte des 19. Jahrhunderts bereits dürftig geworden, so konnte man dies immerhin solange mit in Kauf nehmen, als diese Mängel aufgewogen wurden durch ein tausendfältiges Farbenspiel, durch einen Zusammenklang der Töne, durch einen bestrickenden, aus der Tiefe leuchtenden satten Glanz, wie dies alles eben nur die Pflanzenfarbstoffe ergeben, niemals aber die aufdringlichen nicht schwingenden künstlichen Farben.

Chemische Farben

[1]) Solchen Ausnahmen ist es zuzuschreiben, wenn z. B. in einem verbreiteten Werk über orientalische Teppiche ein Stück für etwa 120 Jahre alt gehalten wird, das – allerdings etwas versteckt – die Jahreszahl 1326 d. H. trägt.

Ansätze zur Umkehr

Etwas besser war es in dieser Beziehung vor dem Kriege bereits wieder geworden dank der verständnisvollen unermüdlichen Arbeit von Männern, wie Carl Hopf in Stuttgart, der frühzeitig erkannte, wohin die Sudelei mit schlechten Farben und das Treiben gewisser Händler führen mußten, und der seinen ganzen Einfluß – vor allem in der Türkei – aufwandte, um zu verhindern, daß eines der schönsten Kunsthandwerke lediglich zu eigennützigen Zwecken mißbraucht werde; und dank der Einsicht einiger persischer Unternehmer, wie z. B. des Hassan Gändje in Täbris, der in seinen ausgedehnten Knüpfereien im Heris-Gebiet auf Pflanzenfarben zurückgriff und unseres Wissens die Verwendung künstlicher Farbstoffe untersagte. Ob es allerdings gelingen wird, den angerichteten Schaden völlig wieder gut zu machen und die orientalischen Knüpfer dahin zurückzubringen, wo sie etwa vor der Einführung chemischer Farben gestanden haben, ist zu bezweifeln. Kismet! Einen kleinen Trost mag es gewähren, daß die eben geschilderten Verhältnisse nur für die größten auf die Ausfuhr eingestellten Knüpfgebiete des Ostens zutreffen, nicht aber für unzählige Nomadenstämme Persiens, der Kaukasusgebiete, Transkaspiens und Kleinasiens, die vielfach heute noch die Wolle ihrer Schafe ebenso verspinnen, färben und verknüpfen, wie es ihre Vorfahren getan haben.

Abb. 11. Persischer Teppich aus der Zeit um 1800 mit stets wiederkehrendem Muster. Besitzer unbekannt.

Nomaden, die der alten Überlieferung treu bleiben

Im Abendlande sind die älteren und neueren Knüpferzeugnisse des Orients heute mehr gesucht denn je. Das ist verständlich, weil der orientalische Teppich – selbst der nicht pflanzengefärbte – dem europäischen Fabrikteppich wenigstens das Eine voraus hat, was eben jeder etwas feinsinnigere Käufer unbewußt empfindet: eine gewisse Ursprünglichkeit, die in dem Handwerkmäßigen der Herstellung ihre Erklärung findet; im Gegensatz zu unseren Maschinenteppichen, die fabrikmäßig in Massen gleicher Art und gleichen Musters angefertigt werden.

Bei diesen kann von irgend einer Ursprünglichkeit schon deshalb keine Rede sein, weil ihre Zeichnung meistens erst von orientalischen Teppichen – und oft nicht gerade den stilreinsten – mehr oder weniger getreu abgenommen zu werden pflegt. Dazu kommt, daß die morgenländischen Gewebe infolge ihrer geeigneten widerstandsfähigen Wolle, die fast stets noch mit der Hand versponnen ist, ohne vorher einen sie in die einzelnen Fasern zerlegenden Reißwolf durchlaufen zu haben, wie dies bei der Maschinenspinnerei der Fall ist, unsere Fabrikteppiche trotz aller aus manchen Kreisen aufgestellten Behauptungen des Gegenteils an Haltbarkeit weit übertreffen. Auch mag ein gewisser Zauber, der nun einmal für viele mit allem verbunden ist, was aus den – ihrer Vorstellung nach – stets „palmenumrauschten und in Sonnenglut erzitternden Märchenländern des Orients" kommt, bei der Vorliebe für die Knüpfarbeiten des Ostens eine gewisse Rolle spielen. Immerhin steht fest, daß der orientalische Knüpfteppich neben vielleicht nur eingebildeten Vorzügen in mancher Hinsicht tatsächlich den Maschinenteppich weit übertrifft, mit dem er eigentlich ebensowenig zu vergleichen ist wie die Malerei mit der Photographie.

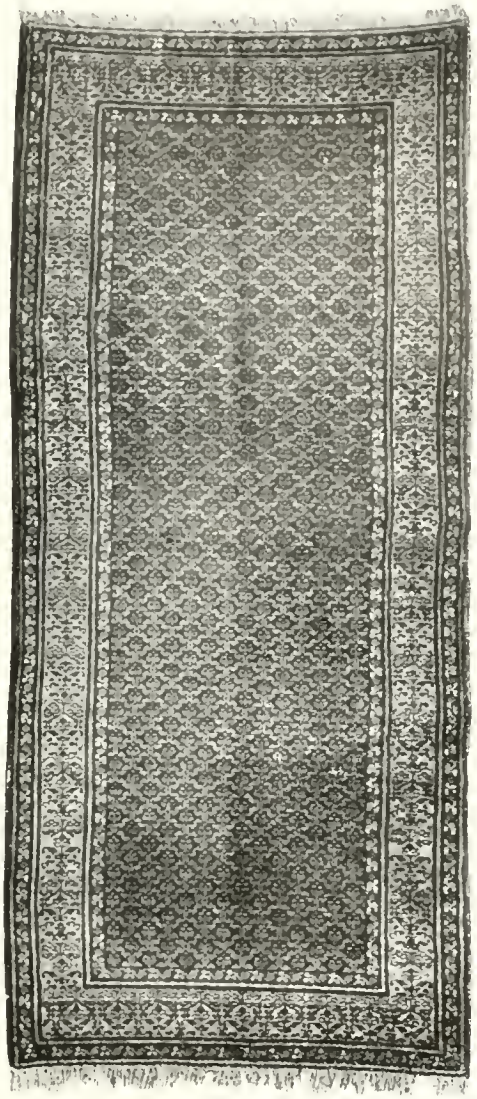


Abb. 12.
Persischer Teppich aus der Mitte des 19. Jahrhunderts mit einfacher aber guter Zeichnung. Besitzer unbekannt.

Orientalischer Knüpfteppich – Maschinenteppich wie Malerei – Photographie

Jene Vorzüge nun, die den Teppich des Orients auch heute noch auszeichnen, glaubte die Persische-Teppich-Gesellschaft (Petag) dadurch erhöhen zu können, daß sie diejenigen Knüpfer Persiens, auf die sie einen Einfluß hatte, zu veranlassen suchte, zu den bewährten älteren Zunftgepflogenheiten zurückzukehren. Dazu war nicht nur eine eingehende Kenntnis der pflanzlichen Färberei und eine gewissenhafte Auswahl der zu verspinnenden Wollsorten nötig, sondern es mußten auch Vorbilder vorhanden sein, die man den Knüpfern als nachahmenswert vor Augen führen konnte. Es genügte aber nicht, über einige klassische Stücke zu verfügen. Vielmehr mußten für jede der Gegenden, wo gearbeitet werden sollte, gute Teppiche oder

Wie die Sammlung entstand

wenigstens Teppiche, die auch gute Muster enthielten, aus eben diesen Gebieten bereitgehalten werden.

Daher begann man, geeignet scheinende Stücke aufzubewahren, und als sich der Gesellschaft die Gelegenheit bot, von den ihr nahestehenden Herren Aziz Matthieu und Kommerzienrat Weise in Konstantinopel deren mit Kennerblick zusammengestellte Sammlung zu erwerben, wurde freudig zugegriffen. Oft schien aber auch ein Stück des Aufbewahrens wert, weil es – an und für sich vielleicht wenig anziehend – eine Brücke zu schlagen schien zum Verständnis

Abb. 13

Abb. 14

Bilder aus Nordpersien: Massenderan.

irgend einer Gattung, deren Herkunft noch im Dunkel liegt oder zweifelhaft ist. Manch einen guten Teppich hat die Sammlung Herrn Reinhart von Oettingen zu verdanken, der mithelfen wollte an dem Versuch, den weiteren Verfall der Knüpfkunst wenigstens für kürzere Zeit aufzuhalten.

Einige hervorragende Stücke der Sammlung, darunter ein früher kleinasiatischer Wirkteppich mit Kufi-Schriftborte und ein sogenannter Damaskusteppich mit geometrischem Muster, wurden, da sie für den oben angedeuteten Zweck schließlich doch weniger geeignet schienen, zum Verkauf gestellt und gelangten fast alle in die Hände bekannter deutscher Sammler.

Weniger freiwillig mußte die Sammlung auf eine Anzahl guter persischer Vorbilder wieder verzichten, die sich bei Kriegsausbruch in den Niederlassungen

der Gesellschaft in Persien befanden und heute als verloren zu betrachten sind. Besonders zu bedauern ist dies für einen seltenen Gebetteppich aus Herat und für das Bruchstück eines Gartenteppichs mit einer unseres Wissens bisher unbekannten Flächeneinteilung in unregelmäßigen Ziekzackstreifen.

Ein Herat und ein Gartenteppich in Persien abhanden gekommen

Wir sind uns durchaus bewußt, keineswegs eine abgerundete alle hauptsächlichen Gattungen umfassende Sammlung aufweisen zu können. Der damit verfolgte Zweck erklärt ihre Zusammensetzung.

Mit der Herausgabe der Tafeln dieses Buches ist vor allem beabsichtigt, Sammlern und Liebhabern weitere Unterlagen für vergleichende Studien zu bieten. Einer Veröffentlichung hatte bisher im Wege gestanden, daß die gesammelten Teppiche als Vorlagen für Neuknüpfungen dienen sollten, und man dann nicht mit allgemein schon bekannten Mustern hervortreten wollte; ferner die Hoffnung, durch Erwerb weiterer guter Stücke die Sammlung erst noch ausbauen und bereichern zu können. Infolge des verlorenen Krieges sind diese beiden Gründe hinfällig geworden; es wird einem deutschen Unternehmen in absehbarer Zeit kaum möglich sein, in Persien knüpfen zu lassen, und durch die fortwährend steigenden Preise der Teppiche ist eine wesentliche Erweiterung der Sammlung im Augenblick sehr erschwert.

Irgend eine Werbeabsicht ist mit diesem Buche nicht verbunden. Die Sammlung ist unverkäuflich.

Bei der Besprechung der einzelnen Teppiche glaubten wir, uns möglichster Kürze befleißigen zu sollen; wenigstens überall da, wo wir uns in Übereinstimmung befanden mit den Ansichten berufener Kunstgelehrter; denn schließlich sollten der „Winterteppich des Chosrau", der Ardebil-Teppich, der Jagdteppich des österreichischen Kaiserhauses u. a. einmal so lange ruhen dürfen, bis jemand wirklich etwas Neues darüber zu sagen hat. Nur da, wo es unumgänglich notwendig erschien, wurde ein Seitenlicht geworfen auf dieses oder jenes der bekannten in anderen Werken bereits genügend erläuterten Stücke.

Einige Worte über dieses Buch

Hatten wir allerdings eine von den bisher gezeitigten Forschungsergebnissen abweichende Meinung zu vertreten, so hielten wir uns für verpflichtet, selbst auf die Gefahr hin, auf manchen Leser dadurch langweilend und ermüdend zu wirken, unsere Gesichtspunkte so eingehend darzulegen, wie es uns eben möglich war.

Da wir uns mit unseren Ausführungen in erster Linie an ernste Sammler und Liebhaber wenden, so meinten wir, die Kenntnis zum mindesten eines oder des anderen der grundlegenden Werke voraussetzen zu dürfen. Lesern, die vielleicht bisher diesem Zweig der Kunstwissenschaft ferner gestanden haben und daher weniger mit dem einschlägigen Schrifttum vertraut sind, seien hier einige

Grundlegende Literatur

kurze Hinweise gegeben: Die wesentlich erweiterte zweite Auflage der „Vorderasiatischen Knüpfteppiche" von Bode-Kühnel bietet sicherlich im allgemeinen eine genügende Grundlage. Auch durch das soeben erschienene Buch von Grote-Hasenbalg, „Der Orientteppich", zu dem wir leider in dem bereits fertiggestellten Text zu unseren Tafeln nicht mehr Stellung nehmen konnten, dürfte sich, soweit wir dies nach flüchtiger Durchsicht zu beurteilen imstande sind, ein vorzüglicher Überblick gewinnen lassen. Wer die heute sehr hohen Preise nicht zu scheuen braucht, dem sind natürlich die großen Prachtausgaben, wie das vom K. K. Handels-Museum in Wien 1892–96 herausgegebene Tafelwerk, „Orientalische Teppiche", ferner „Altorientalische Teppiche" mit einem Text von Friedrich Sarre und Sarre-Martin, „Meisterwerke muhammedanischer Kunst" nicht warm genug zu empfehlen. Des Englischen Kundige werden in dem umfassenden, reich ausgestatteten Werk Martins, „A history of oriental carpets before 1800", vielfältig Anregung finden. Mag heute auch eine oder die andere Anschauung dieses hervorragenden Kenners als überholt gelten, so ist seine Teppichgeschichte nichtsdestoweniger eine wahre Fundgrube. Im übrigen wird man ihrem Verfasser gerne zu gute halten, daß er sie bereits 1908 geschrieben und sich dabei nirgends gescheut hat, dem schwierigsten Stoff zu Leibe zu gehen, ohne kitzlichen Fragen auszuweichen. Auf andere Werke und Sonderabhandlungen ist im Text oder in den Fußnoten hingezeigt.

Wie leicht man irrt

Mußten wir natürlich stets die einschlägige Literatur im Auge behalten, so haben wir doch nicht sie allein zum Ausgangspunkt unserer Untersuchungen gemacht. Vielmehr war uns daran gelegen, soweit unsere Kenntnis über die neueren Erzeugnisse orientalischer Knüpfkunst reichte, diese vergleichend zur Beleuchtung der auftauchenden Fragen zu benützen. Daß hierin eine gewiße Gefahr liegen mag, dessen sind wir uns wohl bewußt. Umsomehr waren wir bemüht, alle Angaben, mit denen wir Behauptungen zu stützen suchten, zu belegen, wenn wir nicht aus eigener unmittelbarer Anschauung für die Richtigkeit bürgen konnten. Basarmärchen und Karawanengerüchten wurde im Bereich unserer Darlegungen kein Raum gegönnt.

Wer sich mit Untersuchungen über die Herkunft orientalischer Knüpfteppiche befaßt, weiß, wie schwer sich trotz aller Aufmerksamkeit Fehler vermeiden lassen. So wurde uns beispielsweise vor dem Krieg in Tiflis öfters erzählt, es komme jetzt viel Knüpfware aus der Gegend von Kutais [1]) auf den Markt. Da es uns ganz neu war, daß dort überhaupt geknüpft werde oder früher geknüpft worden sei, forschten wir nach und kamen der Sache schließlich auf den Grund: Die Kutaiser hatten in früheren Jahren gegen ihre Landes-

[1]) Ort an der Bahn Batum-Tiflis.

erzeugnisse in Tiflis und anderswo häufig auch Teppiche eingehandelt. Durch gewandte Aufkäufer waren sie nun veranlaßt worden, ihre alten Stücke gegen neue noch ungebrauchte auszutauschen, wozu sie leicht zu bestimmen waren, da man ihnen oft sogar noch bares Geld zuzahlte – freilich nie soviel, als der Mehrwert der weit sorgfältiger und gediegener gearbeiteten Teppiche einer weniger hastigen Zeit ausmachte.

Täuschende Herkunft

Eben so leicht kann man sich im Alter irren und oft gerade, wo man glaubt, seiner Sache am sichersten sein zu dürfen; in diesem Falle also dann, wenn das betreffende Stück mit einer Jahreszahl versehen ist. Wir spielen hier nicht darauf an, daß manchmal aus Ornamenten eine Inschrift oder ein Datum herausgelesen werden, wo tatsächlich nichts dergleichen vorhanden ist; oder auf Fehler, die durch oberflächliche den Unterschied zwischen Mond- und Sonnenjahren außer acht lassende Umrechnung von Zahlen des Hedschra-Kalenders gemacht werden; auch nicht auf Fälschungen, die gewissenlose Händler in betrügerischer Absicht dadurch bei Teppichen vornehmen, daß sie durch Auswechseln von Knoten ein Datum verändern oder gar ein ihnen geeignet erscheinendes erst anbringen. Wir sprechen vielmehr von Jahreszahlen, die vom Hersteller selbst ohne jede Nebenabsicht eingeknüpft sind und dennoch trügen; von den sogenannten Spiegelinschriften. Man hat diese aus der Neigung des Orientalen zu „kryptographischen Spielereien" erklären wollen, während sie in Wirklichkeit viel prosaischeren Vorgängen ihre Entstehung verdanken, wie wir an Hand eines Beispiels zeigen werden: Die hier abgebildete einem Teppich der Fürstin Lichnowsky (Abb. 17) entnommene Inschrift (Abb. 15) sieht im Spiegel betrachtet so (Abb. 16) aus und ist nun ziemlich

Irreführende Jahreszahlen

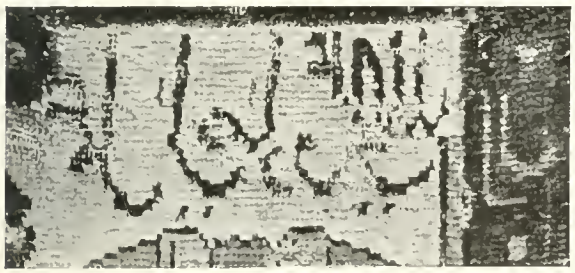


Abb. 15

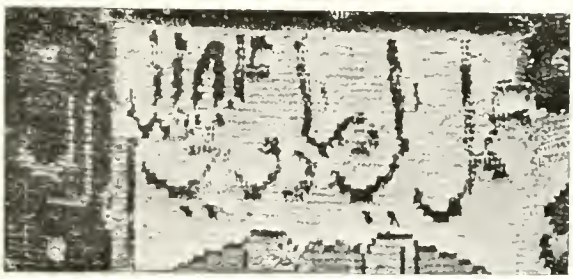


Abb. 16

deutlich zu lesen als „Arbeit des Ali aus Sarugh Jahr 1184". Diese Hedschrazahl ergibt das Jahr 1770 nach unserer Zeitrechnung. Für so alt aber halten wir den Teppich nicht, wenn auch die Zeichnung der Borte, besonders der Kelchpalmette, noch ganz gut ist und dem 18. Jahrhundert angehören könnte, so gleicht das Mittelstück so sehr jüngeren Teppichen des Bidjar-Gebietes, daß wir ohne die eingewebte Jahreszahl dem Stück kein höheres Alter als allenfalls 60 bis 70 Jahre zutrauen würden. Wie erklären sich diese Widersprüche? Sehr einfach dadurch,

Abb. 17
Ausschnitt aus einem persischen Teppich mit Spiegelinschrift.
Im Besitze der Fürstin Mechtilde Lichnowsky.

daß der betreffende Knüpfer die Borte von einem älteren Teppich Knoten für Knoten abgenommen hat und mit ihr die Inschrift, die auf das Vorbild vollkommen zutreffend war. Dadurch aber, daß der Weber, vermutlich ein Analphabet, in der üblichen Weise die Noppen des Musters auf der Rückseite des Stückes abgezählt hat, erscheinen die Buchstaben auf der Vorderseite des neuen Teppichs in Spiegelschrift und geben uns so zwar nicht die auf den ersten Blick erwarteten – nichtsdestoweniger aber wertvolle – Aufschlüsse[1]).

Einige Erläuterungen

Nun noch Einiges zur Erläuterung des Textes dieses Buches! Zum Vergleich mit den 47 Lichtdrucktafeln, auf denen ausschließlich die 47 Teppiche der Sammlung wiedergegeben sind, wurden in den Text eine Reihe von Abbildungen aufgenommen. Wieweit es möglich war, haben wir jeweils den Besitzer angegeben; vielfach haben dazu aber auch Stücke gedient, die uns einmal durch die Hände gegangen sind, von denen wir aber nicht wissen, wo sie sich heute befinden. In diesen Fällen mußten wir uns auf die Feststellung beschränken, daß der Verbleib unbekannt sei. Die übrigen in diesem Werke veröffentlichten Gewebe, Teppiche oder andere Kunstgegenstände, bei denen der Besitzer nicht erwähnt ist, stammen aus der Privatsammlung des Verfassers. Die in größerer Anzahl gebrachten Wandfliesen aus Nicaea, mit denen wir nicht gespart haben, weil wir glaubten, den Leser mit diesen wundervollen Formen einer hohen Kunst zu erfreuen, dürften von dem Mighrab der Scheich-

Abb. 18
Wandfliese aus Nicaea (Isnik), 16.–17. Jahrhundert.

[1]) Vgl. auch Hugo Grothes Aufsatz im III. Jahrgang des orientalischen Archivs „Ein Perserteppich aus Kerman". Grothe will Spiegelschrift häufig bei Teppichen, die in Paaren gefertigt wurden, beobachtet haben und bringt diese Erscheinung in Verbindung mit „der Art des Knotendiktierens". Eine andere Erklärung gibt Weinzetl (Celinje) in der gleichen Zeitschrift in seiner Abhandlung „Über persische Teppiche."

Eschref-Sade-Dschami in Isnik stammen[1]). Die beigegebenen landschaftlichen Lichtbilder wurden vom Verfasser auf Reisen in Persien aufgenommen.

Der Besprechung der einzelnen Tafeln geht jeweils eine Bemerkung über Länge, Breite, Knüpfung usw. voraus. Die dort angeführte Knotenzahl ist so zu verstehen, daß jede Umschlingung eines Kettfadens als Knoten gezählt, der gewöhnliche doppelte Knoten also auch jedesmal in der Breite zweimal gerechnet wurde; dagegen wurde nicht berücksichtigt, ob das Knüpfgarn (d) aus einem oder mehreren Fäden bestand, seien diese zusammengedreht oder nur zum Schürzen des Knotens zusammengefaßt.

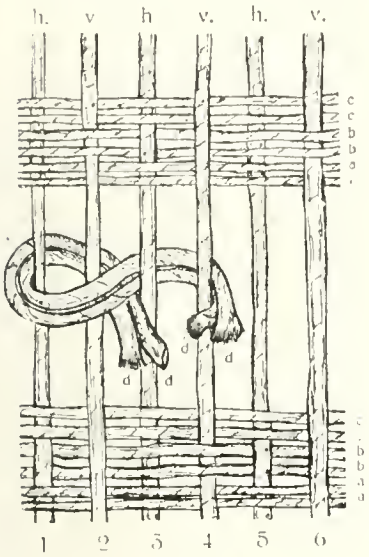


Abb. 19

Ungewöhnliche Knüpfarten

Wir nehmen an, daß dem Leser das allgemein übliche Verfahren des Knüpfens bekannt ist; dagegen möchten wir mit Abb. 19 und 20 einen Einblick in die Arbeitsweise bei zwei Knüpfarten geben, die ungewöhnlicher sind:

Abbildung 19 stellt die Heratknüpfung auf doppelter Kette dar. Die Kettfäden 1, 3, 5 liegen in Wirklichkeit hinter den mit 2, 4, 6 bezeichneten. Von den Schußfäden sind die Paare a a und c c lose zwischen die Ketten gelegt, das Paar b b dagegen ist so durch das Untergewebe hindurchgeflochten, daß stets eine vordere und eine hintere Kette umfaßt werden. Alle sechs Fäden des Eintrages werden natürlich, ehe eine neue Knotenreihe kommt, mit einem Eisenkamm fest aneinandergepreßt und nehmen dann, da sie außerdem aus sehr feinem Baumwollgarn bestehen, weniger Raum ein als die Reihe der Knüpffäden. Der Knoten wird von zwei zusammengelegten Wollfäden gebildet, die derart über vier Kettfäden laufen, daß jeweils eine vordere und eine hintere Kette mit einer Umschlingung zusammengehalten werden.

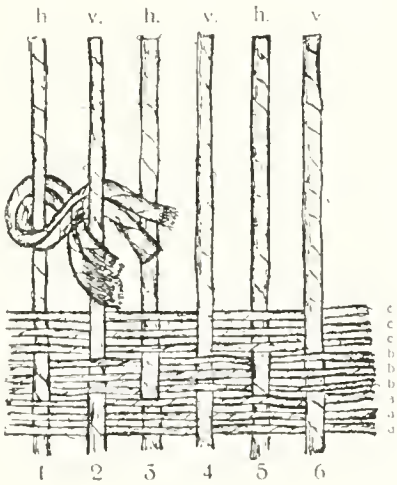


Abb. 20

Abbildung 20 ist die Darstellung einer anderen Knüpfung auf doppelter Kette. (Teppiche der türkischen Hofmanufaktur aus dem 16. und 17. Jahrhundert zeigen dieses Gewebe.) Auch hier liegen die wollenen Kettfäden 1, 3, 5 in Wirklichkeit hinter den mit

[1]) Wenigstens glauben wir, die gleichen Blumen, Wolken- und Flechtbänder im III. Jahrgang des „Orientalischen Archivs" auf Abb. 3 der Tafel XI wiederzuerkennen. Cornelius Gurlitt (Dresden), der diese Aufnahmen gemacht hat, schreibt dort in dem beigefügten Text „Die islamitischen Bauten von Isnik (Nicaea)" diese Fliesenverkleidung dem Ende des 16. Jahrhunderts zu.

2, 4, 6 bezeichneten. Die sehr fein gezwirnten Schußfäden a a a und c c c sind lose zwischen die hinteren und vorderen Ketten gelegt, die Fäden b b b des Eintrages, die straff gespannt werden, ziehen die vorderen Ketten nach rückwärts, die hinteren nach vorn, so daß sich diese eng aneinanderpressen. Der Knoten läuft hier über zwei Kettfäden, jeden einzeln umschlingend. Auch bei dieser Knüpfart bestehen die neun Fäden des Eintrages aus so feinem Garn, daß alle zusammen, nachdem sie aneinandergeschlagen sind, nicht mehr Raum beanspruchen als die Reihe der festgezogenen Knoten.

Wiedergabe orientalischer Worte

Orientalische Worte, besonders Ortsbezeichnungen, wurden so zu schreiben versucht, wie uns ihr Klang im Ohr lag.

Dank

Schließlich hat der Verfasser noch ihrer Durchlaucht, der Fürstin Mechthilde Lichnowsky, und Herrn Professor Sarre zu danken für die gütigst erteilte Erlaubnis, aus ihrem Besitz einige Teppiche aufnehmen zu dürfen; Herrn Professor Sarre auch dafür, daß zwei der seltensten Stücke des Kaiser-Friedrich-Museums im Bilde gebracht werden können.

Zehlendorf, im Juli 1922.

Heinrich Jacoby.

Abb. 21. Abgerollte Siegelwalze.

Tafel 1.

Persischer Vasenteppich.

Länge: 459 cm. Breite: 179 cm.

Knüpfung: 47 Knoten auf 10 cm Höhe, 146 Knoten auf 10 cm Breite; auf doppelter Baumwollkette gearbeitet, jeder Kettfaden vierfach gedreht. Eintrag: ein zweifacher Wollfaden, ein zweifacher Baumwollfaden und ein dreifacher Baumwollfaden nach jeder Knüpfreihe. Die Knoten bestehen aus doppelten Wollfäden.

Persien, 17. Jahrhundert.

Von persischen Vasenteppichen sind in Museen und bei Sammlern etwa ein gutes Dutzend bekannt. Martin nimmt als ihre Entstehungszeit 1500 bis 1550 an und meint, sie seien in Kirman hergestellt worden. Auch Sarre, der sie ebenfalls nach Südpersien verweist, schreibt sie – ebenso wie Bode – dem 16. Jahrhundert zu. Im Orient bezeichnet man sie als Schah-Abbas'-Teppiche. Nun scheint das Merkmal der Zeit dieses Herrschers das Ueberhandnehmen chinesischer Einflüsse in der persischen Knüpfkunst zu sein. Die Erzeugnisse jedoch, von denen wir hier sprechen, zeigen meistens außer in Schneckenform den Pflanzenstengeln hie und da aufgesetzten, an das Tschi erinnernden Gebilden kein Fabeltier, kein Wolkenband, kein Tschintamani, nichts dergleichen. Es ist aber unwahrscheinlich, daß Knüpfarbeiten von so schwungvoller Linienführung, von einem solch bezaubernden Reichtum an Formen und Farbe etwa in ländlicher Abgeschiedenheit entstanden sein könnten, wo sie die chinesische Welle nicht erreicht hätte. Deshalb liegt die Annahme viel näher, sie seien, abgesehen vielleicht von einigen wenigen Stücken, die sich durch ihre Wolkenbänder und dergleichen möglicherweise als älter zu erkennen geben, zu einer Zeit verfertigt, wo die Knüpfkunst zwar noch erstaunlich hoch stand, aber schon wieder begann, aus fast rein persischem Formenschatz zu schöpfen, also etwa im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts. Dafür würden nicht nur die noch oft recht gute Erhaltung und das nicht gar zu seltene Vorkommen dieser Gattung, sondern auch gewisse Zu-

Fehlen chinesischer Ornamente

Tafel 2.

Persischer Vasenteppich.

Länge: 361 cm. Breite: 178 cm.

Die linke Längsseite und die obere Borte sind nachgeknüpft; das Mittelfeld war ursprünglich etwas breiter.

Knüpfung: 60 Knoten auf 10 cm Höhe, 130 Knoten auf 10 cm Breite; auf doppelter je vierfach gedrehter Baumwollkette gearbeitet mit einem zweifach gedrehten wollenen, einem zweifachen baumwollenen und wieder zweifachen wollenen Faden als Eintrag nach jeder Knotenreihe. Als Knüpfgarn dienten doppelte Wollfäden.

Persien, 17. Jahrhundert.

Ein Seitenstück zu dem vorhergehenden, nur in jeder Hinsicht vollkommener, prächtiger, reicher! Der pfauenblau schillernde Indigogrund ist umsäumt von einer altgoldgelben Borte. Aus ihr und der Mitte leuchten unglaublich fein und mannigfaltig abgetönt all die Blüten, Blätter, Ranken, Zweige und Knospen, haarscharf, wie vom spitzen Pinsel des Miniaturenmalers umrissen, in ungestörtem Zusammenklang hervor. Mag unter den noch vorhandenen Vasenteppichen auch der eine oder andere wuchtiger wirken, wir kennen keinen, durch dessen Schönheit in Zeichnung und Farbe unser Stück in den Schatten gestellt werden könnte; denn auch zu dem in „Ancient Oriental Carpets" auf Blatt XIX abgebildeten Teppich des South-Kensington-Museums, der in vielen Einzelheiten der Borten- und Mittelmuster dem hier wiedergegebenen so überaus ähnlich ist, daß man sich nicht damit begnügen will, an dieselbe Werkstätte zu denken, sondern glaubt, zwei Arbeiten eines und des gleichen Meisters vor sich zu haben, ist der unsrige ein würdiges Seitenstück in anderer Farbstellung: dort ein krapproter, hier ein pfauenblauer Grund, umrahmt dort von einer tiefindigoblauen, hier von einer gesättigten saffrangelben Borte. Seine Farben

Besonders hingewiesen sei auf die reizvolle Wiedergabe der naturnahen Blumenstauden, die zwar an ähnliche Muster Isniker Wandfliesen des 17 Jahr-

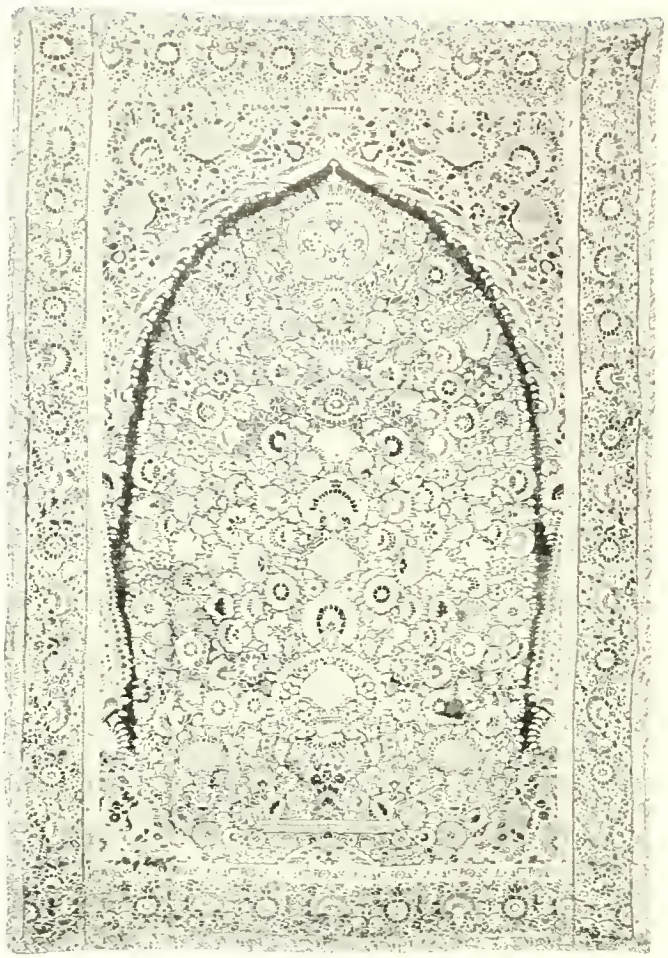


Abb. 24. Indische Schafarbeit, 17.–18. Jahrhundert.

hunderts und auch an den Pflanzenschmuck indischer Teppiche erinnern, wie ihn uns Colonel T. H. Hendley in seinen „Asian Carpets" vor Augen führt, aber doch einen ganz anderen – eben persischen – Stil zeigen. Übrigens findet sich darunter ein meist fünfarmiger Weiden- oder Ginsterbusch, der häufig in dieser geschwungenen, bewegten Form auf Miniaturen des persischen Meisters Riza Abbasi vorkommt; besonders deutlich auf dem ein Liebespaar darstellenden Blatt aus dem Jahre 1629. Da wir auf Buchzeichnungen des 16. Jahrhunderts diesen in der Eigenart des Stils leicht zu unterscheidenden Strauch dergestalt nicht antreffen, so scheint dies unsere obige Zeitbestimmung zu bestätigen[1]).

