

Anatolische Teppiche aus Bistritz/Bistrița

Die Sammlung der Evangelischen Stadtkirche A. B.
im Germanischen Nationalmuseum

GERMANISCHES
NATIONAL
MUSEUM



Anatolische Teppiche aus Bistritz/Bistrița

Die Sammlung der Evangelischen Stadtkirche A. B.
im Germanischen Nationalmuseum

Herausgegeben von

Anja Kregeloh

Mit Beiträgen von

Stephanie Armer

Eva Hanke

Anja Kregeloh

Birgit Schübel

Oana Sorescu-Iudean

Ágnes Ziegler

Verlag des Germanischen
Nationalmuseums, Nürnberg 2023

Ein Forschungsmuseum der



GERMANISCHES
NATIONAL
MUSEUM

Für die finanzielle Förderung des Projekts »Frühneuzeitlicher Orienthandel und siebenbürgisch-sächsische Identitätsbildung. Die osmanischen Teppiche der evangelischen Stadtkirche A. B. in Bistritz/Bistrița (Rumänien) im Germanischen Nationalmuseum« sowie der Abschlusspublikation danken wir herzlich der

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft

Für die finanzielle Unterstützung der Abschlusspublikation danken wir der

RAO
RUDOLF-AUGUST OETKER
STIFTUNG

Inhalt

4	Vorwort Daniel Hess	Bestandskatalog der Teppiche Anja Kregeloh, Eva Hanke
8	Lange Reise mit sicherer Ankunft – Grußwort Horst Göbbel	131 Hinweise zum Katalog
13	»Von unschätzbarem Kunstwert«. Anatolische Teppiche aus Siebenbürgen als Forschungsgegenstand Anja Kregeloh	133 Kleingemusterter Holbein-Teppich. Kat. 1 140 Lotto-Teppiche. Kat. 2 – Kat. 15 184 Bellini-Teppiche. Kat. 16 – Kat. 17 195 Stern-Uschaks. Kat. 18 – Kat. 20 207 Vogel-Teppiche. Kat. 21 – Kat. 23 218 Siebenbürger Doppelniischen- und Medaillon-Teppiche. Kat. 24 – Kat. 34 251 Siebenbürger Säulen-Teppiche. Kat. 35 – Kat. 44 281 Siebenbürger Nischen-Teppiche. Kat. 45 – Kat. 55
30	»Mit tepichtenn geziret«. Anatolische Teppiche als Handelsgüter und Repräsentationsobjekte in Siebenbürgen Stephanie Armer, Oana Sorescu-Iudean	312 Konkordanz
53	»Unsere alten Kirchenteppiche«. Anatolische Teppiche und ihre Verwendung im Kirchenraum in Bistritz und Kronstadt Stephanie Armer, Ágnes Ziegler, Anja Kregeloh	315 Material und Technik Eva Hanke
74	Gebrauchsspuren und Reparaturen. Teppiche als Zeitzeugen und historische Dokumente Eva Hanke	Anhang
92	Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol. Zur Geschichte der Bistritzer Teppichsammlung vom 19. Jahrhundert bis 1952 Stephanie Armer	331 Quellenverzeichnis 333 Literaturverzeichnis 354 Personenregister 357 Ortsregister
105	Der Bistritzer »Tresor« in den Heimatgedenkstätten. Das Germanische Nationalmuseum als Treuhänder Anja Kregeloh	360 Impressum
115	Schätze aus Silber und Gold. Die Vasa Sacra aus Bistritz im Germanischen Nationalmuseum Birgit Schübel	

Seit seiner Gründung im Jahr 1852 hat das Germanische Nationalmuseum den Auftrag, die Zeugnisse der Geschichte und Kultur, Kunst und Literatur aus dem deutschen Sprachraum wissenschaftlich zu erforschen, zu sammeln, zu bewahren und der Öffentlichkeit zu erschließen. Aufgrund seiner wechselvollen Geschichte und der vom 12. bis zum 19. Jahrhundert kontinuierlichen Besiedelung durch deutsche Zuwanderer hat auch das im südöstlichen Karpatenbogen gelegene Siebenbürgen Anteil am kulturellen Erbe des deutschen Sprachraums. Mit den großen Einwanderungswellen gelangten nicht nur verschiedene Volksgruppen mit ihren Traditionen nach Transsilvanien, im europäisch-osmanischen Grenz- und Transitraum entwickelten sich über Jahrhunderte eine kulturelle Vielfalt und eine Koexistenz verschiedenster Minderheiten, die charakteristisch für die europäische Migrationskultur sind, politisch wie militärisch aber beständig bedroht waren. Als ein wichtiges Zeugnis des kulturellen Austauschs sind in den Siebenbürger Kirchen bedeutende Sammlungen der ab dem 15. Jahrhundert für den Export nach Europa hergestellten anatolischen Teppiche erhalten geblieben. Die zunächst als kostbare Status- und Repräsentationsobjekte erworbenen Teppiche hatten ab dem 16. Jahrhundert eine wichtige Funktion bei kirchlichen Zeremonien wie Hochzeiten, Begräbnissen oder Jahresgedächtnissen. Erst ab dem späten 19. Jahrhundert kamen die Teppiche dauerhaft in die Siebenbürger Kirchen und dienten dort mit ihren unfigürlichen Mustern als idealer Schmuck der seit der Reformation dem evangelisch-lutherischen Bekenntnis folgenden Gotteshäuser und wurden auf diesem

Weg schließlich sogar Bestandteil des Kirchenschatzes. Kunstgegenstände der lutherischen Kirchen Siebenbürgens waren auf der Pariser Weltausstellung im Jahr 1900 eine Attraktion und beförderten zudem das gerade wachsende Interesse des Kunsthandels an den Siebenbürgischen Teppichen. Diese galt es in der Folge als spezifisch regionales Kulturerbe jedoch zu bewahren. Zu einer ersten Bestandsaufnahme kam es allerdings erst in den 1930er Jahren in Bistritz (rum.: Bistrița, ung.: Beszterce), die über 80 Jahre lang die Grundlage jeder weiteren wissenschaftlichen Beschäftigung geblieben ist. Die im Zuge des Zweiten Weltkriegs erfolgte Evakuierung der Teppiche aus Siebenbürgen und die politischen Wirren des Kalten Kriegs verhinderten eine neue wissenschaftliche Auseinandersetzung.

Es ist deshalb mehr als erfreulich, dass die am Germanischen Nationalmuseum verwahrten Teppiche im Rahmen des interdisziplinären Forschungsprojekts »Frühneuzeitlicher Orienthandel und siebenbürgisch-sächsische Identitätsbildung. Die osmanischen Teppiche der Evangelischen Stadtkirche A. B. in Bistritz/Bistrița (Rumänien) im Germanischen Nationalmuseum« in den Jahren 2017 bis 2020 neu untersucht werden konnten. Die Einbettung in das DFG-geförderte Schwerpunktprogramm 1981 »Transottomanica. Osteuropäisch-osmanisch-persische Mobilitätsdynamiken« ermöglichte in Ergänzung zur ausschließlich kunsthistorisch-kunsttechnologischen Untersuchung auch die besondere Berücksichtigung transosmanischer Verflechtungen und Interaktionsfelder im Hinblick auf mobile Akteure und Warenströme mit dem damit verbundenen

Wissenstransfer. Für die Erforschung der Bistritzer Teppiche bedeutet dies, nicht nur nach der interkulturellen Mobilität der Luxusgegenstände sowie nach Herstellungsarten und künstlerischen Einflüssen, sondern ebenso nach Handelsrouten und Verwendungskontexten sowie sich wandelnden sozialen Bedeutungszuschreibungen der Teppiche zu fragen. Das Projekt dokumentiert damit sowohl die im Laufe der Jahrhunderte veränderte Funktion der historischen Artefakte bis zu ihrer Musealierung im 20. Jahrhundert als auch den Austausch über weite geografische Räume und unterschiedliche Kulturen. Wir werden Zeuge eines bemerkenswerten kulturellen Transformationsprozesses, in dessen Verlauf sich westanatolische Exportteppiche zu identitätsstiftendem siebenbürgischen Kulturgut verwandelten und schließlich auf der Flucht vor der heranrückenden Roten Armee 1944 ihren Weg nach Deutschland fanden.

Für das Forschungsprojekt wurde eine repräsentative Auswahl aus den 55 überlieferten Teppichen kunsthistorisch und kunsttechnologisch eingehend untersucht. Erwiesen sich dabei die Teppiche selbst als historische Zeugnisse, indem sie durch Gebrauchsspuren, Reparaturen und Umarbeitungen ihre wechselhaften Funktions- und Bedeutungszuweisungen dokumentieren, erbrachte die Analyse der schriftlichen Quellen der Kirchengemeinde und der Stadt Bistritz neue Einsichten zu Fragen nach Besitz und Verwendung der Teppiche von der Frühen Neuzeit bis in das 20. Jahrhundert. Projekt und vorliegende Publikation behandeln eine der größten geschlossen erhaltenen Sammlungen anatolischer Teppiche, die sich bis zur Evakuierung Nordsiebenbürgens im Jahr 1944 in der Evangelischen Stadtkirche A. B. in Bistritz befand und seit 1952 zusammen mit weiteren Objekten aus dem Kirchenschatz als Leihgabe der Kirchengemeinde im Germanischen Nationalmuseum verwahrt wird.

Die meisten Teppiche der kunsthistorisch herausragenden Sammlung werden zum ersten Mal der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die Publikation enthält neben acht kulturhistorischen und kunsttechnologischen Essays und einem ausführlichen Katalog der Teppiche sowohl die neu erhobenen umfangreichen kunsttechnologischen Daten als auch großformatige, neu aufgenommene Fotografien. Sie leistet einen wissenschaftlich fundierten Beitrag, um über bisher widersprüchliche, historisch nur teilweise belegte Thesen hinaus neue Erkenntnisse zu

Herstellung und Gebrauch der Teppiche darzulegen, aber auch methodische Grenzen der Erkenntnismöglichkeiten aufzuzeigen. Außerdem versteht sich die Publikation als Beitrag zur Veranschaulichung der identitätsstiftenden Bedeutung materieller Kulturgüter, die der Diskussion über ihre Erhaltung und Musealisierung zur Erinnerungspflege, auch außerhalb Rumäniens, wichtige Impulse gibt. Auch hinsichtlich der kontroversen Diskussionen und Wünsche bezüglich der künftigen Aufbewahrung und Präsentation der ebenso kostbaren wie fragilen Kulturgüter leistet die Publikation einen wichtigen Beitrag. Textile Bildkünste zählen zu den empfindlichsten Kulturgütern und erfordern besondere konservatorische Rahmenbedingungen für jede, selbst nur temporäre Präsentation. Die Publikation macht die Sammlung nicht nur für die künftige Forschung und die Fachexperten, sondern ebenso für die Gemeindemitglieder und ihre Nachfahren in Rumänien, Deutschland und andernorts zugänglich. Und schließlich versteht sich die Erforschung des Bestandes und seiner jahrhundertelangen Geschichte auch als ein wichtiger, politisch unabhängiger Beitrag zum Diskurs um die Aufbewahrung von Kulturgütern Heimatvertriebener in Deutschland und um die Rolle von Museen hinsichtlich der zunehmend verbliebenden Erinnerung an ehemalige deutschsprachige Siedlungsgebiete.

Die vorliegende Publikation ist das Ergebnis intensiver Zusammenarbeit, für die ich allen Beteiligten sehr herzlich danke. Die Projektleitung und die kunsthistorische Erforschung lagen von der Antragstellung des DFG-Projekts bis zur Publikation in der Verantwortung von Anja Kregeloh, die sich des Themas mit großem Engagement angenommen hat. Die Leiterin der Sammlung Textilien, Kleidung und Schmuck, Adelheid Rasche, begleitete das Projekt über die gesamte Laufzeit. Die Grundlage dafür hatte ihre Vorgängerin, Jutta Zander-Seidel, mit ihren jahrelangen Bemühungen um eine Neuregelung der Leihbedingungen gelegt. Gemeinsam mit Anja Kregeloh konnte sie das Projekt auf den Weg bringen und stand dem Projektteam stets beratend zur Seite. Als wissenschaftliche Mitarbeiterinnen haben Stephanie Armer mit aufwendigen Archivrecherchen und Eva Hanke mit der kunsttechnologischen Untersuchung wesentlichen Anteil an der Realisierung des Vorhabens. Die Mitarbeiterinnen der Textilrestaurierung Sabine Martius, Petra Kreß und Maria Ellinger-Gebhardt unterstützten die

Antragstellung durch vorbereitende Überlegungen und Kalkulationen. Auch Evelin Wetter, Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO), Leipzig/Abegg-Stiftung, Riggisberg, war bei der Antragstellung beratend beteiligt. Ein spezieller Dank gilt den Kooperationspartnerinnen Ágnes Ziegler, Denkmalressort der Schwarzen Kirche, Brașov (dt.: Kronstadt, ung.: Brassó), die das Projekt durch regelmäßigen Austausch, Recherchen im Archiv der Honterusgemeinde und Übersetzungshilfen unterstützte, sowie Oana Sorescu-Iudean, Cluj-Napoca (dt.: Klausenburg, ung.: Kolozsvár), die mit intensiven Archivrecherchen in Klausenburg und Bistritz einen wichtigen Beitrag leistete. Beide konnten zudem als Mitautorinnen gewonnen werden. Einen Beitrag zu den Bistritzer Vasa Sacra steuert Birgit Schübel, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Germanischen Nationalmuseum, bei. Von großem Gewinn war der intensive Austausch sowohl in inhaltlicher wie organisatorischer Hinsicht mit Robert Born vom GWZO in Leipzig. Arkadiusz Blaszczyk, Universität Gießen, half mehrfach mit Literaturhinweisen und Übersetzungen türkischer und osmanischer Textpassagen aus. Weitere Übersetzungshilfen gewährte Fatih Tosun von der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums.

Besonders zu danken ist den vielen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern, die die Recherchen des Projektteams in ihren Einrichtungen über das Übliche hinausgehend unterstützt haben, allen voran Edith Oberhumer, Martina Dax und Angela Völker, MAK Wien, für den fachlichen Austausch und für die Möglichkeit, in Dauerausstellung und Depot Vergleichsstücke aus der Nähe zu betrachten. Für Unterstützung bei Archivrecherchen gilt ein herzlicher Dank Livia Ardelean, Serviciul Județean al Arhivelor Naționale Cluj-Napoca (Nationalarchiv Klausenburg), Andrea Salvan und Cornelia Vlașin, Serviciul Județean al Arhivelor Naționale Bistrița (Nationalarchiv Bistritz), Gerhild Rudolf und András Bándi, Zentralarchiv der Evangelischen Landeskirche Siebenbürgens im Teutsch-Haus, Sibiu (dt.: Hermannstadt, ungar.: Nagyszeben), Tudor Arhire, Serviciul Județean al Arhivelor Naționale Sibiu (Nationalarchiv Hermannstadt), Thomas Şindilariu, Archiv der Honterusgemeinde, Brașov, Ingrid Schiel und Jutta Fabritius, Siebenbürgen-Institut Gundelsheim am Neckar, András Péter Szabó, (Historisches Institut der Ungarischen Akademie

der Wissenschaften, Budapest) und dem Országos Műemlékvédelmi Hivatal (Ungarisches Amt für Denkmalschutz, Budapest) sowie Gáspár Salamon, GWZO, für die Vermittlung. Für besondere Unterstützung bei der Literaturbeschaffung sei Heidrun Janke-Bacher und der Medienwerkstatt der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, sowie Martin Gross, Bibliothek des Museums Fünf Kontinente in München, gedankt. Großer Dank gilt auch den Kolleginnen und Kollegen am Germanischen Nationalmuseum: neben den Mitarbeitenden der Bibliothek insbesondere Andrea Langer für die Unterstützung bei den Drittmittelanträgen, Sonja Mißfeldt für die Pressearbeit, Monika Runge für ihren unermüdlichen Einsatz beim Fotografieren der Teppiche und dem Verlag des Germanischen Nationalmuseums, insbesondere Christine Dippold, für die Realisierung der Publikation. Diese hätte ohne die dankenswerte finanzielle Unterstützung der Rudolf-August Oetker-Stiftung und der Deutschen Forschungsgemeinschaft nicht erscheinen können. Die Übersetzung der Beiträge übernahm in bewährter Weise das Büro LS Anderson, Berlin, das Korrektorat betreute Andrea Schaller, Leipzig. Mit der Veröffentlichung in Open Access auf Deutsch und auf Englisch erreicht diese Forschungsarbeit eine Leserschaft weltweit. Der Wunsch nach einer begleitenden Ausstellung führte zu verschiedenen Überlegungen und Machbarkeitsstudien, für die dem Technischen Büro des Germanischen Nationalmuseums, insbesondere Jürgen Wolff und Luis Játiva, ebenso gedankt sei wie Heinke Fabritius, Kulturreferentin für Siebenbürgen der Bundesbeauftragten für Kultur und Medien, für ihren Rat und ihre Bemühungen. Wir freuen uns, dass nun im Rahmen der Sonderausstellung »Horizonte. Geschichten und Zukunft der Migration« (2023) einer der Bistritzer Teppiche stellvertretend für die gesamte Objektgruppe gezeigt werden kann. Damit werden die in der vorliegenden Publikation veröffentlichten Forschungsergebnisse in den größeren Rahmen der Kulturgeschichte der Migration eingebettet und in einem umfassenderen kulturgechichtlichen Kontext wirksam.

Unser letzter größter Dank gilt den Leihgebern selbst, die die Erforschung der Bistritzer Teppichsammlung ermöglicht und nachhaltig unterstützt haben. Die Nachfolgegesellschaft des Bistritzer Presbyteriums von 1944, insbesondere Horst Göbbel, Hans, Kurt und Agnes Franchy sowie die Vertreter der Evangelischen Landeskirche in Siebenbürgen,

Bischof Reinhart Guib und Hauptanwalt Friedrich Gunesch, waren nicht nur bereit, einen neuen Leihvertrag abzuschließen, der die Erforschung und Publikation des Bestandes ermöglichte, sie standen auch stets für Rückfragen und Gespräche zur Verfügung. Möge diese Publikation zu einem fruchtbaren Dialog und zu einem neuen Verständnis der europäischen Kultur als Migrationskultur beitragen. Es bleibt zu hoffen, dass aus der Erkenntnis einer gemeinsamen Geschichte die gemeinsame Verantwortung für unser kulturelles Erbe weiter wächst, und dass die gemeinsame Erinnerung nicht nur die Licht- und Schattenseiten unserer Geschichte auszuhalten, sondern auch eine gemeinsame Zukunft zu gestalten in der Lage ist.

Daniel Hess
Generaldirektor des Germanischen Nationalmuseums

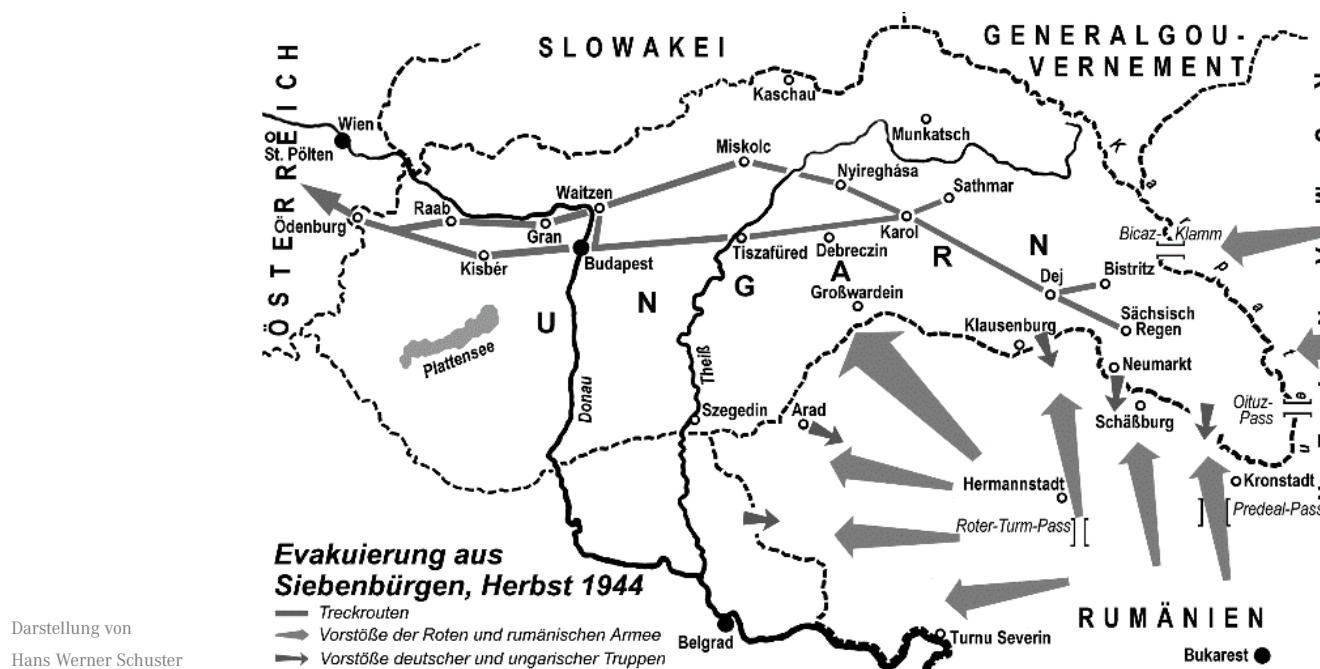
Lange Reise mit sicherer Ankunft

Grußwort

Der Bistritzer Kirchenschatz im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg ist eng verbunden mit der Evakuierung der Nordsiebenbürger Sachsen im Herbst 1944. Diese Evakuierung war die existenziell wohl tiefste Zäsur in der damals 800-jährigen Geschichte der Nordsiebenbürger Sachsen. Eine Zäsur, von der sie sich nicht mehr so erholen konnten, dass sie weiterhin ein bestimmender Faktor der Kulturlandschaft Siebenbürgen geblieben wären, eine Zäsur, die den unumkehrbaren Niedergang der aktiven Präsenz der Siebenbürger Sachsen im Karpatenbogen einleitete.

Zur minutiös geplanten Evakuierung gehörte auch der äußerst schwierige Transport des Kirchenschatzes der Evangelischen Kirche A.B. Bistritz mit der Bahn von Bistritz nach Wien. So, wie die einzelnen sächsischen evakuierten Familien ihre Familienbibeln auf den von Pferden, Ochsen und Kühen gezogenen Treckwagen oder in den Eisenbahngüterwaggons während ihrer etwa zweimonatigen, rund 1500 km langen Flucht nicht entbehren wollten, so war für die Kirchenleitung klar, dass der Kirchenschatz vor der herannahenden Roten Armee gerettet werden musste. Am 15. September 1944 in Bistritz inventarisiert, sorgsam in Kisten verpackt und von Soldaten geschützt, ging er in einem Sonderzug auf seine mehrwöchige Reise nach Österreich. Verantwortet wurde die Aktion von den Mitgliedern des Generaldekanats für Nordsiebenbürgen unter Leitung des Generaldechanten, Stadtpfarrer Dr. Carl Molitoris (1887-1972). Darunter befanden sich 59 Orientteppiche und Teppichfragmente aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, eine Münzsammlung (fast

3.300 Münzen aus mehreren Jahrhunderten), kirchliches Gerät, bestehend aus vier Kelchen, vier Abendmahlskannen, zwei Ziborien, zwei Bechern, einer Dose und fünf Patenen, sowie eine Luther-Bibel und Archivgut-Matrikel, Protokolle usw. Von dort gelangte das Kulturgut über das Bayerische Nationalmuseum in München 1952 als Dauerleihgabe in das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg. Nach dem Tode von Dr. Molitoris gründeten noch lebende Dekanatsmitglieder 1976 die sogenannte Nachfolgegesellschaft als Ansprechpartnerin des Germanischen Nationalmuseums. Nach mehrjährigen Verhandlungen wurde am 22. November 2016 der von Dr. Carl Molitoris unterschriebene Leihgabevertrag vom 6. Juni 1952 durch einen neuen Vertrag ersetzt und für das GNM von seinem damaligen Generaldirektor Prof. Dr. G. Ulrich Großmann, seitens der Evangelischen Landeskirche in Rumänien von Bischof Reinhard Guib und Hauptanwalt Friedrich Gunesch sowie seitens der Nachfolgegesellschaft vom Vorsitzenden Kurt Franchy und mir als Geschäftsführer unterschrieben. Dieser neue Vertrag sorgt für umfangreiche Rechtssicherheit im Umgang mit dem auch für uns, die nordsiebenbürgischen Nachkommen, nach wie vor sehr wertvollen Kirchengut der Bistritzer Kirchengemeinde und ermöglicht erstmals nach Jahrzehnten das Anwerben von öffentlichen Mitteln für Projekte, um Restaurierung und Forschung zu betreiben. Das Projekt »Frühneuzeitlicher Orienthandel und siebenbürgisch-sächsische Identitätsbildung. Die osmanischen Teppiche der Evangelischen Stadtkirche A.B. in Bistritz/Bistrița (Rumänien) im Germanischen Nationalmuseum« (Laufzeit



Oktober 2017-September 2020) ist ein erstes gewichtiges Ergebnis auf diesem neuen Weg.

Wie ist das Geschehen vor fast 80 Jahren, das auch den Bistritzer Kirchenschatz auf eine lange Reise führte, heute einzuordnen? Diese Evakuierung bzw. Flucht der Deutschen aus Nordsiebenbürgen im Herbst 1944 hat eigentlich – und das möchte ich hier klarstellen – fünf Jahre vorher am 1. September 1939 – mit dem verbrecherischen Überfall des nationalsozialistischen Deutschlands auf Polen begonnen.

Im Herbst 1944 waren die Nordsiebenbürger Sachsen unterwegs. Unterwegs aus einer vertrauten Vergangenheit in eine höchst ungewisse Zukunft, aus der althergebrachten Geborgenheit einer in jeder Hinsicht festgefügten, klar definierten, jahrhundertelang erprobten recht sicheren Welt in die große Ungewissheit einer Zeit und Welt ohne fest umrissene Koordinaten, aus dem beschaulichen, fast idyllischen, in besonderem Maße

geliebten Siebenbürgen ins damalige für den einzelnen völlig unbekannte, mit ungeheurer Wucht in die totale Katastrophe eines selbstverschuldeten Krieges sich bewegende Deutsche Reich, unterwegs aus dem Stand des selbstbewussten Eigentümers und selbstständigen Produzenten notwendiger Lebensgüter – insbesondere Lebensmittel – in den Stand des auf fremde Hilfe, genauer auf Überlebenshilfe angewiesenen Obdachlosen, unterwegs aus selbst erarbeitetem Wohlstand in oft bittere Armut, unterwegs aus einer idealisierten Welt, die unweigerlich zusammenbrach, in eine neue, unbekannte, im Werden begriffene, bedrohliche Welt, in eine Situation für den Einzelnen nie dagewesener Herausforderungen.

Dass Katastrophen Geburtshelfer für Neues sein können, hat die Geschichte häufiger gezeigt. In größter Not besinnen sich Menschen, hier die Siebenbürger Sachsen, auf ihre Kardinaltugend: ihren Überlebenswillen, ihren ungebrochenen Wiederaufbauwillen. Leidensfähigkeit,

Hartnäckigkeit, Fleiß, Sparsamkeit, Gerdlinigkeit, Zuverlässigkeit, Loyalität gegenüber staatlichen und kirchlichen Behörden, Festhalten am christlichen Glauben, Toleranz, Durchsetzungsvermögen auch unter widrigsten Bedingungen, Mut und Bereitschaft zum Neuanfang waren ihre ständigen Begleiter. Dies geschah nach Wandervölker- und Türkeneinfällen sowie Kriegen in früheren Jahrhunderten, nach der Katastrophe von 1944/45 in Siebenbürgen, nach der Evakuierung, nach der Kriegsgefangenschaft, nach der Deportation 1945 zur Zwangsarbeit in die Sowjetunion, nach dem sehr schwierigen Neuanfang in Österreich, nach der Aussiedlung nach Deutschland.

Wir schreiben das Jahr 2022. Fast 80 Jahre danach sind Klagen und Jammern nicht angebracht. Wir wollen keineswegs die großen Bürden, den großen Schmerz, das Leid, die Entbehrungen der Evakuierten verschweigen. Wir wollen keineswegs aus dem Blick verlieren, dass die Evakuierung 1944 (ebenso wie die unmittelbar darauffolgende Deportation in die Sowjetunion 1945 und die für uns in Siebenbürgen abzulehnende kommunistische Nachkriegsentwicklung) unsere siebenbürgisch-sächsische Gemeinschaft existenziell so tief getroffen hat, dass an eine Fortführung der davor herrschenden geordneten Verhältnisse nicht mehr zu denken war. Aber: Wir dürfen auch andere wesentliche Aspekte nicht beiseiteschieben und uns einfach in den Chor der Jammernden und Klagenden einreihen. Wir wollen realistisch untersuchen und sauber differenzieren.

Auch die Nordsiebenbürger Sachsen wurden – wie viele andere Gemeinschaften – schwer getroffen von diesem zweiten mächtigen Donner der Weltgeschichte im 20. Jahrhundert und auch für sie galt, sich mit dem Ungewöhnlichen auseinanderzusetzen. Zunächst herrschte absolute Perspektivlosigkeit. Die existentielle Bedrohung war riesig. Sie übertrifft sicherlich unsere Vorstellungskraft. Die Versorgung war katastrophal, lebensnotwendige Einrichtungen funktionierten nicht, die alltägliche Mühsal des Flüchtlingslebens war niederschmetternd – in Österreich ebenso wie in Siebenbürgen. Unsere Väter und Großväter wurden 1944 ihrem Zuhause entrissen. Jedoch hatten sie ein Mindestmaß an Zuversicht, sie hatten den angeborenen Realitätssinn. Nicht lähmendes Entsetzen und ohnmächtige Hektik bestimmte ihr Tun im Angesicht dieses historischen Einschnitts mit wechselnden Lebensumständen, mit



Evakuierung mit dem Zug 1944

Foto: Gundelsheim, Siebenbürgen-Institut

weniger Sicherheit, mit weniger Planbarkeit, mit weniger Behaglichkeit und Ruhe, mit vielen Brüchen und Unwägbarkeiten, sondern – wie gesagt – ein Mindestmaß an Zuversicht. Manchmal muss etwas auch ertragen und bewältigt werden. Dabei ist Anpassungsfähigkeit gefragt, Erfahrungen der Vorfahren sind willkommen, Identitätsbewusstsein, das Wissen und Wollen, einer Gemeinschaft anzugehören, der Lebenswille, die Kraft zum Neubeginn, das waren letztlich die Trümpfe, die unsere Evakuierten nicht verloren hatten. Die Bedrohungen der Flucht wurden als Herausforderungen akzeptiert. Die Evakuierung von 1944 hat uns nicht umgeworfen. Die Evakuierung von 1944 hat uns im Ergebnis gestärkt, hat uns – salopp gesagt – zukunftskompatibel gemacht – und, in unserem Zusammenhang, den Bistritzer Kirchenschatz gerettet.

1989/90 befreite sich Rumänien von seiner Ceaușescu-Diktatur und befindet sich seither in einem schwierigen Demokratisierungsprozess. Seit 2007 ist auch Rumänien Mitglied der Europäischen Union. Der Verlust seiner deutschen Bevölkerung wird im heutigen Rumänien



Sachsen aus Deutsch-Zepling (rum.: Dedrad, ung.: Déd rád) fahren durch Billak/Attelsdorf (rum.: Domnești, ung.: Bilak) September 1944
Foto: Christoph Schaller (?)/Siebenbürgisch-Sächsischer Kulturrat e.V.

vermehrt beklagt. Dass seit 2014 in Bistritz ein Denkmal der Evakuierung von 1944 steht, wirkt ebenso wie die 2017 vor dem ehemals Evangelischen Gymnasium feierlich aufgestellte Büste des früheren namhaften Direktors Georg Fischer wie ein kleines Wunder nach der bleiernen Zeit der kommunistischen Diktatur. Zusammen mit der Renovierung der Evangelischen Kirche, der Herausgabe zahlreicher Schriften und der Präsentation von Kunstausstellungen geschieht im letzten Jahrzehnt in Nordsiebenbürgen viel Bewundernswertes. Die Heimatortsgemeinschaft Bistritz-Nösden (Vorsitzender Dr. Hans Georg Franchy) als Freund, Partner und Initiator, die rumänische Stadtverwaltung unter Bürgermeister Ovidiu Crețu (2008–2020) sowie die Evangelische Kirchengemeinde zeigen auch damit ihre feste Entschlossenheit, sinnvoll zusammenzuarbeiten, das kulturelle Erbe der Siebenbürger Sachsen auch in Nordsiebenbürgen wachzuhalten und künftigen Generationen bekannt zu machen. Dazu gehört auch der gerettete Kirchenschatz der Bistritzer evangelischen Kirche, glücklicherweise bestens aufgehoben in einem der renommiertesten Museen der Welt, im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg.

Horst Göbbel
Vorsitzender der Nachfolgegesellschaft
des Generaldekanats Nordsiebenbürgen



»Von unschätzbarem Kunstwert«

Anatolische Teppiche aus Siebenbürgen als Forschungsgegenstand

Anja Kregeloh

Geschichte der Teppichkunde und aktuelle Forschungsansätze

Auch wenn seit dem späten 19. Jahrhundert zahlreiche Studien zur Kunstgeschichte orientalischer Knüpfteppiche veröffentlicht wurden, liegen deren Anfänge weitgehend im Dunklen. Noch weniger als über persische Teppiche, für die sich die Teppichforschung in den Anfangsjahren vornehmlich interessiert hat, ist über anatolische Teppiche bekannt. Die ersten erhaltenen Originale aus Anatolien stammen aus seldschukischer Zeit (1040–1194). Turkmenische und türkische, teilweise nomadisch lebende Stämme entwickelten vermutlich Technik und Ornamentik. Motive aus Persien und Ostasien reicherten das Repertoire an bis zu einer Blütezeit unter osmanischer Herrschaft vom 15. bis in das 17. Jahrhundert. In der gleichen Zeit fand der intensivste Teppichhandel zwischen dem Osmanischen Reich und Europa statt, wovon noch heute zahlreiche Originale in Museen und Privatsammlungen sowie Darstellungen von Teppichen auf Gemälden zeugen. Nur in Siebenbürgen haben sich in kirchlichem Kontext viele Teppiche erhalten. Die Art der nach Siebenbürgen und Ungarn importierten Orientteppiche unterscheidet sich teilweise von denen, die etwa nach Italien und in die Niederlande gelangten. In West- und Südeuropa, besonders früh in den italienischen Stadtstaaten, waren die meist großformatigen und geometrisch gemusterten Teppiche beliebt und als wertvolles Luxusgut angesehen. Von Vertretern der frühen Teppichkunde erhielten sie ihre Namen nach Renaissancemalern wie Hans Holbein d. J. (1497/98–1543),

Lorenzo Lotto (1480–1557) oder Gentile (um 1429–1507) und Giovanni (um 1437–1516) Bellini, auf deren Gemälden sie verewigt wurden. Auch aus diesen Gruppen sind in Siebenbürgen einige Teppiche überliefert, wenn auch anders als in italienischen Sammlungen meist in klein- bis mittelformatigen Versionen (Abb. 1, Kat. 1–17).

Die Erforschung von anatolischen Teppichen durch die Kunstgeschichte begann im späten 19. Jahrhundert und war lange europäisch dominiert, was sich noch heute darin ausdrückt, dass weiterhin weltweit, teilweise sogar in der Türkei, die Bezeichnungen der Teppiche nach europäischen Malern verwendet werden. Mittlerweile liegt ein Schwerpunkt der Forschung zur künstlerischen Entwicklung von Teppichen im angelsächsisch-nordamerikanischen Raum, wobei auffällt, dass dort die nicht-englischsprachige Fachliteratur meist nicht rezipiert wird.

