Werk

Titel: Ein altpersischer Teppich im Besitz der Königlichen Museen zu Berlin. Studien zur...

Autor: Bode, W.

Jahr: 1892

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?523141572_0013|log42

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

EIN ALTPERSISCHER TEPPICH IM BESITZ DER KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

STUDIEN ZUR GESCHICHTE DER WESTASIATISCHEN KNÜPFTEPPICHE

VON W. BODE

(Schluss.)

Die Zahl alter Teppiche, auf denen Tiere oder, ausnahmsweise, auch menschliche Figuren vorkommen, ist verschwindend klein neben der Zahl älterer Teppiche mit reinem Pflanzendekor oder geometrischen Mustern. Die Annahme, dass uns nur ganz vereinzelte Stücke älterer orientalischer Knüpfarbeit erhalten seien, von der selbst Lessing in seiner bekannten, die wissenschaftliche Behandlung dieser Fragen zuerst anregenden Teppichpublikation[1]) ausgegangen ist, und die noch Riegl in seinem Handbuch über »Altorientalische Teppiche« (1891) festhält, ist durch die Teppichausstellung im Handels-Museum zu Wien, im verflossenen Sommer, selbst für ein gröfseres Publikum widerlegt worden; waren hier doch nahezu 150 »antike« Teppiche zur Schau gestellt.[2]) Die Fülle und die aufserordentliche Mannigfaltigkeit der in Wien ausgestellten Teppiche hat jedoch, selbst unter den Fachmännern, keineswegs eine Einigung über die schwierigen Fragen nach Alter und Herkunft derselben herbeigeführt; sie scheint eher zu einer fatalistischen Ergebung in die Unmöglichkeit, zu einer Lösung zu kommen, führen zu wollen. So ungünstig liegen aber meiner Überzeugung nach die Verhältnisse keineswegs; namentlich sind die Anhaltspunkte für die Datierung der Teppiche, wenn auch nicht auf das Jahr und meist auch nicht auf das Jahrzehnt, so doch auf das Jahrhundert zahlreich genug und überzeugend. Freilich darf man sich nicht auf das beschränken, was die Wiener Ausstellung darbot: eine kleine Zahl von Kunstgewerbe-Museen, eine beträchtliche Anzahl von Privatsammlungen, einzelne Kirchenschätze, manche Ateliers und Wohnräume bieten, zerstreut und zum Teil schwer zugänglich, ein sehr viel reicheres und vollständigeres Material an wirklich alten Knüpfarbeiten des Ostens. Die umfangreichste und interessanteste Sammlung besitzt das Berliner Kunstgewerbe-Museum; von ähnlicher Bedeutung sind die durch ihre gute Aufstellung besonders nützlichen Samm-

[1]) Julius Lessing, Altorientalische Teppichmuster. Berlin, Wasmuth, 1877.

[2]) Eine ähnliche, wenn auch kleinere Ausstellung alter Teppiche aus öffentlichem und Privatbesitz in Berlin, welche 1887 im Kunstgewerbe-Museum veranstaltet wurde, war von zu kurzer Dauer und zu wenig beachtet, um bereits in ähnlicher Weise anregend wirken zu können.

lungen im National-Museum zu München und im Museum Poldi-Pezzoli in Mailand; das Czartoriski-Museum in Krakau, die Gewerbe-Museen in Köln, Dresden, Leipzig und Budapest, das South Kensington Museum in London haben wenigstens einzelne gute und interessante Teppiche aufzuweisen. Reich an Prachtstücken sind die Häuser fast sämtlicher Mitglieder der Familie Rothschild, namentlich in Paris und Wien; eine Anzahl vorzüglicher Teppiche besitzen Adolph Thiem in Berlin, Alfred Morrison und George Salting in London, W. von Dirksen und R. von Kaufmann in Berlin, Graf Enzenberg, Th. Graf, Dr. Figdor u. a. von der Wiener Ausstellung bekannte Sammler, ferner Graf Dönhoff-Friedrichstein, W. von Seidlitz in Dresden, G. Natorp in London, Czernuschi in Paris u. a. m. Eine kleine sehr gewählte Sammlung, darunter mehrere Seidenteppiche, besafs der Maler E. Goupil (versteigert 1888); eine gröfsere Zahl historisch besonders interessanter Teppiche befinden sich in meinem eigenen Besitz. Auch einzelne Kirchenschätze, namentlich in Italien (im Dom zu Padua, S. Francesco zu Brescia u. s. f.), und die Lager verschiedener Händler, ganz besonders das von Stefano Bardini in Florenz, haben einen wertvollen Besitz an alten Knüpfteppichen aufzuweisen.

Aus dieser Fülle wird sich bei näherem Studium eine keineswegs allzureiche Zahl von Typen ergeben, die sich mit geringen Änderungen wiederholen und deren Entstehung oder Entwickelung durch ein oder zwei Jahrhunderte an der Hand der Darstellungen auf alten Gemälden sich nachweisen lässt. Einzelne dieser Typen waren so verbreitet und haben sich so lange erhalten, dass sich noch Hunderte von Exemplaren davon erhalten haben. Ihr häufiges Vorkommen auf alten Bildern giebt uns zugleich den Anhalt, um daraus für die Behandlung und Entwickelung der Muster in den alten Teppichen gegenüber den modernen Fabrikaten bestimmte Schlüsse zu ziehen; und diese unterstützen und kontrollieren andererseits die Folgerungen, welche wir aus dem Vorkommen der Teppiche in alten Bildern für die Datierung derselben zu machen im Stande sind. Eine Kontrolle ist aber um so notwendiger, als eine Reihe von Künstlern es mit der Zeichnung der Teppiche nicht sehr ernst genommen, ja gelegentlich dieselben nach eigenem Geschmack umgestaltet haben. Solche willkürliche Nachbildungen sind neuerdings zuweilen unter die Muster altorientalischer Teppiche aufgenommen, und es sind selbst verwandte Arbeiten nordischer Stickerei oder Weberei mit eingeschmuggelt worden. Um für Auffindung und Beurteilung dieser allgemeinen Normen der Zeichnung und Formengebung in den altorientalischen Teppichen auch dem Leser die Grundlage zu geben, werde ich hier zunächst die verschiedenen Typen derselben, wie sie uns bisher aus Originalen und alten Nachbildungen bekannt geworden sind, in Wort und Bild vorzuführen suchen.

In den früher beschriebenen Tierteppichen, die wir als Arbeiten des XVI Jahrhunderts nachzuweisen suchten, ist der Grund im Innenfeld wie in der Bordüre regelmäfsig mit einem Pflanzenmuster geschmückt, auf dem sich Tiere und Figuren gewissermafsen wie auf blumiger Wiese bewegen. Wenn man sich letztere fortdenkt, so bleibt ein zierlich verschlungener Dekor von Blüten, Knospen und Blättern an schlanken Stengeln, der in das grofs gehaltene allgemeine Muster hineingezeichnet ist. Ganz ähnlichen Dekor, ohne alle Tierdarstellungen oder doch mit ganz untergeordneter Anbringung einzelner kleiner Tiere, zeigen uns nun eine beträchtliche Zahl unter sich nahe verwandter Teppiche, die sich in zwei Gruppen scheiden lassen. Die ältere Gruppe hat bei übereinstimmender Einteilung und Musterung, wie sie für jene Tierteppiche charakteristisch sind, das Rankenwerk mit den Blüten, Knospen

11. Grofsmusteriger Teppich im Besitz von Stefano Bardini in Florenz.

und Blättern zum ausschliefslichen Motiv der Dekoration gemacht und zeigt dieſelben in strengerer Weise stilisiert. Durch grofsen Sinn für Raumdisposition, durch stilvolle Zeichnung, durch Geschmack in Bewegung und Entwickelung des Dessins, durch Reichtum und Feinheit der Färbung sind diese Teppiche den Tierteppichen fast noch überlegen, wenn sie auch im Material weniger kostbar sind; denn sie sind, soweit mir bekannt, ausnahmslos Wollenteppiche. Dem grofsen reichen Muster entſprechend, sind sie meist von mehr oder weniger bedeutendem Umfange. Durch Inschriften datierte Stücke scheinen sich nicht unter den erhaltenen Teppichen dieser Art zu finden. Auch bieten uns ältere Gemälde keinen Anhalt für ihre Datierung, da keine solche Teppiche darin vorkommen; wohl weil dieselben bei ihrem aufserordentlichen Umfange im Occident nur in Kirchen verwandt wurden und auf Bildern keinen Raum fanden.[1]) Für die Zeit ihrer Entstehung bietet jedoch der Vergleich mit datierbaren Teppichen, sowohl solchen mit Tierdarstellungen wie anderen Teppichen verwandter Art, genügenden Anhalt. Die strengere Stilisierung in Muster und Zeichnung, das regelmäfsige Vorkommen jenes echt arabischen grofsen Blattes in Form einer ausgeschweiften Partisane, die sogenannte »Arabeske«, wie die Vorliebe für Farben, welche gleichfalls der älteren Zeit charakteristisch sind (namentlich für den weifsen und orangegelben Grund), weisen ihre Anfertigung in eine jenen Tierteppichen noch vorausgehende Zeit, etwa in die erste Hälfte des XVI Jahrhunderts. Die auffallende Verwandtschaft mit jenen Teppichen macht ihre Entstehung in Persien selbst sehr wahrscheinlich. Diese Annahme wird auch dadurch noch unterstützt, dass sich gelegentlich vereinzelte Tiere, wenn auch unscheinbar, in die Zeichnung dieser Teppiche verwebt finden; so namentlich in einem sehr schönen frühen Stück des Berliner Kunstgewerbe-Museums.[2]) Dieselbe Sammlung besitzt auch ein gutes Exemplar mit dem gewöhnlichen Muster; ein kleinerer, besonders schön disponierter Teppich dieser Art befindet sich im Kölner Kunstgewerbe-Museum; die gröfste Zahl derselben, zugleich die umfangreichsten und bedeutendsten, besitzt der Antiquar Bardini in Florenz, von denen eines nebenstehend abgebildet ist (Abb. 11).

Dass unsere Datierung ungefähr die richtige sein muss, wird auch durch eine andere Gattung von Teppichen mit sehr verwandter Einteilung und Zeichnung bestätigt, deren Entstehung durch ihr häufiges Vorkommen auf alten Bildern zeitlich genau zu begrenzen ist (Abb. 12). Die Einteilung ist fast die gleiche wie in der eben beschriebenen Art und stimmt daher auch mit dem Grunddessin der späteren Tierteppiche ungefähr überein. Das Innenfeld zeigt auch hier ein rundliches, gezackt konturiertes Mittelschild mit zierlichen Ausläufern an den beiden Langseiten (ein kleines längliches Feld mit einem herzförmigen Abschluss daran), während die Ecken einen Ausschnitt dieses Mittelschildes enthalten. Zuweilen, namentlich bei besonders umfangreichen Stücken, ist an den Langseiten ein Teil des Mittelschildes (gewöhnlich die Hälfte desselben, welche durch die Bordüre abgeschnitten wird) wiederholt. Die Zeichnung dieser Felder bietet ein buntes reich verschlungenes Rankenwerk mit stilisierten schmalen Blumen und Blättern. Eine ähnliche, aber

[1]) Die Teppiche sind auf den alten Bildern keineswegs blofs ihrer malerischen Wirkung wegen angebracht; daher sind Umfang und Muster nicht willkürlich vergröfsert oder verkleinert worden, wie wir es in modernen Bildern sehen: der Vergleich der Abbildungen von Teppichen auf älteren Gemälden mit erhaltenen Originalen derselben Art beweist vielmehr, dass die Künstler die Teppiche auf ihren Bildern anzubringen und wiederzugeben pflegten, wo und wie sie dieselben in Wirklichkeit zu sehen gewohnt waren.

