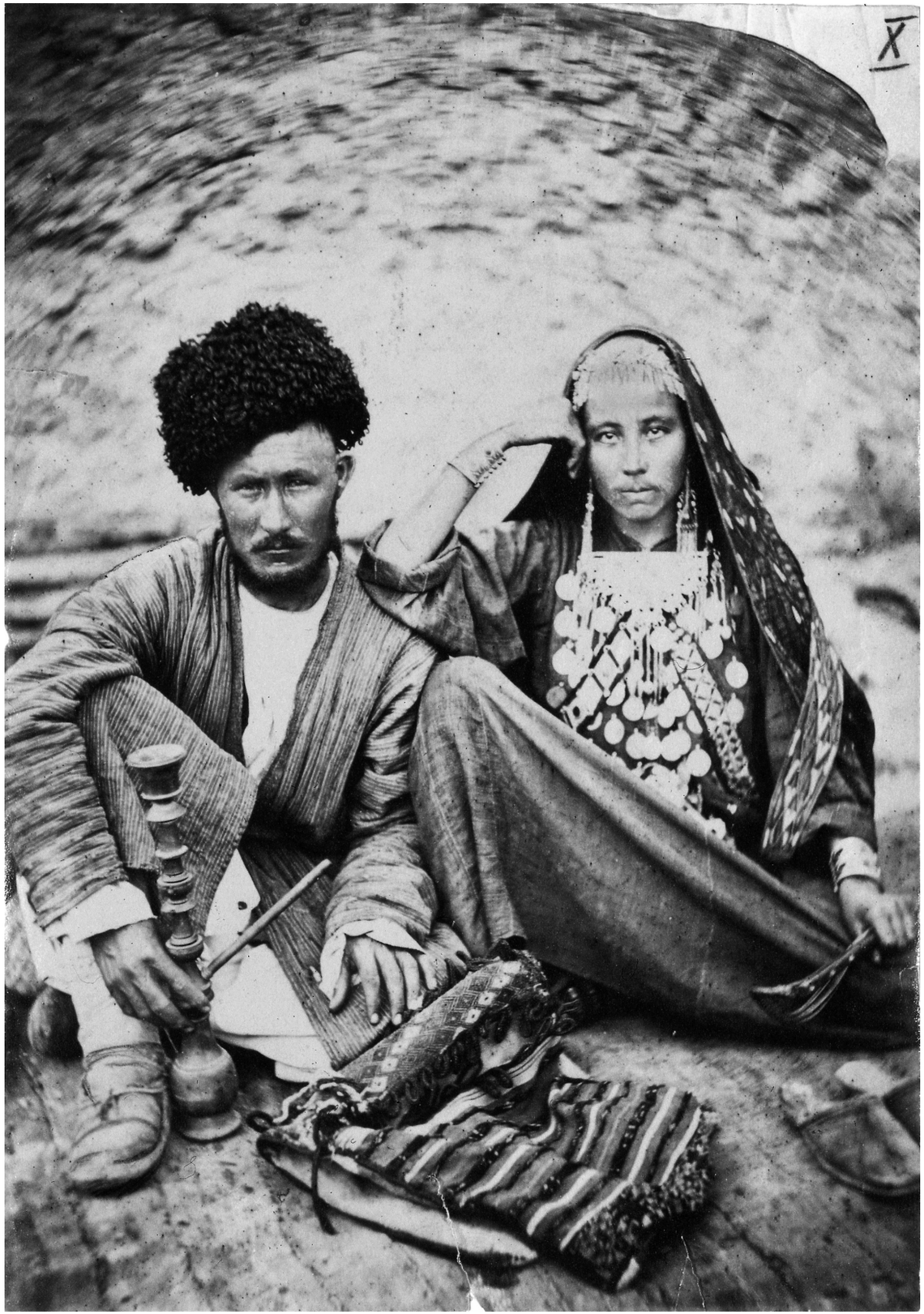
To the Turks belongs the *imperium*,
while to the Persians *magisterium*
and to the Arabs *sacerdotium*.

Old Tradition

Frye 1965: 111


X

Turkmenische Teppiche

Ein neuer Ansatz

Eine interdisziplinäre Studie
basierend auf Radiokarbondatierungen,
Farb-, Beizen- und Strukturanalysen,
sowie kulturhistorischen Materialien

Jürg Rageth

In Zusammenarbeit mit Hans Christian Sienknecht
Mit Beiträgen von Georges Bonani,
Jan Wouters und Ina Vanden Berghe

Band 2

Band 1

6 Leihgeber
7 Dank
9 Vorwort
10 «Ein neuer Ansatz»

15 **Turkmenische Teppiche**
Farbtafeln und technische Daten
Kat. Nr. 1 – 128

16	Salor	Kat. Nr. 1 – 18
52	Ersarï	Kat. Nr. 19 – 36
88	Sarïq	Kat. Nr. 37 – 49
114	Teke	Kat. Nr. 50 – 74
164	Qaradashlï	Kat. Nr. 75 – 95
206	Yomut	Kat. Nr. 96 – 109
234	«Adler»-*gül*-Gruppen	Kat. Nr. 110 – 116
248	«P-Chowdur»-Gruppe	Kat. Nr. 117 – 121
258	Chowdur	Kat. Nr. 122 – 123
262	Arabachi	Kat. Nr. 124 – 128

273 Anhang I: Turkmenische Teppiche
Schwarzweissbilder und technische Daten
Kat. Nr. 129 – 168

Farben und Farbstoffe turkmenischer Teppiche

295 Die Farbanalyse
Eine Quelle der Erkenntnis über die reine Wissenschaft hinaus
Jan Wouters

303 Eine spezielle Herausforderung im Bereich der Farbanalyse
Die Identifizierung verschiedener Cochenille-Arten
in turkmenischen Teppichen
Ina Vanden Berghe

311 Scharlach und Purpur
Spezielle Rotfärbungen in turkmenischen Teppichen
Jürg Rageth

333 Anhang II: Tabellen 1 – 10
HPLC-PDA Farbanalysen
Farbstoffe in turkmenischen Teppichen
Zusammensetzung und Quellen
Ina Vanden Berghe

345 Anhang III: Tabellen 11 – 14
Organische und anorganische Beizenanalysen
HPLC und SEM-EDX Elementanalysen
Zinnbeize in turkmenischen Teppichen
Ina Vanden Berghe

Datierung turkmenischer Teppiche

351 Die Radiokarbondatierung von Milligrammproben mit
der Beschleunigermassenspektrometrie-Methode
Georges Bonani

361 Von der visuellen Einschätzung zur wissenschaftlichen Analyse
Die Datierung turkmenischer Teppiche
Jürg Rageth

389 Anhang IV: Tabellen 15 – 16
AMS Radiokarbondatierungen
Geordnet nach ^{14}C Alter
Georges Bonani

401 Bibliographie

Band 2

Beschreibungen der Stammesgruppen und der Knüpferzeugnisse
Kat. Nr. 1 – 162

431 Einführung

433	Salor	Kat. Nr. 1 – 18	129 – 135
519	Ersarï	Kat. Nr. 19 – 36	136 – 139
575	Sarïq	Kat. Nr. 37 – 49	140 – 142
597	Teke	Kat. Nr. 50 – 74	143 – 151
635	Yazïr-Qaradashlï	Kat. Nr. 75 – 95	152
665	Yomut	Kat. Nr. 96 – 109	153 – 155
693	«Adler»-*gül*-Gruppen	Kat. Nr. 110 – 116	156 – 159
731	«P-Chowdur»-Gruppe	Kat. Nr. 117 – 121	160
739	Chowdur	Kat. Nr. 122 – 123	161
743	Arabachi	Kat. Nr. 124 – 128	162
		Kat. Nr. 163 – 168 ohne Beschreibung	

Muster turkmenischer Teppiche

Herkunft und Entwicklung

753 Einführung

755 Anhang V: Tabelle 17

Muster turkmenischer Teppiche: Herkunft und Alter

757 Der turkmenische *ensi*
Sinnbild für Herrschaft und Statussymbol des Khans

795 Ein altorientalischer Paradiesgarten
Das turkmenische *ak su*-Muster

809 Das turkmenische *khajklbagi*-Muster
Ein altes Schutzsymbol

821 *Dongus burun*
Das altiranische Ebermotiv bei den Turkmenen

833 Kreuzförmige Sekundärmotive in turkmenischen Knüpferzeugnissen: Blütenkreuz, Proto-*gurbaga gül, gurbaga gül* und *chemche gül*

847 Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*
Der turkmenische Mehr-*gül*-Teppich und seine persischen Vorbilder des 16./17. Jahrhunderts

877 Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer Teppiche
Der Moghul-Blumenstil in turkmenischen *khali* und *aq yüp* des 17.– 19. Jahrhunderts

Beschreibungen der Stammesgruppen und der Knüpferzeugnisse Kat. Nr. 1 – 162

431	Einführung		
433	Salor	Kat. Nr. 1 – 18	129 – 135
519	Ersarï	Kat. Nr. 19 – 36	136 – 139
575	Sarïq	Kat. Nr. 37 – 49	140 – 142
597	Teke	Kat. Nr. 50 – 74	143 – 151
635	Yazïr-Qaradashlï	Kat. Nr. 75 – 95	152
665	Yomut	Kat. Nr. 96 – 109	153 – 155
693	«Adler»-*gül*-Gruppen	Kat. Nr. 110 – 116	156 – 159
731	«P-Chowdur»-Gruppe	Kat. Nr. 117 – 121	160
739	Chowdur	Kat. Nr. 122 – 123	161
743	Arabachi	Kat. Nr. 124 – 128	162

Kat. Nr. 163 – 168
ohne Beschreibung

Die Schreibweise von Orts- und Stammesnamen richtet sich nach Bregel 2003 (z.B. Chowdur, Sarïq etc.).

Die Schreibweise der Benennung der verschiedenen Knüpferzeugnisse richtet sich nach Andrews et al. 1993.

Türkische Wörter und Namen sind kursiv wiedergegeben und die Benennungen von Objekten wie *chuval*, *khali* etc. der türkischen Schreibweise folgend immer klein geschrieben.

Einführung

Nicht alle bekannten Stammesgruppen wurden in dieser Studie berücksichtigt. Es fehlen u.a. die Ighdïr und Abdal der Esen-Eli-Gruppe aus dem Norden Turkmenistans.[1] Das hat damit zu tun, dass zu Beginn der Studie an erster Stelle Objekte für eine Radiokarbondatierung ausgewählt wurden, bei denen eine Datierung vor 1800 angenommen wurde. Da es anfänglich vorwiegend um das Thema «Datierung» ging, wurden auch späte Stücke in die Studie aufgenommen, die durch Vergleichsserien (Kat. Nr. 86), Farbstoffe (Kat. Nr. 7) oder Dokumente (Kat. Nr. 33) datiert werden konnten. Mit wenigen Ausnahmen wurde in diesen Fällen auf eine Radiokarbondatierung verzichtet.

Die Gewichtung der Stammesgruppen erklärt sich mit Interessenschwerpunkten, die sich im Verlaufe der Studie ergeben haben. Einen solchen Schwerpunkt bilden beispielsweise die Salor, deren spezielle Verwendung von Insektenfarbstoffen und Mustern sowie deren hervorgehobene Stellung unter den Turkmenen.

Da sich gezeigt hat, dass die von Moschkowa vorgeschlagene heraldische Bedeutung der *khali*-Muster fragwürdig ist, wird hier auf den Begriff «Hauptteppich» für den *khali* verzichtet. Es hat sich im Verlaufe dieser Studie vielmehr herausgestellt, dass eher den mit erheblich mehr Aufwand hergestellten kleineren Objekten, wenn überhaupt, eine Hauptolle zukommen könnte.

Die Reihenfolge der Beschreibungen der Stammesgruppen folgt in erster Linie ethno-historischen Gesichtspunkten. Den Salor folgen die Ersarï, die bis ins frühe 17. Jahrhundert in enger Beziehung zu ersteren standen. Als weitere Mitglieder dieser frühen Salor-Konföderation folgen die Sarïq und die Teke. Eine weitere Gruppe bilden die ehemals zur grossen «Yomut Familie» gezählten Stämme wie die Qaradashlï und die Yomut.

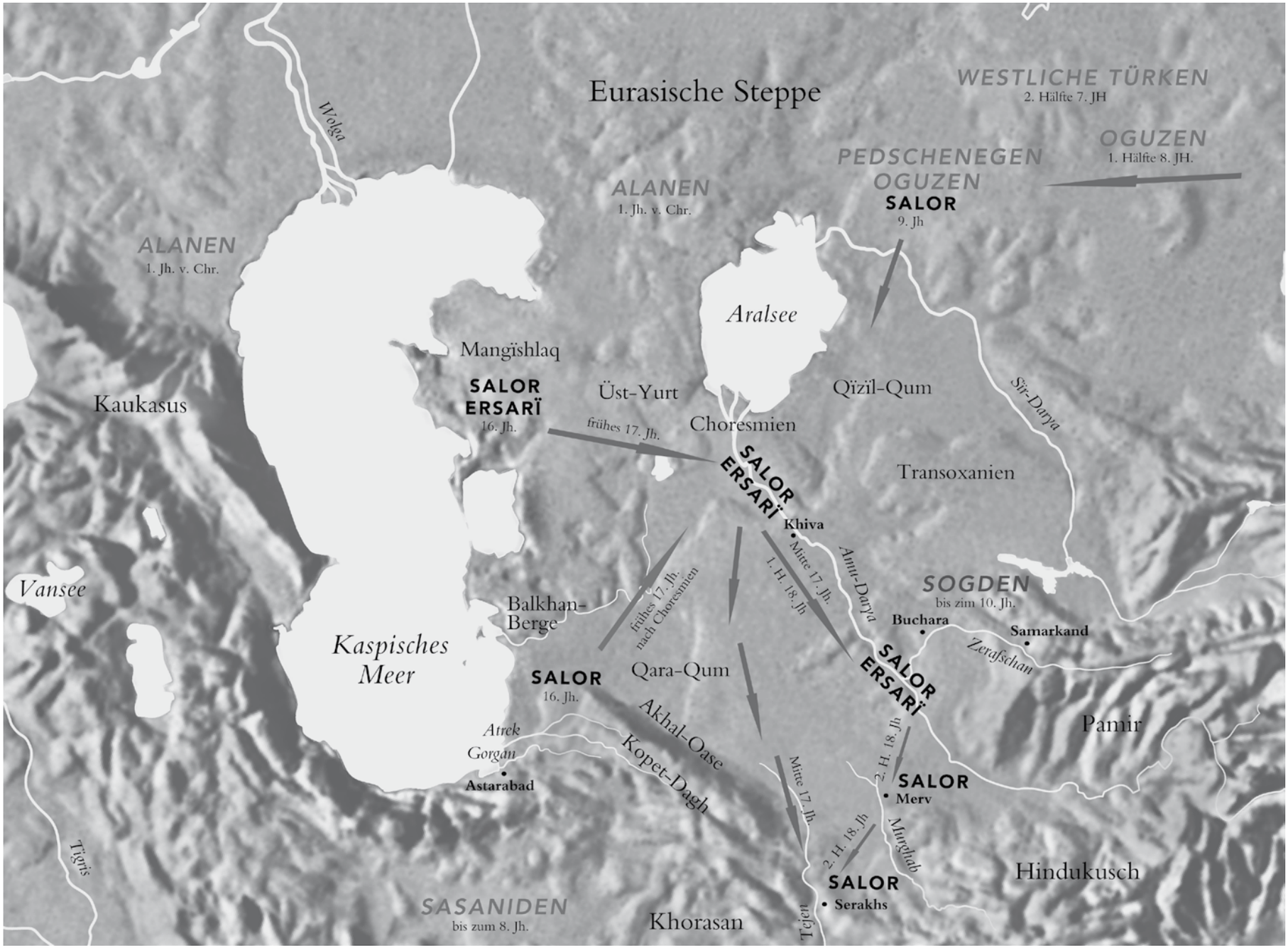
Es folgen weitere Knüpferzeugnisse der grossen «Yomut Familie», von denen nicht klar ist, welchem Stamm sie zuzuordnen sind: die «Adler»-*gül*-Gruppen und die «P-Chowdur» Gruppe. Den Abschluss bilden die im Norden lebenden Chowdur und die Arabachi (Esen-Eli-Gruppe). Innerhalb der Stammesgruppen ist die Reihenfolge der Knüpferzeugnisse nach deren Gebrauch geordnet:

Ensi (Türschmuck)
Germec (Schwellenschmuck)
Kapunuk (Schmuck für die Türumrandung),
Aq yüp (Schmuckband für die Yurte)
Grosse und kleine Schmuckbehänge
Asmalyk (Flankenschmuck für das Hochzeitskamel)
Kap, *mafrash*, *torba*, *chuval* (Taschen verschiedener Formate)
Khali (grossformatige Knüpfteppiche)

Die Aufteilung dieser Studie in zwei Bände erfolgte, damit der Leser durch simultane Benutzung einen optischen Zusammenhang zwischen den Abbildungen der Objekte und den Erläuterungen herstellen kann.

Kat. Nr. 1–128 sind zusammen mit den technischen Daten im ersten Band farbig abgebildet, während Kat. Nr. 129 – 168 in Anhang 1 nur mit schwarz-weiss Abbildungen vertreten sind, damit die hierfür vorliegenden Radiokarbondatierungen den entsprechenden Stücken zugeordnet werden können. Von den meisten schwarz-weiss abgebildeten Objekten stand leider keine für einen qualitativ guten Farbdruck geeignete Vorlage zur Verfügung.

1 Siehe Karte zum Kapitel «Die Chowdur».


Eurasische Steppe
WESTLICHE TÜRKEN
2. Hälfte 7. JH
OGUZEN
1. Hälfte 8. JH.
PEDSCHENEGEN
OGUZEN
SALOR
9. Jh
ALANEN
1. Jh. v. Chr.
ALANEN
1. Jh. v. Chr.
Wolga
Aralsee
Mangïshlaq
SALOR
ERSARÏ
16. Jh.
Üst-Yurt
Kaukasus
frühes 17. Jh.
Choresmien
Qïzïl-Qum
Sïr-Darya
SALOR
ERSARÏ
Transoxanien
Khiva
Mitte 17. Jh.
1. H. 18. Jh
Amu-Darya
SOGDEN
bis zim 10. Jh.
Vansee
Balkhan-
Berge
frühes 17. Jh.
nach Choresmien
Buchara
Samarkand
Zerafschan
Kaspisches
Meer
SALOR
16. Jh.
Qara-Qum
SALOR
ERSARÏ
Akhal-Oase
Pamir
Atrek
Gorgan
Kopet-Dagh
2. H. 18. Jh
SALOR
Merv
Astarabad
Mitte 17. Jh
Murghab
2. H. 18. Jh
Tigris
SALOR
Serakhs
Hindukusch
SASANIDEN
bis zum 8. Jh.
Khorasan
Tejen

Die Salor

Khorasan, Balkhan-Berge, Mangïshlaq,
Khoresm, mittlerer Amu-Darya, Merv-Oase, Serakhs
Kat. Nr. 1–18; und 129–135

Einführung

Die Salor wurden immer wieder als die Aristokraten unter den Turkmenen bezeichnet.[1] Tsareva schreibt, die Salor seien von den übrigen Turkmenen sogar als «Die Ahnherren der Teppichknüpferei» angesehen worden.[2]

Was hat vor allem die russischen Autoren zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu solchen Äusserungen veranlasst? Damals war über die Salor und deren Knüpferzeugnisse nur wenig bekannt. Wir wissen heute um eine erstaunlich unveränderte Mustertradition der Salor über einen Zeitraum von immerhin 400 Jahren. Wir wissen ebenfalls um das relativ kleine Musterrepertoire verglichen mit demjenigen anderer turkmenischer Stammesgruppen. Schliesslich wissen wir heute auch, dass die Salor – im Gegensatz zu allen anderen Turkmenen geradezuverschwenderisch mit luxuriösen Materialien wie Seide und Insektenfarbstoffen umgegangen sind. All das haben Moschkowa und ihre russischen Kollegen mit grosser Wahrscheinlichkeit noch nicht gewusst, oder zumindest nicht nachweisen können, als sie die Salor als die «Aristokraten» unter den Turkmenen bezeichneten. Allerdings müssen diesen frühen russischen Forschern die Erzeugnisse der Salor bekannt gewesen sein, wenn es auch zu einigen Verwechslungen kam und die Anzahl der bekannten Stücke gering war. Erst ab den 1970er-Jahren sind die Salor in Teppichfachkreisen durch Jon Thompson und seine Forschungen als das bekannt geworden, was sie heute sind.[3] Nachdem Thompson seine «S-Group» bestimmt hatte, tauchten immer mehr Stücke auf, die als Salor identifiziert werden konnten.

Was dem Wissensstand mit der nun vorliegenden Studie hinzugefügt werden kann, sind zwei unterschiedliche, aber neue und wichtige Erkenntnisse: Die eine betrifft die Altersfrage. Es ist heute zumindest

1 Moschkowa 1970 (1998); Tzareva 1984.1: 126; Wood 1990; Pinner 1991.
2 Tzareva 1984.1: 126.

Karte: Die Migration der Salor und der Ersarï,
16.–19. Jahrhundert.
Nach Bregel 2003: Karte 36A und B; Wood 1990: 31–32.

3 Thompson schloss die von ihm isolierten Stücke vorerst zu einer S-Group zusammen, da er nicht mit Bestimmtheit sagen konnte, ob es sich bei allen Stücken mit den von ihm aufgelisteten Charakteristika wirklich um Stücke der Salor handelte. Heute wissen wir, dass die Gruppe noch etwas grösser ist, und z.B. auch Stücke mit rechts offener, asymmetrischer Knüpfung einschliesst, wie z.B. das aussergewöhnliche *chuval*-Fragment Kat. Nr. 11.

ein Salor-*khali* aus dem 16./17. Jahrhundert[4] bekannt, dazu kommt ein *chuval*-Fragment, welches mit grosser Wahrscheinlichkeit ebenfalls vor 1600 entstanden ist.[5] Die zweite Erkenntnis betrifft den Umgang mit luxuriösen Materialien und Farbstoffen. Die systematische und opulente Art und Weise, wie die Salor bereits in frühen Stücken mit Insektenfarbstoff auf Seide und mit dem Insektenfarbstoff Lac auf Wolle umgegangen sind, ist bei keiner anderen turkmenischen Stammesgruppe nachweisbar, zumindest nicht vor dem Niedergang der Salor. Mit der Vormachtstellung der Teke (und der Sarïq) im Laufe des 19. Jahrhunderts begannen diese das Vorbild der Salor nachzuahmen, und dies nicht nur in Bezug auf die Verwendung der genannten Materialien, sondern auch der für die Salor typischen alten Muster.

Zum Schluss dieser Einführung soll noch auf eine interessante Bemerkung von Tsareva hingewiesen werden. Sie schrieb in ihrem Essay über die Salor in Hali: «Nach Frau Moschkowas Theorie über «tote» und «lebendige» Güls wäre anzunehmen, dass das Salor-Gül von einer unbekannten Volksgruppe stammt, die vor langer Zeit mit den Saloren verschmolz.»[6]

Wie richtig Tsarevas Vermutung war, und wer diese Volksgruppe gewesen sein könnte, wird im folgenden gezeigt. Auch hier haben die Resultate der Radiokarbondatierung zu erstaunlichen neuen Erkenntnissen geführt.

Die Salor waren tatsächlich die Aristokraten unter den Turkmenen! Sehen wir uns aber zunächst einmal deren Geschichte an, oder zumindest das, was wir darüber in Erfahrung bringen können.

Die historischen Hintergründe

Die Salor (*Salur, Salghur, Salïr, Salgïr* etc.) sind ohne Zweifel die turkmenische Stammesgruppe des 16. – 19. Jahrhunderts, der die grösste Aufmerksamkeit galt. Sie sind eine der 24 von Mahmud al-Kashgari im 11. Jahrhundert aufgelisteten Stammesgruppen, die als Nachkommen des legendären Oguz Khan bezeichnet werden.[7] Über ihre erste historische Erwähnung herrscht Unklarheit, obwohl sie von allen Autoren ausnahmslos als eine der bedeutendsten oguzischen Stammesgruppen genannt werden. Laut Vámbéry sollen bereits im 7. Jahrhundert die gegen den Amu-Darya vorrückenden Araber auf die Salor gestossen sein.[8] Wie Vámbéry auf die Salor kam, ist nicht ersichtlich; er nennt keine Quelle. Vermutlich meinte er Türken, als er von den Salor sprach. Türken standen in der Tat schon im 7. Jahrhundert (673) in Buchara den Sogden zur Seite, als diese von den anstürmenden Arabern unter Ubayd Allah ibn Ziyad bedrängt wurden.[9] Die Türken hatten schon damals enge Kontakte zu den Sogden. Woher aber Vámbéry 1885 diese Information hatte, ist nicht klar, vielleicht aus einer frühen chinesischen Enzyklopädie oder frühen einer arabischen Quelle.

Laut Agajanov geht der Name «Salor» auf die zweite Hälfte des 9. Jahrhunderts zurück. Damals sollen die Salor als führende Gruppe der Oguzen mit den Pedschenegen in Auseinandersetzungen verwickelt gewesen sein. Agajanov bezieht sich auf Al-Mas'udi, den arabischen Geographen des 10. Jahrhunderts, der diese Ereignisse des 9. Jahrhunderts beschrieben hat.[10]

Es soll nun im folgenden untersucht werden, weshalb die Salor immer wieder nicht nur als die bedeutendste Stammesgruppe der Oguzen, sondern auch als die «Aristokraten» unter den Turkmenen, ja sogar als die Erfinder des Teppichknüpfens, beschrieben wurden. Wie kommt es, dass ein kriegerischer Nomadenstamm aus dem östlichen eurasischen Steppengürtel ab dem 9. Jahrhundert in den Oasengebieten Zentralasiens eine solche Bedeutung und ein solches Ansehen erlangen konnte? Die ersten Berichte gehen auf Mahmud al-Kashgari zurück, der die Oguzen und damit auch die Salor als einer der Ersten erwähnte (geschrieben 1072 – 74). Die Geschichte der Oguzen wird zum ersten Mal vom iranischen Historiker, Wissenschaftler und Staatsmann Rašid ad-Din Fadlullah (1247 – 1318) im Oguznameh niedergeschrieben. Dass Rašid ad-Din eine «Geschichte des Oguz und seiner Nachkommen sowie die Erwähnung der Sultane und Könige der Türken» bereits im frühen 14. Jahrhundert verfasste, zeugt von der Bedeutung

4 Kat. Nr. 16.
5 Kat. Nr. 13.
6 Tzareva 1984.1: 133.
7 Al-Kashgari 1914 – 1916.
8 Vámbéry 1885 (1970): 398.
9 Stark 2008: 230, 247.
10 Agajanov 1969 (1998): 61 – 69.

der vorislamischen Türken sowie der oguzischen Stämme als Vorfahren der islamischen Türken des Vorderen Orients. Die von Rašid ad-Din stammende Geschichte beruht aber nicht auf schriftlichen Quellen: Sie ist ein Stück mündlicher, volkstümlicher Überlieferung, in der Legende und Realität oder, wenn man so will, «Dichtung und Wahrheit» miteinander verschmelzen. So beschreibt sie der Historiker Karl Jahn in der Einleitung zu seiner deutschen Übersetzung des Oguznameh. Weiter schreibt Jahn: Dieser Umstand verweist die Oguzengeschichte darum weit mehr ins Gebiet der Folklore als in das der Geschichte und erlaubt daher nicht, an ihrem Inhalt denselben strengen Massstab anzulegen wie an den anderer Geschichtsmonographien.[11]

Hinzu kommt, dass die historischen Gegebenheiten, auf die sich die Geschichte der Oguzen bezieht, nicht früher als in das 11. Jahrhundert anzusetzen sind, also der Zeit der ersten grösseren Machtentfaltung der oguzischen Seldschuken. Wir werden im folgenden sehen, was sich noch alles hinter «Dichtung und Wahrheit» verbirgt.

Auch Haussig sieht in den iranischen Heldenepen aus Ferdowsis Schahnameh[12] mit dem sogdischen Siawusch und dem sakischen Rustam nicht nur das Vorbild für das oguzische «Buch des Dede Korkut»,[13] sondern auch für die «Geschichte des Oguz und der Oguzen». Oguz wird dort als Weltenroberer im Stile Alexanders des Grossen beschrieben. Er soll 1000 Jahre alt geworden sein. Haussig nennt als Beleg für die von den Türken übernommene iranische Kultur den Türken Mahmud von Ghazna, den dritten Herrscher der ghaznawidischen Dynastie und einen der grössten Förderer Ferdowsis und seiner Dichtung.[14]

Barthold geht noch einen Schritt weiter und verweist auf eine andere interessante Spur. In seinem «A History of the Turkman People» schreibt er, dass der Name «Turkman» in der islamischen Literatur erstmals im 10. Jahrhundert nachweisbar sei (bei Maqdisi) und den Namen Oguz ersetzte. Der Name sei aber schon vorher bei den Chinesen als Benennung eines Landes im fernen Westen bekannt gewesen, mit dem China schon im 5. Jahrhundert Handel getrieben habe. Dort erscheint der Name «Turkman» in der chinesischen Enzyklopädie Tung-dien des 8. Jahrhunderts als «Tö kü-möng». Laut Barthold haben die Chinesen dieses Land auch A-lang-ya, «das Land der Alanen» genannt. Als einen anderen chinesischen Namen für dieses Land nennt Barthold auch Su-i, oder Su-de, was laut dem deutschen Sinologen Friedrich Hirth mit Sogdaq oder Sugdaq, dem türkischen Namen für das Land der Sogden, gleichzusetzen sei.[15]

Folgen wir Barthold, so wurde das Land Su-i, oder Su-de von den Chinesen seit dem 5. Jahrhundert nicht nur mit den Alanen in Verbindung gebracht, sondern im 8. Jahrhundert u.a. auch «Tö kü-möng» genannt. Dies dürfte vermutlich ein früher Hinweis auf die Präsenz von Türken in dieser Region sein. Dass die Türken schon im 7. Jahrhundert Transoxanien kontrolliert haben, berichtet u.a. der chinesische Pilger Xuanzang.[16] Mehrfache Bestätigung finden wir diesbezüglich auch in Quellen der islamischen Eroberer Transoxaniens. Sogdische *Dihqane* (Kleinfürsten) wie Wardan Khuda[17] kämpften im frühen 8. Jahrhundert (707 AD) mit Hilfe turko-nomadischer Verbände erfolgreich gegen die angreifenden Araber. Neben den sogdischen gab es aber bereits auch türkische Kleinfürsten, von den Historikern als «Warlords» bezeichnet, die schon damals enge Verbindungen mit den Sogden eingingen, teils aber auch noch mit dem westtürkischen Qaganat und dem Qagan selber in Verbindung standen. Die Kontrolle der West-Türk über die Sogden im 7. Jahrhundert veranschaulicht ausserdem ein bedeutendes Wandgemälde des Afrasiab (Alt-Samarkand), ein «Historienbild» nach sasanidischem Vorbild im Audienzsaal des Palastes des sogdischen Königs Varkhuman. Auf dem Gemälde auf der Hauptwand gegenüber dem Eingang, auf welchem eine Audienz am Hofe Shekuis, dem Qagan der West-Türken, dargestellt ist, thront nicht nur der Qagan selbst als Hauptfigur in der Mitte, sondern unter den Gabenbringern ist neben Gesandten aus so fernen Ländern wie Korea und China auch der vor den Arabern geflohene letzte sasanidische König auszumachen. Dieser ganze Gemäldezyklus des Audienzsaals des sog-

11 Jahn 1969: 7.
12 Ferdowsi 2000–2005.
13 Dede Korkut 1958.
14 Haussig 1983: 254.
15 Barthold 1929 (1962): 79–80.
16 Stark 2008: 236.
17 Stark 2008: 229–232.

dischen Königs wird von Markus Mode in die Jahre 647–49 datiert.[18] Vor allem die Darstellung des thronenden türkischen Qagan veranschaulicht die Akzeptanz einer westtürkischen Oberhoheit durch den sogdischen König Varkhuman, der sich damit auch als stellvertretender Herrscher legitimiert. Soviel zur politischen Situation und Vormachtstellung der frühen Türken in Transoxanien, insbesondere in Sogdien, im 7. Jahrhundert.

Kommen wir aber nochmals zurück zu Barthold und seiner chinesischen Quelle des 8. Jahrhunderts, in der das Land der Alanen (Sogden) auch als «Tö kü-möng» bezeichnet wird. Barthold folgert aus dem weiter oben gesagten, dass Friedrich Hirth aus der oben genannten chinesischen Quelle geschlossen habe, die Turkmenen seien Nachkommen der Alanen, da in den chinesischen Quellen A-lang-ya, Su-i, oder Su-de und Tö kü-möng gleichgesetzt werden.[19] Die Alanen waren ein iranischsprachiges Volk von Viehzüchtern, die ursprünglich im Gebiet um den Aralsee und am nördlichen Kaspischen Meer lebten. Am Anfang des 1. Jahrtausends n. Chr. begannen sie sich aber in Bewegung zu setzen und traten u.a. auch am Schwarzen Meer als Nachfolger der Skythen in Erscheinung. Die Alanen im Schwarzmeergebiet wurden dann wiederum abgelöst von turksprachigen Stammesgruppen.[20] Mit grosser Wahrscheinlichkeit bewegten sie sich aber auch südwärts in die Oasengebiete des Amu-Darya, möglicherweise sogar noch mehr südwärts, genau wie das ihre Nachbarn und Zeitgenossen, die Saken, ebenfalls taten.[21]

Interessanterweise bringen Karpov und Arbekov die Olam, eine im 19. Jahrhundert am mittleren Amu-Darya lebende Untergruppe der Salor, mit den Alanen in Verbindung, indem sie die Alanen als Vorfahren der Salor bezeichnen.[22] Darauf hat auch Pinner hingewiesen.[23] Nicht zuletzt nennt auch Moschkowa die Alanen, von ihr als eine Untergruppe der ostiranischen Sarmaten bezeichnet, als die Vorfahren der Sarïq (letztere waren ehemalige Mitglieder der Salor-Konföderation) und bezieht sich dabei auf Tolstov und Karpov.[24] All diese Aussagen verdeutlichen, dass sich die Turkmenen zumindest seit dem 8. Jahrhundert aus verschiedenen Volksgruppen zu formieren begannen und bereits im 11. Jahrhundert eine Mischung aus verschiedenen iranisch- und turksprachigen Volksgruppen darstellten, was Mahmud al-Kashgari zum Vergleich veranlasste: «Es gibt keinen Türken ohne einen Tat, keine Kappe ohne einen Kopf». Barthold kommentiert das folgendermassen: «Tat bedeutet ein nicht-Türke, ein Sesshafter, insbesondere ein iranisch Sprechender».[25]

In der chinesischen Quelle, welche das Land «Su-de» auch «Tö kü-möng» nennt, steht «Su-de» für Sogdien, und mit «Tö kü-möng» könnte es sich, wie bereits angedeutet, um die früheste Nennung der sich formierenden Turkmenen als neue Volksgruppe der Region handeln. Wenn wir uns nun erinnen, dass Hermann Vámbéry 1885 geschrieben hat, die Araber seien im 7. Jahrhundert in Transoxanien (Mavarannahr) auf die Salor gestossen, so kannte er möglicherweise diese chinesische Enzyklopädie und hat die Sogden mit ihren türkischen Verbündeten («Tö kü-möng») gemeint. Tatsächlich standen die Sogden zu dieser Zeit bereits unter türkischer Kontrolle, worauf schon hingewiesen wurde.[26]

Étienne de la Vaissière bringt neues Licht in diese Periode der Geschichte. In «Histoire des Marchands Sogdiens» berichtet er an verschiedenen Stellen von den engen Banden der Sogden und Türken. Sogdische Diplomaten vermittelten anfänglich zwischen den Türken und den Chinesen, und verkauften dann als Händler und Diplomaten die chinesische «Tributseide» zuerst den Sasaniden, und später über die nördliche Seidenstrasse den Byzantinern. Die Sogden hatten also seit dem 6. Jahrhundert erwiesenermassen enge Kontakte zu den Türken, was nicht nur de la Vaissière berichtet, sondern auch von anderen Au-

18 Mode 1993: Das Wandgemälde wurde zwischen 675 und 677 bei einem Angriff der Araber auf Samarkand zerstört.
19 Barthold 1929 (1962): 79–80.
20 Sassezkaja 2009: 41.
21 Die Saken sind vom 2. Jh. v. Chr. bis ins 2. Jh. n. Chr. im Tarimbeken belegt, wo sie viele Textilien mit Darstellungen im skythischen Tierstil hinterliessen (siehe Keller/Schorta 2001). Eine zweite Gruppe von Saken wanderte noch südlicher und gründete Sakastan, das heutige Sistan (Balutschistan).
22 Karpov/Arbekov 1930 (1979): 55.
23 Pinner 1999: 125.
24 Moschkowa 1970 (1998): 151.
25 Barthold 1929 (1962): 5.
26 Babayarov 2003; Stark 2008.

toren bestätigt wird.[27] Nach chinesischen Vorbildern gestaltete frühe türkische Grabanlagen hatten schon im 6. Jahrhundert sogdische Inschriften, so z.B. die berühmte Stele von Bugut in der Mongolei.[28] Dies sind weitere Hinweise auf die Beziehungen der Türken, zumindest von deren Elite, zu den Sogden.[29] Das war die Situation bis zum 8. Jahrhundert, bevor der Islam auch in Transoxanien immer mehr Fuss zu fassen begann und die Türken das Lager wechselten. Sie bekehrten sich zum Islam und begannen, in den Dienst des Kalifen in Bagdad zu treten.[30] Das hatte nicht nur fatale Folgen für die Sogden, sondern brachte auch für ganz Zentralasien folgenschwere Veränderungen.

Nach langen Kämpfen hatte sich der Islam auch jenseits des Amu-Darya durchgesetzt. Als Nachfolger der Sogden wurden die persischen Samaniden vom Kalifen in Bagdad als die neuen Machthaber eingesetzt.[31] Diese wurden aber schon bald von den türkischen Karakhaniden verdrängt, die am Islam festhielten und dessen Verbreitung unterstütze sowie dem Kalifen in Bagdad Tribut zollten. Das bedeutete die endgültige Wende von der iranischen zur türkischen Vorherrschaft in Zentralasien.

Mit dem Wechsel der Religion zum Islam und der Lingua Franca vom Persischen zum Türkischen verschwanden die Namen ganzer Völker, so auch der der Sogden. Ab dem 11. Jahrhundert wurde in dieser Region offiziell türkisch gesprochen und der bereits mehrere Jahrhunderte zuvor mit den Arabern ins Land gekommene Islam war nun zur vorherrschenden Religion geworden. Die Sogden sind seither, zumindest was den Namen betrifft, von der Bildfläche verschwunden, nachdem sie über einen Zeitraum von 1600 Jahren in dieser Region unter diesem Namen gelebt hatten und in den schriftlichen Quellen seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. erwähnt worden waren. Die Veränderungen im Verlaufe des 8. bis 11. Jahrhunderts führten zu einer dramatischen Wende, die für die sogdische Bevölkerung, den sogdischen Adel und den König katastrophale Folgen gehabt haben muss.

Wo aber blieb die viel gerühmte sogdische Kultur? Was wurde aus all den Handwerkern, welche die berühmten Seidenstoffe, Teppiche, Holzschnitzereien und Wandmalereien hergestellt hatten, und den erfolgreichen Händlern, die diese Waren in viele Länder der damailgen Welt verkauft haben? Es ist kaum anzunehmen, dass die neuen türkischen Machthaber ihre alten Verbündeten ausgelöscht haben. Die Veränderungen erfolgten nicht schlagartig, sondern entwickelten sich über einen Zeitraum von rund 3 Jahrhunderten. Als Ergebnis der im 11. Jahrhundert erreichten totalen Islamisierung Zentralasiens bleibt festzuhalten, dass die Sogden als Volksgruppe aus den schriftlichen Quellen verschwunden sind. Wo aber sind sie geblieben?

Ist es möglich, dass die Sogden, oder zumindest ein Teil der sogdischen Bevölkerung sich mit den Türken sukzessive vermischten und aus diesem allmählichen Zusammenschluss die Turkmenen entstanden, wie dies in der von Barthold zitierten chinesischen Quelle angedeutet wird? Es gibt in der Tat Hinweise, dass dies so gewesen sein könnte. Wenn wir uns nochmals an die «aristokratische» Stellung der Salor erinnern, die bisher etwas rätselhaft im Raum stand, so finden wir in dieser Vermutung eine einleuchtende Erklärung. Von den Sogden wanderten damals wegen der sich anbahnenden veränderten Verhältnisse ein Teil nach China aus, wohin schon seit Jahrhunderten enge Handelskontakte mit sogdischen Niederlassungen bis nach Peking bestanden.[32] Ein weiterer Teil dürfte Zentralasien in Richtung Westen verlassen haben. Davon zeugen Städtenamen wie Sogdaia auf der Krim noch bis ins 13. Jahrhundert.[33] Dass aber auch ein Teil der Sogden in ihrer alten Heimat in Zentralasien zurückblieb, ist selbst heute noch nachweisbar. In Tadschikistan spricht das Volk der Yaghnobi noch heute sogdisch.[34] Die verbliebenen Sogden dürften sich nach dem Verlust ihrer Vormachtstellung ihren alten Handelspartnern und Kampfgenossen, den Türken, angeschlossen haben und mit diesen zusammen zur turkmenischen Elite, den Salor, verschmolzen sein. Selbst der von Haussig erklärte Hintergrund der Geschichte des Oguz, die

27 Z.B. Gaube 1995: 44; Gaube/Ilyasov 2003: 25; vor allem aber Stark 2008.
28 Alyilmaz 2003.
29 Scharlipp 1992: 52.
30 Stark 2008: 250, 251.
31 Buchara wurde 874 von den Samaiden erobert (siehe Otavsky/Wardwell 2011: 63 mit genauer Quellenangabe).
32 de la Vaissière 2005: 119–157.
33 de la Vaissière 2005: 242, 244, 246, 248–49, 258.
34 Mallory 1989: 49; de la Vaissière 2005: 289.



Abb. 1: König Narmer mit einer Keule einen Feind niederschlagend. Schminktafel des Königs Narmer, Schiefer, Kom-el-ahmar, ca. 3100 v. Chr., 64 cm hoch, Ägyptisches Museum Kairo. Nach Keel 1972: Abb. 397.



Abb. 2: Ningirsu, Gott von Lagasch, erschlägt mit einer Keule einen Feind. Siegesstele des Eannatum, sog. «Geierstele» aus Telloh, ca. 2450 v. Chr., den Sieg des Eannatum, König von Lagasch, über die Stadt Umma darstellend, Paris, Louvre. Nach Keel 1972: Abb. 5.



Abb. 3: Der assyrische König Asarhaddon mit unterworfenen Gegnern. Auch er hält eine Keule. Sam' al, 3.6 m hoch, 671 v. Chr. Nach Keel 1972: Abb. 407.



Abb. 4: Herakles bringt den dreiköpfigen Kerberus zu König Eurystheus. Der unbezwingbare Herakles mit seinen charakteristischen Attributen: Löwenfell und Keule. Etruskische Vase aus Caere, um 525 v. Chr. Nach Pinsent 1969: 46.



Abb. 5: Der iranische Held Rustam erschlägt mit seiner Keule einen Elefanten. Ähnlich dem griechischen Herakles sind die Attribute Rustams die Leopardenfellmütze und die Keule. Persische Miniaturmalerei des 16. Jh. Nach Curtis 1933 (2005): 40.

ihm zufolge eine Adaption iranischer Heldenepen darstellt, würde so eine plausible Erklärung finden: Die Oguzen haben die Art der Heldenepik von den Sogden übernommen und mit ihrer eigenen Genealogie kombiniert.

Wir sollten aber noch einen Schritt weitergehen und dabei nochmals ausführlich auf die Salor eingehen.

Mit Schwert und Keule

Zur Art der Adaption der iranischen Heldenepen aus dem Schahnameh ins türkische Oguznameh passt auch die Bedeutung des Namens Salor, bei der wir es vermutlich mit einer Eigenbenennung zu tun haben. Es ist wiederum Rašid ad-Din, der zu Beginn des 14. Jahrhunderts erstmals die Bedeutung aller 24 oguzischen Stammesnamen erklärt. Unter dem Kapitel «Die Üc-Oq genannten Brüder» nennt er Salur als einen Sohn des Taq-Han. Dem Namen Salur gibt er die Bedeutung «überall wohin er kommt mit Schwert und Keule kämpft».[35] Diese von Rašid ad-Din genannte Bedeutung mag seltsam erscheinen. Das Schwert wäre noch verständlich, aber warum die Keule? Diese Waffe gehört weitgehend in den Bereich der Mythen. Interessanterweise wiederholt Abul Ghasi im 17. Jahrhundert diese Interpretation nicht in vollem Umfang. Er lässt die Keule weg und beschränkt sich auf das Schwert, indem er die Bedeutung von Salor mit «Schwertträger» angibt, womit nichts anderes als «Adeliger» gemeint ist (vergl. Abb. 6 und 7).[36] Wie aber lässt sich diese Eigenbenennung erklären? Schwert und Keule haben eine starke symbolische Bedeutung: Sie waren seit langer Zeit *die* Machtsymbole par excellence, Symbole über Leben und Tod, Attribute von Göttern, Königen und Heroen. So wurde auch dem Namen des mythischen Helden und Namensgeber der Volksgruppe, Salor Kazan, eine eindrucksvolle Bedeutung zugeschrieben. Nichts konnte die herausragende Stellung unter den Turkmenen besser hervorheben als eine solche Sinngebung. Schwert und Keule sind nicht nur die Wahrzeichen von Göttern, Königen und Heroen, sie reichen auch weit zurück bis in

35 Jahn 1969: 46.

36 Karpov/Arbekov 1930 (1979): 59; Kononov 1958: 53.

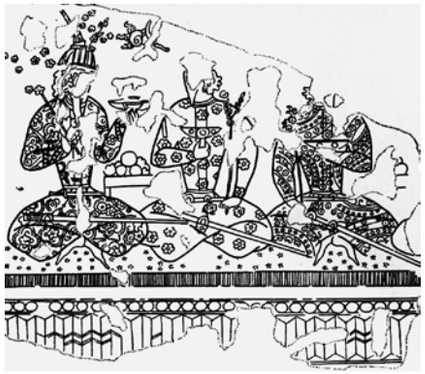


Abb. 6: Die in Seidenkaftane gekleideten sogdischen Fürsten trugen ihre Schwerter sogar während eines Banketts. Wandgemälde aus Pendjikent. Tempel I, Raum 10, 8. Jh.
Nach Azarpay 1981: Fig. 48.



Abb. 7: Sogdische Fürsten, in persische Seidenkaftane gekleidet mit gegürteten langen Schwertern. Wandmalerei aus Qizil, 208 x 150 cm, Sechzehnschwertträgerhöhle, 7. Jh. Berlin, Museum für Indische Kunst, III 8426 a, b, c (farbig abgebildet u.a. in Seipel 1996: 335). Nach Mallory/Mair 2000: 173.

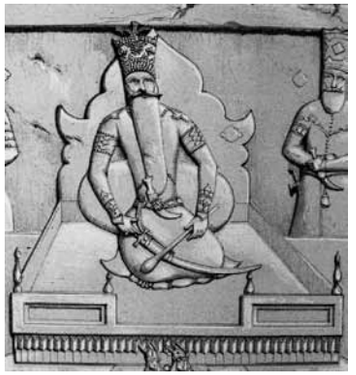


Abb. 8: Fatih Ali Shah, ausgerüstet mit den klassischen Insignien der Macht: Schwert und Keule.
Bas-Relief in Cheshmeh-Ali bei Teheran. Nach Falndin/Coste 1841: Perse Moderne, Tafel XXIX.



Abb. 9: Sayed Mohammad Rahim II Bakhadur-Khan, der zweitletzte Khan von Khiva. Nach alter Tradition «thront» der Khan vor seinen hinter ihm stehenden Ministern. Fotografie von I. Volzhinsky, vor 1896. Nach Naumkin 1993b: Abb. 29.

die Anfänge der ersten Hochkulturen (Abb. 1–3), und haben sich als Machtsymbole selbst bis ins 19. Jahrhundert erhalten (Abb. 8–9). Interessanterweise ist dieses Phänomen ausschliesslich bei den Salor zu beobachten. Alle anderen turkmenischen Stammesnamen haben wesentlich trivialere Bedeutungen, wie zum Beispiel Teke, «Leithammel»[37], oder Arabachi, was «Wagenführer» heisst.[38] Aber selbst die Bedeutung des Names der ehemals mächtigen Yazïr wird von Rašid ad-Din mit «er möge aus vielen Ländern in neue gelangen» angegeben.[39] Auch das könnte mit Eroberungen und Macht in Zusammenhang gebracht werden, ist aber bezüglich der assoziativen Wirkung nicht so eindeutig und direkt wie «Schwert und Keule». Die frühe geschichtliche Bedeutung dieser symbolischen Attribute lässt sich vielfältig belegen. Sie waren schon in der antiken Welt weiträumig und tief verwurzelt.

Eine der frühesten Darstellungen eines Herrschers mit einer Keule zeigt den ägyptischen König Narmer, ca. 3100 v. Chr., wie er mit erhobener Keule seine Feinde niederschlägt (Abb. 1). Die Keule ist Sinnbild uneingeschränkter Macht: Wer im Besitz einer Keule ist, ist unbesiegbar. Die spätere ägyptische Ikonographie ist reich an solchen symbolischen Darstellungen der Niederschlagung von Feinden mit einer Keule.[40]

Vergleichbare Darstellungen finden sich auch schon früh bei den mesopotamischen Hochkulturen. Sumerische und akkadische Könige führten seit dem Ende des 4. Jahrtausends Titel wie *Nameschda*, «Herr der Keule».[41] Seitdem ist die Keule als königliches Machtsymbol auch dort nicht mehr wegzudenken. Als Beispiel sei hier die sog. Geierstele aus Lagasch genannt (Abb. 2). Sie zeigt den «Kriegerprinzen» Eannatum (ca. 2450–2425 v. Chr.), ein «Herr der Keule», wie er die Stadt Umma bezwingt. Später werden auch die assyrischen Könige mit einer Keule dargestellt, zum Beispiel Asarhaddon (680 – 669 v. Chr) (Abb. 3). Viele weitere Beispiele sind bekannt.[42]

37 Ponomarev 1931 (1979): 32.
38 Mehr darüber im Kapitel «Die Arabachi».
39 Jahn 1969: 45.
40 Z.B. in Keel 1972.
41 Selz 2005: 39.
42 Z.B. in Keel 1972.

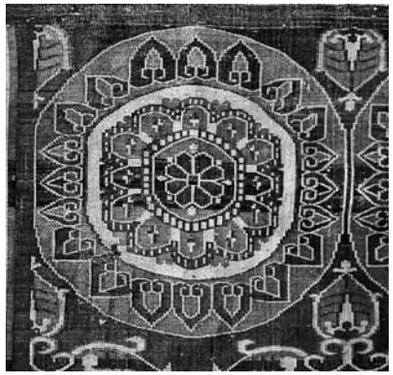


Abb. 10: Ausschnitt aus einem sogdischen Seidenstoff mit Rosettenmusterung, 7.–9. Jh. Trésor de la Cathédrale de Liège. (Für eine komplette Abbildung des Seidenstoffs siehe Abb. 124, für die Radiokarbondatierung siehe Appendix III, Tabelle 16, Ra 680).

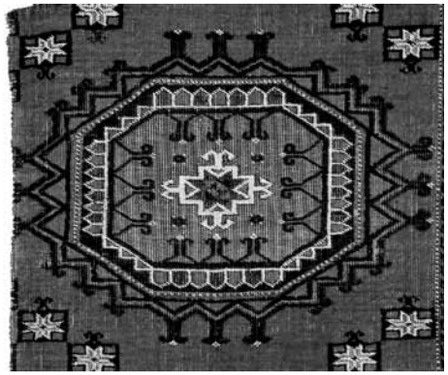


Abb. 11: Ausschnitt aus Kat. Nr. 11, Salor-*chuval* mit Salor-*gül* Primär- und *sagdaq gül*-Sekundärmusterung. 17./18. Jh. Das Salor-*gül* hat sich über einen sehr langen Zeitraum kaum verändert. Es dürfte die geknüpfte Musterversion eines Rosettenmusters sein, wie es schon die Sogdier auf ihren Seidenstoffen verwendeten (Abb. 10).

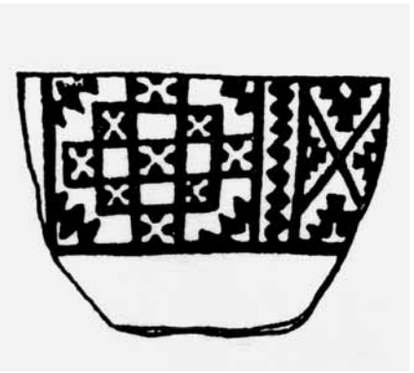


Abb. 12: Eneolithische Keramik aus der Tedjen-Oase (Geoksjur), 4. Jahrtausend v. Chr. Sie zeigt ein aufgemaltes Muster, welches dem *sagdaq gül* der Salor verblüffend ähnlich ist. Dies ist kein Einzelfall eines prähistorischen Keramikmusters, welches sich bis ins 19. Jh. auf turkmenischen Knüpfarbeiten halten konnte. Nach Rossi-Osmida 1996: 34.

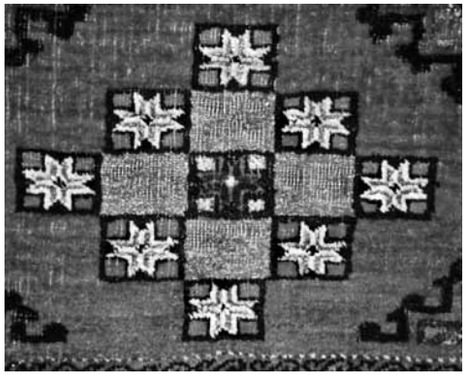


Abb. 13: Ausschnitt aus dem Salor-*chuval* Kat. Nr. 12. Die Abbildung zeigt das Sekundärmuster, welches von den Salor selber als *sagdaq gül*, «sogdisches Muster» bezeichnet wurde.

Auch die zentralasiatischen Kuschan-Herrscher wie zum Beispiel Kunischka liessen sich mit Schwert und Keule darstellen.[43] Von den Sasaniden sind viele kunstvolle Schwerter und auch Keulen erhalten,[44] und auch von den Sogden kennen wir nicht nur die langen Schwerter, sondern auch Keulen als Statussymbole (Abb. 6).[45] Diese alte Tradition der herrschaftlichen Machtdarstellung hat sich auch in der islamischen Periode Irans und Zentralasiens fortgesetzt. Ein vergoldeter, kleiner Silberteller des 11. Jahrhunderts zeigt vermutlich Mahmud von Ghazna mit einer Keule in seiner Rechten.[46] Die Keule als Machtsymbol von Königen hat sich in Persien bis zu den Qajaren (1785 – 1925) erhalten. Fatih Ali Shah liess sich immer wieder mit einer Keule[47] oder auch mit Schwert und Keule zusammen darstellen (Abb. 8). Die Qajaren waren ebenfalls Turkmenen und hatten offensichtlich Sinn für solche alten Symbole. Wie im Kapitel «Der turkmenische *ensi*» dargestellt wird, waren es ebenfalls die Qajaren, die sich an die altorientalische Überlieferung der Thronträger erinnerten und einen Thron benutzten, der von anthropomorphen Figuren getragen wurde.[48]

Neben Göttern und Königen waren es aber auch die Heroen der verschiedenen Epen, beginnend mit dem sumerischen Gilgamesch,[49] bis hin zum griechischen Herakles (Abb. 4) oder dem sakischen (iranischen) Rustam (Abb. 5), deren Attribut die Keule war. Sie waren oft Nachkommen von Göttern und mit ihren Keulen unbezwingbar. Sowohl Herakles als auch Rustam trugen als Zeichen ihrer Stärke ein Raubkatzenfell: Herakles das eines Löwen und Rustam, wenn auch nur in der Form einer Kappe, das eines Schneeleoparden. Auch in anderen iranischen Heldenepen ist es immer wieder die Keule, die den Protagonisten auszeichnet. Nicht nur Rustam war ein «Herr der Keule»,

43 Knauer 1978: 25.
44 Overlaet 1998: Fig. 140–143.
45 Overlaet 1998: Fig. 144, 145, 150.
46 Loukonine/Ivanov 2003: 104, Nr. 96. Overlaet 1998: 260, Abb. 146.
47 Diba/Ekhitar 1998: Nr. 40.
48 Abb. 57 im Kapitel «Der turkmenische *ensi*». Für eine farbige Abbildung siehe Diba/Ekhitar 1998: 168. Die genaue Herkunft dieses Thrones ist unklar, er könnte auch aus der Zeit vor den Qajaren stammen.
49 Moortgat 1984: Abb. 69.

sondern auch andere Heroen aus der iranischen Überlieferung.[50] Am Hof der Moghulen in Indien war es üblich, dass Höflinge bei Audienzen mit geschulterter Keule der Zeremonie beiwohnten.[51]

Die Keule als Status- und Machtsymbol ist zwar nie ganz verschwunden, sie wurde aber im Verlaufe der Zeit weitgehend durch das Schwert ersetzt. So sehen wir nicht nur auf sogdischen Wandgemälden Fürsten mit langen Schwertern (Abb. 6), sondern auch auf buddhistischen Höhlenmalereien entlang der Seidenstrasse im Tarimbecken. Dort haben sich fürstliche Spender und Würdenträger mit langen Schwertern in persischen Kaftanen verewigt (Abb. 7).

Es macht daher durchaus Sinn, dass dieser historisch belegte Hintergrund für die Salor und die Bedeutung, die sie ihrem Namen vermutlich selber gegeben haben, eine massgebliche Rolle gespielt hat. Die Salor scheinen damit bewusst auf eine alte iranische Tradition zurückgegriffen zu haben, so wie die Oguzen dies auch bei der Schöpfung ihres Oguznameh (Geschichte der Oguzen) in Anlehnung an iranische Vorbilder getan haben.

Das sasanidische Eberzahnmedaillon und das turkmenische «*Mini*»-*chuval gül*



Abb. 14: Sekundärmotiv eines sasanidischen Seidenstoffs, bestehend aus vier gegenständigen Paaren von Eberhauern. Taq-i Bostan. Für Erklärungen zu den Eberhauern und den Zusammenhang mit dem «Mini»-*chuval gül* siehe das Kapitel «*dongus burun*». Nach Otavsky 1998: Abb. 71.

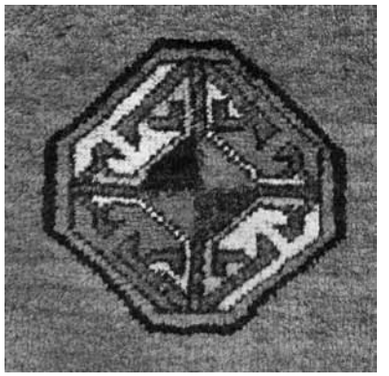


Abb. 15: Das «Mini»-*chuval gül* ist das Sekundärmotiv aller Salor *khali* und Salor *chuval* mit *chuval gül*. Seine Herkunft dürfte auf das Sekundärmotiv sasanidischer Seidenstoffe wie Abb. 14 zurückgehen. Ausschnitt aus einem Salor *khali*, um 1800. Privatsammlung.

Salor-*gül*, *sagdak gül* und «Mini»-*chuval gül*

Auf der Suche nach Bezügen zwischen den Sogden und den Salor finden wir auch in den Mustern der Knüpfarbeiten der Salor interessante Hinweise, die uns zu den Sogden führen. Wie in den Beschreibungen der beiden Salor-*chuval* mit Salor-*gül* Kat. Nr. 11 und 12 erwähnt wird, stossen wir hier im Zusammenhang mit Namen und Benennungen auf widersprüchliche, aber interessante Fakten.

Warum bezeichneten die russischen Forscher der ersten Stunde, allen voran Moschkowa, das Primärmuster der *khali* als repräsentativ mit heraldischem Charakter für den jeweiligen Stamm, wie z.B. das Teke-*gül* für die Teke etc.? Und warum trifft dies ausgerechnet beim angeblich wichtigsten aller turkmenischen Stämme, den Salor, nicht zu? Das «Salor-*gül*» ist bei den Salor nicht das vermeintlich heraldische Muster der *khali*, sondern eines von zwei Feldmustern ihrer *chuval*.[52]

Moschkowa betrachtete den *khali* noch als heraldisches Aushängeschild eines Stammes und den *chuval* als weniger wichtiges Nebenprodukt, als blossen Gebrauchsgegenstand. Das ist im Zusammenhang mit den Salor und deren Verwendung des Salor-*gül* eigentlich widersprüchlich. Der angeblich wichtigste Stamm benennt nicht das Primärmuster der vermeintlich wichtigsten Knüpferzeugnisse mit angeblich heraldischem Charakter, der grossformatigen *khali* (Kat. Nr. 16–18), mit seinem prestigeträchtigen Namen, sondern das Muster eines *chuval* (Kat. Nr. 11 und 12), eines angeblich blossen Gebrauchsgegenstandes. So zumindest sah es Moschkowa.

Wie die vielen anlässlich dieser Studie durchgeführten Farbanalysen an den verschiedensten turkmenischen Knüpferzeugnissen gezeigt haben, waren es nicht (oder nur ausnahmsweise) die grossformatigen *khali*, in die viel Zeit und kostbare Materialien investiert wurden, sondern viel mehr die kleineren Erzeugnisse wie Schmuckbehänge, Taschen (*kap, mafrasch, torba* und *chuval*) und Zeltbänder (*aq yüp*). Ist es nun ein Zufall, dass ausgerechnet die Salor nicht das Muster ihrer *khali*,

50 Seyller 2003: Nr. 36 zeigt Baba Bakhsha mit einer Keule auf einem Tiegerfell sitzend. Miniaturmalerei aus einem moghulischen Hamzanama. Indien um 1570.

51 Cleveland Beach/Koch 1997: Nr. 10–11.

52 Das zweite ist das sog. *chuval gül*, ein weiteres Muster, welches im Gegesatz zum Salor-*gül* von allen Turkmenen schon lange verwendet wurde.

sondern dasjenige der *chuval* mit ihrem Namen belegten? Ist es weiter ein Zufall, dass dieses Salor-*gül* (Abb. 11) fast identisch ist mit dem Muster eines sogdischen Seidenstoffs aus Buchara (Abb. 10)? Und ist es noch einmal ein Zufall, dass ausgerechnet das Sekundärmotiv dieser *chuval* mit Salor-*gül* (Abb. 13) den Namen *sagdaq*[53]*gül,* sogdisches Muster*,* trägt?

Keineswegs; wir haben es hier nicht mit einer Ansammlung von Zufällen zu tun, sondern mit einer Aneinanderereihung von historischen und linguistischen Fakten, die unverkennbar darauf hinweisen, dass die Salor mit den Sogden in irgendeiner Form in Verbindung gestanden haben müssen. Es geht um die Fragen: Sind die Salor Sogden, oder haben sich die Sogden mit den Salor im 9. oder 10. Jahrhundert zusammengeschlossen, oder haben die Salor «bloss» die Teppichtradition der Sogden übernommen? Das Verschwinden der Sogden, oder zumindest das Verschwinden des Namens dieses alten Volkes ist unter anderem auf den Umstand zurückzuführen, dass diese sich lange weigerten, die neue Religion, den Islam, anzunehmen. Das hat dazu geführt, dass sie sich schliesslich den Siegern beugen mussten. Ihre lange historische Präsenz von über 1600 Jahren fand dadurch eine abruptes Ende. Der Islam als neue Religion gewann in Zentralasien zusammen mit den Türken, den neuen Machthabern und Repräsentanten des Kalifen, die Oberhand. Altansässige Kulturvölker wie die Sogden, die Choresmier oder die Baktrier verschwanden von der Bildfläche. Aber wo sind diese Menschen und deren Kultur geblieben? Es wurde bereits auf die guten Beziehungen sogdischer Kaufleute und Diplomaten zu den frühen Türken hingewiesen. Diese hatten seit dem 5. Jahrhundert enge Kontakte, da die Sogden zuerst zwischen den Türken und den Chinesen, dann zwischen den Türken und den Persern und schliesslich zwischen den Türken und den Byzantinern vermittelten. Reiches Quellenmaterial berichtet über diese Beziehungen mit Namensnennungen herausragender sogdischer Diplomaten und Kaufleute.[54] Ausserdem standen die Sogden bereits vor der Islamisierung unter türkischer Herrschaft, ohne aber dabei ihren alten Namen zu verlieren.[55]

Was liegt also näher, als dass man sich mit alten Bekannten verbündet, wenn man in die Defensive gedrängt und zur Unterwerfung gezwungen wird? Die Sogden unterwarfen sich unter dem Druck der fortschreitenden Islamisierung und Türkisierung und schlossen sich alten Freunden/Partnern (Oguzen/Salor?) an. Als ehemalige Machthaber wurden sie zu einer Minderheit unter den neuen Potentaten mit einer neuen Sprache und einer neuen Religion. Dass sie aber ihre alte Kultur und ihre textilen Traditionen nicht von einem Tag auf den anderen aufgegeben und durch eine neue ersetzt haben, bestätigten verschiedene Historiker seit dem 9. Jahrhundert. Die Türken als die neuen Machthaber hingegen eigneten sich nicht nur relativ schnell die neue Religion, den Islam, an, sondern auch die bestehende iranische Kultur, mit aller Wahrscheinlichkeit auch das Teppichknüpfen. Das alte Mustergut sogdischer Teppiche und Seidenstoffe ist nicht wie deren Name spurlos verschwunden, sondern lebte in der turkmenischen, aber vor allem in der Tradition der Salor weiter. Dies ist zugegebenermassen eine etwas gewagte Hypothese. Sie wäre aber eine plausible Erklärung für die verglichen mit anderen Turkmenen sehr konservative, über Jahrhunderte, ja über ein Jahrtausend unveränderte Überlieferung von Mustern und Namen bei den Salor. Die ehemaligen Sogden pflegten also ihre alte Mustertradition und erhielten sie praktisch unverändert, und dies vermutlich über ein ganzes Jahrtausend. Das lässt sich eigentlich nur so erklären: Das von den Salor übernommene sogdische Mustergut war nicht nur resistent gegen fast alle Einflüsse von aussen, sondern beinhaltete auch grösstenteils Muster aus der Zeit des 1. Jahrtausends n. Chr., dem Höhepunkt der sogdischen Kultur. Verglichen mit den Fremdeinflüssen auf die vorwiegend mit symmetrischem Knoten geknüpfte yazïrisch/yomutische Mustertradition über die Jahrzehnte und Jahrhunderte erstaunt die äusserst konservative, sich auf relativ wenige alte Muster konzentrierende Tradition der Salor. Anlässlich dieser Studie konnte z.B. nachgewiesen werden, dass sich die Musterung der Salor-*khali* über einen Zeitraum von 400 Jahren nur in kleinsten Details verändert hat. Hinzu kommt, dass die Salor für ihre *khali* nur eine einzige Musterkomposition verwendeten: im-

53 S*agdaq* ist die türkische Bezeichnung für sogdisch (Bartholl 1962: 80).
54 de la Vaissière 2005; Menander.
55 Vergl. dazu Fussnote 20, Babayarov 2003.

mer dieselbe Bordüre, dasselbe Primär- und dasselbe Sekundärmotiv. In der yazïrisch/yomutischen Tradition hingegen dürften es mehr als ein Dutzend sein, mit zusätzlich unzähligen Varianten und Kombinationen von Primär- und Sekundärornamenten. Auch das bei allen anderen Turkmenen so populäre, «neue» *chemche gül* als Sekundärmotiv hat bei den Salor keinen fruchtbaren Boden gefunden.[56] Die Salor verwenden als Sekundärmotiv ausschliesslich eine verwandte Form des *chuval gül* – ein älteres Ornament mit seinen Wurzeln in der Zeit vor dem 10. Jahrhundert – das ich fortan als «Mini»-*chuval gül* bezeichne (Abb. 15). Dem vermutlichen Vorbild dieses Musters begegnen wir auf sasanidischen Seidenstoffen, wo es ebenfalls die Funktion eines Sekundärmotivs hatte (Abb. 14). Der Zusammenhang liegt aber nicht bloss in der formalen Ähnlichkeit, sondern auch in einer interessanten turkmenischen Namensüberlieferung, die ebenfalls auf die Sogden und die Sasaniden zurückgeht. Das sasanidische Motiv stellt laut Karel Otavsky eine Eberzahnkette dar.[57] Dasselbe dürfte auch für das Salormuster zutreffen. Von verschiedenen russischen Forschern aus dem frühen 20. Jahrhundert ist die turkmenische Musterbezeichnung *dongus burun* für ein Musterdetail des *gülli gül* (und auch des *chuval gül*) überliefert.[58] *Dongus burun* ist turkmenisch und heisst wörtlich «Schweinenase». Dass es sich dabei um einen Eberkopf handelt, ein altiranisches Machtsymbol, wird im Kapitel «*Dongus Burun*» belegt. Es soll hier erst einmal genügen, dass wir es mit einer Namensüberlieferung zu tun haben, die über mehr als 1000 Jahre zurückgeht. Dass es sich dabei um keinen Einzelfall handelt, soll gleich mit einem weiteren Beispiel belegt werden.

In den Beschreibungen der Knüpfarbeiten der Salor Kat. Nr. 1 bis 18 wird immer wieder aufgezeigt, wie eng die Beziehung vieler Salor-Muster zu den Seidenstoffen der Sogden und Sasaniden des 7.–9. Jahrhunderts ist. Dass die Salor ihren Namen einem Muster gaben, welches sogdische Wurzeln zu haben scheint (das Salor-*gül*, Abb. 10), zeigt das zweite Beispiel einer weiteren Namensüberlieferung: Neben *dongus burun* (Eberkopf) ist bei den Turkmenen auch die Bezeichnung *sagdaq gül* für das Sekundärmotiv der Salor-*chuval* mit Salor-*gül* überliefert. *Sagdaq* ist das türkische Wort für sogdisch, womit diese Benennung des Sekundärmotivs als «sogdisches Muster» zu übesetzen ist. Diese Benennung könnte sogar ein Hinweis darauf sein, dass ursprünglich die gesamte Musterkomposition der Salor-*chuval* mit Salor-*gül* und *sagdaq gül* einer alten sogdischen Musterkomposition entsprach, vielleicht von den Salor ursprünglich sogar als solche bezeichnet wurde und erst im Laufe der Zeit den Namen der neuen Machthaber erhielt, zumindest was das Primärmuster betrifft. Vielleicht aus Respekt gegenüber den Sogden beliess man dem Sekundärmotiv den alten Namen *sagdaq gül*. Erstaunlicherweise geht nun auch das *sagdaq gül* als Muster auf vorislamische Vorbilder zurück, vermutlich auf Ornamente prähistorischer Keramik aus dem Gebiet der Akhal Oase (Abb. 12). Wir haben somit eine Ansammlung von alten Mustern und alten Namen bei einem einzelnen Objekt, die alle aus einer Region mit einem Durchmesser von höchstens 500 km stammen!

Eine weiterer Hinweis auf die extrem konservative Mustertradition der Salor ist die Tatsache, dass die Adaption safawidischer Palmettmuster im 16. und frühen 17. Jahrhundert durch die Turkmenen und deren Reflexion als *kepse gül* bei den Qaradashlï[59] und den Yomut bei den Salor nicht anzutreffen ist. Die Salor waren offensichtlich «immun» gegen spätere Fremdeinflüsse!

Das ist seltsam, wäre aber mit einem festhalten an alten sogdischen Traditionen unter türkisch/islamischer Herrschaft erklärbar. Die «Sogden» klammerten sich, nachdem sie ihre ethnisch/politische Identität verloren hatten, an ihre alte Kultur und pflegten diese so lange wie möglich, indem sie sie vor Fremdeinflüssen schützten. Wenn wir uns die als Salor-Knüpferzeugnisse bekannten Objekte mit ihrem alten und auf relativ wenige Musterformen reduzierten Musterrepertoire und ihren alten Namen ansehen, so ist ihnen das erstaunlich gut ge-

56 Ein Ausnahme bildet ein einziger bisher bekannter Salor-*khali*, der das *chemche gül* als Sekundärmotiv zeigt (TKF Wien 1986: Nr. 101). Zur Herkunft des *chemche gül* siehe das Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba*, *chuval* und *khali*».

57 Siehe Kapitel «*Dongus burun*».

58 Ponomarev 1931 (1979): 23; Moschkowa 1970 (1998): 149; Moschkowa 1946 (1980): 203.

59 Die Qaradashlï waren eine letzte Gruppe der Yazïr, die von den Mongolen im 13. Jahrhundert praktisch ausgelöscht wurden.

lungen. Hier sei nochmals auf die Bemerkungen Tsarevas hingewiesen, die Salor würden von den anderen Turkmenen als die Ahnherren der Knüpftechnik angesehen.[60] Diese Ehre gebührt vermutlich eher den Sogden, oder einer noch früheren Kultur dieses georgaphischen Raumes. Die vielen bisher erforschten Fürstengräber im eurasischen Steppengürtel haben bislang nicht mehr als einen einzigen Teppich und ein paar kleine, geknüpfte Fragmente ans Tageslicht gebracht, bei denen es sich vermutlich um Geschenke aus den Oasengebieten Choresmien, Sogdien, Baktrien, oder vielleicht sogar aus dem achämenidischen Persien handelt. Dagegen wurden des öfteren Filze gefunden. Filze gehörten zum täglichen Leben der Nomaden und erfüllten dieselbe Funktion wie ein geknüpfter Teppich bei der sesshaften Bevölkerung. Im nomadischen Leben waren sie vermutlich sogar praktischer als ein Teppich mit Flor. Tsarevas Zitat könnte also auf die sich hinter den Salor verbergenden Sogden gemünzt sein. Auch ihr zweites, bereits erwähntes Zitat bezüglich des Salor-*gül* und dessen Herkunft erhält plötzlich eine interessante Erklärung. Tsareva schreibt: «Nach Frau Moschkowas Theorie über «tote» und «lebendige» Güls wäre anzunehmen, dass das Salor-Gül von einer unbekannten Volksgruppe stammt, die vor langer Zeit mit den Saloren verschmolz.»[61] Dies könnten tatsächlich die Sogden gewesen sein.

Diese Umstände weisen darauf hin, dass die Salor mit den Sogden (oder einem Teil von ihnen) ein Bündnis eingegangen sein könnten und/oder zumindest teilweise deren Teppichtradition übernommen haben.[62] Man darf bei all dem aber nie vergessen, dass auch die Sogden ursprünglich aus dem eurasischen Steppengürtel in die südlich gelegenen Oasen eingedrungen und dort sesshaft geworden sind, lediglich mit dem Unterschied, dass dies rund 2000 Jahre vor dem Auftauchen der Türken geschehen ist und dass zu dieser Zeit eine ganz andere Lebensform verbreitet war, aus der sich erst das Nomadentum der Skythen, Sarmaten, Saka und Alanen etc. entwickelt hat.

60 Tsareva 1984.1: 129.

61 Tzareva 1984.1: 133.

62 Peter Andrews weist darauf hin, dass selbst im 10. Jahrhundert die östlichen Türk die Teppichknüpferei noch nicht kannten, und chinesische Teppiche importierten, wenn Knüpfteppiche neben ihren Filzen gewünscht waren (Andrews 1999: 213, Fussnote 157).

Die Knüpferzeugnisse der Salor

Die Knüpferzeugnisse der Salor unterscheiden sich deutlich von den Erzeugnissen anderer turkmenischer Stammesgruppen. Gemäss den Erkenntnissen aus unserer Studie können wir sogar noch weiter gehen und den Versuch wagen, den Salor-Teppich als den «klassischen» Teppich Zentralasiens zu bezeichnen. Seine Muster gehen auf die Zeit vor dem 10. Jahrhundert zurück, die Zeit eines grossen Wandels in der Geschichte und Kultur des westlichen Zentralasiens. Vorbilder der Knüpferzeugnisse der Salor dürften in Produkten städtischer Werkstätten der Oasen Zentralasiens zu suchen sein. Zumindest zeigen die Erzeugnisse der Salor fast ausschliesslich solche Muster, und das ausserdem in einer deutlich perfekter gezeichneten Form als deren «volkstümliche» Verwandte im Umkreis. In gewissen Fällen geht diese Perfektion der Salor sogar so weit, dass man den Eindruck eines Seidensamts haben kann (Kat. Nr. 13). Je weiter weg von diesem «Zentrum» der Salor, desto grösser werden die Abweichungen und Veränderungen der Muster. Ein gutes Beispiel dafür sind die Teppiche der weitab nördlich lebenden Karakalpaken.[63]

Die Ursprünge des zentralasiatischen Teppichs dürften auf die Bronzezeit des westlichen Zentralasien und/oder Khorasan zurückgehen.[64] Der aus dem 4./3. Jahrhundert v. Chr. stammende Pazyryk-Teppich[65] ist der einzige bisher bekannte frühe Knüpfteppich, der nach neuesten Erkenntnissen aus dieser Region stammt, genauer aus Sogdien oder Baktrien.[66] Er dürfte somit ein kunstgeschichtlicher Vorläufer des sogdischen Teppichs des 7. bis 9. Jahrhunderts und des späteren Salor-Teppichs des 16. bis 19. Jahrhunderts sein. Dass sich der Pazyryk-Teppich in seiner Musterung so stark von allen bekannten späteren Knüpfteppichen des 2. Jahrtausends n. Chr. unterscheidet, erklärt sich mit langzeitigen Entwicklungen der ornamentalen Formensprache der höfischen Kultur im ganzen Orient. Sie war im 1. Jahrtausend v. Chr. eine völlig andere als zur Zeit der Sogden und Sasaniden im 1. Jahrtausend n. Chr, aus der schliesslich der Salor-Teppich des 2. Jahrtausends

63 Siehe Richardson 2012: 418, 420, 464.

64 In einer geplanten Publikation von Irene Good wird diese Problematik detailliert behandelt.

65 Siehe Abb. 7 im Kapitel «Von der visuellen Einschätzung zur wissenschaftlichen Analyse».

66 de la Vaissière 2005: 21; Stark 2012: 113–116.

n. Chr. hevorgegangen ist. Im 2. Jahrtausend n. Chr. sind dann mit der Übernahme des Islam in Zentralasien in Bezug auf Musterentwicklungen noch einmal gravierende Veränderungen zu beobachten. Aus dieser letzten Epoche schliesslich stammen die spätesten Repräsentanten des «klassisch» zentralasiatischen Teppichs: die Teppiche der Salor.

Technik

Ein wichtiges technisches Merkmal eines grossen Teils aller Salor-Knüpferzeugnisse ist die für Zentralasien unübliche asymmetrische, links offene Knüpfung. Der symmetrische und der asymmetrische rechts offene Knoten sind für Zentralasien typisch, hingegen ist der asymmetrisch links offene Knoten typisch für Persien. Dabei darf allerdings nicht unerwähnt bleiben, dass etwa ein gutes Viertel aller Salor-Knüpferzeugnisse mit dem asymmetrisch rechts offenen Knoten geknüpft ist. Dieses Faktum wurde in der Vergangenheit unterschätzt und Stücke mit dieser Knotenform als spät beschrieben. Dass dies nicht zutrifft, zeigen die untersuchten Objekte. Zum einen ist ein später Schmuckbehang mit frühen synthetischen Farbstoffen und mit asymmetrisch links offener Knüpfung (Kat. Nr. 7),[67] während eines der sicherlich älteren *chuval*-Fragmente den rechts offenen Knoten zeigt (Kat. Nr. 11). Viele Salorstücke mit links offenem asymmetrischem Knoten zeigen oft eine starke Schichtung der Kette, was zu den typischen Rissschäden in Kettrichtung führt (z.B. in Kat. Nr. 5, 10, 12, 14 und 16).

Es fällt auf, dass ein grosser Teil der Schmuckbehänge und Taschen der Salor gegen die Gebrauchsrichtung des Objekts und damit oft auch gegen das Muster (Schmuckbehänge) geknüpft wurden.[68] Ob dies ein Zufall ist oder ob es einen Grund dafür gibt, ist nicht klar. Eine in der englischen Übersetzung von Moschkowa veröffentlichte Photographie eines *chuval*-Paars auf einem Webstuhl[69] veranschaulicht, wie Paare von *chuval* auf dem Webstuhl angefertigt wurden: beide in derselben Richtung, und nicht eines auf dem Kopf stehend, wie dies bei *khordjin* und grossen Doppeltaschen aus technischen Gründen nicht anders möglich ist. Dieses Bild scheint die Möglichkeit zu bestätigen, dass die *chuval* bei den Salor paarweise «auf dem Kopf stehend» geknüpft wurden. Die Frage bleibt offen, warum das so ist. Bei anderen turkmenischen Gruppen kommt das zwar auch vor, aber bei weitem nicht so häufig wie bei den Salor.

Materialien

In Bezug auf die Verwendung spezieller Materialien, wie z.B. mit Insektenfarbstoff gefärbter Seide für den Flor zeigen Salorstücke eine Gesetzmässigkeit, die bei den Knüpfarbeiten anderer turkmenischer Stammesgruppen nicht anzutreffen ist. Während die frühen Erzeugnisse aller anderen Stammesgruppen nur sehr spärlich Seide enthalten, ist bei den Salor das Gegenteil festzustellen: Vor allem ältere Salor-Arbeiten zeigen oft grössere Partien in Seide (Kat. Nr. 3, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 12, 13, 14). Bei späteren Stücken ist genau das Gegenteil der Fall: Während andere turkmenische Stammesgruppen wie die Sarïq, die Teke oder die Arabachi in späten Arbeiten immer mehr Seide verwenden, ist dieses kostbare Material in späten Stücken der Salor nicht mehr anzutreffen. Ein gutes Beispiel dafür ist der späte Schmuckbehang Kat. Nr. 7. Dies dürfte auf den Verlust an Macht und Einfluss der Salor seit dem frühen 19. Jahrhundert zurückzuführen sein.

Farbstoffe

Sehr ähnlich verhält es sich mit Wolle, die mit einem Insektenfarbstoff gefärbt ist, und zwar sowohl in Bezug auf deren quantitative Verwendung als auch auf die Wahl des Farbstoffs selber. In turkmenischen Knüpfarbeiten des 16. – 19. Jahrhunderts konnten zwei unterschiedliche Insektenfarbstoffe auf Wolle festgestellt werden: Cochenille aus Mexiko und Lac aus Indien oder Indochina, wobei Lac bei den Salor deutlich dominiert. Lac findet sich in allen kleineren Objekten ausschliesslich auf Wolle, während Cochenille interessanterweise nur in einigen wenigen *khali* nachgewiesen werden konnte und somit die Ausnahme darstellt. Obwohl also die Salor auch hie und da Cochenille

67 Für die Resultate der Farbanalysen siehe Anhang II, Tabelle 1, Ra 280-2. Es gibt eine Anzahl weiterer später Salorarbeiten, die mit dem links offenen Knoten gearbeitet sind. Dies blieb bisher unbeachtet, da man diesen späten Stücken wenig Beachtung schenkte.

68 Deutlich mehr als die Hälfte.

69 Moshkova 1970 (1996): Fig. 14.

gebrauchten, kann man sagen, dass – wenn sie einen Insektenfarbstoff auf Wolle verwendeten – sie mit ganz wenigen Ausnahmen zu Lac griffen. Dazu kommt ein weiteres interessantes Phänomen, welches an die oben beschriebene Verwendung von Seide bei den Turkmenen erinnert: Mit Ausnahme der Salor verwendeten alle turkmenischen Stammesgruppen mit Insektenfarbstoff gefärbte Wolle in frühen Stücken nur punktuell, manchmal sogar nur in wenigen Knoten (z.B. bei Kat. Nr. 127, einem *khali* der Arabachi), während bei den Salor gerade das Gegenteil zu beobachten ist: Frühe Stücke enthalten oft grössere Mengen von Wolle, die mit kostbarem Insektenfarbstoff gefärbt ist. Dazu kommt weiterhin, dass die Salor, zumindest in dem für uns überblickbaren Zeitraum (16.–19. Jahrhundert), fast ausnahmslos nur einen dieser beiden Insektenfarbstoffe verwendeten, nämlich Lac aus Indien, während bei allen anderen Turkmenen als Insektenfarbstoff auf Wolle Cochenille aus Mexiko verwendet wurde. Dies ist ein interessantes Phänomen, welches gut zu den unterschiedlichen Knotenformen und deren Verwendung bei den verschiedenen Stammesgruppen passt: Die Salor mit ihrem «persischen» links offenen Knoten verwenden auch den in Persien oft anzutreffenden Insektenfarbstoff Lac. In praktisch allen safawidischen Teppichen kam Lac als Insektenfarbstoff zur Anwendung, während Cochenille auf Wolle in Persien extrem selten ist.[70]

Muster

Die Salor verwendeten nicht nur ein ganz spezifisches Musterrepertoire für ihre Knüpferzeugnisse, sondern zeigten auch einen eigenen Umgang mit diesen Mustern. Ein grosser Teil der Salormuster stammt aus der Zeit vor dem 10. Jahrhundert, vor der Isalmisierung der Region und dem grossen Wechsel von der iranisch/zarathustrischen zur türkisch/islamischen Kultur.

So sind z.B. alle ihre Teppiche (*khali*) immer mit demselben Muster geknüpft, bis hin zu den Bordüren. Abweichungen sind selten und meist nur in kleineren Details wie Nebenbordüren oder Tertiärmotiven im Feld zu finden. Ganz ähnlich verhält es sich mit den *chuval,* besonders mit denen, die mit dem Salor-*gül* gemustert sind. Auch dort sind die Variationen der Musterung sehr gering, und Abweichungen vom Standardmuster sind selten. Die Komposition ist immer die gleiche, sowohl im Feld als auch in der Bordüre.

Das gesamte Musterrepertoire der Salor blieb über einen langen Zeitraum nicht nur unverändert, sondern war stets auch relativ klein in Bezug auf die Anzahl der verwendeten Muster. Andere Stammesgruppen zeigen nicht nur viele Varianten einzelner Ornamente, sondern auch wesentlich mehr unterschiedliche Muster. Am extremsten ist dies sicherlich bei den Ersarï der Fall, oder geographisch ausgedrückt, entlang des mittleren Amu-Darya. Auch die starken Mustereinflüsse des safawidischen Persien und moghulischen Indien auf die yomutischen Gruppen im Südwesten Turkmenistans gingen an den Salor spurlos vorbei.

Einführung zum Salor-*ensi* (Kat. Nr. 1 und 2)

Zur möglichen Herkunft und Bedeutung des *ensi*-Muster siehe das Kapitel «Der turkmenische *ensi*».

Es sind zwei Typen von Salor *ensi* bekannt: Ein Typ A (Kat. Nr. 1) und ein Typ B (Kat. Nr. 2). Pinner hat diese beiden *ensi*-Typen ausführlich beschrieben.[71] Da seine Ausführungen nach wie vor weitgehend zutreffen, sollen sie nur kurz zusammengefasst und dort ergänzt werden, wo es angebracht erscheint. Pinner beschreibt die Musterung des A Typs als die archaischere und stellt die Frage, ob es sich dabei wohl um einen Archetypen des turkmenischen *ensi* schlechthin handeln könnte. Dass dies tatsächlich zutifft, wird in dieser Studie dadurch bestätigt, dass sich die Salor als ein Zentrum der zentralasiatischen Teppichknüpferei des 2. Jahrtausends n. Chr. herauskristallisieren. Pinner erklärt die Unterschiede der beiden *ensi*-Typen und kommt zum Schluss, dass der Typ A *ensi* in der Musterung weniger homogen ist als der Typ B. Die drei bisher bekannten *ensi* vom Typ A[72] unterschei-

70 Farbanalysen bestätigen dies in Untersuchungen, die beispielsweise in Portugal (Hallett/Pereira et al. o.J.: 161–168), aber auch von Karadag, Enez und Böhmer durchgeführt wurden (Walker 1997: 160). Die Ausnahme bilden die sog. Kirman-Seidenteppiche, diese enthalten mit Cochenille gefärbte Seide.

71 Pinner 1991: 86–97.

72 Seit Pinners Artikel kam nur noch der von Grogan Auctioneers verkaufte Salor-*ensi* dazu (siehe Fussnote 78).

den sich untereinander tatsächlich in einigen wesentlichen Merkmalen, wie z.B. den Bordüren, den Tieren im oberen der beiden *alem* und einigen Details in der Feldmusterung. Die bisher bekannten sieben *ensi* des B Typs sind einheitlicher in ihrer Musterung. Aber nicht nur das: Sie sind in ihren technischen Merkmalen auch den restlichen Salor-Stücken näher als die drei Typ A-*ensi*. Vermutlich bei den meisten, wenn nicht bei allen Typ B-*ensi* wurde Seide[73] und mit Lac gefärbte Wolle verwendet, wie wir dies bei fast allen anderen Knüpfarbeiten der Salor kennen. Zumindest beim hier untersuchten Exemplar Kat. Nr. 2 ist dies der Fall, eine Spezialität, die in dieser Studie mit wenigen Ausnahmen nur bei den Salor festgestellt, ja sogar als Regel nachgewiesen werden konnte.[74] Der Typ A-*ensi* Kat. Nr. 1 hingegen enthält keine Seide und auch keine mit Insektenfarbstoff gefärbte Wolle.[75] Dies ist ungewöhnlich für ein frühes Stück der Salor. Bei einem der Vergleichsstücke konnte hingegen wenig Seide festgestellt werden.[76]

Eine Erklärung für die Existenz zweier ungleicher *ensi*-Typen bei den Salor könnte auf deren unterschiedliche geographische Herkunft zurückzuführen sein. Der Typ A hat eher eine Beziehung zum östlichen Turkmenistan, dem mittleren Amu-Darya und auch zu den Ersarï. Tatsächlich existiert ein *ensi*, der den Salor-*ensi* vom Typ A sehr nahe steht, aber nicht zur Salor-Gruppe gehört, vermutlich aber ebenfalls aus der Region des mittleren Amu-Darya stammt.[77] Der Typ B-*ensi* hingegen hat eher Bezüge zum Süden und Südwesten Turkmenistans, zur Akhal- und zur Merv-Oase und zu den Teke und den Sarïq. Vor allem die Ähnlichkeit der Hauptbordüre zu den Bordüren einiger Teke-*khali* ist auffällig und stützt diese Annahme. Wer hier wen kopiert hat, ist bisher noch ungeklärt. Auch die häufige Verwendung von Seide und mit Lac gefärbter Wolle bei den Salor lässt am ehesten an die Umgebung von Handelszentren wie Merv denken. In Merv wurden solche kostbaren Materialien schon seit der Antike gehandelt.

73 Seide wurde, wenn als Flormaterial verwendet, immer mit einem Insektenfarbstoff gefärbt. Siehe dazu das Kapitel «Scharlach und Purpur».

74 Siehe dazu das Kapitel «Scharlach und Purpur».

75 Es wurden keine chemischen Analysen durchgeführt. Diese Feststellung beruht auf Erfahrung.

76 Pinner/Franses 1980: 109. Ob dieses Stück auch mit Lac gefärbte Wolle enthält, ist unbekannt.

77 Eiland 2003: 180, Fig. 13. Tsareva 2011: 36, Nr. 13. Letztere ordnet dort diesen *ensi* den Salor zu.

1

Salor-*ensi* Typ A

Dieser *ensi* gehört zur kleinen Gruppe des Typs A, von der nur drei Exemplare bekannt sind.[78] Er dürfte das am besten gezeichnete und möglicherweise auch das älteste Exemplar der Gruppe sein.

Muster: Wie aus den Darstellungen über das *ensi*-Muster im Kapitel «Der turkmenische *ensi*» hervorgeht, ist dieses Musterkonzept sehr alt und geht vermutlich auf die altorientalischen Hochkulturen zurück. Es sollen an dieser Stelle drei Motive herausgegriffen werden, die für den Salor-*ensi* charakteristisch und hier in ihrer vermutlich ursprünglichsten Form anzutreffen sind:

Zum einen sind dies die zwei Tiermotive in den *alem* (Abb. 19 und 22), sodann die Ranke mit gerolltem Blatt in den Bordüren (Abb. 25) und zum dritten das im Innenfeld in übereinander gelagerten Registern aufgereihte *gush*-Motiv (Abb. 29). Tierfriese sind in turkmenischen Knüpfarbeiten nur selten anzutreffen und beschränken sich mit wenigen Ausnahmen auf die Salor, während die Ranke mit gerolltem Blatt ein bei allen Turkmenen stark verbreitetes Bordürenmotiv ist. Auch in frühen Arbeiten der Teke (Kat. Nr. 54) und der Yomut (Kat. Nr. 107) finden wir diese spezielle Form der Querbordüre.

78 Siehe Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 1. Ein vierter Salor-*ensi* vom Typ A mit etwas abweichender Musterung in den Bordüren und im *alem* ist am 22. Mai 2011 als Lot 805 durch das Auktionshaus Grogan & Company in Massachusetts versteigert worden. Es handelt sich dabei vermutlich um eine Arbeit der Salor, obwohl die Musterabweichungen für die Salor ungewöhnlich sind. Interessant ist aber, dass die abweichenden Muster aus dem Bereich der «Adler»-*gül*-Stücke übernommen wurden. Diese zeigen ihrerseits wiederum Musterelemente aus dem Repertoire der Salor; so findet sich die Nebenbordüre der Salor-*khali* in sehr ähnlicher Form als Hauptbordüre auf Taschenformaten der verschiedenen «Adler»-*gül*-Gruppen (vergl. Kat. Nr. 112). Das Blütenmuster im *alem* des Grogan-*ensi* zeigt eine Variante des Blütenmusters im *alem* des Mehrgül-Teppichs der Sammlung Wher (siehe. Abb. 2 im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*»). Wie es zu diesem gegenseitigen Austausch von Mustern kam, ist nicht klar. Ein interessanter Hinweis findet sich aber bei Bregel (siehe Fussnote 39 im Kapitel «Die Adler-*gül* Gruppen).



Abb 16: Hirschartiges, mythologisches Mischwesen, skythisch, H. 51 cm, Filippovka, Kurgan I, 4. Jh. v. Chr.
Nach Aruz et al. 2000: 72.



Abb. 17: Hirschartiges, mythologisches Mischwesen mit gesenktem Geweih. Tierkampfszene mit Hirsch und Jagdhund, Gürtelschnalle aus Bronze, skythisch, 3./2. Jh. v. Chr. The Metropolitan Museum of Art, New York. Nach Bunker 2002: 104, Nr. 72.



Abb. 18: Hirschartiges, mythologisches Mischwesen mit gesenktem Geweih, Schmuckbesatz eines Frauenrocks, Shampula, 2. Jh. v. Chr. Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 5157 (Abbildung seitenverkehrt). © Abegg-Stiftung, 3132-Riggisberg (Foto Christoph von Viràg).

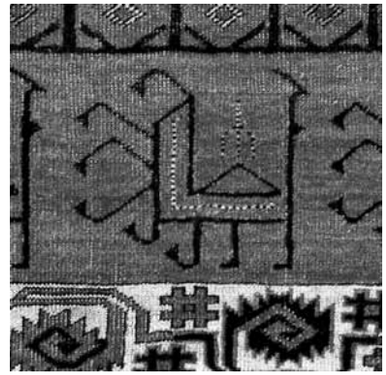


Abb. 19: Hirschartiges, mythologisches Mischwesen mit gesenktem Geweih. Oberer *alem* des A Typ Salor-*ensi*, Kat. Nr. 1, 17. oder 18. Jh.

Die Tierfriese im oberen und unteren *alem* (Abb. 19 und 22)

Die im oberen *alem* dargestellten Tiere wurden von Pinner als «Vögel» interpretiert (Abb. 19).[79] Er sieht im Typ A-*ensi* einen nach rechts schreitenden Vogel mit schlankem Hals und einem mit doppelter Linie gezeichneten Körper. In den am hinteren senkrechten Körperteil angehängten Hakenformen sieht er Schwanzfedern, die sich deutlich von den rechteckigen Füssen unterscheiden. Beim Typ B-*ensi* sieht er den Körper des «Vogels» gerade umgekehrt und bezeichnet hier als Schwanz, was er beim anderen als Körper bezeichnet (vergl. Abb. 31 und 32). Eine Begründung dafür fehlt. Die Interpretation ist nicht einleuchtend, und zudem erklärt sie nicht, warum beim Typ A die Füsse des Vogels nach hinten gedreht sind.

Ich möchte eine ganz andere Interpretation vorschlagen, wonach die Körper der Tiere bei beiden *ensi*-Typen so zu betrachten sind, dass die volleren Körperteile Kopf, Hals und Körper darstellen, während der senkrecht stehende, schlanke Teil den Schwanz des Tieres darstellt. Die beim Typ A am Kopf angefügten Hakenformen sind nicht Federn, sondern ein Geweih, womit auch, zumindest beim Typ A, die Füsse des Tieres nun in die richtige Richtung weisen, nämlich nach vorne. Wie schon von Pinner hervorgehoben, ist der Typ A mit grosser Wahrscheinlichkeit der ursprünglichere und dürfte so eher als das Vorbild des B Typs interpretiert werden als umgekehrt. Somit zeigt dieser Tierfries nicht Vögel, sondern schreitende Hirsche, wie sie in der iranischen Kunst nicht nur Persiens und Zentralasiens, sondern auch der eurasischen Steppe starke Verbreitung fanden. Die Abbildungen 16 – 18 zeigen Beispiele solcher Hirschdarstellungen aus dem Umfeld iranischsprachiger Skythen. Vor allem das Beispiel auf Abb. 18 ist hier in zweierlei Hinsicht von Interesse. Diese Wollwirkerei zeigt eindrücklich die Übernahme eines herrschaftlichen Symbols durch ein Nomadenvolk in einer auch unter einfachen Bedingungen herstellbaren Form, der Wirkerei in schmalen Streifen, die dann zu Kleidungsstücken zusammengenäht wurden. Die Hirschdarstellung auf Abb. 18 stammt aus einem Frauenrock mit einem Hirschfries, direkt über einem roten, den Rock unten abschliessenden grossen Volant. Die Tierdarstellungen im *alem* von Kat. Nr. 1 zeigen vergleichbare Hirsche mit gesenktem Geweih und erhobenem Schwanz (Imponiergebärde), abstrahiert im Stile turkmenischer Teppichknüpfarbeiten. Die Wirkereien der Abegg-Stiftung stammen nicht aus dem Steppengürtel selber,

79 Pinner 1991: 90.



Abb. 20: Adler mit gespreizten Flügeln, bemalter Krug, Persepolis, Iran, ca. 3500 v. Chr.
Nach Herzfeld 1941 (1988): Plate 6.



Abb. 21: Adler mit gespreizten Flügeln, bemalter Krug, westlicher Iran, 2500 – 1900 v. Chr. The Metroplitan Museum of Art, New York (1988.102.26). Fotografie des Autors.



Abb. 22: Salor-*ensi* Typ B, Kat. Nr. 2. 18. oder frühes 19. Jh. Ausschnitt mit Adlermotiv aus dem unteren *alem*.

sondern von Saka (Skythen), die im Verlaufe des ersten Jahrtausends vor Christus südwärts gezogen sind und sich in Shampula, im Tarim-Becken in Nordwest-China (Xinjiang) im Bereich der südlichen Seidenstrasse niedergelassen haben. Dort wurden diese Textilien gefunden und mit Hilfe der Radiokarbonmethode in den Zeitraum von 200 vor bis 200 nach Christus datiert.[80] Eine ähnliche, aus Bahnen zusammengesetzte Wirkerei wurde in Kurgan II, der Nekropole von Pazyryk gefunden.[81] Sie zeigt zwar keinen Hirschfries, verweist aber auf die Herkunft der in Shampula gefundenen Textilien. Auch der älteste erhaltene Knüpfteppich[82] stammt aus derselben Nekropole, lediglich aus dem etwas späteren Kurgan V. Dieser ins 4./3. Jahrhundert v. Chr. datierte, vermutlich baktrische oder sogdische[83] Knüpfteppich zeigt in einer Bordüre ebenfalls einen umlaufenden Hirschfries.

Wenn man die Tierdarstellungen im Typ A-*ensi* unter diesen Aspekten betrachtet, scheint es sinnvoller, darin Hirsche zu sehen als Vögel. Beim B Typ ist das nicht mehr ganz so deutlich, da wir dort auf eine bereits veränderte, von den Knüpferinnen vermutlich nicht mehr richtig verstandene Variante des Musters treffen (vergl. Abb. 31 und 32, und die Beschreibung zu Kat. Nr. 2).

Im unteren *alem* beider Salor-*ensi*-Typen steht eine Adlerdarstellung (Abb. 22), wie wir sie immer wieder auf früher Keramik des Vorderen Orients beobachten können. Herzfeld zeigt dazu ein in Südpersien (Persepolis) gefundenes Exemplar aus der Mitte des 4. Jahrtausends v. Chr. (Abb. 20). Ein weiteres Beispiel findet sich auf einem etwas jüngeren grossen Krug des Metropolitan Museum of Art (Abb. 21).

Die Ranke mit gerolltem Blatt (Abb. 23 – 26)

Die Ranke mit gerolltem Blatt kann als Standardbordüre des turkmenischen *ensi* bezeichnet werden. Es ist sicher kein Zufall, dass der funktional zum *ensi* gehörende *kapunuk* (vergl. Kat. Nr. 3) ebenfalls ausschliesslich mit diesem Muster verziert wurde, zumindest bei den Salor, den Teke und den Sarïq (Alles ehemalige Mitglieder der Salor-Konföderation).

Ausserdem zeigt der Salor-*ensi* im horizontalen Mittelsteg des Innenfeldes eine ungewöhnliche Variante (Abb. 26): An Stelle einer ho-

80 Für Details siehe Keller/Schorta 2001: 150.
81 Barkova et al. 1984: 194, Nr. 108; mit farbiger Abb. in Barkova et al. 1991: 194 Nr. 110.
82 Abb. 7 im Kapitel «Von der visuellen Einschätzung zur wissenschaftlichen Analyse».
83 de la Vaissière 2005: 21; Stark 2012: 116.



Abb. 23: Ranke mit gerolltem Blatt. Architekturfragment, Holz, geschnitzt, sogdisch, Pendjikent, 7./8. Jh. Nach Kalter/Pavaloi 1995: 48, Abb. 56.

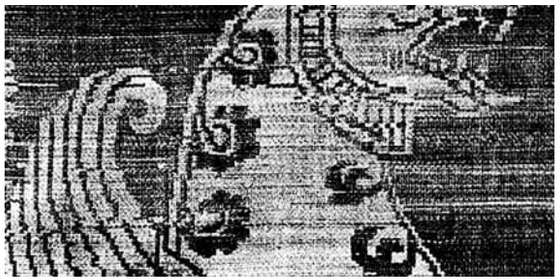


Abb. 24: Gerollte Blätter am Hals eines Senmurv. Seidenstoff, sasanidisch, 7. Jh. Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. 8579-1863. Für ein Bild des gesamten Senmurf siehe Abb. 181. Nach Schorta 2006: 15, Fig. 4.

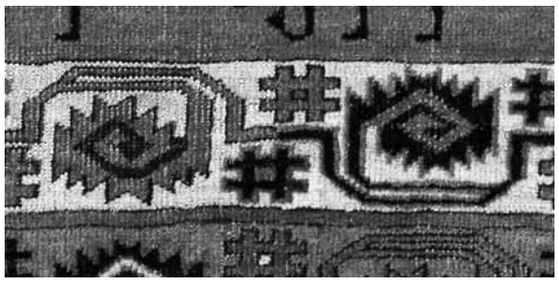


Abb. 25: Ausschnitt aus Kat. Nr. 1. Salor-*ensi* Typ A. Querbordüre mit Ranke mit gerolltem Blatt. 17./18. Jh.

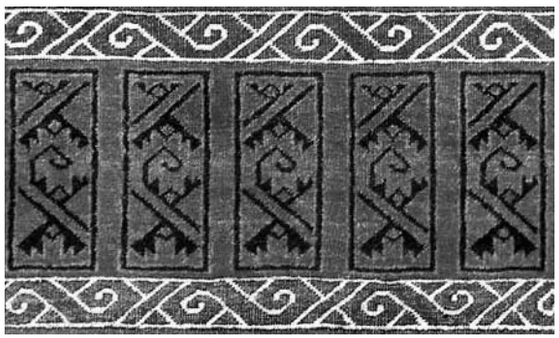


Abb. 26: .Ausschnitt aus Kat. Nr. 2, Salor-*ensi* Typ B, zentrales Rechteck des Innenfeldes. Diese spezielle Zusammensetzung von «Bruchstücken» einer vertikal verlaufenden Ranke mit gerolltem Blatt in horizontaler Richtung ist auch auf den *kapunuk* zu beobachten (vergl. Abb. 33).

rizontal verlaufenden, durchgehenden Ranke stehen dort senkrecht angeordnete Teilstücke. Interessanterweise ist das ebenso auf den *kapunuk* zu beobachten (Abb. 33). Auch dort besteht im horizontalen oberen Paneel die Ranke aus senkrecht nebeneinander angeordneten Teilstücken. Bei den *kapunuk* sind die Teilstücke allerdings lückenlos aneinandergereiht, so dass der Eindruck einer horizontal verlaufenden, durchgehenden Ranke entsteht (Abb. 42). Warum das so gelöst wurde, ist unklar.

Die Blattranke dürfte seit Alexander dem Grossen und dem mit ihm verbundenen hellenistischen Einfluss in Zentralasien zur Zeit der Seleukiden sehr populär geworden sein. Wir finden sie überall in den verschiedensten Varianten, nicht nur bei den Turkmenen der letzten 300 – 400 Jahre, sondern auch bei allen iranischsprachigen Völkern entlang der Seidenstrasse bis ins Tarimbecken (Xinjiang). Dort hat sie unter buddhistischen Einflüssen Verbreitung gefunden. Aber auch in Khoresmien, Sogdien und Baktrien war diese Art des Friesdekors sowohl in der Architektur als auch in der Malerei sehr beliebt. Abb. 23 zeigt ein im sogdischen Pendjikent, nahe dem heutigen Samarkand, gefundenes Fragment eines mit gerollten Blättern (Weinranke) verzierten Holzbalkens. Es ist erstaunlich, wie nahe die wesentlich spätere turkmenische Variante dem sogdischen Beispiel kommt.[84] Dass es sich dabei nicht um eine zufällige Ähnlichkeit handelt, beweisen verschiedene sasanidische und sogdische Stoffe aus dem 7. – 9. Jahrhundert, die vergleichbare gerollte Blattformen mit genopptem Rand zeigen. Ein schönes Beispiel dafür ist der Senmurv-Stoff auf Abb. 24,[85] sowie der Kaftan mit Senmurv-Musterung der Ermitage in St. Petersburg. Dort finden sich die gerollten Blätter auf der Brust des Senmurvs.[86]

84 Für einen Hinweis auf die Bedeutung der neben den Rollblättern stehenden Doppelkreuze in der Blattranke der Salor siehe die Beschreibung des Teke-*ensi* Kat. Nr. 50, wo an Stelle der Doppelkreuze Dreiecke stehen.

85 Für eine grösseren Ausschnitt des Fragments siehe Abb. 181. Ein zweites Fragment vermutlich desselben Stücks befindet sich im Louvre. Ein vermutlich sogdischer Seidenstoff mit ganz ähnlich gerollten Blättern an der Brust von Pfauen (?) wurde kürzlich in der Kirche St. Severin in Köln entdeckt (Oepen et al. 2011: 243, Abb. 16).

86 Ierusalimskaja/Borkopp 1996: Nr. 1. Die gerollten Blätter auf der Brust des Senmurv sind am besten auf dem Ausschnittbild des Katalogumschlags zu sehen.



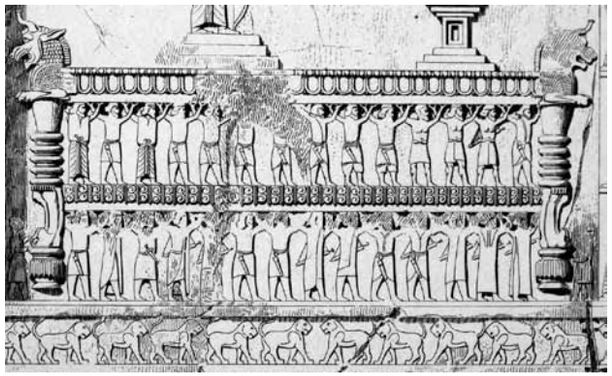
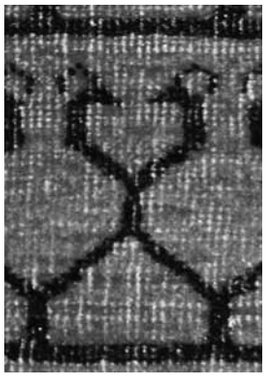


Abb. 27 & 28: Einzelne Figur (Abb. 27) aus einer Darstellung der den achämenidischen Thron tragenden Völkerschaften (Abb. 28). (Siehe dazu auch Abb. 48–57 im Kapitel «Der turkmenische *ensi*»). Nach Pope/Ackermann 1938: Fig. 744 a.



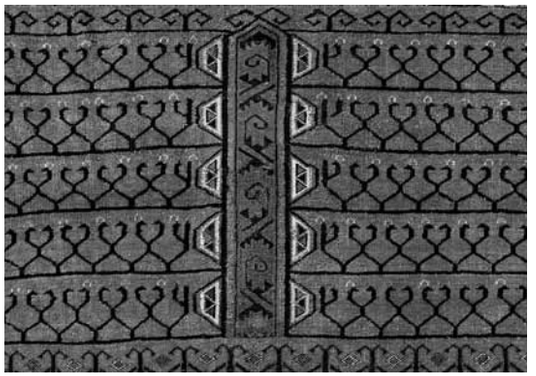


Abb. 29 & 30: Ausschnitt aus Kat. Nr. 1. Das sog. *gush*-Motiv (*gush* heisst Vogel), ist wohl eher anthropomorphen Ursprungs. Es könnte einen Zusammenhang haben mit Darstellungen von Thronträgern in der altorientalischen Thronsymbolik.

Die Bordüren mit gerolltem Blatt sind also vermutlich eine Neuerung, die erst seit Alexander und den Seleukiden Eingang in das alte *ensi*-Muster gefunden hat. Wie Abb. 23 und 24 zeigen, hatte sich dieses Bordürenornament zumindest in der 2. Hälfte des 1. Jahrtausends n. Chr. in Persien und Zentralasien vollends durchgesetzt.

Vogel (*gush*) oder Thronträger? (Abb. 27–30)

Die Problematik um die Herkunft des sog. *gush*-Motivs wird im Kapitel «Der turkmenische *ensi*» behandelt. Danach dürfte das *gush*-Motiv trotz seiner turkmenischen Benennung (*gush* ist turkmenisch und heisst Vogel) nicht auf einen Vogel zurückzuführen sein, sondern eher auf die altorientalische Sitte des «auf Händen getragenen thronenden Herrschers». Nicht nur assyrische Throne, sondern auch die Throne der iranischen Achämeniden werden von den unterworfenen Völkerschaften des Reiches auf Händen getragen.[87] Dass sich diese Tradition bis ins 19. Jahrhundert überliefert hat, zeigt ein Thron der letzten iranischen Dynastie, der Qadjaren, der sich heute im Golestan-Palast in Teheran befindet. Dort tragen Figuren von etwa halber Lebensgrösse den Thron.[88]

Das *gush*-Motiv ist eines von zwei Motiven, welches ausschliesslich auf *ensi* anzutreffen ist. Im Zusammenhang mit dem gesamten *ensi*-Muster dürfte es viel eher in Verbindung mit altorientalischer Thronsymbolik stehen als mit schamanistisch/animistischen Vorstellungen der Nomadenvölker des östlichen Steppengürtels, wie dies bisher von anderen Autoren vorgeschlagen worden ist.[89] Was als Vogel interpretiert wurde, stellt vermutlich eine stehende Figur mit leicht gespreizten Beinen und Y-artig erhobenen Armen dar. Abb. 27 zeigt eine solche Figur, den Repräsentanten eines der Völker des achämenidischen Reiches, einen Saka mit der für die Skythen typischen Form einer spitz zulaufenden Kopfbedeckung.

Interessanterweise ist es auch hier wieder das Salor-Muster, welches der Thronträgerdarstellung am nächsten kommt. Nicht nur wegen der erhobenen Arme (wie dies auch beim Teke-*ensi* der Fall ist) sondern auch wegen der leicht gespreizten Beinstellung der Figur. Das

87 Siehe dazu die verschiedenen Abbildungen im Kapitel «Der turkmenische *ensi*».

88 Siehe Abb. 57 im Kapitel «Der turkmenische *ensi*».

89 Z.B. Peter Hoffmeister in Eiland 2003: 163.

gush-Motiv der Salor hat einen stärker anthropomorphen Charakter als bei anderen turkmenischen Stämmen.

Struktur: Mit seiner asymmetrisch links offenen Knüpfung steht dieses Exemplar in der klassisch persisch orientierten Salor-Tradition, obwohl es weniger dicht geknüpft ist als Kat. Nr. 2 und die anderen Beispiele des Typ B.

Farben: Auch farblich weicht dieser *ensi* von der sonst üblichen Palette der Salor ab. Er zeigt nicht nur weniger Farbtöne als Kat. Nr. 2, sondern auch eine etwas wärmere und hellere Palette. Bisher konnte noch nicht mit Sicherheit geklärt werden, womit dies zusammenhängt. Es könnte auf regionale Unterschiede zurückzuführen sein.

Datierung: Unter Berücksichtigung sowohl der materiellen als auch der formalen Qualität ist es eher unwahrscheinlich, dass das der *ensi* aus dem späten 19. Jahrhundert stammt, wie dies die Radiokarbondatierung mit grösster statistischer Wahrscheinlichkeit vorschlägt. Selbst der Bereich des frühen 19. Jahrhunderts ist fragwürdig, obwohl nicht ganz auszuschliessen. Am ehesten dürfte das Stück im 18. Jahrhundert, nach der Radiokarbondatierung sogar zu Beginn des 18. Jahrhunderts, entstanden sein.

Frühere und spätere Form der Tierdartellungen im oberen Teil des alem der Salor-*ensi*

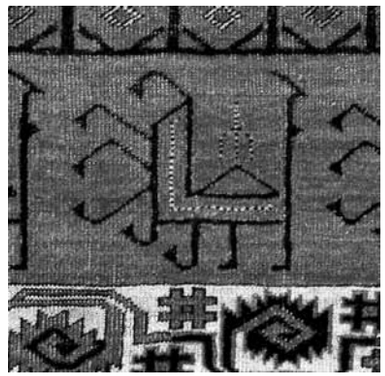


Abb. 31: Stilisierter Hirsch mit gesenktem Geweih, oberer *alem* des Salor-*ensi* Typ A, Kat. Nr. 1, 17. oder 18. Jh.

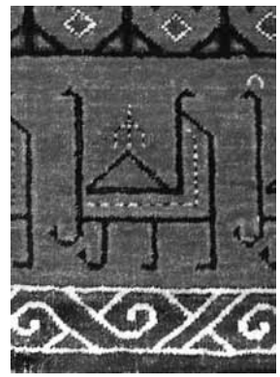


Abb. 32: Stilisierte Tierdarstellung, oberer *alem des* Salor-*ensi* Typ B, Kat. Nr. 2, ca. 1800.

2

Salor-*ensi* Typ B

Der *ensi* Kat. Nr. 2 entspricht in allen seinen Merkmalen den typischen Knüpferzeugnissen der Salor: Harmonisch ausgewogene Gestaltung mit alten Mustern, kombiniert mit perfekter Knüpftechnik und edlen Materialien.

Muster: In der Musterung unterscheidet sich der Typ B-*ensi* vom Typ A hauptsächlich dadurch, dass die Hauptbordüre keine Blattranke zeigt. An Stelle der Blattranke steht eine Musterung mit kleinen, mit Sternen gefüllten Oktogonen. Dieser Bordürentyp ist in sehr ähnlicher Form auch bei den Teke bekannt[90] und scheint eine Musterentwicklung aus dem Süden oder Südwesten Turkmenistans zu sein. Auch die innere Nebenbordüre mit dem gerollten Blatt ist anders gezeichnet als beim Typ A-*ensi* und kommt auch nur in der Vertikalen vor. Die horizontal in Schussrichtung verlaufenden Nebenbordüren werden mit den auch beim Typ A im mittleren Bereich verwendeten, zu liegenden S-Formen stilisierten Rollblättern gestaltet.[91] Das horizontale Paneel im Innenfeld zeigt dieselbe Nebeneinanderreihung von senkrecht stehenden Segmenten einer gleichsam zerschnittenen Ranke mit gerolltem Blatt wie beim A-Typ *ensi* (Abb. 26).

Die beiden Rechtecke mit dem in Registern stehenden *gush*-Motiv und den schlanken Nischen in der Mitte entspricht demjenigen des A Typ-*ensi*. Dasselbe trifft zu für den unteren *alem* mit den Adlermotiven. Die Übereinstimmung des Innenfeldes beider *ensi*-Typen belegt nicht nur den gemeinsamen Ursprung, sondern ist auch Indiz dafür, dass es sich um eine alte Musterkomposition handelt.

Abgesehen von einigen kleinen Abweichungen ist auch der Tierfries im oberen *alem* der Gleiche wie beim A Typ-*ensi* (vergl. Abb. 31 und 32). Die Abweichungen dürften durch eine spätere, schon leicht korrumpierte Form des Musters des Typs A zu erklären sein. Es fehlt

90 Z.B. die Bordüre des früh datierten Teke-*khali* Kat. Nr. 71. Siehe auch Pinner 1991: 89, Fig. 5a für eine noch ähnlichere Teke-Bodüre. (Der Teppich ist auch abgebildet in Hali 30, 1986: 9, obere Bordüre).

91 Siehe dazu auch die Beschreibung zum Teke-*ensi* Kat. Nr. 50.

den Hirschen das Geweih und die Füsse sind nach hinten gedreht. Hier könnte tatsächlich der Eindruck entstehen, der Hirsch hätte sich in einen Vogel, vielleicht einen Pfauen verwandelt. Es dürfte aber klar sein, dass der A Typ das Vorbild war und der B Typ eine spätere, leicht abgeänderte Form der Hirsche zeigt.

Struktur: Der Salor-*ensi* Kat. Nr. 2 entspricht wesentlich deutlicher als Kat. Nr. 1 der Tradition, die wiederholt als typisch für die Salor beschrieben worden ist: Asymmetrische, links offene Knüpfung, stark geschichtete Kette und edle Materialien.

Farben: In der ungewöhnlich reichhaltigen Farbpalette von vierzehn Farbtönen enthält das Stück stammestypisch mit Lac gefärbte Wolle und mit einem Insektenfarbstoff der Cochenillegruppe gefärbte Seide.

Datierung: Dieser *ensi* wurde zwar nicht ^{14}C datiert, dürfte aber mit grösster Wahrscheinlichkeit noch aus der Zeit vor dem Niedergang der Salor, also vor 1830 stammen.

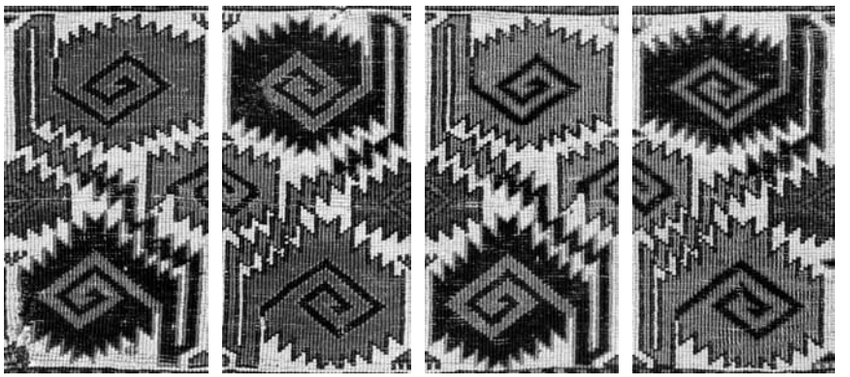


Abb. 33: Vier Ausschnitte aus Kat. Nr. 3. Die Ranke mit gerolltem Blatt im oberen, horizontalen Paneel der *kapunuk* ist keine horizontal durchlaufende Ranke. Sie besteht aus senkrecht verlaufenden Rankenteilen, die nebeneinader gestellt den Eindruck einer horizontal verlaufenden Ranke vermitteln. Interessanterweise wurde beim Mittelstreifen in den Salor-*ensi* kein Hehl aus diesem Vorgehen gemacht. Dort sind die senkrecht stehenden Teilstücke deutlich voneinander getrennt (vergl. Abb. 26).

Einführung zum *kapunuk* der Salor

Die Herkunft, ursprüngliche Funktion und Bedeutung des *kapunuk* liegen weitgehend im Dunkeln. Eine Interpretation als innerer Zelttürdekor mit den Ursprüngen im nomadischen Leben des eurasischen Steppengürtels scheint genauso fragwürdig wie dies beim *ensi* der Fall ist. Ausserhalb des geographischen Grossraumes zwischen dem Kaspischen Meer im Westen, dem Aralsee im Norden, dem Sir-Darya im Nordosten und dem Kopet-Dagh, Hindukusch und Pamir-Gebirge im Süden[92] ist nicht nur der *ensi*, sondern auch der *kapunuk* unbekannt. Keine andere teppichknüpfende Region des Orients kennt diese Form der Türumrandung. Wer den *kapunuk* geschaffen hat und wofür er ursprünglich verwendet wurde, ist nicht geklärt. Da die meisten turkmenischen *kapunuk* auch ausserhalb der den Salor verwandten Gruppen (Ersarï, Sarïq und Teke) fast ausschliesslich vorislamische Muster zeigen (z. B. gerolltes Blatt oder *ak su*), darf man daraus wohl schliessen, dass sie einen gemeinsamen Ursprung haben. Ob ihre in den letzten paar Jahrhunderten mit dem *ensi* zusammenhängende Verwendung auf eine ähnlich frühe und herrschaftliche Herkunft zurückzuführen ist, ist ebenfalls unklar. Bisher hat sich diese Deutung nicht erhärten lassen. Bemerkenswert ist aber, dass *ensi* und *kapunuk* aus ein und derselben Region stammen und auch nur dort Verwendung fanden.

Ein mögliches Vorbild, oder zumindest eine nicht uninteressante Parallele zum *kapunuk* findet sich in Zentralasien in der frühislamischen Architektur. So zeigt das im Jahre 906 in Buchara errichtete «Mausoleum» des Samaniden Ismail an allen vier Portalen sowohl innen wie aussen einen Dekor, der im weitesten Sinne an einen *kapunuk* erinnert.[93] Dasselbe Phänomen treffen wir auch im frühislamischen Spanien und wenig später auch in Marokko.[94] Der kulturelle Austausch innerhalb der islamischen Welt war schon früh intensiv, und der von der Spätantike beeinflusste iranische Baustil der Sasaniden hat nicht nur in der frühislamischen Kunst Zentralasiens seine Spuren hinterlassen, sondern, wie das Beispiel der ehemaligen grossen Moschee von Córdoba zeigt, auch in Andalusien. Nicht nur der Mihrab ist dort mit einem solchen «*kapunuk*» verziert, sondern auch die seitlichen Eingangs-

92 Das Gebiet entspricht politisch ungefähr dem heutigen Turkmenistan und Usbekistan.

93 Sourdel-Thomine/Spuler 1973: Abb. 142, Tafel XXVI.

94 Terrasse 1932: 275, 329, 353.

portale zur Säulenhalle.[95] Nicht zuletzt zieren sowohl in Buchara als auch in Córdoba je ein Fries von Blendnischen den Fassadenbereich oberhalb des Portals. Ob nun der *kapunuk* solche Vorbilder gehabt hat oder nicht, bleibt vorerst ungewiss. Im Hinblick auf die mögliche Herkunft des *ensi*-Musters sind diese Parallelen jedoch interessant und verlangen nach weiterer Abklärung. Gesichert ist lediglich, dass der *kapunuk* im Gebiet des heutigen Turkmenistans zum Zeltinventar vieler turkmenischer Stammesgruppen des 18. und 19. Jahrhunderts gehörte und dort auch seine Wurzeln haben muss.

Wie bei anderen Knüpferzeugnisssen der Salor, so gilt auch für die *kapunuk*: Sie sind selten. Es sind bisher nur neun Salor-*kapunuk* bekannt (inkl. Kat. Nr. 3). Ein weiteres Exemplar, ein *kapunuk* des Ethnographischen Museums St. Petersburg (Kat. Nr. 129, Abb. 42), wird von Tsareva ebenfalls den Salor zugeordnet. Da das Stück nicht nur farblich von der Salor-Palette, sondern auch formal von den anderen Salor-*kapunuk* abweicht, erscheint mir diese Zuschreibung nicht ausreichend gesichert.

Die neun Salor-*kapunuk* sind sich bis auf geringfügige Details wie zum Beispiel die Anzahl der nebeneinander liegenden gerollten Blätter im horizontalen Musterpaneel und in den seitlich herabhängenden Paneelen sehr ähnlich, oft fast identisch. Alle älteren Exemplare, so auch Kat. Nr. 3, zeigen sechs gerollte Blätter in den senkrecht herunterhängenden Paneelen. Das 2004 von Rippon Boswell verkaufte Vergleichstück (Nr. 6) dürfte vermutlich zu den etwas jüngeren Exemplaren gehören; es hat nur noch fünf gerollte Blätter, während das mit Sicherheit späteste Vergleichsstück (Nr. 4), welches anlässlich der ICOC 1993 in Hamburg ausgestellt und veröffentlicht wurde, nur noch vier gerollte Blätter zeigt. Dieses späteste Vergleichsstück enthält bereits synthetische Farbstoffe, zeigt aber erstaunlicherweise immer noch Spuren von Lac.[96] Es ist sonst in seiner Musterung identisch mit den älteren Stücken.

95 Sourdel-Thomine/Spuler 1973: Abb. 84, Tafel XVIII, Abb. 90, 91.

96 Es handelt sich bei diesem *kapunuk* um das späteste turkmenische Stück mit dem Insektenfarbstoff Lac, wenn auch nur in geringem Anteil. Für das Resultat der Farbanalyse siehe Anhang II, Tabelle 1, Ra 667-1.

3

Salor-*kapunuk*

Wäre dieser *kapunuk* komplett, so wäre er in seinen Proportionen, seiner materiellen Qualität und auch seinem Erhaltungszustand wohl unübertroffen. Das Fehlen des unteren Begleitstreifens mit den Doppelkreuzen am horizontalen Paneel ist ein Manko, welches die majestätische Ausstrahlung des phantastischen Stückes etwas mindert.

Muster: Die ausschliessliche Verwendung der Ranke mit gerolltem Blatt auf allen *kapunuk* hat starke Parallelen zu den Ranken in den *ensi*. Auch dort gehört diese Bordüre zum Standard. Wie bereits erwähnt, war dieses Muster vor Alexander dem Grossen in Zentralasien vermutlich unbekannt. Grosse Popularität muss es dann zur Zeit der Spätantike erlangt haben. In einer zweiten Welle kam es zu Beginn des ersten Jahrtausends von den Römern über die Parther zu den Sasaniden, und von diesen zu den Sogden, Choresmiern und Baktriern nach Zentralasien.

Die Ranke mit gerolltem Blatt weicht auf den *kapunuk* etwas von den «klassischen», vermutlich frühesten turkmenischen Formen ab. Diese sind in den horizontal verlaufenden Bordüren des Typ A-*ensi* der Salor zu sehen (Abb. 25), aber auch in den Horizontalbordüren früher Qaradashlï-*khali* (Kat. Nr. 84) und Teke-*asmalyk* (Kat. Nr. 54).[97] Anstatt einer durchlaufenden Ranke mit gerollten Blättern zeigen die *kapunuk* im oberen, horizontalen Paneel vertikale, nebeneinander aufgereihte Teilstücke einer Ranke mit gerollten Blättern (Abb. 33). Besonders gut sichtbar ist dies bei einem von Herrmann veröffentlichten *kapunuk* der Teke.[98] Dort laufen die Ranken der senkrecht herabhängenden Paneele bis ganz nach oben in den Bereich des horizontalen Paneels und werden dann gleichsam Stück für Stück horizontal verschoben wiederholt. Die gerollten Blätter behalten dabei immer die gleiche Grösse. Bei den *kapunuk* der Salor ist das nicht der Fall. Die Musterung der herabhängenden, vertikalen Paneele und des horizon-

97 Siehe dazu auch die Erläuterungen zur Ranke mit gerollten Blatt in der Beschreibung des Salor-*ensi* Kat. Nr. 1.

98 Herrmann 3, 1991: Nr. 56

talen Paneels sind unabhängig voneinander und die Rollblätter oft auch unterschiedlich in der Grösse (vergl. Kat. Nr. 3). Ein ähnliches Phänomen ist auch im horizontalen, mittleren Paneel beider Typen der Salor-*ensi* zu beobachten (Abb. 26). Diese Art des gerollten Blatts ist möglicherweise eine spätere Entwicklung der Formen, die wir z.B. in den Salor-*ensi* vom Typ A in den horizontal verlaufenden Hauptbordüren finden (Abb. 25). Warum aber die Knüpferinnen bei den *kapunuk* in der Horizontalen eine Musterversion verwendeten, die sonst in der Vertikalen benutzt wurde, und das Muster in Einzelteilen nebeneinander setzten (Abb. 33), ist nicht klar. Es waren vielleicht technische Gründe, die auf die Umsetzung des Musters von der Horizontalen auf die Vertikale zurückzuführen sind.

Die Nebenbordüren des *kapunuk*-Musters entsprechen den Nebenbordüren der Salor-*khali*.

Struktur: Der *kapunuk* hat einen relativ kräftigen Flor aus «fleischiger» Wolle und eine stark geschichtete Kette. Auf der Rückseite ist durch die starke Schichtung jeweils nur die Hälfte jedes Knotens sichtbar. Eine ähnliche Struktur zeigt auch der Salor-*chuval* mit Salor-*gül* Kat. Nr. 12.

Sehr ungewöhnlich für ein turkmenisches Knüpferzeugnis sind die mit Metallfäden umwickelten Fransen an den seitlichen Armen (Abb. 40). Metallfäden sind in turkmenischen Stücken selten. Nur ein einziges weiteres Exemplar, ein Zeltband der Yomut(?) enthält ebenfalls Metallfäden.[99]

Eine Analyse der Metallfäden dieses *kapunuk* hat ergeben, dass das Metall eine Legierung vorwiegend aus Kupfer und Silber ist (Abb. 34 – 41). Diese Legierung soll typisch sein für Metallfäden des 18. und 19. Jahrhunderts.[100]

Farben: Farblich steht dieses Stück in der klassischen Salor-Tradition. Es enthält relativ viel mit Lac gefärbte Wolle und mit einer bisher nicht identifizierten Art von Cochenille gefärbte Seide. Das leuchtende Rot der Lacfärbung wurde mit Zinnbeize erzielt. Wie bei vielen anderen «klassischen» Salor-Stücken sind auch hier alle Rottöne im Bereich der Musterung mit Insektenfarbstoffen gefärbt. Dies ist sehr ungewöhnlich und neben den Salor bei keiner anderen turkmenischen Gruppe anzutreffen. Erwähnenswert ist sicher auch die weisse Grundfarbe aller *kapunuk*. Weiss als Grundfarbe ist bei den Turkmenen ungewöhnlich.

Datierung: Die Radiokarbonanalyse datiert dieses Stück ziemlich deutlich in den Zeitraum zwischen 1640 und 1820. Dem ist nicht viel hinzuzufügen. Eine Datierung nach 1830 käme so oder so kaum in Frage, da die Salor zu diesem Zeitpunkt von den persischen Qajaren und kurze Zeit später von den Sarïq vernichtend geschlagen wurden und sich davon nie wieder erholten.

99 Andrews et al. 1993: Nr. 2.

100 Ich danke Dr. Norman Indictor, New York, für diesen Hinweis, nachdem er Einsicht in das Resultat aus Brüssel hatte (seine E-Mail vom 2. März 2007).

129

Salor (?)-*kapunuk* (Abb. 42)

Ob es sich bei diesem Exemplar wirklich um ein Stück der Salor handelt, ist ungewiss.[101] Zuviele Ungereimtheiten stehen einer solchen Zuordnung im Weg. Der asymmetrische, links offene Knoten und das sehr ähnliche Muster mit gerolltem Blatt alleine genügen nicht für eine eindeutige Zuordnung zu dieser Gruppe. Auch die Farbstellung ist untypisch für die Salor; sie enthält zu viel Gelb, keine magentafarbige Seide und mit grösster Wahrscheinlichkeit auch keine mit Lac gefärbte Wolle mit ihrem kühlen, aber kräftigen Rot. Einziges Argument für eine Zuordnung zu den Salor ist eine gewisse Ähnlichkeit mit der Farbpalette des Salor-*ensi* Typ A, Kat. Nr. 1. Auch jenes Stück hat keine Seide, keine mit Lac gefärbte Wolle und eine für die Salor zu warme Farbpalette mit relativ viel Gelb.

101 Tsareva schlägt eine Zuschreibung zu den Salor vor (Tzareva 1984.2: 30, Nr. 4).

Abb. 34: Rasterelektronenmikroskopische Aufnahme des Metallfadens des Salor *kapunuk* Kat. Nr. 3. Vom diagonal stehenden Teil ist die Aussenseite, vom horizontal stehenden die Innseite der Metallumwicklung sichtbar.

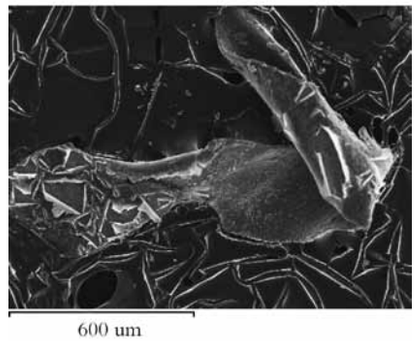




Abb. 40: Metallfäden des Salor *kapunuk* Kat. Nr. 3.
Resultat der mikroskopischen Analyse: Die feine Metallfäden bestehen aus gelb-rötlich gefärbten Metallstreifen, die in S-Richtung um einen Kern aus veredelten degumierten weissen Seidenfäden (Bombyx mori) gewickelt sind. Die Metallstreifen bedecken den Seidenkern fast vollständig. Die Metallstreifen sind zwischen 300 und 400 µm breit (schwierig zu messen). Die einzelnen Seidenfäden haben einen Durchmesser von 7 – 12 µm.

Abb. 35: SEM-EDX Elementanalyse des Metallfadens in den Fransen des Salor kapunuk Kat. Nr. 3.
Gesamte Probe
Hauptkomponente: Cu, O, S, Ag
Nebenkomponente:Cl, Al, Si

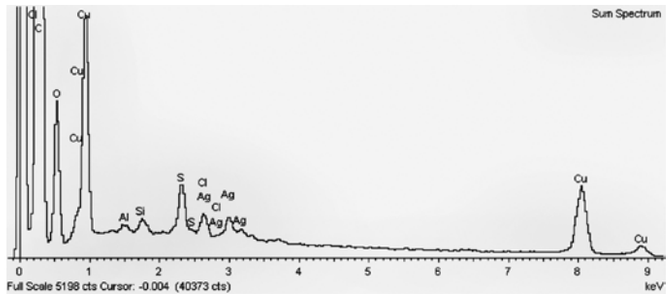
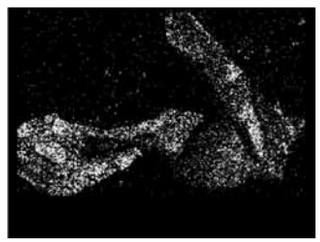
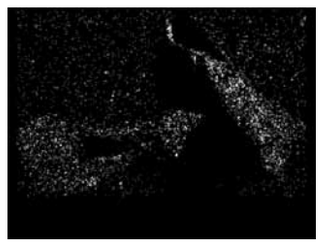
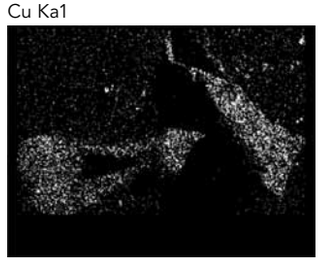
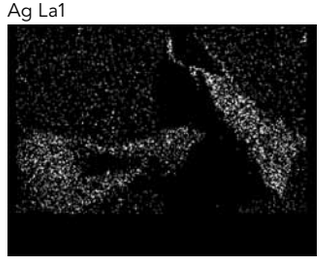


Abb. 36 – 39: Element-Mapping
Der Metallstreifen ist zusammengesetzt aus Kupfer und Silber. Die Untersuchung zeigt, dass die Innenseite des Metallstreifens aus Kupfer besteht und die Aussenseite aus einer Kupfer/Silber Legierung.
Die Anwesenheit von Korrosionsprodukten wie Silber- und Kupferchloride/chlorate und sulfite/sulfate wird durch den Nachweis von Schwefel, Chlor und Sauerstoff angedeutet.


Cu Ka1


Ag La1


S Ka1


Ci Ka1

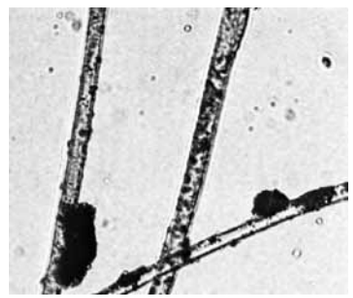


Abb. 41: 07915 mdr core 400x jvc05

SEM-EDX Analyse der Metallfäden der Fransen des Salor-*kapunuk* Kat. Nr. 3

Ina Vanden Berghe, KIK–IRPA Brussels



Abb. 42: Salor(?)-*kapunuk* Kat. Nr. 129. Dieser *kapunuk* weicht in verschiedenen Einzelheiten von den anderen neun bekannten Salor-*kapunuk* ab. So enthält er keine Seide, und mit grösster Wahrscheinlichkeit auch keine mit Insektenfarbstoff (Lac) gefärbte Wolle (es wurde keine chemische Analyse durchgeführt). Auch die Zeichnung der Ranke mit gerolltem Blatt weicht nicht nur in der Anzahl der gerollten Blätter (zu viele) in den seitlichen «Armen», sondern auch in deren Zeichnung erheblich ab von den «klassischen» Salor-*kapunuk*.



Abb. 43: *Aq yüp* Kat. Nr. 4 auf einer historischen Photographie aus dem Jahre 1898. Die Aufnahme stammt aus Wilhelm Hummels Haus in Weimar. Hummel hat das Band auf einer seiner Reisen nach Zentralasien in den 1890er Jahren erworben und nach Deutschland gebracht. Nach Benardout 2002: 3.

4

Salor-*aq yüp*

Dieses Zeltband (Abb. 44) befindet sich seit über 100 Jahren in europäischem Privatbesitz. Es stammt aus der ehemaligen Sammlung von Wilhelm Hummel, der gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Zentralasien bereist hat und eine beachtliche Sammlung textiler Objekte aus dieser Region zusammengetragen hat.[102] Eines davon ist das hier gezeigte Zeltband, welches erstaunlicherweise sogar auf einer von Benardout veröffentlichten Photographie aus Hummels Haus in Weimar zu sehen ist (Abb. 43).

Eine Stammeszuordnung der meisten turkmenischen Zeltbänder ist problematisch, wenn man sich dabei nicht in den Bereich der Spekulation begeben will. Zeltbänder lassen sich unter Berücksichtigung technischer Merkmale aber trotzdem in grob umrissene Gruppen einordnen. So können beispielsweise gewisse Bänder eher der grossen «Yomut-Familie» zugeordnet werden, während andere vermutlich eher in den Umkreis der Salor, Sarïq und Teke, den «Feinknüpfern» unter den Turkmenen, gehören. Solche Zuordnungen basieren weitgehend auf der Farbpalette, der Musterung und der Feinheit des Gewebes. Bekanntermaßen hilft bei den Zeltbändern in Mischtechnik die Form des verwendeten Knotens nicht weiter: Sie sind alle mit einem symmetrischen Knoten geknüpft, der sich wegen des Kettreps-Grundgewebes unterscheidet von einem normalen symmetrischen Knoten in

102 Siehe Benardout 2002.



Abb. 44: Salor-*aq yüp* Kat. Nr. 4, 33–35 × 1424 cm, 17./18. Jh.

einem Schussreps-Grundgewebe.[103] Was in gewissen Fällen hilft, einer Zuordnung näher zu kommen, ist eine «Negativ-Auswahl», ein Ausschluss dessen, was mit grösster Wahrscheinlichkeit nicht in Frage kommt.

So gehört das hier besprochene Zeltband zu einer kleinen Gruppe von zehn veröffentlichten Exemplaren, die sich in Bezug auf Musterung, Farbgebung und Feinheit ähnlich sind.[104] In der Literatur werden Stücke dieses Typs den Salor,[105] den Sarïq[106] oder den Teke[107] zugeordnet. Eine Begründung dazu fehlt in allen Fällen. Erst die anlässlich dieser Studie vorgenommenen Farbuntersuchungen über die Verwendung von Insektenfarbstoffen bei den Turkmenen hat etwas Licht in diesen Bereich der Turkmenenforschung gebracht. Unter «Farben» in der Besprechung dieses Zeltbands wird näher darauf eingegangen.

Das hier besprochene Band dürfte auf Grund der soeben genannten und auch weiter unten noch zu besprechenden Kriterien ein klarer Kandidat für eine Zuordnung zu den Salor sein. Dafür spricht nicht nur die häufige und vor allem systematische Verwendung von Lac auf Wolle und Cochenille auf Seide, sondern auch die gesamte Farbpalette und die perfekte Ausführung und harmonisch ausgewogene Anordnung der Musterung.[108]

Muster: Die Ornamentik dieses Bandes wird vor allem geprägt durch das Muster des sich dreimal wiederholenden «Komposit-Palmettbaumes» (Abb. 45), welcher möglicherweise als *das* typische Zeltbandornament der Salor bezeichnet werden kann. Die Salor sind dafür bekannt, dass sie in ihren Knüpferzeugnissen im Verglich mit anderen



Abb. 45: Der Ausschnitt aus dem Salor-*aq yüp* Kat. Nr. 4 zeigt das vermutlich für die Salor typische Zeltbandmuster mit einem «Komposit-Palmettbaum» und Granatäpfeln. Dieses Muster wurde im 19. Jh. von den Sarïq und den Teke übernommen (vergl. Abb. 19–21 im Kapitel «Scharlach und Purpur»).



Abb 46: Ausschnitt aus einem Teke- oder Sarïq *aq yüp*-Fragm., 2. H. 19. Jh, Fine Arts Museum of San Francisco, Inv. Nr. 1997.142.17. Dies dürfte die späteste Version des Salor-Zeltbandmusters auf einem Bandfragment der Teke oder Sarïq sein. Die «Fiederung» der Palmettblätter zeigt hier nicht mehr nach unten, sondern wie bei allen anderen Blütenbäumen auf turkmenischen Zeltbändern nach oben (Abb. 47).

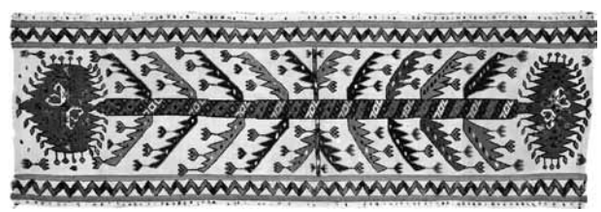


Abb. 47: Sarïq *aq yüp*-Fragment mit einem Blütenbaum, wie er für turkmenische Zeltbänder typisch und stark verbreitet ist. Privatsammlung.

103 Eine Ausnahme bildet eine kleine Gruppe durchgeknüpfter Zeltbänder, zu denen Kat. Nr. 118 mit seinem asymmetrisch links offenen Knoten gehört. Durchgeknüpfte Zeltbänder sind technisch wie Teppiche gemacht, d.h. in ein Schussreps-Grundgewebe geknüpft, anders als Bänder in Mischtechnik, wie z.B. Kat. Nr. 4.

104 Siehe Vergleichstücke zu Kat. Nr. 4.

105 TKF Graz 1999: Tafel 77, Salor.

106 Isaacson 2007: Nr. 15, Sarïk.

107 Pinner/Eiland 1999: Tafel 27, Teke.

108 Für weitere Erklärungen siehe Kapitel «Scharlach und Purpur», Abschnitt 6, Abb. 19–21.



Stammesgruppen ein kleines, ihnen eigenes und meist auch altes, vorislamisches Musterrepertoire mit nur wenigen Variationen verwendeten. Beispiele dafür sind die Musterungen der *ensi*, *kapunuk, chuval*, und *khali*. Es ist anzunehmen, dass sich dies bei den aufwendig hergestellten Zeltbändern nicht anders verhält. Dass nun der «Komposit-Palmettbaum» ein Muster der Salor sei, dafür spricht nicht nur die Tatsache, dass alle bisher bekannten vergleichbaren Bänder mit diesem Muster weniger gut gezeichnet sind als dieses,[109] sondern auch, dass der «Komposit-Palmettbaum» das erkennbar wichtigste Muster dieses *aq yüp* ist.

Der Salor-«Komposit-Palmettbaum» (Abb. 45)

Das Muster scheint auf den ersten Blick eine gewisse Ähnlichkeit mit den relativ häufig vorkommenden Blütenbäumen auf den Zeltbändern anderer turkmenischer Stammesgruppen zu haben (vergl. Abb. 47). Auch diese sind immer um ihre Horizontalachse (Kettrichtung des Gewebes) gespiegelt. Bei genauerem Hinsehen sind aber doch erhebliche Unterschiede zu beobachten.

Der Salor «Komposit-Palmettbaum» ist ein relativ komplexes, gespiegeltes und mehrfach zusammengesetztes Ornament. Grundelement ist ein Blütenkopf über zwei schräg herausstehenden, gefiederten Palmettblättern (Farbtafel Kat. Nr. 4, Abb. 45, 54 und 56). Zwischen diesen kreuzweise angeordneten Palmettblättern befinden sich jeweils zwei Granatäpfel (Abb. 45, 54). Links und rechts dieses «Komposit-Palmettbaumes» stehen Trennstreifen mit aneinander gereihten, dreieckigen Amulettformen, die das Muster gleichsam «schützen» und somit auch seine Bedeutung hervorheben (vergl. Farbtafel Kat. Nr. 4). Diese Amulettstreifen sind beim Salorband ausschliesslich im Zusammenhang mit dem «Komposit-Palmettbaum» anzutreffen. Erscheint das Amulettmuster auf anderen Bändern dieser Gruppe (Sarïq oder Teke), so ist es aus diesem Kontext herausgelöst, es erscheint auch an anderen Stellen des Bandes. Vergleicht man den «Komposit-Palmettbaum» der Salor mit den sonst üblichen Blütenbäumen anderer turkmenischer Zeltbänder, so fällt u.a. auf, dass die Zahnung der Blätter bei den Salor am unteren Rand hängt (vergl. Abb. 54, 56), während sie bei den restlichen Turkmenen am oberen Rand zu finden ist (Abb. 45), also nach oben steht. Die beiden Muster haben sehr wahrscheinlich eine unterschiedliche Herkunft.

In Anbetracht dessen, dass eine Anzahl von Salor-Mustern Parallelen zur sogdischen Textilornamentik zeigen,[110] ist es interessant, dass auch der «Komposit-Palmettbaum» sowohl auf sogdischen Textilien zu finden ist (Abb. 51, 62–65), als auch als Dekor sasanidischer Architektur (Abb. 50, 52, 53, 55, 58, 59), Metallarbeiten und Textilien (Abb. 60 und 61).[111] Bei den sogdischen Textilien stehen oft Vögel, Hirsche, Löwen und andere Tiere (oder Fabeltiere) paarweise auf einer gespaltenen Palmette (sakraler Baum), aus der oft eine Palme oder eine Art Blütenbaum herauswächst, der zwischen den sich gegenüberstehenden Tieren steht (Abb. 61–65).[112] Solche sakralen «Komposit-Palmettbäume» haben in der altorientalischen Kunst lange Zeit eine bedeutende Rolle gespielt (vergl. Abb. 57). Das Ornament des sakralen Baums der Assyrer wurde schon im ersten Jahrtausend n. Chr. stark variiert und tritt in den unterschiedlichsten Erscheinungsformen auf. Es dürfte also kaum erstaunen, dass dieses Muster auch im zweiten Jahrtausend fortbestan-

109 Siehe dazu Abb. 45, und im Kapitel «Scharlach und Purpur» die Abb. 19–21, sowie die Vergleichsstücke zum Sarïq-*aq yüp* Kat. Nr. 39.

110 Z.B. das Salor-*gül*, das *kejebe*-Muster und die Ranke mit gerolltem Blatt auf den Salor-*ensi* und den Salor-*kapunuk*.

111 Ein weiters vergleichbares Beispiel ist das turkmenische *mina khani*-Muster der Ersarï, welches vermutlich ebenfalls auf sasanidische Vorbilder in Taq-i Bostan zurückgeführt werden kann. Zum *mina khani*-Muster siehe Kat. Nr. 28 im Kapitel «Die Ersarï».

112 Bei Abb. 63 steht anstelle des Baumes nur noch eine Rosette.



Abb. 48: Gespaltene Palmette auf einer griechischen Henkelschale aus Lakonien, Arkesilas-Maler, ca. 560 v. Chr. Herakles im Amazonenkampf (?). Etruskermuseum, Villa Giulia, Rom. Fotografie des Autors, Oktober 2011.



Abb. 49 : Palmette auf einem mit getriebenem Goldblech verzierten skythischen *Gyrtos*, 4. Jh. v. Chr. Melitopol Kurgan. Nach Riegl 1923: 249, Fig. 129.



Abb. 50: Palmetten in Lotusfächerfries 125, Ma'arid IV, sasanidischer Stuck. Nach Kröger 1982: 95, Abb. 51.

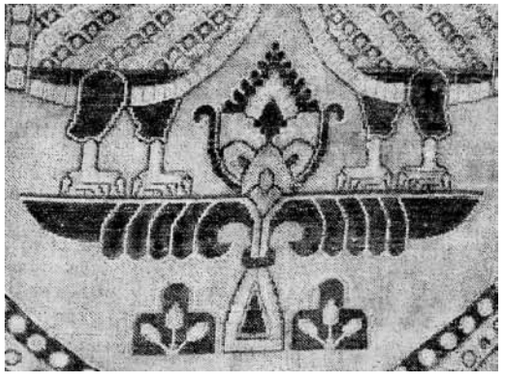


Abb. 51: Ausschnitt aus einem sogdischen Seidenfragment mit einem «Palmettbaum» und zwei sich gegenüberstehenden Vögeln, 8./9. Jh. (vergl. auch Abb. 62 mit dem ganzen Medaillon). Privatsmmlung New York.

den hat und das nicht nur im Bereich der traditionellen Volkskunst, sondern auch in der höfisch islamischen Kunst unter der neuen Führung der turksprachigen Völker. Als Beispiel dafür steht die «sakrale» Palme mit konfrontierten Löwen der seldschukischen Yakutiye Medrese in Erzurum in Ostanatolien (Abb. 66).

Das Fehlen der Tiere beim turkmenischen Zeltbandmuster findet seine Erklärung nicht nur durch das schmale Format, sondern auch durch das relativ seltene Vorkommen von Tierdarstellungen in turkmenischen Knüpfarbeiten überhaupt.[113] Trotzdem gibt es starke Parallelen zu den iranischen Palmettbäumen des ersten Jahrtausends n. Chr.. So zeigt das Salor-Muster grosse Ähnlichkeiten mit dem sasanidischen Palmettbaum aus Taq-i Bostan, zumindest zu seinem obersten Teil mit der aufgesetzten grossen Blüte und den darunterliegenden gefiederten Palmettblättern (Abb. 52 und 58). Auch bei den Palmettbäumen auf den sogdischen Seidenstoffen sind die Parallelen nicht zu übersehen: über der gespaltenen Palmette steht eine grosse Blüte (Abb. 51). Dass die Form der gespaltenen Palmette schon bei den Griechen im 6. Jahrhundert v. Chr. bekannt war, zeigt Abb. 48. Wie auf den späteren sogdischen Versionen dient auch hier die (sakrale) gespaltene Palmette bereits als Podium für eine mythologische Szene in einem kreisförmigen Medaillon.

Der «Komposit-Palmettbaum» der Salor ist nun aber nicht bloss eine Nachahmung dieser älteren Vorbilder. Vielmehr ist er ein wichtiger Bestandteil in der facettenreichen Entwicklung dieses Ornaments. Es hat schon in der vorislamisch-iranischen Welt Persiens und Zentralasiens eine bedeutende Rolle gespielt und geht auf Vorbilder aus der Antike zurück.[114] Die Beispiele auf den Abbildungen 57 – 66 veranschaulichen deutlich, wie einfallsreich und spielerisch mit diesem «sakralen» Ornament über einen langen Zeitraum umgegangen worden ist. Sein Ursprung dürfte zumindest in den sakralen Bäumen der Assyrer (Abb. 57) zu finden sein.

Passend zum symbolischen Kontext des Salor-«Komposit-Palmettbaumes» sind die vier Granatäpfel. Sie erscheinen sowohl bei den Sa-

113 Es gibt Ausnahmen. Eine davon sind die Tierdarstellungen auf den *ensi* der Salor (und der Teke). Siehe dazu die Beschreibungen der beiden Salor-*ensi* Kat. Nr. 1 und 2. Eine weitere Ausnahme ist das *gülli gül* der Salor (Abb. 186 und 202 weiter unten) und das sog. *tauk nuska* (siehe Abb. 41 – 46 im Kapitel «Die Yazïr-Qaradashlï).

114 Siehe dazu auch das Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».



Abb. 52: Ausschnitt aus einem sasanidischen Palmettbaum mit einer grossen Blüte am oberen Ende (vergl. auch Abb. 58 mit dem ganzen Palmettbaum). Taq-i Bostan, 7. Jh. Nach Erdmann 1943 (1969): Tafel 9.



Abb. 53: Grosse Palmette auf einem sasanidischen Kapitell, 7. Jh., Taq-i Bostan. Nach Flandin/Coste 1841: Tafel ?



Abb. 54: Ausschnitt aus Kat. Nr. 4. Salor-Version eines grossen Palmettbaums mit «gefiederten» Blättern und grosser Blüte. Die Ähnlichkeit zu den früheren Vorbildern auf Abb. 49 – 53 ist unübersehbar.



Abb. 55: Halbpalmettenfries, sasanidischer Stuck. Nach Kröger 1982: 123, Abb. 66.

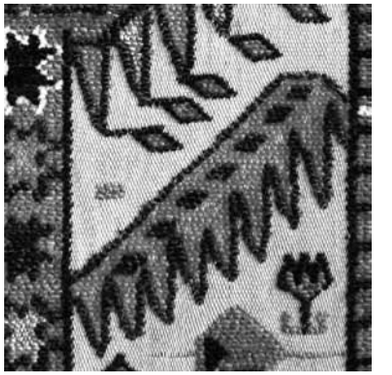


Abb. 56: Salor «Plamettbaum» mit nach unten «gefiederter» Zahnung der Palmetten. Ausschnitt aus dem Zeltband Kat. Nr. 4.

saniden (Abb. 59), als auch zuvor schon bei den Assyrern in der Form von stilisierten Granatapfelbäumen.[115] Auch auf vielen anderen turkmenischen Zeltbändern sind immer wieder Granatapfelbäume oder Rosetten mit Granatäpfeln anzutreffen.

Die Granatapfelmotive im Salor-Band unterstreichen nicht nur den pflanzlichen Charakter dieses Musters, sondern auch seine Zugehörigkeit zur Fruchtbarkeitssymbolik.[116]

Die späteste Form eines Salor-«Komposit-Palmettbaumes» finden wir auf einem Zeltbandfragment der Teke oder Sarïq aus dem späten 19. Jahrhundert (Abb. 46).[117] Dort treffen wir auf eine Formveränderung des Musters, die sich damit erklären dürfte, dass der Salor-«Komposit-Palmettbaum» eine eigenständige Entwicklung aus sasanidisch/sogdischen Vorbildern darstellt, die später von den turkmenischen Knüpferinnen nicht mehr verstanden und durch eine geläufigere Form ersetzt wurde. Wie das Salor-Band zeigt auch dieses Zeltbandfragment drei Palmettbäume. Derjenige, der ursprünglich in der Mitte der Komposition gestanden hat, kommt dem Vorbild der Salor noch erstaunlich nahe, selbst die Granatäpfel sind noch gut gezeichnet.[118] Die beiden anderen Ornamente (Abb. 46 zeigt eines davon) sind jedoch stark verändert und vor allem mit ihrer nach oben zeigenden Zahnung der Blätter an die sonst üblichen Blütenbäume auf anderen turkmenischen Zeltbändern angepasst (vergl. Abb. 47). Es ist dies das einzige bisher veröffentlichte Exemplar dieser Mustergruppe mit dieser Abweichung.

Wie bereits angedeutet zeigt der Salor-«Komposit-Palmettbaum» Ähnlichkeiten zu anderen, wesentlich häufigeren Blütenbaummustern turkmenischer Zeltbänder. Ob nun letztere eine eigenständige Entwicklung hinter sich haben und ebenfalls auf vorislamische Vorbilder zurückgehen, oder ob sie als eine Weiterentwicklung des Salor-Musters zu sehen sind, ist schwer zu sagen. Ersteres dürfte aber wohl eher der Fall sein, da ähnliche Baummuster des «yomutischen» Typs nicht nur auf Zeltbändern, sondern auch auf anderen, vor allem yomutischen Knüpferzeugnissen anzutreffen sind. Pinner verweist auf bronzezeitliche Keramikmuster aus dem Südwesten des heutigen Turkmenistan als mögliche Quelle dieses «yomutischen» Baummusters.[119] Es könnte so-

115 Siehe Abb. 30–38 im Kapitel «Die Teke».
116 Muthmann 1982.
117 Farbig abgebildet in Pinner/Eiland 1999; Tafel 27.
118 Auf der Abbildung bei Pinner/Eiland 1999 erste Reihe links oben.
119 Hali 5/2, 1982: 118–119.

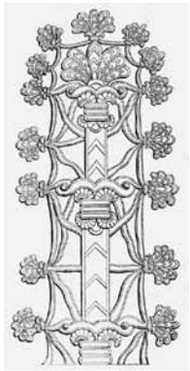


Abb. 57: Der sakrale Baum der Assyrer, 9. Jh. v. Chr. Nach Riegel 1923: 99, Fig. 39.



Abb. 58: Palmettbaum auf einem Kapitell des Taq-i Bostan, Rückwand des Haupt-Iwans, 7. Jh. Siehe auch Ausschnitt auf Abb. 52. Nach Erdmann 1943 (1969): Tafel 9.



Abb. 59: Palmettbaum mit Vögeln, Kandelaberplatte 134-6, Ma'arid IV, sasanidischer Stuck. Nach Kröger 1982: 99, Tafel 39, Abb. 3, siehe auch Zeichnung Abb. 55.



Abb. 60: Palmettbaum, Silberkrug, sasanidisch, 5./6. Jh., Ermitage, St. Petersburg. Nach Loukonin/Ivanov 2003: 85.

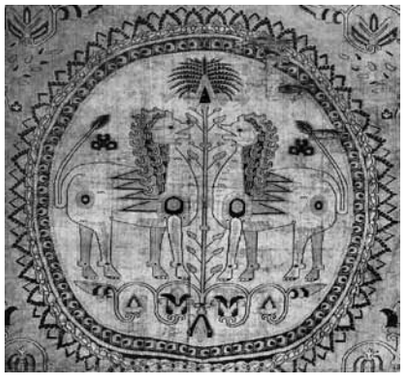


Abb. 61: Dattelpalme mit Löwen auf einer gespaltenen Palmette, Fragment eines sasanidischen oder sogdischen (?) Seidenstoffs, 7./8. Jh. Nach von Wilckens 1991: 46.

gar sein, dass für den Stilisierungsprozess vom sasanidisch/sogdischen Palmettbaum zum Salor-«Komposit-Palmettbaum» das noch ältere «yomutische» Baummuster einen gewissen Vorbildcharakter gehabt hat.

Die Bordüren

Auch in den Bordüren zeigt das Band eine Besonderheit, die nicht als typisch für turkmenische Zeltbänder gelten kann, jedoch typisch für diese kleine Gruppe von Salor/Sarïq/Teke-Bändern ist: An Stelle der die Hauptbordüre begleitenden *gyjak*-Streifen sind wesentlich breitere, mit *chamtos*[120] und *soldat*[121] gemusterte Streifen eingesetzt. Bei den Salor beschränkt sich das nicht nur auf die Spätzeit im 19. Jahrhundert – wie bei anderen Stämmen – sondern war vermutlich schon im 17. und 18. Jahrhundert so. Dasselbe trifft für den aufwendig gestalteten Zick-Zack-Streifen der Hauptbordüre zu. Dieser ist durchgehend in jedem weissen Dreieck der Zick-Zack-Linie mit jeweils vier kleinen Punkten versehen.

Was im Kapitel «Die Yomut» über Luxusgüter und Wohlstandsgesellschaft im Zusammenhang mit durchgeknüpften Zeltbändern (Kat. Nr. 99) gesagt wird, dürfte auch bei diesem Band zutreffen. Es ist unvorstellbar, dass dieses luxuriöse Objekt in einem nomadischen Umfeld entstanden ist.

Die Gesamtkomposition

Bemerkenswert ist weiter, dass dieses Salor-*aq yüp* nicht so abwechslungsreich gemustert ist wie manch anderes turkmenisches Zeltband vergleichbaren Alters und ähnlicher Qualität. Die Musterung des Salor-Bandes beschränkt sich weitgehend auf die soeben besprochenen «Komposit-Palmettbäume», sowie auf Hakenmotive (vergl. Farbtafel Kat. Nr. 4) und an einem Stab aufgereihte achtstrahlige Sternformen. Auch solche Sternformen waren auf sogdischen Seidenstoffen als Sekundärornamente sehr beliebt.[122] Die relative Sparsamkeit und strenge Gestaltung der Musterung des Zeltbandes sind nur zwei von zahlreichen Indizien, die für eine Zuordnung zu den Salor sprechen.

120 Chamtos ist turkmenisch für «gestuft» [Moschkowa 1970 (1998): 258]

121 Auch das *soldat*-Motiv hat in Zentralasien und im iranischen Grossraum frühe Wurzeln. Eines der ältesten Objekte, welches dieses Muster auf einem Kleidungsstück zeigt, ist eine Kleinskulptur eines knienden Stiers in Menschengestalt der protoelamischen Periode aus Susa, ca. 3000 v. Chr. (Harper et al. 1992: 5, Fig. 5.) Das *soldat*-Motiv als Streifenmuster taucht immer wieder auf und ist z.B. auch oft als Begleitbordüre safawidischer Teppiche des 17. Jahrhunderts eingesetzt worden.

122 Z.B. Otavsky 1998: 37, Abb. 10, oder Verhecken–Lammens et al. 2006: 291, Pl. 11.



Abb. 62: Stilisierter Blütenbaum mit zwei Enten auf einer gespaltenen Palmette, Fragment eines sogdischen Seidenstoffs, 8./9. Jh. Privatsammlung New York.

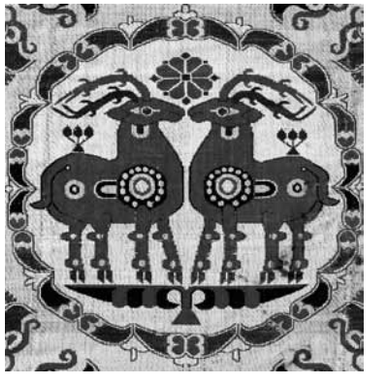


Abb. 63: Zwei Hirschen auf einer gespaltenen Palmette, Fragment eines Seidenstoffs, 7./8. Jh. Khotan (?). Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 4901. © Abegg-Stiftung, 3132 Riggisberg (Foto Christoph von Viràg).

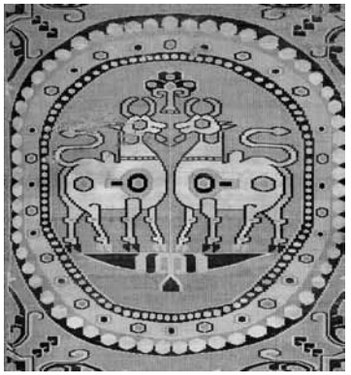


Abb. 64: Stilisierter Blütenbaum mit zwei Zebus auf einer gespaltenen Palmette, Fragment eines Seidenstoffs, 9./10. Jh., Buchara. Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 4867. © Abegg-Stiftung, 3132-Riggisberg (Foto Christoph von Viràg).



Abb. 65: Stilisierter Blütenbaum mit zwei Enten auf einer gespaltenen Palmette, Fragment eines byzantinischen Seidenstoffs, 9./10. Jh. Aachen. Nach Lessing 1913.



Abb. 66: Stilisierte Palme mit Löwen und Adler in einer Nische, Portal der seldschukischen Yakudiye Medrese, Erzurum, Anatolien, 13. Jh. Fotografie des Autors, 1981.

Struktur: In seiner Feinheit übertrifft das Band die meisten anderen turkmenischen Zeltbänder. Ansonsten zeigt es die typische Struktur der Zeltbänder in Mischtechnik.

Farben: Die Farben sind leuchtend, saturiert und von unübertroffener Qualität. Ungewöhnlich reich mit 17 Farbtönen ist auch die Palette für den Flor. Ausserdem ist ein bei anderen Knüpfarbeiten der Turkmenen selten anzutreffendes technisches Phänomen zu beobachten: Das Verzwirnen zweier verschiedener Rotfärbungen in einem Faden, was für das Auge einen neuen, dritten Farbton erzeugt. Zu Beginn des Bandes hat die Knüpferin an einer Stelle für das Florgarn ein 2-fädiges Wollgarn mit zwei unterschiedlichen Rotfärbungen verwendet, nämlich einmal mit Krapp gefärbtes Orangerot, und zum andern mit Lac gefärbtes Rubinrot. Dies tat sie in grösseren Flächen, nicht nur punktuell und in einzelnen Knoten. Was sie damit bezwecken wollte, ist nicht ganz klar. Man denkt im ersten Moment an die Erzeugung eines neuen, dritten Rottons. Es könnte aber auch sein, dass die Knüpferin aus wirtschaftlichen Gründen handelte, und das kostbare, mit Lac gefärbte Garn strecken wollte. Was auch immer der Grund war, sie hat es bald wieder aufgegeben. Sieht man sich das Ergebnis der Mischung an, so ist leicht verständlich warum: Das neu erzeugte Rot wirkt etwas stumpf und hat verglichen mit den beiden reinen Farbtönen weniger Leuchtkraft. Warum diese Mischmethode nach kurzer Zeit wieder verworfen wurde, ist wohl einfacher zu erklären als das, was die Knüpferin damit bezwecken wollte: Das Resultat war ästhetisch unbefriedigend.

Die grosszügige und vor allem auch systematische Verwendung von mit Lac gefärbter Wolle ist sehr ungewöhnlich und spricht für eine Zuordnung zu den Salor, der einzigen Gruppe unter den Turkmenen, die diesen Insektenfarbstoff systematisch und in grösseren Mengen auf Wolle verwendet hat.[123] Lac auf diese Art und Weise eingesetzt konnte in keinem anderen Zeltband nachgewiesen werden,[124] hingegen in vielen anderen Stücken der Salor.

Von den restlichen neun, von der Musterung vergleichbaren Zeltbändern wurden bisher zwei weitere auf ihre Insektenfarbstoffe untersucht. Bei beiden hat sich mexikanische Cochenille als Farbstoff herausgestellt, und nicht Lac.[125]

123 Siehe dazu Abschnitt «3.4.1 Der Gebrauch von Lac bei den Salor» im Kapitel «Scharlach und Purpur».

124 Das am 29. November 2014 bei Rippon Boswell als Lot 15 verkaufte Fragment eines fast identischen Bandes wurde bisher noch nicht auf seine Farben untersucht.

125 Das eine davon ist Kat. Nr. 39, das andere dasjenige des Textile Museum (siehe Abb. 20, im Kapitel «Scharlach und Purpur»; Isaacson 2007: Nr. 12). Für die Resultate der Farbanalysen siehe Anhang II, Tabelle 3, Ra 618-1 bis -4 (Nr. 39), und Ra 710-1.

Datierung: Wie die Radiokarbondatierung zeigt, ist dieses Band mit grosser Wahrscheinlichkeit vor 1815 entstanden, es kann aber auch nicht wesentlich älter sein als 1660. Eine Datierung ins 19. Jahrhundert kann ausgeschlossen werden. Auch der Vergleich mit dem Sarïq-*aq yüp* Kat. Nr. 39 mit ähnlicher Musterung spricht eine deutliche Sprache: das Salor-Band ist wohl älter und dürfte vom Mustertyp her als Vorbild gedient haben, wobei aber auch das Sarïq-Band noch aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammt. Eine Datierung des Salor-Bandes zwischen ca. 1650 und 1800 dürfte daher angemessen sein.

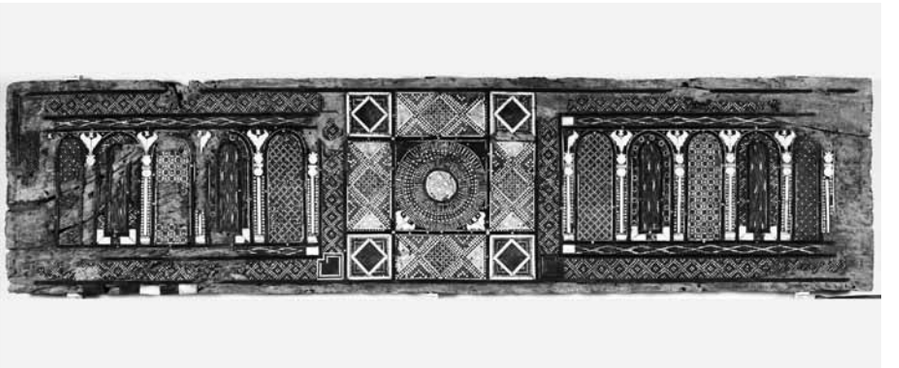


Abb. 67: Frühislamisches Holzpaneel mit Nischen- und Medaillonmusterung und einer «*chamtos*»-Bordüre. Angeblich Deckel einer Truhe für einen Koran, 195 x 48 cm. 2. Hälfte 8. Jh., vermutlich aus Ägypten. Einlegearbeit aus Knochen und vier verschiedenen Hölzern. The Metropolitan Museum of Art, Samuel D. Lee Fund. 1937 37.103.
Der arkadenartige Nischendekor, die in eine 4 + 1 Komposition integrierte Rosette und die «*chamtos*»-Bordüre gehen auf Vorbilder aus der Spätantike zurück. Die mit einem runden Bogen geformten Nischen erinnern an den Dekor des Felsendoms in Jerusalem und bestätigen die frühe Datierung. Nach Ekhtiar et al 2011: 43.

Einführung zu den Schmuckbehängen der Salor (Kat. Nr. 5 und 130)

Die beiden Fragmente von Schmuckbehängen mit der Kombination der Muster *kejebe*, *darvaza* und verschränktem Quadrat im Innenfeld (Kat. Nr. 5 und 130, Abb. 109) gehören zu einer exklusiven Gruppe von Knüpferzeugnissen der Salor, die nicht nur in unterschiedlichen Formaten von 150 cm bis zu 270 cm Länge bekannt sind, sondern auch kleine Variationen in der Musterung zeigen. Diese Variationen bestehen nicht nur in der unterschiedlichen Anzahl von ein bis drei Medaillons (*darvaza gül*) und deren unterschiedlicher Zeichnung (Abb. 84 – 86), sondern auch im Vorhandensein oder Fehlen der «Schultern»[126] links und rechts an den oberen Ecken (Abb. 68 mit «Schultern», und Kat. Nr. 5 ohne).

Der Verwendungszweck dieser Stücke ist umstritten, insbesondere, wenn es um die längeren Exemplare geht. Dass sie nie als Taschen verwendet wurden, ist mit Sicherheit anzunehmen. Es dürfte sich wohl um Zeremonialbehänge handeln, die bei Festlichkeiten wie Geburten, Hochzeiten, Bestattungen oder anderen religiösen Festen eine Rolle spielten. Eine Verwendungsmöglichkeit besteht beispielsweise in der als Umhüllung der Sänfte, in welcher die turkmenische Braut auf dem Rücken eines Kamels zur Familie ihres Bräutigams getragen wurde, dies zumindest in den vergangenen Jahrhunderten.[127] Als *asmalyk* (Tierflankenschmuck) sind diese Objekt ebenfalls nie gebraucht worden: Sie sind eindeutig zu lang. Ob die kürzeren Varianten je dazu gedient haben, ist eher fraglich.

Dass diese Behänge der Salor am unteren Rand ursprünglich alle einmal blaue Fransen gehabt haben müssen, zeigen verschiede Stücke, bei denen die Fransen zum Teil noch intakt sind. Das ist z.B. bei dem von Dudin um 1901 in Samarkand erworbenen Exemplar der Fall.[128] Von zusätzlichem Interesse ist, dass dieses Dudin-Stück auch unterhalb der «Schultern» in den Flor eingeknüpfte blaue Fransen hat. Das ist auch bei anderen Beispielen zu beobachten, wenn auch die Fransen später vermutlich weggeschnitten wurden.

Der Behang auf Abb. 68 ist abgesehen von den fehlenden Fransen nicht nur völlig intakt, sondern auch eines der eindrücklichsten Exemplare mit drei *darvaza gül* und den bis heute unerklärt gebliebenen «Schultern». Das Ganze erinnert an eine Art Antependium und dürfte ursprünglich zu herrschaftlicher Repräsentation gedient haben, vielleicht sogar vergleichbar dem *ensi*.[129] Zumindest erinnern die kleinen

126 Tsareva bezeichnet dieses Musterkonzept als «T-förmiges Innenfeld». Siehe Tzareva 1984: Nr. 10.

127 Ein anderer Verwendungszweck als der des Schmucks einer Brautsänfte kann wesentlich weiter zurückliegen.

128 Tzareva 1984: Nr. 10.

129 Siehe das Kapitel «Der turkmenische *ensi*».



Abb. 68: Grosser Salor-Schmuckbehang mit *kejebe/darvaza*-Musterung und «Schultern», 266 x 91 cm, 18. Jh., Sammlung Hoffmeister. Dies ist einer der wenigen Salor-Schmuckbehänge dieses Typs, der nicht nur komplett erhalten, sondern mit seiner imposanten Länge von 2,66 Meter auch das grösste bisher publizierte Exemplar ist. Die noch erhaltenen Reste von Fransen am unteren Rand zeigen, wie solche Behänge zumindest in den vergangenen Jahrhunderten aufgehängt wurden: Die «Schultern» oben und die U-förmige Einfassung mit *chamtos*-Musterung unten. Nach Hali 124, 2002, S. 127.



Abb. 68.a: Das ins *kejebe*-Muster eingeschobene *darvaza-gül* geht vermutlich auf eine 2/1/2 Musterkonzept wie auf Abb. 69 zurück.

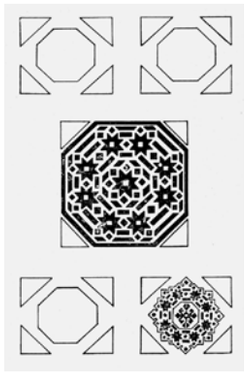


Abb. 69: 2/1/2 Musterkonzept persischer «Para-Mamluken»- und anatolischer Holbein-Teppiche. Die ins *kejebe*-Muster eingeschobenen *darvaza gül* könnten auf eine solche Musterkomposition zurückgehen. Nach Yetkin 1981: 70.

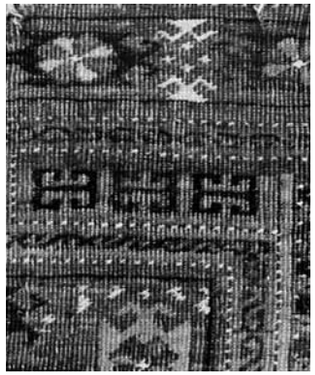


Abb. 70: Detail aus einem Salor-Schmuckbehang. Die *sainak*-Motive befinden sich links und rechts des Stückes in den «Schultern». Der ganze Behang ist abgebildet in: Rippon Boswell, Kat. 75, 2010, lot 1.

sainak-Motive in den «Schultern» (Abb. 70) an die für *ensi* exklusiven *sainak*-Motive in deren äussersten Bordüre.[130]

Die Musterkomposition der Schmuckbehänge

Das Muster dieser Schmuckbehänge besteht im Innenfeld aus der Überlagerung dreier Komponenten aus unterschiedlichen Zeiten und einer nicht nur bei den Salor zum «Klassiker» gewordenen Bordüre.

Das eine Hauptmuster des Innenfeldes, das *kejebe*,[131] bestehend aus aneinandergereihten Nischen mit einer Perlumrandung und darin eingeschlossenen «Kultobjekten»,[132] ist um die Horizontalachse der Komposition gespiegelt. Dieses Nischenmuster geht auf vorislamische, zarathustrische Vorbilder der sasanidischen und sogdischen Kulturen und Religionen zurück (Abb. 71 – 75), deren Vorbilder wiederum in Vorbildern der Spätantike zu suchen sind. Abb. 77 zeigt die turkmenische Variante dieses Musters mit Nischenornamentik ohne *darvaza gül*. So erscheint es allerdings nur auf späteren und auch meist kleineren Exemplaren als denen der hier besprochenen Gruppe von Schmuckbehängen (Kat. Nr. 5 und 130). Es dürfte aber ebenfalls als charakteristisches Erzeugnis der Salor zu betrachten sein.

Die Darstellung aneinandergereihter Nischen mit darin stehenden Figuren ist seit der Spätantike stark verbreitet und hat ihren Niederschlag u.a. auch in Zentralasien gefunden (vergl. Abb. 71 – 75). Auf der Horizontalachse der Salor-Schmuckbehänge liegen Sternformen zwischen den gespiegelten Reihen von Nischen (Abb. 77), die ebenfalls auf Vorbilder aus der Antike zurückgehen (Abb. 82) und von Andreas Schmidt-Colinet als «zwei verschränkte Quadrate» beschrieben wurden.[133] Als Einschub oder als Überlagerung zwischen diesen beiden vorislamischen Ornamenten wurden grosse, radartige Rosetten oder Medaillons in Begleitung von jeweils zwei angeschnittenen, klei-

130 Bei den Salor-*ensi* erscheinen solche kleinen *sainak*-Motive auch im untersten *alem* mit den Greifvögeln (Abb. 22), möglicherweise um deren herrschaftlich-repräsentative Bedeutung hervorzuheben.

131 *Kejebe* ist Turkmenisch. Nach Ponomarev [1931 (1979): 13] bedeutet das Wort «Hochzeitssänfte», nach Moschkowa [1970 (1998): 260] «Hochzeitszelt auf dem Kamel, Körbe für den Transport von Lasten».

132 Bogolyubov hat 1908 erstmals eine solche Interpretation in Erwägung gezogen [Bogolyubov 1973 (1908/1909): Nr. 7 und 8].

133 Schmidt-Colinet 1991.



Abb. 71: Bordüre des Seidenstoffs auf Abb. 124. An Stelle des Feueraltars steht eine Palmette in der Nische mit Perlbogen. Sogdisch, 7.–9. Jh.



Abb. 72: Sogdisches Paneelfragment aus Holz, ca. 200×60 cm, Pendjikent, 8. Jh. Sogdische Götterdarstellungen in Nischen, in der Mitte auf einem von zwei Pferden gezogenen Streitwagen, rechts auf einem von zwei Tieren getragenen Thron. Darunter ein Tierfries mit schreitenden Löwen. Nach Belenizki 1980: Abb. 66.



Abb. 73: Sogdisches Ossuarium mit vier Göttern in einem Tempel, gebrannter Ton, 27×47 cm, 24 cm hoch, 6./7. Jh. Bija-Najman im Zerafschan-Tal, westlich von Samarkand. Die vier Götter stehen in Arkaden nach spätantikem Vorbild, vergleichbar dem Dionysosbehang der Abegg-Stiftung (siehe Kapitel «Die Ersarï» Abb. 135). Nach Seipel 1996: 294, Nr. 160.

neren Rosetten oberhalb und unterhalb in einer 2/1/2 Komposition gelegt (Abb. 68–69). Diese Rosetten der Turkmenen werden in der Teppichliteratur als *darvaza gül* bezeichnet (Abb. 68 und 84–86). Sie gehen mit grosser Wahrscheinlichkeit auf Flechtbandrosetten zurück, die sich unter den Seldschuken im 11. Jahrhundert entwickelt hatten, zur Zeit Timurs im 14. Jahrhundert zu einer Blüte gelangten und im 15./16. Jahrhundert zu einer eigentlichen Modeströmung wurden (vergl. Abb. 88–96). Diese Modeströmung zeigte sich zuerst in den «Para-Mameluken»-Teppichen Persiens, erlangte dann im osmanischen Anatolien als «Holbein-Muster» Berühmtheit (Abb. 94) und breitete sich schliesslich im Westen bis ins islamische Spanien aus. (Abb. 95).[134]

Die Hauptbordüre dieser Schmuckbehänge zeigt ein weiteres Muster, welches zum Standardrepertoire der Salor gehört und mit anderen Mustern zusammen aus Zentralasien ins osmanische Anatolien kam, wo es auf vielen der «Holbein»-Teppiche anzutreffen ist: Das *kochanak*-Bordürenmuster.[135] Standard bei diesen Salor-Schmuckbehängen ist auch der untere Abschluss (*alem*). Ohne Ausnahme wurde dort das *chamtos*-Muster verwendet: Bei den Stücken mit «Schultern» als U-förmige Bordüre, bei denjenigen ohne «Schultern» als *alem*.[136]

Ob und wie weit die Gesamtkomposition mit der Kombination von *kejebe* und *darvaza gül* auf das in der frühislamischen Kunst des 9. Jahrhunderts aufgekommene «Kreuz und Stern» Muster zurückzuführen ist, oder ob sie die Kombination des alten Nischenmusters (*kejebe*) mit einem neueren Rosettenmuster (*darvaza gül*) darstellt, ist schwer zu sagen, obwohl letzteres eher in Frage kommt.[137] Ganz ausgeschlossen werden kann der frühislamische Einfluss deswegen nicht, da dies bei den Ersarï der Fall gewesen sein muss. Die typischen Schmuckbehänge der Ersarï zeigen in ihrer Grundstruktur das «Kreuz und Stern» Muster.[138] Das Holzpaneel auf Abb. 67 scheint aber meine Vermutung zu bestätigen: Es zeigt eine den Salor-Behängen vergleichbare Musterkomposition mit gereihten Nischen, einer dazwischen eingeschobenen

134 Siehe dazu auch Thompson 2006: 33 ff., und 123 ff.
135 Mehr zum *kochanak*-Bodürenmuster siehe weiter unten.
136 Siehe «Der *alem* mit *chamtos*-Musterung» weiter unten.
137 Dies zu bestätigen scheinen frühislamische Holzpaneele aus dem 8. Jahrhundert mit starkem Einfluss aus der Spätantike (Abb. 67). Dies sind die frühesten mir bekannten Beispiele mit der Kombination von Nischenfries und Rosette.
138 Siehe «Die Schmuckbehänge der Ersarï» im Kapitel «Die Ersarï».



Abb. 74: Ossuarium in der Form eines kleinen Tempels, 7./8. Jh. Molla-Kurgan, Umgebung von Samarkand, Uzbekistan. Nach Kalter/Pavaloi 1995: 2, Fig. 1.



Abb. 75: Ausschnitt aus Abb. 74 mit der Darstellung eines Feueraltars und dem darauf brennenden heiligen Feuer in einer Nische mit Perlbogen. 7./8. Jh.

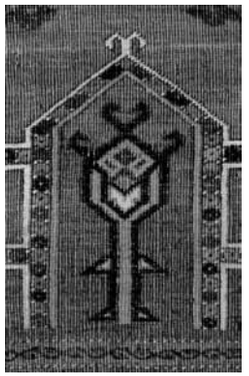


Abb. 76: Detail aus einem Salor-Schmuckbehang, 17./18. Jh. Nische mit Feueraltar und darauf brennendem heiligem Feuer (?).

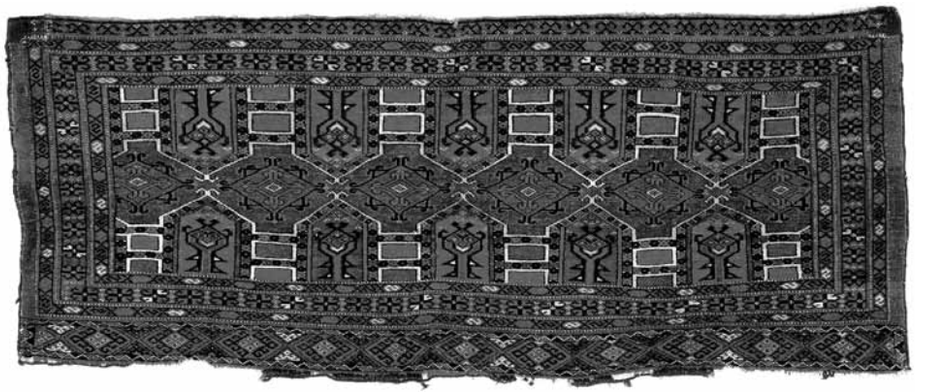


Abb. 77: Salor-Schmuckbehang mit *kejebe*-Musterung, 128 × 52 cm, asymmetrische rechts offene Knüpfung, 2640–3080 Knoten/dm². Am unteren Rand Reste monochrom blauer Fransen. Nach 1880 datiert durch frühe synthetische Farbstoffe. Wie alle späten Salor-Stücke zeigt auch dieses keine Seide und keine mit Lac gefärbte Wolle, dafür aber mexikanische Cochenille und einen Ponceau-Farbstoff. Für die Resultate der Farbanalysen siehe Angang II, Tabelle 1, Ra 659-1 und -2. Privatsammlung.

Rosette und einer «*chamtos*»-Bordüre aus der frühislamischen Zeit.[139] Ob diese Kombination schon in der Spätantike bekannt war, ist ungewiss, aber nicht unwahrscheinlich. Es könnte sich aber tatsächlich um eine Frühform der Komposition auf den Salorbehängen handeln.

Das Nischenmuster *kejebe* (Abb. 76)

Da davon ausgegangen werden darf, dass das *kejebe* mustergeschichtlich um Jahrhunderte älter ist als das *darvaza gül*, steht die Frage im Raum, ob die Komposition vor dem Hinzufügen des letzteren nur aus aneinandergereihten Nischen bestand oder ob das *darvaza gül* ein anderes, vorislamisches Medaillonmuster ersetzt hat, z.B. eine Rondelle mit Tieren im Stil der sogdischen Seidenstoffe wie Abb. 61–64. Es gibt verschiedene Gründe anzunehmen, dass ersteres eher der Fall war. Das Aneinanderreihen von Nischen war in der Spätantike ein beliebtes ornamentales Prinzip, dem wir nicht nur im östlichen Mittelmeerraum, sondern auch im Orient und in Zentralasien häufig begegnen. Reine Nischenfriese zierten in Choresmien und Sogdien nicht nur die im



Abb. 78: Schmuckbehang oder *torba* der Ersarï, 134 x 33 cm, asymmetrische rechts offene Knüpfung (Knüpfrichtung auf dem Bild von oben nach unten), 19. Jh. Privatsammlung.

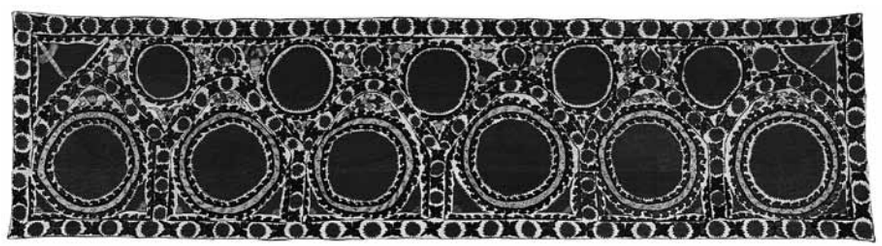


Abb. 79: Susani aus Taschkent, Usbekistan, bestickter Schmuckbehang, 356 x 90 cm, 19. Jh. Der Nischenfries der Stickerei dürfte etwa dieselben Proportionen haben wie der Fries auf dem sogdischen Holzbalken Abb. 72. Vok Collection. Nach Vok 1994: Nr. 1.

139 Weitere frühislamische Holzpaneele mit vergleichbarer Musterung sind abgebildet in: (1) Jenkins 1983: 46; (2) Gabrieli/Scerrato 1979: 338.

zarathustrischen Begräbniskult verwendeten Ossuarien (Abb. 73–74), sondern dienten auch als Architektur- (Abb. 72) oder Textildekor. Nischen wurden aber nicht nur als dekoratives Element in horizontaler Friesform verwendet, sondern auch senkrecht übereinander stehend. So zeigt der Seidenstoff mit Rosetten auf Abb. 124 eine Bordüre mit dieser speziellen Form des Nischenmusters (Abb. 71).[140] An Stelle der Feueraltäre oder Götterfiguren im Innern der Nischen stehen dort Palmetten. Dieses Prinzip übereinander stehender Nischenformen mit Palmetten ist auch in der sasanidischen Architektur auf grossen Stützpfeilern anzutreffen, dort aber als eine Art unendlicher Rapport versetzter Reihen von Nischen.[141]

So war die ursprüngliche Musterversion dieser Schmuckbehänge (Kat. Nr. 5 und 130, Abb. 68) wahrscheinlich eine Aneinanderreihung von Nischenformen zu einem Fries, die um eine darüber liegende Horizontalachse nach oben gespiegelt und somit verdoppelt wurden (Abb. 77). Das *darvaza gül* kam vermutlich nach dem 10. Jahrhundert als eine Art «Mustereinschub» hinzu (vergl. Abb. 68 und 69, Kat. Nr. 5 und 130). Die Rarität des Nischenmusters ohne *darvaza-gül* auf älteren, und deren häufigeres Vorkommen auf jüngeren Stücken könnte zwei Gründe haben: Einerseits könnte dass das *darvaza gül* zu komplex in seinem Aufbau und somit schwierig zu knüpfen gewesen sein, andererseits besteht die Möglichkeit, dass vor allem im späten 19. Jahrhundert ältere Muster wieder in Mode kamen, so auch das alte Nischenmuster (*kejebe*). Letzteres ist wohl eher wahrscheinlich, es wäre zumindest kein Einzelfall. Auch bei anderen Mustern wie dem «compound»-*gül* oder dem «Adler»-*gül* ist dieses Phänomen zu beobachten. Sie gehören beide zu den im 16./17. Jahrhundert aus dem benachbarten safawidischen Persien übernommenen Palmettmustern. Diese sind im Verlaufe des 18. Jahrhunderts weitgehend verschwunden, aber nur, um im späten 19. Jahrhundert wie ein Phönix aus der Asche aufzuerstehen.[142] Ähnliches könnte beim *kejebe*-Muster der Fall sein.

Die turkmenische Nischenform *kejebe* zeigt zwei interessante Musterdetails, die mit den Sogden und zarathustrischen Mustern in enger Verbindung stehen. Es ist dies einerseits die Umrandung der Nische mit einem Perlband und andererseits die Füllung der Nische mit einer Figur oder einem Feueraltar (Abb. 76). So zeigt ein sogdisches Ossuarium eine religiöse Szene in einem an der Längsseite aus drei aneinander gereihten Nischen bestehenden kleinen Tempel (Abb. 74). In den Nischen stehen je ein Priester, sein Gehilfe und dazwischen ein Altar mit dem heiligen Feuer. Die Nischenbögen sind mit einem Perlband dekoriert. Dasselbe trifft beim Ossuarium auf Abb. 73 zu. Auch dort ziert ein Perlband die Nischenbögen. Sowohl in der Architektur als auch auf Metallarbeiten und Textilien der Sogden ist der Perlstab ein oft verwendetes Dekorelement.[143]

Diesem Vorbild folgt das Nischenmuster *kejebe* der Salor, bei dem ein Perlstab die Nische dekoriert. In den vertikal und horizontal verlaufenden Partien des Musters konnten die Perlen noch rund gezeichnet werden, während beim spitz zulaufenden Nischenbogen das aus knüpftechnischen Gründen nicht mehr möglich war. Aus den runden Formen wurden kleine Rhomben.

Auch das Motiv in den Nischen der Schmuckbehänge der Salor zeigt erstaunliche Ähnlichkeit zu den Feueraltären in den Nischen der sogdischen Ossuarien (vergl. Abb. 75 und 76). Interessanterweise hat auch schon Bogolyubov dieses Motiv in einem religiösen (zarathustrischen) Zusammenhang gesehen, indem er es als «Altar» oder «Weihrauchständer» interpretierte.[144] In Bezug auf Kultobjekte als Teppichmuster bei den Turkmenen nennt auch Muradova *mechran,* «Altar», als Bezeichnung eines Musters, ohne aber anzugeben, welches Muster sie damit meint.[145] Bei ihren Forschungen ist sie anscheinend auf eine solche Musterbezeichnung gestossen, die ebenfalls auf zarathustrische Ursprünge zurückzugehen scheint.

140 Ein Fragment eines Seidenstoffs mit einer solchen Bordüremusterung befindet sich in der Sammlung der Abegg-Stiftung. Otavsky 1998: 34, Abb. 9. Weitere Bordüren von Seidenstoffen dieser Art sind abgebildet in: Granger-Taylor 1989.

141 Kröger 1982: Tafel 88, Abb. 2; Otavsky 1998: 147, Abb. 81. Dasselbe Musterprinzip wurde auch in der frühislamischen Kunst fortgesetzt. Beispiele dafür finden sich in den Wüstenschlössern Khirbat al-Mafjar und Qasr al-Hair al-Gharbi, abgebildet in: Franz 1984a: Tafel XXIV, Abb. 57 und 58.

142 Siehe dazu auch die Einführung zum Kapitel «Ein altorientalischer Paradiesgarten»

143 Vergl. dazu die Abb. 62, 64, 124, 146, 171, 181, 225 u.a.

144 Bogolyubov/Thompson 1973 (1908/1909): Nr. 7. Für assyrische Weihrauchständer siehe Hrouda 1965; Tafel 18, 1–3.

145 Muradova 1975 (1985): 107.

Vier Doppelvoluten: Die Innenform des turkmenischen Musters



Abb. 80: Vier Doppelvoluten mit seitlich angehängten Palmetten. Fragment eines urartäischen Bronzegürtels. Ausschnitt eines Bordürenmusters entlang den Rändern des Gürtels. 7. Jh. v. Chr. Sammlung Fred und Susan Ingheim, Seattle.

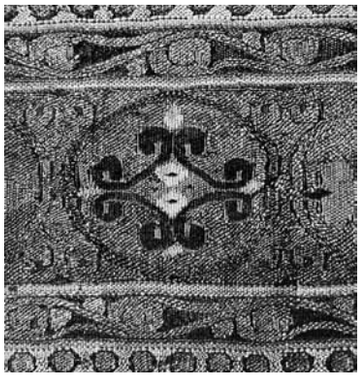


Abb. 81: Vier Doppelvoluten in einem Kreis. Wirkerei aus Seide und Gold. 11. Jh. Gefunden in der Kathedrale von Burgo de Osma, Spanien. Boston, Museum of Fine Arts. Nach May 1957: 20, Fig. 8.

Zwei verschränkte Quadrate: Die Aussenform des turkmenischen Musters

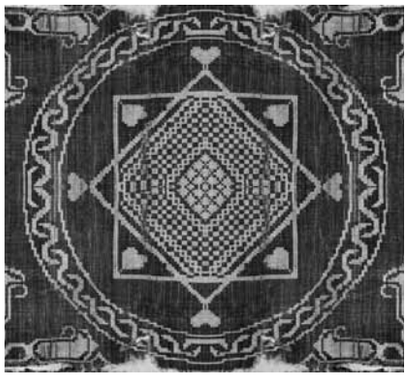


Abb. 82: Rekonstruktion des Musters eines sogdischen Seidenstoffs in weiss auf blauem Grund. Zwei verschränkte Quadrate in einem Kreis. Domschatz der Kathedrale von Liège, Inv. Nr. 432.

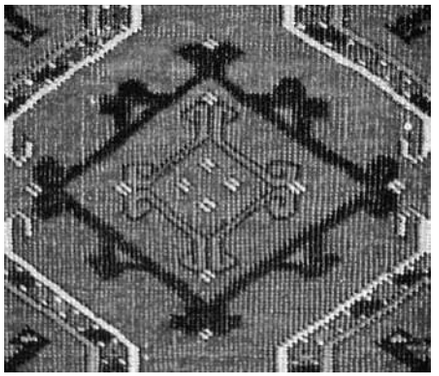


Abb. 83: Zwei verschränkte Quadrate mit vier Doppelvoluten im Zentrum. Ausschnitt aus einem Salor-Schmuckbehang mit *kejebe*-Muster. Das turkmenische Teppichmuster zeigt eine Kombination der Seidenstoffmuster auf den Abb. 81 und 82. Sammlung Marie und George Hecksher, San Francisco.

Der ganze Musterkomplex um das *kejebe* dürfte demnach auf sasanidisch/sogdische Vorbilder zurückgehen. Wie gleich dargestellt wird, ist dies auch bei den auf der Mittelachse liegenden ineinander verschränkten Quadraten (achtstrahligen Sternen) der Fall (Abb. 82–83).

Solche Musterkompositionen mit aneinandergereihten Nischen, allerdings nicht oder nur selten nach oben gespiegelt, finden wir unter den Turkmenen immer wieder als oberen Abschlussfries auf *ensi* (Kat. Nr. 37) oder *kapunuk* (Kat. Nr. 119), oder als singuläre Musterkomposition im 18./19. Jahrhundert auch bei den Ersarï und den Usbeken (Abb. 78 und 79). Bei letzteren auf Stickereien – Susanis – wo aber das Muster mit einem Nischenfries nur auf wenigen Exemplaren aus Taschkent belegt ist.[146] Auf Knüpfarbeiten der Ersarï erfreute sich dieses Muster aber relativ grosser Beliebtheit. Es gibt eine grössere Anzahl vor allem wiederum jüngerer Stücke mit einem Nischenfries als Hauptmuster.[147]

Nischenfriese, eine Entwicklung der Römer, haben im östlichen Mittelmeerraum, im Orient und in Zentralasien als dekoratives Element eine starke Verbreitung gefunden. Sie sind auf unterschiedlichen Textilien wie z.B. dem prächtigen, ursprünglich neun Meter langen Dionysosbehang des 4. Jahrhunderts der Abegg-Stiftung[148] bis hin zu geknüpften turkmenischen Schmuckbehängen von bis zu 2.7 Meter Länge und usbekischen Stickereien des 19. Jahrhunderts vertreten. In der Architektur finden wir Nischenfriese bei den Sasaniden schon früh auf der Fassade des Palastes von Ktesiphon,[149] bei den Sogden als geschnitzte Architekturteile aus Holz (Abb. 72) und nach der Islamisierung auf frühen Bauten wie dem Mausoleum des Samaniden Ismael aus dem Jahr 906. Aber auch auf sasanidischen, sogdischen und frühislamischen Metallarbeiten[150] und Glas[151] waren Nischenfriese beliebte Dekorelemente. Parallel zu diesen Nischendarstellungen sind immer auch Perlbänder zu beobachten, und zwar bei den Sasaniden, den Sogden und auch in der frühislamischen Kunst und Architektur.

Zwei verschränkte Quadrate (Abb. 82 und 83)

Das auf der Horizontalachse aller Salor-Schmuckbehänge mit *kejebe* und auch *kejebe/darvaza* Musterung liegende Ornament, ein achtstrah-

146 Z.B. Vok 1994: Nr. 1.
147 Z.B. in Bernheimer 1977: Nr. 4; Jourdan 1989: Nr. 272; Elmby I, 1990: Nr. 35.
148 Siehe Abb. 135 im Kapitel «Die Ersarï».
149 Siehe Abb. 85 im Kapitel «Der turkmenische *ensi*»
150 Harper 1978: 74, Kat. Nr. 25.; Kat. Brüssel 1993: Kat. Nr. 85–87.
151 Kröger 1995: Nr. 209–211.

liger Stern mit einer aus vier Doppelvoluten gebildeten Raute im Zentrum, dürfte auf ein altes Ornament zurückgehen, welches von Andreas Schmidt-Colinet als «zwei verschränkte Quadrate im Kreis» beschrieben wurde.[152] Bei den Turkmenen handelt es sich um ein Ornament, welches vermutlich ebenfalls ins Umfeld der Salor-Muster gehört, aber auch bei den Sarïq, den Teke und den Ersarï häufig vorkommt. Eine Zuschreibung zum Mustergut der Salor wird hier deshalb vorgeschlagen, weil das Ornament bei dieser Gruppe mit den geringsten Abweichungen über einen Zeitraum von mindestens 300 Jahren anzutreffen ist. Die aus vier Doppelvoluten gebildete Raute im Zentrum ist ausserdem ein ebenfalls bei den Salor oft verwendetes Muster, welches z.B. in zwei der vier Formen des *chuval gül* der Salor (vergl. Abb. 177 und 178), aber auch als Sekundärmuster eines Salor-*torba*-Mustertyps mit «Mini»-*chuval gül* als Primärmuster erscheint (Kat. Nr. 131, Abb. 122).

Schmidt-Colinet erwähnt die häufige Verwendung dieses Musters in der Architektur, zeigt aber auch Beispiele spätantiker und koptischer Textilien mit diesem Ornament. Dass wir aber nicht auf geographisch so weit entfernte Vorbilder zurückgreifen müssen und das Muster schon vor den Turkmenen in Zentralasien bekannt war, belegt ein Fragment eines sogdischen Seidenstoffs (Rekonstruktion auf Abb. 82). Dieser blaugrundige Seidenstoff zeigt das Ornament als Primärmuster in einer Rondelle in Kombination mit einem Volutenkreuz mit aufgesetzten «Palmetten» als Sekundärmotiv (Abb. 175). Es erscheint häufig auf sogdischen Seidenstoffen, und ist in stilisierter Form auch auf turkmenischen Knüpfarbeiten aus dem yomutischen Bereich öfters anzutreffen (z.B. in Kat. Nr. 84). So dürfte auch dieses Ornament auf die vorislamische Zeit Zentralasiens zurückgehen. Ob es in Zentralasien schon vor dem 10. Jahrhundert mit dem Nischenmuster aus der Spätantike kombiniert wurde, ist nicht bekannt.

Das *darvaza gül* der Salor Abb. 84 – 86)

Die Bezeichnung *darvaza gül* stammt aus der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts und konnte bisher nicht befriedigend übersetzt werden. Moschkowa gebraucht den Begriff nicht, sondern nennt das Muster lediglich «Medaillon».[153] Muradova[154] übersetzt *darvaza* mit «Tor».

Das *darvaza gül* gehört zum klassischen Musterrepertoire der Salor, wurde aber auch von anderen Gruppen wie den Ersarï und in einigen wenigen Fällen auch von den Sarïq gebraucht. Es geht mit grosser Wahrscheinlichkeit auf timuridische, möglicherweise auch auf noch frühere Vorbilder zurück (vergl. Abb. 89 – 91). Ab dem frühen 11. Jahrhundert begann unter den Seldschuken und dem Islam als Staatsreligion in Zentralasien ein neuer Stil das islamische Kunstschaffen zu prägen, der seine Wurzeln aber wie auch die omayyadische Kunst in der vorislamischen Kultur der römisch-byzantinischen Spätantike hatte, seit den Abbasiden aber immer stärker iranische Elemente bevorzugte. Die Kombination von Flechtband- und Pflanzenornamenten war schon den Sogden nicht fremd und wurde von diesen, wenn auch im engeren Rahmen, immer wieder in deren Ornamentik mit einbezogen.[155] Zu einer richtigen Blüte entwickelte sich diese Kombination von geometrischen Flechtbandornamenten mit pflanzlichen Motiven (Arabesken) aber erst unter islamischem Einfluss ab dem 9. Jahrhundert[156] und wurde unter den Seldschuken zum alles beherrschenden Musterprinzip auf den unterschiedlichsten Trägermedien wie Stein, Metall, Holz und natürlich auch Textilien. Aus den Rondellen der Sasaniden und vor allem der Sogden wurden vorwiegend Oktogone, die sich besser in die geometrische Mustertradition der islamischen Kunst und Kultur einpassten (Abb. 88 und 89). Unter den Timuriden wurde dieses Musterkonzept weiterentwickelt (Abb. 90 und 91) und führte nicht nur zu den osmanischen Holbein-Mustern (Abb. 94) und den verwandten Mustern auf spanischen Teppichen (Abb. 95), sondern auch zum *darvaza gül* der Salor (Abb. 97) und dem populärsten Sekundärornament turkmenischer Teppiche des 19. Jahrhunderts überhaupt, nämlich dem *chemche gül*.[157] Das *chemche gül* folgt bei dieser Entwicklung mehr der geometrischen Form von Flechtbandsternen (Abb. 88 und 89), während das *darvaza gül* mehr deren florales Innenleben reflektiert. Ein Vergleich der Ornamente in den Abbildungen 89–91 und 93–96 mit dem turkmenischen *darvaza gül* zeigt diese Entwicklung.[158] Es ist

152 Schmidt-Colinet 1991.
153 Moschkowa 1970 (1988): Tafel XXXVIII, Nr. 8.
154 Muradova 1975: 107.
155 Für ein Beispiel siehe Belenickij 1968: Abb. 111.
156 Z.B. Stuckdekor aus der Moschee von Nouh Goumbad, Balkh, 2. Hälfte 9. Jh. Siehe Abb. 210 in diesem Kapitel.
157 Für Details siehe Kapitel: «Sekundärmotive in turkmenischen *torba*, *chuval* und *khali*».
158 Für die entsprechende Entwicklung vom Flechtbandstern zum *chemche gül* siehe Abb. 41–56 im Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba*, *chuval* und *khali*».



Abb. 84: *Darvaza gül* Typ A mit der für die Salor üblichen horizontal/vertikalen Anordnung der Innenzeichnung und einer komplexeren Umrisslinie als Typ B und C. Ausschnitt aus einem Salor-Schmuckbehang, 18. Jh. Nach Rippon Boswell, Kat. 64, 2004: lot 106.

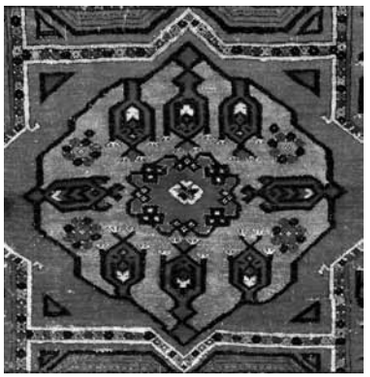


Abb. 85: *Darvaza gül* Typ B mit einer Innenzeichnung wie Typ A und einer einfacheren Umrisslinie wie Typ C. Ausschnitt aus dem Salor-Schmuckbehangfragment des Ethnographischen Museums St. Petersburg, Kat. Nr. 130, Abb. 109.



Abb. 86: *Darvaza gül* Typ C mit der für die Salor ungewöhnlich radialen Anordnung der Innenzeichnung. 17./18. Jh. Ausschnitt aus einem Salor-Schmuckbehang. Privatsammlung. Der Behang ist abgebildet in: Rippon Boswell, Kat. 75, 2010: lot 1.

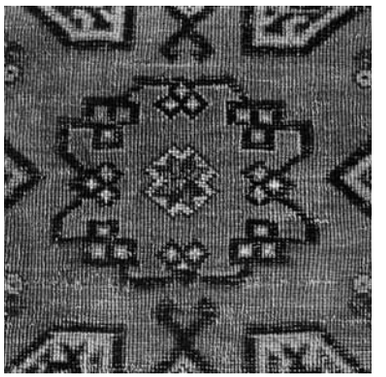


Abb. 87: Flechtbandrosette im Zentrum des *darvaza gül, Ausschnitt aus* Abb. 86 (Rückseite). Alle Schmuckbehänge der Salor mit *darvaza gül* zeigen solche Flechtbandrosetten im Zentrum des *darvaza gül*.

eindrucksvoll, wie raffiniert sich solche Muster entwickelten, welch unerwartete Wege diese Entwicklungen einschlagen konnten und wie virtuos die damaligen Entwerfer und/oder Anwender mit bereits vorhandenen Vorlagen umgingen, um daraus etwas Neues zu schaffen.

Das turkmenische *darvaza gül* zeigt bei den Salor vermutlich seine ursprünglichste Form, wurde von diesen zumindest am längsten in seiner ursprünglichen Form tradiert, aber auch von den Ersarï und in einzelnen Fällen auch von den Sarïq gebraucht, und dies vermutlich nicht nur im 19. Jahrhundert, dann aber in einer zunehmend degenerierten Form.[159]

Die Verwendung des *darvaza gül* und vor allem der dazugehörigen Musterkomposition der Schmuckbehänge geht insbesondere bei den Ersarï mit grosser Wahrscheinlichkeit auf eine andere Tradition als bei den Salor zurück. Während das Muster der Salor-Schmuckbehänge aus einer Kombination von vorislamischen gespiegelten Nischenreihen und später darübergelegten islamischen Rosetten besteht, basiert die typische Musterkomposition der Ersarï eher auf dem Musterprinzip des frühislamischen «Kreuz und Stern» Musters. Wie eng diese beiden Muster *darvaza* und «Kreuz und Stern» miteinander verwandt sind, zeigt u.a. der Umgang mit diesen Mustern in den timuridischen Teppichwerkstätten (vergl. Abb. 96).[160]

Bei den Salor ist das *darvaza gül* in drei Varianten bekannt (Typ A, B und C, Abb. 84–86), wobei die Typen A und B wesentlich häufiger vorkommen als der Typ C, der bisher nur in zwei Exemplaren bekannt ist. Die Unterschiede dieser drei Varianten liegen einerseits in der Innenzeichnung des Musters – horizontal/vertikal oder radial – und andererseits in der Aussenform, die je nachdem komplexer oder einfacher ist.

Die erste Version zeigt den Typ A (Abb. 84) mit einer komplexeren Aussenform und vertikal/horizontal stehender Innenzeichnung. Die zweite Version (Typ B, Abb. 85) besteht aus einer Kombination der einfacheren Aussenzeichnung vom dritten Typ C (Abb. 86) mit der vertikal/horizontal stehenden Innenzeichnung des Typ A (Abb. 84). Bei Typ C steht die Innenzeichnung radial und ist auch etwas anders

159 Siehe Kat. Nr. 20 und Vergleichsstücke.

160 Siehe «Einführung zu den Schmuckbehängen der Ersarï», im Kapitel «Die Ersarï».

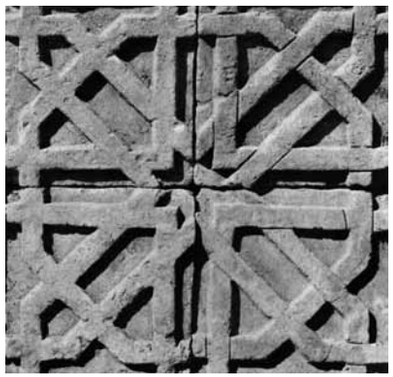


Abb. 88: Seldschukischer Flechtbandstern, Nishapur, gschnittene Terrakotta, 11. Jh. The Metropolitan Muserum of Art, New York. Nach Wilkinson 1986: Fig. 1.84.

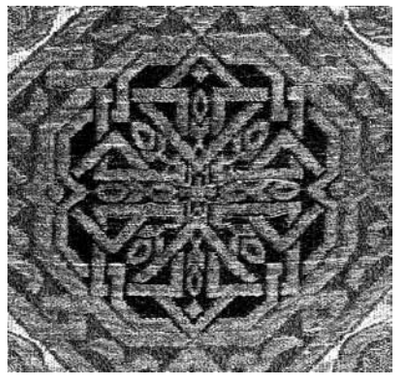


Abb. 89: Ausschnitt aus einem Lampasgewebe, Gold und Seide, Toledo oder Granada, um 1300. The Hispanic Society of America, New York, H909. Nach May 1957: 135, Fig. 89.



Abb. 90: Musterdetail aus einem timuridischen Knüpfteppich. Ausschnitt aus einer persischen Miniaturmalerei der 2. Hälfte 15. Jh. Nach Roxburgh 2005: Kat. Nr. 218.



Abb. 91 rechts oben: Musterdetail aus einem timuridischen Teppich, gezeichnet nach einer Miniaturmalerei aus dem Jahre 1494 (Für eine Farbabbildung siehe Thompson 2006: Fig 40). Zeichnung nach Briggs 1940: Fig. 53.

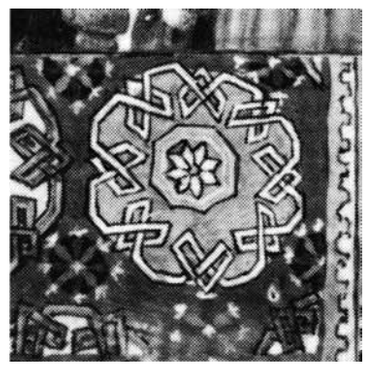


Abb. 92 rechts: Flechtbandrosette nach timuridischem Vorbild aus einem anatolischen Teppich des 15. Jh. Italienische Miniaturmalerei auf Pergament, 1472. Dieser Teppichmustertyp mit versetzten Reihen von Rosetten könnte eine Übergangsphase von timuridisch/iranischen- (Abb. 90, 91) zu anatolischen «Holbein»-Teppichmustern gewesen sein. Nach Erdmann 1957 (1977): 68, Abb. 65.

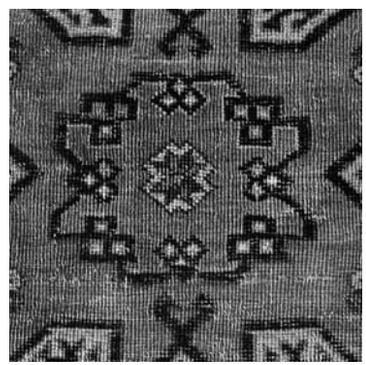


Abb. 93 rechts: Alle Schmuckbehänge mit *darvaza gül* der Salor zeigen solche Flechtbandrosetten im Zentrum des *darvaza gül*. Sehr ähnliche Variationen sind auch beim anatolischen Holbein-Muster zu beobachten.

geformt als bei Typ A und B. Bei Typ A und B entspricht diese Innenzeichnung bei vier vertikal stehenden Teilen den Feueraltären des *kejebe*-Musters. Nur die direkt auf den vertikalen und horizontalen Mittelachsen liegenden Motive haben eine abweichende Zeichnung. Die von den Nischenmustern übernommenen Innenformen (Feueraltäre) stehen also im Geviert zwischen den Horizontal- und Vertikalachsen. Diese Vierteilung wird zusätzlich betont durch vier achtblättrige kleine Rosetten. Dasselbe trifft zu für Typ C, nur dass die diagonal stehenden Musterelemente eine einfachere Verbindung zur Aussenform aufweisen.

Die Umrisslinie des *darvaza gül* könnte auf zwei übereinandergelegte Achtecke zurückgehen. Beim Typ A ist die Umrisslinie an den vertikalen Seiten komplexer. Woher diese komplexe Umrisslinie kommt, ist noch ungeklärt, möglicherweise besteht aber eine Verwandschaft zur Umrisslinie des *gülli gül* der Salor.[161]

Erstaunlicherweise ist bei den Salor nicht der den timuridischen Vorbildern näher stehende Typ C der übliche, sondern die vermutlich daraus entwickelte Form der Typen A und B, wo hingegen bei

161 Siehe weiter unten.



Abb. 94: Oktogon mit einem Stern im Zentrum und acht radial angeordneten Blattformen. Anatolischer Knüpfteppich, sog. grossgemusterter Holbein-Teppich, 16. Jh. Türkisch Islamisches Museum Istanbul, TIEM Nr. 468. Fotografie des Autors.

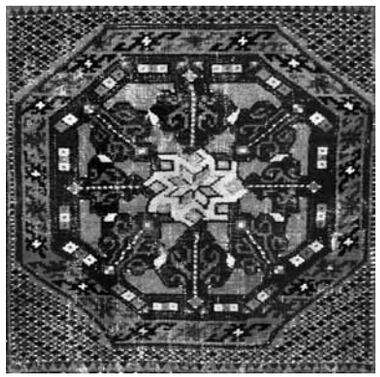


Abb. 95: Oktogon mit einem Stern im Zentrum und acht radial angeordneten Blattformen. Spanischer Knüpfteppich, 1. Hälfte 15. Jh. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1953, 53.79. Nach Dodds 1992: 343.

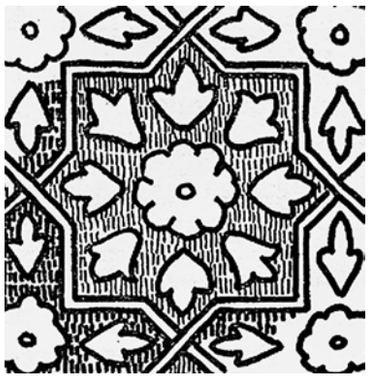


Abb. 96: Timuridisches Teppichmuster mit «Kreuz und Stern»-Ornamentik, nach einer Miniaturmalerei des 15. Jh. Die Sternform zeigt deutliche Ähnlichkeiten zum *darvaza gül*. Nach Briggs 1940: Abb. 19.



Abb. 97: Salor-Schmuckbehang, *darvaza gül* Typ C mit der für die Salor ungewöhnlichen radialen Anordnung der Innenzeichnung. 17./18. Jh. Der ganze Behang ist abgebildet in Rippon Boswell, Kat. 75, 2010, lot 1.

den Ersarï und den Sarïq das Umgekehrte der Fall ist.[162] Dies ist eine der wenigen Ausnahmen, bei denen nicht das «klassische» Salor-Muster die mustergeschichtlich ursprünglichere Form darzustellen scheint, sondern die von den Ersarï und den Sarïq verwendete Variante. Das Zentrum aller drei *darvaza gül* Mustertypen (Abb. 84–86) bildet eine Flechtbandrosette mit einem kleinen, achtstrahligen Stern (Abb. 93).

Die Flechtbandrosette im Zentrum des *darvaza gül* (Abb. 93)

Die das Zentrum des *darvaza gül* bildende Flechtbandrosette ist dem Teppichliebhaber bestens bekannt von den «Holbein»-Teppichen Anatoliens. Dort ist das Muster seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in Teppichdarstellungen auf europäischen Gemälden belegt (Abb. 92).[163] Dasselbe gilt für die Knüpfteppiche Spaniens,[164] allerdings bei beiden Teppicharten in einem anderen Musterkontext als bei den Turkmenen.

Ob das Muster nun aus dem kulturgeschichtlichen Grossraum Persien und Zentralasien, oder aus Anatolien stammt, wurde schon öfters diskutiert, so auch von Pinner.[165] Man wollte sich aber bis dahin nicht entscheiden. Thompson veröffentlichte dann erstmals seine Hypothese, wonach das «Holbein-Muster» iranischen Ursprungs sei,[166] womit sich auch meine Erkenntnisse decken. Auch ich sehe die Ursprünge dieser Muster in der iranischen Kultur, die von den Türken übernommen und nach Westen getragen wurden. Die kleinen Flechtbandrosetten der Turkmenen (Abb. 93) sind den Vorbildern auf timuridischen Teppichen (Abb. 90 und 91) so ähnlich, dass sie mit diesen durchaus verwandt sein könnten.

Trotzdem ist immer noch nicht eindeutig nachgewiesen, ob die Flechtbandrosette nicht doch eine anatolische Entwicklung sein könnte und von Turkmenen aus Anatolien nach Zentralasien zurückgebracht wurde. Die derzeitige Erkenntnislage spricht aber eher für einen iranischen Ursprung, d.h. für ein persisches oder zentralasiatisches Muster, welches von den Turkmenen ab dem 11. Jahrhundert nach Westen getragen wurde.

162 Siehe Kat. Nr. 20 und dazu aufgelistete Vergleichsstücke.
163 Mills 1978.
164 Mackie/Thompson 1980: 21, Fig. 8.
165 Vortrag anlässlich des Symposium «Turkmenische Teppiche» 1999 in Liestal, nicht publizier.
166 Thompson 2006: 19 ff.



Abb. 98: Typ A der Salor-*kochanak*-Hauptbordüre, mit den S-Begleitbordüren. Diese Begleitbordüren sind auf neun von zehn Salor-*chuval* anzutreffen. Typ A der *kochanak*-Bordüre ist etwas weniger häufig als Typ B (Abb. 99). Ausschnitt aus dem Salor-*chuval* Kat. Nr. 11.

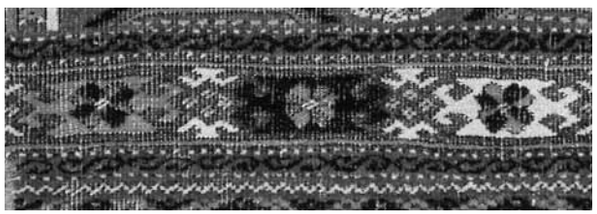


Abb. 99: Ausschnitt aus dem Salor-Schmuckbehang Kat. Nr. 5. Typ B der *kochanak*-Hauptbordüre der Salor. Diese Variante ist dem A Typ wesentlich näher als dem C Typ. Alle Schmuckbehänge und viele *chuval* zeigen diesen B Typ der *kochanak*-Bordüre.

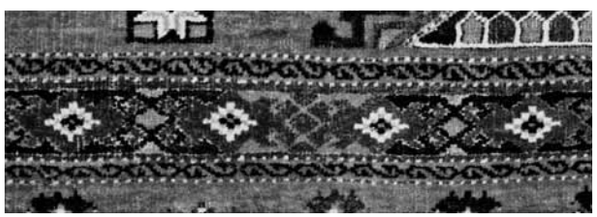


Abb. 100: Ausschnitt aus dem Salor-*chuval* Kat. Nr. 12. Der Typ C der *kochanak*-Hauptbordüre der Salor ist weniger häufig als der Typ A (Abb. 98) und der Typ B (Abb. 99). Sie ist lediglich in ca. 10% der publizierten Stücke anzutreffen.



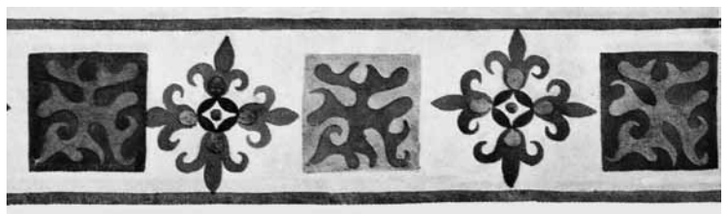




Abb. 101 oben: Bordüre eines urartäischen Prunkgürtels aus Metall, 8./7. Jh v. Chr., Ausschnitt aus Abb. 104.

Abb. 102 Mitte: Bordüre eines grossen skythischen Wandbehangs aus Filz, 3. Jh v. Chr. Ausschnitt aus Abb. 105.

Abb. 103 unten: Leicht vereinfachte Nachzeichnung des sog. *kochanak*-Bordürenmusters. Dieser Bordürentypus war bei den turkmenischen Salor Standard für alle *chuval*. Nach Gantzhorn 1990: 266, Abb. 384.

Das *kochanak*-Bordürenmuster (Abb. 89 – 100)

Dieses Bordürenmuster gehört auch zu den Standardmustern der «Holbein»-Teppiche in Anatolien.[167] Dies ist nicht eigentlich überraschend, da diverse andere Muster dieses anatolischen Teppichtyps starke Verwandschaft zum Musterrepertoire der Salor zeigen.

Bei den Salor Zentralasiens ist dies das Standard-Bordürenmuster aller Schmuckbehängen und aller *chuval*. Wie wir später sehen werden, haben auch die Salor-*khali* ihre eigene Standardbordüre, die ebenfalls in kaum veränderter Form auf allen Salor-*khali* anzutreffen ist. Mit dem *kochanak*-Bordürenmuster haben es die Salor aber offensichtlich nicht ganz so streng genommen wie mit dem Bordürenmuster der *khali*. Es gibt drei Varianten, die alle demselben Vorbild folgen (Abb. 98 – 100).

Gantzhorn nennt als möglichen Ursprung des Musters ein urartäisches Bordürenornament von Bronzegürteln des 8. und 7. Jahrhunderts v. Chr. (Abb. 101 und 104).[168] Diese Prunkgürtel zeigen ein Bordürenmuster, welches tatsächlich Ähnlichkeiten zur wesentlich späteren *kochanak*-Bordüre der Turkmenen hat.[169] Eine altorientalische Herkunft dieses Ornaments ist tatsächlich nicht unwahrscheinlich. Im Zusammenhang mit dem *ak su*-Muster wird aufgezeigt, dass nämlich auch dieses weit in die Vergangenheit zurückreicht, was sich ebenfalls dem Muster eines urartäischen Metallgürtels belegen lässt.

167 Gantzhorn 1990: 257, 365, 366 – 368.

168 Gantzhorn 1990: 266, Abb. 384 und 385.

169 Zum Muster der urartäischen Bronzegürteln siehe das Kapitel «Ein altorientalischer Paradiesgarten».

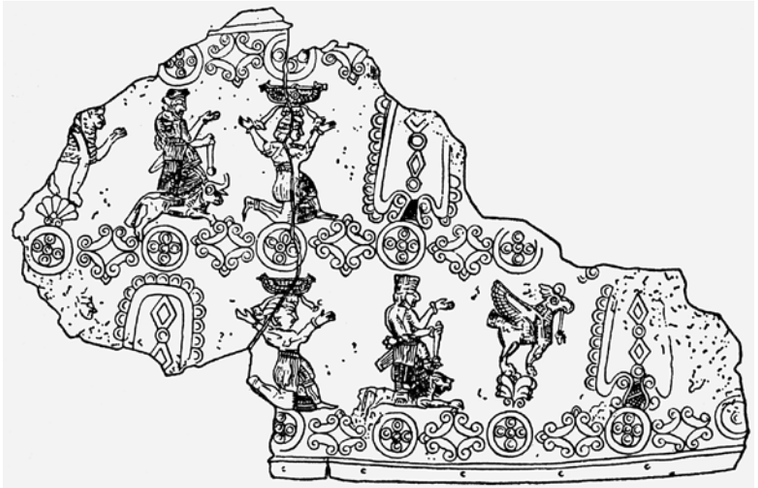


Abb. 104: Fragment eines Bronzegürtels aus Urartu. 8./7. Jh v. Chr. Historisches Museum Erivan. In Zwei Registern sind Szenen aus der Mythologie dargestellt, die von einer Bordüre gerahmt werden, welche als Vorläufer/Verwandte der Bordüre des Filzes von Pazyryk und der turkmenischen kochanak-Bordüre der Salor angesehen werden kann. Nach Azarpay 1968: 51, Fig. 14.

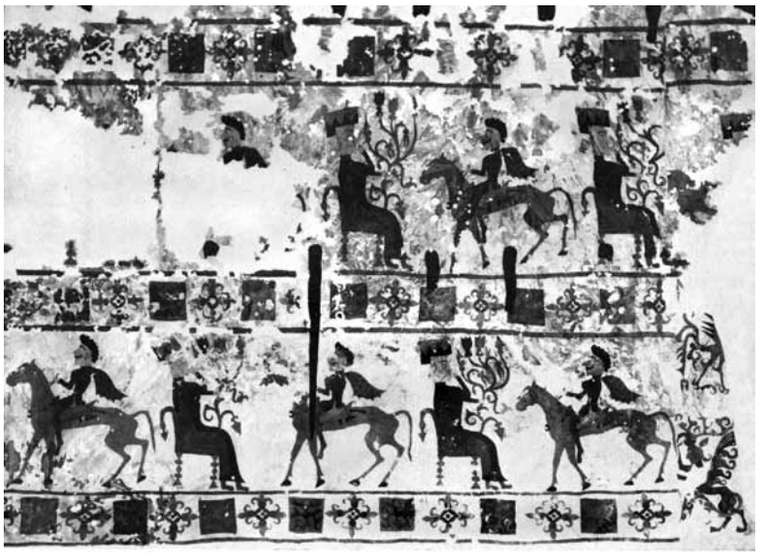


Abb. 105: Grosser Wandbehang aus Filz. 4.5 x 6.5 m, Kurgan V von Pazyryk, 4./3. Jh. v. Chr. Die beiden Register mit einer Szene aus einem Heldenepos werden gegliedert von einer Bordüre, die nicht nur eine Verwandte der Bordüre des oben abgebildeten urartäischen Metallgürtels ist, sondern auch eine Vorstufe des turkmenischen *kochnak*-Musters sein dürfte. Für Information zu diesem Filzbehang siehe Barkova in Hali 113. Nach Rudenko 1970: Tafel 147.

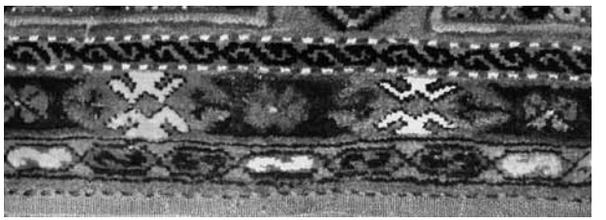


Abb. 106: Ausschnitt aus der Bordüre eines Ersarï-Schmuckbehangs, 19. Jh. Sammlung Erik Risman Indianapolis. Diese etwas vereinfachte Form der *kochnak*-Bordüre zeigt die Verwandschaft zum Bordürenmuster des Ersarï *ensi* auf Abb. 107.



Abb. 107: Ausschnitt aus der Bordüre eines Ersarï-*ensi*, Sammlung Hecksher, San Francisco. Das turkmenische Bordürenmuster zeigt grosse Ähnlichkeiten zur Musterung des Textilfragents der Abegg-Stiftung auf Abb. 108. Nach Hali 106, 1999: 100.



Abb. 108: Fragment eines Leinengewebes mit broschiertem Dekorstreifen. Mamlukisches Ägypten, Ende 14., Anfang 15. Jh. Abegg-Stiftung. Inv. Nr. 2380. © Abegg-Stiftung, 3132-Riggisberg (Foto Christoph von Viràg).

Allerdings haben wir beim *ak su* mehrere historische «Pfeiler», welche die lange Zeitspanne von der urartäischen zur turkmenischen Version überbrücken.[170]

Die Problematik von Gantzhorns Vergleich des urartäischen Bordürenornaments mit der turkmenischen *kochanak*-Bordüre liegt weitgehend in der zu überbrückenden Zeitspanne von mehr als 2000 Jahren, für die Gantzhorn keine weiteren Beispiele nennt. Die Suche nach zusätzlichen historischen «Pfeilern» hat nun zwei weitere Beispiele ans Tageslicht gebracht. Beim ersten handelt es sich um einen grossen skythischen Filzbehang aus Kurgan V der Nekropole von Pazyryk (Abb. 102 und 105), demselben Fürstengrab, aus dem auch der berühmte Knüpfteppich stammt.[171] Beim anderen Beispiel handelt es sich um ein mamlukisches Textilfragment (Abb. 108). Dieses weicht

170 Zum *ak su*-Muster siehe das Kapitel «Ein altorientalischer Paradiesgarten».

171 Siehe Abb.7 im Kapitel «Von der visuellen Einschätzung zur wissenschaftlichen Analyse».

zwar von den zwei vorher genannten Mustern ab, zeigt aber in seinem Aufbau doch formale Ähnlichkeiten zur *kochanak*-Bordüre. Interessant ist ausserdem, dass es unter den turkmenischen Knüpferzeugnissen einige wenige Beispiele gibt, die genau diesen Bordürentyp zeigen (Abb. 107). Es könnte sich dabei um eine Derivat des altorientalischen Musters handeln.

Das Bordürenornament des urartäischen Gürtels zeigt eine Aneinanderreihung von Rhomben aus vier Doppelvoluten und kleinen Rondellen. Beim *kochanak*-Muster haben wir eine ähnliche Art sich abwechselnder Ornamente: Einerseits eine Rosette (Rondelle), die in einem quadratischen oder rechteckigen Feld steht, und andererseits einen mit vier Doppelhaken versehenen, geviertelten Rhombus (Abb. 103). Das erste Zwischenglied in dieser Entwicklung zeigt die Bordüre des Filzebehangs aus Pazyryk (Abb. 102 und 105). Auch dort haben wir einen Wechsel von zwei Ornamenten. Einerseits eine in einem Quadrat stehende asymmetrische Form, die typisch ist für die skythische Kunst der Saka und vielleicht ein Hirschgeweih darstellt,[172] und andererseits ein Blütenkreuz. Von besonderer Bedeutung ist aber, dass es sich bei allen drei Ornamenten um Bordürenmuster handelt.

Es dürfte als gesichert gelten, dass es sich beim *kochanak*-Bordürenmuster um ein Ornament mit altorientalischen Wurzeln handelt. Der konservative Gebrauch des Musters bei den Salor im immer gleichen Kontext mit anderen, meist ebenfalls vorislamischen Mustern, wie beispielsweise dem Salor-*gül* oder dem *chuval gül,* stützt eine solche Hypothese.[173] Interessanterweise zeigen alle Salor-Schmuckbehänge die auf Abb. 99 gezeigte Variante der *kochanak*-Bordüre.

Der *alem* mit chamtos-Musterung

Das *chamtos*[174] ist ein mosaikartiges, kleingliedriges Schachbrettmuster, bei dem eine Rautengliederung mit X-Formen durch Farbkontrast erzeugt wird. Es handelt sich dabei wiederum um ein «klassisches» Salor-Muster, welches vermutlich das wichtigere von zwei *alem*-Mustern für Schmuckbehänge und *torba* war.[175]

Alle Salor-Schmuckbehänge mit *kejebe/darvaza*-Musterung zeigen immer das *chamtos*, in einigen Fällen aber zusätzlich das zweite *alem*-Muster, so auch das grosse Exemplar auf Abb. 68. Das *chamtos* ist aber Standard bei allen Schmuckbehängen mit dem *kejebe/darvaza*-Muster und den «Schultern», wo es U-förmig den unteren Abschluss bildet.

Bei den *torba* haben die Salor dieses Muster nicht so konsequent angewendet und wenn, dann eher auf älteren Stücken.[176] Als Beispiel seien die *torba* Kat. Nr. 9 und 10 genannt; beides sind ältere Exemplare. Aber auch bei späten Stücken mit den ersten synthetischen Farben ist das *chamtos* zu beobachten. Kat. Nr. 7 steht als Beispiel eines solchen späten Exemplars mit *chamtos*. Das *chamtos* wurde auch auf den *torba* immer nur im *alem* verwendet, nie als Bordürenmuster. Im 19. Jahrhundert wurde eine Variante des *chamtos* allerdings zum Muster der Begleitbordüren vieler Teppiche der Yomut und der Qaradashlï (Kat. Nr. 86).

Solche oder ähnliche Schachbrettmuster sind in der islamischen Kunst nicht häufig anzutreffen. Das Muster erscheint kurz vorher noch auf sasanidischen Mosaiken aus Bishapur[177], und es ist vielleicht kein Zufall, dass es auch bei den Sogden (Abb. 82) und in der frühislamischen Architektur Spaniens in ähnlicher Form präsent ist. Die Portale der ehemaligen grossen Moschee von Córdoba sind mit einem dem *chamtos* ähnlichen, auf dem Kopf stehenden U *kapunuk*-artig dekoriert. Wie bei vielen anderen Mustern dürfte die Herkunft dieses schachbrettartigen Ornaments in Mosaiken der Spätantike oder sogar der Griechen und Römer zu finden sein.

5

Salor-Schmuckbehang mit *kejebe/darvaza* Musterung

Muster: Das hier untersuchte Fragment ist für eine Brautsänfte (*kejebe*) bestimmt zu kurz, und hat wohl einem anderen Zweck gedient (siehe Einführung zu den Schmuckbehängen der Salor). Vermutlich fehlt ihm lediglich die linke Bordüre. Es ist kaum anzunehmen, dass es ursprünglich drei *darvaza gül* hatte. Andere, mit diesem

172 Für ein weiteres textiles Beispiel siehe Keller/Schorta 2001: 85, Fig. 89.
173 Siehe dazu auch die Beschreibungen der *chuval* Kat. Nr. 11–15.
174 *Khamtoz* ist turkmenisch für «gestuft» [Moshkova 1970 (1998): 258].
175 Das zweite, weniger häufige *alem*-Muster zeigt die *torba* mit *shemle gül* Kat. Nr. 6.
176 Auf *chuval* ist das *chamtos*-Muster nie verwendet worden.
177 Kat. Brüssel 1993: 69, Abb. 54.

vergleichbare intakte Exemplare ohne «Schultern» zeigen immer nur ein oder zwei *darvaza gül*. Auch die *chamtos*-Bordüre ist nur im unteren Bordürenbereich verwendet und nicht seitlich hochgezogen, wie dies bei denjenigen mit «Schultern» immer der Fall ist. Es hat die für diese Gruppe typische *kochanak*-Bordüre.

Struktur: Der Schmuckbehang ist mit dem asymmetrischen rechts offenen Knoten geknüpft. Ansonsten zeigt er die typische Struktur mit stark geschichteter Kette. Wie bei vielen anderen Erzeugnissen der Salor wurden auch hier rot gefärbte Schüsse verwendet. Die chemische Analyse dieser Schüsse ergab eine Färbung mit Krapp.[178]

Der Grund des *darvaza gül* ist in magenta-farbiger Seide gearbeitet, womit das Stück einen relativ hohen Seidenanteil im Flor aufweist. Auch dies ist typisch, vor allem für ältere Exemplare der Salor. In der Spätzeit, d.h. nach deren Unterwerfung um 1830 – und insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – ist Seide in ihren Knüpferzeugnissen kaum mehr anzutreffen. Der Schmuckbehang mit gerolltem Blatt (Kat. Nr. 7) ist nur eines von vielen Beispielen dafür.

Farben: Auch farblich entspricht dieses Stück dem, was bei «klassischen» Knüpferzeugnissen der Salor fast immer anzutreffen ist: Alle Rotfärbungen im Bereich der Musterung sind mit Insektenfarbstoffen gefärbt, die Wolle mit Lac und die Seide mit Cochenille. Lediglich die Grundfarbe ist immer eine Krappfärbung.

130

Salor-Schmuckbehang mit *kejebe/darvaza* Musterung (Abb. 109)

Muster: Auf Grund der Ähnlichkeit zu Kat. Nr. 5 dürfte auch dieses Stück keine «Schultern» gehabt haben. Auch hatte es vermutlich zwei *darvaza gül*, wie Kat. Nr. 5. Das *darvaza gül* zeigt den Typ B, eine Kombination bestehend aus dem Feld des Typs A und der Umrandung des Typs C. Die Zeichnung des Musters ist klarer und damit besser als bei Kat. Nr. 5.

Struktur: Das Fragment zeigt die typische Struktur von Knüpferzeugnissen der Salor mit asymmetrischer, links offener Knüpfung und stark geschichteter Kette. Wie bei vielen anderen Erzeugnissen der Salor wurde auch hier rot gefärbtes Schussmaterial verwendet. Der Grund des *darvaza gül* ist wie bei Kat. Nr. 5 in magenta-farbiger Seide gearbeitet, womit auch dieses Exemplar einen relativ hohen Seidenanteil im Flor aufweist.



Abb. 109: Kat. Nr. 130. Fragment eines Salor-Schmuckbehangs mit *kejebe/darvaza*-Feldmusterung und *kochanak*-Bordürenmuster, 61 (gekürzt) × 64 cm, 18. oder frühes 19. Jh. Russisches Museum für Völkerkunde, St. Petersburg; Sammlung A.A. Bogolyubov, Nr. 87-28.

178 Resultat der Analyse in Band 1, Anhang II, Tabelle 1, Ra 614-3.

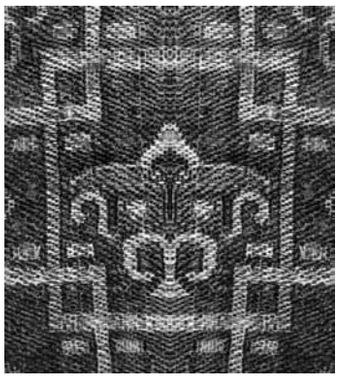


Abb. 110: Sogdischer Seidenstoff, Fragment, 7.–9. Jh. Rekonstruktion eines Ausschnitts aus Abb. 222. In einem Gitterwerk aus ineinander verschränkten Quadraten stehen kleine Doppelvoluten mit Palmetten. Domschatz der Kathedrale von Liège.

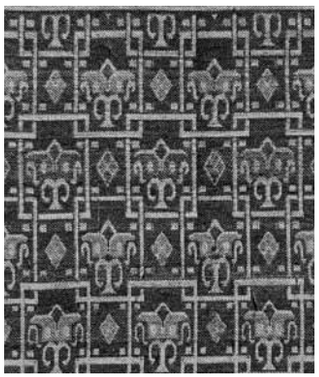


Abb. 111: Replikat des sogdischen Seidenstoffs auf Abb. 110. Das Muster wird gebildet aus einem quadratischen Gitter mit Palmetten, geviertelten Rhomben und Punkten. Courtesy Barbara Bigler.



Abb. 112: Hexagonales Gitter mit *shemle gül* aus dem Salor-Schmuckbehang Kat. Nr. 6. Anfang 19. Jh. Das *shemle gül* ist vermutlich eine Entlehnung von Seidenstoffmustern wie sie auf den Abb. 110 und 115 zu sehen sind.

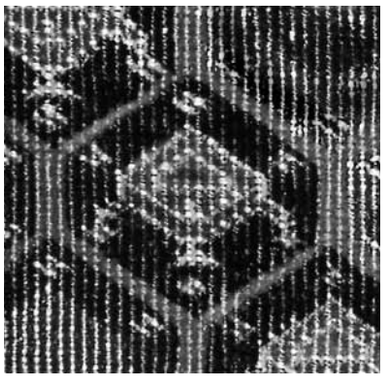


Abb. 113: *Shemle gül* der Salor, 18. Jh. Die Palmette im Hexagon ist eine vereinfachte Version der Palmette im Seidenstoff auf Abb. 110. Auch beim Salor-Muster stehen in den Ecken die Punkte, wie das beim Vorbild der Fall ist. Nach Baumann 2008: Nr. 2.

Farben: Es wurden bei diesem Fragment keine chemischen Farbanalysen vorgenommen. Trotzdem kann man davon ausgehen, dass die hellroten Partien in mehr als 4-fädiger Wolle mit Lac gefärbt sind, wie dies bei den Salor üblich war.[179]

Datierung: Laut Radiokarbondatierung müsste das Stück entweder im frühen 18. oder im 19. Jahrhundert entstanden sein. Der Zeitraum nach 1830 kann aus historischen Gründen ausgeschlossen werden.

6

Salor-Schmuckbehang mit *shemle gül*

In der Literatur sind nur sieben Salor-Vergleichsstücke zu diesem Schmuckbehang publiziert. Das *shemle gül* fand unter den Salor keine starke Verbreitung. Es ist aber auch bei anderen turkmenischen Stammesgruppen selten auf älteren Stücken zu sehen. Abgesehen von den wenigen bisher bekannten Ausnahmen wurde dieses Muster nur für kleinere Formate wie Schmuckbehänge und *mafrash* verwendet. Eine der Ausnahmen ist ein bei Loges veröffentlichtes Fragment eines *khali* der Ersarï.[180]

Muster:

Das *shemle gül* (Abb. 112 und 113)

Das in einem hexagonalen Gitter stehende Motiv dürfte floralen Ursprungs sein und einen stilisierten Volutenkelch mit darüber stehender Blüte darstellen, eine Art Palmette (Abb. 113). Das kleinteilige Gittermuster dürfte auf sogdische Stoffmuster aus dem 7.–9. Jahrhundert zurückgehen (z.B. Abb. 111).[181] Aber auch Stoffe des 11./12. Jahrhunderts zeigen ähnliche Muster (Abb. 115). Sogar der Name des Musters ist ein Indiz für dessen Herkunft: «*shemle gül*» heisst frei übersetzt «Stoffmuster». Nach Moschkowa ist das Wort *shemle* turkmenisch und heisst «Schal».[182] *Gül* bedeutet Blume, wurde aber von den Turkmenen auch generell mit «Muster» gleichgesetzt. Mit Schal war vermutlich ein

179 Siehe Kapitel «Scharlach und Purpur».

180 Loges 1978: Nr. 115.
181 Für weitere Beispiele siehe Schorta 2006: Fig. 73, 74, 79.
182 Moschkowa 1970 (1998): 262.



Abb. 114: Knüpfteppich aus Shampula, 1./2. Jh. Urumqi, Xinjiang Museum, 84K2:1. Der kleine Teppich zeigt ein Feldmuster mit einem Gitterwerk und darin eingeschlossenen Motiven, die an das *shemle gül* erinnern. Nach Keller/Schorta 2001: 37, Fig. 39.



Abb. 115: Musterzeichnung eines dunkelblauen Seidenstoffs der sog. Benno-Kasel, vermutlich Byzanz, 11./12. Jh. Osnabrück, Diözesanmuseum. Das Muster zeigt ein hexagonales Gitterwerk mit seldschukischen Palmettformen, Vögeln und pseudo-kufischen Schriftzeichen. (Schorta 2001: 281, Abb. 190).
© Abegg-Stiftung, 3132-Riggisberg.

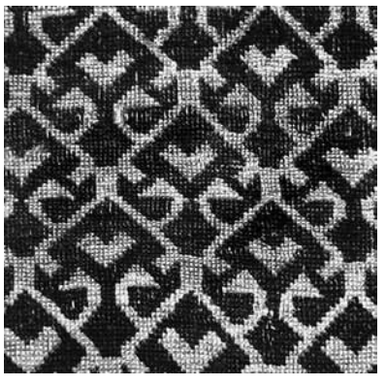


Abb. 116: Anatolischer Teppich aus der Ala al Din Moschee in Konya. 14. Jh. Auch dieser Teppich zeigt vermutlich ein altes Textilmuster, welches mit dem turkmenischen *shemle gül* verwandt sein könnte. Aufnahme des Autors.



Abb. 117: Anatolischer Teppich aus der Ala al Din Moschee in Konya. 14. Jh. Dies ist ein weiterer Teppich mit einem Textilmuster, welches mit dem turkmenischen *shemle gül* verwandt sein könnte. Nach Yetkin 1981: 17, Diagram 1.

feiner Wollstoff gemeint. Solch wollene Schals zeigen fast ausschliesslich Blumenmuster.[183] Es könnte aber genausogut ein Seidenstoff in der Art gemeint sein, wie sie von den Sogden in Zentralasien im 7.–9. Jahrhundert hergestellt wurden. Ein sehr ähnliches Muster zeigt dann auch der sogdische Seidenstoff (Abb. 111). Die Palmetten sind dort allerdings nicht in ein hexagonales, sondern in ein aus verschränkten Quadraten bestehendes Gitterwerk integriert. Die Ähnlichkeit ist trotz der Unterschiede überzeugend. So finden sich die im sogdischen Seidenstoffmuster eingefügten weissen Punkte auch im turkmenischen *shemle gül* in der Form kleiner Kreuze wieder. Dieses Vergleichsbeispiel zeigt, wie mit Mustern im wahrsten Sinne des Wortes «gespielt» wurde, mit welchem Ideenreichtum man Muster variiert hat. Das Gitterwerk des sogdischen Seidenstoffs ist in sehr ähnlicher Form auch als Bordürenmuster der Salor-*khali* anzutreffen (vergl. Kat. Nr. 16–18). Diese Art der Transformation und Adaption dürfte als perfekte Umsetzung und Verarbeitung eines Werkstattentwurfs in der traditionellen Textilkunst angesehen werden.

Interessant ist auch eine von Tsareva[184] erwähnte Ähnlichkeit des *shemle gül* mit den Mustern zweier Konya-Teppiche aus dem 14. Jahrhundert (Abb. 116 und 117).[185] Auch diese anatolischen Teppichmuster dürften auf ähnliche Vorbilder von Stoffen zurückgehen. So zeigen die Palmetten des Stoffs auf Abb. 115 eine verblüffende Ähnlichkeit mit den Palmettformen des Teppichmusters auf Abb. 116. Neben den Konya-Teppichen gibt es aber noch eine andere interessante Parallele zu einem noch wesentlich älteren baktrischen Knüpfteppich. Es handelt sich um einen kleinen, quadratischen Teppich, der in Shampula im

183 Anavian & Anavian 1975; Ames 1997.

184 Tzareva 1984.1: 131.

185 Für den in Abb. 116 gezeigten Teppich existiert eine Radiokarbondatierung der University of Oxford (OxA-6798) aus dem Jahr 1997, die ein Radiokarbonalter von 575 ± 40 yBP und ein kalibriertes Kalenderalter von AD 1290–1420 (95.4% confindence limit) ergab. Diese Information verdanke ich Ben Evans von Hali in London.

Tarim-Becken, bei archäologischen Ausgrabungen in der chinesischen Provinz Xinjiang, ans Tageslicht kam (Abb. 114). Der Knüpfteppich wurde im Umfeld von Wirkereifragmenten gefunden, die von Saka (Skythen) stammen, die aus dem eurasischen Steppengürtel ausgewandert waren. In der Bordüre zeigt dieser frühe Knüpfteppich eine stilisierte Blattranke und im Feld ein Gitterwerk, welches zumindest an das *shemle gül* der Turkmenen erinnert.

Das turkmenische Muster steht bei Kat. Nr. 6 auf dem Kopf. Es dürften Blütenknospen (Palmetten) in einem Gitterwerk dargestellt sein.

Das *dogdan*- oder *dogajik*-Bordürenmuster

Die Musterung der Bordüren (*dogdan*) und auch des unteren *alem* (zweiter, neben dem *chamtos* bisher unbenannter *alem*-Mustertyp der Salor) ist typisch für kleinere Knüpferzeugnisse der Salor. Das *dogdan*-Bodürenmuster ist nur ausnahmsweise auf Salor-Schmuckbehängen mit der Musterkombination von *kejebe/darvaza gül* anzutreffen. Auf diesen Stücken ist sonst die *kochanak*-Bordüre üblich.[186]

Moschkowa übersetzt die turkmenische Musterbezeichnung *dogdan/dogajik* mit «Amulett».[187] Auch im Bereich des turkmenischen Schmucks ist die Bezeichnung *dagdan* (*dogdan*) neben *tumar* und *cheikel* für Amulette belegt.

Struktur: Trotz der asymmetrischen rechts offenen Knüpfung mit einer starken Schichtung der Kette ist die Struktur typisch für Knüpferzeugnisse der Salor. Dazu kommt die Farbstellung, die mit Ausnahme der Sarïq bei keiner anderen turkmenischen Gruppe anzutreffen ist. Die Sarïq können aber auf Grund der Struktur als Hersteller ausgeschlossen werden.

Farben: Interessant ist bei diesem Schmuckbehang, dass wir im ganzen Innenfeld keinen einzigen roten Knoten finden, der mit Krapp gefärbt ist. Für alle Rottöne wurden Insektenfarbstoff verwendet: Wolle mit Lac und Seide mit Cochenille.[188] Auch dies ist nach unseren neuesten Erkenntnissen ein deutlicher Indikator für eine Zuordnung zu den Salor.

Datierung: Dies ist ein schwierig zu datierendes Objekt. Es dürfte aber noch während der guten Zeiten der Salor, also vor 1830 entstanden sein. Die «verschwenderische» Verwendung der Insektenfarbstoffe Lac auf Wolle und Cochenille auf Seide würde mit einer späteren Datierung in Widerspruch stehen. Verglichen mit anderen, vermutlich älteren Salor-Stücken mit *shemle gül* haben wir hier bereits eine etwas vereinfachte Form des Musters vor uns. Vor allem die Voluten, auf denen die Palmettblüte steht, sind nur noch mit einer Linie gezeichnet (Abb. 112), während sie bei älteren Stücken durch eine Doppellinie mehr Volumen erhalten (Abb. 113). Auch das kann als Indiz für eine eher spätere Salor-Arbeit angesehen werden, die aber immer noch aus der Zeit vor 1830 stammt.

7

Salor-Schmuckbehang mit gerolltem Blatt

Dieser Schmuckbehang ist in der Gestaltung der Ranke mit gerolltem Blatt dem horizontalen Paneel der *kapunuk* sehr ähnlich.[189] Zum *dogdan*-Muster der Hauptbordüre siehe Kat. Nr. 6.

Struktur: Mit seiner asymmetrisch links offenen Knüpfung und der stark geschichteten Kette zeigt dieser späte Schmuckbehang eine typische Salor-Struktur.

Farben: Das Stück enthält den synthetrischen Farbstoff Ponceau RR, der erst ab 1878 hergestellt wurde. Ein fast identisches Stück in perfektem Erhaltungszustand wurde von Bogolyubov zwischen 1900 und 1901 in Zentralasien erworben und befindet sich heute im Museum für Völkerkunde in St. Petersburg.[190]

Datierung: Weil dieser Schmuckbehang Ponceau RR enthält, muss er nach 1880 entstanden sein. Nach 1900 wurden die verschiedenen

186 Ausnahmen mit der *dogdan*- anstelle der *kochanak*-Bordüre sind veröffentlicht bei Loges 1978: Nr. 20; Jourdan 1989: Nr. 5.
187 Moschkowa 1970 (1998): 258. Siehe dazu auch das Kapitel «Das *chajkelbagi*-Muster»
188 Für die Resultate der Farbanalysen siehe Band 1, Anhang II, Tabelle 1, Ra 614-1/-2.
189 Detaillierte Ausführungen zur Ranke mit gerolltem Blatt siehe Salor-*ensi* Kat. Nr. 1 und Salor-*kapunuk* Kat. Nr. 3.
190 Veröffentlicht in Tzareva 1984: Nr. 12.

Ponceau-Farbstoffe immer weniger verwendet und durch modernere synthetische Farbstoffe ersetzt.

Die Radiokarbondatierung trifft mit einem Radiokarbonalter von 80 y BP ziemlich genau um 1900 auf die Kalibrierkurve.

8

Salor-*torba* mit Memling-*gül*

Wie das *shemle gül*, das *ak su* und das Stern-Muster ist auch dieser Mustertyp bei den Salor selten. Es sind nur acht Vergleichsstücke veröffentlicht. Sie unterscheiden sich von Kat. Nr. 8 dadurch, dass sie lediglich zwei Reihen Memling-*gül* und unterschiedliche Bordüren aufweisen.

Muster: Das Feld zeigt eine Kombination von Memling-*gül* und verschränkten Quadraten[191] in fast gleichrangigem Wechsel. Das Memling-*gül* dominiert allerdings durch die weissen Partien und auch dadurch, dass alle zwölf Muster komplett sind, während das verschränkte Quadrat allen Rändern des Feldes entlang angeschnitten ist.

Ungewöhnlich sind die ungemusterten Streifen links und rechts der Feldmusterung. Am oberen und unteren Rand stösst das Muster direkt auf die Nebenbordüre. Die Hauptbordüre zeigt das für kleinere Taschenformate klassische *dogdan*-Muster,[192] begleitet von der S-Bordüre, der «klassischen» Nebenbordüre vieler kleinformatigen Salor-Stücke. Was Kat. Nr. 8 fehlt, ist der *alem*, der mit grösster Wahrscheinlichkeit mit dem *chamtos* gemustert war. Alle Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 8 zeigen im *alem* das *chamtos*.[193]

Struktur: Das Stück hat die typische Salor-Struktur mit stark geschichteter Kette, jedoch mit asymmetrisch rechts offener Knüpfung.

Farben: Wie die Struktur ist auch die Farbpalette typisch: Die chemische Analyse ergab für das strahlende Rot der Wolle in den verschränkten Quadraten Lac. Die Seide wurde nicht untersucht, dürfte aber wie bei allen anderen untersuchten Stücken mit Cochenille gefärbt sein.

191 Zum Muster mit verschränkten Quadraten siehe Kat. Nr. 5.
192 Zum *dogdan*-Muster siehe Kat. Nr. 6.
193 Zum *chamtos*-Muster siehe Kat. Nr. 5.

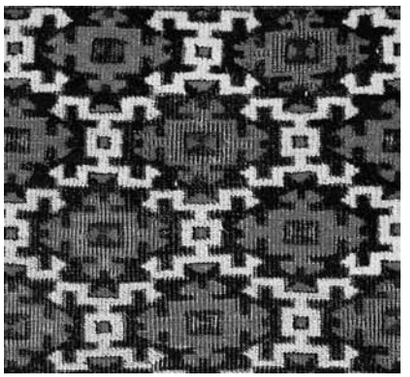


Abb. 118: Das turkmenische ak su-Muster. Ausschnitt aus der Salor-*torba* Kat. Nr. 9, 17./18. Jh.



Abb. 119: Ausschnitt aus einem goldenen Gürtelblech, skythisch, 6. Jh. v. Chr. (Für eine Abbildung des ganzen Gürtelfragments siehe Abb. 20 im Kapitel «Ein Altorientalischer Paradiesgarten»)

Datierung: Die *torba* stammt sicher noch aus der Zeit vor der Niederschlagung der Salor durch die persischen Qadjaren. Da die Radiokarbonanalyse eine Datierung vor 1650 ausschliesst, dürfte das Stück aus dem 18. oder frühen 19. Jahrhundert stammen.

9

Salor-*torba* mit *ak su*-Muster

Das *ak su* (Abb. 118) ist ein relativ seltenes turkmenisches Teppichmuster, welches bei den Salor/Sarïq/Teke und Ersarï weniger stark verbreitet ist als bei den «Adler»-*gül*-Gruppen im Südwesten Turkmenistans.[194] Es wurde aber auch von anderen Gruppen wie den Chowdur geknüpft.[195] Da das *ak su*-Muster in einem eigenen Kapitel behandelt wird, sei hier nur erwähnt, dass es sich auch bei diesem Ornament um ein Muster handelt, welches weit in die Geschichte des Alten Orients zurückzuverfolgen ist (Abb. 119).[196]

194 Siehe Kat. Nr. 112 und Vergleichsstücke.
195 Mit wenigen Beispielen ist das *ak su*-Muter auch bei den Kurden in Persien belegt. Siehe Thompson 2008: 184, 185.
196 Siehe das Kapitel «Ein altorientalischer Paradiesgarten».

Die Hauptbordüre dieses *torba*-Fragments zeigt ein Muster, welches für solche Stücke mit *ak su*-Feldmusterung typisch ist. Alle veröffentlichten *ak su*-Stücke der Salor zeigen die gleiche Hauptbordüre. Als Begleitbordüren sind ausnahmsweise nicht die bei den meisten Taschenformaten der Salor üblichen S-Formen anzutreffen, sondern die Nebenbordüre der Salor-*khali*. Der *alem* ist mit dem *chamtos* gemustert, und den oberen Abschluss bildet ein schmaler Fries mit kleinen Doppelhaken. Am unteren Rand sind noch Überreste der blauen Fransen, ein typisches Charakteristikum kleiner Salorarbeiten, erhalten.

Struktur: Das Stück hat eine typische Salor-Struktur mit stark geschichteter Kette und asymmetrisch links offener Knüpfung.

Farben: Die *torba* zeigt die für die Salor typische Farbpalette mit exzellenten, saturierten Farben. Alle für die Musterung verwendeten Rottöne sind mit Insektenfarbstoffen gefärbt: Wolle mit Lac und Seide mit Cochenille.

Datierung: Es wurde keine Radiokarbondatierung durchgeführt. Die *torba* dürfte aber auf Grund ihrer Qualität zumindest ins 18. Jahrhundert zu datieren sein.

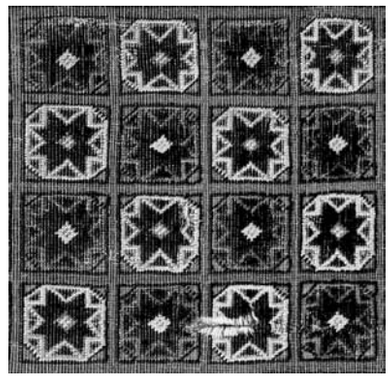


Abb. 120: Ausschnitt aus der Salor-*torba* Kat. Nr. 10, 17./18. Jh. Das Muster mit den Sternen in einem quadratischen Gitter geht vermutlich auf Textilmuster wie Abb. 121 zurück.



Abb. 121: Ausschnitt aus einem andalusischen Seidensstoff aus der Nasridenzeit, ca. 1400. Cooper Hewitt Museum, New York. Nach May 1957: 178, Fig. 111.

10

Salor-*torba* mit Sternen im quadratischen Gitter

Dieses Muster mit Sternen im quadratischen Gitter (Abb. 120) ist noch seltener als das *ak su*, es sind nur drei Salor-Vergleichsstücke veröffentlicht. Das Fragment Kat. Nr. 10 dürfte das älteste Exemplar dieser Mustergruppe sein.

Muster: Wie die meisten anderen kleinteiligen Ornamente der Turkmenen ist auch dieses mit grosser Wahrscheinlichkeit auf frühe Textilmuster zurückzuführen. Wenn auch hier andalusische Seidenstoffe zum Vergleich herangezogen werden, hat dies vor allem damit zu tun, dass sich im islamischen Andalusien eine geometrisch orientierte Mustertradition durchgesetzt hat, deren Ursprung in den Anfängen der Islamisierung des Orients, vor allem aber Irans und Zentralasiens liegt (Abb. 121). In vorislamischer Zeit waren geometrische Muster zwar bekannt und auch in Gebrauch, aber bei weitem nicht so stark entwickelt und verbreitet wie in der islamischen Kultur. Seit den Abbasiden sind in der islamischen Welt, vor allem im persischen und zentralasiatischen Raum entsprechend neue Entwicklungen zu beobachten. Diese geometrischen Ornamente haben sich unter türkischer Herrschaft weiter entwickelt und wurden zum dominierenden Musterprinzip nicht nur in Zentralasien, sondern in der ganzen islamischen Welt bis nach Córdoba in Spanien.

Struktur: Das Stück hat die typische Salor-Struktur mit stark geschichteter Kette und asymmetrisch links offenem Knoten. Seide wurde nur in kleinen Mengen verwendet.

Farben: Entsprechend der typischen Salor-Tradition hat die *torba* saturierte Farben von exzellenter Qualität. Alle Rottöne innerhalb des Musters sind mit Insektenfarbstoffen gefärbt: Wolle mit Lac und Seide mit Cochenille. Wie schon beim Schmuckbehang Kat. Nr. 6 mit *shemle gül* gilt auch hier: Nimmt man das Gitternetz als Hintergrund, dann wäre die Grundfarbe Lac-Rot.



Abb. 122: Salor-*torba* Kat. Nr. 131, 18. Jh. Das Mini-*chuval gül*, das Sekundärmuster aller Salor *khali*, wurde bei dieser *torba* als Primärmuster eingesetzt. Das dazwischen stehende Sekundärmotiv – ein Rhombus aus vier Doppelvoluten - ist das gleiche wie das Muster im Zentrum des *chuval gül* der Salor.

Datierung: Die *torba* stammt laut Radiokarbondatierung aus der 2. Hälfte des 17. oder aus dem 18. Jahrhundert. Eine Datierung ins 19. Jahrhundert kann praktisch ausgeschlossen werden.

131

Salor-*torba* mit «Mini»-*chuval gül* (Abb. 122)

Muster: Das Innenfeld dieser *torba* ist mit dem Mini-*chuval gül* gemustert, dem Muster, welches bei fast allen Salor-*khali* als Sekundärornament eingesetzt wurde. Die acht veröffentlichten Salor-*torba* mit diesem Muster unterscheiden sich vorwiegend in der Anzahl der Musterelemente im Feld. Eines enthält 7 × 3 Mini-*chuval gül, s*echs 6 × 3, dazu gehört auch Kat. Nr. 131, *und* eines 4 × 3. Das Sekundärornament, ein kleines Volutenkreuz, ist das gleiche wie das in der Innenzeichnung der zwei verschränkten Quadrate des *kejebe*-Musters in Kat. Nr. 5 und eines Typs des *chuval gül* der Salor.

Interessanterweise zeigen auch hier mit einer Ausnahme alle Vergleichsstück die gleiche Bordüre. Sie scheint Standard zu sein für diesen Mustertyp. Die Begleitbordüren zeigen liegende S-Formen.

Die Musterung des *alem* ist der klassische *chamtos*, hier noch oben und unten begleitet von je einer weissen Zickzacklinie. Den oberen Abschluss bildet der bei den kleinformatigen Stücken typische schmale Fries mit kleinen Doppelhaken. Das ornamental hervorragendste Stück dieser kleinen Gruppe wurde von Loges veröffentlicht.[197]

Struktur/Farben: Das Stück hat die klassische Salor-Struktur mit stark geschichteter Kette und der typischen Farbpalette mit relativ viel Seide und mit Lac (?)[198] gefärbter Wolle in den Musterpartien, jedoch mit asymmetrisch rechts offener Knüpfung.

Datierung: Die *torba* dürfte aus dem 18. oder frühen 19. Jahrhundert stammen. Es ist kaum anzunehmen, dass Objekte dieser Qualität noch nach 1830 hergestellt wurden.

Einführung zu den Salor-*chuval* mit Salor-*gül* (Kat. Nr. 11, 12, 132)

Die drei hier besprochenen *chuval* gehören zu einer der ungewöhnlichsten Gruppen turkmenischer Knüpferzeugnisse. Die Gruppe umfasst bis heute etwa fünfzig bekannte Exemplare, von denen für diese Studie vierzig erfasst wurden (Kat Nr. 11, 12, 132 und Vergleichsstücke). Diese vierzig Exemplare zeigen eine ungewöhnlich grosse Einheitlichkeit in ihrer Musterung. Abgesehen von geringfügigen Mustervariationen unterscheiden sich die einzelnen Exemplare nur in den Proportionen. Die Gestaltung des Innenfeldes ist bei allen praktisch identisch. Das Primärmuster zeigt in der Regel drei komplette Salor-*gül* auf der Horizontalachse, mit jeweils drei weiteren angeschnittenen am oberen und unteren Rand, von denen etwa ein Viertel des Musters sichtbar ist. Auch das Sekundärmuster, das *sagdaq gül*, ist mit minimalen Abweichungen immer das gleiche: ein aus neun (plus vier ungemusterten) kleinen Quadraten gebildeter Stufenrhombus. Die neun Quadrate sind mit achtstrahligen Sternen gefüllt, wobei der zentrale Stern farblich hervorgehoben ist. Die vier eingeschlossenen ungemusterten

197 Loges 1978: Nr. 19.
198 Die Farbe wurde nicht chemisch untersucht.

Quadrate sind oft in Seide geknüpft, wie z.B. bei Kat. Nr. 12. Fast die Hälfte der aufgelisteten Vergleichsstücke zeigt zusätzlich kleine Tertiär- oder Streuornamente in der Form von geviertelten kleinen Rhomben auf der Horizontalachse zwischen den Salor-*gül*.

Abweichungen dieser Innenfeldmusterung zeigen zum einen auf der linken und rechten Seite durch die Vertikalbordüren angeschnittene Salor-*gül*,[199] zum andern ein abweichendes Sekundärmotiv. An Stelle des *sagdaq gül* steht dann eine kleine Flechtbandrosette, ähnlich derjenigen im Zentrum des *darvaza gül*.[200]

Auch die Bordüre dieser *chuval* ist immer die gleiche: Die *kochanak*-Bordüre. Sie erscheint allerdings in drei Mustervariationen (Abb. 98–100). Auf den Abb. 98 (Kat. Nr. 11) und 99 sind die beiden häufigeren zu sehen, während Abbildung 100 (Kat Nr. 12) eine dritte Variante zeigt, die seltener ist. Als Begleitbordüren wurden ohne Ausnahme die für die Salor typischen S-Formen verwendet.

Einen etwas grösseren Variationsreichtum bietet die Musterung der *alem*. Häufig sind stilisierte kleine Blumen, wie sie auf Kat. Nr. 12 zu sehen sind. Ebenfalls recht häufig ist eine Art stark stilisierter «Lebensbäume», die an assyrische Lebensbäume erinnern, die deren Vorbilder sein könnten (Abb. 154). Abb. 123, Kat. Nr. 11 und Kat. Nr. 132 zeigen solche stilisierten Lebensbäume.

Den oberen Abschluss bildet meist das für Salor-Stücke typische Fries mit kleinen Doppelhaken (siehe Kat. Nr. 5) oder ein reziprokes Zinnenmuster (Abb. 123) ähnlich den Bordüren einiger safawidischer «Polen-Teppiche» Persiens, nur kleiner.[201]

Das Salor-*gül* (Abb. 131)

Moschkowa bezeichnete das Salor-*gül* als «das älteste Ornament aller turkmenischen Stämme, das im Innenfeld auftritt».[202] Tsareva machte zum Salor-*gül* eine weitere, nicht weniger interessante Bemerkung:

«Es ist interessant, dass kein einziger Teppich (*khali*) der «S-Gruppe» (Salor) das häufig auf Tschowals auftretende sog. Salor-*gül* zeigt. Nach

199 Thompson 1983: 99.
200 Gantzhorn 1990: Abb. 634.
201 Herrmann X, 1988: Nr. 93.
202 Moschkowa 1970 (1998): 142.



Abb. 123: Salor-*chuval* mit Salor-*gül*, 152 x 88 cm, asymmetrisch links offene Knüpfung, 3168 Knoten/dm², 18. Jh. Dieser Salor-*chuval* ist ein «klassisches» Beispiel mit allen typischen Musterkomponenten. Alles ist vorhanden, bis hin zu den ungemusterten Streifen ausserhalb der vertikal Bordüre und dem oberen Abschlussfries, hier allerdings mit dem safawidischen Zinnenmuster. Nach Herrmann X, 1988: Nr. 93.

Moschkowas Theorie über «tote» und «lebendige» Güls wäre anzunehmen, dass das Salor-*gül* von einer unbekannten Volksgruppe stammt, die sich vor langer Zeit mit den Salor vereinigte».[203] Moschkowa hat dem grossformatigen Teppich *khali* die Funktion eines Trägers des jeweiligen stammesspezifischen, «heraldischen» Hauptmusters (*göl*) zugesprochen. Das heraldische Hauptmuster der *khali* eines unterworfenen Stammes soll zwar von den Nachfolgern übernommen worden sein, aber nicht mehr als «heraldisches» Hauptmuster *göl* in deren *khali* verwendet, sondern nur noch als «*gül*» (so bezeichnete Moschkowa die weniger wichtigen Muster) auf vermeintlich weniger wichtigen Objekten (z.B. Taschen und Behängen).[204]

Vermutlich will Tsareva damit erklären, warum die Salor dieses Muster nicht als «*göl*» auf ihren *khali*, sondern bloss als *gül* auf ihren *chu-*

203 Tzareva 1984.1: 133.
204 Moshkova 1946 (1980).

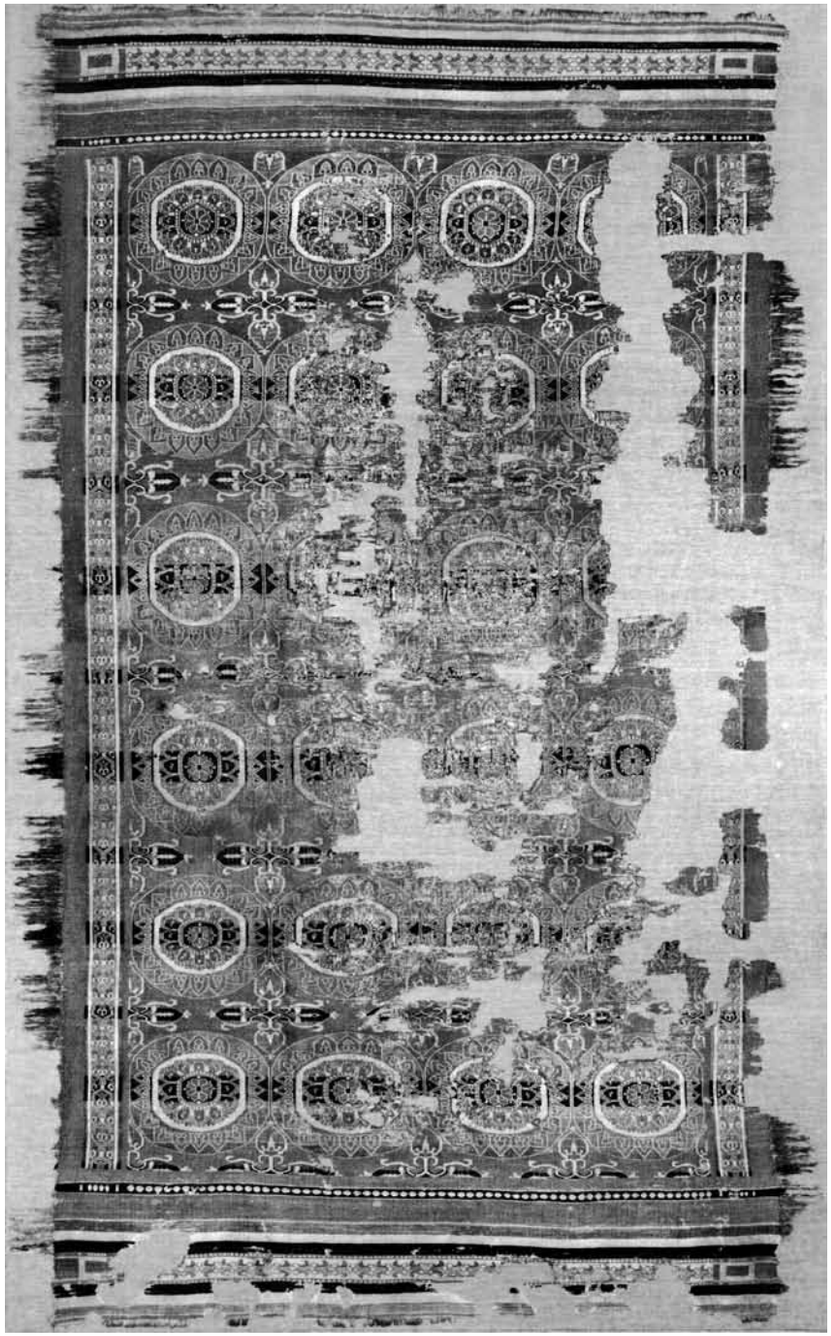








Abb. 125 – 127: Zeichnungen der Musterdetails des sogdischen Seidenstoffs auf Abb. 124: Die Bordüre (Abb. 125), die Rosette, das Primärmotiv, (Abb. 126) und die Kreuzblüte, das Sekundärmotiv (Abb. 127). Nach Lessing 1913.
Die Bordüre entspricht dem turkmenischen *kejebe*-Muster, die Rosette dem Salor-*gül* und das Sekundärmotiv zwischen den Rosetten dem turkmenischen Blüten- oder Knospenkreuz vieler yomutischer Stücke.

val (Taschen) verwendeten. Sowohl Moschkowas Theorie als auch Tsarevas Folgerungen sind aber nicht überzeugend. Tsareva bietet keine Erklärung dafür an, warum die Salor ausgerechnet dieses angeblich für sie weniger wichtige Muster, welches sie von einer unterlegenen Volksgruppe übernommen haben sollen, mit ihrem eigenen, prestigeträchtigen Namen belegten (Salor heisst «Schwertträger», womit ein Adliger gemeint ist), diesen aber nicht für die Musterung ihrer vermeintlich wichtigsten Stücke (*khali*) mit «heraldischem» Charakter verwendeten, sonder «bloss» für ihre *chuval*. Dass der *khali* unter den Turkmenen vermutlich nicht die von Moschkowa angenommene Bedeutung

Abb. 124: Sogdischer Seidenstoff (Behang) mit 4x6 grossen Rosetten, 110 (ohne Fransen) x190 cm, Grabtuch des heiligen Lambertus, Schatzkammer der Kathedrale von Liège. 7.–9. Jh. (Für eine farbige Abb. siehe Mackie 2015: 62, Abb. 2.24). Die Grundfarbe ist ein helles Lac-Rot, die Musterung ist blau, grün und weiss. In der Farbgebung entspricht dieses Stück dem Fragment auf Abb. 222 (Resultat der Radiokarbondatierung siehe Band 1, Anhang IV, Tabelle 16, Resultat der Farbanalyse Anhang I, Tabelle 10).