Wie der vorhergehende Teppich wurde auch dieser von den Herren Weise und Matthieu viele Jahre vor dem Krieg in Konstantinopel erstanden.

[1]) Vgl. Sarre-Mittwoch, „Zeichnungen von Riza-Abbasi" und Kuhnel, „Miniaturmalerei im islamischen Orient".

Abb. 25. Wandfliese aus Isnik, 16.–17. Jahrhundert.

Tafel 3.

Teppich aus Mittelpersien.

Länge: 250 cm. Breite: 183 cm.
Das Stück war ursprünglich größer.

Knüpfung: 32 Knoten auf 10 cm Höhe, 34 Knoten auf 10 cm Breite. Kette: In der Mitte des Teppichs fünffach gedrehte Baumwolle, an den beiden Seiten je etwa 25 cm breit zweifach gedrehte Wolle. Eintrag: Zwei wollene Schußfäden. Der Teppich zeigt zwei verschiedene Knüpfarten: die sogenannte Hamadan-Knüpfung (Fachbildung) in der Mitte, die gewöhnliche über zwei Fäden laufende außen zu beiden Seiten auf etwa je 25 cm Breite.

Persien, Anfang 19. Jahrhundert.

Die alte Überlieferung ist auch in diesem Teppich noch zu erkennen. Wer sich die Mühe machen will, wird unschwer die meisten der hier wiedergegebenen Blumen- und Blattzeichnungen auf die ursprünglichen Formen der Vasenteppiche oder mehr noch der klassischen Herats zurückführen können. Aber zweifellos haben wir es hier nicht mehr mit dem Erzeugnis einer Hofwerkstätte, sondern demjenigen einer einfacheren Volkskunst zu tun.

Die Farben sind kräftig und volltönend. Der Grund ist krapprot, die Borte tief indigoblau, die Mitläuferstreifen sind bronzegelb. Sonst ist in den Mustern fast nur noch Grün und Hellblau verwendet.

Erworben wurde dieser Teppich während des Krieges von einem bekannten Sammler altorientalischer Kunstgegenstände.

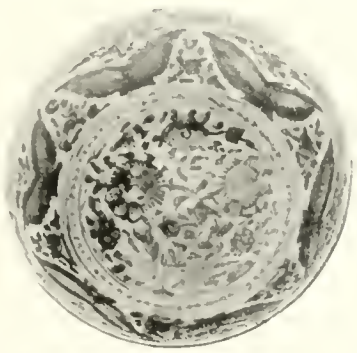


Abb. 26 Persische Trinkschale, dat. 1233 d. H. = 1818 A. D.

Tafel 4.

Teppich aus Mittelpersien.

Länge: 260 cm. Breite: 255 cm.
Der Teppich war gleichfalls ursprünglich größer.
Knüpfung: 26 Knoten auf 10 cm Höhe, 52 Knoten auf 10 cm Breite. Wollkette, vier Wollfäden als Schüsse nach jeder Knüpfreihe.
Persien, Mitte 19. Jahrhundert.

Auch ein Vasenteppich! Deutlicher noch als das auf Tafel 3 abgebildete Stück zeigt dieses die Zusammenhänge mit den klassischen Vorbildern; nur natürlich mit allen Merkmalen des Verfalls: unklare Linienführung, die einzelnen Muster wie Streublumen auf den Grund gesetzt, die Borte verzerrt und verschnörkelt, die Eckenführung unbeholfen. Und trotzdem ist dieser düster wirkende Teppich nicht ohne Reiz, allerdings fast allein durch seine Farben. Aus einem dunkelblauen Grunde treten in breiten Flächen grün, gelb, violett und hellblau die Blumen und Palmetten hervor, ein schmaler rückläufiger Zackenfries leitet über zu der von zwei messinggelben Streifen umrahmten dunkelroten Borte, deren Muster wiederum die Farben der Hauptzeichnung tragen. Bei diesen sogenannten Dschouscheghans, von denen es freilich weit bessere Stücke gibt, deuten Unterschiede in Wolle, Knüpfung und Farbe darauf hin, daß sie an verschiedenen Plätzen Mittelpersiens gemacht sein müssen. Starke Anklänge an Herat zeigt besonders eine wohl zu unterscheidende dünnfädige kurzgeschorene Art, die über vier Kettfäden geknüpft ist. Diese wird es wohl sein, die in dem jetzt verfallenen und verödeten Dorfe Dschouscheghan entstanden ist, das die ehemalige Höhe seiner Knüpfkunst vielleicht wohl einem Teil der von Nadir Schah aus dem äußersten Osten des

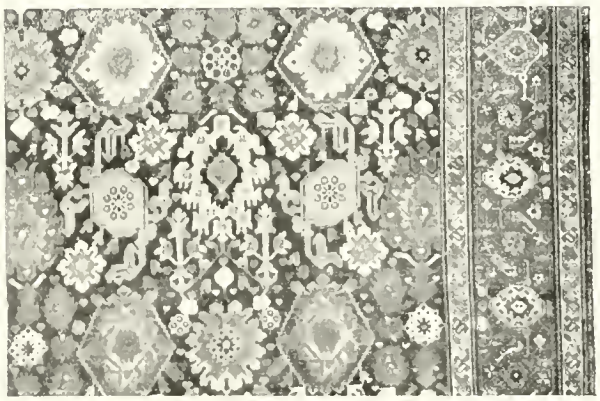


Abb. 27
Teppich aus dem Karabagh, Mitte 19. Jahrhundert; befand sich früher in der Sammlung der Persischen-Teppich-Gesellschaft.

Landes dorthin verschickten Handwerker zu verdanken hatte. Ebenso wie das „Mahi", das „Gul-Hennäi", das „Mina-Hane", das „Bid-Medjnun" und wie die Perser ihre Blumenmuster sonst benennen, hat sich auch diese Zeichnung am Ende des 18. und im Anfang des 19. Jahrhunderts aus den Formenbeständen der klassischen Zeit in den Teppiche erzeugenden Gegenden des Landes abgelagert und wird nun immer mehr und mehr verflachend in Mittelpersien ebenso wie in der Gegend von Souk-boulagh, ja sogar im südlichen Kaukasus, und zwar im Karabagh, heimisch.

Auch der Teppich dieser Tafel stammt aus dem Besitz eines bekannten deutschen Sammlers.

Abb. 28
Persische Wandfliese,
vermutlich 17. Jahrhundert.

Tafel 5.

Zwei Bortenstücke eines ostpersischen Teppichs.

Länge: 170 cm. Breite: 45 cm.
Länge: 155 cm. Breite: 45 cm.
Knüpfung: 52 Knoten auf 10 cm Höhe, 54 Knoten auf 10 cm Breite; über je vier Kettfäden geknüpft. Kette: Baumwolle; Eintrag: sechs dünne Baumwollfäden nach jeder Knotenreihe.
Khorassan (Herat), 18. Jahrhundert.

Leider hat die Sammlung keinen Heratteppich der Blütezeit aufzuweisen. Die beiden Borten, die wir hier abbilden, gehören schon der Zeit des Verfalls an, wenngleich bei dieser Gattung auch die Kunst des Niederganges noch über außergewöhnlich fesselnde und anziehende Linien und Farben verfügt. Ja, es scheint, als habe sich hier aus den überreichen Formen des 16. und 17. im nächstfolgenden Jahrhundert in dem uns als „Mahi" oder „Herati" bekannten Muster (Vgl. auf Abb. 29 das Innere der Nische!) ein Niederschlag gebildet, den man vielleicht einmal als besonders kennzeichnend betrachten wird für die persische Knüpfkunst des 18. und 19. Jahrhunderts; wenigstens für gewisse Gegenden. Ein selten gutes Beispiel dieses Ornaments gibt unsere Tafel 6. Mahi

Das „Herati" dürfte aus seinem Ursprungsort mit den von Nadir Schah in das mittelpersische Gebiet übergeführten Teppichknüpfern dorthin gelangt sein, wo wir es unseres Wissens nicht vor der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts antreffen. Von etwa diesem Zeitpunkt an ist es dort, besonders im Feraghan, vorherrschend. Feraghan

Unendlich vielfach ist die Abwandlung und Umstellung dieses Musters, und schon dadurch, daß seine Grundbestandteile die Möglichkeit eines solchen Wechselspiels geben, war es so recht geeignet sich einzubürgern.

Fast stets finden wir das Herati von der dazugehörenden Borte umrahmt, wie sie unsere Bruchstücke zeigen. Wir haben es bei diesen nicht mehr mit einem Erzeugnis der Blütezeit zu tun; das geht schon daraus hervor, daß sich

in den Mitläuferstreifen und im Hauptteil der Borte ein Messinggelb etwas breit macht, was Martin für die Webekunst Herats mit Recht als ein Zeichen des Absinkens ansieht. Auch würden noch im 17. Jahrhundert höchstwahrscheinlich zwischen den Ranken und gezackten Blättern geschmeidige Wolkenbänder einen Platz gefunden haben, während hier nicht einmal verkümmerte Reste davon zu entdecken sind. Die Kenntnis eines Teppichs mit fast ganz gleicher Borte, der Inschrift und Jahreszahl trägt, gestattet uns außerdem, das Alter dieser zwei Bortenteile ziemlich genau zu bestimmen: Mitte des 18. Jahrhunderts! Der seidig glänzenden, weichen Wolle nach könnten wir es ebensogut mit einer Arbeit Khorassans zu tun haben. In dieser östlichsten persischen Provinz haben besonders auf dem Gebiete der Teppichknüpferei die ruhmreichen Überlieferungen Herats, das ja seit 1510 gleichfalls zu Persien gehörte, nach dessen Verwüstung durch Nadir noch ein Jahrhundert lang weitergewirkt, ehe fremde Einflüsse langsam fast völlig überhandbekamen. Es ist außerdem noch nicht ausgemacht, ob nicht auch schon im 16. und 17. Jahrhundert – und wir neigen dieser Ansicht zu – Khorassan überhaupt und nicht nur Herat allein als die Heimat der Heratteppiche zu betrachten ist. Es wäre dies nur ein Fall mehr, wo Teppiche nicht nach ihrem eigentlichen Herstellungsort, sondern nach der benachbarten bedeutenderen Stadt, wo sie in den Bazaren zum Verkauf kamen, benannt wurden. Daß zwar in Herat selbst Teppiche geknüpft worden sind, unterliegt keinem Zweifel, und wir brauchen uns nur die – im 16. und 17. Jahrhundert außergewöhnlich hohen – Kunstformen dieser Gattung vor Augen zu führen und uns zu vergegenwärtigen, was sonst an bezauberndsten Schöpfungen der Miniaturmalerei und verwandter Kunstzweige auf diesem Boden entstanden ist, um zu verstehen, daß wenigstens für die großen vorbildlichen

Khorassan

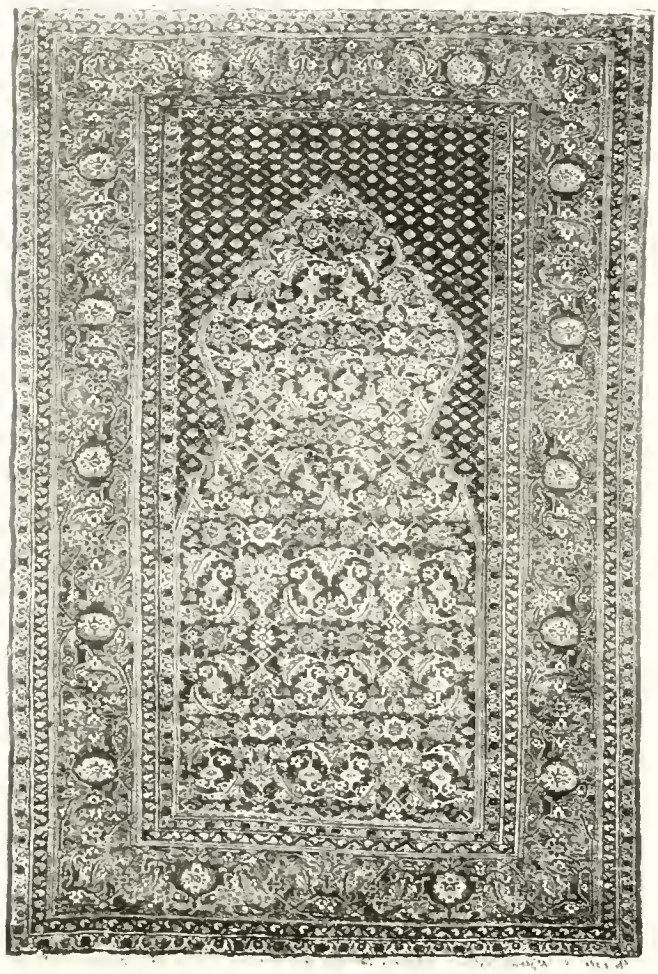


Abb. 29. Gebetteppich aus Herat, 18 Jahrhundert. Gehörte zur Sammlung, ist aber während des Krieges in Persien abhanden gekommen.

Heratteppiche der Blütezeit eine Umgebung nötig war, wie sie nur dieser Mittelpunkt der Kultur selbst, nicht aber das Land der Umgebung, bieten konnte. Wohl aber meinen wir, daß viele dieser unzähligen Knüpfarbeiten, die schon verhältnismäßig früh ihren Weg nach Europa fanden, nach diesen in Herat hergestellten ursprünglichen Meisterstücken in Khorassan handwerksmäßig nachgebildet worden sind.

Gehören also unsere beiden Bruchstücke auch nicht mehr der klassischen Zeit an – und dafür spricht u. a. eine gewisse Leere der Zeichnung – so sind sie nichtsdestoweniger von hohem Reiz in Linie und Farbe und noch gänzlich ohne mißverstandene Ornamente. Ja, wir finden im Gegenteil die einzelnen Zierbestandteile so wundervoll klar und meisterhaft hingesetzt, daß wir hier deutlich sehen können, wie die Heratiborte überhaupt entstanden ist: aus der Palmette, von zwei Gabelranken (Riegl) umschlossen, deren Ausläufer je ein gezacktes Blatt so überschneiden, daß dieses angehängt erscheint. Zwischen dieser Mustergruppe und der nächsten, die nunmehr von oben nach unten umgekehrt wird, finden wir jeweils eine Rosette eingeschoben. Streublumen und Ranken füllen den verbleibenden leeren Raum. Erstaunlich ist es, wie rein sich die Arabeske, hier in Seitenansicht und gegabelt verwendet, erhalten hat und wie wundervoll und einzigartig die Eckenführung gelöst ist. Gerade aus dieser Eckenbildung geht hervor, wie sprudelnd in jener Gegend damals noch der Quell der Kunstformen geflossen sein muß; gibt sich doch der Knüpfer nicht damit zufrieden, dieser Aufgabe einmal gerecht geworden zu sein, sondern zeigt uns gleich bei der nächsten Ecke, daß man es auch noch anders – gleich mustergültig – machen kann.

Heratiborte

Die Farben sind die den Heratteppichen dieser Zeit eigentümlichen: ein kaltes Krapprot als Grund, von dem sich die Arabeske in Mittelblau scharf abhebt; dunkel- und hellblaue, bronzegelbe und blaugrüne Töne in der Zeichnung.

Erworben wurden diese beiden Bortenstücke durch den Berliner Kunsthandel 1919.

Abb. 30. Wandfliese mit Arabeske aus Isnik, 16.–17. Jahrhundert.

Tafel 6.

Ostpersischer Teppich.

Länge: 230 cm. Breite: 200 cm.
Knüpfung: 61 Knoten auf 10 cm Höhe, 58 Knoten auf 10 cm Breite; über vier Kettfäden geknüpft. Kette: Baumwolle; Eintrag: sechs dünne Baumwollfäden nach jeder Knotenreihe.
Khorassan (Herat), 18. Jahrhundert.

Auf diesen leider aus vielen Stücken zusammengesetzten Teppich trifft fast Alles zu, was von den zwei vorhergehenden Bortenstücken zu sagen war. Er mag zwar noch dem frühen 18. Jahrhundert zuzuweisen sein – die maßvolle Verwendung der gelben Farbe spricht neben der regelmäßigen Knüpfung hierfür – zeigt aber doch schon eine solche Erstarrung der Linien, daß er, oberflächlich betrachtet, eher an die guten Feraghanteppiche der späteren Zeit als an die von künstlerischem Hochschwung überschäumenden Herats des 16. und 17. Jahrhunderts erinnert. Für das 18. Jahrhundert allerdings scheint er uns vorbildlich. Wir erinnern uns nicht, je einen alten Feraghan oder Baghscheich gesehen zu haben, der ein so rein gezeichnetes „Mahi", eine so gut geschlossene Borte aufzuweisen hätte. Hier sind alle Urbestandteile des Ornaments klar zu erkennen: gefiedertes Blatt, Palmette, Lotusblume und Arabeske, verbunden durch Ranken, denen da und dort ein Blättchen, eine Knospe aufgesetzt ist, oft in einer Form, aus der man glauben könnte, den letzten Hauch chinesischen Einflusses zu verspüren.

Die Grundfarbe der Mitte ist dunkelelfenbein, diejenige der Borte tiefblau. Zinnoberrot, Dunkelblau, ferner – sparsam angewendet – Messinggelb und Blassgrün sind die Töne der Muster.

Der Teppich wurde der Sammlung vor einigen Jahren von einem bekannten Berliner Kunstgelehrten überlassen.

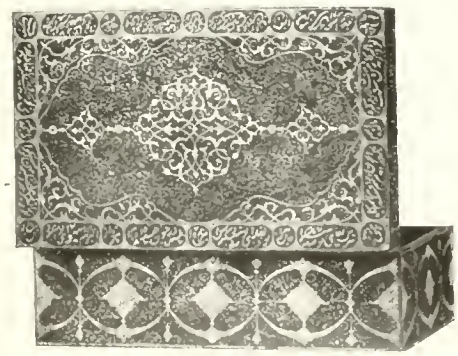
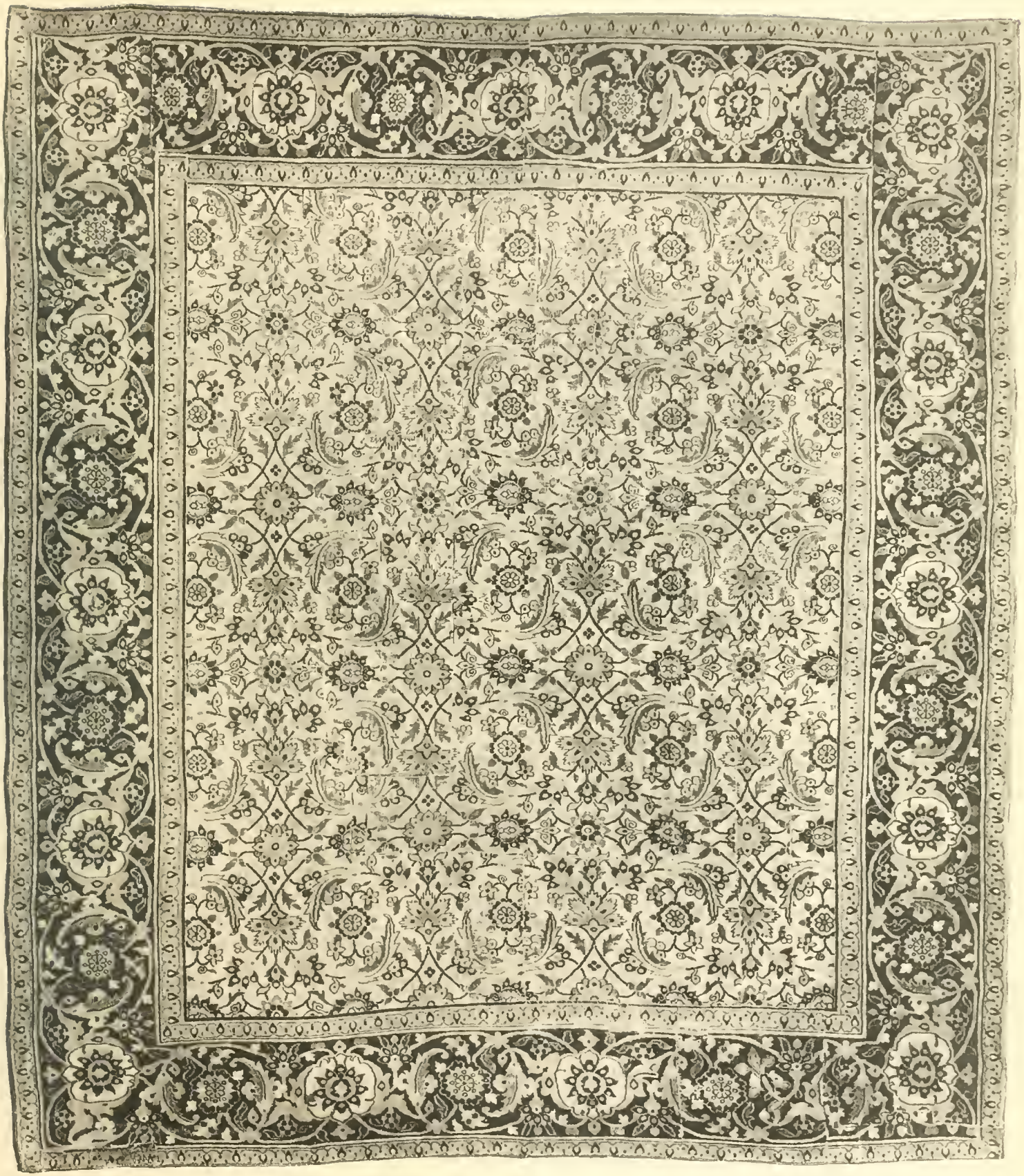


Abb. 51.
Persische Metallarbeit, 18. Jahrhundert.



Tafel 7.

Nordpersischer Teppich.

Länge: 322 cm. Breite: 234 cm.

Knüpfung: 33 Knoten auf 10 cm Höhe, 66 Knoten auf 10 cm Breite; Kette: fünffach gedrehte Baumwolle. Eintrag: vier Wollfäden nach jeder Knotenreihe.

Nordwestpersien oder Südkaukasus, 17.—18. Jahrhundert.

Dieser Teppich zeigt Verwandtschaften nach vielen Seiten und trotzdem wissen wir nicht so recht, wo wir ihn unterbringen sollen. Martin veröffentlicht auf Seite 70 seines großen Werkes (Fig. 167) ein solches Stück – allerdings mit einer anderen Umrandung – und bezeichnet es als „Herat about end of 1400". Hopf bringt auf Seite 23 seines Büchleins, „Die altpersischen Teppiche", als „Abschnitt aus einem Heratteppich des 17. Jahrhunderts" eine fein geschwungene mit schlängelnden Wolkenbändern reich verzierte Borte der gleichen Anlage, wie sie auf unserer Abbildung zu sehen ist. Wir können Martin nicht folgen, wenn er solch strenge Formen, wie sie das Mittelfeld zu dieser Tafel aufweist, den ostpersischen Meistern zutraut, für die uns gerade eine unglaubliche Leichtigkeit und Beweglichkeit kennzeichnend zu sein scheint, wenngleich wir gerne zugeben wollen, daß den Blumenornamenten unseres Stückes die Palmetten und Lotusblumen der klassischen Heratteppiche als Vorbilder gedient haben mögen. Gerade das von Hopf abgebildete Bruchstück, das zweifellos aus Herat stammt, bestärkt uns darin, daß die Heimat unserer viel einfacheren und kunstloseren Borte anderswo zu suchen ist; aber nicht im östlichen Kleinasien, wie der Ursprung einer solchen ganz gleichen Umrandung auf Tafel 66 der „Meisterwerke muhammedanischer Kunst" angegeben wird. U. E. kommt der südliche Kaukasus, worauf uns besonders das Geradlinige der Zeichnung bringen könnte, wegen der Verwandtschaft dieser Gattung mit den sogenannten armenischen Teppichen, die jedoch ein anderes Untergewebe haben, ebensosehr in Betracht wie das benachbarte nordwestliche Gebiet Persiens. Solche Farbstimmungen sind im südlichen Karabagh und einem Teil des Karadagh (Baghscheich-Gebiet) gleicherweise anzutreffen, im Stil recht ähnliche Muster zwischen dem Daghestan und der Südgrenze der Moganstepp e. Endgültig wird diese Frage aber erst dann

Warum weder Herat noch Kleinasien die Heimat sein können

Die Teppiche mit dickstämmigen Blütenbäumen

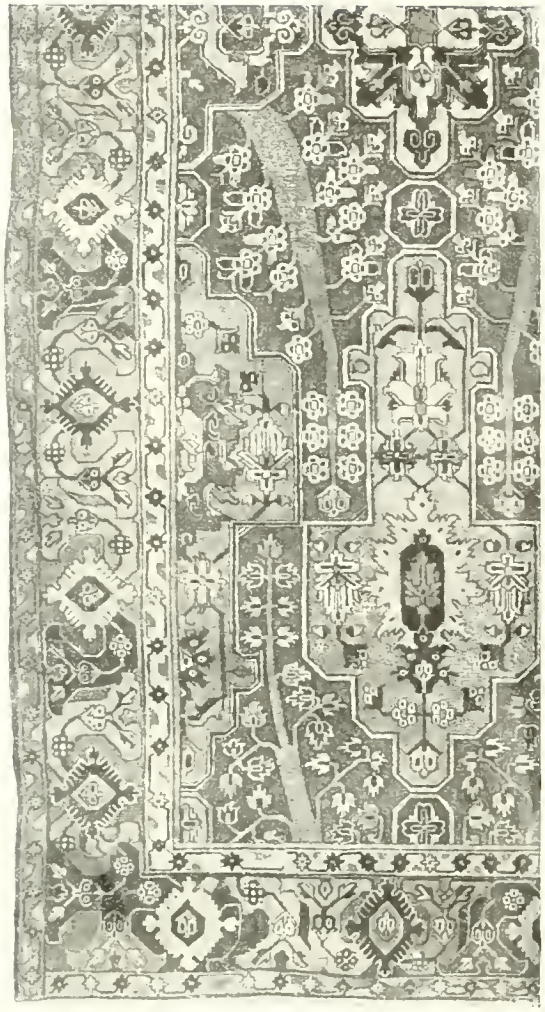


Abb. 32.
Aus „A history of Oriental carpets before 1800."

beantwortet werden können, wenn einmal festgestellt sein wird, ob die bis jetzt den armenischen zugerechneten Teppiche mit den dickstämmigen Bäumen[1]) nicht vielleicht doch als eine Gruppe für sich anzusehen sind, deren Heimat man eben im südlichen Kaukasus oder in dem angrenzenden Teil Nordwestpersiens zu suchen hätte, während jene dem nördlicheren Gebiet zwischen Schuscha, Gändje, Kuba und Schemacha zuzuteilen wären. Wir werden hierauf bei Besprechung der sogenannten armenischen Teppiche zurückkommen.

Übrigens finden wir bei Martin im zweiten Teile seines Werkes die ganz gleiche Borte, wie sie unsere Tafel 7 zeigt, mit dem Baummuster als Innenfeld (Abb. 32). Martin bezeichnet dort den Teppich als „Western Persia about 1580", was wohl zu früh gegriffen ist.

Das Bild unseres Stückes ist recht bunt. Rote, gelbe, hellblaue, altrosa, violette und schmutzigweiße Palmetten der verschiedenen Formen stehen auf mittelblauem Grunde, während der blaurote Unterton der Borte Gelb, Blau, Violett und Grün als Hauptfarben des Musters trägt.

[1]) Vgl. Bode-Kühnel, Abb. 52.

Abb. 33.
Verzierung einer persischen Wasserschale, vermutlich 17. Jahrhundert.

Tafel 8.

Teppich aus dem Kaukasus oder Karadagh.

Länge: 320 cm. Breite: 117 cm.

Knüpfung: 41 Knoten auf 10 cm Höhe. 48 Knoten auf 10 cm Breite; Kette: doppelt, manchmal dreifach gezwirnter Wollfaden; Eintrag: drei doppelt gezwirnte Wollfäden nach jeder Knotenreihe.

Persisch-Kaukasisches Grenzgebiet, Anfang 19. Jahrhundert.

Die Grenze keine Trennungslinie für das Kunsthandwerk

Dieser Teppich bildet gewissermaßen eine Brücke von den persischen zu den kaukasischen Knüpfarbeiten. Es ist ja selbstverständlich, daß die politische Trennungslinie zwischen Persien und den Kaukasusländern nicht auch eine Scheidewand für die Erzeugnisse jener Gegenden sein muß; am wenigsten

Abb. 34. Ausschnitt aus einem Schirwan, dat. 1279 d. H. = 1863 A. D.

dort, wo die Grenze querab vom Flusse Aras (Araxes), dem sie von den Ausläufern des Ararat an bis fast zur Mündung in die Kura folgt, schnurgerade die Mugan-Steppe durchschneidet. Übereinstimmende Lebensbedingungen, Stammes- und Religionsverwandtschaften sind neben vielen anderen Umständen die Ursache, daß dort überall auch das Kunsthandwerk ineinanderfließende Formen mit kaum merklichen Übergängen zeigt. So ist es unmöglich, z. B. aus einem

Dschabräil- oder einem Muganteppich mit Sicherheit zu erkennen, ob er diesseits oder jenseits der Grenze entstanden ist.

Bestimmung der Herkunft

Auch das auf dieser Tafel abgebildete Stück bietet Schwierigkeiten für die genaue Bestimmung seiner Herkunft. Wir müssen den Kreis schon recht weit ziehen, wenn wir das Gebiet sicher umgrenzen wollen, wo dieser Teppich entstanden sein muß; immerhin glauben wir sagen zu dürfen, daß er aus der Gegend westlich vom Kaspischen Meer zwischen der Hauptstadt Schirwans, Schemacha, und dem nordwestpersischen Orte Mianeh stamme.

Im Karadagh, besonders in der Umgebung von Heris, sind in halbalten Knüpfarbeiten manchmal ähnliche Kränze, Bäumchen und Vögel anzutreffen, in anderen Dörfern dieses Gebirges Mittelschilder von der Art, wie sie dieses Stück zeigt. Auch die Färbung spricht nicht unbedingt gegen dieses nordpersische Grenzgebiet. Die Knüpfung, in jener Gegend überall die gleiche bis

Abb. 55. Ausschnitt aus einem Schirwan. Besitzer unbekannt. 18. Jahrhundert.

hinunter nach Mianeh, wo ein anderer Knoten beginnt, läßt kaum Schlüsse zu; eher schon die Wolle, die auf den südlichen Kaukasus deutet. Dort sind, im Schirwangebiet, auch solche Palmetten, wie sie auf Tafel 8 viermal vorkommen, zu Hause, ist in der Gegend von Gändje die Innenzeichnung des Mittelschildes, sind im Delta der Kura bei Salian (Saliany) solche Borten gang und gäbe. Was wir aber weder im Karadagh noch im Kaukasus oder anderswo bisher feststellen konnten, das ist der mit Zickzacklinien durchzogenen Ton-in-Ton-Grund. Und gerade deshalb schien uns dieser Teppich besonders beachtenswert.

Wichtig als Schlüssel zu den Gartenteppichen

Wie hier das ganze Feld, so sind gewisse Streifen, die wohl die Oberfläche eines Baches bedeuten sollen, in den Gartenteppichen des 18. Jahrhunderts gemustert, mit denen die Tafel 8 auch sonst noch manch Gemeinsames hat. Auch bei unserem Stück scheint der Knüpfer beabsichtigt zu haben, eine Wasserfläche darzustellen; wenigstens können wir uns diese Wellenlinien nicht anders erklären, und dafür würden auch die viermal vorkommenden halben Blüten sprechen, in denen wir aus einem Fluß oder Teich teilweise herausragende Wasserrosen zu erkennen glauben. Bisher hat man den Ursprung jener

Gartenteppiche ausschließlich in Nordpersien gesucht. Unsere Abbildung dürfte daran erinnern, künftig auch den Kaukasus nicht ganz außer Betracht zu lassen, wenn es sich darum handelt, Anhaltspunkte für die Herkunft dieser Erzeugnisse zu sammeln.