[2]) Abgebildet in den soeben erschienenen Vorbilderheften des K. Kunstgewerbe-Museums.

durch das ganz untergeordnete magere Rankenwerk mehr als Streumuster erscheinende Zeichnung füllt den Grund des Innenfeldes. Die Borte, durch zwei schmale Streifen mit bandartigem Muster eingefasst, enthält entweder ein Rankenmuster mit wechselnden Blättern und Blumen von ganz magerer stilisierter Form oder das Wolkenband mit Streublumen dazwischen. Die Farben sind regelmäfsig sehr kräftige: der Grund

12. Teppich im Besitz des Berliner Kunstgewerbe-Museums.

ist wechselnd tiefblau und kräftig rot, die Zeichnung darin meist gelb, hellblau, grün u. s. f.

Originale dieser Gattung von Teppichen, die gleichfalls regelmäfsig von gröfserem Umfange sind, kommen ausnahmsweise noch im Orient vor; besonders häufig finden sie sich in den Kirchen Italiens, nicht selten auch in denen von Spanien, Portugal, Tirol und Süddeutschland. Aus den Kirchen haben sie durch den Kunsthandel

ihren Weg in die meisten gröfseren Kunstgewerbe-Museen, in manche Ateliers und Privatwohnungen gefunden. Das schönste mir bekannte Exemplar, in Färbung wie in Zeichnung, besitzt Graf Gregor Stroganoff in Rom; er erwarb dasselbe in der Versteigerung der Sammlung Castellani. Ein nahezu 9 m langer trefflich erhaltener Teppich dieser Art ist im Besitz von Herrn Gustav Güterbock in Berlin.

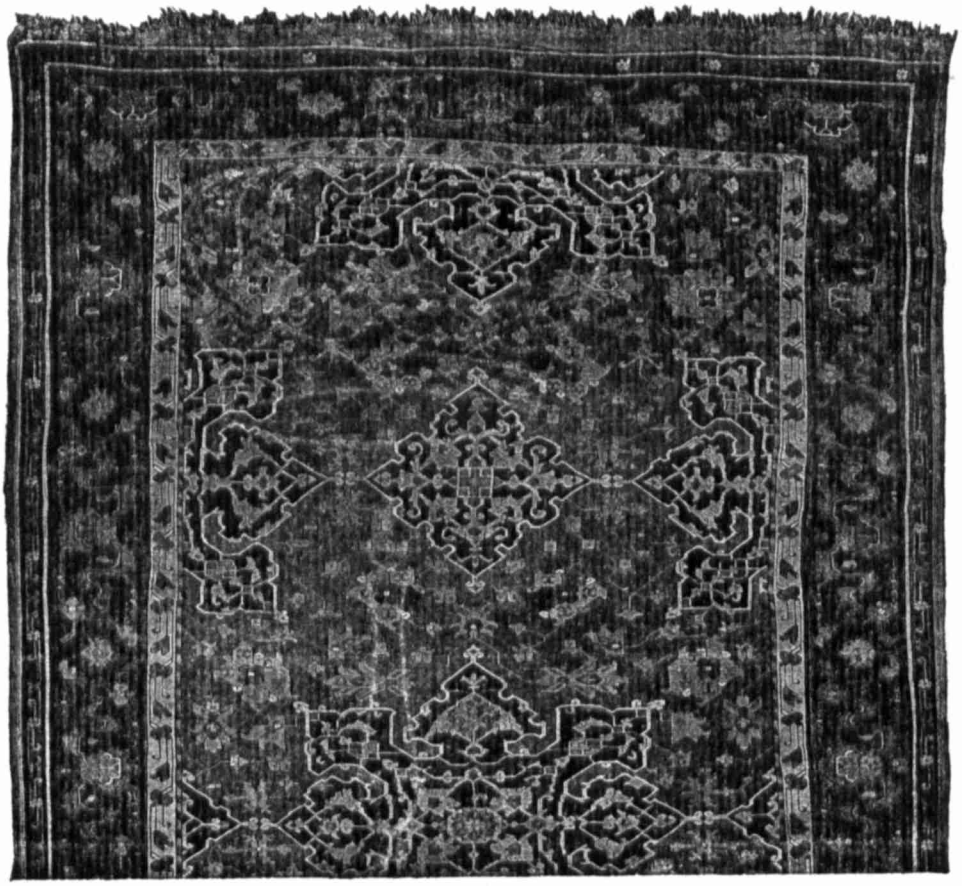
Die Zeit der Entstehung dieser Teppiche ist durch ihr nicht seltenes Vorkommen auf Gemälden der verschiedensten Schulen besonders genau festzustellen. Ich nenne einige derselben, die eine besondere Bedeutung haben. Das früheste Datum ergiebt eine merkwürdige Darstellung der Familie Heinrichs VIII von England, die auf Veranlassung der Königin Elisabeth etwa im Jahre 1570 gemalt wurde. (Ausgestellt in der Tudor Exhibition zu London 1888, No. 158.) Dann finden wir den Teppich auf einem spanischen Bilde, auf dem grofsen Zurbaran im Louvre, der um 1622 entstand; das gleiche Muster zeigt der Teppich auf dem etwa 1656 gemalten Bildnis der Prinzessin Margarethe Theresia von Velazquez im Museum zu Wien. In die gleiche Zeit fallen verschiedene holländische Bilder, auf denen derselbe Teppich vorkommt: der grofse Jan Vermeer in der Galerie zu Dresden (datiert 1656), das »Konzert« von G. Terborch in der National Gallery u. a. m. Auf späteren Bildern fand ich dieses Muster nicht mehr. Danach lässt sich also die Zeit seiner Fabrikation etwa von der Mitte des XVI bis in die zweite Hälfte des XVII Jahrhunderts setzen. Die Veränderung, welche das Muster im Laufe dieser Zeit aufweist, ist eine fast unmerkliche: nur in gröfserer Einfachheit und in der eckigen Zeichnung der Blätter und Blüten, namentlich bei der schmalen Einfassung der Borte, lässt sich die frühere Zeit von der späteren unterscheiden.

Während Prisse d'Avennes[1]) einen feinen, frühen Teppich dieser Gattung, von dem er eine gelungene farbige Abbildung giebt, als eine Arbeit des XVIII Jahrhunderts bezeichnet, publiziert er daneben einen anderen Teppich, gleichfalls in guter farbiger Nachbildung, als ein Werk des XIV Jahrhunderts, obgleich derselbe schon durch die Verwandtschaft mit dem oben beschriebenen Muster diese grofse Verschiedenheit der Datierung sehr unwahrscheinlich erscheinen lässt. Dadurch, dass auch dieser zweite Teppich nicht selten auf Bildern vorkommt, lässt sich aber mit Sicherheit feststellen, dass derselbe mit jener anderen Teppichart fast gleichzeitig angefertigt wurde. Das Muster zeigt im Innenfelde wechselnd gröfsere achtstrahlige Sterne von zierlicher Form, und kleinere kompaktere Sterne von ähnlicher Konfiguration, von denen regelmäfsig in der Breite neben dem mittleren Stern zwei halbe Sterne der anderen Form zu stehen kommen; in der Länge pflegen, da auch diese Teppiche fast immer von mittlerem oder bedeutendem Umfange sind, bald drei, bald fünf Sterne und je ein halber an der Bordüre das volle Muster auszumachen. Im Innern sind diese Sterne mit einem ganz ähnlichen zierlichen Pflanzengewinde von magerer Form geschmückt, wie die runden Mittelschilde der zuletzt beschriebenen Gattung von Teppichen; der Grund des Innenfeldes ist in ähnlicher Weise wie dort mit Streublumen bedeckt. Die Borte zeigt auch hier entweder das Wolkenband mit einzelnen Blüten dazwischen oder ein mageres Pflanzengewinde, stets beiderseits eingefasst durch je einen schmalen Streifen mit bandartiger Blütenranke. (Abb. 13.)

Die Farben sind bei dieser Teppichart noch stereotyper als bei der vorgenannten: der Grund des Innenfeldes pflegt ein schönes Karminrot zu sein (mit Streublumen in bräunlichen oder grünen Farben), die Sterne haben einen tiefblauen Grund mit

[1]) Prisse d'Avennes, »l'Art arabe«, III, Taf. 40.

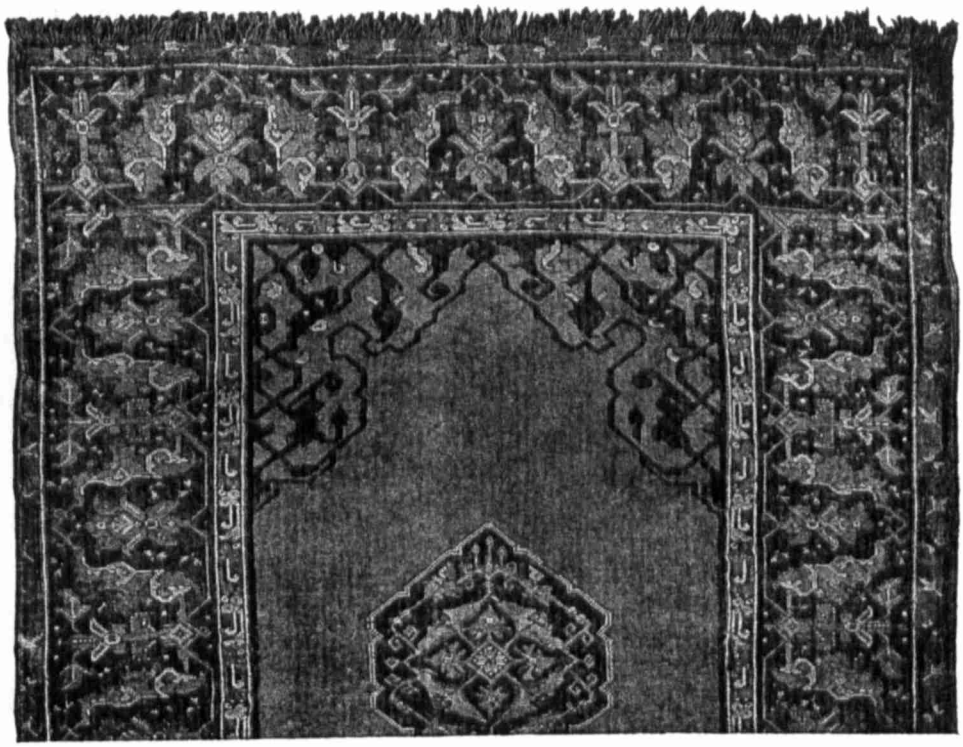
gelber Zeichnung darin, und der Grund der Borte ist meist himmelblau. Zeitlich lässt sich die Entstehung dieser Gattung auf Bildern von der Mitte des XVI bis zur Mitte des XVII Jahrhunderts verfolgen, und zwar in allen Hauptländern, welche zu jener Zeit Teppiche aus dem Orient importierten. Als charakteristische Beispiele nenne ich das berühmte Bild des Paris Bordone, der »Ring«, in der Akademie zu Venedig, der etwa um die Mitte des XVI Jahrhunderts entstanden ist; hier sitzt der



13. Teppich im Besitz von Dr. Bode in Berlin.

Doge auf einem prächtigen Teppich dieser Art. Vom Jahre 1614 datiert ein grofses Porträt des in England thätigen Marcus Gerards mit einem solchen Teppich; der gleiche Teppich liegt auf dem Boden in einem etwa zwanzig oder dreifsig Jahre später entstandenen Gemälde des Zurbaran in der Galerie Raczynski zu Berlin. Im italienischen Handel kommen diese Teppiche nicht gerade selten vor; ein in Farbe und Zeichnung besonders schönes Exemplar besitzt die Annakirche in Augsburg, ein ähnliches, aber unvollständiges das Kunstgewerbe-Museum in Dresden, ein trefflich erhaltenes grofses Exemplar Graf Dönhoff-Friedrichstein.