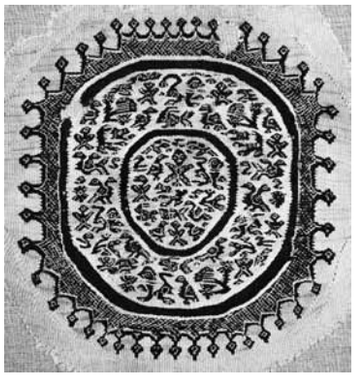


Abb. 128: Koptischer Tunikabesatz, ca. 26 x 22,5 cm, mit Rosette und Tieren, 7.–9. Jh. Museum Rietberg, Zürich. Fotografie des Autors.



Abb. 129: Teppichfragment («open single warp knot techique», Grundgewebe aus Leinen) mit Rosette und Vogel. 8./9. Jh. Gefunden in Ägypten. Privatsammlung Washington. Nach Ettinghausen 1959: 97, Fig. 3.

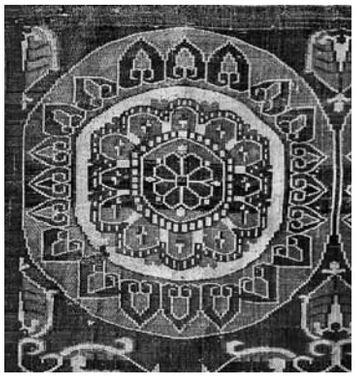


Abb. 130: Rosette aus dem sogdischen Seidenstoff Abb. 124, 7.–9. Jh. ∅ der Rosette ca. 22 cm.

Abb. 131 oben rechts: Salor-*gül* aus dem Salor-*chuval*-Fragment Kat. Nr. 11, 17./18. Jh. ∅ des Salor-*gül* 37/27 cm.

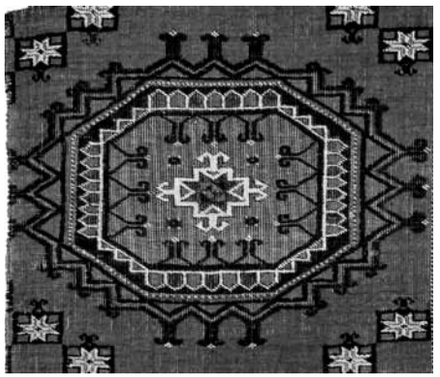




Abb. 132 rechts: Einzige bisher bekannte Variante des Salor-*gül* bei den Salor selbst. Nach Reed 1966: Nr. 2.

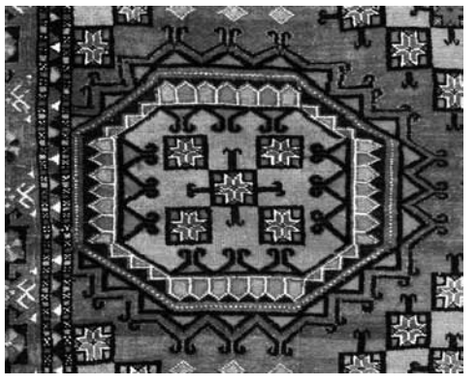
hatte, wird in den Beschreibungen der Salor-Teppiche Kat Nr. 16 bis 18 nochmals angesprochen. Auch das Verhalten der Salor in Bezug auf die Verwendung des Salor-*gül* widerspricht der These Moschkowas.

Es könnte genau das Gegenteil von dem der Fall gewesen sein, was Tsareva angenommen hatte. Vielleicht übernahmen die Salor ein wichtges Muster einer angesehenen (unterworfenen?) Volksgruppe und belegten dieses mit ihrem eigenen Namen, nachdem sie zur neuen Elite der Region gehörten. Eine solche Übernahme des Musters einer unterlegenen, ehemals wichtigen Bevölkerungsgruppe kam für die Salor, den neuen Eroberern, einem Prestigezuwachs gleich. Tsareva kam mit ihrer Interpretation einer interessanten Spur ungewollt sehr nahe, indem sie alles fälschlicherweise auf die etwas «exotische» Hypothese Moschkowas[205] bezieht.

Das Salor-*gül* geht allem Anschein nach tatsächlich auf eine alte Volksgruppe zurück, von der die Salor vieles übernommen haben, mit denen sie sich vielleiht sogar teilweise vereint haben. Es handelt sich bei dieser Volksgruppe aber keineswegs um eine nomadische, wie Tsareva angenommen zu haben scheint, sondern um eine Volksgruppe mit einer hoch entwickelten händlerisch/agronomischen Kultur mit iranischen Wurzeln, nämlich den Sogden.[206] Ein sogdischer Seidenstoff des 7.–9. Jahrhunderts (Abb. 124) mit einem auf 4 × 6 Rosetten basierenden Feldmuster, schmalen Seitenbordüren und wie «Schürzen» (*alem*) angehängten Anfang- und Endbordüren könnte nicht nur das Vorbild für den *chuval* mit Salor-*gül* der Salor, sondern sogar des turkmenischen *khali* schlechthin gewesen sein. Sowohl das Musterkonzept von *chuval* und *khali* wie auch das des sogdischen Seidenstoffs könnten aber auch alle gemeinsame Wurzeln haben. Die Rosetten dieses Seidenstoffs sind dem Salor-*gül* bis in Details ähnlich. Auf dem Seidenstoff erscheint das Muster mit gerundeten Formen etwas weniger

205 Moshkova 1946 (1980).

206 Für detailliertere Ausführungen zu diesem Thema siehe die Einführung zu diesem Kapitel.





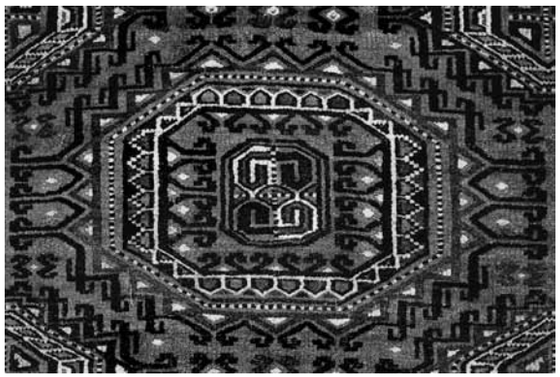


Abb. 135: Zweite Generation Salor-*gül* der Teke aus dem Teke-*chuval* Kat. Nr. 62, Mitte 19. Jh. ∅ des Salor-*gül* 37/27 cm.

Abb. 136: Salor-*gül* der Yomut, aus einem Yomut (?) *khali*, Ende 19. Jh. Privatsammlung. Nach Gans-Ruedin 1978: 475.



Abb. 133 oben links: Zweite Generation Salor-*gül* der Sarïq aus einem Sarïq-*chuval*, Mitte 19. Jh. Nach Thompson 1988: 37, Fig. 35.

Abb. 134 links: Verkleinerte Variante des Salor-*gül* bei den Sarïq. Detail aus *chuval* Kat. Nr. 44. Erste Hälfte 19. Jh.

abstrahiert, während es beim Knüpferzeugnis wegen der technischen Vorgaben stärker stilisiert und mit eckigen Formen ausgeführt wurde.

Es gibt verschiedene Umstände, die auf einen Zusammenhang der Sogden oder zumindest deren Kultur mit den Salor hinweisen und ihn plausibel machen. Beim Salor-*chuval* mit Salor-*gül* ist sicherlich eines der bedeutendsten Indizien für einen solchen Zusammenhang die Tatsache, dass das Sekundärmotiv dieser *chuval* von den Salor selbst noch im frühen 20. Jahrhundert als *sagdaq gül*, «sogdisches Muster» bezeichnet wurde. Ob der Name «*sagdaq*» damals noch verstanden wurde, ist ungewiss. Dass sie dahinter aber zumindest etwas Besonderes ahnten belegt die Tatsache, dass sie an ihm über einen Zeitraum von mehr als 1000 Jahren festgehalten und ihn nicht durch eine andere Bezeichnung ersetzt haben.[207] Dasselbe trifft auch für eine andere turkmenische Musterbezeichnung zu, nämlich *dongus burun*, «Schweinenase».[208] Dass die muslimischen Turkmenen kaum den Körperteil eines für sie unreinen Tieres als Musterbenennung gebrauchten, scheint auf der Hand zu liegen. Es wurde bereits in der Einführung dargelegt, dass es sich um das altiranische Motiv des «Eberkopfs» handelt.

Das Salor-*gül* dürfte also auf ein Muster zurückgehen, welchem wir schon früh und in ähnlicher Form auf sogdischen Seidenstoffen begegnen. Dass solche Rosetten wie diejenige auf Abb. 130 keinen Einzelfall darstellen, sondern in ähnlicher Form auch auf anderen Seidenstoffen anzutreffen sind, belegen weitere Beispiele. So zeigen diverse veröffentlichte Fragmente etwas kleinere, fast identische Rosetten, allerdings als Sekundärmotive.[209] Das könnte den Eindruck erwecken,

207 Moschkowa übersetzt die türkische Wortkombination *sagdak gül* einfach mit «Blume». *Gül* heisst zwar tatsächlich Blume, wird aber bei den Turkmenen auch als Synonym für «Muster» im Allgemeinen verwendet. *Sagdaq* ist die türkische Benennung für die Sogden, was schon der Sinologe Friedrich Hirth hervorgehoben hat. [Barthold 1929 (1962): 80].

208 Siehe dazu die Einführung zu den Salor zu Beginn dieses Kapitels.

209 Otavsky 1998: Abb. 5 und 7; Verhecken-Lammens et al. 2006: Plate 2 und 3; de Guardiola Callanan 2005: Nr. 5.

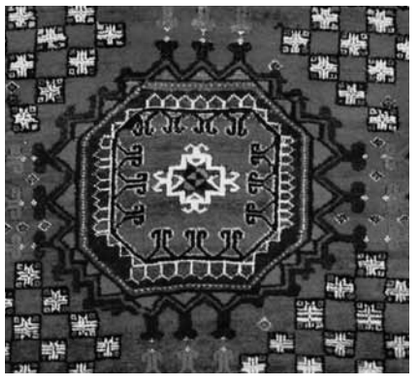


Abb. 137: Kopie eines Salor-*gül* auf einem persischen Teppich, 2. Hälfte 19. Jh. Privatsammlung. Nach Herrmann IV (o.J. 1982), Nr. 77.



Abb. 138: Kopie eines Salor-*gül* auf einem Teppich der Belutsch, frühes 20. Jh.Privatsammlung. Fotografie des Autors.



Abb. 139: Kopie eines Salor-*gül* auf einem Teppich der Afschar, Südpersien, ca. 1900. Privatsammlung. Fotografie des Autors.



Abb. 140: Kopie eines Salor-*gül* auf einem kurdischen Teppich, persisch Kurdistan, Anfang 20. Jh. Privatsammlung. Fotografie des Autors.

dass Rosetten als Primärmotive bei den Sogden eher selten waren. Vielleicht war das tatsächlich so. Es gibt aber auch andere, wenn auch nicht sogdische, so doch zeitgleiche Seidenstoffe mit grossen Rosetten als Primärornamenten.[210] Dass solche Rosettenmuster aber neben den Sogden (Abb. 130) nicht nur bei den benachbarten Sasaniden (Abb. 129), sondern auch im fernen Ägypten bei den Kopten zu finden sind, zeigt Abb. 128. Das dürfte auf den Islam zurückzuführen sein, der relativ schnell zu grosser Machtentfaltung und Ausbreitung kam.

Auch in der späteren islamischen Zeit erfreuten sich solche Muster grosser Beliebtheit. Wir wissen von timuridischen Miniaturmalereien, dass Flechtbandrosetten in Mode und nicht nur in Zentralasien und Persien verbreitet waren, sondern ihren Weg weiter nach Anatolien, ja sogar nach Spanien fanden und dort als «Holbein-Muster» bekannt wurden.

Bei den Salor hat sich das Salor-*gül* vermutlich in fast unveränderter Form über mehr als 1000 Jahre gehalten. Neben den Knüpferzeugnissen der Salor ist dieses Muster auf anderen traditionellen Orientteppichen aus der Zeit vor dem 19. Jahrhundert so gut wie unbekannt.[211] Daraus lässt sich schliessen, dass andere Stammesgruppen es erst nach dem Niedergang der Salor übernahmen. Aus dem 19. Jahrhundert sind jedoch viele Stücke anderer Stammesgruppen bekannt, auf denen das Salor-*gül* auftaucht. Beispiel dafür sind unter den Turkmenen die Sarïq (Abb. 133, 134),[212] die Teke (Abb. 135),[213] die Ersari,[214] ja selbst die Yomut[215] und deren Verwandte (Abb. 136). Ausserhalb des turkmenischen Bereichs findet sich das Muster auf persischen Teppichen (Abb. 137), bei den Belutschen (Abb. 138), den Afscharen (Abb. 139), und den Kurden (Abb. 140). Im späten 19. Jahrhundert hat es aber auch so entfernte Regionen wie Marokko im Westen und das Tarim-Becken im Osten erreicht.[216]

Kommen wir zurück zum Salor-*gül* der Salor. Ein Bestandteil des Salor-*gül* geht mustergeschichtlich weit zurück in die frühen Hoch-

210 Watt/Wardwell 1997: Nr. 4; Baker 1995: 39.

211 Auf den anatolischen «Holbein»-Teppichen des 15./16. Jahrhunderts erscheinen zwar sehr ähnliche Muster. Diese weichen aber doch ab vom klassischen Salor-*gül* und der Rosette der sogdischen Seide.

212 Kat. Nr. 44 und 45.

213 Kat. Nr. 62 und 63.

214 Viele Beispiele sind in der Literatur veröffentlicht, z.B. in Pinner 1993: plate 52.

215 Jourdan 1989: Nr. 120 und 121.

216 Für ein marokkanisches Beispiel siehe Hali 61, 1992: 103, Abb. 15.

kulturen des Alten Orients und fand seit dem Hellenismus, spätestens aber seit der Spätantike starke Verbreitung nicht nur im Orient: Der «Eier»- oder Blattstab.

Gelin barmak, der turkmenische «Eier»- oder Blattstab (Abb. 149)

Das innere Oktogon des Salor-*gül* ist strahlenartig eingefasst von einem Muster, welches Moschkowa *gelin barmak* «Finger der Schwiegermutter» genannt hat.[217] Dass das *gelin barmak* (der Blattstab) zum Salor-*gül* gehört wie der Perlstab zum *kejebe*-Muster und beide mit grosser Wahrscheinlichkeit auf alte, nicht nur im Alten Orient stark verbreitete Ornamente zurückgehen, soll im Folgenden aufgezeigt werden.

In der Kunstgeschichte und der klassischen Archäologie wird das *gelin barmak*-Muster «Eier»- oder Blattstab genannt.[218] «Eierstab» deswegen, weil das Ornament seit den Römern immer stärker an aneinandergereihte Eier erinnert. Ursprünglich war dieses Ornament aber ein Blattstab (griechisch *kyma*), welcher sich laut Riegl aus den Blättern des Lotus entwickelt haben soll.[219] Am besten veranschaulicht dies eine zentralasiatische buddhistische Malerei des 6. Jahrhunderts n. Chr., die Buddha auf einer grossen Lotusblume sitzend zeigt.[220]

Beim *gelin barmak* («Eierstab») handelt es sich wie bereits erwähnt um ein Ornament, welches zum Salor-*gül* gehört wie der Perlstab zum *kejebe*-Muster. Beides sind nicht nur vorislamische Ornamente, beides sind auch typische Salor-Muster. Interessant ist auch, dass beide Muster, «Eier»- und Perlstab, meist in demselben Zusammenhang verwendet wurden: entweder als Einrahmung von Medaillons (Perlstab Abb. 62, 64 bzw. «Eierstab» Abb. 147, 148) oder an den Schultern und um die Öffnung von Gefässen (Perlstab Abb. 146, bzw. «Eierstab» Abb. 142, 145, 146). Auch als Architekturdekor wurden beide Ornamente eingesetzt. Der Perlstab am Mausoleum der Samaniden in Buchara und an sogdischen Ossuarien, die Tempel darstellen (Abb. 73, 74) und der «Eierstab» an Säulen im achämenidischen Persien (Abb. 144). In der griechischen Kultur gab man dem «Eierstab» den Vorzug, während die iranische Kultur eher den Perlstab favorisierte. Allerdings sind beide Ornamente in beiden Kulturen anzutreffen. Der Perlstab ist bereits auf mykenischen Wandmalereien zu finden,[221] während der «Eierstab» bei den Griechen erst in der orientalisierenden Periode einsetzt und ab dem 6. Jahrhundert v. Chr. dort dominant ist.[222] Im iranischen Kulturraum findet der Perlstab vor allem unter den Sasaniden und den Sogden starke Verbreitung.

Das *gelin barmak*-Muster, der «Eierstab» der Salor, wurde im späten 19. Jahrhundert auch von anderen turkmenischen Stammesgruppen übernommen, und zwar nicht nur als Bestandteil des Salor-*gül*, sondern auch in der Form von Begleitbordüren, also ganz korrekt als «Eierstab» im Sinne der frühen Vorbilder.[223] Wie das Kopieren anderer charakteristischer Salor-Muster geschah dies bei den Turkmenen aber erst im 19. Jahrhundert.

Auch auf sogdischen, oder zumindest sogdisch beeinflussten Seidenstoffen ist das Ornament immer wieder anzutreffen. Abb. 148 zeigt die Rückseite eines aus mehreren Fragmenten zusammengesetzten Amulettbeutels, der 1905 in der Nekropole von Moscevaya Balka im nördlichen Kaukasus gefunden wurde.[224] Die Vorderseite lässt erkennen, dass das Medaillon ursprünglich vier Löwen enthalten haben muss, während die Umrandung an Stelle der sonst üblicheren (sasanidisch/sogdischen) Perlen einen stilisierten «Eierstab» zeigt.[225] Auf der Rückseite ist etwas mehr von der Umrandung mit dem «Eierstab» zu sehen. Die Zeichnung der Blätter ist derjenigen des Salor-*gül* (Abb. 149) verblüffend ähnlich. Dies ist der einzige mir bekannte Seidenstoff mit eckigen Blattformen im «Eier»- oder Blattstab. Es dürfte sich dabei um eine spätere Entwicklung handeln, was auch die Vierteilung

217 Moschkowa 1970 (1998): 143, 259. Pirkulijewa übersetzt *gelin barmak* mit «Finger einer jungen Frau». Pirkulijewa 1966 (1998): 140.
218 Gall/Heydenreich 1958: 940–944.
219 Riegl 1923: 52.
220 Gröpper/Yaldiz 2003: 73, Nr. 38.
221 Hampe/Simon 1980: Abb. 19.
222 In der Geschichte Griechenlands bezeichnet die Orientalisierende Periode den Zeitabschnitt des späten 7. und 6. Jahrhunderts v. Chr., gekennzeichnet durch starke kulturelle Einflüsse aus Anatolien, Syrien, Assyrien, Phönizien und Ägypten (z.B. Abb. 155).
223 Z.B. Jourdan 1998: Abb. 72, 74, 75, 76, 79.
224 Ierusalimskaja/Borkopp 1996: Nr. 81. Moscevaya Balka lag an der nördlichen Route der Seidenstrasse auf dem Weg von Zentralasien über die Krim nach Byzanz. Die Textilfunde stammen laut Ierusalimskaja aus einer Nekropole wohlhabender alanischer Kaufleute, die mit den Sogden Handel trieben.
225 Auf Grund der vermutlichen Vierteilung, aber auch wegen des eckigen «Eierstabs» könnte diese Seide etwas später sein als das Beispiel der Abegg-Stiftung auf Abb. 147.



Abb. 141: Blatt- oder «Eierstab» als Borte der Kleidung des Königs Zimrilim. Wandgemälde aus dem Palast von Mari, Investitur des Zimrilim durch die Göttin Ischtar. 1800 v. Chr. Nach Moortgat 1982: 122.



Abb. 142: Blatt- oder «Eierstab» am oberen und unteren Rand einer Situla, Luristan, 9./8. Jh. v. Chr. Louvre, Paris. Fotografie des Autors.



Abb. 143: Blatt- oder «Eierstab» am unteren Rand der Kleidung der Gorgo Medusa mit Pegasus. Bemalte Tonmetope aus dem Athenaion von Syrakus, Sizilien, 570–550 v. Chr., Museo Archeologico Regionale. Nach Pugliese Carratelli 1996: 405, Kat. Nr. 56.



Abb. 144: Blatt- oder «Eierstab» am Fuss einer Säule, Persepolis, achämenidisch, 6./5. Jh. v. Chr., Louvre, Paris. Fotografie des Autors.



Abb. 145: Blatt- oder «Eierstab» auf der Schulter eines kleinen Silberkrugs (Ausschnitt), Höhe 9 cm, skythisch, 4. Jh. v. Chr., Nekropole Castye, Kurgan 3, Eremitage St. Petersburg. Nach Rostovtzeff 1922 (Zeichnung M. V. Farmakovsky).

des Medaillons mit den Löwen bestätigt (vergl. auch Abb. 183, 184). Die Umrandungen von früheren Medaillons zeigen runde Blattformen (Abb. 147) oder Perlen (Abb. 62, 64, 171, 181). Die gerundeten Blattformen, wie sie unser nächstes Vergleichsbeispiel Abb. 147 zeigt, waren wesentlich verbreiteter als die eckigen.[226] Es ist bemerkenswert, dass wir auch bei den Sogden sowohl dem Blattstab («Eierstab») als auch dem Perlstab im gleichen Kontext begegnen. Bei den Salor waren beide Ornamente vermutlich seit langer Zeit in Gebrauch (im 19. Jahrhundert dann auch bei anderen Turkmenen). Sie wurden zwar von den Salor nicht alternativ für das gleiche Muster verwendet, stattdessen aber im Zusammenhang mit zwei wichtigen alten Ornamenten mit sogdischen Wurzeln: dem *kejebe* und dem Salor *gül* (vergl. dazu Abb. 76 für den Perlstab und das *kejebe* sowie Abb. 149 für den Blattstab und das Salor-*gül*).

Der Eier- oder Blattstab ist ein altorientalisches Ornament, welches seine Wurzeln in den mesopotamischen Hochkulturen hat. Eines der frühen Beispiele findet sich auf einer altbabylonischen Wandmalerei aus einem Palast von Mari, und zwar interessanterweise aus dem Bereich der Textilkünste in der Form der Borte eines Kleides (Abb. 141). König Zimrilim trägt bei seiner Investitur durch die Göttin Ischtar einen mit einer doppelten «Eierstabborte»[227] verzierten Mantel. Ein sehr ähnliches, mit einem Eierstab ornamentiertes Kleidungsstück trägt auch die griechische Gorgo aus dem Athenaion von Syrakus (Abb. 143). In der griechischen Kunst ist der «Eier»- oder Blattstab seit dem 6. Jahrhundert so häufig vertreten, dass es sich erübrigt, weitere Beispiele zu nennen. Nicht nur die gesamte Architektur ist damit verziert, auch auf Tellern, Vasen und anderen Gefässen ist der «Eierstab» ein immer wiederkehrendes Ornament. Die nächsten Beispiele kommen aus dem iranischen Kulturraum – zunächst aus Luristan (Abb. 142), und zeitlich anschliessend aus dem achämenidischen Persien (Abb. 144) und den Skythen der eurasischen Steppe (Abb. 145).

Alle diese Beispiele zeigen die Verwendung des «Eierstabs» über einen Zeitraum von mehr als 3000 Jahren. Während dieser Zeitspanne ist das Ornament immer in der gleichen Art und Weise eingesetzt worden: Entweder als eine Art Borte oder als Dekoration von Gefässöffnungen und Gefässschultern. Auch die Salor folgten diesem Beispiel, indem sie

226 Z.B. Otavsky 1996: Abb. 6 und 110; de Guardiola Callanan 2005: Abb. 5 und 6.

227 Auch Moortgat bezeichnet dieses dekorative Element als «Eierstab». Moortgat 1984: 27.



Abb. 146: Blatt- oder «Eierstab» und Perlstab an der Schulter eines kleinen sasanidischen Silberkrugs. 6./7. Jh.
Freer Gallery, Washington.
Fotografie des Autors.



Abb. 147: Blatt- oder «Eierstab» als äusserer Abschluss eines Medaillons auf einem sogdischen Seidenstoff, 7./8. Jh.
Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 4863a.
© Abegg-Stiftung, 3132 Riggisberg
(Foto Christoph von Viràg).

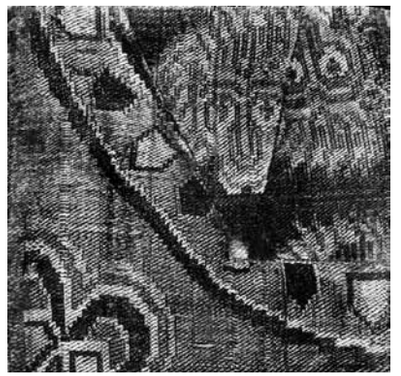


Abb. 148: Blatt- oder «Eierstab» als äusserer Abschluss eines Medaillons mit Löwen auf einem sogdischen (?) Seidenstoff, 10. Jh.
Moscevaja Balka. Nach Ierusalimskaja/ Borkopp 1996: Kat. Nr. 81.

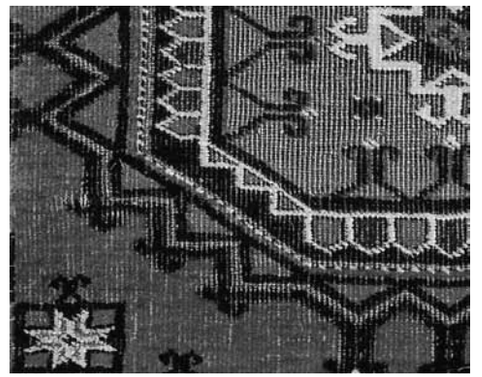


Abb. 149: *Gelin barmak*, der turkmenische Blatt- oder «Eierstab» als Abschluss des inneren Oktogons des Salor-*gül*, 17./18. Jh.
Detail des Salor *chuval* Kat. Nr. 11.

den «Eierstab» als Dekor zur Umrandung des Salor-*gül* verwendeten (Abb. 149), vergleichbar den sogdischen Medaillons (Abb. 148), aber auch dem Dekor von Gefässen der Antike (Abb. 142, 145 und 146).

Das *sagdaq gül* (Abb. 152)

Sagdaq ist das türkische Wort für sogdisch, und *sagdaq gül* kann entweder mit «sogdische Rosette», oder «sogdisches Muster» übersetzt werden. Wie kommt es, dass dieser alte Name bis ins 20. Jahrhundert überlebt hat? Das Salor-*gül*, vielleicht sogar die ganze Musterkomposition des Salor *chuval* mit Salor-*gül*, könnte ursprünglich ein sogdisches Musterkonzept gewesen sein. Nach der Übernahme der sogdischen Mustertradition durch die Salor, eventuell sogar einem «Schulterschluss» der Sogden mit den Salor und der anschliessenden Unterordnung der Sogden seit der Islamisierung und der anschliessenden türkischen Herrschaft in Zentralasien, haben die Salor dieses sogdische Muster in Salor-*gül* umbenannt. Lediglich das Sekundärornament behielt den alten Namen: *sagdaq gül*. Es wurde bereits in der Einführung zu diesem Kapitel darauf hingewiesen, dass diese Namensgebung Fragen in Bezug auf Moschkowas Theorie des «toten» und «lebendigen» *gül* und *göl* aufgeworfen hat. Nach bisheriger Auffassung müsste das *gülli gül*,[228] das Muster der grossformatigen Salor-*khali*, denen man heraldischen Charakter unterlegt hat, als Salor-*gül* bezeichnet werden. Bei den Teke beispielsweise ist das so. Dort wird das Hauptmuster der grossformatigen *khali* als Teke-*gül* bezeichnet. Tsareva meinte damals, diese Ungereimtheit in Bezug auf die Salor und deren Verwendung des Salor-*gül* auf *chuval* und nicht auf den *khali* würde sich möglicherweise auf Moschkowas Hypothese beziehen und darauf hinweisen, dass die Salor sich vor langer Zeit mit einer anderen Volksgruppe zusammengeschlossen und deren Muster nun als «totes» *gül* auf ihren Taschen weiterverwendet haben. Warum aber die Salor dieses angeblich «tote» *gül* ausgerechnet mit ihrem eigenen, prestigeträchtigen Namen belegten und ihm damit diese herausragende Bedeutung gaben, darüber schweigt Tsareva. Mit der Vermutung eines vor langer Zeit erfolgten Zusammenschlusses der Salor mit einer anderen Volksgruppe dürfte sie wohl Recht haben, nicht jedoch mit der Annahme, die Verwendung des Salor-*gül* auf den *chuval* der Salor sei eine Bestätigung von Mosch-

228 Über das *gülli gül* siehe weiter unten.

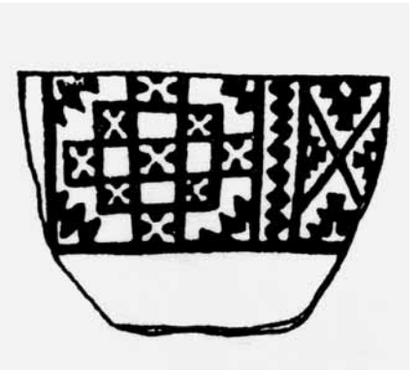


Abb. 150: Eneolithische Keramik aus der Tedjen-Oase (Geoksjur), 4. Jahrtausend v. Chr., heute Süd Turkmenistan. Die Keramik zeigt ein gemaltes Muster, welchem das *sagdaq-gül* der Salor-*chuval* verblüffend ähnlich ist. Nach Rossi-Osmida 1996: 34.



Abb. 151: Schale mit Schulterknick, elamisch, Shahr-i-Sokhta, Sistan, Südost Iran, 2500 – 2300 v. Chr., ca. 8.7 cm hoch. Teheran, Nationalmuseum.
Nach Seipel 2003: Kat. Nr. 69.

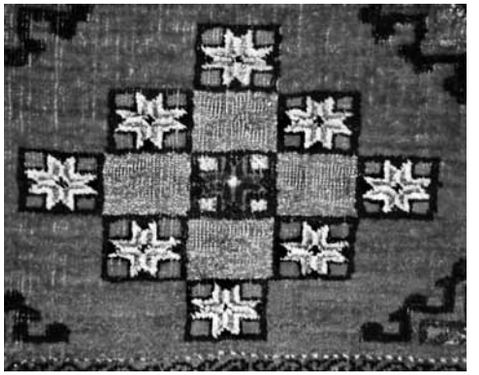


Abb. 152: Detail aus dem Salor-*chuval* Kat. Nr. 12 mit Salor-*gül* Primär- und *sagdaq-gül* Sekundärmusterung. Die Abbildung zeigt das Sekundärmuster, welches von den Turkmenen als *sagdaq gül*, «sogdisches Muster» bezeichnet wurde.

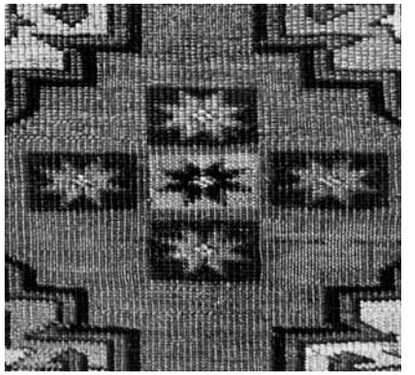


Abb. 153: Detail aus dem Qaradshlï-*chuval* Kat. Nr. 81 mit chuval *gül*-Primär- und *sagdaq (?) gül*-Sekundärmusterung. Die Abbildung zeigt das Sekundärmuster, welches dieselben Wurzeln wie das *sagdaq-gül* der Salor haben dürfte.

kowas These. Bei allen offenen Fragen steht doch eines fest: Wir haben es mit der Überlieferung eines alten Namens zu tun, der für die Salor von Bedeutung gewesen sein muss.

Erstaunlicherweise ist auch das *sagdaq gül* selbst ein altes Ornament, welches zumindest formal auf Vorbilder eneolithischer Keramik aus dem Gebiet der Tedjen Oase in Süd Turkmenistan zurückgehen könnte (Abb. 150). Dass diese Keramik mit ihrem Muster keinen Einzelfall darstellt, belegt eine zweite Keramik mit ähnlichem Muster aus Sistan (Abb. 151). Auch aus dem Bereich der Yomut und der Qaradashlï ist ein ähnliches Ornament als Sekundärmuster bekannt (Abb. 153).

Das *kochanak*-Bordürenmuster[229]

Die *kochanak*-Bordüre ist üblich bei allen *chuval* der Salor. Es gibt keine *chuval* dieser Stammesgruppe mit einer anderen Bordürenmusterung. Das ist unter den turkmenischen Teppicherzeugnissen einmalig. Keine andere Gruppe hat sich so strikt an einen Bordürentypus für ihre *chuval* gehalten. Ein vergleichbares Phänomen sind lediglich die *kahli* der Salor und deren Bordüren. Auch dort gibt es nur ein einziges Bordürenmuster.

Die Lebensbaummotive in den *alem* (Abb. 156)

Die *alem* der Salor-*chuval* mit Salor-*gül* sind in der Regel mit einem von zwei unterschiedlichen Pflanzenornamenten gemustert. Das relativ seltenere Pflanzenornament auf Abbildung 156 hat nach unten gebogene Äste und könnte auf assyrische Vorbilder des 7. Jahrhunderts v. Chr. zurückgehen, wie Abbildung 154 das suggeriert. Solche Pflanzenformen sind relativ selten. Nur wenige weitere Beispiele mit nach unten gebogenen Ästen sind zu finden. So z.B. eine Malerei auf einer frühen griechischen Kanne (Abb. 155). Dass die auf dieser Kanne gezeichneten stilisierten Lebensbäume aus dem Orient übernommen wurden, bestätigt Simon. Das Gefäss auf Abb. 155 kommentiert sie wie folgt:

«Auf einer um 700 v. Chr. bemalten protoattischen Kanne im Athener Agoramuseum erscheint auf der einen Seite noch der althergebrachte, schraffierte Mäander. Daneben wachsen auf freiem Bildfeld

229 Zur Herkunft und für weitere Informationen zur *kochanak*-Bordüre vergl. Kat. Nr. 5.



Abb. 154: Assyrisches Baummotiv aus dem Palast Sargon II. in Khorsabad, 8. Jh. v. Chr., Louvre Paris. Fotografie des Autors.



Abb. 155: Stilisierte Baummotive nach assyrischem Vorbild auf einer protoattischen Kanne, um 700 v. Chr., Athen, Agora-Museum. Nach Hampe/Simon 1980: Abb. 242.

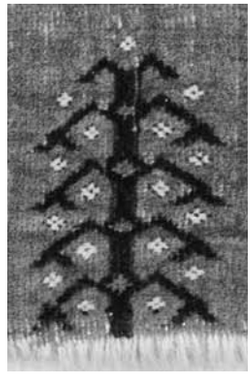


Abb. 156: Detail aus dem *alem* des Salor-*chuval* Kat. Nr. 11: Stilisierte Baumdarstellung mit nach unten gebogenen Ästen.

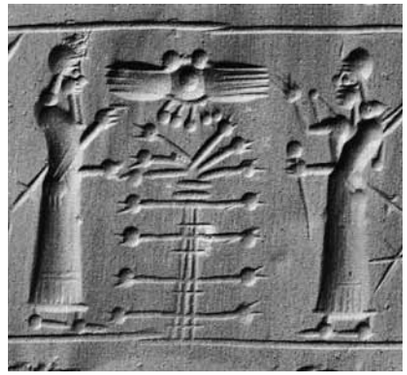


Abb. 157: Stilisierter Baum mit Granatäpfeln, assyrisches Rollsiegel, 8. Jh v. Chr. Landesmuseum Karlsruhe, Inv. Nr. 90/119. Nach Rehm 1997: 410, Abb. 224.

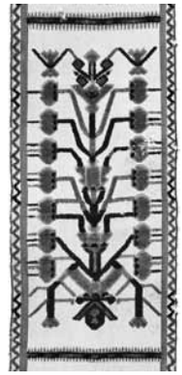


Abb. 158: Detail aus Kat. Nr. 53. Stilisierter Baum mit Granatäpfeln, Teke (?) *aq yüp*, 17./18. Jh.

zwei Stauden, die das orientalische Lebensbaummotiv variieren. Diese wohlgeformten Pflanzen sind damals in Griechenland etwas Neues und Unerhörtes.»[230]

Das assyrische Vorbild wurde demnach nicht nur im östlich gelegenen Zentralasien übernommen, sondern auch in Griechenland. Auf den *chuval* der Salor gibt es neben dieser Form der «assyrischen» Bäume mit nach unten gebogenen Ästen auch ein paar wenige, bei denen die Äste nach oben weisen.[231] Bloss in einem einzigen bisher bekannten *chuval* mit Salor-*gül* ist der *alem* ungemustert.[232]

Dass dieses Motiv mit der hier vorgeschlagenen altorientalischen Herkunft im turkmenischen Musterrepertoire keinen Einzelfall darstellt, belegen andere Muster mit assyrischer Herkunft wie etwa die *kochanak*-Bordüre der Schmuckbehänge und *chuval* (Abb. 98 – 100), der Granatapfelbaum und die Granatapfelrosette der Zeltbänder (Abb. 158),[233] das *sainak*- und das *gush*-Motiv der *ensi*[234] und das *ak su*-Muster[235] verschiedener kleiner Taschenformate.

Die alternative Form der *alem*-Musterung auf *chuval* der Salor zeigt Kat. Nr. 12. Während Kat. Nr. 11 und 132 Baumformen zeigen, sind es bei Kat. Nr. 12 dreiteilige Blüten.

11

Fragment eines Salor-*chuval* mit Salor-*gül*

Kat. Nr. 11 ist ein eindrückliches Fragment eines hervorragenden Salor-*chuval* mit leuchtend roter Grundfarbe, einem samtartigen kurzen Flor und einer hervorragenden Muster-Zeichnung. Alles ist typisch für die Salor: Eine Konzentration auf das Wesentliche in Bezug auf die Ornamentik, viel Seide, mit Lac gefärbte Wolle und saturierte Farben von exzellenter Qualität. Ausser dem oberen Abschluss mit dem

230 Hampe/Simon 1980: 156.
231 Kat. Nr. 15; Grote-Hasenbalg 1922: Tafel 39; Skinner Bolton, 4. Dezember 1988: Lot 134; Hodenhagen 1997: Nr. 1; Rippon Boswell 41, 1994: Lot 162.
232 Thompson 1983: 99. Ein weiterer *chuval* mit ungemustertem *alem*, jedoch mit dem *chuval gül* als Feldmuster, ist abgebildet in Tzareva 1984: 35, Nr. 8.
233 Siehe im Kapitel «Die Teke», Kat. Nr. 51, Abb. 30–38.
234 Siehe im Kapitel «Der turkmenische *ensi*», Abb. 42–90.
235 Siehe im Kapitel «Ein altorientalischer Paradiesgarten»: Abb. 37–44.

schmalen *kochak*-Fries ist die Musterung auf dem Fragment vollständig. Der Verbleib der fehlenden zwei Drittel des *chuval* ist unbekannt. Der komplette Salor *chuval* auf Abb. 123 dürfte einen Eindruck vermitteln, wie dieses Stück ausgesehen haben mag, bevor es zerschnitten wurde.

Dieser *chuval* macht mit seiner ausgewogenen Harmonie, seinen perfekten Proportionen, den harmonisch ausbalancierten Farben, dem samtartigen Flor und seinem «edlen» Gesamtauftritt den Eindruck eines entworfenen Werkstattstücks für höchste Ansprüche. Er gleicht abgesehen vom asymmetrisch rechts offenen Knoten in vielem, auch in seiner Struktur, dem *chuval* mit *chuval-gül* Kat. Nr. 13.

Muster: Der *chuval* zeigt die klassische Salor Musterung mit Salor-*gül* und *sagdaq gül* im Feld, dazu eine *kochanak*-Hauptbordüre mit S-Nebenbordüren und einen *alem* mit «assyrischen» Bäumen (Abb. 156). Die Musterung zeigt zwei kleine Extras, die auf anderen Salor-*chuval* nicht zu finden sind. Zum einen sind dies die vier Perlen,[236] die im Innenfeld des Salor-*gül* um den zentralen, achtstrahligen Stern angeordnet sind (Abb. 131), zum anderen zeigt das *sagdaq gül* zusätzliche, kleine Doppelhaken.

Struktur: Das Stück hat die typische Salor-Struktur, allerdings mit dem bei den Salor etwas weniger häufigen asymmetrisch rechts offenen Knoten. In einem der Blätter des «Eierstabs» am rechten Rand des Salor *gül* sind zudem fünf symmetrische Knoten eingefügt. Die im Salor-*gül* als Grundfarbe eingeknüpfte Seide ist völlig korrodiert. Der *chuval* ist in Bezug auf die Ausrichtung des Objekts im Gebrauch von oben nach unten geknüpft (der Flor zeigt bei richtiger Betrachtungsweise nach oben). Das ist ein ungeklärtes Phänomen, welches bei den Salor im Vergleich mit anderen Turkmenen überdurchschnittlich häufig zu beobachten ist.

Farben: Mit seinen zehn Farben zeigt dieses Exemplar eine Farbe mehr als die meisten anderen Salor-Stücke. Auch hier gilt wie bei vielen anderen klassischen Salor-Arbeiten: Alle Rottöne in der Musterung sind mit Insektenfarbstoff gefärbt: Die Wolle mit Lac und die Seide mit Cochenille.

Datierung: Eine Datierung vor 1830 ist mit Sicherheit gewährleistet. Das Stück stammt aus der Glanzzeit der Salor, ist aber laut Radiokarbondatierung auch nicht vor 1660 hergestellt. Eine Entstehung in der zweite Hälfte des 17. oder im 18. Jahrhundert ist sehr wahrscheinlich.

236 Diese vier Perlen sind eine ungewöhnliche Musterentlehnung aus dem Perlstab des *kejebe* Musters. Vergl. dazu Kat. Nr. 5.

12

Zwei Fragmente eines Salor-*chuval* mit Salor-*gül*

Auch dieser *chuval* ist ohne Zweifel ein hervorragendes Beispiel seiner Art. Verglichen mit Kat. Nr. 11 ist dieses Fragment aber doch etwas mehr dem Volkstümlichen verpflichtet. Es zeigt nicht dieselbe Art der Eleganz und Perfektion wie Kat. Nr. 11, obwohl auch dieses Stück mit seinem hohen Seidenanteil und seiner mit Lac gefärbten Wolle als Grundfarbe der Salor-*gül* sicherlich ein exklusives Luxusobjekt war.

Muster: Die Musterung des Innenfeldes entspricht dem klassischen Salor-*gül* mit dazwischen stehendem *sagdaq gül*, während die Bordüre eine etwas weniger häufige Variante des *kochanak*-Musters zeigt (Abb. 100).[237]

Struktur: Dieser *chuval* ist in seiner Struktur etwas «fleischiger» als die beiden Stücke Kat. Nr. 11 und 13, was sich vermutlich durch den höheren Flor erklärt. Auch dieses Exemplar ist in Bezug auf die Orientierung des Objekts von oben nach unten geknüpft (siehe Kat. Nr. 11).

Farben: Die Grundfarbe zeigt ein etwas bläulicheres Rot als das bei Kat. Nr. 11 und 13 der Fall ist. Ansonsten trifft aber auch hier zu, was bei vielen anderen klassischen Salor-Stücken Standard ist: Alle Rottöne für die Musterung sind mit Insektenfarbstoffen gefärbt. Die Wolle mit Lac und die Seide mit Cochenille.

Datierung: Wie bei Kat. Nr. 11 ist auch hier eine Datierung nach 1830 auszuschliessen. Auch dieses Stück stammt noch aus der Glanzzeit der Salor, ist aber laut Radiokarbondatierung nicht älter als ca. 1660. Eine Entstehung im 18. Jahrhundert dürfte am wahrscheinlichsten sein.

237 Vergl. Text zur *kochanak*-Bordüre von Kat. Nr. 5.



Abb. 159: Salor-*chuval* mit Salor-*gül*, Kat. Nr. 132, 155 x 78 cm, asymmetrisch links offene Knüpfung, 2650–2980 Knoten/dm², 18. Jh. Ethnographisches Museum St. Petersburg, Sammlung A. A. Bogolyubov, Inv. Nr. 87-24.

132

Salor-*chuval* mit Salor-*gül* (Abb. 159)

Dieser *chuval* ist in der Musterung Kat. Nr. 11 und Abb. 123 sehr ähnlich. Die drei Stücke gehören zu einer kleinen Gruppe mit ähnlichen Merkmalen. Etwas anders verteilt als üblich und lediglich rot sind die kleinen Doppelhaken an den *sagdaq gül*. Auch die Formen der Bäume im *alem* sind leicht abweichend. An Kat. Nr. 132 fehlt nicht nur die obere Borte, das Stück ist auch sonst stark beschädigt und schlecht restauriert. Solche Salor-*chuval* müssen schon um 1900 eine grosse Rarität gewesen sein, anders lässt es sich nicht erklären, dass Bogolyubov neben perfekt erhaltenen auch solche stark beschädigten Objekte erwarb.

Struktur: Das Stück ist weniger fein geknüpft als Kat. Nr. 11 und zeigt die für die Salor häufigere, asymmetrisch links offene Knüpfung (im Gegensatz zu Kat. Nr. 11, mit rechts offener Knüpfung). Auch dieser *chuval* ist in Bezug auf die Orientierung des Objekts von oben nach unten geknüpft (vergl. dazu auch Kat. Nr. 11 und 12).

Farben: Das Stück zeigt wie Kat. Nr. 11 zehn Farben, eine mehr als bei den meisten anderen Salor-Knüpferzeugnissen (mit Ausnahme des Zeltbandes Kat. Nr. 4).

Datierung: Dieses Exemplar könnte etwas jünger sein als Kat. Nr. 11. Trotzdem erscheint eine Datierung ins 18. Jahrhundert gerechtfertigt. Auch hier gilt, dass dieses Stück vor dem Niedergang der Salor um 1830 entstanden sein muss.

Einführung zu den Salor-*chuval* mit *chuval gül* (Kat. Nr. 13 – 15)

Die Salor verwendeten nur zwei Feldmuster für ihre *chuval*: Das Salor-*gül* und das *chuval gül*. Zu diesen beiden Primärmustern wurde mit ein paar wenigen Ausnahmen auch immer die zwei gleichen Sekundärmuster, das *sagdaq gül und* das Mini-*chuval gül*, verwendet.[238] Auch die Bordüren beider *chuval*-Typen zeigen immer dieselbe Ornamentik: Die Hauptbodüre das *kochanak*-Muster und die Begleitbordüren S-Formen. Die *alem* können variieren, aber auch hier sind es nur wenige Muster, die verwendet wurden. Auf diese Beschränkung auf nur wenige, mit Ausnahme des Salor-*gülli gül* ausnahmslos vorislamische Muster als typisches Salor-Merkmal wurde in der Einführung zu diesem Kapitel bereits hingewiesen.

Das *chuval gül* (Abb. 160 – 166)

Das *chuval gül* wurde schon von Moschkowa so benannt,[239] da es von den Turkmenen zumindest in den vergangenen 300 – 400 Jahren vorwiegend auf ihren *chuval* verwendet wurde. Daneben gibt es aber eine anzahlmässig nicht zu unterschätzende Gruppe von grossformatigen Teppichen (*khali*) aus diesem Zeitraum, die dieses Muster eben-

238 Die Ausnahmen sind das *chuval*-Paar Kat. Nr. 134 und 135 und ein in Hali 165, 2010: 75 veröffentlichtes älteres Exemplar mit einem dem *chemche gül* verwandten Sekundärornament.

239 Moschkowa 1970 (1998): Tafel XXXVIII, Nr. 3.

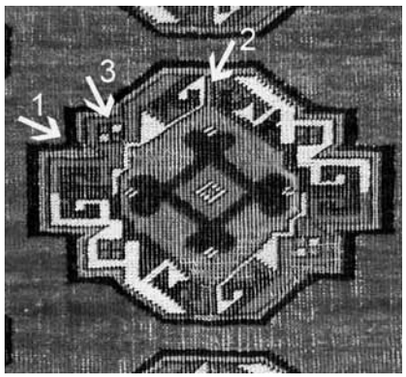


Abb. 160: Das *chuval gül* der Salor mit den Einkerbungen in der Aussenform (Pfeil 1), dem offenem (nicht gevierteltem) Zentrum und spitzen Hakenformen vom *dongus burun* Typ (Pfeil 2) auf der Vertikalachse, 17. Jh. Detail aus Kat. Nr. 13,

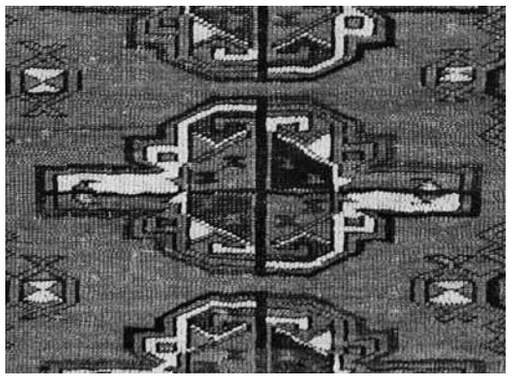


Abb. 161: Das *chuval gül* der Qaradashlï mit den Einzügen in der Aussenform (vergl. Abb. 160, Pfeil 1), dem gevierteltem Zentrum und gerundeten Hakenformen (vergl. Abb. 178, Pfeil) auf der Vertikalachse, 16./17. Jh. Detail aus Kat. Nr. 79.

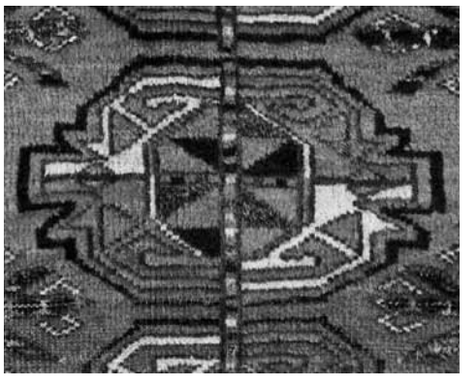


Abb. 162: Das *chuval gül* der Ersarï mit den Einzügen in der Aussenform, gevierteltem Zentrum und gerundeten Hakenformen auf der Vertikalachse 17./18. Jh. Detail aus Kat. Nr. 22.



Abb. 163: Das *chuval gül* der Arabachi mit den Einzügen in der Aussenform, gevierteltem Zentrum und gerundeten Hakenformen auf der Vertikalachse, 17. Jh. Detail aus Kat. Nr. 127.

falls zeigen.[240] Allerdings haben die Salor, vermutlich wieder als einzige turkmenische Stammesgruppe, das *chuval gül* nie für ihre *khali* verwendet.

Das *chuval gül* ist bei allen turkmenischen Stammesgruppen anzutreffen, zeigt aber trotz genereller Ähnlichkeit nicht unerhebliche Abweichungen (Abb. 160–166). Die Unterschiede liegen auf den ersten Blick in der Innenzeichnung, die von Stammesgruppe zu Stammesgruppe variieren kann. Dies dürfte auf Entwicklungen zurückzuführen sein, die wahrscheinlich schon im 9. oder 10. Jahrhundert begonnen haben. Aber auch die Umrissform zeigt Variationen: Die vier auf den Diagonalachsen des *chuval gül* der Salor (Abb. 160, Pfeil 1), der Qaradashlï (Abb. 161), der Ersarï (Abb. 162), und der Arabachi (Abb. 163) so typischen Einkerbungen in die Umrissform fehlen bei den Sarïq (Abb. 164) und den Teke (Abb. 165). Ob es sich dabei um eine unterschiedliche Entwicklung oder um ein unterschiedliches Vorbild des Musters handelt, ist schwer zu sagen, obwohl ich ersteres eher für möglich halte. Solche Vereinfachungsprozesse sind in der traditionellen Teppichknüpferei nicht nur bei den Turkmenen zu beobachten. Um das Knüpfen aus dem Gedächtnis zu erleichtern wurden alte Formen im Verlaufe der Zeit vereinfacht. Dazu kommt, je weiter ein Muster von seinem Ursprungsort entfernt kopiert wurde, um so stärker können solche Vereinfachungen ausfallen.[241] Schliesslich haben Muster im Verlaufe der Jahrhunderte auch Veränderungen erfahren, da die „Ur-From" den Knüpferinnen unbekannt war. Mit anderen Worten, zu den auf die geografische Distanz zum Ursprung zurückzuführenden Verlusten kamen durch die zeitliche Distanz verursachte Musterveränderungen hinzu.

Unterschiede sind aber auch bei den Formen der Doppelhaken im Innern des Musters zu beobachten. Diese Doppelhaken sind zumindest bei der einen Form des *chuval gül* der Salor (Abb. 160, Pfeil 2) auf der Vertikalachse noch fast identisch mit vergleichbaren Hakenformen des *gülli gül* (vergl. Abb. 186–189). Es scheint sich hier um eine frühe Form zu handeln, die nur im *chuval gül* der Salor anzutreffen ist. Wie beim *gülli gül* sind diese Hakenformen vermutlich auf paarweise angeordnete Eberhauer zurückzuführen.[242]

Die am wenigsten veränderte und somit vermutlich früheste Form des *chuval gül* dürfte die der Salor sein (Abb. 160). Es handelt sich dabei um ein aus alten Musterteilen zusammengesetztes Ornament, welches seinen letzten «Schliff» im 10. oder 11. Jahrhundert erhalten haben

240 Z.B. Kat. Nr. 84–87, und 101–104.

241 Extreme Beispiel dafür sind turkmenische Muster, die von den Karakalpak und den Kirgisen kopiert wurden. Siehe Richardson 2012: 418, 446.

242 Für eine detaillierte Diskussion siehe das Kapitel «*Dongus burun*».

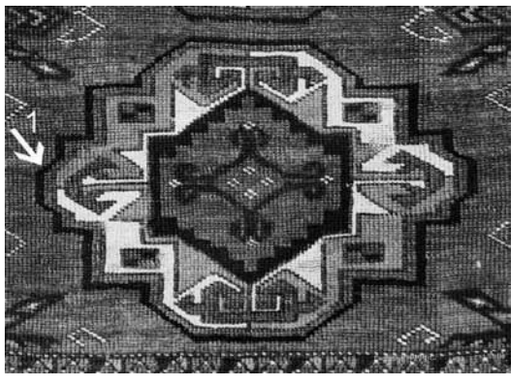


Abb. 164: Das *chuval gül* der Sarïq ohne Einzüge auf den Diagonalachsen in der Aussenform, zusätzlichen Ausbuchtungen an der Aussenform auf der Horizontalachse, offenem (nicht gevierteltem) Zentrum und geometrischen (Variante der gerundeten) Hakenformen auf der Vertikalachse, 17. Jh. Ausschnitt aus Kat. Nr. 41.

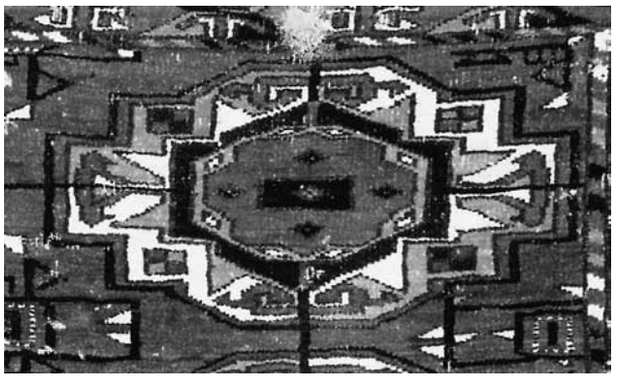


Abb. 165: Das *chuval gül* der Teke ohne Einzüge in der Aussenform, offenem (nicht gevierteltem) Zentrum und geometrischen Hakenformen auf der Vertikalachse, 16./17. Jh. Ausschnitt aus Kat. Nr. 56.

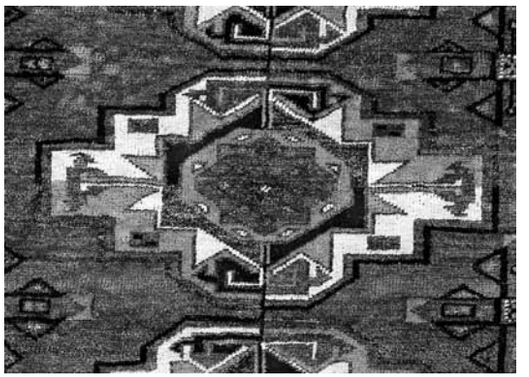


Abb. 166: Dem *chuval gül* der Teke verwandtes Muster ohne Einzüge in der Aussenform, offenem (nicht gevierteltem) Zentrum und geometrischen Hakenformen auf der Vertikalachse, 17. Jh. Ausschnitt aus Kat. Nr. 96.

dürfte, ähnlich wie das *gülli gül*. Solche aus verschiedenen alten Musterteilen zusammengesetzte Muster sind bei den Turkmenen immer wieder anzutreffen. Das *gülli gül* als einzelnes Muster, sowie das *ensi* Muster aber auch das Muster der Schmuckbehänge mit *kejebe/darvaza gül* als Gesamtkompositionen sind typische Beispiele dafür. Wo aber sind nun die einzelnen frühen Komponenten des *chuval gül* zu suchen?

Die Herkunft des *chuval gül*

Eine Vorstufe des *chuval gül* zeigen möglicherweise der Quadratvierpass der Spätantike (Abb. 168) sowie Medaillon-Muster frühislamisch ägyptischer Flachgewebe (Abb. 169) und koptischer Wirkereien (Abb. 170). Die ägyptischen Flachgewebemuster (Abb. 169) zeigen in der Blattranke (auf dunklem Grund) und den verschränkten Quadraten im Zentrum zudem Parallelen zu Mustern sasanidischer und/oder sogdischer Seidenstoffe des 7.–9. Jahrhunderts (Abb. 191 und 195).

Die uns bekannte Form des *chuval gül* basiert aber auf späteren Vorbildern. Ab dem 9. Jahrhundert haben geometrische Flechtbandformen in der islamischen Welt immer mehr an Bedeutung gewonnen und wurden ab dem 11. Jahrhundert zu einem der wichtigen Dekorprinzipien der islamischen Kunst schlechthin (vergl. Abb. 210–212).

Der aus vier Doppel-Voluten gebildete Rhombus im Zentrum der früheren Version des *chuval gül* der Salor dürfte allerdings aus einer früheren Zeit datieren. (Abb. 160, 164 und 172). Die Musterung des Innenfeldes wurde aber im Zusammenhang mit den Veränderungen der Aussenform ab dem 9. oder 10. Jahrhundert ebenfalls der neuen Mode angepasst: An Stelle des alten Musters, dem aus vier Doppelvoluten gebildeten Rhombus (Abb. 177 und 178) trat die Vierteilung mit vier kleinen Rhomben in jedem Viertel (Abb. 179, 180). Dass die Vierteilung vor dem 9. Jahrhundert kaum verbreitet war, zeigen frühere Beispiele von Seidenstoffen (Abb. 181 und 182).[243] Es ist sogar möglich, dass es sich bei der Vierteilung um ein Phänomen handelt, welches auf eine weiterentwickelte Technik in der Seidenweberei zurückzuführen sein könnte: Bereits die Möglichkeit der Vervielfältigung und/oder Vergrösserung eines Musters (z.B. eines Medaillons wie Abb. 182) durch eine einfache Spiegelung um die Vertikalachse hat in der Seidenweberei eine Vereinfachung des Arbeitsprozesses zur Folge.[244] Die doppelte Spiegelung hat diesen Prozess noch einmal vereinfacht, indem nur noch ein Viertel des Musters auf dem Webstuhl

243 Eine Vierteilung von Medallion-Mustern ist in China vereinzelt schon im 1./2. Jh. n. Chr. zu beobachten ist. Ein Beispiel dafür ist ein in Palmyra gefundener «Han-Damast» mit vier Drachen in einem Medaillon (Schmidt-Collinet 2000: Tafel 86, Nr. 449; Abb. 63 im Kapitel «Die Ersarï».).

244 Otavsky/Wardwell 2011: 55.

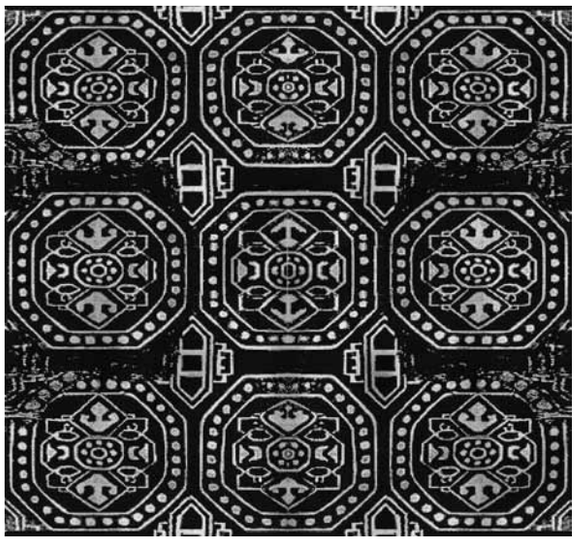


Abb. 167: Rekonstruktion eines rotgrundigen sogdischen Seidenstoffs aus Moscevaja Balka. Ausschnitt ca. 38 x 38 cm. 9./10. Jh. Ermitage St. Petersburg, Inv. Nr. Kz 4657. Nicht nur die Gesamtkomposition des Innenfeldes des turkmenischen *chuval gül*-Musters gleicht dem Muster dieses Seidenstoffs, auch das *chuval gül* selber zeigt grosse Ähnlichkeit mit den achtblättrigen Rosetten (Dm. 11.5 cm) innerhalb des Perlrahmens. Dem *chuval gül* fehlt lediglich der Perlrahmen und das Zentrum zeigt ein anderes Füllmuster. Erweiterte Rekonstruktion nach Ierusalimskaja 1972 (2000): 87, Abb. 3.

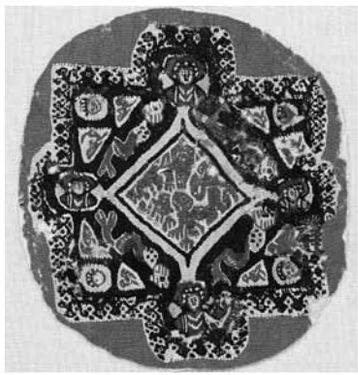


Abb. 168: Quadratvierpass mit Büsten, Wollwirkerei, Ägypten, 6.–9. Jh. Abegg-Stiftung Riggisberg, Inv. Nr. 1109. © Abegg-Stiftung, 3132-Riggisberg (Foto Christoph von Viràg).



Abb. 169: Flachgwebe mit Broschierung in Wolle und Leinen auf einem Grundgewebe aus Leinen, Ausschnitt, Ägypten oder östlicher Mittelmeerraum, 8.–10. Jh. The David Collection. Nach von Folsach 2001: Nr. 621

eingerichtet werden musste, der Rest wurde durch technische «Spiegelung» erzeugt. Diese Neuerung in der Webtechnik hat in der Islamischen Welt weitgehende Folgen gehabt, die sich seit etwa dem 9./10. Jahrhundert nicht nur in der Ornamentik der Seidenweberei niedergeschlagen haben (Abb. 184).

Auch die gerundeten Hakenformen (Abb. 178, Pfeil, und 180), die sich von den spitzen Hakenformen (Abb. 177, 179) unterscheiden, sind möglicherweise eine Neuerung aus dieser Zeit.[245] Das *chuval gül* – insbesondere das der Salor – blieb aber verglichen mit anderen turkmenischen Mustern über einen langen Zeitraum unverändert. Dies könnte tatsächlich ein Indiz für das hohe Alter dieses Musters sein. Worauf aber sind seine «Bausteine» zurückzuführen?

Der stetig zunehmende Fundus an frühen Textilfragmenten aus Zentralasien, Persien und dem östlichen Mittelmeerraum hat für die Suche nach der Herkunft turkmenischer Teppichmuster schon mehrfach interessante Hinweise geliefert. Dass dies auch beim *chuval gül* der Fall zu sein scheint, ist unter anderem einigen kleinen, nur schlecht erhaltenen Fragmenten eines rotgrundigen Seidenstoffs der Sogden aus dem 9./10. Jahrhundert zu verdanken (Rekonstruktion Abb. 167). Neben diesen kleinen Fragmenten sind es aber auch andere Textilien, die auf Grund ihrer Musterung für das *chuval gül* von Interesse sind. Im Verlaufe des 9. und 10. Jahrhunderts entwickelten sich in der islamischen Welt neue Musterformen, die nicht nur für das *chuval gül*, sondern auch für die Entwicklung des *gülli gül* ausschlaggebend waren (Abb. 186–189). Die komplexe Aussenform des *chuval gül* (und auch des *gülli gül*) ist in Textilien aus der Zeit vor dem 9. Jahrhundert nur in Vorstufen zu erkennen. Die bereits angesprochenen Fragmente eines Seidenstoffs zeigen ein für das 9./10. Jahrhundert typisches Phänomen: Eine bereits stilisierte Musterung mit ersten Anklängen an geometrische Verflechtungen und ein geometrisches Sekundärornament. Vor allem die Geometrisierung der Rosette im Zentrum ist in früheren Textilien nicht anzutreffen und auch im 10. Jahrhundert immer noch selten. Diese Seidenstoff-Fragmente (Abb. 167) wurden in Moscevaja Balka im nördlichen Kaukasus gefunden. Moscevaja Balka liegt an der nördlichen Route der Seidenstrasse, die einst Zentralasien über die Krim (Hafenstadt Sogdaia) mit dem östlichen Mittelmeerraum verband. Laut Ierusalimskaja sind sie sogdischen Ursprungs[246] und zeigen ein Rapportmuster aus kleinen, flechtbandartigen Roset-

245 Für weitere Erklärung zu dieser Thematik siehe das Kapitel «*Dongus burun*».

246 Ierusalimskaja 1996: 267, Kat. Nr. 85; Tafel LXIX, Abb. 177.

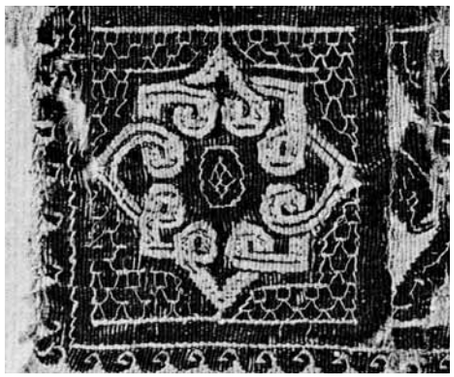


Abb. 170 Achtstrahliger Stern auf einer koptischen Wollwirkerei, 7./8. Jh. Solche Sternformen könnten die Vorläufer von kleinen Medallionformen wie auf Abb. 171 gewesen sein. Nach Thompson 1971: No. 24.



Abb. 171: Die achtblättrige Rosette des sogdischen Seidenstoffs aus Moscevaja Balka auf Abb. 169 könnten eine Verwandte des turkmenischen *chuval gül*, vielleicht sogar dessen Vorbild sein.

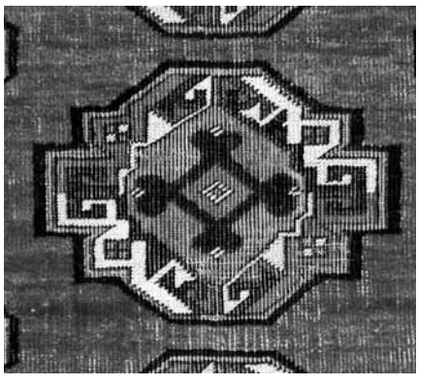


Abb. 172: Detail aus Kat Nr. 13, Salor-*chuval gül*, 17. Jh.

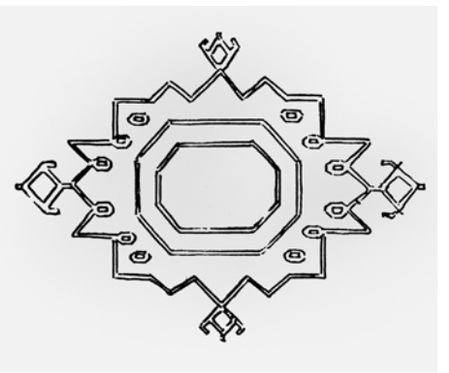
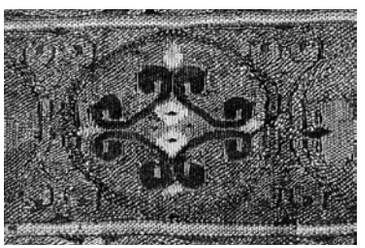


Abb. 173: Zeichnung nach einem anatolischen Teppichfragment aus Fostat. 15. Jh. (od. früher?). Das Teppichfragment zeigt ein Muster mit einem unendlichen Rapport von versetzten Rosetten mit oktogonalem Zentrum, ähnlich dem Innenleben des sogdischen Seidenstoffs Abb. 169. Nach Lamm 1985: 52.

ten im oktogonalen Perlrahmen auf rotem Grund (Abb. 167, 171). Die Rosetten sind mit einem Durchmesser von ca. 12 cm kleiner als diejenigen des Seidenstoffs mit den grossen Rosetten mit einem Durchmesser von 22 cm (Abb. 124 und 126). In ihrem Aufbau sind sich die beiden Rosetten insofern ähnlich, als beide jeweils drei konzentrische Bereiche zeigen. Während die Seide mit den grossen Rosetten (Abb. 124) noch einen stärker floralen Charakter zeigt, weist diejenige mit den kleineren Oktogonen (Abb. 171) schon deutlicher geometrische Züge auf. Auch der Gesamtaufbau beider Seidenstoffe ist zwar ähnlich, aber insofern unterschiedlich, als das Muster mit den kleinen Rosetten ein geometrisches Sekundärmotiv zeigt (Abb. 167), während auf dem Seidenstoff mit den floralen Rosetten auch ein florales Sekundärmotiv eingesetzt wurde (Abb. 124). Beiden ähnlich ist die Art der vertikalen und horizontalen Reihung der Rosetten. Bei beiden liegen die Rosetten in Schussrichtung dicht nebeneinander, während in Kettrichtung zwischen jeder Reihe von Rosetten ein etwas grösserer Abstand dem Sekundärmotiv Raum verschafft. Das ist auch beim Muster der Salor-*chuval* mit *chuval gül* der Fall, allerdings mit dem Unterschied, dass dort die *chuval gül* in Kettrichtung einander fast berühren und in Schussrichtung dem Sekundärmotiv Freiraum durch einen grösseren Abstand gewähren. Auf die Ähnlichkeit des Salor-*gül* (Abb. 131) mit



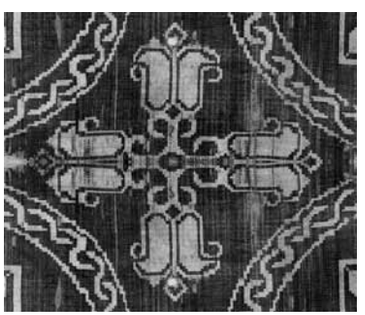




Abb. 174 links oben: Rhombus aus vier Doppelvoluten (mit Knospen?) im Kreis. Ausschnitt aus einer Wirkerei aus Seide und Gold, 11. Jh., gefunden in der Kathedrale von Burgo de Osma, Spanien. Boston, Museum of Fine Arts. Nach May 1957: 20, Fig. 8.

Abb. 175 links Mitte: Rekonstruktion des Sekundärmotivs des sogdischen Seidenstoffs auf Abb. 82 und 201, 7.–9. Jh. Domschatz der Kathedrale von Liège, Inv. Nr. 43.

Abb. 176 links unten: Ausschnitt aus einem Fragment eines urartäischen Gürtelbeschlags, Ausschnitt des Bordürenmusters entlang den Rändern. 7. Jh. v. Chr. Sammlung Susan und Fred Ingham, Seattle.

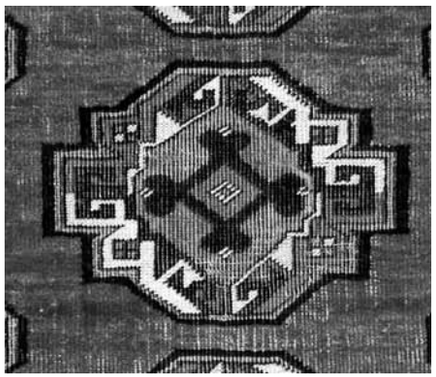


Abb. 177: Das *chuval gül* der Salor mit den Einkerbungen in der Aussenform und den vier kleinen, viergeteilten Quadraten (beides Überreste eines Flechtbandes), dem offenem Zentrum und spitzen Hakenformen auf der Vertikalachse, 17. Jh. Ausschnitt aus Kat. Nr. 13.

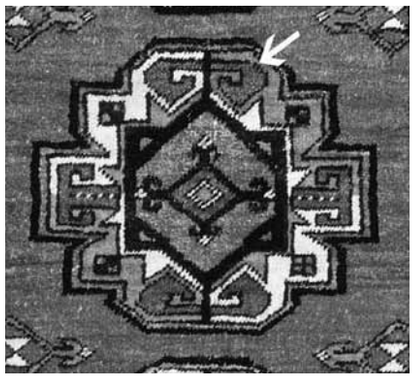


Abb. 178: Das *chuval gül* der Salor mit offenem Zentrum und «runden» Hakenformen (Pfeil) auf der Vertikalachse, 19. Jh. Ausschnitt aus Kat. Nr. 134.

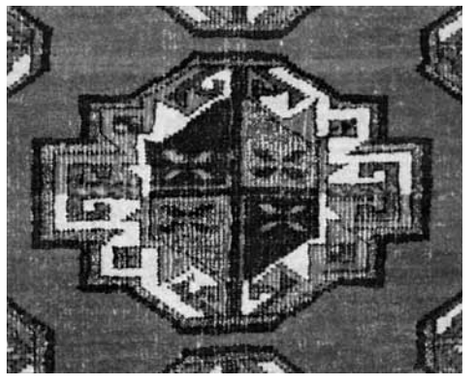


Abb. 179: Das *chuval gül* mit viergeteiltem Zentrum und spitzen Hakenformen auf der Vertikalachse, 18./19. Jh. Ausschnitt aus einem *chuval* der Salor mit 4 x 4 *chuval gül*, Privatsammlung.

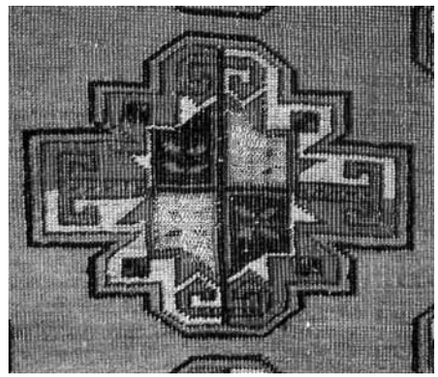


Abb. 180: Das *chuval gül* der Salor mit viergeteiltem Zentrum und «runden» Hakenformen auf der Vertikalachse 17./18. Jh. Ausschnitt aus Kat. Nr. 15

der sogdischen Seide mit grossen Rosetten (Abb. 130) wurde bereits hingewiesen. Auch dort sind die unterschiedlichen Abstände der Rosetten zwar nicht so offensichtlich, aber doch erkennbar.

Dass nun neben dem Salor-*gül* auch das zweite, von den Salor auf ihren *chuval* verwendete Muster, das *chuval gül*, so grosse Ähnlichkeiten mit der Musterung eines Seidenstoffs zeigt, ist erstaunlich. Verglichen mit dem Seidenstoffmuster fehlt dem *chuval gül* zwar die äussere Perlumrandung, im Übrigen ist die Ähnlichkeit mit der sogdischen Rosette unverkennbar (vergl. Abb. 170 und 171). Die Konturform des *chuval gül* ist der Konturform des Seidenstoffmusters vergleichbar. Verblüffend ist die Ähnlichkeit der vier spitz nach innen gezogenen Einkerbungen (Abb. 160, Pfeil 1), die ein typisches Charakteristikum des *chuval gül* der Salor sind. Sie sind auch beim Seidenstoffmuster zu erkennen, wo sie auf die vier Verschlingungen zurückzuführen sind. Diese Verschlingungen finden ihre Entsprechung wiederum in den vier kleinen, geviertelten Quadraten in den Ecken des *chuval gül* (Abb. 160, Pfeil 3). Dies wäre eine Erklärung für die Einkerbungen und die kleinen, geviertelten Quadrate, die beim *chuval gül* der Salor immer, und bei den anderen turkmenischen Varianten des Musters gelegentlich, vorhanden sind. Lediglich das Ornament im Zentrum der beiden Muster ist unterschiedlich. Während das Muster des Seidenstoffs ein kleines Perlmedaillon zeigt, steht im Zentrum des *chuval gül* der Salor ein kleiner, aus vier Doppel-Voluten zusammengesetzter Rhombus. Auch sind beim Salor-Muster die Proportionen anders: Um einen grösseren inneren Bereich (mit dem Rhombus aus vier Doppel-Voluten) legt sich wie ein «Kranz» ein schmalerer äusserer Bereich mit Doppelhakenformen und den (vermuteten) Überresten eines Flechtbandes (den geviertelten Quadraten). Dass es sich bei den Doppelhakenformen ebenfalls um ein Relikt aus vorislamischer Zeit handeln dürfte, wurde bereits erwähnt. Das *gülli gül* der Salor zeigt nicht nur sehr ähnliche Doppelhaken an derselben Stelle, sondern auch einen sehr ähnlichen Aufbau des gesamten Musters. Auch auf diese Ähnlichkeiten wird im Zusammenhang mit dem *gülli gül* nochmals eingegangen.

Flechtbandrosetten in der Art des sogdischen Seidenstoffmusters auf Abb. 167 sind auch in Anatolien auf Teppichen zu finden. Wie sich das Muster dort entwickelt hat, zeigt das Beispiel auf Abb. 173. Dass



Abb. 181: Sog. Senmurv-Seide mit einem einzelnen Senmurv im Perlkreis. Iran, sasanidisch, 7. Jh. Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. 8579-1863. Nach Schorta 2006: 15, Fig. 4.

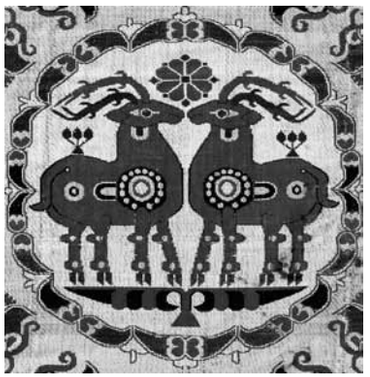


Abb. 182: Fragment eines Seidenstoffs mit zwei sich gegenüberstehenden Hirschen, 7./8. Jh., sogdisch. Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 4901.
© Abegg-Stiftung, 3132-Riggisberg (Foto Christoph von Viràg).



Abb. 183: Rekonstruktion des Musters eines Seidenstoffs, Iran, seldschukisch, 11./12. Jh. Vier Hasen in einem Gitter aus braunen Flechtbändern auf hellblauem Grund. The Textile Museum Washington DC. Fotografie und Rekonstruktion des Autors.



Abb. 184: Innenansicht einer Fussschale, Lüsterglasierte Quarz-Fritte-Keramik, Iran, Ende 12. Jh. Auch hier folgt der Dekor dem neuen Trend der Vierteilung. Nach Kalter/Schönberger 2003: 51, Abb. 48.

es sich hier um keinen Einzelfall einer Musterwanderung von Zentralasien nach Westen handelt, zeigt u.a. das Bordürenmuster der Salor-*khali*. Auch dieses ist eng verwandt mit einem sogdischen Seidenstoffmuster, das auf einem anatolischen Teppich als Bordürenmuster auftaucht (Abb. 224 und 228).

Das *chuval gül* der Salor dürfte also eine Zusammensetzung oder Überlagerung verschiedener Textilmuster sein, die auf vorislamische oder zumindest frühislamische Traditionen zurückgeht. Der strengen Mustertradition der Salor ist es zu verdanken, dass das *chuval gül* über einen langen Zeitraum in kaum veränderter Form bis ins 19. Jahrhundert überlebt hat. Auch bei allen anderen turkmenischen Stammesgruppen ist das *chuval gül* dem der Salor sehr ähnlich, allerdings wird es dort spätestens seit dem 17. Jahrhundert deutlich vereinfacht (es fehlen die vier kleinen, geviertelten Quadrate in den Ecken, und die Hakenformen auf der Horizontalachse sind nur noch stilisiert erkennbar). Gute Beispiele dafür sind die *chuval gül* der Ersarï (Abb. 162) und der Arabachi (Abb. 163).

Trotz ihrer strengen Mustertradition verwendeten die Salor zwei Typen von *chuval gül* mit jeweils einer zusätzlichen Variante: Den vermutlich älteren Typen mit dem freistehenden Rhombus aus vier Doppel-Voluten im Zentrum zeigen die Abbildungen 177 und 178, und den wohl späteren, wahrscheinlich daraus entwickelten Typ mit einem geviertelten Zentrum und kleinen Rhomben zeigen die Abbildungen 179 und 180. Beide Typen zeigen ausserdem zwei Varianten der Doppelhaken auf der Vertikalachse: eine erste mit einem aus zwei Dreiecken geformten Doppelhaken (Abb. 177 und 179), und eine zweite mit gerundeten Doppelhaken (Abb. 178 und 180). Bei der mustergeschichtlich früheren Version des *chuval gül* ist der spitze Haken häufiger (Abb. 177), während der «abgerundete» Haken seltener zu beobachten ist (Abb. 178). Beim *chuval gül* mit geviertelteem Zentrum ist der zweite Hakentyp mit den «abgerundeten» Haken häufiger (Abb. 180). Die andere Version mit den spitzen Hakenformen dürfte etwa ein Drittel aller Stücke ausmachen (Abb. 179).

Sekundärmotiv, *alem* und Bordüren

Bei Sekundärmotiven, *alem* und Bordüren gibt es keine Unterschiede zu den Salor-*chuval* mit Salor-*gül*. Die Hauptbordüre ist ohne Ausnahme die *kochanak*-Bordüre wie Abb. 98 und 99 sie zeigen, begleitet von S-Nebenbordüren. Das Sekundärmotiv im Feld ist mit Ausnahme des *chuval*-Paars[247] Kat. Nr. 133 und 134 und des in Hali publizierten Stücks[248] immer das Mini-*chuval gül*,[249] und der *alem* ist entweder mit den stilisierten Bäumen (Abb. 156) oder kleinen Blüten gemustert.

13

Salor-*chuval* mit *chuval gül*

Der *chuval* Kat. Nr. 13 gehört zu den edelsten der bekannten Knüpferzeugnisse der Salor. Das Stück hat eine Eleganz und einen «Adel», die im Bereich turkmenischer Knüpferarbeiten aussergewöhnlich sind. Die regelmässige Musterung, Farbgebung und Knüpfstruktur erinnern eher an einen Samt als an ein Knüpferzeugnis. Erstaunlicherweise existiert zu diesem Fragment auch das zweite Exemplar.[250] Auch bei diesem fehlt die obere Bordüre. Es ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert, dass unter der im Vergleich zu anderen Stammesgruppen geringen Anzahl veröffentlichter Salor-*chuval* gleich mehrere Paare bekannt sind.[251]

Struktur: Die Struktur ist typisch salorisch mit asymmetrisch links offener Knüpfung, starker Schichtung der Kette und teils roten Schüssen im Grundgewebe. Auch dieser *chuval* ist angesichts des späteren Gebrauchs von oben nach unten geknüpft (siehe dazu auch die Bemerkungen zu Kat. Nr. 11).

Farben: Das Stück ist auch farblich herausragend. Alle Rottöne in der Musterung sind mit kostbaren Insektenfarbstoffen gefärbt: Wolle mit Lac und Seide mit Cochenille. Dabei zeigt dieses Exemplar ein eher kühles, etwas dunkleres Lac-Rot auf Wolle, was mit dem Fehlen von Zinn als Beize zu erklären sein dürfte. Fast alle anderen untersuchten Salor-Stücke haben Zinn in den Lac-Färbungen, um die Leuchtkraft des Rots zu steigern. Zinn als «Farbaufheller» wurde aber erst in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entdeckt.[252] Das könnte ein zusätzliches Indiz für ein frühes Entstehungsdatum dieses *chuval* sein.

Farblich besonders reizvoll ist auch der *alem*. Die kleinen Blüten zeigen dort einen Farbwechsel in vertikaler Richtung. Die Norm ist eine diagonale Farbgebung, wie bei dem sehr ähnlichen, aber etwas späteren Exemplar Kat. Nr. 14. Dies ist ein weiterer Hinweis für eine frühe Datierung von Kat. Nr. 13. Auch in der *alem*-Musterung sind die Rottöne mit Lac (Wolle) und mit Cochenille (Seide) gefärbt. Das Stück zeigt in der Bordüre und im *alem* ein schönes Mittelblau, welches im Feld nicht zum Einsatz kam. Die dadurch zurückhaltendere Farbgebung des Innenfeldes trägt zum «Adel» dieses aussergewöhnlichen Textils bei.

Datierung: Die Radiokarbondatierung hat Probleme aufgeworfen. Eine erste Messung ergab mit einem Radiokarbonalter von 325 ± 55 y BP eine kalibrierte Datierung zwischen ca. 1450 und 1650. Allerdings konnte dieses Resultat bei nachfolgenden Messungen nicht bestätigt werden. Insgesamt vier Messungen ergaben den nun vorliegenden Mittelwert von 210 ± 30, was eine Datierung ins 16. Jahrhundert ausschliesst. Ein starker Bereich liegt noch im 17. Jahrhundert und es gibt Indikatoren wie das Fehlen von Zinn, die Farbstellung im *alem* und die herausragende Zeichnung des Innenfeldes, die dafür sprechen, dass dies wohl der wahrscheinlichste Entstehungszeitraum ist.

14

Salor-*chuval* mit *chuval gül*

Obwohl die Unterschiede zwischen diesem Exemplar und Kat. Nr. 13 nur geringfügig scheinen, sind die Abweichungen bei genauerem Hinsehen doch bedeutender als zunächst erwartet. Durch den höheren Flor verliert die Musterzeichnung etwas an Präzision und folglich

247 *Chuval* und *torba* wurden bei allen Turkmenen immer paarweise hergestellt.
248 Hali 165, 2010: 75.
249 Zum Mini-*chuval gül* siehe die Beschreibung der Salor-*khali* Kat. Nr. 16–18.
250 Lefevre, 30. November 1979: Lot 1.
251 Neben diesem sind es die beiden Paare in Andrews et al. 1993: 153, und Baumann 2008: Nr. 10 und 11. Ansonsten sind Paare von turkmenischen *chuval* vergleichsweise selten, besonders wenn es um so frühe Stücke wie Kat. Nr. 13 geht.
252 Für weitere Informationen siehe das Kapitel «Scharlach & Purpur».

auch an ästhetischer Qualität. Darüber hinaus ist das Spannungsverhältnis der Musterdetails zueinander weniger ausgewogen. Die Proportionen innerhalb der Musterung sind nicht so vollkommen gelungen wie bei Kat. Nr. 13.

Farben: Es wurden keine chemischen Analysen durchgeführt. Man kann aber davon ausgehen, dass auch dieses Stück viel mit Lac gefärbte Wolle enthält. Auch dürfte die Seide mit Cochenille gefärbt sein.

Datierung: Neben der etwas weniger ausgewogenen Musterzeichnung ist vermutlich auch die diagonale Farbgebung im *alem* ein Hinweis auf ein späteres Entstehungsdatum als Kat. Nr. 13, was von der Radiokarbondatierung bestätigt wird. Das Stück stammt wohl aus der zweiten Hälfte des 18. oder aus dem frühen 19. Jahrhundert.

15

Salor-*chuval* mit *chuval gül*

Auch dieser *chuval* besticht durch seine präzise Musterzeichnung und die guten Proportionen.

Muster: Die Lebensbäume im *alem* stehen auf dem Kopf. Dies ist hie und da auch bei anderen Salor-Stücken mit dieser *alem*-Musterung zu beobachten.[253]

Farben: Das Stück weicht farblich ab von der «klassischen» Farbpalette, was auf einen späteren Eingriff zur Dämpfung der Farben zurückzuführen sein könnte.[254] Das kühle Rot in der Musterung ist eine Färbung mit Lac.

Datierung: Die Radiokarbondatierung gibt mit grösster Wahrscheinlichkeit eine Entstehung zwischen ca. 1650 und 1830 an. Diese Datierung korrespondiert mit den historischen Ereignissen, nach denen die Salor nach der Niederschlagung durch die Perser, die Sarïq und die Teke ab 1830 in die Bedeutungslosigkeit abgesunken sind und ihre Knüpferzeugnisse seither die ursprüngliche Pracht und den «Adel» zunehmend eingebüsst haben.

253 Siehe Beschreibung der Salor-*chuval* mit Salor-*gül* Kat. Nr. 11 und 12.

254 Ein ähnliches Phänomen, allerdings in noch verstärkter Form, ist bei einem von Rippon Boswell angebotenen Salor-*chuval* mit Salor-*gül* zu beobachten (Rippon Boswell 2006: Kat. Nr. 67, Lot 28).



Abb. 185: Salor-*chuval* Kat. Nr. 134, 112 × 83 cm. Die Feldmusterung mit nur 3 × 3 *chuval gül* ist eher auf jüngeren Salor-Stücken des 19. Jhs. anzutreffen. Auch das für die Salor ungewöhnliche Sekundärmotiv könnte auf Kontakte mit den Qaradashlï zurückzuführen sein.
Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg; Sammlung A.A. Bogolyubov, Nr. 202.

133 & 134

Salor-chuval mit *chuval gül* (Abb. 185)

Diese beiden *chuval* sind allem Anschein nach als Paar hergestellt worden. Dafür sprechen nicht nur das beiden gemeinsame, für die Salor seltene Sekundärmotiv, sondern auch gemeinsame strukturelle Merkmale und die ähnlichen Resultate der Radiokarbondatierung.[255]

Muster: Die Salor halten sich in der Musterwahl für ihre Stücke in der Regel streng an eine alte, meist vorislamische Tradition. Neue Muster oder selbst kleine Abweichungen vom traditionellen Salor-Musterrepertoire sind die Ausnahme. Diese beiden *chuval* zeigen nun

255 Für Details siehe Band 1, Anhang I, «Weitere turkmenische Teppiche, Kat. Nr. 133 und 134.

im Sekundärmotiv eine solche Ausnahme. Nur noch ein weiterer, früher Salor-*chuval* zeigt dasselbe Sekundärmotiv.[256] Dieses ist auf turkmenischen Knüpferzeugnissen neben diesen drei Salor-*chuval* nur noch auf drei weiteren Objekten bekannt: einem *khali* der Ersarï,[257] einem Qaradashlï-*kap* aus dem 19. Jahrhundert[258] und dem anlässlich dieser Studie ins 16./17. Jahrhundert datierten Qaradashlï-*chuval* Kat. Nr. 82. Da dieses Muster so selten vorkommt, stellt sich die Frage, wie es den Weg zu diesen drei bekannten Salor *chuval* gefunden hat. Eine Erklärung dafür wären direkte Kontakte zwischen den Salor und den Qaradashlï gegen Ende der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Oase Murgab (Merv). Dies zumindest schreibt Dshikijew im Bericht über seine Feldforschungsarbeit.[259] Der dritte Salor-*chuval* mit diesem ungewöhnlichen Sekundärmotiv dürfte allerdings älter sein, was auf einen früheren Kontakt dieser beiden Gruppen schliessen lässt.

Neben dem ungewöhnlichen Sekundärmotiv ist es die Feldgliederung mit nur 3 × 3 *chuval gül*, die eher auf jüngeren Stücken anzutreffen ist. Die bei den Salor übliche Innenfeldgestaltung der *chuval* zeigt 4 × 4 *chuval gül* wie bei den übrigen hier besprochenen Stücken. Auch die Umrandung des zentralen Hexagons des *chuval gül* weicht ab von den älteren Vorbildern (vergl. Abb. 177 und 178). Sie erinnert an die zwei verschränkten Quadrate auf der Horizontalachse des *kejebe*-Musters (vergl. Abb. 83 und den Text zu den verschränkten Quadraten).

Datierung: Es gibt verschiedene Gründe, diese beiden *chuval* nicht vor das 19. Jahrhundert zu datieren. Neben der 3 × 3 Feldgliederung sind es vor allem die Zeichnung und die gesamte Farbgebung, die für eine Entstehung in der Mitte des 19. Jahrhunderts sprechen.

Einführung zu den Salor-*khali* (Kat. Nr. 16–18, und 135)

In Bezug auf ihre Musterung bilden die 37 bisher veröffentlichten Salor-*khali* eine der homogensten Gruppen turkmenischer Knüpferzeugnisse. Vergleichbar in ihrer Einheitlichkeit innerhalb einer geschlossenen Gruppe sind lediglich die Salor-*chuval* mit dem Salor-*gül* (Kat. Nr. 11, 12). Neben den *khali* und den *chuval* der Salor sind es allenfalls die *khali* der «Adler»-*gül* Gruppe I (Kat. Nr. 113, 157, 158), die eine vergleichbare Homogenität in der Musterung und der Struktur aufweisen. Allerdings ist dies nur eine kleine Gruppe von acht bisher veröffentlichten Exemplaren.

Die 37 veröffentlichten Salor-*khali* unterscheiden sich untereinander vor allem in der Anzahl der verwendeten *gülli gül* in der Feldmusterung und dementsprechend auch in der Grösse des Stückes, da die einzelnen *gülli gül* in ihren Massen nur wenig variieren. Bei allen bleibt nicht nur die Zeichnung des *gülli gül* Primärmusters und des Mini-*chuval gül*-Sekundärmusters,[260] sondern auch die der Haupt- und Nebenbordüren fast unverändert.[261] Lediglich das älteste bisher bekannte Exemplar (Kat. Nr. 16) zeigt zwischen den Sekundärmotiven in Kettrichtung systematisch zusätzliche Tertiärmotive (Abb. 231). Ein einziges Exemplar zeigt als Ausnahme eine weissgrundige Hauptbordüre mit gerolltem Blatt.[262] Dies dürfte aber ein späteres Exemplar aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts sein.

Die Grundfarbe der Salor-*khali* ist in der Regel ein leuchtendes Krapprot, welches in seiner Tonalität von einem etwas gelblicheren zu einem eher bräunlichen Rot variieren kann. Als seltene Ausnahme sind auch violettgrundige Salor-*khali* bekannt: So z.B. Kat. Nr. 16, sowie einige kleine, bisher unveröffentlichte Fragmente, die vermutlich alle von demselben Teppich stammen.[263] Die Grundfarbe der Bordüre ist in der Regel ein rötliches oder bräunliches Violett. Die *alem* sind immer flachgewebt (Schussreps) und zeigen drei mal drei schmale Streifen, abwechselnd in Grün und Blau.[264] Mit Ausnahme der zusätzlichen

256 Siehe Hali 165, 2010: 75.
257 Abb. 80 im Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba*, *chuval* und *khali*».
258 Abb. 78 im Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba*, *chuval* und *khali*».
259 Dshikijew 1991: 112.

260 Eine einzige Ausnahme in Bezug auf das Sekundärmotiv bildet ein Salor-*khali* mit dem *chemche gül* an Stelle des «Mini»-*chuval gül* (TKF Wien 1986: Nr. 101).
261 Die Ausnahme in Bezug auf die Bordüren bildet der bei Mackie/Thompson veröffentlichte *khali* mit einer zusätzlichen Bordüre aus dem Bereich der *alem*-Muster der Schmuckbehänge (in Mackie/Thompson 1980: 64, Nr. 4).
262 Christie's Cowdray Park, 15. September 2011, lot 1126. Für eine Abbildung siehe auch Hali 170, 2011: 142.
263 Privatsammlung Kiel, Deutschland (ein kleines Fragment), und Privatsammlung Boston, USA (drei kleine Fragmente).
264 Erhalten sind diese flachgewebten *alem* mit drei mal drei Streifen lediglich an drei der 37 veröffentlichten Beispiele: (1) Hali 3/2 1980: 42; (2) Concaro/Levi 1999: Nr. 105; (3) Andrews et al. 1993: Nr. 96.

Farbe Grün entspricht dies der klassischen *alem*-Musterung aller turkmenischen *khali* mit flachgewebten *alem*.[265] Im Gegensatz zu den kleineren Formaten wie *aq yüp*, *kapunuk*, *chuval* und *torba* zeigen die *khali* nur selten Seide im Flor; in den meisten Fällen wurde sogar ganz auf Seide verzichtet. Kat. Nr. 16 ist ein solches Beispiel. Kat. Nr. 17 enthält nur ein paar Knoten Seide im Bereich der Bordüre. Kat. Nr. 18 hingegen gehört zu einer Untergruppe, in der mit Cochenille gefärbte Seide und mit Lac gefärbte Wolle vergleichbar den kleineren Salor-Knüpferzeugnissen systematisch und in grösseren Mengen verwendet wurden. Warum dies nicht bei allen Salor-*kahli* so gehandhabt wurde, ist nicht klar. Es könnten wirtschaftliche Gründe gewesen sein. Es ist aber auch möglich, dass *khali* mit den für die Salor klassischen kostspieligen Materialien und Farben (viel Seide und mit Lac gefärbte Wolle für die Rottöne der gemusterten Partien) für oder von einer speziellen Gruppe, oder gar für eine spezielle Person, hergestellt wurden. Diese grossformatigen *khali* mit viel Seide in den *gülli gül* sind eindrucksvoll und wirken edel. Ein schönes Beispiel eines kompletten Exemplars dieser Gruppe ist das Stück der Wiedersperg-Sammlung im de Young Museum in San Francisco.[266]

Die Musterkomposition der Salor *khali*

Wie schon bei den *chuval* der Salor könnten sogdische Seidenstoffe des 7. – 9. Jahrhunderts auch als Vorbilder für das Musterkonzept der Salor-*khali* gedient haben, zumindest sind sie mit diesen verwandt (vergl. dazu den Rosettenstoff auf Abb. 124). Es ist nicht ganz auszuschliessen, dass sowohl Seidenstoff- als auch Teppichmuster derselben Mustertradition folgten.[267] Wie diese Seidenstoffe zeigen auch die Salor-*khali* eine Anordnung der Medaillons im Feld, die in der einen Richtung näher zusammengerückt sind als in der anderen, um den Sekundärornamenten den nötigen Freiraum zu gewähren. Des weiteren zeigen die *khali* – wie auch die Seidenstoffe – nur schmale Bordüren mit angehängten «Schürzen» *(alem)* am Anfang und Ende der Komposition (vergl. Abb. 124).

Das *gülli gül*-Feldmuster (Abb. 186)

Alle Salor-*khali* zeigen im Feld das *gülli gül* als Primärmuster und mit einer bisher einzigen bekannten Ausnahme das Mini-*chuval gül* als Sekundärmuster. Das turkmenische *gülli gül* ist ein Medaillonmuster, dessen Ursprung von Briggs in den 1940er Jahren in timuridischen Vorbildern vermutet wurde.[268]

Neben den Salor (Abb. 186, 202) haben die Ersarï (Abb. 187), die Sarïq (Abb. 200) und mit leichter Abwandlung auch die Teke (Abb. 188, 204)[269] und die Arabachi (Abb. 189) dieses Muster verwendet. Dies kann damit erklärt werden, dass diese Stammesgruppen (mit Ausnahme der Arabachi)[270] bis zum 16. Jahrhundert Angehörige der Salor-Konföderation waren und ihre Abstammung auf Salor Kazan, den Urahnen der Salor, zurückführten. Möglicherweise sind diese Stämme sogar spätere Absplitterungen der Salor. Bei den yomutischen Gruppen und den Qaradashlï ist dieses Muster unbekannt.

Trotz einiger kleiner Abweichungen ist das *gülli gül* bei diesen Stammesgruppen so einheitlich, dass sich ein gemeinsamer Ursprung aufdrängt. Dieser Ursprung dürfte wie bei anderen turkmenischen Mustern in der vorislamischen Zeit zu suchen sein, d.h. in der Zeit vor dem Zusammenschluss verschiedener Stammes- und Bevölkerungsgruppen zu den Turkmenen, was vermutlich zwischen dem 8. und dem 10. Jahrhundert geschah. Das *gülli gül* muss bereits damals in einer Vorstufe existiert haben. Es hat mit grosser Wahrscheinlichkeit sogar dieselben Wurzeln wie das *chuval gül*. Die Gemeinsamkeiten dieser beiden für die Turkmenen so wichtigen Muster werden weiter unten näher besprochen. Zunächst aber ist abzuklären, wo die möglichen Vorbilder des *gülli gül* zu finden sind, und wie sich das Muster zu dem entwickelt hat, was wir seit dem 16. Jahrhundert kennen.

265 Vergl. z.B. Kat. Nr. 89. Eine Ausnahme bilden die zur «Adler»-*gül*-Gruppe I gehörenden *khali*. Sie zeigen broschierte Streifenmuster in den *alem* (siehe Nr. 113 und Vergleichsbeispiele).

266 Pinner/Eiland 1999: Nr. 1.

267 Andere Medien als Textilien waren Holzintarsien und Schnitzereien, Keramikfliesen, Wandmalereien.

268 Briggs 1940: 29, Fig. 43 und 44.

269 Bei den Teke wird das Muster als Teke-*gül* bezeichnet. Es gehört aber dennoch zu derselben Mustergruppe und bildet einen eigenen «Ast» im «*gülli gül*-Stammbaum».

270 Die Arabachi sind im Gebiet zwischen dem Kaspischen Meer und dem Amu-Darja erst ab dem 15./16. Jh. belegt.

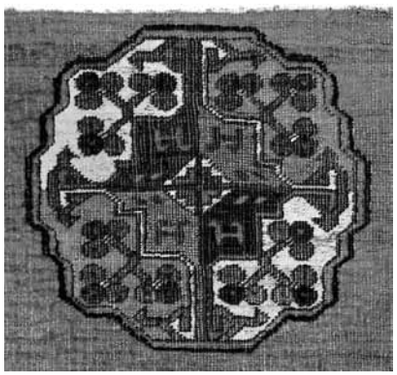


Abb. 186: Ausschnitt aus dem Salor-*khali* Kat. Nr. 18. Das *gülli gül* der Salor ist in seiner Aussenform etwas komplexer als das aller anderen Turkmenen. Dieses Salor-*gülli gül* zeigt als Abweichung von Abb. 202 acht kleine Rhomben im Zentrum des Musters. 18. oder frühes 19. Jh.

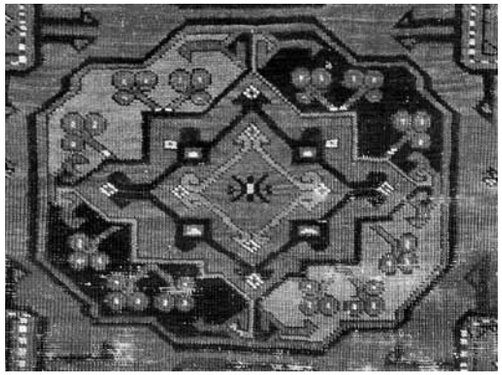


Abb. 187: Ausschnitt aus dem Ersarï-*khali* Kat. Nr. 31. Das *gülli gül* der Ersarï, 16./17. Jh. Der Aufbau des turkmenischen *gülli gül* folgt verschiedenen Mustervorlagen unterschiedlichen Alters. Das Zentrum stellt dabei oft die früheste «Schicht» des Musters dar. Es zeigt hier einen Rhombus aus vier Dopplevoluten wie Abb. 174 und zwei verschränkte Quadrate wie Abb. 201.

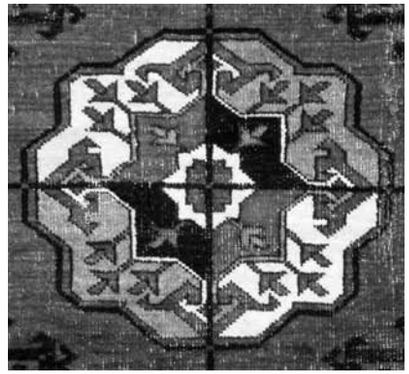


Abb. 188: Ausschnitt aus einem Teke-khali. Teke-*gül,* 17./18. Jh. Das *gülli gül* der Teke zeigt eine vermutlich spätere Form, in der die floralen Musterelemente durch Knospen ersetzt wurden, wie das auch auf timuridischen Teppichen zu beobachten ist (vergl. Abb. 212).

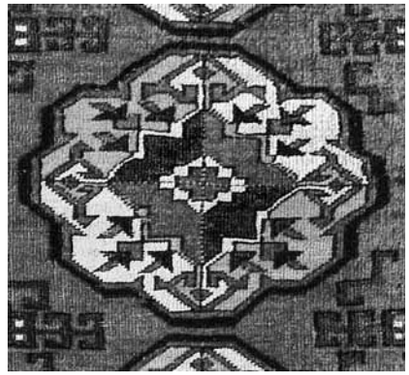


Abb. 189: Ausschnitt aus einem Arabachi-*chuval.* 1. Hälfte 19. Jh. Das «*gülli-gül*» der Arabachi dürfte nicht nur die mustergeschichtlich späteste Variante dieses Musters sein, es ist auch die einzige Version auf *chuval.* Vermutlich handelt es sich dabei um eine Weiterentwicklung des Teke-*gül.* Privatsammlung.

Frühe Textilmuster als mögliche Vorbilder

Wie in der Besprechung von Kat. Nr. 13 und 14 dargestellt, geht das turkmenische *chuval gül* vermutlich auf sogdische Vorbilder zurück. Die Ähnlichkeiten des *chuval gül* der Salor (Abb. 172) zum sogdischen Seidenstoffmuster auf Abb. 171 aus dem 7.–9. Jahrhundert sind nicht zu übersehen. Allerdings ist dieses Seidenstoffmuster das einzige bisher bekannte Vergleichsbeispiel zum *chuval gül.* Dies ist zwar eine etwas «dünne» Beweisführung, sie wird aber durch Vergleiche mit anderen turkmenischen Teppichmustern und alten Seidenstoffmustern gestützt.

Auf eine interessante Variante, möglicherweise einen Verwandten des sogdischen Seidenstoffmusters auf Abb. 171, treffen wir in frühislamischer Zeit im östlichen Mittelmeerraum. Es handelt sich dabei aber nicht um das Muster eines Seidenstoffs, sondern von Flachgeweben aus Wolle (Musterung) und Leinen (Grundgewebe) (Abb. 194 und 195).[271] Die Flachgewebe stammen aus derselben Zeit wie der Seidenstoff (Abb. 171), nämlich dem 8. oder 9. Jahrhundert. Sie imitieren vermutlich ein Seidenstoffmuster und zeigen in ihrer stark geometrischen Komposition u.a. ein Medaillon mit einer Form, die Ähnlichkeiten aufweist nicht nur zum *chuval gül*, sondern vor allem zum *gülli gül.* Als erstes ist es die Aussenform dieses Medaillons, die sowohl an das *gülli gül* als auch an das *chuval gül* der Salor erinnert. Die Ähnlichkeit beschränkt sich aber nicht nur auf die Aussenformen. Auch die Art der Gestaltung des Zentrums mit einem umlaufenden «Kranz» ist insbesondere beim *gülli gül* von grosser Ähnlichkeit. Die Parallelen setzen sich fort: Die Musterung des äusseren «Kranzes» ist bei beiden Mustern floral, wenn auch beim alten Muster in der Form einer Ranke an Stelle der dreiteiligen kleinen Blüten beim *gülli gül.* Schliesslich zeigt auch das Zentrum des alten Musters – zumindest das Beispiel auf Abb. 194 – wie das *gülli gül* der Ersarï (Abb. 198) und der Sarïq (Abb. 200) zwei verschränkte «Quadrate».[272] Dazu muss erwähnt werden, dass solche Muster im 8. oder 9. Jahrhundert noch neu und selten sind. Beim sogdischen Seidenstoffmuster auf Abb. 171 handelt es sich wohl um eine

271 Es sind bisher zwei Exemplare solcher Flachgewebe bekannt. Eines in der David Collection in Kopenhagen (Abb. 194), und eins in der Katoen Natie Collection in Antwerpen (Abb. 195).

272 Siehe dazu auch den Abschnitt «Zwei verschränkte Quadrate» in der Beschreibung der Salor-Schmuckbehänge Kat. Nr. 5 und 130 weiter oben.

typische Entwicklung in frühislamischer Zeit, in der Ornamente aus der Spätantike den neuen Vorstellungen und Ansprüchen angepasst wurden. Im Falle des vorliegenden Medaillon-Musters (Abb. 194 und 195) dürfte das spätantike Vorbild ein Quadratvierpass sein (Abb. 190 und 192). Der Quadratvierpass ist auch auf sogdischen, sasanidischen und byzantinischen Textilien immer wieder anzutreffen (vergl. das Sekundärmotiv auf Abb. 191).[273]

Wie dieses frühislamische Medaillonmuster in die Tradition anderer Muster jener Zeit eingebettet ist, zeigt die fast zur Unkenntlichkeit stilisierte Blattranke im äusseren «Kranz» der Medaillons bei Abb. 194 und 195. Die Ähnlichkeit mit Ranken in der Umrandung von Medaillons in Seidenstoffen des 7.–9. Jahrhunderts, die in der Literatur u.a. Akhmim/Panopolis in Ägypten zugeschrieben werden, ist offensichtlich.[274] Auch auf diesen Seidenstoffen ist das Rankenmuster teilweise schon stark stilisiert, ganz ähnlich den rustikalen Flachgeweben (Abb. 194 und 195). Eine weitere interessante Parallele zeigt eine kleine Gruppe von monochromen Seidenstoffen mit Mustern in Lanciertechnik (Abb. 193).[275] Dort sind die Medaillons zwar noch rund (allerdings schon zum Oktogon tendierend), aber die Umrandung, der äussere Kranz, zeigt eine Blattranke, die derjenigen der gröberen Flachgewebe sehr ähnlich ist. Der Unterschied besteht lediglich in einem höheren Abstraktionsgrad des Flachgewebemusters (Abb. 194 und 195). Diese Form der Ranke mit ihren herzförmigen Blättern dürfte auf die Efeuranke aus der Antike zurückgehen.[276]

Die Frage ist sicher berechtigt, was die Muster der im östlichen Mittelmeerraum und insbesondere in Ägypten gefundenen Textilien mit den Mustern turkmenischer Teppiche aus Zentralasien zu tun haben. Bei ersteren handelt sich oft um Nachahmungen von Mustern mit Wurzeln im sasanidischen Persien oder dem sogdischen Zentralasien. Der Flügelpferdbehang der Abegg-Stiftung (Abb. 191) ist ein anschauliches Beispiel dafür. Weitere Beispiele finden sich in der Literatur.[277] Andererseits gab es aber auch die entgegengesetzte Bewegung: Es sind auch Muster der Spätantike des östlichen Mittelmeerraums von Sasaniden und Sogden übernommen worden. Als Beispiel dafür steht der bereits erwähnte Quadratvierpass (Abb. 190 und 192)[278]. Der Quadratvierpass und das daraus entwickelte Muster der vermutlich in Ägypten hergestellten Flachgewebe gehören zu einem typischen Mustergut aus dem 1. Jahrtausend n. Chr., welches in frühislamischer Zeit (7.–9. Jahrhundert) im ganzen vorderen Orient Verbreitung fand und nicht nur in Ägypten, sondern auch in Zentralasien seine Spuren hinterliess. Erdmann fasst das in seinem Essay über «Eberdarstellungen und Ebersymbolik in Iran» mit folgenden Worten zusammen:

«.....dass in den Seidenmanufakturen Syriens und Ägyptens eine innere Bereitschaft bestand, Anregungen aufzunehmen von diesen fremden iranischen Stoffen mit ihrer ein wenig ungeschlachten, aber durchaus unverbrauchten Kraft der Formgebung und ihrem erstaunlichen Reichtum neuer Motive.....»[279] An anderer Stelle fährt er fort: «Besonders der Boden Ägyptens hat wie auf allen Gebieten auch hier reichhaltiges Material hinterlassen. Unter den unübersehbaren Mengen von Stoffresten finden sich, wie bereits erwähnt, eine Anzahl von baumwollenen Geweben, deren Muster so rein sasanidische Motive zeigen, dass man sie für iranischen Import ansehen muss. Damit wird verständlich, wieso nicht nur die Seidenstoffe der grossen Manufakturen wie Antinoë, sondern auch die einfacheren, meist als «koptisch» bezeichneten Erzeugnisse der ägyptischen Volkskunst so stark mit sasanidischen Motiven durchsetzt sind, und es überrascht nicht, auf einer solchen «koptischen» Wirkerei dem Eberkopfmotiv wieder zu begegnen.»[280]

Erdmann zeigt dazu ein in Fostat gefundenes Wollwirkereifragment mit einem Eberkopf,[281] einem typisch iranischen Motiv, dem wir ja in reduzierter Form unter der Benennung *dongus burun* auch

273 Z.B. Schrenk 2004: 315, Kat. 18, dort als Sekundärmotiv, vermutlich aus sasanidischen Seidenstoffen übernommen. Weitere, etwas spätere Beispiele zeigen Kat. Nr. 142–144. Für ein sogdisches Beispiel aus der Sammlung der Abegg-Stiftung (Inv. Nr. 5405/5409) siehe Hali 170, 2011: 98, Abb. 3.

274 Z.B. Schrenk 2004: Kat. Nr. 116, 146, 148.

275 Ich danke Dr. Regula Schorta von der Abegg-Stiftung in Riggisberg für den Hinweis.

276 Für ein Beispiel siehe Reeder et al. 1999: Kat. Nr. 72.

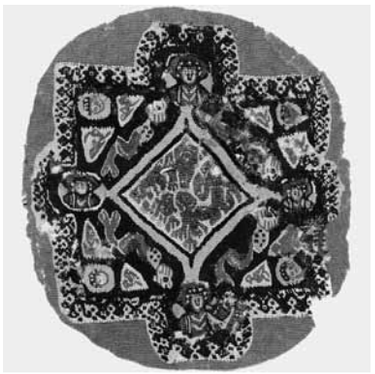
277 Z.B. in Martiniani-Reber 1993: 42 ff.; oder in Ierusalimskaja/Borkop 1996: Nr. 71

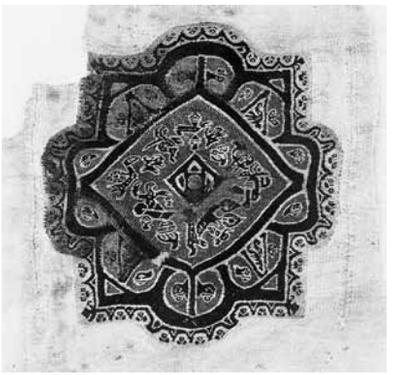
278 Ein weiteres klassisches Beispiel ist das turkmenische *kejebe*-Muster.

279 Erdmann 1942: 371.

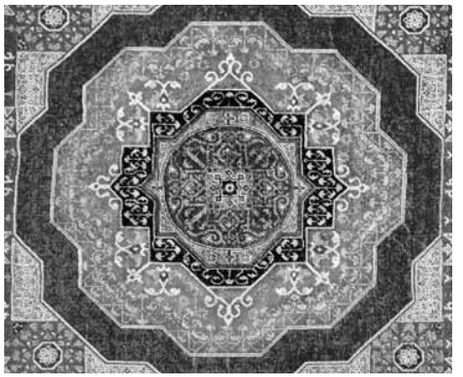
280 Erdmann 1942: 375–376.

281 Für eine Abbildung siehe Abb. 22 im Kapitel «*Dongus burun*». Das Fragment befindet sich heute im Cleveland Museum of Art (Inv. Nr. 1950.509).

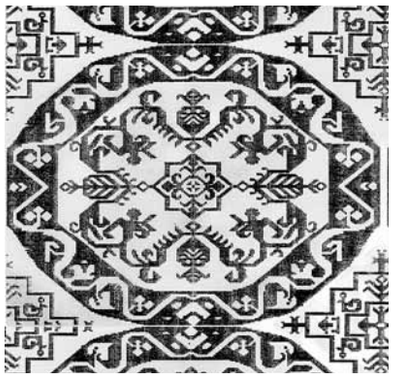


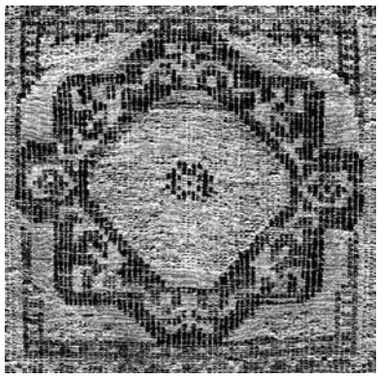












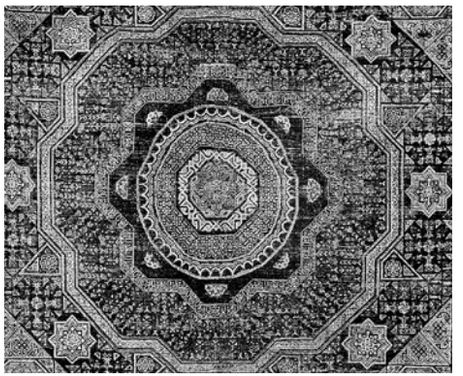


Abb. 190 oben: Quadratvierpass mit Büsten, Wollwirkerei, Ägypten, 6.–9. Jh. Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 1109. © Abegg-Stiftung, 3132-Riggisberg (Foto Christoph von Viràg).

Abb. 191 unten: Flügelpferdbehang, Ausschnitt, Wollwirkerei, Ägypten oder östlicher Mittelmeerraum, 4.–6. Jh. Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 2191. © Abegg-Stiftung, 3132-Riggisberg (Foto Christoph von Viràg).

Abb. 192 oben: Quadratvierpass, Wollwirkerei, Ägypten, 6.–9. Jh. Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 642. © Abegg-Stiftung, 3132-Riggisberg (Foto Christoph von Viràg).

Abb. 193 unten: Monochromer Seidenstoff mit lancierter Musterung. Ägypten oder östlicher Mittelmeerraum, 9./10. Jh. (Schorta 1995–1996: 56). © Regula Schorta.

Abb. 194 oben: Flachgwebe mit Broschierung in Wolle und Leinen auf einem Grundgewebe aus Leinen, Ausschnitt, Ägypten oder östlicher Mittelmeerraum, 8.–10. Jh. The David Collection. Nach von Folsach 2001: Nr. 621

Abb. 195 unten: Flachgwebe mit Broschierung in Wolle und Leinen auf einem Grundgewebe aus Leinen, Ausschnitt, Ägypten oder östlicher Mittelmeerraum, 8.–10. Jh. Catoen Natie Collection, Antwerpen. Nach DeMoor 2008: 208.

Abb. 196 oben: Mamlukischer Knüpfteppich aus Wolle, Ausschnitt, Ägypten, Kairo, 2. Hälfte 15. Jh. Museum für Islamische Kunst, Berlin. Nach Beselin 2011: Nr. 23.

Abb. 197 unten: Mamlukischer Knüpfteppich aus Wolle, Ausschnitt, Ägypten, Kairo, 2. Hälfte 15. Jh. Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien. Nach Völker 2001: Nr. 1.

bei den Turkmenen begegnen, worauf nachfolgend noch näher eingegangen wird.

Daraus lässt sich zumindest erahnen, wie sich das *gülli gül* entwickelt (oder weiterentwickelt) haben könnte: Indem es nämlich denselben spätantiken, sogdischen oder sasanidischen Vorlagen folgte wie die ägyptischen Flachgewebe (Abb. 194 und 195). Das *chuval gül* wie auch das *gülli gül* der Turkmenen könnten auf solche Vorlagen zurückzuführen sein. In früheren Epochen waren solche Musterformen unbekannt.

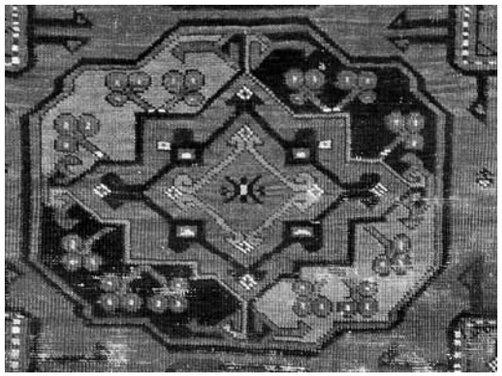


Abb. 198 oben: Ausschnitt aus Kat. Nr. 31. *Gülli gül* der Ersarï, 16./17. Jh. Der Aufbau des turkmenischen *gülli gül* folgt verschiedenen Mustervorlagen unterschiedlichen Alters. Das Zentrum stellt dabei oft die früheste «Schicht» des Musters dar. Es zeigt hier einen Rhombus aus vier Doppelvoluten wie Abb. 199 (vergl. auch Abb. 176) und zwei verschränkte Quadrate wie Abb. 201.

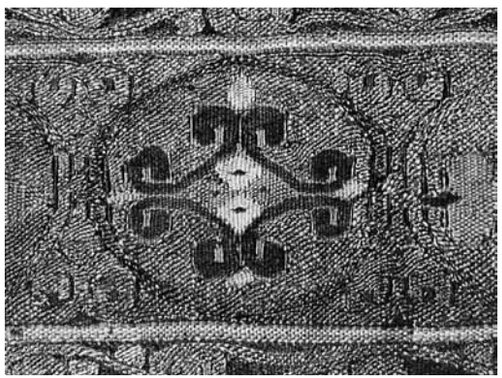


Abb. 199 unten: Rhombus aus vier Doppelvoluten (mit Knospen?) im Kreis. Ausschnitt aus einer Wirkerei aus Seide und Gold, 11. Jh., gefunden in der Kathedrale von Burgo de Osma, Spanien. Boston, Museum of Fine Arts. Nach May 1957: 20, Fig. 8.

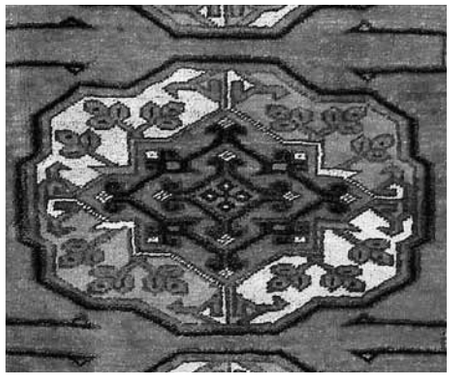


Abb. 200 oben: Ausschnitt aus Kat. Nr. 49. *Gülli gül* der Sarïq, 17./18. Jh. Das *Gülli gül* der Sarïq ist dem der Ersarï sehr ähnlich. Lediglich das dreiteilig florale Musterelement zeigt eine für die Sarïq typische Form. Ansonsten ist der Aufbau fast identisch.

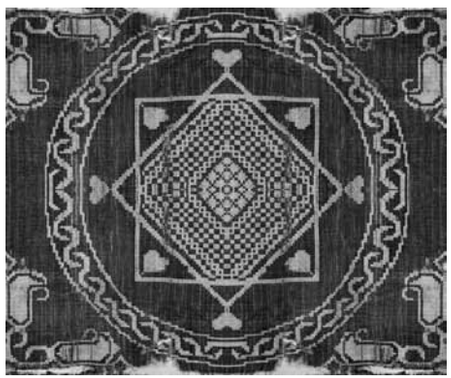


Abb. 201 unten: Rekonstruktion des Musters eines sogdischen Seidenstoffs mit zwei verschränkten Quadraten in einem Kreis. Domschatz der Kathedrale von Liège, Inv. Nr. 432.

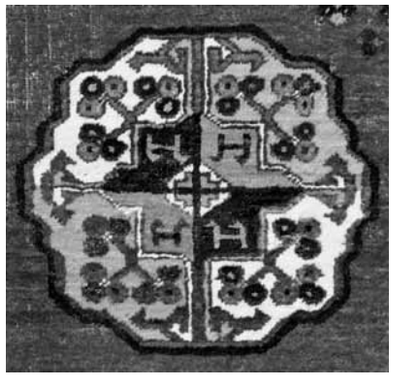


Abb. 202 oben: Ausschnitt aus Kat. Nr. 16. *Gülli gül* der Salor, 16./17. Jh. Die dreiblättrigen floralen Musterelemente im äusseren Bereich könnten auf sasanidisch/sogdische Vorbilder zurückgehen (vergl. Abb. 203), so auch die Tierformen im Zentrum (vergl. Abb. 215).



Abb. 203 unten: Ausschnitt aus Abb. 215. Seidenstoff mit zwei Hirschen. Auf deren Kruppe stehen jeweils dreiteilige, piktogrammartige Pflanzenmotive. Abegg-Stiftung Riggisberg, Inv. Nr. 4901. © Abegg-Stiftung, 3132-Riggisberg (Foto Christoph von Viràg).

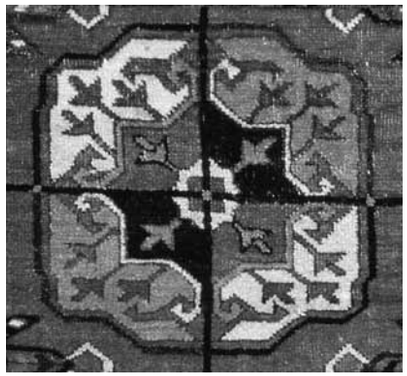


Abb. 204 oben: Ausschnitt aus dem Teke-*khali* Kat. Nr.73. Teke *gül*, 16./17. Jh. Das *gülli gül* der Teke zeigt bereits eine vermutlich spätere Form, indem die kleinen runden Blumen durch Knospen ersetzt wurden, wie das auch auf timuridischen Teppichen zu beobachten ist (vergl. Abb. 212).



Abb. 205 unten: kleines Medaillon aus vier gegenständigen Eberhauerpaaren. Textilmuster auf dem Kaftan Khosraus II. in Taq-i Bostan. Nach Otavsky 1998: 140, Abb. 71.

Dass auch die frühen Mamluken-Teppiche des 15. Jahrhunderts solche Musterformen zeigen (Abb. 196 und 197), ist daher nicht überraschend: auch diese Tradition schöpfte aus derselben Quelle. Ausserdem sind aus dieser Zeit weitere Parallelen klassischer Teppichmuster zu den Mustern der Turkmenen bekannt, wie z.B. die verschiedenen «Holbein»-Muster Anatoliens und Spaniens.

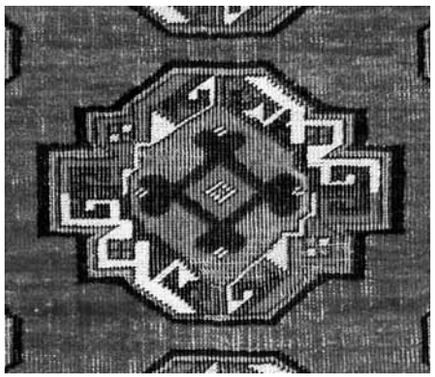


Abb. 206: das *chuval gül* der Salor mit den Einkerbungen in der Aussenform und den vier kleinen, viergeteilten Quadraten (beides Überreste eines Flechtbandes), dem offenem Zentrum und spitzen Hakenformen auf der Vertikalachse, 17. Jh. Ausschn. aus Kat. Nr. 13.

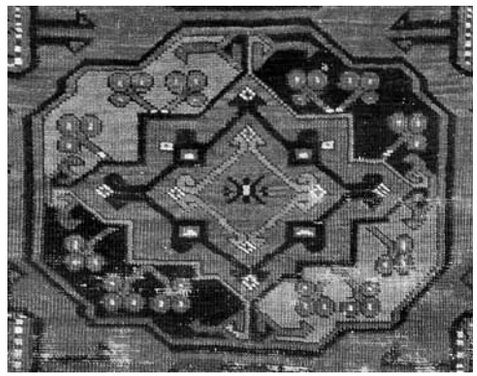


Abb. 207: *Gülli gül* der Ersarï, 16./17. Jh. Der Aufbau des turkmenischen *gülli gül* folgt verschiedenen Mustervorlagen unterschiedlichen Alters. Das Zentrum stellt dabei oft die früheste «Schicht» des Musters dar. Es zeigt hier einen Rhombus aus vier Dopplevoluten wie Abb. 199 und zwei verschränkte Quadrate wie Abb. 201. Ausschnitt aus Kat. Nr. 31.

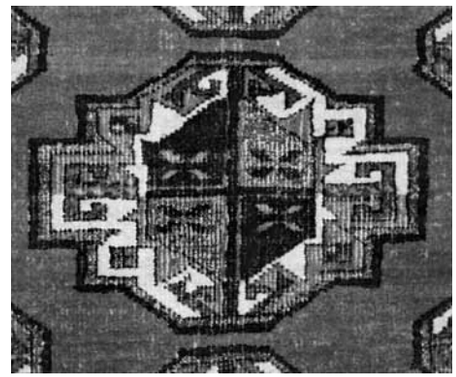


Abb. 208: Das *chuval gül* mit viergeteiltem Zentrum und spitzen Hakenformen auf der Vertikalachse, 18./19. Jh. Ausschnitt aus einem *chuval* der Salor mit 4 x 4 *chuval gül*. Privatsammlung.

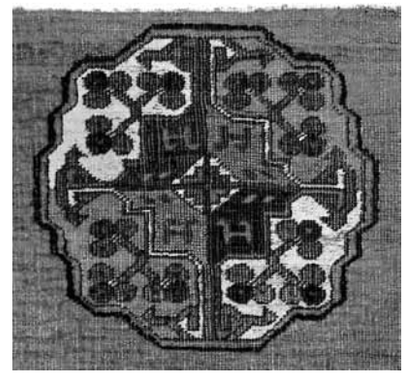


Abb. 209: Ausschnitt aus dem Salor-*khali* Kat. Nr. 18. Das *gülli gül* der Salor ist in seiner Aussenform etwas komplexer als das aller anderen Turkmenen. Dieses Salor-*gülli gül* zeigt ausserdem wie das *chuval gül* kleine Rhomben im Zentrum des Musters. 18. oder frühes 19. Jh.

Die Gemeinsamkeiten von *chuval gül* und *gülli gül*

Was die beiden Muster *gülli gül* und *chuval gül* gemeinsam haben, ist als erstes ihre komplexe Aussenform. Beim *gülli gül* trifft dies bei dem der Salor am ausgeprägtesten zu. Die Aussenform des *gülli gül* der Ersarï, der Sarïq und der Teke zeigt zwei übereinander gelegte Oktogone, eines davon um 90° gedreht (Abb. 207). Bei den Salor ist dies etwas komplexer (Abb. 209): Es zeigt zusätzlich zu den beiden sich überlagernden Oktogonen auf der Horizontalachse links und rechts jeweils eine «Ausbuchtung». Worauf diese Besonderheit zurückzuführen sein könnte, ist eine der vielen noch offenen Fragen. Es könnte sich um eine ältere (und komplexere) Aussenform handeln, die später bei den Ersarï, Sarïq und Teke entsprechend der turkmenischen Mustertradition vereinfacht wurde. Dies entspräche einem oft zu beobachtenden Hang der Volkskunst und insbesondere auch des traditionellen Teppichknüpfens, da einfache geometrische Formen leichter aus dem Gedächtnis zu reproduzieren sind.

Eine weitere Parallele besteht in der Aufteilung in einen inneren und einen äusseren Bereich, wobei sich der äussere Bereich wie ein Kranz um den inneren, das Zentrum des Musters, legt (vergl. Abb. 206–209). Im äusseren «Kranz» befinden sich bei beiden Mustern zum einen vier Doppelhaken, jeweils zwei auf der Vertikal- und zwei auf der Horizontalachse.[282] Zum anderen stehen im äusseren Kranz auf den beiden Diagonalachsen beim *chuval gül* «Überreste» eines Flechtbandornaments in Form von vier kleinen, geviertelten Quadraten (Abb. 206 und 208)[283] und beim *gülli gül* kleine Blumen mit jeweils drei runden Blüten (Abb. 207 und 209). Diese kleinen, dreiteiligen Blumen gaben dem Muster den Namen: *gülli gül*, «Blumenmuster». Sie könnten auf Vorbilder zurückgehen, denen wir bei den Sasaniden[284] und den Sogden in der Zeit des 7.–9. Jahrhunderts in ähnlicher Form häufig begegnen (Abb. 203 und 215). Diese dreiteiligen Blumen dürften sowohl von den Turkmenen (Abb. 209 und 217) als auch den Timuriden (Abb. 212) aus dem sogdischen und/oder dem sasanidischen Mustergut übernommen worden sein. Dass Amy Briggs das timuridische Muster (Abb. 212) als Vorlage für das turkmenische *gülli gül* interpretierte,

282 Wie und warum auch diese Doppelhaken auf eine altiranische, vorislamische Tradition zurückgehen, wird im Kapitel «*Dongus burun*» dargestellt.

283 Siehe dazu die Erklärungen zum *chuval gül* und dessen Herkunft in der Beschreibung der Kat. Nr. 13 und 14.

284 Siehe z.B. Kröger 1982: Tafel 36/6, Dreiblatt Blütenfries 124.

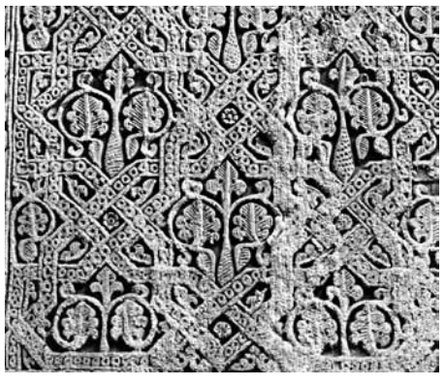


Abb. 210: Islamisches Kreuz und Stern Ornament, Stuckdekor, Moschee von Nouh Goumbad, Balkh, Afghanistan, 2. Hälfte 9. Jh. Nach «Du» Nr. 381, November 1972: 848



Abb. 211: Rekonstruktion des Musters eines Seidenstoffs, Iran, seldschukisch, 11./12. Jh. Vier Hasen in einem Gitter aus braunen Flechtbändern auf hellblauem Grund. The Textile Museum Washington D.C. Fotografie und Rekonstruktion des Autors.

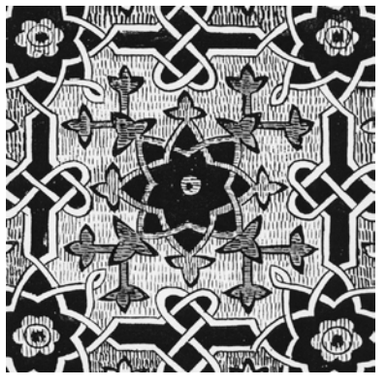


Abb. 212: Timuridisches Teppichmuster nach einer Miniaturmalerei, 1430. Dieses Muster hat schon Amy Briggs mit dem turkmenischen *gülli gül* verglichen. Nach Briggs 1940: Fig. 42 – 44.



Abb. 213: Anatolisches «*gülli gül*». Ausschnitt aus einem Yuntag-Teppich, Westanatolien, 19. Jh. Nach Rippon Boswell 67, 2006: lot 64.

dürfte möglicherweise darauf zurückzuführen sein, dass sie die Ursprünge der turkmenischen Mustertradition noch anders gedeutet hat. Ausserdem verwies sie auf ein *gülli gül* der Ersarï mit nur einem Oktogon als Aussenform. Diese einfache Form gibt es tatsächlich, und das nicht nur in jüngeren Stücken; sie ist aber eher selten.[285]

Betrachten wir zunächst die charakteristischen Hakenformen, die nicht nur dem *gülli gül* eigen sind, sondern in sehr ähnlicher Form auch dem *chuval gül* (Abb. 206), dem *temirjin gül*[286], dem Qaradashlï-*gül*[287] und dem Mini-*chuvl gül* (Abb. 219 – 221). Diese Hakenformen gehen vermutlich auf dieselbe iranische Wurzel zurück: Das Eberkopfmotiv (hier symbolisch reduziert auf die Hauer). Ein Beispiel dafür zeigt das Sekundärmotiv des sasanidischen Seidenstoffmusters auf Abb. 218 mit der paarweisen Anordnung von Eberhauern zu einer Eberzahnkette (Collier). Es sei hier lediglich wiederholt, dass es sich auch bei diesem Muster und seiner turkmenischen Bezeichnung *dongus burun*, wörtlich «Schweinnase», um ein altes, vorislamisches Ornament handelt, welches fester Bestandteil sowohl des *chuval gül* als auch des *gülli gül* ist.[288]

Die Zentren der beiden Muster *chuval gül* und *gülli gül* werden schliesslich von einer relativ komplexen Aussenform eingefasst. Dabei ist das Zentrum einmal einfarbig (ohne Vierteilung) und zeigt zwei verschränkte Quadrate mit einem darin stehenden Volutenkreuz (Abb. 206 und 207)[289] – dies entspricht der mustergeschichtlich früheren Variante – und einmal geviertelt (Abb. 208 und 209), was einer Entwicklung ab etwa dem 10. Jahrhundert entspricht. Das geviertelte Zentrum zeigt beim *gülli gül* zusätzlich zwei unterschiedliche Füllornamente, von denen die einen eher einem früheren Vorbild entsprechen und die anderen einer späteren Entwicklung zugeschrieben werden dürften.

Die frühere Form, d.h. die der Salor, zeigt jeweils zwei Paare einander gegenüberstehender Tiere (Abb. 209 und 217). Es wird sich hier wohl um eine Fortsetzung von paarweise angeordneten Tieren handeln, wie sie auch auf sogdischen Seidenstoffen oft zu sehen sind (Abb.

285 Siehe Abb. 3 im Kapitel «*Dongus burun*».
286 Siehe Abb. 34 im Kapitel «Die Sarïq».
287 Siehe Abb. 33 im Kapitel «Die Yazïr-Qaradashlï».

288 Für mehr Einzelheiten zu diesem Thema siehe das Kapitel «*Dongus burun*».
289 Dasselbe Muster wie auf den Salor-Schmuckbehängen mit *kejebe/darvaza*-Musterung Kat. Nr. 5 und 130. Beim *chuval gül* ist es nur das Volutenkreuz.



Abb. 214: Sog. Senmurv-Seide mit einem einzelnen Senmurv im Perlkreis. Iran, sasanidisch, 7. Jh. Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. 8579-1863. Nach Schorta 2006: 15, Fig. 4.

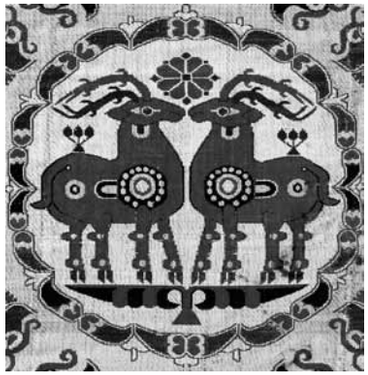


Abb. 215: Fragment eines Seidenstoffs mit zwei sich gegenüberstehenden Hirschen auf einer gespaltenen Palmette in einem Medaillon aus Eberzähnen, 7./8. Jh., Zentralasien. Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 4901. © Abegg-Stiftung, 3132-Riggisberg (Foto Christoph von Viràg).



Abb. 216: Rekonstruktion des Musters eines Seidenstoffs, Iran, seldschukisch, 11./12. Jh. Vier Hasen in einem Gitter aus braunen Flechtbändern auf hellblauem Grund. The Textile Museum Washington D.C. Foto und Rekonstruktion des Autors.

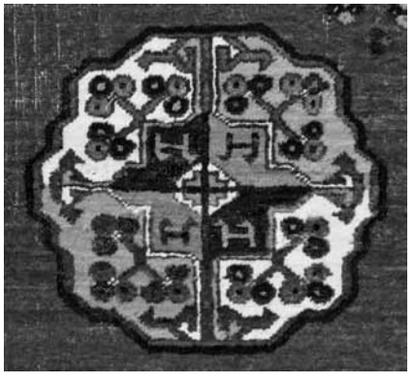


Abb. 217: Das *gülli gül* der Salor, Ausschnitt aus Salor *khali* Kat. Nr. 16, ca. 1550 – 1650.

215). In einer späteren Entwicklungsphase werden sie zusätzlich nach unten gespiegelt und stehen so vierfach im Zentrum des Medaillons (Abb. 216). Dass es ausgerechnet wieder die Salor sind, die hier an alter Tradition festhalten passt ins Gesamtbild.

Das Teke-*gül zeigt* die spätere Form. Dort sind es vier diagonal stehende, einzelne Knospen (Abb. 188 und 204), welche die Formen der drei Blüten im äusseren «Kranz» wiederholen. Die Teke haben wohl die ältere Tierform durch die neuere Knospenform ersetzt, ähnlich wie bei timuridischen Teppichmustern (vergl. Abb. 212). Somit stellt das Teke-*gül* mit aller Wahrscheinlichkeit eine Weiterentwicklung des *gülli gül* der Salor dar, sozusagen eine «Modernisierung». Beim *gülli gül* der Arabachi sind jegliche Füllornamente im Zentrum entfallen (Abb. 189).

Zusammenfassung zum *gülli gül*

Vorstufen zum *gülli gül* müssen in Zentralasien schon vor dem Auftreten der Turkmenen bekannt gewesen sein. Es hat sich dann unter den Einflüssen der Türken, Mongolen und Timuriden im Verlaufe des 11.–14. Jahrhunderts zu dem entwickelt, was wir heute von turkmenischen Teppichen der letzten 400 Jahre kennen: die verschiedenen Formen des *gülli gül* der Salor, der Ersarï, der Sarïq und das Teke-*gül*, letzteres vermutlich die späteste Entwicklungsform.

Aber auch geviertelte Ornamente mit der Kombination von Blumen- und Tiermustern, wie im *gülli gül* der Salor, waren in der heute bekannten Form vor dem 10. Jahrhundert kaum bekannt. Die Muster der Seidenstoffe aus dieser Zeit zeigen entweder ein Tier in einem Medaillon (Abb. 214), entsprechend der sasanidischen Tradition Persiens, oder nach sogdisch zentralasiatischer Tradition zwei einander gegenüberstehende Tiere (Abb. 215)

Das *gülli gül* der Salor zeigt also mit seinen dreiteiligen Blüten im Geviert an Stelle der gespaltenen Palmette auf der Vertikalachse (das florale Element), und den im Geviert stehenden Tieren anstelle des konfrontierten Tierpaares eine neu «aufgemischte» Variante älterer Formen. Dass dies bei den timuridischen, nach professionellen Entwürfen hergestellten Werkstatteppichen des 15. Jahrhunderts bereits nicht mehr der Fall war, dürfte damit zu erklären sein, dass sich die alten Tiermuster nicht mehr durchzusetzen vermochten – sie waren aus der «Mode» gekommen. Im Bereich der traditionellen Volkskunst

dagegen führten sie ein Weiterleben, wenngleich als Teil der neuen türkisch/mongolisch/timuridischen Musterentwicklungen des 11.–14. Jahrhunderts.[290]

Das *gülli gül* ist wohl am ehesten als eine Kombination aus alten Mustern aus der Zeit vor dem 10. Jahrhundert mit dem neuen Stil der Vierteilung und einer floralen Ausschmückung zu verstehen. Es ist eines der alten Muster, welches anscheinend auch von den Salor im Stil der neuen Entwicklungen spätestens im 10. Jahrhundert angepasst wurde. Möglich ist auch, dass die Salor es schon im 10. Jahrhundert so übernommen haben. Spätere Einflüsse aus dem safawidisch/mogulischen Bereich im 16. und 17. Jahrhundert wurden von den Salor ignoriert und sind in ihren Knüpferzeugnissen nicht zu finden, während sie bei anderen turkmenischen Gruppen zu erfolgreichen Neuerungen, wie beispielesweise dem *kepse gül*, geführt haben.[291] Die populär gewordenen, in vielerlei Formen aufgetretenen turkmenischen Nachahmungen safawidischer Palmettmuster des 16./17. Jahrhunderts hinterliessen bei den Salor nicht die geringste Spur. Sie hielten an ihren alten Traditionen fest.

Ein entfernter Verwandter des turkmenischen *gülli-gül* ist auch auf anatolischen Teppichen zu finden (Abb. 213). Im Gegensatz zum turkmenischen *gülli gül* ist diese anatolische Variante jedoch eindeutig eine Kopie des timuridischen Vorbildes (vergl. Abb. 212 und 213). Die anatolische Variante zeigt, wie das timuridische Vorbild, die Umrandung in der Form eines Flechtbandes, was beim turkmenischen *gülli gül* nie der Fall war. Wie sich solche islamischen Flechtbandornamente entwickelt haben, veranschaulichen die Beispiele aus dem 9. bis 11. Jahrhundert auf den Abbildungen 210 und 211.

Das anatolische Ornament (Abb. 213) zeigt auch, dass das turkmenische *gülli gül* keine Kopie eines timuridischen Teppichmusters ist, sondern eher eine parallele Entwicklung darstellt. Es zeigt aber auch, dass beim Teke-*gül* mit grosser Wahrscheinlichkeit durch timuridische Einflüsse die ursprünglich sasanidischen Blütenformen durch spätere Knospenformen ersetzt wurden (vergl. Abb. 204 und 212).

Das turkmenische *gülli gül* ist ein komplex aufgebautes Muster, welches im Verlaufe der Zeit immer wieder den neuen «Moden» angepasst wurde, bis es zu dem geworden ist, was wir heute kennen. Dass es dabei unterschiedliche Versionen mit mustergeschichtlich unterschiedlichen Varianten gibt, ist ein typisch turkmenisches Phänomen, welches auch bei anderen Mustern wie beispielsweise dem *chuval gül,* dem *darvaza gül*, oder auch dem *ensi* zu beobachten ist. Wie geringfügig die Veränderungen des *gülli gül* über die Jahrhunderte bei den Salor sind, zeigt ein Vergleich der Abbildungen 186 und 202.

Das «Mini»-*chuval gül* (Abb. 219 – 221)

Was in Bezug auf das Sekundärmotiv schon bei den Salor-*chuval* festgestellt wurde, kann auf die Salor-*khali* übertragen werden. Die Salor verwendeten als Sekundärmotiv nicht das bei allen anderen Turkmenen so beliebte «neue» *chemche gül*, sondern eine reduzierte Form des alten *chuval gül*, dem ich weiter oben den Namen «Mini-*chuval gül*» gegeben habe (Abb. 219–221). Schon beim Sekundärmotiv der *chuval* wurde dieses Phänomen darauf zurückgeführt, dass die Salor weitgehend an einem vorislamischen Musterrepertoire Zentralasiens festhielten, wozu das *chuval gül* und somit auch das Mini-*chuval gül* gehört, nicht aber das *chemche gül*. Das *chemche gül* ist, wie im Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba*, *chuval* und *khali*» aufgezeigt wird, eine Entwicklung aus sternförmigen Flechtbandornamenten, die ab dem 11. Jahrhundert sehr populär geworden sind.

Auch auf die mögliche Herkunft des Mini-*chuval gül* wurde schon in der Einführung zu diesem Kapitel hingewiesen (Abb. 14 und 15). Es zeigt erstaunliche Parallelen zu einem aus einer Eberzahnkette gebildeten Sekundärmotiv sasanidischer Seidenstoffe (Abb. 218).[292] Beachtlich ist nicht nur die formale Ähnlichkeit dieser beiden Sekundärmotive, sondern auch ihre Verbindung auf mythologischer Ebene: was bei den Sasaniden die Eberzahnkette war, sind bei den Turkmenen die als *dongus burun* bezeichneten Doppelhaken.

290 Wo die in den letzten 20 Jahren aufgetauchten Tier-Teppiche des Metropolitan Museums, der ehemaligen Sammlung Orient Stars (jetzt in Qatar) und Sammlung Bruscetini entstanden sind, ob in Anatolien, Persien oder in Zentralasien, ist immer noch unklar. Der Stil der Musterung deutet aber eher auf einen traditionellen Hintergrund als auf eine grosse Werkstatt hin. Radiokarbondatierungen an vier der fünf bekannten Exemplare und zwei Bilder, eine ilkhanidische Miniaturmalerei des 14. Jahrhunderts und ein italienisches Tafelgemälde aus dem frühen 15. Jahrhundert belegen aber deren Herkunft aus dem 14. und frühen 15. Jahrhundert. (Für Abbildungen dieser Tierteppiche siehe Franses 2013: Abb. 240 – 243)

291 Siehe dazu das Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».

292 Für weitere Erklärungen dazu siehe das Kapitel «*Dongus burun*».



Abb. 218: Sekundärmotiv eines sasanidischen Seidenstoffs, bestehend aus vier gegenständigen Paaren von Eberhauern. Textilmuster auf dem Kaftan Khosraus II in Taq-i Bostan. Nach Otavsky 1998: Abb. 71.

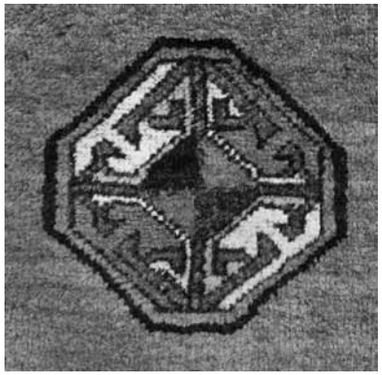


Abb. 219: «Mini»-*chuval gül* Sekundärmotiv aus einem Salor-*khali*, um 1800. Wie wenig sich dieses Ornament im Verlaufe der Zeit verändert hat, zeigt ein Vergleich mit Abb. 221. Privatsammlung.

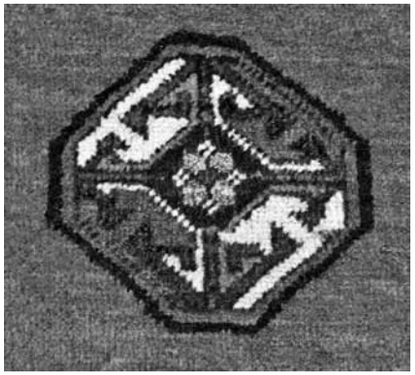


Abb. 220: Leicht abweichendes «Mini»-*chuval gül* aus demselben Salor-*khali* wie Abb. 219. Anstelle der sonst üblichen geviertelten Raute steht hier im Zentrum eine kleine, vierblättrige Blüte. Die Blütenblätter sind in Seide gearbeitet, was ebenfalls ungewöhnlich ist für einen Salor-*khali*.

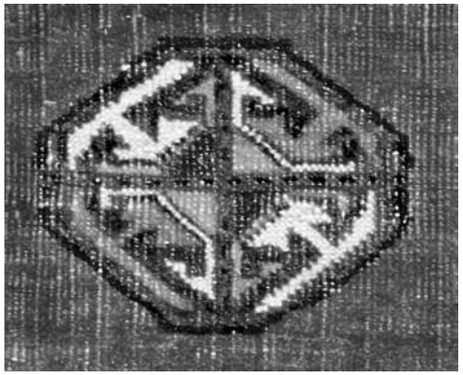


Abb. 221: Ausschnitt aus Salor-*khali* Kat. Nr. 16, ca. 1550–1650. Das klassische Sekundärmotiv aller Salor-*khali* ist das «Mini»-*chuval gül*, eine reduzierte Form des normalen *chuval gül*. In der Regel entspricht das «Mini»-*chuval gül* der Salor-*khali* dieser Abbildung.

Der Musteraufbau des Salor-*khali* folgt einem System, welches auch auf sogdischen Seidenstoffen häufig anzutreffen ist: Kleine Rosetten treten als Sekundärmotive an die Stelle der Blütenkreuze (Abb. 147, oder auch 218). Die Mehrheit der Salor-*khali* zeigt das Mini-*chuval gül* entlang den Rändern halbiert (Kat. Nr. 17 und 18). Nur in einem der veröffentlichten Exemplare sind es komplette Sekundärmotive entlang der Längskanten[293]; in zwei Fällen wurde auf ein Sekundärmotiv entlang der Längskanten ganz verzichtet (Kat. Nr. 16).[294]

Das Bordürenmuster der Salor-*khali* (Abb. 230)

Auch in Bezug auf die Bordürenmusterung treffen wir auf dasselbe Phänomen wie beim Feldmuster: Mit einer Ausnahme[295] zeigen alle bekannten Salor-*khali* nicht nur die gleiche Hauptbordüre, sondern auch immer die gleichen Nebenbordüren. Keine andere Gruppe turkmenischer *khali* weist so uneingeschränkte Einheitlichkeit auf.

Wie die Feldornamentik so geht auch die Musterung der Hauptbordüre auf Vorbilder aus der Zeit vor dem 10. Jahrhundert zurück. Die im Vergleich zu anderen turkmenischen *khali* ungewöhnlich schmale und feingliedrige Bordüre orientiert sich an Vorbildern auf Seidenstoffen. Auch der sogdische Seidenstoff mit Rosetten auf Abbildung 124 zeigt ähnlich schmale Bordüren. Bei keiner anderen Gruppe turkmenischer *khali* ist das in dieser ausgeprägten Form zu beobachten. Die Bordüre der Salor-*khali* ist selten mehr als 7 cm breit.

Ein erster Hinweis für die Herkunft des Musters als Bordürenornament von Seidenstoffen ist eine Wandmalerei aus Pendjikent, einer sogdischen Handelsstadt im Zerafschantal, etwa 30 km östlich von Samarkand, dem Kernland der Sogden (Abb. 223). Die Wandmalerei stammt aus der Zeit vor der Zerstörung Pendjikents durch die vordringenden Araber in der 1. Hälfte des 8. Jahrhunderts. Sie zeigt in fürstliche Seidenkaftane gekleidete vornehme sogdische Herren bei einem Bankett. Einer dieser Herren trägt einen Kaftan mit einer Musterung von mustergeschichtlich herausragender Bedeutung. Die Borten an den Ärmeln, dem unteren Rand und den Verschlusskanten des Kaftans zeigen ein Muster, dem die Bordürenmuster der Salor *khali* verblüffend ähnlich sind (Abb. 224). Die Wandmalerei befand sich ursprünglich in einem herrschaftlichen Haus in einem Raum, in welchem an allen vier Wänden oberhalb einer gemauerten Sitzbank fürstlich gekleidete

293 TKF Wien 1986: Nr. 102.
294 Mackie/Thompson 1980: 64, Nr. 4.
295 Das Stück mit einer Blattranke in der Hauptbordüre (Hali 170, 2011: 142).

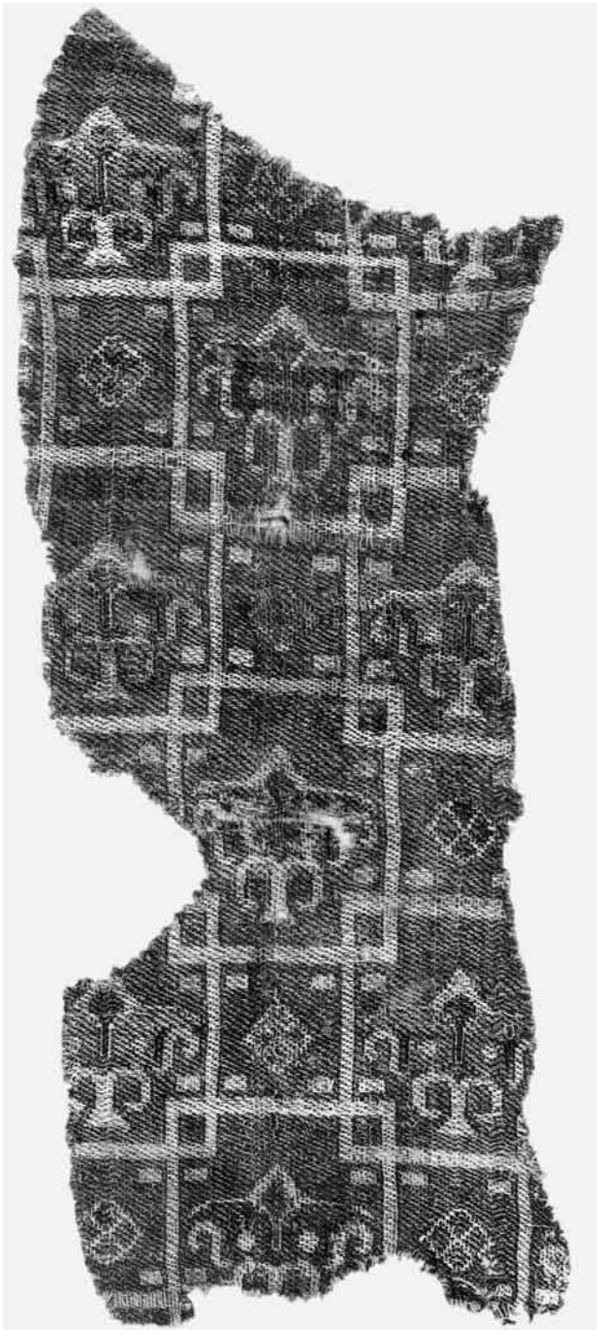


Abb. 222: Fragment eines sogdischen Seidenstoffs mit weissem Gitterwerk und grünen und blauen Palmetten auf lac-rotem Grund, 8 × 28 cm. Aus dem Schrein des St. Simètre, Schatzkammer der Kathedrale von Lüttich. 7.–9. Jh. Der Seidenstoff zeigt dasselbe Muster wie die Bordüre des Kaftans auf Abb. 223. (Resultat der ^{14}C Datierung in Band 1, Anhang IV, Tab. 16, Ra-716. Resultat der Farbanalyse Anhang I, Tabelle 10).





Abb. 223 und 224: Sogdisches Wandgemälde aus Pendjikent, 8. Jh. Ein sogdischer Kaufmann trägt einen Kaftan nach persischem Vorbild. Die Bordüre des Kaftans zeigt das gleiche Muster wie der Seidenstoff auf Abb. 222.

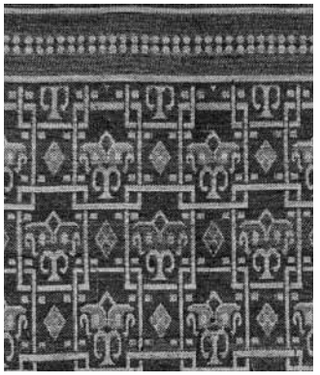


Abb. 225: Replikat des Seidenstoffs auf Abb. 222. Courtesy Barbara Bigler.

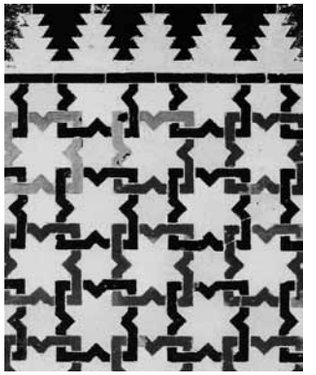


Abb. 226: Fliesenpaneel, Alhambra, 14. Jh., Granada. Das Muster entspricht mit geringen Abweichungen dem sogdischen Textilmuster des Seidenstoffs auf Abb. 222. Nach Senn et al. 1995: 192, Nr. 82.

Kaufleute beim feuchtfröhlichen Gelage fast lebensgross abgebildet waren. Dass es sich dabei um Kaufleute und nicht um Adelige handelt, wird auf Grund der fehlenden Schwerter vermutet.[296] Adelige tragen Schwerter, selbst bei Banketten, darauf wurde schon in der Einführung zu den Salor hingewiesen (vergl. Abb. 6). Die Herren auf diesem Wandgemälde tragen jedoch lediglich Dolche und geben sich somit als Kaufleute zu erkennen. Der Zufall wollte es, dass ein Fragment eines identisch gemusterten Seidenstoffs in einem Schrein in Belgien erhalten geblieben ist (Abb. 222).[297] Dieses Fragment zeigt in seiner Farbgebung und seiner Struktur grosse Ähnlichkeiten zum Seidenstoff mit dem Rosettenmuster auf Abb. 124,[298] welcher schon im Zusammenhang mit dem Salor-*gül* (Rosetten im Feld, Abb. 126) und dem *kejebe*-Muster der Salor (Nischen in den Längsbordüren Abb. 125) besprochen wurde. Die Musterung des Seidenstoffs auf Abb. 222 ist bis auf kleine Abweichungen identisch mit dem Bordürenmuster des Kaftans auf der

296 Sims 2002: 121.

297 Ich danke Frau Dr. Regula Schorta von der Abegg-Stiftung für den Hinweis auf das Fragment des Seidenstoffs.

298 Chris Verhecken-Lammens aus Mortsel, Belgien, verdanke ich die vergleichende Strukturanalyse der beiden Seidenstoffe.





Abb. 227 und 228: Anatolischer Knüpfteppich, 17./18. Jh. Türkisch-Islamisches Museum Istanbul. Der Teppich zeigt eine Bordüre, die genau dem Seidenstoffmuster auf Abb. 222 entspricht.



Abb. 229: Bordüre eines anatolischen «Holbeinteppichs» aus dem 16. Jh.



Abb. 230: Auschnitt der Bordüre aus Salor-*khali* Kat. Nr. 18.

Wandmalerei. An Stelle der Palmetten im Gitterwerk des Fragments zeigt die Wandmalerei kleine Rosetten (Abb. 224), und die Grundfarbe ist nicht rot, sondern blau. Dies sind jedoch Abweichungen, die bei sogdischen Textilien üblich sind. Im übrigen entspricht das Muster der Einfassung des Kaftans auf dem Wandgemälde genau demjenigen des Fragments auf Abb. 222. Auch die Radiokarbondatierung des Fragments[299] entspricht der Datierung des Wandgemäldes. Ein weiterer glücklicher Zufall wollte es, dass sich Barbara Bigler[300] zum Nachweben eines solchen Seidensamit anregen liess. Abb. 225 zeigt ihr 1:1 Replikat mit dem Muster, wie es ausgesehen hat, bevor es in Streifen zur Verwendung als Borten an Kleidungsstücken zerschnitten wurde. Von höchstem Interesse ist auch, dass dieses sogdische Seidenstoffmuster schon damals als Bordürenmuster verwendet wurde.

Dass auch dieses Muster den Weg in das islamische Spanien (Al Andaluz) gefunden hat, ist nicht weiter erstaunlich und erklärt sich mit dem regen Austausch von geistigem und materiellem Gut in der islamischen Welt. Abb. 226 zeigt eine leicht modifizierte Variante des Musters als Wanddekoration in der Form eines Fliesenmosaiks. Die ineinander verschränkten Quadrate wurden leicht verändert, indem an jeder Seite eine kleine V-förmige Einkerbung angebracht wurde, die dem Muster schliesslich die neue, sternförmige Struktur verlieh.

Auch in Anatolien ist das Ornament nachweisbar und auch dort interessanterweise als Bordürenmuster. So gehen möglicherweise auch einige der Bordürenarten in kleingemusterten «Holbein»-Teppichen auf solch verflochtene Gitterwerke zurück, oder sind zumindest mit ihnen verwandt. Eine der Varianten dieses Bordürentyps zeigt mit seinen verflochtenen geometrischen Formen (Abb. 229) nicht nur Ähnlichkeiten zum sogdischen Seidenstoffmuster (Abb. 222 und 224), sondern auch zur Salor-*khali*-Bordüre (Abb. 230) und zum spanischen Fliesenmuster (Abb. 226). Das ungewöhnliche Muster der Bordüre des anatolischen Teppichs auf Abb. 227 schliesslich ist ohne Zweifel ein direkter Nachkomme des sogdischen Seidenstoffmusters auf Abb. 222. Dieser Teppich zeigt ganz klar, dass dieses Muster auch den Weg nach Anatolien gefunden hat, was in Anbetracht der «Holbein»-Muster des 15. und 16. Jahrhunderts nicht verwundert. Immer mehr Indizien sprechen dafür, dass das Musterrepertoire der «Holbein»-Teppiche über Persien nach Anatolien gekommen ist und keine eigenständige anatolische Tradition darstellt.[301]

16

Salor-*khali*

Dies ist das einzige bekannte Knüpferzeugnis der Salor mit einer Radiokarbondatierung vor 1650. Dieser Teppich zeigt auf eindrückliche Weise, wie wenig die Salor ihre Muster im Verlaufe der Jahrhunderte verändert haben.

Muster: Die Musterung entspricht der «klassischen» Salor-Tradition, obwohl in der Gestaltung des Innenfeldes kleine Abweichungen vorkommen. Zum einen fehlen die halbierten Sekundärmotive entlang der Längskanten des Innenfeldes.[302] Andererseits sind drei unterschied-

299 Für das Resultat der Radiokarbondatierung siehe Legende zu Abb. 222.

300 Barbara Bigler ist eine Fachfrau auf dem Gebiet des Färbens und der Woll- und Seidenweberei aus Aesch bei Basel.

301 Thompson 2004, 2010.

302 Dieses Phänomen ist nur noch bei einem zweiten Salor-*khali* bekannt. Siehe Mackie/Thompson 1980: Nr. 4.

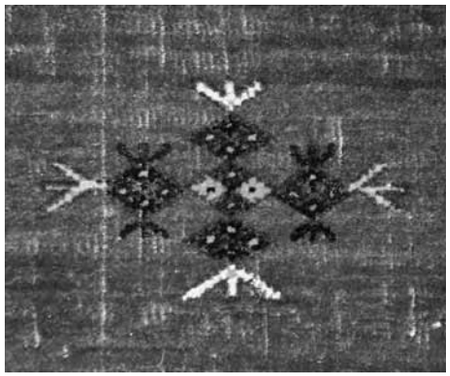


Abb. 231: Ausschnitt des Salor-*khali* Kat. Nr. 16. Dieser früh datierte violettgrundige Salor-*khali* ist das einzige bekannte Exemplar, in welchem Tertiärmotive systematisch eingesetzt wurden.

liche Tertiärmotive (Abb. 231) systematisch über den ganzen Teppich eingesetzt. Beides sind grosse Ausnahmen angesichts der konservativen Haltung der Salor in Bezug auf die Muster ihrer Knüpferzeugnisse. Eines der drei verwendeten Tertiärmotive (Abb. 231) zeigt zudem eine ungewöhnliche Besonderheit: an den vier äusseren Rhomben sind Musterelemente angehängt, die an «Vogelfüsse» erinnern. Nicht nur das aus den fünf Rhomben gebildete Muster ist unter den Turkmenen extrem selten, noch seltener sind die angehängten «Vogelfüsse». Das *tamga*, das Stammeszeichen (Brandzeichen) der Salor, sieht genauso aus. Sowohl Abul Ghasi[303] als auch Karpov[304] zeigen ein solches Salor *tamga*, wenn auch in leicht abweichenden Varianten. Möglicherweise haben wir es hier mit einer einzigartigen Stammes- oder Eigentumssignatur zu tun.

Das *gülli gül* ist, wie bei diesem frühen Exemplar nicht anders zu erwarten, frei von Zutaten wie kleinen Rhomben oder Rauten (Abb. 202). Spätere Varianten zeigen zusätzlich kleine Rhomben (Abb. 186) sowie die Kombination von kleinen Rhomben und Rauten im Zentrum des Musters. Die letzten Beispiele aus dem späten 19. Jahrhundert enthalten kleine Kreuzformen an Stelle der vier Tiere.[305] Letzteres könnte eine Veränderung sein, die auf dem späten Einfluss der Sarïq am Ende des 19. Jahrhunderts beruht.

Farben: Die violette Grundfarbe ist ohne Zweifel sehr selten. Trotzdem macht sie diesen *khali* nicht zu einem Unikat. Es existieren zumindest vier weitere kleine Fragmente eines violettgrundigen Salor-*khali*.[306] Allerdings haben sie keine Tertiärmotive im Feld, wohl aber zusätzliche kleine Rhomben und Rauten im *gülli-gül*, soweit das aus den Fragmenten ersichtlich ist. Ausserdem gibt es einige Schmuckbehänge mit *kejebe/darvaza* Musterung in einer Grundfarbe, die derjenigen von Kat. Nr. 16 vergleichbar ist.[307]

Datierung: Laut Radiokarbondatierung ist dieser *khali* das bisher älteste bekannte Knüpferzeugnis der Salor. Der chemische Nachweis von Cochenille aus Mexiko liefert uns einen *terminus post quem*, da dieser Farbstoff aus der Neuen Welt nicht vor 1550 auf den Märkten Zentralasiens zu haben war. Laut Radiokarbondatierung ist der Teppich aber auch nicht nach 1650 entstanden.

303 Abu'l-Ghazi Bahadur Khan 1958: 53.
304 Karpov 1929 (1979): 34.
305 Beispiele sind veröffentlicht in Herrmann I (1978): Nr. 69, und Schürmann 1979: 223. Das bei Schürmann veröffentlichte Exemplar stammt eventuell sogar aus dem späten 19. Jh. Schürmann selber beschreibt dieses Stück als Sarïq, nennt aber keine strukturellen Merkmale (Knotenform). Es handelt sich aber ohne Zweifel um ein spätes Stück, möglicherweise von Salor, die durch die Sarïq unterworfen wurden.

17

Salor-*khali*

Verglichen mit Kat. Nr. 16 sind bei diesem *khali* die *gülli gül* etwas näher zusammengerückt. Ansonsten zeigt dieses Stück die «klassische» Gestaltung eines Salor-Teppichs. Einige wenige Knoten in Seide finden sich im oberen Bereich der rechten Längsbordüre. Die Grundfarbe ist nicht ganz so leuchtend rot wie bei vielen anderen Salor-*khali* (z.B. Kat. Nr. 18), und es fehlt der sonst übliche Insektenfarbstoff auf Wolle in den kleinen Tiermustern und den Sekundärmotiven. Laut Radiokarbondatierung dürfte das Stück entweder aus dem frühen 18. oder dem frühen 19. Jahrhundert stammen. Beides ist möglich.

306 Ein kleines Fragment in einer Privatsammlung in Kiel, (BRD), und drei kleine Fragmente in einer Privatsammlung in Boston, USA.
307 Wearden 2003:103, Tafel 97, Inv. Nr. 143-1884; Rippon Boswell 75, 2010: Lot 1.

18

Salor-*khali*

Die beiden Fragmente wurden in diese Studie aufgenommen, weil sie zu einer ungewöhnlichen Variante der Salor-*khali* gehören. Sie zeigen die gleiche Verwendung von mit Lac gefärbter Wolle und mit Cochenille gefärbter Seide in der Musterung, wie dies bei den kleineren Formaten üblich ist. Die Insektenfarbstoffe Lac und Cochenille wurden systematisch und in grösseren Mengen verwendet. Vielleicht das prächtigste und auch am besten erhaltene Exemplar dieses Typs ist das Stück der Wiedersperg-Sammlung.[308]

135

Salor-*khali*

Dieser Teppich zeigt in den Proportionen der Musterung gewisse Ähnlichkeiten zu Kat. Nr. 16. Auch sind entlang den Rändern zwischen den halbierten Sekundärmotiven regelmässig kleine Rhomben eingesetzt, die an die Tertiärmuster von Kat. Nr. 16 erinnern. Dieses Stück hat aber ein leuchtendes Rot als Grundfarbe, und die *gülli gül* weisen bereits die kleinen Rhomben und Rauten auf. Die Radiokarbondatierung hat ergeben, dass das Stück jünger sein muss als Kat. Nr. 16.

Zusammenfassung zu den Salor

In einer historischen Quelle erscheint der Name Salor erstmals in der Mitte des 10. Jahrhunderts. Damit gehören sie zu einer der ältesten historisch nachgewiesenen turkmenischen Stammesgruppen. Sie werden nicht nur immer wieder als die Aristokraten unter den Turkmenen bezeichnet, sondern auch als die Erfinder des Teppichknüpfens. Dass das nicht den Tatsachen entsprechen kann, belegt ein Hinweis von Peter Andrews, nachdem die Ost-Türken den Knüpfteppich im 10. Jahrhundert noch nicht kannten.[309] Dass den Salor trotzdem ein solches Prestige zugesprochen wird, ist möglicherweise auf den Zusammenschluss mit einer im westlichen Zentralasien seit langem lebenden sesshaften Bevölkerungsgruppe zurückzuführen, von denen sie die Teppichknüpferei übernommen haben. Letzteres scheint mir angesichts des hier vorgeführten Materials sehr wahrscheinlich. Die Knüpferzeugnisse der Salor zeigen nicht nur in der Musterung, sondern auch in der Farb- und Materialwahl eine Präzision und Komplexität, die bei Erzeugnissen anderer Turkmenen nur ausnahmsweise zu beobachten ist. Viele der Muster des relativ kleinen Repertoires der Salor gehen auf vorislamische Traditionen der Sogden oder Sasaniden zurück, die wiederum tief in der Spätantike und auch in den mesopotamischen Hochkulturen wurzeln. Muster aus der alten nomadisch/schamanistischen Tradition der frühen Türken des östlichen Steppengürtels sind nicht nur bei den Salor, sondern bei allen anderen Turkmenen kaum auszumachen. Entgegen der bisher herrschenden Lehrmeinung sind diese Muster auf die altorientalischen Hochkulturen zurückzuführen. In der Volkskunst wurden sie unter den Turkmenen, allen voran den Salor, bis ins 19. Jahrhundert tradiert. Obwohl die Salor im frühen 19. Jahrhundert von den Persern und anschliessend auch von ihren Nachbarn, den Sarïq und den Teke, vernichtend geschlagen wurden, hat sich ihr altes Musterrepertoire bis ins späte 19. Jahrhundert retten können, indem es in dieser Spätzeit von anderen Stammesgruppen wie den Teke, den Sarïq und teilweise sogar von den Yomut übernommen wurde.

308 Pinner/Eiland 1999: 22, Tafel 1. Ein weiteres Exemplar dieser Art ist der Salor *khali* der ehemaligen Sammlung Leifer (Mackie/Thompson 1980: Nr. 4).

309 Andrews 1999: 213, Fussnote 157.

Die Ersarï

Mangishlaq, Üst-Yurt, mittlerer Lauf des Amu-Darya, Buchara und Merv-Oase
(Siehe Karte zum Kapitel «Die Salor»)
Kat. Nr. 19–36; 136–139

Einführung

Um die Bezeichnungen «Ersarï» und «Beschir» hat sich eine Diskussion entfacht, bei der es darum geht, ob diese Knüpferzeugnisse nach dem Stamm (*ethnonym*), der sie produziert hat, oder nach der Region (*toponym*), in der sie produziert wurden, benannt werden sollen. An Stelle von Ersarï (oder Beschir) wird auch von «Gruppen des Mittleren Amu-Darya» (Engl. Middle Amu-Darya Groups, im folgenden abgekürzt mit MAD) gesprochen. Grund dieser Diskussion ist die Unterschiedlichkeit der Knüpferzeugnisse dieser Region, von denen die traditionell hergestellten und gemusterten Exemplare eher als «Ersarï» und die bis zu acht Meter langen, oft mit persischem Dekor gemusterten Werkstattprodukte als «Beschir»[1] bezeichnet werden. Immer wieder neu aufgetauchte Exemplare von teils hohem Alter[2] mit ungewöhnlicher Musterung und Farbpalette stellten die Frage nach der Zuordnung von Neuem.

Diese Problematik betrifft nicht ausschliesslich die Ersarï, sondern auch andere turkmenische Stammesgruppen und deren Knüpferzeugnisse. Zuviele unterschiedliche Objekte werden beispielsweise den «Yomut» zugeordnet, obwohl sie vermutlich nicht das Produkt einer einzelnen Gruppe sind. Sie dürften vielmehr ebenfalls einem geografischen Grossraum zuzuordnen sein, nämlich dem Südwesten Turkmenistans mit der Stadt Gorgan (Astarabad) als Zentrum. Es zeichnet sich immer deutlicher ab, dass es eher grosse Oasengebiete und deren Kulturen waren als Stammesgruppen, denen Knüpferezugnisse zugeordnet werden können. Verschiedene Stämme haben sich im Laufe der Jahrhunderte in diesen Oasengebieten bewegt und auf die Traditionen der Region zurückgegriffen.

Das «Ersarï-Problem» wird hier sicher nicht in dem Umfang gewürdigt, den es verdiente. Nur einzelne Gruppen von ungewöhnlichen Ersarï-Mustern wurden wie Rosinen «herausgepickt» und diskutiert. Der Fokus dieser Studie liegt mehr bei den Knüpferzeugnissen der Salor und denjenigen der grossen «Yomut-Familie». Um die Knüpferzeugnisse der Mittleren Amu-Darya Region, oder der Ersarï, kümmern sich Experten wie Tsareva, Poullada und Risman. Poullada

1 Nach Harvey leitet sich «Beschir» ab aus Bas'chira, was nichts anders als Buchara in einem sartischen (persischen) Dialekt heissen soll (Harvey 1997: 153). Dieser Hinweis ist interessant im Zusammenhang mit Thompsons Vorschlag, die mit «Beschir» bezeichneten Stücke seien Werkstattprodukte aus Buchara (Mackie/Thompson 1980).

2 Früher als 19. Jahrhundert.

spricht an Stelle von Ersarï oder Beschir zudem von Lebab-Turkmenen (aus dem persischen *lab-e-ab*, «Flussufer»).[3] Weitere Ergebnisse sind abzuwarten.[4]

Ein wichtiger Aspekt besteht zudem darin, dass auch die Salor lange in diesem Gebiet gelebt haben. Ihre Knüpferzeugnisse gehören aber nicht wirklich in die MAD. Die Komplexität des Problems hat mich dazu bewogen, den eingebürgerten Begriff «Ersarï» für alle diese Stücke beizubehalten.

In den bisherigen MAD-Studien hat auch die vorislamische und vortürkische Geschichte und Kultur dieser Region nur wenig Beachtung gefunden. Es reicht nicht aus, nur die unmittelbar vergangenen Jahrhunderte einzubeziehen. Die eigentlichen Wurzeln dieser Kultur, auch der des Teppichknüpfens, liegen weitaus weiter zurück. Die turkmenische Geschichte dieses Gebiets war durch eine kaum nachvollziehbares, durch die politischen Umstände verursachtes Hin-und-Her geprägt, was die Zuordnung der Knüpferzeugnisse ebenfalls erschwert.

Die Gruppe von Knüpferzeugnissen, die als Ersarï oder MAD-beschrieben wird, ist sehr umfangreich und reicht von Stücken mit «nomadischem» Charakter bis hin zu Stücken mit Werkstattcharakter mit den unterschiedlichsten Mustereinflüssen. Keine andere turkmenische Teppichgruppe zeigt eine solche Vielfalt auch nur annähernd. Worauf dies zurückzuführen ist, blieb bisher offen, oder wurde nur andeutungsweise beschrieben. Ohne Kenntnisse der langen Geschichte dieser Region ist freilich jeder Versuch zum Scheitern verurteilt, näheres über Herkunft und Tradition dieser Knüpferzeugnisse nachzuweisen, geschweige denn zu verstehen. Alles auf die letzten 200 bis 300 Jahre zu beziehen und damit die Geschichte der vergangenen 4000 bis 5000 Jahre zu ignorieren, kann zu fatalen Fehlschlüssen führen.

Einführung zu den *ensi* der Ersarï und der Kizil Ayak[5]

Ensi der Ersarï (MAD) zeigen in der Musterung teils erhebliche Abweichungen von den *ensi* der Salor, der Sarïq und der Teke. Die beiden hier untersuchten Exemplare Kat. Nr. 19 und 136 sind diesbezüglich typisch. Beiden fehlen die für den *ensi* charakteristischen Bordüren mit dem *sainak*-Motiv[6] und die Ranke mit gerolltem Blatt[7]. Auch das *gush*-Motiv variiert stark bei den Ersarï. Viele Exemplare zeigen im *gush*-Motiv eine Art W-Form (wie Kat. Nr. 136), oder in der Spätzeit eine daraus weiterentwickelte Vervielfältigung.[8] Bei praktisch allen Ersarï-*ensi* sind die in den Feldern mit den *gush*-Motiven stehenden Nischen breiter als bei anderen turkmenischen *ensi* (z.B. Kat. Nr. 136). Insgesamt wirkt der Ersarï-*ensi* etwas einfacher in seiner Gestaltung, vielleicht etwas «volkstümlicher» als seine Verwandten bei den Salor, den Sarïq und den Teke. Oft sind auch Mustereinflüsse aus dem Bereich der Ikat-Weberei zu beobachten. Bei der aussen umlaufenden Bordüre von Kat. Nr. 19 ist dies der Fall.

Kat. Nr. 35 zeigt stärkere Ähnlichkeiten zu den *ensi* der Salor, Sarïq und Teke und kann wohl nicht zur Gruppe der Ersarï-*ensi* gezählt werden. Obwohl er in seiner Musterung auch immer noch eine wesentliche Verwandtschaft zu den *ensi* der Ersarï zeigt, unterscheidet er sich mit seiner etwas kühleren Farbpalette und seiner feineren Knüpfung doch deutlich von diesen. Eine Zuordnung zu den Kizil Ayak erscheint möglich.

19

Ersarï-*ensi*

Nur gerade fünf in der Literatur publizierte Exemplare zeigen Ähnlichkeiten zu Kat. Nr. 19. Charakteristisch für diese kleine Gruppe sind vor allem die Bordüren.

Muster: Dieser *ensi* weicht in der Musterung schon erheblich von den Mustern der *ensi* der Salor, Sarïq und Teke ab, die wohl das typische Modell eines *ensi* zeigen. Dies ist in Anbetracht des speziellen Umgangs mit Mustern, dem wir bei den Ersarï begegnen, nicht erstaunlich.

3 Poullada 2006: 67.
4 Tsareva hat 2011 einen Aufsatz veröffentlicht, indem sie auf die MAD Problematik eingeht und einige interssante, neu Ansätze ins Spiel bringt (Tsareva 2011a).
5 Zur Herkunft des *ensi*-Musters siehe das Kapitel «Der turkmenische *ensi*».
6 14 von 47 aufgelisteten Vergleichsstücken zeigen keine *sainak*-Bordüre.
7 33 von 47 aufgelisteten Vergleichsstücke zeigen in den Bordüren keine Ranke mit gerolltem Blatt.
8 Z.B. Concaro/Levi 1999: Nr. 121.

Drei Punkte sind es, die sich bei diesem *ensi*-Muster noch an der «klassischen» *ensi*-Mustertradition orientieren: (1) Die dreiteilige Gestaltung des Innenfeldes – zwei grössere Felder oben und unten und einem dazwischen liegenden kleineren – (2) das *ensi*-typische *gush*-Motiv in den Registern der beiden grösseren Felder und (3) der unten angesetzte, nur noch fragmentarisch erhaltene *alem*. Die Musterung entspricht weitgehend dem charakteristischen Repertoire der Ersarï. Die sonst für *ensi* typische *sainak*-Bordüre wird durch eine Bordüre mit Ikat-Musterung ersetzt.

Struktur: Das Stück hat nur einen Schuss zwischen den Knotenreihen, was ungewöhnlich ist. Üblich sind zwei Schüsse.

Datierung: Laut Radiokarbondatierung ist dieser *ensi* zwischen 1650 und 1820 entstanden. Eine Datierung ins 20. Jahrhundert kann auf Grund der Muster-, Farb- und Materialqualität ausgeschlossen werden. Am wahrscheinlichsten scheint eine Datierung ins 18. oder frühe 19. Jahrhundert.

136

Ersarï-*ensi*-Fragment (Abb. 1)

Muster: In seiner Musterung zeigt dieses Stück viele Bezüge zu anderen veröffentlichten Ersarï-*ensi*. Wie dem *ensi* Kat. Nr. 19 fehlt auch diesem Exemplar die sonst *ensi*-typische *sainak*-Bordüre. Ungewöhnlich ist auch der obere, braungrundige *alem* mit dem diagonal über Kreuz stehenden Dreiblattmotiv, der damit genau dem unteren *alem* entspricht und sich von den seitlichen Bordüren mit den zusätzlichen Chevron-Motiven und dem Farbwechsel unterscheidet.[9] Dieses Phänomen ist bei späten *ensi* aus der Zeit um 1900 häufig zu beobachten, aber bisher nur bei diesem Fragment als einem frühen Erzeugnis bekannt. Sehr archaisch wirkt die spezielle Ausgestaltung des direkt unter dem Innenfeld liegenden *alem*-Musters.

Struktur: Dieser *ensi* ist nicht nur eines der ältesten bisher bekannten Ersarï-Exemplare, sondern mit der Knüpfdichte von 2300 Knoten/dm² auch eines der feinsten. Alte Knüpferzeugnisse der Ersarï variieren in der Regel zwischen 900 und 1500 Knoten/dm².

Datierung: Die Radiokarbondatierung ergab 16., 17. oder 18. Jahrhundert. Mit einem Radiokarbonalter von 250 Jahren ist allerdings eine Datierung ins 17. Jahrhundert am wahrscheinlichsten.



Abb. 1: Ersarï-*ensi* Kat. Nr. 136, Fragment, 116 x 97 cm, 17. oder 18. Jh. Der *ensi* zeigt neben den typischen Ersarï-Mustern auch die typisch W-förmigen *gush*-Motive. Die *sainak*-Motive fehlen, wie bei vielen anderen *ensi* der Ersarï.

9 Für eine farbige Abbildung siehe Cassin/Hoffmeister 1988: Tafel 38.



Abb. 2: Ärmeldekor einer Wolltunika mit einer Vorstufe des «Kreuz-und-Stern»-Musters, Ägypten, 6./7. Jh. Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 1111. © Abegg-Stiftung, 3132-Riggisberg (Foto Christoph von Viràg).

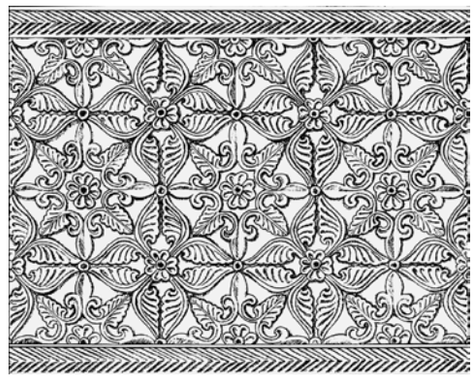


Abb. 3: Sasanidischer Stuckdekor mit «Kreuz-und-Stern»-Muster, 7. Jh. Nach Kröger 1982: 154, Abb. 87.



Abb. 4: Fragment eines blaugrundigen, post-sasanidschen (sogdischen?) Seidenstoffs mit «Kreuz-und-Stern»-Muster, 9. Jh. Nach Ierusalimskaja/Borkopp 1996: 75, Abb. Nr. 85.

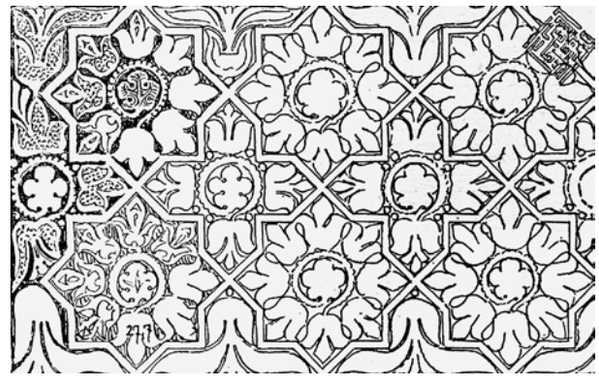


Abb. 5: «Kreuz-und-Stern»-Muster aus Samarra bei Bagdad, Wanddekor in Stuck, Mitte 9. Jh, Abbasidenzeit. Deutlich sichtbar der sasanidische Einfluss. Nach Herzfeld 1923: 161, Abb. 234.

Einführung zu den Ersarï-Schmuckbehängen[10] mit «Kreuz-und-Stern»-Muster

Während das Muster der Salor-Schmuckbehänge die Kombination eines spätantiken Nischenfrieses (*kejebe*) mit einem neu hinzugefügten, gleichsam dazwischen eingeschobenen islamischen Medaillonmuster (*darvaza*) darstellt,[11] zeigt das Muster der Ersarï-Schmuckbehänge ein ganzheitlich neu entwickeltes Musterkonzept aus islamischer Zeit: Das «Kreuz-und-Stern»-Muster. Obwohl die beiden Musterkonzepte – das der Salor und das der Ersarï – aus ähnlichen Komponenten aufgebaut sind und sich dadurch auch in mancherlei Hinsicht gleichen, so sind sie in grundlegenden Details doch unterschiedlich. Dem Ersarï-Muster fehlen die verschränkten Quadrate[12] auf der Horizontalachse. Aus dem *kejebe*-Muster wurden weiss konturierte Kreuzformen, die aneinandergereiht sternförmige Zwischenräume ergeben, in die jeweils ein *darvaza gül* eingefügt ist. So gaben die Ersarï ihren Schmuckbehängen ein neues «Gesicht» und entwickelten aus dem *kejebe/darvaza*-Muster der Salor das «Kreuz-und-Stern»-Muster. Das *kejebe/darvaza*-Muster der Salor blieb aber auch bei den Ersarï in Gebrauch,[13] es ist nur weniger häufig anzutreffen als das «Kreuz-und-Stern»-Muster.

Das «Kreuz-und-Stern»-Muster in der islamischen Kunst

Wie so manch anderes Muster dürfte auch das «Kreuz-und-Stern»-Muster seine Wurzeln in der Spätantike haben. Eine mögliche Vorstufe des Musters zeigt der Ärmeldekor einer ägyptischen Wolltunika aus dem 6./7. Jahrhundert (Abb. 2). Eine weitere Vorstufe zur islamischen Version des «Kreuz-und-Stern-Musters» dürfte das sasanidische Stuckmuster auf Abb. 3 darstellen.[14] Daneben gibt es auch post-sasanidische oder sogdische Seidenstoffe, die das «Kreuz-und-Stern»-Muster bereits

10 Allgemeine Bemerkungen über turkmenische Schmuckbehänge finden sich im Kapitel «Die Salor» (Kat. Nr. 5 und 130).
11 Vergl. dazu die Abb. 67–77 im Kapitel «Die Salor».
12 Vergl. Kat. Nr. 5, Abb. 80 im Kapitel «Die Salor».
13 Siehe Vergleichsbeispiele mit *kejebe/darvaza*-Musterung der Salor zu Kat. Nr. 20.
14 Karel Otavsky verweist auf ein weiteres, ähnliches Stuckmuster der Sasaniden, in dem auch er eine Vorstufe des islamischen «Kreuz-und-Stern-Musters» sieht (Otavsky 1998: 145, Fussnote 88).

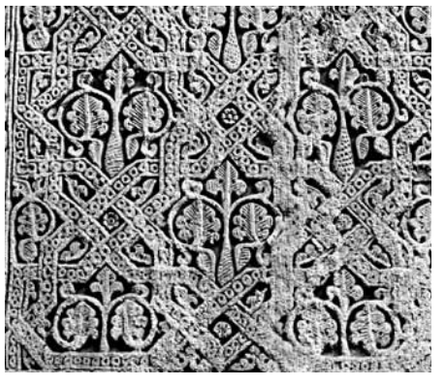


Abb. 6: «Kreuz-und-Stern»-Muster, Stuckdekor aus der Moschee von Nouh-Goumbad, Balkh, Afghanistan, 2. Hälfte 9. Jh. Nach Du Nr. 381, Nov. 1972: 848.

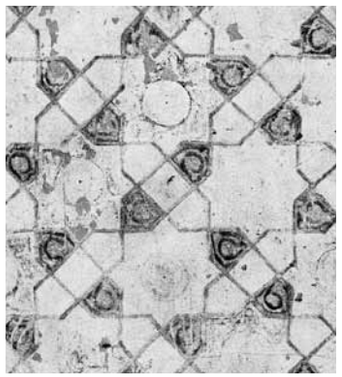


Abb. 7: Wandmalerei mit «Kreuz-und-Stern»-Muster im Mausoleum des Arslân Jâsib (?), Sangbast, Khorasan, 997 – 1028. Fotografie Jörg Affentranger, 2010.



Abb. 8: «Kreuz-und-Stern»-Muster aus einem Haus in Nishapur, Khorasan, 10. Jh. Diese Version des «Kreuz und Stern»-Musters zeigt neben sasanidischen auch islamische Einflüsse in der Musterung der Kreuze und Sterne, die schon stark an die Arabaske erinnern. Sehr ähnliche Stuckdekorationen sind auch aus Afrasiab (Samarkand) und Balkh (Nough-Goumbad Moschee) bekannt. Nach Wilkinson 1986: Fig. 3.33.



Abb. 9: Stuckfragment mit «Kreuz-und-Stern»-Muster aus Afrasiab, Samarkand, 12. Jh. Afrasiab Museum Samarkand, Usbekistan. Fotografie des Autors, 2005.

in voll ausgebildeter Form zeigen. Zwei Beispiele sind mir bekannt, Abb. 4 zeigt eines davon.[15] Beide wurden in alanischen Gräberfeldern ehemaliger sogdischer Handelsniederlassungen entlang der Seidenstrasse im nördlichen Kaukasus gefunden. Sie werden ins 8. oder 9. Jahrhundert datiert, stehen aber mit ihrer Musterung noch in vorislamischer Tradition. Vor allem das Fragment auf Abb. 4 mit den Vögeln und Palmetten in Rondellen zeigt noch deutlich seine Bezüge zur sogdischen oder sasanidischen Bildsprache.[16] Die «Fiederung» der Kreuzformen verweist auf den sasanidischen Stuckdekor (Abb. 3). Auch dort bilden paarweise angeordnete «gefiederte» Palmettblätter die Kreuzformen. Bei beiden Seidenstoffen stehen die Kreuzformen diagonal, während sie beim Stuck, und zwar sowohl beim sasanidischen (Abb. 3) als auch beim frühislamischen aus Samarra (Abb. 5), Nishapur (Abb. 8) und Afrasiab (Abb. 9) horizontal/vertikal positioniert sind. Ebenfalls diagonal stehen die Kreuzformen aber auch beim Stuck der Moschee von Nouh-Goumbad (*masjid-i-tarikh*) bei Balkh in Nord-Afghanistan (Abb. 6). Worauf diese Unterschiede zurückzuführen sind, ist nicht ganz klar. Möglicherweise wurde die dynamischer wirkende diagonale Anordnung des Musters bei Textilien, und die statischer wirkende horizontal/vertikale Position beim Architekturdekor bevorzugt. Zwei Wandmalereien aus frühislamischer Zeit könnten dies bestätigen. Das eine Beispiel stammt aus Nishapur[17] (10. Jahrhundert), das andere aus dem Mausoleum des Arslân Jâsib im östlich von Nishapur gelegenen Sangbast[18] (Abb. 7). Beide Wandmalereien zeigen eine diagonale Anordnung der Kreuzformen und damit vermutlich Reproduktionen von textilem Wandschmuck, der hier in Malerei nachgeahmt wurde.

Ab dem 12. Jahrhundert erlangt das «Kreuz-und-Stern»-Muster in der islamischen Welt als Fliesendekor immer grössere Bedeutung. Das

15 Das zweite Fragment, ein rotgrundiger Seidensamit, wurde bei archäologischen Ausgrabungen in Moscevaja Balka, etwas westlich von Chasaut, gefunden. Ierusalimskaja/Borkop 1996: 76, Nr. 87.

16 Ein zweites Fragment desselben Stoffs befindet sich im Textilmuseum in Lyon (Abgebildet in Martiniani-Reber 1986: 28, Kat. Nr. 27). Martiniani-Reber bezeichnet den Stoff als Produkt einer Werkstatt aus Konstantinopel.

17 Wilkinson 1986: 309, H30 und 299, Gg. Abbildung H30 ist nicht korrekt positioniert im Buch. Dies zeigt die Abbildung Gg auf S. 299, bei der ein Schriftzug im oberen Bereich deutlich die diagonale Stellung der Kreuze zeigt.

18 Branenburg/Brüsehoff 1980: Abb. 79.

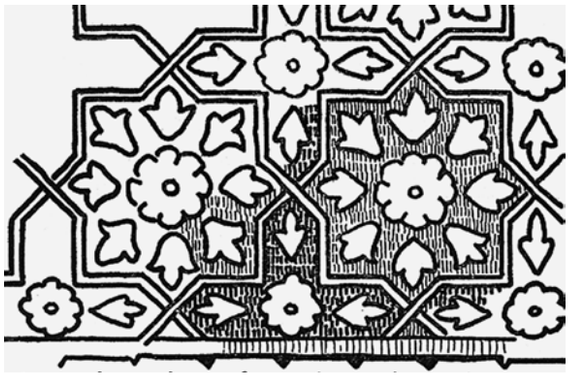


Abb. 10: Timuridisches Teppichmuster mit «Kreuz-und-Stern»-Muster, nach einer Miniaturmalerei des 15. Jh. Die Sternform zeigt deutliche Ähnlichkeiten zum *darvaza gül* mit seinem rosettenartigen Zentrum und den radial stehenden «Speichen» (Blüten). Nach Briggs 1940: 27, Fig. 19.



Abb. 11: Ausschnitt aus einem Ersarï-Schmuckbehang mit «Kreuz-und-Stern»-Musterung und *darvaza gül* mit radialer Anordnung der Innenzeichnung, 19. Jh. Das *darvaza-gül* zeigt eine leicht abgeänderte Aussenform und gleicht schon stärker der daraus abgeleiteten Sternform auf Abb. 17. Das Stück ist abgebildet in: Dodds/Eiland 1996: No. 216. Sammlung Richard Isaacson, Arlington.



Abb. 12: Ausschnitt aus einem Ersarï-Schmuckbehang mit «Kreuz-und-Stern»-Musterung und *darvaza gül* mit radialer Anordnung der Innenzeichnung, 19. Jh. Privatsammlung.

Muster wurde unter den Seldschuken und den nachfolgenden Ilkahniden zum beliebten Fliesendekor, dann allerdings immer in der statischeren horizontal/vertikal Anordnung. Auch die Timuriden machten häufigen Gebrauch von diesem Muster, und das nicht nur in der Architektur,[19] sondern auch auf Teppichen.[20] Dies sind die ersten Vergleichsbeispiele, möglicherweise sogar die direkten Vorlagen dieses Musters für die Ersarï Schmuckbehänge (vergl. Abb. 10 und 11 – 17). Wie nicht anders zu erwarten, war das «Kreuz-und-Stern»-Muster auch in der safawidischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts beliebt. Unter den Qajaren ist es hingegen weniger häufig anzutreffen. Auch im benachbarten osmanischen Reich war das Muster zwar bekannt, aber bei weitem nicht so verbreitet wie in Persien und Zentralasien.

Das «Kreuz-und-Stern»-Muster der Ersarï

Wie die Salor hatten auch die Ersarï Schmuckbehänge mit ein, zwei oder drei Medaillons (*darvaza gül*). Exemplare mit drei Medaillons sind allerdings selten,[21] meistens haben sie nur eins. Bemerkenswert ist auch, dass die Schmuckbehänge der Ersarï in Bezug auf die Musterung bei weitem nicht so einheitlich sind wie die der Salor. Neben den Exemplaren mit der typischen *kejebe/darvaza*-Musterung der Salor[22] sind aus dem Bereich des «Kreuz-und-Stern-Musters» eine ganze Bandbreite von Variationen bekannt. Während die Muster auf Abb. 19 und 20 noch an die strenge Musterung der Salor erinnern (Abb. 18), ist dies bei den Mustern auf den Abb. 11 – 14 nicht mehr so ausgeprägt. Typische Musterkomponenten wie die Füllung des *kejebe* (die Feueraltäre[23]) oder das Flechtbandmedaillon im Zentrum wurde vereinfacht (Abb. 13) oder im Falle des Flechtbandmedaillons gar durch ein Sternmuster ersetzt (Abb. 14). Auch die Konturlinie des *darvaza gül* wurde der Sternform des «Kreuz-und-Stern-Musters» angepasst, und die Bordüren sind meist einfacher als bei den Salor.

19 Soustiel/Porter 2003.

20 Weitere Beispiele finden sich bei Briggs 1940.

21 Abb. 17 zeigt einen Ausschnitt aus einem von zwei publizierten Exemplaren mit drei *darvaza gül*. Das zweite Exemplar ist abgebildet in Hali 28, 1985: 91, Nr. 5.

22 Z.B. O'Bannon 1998: Nr. 89; Elmby IV, 1998: Nr. 56; Azadi 1970: Tafel 28b.

23 Siehe Abb. 75 und 76 im Kapitel «Die Salor».

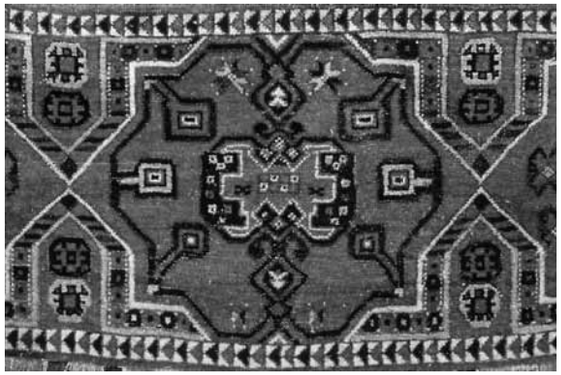


Abb. 13: Ausschnitt aus einem Ersarï-Schmuckbehang mit «Kreuz-und-Stern»-Musterung und *darvaza gül* mit radialer Anordnung der Innenzeichnung, 19. Jh. Privatsammlung.



Abb. 14: Ausschnitt aus einem Ersarï-Schmuckbehang mit «Kreuz-und-Stern»-Musterung und *darvaza gül* mit radialer Anordnung der Innenzeichnung, 2. Hälfte 19. Jh. Privatsammlung. Diese Form des *darvaza gül* zeigt bereits starke Parallelen zum Sternmuster des Behangs Kat. Nr. 21 und Abb. 20. Die Flechtbandrosette wurde durch einen Stern und die Perlbänder durch den bei den Turkmenen häufig gebrauchten *gyjak*-Streifen ersetzt. Das komplette Stück ist abgebildet in Jourdan 1989: Nr. 269.



Abb. 15: Ausschnitt aus einem Arabachi-Schmuckbehang mit zentralem Stern, 2. Hälfte 19. Jh. Privatsammlung. Dieses Sternmuster dürfte mit grosser Wahrscheinlichkeit eine Ableitung der Muster auf den Abb. 11 – 14 sein. Die «Feueraltäre» in den Nischen, die Perlbänder und die Nebenbordüren mit den weissen Rhomben (oben und unten) dürften auf einen Einfluss der Salor zurückzuführen sein.

Vermutlich übernahmen die Ersarï zuerst das *kejebe/darvaza*-Muster von den Salor, und erst im Verlaufe des 14./15. Jahrhunderts auch das «Kreuz-und-Stern»-Muster von den Timuriden. Hinweise auf ein solches Vorgehen finden sich in timuridischen Teppichmustern (Abb. 10). Sie zeigen die auffallendsten Parallelen zum «Kreuz-und-Stern»-Muster der Ersarï (vergl. Abb. 11 – 14).

So ist es erstaunlich, dass bei der typischen Ersarï-Variante des *darvaza gül* die «Speichen» im Medaillon radial angeordnet sind, und nicht vertikal/horizontal wie bei den beiden typischen Varianten der Salor.[24] Diese radiale Anordnung entspricht mehr den timuridischen Vorbildern (Abb. 10). Eine radiale Anordnung der «Speichen» des *darvaza gül* ist auch bei den drei bisher bekannten Beispielen der Sarïq zu beobachten.[25] Bei den Salor ist die Version mit radial angeordneten «Speichen» die Ausnahme: nur zwei von etwa fünfzig veröffentlichten Exemplaren zeigen sie. Eine Erklärung dafür dürfte die konservative Haltung der Salor gegenüber Fremdeinflüssen sein. Die von anderen Turkmenen abweichenden Formen des *darvaza gül* dürften bei den salor auf das ältere *kejebe*-Muster zurückzuführen sein, von dem sie die Formen der Feueraltäre und auch deren vertikale Anordnung für die «Speichen» des «neuen» *darvaza gül* übernommen haben.[26]

Auch die Arabachi kannten eine Variante des «Kreuz-und-Stern-Musters», allerdings in einer bereits weiterentwickelten Form. Dass aber die Sternform dieser Stücke wahrscheinlich eine Ableitung des *darvaza gül* ist, belegen die Überreste der «Speichen» (Abb. 15). Die Version der Arabachi dürfte vermutlich eine Kombination der unterschiedlichen Musterformen der Salor und der Ersarï sein. Die «Feueraltäre» in den Kreuzformen zeigen den Einfluss der Salor, der auch auf

24 Für das typische Beispiel der Salor siehe die Salor Schmuckbehänge Nr. 5 und 130 im Kapitel «Die Salor».

25 Es sind bisher nur drei Sarïq-Stücke bekannt, wovon nur ein Beispiel das «Kreuz-und-Stern»-Muster zeigt (Rippon Boswell 68, 2006, lot 91). Die beiden anderen zeigen das Muster der Salor mit *kejebe/darvaza gül* und den zwei verschränkten Quadraten auf der Mittelachse (Cassin/Hoffmeister 1988: Tafel 6; Elmby 1, 1990: Nr. 10). Bei allen drei Exemplaren sind die «Speichen» des *darvaza gül* aber radial angeordnet.

26 Für die Herkunft und Entwicklung der Salor-Schmuckbehänge mit *kejebe* und *darvaza gül* siehe Abb. 74 – 77, und 84 – 85 im Kapitel «Die Salor».

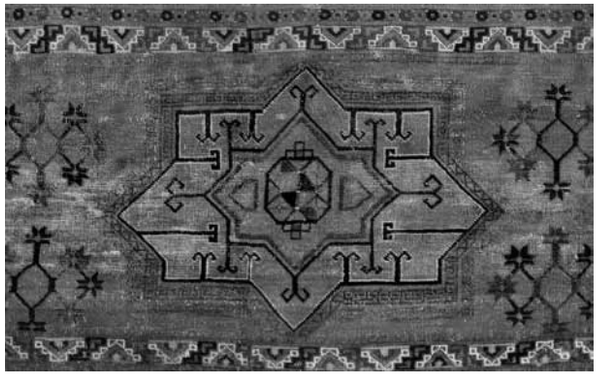


Abb. 16: Ausschnitt aus einem Ersarï-Schmuckbehang mit zentralem Stern, 18./19. Jh. Privatsammlung. Dieses Sternmuster dürfte eine Ableitung aus dem «Kreuz-und-Stern»-Muster sein, wie es die Abb. 11 – 14 zeigen. An Stelle der radial angeordneten «Speichen» stehen hier vertikal und horizontal ausgerichtete Doppelhaken und die zentrale Flechtbandrosette wurde durch einen Stern ersetzt.

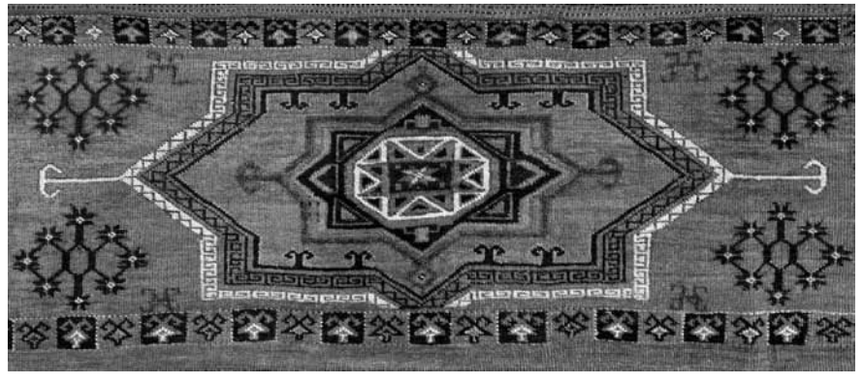


Abb. 17: Ausschnitt aus einem Ersarï-Schmuckbehang mit zentralem Stern (Kat. Nr. 21), 1. Hälfte 19. Jh. Bei diesem Exemplar stehen an Stelle der radial angeordneten «Speichen» nur noch die kleinen Doppelhaken. Ansonsten ist das Muster dem auf Abb. 16 ähnlich.

anderen Objekten der Arabachi oft zu beobachten ist, die Sternformen ihrerseits den Einfluss der Ersarï.

Bei den Teke war das «Kreuz-und-Stern»-Muster unbekannt, ebenso bei den Qaradashlï und den yomudischen Gruppen.

Ersarï-Schmuckbehänge mit einem grossen Stern

Als Folge der für die Ersarï typischen Flexibilität in Bezug auf Erneuerung und Anpassung von Mustern können vermutlich auch die Veränderungen angesehen werden, denen das Muster der Schmuckbehänge mit dem «Kreuz-und-Stern»-Muster unterlegen war. Das «Kreuz-und-Stern»-Muster dürfte sich im Verlaufe der Zeit zum Muster mit nur einem Stern ohne die Kreuzformen entwickelt haben, wie es Kat. Nr. 21 (Abb. 17) zeigt. Diese Annahme beruht vorwiegend darauf, dass das «Kreuz-und-Stern»-Muster mit ganz wenigen Ausnahmen ein typisches und häufiges Ersarï-Muster ist. Das gleiche trifft für das Muster mit einem grossen, zentralen Stern zu. Dieses Muster ist nicht etwa eine Spätform des 19. Jahrhunderts; der Schritt zum einzelnen Stern kann schon wesentlich früher erfolgt sein. Dass der grosse Stern ein Derivat des *darvaza gül* sein dürfte, zeigen Überreste, die mit grosser Wahrscheinlichkeit noch von diesem stammen. Die Rede ist von den Hakenformen, die schon im Zusammenhang mit dem Sternmuster der Arabachi erwähnt wurden. Diese dürften als Überreste der «Speichen» des *darvaza gül* angesehen werden (Abb. 16, 17).

20

Ersarï-Schmuckbehang mit «Kreuz-und-Stern»-Muster

Muster: Der Aufbau der Musterung des Feldes zeigt das «Kreuz-und-Stern»-Muster, wie es in vergleichbarer Form auch auf timuridischen Teppichen des 14. und 15. Jahrhunderts bekannt ist, dort allerdings als unendlicher Rapport auf grossen Teppichen (Abb. 10).

Das in die Sternform integrierte *darvaza gül* hat bereits eine erhebliche Vereinfachung erfahren, indem die zentrale Flechtbandrosette kaum mehr als solche zu erkennen ist. Der Vergleich mit den Abbildungen 11 – 13 und 18 – 20 zeigt aber die Herkunft und die verschiedenen Schritte der Vereinfachung. Ungewöhnlich und selten auch ist



Abb. 18: Ausschnitt aus einem Salor-Behang, *darvaza-gül* Typ A mit der für die Salor ungewöhnlichen radialen Anordnung der "Speichen". 17./18. Jh. Privatsammlung. Der Schmuckbehang ist abgebildet in: Rippon Boswell Kat. 75, 2010, lot 1.

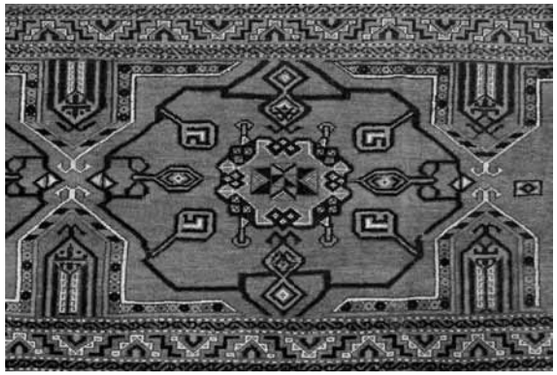


Abb. 19: Ausschnitt aus einem Ersarï-Behang mit «Kreuz-und-Stern-Musterung» und *darvaza gül* mit radialer Anordnung der Innenzeichnung, 1. Hälfte 19. Jh. Die Flechtbandrosette im Zentrum ist noch gut erkennbar und zeigt noch alle acht Verflechtungspunkte. Das Stück ist abgebildet in: Andrews et al. 1993: Nr. 127. Privatsammlung.



Abb. 20: Ausschnitt aus einem Ersarï -Behang mit «Kreuz-und-Stern-Musterung» und *darvaza gül* mit radialer Anordnung der Innenzeichnung, 19. Jh. Privatsammlung. Die Flechtbandrosette im Zentrum ist bereits stark vereinfacht, aber im Vergleich mit den Vorbildern (Abb. 18 und 19) immer noch gut erkennbar. Eine sehr ähnliche Form des *darvaza gül* zeigt der Schmuckbehang Kat. Nr. 20.

die Bordüre, die wie das *darvaza gül* auf timuridische, vielleicht sogar noch frühere Flechtbandbordüren zurückgeht.

Datierung: Die Datierung dieses Stücks bereitet insofern Schwierigkeiten, als das Feldmuster eine bereits stark vereinfachte Form des *darvaza gül* zeigt. Solche mustergeschichtlichen Fakten auf eine Datierung des Objekts zu beziehen, kann aber problematisch sein. Wir wissen nicht genau, wann dieser Prozess der Vereinfachung eingesetzt hat. Es ist daher schwierig, Stücke wie dieses zu datieren, vor allem wenn der Erhaltungszustand relativ schlecht ist, was ein höheres Alter suggerieren kann. Eine Datierung ins frühe 19. Jahrhundert scheint wahrscheinlich.

21

Ersarï-Schmuckbehang mit einem einzelnen grossen Stern

Unter den vielen bekannten Stücken dieses Typs aus dem 19. Jahrhundert ist dieses Exemplar nicht nur eines der älteren, sondern auch besonders schön. Nur wenige ältere Beispiele, wie das auf Abb. 16, sind bekannt.

Muster: Die Musterung dürfte auf das «Kreuz-und-Stern»-Muster zurückzuführen sein. Die grosse Sternform hat sich dabei verselbständigt und wurde zum alleinigen, die Komposition beherrschenden Element. Die senkrecht in den Stern hineinragenden kleinen Doppelhaken sind vermutlich Überreste der «Speichen» des *darvaza gül*, die bei noch älteren Exemplaren auch noch in der Horizontalen vorhanden sind (vergl. Abb. 16). Die Bordüre ist relativ selten und meist auf älteren Stücken dieses Typs anzutreffen. Ungewöhnlich ist auch das Fehlen der sonst üblichen Nebenbordüren.

Farben: Mit seinem leuchtenden Rot ist dieser Schmuckbehang farblich kräftiger als viele andere Ersarï-Stücke (z.B. Kat. Nr. 25 und 26).

Datierung: Die Qualität der Farben sowie der Musterzeichnung sind Hinweise für eine Entstehung in der erste Hälfte des 19. Jahrhunderts.

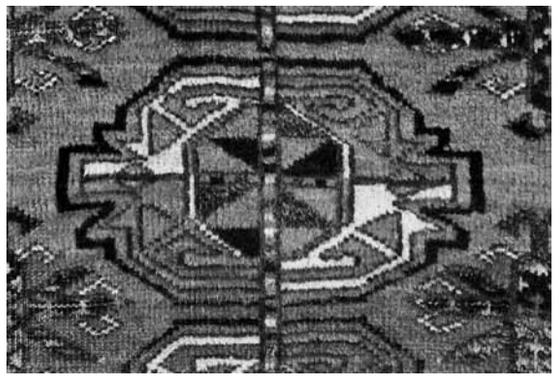


Abb. 21: C*huval gül* der Ersarï, 18. Jh. Ausschnitt aus Kat. Nr. 22. Die Abb. 21 und 22 zeigen das frühe und das späte *chuval gül* der Ersarï-*chuval* Kat. Nr. 22 und 23 im richtigen Grössenverhältnis.

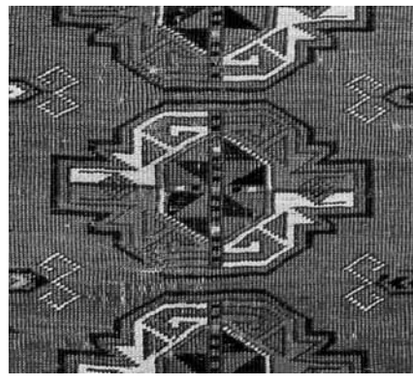


Abb. 22: C*huval gül* der Ersarï, Ende 19. Jh. Detail aus Kat. Nr. 23. Der spätere *chuval* ist wesentlich feiner geknüpft, zeigt ein kleineres *chuval gül* mit einer reduzierten Farbpalette (ohne Grün) und einem breiteren Musterraport.

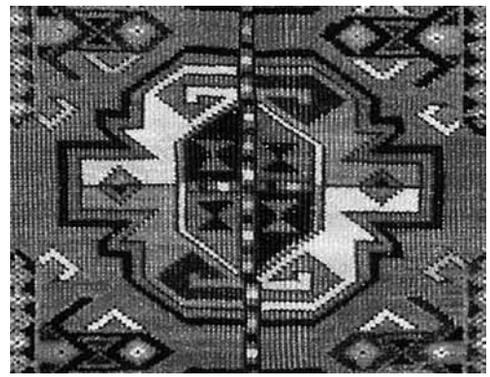


Abb. 23: *Chuval gül* der Ersarï, frühes 19. Jh. Ausschnitt aus Kat. Nr. 137 (Abb. 24). Die Innenzeichnung dieser Version des *chuval gül* weicht etwas ab von der Version der Kat. Nr. 22 und 23. Eine weitere Version des *chuval gül* der Ersarï gleicht stark dem der Salor vom Typ A mit einer «Volutenraute» im Zentrum (Abb. 160 im Kapitel «Die Salor»).

Einführung zu den Ersarï-*chuval* mit *chuval gül*

Obwohl die beiden Ersarï-*chuval* Kat. Nr. 22 und 23 auf den ersten Blick sehr unterschiedlich erscheinen, haben sie doch viele Gemeinsamkeiten. So beispielsweise die Zeichnung des *chuval gül*[27] (Abb. 21 und 22) und des *chemche gül*[28], sieht man einmal von den Proportionen und der unterschiedlichen Anzahl *chuval gül* in der Höhe ab. Beide zeigen auch eine *kochanak*-Hauptbordüre und die gleichen Nebenbordüren. Auf Grund dieser Ähnlichkeiten dürften die beiden Stücke in derselben Region von derselben Ersarï-Gruppe geknüpft worden sein. Was sie aber neben all ihren Ähnlichkeiten in erster Linie unterscheidet, ist ihr Alter. Kat. Nr. 22 (Abb. 21) ist eines der älteren bekannten Beispiele dieser Art und stammt wohl noch aus dem 18. Jahrhundert. Kat. Nr. 23 (Abb. 22) mit seinen frühen synthetischen Farbstoffen und Cochenille als Grundfarbe ist hingegen ganz klar zwischen 1880 und 1900 zu datieren.

27 Zur Herkunft des *chuval gül* siehe Kat. Nr. 13 im Kapitel «Die Salor».
28 Zur Herkunft des *chemche gül* siehe das Kapitel «Blütenkreuz und Flechtbandstern».

Die Unterschiede liegen neben den Musterproportionen vorwiegend in der Wollqualität und der Farbgebung. Auch die Knüpfdichte ist beim späteren Stück doppelt so hoch, was für viele späte turkmenische Knüpferzeugnisse typisch ist.

22

Ersarï-*chuval* mit *chuval gül*

Muster: Die niedrige Knüpfdichte und der relativ hohe Flor sind verantwortlich für die etwas unscharfe Zeichnung des Musters. Verglichen mit dem Salor-*chuval* Kat. Nr. 13, der mit seiner präzisen Musterzeichnung und der velour-artig, kurzflorigen Oberfläche fast schon an einen Samt erinnert, ist dieses exzellente Ersarï-Exemplar mehr der Volkskunst verpflichtet.

Struktur: Die Knüpfdichte von ca. 900 Knoten/dm² ist typisch für viele Ersarï-Erzeugnisse. Der hohe Flor von bis zu 4 mm gibt dem Stück einen «fleischigen» Griff. In den *chemche gül* wurden, kleinen

«Edelsteinen» gleich, einzelne Knoten in magentafarbiger Seide eingeknüpft.

Farben: Dank der hervorragenden Wollqualität wurden tief saturierte Farben erzielt.

Datierung: Auf Grund der hohen Qualität des Stücks ist eine Datierung ins 18. oder frühe 19. Jahrhundert angemessen. Eine Radiokarbondatierung wurde nicht durchgeführt.

23

Ersarï-*chuval* mit *chuval gül*

Muster: Sowohl die verkleinerte Form des *chuval gül* und der daraus resultierenden Musterkomposition mit 3×6 *chuval gül* (an Stelle der bei älteren Exemplaren üblichen 3×3 oder 3×4) als auch die erhöhte Anzahl von Nebenbordüren weisen auf ein spätes Erzeugnis hin.

Farben & Datierung: Neben der Musterzeichnung belegt auch die Farbpalette mit Cochenille als Grundfarbe und dem synthetischen Farbstoff Ponceau RR für das Orange-rot in den *chuval-gül* eine Entstehung im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts.

137

Ersarï-*chuval* mit *chuval gül* (Abb. 24)

Mit seiner kraftvollen 3×3 Feldkomposition und der klaren Zeichnung sowohl des *chuval gül* (Abb. 23) als auch des *chemche gül* dürfte dieser *chuval* zumindest aus dem frühen 19. Jahrhundert, vielleicht sogar aus dem 18. Jahrhundert stammen. Bemerkenswert sind auch die einfach gezeichneten Bäumchen im *alem*, die an Formen bei den Salor erinnern.[29]

Dieses Stück wurde möglicherweise auch von einer anderen Gruppe geknüpft, vielleicht von den Kizil Ayak oder den Ali-Eli. Die Verwandschaft zu den Kizil Ayak liegt im *chemche gül*, während die Innenzeichnung des *chuval gül* laut Poullada ein Hinweis für eine Zuordnung zu den Ali-Eli sein könnte.[30]

29 Vergl. Abb. 156 im Kapitel «Die Salor».
30 Poullada 2006.

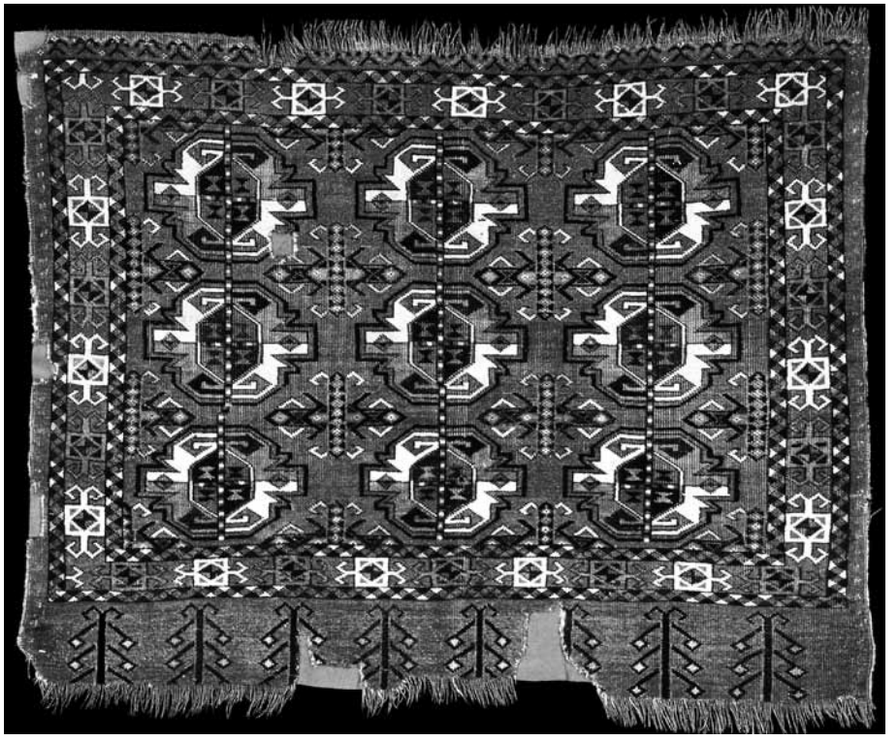


Abb. 24: Kat. Nr. 137, Ersarï-*chuval* mit *chuval gül*, 18. oder frühes 19. Jh.
Sammlung David Reuben, London.

24

Ersarï- *chuval* mit Streifenmusterung

Dieser gestreifte *chuval* gehört zu einer grösseren Gruppe von Knüpferzeugnissen der Ersarï. Solche Streifenmuster sind in turkmenischen Knüpfarbeiten ungewöhnlich, sie gehören in den Bereich der Flachgewebe. Es gibt aber immer wieder Ausnahmen, und dies nicht nur bei den Ersarï.[31]

Muster: Zwei der Streifen dieses *chuval* zeigen ein Muster, welches aus dem Bereich der Ikat-Weberei stammen dürfte, besonders der

31 Vergl. dazu die Teke *chuval* Kat. Nr. 65, 66 und 69.

Samt-Ikats[32] (siehe die nächsten drei Katalognummern). Die restlichen Streifemuster, mit Ausnahme der für die Ersarï typischen Knospenranke, sind vermutlich Flachgewebemuster.

Struktur: Das Stück zeigt eine typische Ersarï-Struktur mit rechts offener, asymmetrischer Knüpfung und einer Knüpfdichte von ca. 1000 Knoten pro dm^2.

Farben: Der *chuval* enthält kleinere Mengen von mit Cochnille gefärbter Wolle. Ansonsten entspricht die Farbpalette mit ihren leuchtenden Tönen noch der alten Tradition vor dem Aufkommen der synthetischen Farbstoffe.

Datierung: Auf Grund des Vorkommens von mexikanischer Cochenille auf Wolle im Zusammenhang mit Ammoniak als Färbehilfe ist diese Stück nach 1825 zu datieren.[33] Die spärliche Verwendung von Cochenille auf Wolle und die noch strahlende Farbpalette verweisen aber auf eine Entstehung vor ca. 1850. Das Stück dürfte demnach mit grosser Wahrscheinlichkeit aus dem 2. Viertel des 19. Jahrhunderts stammen.

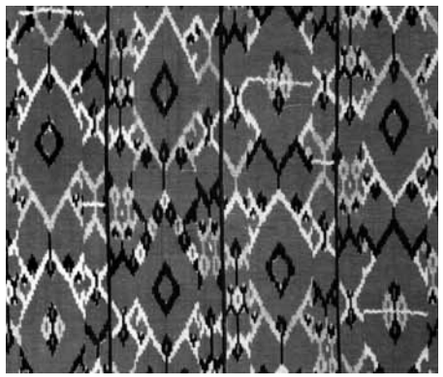


Abb. 25: Usbekischer Seiden-Ikat (Ausschnitt), 19. Jh. Privatsammlung. Solche Ikat dienten als Vorlage für die Muster von Ersarï-Knüpferzeugnissen (Abb. 26). Es handelt sich bei diesem Muster möglicherweise um ein Derivat des Ikat-Musters, welches dem *darak nuska*-Muster auf Abb. 57 als Vorlage gedient haben dürfte. Nach Larson 1976: 176, Nr. 55.

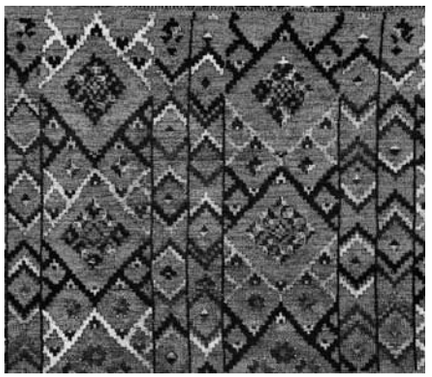


Abb. 26: Ersarï-*chuval* mit Ikat-Musterung (Ausschnitt), 18. oder 19. Jh. Die Musterung dieses *chuval* kopiert das Ikat-Muster auf Abb. 25. Hinzugefügt wurden lediglich die schmalen Streifen. Es könnte sich dabei um einen Verwandten des Musters auf Abb. 48 und 49 handeln, vielleicht auch um eine vereinfachte Form des Musters. Privatsammlung.

Einführung zu den Ersarï Knüpferzeugnissen mit Ikat-Musterung

Ikat bezeichnet ein spezielles Färbeverfahren von Textilien. Laut Fitz Gibbon/Hale ist es eine Ableitung des malayisch-indonesischen Verbs *mengikat*, «abbinden».[34] Durch Abbinden wird das Muster in mehreren Schritten auf die Kette gefärbt, anschliessend wird die gefärbte Kette auf den Webrahmen gespannt und die Schüsse eingetragen.[35] Im Verlaufe der Zeit wurde Ikat im Westen zur allgemeinen Bezeichnung für diese textile Technik. In Zentralasien ist die Benennung für diese Technik *abr bandi*. *Abr* ist persisch und heisst Wolke.[36] Es ist nicht weiter verwunderlich, dass die Benennung dieser alten und in der Region von Buchara und Samarkand bedeutenden textilen Technik aus dem Iranischen kommt. Da die frühesten erhaltenen Seiden-Ikat-Stoffe aus Zentralasien auf die iranischsprechenden Sogden zurückgehen, kann davon ausgegangen werden, dass es sich auch bei dieser textilen Technik um eine alte lokale Tradition mit weit zurückgehenden Wurzeln handelt.[37] Die Ikat-Technik soll denn auch ursprünglich aus Südost-Asien[38] oder China stammen.

Von Seiden-Ikat-Stoffen übernommene Muster sind bei Ersarï-Knüpferzeugnissen recht häufig anzutreffen. Bei anderen turkmenischen Stammesgruppen sind sie unbekannt. Im folgenden werden drei Ersarï-*chuval* mit zwei unterschiedlichen Ikat-Mustern genauer vorgestellt: Eines davon geht auf die Hochkulturen des Alten Orients zurück (Kat. Nr. 25, Abb. 32), das andere auf das vor-hanzeitliche China (Kat. Nr. 26, Abb. 57). Beide Muster lassen sich auf frühe textile Vorbilder zurückführen: Das altorientalische auf sogdische Seiden-Ikat des

32 Fitz Gibbon/Hale 1997: Nr. 89 und 90.
33 Siehe das Kapitel «Scharlach und Purpur», Untertitel 3.1 Mexikanische Cochenille (*Dactylopius coccus* COSTA).
34 Hauser Schäublin et al. 1991: 15; Fitz Gibbon/Hale 1997: 16.
35 Für eine detaillierte Erklärung der Technik siehe Fitz Gibbon/Hale 1997: 150 ff.
36 Fitz Gibbon/Hale 1997: 13.
37 Bühler 1972: 124–125.
38 Barnes 1989: 22.

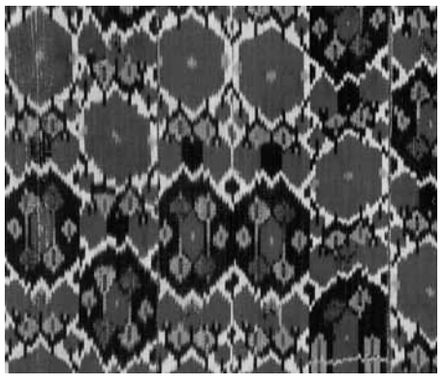


Abb. 27: Usbekischer Seiden-Ikat (Ausschnitt), 19. Jh. Sammlung Guido Goldman. Dieser oder ein ähnlicher Ikat könnte als Vorlage für den Ersarï-*khali* Kat. Nr. 139 (Abb. 28) gedient haben. Nach Fitz Gibbon/Hale 1997: 140, no. 71.

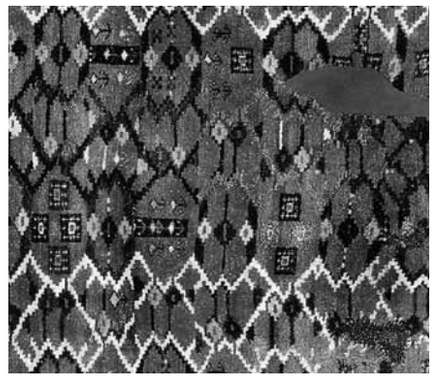


Abb. 28: Ausschnitt aus Kat. Nr. 139, Ersarï-*khali mit* Ikat-Musterung, 18./19. Jh. Die Musterung dieses *khali* kopiert das Ikat-Muster auf Abb. 27.

6./7. Jahrhunderts n. Chr. (Abb. 29 und 30), das chinesische auf Seidenstoffe der östlichen Zhou Dynastie, genauer aus der Zeit der Streitenden Reiche des 4./3. Jahrhunderts v. Chr. (Abb. 51). Das chinesische Muster dürfte ebenfalls auf zentralasiatischen Ikat verwendet worden sein, von wo es auf geknüpfte Teppiche übertragen wurde. Es sind bisher aber keine zentralasiatischen Seiden-Ikat-Stoffe bekannt, die dieses chinesische Muster zeigen. Was davon erhalten blieb, sind ein paar Knüpferzeugnisse der Ersarï und der Usbeken.

Dass die Muster usbekischer Seiden-Ikat-Stoffe von den Ersarï für ihre Knüpferezeugnisse übernommen wurden, haben bereits andere Autoren mit Beispielen belegt. Jourdan zeigt zwei,[39] Fitz Gibbon/Hale sieben solche Beispiele, wobei eines der Vergleichspaare bei Fitz Gibbon/Hale identisch ist mit einem der beiden von Jourdan gezeigten.[40] Den von Jourdan und Fitz Gibbon/Hale gezeigten Beispielen können wir zwei weitere hinzufügen (Abb. 25–28).

39 Jourdan 1989: 273, Nr. 244; 284, Nr. 255.
40 Fitz Gibbon/Hale 1997: 182, 201 (2 Beispiele), 202 (2 Beispiele), 203, 204.

Frühe Seiden-Ikat aus Zentralasien

Zum Hinweis von Fitz Gibbon/Hale auf die Herkunft des Musters von Kat. Nr. 25 (Abb. 32) aus dem Bereich der Seiden-Ikat-Stoffe ist zusätzliches Material ans Tageslicht gekommen, welches im Zusammenhang mit der hier diskutierten Musterherkunft turkmenischer Knüpferzeugnisse interessant ist. Fitz Gibbon/Hale kannten zwar die sogdischen Ikat-Fragmente aus dem Horyu-ji Schrein in Nara, Japan (Abb. 29 zeigt eines davon), und haben zwei der drei grösseren und zwei kleine davon auch publiziert,[41] sie konnten aber noch nicht wissen, dass eines dieser Fragmente in einer Beziehung zu einem ihrer Vergleichsbeispiele steht, und dieses in einen interessanten historischen Kontext stellt (Abb. 29–32).

Die Verwandschaft des sogdischen Ikat des 6./7. Jahrhunderts (Abb. 29) zum usbekischen Ikat des 19. Jahrhunderts auf Abb. 31 wurde durch Raspopova offengelegt. In einem Aufsatz über die Darstellung von Textilien auf sogdischen Wandmalereien zeigt sie die Rekonstruktionszeichnung des Ikat-Musters eines Kaftans auf einer sogdischen Wandmalerei des späten 7. Jahrhunderts aus Pendjikent bei Samarkand (Abb. 30).[42] Raspopova vergleicht das Ikat-Muster der Wandmalerei mit demjenigen des Ikat des Horyu-ji Schreins in Nara (Abb. 29) und stellt damit eine aufschlussreiche Verbindung her. Das Fragment aus Nara stammt nämlich mit grosser Wahrscheinlichkeit aus Zentralasien – dieser Meinung sind alle Autoren, die sich mit diesem Fragment beschäftigt haben[43] – es könnte auf Grund seiner Farben auf leuchtend rotem Grund und der Art seiner Musterung sogar ein sogdisches Erzeugnis sein. Die Musterung dieses Ikat aus dem Horyu-ji Schrein wurde sowohl von Schuster als auch von Bühler als anthropomorph interpretiert.[44] Schuster vergleicht das frühe Ikatmuster (Abb. 29) mit anthropomorphen Mustern Indonesiens, bei denen menschliche Figuren über Arme und Beine zu Girlanden miteinander verbunden sind.

41 Fitz Gibbon/Hale 1997: 31, Abb. 9, S. 32, Abb. 10 und S. 33, Abb. 13. Ein weiteres, grösseres Fragment, welches gewisse Ähnlichkeiten zu Abb. 9 bei Fitz Gibbon/Hale zeigt, ist abgebildet bei Bühler 1972: Band 3, Abb. 163.
42 Raspopova 2006.
43 Schuster 1965; Bühler 1972.
44 Bühler 1972: Fussnote 96.

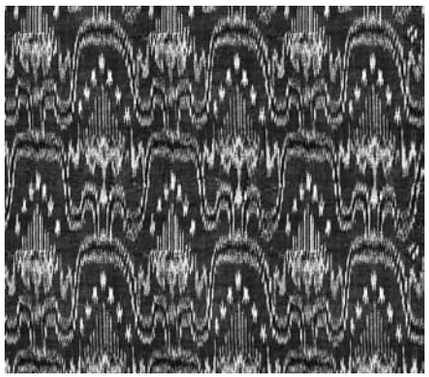


Abb. 29: Fragment eines rotgrundigen Seiden-Ikat (hier rekonstruiert), sogdisch (?), Horyu-ji, Nara, Japan. Asuka Periode, AD 552–644. Ca. 30 cm hoch. Das Muster dürfte eine Landschaft mit Palmetten darstellen (vergl. Abb. 37–47) . Nach Matsumoto 1984: Abb. 106 und 120.

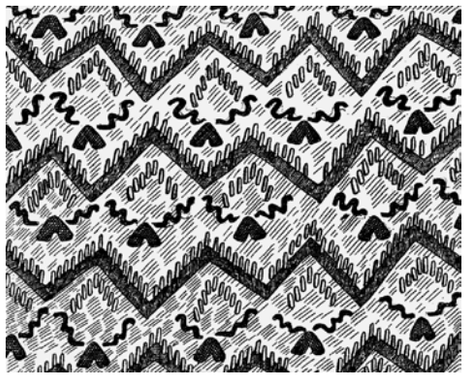


Abb. 30: Ikat-Muster auf einer Wandmalerei aus Pendjikent, Tempel I, spätes 7. Jh. Das blaugrundige Ikat-Muster ist demjenigen auf Abb. 29 sehr ähnlich und bildet eine Art Bindeglied zum usbekischen Ikat des 19. Jh. auf Abb. 31. Nach Raspopova 2006: 64, Abb. 36.

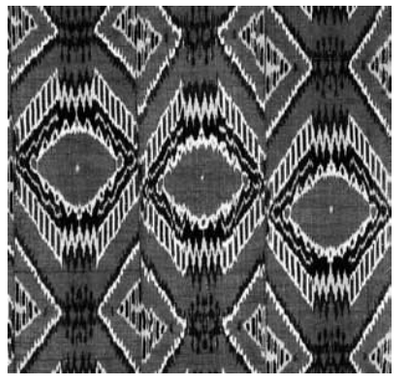


Abb. 31: Seiden-Ikat (Ausschnitt), usbekisch, 19. Jh. Sammlung Guido Goldman. Die "Landschaft" wurde in dieser späten Version nach unten gespiegelt und die Palmetten weggelassen. Nach Fitz Gibbon/ Hale 1997: 109, Nr. 55.

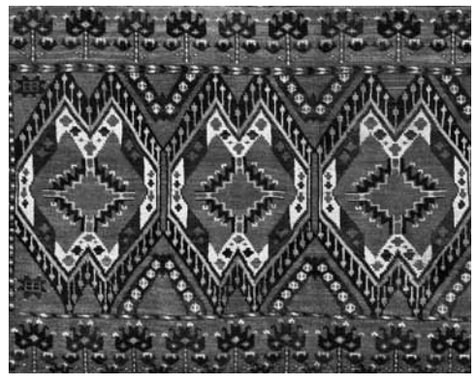


Abb. 32: Detail aus dem Ersarï-*chuval* Kat. Nr. 25. 18. oder frühes 19. Jh. Das Teppichmuster ist unverkennbar eine geknüpfte Version des Ikat-Musters, wie es das Exemplar der Sammlung Guido Goldman auf Abb. 31 zeigt.

Er sieht in diesen Figurenketten ein «genealogical pattern».[45] Bühler folgt dieser Interpretation.[46]

Das Auftauchen neuen Materials – nicht nur die von Valentina Raspopova publizierte Zeichnung der Wandmalerei, sondern auch einer grösseren Anzahl zentralasiatischer Seidenstoffe, die weder Schuster noch Bühler bekannt waren – weist aber in eine ganz andere Richtung. Das Muster ist nicht anthropomorph, sondern stellt eine Gartenlandschaft dar und dürfte auf altorientalische Vorbilder zurückgehen, wie dies die Vergleichsbeispiele auf den Abb. 37–47 zeigen. Anthropomorphe Darstellungen auf sasanidischen und zentralasiatischen Seidenstoffen des 7.–9. Jahrhunderts sind selten, und wenn sie auftauchen, sind sie von ganz anderer Art als das Muster des Ikat aus dem Horyu-ji Schrein.[47]

Die Ähnlichkeit dieses frühen Ikat (Abb. 29) mit der Darstellung des Ikat-Musters auf der Pendjikenter Wandmalerei (Abb. 30) besteht nun darin, dass beide eine Wellenlinie zeigen, zwischen denen Palmetten stehen (Abb. 33 und 34 zeigen die Palmetten, Abb. 35 und 36 zeigen vergleichbare Palmetten in usbekischen Ikat des 19. Jahrhunderts). Dass die Grundfarbe der beiden Ikat-Stoffe einmal rot und einmal blau ist, ist nicht weiter ungewöhnlich: Rot und blau sind die bevorzugten Grundfarben sogdischer Textilien und Wandmalereien. Eine ähnliche Situation finden wir im Zusammenhang mit der Herkunft des Bordürenmusters der Salor-*kahli*. Dort haben wir ein zweites Beispiel von zwei fast identisch gemusterten Seidenstoffen, wobei der eine rotgrundig, der andere blaugrundig ist.[48] Im weiteren stellt sich die Frage, ob die stilisierte Ikat-Darstellung auf der Wandmalerei (Abb. 30) einer Fantasie des Malers entspricht oder ob der reproduzierte Seidenstoff so ausgesehen hat. Um noch einmal auf das Beispiel des Bordürenmusters der Salor-*khali* und seinem Vorbild zurückzukommen: Dort entspricht das reproduzierte Muster auf der Wandmalerei bis auf ein kleines Detail genau dem erhaltenen Original,[49] was beim hier besprochenen Vergleichspaar (Abb. 29 und 30) nicht der Fall ist. Immerhin zeigen beide Muster die gleichen Grundelemente und dürften den gleichen Ursprung haben. Das vermutet auch Raspopova.[50] Es ist mit einiger Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass das

45 Schuster 1965.
46 Bühler 1972.
47 Z.B. Schorta 2006: Abb. 105, 106, 171, 176.
48 Siehe Abb. 222–224 im Kapitel «Die Salor»
49 Vergl. Fussnote 48.
50 Eine von Louise Mackie publizierte iranische oder mesopotamische Wollwirkerei aus dem 8. Jh. mit einem ähnlichen Muster wie Abb. 44 und 45 stützt diese Annahme. Auch Mackie interpretiert das Muster als «Landschaft» (Mackie 2015: 56, Abb. 2.18)



Abb. 33: Zeichnung der Palmette des Ikat Fragments auf Abb. 29 Nach Schuster/Carpenter 1996: 106, Nr. 290.



Abb. 34: Palmette aus dem Ikatmuster der Wandmalerei aus Pendjikent, Tempel I, spätes 7. Jh. Ausschnitt aus Abb. 30.

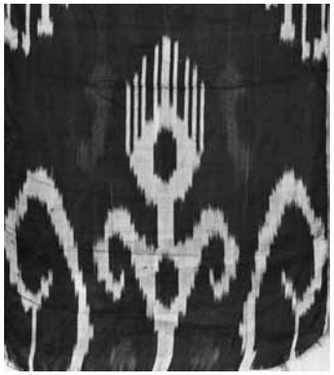


Abb. 35: Palmette auf einem usbekischen Ikat-Fragment, 19. Jh. Museum der Kulturen Basel (IIe 549). Die Parallele zur Palmette des Ikats auf Abb. 33 ist unübersehbar. Nach Bühler 1972: Abb. 161.



Abb. 36: Palmette auf einem usbekischen Ikat des frühen 19. Jh. Sammlung Goldmann. Nach Fitz Gibbon/Hale 1997: 257, Nr. 145.

Kaftan-Muster auf Raspopovas Zeichnung eine Vereinfachung des Musters des erhaltenen Originals (Abb. 29) darstellt und die reproduzierte Vorlage auch tatsächlich so aussah.

Landschaftsdarstellungen im Alten Orient

Dass es sich bei den beiden Ikat-Mustern um die Darstellung einer Landschaft oder eines Gartens handelt, soll im Folgenden aufgezeigt werden. Dem zentralasiatischen Ikat-Muster (Abb. 29) am nächsten steht das Muster auf einem post-sasanidischen Wasserkrug aus Bronze (Abb. 44). Die schuppenartig gelappten Formen stellen eine stilisierte Landschaft mit darin stehenden Blütenknospen dar. So beschreibt Harper den Dekor als «stylized representations of mountains» (stilisierte Darstellungen von Bergen).[51] Sie vergleicht das Muster mit demjenigen auf einer sasanidischen Silbervase, welches sie als «triple hills» (dreiteilige Hügel) beschreibt (Abb. 43).[52] Diese Silbervase zeigt einen Jäger in einer hügeligen Landschaft, umgeben von Tieren wie Hirschen, Raubkatzen, Greifvögeln, Ziegen, einem Stier und typisch sasanidischen Blumendarstellungen. Solche in einer Landschaft (Garten) angesiedelten Jagdszenen sind im Alten Orient und insbesondere in der iranischen Kultur tief verwurzelt.

Als Vorläufer der Darstellung auf der sasanidischen Vase seien der urartäische Gürtel auf Abb. 17 und das akkadische Rollsiegel auf Abb. 24 im Kapitel «Ein altorientalischer Paradiesgarten» genannt. Beide zeigen eine von Wasserläufen durchzogene Gartenlandschaft mit Pflanzen (Palmetten), Tieren und einem Jäger.

Die kleine Silbervase (Abb. 43) stellt wiederum ein interessantes Bindeglied zur Darstellung auf einem sasanidischen Seidenstoff dar. Der Seidenstoff zeigt in übereinander angeordneten Friesen sich paarweise gegenüberstehende Flügelpferde (Abb. 39). Zwischen den Reihen von Flügelpferden steht ein Fries aus gelappten Formen, die jeweils eine kleine, dreiteilige Blume enthalten. Diese Friese mit gelappten Formen werden von Galloway als «Architekturelemente» interpretiert,[53] vermutlich weil sie sie an Stufenzinnen der sasanidischen Architektur

51 Harper et al. 1978: 66.

52 Harper et al. 1978: 65, cat. No. 22. In derselben Publikation nennt Carter diese Form der Landschaftsdarstellung in der Beschreibung einer anderen Silbervase «trilobate mounds» (dreilappige Hügel), in Harper et al. 1978: 72.

53 Galloway 2000: Nr. 1.

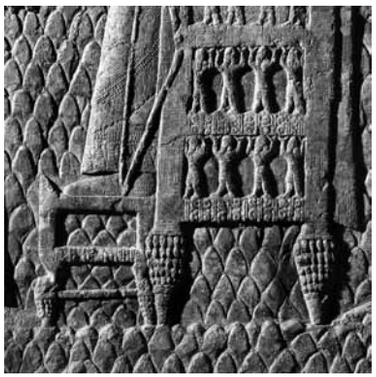


Abb. 37: Ausschnitt aus einem assyrischen Relief aus dem Palast von König Sanherib, 700 – 692 v. Chr. Sanherib beobachtet von einem Hügel aus die Eroberung von Lachisch. Er sitzt auf einem von Figuren getragenen Thron mit Vier-Spiralen-Motiven an den Stegen zwischen den Beinen. Die Landschaft wird mit kegelförmigen Schuppen dargestellt. Nach Collins 2008: 95.

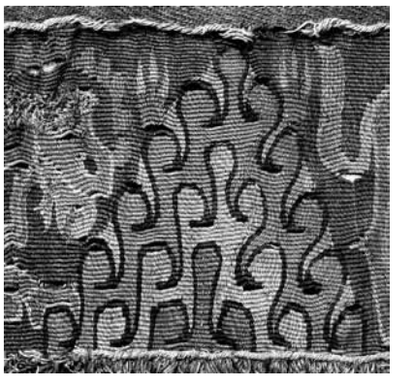


Abb. 38: Ausschnitt aus einem Wirkereifragment eines Frauenrocks, Shampula, 2. Jh. v. Chr.–2. Jh n. Chr. Der in Wirkerei ausgeführte Fries zeigt nach rechts schreitende Bergziegen in einer Berglandschaft. In der Mitte des Bildes die Darstellung eines Schuppen-Berges. Abegg-Stiftung Riggisberg, Inv. Nr. 5139a. © Abegg-Stiftung, 3132-Riggisberg (Photo Christoph von Viràg).



Abb. 39: Fragment eines sasanidischen Seidenstoffs, 6./7. Jh. Dargestellt sind grasende Flügelpferde in einer Landschaft mit kleinen Blumen. Courtesy Francesca Galloway. Nach Galloway 2000: Nr. 1.



Abb. 40: Fragment eines sogdischen Seidenstoffs, 8./9. Jh. Perlmedaillon mit zwei Enten auf einer gespaltenen Palmette, darunter die Darstellung von Landschaft (vergl. auch das Detail auf Abb. 51 und Abb. 65 im Kapitel «Die Salor»). Privatsammlung New York.

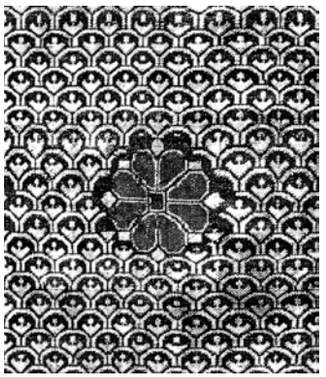


Abb. 41: Ausschnitt aus einem zentralasiatischen Seidenstoff mit geschuppter Gartenlandschaft und kleinen Blumen mit grossen achtblättrigen Rosetten. 10./11. Jh. Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 5065. © Abegg-Stiftung, 3132-Riggisberg (Photo Christoph von Viràg).

erinnern.[54] Ich meine aber, es handelt sich um die Darstellung einer Landschaft, in der die Flügelpferde grasen, wobei die gelappten «Hügel» symbolisch für «Landschaft» schlechthin stehen. Dasselbe dürfte zutreffen für die Darstellung der beiden auf einer gespaltenen Palmette stehenden Enten des sogdischen Seidenstoff-Musters auf Abb. 40. Auch dort deuten zwei solche «Landschaftssymbole» darauf hin, dass es sich um eine Szene in einer Landschaft oder einem Garten handelt. So zeigt auch ein sasanidischer Silberteller mit der Darstellung einer königlichen Leopardenjagd ähnliche gelappte Formen, welche «Landschaft» darstellen (Abb. 42).[55] Auch dort sind die gelappten Formen mit kleinen, dreiteiligen Blumen gefüllt, wie bei den Seidenstoffen Abb. 39 und 40. Landschaftsdarstellungen dieser Art sind auf sasanidischen Tellern und Vasen immer wieder anzutreffen.[56] Einen Garten dürfte auch der Seidenstoff der Abegg-Stiftung auf Abb. 41 darstellen. Wie beim Wasserkrug auf Abb. 44 ist hier alles reduziert auf die «Schuppen» und die kleinen, dreiteiligen Blumen. Darin platziert sind achtblättrige Blüten oder Rosetten.

Wie bereits oben angedeutet, geht die geschuppte Darstellung von Landschaft (Garten) im allgemeinen oder von Bergen im Besonderen auf frühe, altorientalische Darstellungen zurück.[57] Auch das erwähnte akkadische Rollsiegel[58] zeigt nicht nur einen Jäger mit wilden Tieren, sondern auch einen geschuppten «Berg». Auch auf vielen assyrischen Palastreliefs stehen leicht gelappte, kegelförmige Schuppen symbolisch für «Landschaft». Abb. 37 ist nur eines von vielen Beispielen.

54 Vergl. Kröger 1982: 31, Abb. 13 und 145, Abb. 82.

55 Siehe auch Abb. 38 im Kapitel «Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer Teppiche». Dort wird eine ähnliche Situation im Zusammenhang mit safawidischen Gartendarstellungen mit Bankettszenen gezeigt.

56 Z.B. Harper 1978: Nr. 3, Nr. 17 und Abb. 17b; Kat. Paris 2006: Nr. 26, 29, 69, 92; Kat. Brüssel 1993: 195, 215, 244; Erdmann 1943: Nr. 39, 66, 72.

57 Das früheste mir bekannte Beispiel zeigt ein Siegelabdruck auf einer Zahlentafel aus Uruk (späte Uruk Periode, 3500–3000 v. Chr.), mit Bergziegen, Löwen und geschuppten Hügeln in diagonaler Reihung (siehe Kat. Berlin 2013: Abb. 26.4).

58 Abb. 24 im Kapitel «Ein altorientalischer Paradiesgarten».



Abb. 42: Silberschale mit Jagdszene und Landschaftsdarstellung am unteren Rand, sasanidisch, Ende 4. Jh. Nach Kat. Paris 2006: 90, Nr. 30.



Abb. 43: Kleine Vase aus Silber, sasanidisch, 7. Jh. Dargestellt ist eine Landschaft mit verschiedenen Szenen, hier zu sehen ein Jäger mit Pfeil und Bogen. Nach Harper 1978: 65, Nr. 22.



Abb. 44: Wasserkrug aus Bronze, post-sasanidisch, 7. Jh. The Metropolitan Museum of Art, New York, Fletcher Fund (47.100.90). Der Dekor zeigt eine Landschaft nach der Art der Darstellung auf Abb. 43 und 45. Nach Welch 1987: 14.

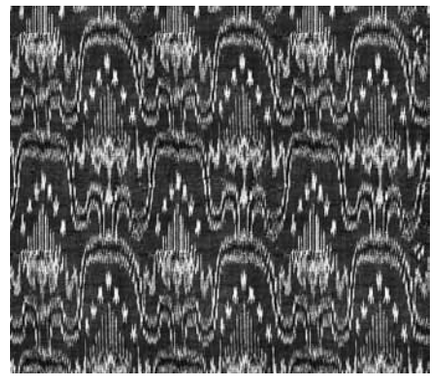


Abb. 45: Fragment eines Seiden-Ikat (rekonstruiert), sogdisch, Horyu-ji, Nara, Japan, Asuka Periode, AD 552 – 644. Ca. 30 cm hoch, rotgrundig. Das Muster dürfte eine Landschaft (Garten) mit Palmetten im Stil der Abb. 37–47 darstellen. Nach Matsumoto 1984: Abb. 106 und 120.



Abb. 46: Miniaturmalerei aus einer Gedichtsammlung, Iran, 14. Jh. Landschaft mit Hügeln, Bäumen, kleinen Flüssen und Seen. Nach Lentz/Lowry 1989: 56 (Kat. Nr. 14).



Abb. 47: «Baumteppich», Khorasan, 17. Jh. Sammlung Orient Stars. Die Parallelen zu den sasanidisch/sogdischen Vorbildern sind unübersehbar. Nach Kirchheim et al. 1993: Nr. 64.

Aus dem skythischen Umfeld stammt eine Wollwirkerei aus Shampula im Tarimbecken (Abb. 38).[59] Diese Wollwirkerei, ursprünglich die Borte eines Frauenrocks, zeigt einen Fries mit schreitenden Bergziegen in einer Landschaft mit geschuppten Bergen. Andere Wirkereien aus derselben Region und derselben Zeit zeigen auch die typischen Jagdszenen, die oft mit Landschafts- oder Gartendarstellungen einhergehen.[60]

Dass sich solche Landschaftsdarstellungen bis in die islamische Zeit erhalten haben, bestätigt eine Miniaturmalerei des späten 14. Jahrhunderts. Sie zeigt ähnliche, gelappte oder schuppenartige «Berge» mit kleinen Flussläufen und Bäumen (Abb. 46). Das Gleiche in etwas abstrahierter Form zeigt die Gartendarstellung auf dem safawidischen Teppich des 17. Jahrhunderts auf Abb. 47.

Wie bereits erwähnt, sieht Raspopova im Muster des Ikat-Fragments aus Japan (Abb. 29) Parallelen zum Ikat-Muster der sogdischen Wandmalerei auf Abb. 30. Das ist nicht nur nachvollziehbar, sondern auch interessant, zeigt dieses Muster der Wandmalerei doch bereits eine Vereinfachung, wie sie sich auf späteren Ikats aus derselben Region in fortgeschrittenem Stadium wiederfindet (Abb. 31).

Die sogdische Wandmalerei auf Abb. 30 wird zu einem Bindeglied zwischen dem frühen Seiden-Ikat-Fragment Abb. 29 und den usbekischen Seiden-Ikats des 19. Jahrhunderts (Abb. 31). Aus der mit kleinen Strichen versehenen Zickzacklinie des alten Ikat-Musters wurden zusammenhängende Rhomben, während an Stelle der Palmette ein mit einer Zahnung versehenes Medaillon steht. Als zusätzliche Neuerung des späten Ikat-Musters wurde, versetzt zwischen das alte Zickzack-Muster, eine Reihe von Rhomben eingefügt. Alles das findet sich auch auf dem geknüpften Ikat-Muster der Ersarï, welches von diesen als *ak gajmak* bezeichnet wird. Laut Moschkowa heisst *ak gajmak* wörtlich «weisse Sahne», im übertragenen Sinn «prächtig».[61]

59 Ein weiters Beispiel einer solchen Wollwirkerei mit einem Fries schreitender Hirsche zeigt Abb. 18 im Kapitel «Die Salor».

60 Siehe Keller/Schorta 2001: 20, Fig. 8.

61 Moschkowa 1970 (1998): 257.

25

Ersarï-*chuval* mit *ak gajmak*-Ikat-Musterung

Zu diesem *chuval* gibt es nur drei Vergleichsstücke, die sich alle dadurch auszeichnen, dass sie nur eine Reihe des *ak gajmak-Ikat*-Musters zeigen. Die zahlreichen anderen vergleichbaren *chuval* mit diesem Muster zeigen eineinhalb, zwei oder drei Reihen.[62]

Muster: Beim Feldmuster handelt es sich um die Übernahme eines usbekischen Seiden-Ikat-Musters, welches von den Ersarï als *ak gajmak* genannt wird. Die Verwendung dieses Muster beschränkt sich bei den Ersarï nicht nur auf *chuval*, sondern ist auch auf anderen Formaten anzutreffen.[63] Das Muster dürfte auf eine Landschaftsdarstellung zurückzuführen sein (vergl. Abb. 29 – 32 und 37 – 47), auf einen blühenden, von Wasserläufen durchzogenen Garten. Die kleinen Blumen, die bei einigen dieser Stücke in den Bordüren stehen, scheinen dies zu bestätigen (siehe Kat. Nr. 25).

Struktur: Die Struktur mit asymmetrischer, rechts offener Knüpfung und einer Knüpfdichte von nur knapp über 1000 Knoten pro dm^2 ist typisch für die Ersarï.

Farben: Auch die Farbpalette ist mit den weichen und warmen Farben typisch für die Knüpferzeugnisse der Ersarï. Insektenfarbstoffe konnten keine festgestellt werden. Eine chemische Analyse wurde nicht durchgeführt.

Datierung: Da eine Entstehung in die Zeit vor 1650 oder zumindest im 17. Jahrhundert für dieses Objekt nicht anzunehmen ist, wurde auf eine Radiokarbondatierung verzichtet. Der *chuval* dürfte aber im 18. oder frühen 19. Jahrhundert entstanden sein und gehört zu den älteren Exemplaren mit dem *ak gajmak*-Muster.

62 Siehe Band 1, Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 25.
63 Siehe Band 1, Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 25.

Das *darak nuska*-Muster der Ersarï

Die Musterung einer kleinen Gruppe von Knüpferzeugnissen der Ersarï[64] erregt schon seit den 1970er Jahren das Interesse der Fachwelt (Abb. 49 und 57). Moschkowa nannte es *darak nuska* (Kamm-Muster), bezieht sich aber auf ein vergleichbares Muster usbekischer Teppiche und auf *djulkhir* (Abb. 58 und 59). Auch bei den Usbeken ist dieses Muster selten, wenn auch nicht ganz so selten wie bei den Ersarï.

Die getreppte Form der weissen Konturlinien des *darak nuska*-Musters und seine vertikale Anlage in breiten Streifen lässt an Seiden-Ikat-Muster denken. Auch andere, vergleichbare geknüpfte Nachahmungen von Seiden-Ikat-Mustern der Ersarï zeigen diese getreppte Form der Konturlinien (vergl. Abb. 26 und 28). Fitz Gibbon und Hale bilden eine turkmenische Doppeltasche aus dieser Mustergruppe ab. Auch sie zählen das Ornament zu den Ikat-Mustern,[65] obwohl auch ihnen kein vergleichbares Beispiel eines Seiden-Ikat-Stoffs bekannt ist.

Die Herkunft des *darak nuska*-Musters: Frühe chinesische Seidenstoffe

Frühe chinesische Seidenstoffe führen in Bezug auf die mögliche Herkunft des zentralasiatischen *darak nuska*-Musters auf eine interessante Spur. Geometrisch gemusterte Seidenstoffe der Zhou, der Qin, und der Westlichen Han, insbesondere solche aus der Zeit der Streitenden Reiche (4./3. Jahrhundert v. Chr.), zeigen mit ihrer streng geometrischen Ornamentik starke Parallelen zum *darak nuska* der Usbeken und der Ersarï (vergl. Abb. 48–59). Diese frühen chinesischen Seidenstoffe sind zwar keine Ikat, aber wie ein zentralasiatischer Ikat in Kettreps gewebt, einer Technik, bei der die Kette gewellt ist, das Muster bildet und sichtbar bleibt, während die Schüsse gestreckt sind und im Gewebe verborgen bleiben. Abb. 50, 52 und 55 zeigen solche chinesischen Stoffe, die für Kleidung bestimmt waren. Der grosse Filzteppich aus Noin Ula in der Mongolei (Abb. 56) mit einer Einfassung aus chinesischer Seide aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. ist ein typisches Beispiel

64 Fünf Arbeiten sind mir bis heute bekannt. Eine weitere Anzahl von usbekischen Knüpferzeugnissen zeigt das gleiche Muster. Siehe dazu die Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 26.
65 Fitz Gibbon/Hale 1997: 196, Abb. 142.

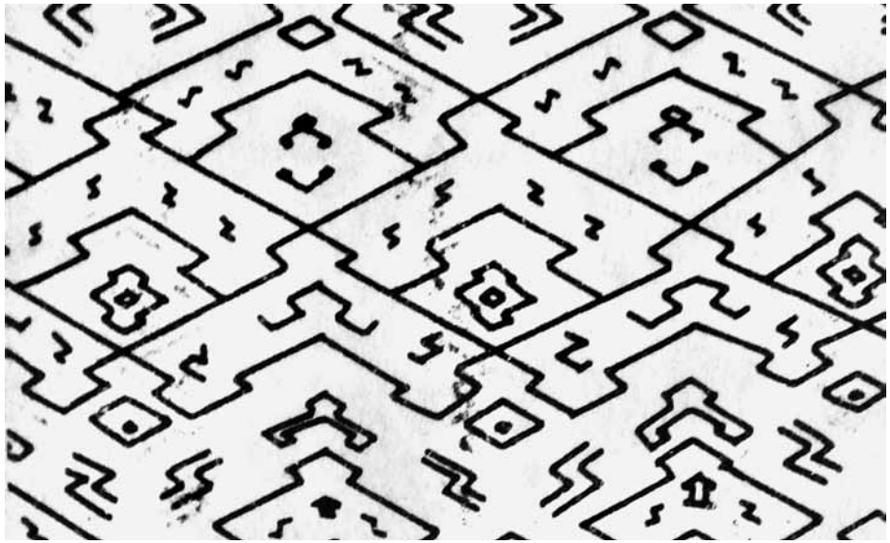


Abb. 48: Zeichnung des Musters eines chinesischen Seidenstoffs mit dem «*darak nuska*»-Muster, Zeit der Streitenden Reiche. Die geometrischen Muster dieser Textilien gehen zurück auf die Östlichen Zhou und haben sich unter den Westlichen Han weiter entwickelt (vergl. Abb. 50 – 66). Aus einer chinesischen Publikation (Bibliothek der Abegg-Stiftung): S. 60, Abb. 3-13.



Abb. 49: Ersarï-*chuval* mit *darak nuska*-Ikat-Musterung, 186 x 107 cm, 2. Hälfte 19. Jh, asymmetrisch rechts offene Knüpfung, ca. 990 Knoten pro dm². Sammlung Robert Emry, Arlington, USA. Dies ist einer der beiden bisher unpublizierten vergleichbaren Ersarï-*chuval* mit dem *darak nuska*-Muster. Das Stück zeigt eine leichte Vereinfachung des Musters von Kat. Nr. 26, und die Abmessungen sind etwas grösser.

einer Zweitverwendung solch kostbarer Seidenstoffe bei Nomaden (siehe auch weiter unten).[66]

Die Musterverwandschaft zwischen dem frühen chinesischen und dem wesentlich späteren zentralasiatischen Muster ist deutlich (vergl. Abb. 48 und 49). Es bleibt jedoch die berechtigte Frage, ob es realistisch ist, das Muster eines chinesischen Seidenstoffs aus der Zeit der Streitenden Reiche mit dem Muster zentralasiatischer Knüpferzeugnisse des 18. und 19. Jahrhunderts zu vergleichen, oder gar als Vorlage derselben zu erwägen.

Als erstes ist daran zu erinnern, dass der älteste bisher bekannte Knüpfteppich, der sog. Pazyryk-Teppich (Abb. 91), aus derselben Zeit stammt und damit belegt, dass die Teppichknüpferei zu dieser Zeit schon auf demselben Niveau stand, wie sie uns heute entgegentritt. Zudem wird heute angenommen, dieser Teppich sei ein Produkt aus dem westlichen Zentralasien (Baktrien oder Sogdien).[67] Dass in derselben Nekropole von Pazyryk auch ein chinesischer Siedenstoff mit der hier besprochenen Musterung (Abb. 48) gefunden wurde, zeigt, dass Textilien dieser Art schon zur Zeit ihrer Entstehung, also im 4. oder 3. Jahrhundert v. Chr., ihren Weg in den Westen gefunden haben. Weitere Funde aus Noin Ula (Mongolei) zeigen ebenfalls chinesische Seidenstoffe dieses Typs, die zur Einfassung aufwändig gestal-

66 Ein weiteres Beispiel einer vergleichbaren Zweitverwendung eines exportierten Textils ist die mit echtem Purpur gefärbte Wirkerei, gefunden im Kurgan V von Pazyryk im Altai (siehe Abb. 88 in diesem Kapitel). Diese Wirkerei war ursprünglich Teil eines königlich persischen Gewandes, wie es die Wächterfiguren auf den Keramikfliesen des achämenidischen Palasts von Darius in Susa getragen haben (siehe Abb. 86 und 87 in diesem Kapitel). Das Kleidungsstück kam vermutlich als Geschenk in der Form eines «Ehrengewandes» zum skythischen Nomadenfürsten von Pazyryk, der es zu einer Schabracke umarbeiten liess.

67 de la Vaissière 2005: 21.



Abb. 50: Gussform, Östliche Zhou Dynastie, 6./5. Jh. v. Chr. Geometrische Textilmuster der Östlichen Zhou sind die Vorgänger der geometrischen Muster aus der Zeit der Streitenden Reiche. Nach Vainker 2004: 35, Abb. 20.

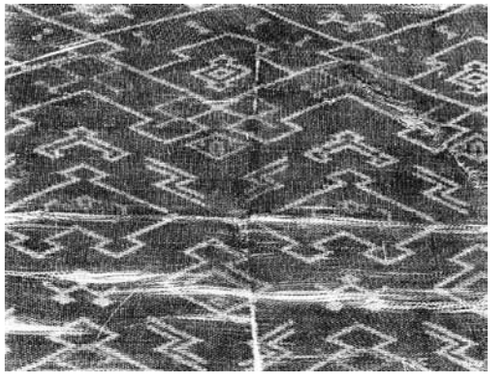


Abb. 51: Chinesischer Seidenstoff (warp faced compound tabby, Kettrichtung auf dem Bild horizontal) mit dem «*darak nuska*»-Muster, Zeit der Streitenden Reiche, 4./3. Jh v. Chr. Die geometrischen Muster dieser Textilien gehen zurück auf die Östlichen Zhou und haben sich unter den Westlichen Han weiter entwickelt. (Siehe auch Abb. 61 und 62). Nach Hanyu 1986: 39, Nr. 3.



Abb. 52: Grabfigur aus der Zeit der Streitenden Reiche. Am Kragen des Kaftans das «*darak nuska*»-Muster. Nach Smith/Weng 1979: 53.

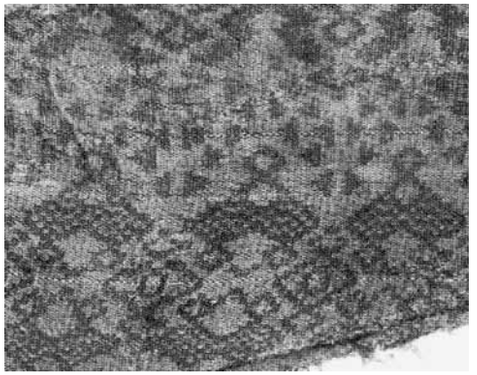


Abb. 53: Chinesisches Seidenfragment aus der Zeit der Streitenden Reiche, 4./3. Jh v. Chr. Gefunden im Kurgan III der Nekropole von Pazyryk. Auch dieses Seidenfragment zeigt das "*darak nuska*" Motiv kombiniert mit anderen geometrischen Ornamenten. Nach Rudenko 1970: Tafel 134 A.

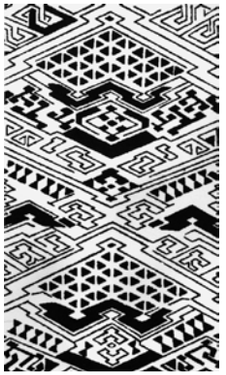


Abb. 54: Geometrisches Muster eines Seidenstoffs aus der Zeit der Streitenden Reiche, 3. Jh v. Chr. Dieses Muster verweist bereits auf die Muster der Westlichen Han (vergl. Abb. 61 und 62). Nach Feng 1999: 47, 10.02.

teter grosser Filzteppiche verwendet wurden (Abb. 56).[68] Diese beiden frühen Funde belegen einen Handel oder Austausch luxuriöser Güter über grosse Distanzen. Wenig später können chinesische Seidenstoffe noch weiter westlich nachgewiesen werden, nämlich in Palmyra, einer der wichtigen Stationen der Seidenstrasse zum Mittelmeer (Abb. 61 und 63).[69] Solche Funde belegen Kenntnisse chinesischer Seidenstoffe und deren Muster in Zentralasien seit dem Ende des ersten Jahrtausends v. Chr.

Die Komposition mit *darak nuska* unseres Ersarï-*chuval* ist in ihrem komplexen Aufbau einmalig und unter den Turkmenen bei keiner anderen Stammesgruppe bekannt. Eine Ausnahme macht eine kleine Gruppe usbekischer Knüpfarbeiten mit einer ähnlichen, aber bereits weniger komplexen Komposition (Abb. 58 und 59).

Zudem ist das Ersarï-Muster so komplex, dass eine unabhängige, parallele Entwicklung desselben in Zentralasien eher unwahrscheinlich ist. Schliesslich gibt es Belege, die auf eine Übernahme chinesischer Textilmuster aus der Han Zeit im westlichen Zentralasien hinweisen. So dürfte das usbekische Ikat-Muster auf Abb. 66 auf das «Ohrentassen»-Muster der Han Zeit zurückzuführen sein (Abb. 63 und 65). Das «Ohrentassen»-Muster der Westlichen Han wiederum dürfte auf einfachere Muster der Östlichen Zhou (Abb. 51) zurückzuführen sein.

Das Ohrentassen-Muster der Westlichen Han

Der Name Ohrentassen-Muster stammt nach Feng Zhao aus dem Chinesischen (*erbei*) und wurde für Textilmuster bereits in einem Dokument der Westlichen Han verwendet. Er leitet sich ab von gleichnamigen Tassen oder Schalen, die mit ohrenartigen Griffen versehen

68 Für eine farbige Abbildung dieses Filzes siehe Kat. Paris 2000: 142, 143, Abb. 124.
69 Siehe dazu auch Eiland III 2011.



Abb. 55: Rekonstruktion der Bekleidung eines Generals der Terrakottaarme des Qin Shihuandi, 221–206 v. Chr. Die charakteristischen *«darak nuska»*-Motive stehen hier im oberen Bereich auf dem Kopf. Nach Blänsdorf 2007: Abb 1b.

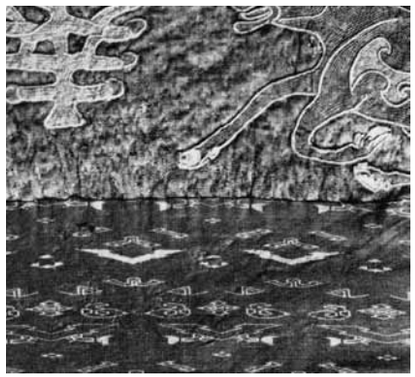


Abb. 56: Ausschnitt aus einem Filzteppich mit einer Einfassung aus chinesicher Seide, Zeit der Streitenden Reiche, 3. Jh v. Chr. Mongolei, Noin Ula, Kurgan 6. Die geometrische Ornamentik des Seidenstoffs ist ähnlich derjenigen auf Abb. 55. Nach Rudenko 1969: Ausschnitt aus Tafel XLI.

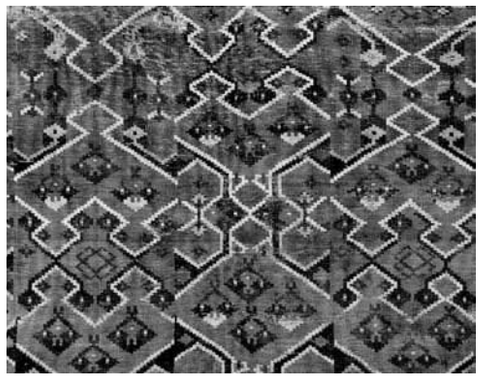


Abb. 57: Das *darak nuska-Muster* auf einem Ersarï-*chuval* (Ausschnitt aus Kat. Nr. 26), 17. oder 18. Jh. Es sind nur fünf Ersarï-Knüpferzeugnisse mit diesem Muster bekannt (vergl. auch Abb. 49). Dieser *chuval* dürfte das älteste Exemplar dieser kleinen Gruppe sein.



Abb. 58: Das *darak nuska*-Muster auf einem *djulkhir*, einem hochflorigen usbekischen Schlaf-Teppich, 136 x 218 cm, 2. Hälfte 19. Jh. Nach Rippon Boswell 54, 2000: Lot 131.



Abb. 59: Das usbekische *darak nuska*-Muster, wie es Moschkowa dargestellt hat. Moschkowa 1970 (1998): 94, Tafel XVIII, 3.

sind.[70] In Palmyra fand man nicht nur Fragmente von Seidenstoffen mit dem Ohrentassen-Muster (Abb. 63), sondern auch solche, die eine Art Übergangsform der geometrischen Muster der Östlichen Zhou und der Westlichen Han Dynastie darstellen (Abb. 61 und 62). Das Ohrentassen-Muster erscheint erstmals auf seidenen Gazen des 2. Jahrhunderts v. Chr., also zeitgleich mit den Übergangsformen. Von Interesse in diesem Zusammenhang ist aber, wie bereits erwähnt, dass sich das Ohrentassen-Muster bis in usbekische Seiden-Ikat-Stoffe des 19. Jahrhunderts erhalten hat (Abb. 66).[71] Dies zeigt deutlich, wie lange sich Muster auf Textilien halten konnten und wie weiträumig und früh sie sich verbreitet haben. Der Nachweis des Ohrentassen-Musters der Han auf usbekischen Ikats des 19. Jahrhunderts ist zudem ein Hinweis darauf, dass es auf Ikats vermutlich auch andere, noch ältere chinesische Muster gegeben hat.

70 Zhao 1999: 48. Für Beispiele von Tassen oder Schalen mit an «Ohren» erinnernden Griffen siehe Yang 1999: Nr. 111a und 111b.

71 Weitere Beispiele finden sich in Fitz Gibbon/Hale 1997.

26

Ersarï-*chuval* mit *darak nuska*-Musterung

Bisher sind nur fünf Knüpferzeugnisse der Ersarï mit dieser Musterung bekannt. Drei *chuval*, ein Schmuckbehang und eine Doppeltasche. Zwei *chuval* sind hier publiziert (Kat. Nr. 26 und Abb. 49), der dritte *chuval*,[72] der Schmuckbehang[73] und die Doppeltasche[74] anderswo. Der *chuval* auf Abb. 49 ist jünger als Kat. Nr. 26, während das im Internet publizierte dritte Stück fast identisch ist mit Kat. Nr. 26 und auch gleich alt sein dürfte.

