

Sammler zeigen

Alte Teppiche aus dem Orient

im Gewerbemuseum Basel
1980

Copyright Gewerbemuseum Basel, 1980
Fotos: Jean-Marc Wipf, Basel;
Hist. Museum Basel (Foto S.37)
Zeichnungen: Christina Schäublin, Basel
Buchgestaltung: K. Bruckmann
Satz und Druck: Birkhäuser AG, Basel
Lithos: Henzi, Bern
Einband: Buchbinderei Flügel, Basel
Gedruckt auf Biber GS 120 g/m²
Gestaltung der Ausstellung im Gewerbemuseum:
Robert Rauss, Basel
Printed in Switzerland

Inhaltsverzeichnis

6	Vorwort
7	Einleitung
9	Die Bedeutung des Teppichs für die teppichknüpfenden Völker
11	Sammeln und Sammlungen von Orientteppichen
14	Zur Technik von Flachgeweben und Knüpfteppichen
30	Anatolische Teppiche
49	Kaukasische Teppiche
64	Persische Teppiche
113	Turkmenische Teppiche
133	Teppiche aus Ostturkestan und China
142	Literaturverzeichnis
144	Ausstellungsverzeichnis
148	Liste der Leihgeber

Vorwort

Teppiche scheinen den Menschen, die sie schufen, die fehlenden blumigen Wiesen ersetzt zu haben. Je karger die Landschaft, in der die Teppiche geschaffen, desto phantasiereicher nicht selten die Muster und Motive der Menschen, die hier lebten und arbeiteten. Die Teppiche kommen aus einer Welt, die keine Möbel in unserem Sinne zum Wohnen benötigt.

Diese Welt hat sich verändert, sie ist im Umbruch – politisch, sozial, kulturell und technisch. In den letzten zwei Jahrzehnten touristisch durchkämmt und abgeweidet, weitgehend leergekauft, folgte eine Ankurbelung des einst beschaulich ausgeübten Kunsthandwerks durch zur Leistung genötigte, hart arbeitende Menschen. Es wird zunehmend für den Export gearbeitet; was wir Handwerkskultur nennen, begann überraschend schnell zu zerfallen. Die Ausstellung im Gewerbemuseum greift zurück in die Zeit der Abgeschlossenheit der Herstellerländer, in die Zeit, als dort der Teppich seine reine Kult- und Wohnfunktion erfüllte. Es finden sich aber auch Objekte aus der Zeit zwischen vorgestern und heute, aus der Zeit, als europäische Händler, ja Händlerdynastien die Brücke zwischen Ost und West schlugen. Jene Erzeugnisse tragen noch den Stempel der Ursprünglichkeit, auch wenn schon Farben aus Europa mit im Spiel waren. Diese Zeit der tolerierbaren Kompromisse hat noch erstaunlich schöne Stücke hervorgebracht.

Das Gewerbemuseum ist den Sammlern, die ihre kostbaren Objekte der Ausstellung zur Verfügung stellten, sehr dankbar. Es dankt den Herren der engeren Arbeitsgruppe W. Burkhardt, G. Näf und Dr. H. Neumann. Herr Willy Burkhardt gebührt ganz besonderer Dank für die Gesamtkoordination und -organisation aller Belange der mitwirkenden Sammler. In gleicher Weise geht der Dank an Herrn Gerd Näf, den Kenner der Knüpfteppiche, und an Frau Dr. M. L. Nabholz-Kartaschoff, die Spezialistin für Flachgewebe, Dank für die gemeinsam erarbeiteten Strukturanalysen der Objekte dieser Publikation.

Einmal mehr sieht sich das Gewerbemuseum konfrontiert mit der Leidenschaft der privaten Sammler und der Akribie, mit der sie den Dingen auf den Grund gehen. Für diesen wertvollen Einblick in eine Kultur, die ihren Kulminationspunkt überschritten hat, danken wir.

Einleitung

Im Frühjahr 1976 wurde in Basel der Verein «Freunde des Orientteppichs» gegründet, der seither unter dem initiativen Präsidium von Rudolf J. Graf steht. Vor zwei Jahren wurde die Idee einer Ausstellung diskutiert und eine Kommission gebildet, welche die Ausstellung organisierte (G. Anceschi S. Buchmann, W. Burkhardt, G. Näf und H. Neumann). Da die Direktion des Gewerbemuseums unseren Absichten von Anbeginn sehr positiv gegenüberstand, konnten erste Vorbereitungsarbeiten letztes Jahr in Angriff genommen werden.

Mit der Ausstellung soll vor allem eine breitere Öffentlichkeit Gelegenheit haben, ihr Verständnis für den schönen Orientteppich – und dazu zählen natürlich im weitesten Sinn auch die Flachgewebe – zu vertiefen. Zweifelsohne wird aber auch der Liebhaber und Sammler die gebotenen Vergleichsmöglichkeiten schätzen. Die Ausstellung beansprucht weder nationale noch gar internationale Geltung, denn dafür hätte der Vorbereitungsrahmen erheblich weiter gesteckt werden müssen. Sie soll dem Betrachter Freude bereiten und darüber hinaus ein Stück Kultur anderer Völker vermitteln. Unseres Wissens betreten wir mit dieser Ausstellung in der Schweiz weitgehend Neuland, sieht man von der Ausstellung «Textilkunst der Steppen- und Bergvölker Zentralasiens» ab, die Thomas Knorr 1974 in faszinierender Weise im Gewerbemuseum Basel präsentierte. Wohl erwähnt Kurt Erdmann in seinem Buch «Siebenhundert Jahre Orientteppich» (S.25) eine ebenfalls im Gewerbemuseum Basel durchgeführte Ausstellung, doch haben wir über dieses Ereignis nur wenig Informationen.

Für die Auswahl standen uns eine erhebliche Anzahl von Sammlerstücken im Besitz von Vereinsmitgliedern oder weiteren uns nahestehenden Sammlern zur Verfügung. Auch wurden uns Teppiche aus unverkäuflichen Sammlungsbeständen einiger traditionsreicher Handelshäuser und Museen zugänglich gemacht.

Jede Auswahl von Ausstellungsobjekten dieser Art ist schwierig, und es haftet ihr durch unterschiedliche Gewichtung der Auswahlkriterien auch ein wenig Willkür an. Der Ausstellungsbesucher wird feststellen, dass wir bei der Auswahl die Ausgewogenheit zwischen den einzelnen Herstell-

gebieten nicht in den Vordergrund geschoben und bewusst auch Lücken in Kauf genommen haben. Die dadurch entstandenen Schwer- und Schwachpunkte zeigen recht deutlich, für welche Teppiche unsere Leihgeber in den letzten Jahren eine Vorliebe oder eine indifferente Haltung gehabt haben.

Ganz generell kann festgestellt werden, dass der Bauern- und Nomadenteppich des 19. Jahrhunderts im Zentrum der Ausstellung steht. Eine Anzahl der gezeigten Objekte sind aber mit Sicherheit erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden, einige Teppiche hingegen vor 1800. Nicht in der Ausstellung vertreten sind die klassischen persischen und türkischen Teppiche des 16. und 17. Jahrhunderts. Diese scheinen sich in unserem Lande nur vereinzelt in privaten Sammlungen zu befinden. Andererseits haben wir bewusst auf das Zeigen von Manufakturteppichen aus dem 19. und 20. Jahrhundert verzichtet.

Die Zuschreibung und die Datierung der ausgestellten Stücke haben wir mit Sorgfalt vorgenommen. Wir sind uns der damit verbundenen Problematik bewusst, ist doch das Wissen über viele Teppiche auch heute noch recht lückenhaft.

Die vorliegende Publikation will beim Besucher einerseits die Erinnerung an die Ausstellung weiterleben lassen, andererseits aber dem Interessierten auch die Möglichkeit geben, seine Kenntnisse über Teppiche und insbesondere deren Struktur und Herstellungstechnik durch eine Übersicht zu erweitern. Bei der Auswahl der Abbildungen haben wir eher den Objekten den Vorzug gegeben, die in Vorkommen und Musterung selten sind und damit auch wenig publiziert worden sind. Wir haben den abgebildeten Stücken eine ausführliche Strukturanalyse beigefügt und glauben damit einen bescheidenen Beitrag zum immer noch spärlich vorhandenen Vergleichsmaterial geleistet zu haben.

Ohne die spontane Bereitschaft unserer Sammler und Leihgeber hätten wir diese Ausstellung nicht aufbauen können. Für diese uneigennützig Mitwirkung danken wir.

Grossen Dank schulden wir aber auch dem Gewerbemuseum Basel und allen voran seinem Direktor, Herrn Gustav Kyburz. Er hat unserem Plan von Anfang an grosse Sympathie entgegenge-

bracht, uns sein Vertrauen geschenkt und – wo notwendig – auch selbst tatkräftig Hindernisse aus dem Weg geräumt.

Dann sei den Herren Hans-Otto Gsell, Wolfgang Windau und Gerd Näf für ihren Expertenrat bei der Auswahl gedankt. Die gleichen Herren haben sich, zusammen mit Frau Marie-Louise Nabholz-Kartaschoff, Helmut Neumann und Willy Burkhardt, auch der mühevollen Aufgabe des Schreibens der verschiedenen Texte unterzogen. Für die vielfältige Mitarbeit einer erheblichen Anzahl von Vereinsmitgliedern danken wir ebenfalls an dieser Stelle. Besonders hervorzuheben ist aber die grosse Arbeit, die Frau Marie-Louise Nabholz-Kartaschoff und Herr Gerd Näf mit der Darstellung der Technik von Flachgeweben und Knüppteppichen und der Durchführung der Strukturanalysen für die abgebildeten Teppiche auf sich genommen haben.

Die Bedeutung des Teppichs für die teppichknüpfenden Völker

Teppiche und Flachgewebe aus dem Orient werden bei uns (d. h. in den sogenannten westlichen Ländern) vor allem zum Schmuck des Bodens verwendet, antike und auch neuere traditionelle Exemplare allerdings auch in zunehmendem Masse als Wanddekoration, oft im Bestreben, sie vor Abnutzung zu bewahren.

Der überwiegende Teil der heutigen Teppichproduktion im Orient ist direkt auf den Export ausgerichtet. Zudem wissen wir, dass schon im 15. Jahrhundert in gewissen Gebieten Anatoliens und Persiens Teppichmanufakturen entstanden, deren Produkte in erster Linie auf den Bedarf von Herrscherhäusern und Moscheen ausgerichtet waren, teilweise aber auch schon damals in den internationalen Handel gelangten. Teppichknüpfen und -weben haben im Orient eine grosse und lange Vergangenheit, von deren frühesten Anfängen wir allerdings nur durch sehr wenige vereinzelte Beispiele Kunde haben.

Wie fast alle Objekte der Volkskunst dienten auch die Teppiche ursprünglich nicht primär dekorativen Zwecken, sondern brachten den Menschen, die sie herstellten, einen viel direkteren Nutzen: Schutz vor Kälte. Besonders deutlich wird dies bei den Nomaden, die als Viehzüchter in den bergigen Gegenden Anatoliens, Persiens, des Kaukasus und in den Steppen Zentralasiens umherziehen. Ihre leicht transportierbaren Zelte oder Jurten sind diesem Leben angepasst. Die Temperaturschwankungen sind in diesen Gebieten beträchtlich, die Nächte meist sehr kalt. Filze, Flachgewebe oder geknüpftete Teppiche schirmen die Bodenkälte ab. Man kann annehmen, dass hier der Ursprung des Teppichs liegt.

Dazu kommt, dass Nomaden keine Stühle, Tische, Bettgestelle oder ähnliche Möbelstücke kennen: Das Leben im Zelt spielt sich auf dem Boden ab. Die Bodenbedeckung des Zeltes gewinnt damit eine zentrale Rolle im Leben der Nomaden, und es lag nahe, sie immer beständiger und schöner zu machen. Das Teppichknüpfen war ein Handwerk, das in jeder Familie ausgeübt wurde. Die Wolle stammte von den eigenen Schafen, die Hilfsmittel (Web- oder Knüpfrahmen, Pflanzenfarbstoffe, Schere und Kamm) konnten leicht beschafft werden. Die Zeichnung der Teppiche ent-

stammt Urformen, die als Musterschatz dieser Völker in steter Wandlung von einer Generation auf die folgende übertragen wurden. Sicher hatten diese Formen auch die Funktion einer Identifikation, insbesondere bei den Nomaden, weil bei diesen der Stammeszugehörigkeit eine viel grössere Bedeutung zukommt als bei der sesshaften Bevölkerung, die sich auch mit ihrem Wohnort identifizieren kann. So ist zu verstehen, dass bei den Turkmenen gewissen Formen geradezu ein «Fähnchen-Charakter» zukam. Jeder Stamm hatte sein eigenes Emblem, das Gül, welches auf den Hauptteppichen dieses Stammes als Erkennungszeichen geführt wurde.

Textilien sind durch leichtes Gewicht und Verformbarkeit sehr geeignet für den Transport durch Tiere. Es verwundert deshalb nicht, dass geknüpfte und gewobene Teppicharbeiten neben ihrer Bedeutung als Bodenbedeckung weitere Funktionen im Leben der Nomaden übernahmen. Taschen verschiedener Art und Grösse dienen statt Truhe, Schrank und Regal zum Aufbewahren von allem, was in einem Nomadenhaushalt benötigt wird, insbesondere von Kleidern, Bettzeug, Küchengeräten und Vorräten. Sie hängen meist an den Wänden der Zelte oder Jurten und werden für die Wanderung auf die Tiere gepackt. Noch heute kann man in abgelegenen Gebieten Persiens und Afghanistans in Kamelkarawanen einzelne Tiere sehen, die in geknüpften oder gewobenen Taschen kleine Kinder oder neugeborene Tiere tragen.

Im Zelt übernehmen Teppiche und Taschen neben dem direkten Nutzen, der ihrem Verwendungszweck entspricht, auch die Funktion des Raumschmuckes. Dekoration oder Schmuck ist die vorwiegende Bedeutung verschiedener gewobener oder geknüpfter Textilien, die auf Tieren Verwendung finden. Eine grosse geographische Verbreitung haben dabei die Satteldecken gefunden, neben denen auch Pferddecke gefertigt wurden.

Die Turkmenen, die das Nomadenleben bis zu einer hohen Sophistizierung entwickelt haben, verwendeten eine Reihe spezialisierter Schmuckstücke für die Kamele, von denen die fünfeckigen Asmalyks der Hochzeitskamele die weiteste Verwendung erfuhren. Die Turkmenen knüpften und woben auch verschiedene Textilien zum besonde-

ren Schmuck der Jurten: Zeltbänder, die das Innere der Jurte friesartig umliefen, sogenannte Kapunuks als Zelteingangsdekoration und U-förmige Teppiche, die den Herdplatz umschlossen.

In festen Behausungen sind die täglichen Temperaturschwankungen gemildert. Die Winter sind jedoch in weiten Gebieten Anatoliens, Persiens, Afghanistans, kurz: in allen Gebieten mit angestammter Teppichherstellung unerbittlich kalt. Dies erklärt, warum hier auch die sesshafte Bevölkerung, insbesondere die über eigene Schafe verfügenden Bauern, Teppiche zum Schutz gegen Kälte woben und knüpften.

Ein Teil der neu hergestellten Teppiche wurde wohl schon immer auch zu Tauschzwecken verwendet. Nomaden und Bauern konnten so durch «Materialveredelung» für die von ihnen produzierte Wolle einen höheren Preis erzielen zum Tausch gegen Sachen, die sie nicht selber herstellen.

Gebrauch und Verwendung des Teppichs brachten seinem Besitzer einen direkten Nutzen. Für die Teppichknüpferin hatte er sicher noch eine weitere Bedeutung: Teppichknüpfen ist eine schöpferische Tätigkeit, welcher der Wille zur künstlerischen Auseinandersetzung als Triebfeder zugrunde liegt. Abgesehen von Manufakturteppichen, die uns hier nicht interessieren, wurden die Teppiche selten nach Vorlage geknüpft. Dazu dienten zugängliche Stücke aus der näheren Umgebung. Meist arbeiteten die Knüpferinnen aber nach dem Gedächtnis, wobei aus der Erinnerung an überlieferte Formen in persönlicher Auseinandersetzung mit der Tradition leicht abgewandelte Muster entstanden. Es wurde dabei selten eine persönliche Originalität angestrebt, das Neue bestand oft in einer bisher unbekanntem Kombination der gleichen Zeichen und Formen, als Ausdruck des persönlichen Kunstempfindens. Die Knüpferinnen hatten kaum eine andere Möglichkeit künstlerischer Betätigung. Um so mehr Schöpferkraft floss in die Teppiche ein, die in wochen- oder monatelanger geduldiger Arbeit entstanden. Sicher liegt hier der Grund für die Faszination, welche die Teppiche dieser Ausstellung auf uns ausüben.

Sammeln und Sammlungen von Orientteppichen

Das Sammeln von Orientteppichen ist ein jüngerer und wenig verbreitetes Gebiet der Sammel­tätigkeit. Die ersten Orientteppiche kamen im 13. und 14. Jahrhundert mit dem Entstehen der Teppichmanufakturen in Vorder- und Mittelasien auf dem Seeweg, vorwiegend über Venedig, nach Europa. Wie in dem Buch «Europa und der Orientteppich» von K. Erdmann beschrieben, waren die Teppiche erst als Geschenkgaben und Huldigungen im Besitz von Königs- und Fürstenthäusern sowie der Kirche. Innert kurzer Zeit wurden sie zur Handelsware und gewannen in Bürgerfamilien als Decken und Bodenbelag an Beliebtheit. Durch das mehr oder weniger zufällige Anhäufen mehrerer Teppiche, die oft als Wertanlage in einer Schatzkammer verwahrt sein konnten, bildeten sich die ersten, unbeabsichtigten Teppichsammlungen. Während die Teppiche der Bürgerschicht durch Verschleiss, Vererben oder Auseinandergehen der Familien verloren gingen, erhielten sich von einigen Adelfamilien wie Habsburg, Wittelsbach, deren Familienbesitz in gleicher Familienlinie blieb, die Teppichsammlungen bis in die heutige Zeit. Mit Beginn des Rokoko wurde der Orientteppich in Europa weitgehend vergessen, sei es wegen des nun dem fernöstlichen Stil zugewandten Geschmacks Europas oder sei es durch das langsame Auflösen der Teppichmanufakturen in Persien und Vorderasien.

Erst gegen Mitte des 19. Jahrhunderts mit dem vermehrten wissenschaftlichen Interesse am Islam, aber wohl eher aus der immer stärker ersichtlichen Diskrepanz der damaligen neuen Orientteppiche und den vereinzelt bekannten Manufakturteppichen des 16. und 17. Jahrhunderts, erwachte bei einzelnen Kunstsachverständigen, vor allem bei Vorstehern und Angestellten von Museen, das Verständnis für antike Teppiche. Aus dem Museumskreis wurde begonnen, antike Teppiche in Kirchen und im Antiquitätenhandel aufzuspüren und für den eigenen Museumsbesitz zusammenzutragen. Gefördert wurde diese Entwicklung durch die ersten Teppichausstellungen in Wien (1891), London (1892), Paris (1893), bei denen aber die Teppiche Zentralasiens und Chinas weitgehend fehlten. So entstand teilweise, noch unterstützt durch Schenkungen, die erste Generation

von grossen Teppichsammlungen in Museen wie Berlin (heute nach starken Kriegsverlusten in West- und Ostberlin), London (Victoria and Albert Museum), Wien (Museum für Angewandte Kunst mit den Habsburger-Teppichen), Paris und weiteren Städten. Diese Sammlungen beherbergen vor allem Manufakturteppiche türkischer und persischer Herkunft des 16. und 17. Jahrhunderts.

Erst unter dem Einfluss privater Sammler richtete sich die Sammeltätigkeit vermehrt auf die völkerkundlich ursprünglicheren und unserer Betrachtung oft zugänglicheren Nomaden- und Dorfteppiche des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts. Die grossen Sammlungen der 2. Generation, von Manufaktur- und Nomadenteppichen, erfolgten am grosszügigsten auf privater Basis speziell in den USA (Ballard Collection, McMullan Collection) und konnten durch den persönlichen Stil und das Geschick des Sammlers (J. V. McMullan) die kraftvollere Teppichauswahl als frühere Sammlungen aufweisen. Es wurden dabei nun auch die Teppiche des Kaukasus, Turkmeniens, Ostturkestans und selten schon Chinas in die Sammlungen aufgenommen. Durch Schenkungen verschiedener derartiger Sammlungen wurde das Metropolitan Museum of Art zum führenden Teppichmuseum der Welt. Im deutschsprachigen Gebiet gingen, trotz dem schon 1909 erschienenen Übersichtsteppichbuch von Neugebauer-Orendi, welches viele Auflagen und Erneuerungen erfuhr, von Museumsseite bis zur heutigen Zeit keine wesentlichen Impulse zur Sammeltätigkeit von Nichtmanufakturteppichen aus, noch erfolgten solcherartige, grosse Privatsammlungen, welche eventuell durch die Kriegswirren nie veröffentlicht, vielleicht aufgelöst oder zerstört wurden. In der Schweiz war es das Basler Gewerbemuseum alleine, welches gelegentlich mit Orientteppichausstellungen vor das Publikum trat.

Eine Zwischenstellung nehmen die Privatsammlungen der kurz vor oder um 1900 gegründeten Teppichfachgeschäfte wie Bernheimer (München), Meyer-Müller (Zürich), Schuster (St. Gallen) ein, welche wohl erst unbewusst durch Zurückstellen eingekaufter Handelsware entstanden waren, die Teppiche Zentralasiens stärker berücksichtigen, aber noch einige Manufakturteppiche

mit einbeziehen. Unter dem Einfluss solcher gut geführten Teppichhäuser, durch ihre oft sorgfältig zusammengestellten Verkaufsausstellungen, später vor allem durch das 1965 veröffentlichte Buch von R. Hubel (Ullstein Teppichbuch) und die Teppichbücher von U. Schürmann ergaben sich in den letzten Jahren die Anregungen und Leitbilder für den privaten Sammler zum Aufbau eigener kleiner oder grösserer Kollektionen. Diese 3. Generation von Teppichsammlungen enthält Nomaden- und Dorfteppiche aller Teppichgebiete des 19. Jahrhunderts, selten des 18. Jahrhunderts, und konnte bis vor wenigen Jahren ohne allzu hohe finanzielle Mittel im kleinen Rahmen aufgebaut werden. Als Musterbeispiel für solche Sammlungen dienen die publizierte Sammlung Hopf und die in Zürich etw. verloren ausgestellte Akeret-Sammlung. Während derartige neuere Sammlungen meist anonym und nur unter Sammlern selbst offen sind sowie nicht mehr die Grösse erreichen, welche eine eigene Publikation rechtfertigt, zeigte 1978 die Münchner Ausstellung Deutscher Privatsammlungen und nun auch diese Ausstellung die Richtung und den Zeitgeist dieser Sammeltätigkeit.

Durch die ständig vermehrte völkerkundliche Erkenntnis über Nomaden- und Dorfteppiche erweiterte sich in den letzten Jahren das Wissen über Herkunft, Struktur und Musterbeziehung dieser Teppiche und führte dazu, dass nun in 4. Art Teppichsammlung nur Exemplare eines Herstellungsgebietes oder einer Volksgruppe allein vereint werden. So sind die Sammlungen «Teppiche aus Ost-Turkestan» von H. Bidder und «Chinese Rugs» von B. Lorenz beste Vorbilder, während von vielen anderen Gebieten kleine, nichtveröffentlichte Kollektionen bestehen, bei denen aber die Gefahr einer Einseitigkeit liegt. Vor allem geben die vielen Arten von Teppichen, Taschen und Kleinknüpferien der verschiedenen Turkmenenstämme einigen Sammlern Anlass, nur auf den Besitz ältester Exemplare ausgehende, standardisierte, die Ausstrahlung und Ganzheit der Teppiche vermissende Sammlungen aufzubauen. Analog zu Gemäldesammlungen, welche weder durch Miniaturen noch durch «Petits Formats» getragen werden, lassen Kollektionen von Taschen und anderen Kleinformaten allein die für die Schönheit der Teppiche

nötige Fläche vermissen und sollten von den eigentlichen Teppichsammlungen abgesondert bleiben.

Der heutige Sammler kann, auch wenn er nicht über einen Museumsfonds oder beste finanzielle Mittel verfügt, eine kleinere Teppichsammlung, welche durch Vergleich, Musterbearbeitung, Strukturanalysen und Einarbeiten in die Volkskunde der Produktionsgebiete viel Anregung, Freude und zudem oft einen neuen Bekanntenkreis bringt, zusammentragen. Gut können Gebetsteppiche verschiedener Regionen oder kann ein Hauptteppich eines Gebietes zusammen mit einem Kelim und Taschen derselben Gegend gesammelt werden, doch entstehen auch die kleinen Kollektionen meist eher durch zufallsbedingte Kaufmöglichkeiten von Teppichen und Kelims, welche den Sammler intuitiv ansprechen. Als sammelnswert gelten Teppiche, welche mit Naturfarben gefärbt, allseits gut erhalten (mit Ausnahme von seltenen, antiken Exemplaren) und deren Muster gut gezeichnet sind. Der Teppichflor sollte im Licht mitspielen, die Farben dürfen nicht verwaschen wirken und müssen noch kräftig ausstrahlen, und der Teppich sollte als Ganzes einer Region zugeordnet werden können. Die Auswahl bleibt dem Geschmack und den Möglichkeiten jedes Sammlers selbst überlassen. Sammelnswerte Teppiche finden sich immer weniger in den herkömmlichen Teppichgeschäften, und in den letzten Jahren verlagerte sich durch die massive Wertsteigerung analog zum Bilderhandel das Geschäft mit alten Teppichen immer mehr in spezielle Teppichgalerien. Die alteingesessenen Teppichgeschäfte sind gut beraten, zwischen Handel mit neuen und alten Teppichen strikt zu unterscheiden, mit einer bestens geführten Abteilung alter Teppiche zu einem Anziehungspunkt umliegender Sammler zu werden und mit beratendem und wohlwollendem Geschick neue Sammlungen zu fördern. Andererseits besteht zunehmend die Möglichkeit, an speziellen Teppichauktionen grösserer Auktionshäuser die Teppiche zum jeweiligen Zeitpunkt preis- und marktgerecht zu erwerben. Dies bedingt aber eine in Teppichkenntnissen sichere Hand.

U. Schürmann stellte in einem seiner Bücher das Wort «Das Sammeln von Orientteppichen

ist zwar eine unheilbare, aber keine tödliche Krankheit» als Leitmotiv voran. Auch wenn dies unvermindert zutrifft, so ist mir als Kinderarzt bewusst, dass jedes Kranksein den Reifungsprozess der Persönlichkeit fördert, so dass das «Teppichfieber» zu einer angenehmen, die Lebensfreude stimulierenden Erscheinung wird.

Zur Technik von Flachgeweben und Knüpfteppichen

Die Erforschung flachgewebter und geknüpfter Teppiche umfasst verschiedenste Aspekte: visueller Ausdruck (Musteranordnung, Motiv, Stil, Farben), ikonographische Bedeutung (Sprache des Gesamtmusters, der Einzelmotive und ihres Zusammenwirkens), kultureller Kontext (ethnische Herkunft von Herstellern und Benutzern, Funktion, sozioökonomischer Hintergrund) und technische Merkmale.

Eine genaue Analyse von Rohmaterial, Web- und Knüpfstruktur sowie Farben kann einiges über Herkunft, Hersteller und Alter eines Stückes aussagen, doch sind zu einer genauen Herkunftsbestimmung alle oben erwähnten Punkte mit einzubeziehen.

Zu grossen Problemen aber führt in diesem Zusammenhang die uneinheitliche Terminologie, die Forscher und Sammler in ihren Publikationen und Diskussionen verwenden. Ganz besonders verwirrend ist die Situation auf dem Gebiet der flachgewebten Erzeugnisse bzw. der flachgewebten Teile und Ränder geknüpfter Stücke. Häufig werden bestimmte technische Bezeichnungen für ganz verschiedene Formen benützt und einmal nach Herkunft, dann nach Mustern oder aber nach technischen Merkmalen klassifiziert.

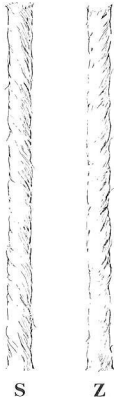
Es wird deshalb im folgenden versucht, die im anschliessenden Katalogteil verwendeten Begriffe mit begleitenden Zeichnungen klar zu definieren. Es ist aber im Rahmen dieser Publikation nur möglich, die wichtigsten Techniken aufzuführen; auf Vollständigkeit musste verzichtet werden.

1. Fadenherstellung

Das Rohmaterial, z. B. Wolle, wird mit Hilfe einer Karde zum Spinnen zu einem lockeren Vlies vorbereitet.