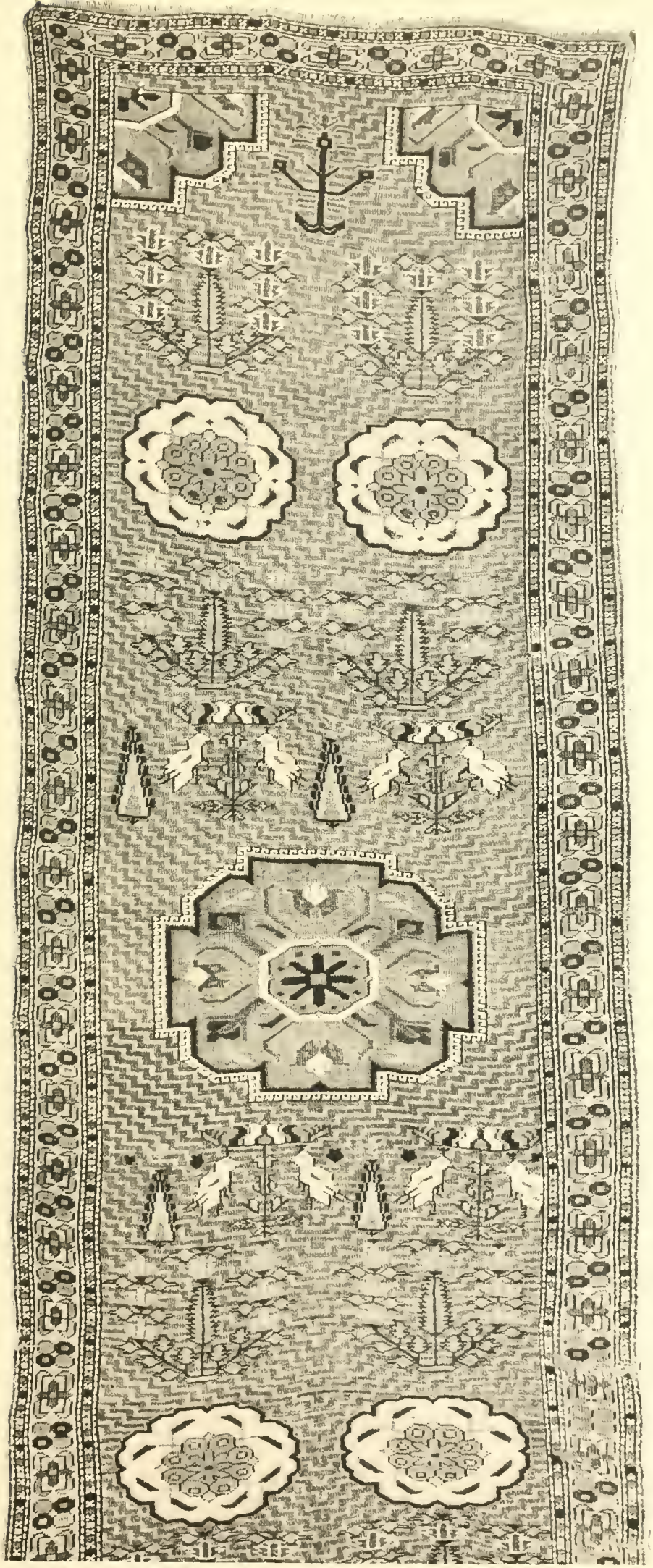
Wann mag unser Teppich nun enstanden sein? Frühestens am Ende des 18., wahrscheinlich aber erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Wir bringen hier Ausschnitte aus zwei Schirwanteppichen mit ähnlichen Palmetten, wie wir sie auf der Tafel 8 finden. Während der eine (Abb. 35) noch dem 18. Jahrhundert auzugehören scheint, ist der andere (Abb. 34) 1279 — 1863 datiert. Es dürfte nicht zu gewagt sein, aus diesen Mustern auf das Alter unseres Teppichs zu schließen. Alter

Die Farben dieses Stückes sind stumpf und weichlich. Dieser Eindruck wird hauptsächlich durch die Unterlage hervorgerufen, deren Wellenlinien in Hell- und Dunkelrot[1]) abwechseln. Die vier Palmetten sind rot auf gelblichweißem Grund, das Mittelstück und die vier Ecken bunt auf fahlem Hellblau; die Borte wiederholt die Farben der inneren Muster auf gelbem Unterton.

Der Teppich wurde kürzlich durch freundliche Vermittlung des Herrn Worch in Berlin von einem Kölner Kunsthändler erworben.

[1]) (Krapp mit Beifügung von Koschenille in verschieden starken Ausfärbungen!)

Abb. 36.
Persische Lackarbeit. Innenseite eines Verschlußdeckels zu einem Spiegelkästchen, dat. 1260 d. H. — 1844 A. D.



Altkaukasischer Tierteppich.

Tafel 9.

Altkaukasischer Tierteppich.

Länge: 522 cm. Breite: 244 cm.
Knüpfung: 37 Knoten auf 10 cm Höhe, 64 Knoten auf 10 cm Breite; Wollkette, 2 Wollfäden als Eintrag nach jeder Knotenreihe.
Südöstlicher Kaukasus, 17. Jahrhundert.

Dieser Teppich ist veröffentlicht in „Meisterwerke muhammedanischer Kunst" auf Tafel 65 als „armenischer Teppich". Sarre schreibt dazu: „Aus dem östlichen Kleinasien, aus den armenischen Gebieten stammen, wie Dr. F. R. Martin nachgewiesen hat, die rautenartig gemusterten, mit stark stilisierten chinesischen Tierfiguren geschmückten, kräftig gefärbten Teppiche, die meiner Ansicht nach in seltenen Fällen dem 15. Jahrhundert und meist erst dem 16. und 17. Jahrhundert angehören dürften. So ist der Teppich der Herren Weise und Matthieu in Konstantinopel wohl kaum früher als am Ende des 16., vielleicht erst im 17. Jahrhundert entstanden." Ungefähr einig sind wir mit Sarre in der Zeitbestimmung des Stückes, nicht jedoch mit der von Martin stammenden – unseres Erachtens – Verlegung der Heimat dieser Teppiche von dem Kaukasus nach Armenien. Die Gründe, die diesen Forscher nach seinen Ausführungen in „A history of Oriental carpets before 1800" zu seiner Ansicht bringen, wollen uns nicht ganz einleuchten trotz aller Hochachtung vor seinem umfassenden Wissen auf diesem Gebiet und obwohl Bode und Kühnel ihm beipflichten: „Man wird also den Ursprung dieser Gattung anderswo suchen müssen, und vielleicht dürfte die Hypothese von ihrer armenischen Provenienz, die sich allmählich eingebürgert hat, doch recht behalten."

Der Teppich bereits veröffentlicht als „armenischer Teppich"

Alle Kenner der Gepflogenheiten im Teppichhandel Konstantinopels werden mit uns darin übereinstimmen, daß es zum Beispiel eher ein Grund ist, das Gegenteil anzunehmen, wenn in diesen Kreisen Martin auf seine Nachfrage nach der Herkunft solcher Stücke gesagt wird, sie stammten aus der Umgebung von Wan und Sivas. Aber sogar gesetzt den Fall, Martin, der ja in Konstantinopel gut zu Hause ist, habe sich von der Wahrheitsliebe seiner Vertrauensleute

Versuch, Martin zu widerlegen

überzeugt: Was ist damit bewiesen? Läuft doch gerade durch diese Gegenden eine der ältesten Karawanenstraßen, die den Westen der Türkei mit dem Kaukasus verbindet. Es wäre also nicht zu verwundern, wenn man in Armenien auf solche Teppiche stieße, die leicht dahin gelangt sein könnten.

Karawanenstraße durch Armenien

„As a rule", schreibt Martin, „they have been said to be derived from Kuba in the Caucasus. Anyone who has visited Kuba, or knows anything about its carpet making will feel convinced, that they do not come from there[1]." Wir glauben die Verhältnisse im Kaukasus leidlich zu kennen und sind trotzdem überzeugt, die Heimat der Arbeiten, um die es sich hier dreht, wenn auch nicht in Kuba, so doch in der Nähe suchen zu müssen.

Unter den Angaben, die Martin ferner als Stütze für seine Auffassung macht, scheint uns die Feststellung übereinstimmender – besonders rotvioletter – Farbtöne in einer 1201 A. D. in Avak-Vank verfertigten Handschrift und den sogenannten armenischen Teppichen eher für unsere Meinung zu sprechen, wenn es zutrifft, daß dieses Kloster im Karadagh zu suchen ist, also in „the regions between the Persian and Caucasian frontier", wie Martin selbst in der Fußnote (251) sagt. Tatsächlich ist es gerade die Übereinstimmung der Farben in diesen hier in Frage stehenden und anderen zweifellos als kaukasisch festgestellten Teppichen, die uns in unserer Annahme bestärkt. Allerdings kommt es dabei weniger auf das „armenische Rot" an, das sich unseres Wissens in den eigentlichen sogenannten armenischen Teppichen mit Tiergestalten gar nicht vorfindet, dagegen wohl in fast allen Teppichen des südlichen Karabagh-Gebietes. Da jedoch über diese Farbe die widersprechendsten Vorstellungen zu herrschen scheinen, mag es uns gestattet sein, etwas näher hierauf einzugehen: In der orientalischen Färberei wurden bekanntlich bis etwa zum Jahre 1870 seit alters her Pflanzenfarben verwendet. Dazu rechnete man früher auch die verschiedenen Schildlausarten, da man sie für Beeren hielt. Das kann nicht Wunder nehmen; denn tatsächlich sehen die getrockneten Körper dieser Tierchen fast wie Rosinen aus. Für den Orient kamen vor dem Auftauchen der mexikanischen Schildlaus (Coccus cacti), die wir unter dem Namen Koschenille kennen und die schon bald nach Entdeckung dieses Landes über verschiedene Mittelmeerhäfen nach dem Orient gehandelt wurde, hauptsächlich zwei Schildlausarten in Betracht: die Porphyrophora Kammelii aus dem Araratgebiet und

Abb. 17
Chinesisches Bronzegefäß der späten Mingzeit mit arabischer Schriftverzierung.
Besitzer: Herr Wotch, Berlin.

Das armenische Rot

[1] „In der Regel wird von ihnen gesagt, sie stammten aus Kuba im Kaukasus. Jeder, der Kuba besucht hat oder etwas von dessen Teppicherzeugung weiß, wird überzeugt sein, daß sie nicht von dort kommen."

die indische (Coccus lacca). Beide Sorten waren vor dem Auftreten der Koschenille eine gesuchte Handelsware, die über alle Länder des Ostens versandt wurde, besonders die erstere. So leicht nun ein mit diesen Dingen Vertrauter feststellen kann, ob es sich in diesem oder jenem Falle um den aus Schildläusen oder um einen anderen, z. B. den aus der Krappwurzel gewonnenen Farbstoff handelt, so schwer, ja unmöglich ist es, mit Bestimmtheit zu sagen, welcher Art jener Tierchen der betreffende Ton jeweils zu verdanken ist. Allerdings wird man annehmen dürfen, daß da, wo eines dieser Färbemittel zu Hause ist, nicht ein anderes fast das gleiche Ergebnis lieferndes eingeführt wird. Das „armenische Rot" nun, wofür sich der eigentlich „Insektenfarbe[1]" bedeutende Name Kermes oder Kirmiz eingebürgert hat, wird aus der Porphyrophora Kammelii gewonnen. Meistens stellt man sich unter diesem Ton ein leuchtendes Scharlach vor. Gewiß, das kann mit bestimmten Beizen erreicht werden! Gewöhnlich aber ergibt die Kermes ebenso wie die Koschenille blaurote Abschattungen. Sie wurde in der Hauptsache zu den mannigfaltigsten violetten Tönen gebraucht und meistens nicht allein angewendet, sondern in Verbindung mit anderen Farbstoffen, vorwiegend mit Krapp. Diese blauroten Zwischentöne aber finden wir, wie später gezeigt werden soll, vor allem im südlichen Kaukasus und nordwestlichen Persien, allerdings auch in einer Sorte von Teppichen, die zweifellos auf anatolischem Boden entstanden ist und meistens in Armenien nomadenhaft lebenden Turkstämmen zugeschrieben wird. Da nun die Kermes hauptsächlich im Karapapag gewonnen wird, so ist ihre Anwendung in Nordpersien, im Karabagh und in Armenien, also in der

über Schildlaus als Farbenmittel

Abb. 58. Teppich unbekannter Herkunft, Besitzer nicht zu erfüllen. Nach Martin (Fig. 297) in einer Moschee in Nigde.

[1]) Karabacek.

unmittelbaren Nachbarschaft, nicht verwunderlich, läßt aber keine Schlüsse für eine dieser Gegenden allein zu[1]).

Martins Hauptbeweis

Nun zu dem Hauptbeweis Martins! Dieser Forscher veröffentlicht in seinem oben genannten Werk (Fig. 296) einen mit der Jahreszahl 1684 (nach unserer Zeitrechnung) und einer armenischen Inschrift versehenen Teppich (Abb. 43), von dem er sagt: „It proves so much affinity, and has so many reminiscences of the more ancient carpets that there can be no doubt of the connection between them[2])". – Darin geben wir ihm recht; nur – dessen Muster erinnert in der Anlage und in vielen Einzelheiten ebensosehr an manche südkaukasische Teppiche des 18. und 19. Jahrhunderts, sodaß wir meinen, eine bessere Brücke von den neueren, unumstößlich als kaukasisch bekannten zu den alten sogenannten armenischen Teppichen könne es kaum geben; denn daß kleinasiatische Formen in neuerer Zeit im Kaukasus wirklich Wurzel gefaßt hätten, dem widerspricht jede Erfahrung. Vielmehr glauben wir in der Wanderung der Muster deutlich einen Zug von Osten nach Westen beobachtet zu haben[3]). Und was die armenische Inschrift anlangt, so kann diese nicht Wunder nehmen, wenn wir bedenken, daß im Südkaukasus viele in tatarisches Gebiet verstreute Dörfer ganz von Armeniern bewohnt sind, daß der armenische Volksbestandteil dort noch heutigen Tages eine große Rolle spielt und daß bis in die jüngste Zeit nicht wenig armenische Frauen in die Harems der dortigen Muhammedaner gewandert sind. Man erinnere sich nur an die Aufstände des Jahres 1906, wo in den Dörfern mit überwiegend muhammedanischer Bevölkerung oder Umgebung die Armenier totgeschlagen wurden und bei umgekehrter Lage die Muhammedaner. Auch sind neue und halbalte Teppiche dieser Gegend, die armenische Schriftzeichen tragen, keine Seltenheit. Daß solche nicht unbedingt ein Beweis armenischer Herkunft sind, bestätigt übrigens Martin selbst, indem er unter Fig. 209 einen Teppich abbildet mit der Beischrift: „Fragment of a carpet with an Armenian inscription. About 1750. Middle Persia[4])." Außerdem

Inschriften passen sich dem Besteller an

ist es eine häufig gemachte Beobachtung, daß Inschriften auf orientalischen Kunstgegenständen auf den Besteller oder zukünftigen Besitzer zugeschnitten werden[5]). Wir dürfen in diesem Zusammenhang an die in China für Persien hergestellten

[1]) Vgl. „Katalog der Austellung orientalischer Teppiche im K. K. österr. Handels-Museum 1891" und Karabacek, „Die persische Nadelmalerei Susandschird."

[2]) „Er zeigt soviel Verwandtes und erinnert so stark an die älteren Teppiche, daß da kein Zweifel an dem Zusammenhang beider bestehen kann."

[3]) Wir sprechen hier natürlich nicht vom Eindringen spätantiker Ornamente in die Kunst der Sasaniden oder auch nur vom 13. Jahrhundert, wo von den westwärts vordringenden Turkstämmen aus ihrer östlichen Heimat zwar Muster nach Westen gebracht wurden, aber Schwankungen und rückläufige Bewegungen wohl stattgefunden haben mögen. Diese Vorgänge liegen für uns einstweilen noch hinter dem Schleier nebelhafter Ferne. Hier handelt es sich lediglich um die nachklassischen Schmuckformen in den Teppichen der letzten zweihundert Jahre.

[4]) „Bruchstück eines Teppichs mit armenischer Inschrift. Ungefähr 1750. Mittelpersien."

[5]) Vgl. Sarre, „Erzeugnisse islamischer Kunst I. Teil."

Bronzen mit arabischem Schriftschmuck (Abb. 37) oder an die in Persien gewebten Teppiche mit polnischen, die in der Türkei geknüpften mit Genueser Wappen erinnern. Und auch schon Jahreszahlen nach unserem Kalender anstatt der üblichen Hedjra-Zeitrechnung sind uns auf fraglos orientalischen Teppichen begegnet, wie z. B. „A. 1530 D." Schließlich mag uns die Frage erlaubt sein, wie denn nun eigentlich die modernen armenischen Knüpfarbeiten aussehen, von denen in manchen Büchern geschrieben wird, die aber unseres Wissens nirgends abgebildet sind. Uns sind trotz zwanzigjähriger Betätigung auf diesem Gebiet bewußt jedenfalls keine zu Gesicht gekommen. In Hocharmenien selbst ist der Verfasser nicht gewesen. Im Kaukasus und Nordwestpersien aber kennen wir heutzutage die Armenier wohl als Verfertiger von allerhand Geweben, nicht aber von Knüpfteppichen. Man ist ja auch gewöhnt, diese Kunst als eine muhammedanische anzusehen, und nirgends kommt einem die Richtigkeit dieser Annahme stärker zum Bewußtsein als im Kaukasus, wenngleich natürlich nicht bestritten werden soll, daß auch da und dort einmal in einem armenischen Hause geknüpft werden mag. Gelernt haben dann aber die Armenier diese Handfertigkeit von den Tataren oder Persern; nicht etwa umgekehrt.

Moderne armenische Teppiche unbekannt

Wir sind nun nicht der Meinung, daß wir den Leser bisher von der kaukasischen Heimat der Teppiche, um die es hier geht, überzeugt hätten; höchstens, daß wir seinen Glauben an die Richtigkeit der Martin'schen Auffassung etwas erschüttern konnten. Es dürfte auch in dem immerhin begrenzten Rahmen dieser Arbeit schwer sein, den vollen schlüssigen Beweis zu erbringen, wenn ein solcher auf diesem einstweilen doch noch recht wenig erforschten Gebiet überhaupt verlangt werden darf. Wohl aber glauben wir, daß es uns gelingen wird, unsere Meinung im Folgenden noch besser zu beleuchten.

Da wir aus dem uns bekannten Schrifttum keine sicheren Anhaltspunkte haben, sind wir auf Vergleiche angewiesen. Diese können in verschiedener Hinsicht angestellt werden und zwar in Bezug auf:

Vergleiche

1. Gesamtwirkung,
2. Farben,
3. Wolle und Knüpfung,
4. Stil und Muster.

Auf Tafel 11 und den folgenden sind eine Anzahl älterer kaukasischer Teppiche abgebildet. Wir meinen, schon ein Blick auf diese Blätter müsse zum mindesten die nahe Verwandtschaft solcher Arbeiten mit den, freilich älteren, sogenannten armenischen Teppichen der Tafeln 9 und 10 dartun. Und alle jene Stücke sind doch noch zu einer Zeit hergestellt, wo zwar auch schon Muster verzerrt und mißverstanden wiedergegeben sein mögen, wo aber

Gesamtwirkung

von einem Durcheinanderwerfen und einer Verwilderung der Zeichnungsbestandteile in dem Grade, wie wir sie in den letzten Jahrzehnten erlebten, nicht die Rede sein kann. Aus den Abbildungen allein wird man allerdings vielleicht noch nicht den Eindruck bekommen, den man beim Betrachten der Stücke selbst kaum abwehren kann, nämlich daß sie alle sozusagen die gleiche Sprache sprechen. Wo aber in Persien oder der Türkei wurde bis fast in die jüngste Zeit Ähnliches hergestellt?

Sogar Teppiche der oben abgebildeten Gattung (Abb. 38), die am ehesten mit den hier in Frage stehenden verglichen werden könnten, zeigen doch einen abgerundeteren, abgeschlosseneren Stil, wenn sie auch in Einzelheiten der Zeichnung denjenigen unserer Tafel 7 nahe kommen und insofern eine gewisse Verwandtschaft beweisen mögen. Ohne Farben und Knüpfung gesehen zu haben, ist es natürlich nicht möglich, sich über die Herkunft zu äußern. Wir müssen uns deshalb auf die Erklärung beschränken, daß solche Feldereinteilungen und Borten, wie wir sie auf dieser Abbildung sehen, mit geringen Abweichungen in späteren Karabaghteppichen vorkommen.

Ziehen wir dagegen die neueren Erzeugnisse des Kaukasus in Betracht, die in der Gegend von Kuba, Derbent, Schemacha verfertigten Sumakhs[1], wie überhaupt die Teppiche des Daghestan, auch des Schirwangebietes, der Moganssteppe, Talischs, vor allem aber diejenigen des Karabagh und sogar des Karadagh, so werden wir erstaunt sein über die Fülle der Anklänge. Auffällig trifft dies bei Sumakhs zu, von denen es eine Art gibt, die eine ganz ähnliche, wenngleich viel rohere Anlage und Bändereinteilung aufweist, wie sie unsere Tafel 9 zeigt. Sollte man aus all dem nicht auf die Bodenständigkeit der Überlieferung schließen dürfen?

Übereinstimmung der Farben

Dazu kommt die Übereinstimmung der Farben! Vielleicht wird die Entdeckung Wilhelm Ostwalds, Farbenunterschiede wissenschaftlich zu messen, einmal noch eine Rolle spielen auf dem Gebiete der Kunstforschung. Wir würden uns dann nicht wundern, wenn z. B. einwandfrei festgestellt werden könnte, die in den sogenannten armenischen Teppichen vertretenen Farbtöne kämen am häufigsten in kaukasischen Knüpfarbeiten vor. Um es vorweg zu nehmen: Wir glauben dies auf Grund unzähliger Vergleiche behaupten zu dürfen. Vor allem ist es nicht so sehr der helle Koschenilleton, als vielmehr

[1] „Sumakhs aus Kuba und Derbent" enthält eigentlich einen Widerspruch; denn Sumakh ist nach Karabacek der hebräische Name für die Hauptstadt Schirwans, Schemacha. Die dorther kommenden Gewebe, kenntlich daran, daß die obere Seite glatt ist, während auf der Rückseite verwahrte oder lose herabhängende Fäden zu bemerken sind, wurden hauptsächlich von kubanischen Juden auf den Tilliser Markt gebracht und „Sumakhs", d. i. „Schemachas", genannt. Später hat sich dann die Bezeichnung Sumakh für alle gewirkten Teppiche dieser Art, gleichgültig wo sie verfertigt waren, eingebürgert.

ein eigentümliches Braunviolett, das wir in gleicher Abschattung und Farbhöhe außerhalb des Kaukasus selten antreffen. Wir haben mit Pflanzenfarben Versuche machen lassen, diesen Ton wieder zu treffen; bei Verwendung von 4% Eisenvitriol, 8% Weinstein, 10 gr Koschenille und 600 gr Krapp gelang es, 3 kg Wolle naturgetreu nachzufärben. Es ist u. E. der überwiegenden Anwendung von Krapp zuzuschreiben, daß sich dieses Braunviolett in den alten kaukasischen Teppichen so gut erhalten hat, während oft gerade die Lilas in alten türkischen Teppichen nur mehr schwer als solche zu erkennen sind, was sich leicht daraus erklären läßt, daß man in Kleinasien, wie wir durch vergleichende Versuche feststellen konnten, gerne Koschenille allein oder doch als Hauptbestandteil für viele blauroten Zwischentöne benutzte. Dieser Farbstoff aber ist – so gebraucht – nur von begrenzter Echtheit. Wenn wir nun auch noch glauben behaupten zu dürfen, daß die anderen Farben, das Gelb, das Blau, das Grün, das Rot, der in Frage stehenden Teppiche übereinstimmen mit den im Kaukasus anzutreffenden Tönen, so wird dennoch mancher Leser sich fragen, ob denn damit letzten Endes viel bewiesen sei, da ja bekanntlich bis etwa zum Jahre 1870 im ganzen Orient nur Pflanzenfarben verwendet wurden, sodaß eine solche Übereinstimmung nur natürlich wäre. Darauf erlaubt uns unsere eingehende jahrelange Beschäftigung mit diesen Farbstoffen zu antworten, daß deren Anwendung in keiner Gegend ganz gleich gehandhabt wurde und daß die dazugenommenen Beizen, vor allem aber das in jeder Gegend doch verschiedene Wasser wesentliche und nachträglich erkennbare Abweichungen ergeben.

Abb. 39.
Ausschnitt aus einem kaukasischen Teppich mit Randdreiinterlarg und Tieren. Ende 18. oder Anfang 19. Jahrhundert. Besitzer unbekannt.

Einem glücklichen Umstand und der Liebenswürdigkeit des Freiherrn Th. von Drachenfels haben wir es zu verdanken, daß wir ziemlich genau wissen, wie im Kaukasus noch heutigentages – und wir dürfen da ruhig annehmen, daß das auch früher nicht viel anders war – mit Pflanzenfarben gefärbt wird. Drachenfels, der vor dem Kriege die Niederlassung der Persischen-Teppich-Gesellschaft in

Wie im Kaukasus gefärbt wird

Tiflis leitete, hat uns nach Mitteilungen des „Kaukasischen Komitees für Hausindustrie“ Aufzeichnungen über die Gepflogenheiten kaukasischer Teppichknüpfer bei der Wolleinfärbung gemacht. Was gibt es da schon für Verschiedenheiten in der Arbeitsweise und in den benutzten Farbstoffen in den einzelnen Gegenden! So gebraucht der Kurde im Gebiet von Erivan zum Rotfärben nur Alaun, Krapp und Rinderurin, während der Färber im Daghestan, in der Umgebung von Kuba, außerdem noch Aschenlauge, saure Milch und Pflaumenmus hinzunimmt. Bei Krapp und Indigo geht es nun noch; da sind schließlich nur Abweichungen in Zutaten und Arbeitsweise möglich! Deshalb treten auch bei Rot und Blau die Unterschiede nie so scharf zu Tage, wie bei Grün, Gelb, Braun oder Schwarz, die in den verschiedenen Gegenden aus ganz verschiedenen Stoffen hergestellt werden. Verwendet der Perser in Täbris z. B. für Gelb mit Vorliebe Isperek (reseda luteola), so nimmt der Daghestaner Ssarygül (trifolium canescens), Gül (cephalaria tatarica), Nas (datisca canabina), Baldyrgan (heracleum) oder gar Rinde des wilden Apfelbaums, im Herbst gepflückte Maulbeerblätter u. a. m. Welchen Einfluß das Wasser auf den Farbton hat, haben wir in Nordpersien erlebt, wo man alle möglichen Hilfsmittel anwenden mußte, um ein Krapprot auf die bläuliche Abschattung hinüberzudrücken, die der Färber im Feraghan einfach damit erreichte, daß er seine roten Wollstränge einige Wochen in das vorbeifließende Bächlein hing.

Im Kaukasus verwendete Farbstoffe

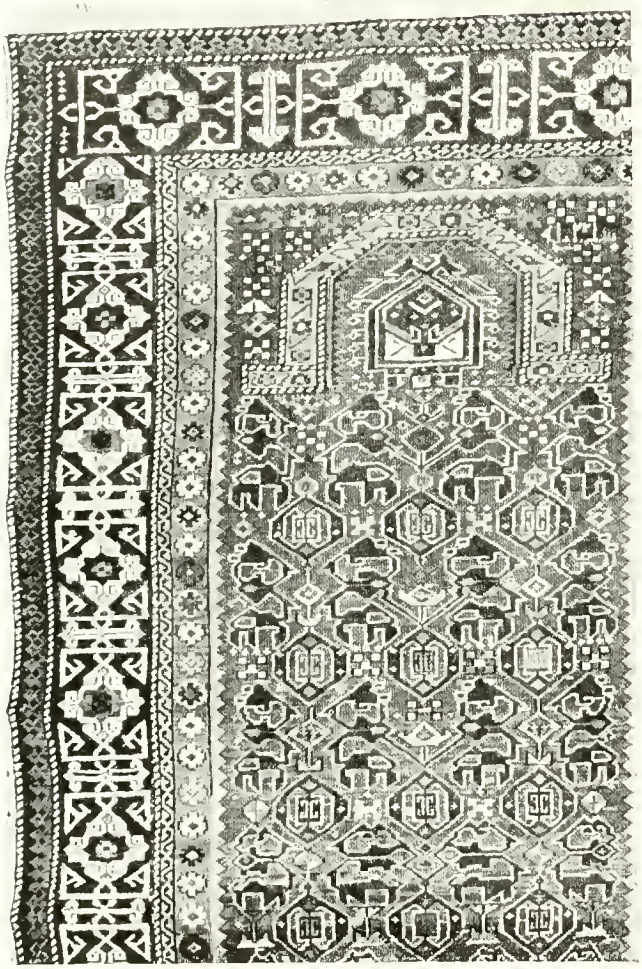


Abb. 40.
Gebetteppich aus dem Südostkaukasus mit merkwürdigen Ornamenten, die wohl mißverstandene Pflanzengebilde, aber auch ebensogut Nachahmung rätselhafter Tiere sein können; dat. 1221 (d. H.) = 1806 A. D.

Einfluß des Wassers

Schließlich spielen auch Geschmacksfragen der Bevölkerung eine Rolle! So finden wir in der Gegend von Gändje (Elisabethpol) Vorliebe für klare saftige Töne, wie sie Indigo und Krapp ergeben, nicht weit davon, in Schuscha, eine Neigung zu Pastellstimmungen, wie sie durch Koschenille bei

Rot oder – auf blau vorgefärbte Wolle abgesetzt – besonders bei Lila hervorgerufen werden.

Wir sehen also, daß Unterschiede in der Farbe sehr wohl gewisse Schlußfolgerungen erlauben.

Wie steht es nun mit Wolle und Knüpfung? Diese Frage ist einfach genug zu beantworten: Die Wolle der sogenannten armenischen Teppiche hat die Eigenschaften, die uns an kaukasischer Wolle besonders auffallen. Sie ist bei genügendem Glanz spröder und hat mehr Sprung als irgendeine uns bekannte kleinasiatische; die Knüpfung ist die auch heute noch im Kaukasus übliche über zwei Fäden laufende. Übrigens sind die Kettfäden unserer auf Tafel 9 und 10 abgebildeten Stücke aus Wolle, und nicht, wie von dem einen auf Tafel 65 der „Meisterwerke muhammedanischer Kunst" behauptet wird, Baumwolle. Wir weisen hierauf besonders hin, weil die meisten kaukasischen Teppiche auf wollenem Untergewebe geknüpft sind. Eine Ausnahme davon scheint fast nur das Schirwangebiet in vereinzelten Fällen und manchmal der äußerste Süden zu machen, also das persisch-kaukasische Grenzland. Dagegen haben wir bei vielen älteren Karadagh- und Heris-Teppichen baumwollene Kette festgestellt, wie sie auch den bei Tafel 7 erwähnten Baumteppichen eigentümlich ist, die schon deshalb nicht mit den altkaukasischen Tierteppichen zusammenzuwerfen sind. In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, daß in Assärbaidjan und im Tal des Araxes eine geringe Sorte kurzstapeliger Baumwolle gedeiht, die sich aber noch ganz gut zu Kettgarn gebrauchen läßt und auch dafür verwendet wird. Wolle u. Knüpfung

Nun hätten wir endlich noch zu untersuchen, ob denn auch in Stil und Muster die bisher als armenisch bezeichneten Teppiche mit denjenigen des Kaukasus Ähnlichkeit haben oder ob sie gar Übereinstimmungen zeigen. Das wollen wir bei der Besprechung der folgenden Abbildungen tun. Stil

Der Teppich der Tafel 9 zeigt auf einem kalten krapproten Grund durch breite zackige Bänder gebildete ineinander verflochtene Rauten, deren Lauf in den Schnittpunkten von großen Blumen unterbrochen wird. Die durch diese Anordnung entstehenden Flächen füllen neben dem Pflanzenreich entnommenen Formen wirre Gebilde, die trotz ihrer Unkenntlichkeit zweifellos auf ostasiatische Fabeltiere, Drachen und Phönixe oder Kiline, zurückgeführt werden dürfen. Während das eine Bändernetz durchweg in der gelblich weißen Naturfarbe der Wolle gehalten ist, ist das andere auf dem Bilde dunkel erscheinende grün und wird auf der oberen Hälfte des Teppichs blau. Bei den größeren Blumenornamenten tritt abwechselnd ein mitteltiefes Blau und das vorher erwähnte Braunviolett hervor, bei den Tiergestalten ein metallisches Gelb. Bunte Zweige Farbenangabe zu Tafel 9

und Blüten durchziehen die Ranken. Die Zeichnung der fast etwas zu leichten Borte ist bunt auf gelblichweißem Grund.

Sehr ähnlich ist unser Teppich, abgesehen von der Borte, dem auf Seite 100 in den „Vorderasiatischen Knüpfteppichen" wiedergegebenen Stück des Mr. Sharples in West Chester (U. S. A.).

Der Teppich war früher im Besitz der Herren Weise und Matthieu in Konstantinopel.

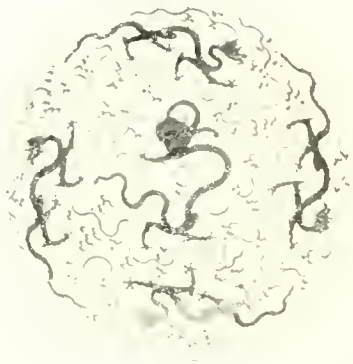


Abb. 41.
Chinesische Schüsser mit Drachen, Zeit Kien-Lungs

Tafel 10.

Altkaukasischer Tierteppich.

Länge: 215 cm. Breite: 110 cm.
Knüpfung: 40 Knoten auf 10 cm Höhe, 72 Knoten auf 10 cm Breite; Wollkette, zwei Wollfäden nach jeder Knotenreihe als Eintrag.
Südostkaukasus, 17. Jahrhundert.

Dieses Bruchstück gleicht dem vorhergehenden Teppich in Zeichnung und Farbe mit Ausnahme der Borte sehr stark. Es ist daher wenig Neues darüber zu sagen. Bortenzeichnungen dieser Art kommen nicht selten in älteren kaukasischen[1]) und Karadagh-Teppichen (Abb. 42) vor.

Einige Einzelheiten des Stückes

Auf zwei Einzelheiten der Zeichnung möchten wir noch hinweisen: In den dunkleren eine Raute bildenden Bändern rechts und links der Tierfelder wird diese Raute von einem Muster unterbrochen, in dem wir glauben, das stark vereinfachte Bild eines Phönix' zu erkennen. Ferner finden wir gleichfalls in den Rautenbändern ganz am oberen Rande der Abbildung vier verknorpelte Schneckenformen, die lebhaft an die Stengelverdickungen auf den Vasenteppichen erinnern. Beide Muster, wenn auch schwieriger zu erkennen, enthält auch der Teppich auf Tafel 9.