Diese beiden Teppichgattungen kommen, wie erwähnt, fast ausnahmslos nur in gröfserem oder sehr grofsem Umfange vor. Da das Muster zu reich und zu kompliziert war, um kleine Teppiche damit zu dekorieren, so entstand dafür zu derselben Zeit und wohl an denselben Orten aus gleicher Formenanschauung ein kleines Muster, welches uns in Bildern durch nahezu ein Jahrhundert bezeugt ist und in Originalen im italienischen Kunsthandel besonders häufig ist (Abb. 14). Der Grund ist hier regelmäfsig nur durch ein kleines vier- oder sechsseitiges Feld in der Mitte und durch Eckfüllungen verziert, deren Zeichnung in ihrer mageren bandartigen Verschlingung nur



14. Teppich im Besitz von Dr. Bode in Berlin.

schwer noch die Entstehung aus vegetabilischen Vorbildern erraten lässt. Auch hier ist das aus dem Viereck herauswachsende Blatt in Partisanenform, die »Arabeske«, das eigentlich leitende Motiv. Die Zeichnung der Borte hat entweder das Wolkenband mit Streublumen dazwischen oder ein mageres Gewinde von Blumen und Blättern als Dekor, genau so wie bei den vorgenannten gröfseren Mustern. Die Farben dieser Teppiche sind sehr tief und leuchtend: ein kräftiges Rot im Grunde, dem ein tiefes Blau als Grundfarbe der Borte entspricht; das kleine Mittelfeld ist gleichfalls tiefblau, die Eckfüllungen sind meist tiefgrün, die Zeichnung darin und in der Borte ist vielfarbig, bei vorherrschendem Gelb.

Teppiche dieser Art kommen auf Bildern seit der Mitte des XVI Jahrhunderts vor; so auf einem Doppelporträt der Königin Marie und Heinrichs VII in Althorp

(um 1550—1560), auf einem Bildnis von der Hand des Francesco Veneziano aus dem Jahre 1561, im Besitz von M. Holford zu Westonbirt, auf mehreren Bildern von Tintoretto (z. B. in der Brera zu Mailand), auf einem kleinen Rottenhammer in der Berliner Galerie (aus dem Anfange des XVII Jahrhunderts), auf einem Bilde des Matteo Rosselli in der Akademie zu Florenz, das um 1625 entstanden ist u. s. f.

In ähnlicher Weise stilisierte Pflanzenmotive zeigt ein anderes, aber selten vorkommendes Muster, das gleichfalls in regelmäfsiger Wiederkehr das ganze Innenfeld füllt. Von einer sternartigen Blume führen nach beiden Seiten eckige Ranken mit mageren, kaum als solche erkennbaren, Blättern und Blüten bis zu einem ähnlichen kleineren Stern, von dem sie sich in gleicher Weise weiterranken. Das offene Feld,

15. Teppich im Besitz von Dr. Bode in Berlin.

das diese Ranken umschliefsen, füllt eine kolossale offene Blume oder blumenartiger Stern mit zierlicher Zeichnung im Innern. Das einzige mir bisher bekannte frühe Beispiel dieser Gattung ist der vorstehend abgebildete Teppich in meinem Besitz (Abb. 15). Die Borte zeigt das Wolkenband mit den Streublumen dazwischen, genau wie sie so häufig bei den Teppichen (Abb. 12 und 13) vorkommt, mit denen dieser Teppich auch die reiche brillante Färbung gemein hat; die Heimat dieses Teppichs ist daher mit Wahrscheinlichkeit in dasselbe Gebiet zu setzen, welchem jene anderen Teppicharten angehören, und auch die Zeit der Entstehung wird etwa die gleiche sein. Das Schema der Zeichnung des Innenfeldes findet sich aber schon fast genau so in den altertümlich barbarischen Tierteppichen, die ich oben beschrieben habe (Abb. 8); nur dass hier die Ranken ein schmales Feld für sich haben und Tierbilder, oder Tierbilder mit grofsen Blüten wechselnd, einrahmen.

Schon in diesen letztgenannten, etwa ein Vierteljahrhundert älteren Teppichen zeigt sich den zuerst beschriebenen (Abb. 11) gegenüber die Neigung zu einer Umbildung der Verschlingungen von Pflanzenformen in ein geometrisches Muster; denn die Blüten und Blätter lassen sich oft als solche kaum noch erkennen. Je weiter wir im XVI Jahrhundert zurückgehen, um so stärker erscheint diese Neigung, und im XV Jahrhundert finden wir fast nur noch rein geometrische Muster. Freilich lässt sich auch in diesen bei genauerem Studium meist noch ihre Entstehung aus vegetabilischem Ornament nachweisen.

Dies gilt vor Allem von einem Muster, welches in zahlreichen Teppichen nach Europa eingeführt worden ist, sodass sich jetzt noch Hunderte von Originalen desselben nachweisen lassen und dass es auch in älteren Gemälden weit häufiger vorkommt als irgend ein anderes Teppichmuster (Abb. 16). Aus den Bildern lässt sich zugleich

16. Teppich im Gewerbe-Museum zu Reichenberg i. B.

eine ungewöhnlich lange Dauer der Fabrikation dieses Musters in wenig veränderter Zeichnung nachweisen; nahezu durch zwei volle Jahrhunderte können wir dasselbe in Bildern verfolgen.

Dem Muster dieses Teppichs liegt das in völlig eckige Formen errstarrte Gewinde mit der vollen als Granate bezeichneten Blume und der »Arabeske« zu Grunde, wie es namentlich die Eingangs beschriebenen persischen Teppiche aus dem Anfange des XVI Jahunderts in besonderer Schönheit aufweisen (vergl. Abb. 11). Diese Zeichnung bedeckt wie Flechtwerk das ganze Innenfeld. Die Borte zeigt in frühester Zeit in der Regel ornamental umgestaltete und verwendete kufische Schriftzeichen, die allmälig zu eckigem Bandwerk werden; später tritt eine aus wechselnden Feldern mit herbem Pflanzenornament bestehende Einrahmung oder ein mageres Pflanzengewinde, gelegentlich auch das Wolkenband, an ihre Stelle. Die Wahl der Farben ist eine ebenso typische wie das Muster und hat denselben etwas derben Charakter: ein im Innenfeld ziemlich heller roter Grund mit gelber Zeichnung (worin einige blaue und gelegentlich auch grüne Töne), in der Borte auf grünem oder blauem Felde eine Zeichnung von reicherer Farbe.

Die ältesten Bilder, auf denen ich dieses Muster gefunden habe, sind Werke der venezianischen Schule; mehrfach bei Lorenzo Lotto (um 1520—1530, in der National Gallery zu London, in S. Giovanni e Paolo zu Venedig), bei Girolamo de' Libri (im S. Giorgio in Braida, um 1520, und im Museo Civico zu Verona, datiert 1530), bei Luca Longhi (in der Berliner Galerie, von 1242), bei dem angeblichen Borgia-Porträt, das aus der Galerie Borghese kürzlich in die Sammlung von Baron Adolph Rothschild übergegangen ist (um 1535) u. a. m. Aufserordentlich häufig kommt dasselbe dann bei späteren niederländischen Künstlern vor, bei Vlamen wie

17. Teppich im Besitz von Dr. Bode in Berlin.

bei Holländern. Jan Brueghel, Frans Francken, Cornelis de Vos, Simon de Vos, Hendrick Steenwyck und andere Antwerpener Maler haben offenbar selbst verschiedene solche Teppiche besessen; und ebenso häufig waren dieselben in den Ateliers der holländischen Künstler, wie die Gemälde eines G. Metsu, G. Terborch, Jan Steen, B. Fabritius, G. Bronkhorst, Nic. Maes, P. de Hooch, G. Schalken und mancher Anderer zur Genüge beweisen. Später wie bis etwa zum Jahre 1680 vermag ich dieses Muster, das noch zwanzig Jahre früher in Holland am verbreitetsten war, nicht mehr nachzuweisen.

In der Flächenfüllung diesem Muster verwandt ist eine seltener vorkommende Teppichart, die gleichfalls Pflanzenformen (und vielleicht auch Tierformen) zu mathematischer Regelmäfsigkeit erstarrt zeigt. Die Entstehung dieses Musters (Abb. 17),

das rhomboidische Figuren (nach zwei Seiten orientierte Vögel?) in regelmäfsiger Anordnung zwischen Streublumen zeigt, weifs ich nicht nachzuweisen, da dasselbe mit keinem anderen Muster nähere Verwandtschaft zeigt und gleichfalls in der Zeichnung sehr konstant bleibt. Die Enstehungszeit dieses Teppichs ergiebt sich durch das Vorkommen auf einem Deckendild des Peter Candid in der Residenz zu München, das im Anfange des XVII Jahrhunderts gemalt wurde; die Fabrikation dieser Teppichgattung werden wir danach etwa in die zweite Hälfte des XVI Jahrhunderts zu setzen haben.

18. Teppich auf der Wiener Ausstellung 1891.

Die Borte dieses Teppichs zeigt entweder das Wolkenband zwischen Streublumen oder eine eigentümliche Zeichnung von Dreiecken in wechselnder Stellung, wie in der beigegebenen Abbildung, deren Erklärung ich nicht zu geben weifs. Dieselbe Borte findet sich einmal vereinzelt bei einem Gebetteppich aus gleicher Zeit im National-Museum zu München, sowie regelmäfsig bei einem seltenen Muster, das im Innenfeld in regelmäfsiger Wiederkehr drei kleine übereinandergestellte Kugeln über zwei schmalen Bändern zeigt (Abb. 18). Wie das eben beschriebene Muster, ist auch dieses regelmäfsig auf weifsem Grunde und hat eine Zeichnung in reichen kräftigen Farben. Da diese eigentümliche Zeichnung, über deren Deutung ich mich weiter unten auszusprechen habe, auf datierbaren Gewändern des XVI Jahrhunderts

vorkommt und da die Bordüren in beiden Teppicharten übereinstimmen, so muss man auch diese Gattung wieder in das XVI Jahrhundert versetzen.

Während das vorher beschriebene Muster (Abb. 16) flechtwerkartig das ganze Innenfeld des Teppichs ausfüllt, finden wir bei einer anderen etwas älteren Teppichgattung, die gleichfalls in Bildern häufig vorkommt, sternartige Muster verschiedener Zeichnung regelmäfsig über das Feld zerstreut (Abb. 19). Grofse achteckige Sterne wechseln in Zonen, deren Zwischenräume mit kleinen Sternen von ähnlicher Form und Zeichnung ausgefüllt sind. Unter den beiden gröfseren Sternen ist der eine regelmäfsig durch eine stabartige zierliche Bandverschlingung gebildet, während sich in dem anderen noch die vegetabilische Grundform erkennen lässt: aus dem Viereck entwickelt sich nach allen Seiten die »Arabeske«. Die kleinen, gleichfalls achteckigen Sterne zwischen den grofsen sind, wie die grofsen Sterne der einen Zone, von rein geometrischer Form. Die Borte zeigt regelmäfsig ein zierlich verschlungenes Bandwerk, in weifser Farbe auf buntem Grunde; Anfangs in Nachahmung kufischer Buchstaben, später als reines Stabwerk. Nur ganz ausnahmsweise kommt in frühester Zeit auch eine Borte mit magerer Blattranke vor.