Je nachdem, in welche Richtung die Fasern zum Faden gesponnen, bzw. Fäden zu Garn ge-

Figur 1a
Gespinnener Faden
S-Richtung
Z-Richtung



Figur 1b
Gezwirntes Garn
S-Richtung
Z-Richtung



zwirnt wurden, spricht man von S- oder Z-Drehrichtung (vgl. Fig. 1). Die Mittelbalken der Buchstaben S und Z weisen auf die Drehrichtung hin. S bedeutet Drehung im Uhrzeigersinn; Z bedeutet Drehung gegen den Uhrzeigersinn.

Beim Spinnen werden die Fasern zu einem Faden ineinandergedreht. Dies geschieht bei der nomadischen und sesshaften Bevölkerung üblicherweise mit Hilfe einer Handspindel, bei letzterer zum Teil auch mit einem Spinnrad. Gesponnen wird fast ausschliesslich in Z-Richtung.

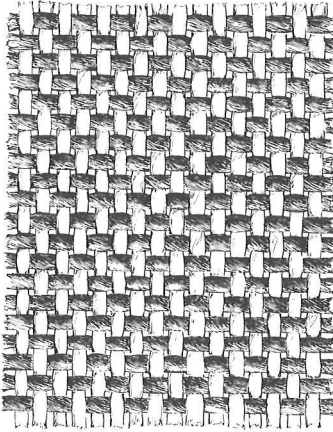
Da der gesponnene Faden meist keine ausreichende Zugfestigkeit aufweist, werden zwei oder mehr gesponnene Fäden zu einem stärkeren Garn zusammengezwirnt. Dabei verdrehen sich die Fäden durch ihre eigene Spindrehspannung in umgekehrter Richtung, Z-gespinnene Fäden also in S-Zwirnrichtung, S-gespinnene Fäden in Z-Zwirnrichtung. Verzwirnt wird fast ausschliesslich in S-Richtung.

Die abgekürzten Materialangaben im Katalogteil sind folgendermassen zu verstehen: Der erste Buchstabe gibt das Rohmaterial an (W = Schafwolle, BW = Baumwolle, ZH = Ziegenhaar). Der nächste Buchstabe (S oder Z) erwähnt die Spinnrichtung des Fadens, die folgende Zahl gibt an, wie viele gesponnene Fäden zusammengezwirnt wurden, und der letzte Buchstabe definiert die Zwirnrichtung. Fehlt dieser, so liegt keine oder nur eine extrem schwache Zwirnung vor.

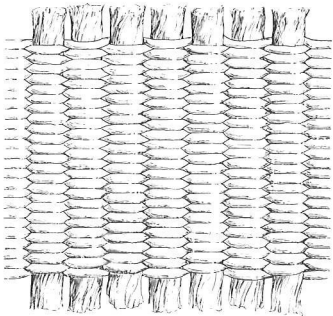
2. Techniken der Flachgewebe

Flachgewebe, die «armen kleinen Verwandten» in der Teppichwissenschaft, stossen heute mehr und mehr auf Interesse bei Forschern und Sammlern, während sie im 19. Jahrhundert und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts fast völlig unbeachtet blieben. Kelim, Cicim, Sileh, auch Soumak und Verneh und viele andere Formen, wurden im wesentlichen für den Eigengebrauch hergestellt und, vielleicht mit Ausnahme der Senneh- und Bidjar-Kelims, weder auf grossen Märkten angeboten noch kommerziell für den Export produziert. Heute aber erregen flachgewebte Teppiche (fälschlicherweise häufig mit dem generellen Aus-

Figur 2
Leinwandbindung.



Figur 3
Schussrepsbindung.



druck «Kelims» bezeichnet), verschiedenste Typen von Säcken und Taschen u. ä. unser Interesse und unsere Bewunderung durch den Reichtum ihrer Formen und ihre ausserordentlich variationsreichen Techniken. Mehr vielleicht als geknüpft Erzeugnisse haben sie noch Ursprünglichkeit bewahrt und werden bis heute in traditioneller oder doch nur wenig veränderter Weise hergestellt.

Die hier zusammengestellten Techniken werden häufig auf ein und demselben Flachgewebe kombiniert und erscheinen auch an den Endpartien geknüpfter Erzeugnisse. Im Hinblick auf breitere Anwendung der Begriffe sind in Klammer entsprechende englische Bezeichnungen angegeben¹.

Leinwand- und Repsbindung (plain weave tabby, rib weave)

Leinwandbindung (vgl. Fig. 2) hat die einfachste Bindungsform eines Gewebes: Der erste Schussfaden verläuft über und unter einem Kettfaden, der zweite umgekehrt. Auch die Grundbindung von geknüpften Geweben (vgl. S. 21 und 22) beruht auf dem Prinzip der Leinwandbindung.

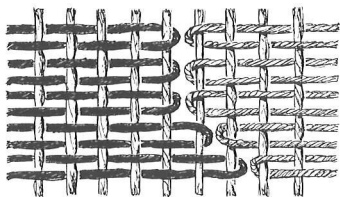
Repsbindung ist im Prinzip gleich aufgebaut wie Leinwandbindung, doch erscheint auf der Oberfläche nur der Schuss (Schussreps, vgl. Fig. 3) oder nur die Kette (Kettreps) deutlich, während das andere Fadensystem kaum sichtbar ist. Bei Schussreps ist der Schuss feiner und dichter angeschlagen, bei Kettreps ist die Kette feiner und dichter ausgespannt.

Wirkerei (Kelim-Technik, tapestry)

Beim Wirken werden mehrere verschiedenfarbige Schüsse dem Muster entsprechend durch die Kette hin- und hergeführt. In der Grundbindung, Schussreps oder schussrepsartige Leinwandbindung, herrschen die farbigen Musterschüsse vor, während die Kettfäden fast völlig oder ganz verschwinden. Vorder- und Rückseite eines gewirkten Gewebes weisen genau das gleiche Bild auf.

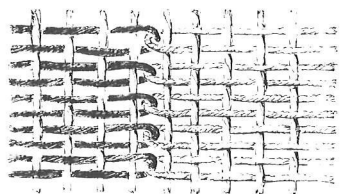
¹ Die technischen Definitionen und entsprechenden englischen Bezeichnungen wurden auf Grund folgender Quellen erarbeitet: Irene Emery, *The Primary Structures of Fabrics*, New York 1966. Anemarie Seiler-Baldinger, *Systematik der Textilien Techniken*, Basel 1973; *Classification of Textile Techniques*, Ahmedabad 1979. C.E.C. Tattersall, *Notes on Carpet-Knotting and Weaving*, Victoria and Albert Museum, London 1969.

Figur 4
Schlitzwirkerei.



Je nachdem, wie die Stellen, an denen zwei verschiedenfarbige Schüsse aufeinandertreffen und umkehren, ausgearbeitet sind, lassen sich verschiedene Wirkerei-Techniken unterscheiden. Für die verschiedenen Wirkerei-Arten hat sich bei vielen Teppichwissenschaftlern und Sammlern der Begriff «Kelim-Wirkerei» eingebürgert. Einige verstehen allerdings unter dieser Bezeichnung nur Schlitzwirkerei (vgl. Fig.4), während andere den Begriff «Kelim» für Flachgewebe allgemein oder für flachgewebte Randborten an Knüpfteppichen anwenden. Es ist deshalb von Vorteil, die folgenden rein technologischen Definitionen zu benutzen.

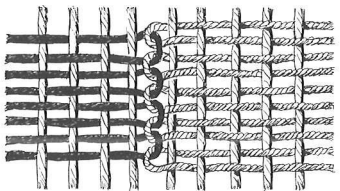
Figur 5a
Verhängte Wirkerei.



Schlitzwirkerei (slit or Kelim tapestry)

Bei der Technik der Schlitzwirkerei (vgl. Fig.4) kehren zwei verschiedenfarbige Schüsse mehrmals um die beiden gleichen, benachbarten Kettfäden um und verbinden sich nicht miteinander. Zwischen den Umkehrstellen entsteht eine kleine Schlitzöffnung.

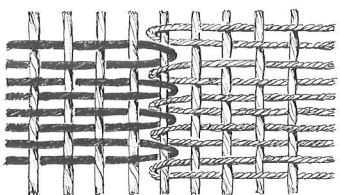
Figur 5b
Doppelt verhängte
Wirkerei.



Verhängte Wirkerei (interlocking tapestry)

Bei der Technik der verhängten Wirkerei werden zwei verschiedenfarbige Schüsse beim Umkehren zwischen zwei Kettfäden einfach (vgl. Fig.5a) oder doppelt (vgl. Fig.5b) ineinander verhängt. In beiden Fällen entsteht keine Schlitzöffnung.

Figur 6
Verzahnte Wirkerei.

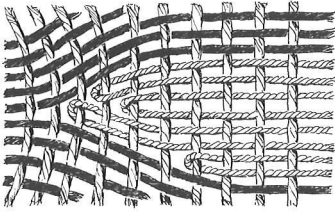


Verzahnte Wirkerei (dovetailed tapestry)

Bei der Technik der verzahnten Wirkerei (vgl. Fig.6) werden zwei verschiedenfarbige Schüsse beim Umkehren um einen gemeinsamen Kettfäden geführt. Auch hier lässt sich so die Schlitzbildung vermeiden.

Normalerweise ergeben sich bei den erwähnten Wirkerei-Techniken durch das stufenweise Versetzen der verschiedenfarbigen Schüsse treppenartige Musterformen. Um schräge oder abgerundete Formen zu erreichen, legt man die verschiedenfarbigen Schüsse manchmal nicht rechtwinklig zu den Kettfäden ein, sondern schräg oder bogenförmig, indem man sie an verschiedenen Stellen mehr oder weniger stark zusammenpresst. Diese Technik mit teilweise schräglaufenden

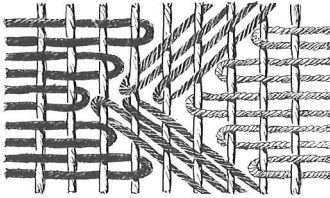
Figur 7
Wirkerei mit schrägen
Schussfäden.



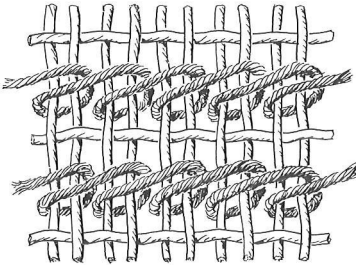
Schussfäden («Senneh-Wirkerei») bringt eine stellenweise Verschiebung der Kettfäden mit sich (vgl. Fig. 7).

Um ein Muster deutlicher hervorzuheben und Schlitze zu vermeiden, können die Konturen eines Motivs mit schrägen Fäden umfahren werden (vgl. Fig. 8).

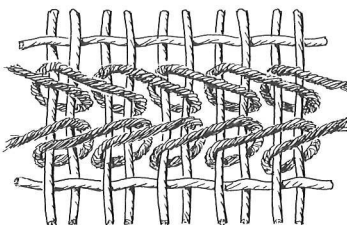
Figur 8
Wirkerei mit Kontur-
fäden.



Figur 9
Gleichlaufender Soumak
4/2 mit 1 Zwi-
schenschuss 1/1.



Figur 10
Gegeneinanderlaufen-
der Soumak 4/2 mit
1 Zwischenschuss 1/1.



Soumak oder umschlingendes Wickeln (weft wrapping)

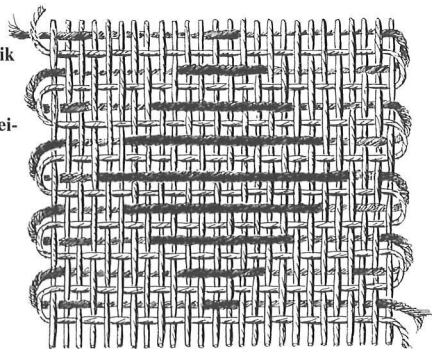
Bei der allgemein als «Soumak» bezeichneten Technik (vgl. Fig. 9 und 10) umfassen verschiedenfarbige Schüsse in umschlingender Form die Kettfäden in einer Vorwärtsbewegung über meist zwei oder vier und in einer Rückwärtsbewegung unter entsprechend einem oder zwei. Auf jeden Musterschuss folgt in der Regel ein dünnerer Zwischenschuss über und unter, nach der nächsten Reihe entsprechend unter und über einem Kettfaden (Prinzip der Leinwandbindung) zur Verfestigung des Gewebes. Der Zwischenschuss kann aber auch fehlen. Die beiden Seiten eines Soumak-Gewebes sind nicht identisch: Auf der Vorderseite entstehen Reihen kurzer, leicht schräger, versetzter, auf der Rückseite kurzer, gerader Linien. Die schrägen Linien der Soumak-Reihen laufen alle in gleicher Richtung (gleichlaufender Soumak, plain weft wrapping, vgl. Fig. 9) oder wechseln die Richtung nach jeder Reihe (gegeneinanderlaufender Soumak, countered weft wrapping, vgl. Fig. 10), so dass sich Reihenpaare von liegenden V-Formen ergeben. Auf der Rückseite sind die Fäden entweder flottant weitergeführt oder abgeschnitten, wobei man manchmal lange Fadenenden hängen lässt.

In Soumak-Technik lassen sich ganze Gewebeflächen oder einzelne Musterbänder verzieren oder aber nur einzelne Motive auf meist leinwand- oder repsbindigem Grund hervorheben. Soumak-Technik wird häufig verwechselt mit Stielstich-Stückerei, die im fertigen Stoff eine ähnliche Struktur hervorbringt. Im ersten Fall werden jedoch die Muster während des Webvorgangs eingeschlungen, im zweiten hingegen nachträglich auf einen Stoffgrund aufgestickt.

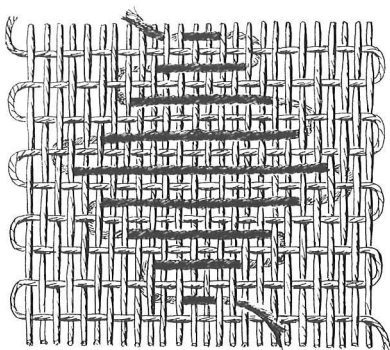
Musterbildende Zierschuss-Techniken (extra weft patterning)

Zur Musterbildung werden in ein Grundgewebe in Leinwand- oder Schussrepsbindung zu-

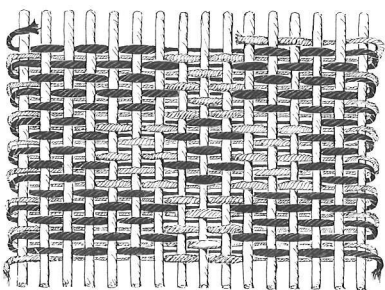
Figur 11
Lancier-Technik
(stilisiert, in
Wirklichkeit
Gewebe viel breiter
mit mehr
Mustern).



Figur 12
Broschier-Technik
(stilisiert, in Wirk-
lichkeit Gewebe
viel breiter mit
mehr Mustern).



Figur 13
Mehrfache muster-
bildende Schüsse,
Rückseite teilweise
flottant.



sätzliche verschiedenfarbige und meist etwas dickere Schüsse eingelegt, die dem Muster entsprechend nur stellenweise auf der Vorderseite erscheinen.

Bei der Lancier-Technik (vgl. Fig. 11) laufen diese Zierschüsse von Webkante zu Webkante und werden auf der Rückseite oft über längere Stellen flottant geführt.

Laufen hingegen die Zierschüsse nur an den einzelnen Musterstellen hin und her und werden auf der Rückseite meist abgeschnitten, so handelt es sich um Broschier-Technik (vgl. Fig. 12).

Schliesslich bleibt eine öfters – besonders bei Beludschan – vorkommende Technik zu beschreiben, die in Schussrepsbindung mit mehreren verschiedenfarbigen, gleich dicken Musterschüssen ohne Grundschuss gearbeitet wird (vgl. Fig. 13). Entsprechend dem Muster erscheinen die verschiedenen Schüsse abwechselnd auf der Vorderseite in Schussrepsbindung und werden bis zur nächsten Musterpartie gleicher Farbe auf der Rückseite flottant weitergeführt. Diese Technik ergibt auf der Vorderseite ein ähnliches Bild wie Wirkerei, zeigt aber auf der Rückseite im Gegensatz zu dieser flottante Fäden. Die Schüsse werden ganz dicht ange schlagen, und das fertige Gewebe erscheint an den so gearbeiteten Musterstellen sehr dick.

Die Analysen des Katalogteils enthalten für die Flachgewebe folgende Angaben: 1. Kette: Material, Spinnrichtung, Zwirnrichtung mit Anzahl der zum Garn verzwirnten gesponnenen Fäden, Farbe, 2. Schuss: wie Kette, 3. Grundbindung, 4. Zierbindungen.

3. Techniken der Knüpfgewebe

Kette und Schuss

Kettgarn für Knüpfgewebe muss sehr stark und zugfest sein; es wird immer kräftig verzwirnt.

Als Material wird gewöhnlich eine ausgesuchte, zugfeste, langfaserige Schafwolle (W) verwendet; sie bleibt in der Regel ungefärbt und wird zweifach, gelegentlich auch drei- oder vierfach verzwirnt. Wollkettgarn ist meist Z-gesponnen und S-verzwirnt.

Von der nomadischen und sesshaften Bevölkerung wird gelegentlich kräftiges Ziegenhaar (ZH) verwendet.

Daneben findet Baumwolle (BW), meist mehr als dreifach verzwirnt, immer mehr Verwendung als Kettgarn. Sie ist stark und wenig dehnbar und verleiht dem Grundgewebe hohe Festigkeit. Baumwolle lässt sich gut verspinnen und verzwirnen.

Es kommt vor, dass für die Kette Wolle und Baumwolle oder Wolle und Ziegenhaar kombiniert werden. Andere Materialien finden sich äusserst selten.

Eher selten wird Seide als Kettmaterial verwendet. Für sehr fein geknüpft Teppiche eignet sie sich wegen ihrer hohen Zugfestigkeit besonders gut.

Das starke und gleichmässige Aufspannen oder Aufbäumen der Kette über Kett- und Warenbaum des Knüpfstuhls erfordert sehr viel Kraft und wird in der Regel von Männern ausgeführt. In Manufakturen ist dies die Aufgabe des Kettenrichters. Um sie besser greifen zu können und ihre Festigkeit zu erhöhen, werden sie gelegentlich mit einer Stärke- oder Leimlösung bestrichen.

Je dichter die Kettfäden nebeneinander liegen, desto feiner wird die Struktur des Teppichs. Gewöhnlich werden ca. 35–180 Kettfäden pro Dezimeter aufgezogen. Oft liegen sie so dicht nebeneinander, dass sie nach dem Weben und Knüpfen eines ersten Teils des Teppichs in zwei Lagen fallen müssen (vgl. S. 21, Abs. b).

Stärke bzw. Dicke des Kettgarns, Qualität und Farbton (meist ungefärbt) liefern Anhaltspunkte über Erzeuger und Herkunft.

Die Analysen des Katalogteils enthalten für die Kette folgende Angaben: 1. Material, 2. Spinnrichtung, 3. Zwirnrichtung mit Anzahl der zum Garn verzwirnten gesponnenen Fäden, 4. Farbe. Die Angabe W Z 2S ungefärbt elfenbein z. B. bedeutet also: elfenbeinfarbene, ungefärbte Schafwolle wurde in Z-Richtung gesponnen und davon zwei Fäden in S-Drehung verzwirnt.

Der Schuss eines Knüpfgewebes besteht mehrheitlich aus demselben Material wie die Kette. Im Gegensatz zu dieser wird er aber öfters eingefärbt. Er hat die Aufgabe, den Teppich in Querrichtung zusammenzubinden.

Als Material findet meist Wolle, aber auch Ziegenhaar und öfters auch Baumwolle Verwendung, während Kamelhaar und Seide eher selten sind.

Für die meisten Grundbindungen von Knüpfgeweben muss das Schussgarn weich sein; es ist deshalb im allgemeinen schwach zwei- oder dreifach gezwirnt oder gar ungezwirnt, d. h. dass die ineinander verdrehten gesponnenen Fäden auf einer Breite von etwa drei Knoten keine ganze

Umdrehung machen. Gelegentlich wird auch nur einfacher, unverzwirnter Faden verwendet. Auf diese Weise lässt sich der Schuss beim Niederschlagen mit dem Kamm zwischen den Knotenreihen dicht zusammenpressen. Auch das regelmässige gewellte Einlegen des Schusses lässt sich so besser bewerkstelligen.

Die Lage der Kettfäden im Grundgewebe und dementsprechend auch die Stellung der Knoten hängen nicht allein davon ab, wie dicht die Kette liegt, sondern auch von der Form, in der der Schuss in die Kette eingelegt wird. Das Eintragen des Schusses erfordert Erfahrung und Gefühl. Unregelmässiges Einführen des Schusses ergibt beim fertigen Teppich Blasen, Falten oder ungleichmässige Breite.

Die Analysen des Katalogteils enthalten für den Schuss die gleichen Angaben wie für die Kette (vgl. S. 20).

Grundbindung

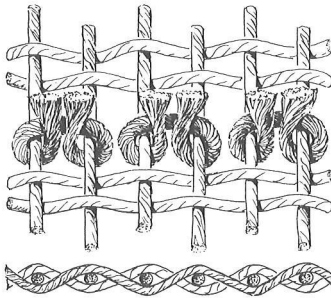
Grundsätzlich unterscheidet man nach der Lage der Kettfäden drei Bindungsarten, die alle auf dem Prinzip der Leinwandbindung (vgl. S. 16) beruhen:

a) Die Kettfäden liegen in einer Ebene, d. h. sie liegen flach nebeneinander. Der Schuss wird locker eingetragen; er verhält sich zur Kette passiv und verändert die Lage der flach nebeneinanderliegenden Kettfäden nicht (vgl. Fig. 14). Als Knoten erscheinen bei dieser Bindung die Formen Sy 1, As 1 und As 2. Meist werden nach jeder Knotenreihe zwei Schüsse eingetragen, manchmal auch nur einer. Es kommt jedoch auch vor, dass drei oder mehr Schüsse eingelegt werden. Nur sehr selten aber folgt ein Schuss erst auf zwei Knotenreihen.

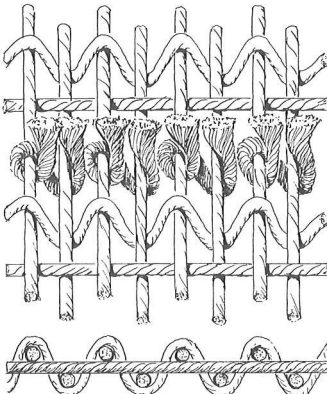
Die Bindung mit flach liegender Kette ist weit verbreitet; sie wird hauptsächlich von Nomaden und Bauern angewandt.

b) Die Kettfäden liegen auf zwei Ebenen, d. h. sie sind gestaffelt (geschichtet). Der erste Schuss wird mehr oder weniger straff eingelegt; er hebt auf diese Weise jeden zweiten Kettfaden nach oben. Er verhält sich zur Kette aktiv, denn er verändert die Lage der Kettfäden. Der zweite Schuss wird locker eingetragen und umläuft die nun gestaffelten Kettfäden wellenförmig (vgl. Fig. 15). Als Knoten erscheinen bei dieser Bindung die Formen Sy 2, Sy 3, As 3 und As 4. Der straffe Schuss wird stets als erster eingelegt; der wellenförmige zweite

Figur 14
Bindung mit flach liegender Kette:
2. Schüsse wellenförmig eingelegt.
Zwischen den Schussreihen ist der symmetrische Knoten Sy 1 abgebildet.

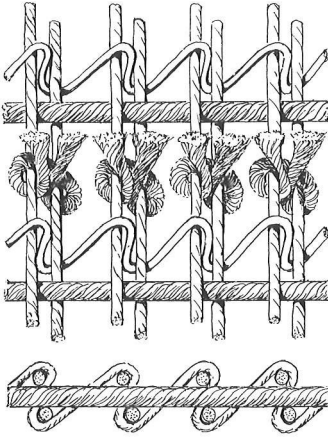


Figur 15
Bindung mit gestaffelter Kette:
1. Schuss straff eingelegt,
2. Schuss wellenförmig eingelegt.
Zwischen den Schussreihen ist der asymmetrische Knoten As 4 abgebildet.



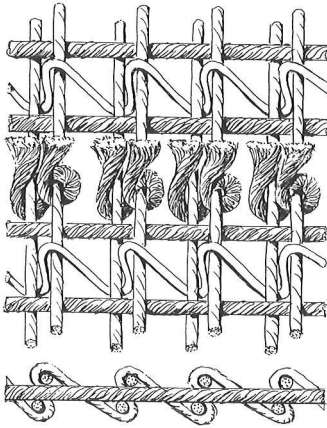
Figur 16
Bidjar-Bindung:

1. Schuss, dick, gerade eingelegt,
2. Schuss, dünn, wellen-
förmig eingelegt.
Zwischen den Schuss-
reihen ist der symme-
trische Knoten Sy 3 ab-
gebildet.



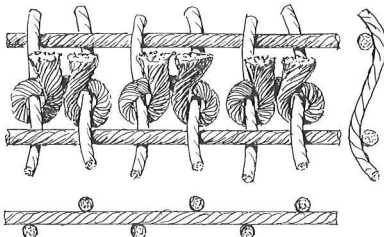
Figur 17
Kirman-Bindung:

1. Schuss, dick, gerade eingelegt,
2. Schuss, dünn, wellen-
förmig eingelegt.
3. Schuss, dick, gerade eingelegt.
Zwischen den Schuss-
reihen ist der asymme-
trische Knoten As 3 ab-
gebildet.



Figur 18
Hamadan-Bindung:

1 dicker Schuss
gerade eingelegt.
Zwischen den
Schussreihen ist
der symmetrische
Knoten Sy 1 ab-
gebildet.



Schuss kommt damit zu den freien Enden des Knotens zu liegen.

In der Bidjar-Bindung (Knoten Sy 2, Sy 3, As 3 und As 4) wird der erste, extrem dicke und gut verzwirnte Schuss (gelegentlich feucht) gerade, der zweite, dünne und verzwirnte Schuss wellenförmig eingetragen. Er umläuft die Kettfäden in enger Wellenform (vgl. Fig. 16). Diese Bindung wird in Bidjar angewandt sowie in verfeinerter Form auch in Täbris, Saruk, Keshan, Isfahan und gelegentlich sogar in Sivas.

Bei dieser und der nachfolgend aufgeführten Bindung werden die Kettfäden besonders stark gestaffelt. Die Schichtung der Kettfäden und somit auch die des Knotens kann fast 90 Grad erreichen.

In der Kirman-Bindung (Knoten As 3 und As 4) werden der erste und dritte Schuss gerade eingetragen. Sie bestehen meist aus Baumwolle und sind dick und gut verzwirnt. Der mittlere oder zweite Schuss ist dünn und wird wellenförmig eingelegt. Auch er ist meist aus Baumwolle, hier und da aber auch aus Seide (vgl. Fig. 17). Diese Bindung wurde bei frühen, sehr feinen persischen Manufaktur- oder Hofteppichen angewandt; sie ist heute im Kirman-Gebiet immer noch üblich.

c) In der Hamadan-Bindung (Knoten Sy 1) wird normalerweise ein einziger, dicker, schwach verzwirnter Schuss aus Wolle oder Baumwolle gerade eingetragen. Gelegentlich können es auch zwei oder mehr Schüsse sein, die dann aber im gleichen Fach liegen. Jeder zweite Kettfaden wird dadurch sichtbar nach unten und der benachbarte Kettfaden nach oben gedrückt. Auf diese Weise verschwindet dieser unter dem Schuss. Der nach der nächsten Knotenreihe folgende Schuss hebt die vorher nach unten gedrückten Kettfäden nach oben, und die vorher nach oben gehobenen Kettfäden werden wieder nach unten gedrückt (vgl. Fig. 18). Diese Bindung ist im Hamadan-Gebiet allgemein üblich; sie ist nach ihm benannt worden. In Westpersien ist sie weit verbreitet.

Die Analysen des Katalogteils enthalten für die Grundbindung folgende Angaben: 1. Anzahl Schüsse zwischen zwei Knotenreihen, 2. Art der Schusslage (gerade, straff, wellenförmig) und Art der Bindung.

Flor

Knüpf- oder Florfäden:

Geknüpft wird fast ausschliesslich mit Schafwolle, die von elastischer, widerstandsfähiger Qualität (Schulter- und Flankenwolle) sein muss,

damit der Florfaden sich stets wieder aufrichtet («Sprung»). Die Wolle sollte daher sorgfältig sortiert werden. In manchen Knüpfereibetrieben verarbeitet man heute allerdings alle Wollqualitäten unsortiert.

In einigen türkischen und turkmenischen Teppichen erscheint, wegen ihres blendenden Weisses, auch Baumwolle. Sie wird aber nur in einzelnen Partien und nur spärlich verwendet, denn sie ist wegen ihrer Neigung zum Verfilzen als Knüpfaden weniger geeignet.

Seide kommt teilweise bei chinesischen Teppichen sowie manchmal auch bei persischen und türkischen Teppichen vor. Bei turkmenischen Teppichen kann man in Seide geknüpfte Details antreffen.