Muster: Beim Feldmuster handelt es sich wahrscheinlich um ein Ikat-Muster. Seiden-Ikat-Stoffe mit dem gleichen Muster, die als Vorlage für diesen *chuval* gedient haben könnten, sind bisher aber nicht bekannt (siehe «*Das darak nuska-Muster der Ersarï*» weiter oben).

72 www.weavingartmuseum.org/exh3_7.htm.

73 Hali 45, 1989: 13.

74 Fitz Gibbon/Hale 1997: Fig. 142.



Abb. 60: Geometrisches Muster eines Seidenstoffs aus der Zeit der Streitenden Reiche, 3. Jh v. Chr. Dieses Muster verweist bereits auf die Muster der Westlichen Han (vergl. Abb. 61 und 62). Nach Feng 1999: 47, 10.02.

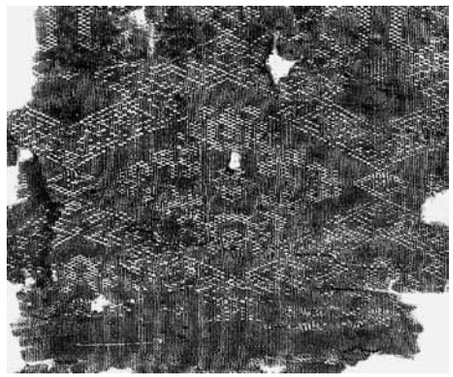


Abb. 61: Seidenstoff, Westliche Han, sog. "Han-Damast", gefunden in Palmyra, Syrien. Das Muster dieses Fragments ist dem auf der Zeichnung auf Abb. 62 ähnlich. Nach Schmidt-Colinet/Stauffer/Al-Ascad 2000: Tafel 85 b, Kat. 520.

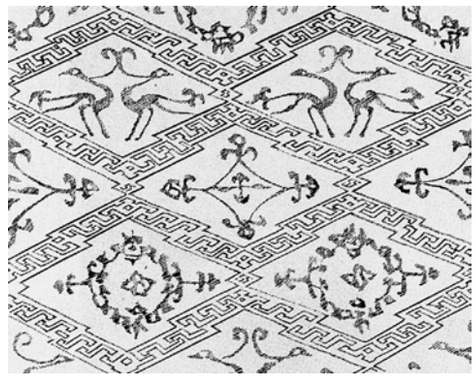


Abb. 62: Muster eines monochromen Seidenstoffs, Westliche Han, Mitte 2. Jh v. Chr. Aus Grab 1, Mawangdui, Changsha, Provinz Hunan, China. Nach Orientations 1983–1997: 159, Abb. 3.

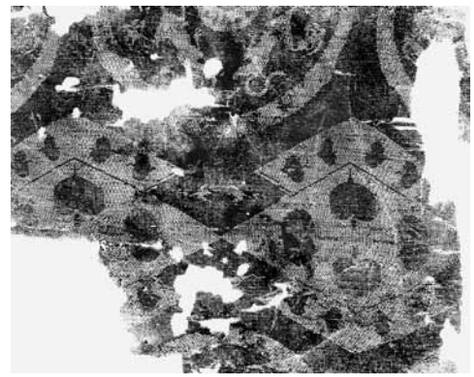


Abb. 63: Ohrentassen-Muster mit vier «Schaufel»-Blätter (♠) im Zentrum auf einer chinesischen Seide, Westliche Han, sog. «Han-Damast», 2. /1. Jh. v. Chr, gefunden in Palmyra, Syrien. Nach Schmidt-Colinet/Stauffer/Al-Ascad 2000: Tafel 86, Kat. Nr. 449.

Auf Grund des Erhaltungszustandes von Kat. Nr. 26 ist nicht mehr genau zu sagen, wie das komplette Stück ausgesehen hat. Der Anfang des unteren *alem* zeigt ansatzweise noch Motive, wie sie auch im Feld zu sehen sind. Was weiter unten folgte ist ungewiss. Das trifft auch für den oberen Abschluss zu. Nehmen wir den *chuval* auf Abb. 49 als Vergleich, so dürfen wir annehmen, dass der fehlende obere Abschluss von Kat. Nr. 26 ebenfalls gemustert war. Auch der untere Abschluss des Vergleichsstücks (Abb. 49) ist mit ähnlichen kleinen Motiven verziert, die sonst im Feld verwendet wurden. Die schmalen Flechtbandstreifen in den Nebenbordüren sind bei beiden Stücken gleich.

Struktur: Die Struktur mit asymmetrischer, rechts offener Knüpfung und einer Knüpfdichte von nur knapp unter 1000 Knoten pro dm^2 ist typisch für die Ersarï.

Farben: Auch die Farbpalette ist mit den weichen und warmen Farben typisch für die Knüpferzeugnisse der Ersarï des Mittleren Amu-Darya Gebiets. Insektenfarbstoffe konnten keine festgestellt werden. Eine chemische Analyse wurde nicht durchgeführt.

Datierung: Auf Grund seines gesamten Erscheinungsbildes ist es eher unwahrscheinlich, dass dieses Objekt im 19. Jahrhundert entstanden ist. Andererseits schliesst die Radiokarbonanalyse eine Datierung vor 1650 aus. Der *chuval* dürfte demnach im späten 17. oder 18. Jahrhundert entstanden sein.

139

Ersarï-*khali* mit Ikat-Musterung (Abb. 28)

Der Teppich ist ein Unikat. Die gesamte Musterung ist aus dem Bereich gewebter Textilien entlehnt. Anfang und Ende des Teppichs zeigen Streifenmuster von Shawls, während der Rest des Feldes ein Ikat-Muster nachahmt (vergl. Abb. 27 und 28).



Abb. 64: Ohrentassen-Muster auf einem chinesischen Bronzespiegel, Westliche Han, 2./1. Jh v. Chr. Musée Guimet, Paris. Neben dem «Ohrentassen»-Muster sind auch die vier um das Zentrum gruppierten «Schaufel»-Blätter (♠) denjenigen auf der Seide auf Abb. 63 sehr ähnlich. Nach Ciarla 2006: 67.

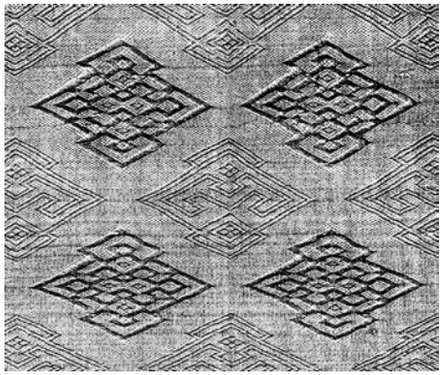


Abb. 65: Ohrentassen-Muster auf einer Gaze aus Seide, Westliche Han, Mitte 2. Jh. v. Chr. Aus dem Grab der «Lady Dai», Mawangdui, Changsha, Provinz Hunan, China. Nach Vainker 2004: 53, Nr. 34.

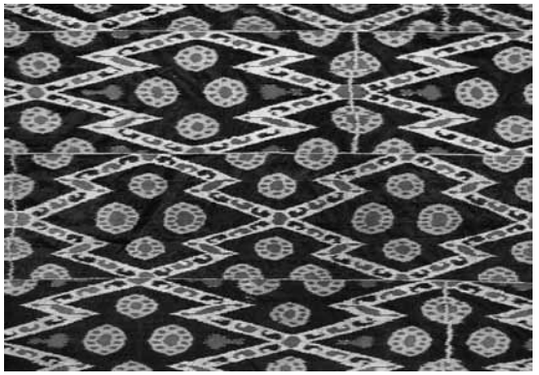


Abb. 66: Ohrentassen-Muster auf einem zentralasiatischen Seiden-Ikat (Ausschnitt), Usbekistan, 2. Hälfte 19. Jh. Lindenmuseum Stuttgart. Nach Kalter/Pavaloi 1995: Abb. 442.

27

Ersarï-*khali* mit Senmurv-Musterung

Kat. Nr. 27 ist eines der interessanteren und auch älteren Exemplare mit Senmurv-Musterung. Dieses Muster ist nicht nur auf *khali* anzutreffen, sondern kam auch bei kleineren Objekten zur Anwendung.[75] In der Literatur wurde es bisher entweder als pflanzliches,[76] als Drachen,[77] oder als Pfauenmuster[78] bezeichnet. Die Parallelen zu Senmurv-Darstellungen in der sasanidischen und islamischen Kunst (Abb. 67 – 74) verweisen das stark abstrahierte turkmenische Muster (Abb. 75) aber sehr wahrscheinlich in den Bereich der iranischen Senmurv-Ornamentik.

Muster: Der Senmurv (*simorgh*) ist ein Fabelwesen aus den iranischen Heldenepen. Es hat einen Hundekopf, Löwenpranken, Flügel und einen Pfauenschwanz. Ferdowsi berichtet über den Senmurv in seinem Königsepos, dem «Shahnameh» von König Zal und seinem Sohn Rustam, dem grossen Helden des iranischen Epos (Abb. 74).[79] Die Vorstellungen eines solchen Mythen-Vogels gehen aber weiter zurück bis in die frühe Geschichte der iranisch sprechenden Völker. Seine früheste schriftliche Erwähnung findet er in der Avesta, dem heiligen Buch der Zoroastrier.[80] Dort wird er als Riesenvogel beschrieben, der auf dem Lebensbaum sitzt und für die Fruchtbarkeit von Mensch und Vegetation verantwortlich ist.

Die frühesten bekannten Darstellungen des Senmurv stammen aber erst aus der Endzeit der sasanidischen Herrschaft in Iran, dem 6. und 7. Jahrhundert. Dort war der Senmurv ein mit dem Königtum verbundenes, herrschaftliches Symbol. Die letzten sasanidischen Könige trugen Kaftane mit Senmurv-Musterung. So z.B. Khosrau II. (591–628)(Abb. 67) auf dem Eberjagd-Relief von Taq-i Bostan, oder

75 Siehe Band 1, Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 27.
76 Hali 4/2 1981: 138, Fig. 11.
77 Reuben 1998: Nr. 34.
78 Shakhberdyeva bezeichnet das Muster mit «*taus*» (Hali 37, 1988: 38), was Moschkowa mit Pfau übersetzt [Moschkowa 1970 (1998): 263].
79 Ferdowsi 2000–2005: Vol. I, 2005: 102 ff.
80 Trever 1964.



Abb. 67: Senmurv-Darstellungen auf Kaftan und Beinkleidern Khosrows II. (591–628), Taq-i Bostan, Eberjagdrelief. Nach Kat. Brüssel 1993: Abb. 100.



Abb. 68: Senmurv im Perlmedaillon, sasanidische Stuckplatte, 7. Jh. Museum für Islamische Kunst, Berlin. Fotografie des Autors.

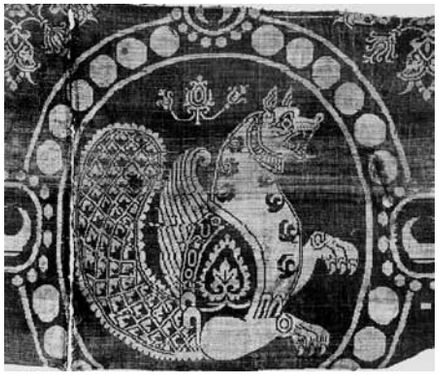


Abb. 69: Senmurf im Perlmedaillon auf einem sasanidischen Seidenstoff, 7./8. Jh. Victoria und Albert Museum, London, Inv. Nr. 8579-1863. Nach Schorta 2006: 15, Fig. 4.



Abb. 70: Senmurv mit zwei Lotusknospen auf einem sasanidischen oder sogdischen Silberteller, 8. Jh. Eremitage St. Petersburg. Nach Marschak 1986: Abb. 22.

Yazdgard III., der letzte sasanidische König, auf dem von Mode beschriebenen Historiengemälde in Afrasiab, dem alten Samarkand.[81]

Seit dem 6. und 7. Jahrhundert erscheinen Senmurv-Darstellungen mit einem Hundekopf, Löwentatzen, Flügeln und einem Pfauenschwanz auf Stein, Stuck, Metall, in der Malerei und auf Textilien. Dies war nicht nur in der vorislamisch iranischen Kunst der Fall (Abb. 67–70), sondern seit der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts auch in der frühislamischen[82] und christlichen Kunst,[83] wo Senmurv-Darstellungen aber zum reinen Dekor geworden waren und ihre grosskönigliche Symbolik eingebüsst hatten (Abb. 71–73).

Das Fragment eines Seidenstoffs auf Abb. 69 zeigt eine Senmurv-Darstellung in einem Perlkreis. Ein Kaftan mit sehr ähnlichen Senmurv-Darstellungen wurde in Moscevaja Balka im nördlichen Kaukasus, an der Seidenstrasse von Sogdien ans Schwarze Meer, gefunden.[84]

Eine bisher einmalige Art der Senmurv-Darstellung zeigt der sog. «Hexenstoff», ein Seiden-Lampasgewebe des 11. oder frühen 12. Jahrhunderts aus dem islamischen Spanien (Abb. 73). Auf diesem ehemals als Antependium verwendeten Seidenstoff sind die Senmurve nicht wie üblicherweise in Seitenansicht dargestellt, sondern in Frontalansicht. Diese Art der Darstellung ist sowohl in der vorislamischen als auch frühislamischen Kunst unbekannt.[85] Die Senmurv-Darstellung zeigt aber noch deutlich erkennbar einen Hundekopf, zwei Vogelkörper mit Löwentatzen, Flügeln und einen Pfauenschwanz im Hintergrund – typische Attribute des Senmurv.

Der samanidische Silberteller aus Buchara (Abb. 72) stammt schon aus der frühislamischen Periode Zentralasiens und zeigt eine bereits stilisierte Variante des Senmurvs.

81 Mode 1993: 58 ff.
82 Hamilton/Grabar 1959: Fig. 118 und 253; Enderlein/Meinecke 1992: 155, Abb. 20.
83 Strzygowski 1930: Abb. 209, in der Gregorkirche in Ani; Abb. 285 aus Konstantinopel, Byzanz.
84 Ierusalimskaja/Borkop 1996: 18, Nr. 1.
85 Marschak bildet allerdings ein silbernes Kästchen aus dem 12. Jahrhundert ab, auf dessen einer Stirnseite eine ähnliche Tierdarstellung zu sehen ist. Ein in Frontalansicht gezeigter Löwenkopf steht dort auf zwei einander gegenüberstehenden Löwenkörpern (Marschak 1986: Abb. 158–160). Beim Senmurv aus Vic steht ein Hundekopf auf den Körpern von zwei einander gegenüberstehenden Vögeln mit Löwentatzen (Abb. 73).



Abb. 71: Senmurv auf der Fassade von Mschatta (Dreieck D), frühislamisch, 8. Jh. Museum für Islamische Kunst Berlin. Fotografie des Autors.



Abb. 72: Senmurv im Zentrum eines achteckigen Silbertellers, samanidisch, Buchara, 10. Jh. Museum für Islamische Kunst, Berlin. Fotografie des Autors.



Abb. 73: Senmurv auf einem Seidenlampas, Spanien, 11./12. Jh. Museu Episcopal, Vic. Nach Lessing 1913.



Abb. 74: Der Senmurv bringt Zal in sein Nest. Safawidsche Miniaturmalerei, Ende 16. Jh. Nach Sims 2002: 166, Nr. 80.



Abb. 75: Senmurv auf einem Ersarï-*chuval*, 19. Jh. Privatsammlung. (Siehe auch die Senmurv-Darstellungen in Kat. Nr. 27).

In den Miniaturmalereien zu Ferdowsis Shanameh wechselt der Senmurv sein Aussehen (Abb. 74). Fortan tritt er in der Form des chinesischen Vogels Phönix auf. Diese Veränderung ist auf die Ilkhane, die Nachfolger Dschinghis Khans zurückzuführen. Sie haben neben dem Lotus und den chinesischen Wolkenmustern (Wolkenkragen, Wolkenband und Wolkenfetzten) auch das Muster des Drachen und des Phönix in den westlichen Teil ihres Weltreichs gebracht.

Die stark stilisierte Version des turkmenischen Senmurv-Musters (Abb. 75) geht aber auf die iranische Vorlage mit Hundekopf und Pfauenschwanz zurück. Der Kopf mit geöffnetem Rachen und darin stehender Zunge hat dabei schon stark floralen Charakter, weswegen das Muster von anderen Autoren auch als floral interpretiert worden ist. Deutlich erkennbar ist aber der Pfauenschwanz mit seinen kleinen Palmetten im Innern und seiner Zahnung am Rand. Eine solche Zeichnung des Pfauenschwanzes zeigt in sehr ähnlicher Form auch die Senmurv-Darstellung auf dem sasanidischen Seidenstoff, Abb. 69. Auch dort ziert eine weisse Verzahnung den Umriss des Pfauenschwanzes, der im Innern kleine Blütenformen zeigt. Die Streifung im Innern der Flügel des sasanidischen Senmurvs (Abb. 69) erscheint in der turkmenischen Variante innerhalb des Pfauenschwanzes.

Die im turkmenischen Teppichmuster zwischen die Senmurv eingeschobenen Reihen von floralen Motiven gehören nicht zur Senmurv-Darstellung selber, obwohl sie in fast identischer Form bei den meisten der turkmenischen Teppiche mit dieser Musterung vorhanden sind. Interessanterweise zeigt aber eine Senmurv-Darstellung auf einem sogdischen Silberteller aus dem 8. Jahrhundert vergleichbare, dem Senmurv hinzugefügte florale Motive (Abb. 70), die von Marschak als Lotusknospen gedeutet werden. Marschak führt diese Lotusknospen auf buddhistische Einflüsse aus Baktrien zurück.[86] Möglicherweise wurden Senmurv und Lotus im 8. Jahrhundert in einen Zusammenhang gebracht, vielleicht waren es aber auch bloss dekorative Elemente, die man so zusammengeführt hat. Die Kombination der beiden Muster, Senmurv und Palmette, könnte auch bei den Turkmenen auf solche Vorbilder zurückzuführen sein.

86 Kat. Paris 2006: 129.



Abb. 76: Harfenspielerin im Boot der Eberjagd. Taq-i Bostan, Hauptiwan. Erstes Viertel 7. Jh. Nach Kat. Brüssel 1993: 114.



Abb. 77: Rosettenmuster auf dem Gewand der Harfenspielerin, Taq-i Bostan, Hauptiwan. Erstes Viertel 7. Jh. Nach Herzfeld 1920: Tafel LXV.

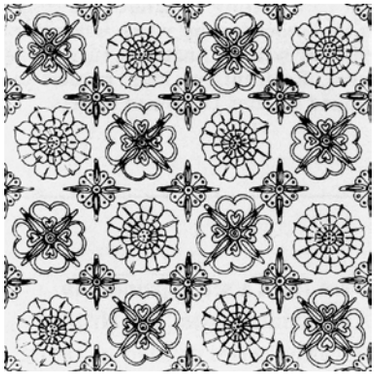


Abb. 78: Rekonstruktionszeichnung des Gewandmusters der Harfenspielerin auf Abb. 76. Nach Pinner/Franses 1980: 84, Fig. 121.

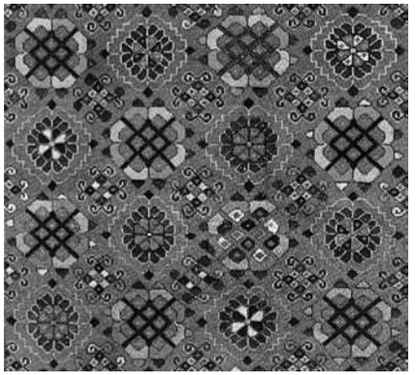


Abb. 79: *Mina khani*-Muster mit Sekundärmotiven zwischen den Rosetten (entsprechend dem sasanidischen Vorbild auf Abb. 78). Das diagonale Gitterwerk wie auf Abb. 80 fehlt. Ausschnitt aus einem Ersarï-*khali*, 2. Hälfte 19. Jh. Privatsammlung. Nach: Weber Auktion 104, Zürich, 22. Mai 1989: Lot 17.

28

Ersarï-*khali* mit *mina khani*-Musterung

Muster: Zu einer kulturgeschichtlich vergleichbaren Musterkategorie wie das Senmurv-Muster (Kat. Nr. 27) gehört das *mina khani*-Muster des *kahli* Kat. Nr. 28. Auch dieses Muster dürfte auf sasanidische Vorbilder zurückgehen.[87] Dass Muster von sasanidischen, sogdischen und auch chinesischen Seidenstoffen Eingang gefunden haben in das Musterrepertoire des turkmenischen Teppichs, wurde schn verschiedentlich gezeigt. Von besonderem Interesse ist aber, dass auch dieses Muster, das *mina khani*, wie so manch anderes turkmenisches Teppichmuster, auf herrschaftliche Ursprünge zurückzuführen ist. Auf derselben Eberjagdszene wie der jagende König Khosrow im Kaftan mit Senmurv-Musterung ist auch ein Harfenspieler zu sehen, der einen Kaftan mit Rosetten-Musterung trägt, welches dem *mina khani*-Muster verblüffend ähnlich ist (vergl. Abb. 76–78). Diese Musterung besteht aus einem Wechsel von zwei unterschiedlichen, grossen Rosetten in diagonaler Reihung mit dazwischen liegenden kleineren Rosetten. Nicht nur der Zusammenhang des traditionellen *mina khani*-Musters mit einer königlich sasanidischen Jagdszene, sondern auch der persische Name des Musters selber verweisen in den Bereich der herrschaftlichen Repräsentation. Laut Loges bezieht sich der Name des Teppichmusters auf «Mini Kahn», einen westpersischen Herrscher (Khan).[88] Möglicherweise heisst *mina khani* aber ganz einfach «das Muster des Khans».

Die Turkmenen haben dieses Muster aus Persien übernommen, wo es in den letzten Jahrhunderten neben den Ersarï vor allem auch bei Kurden und Belutschen in Gebrauch war. Bei den beiden letzteren ist aber nur die Variante mit einem diagonalen Gitterwerk bekannt (Abb. 82 und 83). Bei den Belutschen gibt es auch stark vereinfachte Versionen des *mina khani*, bis hin zum sog. *do güli*-Muster.[89]

Ein enger Verwandter des *mina khani* dürfte das Herati-Muster sein. Dieses ist auf persischenTeppichen aus Khorasan bekannt, hie und da aber auch bei den Ersarï und den Teke anzutreffen.

87 Pinner/Franses 1980: 84, Abb. 121.

88 Loges 1975: 150.

89 Z. B. Azadi 1986: Nr. 51.

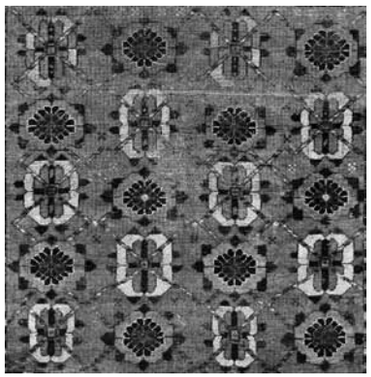


Abb. 80: *Mina khani*-Muster ohne Sekundärmotive, dafür aber mit einem diagonalen Gitterwerk. Ausschnitt aus einem Ersarï-*khali* des 19. Jh. Privatsammlung.

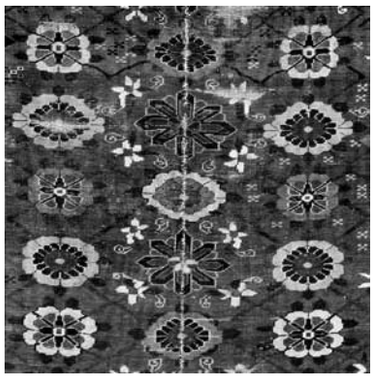


Abb. 81: «Klassisches» *mina khani*-Muster mit diagonalem Gitterwerk, Ersarï-*khali*-Fragment, Kat. Nr. 28, 18. Jh. Die Palmetten des persischen Musters wurden – der turkmenischen Tradition angepasst – zur kreuzförmig geometrischen Form umgestaltet.

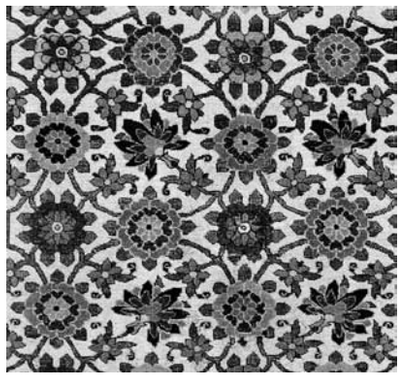


Abb. 82: «Klassisches» *mina khani* mit diagonalem Gitterwerk und Palmetten, kurdischer Teppich, 19. Jh., Kurdistan, Persien (Ausschnitt). Burns Collection. Nach Burns 2002: 132, Tafel 37.



Abb. 83: «Klassisches» *mina khani*-Muster mit diagonalem Gitterwerk und Palmetten, Belutsch, 18. Jh, Khorasan, Persien (Ausschnitt). Privatsammlung.

Das *mina khani*-Muster tritt uns auf turkmenischen Knüpfarbeiten in drei Haupttypen entgegen (Abb. 79 – 81), von denen es allerdings viele Varianten gibt. Die Version auf Abb. 79 steht dem sasanidischen Vorbild (Abb. 78) am nächsten. Wie das sasanidische Beispiel zeigt auch das turkmenische Muster zwei unterschiedliche Formen von Rosetten in diagonaler Reihung mit dazwischen eingeschobenen kleineren, hakenbesetzten Rhomben (Rosetten) gleich Sekundärmotiven. Eine vermutlich daraus weiterentwickelte Form zeigt die Rosetten in ein Gitterwerk eingebunden, welches sich aus den Kreuzformen der einen Rosette entwickelt haben dürfte. Die dazwischen liegenden kleineren Rosetten (Sekundärmotive) sind nicht mehr vorhanden (Abb. 80). Der dritte Typ zeigt an Stelle jeder zweiten Rosette vom Typ mit der integrierten Kreuzform zusätzlich eine stilisierte Palmette,[90] die von jeweils vier kleinen, fünfblättrigen, oft in weiss dargestellten Blütenformen umgeben ist. (Abb. 81 – 83). Diese Form des *mina kahni*-Musters – sie wird fortan als die «klassische» bezeichnet – ist sowohl bei den Turkmenen als auch bei den Kurden (Abb. 82) und den Belutschen (Abb. 83) die am häufigsten vertretene.

Das mustergeschichtlich frühe *mina khani*-Muster ohne Gitterwerk, wie es Abb. 79 zeigt, dürfte zu den turkmenischen «revival»-Mustern des späten 19. Jahrhunderts zählen. Wie bei anderen turkmenischen Mustern griff man auch hier auf Altbewährtes zurück, man könnte fast von einem «Historismus» des turkmenischen Teppichs sprechen. Teppiche mit dem *mina khani*-Muster ohne Gitterwerk sind wesentlich seltener und in praktisch allen Fällen spät. Nur gerade ein Drittel der aufgelisteten Vergleichsstücke mit dem *mina khani*-Muster haben kein Gitterwerk, und höchstens eines davon ist älter als 1850.[91]

Die Feldmusterung des Teppichs Kat. Nr. 28 dürfte vervollständigt wohl sehr ähnlich ausgesehen haben wie die des bei Jourdan 1989 publizierten kompletten Exemplars.[92] Kat. Nr. 28 fehlt etwa ein Drittel des Feldes. Das bei Loges 1979 publizierte Exemplar Nr. 87 zeigt die gleiche Hauptbordüre wie Kat. Nr. 28.

90 Beim turkmenischen Muster ist diese Palmette stilisiert und erinnert an ein *chemche gül*. Das *mina khani* der Kurden und der Belutschen zeigt hingegen noch realistischere, blütenförmige Palmetten.

91 Eiland 1990: Nr. 153.

92 Jourdan 1989: Nr. 279.

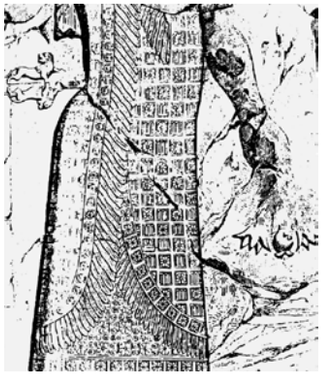




Abb. 84 und 85: Das Gewand Sargon II. Relief aus Dur Sarrukin (Khorsabad), assyrisch, Ende 8. Jh. v. Chr. Der achämenidische Kaftan auf Abb. 86 dürfte wohl diese Vorbilder nachahmen. Nach Botta/Flandin 1850: Taf. 101.



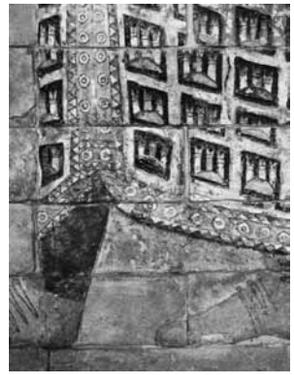




Abb. 86, 87 und 87a: Königliche Leibgarde, farbig glasierte Mauerziegel, achämenidisch, Susa, Ende 6. Jh. v. Chr. Die Gardisten tragen Mäntel mit einer Musterung, wie sie auch auf Wollwirkerei in Pazyryk gefunden wurde (siehe Abb. 88). Louvre, Paris. Fotografie des Autors.

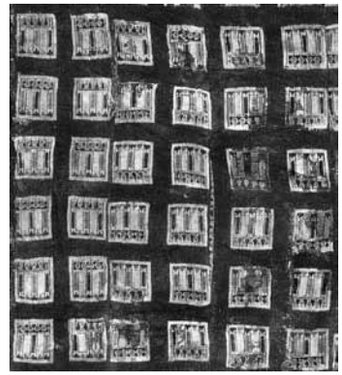


Abb. 88: Ausschnitt aus einer in Pazyryk (Altai) gefundenen Sattelschmuckdecke (60 × 235 cm). Der Sattelschmuck wurde aus einem königlich achämenidischen Mantel verarbeitet. Die violette Grundfarbe ist mit echtem Purpur aus dem Mittelmeer gefärbt. Nach Loukonine/Ivanov 2003: 69, Kat. Nr. 30.

Einführung zu den Kassettenmustern der Ersarï

Kassettenmuster haben in der altorientalisch/iranischen Textilkunst eine weit zurückreichende Tradition. Kassettenmuster kombiniert mit Rosetten sind schon in der assyrischen und in der achämenidischen Kunst auf Textilien anzutreffen. Das Gewand des assyrischen Königs Sargon II. war mit einem Kassettenmuster verziert, in welchem sich stilisierte Stadtdarstellungen (Ausdruck von Herrschaft) mit Rosetten abwechseln (Abb. 84 und 85).[93] Die assyrischen Paläste und vor allem deren Thronsäle müssen mit Teppichen ausgeschmückt gewesen sein, von denen wir zwar keine Originale kennen, dafür aber Abbildungen auf Steinreliefs (Abb. 89). Von den Assyrern haben die persischen Achämeniden nicht nur die Architektur der Paläste übernommen, sondern auch die Muster von feinen Stoffen und kostbaren Teppichen.

So zeigen die Gewänder der königlichen Garde Dareios I. ein Muster, welches dem des Gewandes Sargons II. sehr ähnlich ist (Abb. 86 und 87). Die höfisch-achämenidischen Gewänder zeigen entweder Muster mit kleinen Rosetten, in denen einzelne Palmetten und Palmettenkreuze stehen,[94] oder eine schachbrettartige Kassettierung mit stilisierten Stadtdarstellungen (Abb. 88). Während bei Sargon II. noch beide Muster auf demselben Gewand vereint zu sehen sind (Abb. 85), ist dies bei den Achämeniden nicht mehr der Fall. Dass Überreste eines königlich achämenidischen Gewands auch im Original erhalten sind, ist einem Zufallsfund zu verdanken. Umgearbeitet zu einer Satteldecke (Schabrake) eines skythischen Fürsten kam ein solches Textil – eine mit echtem Purpur[95] gefärbte, feine Wollwirkerei – in Kurgan V der Nekropole von Pazyryk im Altaigebirge zum Vorschein (Abb. 88).[96] Aus demselben Grab stammt auch der bisher älteste, fast komplett erhaltene Knüpfteppich, der sog. Pazyryk-Teppich (Abb. 91). Auch dieser Teppich kommt aus dem Umfeld der Achämeniden und

93 Für eine detaillierte Erklärung dieser herrschaftlichen Ornamentik siehe Türck 2004.

94 Für ein Beispiel eines solchen Rosettenmusters vergl. das Gewand des Königs Xerxes in: Tilia 1978: Abb. 6; Koch 1992: Abb 152.

95 Purpur war bei den Archämeniden die Farbe der Könige. So nannte man den Kronprinzen den «purpur-geborenen». Die Farbanalyse wurde am Novosibirsk Institute for Organic Chemistry durchgeführt und anlässlich der 25. DHA Konferenz 2006 in Suceava, Rumänien, von E.V. Karpova et al. vorgestellt.

96 Für eine Farbabbildung der kompletten Satteldecke mit beidseitig angehängten Zierquasten siehe Stark et al. 2012: 115, Abb. 7-6a und b.

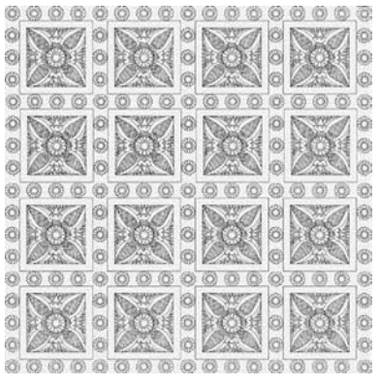


Abb. 89: Alabasterplatte (Türschwelle) mit Teppichmuster aus dem Palast Assurbanipals, Niniveh, 2. Hälfte 7. Jh. v. Chr. (Ausschnitt). British Museum London. Nach Tillia 1978: Fig. 5.

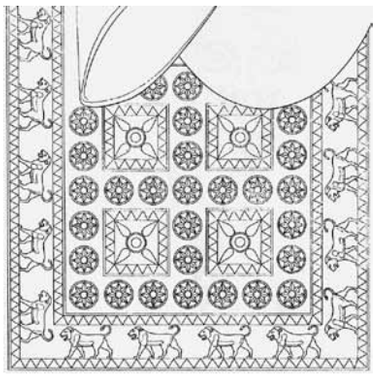


Abb. 90: Throndecke, Schatzhausrelief, Audienzszene mit Dareios I. (522–486 v. Chr.), Presepolis. Die Decke liegt unter einem Kissen auf dem Thron und hängt seitlich sichtbar herab. Nach Tilia 1978: Fig. 4.

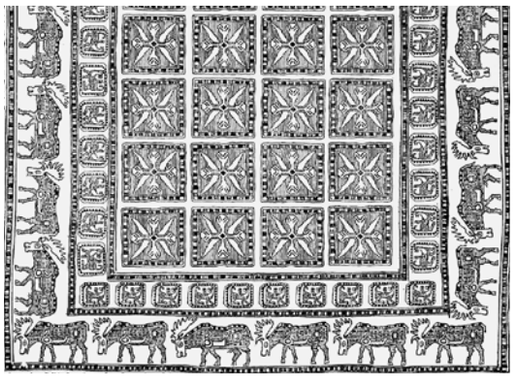


Abb. 91: «Pazyryk-Teppich» (Ausschnitt), Kurgan V, Nekropole von Pazyryk, ca. 183 x 200 cm, 4./3. Jh. v. Chr. Ermitage, St. Petersburg. (Für eine komplette Abbildung siehe Abb. 7 im Kapitel «Von der visuellen Einschätzung zur wissenschaftlichen Analyse»). Nach Jettmar 1964: Fig. 103.

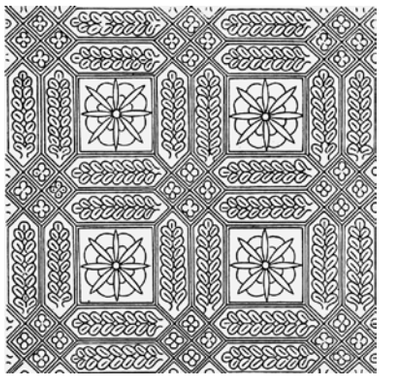


Abb. 92: Frühislamische Wandmalerei, Dekor des Mihrabs einer Moschee, Qanat Tepe, Nishapur, Iran, 10. Jh. Die Rosetten im Gitterwerk zeigen starken sasanidischen Einfluss (vergl. Abb. 78). Zeichnung Lindsley F. Hall. Nach Wilkinson 1986: 266, Abb. 4.8.

ist nach assyrischem Vorbild mit einem Kassettenmuster verziert, welches Blütenkreuze mit Lotusblüten und Pinienzapfen zeigt. Auf dem assyrischen Vorbild sind diese noch deutlich zu erkennen (Abb. 89), während die Musterung des Pazyryk Teppichs schon so stark stilisiert ist, dass Lotusblüten und Pinienzapfen nur noch andeutungsweise erkennbar sind.[97]

Der Pazyryk-Teppich zeigt ausserdem starke Ähnlichkeiten zur Musterung einer achämenidischen Throndecke (Abb. 90). An Stelle der für den Alten Orient typischen Löwen der Throndecke zeigt der Teppich Hirsche. Friese mit schreitenden Löwen sind in der achämenidischen Kunst sowohl in der Architektur als auch auf Textlien[98] immer wieder anzutreffen. Dies dürfte auch der Grund sein, warum Experten wie de la Vaissière den in Pazyryk gefundenen Teppich als baktrisch bezeichnen.[99] Baktrien gehörte damals zum iranischen Grossraum und war eine Satrapie des Achämenidenreichs. Es hatte aber seine eigene, ostiranische Tradition, in der an Stelle der königlich achämenidischen Löwen Hirsche eingesetzt wurden, die der skythisch/sakischen Tradition näher standen. Sieht man sich die Textilien der ins Tarimbecken ausgewanderten iranischsprachigen Saken (Skythen) an, so ist dort dasselbe zu beobachten.[100] Friese mit schreitenden Hirschen sind verbreitet, während Darstellungen von Löwen fehlen. Wie eine Radiokarbondatierung des Pazyryk Teppichs ausserdem gezeigt hat, dürfte dieser etwas jünger sein als die Throndecke aus der Audienzszene mit Dareios I. Der Teppich datiert aus dem 4. oder 3. Jahrhundert v. Chr.[101]

Dass Kassettenmuster auch bei den persischen Sasaniden beliebt waren, zeigt eine Wandmalerei, die zwar aus frühislamischer Zeit stammt, aber noch deutlich in der sasanidischen Tradition steht und eine Weiterführung der assyrisch/achämenidischen Tradition darstellt (Abb. 92).[102]

97 Für eine interpretation dieses Musters siehe das Kapitel «Die Sarïq», Abb. 35–47.

98 Z.B. in einer ebenfalls in Pazyryk gefundenen Wollwirkerei. Siehe Rudenko 1970: Farbabb. 177, oder auf den königlichen Baldachinen in Persepolis.

99 de la Vaissière 2005: 21.

100 Keller/Schorta 2001: Z.B. Abb. 15 und Abb. 94.

101 Für die Datierung des Pazyryk Teppichs siehe das Kapitel «Von der visuellen Einschätzung zur wissenschaftlichen Analyse», Abb. 7.

102 Für sasanidische Kassettenmuster siehe Kröger 1982: Abb. 84 und Tafel 46/1. Für die pflanzlichen Motive in der Kassettierung vergl. Abb. 121 bei Kröger 1982.

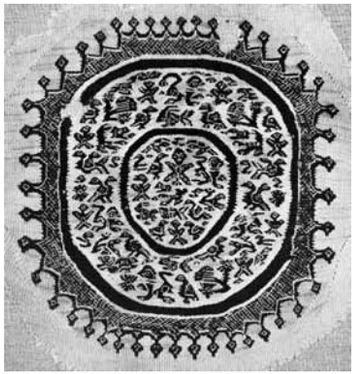


Abb. 93: Koptischer Tunikabesatz, ca. 26 x 22,5 cm, mit Rosette und Tieren, 7.–9. Jh. Museum Rietberg Zürich. Nach Peter 1976: Nr. 53.

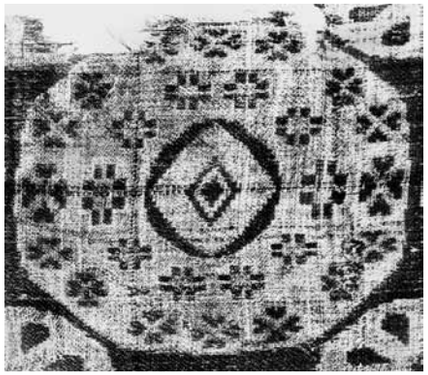


Abb 94: Rondelle mit konzentrischen Kreisen, blaugrundiges, sogdisches Seidenfragment, 8./9. Jh. Nach Ierusalimskaja/Borkopp 1996: Kat. 101.

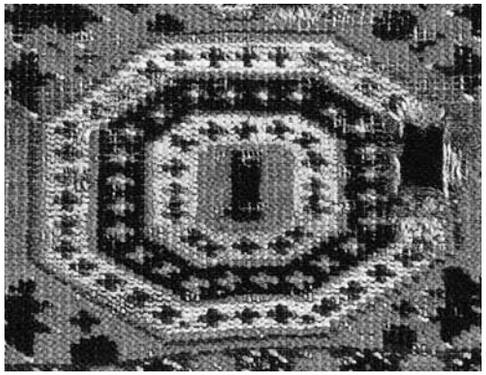


Abb. 95: Konzetrische Oktogone aus einem Knüpferzeugnis der Ersarï. Dies ist eines der wenigen turkmenischen Stücke mit diesem Muster ohne die sonst üblichen angehängten kleinen Kreuze des Ersarï-*gül* (Abb. 96). Nach Eiland 2003: 241, Fig. 4.

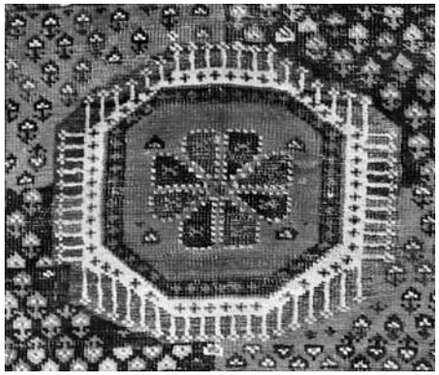


Abb. 96: Detail aus Kat. Nr. 29: Konzentrische Oktogone aus einem Knüpfteppich der Ersarï. Anstelle der Zahnung des c-güls bei den yomudischen Stücken zeigen die Erzeugnisse der Ersarï sehr oft kleine, streichholzartige Anhängsel.

29

Ersarï-*khali* mit Kassettenmusterung und Ersarï-*gül*

Wie Kat. Nr. 30 gehört auch dieses Exemplar zur Gruppe von Teppichen mit einem Kassettenmuster nach altorientalischem Vorbild (vergl. Abb. 84–92). Im Vergleich zu Kat. Nr. 30 ist aber hier die Kassettierung weniger deutlich sichtbar. Die Abgrenzung der Kassetten erfolgt nur durch einen schmalen *gyjak*-Streifen, während deren Füllung aber aus den gleichen kleinen Blümchen besteht wie bei Kat. Nr. 30. Dazu kommen achtblättrige Rosetten im Zentrum jedes Feldes. Als dritte Musterebene erhielt das Stück, gleichsam darübergelegt noch versetzt angeordnete Ersarï-*gül* (Abb. 96). Auch diese zeigen eine achtblättrige Rosette im Zentrum, die den Rosetten in den Kassetten entspricht. Durch die Farbgebung der Ersarï-*gül* (gelb und weiss) erhält das Teppichmuster ein Zentrum.

Muster: Das Ersarï-*gül* (Abb. 96) ist ein Muster, welches in dieser Form ausschliesslich bei den Ersarï anzutreffen ist. Wie schon in der Beschreibung des yomudischen c-*gül* dargestellt, gibt es bei den Ersarï verschiedene Muster, die mit dem Ersarï-*gül* eng verwandt sind und vermutlich eine Vorstufe desselben darstellen.[103] Anstelle der kleinen kreuzförmigen Anhängsel am äusseren Rand des Musters steht dann eine Zahnung wie beim yomudischen c-*gül*[104] oder der äussere Rand ist glatt (Abb. 95). Alle diese Muster sind auf konzentrischen Oktogonen aufgebaut, die im Falle des Ersarï-*gül* mit kleinen Kreuzformen dekoriert sind.

Das Ersarï-*gül* dürfte auch ein weitläufiger Verwandter des Salor-*gül* sein, obwohl es sich nicht direkt von diesem ableitet.[105] Wie das Salor- und das c-*gül* dürfte auch das Ersarï-*gül* auf sasanidisch/sogdische Vorbilder auf Seidenstoffen zurückgehen. Übergangsformen wie das Muster auf Abb. 95 zeigen die Verbindung zu den Seidenstoffmustern wie Abb. 94. Auch das Seidenstoffmuster besteht aus konzentrischen Kreisen (Oktogonen?), die mit Herz- und Kreuzformen gefüllt sind. Eine weitere interessante Parallele zum Ersarï-*gül* zeigt die kleine koptische Rosette auf Abb. 93. Auch das Muster dieser Wirkerei ist aus

103 Vergl. Abb. 52–58 im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».
104 Abb. 53 im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».
105 Vergl. Abb. 131–140 im Kapitel «Die Salor».

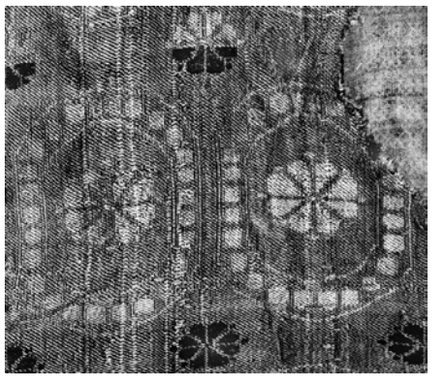


Abb. 97: Unendlicher Rapport von Perlmedaillons mit achtblättrigen Rosetten. Seidener Mantel einer Frau (oben rechts der Halsausschnitt), Moscevaja Balka. 8./9. Jh. Staatliche Eremitage, St. Petersburg. Nach Ierusalimskajy/Borkopp 1996:31, Abb. 9a.

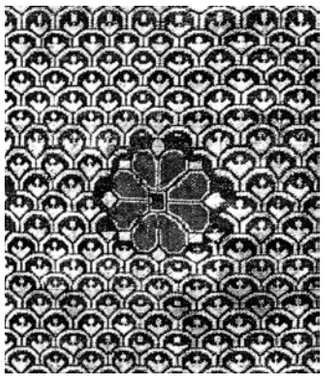


Abb. 98: Ausschnitt aus einem zentral-asiatischen Seidenstoff mit geschuppter Landschaft (Garten) und vielen kleinen Blumen, über die Reihen von achtblättrigen Rosetten gelegt sind. 10./11. Jh. Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 5065.
© Abegg-Stiftung, 3132-Riggisberg (Foto Christoph von Viràg).

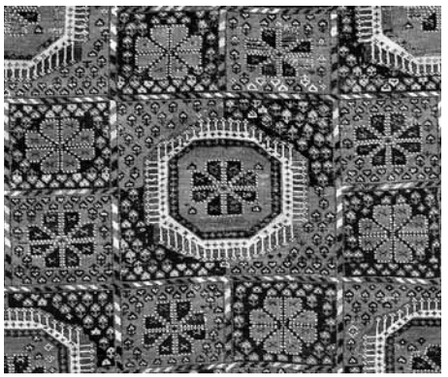


Abb. 99: Ausschnitt aus Kat. Nr. 30. Das Muster dieses *khali* zeigt stark textilen Charakter mit seinen aus «herzförmigen» Blütenblättern gebildeten Rosetten und den kleinen Blüten im Hintergrund.

konzentrischen Kreisen (Oktogonen?) mit aussen angehängten, kleinen Kreuzformen aufgebaut. Die konzentrischen Kreise sind hier angereichert mit kleinen Figuren und Vögeln. Dieses koptische Muster aus dem 7.–9. Jahrhundert wurde schon im Zusammenhang mit dem Salor-*gül* erwähnt und zeigt ein weiters Mal die komplexe Verwandtschaft der Muster untereinander. Die geographische Entfernung – die Herkunft aus Ägypten – darf hier nicht stören, da das koptische Muster seine Wurzeln im iranischen Kulturraum haben dürfte.[106]

30

Ersarï-*khali*-Fragment mit Kassettenmusterung

Das Kassettenmuster von Kat. Nr. 30 stand im 17. – 19. Jahrhundert vermutlich in Zusammenhang mit persischen Gartenteppich-Mustern. Die kleinen Blümchen in den Kassetten sind ein Hinweis für einen solchen Zusammenhang. Dass diese Blümchen auch schon auf zentralasiatischen Seidenstoffen des 10. Jahrhunderts als feldfüllende Muster verwendet wurden, zeigt der Ausschnitt auf Abb. 98. Auch die achtblättrigen Rosetten auf diesem Seidenstoff sind in fast identischer Form auf Kat. Nr. 30 anzutreffen. Dies zeigt einmal mehr, wie komplex die Entwicklungen von Mustern in den vergangenen 1000 Jahren verlaufen sind.

Ungewöhnlich ist bei Kat. Nr. 30 nicht nur die helle Grundfarbe (gelb und weiss), sondern auch das Fehlen von Bordüren. Darauf haben schon Friedrich Spuhler, Hans König und Martin Volkmann in ihrer Publikation von 1978 hingewiesen. Dort ist der Teppich auch noch mit einem erhaltenen, in Streifen gewebten *alem* (auf der Farbtafel in Band 1 nach hinten gefaltet und festgenäht) auf der einen Seite abgebildet.[107] Die Breite mit 6 Kassetten ist original, wie lang der Teppich ursprünglich war, ist nicht bekannt.

106 Im koptischen Ägypten wurden immer wieder Seidenstoffmuster aus dem iranischen Kulturraum in der Form von Wollwirkereien kopiert. Ein Beispiel einer solchen Kopie ist der Flügelpferdbehang der Abegg-Stiftung (Schrenk 2004: 76, Kat. Nr. 18).

107 Spuhler/König/Volkmann 1978: 200, Nr. 88.

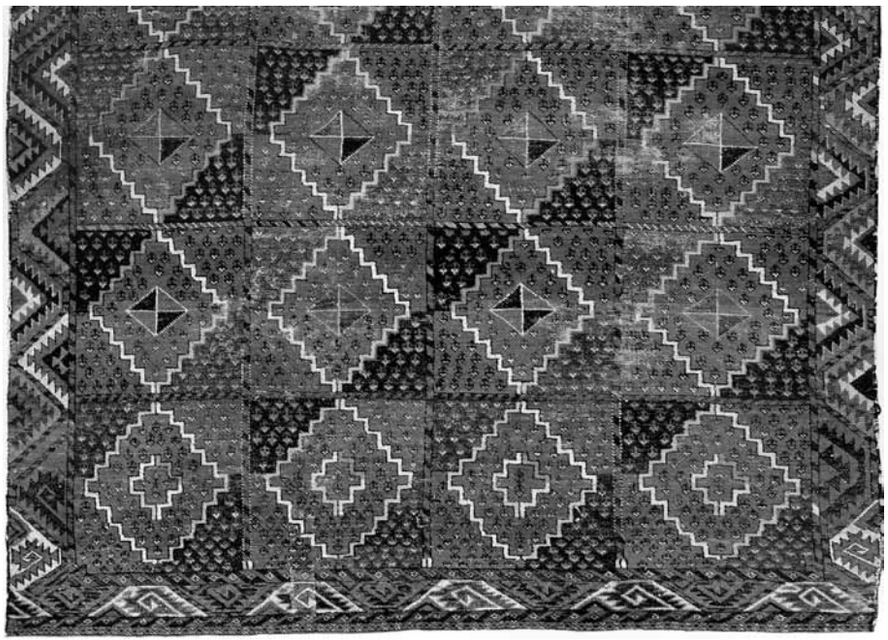


Abb. 100: Kat. Nr. 138, Ersarï-*khali*, eines von zwei Fragmenten (Ausschnitt), insgesamt 345 x 135 cm, 18. oder frühes 19. Jh. Das zweite Fragment ist doppelt so gross und in schlechtem Zustand.

138

Ersarï-*khali*-Fragment mit Kassetten/Rauten-Musterung (Abb. 100)

Im Gegesatz zu anderen turkmenischen Stammesgruppen sind Kassettenmuster bei den Ersarï in einer grösseren Vielfalt anzutreffen. Wie schon bei Kat. Nr. 29 und 30 sind es auch hier dieselben kleinen Blumenmotive, welche die farblich geviertelten Kassetten füllen. An Stelle des Ersarï-*gül* steht aber ein getreppter Rhombus in jeder Kassette, und nicht nur versetzt in jeder zweiten Kassette wie das Ersarï-*gül* bei Kat. Nr. 29.

Die Bordüre zeigt am Anfang des Teppichs noch eine spezielle Form des gerollten Blatts, welches dann aber in den Längsbordüren zu Gunsten eines rein geometrischen Ornaments aufgegeben wird. Dieses kann zwar noch als stilisierte Ranke interpretiert werden, hat aber keine gerollten Blätter mehr.

Auch die getreppten Rhomben zeigen in der ersten Reihe des Teppichs in den Zentren noch Kreuzformen, während die folgenden Reihen geviertelte Rhomben enthalten. Vermutlich handelt es sich am Anfang des Teppichs noch um eine ursprünglichere Version des Musters, welche schon nach den ersten 40 cm aufgegeben wurde. Das Fragment besteht aus zwei Teilen, von denen das grössere Stück in einem schlechteren Zustand ist als das kleinere (Abb. 100).

Da es sich bei diesem Exemplar um das vermutlich älteste dieser Mustergruppe handelt, wurde es einer Radiokarbondatierung unterzogen. Es könnte aus dem frühen 18. Jahrhundert stammen.[108]

31

Ersarï-*khali* mit *gülli gül*-Feldmusterung

Musterung: Dieser *khali* gehört zu einer Gruppe von Teppichen der Ersarï, die entweder zwei oder drei Reihen *gülli gül* als Primär- und fast ausschliesslich das «Satelliten»-*gül*[109] als Sekundärmotiv zeigen. Nur vier der 19 aufgelisteten Vergleichsstücke zeigen das Bordürenmuster der Salor. Bei zwei dieser vier Teppiche ist dieses Bordürenmuster allerdings bereits leicht abgeändert.[110] Auch die Bordüre des hier besprochenen Teppichs weicht vom Vorbild der Salor ab, indem sie eine Variation der Farbgebung zeigt: Es ist nicht mehr das ganze Bordürenmuster in Weiss gehalten, sondern dunkelblaue und orangefarbene Elemente sind eingeschoben.

Das Primärmuster im Feld, das *gülli gül* (Abb. 104), ist aus verschiedenen Komponenten zusammengesetzt. Während das Zentrum deutlich die frühesten Musterelemente zeigt (Abb. 101 und 102), dürften die Umrisslinie auf Formen der Spätantike – auf den Quadratvierpass – und die dreiteiligen floralen Elemente in den äusseren Vierteln auf sasanidische Vorbilder zurückgehen. Die Form der Umrisslinie hat sich im Laufe der Zeit aus zwei übereinander verschobenen, unterschiedlich proportionierten Oktogonen entwickelt.[111]

108 Für das Resultat siehe Band 1, Anhang I, Kat. Nr. 138.
109 Zur Herkunft und Entwicklung des «Satelliten»-*gül* siehe das Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba*, *chuval* und *khali*».
110 Siehe Band 1, Kat. Nr. 31, Vergleichsstücke Nr. 9 und 18.
111 Für eine Ableitung der Herkunft des *gülli gül*-Musters siehe Abb. 190 – 205 im Kapitel «Die Salor».

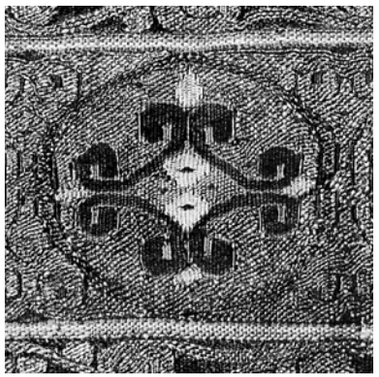


Abb. 101: Volutenkreuz in einem Kreis. Wirkerei aus Seide und Gold, 11. Jh. Gefunden in der Kathedrale von Burgo de Osma, Spanien. Boston, Museum of Fine Arts. Nach May 1957: 20, Abb. 8.

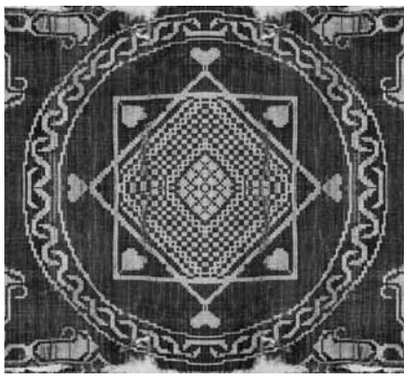


Abb. 102: Rekonstruktion des Musters eines sogdischen Seidenstoffs mit zwei verschränkten Quadraten in einem Kreis in weiss auf blauem Grund. 7./8. Jh. Domschatz der Kathedrale von Liège, Inv. Nr. 432.



Abb. 103: Medaillon-Muster auf einem broschierten Flachgewebe, Ägypten, 8./9. Jh. David Colletion, Kopenhagen. Nach Folsach 2001: Nr. 621.

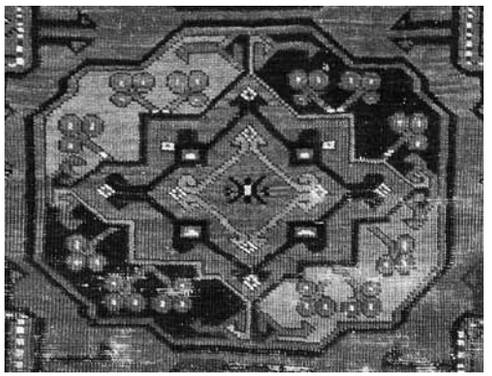


Abb. 104: *Gülli gül* der Ersarï. Ausschnitt aus dem Ersarï-*khali* Kat. Nr. 31, 16./17. Jh. Die Aussenform des *gülli gül* der Ersarï, Sarïq und Teke bildet die Umrisslinie von zwei ungleichen Oktogonen. Die Innenzeichnung des *gülli gül* der Ersarï zeigt zwei alte Muster, wie sie auf Seidenstoffen aus vorislamischer (Abb. 102) und islamischer Zeit (Abb. 101) anzutreffen sind.

Das Sekundärmotiv, wegen seiner an «Antennen» erinnernden Anhängsel in Sammlerkreisen als «Satelliten»-*gül* bezeichnet, ist typisch für diese Gruppe. Fast alle Vergleichsstücke zeigen dieses Motiv zwischen den *gülli gül* im Feld. Wie im Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba*, *chuval* und *khali*» aufgezeigt wird, handelt es sich bei diesem ungewöhnlichen Ornament um eine aus der islamischen Flechtbandornamentik entwickelte Form, die mit dem *gurbaga* und dem *chemche gül* insofern verwandt ist, als alle diese Motive denselben Ursprung haben: Einen in ein Oktogon eingepassten Flechtbandstern.[112]

Datierung: Da es sich bei Kat. Nr. 31 um eine der wenigen früh datierten turkmenischen Knüpfarbeiten handelt – der Teppich stammt aus der Zeit zwischen 1480 und 1660 – ist nicht ganz klar, wie die timuridschen Muster mit dem ähnlichen *gülli gül* der Turkmenen in Beziehung standen. Wir können zum einen nur vermuten, dass das turkmenische Muster im 15. Jahrhundert nicht viel anders ausgesehen hat als bei Kat. Nr. 31. Zum anderen können wir nur vermuten, wo die timuridischen Teppiche hergestellt wurden, deren Musterung von den vielen Miniaturmalereien bekannt sind. In Bezug auf die turkmenischen Beispiele mit den frühen Datierungen ist eher anzunehmen, dass die beiden Muster sich parallel entwickelt haben, und nicht das eine vom anderen kopiert wurde. Während die timuridischen Beispiele in den Bereich der städtisch/höfischen Kunst Persiens gehören, ist der turkmenische Teppich eher ein Produkt des ostiranischen, sprich zentralasiatischen Kunstschaffens. Auf die Unterschiede der Kunststile dieser beiden Regionen hat auch Marschak immer wieder hingewiesen, indem er den sasanidischen Stil vom sogdisch/baktrisch/khoresmischen Stil abgrenzte und auf die Differenzen hingewiesen hat. Im textilen Bereich sind vielleicht der aus Baktrien stammende Pazyryk Teppich (Abb. 91) und der Thronteppich Dareios I (Abb. 90) Beispiele, welche diese Stil-Unterschiede veranschaulichen: Der Pazyryk Teppich zeigt verglichen mit dem Thronteppich des Dareios «provinzielle» Merkmale. So sollten wir es uns auch beim frühen turkmenischen *gülli gül* und den timuridschen Mustern vorstellen.[113]

112 Siehe Abb. 49 – 68 im Kapitel «Blütenkreuz und Felchtbandstern».

113 Siehe dazu auch den Abschnitt «Das *gülli gül*-Feldmuster» im Kapitel «Die Salor».

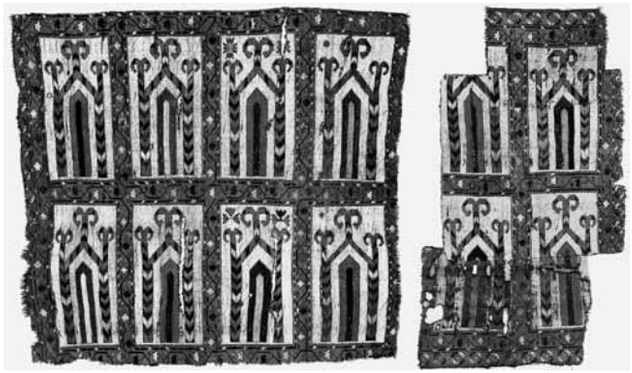


Abb. 105: Ersarï-Saf-Teppich Kat. Nr. 32. Dieser Teppich wurde vermutlich 1712 zur Gründung der Bala Hauz-Moschee entworfen und hergestellt. Museum für islamische Kunst, Doha.

Abb. 106: Dieses Fragment stammt ursprünglich vom selben Teppich wir Kat. Nr. 32. Nach Christie's London, 17 October 2002, lot 141.



Abb. 107: Sayed Muzzafar ad-Din Bahadur Khan, Emir von Buchara (1860 – 1885). Er liess den Saf-Teppich (Abb. 108) für den Kuppelsaal der Bala Hauz-Moschee 1874 erneuern. Nach Naumkin 1993: 25.



Abb. 108: Die beiden Fragmente des von Sayed Muzzafar ad-Din Bahadur Khan (Abb. 107) 1874 bestellten Saf-Teppichs, wie sie von George O'Bannon publiziert wurden (nur etwa die Hälfte der 7.4 m langen Fragmente ist auf der Abbildung sichtbar. Nach Moshkova 1970 (1996): Abb. 129.

32 & 33

Die Saf-Teppiche der Bala Hauz-Moschee in Buchara

Die beiden Saf-Teppiche Kat. Nr. 32 und 33 (Abb. 105, 106 und 108) sind eine Ausnahmeerscheinung unter den turkmenischen Knüpferzeugnissen. Vermutlich handelt es sich bei Kat. Nr. 32 um eine Sonderanfertigung, ein Einzelstück, welches für die Kuppelhalle der von Abu'l-Faiz Khan 1712 erbauten Bala Hauz-Moschee (Abb. 109 – 111) entworfen und hergestellt wurde. Im späten 19. Jahrhundert wurde der über 160 Jahre alte Teppich dann von Sayed Muzaffar ad-Din Bahadur Khan (Abb. 107) durch eine Nachknüpfung (Kat. Nr. 33, Abb. 108) ersetzt.

Ungewöhnlich ist nicht nur die Musterung dieser beiden Teppiche, ungewöhnlich ist auch deren weisse Grundfarbe.[114] Die Musterung mit mehreren Nischen in horizontaler Reihung (Saf) findet sich unter den Turkmenen nur bei den Ersarï.

Die traditionellen Flachgewebe der Yomut aus dem Südwesten Turkmenistans mit der schlanken und einfachen «Nischenmusterung»[115] und ihre geknüpften Nachahmungen[116] gehören zwar streng genommen auch zu den Behängen mit Nischenmusterung und somit im weitesten Sinne zu den Safs, sie wurden aber in der Literatur nie als solche bezeichnet und kamen, soweit bekannt, auch nicht als Gebetsunterlagen in die Moscheen.

Neben den beiden hier besprochenen Teppichen gibt es nur noch ein paar wenige andere Ersarï-Stücke mit Nischen in horizontaler Reihung, die als Saf bezeichnet werden können.[117] Das von Ettinghausen publizierte Exemplar mit 12 Nischen könnte auf Grund seiner Grösse für eine Moschee bestimmt gewesen sein. Alle anderen dienten wohl eher einem anderen Verwendungszweck.

114 Neben den Nischenteppichen der Ersarï sind weissgrundige Teppiche bei den Turkmenen ausserordentlich selten. Für einen weissgrundigen Ersarï-Teppich ohne Nischenmusterung siehe Rippon Boswell 36, 1992: Lot 23.

115 Z.B. McMullan 1965: Nr. 134.

116 Z.B. Schürmann 1969: 98, Nr. 22.

117 (1) Schürmann 1969: 123, Nr. 47; (2) Ettinghausen 1974: 118, Tafel XL; (3) Straka/Mackie 1978: Abb. 42; (4) Jourdan 1989: 318, Abb. 297; (5) Moshkova 1970 (1996): Abb 128; (6) Rippon Boswell 69, 19. Mai 2007, lot 63. Ein von Herrmann publizierter weissgrundiger Ersarï-Teppich kann ebenfalls zu dieser Gruppe gezählt werden. Er zeigt in der Musterung gewisse Ähnlichkeiten zu den Flachgeweben der Yomut und dürfte wie diese die geknüpfte Nachahmung eines Flachgewebes oder Textils sein (Herrmann X, 1988: Nr. 97).

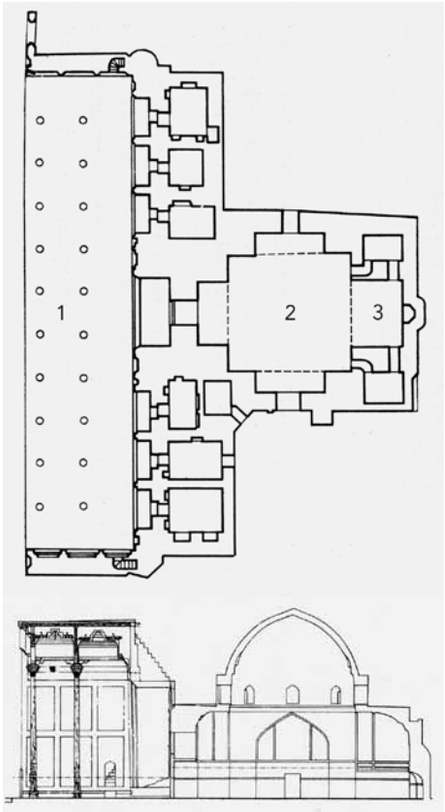


Abb. 109: Grund- und Seitenriss der Bala Hauz-Moschee, Buchara. Erbaut 1712/1917.
Nach Brentjes 1979: 125. Brentjes beschreibt die Moschee wie folgt: "*Der repräsentativste Bau der ausgehenden Dshaniden-Ära ist die vor dem Zugang zur Ark 1712 am Registan errichtete Bala Hauz-Moschee, die als Freitagsmoschee diente. Sie ist aus zwei sehr unterschiedlichen Baukörpern zusammengefügt, einem Zentralkuppelbau und einer Vorhalle mit sechs zugeordneten Zellen. Diese von zwei Reihen zu je zehn Säulen – jede 12,5 m hoch – getragene Vorhalle ist innen etwa 42 m lang und 10 m tief. Der angesetzte Zellenbau nimmt die gleiche Fläche ein, erreicht aber nur eine Höhe von 10 m. Der Kuppelbau ist mit dem in den Zellenbau einbezogenen Portalbau 27 m lang und knapp 20 m breit. 10 m im Quadrat misst der Kuppelsaal, seine Kuppel hat eine Höhe von 16 m.*" (Brentjes 1979: 125).
(1) Vorhalle, ca. 42 x 10 m.
(2) Kuppelsaal, ca. 10 x 10 m.
(3) Iwan mit Mihrab.

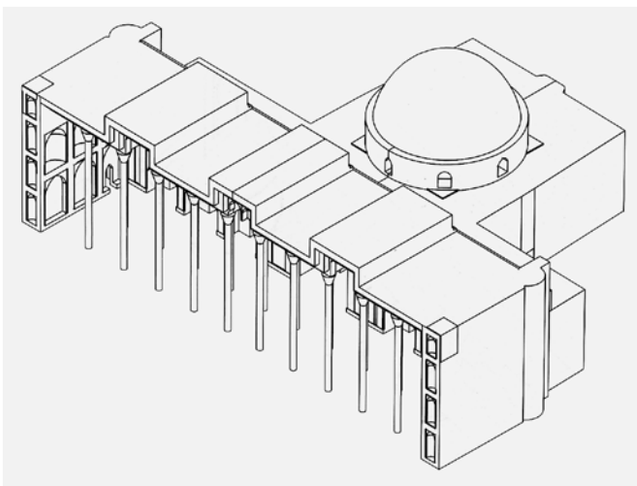


Abb. 110: Perspektivische Darstellung der Bala Hauz-Moschee. Nach Gangler/Gaube/Petruccioli 2004: Abb. 8.11.
Die Vorhalle mit den 12.5 m hohen Holzsäulen wurde zwischen 1914 und 1917 renoviert und erneuert. Hinzu kamen die Kassettendecke mit den drei Ausbuchtungen und die neuen Kapitelle der Säulen. Vor der Moschee befindet sich ein grosses, achteckiges Wasserbecken, ein sog. Hauz, auf den sich der Name der Moschee bezieht.



Abb. 111: Die Bala Hauz-Moschee von der Ark (Festung und Palast) aus gesehen. Fotografie von Gustav Krist, zwischen 1917 und 1922. Nach Krist 1937: Abb. 83.

Die Geschichte der beiden Saf-Teppiche

Das Fragment Kat. Nr. 33 ist Teil eines ursprünglich grossformatigen, möglicherweise mehrteiligen Saf-Teppichs, der im späten 19. Jahrhundert für die Bala Hauz-Moschee in Buchara angefertigt und dessen Gschichte von O'Bannon 1996 publiziert wurde. O'Bannon zeigt in seiner englischen Übersetzung von Moschkowas «Teppiche der Völker Mittelasiens» zwei 7.4 m lange Fragmente dieses Teppichs (Abb. 108). Er bezieht sich in seiner Beschreibung auf eine Publikation von Nassimov. Laut Nassimov wurde der Teppich 1874 von Sayed Muzaffar ad-Din Bahadur Khan (Abb. 107), dem damaligen Emir von Buchara, für die Bala Hauz-Moschee in Auftrag gegeben.[118] Hergestellt wurde der Saf angeblich von 18 Turkmeninnen und zwei Usbekinnen am Liabi Houz Plaza in Buchara. Ein Jahr nach der Bestellung soll er an die Bala Hauz-Moschee ausgeliefert worden sein. Nach der grossen Renovierung der Moschee von 1914–1917 soll der Teppich dann in den 1920er Jahren anlässlich der Auflösung des Emirats von Buchara und unter dem Einfluss der Bolschewiken aus der herrschaftlichen Kuppelhalle entfernt, in Streifen zerschnitten und in die für das Volk zugängliche Säulenhalle gelegt worden sein.

118 Über Sayed Muzaffar ad-Din Bahadur Khan siehe: Naumkin 1993a: 24–26.

1998, zwei Jahre nach O'Bannons Publikation erschien ein weiteres Fragment eines fast identischen Saf-Teppichs auf dem Auktionsmarkt in London (Abb. 105, Kat. Nr. 32). Es war von Anfang an klar, dass dieser Saf älter sein musste als die beiden kurz zuvor von O'Bannon publizierten Fragmente (Abb. 108, Kat. Nr. 33). 2002 tauchte ein weiteres Fragment in London auf (Abb. 106), welches mit grosser Wahrscheinlichkeit zum älteren, 1998 aufgetauchten Exemplar (Kat. Nr. 32) gehört. Bis heute sind diese beiden Saf-Teppiche die einzigen bekannten zentralasiatischen Exemplare mit diesem Nischenmuster auf weissem Grund.

Da man schon beim Auftauchen des früheren Saf-Fragments im Jahre 1998 von der Möglichkeit eines hohen Alters ausging, wurde eine Radiokarbondatierung gemacht. Nach den damaligen Erwartungen fiel diese aber eher ernüchternd aus. Der Saf konnte nur wenig vor dem 18. Jahrhundert hergestellt worden sein.[119] Diese Datierung erhielt aber für die hier aufgestellte Hypothese eine neue Gewichtung: Das Gründungsdatum der Bala Hauz-Moschee (1712) liegt mitten im frühesten der drei kalibrierten Altersbereiche (1673–1786). Der Saf-Teppich Kat. Nr. 32 könnte demnach tatsächlich für die neu erbaute Moschee hergestellt worden sein, während das jüngere Exemplar 1874 als Ersatz angefertigt wurde, nachdem der ältere Teppich nach über 160 Jahren wohl einen grossen Teil seiner majestätischen Pracht eingebüsst hatte.

Dass die Anfertigung des jüngeren Safs ausgerechnet von Sayed Muzaffar ad-Din Bahadur Khan in Auftrag gegeben wurde, ist vermutlich kein Zufall. Sayed Muzaffar ad-Din Bahadur Khan fiel in jungen Jahren bei seinem Vater in Ungnade und wurde von diesem in die Verbannung geschickt. Er kam erst nach dessen Tod 1860 wieder nach Buchara zurück und wurde kurze Zeit später in Samarkand zum Emir ausgerufen. Bei seiner Inthronisierung wurde er nach einem alten Ritual auf einem Filzteppich getragen.[120] Er war ein umstrittener, ehrgeiziger und schillernder Monarch. Dazu passt auch, dass er den mittlerweile ins Alter gekommene Saf-Teppich seiner Moschee in Buchara aus Prestigegründen durch einen neuen ersetzten liess. Er benutzte den herrschaftlichen Kuppelsaal der Bala Hauz-Moschee in der Nähe seines Palastes für das Freitagsgebet, wie das schon seine Vorgänger taten.

119 Für weitere Erklärungen zu Radiokarbondatierungen mit vergleichbaren Resultaten siehe das Kapitel «Von der visuellen Einschätzung zur wissenschaftlichen Analyse».

120 Naumkin 1993: 24.

Muster-Unterschiede der Saf-Teppiche

Es sind ein paar Vereinfachungen in der Musterung, die den jüngeren Teppich vom älteren Vorbild unterscheiden. So ist beispielsweise die Verzahnung, auf die weiter unten noch einzugehen ist, beim jüngeren Teppich nur in der ersten Nische jeder horizontalen Reihe zu beobachten. Die Hintergründe dieser Verzahnung waren den Knüpferinnen vermutlich nicht mehr bekannt. Sie stellten vor allem einen grösseren Arbeitsaufwand dar. Ausserdem hat man den Versuch unternommen, die weissgrundigen Felder mit den Nischen der mittlerweile in Mode gekommenen Produktion kleinformatiger Gebetsteppiche[121] anzupassen, indem man sie mit einem Baummotiv und Füllornamentik dekorierte. Diese Änderungen wurden aber, vermutlich auf Wunsch des Auftraggebers, wieder fallen gelassen. Nur die erste vertikale Nischenreihe zeigt diese «Neuerung» (vergl. Farbtafel Kat. Nr. 33). Eine weitere Veränderung besteht in einer einfacheren Bordürenmusterung zwischen den weissgrundigen Feldern mit den Nischen. Anstelle der Ranke mit Palmetten wurde dasselbe Chevron-Muster verwendet, aus welchem auch die Nischenformen aufgebaut sind. Eine kleine Mustervariante zwischen den beiden Saf-Teppichen besteht auch darin, dass beim älteren Exemplar das Chevron-Muster nach unten verläuft und beim jüngeren nach oben. Schliesslich sind auch die äussersten Bordüren der beiden Teppiche unterschiedlich. Kat. Nr. 33 zeigt ein Muster, welches typisch ist für das späte 19. Jahrhundert.

Das jüngere Exemplar wirkt durch diese Veränderungen etwas weniger wuchtig als sein Vorgänger. Beide dienten aber gleichermassen dem Souverän von Buchara (Khan oder Emir) für repräsentative Zwecke.

121 Siehe Beschreibung zu Kat. Nr. 34.

Wie gross waren die Saf-Teppiche?

Eine Rekonstruktion der ursprünglichen Abmessungen ist bei beiden Fragmenten auf Grund der noch vorhandenen Reste nicht mehr möglich. Der Kuppelsaal der Moschee mit seinen 10 × 10 m, für den die Teppiche angefertigt wurden, gibt aber zumindest einen Anhaltspunkt für deren grösstmögliche Abmessungen.[122] Dass diese herrschaftlichen Teppiche nicht in der offenen Säulenhalle lagen, sondern in der dahinter liegenden Kuppelhalle, hat verschiedene Gründe. Die Bala Hauz-Moschee wurde von Abu'l-Faiz Khan, dem damaligen Herrscher des Khanats von Buchara, in der Nachbarschaft seines Palastes für sich und seinen Hof als Freitagsmoschee erbaut. Der herrschaftliche Kuppelsaal war für den Khan und seine Gefolgschaft bestimmt, und der (oder die?) Teppiche mit der herrschaftlichen Nischen-Musterung lagen sicher in diesem Kuppelsaal. In der nach Westen hin offenen Säulenhalle, die der Bevölkerung offen stand, wären sie der Witterung zu stark ausgesetzt gewesen und man hätte sie von Anfang an in Streifen schneiden müssen, um sie zwischen die Säulenreihen platzieren zu können (siehe Abb. 109). Ob im 100 m^2 grosssen Kuppelsaal ein einzelner oder zwei Saf-Teppiche hintereinander lagen, ist ebenso wenig klar. Rein technisch müsste es damals aber zumindest möglich gewesen sein, einen einzelnen Teppich mit den Abmessungen von knapp 10 × 10 m in einer Werkstatt herzustellen.[123] Der (oder die?) Teppiche müssen aber nicht unbedingt die gesamte Fläche abgedeckt haben. Sie war Prestigeobjekte, die nicht nur praktischen, sondern vor allem repräsentativen Zwecken dienten. Deswegen müssen sie den Boden des Kuppelsaals auch nicht unbedingt vollständig von Wand zu Wand bedeckt haben.

Obwohl das im Jahre 2002 bei Christie's angebotene zweite Fragment (Abb. 106) neben dem rechten Seitenrand auch einen oberen und einen unteren Abschluss des ursprünglichen Teppichs zeigt, lässt sich nicht mehr rekonstruieren, wie viele übereinanderliegende Nischenreihen der oder die älteren Safs ursprünglich hatten. Das Fragment ist aus drei Teilfragmenten zusammengesetzt.[124] Es muss offen bleiben, ob jeder einzelne Teppich ursprünglich zwei, drei, oder mehr vertikal übereinanderliegende Nischenreihen hatte. Es ist auch ungewiss, wie viele Nischen nebeneinander aufgereiht waren. Aus dem älteren Fragment Kat. Nr. 32 geht lediglich hervor, dass die Farbstellung der Nischen in den übereinander liegenden Reihen versetzt ist, während aus den jüngeren Fragmenten wegen der mittig betonten Nische zu schliessen ist, dass die Gesamtzahl der horizontal nebeneinander liegenden Nischen ungerade gewesen sein muss.

Ist die von O'Bannon angebebene Länge von 7.4 m (24'4") für jedes einzelne der beiden jüngeren Fragmente (Abb. 108) zutreffend, so dürfte jedes Fragment ursprünglich 13 nebeneinanderliegende Nischen gehabt haben (beide Fragmente werden von O'Bannon als seitlich beschnitten beschrieben). Sollte der oder die ursprünglichen Saf-Teppiche tatsächlich 10 m breit gewesen sein, dann hätte sie vermutlich Maximum 15 Nischen in der Breite gehabt. Diese Anzahl wird bestimmt durch eine durchschnittliche Nischenbreite von etwa 60 cm bei beiden Teppichen, links und rechts kamen dann noch die Bordüren von ebenfalls je etwa 20–30 cm hinzu. Abschliessend sei nochmals festgehalten, dass auf Grund der oben genannten Fakten, vor allem basierend auf den beiden von O'Bannon publizierten Fragmenten, die mindestbreite des oder der jüngeren Teppiche nicht unter 8 m lag.

Die Verzahnung an den Nischenrändern (Abb. 112)

Bevor wir uns dem Nischenmuster dieser Teppiche zuwenden, soll auf eine Besonderheit hingewiesen werden, die für die weitere Diskussion des Musters und seiner möglichen Herkunft von massgeblicher Bedeutung ist, nämlich die Verzahnung entlang der Nischenform und dem Nischenfeld (Abb. 112). In der Musterung der Bordüren ist sie nicht vorhanden. Das deutet darauf hin, dass Bordüren- und Feldmusterung unterschiedlicher Herkunft sein dürften. Während die Bordüren ein typisches Teppichmuster zeigen, hat die Nischenmusterung sehr wahr-

122 Brentjes 1979: 125. Die offene Säulenhalle (Abb. 109, 1) misst laut Brentjes 42 × 10 m und hat 12.5 m hohe Säulen.

123 Im Teppichmuseum in Aschgabat hängt ein 18,5 × 10 m grosser Teke-Teppich, der in den frühen 1940er Jahren geknüpft wurde (Eiland 1999: 76, Abb. 1).

124 Das ist aus der Abbildung im Auktionskatalog ersichtlich (Christie's London, 17. Oktober 2002: Lot 141).

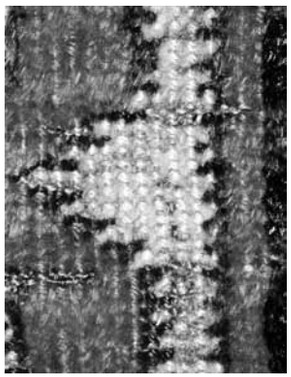


Abb. 112: Detail aus Kat. Nr. 32. Die Zahnung an den Rändern des Nischenfeldes und der Nische selber imitiert eine verzahnte Wirkerei.

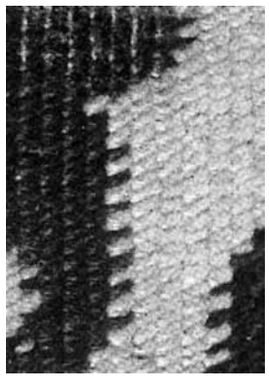


Abb. 113: Detail aus einem anatolischen Teppich mit dem Muster einer osmanischen Wirkerei. Nach Thompson/Tabibnia 2006: Plate 24.

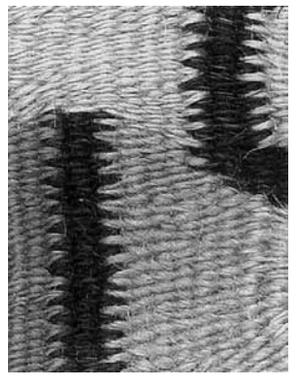


Abb. 114: 2/2 Verzahnte Wirkerei in einem Bessarabischen Kelim. Nach Mallett 1998: 79, Fig. 6.31.



Abb. 115: Ktesiphon, Mesopotamien, sasanidische Palastanlage mit monumentalem Iwan aus der Zeit Khosrus I., 531–579 n. Chr. (Zustand vor 1888). Die Fassade des Palastes von Ktesiphon zeigt im Zentrum einen grossen Iwan, den Taq-i Kisra, flankiert von Reihen von Blendnischen in vier übereinander liegenden Registern. Diese Form eines tonnengewölbten Iwans als Thron- und Audienzhalle ist erstmals bei den Parthern zu beobachten. Nach Erdmann 1943 (1969): Tafel 5.

scheinlich mit der Nachahmung verzahnter Wirkerei zu tun: Der Knüpfteppich zeigt ein Kelimmuster. Dieses Phänomen ist auch in Anatolien bekannt, wo bereits im 15./16. Jahrhundert Knüpfteppiche nach dem Vorbild höfischer Wirkereien, vermutlich Flachgeweben, für Heereszelte, hergestellt wurden. Ein schönes Beispiel eines solchen Kelims für ein osmanisches Heereszelt ist das Exemplar des Vakiflar Museums in Istanbul mit der Inv. Nr. A 158.[125] Vielleicht das schönste Beispiel eines Knüpfteppichs, der das Muster einer verzahnten Wirkerei nachahmt, ist der von Tabibnia publizierte und von Thompson beschriebene Teppich des 16. Jahrhunderts (Detail der Verzahnung auf Abb. 113). Wie verzahnte Wirkerei tatsächlich aussieht, zeigt Abb. 114. Diese strukturelle Besonderheit bringt die Saf-Teppiche nicht nur auf technischer Ebene in Verbindung mit Kelims. Auf die Herkunft dieser Technik wird weiter unten eingegangen.

Das Nachahmen von traditionellen Flachgewebemustern auf Knüpfteppichen ist im Südwesten Turkmenistans, insbesondere bei den Yomut und ihren Nachbarn, eine gängige Praxis. Es gibt relativ viele, auch attraktive Stücke dieser Art.[126]

Die Erhöhte mittlere Nische des jüngeren Saf-Teppichs (Abb. 117)

Der jüngere der beiden Saf-Teppiche (Abb. 117) hat in der obersten Nischenreihe eine betonte Mitte: die mittlere Nische ist grösser als alle anderen und reicht bis an den äusseren Rand des Teppichs. Ob das auch beim älteren Exemplar (Abb. 105 und 106) der Fall war, ist nicht mehr nachweisbar, aber auf Grund der repräsentativen Wirkung sehr wahrscheinlich. Diese Art der Betonung der Mitte geht wie die Nischenform selber auf architektonische Vorbilder zurück (Abb. 115 und 116) und gehört wie die Nische ins Umfeld herrschaftlicher Repräsentation.[127] Auf Textilien ist mir diese Art der Darstellung nur noch auf einem thrakischen Saf-Kelim bekannt (Abb. 118).

125 Siehe Balpinar/Hirsch 1982: Tafel 112.

126 Schürmann 1969, Nr, 22; Hali 2/4, 1980: 353, auch Bausback 1980: 147; Hali 26, 1985: 88; Herrmann X, 1988: Nr. 97; Rippon Boswell 42, 1995: Lot 125; Moschkowa 1970 (1996): Nr. 125; Rippon Boswell 54, 2000: Lot 143; Rippon Boswell 65, 2005: Lot 44; Hali 121, 2002: 49.

127 Siehe dazu auch das Kapitel «Der turkmenische *ensi*».



Abb. 116: Die Mir'Arab-Medrese in Buchara (gegenüber der Kilian Moschee) mit ihrem grossen, zentralen Iwan. Zustand vor der Renovierung. Fotografie von Gustav Krist, vor 1922. Nach Krist 1937: Abb. 88.



Abb. 117: Die beiden Fragmente des von Sayed Muzzafar ad-Din Bahadur Khan (Abb. 107) 1874 bestellten Saf-Teppichs. Das obere Fragment mit im Zentrum angehobener Nische. Nach Moshkova/ O›Bannon 1970 (1996): Fig. 129.

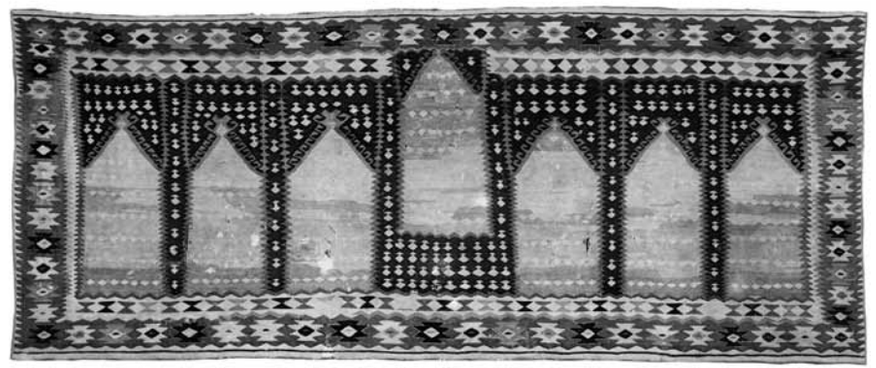


Abb. 118: Thrakischer Saf-Kelim mit einer im Zentrum angehobenen Nische. 4.57 x 1.88 m, 18./19. Jh. Dies ist neben dem Exemplar aus Buchara das einzige bisher bekannte Beispiel eines Saf mit einer betonten Nische im Zentrum. Sammlung Yanni Petsopoulos, London. Nach Hali 1/1, 1978: gegenüber S. 1.

Erste zusammenfassende Überlegungen

Es ist davon auszugehen, dass der Saf-Teppich Kat. Nr. 32 im frühen 18. Jahrhundert als «exotisches» Einzelstück für die Kuppelhalle der Bala Hauz-Moschee in Buchara entworfen und hergestellt wurde. Im späten 19. Jahrhundert wurde der Teppich durch eine Nachknüpfung ersetzt. Beide Teppiche gehören nicht zu einer traditionellen Teppichgruppe. Es ist denkbar, dass es so gemusterte Knüpfteppiche vorher nie gegeben hat, dass aber sehr ähnlich gemusterte Safs in der Form von flachgewebten (gewirkten) Wandbehängen für Empfangszelte wie Abb. 121 bis ins 17. Jahrhundert verwendet wurden.

Die geknüpften Saf-Teppiche aus Buchara sind beide von einem Auftraggeber in einer Werkstatt bestellt worden. Zumindest für das jüngere Exemplar (Kat. Nr. 33) ist das belegt, und es ist anzunehmen, dass auch das ältere Exemplar eine Sonderanfertigung war. Für die fürstliche Kuppelhalle der Bala Hauz-Moschee (Abb. 109 – 111) liess der Erbauer, Abu'l-Faiz Khan, einen passenden Teppich mit herrschaftlicher Ornamentik anfertigen. Als Vorlage für die Saf-Musterung mit gereihten Nischen dürften wohl textile Objekte gedient haben, deren herrschaftliche Symbolik dem Khan bestens vertraut waren: Die Nischenbehänge seiner Audienzzelte (Abb. 122 und 123). Dies sind vermutlich die einzigen textilen Vorbilder mit gereihter Nischenmusterung, die zur Verfügung standen und ausserdem auf eine alte Tradition zurückblicken konnten. Dass diese Nischenornamentik auch den islamischen Ansprüchen entsprechend in einen Reihengebetsteppich umfunktioniert wurde, kann als ideale «Doppelfunktion» des Musters angesehen werden. Die Nischen waren nicht nur symbolischer Platz für Betende und zeigten ihnen die Richtung nach Mekka, sie dürften in diesem repräsentativen Raum auch als Ausdruck der Herrschaft verstanden worden sein. Die Kuppelhalle war nicht für das Volk bestimmt,[128] sie war das Gotteshaus des Khans und seiner Höflinge. Das Volk blieb draussen in der viermal grösseren Säulenhalle (Abb. 109-1).

128 Keiner der Saf-Teppiche zeigt Gebrauchsspuren, die auf eine rege Benützung als Gebetsunterlage hinweisen würden.



Abb. 119: Bucharische Würdenträger in einem Empfangszelt, um 1900. Im Hintergrund sichtbar die Nischenbehänge (*qanat*). Nach Kalter/Pavaloi 1995: 197, Abb. 380.



Abb. 120: Empfangszelt mit Nischenbehängen (*qanat*). Das Zelt wurde von W.R. Rickmers im späten 19. Jh. erworben. Museum für Völkerkunde Berlin. Nach Kalter/Pavaloi 1995: 196, Abb. 377.



Abb. 121: Empfang in einem Zelt vermutlich in Buchara, um 1900. Das Empfangszelt wurde beidseitig geöffnet, indem die Nischenbehänge (*qanat*) zur Seite geklappt wurden. Der Blick ins Innere zeigt die Ehrengäste an einem niedrigen Tisch sitzend. Im Hintergrund neugierige Zuschauer auf den Bäumen, um einen Blick zu erhaschen. Nach Kalter/Pavaloi 1995: 197, Abb. 378.

Die Herkunft des Musters mit horizontal gereihten Nischen

Wie alt das Muster mit horizontal gereihten Nischen ist und wo es herkommt, ist das Thema der nun folgenden Ausführungen. Es sind diesbezüglich nicht nur die Ersarï zu bedenken, sondern auch die Verwandtschaft mit anderen Saf-Mustern

Nischenmuster, und zwar sowohl in der Form einzelner Nischen als auch von Nischenfriesen, spielten als Erbe der Spätantike in Zentralasien schon zur Zeit der Sogden eine bedeutende Rolle.[129] Von Narshakhi wissen wir, dass in Buchara Teppiche mit Nischenmusterung schon im 10. Jahrhundert produziert wurden. Allerdings handelt es sich dabei eher um Teppiche mit einzelnen Nischen, Narshakhi spricht von «Gebetsteppichen».[130]

Die frühesten Vorbilder von Behängen mit einer Musterung von horizontal aneinandergereihten Nischen oder Arkaden für Empfangs- und Bankettzelte stammen aus der Spätantike des östlichen Mittelmeerraums (3./4. Jahrhundert, Abb. 135 – 137). Diese Art des Nischendekors hat sich aus der römischen Architektur entwickelt, wo solche Formen in Mode gekommen sind.

Dass die Musterung der Nischenbehänge der Empfangs- und Bankettzelte des Emirs von Buchara mögliche Vorbilder der Musterung des Saf-Teppichs der Bala Hauz-Moschee waren, wurde bereits erwähnt. Woher aber kommt die Musterung dieser Nischenbehänge der Audienzzelte? Diese zeigt zumindest im späten 19. Jahrhundert indische Einflüsse (vergl. Abb. 122 – 125). Wenn die Verzahnung an den Nischenrändern der Saf-Teppiche auf Wirkereien zurückzuführen ist, dann könnten es gewirkte Nischenbehänge gewesen sein, die als Vorlage für den Saf-Teppich Kat. Nr. 32 gedient haben. Wie die Nischenbehänge der Audienzzelte Abu'l-Faiz Khans um 1700 ausgesehen haben, ist zwar unbekannt, aber aus Indien, von wo auch die Einflüsse der bucharischen Zeltbehänge des späten 19. Jahrhunderts zu kommen scheinen (Abb. 122 – 125), könnte einen Hinweis stammen. Indische Dhurries des späten 19. Jahrhunderts zeigen tatsächlich vergleichbare Nischenmuster (Abb. 124 und 125). Zudem ist das Nischenmuster auf Abb. 125 in einen Rahmen gesetzt und hat eine Blütenranke in der

129 Siehe dazu die Beschreibung des Salor Schmuckbehangs Kat. Nr. 5 im Kapitel «Die Salor» und die Abb. 55 und 56 im Kapitel «Der turkmenische *ensi*».
130 Frye 1954: 20.



Abb. 122: Zeltbehang *qanat* (Ausschnitt), 835 x 192 cm, Seiden-Ikat und Applikationen, Buchara, Mitte 19. Jh. Ethnografisches Museum St. Petersburg. Nach Kat. Antwerpen 1997: 51, Nr. 11.



Abb. 123: Zeltbehang *qanat* (Ausschnitt), Buchara, Höhe ca. 180 cm, Breite pro Nische ca. 60 cm, Seiden-Ikat und Applikationen, 19. Jh. Teil der Innenwände eines Empfangszeltes wie Abb. 120. Nach Larson 1976: 181, d.



Abb. 124: Dhurrie aus Baumwolle, Nordindien, 122 x 183 cm, verzahnte Wirkerei, mit Inschr. und Dat. (1888). Nach Chaldecott 2003: Abb. 234.



Abb. 125: Dhurrie aus Baumwolle, verzahnte Wirkerei, Nordindien, 122 x 183 cm, Ende 19. Jh. Nach Ahuja et al. 1999: 107.

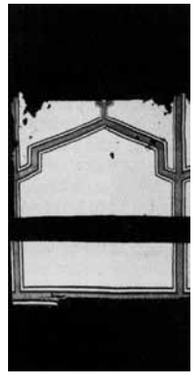


Abb. 126: Dhurriefragment aus Baumwolle, verzahnte Wirkerei, Indien. Alter unbekannt. Nach Hali Vol. 4. Nr. 3, 1982: 241, Abb. 6.

Bordüre (oben und unten), ähnlich dem Saf-Teppich Kat. Nr. 32. Andererseits zeigt die Musterung des Dhurrie auf Abb. 124 nicht zu übersehende Parallelen zum bucharischen Zeltbehang auf Abb. 123. Beziehungen zwischen Indien und Zentralasien (Buchara) bestanden bestimmt, und dies nicht nur in Bezug auf die Musterung, sondern auch in Bezug auf die Webtechnik: alle indischen Dhuriies sind in verzahnter Wirkerei hergestellt. Das Dhurrie-Fragment auf Abb. 126 zeigt zudem, dass archaische Muster wie wir sie auf den bucharischen Saf-Teppichen finden auch in Indien bekannt waren. Das Alter des Fragments auf Abb. 126 ist zwar unbekannt, es könnte aber aus dem 18. Jahrhundert oder noch früher stammen. Zudem ist es weissgrundig wie die Saf-Teppiche. Aber auch im 19. Jahrhundert wurden derart archaisch gemusterte Saf-Dhurries noch in relativ grosser Zahl hergestellt und in Moscheen ausgelegt.[131] Handelsverbindungen mit Indien gab es schon seit dem 3. Jahrtausend v. Chr. Das belegen archäologische Funde aus dem Serafschan-Tal (Sarazm), nicht weit von Buchara entfernt.[132] Es könnten also indische Vorbilder gewesen sein, die einen Einfluss auf die Nischenbehänge der bucharischen Empfangszelte und somit vermutlich auch auf die Saf-Teppiche der Bala Hauz-Moschee ausgeübt haben.

Wo sind nun die Ursprünge dieser von den Emiren Bucharas bis ins frühe 20. Jahrhundert verwendeten Empfangszelte und deren Nischenbehänge zu suchen? Der nun folgende Überblick soll aufzeigen, wie wichtig solche Empfangszelte und ihr Dekor waren, und wie tief sie in der Kultur der Völker des Alten Orients verwurzelt waren.

Die herrschaftliche Audienzzelte und ihr textiler Dekor

Nischenbehänge für herrschaftliche Empfangszelte sind belegt bis in die Spätantike und haben eine Verbreitung von Marokko[133] bis nach Zentralasien. Königliche Audienz- und Bankettzelte gab es aber schon wesentlich früher, sie sind bis zu den Assyrern im 9. Jahrhundert v. Chr. belegt und haben ihre Vorbilder möglicherweise im Bestattungskult und dazugehörigen Baldachinen des 3. Jahrtausends v. Chr.[134]

131 Siehe Ahuja 1999: 104–111; Chaldecott 2003: 136–153.

132 Siehe das Kapitel «Ein altorientalischer Paradiesgarten», Fussnote 14.

133 Hali 94, 1997: 143 (Marokko); Cassel-Phil 2003: 29 (Tunesien); López Redondo/Marinetto Sánchez 2012: 139 (Marokko).

134 Andrews nennt als eines der frühesten Beispiele einen Baldachin aus Maikop (Andrews 1999: 34–35, Abb. 29 im Tafelteil Band 2).

a) Die Usbeken in Zentralasien, 19./20. Jh. (Abb. 119–121)
Die Empfangszelte der Emire von Buchara aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert bilden das Ende einer langen Tradition (Abb. 119–123). Eines der prächtigsten Exemplare befindet sich heute in der Ermitage in St. Petersburg.[135] Es war ein Geschenk für Zar Alexander III., vermutlich 1893 überreicht von Abd al-Ahad Khan (1885–1910), dem vorletzten Emir von Buchara, Sohn von Sayed Muzaffar ad-Din Bahadur Khan (Abb. 107).[136] Dieses Zelt hat die stattlichen Abmessungen von 9.7 × 10.2 m mit drei überdachten und drei offenen Räumen. Der Dekor der aus Seide gearbeiteten Wände besteht aus einer Kombination von Appliqué-Arbeit und Seiden-Ikat-Stoffen. Die Appliqué-Arbeit ist vergleichbar mit derjenigen des Zeltes, welches Rickmers im späten 19. Jahrhundert nach Berlin gebracht hat (Abb. 120), während die Behänge mit Seiden-Ikat-Stoffen vergleichbar sind mit dem Behang auf Abb. 122. Die Verwendung solcher Audienzzelte im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert ist durch historische Fotografien mehrfach belegt (Abb. 119 und 121).[137] Dass Seiden-Ikat-Stoffe in zentralasiatischen Empfangszelten schon im 6. Jahrhundert verwendet wurden, geht aus dem Bericht einer byzantinischen Gesandtschaft von Justin II. an Istämi, den Qagan der westlichen Türk hervor.[138]

b) Die Qajaren in Persien, 18./19. Jh. (Abb. 127)
Etwas älter als die soeben erwähnten Empfangszelte der Emire von Buchara ist ein gut erhaltenes königliches Zelt aus der Qajaren-Zeit Irans. Es stammt angeblich aus dem frühen 19. Jahrhundert, der Zeit von Fatih Ali Shah (1798–1834), und befindet sich heute im Victoria & Albert Museum in London (Abb. 127, Ausschnitt eines Paravents mit Nischenmusterung).[139]

135 Adaksina/Kulakova 2009.
136 Über das Verschenken von Staatszelten siehe Andrews 1999.
137 Kalter Pavaloi 1995: Abb. 378, 380; Fitz Gibbon/Hale 1997: Abb. 187; Kat. Antwerpen 1997: 50, Abb. 17; Lindahl/Knorr: 51; Belger Krody 2010: 33, fig. 2.
138 Für eine ausführlichere Beschreibung dieses Empfangs siehe das Kapitel «Der turkmenische *ensi*», Abschnitt 3.3.
139 Baker 1995: 138–139. Siehe auch Hali 59, 1991: 118–123, «The Shahs' Tents».



Abb. 127: Nischenbehang, Stickerei und Appliqué auf Wolle, qajarisch, Iran, frühes 19. Jh., 220 cm hoch. Teil eines königlichen Zelts aus der Zeit von Fatih Ali Shah. Nach Baker 1995: 138–139.



Abb. 128: Nischenbehang aus Seide, osmanisch, 17. Jh. Teil des herrschaftlichen Zeltes eines hochrangigen Beamten. Nach Hali 37, 1988: 34.

c) Die Osmanen in Anatolien, 17. Jh. (Abb. 128)
Weitere Beispiele stammen aus dem osmanischen Reich und datieren aus dem 17. Jahrhundert. Auch die Osmanen hatten herrschaftliche Zelte von enormer Pracht, die sie auf ihre Eroberungszüge mitnahmen (Abb. 128).[140] Die im Zusammenhang mit der verzahnten Wirkerei weiter oben erwähnten osmanischen Armee-Kelims gehörten zum Inventar solcher Zelte.

d) Die Safawiden in Persien, 16./17. Jh.
Von den iranischen Safawiden sind herrschaftliche Zelte und Jurten nur von Darstellungen auf Miniaturmalereien bekannt.[141] Textile Zeltbehänge sind meines Wissens nicht erhalten, obwohl es sie zweifellos gegeben hat.

140 Siehe z.B. «Travelling Palaces» in: Hali 37, 1988: 30–35.
141 Z.B. Thompson/Canby 2003: 85 und 86, Abb. 4.6 und 4.7.

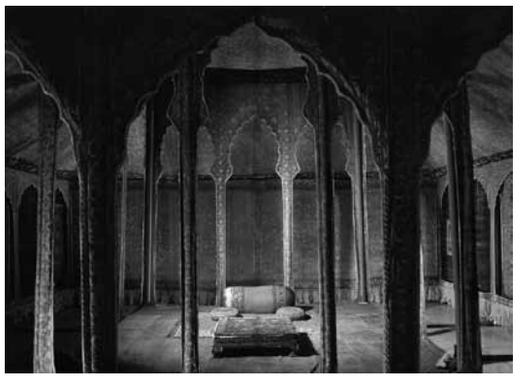


Abb. 129: Königliches Empfangszelt, 7.4 x 7.4 m, 3.8 m Gesamthöhe, Moghul-Indien, 18. Jh. Auch dieses Zelt besitzt, wie jenes von Timur um 1400 (Abb. 133), einen quadratischen Grundriss mit einem Hauptteil und einem von Säulen gerahmten Umgang, wie beim Zelt von Philadelphos (Abb. 138). Mehrangarh Museum Trust, Fort Jodhpur. Nach Welch 1985: 254/55, Kat. Nr. 165.



Abb. 130 und 131: Zwei Teile eines Zeltbehangs, Seidenlampasgewebe, Moghul Indien, 1. Hälfte 17. Jh. Abb. 130: 229 x 98 cm, Calico Museum of Textiles, Islamabad (CM 328). Nach Riboud et al. 1998: 43. Abb. 131: 212 x 97 cm, Islamisches Museum Berlin (MIK.I.364). Nach Welch 1985: 238, Kat. Nr. 156.

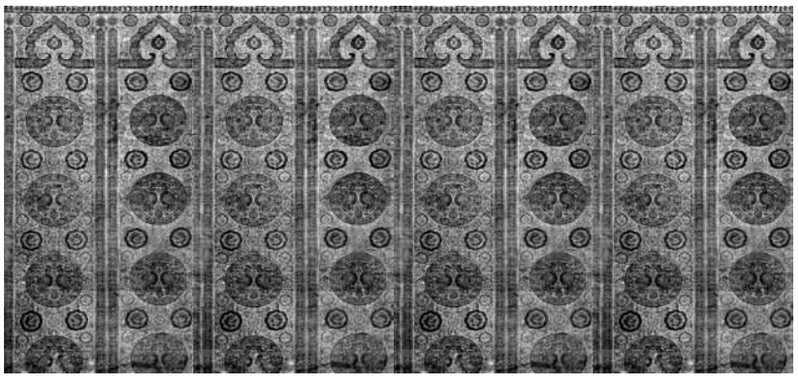


Abb. 132: Zeltbehang, Seidenlampas mit Goldfäden (Rekonstruktion), Zentralasien, 13./14. Jh. Fünf Teilpaneele mit je zwei Nischen (die Abb. zeigt eine Rekonstruktion aus einem der bestehenden 5 Teile. Jedes Teil ist ca. 225 x 120 cm gross), Museum für Islamische Kunst Qatar, Inv. Nr. TE.40.00. Dies ist neben dem Behang der Abegg-Stiftung aus dem 4. Jahrhundert (Abb. 135) eines der frühesten Beispiele eines Zeltbehangs mit gereihten Nischen. Die Musterung zeigt mit der oberen Perlbordüre, den Rondellen mit Hähnen und dem Rankenwerk aus Begonien eine Mischung aus iranischen und chinesischen Stilelementen. Vergleichbarer textiler Schmuck zierte vermutlich auch das von Ibn Battuta 1334 beschriebene, auf vier Pfosten ruhende königliche Zelt des Mohammed Özbeg Kahn, dem damaligen Herscher der Goldenen Horde. Nach Thompson 2004: 76, Nr. 19.

e) Die Moghulen in Indien, 17. Jh. (Abb. 129 – 131)[142]
Aus derselben Zeit stammen die extrem kostbaren und luxuriösen moghulischen Seidenbehänge mit Nischenmusterung aus dem islamischen Indien (Abb. 130 und 131). Nicht nur von den Qajaren und den Osmanen, auch von den indischen Moghulen sind komplette Zelte erhalten (Abb. 129). Zeltbehänge (Q*anat*) aus Indien sind auch in weniger luxuriösen Ausführungen als Stickereien und Stoffdrucke auf Baumwolle erhalten. Schöne Beispiele dieser Art zeigt Riboud in ihrer Publikation über florale Muster auf Stoffen der Moghulen.[143]

f) Die Kipchak (Goldene Horde) in Zentralasien, 14./15. Jh.
Aus den Berichten verschiedener Reisender des 14. und 15. Jahrhunderts erfahren wir wiederholt von den äusserst luxuriösen Audienz- und Bankettzelten der mongolischen Herrscher aus der Zeit nach Dschingis Khan. So beschreibt der im 14. Jahrhundert reisende Ibn Khaldun Empfangszelte als Sinnbilder königlicher Herrschaft.[144] Eine eindrückliche Beschreibung eines fürstlichen Empfangszeltes ist auch von Ibn Battuta, einem anderen Reisenden und Geografen des 14. Jahrhunderts überliefert. Anlässlich eines Besuches bei Mohammad Özbeg Khan im Jahre 1333 wurde Ibn Battuta Zeuge der Sitten und Bräuche am Hof dieses Herrschers der Kipchak. Neben Beschreibungen des höfischen Lebens schildert Ibn Battuta detailliert das gigantische Zelt, in welchem Özbeg Khan Gesandtschaften empfing. Es war von so eindrucksvoller Grösse, dass es nach Ibn Battutas Worten «von fern wie ein Hügel» aussah. Ausserdem war es mit goldenen Platten belegt: daher der «Goldene Hort»[145], das Hauptquartier des Khans, nach der das ganze Staatswesen der Kipchak später seinen Namen erhielt. Das Innere war laut Ibn Battutas Beschreibung prächtig ausge-

142 Siehe auch Abb. 18 im Kapitel «Der turkmenische *ensi*».
143 Siehe Abb. 10 im Kapitel «Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer Teppiche». Weitere Beispiele in Riboud et al. 1995: Tafel 1–3.
144 Irwin 1997: 119.
145 Für den Ausdruck «Goldene Horde» (*altyn ordu*) im Zusammenhang mit Herrscherzelten siehe Andrews 1999: 126 ff.

Zwei Rekonstruktionen von Timurs Audienzzelt nach einer Beschreibung von Ruy González de Clavijo aus dem Jahre 1404

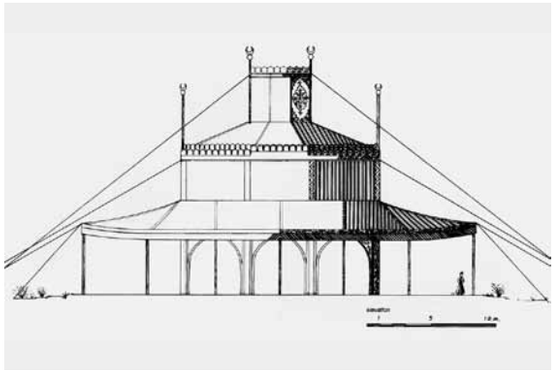


Abb. 133: Andrews' Rekonstruktion des von Ruy González de Clavijo beschriebenen Audienzzeltes von Timur im Jahre 1404. Im Gegensatz zu Irwin (Abb. 134) zeigt die Rekonstruktion von Andrews keine kuppelförmige Decke und einen breiteren überdachten Umgang. Der zentrale Hauptteil des Zelts hat einen quadratischen Grundriss von ca. 15 x 15 Meter. Zeichnung Mügül Andrews. Nach Andrews 1999: 708, Fig. 12 (b).

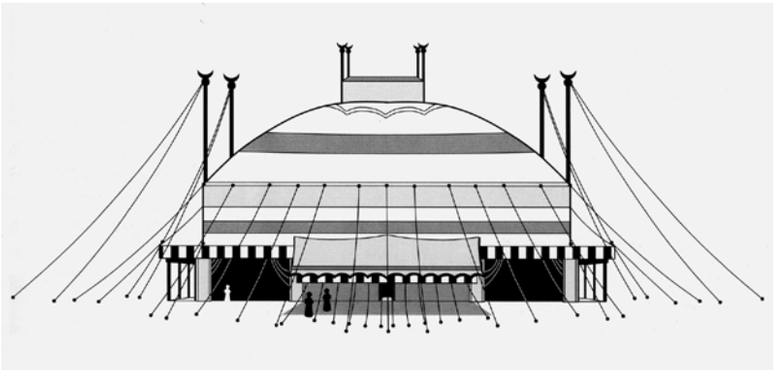


Abb. 134: Erwins Rekonstruktion des von Clavijo beschriebenen Audienzzeltes von Timur. Clavijo besuchte den Hof Timurs im Jahre 1404 und beschreibt eines seiner grossen Audienzzelte. Das Zelt soll zehntausend Leuten Platz geboten haben und für die Einrichtung sei für kostbare Teppiche und Textilien ein Vermögen investiert worden (Irwin 1997: 120). Das von Ibn Battuta 70 Jahre früher beschriebene Audienzzelt des Khans der Goldenen Horde, Mohammad Özbeg, dürfte man sich ähnlich vorzustellen haben. Rekonstruktion nach einer Beschreibung von Clavijo. Nach Irwin 1997: 119, Fig. 96.

stattet: vier hölzerne Säulen, mit vergoldetem Silber bedeckt, trugen das Dach; die Kapitelle der Säulen waren mit dem gleichen Metall überzogen. Der Thron des Herrschers, auf einem Podest stehend, war aus Holz, das mit vergoldetem Silber belegt war. Um diesen Thron gruppierten sich die Stühle der Gemahlinnen, Töchter, Söhne und sonstigen Verwandten des Herrschers.

Die textile Ausschmückung des Audienzzelts von Mohammad Özbeg Khan kann man sich an Hand eines äusserst kostbaren, mit Gold durchwirkten Seidentoffs mit Nischenmusterung vorstellen (Abb. 132). Dieser Seidenstoff gibt einen lebhaften Eindruck vom herrschaftlichen Pomp, den der Khan der Kipchak anlässlich seiner Empfänge entfaltete. Nicht nur das Audienzzelt des Khans war ein *altyn ordu*, ein «Goldener Hort», auch der textile Schmuck dieses Zelts war aus einer Kombination von Gold und Seide gewebt.[146] Der grosse, fünfteilige Behang im Museum für Islamische Kunst in Doha, Qatar, ist ein prächtiger Zeuge dieser Textiltradition des 13./14. Jahrhunderts.

g) Timurs Audienzzelt in Samarkand, 15. Jh. (Abb. 133 und 134) Ähnlich der Beschreibung Ibn Battutas liest sich auch der Bericht des kastilianischen Edelmanns Ruy González de Clavijo, der als Gesandter Heinrichs III., des Königs von Kastilien, im Jahre 1404 den Hof Timurs in Samarkand besuchte. Auch Timurs herrschaftliches Audienzzelt wird nach der Beschreibung von Clavijo von zwölf Säulen getragen, von denen die vier das Zelt überragenden Eckmasten mit Mondsicheln gekrönt sind (Abb. 133 und 134). Als oberer Abschluss diente ein zinnenbesetzter Turm mit vier Eckmasten, die ebenfalls mit Mondsicheln geschmückt waren. Das Ganze war gestreift in den Farben weiss, gelb und schwarz. Das Zelt hatte einen quadratischen Grundriss mit etwa 15 m Seitenlänge und etwa 15 m Höhe. Im unteren Bereich umgab das Zelt ein überdachter Umgang von zusätzlich 7.5 m Breite (Gesamtfläche des Zeltes somit 30 × 30 m). Einen überdachten Umgang zeigt auch das moghulische Zelt auf Abb. 129, wenn auch in wesentlich bescheidenerem Ausmass. Auch das gigantische

146 Die Bezeichnung «Goldenes Zelt» kannten laut Andrews im 8. Jahrhundert schon die Uyghuren.

Symposiums-Zelt des Ptolemäerkönigs Philadelphos II. in Ägypten (Abb. 138–141) hatte bereits einen überdachten Umgang, dort wohl für das Bedienungspersonal. Im Inneren von Timurs Zelt sollen in den Ecken jeweils ein Adler oder Engel (das geht nicht ganz klar aus dem Text hervor) gehangen haben. Andrews vermutet eher Engel, was auch mit früheren Darstellungen iranischer Architektur übereinstimmt; so wird z.B. der Taq-i Bostan von zwei Engeln flankiert.[147] Auch beim seldschukischen Stadttor in Konya flankierten zwei Engel den Torbogen.[148] Beim Zelt des Philadelphos handelt es sich hingegen um Adler. Sie stehen allerdings im Aussenbereich an jeder Ecke des baldachinartigen Dachs (Abb. 138).

Ibn Battuta hatte das Zelt des Özbeg Khan als «von weitem aussehend wie ein Hügel» beschrieben, während Clavijo die Grösse des Zelts von Timur «von weitem wie ein Schloss aussehend» beschrieb.

h) Möncke Khan's Audienzzelt in Karakorum, 13. Jh

Eine von Wilhelm von Rubruk überlieferte Beschreibung berichtet von einem breiten, mit Gold beschlagenen Thron auf einem dreistufigen Podest. Zum Thron gehörte ein Schemel für die Füsse und ein Kissen. Das Zelt soll 900 Personen Platz geboten haben.[149]

i) Audienzzelte der Khitan in Zentralasien, 12 Jh.

Vom Volk der Kitan, die teilweise ebenfalls mongolische Wurzeln hatten, sind keine grossen Zelte bekannt wie von den mongolischen Kipchak, doch sind auch von ihnen Bilder überliefert. So beschreibt ein Satz von Rollbildern die tragische Geschichte der Dame Wen Chi, heute bekannt als die Wen-Chi Rollen. Sie veranschaulichen das Leben der Elite der Kitan in einem Nomadencamp im frühen 12. Jahrhundert.

Von diesen Wen-Chi Rollen gibt es zwei Versionen, die von grossem Interesse sind und auf die auch Andrews detailliert eingeht.[150] Die Bilder zeigen trotz ihres Detailreichtums doch nur wenige Einzelheiten des textilen Schmucks. Sowohl die abgebildeten Zelte und Jurten als auch die überall aufgestellten Paravents zeigen keine Musterung. Gemustert sind hingegen die Teppiche, und zwar sowohl diejenigen auf den frühen Fragmenten des 12. Jahrhunderts (in Boston) als auch die der kompletten Version des 14. Jahrhunderts (in New York). Allerdings sind die Muster dieser beiden Versionen unterschiedlich, wenn auch nur geringfügig, so doch deutlich erkennbar. Vermutlich entsprechen sie der Mode zur Zeit der Herstellung der Rollbilder. Sie dürften chinesischen Ursprungs sein und möglicherweise aus dem Tarimbecken stammen.[151] Die aus dem 14. Jahrhundert stammenden Kopien zeigen einige Teppiche mit Pseudo-Kufi-Bordüren.[152] Leichte Abweichungen sind auch in den Darstellungen der fürstlichen Audienzzelte zu beobachten. Während auf den Fragmenten des 12. Jahrhunderts die Spannseile noch vorhanden sind, fehlen sie auf den Kopien des 14. Jahrhunderts.[153] Die Jurten bestanden überwiegend aus blau gefärbtem Filz.

k) Audienzzelte der Westlichen Türk in Zentralasien, 6. Jh.

Eine eindrückliche Beschreibung eines herrschaftlichen Empfangszeltes am *ordu* (Hauptsitz) der Westlichen Türk aus der Mitte des 6. Jahrhunderts ist von Menander überliefert.[154] Er beschreibt einen Empfang des byzantinischen Gesandten Zemarchos bei Sizabul (Istemi), dem Qagan der Westlichen Türk in seinem *ordu* im Tal des Tekes in den A-kie-t'ien Bergen im Norden von Kucha (Tarimbecken).[155] Am ersten Tag empfing Istemi die byzantinische Gesandschaft in einem grossen Zelt mit seidenen Behängen. Er selber sass auf einem Thron mit zwei Rädern. Am nächsten Tag empfing er sie erneut zu einem Ban-

147 Siehe Abb. 52 im Kapitel «Der turkmenische *ensi*».
148 Sarre 1967: 2, Abb. 3 und 4.
149 Spuler 1965: 352.
150 Andrews 1999: 219 ff.
151 Die nomadischen Khitan kannten scheinbar die Teppichknüpferei nicht und importierten ihre Teppiche, wenn sie solche benötigen, aus China. Aus dem Tarimbecken sind Teppiche seit dem 1./2. Jahrhundert n. Chr. belegt (Siehe Abb. 114 im Kapitel «Die Salor»). Es handelt sich dabei um lokal hergestellte Erzeugnisse, die aber westliche Einflüsse verraten. Die Teppichknüpferei dürfte mit sogdischen Kaufleuten über die Seidentrasse nach China gekommen sein (siehe Keller/Schorta 2001: 37, Fig. 39, und Schorta 2006: 254, Fig. 198).
152 Gantzhorn 1990: 144, Abb. 200.
153 Rorex/Fong 1974.
154 Menander: 119–121.
155 Andrews 1999: 135.

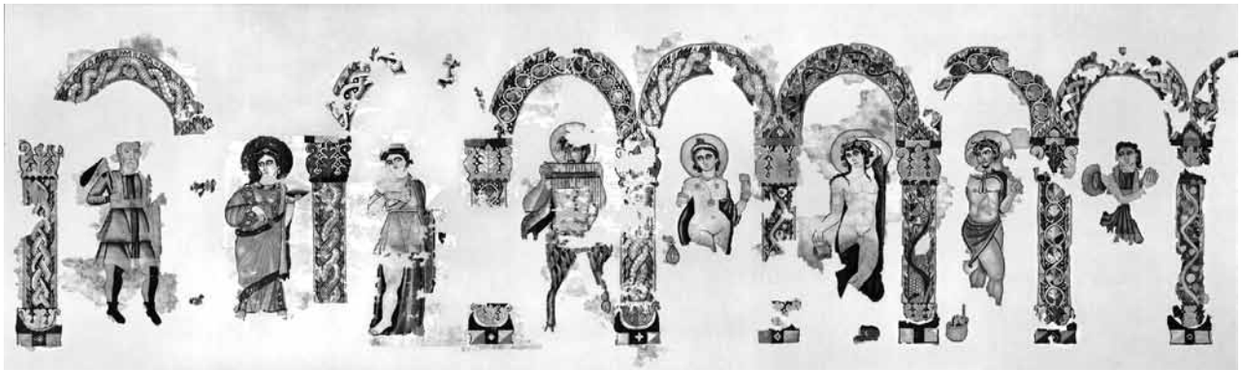


Abb. 135: Behang aus der Spätantike, Wirkerei aus Wolle auf Grundgewebe aus Leinen, Grabfund vermutlich aus Ägypten, 1. Hälfte 4. Jh., 2.1 x 7.0 m, Inv. Nr. 3100 a, Abegg-Stiftung Riggisberg. Dies dürfte einer der frühesten Behänge mit gereihten Arkaden (Nischen) im Stil der späteren Nischenbehänge sein. Indirektes Vorbild für den Behang könnte der Säulenumgang des Symposionzelts Ptolemaios II. Philadelphos mit seinen Behängen gewesen sein (Abb. 138). Im Zelt des Philadelphos wurde ein Bankett zu Ehren des Dionysos gegeben. Bankette standen oft unter dem Patronat von Dionysos, was ein Hinweis dafür sein könnte, dass auch der Dionysosbehang der Abegg-Stiftung zur Ausstattung eines Bankettzelts gehörte. Dieser Behang ist auch das älteste textile Beispiel mit Arkaden, wie er in vielen Empfangszelten in islamischer Zeit mit spitzbogigen Nischen üblich war.
© Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg (Foto: Christoph von Viràg).

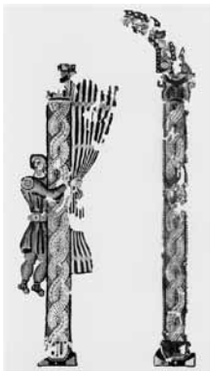


Abb. 136: Behangfragment aus der Spätantike, Wirkerei, Wolle und Leinen auf Leinen, 188 x 93.5 cm. 5. Jh. n. Chr. Nach De Moor/Fluck 2009: 12, Fig. 4.



Abb. 137: Behangfragment aus der Spätan-tike, Wirkerei, Wolle und Leinen auf Leinen, 143 x 85.5 cm, 4./5. Jh. n. Chr. Abegg-Stiftung Riggisberg, Inv. Nr. 1637. © Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg (Foto: Christoph von Viràg).

kett in einer Jurte[156], die ebenfalls mit seidenen Behängen geschmückt war. Am dritten Tag trafen sie sich wiederum in einem anderen Zelt mit vergoldeten Holzpfeilern. Istemi sass diesmal auf einem von vier Pfauen getragenen Thron.[157] «Vor dem Zelt stellte er seinen Staatsschatz zur Schau. Viele Platten und Krüge aus Silber, dazu Tierfiguren, ebenfalls aus Silber, und in keiner Weise geringer in der Qualität als unsere» (die byzantinischen), berichtet Zemarchos.[158] Dieser Bericht Menanders aus dem Jahre 568 dürfte nicht nur die früheste Erwähnung von Seidenstoffen im Zusammenhang mit (Nischen?)-Behängen herrschaftlicher Empfangs- und Bankettzelte sein, sondern auch die erste Erwähnung von Seiden-Ikat-Stoffen.[159]

156 Andrews 1999: 137 vermutet in dem als «Hütte» beschriebenen Zelt eine Jurte (trellis tent).
157 Andrews vermutet eine sogdische Arbeit (1999: 137/138).
158 Menander: 121.
159 Siehe dazu auch den Text zum Ersarï-*chuval* mit Ikat-Musterung Kat. Nr. 25 und den Abschnitte 3.3 «Fürstliche Audienz- und Bankettzelte nomadischer Potentaten» im Kapitel «Der turkmenische *ensi*».

l) Audienz- und Bankettzelte der Fatimiden in Ägypten, 10. Jh.

Auch in Ägypten haben Bankett- und Audienzzelte eine lange Tradition, die zumindest vom 3. Jahrhundert v. Chr. bis in die heutigen Tage reicht.[160] Die *khiyamiya*, die Zeltmacher Kairos, sind historisch belegt bis in die Fatimidenzeit (909–1171). Sie hatten ihre Werkstätten im *suq*, dem gedeckten Bazar des fatimidischen Kairos[161] in welchem Zelte bis ins 20. Jahrhundert hergestellt wurden. Solche Zelte kamen bei verschiedenen Festivitäten zum Einsatz. Selbst Strassenkaffees im modernen Kairo sind heute noch mit gedruckten Nachahmungen solcher in Appliquée hergestellten Nischenbehänge verziert, wie sie von den Zeltmachern hergestellt wurden.[162]

Im fatimidischen Kairo des 10./11. Jahrhunderts konnten die Prunkzelte der Kalifen von einer Grösse sein, dass 100 Kamele benö-

160 Die Zelte der Pharaonen sind nicht berücksichtigt.
161 Spring/Hudson 1995: 105.
162 Spring/Hudson 1995: 108.

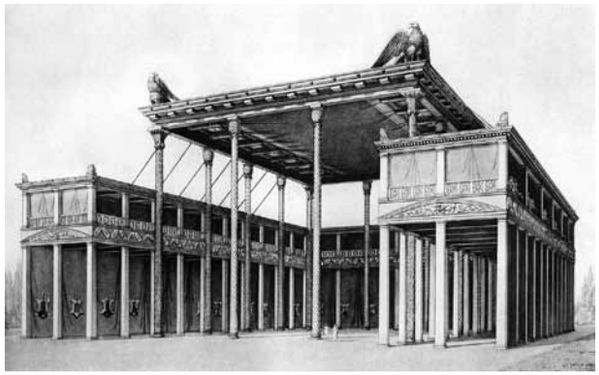
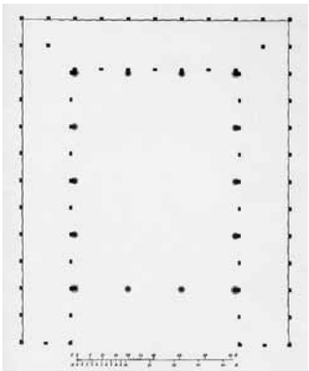
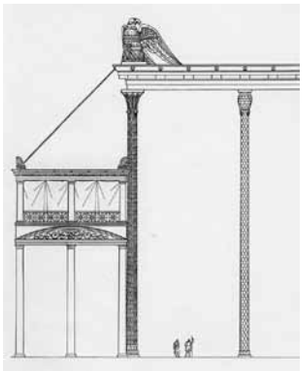
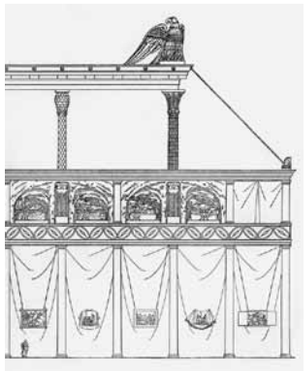





Abb. 138–141: Bankettzelt Ptolemaios II, Philadelphos, 278–270 v. Chr für ein dionysisches Festgelage gebaut. Vermutlich nach dem Vorbild des Audienzzelts Alexanders des Grossen liess Philadelphos dieses Zelt mit den Abmessungen von ca. 52 x 63 m Grundfläche und einer maximalen Innenhöhe von ca. 26 m errichten. Der grosse Innenraum bot 200 Personen Platz für das Festgelage (Symposion). Auf dem Flachdach standen vier vergoldete Adler aus Pappmaché von 5 m Höhe. Der Säulenumgang war 10 m breit und stand auf 10 m hohen Säulen. Darüber lag ein Balkon, von dem aus man einen Blick auf den Innenraum hatte. Das Ganze war nach Vorne offen, um den Blick auf die dargebotene Unterhaltung frei zu geben. Nach Stuniczka 1914: Tafel 1.
Abb. 138: Rekonstruktionszeichnung des von Kalixeinos beschriebenen Bankettzeltes.
Abb. 139: Grundriss.
Abb. 140: Ansicht von vorne.
Abb. 141: Ansicht von hinten.

tigt wurden, um sie zu transportieren. Eines dieser Zelte wurde sogar «der Mörder» genannt, weil bei jedem Aufrichten Arbeiter ums Leben gekommen sein sollen.[163]

m) Audienz- und Bankettzelte im spätantiken Ägyten, 4. Jh.

Zwei aussergewöhnliche Beispiele belegen, dass grosse Audienz- und Bankettzelte in Ägypten weit über das 10. Jahrhundert und die Fatimidenzeit hinaus in Gebrauch waren. Das jüngere, ein Behang mit Arkaden und der Darstellung eines dionysischen Festes, der sog. «Dionysos-Behang» der Abegg-Stiftung, ist das älteste bisher bekannte textile Beispiel mit aneinandergereihten Nischen (Abb. 135). Der Behang stammt aus der Spätantike (4. Jahrhundert) und soll aus einem Grab in Ägypten stammen.[164] Die Arkaden entsprechen der Mode des 4. Jahrhunderts und repräsentieren den Stil der Spätantike nach römischem Vorbild. Dieser Behang wurde bisher als Wandbehang für eine Villa der Oberschicht beschrieben, was keineswegs auszuschliessen ist. Für eine Villa aus dieser Zeit ist es aber ebenso denkbar, wenn nicht sogar wahrscheinlicher, dass die Wände mit grossflächigen Malereien verziert waren, wie etwa im römischen Pompeji, oder später in frühislamischen Qusair ʻAmra. Dort waren die Wände mit Malereien und die Böden mit Mosaiken dekoriert.[165] Der textile Behang könnte genausogut für ein grosses Zelt bestimmt gewesen sein, in welchem von der Aristokratie oder einer gehobenen Bürgerschicht zu Empfängen oder Banketten geladen wurde. Ein deutlicher Hinweis auf eine solche Verwendung ist die Szene mit Dionysos im Zentrum, der einen Weinkrug in seiner Rechten hält und den Wein im wahrsten Sinne des Wortes «fliessen» lässt. An dionysische Feste (Trinkgelage) erinnern auch die beiden anderen Behangfragmente auf den Abb. 136 und 137. Auf dem einen zieht ein Diener einen Vorhang zur Seite, vermutlich um vom Umgang in den Hauptraum zu kommen, auf dem anderen spielt eine Musikerin zum Bankett auf. Der Nimbus der Musikerin deutet

163 Irwin 1997: 119.
164 Schrenk 2004: 29.
165 Vibert-Guigue/Bisheh 2007.



Abb. 142: Bronzeschale aus einem Grab eines Nomadenfürsten, Arjan, Provinz Khusistan, Iran, spätes 7. oder frühes 6. Jh. v. Chr. In fünf konzentrischen Registern sind rituelle Szenen aus dem Leben eines elamischen Herrschers dargestellt. Mit Ausnahme der Jurte entsprechen die Darstellungen früheren assyrischen Vorbildern (vergl. Abb. 147). Das äusserste Register zeigt eine königliche Jagd mit einem anschliessenden rituellen Bankett (für ein Bild der ganzen Schale siehe Abb. 101 im Kapitel «Der turkmenische *ensi*»). Nach Majizadeh 1992: Abb. 1.



Abb. 143: Frontseite der Thronbasis des königlichen Palastes *ekal massarte* in Nimrud. Die Szene zeigt den assyrischen König Salmanassar III. (858 – 824 v. Chr.) bei einem Empfang des babylonischen Königs Marduk-zakir-sumi. Nach Hrouda 1991: 131.



Abb. 144: Ausschnitt aus einem Bronzetor des Palastes von Balawat von König Salmanassar III. Königliches Bankettzelt mit Speisetisch, Weinkrug und einem Diener, assyrisch. 858 v. Chr. Nach Riegel 1923: Fig. 35.

darauf hin, dass sie zum dionysischen Gefolge gehört, genauso wie die Damen auf dem Dionysos-Behang der Abegg-Stiftung.

n) Bankettzelte im hellenistischen Ägypten,
3. Jh. v. Chr. (Abb. 138 – 141)

Eine Vorlage für die Behänge auf den Abb. 135 – 137 war möglicherweise das hellenistische Symposionszelt Ptolemaios II. Philadelphos aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. (Abb. 138 – 141). Anlässlich eines grossen dionysischen Festes und der dazugehörigen *Pompe*[166] liess Ptolemaios II. ein Bankettzelt von gigantischen Ausmassen bauen. Es bestand aus einem grossen Hauptteil, der im Grundriss 32 × 43 Meter mass und 26 Meter hoch war. Dieser *oikos* wurde auf drei Seiten von einem von Säulen getragenen, 10 Meter breiten und 10 Meter hohen tonnengewölbten Umgang umgeben. Die gesamte Grundfläche betrug somit 52 × 63 Meter. Der 10 Meter breite Säulenumgang war für das Personal bestimmt, welches die 200 Ehrengäste bediente. Nach aussen wurde das Zelt mit grossen Behängen vor den Blicken Neugieriger verschlossen. Das an hellenistische Architektur angelehnte, riesige Zelt mit seinem von Säulen getragenen Umgang könnte die Vorlage für spätere, nach architektonischen Vorbildern gestalteten Behänge für Audinz- und Bankettzelte gewesen sein. Zumindest sind bisher keine früheren Vorbilder für die Nischenbehänge bekannt, die als Vorlage für die Arkaden, später für die spitzbogigen Nischen der islamischen Architektur, gedient haben könnten.

o) Audienzzelte im achämenidischen Persien, 5. – 3. Jh. v. Chr.

Ptolemaios II. wollte mit der Grösse seines Zeltes vermutlich Alexander übertreffen, von dem bekannt ist, dass er ein Audienz- und Bankettzelt hatte, welches einer grossen Anzahl Gäste Platz bot und einen mit einem Säulengang umgebenen grossen Vorhof hatte, welcher zusammen mit dem Zelt 200 × 200 m gross war.[167] Diese grosse Zeltanlage liess Alexander in Susa anlässlich der «Massenhochzeit» von 92 seiner makedonischen Offiziere mit persischen Frauen der Oberschicht aufstellen. Pfrommer geht davon aus, dass solche Zelte im achämeni-

166 Die Pompe ist Teil eines dionysischen Festes, ein Umzug, bei dem Luxusgegenstände des königlichen Haushalts dem Volk gezeigt wurden.

167 Hansen/Wieczorek/Tellenbach et al. 2009: 120, Abb. 1, 2.

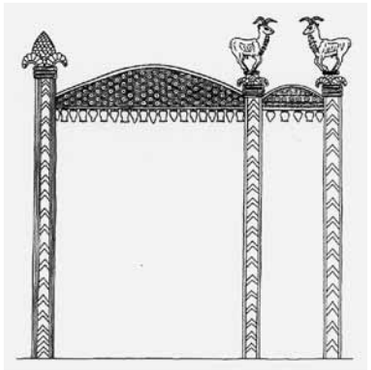


Abb. 145: Zeichnung eines assyrischen Zeltes auf einem Relief des Palastes von Assurnasirpal II. 9. Jh. v. Chr. Das Chevron-Muster der Zeltstangen und deren oberer Abschluss ist derselbe, der auch auf den assyrischen sakralen Bäumen zur Anwendung kam (Abb. 146). Nach Hrouda 1965: Tafel 12.1.

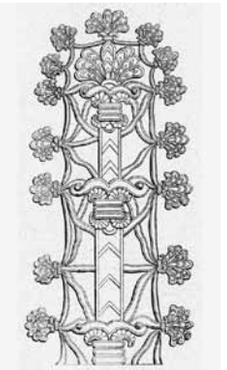


Abb. 146: Sakraler Baum der Assyrer, 9. Jh. v. Chr. Zeichnung aus einem Relief des Palastes von Assurnasirpal II. Nach Riegl 1923: 99, Fig. 39.



Abb. 147: Assyrische Bankettszene. Alabaster-Orthostatenrelief aus Ninive, Palast Assurbanipals, 668 – 626 v. Chr., 90 cm hoch. Assurpanipal mit seiner Frau und Dienerinnen bei einem rituellen Bankett nach dem Sieg über die Elamer. London, British Museum. Nach Barnett/Forman o.J.: Abb. 105.

dischen Persien bekannt waren.[168] Die Perser dürften solche Audienz- und Bankettzelte von den Assyrern übernommen haben.[169]

p) Das Bankettzelt eines elamischen Herrschers,
spätes 7. oder frühes 6. Jahrhundert v. Chr. (Abb. 142)

Aus dem Iran und der Zeit vor den Achämeniden stammt die früheste Abbildung einer Jurte als Bankettzelt. Eine Bronzeschale aus dem 7. oder 6. Jahrhundert v. Chr. stellt in fünf konzentrischen Registern die rituellen Pflichten eines Herrschers dar. Das äusserste Register zeigt eine königliche Jagd mit einem anschliessenden rituellen Bankett. Der König sitzt auf einem Thron vor einer Jurte und trinkt aus einer Schale. Vorbilder zu dieser Trinkszene sind im assyrischen Bereich auf den Palastreliefs Assurnasirpals II. (883 – 859 v. Chr.) oder auf dem bronzeverzierten Portal zum Palast des Königs Salmanassar III. (858–824 v. Chr.) von Balawat zu finden. Bei den Assyrern sind es allerdings herrschaftliche Zelte oder Baldachine, die solche Szenen begleiten (vergl. Abb. 142–146). Die Jurte auf der Bronzeschale aus Arjan lässt einen elamischen Fürsten mit nomadischen Wurzeln vermuten. Sein auf der Schale in neo-elamischer Schrift festgehaltenere Name «Kidin Hutran» könnte aber persischen Ursprungs sein.[170]

q) Audienzzelte der Assyrer, 9. Jh. v. Chr. (Abb. 143–145)

Von herrschaftlichen Zelten der Achämeniden sind weder Originale noch Abbildungen bekannt, während wir von den Assyrern eine ganze Reihe von Abbildungen kennen. Obwohl diese Abbildungen vielleicht nicht den wirklichen Grössenverhältnissen entsprechen, so sind sie doch die frühesten bekannten Darstellungen herrschaftlicher Audienz- und Bankettzelte: Sie stammen aus dem 9. Jahrhundert v. Chr. und vermitteln einen Eindruck davon, wie man sich solche Zelte vorzustellen hat. Vor allem belegen die verschiedenen Abbildungen auch die Verwendungszwecke sowohl als Audienz- (Abb. 143), wie auch als Bankettzelte (Abb. 144). Die mit Widderhörnern (?) gekrönten Zeltstangen (Abb. 145) zeigen auch ikonographische Parallelen zu den sakralen Bäumen (Abb. 146). Nicht nur die Widderhörner sind auf bei-

168 Hansen/Wieczorek/Tellenbach et al. 2009: 120–121.
169 Siehe auch von Gall 1971.
170 Alvarez-Mon 2004.

Ein anatolischer Saf-Teppich mit dem Ideogramm für *al mulk*, «Herrschaft» als Nischenform auf weissem Grund

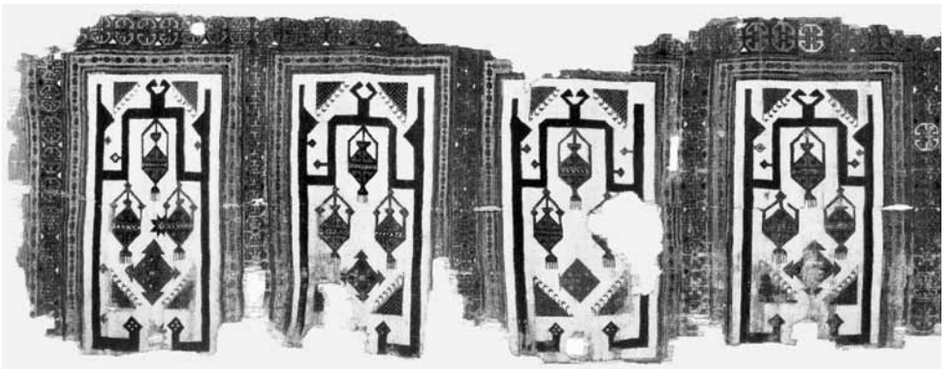


Abb. 148: Ausschnitt aus dem anatolischen Saf-Teppich aus der Scheikh Baba Yusuf Türbe (Grabmal) in Sivrihisar (das originale Fragment zeigt 5 Nischen), 133 x 430 cm, 15. Jh. oder früher. Die Nischen sind aus dem Ideogramm für *al mulk*, «Herrschaft», geformt (vergl. Abb. 149 – 151, und Baily 2010 für eine detaillierte Besprechung des «*al mulk*» Ideogramms). Nach Erdmann 1957 (1977): Tafel III.



Abb. 149: Timuridische Miniaturmalerei, 14. Jh. Schriftfries in einer Thronszene mit der Inschrift «*al mulk*», «Herrschaft», links und rechts des thronenden Herrschers. (Detail aus Abb. 94 im Kapitel «Der turkmenische *ensi*»).



Abb. 150: Ausschnitt aus einer Teppichbordüre mit dem «*al mulk*» Ideogramm, aus einer timuridischen Miniaturmalerei, frühes 15. Jh. Nach Grabar 2000: 12.



Abb. 151: Ausschnitt aus einer Teppichbordüre mit dem «*al mulk*» Ideogramm, anatolisches Teppichfragment. 13. Jh. (^{14}C datiert). Sammlung Orient Stars.

den Objekten anzutreffen, sondern auch das Chevron-Muster. Der Widder wurde anscheinend schon bei den Assyrern mit dem Königtum in Verbindung gebracht, wie dies später nicht nur bei den persischen Achämeniden, sondern auch bei den Sasaniden der Fall war.[171]

Diese Ausführungen zur Herkunft und Entwicklung fürstlicher Audienz- und Bankettzelte mit ihren Zeltbehängen mit architektonischem Dekor sollen aufzeigen, dass die Darstellung von Arkaden und das daraus entstandene Aneinanderreihen von spitzbogigen Nischen auf eine alte Tradition zurückgehen, die in erster Linie die eine Absicht verfolgte: herrschaftliche Repräsenation.

Die bucharischen Audienzzelte und ihre Zeltbehänge mit Nischenmusterung bilden eines der letzten Glieder in einer langen Kette. Sie dürften auch als die inspirierende Quelle für das Saf-Muster der Teppiche der Bala Hauz-Moschee gedient haben.

Es bleibt die Frage, woher die archaische Nischenform der Saf-Teppiche mit ihren seitlich über den Giebel hochgezogenen, mit einem Chevron-Muster verzierten Masten mit aufgesetzten Widderhörnern kommt. Im 17. Jahrhundert mögen sie auf einen direkten Einfluss aus Indien zurückzuführen sein, was bereits erwähnt wurde (vergl. Abb. 126). Wie steht es aber nun mit den indischen Dhurrie-Mustern? Wo sind deren Wurzeln zu suchen?

Die Frage nach der Herkunft der Form des Nischenmusters auf den Saf-Teppichen der Bala Hauz-Moschee

Es besteht kein Zweifel, dass zum Nischenmuster der Ersarï-Saf-Teppiche Formen aus der Architektur entlehnten worden sind. Auch der Mihrab wäre ein solches architektonisches Vorbild. Dies ist aber eher unwahrscheinlich, da das archaische Muster mit «Hörnerkronen» wesentlich älter als der Islam ist.

171 Bivar 2006: 10–11. Zu den Zusammenhängen von Widder und Königtum siehe das Kapitel «Der turkmenische *ensi*», Abschnitt 5.3.2 «Das *sainak*-Motiv», Abb. 46 – 63.

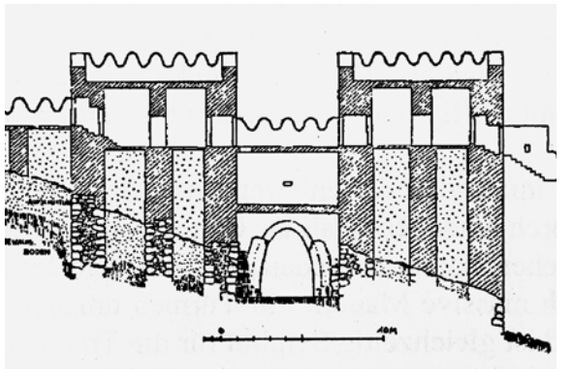


Abb. 152: Hethitisches Stadttor, Hattusa, 14./13. Jh v. Chr. Nach Türck 2004: Abb. 1.

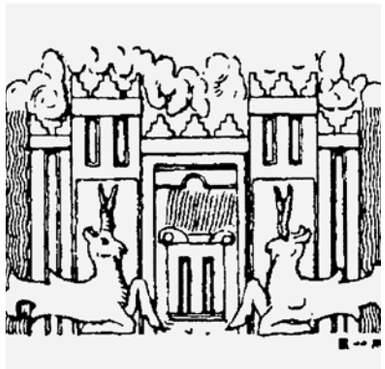


Abb. 153: Tempeltor auf einem mittelassyrischen Siegel, 12. Jh. v. Chr. Nach Türck 2004: Abb. 5.

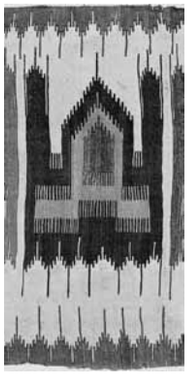


Abb. 154: Ausschnitt aus einem weissgrundigen anatolischen Saf-Kelim aus Karapinar. Nach Balpinar/Hirsch 1982: Nr. 16.

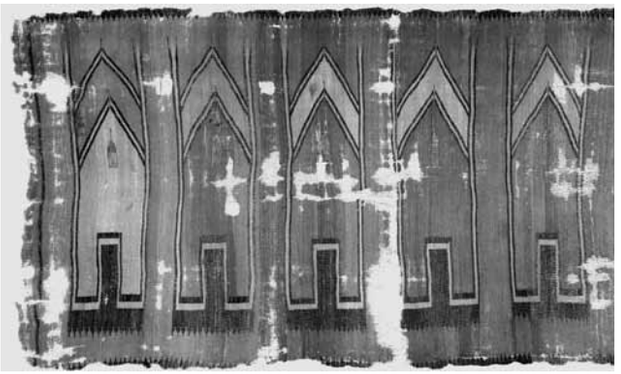


Abb. 155: Ausschnitt aus dem rotgrundigen anatolischen Saf-Kelim der McCoy Jones Collection des de Young Museums in San Francisco (das originale Stück zeigt sechs "Tore"). Dies ist eine der grossen Ausnahmen eines anatolischen Kelims, der in verzahnter Wirkerei, und nicht in Schlitzwirkerei (wie Abb. 154) hergestellt ist. Neben ein paar wenigen orange-grundigen Exemplaren ist es das einzige mit roter Grundfarbe. Nach Cootner/Muse 1990: Tafel 1.

Dazu muss ich ein weiteres Mal ausholen und in Bereiche hineingehen, die mit dem Ersarï-Saf-Muster zunächst nur indirekt etwas zu tun haben. Wie sich aber zeigen wird, ist auch dieser zweite Exkurs hilfreich, um die ganze Thematik in einem grösseren Zusammenhang zu sehen.

Exkurs zur Herkunft der Nischenform der Saf-Teppiche aus Buchara

Es wurde bereits festgestellt, dass die archaische Nischenmusterung der Moschee-Teppiche aus Buchara auf Vorbilder von Wirkereien zurückgehen muss. Es wurde ebenfalls angesprochen, dass die Teppiche nicht auf die religiöse Funktion als Hilfe zur Ausrichtung und Platzierung während des Gebets alleine reduziert werden können, sondern auch Mittel zur Darstellung der Macht des Herrschers waren. Sie waren seine Etikette in der Kuppelhalle der Moschee und erfüllten eine Doppelfunktion: Sie dienten sowohl als Gebetsteppiche wie auch als Statussymbole. In der Säulenhalle, in der das Volk betete, lagen vermutlich einfache Matten, keine luxuriösen Knüpfteppiche.

In diesem Zusammenhang ist ein ungewöhnlicher anatolischer Saf-Teppich (Abb. 148) von Interesse, der zwar nicht als unmittelbares Vorbild der bucharischen Saf-Teppiche zu betrachten ist, mit diesen aber in einem interessanten Zusammenhang steht. Wie die bucharischen Saf-Teppiche ist auch das anatolische Exemplar ein Einzelstück. Wie jene hat er weissgrundige Felder und eine sehr ungewöhnliche Nischenform. Auch der anatolische Saf wurde speziell angefertigt und zwar für ein Grabmal einer hochrangigen Persöhnlichkeit, in diesem Fall Scheich Baba Yusuf. Allerdings basiert hier die Form der Nischen nicht auf herrschaftlicher Architektur, sondern auf Schrift, genauer auf einer Reduktion des Wortes *al mulk,* «Herrschaft» (Abb. 149), auf den dekorativsten Teil des Wortes (Abb. 150 und 151). So wie für den religösen Führer die heilige Schrift in der Form einer religiösen Formel gebraucht wurde, um «Herrschaft» auszudrücken, so wurde für den weltlichen Herrscher ein weltliches Symbol verwendet: herrschaftliche Architektur. Die Aussage bleibt aber bei beiden dieselbe: Die Darstellung von Herrschaft. Der Saf-Teppich von Scheich Baba Yusuf zeigt

dies noch deutlicher als die Saf-Teppiche aus Buchara. Deren architektonische Formen dürften auf ähnliche herrschaftliche Vorbilder zurückgehen, wie dies Türk für eine Gruppe von anatolischen Saf-Kelims nachgewiesen hat (Abb. 154 und 155).[172]

Das Muster der anatolischen Saf-Kelims (Abb. 154 und 155)
Auch diese sind selten und wurden wegen ihrer an Nischen erinnernden architektonischen Formen als «Reihengebetskelims» interpretiert und in Moscheen gelegt. Eine Fotografie von Sarre belegt dies: Sie zeigt einen solchen Kelim in einer Moschee vor einem Mihrab auf dem Fussboden liegend.[173] Diese anatolischen Saf-Kelims fanden in den Dörfern Zentralanatoliens, in denen sie auf traditioneller Basis gewebt wurden, noch eine andere Verwendung.[174] Danach wurden sie als Wandbehänge verwendet, die in den Häusern immer an einem ganz bestimmtem Platz hingen. Türck sieht in den Mustern dieser Kelims das Erbe einer altorientalischen Tradition: Die Darstellung von Stadttoren oder ganzen Städten im Sinne der Repräsentation von Herrschaft. Er verweist auf die frühesten architektonischen Vorbilder dieser Muster bei den Hethitern Anatoliens (Abb. 152), von wo sie über die Assyrer (Abb. 153) zu den Persern gelangten (Abb. 84–88 in diesem Kapitel).

Es bleibt die Frage, wie die Ähnlichkeit der beiden Muster – das anatolische und das zentralasiatische – zu erklären ist. Gehen sie auf ein gemeinsames Vorbild zurück, oder haben sie sich unabhängig voneinander aus unterschiedlichen Vorbildern entwickelt? Wie von Türck vorgeschlagen, dürfte der gemeinsame Ursprung in Vorbildern altorientalischer Architektur zu suchen sein. Es muss sich dabei nicht notwendigerweise um bauliche Architektur handeln. Genauso denkbar ist die Darstellung von Zeltarchitektur, was schon bei den Beispielen auf Abb. 119–137 der Fall ist. So würden sich die Hörnerkronen und das Chevron-Muster der Nischenformen aus Buchara erklären, die auf assyrischen Zelten zu finden sind (Abb. 145). Es scheint sich sowohl bei den anatolischen wie auch bei den zentralasiatischen Safs um die Darstellung von herrschaftlicher Architektur auf Textilien zu handeln, die repräsentativen Zwecken dienten.

172 Türck 2004; 2009.
173 Sarre 1909: 42.
174 Balpinar 1990: 88, 93 und Abb. 18.

Zusammenfassung

Die Saf-Teppiche Kat. Nr. 32 und 33 sind beide für die Bala Hauz-Moschee in Buchara hergestellt worden. Es handelt sich um Spezialanfertigungen, die ihren Niederschlag und eine Weiterentwicklung lediglich in kleinformatigen Teppichen mit einer einzelnen Nische fanden. Weitere Saf-Teppiche dieser Art sind nicht bekannt.

Der ältere Saf-Teppich wurde zur Gründung der Moschee 1712 hergestellt, der jüngere war 1874 ein Ersatz für den Vorgänger. Das Herstellungsdatum für den jüngeren Teppich geht aus einem Dokument hervor, welches von Nassimov erwähnt wird.[175] Die Teppiche lagen in der Kuppelhalle der Moschee, die dem Khan/Emir vorbehalten war. Ob es sich dabei um einen einzelnen oder um mehrere Teppiche mit dem gleichen Nischenmuster gehandelt hat, ist nicht mehr nachzuweisen. Es dürfte wohl eher ein einziger Teppich gewesen sein.

Das Nischenmuster der beiden Teppiche Kat. Nr. 32 und 33 ahmt Flachgewebe in verzahnter Wirkerei nach. Diese Flachgewebe könnten Wandbehänge gewesen sein, die ursprünglich für Audienz- oder Bankettzelte bestimmt waren, wie sie in Buchara noch bis ins späte 19. Jahrhundert in Gebrauch waren (Abb. 121) und eine über mehrere Jahrtausende andauernde altorientalische Tradition haben.

Ähnliche Nischenformen auf weissgrundigen Wirkereien sind auch aus Anatolien bekannt (Abb. 154 und 155). Auch dort kennen wir das Phänomen der Nachahmung von Wirkereimustern in Knüpftechnik (Abb. 113). Die Nischenform selber dürfte aus der altorientalischen Architektur entlehnt sein. Dass auch die dazugehörigen Zelte und deren Formen bis ins frühe 20. Jahrhundert überlebt haben, verweist auf die Möglichkeit einer ungebrochene Mustertradition. Das Muster der mit Widderhörnern bekrönten Tor- oder Zeltformen findet sich auch in kleineren Nischenteppichen, die ein Derivat des Moschee-Teppichs Kat. Nr. 32 sein dürften. Dort hat sich das Muster im Verlaufe der Zeit den neueren Modeströmungen angepasst.

175 In: O'Bannon 1996: 291.



Abb. 156: Ausschnitt aus Kat. Nr. 32.

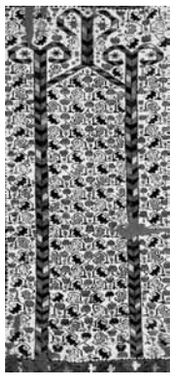


Abb. 157: Ausschnitt aus Kat. Nr. 34. Den Hintergrund bildet ein komplexes System mit Voluten und Palmetten.

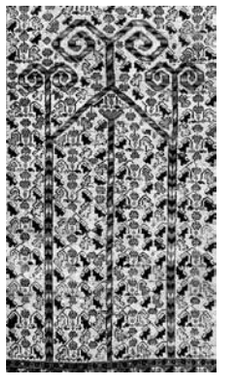


Abb. 158: Ersarï-Nischenteppich. Version von Kat. Nr. 34. Nach Hali 161, 2009: 126.

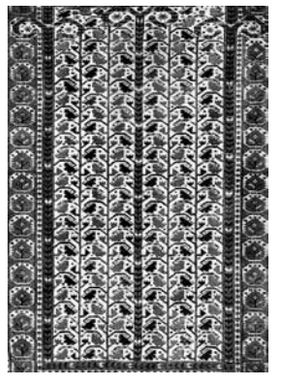


Abb. 159: Ersarï-Nischenteppich. Version von Kat. Nr. 34. Nach Hali 63, 1992: 62.

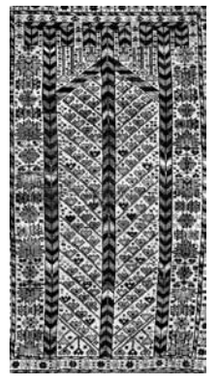


Abb. 160: Ersarï-Nischenteppich. Nach Hali 151, 2007: 75, no. 3.

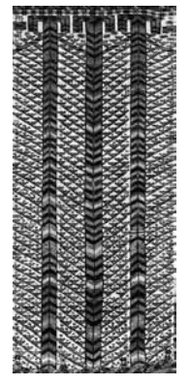


Abb. 161 Ersarï-Nischenteppich. Nach Rippon Boswell 37, 1992: Lot 106.

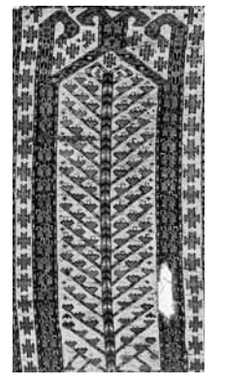


Abb. 162: Ersarï-Nischenteppich. Nach Hali 98, 1998: 27.

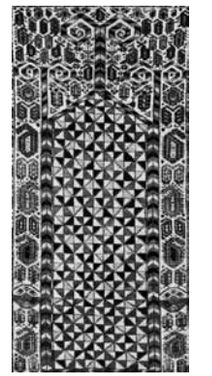


Abb. 163: Ersarï-Nischenteppich. Nach Bausback 1978: 528.

34

Ersarï-Nischenteppich

Direkte Nachkommen des Musters des Saf-Teppichs Kat. Nr. 32 (Abb. 156) dürften Kat. Nr 34 und die aus diesem hervorgegangenen späteren Exemplare sein (Abb. 157–163). Diese Gruppe ist vermutlich als ein Seitenast der Gebetskelims aus Buchara zu sehen, die es laut Narshakhi schon im 10. Jahrhundert gab.[176] Kat. Nr. 34 ist wohl das älteste bisher bekannte Exemplar dieser im frühen 18. Jahrhundert neu entwickelten Gruppe. Ausser dem Rankenwerk, welches den ganzen weissen Grund des Teppich einnimmt, ist dieses kleine Stück mit nur einer Nische dem älteren Saf-Teppich Kat. Nr. 32 so ähnlich, dass es noch im frühen 18. Jahrhundert entstanden sein könnte und somit den Anfang der Gruppe bildet. Es gibt eine grössere Anzahl solcher Teppiche in vielen Variationen aus dem 19. und 20. Jahrhundert. Das Rankenwerk mit Palmetten ist wie die gezahnte Nische eine Entlehnung aus dem Bereich gewebter Textilien (vergl. Abb. 164–174).

Muster: Der Teppich zeigt neben der gleichen Nischenform auch die gleiche Bordüre mit einer Blattranke wie der Saf Kat. Nr. 32. Selbst die Zahnung entlang der Nischenränder ist vorhanden. Die Nische ist allerdings etwas grösser und es fehlt die charakteristische Innenzeichnung der Nischen des Saf-Musters; der weisse Hintergrund von Kat. Nr. 34 ist mit einem Rankenwerk aus Voluten und Palmetten überzogen. Dieses ist von annähernd so hohem Alter wie das Nischenmuster. Abb. 164–174 zeigen die Entwicklung vom 6. Jahrhundert v. Chr. im Mittelmeerraum zum zentralasiatischen Textilmuster des 19. Jahrhunderts.

Stilisierte Lebensbaumformen mit kleinen Blütenkelchen stellen eine Variante zum Muster mit Rankenwerk aus Voluten und Palmetten dar. Diese dominiert vor allem bei den jüngeren Stücken aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie ist auch im jüngeren der beiden Moschee-Teppiche in der ersten Nische anzutreffen (Kat. Nr. 33.)

Datierung: Der Teppich dürfte dasselbe Alter haben wie die ältere der beiden Saf-Teppiche (Kat. Nr. 32).

176 Frye 1954: 20.



Abb. 164: Voluten mit Palmetten als Henkelornament auf einer attischen Amphora, 6./5. Jh. v. Chr. Nach Riegl 1923: 201, Fig. 103.



Abb. 165: Voluten mit Palmetten auf einer sasanidischen Stuckplatte. 6./7. Jh. Nach Kröger 1982: Tafel 89, Nr. 5.



Abb. 166: Lebensbaum mit Voluten, Eichenlaub, Eicheln und Vögeln. Sasanidische Silberschale. 6./7. Jh. Nach Ghirsman 1956: Vol. II, Abb. 69.



Abb. 167: Voluten mit Palmetten. Keramik aus Nishapur, 9. Jh. Victoria & Albert Museum London. Nach Haussig 1992: Abb. 127.



Abb. 168: Voluten mit Palmetten auf einem byzantinischen (?) Seidenstoff, 10. Jh. Nach Lessing 1913.

35

Turkmenischer *ensi*[177]

Eine Zuordnung dieses *ensi* zu einer der turkmenischen Gruppen ist schwierig. Er zeigt Merkmale der Ersarï, der Sarïq und der Salor, kann aber keiner dieser Gruppen sicher zugeschrieben werden. Die Nischen zwischen den *gush*-Motiven in den beiden Innenfeldern erinnern an die Ersarï, die Knüpfdichte ist aber für die Ersarï zu hoch. Der horizontale Fries mit kleinen Nischen am oberen Ende erinnert an die Sarïq, während die perfekte Ausführung und die vornehm zurückhaltende Farbstellung am ehesten mit Stücken der Salor zu vergleichen ist. Der *ensi* dürfte zumindest im frühen 19., möglicherweise aber auch schon im 18. Jahrhundert entstanden sein.

177 Zur Herkunft und Bedeutung des ensi-Musters siehe das Kapitel «Der turkmenische ensi».

36

Kizil Ayak-*khali*-Fragment

Eine Zuordnung dieses Fragments zu den Kizil Ayak ist hypothetisch, beruht aber auf einigen Parallelen zu anderen Kizil Ayak-Stücken. Hypothetisch ist die Zuordnung vor allem auch deswegen, weil direkt vergleichbares Material gleichen Alters kaum bekannt ist.

Muster: Die Feldmusterung mit dem Qaradashlï-*gül* entspricht weitgehend derjenigen von Stücken der Qaradashlï-Gruppe (vergl. Kat. Nr. 88), während das *chemche gül* die klassische Kizil Ayak Form mit der zentralen, in einen Rhombus gezeichneten kleinen Kreuzform zeigt. Interessant ist auch die Parallele der Zeichnung des Kizil Ayak-*chemche* zu derjenigen des von den Qaradashlï verwendeten *chemche gül* (vergl. Kat. Nr. 80 und 89). Auch die hakenbesetzte Ranke mit den hakenbesetzten, geviertelten kleinen Rhomben ist ein typisches Bordürenmuster der Kizil Ayak, oder zumindest der Teppichgruppe, die mit den Kizil Ayak in Verbindung gebracht wird. Nicht zuletzt ist auch die einzige erhaltene Begleitbordüre identisch mit derjenigen an den Schmalseiten des Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 88.



Abb. 169: Voluten mit Palmetten auf einer Schatulle aus Holz und Silber. Al Andalus, Spanien, 10. Jh. Nach Dodds 1992: 209, Kat. Nr. 9.



Abb. 170: Terrakotta-schmuck in einer Bogen-wölbung des Mausoleums des Sultans Sanjar, Alt-Merw, vor 1152. Nach Brandenburg/Brüsehoff 1980: Abb. 70.



Abb. 171: Chinesische Wirkerei aus Seide (*kesi*). Ausschnitt aus einem grossen Tanka, ca. 1330. The Metropolitan Museum of Art, New York. Nach Zhao 1999: 273, 09.02.



Abb. 172: Ausschnitt aus einem Seidenteppich, Indien, 14./15. Jh. Museum für islamische Kunst Doha, Qatar. Nach Thompson 2004: 82, Nr. 20.



Abb. 173: Ausschnitt aus Kat. Nr. 34. Ähnlich dem Seidenteppich auf Abb. 172 füllt ein Rankenwerk aus Voluten und Palmetten das Feld.



Abb. 174: Rankenwerk aus Voluten und Palmetten auf einem Susani, Usbekistan, spätes 19. Jh. Registan-Museum Samarkand, Fotografie des Autors, 2004.

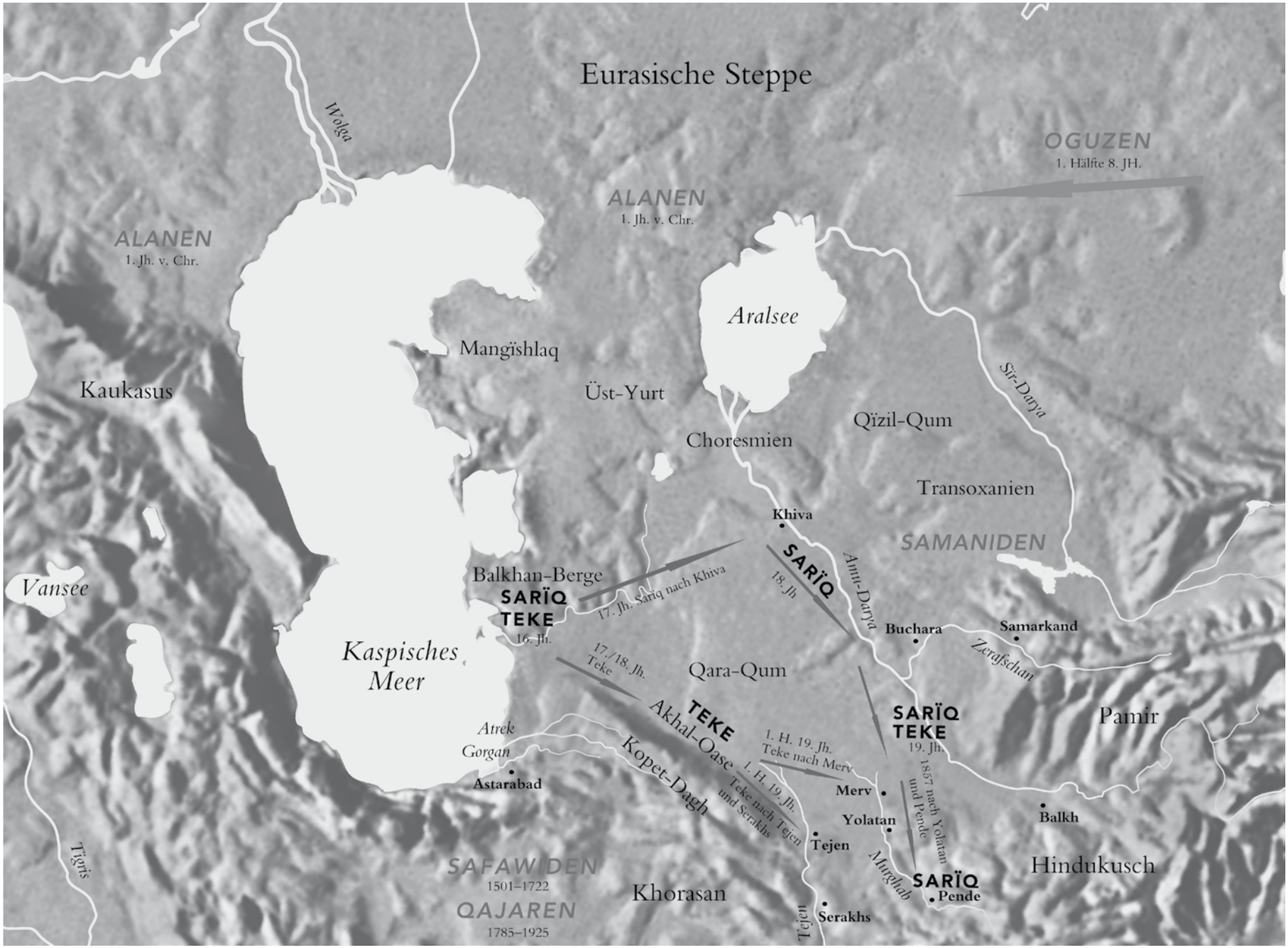
Struktur: Strukturell zeigt dieses Fragment einige Besonderheiten. Wenn von Kizil Ayak die Rede ist, ist eine asymmetrische, rechts offene Knüpfung die Regel. Ungewöhnlich ist in diesem Fall jedoch, dass an verschiedenen Stellen ganze Reihen von symmetrischen Knoten eingearbeitet sind. Noch ungewöhnlicher ist die Verwendung einer nur 2 cm langen Reihe einer speziellen Knotenform (overlapping knots, siehe Strukturanalyse in Band 1), einer Besonderheit symmetrisch geknüpfter Stücke der Qaradashlï, Yomut und Sarïq.

Die violette Grundfarbe, aber auch die gesamte Farbpalette bringt das Fragment in Verbindung mit Stücken der Qaradashlï (Kat. Nr. 88) und der «P-Chowdur»-Gruppe (Kat. Nr. 121). Dieses Fragment zeigt allerdings noch andere, ins Auge springende Ähnlichkeiten zum *khali* Kat. Nr. 88 und zu den Qaradashlï. Dies ist vor allem das Qaradashlï-*gül*; dazu kommt noch die Zeichnung des *chemche gül*, die nicht nur typisch ist für die Kizil Ayak, sondern auch eines der typischen Mustermerkmale der Qaradashlï ist, wenngleich in etwas schlankerer Form (vergl Kat. Nr. 80). Die beiden Stücke sind sich also nicht nur in der Farbgebung nahe, sondern auch in der Musterung, sogar in deren Proportionen. Unterschiedlich ist allerdings die Wolle, die beim Kizil Ayak-Stück weicher ist, und die Knüpftechnik: symmetrisch beim Qaradashlï-Stück, asymmetrisch rechts offen beim Kizil Ayak-Stück.

Eine weitere interessante Parallele in diesem Zusammenhang ist Kat. Nr. 59, eine *torba* mit Qaradashlï-*gül* Feldmusterung und symmetrischer Knüpfung. Die Herkunft dieser *torba* ist ungewiss: Die Farbgebung verweist am ehesten zu den Teke, während die Musterung und die Struktur eher an die Qaradashlï erinnert. All dies könnte ein nicht zu vernachlässigender Hinweis auf eine gemeinsame geographische Herkunft dieser Stücke sein. In Bezug auf die Kizil Ayak spricht zumindest die frühe Datierung des Fragments Kat. Nr. 36 dafür. Die Ersarï, und mit ihnen die Kizil Ayak, zogen im 16. Jahrhundert südlich in Richtung Akhal Oase, um dann im Verlaufe des 17. Jahrhunderts nach Choresmien und an den Amu-Darya zu wechseln.[178]

Datierung: Auf Grund des erzielten Radiokarbonalters von 260 ± 30 BP stammt Kat. Nr. 36 mit grosser Wahrscheinlichkeit aus dem 17. Jahrhundert (vergl. dazu die Datierungen der Yomut *khali* Kat. Nr. 101–103 und Abb. 16 im Kapitel «Von der visuellen Einschätzung zur wissenschaftlichen Analyse», Abschnitt «3.2.2 Datierungen ins problematische 17. Jahrhundert».

178 Siehe Bregel 2003: Karte 36A.


Eurasische Steppe
Wolga
ALANEN
1. Jh. v. Chr.
ALANEN
1. Jh. v. Chr.
OGUZEN
1. Hälfte 8. JH.
Aralsee
Mangïshlaq
Kaukasus
Üst-Yurt
Choresmien
Qïzil-Qum
Sïr-Darya
Transoxanien
Khiva
SAMANIDEN
SARÏQ
18. Jh
Amu-Darya
Balkhan-Berge
SARÏQ
TEKE
16. Jh.
17. Jh. Sariq nach Khiva
Vansee
Kaspisches
Meer
Buchara
Samarkand
Zerafschan
17./18. Jh.
Teke
Qara-Qum
TEKE
Akhal-Oase
SARÏQ
TEKE
19. Jh.
Pamir
Atrek
Gorgan
Kopet-Dagh
1. H. 19. Jh.
Teke nach Merv
Astarabad
Merv
1. H. 19. Jh.
Teke nach Tejen
und Serakhs
1857 nach Yolatan
und Pende
Yolatan
Balkh
Tejen
Tigris
SAFAWIDEN
1501–1722
QAJAREN
1785–1925
Khorasan
Murghab
SARÏQ
Pende
Hindukusch
Tejen
Serakhs

Die Sarïq

Balkhan-Berge, Khiva, mittlerer Amu-Darya,
Merv-Oase, Yolatan und Pende
Kat. Nr. 37–49; 140–142

Einführung

Über die Herkunft der Sarïq berichten verschiedene Quellen zumeist in der Form von Legenden, die jedoch alle nicht weiter als zum 16. Jahrhundert zurückreichen.[1] Moschkowa vermutet eine Herkunft aus dem Umkreis der Alanen[2], die zu den ostiranischen Völkern gehören. Sie weist auf die Ähnlichkeit der Stammesbezeichnungen Sarïq und Sirak hin, einem grossen, alanischen Stamm, der unter der Führung der Oguzen in die turkmongolische Stammesvereinigung eingegangen sein soll.[3]

Wie eine Anzahl anderer turkmenischer Stämme führen auch die Sarïq ihre Herkunft auf die Salor zurück.[4] So berichtet Abul Ghazi, dass sowohl die Teke als auch die Sarïq von einem Salor namens Toi Tutmaz abstammen.[5] Aus dieser Quelle geht auch hervor, dass die Sarïq zusammen mit anderen Stammesgruppen wie den Teke, den Ersarï und den Yomut im 16. Jahrhundert unter der Führung der Salor an den Gestaden des Kaspischen Meeres und in den Balkhan-Bergen lebten.

Einer anderen Legende zufolge soll der Name Sarïq auf das gelbe Kleid einer Braut zurückzuführen sein, die einen Teke geheiratet hat und deren Nachkommen die Sarïq sein sollen.[6]

Im Verlaufe des 17. Jahrhunderts hat sich die Salor-Konföderation aufgelöst und die verschiedenen Stämme zogen an den Amu Darya. So auch die Sarïq, die Ersarï und die Salor. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurden die Sarïq immer einflussreicher und kontrollierten schliesslich die Merv-Oase. Dort hielten sich im 19. Jahrhundert neben den Sarïq auch ein Teil der Salor auf, was sich auch in den Knüpferzeugnissen dieser Zeit widerspiegelt (vergl. Kat. Nr. 44 und 45). In dieser Zeit soll auch wieder ein verstärkter Nomadismus vor allem unter den Sarïq aufgekommen sein.[7] Dies berichten verschiedene Rei-

1 Wood 1990: 33; Wood 1999.
2 Die Alanen waren ein Stamm der Sarmaten, die in der 2. Hälfte des ersten Jahrtausend v. Chr. in den eurasischen Steppen nördlich des Aralsees lebten.
3 Moschkowa 1970 (1998): 151.
4 Was oben genannter Vermutung von Moschkowa nicht widerspricht: zumindest ein Teil der Salor soll Nachkommen der Alanen sein. Siehe Abschnitt «Die historischen Hintergründe» im Kapitel «Die Salor».

Karte: Die Migration der Sarïq und der Teke,
16.–19. Jahrhundert.
Nach Bregel 2003: Karte 36A und B; Wood 1990: 31–32; Wood 1999.

5 Abu-l-Ghazi Bahadur Khan 1958.
6 Sarïq wird dort von *sari*, turkmenisch für «Gelb», abgeleitet. Wood 1999: 8.
7 Wood 1999.

Der Blütenbaum im Sarïq-*ensi*



Abb. 1: Ausschnitt aus Kat. Nr. 37. Typisches Blumenmotiv der Sarïq-*ensi*. Dieses Muster dürfte dieselben Wurzeln haben wie seine gestickten Verwandten auf den Abb. 2–4.



Abb. 2: Ausschnitt aus einem bestickten Schmuckbehang der Sarïq oder der Teke. Aus Rippon Boswell 62, 2004: Lot 1 (Umschlag).



Abb. 3: Ausschnitt aus einem usbekischen Susani. Sammlung Vok. Aus Vok 2006: Nr. 60.



Abb. 4: Ausschnitt aus einer sartischen Stickerei aus Samarkand. Aus Felkersam 1914/15 (1979): 95.

sende, so z.B. der Russe Lessar, der in den 1880er Jahren das Photo geschossen hat, welches als Frontispiz dieses Bandes dient.

Die Knüpferzeugnisse der Sarïq

Die Ornamentik der Knüpferzeugnisse der Sarïq ist zwar nicht ganz so reduziert auf einen alten Musterkanon wie dies bei den Salor der Fall ist, sie verwendeten aber bei weitem nicht so verschiedene Muster wie beispielsweise die Ersarï oder die Yomut. Trotzdem erzeugten die Sarïq praktisch alle klassischen Formate, allerdings mit Ausnahme von fünfeckigen *asmalyk* wie sie z.B. von den Teke, den Qaradashlï oder den Yomut bekannt sind.[8] Die Schmuckbehänge der Sarïq sind wie die der Salor rechteckig. Für die grossformatigen Teppiche *khali* haben die Sarïq drei verschiedene Muster verwendet: Das *temirjin gül*,[9] zwei verschiedene Versionen des *gülli gül*[10] und das *chuval gül*.[11] Der *ensi* der Sarïq hat ein unverkennbar eigenes Muster (Kat. Nr. 37). Sarïq-*ensi* wurden von den russischen Forschern zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch den Salor zugeschrieben. Das Muster der *kapunuk* ist wiederum sehr ähnlich dem der Salor und der Teke. Die meisten der Sarïq-*chuval* sind mit einer Variante des *chuval gül* oder seit dem 19. Jahrhundert mit dem Salor-*gül* gemustert. Kleinere Formate können abweichen, wie beispielsweise Kat. Nr. 40, ein *mafrasch* mit Teke-Musterung. Sie zeigen aber in der Regel Muster aus dem Bereich der Salor.[12]

In Bezug auf ihre Musterung und Feinheit stehen die Knüpferzeugnisse der Sarïq zusammen mit denen der Teke denjenigen der Salor nahe. Man ahnt eine alte Verbundenheit dieser Stammesgruppen in der Sprache ihrer textilen Erzeugnisse. Unterschiedlich sind allerdings die Knüpftechniken: die Sarïq verwendeten einen symmetrischen,[13] die Salor und die Teke einen asymmetrischen Knoten. Alte Sarïq-Stücke stehen in ihrer Ausstrahlung alten Salor-Stücken nahe (z.B. Kat. Nr. 41) und haben einen «Adel», der jüngeren Stücken oft fehlt.

Die gemeinsamen Strukturmerkmale von Knüpferzeugnissen der Sarïq sind:

8 Z.B. Kat. Nr. 54, 75–77, 144 und 155.
9 Kat. Nr. 46 und 47.
10 Das *gülli gül* der Sarïq und Ersarï (Kat. Nr. 48 und Kat. Nr. 31), und das *gülli gül* der Salor (siehe Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 48).
11 Kat. Nr. 49.
12 Z.B. *darvaza/kejebe gül*, *schemle gül*, Memling-*gül*, Ranke mit gerolltem Blatt, etc.
13 Für Ausnahmen siehe Fussnote 14.

Die typischen *ensi*-Muster der Sarïq (alle aus Kat. Nr. 37)

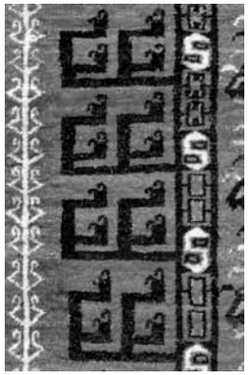


Abb. 5: Variante des *gush*-Motivs der Sarïq.



Abb. 6: Typisches Sarïq-Motiv, welches auch auf *chuval* und *aq yüp* dieser Stammesgruppe anzutreffen ist.

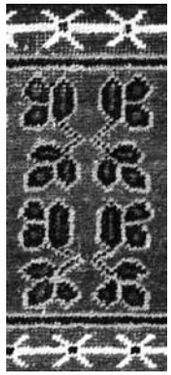


Abb. 7: Typisches Sarïq-motiv, von den Sarïq als *kutschuk isi* «Spur eines jungen Hundes» bezeichnet.



Abb. 8: Die für die Sarïq-*ensi* typischen Nischenformen am oberen Rand gehen vermutlich auf zarathustrische Vorbilder zurück.

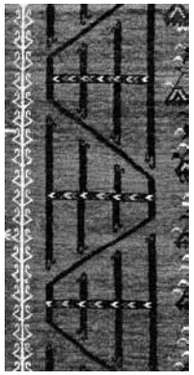


Abb. 9: Die für die Sarïq-*ensi* typische geometrische Ranke in den Längsbordüren.

– Symmetrische Knüpfung.[14]
– Eine von Rot-braun und Orange-rot dominierte Farbpalette.
– Häufige Verwendung der verschiedenen Arten von versetzter Knüpfung, sowohl für die Optimierung der Muster als auch im ungemusterten Bereich.
– In manchen Fällen eine leichte Schichtung der Kette.
– Oft ganze Florpartien in weisser Baumwolle statt Wolle.
– In Stücken aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts oft grössere Partien in magentafarbiger Seide, in älteren Stücken nur sehr wenig oder gar keine Seide.
– Mustereinflüsse der Salor schon in frühen Stücken vor dem 19. Jahrhundert (Kat. Nr. 46–49, Bordüre). Im 19. Jahrhundert verstärkt sich dieser Einfluss (Kat. Nr. 39, 44 und 45).

14 Mit Ausnahme später Stücke aus der Zeit der ersten synthetischen Farben. Diese sind oft mit einem asymmetrisch rechts offenen Knoten gearbeitet (z.B. Abb. 11). Es gibt aber auch wenige ältere Stücke, die eine asymmetrisch rechts offene Knüpfung haben und vermutlich trotzdem den Sarïq zuzuschreiben sind. Eine solche Ausnahme ist abgebildet in Myers 2004: Nr. 51, mit einem Detail gegenüber Seite 9, welches die asymmetrische Knüpfung deutlich zeigt. In der Beschreibung dieses Stücks auf Seite 151 wird allerdings eine symmetrische Knüpfung angegeben.

– Typische Blumenmuster speziell in den *ensi* (Kat. Nr. 37), aber auch oft in den *alem* von *chuval* (Kat. Nr. 42) und in Zeltbändern (Kat. Nr. 38).
– Typische Ornamente wie die *naldag*-Bordüre (Kat. Nr. 43, 44), das als *kutschuk isi* bezeichnete Motiv in den *ensi* und *khali* (Abb. 7, Kat. Nr. 37, 46, 47), oder die aus farbigen Dreiecken zusammengesetzten Nebenbordüren (Kat. Nr. 37, 43, 44, 45, 46) u.a.

Einführung zum Sarïq-*ensi*[15] (Kat. Nr. 37 und 140)

1. Obwohl der *ensi* der Sarïq in seinem Musteraufbau weitgehend dem anderer turkmenischer *ensi* entspricht, hat er doch ein unverkennbar eigenes Erscheinungsbild. Dazu gehören in erster Linie die floralen Muster in den Längsbordüren, den beiden *alem* und den schlanken Nischen in den beiden Innenfeldern. Solche Blumenmuster sind bei den Sarïq in unterschiedlichen Formen anzutreffen. Die vielleicht häufigste Form zeigt einen Blütenbaum mit paarweise am Stamm nach unten hängenden kleineren, und in den Stamm integrierten grösseren

15 Über die Herkunft und Bedeutung des *ensi*-Musters siehe das Kapitel «Der turkmenische *ensi*».

Blüten (Abb. 1). Kat. Nr. 37 dürfte eines der besten Exemplare mit diesem besonders schön gelungenen floralen Muster sein. Eine stilisierte Form dieses Blumenmusters hat sich vor allem im späten 19. Jahrhundert durchgesetzt (Längsbordüre Abb. 11),[16] ist aber auch schon auf eindeutig frühen Stücken wie Kat. Nr. 140 (Abb. 15, in den *alem*) anzutreffen. Eine dritte florale Variante mit einem stark stilisierten Blütenbaum, bei dem die Blüten nach oben gerichtet sind, hat sich offenbar auch schon früh entwickelt. Kat. Nr. 140 (Abb. 15, Längsbordüren) zeigt ein schönes Beispiel dieses dritten Typs (Ausschnitt Abb. 13). Ähnlich stark stilisiert sind die Blütenbäume einer weiteren Variante, die in lediglich drei publizierten Exemplaren bekannt ist.[17] In diesem Zusammenhang erwähnenswert sind auch die kleinen, mit Haken besetzten, für die Sarïq so typischen stilisierten Blumen, die wir von *ensi*, *aq yüp* und auch *chuval* kennen (Abb. 6, 21 und 22). Sie zeigen zumindest Ähnlichkeiten zu den Blütenbäumen in den Längsbordüren der gerade beschriebenen *ensi* (Abb. 13). Diese kleinen Motive können als eine Art «Erkennungszeichen» von Sarïq-Knüpfarbeiten angesehen werden.

Vor allem die Blütenformen auf Abb. 1 sind vermutlich auf Blumenmuster aus Stickereien zurückzuführen. So finden sich ähnliche Blumenmuster auf gestickten turkmenischen Behängen (Abb. 2), auf usbekischen Susani (Abb. 3) und auf sartischen[18] Stickereien (Abb. 4) aus Buchara und Samarkand. Bei Stickereien sind Muster mit gerundeten Formen nichts Ungewöhnliches, was hingegen von turkmenischen Teppichmustern nicht gesagt werden kann. Diese sind in der Regel eckig, abstrahiert und damit etwas weniger naturalistisch, und nur selten gerundet.[19]

2. Ein weiteres typisches Merkmal der *ensi* der Sarïq ist die gross gezeichnete Ranke (Abb. 9) mit einer sehr eigenen geometrischen



Abb. 10: Arabachi-*ensi* mit einem Nischenfries mit *kejebe*-Muster am oberen Ende. Es sind weitere fünf Exemplare der Arabachi mit dieser Mustervariante publiziert (siehe Vergleichsstücke zum Arabachi-*ensi* Kat. Nr. 124). Nach Rippon Boswell 66, 2005: Lot 58.

Musterung anstelle der sonst üblichen Ranke mit gerollten Blättern. Eine vergleichbare, wenn auch etwas kleinere Form dieser Rankenbordüre zeigt auch eine Gruppe von Teke-*ensi*.[20]

3. Ein weiteres typisches Musterelement der Sarïq-*ensi* ist das im Zentrum des Innenfeldes horizontal liegende Rechteck mit einer Art «Kleeblattmuster» (Abb. 7). Dieses Muster nennen die turkmenischen Knüpferinnen *kutschuk isi,* übersetzt: «Spur eines jungen Hundes». In ihrem «Teppiche der Völker Mittelasiens im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert» schreibt Moschkowa: «Der Sinn des Musters *kutschuk isi* erschliesst sich, wenn man bedenkt, dass die Turkmenen den Hund für ein heiliges Tier halten».[21] Vermutlich dieser Aussage folgend, schreibt auch Muradova (1975): «Die Ornamente *it yzy*, wörtlich «Spuren des Hundes», *dagdan* «heiliger Baum» und *mechran* (nicht übersetzt) hängen mit religiösen Glaubensvorstellungen zusammen».[22] Ein Blick

16 Typische Beispiele dafür sind die beiden von Loges publizierten Sarïq-*ensi*. Loges 1978: Nr. 26 und 27.
17 Volkmann 1985: Nr. 83; Rippon Boswell, Kat. 39, 1993: Lot 103; Andrews et al. 1993: Nr. 108.
18 Als Sarten wurde die persisch sprechende Stadtbevölkerung von Buchara und Samarkand bezeichnet.
19 Ausnahmen sind beispielsweise die Blumenmuster in den *alem* der *khali* mit *chuval gül*-Musterung Kat. Nr. 84 und 101–103, und im *aq yüp* Kat. Nr. 99.
20 Siehe Vergleichsstücke mit gerollter-Blatt-Bordüre zum Teke-*ensi* Kat. Nr. 50.
21 Moschkowa 1970 (1998): 251. Siehe auch Moschkowa 1946 (1998): 189.
22 Muradova 1975 (1985): 103.

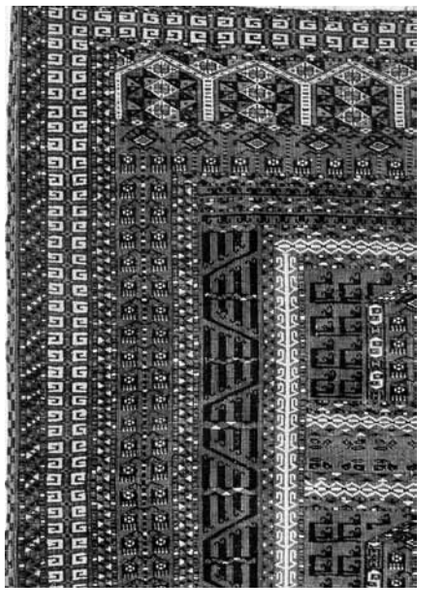


Abb. 11: Die späte Variante eines Sarïq-*ensi* zeigt das Muster mit einer erhöhten Anzahl von Bordüren, einer wesentlich gedrängteren Musterzeichnung, den stilisierten Blumenmotiven und den zusammengeschobenen Nischen im oberen Fries. Privatsammlung.



Abb. 12: Die frühe Variante zeigt das Muster noch mit den typischen Sarïq-*ensi* Bordüren, einer freieren Musterzeichnung, den naturalistischeren Blumenmotiven und den oberen Fries mit auseinanderliegenden Nischen.

in die zarathustrischen Glaubensvorstellungen führt zu einer möglichen Lösung des Rätsels: Hunde spielten im Totenkult der altiranischen Religion eine wesentliche Rolle.[23] Hunde im Zusammenhang mit dem Totenkult finden wir auch in der Antike des östlichen Mittelmeerraumes, so u.a. in Ägypten und bei den Griechen.[24]

Ob dieses turkmenische Muster nun etwas mit zarathustrischen Glaubensvorstellungen zu tun hat, ist zwar nicht gesichert, interessant ist aber die Erinnerung turkmenischer Knüpferinnen an den Hund als heiliges Tier, wenn auch nur in Form eines angedeuteten Pfoten-Abdrucks. Dass dieses Beispiel keineswegs nur einen exotischen Einzelfall darstellt, zeigen andere, ähnliche Assoziationen beispielsweise an den Eber als heiliges Tier der Iraner,[25] oder an die grosse Ähnlichkeit des *kejebe*-Musters mit den Dekorationen zarathustrischer Ossuarien aus Buchara und Samarkand,[26] womit wir beim letzten, für die Sarïq typischen *ensi*-Muster wären.

4. Es sind die am oberen Ende in einem Fries aufgereihten Nischen (Abb. 8), von denen zwei verschiedene Varianten auf den Sarïq-*ensi* bekannt sind: Entweder sind die Nischen durch einen Verbindungssteg unterbrochen (Abb. 12, Kat. Nr. 37), oder sie schliessen ohne Zwischenraum direkt aneinander an (Abb. 11, Kat. Nr. 140). Letztere Variante hat sich im 19. Jahrhundert weitgehend durchgesetzt. Die meisten der aufgelisteten Vergleichsexemplare mit direkt aneinander anschliessenden Nischen im oberen Abschlussfries stammen aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Dass aber diese Variante keineswegs auf das 19. Jahrhundert beschränkt gewesen sein muss, belegt der *ensi* Kat. Nr. 140 (Abb. 15), der eines der frühesten bisher bekannten Beispiele dieses Typs ist. Dass dieser Nischenfries der Sarïq-*ensi* einen Zusammenhang mit dem *kejebe*-Muster haben könnte, zeigt eine kleine Gruppe von Arabachi-*ensi*, bei denen das *kejebe*-Muster als Nischenfries auftaucht (Abb. 10). In diesem Zusammenhang ist interessant, dass auch einige der turkmenischen *kapunuk* das *kejebe* Muster im horizontal verlaufenden Musterfries zeigen. Kat. Nr. 119 steht dafür als Beispiel. Der *kapunuk* zierte als Türumrandung den Eingang im Innern des Zeltes und bildet somit ein Gegenstück zum *ensi*. Die Musterverwandschaft ist daher nicht überraschend.

In seiner Spätform zeigt der Sarïq-*ensi* nicht nur die direkt aneinander gereihten Nischen im oberen Fries, sondern auch eine grössere Anzahl von Bordüren, meist eine zum violett tendierende Farbpalette und schliesslich auch eine asymmetrisch rechts offene Knüpfung (Abb. 11). Letzteres ist vielleicht ebenfalls auf einen späten Einfluss der Salor zurückzuführen. Die Salor wurden in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wohl zu einem Teil von den Sarïq adoptiert.

23 Z.B. die sog. Hundebeschauung im zarathustrischen Totenkult; Stausberg 2005: 118. Zum Thema Hund und Zarathustrismus siehe auch Stausberg 2005: 49, 71, 75, 115.

24 Bei den Ägyptern war es Anubis, der Gott der Totenriten, der als Schakal (Canide) dargestellt wurde, und bei den Griechen bewachte Kerberos den Eingang zur Unterwelt (siehe Abb. 4 im Kapitel «Die Salor»).

25 Siehe das Kapitel «*Dongus burun*».

26 Siehe dazu die Beschreibung des Salor-Schmuckbehangs Kat. Nr. 5 und Kat. Nr. 130 im Kapitel «Die Salor».

37

Sarïq-*ensi*-Fragment

Schon Thompson hat in der Beschreibung zu Lot 23 (einem Vergleichsstück zu Kat. Nr. 37) im Auktionskatalog von Sotheby's New York festgestellt, dass es unter den vielen damals bekannten *ensi* der Sarïq nur sehr wenige gibt, die in Bezug auf Alter und ästhetische Qualität mit Lot 23 verglichen werden können.[27] Katalog Nr. 37 war Thompson damals noch nicht bekannt und dürfte wohl auch sein Exemplar noch übertreffen. Es ist vermutlich nicht nur der ästhetisch gelungenste *ensi* dieser Gruppe, sondern auch einer der ältesten. Von den 44 aufgelisteten publizierten Vergleichsstücken können höchstens ein knappes Dutzend mit Kat. Nr. 37 verglichen werden. Alle anderen sind mit grösster Wahrscheinlichkeit jünger, viele sogar wesentlich jünger.

Muster: Kat. Nr. 37 zeigt die typische *ensi*-Musterung mit einer *sainak*-Bordüre an drei Seiten, einem den unteren Abschluss bildenden, doppelt gemusterten *alem*, einem in zwei grosse und einem dazwischen liegenden kleineren Rechteck aufgeteilten Innenfeld und einem oberen Abschluss mit einem Fries gereihter Nischen. Typisch für diese Gruppe sind der *alem* und die Bordüren mit ihren charakteristischen Blumenmustern (Abb. 1) und das obere Fries mit unterbrochener Nischenmusterung (Abb. 8).

Struktur: Wie bei allen *ensi* mit diesen floral gemusterten Bordüren wurde für eine dynamischere Darstellung der Blumenmuster versetzte Knüpfung angewandt. Das Fehlen von Seide erklärt sich durch das hohe Alter des *ensi*. Mit Ausnahme der Zeltbänder wurde Seide in frühen Stücken nur ausnahmsweise verwendet.[28]

Farben: Farblich zeigt der *ensi* eine ähnlich rote Grundfarbe wie der früh datierte *khali* mit *temirjin gül* (Kat. Nr. 46). Auch die bunten kleinen Dreiecke in den Nebenbordüren sind identisch mit den Begleitstreifen der Hauptbordüre dieses *khali*. Sie sind in dieser Form auf *ensi* selten und nur auf frühen Exemplaren anzutreffen. Insektenfarbstoffe auf Wolle konnten auf visuellen Befund nicht festgestellt werden.

Datierung: Obwohl die Radiokarbondatierung mit einem Resultat nach 1650 und einem relativ niedrigen ^{14}C Alter ausgefallen ist, spricht vieles dafür, dass wir hier einen der frühesten bisher publizierten Sarïq *ensi* vor uns haben. Er dürfte noch ins späte 17. Jahrhundert, mit Sicherheit aber ins frühe 18. Jahrhundert zu datieren sein.

140

Sarïq-*ensi*-Fragment (Abb. 15)

Dieser *ensi* zeigt eine leicht stilisierte Variante des Sarïq-Typs, zu der das bei Grote-Hasenbalg publizierte Vergleichsstück als einziges fast identisch ist. Die Musterung des Grote-Hasenbalg-Stücks ist in Längsrichtung etwas gestaucht und mit seiner kompletten Länge von 140 cm für einen Sarïq-*ensi* relativ kurz. Kat. Nr. 140 ist mit seinen 152 cm allerdings nicht wesentlich länger, es fehlen ihm aber sicherlich mindestens 10 cm in der oberen Hälfte. Der Schnitt quer durch das Stück und die daraus resultierende Fehlstelle ist vor allem im Bereich der vertikalen Ranke gut sichtbar. Geschnitten sind auch die beiden äussersten Bordüren in Längsrichtung. Die äussere Hälfte der *sainak*-Bordüre wurde auf beiden Seiten herausgetrennt und der äussere Zick-Zack-Streifen wieder angenäht.

Muster: In den Grundzügen ein typisches Beispiel eines Sarïq-*ensi* zeigt dieses kraftvolle Exemplar doch einige Abweichungen in seiner Musterung, durch die es sich von anderen Sarïq-*ensi* unterscheidet.[29] Als erstes springt die verhältnismässig kräftig gezeichnete Begleitbordüre mit Dreiecken in zwei Rottönen und blauen Konturlinien ins Auge. Auch der *ensi* Kat. Nr. 37 zeigt aus Dreiecken geformte Begleitbordüren; dort sind sie aber mehrfarbig und haben eine braune Konturlinie, die wesentlich weniger zur Gesamtwirkung des Bordürenstreifens beiträgt.

Ungewöhnlich ist ausserdem die Musterung des Streifens mit dreiteilig kelchförmigen Blüten unterhalb des Nischenfrieses (Abb. 14).

27 Sotheby's NY, 16. Dezember 1993: Lot 23.

28 Ein Beispiel ist der *chuval* Kat. Nr. 41.

29 Mit Ausnahme des Grote-Hasenbalg-Stücks und drei weiteren Exemplaren mit ähnlich stilisierter floraler Vertikalbordüre.

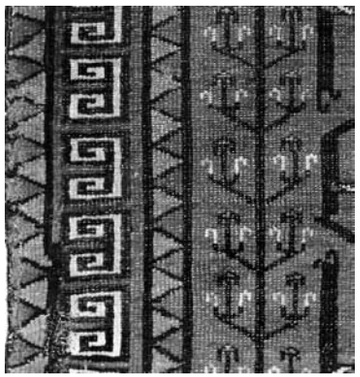


Abb. 13: Ausschnitt aus Kat. Nr. 140. Der Ausschnitt zeigt die ungewöhnlich gross gezackte, lediglich zweifarbige Begleitbordüre neben der Hauptbordüre mit *sainak*-Motiven (geschnitten). Daneben eine ebenfalls eher ungewöhnliche Form stilisierter Bäume zwischen der *sainak*-Bordüre und der geometrischen Ranke.



Abb. 14: Ausschnitt aus Kat. Nr. 140. Der Ausschnitt zeigt die Kelchblüten unterhalb des Nischenfrieses am oberen Ende des *ensi*. Nur das bei Grote-Hasenbalg publizierte Vergleichsstück zeigt ebenfalls diese spezielle Form von Blüten in einem Sarïq-*ensi*.

Dieses Muster ist lediglich auf dem Vergleichsstück von Grote-Hasenbalg zu sehen.

Struktur: Mit einer Knüpfdichte von 1140 – 1344 Knoten/dm² ist dieser *ensi* relativ grob gearbeitet und liegt eher im unteren Bereich der Gruppe. Kat. Nr. 37 hat eine Knüpfdichte von 2214 – 2310, die feinsten Sarïq *ensi* können bis zu 3000 Knoten/dm² haben.[30]

Farben: Die klaren, leuchtenden Farben mit dem wunderbaren Rot des Grundes sprechen für eine Datierung zumindest ins frühe 19. Jahrhundert, möglicherweise sogar vor 1800.

Datierung: Über die Alterseinschätzung auf Grund der farblichen Qualität hilft auch die Radiokarbondatierung nicht wesentlich weiter. Danach ist der *ensi* zwischen ca. 1660 und 1820 entstanden. Auch die beiden einzelnen Messungen liegen mit 185 und 165 Radiokarbonjahren[31] so nahe beieinander, dass daraus nichts weiteres zu entnehmen ist. Andere Datierungshilfen, die diesen Zeitraum etwas einzugrenzen vermögen, konnten bisher nicht ermittelt werden.

30 Tzareva 1984: Nr. 16; Andrews et al. 1993: Nr. 108.
31 Siehe Anhang III, Tabelle 15.

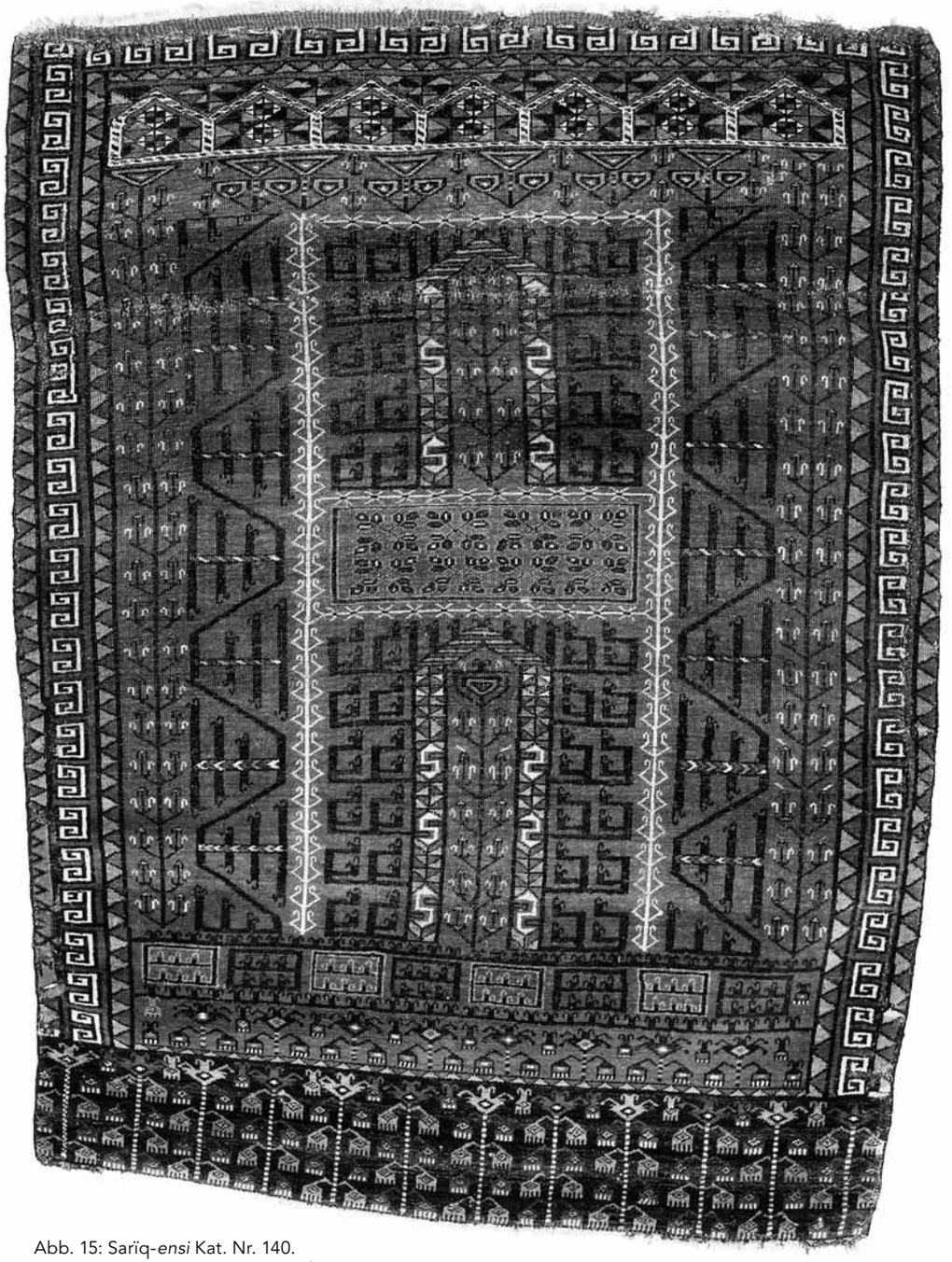


Abb. 15: Sarïq-*ensi* Kat. Nr. 140.
105 – 115 x 140 – 151 cm, 18. oder frühes 19. Jh.

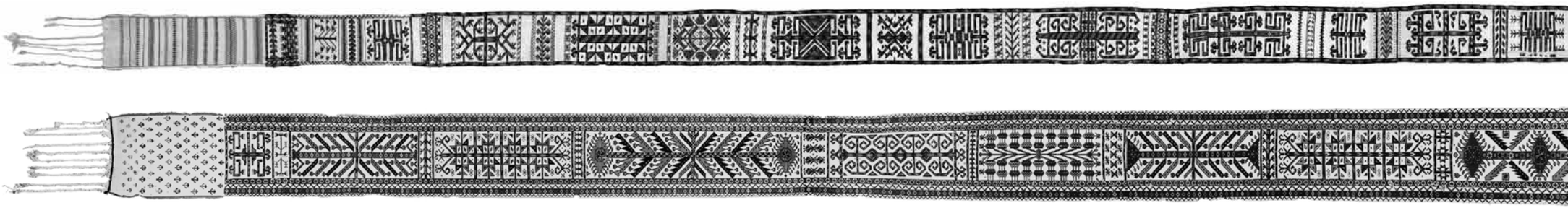


Abb. 16, oben: Sarïq(?)-*aq yüp* Kat. Nr. 38,
25–27 x 1382 cm, 17. oder 18. Jh, Privatsammlung.

Abb. 17, unten: Sarïq(?)-*aq yüp* Kat. Nr. 39,
35 x 1235 cm, 1. Hälfte 19. Jh, Sammlung Francois Ang, Paris.

Einführung zu den Sarïq-*aq yüp*

Obwohl eine Zuordnung von *aq yüp* zu den Sarïq nach wie vor mit einem Fragezeichen versehen werden muss, gibt es doch eine grössere Anzahl von Stücken, die nach heutigem Wissensstand dieser Gruppe zugeschrieben werden dürften. In manchen Fällen muss allerdings weiterhin offen bleiben, ob es sich nicht auch um Stücke der Teke handeln könnte. Diese Ungewissheit hat vorwiegend damit zu tun, dass es generell immer noch problematisch ist, Zeltbänder einer der turkmenischen Stammesgruppen zuzuordnen. Es lassen sich aber Gruppen bilden wie z.B. diejenige yomudischer Bänder, Bänder der Esen-Eli (Chowdur, Ighdïr, Bozachi, Arabachi, Abdal) und Bänder der früheren Salorkonföderation (Salor, Ersarï, Sarïq, Teke und Yomut). Obwohl durch diese Studie mit Hilfe von Farbanalysen *aq yüp* der Salor von solchen der Sarïq und Teke unterschieden werden konnten,[32] ist eine Unterscheidung zwischen Stücken der Sarïq und der Teke immer noch schwierig. Tendenziell werden heute mehr Stücke den Sarïq zugeordnet als den Teke, und dies obwohl die Gruppe der Sarïq zumindest im 18. und 19. Jahrhundert wesentlich kleiner war als die der Teke. Dies kann darauf zurückgeführt werden, dass es auf Grund einiger spezieller Charakteristika wie Farbpalette und spezifischer Sarïq-Muster (Abb. 20–22) eher möglich ist, Bänder den Sarïq zuzuordnen als dies bei den Teke der Fall ist. Dort fehlen solche Bezüge immer noch weitgehend, oder sind zumindest schwieriger zu erkennen. Es könnte daher sein, dass viele *aq yüp* der Teke bisher unerkannt blieben.

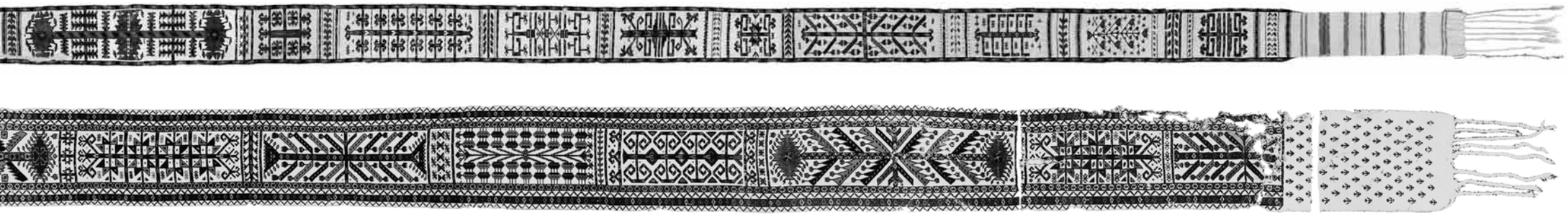
Unter den auf Grund der Farbpalette und spezifischer Muster den Sarïq zugeordneten *aq yüp* sind zudem unterschiedliche Mustergruppen zu erkennen. Beide hier vorgestellten Exemplare sind Vertreter jeweils einer besonderen Gruppe.[33] Sie zeigen beide eine für die Sarïq typische Farbpalette, die sich von derjenigen der Teke unterscheidet. Ausserdem zeigen beide Bänder ganz spezifische Sarïq-Muster wie z.B. die mit Haken versehenen Ornamente (Abb. 21 und 22), die in ähnlicher Form auch auf den *ensi* und *chuval* der Sarïq zu finden sind. Eine kleine Anzahl publizierter *aq yüp* zeigt dieselben mit Haken versehenen Ornamente und könnte deswegen mit grosser Wahrscheinlichkeit ebenfalls den Sarïq zuzuschreiben sein.[34]

Ein weiteres Kriterium, welches für eine Zuweisung zu den Sarïq spricht, ist die zunehmende Häufigkeit von Cochenille aus Mexiko, welche mit Zinnbeize auf Wolle gefärbt ein leuchtendes Scharlachrot

32 Die Salor verwendeten systematisch Lac, wenn sie einen Insektenfarbstoff bei Wolle gebrauchten, während die Sarïq und die Teke relativ unsystematisch mexikanische Cochenille verwendeten. Siehe dazu den Abschnitt «6. Stammeszuordnung mittels Farbanalyse» im Kapitel «Scharlach und Purpur».

33 Siehe Vergleichsstücke zu den beiden *aq yüp* Kat. Nr. 38 und 39 in Band 1.

34 Schürmann 1969: Nr. 5; Hali 6/1 1983: 12, Isaacson 2007: Nr. 12; Hoffmeister 1980: Nr. 36.



ergibt. Solche hochroten Farbtöne verschwinden etwa ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wieder.[35] Sie sind vermutlich nicht nur weniger häufig in Erzeugnissen der Teke zu finden, sondern auch weniger in deren Zeltbändern.

38

Sarïq-*aq yüp* in Mischtechnik (Abb. 16)

Dieses *aq yüp* wurde bereits 1909 von Neugebauer und Orendi als «Bocchara-Streifen» publiziert, also seit über hundert Jahren in europäischem Privatbesitz.[36] Es gehört zu einer kleinen Gruppe von sechs Bändern,[37] die sich durch die Verwendung eines speziellen Musters definiert (Abb. 24 und 25).

Muster: Den Musterreigen des Bandes eröffnen und beschliessen eine Anzahl attraktiver, in Broschiertechnik ausgeführter Zick-Zack-Streifen (Abb. 16 und 18).

In der Gestaltung der Bordüren war die Weberin offensichtlich unentschlossen. Das Band beginnt mit der für *aq yüp* typischen Bordürenvariante eines doppelten *gyjak*-Streifens mit dazwischen liegender Zick-Zack-Linie (Abb. 19). Nach etwa 15 cm hat sie aber ihre Meinung geändert und als erstes die beiden *gyjak*-Streifen weggelassen (Abb. 20). Diese Variante der Bordürengestaltung ist auch bei anderen, zumeist frühen Bändern, zu beobachten (vergl. Kat. Nr. 53). Aber auch damit war die Weberin anscheinend nicht zufrieden, wechselte sie doch nach weiteren 60 cm erneut das Muster und fand nun endlich die ihr adäquat erscheinende Lösung: Lediglich ein *gyjak*-Streifen auf jeder Seite (Abb. 21). Dies ist eine ungewöhnliche Bordürengestaltung für ein Zeltband, die aber durchaus ihren Reiz hat.

In der «Feld»-Musterung zeigt das Band in der gesamten Länge eine willkürliche Aneinanderreihung unterschiedlicher Ornamente. Lediglich der grosse Blütenbaum unmittelbar rechts der Mitte (Abb. 16, Farbtafel Kat. Nr. 38) verleiht dem Band ein optisches Zentrum. Mehr als die Hälfte der Ornamente (13 von 23) basiert auf einem Muster, welches typisch ist für Zeltbänder, und mit dem *sainak*-Motiv der *ensi* verwandt ist oder sogar auf dieses zurückgeht.[38] Ich bezeichne es im folgenden als *sainak*-Zeltband-Motiv.

Im weiteren zeigt das Band zwei Ornamente, die ich als Erkennungsmerkmal der Sarïq betrachte und sie deshalb als Sarïq-«Markermotiv»

35 Siehe Abschnitt «3.6 Insektenfärbungen auf Zinnbeize» im Kapitel «Scharlach und Purpur».

36 Neugebauer/Orendi 1909: 209, Abb. 135.

37 Siehe Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 38 in Band 1.

38 Siehe dazu den Abschnitt «5.3.2 Das *sainak*-Motiv» und die Abb. 59–90 im Kapitel «Der turkmenische *ensi*», und den Abschnitt «Das *sainak*-Motiv auf turkmenischen Zeltbändern» und Abb. 6–29 in der Beschreibung zum *aq yüp* Kat. Nr. 99 im Kapitel «Die Yomut».

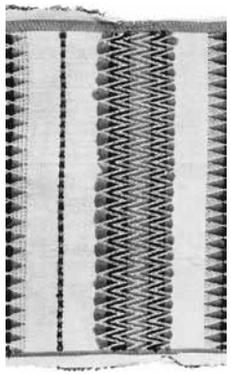


Abb. 18: Zick-Zack-Linien in Broschiertechnik in roter und blauer Wolle am Anfang des *aq yüp* Kat. Nr. 38.

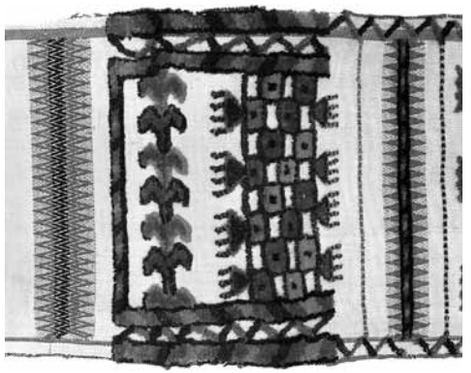


Abb. 19: Das *aq yüp* Kat. Nr. 38 zeigt am Webanfang die typische turkmenische Zeltbandbordüre mit zwei *gyjak*-Streifen und einer dazwischen liegenden Zick-Zack-Linie. Der erste Musterwechsel lässt beide *gyjak*-Streifen weg. In einem zweiten Wechsel kommt die Weberin zur endgültigen Lösung ohne Zick-Zack-Linie mit nur einem *gyjak*-Streifen.

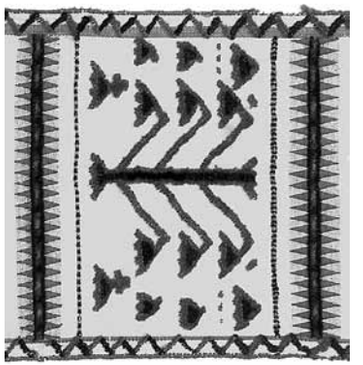


Abb. 20: Ein für die Sarïq typisches florales Motiv zu Beginn des Bandes Kat. Nr. 38. Solche «Marker»-Muster helfen bei der Zuordnung, insbesondere von Zeltbändern.



Abb. 21: Ausschnitt aus dem *aq yüp* Kat. Nr. 38. Dieses Muster gehört zu den typischen Sarïq-Mustern und ist ein Hinweis für eine Zuordnung dieses Bandes zu den Sarïq. Ähnliche Ornamente finden sich vor allem auf den *ensi* der Sarïq (vergl. Kat. Nr. 37).

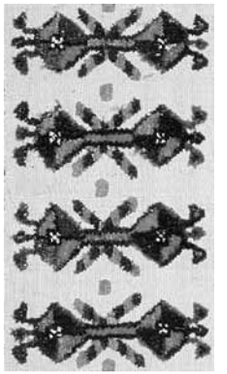


Abb. 22: Ausschnitt aus dem -*aq yüp* Kat. Nr. 39. Wie die beiden Muster auf Abb. 20 und 21 gehört auch dieses zu den «Marker»-Mustern der Sarïq.

bezeichne. Die Zuordnung zu den Sarïq basiert u.a. auf diesen beiden Motiven. Sie erscheinen beispielsweise in sehr ähnlicher Form auch auf Sarïq-*ensi* und *chuval* (vergl. Abb. 1 und 6).[39] Es handelt sich dabei konkret um die Blütenbäume am Anfang (Abb. 20) und am Ende des Bandes, sowie das Muster aus kleinen Rhomben und Haken auf Abb. 21. (vergl. auch Abb. 22).

Ein gemeinsames Merkmal der aus fünf Bändern bestehenden kleinen Gruppe,[40] zu der auch Kat. Nr. 38 gehört, ist das Muster auf Abb. 24. Auch dieses Muster gehört zu den *sainak*-Zeltband-Motiven,[41] die meist eine Kombination eines *sainak*-Motivs mit einem anderen zeigen. Hier ist das eingeschobene Muster das «*chajkelbagi*», so genannt wegen seiner Verwandschaft zu einem Bordürenmuster der Teke, welches laut Moschkowa von den Teke mit *chajkelbagi* bezeichnet wurde.[42] Ein *chajkel* ist bei den Teke eine Amuletttasche mit einem etwa 6 cm breiten Ledergurt zum Umhängen, der mit quadratischen Metallamuletten dekoriert ist, die das *chajkelbagi*-Muster zeigen. Auf den apothropäischen Charakter dieses Musters verweisen ein anthropomorphes Holzamulett der Nochurli (Abb. 27), welches auf der «Kleidung» der Figur dieses Muster zeigt, sowie der Brustschmuck der Sarïq-Frau auf Abb. 26. Das Zeltbandmuster auf Abb. 24 und 25 dürfte demnach in die gleiche Kategorie von Schutzmustern gehören, was zudem die Kombination mit dem *sainak*-Muster zu bestätigen scheint. Auch das *sainak* ist ein altes Schutzmotiv.

Zum *chajkelbagi*-Amulettmuster ist nachzutragen, dass es sich um ein Muster handelt, dessen Vorbilder in der altorientalischen Welt zu finden sind und das schon seit der Bronzezeit eine Verbreitung von der Ägäis bis zum Indus fand (Abb. 23).[43]

Das hier besprochene Zeltband unterscheidet sich aber doch von den vier Vergleichsstücken, und dies nicht nur in der Art der Bordürenmusterung, sondern auch in der Musterkomposition. Drei der vier

39 Z.B. auf dem *ensi* Kat. Nr. 37 und dem *chuval* Kat. Nr. 45.
40 Siehe Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 38 in Band 1.
41 Siehe Abb. 15 im Kapitel «Die Yomut».
42 Den Namen *chajkelbagi* bezieht Moschkowa allerdings nur auf die Bordürenmuster auf Teke-*chuval*, nicht auf Zeltbandmuster.
43 Zur Herkunft des Musters und der Etymologie des Wortes *chajkelbagi* siehe das Kapitel «Das *chajkelbagi*-Muster».

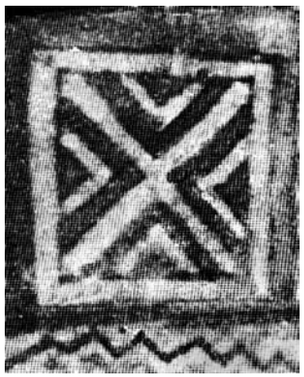


Abb. 23: Das «*chajkelbagi*»-Muster auf bemalter Keramik aus Mehrgarh IV, Belutschistan, 3300 v. Chr. Aus einem Becher mit aneinandergereihten, quadratischen Motiven (siehe Abb. 29 im Kapitel «Das *chajkelbagi*, ein altes Amulet-Muster»). Nach Shaffer 1993: 250, Fig. 1.

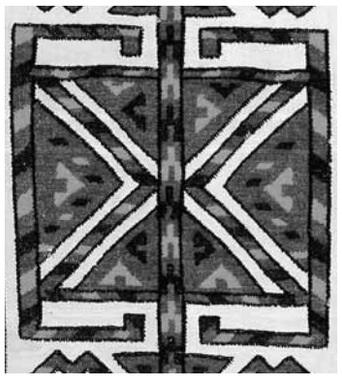


Abb. 24: Die Kombination von «*sainak*»-Motiv und «*chajkelbagi*»-Muster im Sarïq-Zeltband Kat. Nr. 38, 17./18. Jh. Für die Ähnlichkeit zum *khaikelbagi*-Muster der Teke siehe Abb. 6–10 im Kapitel «Das *chajkelbagi*-Muster». Für die Kombination des *sainak* Motivs mit anderen Zeltbandmustern siehe Abb. 6–23 im Kapitel «Die Yomut».

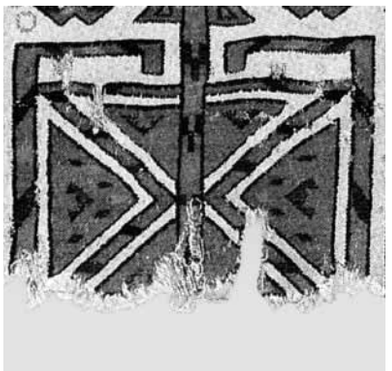


Abb. 25: Das *chajkelbagi*-Muster in einem Sarïq (?)-Zeltband, 18./19. Jh. Die anderen drei Zeltbänder dieser Gruppe zeigen alle diese Form des Musters. Nach TKF Graz 1999: Tafel 77/2.



Abb. 26: Sarïq-Frau mit apotropäischem Brustschmuck aus Amulettbehälter *tumar* und Raute *göndschük*. Diese Kombination nimmt die Formen des *chajkelbagi*-Musters auf. Nach Schletzter 1983: 82.



Abb. 27: Amulett der Nochurli-Turkmenen in anthropomorpher Form. Das Muster auf dem unteren Teil der «Kleidung» entspricht dem *chajkelbagi*-Muster der Turkmenen. Nach Schletzter 1983: 51.

Vergleichsstücke zeigen die Kombination von *sainak*- und *chajkelbagi*-Muster (Abb. 24) drei mal, das vierte Vergleichsstück ist ein Fragment (Abb. 25). Alle vier Vergleichsstücke zeigen aber die gleiche Kombination von Bordüren mit *giyak*- und *chamtos*-Muster. Diese Kombination ist auch auf anderen Bändern der Sarïq (oder Teke?) anzutreffen (z.B. Kat. Nr. 39 und Vergleichsstücke). Das *chamtos*-Muster dürfte auf einen Einfluss der Salor zurückzuführen sein (vergl. Kat. Nr. 4).

Besonders reizvoll, und auf vier der fünf Zeltbänder zusammen mit *sainak* und *chajkelbagi*-Muster anzutreffen, sind Granatapfelrosetten (Abb. 30) und ein weiteres, seltenes Granatapfelbaummotiv (Abb. 31). Wie einige andere turkmenische Muster dürfte auch das Granatapfelmuster auf altorientalische (Abb. 28), oder zumindest sasanidische Vorbilder (Abb. 29) zurückgehen.[44]

Bemerkenswert sind ferner Trennstreifen mit kleinen «Bäumchen», die jeweils von einem schmalen Streifen, beidseitig flankiert von Punkten, zusammengesetzt sind (Farbtafel Kat. Nr. 38 unten rechts). Solche Trennstreifen sind typisch für die Bänder der «Adler»-*gül*-Gruppen, kommen aber auch auf anderen Zeltbändern vor (z.B. das durchgeknüpfte Band Kat. Nr. 117).

Struktur: Das Zeltband zeigt die typische Kettreps-Struktur eines *aq yüp* in Mischtechnik (Für Einzelheiten siehe Band 1, Kat. Nr. 38). Die magentafarbige und grüne Seide ist nur ganz spärlich an zwei Stellen des Bandes eingesetzt.

Farben: Die Palette ist mit ihren dominierenden, leuchtend braun- und orange-roten Farbtönen typisch für frühe Erzeugnisse der Sarïq. Auch die beiden *khali* Kat. Nr. 46 und 47 (siehe unten) zeigen in Bezug auf ihre Farben ein ähnliches Schema. Wie bei den meisten kleinformatigen Knüpferzeugnissen der Sarïq, enthält auch dieses Band den exotischen Insektenfarbstoff Cochenille, allerdings verglichen mit späteren Bändern in wesentlich geringerer Menge. Um den leuchtend roten Farbton zu erzeugen, wurde die Wolle mit Zinn gebeizt.[45]

Datierung: Das Band dürfte mit aller Wahrscheinlichkeit vor 1800, und durch den Nachweis von Zinn nicht vor ca. 1610 entstanden sein.

44 Ein weiteres typisches Zeltbandmuster zeigt einen Granatapfelbaum, der ebenfalls assyrische Vorbilder haben dürfte (siehe das Teke-Zeltband Kat. Nr. 52).

45 Resultate der Beizenanalysen siehe Anhang II, Tabelle 11, Ra 294.1, Ra 294.2.



Abb. 28: Rosette mit vier Granatäpfeln und vier Palmetten, assyrischer Knaufziegel, 9. Jh v. Chr. Nach Muthmann 1982: Fig. 66.

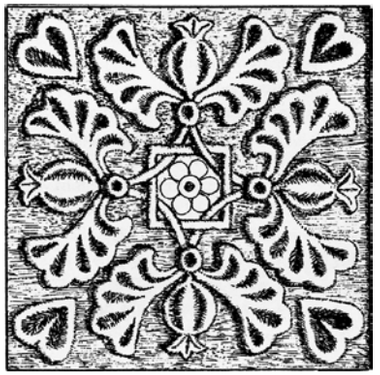


Abb. 29: Rosette mit vier Granatäpfeln und Palmetten, Granatapfelplatte, Ma'arid IV, sasanidischer Stuck. Nach Kröger 1982: 98, Abb. 54.

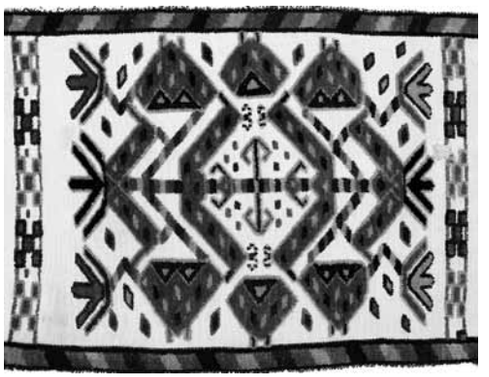


Abb. 30: Rosette mit Granatäpfeln und Palmetten, 17./18. Jh. Ausschnitt aus *aq yüp* Kat. Nr. 38.



Abb. 31: Granatapfelbaum aus *aq yüp* Kat. Nr. 38.

Eine Datierung vor 1800 basiert auf der hohen farblichen und formalen Qualität des Bandes sowie auf der sparsamen Verwendung der damals sehr kostbaren Cochenille. Es unterscheidet sich diesbezüglich deutlich von Kat. Nr. 39, einem Band, welches mit grosser Wahrscheinlichkeit aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammt. Die Radiokarbondatierung zeigt zwei Bereiche mit etwa gleich grosser statistischer Wahrscheinlichkeit: Einen ersten im 19. Jahrhundert, und einen zweiten zwischen ca. 1670 und 1780. Letzterer dürfte auf Grund der soeben genannten Fakten eher zutreffen.

39

Sarïq-*aq yüp*

Dieses Band gehört zu einer kleinen Gruppe von neun *aq yüp* mit ähnlicher Musterung und Farbpalette. Das gemeinsame Merkmal dieser neun Zeltbänder ist das «Komposit-Palmettbaum-Muster» und das *chamtos*-Bordürenmuster der Salor (an Stelle der *gyjak*-Streifen wie bei Kat. Nr. 38).[46] Eine Zuordnung dieser neun Bänder zu den Sarïq, insbesondere von Kat. Nr. 39, basiert weitgehend auf der Farbpalette, der Verwendung von mexikanischer Cochenille auf Zinnbeize[47] und der Verwendung eines für die Sarïq «Marker»-Mustern (Abb. 22). Wie Kat. Nr. 39 zeigen diese neun Bänder das «Komposit-Palmettbaum-Muster» der Salor im Zentrum der Komposition (siehe Abb. 17).

Das *aq yüp* hat am Webende einen Schaden, der vermutlich durch Feuchtigkeit entstanden ist (vergl. Abb. 17 rechts). Im letzten Mustersegment mit einem stilisierten Blütenbaum fehlen ca. 25 cm. Ansonsten ist das Band komplett, setzt sich aber aus vier unterschiedlich grossen Fragmenten zusammen.

Muster: Das charakteristische Muster dieser Gruppe von *aq yüp*, zu der auch Kat. Nr. 39 gehört, ist der «Komposit-Palmettbaum», der mit grosser Wahrscheinlichkeit ein von den Sarïq (und/oder den Teke) im 19. Jahrhundert in der Merv-Oase übernommenes Salormotiv sein

46 Für den vermutlichen Ursprung des «Komposit-Palmettbaum»-Musters siehe die Beschreibung des Salor-*aq yüp* Kat. Nr. 4.

47 Die Salor verwendeten in der Regel Lac, während Cochenille typisch ist für die Sarïq und die Teke. Für weitere Erläuterungen zu den Farben siehe das Kapitel «Scharlach und Purpur», Abschnitt «6. Stammeszuordnung mittels Farbanalyse».

dürfte. Aber nicht nur dieser im Zentrum des Bandes stehende «Komposit-Palmettbaum» lehnt sich an die Musterung des Salorbandes Kat. Nr. 4 an, sondern auch der Rest der Ornamentik, allerdings bereits mit vereinfachter Zeichnung.

Struktur: Das Band zeigt eine für *aq yüp* typische Kettreps-Struktur mit eingefügter Knüpfung für die Musterung (Mischtechnik).

Farben: In Bezug auf seine Farben zeigt Kat. Nr. 39 einige interessante Besonderheiten.

Zum Ersten ist zu beobachten, dass es sich farblich deutlich in drei Teile gliedert: Die Farbpalette wird in drei Stufungen immer dunkler und wechselt von Rot zu Braunviolett. Die ersten drei Mustersegmente zeigen eine Farbpalette mit hellen Rottönen, die stark an diejenige der Salor erinnert. Sie endet beim oben beschriebenen typischen Sarïq-Motiv Abb. 22.[48] Die zweite Farbsequenz geht bis zum «Komposit-Palmettbaum» und zeigt anstelle des hellen Rots eine Palette mit wesentlich bräunlicheren Rottönen. Der dritte Teil, der praktisch die zweite Hälfte des Bandes einnimmt, ist noch eine Spur dunkler. Dieser Wechsel ist selbst auf der schwarz-weiss Abbildung des gesamten Bandes erkennbar (Abb. 17).

Zum Zweiten zeigt das Band unterschiedliche Cochenillefärbungen auf Wolle. Einerseits ein leuchtendes Scharlachrot, erzeugt mit Zinnbeize,[49] und andererseits ein Violettrot, welches zwar nicht auf Zinnbeize untersucht wurde, aber aus Erfahrung kein Zinn enthalten dürfte.[50]

Datierung: Die beiden unterschiedlichen, soeben beschriebenen Färbemethoden sind ein Hinweis, dass das Band im 19. Jahrhundert entstanden ist, wobei die zweite Hälfte in Anbetracht des Zinns ausgeschlossen werden kann.[51] Auch das Kopieren von Salormustern durch die Sarïq und die Teke ist ein Phänomen, welches im Wesentlichen erst im 19. Jahrhundert zu beobachten ist und auf den gemeinsamen Aufenthalt dieser Stämme in der Merv-Oase zurückzuführen sein dürfte.[52] Einzelne Muster sind aber schon früher sowohl von den Sarïq als auch von den Teke verwendet worden.[53] Mit grosser Wahrscheinlichkeit stammt das Band also aus der Mitte des 19. Jahrhunderts.

48 Dieser Farbwechsel ist auch auf der Farbtafel in Band 1 gut erkennbar.

49 Resultat der Analyse siehe Anhang II, Tabelle 11, Ra 618.1.

50 Der Farbton ist zu violett und ausserdem nur auf 2-fädiges Wollgarn (2Z) gefärbt. Dies ist ein Hinweis auf eine «Heimfärberei», im Gegensatz zu den eingekauften, feineren Wollgarnen (4–6Z) mit einer Cochenillefärbung auf Zinnbeize. Siehe dazu das Kapitel «Scharlach und Purpur», Abschnitt 3.6 Insektenfärbungen auf Zinnbeize.

51 Siehe das Kapitel «Scharlach und Purpur», Abschnitt 3.1.2 Whitings Cochenille I und II. Abb. 5 zeigt ein weiters Zeltbandfragment der Sarïq mit denselben beiden Cochenillefärbungen.

40

Sarïq-*mafrasch* mit *aq yüp*-Musterung

Mafrasch mit dieser Musterung sind bei den Teke üblich. Kat. Nr. 40 dürfte aber auf Grund seiner symmetrischen Knüpfung ein Erzeugnis der Sarïq sein.

Muster: Die Musterung zeigt eine Verschmelzung verschiedener Traditionen. So sind es nicht nur Einflüsse der Teke, die sich hier im Feldmuster bemerkbar machen, sondern in der Hauptbordüre auch solche der Yomut. Neben der symmetrischen Knüpfung zeigt das Stück aber auch typische Sarïq-Muster, wie beispielsweise die aus kleinen Dreiecken geformten Begleitbordüren. Solche Bordüren sind zwar auch von anderen Stämmen bekannt, aber nicht in der Form, wie sie bei den Sarïq auftreten.

Die weissgrundige Feldmusterung dürfte eine Entlehnung aus dem Bereich der Zeltbandornamentik sein. Typisch für die Sarïq sind die vier kleinen Blütenformen in den Ecken der vier weissen Felder. Solche Blütenformen sind bei den Teke in der Regel nicht bekannt. Lediglich ein einziges der 35 Vergleichsexemplare (Kat. Nr. 40, Vergleichsexemplar (29), Teke(?)-*mafrasch* mit *aq yüp*-Musterung) zeigt ähnliche Blütenformen. Dessen Zuordnung zu den Teke dürfte aber eher fraglich sein.

Struktur: Die symmetrische Knüpfung und die monochrom dunkelblauen Fransen am unteren Rand sind Merkmale für Knüpferzeugnisse der Sarïq. Das Stück enthält nur wenige Knoten Baumwolle, was für die Sarïq eher ungewöhnlich ist. Baumwolle wird häufiger verwendet.

52 Gemeint ist hier vor allem das Salor-*gül*.

53 Ein Beispiel dafür ist die Hauptbordüre der Salor-*khali*. Diese ist auch schon in frühen Teppichen der Sarïq, aber auch der Ersarï nachweisbar.

Datierung: Auf Grund seiner formalen und farblichen Qualität und trotz des relativ hohen Gehalts an Seide in den Blütenköpfen der *aq yüp*-Motive dürfte dieses kleine Stück vermutlich noch im 18. oder zumindest im frühen 19. Jahrhundert entstanden sein.

141

Sarïq-*Schmuckbehang* mit *kejebe*-Musterung

Ältere Schmuckbehänge mit dem *kejebe*-Muster sind bei den Sarïq selten. Von den wenigen bekannten Beispielen, die alle den Prototyp dieser Musterung der Salor nachahmen, darf dieses Exemplar als besonders gut gelungen bezeichnet werden.

Muster: Die *kejebe*-Feldmusterung entspricht bis ins Detail derjenigen vergleichbarer Salor-Stücke.[54] Was von den Vorlagen der Salor abweicht, sind die Bordüren. Dieses Exemplar zeigt eine für die Sarïq typische Hauptbordüre mit Perlbändern als Nebenbordüren.

142

Sarïq-*Schmuckbehang* (Abb. 32)

Dieser Mustertyp mit «Memling» *gül* ist bei den Sarïq noch seltener als der mit dem *kejebe*-Muster. Obwohl die Unterschiede relativ gering scheinen, übertrifft das hier besprochene Exemplar in seiner ästhetischen Qualität alle veröffentlichten Vergleichsstücke.

Muster: Das «Memling»-*gül* ist ein Muster, welches in Zentralasien vor der Machtübernahme durch die turksprachigen Nomadengruppen und dem sich seit dem 10. Jahrhundert durchsetzenden Islam in dieser Form vermutlich nicht bekannt war. Es dürfte sich also um ein Muster handeln, welches etwa ab dem 10. Jahrhundert zur Anwendung gekommen ist und einen türkischen Einfluss, vielleicht sogar einen türkischen Ursprung zeigt.

54 Für eine Interpretation des *kejebe*-Musters siehe die Beschreibungen der Salor-Schmuckbehänge Kat. Nr. 5 und 130 im Kapitel «Die Salor».



Abb. 32: Sarïq-Schmuckbehang Kat. Nr. 142, 115 x 47 cm, 17./18. Jh. Staatlich Russisches Museum, St. Petersburg, Sammlung N.F. Burdukov, KOB-193. Die nicht angeschnittenen Sekundärmotive an den Seitenrändern verleihen diesem Schmuckbehang eine Ausgewogenheit und Grosszügigkeit, die den drei Vergleichsstücken fehlt. Der Sarïq-*khali* Kat. Nr. 48 zeigt ähnlich breite Freiräume zwischen den Primärmustern und dem Seitenrand.

Das aus zwei verschränkten Quadraten aufgebaute Sekundärmotiv ist hingegen ein Muster, welches weit in die Zeit vor dem 10. Jahrhundert zurückreicht. Es ist eine Komponente des *kejebe*-Musters, wo es zwischen den Reihen gespiegelter Nischenformen auf der Horizontalachse steht.[55]

Der Unterschied dieses Exemplars zu den drei Vergleichsstücken (Hoffmeister 1980: Nr. 50; Andrews et al. 1993: Nr. 111; Dodds/Eiland 1996: Nr. 215) liegt vor allem darin, dass die Sekundärmotive an den beiden Schmalseiten nicht angeschnitten sind. Dies verleiht der Gesamtkomposition einen wesentlich prominenteren Eindruck. Interessant sind die vielen kleinen *sainak*-Motive, die über das ganze Feld verteilt sind, ein seltenes Phänomen.[56]

Farben: Die Farbpalette mit dem tiefen Rotton in der Grundfarbe und dem hohen Anteil von Orange-rot in den Sekundärmotiven ist typisch für die Sarïq.

Datierung: Auf Grund der Radiokarbondatierung stammt das Stück aus der Zeit zwischen 1650 und 1810. Seine hohe formale und materielle Qualität erlauben einen Ausschluss des Datierungsbereichs in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts.

55 Siehe Kat. Nr. 5, Abb. 83, im Kapitel «Die Salor».
56 Zum *sainak*-Motiv siehe das Kapitel «Der turkmenische *ensi*».

41

Sarïq-*chuval* mit 3 × 3 *chuval gül*-Musterung

In Bezug auf seine ästhetische Qualität ist dies eines der herausragenden Exemplare aller bisher bekannten Sarïq-*chuval*. Die Ausgewogenheit der Komposition ist kaum zu übertreffen. Kein anderer *chuval* der Sarïq ist dem *chuval* Kat. Nr. 13 der Salor so nahe wie dieser. Fast könnte man sagen, es sei eine etwas volkstümlichere Version des Salor-Stücks auf dem selben hohen ästhetischen Niveau. Leider ist der Gesamteindruck etwas beeinträchtigt durch den Erhaltungszustand und das Fehlen des unteren *alem*.

Muster: Während das *chuval gül* auf ein Rosettenmuster sogdischer Seidentoffe und somit auf eine vorislamische Tradition zurückgeht,[57] ist das *chemche gül* eine Entwicklung,[58] die erst ab dem 10. Jahrhundert mit dem vermehrten Auftreten von Flechtbandsternen in der islamischen Kunst einsetzt. Beide Muster, sowohl *chuval gül* als auch *chemche gül,* sind in ihren Formen von äusserst ausgewogener Qualität.

Die Bordüre zeigt eine interessante, der Volkskunst angepasste Version der *kochanak*-Bordüre der Salor. Auch die Sekundärbordüre könnte eine im Sinne der Volkskunst stilisierte Version eines Perlstabes sein.

Leider fehlt der untere *alem* mit den Blumenmustern. Das Fragment Kat. Nr. 42 lässt erahnen, wie schön ein solcher *alem* bei diesem Stück gewesen sein könnte.

Datierung: Es ist keine Frage, dass wir es hier mit einem frühen Stück aus der Zeit vor 1800 zu tun haben. Der Vergleich mit dem *chuval* Kat. Nr. 42 zeigt dies deutlich. Die Radiokarbondatierung darf dementsprechend interpretiert werden: dem älteren der beiden Bereiche ist der Vorzug zu geben. Das Stück datiert demnach aus der Zeit um 1700. Das 19. Jahrhundert kann ausgeschlossen werden. Wir besitzen weitere Exemplare, bei denen eine vergleichbare Radiokarbondatierung vorliegt. Der *ensi* Kat. Nr. 37 ist ein Beispiel dafür.

57 Siehe Einführung zu den Salor-*chuval* mit *chuval gül* im Kapitel «Die Salor».

58 Zur Herkunft und Entwicklung des *chemche gül* siehe das Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba*, *chuval* und *khali*».

42

Sarïq-*chuval*-Fragment mit 4 × 4 *chuval gül*-Musterung

Obwohl auch dieses Fragment von herausragender Qualität ist, steht es doch im Schatten seines älteren «Verwandten», dem *chuval* Kat. Nr. 41.

Muster: Durch die 4 × 4 *chuval gül* Komposition sind die einzelnen Ornamente etwas flacher ausgefallen als bei Kat. Nr. 41. Besonders schön ist bei diesem Exemplar die Musterung des *alem*.[59]

Datierung: Der Vergleich mit dem *chuval* Kat. Nr. 41 zeigt, dass es sich hier um ein etwas jüngeres Stück handelt. Nicht nur die Zeichnung der Ornamente ist nicht mehr von derselben hohen Qualität, auch die Farbpalette ist etwas dunkler. Trotzdem ist dieser *chuval* wohl noch ins 18. Jahrhundert zu datieren.

43

Sarïq-*chuval* mit kleinem *chuval gül*

Dieser Mustertyp ist nicht nur bei den Sarïq relativ selten. Wie es zu dieser Anordnung von versetzten Reihen mit ausschliesslich kleinem *chuval gül* kam, ist ungewiss. Ein zusätzlicher oberer *alem* ist hie und da bei Stücken der Sarïq zu beobachten. Typisch für die Sarïq sind die verschiedenen Bordüren, die aber auch bei den Ersarï zu beobachten sind.[60]

44 & 45

Sarïq-*chuval* mit Salor-*gül*

Ob die Sarïq das Salor-*gül* schon im 18. Jahrhundert gebrauchten, wie dies zuweilen angenommen wird, ist eher unwahrscheinlich. Vermutlich hat sich dieses «klassiche» Salor-Ornament erst im 19. Jahrhundert, nach dem Niedergang der Salor, auch bei anderen turkmenischen

59 Zur Blütenform dieses *alem* siehe die Erläuterungen zum Sarïq-*ensi* Kat. Nr. 37.

60 Loges 1978: Nr. 85, ein *ensi* mit einer *naldag* Bordüre, oder der *ensi* Kat. Nr. 37 mit einer aus Dreiecken gebildeten Nebenbordüre.

Gruppen verbreitet.[61] Wie im Kapitel «Die Teke» gezeigt wird, haben auch die Teke das Salor-*gül* erst im 19. Jahrhundert übernommen und stetig verändert, allerdings nicht ganz so folgenschwer wie dies bei den beiden hier besprochenen Sarïq-Exemplaren der Fall ist. Die Übernahme des Salor-*gül* durch andere turkmenische Stämme wird im Kapitel «Die Teke» besprochen.

Muster: Die beiden hier vorliegenden *chuval* zeigen eine für die Sarïq typische Form der Veränderung des Musterkonzepts mit Salor-*gül*, die bei den Salor unbekannt ist. Bei ihnen ist es immer eine auf der Horizontalachase liegende Reihe von drei kompletten Salor-*gül* mit oben und unten jeweils einer Reihe angeschnittener Muster, während das Sekundärmotiv immer das *sagdaq gül* ist.

Bei Kat. Nr. 44 stehen auf der horizontalen Mittelachse nur zwei anstelle der sonst üblichen drei Salor-*gül*, und als Sekundärmotiv wurde eine verkleinerte Form des Salor-*gül* eingesetzt. Die gut gelungene *naldag*-Bordüre mit den schmalen, aus farbigen Dreiecken bestehenden Begleitstreifen rundet schliesslich das Ganze zu einem perfekten Entwurf mit unverkennbarem Sarïq-Charakter ab. Trotz der gelungenen Umsetzung eines Salor- in ein Sarïq-Muster ist nur dieses eine Exemplar mit dieser Komposition bekannt.

Auch Kat. Nr. 45 zeigt eine ungewöhnliche Umsetzung des alten Salor-Musters, die ebenfalls nur in diesem Exemplar bekannt ist. Hier könnte sogar der Eindruck eines unendlichen Rapports aus Salor-*gül* entstehen, zwischen denen Bruchstücke des «klassischen» Sekundärornaments der Salor-*chuval*, dem *sagdaq gül*, eingefügt sind. Wie Kat. Nr. 42 und 43 zeigt auch dieser *chuval* einen oberen *alem*. Die Hauptbordüre folgt mit dem *kochanak*-Muster dem Vorbild der Salor, während die Nebenbordüren die sarïq-typischen Dreiecke zeigen.

Farben: Farblich zeigen die beiden Stücke doch erhebliche Unterschiede. Während Kat. Nr. 44 kräftige Farben hat, ist die Farbpalette von Kat. Nr. 45 eher etwas gedämpft.

Datierung: Auf Grund der fortgeschrittenen Veränderung des Musterkonzepts mit dem Salor-*gül* und der hohen Farbqualität darf davon ausgegangen werden, dass beide Stücke nicht vor 1800, aber auch nicht nach 1850 entstanden sind.

61 Zum Salor-*gül* siehe die Einführung zu den Salor-*chuval* mit Salor-*gül* im Kapitel «Die Salor».

Das *temirjin gül*: Ein herrschaftliches Muster mit vier Pinienzapfen in einem Oktogon

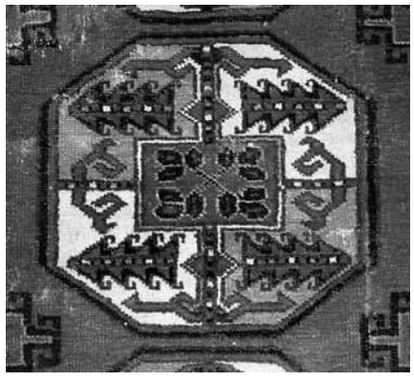


Abb. 33: Das *temirjin gül* der Sarïq. Ausschnitt aus *khali* Kat. Nr. 46, 16./17. Jh.

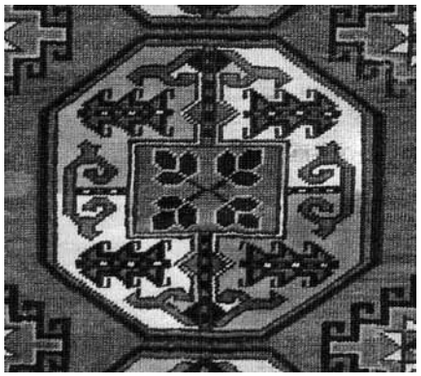


Abb. 34: Das *temirjin gül* der Sarïq. Ausschnitt aus *khali* Kat. Nr. 47, 17./18. Jh.

46 & 47

Sarïq-*khali* mit *temirjin gül*-Musterung

Einige der vor 1650 datierten turkmenischen Teppiche zeigen eine etwas einfachere Musterzeichnung als ihre späteren Nachfolger des 18. Jahrhunderts.[62] Dies trifft auch auf den ins 16./17. Jahrhundert datierten Sarïq-*khali* Kat. Nr. 46 zu. Verglichen mit seinem etwas jüngeren Verwandten Kat. Nr. 47 wirkt er in der Zeichnung etwas «rustikaler». Auch die Farbpalette unterscheidet sich mit ihren wärmeren Farbtönen und den etwas zurückhaltenderen, kühleren Farben von Kat. Nr. 47.[63] Schliesslich sind auch die Abmessungen und die daraus resultierende Anzahl von *temirjin gül* im Feld unterschiedlich: Das ältere Stück ist kleiner als das jüngere. Die Gründe dafür können unterschiedlich sein. Einerseits könnten es historische Hintergründe sein (schlechtere Zeiten), andererseits könnte es sich aber auch um Produktionen aus un-

62 Beispiele sind der Salor-*khali* Kat. Nr. 16; die Teke-*torba* Kat. Nr. 56, der Arabachi-*khali* Kat. Nr. 127 und die «Adler»-*gül*-Zeltbänder Kat. Nr. 110 und 156.

63 Auf den Farbabbildungen ist dies nicht nachvollziehbar, da für den Druck des früh datierten Sarïq-*khali* Kat. Nr. 46 nur ein 30 Jahre altes Ektachrome zur Verfügung stand.



Abb. 35: Pinienzapfen aus einer Rosette eines Schwellenteppichs des Palastes von Ninive, 8./7. Jh. v. Chr. Ausschn. aus Abb. 41.

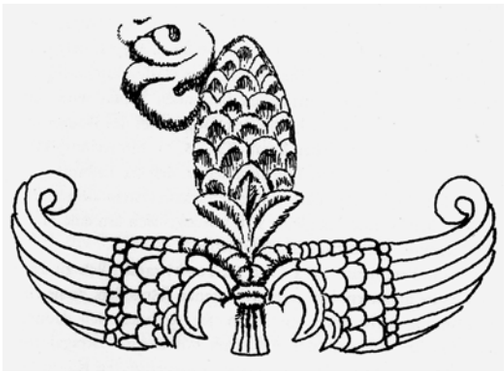


Abb. 36: Geflügelter Pinienzapfen auf einer sasanidischen Stuckplatte, 6. Jh. Nach Kröger 1982: 124, Abb. 67.

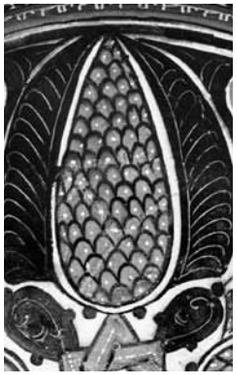


Abb. 37: Pinienzapfen auf einer Schale aus Steinzeug, Samarkand, 10. Jh. Ausschnitt aus Abb. 43. Nach Pancaroglu 2007: 70.

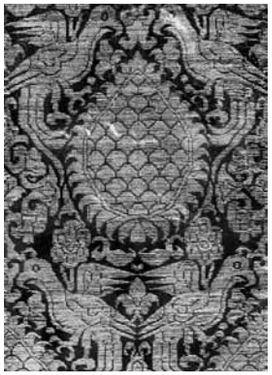


Abb. 38: Pinienzapfen auf einem Fragment eines Seidenlampas mit Goldfäden, 13./14. Jh. Persien oder Zentralasien. The Metropolitan Museum of Art, New York. Nach Ekhtiar et al. 2011: 135.



Abb. 39: Pinienzapfen auf einer marokkanischen Holzschnitzerei, 14. Jh. The Metropolitan Museum of Art, New York. Nach Welch 1987: 56-57.



Abb. 40: Pinienzapfen auf dem Sarïq-*khali* Kat. Nr. 47. Ausschnitt aus Abb. 44.

terschiedliche Regionen und/oder unterschiedlichem sozialem Milieu handeln (urban/rural).

Muster: Das Feld beider Teppiche zeigt als Primärmuster das *temirjin gül*, auch *onurga gül* genannt. Das Sekundärmotiv ist ein Memling-*gül* mit achtstrahligem Stern. Die Hauptbordüre entspricht in der Musterung der Hauptbordüre der Salor-*khali*.[64] Die aus farbigen Dreiecken gebildete Nebenbordüre von Kat. Nr. 46 ist nicht nur typisch für die Sarïq, sondern auch für die Ersarï. Kat. Nr. 47 zeigt zwei Nebenbordüren: Eine Innere mit einem Perlstab und eine Äussere mit kleinen, weissen Quincunx-Motiven (4 + 1).

Das *temirjin gül*-Feldmuster (Abb. 33 und 34)
Die beiden *kahli* Kat. Nr. 46 und 47 unterscheiden sich im *temirjin gül* lediglich darin, dass die «*onurga*»-Motive bei Kat. Nr. 46 aus vier ineinander verschachtelten Elementen zusammengesetzt sind (Abb. 33), während es bei Kat. Nr. 47 nur deren drei sind (Abb. 34).

Das *temirjin gül* ist ein typisches Sarïq-Muster, das aber auch bei den Ersarï starke Verbreitung fand.[65] Dort hat es sich allerdings im Laufe der Zeit verändert und ist teils stark vereinfacht und in vielen Varianten anzutreffen. Dies ist bei den Sarïq nicht der Fall.

Zur möglichen Etymologie des Namens *temirjin*
T*emirjin gül* ist turkmenisch und wird von Moschkowa mit «eisernes *gül*» übersetzt.[66] Sie nennt als Variante auch den Namen *onurga gül*, den sie mit «Rückgrat-Muster» übersetzt, womit sie auf die drei bzw. vier an eine Wirbelsäule erinnernden Teile des Musters Bezug nimmt (Abb. 40).[67] *Onurga gül* ist aber vermutlich eine moderne turkmenische Benennung, die auf die Ähnlichkeit zu einer Wirbelsäule anspielt, jedoch keinen mythologischen Hintergrund hat, wie wir dies auch von anderen Mustern wie dem *chemche gül* («Löffel-Muster») kennen. Der Name *temirjin* hingegen dürfte auf das 14. Jahrhundert und Timur, vielleicht

64 Zur Herkunft dieses Musters siehe: Das Bordürenmuster der Salor-*khali* im Kapitel «Die Salor».

65 Reuben 1998: Nr. 23 und 24; Pinner/Eiland 1999: Nr. 58; Reuben 2001: Nr. 12.

66 Moschkowa 1970 (1998): 263.

67 Siawosch Azadi kombiniert diese zwei Namen sogar zu «eiserne Wirbelsäule» (in: Andrews et al. 1993: 156).



Abb. 41: Pinienzapfen und Lotusblüten auf einer Alabasterplatte im Eingang zum Thronsaal des Palastes von Ninive, 7. Jh. v. Chr. The Metropolitan Museum of Art, New York. Fotografie des Autors.



Abb. 42: Pinienzapfen und Blütenkelche auf einer sasanidischen Stuckplatte aus der Drei-Iwan-Anlage des Palastes von Bishapur. Nach Kröger 1982: Tafel 91, Abb. 5.



Abb. 43: Pinienzapfen und Blütenkelche auf einer Schale aus Steinzeug, Samarkand, samanidisch, 10. Jh. Nach Pancaroglu 2007: 70.

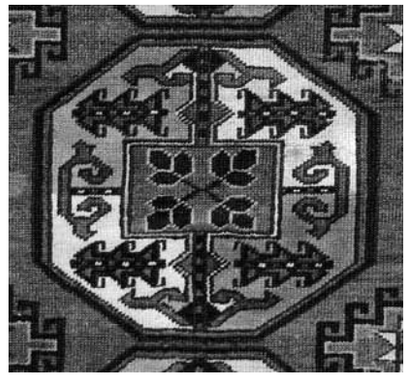


Abb. 44: Das *temirjin gül* der Sarïq. Ausschnitt au *khali* Kat. Nr. 47, 16./17. Jh. Das *temirjin gül* mit vier Pinienzapfen dürfte auf eine Mustertradition zurückgehen, die schon bei den Assyrern beliebt war.

sogar auf das frühe 13. Jahrhundert und Dschinghis Khan zurückgehen. Dschinghis Khan hiess ursprünglich Temüjin, was auch mit «Schmied» übersetzt wird.[68] Auf Grund seiner Fähigkeit, Eisen zu formen, wurden einem Schmied zur Zeit Dschinghis Khans magische Kräfte zugesprochen. Eisen hatte nicht nur bei den Mongolen einen ausgeprägt apotropäischen Charakter, diese «Kraft» wurde dem Eisen auch von vielen andern Völkern zugesprochen. Der Name Dschinghis Khans (*Temüjin*) wie auch der von Timur (*Temür*) leiten sich sowohl aus der tatarischen wie auch aus der türkischen Wurzel des Wortes für «Eisen» ab. Das ist sicher auch beim turkmenischen Musternamen *temirjin* der Fall. T*emirjin gül* dürfte allerdings nicht einfach «eisernes Muster» bedeuten – das würde nicht viel Sinn machen – es dürfte sich viel eher auf den Namen von Timur oder gar den von Dschinghis Kahn beziehen, womit entweder ein timuridisches, oder ein mongolisches Muster gemeint wäre. Dass die Turkmenen Teppichmuster nach einer Volksgruppe benannten, mit der sie das Muster in Zusammenhang brachten, bezeugt u.a. auch der Name *sagdaq gül*, «sogdisches Muster», der auf eine noch frühere Epoche der Geschichte dieser Region zurückzuführen ist.[69]

Im Weiteren haben wir gesehen, dass sowohl das Teke-*gül*, das *chemche gül* und auch das *darvaza gül* timuridische Einflüsse zeigen, oder gar auf die Timuriden zurückgeführt werden können.[70] Das *temirjin gül* wäre damit ein weiteres Muster, welches aus dieser Zeit stammt und von den Turkmenen aus dem Repertoire timuridischer Teppichmuster übernommen oder zumindest davon inspiriert wurde.

Wirbelsäule (*onurga*) oder Pinienzapfen?

Neben dem Namen gibt es auch andere Hinweise, die eine Verbindung des Musters zum 14. Jahrhundert und weit darüber hinaus belegen. Die als *onurga* bezeichneten Musterteile (Abb. 40) stellen wohl eher Pinienzapfen als eine Wirbelsäule dar. Der Pinienzapfen war seit

68 http://de.wikipedia.org/wiki/Dschingis_Khan.

69 Siehe Kat. Nr. 11 und 12 im Kapitel «Die Salor».

70 Zur Herkunft des Teke-*gül* siehe die Ausführungen zum *gülli gül* im Kapitel «Die Salor» sowie im Kapitel «Die Teke». Zur Herkunft des *chemche gül* siehe das Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba*, *chuval* und *khali*».

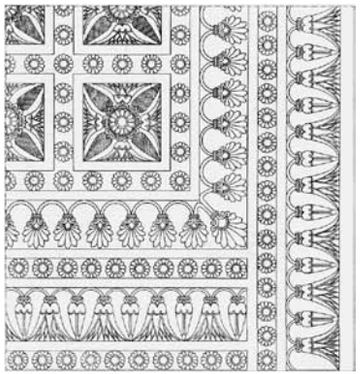


Abb. 45: Alabasterplatte mit Teppichmuster, Türschwelle zum Thronsaal des Palastes von Sanherib (704 – 681 Jh. v. Chr.) in Niniveh, (Ausschnitt). British Museum London. Nach Tilia 1978: Fig. 5a. (Für eine Fotografie der Platte siehe Dimand/Mailey 1973: 5, Fig. 7.

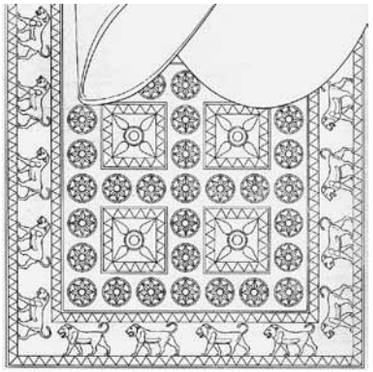


Abb. 46: Throndecke, Persepolis, Audienzszene auf der westlichen Seite der Türleibung des westlichen Eingangs zum 100 Säulensaal (Thronsaal). Die Decke hängt seitlich sichtbar vom Thronsitz herab. Nach Tilia 1978: Fig. 3.

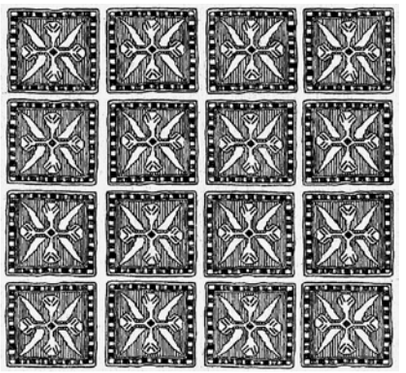


Abb. 47: «Pazyryk-Teppich» (Ausschnitt), Kurgan V, Nekropole von Pazyryk, ca. 183 × 200 cm, 4./3. Jh. v. Chr. Ermitage, St. Petersburg. (Für eine komplette Abbildung siehe Abb. 7 im Kapitel «Von der visuellen Einschätzung zur wissenschaftlichen Analyse»). Nach Jettmar 1964: Fig. 103.

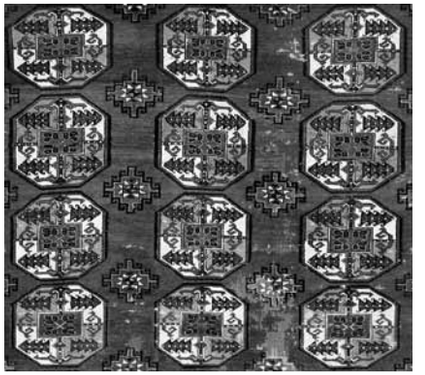


Abb. 48: Das *temirjin gül* der Sarïq. Ausschnitt aus *khali* Kat. Nr. 46, 16./17. Jh. Das *temirjin gül* mit vier Pinienzapfen dürfte auf eine Mustertradition zurückgehen, die schon bei den Assyrern beliebt war und über die Achämeniden nach Zentralasien gekommen sein könnte (siehe Abb. 46).

den Assyrern ein verbreitetes Schutzsymbol (Abb. 35 – 39).[71] Wir finden ihn auf dem in Stein gehauenen Schwellendekor assyrischer Paläste (Abb. 41 und 45), wo die apotropäische (Unheil abwehrende) Funktion deutlich zum Ausdruck kommt. Türschwellen waren in hohem Masse «gefährdete» Zonen, die des Schutzes bedurften, insbesondere die Türschwellen von Audienz- und Thronsälen königlicher Paläste.

Mit aller Wahrscheinlichkeit hatte der Pinienzapfen auch bei den Achämeniden eine apotropäische Funktion. Sie hatten das Symbol von den Assyrern übernommen. So zeigen achämenidische Textilien im Zusammenhang mit Throndarstellungen Muster mit Pinienzapfen (Abb. 46). In den Bordüren dieser Textilien finden wir aber nicht die Lotusknospen und Lotusblüten der Assyrer (Abb. 45), sondern im neubabylonischen Stil schreitende Löwen (Abb. 46). Auch der Pazyryk-Teppich, der laut Stronach bis auf einige Details (schreitende Hirsche statt Löwen, und Greifen statt Rosetten) einem achämenidischen Thronteppich entspricht,[72] zeigt ein Feldmuster mit vier Pinienzapfen und Lotusblüten in Kassetten (Abb. 47), genau wie die neu-assyrischen Schwellenteppiche (Abb. 45) und die achämenidischen Throntextilien (Abb. 46).

Als eine Weiterführung dieser Tradition dürften die Pinienzapfenmuster der Sasaniden zu verstehen sein (Abb. 42). Auch dort ist das Muster im höfischen Bereich anzutreffen, und dies nicht nur in Medaillonform, sondern auch als geflügelter Pinienzapfen (Abb. 36).

Von den Sasaniden wurde das Symbol in die frühislamische Kunst übernommen. Wir finden Pinienzapfen beispielsweise in der filigran gestalteten Fassade des königlichen Jagdschlosses (Palastes) Mshatta in der syrischen Wüste, und etwas später auch in der Form von Medaillons auf frühislamischer Keramik in Samarkand (Abb. 37 und 43). Abb. 38 zeigt ein Beispiel aus der Zeit der Mongolennachfolge, der Ilkhane in Persien. Im maghrebinischen Raum sind Pinienzapfen vor allem in Elfenbein- und bis ins 14. Jahrhundert auch in Holzschnitzereien an-

71 Russell belegt, dass es sich um Pinienzapfen mit apotropäischer Funktion handelt (Russell 1998: 692). Die konische Form wird aber auch als männliche Palmblüte interpretiert (Murray Eiland III, in Eiland 1993).

72 Stronach 1993.

zutreffen (Abb. 39). Die letzten Beispiele (Abb. 38 und 39) zeigen keine Medaillonform mehr, und der Pinienzapfen kann auch zum rein dekorativen Element geworden sein.

Das turkmenische *temirjin gül* mit seiner Medaillonform und den vier Pinenzapfen scheint hingegen auf Vorbilder wie die samarkander Keramik zurückzugehen und auf eine lange Vergangenheit zurückzublicken. Waren die assyrischen Vorgänger aus dem 9. Jahrhundert v. Chr. noch auf quadratischer Basis und einer daraus resultierenden Kassettierung aufgebaut, so ist der Vergleich mit dem turkmenischen *temirjin gül* doch wegweisend (Abb. 41 – 48). Das Muster mit vier Pinienzapfen fand seinen Weg wohl aus Mesopotamien kommend über das achämenidische Persien nach Zentralasien, wo es mindestens seit dem 4. oder 3. Jahrhundert v. Chr. z.B. im Pazyrykteppich seinen Niederschlag fand und bis ins 19. Jahrhundert als *temirjin gül*, als «timuridisches Muster», vielleicht sogar als «Timurs Muster», überlebt hat (Abb. 45 – 48).

Die Hakenformen (*dongus burun*) im *temirjin gül*
Die Doppelhaken auf der Vertikal- und der Horizontalachse des *temirjin gül* wurden von den turkmenischen Teppichknüpferinnen mit *dongus burun* , wörtlich «Schweinenase», bezeichnet. Es dürfte sich dabei wohl um ein Motiv aus der altiranischen Mythologie handeln, nämlich den Eberkopf, oder sogar nur die Hauer des Ebers. Dies wird im Kapitel «*Dongus burun*» ausführlich beschrieben.

Das *kutschuk isi*-Muster im Zentrum des *temirjin gül*
Ein weiteres interessantes Musterdetail sind die als *kutschuk isi* bezeichneten vier über kreuz stehenden Dreiblattformen im Zentrum des *temirjin gül*. Wie bereits in der Beschreibung des Sarïq-*ensi* Kat. Nr. 37 erwähnt, wird diese Musterbezeichnung mit «Spur eines jungen Hundes» übersetzt. Nach Moschkowa deckt dieses Muster wahrscheinlich die Rolle auf, die bei den Turkmenen die Vorstellung vom Hund als heiliges Tier spielt.[73] Der Hund galt auch im Totenkult der Zarathustrier als heiliges Tier.[74] Allerdings kann diese Interpretation nicht als gesichert gelten und bleibt hypothetisch.

Das Memling-*gül* Sekundärmotiv
Für die mögliche Herkunft des Memling-*gül* siehe die Beschreibung von Kat. Nr. 142. Dieses Muster war unter den Sarïq beliebt und fand dort stärkere Verbreitung als bei anderen turkmenischen Gruppen.

Struktur: Wie in manch anderen Stücken der Sarïq finden wir auch bei beiden hier besprochenen *khali* versetzte Knüpfung, allerdings nur in ungemusterten Bereichen.[75] Für die Musterung wurde ausschliesslich die normale Knüpfung verwendet.

Farben: Kat. Nr. 46 zeigt ein wärmere Farbpalette als das spätere Exemplar Kat. Nr. 47. Seine Grundfarbe ist ein warmes Rot, während bei Kat. Nr. 47 ein eher kühles Braunrot bis Violett-braun bestimmend ist. Ansonsten besteht weitgehende Übereinstimmung der Farben, auch betreffend der Anzahl.

Datierung: Kat. Nr. 46 zählt zu den wenigen Stücken der Turkmenen, die mittels Radiokarbondatierung ins 16. oder ins frühe 17. Jahrhunderts datiert werden konnten. Kat. Nr. 47 dürfte aus der zweiten Hälfte des 17. oder der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammen.

48

Sarïq-*khali* mit Sarïq-*gülli gül*-Musterung

Zusammen mit Kat. Nr. 48 sind bisher nur fünf Sarïq-*khali* mit dem Sarïq-*gülli gül* bekannt. Drei davon sind mehr oder weniger grosse Fragmente.[76] Weitere fünf Sarïq-*khali* zeigen das *gülli gül* der Salor mit nur geringen Abweichungen in den *gül*-Zentren.[77]

Muster: Dieser Teppich zeigt mit seinen 3 × 9 Sarïq-*gülli gül*, dem versetzt dazwischen stehenden «Satelliten»-*gül* und dem *kutschuk isi*-

73 Siehe dazu auch die Beschreibungen der Sarïq-*ensi* Kat. Nr. 37 und 140.

74 Siehe Stausberg 2005: 49, 71, 75, 115 und 118.
75 Siehe Strukturanalyse zu Kat. Nr. 46 und 47 in Band 1.
76 Siehe Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 48 in Band 1.
77 Vergl. Abb. 200 und 202 im Kapitel «Die Salor».

Muster als Tertiärmotiv[78] eine äusserst konsequente und harmonische Gestaltung. Die breiten Abstände vom *gülli-gül* zum Seitenrand verleihen der Komposition eine majestätische Ausstrahlung, ganz ähnlich der des Schmuckbehangs Kat. Nr. 142 (Abb. 32). Auch ein von Elmby 1990 publiziertes grosses Fragment zeigt dieses ausgewogene Gestaltungsprinzip. Es ist erstaunlich, dass diese besonders wirkungsvolle Anordnung von Primär- und Sekundärornamenten bei den Turkmenen nicht häufiger zur Anwendung kam. Ihre gestalterische Qualität ist offensichtlich. Die feingliedrige Salor-Hauptbordüre stellt einen optimalen Rahmen für das ausgewogene Mittelfeld dar und steigert die Qualität des Gesamtentwurfs.

Struktur: Der Teppich hat mit seinen 2560 Knoten/dm^2 eine relativ hohe Knüpfdichte für einen Sarïq-*khali*.

Datierung: Das hohe Alter ist bei diesem Teppich von zusätzlichem Interesse. Laut Radiokarbondatierung dürfte das Stück mit grosser Wahrscheinlichkeit aus dem 17. Jahrhundert stammen. Es hat ein ähnliches ^{14}C Resultat ergeben wie der Teppich mit *chuval gül*-Musterung mit floralem *alem* (Kat. Nr. 101). Betrachtet man die verschiedenen Messungen der beiden Teppiche, so wird die hohe Wahrscheinlichkeit für das 17. Jahrhunderts besser verständlich.[79]

49

Sarïq-*khali* mit *chuval gül*-Musterung

Die Gruppe der publizierten Sarïq-*khali* mit *chuval gül*-Feldmusterung ist wesentlich grösser als diejenige mit dem *gülli gül*. Sie umfasst 24 Exemplare, Kat. Nr. 49 inbegriffen. Drei davon sind Fragmente.

Muster: Nur gerade drei der 21 kompletten Stücke zeigen in der Hauptbordüre das typische Bordürenmuster der Salor-*khali*, alle anderen die für die Sarïq typischere *naldag*-Bordüre. Ansonsten unterscheiden sich diese Teppiche hauptsächlich in der Anzahl der *chuval gül*: Es sind entweder vier, fünf oder sechs vertikale Reihen mit unterschiedlicher Anzahl. Das Sekunärmotiv ist immer ein kleines *chuval gül*. Tertiärmotive sind nicht bekannt.

Datierung: Laut Radiokarbondatierung stammt der Teppich aus dem 17. oder 18. Jahrhundert.

78 Zum *kutschuk isi*-Muster siehe Kat. Nr. 46.

79 Siehe dazu auch die Erläuterungen zu Kat. Nr. 101, Abb. 14, im Kapitel «Von der visuellen Einschätzung zur wissenschaftlichen Analyse».

Die Teke

Balkhan-Berge, Akhal-Oase, Merv- und Tejen-Oasen
(Siehe Karte zum Kapitel «Die Sarïq»)
Kat. Nr. 50–74; 143–151

Einführung

Nach Wolfgang König datieren die ältesten Zeugnisse über die Teke aus dem 16. Jahrhundert.[1] Die Teke teilten sich in zwei grosse Gruppen, die *Hotamisch* und die *Tochtamisch*. Verschiedene Quellen erwähnen ihre Verbundenheit mit den Yomut,[2] zumindest in der Zeit vor dem 18. Jahrhundert, aber auch ihre angebliche Herkunft von den Salor.[3] Dies betrifft die Zeit, als die Teke noch in den Balkhan-Bergen lebten. Laut Wood[4] pflegten sie schon damals gute Beziehungen zu den Yemerli und den Qaradashlï in der Akhal-Oase, mit denen sie ihre Produkte aus der nomadischen Viehzucht gegen solche aus der Landwirtschaft tauschten. Im Verlaufe des 18. Jahrhunderts drangen die zahlenmässig überlegenen Teke immer weiter in die Akhal-Oase vor und vertrieben die dort ansässigen Yemerli, Qaradashlï und Ali-Eli. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wuchsen die Teke und die Yomut zu den grössten und mächtigsten turkmenischen Stammesgruppen im Südwesten Turkmenistans heran. In der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts drangen sie bis zu den Oasen von Tejen und Merv vor, wurden aber in den 1880er Jahren von den Russen unterworfen und zur Sesshaftigkeit gezwungen. Danach produzierten sie für den russischen Markt nicht nur Teppiche im grossen Stil, sondern bauten auch Baumwolle an.

1 König 1962: 13.
2 Wood 1990: 30.
3 König 1962: 11.
4 Wood 1990: 30.

Die Knüpferzeugnisse der Teke

Die Knüpferzeugnisse der Teke zeichnen sich aus durch Struktur, Farbpalette und Musterung. Die Ketten sind meist aus elfenbeinfarbiger, die Schüsse aus elfenbeinfarbiger und/oder hellbrauner Wolle. Die Knüpfung ist ausnahmslos asymmetrisch rechts offen, meist ohne Schichtung der Kette. Die Knüpfdichte variiert stark, sogar innerhalb gleicher Knüpferzeugnisse (wie *chuval*, *torba*, *mafrash* etc.). Jüngere Stücke sind in der Regel feiner, aber auch bei älteren Exemplaren ist zuweilen eine erstaunlich hohe Knüpfdichte anzutreffen (z.B. Kat. Nr. 55). Das Flormaterial ist hauptsächlich aus Wolle und enthält je nach Alter des Stückes sechs bis acht Farben. Ältere Stücke haben in der Regel weniger Farben als jüngere. Baumwolle kommt nur selten und in kleineren Mengen vor. Dasselbe gilt für Seide, wobei jüngere Stücke mehr Seide enthalten als ältere. Die Fransen an den *torba*-Unterkanten sind, soweit noch vorhanden, mehrfarbig (blau, rot, orange und grün).