Diese Gattung von Teppichen, von reicher und kräftiger Färbung (meist auf rotem oder grünem Grunde), ist mir in Originalen ebenso häufig in Tirol und Süddeutschland wie in Italien, dagegen bisher nicht in Spanien vorgekommen. Auf Bildern lässt sie sich etwa von der Mitte des XV bis zur Mitte des XVI Jahrhunderts verfolgen; vorwiegend auf italienischen, aber auch auf einzelnen deutschen Bildern. Julius Lessing hat eine Reihe dieser Bilder schon namhaft gemacht: Mantegna's berühmtes Madonnenbild in S. Zeno zu Verona vom Jahre 1459, Carpaccio's Ursulacyclus von 1495 in der Akademie zu Venedig, Pinturicchio's Fresken der Libreria zu Siena von 1505, ein Fresko in dem Gang zur Sakristei des Santo in Padua (um 1520), ein paar Madonnenbilder von Dom. Ghirlandajo in der Akademie zu Florenz (um 1480) und von Seb. Mainardi in der Galerie zu Neapel, Raffaellino's frühes Madonnenbild in der Berliner Galerie, die Madonna von Borgognone ebenda (beide um 1500), die Familie des Licinio Pordenone in Hampton Court (vom Jahre 1524), Bassano's Madonnenbild in der Pinakothek zu München [1]), H. Holbeins Porträt des Gisze von 1532 in der Berliner Galerie und ein Miniaturbild von Glockenton in der Galerie zu Basel. Zu ihnen füge ich, als besonders gut in der Zeichnung oder von Interesse durch die Meister, auf deren Gemälden die Teppiche sich vorfinden, noch folgende Bilder und Fresken hinzu: das Fresko des Piero della Francesca in San Francesco zu Rimini (vom Jahre 1451), die Verkündigung von Baldovinetti in San Miniato bei Florenz (um 1460), das frühe Meisterwerk des Credi im Dom zu Pistoja (wohl noch vor 1480), das Hauptwerk des Ercole Roberti, die thronende Madonna in der Brera zu Mailand (um 1480) und ebenda Bilder von Francesco Bonsignori und von Gaudenzio Ferrari, Mantegna's Fresken im Kastell zu Mantua (bald nach 1460), Badile's Madonnenbild im Museum zu Verona (von 1546) und ein männliches Bildnis von Parmegianino aus gleicher Zeit im Museum zu Neapel. Nur einmal ist mir ein Teppich dieses Musters, und zwar genau in der älteren Zeichnung, auf einem wesentlich jüngeren Bilde vorgekommen: auf einem grofsen Porträtstück

[1]) Dies Bild war früher dem Giacomo Bassano zugeschrieben und ist im neuen Katalog als ein Werk seines Sohnes Leandro aufgeführt. Nach dem streng architektonischen Aufbau scheint mir jedoch die ältere Benennung die richtigere. Das Bild ist sogar als ein frühes Werk des Jacopo, etwa von 1540, zu bezeichnen.

von Londoner Gildemeistern in der National Portrait Gallery zu London. Dies Bild, das Werk eines in England arbeitenden Niederländers, ist im Jahre 1604 gemalt. Das ausnahmsweise Vorkommen dieses Teppichs auf einem so viel späteren Bilde erklärt sich wohl daraus, dass der Künstler die biederen Bürger Londons in ihrem Gildezimmer darstellte, in dem der Teppich schon ein halbes Jahrhundert oder länger als Tischdecke gedient hatte.

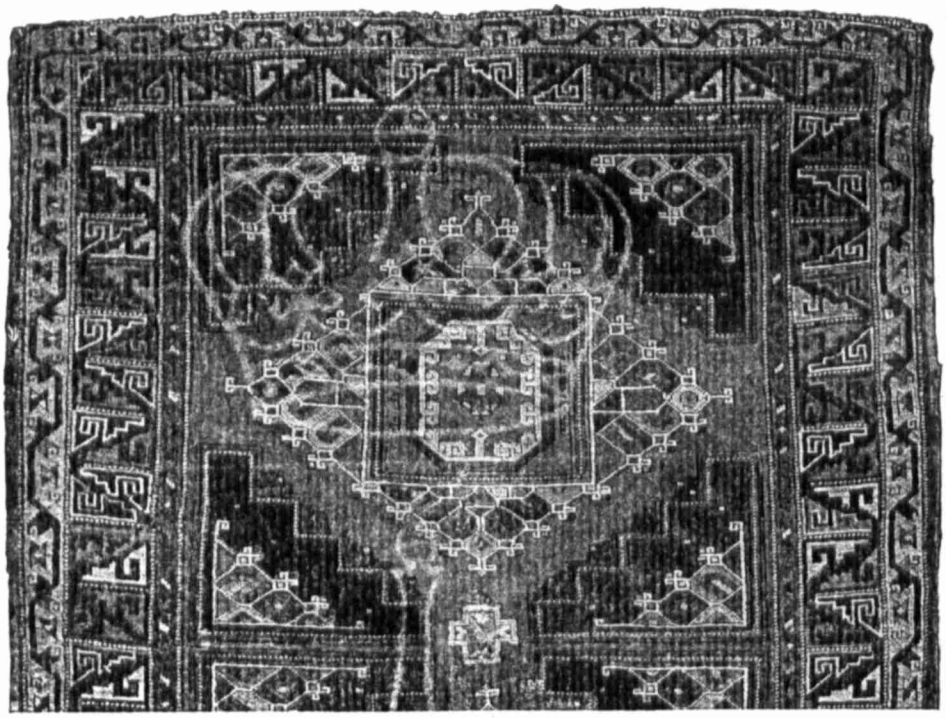
Während sich dieses Teppichmuster ein volles Jahrhundert hindurch unverändert bis auf kleine Abweichungen erhält[1]), finden wir gleichzeitig, etwa seit der Mitte des

19. Teppich im Besitz von Dr. Bode in Berlin.

XV und bis in den Anfang des XVI Jahrhunderts, eine beträchtliche Zahl verwandter Muster von noch strengerer geometrischer Form, die sich — sei es in Bildern oder in Originalen — bisher immer nur einmal nachweisen lassen. Julius Lessing hat gerade von diesen Mustern nach Bildern der altniederländischen und altdeutschen Meister nahezu ein Dutzend in treuen Nachbildungen veröffentlicht, auf die ich hier

[1]) Nur ausnahmsweise kommen Varianten dieses Musters vor; so auf einem Madonnenbilde von Pinturicchio in der Londoner Galerie und in einem sehr altertümlichen Original auf gelbem Grund im Berliner Kunstgewerbe-Museum. In Letzterem erscheint das Muster in einer noch nicht typisch ausgebildeten Form.

verweisen kann Die Bilder von Hans Memlinck sind ganz besonders reich an solchen Mustern; andere finden sich bei Ghirlandajo, Crivelli, Carpaccio, Holbein und zahlreichen gleichzeitigen Malern. Da in diesen Gemälden das Muster, wenn es nicht (wie bei den alten Venezianern) nur flüchtig in seiner malerischen Wirkung wiedergegeben ist, in auffallend regelmäfsigen, strengen Formen gezeichnet ist, so gebe ich nachstehend zum Vergleich die Nachbildungen von einigen der wenigen Originale dieser Art, welche sich erhalten haben (Abb. 20 und 21). Aus der freieren, flüchtigeren Behandlungsweise dieser Teppiche scheint mir hervorzugehen, dass die alten Künstler



20. Teppich im Besitz von Dr. Bode in Berlin.

dieselben regelmäfsiger gezeichnet haben, als ihre Vorlagen in Wirklichkeit ausgeführt waren, dass einzelne derselben aber auch durch kleine Veränderungen und das Streben nach Vereinfachung die orientalischen Muster mehr oder weniger verunstaltet haben. Dies gilt namentlich für Jan van Eyck und seinen Schüler Petrus Christus, die gotische Motive eingeschmuggelt haben; es gilt auch für verschiedene altitalienische Meister, wie unter Anderen eine kleine Tafel des Fra Angelico in der Akademie zu Florenz, Piero della Francesca's Altarbild mit Federigo von Urbino in der Brera, Baldovinetti's Madonnenbild in den Uffizien und ein Fresko des Foppa vom Jahre 1485 in der Brera zur Genüge beweisen. Völlig zuverlässig ist Holbein, der seine Treue der Wiedergabe auch auf die orientalischen Teppiche erstreckt, für die er eine besondere Vorliebe besafs. Teilweise gilt dies auch für Memlinck, bei dessen thronenden Madonnen der Teppich zu Füfsen der Maria selten fehlt.

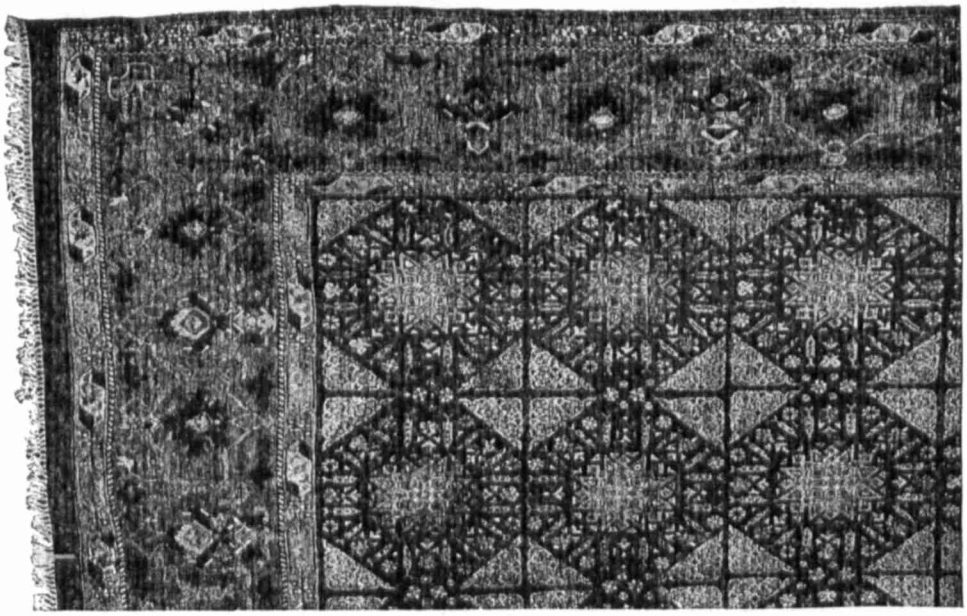
Unter den zahlreichen Mustern dieser Art, die sich sämtlich mehr oder weniger durch kunstreiche Verschlingungen ihrer kaleidoskopischen Figuren, wie durch Reichtum und Kraft der Farben auszeichnen, ist das eine (J. Lessing, Taf. 24) von besonderem Interesse, weil hier einer der beiden Sterne, welche in dem oben beschriebenen Muster (Abb. 19) in regelmäfsiger Folge wiederkehren, in ganz ähnlicher Zeichnung das alleinige Muster bildet und noch deutlicher als dort den Ursprung aus vegetabilischer Zeichnung erkennen lässt.

21. Teppich im Besitz von Dr. Bode in Berlin.

Ein anderes Muster, das uns ausnahmsweise häufiger begegnet, ist etwas jünger als die meisten anderen und kommt in Originalen keineswegs selten im italienischen Kunsthandel vor. Die umstehende Hochätzung (Abb. 22) zeigt die zierliche Zeichnung des Musters, in dem sich erstarrte vegetabilische Formen mit reinen Linienornamenten in eigentümlicher Weise mischen. Der Grund dieser Teppiche ist regelmäfsig ein helles Kirschrot, worin das Muster in Himmelblau eingezeichnet ist, das auch die Grundfarbe der Borte ist. Das Muster der Borte ist bald das Wolkenband mit Streublumen dazwischen, bald eine Ranke mit Blättern und Blüten von magerer Form, oder es besteht aus wechselnden Feldern von länglicher und rundlicher Form mit Pflanzenornamenten darin. Auf Bildern kenne ich dieses Muster in der ersten Hälfte

des XVI Jahrhunderts: auf dem schon genannten Altarbilde von Lor. Lotto in S. Giovanni e Paolo zu Venedig (um 1530) und auf einem etwa gleichzeitigen Altarbilde von Torbido in der Akademie zu Wien. Auch der Teppich auf dem schönen Bildnis von Moretto in der Pinakothek, das wenig später entstanden ist, scheint dasselbe Muster zu haben.