Nicht Vorläufer der Safidenteppiche

Dieses Stück dürfte etwa zu gleicher Zeit verfertigt sein wie das vorhergehende und auch die sogenannten Vasenteppiche: etwa um die Mitte des 17. Jahrhunderts. In solchen Arbeiten Vorläufer der Safidenteppiche zu sehen, können wir uns nicht entschließen. Vielmehr meinen wir, die frühesten seien mit diesen allenfalls gleichzeitig entstanden. In ihrer wirklich oft barbarischen Roheit scheint uns nicht so sehr das Einfache, Ursprüngliche zu stecken, als

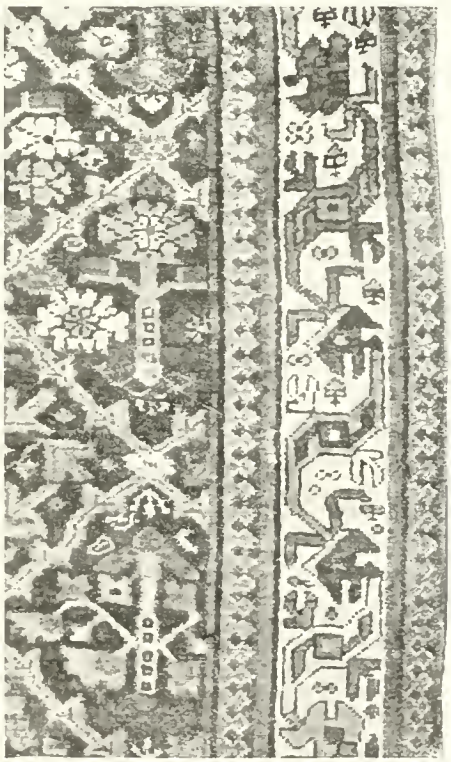


Abb. 42.
Borte eines Karadagh-Teppichs, 18.–19. Jahrhundert

[1]) Vgl. Neugebauer und Orendi, „Handbuch der orientalischen Teppichkunde", Abb. 36.

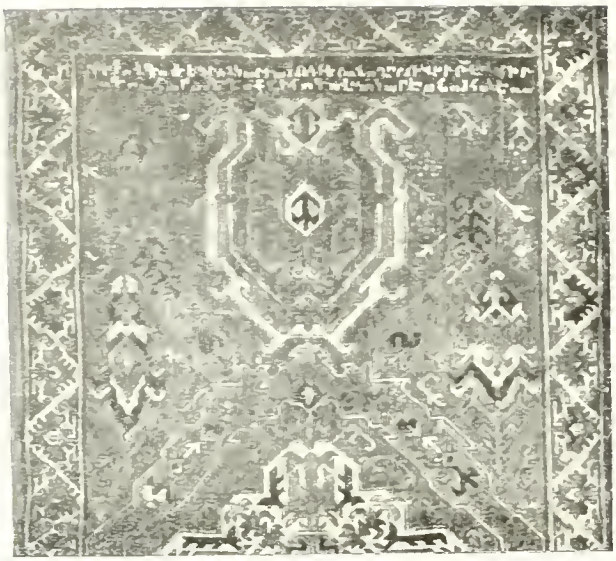


Abb. 43.
Aus Martin, „A [illegible] of Oriental [illegible] before 1800" (Fig. [illegible]); dort bezeichnet als „Carpet [illegible] Armenia, about 1600 A. D."

vielmehr die Unbeholfenheit eines kaukasischen Bauern- oder Hirtenvolkes, das da und dort mit der Werkstättenkunst der Safidenknüpfer in Berührung gekommen sein mag und nun versucht, Ähnliches zu schaffen, aber ohne die Hilfsmittel, die diesen zu Gebote standen. So ist es undenkbar, daß beispielsweise der Jagdteppich des österreichischen Kaiserhauses oder auch nur ein Vasenteppich, wie ihn unsere Sammlung enthält, geknüpft worden sind, ohne daß alle Einzelheiten vorher auf einer genauen Zeichnung festgelegt waren. Dagegen scheint dies wohl der Fall gewesen zu sein, wie es ja auch heute noch zutrifft, bei Bergbewohnern des Kaukasus, die vielleicht das halbe Jahr durch Schnee, Eis oder ungangbares Gelände von der übrigen Welt abgeschnitten, in ihren Hochtälern sitzen und nun ihre Eindrücke und Einfälle mit Hilfe eben desjenigen Stoffes, der ihnen zur Verfügung steht, nämlich der Wolle ihrer Schafe, unmittelbar auf dem Knüpfstuhl wiederzugeben versuchen. Dafür spricht unseres Erachtens auch die Neigung gerade dieser Hirtenvölker, alle Muster ins Gradlinige und Rechtwinklige zu ziehen, Formen, die der Teppichweberei entsprechen. Mahnt uns schon der Vergleich mit den Vasenteppichen, die zweifellos einige übereinstimmende Merkmale wenigstens zeitlich ungefähr gleicher Entstehung aufweisen, zu einer gewissen Vorsicht bei der Datierung der altkaukasischen Tierteppiche, so tut dies erst recht der Umstand, daß wir einige ihrer Schmuckformen unverändert auf Stücken des späten 18. Jahrhunderts wiederfinden. So ist die Borte des schon erwähnten Teppichs in West Chester vollkommen die gleiche wie die aus Martins „Oriental Carpets" bei unserer Tafel II (Abbildung 46) wiedergegebene, die dieser selbst der Zeit um 1800 zuschreibt. Wir haben aber einen

Erstarrung unserer späteren Datierung

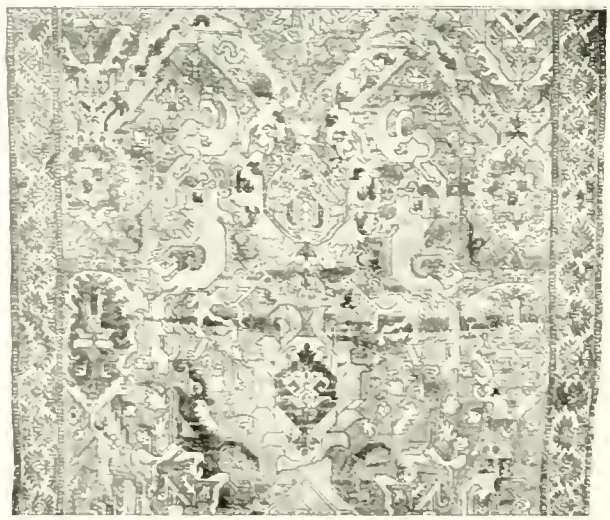


Abb. 44.
Aus Martin, „A history of Oriental carpets before 1800" (Fig. [illegible]); dort bezeichnet als „Carpet from Armenia. About 1400 A. D."

noch viel besseren Anhaltspunkt, der es uns ermöglicht, diese ganze Gruppe zeitlich ziemlich genau zu bestimmen. Hier kommt uns schon wieder die bewundernswerte Reichhaltigkeit des Martin'schen Werkes zu gute. Wir bringen daraus (Abb. 43) den 1684 datierten und einen anderen (Abb. 44, bei Martin Fig. 295) dem Jahre 1400 zugeschriebenen sogenannten armenischen Teppich zum Abdruck. Wer unvoreingenommen die beiden Borten vergleicht und ihre fast völlige Übereinstimmung feststellt, wird zugeben müssen, daß zwischen den beiden Teppichen wohl ein Altersunterschied von Jahrzehnten, niemals aber von Jahrhunderten liegen kann. Nun wird zwar in der zweiten Auflage der „Vorderasiatischen Knüpfteppiche" schon von Bode und Kühnel der so frühen Datierung Martins widersprochen, aber auch dort noch die Ableitung der Muster von denjenigen der Safidenteppiche von der Hand gewiesen[1]. Andererseits wird dort zugegeben, daß „die ‚Primitivität' sich aus einem sehr konsequent durchgeführten ‚Zweckstil' ohne weiteres erklären lasse." Wir meinen, den oben abgebildeten Teppich (Martin, 295) nach der Ähnlichkeit in der Borte mit dem „1684" datierten Stück etwa in die Mitte des 17. Jahrhunderts und daher die ältesten Vertreter dieser Gruppe ungefähr in den Anfang des 17. Jahrhunderts nehmen zu sollen; wir können also unmöglich Vorläufer der persischen Tierteppiche in ihnen erblicken.

Dieses Bruchstück der Tafel 10 wurde vor einiger Zeit auf einer Berliner Versteigerung für die Sammlung erworben.

[1]) „Sodaß die Annahme, daß wir es mit einer Verwilderung jener im 16. Jahrhundert entstandenen Teppiche mit Tierdarstellungen zu tun hätten, ohne weiteres ausgeschlossen werden kann."

Abb. 45.
Hund des Fo-li, China, Zeit Kang-his.

Tafel 11.

Altkaukasischer Teppich.

Länge: 420 cm. Breite: 190 cm.
Knüpfung: 28 Knoten auf 10 cm Höhe, 56 Knoten auf 10 cm Breite; Wollkette, zwei Wollfäden nach jeder Knotenreihe als Eintrag.
Kaukasus, 18. Jahrhundert.

Hier haben wir einen Teppich vor uns, von dem wohl mit einiger Sicherheit behauptet werden darf, daß er aus dem Kaukasus stammt. Die Felderteilung, die Borte, das Mittelstück sind ganz ähnlich unzählige Male in den Derbents, Sumakhs und Karabaghs des 19. Jahrhunderts anzutreffen. Neben Formen, wie wir sie aus den vorhergehenden Abbildungen kennen, tritt, von dem inneren Bortenfries durchschnitten, das in Schirwans so häufig zu findende Stufenvieleck auf; kleinere Flächen werden von Streumustern ausgefüllt, unter denen ein Zeichen auffällt, das einem im Spiegel gesehenen großen lateinischen S gleicht, ein Zeichen, wie es in dieser eckigen Form außerordentlich häufig in den Teppichen des Kaukasus vorkommt. Wiederum fehlt auch hier die früher erwähnte Schnecke nicht. Daß eine enge Verwandtschaft zwischen solchen Teppichen und den auf Tafel 9 und 10 gezeigten tatsächlich vorhanden ist, unterliegt wohl keinem Zweifel; dieser Ansicht ist auch Martin, der ein ganz ähnliches Stück im zweiten Teil seines großen Werkes bringt und es – für ihn folgerichtig – mit „Armenia about 1800" bezeichnet. Kaukasische Muster

Sollten diese Umstände und alles das, was im Vorhergehenden über diese Gruppe gesagt worden ist, wo wir glauben den Nachweis geführt zu haben, daß eine weitgehende Übereinstimmung besteht zwischen den sogenannten armenischen und den kaukasischen Teppichen, doch noch Bedenken gelassen haben, so hoffen wir diese im Folgenden beseitigen zu können. Martin selbst bietet uns die Handhabe, es mit wenigen Sätzen tun zu dürfen. Vergleichen wir einerseits die Borte der Abbildung 46 aus „A history of Oriental carpets before 1800" mit derjenigen auf unserer Tafel 10 – wobei wir uns vergegenwärtigen müssen, daß zwischen der Entstehung dieser beiden Teppiche etwa

Beweise für die kaukasische Herkunft

Abb. 46. Aus „A history of Oriental carpets before 1800", von Martin bezeichnet als „Armenia about 1800".

zwei volle Menschenalter liegen – und andererseits das Feld des aus Martins Werk abgebildeten Stückes (Abb. 46) mit demjenigen unserer Tafel II, so würden wir zweifellos auch ohne Martins ausdrückliche Bestätigung des Zwischengliedes die Zusammengehörigkeit dieser drei Teppiche erkennen. Es könnte also nur noch die Frage offen bleiben, ob denn die Heimat des von uns auf Tafel II wiedergegebenen Stückes, von dem wir die kaukasische Herkunft jenes anderen ähnlichen Teppichs ableiten wollen, tatsächlich feststehe. So wollen wir denn nicht die Tafel II dafür heranholen, sondern einen von jedem Sachverständigen als zweifellos kaukasisch zu erkennenden sogenannten Tschelabirth-Kassach aus dem nördlichen Karabagh. Der Leser möge dessen gezacktes Mittelstück (Abb. 47), das wir der Bequemlichkeit halber daneben gebracht haben, demjenigen des Martin'schen Teppichs (Abb. 46) gegenüberstellen, und er wird erstaunt sein über die – nicht Ähnlichkeiten – nein, Übereinstimmungen der Einzelheiten. Wenn sich kleine unwesentliche Verschiebungen zeigen, so sind diese lediglich auf die verschiedene Einstellung von Kette und Eintrag zurückzuführen. Das kleine Achteck der Mitte mit der Sternblume, die an-

Abb. 47. Hälfte eines sogenannten Tschelabirth-Kassachs aus dem Kaukasus, 19. Jahrhundert. Verbleib unbekannt.

schließenden vier dreizackigen Blätter, die dazwischenliegenden vier dreizackigen Knospen, das auf die Ecke gestellte Quadrat, die vier achtblättrigen Blüten an dessen Winkeln usw. usw. finden wir in beiden Stücken; fast aufs Haar gleich. Wir haben aber nicht irgend einen selten vorkommenden, vielleicht – so unwahrscheinlich das wäre – dem älteren nachgeknüpften Teppich zum Vergleich hervorgesucht, sondern sozusagen den ersten besten dieser Art genommen, der uns in die Hände kam. Wir könnten ebensogut, was uns wohl jeder Fachkenner zugeben wird, zwanzig andere dazu heranziehen und würden trotzdem zu dem nämlichen Ergebnis gelangen.

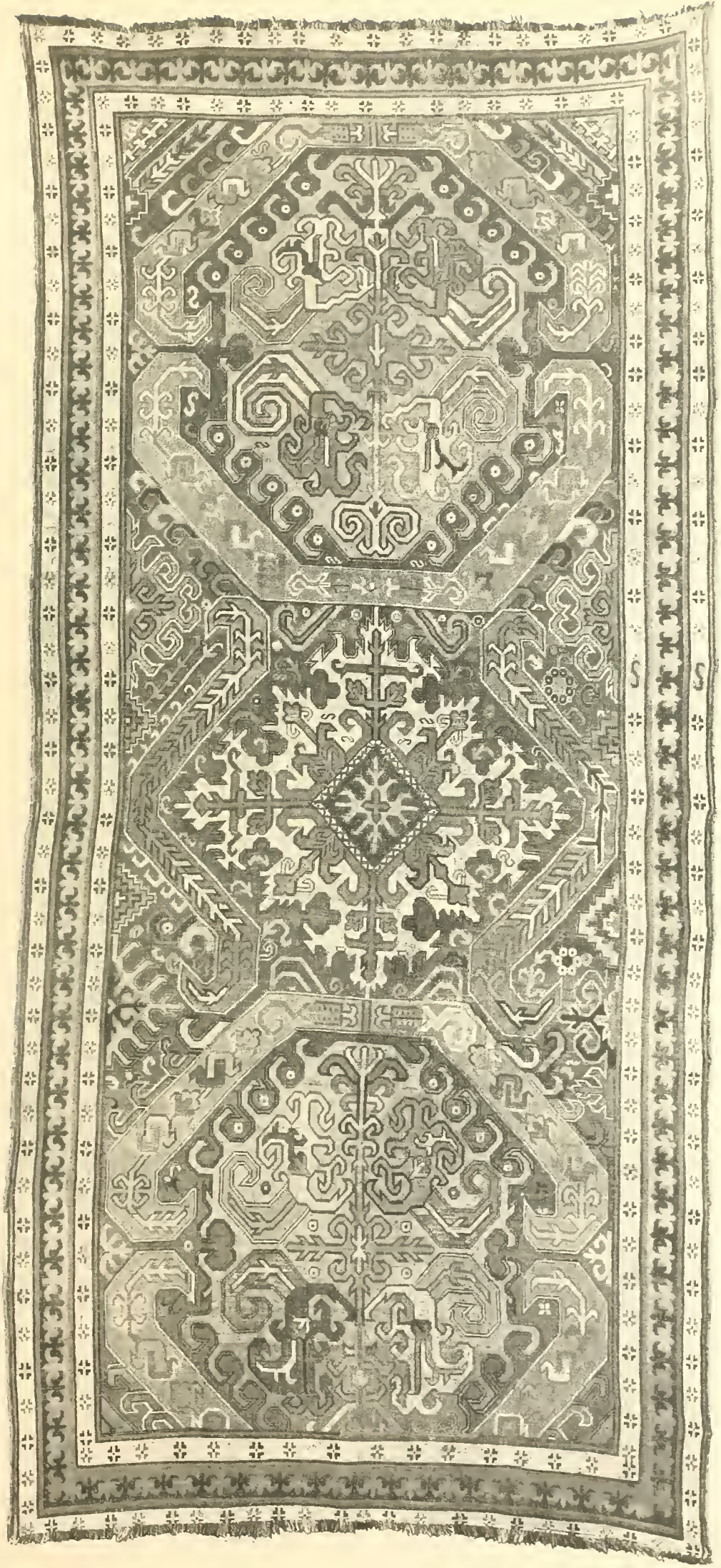
Damit glauben wir endlich auch die letzten Zweifel an der Herkunft dieser Gattung beseitigt zu haben und schlagen daher vor, künftig anstelle der falschen und nach mancher Richtung zu Mißdeutungen Anlaß bietenden Bezeichnung „armenische Teppiche" die Benennung „altkaukasische Teppiche" oder, wieweit dies berechtigt ist, „altkaukasische Tierteppiche" zu wählen.

Farben der Tafel II

Das Urbild der Tafel II wirkt ungeheuer wuchtig und so ursprünglich, daß man auf den ersten Blick geneigt sein könnte, es für ganz früh zu halten. Dazu kommt noch eine recht einfache Verteilung der Farben, von denen ein dunkles Blau des Grundes mit einem grünlichen Gelb der Borte und des Musters das schmutzige Weiß der Mitläufer, das spärlich verwendete Rot oder Braunviolett übertönen. Wenn wir allerdings die Einzelheiten der Zeichnung genauer betrachten, erkennen wir, daß wir es mit einer späteren Arbeit zu tun haben; denn einige dieser Schmuckformen konnte man genau so auf vielen gerade von den Stühlen gelösten Teppichen antreffen, wie sie vor dem Kriege oft zu Hunderten gestapelt die Höfe mancher Tifliser Karawansereien füllten.

Auch dieses Stück war früher im Besitz der Herren Weise und Matthieu.

Abb. 48.
Straßenbild aus Tiflis nach einem Gemälde von Max Tielke, im Besitz der Persischen-Teppich-Gesellschaft.



Tafel 12.

Altkaukasischer Teppich.

Länge: 455 cm. Breite: 202 cm.
Knüpfung: 31 Knoten auf 10 cm Höhe, 56 Knoten auf 10 cm Breite; Kette: Wolle, Eintrag: zwei Wollfäden nach jeder Knotenreihe.
Kaukasus, 18. Jahrhundert.

Wohl kein Kenner orientalischer Teppiche wird bezweifeln, daß dieses Stück aus dem Kaukasus stammt.

Das Muster liegt in breiten Flächen rot, blau, gelb, braunviolett und weiß auf dunkelbraunem Grund, der umsäumt wird von dem grauweißen Unterton der Borte; diese selbst ist in der Zeichnung vorwiegend gelb (die bandartigen Verschlingungen), dunkelgrün und braunviolett (die Knäuel, abwechselnd).

Wir meinen, es hieße Allzubekanntes breittreten, wollten wir uns über dieses Muster im Einzelnen auslassen. Wir glauben es vielmehr dem Leser anheimgeben zu dürfen, Vergleiche sowohl mit den früheren Tierteppichen wie mit gleichaltrigen oder späteren kaukasischen anzustellen. Dabei beachtet er vielleicht das Vorhandensein der Schneckenform einerseits und das Auftreten von Haustieren als Streumuster andererseits.

Abb. 49. Südkaukasischer Teppich mit kufischen Bortenornamenten als Streumuster. Ende 19. Jahrhundert. Besitzer unbekannt.

Kufi-Ornamente

Einen – fraglos kaukasischen – Teppich mit der gleichen Borte hat Martin auf Seite 119 seines Hauptwerkes (Fig. 299) als „Carpet from Armenia or South Caucasus" abgebildet. Wir finden diese Randzeichnung vom Ende des 18. Jahrhunderts durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch nur geringen

Veränderungen unterliegend im Daghestan und Schirwangebiet. Da in dieser Gegend in späterer Zeit häufig datierte Stücke auftreten, so können wir von etwa 1800 an die Entwickelung der dortigen Arbeiten recht genau beobachten.

Früher im Besitz der Herren Weise und Matthieu in Konstantinopel.

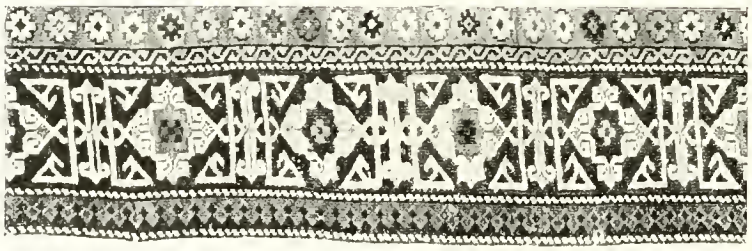


Abb. 50. Borte, kufischer Schrift ähnlich, aus einem kaukasischen Teppich, dat. 1221 d. H. = 1806 A. D. Verbleib dieses Stückes unbekannt.

Tafel 13.

Altkaukasischer Teppich.

Länge: 533 cm. Breite: 225 cm.
Knüpfung: 34 Knoten auf 10 cm Höhe, 64 Knoten auf 10 cm Breite. Wollkette, drei Wollfäden nach jeder Knotenreihe als Eintrag.
Kaukasus, 17.—18. Jahrhundert.

Ähnlichkeit mit den Vasenteppichen

Hier ein kaukasischer Vasenteppich! Die Vasen selbst fehlen zwar, sonst aber erinnert Einteilung und Anlage der Zeichnung, erinnern die einzelnen Pflanzen- und Blumenmuster – zwar alles in die Teppichsprache des Kaukasus, das Geradlinige und Kantige, übersetzt – zu stark an jene Art, als daß man nicht versucht wäre, an eine freie Nachbildung jener etwas früheren Stücke zu denken. Da sind z. B. auf Tafel 13 die langgestreckten, großen gezackten Blätter, wie sie viermal gegeneinandergestellt ein kreuzartiges Muster in der Mitte bilden und sich in scharfem Winkel gestellt der Borte anschmiegen oder aus ihr herauszuwachsen scheinen. Sind dies nicht die gleichen, wie sie sich auf manchen Vasenteppichen vorfinden und dort, wohl zu Unrecht, als Palmwedel gedeutet werden? Oder sehen wir uns einmal die vier größten Blumen unseres Bildes an! Glauben wir in ihnen nicht die gleiche, lilienartige Form, noch nicht aufgeblüht, wiederzuerkennen, wie sie auf Tafel 1 unmittelbar rechts und links der Sternblüte des Mittelpunktes etwas nach oben zu vorkommt? Auch die – nennen wir sie einmal Blätter der Fächerpalme und Päonien hat der kaukasische Knüpfer nicht vergessen.

Auf eine Übereinstimmung glauben wir noch besonders aufmerksam machen zu sollen, weil daraus gut ersichtlich ist, wie sich Schmuckformen abwandeln. Es ist dies die in der Borte der Tafel 2 sich immer wiederholende in Seitenansicht dargestellte Blüte mit den beiden rückwärts gebogenen gezahnten Blättern, die auch in dem Teppich der Tafel 13 wiederkehrt. Hier hat sich allerdings ihre unendlich feine, wie mit spitzem Haarpinsel gemalte Linienführung verloren. Fast nur die Hauptbestandteile, die beiden zurückgestülpten gekerbten

Blätter, die hier eher wie in Stein gehauen aussehen, sind geblieben. Der Leser findet sie zu beiden Seiten der großen scharf gezackten Blume ober- und unterhalb des Mittelkreuzes. Ein oder zwei Jahrhunderte später erscheint dann vielleicht in irgendeinem Teppich ein eckiger Doppelbalken, und wir können auch nicht einmal ahnen, daß dieses einfältige grobe Zeichen einer der erlesensten, zierlichsten Kunstformen entsprungen ist.

Zusammenhang mit anderen kaukasischen Teppichen

Der Zusammenhang dieses Stückes mit dem vorhergehenden ist unverkennbar, besonders, wenn wir Einzelheiten ins Auge fassen. Wir werden dort beispielsweise zu unserem Erstaunen bemerken, daß die Mittelblumen der beiden großen Achtecke nichts anderes sind als die von uns als lilienartig bezeichneten

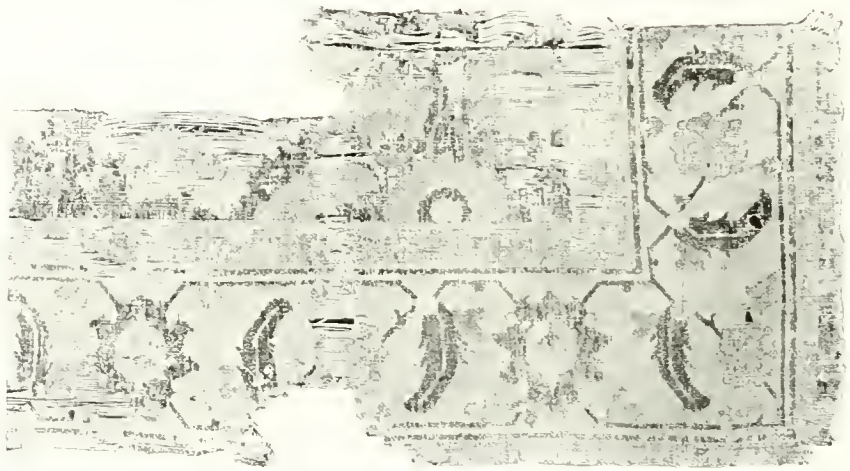


Abb. 51. Bruchstück eines persischen Teppichs mit ähnlicher Borte wie Tafel 13. Alter vermutlich 17. Jahrhundert. Besitzer unbekannt.

Muster auf Tafel 13. Sogar die beiden kleinen Rosensterne unter dem Kelch und über den sich einander zuneigenden Blütenblättern sind hier wie dort anzutreffen.

Auch in Farben stehen sich beide Teppiche sehr nahe, hauptsächlich, was den vollen, wuchtigen Zusammenklang betrifft, wenngleich der ältere feierlicher und weniger düster wirkt. Der tiefblaue Grund dieses Stückes wird fast übertönt von einem saftigen Kirschrot, das zusammen mit Altgelb, Grün und Violett in breiten Flächen das Muster deckt, während die auf Gelb gestellte Borte alle anderen Farben in der Zeichnung wiederbringt.

Palmette, Rosette, Akanthus

Wir sprachen oben von Blumen, Blättern usw. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß wir in den Mustern dieses Teppichs etwa getreue Abbilder von in der Natur vorkommenden Pflanzen sehen wollen. Wir wählten diese Ausdrücke vielmehr lediglich dazu, uns besser verständlich zu machen, sind uns aber wohl bewußt, daß wir auch hier, wie fast stets, in erster Linie zum Ornament gewordene Schmuckbilder vor uns sehen, die sich freilich in ihrer ursprünglichen

Gestalt an wirkliche Gewächse anlehnen mögen. Bei näherem Hinsehen entdecken wir in den großen Blumen wiederum die verschiedenen Arten der Palmette, Rosetten in den kleineren und in den Blättern Akanthusformen.

Mit den auf Tafel 9 und 10 abgebildeten altkaukasischen Tierteppichen findet der gewissenhafte Beobachter außer im Stil auch in Einzelheiten manche Anklänge, so z. B. in der artischockenartigen Form der Blume, wie sie hier in der Borte, dort in manchen Rautenkreuzungen vorkommt, oder in den kleinen drei- und vierblättrigen Kreuzblümchen, wie sie dort in und an den Bändern angebracht sind, hier als Streumüsterchen dienen usw.

Auch dieser Teppich stammt aus dem Besitz der Herren Weise und Matthieu.

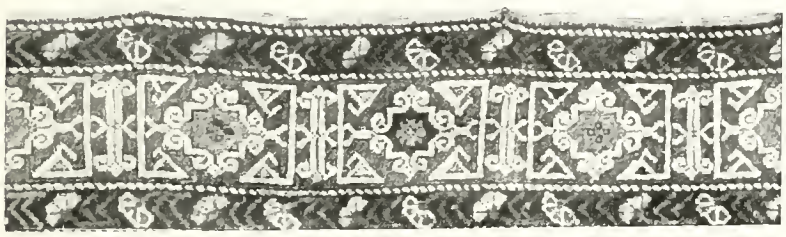


Abb. 52. Borte aus einem kaukasischen Teppich, dat. 1298 d. H. = 1881 A. D.
Verbleib dieses Stückes unbekannt.

Tafel 14.

Altkaukasischer Teppich.

Länge: 572 cm. Breite: 255 cm.
Knüpfung: 29 Knoten auf 10 cm Höhe, 72 Knoten auf 10 cm Breite; Kette: Wolle. Eintrag: drei Wollfäden nach jeder Knotenreihe.
Kaukasus, 18. Jahrhundert.

Zwar noch an den vorhergehenden erinnernd, aber doch schon recht spät anmutend zeigt dieser Teppich auf einem dunklen Blau ein buntes Gewirr älterer und jüngerer Bestandteile des kaukasischen Formenschatzes. Die fast zierliche vielfarbige Borte auf gelbem Grund steht in keinem rechten Verhältnis zu der massigen Mitte. Immerhin ist auch diesem Stück noch eine gewisse herbe Schönheit nicht abzusprechen. Wohltuend wirkt vor allem ein dunkles Smaragdgrün, in dem die großen länglichen Blätter gehalten sind.

Der Teppich war früher gleichfalls in der Sammlung der Herren Weise und Matthieu.

Abb. 55.
Bortenausschnitt aus einem kaukasischen Teppich des 18. Jahrhunderts. (Vgl. Borte des altkaukasischen Tierteppichs im Kaiser-Friedrich-Museum, Bode-Kühnel Abb. 50). Verbleib des Stückes unbekannt

Tafel 15.

Kaukasischer Teppich.

Länge: 457 cm. Breite: 215 cm.
Knüpfung: 56 Knoten auf 10 cm Höhe, 66 Knoten auf 10 cm Breite; als Kette Baumwolle, als Eintrag je drei Baumwollfäden.
Kaukasus, 18.—19. Jahrhundert.

Wahrscheinlich aus dem südlichen Kaukasus, vielleicht aber auch aus dem Karadagh und wohl aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts stammt dieser außergewöhnlich farbenprächtige Teppich. Der Gesamteindruck ist rot-weiß; denn die anderen Töne, ein fahles Blaugrün der Borte, mittelblaue und gelbe Abschattungen eines Teiles der Zeichnung treten zurück vor dem kräftigen Elfenbeinweiß der großen Muster in der Mitte, und diese werden noch überstrahlt von dem leuchtenden Scharlach des Grundes.

Die Formen zeigen natürlich entsprechend dem geringen Alter des Stückes schon manche Verflachung, sind aber immerhin noch weit entfernt von den Zerrbildern der letzten Jahrzehnte. Die Borte erinnert stark an diejenige unserer Tafel 13.

Das Stück war während des Krieges auf dem Berliner Markt aufgetaucht und wurde durch R. v. Oettingen für die Sammlung erworben.

Abb. 54. In den südlichsten Ausläufern des Karadagh.

Tafel 16.

Kaukasischer Teppich.

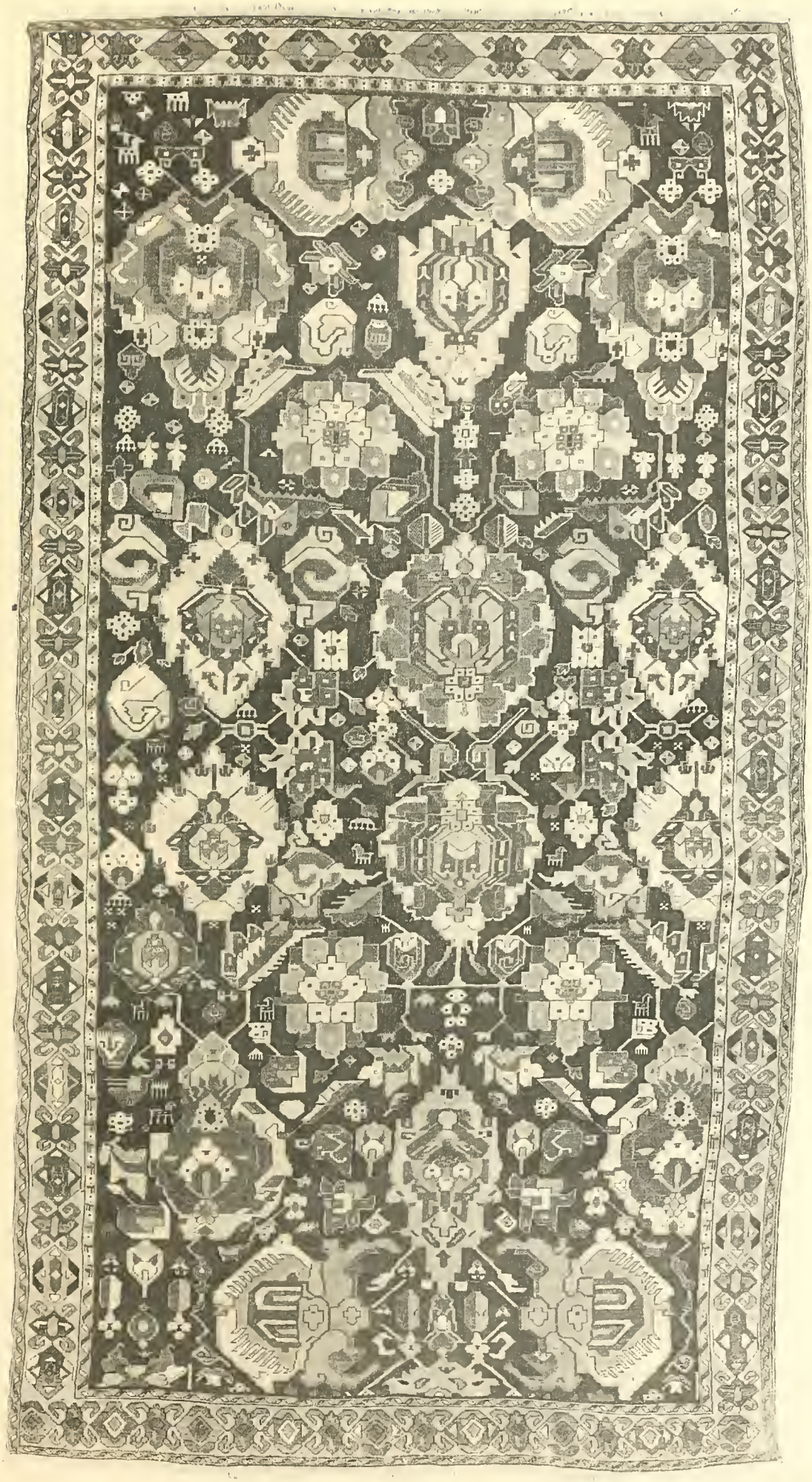
Länge: 370 cm. Breite: 195 cm.
Knüpfung: 32 Knoten auf 10 cm Höhe, 60 Knoten auf 10 cm Breite; Kette: Wolle. Eintrag: zwei Baumwollfäden.
Südliches Schirwangebiet, 19. Jahrhundert.