Das *ensi*-Feldmuster mit einer Nische und Registern mit *gush*-Motiven



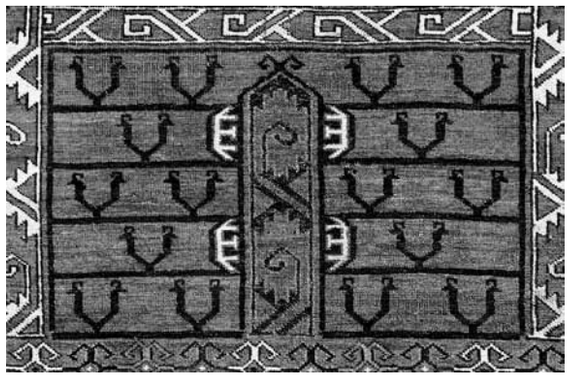


Abb. 1: Empfangshalle im Haus eines sogdischen Kaufmanns in Pendjikent, 8. Jh. Die gegenüber dem Eingang liegende Hauptwand zeigt eine in einer Nische auf einem Tier thronende, vierarmige Göttin. Diese Nische ist über mehrere Register von Wandmalereien gelegt, die religiöse, heroische und alltägliche Szenen zeigen (von oben nach unten) und an allen vier Wänden des Raums ringsum laufen. Nach Azarpay 1981: Fig. 3.

Abb. 2: Detail aus dem Teke-*ensi* Kat. Nr. 50. Die schlanke Nische mit einer Blattranke ist wie beim sogdischen Beispiel (Abb. 1) über die Register mit den *gush*-Motiven gelegt.

Die Bordüren mit einer Ranke mit gerollten Blättern







Abb. 3: Ranke mit gerollten Blättern, Architekturfragment, Holz, geschnitzt, sogdisch, Pendjikent, 7./8. Jh.
Nach Kalter/Pavaloi 1995: 48, Abb. 56.

Abb. 4: Der Ausschnitt aus der Nebenbordüre von Kat. Nr. 50 zeigt eine stilisierte Form des gerollten Blatts von Abb. 3.

Abb. 5: Dieser zweite Ausschnitt aus Kat. Nr. 50 zeigt eine weiter stilisierte Form des gerollten Blatts von Abb. 4.

Die verwendeten Muster sind typisch für die Teke, und wenn sie Muster anderer Stammesgruppen übernahmen, taten sie dies meist in einer ihnen eigenen Art. Ein gutes Beispiel dafür ist die Übernahme und Entwicklung des Salor-*gül* im Verlauf des 19. Jahrhunderts. Die meisten der von den Teke verwendeten Bordürenmuster sind bei anderen Gruppen nicht, oder in anderer Form bekannt. Ein typisches Beispiel dafür ist das von Moschkowa als *chajkelbagi* bezeichnete Muster eines im 19. Jahrhundert bei den Teke stark verbreiteten Bordürentyps (Kat. Nr. 61).

Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert produzierten die Teke eine grosse Zahl von Knüpferzeugnissen für den internationalen Markt. Diese späten Erzeugnisse zeichnen sich durch eine etwas überladene Musterung und eine hohe Knüpfdichte aus. Bei meinen Untersuchungen habe ich Teke-Stücke der unterschiedlichsten Art mit einer Entstehungszeit bis zurück ins 16./17. Jahrhundert vorgefunden (Kat. Nr. 51, 56, 71, 73). Auch bei einer Anzahl weiterer Exemplare ist eine Datierung ins 17./18. Jahrhundert wahrscheinlich.

50

Teke-*ensi* [5]

Kat. Nr. 50 kann als «Klassiker» unter den turkmenischen *ensi* bezeichnet werden. Das aussergewöhnliche Exemplar gehört zu einer für Teke-Verhältnisse kleinen, aus 12 publizierten Stücken (inkl. Kat. Nr. 50)[6] bestehenden Gruppe von *ensi* mit «Kandelaber»-Bordüre. Es ist ohne Zweifel nicht nur das schönste, sondern wohl auch das älteste Exemplar dieser kleinen Gruppe. Der *ensi* besticht durch seine harmonische Komposition und seine klare Musterzeichnung. Diese ist nicht nur auf das Wesentliche reduziert, sie ist mit grosser Wahrscheinlichkeit auch archaisch. Teke-*ensi* machen den grössten Teil aller turkmenischen *ensi* aus. Das könnte ein Hinweis darauf sein, dass der Teke-*ensi* den Archetyp des turkmenischen *ensi* schlechthin darstellt.

5 Zum Thema *ensi* siehe das Kapitel «Der turkmenische *ensi*».
6 Siehe Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 50 in Band 1.

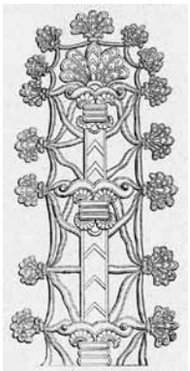


Abb. 6: Der sakrale Baum der Assyrer, 9. Jh. v. Chr. Nach Riegel 1923: 99, Fig. 39.

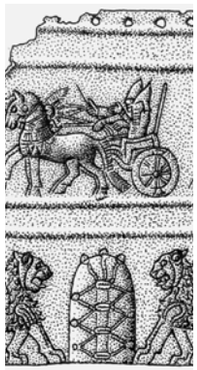


Abb. 7: Fragment eines Gürtelbeschlags, Urartu, 7. Jh. v.Chr. Die Baumdarstellung zeigt unverkennbar die assyrische Herkunft. Nach Kellner 1991: Tafel 34, Nr. 121.

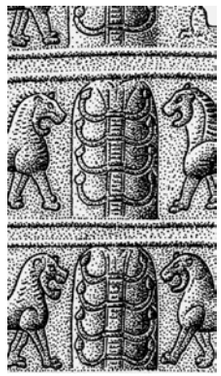


Abb. 8: Fragment eines Gürtelbeschlags, Urartu, 7. Jh. v. Chr. Die Baumdarstellung zeigt die Übergangsphase von Abb. 7 zu Abb. 9. Nach Kellner 1991: Tafel 2, Nr. 10.



Abb. 9: Stilisierter Baum auf einem Stirnblatt eines Pferdeschmucks. Skythisches Fürstengrab, Ziwije, Iran, 7. Jh. v. Chr. Nach Kat. München/Hamburg 2007: 234, Nr. 7.



Abb. 10: Stilisierter Baum auf einem goldenen Gürtelbeschlag. Skythisch, Ziwije, Iran, 7. Jh. v. Chr. Nach Kat. München/Hamburg 2007: 231, Nr. 4.

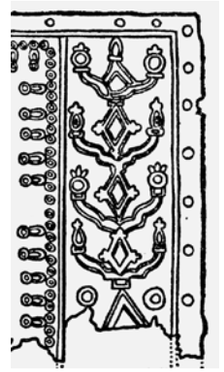


Abb. 11: Stilisierter Baum auf einem urartäischen Bronzegürtel. 8./7. Jh. v. Chr. (Das ganze Gürtelfragment ist abgebildet im Kapitel «Ein altorientalischer Paradiesgarten»). Nach Azarpay 1968: 51, Fig. 13.



Abb. 12: Stilisierter Baum auf einem Teke-*ensi*. 18. Jh. Bordürenausschnitt aus Kat. Nr. 50.

Muster: Die Zeichnung des Innenfeldes ist von unübertroffener Klarheit und Prägnanz (Abb. 2). Die grosszügig arrangierten *gush*-Motive entsprechen in ihrer Einfachheit der von mir vorgeschlagenen Interpretation als stilisierte Form des altorientalischen Thronträgermotivs.[7] Wie im Kapitel «Der turkmenische *ensi*» dargestellt wird, dürfte die Nischenform in Kombination mit den Registern auf sogdische Vorbilder zurückgehen (Abb. 1). Diese Vorbilder zeigen allerdings in den Registern keine Thronträger, sondern Darstellungen aus Religion, Mythos und Epos und in der zentralen Nische keinen Herrscher, wie das bei den Sasaniden im Iran der Fall war, sondern eine Gottheit. Dies sind Abweichungen von der mesopotamisch/iranischen Tradition, die typisch sind für Zentralasien. In der islamischen Epoche ist es aber auch in Zentralasien der Herrscher, der sich in der grossen Nische thronend darstellen lässt.[8]

In diesem Teke-*ensi*-Muster wurden nicht nur die alten, auf die mesopotamische Kultur zurückgehenden Thronträgermotive (Abb. 2) beibehalten, sondern auch die altorientalischen stilisierten Baumformen in der Hauptbordüre (Abb. 6–12). Das für diese kleine Gruppe typische Muster der Hauptbordüre (Abb. 12) ist auf anderen turkmenischen Knüpferzeugnissen in dieser Form unbekannt. Die Ähnlichkeit zwischen dem turkmenischen Bordürenmuster und den altorientalischen Baummotiven auf den Abb. 8–11 ist erstaunlich. Selbst die Anhebung (Omphalos), auf der die altorientalischen Bäume jeweils stehen (Abb. 9 – 11), ist in der turkmenischen Variante erhalten (Abb. 12), wenn auch in der für turkmenische Knüpfarbeiten üblichen geometrischen Form. Es sind also einmal mehr Stilelemente des altorientalischen Kunstschaffens, die sich als mögliche Quellen dieses archaischen Bordürenmusters anbieten. Wie wir schon beim *ak su*-Muster[9] festgestellt haben, geht auch dieses mit grosser Wahrscheinlichkeit auf altorientalische Vorbilder zurück. Nicht zuletzt basieren auch wichtige

7 Zum altorientalischen Thronträgermotiv siehe das Kapitel «Der turkmenische *ensi*». Vergl. dazu auch die Abbildungen 27–30 in der Beschreibung zu Kat. Nr. 1 und 2 im Kapitel «Die Salor».

8 Vergl. Abb. 94 im Kapitel «Der turkmenische *ensi*».

9 Sieh das Kapitel «Ein altorientalischer Paradiesgarten».



Abb. 13: Untere linke Ecke eines Teke-*ensi* mit den beiden *alem* und der *sainak*-Bordüre (links). Die Musterung mit den Blütenbäumen ist eine typische *alem*-Musterung, die aber auch auf *ensi* der Yomut häufig anzutreffen ist. Nach Pinner 1993: Abb. 16.



Abb. 14: Rechte Hälfte eines Teke-*germech*. Die Musterung entspricht den beiden *alem* Mustern des Teke-*ensi* links. Dazu kommt die für den *ensi* charakteristische *sainak*-Bordüre. Nach Pinner 1993: Abb. 17.

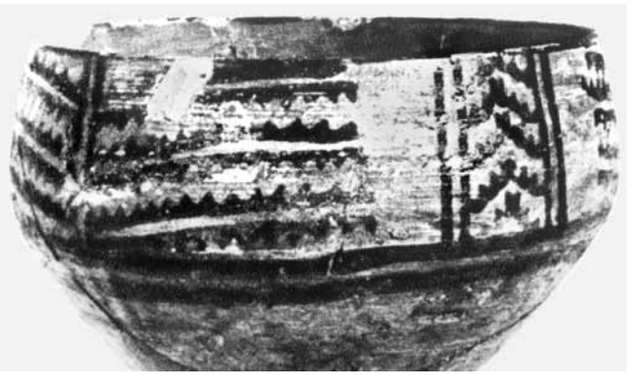


Abb. 15: Bemalte Keramik, Altin Tepe, Turkmenistan, Namazga IV, 2700 – 2500 v. Chr. Nach Masson/Sarianidi 1972: Tafel 32.



Abb. 16: Bemalte Keramik, Ulug-Tepe, Turkmenistan, Namazga IV, 2700 – 2500 v. Chr. Nach Sarianidi 1986: 101, Tafel 18.

Teile des *ensi*-Musters selbst, wie beispielsweise die Thronträger oder das *sainak*-Motiv (äusserste Bordüre an drei Seiten) auf altorientalischen Vorbildern. Alle diese Musterelemente dürften über den Iran nach Zentralasien gelangt sein und begründeten schliesslich die sich damals entwickelnde altiranische Mustertradition sowohl im Iran als auch im westlichen Zentralasien.

Nur unwesentlich später dürfte auch die Weinranke ihren Siegeszug durch den Orient angetreten haben. Die Ranke mit gerolltem Blatt in den vertikalen Bordüren dieses Teke-*ensi* (Abb. 4) ist ein spätes Zeugnis dieser Tradition (Abb. 3). Die Dreiecke neben den gerollten Blättern dürften als abstrahierte Überreste der Trauben in der ursprünglichen Weinranke zu deuten sein. Auch das sogdische Vorbild zeigt noch Reste einer Traube zwischen den gerollten Blättern am linken Bildrand (Abb. 3).

Dass aber selbst diese bereits stark abstrahierte Form des gerollten Blattes (Abb. 4) noch weiter abstrahiert werden konnte, zeigen die schmalen, horizontalen Bordüren oberhalb und unterhalb des zentralen Paneels (Abb. 5).

Farben: Das Stück zeigt mit nur sechs Farben die typische Farbpalette früher Teke-Arbeiten, obwohl das relativ helle Rot etwas unüblich ist und nur bei wenigen anderen Stücken der Teke vorkommt.

Datierung: Es liegt keine Radiokarbondatierung vor. Trotzdem kann das Stück mit Sicherheit ins frühe 19. Jahrhundert, ev. sogar in die Zeit vor 1800 datiert werden. Grund dafür ist die exzellente Qualität nicht nur der Musterzeichnung, sondern auch der Wolle und der Farben.

51

Teke-*germech*

Germech (*germetsch*) ist turkmenisch und wird von Moschkowa mit «Türschwellenteppich» übersetzt.[10] Nach Andrews heisst *germech* aber wörtlich «Schranke».[11] Nach Moschkova wurden die kleinen Knüpf-

10 Moschkowa 1970 (1998): 259.

11 Andrews et al. 1993: 13, *Germech* – Schwellenteppich: wörtlich «Schranke». Für Schwelle nennt er aber auch das türkische Wort *éshik*, oder *ishik* (siehe Andrews 1999: 210, 452, 455). *Eshik* wird auch oft mit «Türe» übersetzt, so z.B. bei den Kirgisen, die ihren Türvorhang *eshik tysh* nennen (vergl. Abb. 5 im Kapitel «Der turkmenische ensi»).



Abb. 17: Bemalte Keramik, Kara-Tepe, Turkmenistan, ca. 3000 v. Chr. Nach Belenickij 1968: Tafel 13.



Abb. 18: Bemalte Keramik, Ulug Tepe, Turkmenistan, Namazga IV, 2700 – 2500 v. Chr. Nach Masson/Sarianidi 1972, Tafel 33.

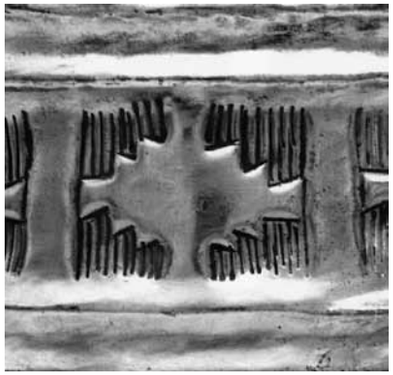




Abb. 19 und 20: Silberbecher, Westliches Zentralasien, Ende 3. Anfang 2. Jt. v. Chr. 12.4 cm hoch. Das ziselierte Muster zeigt in drei Registern gezahnte Rhomben in rechteckigen Feldern. Solche Muster wurden vermutlich von geflochtenen Körben oder Textilien auf Keramik (Abb. 17 und 18) und Metallobjekte übertragen. Nach Aruz et al. 2003: 360, Nr. 253.

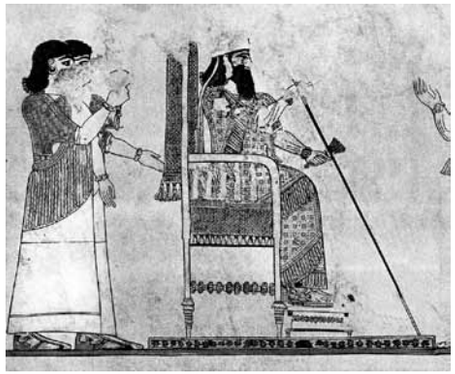


Abb. 21: Stilisierter Blütenbaum auf dem Teke-*germech* Kat. Nr. 51. Das Ornament ist typisch für die *alem*-Musterung auf *khali, chuval* und *ensi* der Yomut und der Teke.

arbeiten auf die Schwelle der Jurtentüre gelegt,[12] während sie laut Andrews über die Schwelle gehängt wurden.[13] Ob geknüpfte *germech* wirklich als «Sperre» gegen Staub und kleine Tiere im täglichen Gebrauch vor die Schwelle der Jurtentüre gehängt wurden, wie dies Andrews wiederholt beschreibt, scheint mir fraglich, zumindest wenn es um geknüpfte Exemplare wie Kat. Nr. 51 geht. Viel eher wurden für den Gebrauch im nomadischen Alltag Filze oder Flachgewebe verwendet. Geknüpfte Stücke, die auch Seide enthalten können wie Kat. Nr. 51, dürften zu kostbar gewesen sein. Sie hatten eher eine rituelle und apotropäische, mit dem *ensi* zusammen vielleicht sogar eine repräsentative Funktion. Dafür sprechen auch die Bedeutung «Schranke» und das hohe Alter des *germech* Kat. Nr. 51. Dieses Kleinod dürfte nur bei speziellen Anlässen verwendet worden sein, worauf im folgenden nochmals eingegangen wird.

Die Suche nach Belegen für die Verwendung eines geknüpften *germech* erwies sich als noch schwieriger als beim *ensi*.[14] Konnten dort zumindest noch drei Beispiele ausfindig gemacht werden, die einen geknüpften *ensi* als Türvorhang in Gebrauch zeigen,[15] so fehlen solche Belege für den geknüpften *germech* als Schwellenteppich oder «Kleintiersperre» ganz. Verglichen mit *ensi* sind *germech* zudem erheblich seltener. Nur wenige Exemplare sind in der Literatur abgebildet,[16] bei der Mehrzahl handelt es sich darüber hinaus noch um Stücke der Teke. Sechzehn der veröffentlichten *germech* stammen von den Teke, und nur zwei von den Arabachi.[17] Zudem zeigen 11 der 16 Teke-Stücke, inklusive Kat. Nr. 51, ein sehr ähnliches Muster mit nur geringen Abweichungen. Auch dieses Phänomen ist bisher noch ungeklärt. Aus dem Internethandel sind allerdings auch mehrere Exemplare der Ersarï bekannt, wobei es sich immer um Beispiele aus dem späten 19. oder frühen 20. Jahrhundert handelt. Andrews nennt weitere Beispiele der Sarïq und der Chowdur, bestätigt aber, dass viel weniger *germech* als *ensi* bekannt seien.[18]

12 Moschkowa 1946 (1998): 187.
13 Andrews 1980: 56; 1993: 13.
14 Siehe das Kapitel «Der turkmenische *ensi*».
15 Es sind zwar fünf Abb., zwei davon zeigen aber Wiederholungen desselben *ensi* in Gebrauch als Türvorhang (vergl. Abb. 11 – 14 imKapitel «Der turkmenische *ensi*»).
16 Diesen kleinen Objekten wurden offensichtlich in der Literatur bisher wenig Beachtung geschenkt.
17 Siehe Band 1, Vergleichsstücke zum Teke-*germech* Kat. Nr. 51.
18 Andrews et al. 1993: 13.



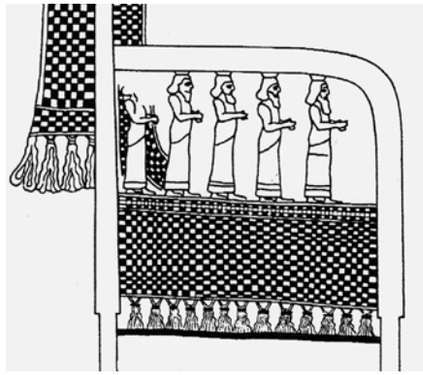


Abb. 22 und 23: König Tiglatpilesar III. bei einer Audienz, Wandmalerei aus dem Palast von Til Barsip. 8. Jh. v. Chr. Auf der Sitzfläche des Throns lag ein Textil mit Schachbrett-Musterung, während über der Thronlehne ein zweites, grösseres Textil mit der gleichen Musterung hing (Abb. 23). Auf dem Podest unter dem Thron lag vermutlich ein Teppich, der, wie die Musterung der Schwellensteine zu den Thronsälen der Paläste von Khorsabad und Ninive, ebenfalls eine Schachbrett-Musterung gehabt haben dürfte (Abb. 24 und 25). Nach Parrot 1961: Abb. 112 (Abb. 22), und Hrouda 1965: Tafel 14 (Abb. 23).

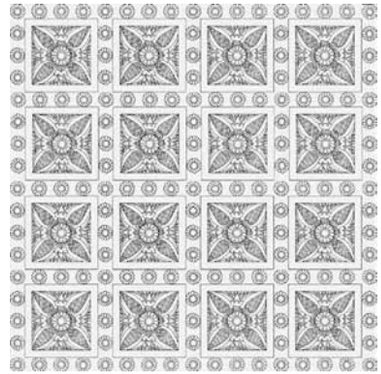


Abb. 24: Zeichnung des Musters des Bodens im Bereich der Eingänge des Thronsaals im Palast Assurbanipals, Ninive, 7. Jh. v. Chr. Das Muster dürfte eine ähnliche Bedeutung gehabt haben wie das der königlichen Gewänder und der Throndecken. Es diente dem Schutz des Königs und der Darstellung seiner Macht.



Abb. 25: Ausschnitt aus einem Alabasterrelief (Bodenplatte), Eingang zum Thronsaal eines assyrischen Königspalastes. 7. Jh. v. Chr. Vermutlich Ninive, 84 x 78 cm, The Metropolitan Museum of Art New York, Inv. Nr. X.153. Fotografie des Autors.

Muster: Die Musterung des Teke-*germech* (Abb. 14) ist identisch mit der Musterung der beiden *alem* des dazugehörigen Teke-*ensi* (Abb. 13). *Ensi* und *germech* wurden ursprünglich zusammen verwendet, sie bildeten ein Ensemble. So war es zumindest bei den Teke.[19] Die archaische, an einen grossen Blütenbaum erinnernde Musterung (Abb. 14 und 21) ist schon auf Keramiken und Metallgefässen der Namazga-Kultur Zentralasiens (heutiges Turkmenistan) aus dem 3. Jahrtausend v. Chr. anzutreffen (Abb. 15–20). Das stilisierte «Baummuster» ist aus zwei Komponenten zusammengesetzt: einem an eine Tanne erinnernden unteren Teil und einer aufgesetzten «Blüte» in der Form eines gezahnten Rhombus (Abb. 21). Das ist eine typische *alem*-Musterung, die auch auf *alem* von *khali* und *chuval* oft anzutreffen ist. Im unteren Teil des Feldes stehen eng aneinandergefügt achtblättrige Rosetten auf braunem Grund. Das Ganze wird gerahmt von einer Bordüre mit *sainak*-Motiven, die mit wenigen Ausnahmen nur auf *ensi* und *germech* verwendet wurde und ebenfalls auf mehrere tausend Jahre alte Vorbilder zurückgehen.[20] Diese ungewöhnliche Übereinstimmung der Muster der beiden *alem* des *ensi* und des *germech* erlaubt den Rückschluss, oder erzwingt ihn sogar, dass die beiden Objekte in einem direkten Zusammenhang zueinander stehen, dass sie als Paar verwendet wurden. Die ausschliessliche Verwendung von über 3000 Jahre alten Mustern ist ein überzeugender Hinweis darauf, dass die paarweise Verwendung der beiden Objekte auf eine lange Tradition zurückgeht.

Eine solche gemeinsame Verwendung von unterschiedlichen Objekten mit gleicher Musterung ist bei den Turkmenen einmalig.[21] Die Verwendung von vergleichbaren «Teppich-Ensembles» ist sonst nur

19 Ob dies bei den Ersarï und Arabachi auch der Fall war, ist nicht nachweisbar, aber wahrscheinlich.

20 Vergl. Abb. 53 – 84 im Kapitel «Der Turkmenische *ensi*».

21 Allerdings wurden auch *chuval* und *asmalyk* in Paaren hergestellt und paarweise verwendet. Dabei handelt es sich bei den *chuval* und *asmalyk* um zwei identische Objekte, deren paarweise Herstellung sich durch den paarweisen Gebrauch als Transporttaschen (*chuval*) oder Tierflankenschmuck (*asmalyk*) erklärt.



Abb. 26: Die sog. Arjan-Schale, gefunden im Grab eines elamischen Fürsten, Iran, 7. oder 6. Jh. v. Chr. Fünf konzentrische Register zeigen verschiedene Szenen, die mit assyrischen Darstellungen vergleichbar sind. Das äusserste Register zeigt eine königliche Jagd mit anschliessendem rituellem Bankett. Die Bankettszene spielt sich vor einer königlichen Jurte mit einem baldachinartig aufgespannten Textil (*ensi*?) über dem Eingang ab. Nach Majizadeh 1992: Fig. 1.

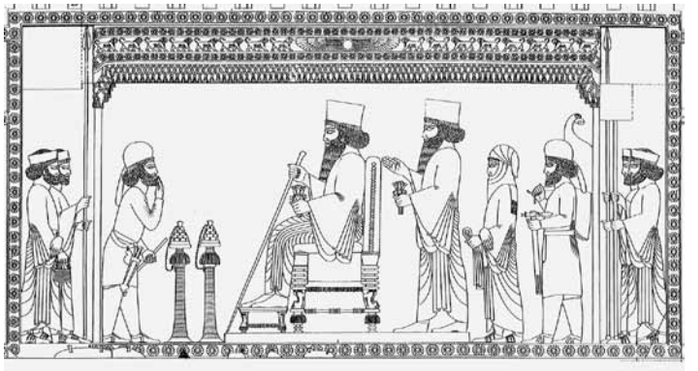


Abb. 27: Achämenidische Audienzszene mit dem thronenden Dareios. Ende 6. Anfang 5. Jh. v. Chr. Auf dem Thron lag eine Throndecke wie auf Abb. 28, während auf dem Podest unter dem Thron vermutlich ein Teppich lag. Dieser ist laut David Stronach ähnlich dem Pazyryk-Teppich vorzustellen (siehe Abb. 45–47 im Kapitel "Die Sarïq"). An Stelle der skythischen Hirsche und Greifen des Pazyryk-Teppichs waren es bei den Achämeniden Löwen und Rosetten wie auf der Throndecke (Abb. 28) und dem Baldachin (Abb. 27), der die ganze Thronszene überdacht (sowie auch auf dem Gewand des Königs, auf der Abbildung nicht sichtbar). Nach Tilia 1972: Fig. 3.

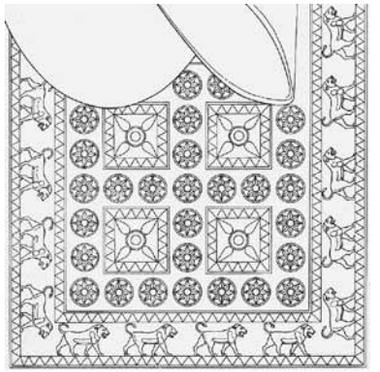


Abb. 28: Achämenidische Throndecke, Ausschnitt aus einer Thronszene, Persepolis. Die Throndecke hing gut sichtbar seitlich vom Thron herab (vergl. Abb. 27). Die Zeichnung zeigt die eingeritzte Musterung mit Pinienzapfenrosetten im Feld und schreitenden Löwen in der Bordüre. Nach Tilia 1978: Fig. 3 (Abb. 9).

noch aus dem urbanen Bereich Persiens bekannt,[22] dort vermutlich aber in einem anderen Zusammenhang.

Schon im Kapitel über den *ensi* wurde darauf hingewiesen, dass der *germech* mit dem *ensi* und seiner Thronsymbolik zusammengehört wie der Fussschemel zum assyrischen und achämenidischen Thron (vergl. Abb. 22). Sollte der *ensi* tatsächlich im Zusammenhang mit herrschaftlicher Repräsentation stehen, so gehört auch der *germech* in diesen Bereich.

Tatsächlich treffen wir auf interessante Parallelen in Bezug auf die gemeinsame Verwendung von Textilien im Umfeld altorientalischer Throndarstellungen. Sowohl bei den Assyrern[23] als auch bei den Achämeniden[24] ist die Verwendung verschiedenartiger Textilien mit gleicher Musterung im Zusammenhang mit thronenden Herrschern belegt.

Assyrische Wandmalereien aus dem Palast von Til Barsip (8. Jahrhundert v. Chr.) zeigen Thronszenen mit unterschiedlich grossen Textilien, aber gleicher Schachbrett-Musterung (Abb. 22 und 23). Ein kleineres Textil bedeckt die Sitzfläche des Thrones, während ein grösseres über die Rückenlehne gehängt ist. Vorstellbar wäre, dass auf dem niedrigen Podest unter dem Thron auch ein Teppich mit ähnlicher Schachbrettmusterung lag, möglicherweise gemustert wie die etwas späteren Schwellensteine vor den Eingängen zu den Thronsälen der Paläste von Khorsabad und Ninive (Abb. 24 und 25).

Dies lassen zumindest die Throndarstellungen mit dem dazugehörigen textilen Schmuck der Achämeniden vermuten. Dort zeigen alle Textilien im Umfeld des Thrones die gleichen Muster. Der König sass auf einer Throndecke mit Kasettenmusterung aus Pinienzapfen und Rosetten im Feld und schreitenden Löwen in der Bordüre; über ihm war ein Baldachin, ebenfalls mit schreitenden Löwen gemustert,

22 Hubel 1972: 338. *Kellei* (auch *ghali*), *Keleyghi* und *Kenareh* sind verschiedene Teppichformate mit aufeinander abgestimmter Musterung, die zusammengelegt eine Einheit bildeten. Ich danke Gerd Näf, Basel, für den Hinweis.

23 Siehe Stronach 2002.

24 Siehe Stronach 1993.

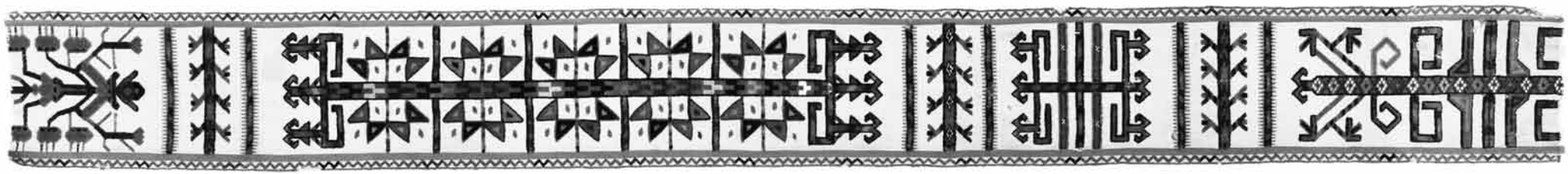


Abb. 29: Kat. Nr. 53, Teke-*aq yüp*, 2 Fragmente:
(1) 24 x 236 cm, (2) 24 x 266 cm, 17. oder 18. Jh.

und auf dem niedrigen Podest unter dem Thron lag vermutlich ein Thronteppich mit einem Kassettenmuster im Feld und ebenfalls schreitenden Löwen in den Bordüren, vergleichbar dem Textil auf der Sitzfläche des Thrones. Nach David Stronach darf man sich diesen Thronteppich ähnlich wie den Pazyryk-Teppich vorstellen.[25]

Was hat nun dieses «Paar» mit den soeben erwähnten assyrischen und achämenidischen Throntextilien gemeinsam? Am besten vorstellbar ist das vor dem Hintergrund der Szenerie auf der Arjan-Schale (Abb. 26). Diese Darstellung datiert zwischen den assyrischen und achämenidischen Beispielen (Abb. 22 und 27). Wie bereits im *ensi*-Kapitel angedeutet, könnte uns diese Darstellung eine Vorstellung davon vermitteln, wie ein *ensi* im 1. Jahrtausend v. Chr. gebraucht wurde: Heruntergeklappt als Türvorhang, als Aushängeschild des Khans, und hochgeklappt als Baldachin, entsprechend der Darstellung auf der Arjan-Schale.

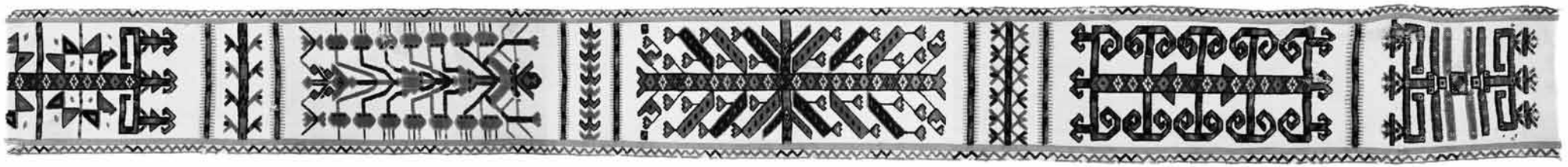
Sollte der *ensi* tatsächlich schon seit so langer Zeit als Türvorhang einer herrschaftlichen Jurte als Statussymbol gedient haben, so liegt die Vermutung nahe, dass auch der *germech*, und zwar zusammen mit dem *ensi,* seit dieser Zeit in Gebrauch war und als Schwellenschmuck oder Schwellenschutz gedient hat. Wie wir gesehen haben, waren schon bei den Assyrern Schwellenschmuck und Throntextilien gleich oder zumindest ähnlich gemustert. Diese assyrischen «Schwellenteppiche» hatten eine apotropäische Funktion, mit ihrer Musterung sollten sie den Thronsaal und den Herrscher vor Dämonen und anderen schlechten Einflüssen schützen. Die Schwelle als ein Ort von besonderer Bedeutung wurde also schon bei den Assyrern hervorgehoben und mit Schutzsymbolen versehen. Dasselbe dürfte auch auf die Musterung der Throntextilien zutreffen.

Kann es sein, dass auch im nomadischen Bereich die Schwelle eine grosse Bedeutung hatte und des Schutzes bedurfte? Ist anzunehmen, dass der *germech* nicht nur die Bedeutung der Schwelle unterstrich, sondern diese auch vor allen denkbaren negativen Einflüssen zu bewahren hatte? Andrews weist darauf hin, dass der Schwelle bei den Mongolen eine bedeutende Rolle beigemessen wurde. Die Schwelle zu Dschingis Khans Zelt war vergoldet, sicherlich ein Zeichen von hohem Status.[26] Im weiteren zitiert Andrews den Franziskaner Johannes von Plano Carpini (1185–1252), bekannt geworden durch seine Reise in die Mongolei und seine Audienz bei Güyük Khan, einem Enkel des Dschingis Kahn. Carpini berichtet, dass jeder, der auf die Schwelle des Zeltes eines Khans tritt, hingerichtet wurde. [27] Andrews bringt diese Aussage mit der hohen Bedeutung in Verbindung, die der Schwelle in der Heiligen Geschichte der Mongolen beigemessen wird. Die Schwelle als kritischer Ort des Übergangs war aber nicht nur bei den Mongolen bekannt. In vielen Kulturen rings um den Erdball, offensichtlich auch in der Welt des Alten Orients, hatte die Schwelle eine ähnliche symbolische Bedeutung.[28]

Es könnte also sein, dass der *germech* nicht nur ein Schmuck dieses bedeutenden Ortes des Übergangs war, sondern auch eine Schutzfunktion hatte. Die Verwendung des *sainak*-Motivs als Bordüre würde dazu

25 Stronach 1993.

26 Andrews 1999: 560.
27 Andrews 1999: 475.
28 Cooper 1986: 171.



passen. Der *germech* kam demzufolge vermutlich mit dem *ensi* zusammen bei besonderen Anlässen (Empfängen, Banketten etc.) zum Einsatz und war nicht einfach eine «Sperre» für Kleintiere, sondern ein Prestigeobjekt mit zusätzlicher Schutzfunktion. Ist der *ensi* heruntergeklappt und hängt vor dem Eingang zur Jurte, so übernehmen die beiden *alem* in der *ensi*-Musterung den Schutz der Schwelle. Wurde er hochgeklappt und zum Baldachin, dann übernahm der *germech* diese Funktion. Dies wäre zumindest eine plausible Erklärung für die gleiche Musterung der beiden Objekte. Dass die Musterung des *germech* bei den Teke immer aus Rosetten und Blütenformen besteht (Abb. 13 und 14), mag ebenfalls kein Zufall sein. Auch der assyrische Schwellenschmuck zeigt in seiner Musterung Rosetten und Blüten (Abb. 24 und 25), wenn auch in anderer Form.

Datierung: Dieser *germech* entstand laut Radiokarbondatierung zwischen 1490 und 1660 und ist somit eines der wenigen vor 1650 entstandenen turkmenischen Knüpferzeugnisse.[29]

52

Teke *kapunuk*[30]

Wie bei den Salor ist auch bei den Teke das gerollte Blatt das Standard-Muster des *kapunuk*. Abgesehen von einigen Einzelheiten sind die Teke-*kapunuk* denjenigen der Salor sehr ähnlich. Teke-*kapunuk* gibt es aber wesentlich mehr, und als Mustergruppe sind sie nicht so homogen wie die *kapunk* der Salor. Wie die Liste der Vergleichsstücke zeigt, lassen sich die Teke-*kapunuk* in zwei Gruppen unterteilen, die sich vor allem durch die Form des gerollten Blatts unterscheiden.

Farben: Dieser *kapunuk* ist eines der wenigen turkmenischen Stücke ausserhalb des Bereichs der Salor, welches mit Lac gefärbte Wolle enthält. Zudem ist Lac hier nicht nur in grösseren Mengen anzutreffen, sondern auch systematisch im mittleren Bereich des horizontalen Paneels angewendet worden.

29 Siehe das Kapitel «Von der visuellen Einschätzung zur wissenschaftlichen Analyse».

30 Für eine allgemeine Einführung zum Thema *kapunuk* siehe Kat. Nr. 3 im Kapitel «Die Salor».

53

Teke-*aq yüp*

Dieses zweiteilige Zeltbandfragment ist von höchster Qualität, nicht nur in Bezug auf seine ungewöhnliche Farbigkeit, sondern auch in Bezug auf seine klar gezeichnete Musterung. Es kann allerdings nur mit Vorbehalt den Teke zugeschrieben werden. Ein 1984 bei Rippon Boswell verkauftes drittes Fragment[31] desselben Bandes schliesst vermutlich direkt an der linken Seite des linken Fragments (Abb. 29) mit dem angeschnittenen Granatapfelbaum an. Dieser zeigt auf dem Fragment von Rippon Boswell die erste Hälfte des Musters. Im Katalog von Rippon Boswell wird das Fragment den Sarïq zugeordnet. Die Farbpalette weicht aber zu stark von derjenigen der Sarïq ab, weswegen hier eine Teke-Zuordnung vorgezogen wird.

31 Rippon Boswell 20, 1984: Lot 73.



Abb. 30: Stilisierter Granatapfelbaum, assyrisches Rollsiegel aus der Zeit Salmanassar III., 858 – 824 v. Chr. British Museum London. Nach Muthmann 1982: 21, Abb. 9.

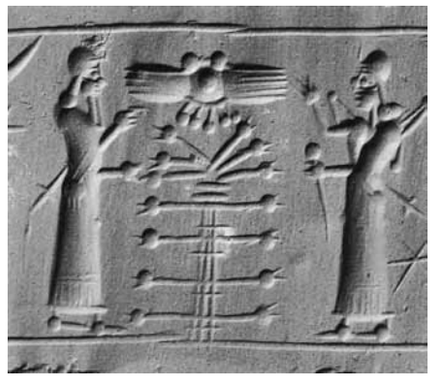


Abb. 31: Stilisierter Granatapfelbaum, assyrisches Rollsiegel, 8. Jh v. Chr. Landesmuseum Karlsruhe, Inv. Nr. 90/119. Nach Rehm 1997: 410, Abb. 224.

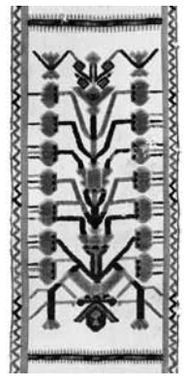


Abb. 32: Detail aus Kat. Nr. 53. Stilisierter Granatapfelbaum, Teke-*aq yüp*, 17./18. Jh.

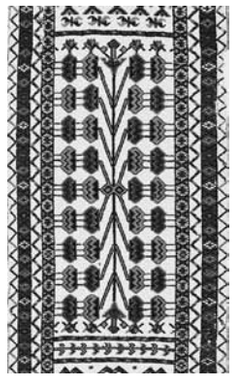


Abb. 33: Detail aus Kat. Nr. 39. Stilisierter Granatapfelbaum, Sarïq-*aq yüp*, 1. Hälfte 19. Jh.

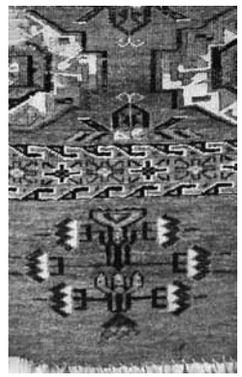


Abb. 34: Ausschnitt aus einem Yomut-*chuval* mit Granatapfelbäumen im *alem*. 19. Jh. Jim Adelson Collection, Boston.

Das angeschnittene Ornament auf der rechten Seite des linken Fragments (Abb. 29) zeigt vermutlich die ehemalige Mitte des Bandes, von der aus sich die gleichen Ornamente auf beiden Seiten spiegelbildlich wiederholten. Das Rippon Boswell Fragment schliesst nämlich direkt an der linken Seite unseres Fragments an.

Muster: Zeltbandmuster sind in der Regel schwierig zu interpretieren, und nur in Ausnahmefällen ist es möglich, den ursprünglichen Hintergrund eines solchen Musters aufzudecken und zu deuten. Der «Komposit-Palmettbaum» des Salor-*aq yüp* (Kat. Nr. 4) ist eine dieser Ausnahmen. Beim Teke-*aq yüp* Kat. Nr. 53 (Abb. 29) stossen wir auf ein weiteres Beispiel. Es handelt sich auch hier um ein Muster aus der Kategorie der stilisierten Bäume, welches auf *aq yüp* verschiedener turkmenischer Gruppen immer wieder anzutreffen ist und seine Herkunft kaum leugnen kann: Der Granatapfelbaum.

Der Granatapfel

Der Granatapfel ist ein altes Fruchtbarkeits-Symbol, dessen Urheimat laut Muthmann in der altorientalischen Welt, in Elam, Sumer und Akkad zu suchen ist.[32] Vermutlich eine der frühesten Darstellungen eines Granatapfelbaums zeigt die berühmte Uruk-Vase, eine sumerische Alabastervase aus dem Eanna-Tempel von Uruk aus der Mitte des 4. Jahrtausends v. Chr.[33] Das Symbol des Granatapfels zieht sich seither wie ein roter Faden durch die Kulturen des Mittelmeerraums, des Vorderen Orients und Zentralasiens.

Granatäpfel erscheinen bei den Turkmenen am häufigsten auf Zeltbändern, wobei das Motiv aber nicht auf Zeltbänder beschränkt ist. Granatäpfel gehören auch zur Standardmusterung einer Gruppe weissgrundiger Nischenteppiche aus der Oase von Buchara[34] oder yomudischer *chuval* (Abb. 34) und *khali*,[35] wo sie aber ausschliesslich in den *alem* zu finden sind. Auf Zeltbändern ist das Vorkommen aber am häufigsten belegt. Selbst der «Komposit-Palmettbaum» der Salor (Abb. 38) verzichtet nicht auf dieses alte Symbol. Granatäpfel bilden dort neben Palmettblättern und Rosetten allerdings nur einen Teil der Komposition. Nicht so beim Grantapfelbaum, wie ihn das *aq yüp* Kat. Nr. 53

32 Muthmann 1982: 9.
33 Muthmann 1982: Abb. 2–3.
34 Kaffel 2007: Abb. 1, und 4–6.
35 Z.B. Kat. Nr. 105.



Abb. 35: Rosette mit Granatäpfeln und Palmetten, assyrischer Knaufziegel, 9. Jh v. Chr. Nach Muthmann 1982: Fig. 66.

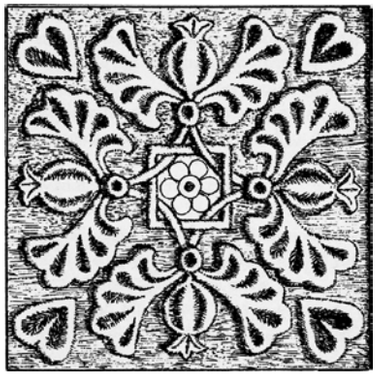


Abb. 36: Rosette mit Granatäpfeln und Palmetten, sasanidische Stuckplatte. Nach Kröger 1982: 98, Abb. 54.



Abb. 37: Ausschnitt aus Kat. Nr. 38, Rosette mit Granatäpfeln und Palmetten, Sarïq-*aq yüp*, 17./18. Jh.



Abb. 38: Ausschnitt aus Kat. Nr. 4, Komposit-Palmettbaum mit Granatäpfeln und Palmetten, Salor-*aq yüp*, 17./18. Jh.

zeigt (Abb. 32). Es ist verblüffend, wie ähnlich diese Baumdarstellung des 17./18. Jahrhunderts mit ihren zwei mal sieben Granatäpfeln den vermutlichen assyrischen Vorbildern ist, die beinahe 3000 Jahre älter sind.

Die Formen der Granatapfelbäume auf den turkmenischen Zeltbändern variieren, auch wenn sie immer die gleiche Grundstruktur zeigen. Sie sind manchmal in die Länge gezogen wie beim Arabachi-*aq yüp* (Kat Nr. 125), oder die Granatäpfel können sogar doppelreihig sein wie beim Sarïq-*aq yüp* Kat. Nr. 39 (Abb. 33).

Neben den Granatapfelbäumen nach assyrischem Vorbild gibt es auf turkmenischen Zeltbändern auch zu Rosetten geformte Granatapfelkompositionen, wie das beim Sarïq-*aq yüp* Kat. Nr. 38 der Fall ist (Abb. 37). Granatapfelrosetten waren auch bei den Sasaniden bekannt (Abb. 36), die allerdings ebenfalls auf assyrische Vorbilder (Abb. 35) zurückgehen dürften.

Wie bereits im Kapitel «Die Salor» erwähnt, dürfte auch das Granatapfelmotiv im «Komposit-Palmettbaum» der Salor (Abb. 38) sasanidische Vorbilder gehabt haben.

Wir treffen mit dem Granatapfelbaum und der Granatapfelrosette erneut auf alte Ornamente, welche wie eine Anzahl anderer turkmenischer Teppichmuster mit grosser Wahrscheinlichkeit auf assyrische Vorbilder aus dem frühen 1. Jahrtausend v. Chr. zurückgehen.

Farben: Die Farbigkeit dieses Zeltbandes mit den warmen, leuchtenden Tönen ist aussergewöhnlich. Das Stück hat keine Insektenfarbstoffe auf Wolle, ein weiterer Grund, warum einer Zuordnung zu den Teke der Vorrang gegeben wurde.

Datierung: Das *aq yüp* stammt laut Radiokarbondatierung aus der Zeit zwischen ca. 1650 und 1800. Eine Datierung ins 19. Jahrhundert darf auf Grund seiner hohen Qualität ausgeschlossen werden. Der Nachweis von Zinn bestätigt aber die Radiokarbondatierung in die Zeit nach 1650. Zinn als Farbaufheller war vor 1710 nicht bekannt, muss aber anscheinend in Zentralasien schon bald nach seiner Entdeckung durch Cornelius Drebbel zur Anwendung gekommen sein.[36]

36 Für eine Erklärung dieses Phänomens siehe das Kapitel «Scharlach und Purpur».



Abb. 39: Stilisierter Blütenbaum mit zwei Enten auf einer gespaltenen Palmette. Fragment eines sogdischen Seidenstoffs, 8./9. Jh. Privatsammlung New York.



Abb. 40: Stilisierter Blütenbaum mit zwei Enten auf einer gespaltenen Palmette. Fragment eines byzantinischen Seidenstoffs, 9./10. Jh., Aachen. Nach Lessing 1913.



Abb. 41: Seidenlampas mit einem Gitterwerk aus gespaltenen Palmetten, Spanien, 14. Jh. Nach May 1957: Fig. 105.



Abb. 42: Anatolisches Teppichfragment mit einem Gitterwerk aus gespaltenen Palmetten, 16./17. Jh. Nach Sotheby's New York, 16. Dezember 1993: Lot 81.



Abb. 43: Seidensamt mit einem Gitterwerk aus gezahnten Blattformen, Indien oder Persien, 17. Jh. The David Collection, Kopenhagen. Nach Folsach 2001: 399, Nr. 679.



Abb. 44: Ausschnitt aus Kat. Nr. 54, Teke-*asmalyk*, 18. Jh. Das Feldmuster mit dem Gitterwerk aus gezahnten Blättern mit integriertem Tier/Baum-Motiv dürfte auf ein Textilmuster wie auf den Abb. 41–43 zurückzuführen sein.

54

Teke-*asmalyk*[37] mit Tier/Baum-Musterung

Asmalyk ist turkmenisch und heisst wörtlich «Kameldecke».[38] Es ist ein Flankenschmuck für das Kamel, auf dem die Braut zu ihrem Bräutigam geführt wurde.[39] Entsprechend ihrer Verwendung wurden *asmalyk* immer paarweise hergestellt.

Die Gruppe der Teke-Tier/Baum- (Kat. Nr. 54) und Vogel-*asmalyk* (Kat. Nr. 143) wurde von Pinner und Franses ausführlich beschrieben.[40] Die meisten der bekannten Vergleichsexemplare sind dort aufgeführt und auch abgebildet. Seither sind nur noch wenige Exemplare zu dieser Gruppe hinzugekommen, der *asmalyk* der Sammlung Marie und George Hecksher (Kat. Nr. 54, Abb. 44) ist einer davon.

Der Hecksher Tier/Baum-*asmalyk* unterscheidet sich in seiner Musterung leicht von den anderen Exemplaren dieser Gattung und bildet eine Art Übergangsstück zwischen den Vogel- und den Tier/Baum-*asmalyk*. Alle anderen Tier/Baum-*asmalyk* zeigen, verglichen mit den Vogel-*asmalyk*, im Gitterwerk eine Verdoppelung der gezahnten Blätter. Nicht so das Hecksher Stück. Das aus den gezahnten Blättern gebildete Gitterwerk ist dort dasselbe wie bei den Vogel-*asmalyk* (vergl. Kat. Nr. 143).

Muster: Pinner und Franses führten das Gitterwerk mit den gezahnten Blättern auf die Muster chinesischer Seidenstoffe und Bronzen aus der Han-Zeit zurück.[41]

Wie die Abbildungen 39–43 zeigen, leitet sich das Muster aber eher von Stoffmustern ab, die sich aus der gespaltenen Palmette des 7.–9. Jahrhunderts (Abb. 39 und 40) über ein Palmblatt-Gitterwerk auf Seidenstoffen des 14. Jahrhunderts (Abb. 41) zu einem Gitterwerk aus gezahnten Blättern auf safawidischen und moghulischen Stoffen entwickelt hat (Abb. 43). Diese Beispiele liegen nicht nur zeitlich wesentlich näher beieinander als die von Pinner und Franses vorgeschlagenen

37 Zur möglichen Herkunft dieser Art von Flankenschmuck für ein Kamel siehe Kat. Nr. 76–78 im Kapitel «Die Qaradashlï».
38 Moschkowa 1970 (1998): 257.
39 Siehe auch Andrews et al. 1993: 14.
40 Pinner/Franses 1980: 114–133.
41 Pinner/Franses 1980: 128, Abb. 250 und 251.



Abb 45: Stilisierte Palme mit zwei Giraffen und vier Hunden, Schminkpalette aus dem prädynastischen Ägypten, 3300 – 3100 v. Chr. Nach Schäfer/ Andrae 1925: 187.

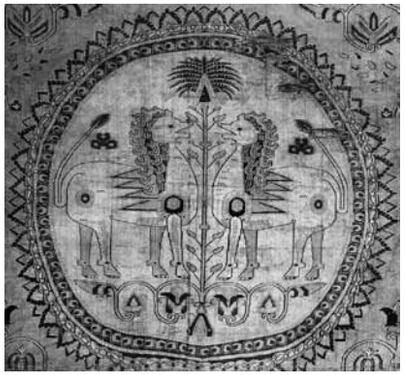


Abb. 46: Stilisierte Palme mit zwei Löwen auf einer gespaltnen Palmette, sasanidischer (?) Seidenstoff, 7./8. Jh. Nach von Wilckens 1991: 46.



Fig. 47: Stilisierte Palme mit zwei Löwen und einem Adler in einer Nische. Portal der Yakudiye Medrese, Erzurum, Anatolien, 13. Jh. Fotografie des Autors, 1981.



Abb. 48: Schmuckbehang Kat. Nr. 123 (Ausschnitt), Chowdur, 18./19. Jh. Ein halbiertes *ertmen gül* mit einem Tier/Baum-Motiv nach sasanidisch/sogdischem Vorbild.

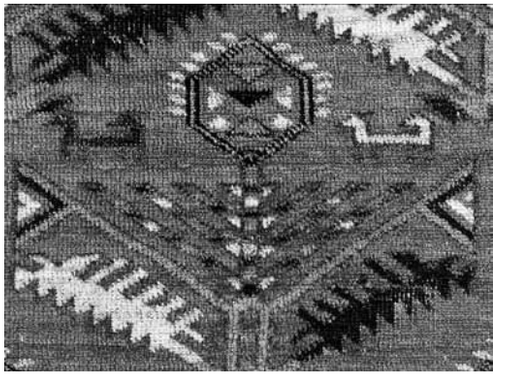


Abb. 49: Stilisiertes Tier/Baum-Motiv auf dem Teke-*asmalyk* Kat. Nr. 54.

Han-Muster; sie sind auch formal dem Muster der Teke-*asmalyk* ähnlicher. Das Gitterwerk mit den gezahnten Blättern auf den *asmalyk* der Teke scheint eher dieser Tradition zu folgen, denn die chinesische Han-Zeit (202 v. Chr. – 220 n. Chr.) dürfte wohl zu früh sein für dieses turkmenische Muster. In der Tat hat letzteres wesentlich stärkere Bezüge zu Textilmustern aus der Zeit nach dem 10. Jahrhundert als zu den Han-Mustern.

Wie aus den Abb. 45 – 47 hervorgeht, dürfte das alte Tier/Baum-Muster[42] in ein Gitterwerk integriert worden sein, ähnlich dem Seidenstoff aus dem 14. Jahrhundert auf Abb. 41, nur dass dort keine Tiere mehr auf der gespaltenen Palmette stehen, sondern ein geometrisches Ornament, welches vielleicht als Überrest des ehemaligen Baummotivs interpretiert werden kann. Die halbierten Palmblätter sind aber noch deutlich an der gefiederten Struktur (und ihren dazugehörigen Voluten) zu erkennen. Dasselbe trifft auch für das anatolische Teppichmuster auf Abb. 42 zu. Das safawidisch/moghulische Samtmuster (Abb. 43) geht noch einen Schritt weiter, indem die Blätter beidseitig gefiedert und zu einem komplexen Gitterwerk verbunden sind, welches Rosetten und Lotusblüten einschliesst, die wiederum miteinander verbunden sind.

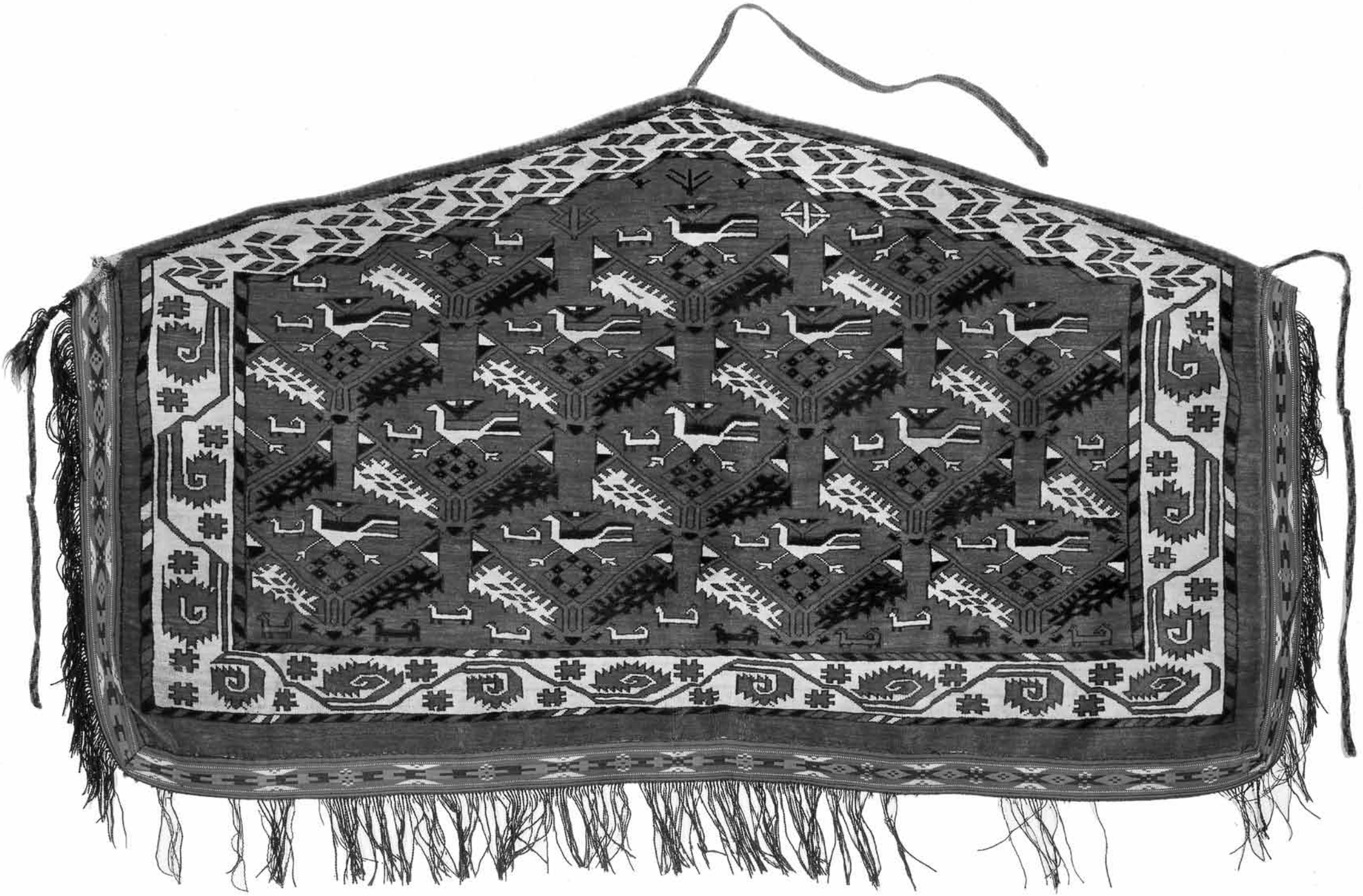
Da die ältesten zur Zeit bekannten Beispiele dieses Mustertyps nicht früher als in das 14. Jahrhundert zu datieren sind, ist davon auszugehen, dass auch das Muster des Teke-Tier/Baum-*asmalyk* mit seinem vegetabilen Gitterwerk kaum älter sein dürfte. Vermutlich waren safawidische oder moghulische Stoffe des 16. und 17. Jahrhunderts die Vorlage. Das Festhalten am Tier/Baum-Motiv an Stelle der safawidischen oder moghulischen Rosetten dürfte mit turkmenischem Traditionsbewusstsein zu erklären sein: ein altes Muster wurde mit einem neuen Muster kombiniert und hat so überlebt. Das ist kein Einzelfall im Bereich turkmenischer Teppiche: Ein weiteres Beispiel sind die Teppiche der «Adler»-*gül*-Gruppen. Auch dort wurde Altes mit Neuem kombiniert.[43]

Wie es dazu kommt, dass alle Tier/Baum- und Vogel-*asmalyk* die Bordüre mit der speziellen Form der Ranke mit gerolltem Blatt zeigen, ist bisher nicht geklärt.[44] Pinner und Franses verweisen lediglich

42 Zum Tier/Baum-Muster siehe Pinner/Franses 1980.

43 Siehe Abb. 18 im Kapitel «Die Adler-*gül* Gruppen».

44 Siehe auch die Erklärungen zu Kat. Nr. 143.



610

auf die Parallele zu den Teke-*khali* mit vergleichbarer Bordüre (Kat. Nr. 73 und 74). Tatsächlich handelt es sich dabei um eine frühe Form dieser Bordüre, die noch starke Anklänge an sogdische Vorbilder des 7. und 8. Jahrhunderts zeigt.[45]

Datierung: Laut Radiokarbondatierung müsste dieser *asmalyk* entweder um 1700 oder im 19. Jahrhundert entstanden sein. Obwohl die statistische Wahrscheinlichkeit für das 19. Jahrhundert wesentlich grösser ist, spricht vieles dafür, dass dieses Stück nicht aus dem 19. Jahrhundert stammt. Die Wahrscheinlichkeit des Bereichs um 1700 ist mit 27% gross genug, um diesen als den richtigen in Erwägung zu ziehen.

143

Teke-Vogel-*asmalyk* (Abb. 50)

Da dieser Vogel-*asmalyk* des Ethnographischen Museums in St. Petersburg eines der besten Exemplare seiner Art ist, wurde das Stück schon mehrfach veröffentlicht.

Muster: Für eine Erklärung der möglichen Herkunft des Gittermusters mit den gezahnten Blättern im Feld und der Bordüre mit gerolltem Blatt siehe Kat. Nr. 54. An Stelle des Tier/Baum-Motivs stehen hier ein Vogel und ein kleiner Vierbeiner.

Das Bordürenmuster mit gerolltem Blatt und einer identischen Zeichnung in der Horizontal- und in den Vertikalbordüren ist nur bei den Teke *asmalyk* mit Vogel- und Tier/Baum-Musterung zu beobachten[46] und könnte auf eine Werkstattproduktion hinweisen. (siehe dazu auch die Ausführungen zur *ovadan*-Bordüre der Teke-*khali* weiter unten).

Datierung: Das Stück dürfte aus dem 18. Jahrhundert stammen. Dafür sprechen die Parallelen zu den Teke-*khali* mit weissgrundiger Bordüre (Kat. Nr. 73 und 74).

45 Vergl. dazu die Abb. 23–26 im Kapitel «Die Salor».
46 Siehe Pinner/Franses 1980: 114 ff.

Abb. 50: Kat. Nr. 143: Teke-Vogel-*asmalyk*, 151 x 88 cm, 18. Jh.
Russisches Ethnographisches Museum St. Petersburg, Sammlung Dudin, Nr. 26-52/2.

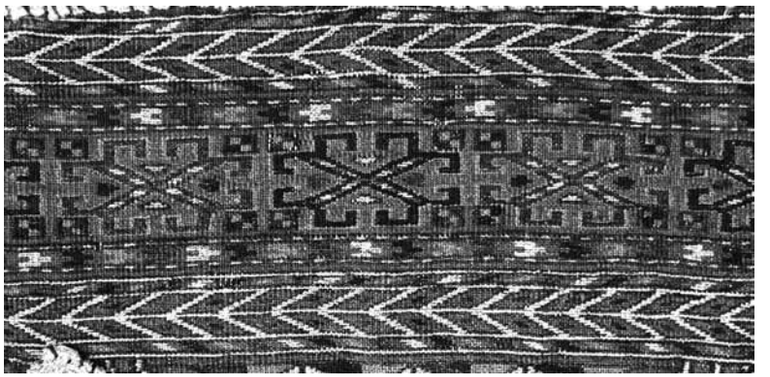


Abb. 51: *Gotschak*-Kreuze auf einem Teke-*khalik*, 19. Jh. Das *gotschak*-Kreuz ist ein altes Schutzsymbol. Es könnte beim *khalik* über dem Eingang zur Brautsänfte die Braut gegen den «bösen Blick» geschützt haben. Privatsammlung

144

Teke-*khalik*

In der Literatur wird der *khalik* als Schmuck des Eingangs der Brautsänfte *kejebe* beschrieben.[47] Der *khalik* gleicht in der Form tatsächlich einem *kapunuk* und ist oft mit langen Fransen versehen, die den Einblick in die Brautsänfte erschweren. Diese Funktion ist aber lediglich eine Vermutung, die bisher nicht bestätigt werden konnte. Das typische Muster des Teke *khalik* ist das *gotschak*-Kreuz im oberen horizontalen Paneel (Abb. 51). Eine Mehrheit der Teke-*khalik* zeigt *gotschak*-Kreuze. Es handelt sich dabei um ein altes Schutzsymbol, dessen Hintergründe im Zusammenhang mit dem Bordürenmuster (*chajkelbagi*) des Teke-*chuval* Kat. Nr. 61 erläutert werden. Dies könnte ein Hinweis sein, dass der *khalik* tatsächlich als Schmuck des Eingangs zur Brautsänfte gedient hat.

47 Z.B. in: Andrews et al. 1993: 14.



Abb. 52: Teke-*torba* Kat. Nr. 56, 99 x 42 cm, ^{14}C datiert, 1440 – 1630 (vergl. unten).

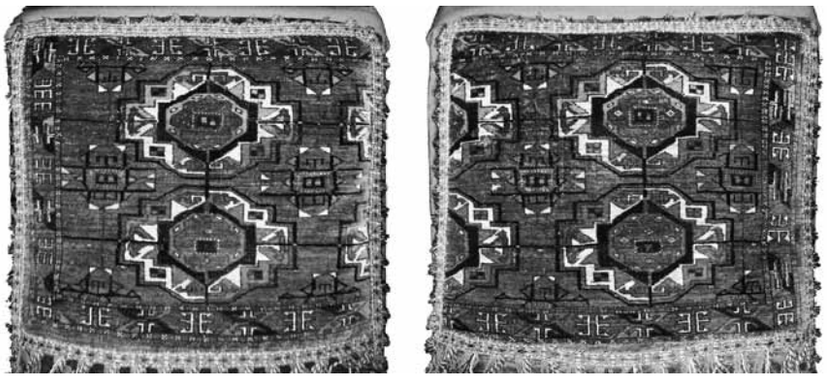


Abb. 53: Teke-*torba*, zerschnitten und auf zwei gepolsterte Sessel als Rückenlehne montiert. 1893 von Walther von Hallwyl erworben. Dies ist das einzige bisher bekannte Vergleichsstück zu Kat. Nr. 56. Ob die beiden Stücke ursprünglich zusammen gehörten, muss offen bleiben. The Hallwyl Collection of Oriental Carpets and Textiles, Stockholm. Fotografie des Autors (2011).

55

Teke-*torba* mit *chuval gül*

Diese Teke-*torba* ist ein ungewöhnliches Exemplar des ansonsten «klassischen» Typs. Ihre feine Knüpfung und die hohe Wollqualität verleihen dem Stück einen samtartigen Griff.

Muster: Das Muster ist das typische *chuval gül*[48] der Teke, kombiniert mit einem ebenfalls typischen *chemche gül*.[49] Ungewöhnlich ist die Bordüre mit den kleinen Blüten, die in turkmenischen Knüpfarbeiten häufiger auf früheren Stücken als auf Stücken des 19. Jahrhunderts verwendet wurde. Im 19. Jahrhundert wurden andere Bordürenmuster, wie zum Beispiel die *kochanak*-Bordüre der Salor (Abb. 98 – 100 im Kapitel «Die Salor») oder das alte *chajkelbagi*-Bordürenmuster (Abb. 70, 75), bevorzugt.

Struktur: Die *torba* ist mit ihrer Knüpfdichte von bis zu 6000 Knoten/dm^2 für ein frühes Teke-Stück eine relativ feine Arbeit. Ansonsten ist die Struktur typisch. Das Fehlen von Seide ist bei den Teke in der Regel ein Charakteristikum älterer Stücke.

Farben: Die saturierte Farbpalette dieses kleinen Juwels ist bestechend und nur bei sehr wenigen anderen turkmenischen Knüpferzeugnissen zu sehen. Das Stück enthält keine Insektenfarbstoffe.

Datierung: Es liegt keine Radiokarbondatierung vor. Trotzdem kann von einer Entstehung vor 1800 ausgegangen werden.

56

Teke-*torba* mit *chuval gül* und «Satelliten»-*gül*

Diese *torba* (Abb. 52) ist nicht nur sehr alt, sie zeigt auch eine für die Teke ungewöhnliche Musterung. Erstaunlicherweise existiert aber ein zweites Exemplar mit der gleichen Musterung (Abb. 53). Ob es sich bei diesem Exemplar aus der Hallwyl Collection um das zweite Exemplar eines Paares handelt, muss bis zu einer Abklärung (z. B. einem direkten Vergleich oder einer Radiokarbondatierung) offen bleiben.

Neben der grossen Ähnlichkeit der beiden *torba* gibt es aber auch Unterschiede. So zeigt das Exemplar der Hallwyl Collection eine bessere Zeichnung der Musterung (*chuval gül* und «Satelliten»-*gül*), und die Nebenbordüren zeigen keine *gyak*-Streifen wie das Stück der

48 Zur Herkunft des *chuval-gül* siehe Text zu Kat. Nr. 13 im Kapitel «Die Salor».
49 Zur Herkunft des *chemche-gül* siehe das Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba, chuval* und *khali*».

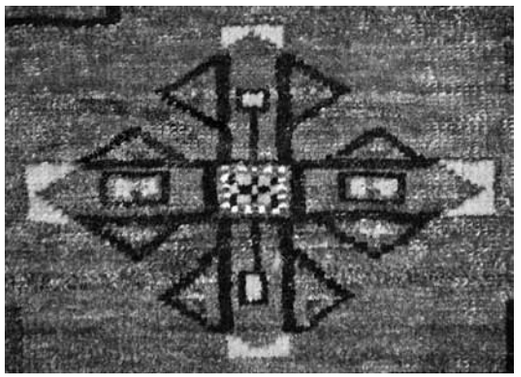


Abb. 54: «Satelliten»-*gül*, Ausschnitt aus der *torba* Kat. Nr. 96 , 17. Jh. Dies ist das typische Sekundärmotiv der yomudischen «Adler»-*gül*-Gruppe II-*torba*.

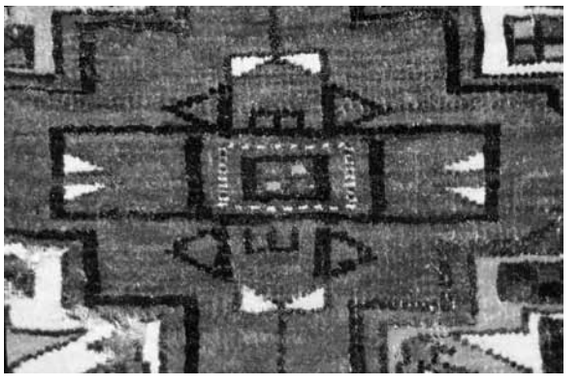


Abb. 55: Ausschnitt aus Kat. Nr. 56, 16./17. Jh. Das hier verwendete Sekundärmotiv ist eine Entlehnung aus dem yomudischen Bereich der «Adler»-*gül*-Gruppe II-*torba* mit einer Anlehnung an das typische *gurbaga* der Teke-*khali* (Abb. 56).

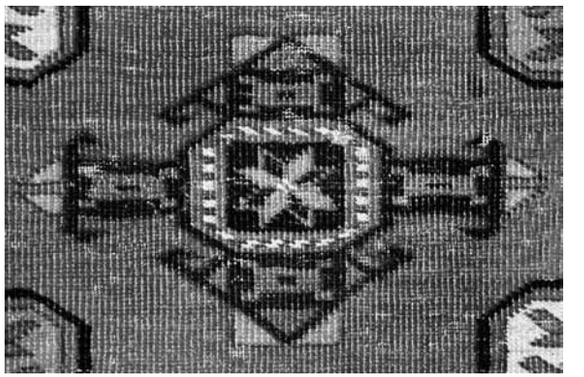


Abb. 56: *Gurbaga-gül* aus dem Teke-*khali* Kat. Nr. 71, 17. Jh. Dieses Sekundärmotiv zeigt das typische *gurbaga* der Teke. Es ist vermutlich ein Derivat des «Satelliten»-*gül* (Abb. 54).

Sammlung Hoffmeister, sondern aneinandergereihte kleine Quadrate, alternierend leer oder mit eingefügtem Quincunx (fünf Punkte, angeordnet wie auf einem Spielwürfel). Auch sind die seitlichen Abstände vom Rand zum *chuval gül* beim Stück der Hallwyl Collection grösser. Leider wurde dieses zweite Exemplar in zwei Teile zerschnitten und als Bezug für die Polsterung zweier Sessel verwendet.[50]

Muster: Die Musterung dieses Exemplars weicht erheblich ab von derjenigen der «klassischen» Teke-*torba*. Sie zeigt Einflüsse aus nicht tekinischen Bereichen. Zum einen ist die Bordüre möglicherweise eine Variante der *naldag*-Bordüre der Sarïq, zum anderen ist das Sekundärmotiv (Abb. 55) eine Entlehnung aus dem yomudischen Bereich des südwestlichen Turkmenistans (Abb. 54).[51]

Das Sekundärmotiv (Abb. 55):
Ein Derivat des «Satelliten»-*gül* (Abb. 54)

Das Sekundärmotiv zeigt nicht nur Elemente des Satelliten-*gül* der «Adler»-*gül*-Gruppe II *torba* (Abb. 54), sondern auch solche des *gurbaga gül*-Sekundärmotivs der Teke-*khali* (Abb. 56). Sowohl das Sekundärmotiv dieser *torba* als auch das *gurbaga gül* der Teke-*khali* dürften Derivate des yomudischen «Satelliten»-*gül* sein und auf islamische Flechtbandsternformen des 9. – 11. Jahrhunderts zurückgehen. Die Herkunft und Entwicklung dieser beiden Motive wird im Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba*, *chuval* und *khali*» besprochen. Diese spezielle Form des Sekundärmotivs (Abb. 55) ist bei den Teke bisher nur auf den beiden hier besprochenen *torba* bekannt.

Die *naldag*-Bordüre mit «pseudo»-Kufi-Motiven

Das Bordürenmuster dieser *torba* zeigt grosse Ähnlichkeit zur *naldag*-Bordüre der Sarïq (vergl. Kat. Nr. 43 und 44). An Stelle der mit Doppelhaken versehenen Kreuzformen[52] in der *naldag*-Bordüre der Sarïq steht in der Variante der Teke ein an kufische Schriftzeichen erinnerndes Motiv (Abb. 57 – 61). Ein vergleichbares Motiv zeigt auch ein durchgeknüpftes Zeltband aus dem Bereich der Yomut (Abb. 62, Kat. Nr. 99).[53] Die Frage ist berechtigt, ob diese beiden Motive wirklich in einem Zusammenhang mit kufischen Schriftzeichen zu sehen sind. Ein

50 Cassel-Pihl et al. 2003: Nr. 52.
51 Siehe Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 96.
52 Diese Kreuzformen mit ihren hufeisenförmigen Haken am horizontalen Balken des Kreuzes gaben dem Muster den Namen *naldag*, «Hufeisen».
53 Auf eine mögliche Verbindung zur kufischen Kalligraphie hat auch Jourdan im Zusammenhang mit einem späten Sarïq-*khordjin* hingewiesen (Jourdan 1989: 93, Nr. 36). Für das Yomut-Band Kat. Nr. 99 siehe die Beschreibung im Kapitel «Die Yomut».

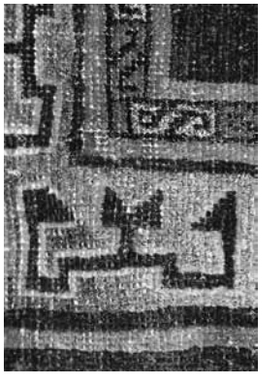


Abb. 57: Ausschnitt mit dem Ideogramm für «*al-mulk*» aus der Bordüre eines seldschukischen Teppichfragments aus Anatolien, 13. Jahrhundert (^{14}C datiert). Sammlung Orient Stars.



Abb. 58: Seidenstickerei auf Leinen, Fragment, 10 x 9.5 cm, 1250–1517, mamlukisches Ägypten. Hier ist die Bordüre bereits leicht abgeändert, indem nicht mehr jedes «Kufi»-Zeichen gleich ausgerichtet ist. Nach Ellis 2001: 83, Nr. 55.



Abb. 59: Ausschnitt aus einer timuridischen Miniaturmalerei des 15. Jh. Dieser Thronteppich zeigt die «klassische» Variante der alten «pseudo-Kufi»-Bordüre. Nach Sims 2002: Nr. 124.

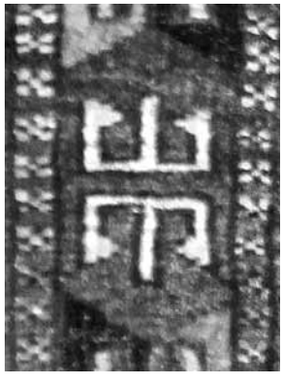




Abb. 60 und 61: (Ausschnitt aus Abb. 53) Querbordüre der Teke-*torba* der Hallwyl Collection.



Abb. 62: «Pseudo-Kufi»-Ornamente im Zeltband Kat. Nr. 99. 2. Hälfte 17. Jh. Dies ist das einzige bisher bekannte *aq yüp* mit diesem «pseudo-Kufi»-Ornament.

Vergleich der beiden turkmenischen Motive auf den Abb. 60 und 62 mit «pseudo-Kufi» Bordürenmotiven auf Teppichen des 13.–15. Jahrhunderts (Abb. 57–59) spricht zu Gunsten einer solchen Verbindung.

Bailey hat zudem überzeugend nachweisen können, dass das bisher als «pseudo-Kufi» bezeichnete, an Schrift erinnernde Bordürenmotiv, tatsächlich auf das arabische Wort *al mulk*, «Herrschaft», genauer gesagt auf die drei im Zentrum dieses Wortes stehenden Buchstaben «*lam-mim-lam*» zurückgeführt werden kann.[54] Bailey bezeichnet dieses «Kufi»-Motiv im Englischen als «tall-short-tall» Element. Zumindest in früher Zeit stand dieses Motiv noch für *al mulk*, «Herrschaft». Es war eine Reduktion des Wortes *al mulk* auf sein dekorativstes Element («*lam-mim-lam*») und wurde zu einem Ideogramm für Herrschaft.[55]

Ein Vergleich des Teke-Bordürenmusters Abb. 60 mit den Bordürenmustern seldschukischer (Abb. 57), ilkhanidischer und timuridischer Teppiche (Abb. 59) zeigt die Ähnlichkeit untereinander. Die turkmenische Variante ist vereinfacht, was angesichts der dazwischenliegenden Zeitspanne und in Anbetracht der turkmenischen Tradition, zu spiegeln und zu vereinfachen, nicht verwundert. Obwohl die *torba* (Kat. Nr. 56) mit der «pseudo-Kufi»-Bordüre vermutlich älter ist als das erwähnte Zeltband Kat. Nr. 99, ist das Motiv beim Band doch etwas besser gezeichnet und wurde möglicherweise auch noch in einem «herrschaftlichen» Kontext verstanden. Die Knüpferin der *torba* Kat. Nr. 56 war sich der Herkunft und Bedeutung des Motivs vermutlich nicht mehr bewusst. Ausserdem muss es für sie eine unübliche Bordürenmusterung gewesen sein. Das ist unter anderem daraus ersichtlich, dass sie das Bordürenmuster an den Kurzseiten nicht richtig umzusetzten vermochte. Beim Exemplar aus der Hallwyl Collection ist das nicht mehr so ausgeprägt der Fall (vergl. Abb. 53). Dieses zeigt auf der rechten Schmalseite das Bordürenmuster mit fast derselben Qualität wie in den Längsbordüren, also keine Vereinfachung wie bei der hier be-

54 Bailey 2010.
55 Siehe dazu auch die Beschreibung von Kat. Nr. 99 im Kapitel «Die Yomut».

«Pseudo-Kufi»-Bordüren bei den südwestlichen Turkmenen (Teke, Yomut, Kizil Ayak, Ersarï: 16. bis 19. Jahrhundert)

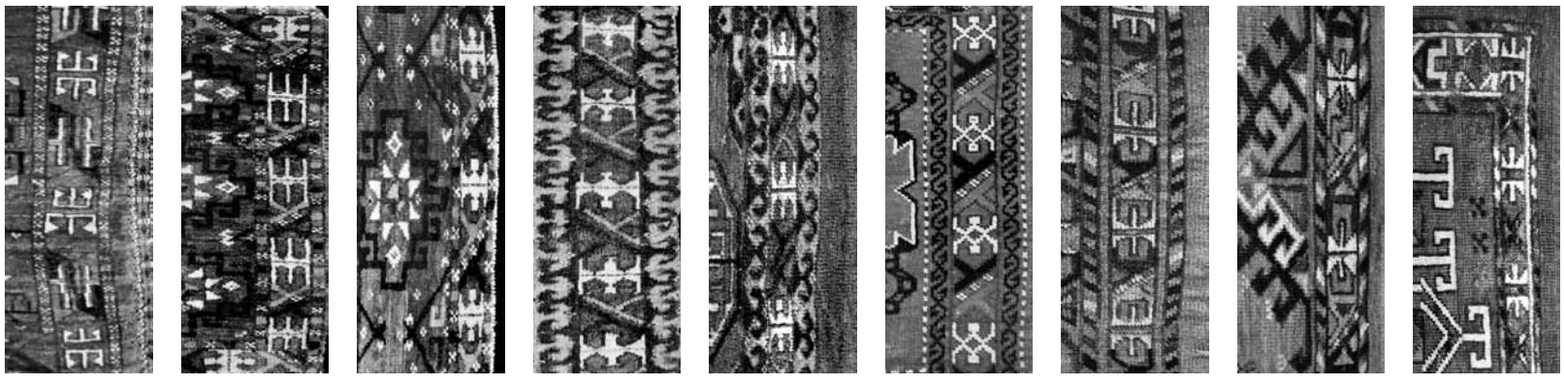


Abb. 63, a – i: Die «pseudo-Kufi»-Bordüre der Teke-*torba* Kat. Nr. 56 und ihre späteren Nachfolger bei den Yomut, den Kizil Ayak und den Ersarï.

sprochenen *torba* (Kat. Nr. 56).[56] Bei einem der Vergleichsstücke[57] zeigen die Bordüren an den Schmalseiten sogar ein anderes Muster, nämlich die für Teke-*torba* des 19. Jahrhunderts typische *kochanak*-Bordüre. Dies dürfte damit zu erklären sein, dass es den Knüpferinnen schwer fiel, ein Muster aus dem Gedächtnis um 90° gedreht zu knüpfen.[58]

Eine vereinfachte Form des Bordürenmusters ist auch von *torba* der Yomut, Kizil Ayak und Ersarï bekannt (Abb. 63 a–i).[59] Die Frage ist allerdings, ob es sich dabei wirklich um vereinfachte Versionen der «pseudo-Kufi»-Bordüren der Teppiche des 13. bis 15. Jahrhunderts handelt. Zum Einen sei wiederholt, dass die Ähnlichkeit zum Motiv im Zeltband Kat. Nr. 99 (Abb. 62) gross genug ist, um anzunehmen, dass es sich um dasselbe handelt. Zum Anderen spricht aber dafür, dass auch die «pseudo-Kufi»-Bordüren schon relativ früh verändert wurden. Eine mamlukische Stickerei aus Ägypten (Abb. 58) zeigt dies mit ihren abwechselnd gedrehten «pseudo-Kufi»-Motiven (jedes zweite steht auf dem Kopf). Bei der alten Bordüre mit den von Bailey beschriebenen «tall-short-tall» Elementen stehen alle Schriftzeichen in derselben Richtung und sind von innen her lesbar (Abb. 59). Die Veränderung auf der mamlukischen Stickerei scheint ein erster Schritt in eine Richtung zu sein, deren Endstadium die «pseudo-Kufi»-Bordüren der Turkmenen im 19. Jahrhundert darstellen könnte (Abb. 63 a–i).

Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert erlebte das «pseudo-Kufi»-Bordürenmuster ein «Revival» und taucht in verkleinerter Form auf gestreiften *khordjin* der Teke und der Sarïq auf.[60]

Die Feldmusterung mit *chuval gül*

Diese Form des *chuval gül* ist gelegentlich bei den Teke anzutreffen. Wie das Sekundärmotiv auf Abb. 55 kommt sie aus dem Bereich der *torba* der «Adler»-*gül*-Gruppe II. Die Gliederung mit 3 × 2 kompletten

56 Dies könnte auch ein Hinweis darauf sein, dass es sich bei den beiden *torba* tatsächlich um ein Paar handelt und die Knüpferin einen "Lernprozess" durchlaufen hat. Sie meisterte beim zweiten Stück nicht nur die ungewöhnlichen Sekundärmotive besser, sondern auch die Bordüre.

57 Sotheby's NY, 16. Dezember 1993: Lot 18.

58 Dasselbe ist auch bei vielen *khali* mit gerollter-Blatt-Bordüre zu beobachten. Die Bordüren an den Längsseiten unterscheiden sich von den Bordüren an den Schmalseiten. Der *chuval gül*-Teppich Kat. Nr. 84 ist ein gutes Beispiel dafür. (Siehe auch Kat. Nr. 106 mit einer Lotus-Ranke in den Nebenbordüren).

59 Siehe Vergeichsstücke zu Kat. Nr. 56.

60 Ähnliche Beispiele sind auch von den Belutschen bekannt.

chuval gül im Feld ist hingegen typisch für die Teke. Die *torba* der «Adler»-*gül*-Gruppe II zeigen drei komplette und sechs angeschnittene *chuval gül,* was dem Gestaltungsprinzip der Salor-*chuval* mit Salor-*gül* entspricht. Aber auch diese Feldmusterung gibt es bei den Teke. Kat. Nr. 57 ist eines der wenigen bekannten Beispiele dazu.

Farben: Wie bei vielen anderen turkmenischen Stücken neigt die Grundfarbe zum Violett-Rot.

Datierung: Laut Radiokarbondatierung dürfte die *torba* eines der ältesten turkmenischen Knüpferzeugnisse sein, welches im Rahmen dieser Studie untersucht wurde. Das Stück enthält weder Cochenille auf Wolle noch Zinnbeize. Beides hätte den Bereich der Datierung einschränken können. Der ermittelte Altersbereich liegt zwischen 1440 und 1630.



Abb. 64, Kat. Nr. 58: Teke *torba* mit kleinem *chuval gül,* 122 x 51 cm, 18. oder frühes 19. Jh. Die grosse Seltenheit des Musters und die Ähnlichkeit zu Abb. 65 lassen vermuten, dass es sich um zusammengehörige Stücke handelt. Es ist bisher kein drittes Exemplar mit dieser Musterung bekannt.

145

Teke-*torba* mit *naldag*/«pseudo»-Kufi Bordüre

Die violettgrundige *torba* hat nicht nur eine etwas ungewöhnliche Farbpalette, sie ist auch in der Musterung insofern leicht abweichend, als sie ungewöhnliche Streuornamente wie kleine Kreuzformen und kleine «Krähenfüsse» zeigt. Die Kreuzformen sind bei einem *chemche gül* in der Form eines *quinqunx* (4 + 1)um das *chemche gül* gruppiert, während die «Krähenfüsse» als Tertiärmotive zwischen den *chuval gül* stehen. Auch die Bordüre gehört zu einem seltenen Typ, wie ihn auch die früh datierte *torba* Kat. Nr. 56 zeigt. Laut Radiokarbondatierung stammt die *torba* mit grösster Wahrscheinlichkeit aus dem 18. oder frühen 19. Jahrhundert.

57

Teke-*torba* mit unüblicher *chuval-gül* Anordnung

Die *torba* gehört zu einer kleinen, aus bisher lediglich acht veräffentlichten Stücken bestehenden Gruppe (inkl. Kat. Nr. 57), mit einem für die Teke ungewöhnlichen Gestaltungsprinzip mit oben und unten angeschnittenen *chuval gül*. Die «klassiche» Teke *torba* zeigt in der Regel 3 × 2 komplette *chuval gül* (wie Kat. Nr. 55). Es dürfte sich dabei um einen Einfluss aus dem Bereich der «Adler»-*gül* Gruppe II *torba* handeln, bei denen dieses Musterprinzip Standard ist.[61] Solche Mustereinflüsse sind im Südwesten Turkmenistans nichts Aussergewöhnliches, auch die *torba* Kat. Nr. 56 zeigt ein Sekundärmotiv, welches auf «Adler»-*gül* Gruppe II *torba* zurückgeht. Eine Radiokarbondatierung wurde nicht vorgenommen. Das Stück stammt mit grosser Wahrscheinlichkeit aus dem 19. Jahrhundert.

58

Teke-*torba* mit kleinem *chuval gül* (Abb. 64)

Wie die beiden *torba* Kat. Nr. 56 und 57 zeigt auch dieses Stück gewisse Abweichungen von dem, was bei den Teke gern als «typisch» bezeichnet wird. So ist die Feldmusterung mit 4 × 3 kleinen *chuval gül*

61 Siehe dazu die Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 96.

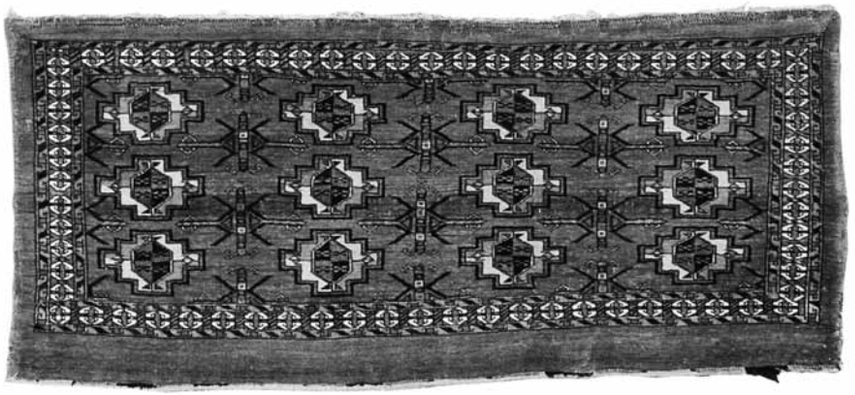


Abb. 65: Teke-*torba* mit kleinem *chuval gül*, 116 x 50 cm, 18. oder frühes 19. Jh. Die beiden Stücke (Abb. 64 und 65) sind in Bezug auf ihre Musterung einzigartig. Es gibt keine weiteren *torba* mit dieser Bordüre und diesem Feldmuster mit dem für die Teke ungewöhnlichen *chemche gül*. Dies alles deutet darauf hin, dass es sich um ein Paar handeln könnte. (Rippon Boswell 47, 1997, lot 140). Nach Hali 94, 1997: 129, Abb. 4.

bei den Teke selten. Es ist nur ein vergleichbares Exemplare bekannt, wobei sich auf Grund der grossen Ähnlichkeit auch hier die Frage stellt, ob dieses (Abb. 65) nicht mit Abb. 64 (Kat. Nr. 58) ursprünglich ein Paar bildete. Abgesehen vom Erhaltungszustand sind sich die beiden Stücke bis in kleinste Details so ähnlich, dass diese Möglichkeit nicht auszuschliessen ist. Der unterschiedliche Erhaltungszustand sollte nicht zu einer früheren Datierung von Abb. 64 verleiten. Da ich das Vergleichstück nicht im Original kenne, muss auch das vorerst offen bleiben.

Muster: Es ist vor allem die Form des *chemche gül*, die untypisch ist für die Teke. Das *chemche gül* mit grossen, um 90° gedrehten W-Formen ist typisch für die Qaradashlï. Vermutlich haben wir es auch hier mit einem Musteraustausch zwischen Stammesgruppen im Südwesten Turkmenistans zu tun, wie dies schon bei den beiden Teke-*torba* Kat. Nr. 56 und 57 der Fall war.

Das Bordürenmuster ist selten; es sind lediglich fünf Teke-Stücke und eine Sarïq-*torba* mit diesem Bordürenmuster bekannt.

Datierung: Obwohl dies aus der Radiokarbondatierung nicht eindeutig hervorgeht, dürfte dieses Stück mit grosser Wahrscheinlichkeit aus dem frühen 19., wenn nicht sogar aus dem 18. Jahrhundert stammen.

59

Turkmenische *torba* mit Qaradashlï-*gül*

Die *torba* wurde schon öfters abgebildet und von Tzareva den Sarïq zugeschrieben. Es war vermutlich die symmetrische Knüpfung, die sie zu einer solchen Zuordnung bewogen hat. Verschiedene andere Merkmale stehen aber damit im Widerspruch. So z.B. die Feldmusterung mit dem Qaradashlï-*gül*. Es waren immer wieder die Teke und nie die Sarïq, die das Qaradashlï-*gül,* oder zumindest eine eng verwandte Form desselben, in ihren Knüpfarbeiten verwendeten.[62]

Struktur: Das einzige, was nicht zu den Teke passt, ist die Knotenform. Teke-Arbeiten sind in der Regel mit dem asymmetrisch rechts offenen Knoten gearbeitet. Meines Wissens gibt es keine symmetrisch geknüpften Teke Stücke.[63] Es hat sich in letzter Zeit immer wieder gezeigt, dass die Knotenform nicht immer dem entspricht, was zu erwarten wäre. Die *torba* Kat. Nr. 96 mit einer für die «Adler»-*gül* Gruppe II typischen Musterung, jedoch symmetrischer Knüpfung, ist nur eines dieser Beispiele. Man zählte das Objekt zur «Adler»-*gül* Gruppe II und ging von der für diese Gruppe typischen Knotenform aus, die asymmetrisch rechts offen ist.[64]

Farben: Weitere Merkmale, die eher für eine Zuordnung zu den Teke als zu den Sarïq sprechen, sind die Farbpalette und das ausgebleichte, ungefärbte Naturbraun. Beides sind typische Teke-Merkmale. Ausserdem sprechen die polychromen Fransen am unteren Rand für die Teke und nicht für die Sarïq. Letztere versehen ihre *torba* ausschliesslich mit monochrom dunkelblauen Fransen.

Datierung: Laut Radiokarbondatierung entstand diese *torba* zwischen ca. 1650 und 1820.

---

62 Für Teke-Beispiele mit Qaradashlï-*gül* siehe Band 1, Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 59.
63 Viele Teke-Stücke zeigen aber symmetrische Knoten entlang der Seitenränder.
64 Siehe dazu auch Hali 143, 2005: 79.



Abb. 66: Assyrisches Baummotiv aus dem Palast Sargon II. in Khorsabad, 8. Jh. v. Chr., Louvre Paris. Fotografie des Autors.



Abb. 67: Stilisierte Baummotive im orientalischen Stil auf einer protoattischen Kanne, um 700 v. Chr., Athen, Agoramuseum. Nach Hampe/ Simon 1980: Abb. 242.

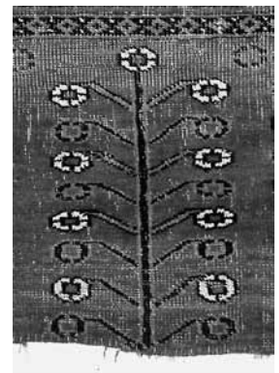


Abb. 68: Das «Ring-Baum»-Muster im *alem* des Teke-*chuval* Kat. Nr. 60.

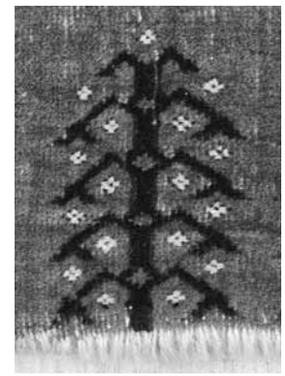


Abb. 69: Ausschnitt aus dem *alem des* Salor-*chuval* Kat. Nr. 11. Baummuster mit nach unten gebogenen Ästen.

60 & 61

Teke-*chuval* mit 4 x 4 *chuval gül*

Die beiden Teke-*chuval* gehören zu einer kleinen Gruppe von Stücken mit der gleichen Musterung. Was sie voneinander unterscheidet, ist ihr Alter. Schon ein visueller Vergleich zeigt den Altersunterschied deutlich.

Muster: Die Feldmusterungen und der *alem* der beiden *chuval* sind fast identisch. Im Feld zeigen beide eine verkleinerte Form des *chuval gül*[65] in Kombination mit dem *chemche gül*.[66] In den *alem* steht in beiden Exemplaren ein für die Teke typisches «Baummuster», das von Pinner als «ring tree design» bezeichnet wurde (Abb. 68).[67] Wie andere turkmenische Baummuster in den *alem* und Bordüren von *chuval* (Abb. 69), *khali* und *ensi* (Abb. 12), aber auch in Zeltbändern (Abb. 32), dürfte auch das «ring tree design» auf altorientalische Vorbilder zurückgehen (Abb. 66). Das assyrische Reich hatte im 9.–7. Jahrhundert v. Chr. eine Ausstrahlung, die im Westen Griechenland (Abb. 67) und im Osten Zentralasien erreichte (Abb. 68 und 69).[68]

Neben den Gemeinsamkeiten zeigen die beiden *chuval* aber unterschiedliche Bordüren. Während Kat. Nr. 60 ein Bordürenmuster von vegetabiler oder anthropomorpher (?) Herkunft zeigt, dürfte das Bordürenmuster von Kat. Nr. 61 in den Bereich alter, geometrischer Schutzsymbole gehören, die in der einen oder anderen Form bei allen Turkmenen anzutreffen sind. Das Bordürenmuster von Kat. Nr. 61 (Abb. 70) ist ein typisches Muster der Teke, wo es in den Bordüren von *chuval* und auch von einigen *khali* vorkommt. Es wird von Moschkowa *chajkelbagi* genannt, was turkmenisch ist und wörtlich «Statue», «Idol», heisst, sinngemäss aber «Amulett-Tasche» bedeutet.[69] Die Benennung verweist auf die Beziehung des Teke-*chuval*-Bordürenmusters (Abb. 70) zum Turkmenenschmuck, genauer zu Amulett-Taschen, wie

65 Zum *chuval gül* siehe das Kapitel «Die Salor», Abschnitt «Das *chuval gül*».
66 Zum *chemche gül* siehe das Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba, chu*val u*nd khali* », Abschnitt «2.5 Das *chemche gül*».
67 Pinner 1980a: 208.
68 Siehe auch Abb. 7–11.
69 Für eine Erklärung siehe das Kapitel «Das *chajkelbagi*-Muster».

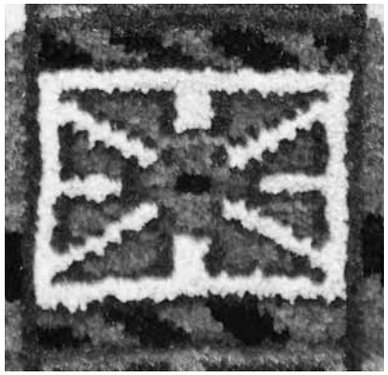


Abb. 70: Das *chajkelbagi*-Muster in der Bordüre des Teke-*chuval* Kat. Nr. 61, 2. Hälfte 19. Jh.





Abb. 71 und 72: Amulett-Tasche der Teke (*cheikel*). Die Ornamente auf dem Lederriemen (Abb. 73) zeigen grosse Ähnlichkeiten zum Bordürenmuster der Teke-*chuval* (Abb. 70). Nach Schletzter 1983: 109.

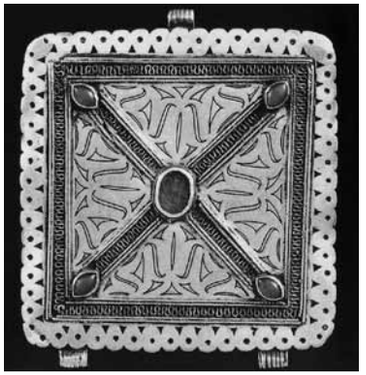


Abb. 73: Teke-Amulett-Behälter *acar-bag*. Hier sind die diagonalen Linien deutlicher hervorgehoben, ansonsten ist das Muster sehr ähnlich wie bei Abb. 71. Nach Rudolph 1984: 198, D 185.

sie von den Teke verwendet wurden (Abb. 71). Dem *chajkelbagi*-Muster ist wegen seiner historischen Bedeutung ein eigenes Kapitel gewidmet.[70]

Farben & Datierung: Es wurde bei keinem der beiden Stücke eine Radiokarbondatierung durchgeführt. Das jüngere (Kat. Nr. 61) ist jedoch auf Grund seiner Farbqualität einerseits und der Art der Verwendung von Cochenille andererseits gut datierbar: Das Cochenille gefärbte Wollgarn ist durchweg 2-fädig, wie der gesamte Rest des Florgarns, und Zinn konnte als Beize mittels Analyse ausgeschlossen werden. Diese beiden Faktoren weisen darauf hin, dass das Stück nicht vor ca. 1850 entstanden sein kann.[71] In den meisten der älteren Stücke ist Cochenille, wenn überhaupt vorhanden, auf mehr als 2-fädigem Wollgarn[72] gefärbt und mit Zinn gebeizt, um ein helles Scharlachrot zu erzielen. Bei Kat. Nr. 61 ist die Cochenille-Färbung aber ein Violettrot, wobei Cochenille aber nur für die Musterung verwendet wurde; die Grundfarbe ist nach wie vor eine Krappfärbung, wenn auch eine bereits weniger attraktives Braunrot als das leuchtende Rot beim älteren Exemplar Kat. Nr. 60. Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts wurde Cochenille nämlich auch für die Grundfarbe verwendet (siehe Kat. Nr. 63).[73] Das jüngere Stück (Kat. Nr. 61) muss in einem Zeitraum entstanden sein, in dem Cochenille als Farbstoff bereits zu einem erschwinglichen Preis auf dem Markt war. Das 2-fädige Wollgarn dürfte zudem ein Hinweis dafür sein, dass die Cochenille zusammen mit den anderen Farben von der Teppichknüpferin selbst gefärbt wurde.

Der *chuval* Kat. Nr. 61 dürfte somit im Zeitraum zwischen ca. 1850 und 1875 entstanden sein, während Kat. Nr. 60 auf Grund seiner Qualität deutlich älter ist und noch aus dem 18. Jahrhundert stammen dürfte. Im älteren Stück gibt es keine Insektenfarbstoffe. Die Farbpalette ist beim jüngeren Stück Kat. Nr. 61 düsterer und macht einen

70 Siehe das Kapitel «Das *chajkelbagi*-Muster».
71 Siehe den Text zu den Farbanalysen im Kapitel «Scharlach und Purpur».
72 In der Regel ist dies 4 bis 6-fädiges Wollgarn. Im extremsten Fall einer Färbung mit einem Insektenfarbstoff war das Garn sogar 18-fädig [9 (Z_2S)] (Kat. Nr. 112).
73 Es wurde keine chemische Analyse durchgeführt. Die Aussage beruht auf vergleichenden Erfahrungswerten.

weniger farbigen Eindruck als bei Kat. Nr. 60, obwohl das jüngere Stück einen Farbton mehr aufweist.

Vergleicht man die beiden hier besprochenen Stücke mit den beiden folgenden *chuval* mit dem Salor-*gül* (Kat. Nr. 62 und 63) in Bezug auf die Datierung, so haben wir durch die Färbemethoden weitere Hinweise für eine noch feiner abgestufte Altersbestimmung.

62 & 63

Teke-*chuval* mit Salor-*gül*

Muster: Die Musterkomposition der *chuval* mit Salor-*gül* und *sagdaq gül* und der dazugehörigen *kochanak*-Bordüre (Abb. 74) war vermutlich bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts ausschliesslich bei den Salor in Gebrauch. Diese haben das Musterkonzept seit mehreren Jahrhunderten kaum verändert. Von den 39 zum Salor-*chuval* Kat. Nr. 11 aufgelisteten Vergleichsexemplaren gleichen sich zumindest 29 wie ein Ei dem anderen. Auch das Exemplar auf Abb. 74 gehört dazu. Lediglich 11 Exemplare zeigen geringfügige Abweichungen, die darin bestehen, dass sie zusätzliche Kleinornamentik aufweisen. Dasselbe trifft zu für die Salor-*khali*, von denen das früheste Exemplar in die Zeit zwischen 1550 und 1650 datiert (Kat. Nr. 16). Wir kennen zwar keinen Salor-*chuval* mit Salor-*gül* dieses Alters, aber wir können davon ausgehen, dass es diese genauso gegeben hat wie die *khali*. Dieses Phänomen ist bei keiner anderen turkmenischen Gruppe zu beobachten. Die Unterwerfung der Salor durch die Perser und anschliessend durch die Sarïq und die Teke im frühen 19. Jahrhundert hat dieser langen Tradition ein Ende bereitet. Vermutlich erst dann haben die Sarïq und auch die Teke die Musterkomposition mit dem Salor-*gül* von den Salor übernommen. Was die Salor über mehrere Jahrhunderte, vielleicht über annähernd ein Jahrtausend kaum verändert hatten, veränderte sich in den Händen der «neuen Besitzer» innerhalb eines halben Jahrhunderts stark, bei den Sarïq noch ausgeprägter als bei den Teke. Die Veränderungen dieser Musterkomposition bei den Sarïq wurden bereits im



Abb. 74: Salor-*chuval* mit Salor-*gül*, 152 x 88 cm, asymmetrisch links offene Knüpfung, 3168 Knoten dm², 18. Jh. Dieser Salor-*chuval* mit seiner völlig intakten Musterung ist ein klassisches Beispiel seiner Art. Alles ist vorhanden, bis hin zu den seitlichen Rändern ausserhalb der Bordüre und dem oberen Abschlussfries mit dem Zinnenmuster. Nach Herrmann X, 1988: Nr. 93.

Zusammenhang mit Kat. Nr. 44 und 45 besprochen. Bei den Teke sind folgende Veränderungen zu beobachten (Abb. 75–77):

Zunächst fällt auf, dass die *chuval* der Teke kleiner sind als die der Salor. Vergleicht man einen dieser frühen Teke-*chuval* mit Salor-Musterung (Abb. 75) mit einem *chuval* der Salor (Abb. 74), so fällt als erstes die gedrängtere Komposition auf. Das Salor-Muster hat mehr «Atem» und wirkt monumentaler. Bei den frühen Teke-Stücken hingegen ist die Komposition des Innenfeldes noch so geblieben, wie es das Vorbild der Salor zeigt: Drei komplette Salor-*gül* mit jeweils oben und unten einer Reihe angeschnittener Viertel des Salor-*gül*. Diese Viertel sind so angeschnitten, dass das Innere der Rosette nicht mehr zu sehen ist. Das haben die Salor ohne Ausnahme so gemacht; bei Teke hingegen kann auch bis zu einem halben Salor-*gül* zu sehen sein.[74] Was die Teke schon frühzeitig geändert haben, sind die Bordüren. Zehn der vierzehn aufgelisteten Vergleichsstücke[75] dieser frühen Teke-Stü-

74 Z.B. in Elmby V, 2003: 11, Tafel 3.
75 Siehe Vergleichstücke zu Kat. Nr. 62 in Band 2.



Abb. 75: Teke-*chuval* mit Salor-*gül*, erste Generation, 115 x 79 cm, frühes 19. Jh. Die erste Generation der Teke-Kopien richtet sich noch stärker nach der Vorlage der Salor als ihre späteren Nachfolger (Abb. 76 und 77). Sie zeigen nur eine komplette Reihe mit gut gezeichneten Salor-*gül* mit einem hakenbesetzten Stern im Zentrum. Nach Loges 1978: Nr. 9.



Abb. 76: Kat. Nr. 62, Teke-*chuval* mit Salor-*gül*, *zweite Generation, 124 x 80 cm*. Vermutlich um die Mitte des 19. Jhs. dürfte das Muster bereits dem den Teke geläufigeren Musterkonzept mit einer Doppelreihe kompletter Salor-*gül* angepasst worden sein. Die Salor-*gül* wurden dabei in der Höhe leicht gestaucht und erhielten ein kleines *chuval gül* als Zentrum.



Abb. 77: Kat. Nr. 63, Teke-*chuval* mit Salor-*gül*, dritte Generation, 142 x 81 cm. Zum Schluss wurde noch eine dritte Reihe von «tekinischen» Salor-*gül* hinzugefügt, und die Farbpalette der «Mode» des späten 19. Jhs. angepasst. Die Grundfarbe ist nicht mehr ein leuchtendes Krapprot wie bei Kat. Nr. 62 (Abb. 76), sondern ein mit mexikanischer Cochenille gefärbtes Violettrot.

cke mit Salor-Musterung zeigen das *chajkelbagi*-Bordürenmuster,[76] das ausschliesslich bei den Teke und dort mehrheitlich auf Stücken des 19. Jahrhunderts anzutreffen ist. Diese älteren *chuval*, ich nenne sie fortan die erste Generation, stammen noch aus dem frühen 19. Jahrhundert.

Die zweite Generation dieses Mustertyps zeigt oben und unten keine angeschnittenen Salor-*gül* mehr, sondern zwei Reihen (Abb.76) vollständiger Salor-*gül*. Dies ist eine Anpassung an das Musterprinzip anderer Teke-Stücke wie den *torba*. Auch dort sind es mit wenigen Ausnahmen immer zwei Reihen von *chuval gül*, die im Innenfeld stehen. Kat. Nr. 62, ein schönes Beispiel eines zweireihigen *chuval*, liefert durch die Art der Verwendung mexikanischer Cochenille einen interessanten Datierungshinweis für diese zweite Generation. Dabei sollte die hervorragende Woll- und Farbqualität dieses *chuval* erwähnt werden. Das Stück hat noch die saturierten, leuchtenden Farbtöne alter Exemplare. Allerdings zeigt es bereits eine Kombination zweier mit mexikanischer Cochenille gefärbter Rottöne: Ein auf Zinnbeize gefärbtes Scharlachrot auf feinem Wollgarn in geringer Menge, und ein Violettrot ohne Zinnbeize auf 2-fädigem normalem Florgarn. Beide Farbtöne sind mit Cochenille aus Mexiko gefärbt. Es wurde bereits an anderer Stelle darauf hingewiesen, dass frühe Stücke aus einer Zeit, als dieser noch fast unerschwinglich war, immer nur kleine Mengen des exotischen Farbstoffs enthalten. Zudem wurde auch immer auf sehr feinem Garn mit Zinnbeize gefärbt. Als mexikanische Cochenille in immer grösseren Mengen auf die Märkte kam und immer preiswerter wurde, haben auch die Teppichknüpferinnen der Turkmenen begonnen, diesen Farbstoff neben Krapp, Indigo und einem Gelbfarbstoff selber zu verarbeiten. Dies zeigt sich in 2-fädigen Wollgarnen, auf die fortan auch die Cochenille gefärbt wurde. Dieser Prozess dürfte um die Mitte des 19. Jahrhunderts eingesetzt haben. Der *chuval* Kat. Nr. 62 zeigt beide Cochenillefärbungen, wenn auch das auf Zinn gebeizte Scharlachrot in nur wenigen Knoten im Zentrum des rechten unteren Salor-*gül* vorkommt. Ausserdem wurde das mit Cochenille gefärbte

76 Siehe das Kapitel «Das *chajkelbagi*-Muster».

violettrote Wollmaterial in den Zentren der Salor-*gül* und *sagdaq-gül* bereits in grösserer Menge verwendet, was ein Hinweis darauf ist, dass dieses Stück aus einer Zeit stammen muss, in der dieser Farbstoff nicht mehr so teuer war. Wir können also davon ausgehen, dass die Reste des älteren Färbeverfahrens auf feinem Wollgarn in Kombination mit der neuen Methode auf normalem 2-fädigem Florgarn auf eine Entstehung aus der Übergangszeit dieser Färbemethoden hindeuten. Die Teke-*chuval* mit zwei Reihen Salor-*gül* sind demnach vermutlich nicht wesentlich älter als Mitte 19. Jahrhundert, zumindest im Falle von Kat. Nr. 62.

Eine dritte Generation zeigt eine zusätzliche dritte Reihe von Salor-*gül* und darüber hinaus auch ein verändertes Farbbild (Abb. 77, Kat. Nr. 63). Dies ist eine Entwicklung, die ausschliesslich bei den Teke stattgefunden haben muss. Von den Sarïq sind keine Exemplare mit dieser dreireihigen Musterkomposition bekannt. Dass die Stücke dieser dritten Mustergeneration wiederum jünger sind, ist belegt durch die Verwendung der ersten synthetischen Ponceau Rotfarbstoffe. Wo bei den älteren Exemplaren der zweiten Generation noch die exotische, scharlachrote Cochenille verwendet wurde, ist es nun ein synthetischer scharlachroter Farbstoff aus Europa. Die in den Zentren der Salor-*gül* verwendeten 2-fädigen Wollgarne sind mit Ponceau RR gefärbt. Dieser synthetische Farbstoff wurde 1878 erfunden, weshalb eine früheste Entstehungszeit von ca. 1880 für diesen *chuval* anzunehmen ist.

Neben der Verwendung des frühen synthetischen Rotfarbstoffs zeigt das Stück eine weitere Besonderheit: Es enthält keine Krappfärbungen mehr. Diese wurden ersetzt durch Cochenille. Es ist bekannt, dass die weltweite Produktion von Cochenille zwischen 1880 und 1890 ein solches Ausmass erreicht hatte, dass der Markt zusammenbrach.[77] Die Preise fielen in den Keller und Cochenille wurde billiger als Krapp. Auch dieses Phänomen hilft zur Datierung in die Zeit nach 1880. Da die oben beschriebene «Cochenille-Schwemme» nicht lange gedauert hat, kann davon ausgegangen werden, dass Stücke mit Cochenille an Stelle von Krapp zwischen 1880 und 1900 entstanden sein müssen. Die Teke-*chuval* mit drei Reihen von Salor-*gül* dürften also als dritte Genration aus dieser Zeit stammen.

Spätere Formen von turkmenischen *chuval* mit Salor-*gül* werden hier nicht mehr berücksichtigt. Sie wurden zu Kommerzprodukten des von den Russen beherrschten Zentralasien.

Es ist erstaunlich, dass eine Musterkomposition, die vermutlich aus vorislamischer Zeit stammt, sich bei den Salor so lange in unveränderter Form erhalten konnte (Abb. 74), bei den Teke (Abb. 75–77) und den Sarïq[78] aber in kurzer Zeit verändert wurde. Dies stützt die Annahme, dass die Übernahme des Salor-*gül* durch die Teke (und die Sarïq) erst im frühen 19. Jahrhundert, nach dem Niedergang der Salor, stattgefunden hat.

Ein Rückblick auf die beiden *chuval* mit dem kleinen *chuval gül* (Kat. Nr. 60 und 61) ergibt, dass Kat. Nr. 60 das älteste Exemplar dieser kleinen Vergleichsserie sein dürfte, gefolgt von Kat. Nr. 62 (Abb. 76), dann Kat. Nr. 61 und schliesslich Kat. Nr. 63 (Abb. 77) mit dem ersten synthetischen Farbstoff. Es waren vor allem die Farbstoffe und deren zeitlich bestimmbare Verwendung im Verlaufe des 19. Jahrhunderts, welche diese relativ präzisen Datierungen ermöglichen.

64

Turkmenischer (Teke?)-*chuval* mit Salor-Musterung

Dieser *chuval* (Abb. 79) mit Salor-Musterung wurde bereits im Kapitel «Scharlach und Purpur» besprochen (Abschnitt «6. Stammeszuordnung mittels Farbanalyse»). Dass es sich dabei wahrscheinlich nicht um ein Stück der Salor handelt, lassen nicht nur die Farben und das Fehlen des Insektenfarbstoffs Lac auf Wolle vermuten, sondern auch die Struktur (keine Schichtung der Kette). Die grosse Nähe zur Musterung vergleichbarer Exemplare der Salor ist aber verblüffend und bei den Teke, wie wir das bei den *chuval* Kat. Nr. 62 und 63 gesehen haben, nicht üblich. Die Farbpalette und die Abmessungen (115 × 66 cm) sprechen

77 Siehe Kapitel «Scharlach und Purpur».

78 Siehe Kat. Nr. 44 und 45.



Abb. 78: Kat. Nr. 64, Teke (?)-*chuval* mit Salor-Musterung, 115 × 66 cm. Die Frage muss hier offen bleiben, ob Kat. Nr. 64 und das bei Rippon Boswell publizierte, bisher einzige bekannte Vergleichsstück (Abb. 79) ursprünglich als Paar hergestellt wurden.



Abb. 79: Teke (?)-*chuval* mit Salor-Musterung, 117 × 70 cm.
Nach Rippon Boswell 58, 2002: Lot 72.

allerdings eher für ein Erzeugnis der Teke als der Salor, und eine andere Gruppe kommt auf Grund der Struktur und Farbstellung kaum in Frage. Es bleibt aber offen, ob es sich um ein Erzeugnis der Teke mit starkem Einfluss der Salor handelt oder umgekehrt, wobei ich eher ersteres vermute.

Die grosse Ähnlichkeit mit dem einzigen bei Rippon Boswell 2002 publizierten Vergleichsstück (Abb. 79) wirft die Frage auf, ob diese beiden *chuval* ursprünglich ein Paar waren. Die Farbabbildung im Auktionskatalog zeigt aber ein Stück mit einer roten an Stelle der eher bräunlichen Grundfarbe von Kat. Nr. 64, und die Anordnung der Farben der kleinen Blümchen im *alem* ist auch unterschiedlich. Ansonsten sind sich die beiden *chuval* sehr ähnlich, bis hin zu den Abmessungen, den in Seide gearbeiteten Zentren der *chuval gül,* dem in hellem Blau ausgeführten oberen Begleitstreifen mit den liegenden S-Formen und mit grosser Wahrscheinlichkeit auch dem Fehlen eines Insektenfarbstoffs auf Wolle.[79] Auch das Vorhandensein von drei weiteren Paaren von Salor-*chuval* mit sehr ähnlicher Musterung[80] spricht für die Möglichkeit der Zusammengehörigkeit der beiden hier diskutierten Stücke. Nicht zuletzt sprechen auch die grosse Seltenheit dieses Mustertyps und die bei beiden Stücken fehlenden Charakteristika der Salor[81] dafür, dass die beiden Exemplare möglicherweise zusammen gehören.

Farben: Die hellbraun-rote Grundfarbe ist bei den Teke nicht üblich, sie kommt aber doch hie und da vor. So z. B. im früh datierten *khali* Kat. Nr. 71.

79 Dies konnte nur bei Kat. Nr. 64 überprüft werden.
80 Andrews et al. 1993: Nr. 100 und 101; TKF Graz 1999: Nr. 68; Kat. Nr. 13 und Lefevre, 30. Nov. 1979, lot 1.
81 Keine geschichtete Kette, die Farbpalette und das Fehlen des Insektenfarbstoffs Lack auf Wolle.

Datierung: Das Stück ist nicht einfach zu datieren. Folgen wir den oben gemachten Aussagen betreffend die Übernahme von Salor-Mustern durch die Teke, so müsste das Stück aus dem frühen 19. Jahrhundert stammen. Die Radiokarbondatierung lässt meistens alle Möglichkeiten für den Bereich zwischen 1650 und 1950 offen. So auch hier, wo ein Bereich im frühen 18. Jahrhundert nicht ganz ausgeschlossen werden kann. Vielleicht ist dieses Stück die Ausnahme, welche die Regel bestätigt, und es ist doch älter als frühes 19. Jahrhundert. Auch das muss vorerst offen bleiben.

65 & 66

Teke-*kizil chuval* (durchgeknüpft)

Die durchgeknüpften *kizil*[82] *chuval* der Teke waren in den letzten zwanzig Jahren unter Sammlern gesucht. Sie sind wesentlich seltener als ihre in Mischtechnik ausgeführten Verwandten, bei denen nur die Musterstreifen geknüpft sind. Hinzu kommt, dass die wenigen durchgeknüpften Exemplare auch älter sein dürften als die Mehrzahl ihrer in Mischtechnik ausgeführten Verwandten. Das ist vielleicht darauf zurückzuführen, dass sie schon immer kostbare Objekte waren, die «gehütet» wurden. Bis heute sind nur gerade sieben solche Exemplare publiziert, einschliesslich Kat. Nr. 65 und 66.

Dass diese *chuval* eher den Teke, und nicht, wie schon vorgeschlagen, den Yomut[83] oder gar einer der «Adler»-*gül*-Gruppen[84] zuzuschreiben sind, belegt u.a. das bei Thacher publizierte Vergleichsstück.[85] Es zeigt als einziges Exemplar einen mit kleinen Blüten gemusterten *alem*, identisch mit dem des Teke-*chuval* Kat. Nr. 62. Dieses Blütenmuster ist typisch für die Teke und die Sarïq. Auf yomutischen Stücken ist es unbekannt.

82 *Kizil* ist turkmenisch und heisst «rot».
83 Dodds/Eiland 1996: Nr. 212.
84 Dodds/Eiland 1996: Nr. 127.
85 Thacher 1944 (1978): Nr. 16.

Muster: Die Streifenmuster beider Typen von *kizil chuval*, seien sie durchgeknüpft oder in Mischtechnik, sind praktisch identisch und beide aus dem Bereich der Flachgewebemuster entlehnt (vermutlich Sumak, vergl. Kat. Nr. 83) . Der flachgewebte Qaradshlï-*chuval* Kat. Nr. 83 gibt dafür Mustervorlagen, mit Ausnahme der zwei breiteren Hauptstreifen mit achtstrahligen Sternen und Kreuzmotiven der Teke-*kizil chuval*. Moschkowa nennt dieses Teke-*chuval*-Muster *gurbaga*,[86] wie das Sekundärornament der Teke-*khali*.

Struktur: Die rechts offene, asymmetrische Knüpfung dieser Stücke hat Pinner vermutlich dazu veranlasst, sie der «Adler»-*gül* Gruppe II zuzuordnen.[87] Sowohl wegen der Farben als auch der Musterdetails ist aber eine Zuordnung zu den Teke wahrscheinlicher. Auch bei den Teke ist der rechts offene asymmetrische Knoten üblich.

Farben: Beide *chuval* präsentieren mit ihrer roten bzw. violetten Grundfarbe zwei typisch tekinische Farbpaletten.

Datierung: Bisher wurden durchgeknüpfte *chuval* von verschiedenen Autoren ins 18. Jahrhundert datiert.[88] Die Radiokarbondatierung von Kat. Nr. 65 zeigt aber, dass es sich eher um ein Stück aus dem 19. Jahrhundert handelt. Eine Entstehung im 18. Jahrhundert, was die Radiokarbondatierung als Alternative bietet, scheint eher unwahrscheinlich.

67 & 68

Teke-*kizil chuval* (Mischtechnik)

Kizil chuval in Mischtechnik sind zwar erheblich häufiger als ihre durchgeknüpften Verwandten, sie sind aber immer noch erheblich seltener als die etwas entfernter verwandten *ak chuval* (Kat. Nr. 70). Wie eben im Zusammenhang mit Kat. Nr. 65 und 66 erwähnt, ist die Musterung der in Mischtechnik hergestellten Exemplare mit den durchgeknüpften nahezu identisch.

86 Siehe Abb. 74 im Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba, chuval* und *khali*».
87 Dodds/Eiland 1996: Nr. 127.
88 Dodds/Eiland 1996: Nr. 127.

Struktur & Farben: Die beiden hier besprochenen Exemplare unterscheiden sich nicht nur in ihrer Knüpfdichte, sie sind auch farblich unterschiedlich. Erstaunlicherweise, und vermutlich auch ausnahmsweise, ist das ältere Stück mit einer Knüpfdichte von bis zu 7200 Knoten pro dm^2 erheblich feiner als das spätere Exemplar mit 3400 Knoten pro dm^2.

Das ältere Stück hat mit zehn Farben auch deutlich mehr Farbtöne als das jüngere mit lediglich sechs. Kat. Nr. 68, das gröbere Stück mit nur sechs Farben, ist aber eindeutig das jüngere, was aus der Verwendung der ersten synthetischen Farbstoffe hervorgeht. Das ältere Exemplar, Kat. Nr. 67, zeigt hingegen eine Grundfärbung mit Krapp und hat Cochenille nur in kleinen Mengen in den Zentren der Muster. Diese Cochenille-Färbungen sind zudem von einer Farbqualität, die auf Zinnbeize schliessen lässt. Das wurde zwar nicht untersucht, die Wahrscheinlichkeit ist aber gross, dass es sich bei Kat. Nr. 67 um ein Stück aus der Endzeit der Verwendung von Zinnbeize handelt, ganz ähnlich dem *chuval* Kat. Nr. 62.

Datierung: Die Farbqualität der Cochenillefärbung lässt auf Zinnbeize schliessen, was Kat. Nr. 67 zumindest in die Mitte des 19. Jahrhunderts verweist. Eine solche Datierung ist im Vergleich mit anderen *chuval* dieser Gruppe gerechtfertigt.

Das jüngere Stück ist auf Grund des synthetischen Farbstoffs Ponceau G zwischen 1880 und 1900 datierbar.

69 & 70

Teke-*ak chuval*

Verglichen mit den vorher besprochenen *kizil chuval* gibt es relativ viele *ak*[89] *chuval*, zumindest solche in Mischtechnik wie Kat. Nr. 70. Durchgeknüpfte Exemplare (Kat. Nr. 69) sind bisher nur wenige bekannt. Sie stammen alle aus dem späten 19. Jahrhundert. Dabei handelt es sich um eine luxuriöse Variante der in Mischtechnik hergestellten Verwandten. Dieses Phänomen ist auch im yomutischen Bereich[90] und bei den Ersarï zu beobachten, wo Flachgewebemuster in durchgeknüpfter Form bekannt sind.[91]

Muster: In der Musterung sind die beiden technisch unterschiedlichen *chuval* fast identisch.

Struktur: Strukturell unterscheiden sie sich vorwiegend darin, dass das eine durchgeknüpft und das andere in Mischtechnik gearbeitet ist. Zudem ist das in Mischtechnik ausgeführte Stück erheblich feiner. Die hohe Knüpfdichte wurde vor allem durch die Verwendung von Seide als Schussmaterial in den geknüpften Bereichen erzielt. Das ist ein ungewöhnliches Vorgehen, welches aber auch bei anderen späten *ak chuval* zu beobachten ist. Seide als Schussmaterial dürfte auf eine Werkstatt hinweisen. Bei älteren Exemplaren ist dieses Schussmaterial selten zu beobachten,[92] bei Stücken der «Adler»-gül Gruppe I ist es hingegen Standard.[93] Dort sind es vor allem die grossformatigen *khali*, die eine systematische Verwendung von Seide verzwirnt mit feiner Wolle als Schussmaterial zeigen. Dass es sich dabei um eine Werkstattproduktion nach persischem Vorbild handelt, kann mit grosser Wahrscheinlichkeit angenommen werden. Die späten Teke-*ak chuval* dürften aus einer von den Russen kontrollierten Werkstattproduktion stammen. Solche Werkstätten gab es bis ins frühe 20. Jahrhundert.

Farben: Beide Stücke gehören bezüglich der Farbstoffe in dieselbe Kategorie. Bei beiden ist kaum Krapp zu finden, da sie aus der Zeit der internationalen «Cochenilleschwemme» um 1890 stammen. Cochenille hat zu dieser Zeit Krapp in Zentralasien fast völlig verdrängt,[94] da der ehemals kostbare Insektenfarbstoff auf Grund des grossen An-

89 *Ak* ist turkmenisch und heisst «weiss».

90 Insbesondere bei den «Adler» *gül*-Gruppen, aber auch bei den Yomut ist eine grössere Anzahl von Knüpfteppichen bekannt, die Flachgewebemuster imitieren. Für Beispiele siehe: Schürmann 1969: Nr, 22; Hali 2/4, 1980: 353, auch Bausback 1980: 147; Hali 26, 1985: 88; Herrmann X, 1988: Nr. 97; Rippon Boswell 42, 1995: Lot 125; Moshkova1970 (1996): Fig. 125; Rippon Boswell 54, 2000: Lot 143; Rippon Boswell 65, 2005: Lot 44; Hali 121, 2002: 49.

91 Vergl. dazu die Saf-Teppiche der Ersarï Kat. Nr. 32 und 33.

92 Ein Beispiel dafür ist Kat. Nr. 97.

93 Siehe Kat. Nr. 112 und 113.

94 Dasselbe Phänomen ist auch bei vielen kurdischen Arbeiten aus Ostanatolien aus derselben Zeit zu beobachten.

gebots zu einem immer günstigeren Preis zu haben war.[95] Dazu kommt, dass beide Stücke bereits auch synthetische Farbstoffe enthalten, was die Datierung in Bezug auf die Verwendung der Cochenille im späten 19. Jahrhundert bestätigt. Obwohl beim durchgeknüpften Stück der vermutlich synthetische Farbstoff bei der Analyse kein Resultat ergab, dürfen wir davon ausgehen, dass mit einem synthetischen Farbstoff gefärbt wurde. Naturfarben laufen meines Wissens nie aus, synthetische hingegen oft, was hier erkennbar ist.

Datierung: Die verwendeten Farbstoffe bestätigen eine Datierung dieser beiden *chuval* genauso wie Kat. Nr. 68 zwischen ca. 1880 und 1900. Beide Stücke müssen aber vor einem anderen Hintergrund entstanden sein als Kat. Nr. 68 (Werkstatt im Gegensatz zu Heimarbeit?)

Einführung zu den Teke-*khali*

Teke-*khali* mit dem Teke-*gül* (Abb. 80 und 81) gibt es in relativ grosser Zahl. Unter Einbezug der umfangreichen neueren Produktion seit dem Ende des 19. Jahrhunderts dürfte der Teke-*khali* sogar der am häufigsten hergestellte und bekannteste Typ aller turkmenischen Teppiche sein. Das ist vor allem darauf zurückzuführen, dass die Teke neben den Yomut im 19. Jahrhundert eine der grössten turkmenischen Gruppen bildeten und sich deren Teppiche auf den internationalen Märkten einer grossen Nachfrage erfreuten.

Alte Teke-*khali* sind aber eine Rarität. Umso erfreulicher ist es, dass hier zwei der ältesten bekannten Teke-*khali* mit ihren Datierungen vorgestellt werden können (Kat. Nr. 71 und 73). Beide stammen aus dem 16. oder 17. Jahrhundert. Solche Datierungen gehörten bis vor kurzem noch in den Bereich der Spekulation, sind aber jetzt durch Radiokarbonanalysen wissenschaftlich belegt. Aber auch die beiden anderen farbig abgebildeten Exemplare (Kat. Nr. 72 und 74) sind von grosser Seltenheit und stammen zumindest aus dem 18. Jahrhundert.

Der «klassische» Teke-*khali* ist leicht und eindeutig an der stammestypischen Form des *gülli gül* zu erkennen. Mit Ausnahme der *chuval* der Arabachi mit einem ähnlichen Muster (Abb. 90) hat keine andere turkmenische Stammesgruppe das *gülli gül* mit diesen speziellen Charakteristika verwendet. Es wird daher als Teke-*gül* bezeichnet (Abb. 80, 81, 88 und 89). Herkunft und Entwicklung des *gülli gül* wurden im Abschnitt «Das *gülli gül*-Feldmuster» im Kapitel «Die Salor» erörtert.

Das Teke-*gül*

Das Teke-*gül* ist ungeachtet seiner konstanten stammestypischen Kennzeichen in einer Vielzahl unterschiedlicher Varianten bekannt. Neben Details der Innenzeichnung sind zwei deutlich voneinander abweichende Grundformen zu beobachten: Häufig ist eine etwas rundere (Abb. 80), weniger häufig eine etwas rechteckigere Form (Abb. 81).

Verglichen mit anderen Turkmenen haben die Teke das *gülli gül* leicht verändert. Während sich die *gülli gül* der Salor (Abb. 83), der Ersarï und der Sarïq nur im Zentrum unterscheiden,[96] haben die Teke im äusseren Bereich an Stelle der sonst üblichen drei runden Blütenformen Knospen eingesetzt (Abb. 80 und 81). Dasselbe trifft für das Zentrum des Musters zu: auch dort stehen vier Knospen an Stelle der vier Tiere des *gülli gül* der Salor oder der zwei verschränkten Quadrate im Zentrum des *gülli gül* der Ersarï und der Sarïq. Diese Abweichungen sind wohl am ehesten auf timuridische Einflüsse zurückzuführen (Abb. 82). Vermutlich dasselbe dürfte auf die Arabachi zutreffen. Auch deren *gülli gül* zeigt die Knospen anstelle der sonst üblichen drei runden Blüten (Abb. 90). Vielleicht dem Vorbild des *chuval gül* folgend beliessen die Arabachi das Zentrum des von ihnen auf *chuval* verwendeten *gülli gül* ohne Knospen.

Eine weitere Veränderung, die auf persische Einflüsse zurückzuführen sein dürfte, betrifft die rundere Form des Teke-*gül,* allerdings nur eine verschwindend kleinen Anzahl davon (Abb. 89). Es handelt sich dabei zum einen um die von Thompson[97] beschriebenen Einkerbungen[98] (Abb. 89, Kreis), zum anderen um eine Art «Schulter»[99] (Abb. 88, Kreis) in der Umrissform des Teke-*gül.*

95 Siehe dazu den Abschnitt 3.1.3 Mexikanische Cochenille zum Ende des 19. Jahrhunderts, im Kapitel «Scharlach und Purpur».

96 Siehe Abb. 198–204 im Kapitel «Die Salor».

97 Mackie/Thompson 1980: 98.

98 Fünf Teke-*khali* mit Einkerbungen in der Umrisslinie des Teke-*gül* sind publiziert. Zwei davon haben acht Einkerbungen, drei nur vier. (siehe Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 72, Teke-*gül* mit Einkerbungen).

99 Vier Teke-*khali* mit «Schultern» in der Umrisslinie des Teke-*gül* sind publiziert (siehe Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 72, Teke-*gül* mit «Schultern»).

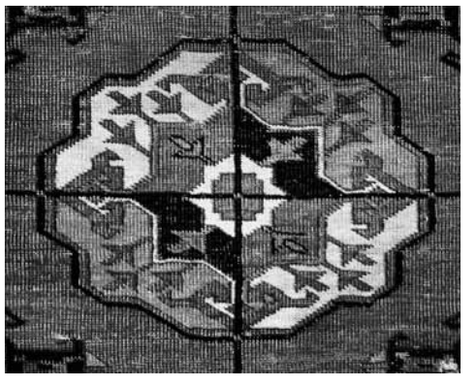


Abb. 80: Teke-*gül* aus Kat. Nr. 71, 16. oder 17. Jh. Perfekt geformtes Teke-*gül* mit sehr ausgewogenen Proportionen. Das Sekundärmativ ist hier das *gurbage gül*.

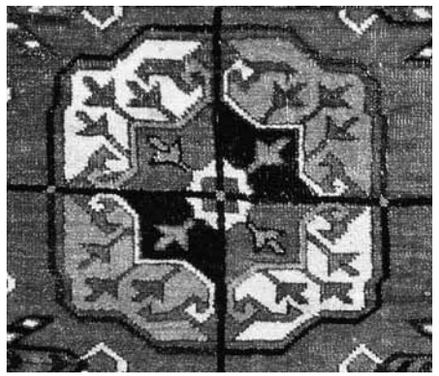


Abb. 81: Teke-*gül* aus Kat. Nr. 73, 16. oder 17. Jh. Das Sekundärmotiv ist hier das *chemche gül*. Dies ist die etwas «rustikaler» gezeichnete Version des Teke-*gül*. Da auch diese Form immer wieder vorkommt, dürfte es sich um eine eigene Version des Teke-*gül* handeln.

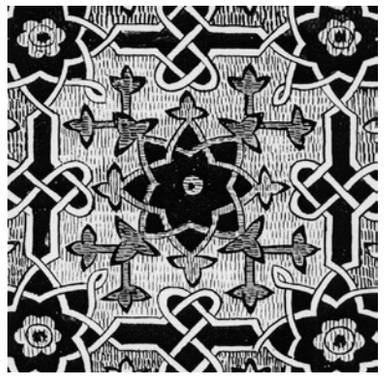


Abb. 82: Timuridisches Teppichmuster nach einer Miniaturmalerei, 1429–1430. Dieses Muster hat schon Briggs mit dem turkmenischen *gülli-gül* verglichen. Nach Briggs 1940: Fig. 42 – 44.

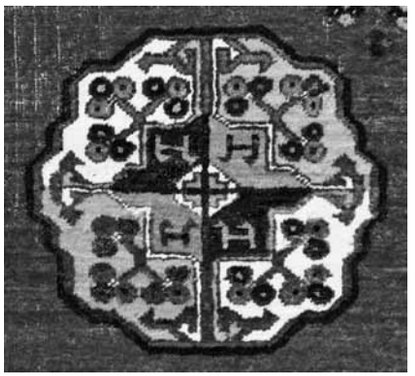


Abb. 83: Ausschnitt aus Kat. Nr. 16. *Gülli gül* der Salor, 16. oder 17. Jh. Die dreiblättrigen, runden Blütenformen im äusseren Bereich sind typisch für das *gülli gül* der Salor, der Ersarï und der Sarïq.

Vorweg sei erwähnt, dass die Einkerbungen, allerdings in noch ausgeprägterer Form, auch im *gülli gül* der Arabachi (Abb. 90) anzutreffen sind. Dort sind es aber immer acht, und ausserdem ist dies die Regel und nicht die grosse Ausnahme wie bei den Teke.[100] Dazu kommt, dass die Arabachi das Muster auf ihren *chuval* und nicht, wie sonst üblich, auf *khali* verwendeten.

Die spezielle Aussenform des Arabachi-*gül* (Abb. 90) zeigt nun eine deutliche Musterverwandtschaft mit Achtpass-Medaillons, wie sie von orientalischen Teppichen und Textilien bekannt sind (Abb. 85 – 87). Sie dürften daher entwicklungsgeschichtlich auf diese Beispiele zurückzuführen sein. Die Achtpass-Medaillons des 15.–17. Jahrhunderts basieren ihrerseits auf Formen von Flechtbandmedaillons der Spätantike (Abb. 84). Die spezielle Aussenform des Arabachi-*gül* kam also mit grosser Wahrscheinlichkeit zwischen dem 15. und 17. Jahrhundert via Persien nach Zentralasien. Daraus wäre zu schliessen, dass die Arabachi die Einkerbungen über Persien und nicht von den Teke übernommen haben. Das scheint auch sinnvoller, zumal sie bei den Teke inkonsequent angewendet und nur sehr selten anzutreffen sind. Der Ursprung dieses Musterdetails ist bei beiden Stammesgruppen wohl eher der gleiche.

Thompson sieht im Teke-*gül* mit acht Einkerbungen die früheste Form dieses Musters und führt es auf chinesische Wolkenkragen (oder grosse Lotusblüten in Aufsicht) zurück.[101] Dass es seit dem 14. Jahrhundert chinesische Einflüsse gab, und zwar nicht nur in Persien und in Anatolien sondern auch in Zentralasien, wird nicht in Frage gestellt. Die vielen Drachen- und Lotusformen auf Teppichen von unterschiedlicher Provenienz belegen dies. So haben auch die Turkmenen die chinesische Lotusblüte aus dieser Zeit übernommen. Der Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 88 ist nur eines von vielen Beispielen, der in den *alem* Lotusblüten nach chinesischem Vorbild zeigt.[102]

Es scheint jedoch naheliegender, dass sowohl die Einkerbungen wie auch die «Schultern» im Teke-*gül* und im Arabachi-*gül* auf gelappte

100 Siehe Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 72, «Arabachi-*chuval* mit dem Arabachi-*gül*».

101 Mackie/Thompson 1980: 63, Abb. 34, Thompson 1981: 15.
102 Siehe Abb. 35–40 im Kapitel «Die Qaradashlï».



Abb. 84: Ausschnitt aus dem Clavus einer Wolltunika, Ägypten, 4.–6. Jh. Kleine Achtpass-Medaillons sind zwischen säulenartigen Zwischenstegen aufgereiht. Nach Noever et al. 2005: Kat. Nr. 50. (Für die Datierung siehe De Moor et al. 2008: 69 und 163).

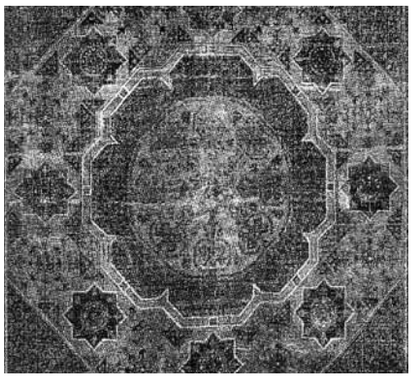


Abb. 85: Ausschnitt aus einem mamlukischen Teppich, 200 x 130 cm, Ägypten, 15./16. Jh. Ein gelapptes Achtpass-Medaillon steht im Zentrum des Musters. Pratt Gift. Brooklyn Museum, Inv. Nr. 43.24.3. Nach Hali 92, 1997: 100.

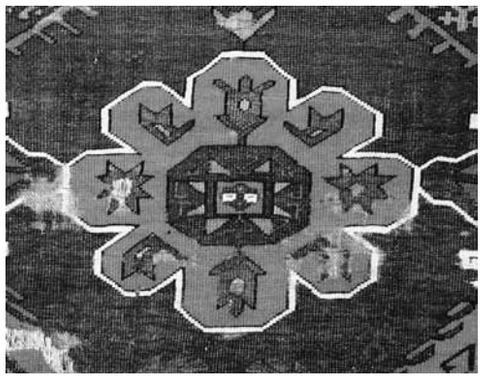


Abb. 86: Ausschnitt aus einem anatolischen Teppich, 200 x 130 cm, 16./17. Jh. Gelappte Achtpass-Medaillons dürften auf Einflüsse aus dem Bereich klassischer Teppiche wie Abb. 85 zurückgehen. Sammlung Orient Stars. Nach Kirchheim et al. 1993: Nr. 178.

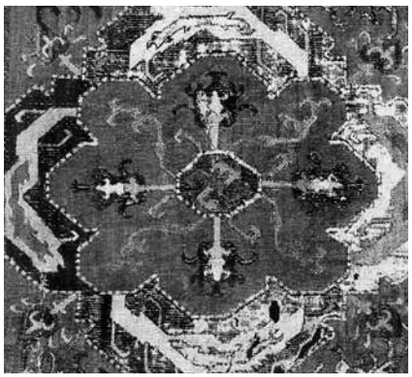


Abb. 87: Ausschnitt aus einer armenischen Stickerei, südlicher Kaukasus, 17. Jh. Gelappte Achtpass-Medaillons fanden nicht nur in Anatolien den Weg in die Volkskunst (Abb. 86), sondern auch im Kaukasus. Nach Hali 157, 2008: 31.

Achtpass-Medaillons von orientalischen Teppichen des 15.–17. Jahrhunderts zurückzuführen sind (Abb. 85–87). Wie im Kapitel «Die Salor» erwähnt, geht auch die Aussenform des *gülli gül* (dazu gehört auch das Teke-*gül*) auf Vorbilder aus der Spätantike zurück, nämlich auf den Quadratvierpass.[103] Während diese Einflüsse auf die Aussenform des *gülli gül* aber spätestens in die Gründungszeit der Turkmenen, also ins 8.–10. Jahrhundert, zurückgehen, dürften die Einkerbungen im Teke-*gül* nicht vor dem 14. oder 15. Jahrhundert dazugekommen sein.

Thompson hat also möglicherweise nicht ganz unrecht, wenn er die gelappten Achtpass-Medaillons auf Teppichen des 15. und 16. Jahrhunderts in einen Zusammenhang mit dem chinesischen Wolkenkragen und der Ilkhanidenzeit (Zeit der Mongolen in Persien) bringt.[104] Es ist durchaus möglich, dass das von den Ilkhaniden in Persien importierte Wolkenkragen- oder Lotus-Motiv ab dem 14. Jahrhundert auch die «Wiederbelebung» eines alten Motivs stimuliert hat: das gelappte Achtpass-Medaillon. Gelappte Achtpass-Medaillons waren im östlichen Mittelmeerraum seit der Spätantike bekannt und sind nicht auf chinesische Vorbilder zurückzuführen. Vergleichbares gilt für die Lotusblüte, die im Vorderen Orient durch dieselben chinesischen Einflüsse wieder förmlich aufblühte.[105]

Die Entwicklung von Mustern ist oft komplex und nur schwer zu verstehen. Es sind wohl verschiedene Einflüsse, die schliesslich zu diesen Sonderformen des Teke-*gül* geführt haben.

Die Sekundärmotive

Die typischen Sekundärmotive der Teke-*khali* sind das *chemche gül* (Kat. Nr. 73, 74, 148 und 149) und das *gurbaga gül* (Kat. Nr. 71 und 151).[106] Als drittes Sekundärmotiv ist das Mini-*chuval gül* der Salor-*khali* zu

103 Siehe Abb. 190–195 im Kapitel «Die Salor».
104 Thompson 1981: 24.

105 Der Lotus geht im Vorderen Orient auf die Ägypter zurück und war auch in Mesopotamien zumindest im 1. Jahrtausend v. Chr. verbreitet.
106 Zur möglicher Herkunft und Entwicklung der beiden Sekundärmotive siehe das Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba*, *chuval* und *khali*».

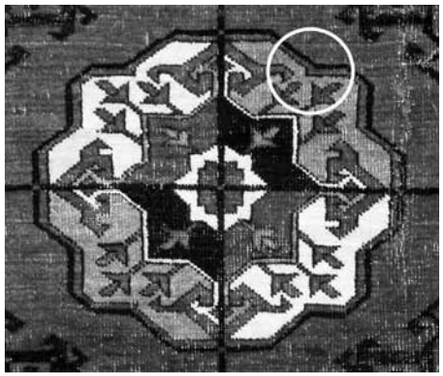


Abb. 88: Teke-*gül* mit «Schultern» in der Aussenform, 17./18. Jh., aus einem Teke-*khali*-Fragment des Islamischen Museums Berlin, Inv. Nr. 85, 1134. Fotografie des Autors.

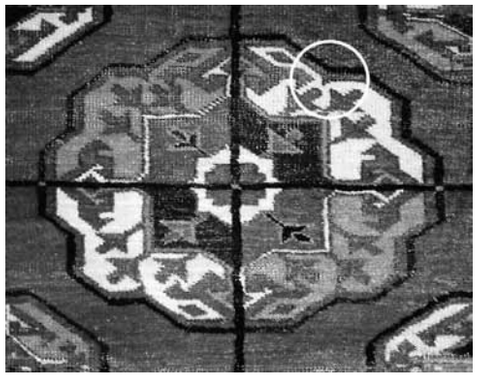


Abb. 89: Teke-*gül* mit vier Einkerbungen *in der Aussenform*, aus dem Teke-*khali* Kat. Nr. 72, 17./18. Jh. Dieses Teke-*gül* unterscheidet sich von den Beispielen auf den Abb. 80 und 81 in zwei kleinen Details: Es zeigt einerseits vier kleine Einkerbungen in der Aussenform des Musters (eingekreist), und andererseits je zwei kleine Rhomben oben und unten, die an vergleichbare Details im *gülli gül* der Salor erinnern.

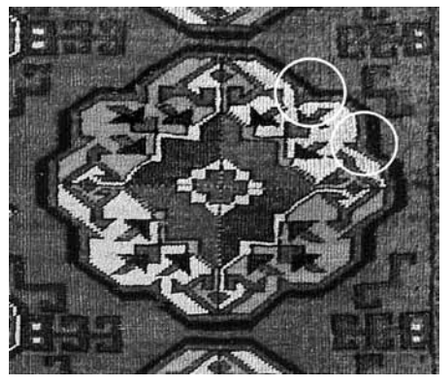


Abb. 90: Arabachi-*gül* mit acht Einkerbungen in der Ausenform. Ausschnitt aus einem Arabachi-*chuval*, 1. Hälfte 19. Jh. Die Aussenform des Arabachi-*gül* mit den acht Einkerbungen dürfte *auf* Musterformen wie auf Abb. 85–87 zurückzuführen sein. Privatsammlung.

nennen. Nicht wenige Teke-*khali* zeigen dieses Motiv in ihrer Sekundärornamentik (Kat. Nr. 72 und 150). Vermutlich beeinflusst durch das Mini-*chuval gül* der Salor wurde in späteren Stücken auch das kleine *chuval gül* der Teke als Sekundärmotiv eingesetzt.[107] Noch seltener ist in Teke-*khali* eine kleine Version des Teke-*gül* als Sekundärmotiv anzutreffen. Dies dürfte jedoch eine späte Ausnahmeerscheinung darstellen.[108]

Die Bordüren

Die Mehrzahl der Teke-*khali* zeigt ein Bordürenmuster mit Oktogonen im Wechsel mit geometrischen Motiven unterschiedlicher Art. In den Oktogonen stehen entweder vier Sterne oder ein *gotschak*-Kreuz. Die beiden *khali*-Fragmente Kat. Nr. 71 und 72 zeigen Varianten dieses Bordürentyps. Die Bordüren vieler Teke-*khali* des 19. Jahrhunderts sind, je später desto mehr, mit zusätzlicher Kleinornamentik und immer mehr Nebenbordüren versehen.

Wesentlich seltener sind die verschiedenen Formen von weissgrundigen Bordüren mit Lotusblüten[109] oder gerollten Blättern.[110] Eine Palmett-Bordüre zeigt das Fragment Kat. Nr. 149. Die beiden *khali* Kat. Nr. 73 und 74 zeigen den Bordürentyp mit den gerollten Blättern (Abb. 92 und 93). Wie letzteres Bordürenmuster bei den Salor, den Qaradashlï und den Yomut im Vergleich mit den Teke aussieht, zeigen die Abb. 91–96. Mit Ausnahme der Teke-Vogel-*asmalyk* (Kat. Nr. 143, Abb. 91) unterscheiden sich die Längsbordüren immer von den Querbordüren.[111]

107 Siehe Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 72: Teke-*khali* mit dem kleinen *chuval gül*.

108 Ein Beispiel ist abgebildet in Austrian Auction Company, Auktion vom 15. März 2014, Lot 201.

109 Zur Herkunft der Lotus-Bordüre siehe Abb. 35–40 im Kapitel «Die Adler-*gül*-Gruppen».

110 Zur Herkunft der Bordüre mit gerolltem Blatt siehe Abb. 23–25 im Kapitel «Die Salor».

111 Zu den möglichen Gründen dafür siehe die Beschreibungen der beiden Teke-*khali* Kat. Nr. 73 und Kat. Nr. 74.



Abb.91: *Ovadan*-Bordüre (Ranke mit gerolltem Blatt) des Teke-*asmalyk* Kat. Nr. 143, 17./18. Jh.



Abb. 92: *Ovadan*-Bordüre (Ranke mit gerolltem Blatt) des Teke-*khali* Kat. Nr. 73. 16./17. Jh.



Abb.93: *Ovadan*-Bordüre (Ranke mit gerolltem Blatt) des Teke-*khali* Kat. Nr. 74. 17./18. Jh.



Abb.94: *Ovadan*-Bordüre (Ranke mit gerolltem Blatt) des Salor-*ensi* Kat. Nr. 1. 17./18. Jh.



Abb. 95: *Ovadan*-Bordüre (Ranke mit gerolltem Blatt) des Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 84. 17. Jh.



Abb. 96: *Ovadan*-Bordüre des Yomut-*khali* Kat. Nr. 102. 17. Jh. (Ranke mit gerolltem Blatt nur noch in der Längsbordüre).

71

Teke-*khali*-Fragment

Dies ist einer der ältesten Teke-*khali* und auch einer der besten in Bezug auf seine Musterung.

Muster: Nicht nur das Teke-*gül* und das *gurbaga gül* im Feld sind von einer erstaunlich ausgewogenen Perfektion, auch die Bordüre dürfte wohl eines der besten Beispiele ihrer Art darstellen. Es gibt nur noch wenige andere Teke-*khali* mit dieser archaischen Form der Bordüre und diesem perfekt proportionierten Feldmuster.[112] Ob der Teppich einmal vier oder fünf Reihen von Teke-*gül* hatte, ist ungewiss. Er hätte mit vier Reihen eine Breite von ca. 185 cm gehabt, mit fünf Reihen ca. 220 cm. Verglichen mit der Breite anderer Teke-*khali* ist beides möglich.

Farben: Die etwas blassen Farben sind der einzige Schwachpunkt dieses sonst herausragenden Fragments.

Datierung: Laut Radiokarbondatierung gehört dieser Teppich zu den wenigen frühen, ins 16. oder 17. Jahrhundert datierten turkmenischen Knüpferzeugnissen.

112 Z.B. das von Spuhler 1987: 269, Nr. 129 abgebildete Berliner Fragment, oder der von Mackie/Thompson 1980 abgebildete Teppich Nr. 26.

72

Teke-*kali*-Fragment mit mini-*chuval gül*-Sekundärmotiv

Dieses Fragment ist eines der seltenen Exemplare mit den Einkerbungen in der Umrandung des Teke-*gül* (siehe Einführung zu den Teke-*khali* und Abb. 89). Es fehlen die seitlichen Bordüren und dort wo das Stück der Länge nach durchgeschnitten ist vermutlich eine Reihe Teke-*gül*. In der Länge ist der Teppich komplett.

Muster: Erwähnenswert bei der Musterung sind die Abweichungen (Einkerbungen) der Konturlinie des Teke-*gül* (Abb. 89) und das Sekundärmotiv im Feld. Kleiner als üblich sind die auf der Horizontalachse liegenden Zacken des achtstrahligen grossen Sterns im Innern des Teke-*gül* (Abb. 89). Üblicherweise sind diese Zacken alle gleich gross (vergl. Abb. 88). Die «klassische» Teke-*khali* Bordüre mit den Oktogonen zeigt eine schöne, archaische Form, hat aber an den Oktogonen bereits die kleinen Dreiecke, wie sie in späteren Stücken in immer grösserer Anzahl zugefügt wurden. Die Gestaltung der Bordüre hat noch viel Freiraum.

Farben: Die saturierten Farben dieses Fragments sind von hervorragender Qualität.

Datierung: Laut Radiokarbondatierung stammt dieser Teppich mit grösster statistischer Wahrscheinlichkeit aus dem 18. oder frühen 19. Jahrhundert. Allerdings ist auch eine Entstehung in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts denkbar. Diese Möglichkeit wird vor allem durch die beiden früh datierten *khali* Kat. Nr. 71 und Kat. Nr. 73 gestützt.

73 & 74

Teke-*khali* mit *ovadan*-Bordüre

Diese beiden *kahli* gehören zu einer kleinen Gruppe von bisher sechs publizierten Exemplaren (inkl. der beiden hier gezeigten) mit der *ovadan*-Bordüre mit gerolltem Blatt und dem eher quadratischen Teke-*gül*. Zwei weitere zu dieser Gruppe gehörende Fragmente sind mir bekannt, die nicht publiziert sind.[113] Nach Moschkowa heisst *ovadan* wörtlich «schön».[114]

Muster: Alle acht *khali* mit der *ovadan*-Bordüre zeigen im Feld das eher quadratische Teke-*gül* (Abb. 81), sieben davon in Kombination mit einem *chemche gül*, eines mit dem *gurbaga gül* als Sekundärmotiv.[115] Die frühe Datierung des *khali* Kat. Nr. 73 zeigt, dass diese einfache Form des Teke-*gül* keinesfalls eine spätere Variante des «klassischen» Teke-*gül* mit den runderen Formen (Abb. 80) der beiden *khali* Kat. Nr. 71 und 72 darstellt. Dies trifft zumindest für die vergangenen 400 Jahre zu.

Die spezielle Form des gerollten Blatts in den Längsbordüren zeigt eine Variante der Bordüren des Salor-*ensi* Kat. Nr. 1, des Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 84 und des Yomut-*khali* Kat. Nr. 102 (vergl. Abb. 94–96).

Die Vogel- und Tier/Baum *asmalyk* der Teke sind die einzige Gruppe turkmenischer Knüpferzeugnisse, welche die *ovadan*-Bordüre sowohl in der Vertikalen als auch in der Horizontalen in derselben Form zeigen (Abb. 91). Von all diesen Bordüren-Varianten hat diejenige der Qaradashlï-*khali* die stärkste Verbreitung gefunden. Diejenigen der Teke und der Salor sind auf weit weniger Exemplaren anzutreffen. Das Beispiel dieses Bordürentyps bei verschiedenen turkmenischen Gruppen zeigt einmal mehr, wie ein und dasselbe Muster in turkmenischen Teppichen so unterschiedlich interpretiert werden konnte (vor allem in den Längsbordüren), dass sich die enge Verwandschaft erst bei genauerem Hinsehen offenbart. Zudem ist es auch ein Hinweis darauf, dass das Muster in Zentralasien schon vor der ersten Erwähnung der Turkmenen bekannt war. Die meisten Stammesgruppen haben es übernommen.

Datierung: Der *khali* Kat. Nr. 73 gehört mit zu den wenigen turkmenischen Knüpfarbeiten, die mit der Radiokarbonmethode in den Zeitraum des 16. oder 17. Jahrhunderts datiert werden konnten. Der etwas jüngere *khali* Kat. Nr. 74 entstand zwischen 1650 und 1820. Die grosse Ähnlichkeit zum älteren Stück erlaubt eine Datierung zumindest ins 18. Jahrhundert, wobei eine Datierung in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts auch nicht ausgeschlossen werden kann.

151

Teke-*khali* mit ungewöhnlichem Sekundärmotiv

Wenn auch nicht ganz so alt und nicht ganz so gut gezeichnet wie Kat. Nr. 71, so gehört dieser Teppich doch zu den frühen Exemplaren dieser Gattung. Die gerundete, «klassische» Form des Teke-*gül* steht als Primärmuster im Feld. Als Sekundärmuster steht hier an Stelle des *gurbaga gül* von Kat. Nr. 71 eine hybride Form zwischen «Satelliten»-*gül* und *gurbaga gül*.[116] Die Bordüre ist wiederum die «klassische» Version mit Oktogonen, hier allerdings schon nicht mehr so archaisch gezeichnet wie in Kat. Nr. 71. Interessant ist, dass auch hier die Bordürenmusterung in der Horizontalen nicht identisch ist mit derjenigen in der Vertikalen. Die Version in der Horizontalen ist zudem praktisch identisch mit der Hauptbordüre des Salor-*ensi* Kat. Nr. 2. Die beiden Exemplare Kat. Nr. 71 und 151 dürften trotz der festgestellten kleinen Unterschiede zeitlich nicht sehr weit auseinander liegen. Das bestätigt auch die Radiokarbondatierung. Kat. Nr. 151 stammt aus dem 17. oder 18. Jahrhundert.

113 Das eine in einer englischen, das andere in einer deutschen Privatsammlung.
114 Moschkowa 1970 (1998): 261.
115 Zum *chemche* und *gurbaga gül* siehe das Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba, chuval und khali*».
116 Siehe Abb. 69 im Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba*, *chuval* und *khali*. Ein Fragment eines Teke-*khali* mit dem gleichen Sekundärmotiv aus der Sammlung des Ethnographischen Museums Hamburg ist abgebildet in Hali 5/3 1983: 266.

149

Teke-*kali*-Fragment

Die gedrängte Musterung, die dreiteilige Nebenbordüre und der geknüpfte *alem* sind Indizien, die auf eine Entstehung im 19. Jahrhundert hinweisen. Geknüpfte *alem* sind zwar auf Teppichen der Yomut und der Qaradashlï auch auf Teppichen aus dem 17. Jahrhundert bekannt, bei den Teke ist dies aber erst im 19. Jahrhundert zu beobachten. Möglicherweise entsprechen die geknüpften *alem* bei den Teke demselben Zeitgeist wie die durchgeknüpften (all pile) Streifen-*chuval* Kat. Nr. 65, 66 und 69, die ebenfalls kaum vor dem 19. Jahrhundert entstanden sein dürften

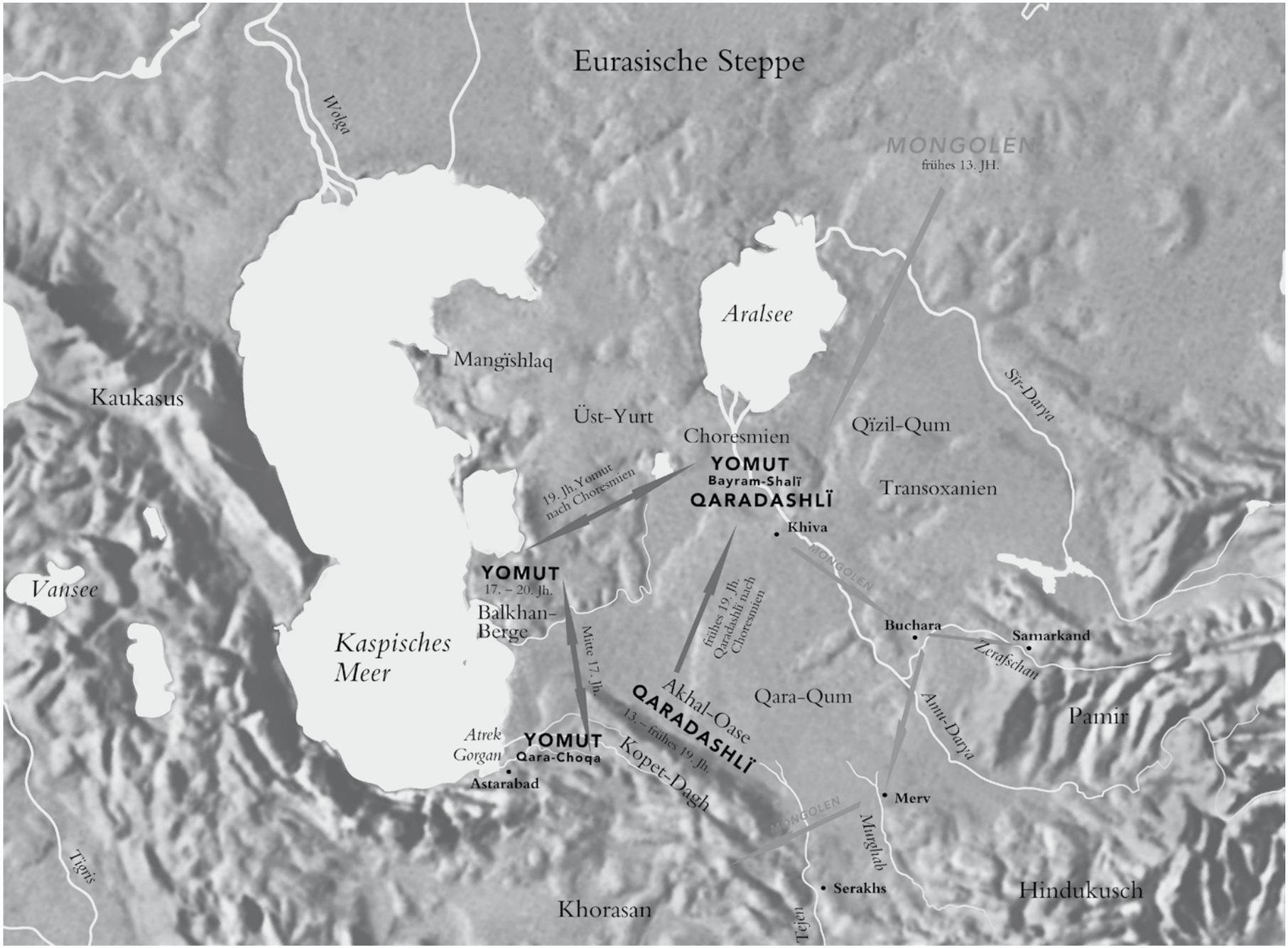
151

Teke-*khali Fragment* mit *Lotus*-(«Schiffs»)-Bordüre

Der Bordürentyp dieses Fragments entspricht der Standard-Bordüre der «Adler»-*gül*-Gruppe I *khali*, für die er vermutlich im frühen 17. Jahrhundert aus Persien übernommen wurde.[117] Dieser «neue» Bordürentyp hat in einigen Fällen wohl das alte Bordürenmuster der Ranke mit gerolltem Blatt ersetzt (vergl. Kat. Nr. 73 und 74).

Die etwas gedrängte Musterung, aber auch die dreiteilige Nebenbordüre weisen eher auf eine Entstehung im 19. Jahrhundert hin als in der Zeit um 1700. Laut Radiokarbondatierung sind beide Altersbereich möglich.

117 Siehe Abb. 35–40 im Kapitel «Die Adler-*gül*-Gruppen».


Eurasische Steppe
Wolga
MONGOLEN
frühes 13. JH.
Aralsee
Mangïshlaq
Kaukasus
Üst-Yurt
Choresmien
Qïzil-Qum
Sïr-Darya
YOMUT
Bayram-Shalï
QARADASHLÏ
19. Jh. Yomut nach Choresmien
Transoxanien
Khiva
MONGOLEN
YOMUT
17. – 20. Jh.
Balkhan-Berge
Vansee
Kaspisches Meer
frühes 19. Jh. Qaradashli nach Choresmien
Buchara
Samarkand
Zerafschan
Mitte 17. Jh.
Akhal-Oase
QARADASHLÏ
13. – frühes 19. Jh.
Qara-Qum
Amu-Darya
Pamir
Atrek
Gorgan
YOMUT
Qara-Choqa
Kopet-Dagh
Astarabad
Merv
MONGOLEN
Murghab
Tigris
Serakhs
Hindukusch
Khorasan
Tejen

Die Yazïr-Qaradashlï

Akhal-Oase, Sumbartal, Khiva-Oase
Kat. Nr. 75–95; 152 und 153

Einführung

Die in den folgenden vier Kapiteln (Die Yazïr-Qaradashlï, Die Yomut, Die «Adler»-*gül*-Gruppen und Die «P-Chowdur»-Gruppe) besprochenen Knüpferzeugnisse wurden in der Literatur durchweg als «Yomut», oder «Yomut-Familie», bezeichnet.[1] Im Verlauf dieser Studie hat sich jedoch immer deutlicher herausgestellt, dass diese umfangreiche Gruppe von Knüpferzeugnissen mit grosser Wahrscheinlichkeit eher Bezüge zu einem geographischen Grossraum aufweist als zu einer ethnischen Gruppe.

Der Südwesten Turkmenistans und seine Kultur wurde nicht nur durch die Einfälle der Mongolen, Timuriden, Usbeken und Perser geprägt, sondern auch durch das Zusammenleben verschiedener turkmenischer Stammesgruppen. Dies erschwert heute eine ethnische Zuordnung der Knüpferzeugnisse.

Es waren aber nicht nur die Ereignisse seit dem 13. Jahrhundert, die zur Entwicklung von Muster- und Knüpftraditionen beigetragen haben, sondern weitgehend auch frühere Traditionen dieses geographischen Grossraums mit seiner wechselvollen Geschichte.[2] Auch die Teppichknüpferei war in dieser Region seit dem 2. Jahrtausend vor Christus bekannt.[3]

In Bezug auf eine Zuordnung hat die Radiokarbondatierung neue Möglichkeiten eröffnet. Wir wissen heute, dass wir es mit Stücken zu tun haben, die über einen Zeitraum von rund 400 Jahren hergestellt wurden. In Verbindung mit der Geschichte der Turkmenen lassen sich dadurch gewisse Stücke besser zu Gruppen zusammenfassen und mit möglichen Stämmen in Verbindung bringen, die in diesem Zeitraum in dieser Region gelebt haben. Das versetzt uns in mancher Hinsicht in eine etwas komfortablere Lage als dies bis anhin der Fall war.

Jon Thompson hat schon in den späten 1970er-Jahren erkannt, dass diese teils doch recht unterschiedlichen Erzeugnisse nicht alle von den

1 Loges 1978: Nr. 57, unsere Kat. Nr. 82; Cassin/Hoffmeister 1988: Tafel 17, unsere Kat. Nr. 79. Die meisten der vor 1990 erschienen Publikationen folgen dieser Art der Zuordnung.

2 Vergl. Bregel 2003.
3 Khlopin 1982.

Karte: Die Migration der Qaradashlï und der Yomut, 17.–19. Jahrhundert.
Nach Bregel 2003: Karte 36A und B, 37; Wood 1990: 27, 34.

Yomut stammen können.[4] In der Folge haben auch andere Autoren einzelne Gruppen von Teppicherzeugnissen auf Grund von strukturellen Merkmalen aus diesem grossen Yomut-Konglomerat herausgelöst und in einigen Fällen auch versuchsweise einer bestimmten Stammesgruppe zugeordnet.

Neuzuordnungen von Stücken zu verschiedenen Stammesgruppen, die bisher als «Yomut» oder «Yomut-Familie» bezeichnet wurden, waren damals problematisch und sind es auch heute noch. Thompson hatte aber sicherlich recht, wenn er meinte, dass vor allem die Berücksichtigung älterer Stücke von Nutzen sei, um die Probleme der Zuordnung besser lösen zu können.

Die im Rahmen dieser Studie durchgeführten Radiokarbondatierungen haben diese Vermutung bestätigt. Die Möglichkeit des chronologischen Ordnens erleichtert eine Stammeszuordnung zumindest teilweise.

Die Qaradashlï-Hypothese

Ein Beispiel für die Bedeutung einer solchen chronologischen Ordnung betrifft eine von Azadi schon 1980 vorgeschlagene Gruppierung von Teppicherzeugnissen aus der «Yomut-Familie». Azadi bringt diese Knüpferzeugnisse mit dem Stamm der Qaradashlï in Verbindung.[5] Er ordnet ihnen auch ein Muster zu, das Qaradashlï-*gül*.[6] Seit diesem Vorschlag vor beinahe 40 Jahren hat sich die Anzahl der Knüpferzeugnisse mit den für die Qaradashlï spezifischen Zuordnungsmerkmalen erheblich vergrössert. Zudem wissen wir heute, dass mehrere Exemplare dieser Gruppe aus dem 16. oder 17. Jahrhundert stammen.

In Bezug auf die neu definierte Gruppe von Knüpferzeugnissen und deren hypothetische Zuordnung zu den Qaradashlï folge ich weitgehend Azadis Vorschlag. Wir sind aber diesbezüglich bis heute nicht über den Status einer Hypothese hinausgekommen. Obwohl es inzwischen weitere Fakten für eine solche Zuordnung gibt, fehlen immer noch eindeutige Beweise. Die historische Existenz der Qaradashlï im Südwesten Turkmenistans ist hingegen unbestritten: Sie lebten als sesshafte Landwirte und Viehzüchter seit dem 13. Jahrhundert in der Akhal-Oase und wurden von dort erst durch die Teke in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verdrängt.[7]

Die bisherige Zuordnung dieser Stücke zu den Yomut beruht wohl vorwiegend auf der historischen Tatsache, dass die Yomut in dieser Region im 19. Jahrhundert dominierten. Ausserdem wurde bisher angenommen, dass bis auf wenige Ausnahmen alle bekannten Stücke dieser Gruppe nicht wesentlich vor dem 19. Jahrhundert entstanden seien. Datierungen in die Zeit vor 1800 wurden nur selten gewagt, da sie von Kennern und Liebhabern als zu spekulativ betrachtet und daher abgelehnt wurden. Nach heutigem Wissen scheint diese Skepsis nicht mehr gerechtfertigt. Es ist auch unbestritten, dass Südwest-Turkmenistan, das Grenzgebiet zu Persien, schon seit langer Zeit die Heimat der Yomut war.[8]

Andere Stammesgruppen, die sich bis ins 18. Jahrhundert in dieser südwestlichen Region Turkmenistans aufhielten, wurden von den Yomut oder den Teke im 19. Jahrhundert weitgehend absorbiert oder in andere Gegenden abgedrängt. Die Teke haben sich im 19. Jahrhundert weiter ostwärts in Richtung Serakhs und Merv bewegt, hielten sich aber mit Teilgruppen auch weiterhin in der Akhal-Oase auf. Über einen Zeitraum von rund 600 Jahren war die Akhal-Oase jedoch bereits Stammland der Qaradashlï, die sich dort schon im 13. Jahrhundert unter dem Namen Yazïr als Landwirte und Viehzüchter niedergelassen hatten.[9]

Die historischen Hintergründe

Im Gegensatz zu den Yomut und den Teke sind die Qaradashlï unter dem alten Namen Yazïr seit langer Zeit historisch belegt. Erstmals namentlich genannt werden sie bereits im 11. Jahrhundert von Mahmud

4 Mackie/Thompson 1980: 135, 145.
5 Referat an der III. ICOC in Washington DC, Oktober 1980 (bisher unpubliziert). Als Mitautor des Katalogs zur Ausstellung turkmenischer Teppiche anlässlich der 7. ICOC in Hamburg thematisierte er diese Zuordnung erneut (Andrews et al. 1993: 18–20 und Kat. Nr. 61–64). Sonst blieb dieses Thema in der Teppichliteratur bisher weitgehend unbeachtet.
6 Für eine Beispiel mit dem Qaradashlï-*gül* siehe Kat. Nr. 88.
7 Bregel 2003: Karte 36A, 36B und 37.
8 Bregel 2003: Karte 36A, 36B und 37.
9 Dshikijew 1991: 109.

al-Kashgari, der die Yazïr als eine der 24 Stammesgruppen der Oghusen erwähnt.[10] Im Verlaufe der Westwanderungen der Seldschuken, möglicherweise aber auch durch die vordrängenden Mongolen, haben sich auch die Yazïr westwärts bewegt und sind im 13. Jahrhundert in die Akhal-Oase eingewandert.[11]

Zu dieser Zeit waren die Yazïr neben den Salor eine der bedeutendsten turkmenischen Stammesgruppen. Abu'l-Ghazi erwähnt die Yazïr im 17. Jahrhundert ein letztes Mal als einen der 24 oghusischen Stämme, später wird nur noch von den Qaradashlï berichtet.[12] Das kann damit zusammenhängen, dass die Yazïr von den Mongolen vernichtend geschlagen wurden.[13]

Zur Herkunft des Namens Qaradashlï berichtet Dshikijew von einer Legende, wonach die Qaradashlï ihr Territorium gegenüber den eindringenden Teke mit schwarzen Steinen abgrenzten und deswegen von den Teke so benannt wurden. Qaradashlï bedeutet «Menschen, die schwarze Steine haben». Diese Ereignisse beziehen sich laut Dshikijew geographisch auf die Akhal-Oase (Bakharden) und historisch auf die 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts.[14] Es ist nicht genau bekannt, ab wann sich der Name Qaradashlï eingebürgert hat, aber vermutlich erst seit dem 18. Jahrhundert. Er könnte demnach tatsächlich auf die Teke zurückzuführen sein. Wichtige Nachbarn der Qaradashlï in der Akhal-Oase, und dies über mehrere Jahrhunderte und schon vor der Ankunft der Teke, waren die Ali-Eli und die Yemreli. Letztere sollen im 16.–18. Jahrhundert im Südwesten Turkmenistans von Bedeutung gewesen sein.

Im 18. und 19. Jahrhundert hat sich die Situation der Qaradashlï durch die Zuwanderung der Teke laufend verschlechtert. Obwohl die Qaradashlï als Nachkommen der Yazïr angeblich hohes Ansehen genossen, wurden sie von den Teke als unterworfenes Volk behandelt. Sie hatten keine Wasserrechte und zahlten den Teke Tribut.[15] Diese erschwerten Lebensbedingungen mögen sie dazu bewogen haben, zuerst an den Fluss Sumbar auszuweichen, von wo sie dann zu Beginn des 19. Jahrhunderts nach Khoresmien in das Khanat von Khiwa abgewandert sind.[16] Dort lebten sie bis ins 20. Jahrhundert in Nachbarschaft mit den Yomut der Bayram-Shali Gruppe, den Yemreli und den Chowdur.[17] Laut Karpov wurden die Qaradashlï im 19. Jahrhundert weitgehend von den Yomut absorbiert und waren deshalb als eigenständige Stammesgruppe nicht mehr wahrnehmbar.[18]

Auch die Yemreli haben auf Grund der machtpolitischen Verschiebungen im frühen 19. Jahrhundert ihre ursprünglichen Siedlungsgebiete in der Akhal-Oase verlassen und sind wie die Qaradashlï nach Khoresmien ausgewichen.[19]

Die Knüpferzeugnisse der Qaradashlï

Die Zuordnung der hier besprochenen Gruppe von Knüpferzeugnissen zu den Qaradashli ist immer noch hypothetisch. Es gibt inzwischen aber immer mehr Indizien, die eine Zuordnung dieser Gruppe von Knüpferzeugnissen zum Stamm der Qaradashlï rechtfertigen.

Die Ornamentik ist zum grossen Teil identisch mit derjenigen der Yomut, obwohl sich in Musterdetails Präferenzen feststellen lassen. Vor allem bei der Bordürenornamentik auf Taschenformaten sind häufig gruppenspezifische Muster wie z. B. bei Kat. Nr. 81 (Abb. 15) zu beobachten. Auch das *kochanak*-Bordüremuster der Salor, welches bei den Yomut eher selten ist, findet sich auf *torba* und *chuval* der Qaradashlï recht häufig. Gleiches gilt für das aus dem Moghul-Blumenmuster abgeleiteten Bordürenornament mit dem «Stierkopf»-Motiv.[20] Überzeugende gruppentypische Merkmale sind sowohl bei zeichnerischen Details von an sich weit verbreiteten Mustern als auch bei der Gesamtkomposition zu beobachten. So haben Stücke der Qaradashlï-Gruppe die Tendenz, etwas «starr», wie mit dem Lineal gezogen, zu erschei-

10 Dshikijew 1991: 107.
11 Dshikijew 1991: 115.
12 Dshikijew 1991: 109.
13 Dshikijew 1991: 73.
14 Dshikijew 1991: 111 ff.
15 König 1962: 83.
16 Dshikijew 1991: 111.
17 Siehe Bregel 2003: Karte 36B und 37.
18 Karpov 1931: 46.
19 Dshikijew 1991: 96 ff.
20 Loges 1978: Nr. 59, 60; Andrews et al. 1993: Nr. 51 und 68; Hodenhagen 1997: Nr. 55, 60, 66, 69; Pinner/Eiland 1999: Tafel 39, 40.

nen. Die Feldmusterung des *chuval* Kat. Nr. 81 ist ein Beispiel dafür, seltsamerweise im Kontrast zur sehr dynamisch gezeichneten Bordüre mit dem laufenden Hund (Abb. 15). Auch das *chemche gül*, das Sekundärornament vieler *torba* und *chuval*, zeigt bei den Qaradashlï mit seinen zwei gegeneinander stehenden W-Formen eine stammestypische Art der Ausführung (Abb. 13).

Obwohl die Qaradashlï angeblich schon seit dem 13. Jahrhundert in der Akhal-Oase als sesshafte Viehzüchter und Landwirte ansässig waren, ist es erstaunlich, dass sie auch im 18. und 19. Jahrhundert noch das komplette Repertoire einer nomadischen Zeltausstattung hergestellt und gebraucht hatten. Zur Gruppe von Knüpferzeugnissen, die wir den Qaradashlï zuordnen, gehören *ensi*, *kapunuk* und *ak yüp* sowie die meisten Tierschmuck- und Taschenformate.

Die Knüpferzeugnisse, die den Qaradashlï zugeordnet werden, haben folgende gemeinsame Merkmale:
- Symmetrische Knüpfung.
- Häufige Verwendung von versetzter Knüpfung, oft sind ganze Partien davon betroffen.
- Manchmal finden sich einige Reihen, oft auch ganzen Partien mit asymmetrischer Knüpfung. In einem einzigen bekannten *khali* ist eine Hälfte symmetrisch, die andere asymmetrisch geknüpft.[21]
- Oft findet sich Baumwolle im Schussmaterial, in einigen Fällen sogar durchgehend Baumwollschüsse.
- Der Flor besteht häufig aus trockener, etwas brüchiger Wolle, insbesondere bei älteren Stücken, die deswegen oft bis auf den Knoten abgewetzt sind.
- Die Musterung ist oft identisch mit derjenigen der Yomut, mit Ausnahme der Bevorzugung einiger spezieller Bordürenmuster.
- *Chuval* haben in der Regel einen ungemusterten *alem*.
- Die *alem* sind in der Grundfarbe oft dunkler als das Feld, und zwar sowohl bei den *torba*, *chuval* als auch bei den *khali*.
- *Torba* sind in der Regel deutlich breiter als *chuval*.
- Die gesamte Farbpalette ist meistens etwas verhaltener und auch kühler als bei den ornamental verwandten Yomut-Stücken.

Die Frage ist nun berechtigt, warum ausgerechnet die Qaradashlï und nicht eine andere Stammesgruppe, z.B. die Yemreli oder die Ali-Eli, als Produzenten dieser Knüpferzeugnisse gehalten wird. Für eine Zuordnung zu den Qaradashlï spricht u.a., dass diese in der Akhal-Oase seit langer Zeit ansässig waren und Nachkommen der bedeutenden Yazïr sind. Die Tatsache, dass die Gruppe von Knüpferzeugnissen, die hier mit den Qaradashlï in Verbindung gebracht wird, eine relativ grosse Anzahl alter Stücke unterschiedlicher Formate enthält,[22] stützt eine solche Zuordnung zudem. Ein letztes Argument ist schliesslich die Musterung, die auf eine lange und stabile Tradition hinweist.[23]

75

Turkmenischer *ensi*

Dieser *ensi* gehört zu einer kleinen Gruppe, die von Reuben definiert wurde.[24] Die Stücke dieser Gruppe sind trotz vieler Gemeinsamkeiten doch unterschiedlich. Sie können keinem Stamm zweifelsfrei zugeordnet werden. Auch Reuben beschreibt den heterogenen Charakter der Gruppe und zählt zudem die «P-Chowdur» Stücke dazu. Die Farbpalette der zu Kat. Nr. 75 zählenden Vergleichsstücke weicht jedoch deutlich ab von dem, was hier als «P-Chowdur» verstanden wird. Im Interesse einer klareren Abgrenzung erscheint es sinnvoll, die Gruppe auf diejenigen Stücke zu reduzieren, welche die nachfolgenden Kriterien erfüllen. Bei Kat. Nr. 75 und den Vergleichsstücken bestehen Parallelen sowohl zu Beispielen der Teke als auch der Qaradashlï und der

21 Sotheby's NY, 16. Dezember 1993: Lot 42 (Umschlag).

22 Die *torba* Kat. Nr. 79 und die beiden *khali* Kat. Nr. 84 und 89 sind nur die eindeutigsten Beispiele in Bezug auf die Radiokarbondatierung. Eine Anzahl weiterer Stücke wie Kat. Nr. 76, 80, 81, 82, 85, 87 88, 90, 93 und 94 sind ebenfalls vor 1800 zu datieren.

23 Vergl. dazu die Beispiele der Bordüren mit gerolltem Blatt der Stücke Kat. Nr. 84, 91 und 93.

24 Reuben 2007.

Yomut, zumindest in Bezug auf die Musterung. Deswegen wurde der Kat. Nr. 75 nach dem Teke-Kapitel und am Anfang der Qaradashlï eingeordnet.

Die gemeinsamen charakteristischen Merkmale dieser kleinen Gruppe von *ensi* sind:

– Asymmetrisch rechts offene Knüpfung, manchmal kleine Flächen mit symmetrischer Knüpfung.[25]
– Weiche, qualitativ hochwertige Wolle.
– Oft eine farbenfrohe, warme Palette.[26]
– In der Musterung entweder eine yomutische Grundsubstanz mit Teke-Einfluss[27] oder umgekehrt.[28] In kleineren Einzelheiten wie Nebenbordüren manchmal auch Einflüsse anderer Stammesgruppen (Qaradashlï[29] und/oder «Adler»-*gül*-Gruppe II[30]).
– Herkunft vermutlich aus dem Südwesten Turkmenistans.

Neben dieser Gruppe von *ensi* gibt es mit grosser Wahrscheinlichkeit auch *chuval* und *khali* mit den oben genannten strukturellen Merkmalen.

Muster: Eine Erklärung für die dargestellte Problematik der Musterüberschneidung könnte sein, dass nicht immer alles so kategorisiert werden kann, wie man es wünschte. Das hier beschriebene Phänomen der Mustervermischung ist jedoch keineswegs auf *ensi* beschränkt. Eine Kombination von typischen Musterelementen unterschiedlicher Stammesgruppen ist auch auf anderen Formaten, und zudem meist älteren Stücken, des südwestlichen Turkmenistans zu beobachten. Ein Beispiel ist die Teke-*torba* Kat. Nr. 56. Auch dort handelt es sich um eine Kombination von Mustern unterschiedlicher Stammesgruppen, die typisch sind für diese Region.

Zur yomutischen Musterverwandtschaft zählt das *pekwesh*-Muster im Feld, welches oft auf *ensi* der Yomut zu finden ist.[31] Dasselbe trifft zu für die Musterung der Bordüren, vor allem der inneren mit dem von Moschkowa *syrga* (Ohrring) genannten Muster. Selten, und nur in dieser Gruppe anzutreffen, ist die Musterung der Hauptbordüre. Sie ist bisher nur auf zwei weiteren veröffentlichten *ensi* bekannt.[32] Ebenfalls selten ist der Musterstreifen mit stilisierten Blumenmustern im *alem*. Ein fast identisches *alem*-Muster zeigt der Teppich mit *kepse gül*-Feldmusterung Kat. Nr. 94. Ob dieser *kepse gül*-Teppich in einem Zusammenhang steht mit dem hier besprochenen *ensi* ist unklar, aber nicht unwahrscheinlich.

Farben: Der *ensi* zeigt eine schöne Farbigkeit mit warmen und harmonisch aufeinander abgestimmten Farbtönen. Das Fehlen von Insektenfarbstoffen lässt an die Yomut denken.

Datierung: Die ältesten Stücke dieser *ensi*-Gruppe datieren vermutlich noch ins 18. Jahrhundert,[33] währen die jüngsten aus dem späten 19. Jahrhundert, vielleicht sogar aus dem frühen 20. Jahrhundert stammen.[34] Kat. Nr. 75 gehört sicherlich zu den älteren Exemplaren.

Obwohl es eine grössere Anzahl von *ensi* gibt, die auf Grund ihrer technischen Merkmale eindeutig zur Qaradashlï-Gruppe gezählt werden können, wurde keines dieser Stücke untersucht.

76 – 78

Qaradashlï-*asmalyk* mit *erre gül*

Der *asmalyk* (Kamelflankenschmuck) der Qaradashlï ist im Innenfeld meist mit dem *erre gül* gemustert (Abb. 5) und zeigt dieselben Bordüren

25 Kat. Nr. 75 und Vergleichsstück (10). Von anderen Stücken liegen bisher zu wenig präzise Strukturdaten vor. Interessant ist die Parallele aber doch. Ausserdem kennen wir dieses Phänomen auch bei den Qaradashlï, nur umgekehrt: Symmetrische Knüpfung mit asymmetrisch geknüpften Zonen.
26 Kat. Nr. 75, Vergleichsstücke (1) – (5).
27 Kat. Nr. 75, Vergleichsstücke (1), (3) – (6), (8) und (9).
28 Kat. Nr. 75, Vergleichsstücke (2), (7) und (10).
29 Kat. Nr. 75, Vergleichsstück (9).
30 Kat. Nr. 75, Vergleichsstück (10) mit einer Bordüre wie «Adler»-*gül*-Gruppe II *asmalyk*.
31 Kat. Nr. 75, Vergleichsstücke mit symmetrischer Knüpfung.
32 Kat. Nr. 75, Vergleichsstücke (6) und (7).
33 Kat. Nr. 75, Vergleichsstück (7).
34 Kat. Nr. 75, Vergleichsstück (2).

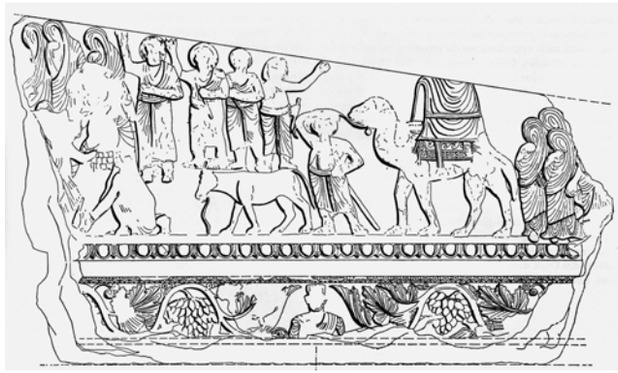


Abb. 1: Prozessionsszene. Kamel mit Sänfte und Flankenschmuck, gefolgt von verschleierten Frauen. Architrav-Fragment des Baal-Tempels von Palmyra, 1. Jh. n. Chr. Nach Keel 1972: 303, Abb. 434a.



Abb. 2: Eine turkmenische Braut auf dem Weg zu ihrem Bräutigam. Das reich geschmückte Kamel trägt eine Brautsänfte *kejebe* und den Flankenschmuck *asmalyk*. Foto William Irons. Nach Mackie/Thompson 1980: 165, Abb. 47.

(Abb. 4) wie Kat. Nr. 76–78.[35] Ob Kat. Nr. 78 noch den Qaradashlï zuzuschreiben ist, kann nicht mit Bestimmtheit entschieden werden. Im späten 19. Jahrhundert haben sich die charakteristischen Merkmale von Arbeiten der Qaradashlï stark an die der Yomut angepasst und sind oft kaum mehr von diesen zu unterscheiden.[36] Die Musterung entspricht aber bis auf die Begleitbordüren den älteren Stücken Kat. Nr. 76 und 77. Alle drei *asmalyk* hatten ursprünglich am unteren Rand mehrere Reihen farbiger Wollquasten, so wie es das Vergleichsstück bei Mackie/Thompson zeigt.[37] Das war bei *asmalyk* Standard.

Eine interessante Parallele, vielleicht sogar ein möglicher Hinweis auf die Herkunft des Kamelflankenschmucks *asmalyk* und der Brautsänfte *kejebe,* findet sich auf einem Architrav-Fragment des Baal-Tempels von Palmyra (Abb. 1). Nicht nur die Art der Verwendung und die Grösse des Kamelflankenschmucks erinnert an die *asmalyk* der Turkmenen des 17. bis 20. Jahrhunderts (Kat. Nr. 76–78), auch die Musterung zeigt Ähnlichkeiten: Sowohl der turkmenische *asmalyk* als auch der Kamelflankenschmuck aus Palmyra zeigen Bordüren mit gestuften Rhomben und laufendem Hund (Meander) (Abb. 3 und 4).[38] Das Feldmuster des Beispiels aus Palmyra ist verdeckt von der Haube der Sänfte. Laut Keel zeigt die Darstellung aus Palmyra eine Prozession, bei der Nomaden einen heiligen Gegenstand in der Sänfte transportieren.[39]

Angesichts der zahlreichen Hinweise auf die altorientalische Herkunft turkmenischer Knüpfarbeiten und deren Musterung (z.B. dem *ensi* und seiner Musterung, oder dem *ak su*-Muster) stellt sich auch hier die Frage, ob die turkmenische Brautsänfte und der dazugehörige Kamelflankenschmuck nicht ebenfalls auf altorientalische Vorbilder zu-

35 Dies ist bei allen aufgelisteten Vergleichsstücken der Fall (siehe Band 1, Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 76).
36 Vergl. auch die Beschreibung zum *khali* mit *chuval gül* Kat. Nr. 89.
37 Mackie/Thompson 1980: 164, Nr. 75.
38 Ein sehr ähnlicher Bodürentyp ist bei den Qaradashlï auch typisch für *chuval* (siehe Abb. 15, Bordüre von Kat. Nr. 81). Auch dort zeigt die Hauptbordüre einen getreppten Rhombus und die Nebenbordüre einen laufenden Hund (Meander).
39 Keel 1972: Bildlegende zu Abb. 434a.



Abb. 3: Ausschnitt aus Abb. 1. Musterung und Grösse des Flankenschmucks des Kamels zeigen Ähnlichkeiten zum *asmalyk* der Turkmenen (Abb. 4).



Abb. 4: Haupt- und Nebenbordüre des *asmalyk* Kat. Nr. 77. Dies ist der häufigste Bordürentyp der *asmalyk* der Qaradashlï. Die Hauptbordüre zeigt aneinandergereihte gezahnte Rhomben mit einem laufenden Hund als Nebenbordüre.

rückgehen. Ein Feldfoto von William Irons aus den 1960er-Jahren[40] veranschaulicht den Gebrauch der Brautsänfte *kejebe* und des *asmalyk* als Flankenschmuck bei den Turkmenen (Abb. 2) und zeigt die grosse Ähnlichkeit zur Darstellung aus Palmyra. Vergleichbare Darstellungen aus dem östlichen Steppengürtel, der früheren Heimat der Ogusen, fehlen.

Muster: Das *erre gül* (Abb. 5–9) ist das häufigste *asmalyk*-Feldmuster der Qaradashlï und der Yomut.[41] Nur selten erscheint es auf anderen Knüpferzeugnissen und bei anderen Stammesgruppen.[42] Das turkmenische Wort *erre gül* wird von Moschkowa mit «Säge»-Muster übersetzt.[43] Obwohl diese Benennung eher auf das Gitterwerk (oder die senkrecht stehenden gezahnten Ranken) hinzuweisen scheint, verweist Moschkowa auf eine Anzahl von Ornamenten auf Tafel LXVIII, die nicht das Gitterwerk, sondern unterschiedliche Formen des kreuzförmigen Ornaments zeigen.

Prinzipiell sind es zwei Varianten des Musters – ein Typ A und ein Typ B –, die entweder in Kombination, und zwar in diagonalem Wechsel, verwendet wurden, oder aber der A-Typ alleine (Abb. 5 links). Von den aufgelisteten 23 Vergleichsstücken (siehe Band 1, Kat. Nr. 76) haben 11 nur den A-Typ, während 13 die Kombination beider Typen zeigen. Von den drei hier besprochenen *asmalyk* hat nur einer das einzelne Muster, während die beiden anderen die Kombination beider Typen aufweisen. Erscheint das *erre gül* auf anderen Stücken als auf *asmalyk*, so entfällt in den meisten Fällen das Gitterwerk.[44]

40 Mackie/Thompson 1980: 165, Abb. 47. Eine zweite Aufnahme von William Irons mit demselben Brautkamel ist abgebildet in O'Bannon et al. 1990: 55. Eine weitere Fotografie einer turkmenischen Hochzeit mit einem Kamel und einer Brautsänfte aus dem Jahr 1924 ist abgebildet in: Pinner/Eiland 1999: 118.

41 Siehe Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 76.

42 Z.B. auf einem *ensi* der Ighdïr (Andrews et al. 1993: Nr. 50), auf *khali* der Yomut (Rippon Boswell 62, 2004: Lot 60 und 76) oder auf *mafrasch* und *torba* der Qaradashlï.

43 Moschkowa 1970 (1998): 259.

44 *Erre gül* Typ A im *alem* eines *ensi* bei Walker 1982: Tafel 38; auf einem kleinen Teppich bei Nagel 32, 1999: Lot 152; als Feldmuster eines *kap* (Kombination von *erre gül* Typ A und B), oder als Sekundärmotiv eines *chuval* (nur *erre gül* Typ A), beide in Andrews et al. 1993: Nr. 57, 83.

Welche Bedeutung den unterschiedlichen *erre gül*-Formen und deren Wechsel zukommt, ist noch ungeklärt. Für den A Typ gibt es aber möglicherweise ein Vorbild aus dem 7.–9. Jahrhundert n. Chr. Ein im Kaukasus gefundenes sogdisches oder byzantinisches Seidenstofffragment (Abb. 6) könnte eine frühe Form des turkmenischen Musters darstellen oder zumindest mit diesem verwandt sein.

Abgesehen davon, dass beim jüngsten Exemplar Kat. Nr. 78 mit frühen synthetischen Farbstoffen die Musterung etwas steif wirkt, hat sich sowohl an der Komposition als auch an den einzelnen Elementen des Musters nichts verändert. Diese stabile Tradition deutet auf ein hohes Alter des Musters hin. Warum das *erre gül* fast ausschliesslich im Südwesten und bei den Yomut, nie aber bei den Salor, den Sarïq oder den Teke gebraucht wurde, könnte mit einer lokalen Tradition in Verbindung stehen, auf die schon in der Einführung zu diesem Kapitel hingewiesen wurde.[45]

Struktur: Der *asmalyk* Kat. Nr. 76 besticht durch eine ungewöhnlich dynamische Musterung, die durch eine virtuose Beherrschung der Technik des Knüpfens mit versetzten Knoten erreicht wurde. Obwohl auch das Muster von Kat. Nr. 77 mit Offsetknüpfung durchsetzt ist, ergibt sich dort ein wesentlich regelmässigeres Erscheinungsbild. Ungewöhnlich ist bei Kat. Nr. 76 auch die sehr unregelmässige und kombinierte Verwendung von Wolle und Baumwolle für die bis zu 4-fach gezwirnten Schüsse (siehe Struktur in Band 1).

Farben: Kat. Nr. 76 zeigt die typische Farbpalette dieser Gruppe sowie keine Insektenfarbstoffe auf Wolle und keine Seide. Anders ist dies bei Kat. Nr. 77 und 78.

Kat. Nr. 77 enthält kleine Mengen von Lack auf Wolle, und zwar in der Form von sechs kleinen Rechtecken in den «Pfeilen» des *erre gül*.[46] Lac ist, abgesehen von Stücken der Salor, in turkmenischen Knüpferzeugnissen nur in Ausnahmefällen anzutreffen. Bei den Salor ist Lac die Regel, wenn ein Insektenfarbstoff auf Wolle verwendet wurde.[47]

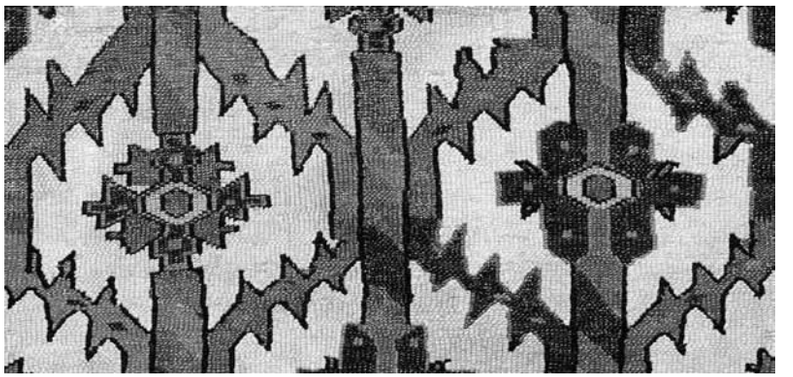


Abb. 5: Die beiden Varianten des *erre gül*, des häufigsten Musters aller turkmenischer asmalyk. Typ A links und Typ B rechts. Ausschnitt aus Kat. Nr. 76.

Eine interessante Parallele zu Kat. Nr. 77 zeigt das jüngste Stück, Kat. Nr. 78. An Stelle des Insektenfarbstoffs findet wir hier ein früher synthetischer Farbstoff. Die frühen synthetischen Farben waren die letzten exotischen Farbstoffe, die den Insektenfarbstoffen folgten und diese ersetzten.[48]

Datierung: Die drei *asmalyk* Kat. Nr. 76, 77 und 78 unterscheiden sich deutlich im Alter, sind einander jedoch in ihrer Musterung sehr ähnlich und gehören mit grosser Wahrscheinlichkeit zu derselben Gruppe.[49] Das älteste Exemplar ist Kat. Nr. 76. Es unterscheidet sich

45 Siehe auch die Einführungen zu den Kapiteln «Die Ersarï» und «Die Yomut».
46 Siehe das Kapitel «Scharlach und Purpur», Abb 10.
47 Siehe das Kapitel «Scharlach und Purpur», Tabelle Abb. 8, und die Abschnitte «3.4.1 Der Gebrauch von Lack bei den Salor», und «3.4.3 Der Gebrauch von Lack bei den übrigen Turkmenen».
48 Siehe das Kapitel «Scharlach und Purpur», Abschnitt «5. Die ersten synthetischen Farbstoffe».
49 Für eine ähnliche Vergleichsserie in Bezug auf das Alter siehe das Kapitel «Von der visuellen Einschätzung zur wissenschaftlichen Analyse», Abschnitt «2.1.3 Vergleichsserien» (Kat. Nr. 84–86).

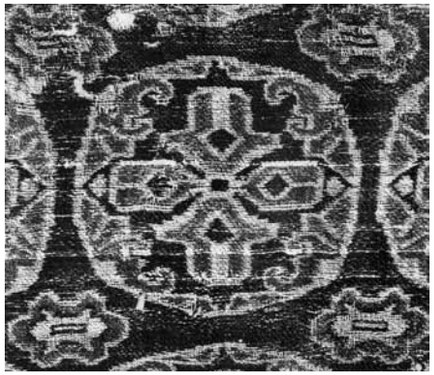


Abb. 6: Sogdiascher Seidenstoff, gefunden in Chasaut, Kaukasus, 7.–9. Jh. Musterung in Hellgrün und Beige auf dunkelblauem Grund. Das kreuzförmige Motiv erinnert an das *erre gül* der Turkmenen (Abb. 7). Nach Ierusalimskaja/Borkopp 1996: 87.

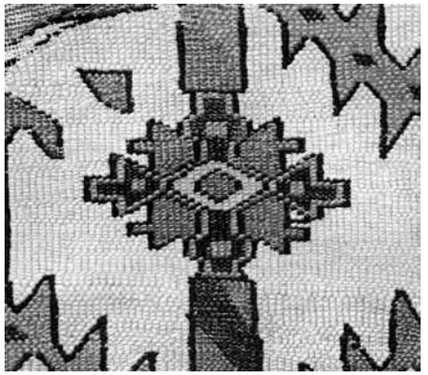


Abb. 7: Ausschnitt aus dem Qaradashlï-*asmalyk* Kat. Nr. 76, 17./18. JHh. Das in einem gezahnten Gitterwerk stehende *erre gül* zeigt Ähnlichkeiten zum Muster des Seidenstoffs auf Abb. 6.

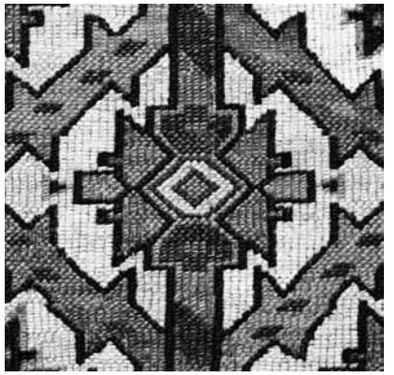


Abb. 8: Ausschnitt aus dem Qaradashlï-*asmalyk* Kat. Nr. 77. Verglichen mit dem sogdischen Motiv wurde das turkmenische *erre gül* zusätzlich mit vier «Pfeilen» versehen. Beide *erre gül* zeigen, wie auch das Vorbild auf dem Seidenstoff (Abb. 6), die Punkte in den Pfeilen der Kreuzform.

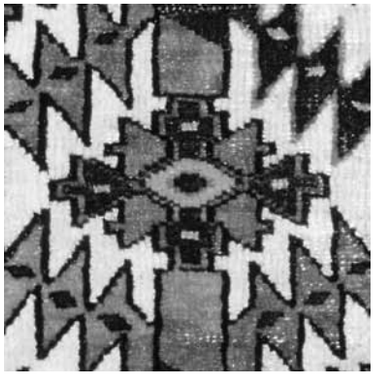


Abb. 9: Ausschnitt aus dem Qaradashlï-*asmalyk* Kat. Nr. 78, spätes 19. Jh. Ausser den Proportionen hat sich auch in der Spätform am *erre gül* nichts verändert.

von den beiden späteren Stücken nicht nur durch seine dynamische Zeichnung der Musterung, sondern auch durch seine kleineren Abmessungen. Dass dieser *asmalyk* im 17. oder 18. Jahrhundert entstanden sein muss, bestätigt die Radiokarbondatierung. Das 19. Jahrhundert wird fast völlig ausgeschlossen.[50]

Das jüngste Exemplar, Kat. Nr. 78, enthält bereits einen synthetischen Farbstoff, den man aber wegen der Beimischung von Krapp leicht übersieht. Durch die Verwendung von Ponceau G kann dieser *asmalyk* sicher nach 1880 datiert werden. Allerdings verrät auch die etwas steif gezeichnete Musterung mit den gedrängten Proportionen sein spätes Entstehungsdatum verglichen mit den älteren Stücken Kat. Nr. 76 und 77.

50 Siehe Band 1, Kat. Nr. 76, Datierung.

79

Qaradashlï-*torba* mit *chuval gül*

Die *torba* ist typisch für die Qaradashlï-Gruppe, obwohl sie sich in verschiedenen Punkten von anderen, dieser Gruppe zugerechneten Stücken unterscheidet. Als erstes ist die ungewöhnliche orangerote Grundfarbe zu nennen. Dazu kommt die Hauptbordüre (Abb. 12), die bei anderen Qaradashlï-*torba* bisher nicht bekannt ist. Schliesslich ist es das seltene Sekundärmotiv (Abb. 11) und die etwas unübliche Zeichnung des *chuval gül* (Abb. 10). Alle diese Besonderheiten sind möglicherweise damit zu erklären, dass das Stück älter ist als alle vergleichbaren *chuval* der Qaradashlï.

Muster: Ungewöhnlich in Bezug auf die Musterung ist vor allem das Sekundärmotiv (Abb. 11). Es ist in dieser Form nur noch auf fünf anderen turkmenischen Knüpfarbeiten bekannt: Einer weiteren Qa-

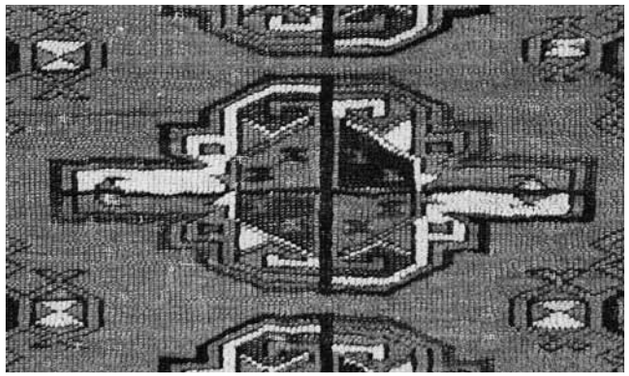


Abb. 10: Ausschnitt aus der Qaradashlï-*torba* Kat. Nr. 79. Ca. 1450 – 1640. Das *chuval gül* dieser *torba* zeigt eine «Sonderform», die von späteren turkmenischen Knüpfarbeiten nicht bekannt ist. Speziell sind die auf der Horizontalachse seitlich herausgezogenen Musterteile.

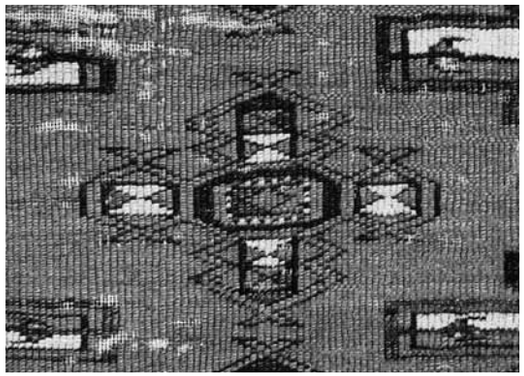


Abb. 11: Ausschnitt aus der Qaradashlï-*torba* Kat. Nr. 79. Dieses Sekundärornament ist nur auf wenigen anderen turkmenischen Knüpfarbeiten bekannt. Die *torba* Kat. Nr. 79 ist das früheste bisher bekannte Beispiel mit diesem Sekundärmotiv.

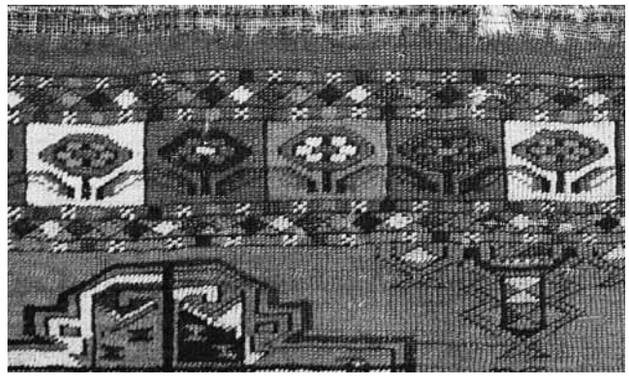


Abb. 12 : Ausschnitt aus der Qaradashlï-*torba* Kat. Nr. 79. Die kleinen Blüten in der Hauptbordüre sind von hoher zeichnerischer Qualität.

radashlï-*torba*,[51] drei Salor-*chuval*[52] und einem Ersarï-*khali*.[53] Das Muster wird im Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba*, *chuval* und *khali*» (Abb. 77–80) besprochen und mit anderen turkmenischen Sekundärornamenten verglichen.

Das *chuval gül* (Abb. 10) folgt in seinem Aufbau weitgehend der «klassischen» Form dieses Musters. Abweichend sind die schlanken, zapfenartigen Ausleger auf der Horizontalachse. Eine mögliche Herkunft des Musters wird im Kapitel «Die Salor» diskutiert.[54]

Die Blütenbordüre (Abb. 12) ist vermehrt in älteren turkmenischen Stücken zu beobachten (Kat. Nr. 55 und 96), erscheint aber auch noch vereinzelt im 19. Jahrhundert, dann allerdings meist in einer einfacheren Form.[55]

Struktur: Die Struktur der *torba* ist typisch für die Gruppe: Ungemusterter *alem*, häufige Verwendung von versetzter Knüpfung, etwas brüchige Wolle und das für *torba* grosse Format. Kat. Nr. 79 dürfte ursprünglich mehr als 125 cm breit gewesen sein (vergl. auch Kat. Nr. 80).

Farben: Das Orangerot als Grundfarbe ist in dieser Gruppe selten. Orangerot ist aber auch bei den meisten anderen Stücken zu finden, allerdings immer in der Musterung.[56] Bei Kat. Nr. 79 wirkt das Orangerot durch die Verwendung als Grundfarbe dominanter und gibt dem Stück einen eigenen Charakter. Im Bereich der oberen Querbordüre wechselt die Farbe aber auch hier zum üblichen hellen Rotbraun. Fast alle anderen vergleichbaren *torba* dieser Gruppe haben eine rotbraune

51 Ein Stück aus der Sammlung Wiedersperg, abgebildet in Pinner/Eiland 1999: Tafel 43. Für das Sekundärmotiv siehe Abb. 78 im Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba*, *chuval* und *khali*».

52 Kat. Nr. 133 und 134 (Abb. 79 im Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba*, *chuval* und *khali*») und ein in Hali 165, 2010: 75 publiziertes drittes Salorstück dieses Typs.

53 Abb. 80 im Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba*, *chuval* und *khali*».

54 Vergl. die Abbildungen 160–176 im Kapitel «Die Salor».

55 Z.B. Kat. Nr. 55, Vergleichsstücke (1–8); Mackie/Thompson 1980: Nr. 70; Eskenazi 1983: Nr. 394; Hodenhagen 1997: Nr. 56; Reuben II, 2001: Nr. 25.

56 Vergl. Kat. Nr. 83 und 84.

bis braune Grundfarbe.[57] Kat. Nr. 79 enthält keinen Insektenfarbstoff auf Wolle und auch keine Seide, was typisch ist für diese Gruppe.

Datierung: Die Radiokarbondatierung ergab einen Altersbereich zwischen ca. 1450 und 1640, womit diese *torba* zu den wenigen Stücken aus diesem frühen Zeitraum zählt.[58] Erstaunlicherweise datieren zwei weitere Knüpferzeugnisse der Qaradashlï aus derselben Zeit.[59]

80

Qaradashlï-*torba* mit *chuval gül*

Verglichen mit Kat. Nr. 79 entspricht dieses Exemplar mehr dem charakteristischen Erscheinungsbild der *torba* der Qaradashlï. Trotzdem steht es mit seiner gut proportionierten Musterung Kat. Nr. 79 näher als viele andere Vergleichsexemplare. Selten ist bei solchen Taschen auch die Rückseite erhalten (Abb. 14).

Muster: Das typischere Erscheinungsbild als Kat. Nr. 79 betrifft nicht nur die Farbstellung, sondern auch die Musterung. So zeigt das Bordürenmuster die «klassische» *kochanak*-Bordüre, allerdings in einer für die Qaradashlï typischen Form, die bei den Salor, den Sarïq oder den Teke nicht bekannt ist. Auch Kat. Nr. 152, ein früher *chuval*, zeigt eine vergleichbare Form dieses Bordürentyps.[60] Ebenfalls gruppentypisch ist die Zeichnung des *chemche gül* mit seinen um 90° gedrehten W-Formen (Abb. 13)[61] und der ungemusterte *alem*.

Struktur: Die Struktur dieser *torba* zeigt die typischen Charakteristika der Qaradashlï-Gruppe.[62]

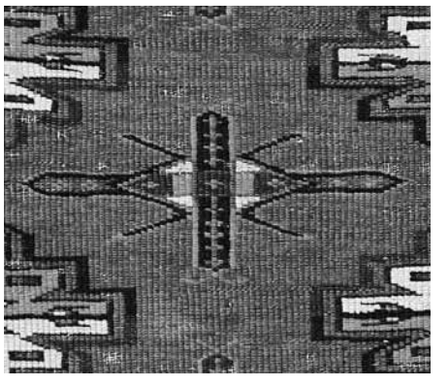


Abb. 13 : *Ausschnitt aus der* Qaradashlï-*torba* Kat. Nr. 80, um 1700. Dies ist die typische Form des *chemche gül* für die Qaradashlï-Gruppe.

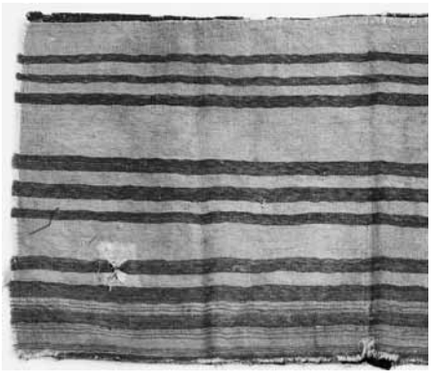


Abb. 14: Ausschnitt der Rückseite der *torba* Kat. Nr. 80, um 1700. Hellbraune Streifen auf elfenbeinfarbigem Grund.

Farben: Anders als bei Kat. Nr. 79 ist hier nicht nur die Farbstellung, sondern auch die Grundfarbe typisch für die Gruppe. Diese Stücke sind mit ihrer meist rot-braunen oder violett-braunen Grundfarbe in der Regel farblich eher zurückhaltend. Wie fast alle anderen zur Qaradashlï-Gruppe gehörenden Taschen der verschiedensten Formate enthält auch dieses Stück keine Insektenfarbstoffe.

Datierung: Verglichen mit anderen *torba* dieser Gruppe dürfte Kat. Nr. 80 eines der älteren Beispiel sein. Die Radiokarbondatierung ergab zwei mögliche Bereiche für die Zeit der Entstehung: Entweder um 1700 oder das 19. und frühe 20. Jahrhundert. Dass das Stück um 1700 entstanden ist, ist jedoch aller Erfahrung nach wahrscheinlicher. Diese Vermutung wird auch durch den Vergleich mit Kat Nr. 79 und den wenigen anderen Vergleichsstücken gestützt (siehe Band 1, Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 80). Die statistische Wahrscheinlichkeit für den früheren Bereich ist zwar kleiner als für das 19. und frühe 20. Jahrhundert, doch ist dies nicht entscheidend. Er ist mit 26.3 % gross genug, um eine Datierung um 1700 in Betracht zu ziehen.

57 Z.B. Kat. Nr. 83–85.
58 Siehe das Kapitel «Von der visuellen Einschätzung zur wissenschaftlichen Analyse», Abb. 13.
59 Kat. Nr. 84 und 89.
60 So auch die Vergleichsstücke (1), (2), (4) und (6) zu Kat. Nr. 80.
61 Für weitere Ausführungen zum *chemche gül* siehe das Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba*, *chuval* und *khali*».
62 Vergl. dazu die Strukturanalyse in Band 1 und die charakteristischen Strukturmerkmale der Gruppe in der Einführung zu diesem Kapitel.

81

Qaradashlï-*chuval* mit *chuval gül*

Die Anzahl der publizierten *chuval*, die den Qaradashlï zugeordnet werden können, zeigt, wie umfangreich dieser Typ erhalten und in westlichen Sammlungen vertreten ist.[63] Eine Qaradashlï-Zuordnung wird im Verlaufe des 19. Jahrhunderts allerdings zunehmend schwieriger, da sich die charakteristischen Merkmale der Qaradashlï und Yomut dann immer stärker zu vermischen beginnen. Kat. Nr. 81 gehört aber noch eindeutig zu den Beispielen mit den typischen Qaradashlï-Merkmalen.

Muster: Die Zeichnung des Meanders (laufender Hund) in den Begleitbordüren ist besonders hervorzuheben (Abb. 15). Nicht nur der Farbwechsel von Blau und Grün ist ungewöhnlich und besonders schön, sondern auch die elegant geschwungene Form des Meanders. Auch hier treffen wir auf eine meisterhafte Beherrschung der Technik mit versetzter Knüpfung. Die Hauptbordüre mit den Kreuzformen (gestuften Rhomben) auf orangerotem Grund ist auf Stücken dieser Gruppe relativ häufig anzutreffen. Als weitere typische Merkmale wären noch die etwas stereotype Ausführung der Musterung des Innenfeldes und das Sekundärmotiv zu nennen. Letzteres ist verwandt mit dem *sagdaq gül*-Sekundärmotiv der Salor.[64]

Struktur: Auch die Struktur des *chuval* ist typisch für die Gruppe: ein ungemusterter *alem*, häufige Verwendung von versetzter Knüpfung sowie keine Seide.

Farben: Ungewöhnlich ist der hohe Anteil von Mittelblau und das Gelb in den Sekundärmotiven. Vergleichbare Stücke sind in der Regel farblich zurückhaltender (z.B. Kat. Nr. 82). Auffallend intensiv ist auch das leuchtende Orangerot in der Bordüre. Wie fast alle anderen Knüpferzeugnisse dieser Gruppe enthält auch dieses Stück keinen Insektenfarbstoff auf Wolle.

Datierung: Dieser *chuval* mit der aussergewöhnlich gezeichneten Begleitbordüren (Abb. 15) und den exzellenten Farben bestätigt das bereits erwähnte Phänomen: Stücke mit typischen Merkmalen, die auf



Abb. 15: Ausschnitt aus der Bordüre des Qaradashlï-*chuval* Kat. Nr. 81. Ende 17. oder 18. Jh. Diese mittels versetzter Knüpfung besonders schön gezeichnete Form des Meanders in der Begleitbordüre ist selten.

ein hohes Alter hinweisen, müssen nicht unbedingt vor 1650 entstanden sein. Obwohl auch dieses Exemplar ohne Frage ein beachtliches Alter hat, ist es laut Radiokarbondatierung doch jünger als Kat. Nr. 79. Da eine Entstehung im 19. Jahrhundert ausgeschlossen werden kann, dürfte das Stück aus dem 18. Jahrhundert stammen, vielleicht sogar um 1700 entstanden sein.

82

Qaradashlï-*chuval-Fragment* mit 4 x 4 *chuval gül*

Der Mustertyp mit 4×4 *chuval gül* ist bei den Qaradashlï weniger häufig als der mit 3 × 3 (Kat. Nr. 81).[65] Einige weitere Exemplare mit «Flaggen» anstelle der «Bügel» (wie hier) auf der Vertikalachse des *chuval gül* sind bekannt.[66]

Muster: Die *pekwesh*-Musterung in der Bordüre ist zwar nicht häufig, kommt aber immer wieder sowohl auf älteren als auch jüngeren Stücken dieser Gruppe vor.

Struktur: Die Struktur zeigt die typischen Charakteristika der Qaradashlï-Gruppe.[67]

63 Siehe Band 1, Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 81.
64 Vergl. Kat. Nr. 11 und 12.
65 Bei anderen Stämmen, insbesondere bei den Salor und den Sarïq, überwiegen *chuval* mit einer 4 × 4 Anordnung.
66 Siehe Band 1, Kat. Nr. 81, Vergleichsstücke 4 × 4 *chuval gül* mit «Flaggen».
67 Vergl. dazu die Strukturanalyse in Band 1 und die charakteristischen Strukturmerkmale der Gruppe in der Einführung zu diesem Kapitel.

Farben: In Bezug auf die Farben zeigt das Stück die gruppentypischen Merkmale: Eine rotbraune Grundfarbe, eine etwas kühle Farbstellung und das Fehlen eines Insektenfarbstoffs.

Datierung: Die Radiokarbondatierung schliesst das 19. Jahrhundert nahezu völlig aus. Das Stück entstand zwischen ca. 1650 und 1800.

83

Qaradashlï-*chuval* in Flachgewebetechnik

Bisher wurden Stücke wie Kat. Nr. 83 u.a. den Yomut zugeschrieben, allerdings weitgehend ohne Begründung.[68] Die Zuordnung flachgewebter *chuval* zu einer Stammesgruppe ist in der Tat problematisch: Es ist viel zu wenig über diese Objekte bekannt. Sie wurden kaum gesammelt, denn Feldforscher und Sammler bemühten sich fast ausschliesslich um die geknüpften Verwandten. Die starke Ähnlichkeit zu geknüpften Erzeugnissen der Qaradashlï-Gruppe führte zur Aufnahme dieses Flachgewebes in diese Studie.

Die Zuordnung zu den Qaradashlï beruht auf einer Ähnlichkeit der Farben, der etwas trockenen Wolle und der Verwendung von Baumwolle. Die *torba* Kat. Nr. 80 und auch der *chuval* Kat. Nr. 81 sind in den Farben ähnlich. Lediglich das Orange-Rot besitzt beim Flachgewebe nicht mehr die Leuchtkraft wie bei den älteren geknüpften Exemplaren.

Das Stück dürfte wohl in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zu datieren sein, wegen der lebhaften Farben vielleicht sogar eher an den Anfang desselben.

84

Qaradashlï-*khali* mit *chuval gül*-Feldmusterung und einem floralen *alem*

Mit den Vergleichsstücken Kat. Nr. 153 und 101 – 103 gehört dieses Teppichfragment zu einer seltenen und zugleich frühen Gruppe von turkmenischen Teppichen mit einer Gartendarstellung in einem (oder beiden) *alem* (Abb. 17). Es handelt sich bei Kat. Nr. 84 um die bisher am besten gezeichnete turkmenische Form dieses aus dem benachbarten Persien und/oder Indien entlehnten Musters (Abb. 16). Der Teppich zeigt in seiner *alem*-Musterung zeichnerische Qualitäten, die zwar in Kat. Nr. 153 noch ansatzweise, bei den Vergleichsstücken Kat. Nr. 101 – 103 aber nicht mehr in dieser ausgeprägten Form zu beobachten sind.

Muster: Ungewöhnlich in Bezug auf die Musterung dieses Teppichfragments ist vor allem die mit Blumenmotiven gemusterte Gartenlandschaft im *alem* (Abb. 17).[69] Der blühende Garten besteht aus einer Landschaft (Abb. 17, 1), grossen Komposit-Blütenstauden (2), und chinesischen Wolkenmotiven (3).

Gartenlandschaften gehören zum «klassichen» Musterrepertoire orientalischer Kunst. Sie haben im Alten Orient eine lange Tradition.[70] Nicht zuletzt steht auch der biblische Garten Eden in dieser Tradition. In der Welt des Orientteppichs haben sich solche Darstellungen in Gartenteppichen bis ins 20. Jahrhundert erhalten. Das *alem*-Muster dieses Teppichs steht in dieser Tradition.

Das Stück dürfte ursprünglich drei Reihen mit 9 oder 10 *chuval gül* gehabt haben. Das *chuval gül* mit den kleinen C-Formen im Zentrum ist typisch für die Qaradashlï (Abb. 18). Die kleinen C-Formen sind nicht nur in den *chuval gül* der Qaradashlï-*khali* zu finden (Kat. Nr. 84 – 86), sondern auch in den *chuval gül* einiger Qaradashlï-*chuval*. Vergleichbare C-Formen sind aber auch in den früh datierten yomutischen Mehrgül- und den sog. C-*gül*-Teppichen anzutreffen (Kat. Nr. 106 – 108).[71] Dort wird das Muster sogar nach ihnen als «C-*gül*» benannt.

Ungewöhnlich in Bezug auf die Musterung dieses Teppichfragments ist auch das Sekundärmotiv (Abb. 19). Es zeigt eine spezielle Version des Knospenkreuzes,[72] welches zwar auch auf anderen *khali*

68 Gombos 1975: Nr. 61.

69 Dass es sich dabei um eine Gartenlandschaft handelt, wird im Kapitel «Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer Teppiche» beschrieben.

70 Siehe das Kapitel «Ein altorientalischer Paradiesgarten».

71 Zum Thema Mehrgül-Teppiche und C-*gül* siehe auch das Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».

72 Zur Herkunft und Entwicklung des Knospenkreuzes siehe das Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba*, *chuval* und *khali*».

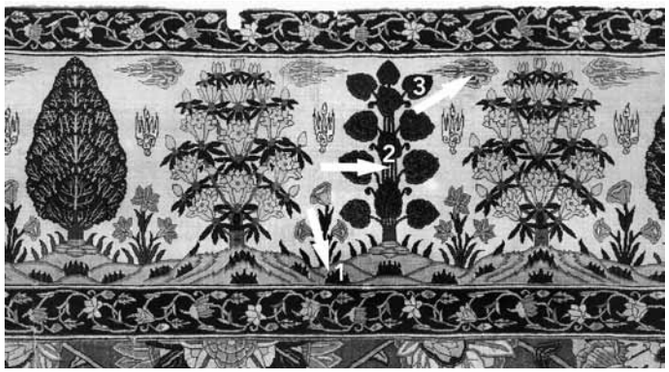


Abb. 16: Darstellung einer Landschaft (1) mit grossen Blütenbäumen (2) und chinesischen Wolkenmotiven (3) in der Bordüre eines Moghul-Gartenteppichs, Kashmir oder Lahore, ca. 1650. Das Feldmuster dieses Teppichs zeigt ein von oben gesehenes Gartenmuster, ein Gitterwerk mit Palmetten und Rosetten, welches mit dem alten *ak su*-Muster verwandt sein dürfte (für einen grösseren Ausschnitt des Teppichs siehe Abb. 35 im Kapitel «Ein altorientalischer Paradiesgarten»). Nach Walker 1997: 111, Abb. 110.



Abb. 17: Darstellung einer Landschaft (1) mit grossen Blütenstauden (2) und Wolken (3), die für den Himmel stehen. Dieses Muterkonzept wurde vermutlich aus den Bordüren von Moghul-Teppichen wie Abb. 16 übernommen. Ausschnitt aus dem Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 84, 1. Hälfte 17. Jahrhundert. Dies ist die früheste turkmenische Version eines solchen *alem* mit Blumenmusterung. Die verschiedenen Elemente wie die Landschaft und einzelne Blüten sind noch detaillierter gezeichnet als in den etwas späteren Yomut-Stücken mit vergleichbarem *alem* (Abb. 24, siehe auch Abb. 42 – 47 im Kapitel «Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer Teppiche»).

und *chuval* der Qaradashlï anzutreffen ist, allerdings nicht in dieser speziellen Form. Auch bei den gerollten Blättern in der Hauptbordüre (nur in Längsrichtung) sind die gleichen Knospen angesetzt (Abb. 20).

Besonders gelungen ist die Begleitbordüre mit dem «laufenden Hund» (Meander, Abb. 20). Sie ist von einer Farbigkeit, die in späteren turkmenischen Teppichen nicht mehr zu beobachten ist. Am ehesten vergleichbar ist nur noch die Bordüre des Qaradashlï-*chuval* Kat. Nr. 80 (Abb. 15).

Struktur: Die strukturellen Merkmale dieses Fragments sind typisch für die Qaradashlï.[73] Es ist erstaunlich, dass der ganze Teppich förmlich mit Offsetknüpfung durchsetzt ist. Nicht nur die Bordüren zeigen einen häufigen Einsatz dieser Technik (gut sichtbar auf Abb. 20 im weissen Grund), sondern auch die Sekundärmotive im Feld verdanken ihr dynamisches Erscheinungsbild vorwiegend deren Verwendung (Abb. 19). Auch im ungemusterten Feld sind ganze Partien versetzt geknüpft. Dies dürfte wohl zur Festigung der Struktur erfolgt sein. Um so erstaunlicher ist, dass der mit Blumendarstellungen gemusterte *alem* ganz ohne versetzte Knüpfung auskommt. Gerade dort, wo man eigentlich diese technische Spezialität am ehesten erwartet hätte, fehlt sie. Dies kann darauf zurückzuführen sein, dass das Stück im Hausfleiss einer Qaradashlï-Gruppe entstand, die Zugang zu neuen, von safawidisch/moghulischen Vorbildern inspirierten Blumenmustern gehabt hat. Da diese Muster ausserhalb der Tradition geometrischer Muster der Qaradashlï standen, war es für die Knüpferin eine Herausforderung, die sie auf Grund verständlicher Unsicherheit mit dem ungewohnten Muster mit der normalen, ihr vertrauten Knüpfung und unter Verzicht auf technische Spezialitäten zu bewältigen versuchte. Dadurch wirkt das Muster in gewissen Bereichen etwas steif und abgeflacht, obwohl es in manchen Einzelheiten wie z.B. den Nelken und den in die Landschaft integrierten Rosetten detaillierter gezeichnet ist als die Vergleichstücke der Yomut (Kat. Nr. 101 – 103). Mit Kat. Nr. 84 vergleichbare Musterdetails zeigt auch Kat. Nr. 153 (Abb. 23), weswegen dieser Teppich den Qaradashlï und nicht den Yomut zugeordnet wurde.

73 Siehe weiter oben, Abschnitt «Spezifische Merkmale von Knüpferzeugnissen der Qaradashlï».

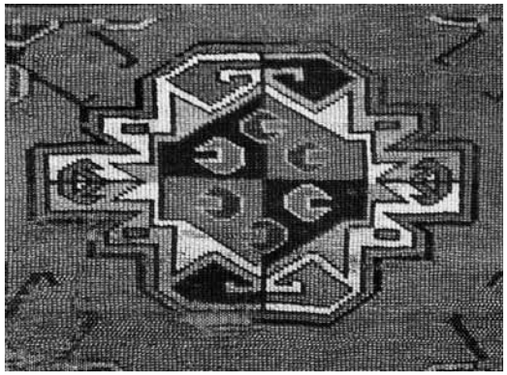


Abb. 18 : Ausschnitt aus Kat. Nr. 84. Typisch für diese Gruppe von *khali* ist die Innenzeichnung des *chuval gül* mit den kleinen C-Formen.

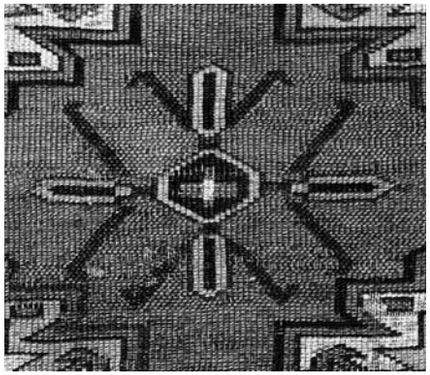


Abb. 19 : Ausschnitt aus Kat. Nr. 84. Die Knospen des Knospenkreuzes haben durch die versetzte Knüpfung eine andere Neigung als die diagonal verlaufenden Linien in den umliegenden *chuval gül*, was dem Muster eine grosse Dynamik verleiht.



Abb. 20 : Ausschnitt aus Kat. Nr. 84. Den gerollten Blättern in den Längsbordüren wurden oben und unten (links und rechts) Knospen der gleichen Art angehängt, wie sie auch im *alem* und in den Sekundärmotiven zu sehen sind.

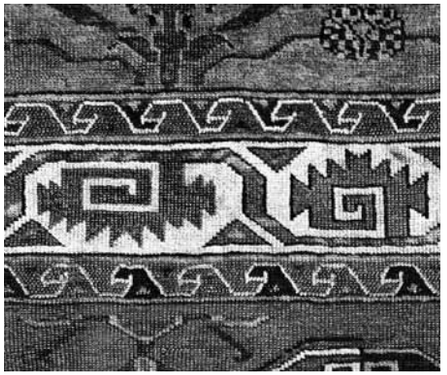


Abb. 21 : Ausschnitt aus Kat. Nr. 84. Die Hauptbordüre am Anfang und Ende des Teppichs zeigt eine gut gezeichnete Ranke mit gerolltem Blatt.

Farben: Die rotbraune Grundfarbe ist typisch für diese Gruppe. Wie nicht anders zu erwarten, enthält das Stück keine Insektenfarbstoffe, was ebenfalls typisch ist.

Das Orangerot wurde im Zusammenhang mit anderen Orangefärbungen chemisch untersucht, da bei der Teke-*torba* Kat. Nr. 55 eine nicht auf der Basis von Krapp hergestellte Orangefärbung festgestellt wurde.[74] Dies war hier aber nicht der Fall. Wie bei allen anderen untersuchten Orangefärbungen stellte sich auch hier das Orange-Rot als eine Färbung mit Krapp heraus.

Datierung: Das Fragment gehört zur Gruppe der Stücke mit einer Radiokarbondatierung vor 1650. Der ermittelte Zeitraum reicht von ca. 1490 bis 1650. Dieser kann jedoch eingeschränkt werden durch die Verwendung eines Musters, welches vor 1600 in dieser Form wohl noch nicht in Gebrauch war. Das safawidisch/moghulische Blumenmuster (Abb. 16) bildet einen *terminus post quem* von ca. 1600, immer davon ausgehend, dass dieses Muster von den Turkmenen aus dem safawidisch/moghulischen Musterrepertoire übernommen wurde.[75] Das Teppichfragment stammt mit grosser Wahrscheinlichkeit aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

74 Es handelt sich laut Harald Böhmer um eine Färbung mit Echtem- oder Gelbem Labkraut (*Galium verum* L.).

153

Qaradashlï- oder Yomut Mehrgül-Teppich (Abb. 29)

Dieser Teppich ist das einzige bisher bekannte Exemplar der Kombination von Bordüren mit gerolltem Blatt und den *alem* mit Blumenstauden wie Kat. Nr. 84 (Abb. 17, 20 und 21), und der Feldmusterung in der Art der Yomut-Mehrgül-Teppiche wie Kat. Nr. 106 und 107 (Abb. 29).[76] Es handelt sich dabei um eine bisher unbekannte Kombination zweier unterschiedlicher, «neuer» Muster. Mit Ausnahme des

75 Für weitere Erklärungen siehe das Kapitel «Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer Teppiche».

76 Der Teppich tauchte erst im Oktober 2013 auf und konnte deswegen nur noch mit einer schwarz-weiss Abbildung in dieses Buch aufgenommen werden.



Abb. 22: Ausschnitt aus dem Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 84, 1. Hälfte 17. Jh. Darstellung einer Landschaft mit grossen Blütenstauden und Wolken. Dieses vermutlich älteste Stück der Vergleichsserie zeigt auch die komplexeste Musterung der Gartenlandschaft im *alem* (siehe auch Beschreibung zu Abb. 17).



Abb. 23: Oberer *alem* des Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 153, Mitte 17. Jh. Darstellung einer Landschaft (1) mit grossen Blütenstauden (2) und Wolken (3). Diese *alem*-Musterung zeigt eine Kombination von Musterelementen der Qaradashlï (Abb. 22) und der Yomut (Abb. 24). Von der Qaradashlï-Musterung stammen die Nelken links und rechts jeder zweiten Blütenstaude (4) und die Wolken am oberen Rand (3), von den Yomut die grossen runden Blüten im oberen Bereich der Blütenstaude. Die restlichen Elemente sind in beiden Varianten (Qaradashlï und Yomut) dieselben.

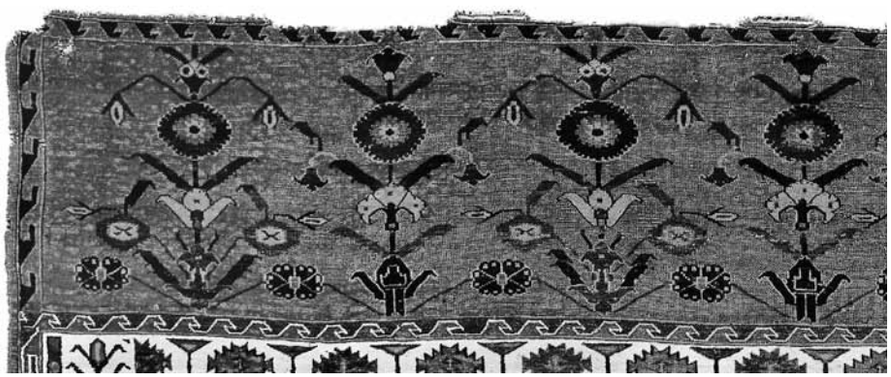


Abb. 24: *Alem* des Yomut-*khali*, Kat. Nr. 101, Mitte 17. Jh. Verglichen mit den Qaradashlï-Beispielen (Abb. 22 und 23) fehlen die Nelkenmotive seitlich der Blütenstauden (4) in Abb. 23 und die Wolkenmotive (3) in Abb. 23.

Bordürenmusters sind die Muster der *alem* (Fries mit Blumen)[77] und des Feldes (*kepse gül*, C-*gül* und Wolkenband-*gül*,)[78] Adaptionen aus dem frühen 17. Jahrhunderts.

Die Ähnlichkeit der Bordüren und *alem* von Kat. Nr. 153 zum Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 84 einerseits und die etwas anders gestaltete Feldzeichnung als bei den Yomut-*khali* Kat. Nr. 106 und 107 andererseits lassen eine grössere Nähe zu den Qaradashlï als zu den Yomut vermuten. Kat. Nr. 153 dürfte nur unwesentlich jünger sein als die Vergleichsexemplare beider Gruppen (Abb. 22 und 24) und dürfte wie diese aus dem 17. Jahrhundert stammen. Das konnte auch mit der Radiokarbondatierung bestätigt werden. Es dürfte sich um einen Versuch von Qaradashlï-Knüpferinnen handeln, neben den neuen Blumenmustern in den *alem* (Abb. 22) auch das neue Feldmuster der Mehrgül-Teppiche der Yomut (Kat. Nr. 106 und 107) nachzuknüpfen. Diese

77 Für eine Diskussion der Blumenmusterung in den *alem* dieser Stücke siehe das Kapitel «Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer *khali*».

78 Für eine Diskussion der Teppiche mit *kepse gül*, C-*gül* und Wolkenband-*gül* (Mehrgül-Teppiche) siehe das Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».

Muster sind beide auf Einfüsse aus dem safawidischen Persien und/oder dem moghulischen Indien des frühen 17. Jahrhunderts zurückzuführen.[79]

Muster:

Bordüren und *alem* (Abb. 23)

Die Musterung der Bordüre mit gerolltem Blatt ist nahezu identisch mit Kat. Nr. 84. Vermutlich bedingt durch den kleinen Altersunterschied ist die Hauptbordüre bei Kat. Nr. 153 bereits etwas gedrängter und die Nebenbordüren sind weniger reich an Farben.

Die beiden *alem* zeigen in der Musterung eine Vermischung von Stilelementen der vergleichbaren *alem* der Qaradashlï und der Yomut (vergl. Abb. 22–24).[80] Von den Qaradashlï stammen die Nelken links und rechts der Blütenbäume und die Wolkenfetzen am oberen Rand (Abb. 23, [3] und [4]), von den Yomut die grossen runden Blütenformen im oberen Bereich der Staude.

Verglichen mit Kat. Nr. 84 sind die «Landschaft» und die darin eingebetteten Rosetten leicht vereinfacht (Abb. 23, [1]). Im unteren *alem* fehlen aber nicht nur die Landschaft, sondern auch die kleinen «Wolkenfetzen».

Feldmusterung (Abb. 29)

In der Feldmusterung unterscheidet sich dieser *khali* völlig von Kat. Nr. 84: Sie orientiert sich ganz nach den neu entwickelten Formen aus dem Bereich der yomutischen Mehrgül-Teppiche. Diese entwickelten sich nach Vorbildern safawidischer Lanzett- und Palmett-Teppiche des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts.[81]

Stammesinterne Musterentlehnungen sind bei den Turkmenen immer wieder zu beobachten. So z.B. bei den Teke das Sekundärmotiv der *torba* Kat. Nr. 56, die Feldgestaltung der *torba* Kat. Nr. 57, oder das Salor-*gül,* das Primärmotiv der beiden *chuval* Kat. Nr. 62 und 63. In der Ausführung der einzelnen Feldmuster (*kepse gül*, C-*gül* und Wolkenband-*gül*) unterscheidet sich Kat. Nr. 153 zudem von den yomutischen Vorbildern.

1. Variante des frühen *kepse gül* (Abb. 25)

Das *kepse gül* ist die turkmenische Transformation einer persischen Palmette. Das wird dargestellt im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*». Die Variante des frühen *kepse gül* auf Abb. 25 zeigt im Vergleich zur früheren Form auf den beiden *khali* Kat. Nr. 106 und 107 eine Veränderung, die im Sinne einer Anpassung an die turkmenische Mustertradition zu erklären ist: Sie ist bereits farblich um die Vertikalachse gespiegelt. Die direkt an die Vertikalachse links und rechts anschliessenden Musterteile sind dabei immer gleichfarbig (dunkelblau), es folgen nach links und rechts jeweils ein weisses und nochmals ein dunkelblaues Element (vergl. Abb. 25). Leicht verändert ist auch das Zentrum des Musters: Es zeigt eine ausgeprägte Kreuzform. Das hat sich im folgenden noch stärker entwickelt, wie dies Kat. Nr. 108 zeigt.[82]

2. Das gezahnte C-*gül* (Abb. 26)

Auch das gezahnte C-*gül* in Kat. Nr. 153 zeigt Veränderungen in Form von zusätzlichen Musterelementen, die im «klassischen» C-*gül* der Yomut unbekannt sind. In den beiden äusseren konzentrischen Oktogonen sind im yomutischen C-*gül* die kleinen, namensgebenden C-Formen verteilt; dazu kommen im äussersten konzentrischen Oktogon einander gegenüberstehende «Pfeilspitzen» auf der Vertikalachse.[83] Die C-*gül* von Kat. Nr. 153 zeigen zwar noch die C-Formen, die «Pfeilspitzen» wurden aber weggelassen oder durch andere Ornamente ersetzt, die dann auch auf der Horizontalachse stehen können. (Abb. 26). Auch die zentralen, kleinen Oktogone der C-*gül* von Kat. Nr. 153 zeigen verschiedene Muster, die auf yomutischen Teppichen unbekannt sind. Schliesslich ist auch die Zahnung der C-*gül* unterschiedlich. Alle

79 Eine weitere Gruppe von Mehrgül-Teppichen, die aus derselben Zeit stammen und auf dieselben safawidischen Einflüsse zurückgeführt werden können, sind die «Adler»-*gül*-Teppiche der Gruppe I (siehe das Kapitel «Die Adler-*gül*-Gruppen»).

80 Siehe auch Abb. 42–47 im Kapitel «Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer *khali*».

81 Siehe dazu das Kapitel «Vom der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».

82 Siehe dazu auch die Abb. 43 und 44 im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».

83 Abb. 53 im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».

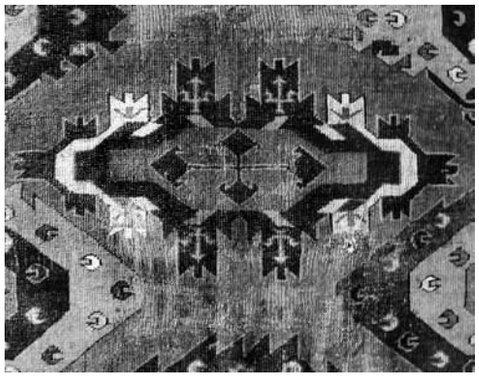


Abb. 25: Ausschnitt aus Kat. Nr. 153. Mitte 17. Jh. Frühes *kepse gül* mit um die Vertikalachse gespiegelter Farbgebung,

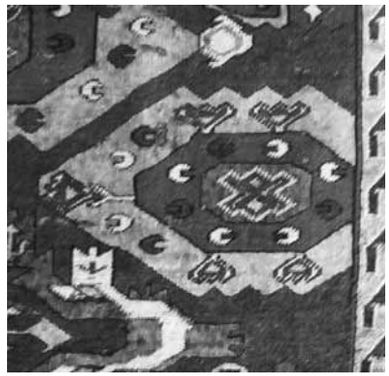


Abb. 26: Ausschnitt aus Kat. Nr. 153. C-*gül* mit ungewöhnlicher Kleinornamentik.

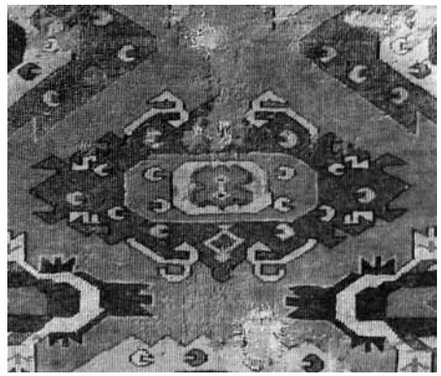


Abb. 27: Ausschnitt aus Kat. Nr. 153. «Wolkenband»-*gül*.

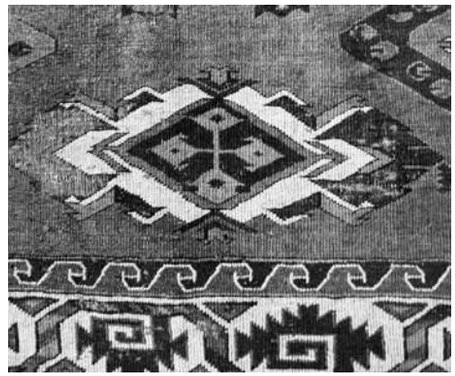


Abb. 28: Ausschnitt aus Kat. Nr. 153. «Verbindungs»-*gül*.

von C-*gül*-Teppichen bekannten Varianten sind in diesem Stück in unregelmässiger Abfolge anzutreffen.[84]

3. Das Wolkenband-*gül* (Abb. 27)

Das von Thompson als «curled-edge-palmette *gul*» (Palmetten-*gül* mit Wirbeln an den Rändern) bezeichnete Muster, welches hier, den neuen Erkenntnissen entsprechend, als «Wolkenband»-*gül* bezeichnet wird,[85] ist eines der seltensten turkmenischen Teppichmuster.

Es gibt aber noch ein anderes Muster, welches bei den Turkmenen gleichermassen selten ist. Es ist auf Kat. Nr. 153 zu finden und ahmt ebenfalls ein chinesisches Wolkenmuster nach. Gemeint sind die «Wolkenfetzen» in den *alem* der beiden *khali* Kat. Nr. 84 und Kat. Nr. 153.[86]

Erstaunlicherweise erscheint das «Wolkenband»-*gül* in Kat Nr. 153 so oft wie in keinem anderen der vergleichbaren Teppiche, nämlich 12 mal (4 mal komplett, auf der vertikalen Mittelachse, und 8 mal angeschnitten links und rechts entlang der Ränder). Auch die Farbigkeit und die Vielfalt der Motive in den Zentren der «Wolkenband»-*gül* ist ungewöhnlich, geradezu un-turkmenisch und erinnert eher an kaukasische Teppiche. Vergleichbar ist am ehesten noch der Ballard-Mehrgül-Teppich (Kat. Nr. 168). Er zeigt nicht nur das «Wolkenband»-*gül*, sondern auch eine Variante der «Wolkenfetzen»[87] und ist ausserdem von einer für turkmenische Teppiche ungewohnten Farbigkeit, die ebenfalls an kaukasische Teppiche erinnert.

4. Das «Verbindungs»-*gül* (Abb. 28)

Wie das «Wolkenband»-*gül* ist auch das «Verbindungs»-*gül* ein sehr seltenes Muster. Als Entlehnung aus safawidischen Teppichen mit Palmetten, Lanzettblättern und Wolkenbändern erscheint es bei den Turkmenen erstmals im frühen 17. Jahrhundert, um aber schon bald

84 Siehe dazu den Abschnitt «Das gezahnte C-*gül*», Abb. 53–55 im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*»

85 Für eine Erklärung der Umbenennung dieses Musters siehe den Abschnitt «Das Wolkenband-*gül*» und Abb. 74–77 im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».

86 Für eine ausführliche Erklärung des Wolkenmusters siehe den Abschnitt «4.1.2 Die chinesischen Wolkenmotive», Abb. 48–58, im Kapitel «Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer Teppiche».

87 Siehe Abb. 58 im Kapitel «Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer Teppiche».

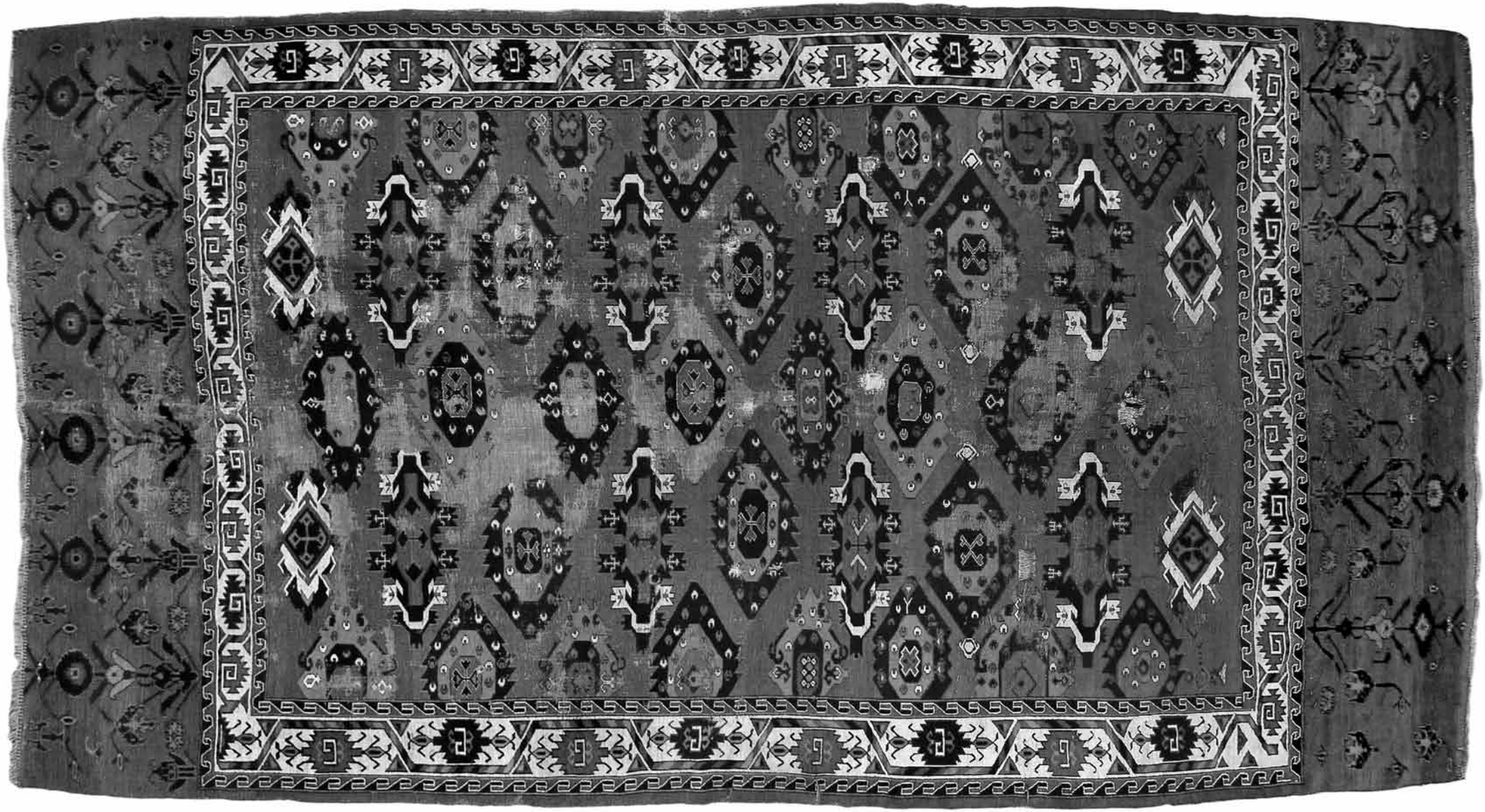


Abb. 29: Kat. Nr. 153. Mehrgül-Teppich mit floralen *alem*, 183 x 306 cm, Qaradashlï (oder Yomut?), Südwest-Turkmenistan, Mitte 17. Jh. Der Teppich zeigt die *alem*-Musterung der *chuval gül*-Teppiche wie Kat. Nr. 84 und 101 – 103 und eine Feldmusterung wie die Mehrgül-Teppiche Kat. Nr. 106 und 107.

wieder zu verschwinden.[88] Es ist nur auf fünf turkmenischen Teppichen bekannt, in vier Fällen zusammen mit dem «Wolkenband»-*gül*.[89]

Wie der Mehrgül-Teppich der Sammlung Wher zeigt auch Kat. Nr. 153 das «Verbindungs»-*gül* zweimal am Anfang und zweimal am Ende (Abb. 29).

Struktur: Die strukturellen Merkmale dieses *khali* sind typisch für die Qaradashlï.[90] Der Teppich ist völlig mit versetzter Knüpfung durchzogen. Nicht nur die Musterung der Bordüren zeigt einen häufigen Gebrauch dieser technischen Besonderheit, auch in ungemusterten Partien des Feldes ist versetzte Knüpfung immer wieder zu beobachten. Im Gegensatz zu Kat. Nr. 84 sind die beiden mit Blumen gemusterten *alem* komplett in versetzter Knüpfung gearbeitet. Dies dürfte darauf zurückzuführen sein, dass sich das «neue» Muster langsam zu etablieren begann. Kat. Nr. 153 ist sicher eine Generation jünger als Kat. Nr. 84.

Farben: Auch Kat. Nr. 153 enthält keine Insektenfarbstoffe, was für die Qaradashlï-Gruppe typisch ist.[91] Ungewöhnlich und auch untypisch ist allerdings die Farbigkeit der einzelnen Motive im Feld. Vor allem der häufige Einsatz von Gelb ist bemerkenswert und erinnert in vielen Details an Erzeugnisse aus dem Kaukasus. Auch der relativ häufige Einsatz eines strahlenden Rots ist ungewöhnlich, jedoch nicht völlig untypisch für die Qaradashlï.

Datierung: Der Teppich ordnet sich gut in die Gruppe vergleichbarer Exemplare ein, was für die Interpretation der Radiokarbondatierung hilfreich ist. Mit einem Radiokarbonalter von 246 ± 30 Jahren erhalten wir eine Datierung ins 17. Jahrhundert mit einer statistischen Wahrscheinlichkeit von über 50 Prozent. Der Bereich im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert kann nicht nur auf Grund der Ähnlichkeiten in der Musterung zu Kat. Nr. 84, 101–103, sowie 106 und 107 ausgeschlossen werden, sondern auch auf Grund der Resultate der Radiokarbondatierungen dieser Vergleichsstücke.

88 Für eine ausführliche Beschreibung des »Verbindungs»-*gül* siehe den Abschnitt «Das Verbindungs-*gül*» und Abb. 82–85 im Kapitel «Die Adler-*gül*-Gruppen».

89 Diese fünf Teppiche sind: (1) der hier besprochene Mehrgül-Teppich mit floralen *alem*, Kat. Nr. 153 (Abb. 29); (2) der Mehrgül-Teppich der Sammlung Wher (Abb. 2 im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*»); (3) Der Ballard Mehrgül-Teppich des Metropolitan Museums of Art in New York, Kat. Nr. 168 (Abb. 1 im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*»); (4) der Pfatschbacher Mehrgül-Teppich (Abb. 41 im Kapitel «Die Adler-*gül*-Gruppen»); (5) der Hecksher Mehrgül-Teppich Kat. Nr. 116 (ohne Wolkenband-*gül*).

90 Siehe Abschnitt «Die Knüpferzeugnisse der Qaradashlï».

91 Zur Verwendung von Insektenfarbstoffen unter den Qaradashlï siehe auch die Einleitung zum ThAema «Strukturelle Merkmale von Knüpferzeignissen der Qaradashlï».

85

Qaradashlï-*khali* mit *chuval gül*-Feldmusterung

Dieser *khali* ist trotz seines beachtlichen Alters ein gutes Vergleichsbeispiel eines jüngeren Stücks zu Kat Nr. 84. Obwohl er sich in vielem von diesem früh datierten Fragment unterscheidet, zeigt er doch auch Gemeinsamkeiten. So z.B. die drei Reihen von *chuval gül* mit sechs C-förmigen Motiven (Abb. 18) und die erste Reihe von Sekundärmotiven mit dem Blütenkreuz (Abb. 31).

Muster: Die Bordüre ist eine Variante zu Kat. Nr. 84, lediglich das erste Motiv unten rechts ist noch identisch mit der Bordürenmusterung des älteren Vergleichsstücks (vergl. Abb. 30 und 31). Beide *alem* zeigen dieselbe Musterung wie der *alem* am oberen Ende des älteren Exemplars.

Farben: Bemerkenswert ist die gute Qualität der saturierten Farben, insbesondere auch die dunkelviolette Grundfarbe.

Struktur: In seiner Struktur zeigt der Teppich die typischen Merkmale der Qaradashlï-Gruppe.[92]

Datierung: Die ^{14}C Altersbestimmung zeigt deutlich in die Zeit vor 1800. Obwohl auch das 16. und 17. Jahrhundert in Frage kommt, sollte aus den erwähnten stilistischen Gründen doch davon ausgegangen werden, dass dieses Stück eher im 18. Jahrhundert entstanden ist.[93] Ein Mustervergleich mit dem deutlich älteren Exemplar Kat. Nr. 84 stützt diese Annahme.

92 Vergl. dazu die Strukturanalyse in Band 1 und die charakteristischen Strukturmerkmale der Gruppe in der Einführung zu diesem Kapitel.

93 Siehe das Kapitel «Von der visuellen Einschätzung zur wissenschaftlichen Analyse», Abschnitt «2.1.3 Vergleichsserien».



Abb. 30: Ausschnitt aus Kat. Nr. 84.
Den gerollten Blättern in den Längsbordüren wurden jeweils oben und unten Blütenknospen derselben Art angehängt, wie sie in den Sekundärmotiven zu sehen sind.



Abb. 31: Ausschnitt aus Kat. Nr. 85.
Die gerollten Blätter in den Längsbordüren sind bereits vereinfacht, mit Ausnahme des ersten Blatts unten rechts. Auch die Sekundärornamente (Knospenkreuze) in der ersten Reihe unten entsprechen noch denjenigen des früheren Stücks (Abb. 30).

86

Qaradashlï-*khali* mit *chuval gül*-Feldmusterung

Kat. Nr. 86, ein Qaradashlï-*khali* aus dem frühen 20. Jahrhundert, zeigt mit seinen yomutischen Einflüssen das Ende einer langen Tradition. Ein grosser Teil des Stammes der Qaradashlï hat auf Grund des immer stärker werdenden Drucks der Teke die Akhal-Oase in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verlassen und ist in die Oase von Khiva ausgewichen. Die dort zu dieser Zeit dominierende Stammesgruppe waren die Yomut Bayram-Shalï. Ohne die beiden vorangegangenen Vergleichsstücke Kat. Nr. 84 und 85 würde dieser Teppich (Kat. Nr. 86) sicherlich als Yomut deklariert werden. Die Ähnlichkeiten mit den beiden älteren Stücken und das Wissen um die historischen Ereignisse lassen jedoch vermuten, dass es sich hier um ein spätes Erzeugnis von Nachkommen der Qaradashlï handelt.

Struktur: Obwohl dieser Teppich in vieler Hinsicht bereits erheblich von seinen älteren Vorbildern abweicht, entsprechen seine strukturellen Merkmale doch noch weitgehend dem was als typisch für die früheren Stücke gilt, die der Qaradashlï-Gruppe zugeordnet werden. Was vor allem abweicht, ist die Wollqualität. Ursache dafür könnte entweder der Ortswechsel der Qaradashlï oder die bei vielen turkmenischen Knüpferzeugnissen zu Ende des 19. Jahrhunderts zu beobachtende Verschlechterung der Wollqualität sein. Abweichend sind auch die Bordüren, die typisch sind für das 19. Jahrhundert. Sie zeigen eine Mischung von Stilelementen der Teke und der Yomut.

Farben: Hand in Hand mit dem Qualitätsverlust der Wolle geht generell auch ein Verlust der Qualität der Farben. Es ist deswegen kaum erstaunlich, dass die Farben dieses *khali* nicht mehr viel Ähnlichkeit mit den älteren Vergleichsbeispielen haben.

Datierung: Da zunächst eine Entstehung dieses Teppichs im späten 19. Jahrhundert angenommen worden war, kam das erste Resultat der ^{14}C Altersbestimmung überraschend: Das 19. Jahrhundert war praktisch ausgeschlossen. Was blieb, war das 18. oder das 20. Jahrhundert. Das 18. Jahrhundert kann aber aus stilistischen Gründen als Entstehungszeit ausgeschlossen werden.

Mehrere Nachmessungen haben das 20. Jahrhundert bestätigt. Die Wahrscheinlichkeit einer früheren Entstehung wurde mit zunehmender Anzahl von Messungen geringer.

87

Qaradashlï-*khali* mit *chuval gül*-Feldmusterung

Eine Zuordnung dieses *khali* zu den Qaradashlï basiert auf mehreren charakteristischen Merkmalen. Das Stück hat aber auch Parallelen zur Yomut-Gruppe.

Muster: Die Zeichnung des *chuval gül* ist fast identisch mit derjenigen der Yomut-Stücke Kat. Nr. 98–100, während die Zeichnung der

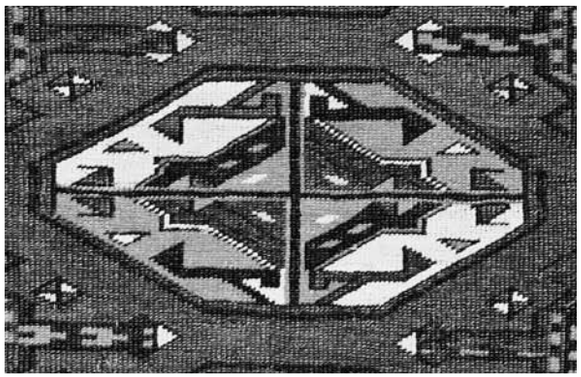


Abb. 32: Das Qaradashlï-*gül*, eine Sonderform des *chuval gül* im Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 88, 18. Jh.

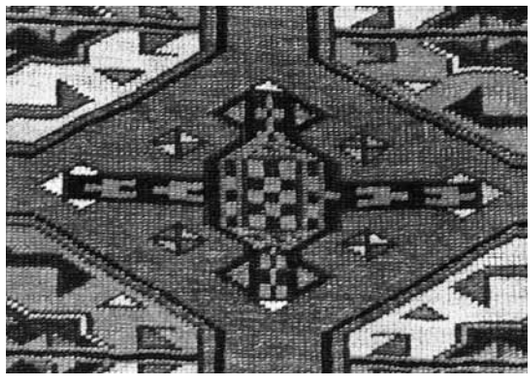


Abb. 33: Sonderform des «Satelliten»-*gül* im Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 88, 18. Jh. Die Verwandtschaft zum «Sateliten»-*gül* ist an den über die Enden der Kreuzform gestülpten kleinen Rauten noch deutlich erkennbar. Zum «Satelliten»-gül siehe das Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba*, *chuval* und *khali*».

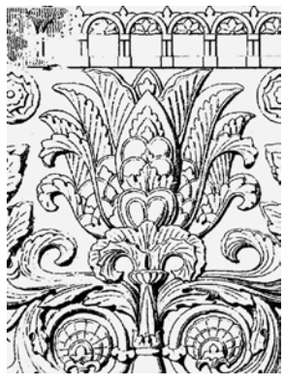


Abb. 34: Lotus auf einem sasanidischen Kapitell, 7. Jh., Taq-i Bostan, Iran. Nach Flandin/Coste 1841.



Abb. 35: Lotus auf einer Ming Flasche. China, 2. H. 14. Jh. Porzellan mit kupferrotem Dekor. Nach Ledderose 1985: Abb. 115.

Sekundärmotive derjenigen des Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 84 nahe steht und vermutlich eine etwas spätere Variante davon zeigt.[94]

Struktur: Die Baumwolle in den Schüssen, die Knüpfdichte und die häufige Verwendung von versetzter Knüpfung sind typische Qaradashlï-Merkmale.[95]

Farben: Auch farblich passt das Stück zur Qaradashlï-Gruppe. Die etwas dunklere Grundfarbe der *alem* ist auch bei Kat. Nr. 84 zu beobachten.

Datierung: Die ^{14}C Altersbestimmung ergab eine Datierung in den Zeitraum zwischen 1650 und 1800. Das 20. Jahrhundert kann aus stilistischen Gründen ausgeschlossen werden. Verglichen mit den Datierungen der anderen Qaradashlï-und Yomut-*khali* mit *chuval gül*-Feldmusterung scheint eine Entstehung im späten 18. Jahrhundert am wahrscheinlichsten.

94 Siehe auch die erste Reihe von halbierten Sekundärmotiven dieses Typs im Qaradashlï-*kahli* Kat. Nr. 85.

95 Vergl. dazu die Strukturanalyse in Band 1 und die charakteristischen Strukturmerkmale der Gruppe in der Einführung zu diesem Kapitel.

88

Qaradashlï-*khali mit* Qaradashlï-*gül* (Abb. 32)

Bisher ist nur ein einziges Vergleichsstück mit vier Reihen dieses Musters publiziert, allerdings mit der sonst üblichen rot-braunen Grundfarbe und dem typischen *chemche gül* der Qaradashlï (Abb. 13).[96] Alle anderen publizierten Vergleichsstücke haben drei Reihen.[97]

Muster: Das Primärmuster im Feld wurde von Azadi den Qaradashlï zugeordnet und als Qaradashlï-*gül* bezeichnet (Abb. 32). Für eine Zuordnung zu den Qaradashlï, oder zumindest zum Südwesten Turkmenistans, spricht der Gebrauch dieses Musters bei so unterschiedlichen Stammesgruppen wie den Teke, den Kizil Ayak (Kat. Nr. 36), auf Stücken der «Adler»-*gül*-Gruppen und der «P-Chowdur» Gruppe.

96 Hali 89, 1996: 152.

97 Siehe Vergleichsstücke in Band 1.



Abb. 36: Lotus in einem Rankenwerk mit Gabelblättern, timuridisches Baudekorfragment, Fayencemosaik, Iran, Mitte 15. Jh. Nach Brisch et al. 1986: 36, Kat. Nr. 224.



Abb. 37: Lotus in einer Schale, Steinzeug mit Unterglasurmalerei, Iran, Anfang 16. Jh. Nach Thompson/Canby 2003: 249, Abb. 10.1



Abb. 38: Lotuspalmette auf einem Teppich aus Kirman, Iran, 16. Jh. Nach Pope/Ackermann 1938: Abb. 775 f.

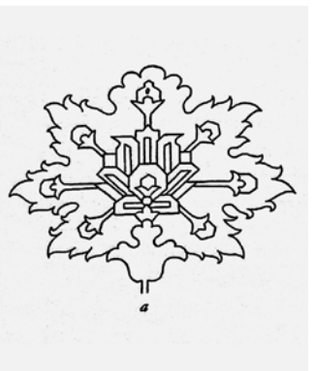


Abb. 39: Lotus in einer Weinblatt-Palmette aus einem safawidischen Teppich, Nordwestpersien, 16./17. Jh. Nach Pope/Ackermann 1938: Fig. 779 a, Tafeln 1112, 1126.

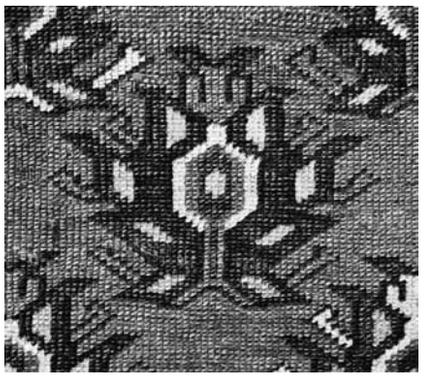


Abb. 40: Lotus aus den *alem* des Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 88, 18. Jh.

Das Sekundärmotiv des *khali* (Abb. 33) ist in dieser Form bisher einmalig. Es ist verwandt mit dem «Satelliten»-*gül*.[98]

Besonders schön gezeichnet sind die Lotusblüten in den beiden *alem* (Abb.40). Ihre persische Herkunft ist offensichtlich. Schon bei den Sasaniden sind Lotusblüten zu beobachten (Abb. 34). Im 16. und 17. Jahrhundert erlebte die Lotusblüte in Persien eine wahrhafte Renaissance, welche auf chinesische Einflüsse aus der Zeit der Ilkhaniden (Mongolen) zurückzuführen ist, die das alte Motiv im iranischen Raum wieder aufleben liessen (Abb. 35–37). Im Verlaufe des 16. Jahrhunderts wurden solche Lotusblüten in der safawidischen Ornamentik immer wichtiger und entwickelten sich zu grossen Lotuspalmetten (Abb. 38 und 39). In der turkmenischen Ornamentik haben sich diese grossen Lotuspalmetten im *kepse gül* niedergeschlagen, welches im Verlaufe des 19. Jahrhunderts zu einem der populärsten Muster der Turkmenen wurde.[99]

98 Zur möglichen Herkunft des «Satelliten»-*gül* siehe das Kapitel «Sekundärmotive auf turkmenischen *torba*, *chuval* und *khali*.

99 Vergl. dazu das Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».

Struktur: Der Teppich zeigt die typischen Strukturmerkmale der Qaradashlï-Gruppe.[100]

Farbe: Die violette Grundfarbe ist bei den Qaradashlï nicht häufig, aber doch immer wieder anzutreffen. So z.B. bei Kat. Nr. 85, obwohl dort in einer deutlich dunkleren Schattierung.[101] Ähnlichkeiten in der Grundfarbe und der gesamten Farbstellung sind bei Stücken der Kizil Ayak (Kat. Nr. 36) und der «P-Chowdur»-Gruppe (Kat. Nr. 121) bekannt. Ob es hier Zusammenhänge gibt und welcher Natur diese wären, ist bisher nicht geklärt.[102]

Datierung: Es liegt keine Radiokarbondatierung vor. Der eindrucksvolle *khali* dürfte aber mit grosser Wahrscheinlichkeit aus dem 18. Jahrhundert stammen.

100 Vergl. dazu die Strukturanalyse in Band 1 und die charakteristischen Strukturmerkmale der Gruppe in der Einführung zu diesem Kapitel.

101 Ein Schmuckbehang mit violetter Grundfarbe ist publiziert in Hodenhagen 1997: Nr. 57.

102 Vergl. auch Beschreibung zu Kat. Nr. 36 und 121.



Abb. 41: Fragment eines sasanidischen Seidenstoffs mit Hahnmuster, 6./7. Jh. Reliquienhülle aus der Laterankapelle Sancta Sanctorum, Rom. Nach Zhao 1999: 116, Abb. 03.08-6.



Abb. 42: Fragment eines sogdischen Seidenstoffs, 8./9. Jh., Palmettbaum mit zwei Enten, Privatsammlung New York.

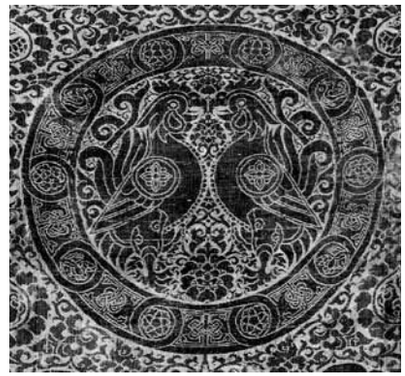


Abb. 43: Seidenstoff mit Goldfäden mit zwei sich gegenüberstehenden Hähnen. Iran oder Zentralasien, 13./14. Jh. Unter iranisch/chinesischem Einfluss entwickelten sich diese späteren Formen von Rondellen mit Vögeln. Nach von Folsach 2001: 375.

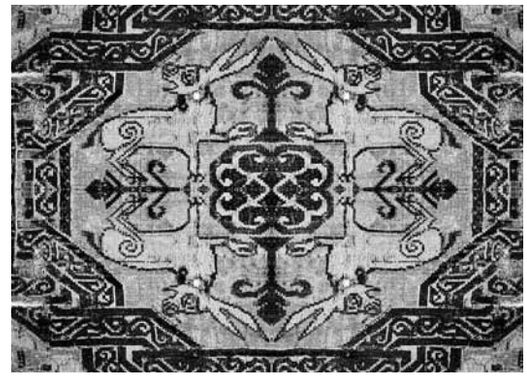


Abb. 44: Rekonstruktion des Musters eines buyidischen Seidenstoffs mit vier Hasen, Iran, 11. Jh. Erstellt aus einem Fragment des Textile Museum Washington DC. Fotografie und digitale Rekonstruktion des Autors.

89

Qaradashlï-*khali* mit *tauk nuska*-Musterung

Dieser *kahli* ist in mancherlei Hinsicht bemerkenswert. Unter Berücksichtigung seines hohen Alters ist sein guter Erhaltungszustand erstaunlich.

Muster: Der Teppich zeigt mit drei Reihen von *tauk nuska*-Motiven die «klassische» Feldmusterung von *tauk nuska*-Teppichen der Qaradashlï-Gruppe. Dazu kommt die gruppentypische Form des *chemche gül* (Abb. 47).

Neben der hervorragenden Zeichnung der Musterkomposition mit ungewöhnlich viel musterfreier Fläche im Innenfeld sind die beiden im oberen Bereich des Feldes stehenden Dromedare bemerkenswert (Abb. 47). Tierdarstellungen sind in frühen Arbeiten nicht nur eher selten, sie sind auch immer klein und stark stilisiert, wie z.B. bei den «Adler»-*gül*-Stücken.[103] Auch der ins 17. Jahrhundert datierte Arabachi-*khali* Kat. Nr. 127 zeigt ähnliche kleine, stark stilisierte Dromedare in den Längsbordüren.

Das *tauk nuska*-Muster

Laut Moschkowa ist das *tauk nuska* das heraldische Stammesmuster der Arabachi.[104] Unterdessen ist aber bekannt, dass dieses Muster schon auf frühen Arbeiten der Qaradashlï und der Yomut erscheint und zudem auf vorislamische Vorbilder zurückgeht. Es mag wohl das häufigste Muster auf den *khali* der Arabachi sein, diese dürften aber kaum die ersten gewesen sein, die es verwendeten oder gar kreierten.[105]

Tauk (oder *tavuk)*, ist persisch und bedeutet «Hahn», *nuska*, (oder *nusga*) ist turkmenisch und steht laut Moschkowa für «Muster».[106] *Tauk nuska* heisst also «Hahn-Muster». Der Hahn war in der iranischen Mythologie ein wichtiges Symboltier aus dem Bereich der Sonnen- und Lichtsymbolik.[107]

In frühen iranischen Textilien finden wir zwar eher Wasservögel (Abb. 42), Greifvögel und Pfauen, aber auch der Hahn ist belegt (Abb. 41) und hat sich bis ins 14. Jahrhundert als Textilmuster auf Seidenstoffen gehalten (Abb. 43). Die turkmenische Musterbezeichnung *tauk nuska* dürfte also mit aller Wahrscheinlichkeit zumindest auf die Sasa-

103 Z.B. Abb. 55 im Kapitel «Die Adler-*gül*-Gruppen».

104 Moschkowa 1970 (1998): 226, 252, 253.
105 Siehe dazu auch das Kapitel «Die Arabachi».
106 Moschkowa/Schletzter 1970 (1998): 261.
107 Zerling/Bauer 2003: 123.

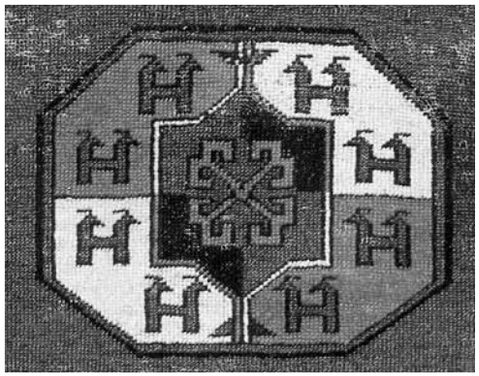


Abb. 45: *Tauk nuska*, Ausschnitt aus Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 90, 17./18. Jh.