Ich habe für alle diese verschiedenen Arten von Teppichen die Frage bisher unerörtert gelassen, wo dieselben angefertigt seien. Dass die Tierteppiche des XVI Jahrhunderts in Persien selbst entstanden, habe ich oben nachzuweisen gesucht. Auch für die grofsmusterigen Teppiche mit verwandter Zeichnung von reinem Pflanzenornament



22. Teppich im Besitz von Dr. Bode in Berlin.

(Abb. 11) werden wir die Heimat, wenn nicht in Persien selbst, so doch in der Nachbarschaft zu suchen haben. Sowohl der innere Zusammenhang mit jenen Tierteppichen wie die Einfuhr dieser Teppiche über Portugal und Holland im XVI und XVII Jahrhundert machen dies wahrscheinlich Für jene zahlreichen Wollenteppiche mit geometrischen Mustern, welche namentlich seit der Mitte des XV bis gegen die Mitte des XVI Jahrhunderts, ein einzelnes Muster (Abb. 16) sogar bis gegen Ende des XVII Jahrhunderts nach Europa eingeführt wurden, ist die Herkunft aus Persien dagegen mehr als unwahrscheinlich. Denn die Einfuhr erfolgte über Italien; und abgesehen davon, dass den italienischen Rhedern, namentlich den damals den Orienthandel beherrschenden Venezianern, die Länder am Mittelmeer am nächsten und bequemsten lagen und dass Sachen von so geringem Wert wie diese kleinen Wollenteppiche einen weiten Landtransport nicht lohnten, war auch zur Zeit ihrer Fabrikation der Verkehr mit Persien durch die Ausbreitung der Türkenherrschaft sehr er-

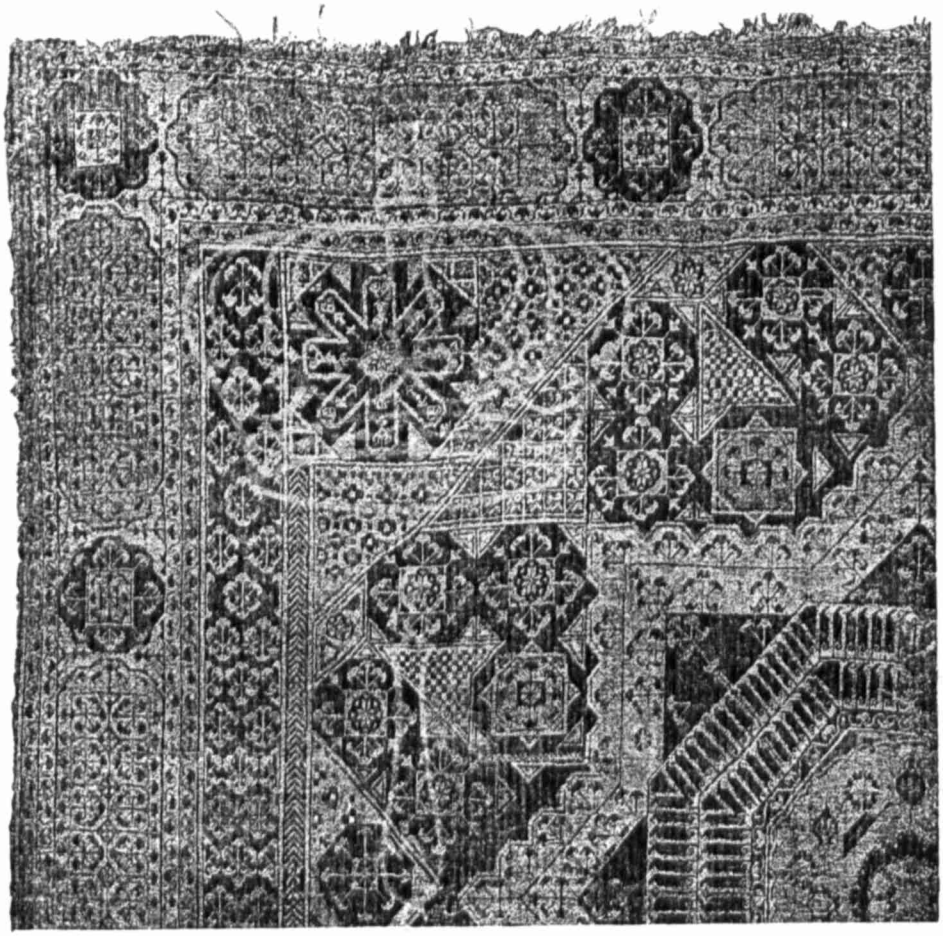
schwert. Eben dieser Umstand widerspricht aber auch der neuerdings von verschiedenen Seiten auf Grund entfernter Verwandtschaft im Muster ausgesprochenen Ansicht, dass diese Teppicharten im Kaukasusgebiete entstanden sein sollen; denn der Zugang zum Schwarzen Meere wurde seit dem Fall von Konstantinopel den Christen immer mehr erschwert, und selbst die Genuesischen Kolonien am Kaukasus litten so sehr und waren so vielen Angriffen ausgesetzt, dass sie allmälig aufgegeben werden mussten. Dagegen war der Verkehr mit Kleinasien, sowohl an der West- wie an der Südküste, auch damals noch ein lebhafter; und da uns hier schon Marco Polo eine blühende Teppichfabrikation bezeugt, die bis heute sich erhalten hat, so erscheint die Annahme, dass die Teppiche in Kleinasien entstanden sind, gewiss nicht zu gewagt. Wo aber damals die Sitze dieser Fabrikation waren und welche Teile der Bevölkerung sie hauptsächlich ausübten, darüber können wir bis jetzt nicht einmal eine Vermutung aussprechen.

Es wurde bereits erwähnt, dass bei einer der hier beschriebenen Arten von Teppichen ihr nichtasiatischer Ursprung in Frage gekommen ist, bei den irrtümlich sogenannten Polenteppichen. Es giebt aber noch verschiedene andere Gattungen, bei denen dies gleichfalls und zwar zum Teil mit weit gröfserem Rechte in Frage kommt. Wenn ich unter diesen Teppicharten die Smyrnateppiche voranstelle, so muss ich freilich zugeben, dass dieselben in Asien entstanden sind; ja sie sind fast die einzigen älteren Teppiche, für welche mit Sicherheit ein bestimmter Ort oder Gegend als Produktionsstelle nachgewiesen werden kann. Aber sie sind, wie ich glaube, auf Veranlassung und Bestellung von Europa aus, teilweise selbst unter europäischer Aufsicht entstanden und müssen deshalb ihren Platz unter den nicht rein orientalischen Teppichen finden.

Die Fabrikation der Teppiche in Smyrna und Umgegend, eine der jüngsten Industrien dieser Art in Kleinasien, hat trotzdem wohl am strengsten ihre alten Muster und ihre alte Technik festgehalten. Charakteristisch ist für sie die grobe Wolle, die lockere Knüpfung, die hohe Schur und die milde Farbenwirkung, wodurch sie sich von allen älteren Teppichen des Orients unterscheiden. Ganz ungewöhnlich ist auch der Umstand, dass dieselben nicht das sehr längliche Format haben, sondern sich dem Quadrat nähern. Da nun sowohl in Holland wie in England, in Häusern aus dem XVIII und selbst noch aus dem XVII Jahrhundert, Smyrnateppiche vorkommen, welche für die Zimmer, in denen sie liegen, genau abgepasst sind, so ist es wohl aufser Zweifel, dass solche Teppiche in Smyrna auf Bestellung von Europäern nach genauen Mafsen angefertigt wurden. Da ferner die Muster der Smyrnateppiche keine eigenartigen sind, sondern verschiedenen älteren asiatischen Mustern nachgebildet sind (es sind die unter 12, 13, 15 abgebildeten Muster, welche neben einem einfachen Streublumenmuster seit dem XVII Jahrhundert in geringer Veränderung, zum Teil bis heute, wiederholt werden), so liegt die Vermutung nahe, dass diese Teppichindustrie in Smyrna von der dort blühenden europäischen, vorwiegend holländischen Kolonie ins Leben gerufen und mit asiatischen Arbeitern auf europäische Bestellung betrieben wurde. Daraus erklärt sich ihre weite Verbreitung in Europa, speziell in Holland und England, daraus die lange Blüte derselben und das Festhalten an den alten Traditionen, andererseits auch der Anschluss an die Smyrnateppiche bei der Begründung der modernen Teppichindustrie in Europa.

Man hat wegen der Übereinstimmung der Muster jene älteren asiatischen Teppiche, insbesondere das unter No. 12 abgebildete Muster gleichfalls nach Smyrna

verweisen wollen. Aber die Verschiedenheit der in Smyrna nachgebildeten Muster unter einander macht die Entstehung dieser Vorbilder an einem und demselben Orte schon sehr unwahrscheinlich; die grundverschiedene Technik und der streng konservative Sinn der Orientalen in älterer Zeit, dem das Benutzen so verschiedenartiger Muster neben einander widerstrebte, lassen diese Hypothese meines Erachtens unhaltbar erscheinen.



23. Sogenannter Marokko-Teppich im Österreichischen Handels-Museum zu Wien.

Für eine andere sehr eigenartige und sehr abweichende Gattung von Teppichen hat man neuerdings auf Marokko als Heimat geraten. Die fraglichen Teppiche (Abb. 23) sind schon durch ihre Färbung sehr auffallend: ein mehr oder weniger kräftiges Kirschrot, meist die Farbe des Grundes, ist mit hellem gelblichem Grün, Marineblau und Citrongelb (als Umränderung) zusammengestellt und bringt eine eigentümlich harmonische, aber weder besonders ansprechende noch malerische Wirkung hervor. Die Wolle ist in der Regel feines Ziegenhaar, das einen eigentümlich

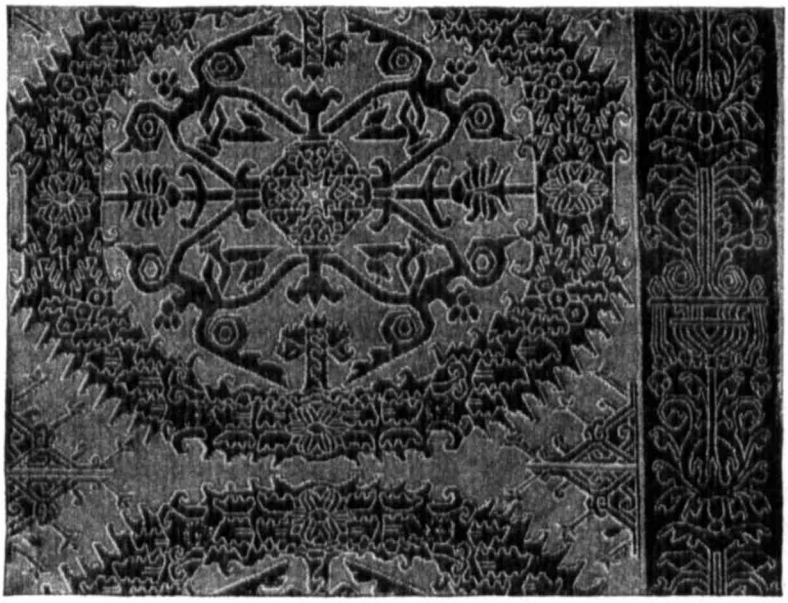
seidenartigen Glanz hat; gelegentlich sind diese Teppiche aber auch ganz aus Seide, wie ein grofses Exemplar im Besitz des Kaiserlichen Hofes zu Wien beweist (Ausstellung No. 360). Die Zeichnung ist eine sehr geschmackvolle Mischung von mannigfaltigen geometrischen Figuren mit stilisiertem Blattwerk. Julius Lessing hat in seiner Publikation von 1877 einen dieser Teppiche in allen seinen Details (Blatt 6—8) nach einem Original im Berliner Kunstgewerbe-Museum abgebildet. Die Mitte bildet regelmäfsig ein grofser vielseitiger Stern mit kunstreich verschlungenem Flechtwerk; bei umfangreichen Teppichen liegen mehrere solcher Sterne nebeneinander. Den Grund des Innenfeldes füllt zierliches Pflanzenornament, gegen die Borte mit Flechtwerk abgeschlossen, während in der Borte selbst kreisförmige, ovale oder polygone Figuren von leichter und ansprechender Zeichnung nebeneinander liegen. Die Borte ist beiderseits durch einen schmalen Streifen mit magerer Pflanzenranke eingerahmt.