Anatolische Teppiche aus Siebenbürgen als museale Objekte

Bei der Entdeckung orientalischer Teppiche durch die west- und mitteleuropäische Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert war der damalige Kustos für Textilien des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, des heutigen MAK Wien, Alois Riegl (1858–1905) Vorreiter im Hinblick auf die Erforschung anatolischer Teppiche. Er organisierte 1891 eine erste Teppichausstellung in Wien und machte durch seine Publikationen maßgeblich auf diese Teppichgruppe aufmerksam. In den Folgejahren lieferte Wilhelm von Bode (1845–1929), der unter anderem die islamische



1

Lotto-Teppich, Anatolien, 2. H. 16./1. H. 17. Jh. (Kat. 10), Inv.Nr. Gew 4921
Foto: GNM, Monika Runge

Abteilung der Berliner Museen aufbaute, bedeutende Studien.¹ Das Magyar Iparművészeti Múzeum, das Ungarische Museum für Angewandte Kunst, in Budapest hingegen begann bereits bei seiner Gründung 1872, anatolische Teppiche mit einem Schwerpunkt auf dem 17. Jahrhundert zu sammeln und besitzt heute außerhalb der Türkei die größte museale Sammlung.² In der dortigen ersten Ausstellung der Teppichsammlung von Arnold Ipolyi (1823–1886), Bischof von Großwardein (rum.: Oradea, ung.: Nagyvárad), waren 1886 unter anderem 18 türkische Teppiche zu sehen, davon 13 aus Siebenbürgen.³ Vertreter privater und öffentlicher Sammlungen in Ungarn suchten in Siebenbürgen nach Schnäppchen, wodurch in dieser Zeit viele türkische Teppiche in den Kunsthandel, auch den internationalen, gerieten.⁴

In Siebenbürgen selbst begann die Beschäftigung mit den Teppichbeständen mit Verzögerung. In den einschlägigen Publikationen des ausgehenden 19. Jahrhunderts zur siebenbürgischen Kunstgeschichte lag der Schwerpunkt auf der Goldschmiedekunst, etwa bei Victor Roth (1874–1936), der in seinem 1908 erschienenen Kunsthandwerk-Band allerdings immerhin mehrere Seiten den anatolischen Teppichen widmete.⁵ Einzig der im *Siebenbürgisch-Deutschen Wochenblatt* bereits 1873 veröffentlichte *Bericht über kirchliche Alterthümer* führte fünf »alte« Teppiche in Keisd (rum.: Saschiz, ung.: Szászkézd) an, »die über dem Pfarrersgestühl hängen und noch zimlich wol erhalten sind«. Teppiche aus anderen Gemeinden wurden nicht genannt.⁶ Erst Ernst Kühlbrandt (1857–1933), Zeichenlehrer aus Kronstadt (rum.: Brașov, ung.: Brassó), begann, auf Anregung Alois Riegl, sich intensiver mit den Teppichbeständen in den siebenbürgischen Kirchen zu befassen. Auf mehreren Reisen listete er die Teppiche aller Kirchengemeinden auf und publizierte insbesondere den Kronstädter Bestand.⁷ In dem wegweisenden Artikel *Unsere alten Kirchenteppiche* von 1911 bezog er sich auf die Sammlungen verschiedener Gemeinden, Bistritz (rum.: Bistrița, ung.: Beszterce) hatte er jedoch zu diesem Zeitpunkt noch nicht besucht.⁸

Mehr Aufmerksamkeit bekamen die anatolischen Teppiche in Siebenbürgen erst 1914 mit der großen Sonderausstellung türkischer Teppiche in Budapest, die von zahlreichen Experten, wohl auch von Wilhelm von Bode besucht wurde. Sie zeigte deutlich über 300 Objekte, von denen

1 U.a. Bode 1902.

2 Vgl. Kat. Budapest 1994, S. 7. Wegen einer Sanierung des Museumsgebäudes sind die Sammlungen derzeit leider nicht zugänglich und standen somit für vergleichende Studien nicht zur Verfügung.

3 Vgl. Batári 1980, S. 89.

4 Kat. Budapest 1994, S. 39.

5 Roth 1908, S. 216–221.

6 Bericht 1873, S. 88.

7 Notizbuch: AEK IV.F.289b. – Kühlbrandt 1898a. – Kühlbrandt 1907. – Kühlbrandt 1911. – Kühlbrandt 1924.

8 Kühlbrandt 1911.

etwa die Hälfte aus siebenbürgischen Kirchen stammte.⁹ Die Kuratoren des Kunstgewerbemuseums Károly Csányi (1873–1955) und Domokos Teleki (1880–1955) – Letzterer war selbst Sammler – hatten zur Vorbereitung 1912/13 Siebenbürgen bereist und dabei rund 600 Knüpfteppiche erfasst.¹⁰ Die Ausstellung rief ein großes Presseecho hervor. In seinem Bericht von 1914 beklagte Victor Roth jedoch, die genaue Herkunft der Teppiche sei nicht zu bestimmen, da »die Orientalen in der Zuerteilung von Namen gerade bei den Erzeugnissen ihrer Textilwaren sehr freigiebig umzugehen pflegen«. Weiter schrieb er, es gebe zwar keine persischen Teppiche in Siebenbürgen, aber man habe anhand der Ausstellung gut nachvollziehen können, dass Motive aus der persischen und gar der chinesischen Kunst übernommen und »oft bis zur Unkenntlichkeit umgestaltet worden sind«. Wahrscheinlich übernahm Roth von den Kuratoren die Zahl von 600 Teppichen, die trotz Verlusten durch unsachgemäße Lagerung und »Verschleuderung« noch in Siebenbürgen erhalten seien.¹¹ Ein geplanter ausführlicher mehrsprachiger Katalog mit umfangreichem Bildmaterial kam wegen des Ausbruchs des Ersten Weltkriegs nicht mehr zustande. Es erschien lediglich ein ausstellungsbegleitendes Büchlein in ungarischer Sprache mit zumindest kurzen Beschreibungen der einzelnen Teppiche, die jedoch nur ausreichen, um einen der zwei vertretenen Bistritzer Teppiche zu identifizieren.¹² Nach der Ausstellung in Budapest wurden 30 siebenbürgische Teppiche, darunter möglicherweise beide Teppiche der Bistritzer Sammlung, nach Paris geschickt, um sie dort für eine repräsentative Publikation des Museumsfotografen Emile Lévy (1861–1916) ablichten zu lassen. Er war für den kunsthistorischen Verlag Librairie centrale des Beaux-Arts der Familie Lévy tätig. Die Publikation kam wegen seines Todes jedoch nicht zustande, und so wurden die Teppiche »im Wert von jeweils 153.000 Kronen« im Musée National des Gobelins deponiert.¹³ Erst 1925 publizierten Gyula Végh (1870–1951) und Károly Layer (1878–1937) im gleichen Verlag ausführliche Beschreibungen und Fotos eines größeren Teils der Exponate sowie eine kurze kulturhistorische Einordnung.¹⁴ Ob mit der Verbringung der Teppiche nach Paris auch eine Ausstellung verbunden war, ist nicht mehr sicher nachzuvollziehen. Über die mühsame Rückführung nach dem Ersten Weltkrieg mithilfe des Generalinspektors der rumänischen Museen Alexandru Tzigara-Samurcaş (1872–1952) berichtet Stephanie

Armer im Beitrag *Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol* in diesem Band.

Eine weitergehende Bearbeitung und Publikation des Bistritzer Bestandes ließ noch länger auf sich warten. Theobald Wortitsch hatte in seinem Band über die Bistritzer Stadtpfarrkirche von 1885 die Teppiche noch ausgespart und seine Ausführungen ausschließlich auf die Baugeschichte und einige Epitaphien beschränkt.¹⁵ Zur Weltausstellung 1900 in Paris wurde zwar in großem Umfang siebenbürgisches Kunsthandwerk entsendet,¹⁶ immerhin auch: »3 Stück Teppiche aus dem 17. Jahrhundert. Wert 300 fl.« aus Bistritz,¹⁷ und im Katalog wurden die Kunstsammlungen der lutherischen Kirchen Siebenbürgens als Attraktion hervorgehoben, aber keine Teppiche erwähnt.¹⁸ Es ist nicht nachvollziehbar, ob sie damals nicht beachtet oder trotz der Ausleihe gar nicht erst gezeigt wurden. Denkbar wäre in jener Zeit auch eine dekorative Verwendung als Präsentationsfläche für andere Objekte. Ob bei der vorbereitenden Ausstellung in Budapest im Februar desselben Jahres neben siebenbürgischem Kunsthandwerk auch die drei erwähnten Teppiche zu sehen waren, lässt sich nicht feststellen – schon gar nicht, um welche Teppiche es sich dabei handelte.

1909 fasste die Kirchengemeinde von Bistritz erste Pläne, im Erdgeschoss des Kirchturms ein Museum einzurichten, in dem unter anderem Teppiche ausgestellt werden sollten. Dies geht aus einem von einem unbekannten Autor verfassten Schreiben hervor, das zugleich vor »der endgültigen Zerstörung« des Teppichbestandes und »der Gier der Händler« warnte.¹⁹ Drei Jahre später ergriff die Pfarrgemeinde mit dem Verbot des Verleihs erste Maßnahmen zum Schutz der Teppiche. 1913 änderte sich auch die öffentliche Wahrnehmung, als in Bistritz eine durch den »Sebastian-Hann-Verein für heimische Kunstbestrebungen« organisierte Teppichausstellung stattfand, deren Ankündigung und Bericht in der Bistritzer Zeitung immerhin schon von einigen Fachkenntnissen zeugten und die Bedeutung der Sammlung als wertvollste nach derjenigen aus Kronstadt würdigten.²⁰ Einen Katalog gab es dazu jedoch nicht.

Aufgrund der Kriegshandlungen wurden die Teppiche 1916 wie Kulturgüter aus anderen Gemeinden zur sicheren Verwahrung in das Ungarische Museum für Angewandte Kunst in Budapest geschickt. Nach der mühsam ausgehandelten Rückholung betonte 1923 das Generalkonsistorium der

⁹ Die Zahlen variieren in den Berichten, der Katalog führt 354 Teppiche an (Ausst.Kat. Budapest 1914).

¹⁰ Vgl. Csányi 1914, S. 63.

¹¹ Roth 1914.

¹² Ausst.Kat. Budapest 1914. In Kat. Budapest 2020 wurden beide Teppiche identifiziert. Es handelte sich um Kat. 37 und 49 in diesem Band.

¹³ Budapest, Archiv des Magyar Építészeti Múzeum és Műemlékvédelmi Dokumentációs Központ, 1933, Nr. 477, loses Blatt, S. 2. Für den freundlichen Hinweis danke ich Robert Born.

¹⁴ Layer/Végh 1925, neu ediert und mit einem Vorwort versehen: Dall'Oglio/Dall'Oglio 1977.

¹⁵ Wortitsch 1885.

¹⁶ Siehe dazu den Beitrag *Schätze aus Silber und Gold* in diesem Band.

¹⁷ Pildner 1900, S. 265.

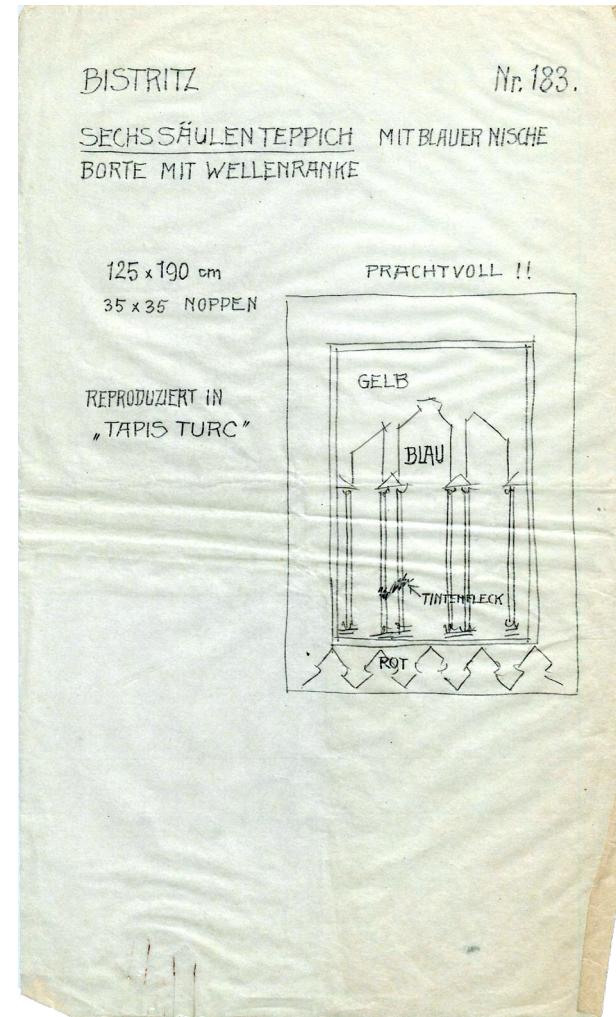
¹⁸ Radisics 1900, S. 24.

¹⁹ SJANB, 142, Presbyterial-Akten, Abschrift eines in Budapest am 17.6.1909 verfassten Schreibens, Autor/-in unleserlich.

²⁰ Hann-Verein 1913a. – Hann-Verein 1913b.

Evangelischen Kirche Siebenbürgens in einem Rundschreiben an alle Pfarreien die große Wertschätzung der Teppiche, die nun gewürdigt wurden als »das teure Erbe, das von unschätzbarem Kunstwert ist«. Auf Anregung Tzigara-Samurcaş' legte man erstmals konservatorische Maßnahmen fest, die bei der folgenden musealen Präsentation in der Kirche berücksichtigt wurden.²¹ 1925 publizierte Coriolan Petranu (1893–1945), Kunsthistoriker an der Universität Klausenburg (rum.: Cluj-Napoca, ung.: Kolozsvár), einen Katalog siebenbürgischen Kunsthandwerks, um festzuhalten, welche wertvollen Kulturgüter aus dem Besitz siebenbürgischer Gemeinden nach der Sicherheitsverwahrung in Budapest nach Rumänien zurückgebracht wurden. Darin veröffentlichte er erstmals einige Bistritzer Teppiche und Goldschmiedearbeiten mit Abbildungen.²² 1929 erhielt Richard Seyfert aus Mühlbach (rum.: Sebeş, ung.: Szászsebes) die Erlaubnis, Muster der Kirchenteppiche abzuzeichnen oder zu fotografieren »zwecks kunstgewerblicher Verwendung«.²³

Ernst Kühlbrandt inventarisierte die Bistritzer Sammlung 1930 mit Hilfe des Malers Fritz Kimm (1890–1979), der ihm mit Zeichnungen assistierte. So entstand eine erste Bestandsaufnahme aller nicht allzu schadhaften Teppiche mit Maßangaben, Knotenzahlen und Kommentaren zum Erscheinungsbild (Abb. 2). Bis zum Tod Kühlbrandts kam es nicht mehr zu einer Veröffentlichung, aber sein Freund Emil Schmutzler (1889–1952), Textilfabrikant und Sammler aus Kronstadt,²⁴ verwendete die Aufzeichnungen für seine 1933 erschienene Publikation *Altorientalische Teppiche in Siebenbürgen* mit großformatigen Farbaufnahmen, in der er acht Teppiche aus Bistritz abbildete. Bis heute greifen zahlreiche Forscher und Forscherinnen auf diese Veröffentlichung zurück, zumal die Bistritzer Sammlung nach dem Zweiten Weltkrieg lange als verschollen galt. Im Vorwort dankt Schmutzler Fritz Kimm, »der bei der Auswahl und Beurteilung der vielen Teppiche seinen künstlerischen Geschmack und seinen guten Rat mir zur Verfügung stellte«.²⁵ Schmutzler betrieb großen Aufwand für diese Publikation: Er holte die Teppiche eigens nach Kronstadt, um sie in seiner Firma waschen, teilweise reparieren und dann von Fotografen aus Wien ablichten zu lassen.²⁶ Ob er eine damit verbundene »Kunstausstellung« in Kronstadt 1930 wie geplant durchführte, lässt sich anhand der erhaltenen Korrespondenz nicht nachvollziehen.²⁷ Dass die Teppiche aber zu dem Zeitpunkt als



2

Zeichnung des *Säulen-Teppichs* Kat. 37, Fritz Kimm, 1930.
Berlin, Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Best. R 61665,
A 1987

Scan: Mikropress, Bonn für Berlin, Politisches Archiv des Auswärtigen Amts

21 Deutsch 1923.

22 Petranu 1925, S. 82–90, Abb. 59–72.

23 ASI, B III 13, Presbyterial-Protokolle, Einträge vom 20.9.1929, AZ 320; 15.11.1929, AZ 381.

24 Zu den Tätigkeiten Schmutzlers: Kröger 2006.

25 Schmutzler 1933, S. 12.

26 An dem Teppich Kat. 43 findet sich noch ein Etikett seiner Firma Wilhelm Scherg.

27 SJANB, 151, section IV, Nr. 279, Teil 1.

wertvolle Kunstwerke behandelt wurden, ist unbestritten. In Presseberichten der 1930er und frühen 1940er Jahre wurde die Bistritzer Teppichsammlung als Besonderheit hervorgehoben.²⁸ 1941 wurden dem Universitätsprofessor Trékcs Zoltén in Klausenburg sieben Teppiche für eine »Kunstausstellung« ausgeliehen.²⁹ In den 1930er Jahren erwog die Gemeinde gar, den wertvollen Bestand zu verkaufen, um aus einer finanziellen Notlage herauszukommen. Für die vollständige Sammlung fand sich jedoch kurz nach der Weltwirtschaftskrise kein Käufer und eine Aufteilung kam nicht infrage, weshalb sie in Kirchenbesitz blieb. So stand es auch außer Frage, dass die Gemeindemitglieder die Teppiche zusammen mit den Vasa Sacra und weiteren Wertgegenständen sowie den Kirchenmatrikeln in Holzkisten verpackt im Treck mitführten, als angesichts der näher rückenden Frontlinie 1944 ein großer Teil der deutschsprachigen Bevölkerung Nordsiebenbürgens mithilfe der Wehrmacht evakuiert wurde.³⁰

Über Schlesien, Österreich und München gelangte der Bistritzer Kirchenschatz 1952 in das Germanische Nationalmuseum, das in der Vertriebenenpolitik der Nachkriegszeit als Sammelstelle für Kulturgüter aus den ehemaligen deutschen Ostgebieten galt. Aus Sorge, der rumänische Staat könnte versuchen, auf die Objekte zuzugreifen, untersagten die geflüchteten Gemeindemitglieder deren Veröffentlichung, vor allem jegliche Nennung der Provenienz. Diese Phase in der Geschichte der Sammlung wird in diesem Band im Beitrag *Das Germanische Nationalmuseum als Treuhänder* behandelt. Die Teppiche waren von 1952 bis 1963 mit anderen siebenbürgischen Kulturgütern in den neu eingerichteten *Heimatgedenkstätten* des Museums ausgestellt, deren Präsentationen primär der Erinnerung an die verlorenen ostdeutschen Gebiete dienten, nicht jedoch der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Bestand. Wenige Teppichexperten und -expertinnen hatten die Gelegenheit, sich in den folgenden Jahrzehnten die Sammlung anzusehen, darunter die englische Forscherin May H. Beattie (1908–1997), die offenbar zahlreiche Teppiche fotografierte.³¹ Anfang der 1990er Jahre wurde die Tatsache, dass die Bistritzer Sammlung in Nürnberg bewahrt wird, in mehreren Beiträgen und Leserbriefen in der Zeitschrift *HALI* veröffentlicht und diskutiert. Die Autoren kritisierten die mangelnde Zugänglichkeit der Teppiche, ohne die Gründe der Leihgeber für diese Vorsichtsmaßnahme

zu kennen und zu berücksichtigen.³² Nachdem sich die politische Lage durch den Fall des Eisernen Vorhangs entspannt hatte, vereinbarte das Germanische Nationalmuseum schließlich mit der 1976 gegründeten »Nachfolgegesellschaft des Bistritzer Presbyteriums von 1944«, die fortan die Kirchengemeinde als Leihgeberin vertrat, dass der Bestand inventarisiert, wissenschaftlich bearbeitet und ausgestellt werden kann. Erste in der Mitte der 1990er Jahre gefasste Pläne, ein umfangreiches Drittmittelprojekt zu beantragen, scheiterten allerdings an der Finanzierbarkeit und an anderen Aufgaben der Sammlung Textilien und Schmuck. Auf die damaligen Vorarbeiten in Form einer Basiserfassung konnte das aktuelle, von 2017 bis 2020 durchgeführte Forschungsprojekt aber zugreifen und so liegen auch zu den Teppichen, die in den vergangenen drei Jahren nicht gründlich untersucht werden konnten, grundlegende kunsttechnologische Daten vor, die in den Katalogteil dieses Bandes mit eingeflossen sind.

Aktuelle Forschung zu den Bistritzer Teppichen

An dieser Stelle ist es nicht möglich, einen vollständigen Überblick über die gegenwärtige Forschung zu anatolischen Teppichen, insbesondere in Siebenbürgen, zu geben, da es sich um ein sehr heterogenes Feld handelt und beständig neue Publikationen hinzukommen, die jedoch nicht immer neue Erkenntnisse beinhalten. Es soll vor allem gezeigt werden, welcher Forschungsstand der Ausgangspunkt für das aktuelle Forschungsprojekt war und dass die interdisziplinäre Herangehensweise unerlässlich ist. Seit Jahrzehnten dominieren kennerschaftliche und Sammlerpublikationen sowie von Händlern verfasste Beiträge die Teppichforschung. Diese folgen nicht immer den Regeln der guten wissenschaftlichen Praxis, sondern setzen oftmals insbesondere Datierungen großzügig zu früh an, um den Alterswert der Teppiche zu steigern. Regionale Herkunft sowie motivische Besonderheiten werden ohne wissenschaftliche Belege und Quellenangaben festgelegt oder behauptet. Leider beeinflusst diese wenig fundierte Literatur bisweilen auch die Herangehensweise von Museumscuratoren, wenn ihnen die Zeit fehlt, bestehende Aussagen eingehend zu überprüfen. Die frappierende Menge und Variationsbreite an unbelegten Thesen zum

28 Z. B. Bethlen 1936. – Reisebeschreibung 1943.

29 ASI, B III 13, Presbyterial-Protokoll 3.11.1941, Aktenzeichen 154.

30 Siehe den Beitrag *Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol* in diesem Band.

31 Im Nachlass im Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford, gibt es Aufzeichnungen zu drei Reisen nach Nürnberg 1959, 1965 und 1974 (MBA box 10 fol. 1–162), die im Rahmen des Projekts nicht mehr ausgewertet werden konnten.

32 Ellis 1994a. – Ellis 1994b.

Thema hat auch bei diesem Forschungsvorhaben das Projektteam vor einige Herausforderungen gestellt. So soll diese Untersuchung des Bistritzer Bestandes insbesondere zu einer Verwissenschaftlichung des Diskurses beitragen und fehlerhafte Thesen korrigieren oder zumindest Zweifel benennen. In der Literatur kursieren nicht nur falsche, durch nie hinterfragte Handelsbezeichnungen entstandene Zuordnungen zu Herstellungsorten anhand von Motiven. Sogar kunsttechnologische Daten werden hin und wieder durch die Benennung bestimmter technischer Merkmale als Nachweis angeführt, um oft sehr vage als vermeintliches Indiz für einzelne Herstellungsorte zu dienen. Dabei wird jedoch stets nur behauptet, dass technische Eigenschaften ein Beleg dafür seien, aber nie konkret, um welche Eigenschaften es sich handelt und selten, welchem Ort sie denn zugeschrieben werden sollen – wohl, weil sich diese Aussagen nicht belegen lassen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg machte sich insbesondere Kurt Erdmann um die fundierte und kritische Erforschung anatolischer Teppiche verdient. An seiner grundlegenden Publikation von 1955 *Der orientalische Knüpfteppich* orientieren sich bis heute viele Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen sowie Teppichinteressierte.³³ Erdmann gab darin einen Überblick über den damaligen Forschungsstand und einschlägige Ausstellungen.³⁴ Er kritisierte fehlerhafte und unseriöse Thesen anderer Forscher und beklagte insbesondere die nach den Namen von Malern entstandenen Teppichbezeichnungen als »Veteranen«, »robuste[n] Unsinn« und »Eierschalen, die der Teppichwissenschaft aus der Zeit ihrer Entstehung anhafteten«.³⁵ Dennoch hat sich diese Terminologie bis heute gehalten. Die einführenden Beiträge zu den einzelnen Teppichtypen im Katalogteil der vorliegenden Publikation erläutern – soweit nachvollziehbar – die Entstehung der Bezeichnungen. Die meisten existierenden Veröffentlichungen über anatolische Teppiche sind Kataloge, die private oder museale Sammlungen vorstellen, jedoch selten tiefer auf kulturhistorische Kontexte eingehen. Zu erwähnen sind hier die ausführlichen Publikationen aus dem Muzeul Național Brukenthal (Brukenthalmuseum) in Sibiu (dt.: Hermannstadt, ung.: Nagyszeben) von Andrei Kertesz-Badrus und aktuell aus dem Magyar Iparművészeti Múzeum von Emese Pásztor.³⁶ In Bezug auf die in Siebenbürgen überlieferten Sammlungen trägt Stefano Ionescu seit einigen Jahren umfangreiches

Material zusammen und hat zahlreiche Teppiche erstmals publiziert.³⁷ Über Handel und Gebrauch der Teppiche ist wenig Konkretes bekannt. Ihre Schicksale nach Aebbenen der Teppichbegeisterung in Europa bis zu ihrer Wiederentdeckung im späten 19. Jahrhundert und ihre Musealisierung werden nur selten thematisiert. Ausnahmen sind mehrere Kataloge des Museums für Islamische Kunst in Berlin, die auf die Geschichte der Sammlung Wilhelm von Bodes eingehen sowie der Bestandskatalog des MAK Wien (Museum für angewandte Kunst).³⁸

Ferner ist die Arbeit der Kunsthistorikerin und Leiterin des Denkmalressorts der Biserica Neagră (Schwarzen Kirche) in Brașov, Ágnes Ziegler, hervorzuheben, die nicht nur für die fachgerechte Deponierung der Teppiche aus Brașov und anderen Orten gesorgt hat. Mit der Beteiligung an dem Projekt der Deutschen Bundesstiftung Umwelt zur Schadstoffbelastung anatolischer Teppiche wurde wichtige Pionierarbeit für den Umgang mit den Textilien geleistet. Ihre gemeinsamen Forschungen mit Evelin Wetter zur Verwendungsgeschichte der anatolischen Teppiche in der Schwarzen Kirche haben einen wichtigen Beitrag zum Verständnis ihrer Bedeutung geleistet.³⁹ Evelin Wetter sind insbesondere tiefgehende Erkenntnisse zur religionsgeschichtlichen Dimension der in den Kirchen verwendeten Objekte, vor allem auch der teilweise aus vorreformatorischer Zeit stammenden Vasa Sacra zu verdanken.⁴⁰

Zur Stilgeschichte anatolischer Teppiche ist viel geschrieben worden, was es im Rahmen des Projekts anhand der untersuchten Originale und im Vergleich mit anderen Teppichbeständen auf Plausibilität und Belegbarkeit hin zu hinterfragen galt. Ebenso wurden handels- und Verwendungsgeschichtliche Thesen anhand von Bistritzer Schriftquellen überprüft.⁴¹ Die Datierung und Zuordnung zu Herstellungsorten ist allein anhand kunsthistorischer und historischer Methoden nur äußerst eingeschränkt möglich, weshalb der Versuch unternommen wurde, mit kunsttechnologischen Untersuchungen ausgewählter Teppiche der Bistritzer Sammlung weitere Eingrenzungen vorzunehmen.⁴² Gereift ist dabei die Erkenntnis, dass mit der aktuellen Datenlage keine zuverlässigen Zuschreibungen vorzunehmen sind, auf der einen Seite wegen des fehlenden Vergleichsmaterials und auf der anderen Seite, weil es sich seit spätestens der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts um eine auf den Export großer Zahlen an Teppichen ausgerichtete Produktion an

33 Erdmann 1955.

34 Erdmann 1970, S. 33–38.

35 Erdmann 1964, S. 39.

36 Vor allem Kertesz 1976. – Kertesz-Badrus 1985. – Ausst.Kat. Budapest 2007. – Pásztor 2015.

37 Vor allem Ionescu 2005.

38 Ausst.Kat. Berlin 1987. – Ausst.Kat. Berlin 2004. – Beselin 2011. – Kat. Wien 2001.

39 Vor allem Ziegler 2022. – Wetter/Ziegler 2014.

40 U.a. Wetter 2004. – Wetter 2011. – Wetter 2017.

41 Siehe dazu den Beitrag *Anatolische Teppiche als Handelsgüter und Repräsentationsobjekte in Siebenbürgen* in diesem Band.

42 Siehe dazu den Beitrag *Material und Technik* in diesem Band.

unterschiedlichen Orten handelte, die weniger lokale Traditionen pflegte als die Nachfrage nach den beliebtesten Mustern bediente. Dabei wurden wahrscheinlich nicht nur Motive, sondern auch technisches Knowhow ausgetauscht. Zudem handelte es sich bereits im 15. Jahrhundert um eine vergleichsweise internationale Formensprache mit im gesamten islamischen Raum und teilweise darüber hinaus verwendeten Motiven.⁴³

Untersuchung der Teppiche

Im Rahmen des Forschungsprojekts wurden daher die erhaltenen Bistritzer Teppiche aus verschiedenen Blickwinkeln auf ihre Aussagekraft hinsichtlich motivgeschichtlicher und technischer Entwicklungen analysiert. Im 14. und 15. Jahrhundert folgten Knüpfteppiche noch den seldschukischen geometrischen Motiven in regelmäßigen Reihungen und unendlichem Rapport. Während einige Muster wohl auf Stammestraditionen, besonders turkmenische, zurückzuführen sind, gelangten insbesondere ab dem späten 15. Jahrhundert florale und kurvilineare Muster aus Persien, China und Indien nach Anatolien, wo sie über die Produktion für den osmanischen Hof auch Eingang in die städtischen und dörflichen Werkstätten fanden. In häufig variierenden Kombinationen hielten sich viele Motive bis weit in das 18. Jahrhundert. Die Teppiche im Bistritzer Bestand mit geometrischen und mit floralen Mustern entsprechen bis auf wenige Ausnahmen den gängigen bekannten Typen und sind gut mit publizierten Beispielen vergleichbar. Sie unterscheiden sich in technischer Hinsicht jedoch so wenig, dass sie keine Rückschlüsse auf unterschiedliche Werkstätten zulassen. Die oft versuchte Zuordnung bestimmter Muster zu lokalen Überlieferungen ist so gut wie unmöglich, da insbesondere die im Handel stark gefragten Motive wahrscheinlich in mehreren Orten, meist in Westanatolien, aber auch in Zentralanatolien hergestellt wurden. Dies macht auch eine chronologische Ordnung von Musterdetails nahezu unmöglich.

Bei vielen Mustern sind Parallelen zu anderen Objektgattungen zu finden, etwa zu Gegenständen aus Metall und Keramik sowie zu Architekturdekorationen. Um derartige Einflüsse und Wechselwirkungen der Ornamentik gezielt zurückzuverfolgen und gemeinsame Vorbilder zu identifizieren, wäre noch viel Forschungsarbeit nötig. Es haben sich

allerdings aus der Frühen Neuzeit so gut wie keine Vorlagen erhalten, sodass sich nur darüber spekulieren lässt, wonach sich die Teppichknüpfer und -knüpferinnen gerichtet haben. Es ist nicht bekannt, ob sie etwa Zeichnungen oder Zählvorlagen benutztten, ob jemand in der Werkstatt die Knoten vorsagte oder ob bereits fertige Teppiche beziehungsweise Teile davon kopiert wurden, gegebenenfalls sogar aus dem Gedächtnis. Dass bei vielen anatolischen Teppichen auffallend wenig darauf geachtet wurde, wie die Bordüren der kurzen und der langen Seiten an den Ecken zusammenstoßen, könnte ein Hinweis darauf sein, dass Vorlagen nicht für den jeweils zu knüpfenden Teppich angepasst wurden.

Das Forschungsprojekt hat bestätigt, dass sich türkische Teppiche im technischen Aufbau bis auf wenige Details fast immer gleichen – mit Ausnahme der besonders feinen *Hofteppiche*, die den asymmetrischen Knoten und oft Seide verwendeten, beziehungsweise der an mehreren Orten gefertigten Teppiche im Stil des Hofes. In ihrem Beitrag *Material und Technik* analysiert Eva Hanke die aktuellen kunsttechnologischen Beobachtungen an den Teppichen des Bistritzer Bestandes, von denen im Lauf des Forschungsprojekts knapp die Hälfte eingehend mikroskopisch auf verwendete Fasermaterialien und technische Besonderheiten untersucht wurden. Die erhobenen Daten können künftigen Forschungen als wichtiges Vergleichsmaterial dienen, denn bisher wurden in Publikationen und Katalogen zu anderen Teppichbeständen meist nur wenige technologische Informationen erfasst. Ausnahmen sind vor allem der Katalog über den Bestand im MAK Wien, der Katalog des Magyar Iparművészeti Múzeum in Budapest sowie das Inventarisationsprojekt der Teppichsammlungen in Siebenbürgen unter der Leitung von Ágnes Ziegler.⁴⁴ Bei vielen anderen Veröffentlichungen machen die uneinheitliche Terminologie und unterschiedliche Klassifizierungssysteme die Vergleichbarkeit der Daten schwieriger. Der Wunsch, orientalische Knüpfteppiche anhand technischer Merkmale datieren und Herstellungsregionen zuordnen zu können, ist nach wie vor nicht erfüllbar, auch mangels vergleichbarer Daten. Im Gegenteil, die Projektergebnisse belegen, dass dies weit weniger möglich ist, als einige Publikationen vorgeben.

Als Herstellungsorte werden vor allem die alte Provinz Germiyan mit den Orten Uşak, Kula, Gördes, Demirci und Selendi (heute alle Provinz Manisa/Westanatolien) sowie die jeweilige Umgebung angenommen.⁴⁵

43 Vgl. Contadini 2016, S. 291.

44 Kat. Budapest 1994. – Kat. Wien 2001. – Paz 2016.

45 Vgl. İnalçık 1986.

Für die Region um Uşak ist schon früh eine organisierte Produktion für den Export belegt, und die Handelswege über Istanbul und den Hafen von Smyrna (heute Izmir) waren günstig gelegen. Anzunehmen ist mit großer Wahrscheinlichkeit, dass der größte Teil der nach Siebenbürgen exportierten Teppiche in Westanatolien hergestellt wurde.

1909 verwendeten Rudolf Neugebauer und Julius Orendi erstmals den Begriff »Siebenbürger Teppiche« für die in Siebenbürgen auffallend oft erhaltenen Teppichtypen.⁴⁶ Einige Autoren haben sich durch diese Bezeichnung zur Theorie einer Herstellung in Siebenbürgen verleiten lassen, was jedoch bis heute nicht belegt wurde. In Rumänien sind keine Teppichknüpfereien vor dem 19. Jahrhundert bekannt, im Donaudelta nicht vor dem späten 18. Jahrhundert. Es ist nicht davon auszugehen, dass zuvor Versuche unternommen wurden, in Siebenbürgen und angrenzenden Gebieten türkische oder persische Teppiche zu imitieren, weil sie auf dem Markt zu leicht verfügbar waren. Außerdem sind die in Siebenbürgen erhaltenen Teppiche technisch identisch mit nachweislich aus verschiedenen anatolischen Knüpfzentren stammenden Teppichen. Garn und Knotendichte sind allerdings oftmals größer als bei den in Anatolien erhaltenen Teppichen und die Muster einfacher und stärker geometrisch. Auch dies befeuerte die Vermutung einer Herstellung in heute nicht mehr existierenden siebenbürgischen Werkstätten mit geringerem Knowhow.⁴⁷ Diese Tatsache ist aber wohl eher darauf zurückzuführen, dass ein nicht unbedeutender Anteil der in Westanatolien hergestellten Teppiche als Massenware mit geringerer Qualität in den Export ging.