Nur das Zusammenspiel der kräftigen Pflanzenfarben, wie es reizvoller selbst in Teppichen des 17. und 18. Jahrhunderts nicht oft anzutreffen ist, haben uns veranlaßt, dieses Stück der Sammlung einzuverleiben. Der von einer braungelben Borte umrahmte tiefblaue Grund verbindet durch seinen von gelblichen bis grünen Indigotönen schillernden Glanz die meist großflächigen Blumenmuster in Violett, Gelb, Grün und Weiß.

Die Zeichnung freilich ist von kunstvollendet weit entfernt. Neben guten Formen kommen die verschrobensten Linienführungen vor, die zwar meistens ihren Ursprung in alten vorbildlichen Mustern haben mögen, aber bereits so entartet sind, daß es unmöglich erscheinen muß, die Zusammenhänge aufzudecken. Das Stück dürfte Ende des vorigen Jahrhunderts entstanden sein.

Erworben wurde es vor kurzem im Berliner Teppichhandel.

Abb. 55 Persisch-kaukasisches Grenzgebiet.



Tafel 17.

Altkaukasischer Teppich.

Länge: 290 cm. Breite: 140 cm.
Knüpfung: 49 Knoten auf 10 cm Höhe, 74 Knoten auf 10 cm Breite; als Kette Baumwolle, als Eintrag zwei Baumwollfäden nach jeder Knotenreihe.
Südliches Schirwangebiet, 18. Jahrhundert.

Man kann sich nach der Abbildung keinen rechten Begriff machen, wie bestechend diese gelben, roten und grünen Palmetten auf dem satten indigoblauen Grund wirken, den die ursprüngliche schmale Borte gerade so begrenzt, daß eine zu oft stattfindende Wiederholung des anspruchslosen Musters der Mitte noch nicht langweilig wird. Neben einigen Blumen- und Blattformen, wie wir sie schon auf den vorhergehenden Tafeln fanden, sehen wir die Palmetten in halb persischer, halb kaukasischer Auffassung; die ehemals runden Linien nähern sich den geraden. Den gleichen Vorgang zeigt noch deutlicher die Borte. Aus ihrer Schmalseite können wir leicht erkennen, daß dem Ornament die gegeneinander gestellte Gabelranke zu Grunde liegt. Wie stark der Hang des Knüpfers zu Vereinfachungen gewesen sein muß, ersehen wir aus den Längsseiten, wo die gleiche Arabeske bereits um eine Stufe ärmer auftritt. Auch die Ranken in der Mitte, die hier die Rolle von Streublumen übernehmen müssen, sind schon ganz kaukasisch gerade geworden. Dazwischen erscheinen noch Rosetten, die ebensogut einem Dschoushegheghan dieser Zeit angehören könnten.

Uebergänge im Stil

Dieser Teppich wurde vor einigen Jahren im Berliner Kunsthandel erworben.

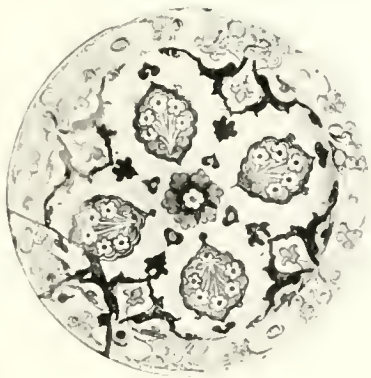
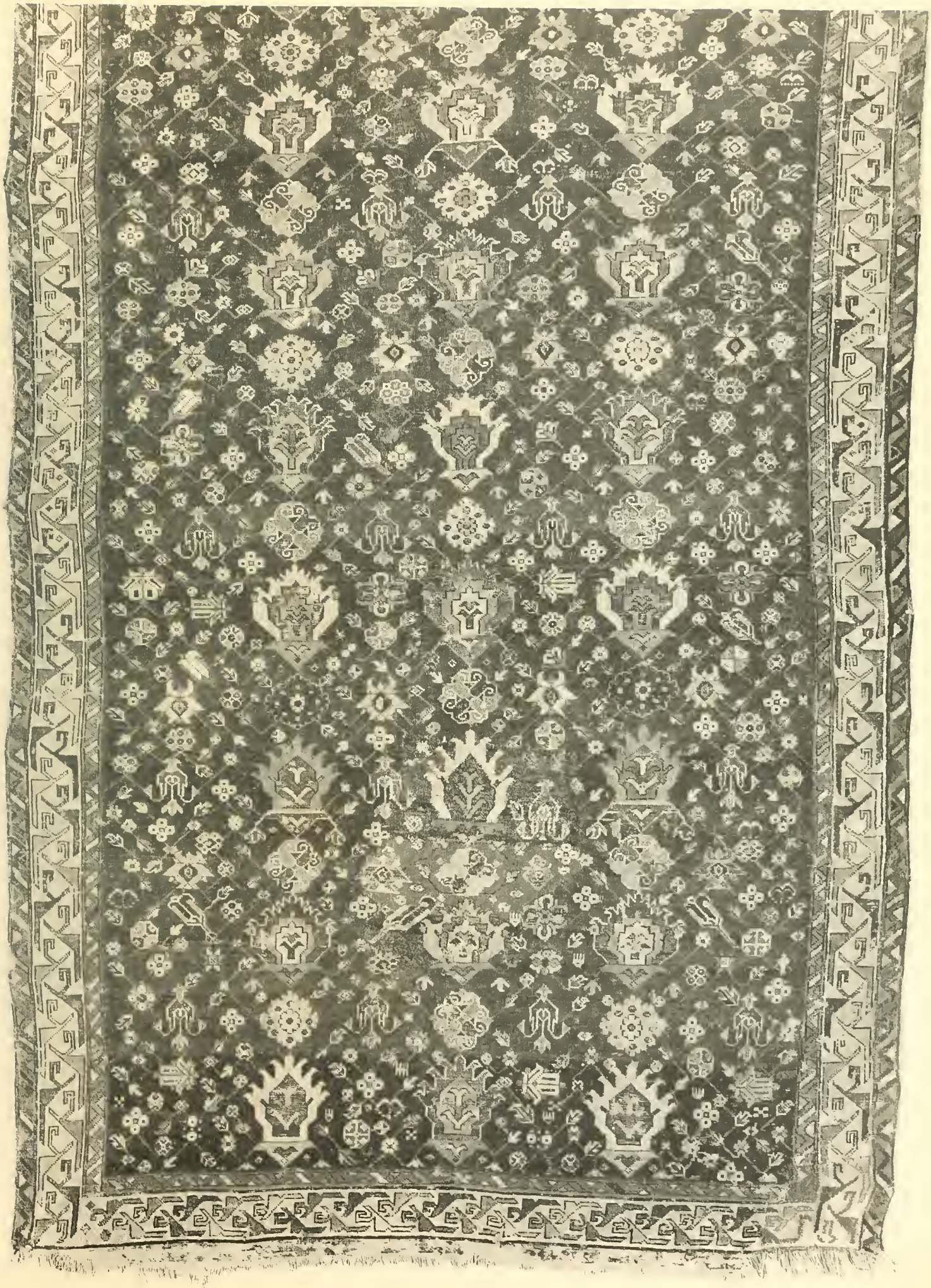


Abb. 56.
Teller aus Isnik mit Arabesken, 17. Jahrhundert.



Tafel 18.

Kaukasischer Teppich (Bruchstück).

Länge: 329 cm. Breite: 208 cm.
Knüpfung: 35 Knoten auf 10 cm Höhe, 60 Knoten auf 10 cm Breite; als Kette Wolle, als Eintrag ein Baumwollfaden und ein Wollfaden nach jeder Knotenreihe.
Karabagh, Mitte 19. Jahrhundert.

Dieser recht bunte, fast ganz in europäischem Stil gehaltene Teppich ist ein gutes Beispiel für gelegentliche Beeinflussung des Kunsthandwerkers, sei es durch die Rücksicht auf seinen Besteller, sei es durch fremde in seinen Gesichtskreis tretende Erscheinungen. Wie in Meißen Porzellan mit chinesischen Mustern, in China Bronzen und Töpferwaren mit arabischer Schrift und persischen Ornamenten entstanden sind, so wurden im Kaukasus, wenn es sich um armenische Besteller handelte, Teppiche mit armenischen Inschriften, für Europa solche in abendländischem Stil hergestellt. Außer bei den sogenannten Polenteppichen, von denen wir noch nicht wissen, wo in Persien sie angefertigt worden sind, finden wir diesen Vorgang besonders in zwei weit voneinander entfernten Gegenden: in Südpersien, in Kirman, und im Kaukasus in der Umgebung von Schuscha.

Europäische Einflüsse auf das Kunsthandwerk

Abb. 57. Teppich aus Kirman in europäischem Stil, Mitte 19. Jahrhundert. Das Stück befand sich früher in der Sammlung. Verbleib nicht bekannt.

In Kirman ist dieser Einfluß wohl auf die durch die Nähe der Küste leicht erklärliche Berührung mit den Vertretern seefahrender europäischer Völker zurückzuführen und umsoweniger verwunderlich, als diese Gegend, wenn sie überhaupt früher schon Teppiche geknüpft hatte, dann zum mindesten längere Zeit damit ausgesetzt haben muß. Wenigstens kennen wir keine Kirmaner Teppiche, deren Alter wir mit einiger Sicherheit höher als auf 70 bis 80 Jahre

Kirman

schätzen dürften. Dagegen sind uns aus der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Reihe solcher Erzeugnisse mit europäischen Mustern bekannt; eines davon haben wir bereits bei Tafel 1 (Abb. 22) wiedergegeben. Es scheint also, daß man zu dieser Zeit in Kirman auf keine gefestigte Überlieferung zurückgreifen konnte und daher umsoeher einem fremden Stil zugänglich war; wohl auch in dem Glauben, damit den Wünschen der Besteller Rechnung zu tragen.

Abb. 58. Kaukasischer Teppich mit Schirwanmuster im Mittelfeld und russisch beeinflußter Wolkenbandborte. 19. Jahrhundert.

Karabagh

Anders verhält es sich mit solchen Teppichen aus dem Karabagh! Hier haben wir es fraglos mit einer Gegend zu tun, in der stets geknüpft worden ist und die eine ganze Reihe kennzeichnender Muster aufzuweisen hat. Es ist hier wohl dem Vordringen der russischen Eroberer und deren Bestellungen zuzuschreiben, wenn von einem gewissen Zeitpunkt an häufig europäische Kunstformen Eingang in dieses Handwerk gefunden haben. Dabei mag der rührige Handelsgeist der Armenier die Vermittlerrolle gespielt haben.

Der Teppich dieser Tafel hat in der Mitte einen schwarzbraunen Untergrund. Die Muster sind recht bunt: aus hellgelben, hellgrünen und hellblauen Tönen sticht ein Koschenillerot hervor, das auch die Hauptfarbe der beiden Bortenfriese bildet, während der Mittelstreifen eine vorwiegend hellblaue Zeichnung auf aprikosenfarbener Unterlage aufweist.

Der Teppich war 1921 in Berlin in den Handel gekommen.

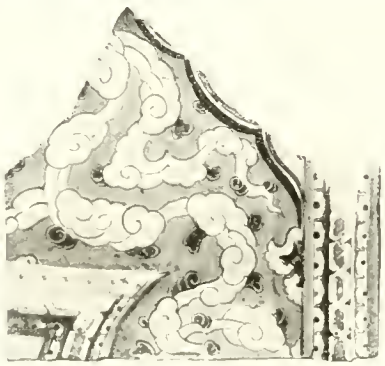


Abb. 59.
Wandfliese aus Isnik mit Wolkenband, 16.–17. Jahrhundert.

Tafel 19.

Kaukasischer Teppich.

Länge: 223 cm. Breite: 162 cm.
Knüpfung: 28 Knoten auf 10 cm Höhe, 52 Knoten auf 10 cm Breite; als Kette Wolle, als Eintrag je vier Wollfäden.
Karabagh, 19. Jahrhundert.

Pastelltöne in kaukasischen Teppichen

Ein wohltuend ruhiger und in den Farben zwar kräftiger aber ausgewogener Teppich. Die Borte ist dunkelrot, die Mittläuferstreifen sind gelb, die Mitte ist mittelblau unterlegt. Die schöne Wellenranke ist abwechselnd violett, rot, blau, weiß und grün gefärbt; dazu treten in den übrigen Blumen noch ein Lederbraun, ein Altrosa und ein Ton, der wie Tee mit Milch aussieht. Diese matteren Abschattungen finden wir außer bei Teppichen aus der Gegend von Schuscha sonst im Kaukasus nur noch in einer neueren Daghestanart wieder, den sogenannten Chilas. Es muß an den Wasserverhältnissen liegen, daß nur an zwei Orten solch weiche Töne angetroffen werden; denn die Farben der kaukasischen Teppiche sind im allgemeinen doch sehr bestimmt und klar, und hätten die Meister von Schuscha oder Gili nur ein besonderes ähnliches Färbeverfahren, so wäre dies bei der Öffentlichkeit, mit der im Orient jedes Handwerk betrieben wird, den Knüpfern der Umgebung nicht solange unbekannt geblieben. Liegen doch beide Orte mitten in teppicherzeugenden Gebieten: Schuscha im Karabagh, Gili im Daghestan, kaum 20 Werst nordwestlich von Kuba.

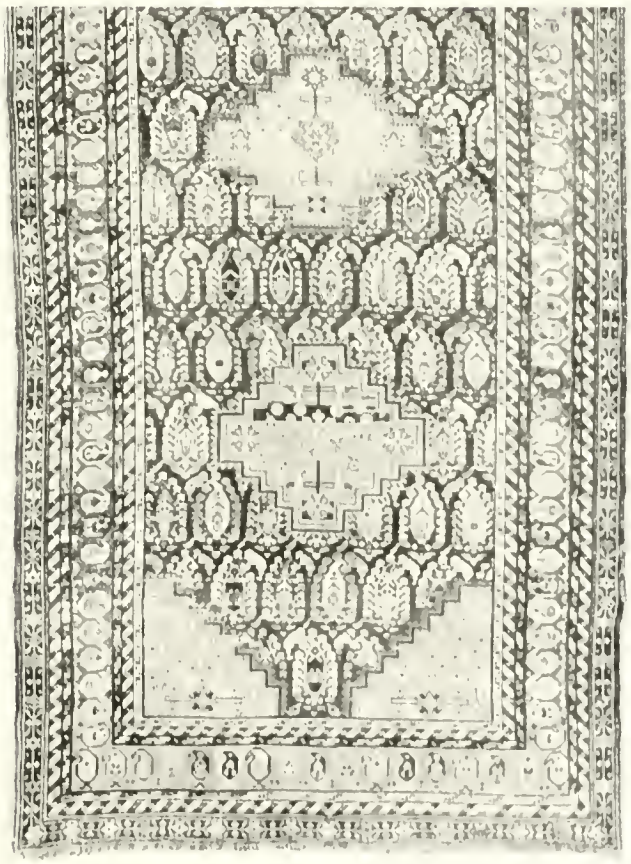


Abb. 60.
Teppich aus der Gegend von Gili, Ostkaukasus, 19. Jahrhundert.
Besitzer unbekannt.

Wandernde Ornamente

Dieser Teppich ist ein besonders gutes Beispiel für die Wanderung der Ornamente im Orient. Ursprünglich wohl im Herat entstanden finden wir dieses Muster um die Mitte des 18. Jahrhunderts in den Dschouscheghanteppichen und bald darauf im Feraghan und Gherus. Von Mitte des 19. Jahrhunderts an taucht es, natürlich immer mehr und mehr erstarrend, im Karabagh auf.

Selbstverständlich unterliegen dabei die Einzelheiten der Ornamente entsprechend der verschiedenen Auffassung und verschiedenen Knüpfart in jeder dieser Gegenden geringen Veränderungen, an denen dann jeweils die Herkunft eines solchen Stückes wohl zu erkennen ist.

Der Teppich stammt aus dem Besitz eines Berliner Kunstsammlers.

Abb. 61.
Kaukasische Landschaft, nach einem Gemälde von Max Tielke.
Im Besitz der Persischen-Teppich-Gesellschaft.

Tafel 20.

Südkaukasischer Teppich.

Länge: 165 cm. Breite: 118 cm.
Knüpfung: 42 Knoten auf 10 cm Höhe, 60 Knoten auf 10 cm Breite; als Kette Baumwolle, als Eintrag je zwei Wollfäden.
Südlicher Kaukasus, 18.—19. Jahrhundert.

Dieses Stück zeigt Einflüsse fast aller teppichknüpfenden Gebiete des Orients, ist also wohl zu einer Zeit entstanden, wo die Wanderung der Ornamente, wie wir dies so ausgeprägt im 19. Jahrhundert sehen, schon begonnen hatte. Hätte der Teppich nicht die frühe Borte, so würden wir ihn auf höchstens 50 Jahre alt schätzen.

Wir vermuten, daß es sich hier um die Arbeit einer Gegend handelt, wo vorher dieses Kunsthandwerk nicht zu Hause war, sodaß also keine gefestigte Überlieferung das Eindringen fremder Elemente verhindern konnte. Blau, violett und gelb sind die Muster in und um das Mittelschild, das von einem moosgrünen Band gebildet wird. Die Grundfarbe ist in der Mitte dunkelrot, in der Borte walnußgelb, während der Bäumchenfries wieder das Rot und Blau des Innenfeldes zeigt.

Der Teppich, früher im Besitz eines Berliner Museums, war kürzlich in den Handel gekommen.

Abb. 62.
Kaukasische Landschaft, nach einem Gemälde von Max Tielke.
Im Besitz der Persischen Teppich-Gesellschaft.

Tafel 21.

Kaukasischer Teppich.

Länge: 223 cm. Breite: 110 cm.
Knüpfung: 30 Knoten auf 10 cm Höhe, 64 Knoten auf 10 cm Breite.
Südlicher Kaukasus (Gändje), 19. Jahrhundert.

Die Farbenwirkung dieses Teppichs ist eine eigenartige und ungemein starke. Eine sechsfache Reihe abwechselnd zinnoberrot und orangegelb gehaltener Achtecke auf schwarzbraunem Grund wird durch weiße hakenbesetzte Bänder in Zusammenhang gebracht, während die so entstehenden Felder ähnliche Bandornamente ausfüllen. In den Mustern der Achtecke und der weißgrundigen Borte finden sich einige moosgrüne und aprikosenfarbene Töne.

Der Teppich wurde unlängst in Berlin erstanden und wegen seiner außergewöhnlich starken Farbwirkung trotz seines geringen Alters der Sammlung einverleibt.

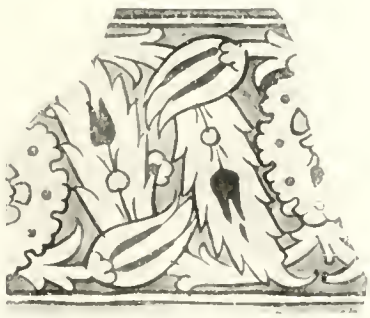
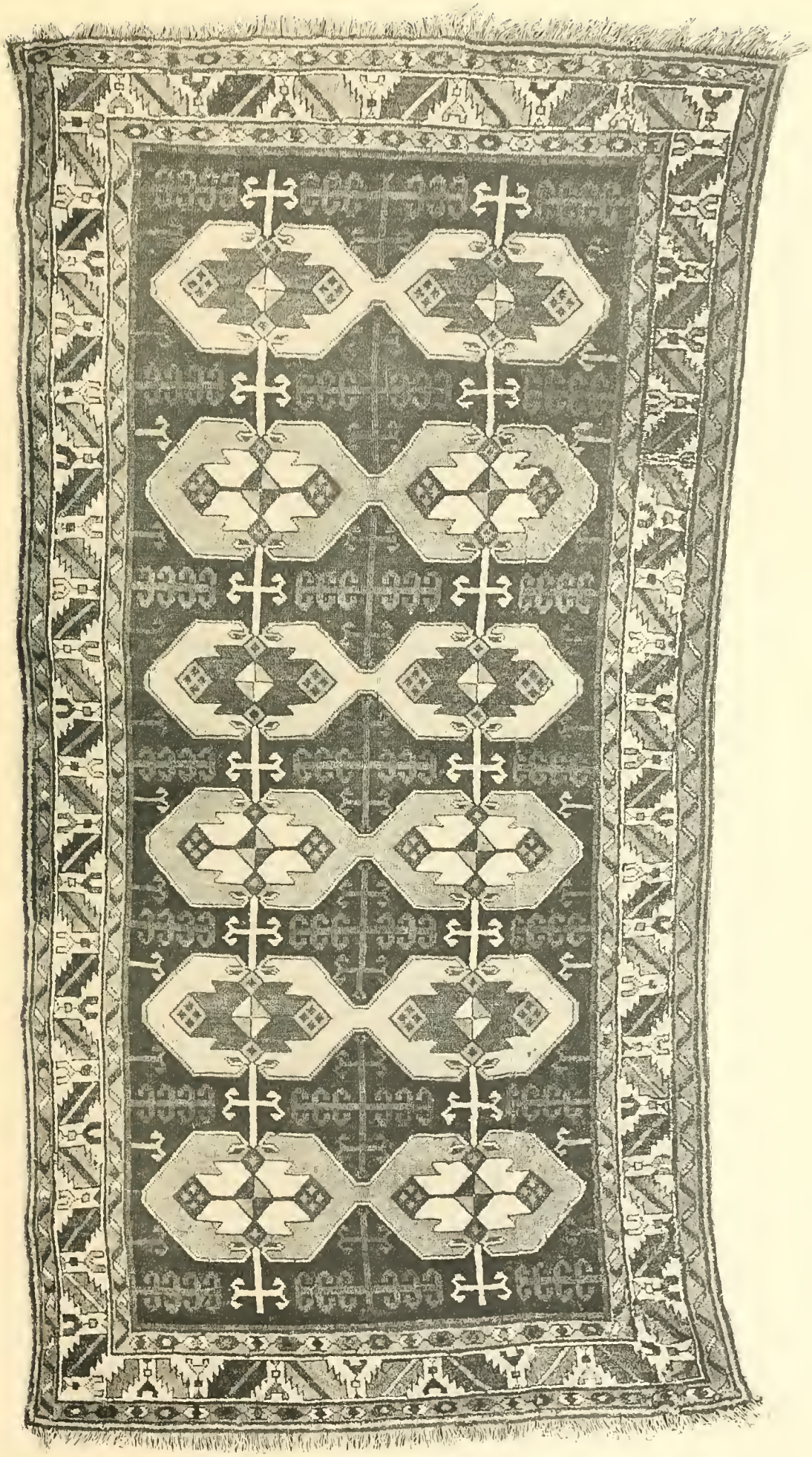


Abb. 63.
Kleinasiatische Wandfliese mit akanthusartigen Blättern, 17.–18. Jahrhundert.



Ein früher Teppich

Tafel 22.

Ein früher Teppich.

Länge: 235 cm. Breite: 170 cm.

Knüpfung: 26 Knoten auf 10 cm Höhe, 50 Knoten auf 10 cm Breite; als Knüpfgarn dienten doppelte Wollfäden. Die Kette besteht aus zweifach gedrehter Wolle, den Eintrag bilden vier feingezwirnte Wollfäden nach jeder Knotenreihe.

Kaukasus (?), 15. bis 16 Jahrhundert.

Schon der erste Eindruck dieses Teppichs ist ein roher, sehr ursprünglicher – wenn man will barbarischer; hervorgerufen ebensosehr durch die Zeichnung wie durch die Farben. Es wurde uns nicht leicht, das Stück dem 15.–16. Jahrhundert zuzuschreiben, da uns gerade bei Zeitbestimmungen die größte Vorsicht geboten erscheint. Ja, wir wollten das Stück mit Rücksicht auf die unumrandete Rankenzeichnung zuerst als die Arbeit eines Knüpfers des 18. Jahrhunderts ansprechen, dem durch irgendeinen Zufall einmal ein Uschak vor die Augen gekommen sein mochte! Nachdem wir uns jedoch in den Stil des Teppichs vertieft und immer und immer wieder alle die uns bekannten Veröffentlichungen zu Rate gezogen hatten, ohne irgendwo auf einen Genossen dieser Art zu stoßen, kamen wir zu der Ueberzeugung, daß es sich um ein recht frühes Stück handeln müsse. Alter

Zum besseren Verständnis des Folgenden sei hier schon die Farbenbeschreibung eingefügt. Ein harter, kalter, von Hell- nach Dunkelblau in Streifen übergehender Grund der Mitte wird von einer naturfarbenen weißen Borte umsäumt. Die das Mittelstück umspinnenden Ranken sind dunkelblaurot, diejenigen der Borte abwechselnd rot, blau und dunkelbraun. Das Schild der Mitte zeigt braune, blaue und vereinzelt weiße Töne auf einem starken, teilweise rotstichigen Gelb. Sonst kommt nur noch ein dunkles Blauviolett vor, das sparsam verwendet wurde. Grün tritt in dem Teppich nicht auf. Wenn wir die belanglosen – weil bei Pflanzenfarben zufällig entstehenden – Abschattungen außer acht lassen, so hat sich der Knüpfer mit sechs Farben begnügt, während Teppiche im allgemeinen 10 bis 14 und mehr Töne aufweisen. Und in zwei von den sechs Fällen hat die Natur am Bottich gestanden: die weiße und Farben

braune Wolle sind anscheinend so verarbeitet, wie sie das Schaf getragen hat. Das ist auch der Grund, daß diese braune Wolle, die wir sonst – wenn eingefärbt – so häufig bereits nach Jahrzehnten bis auf die Kette aufgelöst sehen, nicht schlechter vorgehalten hat als das übrige Vlies. Beiläufig sei hier bemerkt, daß uns schon die Verwendung von brauner Naturwolle, ohne daß sie einer später zersetzend wirkenden Behandlung mit Eisenvitriol unterworfen wurde, auf ein hohes Alter des Teppichs schließen läßt[1]. Es verbleiben also nur vier Töne, die zu färben gewesen waren: Blau, Rot, Gelb und Violett. Wenn wir nicht irren, ist dieses Violett durch Auftragen von Blau und danach Rot auf dunkle Wolle erreicht. Der Färber hätte schließlich nur drei Farbstoffe nötig gehabt: Indigo, Krapp und – vermutlich – Kreuzbeeren. Nun kennen wir noch einen Fall, wo ein sehr früher Teppich mit so beschränkten Mitteln in Farbe gesetzt worden ist: der Teppich des Kaiser-Friedrich-Museums mit dem Ming-Wappen (Abb. 64). Auch jenes Stück weist sechs Töne auf, wovon zu Weiß und Braun die Naturfarbe der Wolle verwendet wurde, während wie bei unserem Teppich die übrige Farbenwirkung mit Blau, Gelb und Rot erzielt ist; der sechste Ton, ein Altrosa, ist fraglos eine hellere Ausfärbung dieses soeben erwähnten roten Tones. Auch dort kommt kein Grün vor.

Das Fehlen der Saumlinien deutet auf eine frühe Entstehung

Wenn wir die Zeichnung unserer Abbildung ins Auge fassen, so fällt vor allem das ungeheuer rohe, Tintenklecksen ähnliche Rankenwerk auf. Ein Blick auf die Abbildung irgend eines Uschakteppichs genügt, um erkennen zu lassen, daß wir es hier mit einem ganz anderen Stil zu tun haben. Wir müssen anderswo nach Anhaltspunkten suchen. Nun ist zum Vergleich mit dem vorerwähnten das Ming-Wappen enthaltenden Teppich in einer Reihe von Veröffentlichungen der Bodenbelag auf dem Fresko der „Hochzeit der Findlinge" von Domenico di Bartolo wiedergegeben, das nach Bode 1440 bis 1444 entstanden ist. Dort finden wir solche Gebilde, besonders als Ausfüllung der Flächen, die durch das Einfügen der Achtecke in die sie umfassenden Vierecke entstehen. Wie auf diesem Bilde ist auch auf unserer Tafel 22 mit geringen Ausnahmen fast das ganze Muster ohne die sonst in Teppichen des Orients übliche Saumlinie in den Grund gesetzt. Wir sind geneigt, aus dem Fehlen einer Trennungslinie zwischen Muster und Grund auf eine frühe Zeit zu schließen, weil uns die Ansicht Jäckels sehr einleuchtet[2], daß Knüpfteppiche als ursprüngliche Nachahmung der Felle erst mit der Zeit eine Musterung erhielten und demgemäß die Verfeinerung der Zeichnung, was ja ohnedies selbstverständlich ist, eine spätere Aufgabe war.

[1] Vgl. Bode, „Vorderasiatische Knüpfteppiche"

[2] Vgl. „Zur Urgeschichte der orientalischen Teppiche" im II. Jahrgang des Orientalischen Archivs

Neben den Ranken tritt zunächst das in Persien Medachül genannte rückläufige Muster des Zwischenfrieses hervor, von dem Bode bei der Besprechung mittelalterlicher Teppiche auf Gemälden sagt: „Bemerkenswert ist, daß hier schon das zinnenartige Muster vorkommt, das wir in den Borten der sogenannten Polenteppiche und sonst schon mehrfach kennen gelernt haben, und das sich bis heute in der Teppichknüpferei im Orient erhalten hat.“ Es sei uns erlaubt hinzuzufügen: Vor allem im Kaukasus, während es in Kleinasien in der einfachen Form fast nie vorkommt. Die Zeichnung

Über das Mittelstück ist wenig zu sagen, so wichtig es auch für die Herkunftsbestimmung des Teppichs sein mag; es ist das auf vielen Stücken des frühen 16. Jahrhunderts in Persien erscheinende dreiteilige Mittelschild in strengerer und geradlinigerer Auffassung. Die Füllung der Mittelkapsel übernimmt die Arabeske.

Nun wäre noch auf die oberen Eckenfüllungen des Feldes hinzuweisen. Ob es sich hier um die Absicht handelt, eine Gebetsnische darzustellen oder die unten versäumte Bildung von Eckstücken nachzuholen, entzieht sich unserer Beurteilung. Eine stärkere Abnützung etwa der Stellen, wo die Füße oder Kniee eines Betenden hätten auftreffen müssen, ist nicht festzustellen. Es sei übrigens, um falschen Schlüssen vorzubeugen, erwähnt, daß gerade diese Eckteile stark ausgebessert sind, sodaß womöglich einige der dort auftretenden Streublumen nicht so sehr in der Absicht des Knüpfers gelegen haben mögen, wie im Stilgefühl des (Stambuler) Wiederherstellers. Gebetsnische?

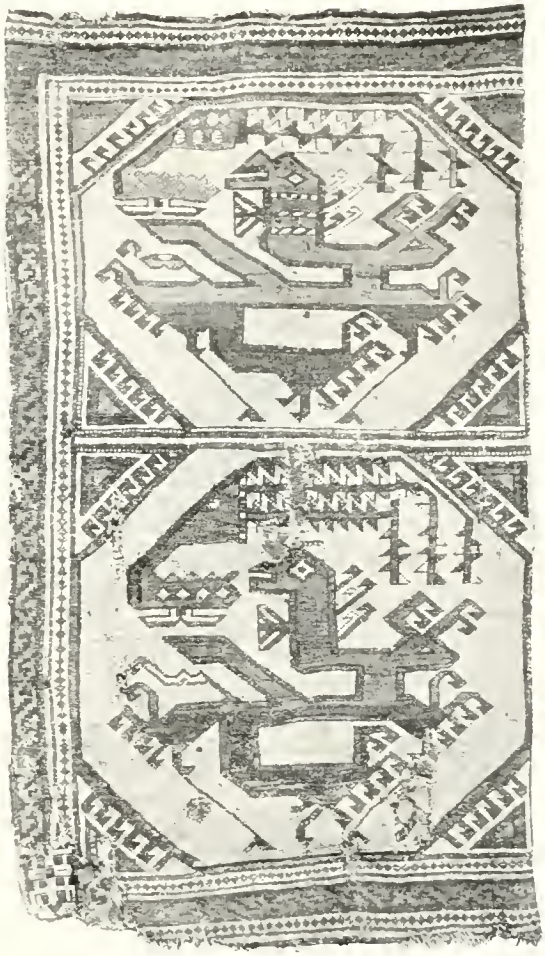


Abb. 64. Teppich des Kaiser-Friedrich-Museums mit Drachen und Phönix. 15. Jahrhundert.

Daß einige auf den Zierschildern vorkommenden geradlinigen Ornamente im Kaukasus angetroffen werden, darüber dürfte uns schon ein Durchblättern der in diesem Buche abgebildeten Teppiche dieser Gegend belehren. Und auch die Ranken, meinen wir, haben manches Wesenverwandte mit gewissen Schmuckbestandteilen der altkaukasischen Tierteppiche. Ob wir freilich mehr darin sehen dürfen als derbe Pflanzenmuster, etwa Phönixe oder Drachen, das wagen wir bei der skizzenhaften Unkenntlichkeit nicht zu entscheiden.