Die Knüpfäden bestehen fast immer aus zwei (seltener drei und mehr) ungezwirnten Fäden, die lose miteinander verdreht sind, damit die Knüpferin die Fäden nicht zwei- oder dreifach nehmen muss und damit ihren Zeitaufwand reduzieren kann. Sie werden höchstens schwach verzwirnt, denn sie müssen sich auf der Teppichoberfläche zu kleinen Faserbüscheln öffnen. Stark verzwirntes Knüpfgarn ergibt eine «krisselige» Teppichoberfläche.

Knotenformen:

Die geknüpften Formen, die beim Teppich als Knoten (vgl. Fig. 19 und 20) bezeichnet werden,

Figur 19
Symmetrischer oder
Gördesknoten
(auch ganzer oder tür-
kischer Knoten)



Sy 1	Sy 2	Sy 3	neuere Bezeichnung nach Azadi, 1970
G I	G II	G III	bisherige Bezeichnung nach Hubel, 1965

Figur 20
Asymmetrischer oder
Senneknoten
(auch halber oder per-
sischer Knoten)



As 1	As 2	As 3	As 4	neuere Bezeichnung nach Azadi, 1970
SI a	SI b	S II	S III	bisherige Bezeichnung nach Hubel, 1965

sind in Wirklichkeit eigentlich nur Schlingen. Ihren festen Sitz erhalten sie erst durch die auf sie niedergeschlagenen Schüsse.

Zur leichteren Verständlichkeit können z. B. die Knoten As 1 und As 3 asymmetrischer Knoten nach links, As 2 und As 4 asymmetrischer Knoten nach rechts genannt werden.

Vor- und Nachteile dieser beiden Knotenformen: Der symmetrische Knoten hält besser, mit dem asymmetrischen Knoten lassen sich die Konturen, durch die einzeln hervortretenden Florenden, fließender gestalten.

Strukturuntersuchungen müssen an mehreren Stellen vorgenommen werden, weil manchmal bei Knüpferzeugnissen mit asymmetrischem Knoten die erste und letzte Reihe (es können auch mehrere sein) im symmetrischen Knoten geknüpft werden. Dies kann auch für die äussersten Knoten an den Seiten gelten, wie z. B. bei Knüpfgeweben der Tekke-Turkmenen. Der Grund dafür ist die Tatsache, dass der symmetrische Knoten beide Kettfäden umschlingt und deshalb besser hält.

Um die Knotenform festzustellen, legt man den Teppich am besten so aus, dass sein Knüpfbeginn gegen den Betrachter gerichtet ist. Der Flor neigt sich immer nach unten zum Knüpfbeginn hin. Vom Motiv her darf der Knüpfbeginn nie bestimmt werden, denn bei vielen türkischen Gebets-teppichen und auch manchmal bei turkmenischen Tschuvals und Torbas ist der Knüpfbeginn oben, d. h. die Muster werden auf dem Kopf stehend geknüpft.

Parallel zu einer Schussreihe biegt man nun den Teppich nach hinten. Werden beide Kettfäden durch den in der Schussrichtung verlaufenden Florfadenteil verdeckt und kommen die Florenden miteinander zwischen diesen beiden Kettfäden hervor, so hat man den symmetrischen oder Gördesknoten vor sich. Tritt ein Florfadende aus der Mitte des Knotens hervor, während das andere links oder rechts neben dem Knoten erscheint, so handelt es sich um den asymmetrischen oder Senneknnoten.

Erweist sich obige Methode als schwierig, so biegt man den Teppich parallel zu den Kettfäden nach hinten und betrachtet eine Stelle zwischen zwei Knotenreihen. Sind auf beiden Seiten die Kettfäden vom Knüpfaden umschlungen, dann handelt es sich um den symmetrischen Knoten. Ist die Kette nur auf einer Seite vom Florfaden umschlungen und tritt auf der anderen Seite der Florfaden, die Kette verdeckend, senkrecht hervor, dann ist der Knoten asymmetrisch. Leichtes Anfeuchten des Knotens erleichtert das Erkennen seiner Form.

Bei enger Knüpfung und starker Staffelung der Kettfäden sind die Knoten nur schwierig zu erkennen. Wenn man keinen Knoten herausziehen will, kann man versuchen, an den Seiten-, Ober- und Unterkanten Einsicht in die äusseren Knotenreihen zu erlangen. Dabei ist aber Vorsicht geboten, da sich manchmal, wie schon erwähnt, bei asymmetrischer Knüpfung am Rande symmetrische Knoten befinden.

Helfen alle diese Methoden nichts, so sucht man eine schadhafte Stelle, bei der der Flor – wie häufig bei alten Teppichen – mehr oder weniger abgenutzt ist. Erkennt man den Knoten noch immer nicht, so geht man an dieser Stelle wieder wie oben beschrieben vor.

Liegen die Kettfäden im Knoten flach nebeneinander (Sy 1, As 1 und As 2), so bilden diese auf der Teppichrückseite zwei gleiche kleine Buckel.

Durch die Staffelung der Kettfäden wird in der Breite eine höhere Knotenzahl erreicht. Jeder zweite Buckel eines Knotens ist dann in einer Längsrille sichtbar (Sy 2, Sy 3, As 3 und As 4).

Sind die Kettfäden stark gestaffelt, über ca. 60 Grad, dann erscheint auf der Rückseite nur noch ein Buckel jedes Knotens. Dies muss beim Zählen der Knoten berücksichtigt werden.

Mit der Bidjar- und Kirman-Bindung kann eine Schichtung von fast 90 Grad erreicht werden. In der Breite sind dann doppelt so viele Knoten wie bei der Bindung mit flach liegender Kette. Auf die Knotenzahl in der Höhe hat die Schichtung keinen Einfluss. Entscheidend dafür sind die Dicke der Schuss- und Florfäden, die Anzahl der eingelegten Schüsse und wie stark diese auf die Knotenreihen niedergeschlagen werden.

Warum Schichtung der Kettfäden? Grund dafür ist nicht nur die feinere Knüpfung, die damit ermöglicht wird, sondern der grosse Vorteil, dass die Knotenzahl in der Breite etwa gleich gross ist wie in der Länge. Auf diese Weise behalten die Muster die gleiche Form, ob sie nun längs oder quer liegen. Auch die Bordüren sind ringsum gleich breit. In Manufakturen werden die Teppiche auf in Quadrate aufgeteiltes Papier vorgezeichnet. Hier muss die Anzahl Knoten pro Dezimeter in beiden Richtungen etwa gleich gross sein, da sonst z. B. ein Kreis zu einer Ellipse wird.

Die gleiche Wirkung lässt sich auch bei ungeschichteter Kette erzielen, doch müssen dann extrem viele und dicke Schüsse eingetragen werden. Dies hat aber eine lockere Knüpfung zur Folge. Ein weiterer Vorteil der Schichtung der Kette besteht darin, dass beim asymmetrischen Knoten der vom Knüpfaden umschlungene Kettfaden oben

liegt. Bei starker Abnützung der Oberfläche kommen die vom Florfaden nicht umschlungenen Kettfäden nicht zum Vorschein. Bei den Knoten As 1 und As 2 ist dies aber der Fall.

Bei starker Schichtung schliesslich erlauben die aus dem Grundgewebe dicht hervorstehenden Florenden bei beiden Knotenarten subtilste Zeichnung.

Die Florenden des symmetrischen Knotens treten zusammen zwischen zwei Kettfäden hervor und haben bei schmalem Zwischenschuss eine leichte, bei breitem Zwischenschuss eine starke Neigung zum Teppichanfang hin. Der Knoten Sy 1 neigt sich parallel zu den Kettfäden nach unten. Bei Schichtung der Kettfäden neigt sich der Flor nach links unten (Sy 2) oder nach rechts unten (Sy 3).

Der asymmetrische Knoten, dessen Florenden einzeln hervortreten, umschlingt nur einen Kettfaden völlig, den zweiten umfasst er nur seitlich und unten. Ist der zweite Kettfaden der rechte oder linke eines Kettfadenpaares, dann hat der Flor eine Neigung nach links (As 1 und As 3) oder rechts (As 2 oder As 4) unten zum Knüpfbeginn hin.

Schliesslich ist auch die Florhöhe zu beachten: In Bergregionen findet sich eher hoher, im Flachland eher niedriger Flor. Zum Teil ist dieses Merkmal auch geeignet für eine Altersbestimmung; so hat z. B. Kirman ab ca. 1900 höheren Flor (europäischer und amerikanischer Einfluss).

Die Haltbarkeit eines Teppichs hängt nicht so sehr von der Feinheit der Knüpfung ab, obwohl dies allgemein angenommen wird. Entscheidend sind Qualität und Ausgewogenheit der Kett-, Schuss- und Knüpfäden zueinander und zur Knüpfdichte.

Einige weitere Knotenformen seien abschliessend erwähnt:

Spanischer Knoten	Hubel, 1965, S. 30
V-Schlingen (ägyptisch)	Hubel, 1965, S. 30
Knüpfung über 3 Kettfäden, versetzt (turkmenische Zeltbänder)	Hubel, 1965, S. 30
V-Schlingen um 2 Kettfäden	Lettenmair, 1962, S. 382
W-Schlingen um 3 oder 5 Kettfäden	Lettenmair, 1962, S. 382
Dschuftiknoten um 4 oder 6 Kettfäden (Chorassan)	Lettenmair, 1962, S. 382

Die Analysen des Katalogteils enthalten für den Flor folgende Angaben: 1. Material, 2. Spinn-

richtung, 3. Zwirnrichtung (falls vorhanden) mit Anzahl der gleichzeitig verwendeten Fäden, 4. Florhöhe in mm (hinter dem Knotenansatz an der besterhaltenen Stelle des Teppichs gemessen), 5. Knotenart, 6. Schichtung (falls vorhanden) des Knotens bzw. der Kette in Grad, 7. Anzahl der Knoten pro Dezimeter (dm) in der Höhe (H) und in der Breite (B), Anzahl Knoten, ausmultipliziert pro Quadratdezimeter (dm²).

4. Randabschlüsse

Obere, untere und seitliche Kanten eines Knüpfteppichs oder Flachgewebes usw. sind naturgemäss Stellen, die besonders stark der Abnutzung ausgesetzt sind. Deshalb werden sie meist sehr sorgfältig ausgearbeitet, sei es während des Webvorgangs, sei es nachträglich. Die vielfältigen technischen und formalen Variationen werden eigentlich viel zu wenig beachtet. Dies ist um so bedauerlicher, als sie – neben ihrem ästhetischen und handwerklichen Reiz – häufig zu genauerer Herkunftsbestimmung herangezogen werden und damit auch historische Schlüsse ermöglichen könnten. Erschwert wird die Analyse allerdings durch die noch kaum erarbeitete Terminologie und durch die Tatsache, dass diese Stellen bei älteren oder stark abgenutzten Stücken häufig nicht mehr vorhanden sind oder aber mit anderem Material und in anderen Techniken ergänzt wurden.

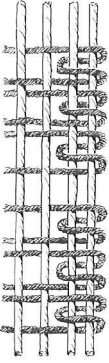
Seiten

Die seitlichen Webkanten eines Knüpfteppichs oder Flachgewebes bedürfen einer Verstärkung oder – im Fall geknüpfter Erzeugnisse – auch einer Ausgleichung des Grundschusses. Diese wird in den meisten Fällen während des Web- und Knüpfvorgangs angebracht.

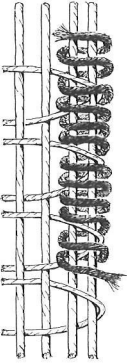
Um der Webkante mehr Festigkeit zu verleihen, wird häufig für die äussersten Kettfäden dickeres Material gewählt, oder es werden mehrere Kettfäden zu Gruppen zusammengefasst.

Von den mannigfaltigen Möglichkeiten, die Seiten in Schussrichtung zu verstärken, können hier nur einige wichtige herausgegriffen werden:

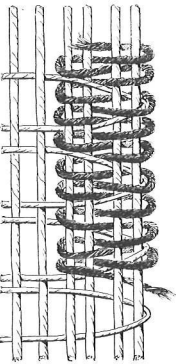
Figur 21
Seitenverstärkung
durch umkehrenden
Schuss.



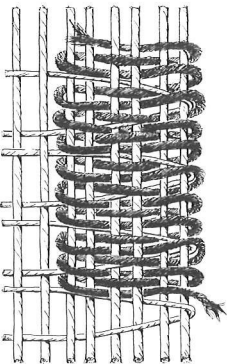
Figur 22
Seitenverstärkung
durch einfache Um-
wicklung mit zusätzli-
chem Faden.



Figur 23
Seitenverstärkung
durch Umwicklung in
Achterschlingen mit
zusätzlichem Faden.



Figur 24
Seitenverstärkung
durch Umwicklung in
dreifachen Schlingen
mit zusätzlichem Fa-
den.



Umkehrender Schuss

Der Grundschuss wird bei den äussersten Kettfäden oder Kettfadengruppen mehrmals hin- und hergeführt (vgl. Fig. 21), bevor er wieder über die ganze Webbreite zurückkehrt. Er liegt dadurch dichter und gleicht damit die Lücken der fehlenden Knotenreihen, die nicht bis zur Webkante eingeknüpft sind, aus.

Umwickeln mit zusätzlichem Faden (overcasting)

Neben dem Grundschuss werden während des Web- und Knüpfvorgangs zusätzliche Fäden, manchmal in verschiedenen Farben, um die äussersten Kettfäden oder Kettfadengruppen geschlungen, entweder durch einfache Umwicklung (vgl. Fig. 22), in Form von Achterschlingen (vgl. Fig. 23) oder mehrfachen, z. B. dreifachen Schlingen (vgl. Fig. 24), oder sogar in Zopfform (vgl. Fig. 25).

Umwicklungen können aber auch nach dem Webvorgang mit Garn mit Hilfe einer Nadel angebracht werden. In der gleichen Art werden häufig die Kanten zusammengesetzter Taschen ausgearbeitet und zusätzlich mit Fransen, Quasten, Glasperlen, Schneckenschalen usw. verziert.

Ober- und Unterkanten

Entsprechend der Arbeitsrichtung werden die Endpartien als Unterkante (Webbeginn) und Oberkante (Webende) bezeichnet, wobei allerdings bei Flachweben oft nicht entschieden werden kann, an welcher Kante mit Weben begonnen wurde.

Bei geknüpften Erzeugnissen schliessen an den geknüpften Teil häufig flachgewebte Endpartien an, einfarbig oder gestreift in Leinwand- oder Schussrepsbindung oder aber verziert in den unter 2 angeführten Flachgewebe-Techniken wie Wirkerei, Zierschuss-Techniken usw.

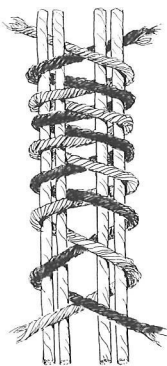
Hie und da werden in der Literatur diese Endpartien einfach «Kelim» genannt, als flachgewoben, im Gegensatz zum geknüpften Teil. Dieser Begriff ist als ungenau abzulehnen, bezeichnet er doch Wirkerei-Techniken (vgl. S. 16ff.).

Eine besondere Form, die zur Verzierung von Ober- und Unterkanten verwendet werden kann, sei hier genauer beschrieben.

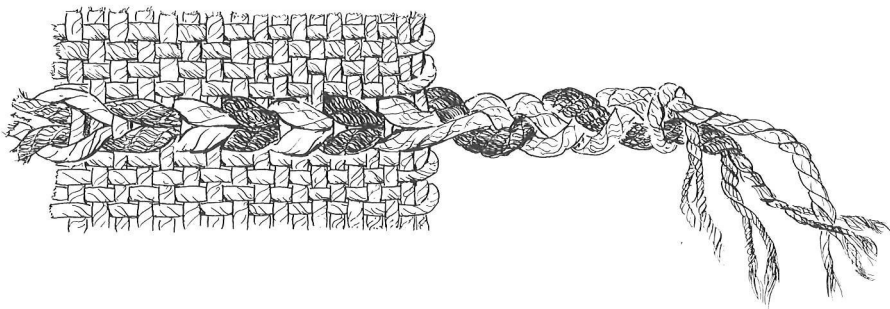
Zwirnbinden des Schusses (weft twining)

Um die letzten Schüsse zu fixieren, oft aber einfach auch als Verzierung, werden Paare von meist zwei verschiedenfarbigen Schüssen in die

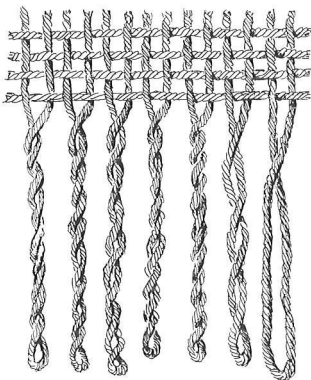
Figur 25
Seitenverstärkung in
Zopfform mit zusätzli-
chen Fäden.



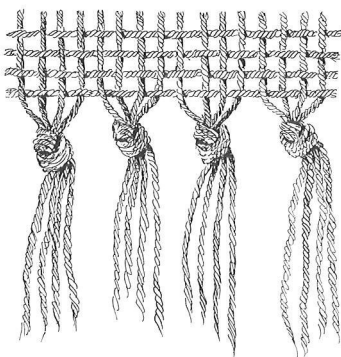
Figur 26
Zwirnbinden des
Schusses, 2 Paare, hell-
dunkel, Enden seitlich
zu Zöpfchen verflochten.



Figur 27
Geschlossene Kettfa-
denschlingen.



Figur 28
Abgeschnittene Kett-
enden in einer Reihe
verknötet.



Kette so eingewirrt, dass sie sich jeweils nach einem oder mehreren Kettfäden miteinander verdrehen (vgl. Fig. 26). An den Seitenkanten werden diese Zwirnschusspaare wie Grundschüsse zurückgeführt oder etwa auch zu einem Zöpfchen verflochten.

Interessant ist auch, wie variationsreich die Kettenenden fixiert und ausgearbeitet werden. Von den unzähligen Möglichkeiten können hier nur einige dargestellt werden.

Geschlossene, aufgeschnittene Kettfadenschlingen (twisted warp loops), die sich von selber in Gegenrichtung zur Zwirnrichtung ineinander verdrehen (vgl. Fig. 27), an einer oder sogar

beiden Kanten deuten auf spezielle Formen des Kettenschärens hin.

Abgeschnittene Kettenden werden häufig in Gruppen von mehreren Fäden miteinander verknötet (knotted warp fringes), entweder alle in einer Reihe dicht nach dem letzten Schuss (vgl. Fig. 28) oder aber in komplizierterer Form in mehreren versetzten Reihen (network of knotted warp fringes, vgl. Fig. 29).

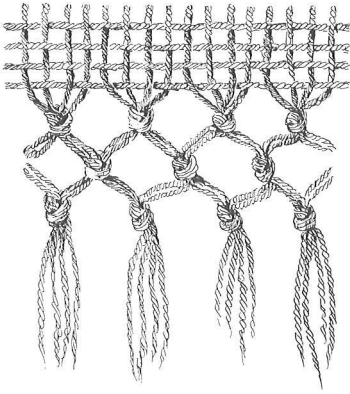
Größere Gruppen von Kettenden können auch zu Zöpfchen verflochten werden (plaited warp fringes, vgl. Fig. 30).

Beim Querverzopfen (horizontally plaited warp fringes, vgl. Fig. 31) werden drei oder mehr Gruppen von Kettenden miteinander in Querrichtung verflochten, wobei immer eine neue Gruppe hinzugenommen wird und die als erste erfasste Gruppe hängen bleibt oder abgeschnitten wird.

Kettenden oder Gruppen von Kettenden werden manchmal in komplizierter Form miteinander diagonal zu einer mehr oder weniger breiten Borte verflochten (plaited borderwork, vgl. Fig. 32). Nach dem Zurückführen werden die einzelnen Elemente abgeschnitten.

Die Analysen des Katalogteils enthalten für die originalen Randabschlüsse folgende Angaben: 1. Seiten: Kettfadengruppierung, Schussführung, zusätzlicher Faden, Breite in cm (nur bei Knüpfge-

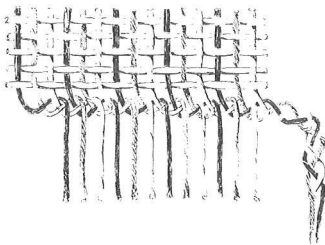
Figur 29
Abgeschnittene Kett-
enden in drei versetzten
Reihen verknötet.



Figur 30
Abgeschnittene Kett-
enden in grösseren
Gruppen zu Zöpfchen
verflochten.



Figur 31
Abgeschnittene Kett-
enden in grösseren
Gruppen querverzopft
(schematisch mit ein-
zelnen Kettfäden dar-
gestellt).



weben), 2. Ober- und Unterkanten: Grundbin-
dung, Zierbindung, evtl. Zwirnbinden mit Anzahl
der Fadenpaare und Farben, Breite in cm, Ausar-
beitung der Kettenden. Nicht originale Randab-
schlüsse werden in der Regel nicht erwähnt. Wenn
eine vermutlich originalgetreue Nacharbeit vor-
liegt, werden sie ausnahmsweise beschrieben, je-
doch mit dem Vermerk: Nicht original.

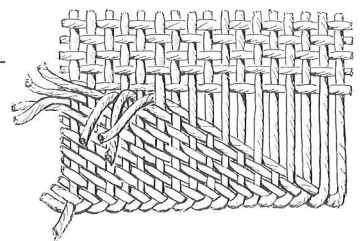
5. Griff

Als Griff bezeichnet man den Eindruck, den
der Teppich beim Anfassen hinterlässt. In der Re-
gel werden drei Eigenschaften erwähnt, näm-
lich der Reihe nach: 1. Oberfläche (Flor), 2. Dicke bei
seitlichem Anfassen, 3. Unterseite.

6. Farbangaben

In den Analysen des Katalogteils werden
die Farben, beginnend mit der Fondfarbe, etwa in
der Reihenfolge ihres flächenmässigen Vorkom-
mens aufgeführt. Als Grundlage für die Farb-
bezeichnungen diente das Werk von A. Kornerup
und J. H. Wanscher, Taschenlexikon der Farben,
Zürich/Göttingen, 1963. Es wurden nach Mög-
lichkeit nur allgemeinverständliche Farb-
bezeichnungen ausgewählt.

Figur 32
Abgeschnittene Kett-
enden diagonal zu Bor-
te verflochten.



Ganz knapp ist hier das Schema zusammengefasst, nach dem die im Katalogteil abgebildeten Stücke beschrieben wurden. Genaue Erläuterungen finden sich an den angegebenen Stellen im Kapitel «Zur Technik von Flachgeweben und Knüpfteppichen».

Erläuterungen zu den Strukturanalysen im Katalogteil

1. Masse

Höhe (Länge) und Breite des Stückes (bei Flachgeweben Gesamtmasse, bei geknüpften Erzeugnissen nur Masse der geknüpften Partie, Masse der florlosen Seiten, Ober- und Unterkanten separat).

2. Material (vgl. S. 14 und 15)

Als erstes wird mit Abkürzungen das Rohmaterial angegeben: W = Schafwolle, BW = Baumwolle, ZH = Ziegenhaar. Dann folgen Spinn- und Zwirnrichtung mit Angabe der zusammengezwirnten Einzelfäden.

3. Flachgewebe (vgl. S. 15–19)

a) Kette: Material, Spinn- und Zwirnrichtung, Farbe.

b) Schuss: Material, Spinn- und Zwirnrichtung, Farbe.

c) Grundbindung: Technik, Anzahl Kett- und Schussfäden/dm.

c) Zierbindung: Technik, Anzahl Kett- und Schussfäden/dm.

4. Knüpfgewebe (vgl. S. 19–25)

a) Kette: Material, Spinn- und Zwirnrichtung, Farbe.

b) Schuss: Material, Spinn- und Zwirnrichtung, Farbe.

c) Grundbindung: Anzahl Schüsse zwischen zwei Knotenreihen, Art der Schusslage und Art der Bindung.

d) Flor: Material, Spinn- und Zwirnrichtung, Florhöhe, Knotenart, Schichtung, Anzahl Knoten/dm in der Höhe und Breite und Anzahl Knoten/dm².

5. Randabschlüsse (vgl. S. 25–28)

a) Seiten: Kettfadengruppierung, Schussführung, zusätzlicher Faden, Farbe.

b) Ober- und Unterkante: Grundbindung, Zierbindung, bei Zwirnbinden Anzahl der Fadenpaare, Farbe, Breite, Ausarbeitung der Kettenden.

6. Griff (vgl. S. 28)

7. Farbangaben (vgl. S. 28)

Anatolische Teppiche

Anatolien stellt eine geographisch fest umrissene Einheit dar. Die beiden Küstengebirge, im Norden der Pontus entlang dem Schwarzen Meer, im Süden der Taurus entlang dem Mittelmeer und ostwärts als Grenze zu Mesopotamien, umschliessen die zentralanatolische Hochebene und vereinigen sich ostwärts zum ostanatolischen Bergland. Im Westen laufen die Bergzüge mit mehreren Becken und Inselgruppierungen im Ägäischen Meer aus.

Anatolien oder Kleinasien war auf Grund seiner Lage zwischen Europa und Asien Mittelpunkt dynamischer Weltreiche und Durchzugsgebiet gewaltiger Völkerwanderungen. Anatolien erlebte im Verlaufe einer bewegten Geschichte auf seinem Boden die Blüte der hethitischen, griechischen, römischen, byzantinischen und osmanischen Kultur.

Die nationale Einheit der Türkei ist erst durch den Untergang des Osmanischen Reiches im 1. Weltkrieg entstanden. Bis zu diesem Zeitpunkt lebten in Anatolien Völkergruppen, welche zwar durch die Oberherrschaft des Sultans vereint, aber durch Hassgefühle getrennt waren: Mit den Türken, Griechen, Armeniern und Kurden sind nur die wichtigsten erwähnt. Dies bedingte die Vielfalt der türkischen Teppiche.

Die Knüpfkunst wurde wahrscheinlich (neuere Untersuchungen vermuten ältere, in Anatolien schon bekannte Knüpfkenntnisse) im 11. Jahrhundert n. Chr. mit dem Eindringen der Seldschuken von Zentral- nach Vorderasien gebracht. Die Seldschuken waren einer der 24 Stämme der Oghusen, welche sich im 7. Jahrhundert von Osten kommend in Zentralasien niederliessen. Sie nahmen im 8. Jahrhundert den Namen «Türken» an und wurden im 10. Jahrhundert zum Islam bekehrt. Von 1077 bis etwa 1308 herrschten sie über Vorderasien. Seit 1134 war ihre Hauptstadt Konya. So fand man 1905 in der Alaeddin-Moschee in Konya die ältesten bis anhin bekannten türkischen Teppiche.

Diese *seldschukischen Teppiche* aus dem 13. Jahrhundert, von denen wenige erhalten blieben, wurden gemäss einem 1304 von Giotto in Padua gemalten Exemplar schon damals bis nach Europa gehandelt. Sie zeigen kleingemusterte, floral stilisierte Formen, welche geometrisch angelegt

das Innenfeld ausfüllen und von einer breiten Bordüre mit Kufen und Haken umgeben sind. Gegen Ende der Seldschukenzeit entstanden, wohl in Westanatolien, die *Tierteppeiche*, welche streng stilisierte Vögel oder andere Tiere in grossen Quadraten oder Achtecken aufweisen. Da der folgenden osmanischen Kunst die figurale Darstellung fremd war, verlor sich diese Art Teppiche im 15. Jahrhundert.

Die Zeit der Seldschuken wurde durch die mongolischen Herrscherfamilien Persiens abgelöst, aus denen in Anatolien ab 1299 die osmanische Dynastie mit Regierungssitz in Brussa, später Edirne und ab 1453 Istanbul hervorging. Die Knüpfzentren der Teppiche verlagern sich im 15. Jahrhundert in den Westen der Türkei. Seit dem 15. Jahrhundert treten im Bergama-Gebiet die geometrischen frühosmanischen Teppiche auf, welche nach Vorkommen auf Bildern des lange Zeit in Basel lebenden Hans Holbein d. J. *Holbein-Teppiche* genannt werden. Sehr bekannt ist eine Gruppierung von vier kleinen Quadraten um ein grosses Quadrat, die bis Ende 19. Jahrhundert üblich war. Das zweite bedeutende Zentrum Westanatoliens war Ushak. Hier wurden im 16.–18. Jahrhundert die nach dem Maler Lorenzo Lotto benannten *Lotto-Teppiche* mit geometrisch vollbemusterten angulären, meist gelben Arabesken auf rotem Grund hergestellt. Etwas später werden parallel dazu unter Einfluss aus Täbris und möglicherweise Kairo, welche seit 1514 bzw. 1517 in osmanischem Besitz waren, die *Stern- und Medaillon-Ushaks* geknüpft. Diese haben mit Arabesken gefüllte grosse achteckige, sternförmige, im zweiten Typ ovale Medaillons, wobei im Gegensatz zu Persien ein unendlich gezeichnetes Arabeskengrundmuster betont bleibt. Zur gleichen Zeit entstanden als Untergruppe weissgrundige Teppiche mit durchgemusterten Rosetten, welche auf vier Seiten von Blattmotiven umgeben sind, die wie stilisierte doppelköpfige Vögel aussehen, sogenannte *Vogel-Ushaks*, sowie Teppiche mit das ganze Feld linear überziehenden Zeichen von drei Kugeln auf zwei Wellenlinien als *Kugel-Ushak*.