Ansonsten ist über die Herstellungsumstände kaum etwas bekannt. In der Türkei haben sich fast keine Quellen erhalten, die Aufschluss über die Organisation von Werkstätten, Heimarbeit und beteiligte Personen zulassen. Erdmann teilte die Produktionsstätten in vier Gruppen ein: Von den von Dorfbewohnern und Nomaden für den Hausgebrauch gefertigten Teppichen seien heute keine mehr überliefert. *Holbein-* und *Lotto-Teppiche* stammten aus kleinstädtischen Werkstätten und Hausfleiß, die sogenannten *Uşak-Teppiche* aus städtischer Produktion und die als osmanisch bezeichneten Stücke aus den Hofwerkstätten.⁴⁸ Diese Einteilung lässt sich mittlerweile nicht mehr halten, zumal zu vermuten ist, dass bestimmte Teppichtypen in unterschiedlichen Arten von Werk-

stätten gefertigt wurden, je nachdem, welche Nachfrage zu bedienen war. Laut Christine Klose waren in städtischen Werkstätten Künstler und Entwerfer, manche aus anderen Ländern, tätig, die Kartons verwendeten, komplexe Färbeprozesse und große Formate beherrschten. Auf dem Land seien hingegen hauptsächlich geometrische Muster aus dem Gedächtnis entstanden, und Veränderungen setzten sich langsam durch. Klose definierte zudem Mischformen: städtische Teppiche mit ländlichem Einfluss wie *Holbein-Teppiche* und ländliche Teppiche mit städtischem Einfluss, die häufig zentralisierte Muster aufwiesen, zum Beispiel an *Medaillon-Uşaks* orientierte Teppiche.⁴⁹ Ob es am osmanischen Hof eigene Werkstätten gab, bleibt unklar. Teppiche im Stil des osmanischen Hofes sind nachweislich auch in städtischen Werkstätten in Anatolien sowie in Kairo geknüpft worden. Verbindungen des Hofes mit Werkstätten in der westanatolischen Stadt Uşak lassen sich erstmals 1551 anhand der Bestellung von ungewöhnlich großen Teppichen für die Süleymaniye-Moschee in Istanbul belegen.⁵⁰

Die in vielen Sammlungen, jedoch nicht in Siebenbürgen erhaltenen Teppiche, die heute nomadischer Produktion zugerechnet werden, zeichnen sich durch geometrische Muster, eine begrenzte Farbpalette und kleine Dimensionen aus. Der Gebrauchszauber steht im Vordergrund. Wie bei anderen türkischen Teppichen bestehen Schuss und Kette aus Wolle.⁵¹ Dabei ist zu beachten, dass einige Nomadengruppen einen Teil des Jahres sesshaft waren und die Übergänge zur Dorfbevölkerung manchmal fließend, sodass die Unterscheidung ihrer Erzeugnisse nicht so klar möglich ist. Teppiche werden in der Literatur anhand der Feinheit der Musterung und des Materials oft einer Produktion im dörflichen oder städtischen Kontext zugeordnet, jedoch stets ohne Belege. Eine eindeutige Zuordnung zu bestimmten Produktionsumständen ist nach derzeitigem Kenntnisstand nur sehr eingeschränkt möglich. Suraya Faroqhis eingehende Untersuchung des Quellenmaterials über Kunsthändler der Neuzeit im Osmanischen Reich ergab, dass nur wenig bekannt ist über die Personen und die Organisation der Produktion. Sie fand Beschreibungen von Werkstätten in Kairo, für die Region um Uşak hingegen gebe es keine Informationen.⁵² Insbesondere im 17. und 18. Jahrhundert, als die Produktion in Westanatolien auf den Export großer Mengen an Teppichen ausgerichtet war, verschwimmen

⁴⁶ »Diese Teppiche, welche nach dem Vorkommen auf Gemälden, etwa vom Beginn des XVII. Jahrhunderts an erzeugt wurden, kamen über Kronstadt in Siebenbürgen aus der Türkei in den Handel und erhielten daher die Bezeichnung.« Neugebauer/Orendi 1909, S. 60.

⁴⁷ Ellis 1975, S. 28. Er sprach bei der Herstellung in Siebenbürgen von einer »cottage industry«.

⁴⁸ Erdmann 1957, Nachdruck Erdmann 1977, S. 27. Hinweis nach Franses/Pinner 1984, S. 357.

⁴⁹ Vgl. Klose 1985, S. 78.

⁵⁰ Rogers 1987, S. 43.

⁵¹ Vgl. O'Bannon 1979, S. 40.

⁵² Faroqui 2010, S. 80–81, 93–94.

die Unterschiede zwischen Werkstätten und Herstellungsorten. Die Untersuchung der Bistritzer Teppiche hat ergeben, dass eine Zuordnung anhand von technischen Merkmalen zu verschiedenen Werkstätten nicht möglich ist, da Unterschiede abgesehen von der Knotendichte nur in wenigen Details feststellbar sind. In diesem Band werden zu allen Teppichen möglichst genaue technologische Angaben veröffentlicht, damit Rückschlüsse nachvollziehbar bleiben. Im Beitrag *Material und Technik* weist Eva Hanke zudem die Grenzen möglicher Interpretationen auf.⁵³

Gut abzulesen sind an den Bistritzer Teppichen noch Spuren ihres Gebrauchs über mehrere Jahrhunderte. Im Vergleich zu anderen Beständen haben sie im 20. Jahrhundert nur wenige Veränderungen und Eingriffe erfahren, insbesondere keine Nachknüpfungen, Behandlungen mit dem Insektizid Eulan und nur in einzelnen Fällen Wäschen, die die Materialität und Farbigkeit verfälschen und aufschlussreiche Gebrauchsspuren entfernen können.⁵⁴ In früherer Zeit hatten einige Teppiche der Sammlung nicht nur aufgrund der Abnutzung und unachtsamer Behandlung gelitten, sie wurden zusätzlich durch eine neue Verwendung beschädigt. So schnitt man sie vermutlich im späten 18. und 19. Jahrhundert zu Bankauflagen zurecht, als die einst kostbaren Repräsentationsobjekte unter habsburgischer Herrschaft und durch den Einfluss französischer Vorbilder aus der Mode gekommen waren. Einzelne Mitglieder der Pfarrgemeinde brachten sogar Graffiti auf einige Teppiche auf. Darauf geht Eva Hanke in dem Beitrag *Gebrauchsspuren und Reparaturen* ein, ebenso auf Markierungen und weitere Zutaten, die mit Inventarisierungsmaßnahmen, der Aufhängung in der Kirche und Sicherungsverwahrungen der Teppiche zu tun haben. Erhalten geblieben sind überdies in vielen Fällen die Kelims, die flachgewebten Streifen an Webbeginn und Webende, und sogar die langen Kettfadenenden, die in vielen Teppichsammlungen zur Begradigung der Kanten abgeschnitten wurden. Diese Maßnahme veränderte jedoch stark das ursprüngliche Aussehen, wie bei Teppichen mit langen farbigen Fransen auf Gemälden noch deutlich zu erkennen ist (Abb. 3).



3

Porträt eines Mitglieds der Familie Węsierski, um 1640.

Danzig, Muzeum Narodowe w Gdańsku

Foto: Depozyt DORACO Nieruchomości Sp. z.o.o.

53 Weitergehende Untersuchungen zu Fasermaterialien und Farbstoffen hätten den Rahmen des Projekts gesprengt. Sie sind jedoch Gegenstand des Dissertationsvorhabens von Eva Hanke.

54 Vgl. Ziegler/Grabner 2016, S. 72.

Bild- und Schriftquellen. Rezeption und Verwendung von Teppichen

Eine wichtige Quelle für Erkenntnisse über Besitz, Repräsentationswert und bedingt auch zur Verwendung von Teppichen sind spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Gemälde. Besonders bei frühen Gemälden zeichnen sie Personen oder Situationen aus, im 14. und 15. Jahrhundert oft Madonnen- oder Heiligendarstellungen. Ab dem 16. Jahrhundert dienen sie bei Fürstenporträts als Statussymbole und bei Bildnissen etwa von Kaufleuten als Zeichen des Wohlstands und der Weltgewandtheit. Am englischen Hof spielten türkische Teppiche schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts eine große Rolle, was sich in der häufigen Verwendung in Adelsporträts widerspiegelt. Bildnisse und Inventare belegen, dass König Heinrich VIII. (1491–1547) wohl mehrere Hundert Exemplare besaß.⁵⁵ Die meisten erhaltenen Darstellungen des 14. bis 16. Jahrhunderts stammen jedoch aus Italien.⁵⁶ Mit Schwerpunkt im

17. Jahrhundert ist eine ausgeprägte Orientteppichmode in den Niederlanden festzustellen, die sich dann vor allem in Interieurs, genrehaften Szenen und Stillleben niederschlug.⁵⁷ In Ost- und Südosteuropa ist keine vergleichbare Darstellungstradition festzustellen. Besonders in Polen und Ungarn wurden zur Repräsentation auf Porträts zwar durchaus osmanische Kleidungsstücke gezeigt, aber nur selten Teppiche.⁵⁸ Eine markante Ausnahme bilden Funeralporträts ungarischer Adeliger, die auf anatolischen Teppichen aufgebahrt dargestellt wurden (Abb. 4).⁵⁹

Im Kontext des Forschungsprojekts interessiert die religiöse Nutzung von Teppichen im Alltagsleben der Zeitgenossen. Eine bemerkenswerte Bildquelle dafür sind die dem Niederländer Willem Key (1515/16–1568) zugeschriebenen Flügel eines Triptychons mit Porträts von zwei Mitgliedern der Stifterfamilie De Smidt.⁶⁰ Beide knien jeweils vor einer Bank, die mit einem Teppich belegt ist. Leider ist dieser nur partiell



4

Funeralporträt der Ilona Thürzo, 1648 (?). Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Inv.Nr. 33

Foto: © Magyar Nemzeti Múzeum

55 Vgl. Inventarauszug in HALI 3, 1981, S. 181. Etwa das Porträt in Liverpool, Walker Art Gallery, Inv.Nr. WAG 1350. Siehe auch die Version in Leicestershire, Collection of the Duke of Rutland, Belvoir Castle. Die Gemälde sind Varianten des 1537 von Hans Holbein d. J. gemalten und 1698 bei einem Brand zerstörten Freskos im Palace of Whitehall in London mit unterschiedlichen Teppichen. Der Entwurf für das Fresko ist in der National Portrait Gallery in London erhalten, Inv.Nr. NPG 4027.

56 Vgl. hierzu u.a. die neuere Studie von Spallanzani 2007.

57 Zu den niederländischen Gemälden ausführlich Ydema 1991. Siehe auch Simone 2016.

58 Vgl. Born 2021.

59 Vgl. die Einleitung zu den *Lotto-Teppichen* im Katalogteil dieses Bandes. Siehe auch Pigler 1956.

60 Brüssel, Musées Royaux des Beaux Arts, Inv.Nr. 400, 401.

5 a–b

Porträts Everard Tristram und Wilhelmine Bezoete Tristram, Jacob van Oost, 1646. Chapel Hill (NC), Ackland Art Museum, The University of North Carolina, Inv.Nr. 65.4.1 und 65.4.2

Fotos: Public domain



zu sehen, aber der Ausschnitt spricht mit hoher Wahrscheinlichkeit für einen *Stern-Uschak*. Der sakrale Kontext könnte auf eine Verwendung von Teppichen auf Kirchenbänken in den Niederlanden hinweisen. Noch anschaulicher ist diese Nutzung auf den 1646 von Jacob van Oost d. Ä. (um 1600–um 1671) gemalten Porträts des Everard Tristram und der Wilhelmine Tristram (beide 1592–1677), die jeweils vor einer mit einem *Lotto-Teppich* belegten Bank knien (Abb. 5).⁶¹

1877 verglich der Sammlungsdirektor des Berliner Kunstgewerbe-museums Julius Lessing (1843–1908) als Erster erhaltene Teppiche mit entsprechenden Gemälden des 15. und 16. Jahrhunderts und wies auf

ihre akkurate Wiedergabe hin.⁶² Zahlreiche Studien und Ausstellungen zum Thema folgten.⁶³ Dennoch sollte stets kritisch hinterfragt werden, wie verlässlich Gemälde als Abbilder der Realität sind. In der Regel ist weder überliefert, wem der jeweilige Teppich gehörte, noch, ob er nach einem Original, einem anderen Gemälde gemalt oder eine freiere Interpretation des Malers war. Auch ist nicht nachvollziehbar, wie alt der dargestellte Teppich zu dem Zeitpunkt war. Dies ist zu berücksichtigen bei der üblichen Datierung von Teppichen nach ihrem Auftauchen auf Gemälden. Unschärfen ergeben sich zudem dadurch, dass man nicht weiß, wann ein Muster erfunden und wann es nicht mehr hergestellt

61 Geschenk der John Motley Morehead Foundation, vgl. Ausst.Kat. Mailand 2006, S. 86–87.

62 Lessing 1877.

63 U.a. Bode 1902. – Martin 1906. – Erdmann 1929. – Mills 1983a. – Ausstellung *Il Tappeto Orientale dal XV al XVIII secolo*, Mailand 1982. – Ausstellung *Turkish Rugs and old Master Paintings*, The Textile Gallery London, New York 1996.

wurde, sondern nur, wann man es auf Gemälden dargestellt hat, weil es gerade in West- und Südeuropa in Mode war.

Gerade an der Präsenz von Teppichen auf Gemälden der Renaissance und des Frühbarock orientierte sich die kunsthistorische, von Westeuropa und Nordamerika ausgehende Teppichforschung lange Zeit, und die Darstellungen dienten vor allem als Referenz für museale Sammlungen und den Kunstmarkt. Die in Ost- und Südosteuropa erhaltenen Bestände blieben dabei jedoch lange vergleichsweise unbekannt und damit auch die Fragen des Handels und der Verwendung von Teppichen in Ost- und Südosteuropa unbeantwortet. Dorthin gelangten in Anatolien hergestellte Teppiche seit der Mitte des 15. Jahrhunderts über Handelswege. Sie sind Zeugnisse der intensiven wirtschaftlichen Vernetzung zwischen dem Osmanischen Reich und dem nahen christlichen Europa. Bereits 1962 stellte Kurt Erdmann das Desiderat fest, dass das historische »Interesse Europas am Orientteppich [...] noch nicht im Zusammenhang behandelt wurde«.⁶⁴ Seine Publikation *Europa und der Orientteppich*, die auch Schriftquellen einbezieht, ist für die Erforschung der Kulturgeschichte des Teppichs noch immer von großer Relevanz, denn auch heute untersuchen nur wenige Studien intensiv den Handel, die Verwendung und die Wahrnehmung von Teppichen anhand von schriftlichen Quellen. Für Westeuropa sind die jüngeren Forschungen von Marco Spallanzani, Heinrich Lang und Rosamond E. Mack zu nennen.⁶⁵ Für Siebenbürgen hingegen wurden Teile des Themenbereichs seit Ende der 1970er Jahre intensiver bearbeitet, vor allem von Andrei Kertesz-Badrus⁶⁶ und aktuell von Ágnes Ziegler und Evelin Wetter.⁶⁷ Vorhandene Studien beziehen sich allerdings meist auf die größten siebenbürgischen Städte Hermannstadt und Kronstadt, zu deren Handelsgeschichte sich mehr Quellenmaterial erhalten hat. Eine wichtige Arbeit ist die Dissertation von Mária Pakucs-Willcocks mit einer Auswertung der Zollregister aus Hermannstadt.⁶⁸ Die Zollregister der Stadt Bistritz hingegen sind nach derzeitigem Kenntnisstand verloren, weshalb eine wichtige Quelle zum frühneuzeitlichen Warenverkehr fehlt und Aspekte des Bistritzer Teppichhandels im Dunkeln bleiben.

Daher musste sich das Forschungsprojekt auf andere Quellengruppen konzentrieren. Diese geben insbesondere Auskunft über den Besitz und die Verwendung der Teppiche. Als Statussymbole und Geschenke stan-

den die Teppiche im Kontext der Repräsentationskultur des ungarischen Adels und des sächsischen Bürgertums, insbesondere der Zünfte in Siebenbürgen. Sie fanden spätestens ab dem 16. Jahrhundert Eingang in die Kirchen, wo sie wichtige Funktionen bei Begräbnissen und Hochzeiten zugewiesen bekamen. So wurden Verstorbene darauf aufgebahrt, die Gräber zum Jahresgedächtnis damit geschmückt und Teppiche zu Ehren eines Brautpaars vor der Kirche ausgebreitet. Testamente und Teilungsbücher der Frühen Neuzeit geben Aufschluss über Teppiche in Privateigentum zu Gebrauchs- und Repräsentationszwecken; Inventare, Kirchenrechnungen und Presbyterialprotokolle über ihre Präsenz in den Kirchen. Die verbreitete These, die Kirchengemeinden hätten mit den farbenfrohen Teppichen die vermeintlich nach Bilderstürmen der Reformationszeit kahlen Kirchenwände geschmückt, kann nicht bestätigt werden. Bis mindestens in das 19. Jahrhundert waren die meisten Teppiche nur temporär im Kirchenraum präsent. Die in Kronstadt erhaltenen Archivalien, allen voran die Ordnungen der sogenannten Warner, die zum Presbyterium der Schwarzen Kirche gehörten und unter anderem für die Organisation von Bestattungen zuständig waren, geben detailliert Auskunft über den Gebrauch der Teppiche in der Kirche. Im Beitrag »*Unsere alten Kirchenteppiche*« in diesem Band wird vergleichend auf die Situationen in Bistritz und in Kronstadt eingegangen.

Auch wenn die überlieferten schriftlichen Quellen wertvolle Informationen zum Handel mit Teppichen und ihrer Verwendung in Siebenbürgen enthalten, lassen sie es nicht zu, die Wege und Schicksale einzelner Teppiche zurückzuverfolgen, weshalb auch auf diesem Weg weder eine genaue Herkunft noch ein Herstellungsdatum oder ein eingrenzbarer Verwendungszeitraum einzelner Teppiche herauszufinden sind.

Datierung

Alle Methoden für sich, aber auch interdisziplinär kombiniert, stoßen an Grenzen, wenn es um genau diese Fragen geht. Besonders schwierig ist die Datierung einzelner Teppiche, zumal es zu viele unhinterfragte und kaum überprüfbare Zuordnungen gibt. Das Aufkommen einzelner Motive zu datieren, ist schon nahezu unmöglich. Die generelle Annahme der Stilgeschichte, dass ausgehend von Prototypen im verfeinerten

64 Erdmann 1962, Vorwort.

65 Mack 2002, S. 73–93. – Lang 2005. – Spallanzani 2007.

66 Vgl. vor allem die Arbeiten von Andrei Kertesz-Badrus, u.a. Kertesz 1976. – Kertesz-Badrus 1985. Zur Geschichte der Teppiche in Kronstadt siehe auch Eichhorn 1968.

67 Wetter/Ziegler 2014.

68 Pakucs-Willcocks 2007. – Siehe auch Pakucs-Willcocks 2014.

Hofstil eine progressive Vereinfachung und Degeneration der Muster von fließenden runden Formen hin zu eckigeren, steiferen stattfand,⁶⁹ woran sich eine chronologische Reihenfolge festmachen ließe, führt wahrscheinlich in die Irre. Unterschiede könnten sich auch durch gleichzeitige abweichende Fähigkeiten oder Abwägungen zwischen Kosten und Aufwand von Werkstätten beziehungsweise Knüpfers/-innen ergeben.

Über die stilistische Analyse hinausgehend bestand zu Beginn des Forschungsprojekts die Hoffnung, dass jeder Teppich aufgrund seines Materials und seiner technischen Eigenschaften spezifische Informationen bereithält, die bei ausreichenden Vergleichsdaten zur Eingrenzung von Herstellungs(zeit)räumen herangezogen werden können. Die technischen Merkmale sind jedoch dafür nicht signifikant genug. Auch über den Handel von Wolle und Farbstoffen sowie den Austausch von Vorlagen und technischen Kenntnissen zwischen einzelnen Werkstätten existieren zu wenige Informationen, um daraus verlässliche Datierungshilfen ableiten zu können.

Die einzige verfügbare naturwissenschaftliche Methode ist die ¹⁴C-Datierung, die auf dem Zerfall radioaktiver Kohlenstoffatome in organischen Materialien basiert und seit Ende der 1970er Jahre angewandt wird. In den meisten Fällen ist eine zumindest grobe Datierung anhand des gehäuften Auftretens stilistischer Merkmale auf datierten Gemälden bei anatolischen Teppichen jedoch trotz aller Unsicherheiten erfolgreicher als die in den Ergebnissen mit großen Schwankungsbreiten behafteten ¹⁴C-Analysen. In diesem Projekt ist exemplarisch an einem Teppich eine ¹⁴C-Untersuchung vorgenommen worden, da er anhand des in vielen Details einmaligen Musters nur schwer einzuordnen war (Kat. 16).

In manchen Publikationen wird aktuell anhand von Mustervergleichen und vermeintlichen technischen Unterschieden bis auf Vierteljahrhunderte oder gar Jahrzehnte genau datiert, was in den meisten Fällen nur schwer nachvollziehbar ist. In diesem Band werden die Datierungszeiträume eher großzügiger angegeben, um den Unsicherheiten gerecht zu werden. Daher ist die Ordnung im Katalog nicht als chronologische zu verstehen. Sie folgt ebenso wenig einer regionalen Einteilung, sondern erkennbaren Teppichtypen und Musterverwandtschaften. Die Auswahl der im Forschungsprojekt eingehend untersuchten Teppiche richtete sich danach, alle Motivarten und den gesamten angenommenen Her-

stellungszeitraum abzudecken. Die Gruppe der *Lotto-Teppiche*, die innerhalb der Bistritzer Sammlung mit vielen und zum Teil sehr seltenen Exemplaren vertreten ist, bildete bei der Analyse einen Schwerpunkt.

Die Sprache der Teppiche

Die eingehende kunsthistorische und kunsttechnologische Untersuchung der Teppiche im Rahmen des Forschungsprojekts und der Versuch, die Ergebnisse mit denen der Auswertung schriftlicher Quellen zur Deckung zu bringen, hat bestätigt, wie unterschiedlich die Aussagefähigkeit des jeweiligen Mediums ist. Die Bereiche, über die entweder das Original, die Darstellung auf einem Gemälde oder die Erwähnung eines Teppichs in einer Schriftquelle Auskunft geben können, sind sehr unterschiedlich. In gegenseitiger Ergänzung aber vermitteln sie ein Bild von der Bedeutung der Objekte in unterschiedlichen Phasen ihrer Geschichte. In den aktuellen Debatten aus dem Themenfeld der Materiellen Kultur wird zwar dafür plädiert, Objekte ins Blickfeld zu nehmen, jedoch werden dabei genau diese Unterschiede der jeweiligen Überlieferungsformen nicht immer ausreichend berücksichtigt. Der Wert des Originals aber besteht darin, dass es als Einziges verlässliche Informationen über Material, Technik, Farben, Größe, seine Gebrauchsgeschichte sowie Reparaturen in sich trägt und somit direktes Zeugnis davon geben kann, wie sich seine Bewertung und seine Handhabung im Lauf der Zeit änderten. Zeitgenössische Berichte sind bisweilen für die Interpretation dieser Spuren vonnöten. Die Teppiche, die einst zu Bankauflagen zerschnitten und später wieder zusammengeflickt wurden, erzählen etwa davon, wie sich ihre neu erwachte Wertschätzung im Zuge der Orientbegeisterung der Kunstgeschichte in der Behandlung der Objekte äußerte.

All diese Spuren tragen beispielsweise die gegenwärtig auf Betreiben von Stefano Ionescu hin entstehenden Kopien von Teppichen aus Bistritz und anderen Gemeinden nicht.⁷⁰ Sie können sich zwar in Material und Technik den Originalen annähern, soweit ausreichend Erkenntnisse darüber zur Verfügung stehen, bei den verwendeten Farbstoffen ist dies jedoch gegenwärtig kaum möglich. Die Alterungs- und Gebrauchsspuren, Fraßschäden sowie Reparaturen, die von einer bewegten Geschichte in der Kirchengemeinde erzählen, fehlen den Kopien. Dafür können diese

69 Vgl. Raby 1986, S. 178.

70 Soweit bekannt sind die Kopien im Katalogteil dieses Bandes angegeben. Ein zweites Exemplar wird offenbar jeweils für die Stifter der Kopien hergestellt.

einen Eindruck vermitteln, wie die Teppiche vielleicht ursprünglich ausgesehen haben, und sie können der Kirche als gewisser Ersatz dienen, um vor Ort an die Zeiten zu erinnern, in der Teppiche im Kirchenraum als Statussymbole und später als museale Objekte dienten.

Während Teppichkopien den textilen Originalen materiell noch einigermaßen nahekommen, ist bei Darstellungen von Teppichen auf Gemälden der Sprung in ein anderes Medium zu beachten. So können Gemälde die Realität recht detailgetreu abbilden, aber auch phantasievolle Erfindungen der Maler sein. Hinzu kommen Auftraggeberinteressen sowie Missverständnisse oder auch bewusste Manipulationen der Lebensrealität. Ein Extremfall ist etwa die Franz Hörmann und Hans Gemminger zugeschriebene Gouache aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit der Darstellung eines Harems, bei der nicht nur die Authentizität des Motivs äußerst fragwürdig ist. Der *Doppelniischen-Teppich*, der den gesamten Boden des Raumes bedeckt, ist vollkommen überdimensioniert und in einigen Motivdetails nicht mit real überlieferten Teppichen in Verbindung zu bringen.⁷¹

Trotz dieser Einschränkungen können Gemälde und schriftliche Quellen helfen, etwa die Spuren auf Originalen einzuordnen, die auf den Gebrauch als Wandschmuck oder Tischdecke hindeuten. Oft sind die Befunde jedoch nicht so eindeutig, wie es die Theorien der Materiellen Kultur vom »sprechenden Objekt« verheißen. Ziel des Forschungsprojekts war es, nicht nur herauszufinden, was die Teppiche über ihre eigene Verwendungsgeschichte berichten können – und wo die Grenzen dieser Erzählfähigkeit liegen –, sondern auch über die Bedeutungen, die ihnen im Lauf der Zeit von unterschiedlichen Personengruppen zugeschrieben wurden. Dabei geht es um die immateriellen Aspekte der Objekte, die über den ursprünglichen Nutzwert, die wärmende, polsternde Funktion hinausgehen und sich mehrfach stark gewandelt haben: vom wertvollen Handelsgut, Geschenk, Statussymbol, Gegenstand zum zeremoniellen Gebrauch, Dekoration, Konsumgegenstand, Kunstobjekt, Teil der siebenbürgischen Identität, geretteten Kulturgut, Stück Heimat bis zur Touristenattraktion.

Die Spezialistin für islamische Kunst Lisa Golombek fasste mit dem Begriff der »laws of behaviour« verschiedener Materialien die Frage nach Produktionsbedingungen, Verfügbarkeit und Handel von Objekten zusammen ebenso wie ihre Fähigkeit, Ideen zu verbreiten. Sie erweiterte

den von dem Kunsthistoriker und Archäologen Oleg Grabar verwendeten »social index«⁷², indem sie daran anknüpfend die Frage stellte, warum Objekte überhaupt überleben und trotz ihres etwaigen Zerfalls aufbewahrt werden.⁷³ Wenn der Materialwert von Objekten durch Abnutzung oder Beschädigung abnimmt, ersetzt ihn unter Umständen ein symbolischer Wert, was gerade bei historischen Textilien eine wichtige Rolle spielt. Aufgrund ihrer schnell abbauenden materiellen Beschaffenheit wurden sie nie für die dauerhafte Verwendung hergestellt und in ihren Herkunftsländern häufig aufgebraucht, weshalb man in Anatolien in wesentlich geringerem Umfang historische Teppiche außerhalb von höfischen Sammlungen und Moscheen in Form von Stiftungen vorfindet. Durch die Verbringung in einen anderen kulturellen Kontext scheinen sie jedoch mit einer Bedeutung aufgeladen worden zu sein, die auch im schadhaften Zustand ihre Aufbewahrung und schließlich ihre Musealisierung begründet.

Objektbiografien und Mobilität

Aufgrund ihrer großen Mobilität als international gehandelte Luxusgüter überschritten Teppiche nicht nur geografische, sondern auch kulturelle Grenzen. Daher sind sie prädestiniert, auf ihre transkulturellen Fähigkeiten hin befragt zu werden, was bisher im Kontext der Studien zu Materieller Kultur offenbar nicht thematisiert wurde. Möchte man die Geschichte der Teppiche mit einer Biografie gleichsetzen, haben sie von ihrer Herstellung in Anatolien über ihren Verkauf in einen anderen Kulturreis und ihre Verwendungen mit jeweils neuer Bedeutungsaufladung bis zu ihrer Musealisierung viel »erlebt«. Die Idee der Objekt-Biografien kritisierten Hahn und Weiss 2013 sicher zu Recht, da Objekte eben keine Subjekte sind und immer Personen bedürfen, die mit ihnen umgehen. Insbesondere die Reisefähigkeit von Dingen stellten sie aufgrund der passiven und nicht konstanten Mobilität infrage. Sie prägten daher den Begriff der »object itineraries«, der neben Ortsveränderungen auch statische Phasen sowie Veränderungen in Kontext und Bedeutung einbezieht.⁷⁴

In welchem Maß aber können Teppiche tatsächlich Botschafter einer fremden Kultur sein? Ist davon auszugehen, dass mit ihrem Kauf auch Kenntnisse über ihre ursprüngliche Bedeutung vermittelt wurden – wenn sie denn überhaupt beim Verkäufer vorhanden waren? Oder können sie

71 Vgl. HALI 172, 2012, S. 132. – Siehe auch die Einleitung zu *Doppelniischen-Teppichen* im Katalogteil dieses Bandes.

72 Grabar 1976, S. 43.

73 Golombek 2012.

74 Hahn/Weiss 2013.

gar von kulturellen Missverständnissen zeugen? Dabei ist zu beachten, dass ein Objekt nicht nur ein Medium des Kulturtransfers sein kann, sondern diesem selbst unterworfen ist, da sich seine eigene Funktion und Bedeutung durch das Verbringen an einen anderen Ort und eine Umnutzung ändern können. Viele dieser Fragen können mangels schriftlicher Dokumentation aus dem Entstehungskontext nicht beantwortet werden, insbesondere was die Produktionsbedingungen und den -zweck betrifft. Kenntnisse über die ursprüngliche Bedeutung oder Symbolik von Motiven sind verlorengegangen. Besonders schwierig ist es, einzelne Figuren wie Tiere oder abstrakte Motive zu deuten, die hin und wieder als individuelle Zutat in die Teppichmuster integriert oder auf die Kelims gestickt (Kat. 14) wurden und vermutlich auf Glück, Fruchtbarkeit, die Abwehr von Bösem und die Verbindung zum Jenseits bezogen sind. Im Lauf der Jahrhunderte hat sich jedoch ihr Gebrauch geändert oder sie wurden schon beim Import aus dem Fernen Osten umgedeutet. Ebenso ungesichert ist die verbreitete Deutung von Ungenauigkeiten in der Ausführung als Zeichen des Respekts vor der Schöpferkraft Allahs.⁷⁵ Auch wenn dies ein gängiger Topos ist, dürfte damit nicht jeder Makel zu begründen sein.

Immerhin ist aber beim Vergleich erhaltener Teppiche feststellbar, dass das Repertoire und die Vielfalt der Muster auf den im Westen erhaltenen Objekten kleiner sind als in Anatolien. Die aus Einflüssen verschiedener Volksstämme und überregionaler Musterimporte entstandene Ornamentik scheint sich ausgehend von den am meisten für den Export nachgefragten Mustern standardisiert zu haben. Das deutet darauf hin, dass mit dem Teppichhandel zwischen dem Osmanischen Reich und Siebenbürgen keine Kenntnisse über die Bedeutung der Motive weitergegeben wurden und dass sich die Auswahl der zu kaufenden Teppiche eher nach Geschmacksfragen und Repräsentationsbedürfnis richtete. Überhaupt Teppiche zu besitzen war vermutlich wichtiger, als eine Vielfalt von Motiven abzudecken, die ohnehin nicht verstanden worden wären. Hier ist eine Analogie zum Gebrauch orientalischer Seidenstoffe im Westen zu erkennen, wo ebenfalls bestimmte Muster sehr häufig überliefert sind. Den Wert der Teppiche als Luxusgut scheinen vor allem Herstellungstechnik, Größe und Preis sowie die jeweils aktuelle Mode bestimmt zu haben. Über die künstlerische Qualität sind keine Äußerungen erhalten. Igor Kopytoff wies 2009 in diesem

Zusammenhang auf die Unterscheidung des von Nachfrage und Verfügbarkeit abhängenden Warenwerts von dem Wert eines Gegenstands als Geschenk hin, das einen Einfluss hat auf soziale Beziehungen und wiederum eine Objektzirkulation in Form des Geschenktauschs befördert.⁷⁶ Hedda Reindl-Kiel nannte 2015 zahlreiche Beispiele zur osmanischen Geschenkpraxis. Sie wies darauf hin, dass Teppiche im innerosmanischen Geschenktausch keine große Rolle spielten, aber als Gaben in den Westen, wo sie sehr gefragt waren.⁷⁷

Entgegen häufig geäußerter Vermutungen gibt es in den ausgewerteten schriftlichen Quellen keine Hinweise darauf, dass türkische Teppiche als Kriegsbeute nach Siebenbürgen gelangt sind. Die Teppiche sind Zeugen friedlicher beziehungsweise pragmatischer Handelsbeziehungen mit Einbrüchen in Konfliktzeiten. Ein wichtiges Ergebnis der Quellenstudien ist eine gewisse Korrektur der Rolle, die die Stadt Bistritz in der Frühen Neuzeit als Handelsplatz innehatte, wie Stephanie Armer und Oana Sorescu-ludean im Beitrag *Anatolische Teppiche als Handelsgüter und Repräsentationsobjekte in Siebenbürgen* in diesem Band näher ausführen. Auf welcher Route hingegen die Teppiche nach Bistritz kamen, lässt sich nur partiell nachvollziehen, da in schriftlichen Aufzeichnungen lediglich einzelne Hinweise auf Handelsorte dokumentiert sind. Diese legen einen Binnenhandel vom Süden Siebenbürgens in den Norden nahe. Möglicherweise brachten »griechische«, unter osmanischer Oberhoheit stehende Händler die Teppiche auf dem Landweg über die Walachei nach Kronstadt oder Hermannstadt, wo sie wahrscheinlich von siebenbürgisch-sächsischen Binnenhändlern aufgekauft und weiter verteilt wurden. Angesichts der Dominanz der beiden südsiebenbürgischen Städte im Handel mit Orientwaren erstaunt der große Umfang der Bistritzer Sammlung. Die Beschreibungen der Teppiche in frühneuzeitlichen Bistritzer Inventaren und Rechnungsbüchern fallen jedoch vergleichsweise knapp aus und zeigen, dass kaum Kenntnisse zu den Teppichen vorhanden waren.

Aneignung religiöser und fremder Objekte?

Besonders interessant im Kontext des Kultauraustauschs ist die Frage nach dem religiösen Gehalt beziehungsweise der religiösen Symbolik der Motive und ihrer Wahrnehmung. Bei für den Export in christliche

75 Siehe dazu den Beitrag *Material und Technik* in diesem Band.

76 Kopytoff 2009.

77 Reindl-Kiel 2015.

Regionen bestimmten Teppichen wurden möglicherweise in der Architekturdarstellung der Gebetsnische der Moschee explizite muslimische Attribute wie Kalligrafie-Felder und Moscheelampen weggelassen.⁷⁸

Schwieriger zu belegen ist die Deutung des unendlichen Rapports von Mustern als Metapher für die Unendlichkeit Allahs und des Kosmos.⁷⁹ Da die unendliche Reihung insbesondere bei frühen anatolischen Teppichen mit geometrischen Mustern sowie bei seldschukischen Teppichfunden vorkommt und die Ursprünge nicht bekannt sind, wäre auch eine Ableitung aus gewebten Musterrapporten oder Fliesendekoren denkbar, die keinen religiösen Hintergrund aufweisen.

Manche Autoren versuchen sich im Entdecken christlicher Motive wie Kreuzformen und Lilien und entwickeln Theorien über eine christliche Herstellung beziehungsweise eine Bestimmung für christliche Zwecke, etwa durch armenische Teppichknüpfer und -knüpferinnen.⁸⁰ Verbunden damit wurde wiederholt die Frage formuliert, warum muslimische Gebetsteppiche in christlichen Kirchen verwendet worden sein sollten. Diese Frage ist ebenso wie die Theorie, dass die unfigürlichen Muster der Teppiche für den nachreformatorischen Kirchenschmuck weniger problematisch gewesen seien, sehr durch eine moderne Perspektive geprägt. Möglicherweise waren die jeweiligen Motive für die damaligen Kirchenbesucher gar nicht so klar erkennbar oder die strikte Trennung zwischen islamischen und christlichen Symbolen und Objekten, die uns aus heutiger Sicht plausibel erscheint, ist in der Frühen Neuzeit weniger streng gehandhabt worden. Anders ließe sich auch die christliche Verwendung orientalischer Seiden mit religiösen Inschriften, die man nicht erkannte, nicht erklären.