Wir möchten unser Urteil dahin zusammenfassen: Die geringe Anzahl der verwendeten Farben, das ursprüngliche Muster und gewisse Anklänge an den Mingwappenteppich, der wie unser Stück wollene Kette und dem Grundton entsprechend gefärbten wollenen Eintrag hat, mehr aber noch gewisse Ähnlichkeiten mit Teppichen auf frühen Bildern lassen auf ein hohes Alter unseres Stückes schließen. Nach dem Fehlen einer Umrandung bei dem größten Teil des Musters könnte man versucht sein, die Entstehung unseres Teppichs vor diejenige des Stückes im Kaiser-Friedrich-Museum zu rücken. Wir sind nun zwar nicht der Ansicht, dieser Wappenteppich sei mit Bartolos Stück wesensgleich und habe einst mehr als die zwei noch erhaltenen Felder gehabt; denn der Verlauf der Kette und die in sich engeren Schmalseiten beweisen, daß lediglich eine Längsborte fehlt. Trotzdem aber scheint uns die auf dem Bilde Bartolos wiedergegebene Bodenbedeckung so deutlich die Artgemeinschaft zu zeigen, daß man danach mit ziemlicher Sicherheit das beginnende 15. Jahrhundert als die Entstehungszeit des Mingteppichs annehmen darf, wie dies Bode tut. Einer gleich frühen Bezifferung unseres Stückes dürften die breite, verhältnismäßig reich gegliederte Borte und das zwar einfache, doch in der Anlage wohlgeformte, bereits den Stil des 16. Jahrhunderts ankündigende Mittelschild entgegenstehen. Wir meinen daher, unser Teppich müsse etwa am Ende des 15., wenn nicht in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden sein.

Ähnlichkeit mit anderen frühen Teppichen

Herkunft

Als Herkunftsland glauben wir das östliche Kleinasien oder eher noch den seit jeher mit Persien in enger Berührung stehenden südlichen Kaukasus annehmen zu dürfen, ein Gebiet, das auch für den Mingteppich des Kaiser-Friedrich Museums wohl nicht unbedingt als völlig außer Betracht bleibend verworfen werden müßte. So unbefriedigend diese weitgefaßte Zugehörigkeitsbestimmung sein mag, wagen wir es doch nicht, den Kreis enger ziehende Vermutungen – etwas anderes könnte es nicht sein – zu äußern. Wer viele Teppiche gesehen hat, weiß, wie häufig einzelne Ornamente vollkommen gleich sowohl in Kleinasien als auch im Kaukasus oder in Turkestan angetroffen werden. Das ist ganz erklärlich, wenn wir uns vor Augen halten, daß viele Muster auf uralte Überlieferungen zurückzuführen sind, wie beispielsweise die Lotus-, Palmetten- oder Lebensbaumformen, daß etwa vom Jahre 1000 n. Chr. an durch die aus dem Osten vordringenden Turkmenen ursprünglich in den Steppen der transkaspischen Länder heimische Formen in den darauffolgenden Jahrhunderten über ganz Vorderasien gestreut wurden und daß schließlich mit den Mongolen die chinesisch-mongolische Kunst in solchem Maße Eingang bei den westlicheren Völkerschaften fand, daß man für gewisse Zeitabschnitte von einer Durchsetzung mit chinesischen Einflüssen sprechen

kann. Aus diesen Gründen ist die genauere Herkunftsbestimmung eines so frühen Stückes lediglich nach seinem Muster ein recht unfruchtbares Bestreben; andere Anhaltspunkte aber, die sichere Schlüsse auf die Heimat unseres Teppichs erlaubt hätten, haben wir in diesem Falle nicht entdecken können. Es bleibt uns allerdings die Hoffnung, daß vielleicht noch ähnliche Knüpfarbeiten zutage kommen werden, die geeigneter sein mögen, etwas mehr Licht in dieses Dunkel zu bringen.

Auch dieses Stück kommt aus dem Besitz der Herren Weise und Matthieu.

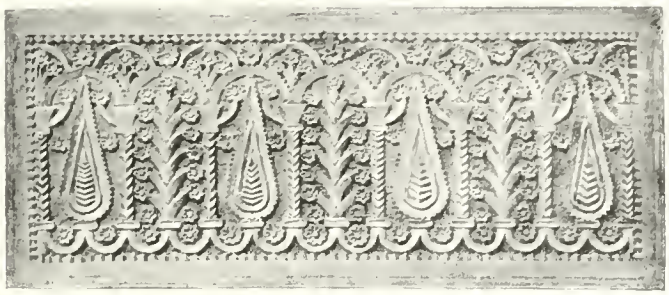


Abb. 65.
Vorderteil einer holzgeschnitzten Truhe aus Kleinasien. Neben spätbyzantinischen Ornamenten zypressenähnliche Palmetten und blütenbesetzte Lebensbäume. 15. Jahrhundert (?).

Tafel 23.

Früher kleinasiatischer Teppich.

Länge: 217 cm. Breite: 134 cm.
Knüpfung: 32 Knoten auf 10 cm Höhe, 56 Knoten auf 10 cm Breite; als Kette Wolle, als Eintrag zwei Wollfäden nach jeder Knotenreihe.
Kleinasien, 16. Jahrhundert.

Farbe und Zeichnung

Eine recht seltene und gleichfalls ursprüngliche Gattung vertritt dieses Stück. Das durch breite blaue, gelbe und rote Bänder gebildete, an den Schmalseiten von einem mit Kugelornamenten in Dunkelbraun auf Weiß besetzten Zwischenfries wuchtig verstärkte Mittelfeld umschließt einen kirschroten Grund, aus dem sich ein längliches Medaillon in Gelb, Blau, Rot, Grün und blütentragende Stauden in Gelb, Blau und Weiß herausheben. Ein Stabband teilt die Fläche des Innenfeldes in der Längsrichtung und überragt dieses bis fast an die Borte. Dadurch entstehen vier Eckfelder, die in einem düsteren Schwarzbraun gehalten sind, aber durch gelbe, rote und hellblaue Arabeskenformen, wie wir sie ähnlich auf Tafel 22 gesehen haben, etwas aufgehellt werden. Zu dem Muster der weißen Borte hat der Knüpfer das stark vereinfachte etwas unbeholfen wiedergegebene Tschintamani oder, wie es bei Bode-Kühnel auch genannt wird, „Kugel- und Blitzornament" genommen, und zwar die in der Mitte vorkommenden Farben abwechselnd für die Zickzacklinien verwendend, während die Kugeln durchweg schwarzbraun sind. Da sonst im Muster nur noch ein helleres Violett spärlich auftritt, so können wir von diesem Teppich gleichfalls feststellen, daß in der Farbengebung mit recht beschränkten Mitteln gearbeitet wurde. Wie bei dem vorhergehenden Stück sind auch hier das Schwarzbraun und Weiß im Naturton der Wolle verwendet. Von den übrigen fünf Farben lassen sich ohne chemische Analyse nur für Rot und Blau die Grundstoffe – Krapp und Indigo – mit Sicherheit erkennen. Auch hier besteht der Eintrag nach jeder Knüpfreihe aus je zwei rotgefärbten Wollfäden.

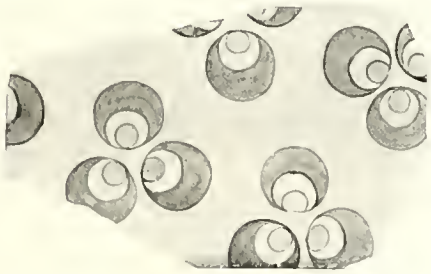


Abb. 66.
Kleinasiatische Wandfliese, Ende 16. Jahrhundert.

Das Tschintamani

Möchten wir nach der Färbung und dem eckigen Blitzornament den Teppich gern dem Kaukasus zuweisen, so steht dem entgegen, daß wir bisher nur aus Kleinasien Knüpfarbeiten kennen, auf denen das Tschintamani in ähnlicher Art vorkommt[1]. Nach dem Auftauchen dieses chinesischen Ornaments um 1600 in Stoffen (Bode) und auf Wandfliesen aus Isnik am Ende des 16. Jahrhunderts glauben wir auch unser Stück ungefähr dieser Zeit zuschreiben zu müssen.

Auch dieser Teppich stammt aus dem Besitz der Herren Weise und Matthieu.

[1]) Vgl. Bode-Kühnel, Abb. 75.

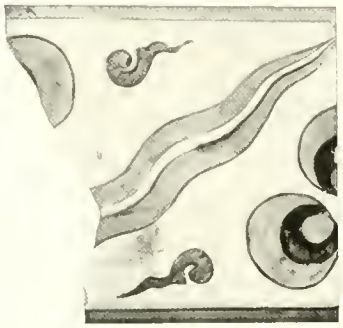
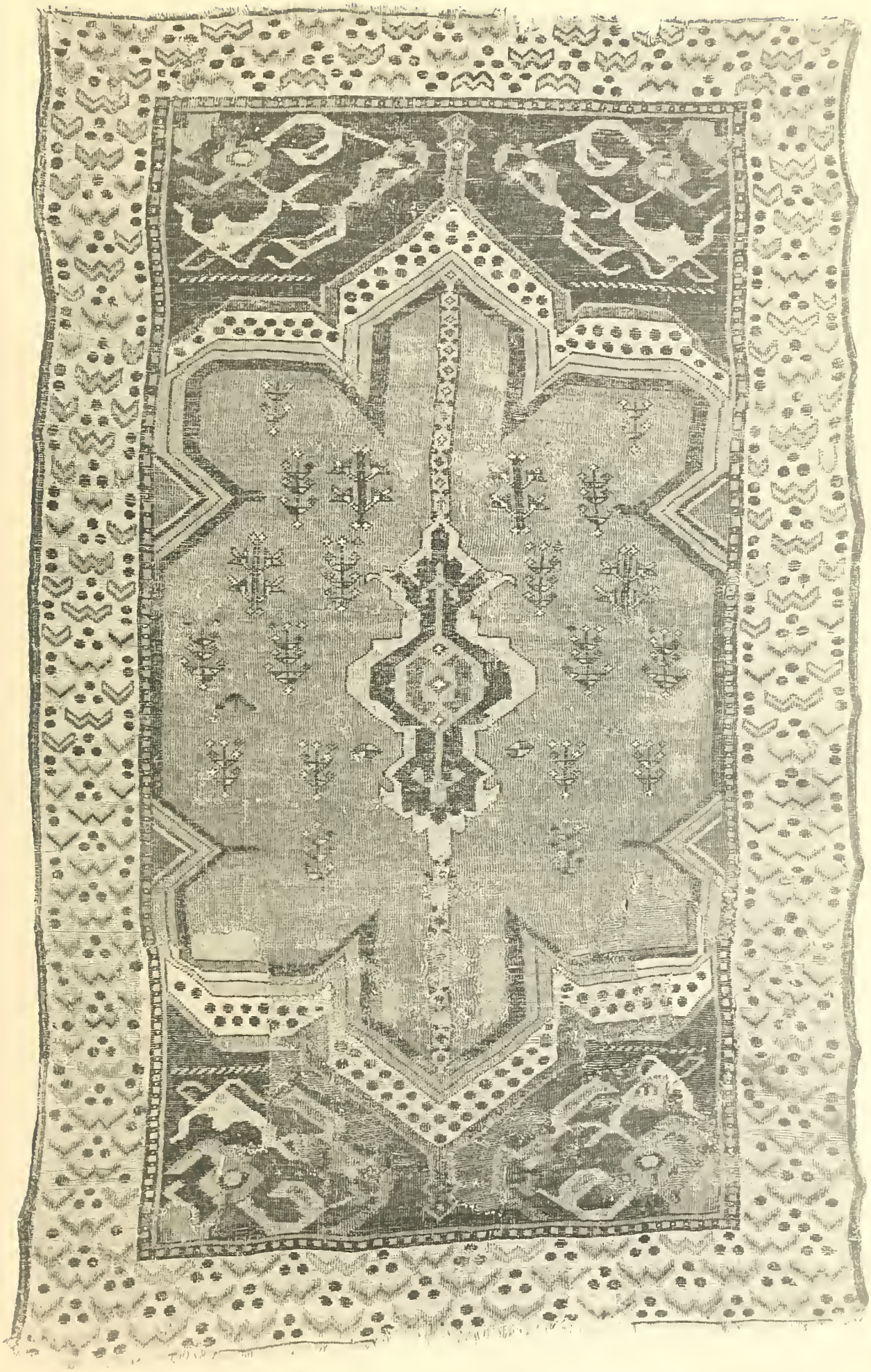


Abb. 67.
Kleinasiatische Wandfliese,
Ende 16. Jahrhundert.



Tafel 24.

Bruchstück eines kleinasiatischen Teppichs.

Länge: 140 cm. Breite: 50 cm.
Knüpfung: 51 Knoten auf 10 cm Höhe, 56 Knoten auf 10 cm Breite; Wollkette, zwei Wollfäden als Eintrag.
Kleinasien, 17. Jahrhundert.

Eine gewisse Verwandtschaft mit dem vorhergehenden Stück zeigen die sogenannten Vogelteppiche; teils in der Mache, teils dadurch, daß in Teppichen mit dieser etwas außergewöhnlichen Farbstellung bei Anwendung der gleichen hier abgebildeten Wolkenbandborte an Stelle des hier auftretenden Blumenmusters zuweilen das Tschintamani tritt. Man hat früher, ehe Bode seine Meinung dahin abgegeben hatte, daß es sich wohl um stilisierte Blattornamente handele, in den „rhomboiden Gebilden" (Bode) Vögel erblicken wollen und danach diese Art benannt.

Der Grund des Mittelfeldes und der Borte ist ein die übrigen Farben gut verbindendes Grauweiß, das Wolkenband und die Muster der Mitte zeigen lebhafte, saftige, blaurote, blaue und safrangelbe Töne neben zarten pfauenblauen und aprikosenfarbenen Abschattungen.

Dieses Bruchstück war während des Krieges in Berlin auf den Markt gekommen.

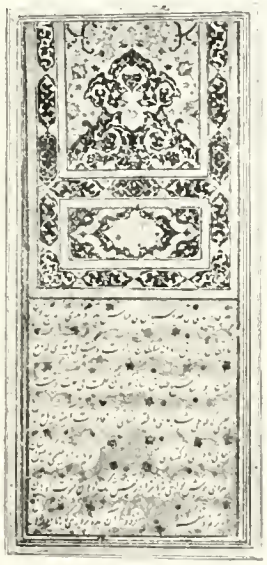


Abb. 68. Buchschmuck mit Wolkenbändern aus einer persischen Handschrift, 16.–17. Jahrhundert.

Tafel 25.

Kleinasiatischer Teppich.

Länge: 210 cm. Breite: 150 cm.
Knüpfung: 29 Knoten auf 10 cm Höhe, 47 Knoten auf 10 cm Breite; wollene Kette, als Eintrag je zwei Wollfäden.
Kleinasien, 16. Jahrhundert.

Doppelgreife

Als fraglos kleinasiatisch gibt sich das Stück zu erkennen, das wir auf dieser Tafel bringen. Die Formen der Mittelfeldmuster finden wir ähnlich auf späteren sogenannten Bergamas und die absetzende Wellenranke des äußersten Bortenfrieses kommt ganz gleich auf sogenannten Holbeinteppichen vor. Dagegen ist die hier außergewöhnlich breite Hauptborte unseres Wissens völlig unbekannt. Vielleicht liegt ihr eine aus der Pflanzenwelt geschöpfte Idee zugrunde; vielleicht haben wir aber auch einen stilisierten Doppelgreif, wie er z. B. auf alten Metallgegenständen[1] vorkommt oder zwei miteinander kämpfende Drachen[2] darin zu erblicken. In jedem Falle scheint es sich um eine Zierform zu handeln, deren Ursprung östlicher im Innern Asiens zu suchen ist, von wo sie schon mit den Seldschuken, vielleicht auch erst mit den Turkstämmen unter Sulaiman oder den Mongolen unter Timur nach Kleinasien gekommen sein mag. Eine ähnliche symmetrische Figur

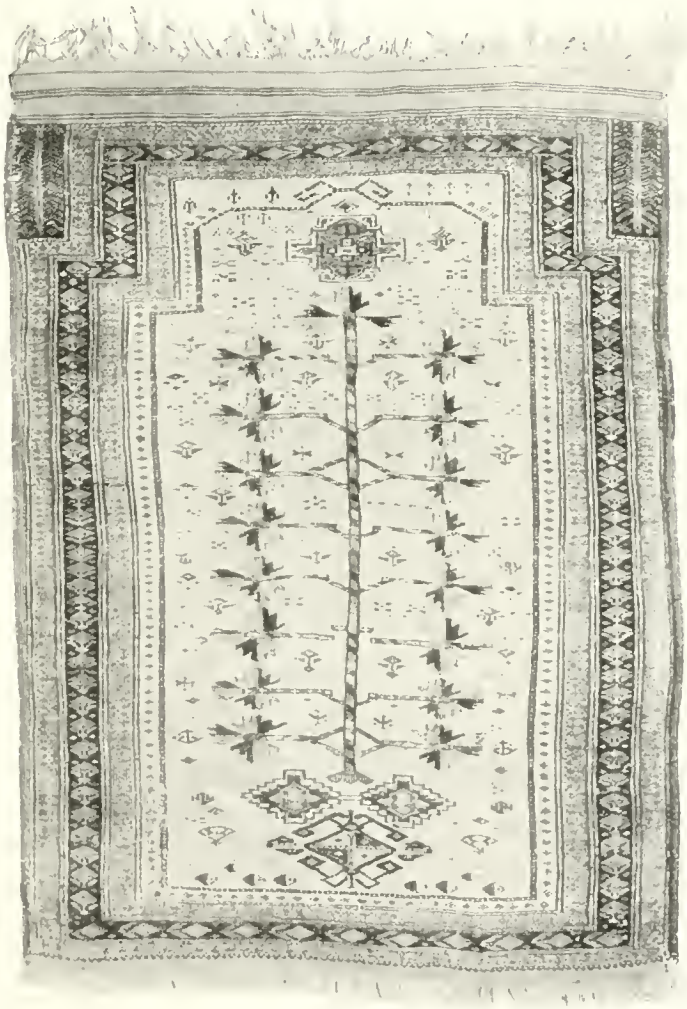


Abb. 69.
Gebetteppich der im ostlichsten Persien schwärmenden Bahtschi-Nomaden mit rätselhafter Figur unter dem Lebensbaum. Anfang 19. Jahrhundert. Verbleib des Stückes unbekannt.

Die östliche Urheimat

[1] Vergl. Sarre, Erzeugnisse islamischer Kunst, Teil I.
[2] Auf diese Möglichkeit machte uns Dr. Kühnel aufmerksam, der das Stück gesehen hat.

haben wir auf einem Teppich gefunden, der erst im 19. Jahrhundert entstanden ist, merkwürdigerweise aber gerade aus der Gegend stammt, von wo Sulaiman im 15. Jahrhundert nach den westlicheren Weideplätzen aufgebrochen ist.

Das innerste Feld ist rot, die Hauptborte gelb, der Mitläuferfries mittelblau. Sonst treten an Farben nur noch Grün, Braun und ein Elfenbeinton in den Mustern auf.

Auch dieser Teppich war schon in dem von den Herren Weise und Matthieu zusammengetragenen Grundstock der Sammlung vorhanden.

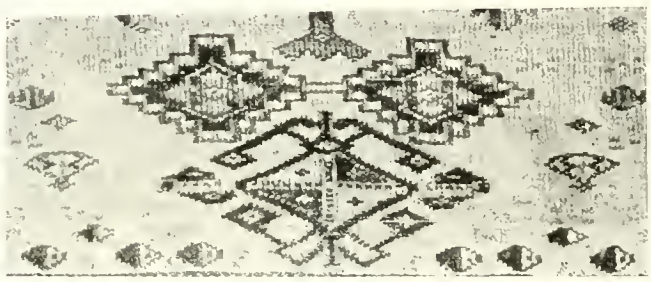
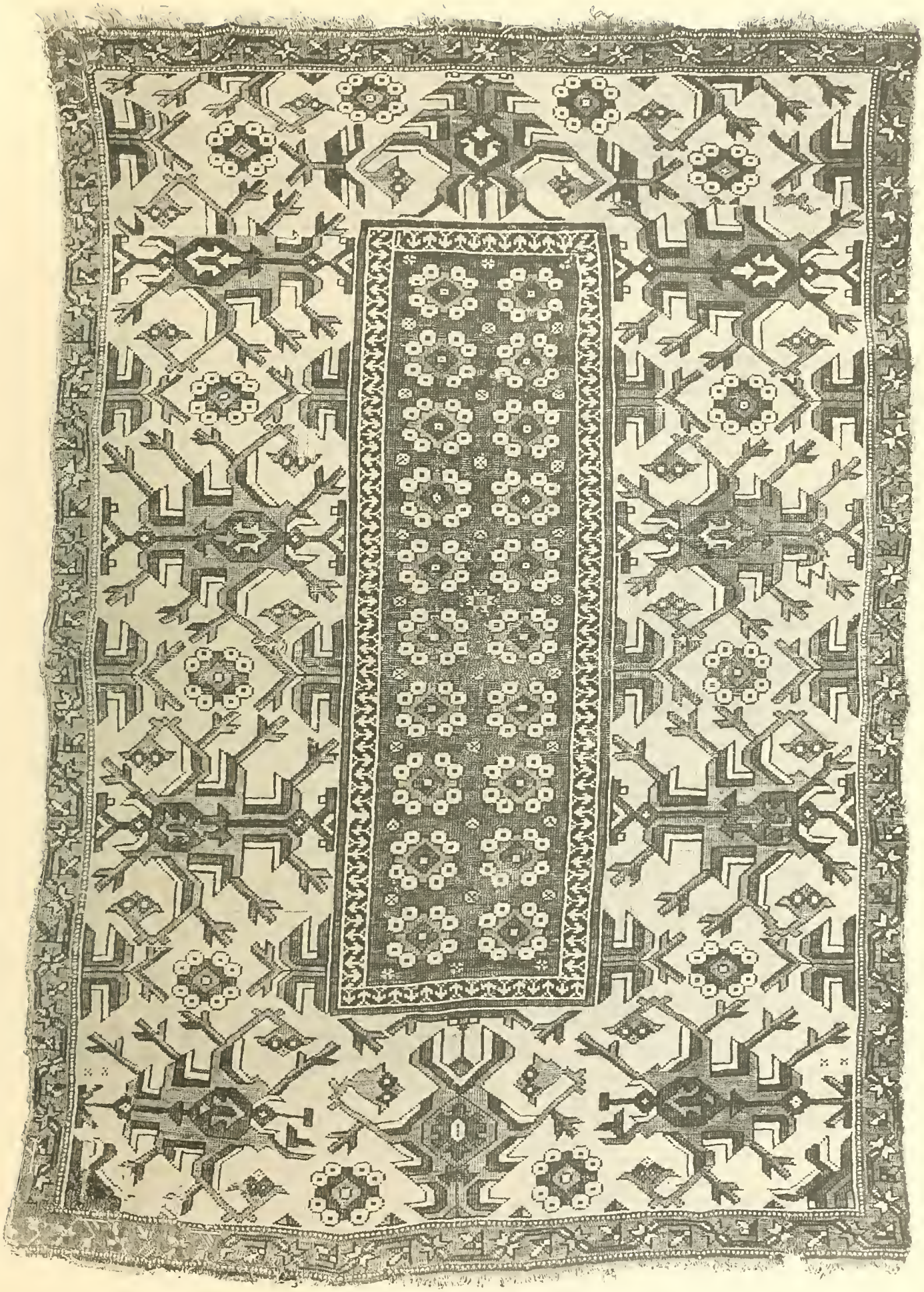


Abb. 70.
Ausschnitt aus Abb. 69.



Tafel 26.

Kleinasiatischer Teppich der Bergama-Gruppe.

Länge: 199 cm. Breite: 150 cm.
Knüpfung: 40 Knoten auf 10 cm Höhe, 56 Knoten auf 10 cm Breite; Baumwollkette, als Eintrag unregelmäßig zwei bis vier Wollfäden nach jeder Knotenreihe.
Kleinasien, Ende des 17. Jahrhundert.

Mit diesem Teppich kommen wir zu der Gruppe, die man gewöhnt ist als Bergama zu bezeichnen. Obgleich diese Sorte offenbar schon seit langer Zeit zur Ausfuhr hergestellt wurde, scheint sie doch nicht fabrikmäßig, sondern auf Nomadenart – das Muster unmittelbar auf dem Stuhl ohne Vorzeichnung entstehend – verfertigt zu sein. Daher mag es kommen, daß die einzelnen Vertreter dieser Gattung zwar ihre gemeinsame Herkunft erkennen lassen, wir aber nicht wie bei den später zu besprechenden Uschaks öfter auf mehrere fast völlig gleiche Stücke stoßen. Bei der beschämend geringen Kenntnis der genauen Herkunftsorte älterer türkischer Teppiche und der infolgedessen recht unsicheren Anhaltspunkte, die wir haben, dürfen wir wohl kaum wagen, Bergama selbst mit Bestimmtheit als Heimat dieser Gattung zu bezeichnen. Daß sie seit langem so benannt wird, ist kein Beweis. Wir werden allerdings wohl kaum fehlgehen, wenn wir ihre Hersteller in der weiteren Umgebung dieses Ortes suchen. Werden doch gewöhnlich im Orient Teppiche nach den Städten benannt, wo sie in den Basaren meistens zum Verkauf kommen. Deshalb brauchen solche Basarplätze nicht unbedingt die dem betreffenden Knüpfgebiet jeweils benachbartesten Städte zu sein. Es sprechen da vielmehr Handelsgewohnheiten und Zufälligkeiten oft eine große Rolle. Bergama

Wie Bode schon beiläufig erwähnt, stehen diese sogenannten Bergamas im engen Zusammenhang mit einer Reihe von Teppichen mit meist geometrischen Mustern, die wir so häufig auf abendländischen Bildern des 15. und 16. Jahrhunderts

Holbein-teppiche

finden[1]. Da sie auch von Hans Holbein als Vorlagen benützt und von ihm besonders deutlich wiedergegeben worden sind, werden sie gewöhnlich als Holbeinteppiche bezeichnet. In unserem Stück ist noch manche Einzelheit im Muster, die an diese frühe Gruppe erinnert; so z. B. das geradlinige kufischen Schriftzeichen ähnliche Ornament in den vier Ecken. Trotzdem müssen wir diesen Teppich nach der Form des Wolkenbandes und einigen anderen nicht mehr so reinen Zeichnungsbestandteilen als eine Arbeit des späten 17. Jahrhunderts ansehen.

Ein kirschroter Grund, gelbes Mittelstück und moosgrüne Ecken bilden das Innenfeld, das eine mittelblaue gelb umrandete Borte umgibt. Das Wolkenband erscheint in dem Rot der Mitte.

Der Teppich befand sich früher in der Sammlung der Herren Weise und Matthieu.

[1]) Vgl. Lessing, „Altorientalische Teppichmuster".

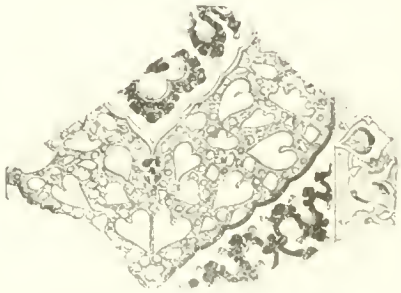


Abb. 71.
Wandfliese aus Isnik mit Wolkenbändern,
Ende 16. Jahrhundert.

Tafel 27.

Kleinasiatischer Teppich,

sogenannter Bergama.

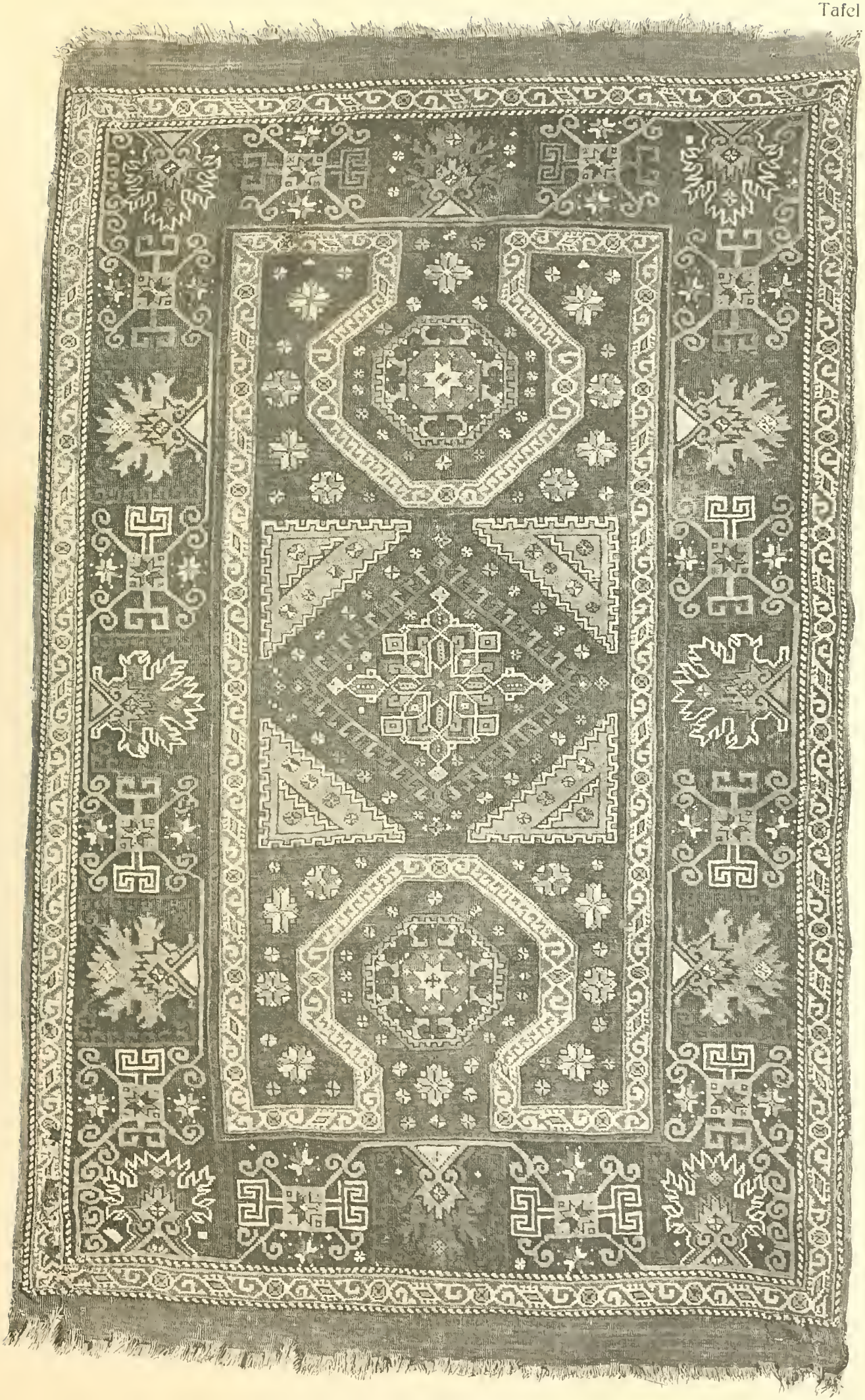
Länge: 260 cm. Breite: 160 cm.
Knüpfung: 29 Knoten auf 10 cm Höhe, 52 Knoten auf 10 cm Breite; wollene Kette, als Eintrag je zwei Wollfäden.
Kleinasien, 17.–18. Jahrhundert.

Schon dem 18. Jahrhundert angehören dürfte dieser zweifellos gleichfalls der Gegend von Bergama entstammende Teppich. So befriedigende Formen noch einzelne Ornamente, beispielsweise das Mittelstück oder die Palmette der Borte aufweisen, so finden wir daneben doch auch schon steifere Musterbestandteile. Diese Bortenzeichnung kennen wir auf einem Teppich mit den bekannten geflammten Palmetten und Arabesken in Gelb auf rotem Grund, wie sie so häufig auf Bildern des 16. und 17. Jahrhunderts vorkommen. Der Leser findet das Stück bei der Tafel 57 abgebildet.

Die Farbwirkung ist eine strenge, fast düstere. Das Schokoladenbraun der Borte und das dunkle Ziegelrot der Mitte werden allerdings etwas aufgehellt durch mittelblaue, meergrüne und grauweiße Töne des Musters, denen noch ein heller Bronzeton, hauptsächlich in den Bandverschlingungen der Hauptborte, beigefügt ist. Das dunkle Braun scheint bereits mit einer eisenhaltigen Flüssigkeit nachbehandelt zu sein, da es starke Spuren der Zersetzung zeigt.

Der Teppich wurde vor kurzem in Berlin erworben.

Abb. 72.
Bruchstück einer Wandfliese aus Istik mit Palmettenfries, 16.–17. Jahrhundert.



Tafel 28.

Kleinasiatischer Teppich.

Länge: 200 cm. Breite: 178 cm.
Knüpfung: 27 Knoten auf 10 cm Höhe, 48 Knoten auf 10 cm Breite; Wollkette, zwei Wollfäden als Eintrag.
Kleinasien, 18.–19. Jahrhundert.

Wir tragen kein Bedenken, auch diesen Teppich trotz seines abweichenden Musters und einer etwas anderen Farbengebung noch der Bergamagruppe zuzuweisen. Wolle und Griff lassen den Zusammenhang erkennen. Auch hier wechseln frühe Musterbestandteile mit anderen ab, wie wir sie dann auch in den Gebetteppichen des 19. Jahrhunderts finden. Die beiden Hauptfarben sind Krapprot – hauptsächlich in den drei Mittelfeldern – und Hellblau – in der Borte. Dunkelblaue, aschgraue, moosgrüne und schwefelgelbe Töne vervollständigen das farbige Bild.

Erworben wurde der Teppich kürzlich in Berlin.

Abb. 73

Tafel 29.

Kleinasiatischer Teppich.

Länge: 272 cm. Breite: 156 cm.
Knüpfung: 56 Knoten auf 10 cm Höhe, 64 Knoten auf 10 cm Breite; wollene Kette, als Eintrag je drei Wollfäden.
Aus dem Inneren Kleinasiens, 18. – 19. Jahrhundert.