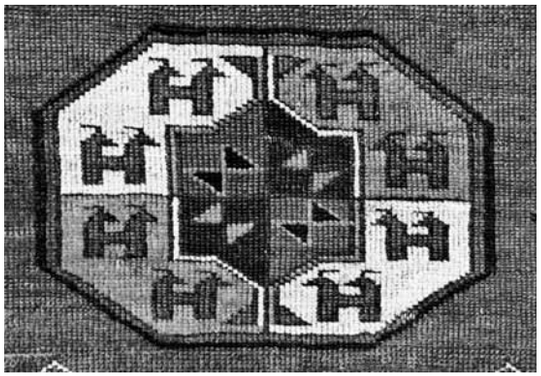


Abb. 46: *Tauk nuska*, Ausschnitt aus Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 89, 16./17. Jh.

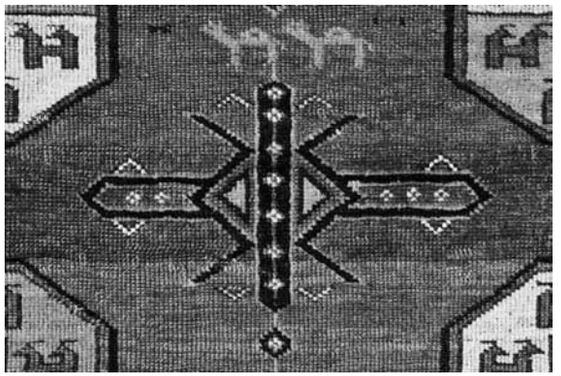


Abb. 47: *Chemche gül*, darüber zwei mit einem *asmalyk* geschmückte Dromedare. Ausschnitt aus Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 89.

niden zurückzuführen sein. Musternamen aus dieser oder auch noch früherer Zeit sind bei den Turkmenen nichts Aussergewöhnliches. *Sagdaq gül*, «sogdisches Muster», als Bezeichnung des Sekundärmotivs der Salor-*chuval* mit Salor-*gül* ist nur ein Beispiel, welches auf dieselbe Zeit zurückgeht wie das *tauk nuska*, das «Hahn-Muster». Das turkmenische *tauk nuska* zeigt allerdings keine Hähne, sondern eher einen Vierfüssler mit zwei Köpfen. Warum sich der Name «Hahn-Muster» (*tauk nuska*) trotzdem gehalten hat, ist unklar, verweist aber auf die iranische Herkunft des Musters.

Das *tauk nuska* ist ein oktogonales Muster mit einer farblich diagonal angeordneten Vierteilung. Es wurde ausschliesslich als Primärmuster auf grossformatigen *khali* verwendet (Abb. 45 und 46). Ausser bei den Salor, den Sarïq und den Teke war das *tauk nuska* bei allen turkmenischen Stammesgruppen bekannt. Das ist ein Hinweis darauf, dass es sich um ein altes Muster handeln muss, welches im Gebiet des heutigen Turkmenistan zumindest auf die Zeit der ersten Erwähnung der Turkmenen zurückgeht. Dies wird auch durch die Vierteilung des Musters bestätigt. Vor dem 10. Jahrhundert war dieses Gestaltungsprinzip selten. In einem Medaillon stand ein einzelnes Motiv (Abb. 41), oder das Muster war um die Vertikalachse gespiegelt, wie dies das Muster des sogdischen Seidenstoffs aus dem 7. – 9. Jahrhundert auf Abb. 42 zeigt. Ab dem 10. Jahrhundert werden in der islamischen Welt Medaillonmuster mit einer Vierteilung immer populärer (Abb. 44).

Muster mit Vögeln an einem Lebensbaum waren nicht nur bei den Sogden beliebt, sie wurden auch von den Turkmenen übernommen und fanden den Weg bis nach Anatolien. Von den turkmenischen Beispielen sei hier neben dem *tauk nuska* das *ertmen gül* genannt, das Hauptornament auf den Knüpferzeugnissen der Chowdur. Das *ertmen gül* zeigt in seiner frühen Form noch deutlich zwei Vögel an einen Baum (Abb. 48 im Kapitel «Die Teke»). Die wohl bekannteste anatolische Variante dieses Musters zeigt der im schwedischen Marby gefundene kleinformatige Teppich mit zwei übereinander liegenden Oktogonen mit je zwei Vögeln auf einer gespaltenen Palmette an einem Lebensbaum.[108]

Dieses Musterkonzept hat sich unter der neuen Religion, dem Islam, zusammen mit den neuen Machthabern, den Türken, in Zentralasien weiterentwickelt, woraus das einmal gespiegelte Muster erneut gespiegelt und die Tiere somit vervierfacht wurden. Aus den runden Formen wurden bevorzugt eckige geometrische Formen wie das Acht-

108 Gantzhorn 1990: Abb. 296.

oder Sechzehneck, oft integriert in komplexe Flechtbandsysteme. Der buyidische Seidenstoff auf Abb. 44 zeigt diese neue Entwicklung.

Solche Musterentwicklungen dürften sich mit grosser Wahrscheinlichkeit auch bei den Turkmenen niedergeschlagen haben. Das *tauk nuska* ist eine der logischen Konsequenzen dieser Neuerung ab dem 10. Jahrhundert. Im turkmenischen Teppich wurde, gemäss der lokalen Tradition, alles vereinfacht und geometrisiert. Der Vergleich der einander gegenübergestellten Abb. 44 und 45 könnte dies nicht besser veranschaulichen. Das *tauk nuska* dürfte also ein altes, jedoch neu aufbereitetes Muster aus dem iranischen Zentralasien darstellen, wie es den neuen Gepflogenheiten der Turkmenen ab dem 10. Jahrhundert entsprach.

Die flachgewebten *alem*

Es ist erstaunlich, dass dieser Typ *alem* bei fast allen turkmenischen Stammesgruppen in praktisch identischer Form bekannt ist. Die Musterung besteht lediglich aus drei Gruppen von jeweils drei feinen Streifen in hellem Blaugrün oder Dunkelblau auf rotbraunem Grund. So gemusterte *alem* sind bekannt von den Salor,[109] den Ersarï,[110] den Sarïq,[111] den Teke[112] und den Teppichen der «Adler»-*gül*-Gruppe 2.[113] Diese stammesübergreifenden Gemeinsamkeit könnten auf Vorbilder aus der Zeit vor dem 10. Jahrhundert zurückzuführen sein.

Struktur: Der Teppich zeigt die typischen Strukturmerkmale der Qaradashlï-Gruppe.[114]

Farbe: Wie die Struktur ist auch die etwas gedämpfte und eher kühle Farbpalette typisch für die Qaradaschli-Gruppe.

Datierung: Dieser *kahli* gehört zur Gruppe von nur wenigen turkmenischen Stücken mit einer Radiokarbondatierung ins 16. oder 17. Jahrhundert.[115] Da es keine zusätzlichen, einschränkenden Anhaltspunkte wie Insektenfarbstoffe und/oder Zinnbeize gibt, muss der gesamte Alterbereich in Betracht gezogen werden. Das Stück könnte also sowohl aus dem 16. als auch aus dem 17. Jahrhundert stammen.

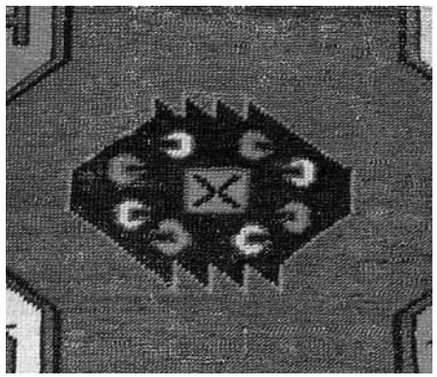


Abb. 48: Kleines C-*gül* mit zentraler X-Form als Sekundärmotiv. Ausschnitt aus Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 90.

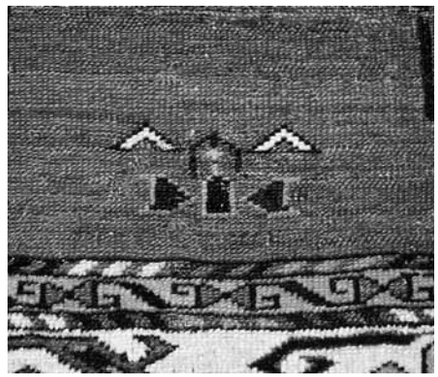


Abb. 49: Reste eines Sekundärmotivs. Ausschnitt aus dem Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 90.

90

Qaradashlï-*khali* mit *tauk nuska*-Musterung

Dieser *tauk nuska*-Teppich[116] hat grosse Ähnlichkeit mit Kat. Nr. 89. Beide sind in ihren Proportionen und der Kombination ihrer Muster von kaum zu übertreffender Schönheit. Als kleine Mängel wären der etwas schlechte Erhaltungszustand und das altersbedingte Fehlen der gewebten *alem* zu nennen.

Muster: Das C-*gül*[117] als Sekundärmotiv (Abb. 48) ist wesentlich seltener als das *chemche gül* von Kat. Nr. 89. Bemerkenswert in Bezug

109 Concaro/Levi 1999: 126.
110 Thompson 1983: 96; Rippon Boswell 33, 1991: Lot 82.
111 Spuhler 1998: 255: Nr. 70.
112 Hali 130, 2003: 83; Concaro/Levi 1999: 134.
113 Rautenstengel/Azadi 1990: Abb. 10; Concaro/Levi 1999: 132. Nur die Stücke der «Adler»-*gül*-Gruppe II haben diese traditionellen *alem*. Stücke der «Adler»-*gül*-Gruppen I und III haben zwar ebenfalls gewebte *alem*, aber mit einer komplexeren Musterung (siehe Kat. Nr. 113).
114 Vergl. dazu die Strukturanalyse in Band 1 und die charakteristischen Strukturmerkmale der Gruppe in der Einführung zu diesem Kapitel.
115 Vergl. das Kapitel «Von der visuellen Einschätzung zur wissenschaftlichen Analyse», Abschnitt 3.1, und Abb. 13.
116 Für eine Erklärung des *tauk nuska*-Musters siehe Kat. Nr. 89.
117 Zum C-*gül* siehe das Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».

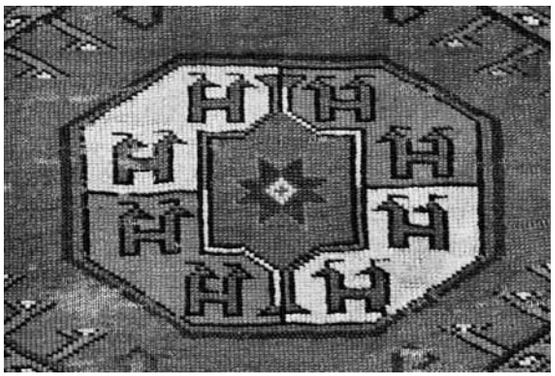


Abb. 50: *Tauk nuska*, Ausschnitt aus Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 91.

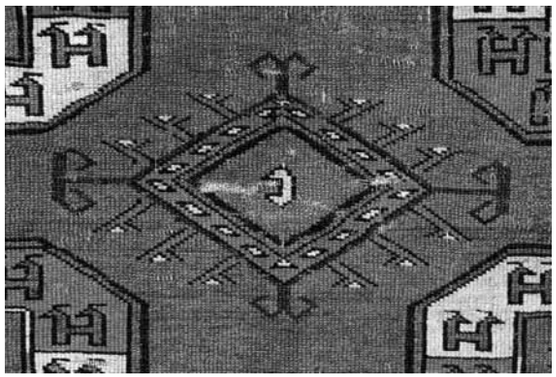


Abb. 51: Rautenförmiges, hakenbesetztes Sekundärmotiv. Ausschnitt aus Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 91.

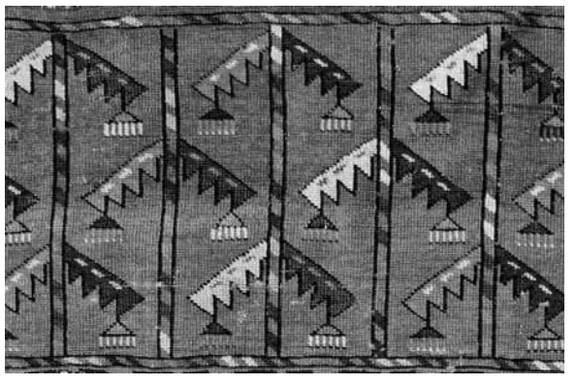


Abb. 52: Musterung des *alem*. Ausschnitt aus Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 91.

auf die Sekundärornamentik ist ausserdem, dass die Knüpferin am Anfang des Teppichs mit einem nicht mehr identifizierbaren Sekundärmotiv begonnen hat (Abb. 49). Sie setzte dann auf der linken und rechten Seite je ein aus fünf kleinen, mit achtstrahligen Sternen besetzten Quadraten gebildetes kreuzförmiges Sekundärmotiv[118] ein (siehe Farbtafel in Band 1), um dann mit dem kleinen C-*gül* fortzufahren, bei welchem sie dann geblieben ist. Dies könnte auf die «neue Mode» der Mehrgül-Teppiche mit C-*gül* zurückzuführen sein. Die Grössenverhältnisse von *tauk nuska*, C-*gül* und den Freiräumen des Feldes sind perfekt proportioniert. Wie beim vorhergehenden Stück mit den *chemche gül* passt auch hier die Musterung der Bordüren gut zum Innenfeld und macht den Teppich zusammen mit seiner harmonischen Farbgebung zu einem Meisterwerk.

Struktur: Der Teppich zeigt die typischen Strukturmerkmale der Qaradashlï-Gruppe.[119]

Farben: Wie Kat. Nr. 89 zeigt auch dieser Teppich eine gedämpfte, in Rotbrauntönen gehaltene Farbpalette, die typisch ist für die Qaradashlï. Im Unterschied zu Kat. Nr. 89 ist das Orangerot in den *tauk nuska* Motiven etwas intensiver in der Färbung. Ebenfalls typisch ist das Fehlen von Insektenfarbstoffen. Von grossem Reiz ist das gelungene Nebeneinander von Orangerot und Dunkelblau, sowie das Verhältnis von weissen zu farbigen Flächen.

Datierung: Trotz der mit Kat. Nr. 89 vergleichbar hohen ästhetischen Qualität ist Kat. Nr. 90 gemäss Radiokarbondatierung etwas jünger. Es handelt sich aber wahrscheinlich um ein Exemplar des 17. oder allenfalls des frühen 18. Jahrhunderts.

91

Qaradashlï-*khali* mit *tauk nuska*-Musterung

Mit seinen ausgewogenen Proportionen von Feld- und Bordürenmusterung dürfte dieses Stück das attraktivste Exemplar mit *tauk nuska*-Primärmuster und hakenbesetztem Rhombus als Sekundärmuster sein.

118 Dieses Sekundärmotiv ist relativ häufig auf *khali* und *chuval* der Qaradashlï anzutreffen und möglicherweise verwandt mit dem *sagdaq gül* der Salor (vergl. Kat. Nr. 81 und 85).

119 Vergl. dazu die Strukturanalyse in Band 1 und die charakteristischen Strukturmerkmale der Gruppe in der Einführung zu diesem Kapitel.

Alles deutet darauf hin, dass es sich um ein Stück der Qaradashlï-Gruppe handelt, obwohl auch eine Zuordnung zu den Yomut nicht ganz auszuschliessen ist. Das ähnlichste Vergleichsstück ist 2008 bei Christie's in New York aufgetaucht.[120] Es zeigt zwar eine etwas andere Bordüre und ist sicherlich auch jünger, entspricht aber sonst weitgehend Kat. Nr. 91.

Muster: Hervorzuheben in Bezug auf die Musterung sind die gut ausgewogenen Proportionen von Feldgrösse, Grösse des *tauk nuska* und Grösse der Sekundärmotive. Die C-Form in den Zentren der Sekundärmotive ist ausserdem einzigartig (Abb. 51). Dazu kommt die wuchtig gezeichnete Hauptbordüre, eine sehr eindrucksvolle Variante der turkmenischen Ranke mit gerolltem Blatt.[121] Die gerollten Blätter sind ungewöhnlich gross, was ästhetisch von hohem Reiz ist und sicherlich zur wuchtigen Gesamtwirkung dieses Teppichs beiträgt. Nur in älteren Exemplaren anzutreffen ist die ebenfalls attraktive Begleitbordüre, zusammengesetzt aus einer Ranke mit darüber gelegten S-Formen. Auch die *alem* mit ihren «Yomut-Tannen» sind in einer Form gestaltet, die selten und vermutlich ebenfalls nur auf alten Stücken anzutreffen ist: Die «Tannen» sind diagonal so versetzt angeordnet, dass sie zugleich den Eindruck eines Rautengitters vermitteln (Abb. 52).

Struktur: In Bezug auf seine strukturellen Merkmale mit der virtuosen Verwendung von versetzter Knüpfung, den zusätzlichen asymmetrischen Knoten und der etwas starren Zeichnung kann dieser Teppich zweifellos zur Qaradashlï-Gruppe gezählt werden. Etwas ungewöhnlich ist der weiche Griff.

Farben: Abgesehen von der etwas blassen Gesamtwirkung entspricht die Farbpalette derjenigen der Qaradashlï-Gruppe.

Datierung: Verglichen mit anderen *tauk nuska*-Teppichen der Qaradashlï ist dieses Beispiel am ehesten ins 18. Jahrhundert zu datieren. Es ist kaum denkbar, dass es aus dem 19. Jahrhundert stammt, da es in seiner zeichnerischen Qualität dem früh datierten Stück Kat. Nr. 89 zu nahe steht.

120 Christie's NY, 3. Juni 2008: Lot 41.
121 Vergl. dazu auch die Bordüre von Kat. Nr. 93.

92

Qaradashlï-*khali* mit *tauk nuska*-Feldmusterung

Dieses Fragment wurde wegen seines vermutlich hohen Alters in die Studie einbezogen. Es besticht durch seine zeichnerischen Qualitäten, mit denen es sich deutlich von späteren Vergleichsstücken absetzt.

Muster: Das *dyrnak gül* als Sekundärmotiv ist nicht nur bei den Qaradashlï selten, sondern auch bei anderen turkmenischen Gruppen.

Struktur: Der Teppich zeigt die typischen Strukturmerkmale der Qaradashlï-Gruppe.[122]

Farben: Die etwas gedämpfte und eher kühle Farbpalette mit einem Violettbraun in verschiedenen Schattierungen als Grundfarbe ist typisch für die Qaradashlï-Gruppe. Desgleichen auch das Fehlen eines Insektenfarbstoffs.

Datierung: Der Teppich datiert aus der Zeit zwischen 1650 und 1800. Eine Datierung ins 19. Jahrhundert kann auf Grund der hohen Qualität des Teppichs mit grosser Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden.

93

Qaradashlï-*khali* mit *dyrnak gül*-Feldmusterung

Muster: Neben dem Wechsel von zwei unterschiedlichen Formen von *dyrnak gül* im Feld zeigt der Teppich eine wuchtige Version der Hauptbordüre mit gerolltem Blatt mit sehr ungewöhnlichen Versionen an den Schmalseiten. Ebenso wuchtig sind die Begleitbordüren mit grossen S-Formen. Auch das Blumenmuster der beiden *alem* ist in dieser Form selten, wenn nicht gar einzigartig.

Struktur: Der Teppich zeigt die typischen Strukturmerkmale der Qaradashlï-Gruppe.[123]

122 Vergl. dazu die Strukturanalyse in Band 1 und die charakteristischen Strukturmerkmale der Qaradashlï-Gruppe in der Einführung zu diesem Kapitel.
123 Vergl. dazu die Strukturanalyse in Band 1 und die charakteristischen Strukturmerkmale der Qaradashlï-Gruppe in der Einführung zu diesem Kapitel.

Farben: Die etwas gedämpfte und eher kühle Farbpalette mit einem Violettbraun in verschiedenen Schattierungen als Grundfarbe sowie das Fehlen eines Insektenfarbstoffs sind typisch für die Qaradashlï.

Datierung: Der Teppich datiert aus der Zeit zwischen 1650 und 1800. Eine Datierung ins 19. Jahrhundert kann auf Grund der hohen Qualität ausgeschlossen werden. Auch die Radiokarbondatierung schliesst das 19. Jahrhundert nahezu aus.

94

Qaradashlï-*khali* mit *kepse gül*-Feldmusterung

Wie Kat. Nr. 90 wurde auch dieser Teppich wegen seines vermutlich hohen Alters in diese Studie einbezogen. Seine hohe Qualität steht ausser Zweifel.

Muster: Schon allein die Zeichnung des *kepse gül* deutet auf ein hohes Alter hin.[124] Verglichen mit dem *kepse gül* von Teppichen aus dem 19. Jahrhundert, wie Kat. Nr. 95, haben wir hier noch eine wuchtige Form des Musters vor uns, wenn auch nicht ganz so eindrucksvoll wie das *kepse gül* noch älterer Stücke, wie Kat. Nr. 108 oder die früheste Form mit asymmetrischer Farbgebung bei Kat. Nr. 106 und 107.[125]

Aussergewöhnlich ist auch die Musterung der beiden *alem*. Die zu Beginn des Teppichs verwendeten S-Formen sind nur sehr selten in *alem* anzutreffen, was auch für das Blumenmuster im oberen *alem* zutrifft. Solche Blütenstauden erscheinen in fast identischer Form auch in einem der *alem* des *ensi* Kat. Nr. 75. Diese Musterparallelen könnten auf einen Zusammenhang der beiden Stücke hinweisen (siehe auch «Farben»).

Die Ranke mit gerolltem Blatt als Hauptbordüre und einer *kochak*-Begleitbordüre ist typisch für die Qaradashlï. Die gerollten Blätter zeigen ausserdem beidseitig angesetzten Knospen. Diese «Spielerei» mit Muster-Bestandteilen ist auch im früh datierten *khali* Kat. Nr. 84 zu beobacheten. Diese Knospenform hat auch in Form von Vierpassmustern als Sekundärmotiv in *khali* und *chuval* der Qaradashlï und anderer Gruppen starke Verbreitung gefunden.[126]

Farben: Die Farbpalette ist etwas kräftiger als sonst in dieser Gruppe üblich und erinnert an den *ensi* Kat. Nr. 75. Neben der *alem*-Musterung ist dies ein weiteres Indiz, welches möglicherweise für eine Verwandtschaft der beiden Stücke mit Exemplaren ausserhalb der Qaradashlï-Guppe spricht.

Datierung: Verglichen mit anderen *kepse gül*-Stücken dürfte dieser *khali* wohl noch in die Zeit vor 1800, aber wohl kaum vor 1700 zu datieren sein. Ein Resultat der ^{14}C Altersbestimmungen von Teppichen mit *kepse gül* ist die Erkenntnis, dass die früheste Form des Musters eine asymmetrische Farbgebung hatte (siehe Kat. Nr. 106 und 107). Daraus dürfte sich noch im 17. Jahrhundert die Version von Kat. Nr. 108 entwickelt haben, während das hier verwendete *kepse gül* wie auch dasjenige von Kat. Nr. 109 eine noch spätere Entwicklungsstufe innerhalb des 18. Jahrhunderts darstellen dürfte.

95

Qaradashlï-*khali* mit *kepse gül* und stilisierten Blumen im *alem*

Ob es sich bei diesem *khali* um ein Stück der Qaradashlï oder der Yomut handelt, ist nicht eindeutig zu beantworten. Dass es im Verlaufe des 19. Jahrhunderts immer schwieriger wird, diese beiden Gruppen auseinanderzuhalten, wurde bereits in der Beschreibung des *khali* Kat. Nr. 86 angesprochen. Die Yomut wurden neben den Teke zur dominierenden Stammesgruppe.

Muster: Von besonderem Interesse ist die Musterung der *alem* (Abb. 53). Es handelt sich ohne Zweifel um eine stilisierte Form der *alem*-Musterung des Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 84 (Abb. 54).[127] Interessant ist auch die Ähnlichkeit der Bordüren. Die Querbordüren von Kat. Nr.

124 Zur Herkunft und Entwicklung des *kepse gül* siehe das Kapitel «Von der safawidischen Palemtte zum turkmenischen *kepse gül*».

125 Vergl. auch die Beschreibungen der Stücke Kat. Nr. 105–108.

126 Vergl. dazu die Beschreibung zum *khali* Kat. Nr. 84 und das Kapitel «Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer *khali*».

127 Zur genaueren Musteranalyse sieh das Kapitel «Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer Teppiche».

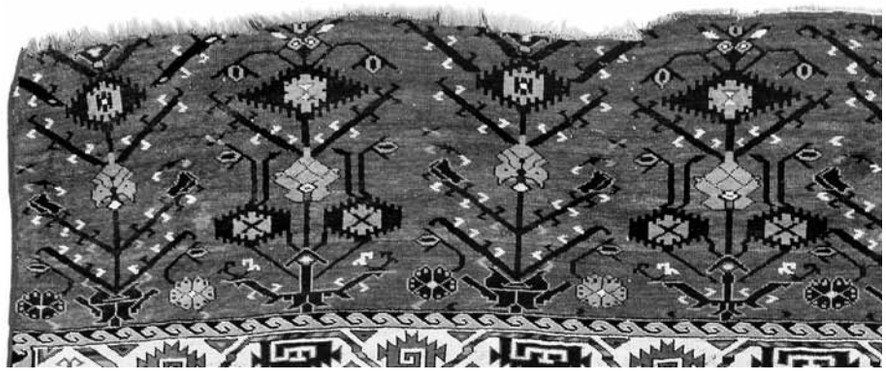


Abb. 53: *Alem* des Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 95. Verglichen mit der Musterung der *alem* von Kat. Nr. 84 (Abb. 54) sind hier bereits starke Anpassungen an die turkmenische Mustertradition zu beobachten. Es ist zwar noch fast alles an seinem Platz, es fehlen aber die Landschaft und die Wolken. Hinzugekommen sind die vielen kleinen schwarzen und weissen Hakenmotive.



Abb. 54: Ausschnitt mit dem *alem* des Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 84, 1. Hälfte 17. Jh.

95 zeigen ein gerolltes Blatt, ähnlich Kat. Nr. 84, dem Qaradashlï-Fragment aus dem 17. Jahrhundert, während bei den drei Vergleichsstücken aus der Gruppe der Yomut (Kat. Nr. 101 – 103) die Querbordüre aus einer Reihung von *ashik*-Motiven besteht. Leicht unterschiedlich sind die Begleitbordüren. Sie sind beim alten Stück ausdrucksvoller gestaltet als bei Kat. Nr. 95. Hier ist bereits ein Einfluss der Yomut zu beobachten, was für das 19. Jahrhundert nicht ungewöhnlich ist.

Am gravierendsten ist allerdings der Unterschied in der Musterung des Innenfeldes: Das frühe Stück mit *chuval gül*-Feldmusterung und das spätere Stück mit *kepse gül*. Dass es aber selbst im späten 19. Jahrhundert noch Exemplare mit floralem alem und *chuval gül*-Feldmusterung gab, belegt das Beispiel des Ethnographischen Museums in St. Petersburg.[128] Ansonsten hat das *kepse gül* das wesentlich ältere *chuval gül* im 19. Jahrhundert weitgehend abgelöst.

Farben: Die Farbpalette dieses Teppichs ist etwas blasser als die des bei Herrmann abgelbildeten Vergleichsstücks. Bemerkenswert ist, dass die beiden *alem* dunkler sind als die Feldfarbe, was auch bei anderen Stücken der Qaradashlï oft zu beobachten ist. Auch das früh datierte Stück Kat. Nr. 84 und der *chuval gül*-Teppich Kat. Nr. 87 zeigen dieses Phänomen.

Datierung: Nicht nur die stilisierte Version des safawidisch/mogulischen Blumenmusters, sondern auch die restliche Musterung machen eine Entstehung vor dem 19. Jahrhundert unwahrscheinlich.

128 Vergl. Tzareva 1984: Tafel 69; und Tzareva 1993: Nr. 7. Vermutlich ist auch dies ein spätes Qaradashlï-Stück.

Die Yomut

Balkhan-Berge, Gurgan/Atrek-Ebene, Astarabad, Choresmien (Khiva-Oase)
(Siehe Karte zum Kapitel «Die Yazïr-Qaradashlï»)
Kat. Nr. 96–109; 154–156

Die Problematik der Verwendung des Bergriffs «Yomut» oder «Yomut-Familie» als Herkunftsangabe turkmenischer Knüpferzeugnisse wird in der Einleitung zum Kapitel «Die Yazïr-Qaradashlï» besprochen.

Historische Hintergründe

In Mahmut Kashgaris Verzeichnis der turksprachigen Oghuz-Stämme aus dem 11. Jahrhundert werden die Yomut nicht erwähnt. Raschid ad-Din erwähnt sie auch im 14. Jahrhundert noch nicht. Das ist vermutlich auf den ursprünglich iranischen Hintergrund der Yomut zurückzuführen. Erst nach der Auflösung der Salor-Konföderation, zu der auch die Yomut gehörten, erscheint ihr Name im 17. Jahrhundert bei Abu'l-Ghazi zum ersten Mal.[1]

Im 17. Jahrhundert wanderten die Yomut von den Balkhan-Bergen her kommend nach Süden in die Ebene der Flüsse Gurgan und Atrek. Im Verlaufe des 18. und frühen 19. Jahrhunderts wurden sie immer stärker. Ein Teil von ihnen, die Yomut Bayram-Shalï, wanderten im 19. Jahrhundert nach Choresmien und lebten dort in der Nachbarschaft der Chowdur.[2] Unter den Yomut gab es sowohl nomadisierende Viehzüchter als auch sesshafte Bauern, die vor allem in Choresmien Landwirtschaft betrieben.[3] Die Yomut, die in der Ebene der Flüsse Gurgan und Atrek an den Gestaden des Kaspischen Meeres lebten, waren Fischer und sollen auch als Händler tätig gewesen sein. Laut Moschkowa haben sie schon seit langer Zeit Teppicherzeugnisse nicht nur für sich selbst, sondern auch für die Märkte von Astarabad und sogar von Teheran hergestellt.[4]

Die Sitten und Bräuche der in persischem Hoheitsgebiet lebenden Yomut wurden in den 1960er Jahren von Andrews[5] und Irons[6] vor Ort studiert und aufgezeichnet.

Die Knüpferzeugnisse der Yomut

Vor allem bei älteren Stücken aus der Zeit vor 1800 herrscht Uneinigkeit in Bezug auf eine Zuordnung zu den Yomut. «Yomut» dient seit

1 Abu'l-Ghazi Bahadur Khan 1958.

2 Bregel 2003: Karten 36A und 36B.
3 Wood 1990: 27–28.
4 Moschkowa 1970 (1998): 181.
5 Andrews 1973; 1980; 1981; 1993b; 1997.
6 Irons 1975; 1980; 1990.

langer Zeit als Sammelbegriff für vieles, was nicht in die Bereiche der Salor, Sarïq, Teke oder Ersarï gehört. Da Musterung und Farbgebung bei vielen Knüpferzeugnissen ähnlich sind, sie jedoch in ihren Strukturmerkmalen zum Teil erheblich voneinander abweichen, ist es nach wie vor schwierig, genaue Grenzen zu ziehen. Azadi hat mehrere Versuche unternommen, einige Gruppen aus dem Yomut-Konglomerat herauszulösen. Dazu gehören die Qaradashlï,[7] die Göklen,[8] die Ighdïr und die Abdal.[9]

Knüpferzeugnisse, die den Yomut zugeschrieben werden, haben folgende gemeinsame Merkmale:
- Eine vorwiegend symmetrische Knüpfung.[10]
- Eine violettbraune Farbpalette mit wenigen hellroten Farbtönen.
- Keine Insektenfarbstoffe auf Wolle (mit Ausnahme der Zeltbänder).
- Keine Seide im Flor (mit Ausnahme der Zeltbänder).
- Ein spezifisches Musterrepertoire, wie z.B. das *kepse gül*.
- *Khali* haben oft eine weissgrundige Hauptbordüre mit *syrga*-Musterung oder einer Ranke. Die Nebenbordüren zeigen oft einen «Laufenden Hund».
- *Chuval* haben in der Regel einen gemusterten *alem*.
- *Ensi* haben in der Regel ein viergeteiltes Feld ohne Nischenform in den Feldern mit den Registern.[11]

«Zwischen den Fronten» (Kat. Nr. 96 und 97)

Eine Zurordnung zu einer der bekannten Stammesgruppen ist bei den beiden Katalognummern 96 und 97 besonders schwierig. Um sie nicht aus dem Kontext gelöst in einen Anhang «Unbekannte Turkmenen» zu verbannen, wurden sie auf Grund ihrer symmetrischen Knüpfung und ihrer Musterung zwischen die Qaradashlï und die Yomut eingeschoben, denen sie sicherlich nahe stehen.

7 Siehe Fussnote 5 im Kapitel «Die Yazïr-Qaradashlï».
8 Rautenstengel/Azadi 1990.
9 Andrews et al. 1993: 16–23.
10 Darüber herrscht Uneinigkeit. Siawosch Azadi sieht die asymmetrisch geknüpften Stücke als typische Yomut-Erzeugnisse. Yomut-Stücke aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert sind allerdings meist symmetrisch geknüpft.
11 Siehe Abb. 92 im Kapitel «Der turkmenische *ensi*».

96

Turkmenische *torba*

Eine Stammeszuordnung dieser *torba* ist auf Grund ihrer ungewöhnlichen Musterung, Farbpalette und strukturellen Merkmale problematisch. Dies dürfte mit ihrem hohen Alter zusammenhängen. Wenn auch eine ethnische Zuordnung nach heutigem Wissensstand nur im Ausschlussverfahren möglich ist,[12] so ist dies nicht ganz so problematisch in Bezug auf die geographische Zuordnung.

Diese basiert weitgehend auf dem Vergleich mit Stücken der «Adler»-*gül*-Gruppe II, der Teke und der Yomut. Alle diese Gruppen hielten sich seit dem 17. Jahrhundert – der Zeit, aus der Kat. Nr. 96 stammt – in der Region der Flüsse Gurgan und Atrek und der Stadt Astarabad im Südwesten Turkmenistans auf. Erschwerend ist ausserdem, dass vor allem bei frühen Erzeugnissen aus dem 17. und 18. Jahrhundert ein Vergleich auf Grund der geringen Anzahl der erhaltenen Exemplare schwieriger ist als bei Stücken aus dem 19. Jahrhundert.

Muster: Die *torba* zeigt eine hohe Qualität der Musterzeichnung. Besonders hervorzuheben ist das Sekundärmotiv (Abb. 2), welches besser gezeichnet ist als die meisten vergleichbaren Sekundärmotive auf *torba* der «Adler»-*gül*-Gruppe II.[13] Aber auch das *chuval gül* (Abb. 1) und die Bordüre (Abb. 3) sind von einer zeichnerischen Qualität, die nur von wenigen anderen Stücken erreicht wird. Vergleichbar ist etwa das Bordürenmuster der ebenfalls aus dem 16. oder 17. Jahrhundert stammenden Quaradashlï-*torba* Kat. Nr. 79.

Die Ähnlichkeit des *chuval gül* (Abb. 1) mit dem *chuval gül* der Teke, aber vor allem die Ähnlichkeit der Feldmusterung zu den *torba* der «Adler»-*gül*-Gruppe II[14] hat schon zu unglücklichen Verwechslungen geführt; man hielt sie entweder für tekinisch oder zur «Adler»-*gül*-Gruppe II gehörig.[15] Eine genauere Untersuchung der *torba* (Kat. Nr.

12 Ausgeschlossen werden können die Salor, die Ersarï (und damit alle östlichen Turkmenen), die Arabachi und vermutlich auch die Chowdur (und mit diesen auch die nördlichen Turkmenen der Esen-Eli-Gruppe).
13 Ein in der Qualität vergleichbares Sekundärmotiv zeigt eine «Adler»-*gül*-Gruppe II-*torba* in Thompson 2008: 144–145, Tafel 35.
14 Siehe Band 1, Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 96, «Vergleichbare Musterung auf «Adler»-*gül*-Gruppe II-*torba* und Schmuckbehängen».
15 Hali 143, 2005: 79.

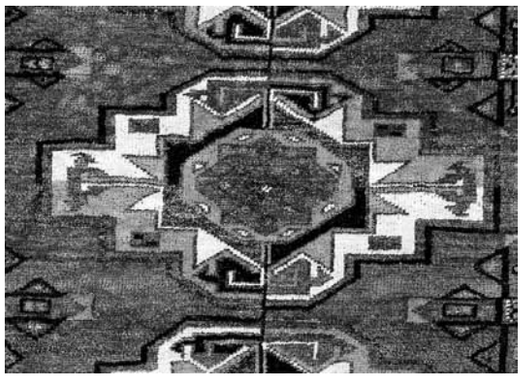


Abb. 1: Das *chuval gül* der *torba* Kat. Nr. 96 ist dem *chuval gül* der «Adler»-*gül*-Gruppe II-*torba* und einer kleinen Gruppe von Teke-*torba ähnlich*.

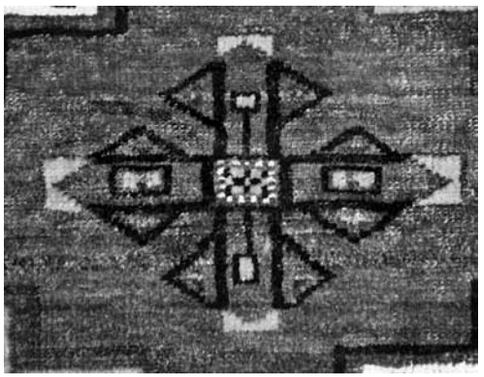


Abb. 2: «Satelliten»-*gül* aus der *torba* Kat. Nr. 96, 17. Jh. Diese Form der turkmenischen Sekundärornamentik ist aus der islamischen Flechtbandornamentik des 13./14. Jh. hervorgegangen.

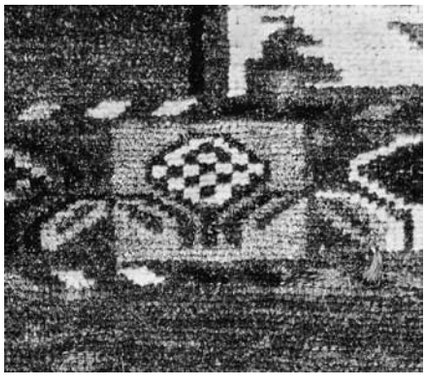


Abb. 3: Ausschnitt der Bordüre der *torba* Kat. Nr. 96, 17. Jh. Die kleinen Blumen sind denjenigen der früh datierten Qaradashlï-*torba* Kat. Nr. 79 ähnlich.

96) hat aber ergeben, dass deren Knüpfung nicht asymmetrisch ist, wie bisher angenommen wurde. Die symmetrische Knüpfung und die Musterung der Bordüre unterscheidet Kat. Nr. 96 deutlich von den *torba* der Teke und der «Adler»-*gül*-Gruppe II.

Es ist kein Einzelfall, dass in frühen Stücken Muster und Techniken kombiniert wurden, die im 19. Jahrhundert nicht mehr oder nur noch selten anzutreffen sind. Beispiele dafür sind die Teke-*torba* Kat. Nr. 56 oder die Qaradashlï-*torba* Kat. Nr. 79. Beide haben, genau wie die *torba* Kat. Nr. 96, nicht nur ungewöhnliche Muster, sondern auch ungewöhnliche Muster-Kombinationen.

Struktur: Mit ihrer symmetrischen Knüpfung gehört diese *torba* trotz formaler Ähnlichkeiten nicht zur «Adler»-*gül*-Gruppe II. Erwähnenswert ist auch das Fehlen von versetzter Knüpfung. Versetzte Knüpfung ist bei anderen früh datierten, symmetrisch geknüpften Stücken häufig anzutreffen. Sie zeigen fast alle diese technische Besonderheit zur dynamischeren Gestaltung des Musters.

Farben: Farblich steht die *torba* mit ihrer braun-violetten Grundfarbe und ihrem etwas blassen Blau-Grün den früh datierten Stücken der Yomut nahe (Kat. Nr. 101 und 102).

Das kühle Rosa (Insektenfarbstoff?) im Innern der *chuval gül* erinnert eher an die Gruppe der Qaradashlï und weniger an die Yomut. Bei den Qaradashlï sind Insektenfarbstoffe immer wieder anzutreffen, während sie bei den Yomut mit Ausnahme der Zeltbänder und Stücken des späten 19. Jahrhunderts fehlen. Obwohl dieses kühle Rosa nicht chemisch untersucht wurde, dürfte es sich um einen Insektenfarbstoff handeln. Nicht nur der kühle Farbton ist ein Hinweis darauf, sondern auch das 3–4-fädige Wollgarn.[16] Der Rest des Florgarns ist, wie sonst üblich, 2-fädig.

Datierung: Die Radiokarbonuntersuchung von Kat. Nr. 96 ergab mit einer Wahrscheinlichkeit von 64% eine Datierung ins 17. Jahrhun-

16 Siehe Abschnitt «2. Visuelle Erkennungsmerkmale für Insektenfarbstoffe auf Wolle» im Kapitel «Scharlach und Purpur».

dert. Diese Interpretation des Resultats der ^{14}C Datierung wird gestützt durch vergleichbare Radiokarbondatierungen anderer Stücke wie die *chuval gül*-Teppiche Kat. Nr. 84, 101 und 102.[17]

97

Turkmenischer *chuval* mit *chuval gül*

Wie die *torba* Kat. Nr. 96 passt auch dieser *chuval* weder zur Gruppe der Yomut noch zu derjenigen der Qaradashlï.

Muster: Abweichend von den Qaradashlï sind beispielsweise die Zeichnung des *chuval gül* und des *chemche gül*. Letzteres zeigt nicht die für die Qaradashlï-Gruppe typischen W-Formen wie beispielsweise Kat. Nr. 80 und 89.

In Bezug auf die Ausführung des *chuval gül* hat die Knüpferin einen sichtbaren Lernprozess durchlaufen. Von unten nach oben wird die Zeichnung des Musters immer besser.

Im Gegensatz zur speziellen Form des *chuval gül* und *chemche gül* ist die Bordürenmusterung mit den kleinen Blüten bei Stücken der Yomut und Qaradashlï immer wieder anzutreffen. Der Vergleich mit der früh datierten *torba* Kat. Nr. 79 zeigt lediglich eine kleine Vereinfachung der beiden unteren Blattformen, was möglicherweise auf den Altersunterschied zurückzuführen ist.

Struktur: Wie auch bei Kat. Nr. 96 ist keine versetzte Knüpfung feststellbar. Noch ungewöhnlicher ist die Verwendung von Seide als Schussmaterial.[18] Dieses Phänomen ist zwar im Südwesten Turkmenistans auch bei wenigen anderen Stücken bekannt, in älteren Exemplaren allerdings nur in den Knüpferzeugnissen der «Adler»-*gül*-Gruppe I und III.[19] Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert ist Seide als Schussmaterial auch bei den Teke[20] verwendet worden. Sowohl bei den späten Teke-Stücken als auch bei den Erzeugnissen der «Adler»-*gül*-Gruppen I und III kann das Schussmaterial Seide als Hinweis auf eine Werkstattproduktion gedeutet werden. Ob das auch auf Kat. Nr. 97 zutrifft, ist auf Grund der zeichnerischen Unregelmässigkeiten unklar.

Datierung: Das Stück stammt vermutlich aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine Datierung in die Zeit davor scheint eher unwahrscheinlich.

17 Siehe dazu auch das Kapitel «Von der visuellen Einschätzung zur wissenschaftlichen Analyse».
18 Siehe Strukturanalyse in Band 1.
19 *Torba* Kat. Nr. 112, k*hali* Kat. Nr. 115 und 156.
20 *Chuval* Kat. Nr. 70.

98

Yomut *aq yüp*-Fragmente (durchgeknüpft)

Für diese Studie wurden drei durchgeknüpfte Zeltbänder untersucht (Kat. Nr. 98, 99 und 117). Alle stammen aus dem Südwesten Turkmenistans. Während Kat. Nr. 98 und 99 den Yomut zuzuschreiben sein dürften, gehört Kat. Nr. 117 zu der als «P-Chowdur» bezeichneten Gruppe von Knüpferzeugnissen.

Zu den beiden Fragmenten von Kat. Nr. 98 gehören zwei weitere kleine Teilstücke mit je einem Mustersegment. Beide befinden sich ebenfalls in der Sammlung des de Young Museums in San Francisco.[21]

Muster: In der Musterung weichen durchgeknüpfte Zeltbänder fast immer von solchen in Mischtechnik ab. Meistens beschränken sich die Abweichungen aber bloss auf die Bordüren; in Ausnahmefällen betreffen sie auch das Feld.[22] Fünf der neun publizierten, durchgeknüpften Zeltbänder aus dem yomutischen Bereich zeigen in der Bordüre eine aus der Teppichornamentik entlehnte Ranke mit gerolltem Blatt.

Bemerkenswert ist ausserdem, dass auch eine Anzahl späterer Yomut-Bänder in Mischtechnik neben den sonst üblichen Zick-Zack-Bordüren Ranken mit gerolltem Blatt zeigen.[23] Vermutlich wurden hier die luxuriösen Vorbilder nachgeahmt.

21 Inv. No. 2000.186.4; 2001.143.12. Eines der Fragmente ist abgebildet in Dodds/Eiland 1996: 211, Abb. 257 links.
22 Kat. Nr. 99 mit «naturalistischen» Blumenmustern.
23 Eiland/Shockley 1976: Nr. 11; Hoffmeister 1980: Nr. 37; Dienes/Reinisch 2001: Nr. 225; Rippon Boswell 58, 2002: Lot 83.

Eine Ausnahme bilden die Salor. Dort waren zusätzliche Bordüren schon in frühen Zeltbändern in Mischtechnik üblich.[24]

Struktur: Durchgeknüpfte Zeltbänder sind technisch wie «normale» Teppiche geknüpft, d.h. sie haben eine Struktur mit gestreckten Ketten und gewellten Schüssen (sog. Schussreps). Diese technische Besonderheit beraubt sie ihrer Eignung für die ursprüngliche statische Funktion und macht sie ungeeignet für die Stabilisierung der Jurte. Solche Bänder sind in erster Linie Repräsentationsobjekte.

Farben: Knüpfarbeiten der Yomut enthalten in der Regel keinen Insektenfarbstoff auf Wolle. Zeltbänder machen aber wie auch bei anderen Stammesgruppen die Ausnahme: Alle drei Yomut-Zeltbänder (Kat Nr. 98, 99 und 100) enthalten Insektenfarbstoff auf Wolle.[25]

Kat. Nr. 98 enthält punktuell eingesetzt Cochenille. Im grösseren der beiden Fragmente (b) konnte dieser Farbstoff auch in ein paar kleinen Dreiecken neben den gerollten Blättern in der Bordüre nachgewiesen werden.

Datierung: Auf Grund der zeichnerischen Qualität kann eine Datierung ins 19. Jahrhundert mit grosser Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden. Eine in Neuseeland durchgeführte erste Radiokarbondatierung mit einem ^{14}C Alter von 348 ± 66 yBP [26](kalibriert würde dies einer Datierung vor 1650 entsprechen) konnte allerdings bei allen späteren in Zürich durchgeführten Messungen nicht bestätigt werden. Das Band dürfte folglich aus der Zeit um 1700 stammen.

99

Yomut-*aq yüp* (durchgeknüpft)

Dieses Zeltband ist ein Meisterwerk zentralasiatischen Textilschaffens. Die durchgeknüpfte Struktur mit der perfekten Zeichnung eines damals nicht nur modernen, sondern auch exotischen Musters und einem noch exotischeren Insektenfarbstoff lassen an eine kostenaufwändige Auftragsarbeit denken.

Bei solch edlen und perfekt ausgeführten kostbaren Objekten stellt sich immer wieder die Frage nach der Art der Herstellung: Hausfleiss, Hausindustrie oder Werkstatt? Es ist kaum vorstellbar, dass dieses Band in einem Haushalt, geschweige denn in einem nomadischen Zelt hergestellt wurde. Viel eher handelt es sich um das Produkt einer Werkstatt.

Auf eine professionelle Produktion und eine herrschaftliche Verwendung weist neben der kostenaufwändigen und unüblichen Herstellungstechnik der systematische Einsatz von drei Mustern: Dem *sainak*-Zeltbandmuster (Abb. 12), einem «Pseudo-Kufi»-Ornament (Abb. 35) und einem aus moghulischen und safawidischen Stilelementen zusammengesetzten Blumenmuster (Abb. 42).

Muster: Die Musterung des Bandes ist mit je einem gestreiften Anfangs- und Endteil und vierzehn über die gesamte Länge verteilten Mustersegmenten mit dazwischen liegenden Trennstreifen von der Mitte aus symmetrisch aufgebaut. Das achte Mustersegment von links, zentriert durch die beiden grossen Mustersegmenten mit den Blumenmustern, bildet die optische Mitte des Bandes (Abb. 4 und 5).

Die beiden grössten Mustersegmente links und rechts der Mitte zeigen vier Blumenmuster mit safawidischen und moghulischen Stilelementen aus dem frühen 17. Jahrhundert (Abb.5). Diese Blumenmuster wachsen gleichsam aus einem im Zentrum stehenden, wuchtigen *sainak*-Motiv heraus. Sie wurden vermutlich aus den *alem* von Teppichen aus derselben Region übernommen (Abb. 41 – 44). Zudem sind einzelne Musterelemente im Band fast identisch mit Musterelementen dieser Teppiche. Sie stehen in der Ornamentik des Bandes lediglich nicht mehr in direktem Zusammenhang mit den Blütenstauden (Abb. 47 – 52).[27]

Ein weiteres Motiv, welches wie das moghulische Blumenmuster den herrschaftlichen Charakter des Bandes unterstreicht, stammt aus

24 Siehe Kat. Nr. 4.
25 Siehe das Kapitel «Scharlach und Purpur».
26 Rafter Radiocarbon Laboratory, lab. no. NZA 6025, 15. Februar 1996.
27 Siehe das Kapitel «Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer Teppiche».

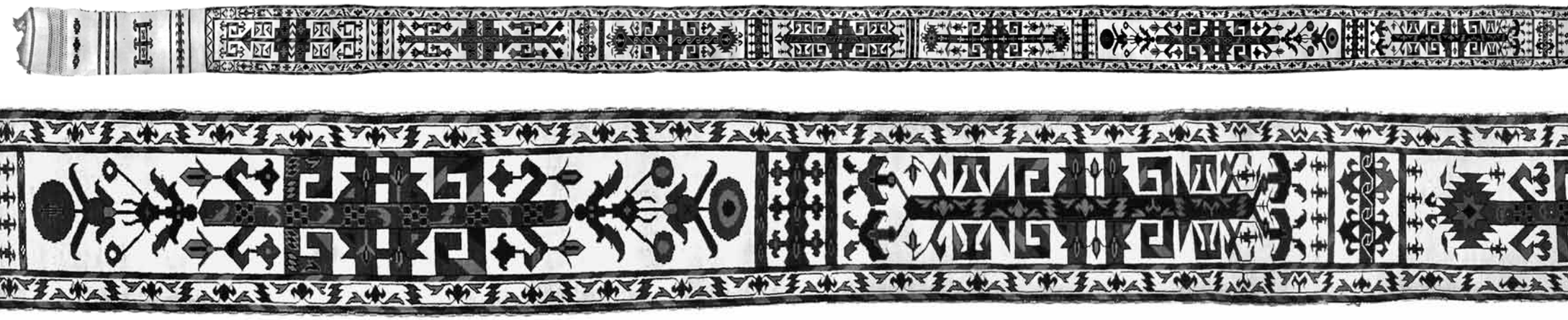


Abb. 4 oben: Durchgeknüpftes *aq yüp*, Yomut (?), Kat. Nr. 99, 28 x 1382 cm, 17. Jh., (Webanfang links), Privatsammlung.

Abb. 5 unten: Das Zentrum des Bandes bildet eine Kombination von drei Mustersegmenten mit den «pseudo-Kufi» Motiven und je einem grossen Segment mit den Moghul Blumenmustern links und rechts davon. Dieser Teil des Bandes hing im hinteren Teil der Jurte über dem Khan, der dort sitzend seine Begs empfing. Neben dem *ensi*, dem «Aushängeschild» und Statussymbol des Khans, dürfte ein so gemustertes Zeltband ein weiteres Objekt gewesen sein, welches der herrschaftlichen Repräsentation eines hohen Würdenträgers diente.

dem Bereich der «Pseudo-Kufi»-Ornamentik (Abb. 35). Solche Motive sind aus den Bordüren von Teppichen des 13. – 16. Jahrhunderts bekannt (Abb. 32 – 34). Bailey hat überzeugend nachgewiesen, dass diese «Pseudo-Schriftzeichen» eine Art «Ideogramm» herrschaftlicher Repräsentation in der islamischen Welt sind.[28] In zehn der vierzehn Mustersegmente sind diese beiden Ornamentstile (moghulisch/safawidischer Blumenstil und «Pseudo-Kufi») anzutreffen (vergl. Abb. 4).

Ausserdem zeigt die Bordüre am Anfang des Bandes einige ungewöhnliche Motive (Abb. 4, links). Es ist unklar, worum es sich dabei handelt. Erst anschliessend beginnt das Bordürenmuster mit der Lotusranke.

Alle «Pseudo-Kufi»-Motive sind in den Segmenten spiegelbildlich an ein immer wiederkehrendes Muster angehängt, welches aus einem horizontalen Balken mit integriertem *sainak*-Motiv besteht. Dies ist eines der Basismotive vieler turkmenischer Zeltbänder.[29]

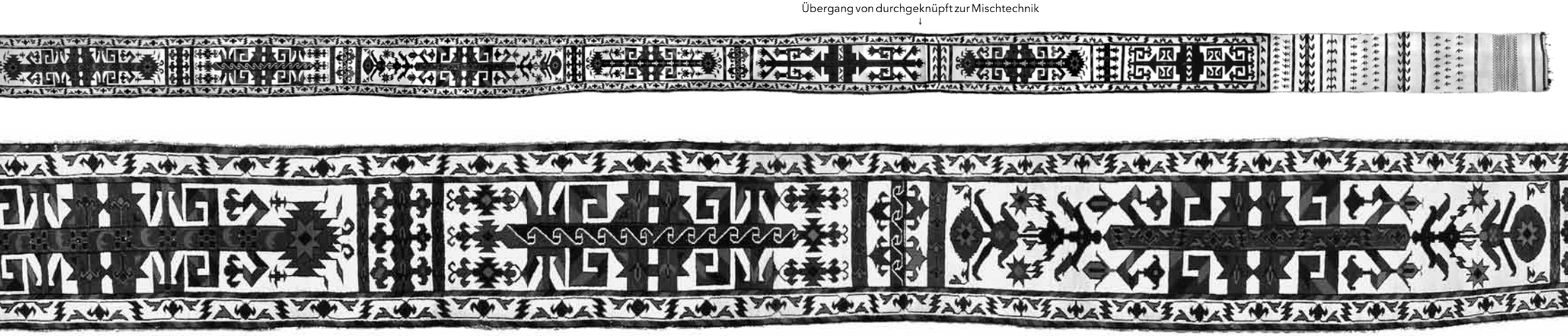
1. Das *sainak*-Motiv in Zeltbändern (Abb. 6 – 23)

Das Vier-Spiralen-Motiv (turkmenisch *sainak*) ist ein mehrere Jahrtausende altes Schutzsymbol (Abb. 24). In turkmenischen Knüpfarbeiten ist es wohl am bekanntesten in den Bordüren der *ensi* (Abb. 26 – 28).[30] Von dort ist durch Moschkowa auch der Name überliefert: *sainak*. Das Motiv erscheint aber nicht nur in den Bordüren von *ensi*, sondern auch in Schmuckbehängen, in *asmalyk* (Kat. Nr. 156) und als wichtiges Muster in Zeltbändern.

28 Bailey 2010.

29 Eine Ausnahme bilden die Bänder der «Adler»-*gül* Gruppen Kat. Nr. 110 und 111.

30 Siehe den Abschnitt «5.3 Die typischen *ensi*-Motive: *gush* (Thronträger) und *sainak* (Vier-Spiralen-Motiv) und «5.3.2 Das *sainak*-Motiv (Abb. 88 – 90)» im Kapitel «Der turkmenische *ensi*».



Der altorientalische Ursprung des *sainak*-Motivs (Abb. 24 und 25) als herrschaftliches Schutzsymbol wird im Kapitel «Der turkmenische *ensi*» aufgezeigt. Auf eine mögliche altorientalische Herkunft der Zeltbandornamentik hat auch Tsareva hingewiesen.[31]

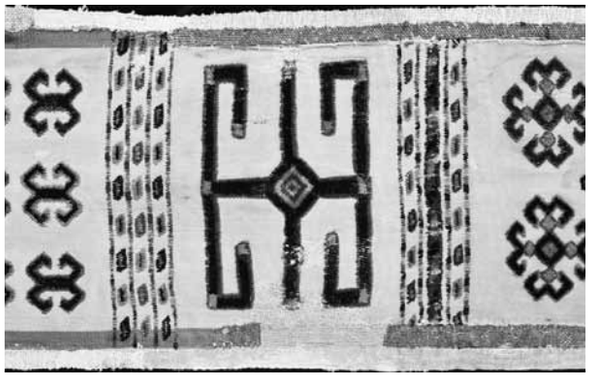
Bei Kat. Nr. 99 (Abb. 4) spielt das *sainak*-Zeltbandmotiv eine wichtige Rolle. Es erscheint als Basis-Motiv in allen 14 Mustersegmenten (Abb. 4, 5 und 12).[32] Vergleichbar ist Kat. Nr. 164 und ein bei Tsareva publiziertes Band.[33] Auch auf diesen Bändern steht in jedem Mustersegment ein *sainak*-Motiv. Beim Zeltband Kat. Nr. 111 steht das Schutzsymbol (Abb. 29) am Anfang und am Ende der Ornamentik. Eine solche Verwendung ist auch auf anderen *aq yüp* zu beobachten.

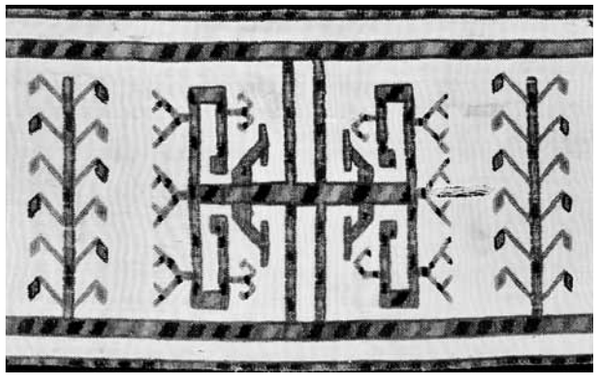
Als weitere Variante erscheint das *sainak*-Zeltbandmotiv im Verbund mit anderen Motiven verstreut über die ganz Komposition des Bandes wie bei Kat. Nr. 4, 38, 39, 53 und 125.

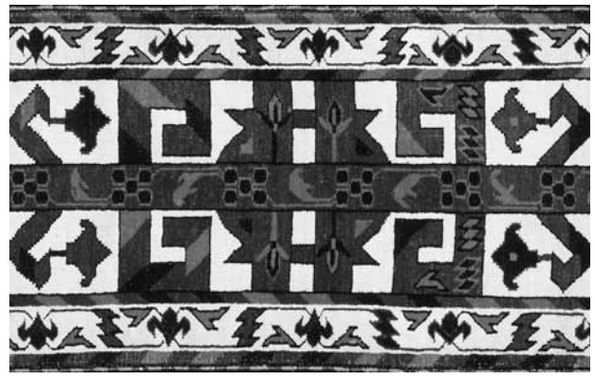
Das *sainak*-Motiv ist in vielen Varianten bekannt und kommt in der einen oder anderen Form auf fast allen turkmenischen Zeltbändern vor. Das gemeinsame Merkmal sind die klammerartigen Doppelhaken, die sehr unterschiedliche Musterteile einschliessen können.

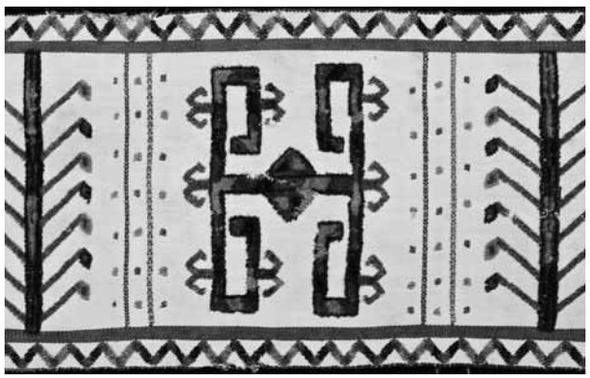
Die Abb. 6 – 23 veranschaulichen die Mustervariationen angefangen vom einfachen *sainak*-Motiv, vergleichbar dem *sainak* der *ensi* (Abb. 26 – 28), bis hin zu komplexen Gebilden, bei denen die *sainak*-Ornamentik nur auf den zweiten Blick erkennbar ist (Abb. 18 – 20), oder sogar doppelreihigen *sainak*-Motiven (Abb. 21 – 23).

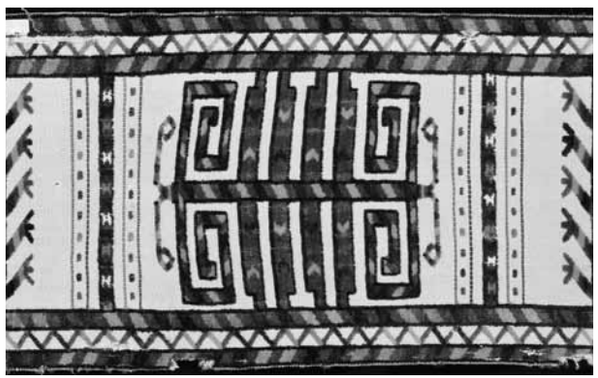
31 Tsareva 2011: 133.
32 Eine ähnliche Rolle spielt das Motiv auch im Zeltband Kat. Nr. 164.
33 Tsareva 2011: 138, Nr. 142.

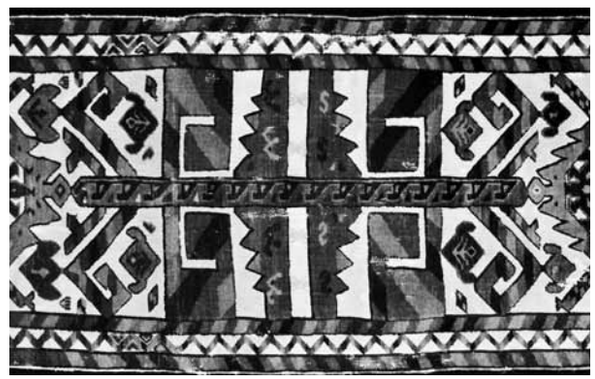


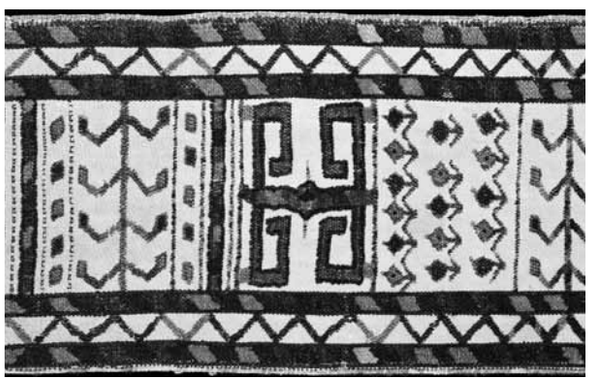


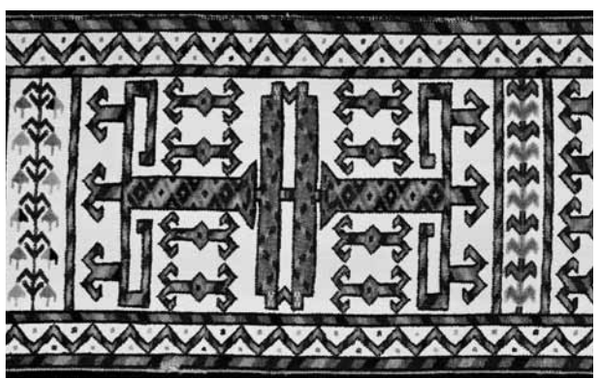












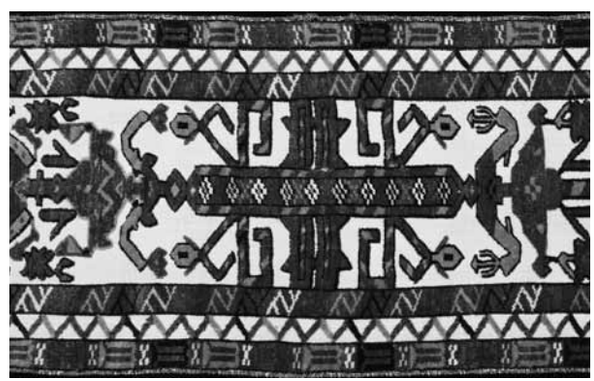
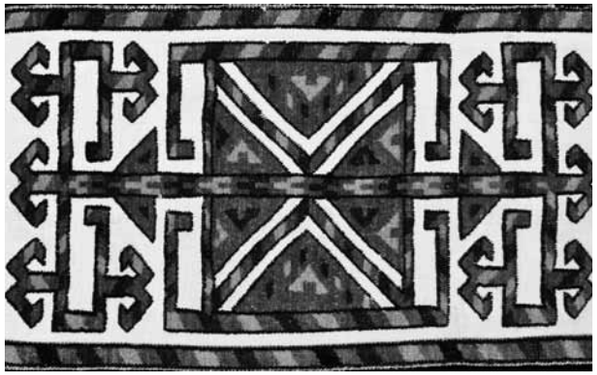


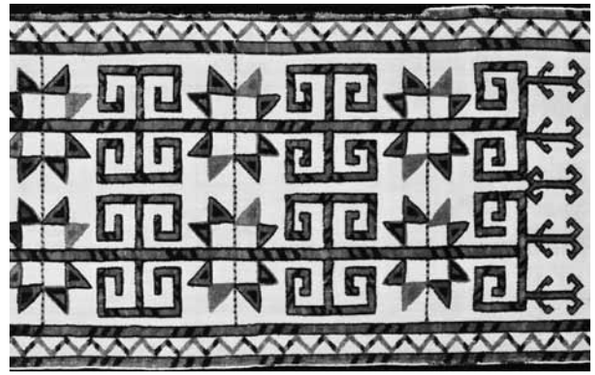
Abb. 6: *Aq yüp,* Kat. Nr. 110, 17. Jh.
Abb. 7: *Aq yüp*, Privatsammlung, 19. Jh.
Abb. 8: *Aq yüp*, Privatsammlung, 19. Jh.

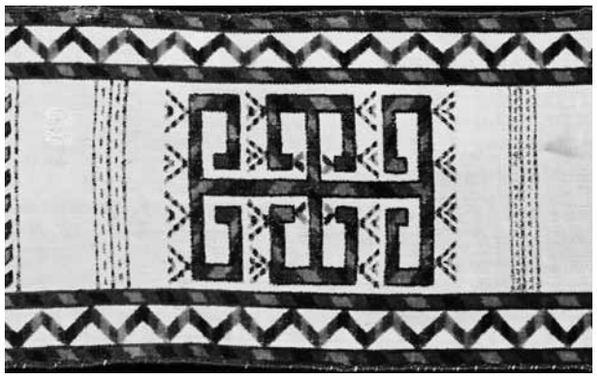
Abb. 9: *Aq yüp,* Kat. Nr. 164, 17./18. Jh.
Abb. 10: *Aq yüp*, Privatsammlung, 18./19. Jh.
Abb. 11: *Aq yüp*, Privatsammlung, 18./19. Jh.

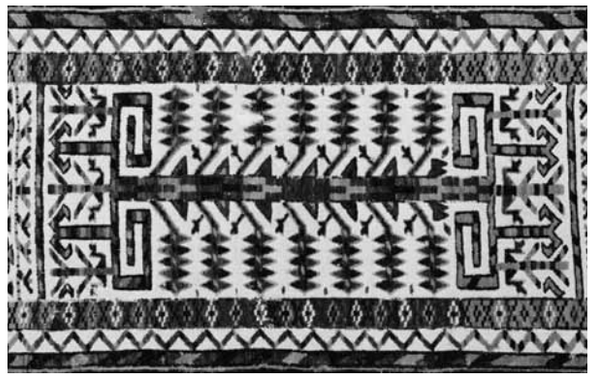
Abb. 12: *Aq yüp,* Kat. Nr. 99, 17. Jh.
Abb. 13: *Aq yüp*, Privatsammlung, 1. Hälfte 19. Jh.
Abb. 14: *Aq yüp*, Privatsammlung, 19. Jh.

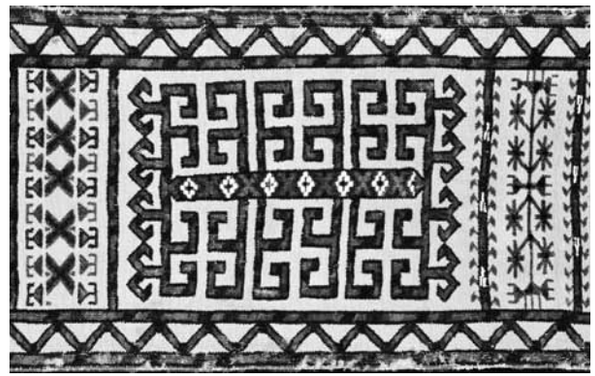












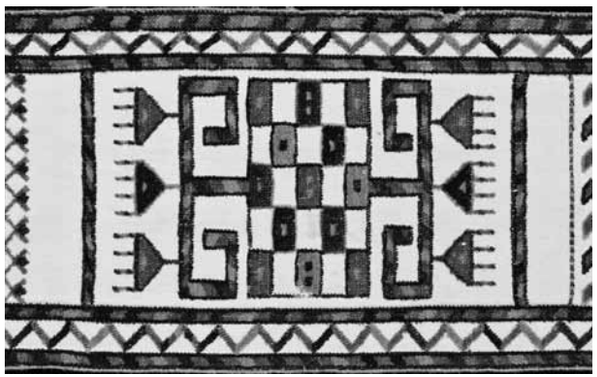






Abb. 15: *Aq yüp*, Kat. Nr. 38, Privatsammlung.
Abb. 16: *Aq yüp*, Privatsammlung, 19. Jh.
Abb. 17: *Aq yüp*, Privatsammlung, 19. Jh.

Abb. 18: *Aq yüp*, Privatsammlung, 19. Jh.
Abb. 19: *Aq yüp*, Privatsammlung, 19. Jh.
Abb. 20: *Aq yüp*, Privatsammlung, 19. Jh.

Abb. 21: *Aq yüp*, Privatsammlung, 18./19. Jh.
Abb. 22: *Aq yüp*, Privatsammlung, 19. Jh.
Abb. 23: *Aq yüp*, Privatsammlung, 19. Jh.



Abb. 24: Schmuckplatte aus Stein, Tepe Giyan, Iran, 4. Jt. v. Chr. Dieses Vier-Spiralen-Motiv in der Form von zwei gegenständigen Widderköpfen zeigt die frühe Herkunft des Motivs aus der Tierwelt. Nach Herzfeld 1941 (1988): 67, Abb 125.



Abb. 25: Aramäisches Relief mit Throndarstellung, 8. Jh. v. Chr. Steg zwischen den Thronbeinen mit Vier-Spiralen-Motiven (*sainak*). Fotografie des Autors, 2012.

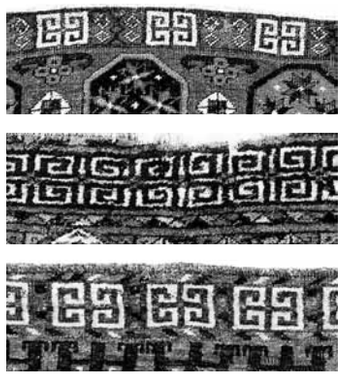


Abb. 26–28: *Sainak*-Motiv in einem *ensi* der Salor (oben, Ausschnitt aus Kat. Nr. 2), der Sarïq (Mitte, Ausschnitt aus Kat. Nr. 37), und der Teke (unten, Ausschnitt aus Kat. Nr. 50).

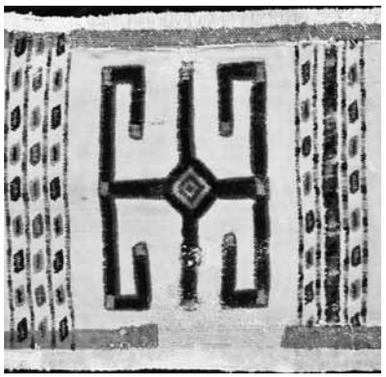


Abb. 29: Ausschnitt aus Kat. Nr. 111, 17. Jh. S*ainak*-Motiv in einem «Adler»-*gül*-Zeltband.

2. Das «Pseudo-Kufi»-Motiv (Abb. 35)

Ein ungewöhnliches und in dieser Form in turkmenischen Knüpfarbeiten seltenes Motiv (Abb. 35) zeigt das Zeltband Kat. Nr. 99 in mehreren Mustersegmenten im Zentrum und in je einem Mustersegment am Anfang und Ende der Gesamtkomposition. Das Motiv gehört in den Bereich der «Pseudo Kufi»-Ornamentik und geht laut Bailey auf das arabische Wort «*al mulk*», «Herrschaft» zurück (Abb. 30–40).[34] In Kat. Nr. 99 wird es systematisch viermal am Anfang, zwölfmal in der Mitte und wieder viermal am Ende eingesetzt (Abb. 4).

Eine Ausnahme ist allerdings das vierte Mustersegment von links, welches nochmals vier solche «Pseudo-Kufi»-Motive zeigt. Zum einen schliesst der systematische Einsatz des Motivs eine zufällige Verwendung aus, zum anderen belegt die grosse Ähnlichkeit zu Bordürenmustern in seldschukischen und timuridischen Teppichen die Beziehung zur «Pseudo-Kufi»-Ornamentik (Abb. 32 – 34).

Die beiden seitlichen Elemente des Motivs, der arabische Buchstabe *lam*, zeigen in einer vereinfachten Form eine Kombination der Formen auf Teppichbordüren des 13. – 15. Jahrhunderts (Abb. 32 – 34). Das Mittelteil, der arabische Buchstabe *mim*, gleicht noch am ehesten dem Beispiel aus dem 13. Jahrhundert (Abb. 34).

Das timuridische Teppichbeispiel (Abb. 32) zeigt noch deutlich erkennbar eine Anhebung in der Mitte unten: Den arabischen Buchstaben *mim* mit einer darauf stehenden Lotusblüte. In der turkmenischen Variante ist diese Anhebung auf eine kleine Einbuchtung am unteren Rand reduziert (Abb. 35) und die Lotusblüte wurde vereinfacht zu einem Schaft mit einer auf der Spitze stehenden Dreiecksform. Diese Reduktion auf geometrische Formen ohne Rundungen ist typisch für die turkmenische Knüpftradition und ist auch in anderen Beispielen anzutreffen.

34 Bailey 2010.



Abb. 30: Detail der Inschrift eines Tiraz-Textils, Iran, 10. Jh. Das Detail zeigt das Wort *al mulk* mit den Buchstaben *Alif*, *Lam*, *Mim*, *Lam* und *Kaf*. Nach einer Zeichnung von Julia Bailey (Bailey 2010).



Abb. 31: Timuridische Miniaturmalerei, 15. Jh. Thronszene mit der Inschrift *al mulk*, «Herrschaft». (Für das ganze Bild siehe Abb. 38).

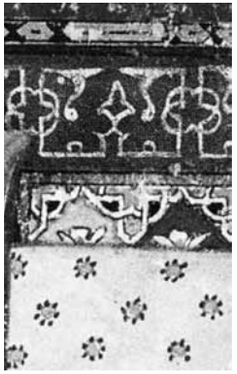


Abb. 32: Teppichbordüre aus einer timuridischen Miniaturmalerei, frühes 15. Jh. Nach Grabar 2000: 14.

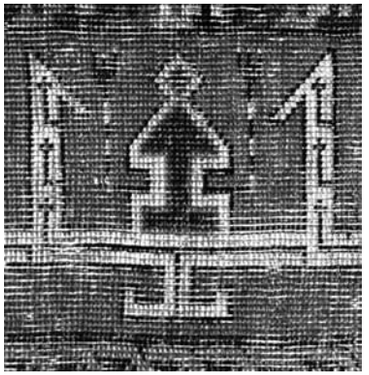


Abb. 33: «Pseudo-Kufi»-Motiv in der Bordüre eines Tierteppichfragments, 14./Anfang 15. Jh. (^{14}C datiert). Sammlung Orient Stars. (Abgebildet in Franses 2013: 258, Abb. 244).



Abb. 34: «Pseudo-Kufi» Motiv in der Bordüre eines anatolischen Teppichfragments, 13. Jh. (^{14}C datiert). Sammlung Orient Stars. Aufnahme des Autors.



Abb. 35: : Durchgeknüpftes *aq yüp* Kat. Nr. 99, 17. Jh. (Rückseite). Das an Pseudokufi erinnernde Ideogramm steht zu Beginn, in der Mitte und am Schluss des Bandes (vergl. Abb. 4).

Bailey hat die Herkunft und mögliche Bedeutung dieses «Pseudo-Kufi»-Motivs überzeugend dargestellt und daran erinnert, dass frühere Autoren dieses Motiv als «tall-short-tall syndrom» bezeichneten und es auf das arabische Wort für Gott - Allah – zurückführten.[35] Sie stellt diese Interpretation in Frage und nennt neben dem Wort Allah andere arabische Worte, in deren Schreibweise das «tall-short-tall»-Element ebenfalls auftaucht. Bailey kommt zum Schluss, dass die Formel «*al mulk lillah*», «die Herrschaft gehört Gott», später reduziert auf «*al mulk*», «Herrschaft» alleine, als Quelle für dieses seit dem 11. Jahrhundert bekannte «tall-short-tall»-Element zu sehen sei (Abb. 30 – 40). Nach Bailey erscheint das «Pseudo-Kufi»-Motiv auf islamischen Miniaturmalereien des 14. und 15. Jahrhunderts systematisch als Bordürenornament von Teppichen im Zusammenhang mit der Darstellung eines thronenden Herrschers oder von Mitgliedern der königlichen Familie.[36]

Das «tall-short-tall» Element steht demnach sinngemäss für das Wort *al mulk*, «Herrschaft», und ist im Grunde genommen ein Ideogramm für *al mulk*, eine Reduktion des Wortes auf sein grafisch dekorativstes Element. Dieses Ideogramm oder «tall-short-tall» Element allein, aber auch das ausgeschriebene Wort, erscheinet in der islamischen Kunst sowohl auf Metallarbeiten[37] als auch in der Miniaturmalerei des 13. – 15. Jahrhunderts im Zusammenhang mit thronenden Herrschern. Eine Throndarstellung Ardashirs aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts soll als Beispiel dienen (Abb. 36). Sowohl auf der Rückenlehne des Thrones (Abb. 37) als auch über der ganzen Szene befindet sich ein Fries mit den «tall-short-tall» Elementen.

35 Ettinghausen, DeLorey und Erdmann, siehe Bailey 2010: 19.

36 Bailey 2010: 18, Abb. 1, 11 und 14.

37 Bailey 2010: 23, Abb. 11.





Abb. 36 und 37: Miniaturmalerei, ca. 1330, vermutlich Täbriz. Der sasanidische König Ardashir auf seinem Thron. Neben ihm sein Berater und ein Höfling. Das *al mulk*-Ideogramm erscheint einmal auf dem Fries über der gesamten Szene (Abb. 36 oben) und ein zweites Mal in einem Fries auf der Rückenlehne des Throns (Abb. 37). Nach Robinson et al. 1988: 4. PP4.





Abb. 38 und 39: Miniaturmalerei, 15. Jh., Alexander der Grosse vor einem Iwan thronend. Links und rechts der grossen Nische sind kleinere Nischen mit darüber stehenden Schriftfriesen mit der wiederholten Inschrift *al mulk*, "Herrschaft" zu erkennen. Nach Kameroff/Carboni 2002: 53.



Abb. 40: «Die Kibitka des Khans». Stich von William Simpson. Nach Illustrated London News, 28. März 1885: 318. Dieses «Empfangszelt» eines Khans der Sarïq setzte sich vermutlich nicht nur von aussen durch einen luxuriösen *ensi* von den anderen Zelten ab, auch das Innere des Zelts war wohl mit einem luxuriösen Band wie Kat. Nr. 99 ausgestattet.

Manchmal steht an Stelle des Ideogramms auch das ausgeschriebene Wort *al mulk*, so auf einer ilkhanidischen Miniaturmalerei mit einer Throndarstellung Alexanders (Abb. 38 und 39).

Dass das «Pseudo-Kufi» oder «tall-short-tall»-Motiv und dessen Bedeutung einer turkmenischen Elite bekannt gewesen sein dürfte, ist anzunehmen. Es steht ausser Zweifel, dass Kat. Nr. 99 für den ehemaligen Besitzer einen hohen Prestigewert gehabt hat. Dieses und andere derartige Bänder[38] wurden zu repräsentativen Zwecken verwendet. So ist Kat. Nr. 99 in Bezug auf seinen repräsentativen Charakter durchaus mit einem *ensi* zu vergleichen (Abb. 40).[39] Das Zelt, vor dem der Khan sich auf Simpsons Zeichnung portraitieren liess, ist kein gewöhnliches Zelt, sondern sein «Audienzzelt». Dort empfing er wichtigen Besuch, oder er hat sich mit seiner Entourage getroffen.

Eine dem *ensi* vergleichbare herrschaftliche Bedeutung und Verwendung ist auch für das luxuriöse Zeltband Kat. Nr. 99 vorstellbar. Dieses hatte seinen Platz allerdings nicht ausserhalb sondern innerhalb der Jurte, vermutlich direkt oberhalb des Scherengitters. Wie der *ensi* hat auch das Band die Funktion, den hohen Rang des Besitzers hervorzuheben. Anlässlich von Empfängen befand sich der Platz des Khans direkt gegenüber dem Eingang im hinteren Teil des Zeltes.[40] Über ihm kam der mittlere Teil des horizontal montierten Bandes mit den *al mulk*-Ideogrammen und den grossen Blumenmotiven zu stehen (Abb. 5) und hob so seine Bedeutung hervor.

3. Das moghulische Blumenmuster [41]

Stilisierte Baumformen zählen zu den typischen turkmenischen Zeltbandmustern und haben eine lange Tradition. Dazu gehören Granatapfel- Palmett- und Blütenbäume. Während das Granatapfelbaum-Muster (Abb. 45) auf assyrischen Vorbildern des 9. Jahrhunderts v. Chr.

38 Kat. Nr. 4, 111 und 117.

39 Die Bedeutung des *ensi* als Statussymbol wird im Kapitel «Der turkmenische *ensi*» ausführlich diskutiert.

40 Siehe Andrews 1999: 121.

41 Dem Blumenmuster auf Abb. 41–44 ist ein eigenes Kapitel gewidmet, in dem auch die Zeltbandversion des Musters ausführlich besprochen wird («Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer *khali*»).



Abb. 41: Stilisierte Blütenstaude im turkmenischen Blumenstil, Variante 1. Detail aus dem *khali* Kat. Nr. 101, *alem* am Webende. 17. Jh.



Abb. 42: Stilisierte Blütenstaude im turkmenischen Blumenstil, Variante 1. Ausschnitt aus dem *aq yüp* Kat. Nr. 99, 17. Jh.



Abb. 43: Stilisierte Blütenstaude im turkmenischen Blumenstil, Variante 2. Detail aus dem *khali* Kat. Nr. 101, *alem* am Webende. 17. Jh.



Abb. 44: Stilisierte Blütenstaude im turkmenischen Blumenstil, Variante 2. Ausschnitt aus dem *aq yüp* Kat. Nr. 99, 17. Jh.



Abb. 45: Detail aus Kat. Nr. 53. Stilisierter Baum mit Granatäpfeln, Teke-*aq yüp*, 17./18. Jh.



Abb. 46: Detail aus Kat. Nr. 4, Komposit-Palmettbaum mit Granatäpfeln und Palmetten, Salor-*aq yüp*, 17./18. Jh.

basiert,[42] geht der Palmettbaum (Abb. 46) vermutlich auf sasanidische Vorbilder des 6./7. Jahrhundert n. Chr. zurück.[43] Der Blütenbaum schliesslich hat seine Vorbilder in moghulischen Mustern des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts (vgl. Abb. 80 und 83).

Auf dem Zeltband Kat. Nr. 99 erscheinen solche Blütenbäume in zwei Mustersegmenten in leicht unterschiedlichen Varianten: Einmal mit seitlich angehängten «Blättern» an der grossen obersten Blüte (Abb. 44) und einmal ohne diese «Blätter» (Abb. 42). Beide Varianten sind auch in den *alem* von Teppichen zu beobachten (Abb. 41 und 43). Von dort sind sie vermutlich in die Zeltbandornamentik übernommen worden. So setzten sich beide Varianten in der späteren Mustertradition fort und zeigen jeweils eine eigenständige Entwicklung, sowohl in den *alem* der Teppiche als auch in den Zeltbändern.[44]

Eine erste Anpassung an den Musterstil der Turkmenen ist schon in Kat. Nr. 99 zu beobachten. Während der erste Blütenbaum (bezogen auf die Herstellungsrichtung) sich noch stark an die Vorbilder der Teppiche hält[45] (Abb. 41 und 43), zeigt der zweite bereits erste Anpassungen an den geometrischen Stil (Abb. 44): Zum ersten wurden die beiden seitlich herauswachsenden runden Blütenformen zu achtstrahligen Sternen, zum zweiten deren Stiele zu kleinen Rhomben und zum dritten wurde in der oberen Blüte ein achtstrahliger Stern anstelle der konzentrischen Kreise eingefügt.

Weitere Abweichungen von der Musterung der Teppiche bestehen im Fehlen (1) der über den grossen Abschlussblüten glockenförmig herauswachsenden Blütenknospen (Abb. 41), (2) im oberen Abschluss mit den «Augenknospen» (Abb. 41 und 48) und (3) in den im Blütenstil integrierten Nelken (Abb 43 und 51). Diese Motive fehlen zwar an den Blütenstauden des Zeltbandes, sie sind aber trotzdem vorhan-

42 Siehe Abb. 30–34 im Kapitel «Die Teke».
43 Siehe Abb. 48–56 im Kapitel «Die Salor».
44 Siehe Abb. 80–92 im Kapitel «Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer *khali*».
45 Weggelassen wurde lediglich die «Landschaft» unterhalb der Blumenstaude.



Abb. 47: «Augenknospen» in einem safawidischen Teppich mit Palmetten und Sichelblättern, 17. Jh. The Corcoran Gallery of Art, Washington D.C.

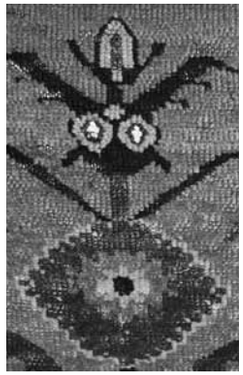


Abb. 48: Oberer Abschluss der turkmenischen Blumenstaude mit den "Augenknospen". Ausschnitt aus *khali* Kat. Nr. 101.



Abb. 49: Der Abschluss der Blumenstaude in den *khali* (Abb. 48) erscheint im *aq yüp* als seitlicher Anhänger. Detail aus Kat Nr. 99.



Abb. 50: Blumenstaude mit Nelken, safawidischer Seidensamt mit Metallfäden (Ausschnitt), Iran, 17. Jh. Nach Thompson 2004: Nr. 8.

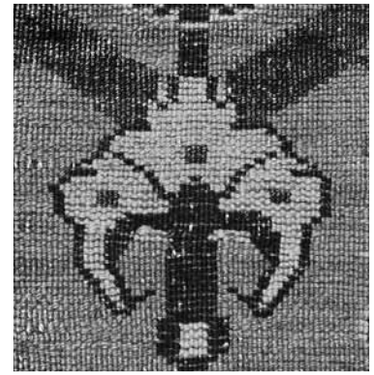


Abb. 51: Nelkendarstellung aus. dem *khali* Kat. Nr. 101 (Rückseite). 17. Jh. (siehe auch Abb. 43)

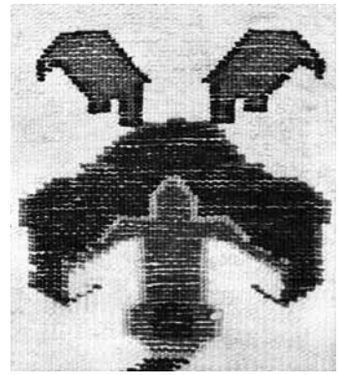


Abb. 52: Nelkendarstellung aus dem *aq yüp* Kat. Nr. 99 (Rückseite). Diese Blütenform geht auf Nelkendarstellungen im *alem* des *khali* Kat. Nr. 101 zurück (Abb. 43 und 51).

den und lediglich anders eingesetzt als im Muster der Teppiche. Ein Grund für diese Verlagerung von Musterteilen dürfte u.a. das schmale Format des Zeltbands sein.

3.1 Blütenknospen, «Augenknospen» und Nelken

In den *khali* Kat. Nr. 101 – 103 sind die Blütenknospen, «Augenknospen» und Nelken Bestandteil des moghulischen Blumenmusters in den *alem*. Im Zeltband dagegen sind diese drei Muster zu eigenständigen Ornamenten geworden. (Abb. 49 und 52). Sowohl die «Augenknospen» (Abb. 48 und 49) als auch die Nelken (Abb. 51 und 52) sind eine Entlehnung aus dem safawidischen Persien. «Augenknospen» bilden bei safawidischen Teppichmustern oft die Abschlüsse grosser Palmetten und Rankensysteme (Abb. 47),[46] während die Nelken vorwiegend aus safawidischen Samten bekannt sind (Abb. 50).[47]

3.2 Die Kontinuität der Tradition bis ins 19. Jahrhundert

Das moghulischen Blumenmuster erfährt im Verlaufe der drei Jahrhunderte seiner Entwicklung vor allem auf den Zeltbändern eine zunehmende Geometrisierung und Vereinfachung.[48]

4. Die Bordüre mit einer Ranke mit Lotuspalmetten (Abb. 53 – 57)

Neben dem Blumenmuster ist auch die Musterung der Bordüre bemerkenswert (Abb. 55). Das typische Bordürenmuster von Zeltbändern

46 Siehe auch Abb. 68 – 73 im Kapitel «Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer *khali*».

47 Siehe Abb. 74 – 79 im Kapitel «Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer *khali*». Auch die in allen *khali* dieser Mustergruppe vorkommende Nebenbordüre mit dem «Laufenden Hund» ist in die Musterung von Kat. Nr. 99 aufgenommen worden (vergl. Abb. 5, zweites Mustersegment von rechts).

48 Abb. 80 – 92 im Kapitel «Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer *khali*» veranschaulichen diesen Entwicklungsprozess.

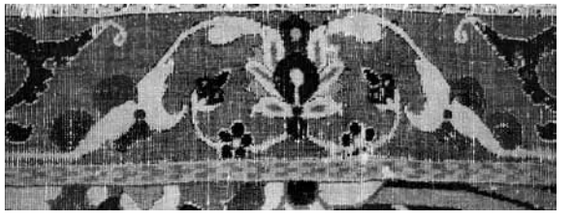


Abb. 53: Ausschnitt aus der Bordüre eines safawidischen Teppichs mit Lotuspalmetten und Gabelblättern, 17. Jh. Gulbenkian Museum Lissabon. Photographie des Autors.



Abb. 54: Ausschnitt aus der Bordüre eines safawidischen Teppichs mit Lotuspalmetten und Gabelblättern, Khorasan, Mashad, 17. Jh. Nach Völker 2001: 251.



Abb. 55: Stilisierte Form der safawidischen Ranke mit Lotuspalmettenn und Gabelblättern. Detail der Bordüre des *aq yüp* Kat. Nr. 99, 17. Jh. Dieser Bordürentyp ist auf Zeltbändern bisher nur auf diesem einen *Exemplar* bekannt.



Abb. 56: Stilisierte Ranke mit Lotuspalmettenn und Gabelblättern. Ausschnitt aus der Bordüre des *khali* mit *chuval gül*-Musterung Kat. Nr. 104, 18. Jh.



Abb. 57: Stark stilisierte Ranke mit Lotuspalmettenn und Gabelblättern. Ausschnitt der Bordüre des Rippon Boswell Mehrgül-Teppichs, 19. Jh. Nach Rippon Boswell 2009: Lot 137. (Für eine ganze Abbildung des Teppichs siehe Abb. 17 im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».

zeigt in der Regel eine durchgehende Zick-Zack-Linie, flankiert von einem *gyak*-Streifen auf jeder Seite. Ein Beispiel dafür ist Kat. Nr. 100.

Eine Ranke als Hauptbordüre ist in durchgeknüpften Zeltbändern zwar nicht unüblich, das zeigt Kat. Nr. 98; ungewöhnlich ist aber die Art der Ranke: An Stelle der sonst üblichen Ranke mit gerolltem Blatt (wie bei Kat. Nr. 98) erscheint hier eine Ranke mit Lotuspalmetten, aus denen zwei Gabelblätter herauswachsen (Abb. 55). Dieses Bordürenmuster ist die Adaptation einer in safawidischen Teppichen des 16./17. Jahrhunderts häufig anzutreffenden Bordüre mit Lotuspalmetten und aufgesetzten Gabelblättern (Abb. 53 und 54).

Dieses Bordürenmuster ist seit dem 16./17. Jahrhundert auch auf *khali* anzutreffen. Kat. Nr. 106 zeigt seine früheste Form (Abb. 93). Im 18. Jahrhundert ist es an Stelle der Ranke mit gerolltem Blatt insbesondere auf *khali* mit *chuval gül*-Feldmusterung anzutreffen (Abb. 56). Auf Teppichen ist eine stark stilisierte Version bis ins 19. Jahrhundert bekannt (Abb. 57).

Struktur: Das Band ist in einem perfekten Erhaltungszustand. Grund dafür dürfte nicht nur die hohe Wertschätzung der ehemaligen Besitzer sein, sondern auch die ausschliessliche Verwendung von Baumwolle als Schussmaterial.

Für das abendländische ästhetische Empfinden ist es schwer zu verstehen, warum dieses luxuriöse Band nicht durchgehend in der samtartigen Flortechnik hergestellt wurde. Die letzten beiden Mustersegmente zeigen nämlich eine weniger attraktive Variante in Mischtechnik, d.h., die Musterpartien sind geknüpft und der ungemusterte, weisse Hintergrund ist flach gewebt.

An Stelle der für Zeltbänder üblichen Webtechnik in Kettreps wurde hier die für Teppiche übliche Schussreps-Technik angewendet. Ein Kettreps wäre die ideale Technik für ein auf Zugbelastung konzipiertes Zeltband. Die Ausführung in Schussreps mit durchgeknüpftem Flor zeigt unverkennbar, dass hier der repräsentative Zweck eindeutig über den funktionalen gestellt wurde. All dies deutet darauf hin, dass dieses Band als Einzelanfertigung für eine hochrangige Persönlichkeit hergestellt wurde.

Eine weitere strukturelle Besonderheit zeigt das Band in den beiden Segmenten mit Blumenmustern im moghulischen Stil. Sie sind

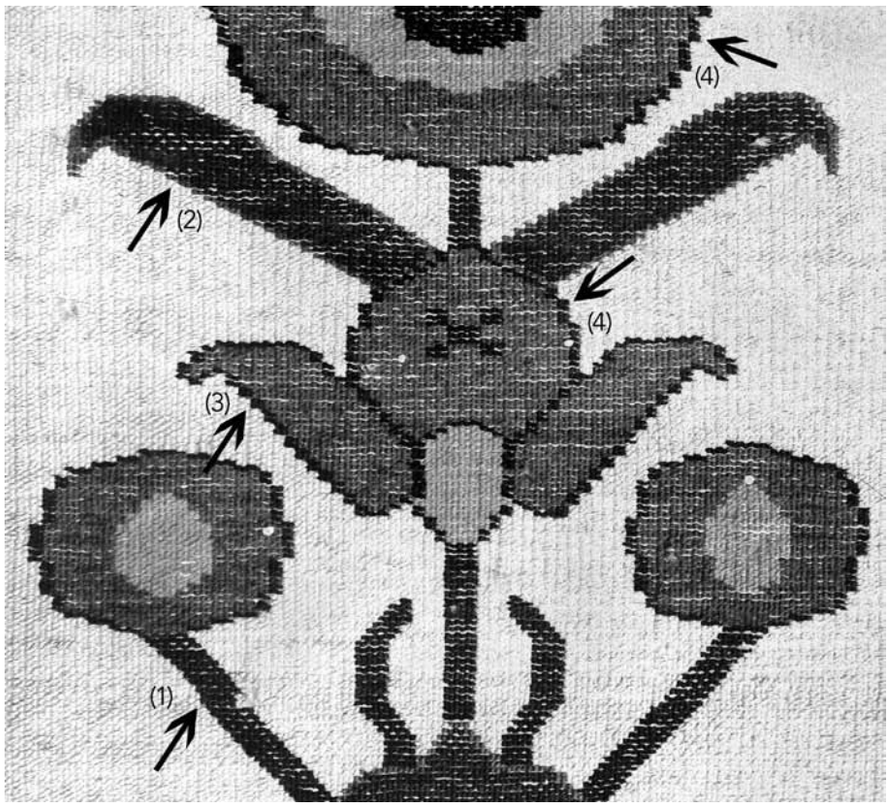


Abb. 58: Der Ausschnitt der Rückseite des Bandes Kat. Nr. 99 zeigt die raffinierten technischen Möglichkeiten, mit denen die Knüpferin eine möglichst naturalistische Wiedergabe des Blumenmusters mit in verschiedenen Winkeln verlaufenden diagonalen Linien und Rundungen erzielt hat.
(1) Versetzte Knüpfung mit einer Stufung von 1:½ (Knoten vertikal zu Knoten horizontal)
(2) Normale Knüpfung mit einer Stufung von 1:1
(3) Normale Knüpfung mit einer Stufung von 2:1
(4) Normale Knüpfung mit einer Stufung von bis zu 4:1 und mehr

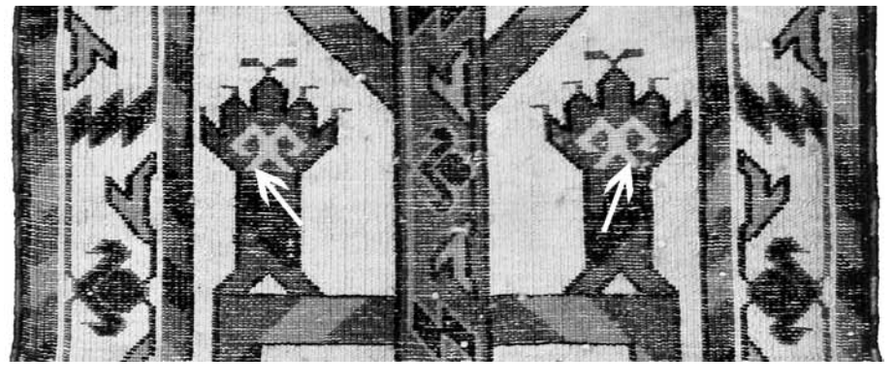


Abb. 59: Der Ausschnitt des Bandes Kat. Nr. 99 zeigt die beiden kleinen Doppelhakenmotive links und rechts des Mittelbalkens (weisse Pfeile) im letzten durchgeknüpften Mustersegment (Rückseite). Dies sind die einzigen Muster des Zeltbandes, die mit Cochenille auf Zinnbeize gefärbt sind. Ein solch sparsamer Einsatz des damals luxuriösen Farbstoffs ist nur in frühen Stücken zu beobachten. Der Arabachi *khali* Kat. Nr. 127 ist ein weiteres Beispiel.

jeweils links und recht von der Mitte des Bandes symmetrisch angeordnet (Abb. 5). Zur Erzielung der erforderlichen runden Formen und unterschiedlich geneigten diagonalen Linien bediente sich die Knüpferin unterschiedlicher Techniken (Abb. 58). Es wurde nicht nur versetzte Knüpfung angewendet, sondern auch verschiedene Abstufungen des horizontal/vertikalen Knotenverhältnisses eingesetzt. Ein erster Winkel wird gebildet durch ein Abstufungsverhältnis von 1:1 (pro Stufe ein Knoten vertikal und einer horizontal), was einen abgeflachten Winkel von etwa 30° ergibt (Abb. 58, 2), oder 2:1 (Abb. 58.3) für einen etwas steileren Winkel von etwa 45° (was einer versetzten Knüpfung von 1:½ entspricht) (Abb. 58, 1)[49], oder sogar Abstufungen von 4:1 oder 6:1 zur Erzeugung der runden Blütenformen (Abb. 58.4).

Trotz dieser getreppten Formen wirkt das Endresultat von der Vorderseite her gesehen rund und ausgeglichen. Diese virtuose Verwendung verschiedener Abstufungen zur Erzielung runder Formen ist in jüngeren Bändern nicht mehr zu finden.

Farben: Neben den üblicherweise verwendeten pflanzlichen Farbstoffen wie Krapp, Indigo und unterschiedlichen Gelbfarbstoffen sind Insektenfarbstoffe für spezielle Rotfärbungen in Stücken der Yomut nur Ausnahmsweise anzutreffen.[50] Die Ausnahmen betreffen vor allem

49 Für eine Erklärung der verschiedenen Knüpfformen siehe Mallett 1998: 35, Offset knotting, Abb. 2.21, 2.22 und 2.26.
50 Zum Thema Insektenfarbstoffe siehe das Kapitel «Scharlach und Purpur».

Zeltbänder. Kat. Nr. 99 enthält im letzten durchgeknüpften Mustersegment in zwei kleinen Doppelhaken ein helles, kühles Rosa auf Wolle, welches mit mexikanischer Cochenille auf Zinnbeize gefärbt wurde (Abb. 59).[51]

Das Band zeigt an vielen Stellen auch ein leuchtendes Rot auf Wolle, welches nicht untersucht wurde, aber mit Krapp gefärbt sein dürfte. Ein vergleichbar leuchtendes Rot zeigt auch der Yomut-*khali* mit *chuval gül*-Feldmusterung Kat. Nr. 104. Dort wurde Krapp durch chemische Analyse nachgewiesen.

Datierung: Laut Radiokarbondatierung stammt das Band entweder aus der zweiten Hälfte des 17. oder der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die grosse Ähnlichkeit mit den Blumenmustern der *chuval gül*-Teppiche und die spärliche Verwendung von mexikanischer Cochenille auf Zinnbeize[52] sind Indizien für ein hohes Alter, sie sprechen für den früheren der beiden durch die Radiokarbondatierung ausgewiesenen Bereiche.

Schliesslich verdeutlicht ein Vergleich mit späteren Zeltbändern, die ein Derivat des moghulisch/safawidischen Blumenmusters zeigen, dass Kat. Nr 99 am Anfang der Entwicklung steht (Abb. 60 – 63).[53]

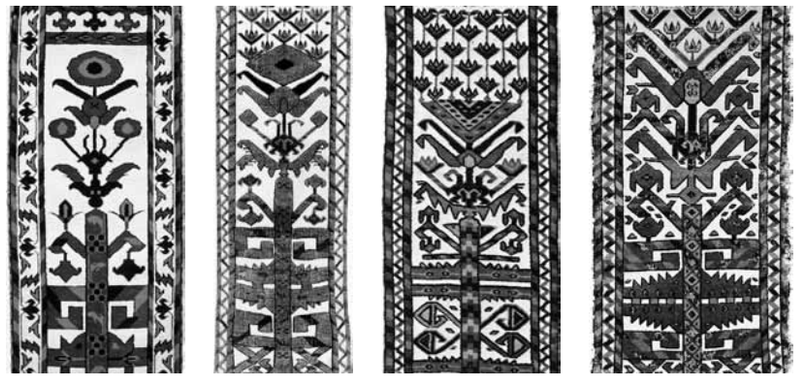


Abb. 60 – 63: Das Fragment Kat. Nr. 100 (Abb. 63) zeigt eine für die Turkmenen typische Form der Stilisierung des noch naturalistisch gezeichneten Blumenmusters des Bandes Kat. Nr. 99 (Abb. 60). Bei Kat. Nr. 100 fehlt nur die grosse, obere Blüte. Sie wurde durch kleine Lotusblüten ersetzt. Die beiden *aq yüp* Abb. 61 und 62 bilden die Zwischenstufe in der Musterentwicklung: Aus einer rundem Form (Abb. 60) wurde zuerst ein Rhombus (Abb. 61), dann ein Dreieck (Abb. 62), welches schliesslich auch noch weggelassen wurde (Abb. 63).

100

Yomut-*aq yüp* Fragmente in Mischtechnik

Muster: Das moghulische Blumenmuster[54] ist bereits stark stilisiert (Abb. 60 – 63) und der Breite des Bandes angepasst. Anstelle der grossen ovalen Blüte am oberen Ende stehen kleine Lotusblüten. Das ist typisch für die spätere Entwicklung des Musters auf Zeltbändern.[55] Ungewöhnlich ist die Breite der geknüpften Partien. Sie verleihen dem Band eine selten gesehene Üppigkeit.

Struktur: Die Fragmente, die beide von demselben Band stammen, sind in Mischtechnik hergestellt, das heisst, die Musterung wurde in ein Grundgewebe mit einer Kettrepps-Bindung eingeknüpft und hebt sich reliefartig ab. Der Hintergrund ist flach gewebt.

Normale Zeltgurte zum Zusammenhalten des Scherengitters der Jurte haben keine eingeknüpfte Musterung.[56] Bänder wie diese sind bereits Luxusobjekte, die nur für spezielle Anlässe zum Einsatz kamen.[57]

Als strukturelle Besonderheit wäre noch Seide als Schussmaterial zu nennen.[58] Das ist bei Zeltbändern allerdings weniger selten als bei anderen Knüpfarbeiten.

51 Resultat der Farbanalyse in Anhang II, Tabelle 7, Ra 247-1; Resultat der SEM Element Analyse für Zinn in Anhang III, Tabelle 12, Ra 247-1.
52 Auch andere früh datierte Stücke zeigen das gleiche Phänomen, z.B. der Arabachi *khali* Kat. Nr. 127.
53 Siehe auch Abb. 81 – 92 im Kapitel «Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer *khali*».
54 Zummoghulischen Blumenmuster siehe die Beschreibung von Kat. Nr. 99, und das Kapitel «Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer *khali*».
55 Siehe Abb. 81 – 86 im Kapitel «Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer *khali*».
56 Andrews 1973: Pl. Va – d, VIa; Andrews 1980: Abb. 25 und 26.
57 Andrews 1993b: 7.
58 Für Einzelheiten siehe die Strukturanalyse in Band 1.

Farben: Üblicherweise enthalten Stücke der Yomut keine Insektenfarbstoffe. Wenn trotzdem ein solcher zum Einsatz kam, war es in der Regel Cochenille und nur in seltenen Fällen Lac, wie bei Kat. Nr. 100. An wenigen Stellen – z.B. in den kleinen, c-förmigen Motiven im gezahnten Mittelteil des Blumenmusters – wurde rubinrote, mit Lac gefärbte Wolle verwendet.

Das erste der Vergleichsexemplare zu Kat. Nr. 100 enthält ebenfalls Lac.[59] Das zweite Vergleichsstück konnte nicht untersucht werden (siehe Band 1, Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 100).

Datierung: Verglichen mit den publizierten Vergleichsexemplaren dürften diese beiden Fragmente mit ihren saturierten Farben und der glänzend weichen Wolle älter sein und wohl noch aus dem 18. Jahrhundert stammen. Eine Radiokarbondatierung wurde nicht vorgenommen.

101 – 103

Yomut-*khali* mit *chuval gül*-Feldmusterung und floralen *alem*

Diese drei Teppiche gehören zu einer Gruppe von bisher vier bekannten Exemplaren. Das vierte wurde 1927 von Goguel publiziert, gilt aber heute als verschollen (Abb. 64).

Zu dieser Gruppe gehört auch das Zeltband Kat. Nr. 99. Die grosse Ähnlichkeit seines Blumenmusters mit demjenigen der Teppiche legt nahe, dass Zeltband und Teppiche aus derselben Quelle stammen. Denkbar wäre eine Werkstatt in Astarabad. Astarabad gehörte im 17. Jahrhundert noch zum safawidischen Persien, welches damals unter Shah Abbas zu einem Zentrum iranischer Kunst und Kultur aufstieg.

Ein weiterer Teppich, Kat. Nr. 84, zeigt in einem *alem* nicht nur eine ähnliche Gartenlandschaft wie Kat. Nr. 101 – 103, sondern auch ein vergleichbares Muster im Feld und in den Bordüren. Das Stück ist aber auf Grund seiner strukturellen Merkmale den Qaradashlï zuzuschreiben.[60]

Was die Gesamtkomposition der hier besprochenen Teppiche mit floral gemusterten *alem* betrifft, so ist das Exemplar des Textile Museum in Washington D.C. (Kat. Nr. 102) besonders ausgewogen und harmonisch. Auch die Zeichnung des *chuval gül* ist bei diesem Teppich besonderes gut. Beim *khali* der Sammlung Concaro (Kat. Nr. 101) werden die etwas flacher gezeichneten *chuval gül* (Abb. 68) durch eine wuchtige Gesamtkomposition ausgeglichen. Insgesamt gesehen ist auch dieses Stück in seinen Proportionen sehr harmonisch. Das dritte Stück aus der Sammlung Tabibnia (Kat. Nr. 103) steht dem von Goguel publizierten Exemplar am nächsten. Der Tabinina- (Kat. Nr. 103) und der Goguel-Teppich (Abb. 64) sind wahrscheinlich etwas jünger als die Stücke des Textile Museum und der Sammlung Concaro. Nicht nur das leicht vereinfachte Gartenmuster in den *alem* (Abb. 65)[61] spricht für ein etwas späteres Entstehungsdatum, sondern auch das kleinere Format und die gedrängtere Gesamtkomposition. Ansonsten ist alles fast gleich. Die grosse Ähnlichkeit des seltenen Blumenmusters in diesen vier Teppichen (Kat. Nr. 101 – 103 und Goguel) lässt aber darauf schliessen, dass die beiden späteren Exemplare, Kat. Nr. 103 und das Goguel-Stück, nicht wesentlich jünger sind als die beiden früheren (Kat. Nr. 101 und 102). Das bedeutet, dass auch die beiden vermutlich späteren Teppiche noch im 17. Jahrhundert entstanden sein könnten.

Obwohl das Blumenmuster in den *alem* der *khali* keine grosse Verbreitung gefunden hat, blieb es bis ins späte 19. Jahrhundert in Gebrauch. Im Verlaufe der Zeit wurde es allerdings stark vereinfacht und hat seinen naturalistischen Charakter eingebüsst.[62]

Muster: Die drei *khali* Kat. Nr. 101 – 103 gehören zur Mustergruppe der *chuval gül*-Teppiche. Das *chuval gül* ist bei den Turkmenen das typische Muster der *chuval*, die ihm auch den Namen gegeben haben. Dort ist es sehr häufig, auf *kahli* eher selten.

59 Für das Resultat der Farbanalyse siehe Anhang II, Tabelle 6, Ra 291-1.

60 Siehe Kat. Nr. 84 im Kapitel «Die Yazïr-Qaradashlï».

61 Siehe auch Abb. 42a – 47 im Kapitel «Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer *khali*».

62 Siehe Abb. 14 – 23 im Kapitel «Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer *khali*».





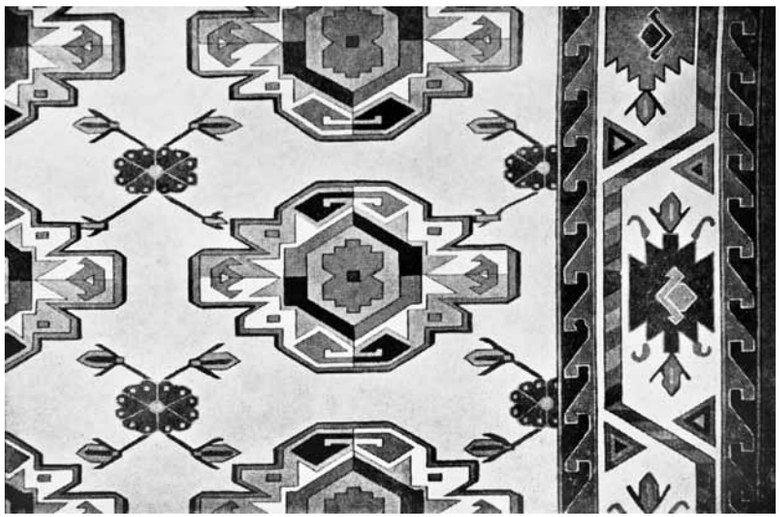


Abb. 64 – 66: Der Goguel-Teppich aus St. Petersburg, 287 × 175 cm. Es ist sehr wahrscheinlich, dass auch dieser Teppich 4 ×10 *chuval gül* im Feld gehabt hat. Abb. 64 dürfte den Anfang des Teppichs zeigen. Nicht nur in den Abmessungen, auch in seiner ganzen Musterung ist dieses heute verschollene Stück dem der Sammlung Tabibnia ähnlicher als den Stücken des Textile Museum in Washington D.C. und der Sammlung Concaro. Nach Goguel 1927: 251, Abb. C, D, E.

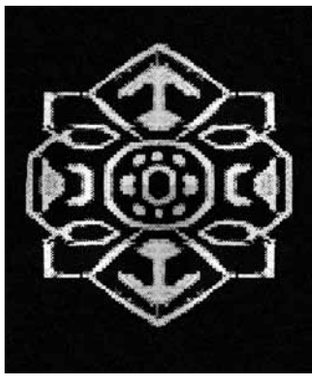


Abb. 67: Diese Rosette eines sogdischen Seidenstoffs könnte verwandt sein mit dem turkmenischen *chuval gül*, vielleicht sogar dessen direktes Vorbild. (Gesamtrekonstruktion Abb. 166 im Kapitel «Die Salor»).

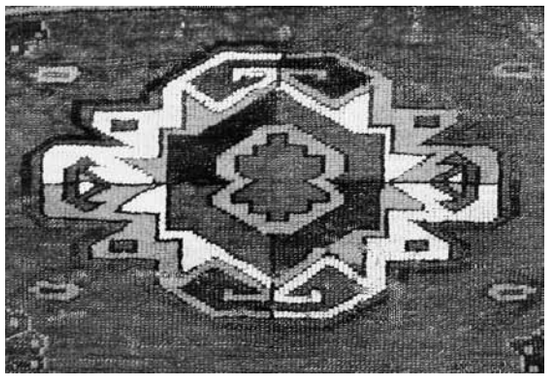


Abb. 68: Das *chuval gül* des *khali* Kat. Nr. 101. Wie im Kapitel «Die Salor» beschrieben, hat das *chuval gül* aller Turkmenen vermutlich eine gemeinsame Herkunft. Das in Moscevaja Balka gefundene Fragment eines rotgrundigen sogdischen Seidenstoffs (Ausschnitt Abb. 67) dürfte aufschlussreich sein in Bezug auf die Herkunft des turkmenischen *chuval gül*. (Für Einzelheiten siehe die Beschreibung von Kat. Nr. 13 im Kapitel «Die Salor»).



Abb. 69: Knospenkreuz als Sekundärornament auf sasanidischen Stuckplatten, ein Seidenstoffmuster wiedergebend. Nach Kröger 1982: 139, Abb. 76.

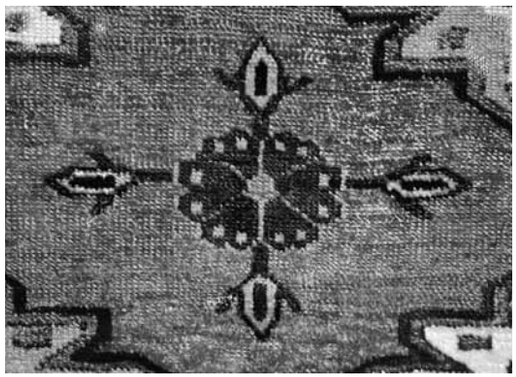


Abb. 70: Knospenkreuz aus Kat. Nr. 102. Die Sekundärmotive der *khali* Kat. Nr. 101–103, enthalten Stilelemente des 17. Jh.

Die gesamte Musterkomposition dieser drei Teppiche geht auf ein Musterkonzept zurück, welches auch auf sogdischen Seidenstoffen des 7.–9. Jahrhunderts anzutreffen ist. Das Teppichmuster muss aber nicht notwendigerweise direkt von der Musterkomposition der sogdischen Stoffe übernommen worden sein, beide könnten auch gemeinsame Wurzeln haben. Ein typisches Beispiel eines sogdischen Seidenstoffs mit einer solchen Musterung ist das Grabtuch des Heiligen Lambertus im Domschatz der Kathedrale von Lüttich.[63]

Das *chuval gül*-Feldmuster

Wie die Gesamtkomposition der *khali* zeigt auch das *chuval gül* als solches Parallelen zu Rosetten-Mustern sogdischer oder sasanidischer Seidenstoffe (Abb. 67).[64]

Das Knospenkreuz-Sekundärmotiv (Abb. 70)

Das Knospenkreuz ist ein Motiv, welches bereits in der altorientalischen Welt seit der Mitte des 2. Jahrtausends v. Chr. verbreitet war. Seit der Spätantike war es ein beliebtes Sekundärmotiv (Abb. 69).[65] Auch die Turkmenen verwendeten verschiedene Varianten des Blüten- oder Knospenkreuzes als Sekundärmotiv.[66]

Die Ranke mit gerolltem Blatt in der Bordüre

Wie das *chuval gül* und das Blütenkreuz im Feld geht auch das Bordürenmuster der *chuval gül*-Teppiche auf vorislamische Vorbilder zurück.[67] Allerdings sind bereits geringe Veränderungen festzustellen, die als eine Anpassung an den neuen Stil des 17. Jahrhunderts zu verstehen sein dürften. Die gerollten Blätter zeigen einerseits Knospen anstelle der üblicherweise angehängten kleinen Doppelhaken (wie bei Kat. Nr.

63 Abb. 124 im Kapitel «Die Salor».

64 Über die Herkunft und Entwicklung des *chuval gül* siehe den Abschnitt «Das *chuval gül*» im Kapitel «Die Salor» mit den Abb. 169–176.

65 Siehe den Abschnitt «Das Blütenkreuz» im Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba*, *chuval* und *khali*».

66 Siehe Abb. 19–28 im Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba*, *chuval* und *khali*».

67 Zur Herkunft des Bordürenmusters siehe Kat. Nr. 1, den Abschnitt «Die Ranke mit gerolltem Blatt» im Kapitel «Die Salor».

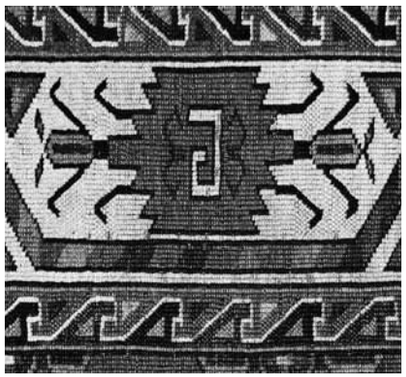


Abb. 71 : Ausschnitt aus Kat. Nr. 84. Das gerollte Blatt zeigt wie üblich die geometrisierte Spirale im Zentrum. Dem gerollten Blatt aufgesetzt ist an zwei Seiten eine Knospe aus dem Musterrepertoire des Moghul-Blumenstils des frühen 17. Jh.

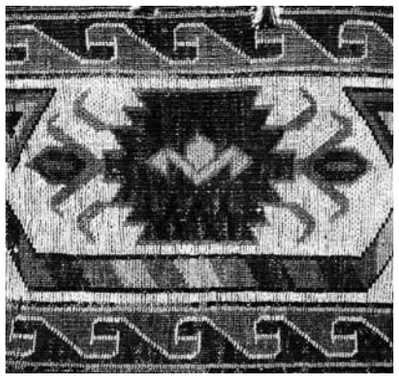


Abb. 72: Ausschnitt der Bordüre von Kat. Nr. 101. Das Zentrum des gerollten Blatts zeigt keine Spirale mehr, sondern eine Lotusblüte, die der Nebenbordüre mit einer Lotusranke des *khali* Kat. Nr. 106 (Abb. 73) und dem Zeltband Kat. Nr. 99 (Abb. 74) entlehnt ist.

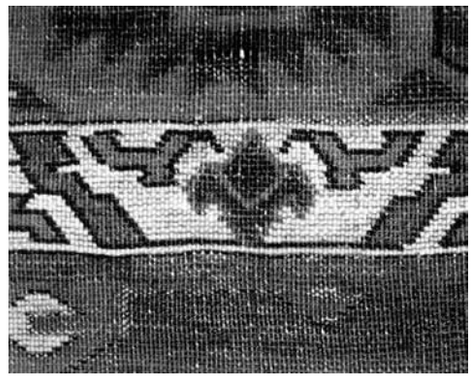


Abb. 73: Ausschnitt der Nebenbordüre des Mehrgülteppichs Kat. Nr. 106. Dies ist das früheste bisher bekannte Beispiel einer turkmenischen Version der safawidischen Lotusranke mit Gabelblättern.



Abb. 74: Ausschnitt aus dem *aq yüp* Kat. Nr. 99, mit der gleichen Bordüre mit einer Lotusranke wie der *khali* Kat. Nr. 106 (Abb. 73).

106) und andererseits Blütenornamente (Abb. 72) anstelle von Spiralen im Zentrum der gerollten Blätter (Abb. 71). Während die Knospen aus dem Blumenmuster der *alem* der *chuval gül*-Teppiche entnommen sind, stammen die Blütenornamente aus der Lotuspalmetten-Bordüre (Abb. 73 und 74). Sowohl das Blumenmuster in den *alem* wie auch die Lotuspalmetten-Bordüre wurden von den Turkmenen im frühen 17. Jahrhundert von safawidischen und moghulischen Vorbildern übernommen.

Kat. Nr. 102 zeigt auf der linken Seite noch durchwegs Spiralen in den gerollten Blättern. Bei Kat. Nr. 101 sind nur noch wenige Spiralen in den ersten gerollten Blättern am Anfang der Bordüren vorhanden, dann folgt ausnahmslos die kleine Lotuspalmette. Kat. Nr. 103 zeigt nur noch die kleinen Lotuspalmetten in den Blättern; die «Spiralen» fehlen ganz.

Das Blumenmuster in den *alem*

Noch seltener als das *chuval gül*-Feldmuster ist in turkmenischen *khali* das Blumenmuster in den *alem* der drei hier vorgestellten Beispiele.

Die Art des Aufreihens der Blumenstauden und auch die einzelnen Formelemente gehen auf moghulisch/safawidische Einflüsse aus dem frühen 17. Jahrhundert zurück. Die Art und Weise, wie diese Formen zu einer Komposit-Blütenstaude zusammengefügt wurden, dürfte aber als eine Kreation der Turkmenen zu sehen sein. Mohn, Nelken und Lotus wurden trotz der für die turkmenische Tradition fremden Formen in einer fantasievollen und spielerischen Art und Weise zu einer harmonischen Komposit-Blütenstaude zusammengefügt. Das Spiegeln und Zusammensetzen unterschiedlicher Musterteile ist ein Charakteristikum der turkmenischen Mustertradition.

Am deutlichsten zeigt der Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 84, von wo das *alem*-Muster übernommen worden sein dürfte. Ein Vergleich mit der Bordüre eines Moghul-Teppichs offenbart die Ähnlichkeiten (Abb. 75 und 76). Die Moghul-Bordüre zeigt eine Landschaft mit grossen Blumenstauden und chinesischen Wolkenmotiven. Alle diese Elemente, bis hin zu den Wolkenmotiven, kommen auch in der Version der Qaradashlï vor (Abb. 76).[68]

68 Siehe das Kapitel «Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer *khali*».



Abb. 75: Bordüre eines Moghul-Gartenteppichs, Kashmir oder Lahore, ca. 1650. Darstellung einer Landschaft (1) mit grossen Blütenstauden (2) und chinesischen Wolkenmotiven (3). Nach Walker 1997: 111, Abb. 110.



Abb. 76: Ausschnitt aus dem Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 84, 1. Hälfte 17. Jh. Darstellung einer Landschaft (1) mit grossen Blütenstauden (2) und (chinesischen) Wolkenmotiven (3), die für den Himmel stehen.



Abb. 77: Komposit-Blütenstaude mit integrierter Lotusblüte. Ausschnitt aus dem Yomut-*khali* Kat. Nr. 101, *alem* am Webende. Mitte 17. Jh.

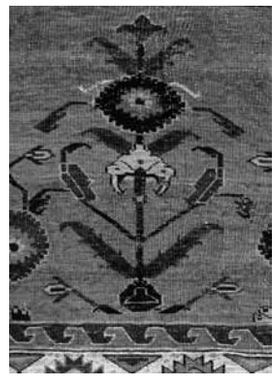


Abb. 78: Komposit-Blütenstaude mit integrierter Nelke. Ausschnitt aus dem Yomut-*khali* Kat. Nr. 101, Mitte 17. Jh.

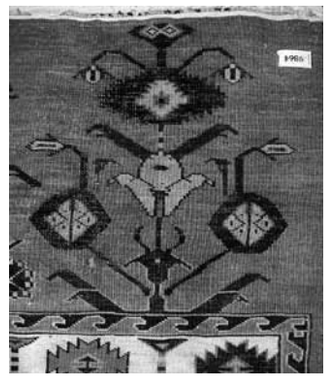


Abb. 79: Komposit-Blütenstaude mit integrierter Lotusblüte. Ausschnitt aus dem Yomut-*khali* Kat. Nr. 103 (Rückseite), 17. oder frühes 18. Jh.

In den etwas späteren Stücken (Kat. Nr. 103, Abb. 79) ist das Muster allerdings bereits leicht vereinfacht. Die Landschaftsdarstellung (Abb. 76, 1) ist nicht mehr gewellt (Abb. 77) oder fehlt (Abb. 78 und 79). Die einzelnen Komposit-Blütenstauden sind teilweise leicht vereinfacht (Abb. 79) und auch die stilisierten Wolkenmotive fehlen. Bei den Wolkenmotiven wurde vermutlich nicht mehr verstanden, worum es sich handelt. Das Wolkenmotiv erscheint ein letztes Mal im Goguel-Teppich. Es steht dort allerdings nicht mehr im richtigen Kontext, nämlich links und rechts der Blütenstauden im *alem*, sondern als Sekundärmotiv in der ersten Reihe am Anfang des Feldes (Abb. 64).

Das turkmenische Blumenmuster ist zusammengesetzt aus unterschiedlichen Blüten und Knospen (Mohn, Lotus und Nelken). Zudem wechseln sich zwei unterschiedlich zusammengesetzte Blütenstauden ab: Eine mit integrierter Lotusblüte (Abb. 77) und eine mit integrierter Nelke (Abb. 78).

Die Mohnblumen sind in den Teppichen der Sammlungen Concaro und Tabibnia im Vergleich mit den moghulischen Vorbildern (Abb. 80) noch am ehesten als solche zu erkennen: Es sind die Blüten links und rechts jeder zweiten Komposit-Blütenstaude, die in den früheren Beispielen vier- (Abb. 77) und in den späteren sechsgeteilt sind (Abb. 79). Dass es sich dabei wirklich um Mohn handelt, belegt das Moghul-Vorbild mit seinen für den Mohn typisch gezahnten Blattformen und der Färbung der Blütenblätter mit den dunklen Flächen um die zentrale Mohnkapsel (Abb. 80).

Schliesslich veranschaulicht diese Moghul-Mohnblumenstaude, wie der Aufbau der turkmenischen Komposit-Blütenstaude zu verstehen ist.[69]

Nelkendarstellungen als mögliche Vorbilder finden sich auf safawidischen Seidensamten wie Abb. 83.[70] Die beiden Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 84 und 153 zeigen zudem zwei unterschiedliche Formen von Nelken: Eine in den Blütenstengel integrierte (Abb. 85), und eine zweite, etwas anders gezeichnete, links und rechts an den Blütenstengel angehängte (Abb. 76).

Struktur: Bei den Teppichen (Kat. Nr. 101 – 103) wurde das Problem der naturalistischen Darstellung der Blumenstauden in den *alem*

69 Für eine detaillierte Erklärung siehe den Abschnitt «3. Der safawidisch-moghulische Blumenstil bei den Turkmenen» im Kapitel «Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer *khali*».

70 Siehe Kapitel «Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer *khali*».



Abb. 80 : Blumenmusterung eines Moghul-Teppichs, 1. Hälfte 17. Jh. Nach Dimand/Mailey 1973: Abb. 134.



Abb. 81: Turkmenische Komposit-Blütenstaude. Ausschnitt aus dem Yomut-*khali* Kat. Nr. 101, *alem* am Knüpfende. Mitte 17. Jh.

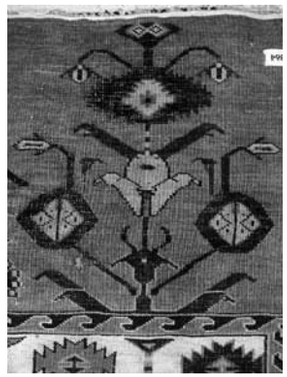


Abb. 82: Turkmenische Komposit-Blütenstaude. Ausschnitt aus dem Yomut-*khali* Kat. Nr. 103, spätes 17. oder frühes 18. Jh. (Rückseite).



Abb. 83: Nelken auf einem safawidischen Seidensamt mit Metallfäden (Ausschn.), Iran, 17. Jh., 198 x 57 cm, Nach Thompson 2004: Nr. 8.

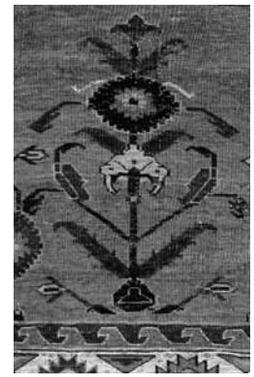


Abb. 84: Turkmenische Komposit-Blütenstaude mit integrierter Nelke. Ausschnitt aus Kat. Nr. 101, Yomut *khali*, Mitte 17. Jh.



Abb. 85: Turkmenische Komposit-Blütenstaude mit integrierter Nelke. Ausschnitt aus dem Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 84. 1. Hälfte 17. Jh.

nur teilweise mit versetzter Knüpfung gelöst.[71] In den Bordüren wurde versetzte Knüpfung zur dynamischen Gestaltung hingegen sehr häufig eingesetzt – ein weiterer Hinweis, dass es sich bei den Blumenstauden um ein für die Knüpferin «neues», noch ungewohntes Muster handelte.

Farben: Das Farbbild der drei Teppiche ist typisch yomutisch. Das Stück aus der Sammlung Concaro ist nicht nur etwas heller, es hat auch zwei Farbtöne mehr als das der Sammlung des Textile Museum, was sich besonders in den *alem* bemerkbar macht. Keines der drei Stücke enthält Insektenfarbstoffe.

Datierung: Die beiden *khali* Kat. Nr. 101 und 102 sind zwar laut Radiokarbondatierung etwas jünger als das Qaradashlï-Vergleichsstück Kat. Nr. 84, sie stammen aber mit grosser Wahrscheinlichkeit ebenfalls aus dem 17. Jahrhundert.[72] Der nach den Details der Musterung wohl etwas jüngere Teppich Kat. Nr. 103 wurde keiner Radiokarbondatierung unterzogen.

71 Der Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 84 zeigt in den *alem* keine versetzte Knüpfung, während diese technische Besonderheit in Feld und Bordüren zum Standard gehört.

72 Für detaillierte Informationen zur Datierung von Kat. Nr. 101 und 102 siehe den Abschnitt «3.2.2.1 Die Gruppe der Yomut-*khali* mit floral gemusterten *alem*» *im* Kapitel «Von der visuellen Einschätzung zur wissenschaftlichen Analyse».

104

Yomut-*khali* mit *chuval gül*-Feldmusterung

Kat. Nr. 104 ist ein «klassischer» *chuval gül*-Teppich aus dem 18. Jahrhundert.

Muster: Die gesäumte Musterkomposition und auch das *chuval gül*, mit Ausnahme des Zentrums (Abb. 86), sind identisch mit dem der *chuval gül*-Teppiche mit Blumenmusterung in den *alem (*Kat. Nr. 101 – 103, Abb. 68).

Die sternförmigen Sekundärmotive (Abb. 87) zeigen angehängte Knospen, die auf Einflüsse des 17. Jahrhunderts deuten. Identische Knospenformen zeigen auch die ins 17. Jahrhundert datierten Teppiche Kat. Nr. 84, 101 und 102 in den Blumenmustern der *alem* (Abb. 81 und 82) und der Hauptbordüre, sowie eine grosse Anzahl späterer Stücke in der Sekundärornamentik.[73]

Das Muster der Hauptbordüre (Abb. 96) geht zurück auf eine safawidische Ranke mit Lotuspalmetten mit Gabelblättern (Abb. 91 und 92). Dieser Bordürentyp tritt bei den Turkmenen erstmals im spä-

73 Siehe Abb. 31 – 34 im Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba*, *chuval* und *khali*».

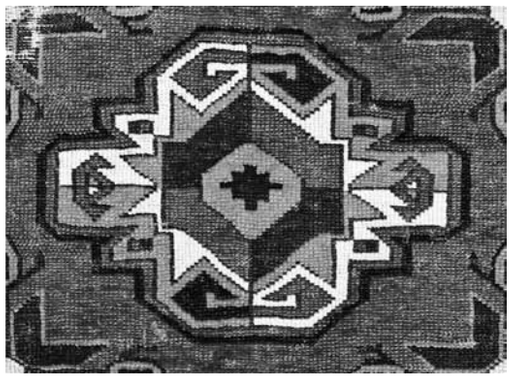


Abb. 86: *Chuval gül*-Primärmuster aus Kat. Nr. 104, Yomut-*khali*, 18. Jh.

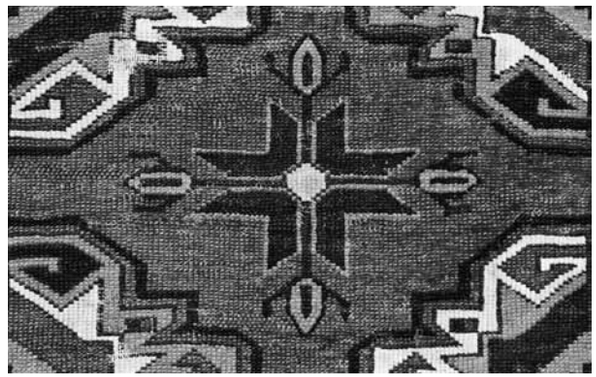


Abb. 87: Blütenkreuz-Sekundärmuster aus Kat. Nr. 104, Yomut-*khali*, 18. Jh.



Abb. 88: Ist das *pekwesh*-Muster verwandt mit dem *kejebe*-Muster (Abb. 89)? Ausschnitt aus Kat. Nr. 104, 18. Jh.

ten 16. oder frühen 17. Jahrhundert auf (Abb. 93). In dieser frühen Variante sind die Lotuspalmetten und die Gabelblätter noch deutlich zu erkennen. In Kat. Nr. 104 ist das Bordürenmuster bereits stilisiert und dem geometrischen Musterstil der Turkmenen angepasst (Abb. 96). Diese Variante des Musters ist typisch für *chuval gül*-Teppiche des 18. Jahrhunderts.

Die Herkunft und Bedeutung des *pekwesh*-Musters in den *alem* des Teppichs ist rätselhaft. Der Teppich Kat. Nr. 104 gibt zumindest einen Anhaltspunkt, wie das Muster zu betrachten ist (d.h. was oben und unten ist). In vielen alten *khali* sind die *alem* immer so gemustert, dass das Muster vom Zentrum des Teppichs aus gesehen richtig steht. Die Teppiche mit den Moghul-Blumenmustern sind dafür ein Beispiel.

Struktur: Der Teppich zeigt an vielen Stellen verschiedene Formen von versetzter Knüpfung, sowohl für die Musterung als auch im ungemusterten Bereich.[74]

Farben: Mit seiner rot-braunen Grundfarbe hat dieser *khali* die typische Yomut-Farbstellung.

Ungewöhnlich ist das intensive Rot in den *chuval gül*, welches im ersten Moment an einen Insektenfarbstoff auf Zinnbeize denken lässt. Die Yomut verwendeten aber in der Regel keine Insektenfarbstoffe. Bemerkenswert ist jedoch, dass das leuchtende Rot nicht nur an einen Insektenfarbstoff erinnert, sondern auch wie ein solcher eingesetzt wurde.[75] Die chemische Analyse ergab schliesslich Krapp.[76] Die Frage bleibt weiterhin offen, wie dieses ungewöhnlich intensive Rot erreicht wurde. Auch Zinnbeize als Farbverstärker konnte mittels SEM-Ana-

74 Siehe Strukturanalyse in Band 1.
75 Z.B. im *chuval gül* des Salor-*chuval* Kat. Nr. 13.
76 Siehe Anhang II, Tabelle 6, Ra 250-1.

lyse ausgeschlossen werden.[77] Das leuchtende Krapprot muss also auf anderem Weg erzeugt worden sein.[78]

Datierung: Die Radiokarbondatierung deutet auf eine Entstehung vor dem 19. Jahrhundert hin, was auch durch andere Fakten gestützt wird. Dazu gehören die Qualität der Musterung, die Qualität der Farben, insbesondere des intensiven Rots, und die häufige Verwendung verschiedener Formen von versetzter Knüpfung. Alles spricht dafür, dass der Teppich aus dem 18. Jahrhundert stammt.

105

Yomut-*khali* mit *dyrnak gül*-Feldmusterung

Kat. Nr. 105 ist ein herausragendes Beispiel eines ästhetisch anspruchsvollen und frühen Teppichs mit *dyrnak gül*-Feldmusterung.

Muster: In seiner Musterung zeigt das Stück eine anspruchsvolle Qualität, die auf sein hohes Alter zurückzuführen ist.

Das *dyrnak*-Muster ist perfekt gezeichnet und im Feld gut proportioniert verteilt. Ausserdem wurde nur eine einzige Variante des Musters verwendet. Ein grosser Teil der Vergleichsstücke zeigt zwei Varianten im Wechsel.[79]

In den beiden *alem* steht ein seltenes Granatapfel-Muster, welches grosse Ähnlichkeiten zur Musterung eines islamischen Seidenstoffs zeigt (Abb. 89). Nur drei weitere Teppiche mit der gleichen Version dieses Granatapfel-Musters sind publiziert.[80]

Das Granatapfel-Motiv ist in turkmenischen Knüpfarbeiten in drei Versionen bekannt: (1) Die hier besprochene Variante auf Abb. 90, (2) eine Variante, die vorwiegend von Zeltbändern bekannt ist (Abb. 45),[81] selten auch in den *alem* von *khali*[82] und *chuval*[83] erscheint, und (3) eine Variante auf einer Gruppe von Ersarï-Teppichen mit Nischenmuster.[84, 85]

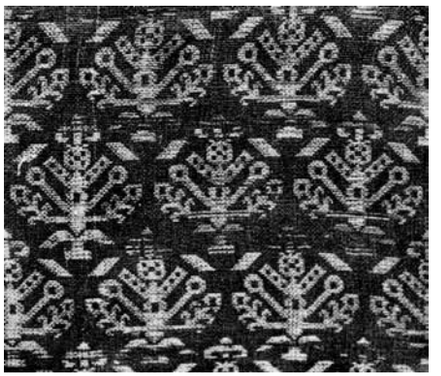


Abb. 89: Granatapfelmotive in einem spanischen Seidenstoff, 15. Jh. Nach May 1957: 203, Fig. 133.

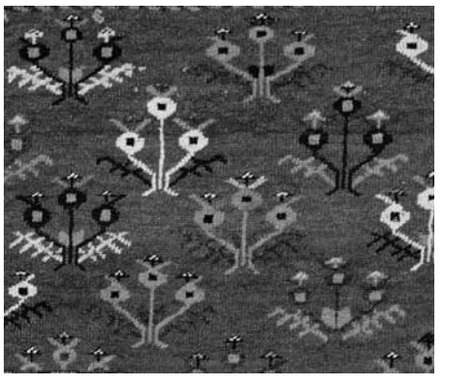


Abb. 90: Granatapfelmotive in den *alem* von Kat. Nr. 105, 16./17. Jh. Dieses Muster dürfte verwandt sein mit dem Muster auf Seidenstoffen wie Abb. 89.

Struktur: Der Teppich ist für sein Alter in einem erstaunlich guten Erhaltungszustand.

Farben: Farblich besticht dieses Stück durch seine warmen und harmonischen Farbtöne. Wie für die Yomut typisch hat der Teppich keine Insektenfarbstoffe.

Datierung: Dieser *dyrnak gül*-Teppich gehört zu den neunzehn vor 1650 radiokarbondatierten turkmenischen Knüpferzeugnissen.[86] Er stammt aus dem 16. oder 17 Jahrhundert.

Die Mehrgül-Teppiche der Yomut (Kat. Nr. 106–108)

Die Herkunft und Entwicklung des turkmenischen Mehrgül-Teppichs und seiner Muster (*kepse gül*, C-*gül*, «Wolkenband-*gül*») werden in einem besonderen Kapitel beschrieben.[87]

77 Siehe Anhang III, Tabelle 13, oder Band 1, Daten zu Kat. Nr. 102.
78 Siehe Abschnitt «4. Hochrote Färbungen mit Krapp» im Kapitel «Scharlach und Purpur».
79 Vergl. Kat. Nr. 93.
80 Siehe Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 105 in Band 1.
81 Kat. Nr. 38, 39, 53 und 125.
82 Dienes/Reinisch 2001: Nr. 227.
83 Hodenhagen 1997: Nr. 71.
84 Mackie/Thompson 1980: Nr. 95; Kaffel 2007: Abb. 1 und 4 – 7.
85 Zur Herkunft und Bedeutung des Granatapfels siehe Muthmann 1982.
86 Siehe Abschnitt «3.2.1 ^{14}C Datierungen in den Zeitraum von 1450–1650» im Kapitel «Von der visuellen Einschätzung zur wissenschaftlichen Analyse».
87 Siehe das Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».

106

Yomut Mehrgül-Teppich

Dieser Teppich gehört zu einer kleinen Gruppe von bisher drei bekannten Exemplaren.[88] Diese sind die einzigen Yomut Mehrgül-Teppiche mit drei unterschiedlichen, gleichrangig im Feld stehenden Mustern: Dem frühen *kepse gül*, dem C-*gül* und dem «Wolkenband-*gül*». Das Konzept der Mehrgül-Teppiche ist eine turkmenische Adaption der Muster safawidischer Shah Abbas-Teppiche mit grossen Palmetten, Sichelblättern und Wolkenbändern.[89] Die ^{14}C Datierung von zwei dieser drei Mehrgül-Teppiche ins 16./17. Jahrhundert unterstützt die Hypothese der safawidischen Musterherkunft.

Neben der seltenen Feldmusterung zeigen bei Kat. Nr. 106 auch die Bordüren ungewöhnliche Merkmale. So ist die Hauptbordüre rotgrundig, was bei turkmenischen Teppichen selten ist. Im weiteren sind die Begleitbordüren mit einer Ranke mit Lotuspalmetten hervorzuheben (Abb. 93), die in dieser frühen Form nur noch vom Zeltband Kat. Nr. 99 bekannt ist (Abb. 95). Die Herkunft dieses Musters geht wie das Feldmuster auf Vorbilder aus dem safawidischen Persien zurück, wo von einer «Ranke mit Lotuspalmetten und Gabelblättern» gesprochen wird (Abb. 91 und 92). Spätere turkmenische Versionen sind auf einigen *khali* des 18. und 19. Jahrhunderts in einer vereinfachten Variante anzutreffen (Abb. 96).

Dass das Muster der Begleitbordüre für die Knüpferin dieses Teppichs (Kat. Nr. 106) im frühen 17. Jahrhundert neu und ungewohnt war, zeigt die etwas ungelenke Version der Längsbordüren (Abb. 94). Es hat ihr sichtlich Mühe bereitet, das Muster um 90° gedreht wiederzugeben.

Datierung: Der Teppich wurde mittels der ^{14}C Methode in den Zeitraum zwischen ca. 1450 und 1640 datiert, womit er ein Zeitgenosse der Shah Abbas-Teppiche ist.[90]

88 Siehe Abbildung 11–13 im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*». Ein viertes Exemplar ist 2013 aufgetaucht, gehört aber nicht zur Yomut-Gruppe sondern zu den Qaradashlï (siehe Kat. Nr. 153 im Kapitel «Die Yazïr-Qaradashlï»).

89 Siehe den Abschnitt «Schah Abbas-Teppiche mit grossen Palmetten» im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».

90 Siehe das Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».

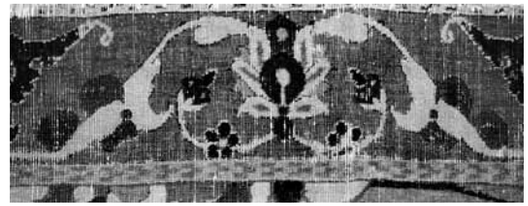


Abb. 91: Ausschnitt aus der Bordüre eines safawidischen Teppichs mit grossen Lotusblüten und Gabelblättern, 17. Jh. Gulbenkian Museum Lissabon.



Abb. 92: Ausschnitt aus der Bordüre eines safawidischen Teppichs mit grossen Palmetten und Gabelblättern, Khorasan, Mashad (?), 17. Jh. Nach Völker 2001: 251.



Abb. 93: Ausschnitt aus der Querbordüre (Schussrichtung) des Mehrgül-Teppichs Kat. Nr. 106 mit Palmetten und Gabelblättern. 16./17. Jh.

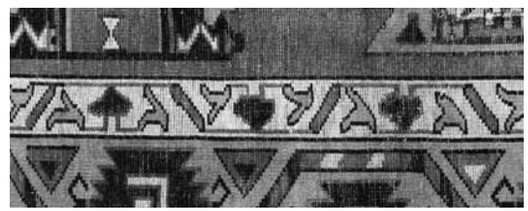


Abb. 94: Ausschnitt aus der Längsbordüre (Kettrichtung) des Mehrgül-Teppichs Kat. Nr. 106 mit Palmetten und Gabelblättern. 16./17. Jh. Der Ausschnitt zeigt, dass die Knüpferin nicht in der Lage war, das für sie ungewohnte Muster auch um 90° gedreht (senkrecht) wiederzugeben.



Abb. 95: Ausschnitt der Bordüre des Zeltbandes Kat. Nr. 99 mit Palmetten und Gabelblättern, 17. Jh. Dieser Bordürentyp ist auf Zeltbändern bisher nur von Kat. Nr. 99 bekannt.



Abb. 96: Ausschnitt aus der Bordüre (Kettrichtung) des *khali* Kat. Nr. 104 mit Palmetten und Gabelblättern und *chuval gül*-Feldmusterung, 18. Jh. Die für die Knüpferin offenbar zu komplizierte Palmette wurde durch einen Rhombus ersetzt.

107

Yomut Mehrgül-Teppich der Sammlung Woger

Muster: Dieser Mehrgül-Teppich zeigt an Stelle der drei Feldmuster von Kat. Nr. 106 nur noch zwei: Das frühe *kepse gül* und das C-*gül*. Das «Wolkenband-*gül*» fehlt, es war den Turkmenen offensichtlich zu fremd und wurde schnell wieder aufgegeben. Nur in wenigen späteren Stücken wie dem Pfatschbacher-Teppich und einem bei Bausback publizierten Vergleichsstück hat eine stark vereinfachte Form des Wolkenband-*gül* noch ein spätes Echo gefunden.[91]

Nennenswert ist eine Besonderheit in der unteren Querbordüre. Dort sind die sonst lose neben den gerollten Blättern in die Ranke eingefügten Dreiecke zum Teil mit den gerollten Blättern verbunden, was an «Pseudo-Kufi»-Ornamente erinnert.[92]

Farben: Die etwas gedämpfte Farbpalette des Teppichs könnte auf einen Fremdeingriff zurückzuführen sein. Die Farbigkeit dürfte ursprünglich ebenso lebhaft wie bei Kat. Nr. 106 gewesen sein.

Datierung: Wie Kat Nr. 106 konnte auch dieser Teppich mittels der ^{14}C Methode ins 16./17. Jahrhundert datiert werden. Auf Grund seiner bereits reduzierten Mehrgül-Musterung ist eine Entstehung um 1600 am wahrscheinlichsten.

108

Yomut Mehrgül-Teppich der Sammlung Hecksher

Dieser Teppich ist das eindrucksvollste Beispiel der kleinen Gruppe von Mehrgül-Teppichen mit der Übergangsform vom frühen- zum «klassischen» *kespe gül*.

Während der vergleichbare Mehrgül-Teppich der Sammlung Baer mit seinen geringfügigen Abweichungen noch fast identisch ist mit Kat Nr. 108, haben die beiden anderen Vergleichsstücke, der Mehrgül-Teppich der Sammlung Keshishian und der Rippon Boswell-Teppich, erkennbare Merkmale einer mustertechnischen Weiterentwicklung und sind daher aller Wahrscheinlichkeit später entstanden.[93]

Datierung: Auf Grund der Radiokarbondatierung ist eine Entstehung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts möglich. Sicher dürfen wir aber davon ausgehen, dass der Teppich spätestens im frühen 18. Jahrhundert entstanden ist.

109

Yomut-*khali* mit *kepse gül*-Feldmusterung

Dies ist einer der frühesten *kepse gül*-Teppiche mit dem «klassischen» *kepse gül* und einer einfach gezeichneten, aber eindrucksvollen und sehr archaisch anmutenden Bordüre.

Muster: Das «klassische» *kepse gül* im Feld zeigt eine zeichnerische Qualität, die von den wenigsten Vergleichsstücken erreicht wird. Von vergleichbar guter Qualität ist das *kepse gül* bei Kat. Nr. 94.

Die Zeichnung der Bordüre wirkt etwas grob, trotzdem hat sie eine starke Ausstrahlung und passt gut zur Musterung des Feldes. Möglicherweise handelt es sich um den Versuch einer Kombination des alten Musters, der Ranke mit gerolltem Blatt, mit dem neuen Muster, der Ranke mit Lotuspalmetten und Gabelblättern (Abb. 91–94). Das würde zum hohem Alter des Stücks passen. Auch die *ashik*-Motive in der oberen und die gerollten Blätter in der unteren Querbordüre sind von ungewöhnlicher Urwüchsigkeit.

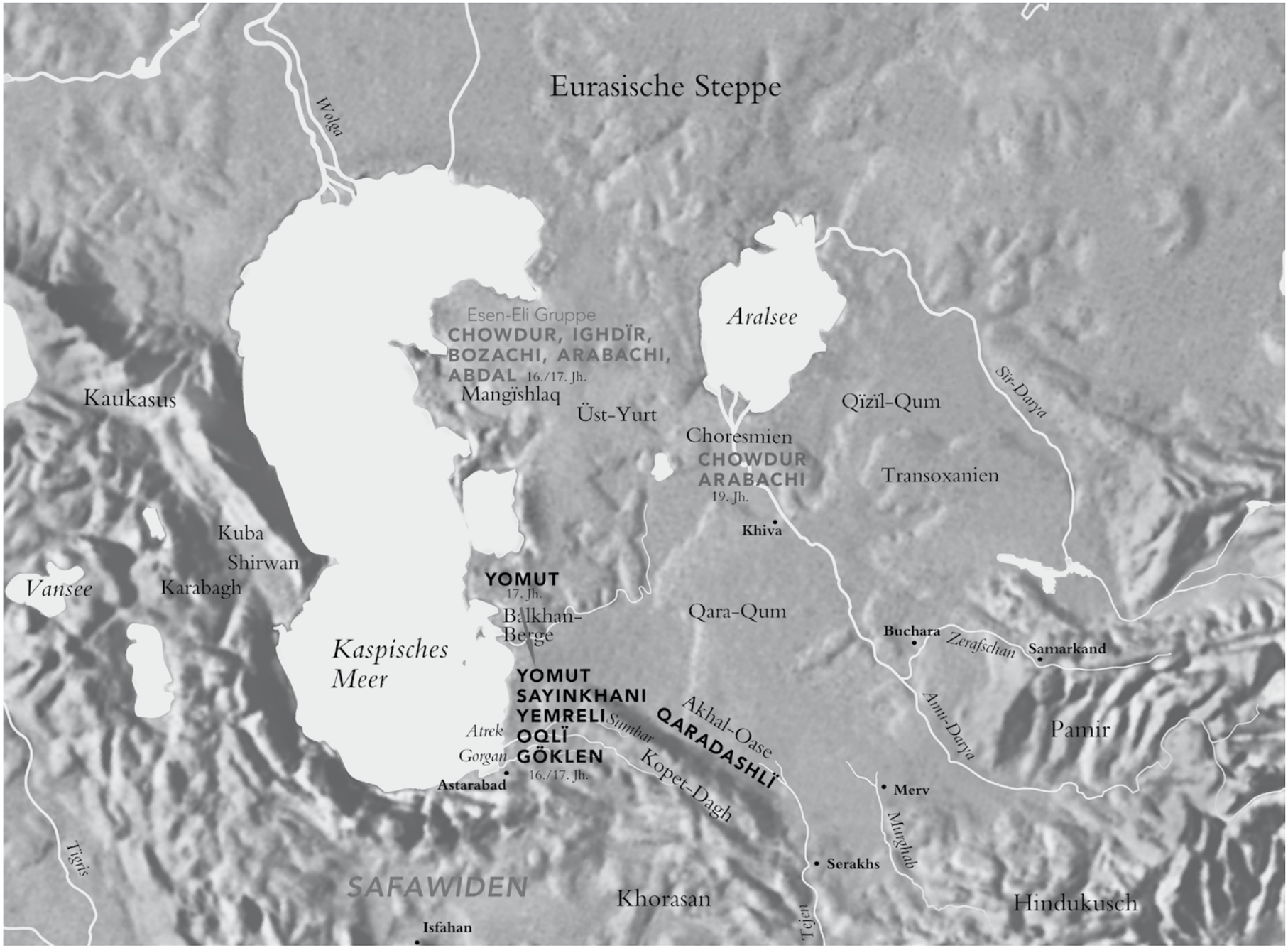
Datierung: Es dürfte sich bei diesem *kepse gül*-Teppich um eines der ältesten bisher bekannten Exemplare mit «klassischem» *kepse gül* handeln.[94] Eine Datierung ins 18. Jahrhundert scheint hier angemessen und wird auch von der Radiokarbondatierung bestätigt.

91 Siehe Abb. 74–77 im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».

92 Zum Thema «Pseudo-Kufi» in turkmenischen Knüpfarbeiten siehe das Zeltband Kat. Nr. 99 und die Teke-*torba* Kat. Nr. 56.

93 Siehe Abb. 14–17 im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».

94 Siehe dazu den Abschnitt «Das Erbe der Mehrgül-Teppiche» im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».


Eurasische Steppe
Wolga
Esen-Eli Gruppe
CHOWDUR, IGHDÏR, BOZACHI, ARABACHI, ABDAL 16./17. Jh.
Mangïshlaq
Üst-Yurt
Aralsee
Kaukasus
Qïzïl-Qum
Sïr-Darya
Choresmien
CHOWDUR
ARABACHI
19. Jh.
Transoxanien
Khiva
Kuba
Shirwan
Vansee
Karabagh
YOMUT
17. Jh.
Balkhan-Berge
Qara-Qum
Buchara
Zerafschan
Samarkand
Kaspisches Meer
YOMUT
SAYINKHANI
YEMRELI
OQLÏ
GÖKLEN
16./17. Jh.
Akhal-Oase
QARADASHLÏ
Atrek
Gorgan
Astarabad
Stumbar
Kopet-Dagh
Amu-Darya
Pamir
Merv
Murghab
Tigris
Serakhs
SAFAWIDEN
Khorasan
Hindukusch
Isfahan
Tejen

Die «Adler»-*gül*-Gruppen

Yomut, Göklen, Yemreli, Oqlï, Sayinkhani, oder andere Gruppe
Balkhan-Berge, Gorgan/Atrek Ebene, Astarabad, Sumbartal
Kat. Nr. 110 – 116; 157 – 160

Einführung

Zusammen mit den Stücken der beiden vorgehenden Kapitel «Die Qaradashlï» und «Die Yomut» (Kat. Nr. 75 – 109) und denen des folgenden Kapitels «Die P-Chowdur-Gruppe» (Kat. Nr. 117 – 121) wurden die hier besprochenen Knüpferzeugnisse der «Adler»-*gül*-Gruppen bis in die späten 1970er-Jahre alle weitgehend der grossen «Yomut-Familie» zugeordnet. Diese «Yomut-Familie» bildet unter den turkmenischen Knüpferzeugnissen eine der grossen Hauptgruppen, die geographisch im Südwesten Turkmenistans anzusiedeln sind.

Die Problematik der bisherigen Verwendung des Bergriffs «Yomut» oder «Yomut Familie» als Herkunftsangabe für turkmenische Teppiche wird in der Einleitung zum Kapitel «Die Qaradashlï» eingehend besprochen.

Zu den in diesem Kapitel besprochenen Objekten gehört u.a. auch die Gruppe, die Thompson 1980 erstmals definiert, als «fine brown Yomuts» bezeichnet und einen Teil davon versuchsweise den Yemrelï zugeordnet hatte.[1] Rautenstengel und Azadi haben diese Gruppe weiter verfolgt, Rautenstengel mehr mit Bezug auf technische Besonderheiten und Azadi auf eine mögliche ethnographische Zuordnung zu den Göklen, anstelle der von Thompson vorgeschlagenen Yemreli. Obwohl Azadi sich bemühte, seine Zuordnung zu den Göklen zu rechtfertigen, ist eine klare Beweisführung bis heute genauso ausstehend wie im Falle von Thompsons Zuordnung zu den Yemreli.

Das aus dem safawidischen Persien übernommene, für diese Gruppe namensgebende Palmettmuster («Adler»-*gül*) wurde von russischen Pionieren wie Bogolyubov erstmals als «Adlermotiv» bezeichnet.[2] Diese Interpretation wurde bisher mit wenigen Ausnahmen[3] beibehalten. Auch Thompson übernahm die Benennung und bezeichnete das Muster als «spread eagle» *gul*.[4] Rautenstengel folgt in ihrer Arbeit dem Beispiel Thompsons, reduziert aber den Namen auf «Eagle»-*göl*.[5]

Karte: Die Turkmenischen Stämme im Norden und Südwesten Turkmenistans.
Die "Adler"-*gül*- und "P-Chowdur"-Gruppen, 16.–19. Jahrhundert.
Nach Bregel 2003: Karte 36.

1 Mackie/Thompson 1980: 135 ff.
2 Bogolyubov 1973 (1908/09): Nr. 13.
3 John Eskenazi vermutet eine safawidisch florale Herkunft des Musters (Eskenazi 1983: 389, Abb. 90).
4 Mackie/Thompson 1980: 136.
5 Rautenstengel/Azadi 1990.

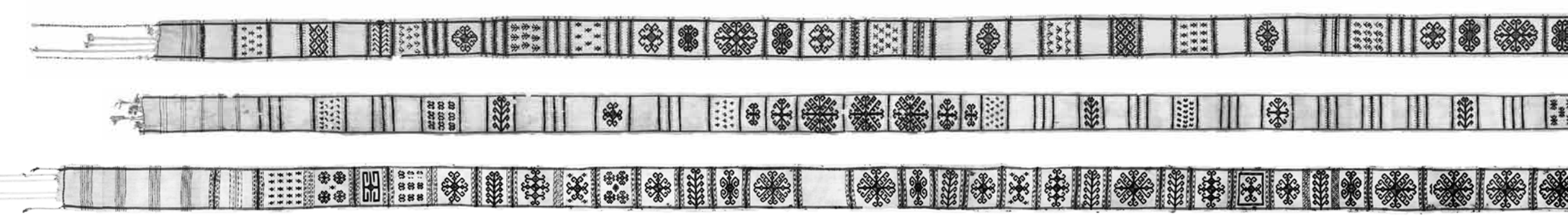


Abb. 1, oben: Das «Adler»-*gül aq yüp* Kat. Nr. 110, Privatsammlung.
Abb. 2, Mitte: Das «Adler»-*gül aq yüp* Kat. Nr. 156, Sammlung Hoffmeister.
Abb. 3, unten: Das «Adler»-*gül aq yüp* Kat. Nr. 111, Privatsammlung.

Da sich diese Benennung in der Teppichliteratur eingebürgert hat, soll sie hier beibehalten werden, obwohl sie vermutlich nicht nur unkorrekt, sondern sogar irreführend ist.[6]

Erstaunlicherweise spricht Rautenstengel zwar in ihrer Musteranalyse der «Adler»-*gül*-Gruppe I Teppiche von «Palmettenformen» in den Bordüren,[7] übersieht aber die starke Ähnlichkeit des von ihr als «Adler» bezeichneten Musters mit den persischen Vorbildern des 16./17. Jahrhunderts, auf die sie auch im Zusammenhang mit dem Bordürenmuster nicht eingeht. Die persischen werden im Zusammenhang mit den Teppichen der «Adler»-*gül*-Gruppen ausführlicher behandelt.

Das historische Umfeld der «Adler»-*gül*-Gruppen

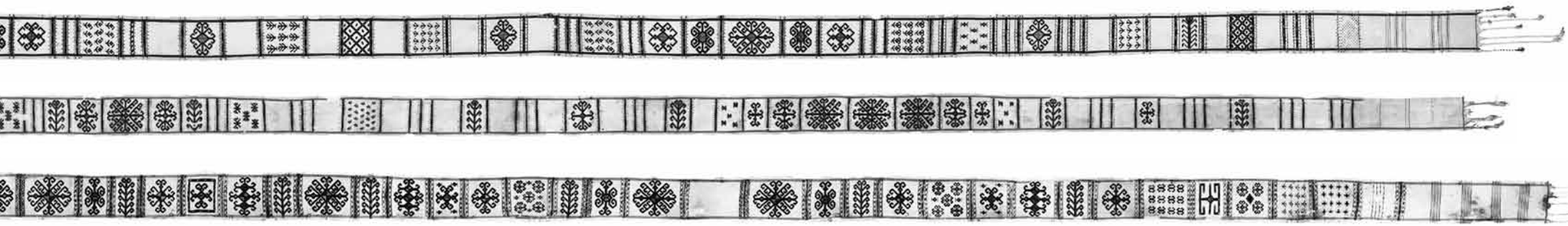
Radiokarbondatierungen haben gezeigt, dass die *aq yüp* und vermutlich auch die *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe I aus dem 17. Jahrhundert stammen und auf Einflüsse aus dem safawidischen Persien zurückzuführen sind. Alle diese Stücke stammen aus dem südwestlichen Grenzgebiet zu Persien, aus der Ebene der beiden Flüsse Gorgan und Atrek und der Stadt Astarabad (heute Gorgan). Auch spätere Stücke der «Adler»-*gül*-Gruppen zeigen noch deutliche Spuren dieses persischen Einflusses, der sich bis ins frühe 20. Jahrhundert gehalten hat. Ein gutes Beispiel dafür ist Kat. Nr. 159 (Abb. 44), ein *khali* mit einer hebräischen Inschrift und der Erwähnung von Astarabad als Herstellungsort. Dass eine ethnische Zuordnung dieser Stücke mit Problemen behaftet ist, wurde bereits angedeutet. Sie müssen vermutlich viel eher nach Südwest-Turkmenistan oder teilweise sogar nach Astarabad («Adler»-*gül* Gruppen I und III) verwiesen werden.

Diese asymmetrisch geknüpften Stücke zeigen einen unverkennbar persischen Einfluss aus der Zeit der Safawiden. Die prächtigsten Exemplare, diejenigen der «Adler»-*gül*-Gruppe I, zeigen nicht nur den klassisch persischen, nach links offenen asymmetrischen Knoten, sondern enthalten auch einen Anteil von Seide als Schussmaterial im Grundgewebe. Diese Erzeugnisse und ihre Nachkommen könnten die Produkte einer Entwicklung sein, die in Werkstätten begann und parallel dazu auch in die Tradition der Region («Adler»-*gül*-Gruppe II) Eingang gefunden hat. Vor 1550 dürften turkmenische Teppichmuster wie das «Adler»-*gül* und die dazugehörige Palmettenbordüre (auch «Schiffchen-Bordüre» genannt), überhaupt das ganze Musterkonzept der «Adler»-*gül*-Teppiche und auch der dazugehörigen Zeltbänder noch nicht bekannt gewesen sein. Es handelt sich dabei um neue Entwürfe aus dem späten 16. oder frühen 17. Jahrhundert.

Die Knüpferzeugnisse der «Adler»-*gül*-Gruppen I, II, und II

Die von Rautenstengel definierten «Adler»-*gül*-Gruppen I–III zeigen eine relativ homogene Musterung, die in den Bereich der sog. Mehrgül-Teppiche (multiple *gul* carpets) gehören und eine für das Turkme-

6 Anstelle eines Ursprungs aus einer persischen Palmette suggeriert die Interpretation «Adlermotiv» eher einen Ursprung bei eingewanderten Turkvölkern und deren Tradition aus dem östlichen Steppengürtel.
7 Rautenstengel/Azadi 1990: 32.



nengebiet neue Musterentwicklung darstellen, deren Anfänge frühestens in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts anzusetzen sind.[8] Die Musterung der *khali* setzt sich zusammen aus einem Palmettmuster, dem «Adler»-*gül* und dem *dyrnak*-*gül*. Diese umfangreiche Gruppe hat Rautenstengel in drei Untergruppen aufgegliedert.[9] Weiter ist sie nicht gegangen. Azadi hingegen machte einen Zurodnungsversuch zu den Göklen.

Mit den neuen Datierungen und Farbanalysen (unsererseits) lässt sich nun die von Eiland vorgeschlagene safawidische Herkunft der «Adler»-*gül* Gruppen unterstützen.[10]

Die drei Gruppen haben die folgenden strukturellen Merkmale:[11]

Gruppe I:
– Wolle und rot gefärbte Seide als Schussmaterialien.
– Extrem präzise gezeichnete Musterung.
– Tief saturierte Farben.

Gruppe I & III:
– Asymmetrisch, links offene Knüpfung.
– Florgarn 3-fädig (3Z anstatt 2Z, wie sonst üblich).
– Mit *gyjak*-Streifen broschierte, flach gewebte *alem* der *khali*.

Gruppe II:
– Wolle und Baumwolle als Schussmaterialen.
– Assymetrisch, rechts offene Knüpfung.
– Florgarn mehrheitlich 2-fädig (2Z).
– Gröbere Knüpfung als bei Gruppe I und III.
– Wärmere und hellere Farbpalette als bei Gruppe I und III.

Im Folgenden wird näher eingegangen auf unterschiedliche Stücke aus Gruppe I und II, sowie auf sehr ähnliche Stücke, die sich nicht direkt in eine der von Rautenstengel strikt definierten Gruppen einordnen lassen, zu diesen aber grosse Ähnlichkeiten zeigen.

Die Zeltbänder der «Adler»-*gül*-Gruppen (Abb. 1 – 3)

Diese Gruppe von «Adler»-*gül*-Zeltbändern (*aq yüp*) besteht aus lediglich acht veröffentlichten Exemplaren. Das vermutlich jüngste[12] weicht schon deutlich ab von den ältesten Vertretern aus dem 17. Jahrhundert, zeigt aber noch die meisten der gruppentypischen Merkmale. Zwei zusätzliche Beispiele sind nur weitgehend verwandt mit dieser Gruppe, beides vermutlich Stücke aus dem späten 19. Jahrhundert. Das eine aus St. Petersburg[13] steht den «Adler»-*gül*-Gruppen nicht nur in der Musterung, sondern auch mit seinen Seidenschüssen noch etwas näher als

8 Mehrgül-Teppiche werden ausführlich besprochen im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».
9 Rautenstengel/Azadi 1990.
10 Eiland 2001.
11 Vergl. Rautenstengel/Azadi 1990: 18 – 23.
12 Herrmann 1, 1989: Tafel 48a.
13 Tsareva 1993: Tafel 44.

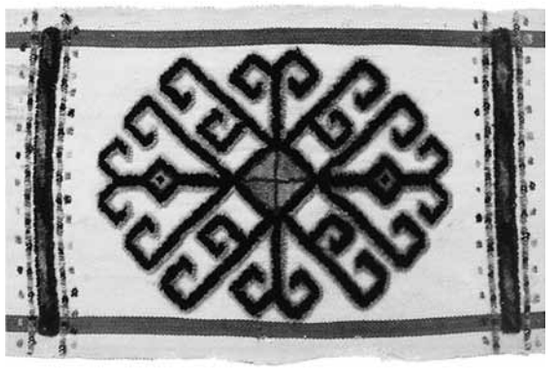


Abb. 4: Rosette im Zentrum des Zeltbands Kat. Nr. 110.



Abb. 5: Rosette im Zentrum des Zeltbands Kat. Nr. 156.

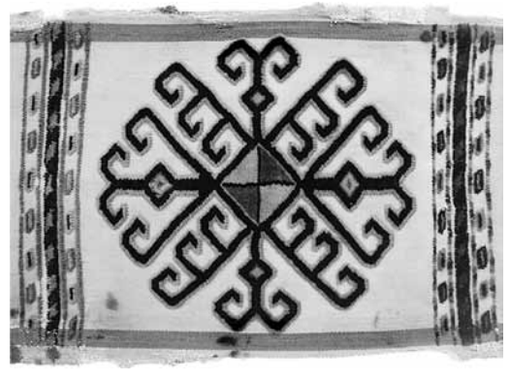


Abb. 6: Rosette im Zentrum des Zeltbands Kat. Nr. 111.

Die zentralen Rosetten der drei Bänder sind unterschiedlich gestaltet. Eine unterschiedliche Anzahl von Haken ziert die horizontal/vertikal und diagonal stehenden Kreuzformen. Die Rosette von Kat. Nr. 111 (Abb. 6) ist am besten proportioniert und wirkt am ausgewogensten.

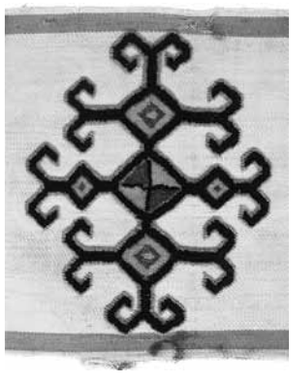
das schon wesentlich stärker «yomudisierte» zweite, bei Jourdan veröffentlichte Beispiel.[14] Ausserdem sind einige Bänder, die den Arabachi zugeordnet werden, unschwer als Nachahmungen der «Adler»-*gül aq yüp* zu erkennen.[15]

Die ins Auge springenden Gemeinsamkeiten der acht veröffentlichten «Adler»-*gül*-Bänder sind: Ihre geringe Breite von 17 bis 23 cm, das Fehlen von geknüpften Längsbordüren mit der klassischen Zickzacklinie,[16] ihre auf Rhomben-, Kreuz- und Hakenformen reduzierte, filigrane, nach einem Zentrum ausgerichtete, streng durchkomponierte Musterung und ihre beim ersten Hinsehen auf schwarzblau und rot reduzierte Farbpalette. In Wirklichkeit aber liegt ihr Farbenreichtum mit bis zu dreizehn Farben im normalen Bereich «klassicher» turkmenischer Zeltbänder.[17]

Trotz des einheitlichen Erscheinungsbildes sind die Muster der einzelnen Bänder unterschiedlich und zeigen im Detail einen unerwarteten Reichtum an Variationen. Allen gemeinsam sind die immer in den Zentren der einzelnen Musterblöcke stehenden, hakenbesetzten, auf einer Rautenkreuzform basierenden Rosetten (Abb. 4 – 6). Auch diese unterscheiden sich in der Anzahl der angesetzten Haken in drei Varianten. Dass mehr oder weniger Haken nichts mit dem Alter der Bänder zu tun haben, unterstreicht die Tatsache, dass die beiden ins 17. Jahrhundert datierten Exemplare Kat. Nr. 110 und 156 die beiden Extreme zeigen: nämlich die höchste beziehungsweise die geringste Anzahl Haken.

Die Verbindung dieser Zeltbandgruppe zu den «Adler»-*gül*-Teppichgruppen besteht nicht nur in der strengen, regelmässigen Musterzeichnung und der Farbpalette, sondern auch in einigen technischen Gemeinsamkeiten wie der Verwendung von Seide, Baumwolle und Wolle als Schussmaterialien und den farbig umwickelten Fransen der Zöpfe zu Beginn und am Ende des Bandes, zumindest bei Kat. Nr. 111 (Abb. 9). Solche umwickelten Fransen sind ein klassisches Erkennungsmerkmal der *torba* von «Adler»-*gül*-Gruppe II.[18] Ausserdem gibt es auch Parallelen in der Musterung. Zum einen sind dies drei miteinander verbundene, mit Haken besetzte Rauten (Abb. 7), zum anderen die

14 Jourdan 1989: Nr. 183.
15 Unpubliziert.
16 Z.B. Kat. Nr. 4, 38, 39, 99, 125, 153, 154.
17 In einigen Fällen kann diese Zahl jedoch deutlich überschritten werden. Ein Beispiel dafür ist das üppige *aq yüp* der Salor, Kat. Nr. 4.
18 Siehe Kat. Nr. 114 und die dazu aufgelisteten Vergleichsstücke.



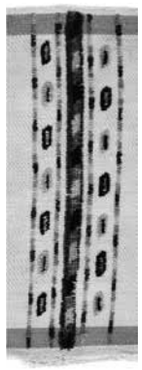


Abb. 7, links, Ausschnitt aus Kat. Nr. 111:
Die drei aneinandergehängten, mit Hakenformen versehenen Rhomben erscheinen auch auf einem der sieben Teppiche der «Adler»-*gül*-Gruppe I gut sichtbar in der Bordüre und zwischen den *dyrnak*-Motiven im Feld (siehe Rautenstengel/Azadi 1990: Abb. 3 und 49).

Abb. 8, rechts, Ausschnitt aus Kat. Nr. 111:
Die dreiteiligen Streifen mit den kleinen Rhomben (*gyjak*) sind nicht nur ein typisches Merkmal der «Adler»-*gül aq yüp, sondern auch* der flach gewebten *alem* aller *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppen I und III (vergl. Kat. Nr. 113, sowie Rautenstengel/Azadi 1990: Abb. 50 und 52).



Abb. 9, Detail aus Kat. Nr. 111:
Die Enden der verzopften Fransen sind auf einer Länge von bis zu 7 cm jeweils zweifarbig umwickelt. Dies ist ein ungewöhnliches Phänomen, welches aber charakteristisch ist für die Fransen der *torba* der «Adler»-*gül*-Gruppe II (siehe Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 114).

kleinen, aneinander gereihten *gyjak*-Motive *(*Rhomboide) in den Zwischenstreifen (Abb. 8). Ersteres Muster zeigt ein *khali* der «Adler»-*gül* Gruppe I,[19] letzteres ist ein typisches Charakteristikum der flach gewebten *alem* der «Adler»-*gül*-Gruppen I und III.[20]

Diese kleine Gruppe von Zeltbändern hebt sich durch die oben erwähnten Besonderheiten von der Mehrheit anderer turkmenischer Zeltbänder deutlich ab. Üblicherweise sind Zeltbänder dieser Region Zentralasiens nicht nur breiter, sondern in ihrer Musterung und Farbgebung auch üppiger (z.B. Kat. Nr. 4, 38, 53) und oft auch nicht so ausgeprägt auf die Mitte des Bandes ausgerichtet. Die von Rautenstengel vorgeschlagene Verwandschaft dieser *aq yüp*-Gruppe zu den *khali* der drei «Adler»-*gül*-Gruppen ist aus oben genannten Gründen gut nachvollziehbar.[21] Schwieriger zu verstehen ist die Zuordnung der einzelnen Bänder zu einer der drei vor allem auf strukturellen Merkmalen basierenden Gruppen der Teppiche und Taschenformate. Rautenstengel ordnet Kat. Nr. 111 zu Gruppe I und Kat. Nr. 156 zu Gruppe II[22] und ein bei Andrews et al. 1993 veröffentlichtes Exemplar zu Gruppe III.[23] Da diese Zeltbänder auf Grund ihrer Struktur (Mischtechnik auf Kettreps) immer mit dem symmetrischen Knoten gearbeitet sind, ist eine Zuordnung zu einer der drei Gruppen auf Grund der Knüpftechnik nicht möglich. Rautenstengel hat diese Zurordnungen vermutlich auf Grund des Vorhandenseins oder Fehlens von Seide, bzw. Baumwolle als Schussmaterial vorgenommen. Auch die 3-Fädigkeit (3Z) des Flormaterials von Kat. Nr. 111 dürfte ein Kriterium für ihre Zuordnung zur Gruppe I gewesen sein. Diese 3-Fädigkeit ist aber weder konsequent noch vorherrschend (vergl. Strukturanalyse Kat. Nr. 111 in Band 1). Lediglich die mit Insektenfarbstoff, hier mexikanische Cochenille, gefärbten Garne sind wegen ihrer Feinheit meist als 2-fädig (2Z), nämlich bis zu 4-fädig (4Z). Das hat aber nichts mit der 3-Fädigkeit des Florgarns der *khali* der Gruppen I und III zu tun, sondern steht im Zusammenhang mit insektengefärbtem Wollgarn aus der Zeit vor 1850.[24]

Nicht nur die freie Verwendung unterschiedlicher Materialien in den Schüssen (Wolle, Baumwolle und Seide), sondern auch ein relativ freier Umgang mit der Musterung ist typisch für diese Bänder. Obwohl sie alle unverkennbar dieselbe Mustersprache sprechen, ist ihre Ähnlichkeit untereinander doch nicht annähernd so grosss wie dies bei den verwandten *khali* der Gruppe I der Fall ist, und dies nicht nur in Bezug auf ihre Musterung sondern auch auf ihre Struktur. Trotzdem dürfte es sich um eine Werkstattproduktion handeln, was sie am ehesten in die Nähe der *khali* der Gruppen I und III bringt. Für eine Werkstattproduktion spricht aber nicht nur ihre aussergewöhnlich gut organisierte Musterung, sondern auch die strenge Farbgebung und die Seide im Schussmaterial.

19 Rautenstengel/Azadi 1990: Abb. 3, dort gut sichtbar in der Bordüre, aber auch im Feld als Tertiärmotiv.
20 Vergl. Abb. 21 in diesem Kapitel.
21 Rautenstengel/Azadi 1990: 34.
22 Rautenstengel/Azadi 1990: 17.
23 Andrews et al. 1993: Nr. 43.
24 Siehe Kapitel «Scharlach und Purpur».

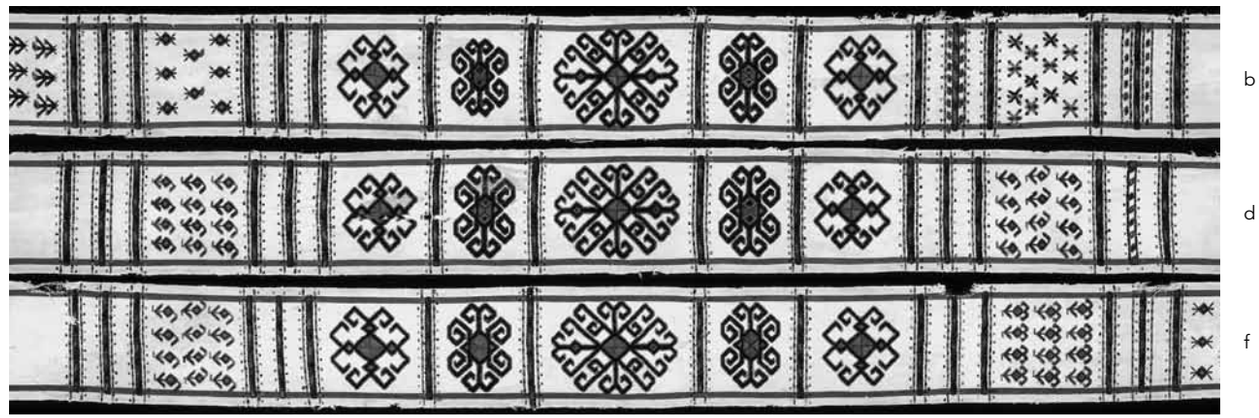


Abb. 10: Die Ausschnitte aus dem «Adler»-*gül aq yüp* Kat. Nr. 110 zeigen die jeweiligen Primär-Musterteile: eines im Zentrum und je eines links und rechts davon (vergl. Abb. 1). Alle drei Musterteile sind sich sehr ähnlich, ja fast identisch, was auf eine professionelle Produktion, vielleicht eine Werkstattarbeit hinweisen könnte.

110

«Adler»-*gül aq yüp*

Das *aq yüp* Kat. Nr. 110 ist im Gesamten etwas einfacher ausgeführt als Kat. Nr. 111, es hat aber eine frühere Datierung. Die Struktur ist etwas gröber und die Musterung etwas weniger komplex, auch etwas weniger fulminant. Durch den etwas höheren Flor wirkt das Band zudem etwas weniger fein. Am Anfang fehlen etwa 60 cm des eröffnenden Streifenmusters (vergl. Abb. 1 links).

Muster: Die Ornamentik ist stark zentrumsbetont. Dies entspricht – vermutlich nicht zufällig – der häufigeren Form der strengen Musterkomposition dieser kleinen (Werkstatt-?) Gruppe. Auch die beiden Zeltbänder Kat. Nr. 111 und 156 haben einen zentrumsbetonten, wenn auch leicht abweichenden Musteraufbau. Das Primär-Muster in der Mitte von Kat. Nr. 110 wird links und rechts wiederholt (vergl. Abb. 1), was das Zentrum noch einmal betont. Die drei Ausschnitte der Primär-Musterteile auf Abb. 10 zeigen die enorme Regelmässigkeit der Musterung, was auf eine geplante, professionelle Produktion – vermutlich auf eine Werkstattarbeit – hinzuweisen scheint.

Im Zentrum der Sekundär-Musterteile steht jeweils ein Gittermuster (Abb. 13), welches einem «Zaun» gleich die einzelnen Primär-Musterteile voneinander trennt (vergl. Abb. 1 und 11). Diese Sekundär-Muster stehen immer zwischen den Primär-Mustern, sowie am Anfang und Ende des Bandes. Einen nicht unwichtigen Anteil an der Musterung haben auch Streifen, die links und rechts von Punkten begleitet werden. Oft sind diese Streifen in dreifacher Anordnung.

Mit seiner spärlichen Gesamtmusterung gleicht dieses *aq yüp* stärker Kat. Nr. 156 als dem reicher dekorierten Kat. Nr. 111. Es zeigt ausserdem eine erhöhte Anzahl von Mustersegmenten mit kleinen Blümchen. Die bei fast allen Bändern dieser Gruppe anzutreffenden Baumformen sind hier etwas abweichend, indem die üblicherweise an den «Ästen» angehängten Hakenformen (vergl. Farbtafel Kat. Nr. 110 oben und unten) zu kleinen Rhomben wurden (Abb. 12). Wie die meisten Beispiele dieser Gruppe zeigt auch dieses Band zumindest ein Muster, welches nur bei diesem Exemplar anzutreffen ist, nämlich die vielen kleinen Blümchen.

Struktur: Verglichen mit Kat. Nr. 111 weicht nicht nur die etwas gröbere Grundstruktur ab, sondern auch das Schussmaterial. Anstelle von ausschliesslich Seide (2Z) bei Kat. Nr. 111 wurde hier die Kom-

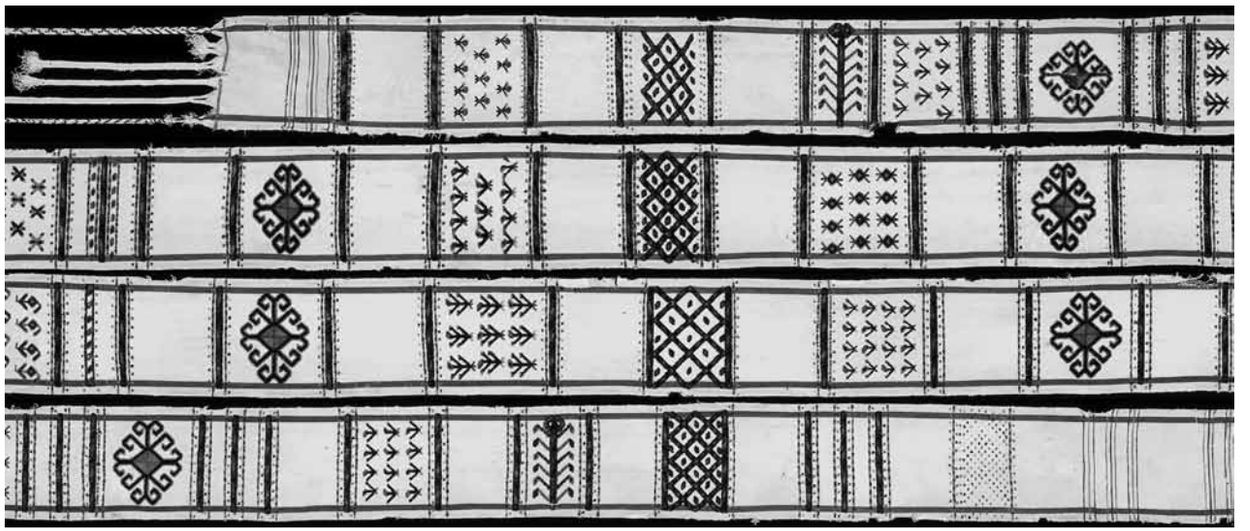


Abb. 11: Diese vier Ausschnitte aus dem «Adler»-*gül*-*Zeltband* Kat. Nr. 110 zeigen die Sekundär-Musterteile, die einerseits am Anfang und Ende (a, f), andererseits jeweils zwischen den Primär-Musterteilen platziert sind (b/c, d/e). Die Primär-Musterteile a/b, c/d und e/f (vergl. Abb. 10) liegen jeweils zwischen den Schnittstellen a/b, c/d, und e/f der Serkundär-Musterteile.

bination von Seide verzwirnt mit Baumwolle verwendet. Die einzelnen Schüsse bestehen also aus zwei Fäden (2Z) unterschiedlichen Materials: Seide und Baumwolle. Seide wurde auch für den Flor verwendet, und zwar in 4 verschiedenen Farben (Abb. 14).

Farben: Neben den üblichen Pflanzenfarbstoffen Indigo für Blau und Krapp für Violett- und Rottöne zeigt dieses Exemplar wie auch Kat. Nr. 111 eine reichliche Verwendung von Florgarn, welches mit dem damals kostbaren Insektenfarbstoff Cochenille aus Mexiko gefärbt wurde. Wie auch bei den Bändern Kat. Nr. 111 und 156 ist das so erzeugte leuchtende Rot in den viergeteilten Rhomben aller hakenbesetzten Kreuzformen zu finden. Zur Steigerung der Leuchtkraft wurde zudem Zinnbeize eingesetzt.[25]

Datierung: Die ^{14}C Analyse des Bandes zeigt deutlich eine Datierung in den Zeitraum zwischen ca. 1520 und 1670. Der Nachweis von mexikanischer Cochenille erlaubt eine Einschränkung auf frühestens 1550, da dieser Farbstoff vor dieser Zeit in Zentralasien kaum schon im Handel war.[26] Zusätzlich schränkt der Nachweis von Zinnbeize auf das frühe 17. Jahrhundert ein, vermutlich nicht vor 1610. Möglicherweise handelt es sich um ein Produkt aus der von Krusinski erwähnten Shah Abbas Werkstatt in Astarabad, die dort nach lokaler Tradition gearbeitet haben soll.

25 Siehe dazu auch die Beschreibung der Farben von Kat. Nr. 109, und Kapitel «Scharlach und Purpur».
26 Siehe das Kapitel «Scharlach und Purpur».

111

«Adler»-*gül aq yüp*

Dies ist das opulenteste und feinste Exemplar der bisher veröffentlichten Bänder dieser kleinen Gruppe. Es ist auch eines der wenigen kompletten Exemplare mit einer Länge von stattlichen vierzehn Metern. Bei einigen Vergleichsstücken fehlt in der Länge nur wenig,[27] andere sind mehr oder weniger grosse Fragmente.[28]

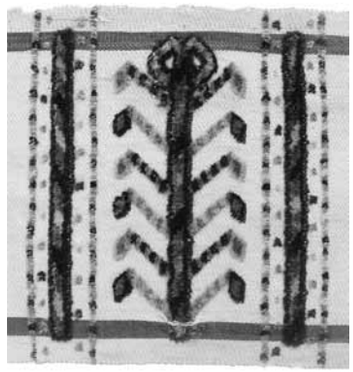
Muster: Als einziges Exemplar dieser Gruppe zeigt das Band nur ein singuläres, imposantes, 34 Musterelemente umfassendes Primärmusterteil im Zentrum, dem seitlich jeweils links und rechts ein zur Mitte hin orientiertes, grosses Sekundärmuster angegliedert ist (vergl. Abb. 3). Es ist auch das einzige Exemplar dieser Gruppe mit fünf grossen, hakenbesetzten Rosetten im Zentrum (vergl. Farbtafel Kat. Nr.

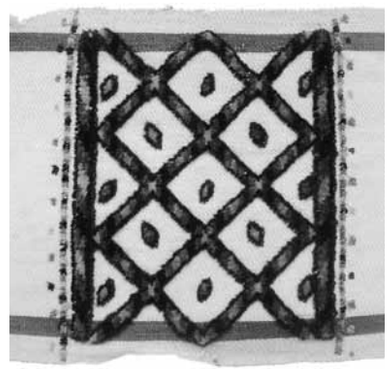
27 Kat. Nr. 110; Andrews et al. 1993: Nr. 43; Isaacson 2007: Nr. 5.
28 Rippon Boswell 58, 2002: Lot. 84; Isaacson 2007: Nr. 6.

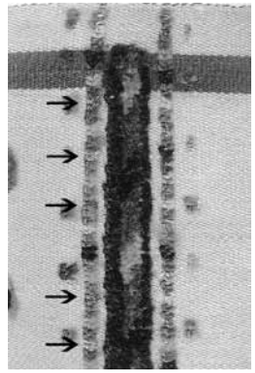
Abb. 12: Ausschnitt aus Kat. Nr. 110. Die Baumformen dieses Bandes sind etwas anders gezeichnet als in allen anderen Exemplaren dieser Gruppe, mit einer Ausnahme im Band der Sammlung Rothberg. Dort ist ein einziges Baummotiv sehr ähnlich gezeichnet (vergl. Isaacson 2007: No. 5). Die sonst an den Ästen angehängten Hakenformen sind hier zu kleinen Rhomben (*gyjak*) geworden.

Abb. 13: Ausschnitt aus Kat. Nr. 110. Jedes Band dieser kleinen Gruppe hat Muster, die allen Bändern gemein sind, aber auch solche, die nur jeweils im entsprechenden Band zu finden sind. Der hier gezeigte Ausschnitt zeigt ein solches Muster aus Kat. Nr. 110. Dieses Gittermuster bildet jeweils das Zentrum aller Sekundärmusterteile (siehe Abb. 11).

Abb. 14: Ausschnitt aus Kat. Nr. 110. Wie Nr. 111 hat auch dieses Band nicht nur Seide in den unsichtbaren Schüssen des Grundgewebes, sondern auch im Flor an der gemusterten Oberfläche (Pfeile).







111). Alle anderen veröffentlichten Exemplare zeigen nur deren drei. Wie bei anderen Bändern dieser Gruppe sind auch hier einzelne Musterelemente eingesetzt, die bisher nur in Kat. Nr, 111 bekannt sind. Dazu gehören die in Rahmen stehenden, mit Haken versehenen Rhomben im Primärmusterteil (Abb. 16), aber vor allem auch die grossen Hakenmotive am Anfang und Ende des Bandes (Abb. 15). Es handelt sich bei diesen beiden Hakenmotiven um eine Version des *sajnak*-Motivs, welches auch in Zeltbändern eine wichtige Rolle spielt.[29]

Wie ein Vergleich der Abb. 4 bis 6 verdeutlicht, zeigt dieses Band die präziseste Musterzeichnung vermutlich nicht nur der drei hier untersuchten Exemplare, sondern auch aller anderen bisher veröffentlichter Stücke dieser Gruppe. In Bezug auf seine Musterung dürfte es wohl das prächtigste Exemplar sein. Ohne Zweifel handelte es sich um ein Objekt von hohem Prestige, um ein Staussymbol.

Abschliessend ist auch interessant zu erwähnen, dass dieses opulente Band in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts angeblich im Besitz von Tewfik Pascha,[30] dem letzten Khediven (osmanischen Vize-König) von Ägypten, war. Tewfiq war ein Grossonkel des ägyptischen Königs Faruk. Laut Harold Keshishian, der dieses *aq yüp* (Kat. Nr. 111) zusammen mit einer Gruppe anderer Zeltbänder[31] von einem koptischen Händler aus Ägypten erworben haben soll, waren alle diese Bänder mit textilen Labels versehen, die mit Tusche in Arabisch beschriftet und auf die Rückseite der Bänder genäht waren. Die Beschriftungen sollen auf «*khedive* Tewfiq» hingewiesen haben, in dessen Besitz die Bänder waren, bevor sie an König Faruk übergingen. Der koptische Händler, von dem Keshishian die Bänder erworben hat, soll diese an einer Auktion von Gegenständen aus dem ehemaligen Besitz Faruks ersteigert haben. Keshishian erinnerte sich leider nicht mehr, ob die Brandschäden den Bändern (vergl. Abb. 16) in einem Lager des koptischen Händlers oder noch im Besitz Faruks oder gar Tewfiqs zugefügt worden waren.[32] Diese textilen Labels sind heute nicht mehr vorhanden, zumindest nicht mehr an Kat. Nr. 111.[33]

Struktur: In fünf der dreiteiligen Stege zwischen den einzelnen Mustersegmenten wurde Seide verwendet, und zwar nicht in Knüpftechnik wie sonst bei allen anderen in Wolle ausgeführten Streifen, sondern als flotierende Schüsse (Abb. 17). Seide kommt also nicht nur in

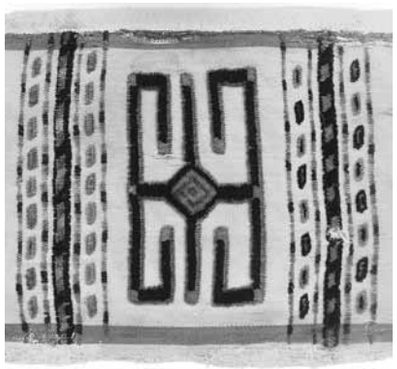
29 Siehe die Beschreibung des Zeltbands Kat. Nr. 99 im Kapitel «Die Yomut».

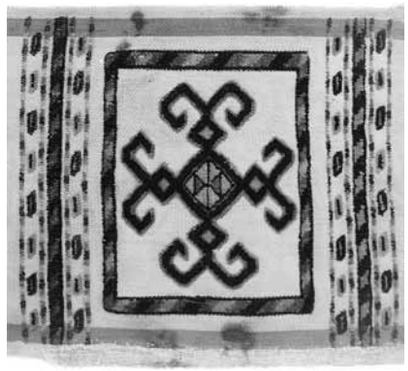
30 Muhammad Tewfiq (1852–1892).

31 Hali 6/1, 1983: 12.

32 Ich danke Dr. Richard Isaacson, Arlington für diese Informationen, die er von Harold Keshishian erhalten hat.

33 Richard Isaacson besitzt noch einige dieser Labels, die er von Harold Keshishian im Zusammenhang mit seiner Ausstellung im Textile Museum in Washington D.C. erhalten hat, ohne jedoch zu wissen, zu welchem Bändern sie genau gehören (siehe Isaacson 2007: Nr. 12).





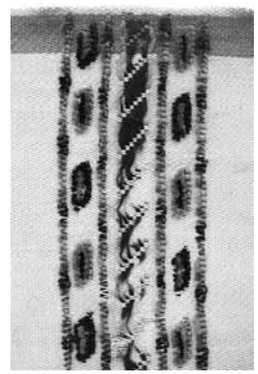


Abb. 15: Ausschnitt aus Kat. Nr. 111. Jedes Band dieser kleinen Gruppe hat Muster, die allen Bändern gemeinsam sind, aber auch solche, die nur jeweils im entsprechenden Band vorkommen. Die grossen Doppelhakenmotive (*sainak*) zu Beginn und am Ende des Bandes sind nur in diesem Exemplar anzutreffen (vergl. Abb. 3).

Abb. 16: Ausschnitt aus Kat. Nr. 111. Der hier gezeigte Ausschnitt zeigt ein weiteres einmaliges Muster. Das Ornament erscheint zweimal im Primärmusterteil, jeweils symmetrisch angelegt links und rechts der Mitte (vergl. Abb. 3).

Abb. 17: Ausschnitt aus Kat. Nr. 111. Das Band hat nicht nur Seide in den unsichtbaren Schüssen des Grundgewebes, sondern auch als musterbildende Zierschüsse an der Oberfläche (im mittleren der drei Streifen).

den unsichtbaren Schüssen des Grundgewebes zur Anwendung, sondern auch als sichtbares Schussmaterial an der Oberfläche. Auch dies ist meines Wissens bisher bei keinem anderen Exemplar dieser Gruppe der Fall.[34] Ansonsten ist das Band in der für Zeltbänder üblichen Kettrepstechnik mit eingeknüpftem Flor gewebt (Mischtechnik). Es zeigt die bisher höchste Knüpfdichte aller veröffentlichten Bänder der Gruppe, ist also nicht nur das längste Exemplar, sondern auch das feinste.

Farben: Diese Gruppe von Zeltbändern zeigt eine ungewöhnlich zurückhaltend wirkende Farbpalette mit starker Betonung von Dunkelblau- und Rottönen. Neben den üblichen Pflanzenfarbstoffen Indigo für Blau und Krapp für Violett- und Rottöne zeigt diese Band auch eine reichliche Verwendung von Florgarn, welches mit dem damals sehr kostbaren Insektenfarbstoff Cochenille aus Mexiko gefärbt wurde.[35] Wie auch bei den Bändern Kat. Nr. 110 und 156 ist das mit diesem Farbstoff gefärbte leuchtende Rot in den viergeteilten Rhomben aller hakenbesetzten Kreuzformen zu finden. Zur Steigerung der Leuchtkraft wurde auf Zinnbeize gefärbt, und nicht wie sonst üblich, auf Alaun oder Eisen. Dies ist ein ungewöhnliches Verfahren, welches von Cornelius Drebbel im frühen 17. Jahrhundert in England entdeckt (wiederentdeckt?) wurde und sich sehr schnell bis nach Zentralasien verbreitet haben muss. Viele der Cochenillefärbungen vor allem in frühen turkmenischen Stücken zeigen ein solch leuchtendes Rot, so auch dieses Exemplar hier.[36] Ein etwas wärmeres, ebenfalls leuchtendes Rot ist aber wie üblich mit Krapp, und nicht mit Insektenfarbstoff gefärbt.[37] Die hellen Rotfärbungen in wichtigen Musterpartien sind alle mit Cochenille gefärbt. Leider haben die Farben durch Brandschaden ziemlich gelitten und an Leuchtkraft verloren. Der Vergleich mit den Cochenillefärbungen in den Bändern Kat. Nr. 110 und 156 zeigt dies deutlich.

Datierung: Mit grosser Wahrscheinlichkeit stammt das Band noch aus dem 17. Jahrhundert, obwohl die Radiokarbondatierung dafür die kleinste statistische Wahrscheinlichkeit angibt. Der Vergleich mit den beiden deutlich ins 17. Jahrhundert datierten Bändern Kat. Nr. 110 und 158 und auch den anderen veröffentlichten Stücken dieser Gruppe zeigt aber, dass das Exemplar kaum wesentlich jünger sein kann als die beiden ins 17. Jahrhundert datierten Vergleichsstücke. Es enthält denselben kostbaren, auf Zinnbeize gefärbten Insektenfarbstoff aus Mexiko, und es ist vor allem in seiner Feinheit und in der Ausgewogen-

34 Vergl Kat. Nr. 110.
35 Siehe das Kapitel «Scharlach und Purpur».
36 Resultat der Farbanalyse siehe Band 1, Anhang II, Tabelle 7, Ra 694-1. Für das Resultat der Beizenanalyse siehe Anhang III, Tabelle 11, Ra 694-1. Für mehr Information zu diesem Thema siehe das Kapitel «Scharlach und Purpur».
37 Siehe Farbanalysen in Band 1, Anhang II, Tabelle 7, Ra 694-2.

heit des Musters sicher ein frühes Beispiel seiner Art. Abgesehen vom Resultat der Radiokarbondatierung gibt es nicht ein einziges Argument, dieses Band jünger einzuschätzen als das Vergleichsstück Kat. Nr. 110. Diese beiden Bänder sind sich so ähnlich, dass kaum ein grosser zeitlicher Unterschied sie trennen kann.

157

«Adler»-*gül aq yüp*

Das dritte anlässlich dieser Studie untersuchte *aq yüp* der «Adler»-*gül*-Gruppen (Abb. 2) zeigt wie Kat. Nr. 110 eine aus drei Primärmusterteilen zusammengesetzte Gesamtkomposition.

Muster: Die Musterung ist etwas weniger elegant als beispielsweise bei Kat. Nr. 111, wirkt aber trotzdem harmonisch (vergl. Abb. 5 und 6). Wie Kat. Nr. 110 ist auch dieses Band einfacher ausgeführt als das üppigere Stück mit nur einem Primärmusterteil (Kat. Nr. 111).

Struktur: Nicht nur die Musterung ist bei diesem Band etwas einfacher als bei Kat. Nr. 111, auch seine Struktur ist wesentlich gröber. Es enthält auch keine Seide, weder in den Schüssen noch im Flor. Das Schussmaterial ist hier 2-fädige (2Z) Baumwolle. Wie Kat. Nr. 111 und das von Herrmann veröffentlichte Stück[38] ist auch dieses Band komplett.

Farben: Auch die Farbpalette ist mit sechs Farbtönen reduzierter als bei den Bändern Kat. Nr. 110 und 111. Das leuchtende Rot ist aber ebenfalls durch Cochenille bedingt.[39] Allerdings sind die Rauten in den Zentren der Hakenmotive wesentlich kleiner als bei den Vergleichsexemplaren, was auch wesentlich weniger Insektenfarbstoff erforderte.

Datierung: Wie Kat. Nr. 110 wurde auch dieses Band mit der ^{14}C Methode in die Zeit zwischen 1490 und 1670 datiert. Die Verwendung von Cochenille und die damit verbundene Beizung auf Zinn zur Erzielung des hellroten Farbtons schränken aber diesen Zeitraum erheblich ein, nämlich ausschliesslich auf das 17. Jahrhundert.

38 Herrmann 1, 1989: Abb. 48a.

39 Da die Farbanalyse mit der DC-Methode (Dünnschicht-Chromatographie) von Harald Böhmer durchgeführt wurde, konnte eine genauere Bestimmung der Cochenille-Art nicht vorgenommen werden. Die Nähe zu den beiden anderen Bändern Kat. Nr. 110 und 111 lässt jedoch vermuten, dass es sich um mexikanische Cochenille handelt, die ebenfalls auf Zinnbeize gefärbt wurde (siehe das Kapitel «Scharlach und Purpur»).

112

«Adler»-*gül torba* mit *ak su*-Muster

Das *ak su* ist ein relativ seltenes, aber typisch turkmenisches Teppichmuster, welches bei den unterschiedlichsten Stammesgruppen anzutreffen ist. Am häufigsten erscheint es aber auf Knüpfarbeiten yomutischer Gruppen im südwestlichen Turkmenistan und auf solchen der Salor/Sarïq/Teke und Ersarï. Detaillierte Erklärungen zur Herkunft und Geschichte des Musters finden sich im Kapitel «Ein altorientalischer Paradiesgarten».

Muster: Das *ak su*-Muster der «Adler»-*gül*-Guppen ist identisch mit dem der Salor. Interessanterweise zeigt selbst die Bordüre der *torba* Kat. Nr. 112 Parallelen zu den Salor. Sie ist fast identisch mit der innersten Bordüre der Salor-*torba* Kat. Nr. 9 und den typischen Begleitbordüren der Salor-*kahli,* wie sie Kat. Nr. 16 und 18 zeigen. Wie es zu diesen Ähnlichkeiten kam, ist derzeit noch offen. Trotz der scheinbar grossen Unterschiede zwischen Stücken der Salor und der «Adler»-*gül*-Gruppen ist dies aber nicht die einzige Parallele. Weitere Parallelen bestehen in der Art der präzisen Musterung und des kleinen Musterkanons. Auch die konsequente Verwendung eines Insektenfarbstoffs auf Wolle bei «Adler»-*gül*-Stücken steht derjenigen der Salor doch näher als das von Knüpferzeugnissen anderer Stammesgruppen gesagt werden kann. Ein kürzlich im Auktionshaus Grogan (Boston) aufgetauchter Salor-*ensi* zeigt ebenfalls Musterelemente aus dem «Adler»-*gül*-Bereich. Dort sind es Blütenmotive.[40]

40 Ein kleiner aber möglicherweise wichtiger Hinweis in Bezug auf eine Verbindung zwischen den Salor und den Herstellern der Knüpferezeugnisse der "Adler"-*gül*-Gruppe I und III findet sich bei Bregel. Er nennt die Yemrelï als ursprüngliche Verwandte der Salor [Bregel 1981 (1987): 150, Fussnote 50]. Dies wäre zumindest eine Erklärung für die oben genannten Gemeinsamkeiten. Jon Thompson hat die Yemerlï versuchsweise mit der «Adler»-*gül*-Gruppe III in Verbindung gebracht (Mackie/Thompson 1980: 135–141). Den Aufsatz von Bregel kannte er noch nicht. Siehe auch die Beschreibung zum Salor-*ensi* Kat. Nr. 1 im Kapitel «Die Salor».

Struktur: Kat. Nr. 112 zeigt für ein turkmenisches Knüpferzeugnis ungewöhnliche strukturelle Merkmale. Obwohl die Art der Materialien und auch deren Verwendung stark an die der «Adler»-*gül*-Gruppen I oder III erinnert, passt die Struktur doch nicht eindeutig zu einer der beiden. Auch das Flormaterial ist nur teilweise 3-fädig. Bei beiden Gruppen ist es laut Rautenstengel immer 3-fädig. Passend wäre die saturierte Farbpalette und die relativ hohe Knüpfdichte mit dem asymmetrisch links offenen Knoten. Rautenstengels Gruppe II kann auf Grund verschiedener Fakten ausgeschlossen werden.

Hellblau gefärbte Baumwolle und hellrosa gefärbte Seide sind seltene Schussmaterialien. Die Seide ist zudem mit Krapp gefärbt, was eine zusätzliche Rarität darstellt. Seide wurde sonst ausnahmslos mit einem Insektenfarbstoff gefärbt, zumindest für den sichtbaren Flor. Mit Krapp gefärbtes seidenes Schussmaterial konnte auch im *khali* Kat. Nr. 113 nachgewiesen werden. Dies ist mit grosser Wahrscheinlichkeit ein Hinweis auf eine Werkstatt. Nur ökonomische Gründe können eine solche Praxis gerechtfertigt haben, denn Krapp ist als Rotfarbstoff wesentlich kostengünstiger als die damals aus Mexiko importierte Cochenille. Das unsichtbare Schussmaterial wurde also mit dem billigeren Farbstoff gefärbt. Ein ähnliches Vorgehen ist auch bei den sogdischen Seidenstoffen des 7. – 9. Jahrhunderts zu beobachten. Dort wurden die unsichtbaren Seidengarne mit Krapp rot gefärbt, während für das rot gefärbte sichtbare Schussmaterial der Insektenfarbstoff Lac verwendet wurde.[41]

Farben: Das kleine Stück enthält mit Lack gefärbtes Wollgarn von ungewöhnlich hoher Feinheit [9(Z_2S)]. Das heisst, dass ein Knoten aus 18 einzelnen Fäden besteht. Normales Teppichgarn hingegen ist 2-fädig (2Z). Das mit Lack gefärbte Wollgarn wurde nicht für einen Teppich hergestellt, sondern eher für einen wollenen Kleiderstoff. Es wurde von der Teppichknüpferin für die kleine *torba* zusammengezwirnt, bis das Material vom Volumen her einem normalen, 2-fädigen (2Z) Teppichknoten entsprach. Das ist ungewöhnlich und nur in wenigen anderen turkmenischen Knüpferzeugnissen zu beobachten.[42] Vermutlich deuted auch das auf eine Werkstatt, in der nicht nur Teppiche, sondern auch feine, wollene Stoffe (Shawls?) hergestellt wurden.

41 Für weitere Erklärungen siehe das Kapitel «Scharlach und Purpur».

42 Eines davon ist das Arabachi (?) Zeltband Kat. Nr. 125.

Die Mehrgül-Teppiche der «Adler»-*gül*-Gruppe I

Die acht bisher bekannten *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe I[43] gehören zu einer von zwei grösseren Gruppen der sog. Mehrgül-Teppiche der Turkmenen.[44] Beide Gruppen basieren auf der Übernahme safawidischer Palmettmuster des 16. und 17. Jahrhundert. Die erste Gruppe wird dominiert von *kepse gül* und C-*gül*, die zweite von «Adler»-*gül* und *dyrnak-gül*.[45] Daneben gibt es verschiedene Mischformen, die sich aus den beiden Grundtypen entwickelt haben dürften.[46] Die Mehrgül-Teppiche mit *kepse gül* und C-*gül* und deren Entwicklung vom 17. bis zum 20. Jahrhundert wird im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*» ausführlich beschrieben. Auf die Gruppe mit «Adler»- oder «compound»-*gül* in Kombination mit dem *dyrnak gül* wird dort näher eingegangen.

Die Mehrgül-Teppiche mit *kepse* gül und C-*gül* sind eine turkmenische Neuschöpfung des späten 16. oder frühen 17. Jahrhunderts. Es gab sie vorher in dieser Form nicht. Sie folgen weitgehend dem safawidischen Musterkonzept mit grossen Palmetten, Lanzettblättern und Wolkenbändern der sog. Isfahan-Teppiche, deren Musterung von Beattie als «In and Out Palmette Design» bezeichnet wurde.[47]

Die Gruppe der «Adler»-*gül* und *dyrnak gül*-Teppiche zeigt hingegen eher eine Art «modernisierte» Variante eines traditionellen turkmenischen Musters, welches mit einem neu entwickelten Muster kombiniert wurde. Dazu kam auch ein neues Bordürenmuster, nämlich eine Ranke mit Lotusblüten und Lanzettblättern (Abb. 35–40). Dem traditionellen *dyrnak gül* (Abb. 20) wurden neue, «moderne» persische Palmettmuster hinzugefügt (Abb. 19), indem letztere gleichsam reihenweise zwischen erstere eingeschoben wurden (vergl. Abb. 18, der McMullan-Teppich der «Adler»-*gül*-Gruppe I). Ein Beispiel eines tra-

43 Siehe Vergleichstücke zu Kat. Nr. 113. Die «Adler»-gül-Gruppen I, II und III wurden von Rautenstengel auf Grund technischer Merkmale definiert und beschrieben (Rautenstengel/Azadi 1990). Darauf wurde bereits in der Einführung zu diesem Kapitel eingegangen.

44 Mehrgül deswegen, weil sie mehr als nur ein Primärmotiv in der Feldmusterung zeigen.

45 Ein Verwandter des «Adler»-*gül* ist das «compound»-*gül*, welches vielleicht etwas später in Erscheinung getreten ist, aber ebenfalls auf safawidische Palmettformen des 16./17. Jahrhunderts zurückgeht.

46 Z.B. Kat. Nr. 116 und 168.

47 Siehe Abb. 3 und 4 im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».

ditionellen, reinen *dyrnak gül*-Teppichs aus dem 16./17. Jahrhundert zeigt Kat. Nr. 105. Dieser Teppich ist noch nach traditionellem turkmenischem Vorbild nur mit einem Primärmuster gestaltet, er verzichtet sogar auf ein Sekundärmuster. Auch zeigt er nur eine Form des *dyrnak gül*, wo andere *khali* versetzt dazwischen immer eine leicht veränderte Form des *dyrnak gül* zeigen, fast einem Sekundärmuster vergleichbar. Dies gilt z.B. für Kat. Nr. 93, wo auch die Streifen mit *dyrnak gül* zwischen den «Adler»-*gül* mit zwei verschiedenen Formen des *dyrnak gül* gestaltet sind. Der früh datierte Teppich Kat. Nr. 105 mit *dyrnak gül* zeigt ausserdem eine Version der traditionellen Ranke mit gerolltem Blatt in der Hauptbordüre, und nicht die «neuere» Version der Ranke mit Lotusblüten und Lanzettblättern. Schliesslich belegt dieses Stück auch das Vorhandensein des reinen *dyrnak*-Musters zumindest im 17., wenn nicht schon im 16. Jahrhundert.

Die Musterkomposition der *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe I dürfte also auf safawidische Einflüsse aus der Zeit Shah Abbas I. zurückzuführen sein. Sie zeigt aber eine besondere Art der Kombination von zwei Hauptmustern, die bei anderen traditionellen turkmenischen Mustern nicht üblich ist und sich auch von den frühen Mehrgül-Teppichen mit *kepse gül* und C-*gül* unterscheidet. All dies deutet darauf hin, dass sie möglicherweise das Produkt einer profesionellen Produktion, vermutlich sogar einer von Shah Abbas I. gegründeten Werkstatt in Astarabad ist. Diese Hypothese soll im folgenden eingehender begründet werden.

Krusinskis Shah Abbas Werkstatt in Astarabad

Pope und Ackerman veröffentlichten einen interessanten Artikel von Tadeusz Mankowski über «Polnische Quellen betreffend die Teppichproduktion zur Zeit Shah Abbas I.».[48] Mankowski zitiert in diesem Artikel einen polnischen Jesuiten und Missionar namens Krusinski, der

48 Mankowski 1938.



Abb. 18: Kat. Nr. 159, *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe I, 200 x 239 cm (279 cm mit *alem*), Metropolitan Museum of Art, New York, MMA 1974.149.45, Joseph V. McMullan Collection.



Abb. 19: Ausschnitt aus Kat. Nr. 158 (Abb. 18): turkmenisches «Adler»-*gül* vom Typ A mit nur jeweils oben und unten drei Doppelhaken.



Abb. 20: Ausschnitt aus Kat. Nr. 158 (Abb. 18): Das *dyrnak gül* ist ein altes turkmenisches Muster, welches als Grundlage für die im 17. Jh. neu kreierte Musterkomposition der *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe I diente. Die «Adler»-*gül* wurden gleichsam reihenweise zwischen die *dyrnak gül* eingeschoben.

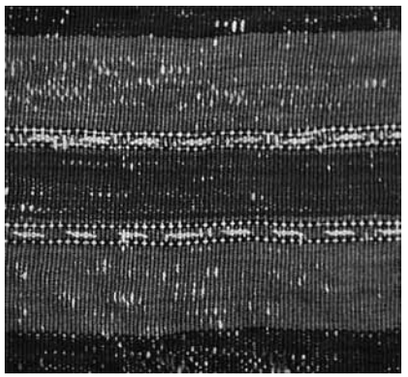


Abb. 21: Ausschnitt aus Kat. Nr. 158 (Abb. 18): Nicht nur die breiten Musterstreifen, sondern vor allem auch das *gyjak*-Muster in den *alem* der *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe I und III sind sehr ungewöhnlich. Sie finden ihre Gegenstück in der «Adler»-*gül*-Zeltbandornamentik (vergl. Abb. 17)

zwischen 1704 und 1729 in Persien weilte und 1740 seinen Aufsatz. veröffentlichte.[49] Dieser handelt unter anderem auch von der Textil- und Teppichproduktion Persiens und betrifft nicht nur das frühe 18. Jahrhundert, die Zeit, in der Krusinski selber in Persien weilte, sondern auch das 17. Jahrhundert und die Zeit Shah Abbas I. So beschreibt Krusinski, wie Shah Abbas mit klugem Weitblick in verschiedenen Provinzen seines Reiches Textil- und Teppichwerkstätten eingerichtet haben soll, die unter der Aufsicht des Hofs in Isfahan arbeiteten. Krusinski nennt als Standorte solcher Werkstätten Shirvan, Karabagh, Gilan, Kashan, Mashad, Astarabad und auch die Hauptstadt Isfahan. Weiter schreibt er: «Gemäss den Anordnungen des Shahs hatte jeder Ort nach seiner eigenen Tradition zu produzieren. Diese Werkstätten wurden von königlichen Beamten organisiert und beaufsichtigt. Offensichtlich beabsichtigte der Shah, die typische Tradition jeder Region zu bewahren».[50] Die Einkünfte dieser provinziellen Werkstätten flossen in die Schatzkammer des Shahs.[51]

Die aus kaukasischen Werkstätten der gleichen Zeit stammenden Teppiche mit ihren grossen Palmetten sind zur Genüge bekannt. Wie aber sahen die Produkte aus Astarabad aus, und was haben wir aus einer königlichen Werkstatt zu erwarten? Astarabad gehörte im 17. Jahrhundert zum Reich der Safawiden und war die Hauptstadt der von Turkmenen bewohnten Region in der Ebene mit den Flüssen Gurgan und Atrek.

Aus einer höfischen Werkstatt dürften keine einfachen Arbeiten zu erwarten sein, wie wir sie aus dem bäuerlichen oder nomadischen Bereich und aus Kleinstädten der Region kennen. Die von Krusinski erwähnten königlichen Beamten dürften sicherlich auch Meisterweber aus anderen Regionen mitgebracht haben, oder möglicherweise sogar selber solche gewesen sein. Diese wiederum dürften lokale Knüpferinnen rekrutiert haben, um den Anweisungen des Shahs folgend «im lokalen Stil Knüpferzeugnisse von hoher Qualität zu produzieren». Eine königliche Werkstatt konnte und wollte es sich vermutlich nicht leisten, «normale» Produkte auf den Markt zu bringen oder gar für den Hof in Isfahan zu produzieren. Das wurde mit grösster Wahrscheinlichkeit bereits in grösserem Stil von der lokalen Bevölkerung selber

49 Mankowski 1938: 2431, Fussnote 5.
50 Mankowski 1938: 2431.
51 Für mehr Information zu dieser von Krusinski erwähnten Werkstatt in Astarabad siehe auch die Beschreibungen zu Kat. Nr. 113, 157 und 158.

gemacht und es bestand sicherlich kein Bedarf, die lokale Produktion mit gleichwertigen Konkurrenzprodukten zu vermehren.

Es stellt sich somit erneut die Frage: Wie könnten diese Produkte der königlichen Werkstatt in Astarabad ausgesehen haben? Es müsste sich um ältere Stücke handeln, möglichst sogar aus dem 17. Jahrhundert, und zudem von besonderer Qualität. Sie müssten im lokalen turkmenischen Stil gearbeitet sein und Anzeichen einer Werkstattproduktion zeigen, wie sie vielleicht von anderen persischen Werkstätten her bekannt sind.

Diesen hohen Anforderungen entspricht eigentlich nur eine Gruppe von turkmenischen Knüpferzeugnissen aus dem südwestlichen Tukmenistan: Die *kahli* der «Adler»-*gül*-Gruppe I. Diese Teppiche sind nicht nur mit dem «klassisch» persischen, asymmetrisch links offenen Knoten geknüpft, was für turkmenische Knüpferzeugnisse ungewöhnlich ist, sie haben auch ein komplexes Schusssystem mit einem Viertel Seidenanteil, der ausserdem noch rot gefärbt ist und dies nicht etwa, wie zu erwarten wäre mit einem Insektenfarbstoff, sondern mit «gewöhnlichem» Krapp. Das ist alles sehr ungewöhnlich. Mit Krapp gefärbte Seide ist extrem selten anzutreffen, da Krapp auf Seide weniger lichtbeständig ist als auf Wolle. Die mit Krapp gefärbte Seide war demnach für einen speziellen Verwendungszweck gedacht, nämlich aus wirtschaftlichen Gründen für das unsichtbare Schussmaterial. Das gleiche Phänomen ist auch von den um 1000 Jahre älteren sogdischen Seidenstoffen aus dem Gebiet von Buchara und Samarkand bekannt. Auch dort wurde die unsichtbar bleibende Seide der Kette mit Krapp gefärbt, und dies nicht etwa nur, um einen zusätzlichen Arbeitsgang einzuschalten, sondern um die Produktionskosten dort niedrig zu halten, wo es keine sichtbaren Folgen hatte.[52] Ein weiterer Punkt, der für eine Werkstattproduktion der *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe I spricht, sind die mit *gyjak*-Mustern versehenen Streifen in den *alem* (Abb. 21). Solche Verzierungen in den *alem* sind bei anderen turkmenischen Knüpferzeugnissen die grosse Ausnahme, während sie bei der «Adler»-*gül*-Gruppe I die Regel darstellen. Auch das dürfte als zusätzliche Verzierung und Bereicherung der qualitativ hochstehenden und sicherlich teuren Knüpferzeugnisse anzusehen sein.

In dieselbe Kategorie gehört auch der durchwegs 3-fädige (3Z) Flor dieser Teppiche. Auch das ist bei anderen turkmenischen Knüpferzeugnissen nur sehr selten anzutreffen und diente ebenfalls der Veredelung. Das 3-fädige Florgarn verlieh den ansonsten schon fein geknüpften Teppichen eine zusätzliche um ein Drittel erhöhte Flordichte und somit einen noch samtartigeren Flor. Nicht zuletzt dürfte auch die äusserst harmonisch gestaltete Musterung dieser Teppiche auf eine professionelle Produktion hinweisen. Alle bisher bekannten Exemplare dieser Gruppe sind in der Musterung identisch, bis hin zu den Bordüren. Abweichungen sind nur in kleinen Details festzustellen, was unter den Turkmenen nur noch bei den Salor in vergleichbarer Weise zu beobachten ist. Auf Parallelen zwischen der «Adler»-*gül*-Gruppe I und den Knüpferzeugnissen der Salor wurde schon weiter oben hingewiesen.

Die *khali* der «Adler»-gül-Gruppe II hingegen sind viel mehr nach «klassisch» turkmenischer Manier hergestellt. Auch ihre Dreireihigkeit in Bezug auf das «Adler»-*gül* entspricht mehr der in dieser Region vorherrschenden yomutisch/yazïrischen Tradition mit nur drei Reihen von Motiven im Feld.[53]

Das turkmenische «Adler»-*gül* (Abb. 22 – 25)

Das «Adler»-*gül* gehört zur Gruppe der aus Persien übernommenen Palmettmuster des 16./17. Jahrhunderts (Abb. 23–30). Die bei den Safawiden immer beliebter gewordenen Palmettmuster wurden auch von deren unmittelbaren Nachbarn relativ schnell übernommen. So kennen wir solche Palmettmuster nach safawidischem Vorbild aus dem osmanischen Anatolien, aus dem Kaukasus und dem islamischen Indien. Dass dieser Trend auch in Zentralasien nicht unbeachtet bleib, und welche Spuren er dort hinterliess, wird im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*» besprochen. Bei den Turkmenen gibt es verschiedene Palmettformen, die auf diesen Ein-

52 Auf das gleiche Phänomen wurde schon bei der *torba* mit *ak su*-Muster Kat. Nr. 112 hingewiesen. Auch dieses Stück zeigt mit Krapp gefärbte Seide als Schussmaterial und gehört vermutlich zu derselben Art von Werkstattproduktion.

53 Vergl. dazu die *khali* Kat. Nr. 84–86. Die vierreihigen *chuval gül*-Teppiche mit den floral gemusterten *alem* Kat. Nr. 101–103 dürften ebenfalls Werkstattprodukte aus dem südwestlichen Turkmenistan sein. Zu den Yazïr siehe das Kapitel "Die Yazïr-Qaradashlï



Abb. 22: «Adler»-*gül* der Gruppe I, Typ A mit zwei mal drei Doppelhaken. 17./18. Jh. Ausschnitt aus Kat. Nr. 159.



Abb. 23: «Adler»-*gül* der Gruppe I, Typ B mit vier mal drei Doppelhaken. 17./18. Jh. Ausschnitt aus Kat. Nr. 158.

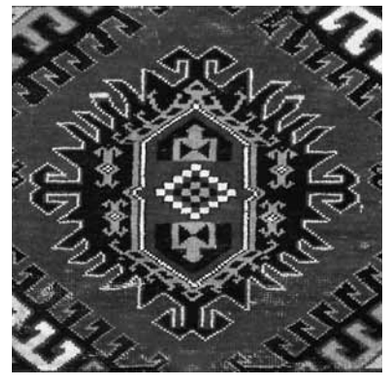


Abb. 24: Der turkmenischen Tradition leicht angepasstes «Adler»-*gül* der Gruppe III, 19. Jh. Privatsammlung. Bild Hans Christian Sienknecht.



Abb. 25: «Adler»-*gül* der Gruppe II, 19. Jh. Wie das «compound»-*gül* ist auch das «Adler»-*gül* eine nach unten gespiegelte Doppel-Palmette. Nach Andrews et al. 1993: Nr. 35.

fluss zurückgehen. Von den Palmettmustern vermochte sich aber nur das *kepse gül* durchzusetzten. Es wurde im Verlaufe des 18. und 19. Jahrhunderts zu einem der beliebtesten Muster in den Knüpferzeugnissen der Yomut und deren Nachbarn im Südwesten Turkmenistans.

Das «Adler»-*gül* ist verglichen mit dem *kepse gül* ein wesentlich weniger popoluäres Muster, obwohl es in den *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe I, II und III und einigen anderen Nachfolgern immer wieder anzutreffen ist, und das bis ins späte 19. Jahrhundert. Von einem Erfolg wie dem des *kepse gül* kann aber nicht die Rede sein. Die Abbildungen 26, 27 und 30, 31 zeigen, worauf sich solche turkmenische Formen in der safawidischen Ornamentik abgestützt haben könnten. Die meisten safawidischen Palmettformen zeigen eine Lotusblüte im Innern mit einer darum herum gelegten Blattform. Sie sind eindeutig in eine Richtung orientiert. Wie die zu Rosetten mutierten Palmetten aus der Bordüre eines grossen Garten-Teppichs mit zentralem Medaillon im Louvre zeigen, waren aber selbst in Persien in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Palmettformen bekannt, die stark an die späteren, zu Rosetten gespiegelten und gedrehten turkmenischen Palmettformen der «Adler»-*gül*-Teppiche erinnern (Abb. 30).

Das turkmenische «Adler»-*gül* ist in unterschiedlichen Varianten bekannt, geht aber prinzipiell auf zwei Basisformen zurück. Die eine ist etwas einfacher – nur um die Horizontalachse gespiegelt (Abb. 22) – die andere etwas komplexer, und zumindest in der Aussenform auch um die Vertikalachse gespiegelt (Abb. 23).

Die einfachere Version ist die wesentlich häufigere, während die komplexere bisher nur auf zwei der acht *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe I zu sehen ist, und in einigen wenigen späten Stücken (wie auf einem der zwei von Bogolyubov publizierten, aus der Zeit um 1900 stammenden Exemplare) wieder auftaucht. Das einfachere «Adler»-*gül* (Abb. 22, 25) wurde auf sechs der acht *khali* der Gruppe I und auf allen *kahli* der «Adler»-*gül*-Gruppe II verwendet. Die «Adler»-*gül* Gruppe III verwendet in wenigen Fällen sogar eine Mischform von beiden. Ausserdem zeigt das «Adler»-*gül* der Gruppe III der turkmenischen Tradition angepasste Vereinfachungen, was sich besonders in der stilisierten Innenform des Musters zeigt (Abb. 24).

Um es auf den Punkt zu bringen: Das «klassisch» turkmenische «Adler»-*gül* ist eine um die Horizontalachse nach unten gespiegelte (doppelte) Palmette. Vom Aufbau her folgt das «Adler»-*gül* der Vorgabe einer «klassich» safawidischen Palmette mit einer Lotusblüte im Zentrum, umrahmt von einer äusseren, gezahnten Blattform (Abb. 26 und 27). Pope nannte dies eine Blattpalmette. Im turkmenischen «Adler»-*gül* sind diese Formen stark geometrisiert und stilisiert, aber

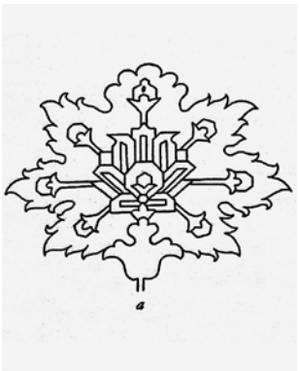


Abb. 26: Blattpalmette aus einem safawidischen Teppich, Nordwest-Persien, 16./17. Jh. Nach Pope/Ackerman 1938: Fig. 779a, Tafel 1112, 1126.

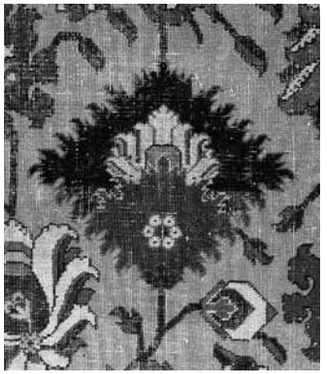


Abb. 27, Blattpalmette aus einem safawidischen Teppichfragment, 16./17. Jh. Nach Wearden 2003: Plate 34.



Abb. 28: Ausschnitt aus Kat. Nr. 159 (Abb. 18): turkmenisches «Adler»-*gül* mit drei Doppelhaken am oberen und unteren Ende des Motivs (Typ A).



Abb. 29: Ausschnitt aus Kat. Nr. 158: «durchkomponiertes» turkmenisches «Adler»-*gül* mit vier mal drei Doppelhaken (Typ B).



Abb. 30: Palmette aus der Bordüre eines safawidischen Teppichs, 16./17. Jh. Nach Sarre/Trenkwald 1927: Vol. II, Nr. 31.

immer noch deutlich erkennbar als zwei ineinender verschachtelte, unterschiedliche Formen, genau wie beim safawidischen Vorbild. Ein enger Verwandter des «Adler»-*gül* ist das «compound»-*gül*. Auch dieses zeigt eine verdoppelte, um die Horizontalachse nach unten gespiegelte Palmette (vergl. Abb. 64 – 67).

Das «Adler»-*gül* auf Abb. 29 ist eine bereits modifizierte Variante von Abb. 28, wobei zur Vollendung der Form die oben und unten auf der Vertikalachse stehenden drei Doppelhaken auch auf der Horizontalchse links und rechts eingesetzt wurden. Damit wird aus der «Doppelpalmette» eher eine Art Rosette.

Das kaukasische «Adler»-*gül* (Abb. 33 – 34)

Ein sehr ähnliches Phänomen betreffend die Art der Übernahme von Teppichmustern können wir im Kaukasus beobachten, und dies insbesondere in den Regionen mit den von Krusinski genannten Shah Abbas Werkstätten: Schirwan und Karabagh. Auch dort gibt es wie bei den Turkmenen unterschiedliche Formen von Palmetten: Einerseits solche mit einer deutlich erkennbaren Lotusblüte im Zentrum,[54] andererseits mit einem stilisierten Innenleben, vergleichbar dem turkmenischen «Adler»-*gül* (Abb. 32–34). Interessanterweise werden diese Teppiche aus dem Karabagh-Gebiet in der Teppichliteratur als «Adler»-Kasak bezeichnet.[55]

Das «Adler»-*gül* der Turkmenen könnte somit als Transformation eines «klassisch» persischen zu einem «typisch» turkmenischen Muster bezeichnet werden. Trotzdem war es scheinbar den turkmenischen Knüpferinnen zu kompliziert und vielleicht auch eine Spur zu fremd, um wirklich erfolgreich zu werden, wie das beim *kepse gül* der Fall war. Allerdings hat sich das *kepse gül* im Verlaufe der Zeit auch relativ stark verändert, bis es sich zu dem entwickelt hat, was im 19. Jahrhundert zum Erfolg wurde.[56] Auch das «Adler»-*gül* hat sich im Verlaufe der Zeit leicht verändert, aber eben nur leicht. Auch im späten 19. Jahrhundert zeigt es noch fast dieselbe Form wie im 17. Jahrhundert. Einer der beiden von Bogolyubov veröffentlichten *khali* mit «Adler»-*gül*-Musterung veranschaulicht dies deutlich.[57] Er dürfte brandneu gewesen sein, als Bogolyubov ihn um 1900 erworben hatte.

54 Ellis 1975: Tafel 3, 6, 7, 10, 12, 19, 20 etc.

55 Eder 1979: 144 ff.

56 Vergleiche dazu das Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».

57 Bogolyubov 1973 (1908/09): Nr. 14.



Abb. 31: Palmette aus einem safawidischer Blütenteppich, Ostpersien, um 1600. Nach Pope/ Ackerman 1938: Tafel 1185, Fig. 770.



Abb. 32, Palmette aus einem Teppich, Schirwan oder Karabagh, Kaukasus, 18. Jh. Die Bordüre ist eine Entlehnung aus dem turkmenischen Mustergut. Nach Ellis 1975: Tafel 35.



Abb. 33: Zur Rosette gewordene «Doppelpalmette» aus einem kaukasischen Teppich, Schirwan-Gebiet, 19. Jh. Nach Lefevre & Partners, 28 November 1980: Lot 62.

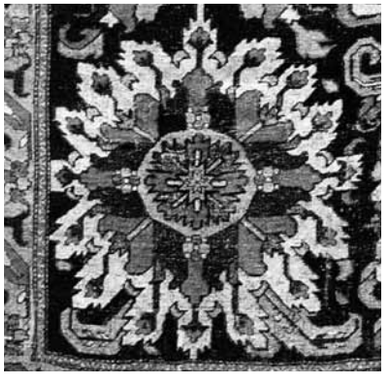


Abb. 34: Zur Rosette gewordene «Doppelpalmette» aus einem kaukasischen Teppich, Karabagh-Gebiet, 18. Jh. Nach Dodds/ Eiland 1996: Nr. 84.

Die neue turkmenische Ranke mit Lotusblüten (Abb. 35 – 40)

Nachdem bei den Turkmenen die Ranke mit gerolltem Blatt als Bordürenornament über einen langen Zeitraum von vermutlich mehr als 1000 Jahren bekannt war,[58] gab es im 16./17. Jahrhundert auch in Bezug auf Bordüren eine Neuigkeit zu verzeichnen.

Was in der Teppichliteratur als «Schiffchen»-Bordüre[59] bezeichnet wird, könnte, wie das «Adler»-*gül,* auf eine Innovation der von Shah Abbas I. gegründeten Werkstatt in Astarabad zurückgehen. Diese «Schiffchen»-Bordüre gehört mit grosser Wahrscheinlichkeit zum neu eingeführten Musterrepertoire der *khali* der «Adler»-*gül* Gruppe I. Auf diesen Teppichen ist der neue Bordürentyp Standard, und auch viele der späteren Nachahmungen verwenden dieses Bordürenmuster. Dass es nicht vor dem 16./17. Jahrhundert entstanden sein kann, lehrt uns die Geschichte des safawidischen Teppichs.

Ab der Mitte des 16. Jahrhunderts werden in Persien Teppiche hergestellt, deren Neuerung in grossen, teils wuchtigen Palmetten bestehen, und dies nicht nur im Feld, sondern auch in den Bordüren.[60] In den Bordüren sind diese Palmetten in eine oft wuchtige Ranke eingebunden, die aus grossen Gabelblättern[61] – oder in Ausnahmefällen sogar aus Vögeln[62] – bestehen können. Ab ca. 1600 sind neben den Bordürenmustern mit grossen «Isfahan»-Palmetten auch solche mit kleineren Lotusblüten zu beobachten.

Eines der prominentesten, und auch frühesten Exemplare mit einer solchen Bordüre ist der grosse, blaugrundige Teppich mit Palmetten und Sichelblättern in der Fondation Galoust Gulbenkian in Lissabon.[63] Dieser Teppich zeigt in einer schmalen Hauptbordüre eine aus grossen Gabelblättern gebildete Ranke mit Lotusblüten und das *soldat* Motiv in der Begleitbordüre. Letzteres ist nun aber nicht nur bei vielen anderen safawidischen Teppichen Standard (Abb. 35), sondern auch bei den meisten *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe I anzutreffen(Kat. 113 und 158). Das *soldat*-Motiv ist zwar ein den Turkmenen geläufiges Ornament; sieht man aber einmal von den *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppen ab, so erscheint es eher im Bereich der Zeltbandornamentik.

Ein weiteres Exemplar, ein «Vasen»-Teppich aus der Sammlung des österreichischen Museums für angewandte Kunst (MAK) in Wien,

58 Siehe Abschnitt «Die Ranke mit gerolltem Blatt» im Kapitel «Die Salor».
59 Jourdan 1989: 148.
60 Z.B. in Gans-Ruedin 1978: 83, 99, 100, 104, 108.
61 Gans-Ruedin 1978: 56, 63, 92, 94.
62 Z.B. in den Bordüren von Seidenteppichen aus Kaschan. Für Beispiele siehe Gans-Ruedin 1978: 76, oder Ekhtiar 2011: Nr. 182.
63 Abb. 53 im Kapitel "Die Yomut". Für den ganzen Teppich siehe Gantzhorn 1990: Abb. 533.

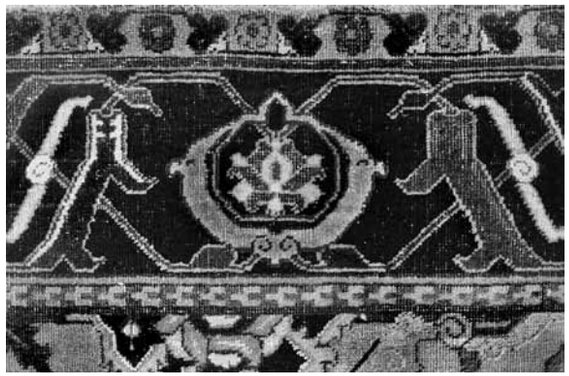


Abb. 35: Ranke aus Lotusblüten und Lanzettblättern in der Hauptbordüre, das *soldat*-Motiv in der Nebenbordüre. Safawidischer Palmettenteppich, Isfahan, 17. Jh. Privatsammlung. Fotografie des Autors.

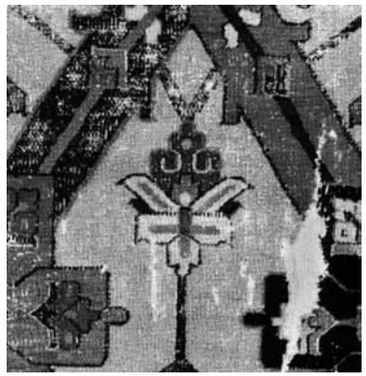


Abb. 36: Lotusblüte aus einem Blütenteppich, Khorasan, Mashad (?), 17. Jh. Nach Kirchheim et al. 1993: Nr. 63.

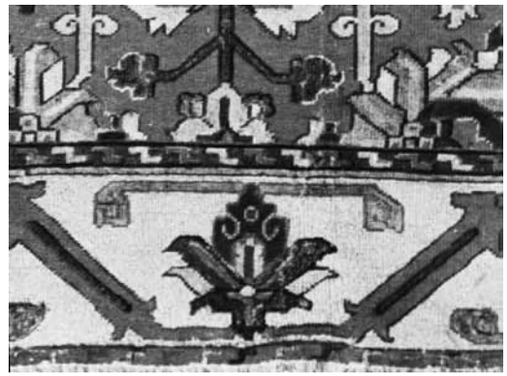


Abb. 37: Ranke aus Lotusblüten und Lanzettblättern in der Bordüre eines kaukasischen Teppichs, Karabagh, 17. Jh. Nach Sarre/Trenkwald 1927: Vol. I, Nr. 40.

zeigt in der Bordüre ebenfalls eine Ranke mit Gabelblättern (Lanzettblätter?) und Lotuspalmetten.[64] Dieser Bordürenmustertyp ist auch in vielen der im Verlaufe des 17. Jahrhunderts in Isfahan kommerziell hergestellten Teppiche anzutreffen. Abb. 35 zeigt einen Bordürenausschnitt aus einem solchen Isfahan-Teppich.

Sehr ähnliche Bordüren mit Lotusblüten und Gabel- oder Lanzettblättern finden sich auch auf Teppichen des 17. Jahrhunderts aus der Region Karabagh im Kaukasus (Abb. 37).

Diese Blattranken mit Lotusblüten dürften alle auf Vorbilder aus dem safwidischen Persien zurückgehen, wo sie im Verlaufe des 16. und 17. Jahrhunderts zum beliebten Bordürenornament wurden.

Die Ranke als solches ist bei den Turkmenen ein stark verbreitetes Bordürenmuster, nur dass in den meisten Fällen an Stelle der Lotusblüte ein eingerolltes Blatt auftritt. Diese Form der Bordürenornamentik ist sehr alt, sicherlich wesentlich älter als die Form mit Lotusblüten. Solche Ranken mit eingerolltem Blatt finden sich in erstaunlich ähnlicher Form schon in der sogdischen Kunst des 7. Jahrhunderts.[65] Die Ranke mit gerolltem Blatt gibt es als Bordürenmuster bei fast allen turkmenischen Gruppen. Sie hat sich über die Jahrhunderte zu unendlich vielen Varianten entwickelt. Sie erscheint aber nicht nur auf den Teppichen, sondern auch auf vielen *ensi* und *kapunuk*.

Die Ranke mit Lotusblüten hingegen ist, wie bereits erwähnt, ein typisches Merkmal der *khali* der «Adler»-*gül* Gruppen I und III und deren Verwandten. Wir können mit grosser Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass dieser Bordürentyp, der sich auch im Gebiet von Karabagh im Kaukasus und in Khorasan ab dem 17. Jahrhundert grosser Beliebtheit erfreute, bei den Turkmenen vorher unbekannt war. Es erstaunt deswegen auch nicht sonderlich, dass diese aus dem Südwesten Turkmenistans stammende «Neuerung» bei den restlichen Turkmenen kein grosses Echo fand. Im Bereich der Salor, der Sarïq und auch der Ersarï fehlt sie vollkommen. Lediglich auf ein paar wenigen *khali* der Teke ist sie anzutreffen (z.B. Kat. Nr. 149), was vermutlich damit zu

64 Abb. 54 im Kapitel «Die Yomut». Für den ganzen Teppich siehe Völker 2001: 221.

65 Abb. 22 und 23 im Kapitel «Die Salor».

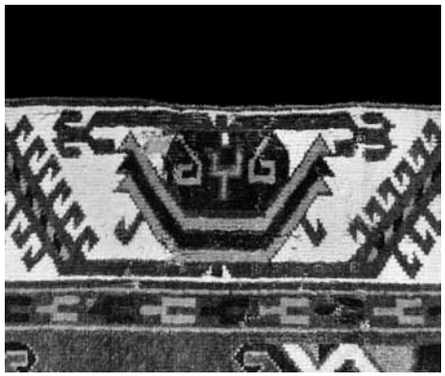


Abb. 38: Ranke aus stilisierten Lotusblüten und Lanzettblättern in der Bordüre des *khali* Kat Nr. 113. 17./18. Jh. Diese Bordüre wird auch als «Schiffchen»-Bordüre bezeichnet.

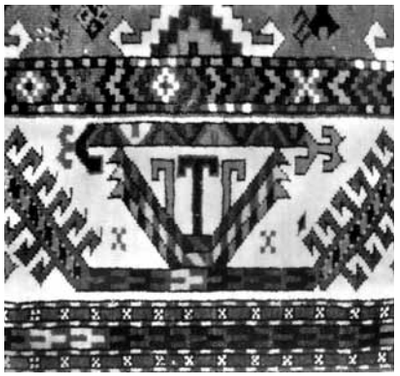


Abb. 39: Ranke aus Lotusblüten und Lanzettblättern in der Bordüre des Pfadschbacher-Teppichs (vergl. Abb. 41). Ausschnitt aus der Längsbordüre. 18./19. Jh.



Abb. 40: Ranke aus Lotusblüten und Lanzettblättern in der Bordüre des Ballard-Mehrgül-Teppichs Kat. Nr. 167. Auschnitt aus der Längsbordüre. 17./18. Jh.

erklären ist, dass die Teke seit dem 17. Jahrhundert in Nachbarschaft mit yomutischen Gruppen im Südwesten Turkmenistans lebten.

Das Bordürenmuster beschränkt sich aber trotzdem nicht nur auf die «Adler»-*gül* Gruppen. Im yomutischen Bereich hat eine Variante davon ebenfalls schon im 16./17. Jahrhundert Fuss fassen können.[66] Das Phänomen erinnert an die parallele Entwicklung von «Adler»-*gül* und *kepse gül* im Bereich von Palmettenmustern: das «Adler»-*gül* als Werkstattmuster aus Astarabad, und das *kepse gül* aus dem yomutischen Umfeld. So begegnen wir der Variante der yomutischen Ranke mit Lotusblüten auch erstmals im Zusammenhang mit der Entwicklung des *kepse gül*. Sie erscheint im 16./17. Jahrhundert in einem früh datierten Mehrgül-Teppich[67], wenig später, vermutlich in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, in einem frühen Zeltband[68] und im 18. Jahrhundert in bereits vereinfachter Form auf mehreren yomutischen *khali*, interessanterweise mit *chuval gül*- oder bereits *kepse gül* Musterung.[69] Im 19. Jahrhundert verschwindet sie weitgehend aus dem Musterrepertoire der Turkmenen. Was in der Spätzeit noch übrig bleibt, ist eine völlig vereinfachte und komprimierte Form des Bodürenmusters, welches kaum noch als Lotusranke zu erkennen ist.[70]

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Turkmenen im Grunde genommen zwei unterschiedliche Bordürenmuster mit einer Ranke kannten: Die alte Ranke mit eingerolltem Blatt, und die neuere mit Lotusblüten und den Lanzett- oder Gabelblättern. Beide Bordürenmuster entwickelten sich in Dutzenden von Varianten; in einigen wenigen Fällen gibt es sogar Vermischungen der beiden Typen. Die Ranke mit gerolltem Blatt ist aber stärker verbreitet.

66 Siehe den Abschnitt "Die Bordüre mit einer Lotusblüten-Ranke", Abb. 53–57, im Kapitel "Die Yomut".
67 Kat. Nr. 106 in den Nebenbordüren, Abb. 95 und 96 im Kapitel "Die Yomut".
68 Kat. Nr. 99, Abb. 55 im Kapitel "Die Yomut".
69 Kat. Nr. 104, Abb. 98 im Kapitel "Die Yomut".
70 Abb. 57 im Kapitel "Die Yomut".

Ein Datierungsversuch der *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe I

Drei der acht Teppiche der «Adler»-*gül*-Gruppe I[71] wurden bisher mit der ^{14}C Methode datiert. Da diese drei Datierungen alle ein mehrdeutiges Resultat ergaben, scheint es sinnvoll, die Resultate der drei zu den «Adler»-*gül*-Gruppen gehörenden Zeltbänder mit einzubeziehen um sie mit denjenigen der Teppiche vergleichend zu betrachten. Obwohl diese Zeltbänder von ihrer Struktur her mit den Teppichen nur indirekt verglichen werden können, und deswegen auch schwierig einer der drei Gruppen mit Klarheit zuzuordnen sind, zeigen sie doch gewisse Parallelen zu diesen. Sie können aber mit Vorbehalt zumindest zu einer der drei Gruppen in verwandtschaftliche Nähe gerückt werden. Laut den Resultaten dieser Studie zeigen sie eher Ähnlichkeiten zur Gruppe I (oder III) als zur Gruppe II. Diese Ähnlichkeiten basieren einerseits auf der streng durchkonzipierten Gestaltung der Musterung und andererseits auf der Wahl der Materialien für die Schüsse: Seide und/oder Baumwolle, entweder beides einzeln, oder auch unsystematisch kombiniert. Eine Verwandtschaft zu den Teppichen der Gruppe I basiert auch weitgehend darauf, dass ich sowohl die Teppiche als auch die Zeltbänder als Werkstattprodukte einschätze.[72] Dies wiederum legt nahe, dass Teppiche und Zeltbänder aus derselben Werkstatt stammen könnten. Wie wir ebenfalls bereits gesehen haben, datieren zwei dieser drei Zeltbänder (Kat. Nr. 110 und 157) deutlich ins 17. Jahrhundert, ja sogar tendenziell eher in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. Das 16. Jahrhundert kann auf Grund der Verwendung von mexikanischer Cochenille auf Wolle, gefärbt auf Zinnbeize, mit grosser Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden.[73] Das dritte Band (Kat. Nr. 111) hat wie die Teppiche eine Datierung mit einem mehrdeutigen Resultat zwischen ca. 1650 und 1950. Ein direkter Vergleich der drei Bänder legt aber nahe, dass Kat. Nr. 111 nur unwesentlich jünger sein kann als Kat. Nr. 110 und 157. In diesem Zusammenhang hat sich gezeigt, dass die beiden früh datierten Exemplare eine etwas einfachere Musterung und auch eine etwas gröbere Struktur zeigen als das etwas spätere Exemplar (Kat. Nr. 111). Das spätere Stück ist aber, sieht man von seinen Brandschäden ab, sicherlich das ästhetisch beste Exemplar dieser kleinen Gruppe von bisher acht bekannten Zeltbändern. Seine Musterung zeigt in den Details eine Üppigkeit und Raffinesse, die den beiden anderen Bändern abgeht, zumindest teilweise. Man könnte daraus den Schluss ziehen, dass es sich dabei um eine Entwicklung handelt, um eine Verfeinerung, die sich im Verlaufe der Zeit zu einem Höhepunkt entwickelt hat, den das Band Kat. Nr. 111 repräsentiert. Alle anderen bekannten Bänder dieser Gruppe sind weniger üppig, wenn auch nicht direkt vergleichbar mit den beiden einfacher gemusterten, früh datierten Exemplaren.

Interessanterweise sind ähnliche Unterschiede in der Musterung der *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe I zu beobachten, zumindest in der Zeichnung des «Adler»-*gül* selber. Sechs der acht bekannten Teppiche zeigen eine etwas einfachere Art der Zeichnung des «Adler»-*gül (*Abb. 22). Zwei weitere zeigen eine etwas komplexere, um nicht zu sagen perfektere Form des Musters (Abb. 23). Das Muster wird hier zur Rosette, die eine sowohl um die Vertikal- als auch um die Horizontalachse symmetrische Aussenform des «Adler»-*gül* zeigt. Die Innenform bleibt unverändert.

Zuerst wurden nur die beiden Teppiche mit dem komplexeren «Adler»-*gül*, also diejenigen mit der perfekter gestalteten Aussenform, datiert (Kat. Nr. 113 und 158). Es stellte sich dann plötzlich die Frage, ob es möglicherweise Parallelen zu den Zeltbändern geben könnte: Sind die *khali* mit den üppiger gestalteten Muster (Kat. Nr. 113 und 158) die jüngeren, und die mit den einfacher gestalteten die älteren? Um diese Frage angehen zu können, sollten auch *khali* mit dem einfacheren «Adler»-*gül* datiert werden. Das Metropolitan Museum of Art in New York hat einer Anfrage betreffend der Datierung ihres einfacher gemusterten «Adler»-*gül* Teppichs zugestimmt.[74] So konnte zu-

71 Siehe Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 113.

72 Die Erzeugnisse der «Adler»-*gül*-Gruppe II dürften aus dem Umfeld dieser Werkstatt stammen. Sie zeigen deutlich traditionell yomutischen Charakter sowohl in ihrer Struktur, Farbgebung als auch Musterkomposition (3-reihiges anstatt 4-reihiges Feldmuster).

73 Siehe dazu die Erklärungen zu den drei Zeltbändern im Kapitel «Scharlach und Purpur».

74 Ich danke Dr. Sheila Canby, Dr. Florica Zaharia und Prof. Walter Denny für ihre Zustimmung zu einer Probenentnahme für die Radiokarbondatierung.

mindest ein Exemplar dieses Typs datiert werden. Das Resultat hat allerdings gezeigt, dass sich meine Hypothese zumindest für den Moment nicht bestätigte. Auch die Datierung dieses *khali* mit der etwas einfacheren «Adler»-*gül*-Variante ergab ein ähnliches, mehrdeutiges Resultat, entstanden nach 1650, wie bei den Exemplaren mit der komplexeren Musterung. Der erhoffte Erfolg blieb also aus. Es gab aber nun zumindest ein gewisse Sicherheit, dass meine Vermutung in diesem Falle nicht zutraf.

Was kann nun aber aus den sechs Datierungen der *aq yüp* und *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppen geschlossen werden? Zumindest die Datierungen der *aq yüp* Kat. Nr. 110 und 157 haben gezeigt, dass diese Knüpferzeugnisse aus der Regierungszeit von Shah Abbas I. (1587 – 1629) stammen können. Bei den *khali* konnte dies bisher nicht nachgewiesen werden. Weitere Datierungen wären hilfreich, da vermutlich auch nicht alle Zeltbänder vom einfacheren Mustertyp ein frühes Datum, also vor 1650 ergeben würden. Wenn wir aber nochmals das dritte datierte *aq yüp* genauer ansehen, so zeigt dieses eine den *khali* vergleichbare Datierung. Wie wir bereits festgestellt haben, dürfte das dritte Band nur unwesentlich jünger sein als das erste und das zweite, also mit grösster Wahrscheinlichkeit aus der zweiten Hälfte des 17. oder dem frühen 18. Jahrhundert stammen. Ich glaube, es ist nicht zu spekulativ, das Gleiche für die drei *khali* Kat. Nr. 113, 157 und 158 anzunehmen. Die von Krusinski erwähnte Shah Abbas Werkstatt in Astarabad hat offensichtlich auch im frühen 18. Jahrhundert noch bestanden, und nicht nur *aq yüp*, sondern auch *khali* produziert.

Spätere Erzeugnisse der Shah Abbas Werkstatt in Astarabad

Die von Krusinski erwähnte Werkstatt von Shah Abbas in Astarabad, oder zumindest eine Weiterführung derselben, hat möglicherweise bis ins frühe 20. Jahrhundert existiert.[75] Worauf kann nun aber eine solche Annahme gestützt werden?

75 Mazaheri weist darauf hin, dass auch von Schah Abbas I. gegründete Glas- und Papierwerkstätten im 19. Jahrhundert noch existierten (Mazaheri 1970: 245).

Die *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe III

Die Teppiche der von Rautenstengel definierten «Adler»-*gül*-Gruppe III dürften spätere Erzeugnisse dieser Werkstattproduktion sein. Sie zeigen trotz kleinen Abweichungen in der Musterung (vergl. Abb. 23 und 24) noch starke Ähnlichkeiten zu Stücken der Gruppe I, sind beispielsweise ebenfalls mit 3-fädigem Florgarn links offen asymmetrisch geknüpft und immer noch mit den broschierten *gyjak*-Mustern in den *alem* versehen (was einer Art «Markezeichen» der Werkstatt entsprechen könnte).

Der Pfadschbacher (Abb. 41) und der Bausback-Teppich

Auch der Teppich aus der ehemaligen Sammlung Pfadschbacher und das Vergleichsstück von Bausback[76] stammen beide mit grosser Wahrscheinlichkeit aus einer Nachfolge der von Shah Abbas gegründeten Werkstatt in Astarabad. Sie zeigen immer noch den asymmetrisch links offenen Knoten mit meist 3-fädigem Florgarn,[77] aber bereits eine wesentlich geringere Knüpfdichte.[78] Die Bordüre zeigt die für die Astarabader Werkstatt typische Lotusblütenranke mit dem *soldat*-Motiv als Nebenbordüre, wenn auch in einer sichtbar degenerierten Form und einer Mischung der Bordürenformen der «Adler»-*gül*-Gruppen I und II.[79] Auch die zumindest beim Pfadschbacher Teppich erhaltenen *alem* sind mit demselben *gyjak*-Streifenmuster verziert wie die Teppiche der «Adler»-*gül*-Gruppe I und III, wobei bereits drei anstatt nur einem Streifen mit dieser Musterung stehen (vergl. Abb. 41).[80]

Die Musterung des Pfadschbacher- und des Bausback Teppichs ist zudem schon weitgehend eine Verballhornung von C-*gül* und «Wolkenband»-*gül* der yomutischen Mehrgül-Teppiche des 16. oder 17.

76 Bausback 1978: 467; Rippon Boswell 30, 1989: Lot 118; Herrmann 2, 1990: Nr. 63.

77 Laut Rautenstengel beim Pfadschbacher Teppich noch durchwegs 3-fädig, beim Bausback Teppich aber bereits 2- und 3-fädig (Rautenstengel/Azadi 1990: 157 ff..).

78 Laut Rautenstengel beim Pfadschbacher Teppich ca. 3500 Knoten/dm^2, beim Bausback Teppich ca. 2000 Knoten/dm^2 (Rautenstengel/Azadi 1990: 157 ff..).

79 Aus den Bordüren der Gruppe II entlehnt sind die kleinen, hakenbesetzten Rhomben an Stelle der Lotusblüten.

80 Dies ist meiner Ansicht nach eines der starken Indizien, die für eine einzige Produktionsstätte aller dieser Teppiche sprechen. Auf diese Art gemusterte *alem* sind bei keiner anderen turkmenischen Stammesgruppe bekannt.



Abb. 41: Der Pfadschbacher-Mehrgül-Teppich, 165 x 203 cm, 18./19. Jh. Nach TKF Wien 1986: Nr. 115.



Abb. 42: Der Schürmann-Mehrgül-Teppich, 165 x 250 cm, 18./19. Jh. Nach Schürmann 1969: Nr. 23.

Jahrhunderts. Ausserdem zeigt der Pfadschbacher-Mehrgül-Teppich in der ersten Reihe ein Muster, welches auch im Hecksher-Mehrgül-Teppich vorkommt (siehe Abb. 85). Das gleiche Muster zeigen auch die Mehrgül-Teppiche der Sammlungen Ballard (Abb. 84, Kat. Nr. 167) und Wher (Abb. 83) sowie Kat. Nr. 153 (Abb. 27 im Kapitel «Die Qaradashlï). Beim Bausback-Mehrgül-Teppich ist dieses Muster nicht mehr vorhanden.

Der Pfadschbacher- und der Bausback-Mehrgül-Teppich dürften also eine Nachahmung eines Musters aus dem Bereich der yomutischen Mehrgül-Teppiche wie Kat. Nr. 106 sein, von dem sie das C-*gül* und das «Wolkenband»-*gül* übernommen haben.

Der Schürmann-Mehrgül-Teppich (Abb. 42)

Der von Schürmann erstmals veröffentlichte, etwas «chaotisch» gestaltete turkmenische Mehrgül-Teppich[81] ist in bezug auf seine Musterung eine Art Hybrid der beiden im 16./17. Jahrhundert entstandenen Gruppen von Mehrgül-Teppichen mit *kepse* gül, Wolkenband-*gül* und C-*gül Musterung* einerseits, und dem «Adler»-*gül* oder «compound»-*gül* andererseits. Seine links offene asymmetrische Knüpfung, die Knüpfdichte von ca. 3500 Knoten/dm^2 mit 3-fädigem Florgarn, die Bordüre mit der Lotusranke und die auf safawidische Vorbilder zurückgehende reziproke Musterung in den beiden wie ein Flachgewebe gemusterten *alem* bringen ihn zumindest in die Nähe der «Adler»-*gül*-Gruppe III. Ein weiterer, wenn auch entfernter Verwandter des Schürmann-Mehrgül-Teppichs dürfte der Hecksher-Mehrgül-Teppich Kat. Nr. 116 (Abb. 58) sein, obwohl dieser aus einer anderen Produktion (Werkstatt?) stammen dürfte. Er ist zwar ebenfalls mit 3-fädigem Florgarn asymmetrisch links offen geknüpft, zeigt aber mit nur 2000 Knoten/dm^2 eine wesentlich geringere Knüpfdichte. Ausserdem zeigt er eine stark kaukasisch (Karabagh-/Schirwangebiet) inspirierte Gestaltung der Musterung. Ich werde weiter unten nochmals auf diesen Teppich zurückkommen.

Im Grunde genommen zeigt der Schürmann-Mehrgül-Teppich eine Zusammenführung fast aller im 16./17. Jahrhundert aus dem safawidischen Persien übernommenen «neuen» Palmettmuster wie *kepse gül* («Para»-*kepse gül*)[82], «Adler»-*gül*, und «compound»-*gül* und in einem einzelnen Muster ein C-*gül* oder ein Wolkenband-*gül*[83] aus der Musterung des Pfadschbacher-Mehrgül-Teppichs (Abb. 41).

Der Mehdi Khan-Teppich (Abb. 44, Kat. Nr. 160)

Der *khali* Kat. Nr. 160 mit seiner «compound»-*gül* Feldmusterung, der Lotusranken-Bordüre, der Seide (?) im Schussmaterial und seiner Inschrift mit der Herkunftsangabe «Astarabad» ist vermutlich eines der spätesten Produkte aus einer Werkstatt, die in der Nachfolge der von

81 Auch veröffentlicht in Herrmann 1980: Nr. 93; Rautenstengel/Azadi 1990: Abb. 59.
82 Siehe Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».
83 Zum «Wolkenband»-*gül* siehe den Abschnitt «Das Wolkenband-*gül*» im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».

Krusinski 1740 erwähnten Shah Abbas Werksatt in Astarabad stand. Eine detaillierte Beschreibung dieses Teppichs folgt weiter unten unter Kat. Nr. 160.

113

***Khali* der «Adler»-gül-Gruppe I**

Dieses heute in seine Einzelteile zerlegte Fragment gehörte ursprünglich Rudolf Neugebauer, der es 1909 erstmals veröffentlichte.[84] Damals waren die vielen, teils kleinen Fragmente noch zu einem Stück zusammengenäht. Erst als es in den 1980er Jahren in den Handel kam, wurde es in seine Einzelteile zerlegt und auf einen textilen Untergrund montiert. In diesem Zustand ist es hier abgebildet. Das Fragment ist von der Musterung her eines von zwei mit dem komplexeren «Adler»-*gül* (Abb. 23). So gleicht es auch Kat. Nr. 157, dem zweiten Exemplar mit diesem «Adler»-*gül*-Typ, in seiner gesamten Musterung am meisten. Der *khali* hatte ursprünglich 4 Reihen von «Adler»-*gül*. wie alle Vergleichsstücke Für weitere Erklärungen siehe die detaillierte Einführung zu den *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe I oben.

158

***Khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe I**

Bedingt durch seinen wesentlich besseren Erhaltungszustand als Kat. Nr. 113, und trotz seiner erheblichen Schäden im Feld ist dieser *khali* eines der schönsten Exemplare dieser kleinen, bisher aus acht bekannten Stücken bestehenden Gruppe. Für weitere Erklärungen siehe die detaillierte Einführung zu den *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe I oben.

84 Neugebauer/Orendi 1909: Abb. 138.

159

***Khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe I** (Abb. 18)

Dieses Exemplar aus der ehemaligen Sammlung McMullan, heute im Metropolitan Museum of Art in New York, ist das am besten erhaltene der Gruppe. Es zeigt als einziges Exemplar noch die komplett erhaltenen Vorwebstreifen (*alem*) am Anfang und Ende des Teppichs. Es enthält laut Rautenstengel auch als einziges der acht Stücke einen 2-fädigen Seidenfaden im Schuss.[85] Für weitere Erklärungen siehe die detaillierte Einführung zu den *khali* der «Adler»-*gül* Gruppe I oben.

160

Der Mehdi Khan-Teppich (Abb. 44)

Dieser *khali* ist möglicherweise ein später Nachfolger der Teppiche der «Adler»-*gül*-Gruppen, vermutlich sogar der «Adler»-*gül*-Gruppen I und III. Das seltene Muster und die ungewöhnliche Inschrift sorgten bei seinem Auftauchen kurz für Aufregung.

Das Stück kam über Michael Franses an die Öffentlichkeit. Sein Besitzer, kein Teppichsammler, brachte den Teppich zu Franses um zu erfahren, ob sich die Inschrift entziffern liesse. Als ausgewiesener Kenner turkmenischer Teppiche erkannte Franses sofort die Seltenheit der Inschrift, und nahm sich des Teppichs an. Nach ersten Anlaufschwierigkeiten in Bezug auf die Entzifferung wurde erkannt, dass es sich um hebräische und nicht, wie vorerst vermutet, um arabische Buchstaben handelt. Bei der Übersetzung stellte sich dann heraus, dass es sich nicht nur um eine hebräische Inschrift handelt, sondern auch um ein hebräisches Datum. Die Inschrift barg aber noch eine weitere Schwierigkeit. Sie ist zwar mit hebräischen Buchstaben geschrieben, die Sprache aber ist Farsi, zumindest jene paar Worte, die keine Namen sind. Die von Franses vorgeschlagene Übersetzung der Inschrift

85 Rautenstengel/Azadi 1993: 157 ff.

פרמאהש חן מהדי ן....
אסתראבאד
תרעב (תרצב)



Abb. 43: Ausschnitt aus *khali* Kat. Nr. 159 mit eingeknüpfter hebräischer Inschrift in Farsi und hebräischem Datum. Die Inschrift liest sich im Hebräischen:...ן מהדי חן פרמאהש (Farmaesh Hn Mehdi) אסתראבאד (Astarabad) תרעב (תרצב) 5672 (oder 5692?). Ins Deutsche übertragen: *Im Auftrag von Mehdi Khan Astarabad 1911* (oder 1931?).

lautete: «Bestellt von Kahn Mehdi in Astarabad». Das hebräische Datum hatte er umgerechnet mit «1660» angegeben.[86]

Daraufhin wurde der Teppich, fortan der «Mehdi Kahn-Teppich» genannt und einer Radiokarbondatierung unterzogen, um dieses Datum zu bestätigen.[87] Trotz dreifacher Wiederholung konnte jedoch das von Franses angegebene Datum von 1660 nicht bestätigt werden.

Der Teppich wurde dann anlässlich der Ausstellung zum 1999er Symposium in Liestal in der Schweiz gezeigt und entfachte eine Diskussion um sein wirkliches Alter. Es war nicht nur der exzellente Er-

86 Siehe Hali 104, 1999: 82–85.

87 Für Erklärungen zur Problematik der Radiokarbondatierung von Objekten des 17.–20. Jahrhunderts siehe das Kapitel «Von der visuellen Einschätzung zur Wissenschaftlichen Analyse». Dort wird auch die Datierung dieses Teppichs besprochen.



Abb. 44: *Khali* Kat Nr. 160 mit dem «compound»-*gül* als singuläres Feldmuster und einer Lotusranken-Bordüre im Stil der Teppiche der «Adler»-*gül*-Gruppe I und III. Die eingeknüpfte hebräische Inschrift in Farsi mit dem hebräischen Datum befindet sich in der linken oberen Ecke im *alem*.

haltungszustand des Teppichs, welcher Anlass zu Bedenken in Bezug auf sein angeblich hohes Alter gab, sondern auch seine gedrängte Musterung (Abb. 51). Diese entsprach nicht dem, was andere Teppiche mit einer unumstrittenen Datierung ins 16. oder 17. Jahrhundert, die in der Ausstellung Seite an Seite mit dem Mehdi Kahn-Teppich zu sehen waren, zeigten.

Es lag somit auf der Hand, die Inschrift und vor allem das Datum noch einmal zu überprüfen.

Die neue Übersetzung von Inschrift und Datum (Abb. 43)

So kam es dann zu zwei weiteren voneinander unabhängigen Übersetzungen der Inschrift, die alle Zweifel relativ schnell beseitigten. Die Inschrift selber war korrekt übersetzt, das Datum hingegen entpuppte sich als 1911 oder 1931. Auf Grund einer durch die Knüpferin verursachten schlechten Lesbarkeit ist beides möglich. 1931 dürfte allerdings bereits zu spät sein. Ein kleiner yomutischer, symmetrisch geknüpfter Teppich mit zwei Nischen mit dem eingeknüpften Datum ۱۳۵۶ = 1356 (1934) macht einen doch jüngeren Eindruck als der Mehdi Kahn-Teppich» (Abb. 45, 46). Letzterer dürfte wohl eher eine Generation früher, also um 1911 entstanden sein.

Die beiden neuen Lesungen der Inschrift stimmen in ihren Resultaten in allem überein, auch im Datum (mit Ausnahme der zusätzlichen Variante 1931). Folgender Wortlaut mit Datum liegt nun vor (Hebräisch, von rechts nach links gelesen):

(תרצב) פרמאהש חן מהדי ן.... אסתראבאד תרעב

«Farmaesh Hn Mehdi ..... Astarabad 5672 (5692?)» was soviel bedeutet wie: «*Im Auftrag von Khan Mehdi ..... Astarabad 1911 (1931?)*».

Die fünf letzten Buchstaben auf der obersten Zeile der Inschrift (gesehen von rechts nach links) sind nicht lesbar. Der erste dieser fünf Buchstaben sieht aus wie ein ן «Nun Sofeet». ן «Nun Sofeet» steht aber immer nur am Ende hebräischer Wörter, nie am Anfang. Seine Funktion an dieser Stelle ist unklar. Die einzige Erklärung könnte sein, dass der Buchstabe noch zum Wort Mehdi gehört, welches dann zu Mehdin würde. Die restlichen vier Buchstaben sind unlesbar.[88]

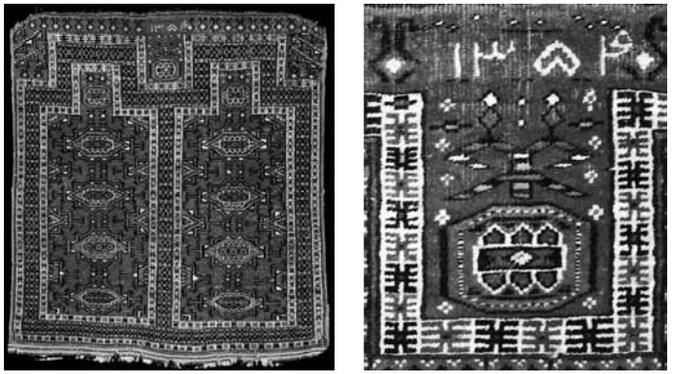


Abb. 45 und 46: Kleiner Teppich mit zwei Nischen (?), Yomut (?). 106 x 115 cm, symmetrische Knüpfung, geschichtet, 2556 Knoten/dm², 8 Farben. Am oberen Rand in der Mitte das Datum ۱۳۵۴ (oder ۱۳۵۶) 1354(6) = AD 1932(4).
Die Komplexität des Datums mit den Zahlen 5 und 4 (oder 6) lässt kaum Zweifel offen, dass es sich um ein echtes Datum handelt, und nicht bloss um eine Verzierung mit Zahlen. Solche bestehen meistens nur aus den Zahlen 1, 2 und 3. Privatsammlung.

Zu dieser neuen Interpretation des hebräischen Datums passt nun auch die Radiokarbondatierung. Der Bereich zwischen 1911 und 1950 dürfte demnach der Richtige sein.

Turkmenische Teppiche mit Daten und Inschriften

Dass das 17. Jahrhundert als Entstehungszeitraum für einen turkmenischen Teppich mit einer solchen Inschrift alleine schon sehr fragwürdig ist, belegen die wenigen bisher bekannten turkmenischen Erzeugnisse mit eingeknüpften Daten und Inschriften. Sie stammen alle aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts,[89] und sie sind erstaunlicher-

88 Ich danke Dr. Albert Gabbaï (Genf) für die zweite Übersetzung und die erklärenden Worte dazu. Prof. Zvi Koren vom Shenkar College of Engineering and Design in Ramat-Gan, Israel, danke ich für die dritte Übersetzung und den Hinweis auf die unterschiedliche Lesbarkeit des Datums.

89 Siehe dazu den Abschnitt «1.8 Inschriften und Jahreszahlen» im Kapitel «Von der visuellen Einschätzung zur wissenschaftlichen Analyse».

Die hebräische Teppich-Inschrift des 20. Jahrhunderts im Vergleich mit einer hebräischen Teppich-Inschrift des 17. Jahrhunderts



Abb. 47: Ausschnitt aus *khali* Kat. Nr. 160 mit eingeknüpfter hebräischer Inschrift in Farsi und hebräischem Datum (für die Entzifferung von Datum und Inschrift siehe Abb. 43).

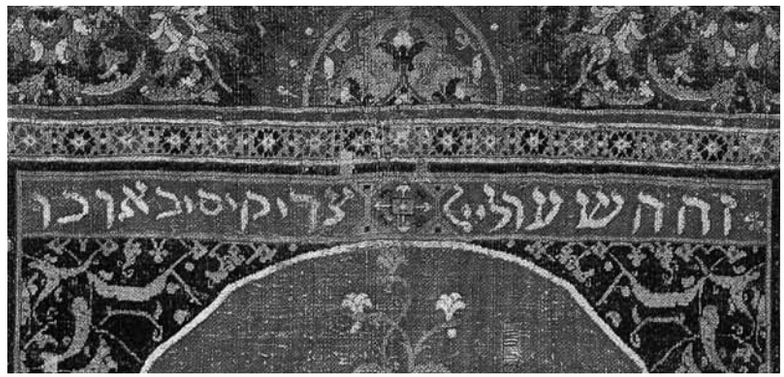


Abb. 48: Ausschnitt aus einem *parokhet* (Thora-Vorhang) nach dem Vorbild eines osmanischen Nischenteppichs mit Doppelsäulen. Ägypten, Kairo, frühes 17. Jh, 165 x 186 cm. Die hebräische Inschrift zitiert den 20. Vers des 118. Psalm: «Dies ist das Tor des Herrn, durch das die Rechtschaffenen eintreten werden». Die Qualität der hebräischen Inschrift hebt sich deutlich ab von derjenigen des turkmenischen Teppichs auf Abb. 47. Nach Gantzhorn 1990: Abb. 687.

weise nicht in Turkmenisch mit arabischen Schriftzeichen, sondern in Armenisch[90] und Russisch[91] im entsprechenden Alphabet geschrieben. Der Mehdi Kahn-Teppich(Kat. Nr. 160) ist der einzige bisher bekannte turkmenische Teppich mit einer Inschrift mit hebräischen Schriftzeichen und einem hebräischen Datum, allerdings in Farsi (s.o.) geschrieben. Hebräische Inschriften sind aber belegt in osmanischen Nischenteppichen, die in Synagogen als Thora-Vorhänge (*parokhet*) gedient haben. Diese stammen aus dem 17. bis 19. Jahrhundert[92] und zeigen alle besser gezeichnete hebräische Inschriften als unser turkmenisches Beispiel. Der aus dem 17. Jahrhundert stammende geknüpfte Thora-Vorhang des Textile Museum in Washington ist nicht nur das älteste bisher bekannte Exemplar dieser Art von Nischenteppichen, sondern auch das mit der am besten gezeichneten Inschrift (Abb. 48).

Muster: Das Feldmuster, von Pinner «compound»-*gül*[93] genannt, gehört in den Bereich der Palmettmuster, die im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert von den Turkmenen aus dem safawidischen Persien entlehnt wurden und sich zuerst in den sog. Mehrgül-Teppichen etabliert hatten.[94] Das einzige bei den Turkmenen erfolgreiche Palmettmuster aus diesem Einflussbereich ist das *kepse gül*. Dieses wurde im 19. Jahrhundert zu einem der beliebtetsten Muster der Yomut. Andere wie das «compound»-*gül,* und auch das «Adler»-*gül* vermochten sich nicht durchzusetzen und blieben selten. Erst im späten 19. Jahrhundert erlebten diese Palmettmuster noch einmal ein Art «Revival». Das bezeugen kleine Gruppen später Teppiche mit diesen Mustern, zu denen auch der Mehdi Kahn-Teppich gehört.[95] Wie bereits erwähnt, gehört das «compound»-*gül* zu den persischen Palmettmustern des 16./17. Jahrhunderts. Darauf wird in der Diskussion zu Kat. Nr. 114 hingewiesen, einem ungewöhnlichen Mehrgül-Teppich der Sammlung Hecksher mit kaukasisch/safawidischen Einflüssen.

Wesentlich näher als zum Hecksher-Mehrgül-Teppich steht Kat. Nr. 160 aber zu den Teppichen der «Adler»-*gül*-Gruppe I und III (Kat.

90 Gantzhorn 1990: Abb. 680; Hali 60, 1991: 122.

91 Hali 35: 10–13. Dieser Teppich hat neben der russischen auch eine bisher unentzifferte Inschrift mit arabischen Schriftzeichen.

92 Denny 2002: Fig. 20, Nr. 45 und 48.

93 Zur Herkunft und Entwicklung des "compound"-*gül* siehe Kat. Nr. 116, Abschnitt "Das compound-*gül*" und die Abb. 60–67 in diesem Kapitel.