Darüber hinaus ist zu hinterfragen, ob die Teppiche durch ihre Stiftung an oder ihre Verwendung in den Kirchen zu religiösen christlichen Objekten geworden sind. Textile Ausstattungen im sakralen und profanen Bereich waren im späten Mittelalter und der frühen Renaissance ein zentrales Medium der Repräsentation und dienten der Betonung wichtiger Plätze im Raum. Dies spiegelt sich auch in der Malerei der Zeit, in der Teppiche oft Madonnen- und Heiligendarstellungen schmücken. Sie sind dabei jedoch kein religiöses Zeichen, sondern dienen der Auszeichnung der dargestellten Personen oder Szenen. Türkische Teppiche dürfen hier im Gegensatz etwa zu Tapisserien aber natürlich

nicht als Ausstattungselemente im klassischen Sinn gesehen werden, da sie nur bedingt für den Verwendungszweck in Kirchen angefertigt beziehungsweise angepasst wurden.

Die Bistritzer Quellen bieten kaum Hinweise auf eine Wahrnehmung der Teppiche in der Frühen Neuzeit, die über ihren Repräsentationswert hinausgeht. Die Bezeichnung einiger Teppiche als »persianisch« könnte sie immerhin einem fremden Kulturraum zuordnen. Es wäre aber auch denkbar, dass sich dieses Adjektiv zur Kategorisierung eines bestimmten, wahrscheinlich floralen, Musters eingebürgert hatte.⁸¹ Eine Einordnung als türkisch, anatolisch oder osmanisch ist hier anders als in westlichen Inventaren hingegen nicht festzustellen. Anscheinend war diese Herkunft entweder unbekannt oder vollkommen selbstverständlich und wurde nicht als exotische Besonderheit empfunden, was bis weit in das 20. Jahrhundert nachwirkte.

Mit Einsetzen der Teppichforschung im späten 19. Jahrhundert und der Verwendung der Begriffe »Gebetsteppich« oder »Sejjade« fand weiterhin kein Hinterfragen der religiösen Bedeutung statt. Zu keiner Zeit lässt sich durch Kauf oder Gebrauch von Teppichen ein bewusstes Bekenntnis zur osmanischen Kultur nachweisen – ebenso wenig die mehrfach kolportierte symbolische Unterwerfung der islamischen Objekte durch ihre Präsentation in den Kirchen. Ein religiös-islamischer Gehalt scheint nie eine Rolle gespielt zu haben. Végh und Layer hatten 1925 die These formuliert, dass die Siebenbürger Sachsen türkische Gebräuche nachahmten, indem sie seit der osmanischen Invasion in Ungarn Teppiche an die Wände, auf Bänke und Pulte hängten.⁸² Ob sie sich jedoch der Art der Verwendung von Teppichen in Moscheen bewusst waren, lässt sich nicht belegen. Auch aus anderen christlichen Kirchengemeinden, in denen Teppiche verwendet wurden, sind keine entsprechenden Äußerungen bekannt. Zudem wurden Orientteppiche auch in europäischen Regionen gebraucht, die nicht unter osmanischem Einfluss standen.

Erst im frühen 20. Jahrhundert wurde den Teppichen eine neue Bedeutung für die lutherische Konfessionszugehörigkeit zugeschrieben, was ein 1907 von Karl Ziegler (1866–1945) gemaltes Porträt des stolz zwischen mit *Siebenbürger Teppichen* belegten Gestühlen posierenden Schäßburger (rum.: Sighișoara, ung.: Segesvár) Stadtpfarrers Johann

78 Siehe die Einleitungen zu *Doppel-nischen- und Nischen-Teppichen* in diesem Band.

79 Vgl. Cammann 1972, S. 8, 26–27. – Bier 1992, S. 56, Anm. 7, 16. – Ausst.Kat. Frankfurt am Main/Berlin 1993, S. 186. – Siehe auch Erdmann 1978b, S. 233.

80 Vor allem: Gantzhorn 1990.

81 Siehe dazu auch den einleitenden Beitrag zu den *Stern-Uschaks* im Katalogteil dieses Bandes.

82 Dall'Oglio/Dall'Oglio 1977, S. 2.



6

Der Schäßburger Stadtpfarrer Johann Teutsch, Karl Ziegler, 1907.

Schäßburg, Evangelisches Stadtpfarramt A. B.

Foto: Árpád Udvárdi, Kronstadt

Teutsch veranschaulicht (Abb. 6). Im Zuge der Abgrenzungsbestrebungen der zunehmend durch die rumänische Nationalisierung und die Magyarisierung bedrängten Siebenbürger Sachsen wurden die Teppiche zu gemeinschafts- und identitätsstiftenden Objekten innerhalb des Gemeindelebens, worauf Stephanie Armer in dem Beitrag *Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol* in diesem Band näher eingeht. Dies hatte jedoch keine direkte religiöse Dimension, sondern geschah über den Umweg des Geschichtsbewusstseins und der Erinnerung an die wirtschaftliche Blütezeit Siebenbürgens mithilfe der überlieferten Luxusgegenstände. Eine Steigerung erfuhr diese Bedeutungsaufladung noch durch die Mitnahme der Teppiche auf der Flucht 1944 sowie ihre Musealisierung zur »Rettung« und Aufrechthaltung der Erinnerung etwa in den *Heimatgedenkstätten* des Germanischen Nationalmuseums, wenn auch dabei eine weitere Dekontextualisierung in Kauf genommen werden musste. Dennoch ist nicht von einer bewussten Aneignung und Umdeutung von Objekten fremder Herkunft durch die Gemeindemitglieder zu sprechen. Die Teppiche sind nach einer Jahrhunderte währenden Aufbewahrung in den Kirchen, sei es durch fehlende Kenntnisse oder durch Offenheit gegenüber importierten Waren, zu einem Kulturgut geworden, das man als etwas Eigenes empfand, was sich insbesondere in der Formulierung »unsere alten Kirchenteppiche« von Ernst Kühlbrandt ausdrückte.⁸³

83 Kühlbrandt 1911.

»Mit tepichtenn geziret«

Anatolische Teppiche als Handelsgüter und Repräsentationsobjekte in Siebenbürgen

Stephanie Armer, Oana Sorescu-Iudean

Schon 1962 stellte Kurt Erdmann fest, dass in vergangenen Jahrzehnten zwar viele kunstgeschichtliche Publikationen über Orientteppiche erschienen seien, das historische »Interesse Europas am Orientteppich« hingegen ein Forschungsfeld sei, das »noch nicht im Zusammenhang behandelt wurde«.¹ Erdmanns quellenbasierte Studie »Europa und der Orientteppich« ist für die Erforschung der Kulturgeschichte des Orientteppichs noch heute von großer Relevanz. Auch 60 Jahre nach Erscheinen seines Buches liegen nur wenige Studien vor, die sich auf der Basis intensiver Quellenstudien mit der Geschichte des Orientteppichs beschäftigen, also nach Händlern und Handelswegen, Käufern, Verwendungskontexten und Wahrnehmung der begehrten Textilien fragen.² Dies trifft umso mehr auf die Forschungslage zu Siebenbürgen zu, wo das Thema erst Ende der 1970er Jahre intensiver bearbeitet wurde. Ungeachtet der wichtigen Arbeiten etwa von Andrei Kertesz-Badrus³ oder jüngst Ágnes Ziegler und Evelin Wetter⁴ sind viele Fragen zur Geschichte des Orientteppichs in Siebenbürgen bis heute unbearbeitet geblieben. Vorhandene Studien beziehen sich zudem nahezu ausschließlich auf die großen Handelsstädte Hermannstadt (rum.: Sibiu, ung.: Nagyszeben) und Kronstadt (rum.: Brașov, ung.: Brassó) in Südsiebenbürgen.

Die folgenden Ausführungen sollen einen Beitrag zur weiteren Erforschung der Kulturgeschichte des Orientteppichs in Siebenbürgen leisten, wobei der Fokus auf der nordsiebenbürgischen Stadt Bistritz (rum.: Bistrița, ung.: Beszterce) liegt. Im Zentrum steht dabei zum einen die Frage, auf welchen Wegen und durch welche Händler Teppiche nach

Nordsiebenbürgen gelangten. Zum anderen soll auch die Verwendung der Teppiche vor Ort näher beleuchtet werden. Gerade über die Rolle von Teppichen in der bürgerlichen Repräsentationskultur liegen bisher nur wenige Ergebnisse vor. Der Beitrag wird daher um eine Auswertung von Hermannstädter Nachlassinventaren des späten 17. und 18. Jahrhunderts ergänzt. Ziel ist es ferner, nach möglichen Spezifika des Umgangs mit Orientteppichen in Siebenbürgen zu fragen, weswegen in einem ersten Schritt die Situation in Westeuropa knapp skizziert werden soll.

»Teppichleidenschaft«⁵ in Westeuropa – einige Schlaglichter

Schon im späten 13. Jahrhundert wusste einer der wohl bekanntesten Reisenden der Geschichte, Marco Polo (1254–1324), Teppiche aus dem heutigen Anatolien zu schätzen: Dort würden die schönsten Teppiche der Welt gefertigt, hielt er bei seiner Beschreibung der Provinz »Turcomania« fest.⁶ Seit dem 14. Jahrhundert häufen sich Nachrichten über Orientteppiche, darunter auch solche »aus dem Türkental«,⁷ die sich im Besitz der politischen und geistlichen Eliten West- und Mitteleuropas befanden.⁸ Zu den Schriftquellen treten erste visuelle Zeugnisse, die die zunehmende Verbreitung von Orientteppichen in Europa dokumentieren. Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts erlebt ihre bildliche Darstellung einen ersten Höhepunkt.

Die steigende Zahl bildlicher Darstellungen von Knüpfteppichen korrespondiert zeitlich mit einem Aufschwung im Teppichhandel. Wie Marco

1 Erdmann 1962, Vorwort.

2 Zu nennen sind hier in Bezug auf Westeuropa u.a. die jüngeren Studien von Mack 2002, S. 73–93, Lang 2005, Spallanzani 2007.

3 U.a. Kertesz 1976, Kertesz-Badrus 1985. Einen frühen Beitrag zur Erforschung der Geschichte des Orientteppichs in Kronstadt leistete ferner Eichhorn 1968.

4 Wetter/Ziegler 2014.

5 Erdmann 1962, S. 20.

6 »In Turcomania [...] si fanno i sovrani tappeti del mondo e a più bel colore.« Bartoli 1863, S. 17, Cap. XV. Wie aus dem französischen Text des Reiseberichts, der hinsichtlich geografischer Angaben präziser ist, hervorgeht, beschrieb Marco Polo in etwa den Bereich zwischen den heutigen Orten Kayseri und Sivas in Zentralanatolien. Ebd., S. 17, Anm. 2. Für seine zahlreichen Literaturhinweise zu den ersten beiden Unterkapiteln dieses Beitrags sei Robert Born, Leipzig, herzlich gedankt.

7 Zitiert nach Erdmann 1962, S. 23.

8 Beispiele bei Erdmann 1962, S. 23–24. Instruktiv ist auch die Studie von Marco Spallanzani, in der im Anhang zahlreiche Dokumente zum Teppichbesitz im renaissancezeitlichen Florenz veröffentlicht sind. Spallanzani 2007.

Spallanzani am Beispiel von Florenz aufzeigt, nahm die Zahl der nach Westeuropa importierten Orientteppiche seit der Mitte des 15. Jahrhunderts kontinuierlich zu.⁹ Neben persischen und mamlikischen erfreuten sich auch anatolische Teppiche in den italienischen Stadtrepubliken großer Beliebtheit.¹⁰ Spätestens seit dieser Zeit ist daher von der Etablierung einer exportorientierten Produktion in Anatolien auszugehen. Als Handelsknotenpunkt für Orientwaren spielte Venedig eine zentrale Rolle. Teppiche gelangten aber zunehmend auch über den Balkan auf Landwegen nach Westeuropa.¹¹ Wohlhabende Personen konnten es sich zudem leisten, Teppiche direkt in den Produktionszentren nach ihren Vorstellungen fertigen zu lassen, wobei häufig das Wappen des Käufers eingeknüpft wurde.¹² Oftmals wurden auch Handelsreisende mit dem Erwerb von Teppichen vor Ort betraut, wobei die Auftraggeber zum Teil genaue Vorstellungen äußerten. Der Florentiner Filippo Strozzi (1428–1491) gab seinem Verwandten Marco Strozzi beispielsweise bei dessen Aufbruch in die Levante im Jahr 1472 den Auftrag mit, Teppiche zu kaufen, wollte aber auf keinen Fall einen der zu dieser Zeit weitverbreiteten *Holbein-Teppiche* erwerben.¹³ Über die Antwort auf die Frage, welche Auswirkungen solche Präferenzen europäischer Kunden auf die Teppichproduktion hatten, kann bisher nur spekuliert werden. Die große Verbreitung von *Holbein-Teppichen* im Europa des späten 15. Jahrhunderts hat beispielsweise zu der Vermutung geführt, dass diese exklusiv für den europäischen Markt hergestellt worden seien.¹⁴ Das weitgehende Verschwinden von *Holbein-Teppichen* im späten 16. Jahrhundert lässt vermuten, dass der Markt in Anatolien stark auf Export ausgerichtet war und die Teppichknüpfer und -knüpferinnen daher entsprechend auf die veränderten Kundenwünsche reagierten.

Orientteppiche waren auch im nordalpinen Raum ein begehrtes Luxusgut, wie einige Beispiele aus dem süddeutschen Raum veranschaulichen können. Auf Standesporträts waren Teppiche ein beliebtes Statusattribut. Im Fall des 1557 von Hans Mielich (1516–1573) porträtierten Ladislaus von Fraunberg, Graf von Haag (um 1505–1566), lässt sich der dargestellte Teppich eindeutig als anatolischer *Stern-Uschak* identifizieren.¹⁵ Ein 1545 in Nürnberg entstandenes Gemälde einer 38-jährigen Frau, deren rechte Hand auf einem *Lotto-Teppich* ruht,¹⁶ zeigt, dass anatolische Teppiche nicht nur im Hochadel, sondern auch im reichsstädtischen Patriziat Verbreitung fanden. Auch Schriftquellen wie das Inventar des Nürnberger Patriziers Matthias Löffelholz (gest. 1547) aus dem Jahr 1547 belegen den Besitz von »türkisch Teppich«.¹⁷ Darüber hinaus dokumentiert die Korrespondenz des Augsburger Kaufmanns Hans Fugger (1531–1598) aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts dessen wiederholte Bemühungen um den Erwerb von »türkischen« Teppichen.¹⁸ Die genannten Beispiele stehen exemplarisch für die »Teppichleidenschaft«¹⁹ des 16. Jahrhunderts, die auch Länder wie Spanien²⁰, Frankreich²¹ oder England erfasste, wo sich Orientteppiche sowohl am Königshof Heinrichs VIII. (reg. 1509–1547) als auch im Hochadel großer Beliebtheit erfreuten.²² In späterer Zeit wurden Orientteppiche zunehmend auch für breitere Bevölkerungsschichten erschwinglich. Holländische Genremaler des

9 Zum Import von Orientteppichen nach Florenz und den Handelswegen siehe Spallanzani 2007, S. 11–24.

10 Zu den in Florenz verbreiteten Teppichtypen siehe Spallanzani 2007, S. 55–70.

11 Mack 2002, S. 25.

12 Zahlreiche Beispiele europäischer Herrscherhäuser bei Erdmann 1962, S. 53–54. 1473 schrieb der Florentiner Konsul Carlo Baroncelli aus Konstantinopel an Lorenzo di Medici, dass es einige Zeit in Anspruch nehme, Teppiche mit Wappen herstellen zu lassen, da die Teppichknüpfzentren in weit von Konstantinopel entfernten, ländlichen Regionen liegen. Spallanzani 2007, Dok. 80.

13 Spallanzani 2007, Dok. 78. Strozzi äußerte in Bezug auf die Teppiche: »Non gli voglio a ruote«. Die Beschreibung von Teppichen mit »Rädern« (ruote) begegnet in Inventaren aus Florenz in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sehr häufig. Es muss sich dabei aufgrund der Ornamentik um *Holbein-Teppiche* gehandelt haben.

14 Rogers 2002, S. 727.

15 Siehe dazu auch das Kapitel *Stern-Uschaks* im Katalogteil dieses Bandes.

16 Abgebildet bei Zander-Seidel 1990, Abb. 136.

17 Zu Orientteppichen im Besitz Nürnberger Patrizier siehe Zander-Seidel 1990, S. 372–375.

18 So schrieb Hans Fugger 1572 an Gabriel Geizkolfer nach Wien mit der Bitte, sich für ihn nach drei Dutzend kleinen, türkischen Teppichen umzusehen, die er als Bankauflagen verwenden wollte. Am besten seien sie seiner Ansicht nach bei ungarischen Kaufleuten zu bekommen. Karnehm 2003, Nr. 736, 777, 839.

19 Erdmann 1962, S. 20.

20 Pinner 1986.

21 King 1986.

22 Zahlreiche Beispiele bei Erdmann 1962, S. 17. Zum umfangreichen Teppichbesitz Heinrichs VIII., den Porträts wiederholt mit anatolischen Teppichen zeigen, siehe Portraits Henry VIII 1981.

17. Jahrhunderts wie Jan Vermeer (1632–1675), Jan Steen (1626–1679) oder Pieter de Hooch (1629–1684) zeigen Orientteppiche als Bestandteil der bürgerlichen Wohnkultur.²³

Orientteppiche hatten sowohl praktische als auch symbolische Funktionen. In der Diplomatie spielten sie als Ehrengeschenke eine wichtige Rolle.²⁴ Als Luxusgüter besaßen sie auch in privaten Wohnhäusern einen hohen Repräsentationswert. Aus Inventaren geht hervor, dass sie nur selten als Fußbodenbelag verwendet wurden, sondern unter Ausnutzung ihrer praktischen und repräsentativen Eigenschaften meist als Schmuck von Möbeln – vor allem von Tischen, Betten, Truhen oder Bänken – oder zur Schall- und Wärmeisolierung in Fenstern dienten.²⁵ Wie Florentiner Schriftquellen und italienische Renaissancegemälde belegen, hängte man die Teppiche bei besonderen Anlässen wie religiösen Prozessionen oder Hochzeitsfeierlichkeiten auch aus dem Fenster oder an Häuserfassaden, um den eigenen Wohlstand und Einfluss für jedermann sichtbar nach außen zu demonstrieren. Ein Gemälde Vittore Carpaccios (um 1465–1525/26) zeigt außerdem ihre Verwendung zur repräsentativen Ausstattung von Gondeln.²⁶ Auch wenn Gemälde nicht unkritisch als Abbilder der Realität verstanden werden dürfen, lassen sich viele der bildlich dargestellten Verwendungskontexte von Teppichen durch Schriftquellen belegen. Teppiche wurden von Künstlern ferner bildstrategisch dazu verwendet, besondere Personen oder auch Situationen auszuzeichnen und diesen gewissermaßen »eine Bühne zu bereiten«.²⁷ Auch im Rahmen von Zeremonien konnten Textilien dazu dienen, transitorische Momente zu kennzeichnen. Dies gilt vor allem für die Verwendung von Teppichen bei Begräbnissen und Hochzeiten.²⁸

Orientteppiche in Siebenbürgen: zum Stand der Forschung

In Siebenbürgen bestand ein ähnlich hohes Interesse an Orientteppichen wie in Westeuropa. Seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts werden Teppiche immer häufiger in Inventaren und Rechnungsbüchern erwähnt.²⁹ Quellen aus dem 16. und 17. Jahrhundert belegen die Bemühungen der Fürsten von Siebenbürgen, qualitativ hochwertige Teppiche über Netzwerke von Diplomaten und Händlern zu beziehen. Gabriel Bethlen von Iktár (Bethlen Gábor, reg. 1613–1629) beispielsweise ließ

Teppiche oft direkt in Konstantinopel ankaufen.³⁰ Bethlen verwahrte allein in seiner Residenz in Weißenburg 150 Orientteppiche, die zum Teil als Wandbehang genutzt wurden.³¹ Wie in Westeuropa besaßen auch in Siebenbürgen weitere Mitglieder der politischen Elite Orientteppiche, so etwa der Sachsengraf und Königsrichter von Hermannstadt Albert Huët (1537–1607), in dessen Teilungsbrief aus dem Jahr 1607 insgesamt 34 »Thäpig« verzeichnet sind.³² Ferner nannten viele Kirchen umfangreiche Sammlungen von Orientteppichen ihr Eigen.³³ Aber auch wohlhabende siebenbürgisch-sächsische Handwerker wie der 1717 verstorbene Goldschmied Paulus Schirmer, der neun Orientteppiche besaß, konnten sich die begehrten Textilien leisten.³⁴ Systematische Studien, die den Teppichbesitz der Bevölkerung in den siebenbürgisch-sächsischen Städten anhand der umfangreichen Überlieferung an Nachlassinventaren erschließen, fehlen jedoch bislang, obwohl einzelne Studien bereits den Quellenwert dieser Aufzeichnungen hervorgehoben haben.³⁵ Der vorliegende Beitrag will hierzu erste Ergebnisse präsentieren und eine Grundlage für weitere Untersuchungen bereitstellen.

Die Verwendungskontexte von Orientteppichen in Siebenbürgen decken sich in weiten Teilen mit jenen in Westeuropa. Wie die bereits angeführten Inventare aufzeigen, gehörten Teppiche zur repräsentativen Ausstattung von Palästen und Wohnhäusern. Über ihre konkrete Verwendung in der bürgerlichen Wohn- und Repräsentationskultur ist jedoch insgesamt nur wenig bekannt. Eine Predigt des siebenbürgisch-sächsischen Pfarrers Damasus Dürr (um 1535–1585) aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts deutet darauf hin, dass es unter seinen Landsleuten einen ähnlichen Brauch wie in Florenz oder Venedig gab, Häuserfassaden bei wichtigen öffentlichen Ereignissen mit Teppichen zu schmücken oder diese aus dem Fenster zu hängen. Dürr berichtet, dass beim Einzug eines Königs oder Fürsten »die heüser werden geziret mit tepichtenn, mit gulden Carpatin, mit schönenn figurenn [...].³⁶ Belegt ist außerdem, dass Kutschen mit Orientteppichen ausstaffiert wurden.³⁷ Die Magistrate der siebenbürgisch-sächsischen Städte hielten stets eine gewisse Anzahl von Orientteppichen als Ehrengeschenke vorrätig, um bei Besuchen des Fürsten von Siebenbürgen oder anderer hochrangiger Würdenträger auf diese zurückgreifen zu können.³⁸ Aus Kronstadt und Hermannstadt ist ferner bekannt, dass die Magistrate

23 Ausführlich dazu Ydema 1991.

24 Ein ausführliches Beispiel aus dem frühen 16. Jahrhundert bei Erdmann 1962, S. 11–20.

25 Exemplarisch sei hier verwiesen auf die Analyse der Florentiner Inventare bei Spallanzani 2007, S. 36, S. 49–54.

26 Dargestellt auf einem Leinwandgemälde aus dem *Ursula-Zyklus* Vittore Carpaccios, heute ausgestellt in der Galleria dell'Accademia in Venedig.

27 Lang 2015, S. 160.

28 Vgl. den Beitrag »*Unsere alten Kirchenteppiche*« in diesem Band.

29 Kertesz-Badrus 1985, S. 15.

30 Batári 1979, S. 112.

31 Kertesz-Badrus 1985, S. 22.

32 Verzeichnet sind außerdem mehrere als »Karpitt« bezeichnete Textilien, darunter auch ein »turkisch Karpitt«, ein venezianisches sowie zwei weitere »ausländisch karpitt«. Gross 1889, S. 115–116.

33 Siehe hierzu den Beitrag »*Unsere alten Kirchenteppiche*« in diesem Band.

34 Guy Marica/Popa/Sebișan 1997, S. 165. Vgl. auch die Nachweise bei Eichhorn 1968, S. 78, Anm. 24.

35 Monok/Ötvös/Verök 2004.

36 Dürr 1939, S. 38.

37 Vgl. Osipian 2021.

38 Eichhorn 1968, S. 76. Zu Kronstadt siehe ferner Cziráki 2011a.

Teppiche als Hochzeitspräsent an Brautpaare aus der städtischen Oberschicht verschenkten.³⁹ Auffällig ist, dass Teppiche in Osteuropa trotz ihrer Rolle als Repräsentationsobjekt und Statussymbol nur sehr selten auf Porträts dargestellt wurden. Die Funeralporträts etwa der Familie Illésházy bilden wohl die bekanntesten Ausnahmen.⁴⁰

Die Wege, auf denen Waren aus dem Osmanischen Reich ins südliche Siebenbürgen gelangten, lassen sich relativ gut nachvollziehen. Die osmanische Eroberung des südlichen Balkans im 14. Jahrhundert förderte die Entstehung von Fernhandelsverbindungen, auf denen über Land Orientwaren gehandelt wurden.⁴¹ Anatolische Teppiche wurden ferner auch auf dem Seeweg über das Schwarze Meer in die Moldau transportiert, von wo sie entweder nach Polen oder auch über die Karpaten nach Siebenbürgen gelangten.⁴² Die südsiebenbürgischen Städte Hermannstadt und Kronstadt entwickelten sich an der Wende vom Spätmittelalter zur Frühen Neuzeit zu prosperierenden Fernhandelsorten. Hier kreuzten sich wichtige Handelsrouten, die das Osmanische Reich mit Mitteleuropa verbanden.⁴³ Vor allem Kronstadt wurde aufgrund seiner günstigen geografischen Lage zu einem bedeutenden Umschlagplatz für Orientwaren, der sowohl aus der Walachei als auch der Moldau Händler anzog.⁴⁴

Maria Pakucs-Willcocks stellt in ihrer Untersuchung zu den Hermannstädter Zollregistern des 16. Jahrhunderts umfangreiches Material zum Orienthandel in Südsiebenbürgen zur Verfügung.⁴⁵ Wichtige Orientwaren waren Bogasia, ein Futtergewebe aus Baumwolle, ferner Rohstoffe für die Herstellung von Textilien (Baumwolle, Mohair, Farbstoffe und Beizen), Gewürze und Lederwaren.⁴⁶ Auch Orientteppiche waren ein wichtiges und vor allem prestigeträchtiges Handelsgut, wenngleich ihr Anteil am gesamten Handelsvolumen insgesamt eher gering ausfällt.⁴⁷ Leider erlauben es die knappen Aufzeichnungen in den Zollregistern nicht, einzelne Teppichtypen oder Herstellungsorte der Textilien zu identifizieren. Die Verbreitung von Orientwaren erfolgte zum großen Teil über Netzwerke armenischer, jüdischer sowie griechischer Händler.⁴⁸ Im 15. und 16. Jahrhundert waren auch noch siebenbürgisch-sächsische Kaufleute in den Orienthandel involviert.⁴⁹ Sie unterhielten intensive Handelsbeziehungen in die rumänischen Fürstentümer, in die wiederum moldauische und walachische Händler sowohl auf dem Seeweg über

das Schwarze Meer oder die Untere Donau als auch über durch die Walachei verlaufende Landrouten Orientwaren importierten. Moldauische und walachische Händler fungierten hierbei meist als Zwischenhändler, die ihre Waren wiederum von osmanischen Händlern bezogen, wobei die genauen Handelsketten und -routen sowie die Art und Weise des Transports im Detail schwer nachzuvollziehen sind. Die endgültige Etablierung der Osmanischen Oberhoheit über Siebenbürgen im Jahr 1541 führte langfristig zu Strukturveränderungen im Orienthandel. Siebenbürgisch-sächsische Händler wurden zunehmend von griechischen Händlern verdrängt. Die in den Quellen oft anzutreffende Bezeichnung »Grieche« darf hierbei nicht missverstanden werden: Sie bezog sich nicht eindeutig auf die Ethnie des Händlers, sondern vor allem auf sein Waren sortiment. Als Grieche galt, wer mit Orientwaren handelte und mit osmanischen Handelsprivilegien ausgestattet war.⁵⁰ Mit der Gründung griechischer Handelskompanien in Hermannstadt (1636) und Kronstadt (1678) festigte sich ihre dominante Position im Fernhandel mit Orientwaren. Im Binnenhandel hingegen hatten siebenbürgisch-sächsische Händler weiterhin großen Einfluss.⁵¹ Welche Rolle beide Gruppen für den Handel mit Orientteppichen in Nordsiebenbürgen spielten, ist bisher nicht erforscht worden. Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, können Aufzeichnungen aus Bistritz hier wichtige Hinweise geben.

Thäpig, Tepich, Tappet oder Karpit, türkisch oder persianisch: einige Vorbemerkungen zur Terminologie der Quellen

Schriftliche Aufzeichnungen sind eine wichtige Quelle für die historische Textilforschung, da Sachzeugnisse aus vergangenen Epochen oftmals nur in geringer Zahl die Zeiten überdauert haben. Viele der für die Textilforschung relevanten Quellengattungen wie Inventare, Zollregister oder Rechnungsbücher sind im Kontext administrativer Vorgänge entstanden, deren Zweck in der knappen Dokumentation und Verzeichnung von Objekten lag. Ausführliche Beschreibungen des Aussehens oder auch der Herkunft einzelner Gegenstände finden sich in solchen Aufzeichnungen nur selten. Da es sich meist um serielle Quellen handelt, stellen sie jedoch oft für längere Zeiträume Informationen zur Verfügung. Bei deren Analyse ist allerdings Vorsicht geboten: Der Sprachgebrauch

39 Kertesz-Badrus 1985, S. 22.

40 Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum: Graf Gáspár Illésházy auf dem Totenbett, gest. 1648, Inv.Nr. 30; Ilona Thurzó auf dem Totenbett, gest. 1648, Inv.Nr. 33 (Abb. 4); Graf Gábor Illésházy auf dem Totenbett, gest. 1667, Inv.Nr. 35.

41 Pakucs-Willcocks 2014, S. 15–16.

42 Siehe hierzu die Quelleneditionen der Zollregister von Caffa und Tulcea, vgl. Hóvári 1984 und İnalçık 1996. Zu den Handelswegen, die das Osmanische Reich mit Polen verbanden, siehe die Angaben in Bömelburg/Rohdewald 2019, S. 173; zu Siebenbürgen die Ausführungen weiter unten.

43 Pakucs-Willcocks 2007, S. 30.

44 Pakucs-Willcocks 2007, S. 65–67.

45 Pakucs-Willcocks 2007.

46 Siehe hierzu die Tabelle bei Pakucs-Willcocks 2007, S. 75.

47 Pakucs-Willcocks 2012, S. 179–180.

48 Dziubiński 2000.

49 Siehe für das Folgende Pakucs-Willcocks 2007, S. 115–124.

50 Pakucs-Willcocks 2014, S. 16.

51 Pakucs-Willcocks 2016a, S. 64–65.

konnte je nach Region und Zeit variieren, und die mit geografischen Herkunftsangaben von Objekten verbundenen Vorstellungen auf unzureichenden Wissensständen beruhen.⁵² Mit diesen terminologischen Problemen ist auch die Teppichforschung konfrontiert. An dieser Stelle kann freilich keine umfassende Analyse der in europäischen Aufzeichnungen aus der Frühen Neuzeit verwendeten Bezeichnungen erfolgen,⁵³ sondern nur auf einige Vorüberlegungen im Zusammenhang mit Schriftquellen aus Siebenbürgen verwiesen werden. Anhand von bereits edierten Quellen wird schnell deutlich, dass viele Schreiber lediglich Bezeichnungen wie »Thäpig«, »Tepich« oder »Tappet« in unterschiedlichen Varianten benutztten.⁵⁴ Diese wurden jedoch keineswegs exklusiv für Orientteppiche gebraucht, wie die Beschreibung eines »sammeten Tappet« in der Schwarzen Kirche in Kronstadt deutlich macht.⁵⁵ Unklar ist auch, was mit der Bezeichnung »Karpitt« gemeint war, die in Inventaren häufig im Zusammenhang mit Teppichen genannt wird.⁵⁶ Oft kann nur der Verwendungskontext oder der Preis eines Objekts Hinweise darauf geben, ob es sich um einen Orientteppich gehandelt haben könnte. In einigen Quellen finden sich auch geografische Herkunftsangaben wie »türkisch« oder »persianisch«, die jedoch weitere Fragen aufwerfen, da sich in Siebenbürgen heute kein einziger persischer Teppich erhalten hat. Albert Eichhorn hat in diesem Zusammenhang die These aufgestellt, dass die 1616 erstmals dokumentierte Bezeichnung »persianisch« nicht als geografische Herkunftsangabe zu verstehen ist, sondern mit dem Import von *Siebenbürger-, Säulen- und Medaillon-Teppichen* in Verbindung zu bringen ist, deren stärker florale Ornamente die Zeitgenossen möglicherweise mit persischen Teppichen in Verbindung brachten.⁵⁷ Denkbar ist auch, dass sich die Bezeichnung auf die *Stern- und Medaillon-Uschaks* bezog, die um 1600 als erste anatolische Teppichgruppe florale Muster mit einer großen Verwandtschaft zu persischen Dekorformen aufwies. Ziel der vorliegenden Untersuchung ist es auch, einen Beitrag zur tiefergehenden Erforschung der zeitgenössischen Terminologie zu leisten.

Anatolische Teppiche in Bistritz

Händler und Handelswege

Anders als für Hermannstadt und Kronstadt liegen für Bistritz bisher keine Untersuchungen zum Handel mit Orientwaren vor.⁵⁸ Die Zollregister der Stadt gelten heute als verloren⁵⁹ – ein Umstand, der wirtschaftsgeschichtliche Untersuchungen vor erhebliche Probleme stellt.⁶⁰ Erhaltene Zahlen zum Gesamtvolumen des Bistritzer Handels und der Pachtsumme der Bistritzer Zolleinnahmen im 16. Jahrhundert machen deutlich, dass die nordsiebenbürgische Stadt in ihrer wirtschaftlichen Bedeutung deutlich hinter Kronstadt und Hermannstadt zurückstand.⁶¹ Bistritz lag abseits der großen Fernhandelsrouten, unterhielt als wichtiges regionales Handelszentrum aber intensive Handelsbeziehungen zur Moldau.⁶² In begrenztem Umfang wurden von dort auch Orientwaren eingeführt.⁶³ Die im Vergleich zu Kronstadt oder Hermannstadt geringe wirtschaftsgeschichtliche

52 Zur Terminologie von Textilien in Inventaren und deren Problematik siehe die grundlegenden Überlegungen bei Ertl/Karl 2017.

53 Ausführungen zur Terminologie italienischer Inventare finden sich beispielsweise bei Spallanzani 2007, S. 3–5.

54 Siehe hierzu die zahlreichen Quellenzitate bei Eichhorn 1968 oder die im Teilungsbrief Albert Huëts aus dem Jahr 1607 aufgeführten Teppiche bei Gross 1889, S. 115–116.

55 Siehe hierzu die Quellenzitate bei Ziegler 2022, S. 174, Anm. 949, 951.

56 Die Bezeichnung »carpite« findet sich auch in Florentiner Inventaren. Ihre Bedeutung ist auch in diesem Zusammenhang noch nicht hinreichend geklärt. Spallanzani 2007, Dok. 114.

57 Eichhorn 1968, S. 81–82.

58 Die Ausführungen in diesem sowie dem folgenden Unterkapitel sind in veränderter Form bereits erschienen in: Armer/Hanke/Kregeloh 2021. Für die Verwendung in diesem Beitrag wurden sie an mehreren Stellen umstrukturiert oder ergänzt.

59 Dieser Verlust wurde durch die jüngere Forschungsliteratur mehrfach konstatiert, zuletzt von Pakucs-Willcocks 2007, S. 71. Zu den Umzügen des alten Bistritzer Stadtarchivs und den dadurch bedingten Verlusten an Archivalien siehe Berger/Wagner 1986, Bd. 1, IX–XII.

60 Nach Dan/Goldenberg ist die Rolle von Bistritz als Handelszentrum schwer zu erforschen, da »die Quellen lückenhaft und sehr häufig allgemeiner Natur sind, die Zollregister vollständig fehlen«, daher muss »jede Schätzung des Gesamtumfangs der Ein- und Ausfuhr dieses siebenbürgischen Handelszentrums willkürlich und ungenau ausfallen«. Dan/Goldenberg 1967b, S. 26.

61 Siehe hierzu Pakucs-Willcocks 2007, S. 69–72.

62 Hierbei spielten vor allem handwerkliche Erzeugnisse der Bistritzer Zünfte sowie Vieh und landwirtschaftliche Erzeugnisse aus der Moldau eine zentrale Rolle. Siehe hierzu Dan/Goldenberg 1967a.

63 Pakucs-Willcocks 2014, S. 7.

Bedeutung der Stadt Bistritz steht in einem gewissen Widerspruch zur materiellen Überlieferung. Aus der Bistritzer Stadtpfarrkirche stammt die zweitgrößte heute erhaltene Sammlung anatolischer Teppiche aus einer siebenbürgischen Kirche. Es ist also davon auszugehen, dass die Stadt trotz ihrer eher peripheren Lage regelmäßig von Händlern aufgesucht wurde, die Orientteppiche in ihrem Sortiment führten.