In den Hofmanufakturen des 16./17. Jahrhunderts erst in Brussa, dann in Istanbul wurden in barocker Zeichnung mit vermehrt floralem Einfluss

vor allem Medaillonteppeiche geknüpft. Sie wurden früher als Damaskus bezeichnet, oder es wurde ihnen gar ägyptischer Ursprung zugeschrieben. Zu den schönsten dieser *floralen Hofteppiche* gehören die selteneren Gebetsteppiche mit schwungvollen Bögen meist auf schmalen Säulen. Das Innenfeld ist einfarbig oder mit Blütenstauden versehen. Auch die Bordüren weisen naturalistisch geknüpfte Blatt- und Blütenmotive auf, die von Tulpen, Nelken und Hyazinthen begleitet werden.

In ihrer Blütezeit im 16./17. Jahrhundert sollen diese türkischen Manufakturteppiche zu Hunderttausenden nach Europa gekommen sein, ca. 3000 Exemplare haben überlebt. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts verlor sich langsam die Teppichproduktion in diesen Manufakturen. 1844 gründete Sultan Abd ul Medshid I. in *Hereke* eine neue Manufaktur, welche in Kopien der floralen Osmanen- wie auch Perserteppiche die Knüpftradition wieder aufnahm.

Neben diesen Manufakturteppichen wurden aber seit dem Einführen der Knüpfkunst Teppiche von nomadisierenden Stämmen, von Familien- und Dorfgemeinschaften oder in etwas grösserem Ausmass von gleichartig knüpfenden Werkstätten einer Stadt geknüpft. Während aus einigen dieser ersten Stadtwerkstätten in Verbindung zur osmanischen Herrschaft die Hofmanufakturen hervorgingen, wurden die anderen Orte der Teppichherstellung, ob nun Stadt-, Dorf- oder Nomadenproduktion, in unterschiedlicher Weise vom Geschmack und der Musterauswahl der Hofteppiche beeinflusst. Meist blieb aber der ursprüngliche Musterschatz einer Region oder eines nomadisierenden Stammes erhalten und gab den eigenen Teppichen sein Gepräge. Inwieweit bei der Herstellung der Hofteppiche selbst auf die Muster der umliegenden Bevölkerung zurückgegriffen wurde, ist schwer abzuschätzen, da die ältesten erhaltenen Dorf- und Nomadenteppiche erst aus dem 17. Jahrhundert stammen.

Die älteste überlieferte Gruppe (17./18. Jahrhundert) wird unter dem Namen *Siebenbürgen-Teppiche* zusammengefasst. Es sind dies meist Gebetsteppiche mit einer breiten Bordüre, welche bei frühen Exemplaren abwechselnd Kartuschen und Sterne, bei späteren nur aneinander-

gereichte Kartuschen aufweist. Diese Teppiche stammen aus verschiedensten Orten Anatoliens und gelangten durch Soldaten und Kaufleute im Eigengebrauch oder als Handelsware über die Walachei nach Transsilvanien und blieben als Gaben oder Ankäufe in Kirchen Siebenbürgens bis in unsere Zeit erhalten.

Da fast in allen Gebieten Anatoliens Teppiche hergestellt wurden, musste die Einteilung der Nichtgrossmanufakturteppiche etwas schematisiert durch Zuordnung zu einigen Stadtnamen erfolgen. Erst neuere Untersuchungen ergeben vermehrte Klarheit über die Herkunft einzelner Teppiche, bringen aber mit dem Aufführen von immer mehr Namen keine wesentliche Neubetrachtung dieser Teppiche, welche eher gemäss gleichem Muster und Struktur in etwas umfassendere Gruppen eingeteilt bleiben sollten.

In *Ladik* und seiner Umgebung werden seit dem 17. Jahrhundert Gebetsteppiche hergestellt. Bei der frühesten Form, dem Kolonnen-Ladik, wird die Mihrabnische durch zwei schmale Säulen verdreifacht. Im oberen Querstreifen sind die für den Ladik typischen Zinnen und Tulpen dargestellt. Die kräftigen Farben erinnern an die frühen Ushak-Teppiche. Später im 18. und 19. Jahrhundert entstand eine säulenlose, oft dreigeteilte Nische. Da die Kettfäden der Ladiks leicht gestaffelt sind, ist ihr Griff fester, was bei anatolischen Teppichen selten ist.

Teppiche anderer Provenienzen sind meist erst seit dem 18. Jahrhundert bekannt. In *Kula* wurden pastellfarbene Teppiche mit geometrisch geordneten kleinformatigen Blüten geknüpft. Charakteristisch sind die in herabhängenden Blütenleisten umgewandelten Säulen und die oft aus zahlreichen einzelnen Streifen bestehenden Bordüren. Nördlich von Kula, wahrscheinlich in Demirci, werden in dunkler, leuchtender Farbstellung die sogenannten «Kömürcü»-Kula geknüpft.

Die *Gördes-Teppiche* übernahmen am intensivsten den osmanischen Einfluss. Sie haben oben und unten einen Querstreifen, die Nischen sind geschwungener, die Bordüren breit mit grossformatiger, stilisierter Blumenanordnung. Zu ihnen zählen auch die sogenannten «Kiss»-Gördes, die von den Doppelnischen-Ushaks abstammen, und die

fälschlicherweise als Friedhofsteppiche bezeichneten Gebetsteppiche mit auf einer Linie übereinander angeordneten Baum- und Häuserdarstellung im Gebetsfeld. Heute werden diese Teppiche als Landschaftsteppiche bezeichnet. Sie wurden in Gördes, Kula, Kirshehir und Mucur hergestellt.

Die *Milas-Teppiche* zeigen eine eigene Entwicklung. Um 1800 weisen die Gebetsteppiche ein eckig eingezogenes Mihrab und darüber ein helles mit Blüten gefülltes Feld sowie eine sehr breite Bordüre auf. Seltener vorkommende Milas-Teppiche bestehen oft nur aus Bordüren, bei denen im Mittelfeld nur ein einzelner Bordürenstreifen übrigbleibt. Unter Sultan Abd ul Medhid I. wurden gegen Mitte 19. Jahrhundert Milas-Teppiche in klaren, kräftigen Farben mit abstrahierten Ähren, Palmetten und Blume als neuer Höhepunkt türkischer Knüpfkunst hergestellt. Südöstlich von Milas liegt Megri (heute Fethiye). Bei den *Megri-Teppichen* ist das Mittelfeld oft in zwei verschiedenfarbige Längsfelder gegliedert.

Die *Mucur-Teppiche* haben nicht nur kräftige Farben, sondern auch die reichste Farbskala von allen anatolischen Teppichen. Ihr Mihrab ist gestuft, der obere Querstreifen zeigt grosse Zinnen und kleine Tulpen, die Bordüre enthält geometrisch in Quadrate eingeteilte Blüten, und im Gebetsfeld steht oft ein tannenbaumähnlicher Lebensbaum. Bei den *Kirshehir-Teppichen*, welche seit Mitte 19. Jahrhundert unter Einfluss von Armeniern, die vermehrt den auf Europa gerichteten Geschmack des spätosmanischen Hofes angenommen hatten, entstanden, wirken die Zeichnung und die beiden Hauptfarben Pistaziengrün und Kirschrot oft untürkisch.

Bei den *Bergama-Teppichen*, eine Sammelbezeichnung von Teppichen der umliegenden Orte wie Kozak, Ezine, Canakkale, Yacibedir und nomadisierender Yürüken, besteht noch der Einfluss der grossgemusterten Holbein-Teppiche. Die Untergruppen haben alle ihre Eigenheiten. Auch *Konya-Teppiche* beziehen sich als Name auf die Produktion von Konya und den nahen Dörfern Ladik, Karaman, Karapinar usw. Eine gelb-rote Farbstellung ist dominierend.

Die Teppiche der *Yürüken* (Wanderhirten) kommen in fast allen Gebieten Anatoliens vor und

zeigen Art und Muster des jeweiligen Stammes und der Region. Sie sind aus weicher Wolle geknüpft und haben einen hohen Flor. Der Yürükenart verwandt sind die *Kurden-Teppiche*, welche aus dem östlichen Anatolien stammen. Um Erzurum und Kars herrscht schon der kaukasische Einfluss vor.

All diese Teppiche sind eher klein, wenn lange Formate vorkommen, sind sie ziemlich schmal. Sie sind im symmetrischen Knoten geknüpft, in einer Dichte von 600 bis 1200 Knoten/dm². Das Grundgewebe besteht aus Wolle, der Schuss ist oft rot eingefärbt. Meist wurden wenige starke Farben, vor allem Rot, Gelb und Blau, verwendet. Die Farbkompositionen und die Stilisierung naturalistischer Motive unterscheiden sie von den übrigen Orientteppichen.

Wie überall im Orient, so liess auch in Kleinasien die Qualität der Teppichproduktion im 20. Jahrhundert stark nach. Durch die Verwendung von krassen und unharmonischen Farben und durch nachlässige Arbeit verloren sie ihren Wert als Sammelobjekt.

In Anatolien wurden auch viele Kelims hergestellt. Es kommen auch Cicim, Soumak, Verneh und andere Flachgewebe vor. Diese alle haben ihre ursprüngliche Art viel länger bewahren können, da sie vorwiegend für den Eigenbedarf und einen engen Abnehmerkreis gefertigt wurden. Diese Kelims sind für sich gesehen ein Ausdruck unverdorbener Volkskunst. Da bei uns erst seit einigen Jahren ein Interesse an diesen Flachgeweben besteht, sind sie wissenschaftlich noch kaum untersucht worden und lassen sich oft noch nicht nach ihrer Herkunft einordnen.

18. Jahrhundert

Eine ganze Reihe ähnlicher Teppiche wurde kurz vor oder um 1800 im Bergama-Gebiet geknüpft. Das vorliegende Exemplar ist wohl der ausstrahlendste und fröhlichste dieser sonst eher in Dunkelblau und Rot gehaltenen Teppiche. In der Mitte, ausgehend von einer in einem Achteck gehaltenen Herzrossette, umgeben von einem blauen hakenbesetzten Rhombus, erhebt sich beidseits eine dreifache rote, dunkelrote und blaue Giebelform, deren innerste in der Mitte zusammenhängt. Das ganze archaisch stilisierte, ausdrucksstarke Muster liegt in einem geometrisch, streifig gezeichneten, hellgelben Feld. Die plakative Wirkung wird noch durch die nur schmale, mit entgegengesetzten Haken gebildete Bordüre hervorgehoben, während üblicherweise eine breite mit Kartuschen oder Wellenranke besetzte Bordüre besteht.

171 × 139 cm

Kette	W Z 2S ungefärbt, 1 elfenbein, 1 braun.
Schuss	W Z1 gefärbt rot, 2 Schüsse wellenförmig eingelegt, Bindung mit flach liegender Kette.
Flor	W Z2, Florhöhe jetzt 2 mm, symmetrischer Knoten: Sy 1, H 37, B 24 = 888 Knoten/dm ² .
Seiten	-
Ober- und Unterkante	Schussreps mit roten Wollfäden, jetzt noch ca. 0,5 cm vorhanden.
Griff	Jetzt dünn, lappig, grobkörnig.
Farben	7, Gelb, Rot, Tiefrot, Blau, Helltürkis, Elfenbein, Dunkelbraun.
Zustand	Äussere Bordüre an den Seiten verkürzt, mehrere Reparaturstellen, beschädigte Stelle in der Mitte.



Bergama

Um 1800

Gegenüber dem Vorteppeich liegt hier ein etwas jüngeres Exemplar in dunklerer Farbstellung vor, welche mit der rotblauen Hauptkomponente auf die Herstellung durch Karakecili-Nomaden hinweist. Die Giebelformen sind breit ausladend, verfeinert und regelmässiger gezeichnet. Durch Einbeziehen derselben Feldfarbe in die Musterform und in die Bordüre treten die weissen Konturen, Hakenformen und die weisse Wellenranke der Bordüre in den Vordergrund. Diese Teppichart entstand je nach Volksstamm etwas unterschiedlich im Ausdruck, aber mit derselben Giebelform, von der zweiten Hälfte des 18. bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts in der Region von Bergama.

205 × 171 cm

Teppich für Strukturanalyse nicht zugänglich.



18. Jahrhundert

Dieser anatolische Nomadenteppich wird durch die geometrisch angeordneten hakenbesetzten Rhomben bestimmt, deren grössere Formen durch eine zur Stange reduzierten Ranke miteinander verbunden sind. Signifikant für anatolische Teppiche enden diese Stangen in Doppelhaken. Die vier Hexagone, welche auf einer Seite in Höhe der Stangenenden den Abschluss bilden, weisen zusammen mit der geometrischen Anordnung und den hakenbesetzten Rhomben auf einen direkten seldschukischen Einfluss hin. Die dunkelrotbraune Bordüre mit zum Teil quadratisch abgegrenzten Mustern, welche je vier eingerollte Haken aufweisen, deutet auf hohes Alter. Die lockere Struktur, die seidige Wolle und der seldschukische Einfluss lassen eine Herstellung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch Nomaden im Bergama-Gebiet vermuten. Dies bedeutet bei den schon seltenen, noch gut erhaltenen Nomadenteppichen Anatoliens des frühen 19. Jahrhunderts eine äusserste Rarität, und es sind keine ähnlichen Teppiche bekannt. Der seldschukische Zusammenhang ist durch die bei K. Erdmann (700 Jahre Orientteppich) unter Nrn. 43 und 142 abgebildeten Exemplaren gut ersichtlich.

186 × 126–133 cm

Kette	W Z 2S ungefärbt hellbeige.
Schuss	W Z1 ungefärbt braun, 4 Schüsse wellenförmig eingelegt, Bindung mit flach liegender Kette.
Flor	W Z2, Florhöhe jetzt 10 mm, symmetrischer Knoten: Sy 1, H 38, B 29 = ca. 1102 Knoten/dm ² .
Seiten	Zusätzliche verschiedenfarbige Wollfäden um je 2 × 3 Kettfäden geschlungen, ca. 1 cm breit.
Oberkante	Schussreps mit hellbraunen Wollfäden, ca. 2 cm breit.
Unterkante	Schussreps mit hellbeigen Wollfäden, ca 1 cm breit.
Griff	Weich, seidig, dick, glatt.
Farben	9, Bernstein gelb, Dunkelblau, Graublau, Rotbraun, Hellviolett, Hellbraun, Hellgrünbraun, Ockergelb, Elfenbein.
Zustand	Vollständig.



Erste Hälfte 19. Jahrhundert

Ein Yürük-Teppich, der durch seine ausstrahlende Farbenfreudigkeit besticht und welchem die hellorange Bordüre seinen Glanz gibt. Derartige gut gefärbte Yürük-Teppiche mit ihrer schönen, weichen, glanzreichen Wolle werden immer mehr geschätzt. Das Muster der zwei langgestreckten Felder ist für Yürük-Teppiche etwas fremd und erinnert an die Teppiche aus Megri.

217 × 91 cm

Kette	W Z 3S ungefärbt hellbeige.
Schuss	W Z1 ungefärbt dunkelbraun, 4 Schüsse wellenförmig eingelegt, Bindung mit flach liegender Kette.
Flor	W Z2, Florhöhe jetzt 8 mm, symmetrischer Knoten: Sy 1, H 38, B 37 = ca. 1406 Knoten/dm ² .
Seiten	-
Oberkante	-
Unterkante	Leinwandbindung mit dunkelbraunen Wollfäden, ca. 1 cm breit. Kettenden in Gruppen von 6, miteinander diagonal verflochten und zurückgeführt, ca. 3 cm breit.
Griff	Seidig, lappig, feinkörnig.
Farben	7, Blau, Kupferrot, Hellorange etwas verblasst, Rot, Graublau, Elfenbein, Dunkelbraun.
Zustand	Verkürzt, in der Mitte ein Teil fehlend, zusammengesetzt.





Mitte 19. Jahrhundert

Frühe Gebetsteppiche aus dem Fachralo-Gebiet sind in der Regel klar gezeichnet und einfach im Muster. Auf exzellente Wolle und Färbung wurde grösster Wert gelegt. Entsprechend ist die Wirkung: Die meist kleinen Gebetsteppiche strahlen einen überwältigenden Charme aus, dem sich auch ein Teppichlaie kaum entziehen kann. Produktionen aus dem 20. Jahrhundert wirken im Gegensatz dazu unruhiger¹.

Die überlieferten Musterelemente wurden im Fachralo-Gebiet über lange Zeiträume nur mit geringen Variationen geknüpft. Der vorliegende Teppich ist ein hervorragender Vertreter der oben beschriebenen Gruppe. Das Zusammenspiel zwischen Färbung, Wolle und Musterkombination ist überzeugend gelungen. Eine ganze Reihe schöner Vergleichsstücke sind bei Raoul Tschebull abgebildet².

¹Kaukasische Teppiche, Ausstellungskatalog, Museum für Kunsthandwerk Frankfurt, Frankfurt 1962 (Abb. 14 und 15).

²Raoul Tschebull, Kazak, New York 1971 (verschiedene Abbildungen).

134 × 123 cm

Kette	W Z 2S ungefärbt elfenbein.
Schuss	W Z 2S gefärbt rot, 3 Schüsse wellenförmig eingelegt, Bindung mit flach liegender Kette.
Flor	W Z 2-3S, Florhöhe jetzt 7 mm, symmetrischer Knoten: Sy 1, H 32, B 27 = ca. 864 Knoten/dm ² .
Seiten	2 Kettfadenpaare mit zusätzlichem rotem Wollfaden in Achterschlingen umwickelt, ca. 0,8 cm breit.
Oberkante	Reste von Schussreps mit roten Wollfäden.
Unterkante	Nicht original.
Griff	Weich, mitteldick, grobkörnig.
Farben	6, Braunrot, Blau, Elfenbein, Hellgrün, Maisgelb, Dunkelbraun.
Zustand	Unterste Nebenbordüre nachgeknüpft. Kleine Reparaturstellen.



Schirwan-Gebetsteppich

Erste Hälfte 19. Jahrhundert

In diesem kleinen Gebetsteppich dominieren die naturell gezeichneten Blumen im Innenfeld. Im Gegensatz dazu sind Hauptbordüre und Gebetsgiebel streng geometrisch aufgebaut. Die Kombination von floraler Innenzeichnung und geometrischer Bordüre ist im vorliegenden Fall gut gelungen. Der Gesamteindruck ist harmonisch.

Bemerkenswert ist die farbliche Variation der Blumenmotive. Durch geschickte Farbkombination tritt jede Blüte nur einmal auf. Die Farbharmonie ist dabei überzeugend und einmalig.

Der Aufbau des Mittelfeldes und die Verwendung exzellenter Farben lassen auf ein hohes Alter des Stückes schliessen. Vermutlich dürfte das Stück in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden sein.

148 × 76 cm

Kette	W Z 3S ungefärbt, 2 beige, 1 braun.
Schuss	BW Z 3S ungefärbt weiss, 2 Schüsse wellenförmig eingelegt, Bindung mit flach liegender Kette.
Flor	W Z2, Florhöhe jetzt 4 mm, symmetrischer Knoten: Sy 1, H 31, B 30 = ca. 930 Knoten/dm ² .
Seiten	-
Ober- und Unterkante	-
Griff	Samtartig, dünn, fest, flachripsig.
Farben	10, Dunkelblau, Gelb, Elfenbein, Graublau, Blassblau, Braunrot, Weinrot, Rotbraun, Beige, Dunkelbraun.
Zustand	Kleine Reparaturstellen.



Schirwan-Gebetsteppich

Mitte 19. Jahrhundert

Das strahlend gelbe Innenfeld wird überzogen von einem Rautennetz. In den Rautenzentren sind alternierend florale Motive (Blumen) dargestellt. Die Gesamtkonzeption ist aber so angelegt, dass die Blumenmotive V-förmig nach oben steigen. Eine Wiederholung ist bewusst durch Zeichnungs- und Farbwechsel vermieden worden.

Der Gebetsgiebel in der typischen, gezackten Marasaliart fügt sich harmonisch in das Innenfeld ein. Eine klare, weissgrundige Hauptbordüre, umgeben von je einer Nebenbordüre, umschliesst den Gebetsteppich.

134 × 106 cm

Kette	W Z 2S ungefärbt, 1 elfenbein, 1 hellbraun.
Schuss	BW Z 3S ungefärbt weiss, 2 Schüsse wellenförmig eingelegt, Bindung mit flach liegender Kette.
Flor	W Z2, Florhöhe jetzt 2 mm, symmetrischer Knoten: Sy 1, H 49, B 34 = ca. 1666 Knoten/dm ² .
Seiten	-
Ober- und Unterkante	Reste von Schussreps mit weisser Baumwolle.
Griff	Jetzt trocken, dünn und biegsam, feinkörnig.
Farben	9, Senfgelb, Elfenbein, Rotbraun, Dunkelblau, Graublau, Schwarzbraun, Olivgrün, Flaschengrün, Weinrot.
Zustand	3 kleine Reparaturstellen, mehrere kleine Florstellen nachgeknüpft.



19. Jahrhundert

Aus dem Grenzgebiet Kaukasus–Persien stammen diese Flachgewebedecken. Als Musterelemente finden fast immer Kamele Verwendung, das gilt sowohl für das Hauptfeld als auch für die Bordüre. Die Kamele durchziehen wie eine Karawane in der Regel das Hauptfeld und die Bordüre in einer Richtung. Meist findet man am Beginn der Karawane eine menschliche Gestalt. Bei dem Ausstellungsstück ist die Person jedoch inmitten der Kamelreihen dargestellt.

Bei dem vorliegenden Stück verdient die grosszügige Anordnung der Karawane besondere Beachtung. Die relativ freie, grosszügige Zeichnung verleiht der Decke eine grosse Ausstrahlungskraft. Zweifellos handelt es sich um ein frühes Stück. Spätere Decken verlieren neben der freizügigen Zeichnung auch die hier gezeigte Farbenvielfalt.

Ähnliche Stücke: Anthony N. Landreau und W. R. Pickering, *From the Bosphorus to Samarkand. Flat Woven Rugs*. Washington, D.C., 1969 (Abb. 98). Reinhard G. Hubel, *Ullstein Teppichbuch*, Frankfurt, Berlin, Wien 1972 (Abb. 65).

156 × 254 cm
Webbahn querverlaufend.

Kette	W Z 2S gefärbt braunrot und stahlblau.
Grundschiuss	W Z 2S gefärbt braunrot und stahlblau.
Zierschiuss	W Z 2S.
Grundbindung	Leinwand, schussrepsartig, 60 Kettfäden/dm, 100–120 Schussfäden/dm.
Zierbindungen	Seitliche Begrenzung des Mittelfelds: Schlitzwirkerei, Schüsse z. T. schräg verlaufend. Musterpartien: gleichlaufender Soumak 4/2 mit 1 Zwischenschiuss 1/1, Rückseite Fäden abgeschnitten, selten flottant. Konturen z. T. in Soumak-Technik umfahren. Im Rahmen kleine brotschierte Muster.
Seiten	Schiuss um 2 × 2 Kettfäden geführt.
Ober- und Unterkante	Gruppen von 4 Kettfäden diagonal verflochten und zurückgeführt, ca. 2,5–3 cm breit.
Griff	Dünn, hart. Wolle spröde.
Farben	7, Braunrot, Stahlblau, Helltürkis, Weiss (BW), Graugelb, Beige, Dunkelbraun.
Zustand	Schadhafte Stellen an Ecken und Rand geflickt bzw. unterlegt.



Karabagh?

Zweite Hälfte 19. Jahrhundert

Das weinrote Feld wird durch die drei verschiedenartigen, in einer Reihe angeordneten Medaillons bestimmt. Diese stellen grossformatig eine von gelbem Fächer umgebene, geometrisch stilisierte Palmette (Lotosblüte), eine von weissem Rand begrenzte Rosette und eine von je vier ausstrahlenden Tulpen und Lilien (?) umgebene Rosette auf schwarzem Grund dar. Das Feld ist mit stilisierten kleinfloralen Mustern bereichert. Die kräftige S-Bordüre mit an die Vogel-Ushak erinnernden Palmettenformen gibt dem Teppich sein Gewicht. Vergleicht man die Medaillons mit den im Buch von Orendi und mit dem in der Sammlung Hopf abgebildeten mittelpersischen Dschouschegan-Teppichen, so können die Medaillons und die kleinfloralen Muster aus dem Einfluss Mittelpersiens abgeleitet werden, während die Farbstellung mit den pastellartigen Farben und die Medaillonbildung mit den acht Blumen auf die Herstellung nach 1850, evtl. sogar einiges später, im Karabagh-Gebiet hinweisen. Der Teppich ist ein Produkt verschiedenster Einflüsse aus Armenien, dem Kaukasus und Persien, wie dies im südlichsten Gebiet des Kaukasus als Grenzland verschiedenster Volksgruppen gesehen werden kann.

352 × 107 cm

Kette	W Z 3S ungefärbt, 2 hellbraun, 1 hellbeige.
Schuss	BW Z 3S, schwach verzwirrt, ungefärbt weiss, 2 Schüsse wellenförmig eingelegt, Bindung mit flach liegender Kette.
Flor	W Z2, Florhöhe jetzt 5 mm, symmetrischer Knoten: Sy 1, H 36, B 29 = ca. 1044 Knoten/dm ² .
Seiten	2 Kettfadenpaare mit zusätzlichem rotem Wollfaden in Achterschlingen umwickelt, ca. 0,7 cm breit, teilweise erneuert.
Oberkante	Leinwandbindung mit roten Wollfäden, Kante umnäht, ca. 1 cm breit. 4-7 Kettfäden in 5 versetzten Reihen verknötet.
Unterkante	Leinwandbindung mit roten Wollfäden, ca. 2,5 cm breit. 4-7 Kettfäden in 4 versetzten Reihen verknötet.
Griff	Etwas trocken, mitteldick, körnig.
Farben	9, Braunrot, Elfenbein, Maisgelb, Dunkelblau, Graublau, Hellrot, Hellgrün, Dunkelbraun, Schwarzbraun.
Zustand	Vollständig.



Persische Teppiche

Wird heute vom persischen Teppich gesprochen, ist damit in der Regel der Manufakturteppich städtischer Produktion gemeint. In der Tat sind ungefähr seit dem 15. Jahrhundert bedeutende Mengen an persischen Knüpferteugnissen ins Abendland gelangt. Der Begriff persischer Teppich ist dadurch zum Inbegriff des orientalischen Teppichs geworden.

So wird auch heute vielfach noch verkannt, dass neben der bedeutenden städtischen Produktion eine mannigfaltige Teppicherzeugung der Nomaden und Bauern bestand. Im Gegensatz zu den angrenzenden Gebieten Kaukasus und Anatolien wurde dem persischen Nomaden- und Bauern-Teppich bisher keine grosse Beachtung geschenkt. Bis vor kurzer Zeit – als Bergama- und Kasak-Teppiche allgemein bekannt waren – konnten die meisten Teppichfachleute mit einem Schah-Savan-Teppich nichts anfangen. Erst einige Spezialausstellungen konnten hier fundamentale Aufklärungsarbeit leisten (siehe Literaturübersicht).

Im Mittelpunkt der Betrachtung sollen persische Nomaden- und Bauern-Teppiche des 18., 19. und 20. Jahrhunderts stehen, wobei die einzelnen Stämme nachfolgend vorgestellt werden mit Unterscheidung der charakteristischen Merkmale ihrer textilen Erzeugnisse.

Schah-Savan

Das Gebiet der Schah-Savan-Nomaden und -Halbnomaden dehnt sich über ganz Nordwestpersien aus. Die nördliche Grenze reicht bis zur kaukasisch-persischen Grenze, einschliesslich der Moghan-Steppe. Südlich trifft man Schah-Savan-Stämme bis Veramin und Ghom an.

Der Schah-Savan-Stamm lässt sich grob in zwei Sektionen unterteilen:

- a) Nomaden und Halbnomaden,
- b) Bauern.

Beide Teile zusammen erzeugen seit mehreren Jahrhunderten den Grossteil der Azerbeidschan-Teppiche. Viele sogenannte kaukasische Teppiche sind von Schah-Savan-Nomaden geknüpft.

Die nomadisierenden Stämme im Azerbeidschan-Gebiet erzeugten vielfältige textile Produk-

te, wobei der Anteil der flachgewebten Stücke überwog. Charakteristisch ist der Kelim Nr. 53, die Pferddecke Nr. 51 und die Decke Nr. 52. Teppiche aus dieser Gruppe sind in der Ausstellung leider nicht vertreten.