Teppiche dieser Art finden sich in älteren Bildern aufserordentlich selten, vielleicht wegen ihrer wenig malerischen Wirkung. Ich kann nur ein Beispiel namhaft machen: die Disputation des hl. Stephan von Carpaccio in der Brera, worin das Muster freilich, nach Carpaccio's Art, nur oberflächlich wiedergegeben ist. In Originalen kommt diese Gattung von Teppichen dagegen nicht selten vor. Sie fanden sich bis vor Kurzem häufig in italienischen und in süddeutschen Kirchen und haben von dort ihren Weg in den Handel wie in die Museen gefunden; ausnahmsweise bietet auch der Markt in Konstantinopel wohl noch einmal ein Stück dieser Art. Bei der Feinheit und starken Brüchigkeit des Ziegenhaares sind dieselben, da sie in den Kirchen regelmäfsig als Fufsteppiche benutzt wurden, leider nur ganz ausnahmsweise gut erhalten. Die Zeit ihrer Entstehung setzt J. Lessing um die »Mitte des XVI Jahrhunderts«; dass dieselbe schon ein halbes Jahrhundert früher in Blüte war, beweist die Nachbildung eines solchen Teppichs bei Carpaccio. — Neben jener oben beschriebenen regelmäfsigen Zeichnung kommen vereinzelte abweichende Muster bei kleineren Teppichen dieser Gattung vor, teils solche, in denen ein kleines Blumenmuster das ganze Innere füllt oder auch Gebetteppiche mit Motiven aus diesen Teppichen, auch Tischdecken von ganz eigentümlicher Form. Das Berliner Kunstgewerbe-Museum besitzt mehrere solcher Teppiche; eine solche Tischdecke befindet sich im South Kensington Museum.

Wenn man diese Gattung von Teppichen auf Marokko zurückgeführt hat, so hat dies wohl darin seinen Grund, dass die Zeichnung derselben dem Wanddekor der maurischen Bauten und manchen maurischen und moresken kunstgewerblichen Erzeugnissen auffallend verwandt ist. Dies berechtigt aber keineswegs, gerade auf Marokko zu schliefsen, wo im XVI Jahrhundert die Bedingungen für eine Industrie von so hoch entwickelter Technik und Ornamentik gar nicht gegeben waren. Das häufige Vorkommen solcher Teppiche in Italien wie die Verwandtschaft der kleineren Blumenteppiche dieser Art mit den sogenannten rhodischen Fliesen machen es vielmehr wahrscheinlich, dass wir ihre Heimat gleichfalls in Kleinasien oder Syrien zu suchen haben.

Europäische Einflüsse machen sich dagegen in unverkennbarer Weise in gewissen Teppichen geltend, für welche man Spanien als Heimat namhaft machen will (Abb. 24). Die grünen Blattkränze mit ihren gelben Früchten im Innern, durch ein mageres Pflanzenornament in kreuzartiger Form gefüllt, welche in mehreren Reihen das ganze Innenfeld bedecken, haben mit den Fruchtschnüren und Fruchtkränzen der Robbia-Reliefs die unverkennbarste Ähnlichkeit. Dass diese Verwandtschaft mit der italienischen Renaissance nicht eine zufällige ist, beweist die Zeichnung der schmalen Borte dieser Teppiche, welche sich ganz deutlich als freie Nachbildung

einer Pilasterfüllung der Hochrenaissance kund giebt. Danach lässt sich die Entstehung dieser Teppiche mit ziemlicher Bestimmtheit in die zweite Hälfte des XVI Jahrhunderts verweisen. Auch die Färbung mit vorwiegendem kräftigen Grün steht der Farbengebung italienischer Gobelins (verdure) näher, als der Färbung rein orientalischer Teppiche. Ihre Zuweisung nach Spanien findet ihre Stütze in dem langjährigen Festhalten an maurischen Traditionen, namentlich in Südspanien; aber bestimmte Gründe lassen sich nicht dafür anführen. Fast alle mir bekannten Stücke dieser Art stammen nicht aus Spanien, sondern aus Italien; und ein besonders feines und frühes Exemplar dieser Teppichgattung, welches ich vor längerer Zeit in Paris von einem italienischen Händler für das Berliner Kunstgewerbe-Museum erwarb, hat ausgesprochen orientalischen Charakter in der Zeichnung der Ornamente, ohne den charakteristisch maurischen



24. Sogenannter spanischer Teppich im Kunstgewerbe-Museum zn Berlin.

Typus. Daher scheint mir eine kürzlich durch Karabacek ausgesprochene Vermutung, diese Teppiche seien auf den griechischen Inseln, insbesondere in Rhodos gefertigt, worauf die stilisierte Kreuzesform in der Mitte der Kränze hinweise, gröfsere Wahrscheinlichkeit für sich zu haben.

Müssen diese verschiedenen Muster daher teils als rein orientalische, teils als nur von Europa aus beeinflusst, dem Osten belassen werden, so lässt sich die Industrie der Knüpfteppiche doch auch in Europa selbst nachweisen, von der Türkei und ihren slavischen Provinzen ganz abgesehen. Es giebt in der That sowohl echt polnische wie spanische Knüpfteppiche aus älterer Zeit und neuerdings hat man auch in Skandinavien Reste einer einheimischen Hausindustrie nachgewiesen, welche Wirkteppiche hervorbrachte. Von solchen polnischen Teppichen sind gelegentlich vereinzelte Exemplare im Kunsthandel in Berlin vorgekommen; eines derselben besitzt das Kunstgewerbe-Museum. Sie sind grundverschieden von den früher als polnische

Teppiche bezeichneten Knüpfarbeiten, ja sie haben überhaupt keine Verwandtschaft mit orientalischen Teppichen, sind vielmehr in Farbe, Ornament und Technik rohe Nachahmungen französischer Savonnerieteppiche. Die spanischen Knüpfteppiche sind, ähnlich wie die Bauernteppiche der Abruzzen und die seltenen grofsen in Venedig vorkommenden und wohl dort gefertigten Zimmerteppiche, derbe und flüchtige Webearbeiten, welche ihre Motive den gleichzeitigen Stoffen ihrer Heimat entlehnen und auch in der Technik und Färbung mit den Knüpfarbeiten des Orients nichts gemein haben. Beispiele von beiden, aus dem Ende des XVI und aus dem XVII Jahrhundert, hat das Berliner Kunstgewerbe-Museum aufzuweisen. Über jene norwegischen Arbeiten habe ich mich oben schon ausgesprochen (vergl. S. 45, Anm. 1).

Die verschiedenen Gattungen von Teppichen, welche hier zusammengestellt sind, erschöpfen keineswegs den Bestand alter Teppiche, die auf uns gekommen sind. Selbst unter den mir bekannten Originalen und Nachbildungen auf Bildern sind eine Anzahl, welche sich weder der einen noch der anderen jener hier aufgestellten Typen genau einfügen lassen; ich habe sie aber nicht besonders namhaft gemacht, weil sie teils vereinzelt sind, teils typisch wenig ausgeprägt erscheinen. Einzelne darunter lassen den Verfall bestimmter Gattungen erkennen, andere geben die Entwickelung derselben oder (ausnahmsweise) den Übergang von einer Teppichart in die andere. Denn wenn auch im Allgemeinen für die Teppichfabrikation des Orients, bis zum völligen Verfall derselben seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts, ein strenges Festhalten an den einzelnen Mustern charakteristisch ist, so haben diese doch im Laufe der Jahrhunderte schon in dem verhältnismäfsig kurzen Zeitraume, welchen wir einigermafsen zu übersehen im Stande sind, nicht unwesentliche Veränderungen erlitten. Doch haben wir bisher nur dürftige Anhaltspunkte für eine Entwickelungsgeschichte der einzelnen Muster. Die wichtigste Bedingung dafür, welche uns heute fast ganz abgeht, die Kenntnis der Gegenden, in denen die einzelnen Teppicharten entstanden sind, wird auch in Zukunft kaum hinreichend gefördert werden können, da an Ort und Stelle nur verhältnismäfsig wenig Altes noch erhalten zu sein scheint und dies rasch und unerbittlich, bei der Verkommenheit aller Verhältnisse in Vorderasien, seinem Untergange entgegengeht. Was aber davon gelegentlich nach Europa gerettet wird, geht durch die Hände von Aufkäufern, denen weit eher die Verdunkelung als das Bekanntwerden der Quellen, aus denen sie schöpfen, am Herzen liegt.

Eine Übersicht über die Entwickelung der verschiedenen Teppicharten kann daher nur eine ganz allgemeine und beschränkte sein, für welche die Daten, die wir gewonnen haben, und der Charakter ihrer Muster die Grundlage abgeben muss. Ausgehen müssen wir dabei von der einzigen Periode, welche uns durch die Zahl der erhaltenen Teppiche und durch die Anhaltspunkte zur Bestimmung ihrer Herkunft etwas näher bekannt ist, von der Zeit der Ssefiden-Dynastie. Grofs und geschmackvoll in ihrer Einteilung, werden die persischen Teppiche dieser Epoche recht eigentlich charakterisiert durch ihren vegetabilischen Dekor, in dessen Zeichnung und Zusammenstellung eine ebenso tüchtige naturalistische Anschauung wie stilvolle Behandlung sich geltend macht. Tiergestalten (ganz ausnahmsweise auch menschliche Figuren), die nicht selten in den Dekor verwoben sind, erscheinen doch regelmäfsig nur untergeordnet, gewissermafsen als Staffage in den blumigen Grund eingestreut. Während in der früheren Zeit dieser Epoche Muster und Zeichnung noch eine beinahe herbe

Strenge und zuweilen selbst eine gewisse Magerkeit der Formen zeigen, sind dieselben zur Zeit des Schah Abbas von gröfster Leichtigkeit und Schönheit, von vollendeter Feinheit in der Einteilung, Schwung in der Bewegung, Phantasie in der Erfindung und reicher Farbenpracht; die Pflanzenformen von schöner Weichheit und Fülle. Charakteristisch ist für diese Zeit — die Zeit der höchsten Blüte orientalischer Teppichfabrikation, soweit uns dieselbe bekannt ist — die Beimischung chinesischer Elemente, namentlich chinesischer Fabeltiere in den Dekor. Mit dem Verfall der Ssefidenherrschaft im XVII Jahrhundert beginnen die Muster der Teppiche einfacher zu werden, und die Zeichnung des Pflanzendekors, aus dem die Tierfiguren wieder verschwinden, wird weicher und voller, aber zugleich auch plumper. In Persien selbst bildet sich daraus allmälig eine Art Streublumenmuster, während im Westen, in der Nähe von Konstantinopel, wie es scheint, das klassische persische Muster noch eine reinere, durch die Pracht des Materials ausgezeichnete Umgestaltung erhält. In den Gebetteppichen und den Vasenteppichen klingt diese grofse Zeit allmälig aus, bis in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts eine volle Verwilderung den alten Traditionen ein Ende macht und die einzelnen Motive in sinnloser Entstellung über ganz Vorderasien und die Kaukasusländer verbreitet.

Neben jener rein persischen Fabrikation geht gleichzeitig im XVI und XVII Jahrhundert in den westlichen Teilen Vorderasiens, wohl in der Nähe von Persien, eine Entwickelung einher, die deutlich den Einfluss der persischen Industrie verrät. Ihre Muster zeigen eine ganz ähnliche Disposition wie die der rein persischen Teppiche: der Pflanzendekor ist auch hier der ausschliefslich herrschende, dessen Zeichnung aber magerer ist und zur Erstarrung in geometrische Figuren neigt. Diese Teppicharten leiten dadurch zu einer früheren Entwickelung der Teppichindustrie in Vorderasien, die wir seit den ersten Jahrzehnten des XV und bis um die Mitte des XVI Jahrhunderts verfolgen können. Charakteristisch ist für sie der auf geometrische Figuren in künstlicher und mannigfaltigster Verschlingung beschränkte Dekor, in dem Pflanzenformen nur in völliger Verknöcherung und auch nur teilweise noch erkennbar sind. Bezeichnend ist auch das Fehlen aller chinesischer Elemente und der Tierdarstellungen überhaupt. Was uns von solchen Teppichen erhalten oder bildlich überliefert ist, scheint im westlichen Vorderasien entstanden zu sein; doch dürfen wir wohl annehmen, dass auch im Osten, namentlich in Persien selbst, gleichzeitig die Teppichdekoration eine verwandte war, da auch die ältesten echt persischen Teppiche der Ssefidenzeit jene Hinneigung zur stilistischen Umgestaltung des Rankenwerkes in geometrische Figuren kundgeben.