94 Siehe dazu auch das Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».

95 Z.B. Milhofer 1968: Abb. 59; oder Rippon Boswell 62, 2004: Lot 70.

Die Ähnlichkeiten zwischen Kat. Nr. 160 und den *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe I

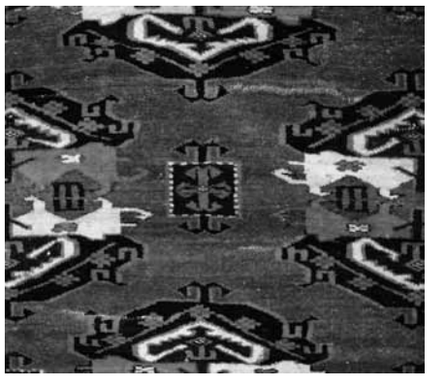


Abb. 49: Ausschnitt aus (Abb. 44) *khali* Kat Nr. 160. Zwischen den «compound»-*gül* steht immer ein kleines Motiv, welches mit grosser Wahrscheinlichkeit auf Vorbilder der *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe I zurückgeht (vergl. Abb. 50).

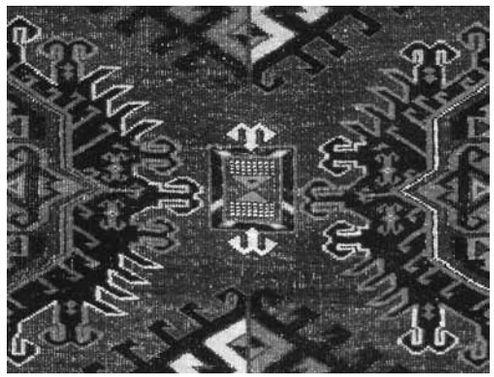


Abb. 50: Ausschnitt aus *khali* Kat. Nr. 158. Alle acht bisher bekannten *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe I zeigen dieses kleine (Tertiär?) Ornament zwischen den Palmetten («Adler»-*gül*). Es dürfte das Vorbild des Motivs auf Abb. 49 sein. Auch dieses steht immer zwischen zwei Palmetten («compound»-*gül*).



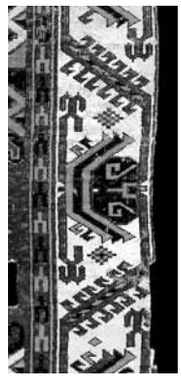


Abb. 51, links: Bordüre des *khali* Kat. Nr. 160, Abb. 52, rechts: Bordüre des *khali* Kat Nr. 113. Fast noch deutlicher als beim «compound»-*gül* zeigen sich die zeitlich bedingten Veränderungen in den Bordüren.

Nr. 113, 158 und 159). Der Mehdi Khan-Teppich hat zunächst einmal das gleiche Bordürenmuster wie die Teppiche der «Adler»-*gül*-Gruppe I (Abb. 51, 52). Darüber hinaus zeigt auch das zwischen den «compound»-*gül* (Palmetten) stehende Sekundärmotiv (Abb. 49) grosse Ähnlichkeit zu einem Motiv, welches bei allen Teppichen der «Adler»-*gül*-Gruppe I ebenfalls zwischen den Palmetten («Adler»-*gül)* steht (Abb. 50). So wie es Teppiche mit «compound»-*gül* mit einem versetzt dazwischen liegenden *dyrnak gül* gibt,[96] die den Teppichen der «Adler»-*gül*-Gruppen I bis III nicht unähnlich sind, so gibt es auch späte Teppiche mit «Adler»-*gül* und versetzten *dyrnak gül* dazwischen.[97] Diese im 16./17. Jahrhundert aufgekommenen Musterkompositionen mit der in Reihen angeordneten Kombination persischer Palmetten («Adler»-*gül* oder «compound»-*gül*)mit turkmenischen *dyrnak gül* wurden im späten 19. Jahrhundert von den Turkmenen wieder zu dem reduziert, was sie schon immer gewohnt waren: zu Musterkompositionen mit einem durchgehenden Feldmuster aus Primärornamenten.

96 Siehe Hali 5/2, 1982: 183; oder Jourdan 1989: 161, Nr. 112.
97 Siehe Ford 1982: 189, Abb. 424.

Struktur: Rautenstengel hat die Struktur des Teppichs anlässlich des Symposiums 1999 in Liestal untersucht und dabei festgestellt, dass im Schussmaterial sowohl Wolle, Baumwolle als auch Seide verwendet wurde.[98] Das bringt den Teppich zumindest in die Nähe der «Adler»-*gül*-Gruppe III. Leider ist die Information zum Knotentyp verlorengegangen. Die Knüpfung ist aber mit grosser Wahrscheinlichkeit asymmetrisch.

Datierung: Die Radiokarbondatierung stimmt mit der eingeknüpften Datierung 1911 (oder 1931) überein. Der dritte Bereich deckt mit einer Wahrscheinlichkeit von 18.6% sowohl das Jahr 1911 als auch das Jahr 1931. Eine anfänglich vorgeschlagene Datierung ins Jahr 1660, basierend auf einer irrtümlichen Interpretation des eingeknüpften hebräischen Datums, konnte hingegen ausgeschlossen werden. Der Teppich ist auch stilistisch ein durchaus spätes Erzeugnis (vergl. Abb. 51 und 52), was auch für alle anderen turkmenischen Teppiche mit eingeknüpften Daten und Inschriften gilt.

98 Information von Hans Christian Sienknecht (E-Mail vom 8. Dezember 2003).

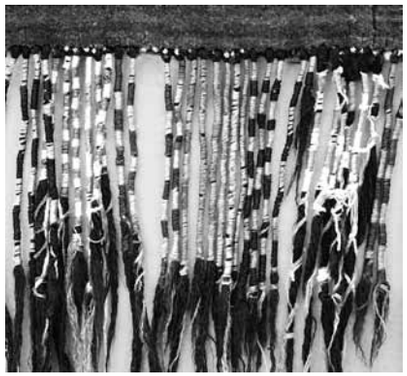


Abb. 53: Ausschnitt aus der *torba* Kat. Nr. 114. Die monochrom blauen Fransen mit farbiger Umwicklung sind Standard bei allen *torba* der «Adler»-*gül*-Gruppe II. Auch Farbstellung, Fransen und Musterung sind deutliche Anzeichen für ein Erzeugnis, welches zur «Adler»-*gül*-Gruppe II gehört.

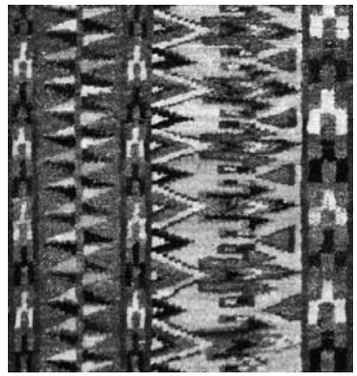


Abb. 54: Ausschnitt aus der *torba* Kat. Nr. 114. Die Musterung ist vergleichbar mit derjenigen von «Adler»-*gül*-Gruppe II Teppichen. Auch das *soldat*-Motiv ist typisch, wenn es auch nur auf *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe I erscheint.

114

Torba der «Adler»-*gül*-Gruppe II (?)

Eine Stammes- oder Gruppenzuordnung dieser *torba* ist aus verschiedenen Gründen schwierig. Gründe dafür sind u.a. das späte Entstehungsdatum und die damit zusammenhängende veränderte Farbpalette (verursacht durch Entwicklungen auf dem internationalen Farbstoffmarkt). Begonnen hat vermutlich alles mit den ersten synthetischen Farben und der dadurch verursachten weltweiten Überproduktion von mexikanischer Cochenille. All das hatte erhebliche Veränderungen in der Farbpalette turkmenischer Knüpferzeugnisse zur Folge, was einen Vergleich von jüngeren mit älteren Stücken erschwert.

Diese Veränderung der Farbpalette geht einher mit einer Vermischung von Stammesstrukturen in Turkmenistan. Im 19. Jahrhundert, insbesondere in der 2. Hälfte, wurden sowohl die Teke als auch die Yomut als Stamm immer grösser und schlossen Gruppen ein, die früher unter anderem Namen bekannt waren.

Muster: Das Muster dieser *torba* wird von einigen Autoren mit den Teke,[99] von anderen aber mit den Yomut[100] in Verbindung gebracht. Wir scheinen hier auf exakt dieses Problem zu stossen, welches soeben angesprochen wurde: die Expansion der Teke und der Yomut in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Kat. Nr. 114 ist nun eindeutig kein Teke-Stück, und noch weniger eindeutig ist eine Zuordnung zu den Yomut. Problematisch ist dabei, dass dieses Muster bisher auf keinem alten Stück dieser Art bekannt ist. Alle in der Literatur veröffentlichten Vergleichsstücke datieren höchstens aus der Mitte oder aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Wenn es Verwandschaften zu älteren Stücken gibt, dann im Bereich der «Adler»-*gül*-Gruppen. Dort treffen wir in den Nebenbordüren der zur Gruppe II gehörenden *khali* immer wieder auf ähnlich reziproke Muster (Abb. 54). Die Nebenbordüren der zur Gruppe I gehörenden *khali* zeigen ausserdem oft das *soldat* Motiv, welches auch auf dieser *torba* eine wesentlich Rolle spielt (Abb. 54, 3 mal). Sowohl betreffend der Farbpalette als auch der Musterung finden wir also die stärksten Parellelen zu dieser ungewöhnlichen *torba* im Bereich der «Adler»-*gül*-Stücke. Für eine solche Zuordnung spricht auch ein weiteres Detail, dem bisher kaum Beachtung geschenkt worden war: die am unteren Rand angehängten, monochrom blauen Fransen mit farbiger Umwicklung (Abb. 53). Solche umwickelten Fransen sind typisch für *torba* der «Adler»-*gül*-Gruppe II. Wo immer Überreste von Fransen an diesen *torba* noch erkennbar sind, sind sie monochrom blau und farbig umwickelt. Die *torba* der «Adler»-*gül*-Gruppe II des Museums «Fünf Kontinente» in München[101] ist das am besten erhaltene Beispiel dieser Art, wenn auch nicht das älteste.

Struktur: Die rechts offene, asymmetrische Knüpfung passt sowohl zur «Adler»-*gül*-Gruppe II als auch zur «P-Chowdur» Gruppe. Die monochrom blauen Fransen mit ihrer zweifarbig gestreiften Umwicklung (Abb. 53) sind aber, wie bereits hervorgehoben, eine klare Parallele zur «Adler»-gül-Gruppe II.

Auch die monochrom blauen Fransen sind ungewöhnlich. Monochrom dunkelblaue Fransen sind üblich bei den Salor und den Sarïq.

99 Gombos 1975, Nr. 56; Tzareva 1984, Nr. 61; Eiland 1990, Nr. 157 (Teke ?).
100 Loges 1978, Nr. 63. Bausback nennt die Ighdïr als Erzeuger, was aber fragwürdig ist.
101 Rautenstengel/Azadi 1990, Abb. 25; Andrews et al 1993, no. 41.

Das Mittelblau der Fransen der *torba* der «Adler»-*gül*-Gruppe II und auch einiger anderer Stücke weicht jedoch vom Farbbild der Salor ab. Solch mittelblaue Fransen sind aber darüber hinaus bei einigen wenigen Stücken nachweisbar, die vermutlich in den Bereich der Ersarï und Kizil Ayak gehören.[102]

Farben: Die *torba* Kat. Nr. 114 passt mit ihrem Farbbild noch recht gut zur «Adler»-*gül*-Gruppe II, obwohl sie vermutlich bereits ein synthetisches Orange enthält. Dieses wurde aber nicht chemisch untersucht.

Datierung: Wie bereits unter dem Abschnitt «Farben» erwähnt, datiert das Stück auf Grund seines vermutlich synthetischen Farbstoffs aus dem späten 19. Jahrhundert. Eine Radiokarbondatierung hat sich erübrigt.

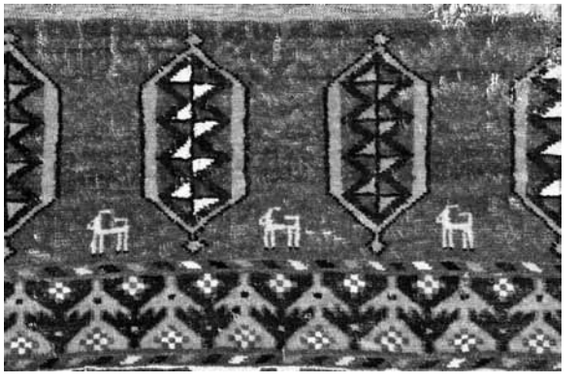


Abb. 55: Ausschnitt aus Kat. Nr. 115: Der geknüpfte *alem* dieses *khali* zeigt ein ungewöhnliches Muster mit Kartuschen. Auch der Ballard-Mehrgül-Teppich Kat. Nr. 168 zeigt im Zentrum des Feldes möglicherweise ein solches Motiv. Die kleinen Vierbeiner zwischen den Kartuschen sind typisch für Stücke der «Adler»-*gül*-Gruppen aus dem Südwesten Turkmenistans. Auch typisch ist die reziproke Zinnenbordüre.

115

***Khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe II (?) mit *dyrnak gül*-Feldmusterung**

Dieser Teppich wurde erstmals von Clark veröffentlicht.[103] Er zeigt verschiedene strukturelle Merkmale, die ihn zumindest sehr nahe an die von Rautenstengel beschriebene «Adler»-*gül*-Gruppe II bringen. Es wurde schon im Zusammenhang mit den Zeltbändern Kat. Nr. 110, 111 und 157 darauf hingeweisen, dass die von Rautenstengel vorgenommene, auf Strukturmerkmalen basierende Gruppierung problematisch und im Grunde genommen nur auf die *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe I uneingeschränkt anwendbar ist. Bei allen anderen Stücken sind vereinzelt Unterschiede feststellbar, die nicht immer in Übereinstimmung mit Rautenstengels Gruppierung sind. Der *khali* Kat. Nr. 115 ist ein solches Beispiel. Sowohl der «Griff», die Farben, die Musterung als auch viele technische Einzelheiten korrespondieren mit der «Adler»-*gül*-Gruppe II, bis hin zu den Vierbeinern im oberen *alem* (Abb. 55).

Muster: Die Feldmusterung dieses *khali* verzichtet auf das safawidische Palmettmuster («Adler»-*gül*) und wiederholt nur das ältere traditionelle *dyrnak gül*. Bei dieser Gruppe von *kahli* ist dies eher die Ausnahme. Bordüre und Nebenbordüre entsprechen weitgehend dem Standard der «Adler»-*gül*-Gruppe II. Abweichend sind die geknüpften *alem,* die zusätzlich noch mit Kartuschen gemustert sind.

Farben: Die saturierte Farbpalette von Kat. Nr. 115 ist auch typisch für alle «Adler»-*gül*-Gruppen und bringt ersteres somit ein weiteres mal mit letzteren in Verbindung. Dazu gehört auch der in diesem Stück verwendete Insektenfarbstoff Cochenille, der auch in den Adler-*gül*-Stücken nur selten fehlt.

Datierung: Es gibt verschiedene Charakteristika, die darauf hinweisen, dass dieser *khali* kaum vor 1800 entstanden ist. Die vielen kleinen Punkte und Streuornamente in der Hauptbordüre dürften ein Hinweis darauf sein, aber auch die geknüpften *alem* sind eher in Stücken des 19. Jahrhunderts anzutreffen. Ältere Exemplare haben alle flach gewebte *alem*. Nicht zuletzt ist auch die «Rückkehr» zum traditionellen «Ein-*gül*-Muster» eher eine spätere Erscheinung. Die Qualität des Teppichs schliesst aber auch ein Entstehungsdatum nach 1850 aus.

102 Siehe Band 1, Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 115, Stücke der Ersarï und Kizil Ayak mit monochrom blauen Fransen.

103 Clark 1922.



Abb. 56, links: Ausschnitt aus einem Teppich mit Blattpalmetten, Lotuspalmetten, Gabelblättern und stilisierten Schwertlilien in senkrecht angeordneten Reihen. Karabagh, Kaukasus, 17. Jh. Nach Sarre/Trenkwald 1927: Band 1, Tafel 40.

Abb. 57, Mitte: Ausschnitt aus einem Teppich mit Drachenmusterung und reziproker Zinnenbordüre, Karabagh, Kaukasus, 17. Jh. Nach Sarre/Trenkwald 1927: Band 1, Tafel 39.

Abb. 58, rechts: Kat. Nr. 116, der Hecksher-Mehrgül-Teppich mit Palmetten («compound»-*gül*) und stilisierten Schwertlilien, im kaukasischen Stil in senkrecht angeordneten Musterreihen.

116

Der Hecksher-Mehrgül-Teppich (Abb. 58)

Dieser Mehrgül-Teppich gehört zu den ungewöhnlichsten Knüpferzeugnissen aus dem südwestlichen Turkmenistan und ist mit seiner Musterung bis heute ein Unikat geblieben. Seit seinem Auftauchen bei Sotheby's im Jahre 1995 ist kein zweiter auch nur annähernd ähnlich gemusterter turkmenischer Teppich bekannt geworden. Seine Musterung ist eher kaukasisch (vergl. Abb. 56 und 57), seine Farbgebung und seine Struktur rücken ihn aber eher ins Gebiet des südwestlichen Turkmenistans (Khorasan?) als in den Kaukasus. Zwei der Muster sind im Repertoire anderer turkmenischer Knüpferzeugnisse nie wiederholt worden. So zum Beispiel die grossen, vermutlich aus dem Bereich der persischen Vasenteppiche entlehnten «Schwertlilien» (Abb. 78) und eines von zwei Mustern, die zwischen zwei Lilien oder einer Lilie und einer Palmetten erscheinen und diese gleichsam verbinden. Diese Muster werden fortan als «Verbindungs»-*gül* bezeichnet: Das «Verbindungs»-*gül*, welches nur auf diesem Teppich erscheint, und ein zweites (Abb. 82), welches auch auf ein paar wenigen anderen turkmenischen Teppichen vorkommt (Abb. 83–85). Alle diese turkmenischen Teppi-

che mit einzelnen «Verbindungs»-*gül* gehören zur Gruppe der sog. Mehrgül-Teppiche, die auf den safawidischen Einflussbereich des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts zurückgehen dürften. Wir werden weiter unten näher auf dieses Verbindunsmuster, seine mögliche Herkunft und sein Auftauchen in den Mehrgül-Teppichen zurückkkommen.

Auch die reziproke Zinnenbordüre ist bei den Turkmenen in sehr ähnlicher Form nur noch auf dem äusserst ungewöhnlichen Yomut (?) *asmalyk,*[104] sowie in leicht abgeänderter Form auf den *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe II anzutreffen (Abb. 55). Auf safawidischen und kaukasischen Teppichen (Abb. 57) sind solche Bordüren recht häufig.

Im Feld eingestreut sind ausserdem verschiedene kleine Rhomben und Rosetten, sowie am Anfang des Teppichs sechs «gefiederte» Musterteile unklarer Herkunft.

Im Folgenden werden die wichtigsten Muster besprochen und deren Herkunft und allfällige Verwandtschaft mit safawidischen, kaukasischen oder anderen turkmenischen Mustern aufgezeigt. Es sind dies das «compound»-*gül*, die Schwertlilie und das «Verbindungs»-*gül*.

Das ungewöhnliche Erscheinungsbild und die speziellen Strukturmerkmale dieses Teppichs haben schon zu ganz unterschiedlichen Vermutungen in Bezug auf seine Herkunft geführt. Pinner sah darin eine gewisse Verwandtschaft zu den «Adler»-*gül*-Gruppen und bezog sich dabei auf einzelne strukturelle Ähnlichkeiten.[105] Eiland wollte darin eine hybride Form erkennen.[106] Poullada[107] ging noch weiter und sah darin das Produkt einer im benachbarten Khorasan lebenden, nichtturkmenischen Stammesgruppe, die angeblich sowohl kaukasische als auch turkmenische Muster verwendete.

Da es sich bei diesem Teppich sowohl um ein Unikat als auch um ein Beispiel mit ungewöhnlichen strukturellen Merkmalen handelt, ist eine traditionelle Stammeszuordnung fragwürdig, sei diese nun turkmenisch oder nicht. Vielmehr dürfte es sich um eine kommerzielle Produktion handeln. Man versuchte, den Zeitgeist zu treffen, d.h. ein «modernes» Produkt auf den Markt zu bringen, welches der neuen Mode des 17. Jahrhunderts folgte. Man orientierte sich am Musterrepertoire der Mehrgül-Teppiche, schielte aber auch «über den Zaun» gen Westen und bezog Teile der Musterung benachbarter kaukasischer Produktionen mit ein.

Ein Vergleich mit einem ebenfalls speziell gemusterten, aber symmetrisch geknüpften Blütenteppich aus dem Karabagh-Gebiet zeigt interessante Parallelen.[108] Es handelt sich um einen Teppich mit fünf



Abb. 59: Mehrgül-Teppich der Sammlung Hoffmeister. Mit der etwas rustikalen Musterung, dem 3-fädigen Florgarn, der Baumwolle im Schuss (hier zusätzlich kombiniert mit Wolle und Seide), der links offenen, asymmetrischen Knüpfung und auch der Knüpfdichte zeigt dieser Teppich gewisse Ähnlichkeiten zum Hecksher-Mehrgül-Teppich Kat. Nr. 116.

104 Das Exemplar des Musée des Art Décoratifs in Paris, abgebildet in: Hali 25 Years Annyversary Edition 2004: 28, Nr. 1.
105 Doods/Eiland 1996: 162, Nr. 180.
106 Pinner/Eiland 1999: 19.
107 Poullada 2008.
108 Völker 2001: 339, Nr. 124.



Abb. 60: Ausschnitt aus einem safawidischen Seidenteppich aus Kaschan, 16. Jh.
Nach Herrmann 1986: 9.



Abb. 61: Lotuspalmette, Ausschnitt aus einem safawidischen Teppich, Isfahan, 16./17. Jh.
Nach Pope 1939: 2415, Fig. 779d.

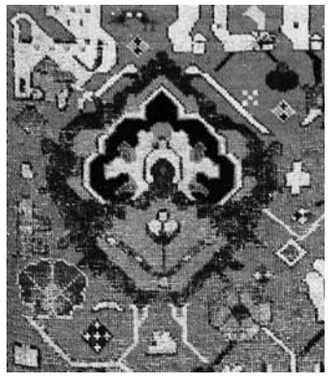


Abb. 62: Stilisierte Lotuspalmette, Ausschnitt aus einem kaukasischen Teppich mit Palmetten im «Isfahaner Stil», 17./18. Jh.
Nach Kirchheim et al. 1993: Nr. 81.



Abb. 63: Stilisierte Lotuspalmette, Ausschnitt aus einem persischen Teppich mit Palmetten im «Isfahaner Stil», 17./18. Jh.
Nach Kirchheim et al. 1993: Nr. 75.

Reihen von abwechselnden Rosetten, Palmetten und stilisierten Schwertlilien (Abb. 56), dazu Ranken mit Lotusblüten, aus denen jeweils zwei Gabelblätter wachsen. Dieser Ranken mit Lotusblüte und doppeltem Gabelblatt begegnen wir nicht nur in den Bordüren safawidscher sondern auch kaukasischer und turkmenischer Teppiche (vergl. Abb. 35 – 40). Der Karabagh-Teppich auf Abb. 56 zeigt nicht nur fünf senkrecht nebeneinander angeordnete Reihen von Mustern, er zeigt auch stilisierte Schwertlilien und Rosetten, die sowohl den Schwertlilien als auch dem zweiten «Vebindungs»-*gül* des Hecksher Teppichs sehr ähnlich sind. Ausserdem sind die Schüsse ebenfalls völlig aus Baumwolle, allerdings auch die Kette. Dies ist aber für einen kaukasischen Teppich nicht ganz ungewöhnlich. Was schliesslich auch noch gemeinsam ist, ist die etwas «derbe» Musterung. Wie der Hecksher-Mehrgülteppich datiert auch der Karabagh-Teppich (Abb. 56) aus dem 18., vielleicht auch aus dem 17. Jahrhundert. Wie der Hecksher-Mehrgül-Teppich ist auch der Karabagh-Teppich ein ungewöhnliches Unikat. Möglicherweise war auch das ein wenig erfolgreicher Versuch, den lokalen Markt mit etwas Neuem, «Modernem» zu «erfrischen».

Dasselbe gilt vermutlich für den Hecksher-Mehrgül-Teppich aus dem südwestlichen Turkmenen-Gebiet um die Hauptstadt Astarabad. Auch dort dürfte das Muster kein «Verkaufsschlager» geworden sein, weswegen es bald wieder aufgegeben wurde. Dies würde auch erklären, warum nur ein einziges Exemplar überliefert ist, obwohl es sicherlich mehrere gegeben hat. Eine andere Erklärung wäre eine kleine, unbedeutende Werkstätte mit nur geringem Ausstoss.

Interessanterweise gibt es aber doch einen Teppich, der in vielem dem Mehrgül-Teppich der Sammlung Hecksher ähnlich ist: Ein Mehrgül-Teppich mit «Adler»-*gül* und *dyrnak gül* aus der Sammlung Hoffmeister (Abb. 59).[109] Dieser übernimmt zwar weitgehend die Musterung der *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe III, gehört aber genausowenig zu den «Adler»-*gül*-Gruppen wie der Hecksher-Mehrgül-Teppich, wie dieser ein ungewöhnliches Exemplar unter den turkmenischen Mehrgül-Teppichen. Die Parallelen des Hoffmeister-Mehrgül-Teppichs zum Hecksher-Mehrgül-Teppich beruhen ausschliesslich auf den ähnlichen, für turkmenische Teppiche ungewöhnlichen strukturellen Merkmalen. Beide zeigen durchwegs Baumwollschüsse (beim Hoff-

109 Tsareva 2011: Nr. 87; Hali 142, 2005: 33.

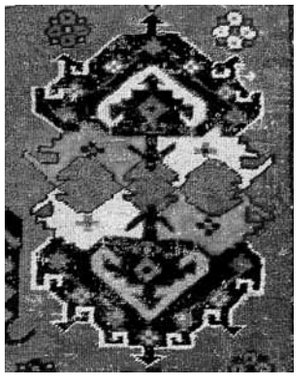


Abb. 64: «Compound-*gül*» aus *khali* Kat. Nr. 116, Mehrgül-Teppich, 18. Jh.

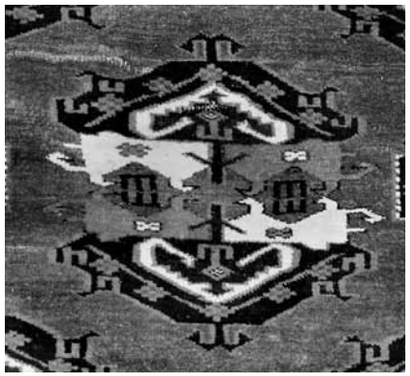


Abb. 65: «Compound-*gül*» aus *khali* Kat. Nr. 159, Mehrgül-Teppich, frühen 20. Jh.

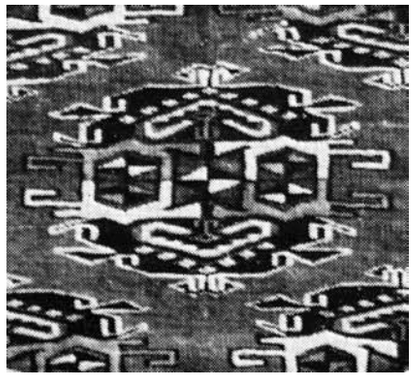


Abb. 66: «Compound-*gül*» aus einem Teke-*khali*, 1. Hälfte 20. Jh. Nach Milhofer 1968: Abb. 5.

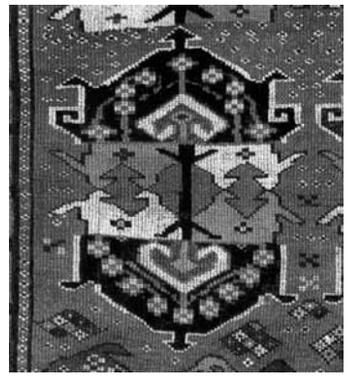


Abb. 67: «Compound-*gül*» aus einem Kordi-Teppich, Khorasan, um 1900. Nach Stanzer 1988: 73.

meister-Teppich kombiniert mit Wolle und Seide)[110], eine asymmetrisch links offene Knüpfung, 3-fädiges Florgarn und eine ähnliche Knüpfdichte von knapp 2000 Knoten/dm^2. Auch altersmässig dürften sich die beiden Teppiche sehr nahe sein. Beide stammen mit grosser Wahrscheinlichkeit aus dem 17. oder 18. Jahrhundert.[111] Es wäre in der Tat denkbar, dass diese «Aussenseiter» beide aus derselben professionellen Produktion stammen, welche der neuen «Modeströmung» des 17. Jahrhunderts nacheiferte und den Versuch unternahm, ein «modernes» Produkt – mit dem Hecksher-Mehrgül-Teppich vielleicht sogar etwas völlig Neues – auf den damaligen Markt zu bringen.[112] Astarabad wäre als Herstellungsort dieser Stücke genauso denkbar wie für die Stücke der «Adler»-*gül*-Gruppe I, von denen ich vermute, dass sie aus einer von Shah Abbas I gegründeten Werkstatt aus derselben Stadt stammen.[113] Astarabad lag vom 16. bis ins 19. Jahrhundert im persischen Machtbereich, zuerst der Safawiden und dann der nachfolgenden Qadjaren,[114] was zumindest den starken persischen Einfluss erklären würde.

Es werden nun im Folgenden die einzelnen Muster des Hecksher Mehrgül-Teppichs genauer betrachtet und dabei versucht, ihre Herkunft und die Verbindungen zu anderen Teppichgruppen aufzuzeigen.

Das «compound»-*gül* (Abb. 64 – 67)

Auch das «compound»-*gül*[115] gehört in den Bereich der unter safawidischem Einfluss im 16./17. Jahrhundert von den Turkmenen übernommenen Palmettmuster. Wie auch das «Adler»-*gül* ist es eine um die Horizontalachse nach unten gespiegelte Palmette, vermutlich aus dem Umfeld der Palmetten der sog. Isfahan-Teppiche. Wie die «Isfahan-Palmette» ist auch die Palmettform des «compound»-*gül* dreigliedrig: Auf einem Blütenkelch sitzt eine Lotusblüte mit einem darübergelegten Blatt mit gezahnter Kontur. Die vielleicht früheste Form dieser Palmette zeigt ein Seidenteppich aus Kaschan (Abb. 60). Daraus

110 Für eine Strukturanalyse siehe Tsareva 2011: 161, Nr. 87.
111 Den Hoffmeister Mehrgül-Teppich kenne ich bisher nicht im Original, daher diese Annahme.
112 Siehe dazu auch das Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».
113 Siehe Erläuterungen zu den *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe I weiter oben.
114 Bregel 2003: Karte 26–32.
115 Der Name stammt von Pinner und ist mit «zusammengesetzt» zu übersetzen.



Abb. 68: Schwertlilien, Wasserfarbe und Gold, Moghulmalerei, Indien, ca. 1635. Nach Walker 1997: 87, Fig. 82.



Abb. 69: Schwertlilien auf einem Moghulteppich, 17. Jh. The Metropolitan Museum of Art New York. Nach Dimand/Mailey 1973: 150.



Abb. 70: Schwertlilien auf einem safawidischen Seidenlampas, 17. Jh. Musée des Tissus de Layon. Nach Baker 1995: 115.



Abb. 71: Schwertlilien auf einem safawidischen Teppich, Kirman(?), 17. Jh. Nach Beattie 1976: Pl. 5, Kat. Nr. 13.



Abb. 72: Schwertlilie auf einem safawidischen Vasenteppich, Kirman (?), 16./17. Jh. Nach Wearden 2003: Plate 63.

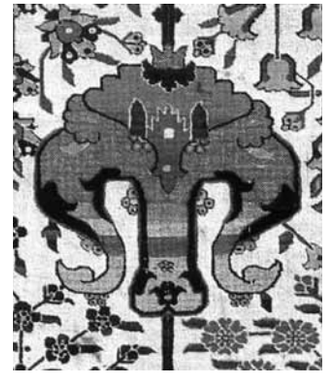


Abb. 73: Schwertlilie auf einem safawidischen Vasenteppich-fragment, Kirman (?), 2. Hälfte 17. Jh. MAK Sarre/Trenkwald 1927: Vol. 1, Tafle 23

entwickelte sich die Form der in vielen Isfahan-Teppichen anzutreffenden Palmetten (Abb. 61), aus denen wiederum die sog. Harschang-Palmette armenischer und kaukasischer Teppiche hervorging. Viele kaukasische Teppiche des 18. und 19. Jahrhunderts zeigen solche Harschang-Palmetten. Die späteste Form zeigen Knüpfarbeiten der Belutschen bis ins 20. Jahrhundert.

Eine für das bessere Verständnis des «compound»-*gül* hier gezeigte stilisierte Form der Isfahan-Palmette – eine Art Zwischenstufe zwischen safawidischer Isfahan Palmette und turkmenischem «compound»-*gül* – zeigen zwei Teppiche: einer aus dem Kaukasus (Abb. 62) und einer aus Nordwestpersien, vermutlich aus Armenien (Abb. 63). Dort sind die Palmetten noch nicht gespiegelt und auch noch nicht so stark stilisiert wie das «compound»-*gül*. Sie zeigen aber eine mögliche Entwicklung der Lotusblüte im Zentrum, nämlich von der «naturalistisch»-floralen zur rein lineargeometrischen Form. Einen sehr ähnlichen Prozess hat das «Adler»-*gül* durchlaufen. Auch das «Adler»-*gül* zeigt eine stark stilisierte innere Lotus- und eine äussere Blattform. Das Gleiche trifft auch auf das *kepse gül* zu. Auch dieses zeigt im Innern noch erkennbare Spuren eines Lotus, mit einer gezahnten, darüber ausgebreiteten Blattform.[116] Streng genommen sollten diese Formen eigentlich als «Lotuspalmetten» bezeichnet werden. Dies trifft auch schon auf die früheste, aus dem alten Ägypten stammenden Urform diese Motivs, zu.[117]

Die Schwertlilie (Abb. 78)

Als einziges turkmenisches Beispiel zeigt der Hecksher Mehrgül-Teppich in seiner Feldmusterung eine stark stilisierte Lilie (Abb. 78), die aus dem Kaukasus entlehnt zu sein scheint, ursprünglich aber auf Vorbilder aus Kirman zurückgeht. In Kirman begegnen wir ihr erstmals auf den sog. Vasenteppichen des 16./17. Jahrhunderts, wo sie zum Standardmusterrepertoire dieser Teppichgruppe gehört (Abb. 71–74). Vermutlich ab dem frühen 17. Jahrhundert erscheinen solche Lilien in etwas stilisierter Form auf Teppichen mit Jufti-Knoten, die nach Khorasan lokalisiert werden (Abb. 75)[118] und in einer vereinfachten geometrischen Form nicht nur die Lilien, sondern auch die Musterkomposition der Vasenteppiche übernehmen. Im späteren Verlauf des

116 Siehe Abb. 34–42 im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».

117 Siehe Abb. 24 im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».

118 Siehe dazu Franses 2004: 92 – 99.



Abb. 74: Schwertlilie auf einem safawidischen Vasenteppichfragment, Kirman (?), 17./18. Jh. The Textile Museum Washington. Nach Beattie 1976: Nr. 46.

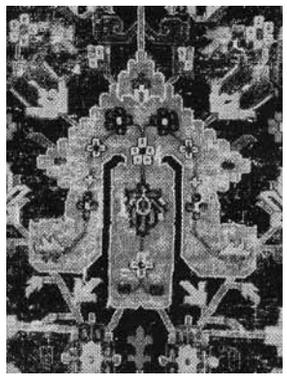


Abb. 75: Stilisierte Schwertlilie auf einem safawidischen Teppich, Khorasan, 17./18. Jahrhundert. Nach Sarre/Trenkwald 1927: Vol. 2, Tafel 5

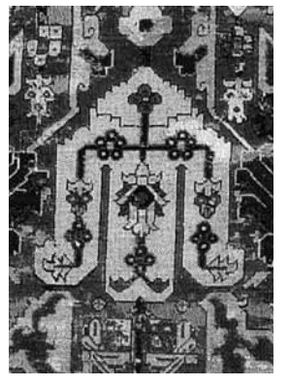


Abb. 76: Stilisierte Schwertlilie auf einem kaukasischen Teppich, Karabagh, 17./18. Jh. Nach Sarre/Trenkwald 1927: Vol. 1, Tafel. 40.



Abb. 77: Stilisierte Schwertlilie auf einem kaukasischen Teppich, Kuba, 18. Jh. Nach Schürmann 1964: 257, Nr. 94.

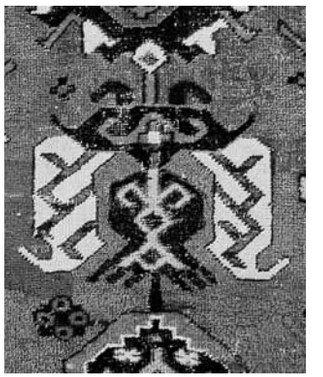


Abb. 78: Stilisierte Schwertlilie auf dem Hecksher Mehrgül-Teppich Kat. Nr. 114, 18. Jh.

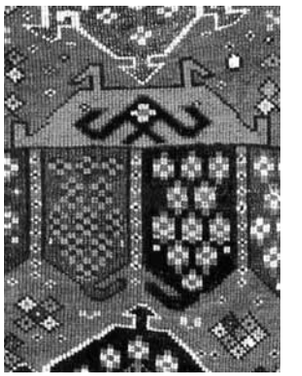


Abb. 79: Zur Unkenntlichkeit stilisierte Schwertlilie auf einem Kordi-Teppich, Khorasan, um 1900. Nach Stanzer 1988: 73.

17. Jahrhunderts ist die Lilie auch erstmals im Karabagh-Gebiet des südlichen Kaukasus nachweisbar (Abb. 76), wo sie sich bis ins 19. Jahrhundert halten kann, wenn auch nur auf wenigen bekannten Exemplaren und immer stärker stilisiert (Abb. 77). Das Endstadium dieses Stilisierungsprozesses zeigt das Muster auf einem Kordi-Teppich aus Khorasan (Abb. 79), der ausserdem auch das «compound»-*gül* zeigt (Abb. 67).

Als Lilie bezeichnet hat dieses Muster auch Ellis.[119] Andere Autoren sahen darin eine Tulpe oder zumindest eine «tulpenähnliche Palmette».[120] Letztere Betrachtungsweise dürfte vermutlich darauf zurückzuführen sein, dass auf den meisten dieser Teppiche, und zwar sowohl auf denen aus Khorasan als auch insbesondere auf denen aus dem Karabagh-Gebiet, die Lilie schon so stark stilisiert ist, dass von der Musterkomposition her nicht mehr auszumachen war, wie die Blütenform zu stehen hat, d.h., was oben und was unten ist.

Aus den Vasenteppichen geht aber deutlich hervor, wie die Blüte zu stehen hat, nämlich mit den äusseren Blütenblättern nach unten geschwungen. Diese Ausrichtung der Blütenform geht eindeutig aus zumindest zwei Beispielen von Vasenteppichen hervor, auf denen ganze Blütenstauden mit dieser Lilienform gezeigt werden. Beim einen handelt es sich um das Vasen-Teppichfragment auf Abb. 71,[121] beim anderen um einen Vasen-Teppich aus der ehemaligen Sammlung McMullan.[122] Der McMullan-Vasenteppich zeigt ausserdem Palmetten, in deren Zentren an Stelle der sonst üblichen Lotusblüten eine Lilie steht.

Die Blütenform dieser Teppiche (Abb. 68–70) gleicht tatsächlich einer Schwertlilie (*Iris*). Die Blüte der Schwertlilie ist, ähnlich der Blütenform auf den Vasenteppichen, aus drei grossen, nach unten gebogenen «Hängeblättern» und drei etwas kleineren, nach oben aufgerichteten «Domblättern» zusammengesetzt. Mit den grossen «Hängeblättern» trompetenförmig verbunden sind jeweils drei kleinere Blätter, die mit den grossen «Hängeblättern» zusammen die Staubblätter einschliessen. All das ist auf der speziellen Blütenform der Vasenteppiche aus Kirman gut nachvollziehbar: Sowohl Hängeblätter als auch Domblätter der Schwertlilie sind deutlich zu erkennen.

In den Nachahmungen aus Khorasan und vor allem in denen aus dem Kaukasus wird es durch die zunehmende Stilisierung der Blütenformen immer schwieriger, eine eindeutige Ausrichtung derselben auszumachen. Während es bei den Beispielen aus Khorasan noch nach-

119 Ellis 1975: 100, dort als «lily forms» beschrieben.
120 Franses in: Kirchheim et al. 1993: 92, 129.
121 Beattie 1976: Plate 5, cat. no. 13.
122 McMullan 1965: 82, no. 16.



Abb. 80: Ausschnitt (Zentrum) eines safawidischen Teppichs mit Isfahan-Palmetten, Wolkenbändern und Tieren, alles integriert in ein System von Spiralranken. 350 x 744 cm, 2. Hälfte 16. Jh. Museum für angewandte Kunst, Wien (Inv. Nr. T8334/ 1922 KB). Dieses Muster zeigt eine etwas frühere Version des bereits vereinfachten Musters mit Harshang-Palmetten aus dem Nordwesten Persiens (vergl Abb. 81). Nach Sarre/Trenkwals 1927: Vol. 1, Tafel 7.

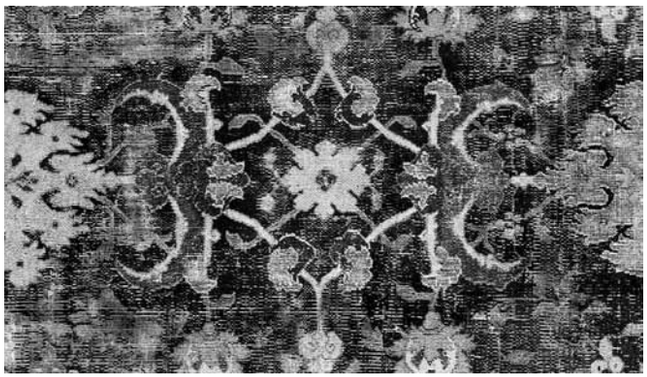


Abb. 81: Ausschnitt aus einem Teppichfragment mit Harschang-Musterung und armenischer Inschrift, Nordwest Persien oder südlicher Kaukasus (Armenien). 1. Hälfte 17. Jh. Das «Verbindungs»-Muster stand im Zentrum des Teppichs und verbindet zwei Harshang-Palmetten. Die Harschang-Palmette ist eine Ableitung der safawidischen Isfahan-Palmette. Nach Gantzhorn 1990: Abb. 530.

vollziehbar ist, dass die Blütenform so zu stehen hat wie auf den zentralpersischen Vasenteppichen, ist dies bei den Beispielen aus dem Karabagh-Gebiet nicht mehr der Fall. Von den khorasaner Teppichfragmenten aus der ehemaligen Sammlung Orient Stars[123] und dem Islamischen Museum Berlin[124] ist jeweils noch genügend vorhanden, um aufzuzeigen, dass zwei Lilien, beide flankiert von jeweils einem Paar von gezahnten Sichelblättern, von einem Zentrum aus nach aussen wachsen. Aus diesem Zentrum wachsen auf der Horizontalachse links und rechts auch zwei grosse Palmetten heraus. Die Lilien stehen auf der Vertikalachse ober- und unterhalb des Zentrums. Das etwas ältere, blaugrundige Berliner Fragment zeigt mit seinen runderen Formen auch noch etwas deutlicher seine Herkunft aus den Vasenteppichen Zentralpersiens (Abb. 75).

Bei sämtlichen kaukasischen Exemplaren aus dem Karabagh-Gebiet mit Lilienmusterung ist das oben Gesagte in Bezug auf die Ausrichtung der Blütenform nicht mehr nachvollziehbar. Die ganze Gruppe aus dem Kaukasus inklusive dem frühesten Beispiel, dem Teppich des Karabagh-Gebiets auf Abb. 56, 76, dürfte auch etwas späteren Datums sein als die beiden Fragmente aus Khorasan auf den Abb. 75 und 76.

Der Hecksher-Mehrgül-Teppich hat in seiner Musterung gewisse Ähnlichkeiten zu diesem frühesten Beispiel der Karabagh-Teppiche. Beide zeigen sie fünf senkrechte Reihen mit abwechselnd Lilien, Palmetten und Rosetten. Der Unterscheid liegt lediglich in der Wahl der zusätzlichen Blüten- und Palmettformen. Während der Karabagh-Teppich noch die «klassischen» Blattpalmetten mit einem Lotus zeigt, sind es beim Hecksher-Mehrgül-Teppich stark stilisierte, nach unten verdoppelte (gespiegelte) Isfahan-Palmetten (das «compound»-*gül*). Der Lotus im Zentrum ist zur Unkenntlichkeit vereinfacht. Der Karabagh-Teppich zeigt ausserdem in jeder zweiten Reihe eine grosse Ranke aus Lotusblüten und daraus herauswachsenden, kräftigen Gabelblättern, ganz ähnlich dem etwas feingliedrigeren Bordürenmuster, welches diesen Teppich rahmt (vergl. Abb. 56). Ausserdem sind die fünf Reihen beim Karabagh-Teppich wesentlich enger zusammengerückt als beim Hecksher-Teppich. Ansonsten sind sich aber die Teppiche in ihrem Musteraufbau ähnlich.

123 Kirchheim et al. 1993: 129, Nr. 63.
124 Franses 2004: 97, Fig. 6.

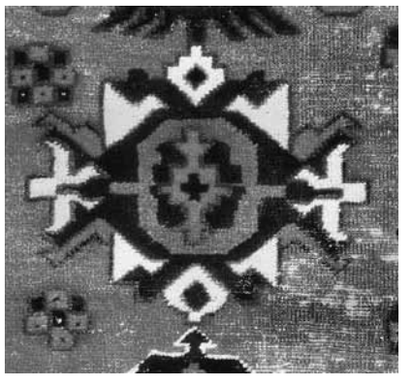


Abb. 82: Ausschnitt aus Kat. Nr. 114. Das «Verbindungs»-*gül* des Hecksher Mehrgül-Teppichs.

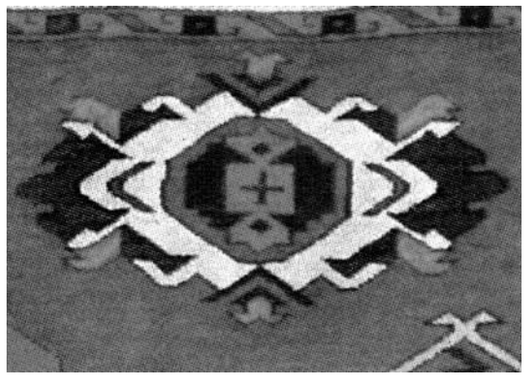


Abb. 83: Ausschnitt aus dem Mehrgül-Teppich der Sammlung Wher (Für den ganzen Teppich siehe Abb. 2 im Kapitel "Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*".) Was beim Hecksher-Mehrgül-Teppich dunkel (blau) ist (Abb. 82), ist hier weiss. Das Oktogon im Zentrum ist sehr ähnlich. Privatsammlung.

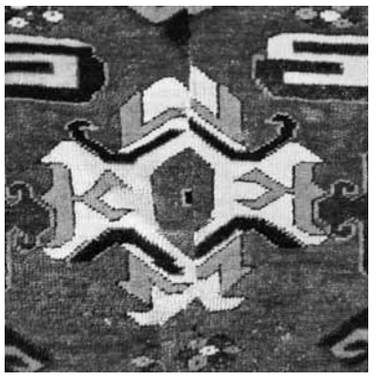


Abb. 84: Ausschnitt aus dem Ballard-Mehrgül-Teppich Kat. Nr. 167. Durch die Fragmentierung des Teppichs ist der mittlere Teil des Motivs herausgeschnitten. Das Motiv steht aber noch im ursprünglichen Kontext: es verbindet zwei grosse Palmetten.

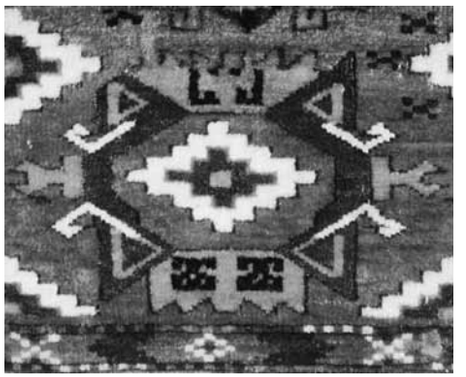


Abb. 85: Ausschnitt aus dem Pfadschbacher Mehrgül-Teppich (Abb. 42). Wie die restlichen Motive dieses Teppichs ist auch das «Verbindungs»-*gül* eine vereinfachte Variante des «Verbindungs»-*gül* des Hecksher Mehrgül-Teppichs. Es steht hier zwischen zwei «Wolkenband»-*gül*. Privatsammlung.

Etwas spätere kaukasische Teppiche aus dem Karabagh(?)-Gebiet[125] sind in ihrer Musterung vereinfacht und zeigen ein Gitterwerk mit einem auf «Lilien» und einer Art «Verbindungs»-Muster reduziertem Muster, ähnlich dem einen «Verbindungs»-*gül* (Abb. 82) des Hecksher-Teppichs. Ob die «Schildteppiche» des Schirwan-Gebiets[126] eine letzte Gruppe von Teppichen sind, deren Musterung auf die Lilienformen zurückgeht, ist ungewiss. Es könnte sich bei diesen Blütenformen um eine Entwicklung aus einer safawidischen Lotuspalmette handeln. Diese Teppiche sind jedoch ebenfalls Werkstattprodukte, von denen man nicht ausschliessen kann, dass sie die unterschiedlichsten neuen Musterströmungen aufgenommen haben. Soviel zur Lilie aus Kirman und deren Wanderung nach Khorasan, in den Kaukasus und zu den Turkmenen Zentralasiens.

Ich werde später noch einmal auf diese Ähnlichkeiten zu den kaukasischen Teppichmustern zurückkommen, wenn es darum geht, dem Musterkonzept des Hecksher-Teppichs auf die Spur zu kommen.

125 Z.B. Kirchheim et al. 1993: Nr. 62; Schürmann 1964: Nr. 6, Nr. 94.
126 Schürmann 1974: 189, Nr. 62.

Das «Verbindungs»-*gül* (Abb. 82)

Neben dem «compound»-*gül* und der «Lilie» zeigt der Hecksher-Teppich zwei weitere Ornamente, die in turkmenischen Teppichen in einem Fall äusserst selten und im anderen gar nicht anzutreffen sind: Ein «sternförmiges»- (Abb. 82) und ein oktogonales «Verbindungs»-*gül*. «Verbindungs»-*gül* werden sie hier deswegen genannt, weil sie in den meisten Fällen zwei Musterelemente miteinander verbinden. Beim Hecksher-Teppich stehen diese Musterelemente zwar jeweils zwischen zwei Lilien oder zwischen einem «compound»-*gül* und einer Lilie, die Verbindung findet aber auf der Vertikalachse statt, und nicht auf der Horizontalachse, wie dies bei den als Vorbilder vermuteten safawidischen Mustern der Fall ist (Abb. 80 und 81).

Ein safawidisches Beispiel mit einer zentralen Musterkonstellation, die den Ursprung unseres turkmenischen «Verbindungs»-*gül* aufzeigen könnte, zeigt ein Paar grosser Spiralranken-Teppiche: Der eine im Museums für angewandte Kunst in Wien (Abb. 80), der andere im Metropolitan Museum of Art in New York, bekannt als «The Emperor's Carpet».[127] Das Zentrum dieses Teppichs bilden vier grosse Palmetten,

127 Der Wiener Teppich ist abgebildet in Völker 2001: Nr. 80, das New Yorker Exemplar in Hali 170, 2011: 74–75.

die über vier grosse Wolkenbänder gelegt und an einer zentralen Raute mit vier kleinen Palmetten angehängt sind. Die beiden Wolkenbänder auf der horizontalen Mittelachse (Schussrichtung) des Teppichs sind dem Zentrum zugewandt, während die beiden Wolkenbänder auf der vertikalen Mittelachse (Kettrichtung) des Teppichs vom Zentrum abgewandt sind. Da alle vier grossen Palmetten vom Zentrum nach aussen streben, ergibt dies eine asymmetrische Zeichnung der Musterung zwischen den vier Palmetten im Zentrum des Teppichs. Diese Konstellation wurde von armenischen Knüpferinnen übernommen und leicht umgeformt (Abb. 81). Beim armenischen Teppich handelt es sich um ein frühes Beispiel der Teppiche mit Harschang-Musterung, auf denen keine Wolkenbänder mehr erscheinen, sondern nur noch umgeformte Überreste von Wolkenbändern. Der obere Teil des Wolkenbandes des Wiener Teppichs, der unter dem unteren Teil der Palmette wie eine «Klammer» hervorragt, wurde beim armenischen Exemplar in ein Muster umgeformt, welches den Lilien der Vasenteppiche (Abb. 72) nicht unähnlich sieht, ja man könnte fast sagen, sie zeigen eine Verschmelzung von «Wolkenbandkopf» und Lilienmuster (Abb. 81). Der Rest des Wolkenbandes ist auf dem armenischen Fragment verschwunden. Es ist nun dieses «Verbindungsteil» im Zentrum des armenischen Teppichfragments (dem ursprünglichen Zentrum des Teppichs), welches als Vorbild für das turkmenische «Verbindungs»-*gül* gedient haben könnte. Zumindest beim Ballard Mehrgül-Teppich verbindet dieses «Verbindungs»-*gül* zwei grosse Palmetten (Abb. 84), genau wie bei den Vorbildern (Abb. 80 und 81).[128] Das «Verbindungs»-*gül* des Ballard-Teppichs, oder zumindest was davon übrig blieb, zeigt so starke Parallelen zum «Verbindungs»-*gül* des Hecksher-Teppichs, dass wir es hier zweifellos mit ein und demselben Musterelement zu tun haben. Der einzige Unterschied besteht darin, dass das «Verbindungs»-*gül* des Ballard-Teppichs, dem safawidisch/armenischen Vorbild folgend zwei Palmetten auf der Horizontalachse verbindet, während das «Verbindungs»-*gül* des Hecksher-Teppichs zwei Palmetten auf der Vertikalachse verbindet. Man sollte sich an dieser Stelle vergegenwärtigen, dass man es mit einer Übernahme oder sogar Nachahmung eines «klassischen» Musters aus dem persischen Werkstattbereich zu tun hat, welches schon gute 100 Jahre von seinem historischen, und mehrere hundert Kilometer von seinem geografischen Ursprungsort entfernt liegt. Auch der Kontext des Musters hat sich verändert. Das Muster wurde vom Teil eines komplexen Rankensystems zu einem selbstständigen Motiv. Die totale Entfremdung erfuhr das Motiv im Mehrgül-Teppich der Sammlung Wher (Abb. 83) und in Kat. Nr. 153. In diesen beiden Beispielen steht es, losgelöst aus seinem Kontext als «Verbindungs»-*gül* alleine im Feld, vergleichbar den anderen Motiven dieser Teppiche.[129] Abgesehen davon, dass das Motiv auf dem Mehrgül-Teppich der Sammlung Wehr in die Länge gezogen und der hell-dunkel Kontrast umgekehrt wurde, ist aber auch hier die Parallele zum «Verbindungs»-*gül* des Hecksher Mehrgül-Teppichs unübersehbar. Daneben gibt es nur noch einen vierten turkmenischen Teppich, der dieses Muster in einer stilisierteren Form zeigt, nämlich der Teppich der ehemaligen Sammlung Pfadschbacher (Abb. 85). Auch dort steht das Motiv zweimal am Anfang des Teppichs, und auch dort steht es zwischen zwei anderen Mustern, diese gleichsam miteinander verbindend. Wenn das Motiv auf dem Pfadschbacher-Teppich auch bereits stark stilisiert wurde, wie auch alle anderen Motive auf diesem Teppich, so sind seine Parallelen zu den anderen «Verbindung»-*gül* der Mehrgül-Teppiche der Sammlungen Hecksher, Ballard, Wehr und Kat. Nr. 153 unübersehbar.

Schliesslich darf nicht unerwähnt bleiben, dass wir es bei den Teppichen, auf denen das «Verbindungs»-*gül* erscheint, mit Exemplaren zu tun haben, die alle in der Linie turkmenischer «Imitate» safawidischer Palmettenteppiche sind und deren Anfänge nicht über das späte 16. Jahrhundert hinausgehen. Es sind alles Beispiele aus der Gruppe der turkmenischen Mehrgül-Teppiche.

Das turkmenische «Verbindungs»-*gül* ist offensichtlich eine korrumpierte Form aus dem Bereich der safawidischen Teppichornamentik, die sich nicht nur bei den Turkmenen, sondern auch im benachbarten Kaukasus angesiedelt hat.

128 Siehe auch Abb. 1 im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».

129 Für eine Abbildung des ganzen Wher-Teppichs siehe Abb. 2 im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».

Die «P-Chowdur»-Gruppe

Yomut, Göklen, Yemreli, Oqlï, Sayinkhani, oder andere Gruppe
Balkhan-Berge, Gourgan/Atrek-Ebene (Astarabad), Sumbartal
(Siehe Karte zum Kapitel «Die «Adler»-*gül*-Gruppen)
Kat. Nr. 117–121; 161

Einführung

Die Knüpferzeugnisse der «P-Chowdur»-Gruppe wurden neben den vorher beschriebenen Qaradashlï, Yomut und «Adler»-*gül*-Gruppen bis in die späten 1970er-Jahre weitgehend der grossen «Yomut-Familie» zugeordnet.[1] Diese «Yomut-Familie» bildet eine der grossen Hauptgruppen von Knüpferzeugnissen aus dem Südwesten Turkmenistans.

Die Problematik der bisherigen Verwendung der Bergriffe «Yomut» oder «Yomut-Familie» als Herkunftsangabe für turkmenische Teppiche wird in der Einleitung zum Qaradashlï-Kapitel eingehend besprochen. Sie soll hier nicht noch einmal aufgerollt werden, obschon die hier besprochenen Objekte, von denen früher viele den «Yomut» zugeordnet wurden, zu diesem Problemkreis gehören.

Vor allem die anlässlich dieser Studie durchgeführten Radiokarbondatierungen haben mehr Licht ins Dunkel der Zuordnung gebracht: Wir wissen heute, dass die Stücke dieser «Yomut Familie» über einen Zeitraum von 400–500 Jahren entstanden sind. In Verbindung mit der Geschichte der Turkmenen und den heute vorliegenden Datierungen lassen sich gewisse Knüpferzeugnisse besser zu Gruppen zusammenfassen, was uns in eine etwas komfortablere Lage versetzt als dies vor 30 Jahren der Fall war.

Wie schon mit den im vorherigen Kapitel behandelten «Adler»-*gül* Gruppen und ihrem Umfeld haben wir es auch hier mit Stücken zu tun, die sich keiner der bekannten Stammesgruppen ohne Vorbehalt zuordnen lassen. Während sie in der Musterung an die Chowdur erinnern, sind sie in Bezug auf Farben und Struktur den Yomut ähnlich. Unter sich haben «P-Chowdur»-Stücke Ähnlichkeiten, die es erlauben, sie zu einer Gruppe zusammenzufassen. Die hier favorisierte Herkunft aus dem Südwesten Turkmenistans stützt sich weitgehend auf Parallelen zu anderen Stücken, die mit grosser Wahrscheinlichkeit aus dieser Region stammen.

Das Label «P-Chowdur» suggeriert ungerechtfertigterweise nicht nur eher eine Beziehung zu der im Norden Turkmenistans lebenden

1 Sowohl bei den Namen «Adler»-*gül*-Gruppe als auch «P-Chowdur»-Gruppe handelt es sich um reine Arbeits- oder Behelfsbezeichnungen für Gruppen von Knüpferzeugnissen mit ähnlichen technischen Merkmalen.

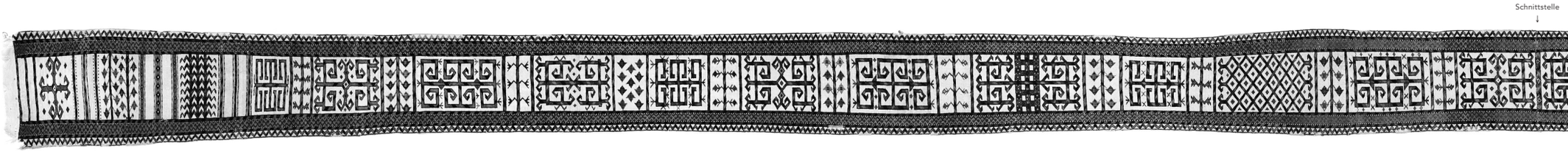


Abb. 1: Kat. Nr. 117, Zeltbandfragment, durchgeknüpft, «P-Chowdur»-Gruppe, 29–36 × 1010 cm, 17. Jh.
Das Band ist nach 490 cm geschnitten (Schnittstelle) und das Anfangs- und Endteil wieder zusammengenäht.

Stammesgruppe der Chowdur als zu den Yomut im Südwesten; sie hat zudem im angelsächsischen Sprachraum eine andere Bedeutung als im Deutschen. Das «P» steht im Englischen für «proto», «ursprünglich»,[2] während es im Deutschen für «pseudo» im Sinne von «scheinbar»[3] zu verstehen ist.

Mit meiner Favorisierung des Südwestens Turkmenistans als Herstellungsregion tendiere ich aber dazu, diese Objekte eher nicht mit den Chowdur, sondern mit einer anderen Gruppe in Verbindung zu bringen.

Die vorgeschlagene neuerliche Annäherung an die «P-Chowdur»-Problematik ist weitgehend auf Umstände zurückzuführen, auf die schon im vorangegangenen Kapitel hingewiesen worden sind, und die nicht unwesentliche Parallelen zur Problematik um die Ersarï und das Gebiet um den mittleren Lauf des Amu-Darya (MAD) zeigen.

«P-Chowdur» Stücke zeigen zwar gewisse Ähnlichkeiten zu den Erzeugnissen der Chowdur, es wird aber problematisch, wenn wir bei letzteren nach alten Exemplaren suchen. Die meisten der bekannten Knüpfarbeiten, die wir ohne Bedenken den im Norden Turkmenistans lebenden Chowdur zuordnen können, sind Erzeugnisse aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie zeigen ihr Alter vor allem in der meist blassen Farbpalette. Oft geht auch ein relativ hoher Anteil von Cochenille auf Wolle einher mit der Verwendung eines blassen Graugrüns, welches mit dem halbsynthetischen Farbstoff Indigosulphonsäure und nicht mehr mit reinem Indigo gefärbt wurde. Mit Indigosulphonsäure gefärbtes Grün[4] läuft beim Waschen aus und verändert sich zu einem unattraktiven Grau-grün mit einem Stich ins Bräunliche.[5]

Die Mehrheit der «P-Chowdur»-Stücke zeigt hingegen ein beachtliches Alter. Sie stammen aus dem frühen 19., wenn nicht sogar aus dem 18. Jahrhundert.[6] Dies dürfte eine Erklärung sein für die im Angelsächsischen übliche Bezeichnung «proto-Chowdur», was aber bedeuten würde, dass diese Produkte aus dem Norden, aus dem Gebiet von Mangishlaq und Üst-Yurt, stammen. Dort lebten die Chowdur im 17./18. Jahrhundert zusammen mit den Ighdïr, Bozachi, Arabachi und den Abdal in einer als «Esen-Eli» bezeichneten Stammeskonföderation.[7] Wie aber erklären sich die Ähnlichkeiten vieler «P-Chowdur»-Stücke mit den Erzeugnissen der im Südwesten lebenden Yomut, Qaradashlï, und Kizil Ayak?

Parallelen zu Knüpferzeugnissen aus dem Südwesten bestehen vor allem in der Farbpalette und der regelmässigen Knüpfstruktur mit einer rechts offenen, asymmetrischen Knüpfung. Die Farbpalette ist heller, und etwas farbiger in der Gesamtwirkung (mit mehr Gelb als bei

2 Mackie/Thompson 1980: 119.
3 Andrews et al. 1993: 21.

4 Es handelt sich dabei immer um eine Zusammensetzung von Blau, hier Indigosulphonsäure, mit einem Gelbfarbstoff.
5 Ich danke Kurt Munkacsi aus New York für die Informationen über seine mit Harald Böhmer durchgeführten, bisher unveröffentlichten Farbuntersuchungen an Knüpferzeugnissen der Chowdur. Diese ergaben den Gebrauch von Indigosulphonsäure auf Wolle, einem Farbstoff, der erst in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts bei den Chowdur verwendet wurde. Bei anderen Turkmenen konnte dieser Farbstoff bisher nicht nachgewiesen werden.
6 Kat. Nr. 118, 120, 121, 122.
7 Siehe Bregel 2003: Karte 36 A.



den Turkmenen sonst üblich) als dies bei den bekannten Chowdur-Stücken der Fall ist. Auch zeigen «P-Chowdur»-Stücke eine meist stärkere Schichtung als solche der Chowdur. Sollten diese Knüpferzeugnisse tatsächlich aus dem Südwesten stammen und von einer anderen Gruppe als den Chowdur hergestellt worden sein, kommt die im deutschsprachigen Raum verwendete Bezeichnung «P-Chowdur» im Sinne «pseudo», «scheinbar», der Sache näher als das angelsächsische «proto-Chowdur», «ursprünglich».

Knüpferzeugnisse der «P-Chowdur»-Gruppe haben folgende gemeinsame Merkmale:

- Häufig eine leichte Schichtung der Kette.
- Die ist Kette in der Regel elfenbeinfarbig (im Gegensatz zu braun bei den Chowdur).
- In der Regel keine Baumwoll-Schüsse.
- Eine asymmetrisch rechts offene Knüpfung.
- In der Regel eine höhere Knüpfdichte als bei den Chowdur.
- In der Regel qualitativ hochwertige Florwolle.
- Keine Seide im Flor (mit Ausnahme der *aq yüp*).
- Oft helle, warme Farbpalette mit relativ hohem Gelbanteil, leuchtenden Rottönen und einem kräftigen Türkis.
- Keine Insektenfarbstoffe auf Wolle (mit Ausnahme der *aq yüp*).
- *Khali* meist mit weissgrundiger Hauptbordüre mit *syrga*-Musterung oder einer Balttranke.
- *Chuval* in der Regel mit gemustertem *alem*.

117

«P-Chowdur»-*aq yüp*, durchgeknüpft

Anmerkungen zu *aq yüp* in dieser Technik wurden bereits im Kapitel «Die Yomut» in den Beschreibungen der *aq yüp* Kat. Nr. 98 und 99 gemacht.

Das aus zwei Teilen zusammengesetzte *aq yüp*-Fragment dürfte ursprünglich eine Länge zwischen 1300 und 1400 cm gehabt haben. Die beiden vorhandenen Teile sind 490 und 520 cm lang (Abb. 1). Es fehlt ein Mittelteil von ca. 200 bis 250 cm Länge. Von der Gesamtlänge von ursprünglich 1300 bis 1400 cm war aber lediglich der gemusterte Teil in Knüpftechnik ausgeführt, wie dies auch bei Bändern in Mischtechnik üblich ist. Anfang und Ende zierten auch bei diesem Band flachgewebte Vorwebstreifen, von denen nur wenige Zentimeter erhalten, am Anfang sichtbar und am Ende unsichtbar nach hinten gefaltet und angenäht sind. Ursprünglich waren diese Vorwebstreifen jeweils etwa 60 cm lang (oder mehr) und vermutlich mit Mustern in Broschiertechnik versehen. Da alle anderen publizierten, in dieser Technik ausgeführten Zeltbänder mit kompletten Anfangs- oder Endteilen solche Vorwebstreifen zeigen,[8] sind sie vermutlich auch bei diesem Band vorhanden gewesen.

Muster: Das Band hatte vermutlich kein ornamentales Zentrum. Es war fast bis zur Mitte hin mit filigranen Mustern dekoriert, während die etwas kompakteren Zeltbandornamente erst in der zweiten

8 Siehe Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 98 und 117.

Hälfte vorkommen. Eine Musterung ohne ornamentales Zentrum ist auch auf anderen durchgeknüpften Zeltbändern anzutreffen, z.B. beim Exemplar des Textile Museum in Washington D.C.[9]

In Bezug auf die Musterung ist ausserdem bemerkenswert, dass das Band in einigen Details Bezüge zu den Zeltbändern der «Adler»-*gül*-Gruppen aufweist.[10] Dies ist einer der Hinweise darauf, dass eher der Südwesten als der Norden Turkmenistans als Herstellungsort in Betracht zu ziehen ist.

Struktur: Die Struktur des Bandes entspricht im geknüpften Teil der eines *khali*, *chuval*, oder anderer geknüpfter Objekte: Die Kette ist gestreckt, die Schüsse gewellt, und die Knotenreihen sind jeweils zwischen zwei Schüssen eingefügt. Die Knüpfung ist asymmetrisch nach rechts offen.

Die flachgewebten Anfangs- und Endteile des Bandes sind erstaunlichersweise in Leinwandbindung ausgeführt (nicht in Schussreps wie bei Kat. Nr. 99, oder in Kettreps wie bei allen Zeltbändern in Mischtechnik). Solche Unregelmässigkeiten könnten ein Hinweis auf einen nicht-traditionellen Hintergrund sein. Sie erinnern eher an eine Entstehung im Umfeld von Werkstätten.

Farben: Das Band zeigt die typische Farbpalette der «P-Chowdur»-Gruppe mit relativ viel Gelb, leuchtenden Rottönen und einem intensiven Türkis. Es ist mit seinen 14 Farbtönen zudem reicher ausgestattet als die *khali*, *chuval*, *torba*, *kap* der Gruppe, in denen bloss 6 bis 8 Farbtöne die Norm sind.[11] Der relativ spärliche Gebrauch mexikanischer Cochenille ist typisch für die frühe Zeit, in der das Band laut Radiokarbondatierung entstanden ist.[12] Der Farbstoff ist in beiden Teilen des Bandes unsystematisch verstreut in praktisch allen Mustersegmenten in kleinen Mengen anzutreffen.

9 Vergl. Mackie/Thompson 1980: 52, Abb 1, und Isaacson 2007: Nr. 2.

10 Ähnliche Musterbezüge gibt es auch zu Zeltbandmustern der Sarïq und Teke, die sich im Verlaufe des 17./18. Jahrhunderts ebenfalls im Südwesten Tukmenistans aufhielten. Auch hier stellt sich die Frage, ob wir es mit Mustern zu tun haben, die eher einer Region als einer ethnischen Gruppe zuzuordnen sind.

11 Dies ist nicht weiter ungewöhnlich. Zeigen doch auch viele andere *aq yüp* eine wesentlich reichere Farbpalette als die *khali* der gleichen Gruppe.

12 Einige andere vergleichbar datierte Stücke enthalten ebenfalls diesen exotischen Insektenfarbstoff. Siehe dazu das Kapitel «Scharlach und Purpur».

Datierung: Mit der Radiokarbondatierung in die Zeit vor 1650 gehört dieses Band zu der kleinen Gruppe von geknüpften Textilien der Turkmenen, die aus dem 17. Jahrhundert stammen. Das Vorkommen von Cochenille aus Mexiko, gefärbt auf Zinnbeize, grenzt zudem den durch die Radiokarbondatierung ermittelten Bereich um mehr als die Hälfte ein: Mexikanische Cochenille war vor ca. 1550 in Zentralasien nicht zu haben, und das Beizen mit Zinn wurde vermutlich erst um 1610 in England (wieder?) entdeckt. Kat. Nr. 117 dürfte demnach aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts stammen.

118

«P-Chowdur»-*kapunuk*

Dieser *kapunuk* ist in seiner Art ein Einzelstück. Werner Loges hat ihn 1978 den Chowdur zugeschrieben[13], während er 1993 in der Ausstellung zur ICOC in Hamburg der «P-Chowdur»-Gruppe zugeordnet wurde.[14]

Muster: An Stelle der sonst für *kapunuk* üblichen Ranke mit gerolltem Blatt[15] zeigt dieses Stück andere vorislamische Muster wie das *kejebe* im horizontalen Paneel, und das *kochanak*-[16] und das *chamtos*-Muster in den vertikalen Paneelen. Das ist ungewöhnlich für einen *kapunuk*. Die Verwendung des *kejebe*-Musters (Abb. 2 – 4) im oberen Paneel könnte von den Nischenfriesen am oberen Ende von *ensi* inspiriert worden sein.[17] Die an den unteren Enden der «Arme» angehängten mosaikartigen Rhomben erinnern an das *chamtos*-Muster der Salor, die dieses Muster in den *alem* ihrer *torba* und Schmuckbehänge verwendeten (Kat. Nr. 5, 7, 9, 10, 130). Vergleichbare Mosaikmuster finden sich im Architekturdekor der Palastanlage Shapurs I. in Bishapur, Süd-Iran (241 – 272 n. Chr, Abb. 5) und in den Portalen der

13 Loges 1978: Nr. 69.

14 Andrews et al. 1993: Nr. 82.

15 Siehe den Salor-*kapunuk* Kat. Nr. 4 und den Teke-*kapunuk* Kat. Nr. 52.

16 Zu den Mustern *kejebe* und *kochanak* siehe den Abschnitt «Einführung zu den Schmuckbehängen der Salor» im Kapitel «Die Salor».

17 Siehe die Sarïq-*ensi* Kat. Nr. 37 und 140, sowie Abb. 10 im Kapitel «Die Sarïq».

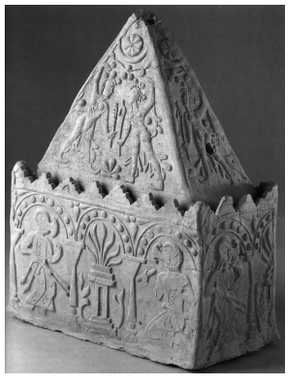


Abb. 2: Ossuarium in der Form eines kleinen Tempels, 7./8. Jh. Molla-Kurgan (Uzbekistan). Nach Kalter/Pavaloi 1995: 2, Fig. 1.



Abb. 3: Ausschnitt aus Abb. 2 mit der Darstellung eines Feueraltars und dem darauf brennenden heiligen Feuer in einer Nische mit Perlbogen. 7./8. Jh.

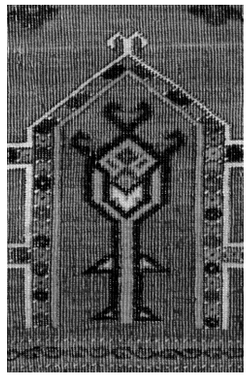


Abb. 4: Detail aus einem Salor-Schmuckbehang, 17./18. Jh. Nische mit Feueraltar und darauf brennendem heiligem Feuer (?). Privatsammlung.



Abb. 5: Sasanidisches Mosaik aus der Palastanlage Shapurs I. (241–272 n. Chr.). Bishapur, Süd-Iran. (Zur Tänzerin in der Nische siehe auch Abb. 37–40 im Kapitel «Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer Teppiche»). Nach Seipel 2003: 266, Abb. 5.

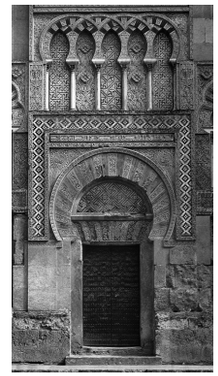




Abb. 6 und 7: Portal der Mesquita, der Moschee von Córdoba, (961– 966). In der *kapunuk*-artigen Umrandung des Portals steht ein Mosaik-Rhombenmuster, über dem Portal ein Nischenfries. Nach Sourdel-Thomine/Spuhler 1973: Abb. 91.

Omayyaden-Moschee von Córdoba (961–966, Abb. 6 und 7). Die Parallelen zwischen dem Dekor der Portale der grossen Moschee von Córdoba und der Form des *kapunuk* sind erstaunlich und zeigen die Verwendung ähnlicher Komponenten zur Gestaltung von Portalen von Zentralasien bis nach Spanien.[18]

Farben: Die Farbpalette mit dem verhältnismässig hohen Gelbanteil ist einer der Indikatoren für eine Zuordnung zur «P-Chowdur» Gruppe.

Datierung: Die eher dunkle Farbpalette und die Wollqualität könnten Indizien für eine Entstehung im 19. Jahrhundert sein. Ältere Stücke wie die *mafrash* Kat. Nr. 119 und der *kahli* Kat. Nr. 121 zeigen in der Regel eine hellere Farbpalette und eine weichere Wolle.

18 Eine vergleichbare Kombination von Dekorelementen für ein Portal zeigt das im Jahr 906 gebaute Mausoleum des Samaniden Ismael in Buchara.

119 & 120

«P-Chowdur»-*mafrash*

Die *mafrash* Kat. Nr. 119 ist eines der ältesten Beispiele einer kleinen Gruppe mit diesem ungewöhnlichen Muster. Fast alle bekannten Exemplare sind voraussichtlich gleichermassen der «P-Chowdur»-Gruppe zuzuordnen. Kat. Nr. 119 zeigt im Vergleich mit dem fast identisch gemusterten jüngeren Exemplar (Kat. Nr. 120) auf eindrückliche Art, worin sich Stücke verschiedenen Alters unterscheiden: Das ältere Exemplar hat nicht nur bessere Farben, sondern auch bessere Proportionen in der Musterung, die sonst bis auf wenige kleine Details identisch ist. Die Knüpfdichte ist bei beiden Stücken ähnlich, abweichend sind nur die Proportionen der Knüpfung (Anzahl Knoten in horizontaler zu vertikaler Richtung). Das jüngere Stück hat in der Vertikalen eine höhere Knüpfdichte und ist dadurch etwas gedrängter in der Musterung (vergl. Abb. 8 und 9).

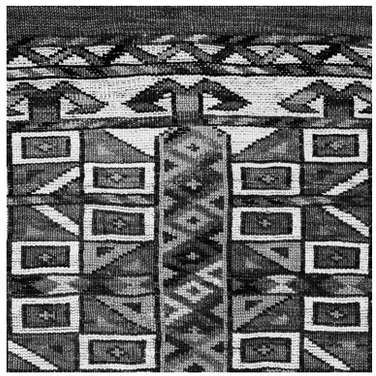


Abb. 8: Ausschnitt (Rückseite) aus Kat. Nr. 119, *mafrash der* «P-Chowdur»-Gruppe, 17./18. Jh. Die Musterung der beiden *mafrash* Kat. Nr. 119 und 120 ist bis auf kleine Abweichungen identisch.

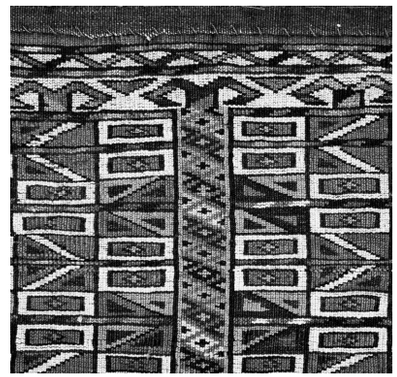
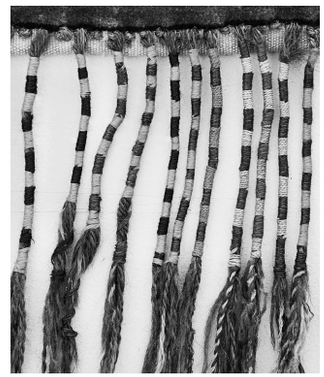


Abb. 9: Ausschnitt (Rückseite) aus Kat. Nr. 120, *mafrash der* «P-Chowdur»-Gruppe, Ende 19. Jh. Beim späteren Stück sind die Knoten beim Knüpfen stärker angeschlagen worden.



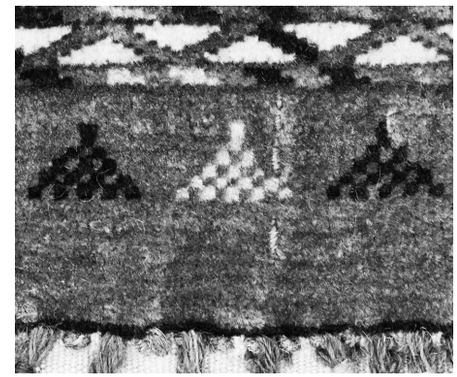


Abb. 10 und 11: Ausschnitt aus Kat. Nr. 120, *mafrash der* «P-Chowdur»-Gruppe. Sowohl die monochrom blauen Fransen mit ihren farbigen Umwicklungen als auch die karierten Dreiecke sind eine Entlehnung aus dem Bereich der «Adler»-*gül*-Gruppen. Solche Vermischungen von stammestypischen Charakteristika sind typisch für das späte 19. Jh.

Für Kat. Nr. 120 wurde als Provenienz auch schon die Ighdïr genannt.[19] Eine solche Zuordnung kann nach heutigem Wissenstand ausgeschlossen werden. Das Stück stammt aus dem Südwesten, wie wir gleich sehen werden, und nicht aus dem Norden, dem Gebiet der Esen-Eli-Gruppe (Chowdur, Ighdïr, Bozachi, Arabachi, oder Abdal).

Ein Hinweis auf eine Entstehung im Südwesten sind die monochrom blauen, farbig umwickelten Fransen (Abb. 10, Farbtafel Kat. Nr. 120). Derart umwickelte Fransen sind Standard bei den *torba* der «Adler»-*gül* Gruppe II.[20] Die *torba* des Staatlichen Museums «Fünf Kontinente» in München[21] ist das am besten erhaltene Beispiel dieser Art. Ansonsten sind derart umwickelte Fransen bei den Turkmenen nur von einigen *kapunuk* und *khalik*[22] bekannt.

Es sind aber nicht nur die Fransen, die eine Parallele zur «Adler»-*gül*-Gruppe II aufweisen. Auch die karierten Dreiecke am unteren Rand der *mafrash* (Abb. 11) sind auf Stücken der «Adler»-*gül*-Gruppe II zu beobachten, dort allerdings im Feld als Streuornamente.[23] Des weiteren sind solche karierten Dreiecke auf einem *ensi* zu finden, dessen Zugehörigkeit zwar ungewiss ist, der aber vermutlich ebenfalls zur «Adler»-*gül*-Gruppe II gehört.[24]

Trotz dieser Parallelen zur «Adler»-*gül*-Gruppe II gehört diese *mafrash* (Kat. Nr. 120) auf Grund der Farbpalette und der Musterung zur «P-Chowdur»-Gruppe und dürfte wohl eher im Südwesten zu lokalisieren sein als im Norden bei den Ighdïr. Wir haben es hier mit grosser Wahrscheinlichkeit mit demselben Phänomen zu tun, das schon bei der späten «Adler»-*gül torba* Kat. Nr. 114 beschrieben wurde. Der im 19. Jahrhundert zu beobachtende Zusammenschluss unterschiedlicher Stammesgruppen unter der Herrschaft der Yomut oder der Teke dürfte zu solchen Vermischungen der Stilelemente geführt haben.

19 Rippon Boswell 44, 1996: Lot 142. Im Text des Auktionskatalogs wird vermutlich Bezug genommen auf eine von O'Bannon (1990: 90) vorgenommene Zuordnung einer kleinen Tasche mit dem Muster zu den Ighdïr. Eine solche Zuordnung ist aber nach dem heutigen Wissensstand eher auszuschliesen.

20 Siehe Band 2, Vergleichsstücke zu Kat. Nr. 114: «Adler»-*gül*-Gruppe II *torba* mit umwickelten blauen Fransen.

21 Rautenstengel/Azadi 1990: Abb. 25; Andrews et al. 1993: Nr. 41.

22 Eine Mischung aus *khalik* und Schmuckbehang mit *kepse gül*-Feldmusterung zeigt die gleichen monochrom blauen Fransen mit einer Umwicklung entsprechend Kat. Nr. 120 (abgebildet in schwarz-weiss bei Pinner/Franses 1980: 200, Abb. 417).

23 Z.B. eine *torba* der «Adler»-*gül*-Gruppe II in der Sammlung Rickmers im Ethnologischen Museum in Berlin (Pinner 1993: Nr. 50).

24 Eiland 2003: 193.

Beim älteren *mafrash* Kat. Nr. 119 besteht dieses Problem nicht. Das Stück gleicht besonders in seinen leuchtenden Farben stark dem *khali* Kat. Nr. 121, der ein «klassisches» Beispiel eines frühen Exemplars der «P-Chowdur» Gruppe darstellt.

Farben: Die Palette mit hellen Farben und einem für turkmenische Verhältnisse hohen Anteil an Gelb ist bei beiden Stücken zu beobachten. Der Unterschied liegt in der Qualität der Farbtöne, die beim alten Exemplar noch leuchtend und saturiert sind, während sie beim späten Stück stumpf und weniger harmonisch wirken. Diese Unterschiede in der Farbqualität sind in erster Linie auf die synthetischen Farbstoffe im jüngeren Stück zurückzuführen. Aber auch die Wollqualität spielt eine erhebliche Rolle. Sie ist beim älteren Stück deutlich besser.

Datierung: Das jüngere Stück Kat. Nr. 120 stammt wegen seiner synthetischen Farbstoffe eindeutig aus der Zeit nach 1880, während Kat. Nr. 119 mit seinen hervorragenden Farben vermutlich aus der 1. Hälfte des 18., möglicherweise sogar aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts stammt.

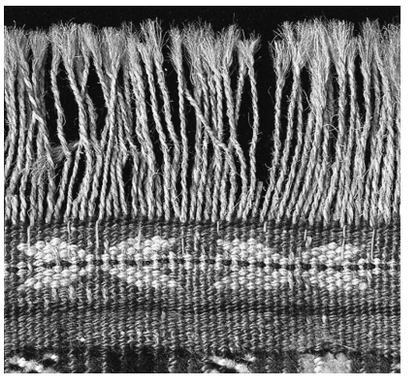


Abb. 12: Broschierung in den *alem* des «P-Chowdur»-*khali* Kat. Nr. 121. Solche Broschierungen sind ausgesprochen selten in den *alem* turkmenischer Teppiche.

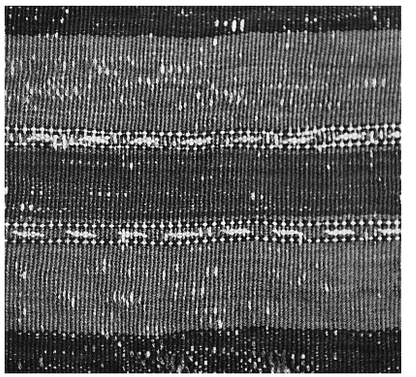


Abb. 13: Detail aus Kat. Nr. 158: Bei den *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppe I und III sind Broschierungen Standard. Es handelt sich hier höchstwahrscheinlich um Werkstattarbeiten.

121

«P-Chowdur»-*khali* mit *tauk nuska*-Feldmusterung

Dieser aussergewöhnliche Teppich ist eines der Schlüsselstücke der «P-Chowdur»-Gruppe.

Muster: Der Teppich zeigt trotz der etwas gedrängten und repetitiven Komposition eine harmonische Gestaltung.

In der Feldmusterung steht das *tauk nuska* als Primärmotiv, kombiniert mit einem kleinen *chuval gül* als Sekundärmotiv und einem Doppelhaken-Tertiärmotiv. Die systematische Verwendung eines Tertiärmotivs ist in turkmenischen Teppichen ungewöhnlich.

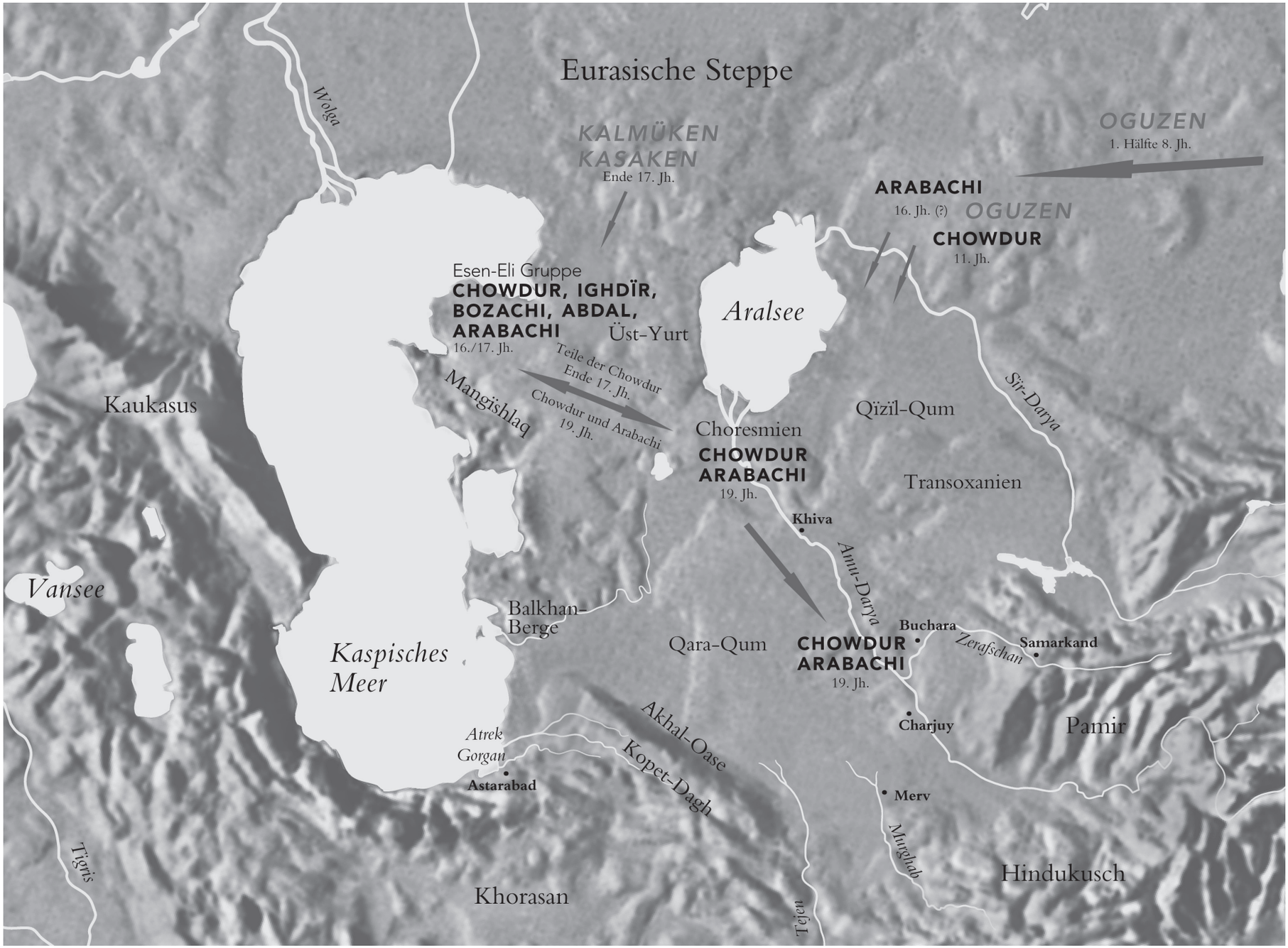
Die kraftvollen Bordüren an den Seiten stehen in wirkungsvollem Kontrast zum eng gemusterten Feld. Sie zeigen eine präzis gezeichnete Version der Ranke mit gerolltem Blatt. In den Querbordüren sind möglicherweise Einflüsse aus dem Bereich der Ranke mit Lotusblüten spürbar.[25]

Für turkmenische *khali* ungewöhnlich sind die Broschierungen in den *alem* (Abb. 12). Nur bei den *khali* der «Adler»-*gül*-Gruppen I und III sind Broschierungen in den gestreiften *alem* Standard (Abb. 13). Ansonsten sind die *alem* bei allen Turkmenen mit drei schmalen, dreiteiligen Streifen gemustert (vergl. Kat. Nr. 89). Diese Broschierungen sind ein Indiz für eine Herstellung im Südwesten, wo sie vermutlich auf Werkstattarbeiten hinweisen.

Farben: Die Palette dieses Teppichs ist typisch für frühe Erzeugnisse der «P-Chowdur»-Gruppe. Besonders schön ist das leuchtende Rot in Kombination mit einem leuchtenden Blau und saturiertem Türkis auf violettem Grund. Die Farbigkeit der filigranen, dreistreifigen Nebenbordüren spricht für das hohe Alter des Stücks und erinnert an die ausdrucksstarken, farbigen Nebenbordüren des frühen Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 84. All dies passt weder zu den Chowdur noch zu den Yomut.

Datierung: Laut Radiokarbondatierung stammt dieser Teppich aus dem 17. oder 18. Jahrhundert, wobei das 17. Jahrhundert mit einer höheren Wahrscheinlichkeit ausgewiesen ist.

25 Siehe Abb. 35–40 im Kapitel «Die Adler-*gül*-Gruppen» und Abb. 93–98 im Kapitel «Die Yomut».


Eurasische Steppe
Wolga
KALMÜKEN
KASAKEN
Ende 17. Jh.
OGUZEN
1. Hälfte 8. Jh.
ARABACHI
16. Jh. (?)
OGUZEN
CHOWDUR
11. Jh.
Esen-Eli Gruppe
CHOWDUR, IGHDÏR,
BOZACHI, ABDAL,
ARABACHI
16./17. Jh.
Üst-Yurt
Aralsee
Teile der Chowdur
Ende 17. Jh.
Chowdur und Arabachi
19. Jh.
Mangïshlaq
Kaukasus
Choresmien
CHOWDUR
ARABACHI
19. Jh.
Qïzïl-Qum
Sïr-Darya
Transoxanien
Khiva
Amu-Darya
Vansee
Balkhan-
Berge
Kaspisches
Meer
Qara-Qum
Buchara
CHOWDUR
ARABACHI
19. Jh.
Zerafschan
Samarkand
Charjuy
Pamir
Atrek
Gorgan
Astarabad
Akhal-Oase
Kopet-Dagh
Merv
Murghab
Tigris
Khorasan
Hindukusch
Tejen

Die Chowdur

Esen Eli-Gruppe (Chowdur, Ighdïr, Bozachi, Arabachi, Abdal)
Mangïshlaq, Üst-Yurt und Mündungsgebiet des Amu-Darya, (Choresmien, Kiva-Oase, Charjuy)
Kat. Nr. 122 und 123; 161

Einführung

Von den Chowdur sind nur wenige Knüpferzeugnisse bekannt, die vor dem 19. Jahrhundert entstanden. Die ursprüngliche Absicht dieser Studie war turkmenische Stücke mit der Radiokarbonmethode zu datieren. Aus bekannten Gründen ist aber diese Datierungsmethode für Stücke aus dem 19. Jahrhundert zwecklos. Daher ist diese Gruppe hier nur mit drei Exemplaren vertreten.

Die Chowdur wurden von Mahmud Kashgari erstmals im 11. Jahrhundert als einer der 24 Oguzen-Stämme namentlich erwähnt. Wo sie sich zu dieser Zeit aufhielten, ist nicht ganz klar. Möglichweise hielten sie sich zusammen mit anderen oguzischen Gruppen in den Mündungsgebieten des Sir-Darya und des Amu-Darya auf.[1]

Zusammen mit anderen turkmenischen Stämmen wurden sie vermutlich von den Mongolen unter Dschinghis Khan im frühen 13. Jahrhundert von dort westwärts abgedrängt und zogen ins Gebiet von Mangïshlaq und Üst-Yurt zwischen dem Aralsee und dem Kaspischen Meer.[2] Auf Grund des zunehmend trockeneren Klimas und des Drucks anderer nomadisierender Gruppen wie den Kalmüken und den Kasaken sind sie seit dem 17. Jahrhundert von Mangïshlaq und Üst Yurt in unregelmässigen Intervallen wiederholt an den Amu-Darya zurückgekehrt. Ein Teil von ihnen wanderte im 17. und 18. Jahrhundert ins Wolgagebiet nördlich des Kaspischen Meeres ab.[3] Im 19. Jahrhundert sollen die Chowdur in der Khiva-Oase von der Landwirtschaft gelebt haben.

Die Knüpferzeugnisse der Chowdur

Über frühe Knüpferzeugnisse der Chowdur ist nur sehr wenig bekannt. Der grösste Teil der erhaltenen Stücke stammt aus dem 19. Jahrhundert, der Periode, in der die Chowdur als Ackerbauern ansässig waren und u.a. auch Baumwolle anpflanzten.[4]

1 Siehe Bregel 2003: Karten 13 und 14.

Karte: Die Wanderungen der Chowdur
und der Arabachi im 16.–19. Jahrhundert.
Nach Bregel 2003: Karte 36, und Wood 1990: 33–35.

2 Bregel 2003: 72.
3 Moschkowa 1970 (1998): Wood 1990: 33 und 34; Munkacsi 1994.
4 Tsareva 2011: 92.

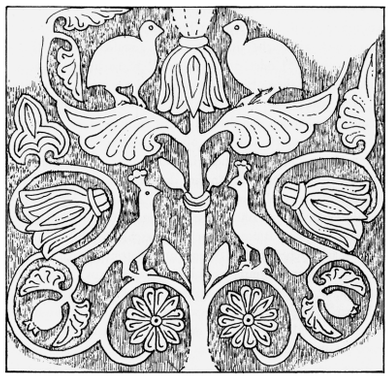


Abb. 1: Palmettbaum mit Vögeln, Kandelaberplatte 134-6, Ma'arid IV, sasanidischer Stuck. Nach Kröger 1982: 99, Abb. 55.

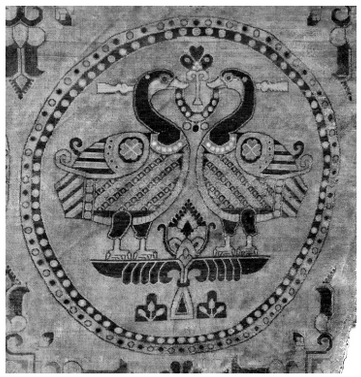


Abb. 2: Palmettbaum mit zwei Enten, Fragment eines sogdischen Seidenstoffs, 8./9. Jahrhundert. Privatsammlung New York.



Abb. 3: Stilisierter Blütenbaum mit zwei Enten auf einer gespaltenen Palmette, Fragment eines byzantinischen Seidenstoffs, 9./10. Jh. Aachen. Nach Lessing 1913.



Abb. 4: Ausschnitt aus Kat. Nr. 123, Chowdur-Schmuckbehang, 18. Jh. Ein halbiertes *ertmen gül* mit einem Tier/Baum-Motiv nach sasanidisch/sogdischem Vorbild.



Abb. 5: Ausschnitt aus einem Chowdur chuval, 18. Jh. Ein ganzes *ertmen gül* mit einem Tier/Baum-Motiv. Nach Volkmann 1985: Nr. 98.

Die Knüpferzeugnisse der Chowdur haben folgende gemeinsame Merkmale:

- Eine asymmetrisch rechts offene Knüpfung.
- Die Kette ist meist aus brauner Wolle oder Kamelhaar.
- Die Schüsse sind oft aus Baumwolle, kombiniert mit brauner Wolle und/oder Kamelhaar.
- Die Struktur ist meist etwas unregelmässig, mit unterschiedlichen Materialien wie Wolle, Kamelhaar und Baumwolle.[5]

122

Chowdur-Schmuckbehang mit *ertmen gül*

Dieser Schmuckbehang gehört zu einer Gruppe von acht bisher bekannten Exemplaren. Mit seiner regelmässigen und gut gezeichneten Musterung und der guten Farbgebung ist dies eines der besten und vermutlich auch das früheste Stück dieser Art.

Muster: Das *ertmen gül* (Abb. 4 und 5) ist ein typisches Chowdur-Muster. Moschkowa übersetzt das turkmenische Wort *ertmen* (*ortmen*) mit: wörtlich «Decke».[6] Was damit gemeint sein mag, ist nicht klar. O'Babnnon erwähnt in der englischen Übersetzung allerdings, *ortemen* sei die turkmenische Bezeichnung für ein Schultertuch. Es könnte sich also um den Hinweis auf ein Textil und dessen Muster handeln (siehe Moshkova 1979 (1996): 334).

Dieses Muster wurde nur selten von anderen Stämmen der Esen Eli-Gruppe verwendet. Der Arabachi-Schmuckbehang Kat. Nr. 162 ist ein Beispiel dafür.[7]

Das *ertmen gül* gehört zu den turkmenischen Mustern, die auf sasanidisch/sogdische Medaillon-Muster mit zwei Vögeln und einem Lebensbaum zurückzuführen sind (Abb. 1 – 3).[8] Vergleichbar ist das Muster in der Art der geometrischen Umsetzung mit demjenigen des Marby-Teppichs in Schweden. Geijer hat in dessen Musterung schon in den 1960er Jahren eine Nachahmung eines sasanidischen Stoffmusters gesehen.[9]

In den Schmuckbehängen der Chowdur erscheint das Tier/Baum-Motiv immer nur in den halbierten *ertmen-gül*. Die dazwischen stehen-

5 Für mehr Informationen über Chowdur-Knüpferzeugnisse siehe Mackie/Thompson 1980: 119.

6 Moschkowa 1970 (1998): 261.

7 Siehe Band 1, Anhang I.

8 Zur Herkunft und Entwicklung des Tier/Baum-Motivs siehe Abb. 57 – 66 im Kapitel «Die Salor».

9 Geijer 1963.

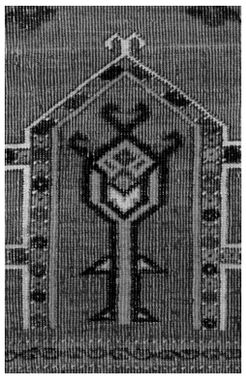
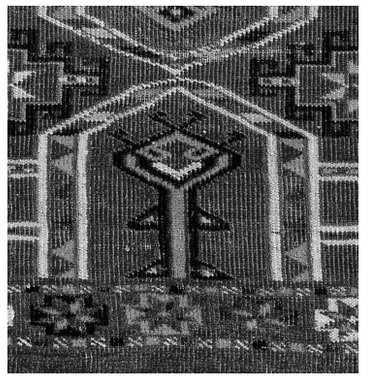


Abb. 6: Detail aus einem Salor-Schmuckbehang, 17./18. Jahrhundert. Ptivatsammlung.



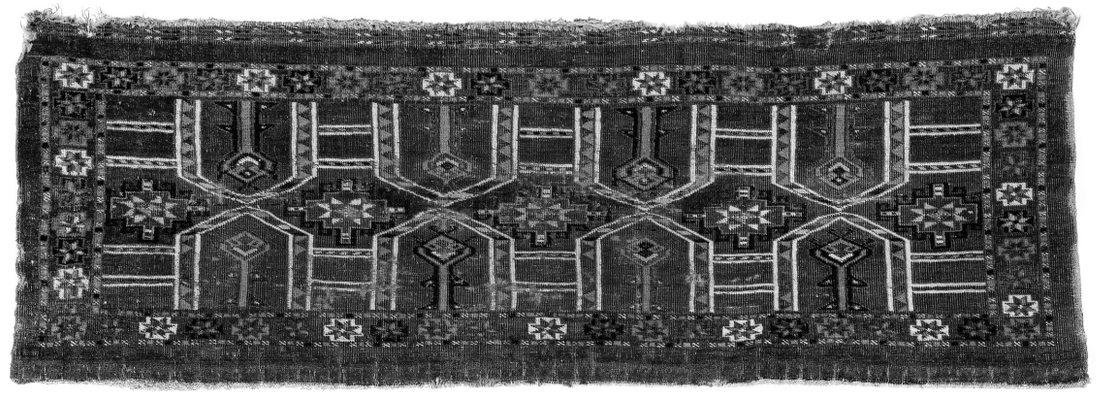


Abb. 7 und 8: Kat. Nr. 161, Chowdur Schmuckbehang, 18. Jh. Die *kejebe*-Musterung dieses Schmuckbehangs weicht schon erheblich ab vom Vorbild der Salor. Das «Sekundärmotiv» auf der Horizontalachse besteht nicht mehr aus dem alten Muster, zwei verschränkten Quadraten, sondern aus einem Memling-*gül*, und die Umrandungen der Nischenformen zeigen Dreiecke an Stelle der «Perlbänder» bei den Salor. Dies sind mustergeschichtliche Entwicklungen, die sich schon früh in der Peripherie (Mangïshlaq und Üst Yurt) vollzogen haben können und nichts aussagen über das aktuelle Alter eines Objekts.

den Muster zeigen lediglich florale Elemente, was bei allen sieben bisher bekannten Vergleichsstücken identisch ist. Auf *chuval* und *khali* erscheint das Muster komplett, das heisst, auch die Version mit dem Tier/Baum-Motiv ist nach unten gespiegelt (Abb. 5).[10] In späteren Exemplaren sind die Vögel oft bis zur Unkenntlichkeit stilisiert.[11]

Farben: Dieses Exemplar zeigt für eine Chowdur-Arbeit eine ungewöhnliche Farbigkeit. Beachtenswert ist insbesondere das schöne Grün.

Datierung: Der Schmuckbehang stammt wohl aus dem 18. oder frühen 19. Jahrhundert. Knüpferzeugnisse der Chowdur aus dieser Zeit sind eine grosse Seltenheit.

161

Chowdur-Schmuckbehang mit *kejebe*-Musterung (Abb. 8)

Dieser Schmuckbehang ist wegen seiner Seltenheit und seinem hohen Alter schwierig einzuordnen. Unklar ist, ob es sich dabei um ein frühes Chowdur-Stück aus dem Norden handelt, oder ob es zur Gruppe der «P-Chowdur» aus dem Südwesten gehört.

Muster: Im Vergleich zu den Salor-Vorbildern wurde das *kejebe*-Muster leicht verändert. Während sich die «Feueraltäre» (Abb. 7) noch stark am Vorbild der Salor orientieren, ist die Musterung der Nischenrahmen vereinfacht. An Stelle der aus der sogdisch/sasanidischen Kunst entlehnten «Perlbänder» bei den Salor (Abb. 6) stehen hier Dreiecke. Ausserdem wurde das auf der Horizontalachse aufgereihte alte Salor-Muster aus verschränkten Quadraten durch das Memling-*gül* ersetzt. Das Memling-*gül* ist in Zentralasien vor dem 10. Jahrhundert nicht nachweisbar. Es könnte somit eine mustergeschichtliche Entwicklung unter der Herrschaft der turksprachigen Völker ab dem 10. Jahrhundert in Zentralasien darstellen.

Die Bordürenmusterung mit den achtstrahligen Sternen zeigt ein weiteres einfaches Muster, welches gut zur vereinfachten Version des *kejebe*-Musters und den Memling-*gül* auf der Horizontalachse passt.

Alle diese Vereinfachungen sind Indizien, die eher für ein Knüpferzeugnis der Chowdur als für ein solches der «P-Chowdur»-Gruppe sprechen.

Farben: Die saturierte Farbpalette ist dunkler, als dies bei «P-Chowdur»-Stücken üblich ist. Zudem steht an Stelle des hellen Gelbs in «P-Chowdur»-Stücken ein gedämpftes Orange (apricot). Wie die vereinfachte Musterung, lässt auch die Farbpalette eher auf ein Chow-

10 Ein gutes Beispiel ist abgebildet in Volkmann 1985: Nr. 98.
11 Hali 105, 1999: 111.

dur-Erzeugnis aus dem Norden als auf ein «P-Chowdur»-Stück aus dem Südwesten schliessen.

Datierung: Laut Radiokarbondatierung stammt dieser Schmuckbehang entweder aus der Zeit um 1700 oder aus dem 19. Jahrhundert.

Im Hinblick auf die hohe Farbqualität und die ausgewogene Zeichnung der Musterung (obwohl vereinfacht), kann eine Datierung in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Sicherheit ausgeschlossen werden. Auf Grund mangelnder Vergleichstücke ist es schwierig zu entscheiden, ob das Stück nun aus der Zeit um 1700 oder aus dem frühen 19. Jahrhundert stammt. Beides ist möglich.

123

Chowdur-*khali* mit *tauk nuska*-Musterung

Mit dem *khali* Kat. Nr. 123 verhält es sich in Bezug auf eine Stammeszuordnung ähnlich wie mit dem Schmuckbehang Kat. Nr. 161: Die Vereinfachung des Bordürenmusters (Abb. 9 – 12), die Farbpalette, das braune Grundgewebe aus Wolle und Kamelhaar und die Musterkomposition mit 5 × 12 *tauk nuska* Motiven[12] sprechen auch hier eher für ein frühes Knüpferzeugnis der Chowdur aus dem Norden als für ein Stück der «P-Chowdur»-Gruppe aus dem Südwesten.

Muster: Neben dem *ertmen gül* ist das *tauk nuska* das häufigste Primär-Muster auf den *khali* der Chowdur.[13] Das Sekundärmotiv auf Kat. Nr. 123 ist verwandt mit dem *sagdaq gül* der Salor. In dieser Form (wie bei Kat. Nr. 123) ist bei den Qaradashlï im Südwesten am häufigsten anzutreffen ist. Es handelt sich dabei um ein altes Motiv, welches in Turkmenistan in ähnlicher Form schon auf bronzezeitlichen Keramiken nachgewiesen worden ist.[14] Mit seinen fast quadratischen Kassetten ist das Motiv ausnehmend gut gezeichnet.

In der Bordürenmusterung treffen wir auf eine vereinfachte Form der Ranke mit gerolltem Blatt, die typisch ist für die Stämme der Esen-Eli-Gruppe, zu denen auch die Chowdur gehören (Abb. 12). Die Arabachi verwendeten ebenfalls eine ähnliche Form dieses Bordürentyps

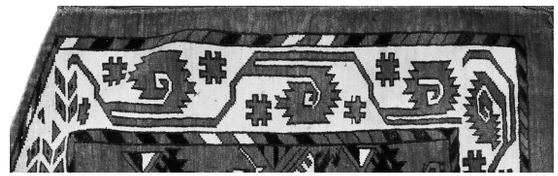


Abb. 9: Bordüre mit einer Ranke mit gerolltem Blatt aus dem Teke-*asmalyk* Kat. Nr. 143, 17./18. Jh.



Abb. 10: Bordüre mit einer Ranke mit gerolltem Blatt aus dem Qaradashli-*khali* Kat. Nr. 93, 17./18. Jh



Abb. 11: Bordüre mit einer Ranke mit «gerolltem Blatt» aus dem Arabachi-*khali* Kat. Nr. 127, 17. Jh.



Abb. 12: Bordüre mit einer Ranke mit «gerolltem Blatt» aus dem Chowdur-*khali* Kat. Nr. 123, 18. Jh.

Abb. 9 – 12: Die vier Bordürenausschnitte zeigen die Veränderungen der Bordüre mit gerolltem Blatt, die auf regionale Unterschiede zurückzuführen sind. Sowohl die frühen Bordürenmuster der Chowdur als auch der Arabachi zeigen eine Tendenz zur Vereinfachung, wie sie zwar auch im Bereich der Qaradashlï und der Yomut zu beobachten ist, dort aber weniger ausgeprägt ist.

(Abb. 11), wobei bei ihnen die Herkunft vom gerollten Blatt noch besser zu erkennen ist (Abb. 9 – 12).

Struktur: Der weiche und lappige Griff des Teppichs spricht für eine Zuordnung zu den Chowdur. Die Knüpfdichte ist für einen Chowdur-*khali* relativ hoch.

Farben: Teppich (Kat. Nr. 123) und Schmuckbehang (Kat. Nr. 161) zeigen beide eine sehr ähnliche Farbpalette mit einem tiefen Violett als Grundfarbe und einem schönen Grün.

Datierung: Die Datierung ins 18. oder frühe 19. Jahrhundert, wie sie auch von der Radiokarbonanalyse mit grosser Wahrscheinlichkeit abzuleiten ist, dürfte auf Grund der hohen Qualität des Teppichs angemessen sein.

12 Zum einen ist die Komposition mit 5 Reihen sehr selten, zum andern haben spätere Stücke of bis zu 18 *tauk nuska* Motive in einer Reihe.

13 Zum *ertmen gül* siehe Kat. Nr. 122, zum *tauk nuska* siehe Kat. Nr. 89, Abschnitt «Das *tauk nuska*-Feldmuster» und Abb. 41–45 im Kapitel «Die Qaradashlï».

14 Siehe Abb. 150–153 im Kapitel «Die Salor».

Die Arabachi

Esen Eli-Gruppe (Chowdur, Ighdïr, Bozachi, Arabachi, Abdal)
Mangïshlaq, Üst-Yurt und Amu-Darya-Gebiet (Choresmien, Kiva-Oase, Charjuy)
(Siehe Karte zum Kapitel «Die Chowdur»)
Kat. Nr. 124–128; 162 und 163

Einführung[1]

Informationen über die Herkunft der Arabachi sind spärlich, zudem basieren sie alle auf Legenden. Die Arabachi werden weder von Mahmud Kashgari noch von Rashid ed Din erwähnt, sie gehören also nicht zu den ursprünglichen 24 Oghusenstämmen. Laut Wood sind die Arabachi aber seit dem 16. Jahrhundert eng mit den Chowdur und den Ighdïr verbunden, beide mit oghusischen Wurzeln.[2] Bregel bezieht sich vermutlich auf dieselben russischen Quellen wie Wood, wenn er die Arabachi seit dem 16. Jahrhundert als Angehörige der Esen-Eli Gruppe bezeichnet. Eine Verwandtschaft zwischen diesen Stammesgruppen lässt sich zweifellos in ihren etwas rustikalen Knüpferzeugnissen erkennen. Moschkowa erwähnt die Arabachi nur im Kapitel der Ersarï.[3]

Wer aber könnten die Arabachi gewesen sein? Könnte ihr Name auf ihre Herkunft hinweisen? Nannten die Esen Eli-Leute die Neuankömmlinge Arabachi, weil sie im 16. Jahrhundert auf Wagen daherkamen? Arabachi heisst nämlich «Wagenführer», von *araba*, «Wagen». Die Arabachi könnten somit die von Kljaštoryj und Sultanov beschriebenen Nomaden sein, die im 16. Jahrhundert auf Wagen aus der Steppe in die Oasengebiete des heutigen Turkmenistans vorgedrungen sind.[4]

Andrews bestätigt die Verwendung von Wagen bei den Kasaken bis ins 16. Jahrhundert: «The earlier type died hard, however, for it was still characteristic of the Qazaq in 1509, when more than 10,000 dwellings on camel carts were reported captured.»[5] Laut Andrews sind Wagen in den Steppen der Ukraine als Transportmittel erstmals im späten 4. Jahrtausend v. Chr. belegt.[6]

Die Knüpferzeugnisse der Arabachi

Die Knüpferzeugnisse der Arabachi zeigen eine Mischung von Mustern und strukturellen Merkmalen von so unterschiedlichen turkmenischen Stammesgruppen wie den Chowdur, den Yomut, den Qaradashlï, den Salor, den Teke und den Ersarï. Sie knüpften mit dem

1 Für einen Überblick über die Arabachi siehe Rothberg 1998.
2 Wood 1990: 35.
3 Moschkowa 1970 (1998): 226.
4 S.G. Kljaštoryj und T. I. Sultanov 2004 (2006).
5 Andrews 1999: 5. «Der ältere Typ hat sich lange gehalten und war 1509, als von mehr als 10'000 erbeuteten Zelten auf Kamelwagen berichtet wurde, immer noch typisch für die Kasachen.» (Deutsche Übersetzung des Autors).
6 Andrews 1999: 7.

asymmetrischen links offenen Knoten und kombinierten in ihren Knüpferzeugnissen die unterschiedlichsten Materialien, was von anderen turkmenischen Stammesgruppen nicht bekannt ist. Die Kette ist meist leicht geschichtet und die Schüsse enthalten neben Wolle und Kamelhaar oft auch Baumwolle. Hie und da sind auch gefärbte Baumwollschüsse zu beobachten. Das Grundgewebe ist relativ locker. Für den Flor wurde immer wieder ein leuchtendes Rot verwendet. Ansonsten ist die Farbpalette eher zurückhaltend und teils düster. Im 19. Jahrhundert verwendeten die Arabachi in allen ihren Knüpferzeugnissen vermehrt Seide (Kat. Nr. 126). In Zeltbändern ist Seide aber auch schon früher zu beobachten (Kat. Nr. 125). Als typisches Muster kann das *tauk nuska* als Feldmuster der *khali* und eine «kammartige» Blütenform bezeichnet werden, die sowohl im Feld als auch in Bordüren und *alem* von Knüpferzeugnissen aller Art der Arabachi anzutreffen ist (Abb. 3). Beide Muster, das *tauk nuska* und die «kammartige» Blütenform sind aber auch immer wieder auf Knüpferzeugnissen anderer turkmenischer Stämme anzutreffen (für die Blütenformen siehe Kat. Nr. 75, 93, 94).

Die Einflüsse der Salor dürften auf das 16. Jahrhundert zurückgehen, als sich auch die Salor noch in Mangïshlaq aufhielten.[7] Aus derselben Zeit stammen vermutlich auch die ersten Einflüsse der Yomut, die damals südlich von Mangïshlaq in den Balkhan-Bergen lebten. Einflüsse aus dem yomutischen Bereich sind zudem bis ins 19. Jahrhundert spürbar. So dürfte die Karawane mit Hochzeitskamelen (Abb. 1) im *alem* der Arabachi-*ensi* eine typische Entwicklung des 19. Jahrhunderts sein. Die archaischen Hirschfriese der Salor-*ensi* (Abb. 2) wurden, der Mode des 19. Jahrhunderts entsprechend, von den Arabachi in eine Karawane von Hochzeitskamelen umgewandelt. Wir können solche Hochzeitskarawanen auch in Yomut-Zeltbändern und in *asmalyk*[8] des 19. Jahrhunderts beobachten (vergl. Kat. Nr. 153 in Band 1, Anhang I). Solche Darstellungen sind auf frühen Stücken unbekannt. Tierdarstellungen gibt es zwar bereits auf *khali* aus dem 16. oder 17. Jahrhundert, dort sind sie aber immer klein, und stark stilisiert (vergl. Kat. Nr. 89). Ein Beispiel dafür ist der ins 17. Jahrhundert datierte Arabachi-*khali* Kat. Nr. 127. Er zeigt in der Bordüre neben der Ranke mit gerolltem Blatt kleine, stilisierte Tierdarstellungen (siehe Abb. 11 im Kapitel «Die Chowdur»).

7 Bregel 2003: 72.

8 Für ein Yomut-*aq yüp* mit Hochzeitskarawane siehe Anhang I, Kat. Nr. 154; für einen Yomut-*asmalyk* siehe Tsareva 2011: Nr. 79.

124

Arabachi-*ensi*

Dieser *ensi* wurde schon 1922 von Werner Grote-Hasenbalg publiziert. Vermutlich wegen der damaligen Seltenheit und der hohen Qualität wählte im folgenden nicht nur Ulrich Schürmann das Stück für sein 1969 erschienenes Buch über Teppiche aus Zentralasien, sondern auch andere Autoren taten dies. Sie alle datierten das Stück vermutlich wegen seiner Seltenheit fast ausnahmslos ins 18. Jahrhundert. Vergleichsexemplare, die jedoch in ihrer zeichnerischen Qualität alle weniger gut sind, tauchten erst in den 1970er Jahren auf. Die für einen *ensi* ungewöhnliche Gestaltung des Innenfeldes ohne die typische Felderglie-derung[9] zeigt versetzte Reihen der für die Arabachi typischen kammartigen Blütenformen (Abb. 3). Diese Blütenformen sind zudem farblich X-förmig angeordnet. Dieses Gestaltungsprinzip zeigen nur noch vier weitere publizierte Vergleichsexemplare, die jedoch alle von ästhetisch geringerer Qualität sind. Ein fünfter, bisher unpublizierter Arabachi-*ensi* mit diesem Musterprinzip befindet sich in der Sammlung des de Young Museums in San Francisco. Es ist das einzige bekannte Vergleichsstück von ebenbürtiger Qualität zu Kat. Nr. 124. Diese Umstände, die Seltenheit des Musters mit dem X-förmig gestalteten Innenfeld und seine ästhetische Überlegenheit gegenüber den Vergleichsstücken, verleitete vermutlich die meisten Autoren dazu, das Stück zu früh, nämlich ins 18. Jahrhundert, zu datieren. Interessanterweise waren es die Kuratoren der im Jahre 2008 gezeigten Ausstellung turkmenischer Teppiche «For Tent and Trade: Masterpieces of Turkmen Weaving» im de Young Museum in San Francisco, die das einzige in seiner Qualität ebenbürtige Beispiel ihrer Ausstellung ins 19.

9 Siehe das Kapitel «Der turkmenische *ensi*».

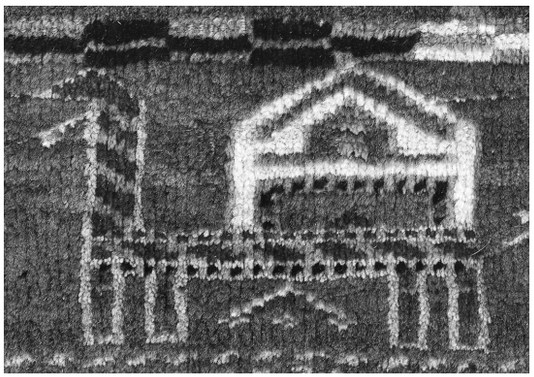


Abb. 1: Hochzeitskamel mit Brautsänfte *kejebe*. Im *alem* der Arabachi-*ensi* steht eine Reihe solcher Kamele an Stelle von Hirschen bei den Salor (Abb. 2). Ausschnitt aus dem *ensi* Kat. Nr. 124, 19. Jh.

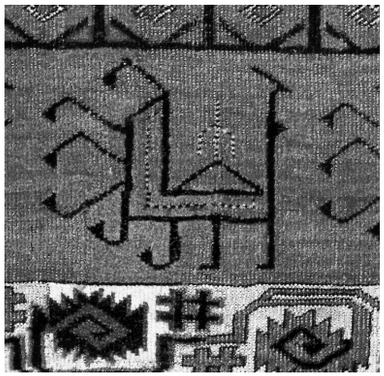


Abb. 2: Hirsch oder hirschartiges mythologisches Mischwesen mit gesenktem Geweih. A*lem* des A-Typ Salor-*ensi*, Kat. Nr. 1, 17. oder 18. Jh.

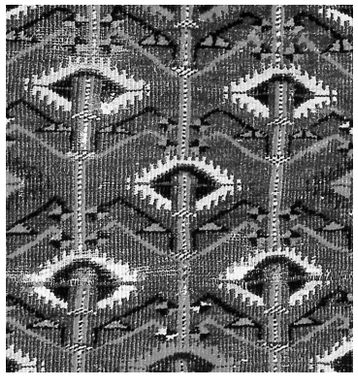


Abb. 3: Neben dem *tauk nuska* (Abb. 12) kann dieses kammartige Blumenmuster als typisch für die Arabachi bezeichnet werden. Vergleichbare Muster sind auch bei anderen Turkmenen bekannt (siehe Abb. 4). Ausschnitt aus dem *ensi* Kat. Nr. 124, 19. Jh.



Abb. 4: Kammartiges Blumenmuster in den *alem* des Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 93, 18. Jh.

Jahrhundert datierten, und dies zu recht, wie wir gleich sehen werden.[10] Dass auch Kat. Nr. 124 mit grosser Wahrscheinlichkeit nicht älter sein kann, haben die Untersuchungen der Farben, vor allem die spezielle Verwendung von mexikanischer Cochenille, ergeben.[11]

Muster: Dieser *ensi* zeigt eine mustergeschichtliche Spätform des *ensi*-Musters, die nicht nur typisch ist für die Arabachi, sondern auch typisch ist für die unbeschwerte Art, in der die Arabachi mit alten Traditionen umgingen. Es wurde nicht nur auf die beiden typischen alten *ensi*-Muster wie das *sajnak*- und das *gush*-Motiv verzichtet, sondern auch auf die für das alte *ensi*-Muster typische Dreiergliederung des Innenfeldes (vergl. den Teke-*ensi* Kat. Nr. 50). Was dem Arabachi-Stück an altem *ensi*-Mustergut noch geblieben ist, sind die Bordüren mit gerolltem Blatt und die oben aufgesetzte Nische. Auch die Ausrichtung des Musters mit oben aufgesetzter Nischenform und einem *alem* als unterem Abschluss richtet sich noch nach der alten Tradition. Der zeitlichen Mode des 19. Jahrhunderts angepasst sind allerdings die im *alem* dargestellten Tiere. Aus dem alten Tier/Baum-Motiv der Teke oder dem Hirschfries der Salor wurde ein Fries von Kamelen mit einer Brautsänfte *kejebe* (Abb. 1). Das Ganze dürfte einen Brautzug darstellen, wie er auch auf yomutischen *aq yüp* (Kat. Nr. 153) oder *asmalyk* des 19. Jahrhunderts vereinzelt anzutreffen ist. Auch das annähernd quadratische Format weicht vom sonst rechteckigen *ensi*-Format ab. Ebenfalls typisch für die Arabachi ist die von der Norm abweichende Musterung des Innenfeldes. Die «kammartige» Blütenform (Abb. 3) ist eines von zwei typischen Arabachi-Mustern, welches aber wiederum keine Eigenkreation darstellt, sondern eine entlehnte, leicht modifizierte Form eines Blütenmusters sein dürfte, wie es u.a. von den Qaradashlï (Abb. 4) und den Yomut geknüpft wurde (siehe Kat. Nr. 75, 93 und 94).

Die Zusammensetzung der Muster dieses *ensi* darf als typisch Arabachi bezeichnet werden. Sie zeigt nicht nur eine Kombination unterschiedlicher alter und neuer Muster; die einzelnen Muster sind auch von unterschiedlichen Stammesgruppen wie den Salor, den Teke, den Ersarï, den Yomut und den Qaradashlï entlehnt.

Struktur: Mit den strukturellen Merkmalen verhält es sich wie mit den Merkmalen der Musterung. Sie zeigen eine Mischung der unter-

10 Das Stück ist zwar nicht publiziert, ich habe es aber anlässlich der Ausstellung von 2008 im de Young Museum gesehen und mich von seiner Qualität überzeugen können. Die Ausstellung ist beschrieben in Hali 155, 2008: 119–120.

11 Siehe dazu auch die Anmerkungen im Kapitel «Scharlach & Purpur».

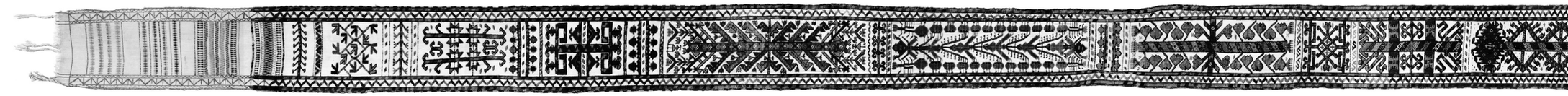


Abb. 5: Arabachi *aq yüp* Kat. Nr. 125.
31–36 × 1270 cm, 18. oder frühes 19. Jh.

schiedlichsten Strukturformen und Materialien und sind am besten mit «total unregelmässig» zu bezeichnen. Verschiedene Materialien wie Wolle, Kamelhaar, Ziegenhaar und Baumwolle werden unsystematisch im Grundgewebe verwendet, die Schussmaterialien sind teils hellblau gefärbt, das Flormaterial ist nicht einheitlich 2-fädig, und die Farben sind meist in grösserer Zahl anzutreffen als bei anderen turkmenischen Knüpferzeugnissen.

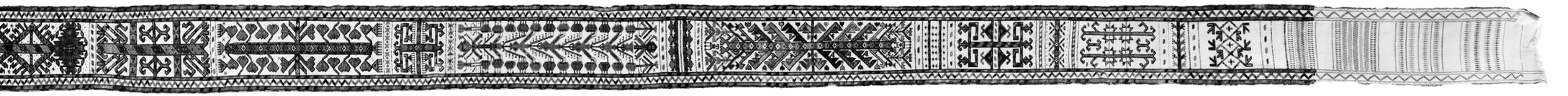
Farben: Es sind nicht nur die Einzelheiten in der Musterung wie die Kamelkarawane, die eine Datierung dieses *ensi* ins 19. statt ins 18. Jahrhundert rechtfertigen, sondern auch seine Farben. Die häufige Verwendung und die Art der Verarbeitung der mexikanischen Cochenille verweisen auf ein Entstehungsdatum im 19. Jahrhundert. Es ist vor allem der Farbton der Cochenillefärbung, der sich von Cochenille-Farbtönen aus dem 17. und 18. Jahrhundert unterscheidet. Der *ensi* zeigt eine hellviolette Cochenillefärbung auf 2-fädiger Wolle. Die vergleichenden Farbuntersuchungen haben ergeben, dass solche Cochenillefärbungen in der Regel nicht vor dem 19. Jahrhundert anzutreffen sind. Frühere Knüpferzeugnisse zeigen scharlachrote Cochenillefärbungen auf feinerem, nämlich 3-, 4-, oder 6-fädigem Wollgarn. Beispiele dafür sind das Arabachi-*aq yüp* Kat. Nr. 125, der Arabachi-*chuval* Kat. Nr. 126 und insbesondere der Arabachi-*khali* Kat. Nr. 127. Hinzu kommt, je älter die Stücke sind, desto kleiner die verwendete Menge von scharlachrotem, mit Cochenille gefärbtem Wollmaterial. Im früh datierten *khali* Kat. Nr. 127 sind es vielleicht zwei Dutzend Knoten, die scharlachrot mit Cochenille auf 4-fädiger Wolle gefärbt sind. Diese hochroten Cochenillefärbungen sind auf eine Beizung mit Zinn zurückzuführen.

Beim *ensi* Kat. Nr. 124 konnte Zinn als Beize für die Cochenillefärbungen durch SEM-Analyse ausgeschlossen werden, und zudem ist die verwendete Menge von mit Cochenille gefärbter Wolle bereits so gross, wie wir es auf anderen turkmenischen Knüpfarbeiten aus der Mitte des 19. Jahrhunderts beobachten können (z.B. im Ersarï-*chuval* Kat. Nr. 24). Stücke, die aus dem 18. Jahrhundert stammen, zeigen nicht nur ausschliesslich scharlachrote Cochenillefärbungen, sondern auch kleinere Mengen von Florgarn, die mit diesem für die damalige Zeit kostbaren Farbstoff gefärbt wurden.

Eine letzte Besonderheit aus dem Bereich der Farben dieses *ensi* ist das leuchtende Rot. Dass es sich dabei um eine Krappfärbung handelt, hat die HPLC Analyse ergeben. Auch die im ersten Moment vermutete Zinnbeize als Ursache für das leuchtende Rot konnte mittels SEM-Analyse ausgeschlossen werden. Dieses Hochrot ist in vielen Arbeiten der Arabachi anzutreffen und kann als typisches Merkmal bezeichnet werden.

Datierung: Vor allem die relativ häufige Verwendung von mexikanischer Cochenille ohne Zinnbeize deutet auf eine Datierung ins 19. Jahrhundert hin. Das Resultat der Radiokarbondatierung schliesst aber das 19. Jahrhundert bis auf die ersten fünf Jahre aus. Da eine Datierung ins 20. Jahrhundert nicht in Frage kommt, wir aber mit dem Faktum der für das 19. Jahrhundert typischen Verwendung von mexikanischer Cochenille auf Wolle konfrontiert sind, dürfte das Stück wohl trotzdem aus dem 19. Jahrhundert stammen.

Warum mit zunehmender Anzahl von Messungen mit der Radiokarbonmethode die Wahrscheinlichkeit für das 19. Jahrhundert immer kleiner wurde, muss vorerst unbeantwortet bleiben.



125

Arabachi-*aq yüp* (Abb. 125)

Die Zuordnung dieses Zeltbandes zu den Arabachi basiert auf der Struktur, der Ausführung der Musterung und der Farbpalette. Die Struktur ist unregelmässig und etwas grob und die Musterung im Vergleich mit Bändern aus dem Südwesten und dem Süden leicht vereinfacht. Es dürfte sich demnach um ein Band einer Stammesgruppe aus der «Peripherie», aus dem Gebiet von Mangïshlaq und Üst Yurt handeln, in dem sich die Esen Eli-Turkmenen aufhielten, zu denen die Arabachi gehörten.

Muster: Die Gesamtkomposition des Bandes zeigt im Zentrum ein Musterelement aus drei Rhomben mit links und rechts angehängten Rosetten. Links und rechts dieses zentralen Musters folgen sich spiegelbildlich jeweils fast identische Muster. Nennenswert ist besonders die grosse Granatapfelbaum-Komposition, ein typisches Zeltbandmuster, das immer wieder anzutreffen ist.[12] Verglichen mit Zeltbändern anderer Stämme wirkt die Wiedergabe der bekannten traditionellen Muster in diesem Band weniger filigran.

Struktur: Das Band ist mit seiner Knüpfdichte von ca. 2500 Knoten/dm^2 erheblich gröber gearbeitet als die Bänder der Salor/Sariq/Teke und Yomut (mit bis zu ca. 5800 Knoten/dm^2). Neben der etwas rustikalen Musterung spricht auch dies für ein Erzeugnis aus der Peripherie der turkmenischen Siedlungsräume.

Farben: Der Insektenfarbstoff Lack ist zwar in Knüpfarbeiten aus dem Norden ungewöhnlich, vielleicht aber gerade typisch für die Arabachi. Sie verwendeten alles, was ihnen zur Verfügung stand, insbesondere bei der Herstellung so kostbarer Schmuckstücke wie einem Zeltband.

Datierung: Es wurde keine Radiokarbondatierung vorgenommen. Das Band dürfte auf Grund der hohen Qualität seiner Farben zumindest aus dem frühen 19. Jahrhundert stammen.

12 Zur Herkunft dieses Musters siehe Abb. 30 – 32 im Kapitel «Die Teke».

126

Arabachi-*chuval*

Dieser Arabachi-*chuval* ist ein typisches Beispiel aus dem 19. Jahrhundert. Der *alem* unten fehlt, ansonsten ist das Stück komplett.

Muster: Im Feld stehen ein kleines *chuval gül* als Primärmotiv und eine vereinfachte Form des *chemche gül* als Sekundärmotiv. Die 4 × 5 Reihung des Musters ist wohl am ehesten von Vorbildern der Teke und/oder der Sarïq entlehnt. Wie die beiden *khali* Kat. Nr. 127 und 128 wurde auch hier systematisch ein Tertiärornament eingesetzt. Zwischen den *chuval gül* und den *chemche gül* stehen achtstrahlige Sterne und in einer Reihe ein «Stundenglas»-Motiv. Die vereinfachte Zeichnung der Musterung ist kein Zeichen von Degeneration, sie ist typisch für Erzeugnisse aus der Peripherie (Mangïshlaq oder Üst Yurt) und nicht nur bei den Arabachi üblich, sondern genauso bei den Chowdur.

Die Bordüre zeigt eine nochmals vereinfachte Version des *kochanak*-Musters der bereits vereinfachten Bordüre des Sarïq-*chuval* Kat. 41. Auch die Begleitbordüren mit den kleinen Dreiecken erinnern an die Sarïq. Erneut zeigt dieser *chuval*, dass die Arabachi grosszügig diverse Muster verschiedener turkmenischer Stammesgruppen vereinfacht und neu zusammengestellt haben.

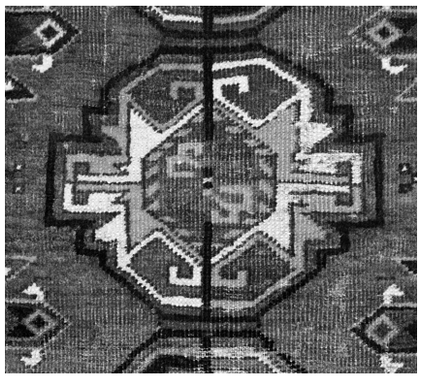


Abb. 6: Das *chuval gül* der Arabachi aus dem *khali* Kat. Nr. 127, 17. Jh. Verglichen mit dem *chuval gül* der Yomut (Abb. 7) und der Salor (Abb. 8) ist das *chuval gül* der Arabachi eine vereinfachte, eher rustikale Umdeutung.

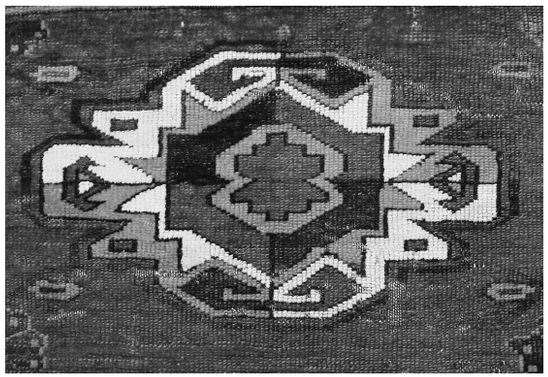


Abb. 7: *Chuval gül* aus dem Yomut-*khali* Kat. Nr. 101, 17. Jh.

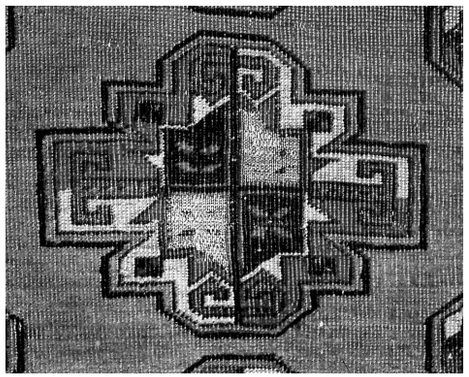


Abb. 8: *Chuval gül* aus dem Salor-chuval Kat. Nr. 15, 17./18. Jh.

Struktur: Die unregelmässige Struktur mit dem asymmetrisch links offenen Knoten, der melierten, leicht geschichteten Kette, sowie Kamelhaar und Baumwolle im Schuss ist typisch für die Arabachi. Bei den meisten der aus vier Dreiecken gebildeten Rhomben in den Zentren der *chuval gül* ist das helle Rot in Seide gearbeitet. Auch hier zeigt sich wieder keine Einheitlichkeit.

Farben: Eine Ausnahme in Bezug auf das Material und die Farbe bildet das mittlere *chuval gül* in der obersten Reihe. Dort ist mit Zinn gebeizte, cochenillegefärbte Wolle eingesetzt.

Datierung: Eine Radiokarbondatierung wurde nicht vorgenommen, da eine Entstehung im 19. Jahrhundert ausser Zweifel steht. Die Zinnbeize dürfte aber als Hinweis dafür gelten, dass das Stück zumindest um 1850 entstanden ist, denn später wurde diese Beize nicht mehr verwendet.[13]

13 Siehe dazu den Abschnitt «3.6 Insektenfärbungen auf Zinnbeize» im Kapitel «Scharlach und Purpur».

127

Arabachi-*khali* mit *chuval gül*-Feldmusterung

Mit dem *chuval gül* als Feldmuster ist dieser Teppich unter den Knüpferzeugnissen der Arabachi eine Seltenheit. Zudem gehört er zu den wenigen turkmenischen Knüpferzeugnissen, die laut Radiokarbondatierung aus der Zeit vor 1650 stammen.[14]

Dem Teppich fehlen die äusseren Begleitbordüren an den Längsseiten und vermutlich geknüpfte *alem* an den Schmalseiten. Am Knüpfanfang ist noch ein Rest des unteren, geknüpften *alem* sichtbar.

Muster: Das Feldmuster zeigt die für Taschen (*chuval*) «klassische» Kombination von *chuval gül* und *chemche gül*. Auf Teppichen (*khali*) ist diese Musterkombination ungewöhnlich. Bemerkenswert ist auch das Musterkonzept mit drei Reihen von *chuval gül* und vier Reihen kompletter, von der Bordüre nicht angeschnittener *chemche gül*. Dadurch wird den Sekundärmotiven effektiv mehr Raum gewährt als den Primärmotiven. Der Gesamteindruck weicht damit grundlegend vom Musterkonzept früher *chuval gül* Teppiche anderer Stämme ab.

14 Für eine Erklärung dieser Aussage siehe das Kapitel «Von der visuellen Einschätzung zur wissenschaftlichen Analyse».

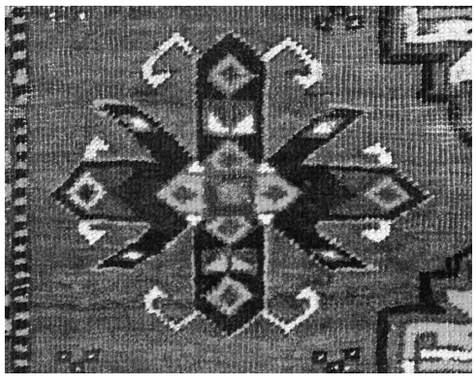


Abb. 9: Das *chemche gül* der Arabachi aus dem *khali* Kat. Nr. 127, 17. Jh.

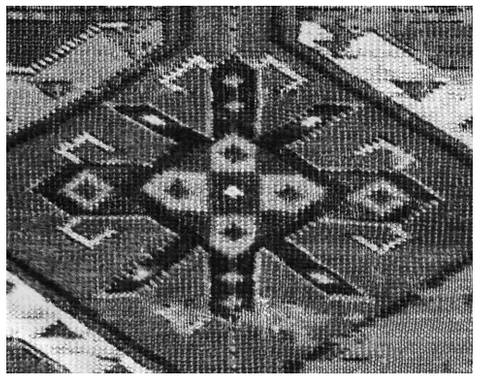


Abb. 10: Das *chemche gül* der Kizil Ayak aus dem *khali* Kat. Nr. 36, 17. Jh.

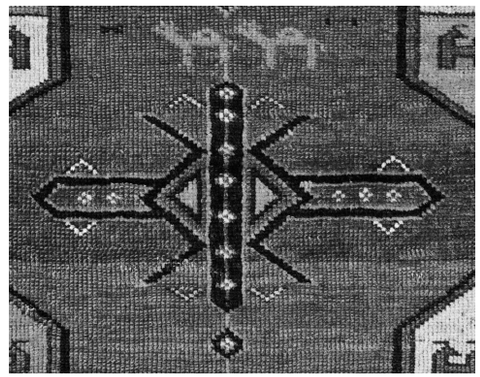


Abb. 11: Das *chemche gül* der Qaradashlï aus dem *khali* Kat. Nr. 89, 16./17. Jh.

Während das *chuval gül* auf die Spätantike zurückgeht,[15] stammt das *chemche gül* aus der Zeit der ersten Erwähnung der Turkmenen, etwa dem 8.–10. Jahrhundert.[16] Verglichen mit dem *chuval gül* der Yomut und der Salor zeigt das *chuval gül* der Arabachi schon im 17. Jahrhundert starke Vereinfachungen in der Form von Veränderungen der Konturierung und Ausmusterung (Abb. 6–8). Die «Bügel» (Doppelhaken) auf der Vertikalachse sind etwas klobig, die Hakenformen auf der Horizontalachse zu kleinen Quadraten verkümmert. Die vier kleinen, geviertelten Quadrate (Abb. 7 und 8), die auf die Verflechtungen der Vorbilder aus der Spätantike zurückgehen, sind verschwunden (Abb. 6).[17]

Auch beim *chemche gül* sind signifikante Veränderungen gegenüber anderen Stammesgruppen festzustellen (Abb. 9). Im Aufbau zeigt es grosse Ähnlichkeiten zum *chemche gül* der Kizil Ayak (Abb. 10). Der Unterschied besteht im Wesentlichen im grösseren Zentrum des Kizil Ayak-Musters, ansonsten sind die beiden *chemche gül* fast identisch. Die beiden W-Formen, die sowohl beim Kizil Ayk- als auch beim Arabachi-Muster deutlich erkennbar sind, gehen auf das *chemche gül* der Qaradashlï zurück (Abb. 11). Diese W-Formen sind das verbindende Merkmal der drei Sekundär-Muster, die alle aus dem 17. Jahrhundert stammen.

An eine Tertiärornamentik erinnernd sind zwischen dem *chuval gül* und dem *chemche gül* regelmässig kleine Quinqunx-Motive über das ganze Feld eingesetzt (Abb. 9, zwei oberhalb und zwei unterhalb des *chemche gül*). Diese Tertiärornamentik ist typisch für die Arabachi, auch der *chuval* Kat. Nr. 126 und der *khali* Kat. Nr. 128 zeigen sie. Bei anderen turkmenischen Stammesgruppen ist dies nur selten zu beobachten.[18] Sie sind ein weiteres Beispiel für die sorglose und spielerische Verwendung von Ornamenten, die den Arabachi von benachbarten Stammesgruppen bekannt waren.

Neben den vereinfachten Formen von *chuval gül* und *chemche gül* zeigt auch die Hauptbordüre eine Vereinfachung eines alten Musters, nämlich der Ranke mit gerolltem Blatt, die typisch ist für Knüpferzeugnisse aus dem Norden (Abb. 11 im Kapitel «Die Chowdur»). In den Querbordüren erscheint an Stelle des gerollten Blatts eine einfa-

15 Siehe das Kapitel «Die Salor», Abb. 168–176.
16 Siehe das Kapitel «Sekundärmotive in turkmenischen *torba*, *chuval* und *khali*».
17 Siehe das Kapitel «Die Salor», Abb. 170–172.

18 Möglicherweise vergleichbar ist die Tertiärornamentik im frühen Salor-*khali* Kat. Nr. 16. Dieses frühe Salor-Erzeugnis mit seiner violetten Grundfarbe könnte ebenfalls aus Mangïshlaq stammen und möglicherweise in einem Zusammenhang stehen mit der hier beschriebenen «Tertiärornamentik» der Arabachi-*khali*.

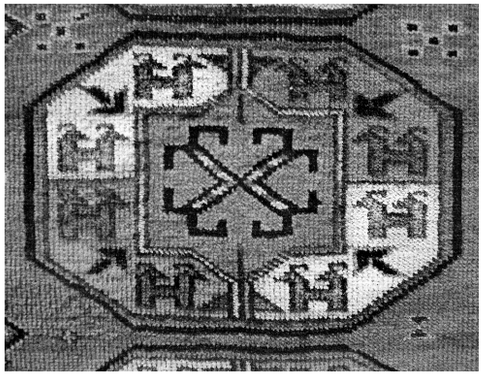


Abb. 12: *Tauk nuska* aus dem bei Andrews et al. 1993: Nr. 88 abgebildeten Vergleichsstück zu Kat. Nr. 128. 18. Jh. Auch bei Kat. Nr. 128 sind an der Innenform mit einem *kochak*-Kreuz an jeder Ecke Knospen angehängt, wie das auch beim *gülli gül* der Arabachi der Fall ist (Abb. 13). Diese Knospen sind eine Entlehnung aus dem Bereich der Teke.

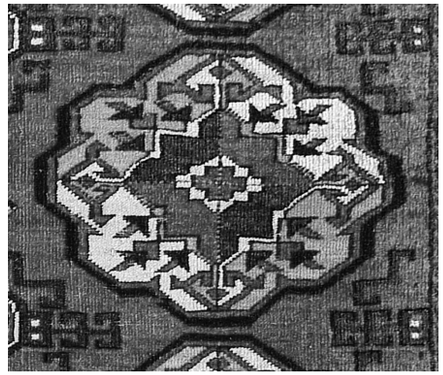


Abb. 13: Arabachi-*gül* mit Teke-Knospen an der Innenform. Ausschnitt aus einem Arabachi-*chuval*, um 1800. Privatsammlung.



Abb. 14: Bordüre des Arabachi-*khali*, Kat. Nr. 128, 1. Jh. Dies ist eine erweiterte Variante der Salor-Nebenbordüre auf Abb. 15.

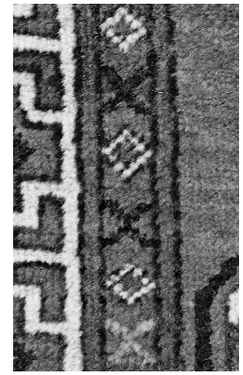


Abb. 15: Nebenbordüre der Salor-*khali* mit einem Wechsel von X-förmigen Kreuzen und Rhomben. Privatsammlung.



Abb. 16: Goldkelch mit X-förmigem-Muster, Tepe Fullol, Nord-Afghanistan, ca. 2000 v. Chr. Nach Kat. Bonn 2010: 118.

che Reihung von *ashik*-Motiven. Eine solche Vereinfachung der Querbordüren ist auch bei fast allen Yomut-Stücken anzutreffen.

Alle diese Vereinfachungen sind nicht ein Zeichen von Degeneration oder Dekadenz, sondern ein Merkmal von Erzeugnissen aus der Peripherie (Mangïshlaq oder Üst Yurt). Gleiches gilt auch für die Chowdur, die ebenfalls der Esen-Eli-Gruppe angehören.

Struktur: Die unregelmässige Struktur mit dem asymmetrisch links offenen Knoten, der melierten, leicht geschichteten Kette sowie Kamelhaar und Baumwolle im Schuss ist typisch für Knüpferzeugnisse der Arabachi.

Farben: Nur in einem der vier Doppelhaken des *kochak*-Kreuzes im Zentrum des drittobersten *chuval gül* in der rechten Reihe ist die hellrote Wolle mit Zinn gebeizt und mit der damals noch sehr kostspieligen Cochenille aus Mexiko gefärbt. Das ist typisch für frühe Stücke: Der Insektenfarbstoff erscheint nur in geringen Mengen und die Wolle wurde zur Verstärkung des Farbtons mit Zinn gebeizt.

Datierung: Laut Radiokarbondatierung stammt dieser Teppich aus der Zeit zwischen ca. 1492 und 1657. Der Nachweis von mexikanischer Cochenille liefert einen ersten *terminus post quem* von ca. 1550, denn vorher war mexikanische Cochenille in Zentralasien nicht im Handel. Der Nachweis von Zinnbeize engt zeitlich weiterhin ein, denn die Behandlung mit Zinn zur Farbaufhellung ist erst seit dem frühen 17. Jahrhundert bekannt.[19] Der Arabachi-*khali* Kat. Nr. 127 stammt somit aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

128

Arabachi-*khali* mit *tauk nuska*-Musterung

Von den dreizehn bisher bekannten Arabachi-*khali* mit *tauk nuska*-Feldmusterung ist nur das bei Andrews et al. 1993 (Nr. 88) publizierte Exemplar von gleicher Qualität und vergleichbarem Alter wie Kat. Nr. 128. Beide auf den ersten Blick fast identischen Stücke dürften zumindest aus dem 18. Jahrhundert stammen.

Muster: Das *tauk nuska* wird von Moschkowa als das Stammesmuster der Arabachi bezeichnet.[20] Es ist zwar ein typisches Arabachi-Mus-

19 Siehe den Abschnitt «3.6 Insektenfärbungen auf Zinnbeize» im Kapitel «Scharlach und Purpur».

20 Moschkowa 1970 (1998): 226, 252, 253.

ter, wird aber mit Ausnahme der Salor, der Sarïq und der Teke auch von allen anderen turkmenischen Stammesgruppen verwendet.

Tauk (oder *tavuk)*, ist persisch und heisst «Hahn», *nuska*, (oder *nusga*) ist turkmenisch und steht laut Moschkowa für «Muster».[21] *Tauk nuska* heisst demnach also «Hahn-Muster». Der Hahn ist in der iranischen Mythologie ein wichtiges Symboltier aus dem Bereich der Sonnen- und Lichtsymbolik.[22] Im Kapitel «Die Qaradashlï» wird das *tauk nuska*-Muster und seine Herkunft besprochen. Nennenswert in Bezug auf die *tauk nuska* dieses *khali* sind die Motive in der drittobersten Reihe. Sie zeigen alle eine Besonderheit, die bisher nur noch auf dem sehr ähnlichen, bei Andrews et al. 1993 abgebildeten Vergleichsexemplar bekannt ist: An der Innenform des Musters ist an jeder Ecke eine Blütenknospe angehängt (Abb. 12), die an das *gülli gül* der Arabachi erinnert (Abb. 13), ursprünglich aber aus dem Bereich der Teke entlehnt sein dürfte.[23]

Das *chemche gül*-Sekundärmotiv ist im Aufbau fast identisch mit demjenigen von Kat. Nr. 127. Dieses hier ist lediglich etwas schlanker.

Typisch für die Arabachi und nur bei diesen bekannt ist der Typ der Hauptbordüre (Abb. 14). Im ersten Moment denkt man an Kartuschen mit floralen Füllungen. Vermutlich dürfte es sich dabei aber eher um X-förmige Motive im Wechsel mit Blütenstauden handeln. Dieser Bordürentyp ist verwandt mit der Nebenbordüre der Salor-*khali* (Abb. 15). Auch dort steht eine X-Form im Wechsel mit Rauten. Die Raute gehört in den Bereich der Fruchtbarkeitssymbolik, was auch für die Blütenstaude zutreffen dürfte. Das X-förmige Kreuz ist ein altes Schutz-Symbol (Abb. 16), welches im Kapitel «Das *chajkelbagi*-Muster» besprochen wird. Eine X-Form ist auch die Basis des *kochak*-Kreuzes im Zentrum der *tauk nuska*-Motive (Abb. 12). Die Knüpferinnen der beiden sehr ähnlichen Teppiche (Kat. Nr. 128 und das Vergleichstück in Andrews et al. 1993: Nr. 88) haben hier auf der Basis dieser traditionellen Grundform eine ornamental stark mit stammestypischen Mustern wirkungsvoll angereicherte und dekorative neue Bordürenmusterung geschaffen, die auch in späteren Teppichen der Arabachi fortlaufend verwendet wurde. Wegen ihrer Komplexität wurde sie aber alsbald vereinfacht und entstellt, so dass in den bekannten Stücken des 19. Jahrhunderts die ursprüngliche Form nur noch zu erahnen ist.

Struktur: Die unregelmässige Struktur mit dem asymmetrisch links offenen Knoten, der melierten, leicht geschichteten Kette sowie Wolle oder Kamelhaar und Baumwolle im Schuss ist typisch für Knüpferzeugnisse der Arabachi.

Farben: In den Farben ist dieser *khali* dem etwas älteren Exemplar Kat. Nr. 127 sehr ähnlich (die Farbabbildung von Kat. Nr. 128 ist etwas zu gelb). Was nicht festgestellt werden konnte, ist ein Insektenfarbstoff auf Wolle. Auch das bei Andrews et al. 1993 abgebildete Vergleichsexemplar enthält keinen Insektenfarbstoff auf Wolle.

Datierung: Laut Radiokarbondatierung stammt dieser Teppich entweder aus der Zeit um 1700 oder aus dem 19. Jahrhundert. Verglichen mit den anderen bekannten *tauk nuska*-Teppichen der Arabachi, die mit einer Ausnahme[24] vermutlich alle aus dem 19. Jahrhundert stammen, ist es eher unwahrscheinlich, dass dieser *khali* ebenfalls ins 19. Jahrhundert zu datieren ist. Der frühere Bereich dürfte hier zutreffen und auch für die Datierung des fast identischen Vergleichsstücks gelten.

21 Moschkowa/Schletzer 1970 (1998): 261.
22 Zerling/Bauer 2003: 123.
23 Siehe das Kapitel «Die Teke», Abb. 88 – 90.
24 Andrews et al. 1993: Nr. 88; Hali 96, 1998: 93.

Muster turkmenischer Teppiche
Herkunft und Entwicklung

753 Einführung
755 Anhang V: Tabelle 17
Muster turkmenischer Teppiche: Herkunft und Alter
757 Der turkmenische *ensi*
Sinnbild für Herrschaft und Statussymbol des Khans
795 Ein altorientalischer Paradiesgarten
Das turkmenische *ak su*-Muster
809 Das turkmenische *khajklbagi*-Muster
Ein altes Schutzsymbol
821 *Dongus burun*
Das altiranische Ebermotiv bei den Turkmenen
833 Kreuzförmige Sekundärmotive in turkmenischen
Knüpferzeugnissen: Blütenkreuz, Proto-*gurbaga gül,*
gurbaga gül und *chemche gül*
847 Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*
Der turkmenische Mehr-*gül*-Teppich und seine
persischen Vorbilder des 16./17. Jahrhunderts
877 Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer Teppiche
Der Moghul-Blumenstil in turkmenischen *khali* und *aq yüp*
des 17.–19. Jahrhunderts

Einführung

Wie bereits in der Einführung (Ein neuer Ansatz) zu Band 1 erwähnt, wurde in den vergangenen 20 Jahren in Bezug auf die Herkunft des turkmenischen Teppichs und seiner Muster wieder vermehrt auf die Bedeutung lokaler Traditionen der Oasen von Margiana, Baktrien, Sogdien und Choresmien hingewiesen.[1] Es blieb aber meist bei ein paar wenigen Vergleichen zwischen Mustern aus dem Umfeld dieser frühen Oasenkulturen[2] und den Mustern turkmenischer Teppiche aus den vergangenen Jahrhunderten.[3]

Auch meine eigene Recherchen haben zur Erkenntnis geführt, dass ein grosser Anteil der turkmenischen Teppichmuster ihre Wurzeln nicht in einer nomadischen Kultur aus den Eurasischen Steppen haben, sondern vielmehr in den Kulturen einer sesshaften Bevölkerung der Oasen Zentralasiens. Diese zentralasiatischen Oasenkulturen standen seit dem 3. Jahrtausend v. Chr. in engem Kontakt mit den Hochkulturen des Iranisches Plateaus, von Mesopotamien und dem östlichen Mittelmeerraum. «Turkmenische» Teppichmuster haben mit der nomadischen Kultur nur insofern etwas zu tun, dass Nomaden, und damit sind nicht nur die Turkmenen seit dem 10. Jahrhundert gemeint, sie aus dem Kulturgut der Oasen immer wieder übernommen und gegebenenfalls ihren Bedürfnissen und Traditionen angepasst haben. Dieser Prozess wiederholte sich im Laufe der Zeit immer wieder, was zur Folge hatte, dass wir es heute beim turkmenischen Teppich mit einem Repertoire verschiedener Muster aus mehreren Epochen zu tun haben. Ähnlich wie Sedimente haben sich die Muster im Repertoire des Teppichs der Oasengebiete Zentralasiens niedergeschlagen und über die Jahrtausende ihre Spuren hinterlassen.

Frühe Beispiele, wie das *sainak*-Motiv, gehen im Iran und vermutlich auch in Zentralasien auf das vierte Jahrtausend v. Chr. zurück.[4] Andere, wie das *kejebe*-Muster, haben ihre Wurzeln in der Spätantike und kamen vom östlichen Mittelmeerraum über den sasanidischen Iran in die Oasen des westlichen Zentralasiens zu den Sogden, Baktriern und Choresmiern.[5] Eine letzte bedeutende Welle der Beeinflussung fand zur Zeit der Safawiden mit Zentrum im Iran statt. Resultat sind

1 Die Rede ist im Englischen von den sog. middle Amu-Darya groups.
2 Von einigen Autoren als Oxus-Kultur, von anderen als Bactria-Margiana Archaeological Complex (BMAC) bezeichnet.
3 Cassin/Hoffmeister 1988; Tsareva 2011a; Tsareva 2011b: 24, Abb. 2.
4 Abb. 61 und 62 im Kapitel «Der turkmenische *ensi*»
5 Abb. 135 im Kapitel «Die Ersarï und Abb. 71 – 76 im Kapitel «Die Salor»

die Muster mit grossen Palmetten, Sichelblättern und Wolkenbändern, die bei allen Nachbarn der Safawiden zu finden sind. Bei den Turkmenen ist es das Musterkonzept der Mehr-Gül-Teppiche mit dem *kepse gül*, welches auf diese Einflüsse zurückzuführen ist, wobei das *kepse gül* im 19. Jahrhundert zu einem der populärsten turkmenischen Teppichmuster wurde.

Nicht alle turkmenischen Muster sind aber seit ihrer Entstehung so stabil und in ihrem Aufbau so unverändert geblieben wie beispielsweise das *ak su*-Muster. So zeigt das *ensi*-Muster eine Überlagerung verschiedener Musterkomponenten aus einem Zeitraum von weit mehr als 1000 Jahren.

Hinweise auf die Herkunft und das Alter der Muster können auch ihre Namen geben. Das *sagdaq gül* der Salor ist ein Beispiel dafür. *Sagdaq* ist türkisch und heisst sogdisch. Dieser Name war noch im 20. Jahrhundert bekannt, obwohl die Sogden als prominente Volksgruppe seit dem 10. Jahrhundert keine Rolle mehr spielten, demzuvor aber während 1600 Jahren in weiten Teilen Zentralasiens verbreitet waren. Auch beim *ak su*-Muster bleibt der Name über einen Zeitraum von fast 3000 Jahren mit der ursprünglichen Bedeutung des Musters, einem bewässerten Garten, verbunden, auch wenn diese Bedeutung möglicherweise nicht bis ins 19. oder frühe 20. Jahrhundert verstanden wurde. *Ak su* ist türkisch und heisst wörtlich übersetzt «weisses Wasser», sinngemäss aber eher «Trinkwasser», vielleicht sogar «Lebenswasser».

Die lokale Herkunft der turkmenischen Teppichmuster aus den Oasen Zentralasiens und aus einem Zeitraum von mehreren tausend Jahren ist belegt durch archäologische Funde, welche die Teppichknüpferei in dieser Region schon für die Bronze-Zeit (2. Jahrtausend v. Chr.) belegen.[6]

Der Neue Ansatz besteht also darin, dass nicht nur die Teppichknüpferei ihren Ursprung in der altorientalischen Welt, in den Städten der Oasen Zentralasiens, dem Iranischen Plateau und in Mesopotamien hat, sondern dass auch beinahe alle Muster aus diesem Kulturraum stammen. Muster mit einer Herkunft aus China oder aus dem östlichen Steppengürtel sind eher eine Ausnahme.

Mustern, die für diesen neuen Ansatz besonders bedeutsam sind und deswegen eine ausführliche Erörterung sinnvoll erscheinen liessen, wurde jeweils ei eigenes Kapitel gewidmet. Das *ensi*-Muster ist dafür ein gutes Beispiel.

Weitere Erklärungen zur Herkunft der Muster finden sich in den Beschreibungen der Teppiche in den Kapiteln der verschiedenen Stammesgruppen. Ein Beispiel dafür ist das *mina khani* der Ersarï.

Tabelle 17 zeigt eine Übersicht der besprochenen Muster mit Hinweisen auf die Kapitel, in denen sie diskutiert werden.

6 Khlopin 1982

Anhang V: Tabelle 17
Muster turkmenischer Teppiche: Herkunft und Alter

Name	Herkunft	Alter	Bildnachweis
Chajkelbagi (Bordürenmuster)	Ost Europa, Alter Orient, Indus-Kultur	5. Jht. v. Chr.	Abb. 24–42 im Kapitel «Das turkmenische *chajkelbagi*-Muster»
Sainak	Alter Orient	4. Jht. v. Chr.	Abb. 59–90 im Kapitel «Der turkmenische *ensi*»
Tier/Baum-Muster	Alter Orient	4. Jht. v. Chr.	Abb. 45–49 im Kapitel «Die Teke»
Sagdaq gül	Alter Orient, Oxus-Kultur	4./3. Jht. v. Chr.	Abb. 150 – 153 im Kapitel «Die Salor»
Gush	Elam, Alter Orient	3 Jht. v. Chr.	Abb. 42–58 im Kapitel «Der turkmenische *ensi*»
Gapyrga (Stilisiertes Baummuster, «Yomut Tanne»)	Alter Orient, Oxus-Kultur	3 Jht. v. Chr.	Abb. 13–21 im Kapitel «Die Teke»
***Kochank*-Bordüre**	Alter Orient	8./7. Jh. v. Chr.	Abb. 98–108 im Kapitel «Die Salor»
Ak su	Alter Orient	8./7. Jh. v. Chr.	Abb. 37–41 im Kapitel «Ein altorientalischer Paradiesgarten»
Stilisiertes Baummuster (*gopuz*-Bordüre)	Alter Orient	7. Jh. v. Chr.	Abb. 6–12 im Kapitel «Die Teke»
Temirjin-gül	Alter Orient, Assyrer	7. Jh. v. Chr.	Abb. 33–48 im Kapitel «Die Sarïq»
Granatapfelbaum (Zeltbandmuster)	Alter Orient, Assyrer	7. Jh. v. Chr.	Abb. 30 – 34 im Kapitel «Die Teke»
Ringbaum (*alem*-Muster)	Alter Orient	7. Jh. v. Chr.	Abb. 66–68 im Kapitel «Die Teke»
Blütenkreuz (Primärmuster)	Assyrer, Achämeniden, Samaniden	7. Jh. v. Chr.	Abb. 41–48 im Kapitel «Die Sarïq»
Darak nuska (Ikat-Muster)	China	4./3. Jh. v. Chr.	Abb. 50–66 im Kapitel «Die Ersarï»
Komposit-Palmettbaum (Zeltbandmuster)	Sasaniden	5.– 7. Jh. n. Chr.	Abb. 48–66 im Kapitel «Die Salor»
Dongus burun (altiranisches Eberkopfmotiv)	Sasaniden	5.– 7. Jh. n. Chr.	Abb. 12–13 im Kapitel «*Dongus burun*»
Senmurf	Sasaniden	5.– 7. Jh.	Abb. 67 – 75 im Kapitel «Die Ersarï»
Mina khani	Sasaniden	5.– 7. Jh.	Abb. 76–83 im Kapitel «Die Ersarï»
Blütenkreuz (Sekundärmotiv)	Spätantike, Sasaniden, Sogden	5.– 7. Jh.	Abb. 1–9 im Kapitel «Kreuzförige Sekundärmotive in...»
Granatafel-Rosette (Zeltbandmuster)	(Assyrer), Sasaniden	5.– 7. Jh.	Abb. 28 – 30 im Kapitel «Die Sarïq»
Gerolltes Blatt (Bordürenmuster)	Sasaniden, Sogden	5.– 7. Jh.	Abb. 23–25 im Kapitel «Die Salor»
Ersarï-*gül*	Spätantike, Sasaniden, Sogden	7.– 9. Jh	Abb. 93 – 96 im Kapitel «Die Ersarï»
Kejebe	Spätantike, Sogden	7.– 9. Jh.	Abb. 135 im Kapitel «Die Ersarï», und Abb. 71 – 76 im Kapitel «Die Salor»
Salor-*gül*	Sasaniden, Sogden	7.– 9. Jh.	Abb. 128–131 im Kapitel «Die Salor»
Shemle gül	Sasaniden, Sogden	7.– 9. Jh.	Abb. 110–113 im Kapitel «Die Salor»
Ertemen gül	Sasaniden, Sogden	7.– 9. Jh.	Abb. 1–5 im Kapitel «Die Chowdur»
Erre gül	Sasaniden, Sogden	7.– 9. Jh.	Abb. 6–7 im Kapitel «Die Yazïr-Qaradashlï»
Ak gajmak (Ikat-Muster der Ersarï)	Sasaniden, Sogden	7.– 9. Jh.	Abb. 29 – 36 im Kapitel «Die Ersarï»
Chuval gül	Östl. Mittelmeerraum, Spätantike, Sogden	7.– 9. Jh.	Abb. 167–176 im Kapitel «Die Salor»
Mini-*chuval gül*	Sasaniden, Sogden	7.– 9. Jh.	Abb. 14 – 15 im Kapitel «Die Salor»
Memling-*gül*	Oghusen (?)	8.–10. Jh.	Kat. Nr. 142 im Kapitel «Die Sarïq»
Dyrnak-gül	Oghusen (?)	8.–10. Jh.	Kat. Nr. 105 im Kapitel «Die Yomut»; Kat. Nr. 115, «Die Adler-*gül*-Gruppen»
Pseudo-Kufi-Muster (*al mulk* Ideogramm)	Islamische Welt	10. Jh.	Abb. 30 – 35 im Kapitel «Die Yomut»; Abb. 57 – 62 im Kapitel «Die Teke»
Kreuz-und-Stern Muster	Islamische Welt	10. Jh.	Abb. 2–11 im Kapitel «Die Ersarï»
Tauk nuska	Islamische Welt	10. Jh	Abb. 41–45 im Kapitel «Die Qaradashlï»
Gülli gül	Islamische Welt	13./14. Jh.	Abb. 90–205 im Kapitel «Die Salor»
Darvaza gül	Islamische Welt	13./14. Jh.	Abb. 88–97 im Kapitel «Die Salor»
Rautengitter aus Palmetten (Teke *asmalyk*)	Islamische Welt	14. Jh.	Abb. 39–44 im Kapitel «Die Teke»
Proto-*gurbaga-gül* (Sekundärmotiv)	Islamische Welt	14. Jh.	Abb. 18–28 im Kapitel «Kreuzförige Sekundärmotive in...»
Chemche gül (Sekundärmotiv)	Islamische Welt, Timuriden	14./15. Jh.	Abb. 42–44 im Kapitel «Turkmenische Sekundärmotive in...»
Kepse gül	Islamische Welt, Safawiden	17. Jh.	Abb. 35–39 im Kapitel «Von der safawidischen Palmette...»
«Adler»-*gül*	Islamische Welt, Safawiden	17. Jh.	Abb. 26–30 im Kapitel «Die Adler-*gül* Gruppen»
Compound-*gül*	Islamische Welt, Safawiden	17. Jh.	Abb. 60–67 im Kapitel «Die Adler-*gül* Gruppen»
Verbindungs-*gül*	Islamische Welt, Safawiden	17. Jh.	Abb. 80–85 im Kapitel «Die Adler-*gül* Gruppen»
Schwertlilie	Islamische Welt, Safawiden	17. Jh.	Abb. 68–79 im Kapitel «Die Adler-*gül* Gruppen»
Lotusranke (Bordürenmuster)	Islamische Welt, Safawiden	17. Jh.	Abb. 35–40 im Kapitel «Die Adler-*gül* Gruppen»
Moghul-Blumenmuster (*alem* und Zeltbandmuster)	Islamische Welt, Moghul-Indien	17. Jh.	Abb. 41–42 im Kapitel «Blühende Gärten»



Der turkmenische *ensi*

Sinnbild für Herrschaft und Statussymbol des Khans

1. Einführung

Moschkova umschreibt *ensi* mit «Teppichvorhang für die Jurtentür».[1] Der täglich gebrauchte Türvorhang an einer turkmenische Jurte war aber nicht geknüpft. Vielmehr bestand er, wie der Rest des Zelts, aus Filz oder Schilfrohrmatten. Auch beide Materialien kombiniert sind belegt (Abb. 2–5, und 7). Das war zumindest bis vor kurzem so, als die Filzvorhänge durch Türflügel aus Holz ersetzt wurden.[2] Andrews nennt für den turkmenischen Türvorhang aus Filz die Bezeichnung *tarp yapar,* türkisch für «schliesst laut».[3] Er unterscheidet ihn damit von seinem geknüpften Verwandten, dem *ensi*.[4] Wir haben es also mit zwei verschiedenen Türvorhängen zu tun, die sich sowohl durch ihre Musterung und Herstellungstechniken als auch durch ihre Benennung voneinander unterscheiden. Die Musterung des geknüpften *ensi* ist zudem nicht in der nomadischen Kultur verwurzelt, wie das bisher angenommen wurde, wohl aber jene des *tarp yapar* aus Filz. Das Muster des *ensi* hat seine Wurzeln vielmehr in den Hochkulturen des Alten Orients und steht in engem Zusammenhang mit der Repräsentation von Herrschaft und Prestige. Obwohl jeder turkmenische Stamm im Verlaufe der Zeit seine eigene *ensi*-Mustervariante entwickelt hat, ist die Grundstruktur doch bei allen Turkmenen gleich (vergl. Abb. 8–10). Das ist als ein Hinweis dafür zu deuten, dass das Muster beim geschichtlichen Auftreten der Turkmenen im 9. oder 10. Jahrhundert in seiner Grundstruktur bereits vorhanden gewesen sein muss.[5] Im Gegesatz zum *tarp yapar* war der *ensi* auch kein gewöhnlicher Türvorhang;

1 Jurte wird in der Literartur für das nomadische Filzzelt verwendet, bezeichnet aber laut Andrews das Territorium, auf welchem das Zelt oder sogar das Zeltlager aufgebaut ist (Andrews 1980: 43). Da diese Benennung in der Teppichliteratur zum stehenden Begriff geworden ist, wird sie hier beibehalten. Die auf einem selbsttragenden Holzgerüst aufgebaute Filz-Jurte steht hier auch im Gegensatz zum über Masten gespannten Stoffzelt, auf das wir später zu sprechen kommen.

2 Andrews 1997: 67.

Abb. 1: «Die Kibitka des Khans. Der Khan vor dem Aufbruch zu einem Raubzug». Zeichnung nach einem Aquarell von William Simpson. Diese Zeichnung zeigt mehrere interessante Details: u.a., dass ein *ensi* nicht bloss ein Türvorhang war, sondern etwas über den Status des Bewohners des Zelts aussagte. Dies unterstreicht der zusätzliche «Vorhang», der über dem *ensi* hängt und seine Bedeutung noch hervorhebt. Dass es sich beim Zelt des Khans um etwas Besonderes handelt, zeigt auch das Zelt rechts im Hintergrund. Es ist nicht weiss, wie jenes des Khans, sondern braun und hat einen normalen *tarp yapar* aus Filz, keinen genüpften *ensi*. Nach «The Illustrated London News», 28. März 1885, S. 318.

3 Andrews 1973: 102; 1993a: 12; 1997a: 67.

4 Ein *ensi* ist auch laut Andrews ein «Knüpfteppich, der mit dem Flor nach aussen vor das Zelt gehängt wird» (Andrews 1993a: 12).

5 Siehe dazu auch Thompson 2008: 137.

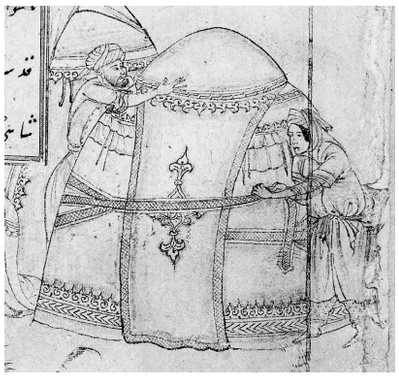


Abb. 2: Türvorhang aus Filz, Ausschnitt aus einer persischen Miniaturmalerei. Tuschezeichnung aus dem Diwan des Sultans Ahmed Jalair, Blatt 23a, Persien, ca. 1400. Nach Sims 2002: 255, Nr. 171.

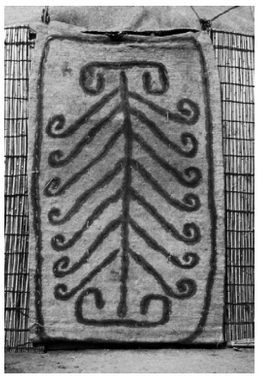


Abb. 3: Türvorhang aus Filz, *tarp yapar*, Atabay Yomut, Iran 1970 (Foto Peter Andrews). Nach Andrews 1973: Pl. VIc.



Abb. 4: Türvorhang aus Filz, *tarp yapar*, Qucuq Yomut, Bagli Marmara, Iran 1970 (Foto Peter Andrews). Nach Andrews 1993b: 14, Abb. 2.



Abb. 5: Türvorhang aus Filz, *eshik tysh*, kirgisisch, 95 × 147 cm, 1. H. 20. Jh. Nach Music for the eyes 1997: 80.



Abb. 6: Geknüpfter Türvorhang, *eshik tysh*, kirgisisch (?), 136 × 184 cm, 1. H. 20. Jh. Privatsammlung.



Abb. 7: Türvorhang aus Schilfrohr und Filz. Umwicklungen mit Wollfäden. Karakalpak, 136 × 184 cm, 20. Jh. Nach Music for the eyes 1997: 82.

vielmehr dürfte er für repräsentative Zwecke gedient haben. Daraus könnte man schliessen, dass *ensi* selten seien. Das Gegenteiist aber nicht der Fall: In privaten und öffentlichen Sammlungen sind viele *ensi* bekannt. Obwohl einige von beachtlichem Alter sind, datieren aber die meisten wohl aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts.[6] Erstaunlich ist weiterhin, dass unter den zahlreichen historischen Fotografien, Zeichnungen und Berichten nur ganz wenige Hinweise für eine Verwendung als Türvorhang zu finden sind. Im Zusammenhang mit der Arbeit an unserer Studie sind jedoch neue Erkenntnisse nicht nur über die vermutliche Verwendung des *ensi,* sondern auch über die mögliche Herkunft und Bedeutung seiner Motive und der komplexen Musterkomposition ans Tageslicht gekommen.

2. Die Verwendung und Bedeutung des *ensi*

So wie Holztüren an einem Nomadenzelt bei den Mongolen zur Zeit Dschinghis Khans noch unüblich waren – als Statussymbole sind sie aber belegt für das Zelt des Khans selber[7] – so dürfte verhielt es vermutlich auch mit dem *ensi* bei den Turkmenen. Der gewöhnliche Turkmene hatte an seiner Jurte einen Türvorhang aus Filz, einen *tarp yapar,* so wie das bei der Jurte im Hintergrund auf Abb. 1 zu sehen ist. Der *ensi* hingegen blieb der Elite vorbehalten, wo er wie die luxuriösen Zeltbändern *aq yüp*[8] eine rein repräsentative Funktion hatte.

Trotz, oder vielleicht gerade wegen der vielen Fragen, auf die zum Teil bis heute keine befriedigende Antwort gegeben werden konnte, ist der turkmenische *ensi* ein seit dem späten 19. Jahrhundert viel beachtetes Objekt. Robert Pinner hat das Thema und dessen Problematik übersichtlich zusammengefasst und sich vor allem zu Fragen der Stammeszuordnung und des Gebrauchs geäussert.[9] Auch für ihn war ein *ensi* ein Türvorhang. Einen anderen Zweck zog er nicht in Erwä-

6 Die Gründe für das häufige Vorkommen des *ensi* im 19. Jahrhundert werden weiter unten besprochen.

7 Andrews 1999: 332. Holztüren kamen aus der Tradition der sesshaften Bevölkerung und waren in den Jurten der Mongolen zur Zeit Dschinghis Khans noch nicht in Gebrauch. Vermutlich waren Holztüren in Jurten vor dem 10. Jahrhundert überhaupt nicht anzutreffen. (Andrews 1973: 102).

8 Andrews 1993b: 7.

9 Pinner 2004.

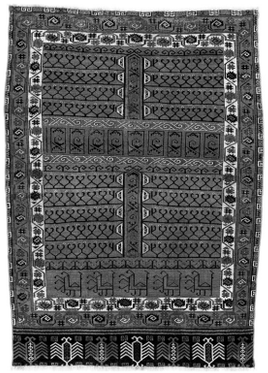


Abb. 8: Salor-*ensi*, Kat. Nr. 1, 123 × 170 cm, an allen vier Seiten leicht beschnitten. 18. Jh. Privatsammlung.

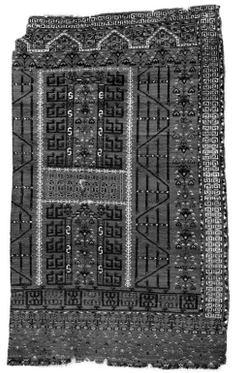


Abb. 9: Sarïq-*ensi*, Kat. Nr. 37, beschnitten, 123 × 170 cm, 18. Jh. Sammlung Marie und George Hecksher.



Abb. 10: Teke-*ensi*, Kat. Nr. 50, 114 × 156 cm (unterer *alem* nur noch teilweise vorhanden), 18. Jh. Privatsammlung.

gung, obwohl er sich ausführlich mit der Vermutung verschiedener Autoren, der *ensi* könnte auch als Gebetsteppich verwendet worden sein, auseinandergesetzt hat. Doch auch Pinner stellte fest, das letzte Wort in Bezug auf die ursprüngliche Verwendung und Bedeutung des *ensi* sei noch nicht gesprochen.[10]

Um die im folgenden vorgeschlagene Bedeutung und Herkunft des *ensi*-Musters besser verstehen zu können, sollten zunächst ein anderer Gegenstand ins Auge gefasst werden, der mit dem *ensi* in engem Zusammenhang steht: Das Audienz- oder Empfangszelt und der dazugehörige Baldachin. Dass die Jurte auch bei den Turkmenen die Funktion eines Empfangszelts übernehmen konnte, wird von Andrews bestätigt.[11] Laut Andrews zeichnet sich das Empfangszelt eines turkmenischen Stammesführers durch eine besonders luxuriöse Ausstattung aus. Auf einer Zeichnung von William Simpson (Abb. 1) sehen wir, dass auch ein Textil über dem Eingang zu dieser Ausstattung gehörte und mit dem *ensi* zusammen ein «Ensemble» bildet, nämlich eine Art Baldachin. Andrews schreibt zu einer solch luxuriösen Ausstattung:

«Weisse Zeltbänder *aq yüp* sind nicht nur ein charakteristisches Merkmal eines Hochzeitzelts, sie wurden auch für andere Zwecke verwendet. Eine weisse Jurte, ein *aq öy*, ist ganz einfach ein schmuckes Zelt (a fine tent), ein Vorbild, welches jeder zentralasiatische Nomade anstrebt. Es kann auch das Audienzzelt eines Stammesführers sein». «Wir betrachten das weisse Zeltband *aqyüp* als das wichtigtse Schmuckelement eines Hochzeitszelt, aber es kann genausogut für ein Audienzzelt verwendet worden sein; im Gegensatz zu anderen turkmenischen Zeltbändern hat es nie eine stützende Funktion für die Zeltkonstruktion, es war rein dekorativ».[12] So erwähnt Andrews neben dem *aq yüp* auch den *ensi* als Dekor eines Hochzeitszelts.[13]

Selbstverständlich war das Empfangszelt eines Khans neben dem *aq yüp* auch mit anderen Luxusgegenständen ausgestattet. Die Gäste sollten schliesslich mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln beeindruckt werden. Der *ensi* war dabei nur eines von mehreren. Er war kein gewöhnlicher Türvorhang, er war ein zur Schau gestellter Schmuckbehang für das Zelt des Khans, sein Statussymbol. Für den täglichen Gebrauch wurde die gewöhnliche Jurte mit einem *tarp yapar* aus Filz verschlossen. Geknüpfter Türschmuck wie auf den Abbildungen 8 – 10 zierte den Eingang des Audienzzelts eines Stammesführers und weist auf dessen Bedeutung hin. Bei den Turkmenen unterschieden sich die Zelte der Elite lediglich durch ihre Grösse und, wie bereits erwähnt, vor allem auch durch ihren reichen Dekor von denen ihrer Stammesangehörigen.

2.1 Historische Belege für die Verwendung des *ensi*

Es gibt nur ganz spärliche Belege für den Gebrauch des *ensi* als Türvorhang: nur fünf sind bekannt (Abb. 11 – 15). Dies ist erstaunlich, denn schliesslich gibt es eine grosse Menge historischer Fotografien und Zeichnungen, die das Leben der Turkmenen seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dokumentieren. Bei den fünf Belegen handelt es sich um die bereits erwähnte Zeichnung von William Simpson[14]

10 Pinner 2004: 101.
11 Andrews 1993b: 7.
12 Andrews 1993b: 7.
13 Andrews 1973: 102.
14 Simpson hat in Pende ein Aquarell gemalt, welches in London für die Illustrated London News kopiert wurde. Das Aquarell ist abgebildet in: Moran 2005: 45.

(Abb. 1, 11), ein Aquarell von Edward Durand (Abb. 12), es zeigt dieselbe Jurte wie auf Simpsons Zeichnung, sowie drei Fotografien. Zwei dieser Fotografien stammen vom russischen Fotografen Sergei Mikhailovich Prokudin-Gorskii (Abb. 13 und 14).[15] Auch diese beiden Bilder zeigen dieselbe Jurte mit demselben hochgerollten Teke-*ensi*. Prokudin-Gorskiis Fotografien aus der Zeit zwischen 1905 und 1915 wurden, was deren Beweiskraft für die Verwendung eines *ensi* als Türvorhang anbelangt, angezweifelt.[16] Aus den verschiedenen von Prokudin-Gorskii gemachten Fotografien geht nämlich hervor, dass die Szenen gestellt sind. Die digitalisierten Farbbilder der Library of Congress lassen dies vermuten.[17] Wie auch immer – ob gestellt oder nicht – auch diese Jurte mit dem *ensi* dürfte eine besondere Funktion gehabt haben, oder es dürfte eine solche nachgestellt worden sein: Es ist nämlich nur eine der Jurten mit einem *ensi* verziert, die sich damit von den anderen abhebt (Abb. 13).

Die dritte Fotografie stammt aus einer russischen Publikation aus dem Jahre 1963 (Abb. 15).[18] Es handelt sich um ein kleines Bild von geringer Qualität, welches eine Jurte mit einem *ensi* in dem ummauerten Hof eines Hauses zeigt: Auf Grund der Musterung dürfte der *ensi* aus dem yomutischen Bereich stammen. Diese Fotografie ist allerdings noch weniger aussagekräftig als die Aufnahmen von Prokudin-Gorskii. Die fünf Bilder zeigen also lediglich drei *ensi* in Gebrauch: einen der Sarïq (Abb. 11 und 12), einen der Teke (Abb. 13 und 14) und einen der Yomut (Abb. 15).

Auch aus der Feldforschung sind keine Hinweise von Autoren bekannt, die einen *ensi* als Türvorhang in Gebrauch gesehen haben. Andrews berichtet lediglich, ältere turkmenischen Informanten hätten ihm die Verwendung des *ensi* als Türvorhang mündlich bestätigt.[19] Einen Hinweis für eine solche Verwendung finden wir allerdings auf einem späten Sarïq-*ensi* aus Pende, der an den beiden oberen Ecken diagonal ins Feld verlaufende Florschäden zeigt, die vermutlich vom Gebrauch als (Tür?) Vorhang kommen.[20]

Die fünf bisher bekannten Belegbeispiele, die einen *ensi* in Gebrauch zeigen



Abb. 11: «Die Kibitka des Khans. Der Kahn vor dem Aufbruch zu einem Raubzug». Zeichnung nach einem Aquarell von William Simpson.

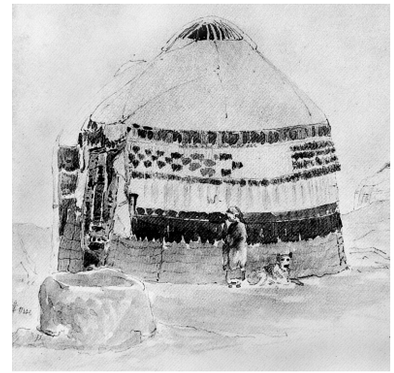


Abb. 12: Kibitka, Pende, 4. Dezember 1884. Aquarell von Edward Durand. British Library, OIOC, London, Inv. no. WD404. Das Aquarell zeigt dieselbe Jurte wie jene auf der Zeichnung von William Simpson auf Abb. 11. Nach Hali 92, 1997: 71.

Noch weniger Hinweise für den Gebrauch geknüpfter Zelttürvorhänge sind von den nomadischen Nachbarn der Turkmenen bekannt. Richard Isaacson publizierte den einzigen bisher bekannten Beleg, 1899 fotografiert vom französischen Ethnologen Louis Marin. Die Aufnahme zeigt einen geknüpften kirgisischen Türvorhang *eshik tysh* vor einem Zelteingang.[21] Anders als beim turkmenischen *ensi* zeigen alle geknüpften kirgisischen *eshik tysh* die typischen Muster von Filzarbeiten, die sie nachahmen (Abb. 6). Eine kleinere Anzahl davon ist publiziert.[22]

Sehen wir uns nun im folgenden die Zeichnung von William Simpson etwas genauer an. Sie ist die einzige zuverlässige Informationsquelle, auf die wir zurückgreifen können.

2.1.1 William Simpsons Zeichnung von 1884 (Abb. 11)

Die Bedeutung dieser Zeichnung basiert vor allem auf dem Nebeneinander von Zeichnung und Berichten der damaligen englischen

15 Thompson zeigt eine der Photographien zusammen mit einem Teke-*ensi* vom selben Typ, wie er auf der Fotografie zu sehen ist (Thompson 2008: 137).
16 Leserbrief von Thomas Cole in Hali 133: 11.
17 Prokudin-Gorskii hat ein eigenes Verfahren für Farbbilder entwickelt. Siehe dazu die Erklärungen auf der Webseite der Library of Congress http://www.loc.gov/pictures/collection/prok/ (Abschnitt Color Photography Method).
18 Russische Publikation, Band II (?), Moskau 1963: 64.
19 Andrews 1973: 102; 1981: 115.
20 Pinner 1993: Tafel 3.
21 Jarrige/White/Ghesquière 1993: 82–83; Isaacson 2009: 33, Fig. 8.
22 Tzareva 1984: Nr. 140; Hali 114, 2001: 15; Hali 123, 202: 78; Hali 132, 2004: 106;



Abb. 13: LC-DIG-prokc-20062, «Three yurts, man seated in doorway of yurt in foreground». Fotographie von S. M. Prokudin-Gorskii, aufgenommen zwischen 1905 und 1915. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.



Abb. 14: LC-DIG-prokc-20069 «Man in uniform beside building, yurt in background». Andere Ansicht der rechten Jurte auf Abb. 13. Fotographie von S. M. Prokudin-Gorskii, aufgenommen zwischen 1905 und 1915. Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C.

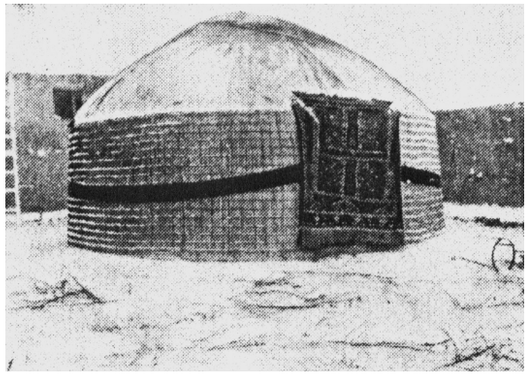


Abb. 15: Das ist die dritte Fotografie, die einen *ensi* vor einer Jurte zeigt. Es dürfte sich um einen späten Yomut *ensi* handeln. Die Fotografie wurde vor 1963 aufgenommen. Nach Tolstov et al. 1963.

Tagespresse.[23] Das kleine Kunstwerk zeigt neben dem geknüpften Türvorhang[24] weitere Einzelheiten, welche meine Vermutung in Bezug auf die Herkunft und Bedeutung des *ensi* stützen. So wird in der Bildlegende der «Illustrated London News» der neben dem Zelt stehende Turkmene als Khan der Sarïq identifiziert. Im weiteren ist die Art der Präsentation des *ensi* bemerkenswert: Er hängt nicht einfach nur vor dem Eingang zur Jurte, er wird durch ein zusätzliches Textil – möglicherweise einen Baldachin – hervorgehoben. Ausserdem ist die Jurte nicht braun, wie sonst üblich, sondern weiss,[25] und mit zusätzlichem Schmuck versehen. Simpson ist die Jurte wegen ihrer Pracht aufgefallen, er hat sie deswegen als Motiv ausgewählt.[26] Beachtenswert ist auch ein weiteres Detail: Die zweite, auf der Zeichnung im Hintergrund abgebildete Jurte zeigt vor dem Eingang einen gewöhnlichen Filzvorhang. Zudem ist die Jurte braun, und nicht weiss, wie jene des Khans.[27] Als letztes fällt auf, dass sich der vermeintlich stolze und wilde Turkmene nicht nur mit seinem Pferd, sondern auch mit seiner Frau und seinem Sohn abbilden liess. Seiner Frau hat er dabei den Arm über die Schulter gelegt, eine Geste der Zuneigung, die in anderen islamischen Ländern undenkbar wäre.

Eine Bestätigung der Akkuratesse von Simpsons Zeichnung liefert uns ein Aquarell eines anderen Engländers, der die gleiche Jurte malte.

2.1.2 Edward Durands Aquarell von 1884 (Abb. 12)[28]

Das Aquarell zeigt, wie die Radierung von Simpson, die Jurte des Sarïq-Khans in der Pende-Oase. Durand war, wie Simpson, als Mitglied der ABC Expedition (Afghan Boundary Comission, 1884–1886) in Serakhs und Pende, im Grenzgebiet des damaligen Russland (heute Turkmenistan) mit Afghanistan. Während Simpson die Expedition als

23 Siehe Moran 2005.

24 Dass es sich beim Türvorhang vor dem Zelt tatsächlich um einen geknüpften *ensi* handelt, wird in The Illustrated London News vom 28. März 1885 von Simpson selbst bestätigt. Er schreibt: «The door itself being formed by a beautiful carpet».

25 Siehe dazu «The White House of Khurasan: The Felt Tents of the Iranian Yomut and Göklen» (Andrews 1973).

26 The Illustrated London News, 28. März 1885: 321.

27 Neil Moran publiziert ein weiteres Aquarell von William Simpson, auf dem zwei Jurten zu sehen sind. Beide sind braun und haben Türvorhänge aus Filz, keine Teppiche (Moran 2005: 33).

28 Kurt Munkacsi, New York, verdanke ich den Hinweis auf das Aquarell von Edward Durand im Artikel von Neil Moran in Hali 92, 1997: 71, Abb. 1.

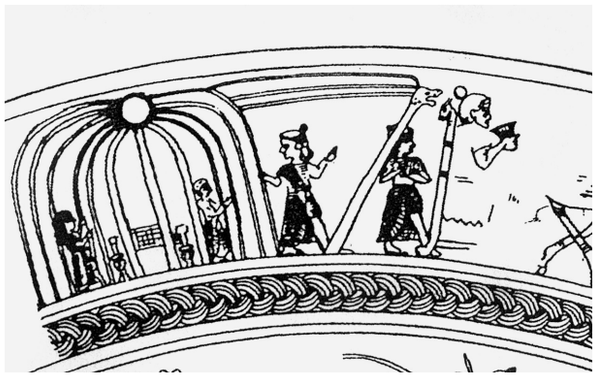


Abb. 16: Die Arjan-Schale (siehe auch Abb. 101), gefunden in einem Grab eines elamischen Fürsten, Iran, 7./6. Jh. v. Chr. Dies ist die früheste Darstellung einer Jurte im Zusammenhang mit einem Bankett. Der Baldachin über dem Eingang zur Jurte (hinter dem thronenden Fürsten) dürfte der früheste bisher bekannte Vorläufer des Baldachins über dem Eingang zur Jurte des Sarïq Khans auf Abb. 1 sein, vielleicht aber sogar die früheste Form der Verwendung eins *ensi* zeigen. Nach Majizadeh 1992: Fig. 1.

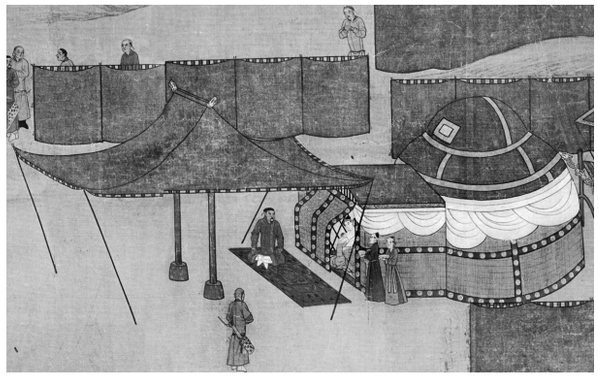


Abb. 17: Filzzelt der Khitan (Liao) mit Scherengitter und Kuppeldach mit angebautem Verbindungszelt zum davor aufgerichteten gespannten Audienzzelten mit Giebeldach. Episode 10 aus den Rollbildern mit der Geschichte der chinesischen Dame Wen Chi (Detail). Kopie aus dem 14. Jh. nach einem Original des 12. Jh. The Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of the Dillon Fund, 1973.120.3. Nach Rorex/Fong 1974: Nr. 10.

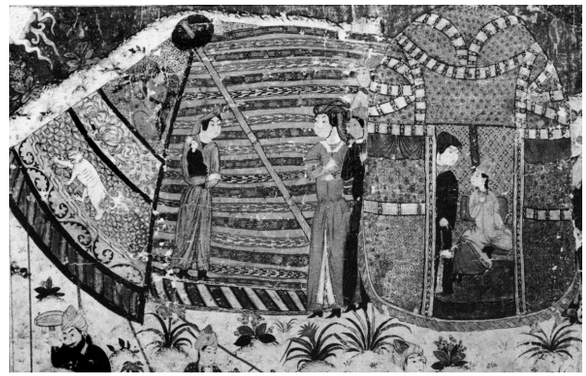


Abb. 18: Filzzelt (mit Scherengitter und Kuppeldach) in einem königlichen Garten. Daneben wird ein Baldachin aufgerichtet. Links unten ist ein Mann sichtbar, der mit einem Hammer einen Pfosten zum Spannen des Zeltes einschlägt (Detail). Ilkhaniden-Zeit, Bagdad, ca. 1400. Nach Denny 1979: 46.

Künstler begleitete, war Durand ein «survey officer» im Range eines Hauptmanns.

Das Aquarell von Durand zeigt eine Jurte, umspannt von einem mit herunterhängenden Quasten verzierten Band gleich unterhalb des Kuppeldachs. Vor dem Eingang des Zelts hängt ein rotes Textil, welches nur undeutlich zu erkennen ist, aber eindeutig rot und gemustert ist. Über diesem roten Textil ist ein weiteres Textil mit Fransen schwach zu erkennen, welches dem auf der Radierung von Simpson entspricht. Ohne die Zeichnung von Simpson wäre aber wohl kaum auszumachen, worum es sich bei den Details auf dem Aquarell von Durand handelt. Der Vergleich mit der Zeichnung macht aber deutlich: Es handelt sich um dieselbe Jurte. Sowohl der ABC officer in den «Daily News» vom 7. Februar 1885 als auch Simpson in «The Illustrated London News» vom 28. März 1885 berichten von einem Treffen der Engländer mit den Russen in einem Camp der Sarïq in Pende. Sowohl Simpson als auch Durand waren vor allem von einer reich geschmückten grossen Jurte angetan. In verschiedenen Zeitungsberichten wird das Zelt als das eines Führers beschrieben. Simpson nennt den Besitzer einen Khan, der ABC officer in den «Daily News» bezeichnet ihn als «Lord Mayor», als Oberbürgermeister, und meint, das Zelt sei vermutlich dessen Residenz und nennt es «The Mansion House». Das sind erstaunliche Äusserungen, die eindeutig auf die Bedeutung der Jurte hinweisen.

Simpson hat mit seiner Zeichnung nicht nur ein genaueres Abbild dieser «Residenz» gegeben als Durand, sondern mit der Bezeichnung «Khan» vermutlich auch den korrekten Titel des Besitzers. Ein Detail dieser Zeichnung, welches einen Baldachin darzustellen scheint, ist besonders bemerkenswert.

3. Exkurs zum Thema «herrschaftliche Repräsenation»

3.1 Der «Baldachin» auf William Simpson's Zeichnung

Der «Baldachin» über dem *ensi* auf der Zeichnung von Simpson mag im ersten Moment etwas kurios erscheinen. Wie sich aber zeigen wird, dürfte er auf eine alte Tradition zurückgehen und in Bezug auf seine Bedeutung in engem Zusammenhang mit dem *ensi* stehen. Dieses Textil fand bisher in der Teppichliteratur kaum Beachtung. Pinner interpretierte es als «Textil, mit dem der *ensi* nachts zugedeckt wurde».[29] Es

29 Pinner 2004: 98.

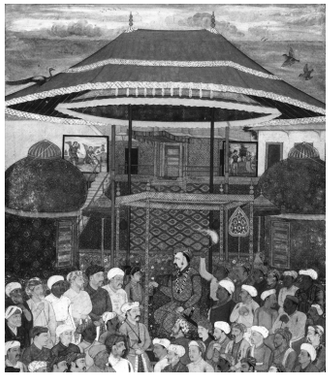


Abb. 19: Jahangir thront anlässlich der Neujahrsaudienz *nauroz durbar* unter einem Baldachin vor zwei Jurten, darüber ein baldachinartiges Zelt auf zwei Masten. Nach Beach et al. 2011: Band I, S. 146.

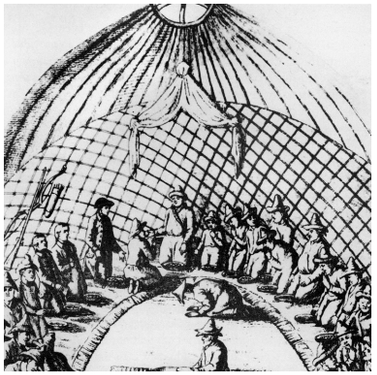


Abb. 20: Audienzzelt des Abu'l Khayr Khan, Khan der Kasak. Über dem Khan hängt ein Baldachin. Audienz des deutschen Beraters der russischen Kaiserin Katharina II., Christoph von Schmidt, genannt Phiseldeck, im Jahr 1740/41. Nach Richardson 2012: 61.



Abb. 21: Das Empfangszelt des chinesischen Kaisers Ch'ien-lung, 1793. Vor dem Eingang zur königlichen Jurte steht ein Vorzelt, das an den «Baldachin» vor dem Eingang der turkmenischen Jurte erinnert. Unten links wird der Kaiser von «Thronträgern» zur Audienz getragen. Aquarell (Ausschnitt) von William Alexander. British Museum. Nach Andrews 1999: Abb. 133.



Abb. 22: Die Kibitka des Khans der Sarïq. Zu beachten ist die Ähnlichkeit des Baldachins über dem Eingang der Jurte zum Vorbau des Audienzzelts des chinesischen Kaisers Ch'ien-lung auf Abb. 20 wie auch zum Baldachin in Abu'l Khayr Khans Audienzzelt auf Abb. 19.

hatte aber eine ganz andere Funktion und eine Bedeutung, wie sie hier dem *ensi* beizumessen ist: nämlich die Repräsentation von Herrschaft. Es ist deshalb auch kaum verwunderlich, dass beide Objekte in so engem Zusammenhang in Gebrauch waren, und dies noch im späten 19. Jahrhundert. Da solche Zusammenhänge in der Teppichforschung weitgehend Neuland sind, soll hier etwas ausführlicher auf diesen «Baldachin» eingegangen werden. Die Ausführungen werden dazu beitragen, die daraus folgende Hypothese über die Herkunft und Bedeutung des *ensi* und seiner Musterung besser zu verstehen.

Angesichts der akkuraten Wiedergabe zahlreicher Einzelheiten wie der Form und des Zeltschmucks, sowie der Kleidung und des Schmucks der Gattin des Khans, ist davon auszugehen, dass auch der Baldachin zum Zeltschmuck gehörte und genauso naturgetreu wiedergegeben wurde wie alles andere. Vor allem die bis in Einzelheiten korrekte Wiedergabe des Sarïq-*ensi* bestärkt eine solche Annahme (vergl. Abb. 1 und 9, Kat. Nr. 37). Wie der *ensi* ist auch der Baldachin offensichtlich Teil des repräsentativen Schmucks der fürstlichen Jurte. Was aber hat dieser Baldachin für einen Hintergrund, was war seine Bedeutung?

Ein erster Hinweis findet sich auf der Darstellung einer Audienz bei Abu'l Khayr Khan, Khan der Kazak im Jahr 1740/41 (Abb. 20).[30] Dargestellt ist ein Bankett anlässlich des Empfangs von Christoph Schmidt, genannt Phiseldeck, Gesandter der russischen Kaiserin Katharina II. Im hinteren Teil des Audienzzelts hängt über dem Khan ein Baldachin, der Ähnlichkeiten zum «Baldachin» über dem *ensi* der Jurte des Khans der Sarïq zeigt.

Ein Beispiel zur Erklärung der Bedeutung des Baldachins, nämlich «Repräsentation von Herrschaft» im Zusammenhang mit Thronsymbolik, ist die Darstellung der Neujahrsaudienz *nauroz durbar* am Hof des Moghul-Kaisers Jahangir im islamischen Indien (Abb. 19). Der Herrscher thront unter einem Baldachin vor zwei Jurten, darüber noch einmal ein grosses, doppeltes baldachinartiges gespanntes Zelt.

Einen weiteren Hinweis finden wir auf einem Aquarell von William Alexander (Abb. 21). Es dokumentiert den Empfang des englischen Gesandten Lord Maqartney beim chinesischen Kaiser in Jehol im Jahre 1793. Im Zentrum des Geschehens steht eine grosse kaiserliche Jurte mit einem Vorbau, dem der Baldachin am Zelt des Khans

30 Richardson 2012.



Abb. 23: Frontseite der Thronbasis des *ekal maššarte* in Nimrud. Neu-Assyrisch. Die Szene erinnert nach Hrouda an ein Treffen des assyrischen Königs Salmanassar III. (858 – 824 v. Chr.) mit dem babylonischen Königs Marduk-zakir-šumi I. (855 – 819 v. Chr.) unter einem Baldachin oder in einem baldachin-artigen Zelt. Nach Hrouda 1991: 131.

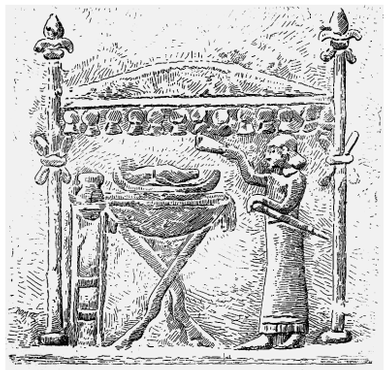


Abb. 24: Baldachinartiges, königliches Bankettzelt mit Speisetisch (?), Weinkrug (?) und einem Diener. Ausschnitt aus dem Bronzetor des Palastes von Salmanassar III in Balawat. Neu-Assyrisch, 858 v. Chr. Nach Riegel 1923: Fig. 35.

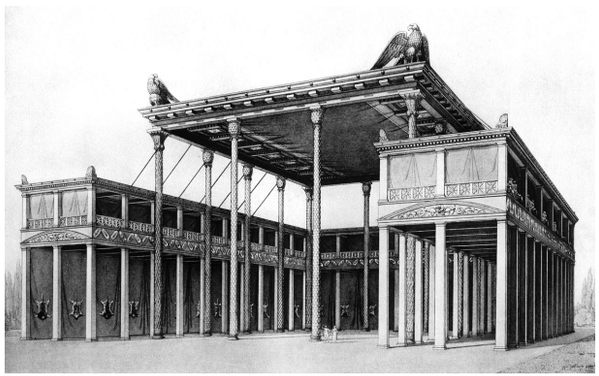


Abb. 25: Bankettzelt Ptolemaios II, Philadelphos, 278 – 270 v. Chr. für ein dionysisches Fest gebaut. Der zentrale Hauptteil (Oikos) misst 32 x 43 m und ist 26 m hoch. Dieser bot 200 Männern Platz für das Trinkgelage (Symposion). Rekonstruktionszeichnung nach der Bescheribung des Kallixeinos von Rhodos. (Für zusätzliche Details siehe Abb. 138 – 141 im Kapitel «Die Ersarï»).Nach Stuniczka 1914: Tafel 1.

der Sarïq wiederum ähnlich sieht. Dass es sich bei dieser chinesischen Jurte aber um einen Vorbau handelt, und nicht um einen Baldachin, zeigt eine von Andrews publizierte Grundrisszeichnung des gesamten Audienzcamps.[31] In Bezug auf die Grösse der Jurte schreibt Andrews, dass es zu dieser Zeit Jurten mit bis zu 10 Meter Durchmesser gab, die mindestens 200 Personen Platz boten. Jurten von solchen Ausmassen hatten ausschliesslich den Zweck zu beieindrucken, so Andrews.[32] Interessant in diesem Aquarell ist auch die Art, wie der Kaiser zur Audienz erscheint: er wird getragen.[33] Auch der Baldachin fehlt nicht, er wird in Form eines Schirms vor dem Kaiser und seiner Delegation hergetragen.

Eine weitere höfische Szene mit Jurte und Baldachin ist auf einer ilkhanidischen Miniaturmalerei dargestellt (Abb. 18). Auch da steht eine reich geschmückte Jurte mit einem Baldachin daneben, der gerade aufgerichtet wird. Sicherlich diente auch diese Jurte mit dem dazugehörigen Baldachin für einen Empfang in einem Palastgarten.

Das nächste Beispiel zeigt die Abbildung des herrschaftlichen Zelts eines Khans der Khitan (Abb. 17). Der Jurte angegliedert ist ein Vorbau, der vergleichbar ist mit demjenigen der Jurte des chinesischen Kaisers Ch'ien-lung auf Abb. 21. Vor dem Vorbau steht zusätzlich ein grosses baldachinartiges Zelt für Audienzen und Bankette, welches, wenn auch weniger pompös, demjenigen des Moghulkaisers Jahangir vergleichbar ist (Abb. 19).

Das letzte Beispiel (Abb. 16) zeigt eindrücklich, wie solche königlichen Jurten mit einem Baldachin schon früh belegt sind. Das Detail entstammt einer Bronze-Schale aus einem fürstlichen Grab in Arjan, Iran. Die Schale stammt aus dem späten 7. oder frühen 6. Jahrhundert v. Chr. und zeigt in 5 konzentrischen Registern die Aufgaben im Leben eines Königs (Abb. 101 zeigt die ganze Schale). Javier Alvarez-Mon deutet die Darstellung auf der Schale als *imago mundi* mit einer Jagd- und Bankettszene im äusersten Regiser (Abb. 16 zeigt ein Detail aus der Bankettszene nach der Jagd).[34] Vor der Jurte und dem aufgespannten Baldachin (*ensi*?)[35] sitzt ein Herrscher auf einem Thron mit

31 Andrews 1999: Abb 134.

32 Andrews 1999: 401. Andrews schreibt ausserdem, dass schon Wilhelm von Rubruk im 13. Jahrhundert bei den Mongolen Zelte mit einem Durchmesser von 30 Fuss (ca. 9 m) gesehen hat (Andrews 1999: 468).

33 Siehe dazu den Abschnitt «4.3.1 Das *gush*-Motiv» und die Abb. 48 – 57 weiter unten.

34 Alvarez-Mon 2004.

35 Siehe Abb. 98 – 100 und Abschnitt 8. Abschliessende Bemerkungen zum *ensi* als «Türvorhang».

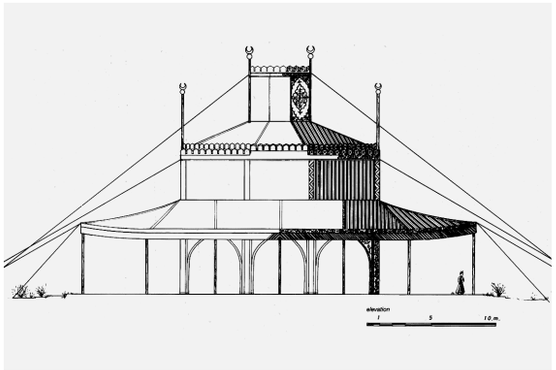


Abb. 26: Peter Andrews' Rekonstruktion des Audienzzeltes von Timur nach einer Beschreibung von Ruy González de Clavijo aus dem Jahre 1404. Dieser beschreibt einen quadratischen Grundriss mit zwölf Stützen. Sichtbar sind die vier Eckpfeiler mit den aufgesetzten Mondsicheln. Nach Andrews 1999: 708, Fig. 12 (b).

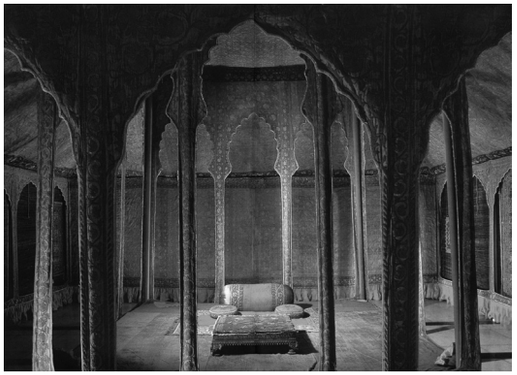


Abb. 27: Königliches Empfangszelt, 7.4 x 7.4 m, 3.8 m Gesamthöhe, Moghul-Indien, 18. Jh. Auch dieses Zelt besitzt, wie jenes von Timur um 1400, einen quadratischen Grundriss mit einem Hauptteil und einem von Säulen gerahmten Umgang. Das war schon beim Zelt von Philadelphos im 3. Jh. v. Chr. so (vergl. Abb. 24). Mehrangarh Museum Trust, Fort Jodhpur. Nach Welch 1985: 254/55, Kat. Nr. 165.



Abb. 28: Empfang in einem Audienzzelt, vermutlich in Buchara, um 1900. Das Zelt wurde beidseitig geöffnet, indem die Zeltwände zur Seite geklappt wurden. Der Blick ins Innere zeigt die Ehrengäste an einem niedrigen Tisch sitzend. Im Hintergrund neugierige Zuschauer auf den Bäumen. Nach Kalter/Pavaloi 1995: 197, Abb. 378.

einem Becher in der Hand, vor ihm steht ein Klapptisch, vermutlich mit Speisen. Auf Grund der Bedeutung dieser Darstellung als frühester Beleg der Verwendung einer Jurte werde ich zum Schluss den *ensi*-Kapitels noch einmal auf diese Schale zu sprechen kommen. Vorerst soll genügen, dass sie einen Baldachin (*ensi*?) vor einer Jurte zeigt, vor der ein Herrscher thront.[36]

Das Objekt über dem *ensi* auf der Zeichnung von William Simpson zeigt also mit aller Wahrscheinlichkeit einen Baldachin, oder vielleicht die Überreste eines Empfangszelts, und damit das Ende einer weit zurückreichenden Tradition bei den Turkmenen (Die Parallelen zu Abb. 16 sind unübersehbar). Dies wirft nun aber neue Fragen auf: Wie haben sich solche herrschaftlichen Baldachine oder Audienz- und Bankettzelte entwickelt und woher kommen sie? Die Fortsetzung des Exkurses zum Thema «Herrschaftliche Repräsenation» wird aufzeigen, wie eng der *ensi*, seine Bedeutung und seine Herkunft, mit der Bedeutung und Herkunft des Baldachins, aber auch herrschaflicher Empfangszelte, verbunden ist. Alles ist Bestandteil ein und derselben Idee: Das Zurschaustellen von Herrschaft und Macht.

36 Zur neu entdeckten Etymologie des Wortes *ensi* siehe den Abschnitt am Ende dieses Kapitels.

3.2 Fürstliche Baldachine und Zelte im urbanen Bereich

Die Ursprünge und der Gebrauch sowohl des Baldachins als auch herrschaftlicher Audienz- und Bankettzelte reichen in der Geschichte weit zurück. Andrews bezeichnet als eines der frühesten Beispiele ein Exemplar aus der nomadischen Maikop-Kultur am Schwarzen Meer (frühes 3. Jahrtausend v. Chr.). In diesem Baldachin sieht Andrews stilistische Einflüsse aus dem Alten Orient und einen Gebrauch im Zusammenhang mit der Bestattung eines Nomadenfürsten.[37]

Ab dem 9. Jahrhundert v. Chr. finden sich erste konkrete Hinweise für Baldachine, Audienz- und Bankettzelte bei den Assyrern. Abb. 23 zeigt eine Begegnung zwischen einem assyrischen und einem babylonischen König. Die Darstellung auf Abb. 24, ebenfalls assyrisch, gibt eine Szene in einem königlichen Bankettzelt wieder.

Aus der 2. Hälfte des 1. Jahrtausends v. Chr. sind Berichte über Zelte von Alexander dem Grossen und seinen Nachfolgern in Ägypten, den Ptolemäern, überliefert. Letztere verwendeten schon damals Audienzzelte von schier unvorstellbarer Grösse (Abb. 25).[38]

37 Andrews 1999: 34, 35, Abb. 29.

38 Siehe Text zu den Ersarï-Saf-Teppichen im Kapitel «Die Ersarï», Abb. 138–141.

Dass auch Timur in Samarkand Audienzzelte von enormer Grösse und Pracht gebrauchte, wissen wir aus den Berichten von Clavijo (Abb. 26).[39]

Auch bei den Moghulen Indiens wurde diese Tradition weitergeführt. Für seine Neujahrsaudienz *nauroz durbar* brauchte Jahangir nicht nur Baldachine und gespannte Zelte, sondern auch Jurten (Abb 19). Obwohl die Zelte Jahangirs nicht die Ausmasse derjenigen von Timur hatten, haben sie mit diesen gewisse Ähnlichkeit. Die Moghulen verwendeten auch mobile Audienzzelte kleineren Ausmasses, die aber ebenso mit grossem Luxus ausgestattet waren (Abb. 27). Beispiele dafür sind Zelte aus dem 17. oder 18. Jahrhundert. Sie vermitteln einen Eindruck vom enormen Aufwand zur Repräsentation von Macht und Herrschaft.[40]

Am Ende dieser urban-höfischen Tradition stehen die Empfangszelte der letzten Emire von Buchara im frühen 20. Jh. (Abb. 28).

Sogdische Ikats des 6. und 7. Jahrhunderts

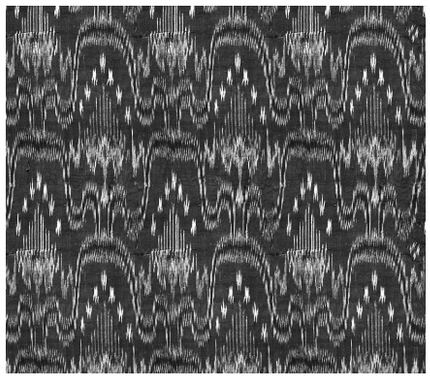


Abb. 29: Fragment eines Seidenikats (digital rekonstruiert), sogdisch (?), Horiyu-ji, Nara, Japan. Asuka-Periode, AD 552 – 644. Ca. 30 cm hoch, rotgrundig. Nach Matsumoto 1984: Abb. 106 und 120.

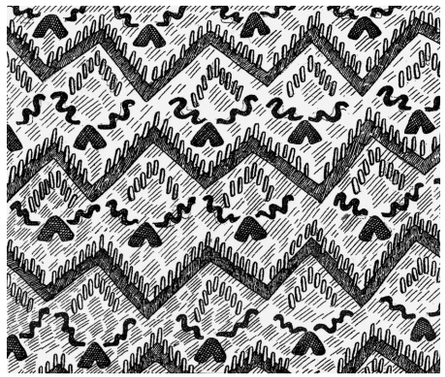


Abb. 30: Ikatmuster auf einer Wandmalerei aus Pendjikent, Tempel I, spätes 7. Jh. Das blaugrundige Ikatmuster ist demjenigen auf Abb. 29 sehr ähnlich und dürfte eine leicht stilisierte Variante desselben sein. Nach Raspopova 2006: 64, Fig. 36.

3.3 Fürstliche Audienz- und Bankettzelte nomadischer Potentaten

Nicht nur die Herrscher sesshafter Kulturen liebten es, sich mit Prunk und Pracht zu umgeben. Ihre nomadischen Nachbarn standen ihnen diesebezüglich in nichts nach. Von den Nomaden der eurasischen Steppen wissen wir, dass auch sie solche herrschaftlichen Zelte von ihren sesshaften Nachbarn übernommen haben. Da schon im Kapitel über die Ersarï auf solche Zelte und deren Geschichte hingewiesen wird,[41] werden hier nur diejenigen Beispiele aufgeführt, die im Zusammenhang mit dem Baldachin vor dem Eingang zur Jurte des Khans der Sarïq auf Abb. 1 von Interesse sind.

Möglicherweise der früheste Bericht, in dem solche Zelte Erwähnung finden, stammt aus der Mitte des 6. Jahrhunderts n. Chr. Der byzantinische Historiker Menander hat beschrieben, wie Zemarchus, ein Gesandter des byzantinischen Kaisers Justin II., von Sizabul (Istämi), dem Qagan der westlichen Türk im Jahr 569 in Zentralasien empfangen wurde.[42] Dieses Treffen führte zum Bündnis zwischen Byzanz und dem Qaganat der Türk gegen das sasanidische Persien. Der Qagan bewirtete die byzantinische Gesandtschaft an drei aufeinanderfolgenden Tagen in drei verschiedenen pompösen Zelten. Am ersten Tag empfing er sie in einem grossen, mit kostbaren Seidenstoffen ausgestatteten Zelt auf einem goldenen, mit Rädern versehenen Thron (vergl. Abb. 40 und 41). Zemarchus berichtet, die Seidenstoffe seien «ohne Kunstfertigkeit in verschiedenen Farben gefärbt».[43] Hat man die heute beachtliche Anzahl bekannter Seidenstoffe aus dieser Zeit (oder etwas später) vor Augen,[44] so ist diese eher abwertende Beschreibung kaum verständlich. Eine Erklärung hierfür dürfte sein, dass mit «ohne Kunstfertigkeit mit verschiedenen Farben gefärbt» zentralasiatische Seidenikate gemeint waren, die der byzantinische Gesandte wohl zum ersten Mal zu sehen bekam. Dass die Ikatweberei in Zentralasien bereits im 6. Jahrhundert hoch entwickelt war, belegen farbenprächtige Ikatfragmente, die heute im Tokyo National Museum aufbewahrt werden (Abb. 29). Sie stammen aus dem Hriyu-ji Schrein in Nara, in den sie

39 Siehe auch Andrews 1999: 687 ff.

40 Für weitere Beispiele osmanischer und persischer Zelte dieser Art siehe Abb. 127 und 128 im Kapitel «Die Ersarï».

41 Text zu den Saf-Teppichen Kat. Nr. 32 und 33.

42 Menander: 119–121. Es muss sich bei Menanders Sizabul um Istämi handeln (Andrews 1999: 135). Siehe auch Scharlipp 1992: 27.

43 «Dyed without skill in various colours», Menander: 121.

44 Z.B. in verschiedenen Publikationen der Abegg-Stiftung.



Abb. 31: Wandbehang für ein Empfangszelts wie auf Abb 28. Buchara. 19. Jh. Höhe ca. 180 cm, Breite pro Nische ca. 60 cm. 1972 in Herat, Afghanistan, erworben. Seiden-Ikat-Stoffe in den Nischen und Applikationen. Auch der Zeltbehang auf Abb. 28 zeigt ein solches Nischenmuster. Nach Larson 1976: 181, d.



Abb. 32: Wandbehang für ein Empfangszelts wie auf Abb 28. Buchara. 19. Jh. Höhe ca. 192 cm, Seiden-Ikat-Stoffe in den Nischen und Applikationen, Ethnografisches Museum St. Petersburg. Nach Kat. Antwerpen 1997: 51, Nr. 11.

während der Asuka-Periode (552 – 644) gelangten.[45] Dass es sich dabei möglicherweise sogar um sogdische Beispiele handelt, belegt eine Wandmalerei in Penjikent mit der Darstellung eines Kaftans mit Ikatmusterung (Abb. 30), die eine leicht stilisierte Version des Musters auf Abb. 29 zeigt und eine zentralasiatische Herkunft der Fragmente in Japan bestätigt.[46] Handelsbeziehungen mit Ost-Asien sind seit dem 1. Jahrhundert n. Chr. belegt, und zwar durch den Hortfund in Tilya Tepe, Nord -Afghanistan[47] und, in diesem Zusammenhang noch aussagekräftiger, wenn auch etwas später, durch die Anwesenheit koreanischer und chinesischer Gesandter auf dem grossen Historienbild im Audienzsaal des Palastes des sogdischen Königs Varkhuman auf dem Afrasiab (Alt-Samarkand). Das Gemälde wird von Mode in die Jahre 647–649 datiert.[48]

45 U.a. hat Alfred Bühler diese Ikate Zentralasien zugeordnet (Bühler 1972: Band 1, S. 125). Für eine Beschreibung des Musters siehe Abb. 29–47 in der Beschreibung von Kat. Nr. 25 im Kapitel «Die Ersarï».

46 Weitere sogdische Ikats sind zwar bekannt, sie wurden aber von Sogden in China hergestellt und dem chinesischen Geschmack angepasst. Sie sind nicht so farbenprächtig wie die sogdischen Beispiele in Japan (für ein chinesisch beeinflusstes Beispiel siehe: de Guardiola Callanan 2005: Nr. 11).

47 Sarianidi 1985: 70 – 76; Kat. Washington/San Francisco/Houston/New York 2008/2009: 284; Kat. Bonn 2010: 218.

48 Mode 1993: Das Wandgemälde wurde zwischen 675 und 677 bei einem Angriff der Araber auf Samarkand stark beschädigt.

Die Beschreibung durch Zemarchus (Menander) hart also nicht nur einen ersten historischen Beleg für die Verwendung von Seidenstoffen im nomadischen Umfeld der frühen Türken erbracht, sondern auch einen ersten schriftlichen Hinweis auf zentralasiatische Seidenikatstoffe.

Fast 1500 Jahre später finden sich in Zentralasien immer noch Seidenikatbehänge in Audienzzelten. Die bereits erwähnten Empfangszelte der Emire von Buchara (Abb. 28) waren zu einem grossen Teil mit Seidenikats ausgestattet (Abb. 31 und 32). Ein eindrückliches Beispiel ist das vom zweitletzten Emir von Buchara, Abdullah Khan, Zar Alexander III. 1893 geschenkte Exemplar, heute in der Eremitage in St. Petersburg.[49]

Kehren wir aber zurück zum Empfang des byzantinischen Gesandten bei Sizabul, dem Qagan der westlichen Türken. Nachdem am ersten Tag die obligaten Geschenke ausgetauscht worden waren, lud Sizabul zu einem ausgiebigen Bankett, das von aufwendigen Amüsements begleitet war. Wie bereits beschrieben, thronte Sizabul dabei auf einem goldenen Thron mit zwei Rädern. Am zweiten Tag empfing er den Gesandten in einem als «Hütte» bezeichneten Zelt,[50] welches ebenfalls mit Seidenstoffen ausgestattet war. Sizabul sass dabei auf einem weiteren goldenen Thron. Es wurde wieder getafelt und gezecht. Am dritten Tag wurde der Gesandte erneut in einem grossen Zelt empfangen, welches über vergoldete Pfeiler aus Holz gespannt war. Auch hier befand sich wiederum ein goldener Thron, diesmal in der Form einer von vier Pfauen getragen Couch (ein sog. Klinenthron).[51] Vor diesem Zelt wurden den Gesandten zum Abschluss eine grosse Anzahl Wagen

49 Detailliert besprochen und abgebildet in Hali 161: 70–73. Siehe dazu auch den Text zu den Ersarï-Saf-Teppichen und der Herkunft des Saf-Musters im Kapitel «Die Ersarï».

50 Die Bezeichnung «Hütte» geht auf den griechischen Originaltext zurück. Andrews weist darauf hin, dass es sich bei dieser Hütte mit grosser Wahrscheinlichkeit um ein Filzzelt (*trellis tent*) gehandelt haben muss, welches Istämi (Sizabul) zusammen mit den grossen gespannten Empfangszelten in seinem Hauptsitz (*ordu*) aufgestellt hatte (Andrews 1999: 136). Vergl. dazu auch Abb. 19.

51 Solche von Tieren getragenen Klinenthrone wurden zu jener Zeit vor allem von den sasanidischen Königen verwendet. Verschiedene Darstellungen auf Silberplatten zeigen solche von Tieren getragene *Klinen* mit dem darauf thronenden Herrscher (z.B. Gobineau 1971: 151; Kat. Brüssel 1993: Kat. Nr. 61 und 62; Seipel 2003: Kat. Nr. 156; Kat. Paris 2006: Kat. Nr. 34 und 35). Zu den unterschiedlichen Thronformen in der iranischen Tradition siehe von Gall 1971. Dort sind auch mehrere von Tieren getragene sasanidische Klinenthrone abgebildet.

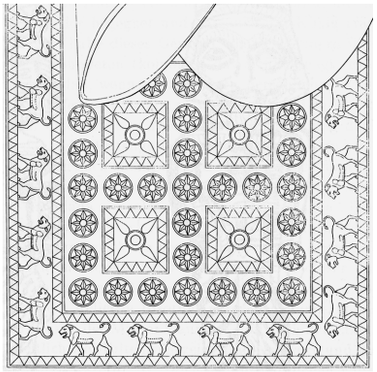


Abb. 33: Zeichnung des Musters einer Throndecke. Audienzszene auf der Türlaibung des westlichen Eingangs zum 100-Säulensaal (Thronsaal), Persepolis, 6. Jh. v. Chr. Die Throndecke hängt seitlich sichtbar vom Thron herunter. Nach Tilia 1978: Fig. 4.

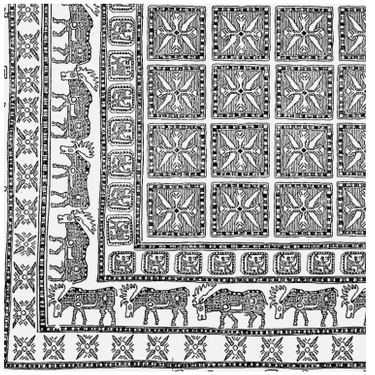


Abb 34: Pazyryk. Knüpfteppich aus Wolle (Detail), sog. Pazyryk-Teppich, vetmutlich aus Baktrien, ca. 183 x 200 cm, 4. oder 3. Jhdt. v. Chr. Hermitage Museum St. Petersburg, Inv. Nr. 1687/9.

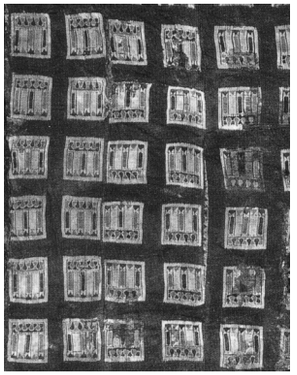


Abb. 35: Pazyryk. Zu einer Satteldecke (58 x 208 cm) umgearbeitete Teile eines archämenidischen, mit echtem Purpur gefärbten Kaftans. Nach Loukonine/Ivanov 2003: 69, Kat. Nr. 30.



Abb. 36: Pazyryk. Zu einer Satteldecke (63 x 226 cm) umgearbeitete Teile einer chinesischen Seidenstickerei. Nach Rudenko 1970: fig. 89.

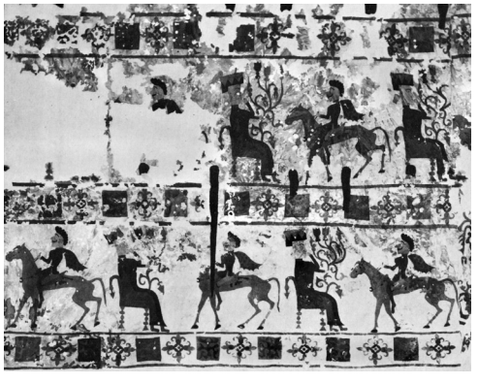


Abb. 37: Pazyryk. Grosser Filzbehang (4.5 x 6.5 m) für ein Audienzzelt (?), 4./3. Jh. v. Chr. Ein parthischer (?) Reiter (König?) vor einer gekrönten Dame (Königin?). Vermutlich eine Szene aus einem Heldenepos (siehe auch Abb. 121 im Kapitel «Die Salor»). Nach Rudenko 1970: Tafel 147.

vorgeführt, die mit silbernem Geschirr und Tierfiguren beladen waren. Diese Kunstgegenstände, so mussten die Byzantiner feststellen, standen denjenigen aus ihrer Heimat an Qualität in nichts nach.[52]

Andrews kommentiert diesen Bericht, indem er die grossen Zelte als gespannte Zelte (*guyed tents*) deutet, wie sie auch von den Römern gebraucht wurden. Beim kleineren Zelt, der «Hütte» des zweiten Tages, vermutet er eine Jurte (*trellis tent*). Ein Teil des Silbers dürfte eine Beute von den Hephtaliten gewesen sein, die Sizabul (Istämi) fünf Jahre zuvor vernichtend geschlagen hatte. Bei den Tierfiguren aus Silber und dem goldenen, von Pfauen getragenen Thron vermutet Andrews, sie seien mit grösster Wahrscheinlichkeit sogdisch inspiriert, wenn nicht gar von Sogden selber hergestellt worden.[53]

Schon die frühen turksprachigen Nomaden betrieben erstaunlichen Luxus, den sie, je weiter sie nach Westen vordrangen, immer mehr von der Elite ansässiger, zuerst chinesischer, dann iranischsprachiger Volksgruppen aus den Oasengebieten südlich des Steppengürtels übernahmen. Sowohl die grossen Audienz- und Bankettzelte wie auch die Seidenstoffe, aber auch der von Pfauen getragene goldene Klinenthron sind ein Erbe der altorientalischen und iranischen Völker, mit denen die Nomaden in Kontakt gekommen waren.

Grabfunde in Pazyryk belegen vergleichbare Übernahmen unter Nomaden in den eurasischen Steppen schon für das 3. Jahrhundert v. Chr. Im Kurgan V wurde nicht nur der berühmte, vermutlich aus Baktrien[54] stammende Knüpfteppich gefunden (Abb. 34), sondern auch eine mit echtem Purpur aus dem Mittelmeer gefärbte achämenidische Wollwirkerei von ausserordentlicher Feinheit und Exklusivität (Abb. 35). Diese Wollwirkerei war vermutlich Teil eines kostbaren Kaftans, der als Ehrengewand zum Nomadenfürsten von Pazyryk kam und dort zerschnitten und zu einer Schabrake umgearbeitet wurde.[55] Des weiteren wurde auch ein mit filigranem Blattwerk und Vögeln bestickter chinesischer Seidenstoff aus der Zeit der Streitenden Reiche (4./3. Jahrhundert v. Chr.) gefunden (Abb. 36). Auch dieser extrem kostbare Seidenstoff wurde zu einer Schabrake umfunktioniert.[56] Im Zusam-

52 Menander: 121.
53 Andrews 1999: 137–138.
54 de la Vaissière 2005: 21.
55 Rudenko 1973: Siehe Abb. 86–88 im Kapitel «Die Ersarï».
56 Für einen weiteren chinesischen Seidenstoff aus Kurgan II siehe Abb. 53 im Kapitel «Die Ersarï», Beschreibung zu *chuval* Kat. Nr. 26.

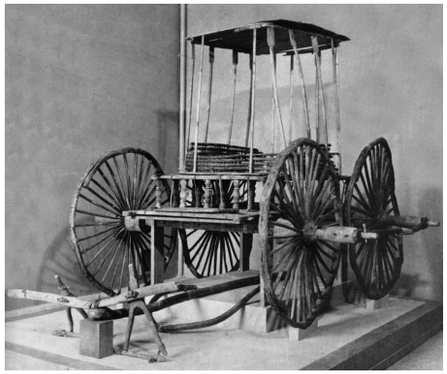


Abb. 38: Fund aus Kurgan V, Pazyryk. Wagen (die «Staatskarosse», eventuell sogar das Thronfahrzeug) des Nomadenfürsten mit baldachinartigem Oberteil, an dem vier Schwäne hingen (vergl. Abb. 39). Nach Rudenko 1970: Tafel 131.



Abb. 39: Vier rundplastische Schwäne aus Filz hingen vom Baldachin des Prozessions- und/oder Thronwagens auf Abb. 38. Sie waren vermutlich als Führer ins Jenseits gedacht. Nach Rudenko 1970: Tafel 166.



Abb. 40: Sasanidische Silberplatte, Thronwagen mit Buckelrindern. An Stelle der Schwäne finden wir hier geflügelte Wesen. Nach Kat. Brüssel 1993: 213, Kat. Nr. 66.



Abb. 41: Sasanidsche Silberplatte. Dionysos auf einem von zwei Mänaden gezogen Wagen thronend, gefolgt von einem Heros mit Keule (Herakles), darüber geflügelte Wesen (Eroten), unter dem Wagen ein Panther (Attribut des Dionysos). Am linken Schalenrand eine Weinranke. Nach Kat. Paris 2006: Nr. 36.

menhang mit fürstlichen Insignien sind zwei weitere Objekte aus Kurgan V von Interesse. Zum einen ist dies das Fragment eines grossen Filzbehangs mit den stattlichen Abmessungen von 4.5 Meter Höhe und 6.5 Meter Breite (Abb. 37). Dieser wurde dem Nomadenfürsten zusammengefaltet mit ins Grab gegeben. Es könnte sich dabei um einen grossen Schmuckbehang aus einem Audienz- oder Bankettzelt handeln. Die Musterung zeigt eine sich wiederholende Szene eines parthischen Reiters vor einer auf einem Thron sitzenden gekrönten Dame. Das Ganze ist angeordnet in zwei übereinander liegenden Registern. Die Krone der thronenden Dame deutet auf eine Herrscherin hin, Frisur und Schnurrbart des Reiters auf eine iranische, vermutlich parthische Herkunft. Zum anderen ist es ein Wagen mit einem Aufbau in der Form eines Baldachins und imposanten Speichenrädern von 1.6 Meter Durchmesser (Abb. 38). Dieser Wagen war laut Rudenko für das Terrain in der Region von Pazyryk total ungeeignet. Es muss sich also um ein reines Prestigeobjekt gehandelt haben, vielleicht um einen Prozessionswagen. Die ursprünglich von vier Pferden gezogene Karosse muss in ihrem damaligen Schmuck eindrücklich ausgesehen haben. Man stelle sich nur die vier plastischen Schwäne aus Filz vor, die an jeder Ecke des Baldachins herunterhingen (Abb. 39).[57] Auch die Parallele der Musterung des Knüpfteppichs (Abb. 34) mit achämenidischen Throndecken (Abb. 33) ist bemerkenswert.[58] Möglicherweise wurde auch der Pazyryk-Teppich vom Nomadenfürsten als Thronteppich bei Audienzen und Banketten verwendet.[59] So könnte der Wagen als Thron für Empfänge in einem grossen Audienzzelt, ausgestattet mit grossen Filzbehängen (Abb. 37) verwendet worden sein, genauso wie es Zemarchus auch von Sizabul beschrieben hat. An Stelle der Seidenstoffe in Sizabuls Zelt hingen 800 Jahre früher noch grosse Filzbehänge. Seidenstoffe waren im 3. vorchristlichen Jahrhundert ein noch wesentlich grösserer Luxus als zu Zeiten Sizabuls. Sie waren damals extrem selten und kostbar und wurden nur in China hergestellt.

Dem in Kurgan V in der Nekropolis von Pazyryk bestatteten Nomadenfürsten hat man somit die exquisitesten Luxusgegenstände seines höfischen Lebens als seine Macht-Insignien mit ins Grab gegeben. Das ursprünglich sicherlich ebenfalls vorhandene goldene Tafelge-

57 Wasservögel waren auch bei den Sogden ein immer wiederkehrendes Motiv.
58 Siehe Abb. 90 und 91 im Kapitel «Die Ersarï».
59 Siehe dazu auch Stronach 1993.

schirr und der Goldschmuck wurden schon in der Antike entwendet. Was wir heute vor uns haben, ist das, was die Grabräuber zurückliessen.

3.4 Herrschaftliche Insignien bei den Turkmenen

Auch die Elite der Turkmenen hat nicht auf Luxus verzichtet, wenn er auch zumindest im 19. Jahrhundert nicht mehr ganz so pompös war. Das reich geschmückte Empfangszelt des Khans der Sarïq aus dem späten 19. Jahrhundert (Abb. 1), ausgestattet mit einem prächtigen *ensi* und einem darüber angebrachten Baldachin, das Innere vermutlich ausgstattet mit luxuriösen Teppichen, Zeltbändern, einem *kapunuk* und anderen kostbaren Textilien, dürfte ein Beispiel dieser Art sein. Der *ensi* ist kein gewöhnlicher Türvorhang, er kennzeichnet das Zelt des Khans und hebt so seine führende Stellung innerhalb des Stammes (oder der Sippe) hervor: Er ist ein Türschmuck mit dem Charakter eines Statussymbols oder eines Rangabzeichens: «The Mansion House», wie ein Officer der Afghan Boundary Commission es in den «Daily News» vom 7. Februar 1885 beschrieben hat. Diese Überlieferungen und die Zeichnung von William Simpson sprechen eine deutliche Sprache: Sie zeigen den *ensi* als Statussymbol von herausragender Bedeutung.

Dass die Herkunft und Bedeutung der Musterung des *ensi* einen vergleichbaren Hintergrund hat wie der Baldachin, mit diesem vielleicht sogar identisch ist, zeigt das Ergebnis der nun folgenden Musteranalyse.

4. Das *ensi*-Muster und seine «Bausteine»

Der *ensi* hat nicht nur eine einzigartige Musterkomposition, er zeigt auch zwei Musterkomponenten, die auf anderen turkmenischen Knüpferzeugnissen nicht oder nur ausnahmsweise zu finden sind: Das *sainak*-Motiv in den Bordüren und das *gush*-Motif im Feld.

4.1 Bordüren: Das *sainak*-Motiv und die Blattranke

In Bezug auf die Bordüren fällt als erstes auf, dass diese nicht wie bei allen anderen turkmenischen Knüpferzeugnissen das Innenfeld auf allen vier Seiten umrahmen, sondern lediglich an den beiden Längsseiten und an der oberen Schmalseite.[60] Die meisten *ensi* zeigen zumindest auf der Längsseite als Bordürenmuster eine Ranke mit gerolltem Blatt oder ein stilisiertes Baummotiv. Bei allen *ensi* zeigt die äusserste Bordüre das *sainak*-Motiv (Abb. 82–84). Dies ist eines von zwei Motiven, welches mit Ausnahme des *germetsch*[61] auf anderen turkmenischen Knüpfarbeiten nur sehr selten anzutreffen ist. Systematisch eingesetzt, kommt es bei allen Turkmenen nur noch auf den Zeltbändern[62] und auf den grossen Schmuckbehängen der Salor[63] vor, wenn auch in etwas modifizierter Form. Sowohl auf den Zeltbändern als auch auf den Schmuckbehängen dürfte das Motiv aber dieselbe Funktion haben wie auf den *ensi*: Es ist ein Schutz-Symbol.

4.2 *Alem*: Tier- und/oder Pflanzenfries

Die untere Schmalseite ist beim *ensi* immer mit einem doppelten *alem* verziert, der aus Tier- (Salor, Teke, Arabachi, Chowdur) oder Pflanzenfriesen (alle anderen Turkmenen) besteht. Auch dieser doppelte *alem* ist bei keinem anderen turkmenischen Teppichmuster anzutreffen. Bei den grossformatigen *khali* sind *alem* jeweils an beiden Schmalseiten angehängt, und immer nur einer auf jeder Seite. Diese Bordüren- und *alem*-Komposition geben dem *ensi*-Muster nicht nur sein eigenes «Gesicht», sondern auch eine vertikale Ausrichtung.

4.3 Innenfeld: Register mit *gush*-Motiven und Nischen mit Blattranke

Auch die Musterung des Innenfeldes folgt einem ungewöhnlichen, für den *ensi* aber typischen Gestaltungsprinzip. Es zeigt eine Dreiergliederung mit zwei zum Quadrat tendierenden gösseren Rechtecken oben und unten und einem kleineren horizontal dazwischen liegenden, in die Länge gezogenen Rechteck.[64] Die beiden grösseren Rechtecke werden durch eine in der Mitte stehende schlanke Nische in eine rechte und linke Hälfte geteilt (Salor, Sarïq, Teke, bei den Ersarï kann die Nische etwas breiter sein). Diese Anordnung suggeriert oft eine

60 Mit Ausnahme des Salor-*ensi*, der Bordüren an allen vier Seiten zeigt.
61 Zum *germetsch* siehe Kat. Nr. 58 im Kapitel «Die Teke».
62 Siehe dazu die Erklärungen zum Zeltband Kat. Nr. 99 im Kapitel «Die Yomut».
63 Siehe dazu die Erklärungen zum Schmuckbehang der Salor und Abb. 72 im Kapitel «Die Salor».
64 Ich werde zum Ende des Kapitales nochmals auf diese spezielle Feldgliederung zu sprechen kommen.

Vierteilung des Innenfeldes, wobei die vier Felder jeweils durch horizontal verlaufende Register gegliedert sind. Diese Register enthalten in der Regel Y-förmige, auch als *gush/kush (*turkmenisch Vogel) oder *insi kush* (jüngerer Bruder des Vogels) bezeichnete Motive (Abb. 58). Das *gush*-Motiv ist neben dem *sainak*-Motiv (Abb. 88 – 90) das zweite typische *ensi*-Motiv. Im Gegensatz zum *sainak*-Motiv ist das *gush* oder *insi kush* aber ein Motiv, welches ausschliesslich auf *ensi* zu finden ist. Es erscheint bei den Salor, den Teke, den Sarïq und den Ersarï in leicht unterschiedlicher, für die jeweilige Stammesgruppe typischen Form.[65] Bei allen anderen turkmenischen Stammesgruppen zeigt das *gush*-Motiv auf den *ensi* eine Variante der Salor, Teke, Sarïq und Ersarï, oder es wird durch ein anderes Motiv ersetzt.[66] In Ausnahmefällen kann das gesamte Innenfeld eines *ensi* auch durchgehend mit nur einem Ornament gemustert sein (ohne die zusätzlichen Nischen).[67] Dies dürfte einer mustergeschichtlich späteren Entwicklung entsprechen, die allerdings auch schon seit mehreren Jahrhunderten bekannt gewesen sein muss.

4.4 Nische oder Nischenfries oberhalb des Innefeldes

Im Bereich der oberen Querbordüre werden dem Innenfeld öfters eine einzelne (Teke, Abb. 10), manchmal auch mehrere aneinander gereihte kleine Nischen aufgesetzt (Sarïq, Arabachi etc., Abb. 9). Sie sind denjenigen des *kejebe*-Musters[68] derart ähnlich, dass man davon ausgehen kann, dass sie denselben mustergeschichtlichen Ursprung haben. Bei den *ensi* der Salor (Abb. 8) und zumeist auch der Yomut fehlen diese kleinen Nischen.

5. Die Herkunft des *ensi*-Musters

5.1 Die geographische Herkunft

Das *ensi*-Muster ist nur aus einem relativ eng begrenzten georgaphischen Raum bekannt. Es hat seinen Ursprung in der Region mit dem Üst Yurt-Plateau und dem Aralsee im Norden, dem Sir-Darya und dem Pamir-Gebirge im Osten, dem Hindukusch und dem Kopet Dag-Gebirge im Süden und dem Kaspischen Meer im Westen.

Wie bereits erwähnt, wurde der Türvorhang einer normalen turkmenischen Jurte aus Filz und/oder Schilfrohrmatten hergestellt und *tarp yapar* genannt. Verziert waren diese Türvorhänge meist mit einfachen, reziproken Haken- oder Spiralmustern (Abb. 2 – 5, 7). Geknüpfte Türvorhänge waren die Ausnahme, und neben den Turkmenen nur bei Usbeken und Kirgisen bekannt (Abb. 6). Im Gegensatz zum turkmenischen und usbekischen *ensi* sind die *eshik tysh* genannten Türvorhänge der Kirgisen aber ganz im Stil der Filze gemustert, das heisst, mit einer durchgehend reziproken Hakenmusterung (stilisierte Formen von Spiralen aus dem Musterrepertoire der Filze). Sie haben nur eines gemeinsam mit dem *ensi:* Beides waren Türvorhänge. Als Beispiel sei hier der mehrfach publizierte *eshik tysh* des Ethnographischen Museums in St. Petersburg genannt.[69]

Die nördlichen und nordöstlichen Nachbarn der Turkmenen kannten deren geknüpftes *ensi*-Muster nicht. Erstaunlicherweise trifft dies auch auf die Nachbarn im Süden und Südwesten zu. Auch in Afghanistan und in Persien, dem heutigen Iran, suchen wir vergeblich nach einer Musterkomposition, die derjenigen des turkmenischen *ensi* entspricht, und dies, obwohl seit dem 10. Jahrhundert turkmenische Stämme aus dem Gebiet des heutigen Turkmenistan gegen Westen in den Iran, den Kaukasus und nach Anatolien gezogen sind. Aber weder das *ensi*-Muster noch die Farbpalette turkmenischer Knüpferzeugnisse wurden von diesen westwärts ziehenden Turkmenen mitgetragen.[70]

65 Vergl. dazu Kat. Nr. 1 und 2 für die Salor, Kat. Nr. 19 für die Ersarï, Kat. Nr. 35 für die Kizil Ayak (?), Kat. Nr. 37 für die Sarïq, und Kat. Nr. 50 für die Teke.

66 Bei Kat. Nr. 75, einem *ensi* mit einem yomudischen Mustereinfluss, steht an Stelle des *gush* das *pekwesh*-Motiv.

67 Zum Beispiel bei den Chowdur und den Arabachi (Kat. Nr. 124).

68 Eine Erklärung des *kejebe*-Musters findet sich im Kapitel «Die Salor».

69 Tzareva 1984: Tafel 140.

70 Was beim ersten Hinsehen eine turkmenische (türkische) Herkunft von anatolischen Teppichmustern suggerieren könnte, zeigt sich bei genauerer Betrachtung eher als Einfluss aus dem städtisch/iranischen Bereich Zentralasiens. So z.B. das Bordürenmuster eines Anatolischen Teppichs mit zwei grossen Sternen (Abb. 227 und 228 im Kapitel «Die Salor»). Dieses Muster steht zwar demjenigen der Hauptbordüre der Salor-Teppiche nahe, zeigt aber eine grössere Nähe zum Muster eines sogdischen Seidenstoffs, welches mit der Salor-Bordüre zumindest verwandt sein dürfte (siehe Abb. 222–224 im Kapitel «Die Salor»). Ähnlich verhält es sich mit dem anatolischen *gülli-gül*, welches dem der Teke nicht unähnlich ist, aber den von Amy Briggs zusammengestellten timuridischen Teppichmustern doch wesentlich näher steht (vergl. Abb. 188 und 212, 213 im Kapitel «Die Salor»). Auch dieses Muster wurde vermutlich von timuridischen Teppichen übernommen. Auch bei den anatolischen «Holbein»-Mustern, die wir auch bei den Salor antreffen, dürfen wir eher einen iranischen Ursprung vermuten (siehe Thompson 2006).

Wo immer sie hinkamen, übernahmen sie in der Regel lokale Traditionen. Sie haben diese allenfalls ihrem Geschmack angepasst, indem sie gewisse Muster bevorzugten und andere mieden.[71] Das betrifft nicht nur das *ensi*-Muster, sondern auch andere turkmenische Teppichmuster. Für eine turksprachige Volksgruppe, der ein starkes Traditionsbewusstsein nachgesagt wird, ist das ein eher überraschendes Verhalten.

Das Muster des turkmenischen *ensi* hat seinen geografischen Ursprung also in den zentralasiatischen Oasengebieten der Flüsse Amu-Darya (Khiva), Serafschan (Buchara und Samarkand), Murghab (Merv) und Gurgan/Atrek (Astarabad). Diese Oasengebiete entsprechen den alten Kulturzentren Choresmien, Sogdien, Baktrien und Margiana. Alle diese Gebiete wurden bis zum 10. Jahrhundert von iranisch sprechenden Völkern bewohnt, die dort seit den Eroberungszügen des Achämeniden Kyros dem Grossen im 6. Jahrhundert. v. Chr. historisch belegt sind. Sie dürften etwa zu Beginn des 2. Jahrtausends v. Chr. dort eingewandert sein.[72]

5.2 Die historische Herkunft

Praktisch alle turkmenischen *ensi* zeigen in ihrer Grundstruktur den beschriebenen Musteraufbau. Diese Homogenität der Musterung bei unterschiedlichen Stämmen wurde immer wieder mit einem gemeinsamen Vorbild und einem hohen Alter des Musters erklärt.

Nach meinen Erkenntnissen dürfte das turkmenische *ensi*-Muster seinen Ursprung nicht in schamanistisch/nomadischen Vorbildern der eurasischen Steppen haben, wie dies bisher angenommen wurde, sondern viel eher in der Tradition der Darstellung herrschaftlicher Insignien der altorientalischen Hochkulturen. Dies mag erstaunen, erscheint aber im Zusammenhang mit Ulrich Türck's Arbeit über die Herkunft anatolischer Kelimmuster[73] nicht mehr ganz so überraschend oder gar befremdend. Türck hat in seiner Arbeit nachweisen können, dass repräsentative Architektur-Darstellungen der frühen Hochkulturen wie die Mauerkrone oder das Stadttor Eingang gefunden haben in das Musterrepertoire der traditionellen Kelimweberei Anatoliens. Solche Muster sind auf Kelims bis ins frühe 20. Jahrhundert zu finden.

Mit dem turkmenischen *ensi*-Muster verhält es sich ähnlich. Es gibt Parallelen zu neuassyrischen Throndarstellungen, die ihren Weg über die Achämeniden, Parther und Sasaniden in den Osten des unter iranischem Einfluss stehenden Grossraumes nach Choresmien, Sogdien, Baktrien und in die Margiana gefunden haben. Auf die Einmaligkeit des *ensi*-Musters im Raum der eben genannten alten Kulturen wurde bereits hingewiesen. Es ist immer noch ungeklärt, warum dieses Muster nur in dieser Region verwendet wurde und keine weitere Verbreitung gefunden hat, obwohl diese Region lange Zeit eine Drehscheibe im internationalen Handel der Seidenstrasse war.

Als erstes gilt es zu verstehen, dass diese alte Musterkomposition trotz der grossen Stabilität der Traditionen im Verlaufe der Jahrhunderte eine Entwicklung durchlaufen, die sich in der Form von Veränderungen und Anpassungen gezeigt hat. Das *ensi*-Muster dürfte nicht von Anfang an in der Form existiert haben, in der wir es heute kennen. Verschiedene Epochen haben ihre Spuren hinterlassen und das Muster zu dem geformt, was es im 17. und 18. Jahrhundert geworden ist. Seine Bedeutung blieb aber immer dieselbe: Es diente zur Repräsentation von Herrschaft, unter anderem in der Form eines von den Völkerschaften getragenen Throns, vermutlich den Staat darstellend. Wir haben es also im weitesten Sinne mit der Darstellung von Macht, insbesondere mit Thronsymbolik zu tun. Dies ist eine Hypothese, die der Begründung bedarf.

Darstellungen des vom Volk getragenen Herrschers gehen im Gebiet des heutigen Iran zurück auf die Kultur der Elamer in Südpersien. Das früheste Beispiel einer Darstellung eines vom Volk getragenen Herrschers finden wir in den zu einem Heiligtum gehörenden elamischen Felsreliefs in Kul-i Farah, nahe Izeh/Malamir in den Bakhtiaren-Bergen im Norden der Provinz Fars. Es stammt aus dem Übergang von der elamischen zur iranischen Zeit, vielleicht sogar bereits aus der frühiranischen Epoche des 8. oder 7. Jahrhunderts vor

71 Das Eberkopfmotiv ist nur eines von vielen solchen Beispielen. Siehe dazu die Erklärungen in der Einführung zu den Salor im Kapitel «Die Salor».
72 Baumer 2012.
73 Türck 2000/2001 – 2009.

Christus. Der frei in der Landschaft stehende Felsblock Kul-i Farah III (Abb. 48 und 49) ist ringsum mit Reliefs verziert, die einen Herrscher, mit zum Gebet erhobener rechter Hand auf einem Podest stehend zeigen, welches von Figuren getragen wird. Buchstäblich hinter dem Herrscher steht in vier Registern übereinander angeordnet das Volk. Der Herrscher wird im wörtlichen Sinne auf Händen getragen, ein Ausdruck, den wir auch heute noch benutzen, wenn wir zum Ausdruck bringen wollen, dass wir jemanden bevorzugt behandeln. Vermutlich zeigt das Felsrelief von Kul-i Farah die Darstellung einer kultischen Handlung.

Das den Thron tragende Volk ist neben den Reliefs aus Kul-i Farah auch auf neuassyrischen und urartäischen Darstellungen zu beobachten (Abb. 50–53). Von dort hat die Art der Darstellung Eingang in die achämenidische Kultur gefunden. So zeigen nicht nur die Reliefs der achämenidischen Felsgräber in Naqsh-i Rustam solche von den Völkerschaften getragenen, thronartigen Riesenpodeste (Abb. 55 und 56), auch die Eingänge zum 100-Säulensaal, dem Thronsaal in Persepolis, zeigen in den Torleibungen 9 Meter hohe Reliefs mit einer Art Riesenhocker, der ebenfalls von den unterworfenen Völkern getragen wird (Abb. 54). Auf dem Hocker thront der achämenidische König unter einem grossen, mit Löwenfriesen verzierten Baldachin. Ein Faravahar, vermutlich Symbol für das «königliche Glück», schwebt über der Thronszene.

Im Gegensatz zu den profanen Throndarstellungen in den Torleibungen zum Thronsaal zeigen die Reliefs der Felsgräber in Naqsh-i Rustam eine religiöse Zeremonie. Der König steht dort auf einem dreistufigen Podest mit zum Gebet erhobener rechter Hand und erweist dem ihm gegenüber stehenden Feueraltar seine Verehrung. Das Ganze ist inszeniert auf einem grossen Podest in der Form eines Thronhockers, der von Repräsentanten der von den Achämeniden unterworfenen Völker getragen wird (Abb. 55 und 56). Dass die Tradition des vom Volk getragenen Herrschers in Persien auch im 18. Jahrhundert noch ein Echo hatte, zeigt der Takht-e Marmar, der «Marmor-Thron» (Abb. 57), heute im grossen Iwan des Golestan-Palasts in Teheran. Dieser Thron soll ursprünglich Karim Khan Zand (1705 – 1779) gedient haben, dem kurdischstämmigen Gründer der Zand Dynastie. Der Qajare Aga Mohammed Shah soll den Thron dann von Shiraz nach Teheran gebracht haben. Hubertus von Gall vermutet im speziellen Dekor der den Takht-e Marmar tragenden Figuren eine Anlehnung an die Legenden über den Thron Salomons (Suleimans). Er sieht in den Figuren unterschiedliche Dämonen, die der Legende nach von Salomon besiegt wurden, nach islamischer Tradition aber auch bei der Errichtung von Salomons Palast und der Stadtmauer von Jerusalem geholfen haben.[74] Obwohl von Gall darauf hinweist, dass die den Takht-e Marmar tragenden männlichen und weiblichen Figuren nichts mehr unmittelbar mit den throntragenden Völkerschaften der archämenidischen Throne zu tun haben, ist es trotzdem interessant, dass das Motiv der Thronträger noch im 18. Jahrhundert bekannt war, wenn ihm auch eine andere Bedeutung unterlegt wurde. Zu dieser Zeit liessen sich die Qajaren-Herrscher auch wieder mit Schwert und Keule als Insignien der Macht darstellen. Auch dieser Brauch ist sehr alt, wurde zwischenzeitlich aufgegeben und von den Qajaren wieder aufgenommen. Die Keule als Machtsymbol geht über mehrere tausend Jahre zurück, was im Kapitel «Die Salor» ausführlich behandelt wird. Die Wiederaufnahme alten Brauchtums im 19. Jahrhundert geht interessanterweise parallel mit der Wiederaufnahme alter Muster.[75]

Der Brauch, den Herrscher zu tragen, war noch bis in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in Zentralasien bekannt. Sayed Mir-Muzaffer ad-Din Bahadur Khan, der drittletzte Emir von Buchara, wurde von seiner Entourage anlässlich der Inthronisierung in Samarkand auf einem Filzteppich getragen.[76]

74 von Gall 1971: 233–234. Ich danke Prof. Markus Ritter der Universität Wien, der mich auf den Salomonischen Zusammenhang aufmerksam gemacht hat.
75 Siehe dazu die Ausführungen im Kapitel «Ein altorientalischer Paradiesgarten».
76 Naumkin 1993: 24.

5.3 Die typischen *ensi*-Motive: *gush* (Thronträger) und *sainak* (Vier-Spiralen-Motiv)

Die beiden typischen *ensi*-Motive, das *gush* und das *sainak*, zeigen erstaunliche Parallelen insbesondere zu Motiven in assyrisch/achämenidischen Throndarstellungen.

5.3.1 Das *gush*-Motiv

Nach Moschkowa ist *gush* turkmenisch und heisst «Vogel». Es dürfte sich dabei um eine späte Namensgebung handeln, nachdem die alte Bedeutung des Musters in Vergessenheit geraten war. Wie sich im Folgenden zeigen wird, steht eine ganz andere Bedeutung hinter diesem alten Symbol.

Vor allem im *ensi* der Salor haben die in den horizontal angelegten Registern des Innenfeldes dargestellten *gush*-Motive mit ihren leicht gespreizten «Beinen» und Y-förmig nach oben erhobenen «Armen» eher einen anthropomorphen Charakter als dass sie an Vögel erinnern. (Abb. 58). Damit erinnern sie eher an altorientalische Stützfiguren (Abb. 37 – 51), insbesondere an die Darstellung von Trägern assyrischer und achämenidischer Throne (Abb. 42–57).[77] So lässt sich das *gush*-Motiv als Stützfigur interpretiert, dann auch in einen engeren Zusammenhang bringen zu den Interpretationen des *sainak*-Motivs (Abb. 88 – 90) und der Nischenformen (Abb. 97) als Schutz- und Herrschaftssymbole bringen.

5.3.1.1 Frühe Formen von Stützfiguren (Abb. 43 – 47)

Im 3. und 2. Jahrtausend v. Chr. treffen wir die Stützfiguren noch ausschliesslich im Bereich der Darstellungern von Göttern und Dämonen. So zeigt das früheste Beispiel, ein proto-elamischer Siegelabdruck aus Susa, eine Löwen-Dämonin oder Göttin in Löwengestalt,[78] die eine Landschaft mit Bergen und Bäumen trägt (das Land Elam?), über die sie angeblich grosse Macht ausgeübt haben soll (Abb. 43).[79] Edith Porada meint sogar, es handle sich um die Darstellung einer elamischen Erd- und Kriegsgöttin, entsprechend der mesopotamischen Ischtar.[80] Solche Löwen-Dämonen werden auch als Statussymbol der proto-elamischen Elite gedeutet.[81] Kleinskulpturen wie diejenige auf Abb. 42 zeigen dieselbe Göttinnenfigur und haben den Siegelschneidern wohl als Vorbild gedient.

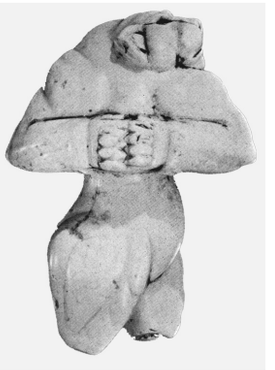


Abb. 42: Proto-elamische Kleinskulptur einer Löwin, Höhe 8.4 cm, Iran, 3000 – 2800 v. Chr. Solche Skulpturen dürften als Modelle für die Siegelschneider gedient haben. Nach Porada 1950: Abb. 1.



Abb. 43: Proto-elamischer Siegelabdruck aus Susa, Iran, 3000 – 2800 v. Chr. Eine Löwen-Dämonin trägt eine Landschaft mit Bergen und Bäumen (Das Land Elam?). Nach Amiet 1972: Nr. 1012.

Ab der Mitte des 2. Jahrtausends sind auch ägyptische Götterfiguren (Abb. 44 und 45) und Darstellungen mesopotamischer Dämonen bekannt (Abb. 46), die entweder das Firmament oder die Sonne stützen.[82] Im Zusammenhang mit dem turkmenischen *ensi*-Muster ist ein

77 Vergl. auch Abb. 27–30 im Kapitel «Die Salor».

78 Nach Porada handlt es sich auf Grund der femininen Formen des Unterkörpers und des Fehlens von männlichen Geschlechtorganen um eine weibliche Figur (Porada 1950: 223, Fussnote 1)

79 Porada 1950: 225.

80 Porada 1950: 225.

81 Pittman in: Aruz et al. 2003: Kat. Nr. 14. Dort ist auch eine kleine Skulptur einer solchen Löwen-Dämonin und ein weiterer Siegelabdruck aus Susa abgebildet.

82 Zudem zeigt eine von zwei ägyptischen Hieroglyphen für «Himmelsstütze» eine Y-Form (Kurt 1975: 75) und sieht dem *gush*-Motif vieler *ensi* (z.B. der Teke, siehe Abb. 2 im Kapitel «Die Teke») sehr ähnlich. Auf Abb. 44 sind vier kleine Y-förmige Hieroglyphen für «Himmelsstütze» unterhalb des Körpers von Tefnut zu sehen.

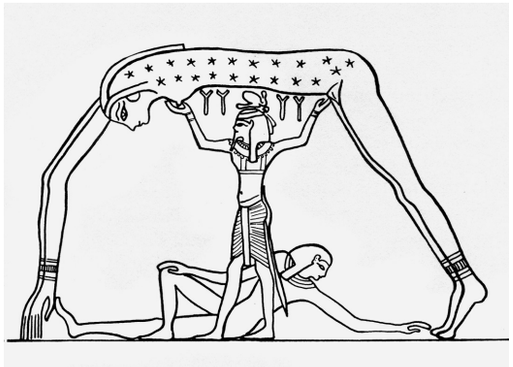


Abb. 44: Malerei auf einem ägyptischen Mumiensarg, Neues Reich (1570 – 1058) Louvre. Der Gott Schu (Luft) erhebt die Göttin Tefnut (Himmel) über dem Gott Geb (Erde) und ermöglicht dadurch das Leben der Menschen. Nach Keel 1972: Abb. 28.

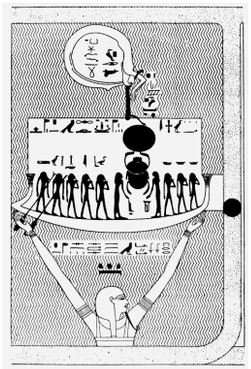


Abb. 45: Nun hebt die Sonnenbarke aus den Urgewässern. Sarkophag Sethos' I. (1290 – 1279), 19. Dynastie. Nach Hornung 1989: 107, Abb. 18.

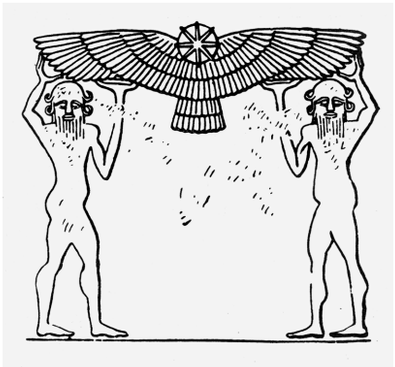


Abb. 46: Zwei Dämonen stützen die geflügelte Sonne. Siegelabdruck des Enlil-mudammiq, Assur, 13.Jh. v. Chr. Nach Meyer 1914: Fig. 54.

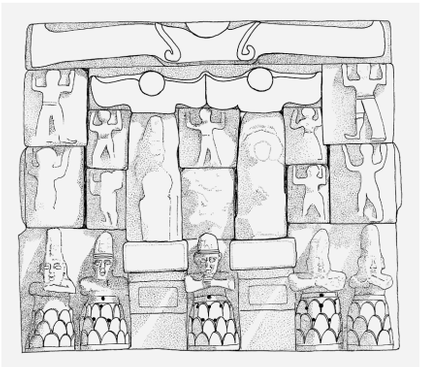


Abb. 47: Das hethitische Quellheiligtum Eflatun Pinar bei Beyshehir, Anatolien. 12. Jh. v. Chr. Mischwesen stützen zwei geflügelte Sonnenscheiben (Morgen und Abendsonne), darüber ein weiteres, grosses geflügeltes Symbol (Firmament?), und unten fünf Berggötter, die Erde darstellend. Nach Zurkinden-Kolberg 2015.

hethitisches Beispiel (Abb. 47) von besonderem Interesse. Es zeigt vermutlich die Fassade eines Tempels und soll eine Darstellung des hethitischen Weltbildes sein.[83] Im unteren Bereich stehen fünf Berggötter, welche entweder die beiden Sonnentore im Osten und Westen[84] und das Zentrum (2:1:2), oder die vier Weltgegenden mit dem Nabel der Welt (4+1), symbolisieren. Im Zentrum steht ein Königs oder Götterpaar (?) und im oberen Bereich dem ägyptischen Vorbild folgend, die Morgen- und die Abendsonne, beide gestützt von Dämonen, sowie das Firmament, ebenfalls von Dämonen gestützt. Was das mit dem *ensi*-Muster gemeinsam haben könnte, wird weiter unten beschrieben.

Ab dem frühen 1. Jahrtausend sind dann erstmals Herrscherfiguren belegt, die von Stützfiguren getragen werden. Auf dem elamischen Felsrelief von Kul-i Farah wird ein auf einem Podest stehender Herrscher von Figuren getragen (Abb. 48 und 49). Hinter ihm steht fast buchstäblich sein Volk in vier Registern.

Im Bereich assyrischer Herrschaftsdarstellungen wird der Herrscher nicht mehr auf einem Podest stehend getragen, sonder sein Thron wird von Figuren gestützt (Abb. 50 und 51). Einen Übergang von der früheren Form der Dämonen zu menschlichen Figuren, die eine Göttin (Abb. 44), die Sonne (Abb. 45) oder einen Herrscher (Abb. 48) tragen, zeigt wohl das neu-assyrische Beispiel auf Abb. 52. Es zeigt den Thron der Göttin Ischtar auf einem unter Sanherib entstandenen Felsrelief. Möglicherweise handelt es sich hier um eine ältere Form der Darstellung mit Dämonen und Tieren als Stützfiguren, die sich im religiösen Bereich gehalten hat, während der Thron von Sanherib nach einer neueren Entwicklung bereits von menschlichen Figuren getragen wird (Abb. 50). Diese neuere Form wurde dann auch von den

83 Meyer 1914: 114.

84 Für eine akkadische Darstellung des Sonnentors mit der Aufgehenden Sonne (Schamasch), siehe: Keel 1972: 18, Abb. 9.

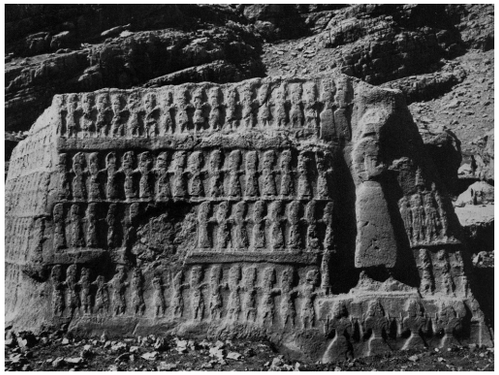
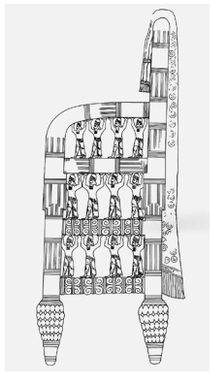


Abb. 48: Ringsum reliefierter Felsblock Kul-i Farah III, Südost und Südseite (Foto G. Grunewald), elamisch, 8./7. Jh. v. Chr. Die Szene auf der Südseite zeigt u.a. einen auf einem Podest stehenden Herrscher in betendem Gestus mit erhobener rechter Hand. Das Podest wird von Figuren getragen. Hinter dem Herrscher in vier Registern sein Volk. Nach Calmeyer 1973: Tafel 34 oben.



Abb. 49: Ausschnitt aus Abb. 48. Podest mit den Figuren, die den Herrscher tragen.



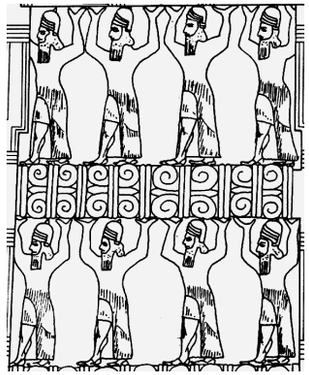


Abb. 50 und 51: Thron des Sanherib bei der Belagerung von Lachish. Detail mit Thronträgern und mit Vier-Spiralen-Motiven verziertem Zwischensteg, neuassyrisch, Anfang 7. Jh. v. Chr. Nach Hrouda 1965: Tafel 15, 1.

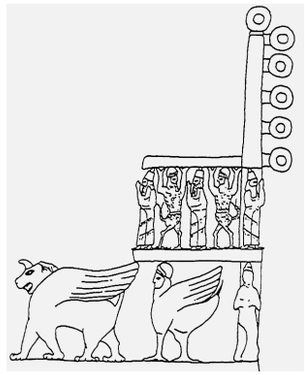


Abb. 52: Thron der Göttin Ischtar, Felsrelief 1 des Sanherib bei Malatai (705 – 681 v. Chr.). Nach älteren Vorbildern wird der Thron nicht von Menschen, sondern von Skorpion-Menschen und Tieren getragen. Nach Hrouda 1965: Tafel 15, 2.

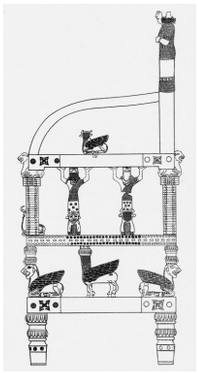


Abb. 53: Rekonstruktion eines Throns aus Toprak-kale, Urartu, 1. Hälfte 7. Jh. v. Chr., vermutlich Thron des Königs Rasus II. Nach Seidl 2004: 63, Abb. 25.

Achämeniden und anderen Nachbarn der Assyrer übernommen (Abb. 53–56).

Die Bedeutung der neueren Form kommt bei den achämenidischen Throndarstellungen klar zum Ausdruck: Dort wird der Thron (der Staat) von den Repräsentanten der unterworfenen Völker getragen (Abb. 44 – 56). Insbesondere die Dastellungen auf den achämenidischen Ferlsengräbern in Naqsh-i Rustam zeigen grosse Thronpodeste, die, von 28 Stützfiguren getragen, sichtbar über dem Boden schweben. Wie auf dem elamischen Felsrelief von Kul-i Farah steht der Herrscher auch hier auf einem Podest, welches in seiner Bauart achämenidischen Thronhockern entspricht (Abb. 55 und 56).

Eine Spätform dieser Art der herrschaftlichen Darstellung zeigt der *that-i marmar*, der Marmorthron im Golestanpalast in Teheran, der von den Qajaren noch im 19. Jahrhundert verwendet wurde (Abb. 57). Auch dieser Thron wird von Figuren (angeblich Dämonen) getragen.

Die Interpretation des *gush*-Motivs als Thronträger wird gestützt durch andere Parallelen zwischen dem *ensi*-Muster und achämenidischen Darstellungen. So zeigen die achämenidischen Throndarstellungen neben den Thronträgern immer auch Friese mit schreitenden Löwen (Abb. 56). Das trifft auch beim *ensi*-Muster zu, zumindest beim *ensi* der Salor.[85] Dort ist der Fries mit schreitenden Hirschen im *alem* Standard (Abb. 58).[86] An Stelle der Löwen sind es dort schreitende Hirsche, eine Wahl der Tierdarstellung, die vermutlich durch eine stärkere Bindung zur nomadisch/skythischen Tradition der Steppen, zum Tierstil des 1. Jahrtausends v. Chr. und nicht zuletzt mit der kulturellen Ausrichtung der ostiranischen Völker Zentralasiens zu erklären sein

85 In einigen Fällen auch beim *ensi*-Muster der Teke und der Arabachi.
86 Siehe Kat. Nr. 1 und 2 im Kapitel «Die Salor».



Abb. 54: Torleibung des 100 Säulensaals, 9 Meter hoch, Persepolis, 5. Jh. v. Chr. Der König thront auf einem «Riesenhocker», der von 14 (+14) Thronträgern getragen wird. Nach Flandin-Coste, 1848: Pl. 156.

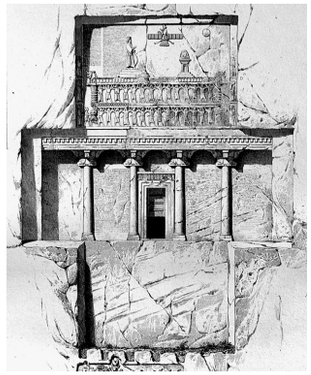


Abb. 55: Achämenidisches Felsengrab, Naksh-i Rustam. Der obere Teil zeigt eine Zeremonie mit dem das Feuer verehrenden König, darüber Ahura Mazda. Im mittleren Teil befindet sich der Zugang zu den Grabkammern. Nach Flandin-Coste 1848: Pl. 173.

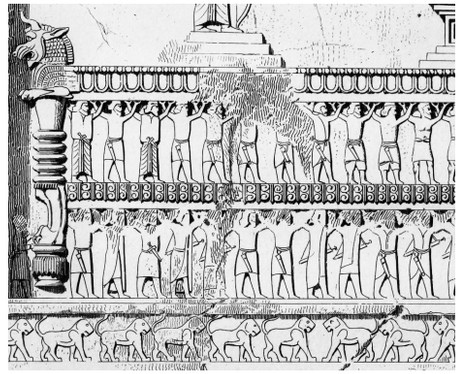


Abb. 56: Thronpodest mit Tierprotomen, 28 Thronträgern in zwei Registern (die Füsse des Podests schweben deutlich sichtbar über dem Boden) und einem mit gegenständigen Doppelvoluten (*sainak*) verzierten Zwischensteg. Auf dem Podest steht der König mit erhobener Rechter im Gebetsgestus. Unter dem Thronpodest ein Fries mit schreitenden Löwen. Nach Flandin-Coste 1848.