Eine weitere Schah-Savan-Gruppe lebt im Gebiet um Veramin. Diese Nomaden sind im 20. Jahrhundert überwiegend sesshaft geworden. Die Teppichproduktion war nie sehr gross, und die Erzeugnisse gelangten selten zum Export. In der Regel sind die Teppiche auf dunklem Wollgrundgewebe und mit einem Schuss in Hamadan-Bindung gefertigt. Im Gegensatz zum glatten Hamadan-Teppichrücken ist die Rückseite der Veramin-Teppiche sehr unregelmässig (grobkörnig). Die verwendete Florwolle ist stark fetthaltig und wirkt etwas stumpf. Das Mina-Khani-Muster wird überwiegend angetroffen.

Eine Besonderheit in dieser Region sind quadratisch angelegte Decken in Mischgewebetechnik, sogenannte Rukorsi. In kalten Wintertagen diente die Decke als Wärmeschutz.

Die Schah-Savan im Sarab-Gebiet sind schon seit langer Zeit ansässig und haben das Nomadenleben aufgegeben. Schon im 19. Jahrhundert lebten sie überwiegend von Ackerbau und Viehzucht. Ihre Teppiche werden häufig mit denen der Garagöslü-Nomaden um Hamadan verwechselt, denen sie in Zeichnung und Farbstellung sehr ähneln. Grundgewebematerial und Schussbildung lassen jedoch keinen Zweifel aufkommen, welcher Teppich welcher Gruppe zuzuordnen ist. Die Erzeugnisse aus dem Sarab-Gebiet weisen immer zwei alternierende Schüsse auf; die Kette ist nicht geschichtet. Im Gegensatz dazu fertigen die Garagöslü-Nomaden ihre Teppiche ausschliesslich in Hamadan-Bindung. Ob eine gegenseitige Beziehung zwischen beiden Stämmen bestand, konnte bis heute nicht nachgewiesen werden.

Kurden

Kurdenstämme sind in weiten Teilen Persiens anzutreffen. Ihre Hauptgebiete sind im Westen das Senneh-Bidjar-Gebiet, im Norden die Grenzregion Türkei-Irak-Persien und im Osten das Chorassan-Gebiet um Gutschan. Darüber hinaus

leben auch vereinzelt Kurden im Gebiet um Veramin.

Die Teppicherzeugnisse der Kurden-Nomaden sind mannigfaltig. Ein bestimmtes Muster wird nicht bevorzugt. Praktisch trifft man alle in Persien vorkommenden geometrischen Musterelemente auch in Kurden-Teppichen an. Eine Zuschreibung allein nach der Zeichnung ist daher nicht möglich. Andere Unterscheidungsmerkmale erleichtern jedoch die Identifizierung. Das Grundgewebe besteht in der Regel aus Wolle, wobei die Ostkurden für Kette und Schuss dunkle Wolle vorziehen, während die Westkurden helle Wolle bevorzugen. Die Kettfädenenden werden häufig zu Querspizreihen und zu Quasten verflochten. Der Flor ist lang und grob geknüpft, wobei nur der symmetrische Knoten angewandt wird. Die Wolle speziell der Westkurden ist sehr weich und glanzreich. Die Farbstellung ist bei Chorassan-Teppichen etwas dunkler als in Westpersien.

Neben den reinen Nomaden-Teppichen sind die bäuerlichen Teppiche der Senneh- und Bidjar-Gebiete bekannt. Beide Teppichtypen unterscheiden sich grundsätzlich vom nomadischen Teppich. Im Grundgewebe ist häufig Baumwolle anzutreffen; der Flor ist kurz bis mittellang; die KnüpfEinstellung ist mittel bis sehr fein. Typisches Kennzeichen für den Bidjar-Teppich: die Bidjar-Bindung. Die Benennung erfolgte nach ihm. Ganz anders ist der Schusseintrag bei Senneh-Teppichen. Hier wird in der Regel ein Schuss je Knotenreihe straff eingetragen (Hamadan-Bindung). Bei sehr fein geknüpften Senneh-Teppichen erfolgt der Schusseintrag erst nach mehreren Knotenreihen.

Luri und Bachtjari

Die Luris sind bis heute überwiegend noch Vollnomaden. Die Luris waren im 19. Jahrhundert ein mächtiger Stamm, der im Gebiet Kirman-schah-Isfahan-Schiraz-Schushtar nomadisierte. Ähnlich wie die Schah-Savan-Nomaden in Aserbeidschan überwog auch bei den Luris die Flachgewebeerstellung. Begründet ist diese Einstellung teilweise aus der schlechteren Transportmöglichkeit schwerer, grosser Teppiche beim Wechsel der Weidegründe.

Im Unterschied zu den Luri- sind Bachtjari-Produkte meistens bäuerlichen Ursprungs aus der Mahal-Gegend. Die Flachgewebe beider Stämme zeigen viele gemeinsame Merkmale und sind daher schwer zu unterscheiden. Charakteristisch für die Luri- und Bachtjari-Erzeugnisse sind grosse Packtaschen in Mischgewebetchnik (siehe Ausstellungsstück Nr. 126). Beide Stämme wenden fast alle bekannten Flachgewebetchniken an, wobei die Bachtjari-Nomaden ihre Erzeugnisse überwiegend in der doppelt verhängten Wirkerei-Technik fertigen. Die Bachtjari-Kelims aus der Schushtar-Gegend sind fast ausschliesslich in dieser Technik hergestellt.

Die Luri-Teppiche aus dem 19. Jahrhundert sind ausschliesslich aus Wolle oder Wolle und Ziegenhaar geknüpft, wobei der symmetrische Knoten überwiegt. Die KnüpfEinstellung ist grob, die verwendete Farbpalette vielfältig. Besonders ein auffallendes Rot wiederholt sich immer wieder, welches bei angrenzenden Kaschgai-Teppichen nicht auftaucht. Bevorzugte Muster existieren nicht. Soweit nicht eigene überlieferte Muster geknüpft wurden, lehnte man sich an die verschiedenen Kaschgai-Zeichnungen an. Die Längsseiten der Teppiche sind in der Regel mit Ziegenhaar umwickelt.

Eine weitere Gruppe von Luri-Teppichen, die im asymmetrischen Knoten gefertigt wurden, zeigen starke Gemeinsamkeiten mit der oben beschriebenen Gruppe. Die Teppiche sind jedoch noch nicht näher lokalisiert worden.

Bachtjari-Teppiche haben den dörflichen Charakter persischer Teppiche. Sie wurden überwiegend im symmetrischen Knoten auf Baumwollgrundgewebe geknüpft. Die vorherrschende Bindung ist die Hamadan-Bindung. Im Teheraner Teppich-Museum befindet sich ein exzellenter Vertreter dieser Richtung, datiert 1816. Das Stück ist dort im Katalog unter Nr. 23 abgebildet.

Kaschgai und Khamse

Im Unterschied zu anderen persischen Nomaden-Teppichen wie Schah-Savan, Kurden und Beludschan wurden die Teppiche dieser Gruppen im Ursprungsland von jeher hoch geschätzt und ge-

handelt. Daher sind z. B. bei den Kaschgai-Teppichen auch teilweise europäisch beeinflusste Stücke zu finden (siehe Ausstellungsstück Nr. 105).

Die Kaschgai- und Khamse-Nomaden leben im Fars-Gebiet, einem Grossraum südwestlich in Persien. Beides sind mächtige Stämme, die sich in folgende Unterstämme aufteilen:

Kaschgai: Amaleh, Darrehshuri, Farsi Madan, Keshkuli, Shesh Bokuli.

Khamse: Basseri, Ainalu, Barhalu, Nafar, Arabs.

Kaschgai-Teppiche sind bis auf wenige Ausnahmen aus Wolle geknüpft. Der Schuss ist meist rot bis rotbraun gefärbt. In besonders feinen Stücken ist häufig beige- oder rosafarbene Seide als Schussmaterial zu finden. Geknüpft wird im asymmetrischen Knoten mit einer mittel- bis feinen Einstellung. Die Farbstellung ist reichhaltiger als bei Luri-Teppichen. Die Schmalseiten der Kaschgai-Teppiche laufen meist in typische Zusatzborden aus. Diese Zusatzborden werden aber auch bei Luri- und Bachtjari-Erzeugnissen benutzt.

Flachgewebestücke der Kaschgais kommen in fast allen bekannten Techniken vor, wobei immer wieder farbenprächtige Kelims auffallen (Ausstellungsstücke Nrn. 117 und 118).

Unter den Khamse-Produkten treten besonders krasse Unterschiede in bezug auf Wollmaterial, Farbstellung und Knüpfungsdichte auf. Die Palette reicht vom farbenfreudigen, feingeknüpften Barhalu unter Verwendung feinsten, seidiger Wolle bis zum meist düster und locker geknüpften Arab. Die Identifizierung ist daher schwieriger als beim Kaschgai-Teppich. Gemeinsames Kennzeichen fast aller Khamse ist der symmetrische Knoten und der höhere Flor gegenüber den Kaschgai-Teppichen. Auch ist bei den Khamse-Erzeugnissen häufiger ein dunkles Grundgewebe zu beobachten.

Die Produktion der Flachgewebestücke war unter den Khamse-Nomaden nicht so verbreitet wie bei den Kaschgais.

Afschari

Die Afscharis leben im südwestpersischen Raum, südlich und westlich von Kirman bis zum Nirisee. Einige Reststämme lassen sich heute noch

im nordwestpersischen Raum nachweisen. Beide Gruppen sind vermutlich gleichen Ursprungs. Die Aufspaltung erfolgte vermutlich unter Schah Thamasp (1524–1576).

Die Teppiche der Afscharis aus dem Grossraum Kirman zeigen typische südpersische Merkmale. Alte Afschari-Teppiche sind überwiegend im symmetrischen Knoten geknüpft. Die Verwendung von Baumwolle im Grundgewebe tritt früher auf als bei den angrenzenden Teppichen im Fars-Gebiet.

Die Produktion der Flachgewebeerzeugnisse war immer gering. Besonders erwähnenswert sind schöne grosse Decken in Soumak-Technik mit alternierenden Botehdarstellungen.

Teppiche der Afscharis aus Nordwestpersien sind ausserordentlich selten und in der Ausstellung nicht vertreten. In der Münsteraner Teppichausstellung wurde ein früher Afschari-Teppich aus diesem Gebiet gezeigt. Er ist unter der Katalog-Nr. 12 abgebildet.

Beludsch

Die Beludsch-Teppiche werden von vielen einzelnen Stämmen der Beludsch-Gruppe hergestellt. Im Grossraum von Turbat-i-Haidari nomadisierten folgende Stämme: Bahluli, Baizidi, Kohlah-Derazi, Jan Mirzai, Rahim Khani, Kurkheilli.

In Afghanistan war das Herat-Gebiet ein bedeutendes Knüpfzentrum im 19. Jahrhundert. Hier lebten: Jaqub Khani, Dokhtar-i-Ghazi und Beludschen mit Untergruppen in Gurian und Adraskand.

Das dritte grosse Gebiet der Beludsch-Nomaden war Seistan, das Grenzgebiet zwischen Persien und Afghanistan.

Bis auf wenige Ausnahmen (z. B. Teppich Nr. 136) sind alle Beludsch-Teppiche im asymmetrischen Knoten geknüpft. Die Knüpfungsdichte ist regional sehr stark unterschiedlich. Die zweifache gezwirnte Kette in brauner oder graubrauner Wolle oder Ziegenhaar findet fast überall Verwendung. Der zweifache Schusseintrag kommt in allen Variationen vor. Bei der Schussfarbe fällt ein schmutzig graubrauner Ton auf. Neben eigenständigen Beludsch-Motiven werden vielfach Musterelemen-

te der angrenzenden Turkmenen übernommen. Die Schmalseiten der Beludsch-Teppiche laufen meist in flachgewebte, schön verzierte Endpartien aus.

Die Farbstellung variiert bei den drei Hauptgruppen. Die Gruppe um Turbat-i-Haidari hat vornehmlich rotbraune düstere Farben. Die Teppiche sind meist fein geknüpft. Ein typischer Vertreter dieser Gattung ist der Teppich Nr. 135. Teppiche aus dem Bereich Herat weisen als Grundfarben Blaurot auf. Der farbliche Eindruck ist insgesamt heller als die Turbat-i-Haidari-Beludsch. Der Teppich Nr. 133 zeigt die charakteristische Farbstellung dieser Gruppe. Er stammt aus dem Adraskand-Tal. Die hellste Farbstellung aller drei vorgestellten Gebiete besitzen Teppiche aus dem Seistan-Gebiet.

Schah-Savan-Pferdedecke
Azerbeidschan

Ende 19. Jahrhundert

Eine interessante und farblich typische Arbeit der Schah-Savan-Nomaden aus dem Azerbeidschan-Gebiet. Kennzeichnend für die Entstehung im Azerbeidschan-Gebiet sind die gemusterten Querstreifen im Hauptfeld und in der Zusatzschürze. Ebenso ist die Bordürenkombination charakteristisch für Produkte der Schah-Savan-Nomaden.

204 × 127 cm
(Mittelfeld 87 × 37 cm
mit seitlichen Teilen zusammengenäht)

Kette W Z 3S ungefärbt beige.
Grundschuss W Z 2S ungefärbt beige, ocker.
Zierschuss W Z 2S.
Bindung Gegeneinanderlaufender Soumak 4/2 mit 1 Zwischenschuss 1/1, Rückseite Fäden teilweise flottant, 74 Kettfäden/dm, 61 Schussfäden/dm.
Seiten Umwickeln mit zusätzlichem Faden in dreifachen Schlingen um 3 × 2 Kettfäden.
Oberkante Leinwandbindung, ca. 2–7 cm breit, Mittelfeld ca. 37 cm breit.
Unterkante –
Griff Dünn, lappig. Wolle weich.
Farben 9, Braunrot, Hellblau, Dunkelblau, Elfenbein, Gelb, Maisgelb, Dunkelbraun, Tiefgrün, Hellgrün.
Zustand Mehrere kleine Reparaturstellen.



Schah-Savan-Kelim
Azerbeidschan

19. Jahrhundert

Auf dunklem Grund steigen in versetzter Anordnung Motive (pflanzliche?) empor. Die Hauptbordüre zeigt eine relativ seltene Form der Wellenranke. Sie wird durch eine schmale Zickzackbordüre vom Innenfeld getrennt. Den äusseren Abschluss übernimmt eine reziproke Zinnenbordüre.

In der Farbstellung ist das Stück ein typischer Vertreter der Schah-Savan-Erzeugnisse aus dem Azerbeidschan-Gebiet. Ebenso ist die Baumwollkette und die Technik – Vermeidung von Schlitzbildung – charakteristisch für die Schah-Savan-Nomaden dieser Region.

435 × 151–161 cm

Kette	BW Z 5S ungefärbt weiss.
Schuss	W Z 2S.
Bindung	Schlitzwirkerei und Wirkerei mit schrägen Schussfäden, 41 Kettfäden/dm, 110–154 Schussfäden/dm.
Seiten	Schuss um 4 × 2 Kettfäden geführt. Reste des Umwickelns mit zusätzlichem Faden.
Oberkante	Zwirnbinden, 3 Paare (je 4 Fäden), weiss-rot, gelb-blau. Gruppen von abwechselnd 3 und 4 Kettfäden verknotet.
Unterkante	Wie Oberkante, zusätzlich 3 blaue Baumwollschüsse in Leinwandbindung. Gruppen von 3 Kettfäden verknotet.
Griff	Fest, lederartig. Wolle schwer, stark gesponnen, schwach verzwirnt.
Farben	10, Dunkelblau, Elfenbein, Maisgelb (etwas verblasst), Beige, Graublau, Hellgrün (verblasst), Braunrot, Mattrot, Dunkelbraun, Olivgrün.
Zustand	Vollständig.



Schah-Savan-Taschenfront
Grenzgebiet Persien–Kaukasus

19. Jahrhundert

Ein rotgrundiges Kreuzmedaillon beherrscht das helle Mittelfeld. Interessant die Ecklöcher, die vermutlich jeweils ein Viertel des Medaillons darstellen sollen.

Vermutlich wurde die Taschenfront im südlichen Kaukasus von Schah-Savan-Nomaden hergestellt. Es gibt eine ganze Reihe von Vergleichsstücken, so z. B. in der Sammlung McMullan¹. Weiterhin wurden in der Ausstellung Münster² und in der Frankfurter Ausstellung³ analoge Stücke gezeigt.

¹ Antony L. Landreau and W. R. Pickering, *From the Bosphorus to Samarkand*, Washington 1969 (S. 61, Abb. 55).

² Ausstellung Orientalischer Knüpf- und Wirkteppiche, Münster 1979 (Abb. 18).

³ Kaukasische Teppiche, Ausstellungskatalog, Museum für Kunsthandwerk Frankfurt, Frankfurt 1962 (Abb. 113).

43 × 46 cm

Kette	W Z 3S ungefärbt beige.
Grundschiuss	BW Z 2S ungefärbt weiss.
Zierschiuss	W Z 2S.
Bindung	Gleichlaufender Soumak 2/1 mit 1 Zwischenschiuss 1/1, Rückseite Fäden teilweise flottant, 76 Kettfäden/dm, 84 Schussfäden/dm.
Seiten, Ober- und Unterkante	-
Griff	Spröd. Wolle stark verzwirrt.
Farben	9, Elfenbein, Tiefrot, Weinrot, Helltürkis, Maisgelb, Dunkelpurpur, Dunkelblau, Flaschengrün, Braun.
Zustand	Geflickter Riss, äussere Nebenbordüre fehlt ringsum.



Schah-Savan-Tasche
Azerbeidschan

Anfang 20. Jahrhundert

Diese kleine, bezaubernde Arbeit besticht durch ihre exzellente Farbabstufung. Die im Vergleich zur Innenzeichnung relativ breite Bordüre überwiegt und nimmt eine dominierende Rolle ein. Der Gesamteindruck ist jedoch trotzdem harmonisch und ausgeglichen.

28 × 45 cm

Kette	W Z 3S ungefärbt elfenbein.
Grundschiuss	W Z 2S gefärbt hellrot.
Zierschiuss	W Z 3S.
Bindung	Vorderseite: Gleichlaufender Soumak 2/1 mit 1 Zwischenschiuss 1/1, Rückseite Fäden teilweise flottant, 74 Kettfäden/dm, 114 Schussfäden/dm. Rückseite: Schussreps, gestreift.
Seiten	Umwickeln mit zusätzlichem Faden um 2 Kettfäden.
Ober- und Unterkante	-
Griff	Geschmeidig. Wolle glänzend, glatt, weich, stark verzwirnt.
Farben	8, Dunkelblau, Dunkelfürkis, Braunrot, Elfenbein, Tiefgrün, Olivgelb, Orange, Amethystviolett (verblasst).



Schah-Savan-Taschenfront Azerbeidschan

Um 1900

Die Taschenfront ist eine typische Schah-Savan-Arbeit aus dem Azerbeidschan-Gebiet. Insbesondere in der Farbstellung unterscheiden sich die Stücke von denen aus dem angrenzenden Kaukasus-Gebiet.

Drei weissgrundige Oktogone stehen im roten Mittelfeld. Die Oktogone enthalten je ein hakenbesetztes Stufenpolygon mit Innenzeichnung. Eine sauber gezeichnete, weissgrundige Bordüre umrandet die Taschenfront.

Bei den Erzeugnissen für Zelt- und Hausrat überwiegt der Anteil der flachgewebten Stücke bei den Schah-Savan-Nomaden gegenüber den geknüpften Arbeiten.

63–68 × 116–120 cm

Kette	W Z 4S ungefärbt beige (schwach verzwirnt).
Grundschiuss	W Z 2S gefärbt rot.
Zierschiuss	W Z 2S.
Bindung	Gleichlaufender Soumak 2/1 mit 1 Zwi- schenschiuss 1/1, Rückseite Fäden teil- weise flottant, 51 Kettfäden/dm, 52 Schussfäden/dm.
Seiten	-
Oberkante	Leinwandbindung. Zwirnbinden, 2 × 2 Paare, weiss-rot, weiss-blau, ca. 7 cm breit.
Unterkante	Leinwandbindung, ca. 3 cm breit.
Griff	Grob, lappig. Wolle weich.
Farben	8, Braunrot, Elfenbein, Graublau, Dun- kelblau, Hellblau, Aubergine, Dunkel- braun, Beige.



Schah-Savan, 2 Taschenfronten
Azerbeidschan

Um 1900

Das diagonal gemusterte Innenfeld ist umgeben von einer stark stilisierten Wellenranke. Interessant sind die Hauptmotive mit spiralförmigen Ansätzen.

Eine vergleichbare Taschenfront wurde in der «Ausstellung orientalischer Knüpf- und Wirkteppiche», Münster 1979, gezeigt. Im Katalog ist das Stück unter Nr.36 abgebildet.

52 × 42 cm
Beide Teile gleich.

Kette	W Z 3S ungefärbt braun bzw. weiss, an Seiten BW Z 3S weiss und W Z 3S weiss bzw. braun.
Grundschuss	W Z 2S, ungefärbt braun.
Zierschuss	W Z 2S und BW Z 3S (ungefärbt weiss).
Bindung	Gegeneinanderlaufender Soumak 4/2 mit 1 Zwischenschuss 1/1, Rückseite Fäden abgeschnitten, 84 Kettfäden/dm, 86 Schussfäden/dm.
Seiten	Umwickeln mit zusätzlichem Faden um 3 Kettfäden.
Oberkante	Einfarbiger Soumak, ca. 2 cm breit. Leinwandbindung mit Doppelschüssen, ca. 1 cm breit.
Unterkante	Einfarbiger Soumak, ca. 1 cm breit. Leinwandbindung, ca. 1 cm breit.
Griff	Glatt. Wolle weich, glänzend.
Farben	10, Elfenbein, Hellrot, Rot, Weinrot, Blaugrau, Blau, Schwarzblau, Beige, Olivgelb, Dunkelbraun.



Schah-Savan
Veramin-Gebiet

Ende 19. Jahrhundert

Aus der östlichsten Region der Schah-Savan-Nomaden stammt der Teppich, dem Veramin-Gebiet. Der Teppich ist signiert und datiert: «Das Werk der Schah-Savan im Jahre 1307», das entspricht unserer Zeitrechnung 1889/90.

Schah-Savan-Teppiche aus dem Veramin-Gebiet haben in der Regel ein dunkles Grundgewebe und im Vergleich zu den Luri- und Kurden-Nomaden dieser Region einen sehr unregelmässigen Teppichrücken.

302 × 158 cm

Kette	W Z 2S ungefärbt hellbeige oder braun.
Schuss	W Z 3S, schwach verzwirrt, ungefärbt braun, 1 dicker Schuss gerade eingelegt, Hamadan-Bindung.
Flor	W Z2, Florhöhe jetzt 5 mm, symmetrischer Knoten: Sy 1, H 37, B 31 = ca. 1147 Knoten/dm ² .
Seiten	2 × 4 Kettfäden mit zusätzlichem braunem Wollfaden in Achterschlingen umwickelt, ca. 1 cm breit.
Oberkante	Leinwandbindung mit braunem Wolleintrag und Zwirnbinden, 1 Paar, gelb-aubergine, ca. 1 cm breit. Kettfäden in Gruppen von 5 bis 6 verknötet.
Unterkante	Wie Oberkante, jedoch Zwirnbinden, 1 Paar, rot-blau, geschlossene Kettfadenschlingen in Gruppen von 2 bis 3 verknötet.
Griff	Weich, mitteldick, flachkörnig.
Farben	10, Dunkelblau, Blau, Graublau, Elfenbein, Aubergine, Scharlachrot, Braunrot, Ocker teilweise verblasst, Helltürkis, Schwarzbraun.
Zustand	Vollständig.



Schah-Savan Rukorsi
Veramin-Gebiet

Ende 19. Jahrhundert

Aus dem Gebiet rund um Veramin sind uns solche Arbeiten bekannt. Sie wurden von Schah-Savan-Nomaden hergestellt und dienten diesen als Wärmeschutz an kalten Wintertagen. Die Decke wurde dabei über einen Ofen (Korsi) gelegt, wobei die Randbereiche jeweils die Knie und Oberschenkel der umsitzenden Nomaden bedeckten. Auf diese Weise wurde eine gleichmässige Wärmeverteilung unter der Decke erzielt.

Rukorsis gelangten ganz selten zum Export und wurden überwiegend im täglichen Gebrauch verschlissen.

136 × 143 cm

	Kette	W Z 2S ungefärbt braun.
	Schuss	W Z2-3 sandfarbig, und ZH Z 2-3S schwarzbraun
	Grundbindung	Mittelfeld: Leinwand, 44 Kettfäden/dm, 48 Schussfäden/dm. Randpartien: Schussreps, 44 Kettfäden/dm, 76 Schussfäden/dm.
	Zierbindungen	Seitliche Begrenzung des Mittelfeldes: Schlitzwirkerei. Obere und untere Begrenzung des Mittelfeldes: mehrfache musterbildende Schüsse, Rückseite teilweise flottant.
	Flor (einzelne Mustermotive geknüpft)	W Z3, Florhöhe, jetzt 9 mm, symmetrischer Knoten: Sy 1, H 44, B 23 = ca. 1012 Knoten/dm ² . Nach jeder Knotenreihe 2-4 Schüsse wellenförmig eingelegt, Bindung mit flach liegender Kette.
	Seiten	Schuss um 4 × 6 Kettfäden geführt, Umwickeln mit zusätzlichem Faden in 2 Reihen Achterschlingen um je 2 × 6 Kettfäden, rote und grüne Wollfäden.
	Oberkante	Zwirnbinden, 5 × 2 Paare, gelb-schwarzblau, gelb-violett, rot-schwarzblau und rot-blau.
	Unterkante	Wie Oberkante.
	Griff (Knüpfpartie)	Fleischig, dick, flachkörnig.
	Farben	11, Sandfarbig, Schwarzbraun (ZH), Rosa, Braunrot, Aubergine, Dunkelblau, Blau, Dunkeltürkis, Graugrün, Elfenbein, Maisgelb.
	Zustand	Vollständig.



Kurde
Westpersien

19. Jahrhundert

Farblich abwechselnde Rauten füllen das blaue Innenfeld. Die Hauptbordüre zeigt hoch stilisierte, pflanzliche Motive auf dunklem Grund. Sie ist umgeben von je einer Blattrankenbordüre.

Die Längsabschlüsse des Teppichs sind kennzeichnend für Teppiche der Westkurden.

Der Teppich ist ohne Zweifel eine kombinatorische Meisterleistung. Das Mittelfeld enthält insgesamt 104 komplette Rauten. Innerhalb dieser Menge ist bewusst auf jede farbliche Wiederholung verzichtet worden. Welche geistige Leistung dazu erforderlich ist, mag der Betrachter daran erkennen, dass es ihm ohne Hilfsmittel (z. B. Matrix) kaum gelingen wird, die farbliche Kombinatorik nachzuvollziehen.

314 × 172–185 cm

Kette	W Z 2S ungefärbt hellbeige.
Schuss	W Z 2S schwach verzwirnt, gefärbt blassrot bis braunrot, meist 3 Schüsse, teilweise wenige Schussreihen mit 2 oder 4–6 Schüssen, wellenförmig eingelegt, Bindung mit flach liegender Kette.
Flor	W Z2, Florhöhe jetzt 8 mm, symmetrischer Knoten: Sy 1, H 25, B 22 = ca. 550 Knoten/dm ² .
Seiten	2 Kettfadenpaare mit zusätzlichem violettbraunem Wollfaden umwickelt, nur noch ca. 15 cm an oberer rechter Seite original, ca. 1 cm breit.
Oberkante	Schussreps mit hellbraunen Wollfäden, Zwirnbinden, 3 Paare, blassrot-graublau und violettbraun-graublau, ca. 1,5 cm breit. Ein Teil der Kettfäden in Gruppen von 4 bis 12 verzopft, die übrigen miteinander diagonal verflochten und zurückgeführt, ca. 2,5 cm breit.
Unterkante	Schussreps mit blassroten Wollfäden, Zwirnbinden, 2 Paare, blau-violettbraun und elfenbein-braunes Zickzackmuster aus dreifachen Musterschüssen, nur teilweise vorhanden, ca. 2,5 cm breit.
Griff	Weich, mitteldick, querripsig.
Farben	9, Elfenbein, Blassrot, Braunrot, Dunkelblau, Graublau, Dunkeltürkis, Hellgelb, Braun und Violettbraun mit verschiedenen Schattierungen.
Zustand	Kleine violettbraune Florstellen nachgeknüpft.



Hamadan-Gebiet

Ende 19. Jahrhundert

In höchst ungewöhnlicher Zeichnung präsentiert sich dieser Teppich aus dem Hamadan-Gebiet. Der ganze Teppich ist in Streifen aufgeteilt, wobei der mittlere Streifen durch seine Grösse und Innenzeichnung wie eine Mittelachse wirkt. Der geschickte Farbwechsel in den anderen Streifen lässt den Effekt einer Diagonalmusterung entstehen. Die äusserst schmale, reziproke Zinnenborde in Blau und Rot umschliesst den Teppich.