Zwischen dieser frühen und der späteren Epoche fehlt es nicht an Bindegliedern. Insbesondere lassen sich für verschiedene jener eben bezeichneten Gattungen von Teppichen des westlichen Vorderasien, welche der Ssefidenzeit angehören, die Vorbilder und Vorläufer in dieser früheren Epoche deutlich herauserkennen. So ist der unter No. 13 abgebildete Teppich sehr wahrscheinlich aus dem um etwa hundert Jahre älteren Teppich (Abb. 25) hervorgegangen. Auch von der verwandten Teppichgattung (Abb. 12) giebt es altertümliche Vorbilder, wie deren eines das Museum Poldi in Mailand aufzuweisen hat.

Verfolgen wir die Entwickelung der orientalischen Teppiche noch weiter zurück, so tritt uns schon im XIV Jahrhundert, meist in Nachbildungen auf Bildern, eine völlig abweichende und neue Art der Teppichdekoration entgegen. Die Darstellung von Tieren tritt wieder in den Vordergrund, ja diese bilden das hauptsächlichste und bestimmende Motiv der Dekoration. Nicht mehr zwischen reichem Pflanzen-

ornament zur Belebung desselben, wie in den Seidenteppichen des Schah Abbas, sondern grofs und vereinzelt heben sie sich einzeln oder paarweise von dem kräftigen ruhigen Grunde der von dürftigem Ornament eingerahmten Felder ab, die das Innere der Teppiche in regelmäfsiger Wiederkehr anfüllen. In ihrer eckigen stilisierten Zeichnung sind sie ganz wie Wappentiere behandelt und, wie diesen, liegt ihnen offenbar ursprünglich eine symbolische und kulturelle Bedeutung zu Grunde. Wo ausnahmsweise ein Pflanzenornament als Hauptmotiv der Dekoration gewählt ist, erscheint dasselbe in ähnlicher Weise aufgefasst und bis zur Unkenntlichkeit stilisiert. Die

25. Teppich im Besitz von Dr. Bode in Berlin.

Heimat solcher Teppiche, die wir vom Ende des XIII bis zum Anfange des XV Jahrhunderts nachweisen können, haben wir (wie oben ausgeführt wurde) wahrscheinlich nicht sehr fern vom Mittelmeer zu suchen; doch dürfen wir wohl annehmen, dass auch in Persien selbst damals eine ähnliche Dekorationsweise der Teppiche herrschte. Da die uns in Originalen und in Nachbildungen auf Bildern erhaltenen Teppiche dieser Art in den Tierdarstellungen und in den Ornamenten meist sehr verwildert erscheinen, so haben wir darin mit Wahrscheinlichkeit nur den Abschluss, den Verfall einer weit älteren, langen Entwickelung zu sehen; ja es ist nicht unwahrscheinlich, dass dieselbe bis zur Sassanidenzeit hinaufgeht, mit deren Tierdarstellungen und Ornamenten selbst diese verhältnismäfsig späteren Teppiche in verschiedenen Punkten noch auffallende Verwandtschaft zeigen. Ob daneben, namentlich in Persien

selbst, auch eine wesentlich aus Pflanzenmotiven gebildete Dekorationsweise der Teppiche vorkam, wie wir sie hier in der Architektur und in der Kleinkunst gerade im XIII Jahrhundert zu hoher Blüte entwickelt sehen, entzieht sich vor der Hand noch unserer Beurteilung, da sich, meines Wissens, kein Teppich der Art auch nur in einer Abbildung nachweisen lässt.

Die alten Teppichmuster sind in neuerer Zeit im Orient selbst bald ganz, bald teilweise nachgeahmt worden; zuweilen hat sich wohl auch die Fabrikation der alten Muster an Ort und Stelle fortgeerbt, wenn auch meist bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Doch sind diese modernen Nachahmungen beider Art regelmäfsig nur oberflächliche; sie unterscheiden sich von den alten Originalen nicht nur in der ganzen Erscheinung, sondern namentlich auch durch eine Reihe von Details, die in neueren Teppichen entweder ganz fehlen oder unverstanden nachgebildet sind. Es lohnt daher, diese charakteristischen Merkmale der Unterscheidung kurz zusammenzustellen.

Am leichtesten kenntlich sind die persischen Teppiche aus der Zeit der Ssefiden; denn die eigentümlichen chinesischen Elemente, welche sie in gröfserer oder geringerer Zahl in ihrem Dekor aufweisen, sind nur ihnen eigen und fehlen vor Allem in neueren Teppichen vollständig. Es sind dies nicht nur die chinesischen Fabelwesen· der Phönix, das Kilin und der Drache, neben symbolisch bedeutungsvollen Tieren wie der Hirsch, der Kranich u. a.; es ist vor Allem das Symbol der Unsterblichkeit, das tschi (Schwamm), namentlich in seiner Verbindung mit der Wolke, und seltener auch das Emblem des Buddhismus, die Kugel (das tschintamani), diese gewöhnlich in der Dreizahl. Über Bedeutung und Herkunft des tschi, welches in der Form des »Wolkenbandes« eine so hervorragende Rolle in den persischen Teppichen der Ssefidendynastie bildet, kann ein Zweifel nicht obwalten: in Teppichen, wie der grofse Tierteppich unseres Museums, der Jagdteppich in Wien und ein kleiner Seidenteppich im National-Museum zu München, tritt dasselbe in so reiner Stilisierung und in fast ebenso mannigfacher Form auf, wie auf den chinesischen Kunstwerken der gleichen Zeit.[1]) Während des ganzen XVI und noch in der ersten Hälfte des XVII Jahrhunderts sind nicht nur die Teppiche der verschiedensten Art, sondern ebenso sehr die Miniaturen, der Dekor der Gläser, Fliesen und Stoffe ganz durchsetzt mit diesem Motiv in der verschiedensten ornamentalen Umbildung. Die früheste und zugleich auffälligste Ausbildung dieses Motivs in einem Teppich weist wohl der kleine Gebetteppich im Besitz des Herrn von Angeli in Wien auf (Ausstellung No. 357), in dem die grofse, prachtvoll stilisierte Wolke mit der vollen Blume, die sie umschliefst, fast das ganze Innenfeld einnimmt. Dieser Teppich ist etwa um das Jahr 1500 entstanden, eher früher als später. Doch ist uns eine ähnliche Dekorationsform der Wolke schon in älteren sarazenischen Denkmälern gesichert, namentlich in sizilianisch-arabischen Stoffen, wo sie regelmäfsig von Strahlen umgeben ist; diese gehen in das XIV und wohl selbst schon in das XIII Jahrhundert zurück.

Weit seltener ist das Vorkommen von kugelartigen Figuren im Dekor der Teppiche. Ähnlich wie bei dem unter No. 18 abgebildeten Teppich, bilden auch bei einem kleineren Teppich mit rotem Grunde (ein schönes Exemplar im Besitz von

[1]) Selbst das eigentümliche Rollwerk, jene kleinen aufgerollten Bänder, die sich so häufig im Dekor verschiedener Teppicharten vom Anfange des XVI Jahrhunderts finden, ist vielleicht aus der Nachbildung des mit tschi-Elementen ganz durchsetzten Dekors in den chinesischen Arbeiten der Kleinkunst zu erklären.

Dr. Harck in Berlin) drei übereinandergestellte Kugeln das Dekorationsmotiv des Innenfeldes; doch hier ohne die beiden parallelen Bänder unter den Kugeln. Einer der hervorragendsten Orientalisten, Professor Karabacek, deutet diese Kugeln als die Augen des Stieres, die als Ausdruck der Kraft und Klugheit zu betrachten seien. Das häufige Vorkommen chinesischer Embleme auf persischen Teppichen des XVI Jahrhunderts, hat mir die Vermutung nahe gelegt, dass auf diesen etwa gleichzeitigen Teppicharten, welche beide regelmäfsig das Wolkenband in der Borte aufweisen, das eigentümliche Kugelornament gleichfalls chinesischen Vorbildern entlehnt sein könnte: dass wir darin das Emblem der Lehre Buddha's, das tschintamani, zu erblicken haben. Dafür spricht auch der Umstand, dass dasselbe (wieder in der Dreizahl) in Verbindung mit den chinesischen Figuren auf dem grofsen Tierteppich unseres Museums vorkommt. Die beiden gewundenen, spitz zulaufenden Bänder, die parallel übereinander liegen, kommen übrigens auch ohne die Kugeln im Dekor alter Teppiche vor; je ein Teppich im South Kensington Museum, in unserem Museum und im Leipziger Museum, die alle drei dem XVII Jahrhundert angehören, zeigen dieses Ornament mitten in einem reichen Pflanzendekor, fast in der gleichen Form, jedoch weit gröfser und mit kleinen zackigen oder rundlichen Ausläufern. Wir haben sie wohl auch hier als ornamental ausgebildete Nachbildungen chinesischer Darstellungen von Wellen oder Wolken anzusehen. Sammetstoffe des XVI und XVII Jahrhunderts zeigen ganz denselben Dekor, gewöhnlich noch in strengerer Zeichnung.

Die orientalischen Stoffe des XIV und gelegentlich schon des X Jahrhunderts, insbesondere die sizilianisch-arabischen, zeigen häufig als Hauptmotiv drei mit dem Rücken gegen einander gestellte Halbmonde, mit einer kleinen Kugel in der offenen Hälfte, von denen Flammen ausgehen. Dass hier dasselbe Motiv, wie in den späteren Teppichen und Stoffen, zu Grunde liegt, ist kaum zweifelhaft, da auch bei diesen jüngeren Arbeiten, sobald sie feinere Zeichnung haben, die kleinere Kugel in der gleichen Weise von der gröfseren eingeschlossen erscheint.

Über die bisher einzig dastehende freie Nachbildung eines chinesischen Altartisches mit einem baldachinartigen Aufbau in Fledermausform darüber, auf dem prächtigen Seidenteppich des Poldi-Museums in Mailand, habe ich oben mich schon näher ausgesprochen. Hier hat der persische Weber aus den heiligen Kugeln drei Blumen gemacht, die aus dem vasenförmigen Altartisch herauswachsen.

Eben so eigenartig und schön ausgeprägt sind in dieser Epoche, namentlich in Persien selbst, teilweise aber auch in den von der persischen Kunst abhängigen westlichen Gebieten, die rein persischen, oder sagen wir lieber sarazenischen Elemente des Teppichdekors. Wie die Einteilung der Fläche und das Verhältnis der einzelnen Teile, welche ich oben schon näher angegeben habe, eine durchaus regelmäfsige und fein abgewogene ist, so ist auch der Dekor selbst, im Wesentlichen ein Pflanzendekor, von demselben Stilgefühl durchdrungen und bei einem hoch entwickelten Natursinn doch typisch und auf wenige Grundelemente beschränkt, die er in der mannigfaltigsten Weise ausbildet. In dem verschlungenen Rankenwerk mit Blüten und Blättern, mit welchen das Innenfeld wie die Borte in mannigfachster Weise ausgefüllt ist, kehren einige wenige Motive regelmäfsig wieder und beherrschen den ganzen Dekor. Bestimmend ist die volle blätterreiche Blume, einer stilisierten Rose ähnlich, und ein langes und schmales, in zwei auseinandergehenden Spitzen auslaufendes Blatt, dessen Form ich schon mehrfach mit dem ausgeschweiften Eisen einer Partisane verglichen habe. Beide sind fast architektonisch streng gezeichnet; beide sind uralte charakteristische Zeichen der sarazenischen Ornamentensprache. Die Blume,

bei der Beschreibung von Teppichen jetzt meist als Palmette, bei den Stoffen als Granatapfel bezeichnet, kann meines Erachtens nur aus der Lotosblume, der Wasserrose, hervorgegangen sein, die seit den Anfängen der Künste an den Ufern des Nils, in Mesopotamien und an den Riesenströmen Ostasiens sich Jahrtausende hindurch in Asien in eigentümlicher Weise lebensfähig und belebend bewiesen hat.[1]) Abwechselnd voll aufgeblüht oder geschlossen, als Blüte oder als Knospe, grofs oder klein, im Durchschnitt oder von oben gesehen, bildet die Lotosblume das eigentliche Leitmotiv im Dekor der Teppiche in dieser Blütezeit persischer Kunst, woneben kleinere Blumen verschiedener Art und Gröfse (meist sternförmige Blumen), gelegentlich auch eine grofse offene und von oben gesehene Blüte, einer Klatschrose ähnlich, zur Füllung der Fläche benutzt werden. Jenes grofse partisanenförmige Blatt, nach seinem häufigen Vorkommen in der arabischen Kunst als »Arabeske« bezeichnet, pflegt in der Borte die volle Blume an beiden Seiten einzurahmen, und in ähnlicher Anordnung füllen beide häufig das Innenfeld der Teppiche.[2])