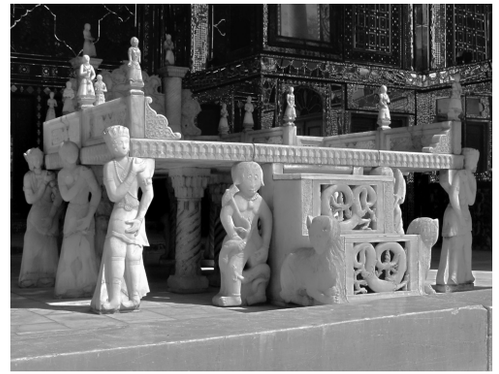


Abb. 57: Der «Takht-e Marmar» im grosssen Iwan des Golestanpalastes in Teheran. Der Thron aus der Qajarenzeit (18. Jahrhundert) wird von Figuren, Dämonen und Tieren (auf dem Bild nicht sichtbar) gestützt. Foto Jörg Affentranger, 2013.

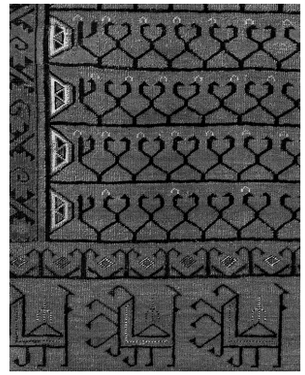


Abb. 58: Ausschnitt aus dem Salor-*ensi* Kat. Nr. 1. G*ush*-Motive (Thronträger) in mehreren Registern, darunter ein Fries mit Hirschen mit senkrecht stehendem Geweih (vergl. dazu auch die Herkunft des Hirschmotivs auf den Abb. 16–19 im Kapitel «Die Salor»).

dürfte. Auch beim Pazyryk-Teppich sind es schreitende Hirsche in den Bordüren, und nicht Löwen (vergl. Abb. 33 und 34). Löwendarstellungen waren hingegen in der altorientalisch/babylonischen Tradition und demzufolge auch bei den Achämeniden stärker verbreitet.

Zu den Registern mit den Stützfiguren (Thronträgern) kommt also der Tierfries hinzu, sowohl in den achämenidischen Darstellungen als auch im *ensi*-Muster. Damit aber nicht genug. Der *ensi* zeigt, wie bereits erwähnt, als zweites typisches Ornament das *sainak*-Motiv (Abb. 88–90).

5.3.2 Das *sainak*-Motiv (Abb. 88–90)

Das *sainak*-Motiv erscheint im Gegensatz zum *gush*-Motiv auch auf Zeltbändern und Salor-Schmuckbehängen mit *darvaza/kejebe*-Musterung. Nach Ponomarev soll *sainak* (*sojnak*) aus dem Persischen kommen und «geben, verteilen», oder «herzlich willkommen» bedeuten.[87] Ob diese Benennung etwas mit der Herkunft und Bedeutung des Musters zu tun hat, wie sie im Folgenden beschrieben wird, muss derzeit noch offen bleiben, es ist aber eher unwahrscheinlich. Als Schutzsymbol wäre eher das Gegenteil zu erwarten.

Das *sainak*-Motiv kann auf ein Muster aus vier Spiralen zurückgeführt werden, die als Doppelspirale paarweise um einen Schaft zusammengebunden sind (Abb. 75). Dies entspricht der Form des Vier-Spiralen-Motivs, wie sie seit dem frühen 1. Jahrtausend v. Chr. bei den Assyrern und deren Nachbarn, aber auch den Achämeniden anzutreffen ist (Abb. 75 und 76, 79–86). Das Vier-Spiralen-Motiv hat jedoch noch wesentlich tiefere Wurzeln, wie im folgenden aufgezeigt wird.

87 Ponomarev 1931 (1979): 25. Moschkowa nennt zwar das *sainak*-Motiv, gibt aber keine Übersetzung [Moschkowa 1970 (1998): 262; Moshkova 1970 (1996): 335].

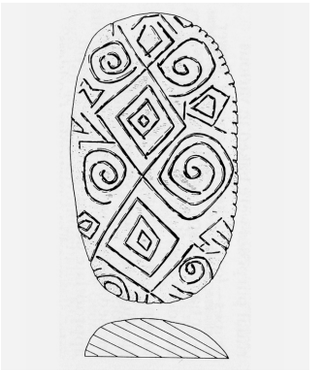


Abb. 59: Gebildebrot aus Ton mit eingraviertem Vier-Spiralen-Motiv. Kultobjekt aus dem rituellen Bereich der Grossen Göttin des Neolithikums. 5000–4500 v. Chr. Vinca Kultur, Serbien. Nach Gimbutas 1989: Fig. 227.



Abb. 60: Bemalte Keramik, rot auf grau, Zengövárkony, Pécs, Ungarn. 4900–4600 v. Chr. Nach Müller-Karpe 1966 – 1989, Band 2: Tafel 192.



Abb. 61: Keramikbecher, Tell-i Bakun, Fars, Süd-Iran, ca. 12 cm hoch, ca. 3500 v. Chr. Dargestellt sind zwei Wildschafe mit spiralförmigen Hörnern. Aus Herzfeld 1941 (1988): Tafel XII.

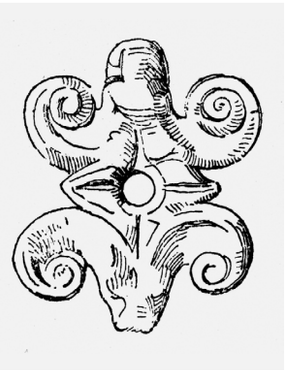


Abb. 62: Schmuckplatte aus Stein, Tepe Giyan, Iran, 4. Jt. v. Chr. Dieses Vier-Spiralen-Motiv in der Form von zwei gegenständigen Widderköpfen zeigt wie die Keramik auf Abb. 61 die mögliche Herkunft diese Motivs aus der Tierwelt. Nach Herzfeld 1941 (1988): 67, Abb. 125.





Abb. 63 und 64: Zwei Steinplatten mit dem Vier-Spiralen-Motiv. Breite ca. 100 cm. Zweiter Temple von Tarxien, Malta. Die beiden Platten standen ursprünglich in der mittleren Apsis links und rechts vor dem Durchgang zur ersten Apsis, ca. 3000 v. Chr.

5.3.2.1 Die frühe Form des Vier-Spiralen-Motivs (Abb. 59–72)
Das Vier-Spiralen-Motiv dürfte seine Wurzeln im Neolithikum haben, wo es vermutlich ein Symbol der Fruchtbarkeit war. Es handelt sich um eine abstrakte Form[88] der Darstellung der «Mutter Erde», einer weiblichen Gottheit, der «Herrscherin» über Geburt, Tod und Regeneration, vieleicht auch einer grossen Beschützerin aller Lebewesen.

Das früheste mir bekannte Vier-Spiralen-Motiv zeigt das Tonmodell eines Brotlaibs aus dem 5. Jahrtausend vor Chr. (Abb. 59). Das Modell stammt aus der Vinca-Kultur (Serbien). Gimbutas beschreibt solche «Brotlaibe» als Kultgegenstände, die einer weiblichen Gottheit geweiht und in deren Ritualen Verwendung fanden. Dass die Musterung auf dem «Brotlaib» eine abstrakte Form der Darstellung dieser Gottheit darstellt, wird aus den folgenden Beispielen ersichtlich. Der Brotlaib mit dem Vier-Spiralen-Motiv gehört somit zu den frühesten Gebildebroten, wie sie sich für spezielle Feiertage bis auf den heutigen Tag erhalten haben.[89]

Ebenfalls aus dem 5. Jahrtausend v. Chr. stammt der bemalte Keramikbecher auf Abb. 60. Er wurde bei Zengövárkony in Süd-Ungarn gefunden und zeigt ein ähnliches Vier-Spiralen-Motiv wie der «Brotlaib» auf Abb. 59.

Den Zusammenhang von Spirale und Tierhorn (Mufflongehörn) verdeutlich der bemalte Keramikbecher aus Persepolis, aus dem südlichen Iran, auf Abb. 61. Der Becher stammt aus der Mitte des 4. Jahrtausends v. Chr. Auch das nächste Beispiel, ein kleines Schmuckstück aus Stein, zeigt denselben Sachverhalt (Abb. 62). Es stammt ebenfalls aus dem 4. Jahrtausend v. Chr. Einen weiteren wichtigen Hinweis in Bezug auf die frühe Bedeutung des Vier-Spiralen-Motivs findet sich in einem der vielen neolithischen Tempel von Malta aus der Zeit um

88 Daneben gab es auch immer naturalistische Formen der Darstellung dieser Göttin.

89 Siehe Adrian 1951: 85–94.

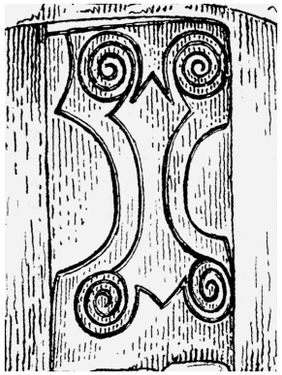


Abb. 65: Türplatte zu einem Felsengrab, Nekropole von Castellucio, Sizilien, 3000–2500 v. Chr. Nach Gimbutas 1989: Figure 96.

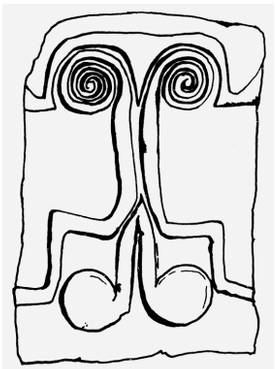


Abb. 66: Türplatte zu einem Felsengrab, Nekropole von Castellucio, Sizilien, 3000–2500 v. Chr. Nach Biedermann 1987: 202.



Abb. 67: Abrollung eines proto-elamischen Rollsiegels auf einem Keramikgefäss aus Susa, Iran, ca. 3100-2900 v. Chr. Liegende anthropomorphe Figur mit nach oben gebogenen Beinen, davor ein grosses Vier-Spiralen-Motiv (Symbol für eine Göttin vergleichbar mit der urukinischen Innana-Ischtar). Nach Amiet 1972: Pl. 110, Nr. 1023.



Abb. 68: Abdruck eines Rollsiegels. Tell Brak, Syrien. Ca. 2900 v. Chr. Thronende Figur (Göttin?), davor ein grosses Vier-Spiralen-Motiv (Symbol für eine Göttin vergleichbar mit der urukinischen Innana-Ischtar). Nach Maxwell-Hyslop 1989: 221, Fig. 2.

3000 v. Chr. Beim Übergang von der mittleren zur ersten Apsis des zweiten Tempels von Tarxien stehen links und rechts je eine etwa 1 Meter breite, mit dem Vier-Spiralen-Motiv verzierte Steinplatte (Abb. 63 und 64). Auch hier weist das Muster auf eine abstrakte Darstellung der Grossen Göttin, die in diesem Tempel verehrt und auch als grosse, naturalistische Figur dargestellt wurde.[90]

Die folgenden Beispiele zeigen auf jeden Fall deutlich, dass es sich bei der frühen Form des Vier-Spiralen-Motiv um die symbolische Darstellung einer weiblichen Figur handelt. Die beiden Türplatten zu Felsgräbern der Nekropolis von Castellucio bezeugen den anthropomorphen Charakter des Vier-Spiralen-Motivs (Abb. 65 und 66).

Der Abdruck eines proto-elamischen Rollsiegels aus Susa zeigt erstmals eine Kombination von Vier-Spiralen-Motiv mit einer Figur und Tieren. Die liegende, anthropomorphe Figur könnte hier in direktem Zusamenhang stehen mit dem abstrakten Vier-Spiralen-Motiv daneben. Die Darstellungen auf Abb. 67 wurden auch schon von Udo Hirsch als «naturalistisches und abstraktes Geburts-Symbol mit Geiern und einem Stier beschrieben».[91] Dass das hier diskutierte Vier-Spiralen-Motiv in seiner frühen Phase in den Umkreis des Grossen Weiblichen gehört, wurde bereits erwähnt. Die Reduktion dieses Symbols des Grossen Weiblichen auf ein Geburtssymbol alleine ist allerdings fragwürdig. Dazu kommt, dass die Stellung der anthropomorphen Figur von mit den Händen gehaltenen, nach oben gebogenen Beinen keine Geburtsstellung ist. Auch macht die Figur auf dem Siegel nicht den Eindruck einer Schwangeren beim gebären. Hingegen dürfte es sich im Sinne von Erich Neumann und Hans Peter Dürr um die Darstellung eines anderen Aspekts des Grossen Weiblichen handeln, der weitgehend ebenfalls mit Fruchtbarkeit in Verbindung ge-

90 In der ersten Apsis des ersten Tempels von Tarxien steht ein Fragment einer ursprünglich 2.75 Meter grossen wiebliche Figur (Göttin?).

91 Mellart/Hirsch/Balpinar 1989: Vol. I, Plate XI, fig. 2



Abb. 69: Schmuckstück aus Gold. Anatolien, Troja, 2 cm breit, ca. 2500–2300 v. Chr. Nach Aruz et al. 2003: 266, Kat. Nr. 170a.



Abb. 70: Halskette aus Silber und Gold mit drei Vier-Spiralen-Motiven wie Abb. 69. Die Vier-Spiralen-Motive sind ca. 1.2 cm breit. Tell Brak, Syrien, ca. 2500–2159 v. Chr. Nach Aruz et al. 2003: 233, Kat. Nr. 159.

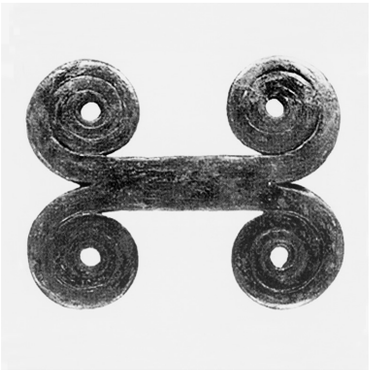


Abb. 71: Schmuckstück aus einer Kupferlegierung, Ikiztepe, Anatolien, Grab 106, 11 cm breit, Ende 3. Jt. v. Chr. Nach Aruz et al. 2003: 266, Kat. Nr. 170b.



Abb. 72: Anhänger aus Lapislazuli, Nekropolis von Gonur, Grab M94, Süd-Turkmenistan, Ende 3. Anfang 2.Jt. v. Chr. Nach Rossi-Osmida et al. o.J.: 99.

bracht werden kann: die kultisch-rituelle zur Schaustellung der Genitalien.[92] Neumann zeigt weitere Beispiele aus Mesopotamien und grenzt diese deutlich von Geburtsdarstellungen ab,[93] während Dürr das Phänomen des «Vulva-Zeigens» in kultischem Kontext bei den verschiedensten Völkern und in verschiedenen Zeiten beschreibt.[94] Haben wir es auf diesem Rollsigel mit einer Darstellung zu tun, die einmal realistisch und einmal abstrahiert dasselbe zeigt? Im Gegensatz zum Siegelabdruck aus Tell Brak (Abb. 68) ist dies hier zuminderst anzunehmen.

Der Siegelabdruck aus Tell Brak, Syrien, (Abb. 68) ist der früheste Hinweis auf einen Zusammenhang des Vier-Spiralen-Motivs mit einer thronenden Figur und einem Thron (vergl. Abb. 76–87). Der Abdruck wird von Mallowan, dem Ausgräber des Tell Brak, um 2900 v. Chr. datiert. Im Zusammenhang mit der Interpretation des Vier-Spiralen-Motivs als symbolische Darstellung einer weiblichen Gottheit sollte vielleicht auch versucht werden, die restlichen Darstellungen auf der Siegelabrollung neu zu interpretieren. Die thronende Figur wird von Max Mallowan als «Mann mit Vogelkopf» (bird-headed man) beschrieben, das Tier über ihm als Antilope. Zur Rosette mit den sieben Punkten sagt Mallowan nur, dass es vergleichbare Rosetten auf Siegelbildern aus Ur gibt.[95] Da die Darstellung von Himmelskörpern schon bei den Sumerern weit verbreitet waren, könnten die sieben Punkte die Plejaden darstellen.[96] Rosetten waren in Mesopotamien weit verbreitete Symbole weiblicher Gottheiten. Ein Beispiel dafür ist die Göttin Inanna-Ischtar. Löwen und Rosetten zieren als deren Symbole das nach ihr benannte Tor in Babylon.[97] Die Rosette mit den sieben Punk-

92 Zum gleichen Typ der Darstellung dieses archetypischen Aspekts der Fruchtbarkeits und Liebesgöttin gehören die Figurinen auf Abb. 3 – 5 im Kapitel «Ein altorientalischer Paradiesgarten». Sie sind nackt und präsentieren mit den Händen ihre Brüste, was als Bereitschaft zum Beischlaf gedeutet wird.

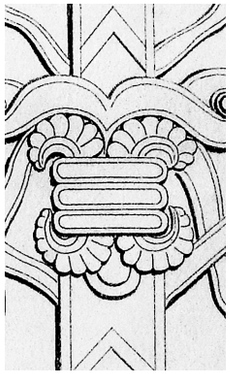
93 Neumann 1956 (1981): Abb. 23 – 25, und Tafel 54e und 55a.

94 Dürr 1984: 202 – 207. Für eine anatolische Beispiel aus dem 19. Jahrhundert siehe Rageth 1991.

95 Mallowan 1947: 148, Beschreibung zu Nr. 8

96 Das Siebengestirn war schon den Sumerern bekannt.

97 Vergleichbare siebenblättrige Sterne oder Rosetten zierten verschiedene Bauten des Resch-Heiligtums in Uruk (vergl. Kat. Berlin/Mannheim 2013: Abb. 12.6, 59.3, 59.4



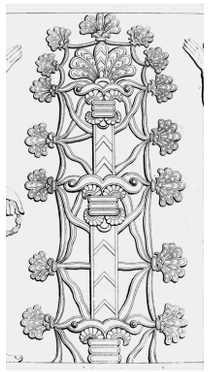


Abb. 73 und 74: Assyrisches Alabasterrelief, 9. Jh. v. Chr. Die drei an den Stamm des sakralen Baumes gebundene Hörnerpaare entsprechen den Vier-Spiralen-Motiven an den Thronen (vergl. Abb. 75 und 76). Nach Layard 1849: Tafel 7.

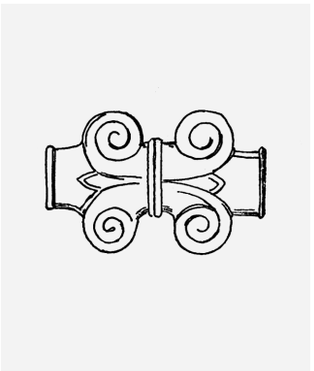


Abb. 75: Kupferhülse, Schmuckteil eines assyrischen Throns, 8./7. Jh. v. Chr. (vergl. Abb. 76). Nach Herzfeld 1941 (1988): 243, Fig. 345.

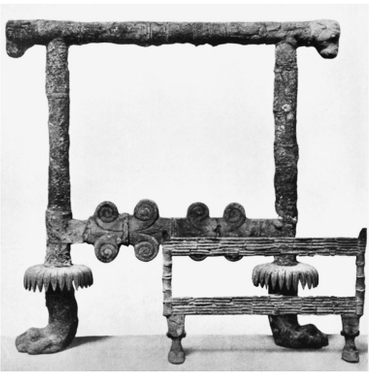


Abb. 76: Teile eines assyrischen Thronhockers mit Vier-Spiralen-Motiven verziertem Zwischensteg (vergl. Abb. 75), Holz mit Kupferbeschlag, 8./7. Jh. v. Chr. Nach Schäfer/Andrae 1925: 576.

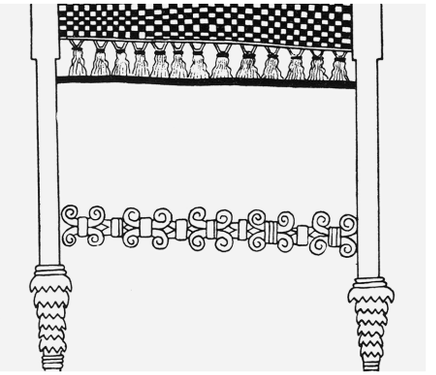


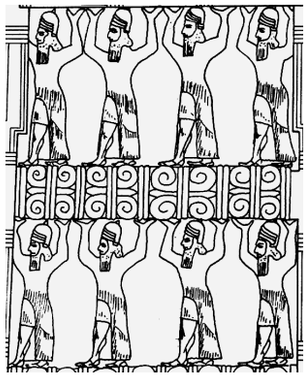
Abb 77: Throndarstellung auf einem assyrischen Wandgemälde (Ausschnitt), Til Barsip, 8. Jh. v. Chr. Der Quersteg zwischen den Beinen ist mit Vier-Spiralen-Motiven (*sainak*) verziert. Nach Hrouda 1965: Tafel 15, 1.

ten könnte folglich in Zusammenhang stehen mit der darunter abgebildeten symbolischen Darstellung einer Göttin. Das Tier direkt über der thronenden Figur sieht eher aus wie ein Hase als eine Antilope.[98] Der Hase war wegen seiner Fruchtbarkeit und im Zusammenhang mit der Jagd ein Attribut verschiedener altorientalischer Göttinnen. Er war allerdings auch ein Attribut des mesopotamischen Mondgottes Nanna/Sin. Die Thronende Figur könnte somit entweder eine Göttin (vergleichbar mit Inanna-Ischtar) sein, und damit eine anthropomorphe Entsprechung der symbolischen Darstellung in der Form des Vier-Spiralen-Motivs, oder aber sie stellt einen Mondgott (vergleichbar mit Nanna/Sin) dar, entsprechend den mesopotamischen Mondgottheiten des frühen 3. Jahrtausends. Wenn auch nicht ganz eindeutig ist, ob es sich bei der thronenden Figur um eine weibliche oder eine männliche Gottheit handelt, so ist eines doch klar: es handelt sich um die früheste Darstellung eines Vier-Spiralen-Motivs in Zusammenhang mit einem Thron, wie wir es auch noch auf assyrischen Thronen 2000 Jahre später antreffen (vergl. Abb. 68, und 75 – 82).

Vermutlich ab der Mitte des 3. Jahrtausends v. Chr. wurde das Vier-Spiralen-Motiv neben seiner ursprünglichen Bedeutung immer mehr zum Schutzsymbol. Wir treffen es jetzt stark verkleinert und als Schmuckstück an (Abb. 69–72). In der Mitte des 3. Jahrtausends und in Schmuckform ist auch erstmals eine geographische Verbreitung dieses Symbols von der Aegäis bis nach Zentralasien und dem Industal nachweisbar.[99] Das erste Beispiel (Abb. 69) zeigt einen goldenen Anhänger aus Troja, West-Anatolien. Das folgende Beispiel aus Syrien auf Abb. 70 zeigt, wie solche Anhänger auf einer Kette aufgezogen um den Hals getragen wurden. Das schon wesentlich grössere Schmuckstück auf Abb. 71 stammt wiederum aus Anatolien. Es ist aber nicht

98 Zumindest auf der Umzeichnung des Siegelabdrucks sieht das so aus. Die von Mallowan publizierte Fotografie ist leider zu klein, um solche Details erkennen zu können (Mallowan 1947: Plate XXIV, Nr. 8).

99 Siehe dazu Joan Aruz, Art and Interconnections in the Third Millenium B.C. in: Aruz et al. 2003: 239–250.



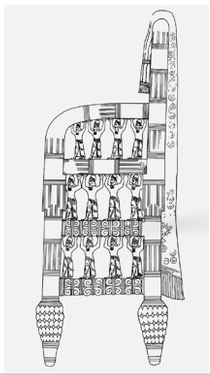


Abb. 79 und 80: Thron des Sanherib bei der Belagerung von Lachish. Detail mit Thronträgern und mit Vier-Spiralen-Motiven verziertem Quersteg (vergl. Abb. 75 und 76), assyrisch, Anfang 7. Jh. v. Chr.





Abb. 81 und 82: Aramäisches Relief, 8. Jh. v. Chr. Bar-Rakib, König von Sam'al (heute Zencirli, Südost-Anatolien). Der Thron entspricht den assyrischen Vorbildern (vergl. Abb. 76). Fotografie des Autors, 2012.





Abb. 83 und 84: Achämenidischer Thronhocker mit Vier-Spiralen-Motiven auf dem Steg zwischen den Beinen, Persepolis, Osttreppen des Apadana, spätes 6. Jh. v. Chr.
Abb. 83 Ausschnitt aus Abb. 84 mit dem Zwischensteg und den Vier-Spiralen-Motiven. Nach Koch 1992: Abb. 83

aus Gold oder Silber wie die Schmuckstücke auf Abb. 69 und 70, sondern aus Bronze.

Auch Joan Aruz vermutet eine symbolische Bedeutung des Vier-Spiralen-Motivs in einem kultischen Kontext und stützt ihre Annahme auf die Darstellung des Vier-Spiralen-Motivs in Kombination mit der thronenden Gottheit auf dem Siegel aus Tell Brak (Abb. 68).[100]

Das früheste bekannte Beispiel eines Vier-Spiralen-Motivs aus Zentralasien zeigt Abb. 72. Es ist ein Schmuck-Anhänger aus Lapislazuli aus einem bronzezeitlichen Grab der Nekropole von Gonur im Murgab-Delta (Merv-Oase). Neben anderen exotischen Grabbeigaben zeichnet dieses kostbare Schmuckstück seinen Träger als Angehörigen der Elite aus.

Aus dem frühen 1. Jahrtausend stammen die ersten eindeutigen Hinweise auf den Schutzcharakter des Vier-Spiralen-Motivs im Zusammenhang herrschaftlicher Repräsentation: Es erscheint als Schmuck auf assyrischen Thronen und setzt damit die (Schmuck) Tradition der Verwendung des Vier-Spiralen-Motivs des 3. und 2. Jahrtausends fort. Die Schmuck-Tradition mit apotropäischem Charakter des Motivs setzt sich auch fort in der Art, wie es an den Thronen eingesetzt wurde: Mehrere Vier-Spiralen-Motive sind wie auf einer Kette auf den Querstegen zwischen den Beinen des Throns aufgezogen (vergl. Abb. 75 und 76). Dies dürfte auch die Erklärung für die Herkunft und Bedeutung des klammerartigen Schmucks der sakralen Bäume der Assyrer sein (Abb. 73 und 74). Auch dort dürfte das Motiv Schutzcharakter gehabt haben. Zudem blieb auch die archaische Form des Vier-Spiralen-Motivs aus zwei aneinander gebundenen Hörnerpaaren erhalten (vergl. Abb. 62). Dieses «Festhalten» an archaischen Musterformen spielte namentlich im sakralen Bereich eine dauerhafte Rolle. Dass es sich bei den Verzierungen der sakralen Bäume tatsächlich um die Hörner eines Wildschafes oder Widders handelt, bestätigt die Darstellung auf einem königlich assyrischen Zelt, bei dem die Zeltstangen ähnlich verziert sind wie die sakralen Bäume.[101] Den krönende Abschluss der

100 Aruz et al. 2003: Beschreibung zu Kat. Nr. 170a und b.

101 Der Widder blieb auch bei den persischen Achämeniden eng mit dem Königtum verbunden (siehe Bivar 2006: 9–11).



Abb. 85: Quersteg des Thronpodestes mit Vier-Spiralen-Motiven, darüber und darunter die Thronträger, achämenidisch, Grab des Xerxes, Naqsh-i Rustam, spätes 6. Jh. v. Chr. Nach Koch 1992: Taf. 35.

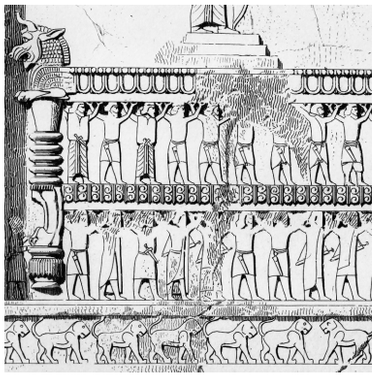


Abb. 86: Thronpodest mit Tierprotomen, Thronträgern in zwei Registern und einem mit Vier-Spiralen-Motiven verzierten Quersteg. Auf dem Podest steht der König mit erhobener Rechter im Gebetsgestus. Unter dem Thronpodest ein Fries mit schreitenden Löwen. Nach Falndin-Coste, 1848.

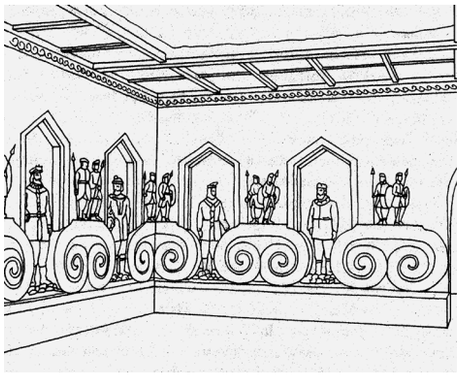
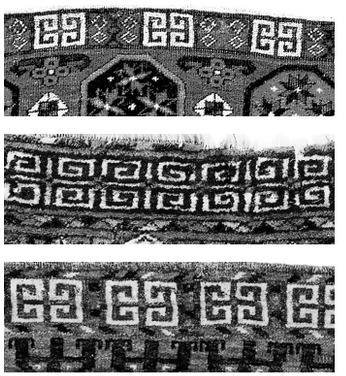


Abb. 87: Audienz- oder Bankettsaal der Burg von Toprak-Kala, Choresmien, 2./3. Jahrhundert. n. Chr. Kuschanzeit. An den Wänden grosse Doppelvoluten (halbes Vier-Spiralen-Motiv) mit in Nischen stehenden Königen (?), darunter eine ringsumlaufende Sitzbank. Nach Stawiski 1979: 193.



88 – 90: Vier-Spiralen-Motive (*Sainak*) auf einem *ensi* der Salor (oben, aus Kat. Nr. 2) der Sariq (Mitte, aus Kat. Nr. 37) und der Teke (unten, aus Kat. Nr. 50).

Zeltstangen bilden im Eingangsbereich zwei Skulpturen von Wildschafen oder Widdern.[102] Die Reduktion eines Symboltieres auf einen Teil desselben ist ein in der Symbolik verbreitetes Phänomen.[103] Auch die achämenidischen Throne sind, vermutlich nach assyrischem Vorbild, immer mit Vier-Spiralen-Motiven verziert (Abb. 83 – 86). Das Vier-Spiralen-Motiv gehört also seit dem frühen 1. Jahrtausend v. Chr. zum typischen Thronschmuck und tritt oft im Zusammenhang mit Thronträgern in Erscheinung (Abb. 79, 80, 85, 86).

Ein letztes Beispiel des Vier-Spiralem-Motivs, wenn auch nur in halbierter Form, im Zusammenhang mit der altorientalischen Art der Darstellung von Herrschaft und Macht, vielleicht auch mit apotropäischem Charakter, finden wir in Choresmien, im Mündungsgebiet des Amu-Darya. So zeigt eine Wandmalerei des 2. oder 3. Jahrhunderts n. Chr. aus dem Audienz/Thronsaal der Burg Toprak-Kala östlich des heutigen Khiva (Abb. 87) eine Verwandtschaft sowohl zu den achämenidischen Throndarstellungen als auch zum *ensi*-Muster. In Nischen zwischen grossen Doppelvoluten stehen Statuen von Herrschern. Auf den Doppelvoluten stehen mit Speeren bewaffnete Wächter. Diese Art der Darstellung spricht deutlich für die Doppelvolute als herrschaftliches Symbol, vielleicht mit ähnlicher Schutzfunktion wie die Vier-Spiralen-Motive auf den assyrischen und achämenidischen Thronen. Die grossen Nischen in Toprak-Kala sind eine Neuentwicklung, die auf römisch-parthischen Ursprüngen basiert und in der sasanidischen und auch der sogdischen Kunst eine überragende Rolle zu spielen begann. Auch sie fand im *ensi*-Muster ihren Niederschlag, wie wir gleichsehen werden.

Das *sainak*-Motiv (Abb. 88 – 90) dürfte eine geometrisch stilisiert Variante des Vier-Spiralen-Motivs aus dem Bereich der altorientalischer herrschaftlicher Schutzsymbolik sein. Dies wird auch durch die Vermutung gestützt, im *gush*-Motiv eher geometrisch abstrahierte menschliche Figuren, nämlich Thronträger, zu sehen als Vögel.

102 Vergl. Abb. 145 im Kapitel «Die Ersarï».
103 Siehe Abb. 9 – 11 im Kapitel «*Dongus burun*».

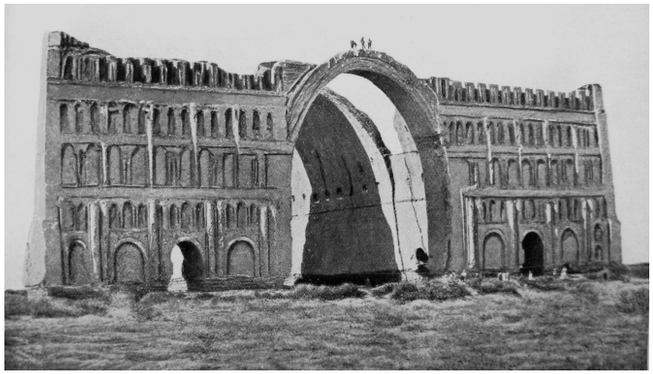


Abb. 91: Ktesiphon, Mesopotamien, sasanidische Palastanlage mit monumentalem Iwan aus der Zeit Khosraus I, 531–579 n. Chr (Zustand vor 1888). Die Fassade des Palastes von Ktesiphon zeigt einen grossen Iwan, den Taq-i Kisra (Bogen des Khosrau) im Zentrum, flankiert von Reihen von Blendnischen in fünf übereinander liegenden Registern (der *ensi* zeigt eine sehr ähnliche Komposition in den beiden Hauptfeldern. Vergl. Abb. 97). Diese Form eines tonnengewölbten Iwans als Thron- und Audienzhalle geht auf die Parther zurück (Palast von Hatra). Sie fand in der sasanidischen Kunst ihre Weiterführung und starke Verbreitung. Nach Wikipedia.

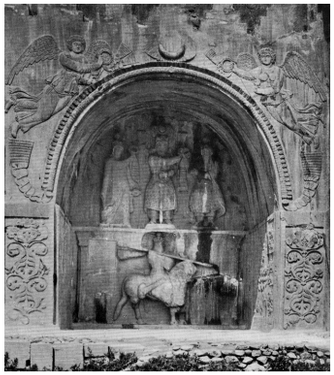


Abb. 92: Der Taq-i Bostan, der grosse Iwan Khusros II, 590–628 n. Chr. Kermanshah, West-Iran. Der Taq-i Bostan zeigt einen grossen, tonnengewölbten Iwan mit einer Investiturszene auf der Rückwand. Khosrow II steht dabei auf einem von Säulen getragenen Podest. Geflügelte Wesen flankieren den Iwan (vergl. auch Abb. 40). Nach Erdmann 1943 (1969): Tafel 8.



Abb. 93: Silberschale aus Quazvin, sasanidisch, 7. Jh. Dm 21 cm. Die Darstellung auf der Schale zeigt einen Herrscher auf einem von zwei Löwen getragenen Klinenthron. Die oben aufgesetzte Mauerkrone zeigt deutlich, dass es sich bei der Nischendarstellung um Architektur handelt. Teheran, Nationalmuseum, Inv. Nr. 904. Nach Seipel 2003: 286.



Abb. 94: Alexander der Grosse,vor einer Nische (Iwan) thronend. Seite aus dem grossen mongo-lischen Schahname, Iran (Täbris?), ca. 1330. Louvre, Paris. Auch im islamischen Persien des 14. Jh. wurde der Herrscher noch ganz nach parthisch/ sasanidischer Art vor einem Iwan thronend dargestellt. Nach Kameroff/Carboni 2002: 53.

5.3.3 Die Nischen zwischen den Registern (Abb. 97)

Die zwischen den Registern mit den *gush*-Motiven stehenden Nischenformen sind wohl eine mustergeschichtlich spätere Zutat. Während die Register mit den Thronträgern auf elamische bzw. mesopotamische Ursprünge des frühen 1. Jahrtausends v. Chr. zurückgehen, dürfte die Nische als herrschaftliches Symbol erst unter den Römern und den Parthern, und anschliessend in der Spätantike die Bedeutung bekommen haben, um die es hier geht.[104]

Die Kombination von Registern mit dazwischen stehender, grosser Nische im *ensi*-Muster findet ihre Vorbilder in der frühen sasanidischen Architektur und später auch in sogdischen Wandgemälden. Im Palast von Ktesiphon wird die zentrale Audienzhalle, der Taq-i Kisra (Bogen des Khosrau), ein mächtiger tonnengewölbter Iwan, von mehreren horizontalen Registern mit Blindnischen flankiert (Abb. 91). Auch in sogdischen Wandgemälden mit Darstellungen religiöser und epischer Motive fanden solch grosse Nischenformen zusammen mit flankierenden Registern starke Verbreitung (Abb. 95, 96). Diese Beispiele dürften auf römisch/parthisch/sasanidische Vorbilder zurückgehen. Vor allem in der sasanidischen Architektur, aber auch in deren Kleinkunst (Abb. 93), haben Darstellungen von Thronnischen eine starke Verbreitung gefunden. Das trifft auch beim grossen Iwan

104 Anzumerken sei hier allerdings, dass schon die sumerischen Monumentalbauten der 2. Hälfte des 4. Jahrtausends v. Chr. an den Fassaden eine Nischengliederung zeigten (siehe Kat. Berlin 2013: 227).

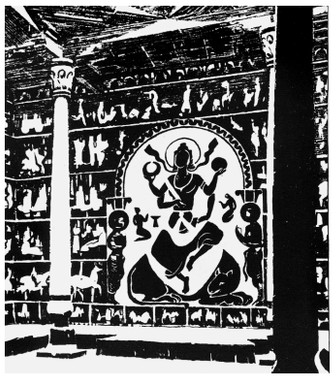


Abb. 95 : Empfangshalle im Haus eines wohlhabenden sogdischen Kaufmanns in Pendjikent. 8. Jhdt. Rekonstruktion von L.L Gurevich. Die gegenüber dem Eingang liegende Hauptwand zeigt eine Darstellung einer in einer Nische auf einem Tier thronenden, vierarmigen Göttin. Die Nische ist gleichsam über die Register von Wandmalereien gelegt. Nach Azarpay 1981: Fig. 3

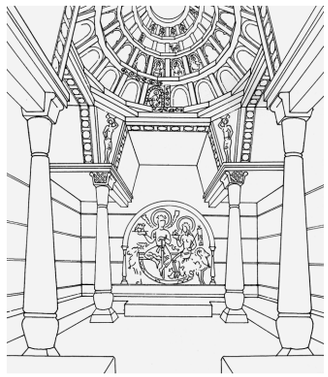


Abb. 96: Ähnliche Situation wie bei Abb. 95, mit Ausnahme der Götterdarstellung in der Nische. Hier thront ein Götterpaar auf einem von Tieren getragenen Klinenthron. Die männliche Gottheit präsentiert auf ihrer Rechten ein Kamel, die weibliche links einen Widder. Laut Marshak wurden in solchen Nischen die zum religiösen Familienkult gehörenden Hauptgottheiten dargestellt. Nach Marshak 2002: Fig. 10.

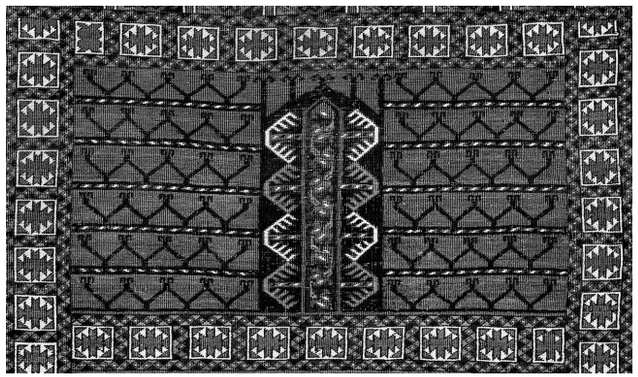


Abb. 97: Unteres grosse Rechteck im Innenfeld des *ensi* Kat. Nr. 35. Die Darstellung zeigt eine Nische (Iwan) im Zentrum, links und rechts davon mehrere übereinander gelagerte Register mit *gush* Motiven (Thronträgern). Das *ensi*-Muster scheint hier dem sasanidisch/sogdischen Vorbild zu folgen, bei dem die Register mit den religiösen und epischen Darstellungen von einer grossen Nische mit einer Gottheit überlagert werden. Beim *ensi*-Muster ist alles stilisiert, und die Gottheit wurde durch eine Blattranke ersetzt. Tierdarstellungen sind möglicherweise in der Form von auf deren Flügel stilisierten Vögeln geblieben.

von Taq-i Bostan zu (Abb. 92). Dieser Iwan mit einem Thronpodest und der Investiturszene von Khosrau II. zeigt eindeutige Parallelen zu den Audienzhallen. Also auch hier ein perfekter Ausdruck herrschaftlicher Repräsentation. Dasselbe trifft zu für die Silberschale in Abb. 93. Auch diese Szene zeigt deutliche Züge von Architektur mit einer abschliessenden Mauerkrone und weist damit starke Ähnlichkeiten zum Iwan des Taq-i Bostan auf.[105] Hubertus von Gall gibt die entsprechenden Erklärungen zu diesen «Thronhallen» und deren Zusammenhang mit der Thronsymbolik.[106] Die Miniaturmalerei auf Abb. 94 belegt diese Art der Throndarstellung noch bis in die islamische Zeit. Sie zeigt Alexander den Grossen in einer Nische thronend, links und rechts davon ist je zweimal die arabische Inschrift *al mulk*, «Herrschaft», zu lesen![107]

Das *ensi*-Muster übernahm also Darstellungen aus unterschiedlichen Epochen, die alle in den Bereich der Repräsentation von Herrschaft und der Thronsymbolik gehören. Dass eine solche Ikonographie Eingang gefunden hat ins Musterrepertoire der turkmenischen Tradition mag seltsam erscheinen. Besser verständlich wird das ganze aber im Kontext mit anderen Teppichmustern, die von den Turkmenen auf ihren Knüpferzeugnissen verwendet wurden und ähnlich tiefe Wurzeln haben.[108] Das *ensi*-Muster ist kein Einzelfall.

105 Die Mauerkrone des Taq-i Bostan ist, obwohl angeschnitten, noch knapp sichtbar am oberen Rand auf Abb. 92.

106 von Gall 1971: 215 ff.

107 Siehe dazu auch die Ausführungen zum durchgeknüpften Zeltband Kat. Nr. 99 im Kapitel «Die Yomut».

108 Z.B. das Zeltband Kat. Nr. 99, oder das *ak su* Muster (sieh das Kapitel «Ein altorientalischer Paradiesgarten».

6. Erste zusammenfassende Überlegungen

Dass der *ensi* bei den Turkmenen in den vergangenen Jahrhunderten vor die Jurten-Tür gehängt wurde, scheint unbestritten. Der normale Türvorhang einer turkmenischen Jurte war aber aus Filz, und wurde *tarp yapar* genannt. In Bezug auf den *ensi* bleibt die Frage: Weshalb gibt es für dessen Gebrauch so wenige Zeugnisse? Es sind bloss fünf. Das steht in krassem Gegensatz zur grossen Zahl der heute bekannten *ensi*, die teils ein beachtliches Alter haben. Einige stammen vermutlich noch aus dem 17. Jahrhundert. Das Fragment des Sarïq-*ensi* Kat. Nr. 37 und das Fragment des Ersarï-*ensi* Kat. Nr. 136 sind Beispiele dafür.

Die vielfältigen Indizien für die Herrschaftssymbolik der Musterelemente des turkmenischen *ensi* sind Beleg dafür, dass es sich nicht um einen üblichen Türvorhang einer normalen Jurte gehandelt haben kann. Vielmehr galt der *ensi* als Ausdruck von Vormachtstellung und hatte die Bedeutung eines Statussymbols, war eine Art Ikone der Macht. Das 1885 von William Simpson angefertigte Aquarell eines Khans der Sarïq mit seiner Frau und seinem Pferd vor seiner reich geschmückten Jurte, an dessen Eingang ein *ensi* hängt, dürfte wohl das Empfangszelt des Khans zeigen und damit seine hervorgehobene soziale Stellung dokumentieren. Für den Empfang der englischen Gesandtschaft der Afghan Boundary Comission (ABC) im Jahre 1885 wurde das Zelt festlich hergerichtet. Man wollte auf die Engländer Eindruck machen. Das ist offensichtlich auch gelungen, denn Simpson, der damals die Rolle eines «Bildberichterstatters» inne hatte, war tatsächlich beeindruckt und hat das Zelt mit allen Insignien festgehalten. Dieses Empfangszelt hebt sich aber nicht nur durch den besonderen Schmuck vom benachbarten Zelt ab, sondern auch durch die weisse Farbe: Das dahinter stehende, gewöhnliche Zelt ist dunkel (braun).[109] Schliesslich ist erstaunlich, dass ein ABC officer in den «Daily News» den Sarïq-Khan als «Lord Mayor», Oberbürgermeister, bezeichnet und erklärt, das Zelt sei dessen Residenz und es «The Mansion House» nennt. Simpsons Zeichnung ist ein Dokument von grosser Rarität mit bisher nicht ausreichend gewürdigtem Informationsgehalt.

Es bleibt die Problematik, ob der *ensi* als Türvorhang nur für Empfänge oder sonstige aussergewöhnlichen Anlässen der Elite verwendet wurde. Die bereits angedeutete grosse Anzahl erhaltener Stücke wirft diesebezüglich Fragen auf. Vorstellbar wäre auch eine andere vielleicht auch zusätzliche, Verwendung als die eines Türvorhangs, vielleicht innerhalb der Jurte als Schmuckbehang. Denkbar ist sogar eine Verwendung ausserhalb des nomadischen Bereichs. Das häufige Vorkommen im 19. Jahrhundert ist aber wohl am ehesten vor dem Hintergrund einer zunehmenden Kommerzialisierung des Teppichknüpfens zu sehen. Auf Grund seiner handlichen Abmessungen erfreute sich der *ensi* mit zunehmendem Markteinfluss im späten 19. Jahrhundert rapide wachsender Beliebtheit.

Lange wurden im *ensi* Überreste schamanistischer Kultur der Nomadenvölker des eurasischen Steppengürtels gesehen. Diese Vermutungen konnte allerdings nie durch historische Quellen oder archäologische Befunde gestützt werden. Viel eher zeigt das Muster eine Überlagerung verschiedener Komponenten altorientalisch/iranischer Ikonographie und Tradition, die alle denselben Hintergrund haben: Das Zurschaustellen von Macht und Vorrangstellung innerhalb der jeweils geltenden sozialen Ordnung.

Wie Sedimente wurden im Verlaufe der Zeit verschiedene Darstellungsformen herrschaftlicher Repräsentation in diesem komplexen und vielschichtigen Musterensemble akkumuliert. Die ursprünglich aus dem Bereich der Thronsymbolik früherer Hochkulturen stammenden Musterelemente und ihre Bedeutung (Stützfigur [*gush*], Vier-Spiralen-Motiv [*sainak*]und Nische [*iwan*]) sind auch von den Turkmenen als Ausdruck von Status und Macht übernommen worden.

Dass entsprechende Vorstellungen bis ins 19. Jahrhundert überdauert haben, belegt in Zentralasien nicht nur das turkmenische *ensi*-Muster, sondern auch der Brauch, dass die Emire von Buchara selbst im späten 19. Jahrhundert bei ihrer Inthronisierung noch auf einem Filzteppich zum Thron getragen wurden.[110] So geschehen mit Sayed Muzaffar ad-Din Bahadur Khan (1860–1885), dem Emir, der den Saf-Tep-

109 Laut Andrews ist das Zelt eines normalen Turkmenen braun (Andrews 1973: 103).

110 Naumkin 1993a: 24. Siehe dazu auch Andrews 1999: 121 für diesen Brauch bei den frühen Türken, und Weatherford 2004: 66 bei Dschingis Khan und den Mongolen.

pich Kat. Nr. 33 für die Bala Hauz Mosche in Buchara als Ersatz für Kat. Nr. 32 fertigen liess.[111]

In Persien waren solche Bräuche ebenfalls noch lange lebendig. Auch der persische Thron aus der Qajaren-Zeit im Golestan-Palast in Teheran (Abb. 51) wird von Figuren getragen. Das *ensi*-Muster und seine «Botschaft» kann daher sinnbildlich verglichen werden mit der Botschaft von König Darius am Felsen von Bisutun. Er fordert dort die Völker des achämenidischen Grossreiches auf, ihm zu folgen (ihn zu «tragen») und Ahuramazda, den Gott zu verehren, der ihn zur Führung auserwählt hat.[112] Auf turkmenische Verhältnisse übertragen könnte das heissen: «Hier findet ihr euren Khan. So lange ihr mir folgt (mich tragt) und die turkmenische Tradition und den Islam in Ehren haltet, wird es euch an nichts fehlen».

7. Neue Erkenntnisse zur Etymologie des Wortes *ensi*

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass Moschkowa den Begriff *ensi* mit «Teppichvorhang für die Jurtentür»[113] übersetzt. Da es sich aber bei *ensi* weder um ein Wort aus dem Türkischen noch aus dem Persischen und auch nicht dem Arabischen handelt, kann von einer Übersetzung nicht die Rede sein. Es handelt sich um eine Umschreibung. Auch die Benennungen für Türe und Jurte haben in diesen drei Sprachen keine Beziehung zum Wort *ensi*. Im Gegenatz dazu steht die Benennung und deren Übersetzung für den Filzvorhang der Jurtentür. Dieser wurde von den Turkmenen mit dem türkischen *tarp yapar* bezeichnet, was wörtlich «schliesst laut» bedeutet.[114] Die Musterung des geknüpften *ensi* ist nicht, wie bisher angenommen, in der nomadischen Kultur verwurzelt, wohl aber jene des *tarp yapar*, des Filzvorhangs für die Jurtentür. Das Muster des *ensi* dürfte seine Wurzeln in den Hochkulturen des Alten Orients haben und in engem Zusammenhang stehen mit der Repräsentation von Herrschaft. Der *ensi* ist ein Statussymbol, das Aushängeschild des Khans, eine Ikone der Macht.

Ist es nun möglich, dass nicht nur die Musterung, sondern auch die Benennung *ensi* auf den Alten Orient zurückgeht? Neueste Erkenntnisse scheinen dies zu bestätigen. Oskar Kaelin, Altorienatlist an der Universität Basel, hat mich darauf aufmerksam gemacht: *Ensí* ist ein sumerischer Herrschertitel und bedeutet «Stadtfürst».[115] Das Reallexikon der Assyriologie bezeichnet im Kapitel «Herrscher» den Titel *ensí* in Städten wie Lagasch ursprünglich als gleichrangig mit *lugal* «König» (wörtlich «grosser Mann»).[116] Das Zeichen *EN* erscheint im Altsumerischen auch im Zusammenhang mit Götternamen wie *en-ki* «Herr der Erde», oder in Titeln wie *en-kul-aba*, «Herr von Kulaba», den Heroenkönige wie Gilgamesch trugen.

Wie aber kommt nun das sumerische Wort *ensí* nach Zentralasien? Einen ersten Hinweis auf die Verwendung dieses Herschertitels ausserhalb Mesopotamiens finden wir bei den Ägyptern. Seit der 1. Dynastie und seit König Narmer ist *nzw*[117] (ausgesprochen *ensí*) für «König» auch in Ägypten belegt. Nach Carsten Peust handelt es sich beim ägyptischen Herschertitel *nzw* (*ensí*) um ein sumerisches Lehnwort. Im weiteren schreibt er: «Es scheint plausibel, dass die Ägypter das Konzept des Staates von den Sumerern kennengelernt und dabei auch einen zentralen Begriff aus diesem Bereich von ihnen übernommen haben. Die Entlehnung des sumerischen Herrschertitels durch die Ägypter passt gut in dieses Szenario».[118] Das darf als Hinweis dafür gedeutet werden, dass *ensí* als Lehnwort auch in den Iran und nach Zentralasien gekommen ist. Zumindest für den Titel *lugal* ist belegt, dass er von achämenidischen Herrschern wie Kyros II. übernommen wurde.[119] Dies ist ein klarer Hinweis auf eine Übernahme mesopotamischer Herrschertitel im iranischen Raum, wenn bisher auch nur für *lugal*, und (noch) nicht für *ensí* belegt. Wie aber schon erwähnt, entsprechen sich die Titel *lugal* und *ensí*.

Weitere Hinweise auf Lehnwörter oder Fremdwörter aus altorientalischen Sprachen ausserhalb Mesopotamiens sind bekannt. So etwa *nisannu*, der ab 2500 v. Chr. belegte akkadische Name des ersten Monats im babylonischen Kalender. *Nisan* bezeichnet heute noch den Monat April sowohl im Persischen und im Kurdischen als auch im Ara-

111 Siehe «Einführung zu den weissgrundigen Saf-Teppichen aus Buchara (Kat. Nr. 32 und 33) im Kapitel «Die Ersarï».
112 Für die Inschrift von Bisutun siehe Koch 1992: 294.
113 Moshkova 1979 (1996): 329.
114 Andrews 1973: 102; 1993a: 12; 1997a: 67.
115 Siehe Kat. Berlin/Mannheim 2013: 215.
116 Reallexikon der Assyriologie: S. 337.
117 Zur Lesung des ägyptischen *nsw* als *ensi* siehe Peust 2007: 60 und 61.
118 Peust 2007: 61.
119 Reallexikon der Assyriologie: 340.

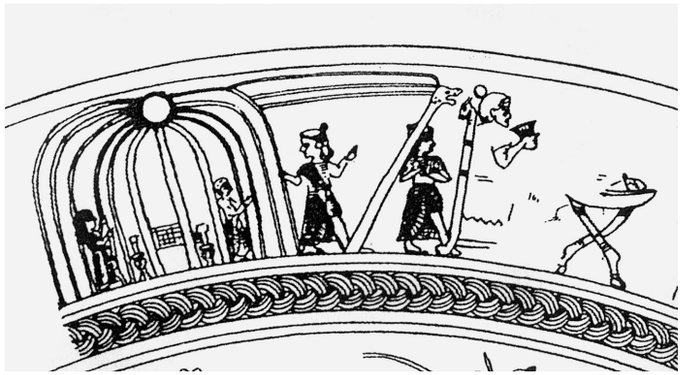


Abb. 98: Ausschnitt aus der Arjan-Schale, Ende 7. oder Anfang 6. Jh. v. Chr. (Abb. 110). Bankettszene vor einer königlichen Jurte. Dies ist einerseits die früheste Darstellung einer Jurte, andererseits aber auch die früheste Darstellung einer Jurte im Zusammenhang mit einem Bankett.



Abb. 99: Szene mit höfischen Damen in einem Garten, safawidische Miniaturmalerei, Herat, um 1520. Vor einer fürstlichen «Jurte» ist ein Baldachin aufgerichtet. Nach Loukonine/Ivanov 2003: Kat. Nr. 170.



Abb. 100: Das Audienzzelt des Khans der Sarïq. Zeichnung nach einem Aquarell von William Simpson, 1885 (siehe Abb. 1).

bischen, Hebräischen und Türkischen. Auch Städtenamen können ähnlich weit zurückreichen. So zum Beispiel Aleppo. Diese Stadt, akkadisch *Halab*, hethitische *Halpa*, ägyptisch *Chalba*, aramäisch *Hlb*, türkisch *Halep*, deutsch Aleppo wird unter diesem Namen erstmals 1900 v. Chr. erwähnt.

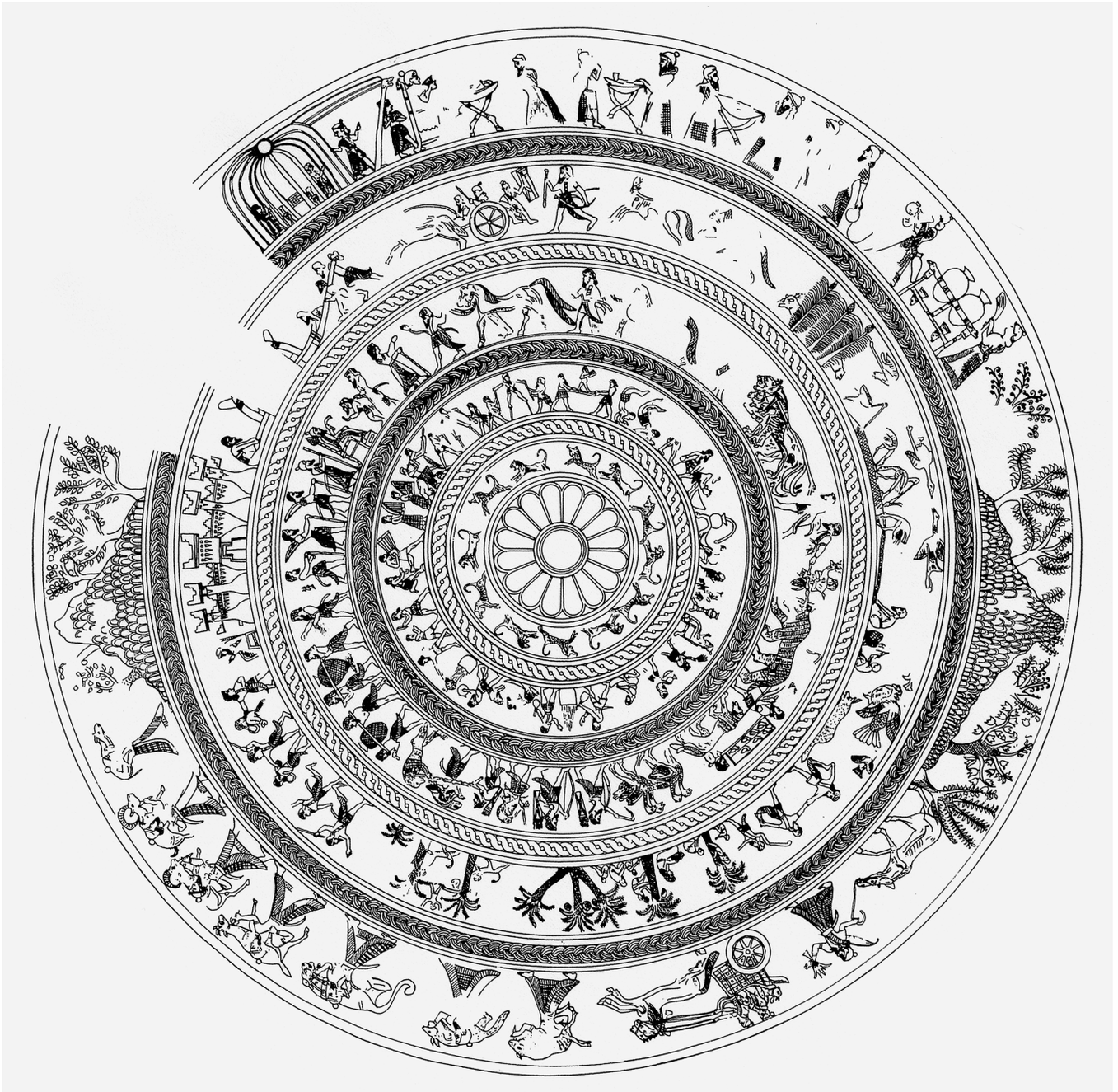
Bei den Turkmenen kennen wir ebenfalls Überlieferungen von Namen, die zwar nicht ganz so weit zurückreichen, aber immerhin bis ins 1. Jahrtausend v. Chr. belegt sind. Die Benennung *sagdaq gül* für das Sekundärmotiv der Salor-*chuval* ist ein Beispiel dafür. *Sagdaq* ist der türkische Name für das Volk der Sogden, der vom 6. Jahrhundert v. Chr. bis ins 10. Jahrhundert n. Chr. in historischen Quellen Irans und Zentralasiens belegt ist. Darüber hinaus hat die Bezeichnung *sagdaq gül* für ein turkmenisches Teppichmuster bis heute überdauert. Das sind zwar «nur» 2600 Jahre, und nicht 4000 Jahre wie im Falle von Aleppo, oder gar annähernd 6000 Jahre wie beim Wort *ensi*.

Wie der sumerische Herrschertitel *ensí* zu den Turkmenen gekommen ist, und ob das turkmenische Wort *ensi* tatsächlich darauf zurückzuführen ist, ist derzeit noch unklar. In Anbetracht der vielen altorientalischen Muster in turkmenischen Teppichen wie dem *ak su*,[120] um nur eines zu nennen, und nicht zuletzt dem *ensi* selber, ist jedoch anzunehmen, dass die Herrscherbezeichnung *ensí* zusammen mit den altorientalischen Mustern vermutlich schon im Übergang vom 4. zum 3. Jahrtausend v. Chr. als altorientalisches Erbe übernommen wurde und sich wie vieles andere bis ins späte 19. Jahrhundert gehalten hat. Die Entlehnung des sumerichen Herrschertitels *ensí* passt nicht nur gut in das Szenario des frühdynastischen Ägyptens, wie Carsten Peust das ausgedrückt hat, es passt auch perfekt zur altorientalisch herrschaftlichen Ikonographie des turkmenischen *ensi*.

8. Abschliessende Bemerkungen zum *ensi* als «Türvorhang»

Einen letzten interessanten Hinweis in Bezug auf den *ensi* liefert die in einem Fürstengrab im südiranischen Arjan gefundene Bronzeschale aus dem späten 7. oder frühen 6. Jahrhundert v. Chr. (Abb. 101). Die Darstellungen in den fünf konzentrischen Registern werden von Xavier Alvarez-Mon als *imago mundi*, als die «Welt» eines Königs mit sei-

120 Siehe das Kapitel «Ein altorientalischer Paradiesgarten».



nen rituellen Pflichten interpretiert.[121] Die Bronzeschale enthält auch die seltene Darstellung einer Jurte (Abb. 98). Sie steht im Zusammenhang mit einer königlichen Jagd und einem anschliessenden rituellen Bankett. Vergleichbare Darstellungen sind aus der islamischen Buchmalerei bekannt, auf denen königliche Jurten mit einem dazugehörigen Baldachin dargestellt sind (Abb. 99). Der *ensi* auf der Zeichnung von Simpson stellt offensichtlich das Ende dieser langen Tradition dar. (Abb. 100).

Es ist denkbar, dass ein *ensi* schon zur Zeit der Arjan-Schale als Schmuck für eine herrschaftliche Jurte verwendet wurde. Angefangen bei der Bezeichnung des Textils, *ensi*, bis hin zu Details seiner Musterung (Dreiteilung des Innenfeldes, Vierspiralen-

121 Alvarez-Mon 2004.

Abb. 101: Die Arjan-Schale, gefunden in einem Grab eines elamischen Fürsten, Iran, Ende 7. oder Anfang 6. Jh. v. Chr. In fünf konzentrischen Registern werden verschiedene Szenen gezeigt, die mit Darstellungen aus dem Urartäischen und assyrischen Bereich vergleichbar sind. Das äusserste Register zeigt zwei Szenen: Eine königliche Jagd und ein anschliessendes rituelles Bankett. Die Szene mit dem Bankett spielt vor einer königlichen Jurte (siehe Abb. 107).
Nach Majizadeh 1992: Fig. 1.

Motiv, und Stützfiguren) deutet alles ins 1. Jahrtausend v. Chr. und auf die Darstellung von Herrschaft hin. Der Pazyryk-Teppich (Abb. 34) steht gleichsam als Pate dafür, dass Knüpfteppiche schon zu jener Zeit die hohe Qualität hatten, wie wir sie von turkmenischen Teppichen kennen.

Der *ensi* könnte folglich im iranischen Zentralasien tatsächlich schon seit dem ersten Jahrtausend v. Chr. als kombinierter Türvorhang und Baldachin verwendet worden sein, wie das auf der Schale aus Arjan dargestellt ist.

9. Überlegungen zur möglichen Herkunft und Bedeutung der dreiteiligen Feldmusterung des turkmenischen *ensi*

Zur Herkunft und Bedeutung der Gestaltung des dreiteiligen Innenfeldes des *ensi*-Musters gibt es bisher nur spärliche Anhaltspunkte.[122] Dieses Gestaltungsprinzip ist auf Orientteppichen selten, neben den *ensi* vielleicht sogar nur ansatzweise auf einigen Kasak-Teppichen aus dem Kaukasus zu finden. Basierend auf der hier vorgelegten Interpretation der einzelnen Musterelemente wie dem *sainak*-Motiv (Abb. 57 – 84), aber vor allem den Registern mit den *gush*-Motiven (Stützfiguren, Abb. 37 – 52) und den darüber gelegten Nischen (Abb. 85 – 91), im Zusammenhang mit altorientalischer Herrschafts- und Thronsymbolik eröffnen sich neue Möglichkeiten der Deutung dieses Gestaltungsprinzips.

Die Ähnlichkeiten der dreiteiligen Gestaltung des Innenfeldes des *ensi* (Abb. 103) zu den dreiteilig gestalteten Fassaden der achämenidischen Felsengräber in Naqsh-i Rustam (Abb. 102) sind mir schon vor längerer Zeit aufgefallen. Sie schienen aber bisher eher zufällig und zeitlich zu weit auseinender liegend. Dies hat sich nun im Zusammenhang mit der Interpretation des *gush*-Motivs als Thronträger und vor allem mit der möglichen Etymologie des Namens *ensi* als sumerisches Lehnwort relativiert. Die Komposition des *ensi*-Musters könnte tatsächlich in einem Zusammenhang stehen mit der Komposition der achämenidischen Felsengräber in Naqsh-i Rustam.

9.1 Die Ähnlichkeiten zwischen dem *ensi*-Muster und den achämenidischen Felsengräbern (Abb. 102 und 103)

Was als Erstes ins Auge springt, ist die gemeinsame Art der Gliederung der Komposition in drei Felder: Ein schmales, rechteckiges Feld in der Mitte, und darüber und darunter je ein höheres, zum Quadrat tendierendes Feld. Während im schmalen mittleren Rechteck der achämenidische Felsengräber eine Palastfassade zu sehen ist, zeigt der *ensi* lediglich ein geometrisches Muster. Das obere Feld hingegen zeigt eine weitere, wichtige Parallele bei beiden Mustern. In den achämenidischen Felsengräbern ist eine kultische Szene dargestellt mit dem Herrscher, der auf einem grossen Podest in der Form eines Thronhockers steht. Dieses Podest wird von 28 Stützfiguren in zwei Registern, den Repräsentanten der 28 Satrapien des achämenidischen Reiches, getragen.[123] Eine vergleichbare Darstellung findet sich in den beiden grösseren Feldern des *ensi*-Musters. Auch dort sind Stützfiguren in Registern[124] dargestellt, allerdings stark stilisiert, und an Stelle des Herrschers steht ein herrschaftliches Symbol, eine grosse (Thron-) Nische,[125] die im Verlaufe der Zeit möglicherweise an Stelle des Herrschers auf den Felsengräbern getreten ist. Auf den achämenidischen Felsengräbern zeigt das Feld unterhalb der Palastfassade lediglich eine geglättete Fläche. Deren Bedeutung ist bisher ungeklärt, sie geht aber mit grosser Wahrscheinlichkeit auf frühere achämenidische, vielleicht sogar elamische Vorbilder zurück.

Wie aber ist nun diese ungewöhnliche Art der Darstellung auf den achämenidischen Gräbern zu erklären? Wie kommt es, dass zwei oder gar drei Darstellungsebenen übereinander stehen? Mehrgeschossige Bauten dieser Art gab es in der achämenidischen Palastarchitektur keine, und in den Grabdarstellungen Register mit narrativem Charak-

122 Hoffmeister und Tsareva in Eiland 2003.

123 Stronach beschreibt diese Szenerie treffend als «Darstellung achämenidischer Weltherrschaft» (Stronach 1993: 28).

124 Siehe Abschnitt «5.3.1.1 Die frühen Formen der Stützfiguren (Abb. 37 – 41)».

125 Siehe Abschnitt «5.3.3 Die Nischen zwischen den Registern (Abb. 91)».



Abb. 102: Achämenidisches Felsengrab, Naksh-i Rustam. 5. Jh. v. Chr. Nach Flandin-Coste 1848: Pl. 173.



Abb. 103: Teke-*ensi*, Kat. Nr. 50, 114 x 156 cm (unterer *alem* nur noch teilweise vorhanden), 18. Jh. Privatsammlung.

ter zu sehen, ist auch eher unwahrscheinlich. Hat das dreiteilige *ensi*-Muster dieselben Hintergründe? Eine wahrscheinliche Erklärung bieten Vorbilder aus der altorientalischen Welt Ägyptens und Mesopotamiens.

9.2 Die altorientalische Art der Darstellung von Hintergrund- und Vordergrundszenen (Abb. 104 – 110)

Mangels einer perspektivischen Darstellung haben Künstler der altorientalischen Kulturen zu einem «Trick» gegriffen: Sie stellten Hintergrundszenen einfach oberhalb von Vordergrundszenen. Diese Art der Darstellung ist seit der Mitte des 2. Jahrtausends v. Chr. belegt.

(1)Ein Beispiel dafür zeigt Abb. 104, eine Szene aus einem Papyrus aus der Zeit Ramses II (ca. 1303 – 1213 v. Chr.). Der König hält die Mitte eines Seiles, an dem an beiden Enden je acht Personen in zwei Reihen ziehen. Das ganze soll an die Aufrichtung eines Djed-Pfeilers erinnern, wobei Ramses die Rolle des Pfeilers einnimmt. Die Reihe mit den acht Personen im Hintergrund wurde dabei einfach über die Reihe mit den acht Personen im Vordergrund gestellt, um sie sichtbar zu machen.

(2) Beispiele aus Mesopotamien folgen im frühen 1. Jahrtausend v. Chr. Abb. 105 zeigt ein Relief aus dem Palast Assurnasirpals II. (883 – 859 v. Chr.) mit der Darstellung von Pferden: Im Vordergrund stehen die Pferde an einem Futtertrog, und im Hintergerund (darübergestellt) werden sie von einem Stallknecht gebürstet. Ein weiteres Beispiel (Abb. 106), diesmal aus dem Bereich der Architektur, stammt von einem Bronzetor des Palastes des assyrischen Königs Salmanassar III. (859 – 824 v. Chr.). Die Darstellung zeigt eine chaldäische Stadt mit zwei Mauerringen.

Darstellungen dieser Art dürften als Vorbild der achämenidischen Grabanalagen von Naqsh-i Rustam seit Dareios I. (549 – 486 v. Chr.) gedient haben (Abb. 106). Denkbar wäre folgende Interpretation der Darstellung: Im Zentrum steht die Fassade eines Palastes (die Achämeniden kannten keine Tempel). Oberhalb derselben, d.h. dahinter, ist eine kultische Handlung dargestellt, die sich in einem Innenhof des Palastes (z.B. im Schatzhaus von Persepolis, welches einen Innenhof hatte) abgespielt haben könnte. Unterhalb der Palastfassade, (davor?) befindet sich eine ungemusterte, geglättete Fläche. Diese sowie die Palastfassade darüber haben die Achämeniden von den Medern übernommen, die sehr ähnliche, allerdings wesentlich kleinere, Gräber in den Fels geschlagen hatten (Abb. 107). Was in der achämenidischen Grabarchitektur seit Dareios I. neu dazu kam, ist die altorientalische Art der Darstellung von Hintergrundszenen, die über den Vordergrund gestellt wurden.

Eine den achämenidischen Felsengräbern verwandte Fassadenkomposition zeigen die aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. stammenden nabatäischen Felsengräber in Petra, Jordanien (Abb. 109). Auch dort steht eine Tempelfassade mit der darüber gestellten Darstellung eines Innenhofes mit einem Säulenumgang und einem kleinen Rundtempel.[126]

126 Siehe Kat. Basel 2012: 114.

...Szenen im Hintergrund wurden einfach über dem Vordergrund plaziert... (Collin 2008: 30, zum Thema Darstellungspraktiken der Assyrer)

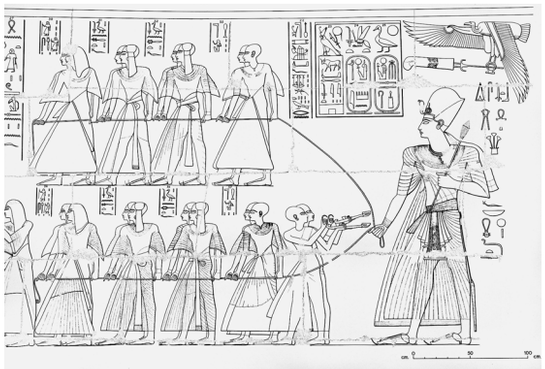


Fig. 104: Darstellung aus dem Fest Sokars. Vor Sokars Henu-Barke stehend hält der König (Ramses II., 1279 – 1213) ein Seil in der Mitte, an dessen Enden sechzehn Männer in zwei Reihen ziehen. Dies soll an die Aufrichtung des Djed-Pfeilers erinnern, wobei der König die Rolle des Pfeilers übernimmt. Die hintere Reihe von acht Männern wird einfach über die Vordere Reihen gestellt, um sie sichtbar zu machen. Nach Medinet Habu, University of Chicago Oriental Institute Publications 1940, vol. IV, plate 224.

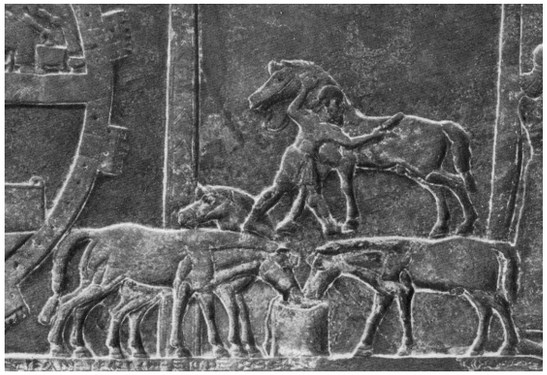


Fig. 105: Pferdepflege in einem assyrischen Armeelager. Szenen im Hintergrund wurden einfach über dem Vordergrund plaziert. Das entsprach einer gängigen Darstellungspraxis auf assyrischen Reliefs des 9. – 7. Jh. v. Chr. Orthostatenplatte aus dem Palast Assurnasirpals II., 883 – 859 v. Chr. Nach Schäfer/Andrae 1925: 536.

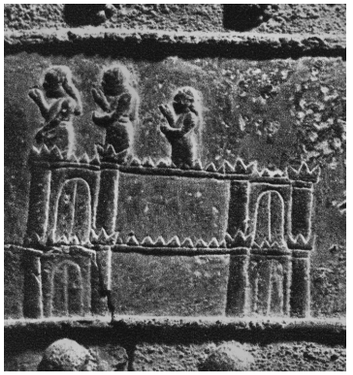


Fig. 106: Assyrische Stadtansicht, Bronzetor von Balawat aus der Zeit von Salmanassar III, 859 – 824 v. Chr. Dies stellt kein zweistöckiges Gebäude dar, sonden eine Stadt mit zwei konzentrischen Mauerringen. Szenen im Hintergrund wurden einfach über dem Vordergrund gestellt. Nach Barnett/Forman o.J.: Tafel 165.

(3) Ein drittes Beispiel einer Tempeldarstellung, die mit derjenigen der nabatäischen Felsengräber in Petra vergleichbar ist und die gleichfalls auf die assyrische Darstellungspraxis zurückzugehen scheint, zeigt ein Tempel aus dem frühen 3. Jahrhundert n. Chr. (Abb. 110). Auf der Vorderseite einer Münze ist eine Tempelanlage mit einem von Säulen gestützten Vorbau und einem dahinter liegenden Innenhof mit einem Säulenumgang zu sehen. An Stelle des Rundtempels auf der nabatäischen Grabfassade steht ein grosser Konus. Es handelt sich dabei um einen Tempel der Göttin Astarte mit ihrem Kultsymbol im Innenhof. Diese Münze bestätigt, dass eine solche Darstellungspraxis – der Hintergrund über den Vordergrund gestellt – im Alten Orient bis mindestens ins 3. Jahrhundert n. Chr. geläufig war.[127]

9.2.1 Hintergrund- über Vordergrundszene:
Eine mögliche Erklärung für die Gestaltung das *ensi*-Musters

Es ist hiermit nicht gemeint, das *ensi*-Muster ahme die Felsgräber in Naqsh-i Rustam oder den Astarte-Tempel in Byblos nach. Vielmehr dürfte es sich beim *ensi* um eine Darstellungspraxis handeln, die demselben altorientalischen Kompositionsprinzip folgt, dem auch diese Grabmäler und Tempeldarstellungen zu Grunde liegen. Es könnte sein,

127 See also Brunner-Traut 1990. She calls this type of represenation «aspective», in contrast to «perspective» (Aspektive im Gegensatz zu Perspektive).

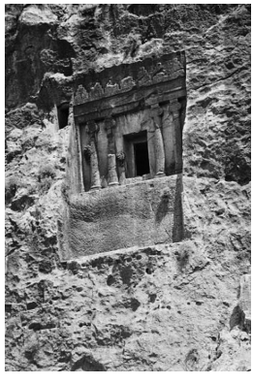


Abb. 107: Da-u Dukhtar, spät-medisches oder früh-achämenidisches Felsengrab (640 – 560 B.C.). Vorgänger der achämenidischen Felsengräber in Naqsch-i Rostam (Abb. 95). Nach Herzfeld 1941 (1988): Plate XXXV.



Abb. 108: Achämenidisches Felsengrab, Naksh-i Rustam. 5. Jh. v. Chr. Der obere Teil zeigt eine Zeremonie mit dem das Feuer verehrenden König, darüber Ahura Mazda. Im mittleren Teil befindet sich der Zugang zu den Grabkammern. Nach Flandin-Coste 1848: Pl. 173.



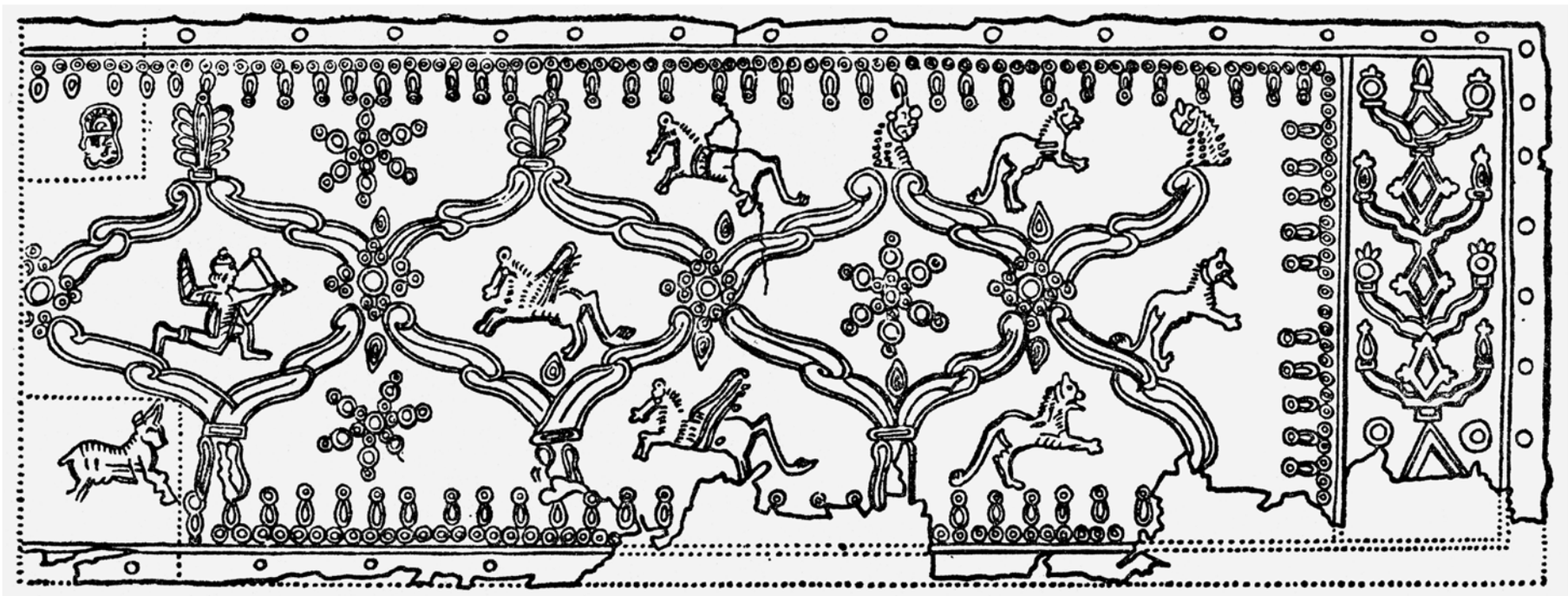
Abb. 109: Fasade des Khazneh, nabatäisches Felsengrab, Petra. Spätes 1. Jh. v. Chr. Nach Kat. Basel 2012: 219, Abb. 2. (Datierung S. 113).



Abb. 110: Bronzemünze, Byblos, Kaiser Macrinus (217–218) Inschrift *HIEROS BYBLOY,* "Das heilige Byblos".

dass das, was übereinander dargestellt ist, hintereinander zu denken wäre. Was genau beim *ensi* damit gemeint ist, muss derzeit noch offen bleiben, die Darstellung eines Palastes wäre lediglich eine mögliche Hypothese. Auf den achämenidischen Felsengräbern wäre auch die Darstellung eines dualistischen Weltbildes denkbar: Die Gegenätze von Innen und Aussen, von ungeordnet oder unstrukturiert und geordnet, oder strukturiert, von Chaos und Kosmos.

Dasselbe liesse sich auch auf das *ensi*-Muster übertragen. Das untere Drittel das Innenfeldes ist fast ausnahmslos kleiner als das obere. Viele Teke-*ensi*, vor allem ältere Stücke, zeigen im unteren Drittel fünf Register mit Stützfiguren, im oberen hingegen sieben. Das könnte dahin gedeutet werden, dass die beiden Bereiche eine unterschiedliche Bedeutung hatten und im Sinne eines soeben beschriebenen dualistischen Weltbildes gedeutet werden könnten (fünf [4+1] für die Erde und sieben für den [die 7] Himmel).



Ein altorientalischer Paradiesgarten

Das turkmenische *ak su*-Muster

Einführung

Das *ak su* ist ein altes und seltenes turkmenisches Teppichmuster (Abb. 12). Am häufigsten findet es sich bei Stammesgruppen im Südwesten Turkmenistans,[1] die unter Yomut subsumiert werden, seltener bei den Salor, den Sarïq, den Teke und den Ersarï (vergl. Abb. 41–44).[2] Bei turkmenischen Stammesgruppen aus dem Norden ist es erst im späten 19. Jahrhundert zu beobachten. Vom 17. bis ins frühe 19. Jahrhundert erscheint es zudem ausschliesslich auf kleinen Formaten. Erst ab der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts kommt es auch auf grösseren Erzeugnissen vor wie beispielsweise einem *kapunuk* der Ersarï[3] und sogar auf einem *khali* der Chowdur.[4] Diese späte Wiederverwendung eines alten Musters ist auch bei anderen seltenen Mustern wie dem «Adler»-*gül* und dem «compound»-*gül* zu beobachten. Man könnte von einem «revival» alter Muster im späten 19. Jahrhundert sprechen.

Mit wenigen Ausnahmen ist das *ak su*-Muster auch ausserhalb der turkmenischen Tradition belegt, etwa auf Arbeiten der benachbarten Kordi im persischen Khorasan.[5]

Das *ak su*-Muster ist zwar selten, es gehört aber zum «Urgestein» turkmenischer Teppichmuster, zu einer Gruppe von Mustern, die vermutlich auf mesopotamische Vorbilder aus der ersten Hälfte des 1. Jahrtausends v. Chr. zurückgeht. Dazu sind auch zu rechnen: das *sajnak*- und das *gush*-Motiv der *ensi*[6] sowie gewisse Formen von Lebensbäumen in den *alem* von Salor-*chuval* (vergl. Kat. Nr. 11) wie auch in den Bordüren einer kleinen Gruppe von Teke-*ensi* (Kat. Nr. 50). Auch die *kochanak*-Bordüre der Salor-*chuval* (Kat. Nr. 11–15) sowie eine spezielle Form von Granatapfelbäumen auf turkmenischen *aq yüp* (z.B. Kat. Nr. 53) gehören zu dieser Gruppe.

Nicht nur in Zentralasien wurden in der ersten Hälfte des 1. Jahrtausends v. Chr. Muster aus Mesopotamien übernommen, sondern

1 Vergl, Kat. Nr. 111 mit Vergleichsstücken.
2 Vergl. Kat. Nr. 9 mit Vergleichsstücken.
3 Azadi 1975: Nr. 43.
4 Loges 1978: Nr. 67.

Abb. links: Fragment eines Gürtelbeschlags aus getriebenem Bronzeblech, Urartu, Breite 10.6 cm, 7. Jh. v. Chr. Dargestellt ist eine Jagdszene in einem von Wasserläufen durchzogenen Garten. Nach Ghirshman 1964: Abb. 571.

5 Thompson 2008: 184–185, Soumak; Stanzer 1988: 213, Knüpfteppich. Interessanterweise trifft dies in sehr ähnlicher Form auch für das «Adler»-*gül* und das «compound»-*gül* zu. Auch diese beiden Muster sind bei den Kordi belegt (Stanzer 1988: 213).
6 Siehe das Kapitel «Der turkmenische *ensi*», Abb. 30–50.

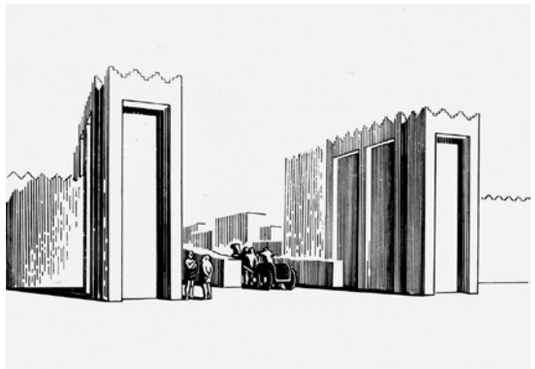


Abb. 1: Das Stadttor von Altyn Tepe, 3. Jt. v. Chr., Rekonstruktion. Zwei mächtige Pylonen bildeten die 15 Meter breite Einfahrt zur Stadt. Nach Masson 1982: 35.

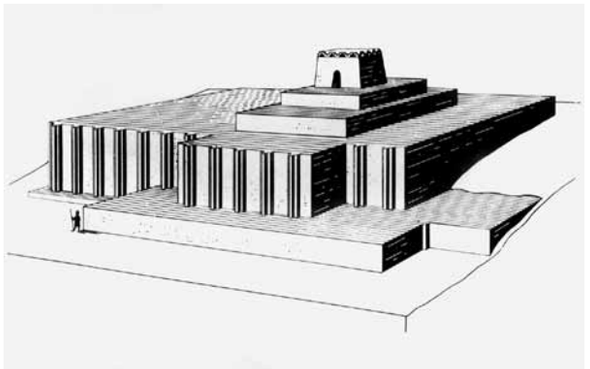


Abb. 2: Altyn Tepe, Kultanlage mit einem kleinen Tempel auf einer 12 Meter hohen, an einen Hügel aus Ablagerungen früherer Bauten errichteten vierstufigen Plattform, 3. Jt. v. Chr., Rekonstruktion von Masson. Diese Art des Tempelbaus auf einer terrassenartigen Plattform geht vermutlich auf Vorbilder aus Susa (spätes 5. Jt. v. Chr.) und/oder Uruk (4. Jt. v. Chr.) zurück. Nach Masson 1982: 31.



Abb. 3: Weibliches Idol, H. 14 cm, spätes 3. Jt. v. Chr., Ishtar-Tempel, Mari, Syrien. National Museum Aleppo, Syrien. Nach Aruz et al. 2003: Nr. 107a.



Abb. 4: Weibliches Idol, H. 8.7 cm, spätes 3. Jt. v. Chr., elamisch, Susa, Iran. Musée du Louvre, Paris. Nach Harper et al. 1992: Nr. 119.



Abb. 5: Weibliches Idol, spätes 3. Jt. v. Chr. Altyn Tepe, Turkmenistan. Nach Rossi-Osmida et al. 1996: 41.

auch von den Skythen und den Griechen. Bei den Skythen zeigt sich das im Hortfund von Ziwjie in Iran[7] und den Funden von Kelermes im nordöstlichen Schwarzmeergebiet.[8] Bei den Griechen ist der orientalische Einfluss vor allem in der Vasenmalerei zu beobachten. Man spricht dort von einem «orientalisierenden Stil».[9] Wie kam es aber in Zentralasien zu solchen Musteradaptionen aus dem fernen Mesopotamien?

Frühe Kontakte zu Elam, Mesopotamien und zur Induskultur

Kulturelle Beziehungen zwischen den Oasen Zentralasiens und Iran sowie Mesopotamien gab es schon seit dem späten 4. Jahrtausend v. Chr. Altyn Tepe hat sich ab 3200 v. Chr. zu einer bronzezeitlichen Stadt entwickelt, deren kultureller Höhepunkt zwischen 2600 und 2100 v. Chr. lag. Das Stadttor des ummauerten Altyn Tepe (Abb. 1) erinnert an die imposanten Tore mesopotamischer Städte.[10] Neben Altyn Tepe war Sarazm im östlicher gelegenen Serafschan-Tal ein weiteres wichtiges bronzezeitliches Zentrum. An beiden Orten wurden Kultanlagen mit mächtigen, auf terrassenartigen Plattformen gebauten Stufentürmen freigelegt (Abb. 2). Der russische Archäologe Masson, der an den Ausgrabungen beider Orte beteiligt war, sah in diesen Stufentürmen Ähnlichkeiten zu den *Zikkurat* Mesopotamiens.[11] Ähnliche Stufentürme wurden auch in Tepe-Sialk (Iran, nahe Kaschan, ca. 2900 v. Chr.), Tureng-Tepe (Nordost-Iran, nahe Astarabad/Gurgan), Mundigak (Afghanistan, nahe Kandahar) und Shahr-i Sokhta (Ost-Iran, Grenze zu Sistan, Pakistan) gefunden.[12] Eine Vorstufe dieser Stufentürme (*Zikkurat*) sieht die Iranistin Heidemarie Koch in einer Tempelanlage in Susa, die im späten 5. Jahrtausend v. Chr. auf einer zweistufigen, künstlich errichteten Plattform von 80 × 80 m Grundfläche und 10 m Höhe gebaut wurde. Dieser elamische Bau in Susa ist

7 Ghirshman 1964: 98 ff.
8 Schiltz 1994: Abb. 65–69.
9 Boardman 1998: 83.
10 Baumer 2012: 66.
11 Masson 1982: 31, 35.
12 Baumer 2012: 68, 69; Aruz et al. 2003: 349; Tosi et al. 1992: 199, 206, 215.



Abb. 6: Kleine Statue einer thronenden Priesterin, Mari, Syrien, Ninni-zaza Tempel, 2550 – 2250 v. Chr., H. 23 cm. Nach Aruz et al. 203: 153, Nr. 92a.



Abb. 7: Statue einer Frau, H. 14.9 cm, aus Chafadschi, nördlich von Bagdad, Irak, ca. 2500 v. Chr. Nach Moortgat 1982: Tafel 97.



Abb. 8: Statue der thronenden Göttin Narundi/Narunte, Susa, Iran, nach dem Vorbild der akkadischen Göttin Ishtar, H. 109 cm, ca. 2100 v. Chr. Nach Harper et al. 1992: 91.



Abb. 9: Statuette einer sitzenden Prinzessin oder Priesterin (?), Baktrien oder Margiana (Gonur), oder Iran, 2000–1650 v. Chr. Die Priesterin trägt einen *kaunakes* nach mesopotamischem Vorbild. Nach Sarianidi 1986: 125.



Abb. 10: Statuette einer sitzenden Prinzessin oder Priesterin (?), Baktrien oder Margiana (Gonur?), H. 9 cm, 2000–1650 v. Chr. Die Priesterin trägt einen *kaunakes* nach mesopotamischem Vorbild. The Metropolitan Museum of Art, New York. Nach Aruz et al. 2003: 368, Nr. 259b.

nicht nur älter als die mesopotamischen und zentralasiatischen Kultanlagen, Koch führt auch die sumerische Bezeichnung *Zikkurat* auf die elamische Sprache zurück: die elamische Wortwurzel *zik* bedeutet «aufschütten».[13]

Auch die in Altyn Tepe gefundenen stilisierten weiblichen Idole (Abb. 5) dürften auf sumerische und proto-elamische Vorbilder zurückgehen (Abb. 3 und 4). In den Zeichen, die diesen Idolen in den Leib geritzt wurden (auf Abb. 5 eine Ähre oder ein Zweig), sieht Masson Analogien zur proto-elamischen Piktographie.[14]

Die Domestizierung des Kamels und die Übernahme des vierrädrigen Wagens in Altyn Tepe und Goeksyur ermöglichten und förderten den Handel nicht nur mit Mesopotamien, sondern auch mit den Kulturen des Serafschan-Tals (Sarazm I-III) und des Indus-Tals (Mohendjo Daro). Dies belegen archäologische Funde aus der Zeit um 3000 v. Chr. für Objekte der Indus-Kultur, z.B. aus dem Grab der «Prinzessin aus Sarazm».[15]

Weitere Parallelen zu Iran und Mesopotamien sind auch in der ersten Hälfte des 2. Jahrtausends v. Chr. in Gonur im Murgab-Delta nachweisbar. Dort wurden kleine weibliche Figuren in grosser Zahl gefunden (Abb. 9 und 10), die Kleidung nach dem Vorbild sumerischer *kaunakes*[16] (Zottelröcke) tragen (Abb. 6–8). In Sumer und Akkad war diese Kleidung für Gottheiten, Könige und Priester im 3. Jahrtausend v. Chr. üblich. Die weiblichen Figuren aus Gonur mit ihren *kaunakes*

13 Koch 2006: 6–7. Dem hält der Altorientalist Oskar Kaelin allerdings entgegen, dass das akkadische Wort für Stufenturm *Zikkurat (z q r)* auf das ägyptische Lexem (s q l/r) für «erhöhen, hoch machen», zurückgeht, also ein ägyptisches Lehnwort ist (Kaelin 2007). In der Tat sind die ersten ägyptischen Stufenpyramiden um ein paar hundert Jahre älter als die ersten mesopotamischen Stufentürme. Bei den von Koch zitierten elamischen Tempelanlagen handelt es sich eher um Terrassen mit einem darauf gebauten Tempel, und noch nicht um eigentliche Stufentürme wie die erste *Zikkurat von Ur*.

14 Masson 1982: 39.

15 Baumer 2012: 73.

16 Hirsch 1991.

werden von den Archäologen auf die mesopotamische Göttin Inana oder Ishtar zurückgeführt. Inana hat sich in Sogdien als Nana bis zur Islamisierung im 8./9. Jahrhundert n. Chr. erhalten.[17] Auch die frühen Schriften Zentralasiens – die parthische, choresmische, sogdische und baktrische – gehen auf das Aramäische und somit auf Mesopotamien zurück.[18]

Bronzezeitliche Anlagen wie Gonur (2000 – 1650 v. Chr.) waren schliesslich die Vorläufer zentralasiatischer Städte mit einer Stadtmauer, Wohnquartieren (*Shahristan*) und einer Zitadelle (*Ark*). In einem Grab einer Angehörigen der Führungsschicht in Gonur wurde neben einem Siegel aus Harappa (Indus-Kultur) auch ein Schminkstift aus Ägypten gefunden.[19]

Das turkmenische *ak su*-Muster und seine Vorbilder

Die grösste Ähnlichkeit zwischen einem altorientalischen Muster und dem turkmenischen *ak su*-Muster finden wir in der Dekoration eines skythischen Prunkgürtels aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. (Abb. 11 und 12).

Die Verwandtschaft zwischen dem turkmenischen Teppichmuster und dem Muster des skythischen Gürtelblechs geht dabei weit über eine rein formale Ähnlichkeit hinaus. Neben der Form ist nämlich auch die Benennung und die Bedeutung des Musters über einen Zeitraum von mehr als 2500 Jahren erhalten geblieben.

A*k su* ist türkisch (turkmenisch) und bedeutet wörtlich «weisses Wasser». Nicholas Purdon übersetzt die Benennung aber nicht nur mit «white water», sondern interessanterweise auch mit «stream».[20] «Fluss, Bach, fliessendes Gewässer oder einfach Wasserlauf» passen bestens zu dem, was mit dem Begriff *ak su* und dem dazugehörenden Gittermuster in Zusammenhang zu stehen scheint. «Weisses Wasser» dürfte ein Synonym sein für «reines Wasser», möglicherweise für «Trinkwasser», oder sogar für «Lebenswasser». Die sumerische Wassergöttin auf Abb. 25 zeigt dies mit ihrer auf das Wesentliche reduzierten symbolischen Formensprache deutlich. In ihren Händen hält sie ein Gefäss, den Urquell, aus dem alle Wasser entspringen und sich in die vier Himmelsrichtungen verteilen. Der Ort dieses Urquells ist identisch mit dem Ort, an dem auch der Baum des Lebens wächst. Aus dem Gefäss der Göttin fliessen nicht nur die Weltenströme, es entspringt aus ihm auch eine Pflanze, eine symbolische Darstellung des Lebensbaumes.

Solche Darstellungen ziehen sich wie ein roter Faden durch die Kulturgeschichte des Alten Orients. Darstellungen von Landschaften mit Wasserläufen, an denen Pflanzen wachsen, Tiere sich tummeln und Rituale vollzogen werden, finden sich schon früh (Abb. 21 – 27) und

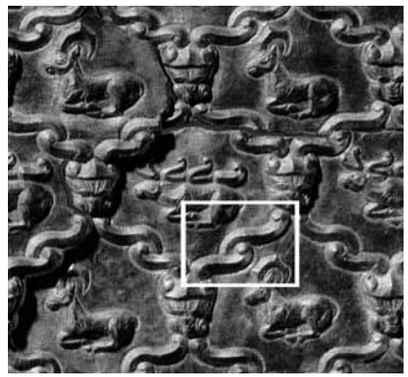


Abb. 11 Das «*ak su*»-Muster in skythischem Tierstil. Im weissen Rechteck sind zwei der geschweiften Klammern (Voluten) hervorgehoben, die das Gitterwerk bilden, welches Wasserläufe darstellt. Ausschnitt aus dem Gürtelbeschlag Abb. 20, 6. Jh. v. Chr., angeblicher Hortfund aus Ziwiye, Iran. Nach Ghirshman 1964: Abb. 143, 146.

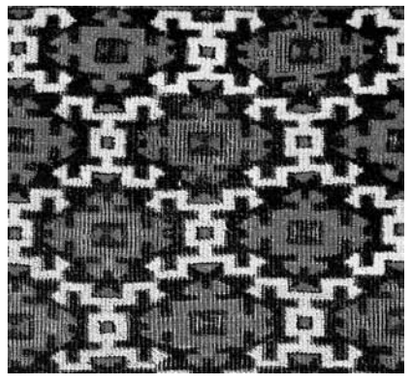


Abb. 12: Ausschnitt aus der Salor-*torba* Kat. Nr. 9, 17./18. Jh. Das turkmenische *ak su*-Muster zeigt erstaunliche formale Parallelen zum Muster des skythischen Gürtelbeschlags auf Abb. 11.

17 Baumer 2012: 112.
18 Baumer 2012: 203.
19 Baumer 2012: 76.
20 Purdon 1996: 50.

haben bis in unsere Zeit überlebt. Das turkmenische *ak su*-Muster ist ein Beispiel dafür, wenn auch in stark abstrahierter Form (Abb. 12).

Die früheste Darstellung einer Landschaft mit einem von Pflanzen bestandenen Flusslauf und Tieren zeigt ein Silbergefäss aus der Majkop-Kultur aus dem nordöstlichen Schwarzmeergebiet. Diese Kultur datiert aus der Zeit des späten 4. bis frühen 3. Jahrtausends v. Chr. (Abb. 21 und 22). Eine der frühesten Darstellungen von Wasserläufen in der Form eines Gitterwerks findet sich auf dem Fragment einer Stele des sumerischen Königs Gudea (Abb. 13), gefolgt von einer elamischen Stele aus Susa (Abb. 14). Letztere war ursprünglich stattliche 260 cm hoch. Abb. 14 zeigt gut die untere Hälfte davon.

Die urartäischen und skythischen Gürtelbleche

Die turkmenische Musterbenennung *ak su* erschliesst neue Zusammenhänge zwischen dem turkmenischen Teppichmuster und den bereits vorgestellten Mustern auf urartäischen und skythischen Gürtelblechen des 7. und 6. Jahrhunderts v. Chr. (Abb. 17 – 20). Diese Zusammenhänge beziehen sich nicht nur auf die formale Ähnlichkeit der Musterung, sondern auch auf deren mythologische Bedeutung. Das wollen wir uns im folgenden etwas genauer ansehen. Das skythische Beispiel sei hier deswegen vorweggenommen, weil es sich für einen Vergleich mit dem turkmenischen Teppichmuster besser eignet.

Der aus getriebenem Goldblech gefertigte Gürtel (Abb. 11 und 20) stammt aus der Hinterlassenschaft eines skythischen Fürsten.[21] Er gehört zu einem Zufallsfund aus den 1950er-Jahren, bekannt als «Schatz von Ziwiye». Ghirshman bezeichnet diesen Gürteldekor (Abb. 11) als eine Mischung aus urartäischem Gitterwerk und skythischen Tierdarstellungen, angefertigt wohl unter dem Einfluss des skythischen Auftraggebers und der Mode des 7./6. Jahrhunderts v. Chr. Urartäische Einflüsse sind in der skythischen Kunst immer wieder zu beobachten. Auch Funde skythischer Goldschmiedearbeiten aus Kelermes im östlichen Schwarzmeergebiet (Kurgan 1) zeigen solche Einflüsse.[22] Reich dekorierte Prunkgürtel aus getriebenem Bronzeblech waren beliebte Prestigeobjekte der Führungsschicht Urartus.[23]

Für eine urartäische Herkunft der Musterkomposition des skythischen Gürtels dürfte folgendes sprechen: Beide Gürtel, der urartäische[24] (Abb. 17) und der skythische, (Abb 11 und 20) zeigen eine Kombination von einem Gitterwerk im Feld und einem Lebensbaum bei der Schliesse.[25] Bei beiden Gürteln ist ausserdem das Gitterwerk wie auch der Lebensbaum aus den gleichen, aus Voluten abgeleiteten «geschweiften Klammern» zusammengefügt (vergl. Abb. 11, weisses Rechteck).[26] Ghirshman beschreibt das Gitterwerk des skythischen Gürtels als «durch geschweifte Klammern gebildete rhombische Felder, die an den Eckpunkten durch Löwenköpfe verbunden sind».[27] Bartel Hrouda spricht von einem «Gürtelbeschlag mit Voluten- und Tierdekor»,[28] damit auf die vermutliche Herkunft der «Bausteine» des Gitterwerks hinweisend. Das bei Hrouda abgebildete Fragment des Fogg Art Museum (Cambridge, Mass.) zeigt die linke untere Ecke des skythischen Prunkgürtels. Dieses Fragment belegt, dass auch beim skythischen Gürtelbeschlag der Lebensbaum auf der rechten Seite zu finden war.

21 Ghirshman 1964: Abb. 143, 146 und 571.

22 Siehe Schiltz 1994: Abb. 65 – 69.

23 Kellner (1991) zählt in seiner Monographie zum Thema «Gürtelbleche aus Urartu» 449 Katalognummern auf. Urartu war ein altorientalisches Reich um den Vansee in Ostanatolien.

24 Bei der Vielzahl der urartäischen Gürtel bilden die mit einem Gitterwerk eine besondere Gruppe, die von Kellner ins 7. Jahrhundert datiert wird (Kellner 1991).

25 Beim skythischen Gürtelbeschlag aus Ziwiye ist nicht gesichert, ob die beiden Teile auf Abb. 20 von demselben Gürtel stammen. Vor allem Girshman meldet Zweifel an. Ein Vergleich mit der Musterung des urartäischen Gürtelblechs auf Abb. 17 und die Tatsache, dass beide skythischen Fragmente auf Abb. 20 aus demselben Fund stammen, spricht aber für eine Zusammengehörigkeit der beiden skythischen Teile. Zumindest stammen beide Fragmente von Gürteln, die urartäische Vorbilder wie derjenige auf Abb. 17 gehabt haben.

26 Kellner 1991 nannte dieses Gitterwerk «Girlandenmuster».

27 Ghirschman 1964: 110.

28 Hrouda 1991: 421.



Abb. 13: Fragment einer Stele des Königs Gudea, neusumerisch, 22. Jh. v. Chr. Dies dürfte die früheste bekannte Form eines Gitterwerks mit Wasserläufen sein. Nach Parrot 1960: 196.



Abb. 14: Stele aus Susa (Ausschnitt), elamisch, 14. Jh. v. Chr. Das obere Register zeigt zwei Wassergöttinnen, ein Gitterwerk von Wasserläufen und sechs Gefässe. Im unteren Register steht ein sakraler Baum flankiert von zwei «Mufflon-Männern». Nach Harper et al. 1992: 128, Fig. 42.



Abb. 15: Assyrisches Relief, 9. Jh. v. Chr. Inmitten eines von Wasserläufen durchzogenen Gartens steht ein sakraler Baum. Diese Darstellung dürfte das Vorbild der urartäischen Gürtel sein. Nach Layard 1853, Tafel 7.



Abb. 16: Assyrisches Relief, 9. Jh. v. Chr. Detail eines sakralen Baumes. Die Verbindungen vom Stamm (rechter Bildrand) zu den Palmetten (linker Bildrand) stellen Wasserläufe dar. Nationalmuseum Kopenhagen. Fotografie des Autors.

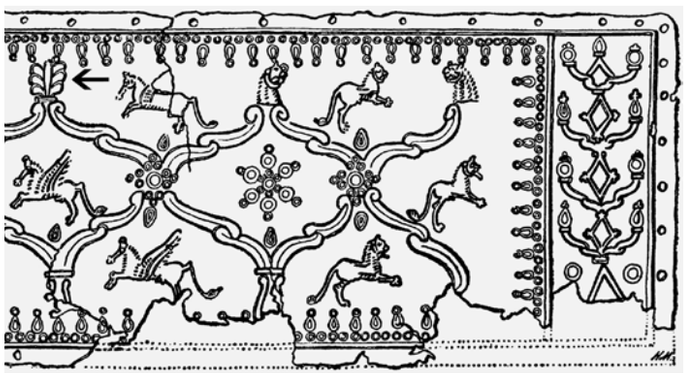


Abb. 17: Fragment eines Gürtelbeschlags aus getriebenem Bronzeblech, Urartu, Breite 10.6 cm, 7. Jh. v. Chr. Dargestellt ist eine Jagdszene in einer von Wasserläufen durchzogenen Landschaft mit einem Jäger (siehe Abb. 28), Löwen, Stieren, geflügelten Pferden, zwei Löwenköpfen, kleinen Palmetten (Pfeil), Granatapfelrosetten (?) und einem sakralen Baum rechts aussen als Abschluss. Das aus Voluten gebildete Gitterwerk ist das gleiche wie auf dem goldenen Gürtelbeschlag aus Ziwiye (Abb. 20).

Die urartäischen Gitterwerke und die dazugehörigen Lebensbäume[29] dürften wiederum auf assyrische Vorbilder zurückzuführen sein. Letztere zeigen einen vor einem Gitterwerk stehenden «sakralen Baum» (Abb. 15). Solche Darstellungen sind in der assyrischen Kunst seit dem 9. Jh. v. Chr. häufig. Diese «sakralen Palmettbäume» der Assyrer werden oft von Fabel- oder Mischwesen flankiert. Walter Andrae gibt schon in den 1920er-Jahren einen ersten Hinweis auf eine Verbindung des assyrischen Gitterwerks mit Wasser. Er schreibt über die «sakralen Bäume» wie auf Abb. 15:

> «Der Stamm wird frei mit Sparrenmustern und Bindungen, Volutentrieben und Deckblättern verziert, gewellte Bänder gehen von ihm aus zu einem durchlaufenden Band mit Palmetten, das den Hauptstamm umrahmt. Möglicherweise stellt dieses Bandwerk einen von Bächen durchströmten Garten dar».[30]

Daraus ergibt sich nicht nur eine Verbindung zu den von Wasserläufen durchzogenen Gartendarstellungen auf den urartäischen Gürteln, sondern auch zum skythischen Gürtel und damit zum turkmenischen *ak su*-Muster.

Die assyrischen, von Wasserläufen durchzogenen Gartenlandschaften (Palmenhaine) in Kombination mit einem sakralen Baum (Palme) in der Art von Abb. 15 dürften auf noch ältere Vorbilder zurückzuführen sein. Die bereits beschriebenen Stelen aus Lagasch (Abb. 13) und Susa (Abb. 14) belegen ohne Zweifel, dass die Gitterwerke Wasserläufe darstellen und bestätigen damit Andraes Annahme

29 Ähnliche urartäische Lebensbäume zeigen auch der goldene Griff und die Scheide eines skythischen Schwertes aus dem 7. Jh. v. Chr., abgebildet in Schiltz 1994: Abb. 65 und 321–324. Zu den urartäischen «Lebensbäumen» siehe auch das Kapitel «Die Teke», Abb. 6–12, und die Erläuterungen zur Bordüre des Teke-*ensi* Kat. Nr. 50.

30 Schäfer/Andrae 1925: 687–688, Text zu Nr. 530.

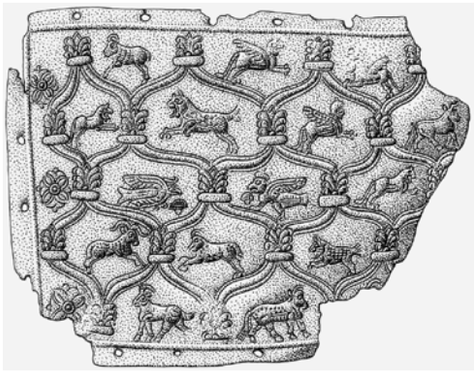


Abb. 18: Fragment eines Gürtelbeschlags, Urartu, 9.8 cm breit, 7. Jh v. Chr. Das Fragment zeigt ein ähnliches Gitterwerk wie der skythische Gürtelbeschlag. An den Schnittstellen des Gitterwerks stehen hier Palmetten an Stelle der Tierköpfe des skythischen Beispiels. Nach Kellner 1991: Tafel 59, Nr. 233.

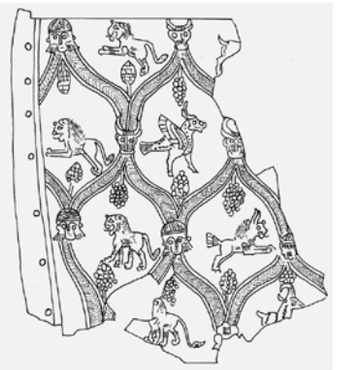


Abb. 19: Fragment eines Gürtelbeschlags, Urartu, 7. Jh v. Chr. Die Schraffur im Gitterwerk stellt fliessendes Wasser dar. Die Schnittstellen werden hier von menschlichen Köpfen und Stierköpfen markiert. Nach Seidl 2004: Falttafel C, 2.



Abb. 20a und b : Zwei Gürtelbeschlagfragmente aus getriebenem Goldblech mit Voluten- (weisse Rechtecke) und Tierdekor , ca. 16 cm breit. 6. Jh. v. Chr. Angeblicher Hortfund aus Ziwiye, Iran. Das Gitterwerk aus Voluten (Fragment a) ist nach urartäischem Vorbild gearbeitet (Abb. 17). Die Hirsche, Steinböcke und Löwenköpfe hingegen sind im skythischen Stil gehalten. Das kleine Fragment b (rechts, eventuell von einem zweiten Gürtel?) zeigt den Anfang des Gürtels mit einem sakralen Baum, ähnlich dem urartäischen Gürtelbeschlag in Abb. 17. Dieses skythische Beispiel ist bereits stark stilisiert und lässt die Gartenanlage nur noch im Vergleich mit dem urartäischen Vorbild erahnen. Nach Ghirshman 1964: Abb. 143, 146.

Dasselbe dürfte für die urartäischen Gürtelbeschläge gelten (Abb. 17–19). Auch dort stellt das Gitterwerk eine von Wasserläufen durchzogene Gartenlandschaft dar. Unter anderem bestätigt dies die Schraffierung des Gitterwerks auf einigen der Gürtel (z.B. Abb. 19).

Der bei den Assyrern vor dem bewässerten Garten stehende sakrale Baum (Abb. 15) steht auf den urartäischen Darstellungen neben der Gartenlandschaft, am Anfang des Gürtels (Abb. 17). Ausserdem handelt es sich um einen Jagdgarten mit geflügelten Tieren und einem geflügelten Jäger, so dass das Ganze bereits einen iranischen Jagdgarten, einen «*pairi-daeza*», griechisch «*Paradeisos*», vorweg nimmt. Das avestische Wort «*pairi-daeza*» bedeutet «umzäunt». Es wurde zum griechischen «*Paradeisos*» und zum biblischen «Paradies».[31] Auch in der Bibel steht der Baum der Erkenntnis mitten im Paradies, von ihm aus entspringen die vier Weltenströme (Genesis 2, 10).

Im urartäischen Umfeld sind die Gürtelbeschläge nicht die einzigen Objekte, die solche Gittermuster mit Tieren zeigen. Auch auf Rollsiegeln ist diese Szenerie belegt.[32]

Pairi-Daeza, Paradeisos, Paradies

Das urartäische Gürtelmuster (Abb. 17) stellt also eine von Wasserläufen durchzogene Gartenlandschaft mit einer Jagdszene dar. Solche Darstellungen von bewässerten Gärten mit rituellen Szenen sind nicht nur aus dem Vorderen Orient bekannt.

Einer ersten Darstellungen dieser Art begegenen wir auf einem Silbergefäss aus dem Oshad-Kurgan der sog. Majkop-Kultur im nord-

31 Nunn 2006: 20.

32 Siehe Collon 1987: 87, Abb. 403; Seidl 2004: 164, Abb. 114e.





Abb. 21, 22: Silbergefäss, ca. 10 cm hoch, Majkop-Kurgan, spätes 4. bis frühes 3. Jt. v. Chr. Eremitage, St. Petersburg. Das aus der frühen Bronzezeit vermutlich aus Mesopotamien eingeführte kleine Silbergefäss zeigt eine der frühesten Landschaftsdarstellungen mit Bergen und einen mit Pflanzen (oberhalb des Löwen) bestandenen Wasserlauf, an dem sich verschiedene Tiere tummeln. Die Abb. 23–27 zeigen eine Fortsetzung dieser Tradition. Nach Aruz et al. 2003: 293, Fig. 82.

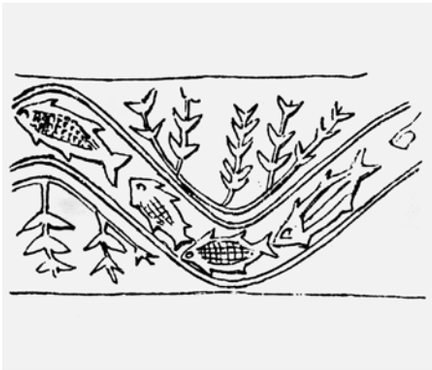


Abb. 23: Proto-elamisches Rollsiegel mit einer mit Pflanzen bestandenen Flusslandschaft, Iran, ca. 3200–2800 v. Chr. Das 1000 Jahre jüngere Rollsigel zeigt praktisch einen «Ausschnitt» des Silbergefässes auf Abb. 21. Nach Herzfeld 1941 (1988): Fig. 71a.



Abb. 24: Akkadisches Rollsiegel (2350–2150 v.Chr.). Es zeigt eine Landschaft mit Löwen, Steinböcken, Ziegen und anderen Tieren, durchzogen von einem mit Pflanzen bestandenen Wasserlauf, der vom «Berg» rechts daneben zu entspringen scheint. Erstmals ist auch ein Jäger dargestellt. Nach Keel 1972: 49, Abb. 59.

westlichen Kaukasus (Abb. 21 und 22). Das Gefäss datiert aus der frühen Bronzezeit, dem späten 4. oder frühen 3. Jahrtausend. v. Chr., und zeigt eine Landschaft mit einer Bergkette und einem mit Pflanzen bestandenen Fluss, an welchem sich verschiedene wilde Tiere wie Stier, Löwe, Wasserbüffel, Eber, Pferd und Widder tummeln.

Das nächste Beispiel, ein bereits tausend Jahre jüngeres proto-elamisches Rollsiegel, zeigt einen Wasserlauf mit Fischen, an dessen Ufer Pflanzen wachsen (Abb. 23). Diese Pflanzen zeigen eine grosse Ähnlichkeit mit jenen auf dem Silbergefäss aus dem Oshad-Kurgan. Solche Darstellungen von Flusslandschaften setzten sich fort auf bemalter proto-elamischer Keramik z.B. aus Susa.[33]

Auf einem akkadischen Rollsiegel aus der Zeit zwischen 2350–2150 v. Chr. begegnen wir auch erstmals einem Jäger (Abb. 24). Dieser steht in einer von Löwen, Steinböcken, Ziegen und anderen Tieren belebten Landschaft mit einem «Berg», durchzogen von einem mit Pflanzen bestandenen Wasserlauf.

Thematisch dazu passend ist minoisch beienflusste Wandmalerei der Kykladeninsel Thera (16. Jahrhundert v. Chr., Abb. 26). Sie zeigt eine üppige Flusslandschaft mit Palmen und anderen Pflanzen, daneben Vögel, eine Gazelle, einen Greifen und einen Leoparden.

Erika Simon vergleicht diese Szene mit derjenigen auf einem minoischen Siegelring (Abb. 27).[34] Auch hier zeigt das Siegel eine von Wasserläufen durchzogene Gartenlandschaft. An den Wasserläufen, die den Garten in vier Teile gliedern, wachsen Pflanzen (oben Mitte), liegt ein Löwe auf einem niedrigen, klinen-artigen Podest (linkes oberes Viertel), sitzt ein Greif auf einer Art Hocker (linkes unteres Viertel), und sitzen und tanzen Figuren mit «Insektenköpfen». Den unteren Abschluss bildet wohl das Meer mit einem von Simon als «Wassergreif» beschriebenen Fabeltier.[35] Am oberen Rand sieht Simon Schmetterlinge, die sie als wichtige Wesen im minoischen Kult beschreibt. Das Ganze interpretiert sie als Darstellung eines Vegetationskults. Löwe und Greif,

33 Herzfeld 1941 (1988): Abb. 71 und 75.

34 Hampe/Simon 1980.

35 Solche «Wassergreife» sind auch viel später noch aus der sogdischen Kunst Zentralasiens bekannt. Belenizki 1980: 46, Abb. 17 zeigt ein solches Beispiel auf einer Wandmalerei aus Pendjikent.



Abb. 25: Wandmalerei aus dem Palast von Mari, 1800 v. Chr. Eine Wassergöttin trägt den Urquell aller Gewässer, aus dem sich die Weltenströme ergiessen. Nach Moortgat 1982: 122.



Abb. 26: Wandmalerei aus Akrotiri, Insel Thera (Santorin), Kykladen, 16. Jh. v. Chr. Höhe 20 cm. Die Malerei zeigt eine Flusslandschaft mit Palmen und anderen Pflanzen, Vögeln, Gazellen, einem Greif und einem Leoparden. Die Abbildung zeigt nur etwa die Hälfte der Malerei. Eine komplette Abbildung findet sich bei Aruz et al. 2008: Fig. 138. Nach Hampe/Simon 1980: Abb. 43.



Abb. 27: Minoischer Siegelring aus Gold, Kreta, 15. Jh. v. Chr. Oxford, Ashmolean Museum. In der durch Wasserläufe in vier Szenen gegliederten Landschaft tanzen Männer und Frauen. Links oben ein Löwe, darunter ein Greif, die minoisch königlichen Wappentiere. Rechts oben Schmetterlinge, wichtige Wesen im minoischen Kult. Nach Hampe/Simon 1980: Abb. 288.

die minoischen Wappentiere, sind stellvertretend dargestellt für einen Gott oder den König (Greif), und für eine Göttin oder die Königin (Löwe). Simon sieht darin die Teilnahme des minoischen Königspaares am dargestellten Vegetationskult und zugleich die Verehrung der durch das Königspaar vertretenen Gottheiten.

Auf etwas späteren neuassyrischen Wandreliefs finden wir ähnliche Bilder mit Jagdszenen[36] und bewässerten Gartenanlagen.[37]

Solche Darstellungen setzen sich fort in der Kunst der altorientalischen Kulturen bis hin zu den Sasaniden Irans, wo sie den König auf der Hirsch- oder Eberjagd in einem eigens dafür angelegten Garten (*Paradeison*) zeigen.[38]

Die floral-figürliche Form des *ak su*-Musters

Die soeben beschriebenen, von Wasserläufen durchzogenen Landschaften und Gärten sind nicht nur auf Stein, Metall oder Stuck anzutreffen, auch auf Textilien waren sie ein beliebtes Thema.

Eines der frühen Beispiele ist ein sasanidischer Seidenstoff aus dem 5./6. Jahrhundert (Abb. 30).[39] Der Tradition der altorientalischen Gartendartellungen folgend zeigt die Seide ein Rautengitter (Wasserläufe) mit Vögeln und Palmetten (Lebensbaum). Obwohl das Rautengitter auf diesem Seidenstoff vermutlich als Blattranke verstanden wurde, dürfte das Muster, den oben beschriebenen Vorbildern folgend, ursprünglich von einem bewässertern Garten mit Bäumen und Tieren abgeleitet sein.[40] Diese Art der inhaltlich erweiterten Abnpassung an

36 Schäfer/Andrae 1925: 562.
37 Keel 1972: Abb. 202.
38 Ghirshman 1962: Abb. 236 und 237.

39 Es gibt mehrere Fragmente dieser Seide. Sie sind verteilt auf den Louvre in Paris, das Musée des Tissus in Lyon, das Musée de Cluny und das Museum of Fine Arts in Boston. Eine gute Abbildung des Pariser Fragments findet sich in: DeMoor/Fluck 2007: 116. Dieses Fragment wurde auch radiokarbondatiert (^{14}C Alter 1575 ± 25 Jahre BP; AD 420–550, 95.4% confidence limit). Das Fragment in Lyon findet sich mit guter Abbildung in: Schorta 2006: 27, Fig. 12. Das Fragment in Boston ist mit einer schwarz/weiss Abbildung publiziert in: Otavsky 1998: 151, Abb. 83.

40 Ein Seidenstoff aus der Gruppe der sog. Antinoë-Seiden, mit einem vergleichbaren Gittermuster, allerdings reduziert auf die Farben rot (Grund) und weiss (Musterung), zeigt ein Fragment des Metropolitan Museum of Art in New York (Evans/Ratliff 2012: 150, 99C). Ein zweites Fragment einer vergleichbaren Antinoë-Seide befindet sich in der Abegg-Stiftung in Riggisberg (Schrenk 2004: Kat. Nr. 115). Ein weiteres, etwas anderes Beispiel ist abgebildet in: Muthesius 1997: Tafel 109B.

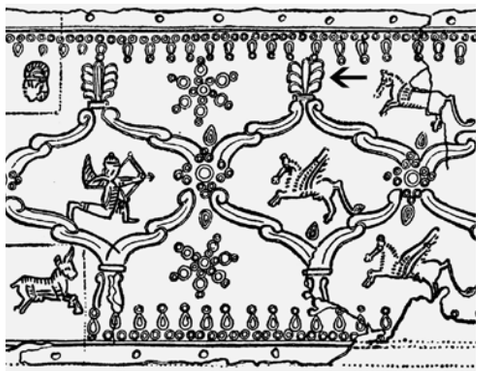


Abb. 28: Fragment eines Gürtelblechs, Urartu, 7. Jh. v. Chr. Das aus Voluten aufgebaute Gitterwerk ist praktisch identisch mit demjenigen auf dem goldenen Gürtelbschlag aus Ziwiye (Abb. 20, 38).

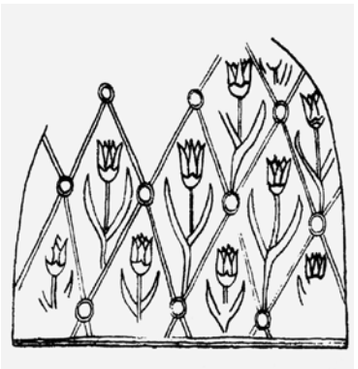


Abb. 29: Sogdische Wandmalerei, Jar-Tepe, 5. Jh. Obwohl die Gartendarstellung schon stark stilisiert ist, zeigt sie noch deutlich das Gitter-werk mit den Wasserläufen, den betonten Kreuzungspunkten und den darin stehenden Tulpen. Nach Sims 2002: 15.

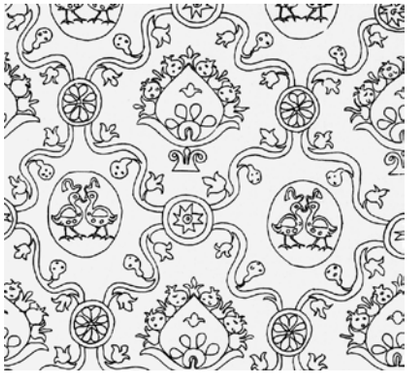


Abb. 30: Sasanidisches Seidenstoffmuster, Antinoë, Egypten. 5./6. Jh. Das Ganze stellt eine Gartenlandschaft dar, vergleichbar derjenigen auf dem urartäischen Gürtel in Abb. 28. Nach Kat. Paris 2006: 163, cat. no. 103, Rekonstruktion S. Forestier.

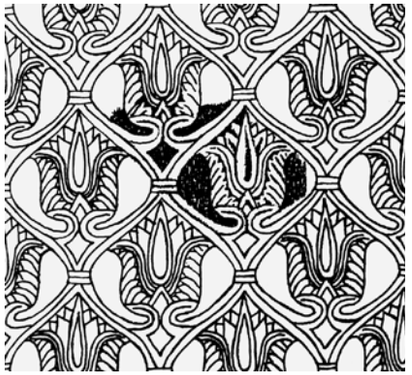


Abb. 31: Sasanidischer Stuckdekor, Nizamabad (südl. v. Teheran), Wandtafel 255-6. 7. Jh., Gitterwerk mit Lotsblüten Nach Kröger 1982: Abb. 93.

einen zeitlichen Stil ist nichts Ungewöhnliches. Sie kann auch in anderen Fällen beobachtet werden. Immerhin wachsen bei diesem Seidenstoff den «Wasserläufen» entlang noch Pflanzen, und in den Zwischenräumen stehen noch Palmetten und Tiere, was bei den nächsten Beispielen nicht mehr der Fall ist.

In den Bereich des Architekturdekors gehört die sogdische Wandmalerei auf Abb. 29. Sie zeigt ein Rautengitter mit darin stehenden Tulpen. Das Ganze ist bereits etwas vereinfacht, und auch die Tiere wurden weggelassen. Sehr ähnlich verhält es sich bei dem etwas späteren sasanidischen Beispiel in Stuck auf Abb. 31. Hier sind die Palmetten und Tierdarstellungen lotusartigen Blüten gewichen.

In nur leicht modifizierter Form ist das Muster auch in frühislamischer Zeit wiederzufinden. Wie das sasanidische Vorbild zeigt auch das Beispiel auf Abb. 32 Stuckdekor, dieses Mal aus dem Wüstenschloss Khirbat al Mafjar aus der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts.

Es gäbe in der islamischen Kunst viele weitere Beispiele zu nennen. Stellvertretend sei hier das Muster einer Gruppe von Moghul-Knüpfteppichen aus dem 17. Jahrhundert herausgegriffen (Abb. 33). Dieses Teppichmuster nimmt im Gitterwerk interessanterweise die volutenartigen Formen der assyrischen (Abb. 15), urartäischen (Abb. 17) und skythischen Beispiele (Abb. 20) wieder auf. Ist es ein Zufall, dass diese Formen in all diesen Teppichen weiss sind wie das turkmenische *ak su* auch, und damit vielleicht sogar in einem Zusammenhang stehen mit den im Koran beschriebenen «weissen Wasser des Paradieses»?[41] Das Teppichmuster stellt in der Tat einen paradiesischen Garten mit Wasserläufen und Blumen dar. Dass es sich um eine Gartendarstellung handelt, belegt auch ein anderes Exemplar aus Moghul-Indien (Abb. 34). Dieser Teppich zeigt nicht nur im Feld einen mit einem weissen

41 Jonathan Bloom and Sheila Blair interpretieren den Vers 46 der 37. Sure diesbezüglich, indem sie schreiben: «white is the quality of the water in paradise and can be understood as a symbol of purity» (Bloom/Blair 2011: 14.)



Abb. 32: Frühislamischer Stuckdekor, Khirbat al Mafjar, 8. Jh., Gitterwerk mit Lotusblüten auf gespaltenen Palmetten. Nach Hamilton 1959: 201, Fig. 146.



Abb. 33: Fragment eines Moghul-Teppichs mit einem Gitterwerk mit Blumenstauden. Nordindien, 2. Hälfte 17. Jh. Nach Walker 1997: Fig. 143.



Abb. 34: Fragment eines Moghul-Teppichs mit einem Gitterwerk mit Rosetten und Palmetten. Nordindien, 2. Hälfte 17. Jh. The Metropolitan Museum of Art, New York. Nach Walker 1997: Fig. 109.

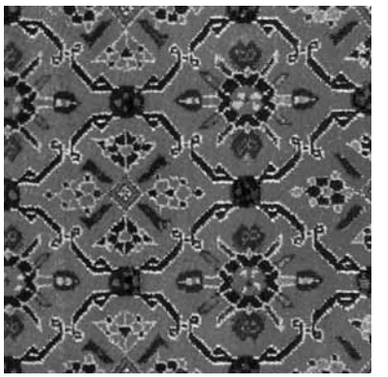


Abb. 35: Ersarï-*khali.* 19. Jh. Das Gitterwerk zeigt nicht nur Parallelen zum urartäischen Gürtel auf Abb. 29 und zur floral-figürlichen Form des *ak su*-Musters (Abb. 33), sondern auch zur abstarkt-geometrischen Form auf Abb. 38 – 40. Nach Herrmann IV, 1982: Nr. 95.

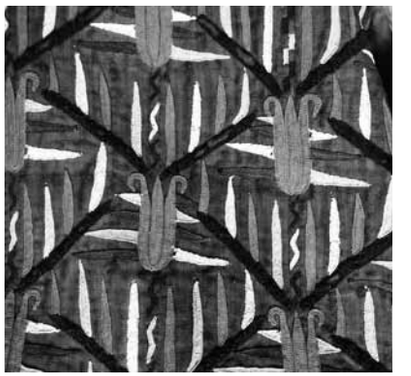


Abb. 36: Ausschnitt aus einem Teke-*çyrpy,* Stickerei, 19. Jh. Das Gitterwerk mit Tulpen zeigt interessante Parallelen zu den sogdischen und sasanidischen Beispielen auf den Abb. 29 und 31. Privatsammlung.

Gitterwerk überzogenen Garten voller Blumen (in der Form von Rosetten und Palmetten), auch seine Bordüren stellen eine Gartenlandschaft dar. Das Feld zeigt einen Garten aus der Vogelschau, während die Bordüre einen Garten aus der Sicht des Betrachters zeigt. Die Kombination beider Sichtweisen (Grundriss und Aufriss) könnte ein Hinweis darauf sein, dass nicht nur mit der Bordüre ein Garten gemeint ist, sondern auch mit der Feldmusterung.

Zu den Darstellungen von bewässerten Gartenanlagen gehören sicherlich auch die im 16. Jahrhundert geknüpften Jagdteppiche aus dem safawidischen Persien[42] und die aus dem 17. und 18. Jahrhundert in Kurdistan hergestellten Gartenteppiche.[43]

Neben dem «klassischen» turkmenischen *ak su*-Muster (Abb. 41) war bei den Ersarï auch eine Version der floral-figürlichen Form des Musters bekannt (Abb. 35). Allerdings ist diese Form bei den Turkmenen nur auf die Ersarï beschränkt und auch dort selten.[44] Dass die abstrakt-geometrische Form (Abb. 41) stärkere Verbreitung fand, ist nicht verwunderlich: Sie lässt sich besser aus dem Gedächtnis reproduzieren. Dass die floral-figürliche Form auf Werktstattprodukten stärkere Verbreitung fand, erklärt sich dadurch, dass in Werkstätten nicht aus dem Gedächtnis, sondern nach Vorlagen gearbeitet wurde. Beachtenswert ist beim Ersarï-Muster nicht nur die Nähe der Form des Gitterwerks zum urartäischen Vorbild (Abb. 17 und 28) sondern auch zum Gitterwerk der abstrakt-geometrischen Form des Musters ausserhalb des turkmenischen Bereichs (Abb. 39 und 40). Aus den ineinander greifenden Voluten (Abb. 28) entstand eine Verschlingung oder ein Knoten. Allerdings enthalten die Felder nicht mehr Tiere und Rosetten wie beim urartäischen Vorbild, sondern nur noch Rosetten

42 Dimand/Mailey 1973: Fig. 64, 78.

43 Siehe dazu auch Erdmann 1966.

44 Ein weiteres Beispiel ist veröffentlicht bei Grote-Hasenbalg 1921: Mappe I, Tafel 52.

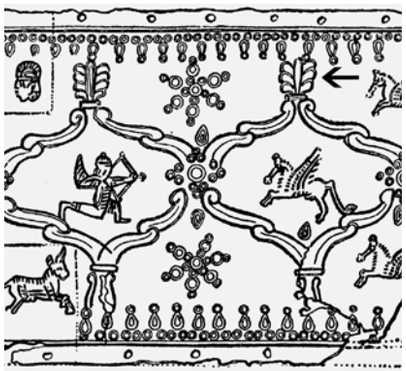


Abb. 37: Fragment eines Gürtelblechs, Urartu, 7. Jh. v. Chr. Das aus Voluten aufgebaute Gitterwerk ist praktisch identisch mit demjenigen auf dem goldenen Gürtelblech aus Ziwiye (Abb. 38).

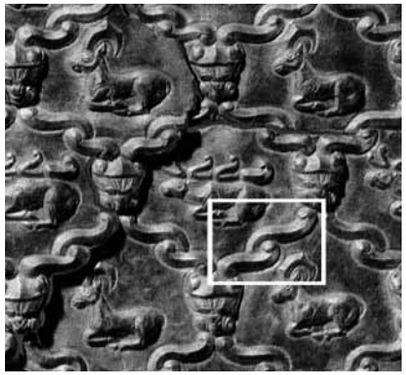


Abb. 38: Das «*ak su*»-Muster im skythischen Tierstil. Ausschnitt aus dem goldenen Gürtelblechfragment Abb. 20, 6. Jh. v. Chr., Schatz von Ziwiye, Iran. Nach Ghirshman 1964: Abb. 143, 146.

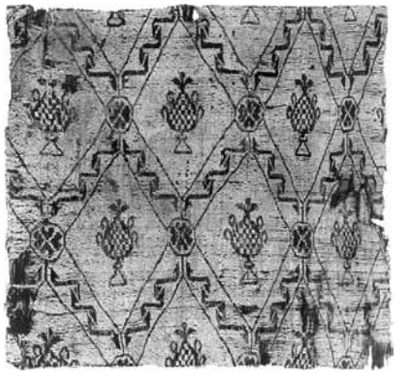


Abb. 39: Seidenstoff-Fragment mit dem «*ak su*»-Muster, Ägypten, 7. – 9. Jh. The Metropolitan Museum of Art, New York. Nach Evans/Ratliff 2012: 150, Nr. 99B.

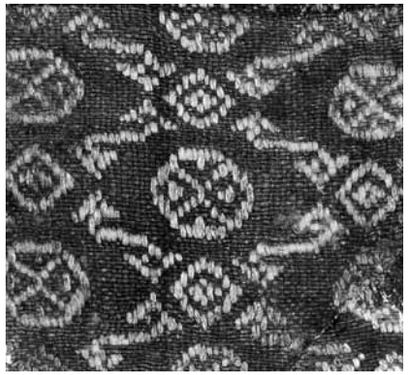


Abb. 40: Textilfragment aus Wolle. Rotgrundig mit weisser Musterung und blauem Rand. 7.–9. Jh. Die Musterung gleicht dem turkmenischen *ak su*-Muster auf Abb. 41, aber auch dem skythischen Gittermuster des Gürtelblechs Abb. 38. Katoen Natie Collection, Antwerpen, Inv. Nr. 772-04. Foto des Autors.

(Blumenmotive) wie bei allen anderen Versionen der floral-figürlichen Form des Musters (Abb. 30–35). Das Beispiel auf Abb. 35 belegt, dass auch diese Form des urartäischen Gartenmusters, und nicht nur die abstrakte (Abb. 41–44), bei den Turkmenen in Verwendung war und ebenfalls bis ins 19. Jahrhundert überlebt hat.

Den Abschluss der Vergleichsserie mit Beispielen der floral-figürlichen Form bildet das Muster eines *çyrpy* (Kopfüberwurf) der Teke (Abb. 36) (vergl. auch Frontispiz in Band 1). Die florale Musterung dieses bestickten Textils zeigt ein Rautengitter mit Tulpen, welches in der Tradition der sogdischen, sasanidischen und frühislamischen Beispiele auf den Abb. 29, 31 und 32 steht.

Die abstrakt-geometrische Form des *ak su*-Musters

Neben der floral-figürlichen Form des Gartenmusters gibt es auch eine abstrakte Form. Die Gürtelbeschläge aus Urartu (Abb. 37) und der in Ziwiye gefundene Prunkgürtel (Abb. 38) sind die frühesten bekannten Beispiel mit abstrakt-geometrischem Dekor, wobei das spätere skythische Beispiel bereits Abweichungen zum urartäisches Vorbild zeigt: die floralen Elemente und der Jäger fehlen. Geblieben sind das abstrakte Gitterwerk und die Tiere.

Der abstrakt-geometrische Stil dieses skythischen Gürtelblechs hat sich fortgesetzt bis zu den turkmenischen Beispielen des frühen 20. Jahrhunderts (Abb. 41–44). Aus der Zeit dazwischen sind bisher nur zwei weitere Objekte mit der abstrakt-geometrischen Form des Musters bekannt, beides Textilien (Abb. 39 und 40). Beide dürften auf die Sasaniden und deren textile Kultur zurückzuführen sein, obwohl beide vermutlich in Ägypten gefunden und vielleicht auch dort hergestellt wurden. Beim ersten handelt es sich um einen Seidenstoff (Abb. 39). Die ehemals rote Grundfarbe ist zu Beige verblasst, was eine Rotholzfärbung vermuten lässt. Dieses Phänomen ist auch bei anderen, vor allem sogdischen Seidenstoffen immer wieder zu beobachten.[45] Vermutlich zeitgleich mit dem sasanidischen Seidenstoff dürfte ein

45 Z.B. die Seide mit Buckelrindern und der seidene Sattelbezug mit Fasanen in der Abegg-Stiftung (Otavsky/Wardwell 2011: Nr.15 und 16).

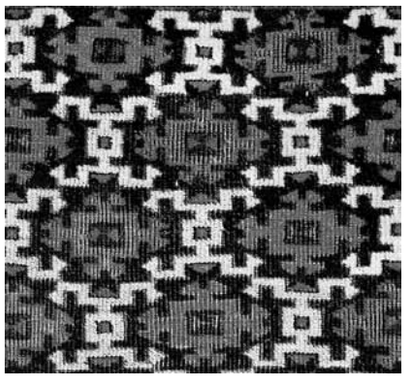


Abb. 41: Salor-*torba* Kat. Nr. 9, 17./18. Jh. Das turkmenische *ak su*-Muster zeigt erstaunliche formale Parallelen zum Gittermuster des urartäischen und skythischen Gürtelblech auf den Abb. 37 und 38 und zu den Textilmustern auf Abb. 39 und 40.

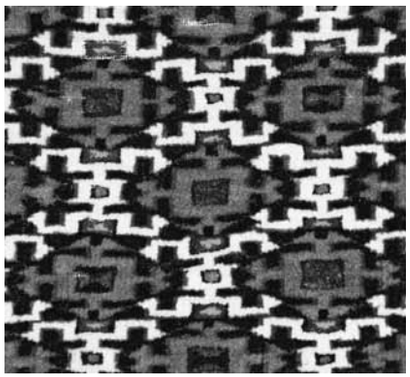


Abb. 42: *Ak su*-Muster aus der «Adler»-*gül-torba* Kat. Nr. 112, 18./19. Jh. Das turkmenische *ak su*-Muster hat sich über die Jahrhunderte nicht verändert und ist auch bei allen turkmenischen Stammesgruppen, bei denen es verwendet wurde, fast identisch. Privatsammlung.

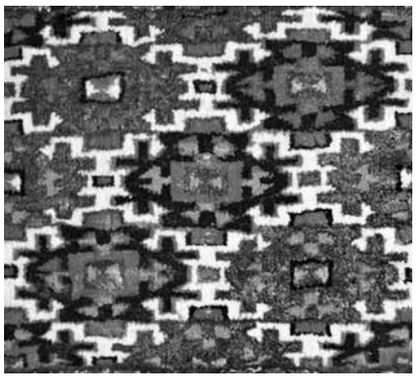


Abb. 43: *Ak su*-Muster aus einem Yomut-*kap*, 20. Jh. Privatsammlung.

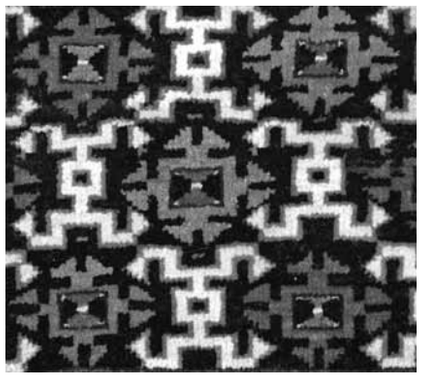


Abb. 44: *Ak su*-Muster aus einem Ersarï-Schmuckbehang, 20. Jh. Privatsammlung.

wollenes Textilfragment sein (Abb. 40). Es hat ebenfalls ein einfaches Gittermuster, welches dem turkmenischen *ak su*-Muster sehr ähnlich sieht und eine Art Bindeglied zwischen dem sasanidischen Seidenstoffmuster (Abb. 39) und dem turkmenischen Teppichmuster (Abb. 41) darstellen könnte. Solche Wollstoffe gab es mit grosser Wahrscheinlichkeit auch in Persien und in Zentralasien. Dass die Nachahmung von Textilmustern aus der iranischen Welt in Ägypten üblich war, belegen mehreren andere Textilfragmente, die sasanidische oder sogdische Muster auf ägyptischen Textilien des 7.–9. Jahrhunderts zeigen.[46] Neben der Musterung des Textilfragments auf Abb. 40 spricht auch die für Zentralasien typische Farbstellung rot/blau für diese Annahme.

Das turkmenische Teppichmuster bildet das Ende dieser Entwicklung. Wie die Abb. 41 – 44 ausserdem zeigen, blieb das *ak su*-Muster bei den Turkmenen über einen Zeitraum von mindestens 300 Jahren unverändert.

46 Z.B. der Flügelpferdbehang in der Abegg-Stiftung (Schrenk 2004: 76, Nr. 18), das Fragment einer Wollwirkerei mit einem Fasan in einer Perlrondelle in der Eremitage in St. Petersburg (Ierusalimskaja/Borkop 1996: 63, Nr. 71), oder das Bordürenfragment einer Wollwirkerei mit einem Eberkopfmedaillon (siehe Kapitel «*Dongus burun*», Abb.22).

Musterkontinuität über 2500 Jahre?

Wie kommt es, dass ein Muster einen Zeitraum von 2500 Jahren überdauern konnte und daneben auch noch seinen alten Namen und die dazugehörige Bedeutung beibehielt?

In erster Linie verdankt es dies vermutlich seiner geometrischen Form. Es wurde dadurch problemlos reproduzierbar, sodass die Form während 300 Jahren unverändert blieb. Vermutlich war das auch einer der Gründe, warum der alte Name *ak su* bis ins 20. Jahrhundert überliefert wurde. Dass im Bereich der Volkskunst Muster und deren Benennungen über so lange Zeiträume tradiert wurden, ist auch durch andere turkmenische Beispiele belegt.[47]

In der höfischen Kunst ist das Muster in der abstrakt-geometrischen Form nur bis ins 9. Jahrhundert bekannt. Dort hat sich die floral-figürliche Form weiterentwickelt, die wesentlich stärkere Verbreitung

47 Z.B. das *sagdaq gül* der Salor (siehe das Kapitel «Die Salor») oder die Musterbezeichnung *dongus burun* (siehe das Kapitel «*Dongus burun*»).



Abb. 45: Goldene Gürtelschnalle, 16 cm breit, skythisch, 3. Jh. v. Chr., Eremitage, St. Petersburg. Allegorische Darstellung aus der iranischen Mythologie. Nach Katalog München 1984: 157.



Abb. 46: «Anusirvan und Buzurgmihr rasten unter Bäumen». Allegorische Darstellung aus einem «kleinen Shahnameh». Miniaturmalerei, Iran, um 1340. Museum Rietberg, Zürich, RVA 1026.

fand und die zumindest in der Volkkunst ebenfalls bis ins 19. Jahrhundert überlebt hat (Abb. 30–36).

Aus dem nahöstlichen Kulturraum sollen schließlich zwei Beispiele einer Musterkontinuität angeführt werden, die einen ähnlich weiten Zeitraum überspannen: Eine skythische Gürtelschnalle aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. und eine persische Miniaturmalerei aus dem 14. Jahrhundert n. Chr. (Abb. 45 und 46). Die grosse Ähnlichkeit beider Szenen schliesst eine Zufälligkeit praktisch aus: beide Kompositionen sind sich bis in Einzelheiten ähnlich.

Wie die Version aus dem Schahnameh (Abb. 46) nahelegt, zeigen beide Darstellungen eine Szene aus einem Heldenepos. Im Schahname geht es um die Geschichte von König Kezra (Khosrau) und seinem Vezir Bozorjmer.[48] Um wen es sich auf der skythischen Darstellung handelt, ist nicht bekannt, doch dürfte es sich auch hier um ein Heldenepos handeln. Sollte womöglich die Geschichte des Bozorjmir aus dem sykthischen Epos hervorgegangen sein? So schreibt Maria Zavitukhina im Katalog der Ausstellung «The Golden Deer of Eurasia» in der Beschreibung eben dieser Gürtelschliesse: «Much attention has been given to the subject of the plaque. M.P. Griaznov has proposed that the figures are drawn from a tale in a mid-first-millenium B.C. Turkic-Mongolian epic in which a dead hero is brought back to life under a poplar tree by his wife and sworn brother. According to another interpretation, the plaque illustrates a scene from an epic tale in which Zariander, the brother of the Median king Histapes, disguised as a Scythian, abducts a maiden with whom he has fallen in love».[49] Vor allem die zweite Version passt vortrefflich in den Zusammenhang von Ferdowsis Heldenepen und Liebesgeschichten im Schahnameh, obwohl keine direkte Verbindung zur Geschichte des Bozorjmir auszumachen ist. Die Geschichte von Zariander und seiner Geliebten erinnert eher an diejenige von Bižhan und Manižhe, die im Zusammenhang mit dem Eberkopfmotiv im Kapitel «*Dongus burun*» besprochen wird. Auch zum Heldenepos um Bižhan und der Eberjagd von Irman gibt es eine skythische Gürtelschliesse und die dazu passenden Buchillustrationen im Schahnameh.[50] Wir kennen somit drei skythische Gürtel oder Gürtelschliessen mit episch/mythologischen Motiven, die bis in die islamische Zeit überliefert wurden – im Falle des *ak su*-Musters sogar bis ins 20. Jahrhundert.

48 Ferdowsi/Davis 2004: 321 ff.

49 Aruz et al. 2000: 292.

50 Siehe Abb. 29 und 33 im folgenden Kapitel «*Dongus burun*».

Das turkmenische *chajkelbagi*-Muster

Ein altes Schutzsymbol

1. Einführung

C*hajkelbagi* ist der Name eines turkmenischen Teppichmusters, dessen Wurzeln ins Neolithikum zurückreichen. Damit vergleichbar ist das *sainak*-Motiv der *ensi*. Beides sind Bordürenmuster, und beide haben mit grosser Wahrscheinlichkeit seit mehreren Jahrtausenden die Funktion eines Schutzsymbols.

Die Benennung *chajkelbagi* ist nach Moschkowa von den Teke überliefert und geht auf den turkmenischen Schmuck zurück. Das hier besprochene Motiv ist aber ein Teppichmuster, das in der einen oder anderen Form auf Knüpferzeugnissen praktisch aller turkmenischen Stammesgruppen anzutreffen ist.

Das Basiselement dieses Schutzsymbols ist ein X-förmiges Kreuz (siehe Abb. 1). Reduziert auf dieses Basiselement taucht es beispielsweise im Zentrum von Feldmustern wie dem *tauk nuska* (Abb. 2) und dem *chuval gül* auf (Kat. Nr. 15). Darüberhinaus findet sich diese reduzierte Form des Musters in den Nebenbordüren der Salor-*khali* (Abb. 3), dort jeweils alternierend mit Rhomben. Eine komplexere Form des Musters (Abb. 4), dieses Mal im Wechsel mit Blütenformen, zeigt die Hauptbordüre einer Gruppe von Arabachi-*khali* (z.B. Kat. Nr. 128).

Das in Sammlerkreisen vermutlich bekannteste turkmenische Teppichmuster, das auf einem X-förmigen Kreuz basiert, ist das *gotschak*-Kreuz (Abb. 5).[1] Wie das *chajkelbagi* ist auch das *gotschak*-Kreuz sowohl in Bordüren (Abb. 5) als auch in den Zentren von Feldmustern (Kat. Nr. 90, 123, 128) anzutreffen.

Die von Moschkowa mit *chajkelbagi* bezeichnete Form ist ein Bordürenmuster, welches im 19. Jahrhundert bei den Teke grosse Verbreitung fand (Abb. 10).[2] Abb. 9 zeigt eine vermutlich etwas frühere Form des Musters, vielleicht eine Vorstufe davon, welche mir allerdings nur von einem einzigen Teke-*chuval*-Fragment bekannt ist.[3] Eine diesem *chuval*-Bordürenmuster verwandte Form findet sich des weiteren in den Bordüren zweier kleiner Gruppen von Teke-*khali* (Abb. 7 und 8).[4]

1 Turkmenisch *gotschak* bedeutet «Gehörn», «Spirale». Siehe Moschkowa 1970 (1998): 259.

2 Moschkowa 1970 (1998): Tafel LIII, 3. Moschkowa zeigt eine Variante des *chaikelbagi*-Musters auch im Salor-Kapitel [Moschkowa 1970 (1998): Tafel XXXIV/7]. Eine Knüpfarbeit der Salor mit diesem Bordürenmuster ist mir allerdings nicht bekannt.

3 Rippon Boswell 62, 2004, Lot. 77.

4 Beispiele sind abgebildet in: (1. Gruppe) Christie's New York, 16.12. 1993, lot. 12; Pinner/Eiland 1999: Tafel 11; Tzareva 2012: Nr. 32; Austrian Auction Company II, 15. 3. 2014: lot 41. (2. Gruppe) Herrmann VII, 1985, Nr. 77; Dodds/Eiland 1996: Nr. 187; Rippon Boswell 62, 2004: Lot 5.

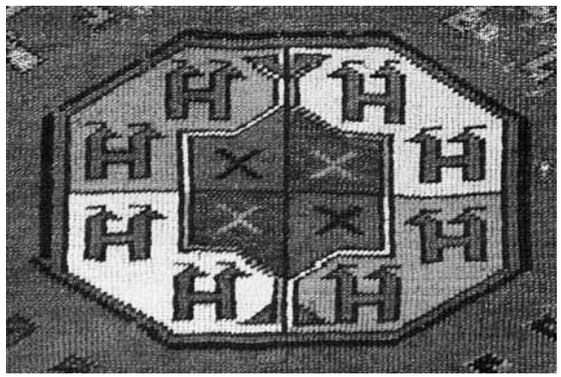


Abb. 2: X-förmige Kreuze im Zentrum des *tauk nuska* aus dem Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 92, 18. Jh.

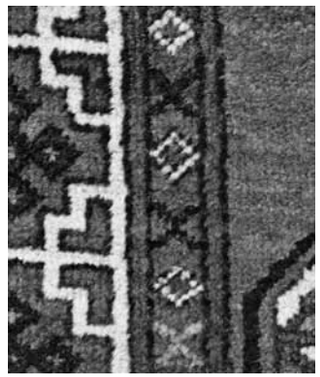


Abb. 3: Die Nebenbordüren (in der Mitte des Bildes) der Salor-*khali* zeigen einen Wechsel von X-förmigen Kreuzen und Rhomben. Privatsammlung.



Abb. 4: Muster aus der Bordüre eines Arabachi-*khali*, 18. Jh. Dies ist eine weitere Variante des *chajkelbagi*-Musters mit der X-Form im Zentrum. Privatsammlung.



Abb. 5: Das *kotschak-Kreuz* auf einem Ersarï-*ensi*. 18. Jh. Privatsammlung. (Der *ensi* ist farbig abgebildet in Hali 111, 2000: 8).

Eng verwandt mit den Teke-Mustern ist auch ein Zeltbandmuster der Sarïq (Abb. 6).[5] Neben dem Musteraufbau mit dem X-förmigen Kreuz und den vier eingefügten Dreiecken (vergl. Abb. 1) stellen die kleinen Dreiecke im Zeltbandmuster (Abb. 6, eingekreist) eine Verbindung zu den Teke-Mustern her. Diese kleinen Dreieckformen, aus denen das Bordürenmuster der Teke-*chuval* aufgebaut ist (Abb. 9 und 10), sind auf allen Sarïq-Zeltbändern dieser Gruppe anzutreffen, und zwar nicht nur als Streuornamente im Hauptmuster (wie in Abb. 6), sondern auch als kleine Ornamente in den Trennstreifen zwischen den Hauptmustern.[6]

2. Das *chajkelbagi*-Muster der Turkmenen (Abb. 10)

C*hajklbagi* ist turkmenisch und heisst «Amulett-Tasche». Dies ist ein Hinweis auf die Herkunft der Benennung des Teke-*chuval*-Bordürenmusters (Abb. 10) aus dem Bereich des Turkmenenschmucks, genauer von Amulett-Taschen zum Umhängen, wie sie von älteren Frauen bei den Teke getragen wurden (Abb. 12).

Der Name *chajkelbagi* für das Teppichmuster ist von Moschkowa überliefert. Sie lässt den Begriff in ihrem Glossar zwar unübersetzt,[7] nennt aber *chajkel* alleine, was sie mit ладанка (*ladanka*) übersetzt: Umgangssprache – «Amulettbeutelchen mit Weihrauch», wörtlich – «Statue», «Idol».[8] George O'Bannon und Ovadan K. Amanova-Olsen haben vorgeschlagen, das zusammengesetzte Wort *chajkelbagi* mit «amulet bag» zu übersetzen.[9] Wie sich im folgenden zeigen wird, dürfte das wohl richtig sein. Ich werde im Abschnitt über die Etymologie des Wortes *chajkel* noch einmal auf das Wort *bagi* zurückkommen.

Im Gegensatz zur Terminologie turkmenischer Teppichmuster ist *cheikel* im Bereich des turkmenischen Schmucks ein geläufiger Be-

5 Siehe Abb. 23–27 im Kapitel «Die Sarïq».
6 Andrews et al. 1993: Nr. 62c; Pinner 1993: Nr. 62; TKF 1999: Tafel 77/2; Isaacson 2007: Nr. 10.
7 Moschkowa 1970 (1998): 258; Moshkova 1970 (1996): 332.
8 Moschkowa 1970:245 (in russischer Sprache). Ich danke Lena Renz aus Basel für die Übersetzung.
9 Moshkova 1970 (1996): 332.

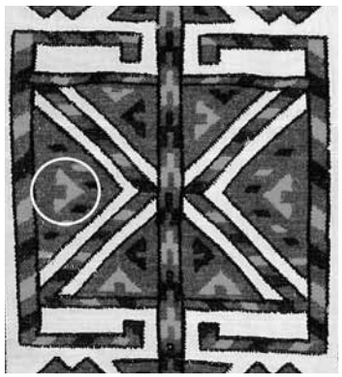


Abb. 6: Das *chajkelbagi*-Muster im Sarïq-Zeltband Kat. Nr. 38, 17./18. Jh. Die Dreiecke mit den rechteckigen Einkerbungen zeigen den Bezug zum *chaikelbagi*-Muster der Teke (Abb. 8, 9 und 10).



Abb. 7: Das *chajkelbagi*-Bordürenmuster einer kleinen Gruppe von Teke-*khali*, 18./19. Jh. (Aufnahme von der Rückseite). Privatsammlung.

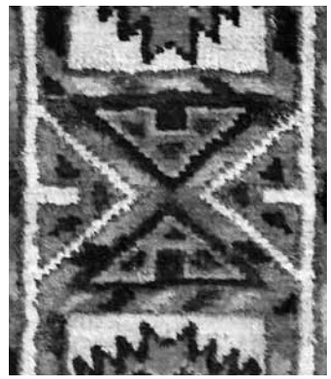


Abb. 8: Das *chajkelbagi*-Bordürenmuster einer kleinen Gruppe von Teke-*khali*, 18./19. Jh. Diese Version des *khali*-Bordürenmusters ist dem *chuval*-Bordürenmuster schon ähnlicher als Abb. 7 (vgl. Abb. 9). Privatsammlung.

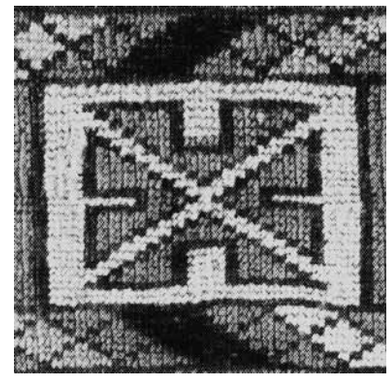


Abb. 9: Das *chajkelbagi*-Muster in der Bordüre eines Teke-*chuval-Fragments*, Anfang 19. Jh. (Aufnahme von der Rückseite.) Nach Mackie/Thompson 1980: 207, Abb. 83. (Für ein Farbbild des Fragments siehe Rippon Boswell Kat. 62, 2004, lot 77).

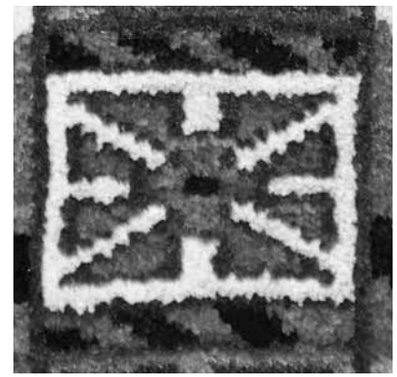


Abb. 10: Das *chajkelbagi*-Muster in der Bordüre des Teke-*chuval* Kat. Nr. 61, 2. Hälfte 19. Jh.

griff.[10] Dort bezieht er sich auf Amulett-Taschen aus Leder, die mit Silberbeschlägen verziert sind (Abb. 12). Reinhold Schletzer schreibt zu diesen Amulett-Taschen:

> «*Cheikel* sind Ledertaschen mit einer teilvergoldeten Silberplatte auf der Vorderseite, die mit Karneolen und Glassteinen besetzt ist. Sie werden zumeist an einem Lederriemen, auf dem silberne oder teilvergoldete Plättchen befestigt sind, schräg über Brust und Schulter getragen. Der Ausdruck *cheikel* wird üblicherweise mit «Statue», «Monument» übersetzt und aus der persischen Sprache abgeleitet (Borozna 1975: 291 [deutsche Übersetzung Borozna 1975 (1987): 107 – 108]; Suchareva 1975: 33). Er bezieht sich auf den Inhalt der Futterale.(....)Um die Jahrhundertwende waren die beiden Schmucktypen (*cheikel* und *doga-kumus*, ed.) hauptsächlich bei den Teke der Oasen Achal und Merv und bei den Yomut verbreitet.
>
> Die Verbreitung des Ausdrucks *cheikel* soll mit der Blütezeit der iranischsprachigen Sogder zusammenhängen; zu dieser Zeit wurden Ton- und Holzstatuetten in Futteralen aufbewahrt (Suchareva 1975: 33 [siehe auch Borozna 1975 (1987): 107 – 108)]. Im 10. Jahrhundert n. Chr. berichtet der persische Historiker Narschachi über den Verkauf von ungeheuren Mengen solcher Statuetten auf dem Basar von Buchara (Frye 1954: 20 – 21). Mit der Verbreitung des Islam in Mittelasien dienten die Futterale zur Aufbewahrung muslimischer Gebete, von Talismanen, Schlüsseln, Münzen und Preziosen.»[11]

Die im 19. Jahrhundert stark verbreitete Variante des *chajkelbagi* genannten Teke-*chuval*-Bordürenmusters (Abb. 10) wurde vermutlich sogar inspiriert vom Schmuck der Amulett-Taschen *cheikel* (vergl. Abb. 10 – 14). Dies wäre zumindest eine Erklärung für das kleine, im Zentrum des Teppichmusters stehende Kreuz: es entspricht dem Karneol im Zentrum des Schmuckmusters (vergl. Abb. 12 – 14).

10 Für den Schmuck verwendet Schletzer die Transkription *cheikel (*Schletzer 1983: 108), Rudolph schreibt cheykel (Rudolph 1984: 194) während Moschkowa für das Teppichmuster *chajkelbagi* angibt [Moschkowa 1970 (1998): 258].

11 Schletzer 1983: 108.

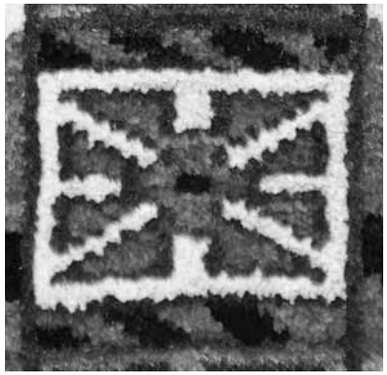


Abb. 11: Das *chajkelbagi*-Muster in der Bordüre des Teke-*chuval* Kat. Nr. 61, 2. Hälfte 19. Jh.





Abb. 12 und 13: Amulett-Tasche der Teke (*cheikel*). Die Ornamente auf dem Lederriemen (Abb. 13) zeigen Ähnlichkeiten zum Bordürenmuster der Teke-*chuval* (Abb. 11). Nach Schletzer 1983: 109.



Abb. 14: Teke-Amulettbehälter *acarbag*. Hier sind die diago-nalen Linien deutlich hervor-gehoben, ansonsten ist das Muster ähnlich wie Abb. 13. Nach Rudolph 1984: 198, D 185.

Interessant ist ausserdem Schletzers Hinweis auf die mögliche Herkunft der Amulett-Taschen von den Sogden, in denen angeblich kleine Figurinen, Idole, aufbewahrt wurden. Sogdische Terrakotta-Idole sind in grosser Anzahl durch archäologische Funde belegt (Abb. 20 und 21). Es gab angeblich auch Idole aus Holz,[12] die sich aber nicht erhalten haben. Bemerkenswert ist ausserdem, dass neben den turkmenischen Amuletttaschen (*cheikel*) auch kleine Holzamulette (Idole) zum Umhängen oder zum Befestigen an der Kleidung bis ins 20. Jahrhundert in Gebrauch waren (Abb. 22 und 23). Holzamulette der Nochurli sind z.T. sogar mit dem «*chajkelbagi*»-Muster verziert (Abb. 1 und 22).

Auf eine Kontinuität weiblicher Figurinen (Idole) über einen Zeitraum von 6000 Jahren verweisen bronzezeitliche Figurinen und Idole aus Yalangach Tepe (Abb. 15), Altyn Tepe (Akhal-Oase) (Abb. 16), der Margiana (Merv-Oase) (Abb. 17 und 18), Baktrien (Abb. 19), und Samarkand (Abb. 20 und 21).[13] Solche Idole wurden nicht nur aus kostengünstigen Materialien wie Terrakotta, Holz oder Blei hergestellt, sondern für die Elite auch aus Gold. Dass sie in Turkmenistan bis ins 20. Jahrhundert verwendet wurden, belegen die Beispiele der Nochurli (Abb. 22 und 23) aus dem Südwesten Turkmenistans.

Hinweise auf die Schutzfunktion des alten Musters (X-föriges Kreuz mit vier eingepassten V-Formen oder Dreiecken) liefern nicht nur die Amulette der Nochurli (Abb. 22), sondern auch das Sarïq-Zeltbandmuster (Abb. 6), die Teke-Bordürenmuster (Abb. 7–11) und vor allem das häufige Auftreten dieses Musters im turkmenischen Schmuck (Abb. 12–14).

3. Herkunft und Entwicklung des *chajkelbagi*-Musters

Wie das *sainak*-Motiv turkmenischer *ensi*[14] und Zeltbänder[15] dürfte auch das *chajkelbagi*-Muster der *chuval*, *khali* (Abb. 7–11) und Zeltbänder (Abb. 6) auf eine lange Tradition und eine Verbreitung von der Aegäis bis zum Indus zurückblicken.

12 Frye 1954: 21.
13 Siehe auch Rudolph 2007: 325.

14 Siehe Abb. 59 – 90 und Abschnitt «5.3.2 Das *sainak* Motif» im Kapitel «Der turkmenische *ensi*».
15 Für die Zeltbänder siehe Abb. 6 – 23 im Kapitel «Die Yomut».



Abb. 15: Terrakotta-Figurine aus Yalangach Tepe, (Namazga II Periode) 3500 – 3100 v. Chr., 28 cm hoch. Nach Masson/Sarianidi 1972: Tafel 10.



Abb. 16: Terrakotta-Idol aus Altin depe, (Namazga V Periode) um 2200 v. Chr., 13 cm hoch. Nach Rossi-Osmida et al. 1996: 41.



Abb. 17 und 18: Terrakotta-Idole aus der Margiane (Oase Merv), 3. Jh. v. Chr. – 3. Jh n. Chr. Nach Masson 1982: 161; 105.



Abb. 19: Gold-Figurine aus Tillya Tepe, Afghanistan, 1. Jh. n. Chr. Nach Kat. Bonn 2010: 219.



Abb. 20 und 21: Terrakotta-Idole aus Samarkand, Sogdien, 4.–6. Jh. n. Chr. Möglicherweise handelt es sich um Darstellungen der Göttin Anahita. Nach Masson 1982: 105.

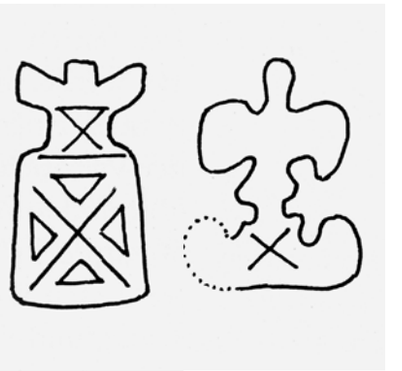


Abb. 22 und 23: Holz-Idole der Nochurli-Turkmenen, Südwest-Turkmenistan. Das Muster auf der «Kleidung» des linken Amuletts entspricht dem turkmenischen *chaikelbagi*-Muster. Nach Schletzer 1983: 51.

3.1 Das «*chajkelbagi*»-Muster auf Keramiken (Abb. 24–33)

Eine frühe Form des Musters findet sich auf neolithischer Keramik aus Haçilar, Anatolien. Die Schale auf Abb. 24 stammt aus der 2. Hälfte des 6. Jahrtausends v. Chr. Sehr ähnliche Versionen des Musters sind auch aus Mesopotamien (Iraq, Abb. 25 und 26) und Zentralasien (Turkmenistan, Abb. 27 und 28) belegt. Die zentralasiatische Keramik aus Geoksjur (Abb. 27) zeigt einerseits eine Vereinfachung des Musters der irakischen Keramik aus Arpachiya (Abb. 25), wo die X-förmigen Kreuze im Schachbrettmuster nur noch angedeutet sind durch den weissen Hintergrund. Andererseits steht im Feld rechts daneben eine grosse X-Form mit eingefügten gezahnten Dreiecken, wie sie in der um mehr als tausend Jahre jüngeren Keramik aus Kara Tepe (Abb. 28) zu beobachten ist. Bei beiden Beispielen steht zwischen den Feldern mit den grossen X-Formen ein Streifen mit einer Zickzacklinie. Die um 3300 v. Chr. datierte Keramik aus Mehrgarh, Belutschistan (Indus-Gebiet) zeigt wiederum eine Version des Musters (Abb. 29), die derjenigen aus Haçilar in Anatolien (Abb. 24) näher steht als den Beispielen aus dem Irak und Turkmenistan. Der zentralasiatischen Version (Abb. 27 und 28) scheint auch der Goldkelch aus Tepe Fullol, Nord-Afghanistan, (Abb. 31) zu folgen. Auch dort stehen grosse X-Formen in quadratischen Feldern. Diesen X-Formen sind geometrische Formen beigefügt, die an die zentralasiatischen Keramiken aus Goeksjur (Abb. 27) und Kara Tepe (Abb. 28) erinnern. Die Art der Gestaltung und die Grösse der Motive ähnelt aber auch der Keramik aus Mehrgarh (Abb. 29). Der Goldkelch aus Tepe Fullol kann vermutlich als eine Luxusausgabe keramischer Beispiele gesehen werden, vergleichbar den Idolen (Amuletten) auf den Abb. 15 – 23.

Das letzte Beispiel aus dem Bereich der Keramik (Abb. 32, 33) stammt zwar nicht aus dem Alten Orient, dürfte aber zumindest in Bezug auf das hier besprochene Muster mit grosser Wahrscheinlichkeit auf orientalische Vorbilder zurückzuführen sein. Es ist das früheste mir bekannte Beispiel mit dem «*chajkelbagi*»-Muster auf Textilien, wenn auch nur mittelbar in Form einer Textil-Darstellung auf Keramik. Die Gewänder griechischer Göttinnen auf attisch-schwarzfigurigen Va-



Abb. 24: Bemalte Keramikschale aus Haçilar, Ø ca. 15 cm, Schicht II B, Südwestanatolien (Burdur), 5400 – 5200 v. Chr. Schale mit einer doppelten Reihe von zwei abwechselnd versetzten Motiven. Nach Mellaart 1970: Vol. 2, plate 343.



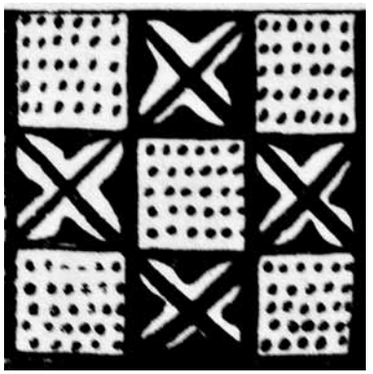


Abb. 25 und 26: Äneolithische Keramik aus Tel Arpachiya, Irak, 5. Jt. v. Chr. Verglichen mit der Keramik aus Haçilar aus dem 6. Jt. v. Chr. erscheint das «*chajkelbagi*»-Muster hier in einer leicht vereinfachten Form. Die Verwandtschaft der beiden Muster (Abb. 24 und 26) ist aber deutlich zu erkennen. Nach Müller-Karpe 1980: Tafel 68, Nr. 3, Irak.

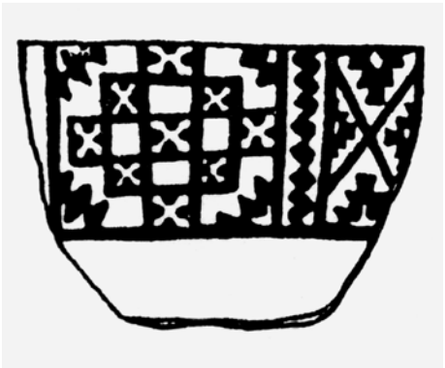


Abb. 27: Äneolithische Keramik aus der Tedjen-Oase (Geoksjur), 4. Jt. v. Chr., Süd-Turkmenistan. Nach Rossi-Osmida 1996: 34.



Abb. 28: Keramik aus Kara Tepe mit einer Variation des «*chajkelbagi*»-Musters, Namazga III Periode, Süd-Turkmenistan, frühes 3. Jt. v. Chr., 20 cm hoch. Nach Aruz 2003: 359.

senmalereien des frühen 6. Jahrhunderts v. Chr. zeigen immer wieder das in ein Schachbrett integrierte «*chajkelbagi*»-*Muster*, ganz ähnlich, wie auf den wesentlich älteren Keramik-Beispielen (Abb. 24 – 28).[16]

Dass sich das «*chajkelbagi*»-Muster auf Textilien bis ins 20. Jahrhundert gehalten hat, belegen nicht nur die turkmenischen Knüpfarbeiten, sondern auch Beispiele auf turkmenischer Kleidung (Abb. 55) und nicht zuletzt auch auf Amuletten der Nochurli (Abb. 22).

3.2 Das «*chajkelbagi*»-Muster auf Siegeln (Abb. 34 – 38)

Seit dem 6./5. Jahrtausend v. Chr. ist das «*chajkelbagi*»-Muster auch auf Siegeln bekannt. Hinweise darauf, dass Siegel mit diesem einfachen geometrischen Muster nicht zur persönlichen Kennzeichnung von Eigentum oder Wertsachen dienten, sondern eine andere Funktion gehabt haben müssen, liefern nicht nur ihre einheitliche und einfache Musterung, sondern auch die grosse geografische und zeitliche Verbreitung und die grosse Anzahl von Fundstücken. Die Beispiele reichen von Afghanistan im Osten bis in den Balkan und nach Griechenland im Westen und vom 6./5. bis zum 1. Jahrtausend v. Chr. Der schweizer Archäologe Othmar Jäggi vermutet eine Verwendung als Rangabzeichen,[17] während der russische Archäologe Viktor Sarianidi solche Siegel als Amulette interpretiert.[18] Beides ist möglich, sogar eine Kombination der beiden Hypothesen. Der turkmenische Schmuck ist ein gutes Beispiel dafür. Er diente nicht nur zum Schutz und Segen, wie das Hermann Rudolph treffend formuliert,[19] sondern ebenso der Darstellung von Rang und sozialem Status.

Abweichend von den Keramiken (und den meisten Textilien) sind bei den Siegeln die vorwiegend runde Form sowie die zusätzlichen, bis zu vier in die vier Kreissegmente eingezeichneten Winkel.

In einer Reihe von Beispielen zeigt Abb. 34 ein Stempelsiegel aus dem Balkan (Vinca-Kultur), Abb. 35 ein Stempelsiegel aus Tepe Gaura,

16 Weitere Beispiele in: Schefold 1978: Abb. 4, 37, 59, 121, 246, 345; Schefold 1993: Abb. 219, 364, 365, 376.

17 Othmar Jäggi in: Bignasca et al. 1992: 72, Kat. Nr. 21.

18 Sarianidi 1986:226.

19 Rudolph 2007.



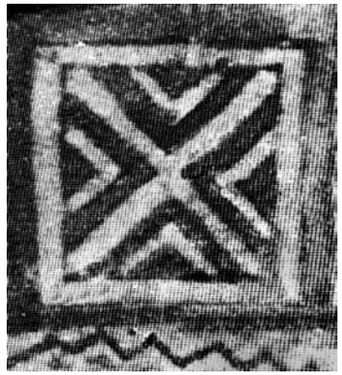


Abb. 29 und 30: Bemalter Keramikbecher aus Mehrgarh IV, Belutschistan, 3300 v. Chr. Becher (ca. 40 cm hoch) mit aneinandergereihten, quadratischen Motiven (Abb. 30) am oberen Rand. Das Muster kam vermutlich über das iranische Hochland und Zentralasien nach Mehrgarh ins Indus-Gebiet. Nach Shaffer 1993: 250, Fig. 1.



Abb. 31: Goldkelch mit einer Variation des «*chajkelbagi*»-Musters, Ø 10 cm, Tepe Fullol, Nord-Afghanistan, 2000 v. Chr. Ähnliche Muster sind auch von Keramiken der Namazag III Kutur in Süd-Turkmenistan bekannt (siehe Aruz 2003: 359, Nr. 252). Nach Kat. Bonn 2010: 118.





Abb. 32 und 33: Athena und Hermes, attisch-schwarzfigurige Vasenmalerei, das Urteil des Paris, um 580 – 570 v. Chr. Der Mantel der Athena zeigt ein Schachbrettmuster mit dem «*chajkelbagi*». Nach Schefold 1993: 290, Abb. 309.

Nord-Irak, Abb. 36 den Abdruck eines Rollsiegels aus Susa, Iran,[20] Abb. 37 ein Stempelsiegel aus Mundigak, Süd-Afghanistan, und Abb. 38 ein weiters iranisches Stempelsiegel aus Marlik Tepe. Alle zeigen das gleiche Muster: Auf einer in vier Sektoren geteilten kreisförmigen Stempelfläche sind mehrere jeweils nach aussen zu kleiner werdende Winkel eingesetzt. Im Zentrum entsteht so eine grosse X-Form, entweder positiv (schwarz auf weiss, wie Abb. 34, 36, 37) oder negantiv (weiss auf schwarz, wie Abb. 35, 38).

Die Abrollung auf einem Keramikgefäss aus Susa (Abb. 36) zeigt ausserdem nicht nur das «*chajkelbagi*»-Muster, sondern auch einen Hirsch(?), einen Fisch und unter dem Hirsch eine menschliche(?) Figur. Eine ähnliche Komposition zeigt ein griechisches Weinmischgefäss aus Westanatolien. In einem umlaufenden Fries sind Steinböcke, Wasservögel, Löwen und Eber zusammen mit vielen kleinen geometrischen Symbolen dargestellt, darunter auch mehrfach das «*chajkelbagi*»-Muster (Abb. 39 und 40). Dieses Gefäss stammt wie das Beispiel auf Abb. 33 aus der Zeit der orientalisierenden Periode, dem späten 7. oder frühen 6. Jahrhundert v. Chr., und gehört streng genommen zu den keramischen Beispielen. Allerdings ist es möglich, dass das Muster auf Abb. 40 bereits zum reinen Ornament geworden ist.

3.3 Das «*chajkelbagi*»-Muster auf Schmuck (Abb. 41 – 45)

Zumindest seit dem 3. Jahrtausend v. Chr. ist das «*chajkelbagi*»-Muster in einer den Stempelsiegeln ähnlichen Form auch auf Schmuckanhängern (Amuletten) bekannt (Abb. 42).[21] Sie liefern einen klaren Hinweis auf die apotropäische Funktion des Musters. Die Anhänger wurden um den Hals getragen oder auf die Kleidung genäht. Im Bereich des traditionellen Schmucks behielt dieses Muster diese Funktion bis ins 20. Jahrhundert (Abb. 43 – 45).

20 Weitere Beispiele in: Amiet 1972; von Wickede 1990.

21 Drei weitere vergleichbare Formen für Bleiguss aus dem späten 3. Jahrtausend v. Chr. sind abgebildet in Aruz 2003: Kat. Nr. 163b, 163c und 164. Zwei davon stammen wie Abb. 41 aus Anatolien (eine aus Titris Höyük, Ost-Anatolien, und die zweite möglicherweise aus der Region von Akhisar-Thyatira, West-Anatolien), und eine aus Mesopotamien (Sippar). Auf allen sind Formen weiblicher Figuren (Göttinen), Tiere, Amulette und Siegel (mit «*chajkelbagi*»-Muster) zu finden.



Abb. 34: Stempelsiegel aus der Vinca-Kultur, Medvednjak, ca. 5000 v. Chr. Nach Gimbutas 1989: Fig. 21 (siehe auch Fig. 20)



Abb. 35: Stempelsiegel aus Tepe Gaura, SchichtXI/X A, Nordirak, ca. 3800 v. Chr. Nach von Wickede 1990: 164, Abb. 34/7.

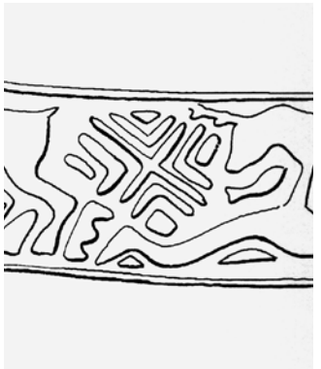


Abb. 36: Abdruck eines Rollsiegels auf einem Kermikgefäss, Susa, Iran, ca. 3000 v. Chr. Nach Amiet 1973: Pl. 31, Nr. 1403.



Abb. 37: Stempelsiegel aus Mundigak, Afghanistan, 3. Jht. v. Chr. Nach Sarianidi 1986: 226.



Abb. 38: Stempelsiegel aus Marlik Tepe, Gilan, Nord-Iran, 1250 – 1000 v. Chr. Nach Seipel 2003: 162, Kat. Nr. 89



Abb. 39 und 40: *Dinos* (henkelloses Weinmischgefäss), Äolis (West-Anatolien), 600 – 575 v. Chr., H. 26 cm. Ähnlich wie beim Rollsiegel auf Abb. 97 ist das «*chajkelbagi*»-Siegelmuster eingestreut zwischen den Tieren in den beiden Friesen. Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig, Inv. Nr. BS 452. Nach Bignasca et al. 2002: Nr. 42.

3.4 Das «*chajkelbagi*»-Muster auf Textilien (Abb. 48–56)

Um den gegeseitigen Bezug zu verdeutlichen, gehen den Textilemustern zwei Beispiele von Keramikmustern voraus. Das Beispiel aus Haçilar (Abb. 46) zeigt das Muster in schwarz-weiss, das Beispiel aus Mehrgarh (Abb. 47) in weiss-schwarz, d.h. die X-Form ist einmal dunkel, einmal hell.

Wie bereits erwähnt, finden sich die frühesten Darstellungen von Textilien mit dem «*chajkelbagi*»-Muster auf attisch-schwarzfigurigen Vasenmalereien des 6. Jahrhunderts v. Chr. Abb. 48 zeigt einen Ausschnitt aus dem Gewand der Göttin Athene.[22] Derart gemusterte Textilien dürften auf orientalische Einflüsse zurückzuführen sein.[23] Höfische Textilien der Assyrer zeigen oft Schachbrettmusterung. Wir finden sie nicht nur auf königlichen Gewändern aus dem 8. und 7. Jahrhundert v. Chr., sondern auch auf anderen Textilien wie den «Schwellenteppichen» an den Eingängen der Thronsäle. Die königlichen Gewänder zeigen an Stelle des «*chajkelbagi*»-Musters allerdings Rosetten, die aber dieselbe Schutzfunktion hatten.[24] Auf den «Schwellenteppichen» finden wir hingegen X-förmige Kreuzformen aus Pinienzapfen. Diese Kreuzformen haben die gleiche Grundstruktur wie das «*chajkelbagi*»-Muster und mit ihren Pinienzapfen auch eine apotropäische Funktion.[25] Schliesslich wird, neben anderen Bedeutungen, auch dem Schachbrettmuster eine apotropäische Bedeutung beigemessen.[26]

Das griechische Beispiel scheint einer Mode dieser Zeit zu entsprechen, der die griechische Elite offensichtlich nicht zu widerstehen vermochte und daher auf den attisch-schwarzfigurigen Vasenmalereien des 6. Jahrhunderts v. Chr. auch ihre Göttinnen in solch «modische» Gewänder kleidete. Im 8. und 7. Jahrhundert sind so gemusterte Gewänder bei den Griechen noch unbekannt, und in der klassischen und hellenistischen Zeit des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. tragen die Göt-

22 Weitere Beispiele in: Schefold 1978: Abb. 4, 37, 59, 121, 246, 345; Schefold 1993: Abb. 219, 364, 365, 376.

23 Siehe auch Gunter 2009: 67, Fussnote 78.

24 Siehe Abb. 84 und 85 im Kapitel «Die Ersarï».

25 Siehe Abb. 35 – 47 im Kapitel «Die Sarïq».

26 Das Schachbrettmuster mit integriertem «*chajkelbagi*» würde die apotropäische Bedeutung potenzieren, auch im Falle des griechischen Textilmusters auf Abb. 32, 33 und 48.





Abb. 41 und 42: Gussform für Amulette, Anatolien, ca. 2200 v. Chr. Unten links ein Anhänger in der Form des «*chajkelbagi*»-Musters, in der Mitte ein Idol. Nach Keel/Schroer 2004: Fig. 60a. Für vergleichbare Beispiele siehe Aruz 2003: Kat. Nr. 163b, 163c und 164.



Abb. 43: Die Ornamente auf dem Lederriemen der Amulett-Tasche der Teke (*cheikel*) zeigen grosse Ähnlichkeiten zum Bordürenmuster der Teke-*chuval* (Abb. 9 und 10). Nach Schletzter 1983: 109.



Abb. 44: Teke-Amulettbehälter *acar bag* (?). Hier sind die diagonalen Linien zusätzlich hervorgehoben. Bemerkenswert ist auch der Gebrauch des Wortes *bag* (Bündel) für diesen Typ von Amulettbehälter. Nach Rudolph 1984: 198, D 185.



Abb. 45: Pakistanische Nomadin. Ihr Amulettbehälter an der Halskette ist vergleichbar dem Teke-Amulettbehälter *acar bag* (Abb. 44) der Turkmenen. Nach Prokot 1981: 4, Abb. 8.

tinnen auf den Vasenbildern wiederum anders gemusterte Gewänder. Das scheint auf eine Anlehnung der griechischen «Mode» des 6. Jahrhunderts an orientalische Vorbilder hinzudeuten.

Auch aus der Spätantike sind Stoffe mit dem «*chajkelbagi*»-Muster bekannt, und auch dort finden wir das Muster auf Kleidungen, eingebettet in ein geometrisches Raster, zwar in ein Rautengitter, ein um 45° gedrehtes Schachbrett. Als Beispiel diene ein Fragment aus der Abegg-Stiftung (Abb. 49). Weitere vergleichbare Exemplare sind aus der Fachliteratur bekannt.[27] Das Wollgewebe der Abegg-Stiftung zeigt das «*chajkelbagi*»-Muster gleich in zwei Varianten: Einmal in einer Kreisform, vergleichbar mit den Siegeln (Abb. 34–38), aber auch mit dem Teke-Bordürenmuster auf Abb. 52, und einmal in einer reduzierten Form, nur aus vier Winkeln bestehend, die X-Form nur andeutend, im Zentrum eines kleinen Medaillons (Abb. 49 unten links).

Aus dem islamischen Ägypten des 11. Jahrhunderts, der Zeit der Fatimiden, stammt ein gestricktes Textilfragment, welches ebenfalls in den Bereich der Kleidung gehört (Abb. 50). Wie bei den späteren turkmenischen Beispielen handelt es sich hier um ein Bordürenornament, welches wie das spätantike Beispiel auf Abb. 49 in ein Rautengitter integriert ist.

Im 2. Jahrtausend n. Chr. treffen wir das Muster dann bei den Turkmenen wieder, wenn auch erst ab dem 16. oder 17. Jahrhundert Belegbeispiele greifbar sind. Die Turkmenen verwendeten das Muster auf so unterschiedlichen Gegenständen wie Kleidung (Abb. 55 und 56), Zeltbändern (Abb. 51), Brottaschen *bogça* (Abb. 54), *chuval* (Abb. 53) und in den Bordüren der grossformatigen *khali* (Abb. 52). In den Bordüren der *khali* erscheint es in so unterschiedlichen Formen wie auf den Abb. 3, 4, 7, 8 und 52: von der filigranen Nebenbordüre der Salor (Abb. 3) bis hin zum wuchtigen Teke-Hauptbordüren-Muster (Abb. 52).

Ein turkmenisches Beispiel von besonderer Art sind die *bogça* der Yomut (Abb. 54). Dort ist das *chajkelbagi*-Muster nicht reduziert auf die Bordüren, sondern die X-Form beherrscht die ganze Fläche der

27 Du Bourguet 1964: Abb. F22, I 19; De Moor et al. 1993: 37, Kat. Nr. 129.



Abb. 46: Das «*chajkelbagi*»-Muster auf der bemalten Keramikschale aus Haçilar, 5400 – 5200 v. Chr. (siehe Abb. 24).

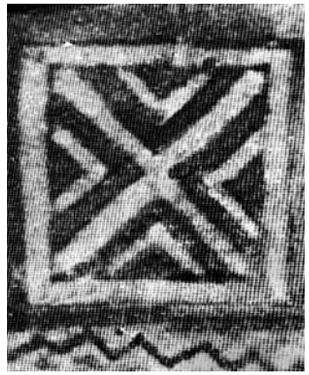


Abb. 47: Das «*chajkelbagi*»-Muster des bemalten Keramikbechers aus Mehrgarh, 3300 v. Chr. (siehe Abb. 29).

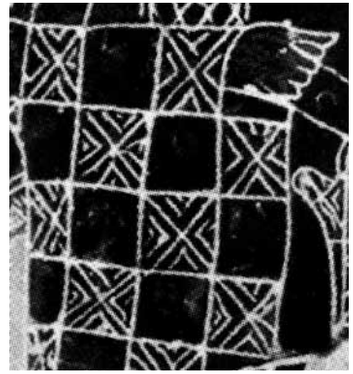


Abb. 48: (vergl. Abb. 32, 33) Athena und Hermes, attisch-schwarzfigurige Vasenmalerei, das Urteil des Paris, um 580 – 570 v. Chr. Der Mantel der Athena zeigt ein Schachbrettmuster mit integriertem «*chajkelbagi*». Nach Schefold 1993: 290, Abb. 309.



Abb. 49: Fragment eines Wollgewebes mit Rautengitter, Ägypten, 6. – 8. Jh. n. Chr. Auschnitt (ca. 22 cm breit) aus einem 32 cm breiten Streifen mit Originalkanten auf beiden Seiten. In den Rauten zwei Varianten des «*chajkelbagi*»-Musters. Vermutlich Besatz eines Gewandes. Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 35. © Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg (Foto: Christoph von Viràg).



Abb. 50: Fragment eines gestrickten Wollgewebes mit Rautenmuster, (Ausschnitt ca. 9.5 cm hoch), Teil (Bordüre?) eines Kleidungsstücks, fatimidisches Ägypten, 11. Jh. n. Chr. Nach Martianiani-Reber 1993: 262, Nr. 161.

Tasche. Die *bogça* zeigt in gefaltetem Zustand ein grosses Quadrat mit einer eingeschriebenen X-Form, bestehend aus den vier gefalteten Ecken. Drei Dreiecke sind zusammengenäht, das vierte bleibt offen, wie bei einem Briefumschlag. Diese *bogça* sind in zweierlei Hinsicht von Interesse: Als erstes wegen ihrer ursprünglichen Verwendung und damit zusammenhängenden magischen Bedeutung des durch die spezielle Art der Faltung erzeugten Musters. Solche «Einschlagtücher» dienten im Hochzeitsritual zur Aufbewahrung des Hochzeitsbrots.[28,] Der zweite, nicht weniger interessante Hinweis betrifft die Etymologie des Wortes *bogça*. Das türkische Wort *bogça* geht auf das alttürkische Wort *bog*, «Bündel», zurück.[29] Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Musterbezeichnung *chajkelbagi* sich aus den beiden Worten *chajkel* und *bagi* zusammensetzt. Nach dem Linguisten Gerard Clauson ist das Alttürkische «*bog* vermutlich eine untergeordnete Form von *bag*»,[30] was die Bedeutung von *bagi* als «Beutel» bestätigt.

Die spätesten Beispiele mit dem *chajkelbagi*-Muster auf Textilien aus dem Bereich der Turkmenen sind die figürlichen Amulette (*dagdan*) der Nochurli aus dem 20. Jahrhundert (Abb. 56). Dass die Amulette das Ende einer langen Tradition von weiblichen Idolen darstellen, wurde bereits festgestellt (Abb. 15 – 23). Zumindest in vorislamischer Zeit handelt es sich dabei um Darstellungen einer weiblichen Gottheit. Wie die Nochurli diese Amulette interpretierten, ist nicht bekannt, aber der Bezug zu den älteren Vorbildern ist offensichtlich. Ebenfalls aus dem 20. Jahrhundert und dem Bereich der turkmenischen Kleidung stammt das Beispiel auf Abb. 55. Rudolph interpretiert das Muster auf dieser Kinderkleidung als Abwehrzeichen und nennt es *gül yaydi*.[31] Es dürfte mit aller Wahrscheinlichkeit eng verwandt sein mit dem hier besprochenen *chajkelbagi*-Muster.

Das «*chaikelbagi*»-Muster hatte eine dem Vier-Spiralen-Motiv (*sainak*) vergeichbare Bedeutung und Verbreitung. Auch das Vier-Spiralen-Motiv ist etwa seit der gleichen Zeit (um ca. 3000 v. Chr.) als

28 See Irons 1975: 136 – 141; Rautenstengel 1992.
29 Clauson 1972: 311.
30 Clauson 1972: 311.
31 Hermann 1984: 73.



Abb. 51 Sarïq-Zeltband Kat. Nr. 38. Siehe auch Abb. 6.



Abb. 52: Bordürenmuster aus demselben Teke-khali wie Abb. 7. (Rückseite.)

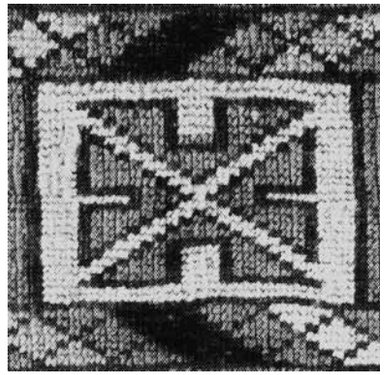


Abb. 53: Das *chajkelbagi*-Muster in der Bordüre eines Teke-*chuval*-Fragments, 19. Jh. (Rückseite.) Nach Mackie/Thompson 1980: 207, Abb. 83. (Für ein Farbbild des Fragments siehe Rippon Boswell Kat. 62, 2004: Lot 77.)

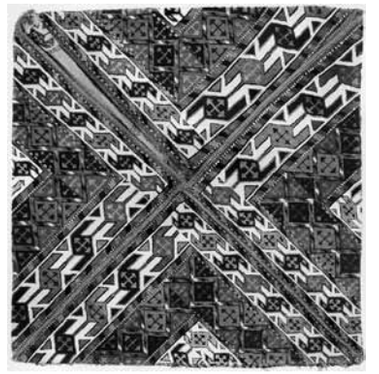


Abb. 54: Yomut-*Bogça*, ursprünglich gebraucht zur Aufbewahrung eines grossen Fladenbrots im Zusammenhang mit der Hochzeitszeremonie. Das Muster entspricht der Musterung von Schmuck-Amuletten und dem *chajkelbagi*-Bordürenmuster der Teke-*chuval*. Privatsammlung.

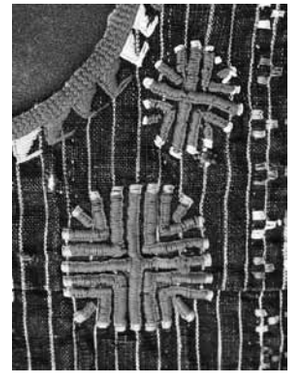


Abb. 55: Das *chajkelbagi*-Muster im bestickten Schmuckbesatz eines Kindergewandes *kirlyk*, Ersarï, Nordafghanistan, 1. H. 20. Jh. Privatsammlung.



Abb. 56: Figürliches Amulett (Idol?) der Nochurli-Turkmenen. 20. Jh. Das apotropäische Muster auf dem unteren Teil der «Kleidung» entspricht demjenigen der Kleidung griechischer Göttinnen. Nach Schletzter 1983: 51.

Amulett belegt und wurde schliesslich ebenfalls zum turkmenischen Bordürenmuster mit apotropäischer Bedeutung (*sainak*). Beide Motive fanden schon im 3. Jahrtausend v. Chr. eine Verbreitung von der Donau (Balkan) bis an den Indus. Beide Motive gehören in den Umkreis der 4 + 1 (*quincunx*) Zentrumssymbole. Aber nicht nur das: Beide Motive erscheinen bei den Turkmenen nicht nur als Bordüren-Muster (Abb. 52 und 53), sondern auch auf Zeltbändern (Abb. 51), obwohl das *chajkelbagi* auf Zeltbändern eher selten ist, während das *sainak*-Motiv ein Standardmuster auf Zeltbändern darstellt.[32]

4. Zur Etymologie des turkmenischen Wortes *chajkel*

Das turkmenische Wort *chajkel* kommt entweder vom türkischen *heykel* oder vom Persischen *haikal*. Beides sind Lehnwörter aus dem Arabischen *haikal*.

In türkischen Wörterbüchern wird *heykel* mit «Statue» übersetzt. Korkut M. Bugday nennt für das Türkische (Osmanische) *heykel* auch «Talisman».[33] Diese Bedeutung könnte auch im Turkmenischen bekannt gewesen sein, wenn auch eher in der Form von «Amulett».

Im Persischen sind mehrere Bedeutungen für das Wort *haikal* belegt. «Statue» ist eine davon. Im Arabischen verhält es sich noch einmal anders, doch bestehen Parallelen zum Persischen, zumindest in einigen der Bedeutungen.

Nach Schletzer, der sich auf Borozna und Suchareva bezieht, ist das turkmenische *chajkel* aus dem Persischen abgeleitet. Wie erwähnt, steht das persische Wort *haikal* für «Statue», es kann dort aber auch «Tempel» bedeuten (z.B. *haikal-e Soleyman*, Tempel des Salomon).[34] Das ist ein Hinweis auf seine Herkunft aus dem Arabischen *haikal,* «Tempel».[35] Nach dem arabisch-deutschen Wörterbuch von Hans

32 Für das *sainak*-Motiv auf Zeltbändern siehe Abb. 6 – 23 und die Beschreibung von Kat. Nr. 99 im Kapitel «Die Yomut».

33 Bugday 1996: 344.

34 Junker/Alavi 1965. Auch in: Persian Dictionary DEKODA. Ich danke Herrn Assadollah Tabatabai, Basel, für den Hinweis und die Bestätigung.

35 www.wiktionary (englische Version), siehe *haykal*.

Wehr[36] hat auch das arabische Wort *haikal* verschiedene Bedeutungen wie: Tempel; grosses Gebäude; Altar; u.a. mehr.[37]

Das arabische *haikal* geht wiederum auf das akkadische *ekallu*,[38] ebenfalls «Tempel», zurück, welches seinerseits ein Lehnwort aus dem sumerischen É.GAL, «Palast», «Tempel» (wörtl. grosses Haus) ist.[39]

Der Wandel oder die Erweiterung der Bedeutung von «Tempel» in den semitischen Sprachen zu «Statue» im Persischen und Türkischen ist vielleicht damit zu erklären, dass die Perser (Achämeniden) keine Tempel kannten, wohl aber Kultstatuen (Königsstatuen).[40]

Zu jedem mesopotamischen Tempel (É.GAL, *ekallu*) gehörte eine Kultstatue der betreffenden Stadtgöttin oder des Stadtgottes. Das weist auf eine enge Beziehung zwischen Tempel und Statue hin, was eine Erklärung dafür sein könnte, warum im Persischen das Wort *haikal* auch für «Statue» verwendet wurde.[41] Mit dem Türkischen *heykel* dürfte es sich ähnlich verhalten, auch die frühen Türken kannten keine Tempel, wohl aber Statuen.[42] Es ist aber auch möglich, dass die frühen Türken das Wort schon im 6.–8. Jahrhundert, bevor sie auf die Araber trafen, aus dem Sogdischen oder einer anderen iranischen Sprache übernommen haben.

Wie steht es nun mit dem Wort *bagi*? Es wurde schon darauf hingewiesen, dass *bagi* identisch sein dürfte mit *bog*, was laut Clauson «Bündel» heisst. Das würde mit der von O'Bannon vorgeschlagenen Kombination «Amulett-Tasche» (amulet bag) übereinstimmen und auch am ehesten in den vorliegenden Kontext passen.

5. Schlussbemerkung

Das *«chajkelbagi»*-Muster ist ein altes Schutzsymbol mit einer Verbreitung vom Indus bis zur Donau (Abb. 24–42) über einen Zeitraum von nahezu 8000 Jahren. Es erscheint auf so unterschiedlichen Trägermaterialien wie Stein, Metall, Keramik und Textilien.

Chajkelbagi, die Bezeichnung des turkmenischen Teppichmusters (Abb. 6–10), kommt aus dem Bereich des Silberschmucks der Teke (Abb. 12–14) und wurde vermutlich erst im 19. Jahrhundert wegen der Ähnlichkeit zum Muster im Silberschmuck in die Terminologie der Teppichmuster übernommen. Kleine, mit Silberplatten verzierte lederne Amulett-Taschen werden *cheikel* genannt. Nach Borozna kommt das turkmenische Wort *cheikel* vom persischen *haikal* und wird mit «Statue» bzw. «Idol» übersetzt. Die Amulett-Taschen der Teke sollen zudem auf eine Tradition der Sogden zurückgehen, die in kleinen Ledertaschen Figurinen, Idole (*haikal*), aus Holz oder Terrakotta aufbewahrten.[43] Das Wort *bagi* hat alttürkische Wurzeln und kommt von *bag* oder *bog*, «Beutel», woraus sich auch die Bezeichnung *bogca* für die Brot-Taschen der Yomut ableitet. Der Name des Teppichmusters *chajkelbagi* setzt sich aus diesen beiden Worten zusammen und bedeutet somit «Amulett-Tasche» bzw. «Idol-Tasche».

Warum in der Literatur die Amulett-Taschen der Teke als *cheikel* und nicht als *chajkalbagi* bezeichnet werden, was sinngemäss wäre, ist ungeklärt. Es gibt allerdings Amulett-Behälter zum Umhängen, die *açar bag* genannt werden (Abb. 44 und 45).[44] Dort wird also die Wortkombination auch beim Schmuck verwendet.

Obwohl das Bordürenmuster der Knüpferzeugnisse in ähnlicher Form auch auf den Metallbeschlägen der Amulett-Taschen anzutreffen ist und die Schutzfunktion auf beiden Trägermedien seit langer Zeit bekannt ist, fehlt im Teppichbereich der Zusammenhang zwischen der ursprünglichen Herkunft des x-förmigen Bordürenmusters und seiner Benennung.[45] Im Teppichbereich ist *chajkelbagi* der Name eines Bordürenmusters, während *cheikel* im Schmuckbereich ein Objekt bezeichnet, nämlich eine Tasche (*bagi*) für ein Amulett (*cheikel*).

Beide, sowohl das X-förmige Schutzmuster als auch das Wort *chajkal* für «Statue», «Idol», sind seit mehreren Jahrtausenden belegt.

36 Wehr 1985.
37 So z.B. auch Skelett, Gerippe; Gerüst (eines Bauwerks), Rahmen; Rahmenteile, Boden und Wände (eines Schiffes); Fahrgestell, Chassis (des Kraftwagens); (bes. Magr.) Rahmenordnung; Struktur; kolossal; riesig.
38 von Soden 1965: 191.
39 Siehe ePSD (Electronic Pennsylvania Sumerian Dictionary). Ich danke Dr. Oskar Kaelin, Universität Basel, für den Hinweis.
40 Z.B. die in Ägypten gefundene, überlebensgrosse Statue von Daraios I.
41 Die von Moschkowa genannte Bedeutung «Idol» im Türkischen (Turkmenischen) könnte eine Erweiterung von «Statue» sein.
42 Siehe Stark 2008.
43 Borozna 1975 (1989): 107 – 108.
44 Siehe Schletzer 1983: 106, Abb. 39.
45 Beim *ak su*-Muster besteht hingegen ein solcher Zusammenhang. *Ak su* ist türkisch und heisst «weisses Wasser». Das *ak su*-Muster stellt einen von Wasserläufen durchzogenen Garten dar. Zum *ak su*-Muster siehe das Kapitel «Ein altorientalischer Paradiesgarten».

Dongus burun

Das altiranische Ebermotiv bei den Turkmenen

Einführung

Es mag etwas überraschend erscheinen, dass die sich seit mehr als tausend Jahren zum Islam bekennenden Turkmenen ein Motiv kannten, das nach der Schnauze eines Schweins benannt worden sein soll. Dies geht aber aus russischen Feldforschungsarbeiten des frühen 20. Jahrhunderts hervor. Mindestens zwei Autoren belegen für ein bestimmtes Detail eines Teppichmusters die turkmenische Benennung *dongus burun*, wörtlich «Schweinenase». Diese Benennung wurde zwar von der Fachwelt nicht übersehen, blieb aber unverstanden.[1]

Die alt-indoeuropäische Mythologie erkennt aber hinter dieser Bezeichnung unschwer ein altes Machtsymbol: Den Eber, in diesem Fall die Eberprotome. Bei den Turkmenen war aber wohl kaum die Schnauze eines gewöhnlichen Schweins gemeint, denn das Schwein ist für Muslime unrein. Viel eher geht die Benennung auf das altiranische Machtsymbol des Ebers zurück, in diesem Fall reduziert auf den Eberkopf. *Dongus burun* müsste also nicht mit «Schweinenase» übersetzt werden, wie das bisher getan wurde, sondern mit «Eberkopf».

Wie aber kommt es, dass eine solche Benennung bei den Turkmenen bis ins 20. Jahrhundert überlebt hat, nachdem deren Bedeutung schon vor mehr als 1000 Jahren durch den Islam «aufgehoben» wurde?

Der Nachweis von *dongus burun* in der Teppichliteratur

Die Bennenung *dongus burun* erscheint in der Literatur erstmals 1931 in dem von Ponomarev veröffentlichten Essay «Die Motive des turkmenischen Ornaments».[2] Ponomarev bezieht sich dabei auf Doppelhakenformen im Teke-*gül* (Abb. 7, Pfeil), die er mit *dongus burun* bezeichnet, ohne aber eine Quelle für diese Benennung anzugeben. Nur wenige Jahre später findet sich *dongus burun* erneut bei Moschkowa im 1946 publizierten Essay «Stammes-Göl auf turkmenischen Teppichen». Auch sie bezieht sich dabei auf dieselben Doppelhakenformen im Teke-*gül* wie Ponomarev, lässt aber offen, ob es sich dabei um ein Resultat ihrer eigenen Feldarbeit (ab 1929) handelt, oder ob sie es von Ponomarev übernommen hat. Sie erwähnt hingegen, dass die Bezeichnung von Knüpferinnen der Teke stamme.[3] In ihrem 1970 postum veröf-

1 Für ein Beispiel siehe «Pig Snouts Glow Brightly» in Hali 71, 1993: 95.

2 Ponomarev 1931 (1979): 23.

3 Moschkowa 1946 (1998): 203.



Abb. 1: Das sog. Mini *chuval gül*, das Sekundärmotiv aller Salor-*khali* und aller Salor-*chuval* mit *chuval gül* Feldmusterung. Auschnitt aus einem Salor-*khali*, 18. Jh. Privatsammlung.

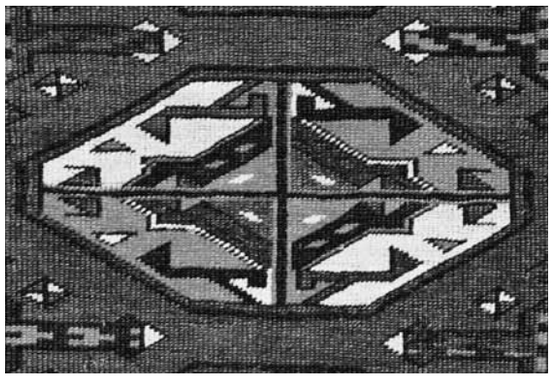


Abb. 2: Das Qaradashlï-*gül*. Ausschnitt aus dem Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 88, 18. Jh.

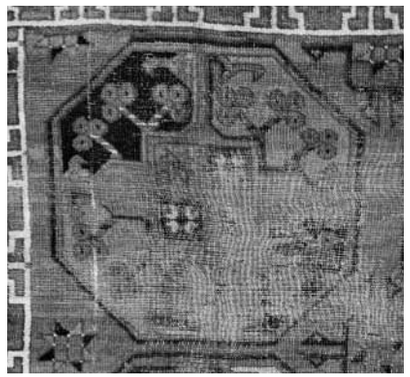


Abb. 3: Oktogonales *gülli gül*. Ausschnitt aus einem *khali* der Ersarï, 18./19. Jh. Privatsammlung.

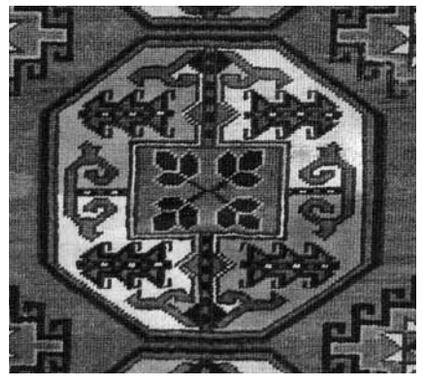


Abb. 4: Das *temirjin gül* der Sarïq. Ausschnitt aus *khali* Kat. Nr. 47, 17./18. Jh.

fentlichten Standardwerk «Teppiche der Völker Mittelasiens» wird auf diese Benennung erneut hingewiesen, überraschenderweise aber nicht im Kapitel der Teke, wo es eigentlich zu erwarten wäre, sondern im Kapitel der Salor. Allerdings auch dort mit dem Hinweis, es handle sich um ein Musterdetail des Teke-*gül* und um eine bei den Teke verwendete Benennung.[4] Als Beispiel für dieses Musterdetail wird aber erstaunlicherweise nicht auf eine Abbildung eines Teke-*gül* verwiesen, wie das im Artikel von 1946 der Fall war, sondern auf ein *chuval gül* der Salor mit vergleichbaren Musterdetails (Moschkowa 1970 (1998): Tafel XXXVIII, 1, 2). Bei diesen Details handelt es sich um paarweise angeordnete Haken, die sowohl beim *chuval gül* (Abb. 5) als auch beim Teke-*gül* (Abb. 7, Pfeil 1) jeweils auf der Vertikalachse am oberen und unteren Rand und auf der Horizontalachse links und rechts angeordnet sind.

Aus den Erklärungen von Ponomarev (1931) geht nicht hervor, ob es sich dabei um alle vier Doppelhaken des Musters handelt oder nur um diejenigen auf der Vertikal- oder um die auf der Horizontalachse des Teke-*gül*, die sich leicht voneinander unterscheiden. Am ehesten waren damit wohl alle vier Doppelhaken gemeint. Bei Moschkowa ist das anders. Sie macht einen Unterschied in der Benennung zwischen den unterschiedlichen Doppelhakenformen. In der deutschen Übersetzung von 1946 wird mit der Bezeichnung *dongus burun* auf die Doppelhaken auf der Horizontalachse des Musters verwiesen,[5] in der englischen Übersetzung hingegen auf die Doppelhaken auf der Vertikalachse.[6] Den russischen Originaltext (von 1946) konnte ich bisher nicht überprüfen lassen. Wie bereits erwähnt, verweist die postum erschienene Ausgabe ihres Buches von 1970 in Bezug auf die Benennung *dongus burun* nicht auf Doppelhaken des Teke-*gül*, sondern auf ähnliche

4 Moschkowa 1970 (1998): 149.

5 Moschkowa 1946 (1998): Abb. 8b und S. 203.

6 Moshkova 1946 (1980): Abb. 8b und S. 24.

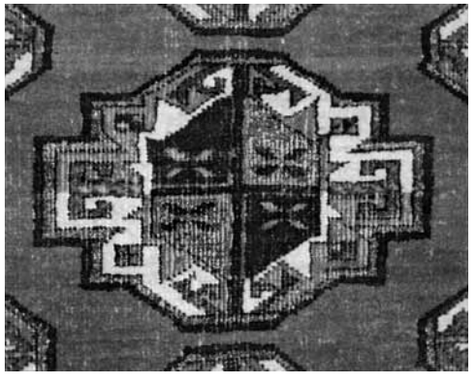


Abb. 5: Das *chuval gül* mit viergeteiltem Zentrum und spitzen Hakenformen auf der Vertikalachse, 18./19. Jh. Ausschnitt aus einem *chuval* der Salor mit 4 × 4 *chuval gül*. Privatsammlung.

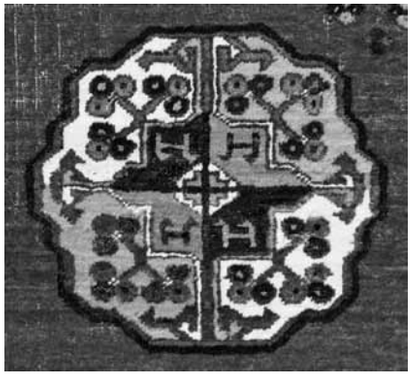


Abb. 6: *Gülli gül* der Salor. Ausschnitt aus *khali* Nr. 16, ca. 1550 – 1650.

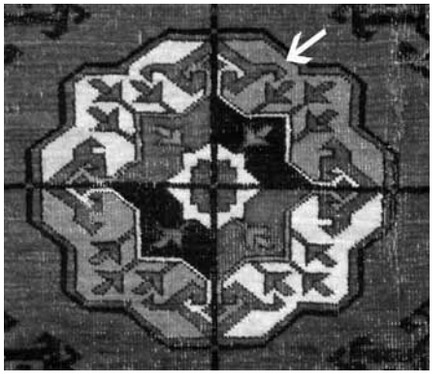


Abb. 7, oben: Teke-*gül* aus einem *khali*-Fragment des Islamischen Museums Berlin, 18. Jh. oder früher (Inv. Nr. 85, 1134).

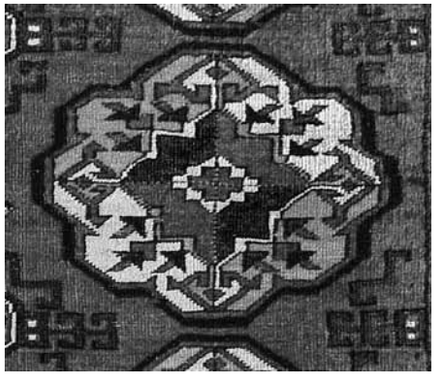


Abb. 8: «*gülli-gül*» der Arabachi. Ausschnitt aus einem *chuval*. 1. Hälfte 19. Jh. Privatsammlung.

Doppelhaken im *chuval gül,* und dies sowohl in der englischen wie in der deutschen Übersetzung.[7]

Eine Erklärung für diese uneinheitlichen Aussagen könnte sein, dass mit *dongus burun* ursprünglich alle vier Doppelhaken gemeint waren, sowohl die auf der Vertikalachse als auch die auf der Horizontalachse. Es gibt tatsächlich gute Gründe dies anzunehmen.

Vom Eberkopf zu den Eberhauern: *pars pro toto*

Die *dongus burun* genannten Doppelhaken sind nämlich nicht nur Bestandteil des Teke-*gül* (Abb. 7) und des *chuval gül* (Abb. 5), wie von Ponomarev und Moschkowa beschrieben, sondern auch charakteristischer Bestandteil einer Anzahl weiterer turkmenischer Medaillon-Muster. Dazu gehört vor allem das Sekundärmotiv aller Salor-*khali* und Salor-*chuval* mit *chuval gül,* das Mini-*chuval gül* (Abb. 1), aber auch das Qaradashlï-*gül* (Abb. 2), das *temirjin gül* (Abb. 4) und das *gülli gül* der Salor (Abb. 6), der Ersarï (Abb. 3), der Sarïq und der Arabachi (Abb. 8).[8]

Wie erklärt sich aber die Diskrepanz des Musternamens *dongus burun*, «Eberkopf», zu dem, was wir in den turkmenischen Mustern vor uns haben, nämlich lediglich Doppelhaken? Diese Doppelhaken haben keine direkte Ähnlichkeit mit einem der vielen bekannten Eberkopfmotive (Beispiele dafür zeigen die Abb. 18–23). Eine interessante Erklärung zu diesem Problem liefert Karel Otavsky. Er interpretiert eine bestimmte Form der Einfassung oder Umrandung von Medaillons auf einer Gruppe von sogdischen Seidenstoffen (Abb. 14) als Schmuckkette aus metallgefassten Eberhauern:

«....Diese Einfassung besteht aus 20 Elementen, die an Eberzahnamulette erinnern, und, durch aufeinander gerichtete Herzmotive an den «Wurzeln» paarweise verbunden, alle zusammen eine Art

7 Moschkowa 1970 (1998): Tafel XXXVIII, 1, 2, und S. 149.

8 Für weitere Beispiel siehe die Beschreibung des *gülli gül* im Kapitel «Die Salor» (Kat. Nr. 16–18).



Abb. 9: Durchs Schilf preschender Eber, vermutlich Ausschnitt aus der Darstellung einer königlichen Jagd (unten Wasser, hinter dem Eber Schilf). Stuckplatte aus Um-Za atir bei Ktesiphon, Berlin Staatliche Museen. Nach Erdmann 1943 (1969): Tafel 41.



Abb. 10: Zaumzeugschmuck aus Bronze in Form eines Eberkopfes, Sieben-Brüder-Gruppe, Kurgan 4. Länge 7 cm. 5. Jh. v. Chr. Nach Schiltz 1994: Abb. 19A.



Abb. 11: Hauer eines Ebers mit eingraviertem Hirsch, Zaumzeugschmuck, Länge 12.5 cm, 5. Jh. v. Chr. Nach Aruz et al. 2000: Kat. Nr. 128.

Schmuckkette bilden. In der sasanidischen Dekorationskunst war diese Form von Medaillonrahmen, zumindest nach dem erhaltenen Material zu urteilen, nicht sehr häufig. Es hat sich aber wohl ursprünglich um ein besonderes, anspruchsvolles Ornament gehandelt, denn seine einfachere, aus vier Paaren der klauenförmigen Elemente gebildete Variante ist gleich durch zwei prominente Werke bezeugt: die Reliefwidergabe des Stoffmusters von den Hosen oder Beinlingen auf dem Reiterbild Chosroes II. in Taq-i-Bustan (Abb. 12 in diesem Kapitel) und den Hahnenstoff aus der Sancta Sanctorum im Museo Sacro.»[9]

Die vier als *dongus burun* bezeichneten Doppelhaken der turkmenischen Muster zeigen nun nicht nur grosse Ähnlichkeit zu den von Otavsky beschriebenen Schmuckketten aus Eberhauern (Abb. 12, 14); auch die turkmenische Benennung bestätigt einen solchen Zusammenhang. Tatsächlich könnten hier Eberhauerpaare aus sasanidisch/sogdischer Tradition übernommen worden sein. Selbst die auf den Seidenstoffen herzförmig dargestellten «Metallfassungen» sind bei allen turkmenischen Varianten in stilisierter Form vorhanden, wenn auch nicht mehr herzförmig (Abb. 13 und 15).

Aufhorchen lässt nun nicht nur die turkmenische Bezeichnung *dongus burun*, «Eberkopf», und der damit hergestellte Bezug zur altiranischen Mythologie, sondern auch die Art der Verwendung dieses Ornaments. Wie schon im sasanidischen Persien und im sogdischen Zentralasien sind solche Eberzahnketten auch bei den Turkmenen, insbesondere bei den Salor, sowohl in Primärmotiven als auch in Sekundärmotiven verwendet worden (Abb. 12–15). Es war bisher meist vom Teke-*gül* und vom *chuval gül* die Rede, beides Primärmotive. Interessant wird es, wenn man nun auch das Mini-*chuval gül,* das häufigste Sekundärmotiv der Salor, herbeizieht (Abb. 13): Es ist ein kleines Oktogon (Rosette) aus vier Doppelhaken (Eberhauerpaaren). Wie schon wiederholt hervorgehoben, verwendeten die Salor als Sekundärmotiv nicht das «neu» entwickelte *chemche gül*, wie alle anderen Turkmenen,

9 Otavsky 1998: 21. Den Hahnenstoff zeigt Abb. 77 auf Seite 145. Siehe auch Otavsky/Wardwell 2011: 52–60, Kat. Nr. 12–14.



Abb. 12: Sekundärmotiv eines sasanidischen Seidenstoffs. Eberzahnkette aus vier paarweise angeordneten goldgefassten Eberhauern. Die gegenständigen Eberzähne könnten das Vorbild der von den Turkmenen als *dongus burun* bezeichneten Doppelhaken sein (vergl. Abb. 13).

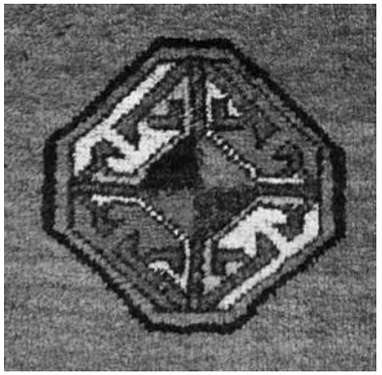


Abb. 13: Das «Mini»-*chuval gül*, das «klassische» Sekundärmotiv aller Salor-*khali*. Dieses turkmenische Sekundärmotiv dürfte Sekundärmotive iranischer Seidenstoffe wie Abb. 12 zum Vorbild gehabt haben.

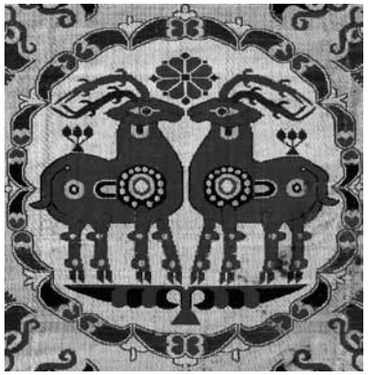


Abb. 14: Fragment eines sogdischen (?) Seidenstoffs, 7./8. Jh. Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 4901. An Stelle der sonst eher üblichen Perlmedaillons (Perlenkette) steht hier ein Medaillon eingefasst aus paarweise angeordneten Eberhauern (Eberzahnkette). © Abegg-Stiftung, 3132-Riggisberg (Photo Christoph von Viràg).

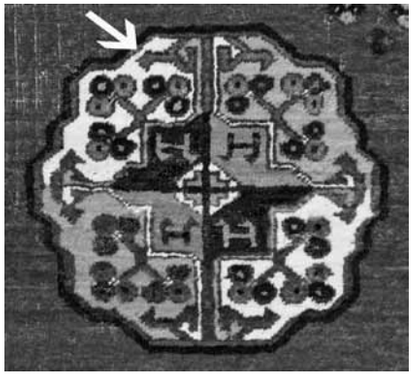


Abb. 15: *Gülli gül* der Salor. Ausschnitt aus *khali* Nr. 16, ca. 1550 – 1650. Die Doppelhaken (Pfeil) wurden von den Turkmenen noch im frühen 20. Jh als *dongus burun*, «Schweinenase» (Eberkopf) bezeichnet. Gemeint waren vermutlich die Hauer des Ebers, wie auf den Abb. 11 und 12.

sondern immer das «alte» Mini-*chuval gül*. Das *chemche gül* ist ein Muster, welches vor dem 10. Jahrhundert, vor der Islamisierung und der Machtübernahme durch die Türken unbekannt war. Es ist ein im Zusammenhang mit diesen kulturellen Veränderungen neu entwickeltes Muster.[10] Nicht so das Mini-*chuval gül* der Salor. Aus Gründen, die im Kapitel «Die Salor» ausführlich erläutert werden, finden sich bei den Salor im Vergleich mit anderen turkmenischen Stammesgruppen seit dem 10. Jahrhundert wenige Neuerungen im Musterrepertoire. Sie blieben fast ausschliesslich bei vorislamischem Mustergut, oft mit sogdischen Wurzeln. Das Mini-*chuval gül* ist als Verwandter des *chuval gül* eindeutig ein Muster dieser Kategorie. Der Zusammenhang mit den *dongus burun* genannten Doppelhaken bestätigt dies. Das Mini-*chuval gül* dürfte mit grosser Wahrscheinlichkeit nicht nur ein enger Verwandter des *chuval gül* sein, sondern, mit seiner Reduktion auf bloss vier Doppelhaken mit einem viergeteilten Rhombus im Zentrum, auch ein enger Verwandter des sasanidischen Sekundärmotivs auf dem Seidenstoff der Reiterfigur des Taq-i Bostan. Dieses ist ebenfalls reduziert auf vier gegenständige Eberhauer mit einer Rosette im Zentrum (Abb. 12).

Die Reduktion der Darstellung eines Ebers auf seinen Kopf und in einem weiteren Schritt sogar auf seine Hauer ist ein durchaus üblicher Prozess der Stilisierung im Bereich symbolischer Tierdarstellungen (vergl. Abb. 9 – 11).

Dass dieser Prozess geschichtlich weit zurückverfolgbar ist, belegen das Halsband aus zwei gegenständigen Eberhauern und der Rest einer Eberskulptur aus dem neolithischen Çatal Hüyük in Anatolien (Abb. 16 und 17). Ein zweites, späteres Beispiel ist der mit einer Hirschdarstellung verzierte Eberhauer aus dem skythischen Umfeld, der den Prozess der Reduktion auch für die Zeit der sogdischen und sasanidischen Seidenstoffe belegt (Abb. 11). Es handelt sich hier zwar nicht um ein Halsband, aber ebenfalls um ein Schmuckstück, nämlich den Bestandteil eines Pferdezaumzeugs.

10 Für detaillierte Erklärungen zum *chemche gül* sie das Kapitel «Blütenkreuz & Flechtbandstern».



Abb. 16: Halsband aus zwei Eberhauern aus einem Frauengrab, Wohnhaus VII 12, Çatal Hüyük , ca. 6100 v. Chr. Nach Mellaart 1967: Tafel 98.



Abb. 17: Eberkopf aus gebranntem Ton (vermutlich Fragment einer ehemals ganzen Eberfigur), Çatal Hüyük, Schicht VI, ca. 5900 v. Chr. Nach Mellaart 1967: Tafel 17.



Abb. 18: Stuckplatte. Eberkopf im Perlmedaillon. Palast von Damghan, sasanidisch. Philadelphia, Pennsylvania Museum. Nach Erdmann 1942: Tafel 76, Abb. 2.



Abb. 19: Zwei verschränkte Quadrate mit Eberkopf. Detail aus einer sasanidischen Silberschale. 3.–7. Jh. Los Angeles County Museum of Art, M. 76.174.14. Nach Moorey et al. 1981: Fig. 712B.

Zu diesem Reduktionsprozess schreibt Kurt Erdmann im Zusammenhang mit sasanidischen Beispielen: «....Überall wo wir diese Entwicklung von der Darstellung des ganzen Tieres zur Beschränkung auf ein Protom oder den Kopf allein verfolgen können und überall, wo die Tiere oder Teile von Tieren durch Binden oder Doppelflügel (Erdmann bezieht sich hier auf den Widder, Hrsg.) ausgezeichnet werden, haben wir symbolische Darstellungen vor uns. Ihre Zahl ist erstaunlich gross....».[11] Das turkmenische Motiv mit der Benennung *dongus burun* dürfte somit auf ein Eberzahnamulett aus vier Paaren von gegenständigen Eberhauern zurückzuführen sein.

Der Eber in der Mythologie

Der Eber spielte schon früh eine wichtige Rolle im Zusammenhang mit Fruchtbarkeit und später vor allem mit Krieg und Macht. Schon die frühesten neolithischen Kulturen des Vorderen Orients haben den Eber verehrt. Eine in Stein gehauene vollplastische Eberdarstellunge wurde in den 1980er Jahren in Göbekli Tepe in Südostanatolien, ausgegraben. Diese Eberskulptur stammt aus einer imposanten neolithischen Tempelanlage aus Stein und ist rund 11000 Jahre alt.[12] In Çatal Hüyük, der von Mellaart entdeckten neolithischen «Stadt der Steinzeit» in Zentralanatolien sind Fragmente einer Eberskulptur (Abb. 17), aber auch Eberzahnamulette gefunden worden (Abb. 16). Diese Funde sind 6000 bis 8000 Jahre alt.[13] Auch die Hochkulturen in Ägypten und Mesopotamien kannten den Eber als mythologisches Symbol. Unser besonderes Interesse gilt indessen dem Eber in der indoeuropäischen, insbesondere der indoiranischen Mythologie.

Der Eber in der indoeuropäischen Mythologie

Bei den iranisch sprechenden Völkern hatte der Eber eine herausragende symbolische Bedeutung und war darüber hinaus im ganzen Orient bis zum Auftreten des Islam omnipräsent. Nicht nur in Persien, auch bei den Skythen des westlichen Steppengürtels, in den Oasenge-

11 Erdmann 1943 (1969): 87. Siehe auch Erdmann 1942: 363.

12 Schmidt 2006: 151, Abb. 60.

13 Mellaart 1967: Tafel 13, 27, 98.



Abb. 20: Eberkopf, Deckenmalerei aus Grotte D, Bamiyan, Afghanistan, 7. Jh. Musée Guimet, Paris. Fotografie des Autors.

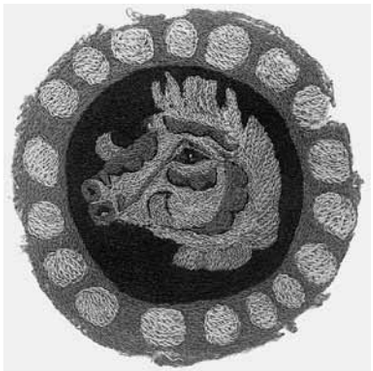


Abb. 21: Sogdische oder sasnidische Wollstickerei auf Leinen mit Perlrondelle und Eberkopf. 6.–8. Jh., Fragment, Durchmesser ca. 8 cm, The Textile Museum Washington D.C. (3.304). Nach Harper 1978: Kat. Nr. 53.



Abb. 22: Perlrondelle mit Eberkopf aus der Bordüre eines rotgrundigen Behangs (mit Reihen von Pferden?). Wirkerei in Wolle und Leinen. Ägypten oder östlicher Mittelmeerraum, 6.– 8. Jh. (?). The Cleveland Museum of Art. Nach Zhao 1999: 110, Abb. 03.06b.



Abb. 23: Seidenstoff mit Eberkopf, Astana, 7. Jh. Nach Otavsky 1998: Abb. 100.

bieten des Tarimbeckens (später Ost-Turkestan) sowie in den Oasengebieten Choresmien, Sogdien und Baktrien (später West-Turkestan) war der Eber als Status- und Machtsymbol der iranisch sprechenden Bevölkerung von Bedeutung.

Nachdem die persischen Achämeniden zunächst stark unter elamischen, spätassyrischen und neubabylonischen Einflüssen standen, und Eberdarstellungen dort eher selten waren, lebte das indoeuropäische Erbgut vor allem unter den Sasaniden wieder auf.[14] Sie kehrten zu den altiranischen Wurzeln zurück, was zur Folge hatte, dass auch in Persien vermehrt altes indoeuropäisches Symbolgut wieder in Erscheinung traten. Dies zeigt sich u.a. in sasanidischen Namen wie *Warazden* = «die Religion des Ebers bekennend». Aber welche Religion und vor allem welcher Gott dürfte mit dem Eber gemeint sein?

Dazu schreibt Erdmann in einem Artikel über Eberdarstellungen und Ebersymbolik in Iran: «Im Mihr Yast heisst es: Wir opfern Mithra, dem Herrn der weiten Felder, dem Wahrhaften, dem Haupt der Versammlung, der tausend Ohren hat, dem Wohlgestalteten, dem Tausendäugigen, Grossen, Vielwissenden, Mächtigen, nicht Schlafenden, immer Wachen, vor dem schreitet Verethraghna, der von Ahura Geschaffene, in der Gestalt eines angreifenden Ebers, mit spitzen Hauern, eines männlichen, mit scharfen Klauen, eines Ebers, der mit einem Schlag tötet .....»

«Ähnlich heisst es im Bahram Yast: Wer unter den himmlischen Göttern ist der am besten bewaffnete? Ahura Mazda antwortet: Verethraghna, der von Ahura geschaffene, o Spitama Zarathustra..... Ein fünftes Mal eilte zu ihm Verethraghna, der von Ahura geschaffene in der Gestalt eines Ebers, der zum Angriff vorstürmt mit spitzen Hauern, eines männlichen mit scharfen Klauen, eines Ebers, der mit einem Schlage tötet.... In diesen Versen des Avesta liegt die Antwort auf die Frage nach der Bedeutung des Ebers bei den Iranern».[15]

Demnach stand der Eber bei den Sasaniden sinnbildlich für den Kriegs- und Siegesgott Verethraghna (vergleichbar dem griechischen Ares). Aber nicht nur das: In Ferdowsis Schahnameh («Buch der Kö-

14 Erdmann 1942: 348.

15 Erdmann 1942: 366–367.

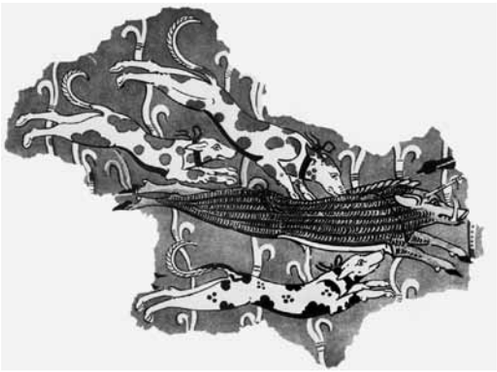


Abb. 24: Wandmalerei (Fresko) mit einer Eberjagdszene, mykenisch, Tyrins, 13. Jh v. Chr. Athen, Nationalmuseum. Nach Hampe/Simon 1980: Fig. 22.



Abb. 25: Die kalydonische Eberjagd. Links vom Eber Meleager und Peleus (gefolgt von Atalante und Mailanion, auf dem Ausschnitt nicht sichtbar), rechts Kastor und Polydeukos, die Zwillingssöhne des Zeus. Oberer Rand eines Weinmischgefässes (Krater) des Töpfers Ergotimos und des Malers Kleitias (sog. François-Vase). Nach Schefold 1993: 291b.

nige») werden zudem verschiedene Könige mit einem Eber verglichen, oder gar als solcher bezeichnet. So z. B. Kyros, aber insbesondere Gourazh, der sich im Shahnameh selber «der Eber» nennt und auch das Bild eines Ebers in seinem Banner trägt.[16] Aber auch bei den Sasaniden waren solche Benennungen (Namen) in Gebrauch. Als Beispiel wurde schon *Warazden* = «die Religion des Ebers bekennend» genannt. Wohl in Anlehnung an den Kriegsgott Verethraghna in der Gestalt eines angreifenden Ebers besass Farrukhan, der oberste Befehlshaber im Heer Khosraus II, den Titel «Reichseber» (*Shahrawaraz*).[17] Zudem waren im Iran Namen auf *Waraz* = Eber wie *Waraza*, *Warazman*, *Warazward*, *Warazdat* oder *Waraz-Gnel* weit verbreitet.[18] Diese Tradition hat sich auch im deutschen Sprachraum bis auf den heutigen Tag erhalten. In unseren Breiten sind Namen wie Ebersold, Eberhard, Eberlin keine Seltenheit.

Ist es möglich, dass sich die turkmenische Bevölkerung, oder zumindest Teile davon, nach mehr als 1000 Jahren noch an diese alten Machtsymbole erinnert? Dies scheint tatsächlich der Fall zu sein, zumindest in Bezug auf die Terminologie! Bei den Turkmenen sind auch andere Namensüberlieferungen von ähnlichem Alter bekannt. Es wurde schon bei der Besprechung der Salor-*chuval* mit Salor-*gül* darauf hingewiesen, dass die Benennung *sagdaq gül* für das Sekundärmotiv ebenfalls auf die vorislamische Zeit Zentralasiens zurückgeht und sich auf die Sogden bezieht.[19] *Sagdaq* ist türkisch und steht für «Sogden», «Sogdien» oder «sogdisch».[20] *Sagdaq gül* heisst demnach «sogdisches Muster».*Dongus burun* ist wie *sagdaq gül* ein Relikt aus vorislamischer Zeit.

Der Eber und seine Bedeutung beschränkt sich in der Mythologie nicht nur auf die hier zur Diskussion stehende iranische Welt, sondern ist eine unter vielen indoeuropäischen Völkern verbreitete Erscheinungsform eines Sieges- und Kriegsgottes. So ist er als wichtiges Symboltier auch in Mythen und Epen bei den Germanen (z.B. als Freyrs Eber «Gullinborsti») und vor allem in der Welt der Griechen, anzutreffen. Eine der frühesten Eberdarstellungen aus dem griechischen Kulturkreis zeigt eine Jagdszene auf einer mykenischen Wandmalerei des 13. Jahrhunderts v. Chr (Abb. 24). Eine der bekanntesten griechischen

16 Erdmann 1942: 360–361.
17 Erdmann 1942: 366.
18 Erdmann 1938: 366.

19 Siehe das Kapitel «Die Salor».
20 Barthold 1929 (1962): 80. Siehe auch den Abschnitt «Die historischen Hintergründe» im Kapitel «Die Salor».



Abb. 26: Weinkrug des «Londoner Malers», Ende 6. Jh. v. Chr. Dargestellt ist der Held Peleus, der sich vor einem Eber (und einem Löwen) auf einen Baum in Sicherheit gebracht hat. The Metropolitan Museum of Art, New York. Joseph Pulitzer Bequest. Nach Pinsent 1969: 115.



Abb. 27: Augenschale des Lysippides Malers. Herakles mit dem Eber aus Eurystheus. Attisch schwarzfigurige Vasenmalerei, um 525 v. Chr. Antikenmusem Basel & Sammlung Ludwig. Nach Blome 1999: 46, Abb. 54.



Abb. 28: Eberjagdszene auf einer Wandmalerei aus dem Kuppelraum des Grabes von Alexandrowo, Thrakien, Mitte 4. Jh. v. Chr. Nach Katalog Bonn 2004: 319, Abb. 4.

Heldengeschichten im Zusammenhang mit einer Eberjagd ist die von Herakles und dem erymanthischen Eber (Abb. 27). Das in unserem Zusammenhang interessanteste Epos ist aber das von Meleager und der Eberjagd von Kalydon (Abb. 25). Es zeigt nicht nur erstaunliche Parallelen zu einem Epos aus dem anatolischen Lydien, sondern auch zu einer Heldengeschichte im iranischen Schahnameh.

Meleager und die kalydonische Eberjagd (Abb. 25)

In der für Meleager, den Sohn des kalydonischen Königs Oineus tödlich ausgehenden Romanze mit der Jägerin Atalante geht es um die Jagd eines verheerenden Ebers mit Hauern wie Elefantenzähne, der in Kalydon grosse Verwüstung und Schaden angerichtet hat. Meleager ruft die Helden Griechenlands zur gemeinsamen Jagd auf das Ungeheuer auf. Zu berühmten Helden wie Jason, Peleus, den Zwillingen Kastor und Polydeukos, Akastos, Admet, Nestor und Ankaios gesellte sich auch die heldenmütige Jungfrau Atalante, auch bekannt als die schöne Männerfeindin. Nestor rettet sich auf der Flucht vor dem Eber sich auf die Äste einer Eiche.[21] Ein Weinkrug aus dem späten 6. Jahrhundert. v. Chr. zeigt eine solche Szene, auf der aber nicht Nestor, sondern Peleus vor einem Eber in die Äste eines Baumes geflohen ist (Abb. 26). Eine verblüffend ähnliche Situation findet sich auf der skythischen Darstellung auf Abb. 29 sowie in einer viel späteren safawidischen Miniaturmalerei (Abb. 34) aus dem Schahnameh.

Doch zunächst nochmals zurück zu Meleager und den Griechen. Der kalydonische Eber konnte dank Atalante erlegt werden. Meleager fand aber im Zusammenhang mit dieser Jagd einen unerwarteten Tod, und zwar nicht durch den Eber, sondern durch seine eigene Mutter. Schuld an der Eberplage war nämlich Kalydons König Oineus. Er hatte es versäumt, die Göttin Artemis in seine Ernteopfer einzubeziehen, wodurch er deren Zorn auf sich zog. Deswegen wurde er von ihr nicht nur mit dem Tod seines Sohnes bestraft, sondern auch mit der Vernichtung der Ernte, zu deren Verwüstung sie den verheerenden Eber geschickt hatte.[22]

Eine Eberjagd mit ähnlichem Hintergrund ist auch von Herodot für den lydischen König Kroisos überliefert. Dort geht es um eine Eberplage in Mysien, deren Einwohner ihre lydischen Nachbarn um

21 Schwab 1975 (1932): Erster Teil, 136.

22 Schwab 1975 (1932): Erster Teil, 135 ff.

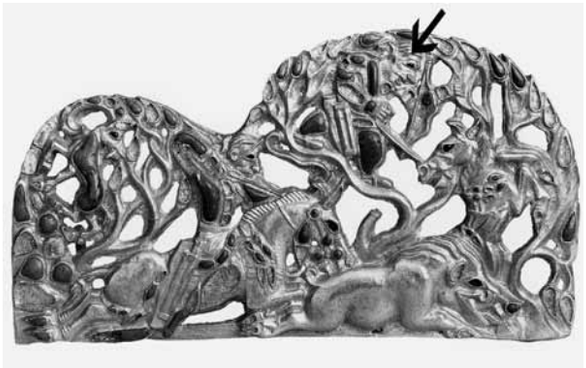


Abb. 29: Goldene Gürtelschnalle, 16 cm breit, skythisch, 3. Jh. v. Chr. Allegorische Darstellung aus der iranischen Mythologie: Ein Held tötet einen Eber, während sich sein Begleiter auf einen Baum gerettet hat (siehe Pfeil, oben rechts ist sein Kopf im Profil sichtbar) und zusieht. Ermitage Museum St. Petersburg. Nach Sims 2002: 105, Abb. 19.



Abb. 30: Stuckplatte mit Eberjagdszene, sasanidisch, 7./8. Jh. Chal Tarkhan-Eshqabad, Hauptpalast, 35 x 34 cm. Museum of Fine Arts, Boston. Nach Harper et al. 1978: 113, Nr. 46.



Abb. 31: Silberschale mit Shapur II. auf der Eberjagd, sasanidisch, D. 28 cm. Ermitage Museum St. Petersburg. Nach Kat. Brüssel 1993: 198, Nr. 55.



Abb. 32: Bižhan tötet die Eber von Irman, bemalter Keramikbecher (sog. Freer Beaker), Iran, 12. Jh. Auf dem Pferd sitzt Bižhan und tötet einen Eber mit dem Schwert, rechts danben sitzt Gurgin hinter Steinen und beobachtet die Szene aus sicherer Distanz. Freer Gallery of Art, Washington D.C.

Hilfe riefen. Auch dort war es ein Racheakt der Götter, die Kroisos durch seine Selbstgefälligkeit erzürnt hatte und dafür mit dem Tod seines Sohnes bestraft wurde.[23]

Bižhan und die Eberjagd von Irman (Abb. 32–34)

Im Schahname, dem iranischen Buch der Könige, finden wir erneut eine Heldengeschichte um eine Eberjagd mit bis ins Einzelne gehende Ähnlichkeiten: Das im späten 10. Jahrhundert n. Chr. von Ferdowsi aufgezeichnete Heldenepos von Bižhan und der Eberjagd von Irman.[24]

Auch in Ferdowsis Heldenepos geht es um eine Eberplage, die mit der Bitte um Beistand der betroffenen Bevölkerung vor den König getragen wird. Auch dort haben die Eber Hauer von der Grösse der Stosszähne eines Elefanten. Im Schahnameh ist es zwar nicht der Sohn des Königs, aber ein junger Held aus seiner Entourage, der sich bereit erklärt, die Eber zu töten. Der noch jugendliche Held Bižhan zieht mit seinem Begleiter Gurgin aus zur Eberjagd von Irman an der Grenze zu Turan. Während dieses Unternehmens trifft er auf Manižhe, die Tochter Afrasiabs, des Königs von Turan und Erzfeind von Bižhans Heimat Iran. Wie in all diesen Geschichten verliebt sich Bižhan unsterblich in die «feindliche» Prinzessin. Das Drama nimmt einen ähnlichen Lauf wie bei Meleager und Atalante, allerdings stirbt Bižhan «nur» einen symbolischen Tod und steht am Schluss wieder von den Toten auf. Auch Bižhans «Tod» ist von einer Frau herbeigeführt worden, jedoch beteiligt sich keine Heroin mehr an der Eberjagd. Diese und auch andere Elemente sind im Verlaufe der 1700 Jahre verloren gegangen. Interessant ist auch, dass in den islamischen (iranischen) Überlieferungen im Schahnameh der Begleiter Bižhans sich nicht direkt am Geschehen beteiligt, sondern das Geschehen nur aus sicherer Distanz verfolgt. Er schickt Bižhan danach mit einer List ins Verderben, um mit den Trophäen allein an den königlichen Hof zurückzukehren (vergl. Abb. 34).

23 Herodot: Erstes Buch 34–45.
24 Davis 2000: 137.



Abb. 33: Bižhan tötet die Eber von Irman, Miniturmalerei aus einem kleinen Shah-nameh, Iran, 1. Hälfte 14. Jh. Diese Miniaturmalerei und das dazugehörige Heldenepos aus den Schah-nameh veranschaulichen eindrücklich die Kontinuität nicht nur einer Geschichte, sondern auch der dazugehörigen Ikonographischen Darstellung. The Metropolitan Museum of Art, New York. Nach Sims 2002: 224, Abb. 137.

Bildliche Darstellungen von Eberjagden (6. Jh. v. Chr. – 16. Jh n. Chr.) So wie die kalydonische Eberjagd und die Geschichte von Meleager ein beliebtes Motiv der griechischen Vasenmalerei war (Abb. 25), so finden wir Darstellungen der iranischen Version der Geschichte von Bižhan und der Eberjagd in Irman schon in skythischer Zeit in Form einer goldenen Gürtelschliesse (Abb. 29). Auch dort hat sich der Begleiter des Jägers auf einen Baum geflüchtet (wie Nestor anlässlich Meleagers Eberjagd, vergl. Abb. 26), während der Held allein mit Pfeil und Bogen auf einem Pferd in gestrecktem Galopp dem Eber hinterherjagt und ihn tötet.[25] Da in der iranischen Welt diese Epen erst von Ferdowsi im späten 10./frühen 11. Jahrhundert aufgezeichnet wurden, stehen uns keine anderen Quellen als solche bildlichen Darstellungen zur Verfügung. Möglicherweise ist die skythische Gürtelschliesse ein

25 Ein drittes Beispiel eines solchen Gürtelbeschlags in einer etwas anderen Ausführung zeigt Gurgin, den Begleiter von Bižhan etwas besser erkennbar in einem Baum stehend (Abgebildet in Ghirshman 1962: 267, Abb. 345).



Abb. 34: Bižhan tötet die Eber von Irman. Miniturmalerei aus Ferdowsis Shahnameh von Shah Tahmasp, Tabriz, zwischen 1525 – 35. Diese Version zeigt auch Gurgin, Bižhans Begleiter, der aus sicherer Distanz dem Tun seines Begleiters zusieht und sich dabei auf den Zeigefinger seiner linken Hand beisst, eine klassiche Geste des Erstaunens (vergl. Fussnote 24). The Keir Collection, London. Nach Sims 2002: 225, Abb. 139.

Vorläufer späterer Darstellungen des Shanameh, die alle im Zusammenhang mit der Geschichte von Bižhan und der Eberjagd von Irman stehen.

Eine der frühesten Darstellungen dieser Eberjagd mit direktem Bezug auf das Shahnameh finden wir auf einem bemalten Keramikbecher aus dem 12. Jahrhundert. Er zeigt in Registern Szenen aus der Geschichte von Bižhan und der Eberjagd von Irman (Abb. 32). Es folgen spätere Beispiele aus dem Bereich der Buchmalerei des 13. und 14. Jahrhunderts (Abb. 33). Besonders interessant ist auch eine safawidische Buchmalerei aus dem 16. Jahrhundert. Sie zeigt die Eberjagdszene mit dem jugendlichen Bižhan, während sein Begleiter Gurgin, aus sicherer Distanz von einer Anhöhe aus hinter Bäumen verborgen zuschaut.[26] Dabei beisst er sich auf den Zeigefinger, eine alte iranische Geste des Ausdrucks der Bewunderung.

Solche Bilder gehörten vergleichbar «Ikonen» oder «Ideogrammen» zu Heldengeschichten wie derjenigen von Bižhan und der Eberjagd von Irman. Sie wurden von den Erzählern, oder den Bänkelsängern während ihrer Vorträge dem Publikum gezeigt, um die Geschichten, wie schon zur Zeit Homers, zu veranschaulichen.

Auf weitere Parallelen von iranischen Heldenepen zu den Heldenepen anderer indoeuropäischer Völker verweisen Ellerbrock und Winkelmann. So erkennt die Forschung z.B. auch einen Zusammenhang zwischen der parthischen (iranischen) Liebesgeschichte von Vis und Ramin und der (germanischen) Liebesgeschichte von Tristan und Isolde. Auch das germanische Hildebrandslied wird als Parallele gesehen zu dem tragischen Zweikampf zwischen dem parthischen Helden Rustam und seinem von ihm getöteten Sohn Sohrab. Ähnliches gilt auch für die Geschichte von Prinzessin Rudabeh und ihrem Geliebten Zall, den Eltern von Rustam einerseits und andererseits von Rapunzel in Grimms Märchen und Brunhilde im Nibelungenlied.[27] Diese Parallelen sind kein Zufall, sondern dürften auf gemeinsame indoeuropäische Wurzeln zurückgehen.

Dieser Exkurs in die Welt der Mythologie sollte die lange Kontinuität der Ebersymbolik und ihre Darstellungen bis hin zu turkmenischen Teppichen des 19. Jahrhunderts aufzeigen und verständlich machen. Dass es sich beim turkmenischen Muster mit der Benennung *dongus burun* (Eberkopf) nicht um einen Einzelfall einer solchen Überlieferung handelt, zeigt u.a. das *ak su*-Muster, welches bereits im vorhergehenden Kapitel besprochen wurde.

26 Das ist auch sehr ähnlich auf dem Keramikbecher auf Abb. 32 dargestellt.
27 Ellerbrock/Winkelmann 2012: 159 – 162.

Kreuzförmige Sekundärmotive in turkmenischen Knüpferzeugnissen

Blütenkreuz, Proto-*gurbaga gül, gurbaga gül* und *chemche gül*

1. Einführung

Turkmenische Knüpferzeugnisse zeigen in der Regel eine Feldmusterung mit grossen Primärornamenten in vertikaler und horizontaler Reihung und versetzt dazwischen stehend, kleineren Sekundärmotiven in unendlichem Rapport und dementsprechend in der Regel durch die das Feld begrenzenden Bordüre angeschnitten. Dieses Musterprinzip ist tief verwurzelt in der Kunst des Alten Orients.

Die Vielfalt der Sekundärmotive ist gross. Es gibt mehr als ein Dutzend unterschiedliche Arten in einer Vielzahl von Variationen. Prinzipiell kann aber zwischen zwei Haupttypen unterschieden werden: (1) kreuzförmige,[1] und (2) medaillonförmige Sekundärmotive.[2] Die medaillonförmigen Sekundärmotive wurden auch als Primärmotive eingesetzt, oder waren ursprünglich solche,[3] während die kreuzförmigen in turkmenischen Teppichen ausschliesslich als Sekundärmotive verwendet wurden.[4] Die Kreuzform ist bei den Turkmenen ein typisches Merkmal eines Sekundärmotivs. Hierauf wird in diesem Kapitel näher eingegangen.

Unter den kreuzförmigen Sekundärmotiven kann weiterhin zwischen zwei Typen unterschieden werden: (1) einem floralen und (2) einem geometrischen. Der florale Typ, fortan das Blütenkreuz genannt, findet sich nur bei Stammesgruppen im Südwesten Turkmenistans, während der geometrische, mit Ausnahme der Salor, bei allen Turkmenen anzutreffen ist.[5]

Früheste Formen von Blütenkreuzen finden sich bereits im 15. Jahrhundert v. Chr. im Alten Orient. Die geometrische Kreuzform hingegen entwickelte sich erst etwa seit dem 9. Jahrhundert n. Chr.

1 Z.B. Abb. 15 und 16.
2 Z.B. das Mini-*chuval gül* der Salor (siehe Abb. 15. im Kapitel «Die Salor»).
3 Z.B. das *chuval gül* bei den Sarïq, Siehe Mackie/Thompson 1980: Abb. 16 und 18.
4 Eine einzige Ausnahme bildet das *temirjin gül* der Sarïq (siehe Abb. 33–48 im Kapitel «Die Sarïq»)
5 Abgesehen von einer einzigen Ausnahme (TKF Wien 1986: Nr. 101), verwendeten die Salor nie kreuzförmige Sekundärmotive.

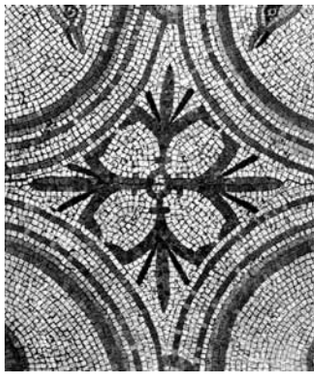


Abb. 1: Blütenkreuz, Sekundärmotiv in einem byzantinischen Mosaik, Qabr Hiram, Tyros, 575 n. Chr. Nach Muthman 1982: Abb 99.

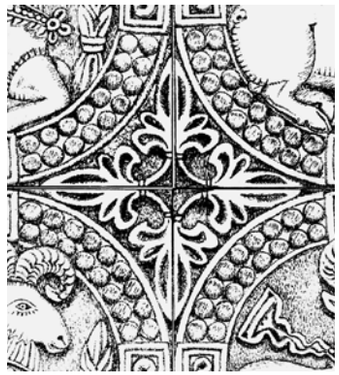


Abb. 2: Blütenkreuz, Sekundärmotiv in sasanidischen Stuckplatten. Nach Kröger 1982: 139, Abb. 76.



Abb. 3: Blütenkreuz, Sekundärmotiv in einer sogdischen Seide, 7.–9. Jh. Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 4901. © Abegg-Stiftung, 3132-Riggisberg (Foto: Christoph von Viràg).

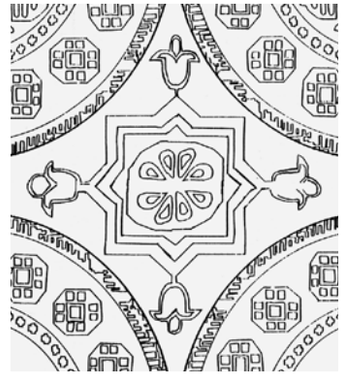


Abb. 4: Blütenkreuz, Sekundärmotiv in einer sogdischen Seide (Rekonstr.), Zentralasien, 9. Jh. Nach Stauffer 1991b: 120, Abb. 53.

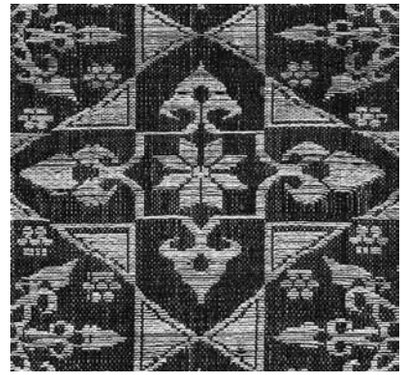


Abb. 5: Blütenkreuz in einem Seidenstoff, Naher Osten oder Spanien, 14. Jh. Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 899. © Abegg-Stiftung, 3132-Riggisberg (Foto: Christoph von Viràg).

2. Blütenkreuze als Quelle für die florale Kreuzform

Die frühesten Beispiel altorientalischer Blütenkreuze[6] zeigen neben oder an Stelle der Blüten auch Palmetten[7] und wurden ausschliesslich als Primärmotiv[8] oder sogar als alleinstehendes Ornament verwendet. Seit der Spätantike wurden Blütenkreuze aber auch als Sekundärmotiv eingesetzt. Diese dürften die Vorbilder der turkmenischen Blütenkreuze gewesen sein (Abb. 1– 4).

Das oft im Zentrum des Blütenkreuzes stehende Volutenkreuz[9] (Abb. 3) wurde im Verlaufe des 9. und 10. Jahrhunderts durch ein geometrisches Muster, einen Stern, ersetzt, dem aber oft noch Blüten in Kreuzform angehängt waren (Abb. 4).[10] Vermutlich handelt es sich dabei bereits um islamischen Einfluss. Diese Sternform entwickelte sich in der islamischen Kunst weiter zum «Kreuz-und-Stern»-Muster»(Abb. 5), welches ab dem 9. Jahrhundert sehr beliebt war und starke Verbreitung fand.[11]

6 (1) In einer Deckenmalerei aus einem Grab in Theben, Ägypten, 15./14. Jh. v. Chr., in: Wilson 1986, Tafel 67. (2) Auf einer Goldplakette aus einem Königsgrab in Qatna, Syrien, 15./14. Jh. v. Chr., in: Al-Maqdissi et al. 2009: 221.

7 Z.B. auf assyrischen Knaufziegeln aus dem 9. Jh. v. Chr., in: Muthmann 1982: 28, Abb. 18 (siehe auch Abb. 25 im Kapitel «Von der Safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*»).

8 Z.B. die assyrischen und achämenidischen Reliefs auf den Abb. 41, 45 und 46 im Kapitel «Die Sarïq».

9 Volutenkreuze existieren als selbstständige Ornamente bereits in der urartäschen Kunst des 7. Jahrhunderts v. Chr., aber auch auf islamischen Textilien des 11. Jahrhunderts. Vergl. dazu Abb. 174–176 im Kapitel «Die Salor».

10 Für ein weiteres Beispiel eines sogdischen Seidenstoffs aus dem 9./10. Jh. mit geometrischen Sekundärmotiven siehe Abb. 167 im Kapitel «Die Salor».

11 Siehe Abb. 2–15 im Kapitel «Die Ersarï».

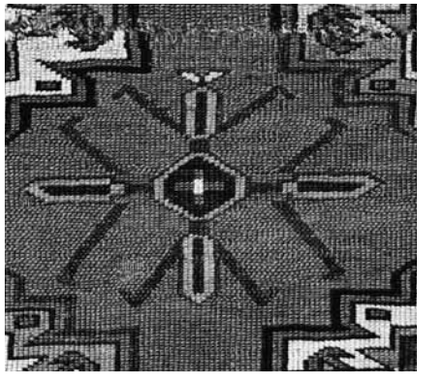


Abb. 6: Blütenkreuz in einem Qaradashlï-*khali*, 17. Jh. (vergl. Abb. 1). Ausschnitt aus Kat. Nr. 84.

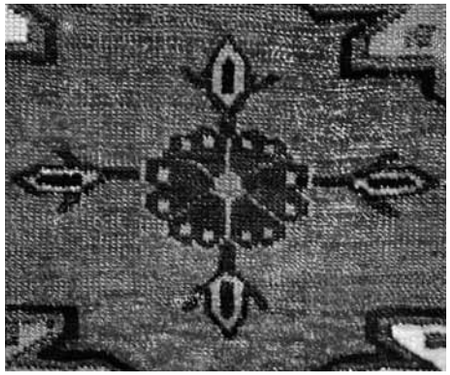


Abb. 7 : Blütenkreuz in einem Yomut-*khali*, 17. Jh. Ausschnitt aus Kat. Nr. 102.

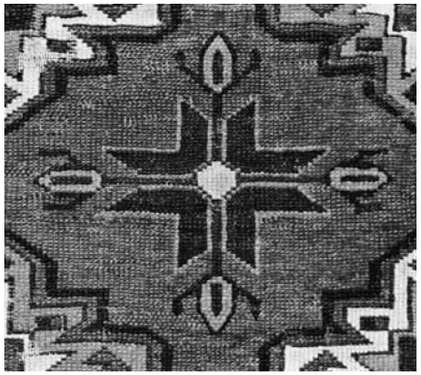


Abb. 8: Blütenkreuz in einem Yomut-*khali*, 18. Jh. (vergl. Abb. 4). Ausschnitt aus Kat. Nr. 104.

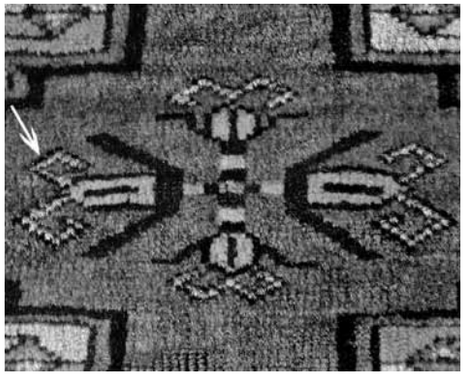


Abb. 9: Mischform von Blütenkreuz und *chemche gül*, Sekundärmotiv in einem turkmenischen *chuval*, Yomut, 19. Jh. Die angehängten Hakenformen (Pfeil) sind Entlehnungen des *chemche gül*. Privatsammlung.

2.1 Turkmenische Blütenkreuze (Abb. 6 – 9)

Blütenkreuze als Sekundärmotive finden sich bei den Turkmenen in vielen Varianten, und dies fast ausschliesslich zusammen mit dem *chuval gül* als Primärmotiv nicht nur auf Taschen (*chuval* und *torba)*, sondern auch auf Teppichen (*khali*). Das dürfte darauf zurückzuführen sein, dass sowohl das *chuval gül* als auch das Blütenkreuz Muster sind, die in Kombination schon vor dem 10. Jahrhundert, also vor der Formierung der turkmenischen Stämme, verwendet wurden. Auf *chuval* blieb das Blütenkreuz länger in Gebrauch als auf *khali*. Schliesslich ist das Blütenkreuz als Sekundärmotiv bei den Turkmenen wesentlich seltener als die verschiedenen geometrischen Kreuzformen wie das proto-*gurbaga*, das *gurbaga* und das *chemche gül* mit all with all their variants and derivats ihren Varianten und Derivaten.

Das Blütenkreuz aus dem Qaradashlï *khali* Kat. Nr. 84 (Abb. 6) zeigt erstaunliche Ähnlichkeiten zur Blütenkreuzform im spätantiken Mosaik auf Abb. 1.

Wie auf sogdischen Seidenstoffen (Abb. 4) findet sich das Blütenkreuz in Verbindung mit einer Sternform auch auf turkmenischen Knüpferzeugnissen (Abb. 8), auf *chuval* allerdings nur noch in einer vereinfachten Form mit kleinen Rauten an Stelle der Blüten. Oft ist das Muster sogar auf die Sternform reduziert.

Was bisher auf *chuval* unbekannt ist, sind Blütenkreuze mit einer Rosette anstelle der Raute im Zentrum (Abb. 7).

Schliesslich finden sich auch Hybrid-Formen aus floralen und geometrischen Kreuzformen. So hat das Blütenkreuz auf Abb. 9 angehängte Hakenformen (Pfeil), die typisch sind für das *chemche gül* (vergl. Abb. 44). Diese Hybrid-Formen sind allerdings nur vereinzelt auf *chuval* aus dem 19. Jahrhundert bekannt, während *chuval* mit *chuval gül* und Blütenkreuz immer wieder anzutreffen sind.



Abb. 10: Tabula-Fragment einer Decke oder eines Kissens, Wirkerei aus Wolle, Ägypten, 4.– 6. Jh. Museum für angewandte Kunst Wien. Nach Noever 2005: 139, Kat. Nr. 79.



Abb. 11: Tabulafragment einer Decke oder eines Kissens, Wirkerei aus Wolle, Ägypten, 4.– 6. Jh. Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 608. © Abegg-Stiftung, 3132-Riggisberg (Foto: Christoph von Viràg).

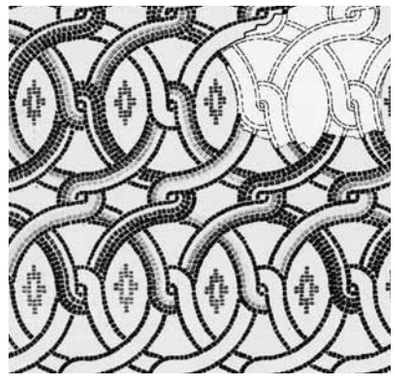


Abb. 12: Frühislamisches Mosaik, Quasir Amra, 711–715. Nach Almagro et al. 1975: 52, Abb 9.



Abb. 13: Frühislamische Wandmalerei mit Senmurfen im sasanidischen Stil, Khirbat al Mafjar, Palast, Syrien, 724–743. Nach Hamilton 1959: 298, Abb. 253.

3. Flechtbandornamente als Quelle der geometrischen Kreuzform

3.1 Spätantike und islamische Flechtbandornamente

Die frühesten Formen der Flechtbandornamentik tauchen im Alten Orient bereits im 4. Jahrtausend v. Chr. auf.[12] Erste Flechtbandformen mit rein ornamentalem Charakter sind ab dem 14. Jahrhundert v. Chr. aus Nord-Mesopotamien (Mitanni und Assyrien) bekannt, wo sie vorerst noch als einfache «Bordüren» aus zwei ineinander verflochtenen Bändern anzutreffen sind.[13] In der Spätantike begann sich dann ein komplexer ornamentaler Stil zu entwickeln (Abb. 10 und 11),[14] der in der islamischen Kunst zu verstärkter Hervorhebung der abstrakten und ineinender verschlungenen Bandornamente führte (Abb. 12 – 25).

Während die frühislamische Ornamentkunst noch vorbehaltlos die runden Formen der Spätantike übernahm, beispielsweise in Quasir Amra (Abb. 12) oder in Khirbat al Mafjar (Abb. 13), stellen sich erste Veränderungen im 8. Jahrhundert unter abbasidischer Herrschaft ein. Das von der Spätantike beeinflusste omayyadische Erbe machte zunehmend neuen Formen Platz. In der Nouh Goumbad Moschee (*Masjid-i-Tarikh*) in Balkh, Nord-Afghanistan, erscheinen im frühen 9. Jahrhundert neben den kreisförmigen Flechtbändern der Omayyaden (Abb. 14) die ersten rein geradlinigen Flechtbandornamente (Abb. 15). Vergleichbare Formen sind etwas später auch in Nishapur anzutreffen (Abb. 16). Allerdings zeigen diese frühen geradlinigen Flechtbandornamente immer noch florale Füllungen wie etwa gefiederte Palmettblätter im Stil der Spätantike und der Omayyaden (Abb. 15 und 16).

12 Harper et al. 1992: 55, Nr. 22.
13 Moortgat 1984: 213, Abb. 74; Layard 1853: Tafel 86; Riegl 1923: 88, Abb. 33.
14 Für ein ägyptisches Beispiel aus dem 2.– 4. Jh. siehe Schrenk 2004: Kat. Nr, 31.

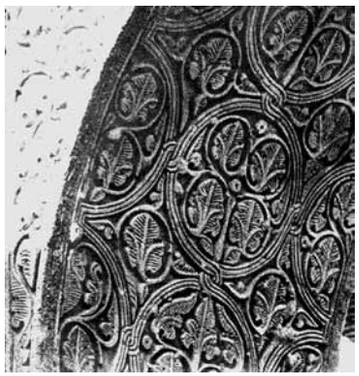


Abb. 14: Kurvilinearer Stuckdekor, Nouh Goumbad-Moschee, Balkh, Afghanistan, 9. Jh. Nach Du Nr. 381, Nov. 1972: 846.



Abb. 15: Lineargeometrischer Stuckdekor mit «Kreuz und Stern-Muster», Nouh Goumbad-Moschee, Balkh, Afghanistan, 9. Jh. Nach Du, Nr. 381, Nov. 1972: 848.

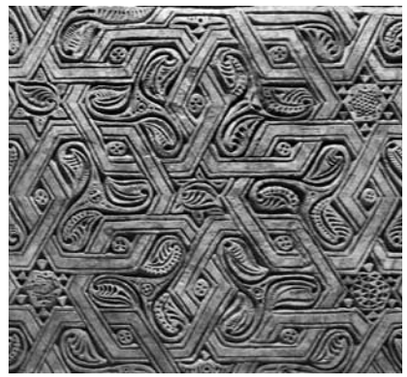


Abb. 16: Stuckdekor aus Nishapur, 10. Jh. Ineinander verflochtene Hexagone, gefüllt mit gefiedertem Palmblattwerk. The Metropolitan Museum of Art, New York. Fotografie des Autors.



Abb. 17: Flechtbandornament, Nishapur, geschnittene Terrakotta mit roter und blauer Bemalung, 11. Jh. The Metropolitan Museum of Art, New York. (Siehe Wilkinson 1986: 103). Fotografie des Autors, 2012.

Die Bevorzugung rein geradliniger Formen hat sich seit dem frühen 11. Jahrhundert durch den Einfluss turksprachiger Nomadenvölker sowohl in Persien (Ghasnaviden) als auch in Zentralasien (Karakhaniden) noch verstärkt. Unter den Seldschuken hat sich dieser neue Stil vollends durchgesetzt und weiterentwickelt wie aus den folgenden Jahrhunderten bekannt (Abb. 18 – 25). Dies geht auch aus der Ornamntik von Textilien hervor, wo ab dem 9./10. Jahrhundert die florale Sekundärornamentik durch eine geometrische ersetzt wird.[15]

Solche Entwicklungen beeinflussten die Entstehung der zweiten Gruppe turkmenischer Sekundärmotive aus der floralen zur geometrischen Kreuzform, vom Blütenkreuz zum Proto-*gurbaga gül*, *gurbaga* und *chemche gül*.

15 Vergl. Abb. 4 in diesem Kapitel, und Abb. 167 im Kapitel «Die Salor». Beide Seidenstoffe zeigen lineargeometrische Sekundärmotive an Stelle der floralen Vorgänger.

3.2 Von der islamischen Flechtbandornamentik zur turkmenischen geometrischer Kreuzform

Insbesondere der Flechtbandornamentik, wie sie seit den Seldschuken bekannt ist, kommt für die Entstehung der geometrischen Kreuzform grosse Bedeutung z19u (Abb. 18 – 25). Die Flechtbandsternornamentik erfreute sich seit dem 11. Jahrhundert von Zentralasien bis nach Spanien grosser Beliebtheit. Aus den einfacheren Formen des 11. Jahrhunderts (Abb. 18) entwickelten sich schon im 13. Jahrhundert immer komplexere Varianten (Abb. 19), bis hin zu labyrinthartigen Mustern (Abb. 22).[16] In der islamischen Welt finden sich zahllose Beispiele, und

16 Für ein anatolisches Beispiel aus dem 13. Jahrhundert siehe Thomposn 2006: 42, fig. 8 – 12.



Abb. 18: Flechtbandornament, Nishapur, geschnittene Terrakotta mit roter und blauer Bemalung, 11. Jh. The Metropolitan Museum of Art, New York. (Siehe Wilkinson 1986: 103). Fotografie des Autors, 2012.



Abb. 19: Wirkerei, Seide, 1. Hälfte 13. Jh., Spanien, Al-Andaluz. Burgos, Monasterio de Huelgas. Nach Herrero 1988: 122.

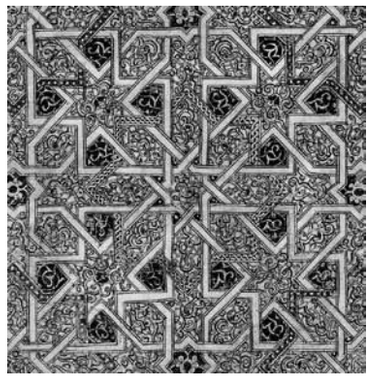


Abb. 20: Koran-Manuskript, datiert 1304, Spanien. Bibilothèque National, Paris. Nach Dodds 1992: Nr. 85.

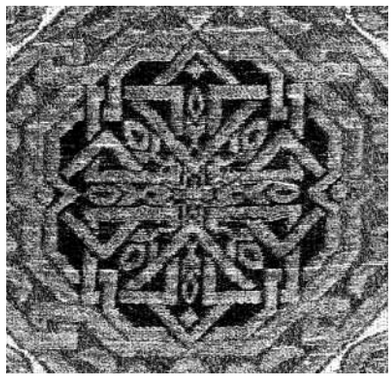


Abb. 21: Lampas-Gewebe, Gold und Seide, Toledo oder Granada, um 1300. The Hispanic Society of America, New York, H909.
Nach May 1957: 135, Fig. 89.

dies nicht nur auf Textilien (Abb. 19), sondern auch in der Buchmalerei (Abb. 20) und der Architektur (Abb. 22).

Seit dem späten 13. oder frühen 14. Jahrhundert, der Zeit des Mongolenreichs, ist ein besonders interessantes Flechtbandsternmuster zu beobachten, aus dem die geometrische Kreuzform der turkmenischen Sekundärmotive hervorgegangen sein könnte (Abb. 21 und 27). Dieses Muster ist aufgebaut aus acht gleich grossen Quadraten, die sternförmig ineinender verschränkt sind (Abb. 26). Die Verwandtschaft des Proto-*gurbaga gül* (Abb. 28) zu diesem Muster ist unschwer zu erkennen (Abb. 21 und 28), so dass es gerechfertigt erscheint, hieraus Rückschlüsse für Entstehung und Herkunft dieser speziellen geometrischen Kreuzform zu ziehen.

3.3 Das Proto-*gurbaga gül* (Abb. 28) und seine Varianten

Das Proto-*gurbaga gül*[17] (Abb. 28) zeigt die mustergeschichtlich früheste Variante der geometrischen Kreuzform von turkmenischen Sekundärmotiven. Die Bezeichnung «Proto-*gurbaga gül*» wurde gewählt, weil sich das *gurbaga gül* (Abb. 42 und 43) daraus entwickelt haben dürfte und somit eine mustergeschichtlich spätere Variante darstellt.

Moschkowa kannte lediglich das *gurbaga gül,* das sie als typisches Sekundärmotiv der Teke beschreibt. Wie sich im Folgenden zeigen wird, ist das *gurbaga gül* eng verwandt mit dem Proto-*gurbaga gül:* es

17 Das Muster ist in deutschen Sammlerkreisen seit den 1970er Jahren auch unter der Behelfsbenennung «Satelliten»-*gül* bekannt, wobei die Musterversionen der Ersarï (Abb. 29) und der Sarïq (Abb. 30) zu dieser Benennung geführt haben dürften. Sie erinnern am ehesten an einen Satelliten. «Adler»-*gül* ist eine ähnliche «Behelfsbenennung». Dort stammt die Bezeichnung von russischen Forschern, die in diesem Muster eine Parallele zum russischen Reichsadler sahen und deswegen das Ornament, welches die Übernahme eines persischen Palmettmusters darstellt, als «Adler mit gespreizten Flügeln» bezeichneten (siehe auch das Kapitel «Die Adler *gül* Gruppen»).

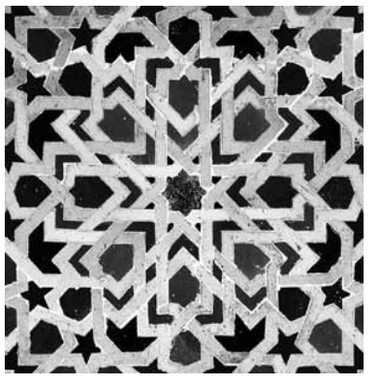


Abb. 22: Fliesenmosaik, Palacio de Comares, Alhambra, 14. Jh. Granada, Museo de la Alhambra, Inv. Nr. 1612. Nach Dodds 1992: 374, Nr. 119.

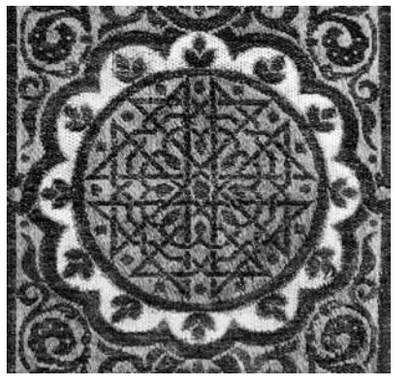


Abb. 23: Lampas-gewebe, Gold und Seide, Spanien, 1. H. 14. Jh. Boston, Museum of Fine Arts. Nach May 1957: 123, Abb. 86.

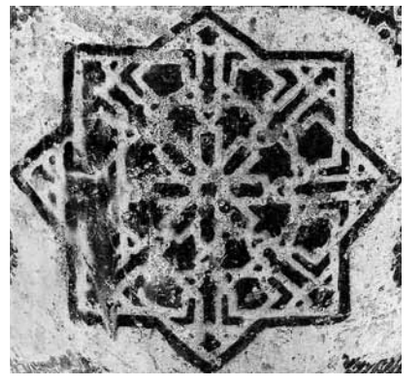


Abb. 24: Dekoration einer Keramikvase aus Malaga, Spanien, 15. Jh. Malerei in Kobalt mit Vergoldungen. Nach Kat. Granada 2006: 166, Nr. 11.