219 × 96 cm

Kette	BW Z 6S ungefärbt weiss.
Schuss	W Z 2S ungefärbt beige oder braun, einige wenige Schüsse, gefärbt weinrot, Doppelschüsse gerade eingelegt, Hamadan-Bindung.
Flor	W Z2, Florhöhe jetzt 6 mm, symmetrischer Knoten: Sy 1, H 33, B 27 = ca. 891 Knoten/dm ² .
Seiten, Ober- und Unterkante	-
Griff	Weich, mitteldick, fest, flachkörnig.
Farben	11, Dunkelblau, Hellblau, Elfenbein, Gelb, Hellrot, Dunkelviolett, Hellviolett, Blassgrün, Flaschengrün, Orange-rot, Dunkelbraun.
Zustand	Bordüre an der Unterkante fehlt.



Ferrahan

Erste Hälfte 19. Jahrhundert

Ein dunkelblaues, gezacktes Hexagon liegt auf dem hellgrundigen Mittelfeld. Hexagon und Mittelfeld sind mit floralen Motiven überzogen. Die Hauptbordüre zeigt auf hellgrünem Grund eine Wellenranke. Charakteristisch für alte Ferrahan, ist diese hellgrüne Farbe stark korrodiert, was durch die Verwendung von Isperek und Kupfervitriol bei der Färbung bedingt ist. Dadurch treten die andersfarbigen Musterelemente reliefartig hervor. Umgeben ist die Hauptbordüre von je einer schmalen Wellenranke. Der Teppich zeigt die volle Farbenpracht alter Erzeugnisse aus dem Ferrahan-Gebiet.

195 × 128 cm

Kette	BW Z 5S ungefärbt weiss.
Schuss	BW Z 2S ungefärbt weiss, 2 Schüsse wellenförmig eingelegt, Bindung mit flach liegender Kette.
Flor	W Z2, Florhöhe jetzt 2 mm, asymmetrischer Knoten nach links: As 1, H 59, B 42 = ca. 2478 Knoten/dm ² .
Seiten	3 Kettfäden mit zusätzlichem rotem Wollfaden umwickelt, ca. 0,4 cm breit, nicht original.
Ober- und Unterkante	-
Griff	Samtartig, dünn, fest, feinkörnig.
Farben	12, Elfenbein, Schwarzblau mit Abrasch, Hellgrün stark korrodiert, Scharlachrot, Ockergelb, Olivgelb, Dunkelblau, Beige, Graublau, Rosa, Rotbraun, Weinrot.
Zustand	Ein Teil der Nebenbordüre an der Oberkante fehlt.



19. Jahrhundert

In perfekter Erhaltung präsentiert sich diese Satteldecke. Das unifarbene Mihrab liegt auf dem durchgemusterten Mittelfeld. Die schwungvolle Zeichnung des Mihrabs lässt eine frühe Entstehungszeit vermuten.

Besondere Beachtung verdienen auch der schön verzierte Satteldurchbruch und die alleinstehende Rosette im Mihrab. Aus einem falschen Verständnis heraus sind diese Durchbrüche in der Vergangenheit häufig perfekt geschlossen worden, wobei die Anwendung reiner Kunstfarben keine Seltenheit darstellt. Mit zunehmender Sachkenntnis der Sammler und Händler ist diese Entwicklung glücklicherweise gestoppt worden.

90 × 95 cm

Kette	BW Z 5S ungefärbt weiss.
Schuss	BW Z 6S ungefärbt weiss, 1 Schuss gerade eingelegt, Hamadan-Bindung.
Flor	W Z2, Florhöhe jetzt 2 mm, symmetrischer Knoten: Sy 1, H 48, B 39 = ca. 1872 Knoten/dm ² .
Seiten und Oberkante	-
Unterkante	Leinwandbindung mit BW-Schuss, geschlossene Kettfadenschlingen in Leinwandbindung mit BW-Schuss verwoben, ca. 2 cm breit.
Griff	Jetzt trocken, dünn, feinkörnig.
Farben	9, Dunkelblau, Hellrot, Olivgelb, Mattrot, Karmin, Helltürkis, Olivgrün, Schwarzbraun, Elfenbein.
Zustand	An der Oberkante die ersten 3 Knotenreihen nachgeknüpft. Die sattelbedingten Schlitze sind durch Abnutzung etwas erweitert.



Kaschgai

Mitte 19. Jahrhundert

Grosse naturalistische Blumensträuße werden auf dunkelblauem Grund dargestellt. Die Einrahmung erfolgt durch eine schmale, streng geometrische Bordürenkombination. Bemerkenswert ist, dass trotz der für die Kaschgai untypischen Innenfeldzeichnung durch Farbkombination und Strenge der Bordüren ein charakteristisches Kaschgai-Produkt entstanden ist. Der abgebildete Teppich ist ein hervorragender Vertreter der beschriebenen Gruppe.

Kaschgai-Teppiche der vorliegenden Gruppe sind europäisch beeinflusst. Im Fars-Gebiet tauchen naturalistische Blumenmotive seit dem frühen 19. Jahrhundert auf.

242 × 138 cm

Kette	W Z 2S ungefärbt beige bis braun, teilweise mit Ziegenhaar braun.
Schuss	W Z2 gefärbt rot, 2 Schüsse wellenförmig eingelegt, Bindung mit flach liegender Kette.
Flor	W Z2, Florhöhe jetzt 5 mm, symmetrischer Knoten: Sy 1, H 44, B 42 = ca. 1848 Knoten/dm ² .
Seiten, Ober- und Unterkante	-
Griff	Wie Samt, weich, feinkörnig.
Farben	13, Dunkelblau, Rot, Hellrot, Graugrün, Tiefgrün, Blassgrün, Blau, Hellblau, Elfenbein, Hellgelb, Ockergelb, Braunschwarz, Aubergine.
Zustand	1 kleine Reparaturstelle.



19. Jahrhundert

Drei typische Kaschgai-Rauten sind auf tiefdunklem Grund abgebildet. Das restliche Mittelfeld ist mit floralen Streumotiven aufgefüllt. Umgeben wird der Teppich von einer einfachen Bordürenkombination, bestehend aus einer Wellenranke mit zwei schmalen Mitläufern. Die Schmalseiten zeigen die für südpersische Arbeiten typischen Zusatzborden.

172×93 cm

Kette	W/ZH Z 2S ungefärbt, 1 Wolle hellbeige, 1 Ziegenhaar braun.
Schuss	BW Z 2S ungefärbt weiss, 2 Schüsse wellenförmig eingelegt, Bindung mit flach liegender Kette.
Flor	W Z2, Florhöhe jetzt 3 mm, asymmetrischer Knoten nach rechts: As 2, H 50, B 40 = ca. 2000 Knoten/dm ² .
Seiten	-
Oberkante	Leinwandbindung mit doppelten BW-Schüssen, ca. 1,5 cm breit. Zwirnbinden, 1 Paar, grün-rot.
Unterkante	Reste Zwirnbinden, 1 Paar, grün-rot.
Griff	Fein, dünn, feinkörnig.
Farben	11, Dunkelblau, Elfenbein, Rot, Blau, Hellblau, Gelb, Maisgelb, Hellgrün, Fläschengrün, Aubergine, Schwarzbraun.
Zustand	Kleine Reparaturstellen.



Südpersischer Teppich
(Khamse?)

Erste Hälfte 19. Jahrhundert

Grosse Botchs heben sich vom hellgrundigen Mittelfeld ab. Durch unterschiedliche Farbwahl der einzelnen Botchs entsteht eine diagonale Feldmusterung. Zwischen den Hauptmotiven sind im Mittelfeld Streumotive eingearbeitet. Eine sehr schöne, dunkelgrundige Wellenranke als Hauptbordüre rahmt das helle Mittelfeld ein.

Der Teppich gehört in der Ausführung der Zeichnung, in der Qualität der Wolle und in der Wahl der Farben zu den besten Erzeugnissen der Khamse-Gruppe. Fraglos ist dieses Stück den frühen Erzeugnissen zuzuordnen. Alle drei Komponenten verlieren in späteren Stücken an Güte.

225 × 111–118 cm

Kette	W Z 2S ungefärbt elfenbein, und W/ZH Z 2S, 1 Wolle elfenbein, 1 Ziegenhaar braun.
Schuss	W Z2 gefärbt rot, 2 Schüsse wellenförmig eingelegt, Bindung mit flach liegender Kette.
Flor	W Z2, Florhöhe jetzt 4 mm, symmetrischer Knoten: Sy 1, H 50, B 42 = ca. 2100 Knoten/dm ² .
Seiten-, Ober- und Unterkante	-
Griff	Wie Samt, weich, feinkörnig.
Farben	10, Elfenbein, Dunkelblau, Blau, Graublau, Rot, Aubergine, Braun bis Schwarzbraun, Ocker, Helltürkis, Dunkeltürkis.
Zustand	Bis auf die Seiten-, Ober- und Unterkante vollständig erhalten.



Kaschgai-Satteldecke

Ende 19. Jahrhundert

Winzige Blumenmotive (?) überziehen die gesamte Decke, wobei die Sitzfläche als dunkelgrundiges Hexagon ausgeprägt ist. Die gegenständigen Blütenstauden an Ober- und Unterkante sind ein charakteristisches Merkmal für diese Gruppe der Satteldecken, die vermutlich dem Stamm der Keshkuli zuzuordnen sind, einer Untergruppe der Kaschgai-Nomaden im Gebiet nordwestlich von Schiraz.

79 × 96 cm

Kette	W Z 2S ungefärbt elfenbein.
Schuss	W Z1 gefärbt rot, 2 Schüsse wellenförmig eingelegt, Bindung mit flach liegender Kette.
Flor	W Z2, Florhöhe jetzt 1–2 mm, symmetrischer Knoten: Sy 1, H 62, B 38 = ca. 2356 Knoten/dm ² .
Seiten, Ober- und Unterkante	–
Griff	Jetzt trocken, dünn, etwas lappig, leicht körnig.
Farben	7, Dunkelblau, Rot, Blau, Elfenbein, Gelb, Helltürkis, Hellviolett.
Zustand	Beide Ecken oben rechtwinklig eingeschnitten. Der sattelbedingte Schlitz ist durch Abnutzung erweitert.



Kaschgai-Pferdedecke

Anfang 20. Jahrhundert

Pferdedecken dieser Gattung sind immer leicht verspielt angelegt. Das gibt ihnen einen Ausdruck von Fröhlichkeit. Das vorliegende Stück ist mit seiner giebelförmigen Musterung im Mittelfeld schon sehr streng gehalten. Die Bordüre mit dem durchgehenden Tierfries lockert diese Strenge jedoch wieder auf. Interessant ist die äussere blau-weiße Zinnenbordüre, sie ist bis auf die Oberkante in Soumak-Technik ausgeführt.

Flachgewebe in Kettrepstechnik sind aus dem gesamten südpersischen Raum bekannt. Ähnliche Pferdedecken existieren auch von Luri-Nomaden aus dem Fars-Gebiet. Wichtigstes Unterscheidungsmerkmal zwischen den Arbeiten der benachbarten Nomaden ist neben dem Feinheitsgrad die Farbstellung.

Mittelteil 109 × 165 cm,
Seitenteile 50 × 34 cm.
Zwei Bahnen zusammengesetzt.

	Kette	W Z 2S ungefärbt elfenbein.
	Schuss	W Z 2S ungefärbt elfenbein.
	Grundbindung	Kettreps, 144 Kettfäden/dm, 50 Schussfäden/dm.
	Flor (einzelne Mustermotive geknüpft)	W Z2, Florhöhe jetzt 3 mm, symmetrischer Knoten: Sy 1 um je zwei obenliegende Kettfäden (Musterränder teilweise), H 48, B 36 = ca. 1728 Knoten/dm ² , Sy 2 um einen oben- und einen untenliegenden Kettfaden (Musterinneres und Musterränder teilweise), Schichtung ca. 50°, H 48, B 72 = ca. 3456 Knoten/dm ² . Nach jeder Knotenreihe 1 Schuss gerade eingelegt, Bindung mit gestaffelter Kette.
Zierbindung (kleine Muster in Bordüren an Seiten und Unterkante des Mittelteils)		Soumak 2/1 mit 1–2 Zwischenschüssen 1/1.
	Seiten	5 Kettfäden mit hellblauen und auberginefarbenen Wollfäden umwickelt und mit Wollquasten verziert.
	Oberkante	Gruppen von 4 bis 5 Kettfäden diagonal verflochten und zurückgeführt. Auf der Rückseite je 4 Gruppen von Kettfäden in 2 versetzten Reihen verknötet, ca. 0,8 cm breit.
	Unterkante	Umgelegt und vernäht.
	Griff (Knüpfpartie)	Weich, mitteldick, körnig.
	Farben	7, Elfenbein, Braunrot, Maisgelb, Dunkelblau, Hellblau, Flaschengrün, Aubergine.
	Zustand	Seitliche Teile angesetzt.



Kirman-Gebiet

Satteldecke

Ende 19. Jahrhundert

Satteldecken wurden nur für den Eigenbedarf oder für den lokalen Handel hergestellt und sind somit weitgehend von fremden Einflüssen verschont geblieben. Sie wurden weniger im täglichen Gebrauch, sondern vor allem bei speziellen Anlässen zu Präsentationszwecken verwendet.

Über dem florlosen sichelförmigen Ausschnitt für den Sattelsteig steigt eine Blütenstaude empor, deren Zweige mit Blüten, Knospen und Blättern sich über das ganze Feld verästeln. Eine Vase, im Kirman-Gebiet ein beliebtes Motiv, ist im Zentrum angeordnet. Die untere Hälfte des Feldes wird durch hellblaue Arabeskenranken umrahmt, die in den beiden Ecken ein kartuschenähnliches, mit Blumen gefülltes Muster umschliessen. Die üppige und doch etwas strenge Anordnung der naturalistisch dargestellten vegetabilen Muster lässt noch etwas erahnen von den prachtvollen Kirman-Vasenteppichen aus dem 16./17. Jahrhundert, aus denen die Musterung für dieses Stück entlehnt wurde. Eine Blütenblattrankenbordüre, umgeben von zwei Nebenbordüren, umrahmt dieses Stück.

114 × 96 cm

Kette	BW Z 8S ungefärbt weiss.
Schuss	1. und 3. Schuss BW Z 3S ungefärbt weiss, dick, gerade eingelegt. 2. Schuss BW Z 2S gefärbt hellblau und teilweise ungefärbt weiss, dünn, wellenförmig eingelegt, Kirman-Bindung.
Flor	W Z2, Florhöhe jetzt 4 mm, asymmetrischer Knoten nach links: As 3, Schichtung ca. 80 Grad, H 50, B 56 = ca. 2800 Knoten/dm ² .
Seiten, Ober- und Unterkante	–
Griff	Glatt, fest, mittelschwer, feinripsig.
Farben	11, Dunkelblau, Lachsrot, Weinrot, Dunkelweinrot, Hellrot, Elfenbein, Helltürkis, Hellgrün, Beige, Ockergelb, Braun.
Zustand	Im Bogen leicht verkürzt, kleine Florstellen nachgeknüpft.



Kurde(?)
Ostpersien

Mitte 19. Jahrhundert

Der vorliegende Teppich gibt uns bezüglich seiner ethnologischen Zuordnung Rätsel auf. Die Musterelemente, die Knotenart sowie die Farbstellung des Teppichs lassen eine Arbeit der Beludsch-Nomaden vermuten. Das verwendete Grundgewebe und das Flormaterial sprechen jedoch für kurdischen Ursprung im Gebiet Nordostiran, so dass der Teppich wohl eher den Kurden zuzuordnen ist.

Auch hinsichtlich der Entstehungszeit liegt uns ein interessantes Stück vor. Der Teppich wurde Ende 19. Jahrhundert in dem vorliegenden Erhaltungszustand erworben.

187 × 110 cm

Kette	W Z 2S ungefärbt elfenbein, wenige Kettfäden aus Wolle und Ziegenhaar braun.
Schuss	W Z2 ungefärbt hellbraun, 2 Schüsse wellenförmig eingelegt, Bindung mit flach liegender Kette.
Flor	W Z3, Florhöhe jetzt 5 mm, asymmetrischer Knoten nach links: As 1, H 34, B 22 = ca. 748 Knoten/dm ² .
Seiten	4 Kettfadenpaare, aus Ziegenhaar und Wolle mit Ziegenhaar gemischt dunkelbraun, mit zusätzlichem dunkelbraunem Wollfaden in doppelten Achterschlingen umwickelt, ca. 2,5 cm breit.
Oberkante	Leinwandbindung mit braunen Wollfäden, jetzt noch ca. 0,5 cm breit.
Unterkante	-
Griff	Glatt, fest, mitteldick, grobflachkörnig.
Farben	8, Dunkelblau, Rotbraun, Braunrot, Elfenbein, Blau, Braun, Maisgelb, Dunkel-türkis.
Zustand	Vollständig.



Beludsch-Teppich
Turbat-i-Haidari-Gebiet

Ende 19. Jahrhundert

Die Färbung und das Wollmaterial des vorliegenden Beludsch-Teppichs sind kennzeichnend für Knüpfarbeiten der Beludschen aus dem Turbat-i-Haidari-Gebiet, südlich von Mesched. Das genannte Gebiet ist eines der Hauptzentren für Beludsch-Produkte aus dem 19. und beginnenden 20. Jahrhundert.

Die Zeichnung des Mittelfeldes mit den güldenartigen Motiven tritt relativ selten auf. Wenige Vergleichsstücke sind aus der Literatur bekannt¹. Wie bei fast allen textilen Beludsch-Arbeiten laufen auch hier die Längsseiten in schöne Endpartien aus.

¹ Hali, Herbst 1978 (S. 289, Abb. 2).

114 × 77 cm

Kette	W Z 2S ungefärbt elfenbein.
Schuss	W Z2 ungefärbt braun, 2 Schüsse wellenförmig eingelegt, Bindung mit flach liegender Kette.
Flor	W Z3, Florhöhe jetzt 4 mm, asymmetrischer Knoten nach links: As 1, H 41, B 37 = ca. 1517 Knoten/dm ² .
Seiten	2 × 3 Kettfäden mit zusätzlichem dunkelbraunem Ziegenhaarfaden in Achterschlingen umwickelt, ca. 0,8 cm breit.
Ober- und Unterseite	Schussreps-Wollfäden mit mattrotten, dunkelbraunen und dunkelblauen Streifen. Zwirnbinder, 2 × 2 Paare, elfenbeinmattrot. Band mit schrägen Streifen verhängte Wirkerei, ca. 13 cm breit.
Griff	Seidig, mitteldick, leicht körnig.
Farben	5, Sandfarbig, Braun, Dunkelblau, Braunrot, Mattrot.
Zustand	Vollständig.



Beludsch

Grenzgebiet Persien/Afghanistan

Ende 19. Jahrhundert

In ungewöhnlicher Farbstellung präsentiert sich der vorliegende Beludsch-Teppich. Beludsch-Erzeugnisse dieser Gruppe¹ stammen vornehmlich aus dem Ende des 19. Jahrhunderts. Geknüpft wurden sie im Grenzgebiet zwischen Afghanistan und Persien, westlich von Herat. Alle bisher bekannten Exemplare sind in symmetrischem Knoten geknüpft und ähneln sich in Zeichnung und Farbstellung sehr.

¹M. L. Eiland, Oriental rugs, New York 1973 (S. 75, Abb. 57).

173 × 110 cm

Kette	W Z 2S ungefärbt elfenbein.
Schuss	W Z2 ungefärbt hellbraun bis dunkelbraun, 2 Schüsse wellenförmig eingelegt, Bindung mit flach liegender Kette.
Flor	W Z2, Florhöhe jetzt 5 mm, symmetrischer Knoten: Sy 1, H 33, B 27 = ca. 891 Knoten/dm ² .
Seiten	2 × 6 Kettfäden mit zusätzlichem dunkelbraunem Ziegenhaarfäden in Achterschlingen umwickelt, ca. 1,5 cm breit.
Oberkante	Schussreps-Wollfäden mit hellroten, braunen, hellbraunen, hellgelben, violettbraunen und blauen Streifen. Broschierte Kreuzmuster, ca. 14 cm breit.
Unterkante	Wie Oberkante, jedoch 18 cm breit.
Griff	Seidig, lappig, körnig.
Farben	8, Violettbraun, Hellgelb, Hellrot, Elfenbein, Blau, Dunkelblau, Braun, Dunkelpurpur jetzt Beige.
Zustand	Wenige kleine Reparaturen, vollständig.



19. Jahrhundert

Auf den ersten Blick fallen an diesem kamelhaarfarbenen Flachgewebe das dominierende Innenfeld und die in den Hintergrund tretende Bordüre auf. Die beiden flachgewebten und verzierten Endpartien weisen eine sehr feine Zeichnung auf. Die Lebensbäume im Innenfeld sind für solche Stücke typisch. Das rundum laufende Tierfries hingegen ist eher selten.

174 × 74–80 cm

Kette	W Z 2S.
Grundschiuss	W Z2 und ZH Z2.
Zierschiuss	W Z2 und W Z3.
Grundbindung	Schussreps, 72 Kettfäden/dm, 128–144 Schussfäden/dm.
Zierbindungen	Mittelfeld: broschiierte Muster. Seitliche Begrenzung des Mittelfeldes: verhängte Wirkerei. Rahmen: Kettrepsbändchen, lancierte Streifen; in Streifen und Mittellinien der Dreieckformen mehrfache musterbildende Schüsse, Rückseite teilweise flottant; Zwirnbinden, weiss-violett, rot-blau.
Seiten	Schuss um 4 × 3 dickere Kettfäden geführt, Umwickeln mit zusätzlichem Faden (ZH, braun) in Doppelachterschlingen um 4 × 3 Kettfäden.
Ober- und Unterkante	Schussreps mit blassroten, dunkelblauen und dunkelbraunen Streifen; mehrere Streifen mit mehrfachen musterbildenden Schüssen, Rückseite teilweise flottant; Zwirnbinden, 20 Paare, blassrot-dunkelblau, elfenbein-braun.
Griff	Glatt, dünn. Wolle weich.
Farben	6, Sandfarbig, Braun, Dunkelbraun, Blassrot, Dunkelblau, Elfenbein.
Zustand	Mehrere kleine Flickstellen.



Turkmenische Teppiche

Turkmenisches Siedlungsgebiet ist – grob umrissen – das weite Tiefland zwischen dem Kaspischen Meer und dem Fluss Amu Darja, heute Teil von Sowjetrussland. Ebenso bewohnten Turkmenen seit Jahrhunderten einige Grenzgebiete in Nordostpersien und Nordwestafghanistan. Grosse Teile dieses zentralasiatischen Raumes sind niederschlagsarme Wüsten- und Steppengebiete, durchsetzt mit einer Anzahl Oasen. Diese geographischen Gegebenheiten liessen eine dichte Besiedlung nicht zu. Mitte letztes Jahrhundert wurde die Zahl der in diesem Gebiet lebenden Turkmenen auf ungefähr eine Million geschätzt.

Die frühe Geschichte der Turkmenen liegt im dunkeln, doch dürfte die Urheimat dieses Turkvolkes im Altai-Gebiet gelegen haben. Bereits im 10. Jahrhundert werden die aus den Oghusenstämmen hervorgehenden Turkmenen erstmals erwähnt. Bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts lebten die freiheitsdurstigen Turkmenen, die kaum je geschlossen auftraten, in ständiger Fehde mit ihren Nachbarn. Raub war denn auch neben der Viehzucht ein bedeutender «Erwerbszweig» dieses Nomadenvolkes.

Die Kriegslust der Turkmenen und die Abgeschlossenheit der transkaspischen Steppen verhinderten das Bekanntwerden der turkmenischen Teppiche als Handelsobjekte vor dem 19. Jahrhundert. So wurde hier das Teppichknüpfen bis über die Mitte des letzten Jahrhunderts hinaus weitgehend für den Eigenbedarf und als häusliches Handwerk betrieben. Geknüpft wurde in Turkestan am primitiven horizontalen Knüpfstuhl und ausschliesslich von Frauen.

Die turkmenischen Teppiche und Taschen werden vom Handel meistens mit der Bezeichnung des früheren Umschlagplatzes «Buchara» versehen, obwohl dort – zumindest in den letzten hundert Jahren – keine Teppiche geknüpft wurden. Vernünftiger ist die Einordnung der textilen Erzeugnisse dieses Volkes nach Stämmen. Diese verloren allerdings teilweise bereits im 19. Jahrhundert ihre Selbständigkeit und gingen in anderen Gruppierungen auf. Die Zeichnung, die verwendeten Materialien, Farbtöne und Knüpftchnik erlauben bei älteren Erzeugnissen in der Regel eine zuverlässige Zuweisung an die verschiedenen Stämme Salor,

Saryk, Tekke, Ersari, Kisilajak, Jomud, Tschador und Arabatschi.

Dominierende Ornamente im Innenfeld der turkmenischen Teppiche sind in der Regel die medaillonartigen Güls, die mit grosser Wahrscheinlichkeit einmal eine streng stammesspezifische Bedeutung besaßen. Eine Zuschreibung des Objektes nur auf Grund der verschiedenen Haupt- und Nebengüls ist deshalb in vielen Fällen problematisch oder gar irreführend. Beispielsweise wurden Güls untergegangener Gruppen von anderen Stämmen weiter geknüpft. Sowohl die Güls wie auch andere Ornamente des Innenfeldes und der Bordüre, meist sind es Motive floralen Ursprungs, haben sich im Verlaufe der historischen Entwicklung sehr stark geometrisiert, ohne jedoch die Harmonie des Bildes zu beeinträchtigen.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, vor allem aber nach der «Befriedung» Turkestans durch die Armee des russischen Zaren in den 70er Jahren, wurden die turkmenischen Stämme nach und nach sesshaft und betrieben nun vermehrt auch Ackerbau. Der Zusammenhalt der einzelnen Stammesgruppen wurde lockerer. Durch die Sesshaftigkeit verminderte sich der in der Jurte (Zelt) und auf der Wanderung erhebliche Bedarf an Teppichen und Taschen. Der Teppichhandel gewann an Einfluss und Bedeutung. Die Zeichnung wurde nachlässiger ausgeführt, die Bordüren – beim ursprünglichen Teppicherzeugnis in der Regel eine relativ schmale Hauptbordüre und beidseitig je eine unscheinbare Begleitbordüre – gewannen gegenüber dem Innenfeld an Bedeutung. Doch wäre jede Verallgemeinerung falsch. Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden in Teilgebieten sorgfältig gearbeitete Taschen und Teppiche hergestellt.

In den letzten Jahrzehnten allerdings wurde die häusliche Herstellung fast vollständig durch die organisierte Knüpfarbeit in grossen Werkstätten abgelöst. Die heute in Russland hergestellten Turkmenen-Teppiche sind zwar qualitativ ansprechend, haben aber mit den alten Stammeserzeugnissen nur noch wenige rein äusserliche Merkmale gemeinsam. Letzteres gilt zweifelsohne auch für die in Afghanistan massenweise gefertigten Afghan-Teppiche. Ebenso werden in Pakistan und Indien

in den letzten Jahren grosse Mengen von Teppichen mit turkmenischen Mustern fabrikmässig geknüpft.

Die Zahl der Farben und Farbnuancen im alten Turkmenen-Teppich übersteigt 6–8 selten, erzielt damit aber ein klares und eindrucksvolles Kolorit. Dominierend sind bei fast allen Objekten verschiedene Rottöne vom Dunkelpurpur über Braunrot bis zu Hellrot, die die Teppiche dieses Volkes unverwechselbar machen. Daneben finden alle anderen Farben Anwendung: Blau, Elfenbein, Braun, Grün und Gelb. Bis in die 70er Jahre des letzten Jahrhunderts wurden ausschliesslich auf natürlicher Basis hergestellte Farben verwendet. Die dann aufkommenden synthetischen Farben minderten leider in vielen Erzeugnissen die bestechende Farbharmonie der frühen Turkmenen-Teppiche.

Die Farbstellung ist bei den Erzeugnissen der einzelnen Stämme – ja in vielen Fällen der einzelnen Untergruppen – recht unterschiedlich. Die Grundfarbe alter Tekke-Teppiche kann vom dunklen Braunrot bis zu Hellrot variieren. Neben weiteren Rottönen finden in der Regel ein dunkles Blau, Elfenbein und Braun Verwendung. Gelb sieht man nur in ganz kleinen Partien. Alte Stücke weisen vielfach ein helles Blau und Grün auf. Das Kolorit der Saryk-Teppiche wiederum wird meistens durch eine etwas bläustichige dunkelrote Grundfarbe bestimmt. Alte Ersari-Stücke zeigen helle und leuchtende Farben mit einem ziegel- bis rostroten Grundton. Gelb wird hier recht grosszügig verwendet. Die ebenfalls den Ersaris zuzuweisenden Afghan-Teppiche weisen hingegen, vor allem bei späteren Stücken, eine eher dunkle Farbstellung auf. Erzeugnisse der Jomud-Turkmenen zeigen in der Grundfarbe meistens ein Dunkel- oder Violettbraun, doch kann auch eine Gruppe mit ziegelrotem Grundton festgestellt werden. Die Jomud-Turkmenen haben wie kein anderer Stamm dieses Volkes von der ganzen Farbpalette Gebrauch gemacht.