Die botanische Bestimmung der Blumen, welche neben der Lotosblume in älteren Teppichen (meist nur sparsam und untergeordnet) vorkommen, ist bei ihrer Stilisierung meist sehr schwer oder ganz unmöglich; die kleineren Blüten gleichen der Blüte des Apfelbaumes oder der Mandel. Die stärker naturalistisch behandelten Blumen, namentlich Tulpen, Nelken und Hyacinthen, die in einer Gattung von Gebetteppichen des XVII Jahrhunderts vorkommen, haben die auffallendste Verwandtschaft mit den Blumen im Dekor der sogenannten Rhodischen Fayencen; diese Teppiche sind daher wohl gleichzeitig mit jenen Thonwaaren in Syrien und Kleinasien entstanden. Die nebenstehende Kupferätzung (Abb. 26), zeigt eine andere, sehr eigenartige Gattung von Knüpfteppichen, in denen längliche, unregelmäfsig ausgezackte Felder mit naturalistisch behandelten Blütenzweigen abwechseln mit Feldern, die einen Dekor von schön stilisierten Lotosblumen enthalten. In den beiden einzigen, leider unvollständig erhaltenen Exemplaren, die ich von dieser Teppichart kenne, wechseln Zonen von zwei verschiedenen Blütenzweigen, und zwar in beiden von verschiedenen Pflanzen. Auch die Farbengebung in diesen Teppichen ist eine sehr reiche und eigentümliche. Die Stilisierung der Blumen, namentlich in der Borte, und die Einteilung lassen auf die Entstehung derselben im Anfang des XVI Jahrhunderts schliefsen. Der eine kommt direkt aus dem Osten, der andere befand sich vor einigen Jahren im Kunsthandel zu Rom.

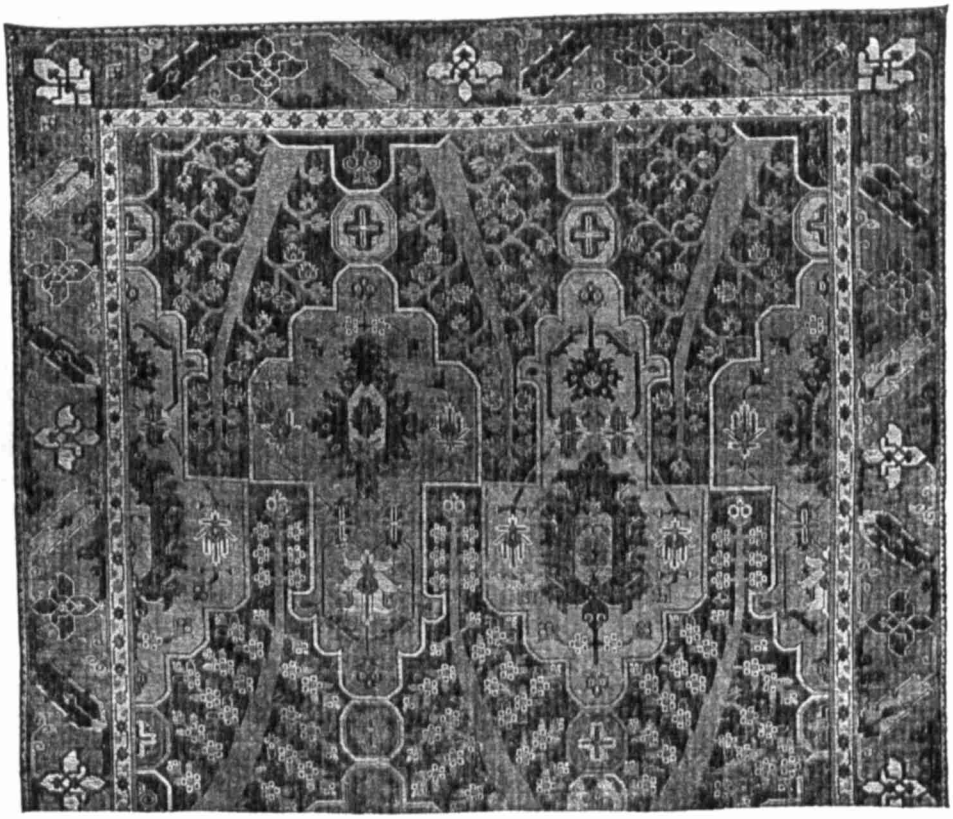
Bei den schönsten Teppichen dieser Epoche, bei den Seidenteppichen aus Schah Abbas' Zeit, ist nicht selten das Innere der Lotosblumen mit einer Tiermaske, meist einer Löwenmaske, seltener Panther- und Schakalmasken verziert. In dem grofsen Seidenteppich des Museo Poldi zu Mailand findet sich sogar ein aufrecht stehender, von vorn gesehener Löwe in die grofse volle Blume der Borte hineingezeichnet. Es ist auch dies schon eine ältere vorderasitiatische Eigentümlichkeit, wie die Anbringung solcher Masken, in derselben Form und Anordnung, auf Seidenstoffen des XIII und XIV Jahrhunderts beweist.

---

[1]) Man vergleiche die geistvolle Einleitung von Sir George Birdwood zu Robinson's »Eastern Carpets« und die Ausführungen dieses hervorragenden Kenners indischer Kunst in seinen »Industrial Arts of India«.

[2]) Gelegentlich ist dieses Blatt grofs und bandartig entwickelt, so dass es über das ganze Innenfeld sich erstreckt und dasselbe in einzelne Abteilungen teilt; so in einem sehr stilvollen grofsen Teppich aus dem Anfange des XVI Jahrhunderts im Besitze des Antiquars Stefano Bardini zu Florenz.

Von diesen verschiedenen Elementen, die so zahlreich und in regelmäfsiger Weise die Teppiche des XVI und XVII Jahrhunderts durchsetzen, finden wir in neueren Teppichen, selbst in solchen aus dem vorigen Jahrhundert, von den chinesischen Motiven überhaupt keine Spur mehr, von den rein persischen, soweit sie noch vorkommen, nur missverstandene Überreste. Die Teppiche aus der Epoche der Ssefidenherrschaft sind daher als solche unschwer zu erkennen. Anders steht es



26. Teppich im Besitz von Dr. Bode in Berlin.

mit den älteren Teppicharten, namentlich mit denen, welche Bandverschlingungen und geometrische Figuren aller Art als Muster haben. Für die Knüpftechnik ist diese Art der Dekoration die leichteste; sie kommt daher zu allen Zeiten vor und bietet in ihren einfachen Motiven keine so grofse Verschiedenheiten. Dazu kommt, dass namentlich in neuerer Zeit die Muster der alten Teppiche dieser Art mit mehr oder weniger Treue nachgeahmt worden sind, auch wo nicht durch europäische Kaufleute ausdrücklich alte Muster als Vorlagen gegeben werden. Auf solchen modernen Teppichen finden wir ganz charakteristische Merkmale jener alten Muster des XV und XVI Jahrhunderts: das Rollwerk (vergl. S. 132), das hakenartige Ornament, die sechs- oder achtseitigen Felder mit ihren Stabornamenten (vergl. Abb. 19 und 20), das zinnenartige Ornament der Borte (vergl. Abb. 25), das schriftartige Ornament derselben (vergl.

Abb. 16) u. a. m.; und diese Ornamente sind sogar nicht selten ganz ähnlich oder selbst genau so behandelt wie in alter Zeit. Selbst die Knüpfart ist oft fast die gleiche, da auch die Teppiche der älteren Zeit vielfach die lockere, flüchtige Arbeit aufweisen wie die meisten neueren Nomadenteppiche. Auch die Einteilung, das Verhältnis von Innenfeld und Borte, welches sonst bei alten Teppichen ein regelmäfsiges, fein abgewogenes ist, hat in dieser frühen Zeit eine der Regellosigkeit in den modernen Teppichen nahekommende Willkür. Charakteristisch ist namentlich für besonders frühe Teppiche eine ganz schmale Borte (vergl. Abb. 7 und 21); doch kommt gleichzeitig auch wohl einmal eine Borte von solcher Breite vor, dass das Mittelfeld fast darin verschwindet[1]). Ein Irrtum ist daher bei solchen Teppichen, wenn man nicht schon eine gröfsere Zahl derselben kennen gelernt hat, sehr wohl möglich. Jedoch nur in seltenen Ausnahmen, da auch diese Zeit regelmäfsig ihre deutlich ausgeprägten Muster aufweist, welche sich durch das Typische und die Strenge ihrer Zeichnung und die Feinheit ihrer Disposition, meist auch durch die Frische und Originalität ihrer Farben von jedem modernen Teppich auffällig unterscheiden. Nur die seltenen verwilderten Ausläufer oder primitiven Anfänge des einen oder anderen Musters sehen gelegentlich einem Daghestan- oder Schirvan-Teppich sehr ähnlich; doch wird man auch bei einiger Übung durch die gröfsere Strenge der Zeichnung den alten Teppich als solchen herauserkennen.

In den ältesten Teppichen, die uns erhalten sind, in den reinen Tierteppichen, ist der Charakter der Dekoration ein so altertümlicher und so sehr mit der altsarazenischen Ornamentik im Allgemeinen übereinstimmend, dass eine Verwechselung mit neueren Teppichen unmöglich ist. Einzelne Muster, namentlich das unter No. 8 abgebildete, sind zwar noch lange gearbeitet und selbst in neuester Zeit noch kopiert worden, aber sie unterscheiden sich in ihrer lockereren Knüpfart und in ihrer missverstandenen Ornamentik unschwer von den alten Orginalen.

Das Bild der Entwickelung der orientalischen Knüpfarbeit, wie es sich aus den erhaltenen Originalen und aus den Abbildungen mit einiger Wahrscheinlichkeit darstellt, ist freilich noch sehr skizzenhaft und unvollständig. Zur Vervollständigung und Ausführung dieses Bildes werden vornehmlich zwei Bedingungen erfüllt werden müssen: eine gute Aufstellung und gute Nachbildung der alten Teppiche in unseren Museen, sowie eine gewissenhafte Prüfung der Reste alter Knüpfarbeiten, die sich noch an Ort und Stelle erhalten haben. In erster Richtung ist ein vortrefflicher Anfang gemacht worden: die kürzlich von Julius Lessing in den »Vorbilderheften« veröffentlichten altpersischen Teppiche sind als Nachbildungen nach den Originalen ein aufserordentlicher Fortschritt gegenüber der dreizehn Jahre früher erschienenen ersten Publikation desselben Verfassers; sie zeichnen sich vor dieser durch die Treue und Sorgfalt der Wiedergabe in Zeichnung wie in Färbung vorteilhaft aus. Ähnliches gilt von dem durch seinen Umfang noch viel bedeutenderen Teppichwerk, von welchem das K. K. Österreichische Handels-Museum in Wien soeben die erste Lieferung ausgegeben hat. Eine dritte ebenso grofs angelegte Veröffentlichung hat das South Kensington Museum in Vorbereitung. Die Aufstellung der Teppiche in den Museen ist dagegen, mit Ausnahme des Münchener National-Museums und des Poldi-Museums in Mailand, eine ungenügende: soweit sie nicht magaziniert sind, werden

[1]) Dies ist bei einem aus der Lombardei stammenden Teppich im Berliner Kunstgewerbe-Museum der Fall.