Da aus Hermannstadt und Kronstadt bekannt ist, dass die Magistrate beider Städte häufig Teppiche als Ehrenpräsente verschenkten,⁶⁴ wurden die Rechnungsbücher des Bistritzer Rats aus dem 16. bis 18. Jahrhundert vergleichend untersucht, um Informationen über die Verfügbarkeit von Orientteppichen, die involvierten Händler sowie Handelswege zu ermitteln. In den aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts fragmentarisch überlieferten Rechnungsbüchern sind keine Hinweise auf Teppiche enthalten.⁶⁵ Deutlich besser ist die Überlieferungssituation für das 16. Jahrhundert. Während Rechnungsbücher für gut die Hälfte der Jahre zwischen 1500 und 1550 erhalten sind, setzt ab 1557 eine geschlossene Überlieferung ein. Der erste Eintrag, der den Ankauf eines Teppichs erwähnt, stammt aus dem Jahr 1525: Kurz nach Bartholomäi (24. August) – und somit möglicherweise im Zusammenhang mit dem Bistritzer Jahrmarkt – erhielt »Martino Moldauensi« fünf Gulden »pro tapeta ad consulatum«.⁶⁶ Da Martino als Händler aus der Moldau bezeichnet wird und das Fürstentum im 16. Jahrhundert eine wichtige Rolle im Handel mit Orientwaren spielte, liegt die Vermutung nahe, dass der Bistritzer Rat einen Knüpfteppich aus dem Osmanischen Reich erwarb. Teppichkäufe sind erst wieder über 30 Jahre später dokumentiert, als der Rat 1557 einen »tapetum novum Cibinii«⁶⁷ erwarb, also einen Teppich aus Hermannstadt.⁶⁸ Im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts kaufte der Bistritzer Rat dann regelmäßig Teppiche an, wobei das Jahr 1571 aufgrund des Besuchs von Stephan Báthory (1533–1586), der kurz nach seiner Wahl zum Fürsten von Siebenbürgen mit seinem Gefolge Bistritz besuchte, einen absoluten Höhepunkt markiert (vgl. [Diagramm 1](#)). In den Jahren 1593–1595 kam es zu einem völligen Erliegen von Teppichkäufen, was mit dem »Langen Türkenkrieg« (1593–1606) zusammenhängen könnte. Auch in den Hermannstädter Zollregistern sind in diesen Jahren kurzfristige Störungen des Warenstroms erkennbar.⁶⁹

Insgesamt ist in den Bistritzer Rechnungsbüchern des 16. Jahrhunderts der Ankauf von 91 Teppichen dokumentiert. Nur in einem Fall wird Hermannstadt als Bezugsort genannt, drei weitere Einträge erwähnen die Namen von Händlern.⁷⁰ Versteht man den Ankauf von Teppichen durch den Bistritzer Rat als Indikator für deren Verfügbarkeit auf dem städtischen und regionalen Markt, ist eine zeitliche Verschiebung gegenüber den südsiebenbürgischen Städten zu konstatieren, wo die Magistrate von Hermannstadt und Kronstadt bereits zu Beginn des 16. Jahrhunderts Teppiche in größerer Zahl verschenkten.⁷¹ Offenbar nahm es einige Zeit in Anspruch, bis sich Handelswege für Orientteppiche in das abseits der großen Fernhandelsrouten gelegene Bistritz etablierten. Aufgrund der Überlieferungslücken in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist diese Annahme allerdings mit gewissen Unsicherheiten behaftet.

Die vollständig erhaltenen Rechnungsbücher des 17. Jahrhunderts erwähnen insgesamt 171 Teppiche. Ein separat geführtes Rechnungsbuch über Ehrengeschenke, die zwischen 1615 und 1668 bei Besuchen des Siebenbürgischen Fürsten in Bistritz überreicht wurden, verzeichnet zusätzlich Ausgaben für 54 Teppiche.⁷² Mit 91 im 16. Jahrhundert und 225 im 17. Jahrhundert dokumentierten Teppichen liegt Bistritz zwar deutlich hinter den für Kronstadt geschätzten Zahlen von »weit über 1000« in den Rechnungsbüchern des 16. und 17. Jahrhunderts genannten Teppichen zurück,⁷³ hatte aber dennoch in größerem Umfang Zugriff auf den Handel mit den begehrten Textilien. Während das separate Rechnungsbuch für Ehrengeschenke nur Einträge für Jahre mit Fürstenbesuchen enthält, dokumentieren die regulären städtischen Rechnungsbücher den Ankauf von Teppichen geschlossen für den gesamten Zeitraum des 17. Jahrhunderts. Betrachtet man die Anzahl der pro Jahr erwähnten Teppiche in den regulären Rechnungsbüchern ([Diagramm 2](#)), fällt zum einen eine Häufung von Teppichkäufen in den Jahrzehnten zwischen 1620 und 1650 auf, zum anderen ein 1660 einsetzendes »Teppichtief«, das bis zu Beginn der 1690er Jahre andauerte. Erst nach der Eingliederung Siebenbürgens in das Habsburgerreich ist ab 1691 wieder ein Anstieg der Teppichkäufe zu verzeichnen.

Es liegt zunächst nahe, die starken Schwankungen mit politischen Ereignissen in Verbindung zu bringen. In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hielt sich der Fürst von Siebenbürgen mit seinem Gefolge

⁶⁴ Siehe hierzu die zahlreichen Beispiele bei Eichhorn 1968.

⁶⁵ Die Rechnungsbücher des 15. und des frühen 16. Jahrhunderts bis zum Jahr 1520 liegen als Online-Edition vor. Siehe Zsolt/Szabó 2013. In der Einleitung zur Online-Edition findet sich zudem eine ausführliche quellenkritische Beschreibung und Einordnung der Bistritzer Rechnungsbücher, die an dieser Stelle nicht erfolgen kann.

⁶⁶ SJANC, POB IVa Nr. 19, S. 146.

⁶⁷ SJANC, POB IVa Nr. 24, S. 60.

⁶⁸ Lat. Cibinium = Hermannstadt.

⁶⁹ Pakucs-Willcocks 2014, S. 13.

⁷⁰ Genannt werden außer dem bereits erwähnten Martino Moldauensi noch Petro Myld und Gregorio Schewe.

⁷¹ Laut Kertesz-Badrus verschenkte der Kronstädter Rat zwischen 1520 und 1550 pro Jahr im Schnitt zehn Teppiche, wobei auch deutlich höhere Zahlen wie 27 Teppiche im Jahr 1538 dokumentiert sind. Kertesz-Badrus 1985, S. 22. Siehe ferner Eichhorn 1968, S. 77–79.

⁷² SJANC, POB IVc Nr. 778. Für die Überlassung der Transkription dieses Rechnungsbuchs sowie seine Hilfe bei weiteren Recherchen herzlichen Dank an András Péter Szabó, Budapest.

⁷³ Eichhorn 1968, S. 76. Genaue Zahlen nennt Eichhorn, der intensiv mit den Kronstädter Stadtrechnungen gearbeitet hat, jedoch nicht.

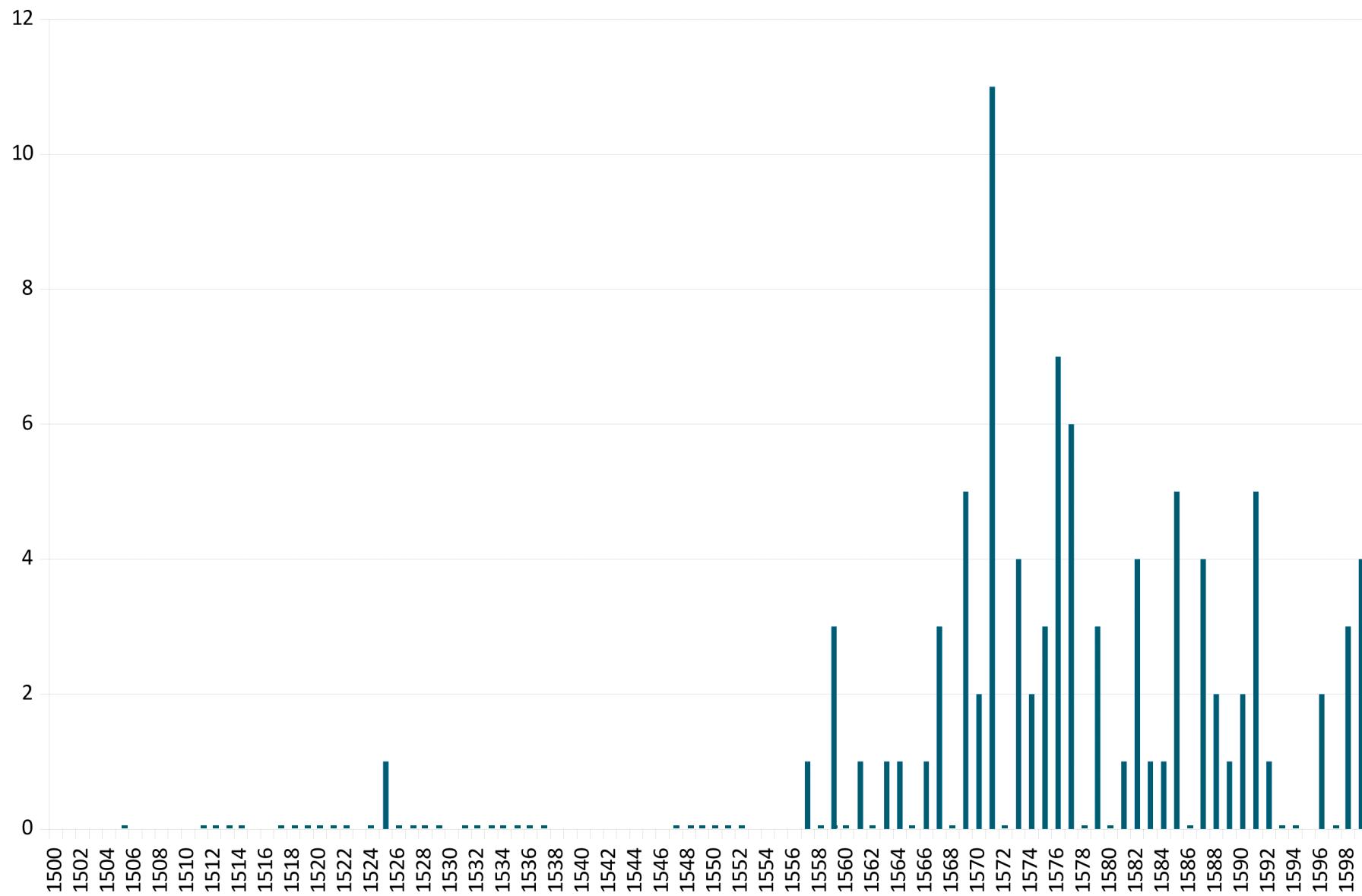


Diagramm 1

Anzahl der in den Rechnungsbüchern genannten Teppiche nach Jahren, 1500–1599

Diagramm: Stephanie Armer

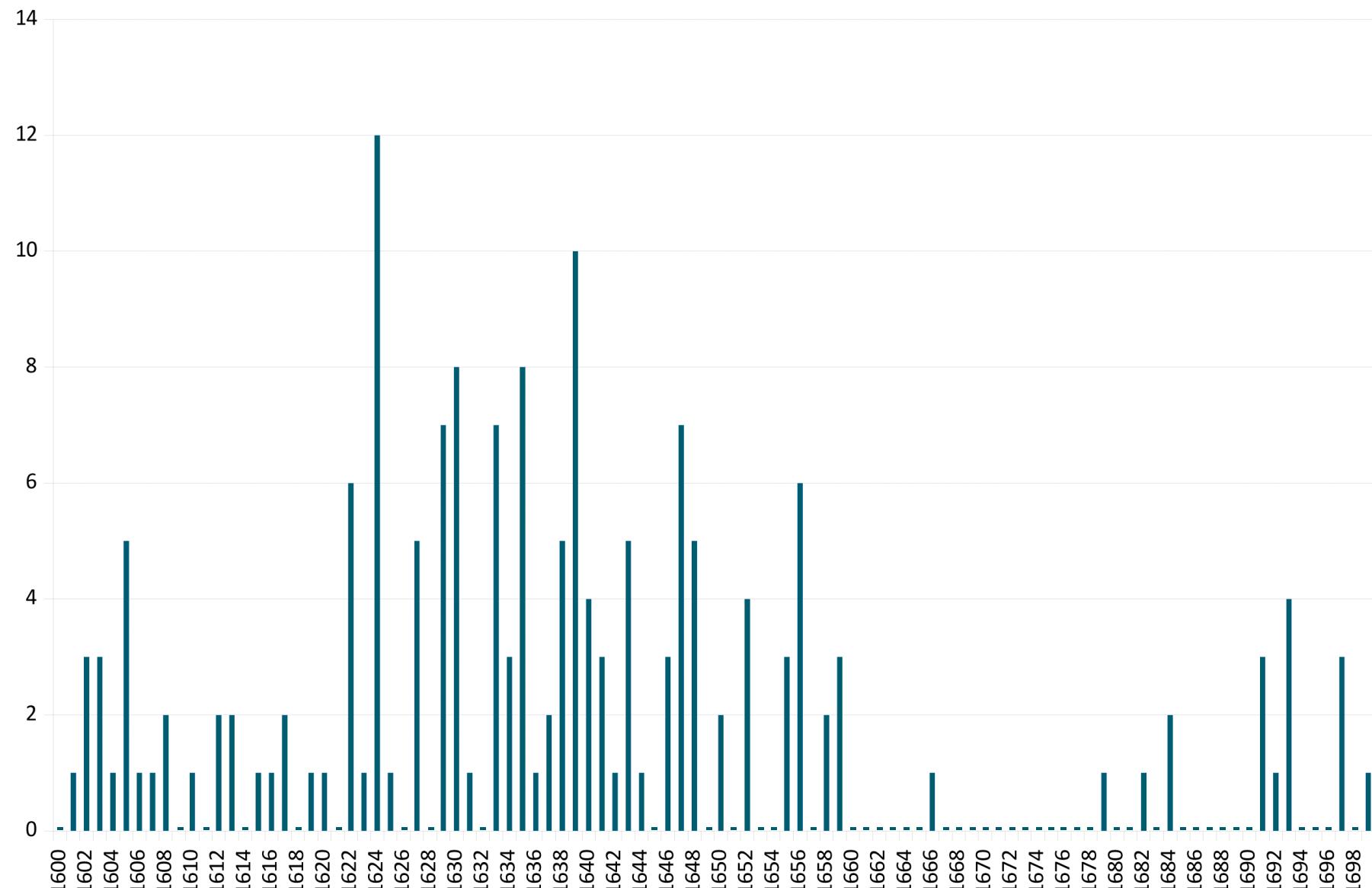


Diagramm 2
Anzahl der in den Rechnungsbüchern genannten Teppiche nach Jahren, 1600–1699

Diagramm: Stephanie Armer

wiederholt in Bistritz auf, was die Notwendigkeit zum Kauf von Teppichen als Ehrengeschenke sicherlich stark erhöhte. Das Tief wiederum ließe sich mit den Streitigkeiten um den siebenbürgischen Thron in den Jahren 1657–1662 in Verbindung bringen, in deren Folge 1661 erstmals osmanische Einheiten nach Nordsiebenbürgen vordrangen und die Region schwer verwüsteten.⁷⁴ In stadtgeschichtlichen Arbeiten zu Bistritz wurde der anschließende Zeitraum als Phase wirtschaftlichen Niedergangs beschrieben.⁷⁵ Anhand der Bistritzer Rechnungsbücher aus den 1660–1680er Jahren wird deutlich, dass der Rat in diesem Zeitraum seine Ausgaben für Ehrengeschenke zwar reduzierte, jedoch statt Orientteppichen wiederholt Goldschmiedearbeiten, Pferde oder auch Luchshäute verschenkte.⁷⁶ Denkbar ist ferner, dass die Kriege des Osmanischen Reichs gegen das Habsburgerreich (1663–1664) und Polen–Litauen (1672–1676) sowie der »Große Türkenkrieg« (1683–1699) Störungen der Handelsrouten und damit verbundene Engpässe bei Orientwaren nach sich zogen.

Die in den Bistritzer Rechnungsbüchern enthaltenen Angaben zu Händlern und Erwerbsorten von Teppichen bieten noch einen weiteren Erklärungsansatz, da sie auf Veränderungen in der Händlerschaft und die für Nordsiebenbürgen bisher völlig unerforschte Rolle »griechischer« Fernhändler verweisen. Bei rund einem Sechstel der Einträge sind Angaben zum Händler oder zum Erwerbsort der Teppiche vermerkt. Bis ins späte 17. Jahrhundert sind mit einer Ausnahme nur Händler mit deutschen Namen in den Teppichhandel involviert.⁷⁷ Ferner wurden in zwei Fällen Teppiche »vom Herrn Richter genommen«,⁷⁸ was darauf hindeutet, dass in Bistritz städtische Amtsträger aktiv am Teppichhandel beteiligt waren. Ein vergleichbarer Fall ist aus Hermannstadt bekannt.⁷⁹ Als »Griechen« bezeichnete Händler werden 1679 erstmals erwähnt, im Zusammenhang mit dem Verkauf von Teppichen erst ab 1691.⁸⁰ Unter den genannten Erwerbsorten steht der Bistritzer Jahrmarkt an erster Stelle.⁸¹ In drei Fällen brachten zudem Händler außerhalb der Jahrmarktszeit Teppiche aus Neumarkt am Mieresch (rum.: Târgu Mureş, ung.: Marosvásárhely), Klausenburg (rum.: Cluj-Napoca, ung.: Kolozsvár) und Kronstadt nach Bistritz.⁸² Zwei Mal ließ der Rat zudem in Vorbereitung fürstlicher Besuche Teppiche auf den Jahrmärkten von Neumarkt und Mediasch (rum.: Mediaş, ung.: Medgyes) ankaufen. Diese Befunde belegen, dass es auch in Nordsiebenbürgen einen regionalen Markt für Teppiche gab, der bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts durch siebenbürgisch-sächsische Händler bedient wurde. Nach ihrer Zurückdrängung aus dem Fernhandel waren sie für die Versorgung regionaler Märkte weiterhin von großer Bedeutung. Sie brachten die Teppiche entweder aus Kronstadt selbst oder über lokale Märkte wie Klausenburg, Mediasch und Neumarkt von den großen Handelszentren im Süden Siebenbürgens über regionale Handelsrouten nach Norden. Diese Händler konnten den Markt nach 1660 offenbar nicht mehr bedienen und wurden am Ende des Jahrhunderts schließlich von »griechischen Händlern« abgelöst.

⁷⁴ Siehe für das Folgende mit Blick auf Nordsiebenbürgen und Bistritz Dahinten/Wagner 1988, S. 89–90. – Kroner 2009, S. 55–56. Zur allgemeinen Entwicklung in Siebenbürgen siehe Gündisch/Schlau 1998, S. 102–104.

⁷⁵ Dahinten/Wagner 1988, S. 90.

⁷⁶ SJANC, POB IVa Nr. 31, S. 173, 179, 196, 312, 291, 291, 298, 400, 417, 458, 491, 493, 494, 569 (Jahre 1660–1680).

⁷⁷ Genannt werden in chronologischer Reihenfolge: Michaeli Krauß (1605), Janos Drek (1615), Andrea Stadler (1617), Stephan Freitag (1622), Merten Amberg (1628), Johann Preissinger (1629), Herr Claudius (1635), Herr Gillig (1639), Michael Gunesch (1656).

⁷⁸ SJANC, POB IVa Nr. 30, S. 147, ferner Nr. 31, S. 704.

⁷⁹ In Hermannstadt war der Stadtschreiber Georg Dollert gleichzeitig Besitzer eines Ladens, in dem seinen Geschäftsbüchern von 1597 und 1599 zufolge vor allem Waren aus dem Osmanischen Reich, darunter auch Teppiche, verkauft wurden. Pakucs-Willcocks 2016a, S. 64–65.

⁸⁰ Neben der allgemeinen Bezeichnung »denen [sic] Griechen« wird auch Bánogli András als griechischer Händler genannt. SJANC, POB IVa Nr. 31, S. 578, 860, 889.

⁸¹ Während der Bistritzer Jahrmarkt in vier Fällen explizit als Erwerbsort genannt ist, kann in elf weiteren Fällen davon ausgegangen werden, dass Teppiche dort erworben wurden, da der Erwerbszeitraum zeitlich mit dem Bistritzer Jahrmarkt um Bartholomäi zusammenfällt, der noch im 19. Jahrhundert als wichtigster Jahrmarkt mit vielen auswärtigen Händlern beschrieben wurde. Siehe hierzu Kroner 2009, S. 194.

⁸² SJANC, POB IVa Nr. 30, S. 178, 205, 292.

Betrachtet man diese Ergebnisse im Zusammenhang mit der von Zsolt Trócsányi analysierten siebenbürgischen Gesetzgebung gegenüber auswärtigen Kaufleuten, ist davon auszugehen, dass griechische Händler schon in der vorangegangenen Phase eine entscheidende Rolle für die Versorgung Nordsiebenbürgens mit Orientwaren spielten.⁸³ Der starke Anstieg an Teppichkäufen in den Jahren 1620–1650 korreliert mit einer Phase relativer Offenheit gegenüber der Handelstätigkeit der Griechen. Gesetze aus den Jahren 1609 und 1623 sicherten ihnen freien Handel und volle Bewegungsfreiheit innerhalb des Landes zu. Diese Regelungen wurden 1627 eingeschränkt. Griechische Händler durften nun nur noch bis zu bestimmten Niederlagsplätzen Handel treiben, die sich im Inneren des Landes befanden. Zu diesen Niederlagsplätzen gehörte auch Neumarkt am Mieresch, wo zwei Händler mit deutschem Namen 1628 und 1639 jeweils Teppiche erwarben und nach Bistritz brachten.⁸⁴ Nach den militärischen Auseinandersetzungen um das Siebenbürgische Fürstentum in den Jahren 1657–1662 gelang es einheimischen Kaufleuten, die einen wichtigen Beitrag zum Wiederaufbau des Landes leisteten, Einfluss auf die Gesetzgebung zu nehmen und auswärtige Konkurrenten zeitweilig vom Markt zu verdrängen. Ausdruck dieser »griechenfeindlichen Stimmung«⁸⁵ waren Gesetze aus den Jahren 1670 und 1675, die die Anzahl der in Hermannstadt tätigen »Griechen« beschränkten und die Niederlagsplätze für fremde Händler vom Inneren des Landes in die Grenzgebiete Siebenbürgens zurückdrängten. Es liegt nahe, das Bistritzer »Teppichtief« auch mit diesen vorübergehenden Einschränkungen der Handelstätigkeit in Verbindung zu bringen.

Andrei Kertesz-Badrus verweist hinsichtlich der Hindernisse für einen freien Handel mit Orientwaren auf mehrere Handelsregelungen, die Maximalpreise festlegten und somit Wucher vorbeugen sollten. Eine 1627 unter Gabriel Bethlen erlassene »Limitation über die von den türkischen, griechischen und jüdischen Kaufleuten eingeführten Waren« schrieb für große Orientteppiche einen Maximalpreis von 16 fl., für mittlere 9 fl. und für kleine 8 fl. vor.⁸⁶ Betrachtet man die in den Rechnungsbüchern genannten Preise der folgenden Jahre, fällt auf, dass diese Regelung nicht immer umgesetzt wurde. Der Ankauf von

Teppichen, die 18 oder 20, in zwei Fällen sogar 24 fl. kosteten, war keine Seltenheit. Eine spätere Preisregulierung aus dem Jahr 1650 reagierte möglicherweise auf diese Entwicklung, indem sie eine größere Preisspanne zwischen 10 und 50 fl. ansetzte. Insgesamt schwanken die Preise in den Bistritzer Rechnungsbüchern des 17. Jahrhunderts zwischen 5 fl. 25 d. und 24 fl. pro Einzelstück⁸⁷ sowie zwischen 7 und 24 fl. im Jahresdurchschnitt. Die Preise weisen somit eine große Variationsbreite auf, die auf ein differenziertes Angebot an Teppichen unterschiedlicher Größe und Qualität in Bistritz hindeutet. Der Durchschnittspreis pro Teppich lag im 17. Jahrhundert bei 12,26 fl. Angesichts dieser Preise ist davon auszugehen, dass es sich bei den in den Rechnungsbüchern meist nur als »Täpig« oder »Teppig« bezeichneten Textilien tatsächlich um Orientteppiche handelte. Vergleicht man diesen Durchschnittspreis mit dem des 16. Jahrhunderts, fällt ein markanter Anstieg auf: Zwischen 1525 und 1599 gab der Bistritzer Rat im Schnitt nur 5 fl. 35 d. für einen Teppich aus. Deutliche Preissteigerungen sind in den Jahrzehnten zwischen 1580 und 1610 feststellbar (vgl. [Diagramm 3 und 4](#)). Auch am Ende des 17. Jahrhunderts wurden Teppiche im Schnitt teurer.

Leider lassen die Rechnungsbücher des 18. Jahrhunderts keine vergleichbare Auswertung zu. In den Aufzeichnungen aus den Jahren 1700 und 1701 werden noch drei Teppiche im Wert von 7 fl. 35 d. und 20 fl. (zwei Stück) erwähnt. Aufgrund der starken Zunahme der Schriftlichkeit im 18. Jahrhundert konnten die nach 1710 entstandenen Rechnungsbücher aus Zeitgründen nur noch stichprobenartig in Zehn-Jahres-Schritten untersucht werden. Ausgaben für Geschenke wurden nun in einer eigenen Rubrik »Discretionskosten« aufgeführt. Unter den Geschenken finden sich unter anderem französische Tücher, Zitronenbäume, Luchs- und Bärenhäute, jedoch keine Teppiche mehr. Dies könnte darauf hindeuten, dass Teppiche allmählich aus der Mode kamen und sich der Adel nun zunehmend am kulturell prägenden französischen Hof orientierte, wobei von einer gewissen Übergangsphase nach dem Herrschaftswechsel in Siebenbürgen auszugehen ist.

83 Trócsányi 1971.

84 SJANC, POB IVa Nr. 30, S. 178, 404.

85 Trócsányi 1971, S. 102.

86 Zu den im Folgenden genannten Preisregulierungen siehe Batári 1979, S. 111.

87 1629 wurden für 6 fl. zwei »schwartz alte täpig« erworben. Angesichts des Preises und der Farbe Schwarz, die bei Orientteppichen üblicherweise nur für Konturen verwendet wird, ist hier davon auszugehen, dass es sich nicht um Knüpfteppiche handelt. SJANC, POB IVa Nr. 30, S. 210.

Diagramm 3

Durchschnittspreise für Teppiche (in Gulden)
nach Jahrzehnten im 16. Jahrhundert
(Für die Jahrzehnte 1500–1519 sowie
1530–1549 liegen keine Zahlen vor.)

Diagramm: Stephanie Armer

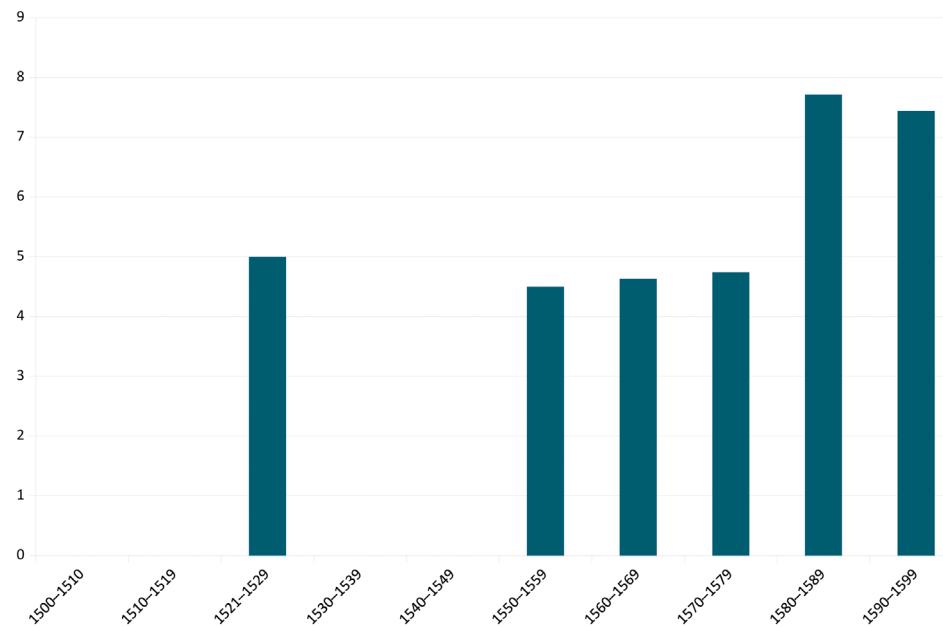
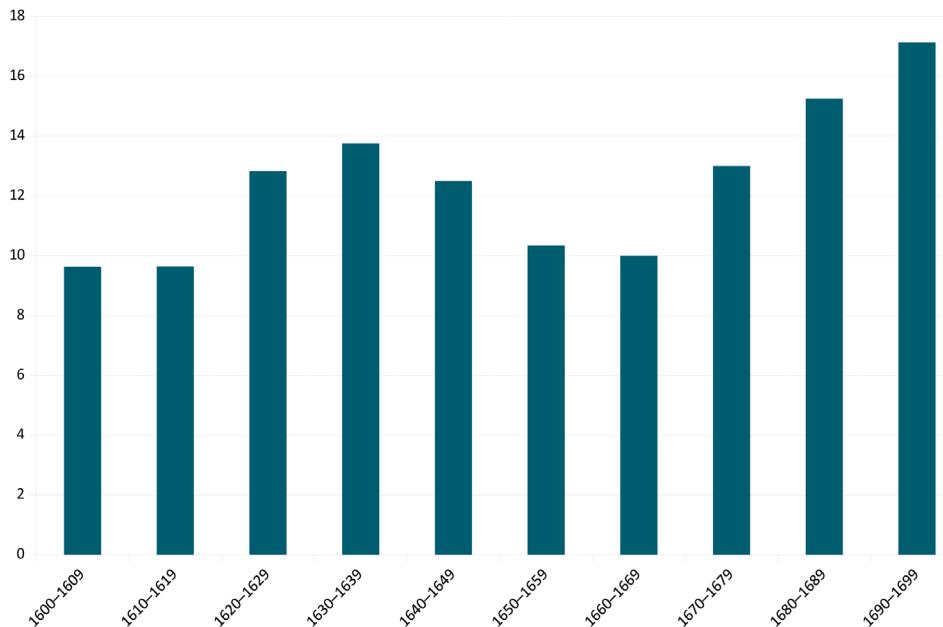


Diagramm 4

Durchschnittspreise für Teppiche (in Gulden)
nach Jahrzehnten im 17. Jahrhundert

Diagramm: Stephanie Armer



Teppichtypen und Verwendungskontexte

Die knappen Angaben zu Aussehen und Herkunft der Teppiche in den Rechnungsbüchern lassen keine eindeutige Identifikation einzelner Teppichtypen – und damit auch möglicher Teppichmoden – zu. Von den im 16. Jahrhundert dokumentierten 91 Teppichen werden lediglich zwei knapp nach Alter (»novum«) oder Größe (»magnum«) klassifiziert.⁸⁸ Beschreibungen von Farben oder Mustern sowie geografische Herkunftsangaben fehlen vollständig. Ausführlicher dokumentiert ist nur der Verwendungszweck der Teppiche, der in etwa 90 % der Fälle genannt ist: Gut 10 % der Teppiche wurden – vermutlich auf Vorrat – für die Stadt selbst angekauft, der Rest wurde verschenkt. Gut die Hälfte dieser Teppiche wurde als Hochzeitgeschenk verwendet, wobei die Empfänger meist aus ungarischen Adelsfamilien stammten, darunter Mitglieder der Familien Apafi, Bánffy, Cereny, Erdély, Kendy.

Die Beschreibungen der Teppiche in den Rechnungsbüchern des 17. Jahrhunderts sind etwas ausführlicher, bleiben aber weiterhin knapp. Gut jeder zehnte Eintrag enthält Hinweise auf das Aussehen der Teppiche. Sie beschränken sich auf kurze Angaben zu Farbe oder Qualität. Am häufigsten erwähnt werden weiße Teppiche, bei denen es sich um die zu dieser Zeit weitverbreiteten *Vogel-Teppiche* (vgl. Kat. 21–23) oder *Tschintamani-Teppiche* handeln könnte.⁸⁹ Als ein »rhotgölbén«⁹⁰ Teppich könnte ferner ein *Lotto-Teppich* bezeichnet worden sein (vgl. Kat. 2–15). Dieser Teppichtypus hat sich in der Sammlung der Bistritzer Stadtpfarrkirche in vergleichsweise großer Zahl erhalten. Die Einträge enthalten keine weiteren Angaben zu Teppichmustern. In zwei Fällen werden Teppiche als persische Teppiche bezeichnet,⁹¹ die Bezeichnung »türkisch« kommt hingegen nie vor. Im Rechnungsbuch für Ehrengeschenke aus den Jahren 1615–1668 sind immerhin bei einem Fünftel der 54 Einträge zu Teppichen Angaben zu Farbe oder Qualität der Teppiche vorhanden, wobei das Verhältnis von weißen und roten Teppichen relativ ausgewogen ist.⁹² Ferner werden ebenfalls zwei Teppiche als »perschianisch« beziehungsweise »persianisch« eingestuft.⁹³

Am ausführlichsten dokumentieren auch die Rechnungsbücher des 17. Jahrhunderts die Gründe für den Ankauf des Teppichs, die sich bei zwei Dritteln der Einträge nachvollziehen lassen. Knapp 36 % der Teppiche wurden verschenkt, wobei es sich in 14 % der Fälle um Hochzeits-

geschenke handelte. Wie im 16. Jahrhundert stammten die Empfänger solcher Geschenke meist aus einflussreichen ungarischen Adelsfamilien, darunter Mitglieder der Familien Apafi, Béldy, Bethlen, Garay, Ketedy, Mikó, Toldalagi.⁹⁴ Teppiche als Hochzeitgeschenke erhielten darüber hinaus auch Angehörige der siebenbürgisch-sächsischen Oberschicht wie der Bürgermeister von Hermannstadt oder der Superintendent der evangelischen Kirche Siebenbürgens. Anders als in Kronstadt und Hermannstadt war das Verschenken von Teppichen anlässlich der Hochzeit von Mitgliedern des Patriziats in Bistritz unüblich.⁹⁵ Bereits kurz nach dem Herrschaftswechsel in Siebenbürgen befand sich 1693 auch der Gouvernator von Siebenbürgen als oberster habsburgischer Amtsträger unter den Beschenkten.⁹⁶ Noch im Jahr 1701 erhielten Farkas Bánffy und Ferenc Bethlen jeweils einen Teppich als Geschenk.⁹⁷ Ein weiterer Teppich wurde 1700 »auffs Rathhauß« gegeben, wo er möglicherweise zur repräsentativen Ausstattung der Ratsstube diente.⁹⁸ Schon 1619 hatte der Rat außerdem einen Teppich für die Kirche angeschafft. Vermutlich wurde er dort als Schmuck des Ratsgestühls verwendet.⁹⁹

Ein weiteres Drittel der Teppiche wurde »auf forrat« oder »vor Stadt nothdurfft« erworben.¹⁰⁰ Solche Vorratskäufe sollten sicherstellen, dass stets genug Teppiche als potenzielle Ehrengeschenke zur Verfügung standen.¹⁰¹ Wie das separate Rechnungsbuch für Ehrengeschenke ausweist, waren es im Falle von Fürstenbesuchen in Bistritz stets Personen aus der zweiten oder dritten Reihe, denen man Teppiche zum Geschenk machte. Während der Fürst und seine Familienmitglieder in der Regel mit Goldschmiedearbeiten im Wert zwischen 50 und 200 fl. beschenkt wurden, erhielten Inhaber fürstlicher Hofämter wie der Hofrichter, der Hauptmann, der Sekretär und der Hof- oder Küchenmeister Teppiche im Wert von acht bis 20 fl. als Ehrengeschenke.¹⁰²

Wie einleitend bereits erwähnt, war der Besitz von Teppichen in Siebenbürgen nicht nur im Adel, sondern auch in den städtischen Oberschichten verbreitet. Zur Erforschung der Situation in Bistritz wurden die in großer Zahl erhaltenen Teilungsbücher untersucht, wobei aufgrund ihres enormen Umfangs nur eine stichprobenartige Auswertung in 25-Jahres-Schritten erfolgte. In den Teilungsbüchern wurden in Siebenbürgen die als Teilungsprotokolle bezeichneten Nachlassinventare meist mehrerer Jahre zusammengefasst. Für die korrekte Inventarisierung

88 SJANC, POB IVa Nr. 24, S. 60; Nr. 27, S. 61.

89 Angaben: weiß (6 Teppiche), »gemein« (5), rot (2), schwarz und alt (2), »fein« (1), »schön« (1), »rhotgölbén« (1).

90 SJANC, POB IVa Nr. 30, S. 189.

91 SJANC, POB IVa Nr. 30, S. 14; Nr. 31, S. 686.

92 Genannt werden: drei weiße Teppiche, ein großer weißer Teppich, drei rote Teppiche sowie drei »tappetum optimum«.

93 SJANC, POB IVc Nr. 633, S. 119, S. 121.

94 Viele dieser Familiennamen finden sich auch in einer Namensliste mit Empfängern von Ehrengeschenken des Kronstädter Rats, siehe hierzu Eichhorn 1968, Anm. 22.