Die Mehrzahl der turkmenischen Stammesgruppen knüpfte ihre Erzeugnisse im asymmetrischen Knoten. Jomud-Teppiche jedoch weisen in vielen Fällen, Saryk-Erzeugnisse praktisch immer, den symmetrischen Knoten auf. Die Produkte der

Saloren und vor allem der Tekke weisen die grösste Knüpfdichte und in der Regel auch eine niedrige Schur auf. Ersari-Teppiche hingegen sind grob geknüpft und haben einen hohen Flor. Erzeugnisse der Jomud-Turkmenen wiederum nehmen eine Mittelstellung ein. Als Knüpfmaterial verwenden die Turkmenen Wolle, bei einigen Stämmen findet in wertvollen Stücken für kleine Partien auch Seide Verwendung. Weisse Partien in Saryk-Erzeugnissen können in Baumwolle geknüpft sein. Kette und Schuss der Turkmenen-Teppiche sind meistens aus naturfarbener Wolle (weiss, grau, braun), selten aus Baumwolle oder Ziegenhaar.

Die Knüpferzeugnisse spielten im Leben der Turkmenen eine überaus wichtige Rolle. Ganz abgesehen von ihrer Bedeutung als Träger der Ausdrucks- und Gestaltungskraft dieses Volkes wurden Teppiche und Taschen als Kälteschutz, als Schmuck und zur Verzierung, zur Ehrung hoher Gäste, als Mitgift der Braut, als Behälter in der Jurte, als Tragtasche für Kamel und Pferd auf dem Transport gebraucht. Kein teppichknüpfendes Volk hat daher eine auch nur annähernd so hohe Vielfalt an verschiedenen Teppicherzeugnissen aufzuweisen. Vom Hauptteppich, der für den Gast ausgerollt wurde, über den Gebetsteppich zu Tschuval und Torba als Taschen, vom Kapunuk und Enssi als Schmuck der Jurtentür bis zum phantasievoll geknüpften Zeltband und vom Asmalyk als Kamelschmuck über die Satteldecke bis zur liebevoll in das Detail ausgearbeiteten Pferddecke.

Der Formen- und Farbensinn und das in eine lange geschichtliche Entwicklung eingebettete Kunsthandwerk dieser Nomaden und Bauern verdienen in hohem Masse unsere Bewunderung.

Anfang 19. Jahrhundert

Dieser kleine Teppich gehört zu einem selten auftretenden Typ mit einer Unterteilung in fast quadratische Felder. Die sorgfältige und detaillierte Zeichnung der Ornamente und insbesondere der Blütenstauden, aber auch die leuchtenden Farben und die Wolle deuten auf ein hohes Alter hin.

Ein vergleichbares Exemplar wird von Loges (Turkmenische Teppiche, 1978) unter Nr. 91 abgebildet, allerdings mit bedeutend stärker geometrisierten Blumen. Schürmann (Zentralasiatische Teppiche, 1969) zeigt unter Nr. 49 einen Gebetsteppich mit einer sehr ähnlichen Ausgestaltung des Blumenmotivs.

151 × 95 cm

Kette	ZH Z 2S grau bis braun.
Schuss	W Z1 ungefärbt hellbeige, 2 Schüsse wellenförmig eingelegt, Bindung mit flach liegender Kette.
Flor	W Z2 (weisse Partien BW Z2), Florhöhe jetzt 2–3 mm, asymmetrischer Knoten nach rechts: As 2, H 38, B 35 = ca. 1330 Knoten/dm ² .
Seiten, Ober- und Unterkante	–
Griff	Weich, jetzt dünn, lappig, querrispig.
Farben	6, Braunrot, Elfenbein und Weiss (BW), Helltürkis, Maisgelb, Dunkelblau, Dunkelbraun.
Zustand	An der Unterkante fehlt die äusserste Bordüre.



Tekke-Hauptteppich

19. Jahrhundert

Ein typischer Hauptteppich der Tekke. Diese weisen fast immer vier bis fünf Reihen zu je zehn durch ein Gitter von feinen blauen Linien geteilten Tekke-Güls auf. Als Nebengül wird hier das sogenannte Tschemtsche-Gül verwendet. Auffällig ist das zusätzliche Nebenornament zwischen den Hauptgüls mit einer teilweisen Wiederholung des letzteren. Charakteristisch für alte, traditionelle Stücke sind die breiten Kelim-Enden, hier sogar mit originalen Aufhängeschlaufen.

Der Teppich scheint kaum gebraucht worden zu sein. Die Zeichnung und die etwas gedrängte Anordnung der Ornamente deuten eher auf einen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts anzusetzenden Entstehungszeitpunkt hin.

218 × 199 cm

Kette	W Z 2S ungefärbt elfenbein.
Schuss	W Z2 ungefärbt braun, 2 Schüsse wellenförmig eingelegt, Bindung mit flach liegender Kette.
Flor	W Z2, Florhöhe jetzt 4 mm, asymmetrischer Knoten nach rechts: As 2, H 72, B 42 = ca. 3024 Knoten/dm ² .
Seiten	2 Kettfäden mit zusätzlichem blauem Wollfaden umwickelt.
Oberkante	Schussreps mit roten Wollfäden, 9 feine blaue Streifen, Abschluss 1 dicker BW-Strang; ca. 30 cm breit. Kettfäden in Gruppen von 7 verknötet. Am Rand Kettfäden zu langem Vierkantzopf verflochten.
Unterkante	Wie Oberkante, jedoch Abschluss 2 sechsfache Wollschüsse über 2 Kettfäden, ca. 27 cm breit. Kettfäden in Gruppen von 6 verknötet.
Griff	Samtartig, biegsam, glatt.
Farben	8, Weinrot, Orangerot, Elfenbein, Dunkeltürkis, Dunkelblau, Hellblau, Maisgelb, Braun.
Zustand	Vollständig.



Tekke Kapunuk

19. Jahrhundert

Kapunuks dienten zum Schmuck des Zelt-
eingangs der Turkmenen. Die Ornamentierung des
Stückes – eine geometrisierte Wellenranke mit
Blättern – ist typisch für diese Objekte. Der abge-
bildete Kapunuk kann wohl den Tekke zugeschrie-
ben werden.

Die Zeichnung mit den von der Ranke los-
gelösten, fast viereckigen Blättern dürfte für eine
Entstehung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhun-
derts sprechen. Ähnliche Stücke werden von
Schürmann (1969) unter Nr. 27 und Loges (1978)
unter Nr. 14 vorgestellt.

102 (22) × 86 (23) cm

Kette	W Z 2S ungefärbt hellbeige.
Schuss	W Z2 ungefärbt hellbraun, 1 Schuss, an der Unterkante die ersten 2 cm 2 Schüs- se pro Knotenreihe, wellenförmig einge- legt, Bindung mit flach liegender Kette.
Flor	W Z2, kleine magentafarbene Partien in Seide, Florhöhe jetzt 2 mm, asymmetri- scher Knoten nach rechts: As 2, H 104, B 47 = ca. 4888 Knoten/dm ² . Der Knüpf- beginn, also die Unterkante, ist vom Ver- wendungszweck her gesehen oben.
Seiten	5 Kettfäden mit zusätzlichem blauem Wolffaden umwickelt.
Oberkante	Den Knoten entlang blauer Soumak- stich, Leinwandbindung mit hellroten Wolffäden, ca. 3 cm breit. Nach hinten umgelegt und vernäht. Fransen aus ver- schiebdenfarbigen Wolffäden eingekno- tet.
Unterkante	Leinwandbindung mit Wolffäden, blaue, rotbraune und elfenbeinfarbige Streifen, ca. 3 cm breit. Nach hinten umgelegt und vernäht.
Griff	Samtartig, fast dünn, flachkörnig.
Farben	8, Elfenbein, Braunrot, Dunkelblau, Blau, Orangerot, Braun, Gelb, Magenta (Seide).
Zustand	Vollständig.



Möglicherweise
18. Jahrhundert

Frühe Stücke wie dieses Fragment einer kleinen Tasche (schmäler als eine Torba) sind ausserordentlich selten. Die grosszügige Anordnung der Ornamente, die geringe Zahl von Bordüren, das Fehlen von Ornamenten in der meist unbedeutenden Schürze, die Farbstellung und die wie Seide anmutende Wolle sind typische Merkmale solcher Stücke.

Ähnliche Stücke sind bei Azadi (1970), Tafel 27d, und bei Loges (1978) unter Nr. 15 abgebildet.

24 × 58 cm

Kette	W Z 2S ungefärbt hellbeige.
Schuss	W Z2 ungefärbt braun, meist nur 1 Schuss, teilweise auch 2 Schüsse, wellenförmig eingelegt, Bindung mit flach liegender Kette.
Flor	W Z2, Florhöhe jetzt 2 mm, asymmetrischer Knoten nach rechts: As 2, H 96, B 44 = ca. 4224 Knoten/dm ² .
Seiten und Oberkante	-
Unterkante	Leinwandbindung mit elfenbeinfarbenen Wollfäden, jetzt noch ca. 1,5 cm breit. Eingeknotete Fransenreste noch vorhanden.
Griff	Wie Samt, geschmeidig, dünn, glatt.
Farben	9, Elfenbein, Braunrot, Dunkelpurpur, helles Orangerot, Dunkelblau, Blau, Dunkeltürkis, Dunkelbraun, Gelb.
Zustand	Bordüre an der Oberkante fehlt. In der Mitte ca. 14 cm tiefer Riss, jetzt zusammengeñäht.



Tekke Tschuval

Erste Hälfte 19. Jahrhundert

Dieser Tschuval (Zelttasche) mit kassettenartiger Aufteilung des Innenfeldes und leuchtenden Farben ist sehr fein geknüpft. Für die magentafarbenen Partien wurde Seide verwendet. Die grosszügige und elegante Schürze steht in einem angenehmen Kontrast zum Innenfeld und zeigt hier auch das oberste Ornament der Blütenstauden noch vollständig.

75 × 108–116 cm

Kette	W Z 2S ungefärbt elfenbein.
Schuss	W Z 2S, schwach verzwirrt, ungefärbt braun, nach jeder zweiten Knotenreihe 1 Schuss, dazwischen 2 Schüsse wellenförmig eingelegt, Bindung mit flach liegender Kette.
Flor	W Z2, magentafarbene Partien in Seide, Florhöhe jetzt 2 mm, asymmetrischer Knoten nach rechts: As 2, H 106, B 53 = ca. 5618 Knoten/dm ² .
Seiten	–
Oberkante	Leinwandbindung mit dunkelblauen und elfenbeinfarbenen Wollfäden, ca. 3 cm breit. Nach hinten umgelegt und vernäht.
Unterkante	Schussreps mit weinroten Wollfäden, ca. 2 cm breit. Nach hinten umgelegt.
Griff	Wie Samt, dünn, weich, glatt.
Farben	10, Weinrot, Blaurot, Magenta (Seide), Orangerot, Karmin, Elfenbein, Dunkelblau, Hellblau, Braun, Gelb.
Zustand	Beide Seiten verkürzt.



Tekke Tschuval

Mitte oder zweite Hälfte
19. Jahrhundert

Durch die bei Tekke-Nomaden eher selten vorkommende Verwendung von weisser Baumwolle wird die ausgewogene und klare Ornamentierung von Innenfeld und Bordüre dieses dunkelgrundigen Stückes wirkungsvoll unterstützt. Diese Art der Blumenzeichnung in der Schürze kommt nur bei älteren Exemplaren vor.

75 × 111 cm

Kette	W Z 2S ungefärbt elfenbein.
Schuss	W Z 2S, schwach verzwirnt, ungefärbt hellbraun, 2 Schüsse wellenförmig eingelegt, Bindung mit flach liegender Kette.
Flor	W Z2, weisse Partien BW Z2, Florhöhe jetzt 3 mm, asymmetrischer Knoten nach rechts: As 2, H 87, B 38 = ca. 3306 Knoten/dm ² .
Seiten, Ober- und Unterkante	-
Griff	Samtartig, weich, glatt.
Farben	9, Weinrot, Dunkelpurpur, Weiss BW, Dunkelmagenta, Dunkeltürkis, Dunkelblau, Orangerot, Braun, Graublau.
Zustand	3 kleine Reparaturstellen.



Erste Hälfte 19. Jahrhundert

Diese kleine Tasche zeigt die für frühe Stücke typische grosszügige Anordnung von nur sechs Güls im Innenfeld und einer relativ bescheidenen Bordüre. Ausserordentlich für eine Torba dieser Altersgruppe ist der perfekte Erhaltungszustand dieses vollständigen Exemplares. Die Torba wurde 1872 in Istanbul gekauft und dürfte noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden sein.

Ein ähnliches Stück zeigt Azadi (Turkoman Carpets, 1975) unter Nr. 27.

35 × 98 cm

Kette	W Z 2S ungefärbt elfenbein.
Schuss	W Z2 ungefärbt elfenbein, 1 Schuss wellenförmig eingelegt, Bindung mit flach liegender Kette.
Flor	W Z2, kleine magentafarbene Partien in Seide, Florhöhe jetzt 2 mm, asymmetrischer Knoten nach rechts: As 2, H 90, B 45 = ca. 4050 Knoten/dm ² . An beiden Seiten mehrere vertikale Knotenreihen mit dem symmetrischen Knoten: Sy 1.
Seiten	2 Kettfadenpaare mit zusätzlichem weinrotem Wollfaden in Achterschlingen umwickelt, ca. 0,4 cm breit und mit der Taschenrückseite vernäht. Seitlich angehängt aus 6 blauen und weinroten Elementen gezopftes Band zum Aufhängen (nur auf einer Seite noch vorhanden).
Oberkante	Leinwandbindung mit weinroten und elfenbeinfarbenen Wollfäden, ca. 3 cm breit. Nach hinten umgelegt und vernäht.
Unterkante und Rückseite	Leinwandbindung mit elfenbeinfarbenen Wollfäden. Eingeknotete Wollfransen, ca. 35 cm lang.
Griff	Samtartig, weich, flachkörnig.
Farben	8, Weinrot, Orangerot, Elfenbein, Dunkelblau, Blaurot, Blau, Braun, Magenta (Seide).
Zustand	Torba vollständig erhalten.



Jomud Tschuval

19. Jahrhundert oder frühes
19. Jahrhundert

Auffallend an diesem Tschuval sind die guten Proportionen in der Zeichnung des Innenfeldes und die besonders breite Farbskala. Beide Merkmale sind für ältere Stücke typisch. Obwohl die Schürze fehlt, übt das Stück immer noch eine faszinierende Wirkung auf den Betrachter aus.

56 × 102 cm

Kette	W Z 2S ungefärbt, 1 beige, 1 braunrau.
Schuss	W/ZH Z2 ungefärbt braun, 1 Wolle, 1 Ziegenhaar, 2 Schüsse wellenförmig eingelegt, Bindung mit flach liegender Kette.
Flor	W Z2, Florhöhe jetzt 2 mm, symmetrischer Knoten: Sy 1, H 81, B 38 = ca. 3078 Knoten/dm ² .
Seiten, Ober- und Unterkante	-
Griff	Samtartig, dünn, fest, glatt.
Farben	8, Rotbraun, Elfenbein, Rot, Tiefgrün, Dunkelblau, Blau, Maisgelb, Dunkelbraun.
Zustand	Nebenbordüre an den Seiten fehlt, an der Ober- und Unterkante verkürzt.



Teppiche aus Ostturkestan und China

Die Knüpfkunst jenseits des Pamir-Gebirges, der geographischen Grenze von West- zu Ostturkestan und dem weiter östlich liegenden China, nahm einen eigenen von der zentral- und vorderasiatischen Teppichherstellung weitgehend unabhängigen Verlauf. Ostturkestan, heute ein Teil der chinesischen Provinz Sinkiang, umfasst das Gebiet des Tarimbeckens, einer steppenartigen Hochebene, welche auf drei Seiten von Gebirgszügen umgeben ist und sich im Osten gegen China öffnet, aber auch dort durch Wüstengebiete eine natürliche Grenze besitzt. An den Gebirgsflüssen, welche sich in Steppe und Wüste im Inneren verlieren, liegen Flussoasen mit Stadtsiedlungen: Stationen der hier zweigeteilten, am nördlichen und südlichen Rand des Tarimbeckens verlaufenden Seidenstrasse, dem Verbindungsweg von China nach Turkmenien.

In frühester Zeit war Ostturkestan von Turk-Nomaden besiedelt. Jahrhunderte vor Christus drangen aus dem Westen Ackerbausiedler indoeuropäischer Abstammung ein und gründeten die Oasensiedlungen. Es wird angenommen, dass der Ursprung der Knüpfkunst im Tarimbecken oder in weiter nördlich gelegenen Gebieten Zentralasiens liegt, was die Teppichfunde des 3. Jahrhunderts v. Chr. im Altai-Gebirge und diejenigen des 3. Jahrhunderts n. Chr. unweit von Khotan, der ursprünglich grössten Siedlung Ostturkestans, bestätigen. In diesen abgelegenen Oasenstädten konnte die Teppichherstellung beständig und unabhängiger von äusseren Einflüssen bestehen, da die Oasen für die sich ablösenden Fremdherrschaften zu weit entfernt waren, als dass deren Macht sich in den Kunstbereichen hätte rigoros durchsetzen können.

Die sechs Haupttypen ostturkestanischer Teppiche leiten sich aus der geschichtlichen Entwicklung ab. Aus dem Musterschatz der Turk-Nomaden wird das *Vasen-Granatapfelmuster* hervorgegangen sein, eine Verbindung des Symbols des Lebensbaumes mit dem Symbol der Fruchtbarkeit. Das *Medaillonmuster*, meist drei blaue ovale Scheiben auf rotem Grund als Ausdruck von Lotusblütenpedestalen für Buddha und zwei seiner Jünger, stammt aus der Zeit des Gandhara-Buddhismus, welcher im 1. Jahrtausend n. Chr. den Oasenstädten

sein Gepräge gab. Mit dem Eindringen des Islam (950–1000 n. Chr.) richtet sich Ostturkestan auf den Westen aus zu den Städten Samarkand, Herat, Buchara. Kaschgar am weitesten im Westen, am Schnittpunkt beider Seidenstrassen gelegen, wird zur führenden Oasenstadt mit luxuriösem Lebensstil. Es treten nun auf Teppichen *Herat-Blüten-Muster (seltener Arabesken)* auf, deren Komposition und Darstellung den eigenen ostturkestanischen Stil aufweisen. Für die Paläste der islamischen Potentaten wurden, vor allem in Kaschgar, derartige Teppiche mit Silber oder Gold broschiert und in Seide geknüpft. Die Teppiche mit *Rosettenmustern* weisen ein mit freien oder eingerahmten (Kassetten-Gül-Muster) Rosetten verziertes Feld auf. Inwieweit diese Rosetten als abgewandelte Gülformen aus Turkmenien oder als stilisierte Lotosblüten aus China übernommen wurden, ist ungewiss. 1758 fällt Ostturkestan an China. Durch den vermehrten Handel, durch Tributzahlungen und durch politisch bedingte Verbindungen mit China werden aber auf Bestellungen oder auf Einfühlen in die chinesische Formenwelt auch Teppiche mit *China-Symbolmustern*, wie chinesische Blütenornamentik, Wasser-Berg-Motiv bis zu Drachenfiguren, in Ostturkestan hergestellt. Unter dem Regime von Yagub Beg, einem islamischen Führer, welcher 1863–1875 Ostturkestan national unabhängig von China zu einigen versuchte, entstanden die *Reihengebetsteppiche* Ostturkestans. Ihre späteren Vertreter wurden unter Verwendung chemischer Farben hergestellt.

Zu den Städten mit ostturkestanischer Teppichherstellung zählen Khotan, Kaschgar und Yarkand, während in anderen Städten des Tarimbekens, wie Aksu, kirgisisch beeinflusste Teppiche geknüpft wurden. Ob sich Teppiche aus Khotan, Kaschgar oder Yarkand durch bestimmte Struktur- oder Qualitätsmerkmale unterscheiden, ist umstritten. Die Teppiche sind auf baumwollener Kette mit baumwollenem oder wollenem Schuss meist locker um 700 Knoten pro dm² geknüpft. Die Wolle ist weich, glanzreich, von bester Qualität und in grösseren Wollbüscheln verarbeitet. Die Farben sind meist intensiv, Rot und Blau herrschen vor, Grün ist selten. Besonders die Medaillonteppiche erzielen eine plakative, mystisch eindringliche Wirkung.

Die ostturkestanischen Teppiche waren bis nach dem 1. Weltkrieg in Europa praktisch unbekannt. Sie wurden erst Samarkand genannt, da dort der Umschlagplatz der aus dem Osten kommenden Teppiche war, und galten lange als chinesisches Kunsthandwerk. Im Handel sind diese Teppiche nur noch selten zu sehen. Erst das 1964 von H. Bidder in immenser Arbeit und mit viel Kenntnis herausgegebene Buch «Teppiche aus Ost-Turkestan» ergab ein klares Bild dieser ursprünglichsten aller Teppicharten.

Der Ursprung der China-Teppiche liegt erst 400 Jahre zurück. Ausser während örtlich und zeitlich begrenzten Eroberungen durch eindringende teppichknüpfende Mongolenstämme blieb die Teppichherstellung in China bis in die zweite Hälfte unseres Jahrtausends unbekannt. Erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts drang die Kunst des Teppichknüpfens entlang der Seidenstrasse nach China vor. Da China in dieser Zeit ein im Kunstausdruck festgelegtes taoistisch-buddhistisches Land ist, wird hier der Teppich nicht zu einem tragenden, richtunggebenden Kunsthandwerk, sondern übernimmt die schon vorhandenen Ausdrucksformen von Textilien, Bronzen und Malereien.

Die Herstellungsgebiete der frühen China-teppiche liegen im trockneren, nördlichen Teil Chinas auf dem Verbindungsweg von Ostturkestan nach Peking. Die Chinateppiche sind weder durch Struktur noch durch Muster bestimmten Orten oder eng umschriebenen Gebieten zuzuordnen. Art, Struktur und die Häufigkeit ihres Vorkommens weisen auf Produktion in kleinen sesshaften Teppichknüpfereien von Grossfamilien oder Dorfgemeinschaften hin. Als *Ninghsia* werden alle frühen und die locker geknüpften, hochflorigen Teppiche des 19. Jahrhunderts bezeichnet. Ninghsia ist eine unklare Begriffsmischung einer Qualitätsbezeichnung für wertvollste Chinateppiche und dem Herstellungsort, der Provinz Ninghsia, oder hergeleitet von der Stadt Ning Hsia Fu, dem Sammel- und Handelsplatz dieser Teppiche. Davon trennen sich die im 19. Jahrhundert geknüpften blaugrundigen, meist 60 auf 120 cm grossen Teppiche der Provinzen *Kansu* und *Suiynan*, nach welchen sie benannt werden, ab. Als *Paotou*-Teppiche, mit dem Namen der Hauptstadt der Provinz Suiynan, wer-

den die enggeknüpften, niedrigflorigen Bildteppiche Chinas gehandelt.

Die Chinateppiche wurden vor allem als Wandschmuck oder zum Einfassen von grossen Säulen in Palästen und Tempeln geknüpft und oft nur an Festtagen aufgemacht. Als Bodenteppiche dienten sie für weite Räume als Schmuck oder in buddhistischen Tempeln als schmale Läufer, auf denen die Mönche nebeneinandersitzen konnten. Die kleineren Exemplare waren zum Schutz auf Stühlen, Bänken und Ofensitzplätzen gedacht. Die frühen Teppiche waren für Familien des höchsten Adels bestimmt und weisen deshalb vorherrschend das Drachenmotiv als Zeichen der kaiserlichen Macht und die gelbe Farbe des Kaisers als Teppichgrundfarbe auf. Erst später, mit dem Auftreten weiterer Motive und vor allem mit der blauen Grundfarbe, wurde der Teppich in breiteren Volksschichten bekannt.

Die Chinateppiche sind lose und je älter desto weniger fein geknüpft. Der einzelne Teppichknoten ist sorgfältig gesetzt. Sein Wollbüschel ist gerichtet und eventuell bei jedem Knoten einzeln zurechtgeschnitten. Zur Konturierung von runden Musterformen ist oft ein Knoten zusätzlich zur Ab- und Rundung dazwischengesetzt. Des weitern haben die Chinesen den Kunststrick benutzt, in einem Knoten zwei Wollbüschel verschiedener Farbe zu verwenden. Vereinzelt in frühen, häufiger in späteren Teppichen sind die Muster im Flor reliefartig hervorgehoben. Zudem kann der Rand eines Musters durch schräges Einschneiden betont sein. Durch all diese chinesischen Besonderheiten kann der durch die mangelnde Feinheit bedingte Verlust in der Zeichnung wieder wettgemacht werden.

Die Bordüren der frühesten Teppiche sind geometrisch einfach, manchmal zu einer Linie reduziert. Im 18. Jahrhundert treten florale Bordüren mit Päonien und Ranken auf. Bei kleineren Exemplaren herrscht auf allen vier Seiten das Wasserberg-Motiv vor. Das Feld ist bei den frühen Teppichen in kaiserlichem Gelb oder in einem China eigenem Aprikosenrot gehalten. Es kann mit einem geometrischen Grundmuster überzogen sein. Erst im 19. Jahrhundert treten die blaugrundigen Teppiche auf. Das Mittelfeld schmücken bei den ältesten Teppichen Drachenfiguren, welche kraftvoll pla-

stisch wie auch archaisch geometrisch, später floral stilisiert sein können. Weniger oft weisen sie Lotusblüten oder andersartige Blumenranken auf. Im 18. Jahrhundert werden im Teppichfeld, seltener in Bordüren, all die weiteren chinesischen Glaubens-, Glücks- und Symbolzeichen verwendet, und oft wird mittels stilisierter Blumen- und Tierfiguren ein Mittelmedaillon hervorgehoben. Im 19. Jahrhundert wird die Zeichnung überfüllter, naturalistisch und plumper, die Spannung in der Musterverteilung nimmt ab, und einzelne Teppiche wirken dunkel. Vereinzelt werden grosse mit Drachen vollgemusterte Teppiche für kaiserliche Paläste aus Seide geknüpft und wie in Ostturkestan manchmal mit Silber- und Goldbroschierung zusätzlich verziert. Daneben trennen sich als eigene Teppichart die nach der Stadt Paotou benannten Wandteppiche ab, welche mit figürlichen chinesischen Symbolen zusammengesetzte Landschaftsszenen und Stilleben aufweisen. Ab Mitte 19. Jahrhundert entstehen die Manufakturteppiche Pekings, Tientsins und anderer Städte in der Art, wie sie heute noch für den Export hergestellt werden. Sie sind von bester Qualität, nach Anfangsschwierigkeiten gut industriell gefärbt, aber im Muster erstarrt und als Kunstwerk ohne Wert.

Erste Hälfte 19. Jahrhundert

Auf tiefrotem Grund leuchten drei blaue, oval abgerundete Scheiben. Jedes dieser Medail-lons beinhaltet sieben stilisierte Lotosblüten. Es wird angenommen, dass die Medaillons als drei Lotossitzplätze für Buddha und zwei seiner Jünger überliefert worden sind. Vier für Ostturkestan cha-rakteristische Bordüren umgeben das Feld, zuinerst eine schmale Blütenranken-, dann folgen eine breite Swastika-, die kraftvolle fünffarbige Wol-ken-Wasser- (Yun T'sai T'ou) und zäußerst als freie und eingefasste Rosetten die ostturkestanisch abgewandelte Heratbordüre. Frühe, ganz erhaltene Khotan-Teppiche, deren weiche Wolle noch hoch-florig und in ganzer Leuchtkraft besteht, sind we-gen der lockeren Grundstruktur, welche einen schnellen Verschleiss bedingte, und wegen der Ab-geschiedenheit Ostturkestans stets selten.

300 × 183 cm

Kette	BW Z 7S ungefärbt weiss.
Schuss	W Z1 ungefärbt elfenbein, mehrere Schussreihen auch braun, 3 dicke Schüs-se, 1. und 3. Schuss gerade eingelegt, 2. Schuss leicht wellenförmig eingelegt, Bindung mit gestaffelter Kette.
Flor	W Z2-3, Florhöhe jetzt 6 mm, asymme-trischer Knoten nach links: As 3, Schichtung ca. 40 Grad, H 23, B 33 = ca. 759 Knoten/dm ² .
Seiten	2 Kettfäden mit zusätzlichem rotbrau-nem Wollfaden umwickelt, nicht origi-nal.
Oberkante	-
Unterkante	Leinwandbindung mit BW-Doppelschüs-sen, ca. 2 cm breit, geschlossene Kettfa-denschlingen.
Griff	Seidig, weich, biegsam, grob.
Farben	6, Rotbraun, Blau, Gelb, Dunkelbraun, Lachsrot, Elfenbein.
Zustand	Im Feld kleine Reparaturstelle.