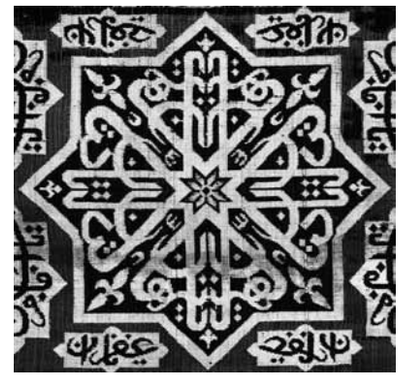


Abb. 25: Sternförmig gestaltete Kalligraphie. Safawidischer Seidensamit, 17. Jh. Privatsammlung New York.

dürfte ein Derivat desselben sein. Dass Moschkowa lediglich das *gurbaga gül* erwähnt, ist wohl damit zu erklären, dass dieses Muster auch auf Teke-*khali* des späten 19. Jahrhunderts immer noch relativ häufig anzutreffen war. Das Proto-*gurbaga gül* hingegen ist wesentlich seltener und eher auf früheren Stücken zu finden.

Diese neuen geometrischen Kreuzformen der Sekundärornamentik basieren auf islamischen Einflüssen und dürften als eine Entwicklung aus dem Blütenkreuz, der alten floralen Kreuzform, gesehen werden, die unter den neuen ethno-politischen Bedingungen entstanden sind. Wie bereits erwähnt ist auch in der Sekundärornamentik von Seidenstoffen seit dem 9./10. Jahrhundert eine vergleichbare Tendenz zu beobachten: die Sekundärornamentik wechselt auch dort von floralen zu geometrischen Motiven.[18]

Das Proto-*gurbaga gül* (Abb. 28) ist das typische Sekundärmotiv einer Gruppe von *torba* mit asymmetrischer rechts offener Knüpfung und einer charakteristischen Musterung, die von Rautenstengel der von ihr definierten «Adler»-*gül* Gruppe II zugeordnet wurde.[19] Am besten gezeichnet ist dieses Muster aber in einer *torba* (Kat. Nr. 96, Abb. 28), die mit ihrer symmetrischen Knüpfung und der abweichenden Bordürenmusterung nicht die Kriterien der «Adler»-*gül* Gruppe II erfüllt, obwohl es die typische Feldmusterung dieser Gruppe zeigt und daher mit ihr verwandt sein dürfte. Ausserdem ist Kat. Nr. 96 mit seiner Datierung ins 17. Jahrhundert das älteste bekannte Exemplar mit dieser Musterung. Dem Proto-*gurbaga gül* dieser *torba* kommt somit eine «Schlüsselstellung» zu, weil es die früheste Form und die beste Zeichnung dieses turkmenischen Musters zeigt.

18 Siehe Fussnote 15.

19 Rautenstengel/Azadi 1990: Abb. 25. Erste Vorstellung der These anlässlich der 6. ICOC in Wien/Budapest 1986.

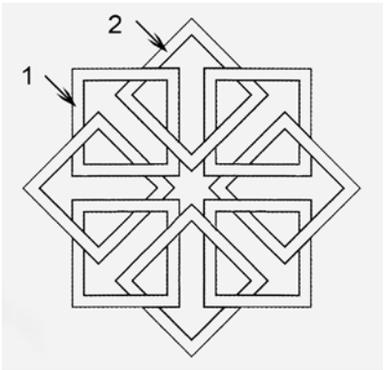


Abb. 26: Nachzeichnung der Basismusterung des Lampas-Gewebes Abb. 27. Die Grundstruktur des Flechtbandsterns ist aufgebaut aus acht sternförmig ineinander verschränkten Quadraten.

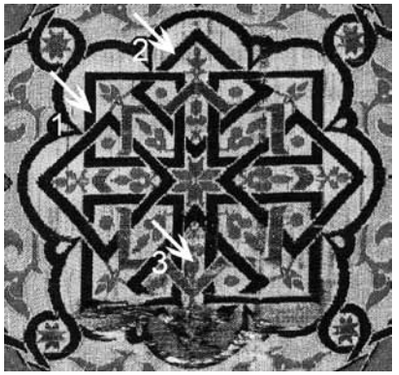


Abb. 27: Ausschnitt aus einem Seiden-Lampas, Spanien, frühes 14. Jh. Das Muster ist mit dem auf Abb. 21 fast identisch. Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Brüssel. Nach Errera 1927: 98, Nr. 79A.

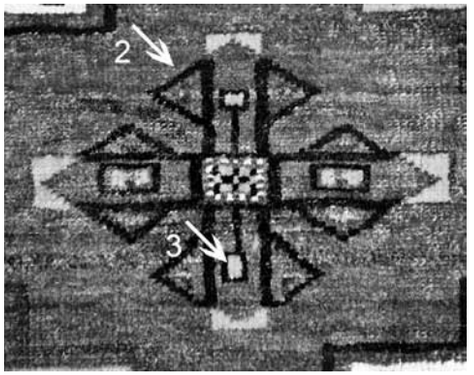


Abb. 28: Das Proto-*gurbaga gül*, Ausschnitt aus der *torba* Kat. Nr. 96 , 17. Jh. Diese Form der turkmenischen Sekundärornamentik steht den islamischen Flechtbandmustern des 13./14. Jh. am nächsten.

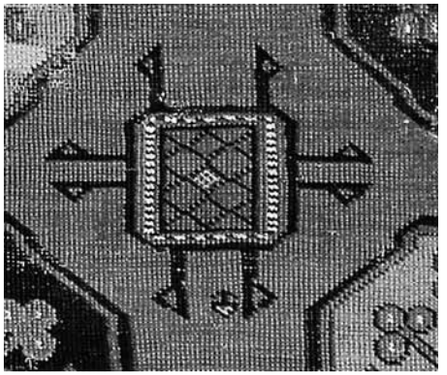


Abb. 29: Variante des Proto-*gurbaga gül* der Ersarï. Ausschnitt aus dem *khali* Kat. Nr. 31, 16./17. Jh. Dieses Sekundärmotiv zeigt trotz des hohen Alters bereits eine vereinfachte Form des Vorbildes auf Abb. 28.

Trotz unverkennbarer Ähnlichkeit mit dem islamischen Flechtbandmuster auf Abb. 27 übernimmt das Proto-*gurbaga gül* (Abb. 28) aber nur einen Teil aus dem verschränkten Konstrukt des Vorbildes mit veränderter Gewichtung der ornamentalen Bestandteile (Abb. 26 und 27). Es wirkt dadurch wie eine fragmentarische Neuinterpretation. Die Dreiecke an den Armen der Kreuzform mit den aufgesetzten weissen Spitzen (Abb. 28, Pfeil 2) entsprechen den vier auf der Spitze stehenden Quadraten auf der Horizontal- und der Vertikalachse des islamischen Musters (Abb. 26 und 27, Pfeil 2). Die Quadrate auf den Diagonalachsen des Flechtbandsterns (Abb. 26 und 27, Pfeil 1) fehlen beim Proto-*gurbaga gül*.

Auch die Innenzeichnung des Flechtbandsternmusters aus dem 13./14. Jahrhundert ist im Teppichmuster zu finden, wenn auch nur in stilisierter Form. Es sind die kleinen Rechtecke auf der Vertikal- und der Horizontalachse des Proto-*gurbaga gül*, die durch eine Linie mit dem Zentrum verbunden sind (Abb. 28, Pfeil 3). Auf den Diagonalachsen, auf denen schon die vier auf der Seite liegenden Quadrate weggelassen sind, fehlen auch die stilisierten Blumen. Das Proto-*gurbaga gül* ist also eine vereinfachte und leicht stilisierte Form des Flechtbandsternmusters auf Abb. 21, 26 und 27.

Eine Variante des Proto-*gurbaga gül* der *torba* Kat. Nr. 96 (Abb. 28) ist das Sekundärmuster auf dem Ersarï-*khali* des 16./17. Jahrhunderts in Abb. 29. Dieses Proto-*gurbaga gül* zeigt Veränderungen, die sich einerseits bereits in einer Vereinfachung des Musters und andererseits in einer Veränderung der Proportionen äussern. Es fehlen die weissen, aus zwei Dreiecken zusammengesetzten Formen an den Enden der Kreuzarme, das Zentrum ist vergrössert und zum Oktogon erweitert und die wie Fähnchen angehängten Dreiecke sind verkleinert. Dasselbe trifft zu für das Proto-*gurbaga gül* der Sarïq (Abb. 30).

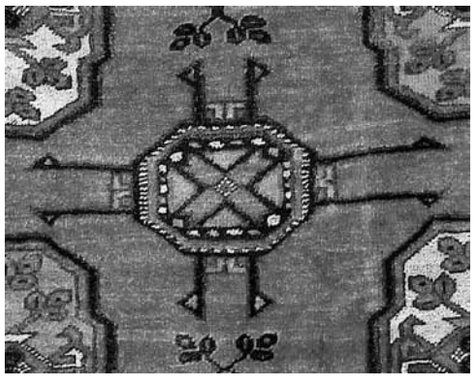


Abb. 30: Variante des Proto-*gurbaga gül* der Sarïq. Ausschnitt aus dem *khali* Kat. Nr. 49, 17./18. Jh.

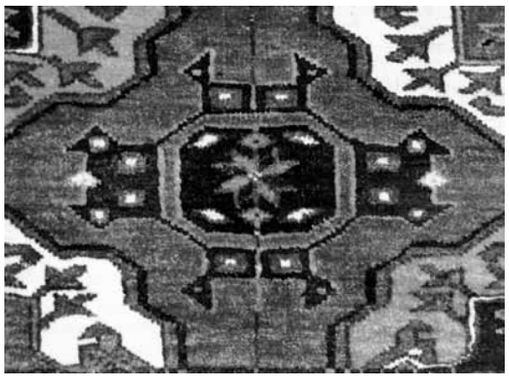


Abb. 31 Variante des Proto-*gurbaga gül* in einem *khali* der Teke. Ausschnitt aus Kat. Nr. 148, 17./18. Jh.



Abb. 32: Variante des Proto-*gurbaga gül* in einem Ersarï-Schmuckbehang, 19. Jh. Privatsammlung.

Auch die Teke kannten Varianten des Musters, die denjenigen der Ersarï und der Sarïq nahe stehen (Abb. 31).

Bei den Ersarï gab es weitere Varianten, welche die Komplexität der Entwicklung dieses Musters veranschaulichen. Abb. 32 ist ein typisches Beispiel. Es stammt aus einem Ersarï-Schmuckbehang[20] und zeigt nicht nur Elemente der Muster auf den Abb. 28–31 sondern auch neue zusätzliche Veränderungen. Eine weitere offenbar schon frühzeitig entstandene Variante ist auf einer Qaradashlï-*torba* aus dem 16. oder 17. Jahrhundert zu sehen (Abb. 34). Dieselbe Musterform zeigen eine Qaradashlï-*torba*,[21] drei Salor-*chuval*[22] (Abb. 35) und ein Ersarï-*khali* (Abb. 36).

Die Variante auf Abb. 37 ist nur von wenigen Knüpferzeugnissen bekannt, die alle aus dem Südwesten Turkmenistans und dem Umkreis der Qaradashlï und der Yomut stammen. Der Bezug zum Basisornament (Abb. 33) ist ebenfalls noch gut erkennbar. Ansatzweise sind aber Ähnlichkeiten zum *chemche gül* (vergl. Abb. 47) vorhanden. Solche Mischformen mit Elementen des *chemche gül* sind auch schon beim Blütenkreuz bekannt (Abb. 9).

Weitere Beispiele von Variation und Reduktion zeigen Abb. 38 – 40. Bei dem Sekundärmotiv auf Abb. 40 ist der Prozess der Vereinfachung so weit fortgeschritten, dass von der ehemaligen Sternform aus je vier gleich grossen Quadraten und Rhomben (Abb. 26) nur noch die Rhomben geblieben sind.

Wie die bereits besprochenen Varianten ist auch das zum «Klassiker» gewordene *guarbaga gül*[23] der Teke eine Variante des Proto-*gurbaga gül*, oder vielleicht besser ein Derivat der Musterform, die hier als Proto-*gurbaga gül* bezeichnet wird (Abb. 28). Abb. 42 zeigt ein typisches *gurbaga gül* der Teke in einem Teppich des 16./17. Jahrhunderts.

20 Abgebildet in Loges 1978: Nr. 106.
21 Abgebildet in Pinner/Eiland 1993: Tafel 43.
22 Ein frühes Beispiel ist abgebildet in Hali 165, 2010: 75, die anderen beiden sind Kat. Nr. 133 und 134.

23 G*urbaga* ist turkmenisch und heisst «Frosch». [Moschkowa 1970 (1998): 259, und Tafel XLIV 7–9, 11 und 12]. Diese Benennung bedeutet allerdings nichts weiter, als dass das Muster die turkmenischen Knüpferinnen an einen Frosch erinnerte.

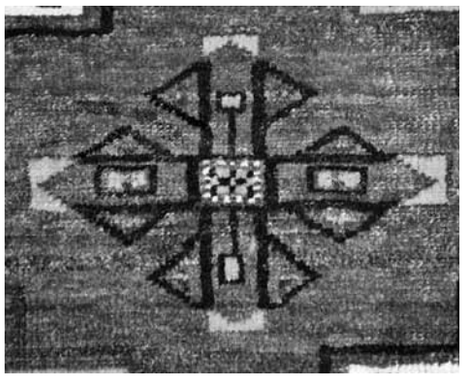


Abb. 33: Das Proto-*gurbaga gül*, Ausschnitt aus der *torba* Kat. Nr. 96 , 17. Jh.

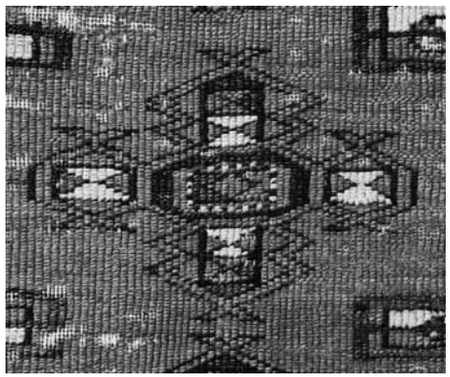


Abb. 34: Variante des Proto-*gurbaga gül* in der Qaradashlï-*torba* Kat. Nr. 79, 16./17. Jh. Diese Variante ist nur auf wenigen Exemplaren zu finden (vergl. Abb. 35 und 36).

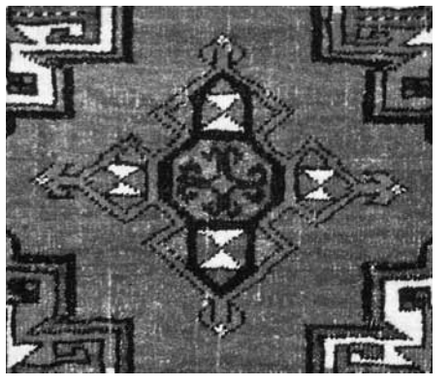


Abb. 35: Variante des Proto-*gurbaga gül* im Salor-*chuval* Kat. Nr. 133, 19. Jh.

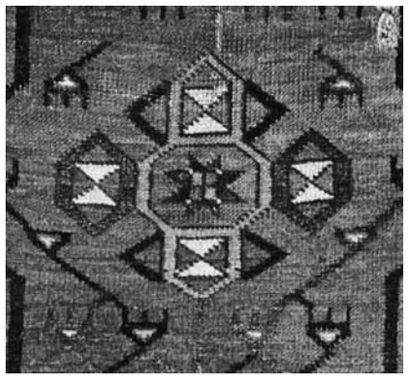


Abb. 36: Variante des Proto-*gurbaga gül* aus einem Ersarï-*khali*, 19. Jh. Privatsammlung.

Diese frühe Form des Musters offenbart seine Verwandtschaft zum Proto-*gurbaga gül* vor allem in Musterelementen auf der Vertikalachse (Abb. 42, Pfeil), die bei späteren Formen aus dem 18./19. Jahrhundert häufig fehlen (Abb. 43). Die Form des *gurbaga* in Abb. 42 belegt vor allem, dass das gurbaga der Teke bereits im 16./17. Jahrhundert voll entwickelt war und sich später nur noch wenig veränderte (Abb. 43).

Eine seltene Hybridform von Proto-*gurbaga gül* und «klassischem» *gurbaga gül* zeigt Abb. 41. Die Knüpferin hatte wohl ein Proto-*gurbaga gül* wie dasjenige auf Abb. 28 als Vorbild, welches sie dann den ihr geläufigen Formen des «klassischen» *gurbaga gül* in Abb. 42 angepasst hat: Wie beim «klassischen» *gurbaga gül* ist die Vertikalachse verkürzt, wodurch die auf die auf der Spitze stehenden Dreiecke direkt an das zentrale Rechteck anschliessen. Das Rechteck im Zentrum wurde aber entsprechend dem Proto-*gurbaga gül* belassen und nicht zum Oktogon umgeformt. Auf der Horizontalachse fehlen die auf der Spitze stehenden Dreiecke, was auch beim «klassischen» *gurbaga gül* der Fall ist.

Die frühe Datierung sowohl der *torba* mit Hybridmuster (Abb. 41) als auch der Teke-*khali* (Abb. 42) bestätigen, dass das «klassische» *gurbaga gül* neben dem Proto-*gurbaga* schon im 16./17. Jahrhundert voll entwickelt war.

Diese verschiedenen Formen und Varianten zeugen von einer langjährigen Entwicklung der geometrischen Kreuzform als Sekundärmotiv, deren Anfänge auf das 13. oder frühe 14. Jahrhundert zurückzugehen scheinen (Abb. 21 und 27). Das «klassische» *gurbaga gül* der Teke ist zweifellos die erfolgreichste dieser Varianten. Sie ist bis ins 20. Jahrhundert am häufigsten verwendet worden.

3.4 Das *chemche gül* (Abb. 46)

Chemche ist turkmenisch und heisst «Löffel», «Kelle».[24] Ob nun Frosch- (*gurbaga*) oder Löffel- (*chemche*) *gül*, es handelt sich um eine Behelfsbenennung, die keine weiteren Aufschlüsse über die Herkunft des Musters gibt. C*hemche gül* wurde in der Literatur auch immer wieder als synonym für Sekundärmotiv schlechthin verwendet, indem auch die verschiedenen Formen von Blütenkreuzen (Abb. 6 – 9), sowie das

24 Moschkowa 1970 (1998): 263. Musterbeispiele auf Tafel XXXVIII, 7; Tafel XLI, 11 – 13; Tafel XLIV, 5, 6; Tafel XLV, 1 – 5; Tafel LXXIX, 7; Tafel LXXXI, 10.

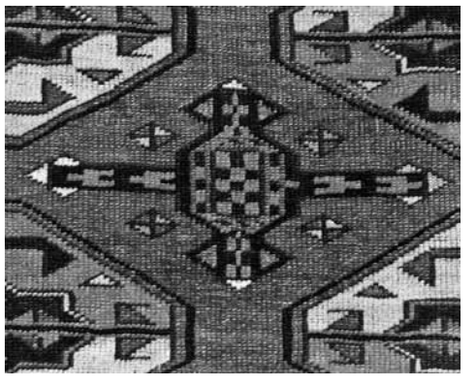


Abb. 37: Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 88, 18. Jh. Die Verwandtschaft zum Proto-gurbaga-*gül* in Abb. 33 ist an den über die Enden der Kreuzform gestülpten Rauten erkennbar.

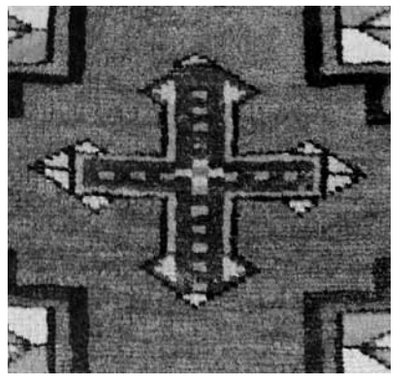


Abb. 38: Yomut-*chuval*, 19. Jh. Dies dürfte eine spätere Form des Motivs auf Abb. 37 sein. Privatsammlung.

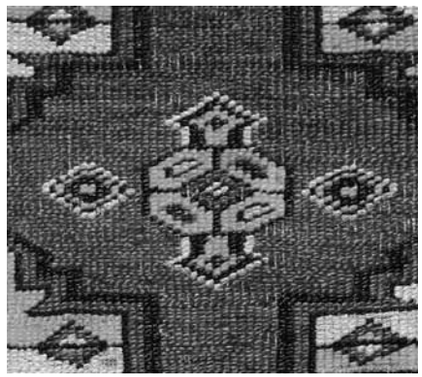


Abb. 39: Yomut-*chuval*, 19. Jh. Privatsammlung.

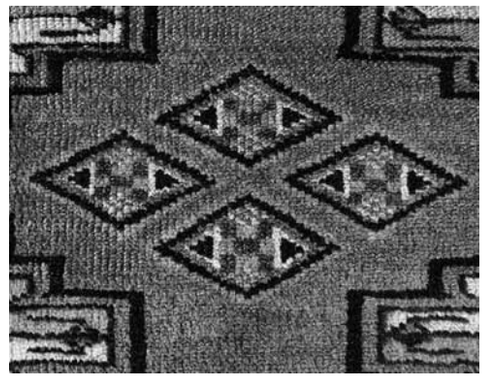


Abb. 40: Yomut-*chuval*, 19. Jh. Die Verwandtschaft ist nur noch über die Zwischenstufen (Abb. 36 – 39) und die Zeichnung in Abb. 25 erkennbar. Diese Variante erreicht den höchsten Grad der Stilisierung.

Proto-*gurbaga gül* und seine Varianten (Abb. 28–40) mit «*chemche gül*» bezeichnet wurden. Das dürfte damit zu erklären sein, dass das *chemche gül* unter den vielen Sekundärmotiven vom Typ der geometrischen Kreuzform diejenige war, die sich am erfolgreichsten durchzusetzen vermochte.

So wie die Flechtbandmuster der Mongolenzeit (13. und frühes 14. Jahrhundert) auf den Abb. 21 und 27 für das Proto-*gurbaga gül* eine Schlüsselrolle spielten, so sind es Flechtbandmuster der Timuridenzeit (spätes 14. und 15. Jahrhundert) auf den Abb. 44 und 45, welche den überzeugendsten Vorbildcharakter für das *chemche gül* zeigen. Diese Muster repräsentieren eine Entwicklung der Flechtbandornamentik, die typisch ist für die Kunst der Timuriden. Das Muster auf Abb. 45 zeigt eine Form, bei der das aus Flechtbändern aufgebaute rahmende Gitterwerk der Primärornamentik eine Sekundärornamentik bildet, der das turkmenische *chemche gül* sehr nahe kommt.[25]

Daneben gibt es aber auch andere timuridische Muster, bei denen die Innenzeichnung des rahmenden Gitterwerks sich vom ehemaligen Flechtbandmuster der Seldschuken (Abb. 18) verselbstständigt hat und zur eigenständigen Doppelkreuzform geworden ist (Abb. 44), die aber deutlich auf den früheren Flechtbandsternformen basiert (Abb. 18 – 25). Auch zu diesem timuridischen Muster zeigt das *chemche gül* Ähnlichkeiten.

Das *chemche gül* der Sarïq, Teke und Ersarï zeigt in der Regel die Formen wie auf Abb. 46. Die Unterschiede liegen in den angehängten Hakenformen (Abb. 46, Pfeile) oder Dreiecken (Abb. 49, Pfeil). Während die Dreiecke vermutlich vom Proto-*gurbaga gül* entlehnt sind, dürften die angehängten Hakenformen den Verflechtungen der timuridischen Teppichmuster entsprechen (Abb. 45). Beides sind somit Reste von Flechtbandmustern.

Im yomutischen Bereich und bei den Qaradashlï zeigt das *chemche gül* Abweichungen, die typisch sind für diese Gruppen, so z.B. die an den diagonal stehenden Kreuzarmen angehängten kleinen geviertelten Quadrate (Abb. 47), die möglicherweise ebenfalls auf Verflechtungen zurückzuführen sind[26] (vergl. Abb. 45). Die um 90° gedrehten W-

25 Darauf haben schon Robert Pinner und Michael Franses hingewiesen (Pinner/Franses 1980: Abb. 130). Ein weiteres schönes Beispiel aus dem 14. Jahrhundert findet sich bei Sims 2005: Nr. 114.

26 Siehe dazu die Bemerkungen zur Herkunft des *chuval gül* und im Kapitel «Die Salor» Abb. 160, Pfeil 3, sowie Abb. 170 – 173.

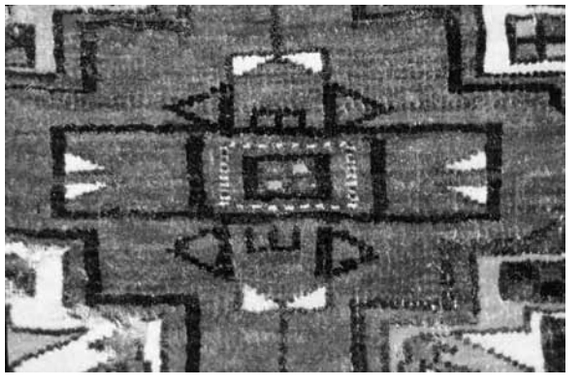


Abb. 41: Übergangs- oder Mischform vom Proto-*gurbaga gül* (Abb. 50) zum «klassischen» *gurbaga gül* (Abb. 42). Ausschnitt aus der Teke-*torba* Kat. Nr. 56.

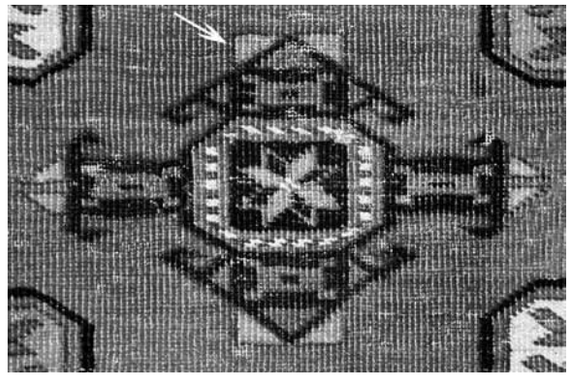


Abb. 42: Das «klassische» *gurbaga gül der Teke* ist eine Derivat des Proto-*gurbaga gül* auf Abb. 50. Ausschnitt aus dem Teke-*khali* Kat. Nr. 71, 16. /17. Jh. Deutlich sichtbar sind auch die Ähnlichkeiten zu Abb. 41.

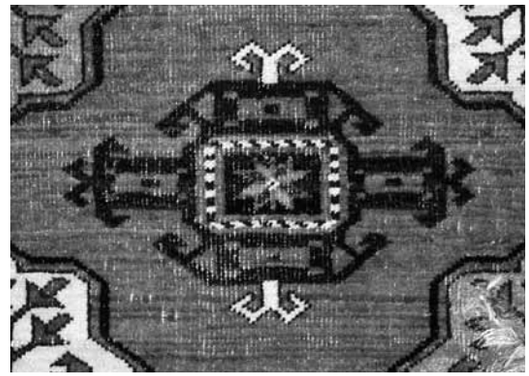


Abb. 43: «Klassisches» *Gurbaga gül* aus einem Teke-*khali*, 18./19. Jh. Privatsammlung.

Formen im *chemche gül* auf Abb. 48 (Pfeil) sind typisch für die Qaradashlï.

Das Sekundärmotiv mit der geometrischen Doppelkreuzform, bekannt als *chemche gül,* geht also am ehesten auf Einflüsse aus dem Bereich timuridischer Teppichwerkstätten zurück.

Im 19. Jahrhundert ist das *chemche gül* das am weitaus häufigsten verwendete Sekundärmotiv in turkmenischen Knüpfarbeiten. Vergleichbar dem *kepse gül* aus dem Bereich der Palmett-Ornamentik ist das *chemche gül* aus dem Bereich der Flechtbandornamentik zum wahren «Klassiker» im turkmenischen Musterrepertoir des 19. Jahrhunderts geworden.

4. Zusammenfassung

In turkmenischen Knüpfarbeiten kann grundsätzlich zwischen zwei Arten von Sekundärmotiven unterschieden werden: einer kreuzförmigen und einer medaillonförmigen. Hier wurde nur die kreuzförmige behandelt. Sie ist bei den Turkmenen deutlich die häufigere und kann noch einmal unterteilt werden in eine florale und eine geometrische Kreuzform.

In Frage kommende Vorbilder für die florale Kreuzform, das Blütenkreuz (Abb. 6–9), finden sich seit der Spätantike (Abb. 1–3). Das Blütenkreuz wurde als Sekundärmotiv vor allem von Turkmenen im Grenzgebiet zum Iran verwendet. Es steht meist im Kontext mit dem *chuval gül*, einem ebenfalls alten Muster, und dies sowohl auf *chuval* und *torba* (Abb. 9) als auch auf grossformatigen *khali (*Abb. 6–8, Kat. Nr. 84–87, 101–104).

Die geometrischen Kreuzformen, das Proto-*gurbaga gül*, das «klassische» *gurbaga gül* und das *chemche gül* mit all ihren Varianten sind aus islamischen Flechtbandsternformen des 13. – 15. Jahrhunderts abgeleitet (Abb. 21, 27, 44 und 45). Diese wiederum entwickelten sich aus Flechtbandsternformen des 11. Jahrhunderts (Abb. 18–20).

Die geometrischen Formen des Sekundärmotivs können als typische, originär turkmenische Muster bezeichnet werden, während das bei der floralen Form, dem Blütenkreuz, nicht der Fall ist. Die florale Form ist in dieser Region schon aus der Zeit vor den Turkmenen anzutreffen (Abb. 3). Es ist anzunehmen, dass sie auch auf Teppichen aus dieser Zeit zur Anwendung kam, von denen bisher allerdings nur Belegexemplare mit Tiermustern überliefert sind.[27]

27 Spuhler 2014.

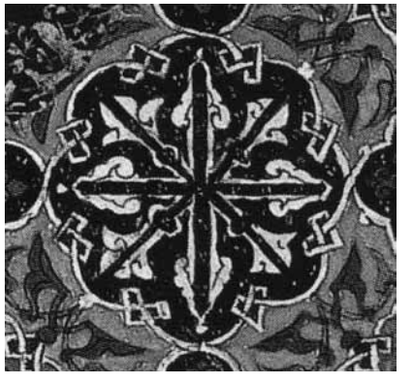


Abb. 44: Teppichmuster, Ausschnitt aus einer timuridischen Miniaturmalerei, 1470 – 1490. Täbriz, Iran. Topkapi Serayi Müsezi Istanbul, Inv. Nr. H.2153. Nach Roxburgh et al. 2005: Kat. 218.

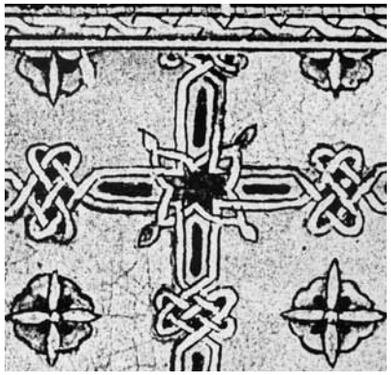


Abb. 45: Teppichmuster, Ausschnitt aus einer timuridischen Miniaturmalerei, 1470 – 1490. Täbriz, Iran. Nach Roxburgh et al. 2005: Kat. 218.

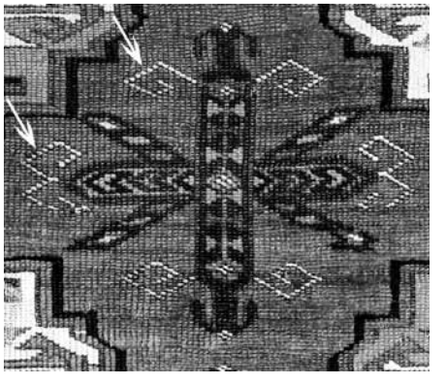


Abb. 46: *Chemche gül* des Sarïq-*chuval* Kat. Nr. 22, um 1700. Privatsammlung.

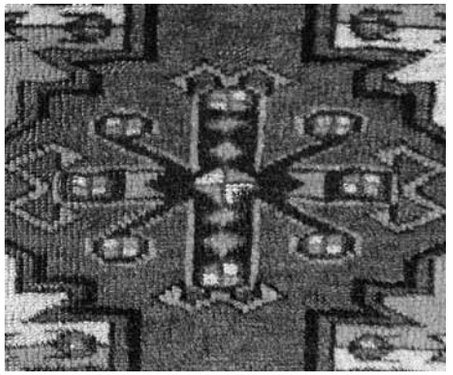


Abb. 47: Seltene Variante des *chemche gül* in einem asymmetrisch rechts offen geknüpften *chuval*, Südwest Turkmenistan, 19. Jh. Privatsammlung.

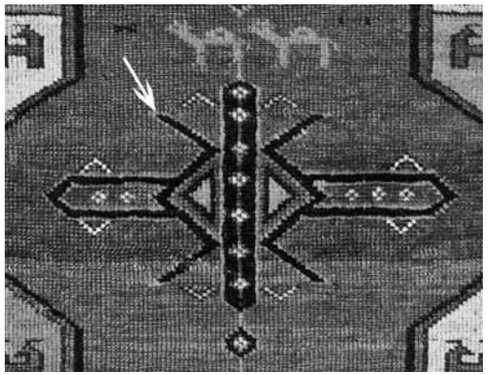


Abb. 48: *Chemche gül* des Qaradashlï-*khali K*at. Nr. 89, 16./17. Jh. Die spezielle Form des *chemche gül* der Qaradashlï könnte wie das Proto-*gurbaga gül* mit der Herkunft aus der Flechtbandsternform Abb. ?? zu erklären sein.

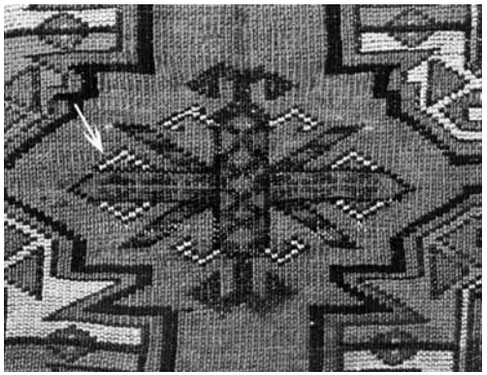


Abb. 49: *Chemche gül* des Ersarï-*chuval* Kat. Nr. 22 (Rückseite). 18. Jh. Privatsammlung .

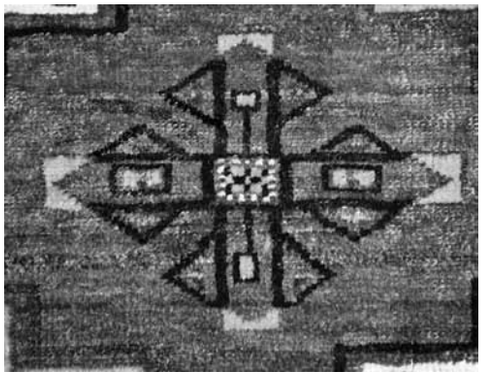
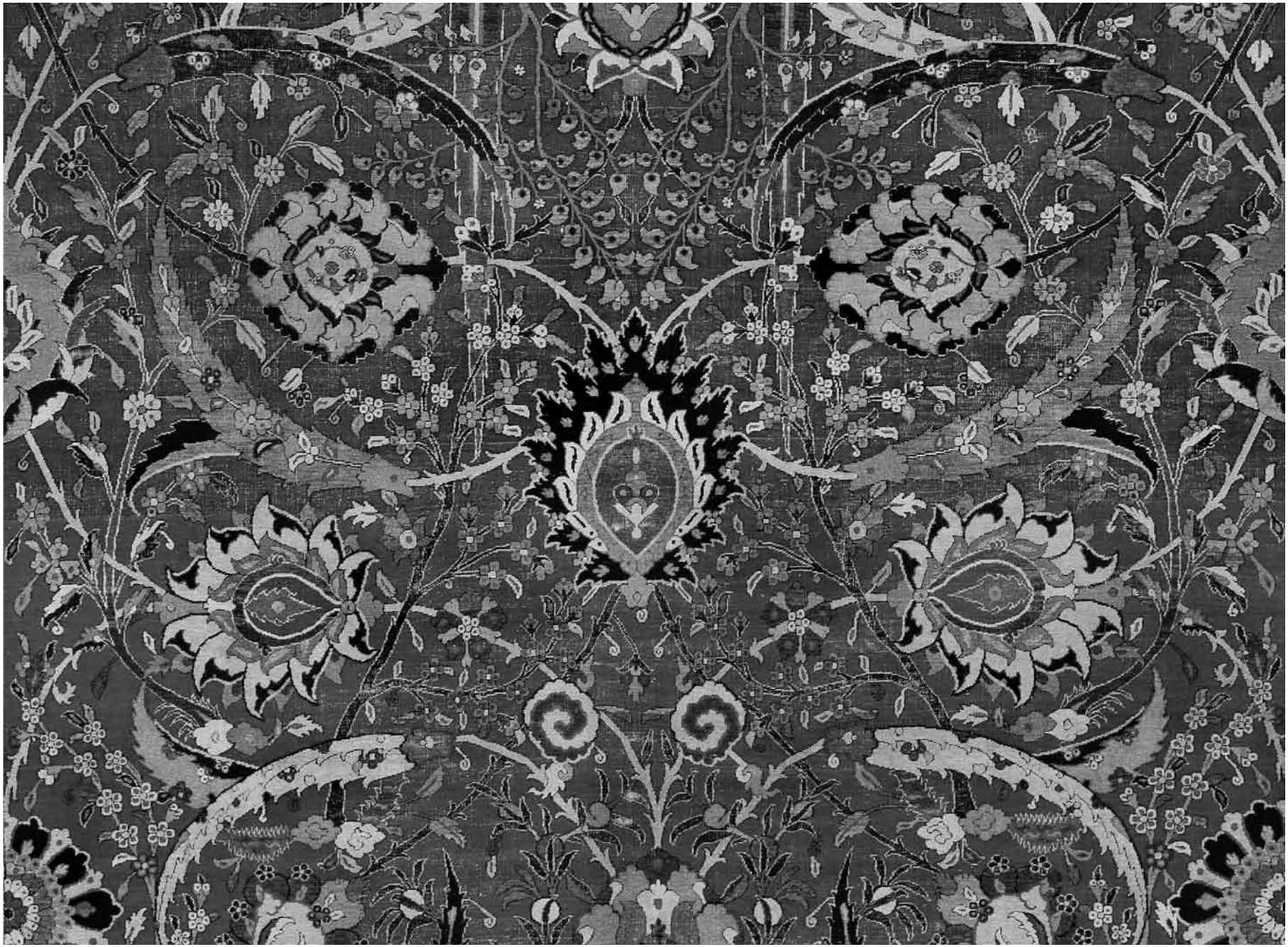


Abb. 50: Das Proto-*gurbaga gül*, Ausschnitt aus der *torba* Kat. Nr. 96 , 17. Jh.



Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*

Herkunft und Entwicklung des turkmenischen Mehr-*gül*-Teppichs

1. Einführung

Der turkmenische Mehr-*gül*-Teppich[1] ist eine der letzten grossen Neuerungen in der Geschichte des turkmenischen Teppichmusters. Er geht auf safawidische Einflüsse aus der Zeit Shah Abbas I. zurück, auf das von May Beattie als «In and out Palmette Design»[2] bezeichnete Muster der "Isfahan-Teppiche" (Abb. 3 und 4).

Mehr-*gül*-Teppiche finden in Sammlerkreisen schon seit langem grosse Beachtung. Sie waren schon mehrfach Thema verschiedener Versuche, dieses Musterphänomen vor dem Hintergrund der turkmenischen Tradition zu erklären und es in diese zu integrieren. Man sprach unter anderem von Zusammenschlüssen zweier Stämme oder Sippen,[3] oder auch von einer Herstellung ausserhalb des turkmenischen Territoriums.[4] Dass einige dieser Annahmen in die richtige Richtung weisen, lediglich falsch interpretiert wurden, wird im folgenden aufzuzeigen versucht.

Im 16. Jahrhundert gab es in der Tat Veränderungen in der Struktur der turkmenischen Stammesgruppen. Gerade zu dieser Zeit gab es aber auch starke Mustereinflüsse aus dem safawidischen Persien. Mit Stammeszusammenschlüssen und einer damit verbundenen heraldischen Bedeutung dürften die Mehr-*gül*-Teppiche aber nichts zu tun haben. Wie die verwandten Palmett-Teppiche aus Kurdistan, Armenien, dem Kaukasus und Nordindien (Abb. 5–9) sind sie vielmehr eine typisches «Modeprodukt» des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts.

Zusätzlich zu ihrer geringen Anzahl sind die Mehr-*gül*-Teppiche in ihrem Erscheinungsbild auch relativ uneinheitlich. Gleichwohl können sie grundsätzlich in zwei Gruppen unterteilt werden. Diese werden von ein paar zusätzlichen Einzelstücken unterschiedlicher Art begleitet. Allen Mehr-*gül*-Teppichen gemeinsam ist trotz des uneinheitlichen Erscheinungsbildes der Wechsel eines Palmettmusters wie dem *kepse-gül*, dem «Adler»-*gül* oder dem «compound»-*gül* mit ei-

1 Mehr-gül-Teppich haben im Feld mehr als nur ein dominantes Muster (vergl. Abb. 1 und 2), was bei turkmenischen Teppichen aus Zentralasien eigentlich unüblich ist. Mehr-gül-Teppich können zwei, drei oder sogar vier gleichwertige Muster nebeneinander zeigen. Es gibt keine Unterscheidung zwischen Primär- und Sekundärornamentik, wie das sonst in der turkmenischen Mustertradition üblich ist.

2 Beattie 1972: 39, 57, 61.

3 Azadi in: Hali 130, 2003: 80–83.

4 Poullada 2008.

Abb. links, Ausschnitt aus Abb. 4: Safawidischer Teppich mit Palmetten und Sichelblättern, 188 x 263 cm, Kerman, 1. Hälfte 17. Jh. Islamisches Museum Doha. Nach Carpet Collector 2/2013, cover.

nem zweiten Muster wie dem *dyrnak gül*, dem «Wolkenband»-*gül*[5] oder dem c-*gül*.

Die beiden angesprochenen Gruppen berugen auf Gemeinsamkeiten in der Musterung.

(1) Die erste Gruppe hat abwechselnd das *kepse gül* und das c-*gül* als Feldmusterung. Während das *kepse gül* eine Neuerung des 16./17. Jahrhunderts darstellt, ist das c-*gül* ein altes Muster, welches den neuen Gegebenheit im Zusammenhang mit den Mehr–*gül*-Teppichen bloss angepasst wurde, aber schon vor dem 16. Jahrhundert bei den Turkmenen bekannt gewesen sein dürfte. In drei der vier frühesten Exemplare (Abb. 11, 13 und 13.1) erscheint neben dem *kepse gül* ein zweites neues Muster, welches hier als «Wolkenband»-*gül* bezeichnet wird, da es sich um eine turkmenische Nachahmung eines chinesischen Wolkenbandmusters handelt. Dieses «Wolkenband»-*gül* verschwand aber schon bald wieder aus dem turkmenischen Musterrepertoire, da es den Turkmenen vermutlich zu fremd war.

(2) Die zweite Gruppe zeigt im Feld das «Adler»-*gül* und das *dyrnak gül*. Bei diesen beiden Mustern ist das «Adler»-*gül* die Neuschöpfung, während das *dyrnak gül* ein altes turkmenisches Muster ist, welches für die neue Musterkomposition übernommen wurde. Diese Gruppe ist nicht nur die anzahlmässig grösste, sondern auch die bisher am gründlichsten untersuchte.[6] Für eine neue Interpretation zur Herkunft der «Adler»-*gül* Gruppe sei auf das Kapitel «Die Adler-*gül*-Gruppen» (Kat. Nr. 110–116, und 156–159) hingewiesen.

Die zusätzlichen Unikate zeichnen sich nicht nur durch grosse technische Unterschiede aus, sie haben auch ein völlig unterschiedliches Erscheinungsbild. Darunter ist das «compound»-*gül* das gemeinsame Muster.

Die geringe Anzahl der heute bekannten Mehr-*gül*-Teppiche erklärt sich vermutlich damit, dass sich das neue Musterkonzept nicht durchzusetzten vermochte, während das *kepse gül* im Verlaufe des 18., aber insbesondere im 19. Jahrhundert zum selbstständigen Muster wurde (vergl. Abb. 19 – 21). Man besann sich wieder auf die alte, traditionelle Musterkomposition mit nur einem Primär-Muster. Das *kepse gül* wurde im 19. Jahrhundert sogar zum vielleicht populärsten Feldmuster der Yomut-*khali*.

Was gibt es nun Neues zum *kepse gül*?

Dank den Radiokarbondatierungen ist heute etwas mehr über das im 19. Jahrhundert so populäre *kepse gül* und die mit diesem Muster eng verbundene, ungewöhnliche Gruppe der Mehr-*gül*-Teppiche bekannt als noch vor 30 Jahren. Das hat geholfen, sowohl die Mehr-*gül*-Teppiche als auch die späteren *kepse gül*-Teppiche im Kontext der Geschichte neu einzugliedern. Durch die nun vorliegenden Radiokarbondatierungen wurde auch eine gewisse Entwicklung sichtbar.

Die im Folgenden untersuchten einzelnen «Bausteine» des Musters der Mehr-*gül*-Teppiche können nun in einen neuen Kontext gestellt werden, wodurch die Lösung des Problems um diese ungewöhnliche Teppichgruppe etwas näher rückt. Einer dieser «Bausteine» ist das *kepse gül*, aber auch das «Adler»-*gül* und das «compound»-*gül* gehören dazu. Diese Muster sind typische Bestandteile des Mehr-*gül*-Teppichs. Einige davon sind in die turkmenische Tradition eingegangen, andere sind jedoch im 19. Jahrhundert nicht mehr anzutreffen. Zur Übersicht diene zunächst eine Auflistung der bisher bekannten Mehr-*gül*-Teppiche mit dem *kepse gül*, die im Folgenden besprochen werden.

Mehr-*gül*-Teppiche mit *kepse gül*, c-*gül* (und «Wolkenband»-*gül):*

(1) Der erste Teppich der Sammlung Sienknecht (Abb. 11)
(2) Der Teppich der Sammlung Woger (Abb. 12)
(3) Der Teppich der Sammlung Wehr (Abb. 2, 13)
(4) Der zweite Teppich der Sammlung Sienknecht (Abb. 14)
(5) Der Teppich der Sammlung Hecksher (Abb. 15)
(6) Der Teppich der Sammlung Baer (Abb. 16)[7]
(7) Der Keshishian Teppich (Abb. 17)[8]
(8) Der Rippon Boswell Teppich (Abb. 18)[9]
(9) Ein im Handel angebotenes, unpubliziertes Stück[10]

5 Eine Definition des «Wolkenband»-*gül* folgt weiter unten. Thompson nannte diese Muster «curled-edge-palmette gul» (Mackie/Thopmson 1980: 147).

6 Rautenstengel und Azadi arbeiten seit den 1980er Jahren an dieser Gruppe und haben eine Monographie darüber publiziert (Rautenstengel/Azadi 1990).

7 Farbig abgebildet in Hali 57, 1991: 92.

8 Farbig abgebildet in Hali 6/1, 1983: 13.

9 Farbig abgebildet in Rippon Boswell, 73, 2009: Lot 137.

10 Galerie Sailer.

(10) Ein unpubliziertes Fragment aus in einer Privatsammlung[11]

(11) Der 2012 in Paris versteigerte Teppich[12]

Diesen Teppichen gemeinsam ist die Kombination von zwei bis vier unterschiedlichen Mustern, wobei das *kepse gül* und das c-*gül* die Komposition dominieren. Diese beiden Muster sind bei allen Exemplaren vorhanden. Drei dieser Teppiche zeigen auch ein drittes, von Thompson als «curled-edge-palmette gul» bezeichnetes Muster,[13] welches hier auf Grund seiner vermutlichen Herkunft als «Wolkenband»-*gül* bezeichnet wird. Dieses Muster war der turkmenischen Tradition offensichtlich zu fremd und konnte sich nicht durchsetzen.

Ausserhalb der hier besprochenen Gruppe erscheint das «Wolkenband»-*gül* nur noch gerade auf drei anderen Exemplaren: auf dem etwas «exotischen» Mehr-*gül*-Teppich der Sammlung Ballard (Abb. 1, Kat. Nr. 167) sowie auf zwei späten Mehr-*gül*-Teppichen aus den von Rautenstengel beschriebenen «Adler»-*gül*-Gruppen (Abb. 77). Bei letzteren beiden ist das Muster aber schon so stark stilisiert, dass es kaum noch als «Wolkenband»-*gül* zu erkennen ist.[14]

Ausserdem teilt sich die Gruppe nochmals auf in zwei Untergruppen mit Varianten des *kepse gül*. Eine erste mit dem frühen *kepse gül* (Abb. 11–14, und 43–45), und eine zweite mit einer Übergangsform vom frühen zum «klassischen» *kepse gül (*Abb. 15–18, und 46 und 47*)*. Darauf wird im Zusammenhang mit der Herkunft und Entwicklung des *kepse gül* näher eingehen.

2. Safawidische Palmettmuster

Lotus- und Blattpalmetten[15] spielten bekanntlich in safawidischen Teppichen seit dem 16. Jahrhundert eine bedeutende Rolle. Dass aber solche Palmettmuster seit dem späten 16. Jahrhundert auch in turkmenischen Teppichen eine zunehmend bedeutende Rolle spielten, ist eher unbekannt, obwohl Jon Thompson schon vor mehr als 30 Jahren zum ersten Mal darauf hingewiesen hatte.[16] Seither waren aber safawidische Palmettmuster auf turkmenischen Teppichen kein Thema mehr. Erst durch die anlässlich dieser Studie durchgeführten Radiokarbondatierungen wurde dieses Thema wieder aktuell. Diese Datierungsresultate lassen heute die unterschiedlichen Musterentwicklungen in einem neuen Licht erscheinen und erlauben auch neue Schlussfolgerungen. Eine dieser neuen Schlussfolgerungen betrifft die hier besprochenen Mehr-*gül*-Teppiche mit *kepse gül*, c-*gül* und «Wolkenband»-*gül*, deren Ursprung zeitlich zusammenfallen dürfte mit dem Ursprung des «Adler»-*gül* und des «compound»-*gül* und von diesen wohl kaum zu trennen sein. Alle diese Muster sind turkmenische Versionen safawidischer Lotus- oder Blattpalmetten, von denen sich aber, wie im Folgenden gezeigt wird, nur das *kepse gül* durchzusetzen vermochte.

2.1 Die Geburtsstunde der «turkmenischen Palmette»

Die Geburtsstunde des *kepse gül,* der «turkmenischen Palmette» *par excellence*, dürfte wohl nicht vor dem späten 16. Jahrhundert anzusetzen sein. Ein turkmenisches Palmettmuster aus dieser Zeit, die früheste Form des *kepse gül,*[17] im Folgenden als «frühes *kepse gül»* bezeichnet, ist heute nur gerade auf drei turkmenischen Teppichen bekannt (Abb. 11–13). Zwei davon wurden mit der ^{14}C-Methode ins 16./17. Jahrhundert datiert (Abb. 11 und 12) und auch der dritte Teppich dürfte wohl kaum wesentlich jünger sein (Abb. 2 und 13).

Dass das *kepse gül* ein turkmenisches Muster jüngeren Datums ist, hat auch Jon Thompson seinerzeit erkannt. Sein damaliger Versuch einer Herleitung des Musters von einer kaukasischen oder persischen Blattpalmette war wohl in den Grundzügen berechtigt, bedarf aber nach heutigem Wissenstand einiger Korrektur. So dürfte das frühe *kepse gül* des 16./17. Jahrhunderts (Abb. 43 und 44) wohl kaum eine

11 Dieses Fragment zeigt das «Übergangs»-*kepse gül* (wie Abb. 46) nur in der ersten Reihe. Anschliessend folgen nur noch C-*gül*.

12 Aponem, Textiles XXXVIII, Drouot –Richelieu, Paris, 22. Februar 2012: Lot 462.

13 Mackie/Thompson 1980: 147.

14 Siehe Abb. 41 im Kapitel «Die Adler-*gül*-Gruppen».

15 Die in der Teppichliteratur so genannte «Lotus-Palmette» auf persischen Teppichen ist streng genommen keine Palmette, sondern ein Blatt mit einer darin eingezeichneten Lotusblüte. Pope/Ackermann (1938) haben solche Blütenformen (Abb. 35 – 37) auf Teppichen als Blatt-Palmetten bezeichnet, während sie aber Blütenformen wie auf den Abb. 80 und 81 als Lotuspalmetten bezeichneten. Diese Namen sind etwas irritierend, da sie streng genommen unkorrekt sind. Der Einfachheit halber werden sie hier aber trotzdem beibehalten.

16 Mackie/Thompson 1980: 145 ff.

17 Von Thompson noch als «transitional gul» bezeichnet (Mackie/Thomsposon 1980: 147).









Abb. 1: Kat. Nr. 168. Der Ballard Mehr-gül-Teppich, 140 x 239 cm, Südwest-Turkmenistan, 17./18. Jh., The Metropolitan Museum of Art, New York, Inv. Nr. 22.100.44, Geschenk von James F. Ballard. Nach Mackie/Thompson 1980: Tafel 62.

Abb. 1a: Blatt-Palmette aus Abb. 1.

Abb. 1b: C-*gül* («Sichelbatt») aus Abb. 1.

Abb. 1c: «Wolkenband»-*gül* aus Abb. 1.

Weiterentwicklung der Weinblattpalmette (Abb. 38) des Ballard Mehr-*gül*-Teppichs sein, wie Thompson das angenommen hat, sondern stellt eher eine eigenständige, der turkmenischen Tradition näher stehende Entwicklung dar. Wie sowohl das «Adler»-*gül* (Abb. 26–30, im Kapitel «Die Adler-*gül* Gruppen») als auch das «compound»-*gül* (Abb. 60–67, im Kapiter «Die Adler-*gül* Gruppen») zeigen – beide sind wie das *kepse gül* Ableitungen aus safawidischen Blattpalmetten – muss es verschiedene Kanäle gegeben haben, über die das safawidische Mustergut in die turkmenische Tradition eingeflossen ist.

2.2 Der Ballard Mehr-*gül*-Teppich

Der Ballard Mehr-*gül*-Teppich (Abb. 1) ist ein Sonderling, ein Exot unter diesen Mehr-*gül*-Teppichen mit dem neuen Musterkonzept, vielleicht sogar ein in die turkmenische Tradition eingebettetes «Kuckucksei».[18] Er weicht mit seiner etwas «klobigen» Feldmusterung und seiner stark vereinfachten Lotusranke in der Bordüre[19] nicht nur formal deutlich ab von der turkmenischen Tradition, sondern mit seiner Buntheit auch farblich. Dadurch erinnert er an kaukasische, kurdische[20] oder sogar an Teppiche aus der Belutschtradition.[21] Laut Radiokarbondatierung ist er trotz ehrwürdigem Alter doch jünger als die beiden Mehr-*gül*-Teppiche mit dem frühen *kepse gül (*Abb. 11 und 12),[22] von

18 Der Kuckuck legt seine Eier einzeln in Nester kleinerer Singvögel und betreibt selbst keine Brutpflege.

19 Vergleiche dazu die Abb. 35–40 im Kapitel «Die Adler-*gül*-Gruppen», wo die Lotusranke als Bordürentyp besprochen wird.

20 Ein kleiner Teppich der Kordi zeigt beispielsweise ebenfalls das «compound»-*gül* (Stanzer 1988: 73).

21 Das genau im Zentrum des Teppichs liegende Muster könnte auf die Belutsch-Tradition zurückzuführen sein. Es sieht dem *nakshe kalamdani* nicht unähnlich (Siehe Azadi 1986: Nr. 4; Boucher 1989: Tafel 59; Diehr 1996: 87).

22 Resultat der Radiokarbondatierung siehe Band 1, Kat. Nr. 167, oder Anhang IV, Tabelle 15.

denen es ja ausserdem noch ein drittes Exemplar gibt (Abb. 2, 13), welches aber mit grosser Wahrscheinlichkeit ebenfalls älter sein dürfte als der Ballard Teppich. Diese drei Teppiche mit dem frühen *kepse gül* stehen der turkmenischen Tradition wesentlich näher als der Ballard Mehr-*gül*-Teppich. Trotz ihrer für die turkmenische Tradition ungewöhnlichen Musterung zeigen sie keine Ähnlichkeiten zu kaukasischen-, kurdischen- oder Belutschteppichen. Das sind Ungereimtheiten, die Thompsons Annahme, die Weinblattpalmette des Ballard-Teppichs sei ein Vorgänger des turkmenischen *kepse gül*, eher widersprechen, als sie zu bestätigen.

Das frühe *kepse gül* ging offensichtlich von Anfang an seinen eigenen Weg in der Musterentwicklung und stellt, ganz im Gegesatz zur Weinblattpalmette des Ballard-Teppichs, eine für die turkmenische Tradition typische Umsetzung eines floralen Musters in ein geometrisches dar. Wie ein Vergleich der Abb. 36 und 37 zeigt, kann die Ableitung des frühen *kepse gül* direkt von safawidischen Blattpalmetten erfolgt sein, ohne eine Zwischenstufe, wie sie Thompson in der Weinblattpalmette des Ballard Mehr-*gül*-Teppichs zu erkennen glaubte. Damit setzte er den Adaptionsprozess von den von ihm vermuteten kaukasischen oder persischen Vorbildern zu spät an, nämlich erst ins 18. Jahrhundert. Dadurch konnte er einen kaukasischen Einfluss nicht ausschliessen, sondern hat einen solchen sogar vorgeschlagen.[23] Tatsächlich gab es im Kaukasus im 18. Jahrhundert Teppiche mit Blattpalmetten, die denjenigen des Ballard-Teppichs ähnlich sind. Thompson bildet diese sogar als mögliche Vorbilder ab.[24] Woher aber übernahmen die Turkmenen diese Palmettformen?

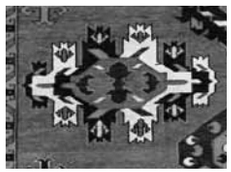






Abb. 2: Der Mehr-gül-Teppich der Sammlung Wher, 162 x 295 cm, Südwest-Turkmenistan, 17. Jh. Nach Hali 5/3, 1983: 255 (siehe auch Hali 47, 1989: 31).

Abb. 2a: Frühes *kepse gül* (Palmette) aus Abb. 2.

Abb 2b: C-*gül* (Sichelblatt) aus Abb. 2.

Abb. 2c: «Wolkenband»-*gül* (Wolkenband) aus Abb. 2.



23 Er zeigt zum Vergleich lediglich kaukasische Teppichbeispiele mit Weinblatt-Palmetten. Siehe Mackie/Thompson 1980: 149, Abb. 43–45.

24 Mackie/Thompson 1980: Abb. 43, 44.









Abb. 3: Safawidischer Teppich mit Palmetten, Sichelblättern und Wolkenbändern, 147 x 277 cm, Isfahan, Zeit von Schah Abbas I., 1. H. 17. Jh., Sammlung Thyssen-Bornemisza. Solche Teppiche wurden in grosser Anzahl produziert und u.a. nach Europa exportiert. Sie dürften wohl das Vorbild für die zeitgleichen turkmenischen Mehr-gül-Teppich mit *kepse gül* (Palmette), c-*gül* (Sichelblatt) und «Wolkenband»-*gül* (Wolkenband) sein. Nach Beattie 1972: Tafel VIII.

Abb. 3a: Grosse Palmette aus Abb. 3.

Abb. 3b: Gezahntes Sichelblatt aus Abb. 3.

Abb. 3c: Wolkenband aus Abb. 3.

2.3 Die Shah Abbas-Teppiche mit grossen Palmetten

Dank den Resultaten von Radiokarbondatierungen ist heute bekannt, dass der oben beschriebene Prozess der Musteradaption des *kepse gül* bei den Turkmenen nicht erst im 18. Jahrhundert eingesetzt hat, sondern schon früher, nämlich zeitgleich mit einer im safawidischen Persien neu aufkommenden Mode von Mustern mit grossen Palmetten (Abb. 3a und 33), gezahnten Sichelblättern (Abb. 3b und 59) und Wolkenbändern (Abb. 3c und 72) als beherrschende Muster der Feldkomposition. Derart gemusterte Teppiche (Abb. 3) waren im frühen 17. Jahrhundert eine begehrte Handelsware, die den Weg auch nach Europa fand, wo sie heute noch in unzählgen Sammlungen anzutreffen ist.

Vor dem 16. Jahrhundert waren solche Muster weitgehend unbekannt. Geometrische Ornamente dominierten, während Palmetten auf die Musterung von Bordüren beschränkt blieben, einem Verwendungszweck dieses Ornaments, der wieder einmal mehr auf die Antike zurückgeht. Der Sprung der Palmette von der Bordüre ins Innefeld entspricht gleichsam einer Musterrevolution, die vermutlich kurz vor der Regierungszeit Shah Abbas I anzusetzten sein dürfte.

Die Zeit dieser «neuen persischen Mode» dürfte also gleichsam die Geburtsstunde des turkmenischen Mehr-*gül*-Teppichs und des *kepse gül* gewesen sein. Beides, Mehr-*gül*-Teppich und *kepse gül* gehören zusammen. Wirft man einen Blick auf die Geschichte des safawidischen Persien des 16./17. Jahrhunderts, so wird klar, welch enorme Rolle Shah Abbas I., auch der Grosse genannt, über mehr als vier Jahrzehnte nicht nur als geschickter Politiker, sondern auch als grosser Förderer des Handels und der Künste spielte. Alles deutet darauf hin, dass der oben beschriebene Prozess – die Entwicklung neuer Teppichmuster mit grossen Palmettformen in Kombination mit grossen, gezahnten Sichelblättern und grossen Wolkenbändern – in die Regierungszeit dieses herausragenden Herrschers fällt (Abb. 3 und 4). Schon Joseph V. McMullan ist nicht entgangen, dass Persien zur Zeit Shah Abbas I. gleichsam

von einem neuen Musterfieber erfasst worden sein muss. Er schrieb: «....An allover pattern of large palmettes proved so popular that it was copied extensively and persisted in the Caucasus well into the 19th century. It is popularly known as the Shah Abbas design....».[25] Vielleicht einer der schönsten Vertreter dieser Gruppe von safawidischen Teppichen, wenn auch ohne Wolkenbänder, ist das Exemplar auf Abb. 4. Das neue Musterkonzept entfaltet sich auf diesem Thronteppich (?) in seiner vollen Pracht und lässt viele von den für den Export bestimmten Stücken nur noch wie ein Schatten davon erscheinen.

Das Musterkonzept der Shah Abbas-Teppiche mit seinen drei wichtigsten Elementen – der Palmette (Abb. 3a), dem gezahnte Sichelblatt (Abb. 3b) und dem Wolkenband (Abb. 3c) – wurden in den turkmenischen Mehr-*gül*-Teppichen übernommen und dem Stil der lokalen Mustertradition angepasst. Der Mehr-*gül*-Teppich der ehemaligen Sammlung Wehr (Abb. 2) ist sicherlich das am besten gelungene Ergebnis dieses Anpassungsversuchs. Wie bei den safawidischen Vorbildern liegen die «Wolkenband»-*gül* (Abb. 74, auf den safawidischen Vorbildern das Wolkenband) auf der vertikalen Mittelachse, während vor allem die *kepse gül* (Abb. 43, auf den safawidischen Vorbildern die Palmetten) links und rechts der Vertikalachse angeordnet sind. Bei den c-*gül* (Abb. 53, auf den safawidischen Vorbildern die Sichelblätter) ist dies nicht mehr so konsequent der Fall; auch sie liegen abwechselnd mit den «Wolkenband»-*gül* auf der Vertikalachse, und sind nicht nur links und rechts derselben platziert.

2.4 Das Shah Abbas-Muster bei den Nachbarn der Safawiden

Der neue Umgang mit Palmett-Mustern, Sichelblättern und Wolkenbändern im safawidischen Persien beienflusste auch die Mustertradition praktisch aller seiner Nachbarn, das ist weiter nichts neues, auch McMullan hat das schon gesehen. Dass aber diese neue «Modewelle»

25 McMullan 1965: 81.



Abb. 4: Safawidischer Teppich mit Palmetten und gezahnten Sichelblättern, 188 x 263 cm, Kerman, 1. Hälfte 17. Jh., islamisches Museum Doha. Nach King/Sylvester 1983, Nr. 80.

Abb. 5 – 10: Teppiche mit grossen Palmetten, Rosetten und gezahnten Sichelblättern aus Khorasan, Moghul-Indien, Armenien, Kurdistan und Zentralsaien.
Die äusserst erfogreiche Produktion der für den safawidischen Hof unter Shah Abbas I. arbeitenden Werkstätten im Iran haben einen grossen Einfluss auf die benachbarten Regionen des Kaukasus, Kurdistans, Armeniens, Zentralasiens und Indiens gehabt und Teppiche hervorgebracht, die alle einen Mustraufbau aus grossen Palmetten, Rosetten, Sichelblättern und Wolkenbändern zeigen. May Beattie nannte deren safawidisches Vorbild das «In and Out Palmette Design». Auf diese Mode des frühen 17. Jh. dürfte das Muster der turkmenischen Mehr-gül-Teppich zurückzuführen sein.



Abb. 5: Teppich mit Palmetten und gezahnten Sichelblättern, 234 x 716 cm, Khorasan, 17. Jh., Museum für Angewandte Kunst, Wien. Nach Völker 2001, Nr. 88.



Abb. 6: Teppich mit Palmetten und gezahnten Sichelblättern, 133 x 347 cm, Moghul Indien, 17. Jh., Museum füar Angewandte Kunst, Wien. Nach Völker 2001, Nr. 120.



Abb. 7: Teppich mit Palmetten und gezahnten Sichelblättern, 244 x 640 cm, Kaukasus, 17./18. Jh, Nach Ellis 1975, Tafel 22.



Abb. 8: Teppich mit Palmetten, 123 x 229 cm, anatolische Kopie eines kaukasischen (armenischen?) Teppichs, 18. Jh, Museum für Islamische Kunst, Berlin, Inv. Nr. I.39/63. Nach Spuhler 1987, Nr. 31.



Abb. 9: Teppich mit Palmetten und gezahnten Sichelblättern, 174 x 250 cm, Kurdistan, Nordwest-Persien, 18. Jh, Museum für Angewandte Kunst Wien, Inv. Nr. Or 297/ 1896/ 1907 HM 16787. Nach Völker 2001, Nr. 92.



Abb. 10: Kat. Nr. 167. Der Ballard Mehr-*gül*-Teppich, 140 x 239 cm, Südwest-Turkmenistan, 17. oder 18., Jh. The Metropolitan Museum of Art, New York, 22.100.44, Gift of James F. Ballard. Nach Mackie/Tompson 1980, plate 62.

auch bei den Turkmenen nicht ohne Folgen blieb, blieb jedoch bisher unbeachtet. Iranische Palmett- Sichelblatt- und Wolkenbandmuster hielten auch im zentralasiatischen Turkmenen-Gebiet ihren Einzug, wenn auch nicht alles, was ausprobiert wurde, mit Erfolg gekrönt war. Einige dieser Motive sind nur auf ein paar wenigen turkmenischen Teppichen anzutreffen. Sie verschwanden nach dem 17. Jahrhundert wieder weitgehend und sind später nur noch selten anzutreffen. Der turkmenische Mehr-*gül*-Teppich mit mehr als nur zwei unterschiedlichen, aber gleichwertig eingesetzten Mustern (Abb. 11 und 13) ist fast ausschliesslich auf das 17. Jahrhundert beschränkt und entstand wohl in Werkstätten, die solche Entwicklungen am schnellsten aufgegriffen hatten.

2.5 Krusinski's Shah Abbas Werkstatt in Astarabad

Von besonderem Interesse in diesem Zusammenhang ist eine schriftliche Quelle aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit einem interessanten Hinweis auf safawidische Textil- und Teppichwerkstätten zur Zeit Shah Abbas' I., und dies nicht nur in Persien selber, sondern

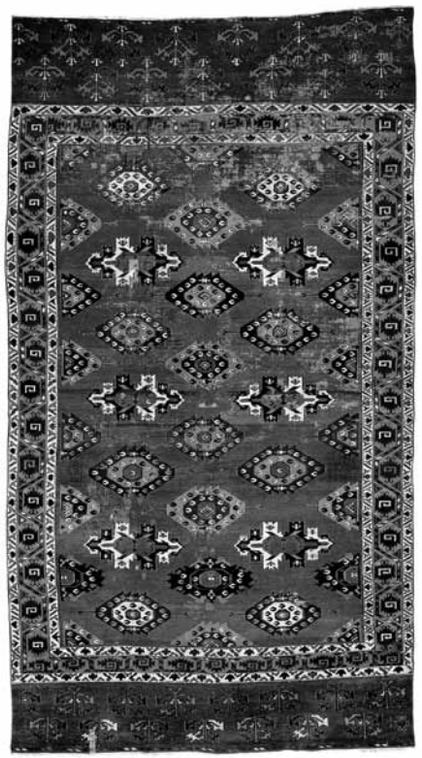


Abb. 11: Kat. Nr. 106, Mehr-gül-Teppich der Sammlung Sienknecht, 176 x 320 cm, Südwest Turkmenistan, 16./17. Jh.

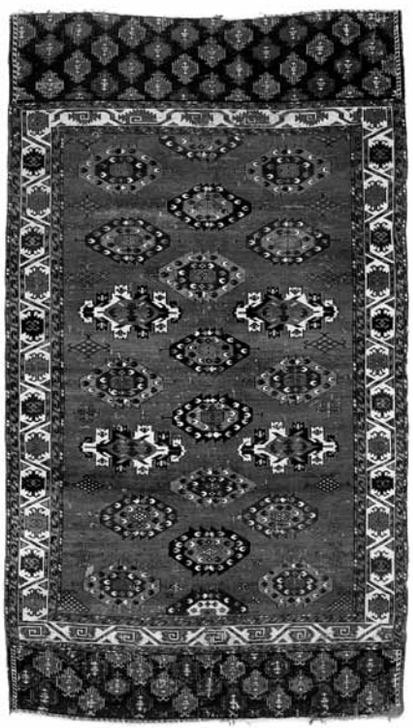


Abb. 12: Kat. Nr. 107, Mehr-gül-Teppich der Sammlung Woger, 164 x 290 cm, Südwest-Turkmenistan, 16./17. Jh.



Abb. 13: Mehr-gül-Teppich der Sammlung Wher, 162 x 295 cm, Südwest-Turkmenistan, 17. Jh. Nach Hali 5/3, 1983: 255.



Abb. 14: Kat. Nr. 153. Mehr-gül-Teppich der Sammlung Sienknecht, 183 x 306 cm, Südwest-Turkmenistan, 17. Jh. Der Teppich zeigt die alem-Musterung der *chuval gül*-Teppiche wie Kat. Nr. 84 und 101–103.

auch in den angrenzenden Regionen im Nordwesten und Nordosten des Landes.[26]

Diese Quelle verdanken wir Tadeusz Mankowski und seinem Aufsatz «Some Documents From Polish Sources Relating to Carpet Making in the Time of Shah Abbas I»:

One of the most informing accounts of textile and carpet weaving in the time of Shah Abbas we owe to a Polish Jesuit and Missionary, Father Krusinski, who lived in Persia from 1704 to 1729 (1116–1142 H.), but whose reports cover the early seventeenth century. He was an acute observer and a good judge of history, and his information supplements Chardins and Tavernier's well known accounts, for these, though written earlier and in more detail, do not give as much information concerning the organization of Persian weaving as does Krusinski.

He designates his account: Concerning the raiment and wardrobe of the royal Persian court; the foresight of Shah Abbas the Great caused numerous and manifold factories to be established in the provinces of Shirvan, Qara-bagh, Gilan, Kashan, Mashad, Astarabad, as well as in the capital Isphahan itself, in which, under a strict supervision of overseers, silk textiles and sashes [turbans], as well for common use as royal ones (cydaris), ordinarily called madyl, are woven in a magnificent

26 Mankowski 1938; siehe auch Eiland 2001.



Abb. 15: Kat. Nr. 108, Mehr-gül-Teppich der Sammlung Hecksher, 166 x 312 cm, Turkmenistan, Museum of Fine Arts San Francisco, Südwest-Turkmenistan, 17./18. Jh.



Abb. 16: Mehr-gül-Teppich der Sammlung Baer, 157 x 297 cm, Turkmenistan, 17./18. Jh. Nach Hali 47, 1989: 32 (Farbig in Hali 57, 1991: 92).



Abb. 17: Der Keshishian Mehr-gül-Teppich, 167 x 274 cm, Südwest-Turkmenistan, 19. Jh. Nach Hali 6/1, 1983: 13.



Abb. 18: Der Rippon Boswell Mehr-gül-Teppich, 165 x 222 cm, Südwest-Turkmenistan, 19. Jh. Nach Rippon Boswell 2009, 73, lot 137.

and wonderful way, while rugs and all kind of woven fabrics are constantly made for the royal court. According to the Shah's orders, each place was to weave in its own manner. Evidently the Shah intended to preserve the specific characteristics of the artistic weaving of each locality. The central manufactories were organized under the management of royal officers to assure the king's household as well as the state a profitable share in these domestic establishments.[27]

Ob nun die früh datierten, yomutischen Mehr-*gül*-Teppiche unmittelbar aus einer solchen Shah Abbas-Werkstatt oder vielleicht aus dem Umfeld eines solchen Produktionszentrums stammen, ist nicht mehr eindeutig zu ermitteln. Von höchstem Interesse ist aber die in Astarabad erwähnte Werkstatt. Echte Kandidaten, die aus dieser Werkstatt stammen könnten, sind die Mehr-*gül*-Teppiche der «Adler»-*gül*-Gruppen I und III (Kat. Nr. 113, 157, 158) mit ihrem seidenen Schussmaterial, ihrer persischen Knüpfung (asymmetrisch, links offen), ihren persischen Palmett-Mustern in Feld und Bordüre und ihrer extrem luxuriös gestalteten Ausführung.

Nicht nur die Feldmusterung mit der Kombination eines traditionellen turkmenischen Musters mit einem «modernen» persischen Muster im turkmenischen Stil passt zu den von Krusinski erwähnten Anforderungen des Shahs, auch die Bordüre mit der turkmenischen

27 Die zum Zitat gehörenden Fussnoten wurden weggelassen.

Abb. 11 – 18 (vorhergehende Doppelseite): Yomutische Mehr-*gül*-Teppich mit *kepse gül*, c-*gül* und «Wolkenband»-*gül* stellen neben den Mehr-gül-Teppichn mit «Adler»-*gül* und *dyrnak gül* die zweitgrösste Gruppe unter den Mehr-*gül*-Teppichn dar. Die Gründe für die geringe Anzahl von Exemplaren der hier besprochenen Gruppe sind nicht ganz klar. Vermutlich sind aber auch hier die frühen Exemplare «modische» Produkte einer Werkstatt, die einen lokalen Markt zu befriedigen versuchte, wie dies auch in benachbarten Regionen wie dem Kaukasus und in Indien der Fall war.



Abb. 19, Kat. Nr. 109: Yomut-*khali* mit 2 : 1: 2 *kepse gül*-Musterung, 145 x 236 cm, Südwest-Turkmenistan, 18. Jh., Privatsammlung.



Abb. 20, Kat. Nr. 94: Qaradashlï-*khali* mit 2 : 2 : 2 *kepse gül*-Musterung, 157 x 202 cm, Südwest-Turkmenistan, 18. Jh., Privatsammlung.



Abb. 21: Yomut-*khali* mit diagonaler *kepse gül*-Musterung, 178 x 295 cm, Südwest-Turkmenistan, 19. Jh., Privatsammlung. Nach Mackie/Thompson 1980: Nr. 65.

Version einer persischen Lotusranke entspricht diesen Anforderungen und dürfte eine Neuerung des frühen 17. Jahrhunderts sein (vergl. Abb. 35 – 40 im Kapitel «Die Adler-*gül*-Gruppen»). In den Beschreibungen der «Adler»-*gül*-Teppiche wird ausführlicher auf diese kleine Gruppe von bedeutenden Werkstatt-Teppichen eingegangen.[28] Als weiteres Palmettmuster wäre noch das «compound»-*gül* zu nennen, welches nicht nur im Ballard Mehr-*gül*-Teppich (Abb. 1, 10) erscheint, sondern auch im Mehr-*gül*-Teppich der Sammlung Hecksher (Kat. Nr. 116).[29] Kehren wir aber zurück zu den yomutischen Teppichen.

28 Siehe das Kapitel «Die Adler-*gül* Gruppen».
29 Siehe das Kapitel «Die Adler -*gül* Gruppen».

2.6 Das Erbe der Mehr-*gül*-Teppiche

Die Nachfolger der Mehr-*gül*-Teppiche zeigen wieder ausschliesslich *kepse gül*-Feldmusterung, wie sie auf den Abb. 19–21 zu sehen sind. Es ist vor allem der Einsatz von Weiss in der gesamten Musterkomposition, der in den früheren *kepse gül*-Teppichen wie Abb. 19 (Kat. Nr. 109) noch die Verbindung zu den Vorgängern, den Mehr-*gül*-Teppichen mit *kepse*- und c-*gül*, aufzeigt. Das Weiss erscheint bei den frühen *kepse gül*-Teppichen entweder in einem Wechsel von 2 : 1: 2 (Abb. 19), oder 2 : 2: 2 (Abb. 20), wie das auch bei den Vorgängern des Mehr-*gül*-Typs der Fall war (Abb. 11 – 13 und Abb. 15 – 18) Im 19. Jahrhundert kommt das Muster dann regelmässig verteilt in diagonaler An-



Abb. 22: Yomut-*khali* mit 2 : 1 : 2 c-*gül*-Musterung, 174 x 269 cm, Südwest-Turkmenistan, 18. Jh. The Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 1974.149.44. Nach McMullan 1965, Nr. 122.



Abb. 23: Yomut-*khali* mit diagonaler c-*gül* Musterung, 173 x 252 cm, Südwest-Turkmenistan, 18./19. Jh., Fine Arts Museum of San Francisco, de Young Museum, Inv. Nr. 1997.195.40. Nach Pinner/Eiland 1999, Nr. 31.



Abb. 24: Yomut-*khali* mit diagonaler c-*gül*-Musterung, 168 x 248 cm, Südwest-Turkmenistan, 19. Jh., Privatsammlung. Nach Sumner/Feltham 1999: 39.

Abb. 19–24: Yomutische *kepse gül*- und c *gül*-Teppiche. Die späteren Nachfolger der Gruppe der Mehrgül-Teppich haben sich insbesondere diesbezüglich geändert, dass sie vom Mehrgül-Prinzip wieder gewechselt haben auf ein einzelnes *gül* in der Feldmusterung. Die Folge davon sind die c-*gül*- und natürlich in grosser Menge die *kepse gül*-Teppiche mit einheitlicher Feldmusterung.

ordnung zum Einsatz (Abb. 20). Ein entsprechendes Phänomen ist bei den wesentlich selteneren Teppichen mit ausschliesslicher c-*gül*-Mustrung zu beobachten (vergl. Abb. 22–24).

Auch die Bordürenmusterung ist bei den frühen Mehr-*gül*-Teppichen des 17. und 18. Jahrhunderts (mit *kepse gül* und c-*gül*) noch einheitlich eine Ranke mit gerolltem Blatt (vergl. Abb. 11–16), während es bei späteren Stücken auch die Palmettranke der «Adler»-*gül*-Gruppe I und IIII Teppiche (Abb. 17), oder eine spätere Variante davon (Abb. 18) sein kann, wie sie der Mehr-*gül*-Teppich Abb. 11 (Kat. Nr. 106) in der Nebenbordüre und auch das durchgeknüpfte Zeltband Kat. Nr. 99 zeigen. Es handelt sich aber bei allen diesen Bordüren-Muster um Entwicklungen des 16./17. Jahrhunderts, die aus dem safawidischen Persien übernommen wurden. Auch bei den ausschlieslich mit dem *kepse gül* oder dem c-*gül* gemusterten Nahfolgern sind die Bordüren nicht mehr einheitlich. Sie zeigen entweder eine Bordüre mit gerolltem Blatt (Abb. 19 und 20), oder eine Palmettranke (Abb. 22), ja sogar eine Kombination beider Bordürentypen (Abb. 21).

Es soll nun genauer untersucht werden, welche Rolle diese Muster aus dem safawidischen Persien spielten, woher sie kommen und wie sie sich entwickelt haben. Die Palmette ist im Alten Orient *das* Pflanzenornamente par excellence. Ihre Entwicklung zieht sich wie ein roter Faden durch die Geschichte der Ornamentik und führt zurück ins Mittelassyrische Reich (Abb. 25). Zusammen mit der Blattranke gehörte die Palmette zum ursprünglichen Mustergut aller altorientali-

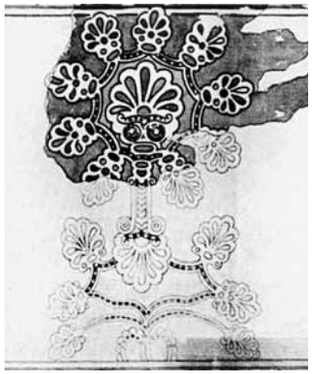


Abb. 25: Palmetten, mittelassyrisch, Wandmalerei aus Kar Tukulti Ninurta, 1243–1207 v. Chr. Nach Aruz et al. 2008: 207, fig. 68.



Abb. 26: Palmette und Granatapfel, Fragment einer Knauffliese, Assur, 9. Jh. v. Chr. Nach Muthman 1982: 30.

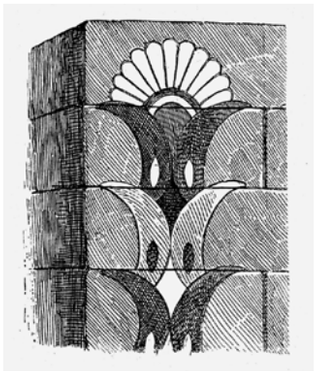


Abb. 27: Palmette, Wandfliesen, Susa, achämenidisches Persien, 6./5. Jh. v. Chr. Nach Riegl 1923: 111, Abb. 44.



Abb. 28: Palmetten, Henkelornament auf einer attischen Vase, Griechenland, 6./5. Jh v. Chr. Nach Riegl 1923: 204, Abb. 106.

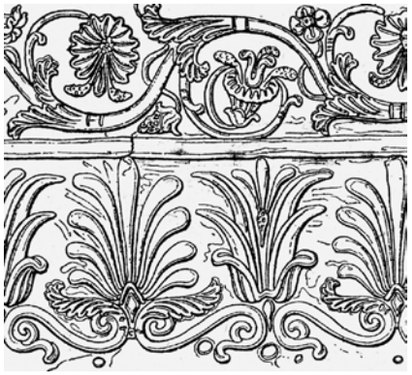


Abb. 29 : Palmetten und Lotusblüten auf einem mit getriebenem Goldblech verzierten skythischen Gorytos, 4. Jh. v. Chr. Melitopol Kurgan, östl. Schwarzmeergebiet. Nach Riegl 1923: 249, Fig. 129.

schen Hochkulturen. Die Palmette, aber auch die Lotusblüte, haben sich bis in die Neuzeit als populäre Ornamente durchzusetzten vermocht (vergl. Abb. 25 – 34).

3. Ursprung und Entwicklung der Palmette

Der Siegeszug und die Kontinuität dieses einfachen Pflanzenornaments durch fast drei Jahrtausende zeigt eindrücklich, wie beliebt dieses Dekorelement nicht nur in den altorientalischen Hochkulturen, sondern in allen folgenden Epochen und in allen angrenzenden Regionen und Völkerschaften war. Die Assyrer (Abb. 25, 26) und Ägypter haben es an die Perser weitergegeben (Abb. 27). Von dort ging es an die Griechen (Abb. 28), die Skythen im Steppengürtel (Abb. 29), die Parther, die Römer (Abb. 30), die Sasaniden (Abb. 31 und 32), die Sogden (Abb. 33) und schliesslich an die islamischen Kulturen des Vorderen Orients, wo das Ornament im 16./17. Jahrhundert zur Zeit Shah Abbas I. die bereits beschriebene Revolution erlebte (Abb. 34). Die Entwicklung von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül* zeigen schliesslich die Abbildungen 35–43. Daneben hat sich auch die Blattranke der Antike zur Arabeske in der islamischen Kunst weiterentwickelt.

Diese kurze Zeitreise durch die Geschichte der Palmette vom Alten Ägypten bis zu den Turkmenen Zentralasiens sollte einen Eindruck vermitteln, wie alt Musterformen sein können, mit denen wir uns teils heute noch umgeben. Kommen wir aber zurück zu der «yomudischen Palmette» aus dem Südwesten Turkmenistans, dem *kepse gül*.

3.1 Das *kepse gül*

Unter den turkmenischen «Palmettmustern» gibt es nicht nur das *kepse gül*, «Adler»-*gül* und «compound»-*gül* aus den Bereichen der Qaradashlï und der Yomut, sondern auch verschiede Versionen bei den Ersarï. Woher die Ersarï ihre «Palmettformen» übernommen haben, ist nicht so eindeutig nachweisbar wie im Falle der Qaradashlï und der Yomut, wenn man einmal davon absieht, dass sie ebenfalls aus Persien übernommen wurden. So gibt es bei den Ersarï Formen, die achämenidischen Palmetten wie auf Abb. 27 sehr ähnlich sind,[30] es gibt aber auch solche, die den safawidischen Formen des 16./17. Jahrhunderts entlehnt zu sein scheinen.[31] Da bei verschiedenen turkmenischen Mustern

30 Reuben II 2001: Nr. 14.
31 Thompson 1983: 71.



Abb. 30: Palmetten und Lotusblüten auf einem Fries des *Ara pacis Augustae*, Rom, 9 v.Chr. Fotografie des Autors, 2011.



Abb. 31: Palmetten und Lotusblüten auf einem sassanidischen Fries, 5. Jh. Nach Köger 1982: Tafel 84/4.



Abb. 32: Palmette auf einem sassanidischen Kapitell, 7. Jh., Taq-i Bostan. Nach Flandin/Coste 1841

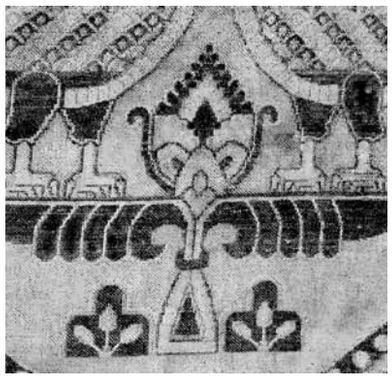


Abb. 33: Palmette, sogdisch, Ausschnitt aus einem sogdischen Seidenstoff, 8./9. Jh. Privatsmmlung New York.



Abb. 34: Palmette aus einem safawidischer Blütenteppich, Ostpersien, Ende 16. Anfang 17. Jh. Nach Pope/Ackerman 1938: Tafel 1185, Abb. 770.

eine assyrische Herkunft in Betracht gezogen werden kann,[32] und ausserdem bei den Ersarï andere, sehr alte Muster wie das *mina khani* und der Senmurv bekannt sind,[33] ist eine achämenidische Herkunft dieser einen Palmettform der Ersarï eine Möglichkeit.

Was hier aber an erster Stelle interessiert, ist die Herkunft und Entwicklung der yomutischen «Palmette», das *kepse gül*. Dieses dürfte auf die safawidische Blattpalmette zurückzuführen sein. Was es damit auf sich hat, und wie es dazu gekommen sein könnte, soll im Folgenden ausführlich aufgezeigt werden.

3.2 Das frühe *kepse gül* (Abb. 44 und 45)

Abb. 35–37 zeigen Palmetten aus safawidischen Teppichen des 16. und 17. Jahrhunderts, die alle in irgend einer Form als Vorlage für das frühe *kepse gül* (Abb. 37) und die Blattpalmette des Ballard Mehr-*gül*-Teppichs (Abb. 38) gedient haben könnten. Die Palmettformen der Safawiden sind fast immer zusammengesetzt aus einer äusseren Blattform und einer darin stehenden Lotusblüte, die zusammen schliesslich die komplexe Musterform bilden, die als Palmette bezeichnet wird. Streng genommen handelt es sich dabei eher um eine komplexe Blütenform als um eine Palmette.

Die geometrisierte Palmette der Turkmenen, das *kepse gül*, folgt weitgehend diesem Aufbau mit einem äusseren, gezahnten Blattrand und einer darin stehenden, stilisierten Lotusblüte. Diese Lotusblüte wurde bei den Turkmenen im Verlaufe der Zeit so stark stilisiert, dass sie nicht mehr als solche zu erkennen ist (Abb. 43a – e). Wie es zur vollständig axialsymmetrischen Variante der turkmenischen Palmette, dem *kepse gül,* gekommen sein kann, zeigen die Bildmontagen Abb. 40 – 42. Um den Prozess der Spiegelung beim turkmenischen Muster besser zu veranschaulichen, wurden auch zwei safawidische Palmetten im turkmenischen Stil gespiegelt (Abb. 40 und 42). So zeigt sich die Nähe des dazwischen stehenden frühen *kepse gül* zu diesen beiden safawidischen Palmettmustern am besten.

Das frühe *kepse gül* (Abb. 38) und auch die Blattpalmette des Ballard-Teppichs (Abb. 39) zeigen sowohl in der Innen- als auch in ihrer Aussenform deutlich ihre Herkunft aus safawidischen Palmetten des 16./17. Jahrhunderts. Selbst im «klassischen» *kepse gül* des 18./19. Jahrhunderts (Abb. 50 – 52) sind diese Anzeichen noch erkennbar, al-

32 Z.B. das *sainak* und das *gush*-Motiv der *ensi* (Abb. 42–90 im Kapitel «Der turkmenische *ensi*»), oder die stilisierten Bäume auf *ensi* der Teke (Abb. 6–12 im Kapitel «Die Teke») und in den *alem* von *chuval* der Salor (Abb. 154 – 158 im Kapitel «Die Salor»), oder die Granatapfelbäume und Granatapfelrosetten auf Zeltbändern (Abb. 30–38 im Kapitel «Die Teke»), etc. Für weitere Informationen zu assyrischen Mustern siehe auch das Kapitel «Ein altorientalischer Paradiesgarten».

33 Abb. 67–83 im Kapitel «Die Ersarï».



Abb. 35: Palmette aus einem Baumteppich, Nordost-Persien, 17. Jh. Nach Kirchheim et al. 1993: Nr. 64.

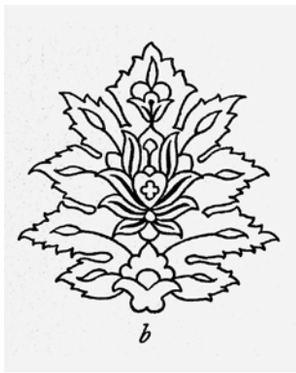


Abb. 36: Weinblatt-Palmette aus einem safawidischen Teppich, Kirman, spätes 16. Jh. Nach Pope/Ackerman 1938: Fig. 766 a, Tafel 1205.

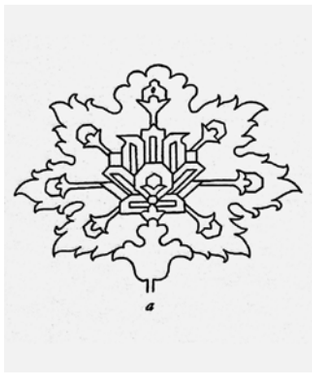


Abb. 37: Weinblatt-Palmette aus einem safawidischen Teppich, Nordwest-Persien, 16./17, Jh. Nach Pope/Ackerman 1938: Abb. 779 a, Tafeln 1112, 1126.



Abb. 38: Halbiertes und um 90° gedrehtes frühes *kepse gül* aus dem Mehr-gül-Teppich der Sammlung Woger, 16./17. Jh. Nach Mackie/Thompson 1980: 147.

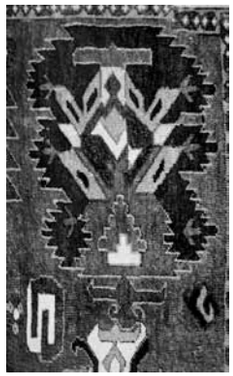


Abb. 39: Weinblatt-Palmette aus dem Ballard Mehr-gül-Teppich Abb. 1, 17./18. Jh.

lerdings nicht mehr ohne die Zwischenstufen der frühen Form (für das Innenzeichnung vergl. Abb. 43a–e).

Das frühe *kepse gül* (Abb. 44 und 45) ist bisher nur auf drei Teppichen bekannt (Abb. 11–13, Kat. Nr. 106, 107): Auf zwei Teppichen erscheint es in Kombination mit dem c-*gül* und dem «Wolkenband»-*gül* (Abb. 11 [Kat. Nr. 106], und 13), und auf einem einzigen nur in Kombination mit dem c-*gül* (Abb. 12, Kat. Nr. 107). Das frühe *kepse gül* erscheint also nie singulär, sondern immer in Kombination mit dem c-*gül* und dem «Wolkenband»-*gül*.[34] Die Farbstellung ist beim frühen *kepse gül* ausserdem immer reduziert auf dunkelblau und weiss.[35] Dazu kommt, dass immer zwei horizontal (in Schussrichtung) nebeneinander liegende c-*gül* gleichfarbig sind. Die Farbkomposition dieser drei frühen Stücke entspricht also einer horizontalen Streifung. Der Mehr-*gül*-Teppich der Sammlung Wehr (Abb. 2, 13) zeigt als einziger noch ein zusätzliches viertes Muster.[36] Das in den drei besprochenen Teppichen verwendete frühe *kepse gül* (Abb. 44 und 45) unterscheidet sich vor allem in zwei markanten Merkmalen von der etwas späteren Übergangsform (Abb. 47): Zum ersten ist es die asymmetrisch auf das Muster applizierte Farbgebung und zum zweiten die Innenzeichnung der im Zentrum stehenden Kartusche. So zeigt das frühe *kepse gül* die ineinander verschachtelten, zwei mal drei Musterteile (Abb. 38) in einer Farbfolge, die nicht um die Vertikalachse gespiegelt ist (Abb. 41). Der durchgehende Farbwechsel von Dunkelblau und Weiss verleiht dadurch dem Muster eine asymmetrische Gesamterscheinung. Zum anderen zeigt die Kartusche im Zentrum (einmal mit «Schultern» auf Abb. 44, Pfeil, einmal ohne, Abb. 45) eine Innenzeichnung, die für das frühe *kepse gül* typisch ist und deren Vorbild auf die Lotusblüte im Innern der safawidischen Balttpalmette zurückgeht (vergl. Abb. 43 a–e). Eine etwas verkümmerte Form dieser Innenzeichnung erscheint ein letztes Mal in einem wesentlich späteren Mehr-*gül*-Teppich mit einem bereits «klassischen» *kepse gül*, kombiniert mit dem c-*gül* (Abb. 49).

34 Auch beim Ballard Mehr-*gül*-Teppich Abb. 1 erscheint die Weinblatt-Palmette zusammen mit dem c-*gül* und dem «Wolkenband»-*gül*.

35 Der Ballard Mehr-*gül*-Teppich weicht hier ab, obwohl Dunkelblau ebenfalls einen wichtigen Anteil stellt. Die Blatt-Palmetten sind aber im Inneren mehrfarbig. Dies ist ein weiteres Indiz dafür, dass der Teppich möglicherweise nicht zur turkmenischen Tradition gehört, zumindest nicht direkt verwandt ist mit der hier besprochenen Gruppe.

36 Es handelt sich dabei um das sog. «Verbindungs»-*gül*. Es erscheint auch im Hecksher Mehr-*gül*-Teppich Kat. Nr. 116 und im sog. Pfadschbacher-Teppich (siehe Abb. 82–85 im Kapitel «Die Adler-*gül*-Gruppen»).



Abb. 40: Hier wurde die Palmette Abb. 35 aus einem safawidischen Baumteppich des 17. Jh. halbiert, um 90° gedreht und um die Vertikalachse gespiegelt. Dieses Vorgehen veranschaulicht den Prozess, nach dem turkmenische Knüpferinnen ihre Muster konzipierten.
Bei dieser Palmettform sind die Knospen im äusseren, gezahnten Blütenkranz zu Punkten reduziert, und die gezahnten Blütenblätter sind leicht schräg gestellt.

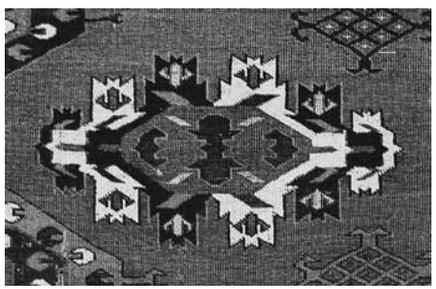


Abb. 41: Bei der geometrisierten turkmenischen Palmette, dem *kepse gül,* ist die innere Lotusblüte nur noch schwer zu erkennen, und die gezahnten Blütenblätter mit den stilisierten Knospenformen stehen ausschliesslich senkrecht, und nicht mehr auch waagrecht und um etwa 45° geneigt wie bei der safawidischen Palmette Abb. 35. Dies sind alles typische Merkmale für die turkmenische Mustertradition.

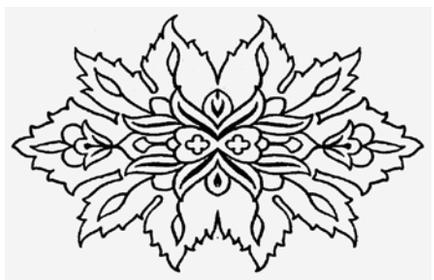
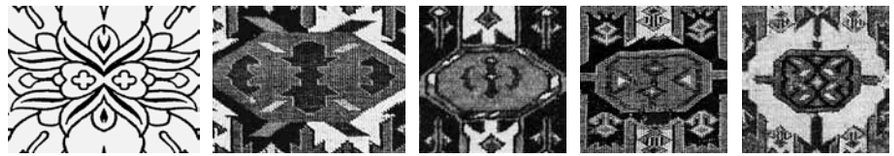


Abb 42: Diese Montage soll helfen, die Innenzeichnung des *kepse gül* besser zu verstehen. Die Lotusblüte mit ihren diagonal stehenden Blütenblättern im Innern dieser Blattpalmette zeigt das Vorbild der diagonal stehenden, kleinen Trapezoide in der linken und rechten Hälfte des Zentrums des *kepse gül.* Bei dieser Palmette sind auch die kleinen, in die gezahnten Blütenblätter hineinragenden Knospen noch mit der Lotusblüte verbunden.

In den späteren Formen des «klassischen» *kepse gül* wurde diese Innenzeichnung der Kartusche zu einem geometrischen Muster, welches die Herkunft aus der Lotusblüte nur noch im Vergleich mit den älteren Vorbildern des frühen *kepse gül* erahnen lässt (Abb. 43 a–e).

Der Mehr-*gül*-Teppich der Sammlung Wehr (Abb. 2, 13) zeigt als einziges der drei Exemplare mit dem frühen *kespe gül* zwei nennenswerte Mustermerkmale. Zum einen sind es die ungewöhnlich gemusterten *alem:* Der untere entspricht mit seinen drei blauen Farbstreifen der Musterung flach gewebter *alem*, während der obere eine Musterung aus dem Repertoire der «Adler»-*gül*-Gruppen zeigt. Dies ist ein Hinweis auf die Herkunft des Wehr-Teppichs, der mit grösster Wahrscheinlichkeit im Südwesten Turkmenistans anzusiedeln ist. Zum anderen zeigt der Wehr-Teppich als einziger der drei bisher bekannten Mehr-*gül*-Teppich mit dem frühen *kepse gül* eine Variante in Bezug auf Farbstellung des frühen *kepse gül.* Er zeigt bereits einen Übergang zur nächsten Entwicklungsstufe, zum «Übergangs»-*kepse gül* (Abb. 47), nämlich eine um die Vertikalachse des Musters gespiegelte Farbfolge (Abb. 46).



a b c d e

Abb. 43 a–e: Die Innenzeichnung des klassischen *kepse gül* des 19. Jh. (d–e) ist noch deutlich als eine Ableitung der Innenzeichnung des frühen *kepse gül* des 16./17. Jh. (b) zu erkennen, und somit die turkmenische Umsetzung einer Lotusblüte in eine geometrische Rosette.

Damit ist der Wandel des *kepse gül* zum total gespiegelten Muster erstmals vollzogen: Sowohl die Form als auch die Farbfolge sind sowohl um die Horizontal- als auch um die Vertikalachse gespiegelt. Dies ist ein für die turkmenische Mustertradition typisches Merkmal, und dürfte vermutlich auch der Grund zu seinem Erfolg gewesen sein.[37] Die Vortsufe (Abb. 46) zum «Übergangs»-*kepse gül* Abb. 47 unterscheidet sich aber von letzterem immer noch darin, dass die Farbfolge von innen nach aussen nicht Weiss/Blau ist, sondern umgekehrt. Dies ist bei keinem der späteren «Übergangs»-*kepse gül* mehr der Fall, dort liegen immer die weissen Musterteile unmittelbar links und rechts der Vertikalachse.

37 Der Mehr-*gül*-Teppich der Sammlung Wehr enthält vier frühe *kepse gül.* Zwei davon sind praktisch identisch mit denjenigen des Teppichs Abb. 12, Kat. Nr. 107 (ohne «Schultern» an der Kartusche im Zentrum), während zwei weitere, die oberen in der Knüpfrichtung des Teppichs, eine Variante mit um die Vertikalachse gespiegelter Farbgebung zeigen, die bereits gewisse Ähnlichkeiten zum «Übergangs»-*kepse gül* auf den Abbildungen 46 und 47 zeigen (siehe auch das *kepse gül* in Kat. Nr. 153).

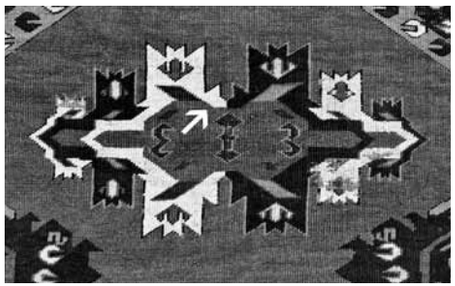


Abb 44: Frühes *kepse gül* (mit «Schultern» in der Kartusche [Pfeil], einer Anlehnung an die Lotusblütenform der safawidischen Vorbilder), 16./17. Jh. Mehr-gül-Teppich der Sammlung Sienknecht, Kat. Nr. 106.

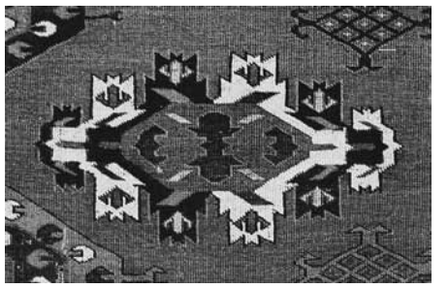
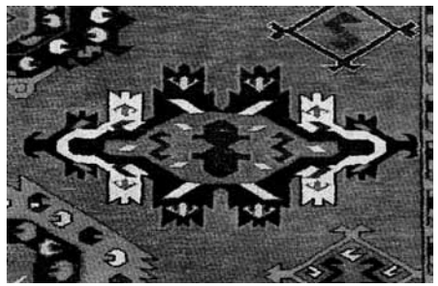
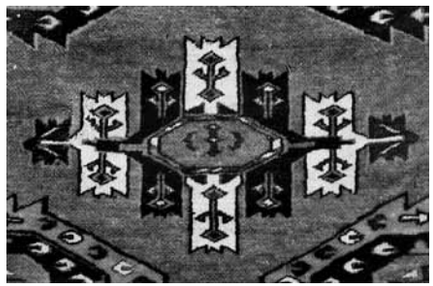
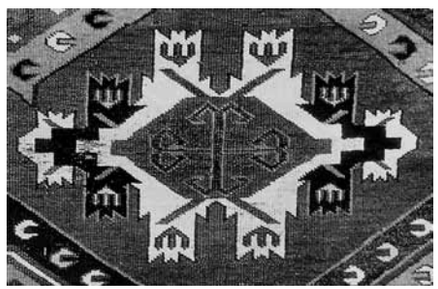


Abb. 45: Frühes *kepse gül* (ohne «Schultern»), 16./17. Jh. Mehr-gül-Teppich der Sammlung Woger, Museum fünf Kontinente München, Inv. Nr. 86-308 031, Kat. Nr. 107.







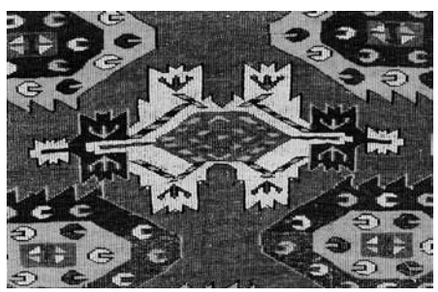


Abb. 49: Übergangsform zum «klassischen» *kepse gül* (19. Jh.) mit zusätzlicher Musterrippe auf der Vertikalachse. Nach Mackie/Thompson 1980: 148, Nr. 63.

Abb. 46 links oben: Frühes *kepse gül* mit um die Vertikalachse gespiegelter Farbgebung, 17. Jh. Mehr-gül-Teppich der Sammlung Wehr. Nach Hali 5/3, 1983: 255.

Abb. 47 links Mitte: Übergangsform vom frühen zum «klassischen» *kepse gül*. Mehr-gül-Teppich der Sammlung Hecksher, Kat. Nr. 108. Diese Übergangsform des *kepse gül* bildet eine Art Zweig zur oben horizontal verlaufend dargestellten Entwicklungsform vom frühen zum «klassichen» *kepse gül*. Diese Übergangsform mit der kreuzförmigen Innenzeichnung (*kochak*-Kreuz) scheint in späterer Zeit vor allem für die sogenannten Mehr-*gül*-Teppich die bevorzugte zu sein (vergl. Abb. 15–18). In den reinen *kepse gül*-Teppichen ist sie nicht anzutreffen.

Abb. 48 links unten: Der Ausschnitt aus Abb. 17 zeigt eine spätere Entwicklungsform des Übergangs-*kepse gül* von Abb. 47.

3.3 Das «Übergangs»-*kepse gül* (Abb. 46 – 48)

Wie das frühe *kepse gül* hat auch sein direkter Nachfolger, das «Übergangs»-*kepse gül,* immer noch nur zwei mal drei ineinander verschachtelte Rippen. Die noch späteren Nachfolger erhielten zusätzlich eine mittlere Rippe (Abb. 49). Das «Übergangs»-*kepse gül* zeigt aber im Vergleich zum frühen *kepse gül* eine bereits weiter vollzogene Anpassung an die turkmenische Mustertradition. Es ist nun auch farblich um die Vertikalachse gespiegelt. Dies verleiht ihm eine Erscheinungsform, die dem turkmenischen Hang zur Symmetrie wesentlich näher kommt. Die direkt an die Vertikalachse links und rechts anschliessenden Musterteile sind dabei immer gleichfarbib (dunkelblau oder weiss), es folgen nach links und rechts jeweils ein blaues und nochmals ein weisses Element (vergl. Abb. 47 und 48). Auch die Kartusche im Zentrum wird vereinfacht und der turkmenischen Tradition angepasst, indem sie von der Kartusche zum Oktogon wird, in welchem nun an Stelle der stilisierten Lotusblüte ein mit vier Doppelhaken versehenes Kreuz steht (Abb. 47).[38] Mit diesen beiden Neuerungen unterscheidet sich das «Übergangs»- doch schon erhelblich vom frühen *kepse gül*. Allerdings sind uns auch von dieser Variante nur gerade sechs Teppiche bekannt: vier publizierte und zwei unpublizierte.[39] Bei sechs dieser sieben bekannten Exemplare handelt es sich wiederum um Mehr-*gül*-Teppiche, nur das unpublizierte Fragment war ursprünglich ein c-*gül*-Teppich mit dem «Übergangs»-*kepse gül* nur am Anfang.

Das älteste der vier publizierten Exemplare mit dem «Übergangs»-*kepse gül*, der Hecksher-Teppich Abb. 15 (Kat. Nr. 108), könnte noch aus dem 17. Jahrhundert stammen, während der Rippon Boswell Teppich Abb. 18 mit grosser Wahrscheinlichkeit ins frühe 19. Jahrhundert

38 Kreuzformen mit angehängten Doppelhaken, sog. *kochak*-Kreuze, sind in vielen turkmenischen Teppichen anzutreffen, insbesondere in den Zentren des *tauk nuska gül*. Dort stehen diese Kreuzformen aber immer diagonal, und nicht senkrecht, wie die *kochak*-Kreuze dieser Gruppe von Mehr-*gül*-Teppichen.

39 Siehe Liste weiter oben: Mehr-*gül*-Teppiche mit *kepse gül*, c-*gül* und «Wolkenband»-*gül*. Nr. 4–9.

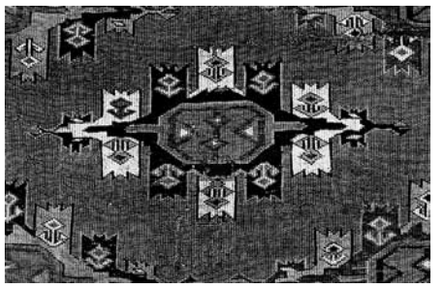


Abb 50: «Klassisches» *kepse gül* aus dem *kepse gül*-Teppich Kat. Nr. 109 (Abb. 19), 18./19. Jh. Privatsammlung.

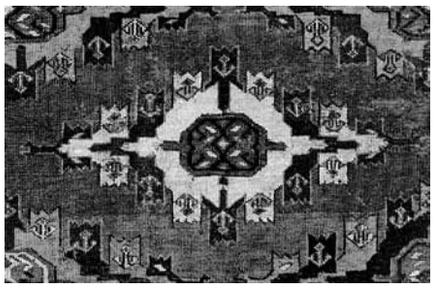


Abb. 51: «Klassisches» *kepse gül*, aus dem *kepse gül*-Teppich Kat. Nr. 94 (Abb. 20), 18./19. Jh. Privatsammlung.

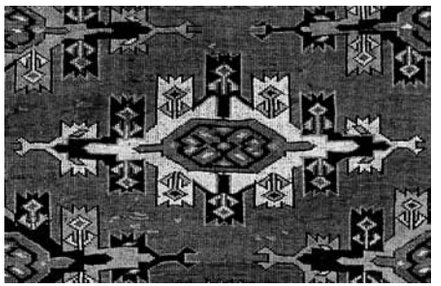


Abb. 52: «Klassisches» *kepse gül*, aus dem *kepse gül*-Teppich Kat. Nr. 95, 19. Jh. Sammlung Wiedersperg.

Abb. 44–52 zeigen die Entwicklung des *kepse gül* vom 17. bis ins späte 19. Jh. Vor dem 17. Jh. dürfte dieses Ornament bei den Turkmenen wohl kaum bekannt gewesen sein.
Von safawidischen Vorbildern abgeleitet entstanden vermutlich die sog. Mehr-gül-Teppich, aus denen sich dann im 18. und 19. Jh. die verschiedenen Formen mit ausschliesslicher *kepse gül*-Musterung entwickelten.

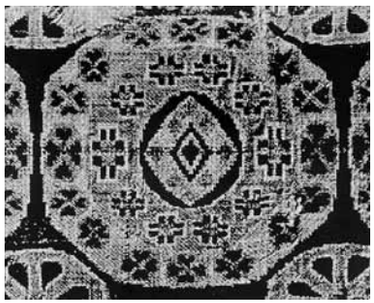
zu datieren sein dürfte. Auch hier können wir also eine Fortführung der Mustertradition mit dem «Übergangs»-*kepse gül* beobachten, die zeitlich parallel verläuft mit dem Gebrauch des «klassischen» *kepse gül*.

Alle Stücke mit dem «Übergangs»-*kepse gül* sind aber noch Mehr-*gül*-Teppiche, wenn sie auch nur noch zwei verschiedene *gül*-Formen zeigen, nämlich das *kepse gül* und das c-*gül*. Das *kespe gül* hat aber in dieser Übergangsform auf den Mehr-*gül*-Teppichen bereits eine stärkere Präsenz als noch in den früheren Stücken, wo es in drei Exemplaren nur gerade viermal erscheint. Die Farbfolge der Feldmusterung ist immer noch horizontal. Dies ändert sich dann mit dem «klassischen» *kepse gül*, wo wir neben der horizontalen Farbgebung (Abb. 19 und 20) ab dem 19. Jahrhundert mehrheitlich eine diagonale Streifung antreffen (Abb. 21).

3.4 Das «klassische» *kepse gül* (Abb. 49 – 52)

Im 18., aber vor allem im 19. Jahrhundert hat sich das *kepse gül* selbstständig gemacht. Es erscheint auf vielen Teppichen der Qaradashlï und der Yomut als singuläres Feldmuster. Auch in Bezug auf seine äussere Erscheinungsform wurde das «klassische» *kepse gül* nun nochmals in Richtung eines total axialsymmetrisch aufgebauten Musters verändert. Aus den sechs Musterteilen (Rippen) des frühen- und des «Übergangs»-*kepse gül* wurden es bis zu neun. Dadurch kommt nun eine Rippe genau auf die Vertikalachse in Zentrum des Musters zu liegen, die dadurch noch stärker hervorgehoben wird und dem Muster eine noch stärker betont rhomboide Form verleiht: Es läuft nun auch auf der Vertikalachse spitz zu. Auch die Innenzeichnung hat sich nochmals in Richtung einer selbstständigen, viergeteilten komplexen Rosette verändert und wird je jünger desto komplexer gestaltet.

Die fundamentalste Veränderung der Mustergeneration des «klassischen» *kepse gül* liegt aber im neuen Gestaltungsprinzip mit dem *kepse gül* als singulärem Feldmuster ohne Sekundärmotiv. Dazu kommt, dass die Farbgebung der *kepse gül* im Feld nicht mehr einer horizontalen, sondern praktisch immer einer diagonalen Streifung entspricht. Je jünger die Stücke sind, desto flacher werden auch die *kepse gül* und desto höher die Anzahl der diagonalen Streifen. Bei älteren Stücken aus dem 18. Jahrhundert sind es in der Regel sieben Streifen, bei Stücken aus dem 19. Jahrhundert können es bis zu neun Streifen sein, im späten 19. oder frühen 20. Jahrhundert kann diese Anzahl bis auf vierzehn ansteigen. Das diagonale Musterkonzept scheint eine Neuerung zu sein, die vor dem 18. Jahrhundert vermutlich unbekannt war. Bis heute sind zumindest keine diagonal gestreiften Exemplare bekannt, die das Alter der Stücke mit dem frühen *kepse gül* aufweisen. Das alte Zentralasiatische Musterprinzip von dominierendem Hauptmuster und versetzt dazwischen liegenden, immer zurücktretenden Nebenmustern wurde hier aufgegeben. Das gleiche Phänomen kann auch beim c-*gül* und beim *dyrnak gül* beobachtet werden.



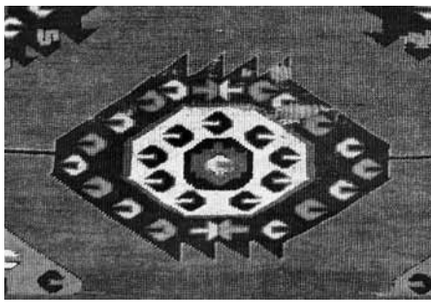


Abb. 54: C-*gül* aus dem Mehr-gül-Teppich Kat. Nr. 106, Yomut, 16./17. Jh. Dieses (gezahnte) c-*gül* steht beim turkmenischen Mehr-gül-Teppich nach safawidischem Mustervorbild des 17. Jh. an Stelle des Sichelblatts (Abb. 60, 61).

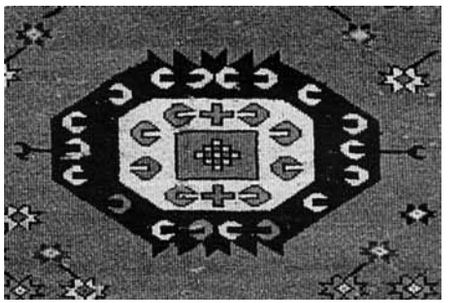


Abb. 55: C-*gül*, Wiedersperg c-*gül*-Teppich Yomut, 18. Jh. Hier wurde die Zahnung um die Vertikalachse gespiegelt, was einem typischen Prozess in der Entwicklung turkmenischer Teppichmuster entspricht. Nach Pinner/Eiland 1999, Tafel 31.

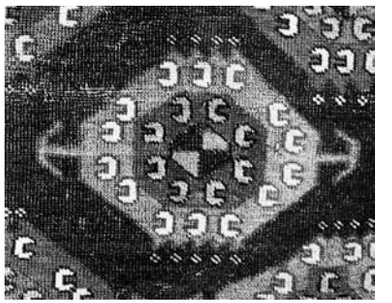


Abb. 56: C-*gül*, c-*gül*-Teppich, Yomut, 19. Jh. Privatsammlung. Hier wurde die Zahnung noch einmal angepasst und zusätzlich mit einer kleinen Kreuzform versehen. Nach Rippon Boswell 38, 1993: Lot 122.

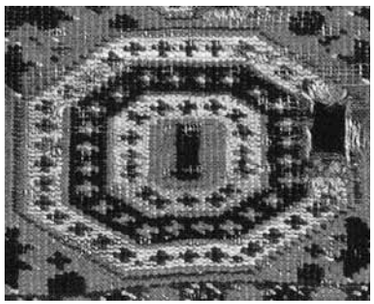


Abb 53, Ecke links oben: Rondelle mit konzentrischen Kreisen, blaugrundiges Seidenfragment, sogdisch (?), 8./9. Jh. Nach Ierusalimskaja/Borkop 1996: Kat. 101.

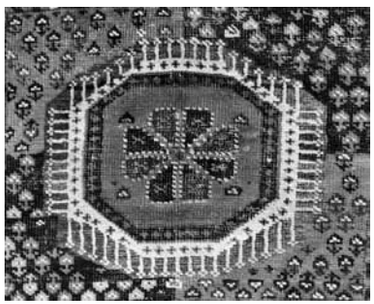


Abb. 57 links oben: Medaillon aus konzentrischen Oktogonen aus einem Knüpferzeugnis der Ersarï. Dies ist eines der wenigen turkmenischen Stücke mit diesem Muster ohne die sonst üblichen angehängten kleinen Kreuze (Abb. 58) oder Zähne (Abb. 59). Nach Eiland 2003: 241, Abb. 4.

Abb. 58 Links Mitte: Medaillon aus konzentrischen Oktogonen aus dem Ersarï-Teppich Kat. Nr. 29. Anstelle der Zahnung bei den yomutischen Stücken zeigen die Erzeugnisse der Ersarï meist kleine, streichholzartige Anhängsel.

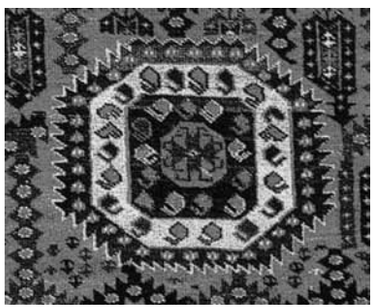


Abb. 59 Links unten: Medaillon mit konzentrischen Oktogonen aus einem Teppich der Ersarï. Dies ist eines der wenigen Ersarï Stücke mit diesem Muster mit einer Zahnung an Stelle der sonst üblichen streichholzartigen Anhängsel. Nach Hali. Ein zweites Ersarï-Teppich mit diesem Muster ist publiziert in Hali 135, 2004: 67 (Inserat).

4. Das gezahnte c-*gül* (Abb. 54–56)

Die früheste bisher bekannte Form des gezahnten c-*gül* erscheint erstmals auf den so genannten Mehr-*gül*-Teppichen im 16./17. Jahrhundert (Abb. 54). Das c-*gül* steht im Musterkonzept der Mehr-*gül*-Teppiche an Stelle der gezahnten Sichelblätter der safawidischen Shah Abbas-Teppiche (Abb. 3, 4). Auf eine solche Herkunft des c-*gül* (Sichelblatt) hat schon Jon Thompson hingewiesen, wobei er allerdings auf Beispiele aus dem Bereich kaukasischer Teppiche des 18. Jahrhunderts verwies.[40] Im Gegensatz zum *kepse gül* dürfte das c-*gül* keine neue Musterkreation darstellen, sondern lediglich eine Anpassung eines alten Musters an neue Gegebenheiten sein. Ohne die Zahnung war das c-*gül* vermutlich schon vor dem 17. Jahrhundert bekannt und dürfte auf Textilmuster wie Abbildung 53 zurückzuführen sein. Bei den Ersarï hat sich diese alte Mustervariante bis ins 19. Jahrhundert erhalten (Abb. 57), wobei es daneben aber auch Versionen mit einer Zahnung oder angehängten kleinen Kreuzformen gab (Abb. 58 und 59). Auf yomutischen Stücken ist die Ersarï-Variante von Abb. 57 bisher unbekannt.

Auf die unterschiedlichen Mustergruppen von yomutischen Teppichen mit dem c-*gül* hat Hans Christian Sienknecht erstmals in Hali

40 Mackie/Thompson 1980: 149–150.

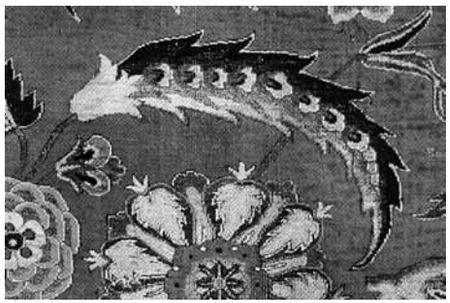


Abb. 60: Gezahntes Sichelblatt auf einem Moghul-Teppich, Indien, 17. Jh. Nach Walker 1997: Abb. 80, 81.

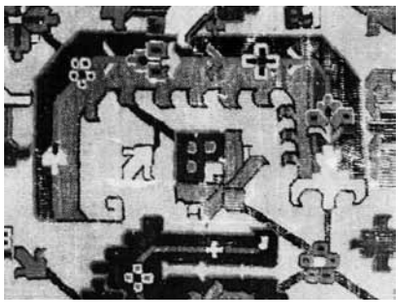


Abb. 61: Gezahntes Sichelblatt auf einem safawidischen Teppich, Khorasan, Persien, 17. Jh. Nach Kirchheim et al. 1993: Nr. 63.

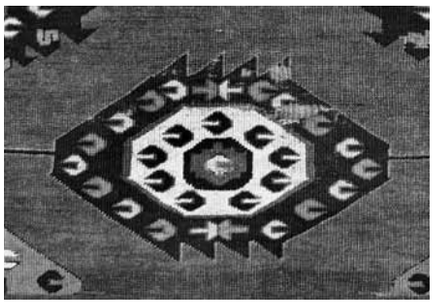


Abb. 62: Gezahntes c-*gül* aus dem Mehr-gül-Teppich Kat. Nr. 106 (Abb. 11), Yomut, 17. Jh. Das c-*gül* steht beim turkmenischen Mehr-gül-Teppich nach safawidischem Mustervorbild an Stelle des gezahnten Sichelblatts.

Abb. 54–56 zeigt die Entwicklung des c-*gül* vom 17. zum 19. Jh. Vor dem 17. Jh. hatte dieses Muster vermutlich keine Zahnung und bestand lediglich aus konzentrischen Oktogonen (vergl. Abb. 53 und 57). Die Zahnung dürfte ein Anlehnung an das safawidische Sichelblatt auf Abb. 60 und 61 sein. Im Verlaufe der Zeit hat sie sich beim c-*gül* leicht verändert, wurde zuerst um die Vertikalachse gespiegelt, um sich dann noch zu einer Art «Krone» mit aufgesetzten kleinen Kreuzformen zu entwickeln.

hingewiesen.[41] Auch er erkannte in den c-Formen Mondsicheln und teilte die Teppiche in vier Gruppen ein:

(1) c-*gül* auf Mehr-*gül*-Teppichen mit drei oder mehr unterschiedlichen Hauptmustern (Abb. 11, 13).

(2) c-*gül* auf Mehr-*gül*-Teppichen mit zwei unterschiedlichen Hauptmustern Abb. 12, 15–18).

(3) reine c-*gül*-Teppiche mit horizontal/vertikaler Farbgebung mit darüber gelegter Quinqunx-Ornamentik (Abb. 22 und 23).

(4) reine c-*gül*-Teppiche mit diagonaler Farbgebung (Abb. 24).

Wie schon Thompson war auch Sienknecht zu konservativ bezüglich der Alterseinschätzung. Er datierte die frühesten Exemplare ins späte 18. Jahrhundert. Die Radiokarbondatierungen haben aber ergeben, dass die frühesten Teppiche mit c-*gül*, frühem *kepse gül* und «Wolkenband»-*gül* aus dem 16./17. Jahrhundert stammen.

In seiner historischen Entwicklung steht das c-*gül* mit gezahnter Kontur seit dem 17. Jahrhundert dem *kepse gül* nahe. Sie treten beide zusammen erstmals in den früh datierten Mehr-*gül*-Teppichen des 16./17. Jahrhunderts auf und durchliefen beide im Verlaufe des 18. und 19. Jahrhunderts eine ähnliche Entwicklung (vergl. Abb. 19–24). Wie das *kepse gül* entwickelte sich auch das c-*gül* im Verlaufe des 18. Jahrhunderts als singuläres Feldornament mit einer ähnlichen Organisation der Farben, wie man das von den Teppichen mit *kepse gül* als singulärem Feldmuster kennet: Eine horizontal/vertikale Farbgebung mit verschiedenfarbigen c-*gül* ohne Weiss und eine darüber gelegte Quinqunx-Anordnung mit ausschliesslich blau/weissem c-*gül* (Abb. 22 und 23).

Ornamental unterscheiden sich die c-*gül* unterschiedlichen Alters nicht in demselben Masse wie das beim *kepse gül* der Fall ist. So ist das c-*gül* in den früh datierten Teppichen mit dem frühen *kespe gül* nur insofern anders gestaltet als dasjenige, welches mit dem farblich symmetrischen frühen *kepse gül* anzutreffen ist, als dass die frühere Version im Grunde genommen drei konzentrische Oktogone zeigt (Abb. 54), während die etwas spätere Form nur aus zwei konzentrischen Oktogonen aufgebaut ist, das Zenrum bildet ein kleines Rechteck (Abb. 55). Allerdings sind die Zentren der noch späteren Formen des c-*gül* dann oft wieder oktogonal (Abb. 56). Auch mit der Zahnung an den oberen und unteren Rändern verhält es sich nicht anders. Es gibt keine klare Linie in der historischen Entwicklung; schon früh müssen verschiedene Formen nebeneinander bestanden haben. So kam es beispielsweise schon früh zu einer Spiegelung der Zahnung um die vertikale Mittelachse (Abb. 55), ähnlich dem «Übergangs»-*kepse gül* mit

41 Sienknecht 1989.

Sonne und Mondsichel: Zwei altiranische Astralsymbole.

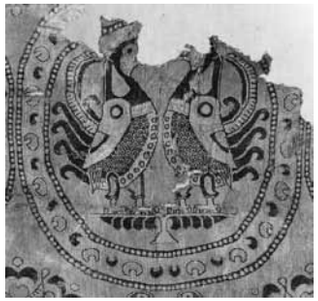


Abb. 63: Ausschnitt aus dem Fragment eines sogdischen Seidenstoffs. 7. Jh.Katoen Natie Collection, Antwerpen, Inv. Nr. 1022-02a. Nach Verhecken–Lammens et al. 2006: 293.

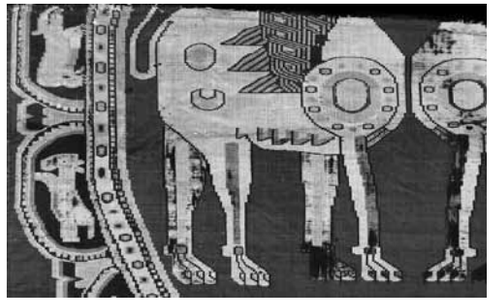


Abb. 64: Ausschnitt aus dem Fragment eines sogdischen Seidenstoffs. 7.–9. Jh. Abegg-Stiftung, Inv. Nr. 4864 a. © Abegg-Stiftung, 3132-Riggisberg (Foto Christoph von Viràg).

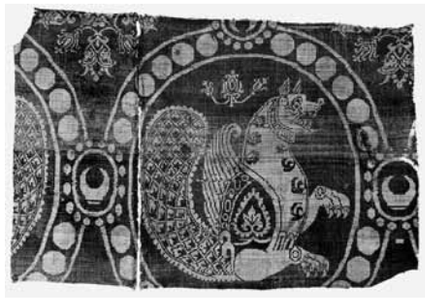


Abb. 65: Fragment eines sasanidischen Seidenstoffs. 6./7. Jh. London, Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. 8579-1863. Nach Schorta 2006: 15 Fig. 4.

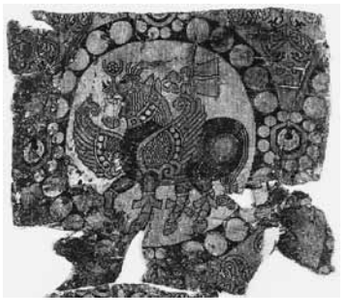


Abb. 66: Fragment eines sasanidischen Seidenstoffs. 6./7. Jh. Lyon, Musée des Tissus, Inv. Nr. 26 812/11. Nach Martiniani-Reber 1986: 27.

seiner um die Vertikalachse gespiegelten Farbgebung. In Mustervarianten des 19. Jahrhunderts werden dann auch die Zähne noch zu symmetrischen Kegelformen mit aufgesetzten kleinen Kreuzen (Abb. 56). Aber auch diese Entwicklung war nicht immer konsequent. Die untere Zahnung des c-*gül* auf Abb. 56 folgt der älteren, asymmetrischen Form wie auf Abb. 54 und 55.

Diese Art der Entwicklung lässt darauf schliessen, dass das c-*gül* schon vor dem 16. Jahrhundert bestanden hat und im 16./17. Jahrhundert lediglich den neuen Bedürfnissen angepasst wurde. Auch die Herkunft der c-Formen aus der vorislamisch-zoroastrischen Kultur spricht für ein hohes Alter des ursprünglichen c-*gül*.

4.1 Medaillons mit konzentrischen Oktogonen auf sogdischen Seidenstoffen: Vorbilder für das c-*gül*?

In seinem Grundaufbau mit konzentrischen Oktogonen und den darin verteilten kleinen c-Formen ohne die Zahnung dürfte das c-*gül* auf frühere Vorbilder als die safawidischen Sichelblätter zurückzuführen sein. Mit grosser Wahrscheinlichkeit sind dies Muster vergleichbar denen sogdischer oder sasanidischer Seidenstoffe wie in Abb. 53. An Stelle der kleinen c-Formen im turkmenischen Muster stehen auf dem Seidenstoff im inneren Oktogon kleine, viergeteilte Kreuzformen und im äusseren vier zu einer kleinen Rosette zusammengefügte Herzformen (ein typisch sasanidisches Ornament). Im Zentrum des Seidenstoffs steht wie beim turkmenischen c-*gül* ein kleiner, getreppter Rhombus. Solche konzentrische Oktogone, gefüllt mit kleinen Kreuzformen sind auch von den Turkmenen überliefert. Wir stossen auf solche Muster bei den Ersarï (Abb. 57), die aber, offensichtlich dem c-*gül* der Yomut folgend, ihre konzentrischen Oktogonmuster ebenfalls gezahnt (Abb. 59), oder mit kleinen Anhängseln versehen haben (Abb. 58).

4.2 Die namensgebenden C-Formen

Den Namen «c-*gül*» erhielt das Muster wegen seiner kleinen, c-förmigen Ornamente. Obwohl solche c-Formen nicht nur in turkmenischen, sondern auch in anatolischen und kaukasischen Teppichen verbreitet sind, ist deren Bedeutung bisher wenig hinterfragt worden. Hans Christan Sienknecht sprach vom «Mond-*gül*»[42], Eberhart Herrmann sogar von einem Symbol des Mondvogels.[43] Dass wir es beim c-*gül* mit

42 Sienknecht 1989.
43 Herrrmann 4, 1992: 192.



Abb. 67: Silberschale aus Qazvin, sasanidisch, 7. Jh. Dm 21 cm. Die Darstellung auf der Schale zeigt einen thronenden König. In der Mauerkrone und über dem Kopf des Königs deutlich sichtbar je eine Mondsichel. Nach Seipel 2003: 286.

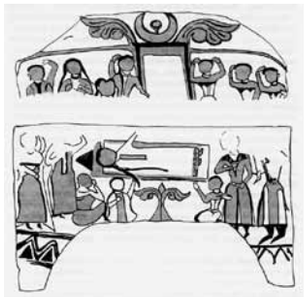


Abb. 68: Zoroastrische Trauerszene auf einem Ossuarium (Knochensarg), Tok-Kala, Choresmien, 7. /8. Jh. Nach Frumkin 1970: 101, Abb. 24.

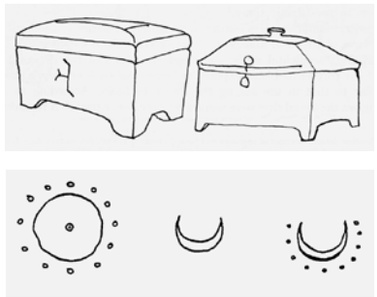


Abb. 69 & 70: Ossuarien, Tok-Kala, Choresmien, 7./8. Jh. Nach Frumkin 1970: 99/100, Fig. 22 & 23.



Abb. 71: Ossuarium, Samarkand, 7./8. Jh. Nach Kalter/Pavaloi 1995: 2, Fig. 1.

einem Astralsymbol zu tun haben könnten, zeigen vergleichbare zoroastrische Darstellungen. Sowohl auf persischen als auch auf sogdischen Darstellungen treffen wir immer wieder auf die Mondsichel, oft in Kombination mit der Sonnenscheibe. Die Kronen vieler sasanidischer Herrscher zeigen diese beiden Astralsymbole, aber auch auf Textilien erscheinen sie immer wieder, sei dies nun einzeln oder zusammen (Abb. 63 – 66). Auch im altiranischen Bestattungskult scheinen die beiden Symbole eine wichtige Rolle gespielt zu haben. Dies zeigen sogdische Ossuarien in unterschiedlicher Form (Abb. 68 – 71). Wir dürfen also davon ausgehen, dass es Mondsicheln sind, die schon vor dem 17. Jahrhundert als Dekor in den Medaillons aus konzentrischen Oktogonen anzutreffen waren, und sich dort bis ins späte 19. Jahrhundert zu behaupten vermochten.

4.3 Vom Mehr-*gül*-Teppich zum c-*gül*-Teppich

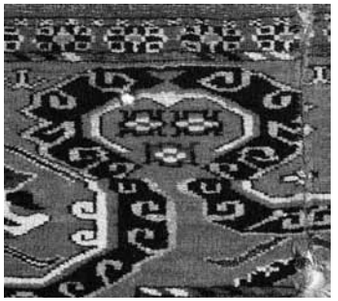
Die frühesten Beispiele des c-*gül* sind in den Mehr-*gül*-Teppichn des 16./17. Jahrhunderts zu finden. Diesen Zusammenhang hat das Muster auch bis ins 19. Jahrhundert bewahrt, allerdings nur noch zusammen mit dem *kepse gül* (Abb. 15 – 18). Das «Wolkenband»-*gül* (Abb. 75 – 78), auf das sogleich eingegangen wird, wurde schon früh wieder aufgegeben, taucht aber auch im Ballard Mehr-*gül*-Teppich auf (Abb. 77), und hatte vermutlich eine Art «Revival» in einer kleinen Gruppe von Werkstatt-Teppichen aus dem späteren Umkreis der «Adler»-*gül*-Teppiche (Abb. 78).[44]

Wie das *kepse gül* hat sich aber auch das c-*gül* schon im 18. Jahrhundert verselbstständigt und erscheint als singuläres Ornament auf grossformatigen *khali*. Wahrscheinlich eines der frühesten Beispiele ist der McMullan c-*gül*-Teppich (Abb. 22). Bei diesen c-*gül*-Teppichen wurde das Farbschema der Mehr-*gül*-Teppiche mit dem «Übergangs»-*kepse gül* mit ihrem 2 : 1 : 2 Gestaltungsprinzip (Abb. 14 – 17) zu Beginn noch beibehalten. Es sind lediglich die blau und weissen *kepse gül* durch blau und weisse c-*gül* ersetzt. Vielleicht schon bald kam auch eine diagonale Anordnung der blau-weissen c-*gül* zur Anwendung, genau wie bei den *kepse gül*-Teppichen. Prinzipiell ist aber die horizontale Farbgebung eher auf älteren Stücken anzutreffen, währen die diagonale Streifung etwas später einzusetzen scheint.

44 Pfadschbacher-Teppich und Bausback-Vergleichsstück.



Abb. 72a und b: Turkmenischer *khalik* (?), 94 x 46 cm, Fine Arts Museums of San Francisco, 2000.186.12. Geschenk von Marie und George Hecksher. Dies ist das einzige bisher publizierte Exemplar einer turkmenischen Knüpfarbeit mit einem Wolkenband (hier auf dem Kopf stehend).
Nach Dodds/Eiland 1996: Nr. 250b.



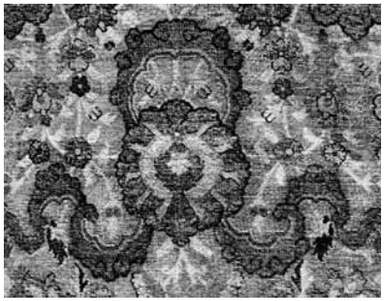


Abb. 73: Wolkenband aus einem safawidischen Teppich, Isfahan, Anfang 17. Jh, Museum für angewandte Kunst, Wien.
Nach Gans/Ruedin 1978: 107.

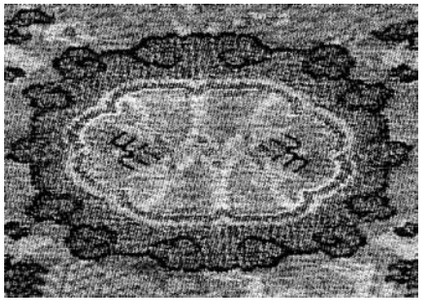


Abb. 74: Nach unten gespiegelt und etwas in die Breite gezogen kommt der «Kopf» des safawidischen Wolkenbandes (Abb. 73) dem turkmenischen «Wolkenband»-*gül* (Abb. 75–78) sehr nahe (Fotomontage).

5. Das «Wolkenband»-*gül* (Abb. 75 – 78)

Das von Jon Thompson als «curled-edge-palmette *gul*» (Palmetten-*gül* mit Wirbeln an den Rändern) bezeichnete Muster wird hier den neuen Erkenntnissen entsprechend als «Wolkenband»-*gül* bezeichnet. Es ist nämlich keine Palmette, sondern ein umgeformtes Wolkenband. Dazu passen vor allem die Wirbel, die «curls». Sie sprechen viel eher für ein Wolkenband als für eine Palmette. Das für den turkmenischen Teppich etwas «exotische» Muster ist zudem auch eines der seltensten turkmenischen Teppichmuster.

Es gibt aber noch ein anders turkmenisches Muster, welches mindestens ebenso selten ist, und das ist interessanterweise ebenfalls ein Wolkenmuster. Die Rede ist von den «Wolkenfetzen» («Chinese cloud wisps» nach Daniel Walker[45]) im floral gemusterten *alem* eines *khali* der Qaradashlï aus der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts (Kat. Nr. 84).[46]

Wie sich zeigen wird, passt die Herkunft des «Wolkenband»-*gül* gut zur vermuteten safawidischen Herkunft des Musterkonzepts turkmenischer Mehr-*gül*-Teppiche. Die safawidischen Vorbilder zeigen eine Kombination von grossen Palmetten, gezahnten Sichelblättern und Wolkenbändern. Die grossen Palmetten wurden im turkmenischen Mehr-*gül*-Teppich zum *kepse gül*, die gezahnten Sichelblätter zum c-*gül*, und die Wolkenbänder zum «Wolkenband»-*gül*.

Zur Übersetzung des safawidischen Wolkenband-Musters in ihre eigene Mustersprache nahmen die turkmenischen Knüpferinnen den «Kopf» des Wolkenbandes, spiegelten ihn nach unten und zogen das Ganze etwas in die Breite.[47] Abb. 73 und 74 veranschaulichen diesen Prozess, und es ist erstaunlich, wie nahe man dabei dem turkmenischen Muster auf Abb. 75 des Mehr-*gül*-Teppichs Kat. Nr. 106 kommt. Die äussere Kontur des turkmenischen Musters ist mit dem «Kopf» des safawidischen Wolkenbandmusters verblüffend ähnlich. Solche Spiegelungen sind bei den Turkmenen ein immer wiederkehrender Prozess in der Verarbeitung und Neuformung von Mustern, vor allem auch von Palmettmustern des 16./17. Jahrhunderts.[48]

Erstaunlicherweise zeigt auch im Fall des «Wolkenband»-*gül* der Mehr-*gül*-Teppich der Sammlung Ballard mit seinen persischen Palmetten die grösste Nähe des turkmenischen «Wolkenband»-*gül* zu den safawidischen Vorbildern (Abb. 77). Während der ins 16./17. Jahrhun-

45 Walker 1997: 88.

46 Für eine Erklärung dieses Wolkenmusters siehe Abb. 70–80 im Kapitel «Blühende Gärten in den *alem* turkmeinscher Teppiche».

47 Die Loslösung des Wolkenbandkopfes vom Rest des Musters ist auch schon in den safawidischen Teppichen zu beobachten. Über das Wolkenband ist dort oft eine grosse Palmette gelegt, aus der dann der Kopf des Wolkenbandes gleichsam herauswächst, während die Bänder links und rechts hinter der Palmette hervorragen (vergl. Abb. 3).

48 Ein Beispiel ist der Aufbau des «Komposit-Palmettbaumes» des Salor *aq yüp* Kat Nr. 4.

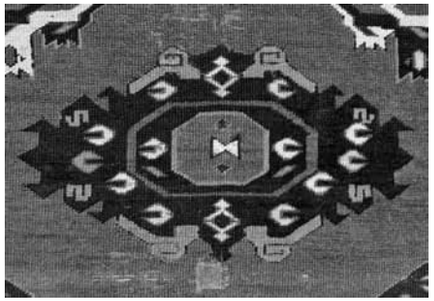


Abb. 75: Turkmenisches Wolkenband-*gül* aus dem Mehr-gül-Teppich der Sammlung Sienknecht (Kat. Nr. 106, Abb. 11).

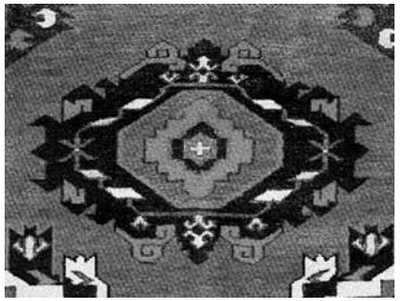


Abb. 76: Turkmenisches Wolkenband-*gül* aus dem Mehr-gül-Teppich der Sammlung Wehr (Abb. 2).

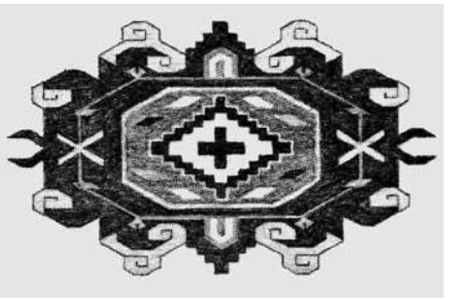


Abb. 77: Turkmenisches Wolkenband-*gül* aus dem Mehr-gül-Teppich der Sammlung Ballard (Kat. Nr. 168, Abb. 1). Nach Mackie/ Thompson 1980: 147.

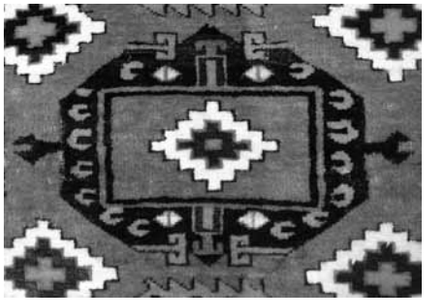


Abb. 78: Turkmenisches Wolkenband-*gül* aus dem sog. Pfadschbacher Mehr-gül-Teppich. Privatsammlung.

dert datierte Mehr-*gül*-Teppich Kat. Nr. 106 (Abb. 75) an der äusseren Kontur des «Wolkenband»-*gül* nur vier «Wirbel» (curls) zeigt (Abb. 75), sind es beim Ballard-Teppich deren acht (Abb. 77). Das «Wolkenband»-*gül* des Ballard Mehr-*gül*-Teppichs zeigt damit die grösste Nähe zum gespiegelten Muster des safawidischen Wolkenbandes mit seinen 12 «Wirbeln» auf Abb. 74.

Zu all diesen formalen Parallelen stehen die turkmenischen Wolkenbänder entsprechend den safawidischen auf der Mittelachse der Komposition (vergl. Abb. 2 und 3). Das Muster muss aber den turkmenischen Knüpferinnen dermassen fremd gewesen sein, dass sie es nicht einmal konsequent verwendeten, so z.B. im Falle des *khali* Abb. 11 (Kat. Nr. 106), wo es nur am Anfang des Teppich verwendet wurde. Im Mehr-*gül*-Teppich der Sammlung Woger (Abb. 12, Kat. Nr. 107) wurde sogar darauf verzichtet. Lediglich der ausgewogene Mehr-*gül*-Teppich der Sammlung Wehr zeigt das Muster so wie es sein sollte: regelmässig verteilt dreimal auf der Vertikalachse. Auf dem Ballard-Teppich erscheint das Muster zwar regelmässig viermal, aber nicht mehr dort, wo es sein sollte: auf der vertikalen Mittelachse (vergl. Abb. 1).

Das «Wolkenband»-*gül* treffen wir ein letztes Mal im so genannten Pfadschbacher-Teppich, dort aber in einer stark stilisierten Version, zusammen mit in ähnlicher Form stilisierten c-*gül*.[49] Der Pfadschbacher-Teppich ist ein etwas steif wirkender Mehr-*gül*-Teppich mit deutlicher Verwandschaft in technischen Details zu den «Adler»-*gül*-Gruppen.

Schlieslich soll nicht unerwähnt bleiben, dass es bis heute nur eine einzige turkmenische Knüpfarbeit gibt, die deutlich ein Wolkenband-Muster zeigt (Abb. 72). Es handelt sich um einen *khalik* mit bisher nicht definierter turkmenischer Provenienz.[50]

6. Anhang: Das «Para»-*kepse gül* (Abb. 82 – 84)

Als ein enger Verwandter des *kepse gül* dürfte das «Para»-*kepse gül* (Abb. 82 – 84) zu sehen sein. So wie das *kepse gül* als Ableitung einer safawidischen Blattpalmette (Abb. 35 – 37) interpretiert werden kann, so dürfte das «Para»-*kepse gül* eine Ableitung aus einer Lotuspalmette (Abb. 80 und 81) sein. Eine Unterscheidung zwischen diesen beiden Palmettformen wurde von Pope/Ackermann[51] vorgeschlagen. Da sich damit die beiden turkmenischen *kepse gül*-Typen gut ableiten lassen, wurden sie hier übernommen.

Das «Para»-*kepse gül* ist bisher nur auf einem einzigen Mehr-*gül*-Teppich bekannt, dem von Schürmann erstmals publizierten Exemplar

49 Für den Pfadschbacher-Teppich siehe Abb. 41 im Kapitel «Die Adler-*gül* Gruppen».
50 Pinner hat den *khalik* versuchsweise den Yomut zugeordnet, gesteht aber ein, dass eine Zuordnung dieses Objekts problematisch sei (siehe Dodds Eiland 1996: Beschreibung zu Nr. 250b).
51 Pope/Ackermann 1938.



Von der safawidischen Lotusplmette....



Abb. 80: Lotuspalmette aus einem safawidischen Teppich, Isfahan. Nach Gans-Ruedin 1978: 84.



Abb. 81: Lotuspalmette aus einem safawidischen Teppich, Kerman. Nach Kirchheim et al. 1993: Nr. 72.

mit mehreren turkmenischen Palmettmustern: dem «Para»-*kepse gül*, dem «Adler»-*gül* und dem «compound»-*gül* (Abb. 79 und 82). Die strukturellen Merkmale verweisen diesen ungewöhnlichen Teppich ins Umfeld der «Adler»-*gül*-Werkstattteppiche aus Astarabad.[52]

Wie das *kepse gül* wurde im Verlaufe der Zeit auch das «Para»-*kepse gül* zum singulären Feldmuster. Im Gegensatz zu ersterem ist es aber ein seltenes Muster geblieben. Es ist nur auf einem knappen Dutzend bisher bekannter Teppiche anzutreffen. Interessanterweise kam das Muster auch auf späteren Stücken des 19. Jahrhunderts zur Verwendung (Abb. 84).

52 Siehe auch die Beschreibungen zu den «Adler»-*gül*-Teppichen im Kapitel «Die Adler-*gül* Gruppen».

Abb. 79: Der Schürmann Mehr-gül-Teppich mit «Para»-*kepse gül*, «compound»-*gül* und «Adler»-*gül*. 165 x 228(250) cm, Südwest-Turkmenistan, 18./19. Jh.
Dieser Mehr-gül-Teppich zeigt mit verschiedenen Musterelementen eine Verwandtschaft zu anderen Mehr-gül-Teppichn, ist aber bisher der einzige mit dem «Para»-*kepse gül* (Abb. 82). Vermutlich handelt es sich um eine spätere Version eines Mustertyps, vom dem keine Originale aus dem 17. Jh., der Zeit der Übernahme dieser Muster aus dem safawidischen Persien, erhalten geblieben sind. Die näheste Parallele dürfte der Wehr Mehr-gül-Teppich sein, der ebenfalls mehrere Muster aus dem gesamten Repertoire verschiedener Typen von Mehr-gül-Teppichn zeigt, allerdings aus einer früheren Zeit und einer vermutlich anderen Produktion. Nach Herrmann II, 1980: Nr. 93.



Abb. 82: «Para»-*kepse gül* aus dem Schürmann Mehr-gül-Teppich, 18./19. Jh. Diese spezielle Form des «Para»-*kepse gül* ist bisher nur in diesem einzelnen Mehr-gül-Teppich bekannt.

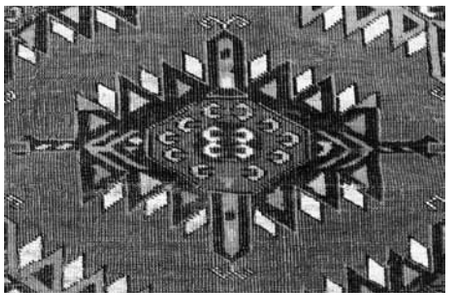


Abb. 83: «Para»-*kepse gül* aus einem turkmenischen Teppich, 18. Jh. Dies ist die am häufigsten vorkommende Form des «Para»-*kepse gül*. Sie zeigt im Grunde genommen ein mit einer grossen Verzahnung versehenes kleines c-*gül*. Privatsammlung.

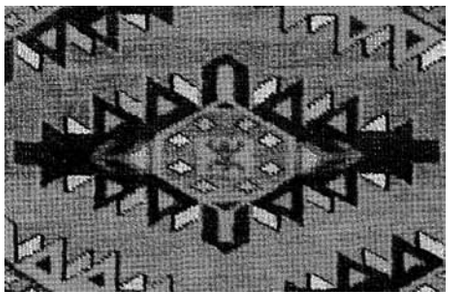


Abb. 84: «Para»-*kepse gül* aus einem turkmenischen Teppich, 19. Jh. Dieses «Para»-*kepse gül* zeigt eine Version mit getreppten Rhomben an Stelle der c-Formen im zentralen Oktogon. Nur zwei der bisher neun publizierten Stücke mit diesem Muster zeigen diese Version des Musters. Nach Denny 1979: Tafel 20.

Abb. 80 – 84: So wie die Blattpalmette (Abb. 36 und 38) das Vorbild für das frühe *kepse gül* und seine Nachfolger (Abb. 45–53) gewesen sein muss, so dürfte wohl die Lotuspalmette das Vorbild für das sog. «Para»- *kepse gül* gewesen sein. Dieser Mustertyp ist unter turkmenischen Teppichen nur in ein paar wenigen Exemplaren belegt.

Eine vom «Para»-*kepse gül* (Abb. 82) des Mehr-*gül*-Teppichs auf Abbildung 79 leicht abweichende Version des Musters zeigt ein älteres Teppichfragment, welches vielleicht noch aus dem 18. Jahrhundert stammt (Abb. 83).[53] Dies dürfte neben dem Muster aus dem Schürmann Mehr-*gül*-Teppich (Abb. 82) die am besten gezeichnete Variante aus einem *khali* mit ausschliesslicher «Para»-*kepse gül*-Feldmusterung sein. Im 19. Jahrhundert werden die Formen dann einfacher und flacher und verlieren an Kraft (Abb. 84).

Interessanterweise haben die älteren Versionen des «Para»-*kepse gül* ein kleines c-*gül* im Zentrum (Abb. 83). Dies stützt u.a. die These einer Zugehörigkeit zum frühen *kepse gül*, welches immer mit dem c-*gül* zusammen in Erscheinung tritt. Die Zusammengehörigkeit der beiden Muster war den Knüpferinnen des 18. Jahrhunderts vielleicht noch bewusst.

6.1 Aus der Literatur bekannte *khali* mit «Para»-*kepse gül*:

(Nr. 2–9 mit ausschliesslich «Para»-*kepse gül*-Feldmusterung)

(1) Schürmann 1969: Nr. 23 (Abb. 79).
(2) Bausback 1979: 143.
(3) Denny 1979: 90, Farbtafel 20 (Abb. 84).
(4) Mackie/Thompson 1980: 154, Nr. 66.
(5) Herrmann X, 1988: Nr. 96.
(6) Jourdan 1989: 164: Nr. 115.
(7) Andrews et al. 1993: Nr. 58.
(8) Sotheby's New Yok, 16 December 1993: Lot 46 (Abb. 83).
(9) Pinner/Eiland 1999: 58, Tafel 32.

7. Abschliessende Bemerkungen

Turkmenische Mehr-*gül*-Teppiche bilden eine kleine, übersehbare Gruppe, die von Sammlern hoch geschätzt wird. Ihr charakteristisches Merkmal ist die Verwendung von mehr als nur einem Primär-*gül* (deswegen «Mehr-*gül*»-Teppich), was nicht der «klassischen» turkmenischen Mustertradition entspricht. Experten waren sich bisher uneinig über die Herkunft und Bedeutung dieser ungewöhnlichen Musterkomposition. Man sprach von Zusammenschlüssen von unterschiedlichen Stammesgruppen,[54] ja sogar von einer Produktion ausserhalb des Turkmenen-Gebiets.[55]

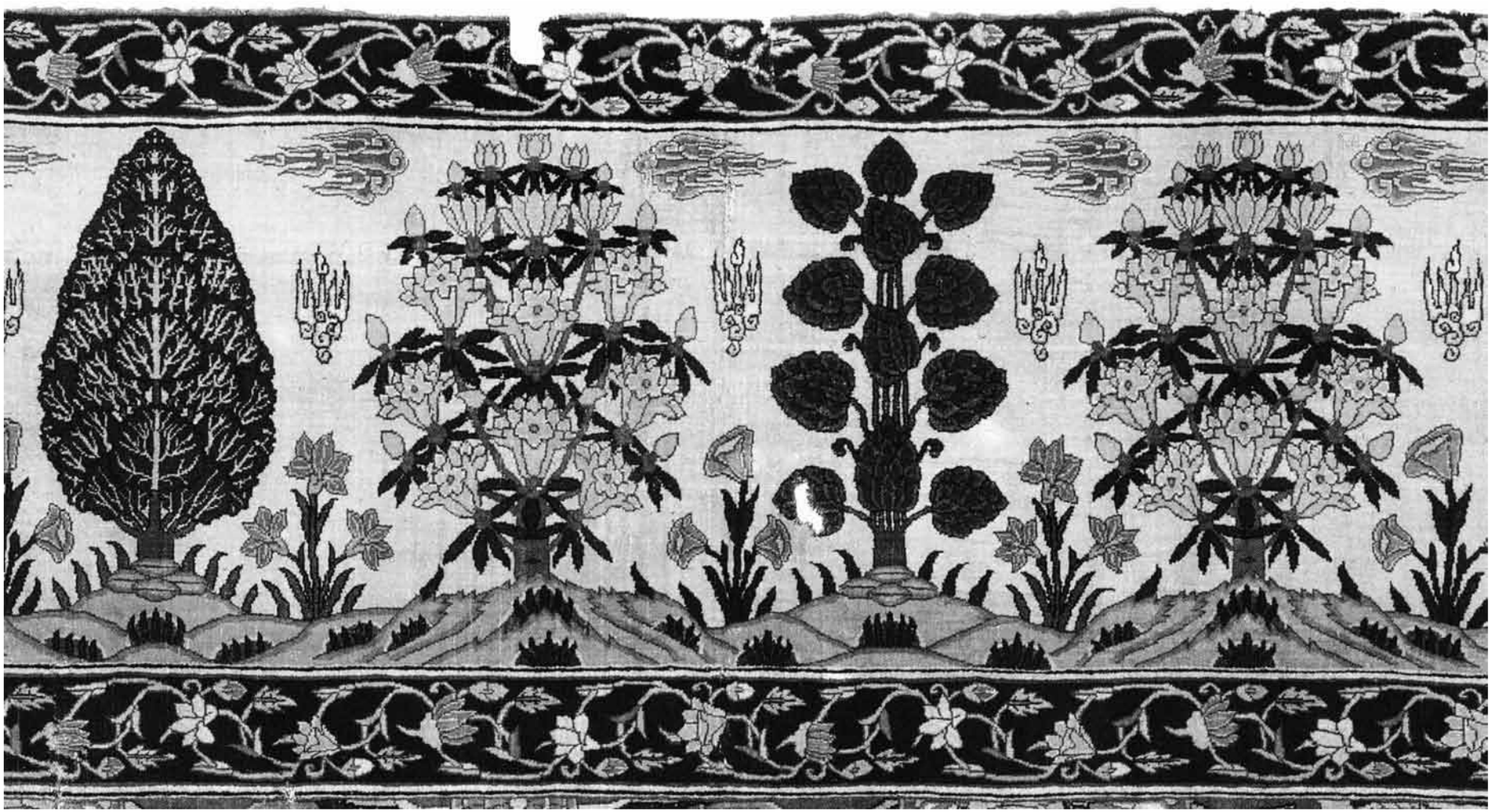
Der turkmenische Mehr-*gül*-Teppich ist in seiner Musterung eine Neuerung des späten 16. oder frühen 17. Jahrhunderts, die eng ver-

53 Für eine farbige Abbildung des Fragments siehe Sotheby's NY, 16. Dez. 1993: Lot 46.

54 Azadi in Hali 130, 2003: 80–83.
55 Poullada 2008.

bunden ist mit persischen Palmettmustern und den sog. Isfahan-Teppichen aus den Werktsätten Shah Abbas I. (Abb. 3 und 4). May Beattie nannte dieses Musterkonzept das «In and Out Plamette Design». Diese in der zweiten Hälfte des 16., aber vor allem im frühen 17. Jahrhundert im safawidischen Iran aufgekommene neue Mode mit grossen Palmettmustern – dem «In and Out Palmette Design» – hat nicht nur auf die benachbarten Regionen wie Kurdistan, Armenien, den Kaukasus und Indien grosse Auswirkungen gehabt (vergl. Abb. 5 – 9), sondern, wie nicht anders zu erwarten, auch auf Zentralasien und die turkmenische Tradition. Das war die Geburtstunde nicht nur des *kepse gül*, sondern auch des «Adler»-*gül* und des «compound»-*gül*. Wie in den safawidischen Vorbildern wurden diese «Palmettmuster» auch in den turkmenischen Teppichen von anderen Mustern begleitet. In den persischen Teppichen sind dies Rosetten, grosse Sichelblätter und Wolkenbänder, während es bei den Mehr-*gül*-Teppichen mit dem *kepse gül* das c-*gül* (Abb. 54) und das Wolkenband-*gül* (Abb. 75) sind, bei den Mehr-*gül*-Teppichen mit dem «Adler»-*gül*-das *dyrnak gül* (siehe das Kapitel «Die Adler-*gül* Gruppen», Abb. 18) und bei den Mehr-*gül*-Teppichen mit dem «compound»-*gül* das «Verbindungs»-*gül* und die Schwertlilie (siehe Kapitel «Die Adler-*gül* Gruppen», Abb. 58). Fast alle diese «neuen» Mehr-*gül*-Musterkompositionen haben sich bei den Turkmenen im Verlauf des 18. und 19. Jahrhunderts zu «Ein-*gül*»-Kompositionen zurückentwickelt: es entstanden wieder Teppichmuster mit nur einem Primär-*gül*. Zu den Palmettmustern, die sich als «Ein-*gül*»-Komposition bis ins späte 19. Jahrhundert «retten» konnten, gehören das «Adler»-*gül*, das «compound»-*gül*, aber vor allem das *kepse gül*. Letzteres wurde sogar zu einem der populärsten turkmenischen Teppichmuster des 19. Jahrhunderts. Das «Wolkenband»-*gül* hingegen ist nur auf ein paar wenigen frühen Teppichen anzutreffen. Es war der turkmenischen Tradition zu fremd und vermochte sich nicht durchzusetzen.

Die frühesten Mehr-*gül*-Teppiche konnten mit der Radiokarbonmethode ins 16./17. Jahrhundert datiert werden (Abb. 11 und 12, Kat. Nr. 106 und 107). Sie stammen also aus der Zeit des Auftretens solch grosser Palmettmuster im safawidischen Persien.



Blühende Gärten in den *alem* turkmenischer *khali*

Der Moghul-Blumenstil in turkmenischen *khali* und *aq yüp*
17.–19. Jahrhundert

1. Einführung

Gartendarstellungen und deren altorientalische Wurzeln wurden schon im Kapitel über das *ak su*-Muster besprochen.[1] Sie erscheinen hier ein weiteres Mal, allerdings in einem späteren geschichtlichen Kontext. Es geht dieses mal um die Jagd- und Vergnügungsgärten des persischen Hofes. Während der Jagd wurde der König von einem ganzen Tross von Musikern und Höflingen begleitet, und es bedarf keiner besonderen Phantasie sich vorzustellen, dass nach einer königlichen Jagd auch ausgiebig getrunken und getafelt wurde. Das sasanidische Silbergeschirr legt beredtes Zeugnis sowohl von der Jagd (Abb. 33) als auch von den «dionysischen» Festen ab, die im Anschluss an solche Jagden gefeiert wurden.[2] Die beiden Jagdreliefs[3] im grossen Iwan des Taq-i-Bostan zeigen darüber hinaus, wie man sich eine solche Jagd vorzustellen hat.

1 Siehe das Kapitel «Ein altorientalischer Paradiesgarten» in diesem Band.
2 Siehe Harper 1978.
3 Abgebildet in: Mazaheri 1970: 159–162; Kat. Paris 2006: 42–44.

Abb. links: Bordüre eines Moghul-Teppichs mit der Darstellung einer Gartenlandschaft mit grossen Blütenbäumen, Blumen und chinesischen Wolkenmotiven, Kashmir oder Lahore, ca. 1650. The Metropolitan Museum of Art, New York. Nach Walker 1997: 111, Abb. 110.

Auch in der islamischen Zeit wurde diese altiranische Tradition weiter gepflegt. Unter den Safawiden (1501–1722) kam es zu einer letzten bedeutenden Epoche der iranischen Kunstgeschichte, die nicht nur in Anatolien, im Kaukasus und in Indien, sondern auch in Zentralasien ihre Spuren hinterliess. Die Einflüsse der safawidischen Kunst waren im islamischen Indien des 17. Jahrhunderts so stark, dass Kunstwerke aus diesen Regionen oft kaum voneinander zu unterscheiden sind. Das trifft vor allem auf Textilien, insbesondere auf Seidenstoffe und Teppiche, zu.[4] Die aus Europa stammende Popularität von Blumenmustern nahm im 16. Jahrhundert nicht nur in Persien stark zu, sondern ebenso in den benachbarten Regionen. Der «persische Teppich» wurde zu dem, was heute noch viele Liebhaber darunter verstehen: Ein Teppich mit fast ausschliesslicher Blumenmusterung. Das war vor den Safawiden keineswegs der Fall.[5]

Im frühen 17. Jahrhundert entwickelten sich Blumendarstellungen im moghulischen Indien zu einem dermassen ausgeprägt eigenen Stil,

4 Cohen 2004: 91.
5 Siehe dazu Thompson/Tabibnia 2006.



Abb. 1: Europäischer Leinendamast mit Blumenstauden. Flandern, um 1515, Nach von Wilckens 1991: 157, Abb. 178.



Abb. 2: Architekturdekor. Moghul-Miniaturmalerei, 17. Jh. Nach Walker 1997: 10.



Abb. 3: Einfassung einer Kalligraphie, Moghul-Indien, 17. Jh. Nach Welch et al. 1987: 126, Nr. 23.



Abb. 4: Teppich, Indien, 17. Jh. Nach Walker 1997: 96.



Abb. 5: Teppich, Indien, 17. Jh. Nach Walker 1997: 107.



Abb. 6: Teppich, Indien, 17. Jh. Nach Walker 1997: 91.



Abb. 7: Teppich, Indien, 17. Jh. Nach Walker 1997: 92.

dass man in der Fachliteratur des ausgehenden 20. Jahrhunderts von einem «Moghul-Blumenstil» zu sprechen begann (Abb. 2–11).[6] Indien hat sich dabei an persischen Vorbildern orientiert. Das zeigen frühe safawidische Beispiele, die noch aus dem 16. Jahrhundert stammen und grosse Ähnlichkeit zu den moghulischen Beispeilen aufweisen. Exemplarisch dafür steht ein 1571 datierter safawidischer Bucheinband.[7] Der in Moghul-Indien so populäre Blumenstil des 17. Jahrhunderts hat wiederum unverkennbare Spuren in den Teppichen vor allem des Südwestens Turkmenistans hinterlassen.[8]

John Wertime hat schon 1987 auf eine mögliche moghulindische Herkunft dieses Blumenmusters in turkmenischen Teppichen (Abb. 12, 13) hingewiesen.[9] Ausgangspunkt für Wertimes Annahme war der Teppich des Textile Museum in Washington, D.C. (Kat. Nr. 102). Während Wertime damals allerdings nur das von Goguel publizierte Vergleichsstück bekannt war,[10] haben wir heute Kenntnis von drei weiteren Vergleichsexemplaren, und zudem liegen Radiokarbondatierungen von vier der fünf nun bekannten Exemplare vor. Dank diesen Datierungen weiss man heute auch, dass die frühesten turkmenischen Exemplare zeitgleich mit den Blumenmustern auf Teppichen der indischen Moghulen des 17. Jahrhunderts entstanden sind. Neben den Teppichen erscheint dieses Blumenmuster bei den Turkmenen auch schon seit dem 17. Jahrhundert auf Zeltbändern (Kat. Nr. 99).

2. Der «Moghul-Blumenstil»

Persien hatte währen der Safawidenzeit, insbesondere unter Shah Abbas I. (1587–1629), eine Blütezeit, mit welcher der neue Blumenstil einher ging. Wie bereits erwähnt hinterliessen diese neuen Muster in

6 Skelton 1972; Walker 1997: 86. Robert Skelton hat den Begriff «Mughal Flower Style» noch nicht in dieser Form gebraucht, aber doch auf die Bedeutung desselben hingewiesen. Erst Daniel Walker führte den Begriff ein (Walker 1997).

7 Thompson/Canby 2003: 178, Abb. 6.18.

8 Allerdings sind auch bei den Ersarï Spuren dieses Einflusses nachweisbar, wenn auch nicht in dem Masse wie die Beispiele aus dem 17. Jahrhundert der Qaradashlï und der Yomut aus Südwest-Turkmenistan. Ersarï-Teppiche mit Moghul-Einfluss sind abgebildet in: d'Heurle/Munkacsi/Saunders 2003: Nr. 25; Rippon Boswell 68, 2006: Lot 16; Herrmann IV, 1982: Nr. 95.

9 Wertime (JW) in Bier 1987: 309, Kat. Nr. 98.

10 Goguel 1927: Plate C–E, siehen Abb. 64–66 im Kapitel «Dier Yomut».



Abb. 8: Stickerei, Indien, 17./18. Jh. Nach Guy et al. 1990: 90, Nr. 66.



Abb. 9: Bedruckter Baumwollstoff, Indien,17. Jh. Nach Herrmann 4, 1992: Nr. 21.



Abb. 10: Seidenstoff, Indien, 17. Jh. Nach Riboud et al. 1998: 43.



Abb. 11: Seidensamt mit Silberfäden, Indien, 17. Jh. Nach Riboud et al. 1995: Tafel 13.



Abb. 12: Qaradashlï *khali* Kat. Nr. 84. Turkmenistan, 17. Jh.



Abb. 13: Yomut *khali* Kat. Nr. 101. Turkmenistan, 17. Jh.

praktisch allen benachbarten Regionen ihre Spuren, so auch bei den Turkmenen in Zentralasien. Die hier besprochenen «naturalistischen» Blumenmuster umfassen ein erstes der turkmenischen Teppichmuster aus diesem Einflussbereich. Ein zweites Muster, ja sogar eine ganze Musterkomposition, wird im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül»* besprochen. Das hier diskutierte Blumenmuster zeigt zudem nicht nur safawidische Einflüsse (Abb. 68–79), sondern vor allem solche aus Moghul-Indien (Abb. 2–11).

Die Moghulen, die selbst aus Zentralasien stammten und sich als Nachkommen der Mongolen verstanden, übernahmen die neuen Blumenmuster aus dem safawidischen Persien und entwickelten sie zu einem eigenen Stil. Mansur, ein unter Jahangir (1605–1627) tätiger Maler, fertigte um 1620 eine Serie von über hundert naturalistischen Blumenbildern, die den Anfang des «Moghul-Blumenstil» kennzeichnen.[11] Mansur verwendete angeblich europäische Herbarien als Vorlage für seine Blumenbilder.[12] Unter Shah Jahan (1628–1658) erreichte der «Moghul-Blumenstil» dann seinen Höhepunkt. Ein charakteristische Stilelement sind naturalistische Pflanzendarstellungen im Profil, meist vor einem einfarbigen Hintergrund. Walker nennt drei dominierende Musterkonzepte des Moghul-Blumenstils[13]:

1. Blütenstauden, in Reihen nebeneinander stehend in eine Gartenlandschaft eingebettet (Abb. 4), oft mit Wolkendarstellungen in chinesischer Manier (Abb. 25)[14]
2. Blütenstauden in einem Rautengitter (Abb. 5),[15]
3. Blütenstauden in einer Nische (Abb. 6–10) oder in Reihen von Nischen.[16]

Diese drei Musterkonzepte gehören alle ins Umfeld der Tradition der Gartenteppiche. (1) zeigt einen Garten in Seitenansicht, (2) eine von Wasserläufen durchzogene Gartenlandschaft aus der Vogelschau (entsprechend dem *ak su*-Muster)[17] und (3) eine Sonderform von (1).

11 Walker 1997: 86.
12 Walker 1997: 86.
13 Walker 1997: 86–117.
14 Walker 1997: Abb. 93 (Feld), 98 (Feld), 109 (Bordüre).
15 Walker 1997: Abb. 104, 105.
16 Walker 1997: Abb. 88, 89, 92.
17 Siehe dazu auch das Kapitel «Ein altorientalischer Paradiesgarten».

Verziert wurde mit diesen Blumenmustern Architektur (Abb. 2),[18] Gegenstände aus Stein,[19] Metall,[20] Kristall[21] und Glas,[22] Holz[23], Bucheinbände, kalligraphische Blätter (Abb. 3)[24] und Buchmalereien,[25] bedruckte Stoffe (Abb. 10),[26] Seidenstickereien (Abb. 8)[27], Seidenstoffe (Abb. 9),[28] Seidensamte (Abb. 11)[29] und Teppiche (Abb. 4–7)[30].

Gärten waren schon im Alten Orient eine zur herrschaftlichen Architektur und Symbolik gehörende Einrichtung. So liess der assyrische König Sanherib grosse Palastgärten bauen, in denen er einem heutigen botanischen Garten vergleichbar nicht nur alle Pflanzen seines Reiches züchten liess, sondern auch exotische Tiere hielt. Die berühmten «hängenen Gärten von Babylon» – und nicht zuletzt die biblische Paradiesvorstellung – sind dafür beredte Zeugen. Diese Tradition wurde von den Achämeniden in Persien weitergeführt. Sie hat sich bis heute erhalten.

3. Der Moghul-Blumenstil bei den Turkmenen

Vermutlich sind verschiedene florale Muster der Turkmenen und Usbeken auf safawidische und/oder moghulische Einflüsse zurückzuführen. So können eine Anzahl von Blumenmustern usbekischer Susani direkte Nachkommen des Moghul-Blumenstils sein.[31] Auch in turkmenischen Knüpferzeugnissen finden wir moghulische Blumenmuster. Insbesondere Teppiche aus dem Südwesten Turkmenistans zeigen in den *alem* naturalistische Darstellungen von Gärten mit Blumenstauden, die an moghulische Vorbilder denken lassen (z.B. Kat. Nr. 99 und 101). Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass sich im 16. Jahrhundert Turkmenen aktiv am Feldzug Baburs nach Indien beteiligten und im Staat der Moghulen eine Rolle spielten,[32] Dies ist eine von mehreren Möglichkeiten, wie solche Blumenmuster zu den Turkmenen gelangt sein könnten. Es gab zudem altbewährte Handelswege, auf denen solche Muster sowohl aus dem Iran wie auch aus Indien ins Turkmenengebiet hätten gelangen können.

Von grossem Nutzen in diesem Zusammenhang sind die nun vorliegenden Radiokarbondatierungen. Damit konnten zumindest drei der fünf *khali*, die zu dieser kleinen Gruppe gehören, ins 17. Jahrhundert datiert werden.[33]

3.1 Turkmenische Blumenmuster des 17. – 19. Jahrhunderts

In den Teppichen sind diese Blumenmuster aussschliesslich in den *alem* am Anfang und Ende zu finden:[34] Meistens sind es beide, in einigen Fällen auch nur einzelne *alem*, die so gemustert sind (Abb. 42a–47). Das Blumen-Muster wird immer vom Innenfeld her gesehen: Die Blumen stehen vom Zentrum des Teppichs aus gesehen nach aussen. Diese Blumenmuster, wie sie von den Turkmenen im beginnenden 17. Jahrhundert übernommen wurden, gehört in den Bereich von Landschafts- oder Gartendarstellungen. Es ist weitgehend verwandt mit dem *ak su*-Muster, obwohl dies nicht auf den ersten Blick ersichtlich ist. Die beiden Garten-Muster – das abstrakte *ak su* und das naturalistische Blumenmuster – unterscheiden sich in ihrer Darstellungsart nicht nur durch Abstraktion und Naturalimus, sondern auch dadurch, dass das abstrahierte *ak su* eine Gartenlandschaft aus der Vogelschau,[35] und das naturalistische Blumenmuster eine Seitenansicht zeigt, so als würde man selber im Garten stehen.

Die *khali* mit im naturalistischen Blumenstil gemusterten Schürzen können in zwei Hauptgruppen unterteilt werden: Eine erste Gruppe mit den frühen Exemplaren aus dem 17. Jahrhundert (Abb. 14–17, Kat. Nr. 84, 101, 102 und 103 mit *chuval gül*-Feldmusterung), und eine

18 Walker 1997: Abb. 3.
19 Walker 1997: Abb 83, 84.
20 Guy et al. 1990: Nr. 67, 84; Zebrowski 1997: Nr. 37 u.a.
21 Guy et al. 1990: Nr. 68.
22 Welch 1985: Nr. 185.
23 Galloway 2004: Nr. 12.
24 Welch et al. 1987: z.B. Nr. 23 u.a.; Guy et al. 1990: Nr. 55.
25 Welch 1985: Nr. 145, 147b, 154, 161; Welch et al. 1987: z.B. Nr. 32, 33 u.a.; Goswamy/Fischer 1987: Nr. 40; Guy et al. 1990: Nr. 69.
26 Welch 1985: Nr. 179.
27 Guy et al. 1990: Nr. 66.
28 Welch 1985: Nr. 156.
29 Guy et al. 1990: Nr. 77.
30 Welch 1985: Nr. 138.
31 Gewerbemuseum Basel 1974: Kalter/Pavaloi 1995: Abb. 535; Nr. 30; Grube 2003: Nr. 12, 13; Vok 2006: Nr. 50, 60.
32 Dshikijew 1991 (1994): 79.
33 Kat. Nr. 84, 101 und 102. Für weitere Erklärungen zur Altersbestimmung dieser kleinen Teppichgruppe siehe das Kapitel «Von der visuellen Einschätzung zur wissenschaftlichen Analyse».
34 Auf die Zeltbänder wird später eingegangen.
35 Für eine detaillierte Erklärung des *ak su*-Musters siehe das Kapitel «Ein altorientalischer Paradiesgarten».

zweite mit späteren Exemplaren aus dem 18. und 19. Jahrhundert (Abb. 18–20, Kat. Nr. 95 mit *kepse gül*-Muster).

Die ältere Gruppe I zeigt ein noch naturalistischeres Blumenmuster als spätere Gruppe II, bei der das Muster schon stark stilisiert ist und sich dem geometrischen Stil der turkmenischen Knüpftradition angepasst hat. Ausserdem gliedert sich Gruppe I weiter in zwei leicht unterschiedliche Mustertypen, die vermutlich aus zwei unterschiedlichen Regionen stammen:[36] Einen Typ A (Abb. 14, Kat. Nr. 84) mit nur drei Reihen von *chuval gül* im Feld und nur einem *alem* im Blumenstil am Anfang des Teppichs, und einen Typ B (Abb. 15–17, Kat. Nr. 101, 102 und 103) mit vier Reihen von *chuval gül* und beiden *alem* im Blumenstil. Auch in der Farbpalette unterscheiden sich die beiden Typen. Typ A ist etwas heller und wirkt dadurch auch etwas bunter als die Stücke vom Typ B. Dies zeigt sich vor allem in den Nebenbordüren mit Meander-Musterung (laufender Hund). Typ B darf in seinem gesamten Muterkonzept als «klassischer» bezeichnet werden als Typ A, der etwas «bäuerlich» wirkt. Gruppe II mit dem geometrischen Blumenmuster besteht nur aus wenigen Exemplaren, die als Typ C zu bezeichnen sind.

3.2 Gruppe I, Typ A: *khali* mit *chuval gül* Feldmusterung und Blumenmustern in nur einem *alem* (Abb. 14)

Vom Typ A ist bisher nur Kat. Nr. 84 bekannt (Abb. 14). Es kann aber davon ausgegangen werden, dass sicherlich mehr als nur dieses eine Exemplar existiert hat. Dieser *khali* ist laut Radiokarbondatierung der älteste der Gruppe I. Er unterscheidet sich in verschiedenen Merkmalen von den *khali* des Typs B (Abb. 15–17):

- Ein etwas kleineres Format
- Nur drei (anstatt vier) Reihen *chuval gül* im Feld
- Ein *chuval gül* mit c-förmigen Füllmotiven
- Ein etwas markanteres Sekundärmotiv
- Eine etwas hellere Farbgebung
- Die Hauptbordüre besteht aus einer durchgehenden Wellenranke mit gerolltem Blatt (auch an den Schmalseiten)
- Ein *alem* mit Blumenmustern nur am Anfang
- Die Zeichnung des Blumenmusters etwas «steif», obwohl insgesamt etwas komplexer in der Ausführung
- Keine versetzte Knüpfung im Blumenmuster des *alem*, ansonsten aber häufige Verwendung von versetzter Knüpfung in Feld und Bordüren

Der Verzicht auf versetzte Knüpfung im Typ A hat zur Folge, dass das Blumenmuster etwas flacher und weniger dynamisch wirkt als beim Typ B (vergl. Abb 14 und 15); trotzdem zeigt das Blumenmuster beim Typ A komplexere Formen der einzelnen Motive. So sind zum Beispiel die seitlich angehängten Nelken beim Typ B gar nicht vorhanden (es sind dort ähnliche oder gleiche Rosetten wie die oben abschliessende Blüte der Staude). Beim Typ A sind die aussen angehängten Nelken ausserdem komplexer gestaltet als die in den Blumenstängeln integrierten (vergl. Abb. 42). Auch die Landschaft und die einzelnen, in die Landschaft eingebetteten Rosetten sind beim Typ A komplexer aufgebaut als beim Typ B (vergl. Abb. 14 und 16). Auf diese speziellen Musterdetails (Landschaft, Blütenstauden und Wolken) wird sogleich ausführlicher eingegangen. Die Knüpferin hat vermutlich auf die Anwendung von versetzter Knüpfung im *alem* verzichtet, weil ihr das «neue» Blumenmuster zu wenig vertraut war und sie daher nicht wagte, mit den ihr zur Verfügung stehenden technischen Möglichkeiten zu improvisieren. Und dies, obwohl sie die technischen Möglichkeiten meisterhaft beherrschte: Bordüren und Innenfeld des Teppichs sind förmlich durchsetzt mit versetzter Knüpfung.[37] Ansonsten wirkt der Typ A Teppich wie eine etwas «bäuerlichere» Ausführung vom Typ B. Strukturelle Besonderheiten bringen den Typ A in Verbindung mit ei-

36 Ein weiterer Typ ist inzwischen aufgetaucht, der ebenfalls zur Gruppe I gehört (Kat. Nr. 153). Der Teppich unterscheidet sich von Kat. Nr. 84, und 101, 102 und 103 dadurch, dass er im Feld nicht das *chuval gül* zeigt, sondern zur Mustergruppe der Mehrgül-Teppiche gehört (zu den Mehrgül-Teppichen siehe das Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».) Für eine Besprechung dieses Mehrgül-Teppichs mit floralen *alem* siehe Kat. Nr. 153 im Kapitel «Die Qaradashlï». Abb. 43 in diesem Kapitel zeigt den *alem* mit Gartenmuster von Kat. Nr. 153.

37 Versetzte Knüpfung erlaubt verschiedene Winkel diagonal verlaufender Linien wie auch eine bessere Zeichnung runder Formen, so z.B. die grossen Blüte im oberen Bereich der Blütenstaude. Siehe dazu im Kapitel «Die Yomut» auch die Erklärungen zum Zeltband Kat. Nr. 99 und seiner komplexen Knüpftechnik zur Erzielung der runden Blütenformen. Für weitere Erklärungen zur Versetzte Knüpfung siehe Mallett 1998: 35.



Abb. 14: «Moghul-Blumenstil», Typ A. Ausschnitt aus Kat. Nr. 84, 1. Hälfte 17. Jh.

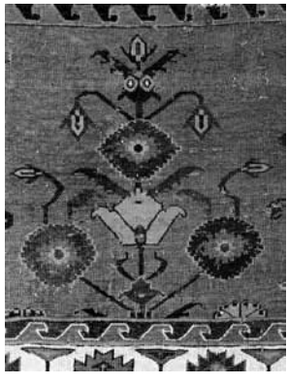


Abb. 15: «Moghul-Blumenstil», Typ B. Ausschnitt aus Kat. Nr. 101, *alem* am Webanfang. 17. Jh.



Abb. 16: «Moghul-Blumenstil», Typ B. Ausschnitt aus dem *khali* Kat. Nr. 101, *alem* am Webende. 17. Jh.

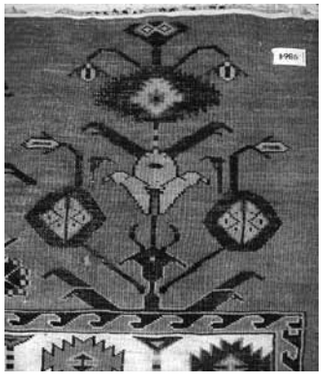


Abb. 17: «Moghul-Blumenstil», Typ B. Ausschnitt aus dem *khali* Kat. Nr. 103 (Rückseite), 17./18. Jh.



Abb. 18: Stark stilisiertes Blumenmuster im «Moghul-Blumenstil», Typ C. Ausschnitt aus dem *khali* Kat. Nr. 95, mit kepse *gül*-Feldmusterung, 19. Jh.

ner Gruppe von Stücken, die von Azadi den Qaradaschlï zugeordnet wurden.[38]

Wenn wir nun davon ausgehen, dass der etwas «klassischer» gestaltete Typ B (Kat. Nr. 101 – 103) Astarabad (oder der Umgebung von Astarabad) zuzuordnen sei, so könnte man beim Typ A von einer «Version aus dem Hinterland» sprechen. Diese Annahme würde auch eine Zuordnung zu den Qaradshlï stützen. Die Qaradashlï lebten vom 13. bis ins frühe 19. Jahrhundert in der Achal-Oase, von wo sie, von den Teke bedrängt, in die Oase von Khiva auswichen.[39] Spätere Stücke vom Typ A mit dieser Art von Gartendarstellung im *alem* sind bisher nicht bekannt.[40] Die beiden für diese Studie untersuchten Vergleichsstücke mit *chuval gül*-Feldmusterung und c-förmigen Füllmotiven haben beide in typisch turkmenischer Art abstrakt gemusterte *alem* auf beiden Seiten (Kat. Nr. 85, 86), wobei das späteste Stück dieser Gruppe (Kat. Nr. 86) vermutlich schon stark yomutische Einflüsse zeigt. Die Qaradashlï gerieten in der Khiva-Oase unter die Kontrolle der im 19. Jahrhundert erstarkten Yomut und übernahmen offensichtlich auch yomutische Muster für ihre Teppiche: Bei Kat. Nr. 86 zum Beispiel die Bordüren.[41]

3.3 Gruppe I, Typ B: *khali* mit *chuval gül* Feldmusterung und Blumenmustern in beiden *alem* (Abb. 15 – 17)

Vom Typ B sind bis heute vier Exemplare bekannt (Abb. 15 – 17 und 44–46). Kat. Nr. 101 und 102 (Abb. 15, 16, 44 und 45) sind vermutlich etwas älter als Kat. Nr. 103 (Abb. 17 und 46) und das Goguel-Stück (Abb. 64 in diesem Kapitel, siehe auch Abb. 64 im Kapitel «Die Yomut»). Obwohl nur von einem der beiden älteren Stücke (Kat. Nr. 101) eine eindeutige Radiokarbondatierung ins 17. Jahrhundert vorliegt, dürfte auf Grund der grossen Ähnlichkeit auch das zweite Exemplar (Kat. Nr. 102) aus dem 17. Jahrhundert stammen.[42] Die Blütenstauden in den *alem* des Typs B variieren leicht im Vergleich zum Typ A: Sie sind etwas weniger «flachgedrückt», etwas weniger

38 Für weitere Erklärungen siehe das Kapitel «Die Qaradashlï».
39 Siehe Karte zum Kapitel «Die Qaradashlï», oder Bregel 2003: Karte 36B.
40 Mit Ausnahme des *khali* Kat. Nr. 153, der zwar immer noch aus dem 17. Jahrhundert stammen dürfte, aber doch etwas jünger ist als Kat. Nr. 84.
41 Zur Datierung dieser Gruppe siehe das Kapitel «Von der visuellen Einschätzung zur wissenschaftlichen Analyse» in Band 1. Für weitere Erklärungen siehe die Beschreibungen zu Kat. 101, 102 und 103 in diesem Band.
42 Für ausführliche Erklärungen zur Datierung dieser Gruppe siehe Abschnitt «3.2.2.1: Die Yomut *khali* mit floral gemusterten *alem*» im Kapitel «Von der visuellen Einschätzumg zur wissenschaftlichen Analyse».



Abb. 19: Stark stilisiertes Blumenmuster im «Moghul-Blumenstil», Typ C. Ausschnitt aus einem *khali* mit kepse *gül*-Feldmusterung, 19. Jh. Nach Herrmann X, 1988: Nr. 95.



Abb. 20: Stark stilisiertes Blumenmuster im «Moghul-Blumenstil», Typ C. Ausschnitt aus einem *khali* mit *chuval gül*-Feldmusterung, Ende 19. Jh. Nach Tzareva 1984: 109, Nr. 69.

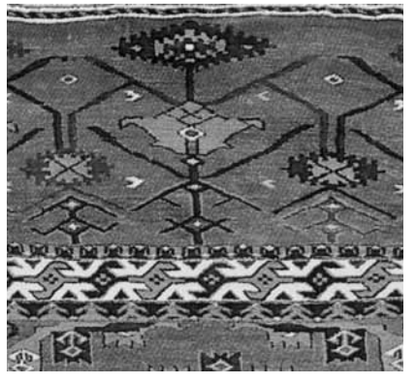


Abb. 21: Stark stilisiertes Blumenmuster im «Moghul-Blumenstil», Typ C. Ausschnitt aus einem *khali* mit *kepse gül*-Feldmusterung, 19. Jh. Nach Herrmann IX, 1987: Nr. 82.

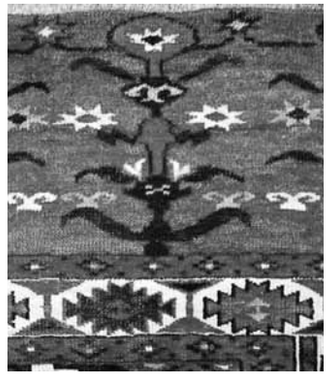


Abb. 22: Stark stilisiertes Blumenmuster im «Moghul-Blumenstil», Typ D. Ausschnitt aus einem *khali* mit *kepse gül*-Feldmusterung, 19. Jh. Privatsammlung

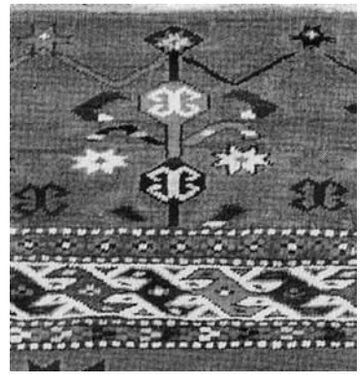


Abb. 23: Stark stilisiertes Blumenmuster im «Moghul-Blumenstil», Typ D. Ausschnitt aus einem *khali* mit c-*gül*-Feldmusterung, 19. Jh. Nach Besim 2, 1999: Nr. 61.

«steif», zeigen im Vergleich zum Typ A aber bereits eine einfachere Form der Darstellung einzelner Musterdetails wie z. B. der Nelken, der Landschaft und der in der Landschaft eingebetteten Rosetten (Abb. 15–17). Die Wolken fehlen bereits, da die turkmenischen Knüpferinnen mit diesen ungewöhnlichen Motiven (Abb. 76 und 77) vermutlich nichts anzufangen wussten.

3.4 Gruppe II, Typ C: Geometrisierte Blumenmuster in beiden *alem* und *kepse gül* Feldmusterung (Abb. 18–21)

Der Typ C ist bisher mit lediglich vier Exemplaren vertreten. Kat. Nr. 95 (Abb. 18) ist eines davon. Das von Herrmann 1988 publizierte Stück (Abb. 19) dürfte etwa gleichen Alters sein, vielleicht sogar etwas älter, während das Exemplar aus St. Petersburg (Abb. 20) und das von Herrmann 1987 publizierte Exemplar (Abb. 21) jünger als Kat. Nr. 95 sein dürften. Das Typische an diesen Stücken sind die stark geometrisierten Blumenmuster in den *alem*, und die *kepse gül*-Feldmusterung an Stelle des bei den früheren Stücken üblichen *chuval gül*. Auch dabei handelt es sich um eine spätere Entwicklung. Das *kepse gül* gab es im 16. Jahrhundert noch nicht, während es im 19. Jahrhundert zu einem der beliebtesten Muster im Umkreis der Yomut wurde.[43]

3.5 Das Ende der Entwicklung des turkmenischen Blumenmusters (Abb. 22 und 23)

Das Ende dieser Mustertradition wird von einer kleinen Anzahl von *khali* angezeigt, die in den *alem* eine vereinfachte Version des Blumenmusters zeigen, welches aus dem Repertoire der Zeltbandmusterung in die *alem* der *khali* zurückgekehrt ist (Abb. 22 und 23). Damit schliesst sich der Kreis etwas unerwarteten mit einer Entwicklung, indem nämlich ein von Teppichen entlehntes Zeltbandmuster in der für Zeltbänder typischen Form wieder auf Teppiche zurückgekehrt ist. Diese Teppiche sind in der Feldmusterung bereits uneinheitlich. Obwohl das *kepse gül* noch dominiert, sind bereits weitere Feldmuster wie das *dyrnak*- und das c-*gül* hinzugekommen. Es handelt sich dabei wohl um Nachkommen mit einer Vermischung von Stilelementen der *chuval gül*-Teppiche mit den Blumenmustern in den *alem* und der Mehrgül-Tep-

43 Für weitere Ausführungen siehe das Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».



Abb. 24: Landschaft mit Bäumen, Bergen und Flüssen auf einem kleinen Silberkrug, ca. 10 cm hoch, Maikop Kurgan, spätes 4. bis frühes 3. Jt. v. Chr. Eremitage, St. Petersburg. Nach Aruz et al. 2003: 293, Fig. 82.



Abb. 25: Gartenlandschaft mit Hügeln, Bäumen, Blumen und Wolken. Ausschnitt aus Abb. 26.



Abb. 26 Ausschnitt aus einem Moghul-Teppich mit einer Landschaft in Seitenansicht in der Bordüre und einer Landschaft aus der Vogelschau in der Form eines Gitterwerks (Wasser, *ak su*) mit Rosetten und Palmetten im Feld des Teppichs. Nordindien, 2. Hälfte 17. Jh. Metropolitan Museum of Art, New Yok. Nach Walker 1997: Abb. 109.



Abb. 27 – 30: Darstellung von Landschaft auf vier verschiedenen Teppichen aus dem 17. Jh. Abb. 27 aus einer höfischen Werkstatt in Kashmir oder Lahore, Indien; Abb. 28 aus einer städtischen Werkstatt in Kashmir oder Lahore, Indien; Abb. 29 aus einem turkmenischen Teppich der Qaradashlï; Abb. 30 aus einem turkmenischen Teppich der Yomut.

piche des 17. Jahrhunderts.[44] Auch aus den Mehr-*Gül*-Teppichen mit der Kombination von *kepse gül*, *c-gül* und *dyrnak gül* wurden wieder Teppiche mit nur einem Primärmuster (*gül*). Dies entspricht einer für das 19. Jahrhundert typischen Entwicklung.[45]

3.6 Zeltbänder mit Blumenmustern im Moghul-Blumenstil

Das Moghul-Blumenmuster ist auch auf turkmenischen Zeltbändern anzutreffen. Vermutlich wurde das Muster schon von Anfang an sowohl auf den *khali* als auch auf den *aq yüp* derselben Region verwendet. Allerdings hat das Zeltbandmuster, bedingt durch das schmale Format der Bänder, eine kleine Einschränkung hinnehmen müssen. Der in den *alem* der *khali* noch deutlich wahrnehmbare Landschaftscharakter musste zu Gunsten einer Einzeldarstellung von Blütenstauden aufgegeben werden. Wegen dieser Sonderrolle des Zeltbandmusters werden diese am Schluss dieses Kapitels behandelt.

4. Die historische Bedeutung königlicher Gärten im Orient

Das turkmenische Blumenmuster setzt sich aus verschiedenen Formelementen zusammen, die hauptsächlich aus moghulischen, teils aber auch aus safawidischen Quellen stammen. Das ganze *alem*-Muster bildet eine Einheit, die als Garten oder Landschaft mit grossen Blütenstauden zu verstehen ist.[46]

44 Siehe das Kapitel «Von der safawidische Palmette zum turkmenischen *kepse gül*».

45 Für Beispiele dieser Teppiche mit stark vereinfachten Blumenstauden aus dem Bereich später Zeltbandornamentik siehe Band 1, Vergleichsstück zu Kat. Nr. 101.

46 Eine verwandte Variante eines Gartenmusters zeigen usbekische Ikats und eine davon übernommene geknüpfte Musterversion bei den Ersarï (Siehe Abb. 29 – 47 im Kapitel «Die Ersarï»).



Abb. 31: Ausschnitt aus einem akkadischen Rollsiegel (2350–2150 v. Chr.) mit geschupptem Berg. Dies ist eines der frühesten Beispiele dieser Art. Nach Keel 1972: 49, Abb. 59.



Abb. 32: Relief aus dem Palast Sargon II, Chorsabad, Assyrien, Ende 8. Jh. v. Chr. Im unteren Bereich die kegelförmigen Schuppen, Landschaft darstellend. Nach Keel 1972: Abb. 317.



Abb. 33: Kleine Vase aus Silber, sasanidisch, 7. Jh. Dargestellt ist eine Landschaft (mit kegelförmigen Schuppen) mit verschiedenen Szenen, hier zu sehen eine königliche Jagd. Nach Harper 1978: 65, Nr. 22.



Abb. 34: Flügelpferde in einer Landschaft mit kegelförmigen Schuppen und kleinen Blumen. Fragment eines Seidensamit, sasanidisch, 6./7. Jh. Nach Galloway 2000: No. 1.



Abb. 35: Gartenteppich, sog. Baumteppich, Khorasan, 17. Jh. Sammlung Orient Stars. Auch hier sind es kegelförmige Schuppen, welche die Landschaft darstellen. Nach Kirchheim et al. 1993: Nr. 64.



Abb. 36: Ausschnitt aus Kat. Nr. 84. Gartenlandschaft mit geschwungenen Linien (1, 2) zwischen den Blütenstauden, die an die kegelförmigen Schuppen der Landschaftsdarstellungen auf den Abb. 34 und 35 erinnert. 1. Hälfte 17. Jh.

Die verwandtschaftliche Beziehung des hier besprochenen Blumenmusters zu anderen Gartenmustern soll im folgenden ausführlicher erklärt werden.

Wie bereits erwähnt, zeigt das turkmenische Blumenmuster in den *alem* yomutischer *khali* eine Landschafts- oder Gartendarstellung in Seitenansicht, während das *ak su*-Muster eine von Wasserläufen durchzogene Gartenlandschaft von oben darstellt. Während das *ak su* und Varianten davon in der Form von verschiedenartigen Rautengittern auf Teppichen und Textilien relativ häufig sind (z.B. Innefeld Abb. 26), sind Landschaftsdarstellungen in Seitenansicht vergleichbar selten (Bordüre Abb. 26). Aber auch diese Darstellungsart geht, wie das *ak su*-Muster, mindestens bis in die Bronzezeit des Alten Orients zurück (Abb. 24).[47]

47 Siehe Abb. 21 und 22 im Kapitel «Ein altorientalische Paradiesgarten». Es handelt sich dabei um einen kleinen Silberkrug mit einer Landschaftsdarstellung.

Darstellungen von königlichen Jagd-[48] und Bankettgärten[49] sind nicht nur aus den altorientalischen Kulturen Mesopotamiens bekannt; sie wurden auch von den Achämeniden und später von den Sasaniden übernommen. In der safawidischen Kunst sind es die frühen iranischen Wurzeln, die zu solchen Gartendarstellungen geführt haben. Der grosse Seidensamt auf Abb. 40 ist ein eindrückliches Beispiel mit Hinweisen sowohl auf die Jagd als auch auf das Bankett und die vermutlich damit verbundenen Rituale wie z.B. das persische Neujahrsfest *nouruz*. Die Jagd wird angedeutet mit den beiden Damen rechts. Die eine trägt einen Falken auf ihrer linken Hand und hat am Gürtel ein Paar Taubenflügel hängen, ein typisches Requisit der Falkenjagd. Die andere hält einen Jagdhund an der Leine und in der linken Hand einen Speer. Friedrich Spuhler sieht nun in der Dame mit dem Speer nicht einfach «nur» eine safawidische Hofdame auf der Jagd, sondern er bringt sie mit Diana, der römischen Göttin der Jagd in Verbindung.[50]

48 Schäfer/Andrae 1925: 562.
49 Schäfer/Andrae 1925: 572/73.
50 Spuhler 1978: 189.



Abb. 37: Tänzerin mit Falken auf einer sasanidischen Weinflasche aus Silber. Nach Herzfeld 1927: 20.



Abb. 38: Frühislamische Wandmalerei, Kuppelsaal des Kalifenpalastes, Samarra, 1. H. 9. Jh. Zwei «sasanidische» Tänzerinnen, sich gegenseitig Wein einschenkend bei einem Trinkgelage in einem Garten. Nach Herzfeld 1927: Tafel II.





Abb. 40 oben: Safawidischer Seidensamt mit Goldfäden, 217 x 74.5 cm, Isfahan (?), 1. Hälfte 17. Jh. Cooper Hewitt Museum, New York, (Inv. Nr. 1977-119-1). Darstellung einer Gartenlandschaft mit vier höfischen Damen (von Links nach Rechts: eine mit einer Weinflasche und Früchten, eine mit einer Schale und einem Wasserkrug, eine mit einem Jagdfalken und eine mit Speer und Jagdhund). Zwischen den Damen stehen jeweils eine grosse Blütenstaude und chinesische Wolkenmotive. Zwischen zwei sich zugewandten Damen befindet sich jeweils ein kleiner Weiher. Nach Hali 132, 2004: 119.

Abb. 39 links: Safawidischer Seidensamt mit Goldfäden. 198 x 57 cm. Isfahan (?), 1. Hälfte 17. Jh. Museum of Islamic Art, Qatar (Inv. Nr. TE.01.97). Darstellung einer Gartenlandschaft mit sechs höfischen Damen in tanzender Haltung (ähnlich den Tänzerinnen auf den Abb. 37 und 38). Ursprünglich hielt jede der Damen eine Weinflasche und eine Trinkschale in den Händen, die jetzt als Blumenvasen überstickt sind. Auf der Vertikalachse stehen fünf grosse Blütenstauden, die mittlere (mit Nelken) an einem kleinen Weiher stehend. Nach Thompson 2004: Nr. 8.

Das ist ein interessanter Hinweis, vor allem im Zusammenhang mit den von anderer Seite erwogenen mythologischen Hintergründen der Dame ganz links, die eine Weinflasche in ihrer Rechten hält. Hofdamen mit Weinflaschen sind schon auf sasanidischen Darstellungen anzutreffen und werden dort als Bacchantinnen bezeichnet. Jon Thompson berichtet über einen ähnlichen safawidischen Seidensamt (Abb. 39), der für den Hof der Maharajahs von Jaipur hergestellt wurde, die langhalsigen Weinflaschen seien überstickt und in Blumenvasen umgewandelt worden.[51] Die religiösen Oberhäupter von Jaipur fanden offensichtlich keinen Gefallen an den tanzenden Bacchantinnen mit den Weinflaschen und den Trinkschalen. Sie kümmerten sich vermutlich auch wenig um das altiranische Neujahrs- und Frühlingsfest *nouruz*. Dieses wurde im März zumindest am persischen Hof seit den Achämeniden mit viel Weingenuss, Musik und Tanz zelebriert und muss auch deutlich von dionysischen Zügen geprägt gewesen sein. So ist in der sasanidischen Kunst manch silberner Weinkrug nicht nur mit Weinranken, sondern auch mit Szenen von tanzenden, teilweise nur spärlich bekleideten Damen verziert (Abb. 37).[52] Diese Ornamentik und deren Thematik sind mit der Spätantike in Verbindung zu bringen, wobei die Tänzerinnen auch immer wieder als Bacchantinnen bezeichnet werden.[53] Quellen

51 Thompson 2004: 40, Nr. 8.

52 Die von Herzfeld publizierte Zeichnung stammt von einer Vase aus der Sammlung der Eremitage in St. Petersburg (Inv. S-6). Die Vase ist abgebildet in: Kat. Brüssel 1993: 237, Nr. 86, oder in: Marschak 1986: Nr. 189.

53 Martha L. Carter in Harper et al. 1978: 61.

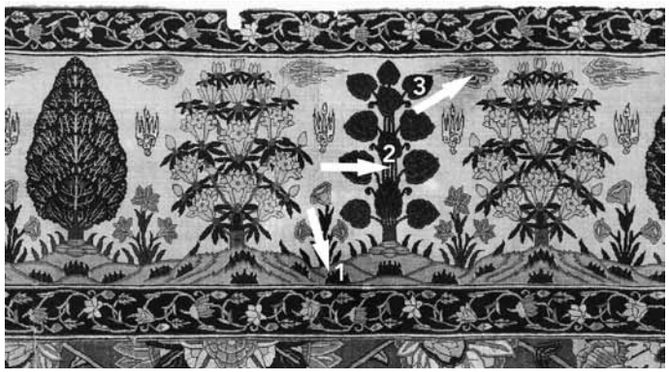


Abb. 41: Darstellung einer Landschaft (1) mit grossen Blütenbäumen (2) und chinesischen Wolkenmotiven (3) in der Bordüre eines Moghul-Gartenteppichs, Kashmir oder Lahore, Indien, ca. 1650. Das Feldmuster dieses Teppichs zeigt ein aus der Vogelschau gesehenes Gartenmuster, ein Gitterwerk mit Palmetten und Rosetten (seiehe Abb. 26), welches mit dem *ak su*-Muster verwandt sein dürfte (siehe dazu das Kapitel «Ein altorientalischer Paradiesgarten). Nach Walker 1997: 111, Abb. 110.



Abb. 42: Darstellung einer Landschaft (1) mit grossen Blütenstauden (2) und Wolken (3). Dieses Musterkonzept könnte aus den Bordüren von Moghul-Teppichen wie Abb. 41 übernommen worden sein. Ausschnitt aus dem Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 84, 1. Hälfte 17. Jh. Dies ist die früheste turkmenische Version eines *alem* mit Moghul-Blumenmusterung, in dem die verschiedenen Elemente wie die Lanschaft und einzelne Blüten noch detaillierter gezeichnet sind als in den etwas späteren Yomut-Stücken mit vergleichbaren *alem* (Abb. 43–45).

solcher Darstellungen sind beispielsweise Szenarien auf römischen Sarkophagen. Dort finden sich dionysische Szenen mit tanzenden und musizierenden Mänaden, denen sowohl die sasanidischen (Abb. 37) als auch die safawidischen Tänzerinnen (Abb. 39) verblüffend ähnlich sind.[54] Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist auch der «Dionysos-Behang» der Abegg-Stiftung (Abb. 135 im Kapitel «Die Ersarï»).[55] Als Wandbehang, vermutlich für ein Bankettzelt in einem herrschaftlichen Garten, zeigt dieser Behang Dionysos und sein Gefolge bei festlichem Gelage bei Wein und Musik.

Auch in der frühislamischen Kunst sind diese tanzenden und musizierenden, nur dürftig bekleideten Hofdamen oder Kurtisanen noch präsent. Wir begegnen ihnen in den omayyadischen Wüstenschlössern der frühislamischen Zeit (8. Jahrhundert) sowohl in der Rundplastik[56] als auch in der Wandmalerei[57]. Auch im samanidischen Samarra sind sie im 9. Jahrhundert immer noch präsent. Dort zeigt eine Wandmalerei im Kuppelsaal des Königspalastes nicht nur zwei sich gegenseitig Wein einschenkende Kurtisanen im sasanidischen Stil (Abb. 38), sondern darunter auch eine Jagdszene mit Hofdamen.[58] In der persischen Kunst konnte sich diese Tradition offensichtlich bis ins 17. Jahrhundert halten, wenn auch nicht mehr ganz so freizügig dargestellt wie noch zu Beginn der islamischen Aera. Die Hofdamen (Mänaden, Bacchantinnen, Kurtisanen) der safawidischen Seidensamte tragen der damalige Mode entsprechend europäisch geprägte Kleidung (Abb. 39 und 40). Was von der Spätantike, der altiranischen Tradition und den frühislamischen Darstellungen geblieben ist, sind die tanzende Körperhaltung, die Weinflaschen und die Anlehnungen an die Jagd.

Zum Ende dieses Exkurses sei nochmals betont, welch kulturelle Tiefe hinter den Gartenlandschaften in den *alem* der *khali* der Yomut und der Qaradashlï steht. Es handelt sich dabei nicht einfach um dekorative Phantasiemuster, sondern um Gartendarstellungen, die auf altorientalische und vor allem altiranische Vorstellungen und Bräuche zurückzuführen sind.

54 Für eine dionysische Szene auf einem römischen Sarkophag siehe Schlesier/Schwarzmeier et al. 2008: 201, Kat. Nr. 53.
55 Für eine farbige Abbildung siehe Schrenk 2004: 26–27, Nr. 1.
56 Hamilton 1959: Tafeln XXXV, LV, LVI; Franz 1984a: Tafel XXXII und XXXIII.
57 Blásquez Martínez 2003, Vibert-Guigue et al. 2007.
58 Herzfeld 1927: Tafel VI. Eine Hofdame (Göttin?) in Begleitung eines Hundes tötet (opfert?) einen Stier.



Abb. 43: *Alem* des Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 153, Mitte 17. Jh. Diese *alem*-Musterung zeigt eine Kombination von Musterelementen der Qaradashlï (Abb. 42) und der Yomut (Abb. 44). Von der Qaradashlï-Musterung stammen die seitlich angehängten Nelken und die Wolken am oberen Rand (Abb. 42/3), von den Yomut die grossen runden Blütenformen im oberen Bereich der Blütenstaude. Die restlichen Elemente sind in beiden Varianten (Qaradashlï und Yomut) die gleichen.

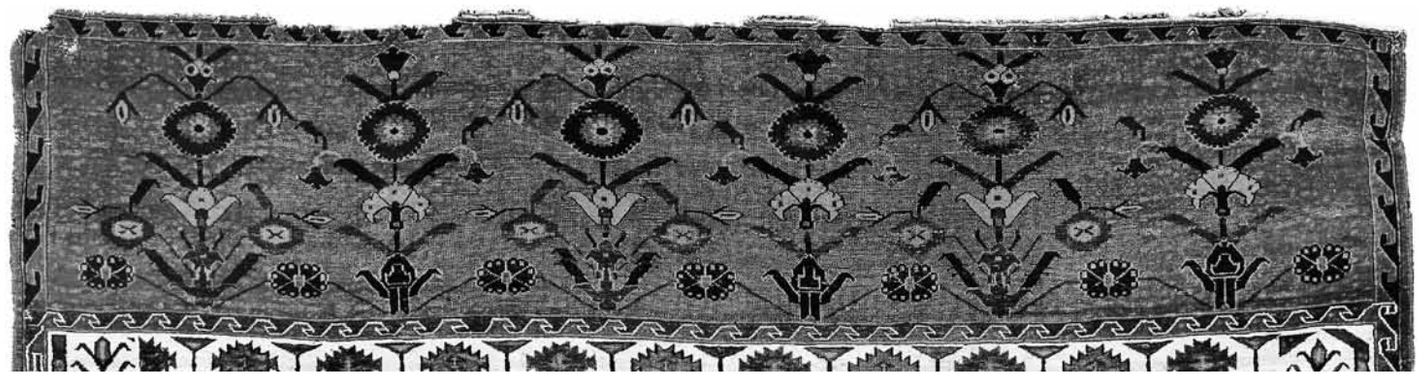


Abb. 44: *Alem* des Yomut-*khali* der Sammlung Concaro, Kat. Nr. 101, Mitte 17. Jh. Verglichen mit der Musterung des *alem* von Kat. Nr. 84 (Abb. 42) sind hier bereits erste Anpassungen an die turkmenische Mustertradition zu beobachten: Die Linie für die Landschaft ist nicht mehr kegelförmig gewellt, sondern nur noch diagonal. Auch die Blüten in der Landschaft sind zu achtblättrigen Rosetten geworden, die Asymmetrie der vergleichbaren Blüten in Kat. Nr. 84 wurde aufgegeben. Es fehlen die Nelkenmotive zwischen den Blütenstauden und die Wolkenmotive.

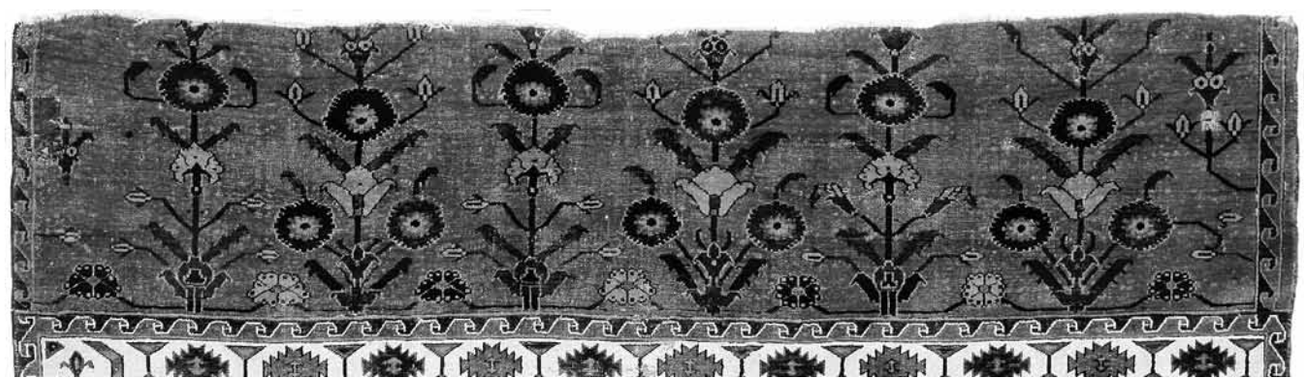


Abb. 45: *Alem* des Yomut-*khali* des Textile Museum Washington, D.C., Kat. Nr. 102, Mitte 17. Jh. Verglichen mit dem Teppich der Sammlung Concaro zeigt dieses Stück eine nochmals vereinfachte Linienführung der Landschaft, und die Knospen der Blütenstauden hängen nicht nach unten, sondern stehen nach oben. Auch die an jeder zweiten oberen grossen Blüte angehängten Blattformen sind nur in diesem Teppich anzutreffen (sowie in der Zeltbandversion des Musters auf Abb. 89). Sonst ist dieses Stück Kat. Nr. 101 sehr ähnlich und dürfte auch dasselbe Alter haben.

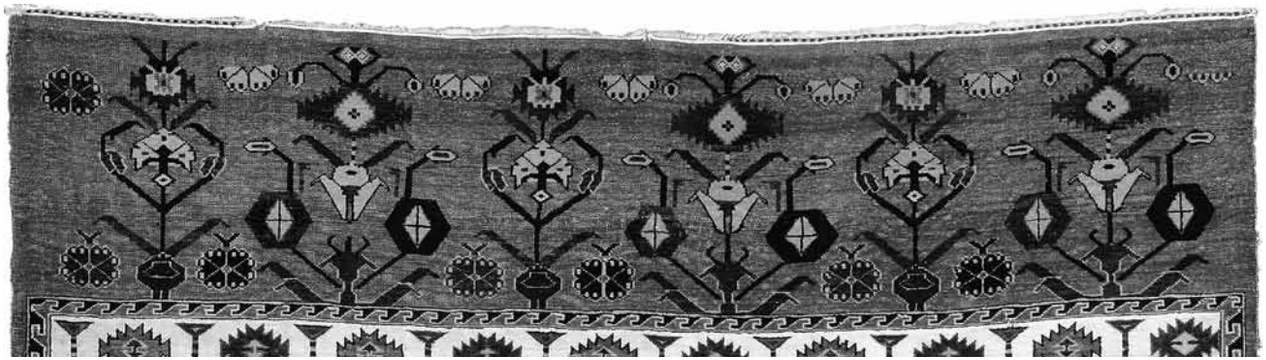


Abb. 46: *Alem* des Yomut-*khali* der Sammlung Tabibnia, Kat. Nr. 103, Ende 17. oder 18. Jh. Hier sind bereits stärkere Stilisierungen des gesamten Blumenmusters zu beobachten. Es fehlen sowohl die Landschaftsdarstellung als auch die Wolken.

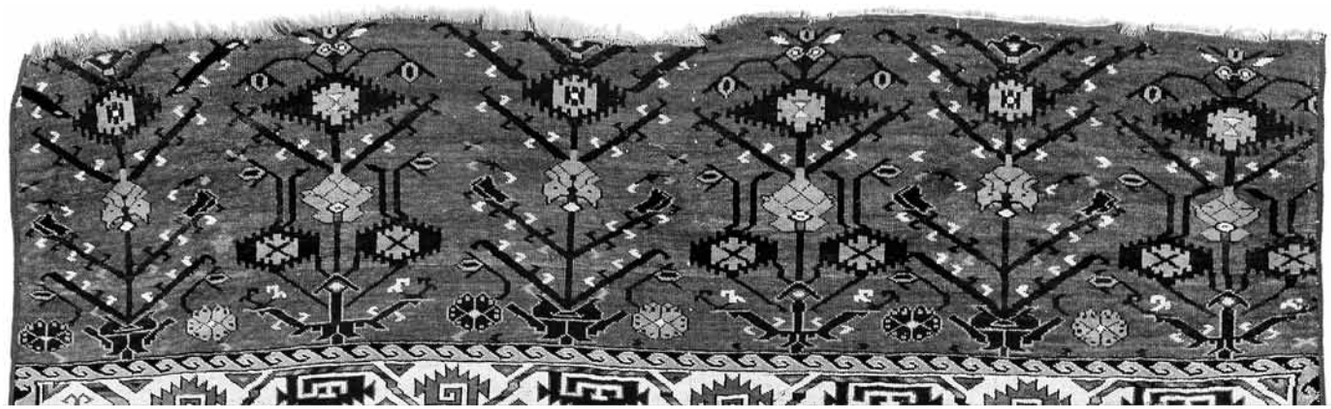


Abb. 47: *Alem* des Qaradashlï-*khali* der Sammlung Wiedersperg, Kat. Nr. 95, 19. Jh. Verglichen mit der Musterung der *alem* von Kat. Nr. 101–103 (Abb. 44–46) sind hier bereits starke Anpassungen an die turkmenische Mustertradition zu beobachten. Es ist zwar noch fast alles an seinem Platz, es fehlen aber die Landschaft und die Wolken. Hinzugekommen sind die vielen kleinen schwarzen und weissen liegenden v-Formen.



Abb. 48: Die *alem* dieses Yomut-*khali* aus der 2. Hälfte des 19. Jh. zeigen das Endstadium des Moghul-Blumenstils bei den Turkmenen. Die gesamte Musterkomposition der *alem* ist reduziert auf einige wenige Elemente der ehemaligen Mohnblume mit integriertem Lotus. Abhanden gekommen sind die Nelken, die Landschaft und die Wolken. Nach Herrmann IX, 1987: Nr. 82.

Dass die mehr oder weniger direkten Vorbilder des turkmenischen Musters eher in der Kunst des islamischen Indiens zu finden sind, erklärt sich vielleicht damit, dass die moghulischen Vorbilder der turkmenischen Tradition bereits etwas näher standen als die von der Spätantike und der sasanidischen Tradition immer noch stark geprägten safawidischen Beispiele.

5. Die «Bausteine» der Gartenlandschaft

5.1 Gartenlandschaften als Bordüren- oder *alem*-Musterung

Wie nahe die Blumenmuster in den *alem* der turkmenischen *khali* den Gartendarstellungen moghulischer Vorbilder kommen, zeigt die Bordüre eines Meisterwerks moghulischer Knüpfkunst des Metropolitan Museum, New York (Abb. 25, 26, 41). Dieser grossformatige Teppich aus Pashmina (Ziegenwolle) zeigt nicht nur extrem starken Vorbildcharakter für den Aufbau des turkmenischen *alem*-Musters, er bestätigt auch die Zusammengehörigkeit der beiden Darstellungsarten von naturalistischer Seitenansicht (Bordüre, Abb. 25) und abstrahierter Vogelschau (Feldmuster, Abb. 26). Beide Darstellungsformen sind schon früh in der Kombination bekannt, das zeigen die elamischen, assyrischen und urartäischen Beispiele mit Lebensbäumen (in Seitenansicht) und von Wasserläufen durchzogenen Gartenlandschaften (aus der Vogelschau).[59]

Die Gartenlandschaft in der Bordüre des Moghul-Teppichs, mit der wir uns hier beschäftigen, zeigt verschiedene Komponenten wie eine Landschaft aus kleinen, schuppenartigen Erhebungen am unteren Rand (Abb. 41/1), grossen und kleinen Blütenbäumen unterschiedlicher Art im mittleren Teil (Abb. 41/2), und chinesische Wolkenmotive (Abb. 41/3), am oberen Rand. Diese «Bausteine» finden wir auch in den *alem* der turkmenischen *khali*, zumindest in den ins 17. Jahrhundert datierten Varianten dieses Musters (Abb. 42).

5.2 Die Darstellung von Landschaft (Abb. 24–36)

Gartenlandschaften wurden schon früh immer wieder auf dieselbe Art und Weise dargestellt, und zwar mit einer an Schuppen erinnernden Struktur. Woher diese Darstellungsart kommt, ist nicht bekannt. Klar ist hingegen, dass sie seit über 4000 Jahren in dieser Form in Gebrauch ist. Abb. 31 zeigt die möglicherweise früheste «schuppenartige» Landschaftsdarstellung dieser Art, eine kegelförmige, geschuppte Erhebung (Felsen, Berg?) in einer Landschaft mit einer Jagdszene.[60] Vermutlich besagt diese kegelförmig geschuppte Erhebung nichts anderes, als dass es sich um eine Szene im Freien handelt, möglicherseise in einem Garten. Fast identische geschuppte, omphalos-artige Kegel finden sich auch 3000 Jahre später noch, beispielsweise im bereits zitierten frühislamischen Wandgemälde im Sitz der samanidischen Kalifen in Samarra (Abb. 38). Auch dort dürfte mit grosser Wahrscheinlichkeit lediglich angedeutet sein, dass es sich um die Darstellung eines Trinkgelages (Bankett) in einem Garten handelt. Der geschuppte Kegel darf als Ideogramm für Landschaft verstanden werden, welches dem Betrachter zeigt, dass es sich um eine Szene unter freiem Himmel handelt.

Der geschuppte «Berg» auf Abb. 31 stammt aus einem akkadischen Rollsiegel aus dem späten 3. Jahrtausend v. Chr. Aus dem frühen 1. Jahrtausend v. Chr. stammt die assyrische Landschaftsdarstellung mit einer grossflächig angewendeten Form der kegelförmigen Schuppen auf Abb. 32. Solche kegelförmigen Schuppen wurden auf den assyrischen Palastreliefs immer wieder zur Darstellung von Landschaft verwendet. Das nächste Beispiel zeigt eine kleine, sasanidische Silberflasche aus dem 7. Jahrhundert (Abb. 33). Auch hier ist eine Gartenlandschaft mit einer Jagdszene dargestellt, und auch hier dienen die kegelförmigen Schuppen zur Darstellung von Landschaft. Desgleichen standen die in einer Landschaft (Garten?) grasenden Flügelpferde auf dem sasanidischen Siedenstoff (Abb. 34) ursprünglich zwischen zwei Reihen von kegelförmigen Schuppen mit kleinen Blümchen. Am oberen Rand des Fragments sind noch deutlich die Hufe der nächsten Reihe von Pferden erkennbar, und zumindest auf dem Original sind am unteren Rand noch knapp die Spitzen der die untere Reihe bildenden kegelförmigen Schuppen sichtbar. Auf der kleinen Abb. 34 sind sie zwar ebenfalls zu sehen, verschwinden aber etwas in den Randschäden des Fragments. Zwei weitere Fragmente mit praktisch identischer Musterung (möglicherweise aus ein und demselben Seidenstoff)

59 Vergl. Abb. 17 und 20 im Kapitel «Ein altorientalischer Paradiesgarten».

60 Für eine Gesamtdarstellung der Szene siehe Abb. 24 im Kapitel «Ein altorientalischer Paradiesgarten».

befinden sich in der Katoen Natie Collection in Antwerpen, und in der Abegg-Stiftung in Riggisberg. Beide bestätigen die Anordnung von jeweils Reihenweise angeordneten Flügelpferden und kegelförmigen Schuppen im Wechsel.[61] Auch auf sogdischen Seidenstoffen sind kegelförmige Gebilde zu sehen, die vermutlich ebenfalls nichts anderes als Landschaft darstellen. Ein weiteres Beispiel mit Landschaftsdarstellungen auf Ikatgeweben und deren geknüpften Musternachahmungen ist auf Abb. 40 im Kapitel «Die Ersarï» abgebildet. Auch in der frühislamischen Wandmalerei aus Samarra steht im Zentrum ein kleiner Schuppenberg (Abb. 38). Das nächste Beispiel stammt, bereits zeitgleich mit den turkmenischen Beispielen, aus dem 17. Jahrhundert. Schliesslich zeigt Abb. 35 einen Ausschnitt aus einem grossformatigen Gartenteppich mit kegelförmigen, Landschaft darstellenden Erhebungen (Schuppen), aus denen grosse Blütenbäume herauswachsen. Auf der Mittelachse des Teppichs sind diese Schuppen zu Medaillons zusammengefasst. Weitere kegelförmige Landschaftsschuppen sind im Feld verteilt.

Auch die leicht gewellten Erhebungen am untere Rand des turkmenischen Gartenmusters (Abb. 42/1, siehe auch Abb. 36) sind nichts anderes als flachgedrückte, kegelförmige Schuppen zur Darstellung von Landschaft, genau wie bei den vorher beschriebenen Beispielen. Das Detail auf Abb. 42 zeigt dies deutlich, denn das Musterdetail hat seine eindeutige Funktion in der Gesamtkomposition: Es stellt «Landschaft» dar. Nicht nur der Vergleich zum moghulischen Bordürenmuster auf Abb. 41 zeigt dies eindrücklich, sondern auch der Vergleich mit Landschaftsdarstellungen in zwei Moghul-Teppichen vom Typ der Nischenmusterung mit eingeschriebener grosser Blütenstaude (Abb. 6 und 7, mit den Landschaftsdetails auf den Abb. 27 und 28). Der eine dieser beiden Teppiche ist ein extrem feines, aus Paschmina auf seidenem Grundgewebe geknüpftes Exemplar aus einer höfischen Werkstatt. Mit etwa 30'300 Knoten pro dm^2 ist dies einer der feinsten Knüpfteppiche jener Zeit. *Khali* der Ersarï haben eine Knüpfdichte von rund 1000 Knoten pro dm^2, die der Yomut 2000 bis 2500). Das andere Moghul-Exemplar ist aus Wolle, stammt aber ebenfalls aus einer Werkstatt, wenn auch nicht aus einer höfischen. Es hat eine Knüpfdichte von ca. 3'000 Knoten pro dm^2. Nach Daniel Walker könnte es sich um eine kostengünstigere Variante des Pashmina-Teppichs handeln.[62] Beide Moghul-Exemplare stammen aus dem 17. Jahrhundert. Die beiden turkmenischen Versionen der Landschaft zeigen Abb. 29 und 30. Unübersehbar treten in diesem Vergleich die Veränderungen von der höfischen zur städtischen Werkstattproduktion in Indien, und weiter zur «Kopie» des Musters auf traditionellen Teppichen Zentralasiens zutage, obwohl auch diese möglicherweise in einer kleinen Werksatt entstanden sind. Es ist vor allem das Exemplar Kat. Nr. 84 (Abb. 42), welches den Moghul-Beispielen in den Details noch näher ist als der *khali* Kat. Nr. 101 (Abb. 44). Der Unterschied zwischen diesen beiden turkmenischen Mustern dürfte wohl mit der bereits besser angepassten, mehr der turkmenischen Tradition entsprechenden Mustervariante von Kat. Nr. 101 (Abb. 44) zu erklären sein. Solange keine weiteren Vergleichsexemplare zu Kat. Nr. 84 vorliegen, muss man sich mit dieser Erklärung zufrieden geben.[63] Ein Vergleich der *alem* der fünf *khali* Kat. Nr. 84, 153, 101, 102 und 103 auf den Abb. 42–46 zeigt, dass sich solche «fremden» Musterdetails bei den turkmenischen Knüpferinnen nicht lange zu halten vermochten. Obwohl die Teppiche vermutlich in kurzer Zeitspanne entstanden sein dürften, sind doch schon erhebliche Veränderungen, d.h. Anpassungen an die turkmenische Tradition, feststellbar.

5.3 Die Blütenstauden der *khali* (Abb. 49–69)

Was in der Musterung der *alem* dieser *khali* als erstes ins Auge springt, sind die in einer Reihe stehenden Blütenstauden. Vor allem bei den älteren Stücken (Kat. Nr. 84, 153, 101, 102, 103 und dem Goguel Stück) wechseln immer zwei unterschiedliche Arten von Blütenstauden ab: Eine etwas komplexer gestaltete mit einer in den Blütenstängel «integrierten» Lotusblüte (Abb. 49, 52 und 54), und eine etwas einfachere mit einer «integrierten» Nelke (Abb. 65–69).[64] Die beiden Arten von Blütenstauden unterscheiden sich aber auch in anderen Punkten, wenn auch nur geringfügig. Dass das Konzept der gereihten

61 Das Stück der Katoen Natie Collection ist abgebidlet in: De Moor 2008: 238; auch in Hali 151, 2007: 88. Das Fragment der Abegg-Stiftung ist bisher unpubliziert.

62 Walker 1997: 90–92.

63 Das Auftauchen von Kat. Nr. 153 stellt diese Aussage etwas in Frage. Es könnte sich auch um stammespezifische Besonderheiten handeln. Kat. Nr. 153 dürfte auf Grund der Ähnlichkeiten zu Kat. Nr. 84 ebenfalls den Qaradashlï zugeordnet werden.

64 Bei den jüngeren Exemplaren ist dies nur noch ausnahmsweise der Fall, so z.B. bei Kat. Nr. 95, wo noch beide Arten von Blütenstauden vorhanden sind.

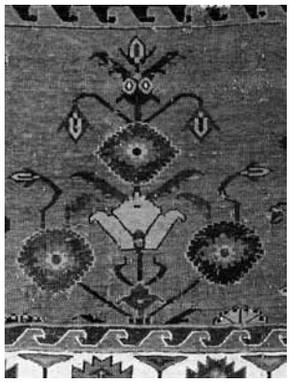


Abb. 49: Blütenstaude aus dem *alem* am Webende des *khali* Kat. Nr. 101. Die angeschnittene Landschaft könnte ein Hinweis darauf sein, dass die Knüpferin sich einer Vorlage bedient hat.



Abb. 50: Mohnblume aus einem Moghul-Teppich (Abb. 4). Die beiden Blüten links und rechts hängen, während die Stiele zu den Knospen hinter den hängenden Blüten empor steigen.

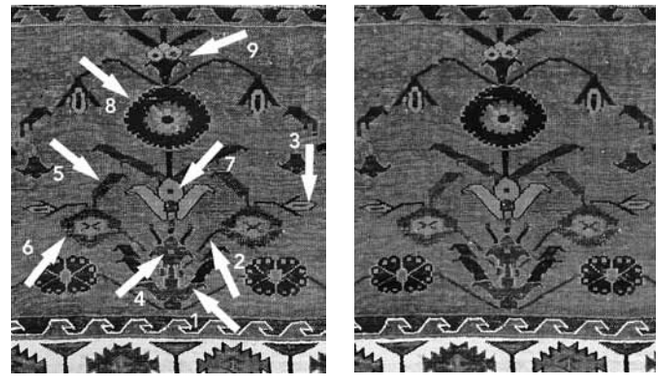


Abb. 51 und 52: Die «Bausteine» der Blütenstaude: (1) Dreidimensionale Blattdarstellungen (siehe auch Abb. 67); (2) aus den dreidimensionalen Blättern herauswachsende Stiele zu den Knospen; (3) Knospen; (4) Verzweigstelle am Hauptstängel mit Ansätzen von Nebenstängeln; (5) Fortsetzung des Stiels zur hängenden Blüte; (6) am Stiel hängende Blüte; (7) integrierte Lotusblüte; (8) grosse, obere Blüte; (9) «Augenknospe» als oberer Abschluss der Blütenstaude.



Abb. 53: Grosse Mohnblume aus dem Nischenteppich Abb. 6. Nach Walker 1997: 91.

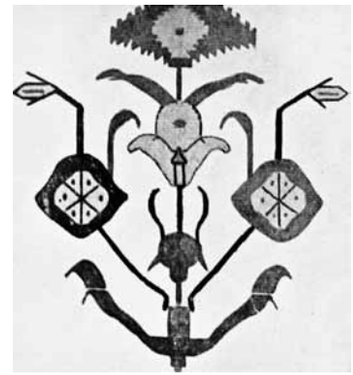


Abb. 54: Blütenstaude mit integrierter Lotusblüte aus dem Goguel-Teppich (vergl. auch Abb. 65 im Kapitel «Die Yomut»). Nach Goguel 1927: 251

Blütenstauden am ehesten auf die Bordüren von Moghul-Teppichen zurückzufüren ist, wurde bereits erwähnt. Safawidische Teppiche mit solchen oder ähnlichen Bordüren sind nicht bekannt.

5.3.1 Die Blütenstaude mit integriertem Lotus (Abb. 49)

Auf den ersten Blick scheint der Aufbau dieser Blütenstaude nur schwer verständlich. Deutlich erkennbar ist aber, dass es sich im Grunde genommen um drei grosse, rosettenförmige Blüten handelt (Abb. 49) die miteinander in Verbindung stehen. Hinzugefügt sind weitere Elemente wie Knospen (Abb. 51/3), eine Art Lotus im Stängel (Abb. 51/7) und ein oberer Abschluss, der an ein Augenpaar erinnert (Abb. 51/9).

Zum besseren Verständnis des Aufbaus der turkmenischen Blütenstaude dienen zwei mogulische Teppichbeispiele: Zum Einen ist dies der Teppich auf Abb. 4 (Ausschnitt Abb. 50), und zum Anderen der extrem feine Nischenteppich auf Abb. 6 (Ausschnitt Abb. 53). Beide zeigen Mohnblumen in unterschiedlicher Form. Während der Teppich des Metropolitan Museum mit kleineren Mohnblumen den Zusammenhang von Blüten und Knospen zeigt (Abb. 50), zeigt die grosse Mohnblume im Nischenteppich (Abb. 53) die V-förmige Stellung der unteren Blätter und den Gesamtaufbau der Blütenstaude. Dass es sich bei den Blumendarstellungen dieser beiden Moghul-Teppiche um Mohn handelt, belegen nicht nur die gezahnten Blätter am Fuss der Pflanze und die Knospenformen, sondern auch die spezifische Blütenform mit den schwarzen Einschlüssen in den roten Blütenblättern im Exemplar des Metropolitan Museum (Abb. 50).[65] Der Aufbau der Moghul-Mohnblume (Abb. 50) besteht aus sechs gezahnten Blättern, aus denen fünf Blütenstiele herauswachsen, an denen drei Mohnblüten und zwei Knospen hängen. Die mittlere Mohnblüte steht aufrecht im Zentrum während die seitlichen Blüten an zuerst gerade aufsteigenden und sich dann wieder nach unten biegenden Stielen hängen. Hinter den beiden seitlich herunterhängenden Mohnblüten windet sich auf jeder Seite ein weiterer Stiel aus den unteren Blättern empor, der sich oberhalb der seitlichen Mohnblüten wiederum nach unten biegt und mit einer hängenden Knospe abschliesst. Zwei weitere gezahnte Blätter, etwas kleiner, hängen an den Stielen zu den Knospen. Etwa in der Mitte des Blumenstängels sitzt ein letztes, wieder etwas grösseres gezahntes Blatt (Abb. 50).

65 Für eine farbige Detailaufnahme des Teppichs mit den Mohnblumen siehe Dimand/Mailey 1973: 150.



Abb. 55: Dreidimensionale Blattdarstellung aus der Umrandung einer Moghul-Miniaturmalerei. Nach Dye 2001: 254, Nr. 89b.

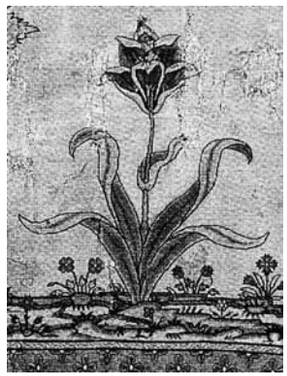


Abb. 56: Dreidimensionale Blattdarstellung auf dem Moghul-Teppich mit Nischenmusterung (Abb. 63) und einer grossen Mohnblume, flankiert von zwei Tulpen.



Abb. 57: Dreidimensionale Blattdarstellung auf dem Yomut *khali* Kat. Nr. 101. Ausschnitt aus Abb. 52.

Diesem Aufbau folgt die turkmenische Blütenstaude (Abb. 49 und 52, 54) weitgehend. Die Basis bilden zwei gegenständige Blätter, die überraschenderweise zweifarbig, nämlich unten grün und oben blau sind und die eine vorerst unverständliche Gliederung in jeweils drei gleichsam ineinander verschachtelte Elemente zeigen: Das unterste ist grün, die beiden darüber angeordneten blau (Abb. 57). Diese Zweifarbigkeit in den untersten Blättern zieht sich wie ein roter Faden durch alle turkmenischen Blütenstauden in Teppichen und Zeltbändern mit diesem Muster. Die Zweifarbigkeit ist selbst noch auf den späten Exemplaren des 19. Jahrhunderts zu sehen.

Wie ist diese Zweifarbigkeit und die verschachtelte Blattform zu erklären? Es scheint sich hier um eine Phänomen zu handeln, welches ein weiters Mal bestätigt, dass es eher die moghulischen und weniger die safawidischen Vorbilder waren, nach denen sich die turkmenischen Knüpferinnen orientiert haben. In überraschend vielen Beispielen moghulischer Pflanzendarstellungen sind die Blätter des Grünwerks so verdreht, dass sowohl die Ober- als auch die Unterseite des Blatts sichtbar sind (Abb. 55, 56). Die Abbildung täuscht so einen dreidimensionalen Effekt vor. Dies ist nun bei weitem viel stärker im moghulischen als im safawidischen Bereich zu beobachten, ja es kann sogar als typisch moghulisch bezeichnet werden. Es ist diese naturalistische, perspektivische Darstellung der Blätter, die von den turkmenischen Knüpferinnen anscheinend nachgeahmt wurden. Ein Vergleich der turkmenischen Blattform mit der Blattform einer Tulpe aus dem Teppich mit einer grossen Nische und darin stehender grosser Mohnblume zeigt dies deutlich (Abb. 56 und 57). Die Tulpe zeigt die soeben beschriebenen Blattformen. Diese sind zum Teil zweiteilig, beziehungsweise dreiteilig und zweifarbig. Die obere Seite des Blatts ist heller, die untere dunkler. Daraus ergibt sich die Zweifarbigkeit. Wenn wir uns nun die turkmenische Form dieser dreiteilig verschachtelten und immer zweifarbigen Blätter ansehen, so scheint dies die plausible Erklärung: Es handelt sich um eine Form der dreidimensionalen Blattdarstellung, die aus dem moghulischen Musterrepertoire entlehnt ist.

Aus diesem speziellen Blattpaar steigt links und rechts in einem Winkel von etwa 45 Grad jeweils ein Stiel empor (Abb. 51/2), der nicht etwa zu einer der grossen Blüten führt, wie man vorerst meinen möchte, sondern, wie beim Moghul-Beispiel in Abb. 50, hinter dieser Blüte empor steigt und in einer Knospe endet (Abb. 51/3). Direkt über den beiden Knospenstielen sitzt eine Verzweigung, ähnlich einer Fleur-de-lis (Abb. 51/4), aus der wiederum zwei leicht geschwungene Stiele herausragen, die dann abrupt abbrechen. Die Weiterführung dieser Stiele dürften die im ersten Moment etwas unverständlich wirkenden, aus den grossen Blüten (Abb. 51/6) seitlich nach oben geschwungenen Formen (Abb. 51/5) sein. Diese rufen zwar den Eindruck von schmalen Blättern hervor, sind aber eher die Fortsetzung der unmittelbar unterhalb abgebrochenen Stiele, an denen die Blüten hängen. Ein Blick auf die Moghul-Mohnblume Abb. 50 hilft, das zu verstehen. Oberhalb dieser Verzweigung steht nun die Lotusblüte (Abb. 51/7), und gleich darüber noch einmal ein Blattpaar ähnlich demjenigen am Fuss der Blütenstaude. Nach einem kurzen Stück Stängel folgt die grosse obere Mohnblume (Abb. 51/8) mit zwei weiteren, nach unten hängenden Knospen und der am oberen Ende alles abschliessenden «Augenknospe» (Abb. 51/9).

In Bezug auf diese Augenknospen war lange nicht klar, dass sie ihren Ursprung in safawidischen Teppiche haben. In solchen Teppichen des 16./17. Jahrhunderts handelt es sich oft um die Abschlüsse

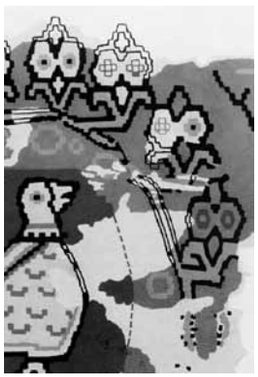


Abb. 58: Teppichfragment mit «Augenknospen». 8./9. Jh. (?). Gefunden in Ägypten. Privatsammlung Washington. Nach Ettinghausen 1959: 97, Abb. 3.



Abb. 59: Seidenwirkerei, islamisches Spanien, 10. Jh. Die Sekundärornamente zeigen Achtpass-Sterne mit angehängten «Augenknospen». Nach Dodds 1992: 224, Nr. 20.

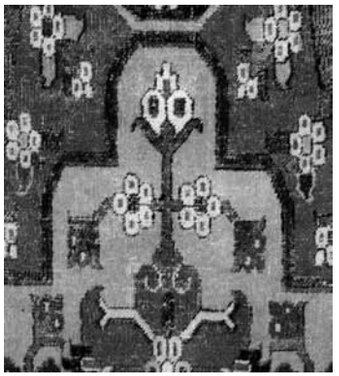


Abb. 60: Gartenteppich, sog. Baumteppich, Khorasan, 17. Jh. Sammlung Orient Stars. «Augenknospen» als Abschlüsse grosser Palmettkonstruktionen. Nach Kirchheim et al. 1993: Nr. 64.



Abb. 61: «Augenknospen» in einem safawidischen Teppich mit Palmetten und Sichelblättern, 17. Jh. The Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.

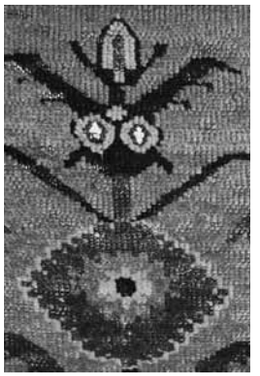


Abb. 62: «Augenknospen» als oberer Abschluss der Komposit-Blütenstaude mit integriertem Lotus. Ausschnitt aus *khali* Kat. Nr. 101.

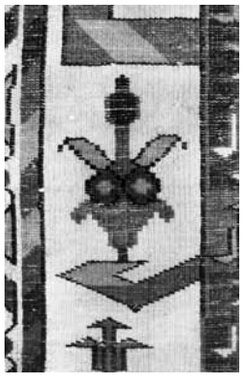


Abb. 63: «Augennospen» im Zeltband mit Komposit-Blütenstauden Kat. Nr. 99.

grösserer Palmettkonstruktionen (Abb. 60) oder um das Ende einer Ranke (Abb. 61). Die grossen safawidischen Gartenteppiche aus Khorasan (auch Baumteppiche genannt), von denen sich jeweils ein schönes Exemplar in den Sammlungen Orient Stars und McMullan befindet,[66] zeigen solche Palmettkonstruktionen mit abschliessenden Augenknospen (Abb. 60). Auch die safawidischen Vasenteppiche aus Kirman zeigen sie immer wieder.[67] Sie sind in ihrer Art den hier besprochenen turkmenischen Beispielen sehr ähnlich. Augenknospen sind aber auch in kaukasischen[68] und moghulischen[69] Teppichen anzutreffen, was angesichts deren Verwandschaft zu den safawidischen Vorbildern nicht erstaunlich ist.

Die frühesten Vorgänger der safawidischen Augenknospen sind aber fast 1000 Jahre älter als die hier angesprochenen safawidischen Beispiele und dürften auf den Ornamentstil der Sasaniden zurückgehen. Ein in Ägypten gefundenes, kleines Teppichfragment (Abb. 58) in «open single-warp knot techique» mit einem Grundgewebe aus Leinen zeigt einen Vogel innerhalb einer Rosette, deren Umrandung aus lauter «Augenknospen» besteht. Obwohl dieses kleine Fragment vermutlich nicht aus Persien selber stammt und auch nicht aus der Zeit der Sasaniden datiert, sondern aus der anschliessenden frühislamischen Epoche, dürfte das Muster auf die sasanidische Tradition zurückzuführen sein. Dasselbe triff zu für das kleine Fragment einer Gold- und Seidenwirkerei aus dem islamischen Spanien (Abb. 59). Auch dieses Fragment zeigt eine Musterung, die auf sasanidische Vorbilder zurückgehen dürfte. Auch hier finden sich Medaillons mit Vögeln, nur dass die «Augenknospen» dieses Mal die Sekundärornamente verzieren (abschliessen), und nicht das Primärmuster mit den Medaillons. Bei den Turkmenen sind die Augenknospen aber vermutlich eine direkte Entlehnung aus der safawidischen Tradition.

Die am unteren Rand integrierten dunkelblauen, sechsblättrigen Rosetten mit zwölf Punkten in den Blättern gehören nicht zur Blütenstaude, sondern zur Landschaft, wo sie an Stelle der kleineren Blumen in den Moghul-Vorbildern stehen (vergl. Abb. 27–30 in diesem Kapitel).

66 Kirchheim et al. 1993: Nr. 64, und McMullan 1965: Nr.26.

67 Ein schönes Beispiel eine solch Vasen-Teppichs ist das Exemplar des Museums für Islamische Kunst in Berlin, abgebildet in Spuhler 1987: 227, Abb. 86; Beselin 2011: 165, Nr. 37, mit Ausschnitten auf Seite 166 und dem Buchumschlag.

68 Kirchheim et al. 1993: Nr. 64, 65.

69 Walker 1997: Abb. 53 (in den Zentren grosser Palmetten), Abb. 81.



Abb. 64: Blütenstaude mit Nelken auf einem safawidischen Seidensamt, Iran, 17. Jh. (Ausschnitt aus Abb. 39). Nach Thompson 2004: Nr. 8.



Abb. 65: Komposit-Blütenstaude mit integrierter Nelke. Ausschnitt aus Kat. Nr. 84, Qaradashlï-*khali*, 1. H. 17. Jh.

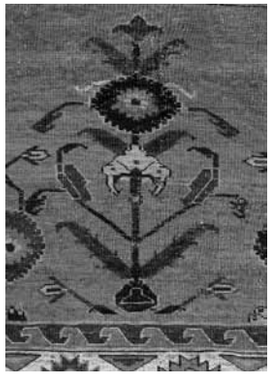


Abb. 66: Komposit-Blütenstaude mit integrierter Nelke. Ausschnitt aus Kat. Nr. 101, (Rückseite) Yomut-*khali*, Mitte 17. Jh.



Abb. 67: Komposit-Blütenstaude mit integrierter Nelke. Ausschnitt aus Kat. Nr. 102, (Rückseite) Yomut-*khali*, Mitte 17. Jh.



Abb. 68: Komposit-Blütenstaude mit integrierter Nelke. Ausschnitt aus Kat. Nr. 103, (Rückseite) Yomut-*khali*, 2. Hälfte 17./18. Jh.

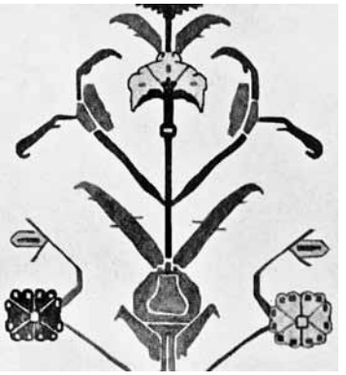


Abb. 69: Komposit-Blütenstaude mit integrieter Nelke (der obere Teil ist abgeschnitten). Zeichnung nach dem Goguel-Teppich (vergl. Abb. 65 im Kapitel "Die Yomut") Yomut-*khali*, 2. Hälfte 17./18. Jh.

In den späteren Versionen des 18. und 19. Jahrhunderts hat sich das Muster erheblich verändert. Die Formen wurden mehr der turkmenischen Mustertradition und ihrer eher geometrischen Formensprache angepasst. Dies zeigen die Abb. 19–23 in diesem Kapitel deutlich.

5.3.2 Die Blütenstaude mit integrierter Nelke

Zwischen den komplexeren Blütenstauden mit integriertem Lotus steht abwechslungsweise jeweils eine einfachere mit integrierter Nelke. Obwohl diese in ihrem Aufbau sehr ähnlich ist, auch dieselben Stilelmente gebraucht, zeigt sie doch abweichende Eigenheiten, die bei den Stauden mit Lotus nicht vorkommen. Das beginnt mit dem untersten, direkt über dem Boden stehenden Teil. Es ist schwer zu sagen, worum es sich dabei handelt (Siehe Abb. 65–69). Dieses rundliche Gebilde wird von zwei oder vier Blättern flankiert, hie und da begleitet von einem Knospenpaar (Abb. 66, 67). Als nächstes folgt ein paarweise angeordnetes Gebilde , welches an die Zangen eines Hummers erinnert (Abb. 66–69). Worum es sich dabei handelt, ist genauso unklar wie beim rundlichen Ornament am Fuss der Phantasiepflanze. Die «Hummerzangen» fehlen allerdings beim ältesten Exemplar, dem Qaradashlï *khali* Kat. Nr. 84 (Abb. 65). Darüber steht dann in den Blütenstiel integriert eine Nelke, aus der wiederum links und rechts ein kleines Blatt mit einer Art Zahnung herausragt. Als nächstes folgt eine grosse Mohnblume, vergleichbar derjenigen bei der Blütenstaude mit integriertem Lotus. Bei der Version mit der Nelke zeigt aber die Mohnblume eine Besonderheit, die der Version mit dem Lotus fehlt: Es sind links und rechts der grossen Blüte kleine Blätter angehängt, die manchmal nach unten (Abb. 66), manchmal nach oben (Abb. 67) zeigen und fast identisch sind mit den kleinen Blättern, die auch an den «Hummerzangen» hängen (Abb. 66). Den oberen Abschluss bildet meist ein kleiner, dreiblättriger Blütenkelch, eine Art fleur-de-lis (Abb. 66, 67).

Nelken sind zwar auch in der Moghul-Kunst Indiens immer wieder anzutreffen,[70] sie sind im safawidischen Persien aber deutlich häufiger. So zeigt ein kleine Gruppe von safawidischen Seidensamten[71] Nelken in einer Form, die den Nelken in den turkmenischen Blütenstauden ähnlich ist (Abb. 65 – 69). Der auf Abb. 64 gezeigte Ausschnitt mit den Nelken stammt aus einem grossen Seidensamt mit der verti-

70 Z.B. Zebrowski 1997: 324, Nr. 360; Goswamy/Fischer 1987: Nr. 31 und 73; Welch et al. 1987: 110, Nr. 16.

71 Weitere, identisch gemusterte Samte desselben Meisterwebers befinden sich u.a. in der Keir Collection in London (Spuhler 1978: 182, Nr. 107) und im Royal Ontario Museums in Toronto, Kanada (Inv. 962.60.1, abgebildet in: Robinson 1982: 56).



Abb. 70: Metallschale, Tang-Dynastie, China, 9. Jh. Museum Rietberg, Zürich. Nach Uldry 1994: 162, Nr. 149.



Abb. 71: Bedruckter Baumwollstoff, Indien, 17. Jh. Nach Ribaud et al. 1995: Tafel 3

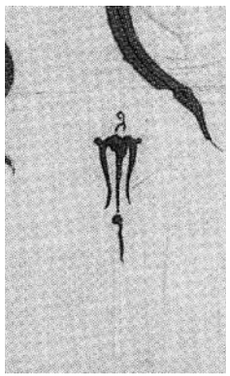


Abb. 72: Wolkendarstellung in der Moghul-Stickerei Abb. 8.

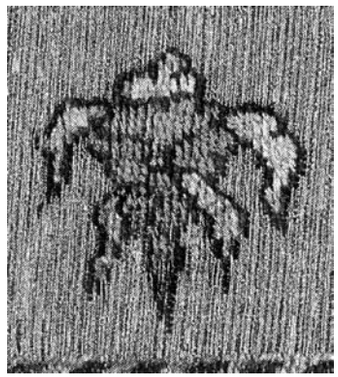


Abb. 73: Ausschnitt aus dem Moghul-Samt Abb. 11.



Abb. 74: Ausschnitt aus der Bordüre eines Moghul-Teppichs. Nach Walker 1997: 83, Abb. 79.

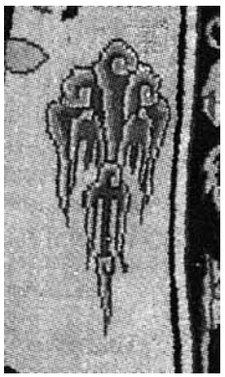


Abb. 75: Ausschnitt aus der Bordüre des Moghul-Teppichs auf Abb. 76 (um 90° gedreht).

kalen Darstellung von drei mal zwei einander zugewandten höfischen Damen in einer Gartenlandschaft mit Nelken, Tulpen und Blütenstauden mit Rosetten (Abb. 39), die auch den Mohnblumen des turkmenischen Musters ähnlich sind. Wie die «Augenknospen» könnten auch die Nelken eher auf einen safawidischen Ursprung zurückgeführt werden als auf einen moghulischen.

5.4 Die chinesischen Wolkenmotive (Abb. 77)

Es mag vielleicht seltsam erscheinen, dass in einem «Nomadenteppich» chinesische Wolkenmotive zu finden sein sollen. Der Vergleich, vor allem aber der Gesamtkontext dieses ungewöhnlichen Musters in der *alem*-Musterung von Kat. Nr. 84 (Abb. 77) lässt aber stark vermuten, dass es tatsächlich Wolkenmotive sind. Es handelt sich dabei nicht um einen Einzelfall. Auch die Mehr-*Gül*-Teppiche zeigen Wolkenmuster, und auch dort handelt es sich um eine Übernahme chinesischer Wolkenmotive, um sog. Wolkenbänder,[72] die als Vorbild gedient haben dürften. Auch dort handelt es sich um ein Motiv, welches bei den Turkmenen sehr selten ist und bald wieder aus deren Muterrepertoire verschwand. Bei Kat. Nr. 84 sind es keine Wolkenbänder, sondern kleine Wolkenfetzen.[73] Chinesische Wolkenmotive sind in der islamischen Welt seit den Eroberungen der Mongolen in Mode gekommen, wo sie ab dem 13. Jahrhundert immer wieder in Erscheinung treten.[74] Kleine Wolkenfetzten sind nun auch in der islamischen Kunst Indiens omnipräsent. Sie stehen in vielen Fällen ganz einfach für den Himmel, oft neben und über grösseren Pflanzen. Der Bordürenausschnitt des Teppichs auf Abb. 76 ist nur eines von unzähligen Beispielen.

Es ist die Form dieser kleinen Wolkenfetzen, die mit grosser Wahrscheinlichkeit das Vorbild der kleinen Motive gewesen sein dürfte, die im *alem* von Kat. Nr. 84 links und rechts oben neben den grossen Blü-

72 Siehe Abb. 71 – 77 im Kapitel «Von der safawidischen Palmette zum turkmenischen *kepse gül*»

73 Daniel Walker beschreibt sie als little cloud wisps, «kleine Wolkenfetzen» (Walker 1997: 88).

74 Ein noch ins 13. Jh. datiertes Beispiel zeigen Komaroff/Carboni 2002: 173, Abb. 201. Viele weitere Beispiele aus dem 14. Jh. finden sich dort.



Abb. 76: Landschaft mit Bäumen, Blumen und Wolken. Bordüre eines Moghul-Teppichs, Kashmir oder Lahore, ca. 1650. Nach Walker 1997: 111, Abb. 110.



Abb. 77: Ausschnitt aus dem *khali* Kat. Nr. 84: Darstellung von Wolkenmotiven nach moghulischem (chinesischem) Vorbild. 1. Hälfte 17. Jh.

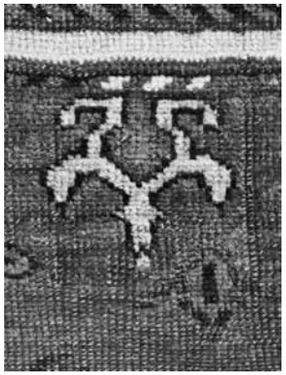


Abb. 78: Ausschnitt aus Abb. 76. Stark stilisierte turkmenische Wolkendarstellung auf dem *khali* Kat. Nr. 84.

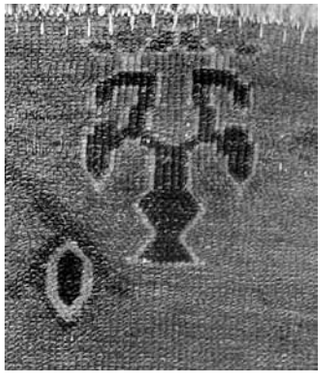


Abb. 79: Ausschnitt aus Abb. 43. Stark stilisierte turkmenische Wolkendarstellung auf dem *khali* Kat. Nr. 153.

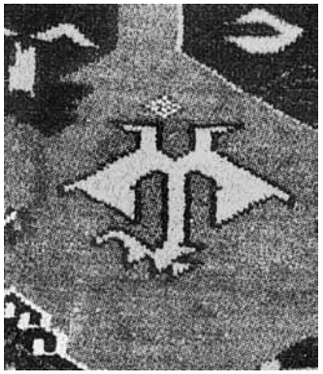


Abb. 80: Ausschnitt aus Kat. Nr. 168 turkmenische Wolkendarstellung im Feld des Ballard Mehrgül-Teppichs.

tenbäumen platziert sind (Abb. 77). Vergleicht man das turkmenische Motiv Abb. 77 mit den chinesischen Wolkenmotiven Abb. 70–75, so ist eine Ähnlichkeit nicht von der Hand zu weisen. Hinzu kommt, dass das Motiv sehr selten ist, vielleicht sogar als eines der seltensten Motive im turkmenischen Teppich überhaupt zu bezeichnen ist. Kommt es doch in dieser Form nur gerade in vier Teppichen vor: Den *khali* Kat. Nr. 84 und 153 (Abb. 78 und 79) und dem von der Musterung her verwandten Goguel-Teppich, dort aber bereits nicht mehr im *alem* neben den Blütenbäumen, sondern zu Beginn des Feldes in der ersten Reihe von Sekundärmotiven (siehe Abb. 64 im Kapitel «Die Yomut»). In einem vierten Teppich, Kat. Nr. 168, dem Ballard Mehrgül-Teppich, erscheint eine bereits abgeänderte Form dieses kleinen Motivs (Abb. 80),[75] die aber vermutlich ebenfalls auf das hier besprochene Wolkenmotiv (Abb. 78) zurückzuführen sein dürfte.

Das andere turkmenische Wolkenmotiv in den Mehrgül-Teppichen, welches dort als «Wolkenband-*gül*» bezeichnet wird, ist zwar ebenfalls sehr selten, es konnte sich aber länger halten und ist auch auf mehr Teppichen bekannt als die diskutierten «Wolkenfetzten».

Das Wolkenmotiv einer vergoldeten und versilberten Bronzeschale der Tang Dynastie Chinas (9. Jh.) aus der Sammlung des Museums Rietberg in Zürich (Abb. 70) zeigt die Nähe der chinesischen Vorbilder. Es vermittelt auch einen Eindruck, wie lange sich solche Motive in der islamischen Welt in fast unveränderter Form erhalten haben.

75 Für eine komplette Abbildung des Ballard-Teppichs siehe S. ?, Abb. 5, für eine farbige Abbildung siehe Mackie/Thompson 1980: 146, Nr. 62. Die beiden kleinen, roten Motive erscheinen auch dort als Paar, stehen aber auf der Abbildung auf dem Kopf leicht oberhalb der Mitte des Teppichs.



Abb. 81: Stilisierte Blütenstaude im Moghul-Blumenstil. Ausschnitt aus dem *khali* Kat. Nr. 101, *alem* am Webende. Mitte 17. Jh.



Abb. 82: Stilisierte Blütenstaude im Moghul-Blumenstil. Ausschnitt aus dem *aq yüp* Kat. Nr. 99. 2. Hälfte 17. Jh.









Abb. 83 – 86: Die Mohnblume am oberen Ende veränderte sich vom 17. zum 19. Jahrhundert auf den Zeltbändern zu einem immer stärker geometrisierten Muster, bis sie schliesslich ganz aufgegeben wurde (Abb. 86). Das Blumenmuster hat sich der traditionellen Zeltbandornamentik im Verlaufe der Zeit immer mehr angepasst. Die runden Formen sind eckigen Formen gewichen und das Muster hat sich der Breite des Bandes angepasst.
Abb. 82: Nach Hali 58, 1991: 154, 18. Jh.; Abb. 83: Kat. Nr. 100, 18. Jh.; Abb. 84: Nach Spuhler/König/Volkmann 1978: Nr. 81, 19. Jh.; Abb. 85: Privatsammlung, 2. Hälfte 19. Jh.

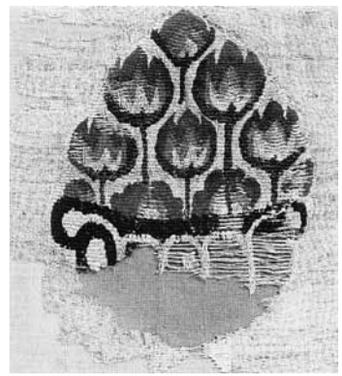


Abb. 87: Lotusblüten in einem Körbchen. Koptische Wollwirkerei, Fragment, 7./8. Jh. Gefunden in Achmim. Musée d'art et d'histoire, Genève (Inv. D 886).
Nach Martiniani-Reber et al. 1991: 27, Kat. Nr. 152.

6. Die Zeltbandversionen des Moghul-Blumenmusters

Ob die turkmenische Blütenstaude im frühen 17. Jahrhundert etwa zeitgleich auf den Teppichen und den Zeltbändern vom moghulischen Vorbild übernommen wurde, ist nicht sicher.

Das Zeltband Kat Nr. 99 (Abb. 82 und 89) dürfte eine Auftragsarbeit eines bedeutenden Stammes- oder Klanführers (*Khans*) gewesen sein, der für sein Empfangszelt eine besonders luxuriöse Ausführung anfertigen liess. Die damals «modernen» Blumenmotive der *khali* vom Typ wie Kat Nr. 101 und 102 (Abb. 81)könnten dabei als Vorlage gedient haben.

Nomadische Fürsten verwendeten schon im 6. Jahrhundert luxuriöse, mit Seidenstoffen behängte Empfangszelte mit goldenen «Pfauenthronen» und allem erdenkbaren Luxus der damaligen Zeit. Vor allem die Übernahme städtisch/höfischer Kultur durch diese Nomaden wird u.a. von Peter Andrews beschrieben.[76] Dass auch die turkmenischen Stammesführer auf Luxus, wenn auch in bescheidenerem Ausmass, nicht verzichtet haben, liegt auf der Hand. Simpsons Zeichnung des Empfangszelts eines Khans der Sarïq aus dem späten 19. Jahrhundert, ausgestattet mit einem luxuriösen *ensi* und einem darüber angebrachten Baldachin zeigt ein vermutlich letztes Relikt dieser altorientalischen Art der Repräsentation von Herrschaft.[77]

Bei der Zeltbandversion des Blumenmusters treffen wir zudem auf zwei unterschiedliche Varianten. Bei der ersten bilden kleine Blüten (Lotus?) den obere Abschluss (Abb. 83–86). In gewissen Fällen ersetzen diese kleinen Blüten sogar die grosse Mohnblume (Abb. 85 und 86). Sehr ähnliche kleine Blüten (Lotus?) zeigt eine spätantike (koptische?) Wirkerei aus Ägypten (Abb. 87). In der zweiten Variante bleibt die obere Mohnblume immer erhalten, sie wird aber schon früh zum Rhombus mit seitlich angehängten kleinen Blättern (Abb. 90 – 93). Das ist auch schon bei der frühesten Version des Musters auf dem Band

76 Andrews 1999: 135–138. Dort wird der Besuch einer byzantinischen Gesandtschaft beschrieben, die im Jahr 568 unter der Führung eines gewissen Zemarchos bei Dizaboulos (Istemi) den damaligen Khan der Türk in den Bergen im Gebiet nördlich von Kucha (Tarimbecken) besuchten. (Siehe auch Menander: 111–126)

77 Siehe Abb. 1 im Kapitel «Der turkmenische *ensi*».



Abb. 88: Stilisierte Blütenstaude im Moghul-Blumenstil. Ausschnitt aus dem *khali* Kat. Nr. 102 (Rückseite). Mitte 17. Jh.



Abb. 89 Stilisierte Blütenstaude im Moghul-Blumenstil. Ausschnitt aus dem *aq yüp* Kat. Nr. 99. 17. Jh.









Abb. 90 – 93: Die bereits im *aq yüp* Kat. Nr. 99 leicht stilisierte Mohnblume mit den seitlich angehängten Blättern veränderte sich im 18. und 19. Jahrhundert fast noch stärker als die Variante ohne die angehängten Blätter (Abb. 83–86). Erstaunlich ist, dass sich beide Formen (Abb. 82 und 89) des frühen Zeltbandes bis ins späte 19. Jh. erhalten haben. Abb. 90: Privatsammlung, 18./19. Jh.; Abb. 91: Privatsammlung, 19. Jh.; Abb. 92: Nach Dienes/Reinisch 2001: Nr. 225, 19. Jh. Abb. 93: Privatsammlung, 2. Hälfte 19. Jh.

Kat. Nr. 99 so (Abb. 89). Diese kleinen Blätter sind auch in der Version der *khali* vorhanden, und dies ebenfalls schon bei den frühen Beispielen (Abb. 88). Die spätesten Formen beider Zeltbandversionen sind sehr gedrängt und überladen, und wären ohne die Zwischenstufen (Abb. 83–86, und 90–93) kaum noch als Blütenstauden nach moghulischem Vorbild zu erkennen. In den *alem* der *khali* kam es nie zu einer so gedrängten Form.

Es ist auch bemerkenswert, dass das Blumenmuster auf den Zeltbändern im 18. und 19. Jahrhundert eine stärkere Verbreitung fand als in den Teppichen.[78] Wie es dazu kam, ist ungeklärt. Vielleicht sind es die ähnlichen Baumformen, die als typische Zeltbandornamente bezeichnet werden können, die diese Entwicklung unterstützten. Die stilisierten Baummuster der Zeltbänder (vergl. z.B. Abb. 29 im Kapitel «Die Teke») sind auf Teppichen nie zur Anwendung gekommen. Andererseits ist die Blütenstaude in der Form, wie sie auf den Teppichen erscheint, nicht gerade geeignet für die schmalen Zeltbänder und hat deswegen auch Anpassungen hinnehmen müssen. Erstaunlich ist ausserdem, dass die Zeltbandversion des Blumenmusters (Abb. 94–96) in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, vielleicht auch schon früher, wieder in die *alem* der Teppiche zurückgekehrt ist, und zwar in der typischen Form des Zeltbandmusters (Abb. 97 und 98). Das ist auf Grund der Details des Musters wie den seitlich hinzugfügten Sternformen deutlich nachweisbar. Eine der beiden frühen Versionen des Zeltbandmusters zeigt bereits diese Sterne (Abb. 89), während sie in den *alem* der Teppiche fehlen, zumindest bis zum Zeitpunkt, als die Zeltbandmuster in die *alem* der Teppiche zurückkehrten. Was der Grund dafür sein könnte, ist unklar. Vielleicht war es einfach nur ein Austausch von Mustern, wie er vor allem im späten 19. Jahrhundert oft zu beobachten ist: Praktisch alles wurde für alles verwendet, indem zum Beispiel alte, und auch typische Bordürenmuster wie das der Hauptbordüre der Salor *kahli*, zum Feldmuster mutierten.[79]

78 Siehe Vergleichsstücke zu Kat Nr. 99. Es sind 20 Teppiche und 23 Bänder mit diesem Blumenmuster publiziert, wenn auch die Mehrheit davon nur in der Spätform.

79 Siehe Thompson 2008: 146, plate 36, ein kleiner Teppich der Teke.







Abb. 94–96: Diese Version des Blumenmusters auf Zeltbändern wurde in der 2. Hälfte des 19. Jh. wieder auf die *alem* von Teppichen übertragen (Abb. 97 und 98).
Abb. 94: Privatsammlung, 18./19. Jh.; Abb. 95: Privatsammlung, 19. Jh.; Abb. 96: Nach Dienes/Reinisch 2001: Nr. 225, 19. Jh.

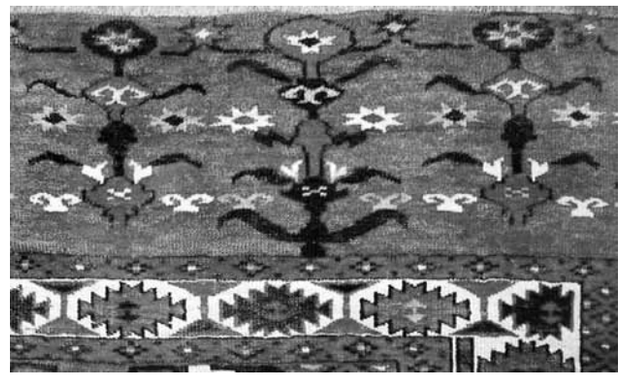


Abb. 97: Diese stilisierte Form des Blumenmusters mit den angehängten achtstrahligen Sternen ist eine eindeutige Übernahme aus dem Bereich der Zeltbandmuster. Im 19. Jh. wurde das Blumenmuster der Zeltbänder offensichtlich wieder auf die *alem* der *khali* zurück übertragen. Ausschnitt aus einem *khali* mit *kepse gül*-Feldmusterung, 2. H. 19. Jh. Privatsammlung.



Abb. 98 Stark stilisierte Blütenstaude im Moghul-Blumenstil. Ausschnitt aus einem *khali* mit c-*gül* Feldmusterung, 2. Hälfte 19. Jh. Nach Besim 2, 1999: Nr. 61.

7. Zusammenfassung

Die im safawidsichen Persien des frühen 17. Jahrhunderts so beliebt gewordenen Blumen- und damit verbundenen Gartenmuster haben nicht nur in die umliegenden Regionen wie das osmanische Anatolien, Armenien, den Kaukasus, vor allem aber das moghulische Indien ausgestrahlt, sondern, wie nicht anders zu erwarten, auch ins benachbarte Turkmenengebiet in Zentralasien. Die Folge davon ist eine Gruppe von Teppichen und einem Zeltband mit einer für turkmenische Verhältnisse ungewöhnlich «naturalistischen» Gartenlandschaft in den *alem*. Die Turkmenen kopierten dabei aber nicht einfach ein Muster, sondern kreierten etwas Neues, ihrer Tradition Angepasstes. Es entstand ein Muster aus mehrheitlich moghulischen (sowie einigen safawidsischen) Elementen. Die trotz aller Anpassung unvermeidlich gebliebene Fremdartigkeit in der turkmenischen Tradition hat dem Muster allerdings nur geringen Erfolg beschert. Obwohl in relativ bescheidenem Ausmass, so blieb es doch bis ins späte 19. Jahrhundert in Gebrauch.

Im frühen 17. Jahrhundert eingeführte Muster aus Persien können aber auch äusserst erfolgreich sein, das zeigt das Beispiel des *kepse gül*. Es wurde im 19. Jahrhundert bei den Yomut zu einem der beliebtesten turkmenischen Muster. Das turkmenische Moghul-Blumenmuster ist jedoch trotz seines mässigen Erfolgs ein ungewöhnlich schönes und komplexes Ornament. Es zeigt auf eindrückliche Art und Weise, wie vielschichtig die Übernahmen von Fremdmustern bei den Turkmenen sein können und wie schnell sich diese «neu» eingeführte Muster verändern. Das *chuval gül*, das Feldmuster der *khali* mit den Gartenlandschaften in den *alem*, ist dagegen ungleich älter. Es hat sich über die Zeit viel weniger verändert und ist in den letzten 300–400 Jahren relativ stabil geblieben. Dies wiederum ist typisch für frühe Muster und ist in der Regel ein Hinweis auf ein hohes Alter. Solche Muster sind auch bei allen turkmenischen Gruppen fast identisch. Neben dem *chuval gül* sind das *ak su*-Muster und das *ensi*-Muster weitere Beispiele.

Mit dem Moghul-Blumenmuster in den *alem* der yomutischen *kahli* haben wir es aber eindeutig mit einem Muster aus dem 17. Jahrhundert zu tun. Diese Formen haben früher nicht existiert, obwohl es Blumenmuster schon vor dem 17. Jahrhundert gab. Die starken Veränderungen des Musters im Verlaufe der vergangenen 300 Jahre sprechen eindeutig gegen vergleichbar hohes Alter wie dasjenige des *ak su*- oder des *ensi*-Musters.

Diese Publikation wurde ermöglicht durch

Lotteriefonds Basel-Landschaft
Lotteriefonds Basel-Stadt
Freunde des Orientteppichs, Basel

Zusätzliche Unterstützung wurde gewährleistet von

Silvia und Jörg Affentranger, Muttenz
Dr. Albert Gabbaï, Genf
Elly und Jean-Pierre Gersbach, Basel
Marie und George Hecksher, San Francisco
Marion und Hans König, Minusio
Antje und Prof. Dr. Dieter Ladewig, Bettingen
Fritz Langauer, Wien
Caroline McCoy Jones, Reno
Nancy Jeffries und Kurt Munkacsi, New York
Kristal Hale-Murray und Thomas Murray, Mill Valley
Amie und Michael Rothberg, Mill Valley
Hans Christian Sienknecht, Hamburg
Dr. Arch. Ignazio Vok, Padua
Marshall und Marilyn R. Wolf

Schutzumschlag
Qaradashlï-*khali* Kat. Nr. 84, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

Frontispiz
Khalil Shirin, eine junge Teke-Frau in vollem Ornat mit Silberschmuck und Kopfüberwurf *jirpy*. Siehe auch Frontispiz in Band 2.
Foto: Pavel Lassar, frühe 1880er-Jahre.
©Russisches Ethnografisches Museum, St. Petersburg.

Diese Publikation erscheint anlässlich des vierzigjährigen Jubiläums des Vereins «Freunde des Orientteppichs, Basel».
Herausgegeben von Jürg Rageth
Deutsche Auflage 200 Exemplare
Englische Auflage 300 Exemplare

©2016 Freunde des Orientteppichs, Basel und Jürg Rageth,
sowie die Sammler und die Autoren
E-Mail: fdo@rageth.com

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil dieser Publikation darf ohne Erlaubnis des Inhabers des Copyrights reproduziert werden, weder elektronisch noch mechanisch, inkl. Fotokopien.

Gestaltung, Satz und Lithos: Jürg Rageth

Farbfotografie:
Otello Damonte, ©David Reuben, London: Kat. Nr. 20, 27, 31, 48, 49, 73, 87
Alexander Laurenzo, ©Museum Fünf Kontinente, München: Kat. Nr. 107
Jürg Rageth, Basel: Kat. Nr. 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 30, 353, 36, 38 39, 41, 42, 47, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 74 75, 76, 77, 78, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 99, 100, 101, 104, 106, 110, 111, 112, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 127
Don Tuttle, Emeryville: Kat. Nr. 1, 2, 8, 9, 15, 16, 17, 33, 37, 45, 54, 58, 71, 95, 96, 98, 105, 118, 109, 116, 122, 128
©Galleria Moshe Tabinia, Milano: Kat. Nr. 103
©textile-art, London: Kat. Nr. 32
©Russisches Ethnografisches Museum, St. Petersburg: Kat. Nr. 14, 40, 43, 44, 59, 65
©The Textile Museum, Washington D.C.: Kat. Nr. 28, 102

Kartographie: Klaus Kühner, huettenwerke.de

Druck: Abächerli Media AG, Sarnen
Gedruckt auf Magno Satin, matt, weiss, 150 gm^2
Einband: Buchbinderei Burkhardt AG, Mönchaltdorf
Printed in Switzerland