95 Siehe Kertesz-Badrus 1985, S. 22.

96 SJANC, POB IVa Nr. 31, S. 900 (1693); erneut 1697, POB IVa Nr. 33, fol. 70r.

97 SJANC, POB IVa Nr. 36, S. 43.

98 SJANC, POB IVa Nr. 35, S. 129. Auch im Kronstädter Rathaus wurden im 17. Jahrhundert Teppiche als Wand- oder Tischschmuck verwendet. Siehe hierzu Kertesz-Badrus 1985, S. 21.

99 Siehe hierzu den Beitrag »*Unsere alten Kirchenteppiche*« in diesem Band.

100 So zum Beispiel SJANC, POB IVa Nr. 30, S. 273, 673.

101 Dass die auf Vorrat erworbenen Teppiche später als Ehrengeschenke dienen sollten, geht zum Beispiel aus folgendem Eintrag aus dem Jahr 1630 hervor: »Da wir der fürstin warten haben wir in vorratt kaufft täpig«. SJANC, POB IVa Nr. 30, S. 220. Siehe auch ebd., S. 547, 570.

102 Unter den Beschenkten finden sich Mitglieder der Familien Aradi, Béldy, Bethlen, Gaspar, Gerendy, Mikó, Pap. Zum Teil sind nur die Ämter, nicht aber die Namen ihrer Inhaber genannt.

und Aufteilung des immobilen und mobilen Vermögens einer Person waren eigene städtische Amtsträger, die Teilungsherren oder Teilherren, verantwortlich.¹⁰³ Die Teilungsbücher aus Bistritz sind ab 1573 für die restliche Frühe Neuzeit nahezu geschlossen überliefert. Leider weisen sie erhebliche Unterschiede in der Protokollführung auf, was ihre quantitative Auswertung stark erschwert. Im Gegensatz zu Teilungsprotokollen aus Kronstadt und Hermannstadt wird in den Bistritzer Nachlassinventaren nur selten das Gesamtvermögen einer Person angegeben, weswegen Einschätzungen über deren wirtschaftliche und soziale Stellung schwerer zu treffen sind. Auch fehlen in der Regel konkrete Wertangaben zu einzelnen Objekten.¹⁰⁴ Die Zahl der Teilungsprotokolle pro Jahr weicht ferner zum Teil erheblich voneinander ab, ohne dass dies mit natürlichen Schwankungen in der Mortalitätsrate zu erklären wäre. Die fehlende chronologische Ordnung in einigen Teilungsbüchern und die mitunter sehr unsauber geschriebenen Protokolle lassen vermuten, dass es sich in einigen Fällen um unvollständige Zusammenstellungen von Konzeptschriften handelt. Die folgenden Ausführungen sind daher mit großen Unsicherheiten behaftet und können sich dem Teppichbesitz in der Bistritzer Bevölkerung lediglich annähern.

In den Bistritzer Teilungsprotokollen sind Teppiche stets unter der Rubrik »Kleidschafft« (Kleidung) aufgeführt. Wie aus Tabelle 1 hervorgeht, war der Teppichbesitz in der Bevölkerung in den stichprobenartig untersuchten Jahren eher gering und nahm im Laufe des 18. Jahrhunderts noch ab. Im Schnitt besaßen Verstorbene, in deren Nachlass sich Teppiche oder »Karpits« befanden, ein oder zwei Exemplare. Anhand der in einigen Teilungsprotokollen notierten Berufsbezeichnungen wird deutlich, dass zu dieser Gruppe auch gelernte Handwerker zählten. Nur in vier Fällen waren drei oder mehr Teppiche beziehungsweise Karpits unter den inventarisierten Gütern. Zu diesem Personenkreis gehörten der als »Seffmacher« – wohl Seifensieder – tätige Andrea Sadler, der sechs Teppiche besaß, die jedoch alle als »alt« bezeichnet wurden.¹⁰⁵ Jeweils drei Teppiche oder Karpits gehörten zum Nachlass des ehemaligen Stadtnotars Martin Böhm und des früheren Teilherrn Philipp Meyland.¹⁰⁶ Böhm verfügte über ein relativ großes Privatvermögen und eine umfangreiche Bibliothek. Meyland war Eigentümer zweier Häuser und somit ebenfalls relativ wohlhabend. Auch Thomas Fleischhauer, der fünf Teppiche und drei Karpits sein Eigen

nannte, besaß mehrere Immobilien. Äußerst wohlhabend war schließlich Christina Gitsch, Ehefrau des ehemaligen Projudicus Georg Gitsch, die 1726 vier Teppiche – darunter einen »persianischen« – vererbte. Zu ihrem umfangreichen Besitz an mobilen Gütern zählten auch Exotica, die oft Bestandteil von Kunstkammern waren, darunter »ein verguldt Muscaten Nuß« sowie jeweils fünf »Löffel mit krausen Muscheln« und mit »glatten Muscheln«.¹⁰⁷ Es ist also davon auszugehen, dass der Besitz mehrerer Teppiche nur wohlhabenden Personen möglich war.

Auch in den Teilungsprotokollen fallen die Beschreibungen der Teppiche insgesamt sehr knapp aus und beschränken sich meist auf kurze Angaben zu Alter, Zustand oder Farbe (siehe Tabelle 1). Nur im Fall des 1726 genannten Teppichs, der »2 Seülen in der mitte« hatte, kann man sicher auf einen *Säulentteppich* rückschließen, ein im 17. und 18. Jahrhundert in Siebenbürgen weitverbreiteter Teppichtyp (vgl. Kat. 42–44). Ebenfalls aus dem Besitz von Christina Gitsch stammt der einzige Teppich, zu dem eine geografische Herkunftsangabe genannt wird. Wahrscheinlich handelte es sich hierbei um ein sehr prachtvolles Exemplar, da die Beschreibung als »fast neuer allerhand farbigster persianischer teppich« vergleichsweise detailliert ausfällt und auf ein nicht alltägliches Stück hindeutet. Bezeichnungen wie »szecklesch tepich« oder »Griechen karpit« beziehen sich vermutlich auf die Ethnie des Herstellers oder des Händlers. Während von den siebenbürgischen Szeklern hergestellte, gewebte Teppiche heute noch erhalten sind,¹⁰⁸ bezieht sich der Begriff »Griechen karpit« wahrscheinlich auf die im Teppichhandel sehr aktiven »Griechen«. Worum es sich bei den als »Karpit« bezeichneten Objekten genau handelte, ist bisher auch unbeantwortet. Der »Gros Karpit mit gros gewürckten Figuren« aus dem Besitz des wohlhabenden ehemaligen Stadtnotars Martin Böhm lässt vermuten, dass es sich hierbei um einen gewirkten Wandteppich mit figürlichen Darstellungen handelte. Leider bieten die untersuchten Teilungsprotokolle nahezu keine Hinweise auf die Verwendung von Karpits oder Teppichen. Im Haus von Martin Böhm befand sich ein »new rot Teppig im finster angeschlagen«. Auffällig ist ferner die relativ hohe Zahl an Teppichen, die als alt oder gebraucht bezeichnet wurden. Im Fall Andreas Eckherts wurde 1726 hinsichtlich seines Besitzes an Teppichen sogar festgehalten: »Ein alt Karpith und ein alter Teppich, die übrig hat er verbraucht.«¹⁰⁹ Ungeachtet ihrer

103 Monok/Ötvös/Verök 2004, S. XI.

104 In mehreren Teilungsbüchern finden sich Wertangaben, die sich auf Objektgruppen beziehen und beispielsweise den Gesamtwert der vererbten Kleidungsstücke angeben. Der Wert einzelner Objekte ist in diesen Fällen nicht zu ermitteln.

105 In diesem sowie dem folgenden Abschnitt werden Quellenzitate nur direkt belegt, sofern sie über die in Tabelle 1 erfassten Angaben zu Teppichen hinausgehen.

106 Zu Böhm und Meyland siehe auch Monok/Ötvös/Verök 2004, S. 36–37.

107 SJANC, POB IIId, Nr. 28, S. 319.

108 Weiterführend: Lörincz 2005.

109 SJANC, POB IIId, Nr. 28, S. 301.

<i>Jahr</i>	<i>Gesamtzahl der Einträge</i>	<i>Zahl der Einträge mit Nennung von Teppichen/Karpits</i>	<i>Erblasser und Beruf, sofern angegeben</i>	<i>Beschreibung der Teppiche/Karpits und Zahl der Nennungen in Klammern (Bei mehrfacher Nennung einer Bezeichnung pro Eintrag ist nicht immer sicher zu ermitteln, ob es sich um verschiedene Teppiche oder eventuell denselben Teppich handelt, an dem verschiedene Erben einen Anteil erwarben beziehungsweise für ihre Besitzanteile ausgezahlt wurden. Auf die Nennung der Gesamtzahl der Teppiche pro Jahr wurde aufgrund dieser Unsicherheiten verzichtet.)</i>
1573	44	8	Cathrina Getze Pürkolabin, Herr Christiani, Ursula Zadler, Eusenia Kirtscher, Clemens Weispeck, Gromes Kirschner, Blas Wagner, Rott Gerg	»tepich« (6), »gutt tepich« (1), »besten tepich« (1), »alt/alter tepich« (2), »tepigen« (2), »szecklesch/sekelsch tepich« (2), »carpet« (1)
1600	58	5	Barthel und Magdalena Schneider, Catharina Weispeck, Stefen Scharscher, Michael Gewandtmacher, Endres Waldorfer	»teppich fl. 4« (1), »alt teppich« (1), »gut rot teppich« (1), »mittel teppich« (1), »teppigen« (1), »rot teppig« (1), »rotter teppich mit bogasi underfüttert« (1)
1625	13	2	Georg Rodelt, Barbara [Nachname nicht genannt]	»aldrott teppich« (1), »ney roth teppich« (1), »groß weiß teppich« (1)
1649	34	5	Hannes Hetschner, Kürschner; Stephan Sadler, Goldschmied; Andreas Sadler, »Seffmacher«; Martin Böhm, ehemaliger Stadtnotar; Philipp Meyland, ehemaliger Teilherr	»weisser/weis Teppig« (2), »roter new Teppig« (1), »alt weis Teppig« (2), »alt/alter teppig« (2), »Gros Karpit mit gros gewürckten Figuren« (1), »alt rot Karpit« (1), »new rot Teppig im finster angeschlagen« (1), »rot gut teppig« (1), »Griechen karpit« (1)
1650	23	6	Mechel Kaundert, Schuster; Peter Adler, ohne Berufsangabe; Witwe des Claudius Gatti, Teilherr; Ehefrau von Endres Gomosch; Franz Seler, Fuhrmann; Ehefrau des Merten Schuler	»Teppig« (1), »rot Teppig« (2), »weißer Teppig« (1), »weißer gut Teppig« (1), »alt teppig« (4)
1674	29	4	Anna Minäcker, Thomas Fleischhauer; Balias Schuler, ehemaliger Ratsgeschworener; Andreas Dürbächer, Lederer	»alt Karpit« (1), »mittelmeßig roth Teppig« (2), »gutt Karpit« (2), »ein stück Teppig« (1), »ein stück Karpit« (1), »Schwartzet alt Teppig« (1), »gutt Teppig« (1)
1675	21	1	Stephan Marck, Leineweber	»alt roth Teppig« (1)
1697	9	2	Catharina [Restlicher Name aufgrund einer Fehlstelle unleserlich], Paul Reschner, ehemals Ratsgeschworener	»alt weiß Teppich« (1), »kleiner Carpit« (1)
1725	29	0		
1726	20	2	Christina Gitsch, Frau des ehemaligen Projudicus Georg Gitsch; Andreas Eckherts, ohne Berufsangabe	»alt Karpith« (1), »alter Teppich« (2), »gebrauchter teppich« (1), »fast neuer allerhand farbigster persianischer teppich« (1), »fast neuer verblichener teppich, mit 2 Seülen in der mitte habend« (1)
1755	8	1	Math. Gänner, Seifensieder	»teppig fl. 2 d. 40« (1)
1775	12	0		
1776	14	1	Christina Czobel	»alter Tepich d. 34« (1), »besten Tepich fl. 1« (1)
1799	22	1	Michael Lanius, Seifensiedermeister	»tepig fl. 2« (1)
1800	23	0		

Tabelle 1

Einträge zu Teppichen in Bistritzer Teilungsbüchern aus dem 16.–18. Jahrhundert

Tabelle: Stephanie Armer

Rolle als Statussymbole waren Teppiche im häuslichen Bereich auch Gebrauchsgegenstände, die sich mit der Zeit abnutzten.

Aufgrund der oben skizzierten Einschränkungen sind die Bistritzer Teilungsbücher für eine quantitative Analyse ungeeignet. Die Hermannstädter Teilungsbücher des späten 17. und 18. Jahrhunderts hingegen bieten die Möglichkeit, über einen längeren Zeitraum Daten zur Anzahl von Teppichen, zu den Teppichbesitzern und -besitzerinnen sowie ihrem Vermögen, dem Wert der verzeichneten Teppiche sowie den genannten Teppichtypen zu ermitteln und miteinander in Beziehung zu setzen. Im Folgenden soll daher der Blick geweitet werden, um vertiefte Einblicke in die Bedeutung von Orientteppichen in der Repräsentationskultur der Siebenbürger Sachsen zu erhalten.

Die Orientteppiche des 18. Jahrhunderts aus Hermannstadt

Quellen

Die früheren Besitzverhältnisse in Bezug auf Orientteppiche in Hermannstadt wurden auf der Grundlage von Stichproben aus sogenannten Teilungsbüchern ausgewertet. Diese stammen aus zwei verschiedenen Verwaltungsbereichen, welche wiederum zwei sozioökonomische Umfelder widerspiegeln. Es wurden auf der einen Seite zwei Teilungsprotokolle untersucht, die in den Zeiträumen 1685 bis 1713 und 1778¹¹⁰ bis 1781 von der lutherischen Gemeinde von Hermannstadt geführt wurden, und auf der anderen eine Anzahl von Teilungsbüchern, welche ungefähr zwischen 1730 und 1771 durch das Teilamt (Officium divisoratus) von Hermannstadt geführt wurden.¹¹¹

Beide Arten von Büchern können der umfassenderen Kategorie der Nachlassverzeichnisse zugeordnet werden, die im gesamten frühneuzeitlichen Europa vor allem in städtischen Zusammenhängen angetroffen werden. Die hier behandelte Quellengattung – die sich in ihrer Gänze mit Fragen der Verwaltung und Übertragung von Nachlässen beschäftigt – war eine besondere Eigenart des siebenbürgisch-sächsischen Verwaltungswesens, die sich nach der Mitte des 16. Jahrhunderts in Hermannstadt und Kronstadt herausbildete.¹¹² Bevor sich die getrennten Verzeichnisse dieser Art entwickelten, waren sämtliche Vorgänge, die sich auf die Abwicklung von Nachlässen (besonders von unbeweglichem

Eigentum) bezogen, in den zeitgenössischen Stadtbüchern schriftlich festgehalten worden.¹¹³ In Hermannstadt war das Teilamt zunächst im Jahr 1573 eingerichtet und später in zwei Abteilungen untergliedert worden, welche jeweils für die Ober- und Unterstadt zuständig waren. Die Aufteilung war wahrscheinlich aufgrund des hohen Aufkommens an Schreibarbeit im Zusammenhang mit der Aufzeichnung und Abwicklung von Nachlässen notwendig geworden.¹¹⁴

Auffällig ist, dass in den Teilungsbüchern des städtischen Teilamtes einige Kategorien von Stadtbewohnern nicht auftauchen, deren Nachlässe dann durch andere Institutionen bearbeitet wurden. Eine dieser Gruppen bildete die lutherische Geistlichkeit. Die Mehrheit der Kleriker, welche in den Gemeinden um Hermannstadt tätig waren, fielen – ebenso wie ihre Witwen – in die Zuständigkeit der lutherischen Kirche von Hermannstadt, was die Abwicklung von Nachlassangelegenheiten betraf. Die kirchliche Verwaltung folgte zwar in Bezug auf die Inventarisierung und Abwicklung von Nachlässen einem Prozedere, das dem der städtischen Behörden vergleichbar war, es ist jedoch nicht wirklich möglich, die Vollständigkeit der Verzeichnisse aus dem kirchlichen Umfeld einzuschätzen.¹¹⁵ Die Verzeichnisse des städtischen Teilamtes umfassen zusätzlich nicht nur solche Nachlassverwaltungen, bei denen minderjährige Erben gemäß städtischer Bestimmungen einen Anspruch auf ein Erbe hatten, sondern auch verschiedene andere Eintragungen, die sich z. B. auf die Teilung von Gütern im Falle einer Scheidung, Notizen betreffs letztwilliger Verfügungen und Testamente oder die Revision von Abrechnungen der Nachlassverwaltung von Waisen beziehen können.¹¹⁶

Die Abwicklung von Nachlässen und die Wertschätzung von Teppichen

Unsere Untersuchung berücksichtigt sämtliche Teppiche, welche anlässlich von Testamentseröffnungen in den Verzeichnissen erwähnt werden, unabhängig davon, welche Begriffe zur Beschreibung von Herkunft, Typ oder Ornamentik gebraucht wurden. Das Augenmerk liegt im Folgenden gleichermaßen auf der Übertragung von Nachlässen aus dem kirchlichen wie auch aus dem stadtbürglerlichen Umfeld. In Fällen, in denen die Quellenhintergründe deutliche Unterschiede aufzeigen, werden sie auch separat behandelt.

110 SJANS, 11, II, Nr. 47 und Nr. 49.

111 SJANS, Magistratul orașului și scaunului Sibiu, Nr. 71, Nr. 72, Nr. 83, Nr. 86, Nr. 88, Nr. 89, Nr. 100, Nr. 101, Nr. 104, Nr. 106, Nr. 107, Nr. 111, Nr. 113, Nr. 115, Nr. 117, Nr. 120.

112 Müller 1941, S. 277.

113 Siehe auch Pakucs-Willcocks 2016b.

114 Sorescu-Iudean 2017, S. 466–468.

115 Es ist möglich dass das Verzeichnis Nr. 49 (1778–1781), welches lediglich 15 Nachlassvorgänge enthält, ursprünglich durch ein weiteres, parallel geführtes Verzeichnis ergänzt wurde. Dies war bei Verzeichnissen, welche die Angelegenheiten von Stadtbewohnern betrafen, ein durchaus übliches Verfahren.

116 Sorescu-Iudean 2021.

Wie aus [Tabelle 2](#) ersichtlich ist, tauchen Teppiche gehäuft in den Verzeichnissen von Nachlässen aus dem Kontext der lutherischen Geistlichkeit auf. Im Durchschnitt enthielten Nachlässe mit Teppichen, welche in kirchlichen Verzeichnissen eingetragen waren, rund 8,3 solcher Erbstücke, während Inventare, die in der Stadt aufgesetzt worden waren, im entsprechenden Durchschnitt nur 1,24 Teppiche enthielten. Es ist wichtig, an dieser Stelle festzuhalten, dass lediglich ein Bruchteil aller inventarisierten Nachlässe – egal ob kirchlich oder stadtärztlich – überhaupt Teppiche enthielt. Es lassen sich überdies deutliche Unterschiede zwischen dem kirchlichen und dem städtischen Umfeld feststellen, was die Zahl insgesamt eröffneter Nachlässe und solcher, die Teppiche enthielten, angeht.

So enthielten z. B. von den 61 zwischen 1685 und 1713 inventarisierten Nachlässen, die lutherischen Geistlichen oder ihrer Verwandtschaft zugerechnet werden können, fast die Hälfte (29) Eintragungen, welche sich auf Teppiche bezogen. Im städtischen Umfeld hingegen sank in den frühen 1730er Jahren das Verhältnis auf weniger als eines von drei Verzeichnissen mit Eintragungen von Teppichen (9 von 31 der zwischen 1730 und 1731 eröffneten Nachlässe). Zwischen 1731 und 1733 enthielten weniger als 11 % der in der Oberstadt von Hermannstadt eröffneten Nachlässe überhaupt irgendeine Erwähnung, die sich auf Teppiche bezog. Im Zeitraum von November 1741 bis Juli 1742 wurden rund 57 Nachlässe einer Testamentseröffnung unterzogen, von denen lediglich 7 Teppiche enthielten (12 %). Rund 7,5 % aller Nachlassübertragungen im städtischen Umfeld (93) lieferten mehr als 16 % aller Teppiche, die in den städtischen Verzeichnissen erwähnt werden. Im Zeitraum 1753/54 sank der Prozentsatz von Nachlässen, die Teppiche umfassten, deutlich auf weniger als die Hälfte im Vergleich mit vorhergehenden Jahrzehnten (4 %, oder 8 von 191). Der Prozentsatz erholt sich bis zur Mitte der 1760er Jahre nur leicht (d. h. er erreichte wieder 5,9 %, oder 4 von 68 Nachlässen), und stieg im Zeitraum 1767/68 ein wenig an (auf 7,5 % oder 7 von 93 Nachlassverzeichnissen mit Erwähnungen von Teppichen). Von den 56 Nachlässen, welche 1770 und 1771 eröffnet wurden, enthielten lediglich 9 irgendeine Erwähnung von Teppichen.

Es ist nicht einfach, eine Einschätzung zur Beliebtheit der Teppiche zu treffen. Nahm diese tatsächlich im Laufe des 18. Jahrhunderts ab, wie mit Bezug auf die geringere Anzahl erhaltener Originale aus die-

Register	Anzahl der Nachlassverzeichnisse, die Teppiche erwähnen	Anzahl der Teppiche
Stadt	93	116
Kapitel	30	249
Gesamt	123	365

Tabelle 2

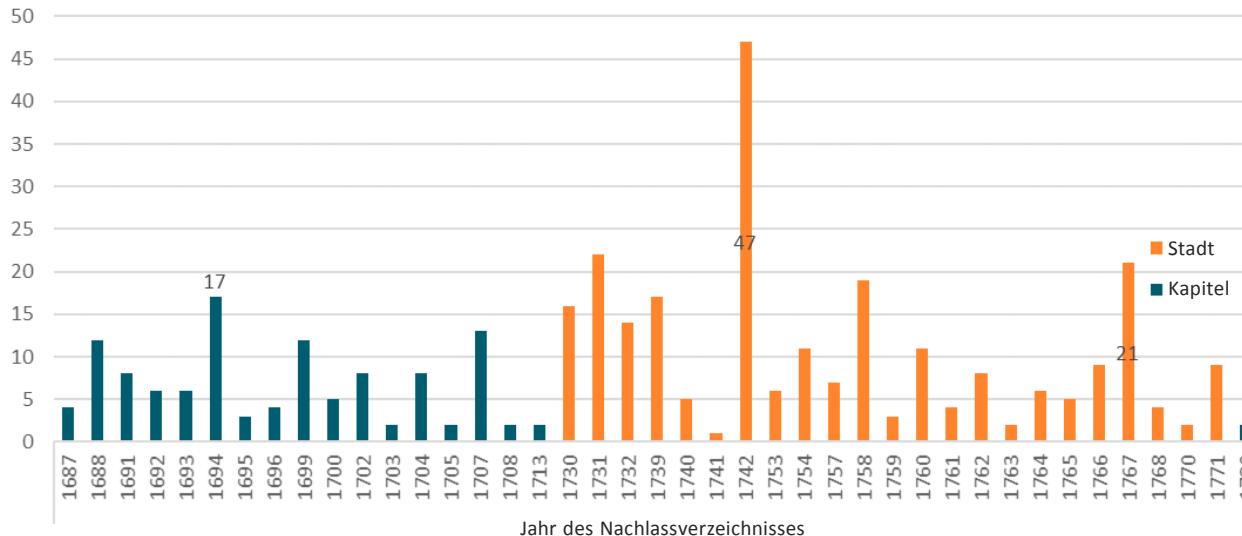
Nachlassverzeichnisse und Teppiche je nach Register

Tabelle: Oana Sorescu-Iudean

sem Zeitraum oft behauptet wird? Solange man sich lediglich auf die Grundlage der Nachlassverzeichnisse stützt, bleibt es schwierig, einen deutlichen und längerfristigen Trend in der Verbreitung und Beliebtheit von Teppichen im siebenbürgisch-sächsischen städtischen Umfeld auszumachen oder gar zu beschreiben. Mehrere Faktoren spielen hier hinein, deren wichtigster sicher die Genauigkeit ist, mit der die Verzeichnisse von Testamentseröffnungen tatsächlich die realen Kategorien der verstorbenen Personen abbilden. In Hermannstadt haben sich beispielsweise die Unterlagen über Bestattungen der lutherischen Kirchengemeinde für den Zeitraum vor 1753 nicht erhalten. Es ist dadurch nicht möglich anzugeben, wie sich das Verhältnis zwischen der Anzahl verstorbener Erwachsener mit nennenswertem Vermögen und der Anzahl der eröffneten Nachlässe zwischen dem Anfang und der Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelte. Auch kann nicht zweifelsfrei festgestellt werden, ob sämtliche verstorbenen Angehörigen der Oberschicht beziehungsweise oberen Mittelschicht gleichzeitig auch in den Verzeichnissen der Testamentseröffnungen auftauchen. Es kann folglich nicht ausgeschlossen werden, dass die Nachlässe einiger wichtiger Angehöriger der städtischen Elite von Hermannstadt gar nicht erst inventarisiert wurden und dass die darin ggf. enthaltenen Teppiche somit unserem Überblick entgangen sind.

Überdies macht es die Tatsache, dass Nachlassübertragungen nicht immer im selben Jahr stattfanden wie der Tod eines Individuums, schwer festzustellen, ob bei der Mehrheit verstorbener Erwachsener eines bestimmten Jahres die Nachlässe tatsächlich eröffnet wurden, wenn es

Diagramm 5
Anzahl der in den Nachlassverzeichnissen aufgeführten Teppiche im Laufe der Zeit
Diagramm: Oana Sorescu-ludean



nicht gelingt die Eintragungen der Sterberegister über die Namen mit den Testamentseröffnungsverzeichnissen zu verbinden.¹¹⁷ So lag zum Beispiel die Anzahl von verstorbenen und beerdigten Erwachsenen im Jahr 1770 mehr als doppelt so hoch wie die von eröffneten Nachlässen im Zeitraum 1770–1771 (mit 127 verstorbenen Erwachsenen).¹¹⁸ Es ist weiterhin auch möglich, dass manche Individuen, deren Vermögen Teppiche umfasste und von daher eindeutig die Anfertigung eines Inventars verlangt hätte, absichtlich ihre materielle Situation vor dem städtischen Teilamt geheim hielten. In jenen Fällen, in denen Personen von gehobenem gesellschaftlichen Stand einen Letzten Willen oder ein Testament verfasst hatten, aber keine rechtlichen Gründe für deren Vorlage bestanden, wurde der Nachlass wohl auch nicht inventarisiert.¹¹⁹

Nichtsdestotrotz lässt sich sowohl in den städtischen als auch in den kirchlichen Quellen von Jahr zu Jahr eine leichte Tendenz hin zu einer Abnahme in der Gesamtzahl der aufgelisteten Teppiche erkennen, mit der Ausnahme allerdings von Spitzenjahren wie 1742 (47 Teppiche) oder 1767 (21 Teppiche), die in Diagramm 5 deutlich auszumachen sind. Ob dies allerdings bedeutet, dass Teppiche etwas von ihrem Stellenwert

117 Sorescu-ludean 2021, S. 387, kommt zu dem Schluss, dass zwischen 1750 und 1800 im Durchschnitt bei mindestens einem von vier verstorbenen Erwachsenen mit Nachkommenschaft ein Nachlassverfahren durchgeführt wurde.

118 Während die Nachlässe einiger bedeutender Persönlichkeiten, etwa Friedrich Laube, der Mitglied sowohl der örtlichen Kaufmannschaft wie auch des Großen Rates von Hermannstadt war, recht bald nach ihrem Hinscheiden und damit eindeutig innerhalb der gesetzlich vorgeschriebenen Frist inventarisiert wurden, konnte der Prozess in anderen Fällen sehr viel länger dauern. Laube war überraschend im Alter von nur 44 Jahren und 8 Monaten gestorben (siehe SJANS, Colecția de registre de stare civilă, 61. Sibiu, Nr. 76, Fol. 110r). Laube wurde am 11.12.1770 beerdigt und

sein Nachlass bereits am 13.1.1771 inventarisiert (SJANS, Magistratul orașului și scaunului Sibiu, Nr. 120, Fol. 23r). Nach siebenbürgisch-sächsischem Stadtrecht war der überlebende Ehepartner verpflichtet, ein Inventar anzulegen und die Vermögenswerte innerhalb von sechs Monaten nach dem Sterbefall abzuwickeln. Ungeachtet dessen wurde bei keiner der im Folgenden genannten gesellschaftlich hochstehenden Personen, die im Jahr 1770 verstarben, der Nachlass innerhalb der folgenden zwei Jahre (bis 1772) inventarisiert: Michael Ohlischer, bezeichnet als *Vir Providus*; ein Goldschmiedemeister, Michael Engyeter, der einen Sitz im Stadtrat innehatte; sowie Stephanus Welther, ein *Vir Spectabilis et Generosus*, der in der Behörde des Provinzschatzmeisters tätig war.

119 Ein beredtes Beispiel bietet ein gewisser Michael Rideli, ein weiterer Angehöriger der Hermannstädter Kaufmannschaft, dessen Letzter Wille von 1775 etliche wohltätige Nachlässe enthielt, die sich auf 5000 fl. summierten. Er hinterließ auch die eindeutige Anweisung dass, »wenn dieses Vermächtnuß nach Vest gesezter Maaß und Zahl ist entrichtet worden so dorf ferner mein hinterlassenes Vermögen weder inventirt noch geschätzt wo noch weiter getheilet werden sondern es fält ohne Ausnahme meiner geliebtesten Ehegenossin.« Siehe SJANS, Magistrat-Testamente, R, Nr. 30, Fol. 58v.

Register	Mittelwert für alle Nachlässe	Median für alle Nachlässe	Minimum für alle Nachlässe	Maximum für alle Nachlässe	Mittelwert für Nachlässe mit Teppichen	Minimum für Nachlässe mit Teppichen	Maximum für Nachlässe mit Teppichen
Kapitel	1770.62	959.89	30.15	17141.77	2773.52	30.5	17141.0
Stadt	1224.43	477.70	7.04	25113.42	5654.43	89.1	106891.9
Gesamt	1355.88	490.20	7.04	25113.42	4951.77	30.5	106891.9

Tabelle 3

Durchschnittliche Nachlasswerte für Nachlässe, die in der Stadt/ im Evangelischen Kapitel Hermannstadt vererbt wurden.

Vergleich zwischen allen Nachlässen und Nachlässen mit Teppichen

Tabelle: Oana Sorescu-Iudean

als Ausstattungsgegenstand in siebenbürgisch-sächsischen Haushalten eingebüßt hatten, oder ob dies vielleicht auf die Zunahme der Anzahl von Eröffnungen weniger gut ausgestatteter Nachlässe zurückzuführen ist, lässt sich kaum entscheiden. Es muss auch angemerkt werden, dass in der überwältigenden Mehrheit der Fälle Individuen unabhängig vom gesellschaftlichen Hintergrund lediglich ein oder zwei Teppiche ihr Eigen nannten (in 86 von 123 eröffneten Nachlässen). Schon deshalb muss die Einbeziehung der Werte von nur ein oder zwei Angehörigen des siebenbürgisch-sächsischen Patriziats, die zehn oder mehr Teppiche in ihrem Besitz hatten, zu einer deutlichen Verzerrung führen, was unser Bild bezüglich der Verteilung von Teppichen über einen längeren Zeitraum angeht.¹²⁰

Was die Besitzerinnen und Besitzer der Teppiche betrifft, sind die Unterschiede zwischen dem städtischen und dem kirchlichen Umfeld bemerkenswert, was das Verhältnis zwischen der Anzahl der eröffneten Testamente insgesamt und Nachlässen mit Teppichen angeht. Abgesehen davon, dass Angehörige der lutherischen Geistlichkeit zur Oberschicht zählten und schon deshalb in der Lage waren, solche Luxusgegenstände zu erwerben, ist es durchaus möglich, dass sie in einer günstigeren Position waren, Teppiche als Schenkungen oder testamentarische Nachlässe zu erhalten, was sich dann zwangsläufig in einem gehäuften Besitz niederschlug. Vor allem seit der Einführung der Reformation,

die dann im späten 17. Jahrhundert bereits fest etabliert war, waren testamentarische Nachlässe oder Schenkungen an kirchliche Stiftungen ergänzt oder in manchen Fällen sogar ersetzt worden durch persönliche Nachlässe an individuelle Angehörige der Geistlichkeit. Die Häufigkeit, mit der Teppiche bei kirchlichen oder städtischen Nachlassübertragungen erwähnt werden, hängt wahrscheinlich auch mit dem jeweiligen Gesamtwert des eröffneten Nachlasses zusammen. Der Wert des Nachlasses einer Person scheint ein verlässlicher Indikator für die Wahrscheinlichkeit zu sein, dass Teppiche – vor allem solche orientalischer Herkunft – Teil des Inventars sind. Wir haben deshalb für die beiden bereits erwähnten Umfelder die durchschnittlichen Werte von Nachlässen untersucht, sowohl für solche Fälle, in denen Teppiche enthalten waren, wie auch generell, um festzustellen, wie Verbreitung und Struktur von Vermögen den Besitz orientalischer Teppiche beeinflussten (siehe Tabelle 3).

Es muss hier betont werden, dass unsere Stichprobe aus der Stadt aufgrund der hohen Zahl von Nachlässen, welche jedes Jahr in diesem Umfeld eröffnet wurden, nur jene Verzeichnisse umfasst, die in den Zeiträumen 1730–1733, 1739–1740, und 1770–1771 angelegt wurden. Aus diesem Grund ist es auch möglich, dass hier der Gesamtwert für die in einem einzigen städtischen Nachlass enthaltenen Teppiche die astronomische Summe von 106 891,9 fl. erreicht, was weit über dem

120 So gehörten z. B. 42 der 47 Teppiche, die im Jahr 1742 aufgeführt werden, lediglich zwei Personen – Johanna Regina Verderin und Catharina Dorothea von Adlershausen –, welche beide dem Adel angehörten. In ähnlicher Weise gehörten 19 von 21 erwähnten Teppichen des Jahres 1767 alleine einem Stephan Waldhüter von Adlershausen, der das Amt eines Comes saxonum oder Sachsengrafen innegehabt hatte. SJANS, Magistratul orașului și scaunului Sibiu, Nr. 117, fol. 23r–43r.

Gesamtwert von 25 113,42 fl. für alle anderen Nachlässe zusammen liegt. Der fragliche Nachlass gehörte der Johanna Regina Verderin, Witwe des Georgius Werder, ehemals Bürgermeister von Hermannstadt.¹²¹ Der Verstorbene zählte als Angehöriger des Geschlechts der Sachs ab Harteneck, einer der vornehmsten aristokratischen Familien im Siebenbürgen dieser Zeit, zum Adel. Der Nachlass, welcher 1742 inventarisiert und zwischen Georgius Werder und seiner Schwiegermutter, der »Elisabeth, Baronessa a Möringer«, geteilt wurde, zählt einen umfangreichen Immobilienbesitz im Zentrum von Hermannstadt auf, darunter zwei Häuser, die mit jeweils 6000 und 3000 fl. bewertet wurden, dazu mehr als ein Dutzend Gärten und Weiden in der Nähe der Stadtmauer, die zwischen 1700 und 280 fl. angesetzt wurden, eine recht umfangreiche Sammlung von silbernem und goldenem Schmuck und Hausgerät, sowie 17 Teppiche. Bedauerlicherweise fällt angesichts der Bandbreite des Inventars die Beschreibung der Teppiche recht sparsam aus. Sie werden jeweils nur als »ein gut Teppicht« bezeichnet.¹²² Ihre Preisspanne zwischen 12 und 5 fl. macht es allerdings wahrscheinlich, dass diese wertvollen Stücke eine nahöstliche Provenienz hatten.