Im Handel wird diese Sorte noch als Bergama bezeichnet, wovon sie sich jedoch in Wolle, Farbe und Flächeneinteilung unterscheidet, wenngleich die Verwandtschaft nicht zu verkennen ist. Martin hat solche Teppiche in Moscheen von Nigde und Konia gefunden. Da diese Gattung außerdem ein östlicheres Gepräge hat als die der Umgebung von Bergama und Akhissar entstammenden Arbeiten, so glauben wir nicht fehl zu gehen, wenn wir die Heimat dieser Teppiche im mittleren Teil Kleinasiens suchen. Kennzeichnend für die Gattung ist neben der seidigen, feingezwirnten Wolle die Flächenaufteilung, wie wir sie auf unserer Abbildung sehen.

Abb. 74.
Gewirkter Teppich aus Schemacha (Samakh) mit Streumustern, wie sie bei allen Turkstämmen vorkommen. Alter Ende 18. Jahrhundert.

Ein dunkles Kirschrot im Grund, ein grünlich schillerndes tiefes Blau in den fünf Feldern und der Borte, ein Grauweiß und fahles Gelb im Muster sind die hervortretenden Farben, während braune, blaurote und blaßrosa Töne so sparsam verwendet wurden, daß sie kaum zur Geltung kommen.

Der Teppich wurde nach dem Kriege von einem Berliner Händler auf den Markt gebracht.

Tafel 30.

Kleinasiatischer Teppich.

Länge: 265 cm. Breite: 166 cm.

Knüpfung: 51 Knoten auf 10 cm Höhe, 52 Knoten auf 10 cm Breite. Wollkette, als Eintrag ein vierfach gedrehter und ein zweifach gedrehter Baumwollfaden nach jeder Knotenreihe.

Kleinasien, 18.—19. Jahrhundert.

Ein in Farben ungewöhnliches Stück und darin fast ebensosehr an französische Teppiche des 18. Jahrhunderts wie an eine gewisse meist rot-weiß gehaltene Sorte von Gebetteppichen erinnernd! Die großen Blumenmuster der Mitte haben entfernte Ähnlichkeit mit solchen Pflanzenzeichnungen, wie sie in altkaukasischen Teppichen sehr häufig sind; die vier Wasserkannen in der Mitte finden wir dagegen auf späteren türkischen Gebetteppichen, die seitlich geschenen Nelken innerhalb der oberen und unteren Schmalborte auf manchen sogenannten Siebenbürgern.

Die helle blaßgrüne Borte, deren Zeichnung in Milas vorkommt, umsäumt ein dunkelbraunes Feld, aus dem die Muster in Weiß, Gelb (Safran), Altrosa (Koschenille) und Wassergrün reliefartig hervortreten. Außerdem kommt noch ein siegellackroter Krapptón vor. Das Dunkelbraun zeigt Spuren von Eisenvitriol.

Das Stück wurde vor einigen Jahren in Berlin erworben.

Abb. 75.

Tafel 31.

Türkischer Teppich.

Länge: 276 cm. Breite: 175 cm.

Knüpfung: 40 Knoten auf 10 cm Höhe, 84 Knoten auf 10 cm Breite; auf doppelter Kette gearbeitet, zweifach gedrehtes Ziegenhaar, je neun feinste Ziegenhaarfäden als Eintrag.

Türkei, 16. Jahrhundert.

Im Gegensatz zu den Abbildungen der vorhergehenden Tafeln haben wir dieses Stück sicher nicht als eine einfache Arbeit kleinasiatischen Hausfleißes zu betrachten, sondern als das vorbedachte, abgewogene und sicherlich vorentworfene Werk einer bereits hochentwickelten Manufaktur, ja wahrscheinlich einer für den Hof arbeitenden Knüpferei. Dieselben Maler werden es vermutlich gewesen sein, die sowohl die Entwürfe für die herrlichen Fayence-Kacheln und Buchausschmückungen jener Zeit als auch die Muster für diese prunkvollen ganz den gleichen Stil verratenden Teppiche gezeichnet haben. Wenn sich die Ansicht bestätigt, daß alle die keramischen Wunderwerke jener Zeit, wie sie als Wandfliesen die Moscheen Stambuls, Konias, Isniks und wohl vieler anderer Städte Kleinasiens schmückten, nicht wie man früher annahm auf Rhodos oder in Damaskus, sondern alle in Nicaea (Isnik) entstanden sind, so wird wohl auch der Ort, wo diese Teppiche mit ganz den gleichen Tulpen, Nelken, Rosen, Granatäpfeln, dem gefiederten Blatt und dem Blitzornament verfertigt worden sind, nicht allzuweit davon entfernt zu suchen sein. In der von Bode-Kühnel verfaßten zweiten Auflage der „Vorderasiatischen Knüpfteppiche“[1]) wird über diese – wohl fälschlich – als Damaskusteppiche bezeichnete Gattung, für die auch Martin die anatolische Herkunft annimmt, u. a. gesagt: „Sie zeigen nämlich genau dasselbe, teils naturalistische, teils eigenartig stilisierte reiche Pflanzenwerk, das für die sogenannten Damaskus- und Rhodosfayencen des 16. bis 17. Jahrhunderts bezeichnend ist. Wie vermutlich diese nicht zum Teil, wie man ursprünglich annahm, in Damaskus, sondern wohl sämtlich in Nicäa hergestellt

Hofkunst

[1]) Seite 143.

wurden, so dürften auch die ihnen verwandten Teppiche eher in Kleinasien als in Syrien entstanden sein. Ein persischer Einschlag ist in ihnen wie im ganzen damaligen türkischen Kunstgewerbe unverkennbar; er gibt ihnen aber nur den Anstoß zur Entwicklung eigener, sehr charakteristischer Motive, die sich stets in streng vegetabilem Rahmen bewegen. Besonders üppig treten die Blatt- und Blütengebilde dieser neuen Richtung in einigen Gebetsteppichen auf (u. a. in österreichischem Hofbesitz, beim Fürsten Liechtenstein, im Berliner und Londoner Kunstgewerbemuseum, Abb. 84), ebenso auf einigen quadratischen sogenannten Tischteppichen (z. B. im Viktoria- und Albert-Museum, auf einem Bilde des Bonifazio Pitati in der Akademie zu Venedig, bei Herrn von Dirksen, Abb. 85, u. a.). Bei den letzteren ist das Mittelmedaillon oft noch im Sinne der älteren Damaskusmuster geometrisch gestaltet und stellt somit die Entwicklung des einen aus dem andern außer Frage (Beispiel im Kaiser-Friedrich-Museum). In der Regel tritt bei dieser zweiten Generation ein gelber Farbton zu den anderen, die im übrigen ihre alte Nuance genau beibehalten.

Die älteren Damaskus-Teppiche

Abb. 76.
Sogenannter „Damaskusteppich", der früher ebenfalls in der Pelagsammlung war und sich jetzt in der Sammlung Sarre befindet; 16. Jahrhundert.

Koloristische Abweichungen stellen sich erst dort ein, wo der Dekor breiter, wilder und zerrissener wird, wozu die Verwendung der uns schon aus anderen Zusammenhängen bekannten, nunmehr viel bewegter ausgebildeten blitzartigen Wolke nicht unwesentlich beiträgt."

Wolken und Blitze

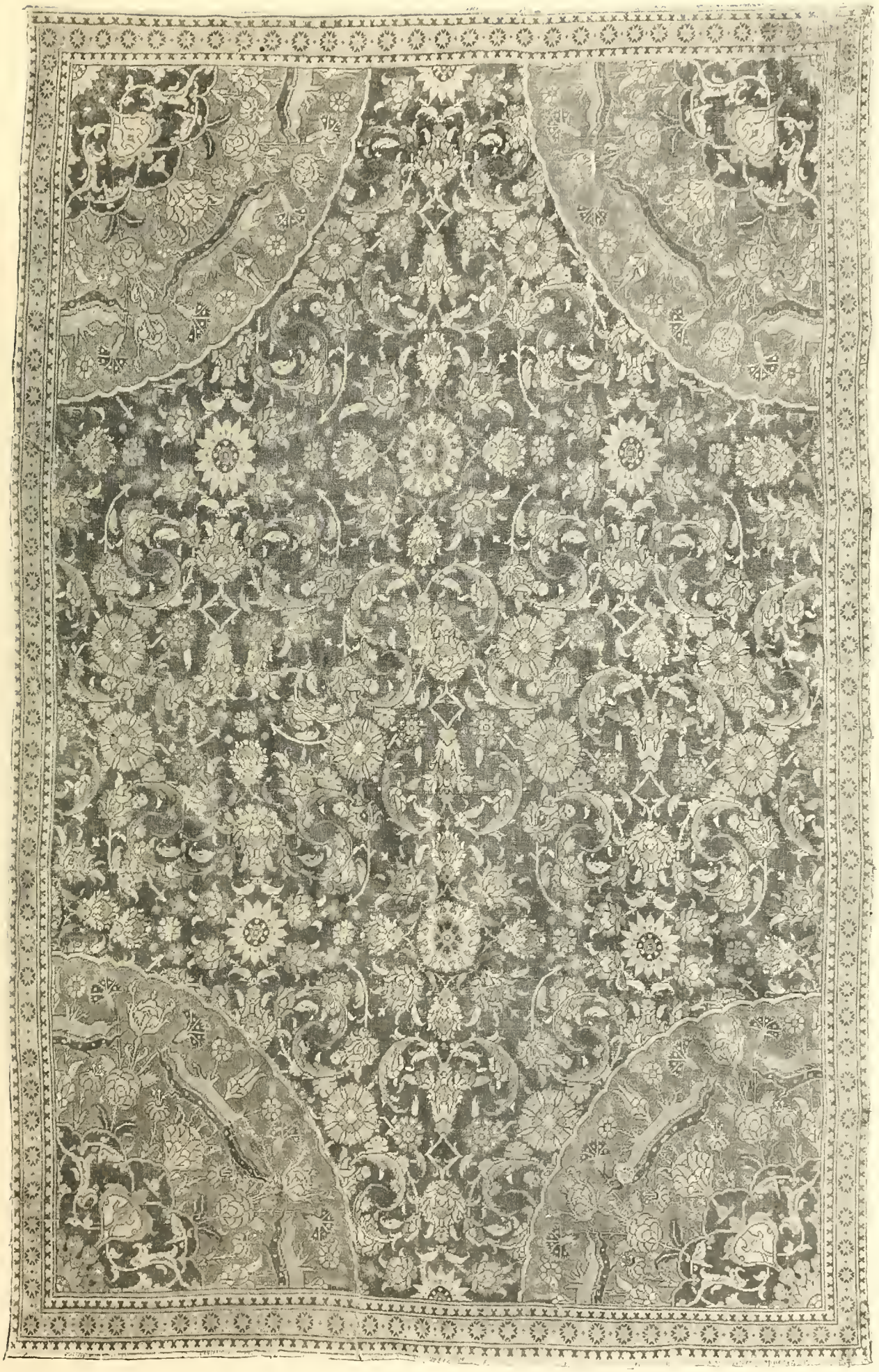
Dieses als Wolken-Blitze bezeichnete Ornament haben wir schon auf dem Teppich der Tafel 23 – freilich in bedeutend einfacherer Form – in Verbindung mit drei Kugeln kennen gelernt. Martin hat diese drei Kugeln als das Eigentumszeichen des großen mongolischen Eroberers Timur nachgewiesen, den sein Siegeszug ja auch nach Kleinasien geführt hat. Daß diesem Ornament – und wohl ebenso den beiden Blitzbändern – außerdem, wie Martin meint,

symbolische Bedeutung beizumessen sei, ist durchaus möglich: wenigstens mag es ursprünglich der Fall gewesen sein. Man muß nicht unbedingt ein Anhänger Freuds sein, um aus dem Tschintamani eine verdeckte Bedeutung, etwa das männliche und weibliche Prinzip, herauslesen zu wollen. So aber, wie diese Zeichen in den Mustern der türkischen Prunkteppiche vorkommen, scheinen sie uns lediglich Schmuckwert zu haben. Symbol

Die keineswegs weichliche aber trotzdem zarte Stimmung unseres Teppichs ist eigentlich, wenn wir das nur ganz nebenbei und äußerst spärlich auftretende Weiß, das Smaragdgrün und Hellblau außer Acht lassen, mit vier Farben erzielt: Taubenblutrot (der Grund), Türkisblau (die Ecken), Rembrandtgrün (die Borte) und Bernsteingelb (die Muster, natürlich abwechselnd neben all den anderen Tönen). Die Grundstoffe dafür sind die kostbarsten, die wir kennen, nämlich Koschenille, Safran und Indigo. Die Farben

Auch diesen Teppich hat die Sammlung der verständnisvollen Auswahl der Herren Weise und Matthieu zu verdanken.

Abb. 77.
Wandfliese aus Isnik,
16. – 17. Jahrhundert.



Ein früher Teppich.

Tafel 32.

Uschakteppich.

Länge: 365 cm. Breite: 279 cm.
Knüpfung: 46 Knoten auf 10 cm Höhe, 58 Knoten auf 10 cm Breite; Wollkette, zwei Wollfäden als Eintrag.
Uschak, Ende des 16. Jahrhunderts.

Diese Tafel stellt wohl das Glanzstück der ganzen Sammlung dar. Zinnoberrotes Medaillon und zinnoberrote Borte, hellblaue Eckstücke, dunkles Kornblumenblau des Grundes, mit altgoldgelbem Rankenwerk bedeckt, geben das prunkvolle farbige Bild, das noch bereichert wird durch hie und da in kleinen Flächen oder Umrandungslinien zugefügte weißliche, grüne und braune Töne. Die schmale und fast etwas nichtssagende Borte – eine häufige Erscheinung bei dieser Gattung – läßt die feingegliederten Arabesken der Mitte, die Eckstücke und das Netz der zierlichen Blatt- und Blumenmuster des eigentlichen Feldes umso wirkungsvoller hervortreten. Wir haben es hier fraglos mit einem Stück höchster Klasse der besten Zeit zu tun! Das farbige Bild

Über die Uschakteppiche im allgemeinen glauben wir uns recht kurz fassen zu dürfen. Kaum eine andere Gruppe orientalischer Teppiche ist so bekannt und, was Herkunft anlangt, so sicher zu bezeichnen wie diese. Wenn man durch die Straßen dieses im Hinterlande von Smyrna gelegenen Städtchens schlendert, kann man heute noch – wenigstens war es vor dem Kriege so – vielfach blaue und rote Wollstränge hängen sehen, die einem Teppichkenner, hätte man ihn mit verbundenen Augen hergeführt, sagen würden, daß er sich in Uschak befindet. So kennzeichnend sind die seit dem 16. Jahrhundert bis heute dort angewandten Farbtöne, wenngleich natürlich im Laufe der Zeit auch hier liederlicher gefärbt wurde, bis man schließlich bei den das Gemüt so unbefriedigt lassenden aber leider so äußerst bequem herzurichtenden künstlichen Farben angekommen war. Auch die Zeichnung ist, zuerst zwar verhältnismäßig langsam, dann aber im 19. Jahrhundert rasch ärmer, schwung- und zusammenhangloser geworden; wir werden dies an den Beispielen dieses Buches gut verfolgen können. Alte Überlieferung

Auf Bestellung geknüpft

Daß Uschak seit jeher handwerksmäßig für Besteller gearbeitet hat, kann keinem Zweifel unterliegen. Solche großen Prunkstücke, wie sie im 16. und 17. Jahrhundert dort verfertigt wurden, entstehen nicht auf dem Stuhl eines bescheidenen Bauern oder Hirten, der seine Wolle für den eigenen Bedarf verknüpft. Fraglos aber sind von Uschak aus Anregungen mancher Art auf die übrigen Knüpfgebiete Kleinasiens – die benachbartesten selbstverständlich am meisten – in reicher Fülle ausgestrahlt.

Unser Teppich war früher im Besitz des Malers Trübner und wurde auf der Versteigerung des Nachlasses von R. von Oettingen erworben, der ihn der Sammlung überließ.

Abb. 78.
Wandfliese aus Ismik,
16.–17. Jahrhundert

Tafel 33.

Uschakteppich.

Länge: 368 cm. Breite: 239 cm.
Knüpfung: 50 Knoten auf 10 cm Höhe, 68 Knoten auf 10 cm Breite; Wollkette, als Eintrag je zwei Wollfäden.
Uschak, 17. Jahrhundert.

Dieser verhältnismäßig eng geknüpfte Teppich steht in der reichen und schwungvollen Zeichnung dem vorhergehenden Stück keineswegs nach. Dagegen kann er sich in Farbenpracht nicht mit ihm messen. Hier tritt die so kennzeichnende Blau-Rotstimmung auf. In diesem Falle ist es die Borte und das Medaillon, die das dunkle Blau als Grund zugewiesen bekamen, während das mit gleichfalls blauem Rankenwerk bedeckte Feld zinnoberrot ist. Die Eckstücke und das durch Arabesken gebildete innerste Mittelschild sind moosgrün, die Arabeske selbst und die Zeichnung der Borte lachsfarben.

Weisen auch die Muster noch alle Feinheiten der besten Zeit auf, so glauben wir doch, den Teppich mit Rücksicht auf die schablonenmäßigere Einfärbung dem 17. Jahrhundert zuteilen zu müssen; die Zeichnung allein könnte gerade hier leicht zu falschen Schlüssen verleiten, da sich infolge der festen und ununterbrochenen Überlieferung, worauf auch Bode hinweist, die Muster lange Zeit auf der Höhe gehalten haben.

Dieser Teppich gehörte der ursprünglichen Sammlung Weise und Matthieu an.

Abb. 79.

Tafel 34.

Uschakteppich.

Länge: 400 cm. Breite: 245 cm.
Knüpfung: 40 Knoten auf 10 cm Höhe, 64 Knoten auf 10 cm Breite; Wollkette, als Eintrag je zwei Wollfäden.
Uschak, 17. – 18. Jahrhundert.

Im späten 17., wahrscheinlich aber schon im 18. Jahrhundert dürfte dieser dem auf Tafel 33 abgebildeten in der Farbe fast völlig gleiche, in der Zeichnung sehr ähnliche Teppich entstanden sein. Schon ein Blick auf die Borte genügt, um zu erkennen, daß die Muster liederlicher und liebloser, oft ohne rechten Zusammenhang und lange nicht so wohlgeformt ausgeführt sind. Auch das Rankenwerk des Feldes ist zerrissener, steifer; die Eckstücke lassen in der Gliederung zu wünschen übrig, die Arabeske ist nicht mehr so rein wie auf Tafel 32 und 33. Es scheint, als habe der Knüpfer ohne innere Anteilnahme seine Tagesarbeit geleistet.

Auch dieses Stück stammt aus dem Besitz der Herren Weise und Matthieu.

Abb. 80.

Tafel 55.

Uschak-Gebetteppich.

Länge: 356 cm. Breite: 204 cm.
Knüpfung: 26 Knoten auf 10 cm Höhe, 40 Knoten auf 10 cm Breite; Wollkette, als Eintrag je zwei Wollfäden.
Uschak, Ende 18. Jahrhundert.

Dieser Teppich zeigt alle Merkmale der Knüpfkunst des 18. Jahrhunderts: eine gewisse Erstarrung der Muster, Neigung zu Wiederholungen, Vereinfachung der Einzelheiten, Lösung der ursprünglichen Zusammenhänge. Dazu kommt noch das vierfache Aneinanderreihen der Gebetsnischen, wie wir es kaum vor der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Kleinasien und in Chinesich-Turkestan antreffen; ferner die Geschmacklosigkeit, den Platz des Betenden durch Einzeichnen einer Fußspur zu bestimmen, eine Gepflogenheit, die man in der Türkei öfters antrifft – allerdings an einem ganz anderen Orte. Auch die Färbung ist nicht mehr auf der Höhe. Das Dunkelblau der Borte, das Grün und Gelb der Muster wirken verschwommen und fahl, das Rot der Gebetsnischen ist nicht mehr zinnober, sondern eher zimmetbraun.

Erstanden wurde dieser Teppich 1918 auf dem Berliner Kunstmarkt.

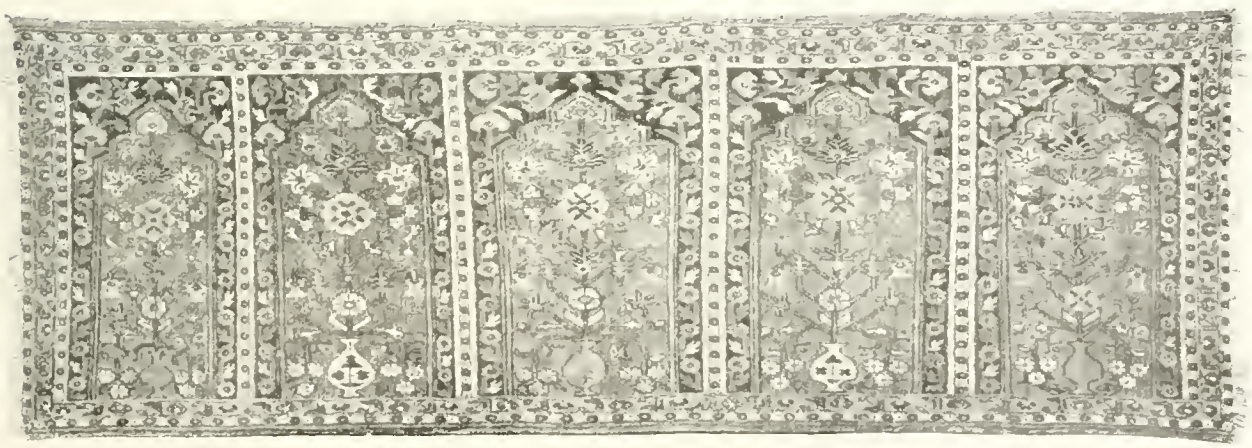
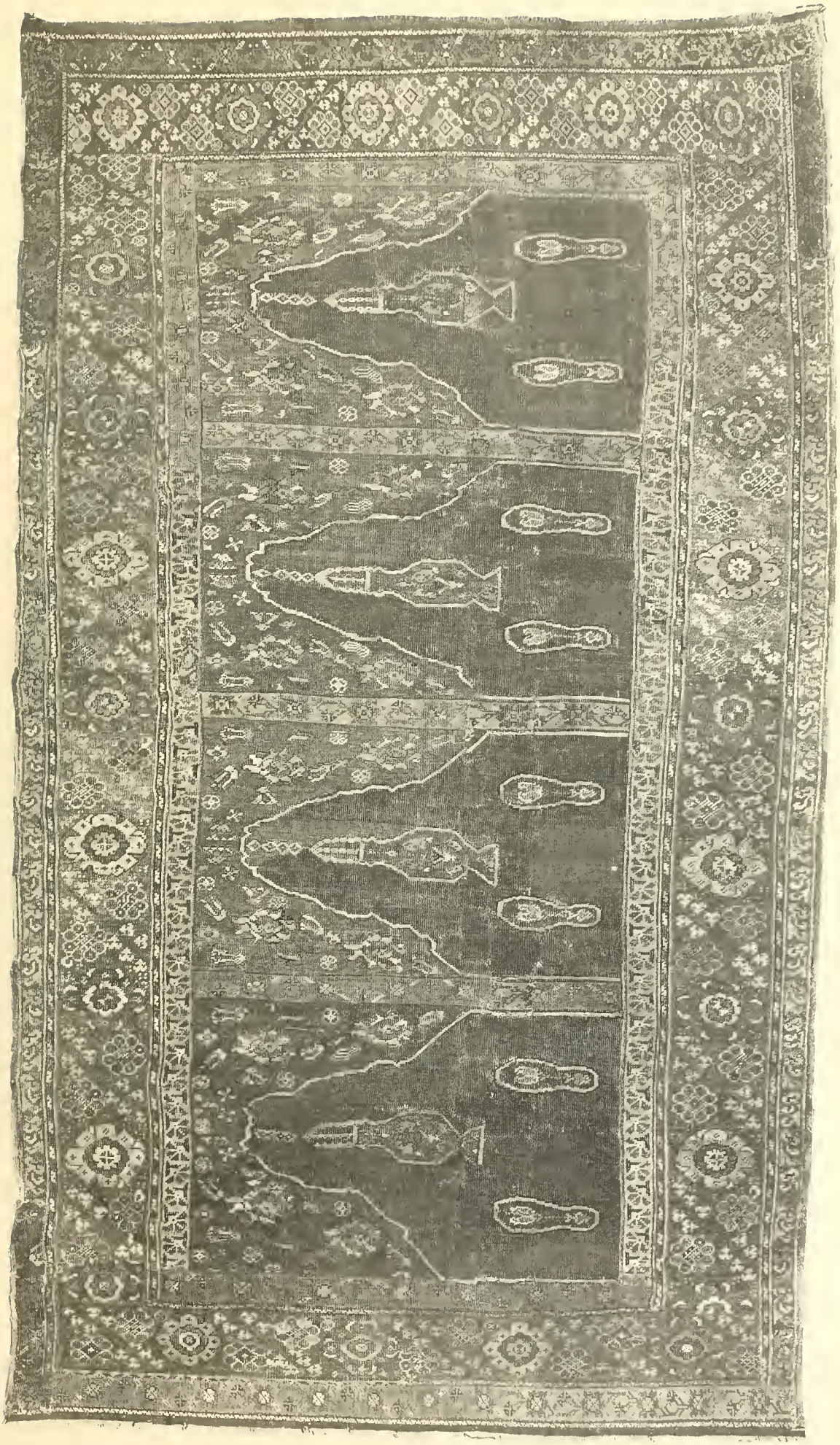


Abb. 81. Chinesisch-turkestanischer Teppich mit fünf Gebetsnischen, 18.–19. Jahrhundert.



Tafel 36.

Uschakteppich.

Länge: 205 cm. Breite: 155 cm.
Knüpfung: 27 Knoten auf 10 cm Höhe, 40 Knoten auf 10 cm Breite; Wollkette, drei Wollfäden als Eintrag.
Uschak, zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Lediglich der Wunsch, an einer möglichst lückenlosen Reihe die Veränderung zeigen zu können, die diese Sorte im Laufe der Zeit durchgemacht hat, war die Veranlassung, dieses Stück überhaupt in die Sammlung aufzunehmen. Zwar noch vor der Verwendung künstlicher Farbstoffe hergestellt, zeigt es in der Mache und Musterung doch schon deutlich die Spuren des Verfalls. Die Ornamente sind wesentlich steifer und verwilderter als in dem vorhergehenden Teppich. Da wir aus den Tafeln 32 bis 34 wissen, was gemeint ist, können wir noch die aus zwei gegeneinander gestellten Gabelranken der Arabeske gebildete Zeichnung des Mittelstückes erkennen; und auch die Anordnung der Borte ist eine solche, wie wir sie auf Uschaks und anderen Teppichen der klassischen Zeit finden. Sonst aber scheinen Anregungen genommen zu sein, wo man sie gerade fand.

In den Farben ist man bei der alten Überlieferung geblieben: Blau sind Borte und Mittelstück, rot ist das Feld; natürlich haben diese beiden Haupttöne nicht mehr den Schmelz und die Tiefe des 17. Jahrhunderts; das Blau ist im Gegenteil schmutzig und unansehnlich, das Rot braun und ohne Feuer.

Erworben im Teppichhandel in Berlin.

Abb. 82. Wandfliese aus Isnik, 16. – 17. Jahrhundert.

Tafel 37.

Uschakteppich.

Länge: 155 cm. Breite: 116 cm.
Knüpfung: 24 Knoten auf 10 cm Höhe, 50 Knoten auf 10 cm Breite; Wollkette, als Eintrag je zwei Wollfäden.
Uschak oder engste Umgebung dieser Stadt, 17. Jahrhundert.

Die schlanke Arabeske tritt an zwei Orten auf

Dieses sehr bekannte Muster ist anscheinend gleichzeitig an zwei verschiedenen Orten Kleinasiens gepflegt worden. Wenigstens finden wir es in zwei Teppicharten, die sich in vielen Punkten zu stark voneinander unterscheiden, als daß man sie zusammenwerfen dürfte. Die eine Sorte ist gewöhnlich eng geknüpft, hat ein sammetartiges, meist gut geschlossenes Vlies und gleicht überhaupt in vielem den Erzeugnissen der Bergamagegend; bei ihr treffen wir häufig auf eine strenglinige Borte mit Kufi nachgebildeten Ornamenten oder auch auf die gleiche Borte mit verschlungenen Bändern, wie sie der Bergamateppich auf Tafel 27 hat. Die andere Art – und zu ihr gehört das Stück dieser Abbildung – hat die trockene Wolle, das oft lockere Gewebe und die Farben der Uschakteppiche[1]. Allerdings werden diese Farben so verteilt, daß die Blau-Rotstimmung nicht allein zur Geltung kommt, sondern neben ihr eine starke Wirkung von Gelb-Rot auftritt. Anscheinend sind diese sicherlich in

Al. 85
Kleinasiatischer Teppich mit gelbrunder Arabeske und Palmette im Felde, mit verschlungenen Bändern in der Borte, 17. Jahrhundert

[1]) Daß in Uschak nicht nur große Zimmerteppiche verfertigt wurden, geht aus der 1741 n. Chr. gedruckten Chronik Raschid Effendis hervor, wo ausdrücklich von „Uschak Seddschades" gesprochen wird, die für den Wiener Hof bestimmt waren. Vgl. Karabacek, „Die persische Nadelmalerei Susandschird", Seite 57.

großen Mengen verfertigten etwa die Größe von 1,20 m zu 2 m nicht überschreitenden Teppiche gleichzeitig mit den Zimmerteppichen in Uschak hergestellt worden. Da für solch kleine Ausmaße alle Vorbereitungen viel einfacher zu treffen sind, so ist es jedoch leicht denkbar, daß sich die Hauptwerkstätten in Uschak – wie dies ja heute noch in der Teppicherzeugung des Orients Gepflogenheit ist – darauf beschränkten, das Muster anzugeben und die Wolle zu färben, während sie die übrige Arbeit der knüpfenden Bevölkerung der Umgebung überließen.

Die Verwendung als Tischdecken

Diese kleinen Teppiche mit der in Rot-Gelb gehaltenen geflammten Arabeske und Palmette scheinen, wie wir es auf alten Bildern sehen, in Europa hauptsächlich als Tischdecken gedient zu haben, was wohl auch ihre meist noch ganz gute Erhaltung erklärt.

Das hier abgebildete Stück zeigt in der Mitte das bekannte Muster wie stets gelb auf rotem Grund. Umzogen wird dieses Innenfeld von einer recht breiten dunkelblauen Borte, deren dunkelrote Zeichnung hauptsächlich das nebeneinandergestellte reichverzierte und verschnörkelte Wolkenband bildet. Die Form dieses Ornaments, die recht lockere Knüpfung und die ungeschickte Art, wie der Ausschnitt des Rankenmusters für die Mitte gewählt ist, mahnen uns, das Stück nicht als ein sehr frühes anzunehmen, wenngleich wir es fraglos noch als eine Arbeit des 17. Jahrhunderts ansehen müssen.

Auch dieser Teppich gehörte bereits dem Grundstock der Sammlung an.

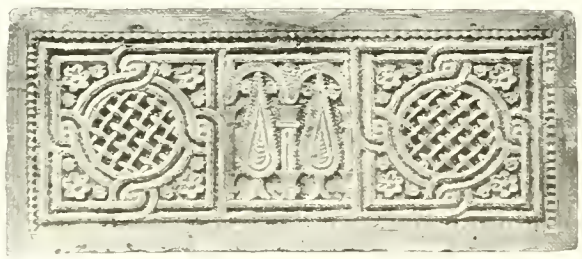


Abb. 84.
Vorderteil einer holzgeschnitzten Truhe mit verschlungenen Bändern.
15. (?) Jahrhundert.

Tafel 38.

Kleinasiatischer Teppich.

Länge: 321 cm. Breite: 127 cm.
Knüpfung: 36 Knoten auf 10 cm Höhe, 64 Knoten auf 10 cm Breite; Wollkette, als Eintrag drei Wollfäden.
Kleinasien, Kula (?), 18.–19. Jahrhundert.

In der weiteren Umgebung Uschaks, und zwar wahrscheinlich in der Gegend, wo im 18. und 19. Jahrhundert eine große Anzahl von Gebetteppichen entstanden ist, scheint eine Sorte von Teppichen hergestellt worden zu sein, die ihre Muster hauptsächlich der – vielleicht in der Nähe belegenen – Hofmanufaktur entlehnt, aber zu einem eigenen Stil verarbeitet hat. Wir finden da die Palmette in jener etwas überladenen, türkischen Auffassung, das gefiederte Blatt in der etwas schwulstigen Form und die Tulpen, Rosen und Nelken wieder, wie sie auf den fälschlich als Damaskusteppiche bezeichneten Arbeiten anzutreffen sind. Während ältere Stücke klare Farben zeigen, wird die Tönung später immer weicher und pastellähnlicher. Diese Erscheinung kennen wir nun bei einer Sorte von Teppichen, deren Herkunft uns ziemlich sicher bekannt ist; wir meinen die Gebetteppiche von Kula, mit denen auch sonst eine gewisse Übereinstimmung in Einzelheiten festzustellen ist.

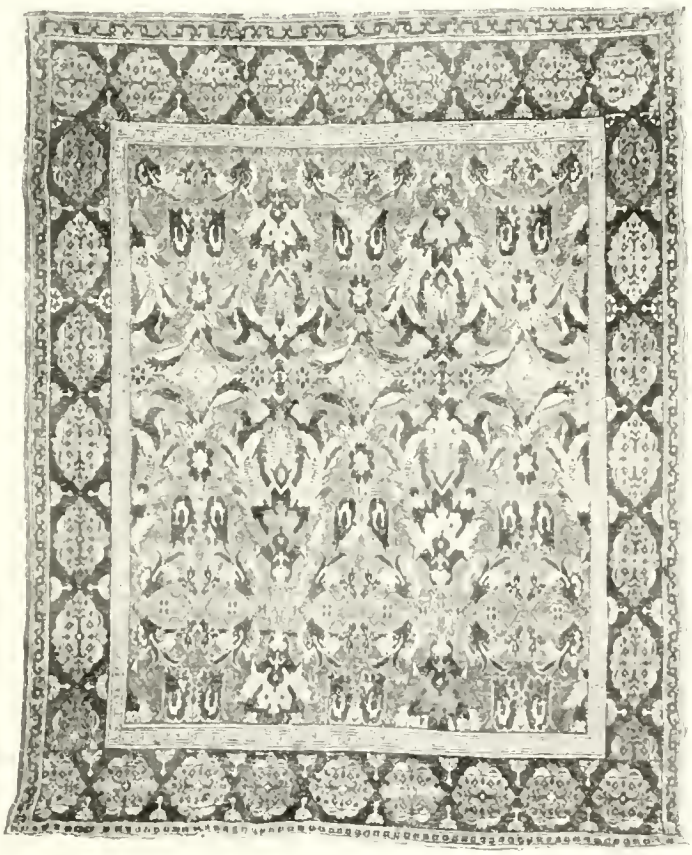


Abb. 85.
Teppich aus dem Hinterlande von Smyrna mit Palmetten und gefiederten Blättern in türkischer Auffassung, 17.–18. Jahrhundert.