China-Säulentepich

Mitte 18. Jahrhundert

Über drei grossen, zweifachen Pfingstrosen, welche in China als erste aller Blumen gelten, und über dem Wellen-Berg-Motiv, Symbol für Glück und Langlebigkeit, erhebt sich der fünfklaue Drachen als Zeichen der kaiserlichen Gottheit. Die irdische Macht wird durch die gelbe Grundfarbe, als Farbe der Kaiser, und durch den fünfklaue Drachen, welche dem höchsten Adel vorbehalten war, verdeutlicht. Der Drache strebt nach der vor ihm schwebenden Perle, nach äusserster Vollkommenheit. Den Abschluss bildet ein blaues Band mit der in der Bedeutung noch unklaren Zusammenstellung von fünf buddhistischen Symbolen: Urne (ewiger Friede), endloser Knoten (Schicksalsbestimmung), Rad (Rad des Gesetzes), Fische (Wohlstand) und Baldachin (Schutz). Während die meisten Drachenteppiche einen einmal oder zweimal unterbrochenen Drachen aufweisen, damit der Drachenkörper beim Anlegen des Teppichs um eine Säule sich um die ganze Säule winden kann, wird dieser leicht konische Teppich für eine ganz bestimmte Säule oder Stelle geknüpft worden sein, bei welcher der ganze Drachen nach vorn sichtbar bleiben musste. Die Knüpfdichte von 440 Knoten/dm² und die Zeichnung des Drachenkopfes ergeben das hohe Alter, der Aufbau des Drachens und die Musteranordnung des oberen Querbandes die Herstellung für einen bestimmten Ort und Zweck.

275 × 107–133 cm

Kette	BW Z 4S ungefärbt weiss.
Schuss	BW Z3 ungefärbt weiss, 2 Schüsse wellenförmig eingelegt, Bindung mit flach liegender Kette.
Flor	W Z3–5, Florhöhe jetzt 8 mm, asymmetrischer Knoten nach links: As 1, H 17, B 26 = ca. 442 Knoten/dm ² . Schwache Reliefschur den Musterkonturen entlang.
Seiten	Umkehrender Schuss über 3 Kettfäden, ca. 0,6 cm breit.
Oberkante	2 Schüsse BW Z 6, ungefärbt weiss, in Leinwandbindung, ca. 0,5 cm breit.
Unterkante	Leinwandbindung BW Z 6S ungefärbt weiss, ca. 1 cm breit, geschlossene Kettfadenschlingen.
Griff	Weich, schwer, grob.
Farben	7, Olivgelb, Dunkelblau, Hellblau, Elfenbein, Beige, Lehmfarben, Braun.
Zustand	Vollständig.



China, zwei Satteldecken

Um 1800

Die zwei gleichgemusterten Teppiche waren wohl als ein Paar Satteldecken (über und unter dem Holzsattel?) bestimmt. Beide Teppiche weisen im Feld wenige grosse Päonien auf, deren Blätter das ganze Innenfeld weiss durchmustern. Bei der eigentlichen Satteldecke, derjenigen mit dem in der Mitte eingezogenen schmalen Oval, formen die Päonienranken geometrisch stilisiert zwei, bei der kleineren Decke ein Medaillon. Eine schmale Perlen- und eine breitere mit kleinen Rosetten gefüllte Bordüre fassen beide Teppiche ein. Das Innenfeld deutet auf frühe Herstellung in China, die Bordüre auf späteren tibetanischen Einfluss hin. Beide Teppiche zusammen stellen als Paar eine Rarität dar, und es ist nur ein einzelner ähnlicher Teppich im Metropolitan Museum of Art unter Nr. 210 bekannt.

123 × 64 cm (mit 2 Lederösen)
99 × 58 cm

Kette	BW Z4S ungefärbt weiss.
Schuss	BW Z2-6 ungefärbt weiss, 2 Schüsse wellenförmig eingelegt, Bindung mit flach liegender Kette.
Flor	W Z3-4, Florhöhe jetzt 6 mm, asymmetrischer Knoten nach links: As 1, H 28, B 26 = ca. 728 Knoten/dm ² . Schwache Reliefschur den Musterkonturen entlang.
Seiten, Ober- und Unterkante	-
Griff	Weich, lappig, querrispig.
Farben	6, Dunkelblau, Elfenbein, Lehmfarben, Olivbeige, Beige, Graublau.
Zustand	Eine kleine Florstelle abgenutzt.



Literaturverzeichnis

- Azadi, S.*, Turkmenische Teppiche, Hamburg 1970.
Azadi, S., Turkoman Carpets, London 1975.
Azadi, S., Persian Carpets, Carpet Museum, Teheran 1977.
Bidder, H., Teppiche aus Ost-Turkestan, Tübingen 1964.
Black, D., und Loveless, C., Rugs of the Wandering Baluchi, London 1976.
Black, D., und Loveless, C., Woven Gardens, London 1979.
Breck, J., und Morris, F., The James F. Ballard Collection of Oriental Rugs, New York 1923.
Collingwood, P., The Technique of Rug Weaving, London 1968.
De Franchis, A., und Wertime, J., Lori and Bakh-tiyari Flatweaves, Tehran Rug Society 1976.
Dimand, M. S., und Mailey, J., Oriental Rugs in the Metropolitan Museum of Art, New York 1973.
Emery, M., The Primary Structures of Fabrics, New York 1966.
Erdmann, H., Einführung in die Geschichte der türkischen Teppiche, in: Bausback, P., Anatolische Knüpft Teppiche aus vier Jahrhunderten, Mannheim 1978.
Erdmann, K., Der orientalische Knüpft Teppich, Tübingen 1955.
Erdmann, K., Europa und der Orientteppich, Berlin 1962.
Erdmann, K., Siebenhundert Jahre Orientteppich, Herford 1966.
Erdmann, K., Geschichte des frühen türkischen Teppichs, London 1977.
Hopf, A., Eine Sammlung edler orientalischer Teppiche, Tübingen 1961.
Housego, J., Tribal Rugs, London 1978.
Hubel, R., Ullstein Teppichbuch, Frankfurt a. M., Berlin 1965.
Landreau, A. M., and Pickering, W. R., From the Bosphorus to Samarkand, Flat Woven Rugs, Washington 1969.
Lefevre and Partners, The Persian Carpet, London 1977.
Lettenmair, J. G., Das grosse Orientteppichbuch, München 1962.
Loges, W., Turkmenische Teppiche, München 1978.
Lorentz, H., Chinesische Teppiche, München 1975.

McMullan, J. V., Islamic Carpets, New York 1965.
Moschkova, V. G., Die Teppiche der Völker Mittelasiens im späten 19. und 20. Jahrhundert, Taschkent 1970.
Orendi, J., Das Gesamtwissen über antike und neue Teppiche des Orients, Wien 1930.
Petsopoulos, Y., Kilims, London 1979.
Schürmann, U., Teppiche aus dem Kaukasus, Braunschweig 1964.
Schürmann, U., Orientteppiche, Wiesbaden 1965 (?).
Schürmann, U., Zentralasiatische Teppiche, Frankfurt a. M. 1969.
Spuhler, F., König, H., und Volkmann, M., Alte Orientteppiche, München 1978.
Seiler-Baldinger, A., Systematik der Textilen Techniken, Basel 1973.
Seiler-Baldinger, A., Classification of Textile Techniques, Ahmedabad 1979.
Tattersall, C. E. C., Notes on Carpet-Knotting and Weaving, Victoria and Albert Museum, London 1969.

Ausstellungskataloge:

Lion Rugs of Fars, Washington 1975.
Persian Tribal Rugs, Washington 1971.
Persische Teppiche, Hamburg 1971.
The Quashgai of Iran, Manchester 1976.
Textilkunst der Steppen- und Bergvölker Zentralasiens, Gewerbemuseum Basel 1974

Ausstellungsverzeichnis

Liste der aus-
gestellten Objekte

Anatolische Teppiche

- 1 Anatolisches Fragment, geknüpft, gefunden in Fostat (Alt-Kairo), 36 × 30 cm, 15. Jh.?
- 2 Anatolisches Fragment, geknüpft, gefunden in Fostat (Alt-Kairo), 32 × 17 cm, 15. Jh.?
- 3 Bergama, geknüpft, 171 × 139 cm, 18. Jh.
(Abb. S. 35)
- 4 Bergama, geknüpft, 205 × 171 cm, um 1800
(Abb. S. 37)
- 5 Bergama, geknüpft, 177 × 166, erste Hälfte 19. Jh.
- 6 Bergama, geknüpft, 108 × 90 cm, Anfang 20. Jh.
- 7 Yürük, geknüpft, 186 × 133 cm, 18. Jh.
(Abb. S. 39)
- 8 Yürük, geknüpft, 217 × 91 cm, erste Hälfte 19. Jh.
(Abb. S. 41)
- 9 Gördes, geknüpft, 195 × 136 cm, um 1800
- 10 Gördes, geknüpft, 201 × 138 cm, erste Hälfte 19. Jh.
- 11 Milas, geknüpft, 180 × 116 cm, erste Hälfte 19. Jh.
- 12 Megri, geknüpft, 159 × 118 cm, zweite Hälfte 19. Jh. (Abb. S. 43)
- 13 Konya, Gebetsteppich, geknüpft, 170 × 124 cm, um 1800
- 14 Konya, geknüpft, 180 × 140 cm, 19. Jh.
- 15 Westanatolischer Kelim, 190 × 110 cm, erste Hälfte 19. Jh. (Abb. S. 45)
- 16 Anatolischer Kelim, 360 × 160 cm, erste Hälfte 19. Jh.
- 17 Südostanatolischer Kelim, 334 × 156 cm, 19. Jh.
(Abb. S. 47)

Kaukasische Teppiche

- 18 Kasak Swastika, geknüpft, 236 × 180 cm, datiert 1807 (Abb. S. 53)
- 19 Kasak Fachralo, geknüpft, 134 × 123 cm, Mitte 19. Jh. (Abb. S. 55)
- 20 Kasak Bordjalou, geknüpft, 177 × 132 cm, 19. Jh.

- 21 Kasak, geknüpft, 178 × 130 cm, Mitte 19. Jh.
 22 Kasak Bordjalou, geknüpft, 237 × 162 cm, 19. Jh.
 23 Kasak, geknüpft, 274 × 182 cm, Ende 19. Jh.
 24 Karabagh, geknüpft, 352 × 106 cm, zweite Hälfte 19. Jh. (Abb. S. 63)
 25 Talisch, geknüpft, 257 × 106 cm, zweite Hälfte 19. Jh.
 26 Schirwan, Gebetsteppich, geknüpft, 148 × 76 cm, erste Hälfte 19. Jh. (Abb. S. 57)
 27 Schirwan, Gebetsteppich, geknüpft, 134 × 106 cm, Mitte 19. Jh. (Abb. S. 59)
 28 Schirwan Akstafa, geknüpft, 260 × 123 cm, Mitte 19. Jh.
 29 Schirwan, geknüpft, 144 × 104 cm, Mitte 19. Jh.
 30 Kuba/Schirwan, geknüpft, 304 × 117 cm, 19. Jh.
 31 Perepedil, geknüpft, 149 × 107 cm, zweite Hälfte 19. Jh.
 32 Perepedil, geknüpft, 104 × 72 cm, zweite Hälfte 19. Jh.
 33 Kuba, geknüpft, 92 × 80 cm, 19. Jh.
 34 Baku, geknüpft, 154 × 114 cm, erste Hälfte 19. Jh.
 35 Baku, geknüpft, 263 × 99 cm, Mitte 19. Jh.
 36 Seichur, geknüpft, 174 × 112 cm, Mitte 19. Jh.
 37 Tschitschi, geknüpft, 185 × 115 cm, Mitte 19. Jh.
 38 Dagestan, geknüpft, 135 × 97 cm, Mitte 19. Jh.
 39 Lesghi, geknüpft, 293 × 91 cm, 19. Jh.
 40 Seichur Soumak, 300 × 150 cm, Mitte 19. Jh.
 41 Verneh-Decke, 156 × 254 cm, 19. Jh. (Abb. S. 61)
 42 Verneh-Decke, 185 × 135 cm, zweite Hälfte 19. Jh.
 43 Kaukasus/Ostanatolien-Kelim, 304 × 172 cm, Ende 19. Jh.
 44 Verneh-Decke, 285 × 201 cm, Mitte 19. Jh.
 45 Sileh, 267 × 190 cm, datiert 1834
 46 Zwei kaukasische Mafraschteile, 68 × 104 und 66 × 50 cm, zweite Hälfte 19. Jh.
- 50 Schah-Savan, Pferdedecke, Azerbeidschan, Flachgewebe, 204 × 127 cm, Ende 19. Jh. (Abb. S. 69)
 51 Schah-Savan, Pferdedecke, Flachgewebe, 164 × 145 cm, Ende 19. Jh.
 52 Schah-Savan-Decke, Flachgewebe, 156 × 163 cm, Anfang 20. Jh.
 53 Schah-Savan, Flachgewebe, 435 × 161 cm, 19. Jh. (Abb. S. 71)
 54 Schah-Savan, Zeltdekoration?, Flachgewebe, 170 × 93 cm, um 1900
 55 Schah-Savan, Flachgewebe (Fragment), 100 × 90 cm, zweite Hälfte 19. Jh.
 56 Schah-Savan, Mafrasch, Flachgewebe, 105 × 52 × 49 cm, um 1900
 57 Schah-Savan, Mafrasch, Flachgewebe, 90 × 45 × 37 cm, zweite Hälfte 19. Jh.
 58 Schah-Savan, Mafraschteil, Flachgewebe, 68 × 120 cm, um 1900 (Abb. S. 77)
 59 Schah-Savan, 2 Mafraschteile, Flachgewebe, je 41 × 103 cm, zweite Hälfte 19. Jh.
 60 Schah-Savan, Mafraschteil, Flachgewebe, 41 × 90 cm, zweite Hälfte 19. Jh.
 61 Schah-Savan, Churdjin, Flachgewebe, 58 × 31 cm, Anfang 20. Jh.
 62 Westpersien, Churdjin, Flachgewebe, 28 × 64 cm, Anfang 20. Jh.
 63 Schah-Savan, Churdjin, Flachgewebe, 27 × 70 cm, Ende 19. Jh.
 64 Schah-Savan, Taschenfront, Flachgewebe, 46 × 43 cm, Ende 19. Jh.
 65 Schah-Savan, Taschenfront, Flachgewebe, 43 × 46 cm, 19. Jh. (Abb. S. 73)
 66 Schah-Savan, Taschenfront, Flachgewebe, 51 × 50 cm, um 1900
 67 Schah-Savan, Tasche, Flachgewebe, 28 × 45 cm, Anfang 20. Jh. (Abb. S. 75)
 68 Schah-Savan, Taschenfront, Flachgewebe, 52 × 55 cm, zweite Hälfte 19. Jh.
 69 Schah-Savan, Tasche, Flachgewebe, 63 × 52 cm, zweite Hälfte 19. Jh.
 70 Schah-Savan, Taschenfront, Flachgewebe, 33 × 30 cm, Anfang 20. Jh.
 71 Schah-Savan, 2 Taschenfronten, Flachgewebe, 52 × 42 cm, um 1900 (Abb. S. 79)
 72 Schah-Savan, Mafraschteil, Flachgewebe, 45 × 89 cm, um 1900
 73 Schah-Savan, Churdjin, 32 × 69 cm, Anfang 20. Jh.
 74 Schah-Savan, Veramin-Gebiet, geknüpft, 302 × 158 cm, Ende 19. Jh. (Abb. S. 81)
 75 Schah-Savan, Veramin-Gebiet, Rukorsi, 147 × 160 cm, Ende 19. Jh.
 76 Schah-Savan, Veramin-Gebiet, Rukorsi, Flachgewebe und geknüpft, 136 × 143 cm, Ende 19. Jh. (Abb. S. 83)

Persische Teppiche

- 47 Sarab, geknüpft, 417 × 121 cm, erste Hälfte 19. Jh.
 48 Karadagh, geknüpft, 200 × 90 cm, 19. Jh.
 49 Azerbeidschan, Taschenfront, geknüpft, 88 × 120 cm, 19. Jh.

- 77 Schah-Savan, Rukorsi, Flachgewebe, 130 × 118 cm, Ende 19. Jh.
- 78 Veramin, Band, geknüpft, 66 × 14 cm, erste Hälfte 20. Jh.
- 79 Veramin, Mafraschteil, geknüpft, 43 × 117 cm, Anfang 20. Jh.
- 80 Veramin, Taschenfront, geknüpft und Flachgewebe, 77 × 77 cm, um 1900
- 81 Senneh, Flachgewebe (verkürzt), 152 × 121 cm, Mitte 19. Jh.
- 82 Kurde, Senneh-Gebiet, Satteldecke, geknüpft, 90 × 95 cm, 19. Jh. (Abb. S. 91)
- 83 Bidjar, geknüpft, 386 × 270 cm, erste Hälfte 19. Jh.
- 84 Kurde, Bidjar-Gebiet, Satteldecke, geknüpft, 95 × 100 cm, 19. Jh.
- 85 Kirmanschah, geknüpft, 203 × 118 cm, Mitte 19. Jh.
- 86 Hamadan-Gebiet, geknüpft, 219 × 96 cm, Ende 19. Jh. (Abb. S. 87)
- 87 Kurde, Bidjar-Gebiet, geknüpft, 445 × 247 cm, erste Hälfte 19. Jh.
- 88 Kurde, geknüpft, 476 × 104 cm, um 1900
- 89 Kurde, Westpersien, geknüpft, 314 × 185 cm, 19. Jh. (Abb. S. 85)
- 90 Kurde, geknüpft, 218 × 154 cm, um 1900
- 91 Kurde, Churdjin, Flachgewebe, 112 × 61 cm, Anfang 20. Jh.
- 92 Kurde, Taschenfront, geknüpft, 60 × 82 cm, Anfang 20. Jh.
- 93 Kurde, Satteldecke, geknüpft, 50 × 85 cm, Anfang 20. Jh.?
- 94 Kurde, Flachgewebe, 470 × 175 cm, Ende 19. Jh.
- 95 Kurde, Flachgewebe, 263 × 119 cm, zweite Hälfte 19. Jh.
- 96 Kurde (?), Ostpersien, geknüpft, 187 × 110 cm, Mitte 19. Jh. (Abb. S. 105)
- 97 Kurde, Ostpersien, Churdjin, Flachgewebe, 122 × 55 cm, Ende 19. Jh.
- 98 Ferrahan, geknüpft, 213 × 108 cm, 19. Jh.
- 99 Ferrahan, geknüpft, 195 × 128 cm, erste Hälfte 19. Jh. (Abb. S. 89)
- 100 Saruk, geknüpft, 225 × 140 cm, erste Hälfte 19. Jh.
- 101 Saruk, geknüpft, 75 × 55 cm, Anfang 20. Jh.
- 102 Kaschgai, geknüpft, 172 × 93 cm, 19. Jh. (Abb. S. 95)
- 103 Kaschgai, geknüpft, 479 × 123 cm, zweite Hälfte 19. Jh.
- 104 Kaschgai, geknüpft, 280 × 110 cm, zweite Hälfte 19. Jh.
- 105 Kaschgai, geknüpft, 242 × 138 cm, Mitte 19. Jh. (Abb. S. 93)
- 106 Kaschgai, geknüpft, 221 × 116 cm, zweite Hälfte 19. Jh.
- 107 Kaschgai, geknüpft, 282 × 184 cm, zweite Hälfte 19. Jh.
- 108 Kaschgai, Pferddecke, geknüpft und Flachgewebe, 159 × 165 cm, Anfang 20. Jh. (Abb. S. 101)
- 109 Kaschgai, 2 Taschenfronten, geknüpft, 61 × 59 cm, Anfang 20. Jh.
- 110 Kaschgai, Taschenfront, geknüpft, 62 × 60 cm, Anfang 20. Jh.
- 111 Kaschgai, kleine Tasche, geknüpft, 25 × 24 cm, um 1900
- 112 Kaschgai, kleine Tasche, geknüpft, 18 × 27 cm, um 1900
- 113 Kaschgai, Churdjin, Flachgewebe, 22 × 52 cm, Anfang 20. Jh.
- 114 Kaschgai, Taschenfront, geknüpft, 55 × 68 cm, Ende 19. Jh.
- 115 Kaschgai, Satteldecke, geknüpft, 79 × 96 cm, Ende 19. Jh. (Abb. S. 99)
- 116 Kaschgai, Flachgewebe, 290 × 160 cm, zweite Hälfte 19. Jh.
- 117 Kaschgai, Flachgewebe, 297 × 144 cm, zweite Hälfte 19. Jh.
- 118 Kaschgai, Flachgewebe, 262 × 140 cm, zweite Hälfte 19. Jh.
- 119 Kaschgai, Churdjin, Flachgewebe, 56 × 26 cm, Anfang 20. Jh.
- 120 Kaschgai, Tasche, Flachgewebe, 32 × 29 cm, um 1900
- 121 Kaschgai, Taschenfront, Flachgewebe, 67 × 116 cm, Mitte 19. Jh.
- 122 Südpersien, geknüpft, 225 × 118 cm, erste Hälfte 19. Jh. (Abb. S. 97)
- 123 Luri, geknüpft, 394 × 124 cm, Ende 19. Jh.
- 124 Luri, geknüpft, 283 × 139 cm, zweite Hälfte 19. Jh.
- 125 Luri-Bachtari, Taschenfront, geknüpft und Flachgewebe, 70 × 107 cm, zweite Hälfte 19. Jh.
- 126 Luri-Bachtari, Tasche, geknüpft und Flachgewebe, offen, 270 × 104 cm, erste Hälfte 20. Jh.
- 127 Luri, Salztasche, geknüpft, 45 × 37 cm, Anfang 20. Jh.
- 128 Afschari, geknüpft, 170 × 119 cm, Anfang 20. Jh.
- 129 Afschari, Taschenfront, geknüpft, 142 × 102, Ende 19. Jh.
- 130 Afschari, Taschenfront, geknüpft, 43 × 77 cm, Ende 19. Jh.
- 131 Afschari, Pferddecke, geknüpft und Flachgewebe, 120 × 110 cm, um 1900
- 132 Kirman-Gebiet, Satteldecke, geknüpft, 146 × 95 cm, Ende 19. Jh. (Abb. S. 103)
- 133 Beludsch, geknüpft, 330 × 211 cm, 19. Jh.

- 134 Beludsch, geknüpft, 200 × 110 cm, 19. Jh.
 135 Beludsch, geknüpft, 114 × 77 cm, Ende 19. Jh.
 (Abb. S. 107)
 136 Beludsch, geknüpft, 173 × 110 cm, Ende 19. Jh.
 (Abb. S. 109)
 137 Beludsch, Gebetsteppich, geknüpft,
 120 × 83 cm, zweite Hälfte 19. Jh.
 138 Beludsch, Satteldecke, geknüpft, 73 × 91 cm,
 um 1900
 139 Beludsch, Kamelband, geknüpft, 80 × 30 cm,
 Anfang 20. Jh.
 140 Beludsch Sandschuli, Flachgewebe,
 285 × 155 cm, zweite Hälfte 19. Jh.
 141 Beludsch Soffreh, Flachgewebe, 174 × 80 cm,
 19. Jh. (Abb. S. 111)
 142 Beludsch Rukorsi, Flachgewebe, 130 × 127 cm,
 Ende 19. Jh.
 143 Beludsch Rukorsi, Flachgewebe, 110 × 112 cm,
 Ende 19. Jh.
 144 Beludsch, Taschenfront, Flachgewebe,
 76 × 69 cm
 145 Beludsch, Salztasche, geknüpft, 54 × 39 cm,
 Anfang 20. Jh.
 146 Beludsch, Band, Flachgewebe, 56 × 12 cm,
 Anfang 20. Jh.

- 158 Saryk Enssi, geknüpft, 164 × 141 cm, Mitte
 19. Jh.
 159 Saryk Torba, geknüpft, 38 × 110 cm, zweite
 Hälfte 19. Jh.
 160 Jomud Tschuval, geknüpft, 56 × 102 cm, erste
 Hälfte 19. Jh. (Abb. S. 131)
 161 Jomud Asmalyk, geknüpft, 80 × 116 cm, zweite
 Hälfte 19. Jh.
 162 Jomud Pferddecke, geknüpft, 104 × 134 cm,
 um 1900
 163 Jomud, Zeltband, Flachgewebe und geknüpft,
 1200 × 40 cm, 19. Jh.
 164 Igdyr Torba, geknüpft, 30 × 89 cm, um 1900
 165 Tschaudor, geknüpft, 162 × 114 cm, zweite
 Hälfte 19. Jh.
 166 Tschaudor Tschuval, geknüpft, 76 × 129 cm,
 zweite Hälfte 19. Jh.
 167 Beschir, geknüpft, 151 × 95 cm, Anfang 19. Jh.
 (Abb. S. 117)
 168 Beschir, geknüpft, 447 × 225 cm, Mitte 19. Jh.
 169 Beschir, geknüpft, 292 × 152 cm, Mitte 19. Jh.
 170 Beschir, geknüpft, 247 × 125 cm, Ende 19. Jh.
 171 Beschir, Gebetsteppich, geknüpft, 200 × 98 cm,
 Mitte 19. Jh.
 172 Ersari Torba, geknüpft, 46 × 163 cm, zweite
 Hälfte 19. Jh.
 173 Ersari Torba, geknüpft, 35 × 134 cm, zweite
 Hälfte 19. Jh.
 174 Susani, Kermina, Seidenstickerei auf Baum-
 wolle, 148 × 100 cm, Mitte 19. Jh.
 175 Susani, Nähe Taschkent, Seidenstickerei auf
 Baumwolle, 265 × 212 cm, Ende 19. Jh.

Turkmenische Teppiche

- 147 Tekke, Hauptteppich, geknüpft, 218 × 199 cm,
 19. Jh. (Abb. S. 119)
 148 Tekke Tschuval, geknüpft, 75 × 116 cm, erste
 Hälfte 19. Jh. (Abb. S. 125)
 149 Tekke Tschuval, geknüpft, 75 × 111 cm, Mitte
 19. Jh. (Abb. S. 127)
 150 Tekke Tschuval, geknüpft, 71 × 118 cm, zweite
 Hälfte 19. Jh.
 151 Tekke Ak-Tschuval, Flachgewebe und ge-
 knüpft, 74 × 124 cm, Ende 19. Jh.
 152 Tekke Torba, geknüpft, 35 × 98 cm, erste Häl-
 fte 19. Jh. (Abb. S. 129)
 153 Tekke Torba, geknüpft, 40 × 111 cm, Mitte
 19. Jh.
 154 Tekke Kap, geknüpft, 24 × 58 cm, möglicher-
 weise 18. Jh. (Abb. S. 123)
 155 Tekke Kapunuk, geknüpft, 102 × 86 cm, 19. Jh.
 (Abb. S. 121)
 156 Tekke, Zeltband, Flachgewebe und geknüpft,
 1165 × 32 cm, 19. Jh.
 157 Salor Tschuval, geknüpft, Anfang 19. Jh.

Teppiche aus Ostturkestan und China

- 176 Khotan, geknüpft, 300 × 183 cm, erste Hälfte
 19. Jh. (Abb. S. 137)
 177 China, Säulenteppeich, geknüpft, 275 × 133 cm,
 Mitte 18. Jh. (Abb. S. 139)
 178 China, Säulenteppeich, geknüpft, 168 × 105 cm,
 Anfang 19. Jh.
 179 China, Fragment, geknüpft, 102 × 202 cm, 18. Jh.
 180 China, 2 Satteldecken, geknüpft, 123 × 64 und
 99 × 58 cm, um 1800 (Abb. S. 141)
 181 Ninghsia, geknüpft, 69 × 70 cm, Anfang 19. Jh.
 182 Ninghsia, geknüpft, 79 × 82 cm, Anfang 19. Jh.
 183 Ninghsia, geknüpft, 70 × 68 cm, erste Hälfte 19. Jh.
 184 Ninghsia, geknüpft, 66 × 66 cm, Mitte 19. Jh.

**Das Gewerbemuseum
dankt folgenden Leihgebern:**

Guido Anceschi, Basel
Peter Beck, Arlesheim
R. und S. Buchmann, Dornach
S. und W. Burkhardt, Bottmingen
Edwin Denz-Eiche, Allschwil
Sammlung W. Geelhaar AG, Bern
Peter M. Gmür, St. Gallen
Rudolf J. Graf, Basel
H. Hassler AG, Aarau
Thomas Knorr, Lörrach
Martin Koepp, Basel
R. und E. Minder-Heeb, Bottmingen
Robert Müller, Zürich
Gerd Näf, Basel
Dr. Helmut Neumann, Bottmingen
Schuster AG, St. Gallen
Dr. Salomon Wald
Dr. D. Wieser, Basel
Wolfgang Windau, Emmendingen
Privatsammlung, Bottmingen
Privatsammlung, Glattbrugg
Gewerbemuseum, Winterthur
Historisches Museum, Basel
Museum für Völkerkunde, Basel
sowie weiteren sechs Leihgebern,
die anonym bleiben möchten.