Wie aus Tabelle 3 zu erkennen ist, liegt der Mittelwert aller eröffneten Nachlässe in jenen Fällen deutlich höher, die mit den lutherischen, der Gerichtsbarkeit der Kirchengemeinde von Hermannstadt unterstehenden Geistlichen verknüpft sind, als im Fall der stadtürgerlichen Nachlässe. Obwohl es durchaus auch Nachlässe gab, deren Wert mit durchschnittlich 30,5 fl. recht gering ausfiel, war die Mehrheit der kirchlichen Nachlässe für ihre Zeit doch relativ hoch bewertet, wenn man sie mit dem Median von 959,89 fl. in Bezug setzt. Im Durchschnitt fallen die Nachlässe der lutherischen Geistlichkeit doch deutlich höher aus als diejenigen von Laien aus der Oberstadt von Hermannstadt. Auch wenn sie im Allgemeinen nie besonders hohe Summen umfassten – der Höchstwert liegt hier bei 17 141 fl. –, fielen die Vermögensunterschiede zwischen verschiedenen Angehörigen des Klerus doch geringer aus als jene zwischen normalen Stadtbürgern. Dies deutet bereits an, dass der Klerus als sozioökonomische Klasse seine Mitglieder weitgehend aus der siebenbürgisch-sächsischen Oberschicht dieser Zeit rekrutierte. Obwohl der Mittelwert kirchlicher Nachlässe mit Teppichen weitaus niedriger liegt als derjenige der städtischen Vergleichsbeispiele (2773 fl. im Vergleich zu 5654 fl.),

bedeutet dies nicht, dass Kleriker, welche Teppiche ihr Eigen nannten, im Durchschnitt ärmer waren als die übrigen Einwohner von Hermannstadt. Es ist dies vielmehr ein Resultat der großen Varianz in den Gesamtwerten von städtischen Nachlässen, eine Verzerrung, die durch die Einbeziehung einiger besonders hochwertiger Nachlässe in unsere Untersuchung entsteht, etwa dem der genannten Johanna Regina Verderin, aber auch von zahlreichen eher dürftigen Nachlässen am anderen Ende der Skala. Die Untersuchung der sozioökonomischen Hintergründe von Teppichbesitzern und -besitzerinnen zeigt, dass es beim Besitz von orientalischen Teppichen nicht nur auf den zusammengerechneten Reichtum eines Individuums ankam, sondern auch auf seinen gesellschaftlichen Hintergrund. Bei jenen Familien, welche einen Teil der siebenbürgisch-sächsisch politischen Elite bildeten oder Verbindungen zu den kaufmännischen Kreisen der Stadt hatten, war der Besitz von Teppichen sehr viel wahrscheinlicher als bei jenen Stadtbewohnern, die verschiedenen produzierenden Berufen nachgingen. Darin liegt auch eine potentielle Erklärung für die Häufigkeit, mit der Teppiche in Verzeichnissen von Angehörigen des lutherischen Klerus und ihrer Verwandten auftauchen. Dieser Personenkreis blieb Teil der städtischen Oberschicht, auch wenn die von ihnen betreuten Gemeinden außerhalb der Stadt lagen. Die feste Verankerung dieser Gruppe in der Elite wird auch durch die Tatsache untermauert, dass sie sich häufig entschlossen, trotz der hohen damit verbundenen Kosten einen Wohnsitz innerhalb der Mauern von Hermannstadt zu unterhalten.

Die genannten Unterschiede zwischen den zwei Gruppen von Teppichbesitzern müssen allerdings nicht notwendig auch mit dem Besitz unterschiedlicher Arten von Teppichen verbunden gewesen sein. Der durchschnittliche Preis für die Teppiche, welche in kirchlichen Inventaren verzeichnet sind, liegt mit 5,94 fl. gegenüber 6,29 fl. nur wenig unter dem von Exemplaren aus Inventaren von Stadtbürgerinnen und -bürgern. Wenn diese durchschnittlichen Werte angesichts der Bedeutung von Teppichen als Luxusartikel auch gering erscheinen mögen, so liegt dies unter anderem an dem häufigen Auftreten von Teppichen von geringem Wert und oft unbekannter Herkunft. Es gab offensichtlich einen deutlichen Unterschied zwischen dem Wert der zwei hauptsächlich in den Verzeichnissen genannten Arten von Teppichen. Einerseits wurden Stücke als »Carpet«/»Carpit«/»Karpit« aufgelistet, die durchschnittlich

121 Hochmeister 1792, S. 147–149.

122 SJANS, Magistratul orașului și scaunului Sibiu, Nr. 88, S. 136–137.

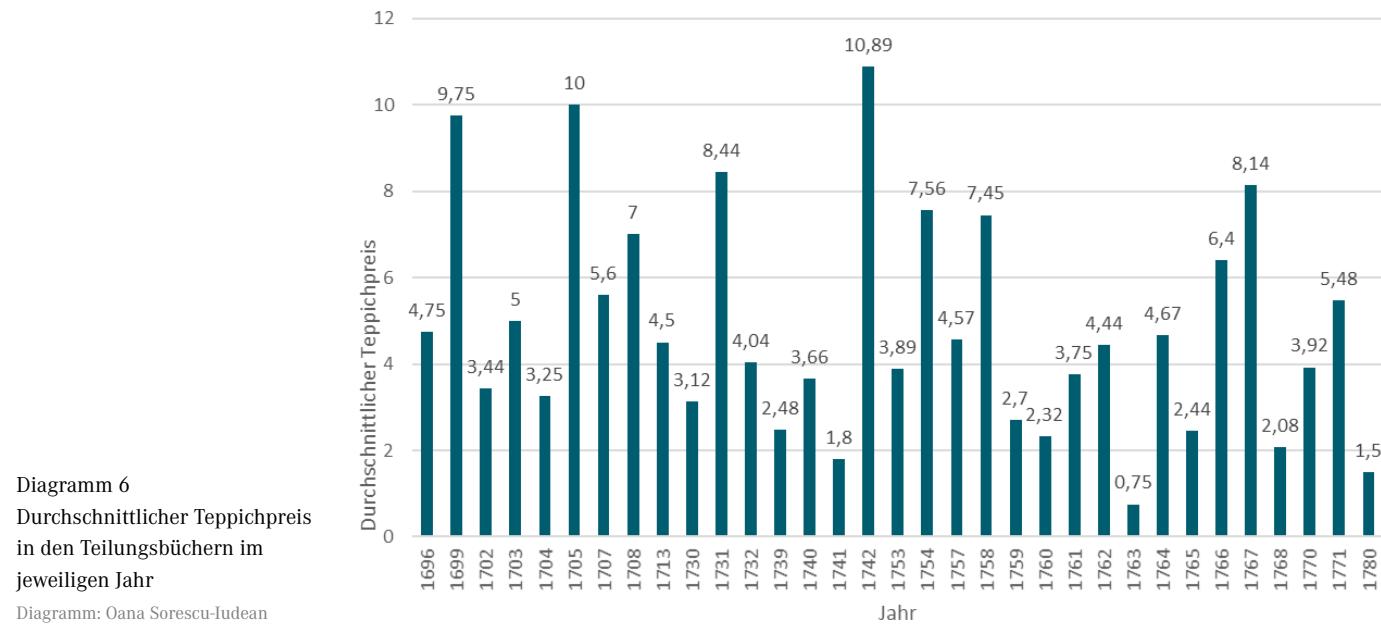


Diagramm 6
Durchschnittlicher Teppichpreis
in den Teilungsbüchern im
jeweiligen Jahr

Diagramm: Oana Sorescu-Iudean

nur 2,57 fl. wert waren, während jene, die als »Teppich«/»Teppig«/»Teppicht« geführt wurden, im Durchschnitt mit 6,78 fl. bewertet wurden. Die im Durchschnitt kostspieligsten Teppiche waren jene, die als »persianisch« bezeichnet und mit 10,56 fl. bewertet wurden, wohingegen die als »türkisch« charakterisierten im Durchschnitt lediglich 4,68 fl. wert waren. Darüber hinaus wies der durchschnittliche Preis von Teppichen in unserer Stichprobe einen im Lauf der Zeit leicht sinkenden Wert auf, wie sich aus [Diagramm 6](#) erkennen lässt.

Teppichbesitzer und Teppichtypen

Die 365 Teppiche, welche diese Stichprobe ausmachen, gehörten insgesamt 123 Besitzern, von denen 30 Angehörige der lutherischen Geistlichkeit waren und 93 Einwohner und Einwohnerinnen von Hermannstadt. In der letzteren Kategorie, waren 27 Personen entweder Angehörige des siebenbürgisch-sächsischen Adels (die als städtische Beamte dienten),

Mitglieder der akademischen Berufe oder Personen aus dem kaufmännischen Umfeld. Die restlichen 66 waren entweder in der Stadt tätige Handwerker oder Facharbeiter beziehungsweise deren Witwen (44) oder andere Witwen, deren sozioökonomischer Stand nicht näher erfassbar ist (20). Es gab lediglich zwei Fälle, in denen ungelernte Arbeiter – ein Fuhrknecht und ein Tagelöhner – Teppiche besessen hatten.

Zwei Drittel der als »persianisch« bezeichneten Teppiche – der teuersten Unterkategorie, die in den Verzeichnissen auftaucht – fanden sich im Besitz der lutherischen Geistlichkeit, nämlich 32 im Vergleich zu 16 Teppichen in den städtischen Verzeichnissen. Von den letzteren befanden sich elf Stück im Besitz derselben Person, nämlich Carl Friedrich Reißner von Reiffenfels, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts als Archivar der Stadt gedient hatte. Im kirchlichen Umfeld teilten sich in dieser Zeit 16 Besitzer den verzeichneten Bestand an »persianischen« Teppichen. Interessanterweise gehörten zwei dieser Exemplare Isaac Zabanius (1632–1699/1707), einem der Mitbegründer der Familie der Sachs von

Harteneck und Pastor der Hauptkirchengemeinde von Hermannstadt im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert.¹²³ Es ist durchaus möglich, dass diese zwei Teppiche – von denen einer als »ein neu tasselich Persianisch Tepich« und der andere als »ein alt verblichen Persianisch Tepich« bezeichnet wurde (jeweils mit 14 fl. und 4 fl. bewertet) – drei Jahrzehnte später ihren Weg in den Nachlass der Johanna Regina Verderin (ab Harteneck) fanden.

Am anderen Ende des Spektrums kamen die als »türkisch« bezeichneten Teppiche etwa im gleichen Umfang in beiden Kategorien von Nachlässen vor: Hier wies das geistliche Umfeld zwölf Exemplare und das städtische Milieu zehn auf.

Interessanterweise wurde im kirchlichen Umfeld für die als »türkisch« bezeichneten Teppiche generell der Begriff »Carpet«/»Karpit« verwendet, während im städtischen Umfeld das Gegenteil der Fall war: Hier wurde lediglich einmal ein solches Stück als »ein Türkisches Carpit« bezeichnet. Es ist natürlich auch denkbar, dass dieser semantische Unterschied mit den unterschiedlichen Zeiträumen zusammenhängt, in denen die Nachlassverzeichnisse aufgesetzt worden waren. So datieren die kirchlichen Nachlässe aus der Zeit von 1687 bis 1707, während jene, die durch die Stadt eröffnet wurden, aus den 1760er und 1770er Jahren stammten. Nur zwei Teppiche dieser Kategorie aus dem städtischen Umfeld fanden sich im Besitz eines Angehörigen des Adels, während die überwiegende Mehrheit aus Nachlässen von Handwerkern oder ihren Witwen stammten. Bedauerlicherweise wird für die Mehrheit der in den untersuchten Nachlassverzeichnissen aufgeführt Teppiche jedoch keine explizite Herkunft angegeben.¹²⁴

Die Beschreibungen der Stücke in den Verzeichnissen scheinen anzudeuten, dass die Besitzerinnen und Besitzer – oder die den Wert einschätzenden Personen – kaum Kenntnisse über die ursprüngliche Verwendung der Teppiche hatten. Allgemein wird entweder die Verzierung oder die vorherrschende Grundfarbe benutzt, um die Stücke zu charakterisieren. Die vier wichtigsten Arten von Teppichen, die in den Verzeichnissen beschrieben werden, sind demnach: »Vogel Teppiche« (12); »Säulen Teppiche« (10); »Katzentrappige Teppiche« (d. h. *Tschintamani-Teppiche*, 4); und »Spiegel Teppiche« (4). Zehn Teppiche werden außerdem anhand ihrer floralen Verzierung in verschiedenen

Konfigurationen beschrieben: »Ein gutt Persianisch Teppich mit gemengter Blumen«; »ein alter detto in der Mitte weiß und einer großen farbigen Blume mit 1 Loch [Teppich]«; oder »ein Persianischer mit roth und weißblumen [Teppich]«. Fast 30 % der aufgelisteten Teppiche werden als »rothgründig« bezeichnet, ein klarer Hinweis auf die Beliebtheit dieser Farbe. Rund 12 % (44) der Teppiche besaßen einen weißen Hintergrund (z. B. »ein weiß gründiger Teppich«), und interessanterweise wird dann bei einigen dieser Teppiche die Verzierung noch weiter beschrieben: So wiesen zehn der insgesamt zwölf *Vogel-Teppiche* auch einen weißen Hintergrund auf.

Was schließlich den Gebrauch der Teppiche angeht, lassen die Verzeichnisse bis auf einige wenige Ausnahmen nur sehr wenig erkennen. So wird für das Jahr 1694 ein Exemplar, als »ein lange Türkisch, baumwollen machfarbige Wand Decke oder Karpit« beschrieben und mit 6 fl. bewertet, im Nachlassinventar der Catharina Brennerin, Ehefrau des lutherischen Pastors von Heltau (rum.: Cisnădie, ung.: Nagydisznód) aufgelistet.¹²⁵ Die gleichzeitige Verwendung der Begriffe »Wand Decke« und »Karpit« deutet hier vielleicht an, dass das Stück ursprünglich drapiert oder an einer Wand aufgehängt war. Daher erscheint es möglich, dass es sich bei Objekten, die als »Karpit« aufgelistet wurden, vielleicht generell um leichtere Flachgewebe – möglicherweise Kelims – handelte im Gegensatz zu den als »Teppich« bezeichneten Stücken. Eine solche Charakterisierung könnte auch den Unterschied in den durchschnittlichen Bewertungen dieser zwei textilen Unterkategorien erklären. Im Jahr 1700 wurden im Inventar des Nachlasses einer Anna Lutschin, der Witwe eines anderen Pastors und ihrerseits Angehörige einer alteingesessenen sächsischen Familie, drei Teppiche aufgelistet, für die angegeben wurde, dass sie in der vorderen Stube und anderen kleineren Stuben ihres Hauses hingen: »ein grosser rother Wand Tepicht in der fordern Stube«; »ein alt weiß Katzentrappig Tepich in der fördern Stube an der Wand«; »ein alt weisser Wand-Tepich in der kleinen Stube«.¹²⁶ Bedauerlicherweise wird für diese drei Stücke jedoch kein monetärer Gegenwert angegeben. Zwei Jahre später enthielt der Nachlass einer gewissen Anna Eleonora Conradin ebenfalls »einen alten roten Wandteppich«.¹²⁷

Eine Reihe weiterer Begriffe, die zur Beschreibung von Teppichen in Nachlassverzeichnissen verwendet wurden, kann vielleicht Licht auf

123 SJANS, 11, II., Nr. 47, S. 159.

124 Ein Teppich welcher in einem Inventar aus den frühen 1770ern aufgeführt wird, wurde als »Linzer Teppich« bezeichnet und somit wahrscheinlich durch eine Teppichwerkstatt in Linz hergestellt.

125 SJANS, 11, II., Nr. 47, S. 88.

126 SJANS, 11, II., Nr. 47, S. 115.

127 SJANS, 11, II., Nr. 47, S. 119.

	Teppich	Carpet/Karpit	Gesamt
neu/neuer	5	5	10
gebraucht	14	5	19
gut/besser	53	3	56
alt	93	18	111
Keine Angabe	148	21	169
Gesamt	313	52	365

Tabelle 4

Begriffe zur Beschreibung von Teppichen in den Teilungsbüchern Hermannstadts im 18. Jahrhundert

Tabelle: Oana Sorescu-Iudean

die alltägliche Nutzung der Stücke werfen. So werden häufig Begriffe zur Beschreibung der Teppiche benutzt, die den Grad der Abnutzung oder des Abriebs schildern – vermutlich auch in Hinblick auf die dann folgende monetäre Einschätzung. Wie aus [Tabelle 4](#) ersichtlich ist, verwendet mehr als die Hälfte der Eintragungen allgemeine Begriffe wie »alt«, »neu« (inklusive Komparativformen wie »älter« oder »neuer«), »gut«, »besser« oder »gebraucht«, um die Stücke voneinander zu unterscheiden, vor allem in solchen Fällen, in denen ein Nachlass mehrere Stücke umfasste. In manchen Fällen werden diese Begriffe sogar noch weiter mit beschreibenden Zusätzen präzisiert, etwa als »ein ziemlich guter Tepicht«, »ein hartgebrauchter Teppich«, »ein starck gebrauchtes Carpit«, »ein zerissen roth gründiger Tepicht« oder sogar »ein löchreicher weiß und rothfarbig Tepich«. In der Mehrzahl der Fälle wird jedoch – wenn denn der Zustand eines Teppichs beschrieben wird – eine Einschätzung als »alt, aber gut erhalten« angegeben. Nur wenige Stücke waren so intensiv abgenutzt, dass man für sie die Kategorie »gebraucht« gewählt hätte, und noch weniger wurden als »neu« – entweder ungebraucht oder neu erworben – eingestuft. Unter den Teppichen, die einen intensiveren Gebrauch erlebt hatten, werden einige als halb gebraucht oder halbiert beschrieben, etwa: »ein 1/2 gebrauchter roth

gründiger Töpich«, »ein halb getragener sebiger Teppich«, »ein halb gebraucht lang weiß Teppich«.

Die Beschreibung eines Teppichs als »ein halb Persianisch Teppich« beschränkt sich auf die Information, dass das Stück geteilt worden war, ohne den Zustand weiter zu kommentieren. Allerdings scheint die Teilung den geschätzten Wert des Stücks nicht bedeutend geschmälert zu haben, da er immer noch mit 10 fl. angegeben wird. Im Allgemeinen jedoch hatte der Zustand eines Teppichs durchaus einen Einfluss auf den geschätzten Wert. Jene Teppiche, die als »alt« beschrieben werden, wurden im Durchschnitt auf einen Wert von nur 2,94 fl. geschätzt, während für die mit »gut« charakterisierten Stücke im Durchschnitt 8,56 fl. angegeben werden. Die wenigen neuen Teppiche, die man in den Verzeichnissen antrifft, sind durchschnittlich 7,60 fl. wert, aber angesichts der gleichmäßigen Verteilung auf die verschiedenen Arten von »Teppich«, »Carpet« und »Karpit« ist es wohl wahrscheinlich, dass diese Zahl noch höher ausgefallen wäre, wenn eine größere Anzahl von Stichproben an Teppichen genommen worden wäre. Selbst Teppiche, die einen intensiven Gebrauch erlebt hatten und auch deutliche Zeichen dieser Nutzung aufwiesen, wurden mit einem durchschnittlichen Wert von 4 fl. noch relativ hoch bewertet. Sogar die meisten »hartgebrauchten« Teppiche wurden immer noch mit 5, 6, 7 oder sogar 9 fl. bewertet, unabhängig von ihrem Zustand – ein Hinweis auf die Tatsache, dass hoch bewertete Teppiche weniger leicht an Wert verloren als billigere Stücke ungewisser Herkunft.

Fazit

Orientteppiche fanden seit dem 16. Jahrhundert auch in Nordsiebenbürgen Verbreitung. Ein Vergleich der Rechnungsbücher der Magistrate von Kronstadt, Hermannstadt und Bistritz deutet allerdings darauf hin, dass Teppiche erst ab etwa 1557 – und damit 50 Jahre später als im Süden des Landes – in größerer Zahl verfügbar waren. Den Bistritzer Markt versorgten zunächst lokale, siebenbürgisch-sächsische Händler, die Teppiche aus den großen Handelsstädten Hermannstadt und Kronstadt über regionale Märkte nach Norden brachten. In den Rechnungsbüchern des Bistritzer Rats zeichnet sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Verschiebung dieser Handelsketten ab. Nach

mehreren Jahrzehnten, in denen der Markt in Bistritz aufgrund der durch die Kämpfe um den siebenbürgischen Thron hervorgerufenen finanziellen Probleme der Stadt und einer restriktiven Gesetzgebung gegenüber ausländischen Händlern nahezu gar nicht mehr bedient werden konnte, tauchen ab den 1680er Jahren vermehrt »Griechen« als Verkäufer von Orientteppichen in den Quellen auf. Vermutlich erschlossen sie nach einer Phase der Einschränkung ihrer Handelstätigkeit, die zu generellen Engpässen bei der Versorgung mit Orientwaren geführt hatte, Nordsiebenbürgen als neuen Absatzmarkt.

Der Bistritzer Rat versuchte stets, eine gewisse Menge an Orientteppichen auf Vorrat zu erwerben. Sie dienten ihm in erster Linie als Hochzeitsgeschenke für Personen aus ungarischen Adelsfamilien, deren Gunst sich der Rat zu versichern suchte. Aber auch bei Besuchen des Fürsten oder anderer hoher Würdenträger in der Stadt waren Orientteppiche ein wichtiger Bestandteil des diplomatischen Gabentauschs. Sie gehörten darüber hinaus auch zur repräsentativen Ausstattung von Wohnhäusern. Die Teilungsbücher von Bistritz und Hermannstadt machen deutlich, dass der Besitz von einem oder zwei Teppichen auch bei wirtschaftlich erfolgreichen Personen aus dem städtischen Handwerk eine gewisse Verbreitung fand. Eine umfangreiche Ausstattung des Wohnhauses mit Orientteppichen konnten sich hingegen meist nur Mitglieder der politischen Elite leisten, wie vor allem die Hermannstädter Teilungsbücher belegen. Die wenigen Hinweise zur Nutzung der Teppiche deuten darauf hin, dass man sie gerne als Wandbehang verwendete. Hierauf verweisen auch in jüngerer Zeit freigelegte Wandgemälde aus dem 17. Jahrhundert in Schäßburger (rum.: Sighișoara, ung.: Segesvár) Bürgerhäusern, die beispielsweise einen *Vogel-Teppich* detailgetreu wiedergeben und so die Illusion eines echten Teppichs erzeugen sollten.¹²⁸ Gebrauchsspuren wie Tintenflecke auf Teppichen aus der Sammlung der Bistritzer Stadtpfarrkirche zeigen aber auch, dass einige früher als Tischauflagen dienten.

Aufgrund der meist sehr spärlichen Beschreibungen in den Quellen ist in vielen Fällen nicht zu klären, ob es sich bei den als Teppich bezeichneten Textilien tatsächlich um Orientteppiche handelte. Da aus dem 18. Jahrhundert bisher keine Preisfestsetzungen für Orientteppiche bekannt sind, ist der Wert des Teppichs – sofern überhaupt

angegeben – für diese Frage nur beschränkt aussagekräftig. Wichtige Hinweise bieten die Preisunterschiede zwischen Teppichen und Karpits in den Hermannstädter Quellen. Sie könnten darauf hindeuten, dass es sich bei letzteren nicht um Knüpfteppiche, sondern gewebte Wandbehänge handelte – »Wand Decken«, wie es in einem Fall explizit heißt. Auffällig ist ferner der markante Unterschied zwischen schriftlicher und materieller Überlieferung. Obwohl sich heute in Siebenbürgen kein einziger persischer Teppich erhalten hat, sind »persianische« Teppiche in den Quellen häufiger greifbar als »türkische«, die sie zudem preislich deutlich übertrafen. Beide Gruppen müssen somit für die Zeitgenossen eindeutig unterscheidbar gewesen sein. »Persianische« Teppiche wurden in einigen Fällen noch als »bunt« oder »blumig« beschrieben, was die These Eichhorns stützt, dass es sich hierbei um anatolische Teppiche mit starker floralen Mustern oder einer markanteren Farbgebung handelte. Denkbar ist jedoch noch ein weiterer Grund, der sich aus einem Vergleich westeuropäischer und siebenbürgischer Inventare ergibt. In westeuropäischen Inventaren scheint die Bezeichnung »türkischer« Teppich insgesamt verbreiteter gewesen zu sein. Sie wird in der Forschungsliteratur immer wieder als »Sammelbegriff«¹²⁹ oder »catch-all term«¹³⁰ für Orientteppiche unterschiedlicher Art und Herkunft beschrieben. Um den exotischen Charakter des Luxusguts Orientteppich begrifflich zu fassen, war die Bezeichnung »persisch« in Siebenbürgen vermutlich besser geeignet, da der Einfluss des Osmanischen Reichs zu präsent war. Beim Vergleich schriftlicher Aufzeichnungen fällt ferner auf, dass in westeuropäischen Inventaren Aussehen und Verwendung der Teppiche insgesamt ausführlicher beschrieben wurden als in Siebenbürgen. Dieser Unterschied könnte darin begründet liegen, dass Orientteppiche in Westeuropa ein starker kennerschaftlich geschätztes Luxusgut waren, während sie in Siebenbürgen hingegen zum Alltag breiterer Bevölkerungskreise gehörten.

Der vorliegende Beitrag macht deutlich, dass serielle Quellen wie Zollregister, Rechnungsbücher und Nachlassinventare für die Erforschung der Verbreitung, Nutzung und Wahrnehmung von Orientteppichen in Siebenbürgen eine wichtige Grundlage darstellen. Es wäre zu wünschen, dass das in dieser Hinsicht noch lange nicht ausgeschöpfte Quellenmaterial im Rahmen künftiger Untersuchungen weiter erschlossen wird.

128 Ziegler/Ziegler 2019, S. 10,
27 mit Abb.

129 Zander-Seidel 1990, S. 372.
130 Pinner 1986, S. 158.

Die Übersetzung der Textpassage von Oana Sorescu-Iudean aus dem Englischen ins Deutsche übernahm Martin Baumeister, Nordheim-Seehaus.

»Unsere alten Kirchenteppiche«

Anatolische Teppiche und ihre Verwendung im Kirchenraum in Bistritz und Kronstadt

Stephanie Armer, Anja Kregeloh, Ágnes Ziegler

Unsere alten Kirchenteppiche lautet der Titel eines Aufsatzes von 1911, in dem der Geometrie- und Kunstlehrer Ernst Kühlbrandt (1857–1933) die Ergebnisse seiner Forschungen zur Teppichsammlung der Schwarzen Kirche in Kronstadt (rum.: Brașov, ung.: Brassó) erstmals in großem Umfang publizierte.¹ Auch mehrere Teppiche aus der Sammlung der Bistritzer Stadtpfarrkirche tragen die Aufschrift »Kirchenteppich« (Abb. 7), die wahrscheinlich zu einem ähnlichen Zeitpunkt entstand.² Trotz ihrer Herkunft aus einer fremden Kultur gehörten Orientteppiche so selbstverständlich zur Ausstattung siebenbürgisch-sächsischer Kirchen, dass sich dies auch in ihrer Benennung niederschlug. Die heute noch in Siebenbürgen erhaltenen rund 380 anatolischen Teppiche aus dem 16. bis 18. Jahrhundert stammen größtenteils aus Kirchenbesitz. Zurückzuführen ist diese einzigartige Überlieferungssituation einerseits auf die politischen Entwicklungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Siebenbürgen, in deren Zuge die Teppiche zum Identifikationssymbol der zunehmend von politischer Marginalisierung bedrohten Siebenbürger Sachsen wurden.³ Diese spezifische Umcodierung bietet zwar einen plausiblen Erklärungsansatz, warum Teppiche aus siebenbürgisch-sächsischem Kirchenbesitz nur selten in den um 1880/90 aufblühenden Handel mit Orientteppichen gelangten. Die Entstehung der umfangreichen Teppichsammlungen in den Kirchen reicht jedoch andererseits weit in die Frühe Neuzeit zurück. Aus den evangelischen Stadtpfarrkirchen von Bistritz (rum.: Bistrița, ung.: Beszterce) und Kronstadt stammen die beiden umfangreichsten heute erhaltenen Sammlungen anatoli-



7

Doppelniischen-Teppich mit Ranken und Palmetten, Westanatolien, 17. Jh. (Kat. 25), Detail, Inv.Nr. Gew4931

Foto: GNM, Monika Runge

1 Kühlbrandt 1911.

2 Es handelt sich hierbei um die Teppiche Kat. 25, Kat. 38 und Kat. 49. Beim Teppich Kat. 38 sind die blauen Bänder zur Aufhängung der Teppiche über der Aufschrift befestigt, was eine Anbringung der Aufschrift vor 1914 nahelegt (siehe hierzu den Beitrag *Gebrauchsspuren und Reparaturen* in diesem Band).

3 Siehe hierzu ausführlich den Beitrag *Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol* in diesem Band.

scher Teppiche in Siebenbürgen. In Kronstadt bewahrt man gar eine der größten Sammlungen anatolischer Teppiche weltweit.⁴ Am südöstlichen Gebirgspass der Ostkarpaten gelegen, konnte sich Kronstadt aufgrund der günstigen geografischen Lage und der ihr verliehenen Privilegien zu einer Handelsmetropole entwickeln, insbesondere zu einem Umschlagplatz orientalischer Waren. Vereinzelte Zeugen dieses ehemaligen regen Handels und Lebens mit türkischen Gütern findet man in den überlieferten Kunstsammlungen sowie unter den Einflüssen, die auf Trachten und Volksbrauchtum der Kronstädter gewirkt haben. Nicht zuletzt gehört auch die bedeutende Sammlung anatolischer Teppiche der Schwarzen Kirche zu diesen Zeugnissen.

Die große Anzahl an Teppichen in protestantischen Kirchen in Siebenbürgen wird oft auf deren spezifische Eignung als nachreformatorischer Bilderschmuck zurückgeführt. Anatolische Teppiche weisen keine figürlichen Darstellungen auf. Daher seien sie »nach der Reformation, die beinahe alle figuralen Darstellungen aus den Kirchen verbannt hatte, [...] zu einem wichtigen Schmuckelement für die dekorative Ausstattung des Kirchenraums« geworden.⁵ Dieser Erklärungsansatz, der sogar Eingang in aktuelle Reiseführer gefunden hat,⁶ ist aus verschiedenen Gründen zu hinterfragen. Erstens ist die Verwendung von Teppichen im Kirchenraum weder ein nachreformatorisches noch ein exklusiv protestantisches Phänomen. Schon im 14. Jahrhundert wurden in Florenz Teppiche, bei denen es sich vermutlich um Orientteppiche handelte, bei Beerdigungen verwendet.⁷ Auch nach der Reformation dienten sie in katholischen Kirchen zum Schmuck der Altäre oder der Altarstufen.⁸ Ferner wurden Orientteppiche auch an katholische Kirchen gestiftet.⁹ Zweitens hat die jüngere Forschung deutlich gemacht, dass sich aufgrund der Spezifika der Konfessionalisierung in Siebenbürgen auf lutherischer Seite ein differenzierter Umgang mit figürlichen Darstellungen und dem vorreformatorischen Erbe entwickelte. Die protestantische Konfessionalisierung wurde in Siebenbürgen im 16. Jahrhundert vor allem vom Gegensatz zwischen Reformierten und Lutheranern bestimmt.¹⁰ Für die optische Abgrenzung der Lutheraner gegenüber den Reformierten spielte die Weiterverwendung zahlreicher Elemente der vorreformatorischen Kirchenausstattung eine entscheidende Rolle.¹¹ Ein pauschaler Verweis auf die vermeintliche protestantische Bilderfeindlichkeit und daraus resultierende kahle Kirchenräume ist als Erklärungsansatz somit wenig überzeugend. Versteht man anatolische Teppiche drittens als ein bedeutendes nachreformatorisches Dekorationselement protestantischer Kirchen in Siebenbürgen, geht man implizit von einer dauerhaften Präsenz der Textilien im Kirchenraum aus. Auf den ersten Blick scheint die aktuelle Situation diese Annahme zu bestätigen, gehören doch in zahlreichen evangelischen Kirchen in Siebenbürgen wie der Margarethenkirche in Mediasch (rum.: Mediaș, ung.: Medgyes) oder der Schwarzen Kirche in Kronstadt Orientteppiche heute zu den zentralen Ausstattungsgegenständen des Kirchenraums. Hierbei handelt es sich jedoch um eine vergleichsweise junge Form der Präsentation, die erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts in ihrer musealen Form realisiert wurde (Abb. 8–9).

⁴ Zur Geschichte der Schwarzen Kirche siehe Kühlbrandt 1898a. – Kühlbrandt 1927. – Ziegler 2015. – Ziegler 2022. Zur Sammlung osmanischer Teppiche z. B. Ausst.Kat. Berlin/Sibiu 2006. – Ziegler/Ziegler 2019.

⁵ Kertesz-Badrus 1985, S. 22. Das Argument wird in zahlreichen Publikationen Stefano Ionescu aufgegriffen, so z.B. Ionescu 2012. Sogar zwei Katalogtexte zu orientalischen Teppichen in einem jüngst publizierten Ausstellungskatalog des Badischen Landesmuseums geben diese Ansicht wieder. Ausst.Kat. Karlsruhe 2019, Nr. 95, 96. Dieser Befund überrascht angesichts der Tatsache, dass der im Ausstellungskatalog enthaltene Beitrag von Markus Lörz der These eines Zusammenhangs mit der reformatorisch motivierten Bilderentfernung explizit widerspricht. Siehe Lörz 2019, S. 174.

⁶ Hannover 2008, S. 276–277.

⁷ 1363 lieh sich z. B. das Kloster Santa Trinita von einem Apotheker einen Teppich für die Beerdigung eines seiner Brüder. Spallanzani 2007, S. 39. Von der Verwendung von Teppichen bei Beerdigungszeremonien zeugt auch ein Fresko Filippo Lippis (um 1406–1469) im Dom von Prato, das die Beerdigung des hl. Stephanus darstellt. Lippi zeigt den Verstorbenen auf einem Teppich liegend, der die darunter befindliche Totenbahre vollständig bedeckt.

⁸ Aus der Kirche Santa Maria degli Angeli in Florenz ist ein Trattato von 1561 überliefert, der genaue Regelungen für die Verwendung von bestimmten Teppichen an Festtagen trifft. Bei dem Trattato handelt es sich um die Kopie eines älteren Textes, der während einer Flutkatastrophe in Florenz in der Mitte des 16. Jahrhunderts verloren ging. Spallanzani 2007, Dok. 145.

⁹ So wurden beispielsweise zwei »tapetia Persica« aus dem Besitz eines verstorbenen Domherrn 1651 an den Frauenburger Dom gestiftet. Kolberg 1903, Sp. 199–206.

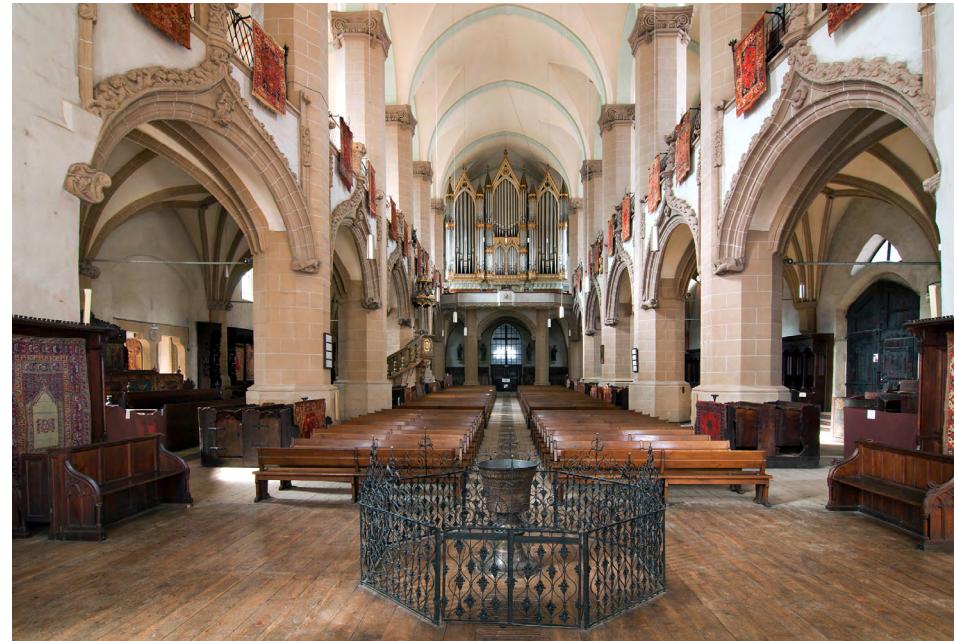
¹⁰ Crăciun 2008. – Szegedi 2008. – Ziegler/Ziegler 2019, S. 14.