Jedenfalls werden wir kaum fehlgehen, wenn wir auch für diese Teppiche das Hinterland von Smyrna, und zwar wahrscheinlich das Gebiet von Kula, als Heimat annehmen.

Die Farben dieses Stückes sind sehr ansprechend. Ein leuchtendes Gelb in der Borte klingt gut zusammen mit dem Krapprot des Grundes, aus dem sich die Muster bunt, die vier Schilder türkisblau abheben.

Der Teppich stammt aus dem Besitz eines bekannten Berliner Sammlers.

Abb. 86.
Fayencetellet aus Isnik, 17. Jahrhundert

Tafel 39.

Kleinasiatischer Teppich.

Länge: 286 cm. Breite: 128 cm.
Knüpfung: 37 Knoten auf 10 cm Höhe, 66 Knoten auf 10 cm Breite; Wollkette, je zwei Wollfäden als Eintrag.
Kleinasien, Kula (?) 19. Jahrhundert.

Sicherlich schon dem 19. Jahrhundert entstammt dieser dem vorhergehenden im Muster ganz ähnliche, in den Farben aber sehr verschiedene Teppich. Ein Braunviolett bildet den Untergrund für die mittelblauen Medaillons; eine helle, bläulichgrüne, fahle Borte trägt ziegelrote, lila und grüne Ranken und Blüten. Die Muster der Mitte sind hauptsächlich rotlila und blaugrün.

Erworben im Berliner Kunsthandel.

Abb. 87
Wandfliese aus Ismik, 16.–17. Jahrhundert

Tafel 40.

Kleinasiatischer Teppich.

Länge: 170 cm. Breite: 135 cm.
Knüpfung: 58 Knoten auf 10 cm Höhe, 76 Knoten auf 10 cm Breite; Wollkette, als Eintrag je zwei Wollfäden.
Kleinasien, Kula (?), 19. Jahrhundert.

Hier ist das Muster der Mitte von zwei aus Vasen aufsteigenden gegeneinander laufenden Blütenverzweigungen gebildet. Diese Zeichnung ist grün, gelb und hellblau auf krapprotem Grund. Ein doppeltes Mighrab bildet vier Ecken (hellblau), die nach Art der Gebetteppiche mit Streublumen gefüllt sind. Die Borte ist krapprot auf leuchtend gelbem Grund.

Dieser Teppich stammt wiederum aus dem Besitz der Herren Weise und Matthieu.

Abb. 88.
Wandfliese aus Isnik,
16.–17. Jahrhundert.

Tafel 41.

Kleinasiatischer Teppich.

Länge: 156 cm. Breite: 155 cm.
Knüpfung: 59 Knoten auf 10 cm Höhe. 72 Knoten auf 10 cm Breite; Wollkette, als Eintrag zwei Wollfäden.
Kleinasien, (Kula) (?) 19. Jahrhundert.

Fast das gleiche Stück wie Tafel 40, nur sorgfältiger gearbeitet. Auch die Farben sind fast gleich, aber alle etwas weicher, saftiger und wärmer.

Auch dieser Teppich gehörte einstmals den Herren Weise und Matthieu.

Abb. 89.
Sogenannter Rhodesischer Krug.
Isnik, 17.–18. Jahrhundert.

Tafel 42.

Kleinasiatischer Gebetteppich,

sog. Siebenbürger.

Länge: 170 cm. Breite: 118 cm.
Knüpfung: 54 Knoten auf 10 cm Höhe, 54 Knoten auf 10 cm Breite; Wollkette, als Eintrag zwei Wollfäden.
Kleinasien, vermutliche Gegend von Gjordes, 18. Jahrhundert.

Diese Teppiche, die meistens die selten klaren, kalten Farben wie die aus Gjordes stammenden Gebetteppiche des 19. Jahrhunderts aufweisen, stehen jenen auch sonst so nahe, daß man versucht ist, sie als deren Vorläufer zu betrachten. Zu Noppen ist bei beiden eine harte starkgezwirnte Wolle verwendet, sie sind beide häufig in Zwickeln gearbeitet, zeigen die gleiche Knüpfung und ganz ähnliche Farben sogar in den seltener auftretenden gelben und champagnerfarbenen Tönen; auch in den Mustern kommen trotz des verschiedenen Alters noch gewisse Übereinstimmungen vor. In unserem Falle z. B. sind die Mitläuferborte und einige Sternblumen denen des Gjordes auf Tafel 43 doch recht ähnlich. Das ist umso weniger erstaunlich, als beide Teppiche wohl keinen größeren Altersunterschied als etwa 50 Jahre haben dürften. Die Form der gegeneinandergestellten Gabelranken in den Bortenschildern läßt erkennen, daß wir es hier schon mit einem Stück des späteren 18. Jahrhunderts zu tun haben, wo die Arabeske bereits viel von ihrer ursprünglichen Reinheit verloren hatte.

Die Grundfarbe des ganzen Teppichs ist ein helles Krapprot, diejenige des äußersten Frieses hellblau, der Ecken mittelblau. Das Mittelstück ist champagnerfarben; ebenso jedes zweite Bortenschild, während die übrigen naturfarbig weiß gehalten sind. Dieselben Töne und außerdem ein zartes Grün und violettes Braun bilden die Muster.

Der Teppich stammt von den Herren Weise und Matthieu.

Abb. 90. Wandfliese aus Isnik, 16.–17. Jahrhundert.

Tafel 43.

Kleinasatischer Gebetteppich.

Länge: 161 cm. Breite: 126 cm.
Knüpfung: 55 Knoten auf 10 cm Höhe, 74 Knoten auf 10 cm Breite; Wollkette, als Eintrag zwei Wollfäden.
Gjordes, Ende 18. oder Anfang 19. Jahrhundert.

Wohl 99 von 100 all der alten vielgerühmten und besonders in Konstantinopel so hoch geschätzten einseitigen türkischen Gebetteppiche entstammen unseres Erachtens nicht einmal mehr dem 18., sondern bereits dem Anfang des 19. Jahrhunderts. Je mehr der alten uns aus den Uschaks, den sogenannten Siebenbürgern oder den Teppichen der Hofwerkstätten bekannte, wenn auch schon stark abgewandelten Muster vorkommen, für umso älter dürfen wir die betreffenden Gjordes, Kulas, Ladiks und Melas halten, je mehr teppichfremde, vor allem aus Stickereien entlehnte Formen sich einschleichen, umso näher unserer Zeit muß ihre Entstehung gewertet werden. Übrigens haben wir hier ganz gute Anhaltspunkte im Vergleich mit datierten Stükken, die nicht gerade sehr selten sind. Allerdings ist dabei Vorsicht am Platze; weil man es in Stambul meisterhaft versteht, aus einer arabischen Zwei durch Entfernung einiger Noppen und Einsetzen andersfarbiger dem

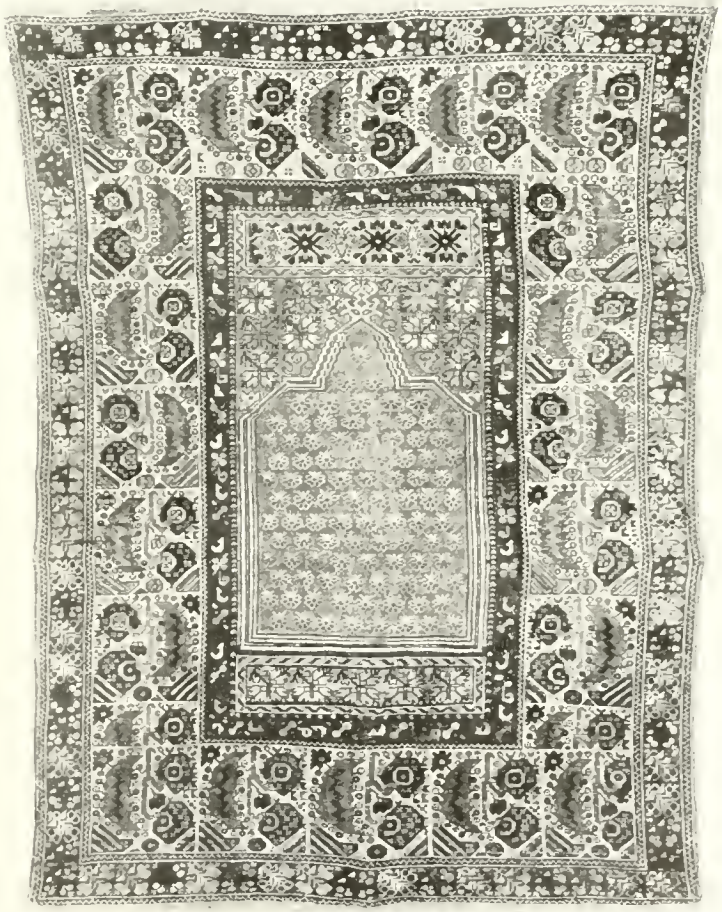


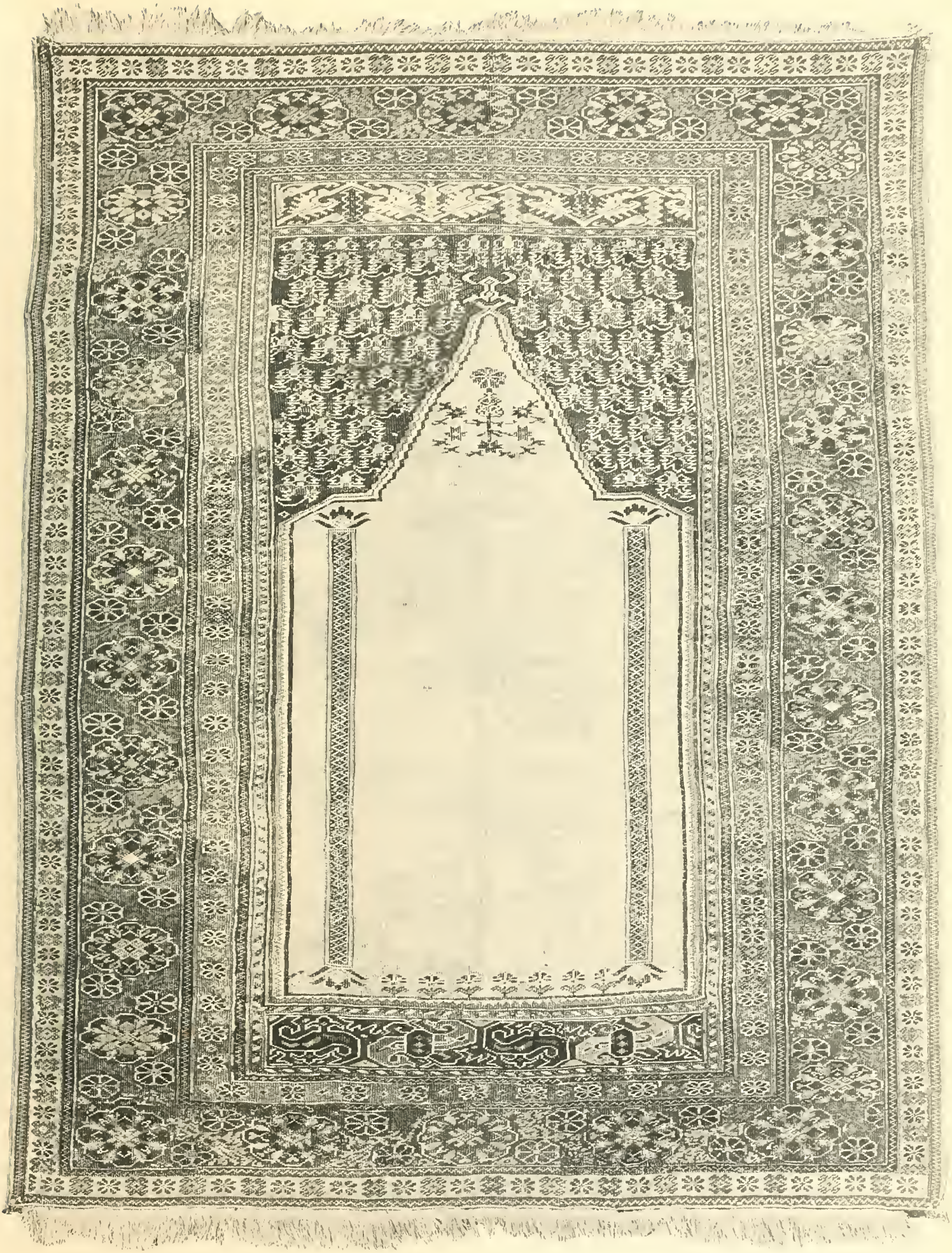
Abb. 41.
Gebetteppich aus Gjordes mit einer der sogenannten Italienastickereien entlehnten Borte. Gehörte früher zur Sammlung. Verbleib der Stücke unbekannt. 19. Jahrhundert.

Grund entsprechender Wollbüschel eine Eins zu machen und so das Stück um 100 Jahre älter erscheinen zu lassen. Wir kennen aus eigener Anschauung einen Fall, wo ein Teppich in einer Karawanserei in der Nähe des Goldenen Horns zuerst dieser Behandlung unterzogen wurde und dann Aufnahme in eines der bekanntesten großen Werke gefunden hat, ohne daß die Fälschung bisher entdeckt worden wäre.

Die Farben unseres Teppichs sind hauptsächlich hellkirschrote Töne, zusammengestellt mit Mattgrün und Elfenbein für die Muster, die auf einem dunkelblauen Grund liegen. Davon hebt sich stark die einfarbige resedagrüne helle Farbe des Gebetsfeldes ab.

Erworben wurde auch dieser Teppich von den Herren Weise und Matthieu in Konstantinopel.

Abb. 92.



Tafel 44.

Kleinasiatischer Gebetteppich.

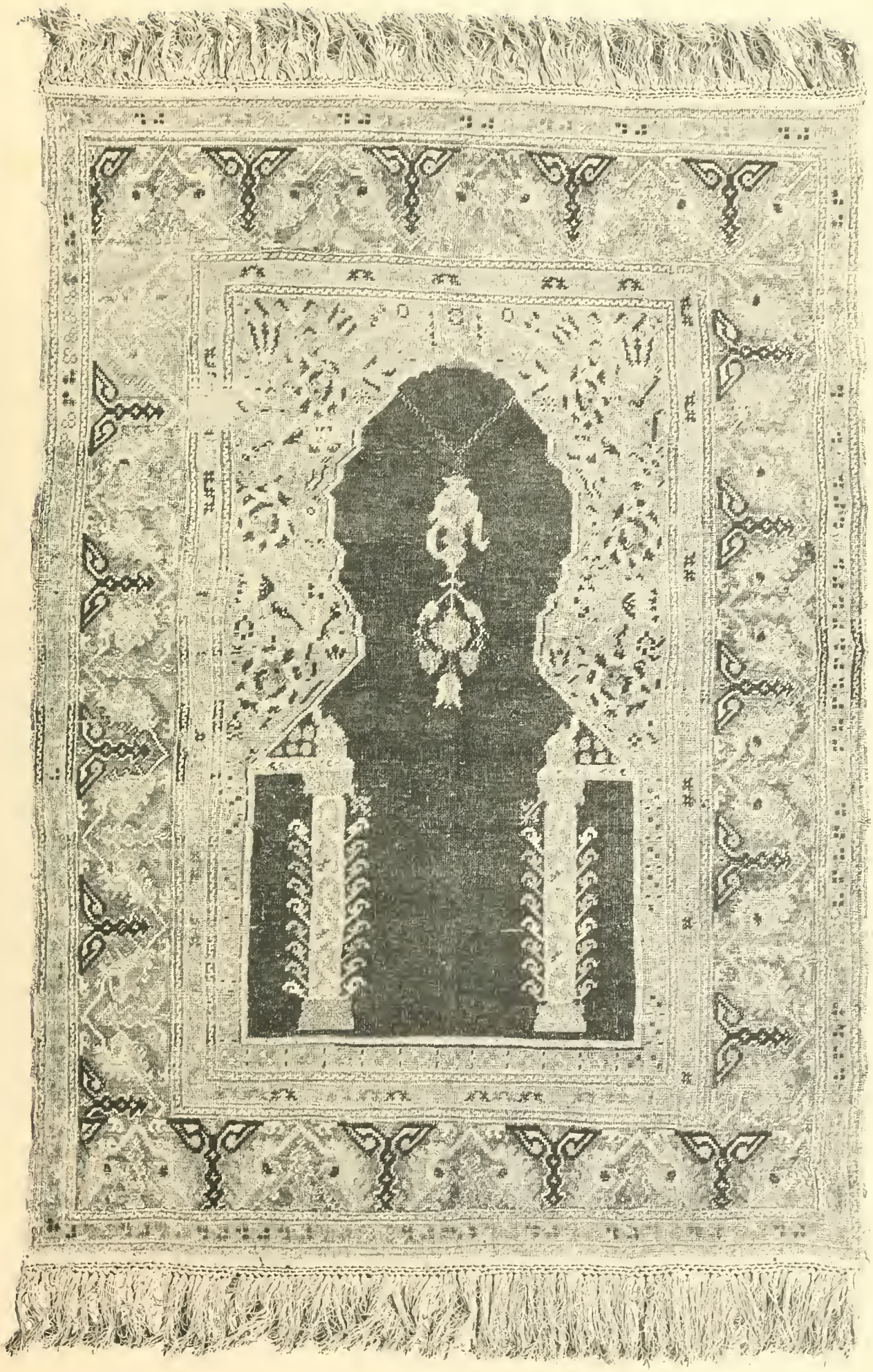
Länge: 184 cm. Breite: 129 cm.
Knüpfung: 27 Knoten auf 10 cm Höhe, 58 Knoten auf 10 cm Breite; Wollkette, zwei Wollfäden als Eintrag.
Hinterland von Smyrna, 18.–19. Jahrhundert.

Auch dieser Teppich ist trotz seiner Borte, die ähnlich schon auf Uschaks des 17. Jahrhunderts vorkommt, und der Blumenausschmückung der durch das Mighrab gebildeten Ecken, die noch ziemlich im Stil der naturnahen Pflanzenmuster der sogenannten späteren Damaskusteppiche sind, höchstens noch dem 18. Jahrhundert zuzurechnen. Daß es sich um kein Stück der klassischen Zeit mehr handeln kann, beweist neben anderen Zeichen des Niedergangs schon allein die umgekehrt aufgehängte mit Blumen gefüllte Kanne.

Auch in der Zartheit der Farben – das Feld um das Mighrab ist goldgelb, dieses selbst hellkupfer, die Borte madonnenblau – steht dieses Stück den als Erzeugnisse der Hofwerkstätten angesprochenen Teppichen sehr nahe, hat aber gleichfalls darin mit gewissen Kula-Gebetteppichen manches gemeinsam.

Früher im Besitz der Herren Weise und Matthieu.

Abb. 95
Wandfliese aus Isnik, 16.–17. Jahrhundert



Tafel 45.

Kleinasiatischer Gebetteppich.

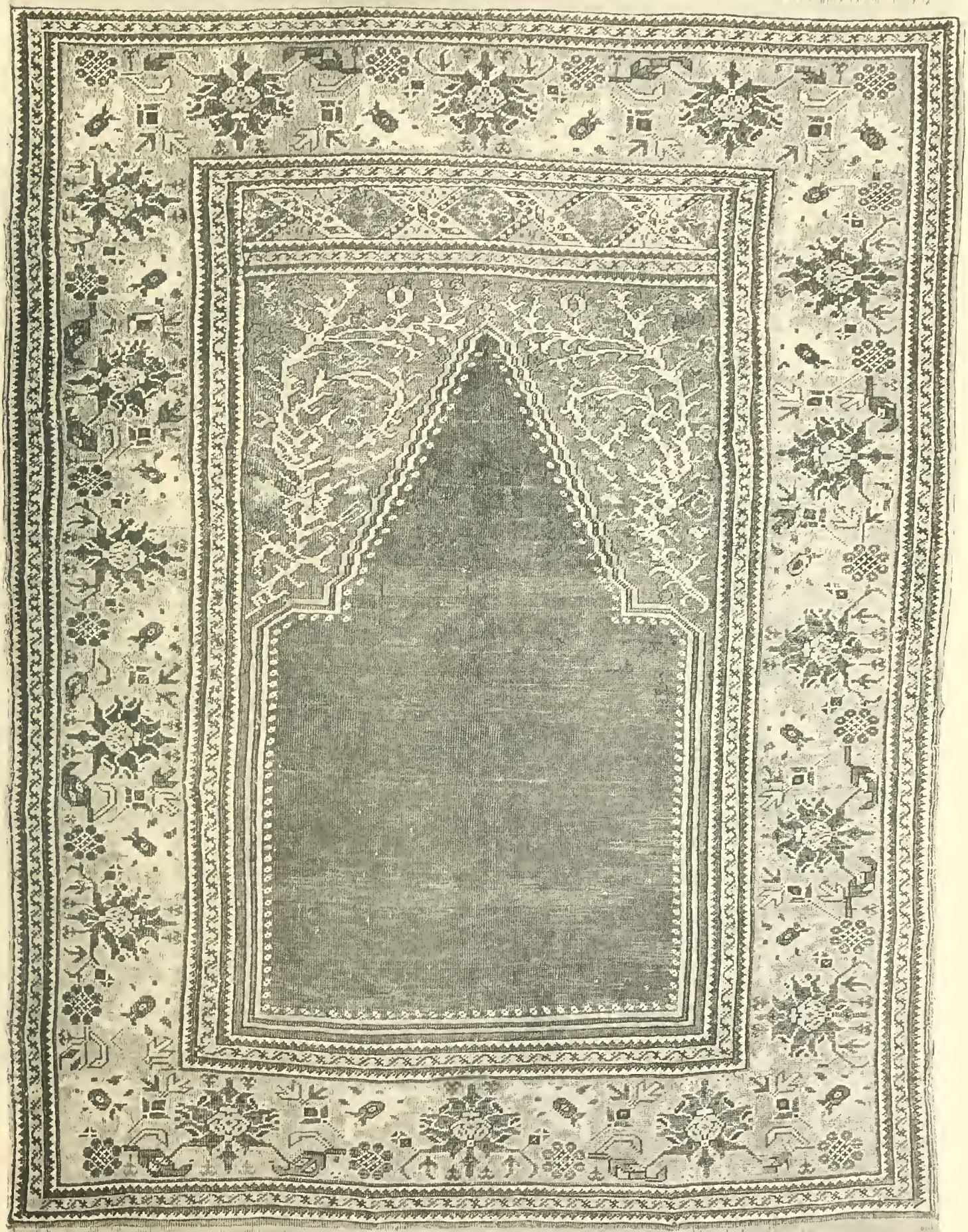
Länge: 155 cm. Breite: 114 cm.
Knüpfung: 44 Knoten auf 10 cm Höhe, 72 Knoten auf 10 cm Breite; Wollkette, als Eintrag je zwei Wollfäden.
Milas, 18.—19. Jahrhundert.

Diese weichen, hochflorigen, verhältnismäßig feingeknüpften Gebetteppiche aus Milas, die leicht an ihrem bernsteinfarbenen Gelb zu erkennen sind, haben recht lange eine gute Zeichnung bewahrt. Auch bei unserem Stück sind die Ranken über der Nische und die sarazenische Blume der Borte noch ganz befriedigend. Die Zierleiste über dem Gebetsfeld läßt allerdings erkennen, daß wir eine Arbeit des späten 18. oder beginnenden 19. Jahrhunderts vor uns haben.

Ein tiefes Krapprot füllt das Mighrab, ein sattes Indigoblau die Ecken, während die Borte das oben erwähnte Gelb als Grund zeigt.

Der Teppich war in Berlin in den Handel gekommen und ist während des Krieges für die Sammlung erworben worden.

Abb. 94. Gebetteppich aus Milas mit guter Zeichnung. 18. Jahrhundert. Besitzer: Persische Teppich-Gesellschaft.



Tafel 46.

Kleinasiatischer Gebetteppich.

Länge: 170 cm. Breite: 110 cm.
Knüpfung: 57 Knoten auf 10 cm Höhe, 80 Knoten auf 10 cm Breite; Wollkette, als Eintrag je zwei Wollfäden.
Ladik, Anfang 18. Jahrhundert.

Während alle die Usekaks, Bergamas, Milas, Gjordes, Kulas und wohl auch die Teppiche der Hofwerkstätten dem Hinterlande von Smyrna im Umkreis von etwa 200 km entstammen, haben wir es hier mit einer etwas östlicheren Sorte zu tun. Und tatsächlich scheint diese geringe Entfernung weiter weg von der Gegend, wo anscheinend jedes Dorf knüpfte, dafür genügt zu haben, daß Ladik seinen eigenen Stil wenigstens etwas besser bewahrte als jene Gebiete. So können wir z. B. den Teppich dieser Tafel und denjenigen der nächsten, obwohl zwischen ihrer Entstehung ein Jahrhundert liegen dürfte, mit einiger Sicherheit als Ladikarbeiten außer an den Farben schon an den Hyazinthen- und Tulpenleisten erkennen, die hier über, dort unter der Gebetsnische angebracht sind.

Die Ladiks die ältesten türkischen Gebetteppiche

Abb. 95. Frühester bekannter Gebetteppich, Kaiser Friedrich-Museum.

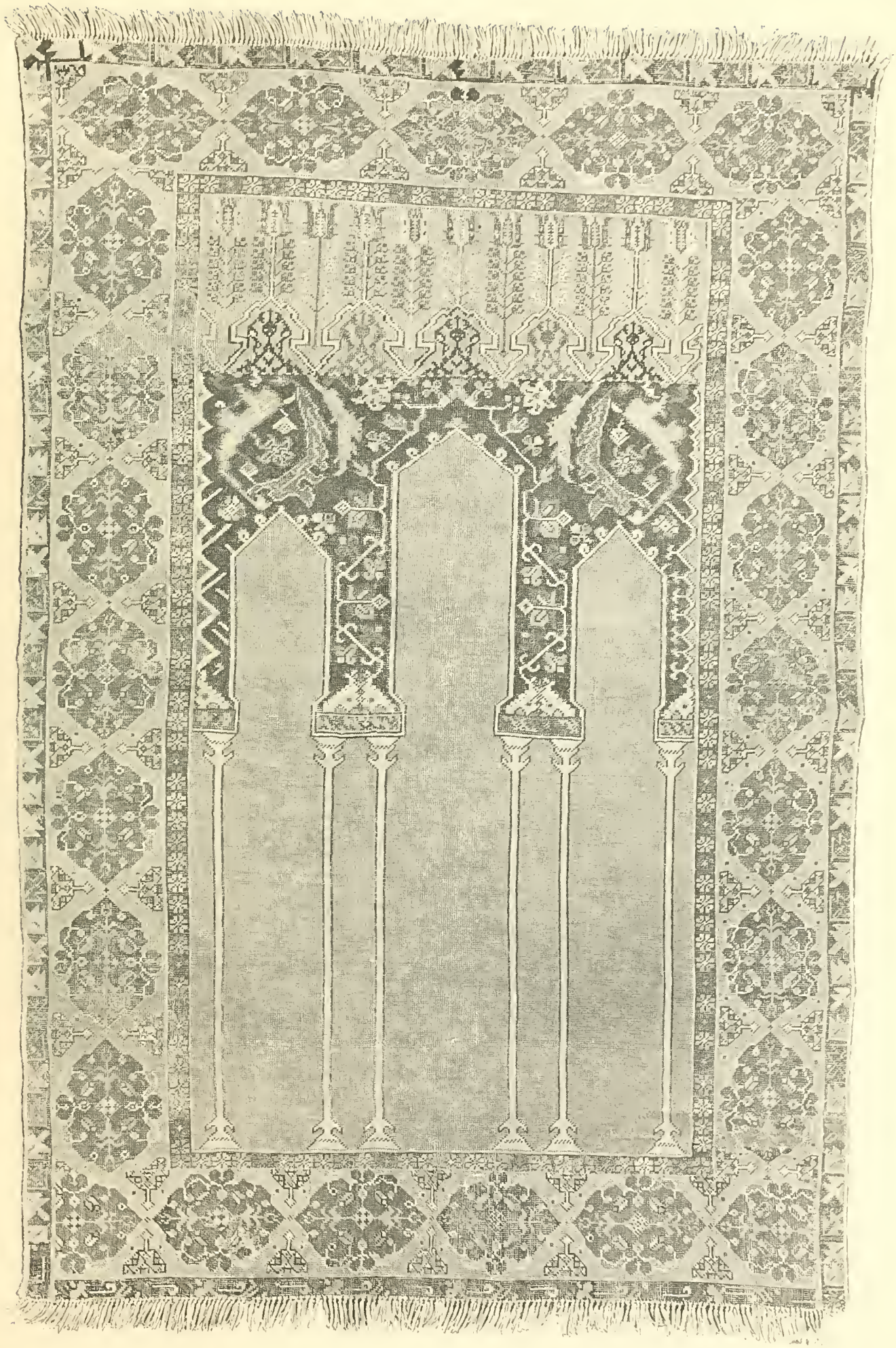
Das vorliegende Stück kennzeichnet sich durch die Borte, wie sie ähnlich, wenn auch nicht so leicht, in türkischen Teppichen der klassischen Zeit vorkommt, ebenso durch die frühen Mitläuferstreifen, die leidlich gezeichnete Arabeske über der dreigeteilten Nische und die gefällige Gliederung dieser selbst als eine für Gebetteppiche recht frühe Arbeit. Lediglich eine gewisse Steifigkeit der Zeichnung veranlaßt uns, mit der Datierung nicht mehr in das Ende des 17. Jahrhunderts zu gehen. Gewisse –

allerdings schon durch den Altersunterschied bedingte entfernte – Ähnlichkeit hat der Teppich übrigens, so unwahrscheinlich dies auf den ersten Blick erscheinen mag, mit dem ältesten bekannten kleinasiatischen Gebetteppich, der jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum hängt. Außer den Farben, hauptsächlich Dunkelblau und Dunkelrot, die dort natürlich viel tiefer und voller sind, ist es auch die sonst in Gebetteppichen nicht beobachtete Form der Arabeske, die zum Vergleichen herausfordert. Verfolgen wir auf unserer Tafel den äußersten Bortenfries, so finden wir, daß das Muster wechselt, auf der unteren Schmalseite aber das gleiche ist wie bei jenem. Auch die merkwürdigen in das Wolkenband hineinragenden Spiralen jenes Stückes finden wir hier, wenn auch kleinlicher und fast nur angedeutet als Besatz der drei Nischengiebel.

Die Farbe des von den Säulen unterbrochenen Feldes und der Borte ist ein bläulichroter mitteltiefer Krapptón, diejenige der Fläche über den Giebeln ein dunkles Blau. Die Säulen- und Bogenzeichnung ist ein blasses Wassergrün, die Bortenschilder wechseln in Hellblau, Dunkelbraun und Moosgrün. Außerdem kommt in den Mustern noch ein gelber Ton vor, der aber recht sparsam verwendet ist.

Auch dieses schöne Stück verdankt die Sammlung den Herren Weise und Matthieu.

Abb. 96.
Sogenannter Rhodosteller mit Tulpen und anderen Blumen. Isnik, 17. – 18. Jahrhundert.



Tafel 47.

Kleinasiatischer Gebetteppich.

Länge: 201 cm. Breite: 124 cm.
Knüpfung: 42 Knoten auf 10 cm Höhe, 60 Knoten auf 10 cm Breite; Wollkette, als Eintrag zwei Wollfäden.
Ladik, 1800–1820.

Diesen Teppich können wir bezüglich seines Alters leicht und mit einer gewissen Sicherheit bestimmen, weil Neugebauer und Orendi in ihrem „Handbuch der Orientalischen Teppichkunde" auf der farbigen Tafel III einen außerordentlich ähnlichen Ladik abbilden, der in einem kleinen Schriftschildchen der Mitte die Jahreszahl 1211 der Hedjra trägt. Unser Teppich ist allerdings in der Verteilung der Farben verschieden. Hier ist die Borte mittelblau, sind die Mitläuferstreifen rot, dunkelviolet und hellblau, durch weiße und gelbe Bänder getrennt, ist die Mitte krapprot, das Feld über den Giebeln blaßgrün, die Blumenleiste unter dem Mighrab aprikosenfarben. In den Mustern findet sich reichlich ein etwas hartes Schwefelgelb.

Im Vergleich mit dem älteren Artgenossen der Tafel 46 sehen wir deutlich, wie stark der Niedergang im Zeitraum eines Jahrhunderts war, und wenn wir nun noch einen Ladik der jüngsten Zeit dagegenstellten, so müßten wir erkennen, daß der Verfall im 19. Jahrhundert keineswegs aufgehalten wurde, sondern eher seinen unerbittlichen Gang beschleunigt hat. Wir können hieraus ungefähr ermessen, daß der Tag nicht mehr fern ist, wo man Teppiche, die auch nur noch Anklänge an die so edlen Linien und bezaubernden Farben der klassischen Zeit enthalten, vergebens suchen wird.

Abb. 97.
Sogenannter Rhodosteller mit Hyazinthen und anderen Blumen. Isnik, 18. Jahrhundert.

Jacoby, Henrich
Eine Sammlung orientalischer Teppiche; Beitrag zur Geschichte des orientalischen Teppichs an Hand, von 47 durch die Persische-Teppich-Gesellschaft gesammelten Knüpfarbeiten der letzten 4 Jahrhunderte.
H. Schmidt und C. Günther ([n.d.])