¹¹ Wetter 2017.

8

Innenraum der Schwarzen Kirche in Kronstadt,
Blick ins Langhaus nach Westen

Foto: Árpád Udvárdi, Kronstadt



9

Innenraum der Schwarzen Kirche in Kronstadt,
Blick ins Langhaus nach Osten

Foto: Árpád Udvárdi, Kronstadt



Die Frage, warum sich in protestantischen Kirchen eine so beispiellose Zahl anatolischer Teppiche erhalten hat, bedarf somit einer weiterführenden Bearbeitung. Die folgenden Überlegungen wollen hierzu einen Beitrag leisten, indem sie die Situation in Bistritz und Kronstadt vergleichend untersuchen. Auf der Grundlage bisher unveröffentlichten Quellenmaterials versucht der vorliegende Beitrag, den Weg der Teppiche in die Kirche und ihre Verwendung im Kirchenraum nachzuzeichnen.

Teppiche in Kircheninventaren

Anhand der überlieferten Quellen ist heute nicht mehr nachvollziehbar, ob die Anschaffung von Teppichen für die Bistritzer Stadtpfarrkirche mit einer reformatorisch motivierten Entfernung der Kirchenausstattung in Zusammenhang steht. Die Einführung der Reformation in Bistritz vollzog sich schrittweise in der ersten Hälfte der 1540er Jahre.¹² Konrad Gündisch betont, dass es entgegen den Aussagen älterer Studien in Bistritz nicht zu einem Bildersturm gekommen sei.¹³ Möglicherweise wurden Teile der alten Kirchenausstattung bei einem Brand im November 1542 vernichtet, der während der Belagerung durch den moldauischen Fürsten Petru Rareş (1483–1546) in der Stadt ausbrach. Um die von Rareş für seinen Abzug geforderte Summe von 8000 fl. aufzubringen, hatte der Rat zudem mehrere vergoldete Silberkelche sowie ein Kruzifix aus der Stadtpfarrkirche beschlagnahmt.¹⁴ In den 1560er Jahren wurden schließlich umfassende Baumaßnahmen in der Kirche durchgeführt.¹⁵ Es ist denkbar, dass im Zuge dieser Renovierungsarbeiten alte Ausstattungsgegenstände entfernt wurden. Aus vorreformatorischer Zeit ist heute gesichert nur eine Patene erhalten.¹⁶

Der älteste Nachweis über Teppiche im Besitz der Pfarrei datiert erst aus dem späten 16. Jahrhundert. Ein 1581 erstelltes und von Pfarrer Andreas Schuler unterzeichnetes Inventar listet alle mobilen und immobilen Güter auf, die zur Pfarrstelle gehörten, darunter auch »ein zimlicher Teppig und 2 alte Teppige«.¹⁷ Da im Inventar nur Güter verzeichnet sind, die direkt zur Pfarrstelle gehörten – darunter auch zahlreiche Möbel sowie Nutztiere –, befanden sich die Teppiche vermutlich nicht in der Kirche, sondern im Pfarrhaus. Im nächsten überlieferten Inventar von 1667 sind hingegen ausschließlich Dinge aufgelistet, die zur Ausstattung der Kirche gehörten. Neben Textilien wie Altartüchern bilden im Inventar nun auch »Täppich« eine eigene Rubrik.¹⁸ Wo sich die insgesamt 17 Teppiche befanden, die nach Farben grob unterteilt wurden in neun rote, vier weiße und vier schwarze Exemplare, geht aus dem Verzeichnis nicht hervor. Weiterführende Angaben enthält erst das nächste Inventar von 1742. Das laut Vorrede auf Geheiß des Stadtrichters angelegte Dokument verzeichnet alle »in und außer der Sacristay befindliche« Gegenstände, die zur Kirche gehörten.¹⁹ Unter der Rubrik »Teppige« sind nun 25 Teppiche aufgelistet (Abb. 10). Leider fallen die Beschreibungen von Aussehen und Zustand insgesamt zu knapp

12 Die nach wie vor ausführlichste Schilderung der Ereignisse findet sich bei Wittstock 1858. Laut Gündisch 1985, S. 122, war die Reformation in Bistritz im Jahr 1546 weitgehend abgeschlossen.

13 Gündisch 1985, S. 120–121.

14 Gündisch 1985, S. 121. – Wetter 2013, S. 320.

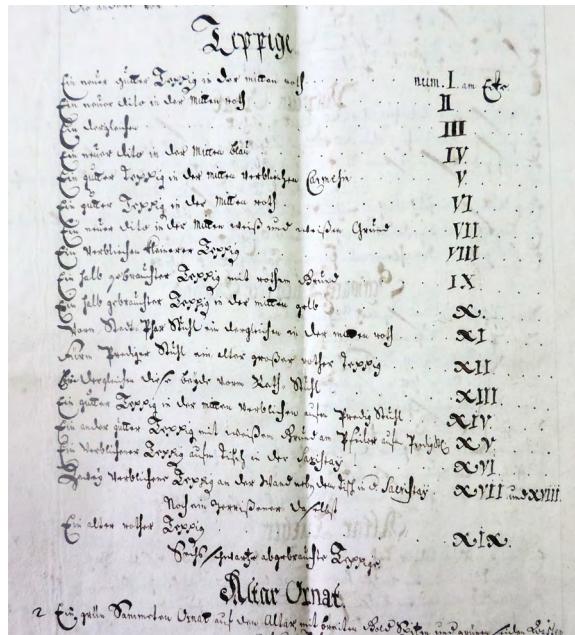
15 Der Rat hatte bereits in den 1530er Jahren Renovierungsarbeiten in der baufälligen Kirche veranlasst, die jedoch in den politisch turbulenten folgenden Jahrzehnten zum Erliegen kamen. Zur Baugeschichte der Kirche siehe Dahinten/Wagner 1988, S. 234–245, ferner Salontai 2016.

16 Siehe hierzu weiterführend den Beitrag *Schätze aus Silber und Gold* von Birgit Schübel in diesem Band. Die heute in der Kirche befindlichen Gestühle aus dem frühen 16. Jahrhundert stammen laut Otto Dahinten wahrscheinlich aus dem Bestand des ehemaligen Bistritzer Dominikanerklosters und wurden erst nach der Reformation im Zuge der Renovierungsarbeiten der 1560er Jahre in die Stadtpfarrkirche überführt. Dahinten/Wagner 1988, S. 245–247. Duda 2013, S. 93, weist darauf hin, dass neuere Forschungen diese Vermutung nicht mit Gewissheit bestätigen konnten.

17 SJANS, Best. 286, Nr. 713 (ein Dokument, unpaginiert). Das Inventar ist ediert bei Csallner 1941, S. 43–44. Geht man mit Albert Eichhorn davon aus, dass Teppiche mindestens 60 Jahre lang genutzt wurden, bevor sie als »alt« und zunehmend unbrauchbar galten, besaß die Pfarrei Bistritz möglicherweise schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts Teppiche. Eichhorn trifft diese Einschätzung mit Blick auf Inventare privater Haushalte in Kronstadt, in denen um 1580 ebenfalls Teppiche wiederholt als »alt« bezeichnet wurden. Eichhorn 1968, S. 76.

18 SJANS, Best. 286, Nr. 717 (ein Dokument, unpaginiert).

19 SJANB, Best. Nr. 151, I., Nr. 2 (mehrere Dokumente, unpaginiert), dort auch die folgenden Zitate.



10

Inventar der evangelischen Kirche in Bistritz von 1742,
SJANB, Bestand Nr. 151, I., Nr. 2

Foto: Oana Sorescu-Iudean, Klausenburg

aus, um die Einträge den heute erhaltenen Teppichen aus der Bistritzer Sammlung sicher zuordnen zu können.²⁰ Von großem Interesse ist hingegen die erstmalige Nennung von Standorten. So befand sich etwa »ein gutter Teppig in der mitten verblichen aufm Predig Stuhl«, also der Kanzel. Insgesamt wurden fünf Teppiche zum Schmuck des Kirchenraums genutzt: Zwei Teppiche schmückten die Kanzel und den Pfeiler vor der Kanzel, drei weitere das Kirchengestühl der Bistritzer Geistlichen (»vorm Stadt-Pfarr Stuhl« und »vorm Prediger Stuhl«)²¹ sowie des städtischen Magistrats (»vorm Rath-Stuhl«). Die Angabe »vorm« lässt vermuten, dass die Teppiche jeweils vorne über das Betpult des Gestühls gelegt wurden. In der Sakristei befand sich ferner ein Teppich »aufm Tisch«, zwei weitere hingen an der Wand neben dem Tisch. Die Befestigung an Wand und Pfeiler lässt eine dauerhafte Anbringung

vermuten. Als Aufbewahrungsort der übrigen 17 Teppiche fungierte – dies legt die Vorrede zum Inventar nahe – höchstwahrscheinlich die Sakristei, aus der man die Textilien bei Bedarf entnahm. Aus dem Verzeichnis geht also unzweifelhaft hervor, dass nur ein kleiner Teil der Teppichsammlung der Pfarrei dauerhaft in der Kirche präsent war. Von einer umfangreichen Nutzung von Teppichen zum Schmuck kahler Kirchenräume kann daher im Fall Bistritz zumindest in der Mitte des 18. Jahrhunderts keine Rede sein.

Auch in Kronstadt sind die Zusammenhänge zwischen der Einführung der Reformation und der Umgestaltung der Schwarzen Kirche nicht eindeutig nachvollziehbar. Als erste siebenbürgische Stadt wandte sich Kronstadt unter Federführung des Stadtrats 1542 der Reformation zu. Weitgehend als Ratsreformation durchgeführt, fehlte die soziale Komponente beinahe vollständig. Es war der Stadtrat, der den Übergang zur Feier des evangelischen Gottesdienstes beschloss und 1543 den Humanisten Johannes Honterus (1498–1549) beauftragte, die Reformation durch das Verfassen grundlegender Bekenntnisschriften zu besiegen. Nachdem Honterus 1544 zum ersten evangelischen Stadtpfarrer Kronstadts gewählt worden war, führte er gemeinsam mit dem Stadtrat eine Revision der kirchlichen Ausstattung durch. Belegt ist lediglich die Taxierung des Kirchenschatzes, wobei vorreformatorische Gegenstände wie Monstranzen oder Reliquienbehälter, die nicht mehr im Gebrauch waren, an den Rat gegeben wurden. Andere liturgische Geräte wie Kelche, Patenen und Hostienbüchsen blieben jedoch in Verwendung. Während manche Messgewänder bis in das 19. Jahrhundert hinein genutzt wurden, sind einige der vorreformatorischen Vasa Sacra sogar bis zum heutigen Tag noch regelmäßig benutzte Objekte des Kirchenschatzes.²² Trotz der schlechten Quellenlage ist daher insgesamt davon auszugehen, dass in der Schwarzen Kirche zwar Seitenaltäre und Teile des Kirchenschatzes entfernt wurden, dass eine radikale Umgestaltung des Kirchenraums infolge eines Bildersturms aber ausblieb.

Leider haben sich die kirchlichen Inventare Kronstadts aus dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit nicht erhalten, was die Rekonstruktion damaliger Objektbestände erschwert. Das früheste Inventar, aus dem Jahr 1792 stammend, ist nur aus der Sekundärliteratur greifbar.²³ Diesem lässt sich bezüglich der anatolischen Teppiche entnehmen, dass

20 Zwar lassen einzelne Formulierungen wie «ein neuer guter Teppig in der mitten roth» an einzelne Teppichtypen – in diesem Fall einen *Nischen-Teppich* – denken, sind jedoch für eine eindeutige Identifikation einzelner Teppiche zu unpräzise. Auch die im Inventar angegebenen Nummern lassen sich auf den Teppichen der Bistritzer Sammlung nicht finden.

21 Da im Inventar zwischen »Predig-Stuhl« und »Prediger Stuhl« begrifflich unterschieden wird, ist davon auszugehen, dass es sich bei Zweiterem nicht um die Kanzel, sondern ein Gestühl handelte.

22 Siehe exemplarisch Wetter/Ziegler 2015; siehe auch z.B. Wetter 2004. – Crăciun 2008. – Wetter 2012.

23 Kühlbrandt 1927, S. 46.

der Bestand am Ende des 18. Jahrhunderts 31 Objekte zählte: Fünf waren für das Predigergestühl bestimmt, zwei für die Kanzel, acht auf das Senatorengestühl, acht im Chor, drei an der Orgelempore, zwei »schöne« und zwei »geringere« auf dem Altar und ein türkischer.

Ein weiteres Inventar stammt aus dem Jahr 1867 und wurde zur Gelegenheit einer Übergabe der Verwaltung an den neuen Küster verfasst. Es erwähnt nur 23 Teppiche:

»ein guter Teppich, welcher bei Generalhochzeiten aufgebreitet wird; ein geringerer Teppich, welcher bei Spezialhochzeiten aufgebreitet wird; fünf abgenutzte Teppiche; acht Teppiche im Chor; Acht Teppiche vor dem Ratsherengestühl«.²⁴

Im Jahr 1897 wurde das erste moderne Inventar der Teppiche erstellt. Ernst Kühlbrandt erfasste damals 119 Titel, einige bestehend aus mehreren zusammengehörigen Fragmenten, eine Zahl, die unseren heutigen Kenntnissen über den Altbestand einigermaßen entspricht.²⁵ Kühlbrandt war auch der Erste, der über die bloße Benennung hinausgehend ein Inventar nach musealen Gesichtspunkten erstellt hat, mit Maßangaben, detaillierter Beschreibung, Erfassung der Inschriften und Markierungen, nicht zuletzt mit Fotoanhängen. Diese Pionierarbeit Kühlbrandts in Kronstadt entstand an der Schwelle eines Paradigmenwechsels: Die ursprüngliche, repräsentative Nutzung der Teppiche war abgebaut und die preziösen Objekte wurden für die Kunst- und Kulturgeschichte gerade entdeckt. Zwar notierte er im Jahr 1897 noch die Standorte der Teppiche auf den einzelnen Zunftgestühlen der Kirche, bald darauf verließen sie aber diese historischen Standorte und wurden allmählich Teil einer modernen Ausstellung.²⁶

Aus den Inventaren lässt sich herauslesen, dass der zentrale Bestand der anatolischen Teppiche in der Kronstädter Kirche hauptsächlich dazu diente, die wichtigsten Orte im Kirchenraum hervorzuheben, zu schmücken und zu betonen. Diese waren, im Einklang mit den Prinzipien der protestantischen Raumgestaltung, Kanzel, Altar, Orgel und die Gestühle der Prediger und der Ratsherren. Aus dem Quellenkontext lässt sich aber auch schlussfolgern, dass diese Teppiche zwar für die entsprechenden Orte gedacht, wohl aber nicht permanent dort ausgestellt waren. In einer Pfarrer-Ordnung des 18. Jahrhunderts

wird als Aufgabe des sogenannten jüngsten Ministers, das heißt des am rezentesten ins Amt eingeführten Pfarrers festgesetzt, dass er »über die Auslegung der Teppiche in der Kirche das Jahr über parentieret« – das heißt, dass er beaufsichtigte, wo und welche Teppiche zu bestimmten Gelegenheiten in der Kirche ausgelegt wurden.²⁷ Diese Praxis, Teppiche nicht permanent in der Kirche auszuhängen, sondern bewusst auszulegen, um die alltägliche Kirche anlässlich hoher Feste und repräsentativer Ereignisse zu »sakralisieren«, entspricht auch dem protestantischen Prinzip der Entalltäglichung des Kirchenraums.²⁸ Alles deutet darauf hin, dass diese Praxis im späten 18. und im 19. Jahrhundert erstarrte und man diese klar geregelte Unterscheidung der Fest- und Alltagskirche nicht mehr konsequent durchhielt, weshalb die Teppiche auf ihren üblichen Plätzen im Kirchenraum liegen blieben.²⁹ Deshalb werden 1867 zum Beispiel »acht Teppiche vor dem Ratsherengestühl« erwähnt, zu der Zeit wohl permanent an dessen Brüstung hängend ausgestellt (Abb. 11). Die »acht Teppiche im Chor« scheinen



11

Ratsherengestühl in der Schwarzen Kirche in Kronstadt mit Teppichen auf der Brüstung, Aufnahme um 1900

Foto: Archiv der Evangelischen Kirche A. B. Kronstadt

24 AEK IV.Be.64, Transpositions Instrument, fol. 4v.

25 AEK IV.Be.64, Teppichinventar Kühlbrandt. Nach Übernahme sämtlicher Sammlungen aus verlassenen Kirchen der Kronstädter Umgebung besteht die Sammlung heute aus 200 Objekten. Trotz der Tatsache, dass sie zahlenmäßig mit musealen Sammlungen konkurriert, kann sie keineswegs als solche gesehen werden, da ihr Aufbau nicht nach musealen Sammlungskriterien erfolgte. Kein einziges Objekt wurde aufgrund seines kunsthistorischen Wertes erworben, um gezielt eine Sammlung anzulegen.

26 Zum Abklang der ursprünglichen Nutzung der Teppiche in der Schwarzen Kirche, siehe Ziegler/Ziegler 2019, S. 43–45. In den 1890er Jahren waren die den einzelnen Zünften zugesprochenen Gestühle nicht mehr als Zunftgestühle genutzt. Selbst Kühlbrandt scheint sich aus einer Sitzordnung des Jahres 1861, überliefert in dem sogenannten Teppichordner seines schriftlichen Nachlasses, zu der Lokalisierung der Plätze informiert zu haben, vgl. Sitzordnung 1861.

27 AEK I.F.13/3, S. 47. Siehe auch AEK, I.F.13/7, S. 10.

28 Wetter/Ziegler 2014, S. 275. Siehe dazu auch Leppien 2008, S. 39–40.

29 Ziegler/Ziegler 2019, S. 43–45.

hingegen auf dortige Grabsteine ausgebreitet worden zu sein. Laut Kühlbrandts Bericht wurden sie nach der Aufstellung des neuen Altars 1867 in der Sakristei aufbewahrt.³⁰ Es ist noch nicht vollständig geklärt, wie diese auf den Grabsteinen befindlichen Teppiche konkret genutzt worden sein könnten und ob sie nur gelegentlich oder dauerhaft auf den Grabsteinen lagen; auf jeden Fall erinnert aber dieser Brauch an die vorreformatorische Nutzung von Grabteppichen zur repräsentativen Ausstattung von Gräbern an Jahrtagen.³¹ Laut Johann Seiverts *Nachrichten von Siebenbürgischen Gelehrten* von 1785 wurden auch in Hermannstadt (rum.: Sibiu, ung.: Nagyszeben) die Gräber wohlhabender Personen mit einem Teppich bedeckt.³²

Ein anderes in den Inventaren erwähntes Konvolut der Teppiche, das nicht nach Standort, sondern nach Qualität gruppiert wurde, scheint als Ausstattung bei kirchlichen Ereignissen wie Taufen, Trauungen und Beerdigungen genutzt worden zu sein. Entsprechend mehrerer schriftlicher Zeugnisse war der angestammte Aufbewahrungsort all dieser gelegentlich in der Kirche ausgelegten Teppiche die Sakristei.³³

Ähnlich wie in Kronstadt sank auch in Bistritz die Zahl der inventarisch erfassten Teppiche im 19. Jahrhundert zunächst ab, bis sie 1911 bei nur noch 16 Exemplaren lag.³⁴ Diese Zahl wirft angesichts des heutigen Umfangs der Bistritzer Sammlung, die 55 Exemplare umfasst, Fragen auf: Wem gehörten die übrigen Teppiche und wie gelangten sie in die Kirche? Erklärungsbedürftig ist auch die große Diskrepanz der in den Kronstädter Inventaren von 1867 und 1897 genannten Zahlen von 23 beziehungsweise 119 Teppichen.

Teppiche als Zunfeigentum

Die Bistritzer Kircheninventare enthalten keinerlei Angaben, ob die aufgelisteten Teppiche durch Kauf oder Stiftung in den Besitz der Pfarrei kamen. Auf einigen Teppichen finden sich Monogramme oder unvollständige Jahreszahlen, die meist auf den Kelim geschrieben wurden und eventuell auf eine Stiftung hindeuten könnten, so zum Beispiel »DBB 165(7)« (Abb. 12). Von Interesse ist zudem ein Papierzettel, der einen der *Siebenbürger Medaillon-Teppiche* als Besitz oder Stiftung der »Csismenmacher Bruderschaft«, Herstellern einer bestimmten Art von Stiefeln, ausweist (Abb. 13).³⁵ Leider ist die Quellenlage zu Bistritz sehr lückenhaft, da fast die gesamte Überlieferung der Zünfte heute verloren ist.³⁶ Auch eine systematische Auswertung der städtischen Teilungsbücher brachte keine Belege für die Stiftung von Teppichen an die Kirche.³⁷ Kirchenrechnungen, die über den Kauf von Teppichen Auskunft geben könnten, sind nur aus dem späten 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts überliefert.³⁸ Sie enthalten keine relevanten Informationen zu Besitzverhältnissen. Nur einige Quellen aus dem frühen 20. Jahrhundert bieten weitere Hinweise. In den Sitzungsprotokollen des Bistritzer Presbyteriums – dem obersten Aufsichts- und Verwaltungsgremium der Pfarrei³⁹ – wurde 1912 der Beschluss festgehalten,

30 »Jene Teppiche, die vor Aufstellung des neuen Altares (i. J. 1866) die Grabsteine im Chor bedeckten, scheinen später in der Sakristei aufbewahrt worden zu sein.« Zitiert nach AEK IV.Be.64, Teppichinventar – Nachwort, [S. 1].

31 Zu Grab- und Anniversartüchern in vorreformatorischer Zeit: Kroos 1984, S. 300–304. Vgl. auch die vorreformatorische Nutzung von Grabteppichen in der Nürnberger Sebalduskirche an Jahrtagen (Anniversarien): Weilandt 2007, S. 249, 600, 613, 647, 659, 679, 703.

32 Seivert 1785, S. 175.

33 Wetter/Ziegler 2014, S. 273. Siehe auch AEK I.F.13/3, S. 64 und 66: »Können sie [die Angehörigen des Verstorbenen, Anm. ÁZ] wegen Armut die Lösung diesmal nicht geben, so wird der Teppicht so lange in der Sacristey aufbehalten, bis sie sich einstellen« oder »eine willkürliche Erkönlichkeit, oder d[en]ar] 34 für den Gebrauch des Teppichs anzuzeigen ist, welches dem Warner, so der Teppicht sein ist, oder dem Ministerio, so der Teppicht aus der Sacristey ist, zufällt.«

34 Zur Geschichte der Bistritzer Teppichsammlung im 19. und 20. Jahrhundert und den Inventaren aus dieser Zeit siehe ausführlich den Beitrag *Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol* in diesem Band.

35 Das Papierschild ist zerrissen. Erkennbar sind die Buchstaben »C[...]sm[...]acher [...]ruder[...]t«, die sich zu »Csismenmacher Bruderschaft« ergänzen lassen. Laut Otto Dahinten lässt sich eine Zunft der Tschismenmacher weder 1533 noch 1761 in der Stadt nachweisen. Dahinten/Wagner 1988, S. 450. In der Bistritzer Stadtpfarrkirche hat sich jedoch das Gestühl der

Tschismenmacher erhalten, auf dem ein Wappen mit einem Stiefel sowie die Jahreszahl 1810 und der Name »Iohan Friederich Bartenstein Zunft Meister« angebracht sind. Duda 2013, S. 103.

36 Zum Verlust der Überlieferung der Bistritzer Zünfte siehe Berger/Wagner 1986, Bd. 1, S. XVIII.

37 Die Teilungsbücher, die ab 1573 für die Frühe Neuzeit geschlossen überliefert sind, wurden in 25-Jahres-Schritten ausgewertet. In den untersuchten Jahren wurden zwar vereinzelt Geldbeträge aufgeführt, die Erblasser der Kirche vermachten. Teppiche wurden jedoch ausschließlich an Familienmitglieder vererbt. Ausführlich zu den Bistritzer Teilungsbüchern und ihrer Auswertung siehe den Beitrag *Anatolische Teppiche als Handelsgüter und Repräsentationsobjekte in Siebenbürgen* in diesem Band.

38 Im Zentralarchiv der Evangelischen Landeskirche Siebenbürgens in Hermannstadt hat sich zudem ein Rechnungsbuch des Bistritzer Küsters erhalten, das die Jahre 1532–1540 umfasst (ZAEKR, 400/281, 317). Es enthält keine Informationen zu Teppichen.

39 Zu der 1861 eingerichteten neuen Kirchenverfassung und den Aufgaben des Presbyteriums siehe Teutsch 1921, Bd. 2, S. 401–403.



12

Doppelnischen-Teppich mit Ranken und
Palmetten, Westanatolien, 1. H. 17. Jh.
(Kat. 24), Detail, Inv.Nr. Gew4930

Foto: GNM, Monika Runge



13

Doppelnischen-Teppich mit floralem Medaillon,
Westanatolien, 2. H. 17./1. H. 18. Jh.
(Kat. 31), Detail, Inv.Nr. Gew4939

Foto: GNM, Monika Runge

eine Kommission zur Inventarisierung der Teppiche zu bilden. Hierbei sollte »ein Unterschied gemacht werden zwischen Teppichen, welche der Kirche und welche den Zünften gehören«, wobei explizit betont wurde, dass »auch die das Eigentum der Zünfte bildenden Teppiche ohne Einwilligung der Kirchengemeinde nicht verkauft werden dürfen, da sie in die Kirche gestiftet worden sind.«⁴⁰ Wenige Jahre später baten die Angehörigen der Tschismenmacher-Genossenschaft, das heißt der früheren Tschismenmacherzunft, schriftlich bei der Kirchenleitung darum, dass »ein löbliches Presbyterium [...] die der Genossenschaft gehörigen Tepiche [sic!] wieder auf die für dieselbe bestimmten Plätze legen« möge.⁴¹ Das Presbyterium ersuchte daraufhin die Mitglieder der Genossenschaft, dem Kirchenmeister bei der Identifikation der betreffenden Teppiche zu helfen. 1922 äußerte die Genossenschaft erneut die Bitte, dass »noch vor Weihnachten die zu dem Gestühl gehörigen Teppiche ausgehängt werden«.⁴²

Die zitierten Quellen legen nahe, dass die Teppiche der ehemaligen Zünfte gemeinsam mit denjenigen der Pfarrei aufbewahrt wurden, wobei eine klare Zuordnung der Bestände sogar dem Kirchenmeister nicht ohne Hilfestellung möglich war. Möglicherweise wurde das Papierschild der »Csismenmacher Bruderschaft« aufgrund dieser Unklarheiten angebracht. Es deutet zudem darauf hin, dass neben den Zünften auch die Gesellenbruderschaften, denen die Gesellen einer Zunft angehörten, eigene Teppiche besaßen.⁴³ Eine Passage aus der 1926 publizierten Stadtgeschichte Oskar Kischs, dessen Angaben zur Geschichte der Bistritzer Teppichsammlung in den 1920er Jahren im Rahmen des Forschungsprojekts bestätigt werden konnten,⁴⁴ untermauert diesen Befund. Kisch berichtet, dass die »vielen echt orientalischen Teppiche« vor ihrer Neu-präsentation 1923/24 in der Stadtpfarrkirche »als Schmuck der Zunftstühle – deren Eigentum sie übrigens auch sind – dienten«.⁴⁵ Es ist also davon auszugehen, dass die heute im Germanischen Nationalmuseum aufbewahrte Bistritzer Teppichsammlung mehrheitlich aus Teppichen der ehemaligen Zünfte und auch der Gesellenbruderschaften besteht. Wie das Zitat von 1912 zeigt, erhob jedoch auch die Pfarrgemeinde Besitzansprüche auf die Teppiche der ehemaligen Zünfte. Das Wissen um die komplexen Eigentumsverhältnisse ging nach der Evakuierung im Jahr 1944 offenbar verloren.

Den Quellen des 20. Jahrhunderts zufolge wurden die Teppiche von den Zünften und Gesellenbruderschaften zum Schmuck ihrer Kirchengestühle verwendet. Es ist anzunehmen, dass sich diese Nutzung bereits wesentlich früher etabliert hatte. Das Inventar der Pfarrei von 1742 macht deutlich, dass das Schmücken der Gestühle bedeutender Amtsträger – der Stadtgeistlichen und des Rats – bereits in der Frühen Neuzeit üblich war. Vermutlich reicht diese Tradition noch deutlich weiter zurück. Aus den Rechnungsbüchern des Bistritzer Rats geht hervor, dass auf dessen Geheiß am 22. Juni 1619 »für ein Thäppig ihn die Kirche« 14 Gulden ausgegeben wurden.⁴⁶ Angesichts des Preises muss es sich dabei um einen repräsentativen Teppich gehandelt haben, der vermutlich zum Schmuck des Ratsgestühls in die Kirche gegeben wurde.⁴⁷ Zunftgestühle

40 ASI, B III 13, Bd. 18, Sitzung vom 20.12.1912, Aktenzeichen 352.

41 ASI, B III 13, Bd. 7 (Dokumente nicht nummeriert).

42 ASI, B III 13, Bd. 19, Sitzung vom 9.12.1922, Aktenzeichen 293.

43 Zu den Gesellenbruderschaften in Siebenbürgen existiert bisher keine eigene Untersuchung. Eine kurze Beschreibung der Kronstädter Gesellenbruderschaften, die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gegründet wurden, findet sich bei Philippi 1986, S. 210–212. In der Arbeit von Wittstock, die sich als Einzige spezifisch mit dem Zunftwesen in Bistritz befasst, finden sich keine Angaben zu den Bruderschaften. Wittstock 1864.

44 Kisch weist als Einziger auf die Sicherheitsverbringung der Teppichsammlung nach Budapest im Ersten Weltkrieg sowie die anschließende Neupräsentation der Teppiche im Kirchenraum hin. Kisch 1926, S. 80. Siehe hierzu auch den Beitrag *Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol* in diesem Band.

45 Kisch 1926, S. 80.

46 SJANC, POB IVa Nr. 25, S. 720. In den Rechnungsbüchern existieren keine weiteren Einträge dieser Art.

47 In den 1610er Jahren gab der Rat im Schnitt nur 9,6 fl. pro Teppich aus. Weiterführend zu den Preisen für Orientteppiche siehe den Beitrag *Anatolische Teppiche als Handelsgüter und Repräsentationsobjekte in Siebenbürgen* in diesem Band.

sind in der Bistritzer Stadtpfarrkirche seit der Mitte des 17. Jahrhunderts nachweisbar.⁴⁸ Noch heute sind 20 Zunftgestühle aus der Zeit zwischen 1725 und 1796 erhalten, die wohl ältere Vorgänger ersetzen.⁴⁹ Sie befanden sich im Nord- und Südschiff sowie auf der Empore. Von einzelnen Zünften sind heute mehrere Gestühle erhalten,⁵⁰ weswegen zu vermuten ist, dass einige den Gesellenbruderschaften gehörten.⁵¹

Durch den Platz eines Gestühls in der Kirche und dessen repräsentative Ausstattung konnten Korporationen und Individuen ihren Platz in der sozialen Hierarchie und ihren Wohlstand zum Ausdruck bringen.⁵² Streitigkeiten um Kirchengestühle gehörten daher in der Frühen Neuzeit zum Alltag in den Pfarrgemeinden.⁵³ Auch in den Bistritzer Teilungsbüchern zeigt sich die gestiegene Bedeutung des Platzes in der Kirche. Spätestens seit der Mitte des 17. Jahrhunderts wurden Kirchenstühle zu Handels- und Erbgütern. Exemplarisch genannt sei hier die Witwe von Hannes Hesch, die ihrem Sohn Laurentius nach dem Tod ihres Ehemanns im Mai 1649 »ein Frawenstell in der Kirchen, welche sie vormals von der Lucas Grebemacherin umb fl. 5 gekaufft hat«,⁵⁴ vererbte. In den Teilungsbüchern ist stets auch die genaue Position des vererbten Sitzplatzes im Kirchenraum aufgeführt, wobei die Zunftgestühle als Orientierungshilfen dienten: »Diese Stel ist zwischen der h. Merten Pantzerin und Stepffen Platzin Stellen, neben dem Mawrer stull.« Vererbt wurden ausschließlich Sitzplätze für Frauen, weswegen davon auszugehen ist, dass alle männlichen Bürger der Stadt auf den verschiedenen Zunft- und Bruderschaftsgestühlen sowie dem Ratsgestühl Platz fanden. Seit 1663 sind in den Bistritzer Rechnungsbüchern wiederkehrend Ausgaben für »das gestül kehren« in der Kirche aufgeführt.⁵⁵ Christoph Machat vermutet, dass sich feste Gestühlsordnungen in Siebenbürgen erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts durchzusetzen begannen.⁵⁶ Die Bistritzer Quellen stützen diese These.

Auch in Kronstadt waren Teppiche Teil der korporativen Repräsentation der Zünfte im Kirchenraum und gehörten zur Ausstattung des kirchlichen Gestühls (Abb. 14–15). Die Besitzverhältnisse dieser Zunftteppiche scheinen ähnlich jenen des Zunftgestühls geregelt worden zu sein: Man zählte sie grundsätzlich zum Zunftbesitz, die Zünfte haben sie erworben und sie erschienen in ihren Inventaren, zugleich zählten sie aber auch als zur Kirche gehörig, dahin gestiftet.⁵⁷ Das kann auch der Grund dafür sein, dass das Inventar aus dem Jahr 1867 in Kronstadt lediglich 23 Teppiche erwähnt, also auf ein Verzeichnis der Zunftteppiche verzichtet, Kühlbrandt hingegen, bloß 30 Jahre später, schon 119 in der Kirche befindliche Teppiche inventarisiert. Aus Kühlbrandts Inventar ist ersichtlich, dass er auch die Zunftteppiche berücksichtigt, da er die jeweiligen Zunftgestühle als ursprüngliche Ausstellungsorte der einzelnen Teppiche erwähnt.⁵⁸ Auch im Falle der Zunftteppiche scheint in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine gewisse Erstarrung der Nutzung erfolgt zu sein. Mit dem allmählichen Rückgang und schließlich der Auflösung der Zünfte blieben ihre Gestühle und Teppiche in der Kirche ungenutzt, ähnlich den Zunfläden, die bei ehemaligen Zunftvätern auf dem Dachboden vergessen wurden.

48 In den Bistritzer Teilungsbüchern finden sich spätestens ab 1649 zahlreiche Einträge zur Vererbung von Frauensitzen in der Kirche. Deren Lage im Kirchenraum wurde meist anhand der Zunftgestühle lokalisiert. So erbten beispielsweise die Kinder des Schmieds Peter Brückner »ein Frawen Stell in der Kirch, bey dem Schloßerstuell unter dem gewelb«. SJANC, POB IIId Nr. 12, Teilung vom 3.9.1674, fol. 232v. Siehe hierzu auch die Ausführungen weiter unten.

49 Die Gestühle können aufgrund aufgemalter Wappen eindeutig einer Zunft zugeordnet werden. Sie tragen meist die Namen der zum Zeitpunkt der Aufstellung des Gestühls amtierenden Zunftmeister sowie eine Jahreszahl. Ausführliche Beschreibungen der Gestühle finden sich bei Duda 2013, S. 102–103. Auch das auf Anordnung des rumänischen Staats in den 1960er Jahren angefertigte Kulturgutinventar (sogenanntes Neicov-Inventar) beschreibt die erhaltenen Bistritzer Kirchengestühle ausführlich. Es befindet sich heute in ZAEKR, 400/281, 154.

50 Duda 2013, S. 102–103.

51 In Kronstadt gehörten die Gestühle auf der Empore den Gesellenbruderschaften, siehe Nussbächer 2007.

52 Grundsätzlich war der Platz eines Gestühls umso repräsentativer, je näher es sich zur Kanzel befand. Peters 1985, S. 80. Einen Überblick über bisherige Untersuchungen zu den sozialen und politischen Bedeutungsdimensionen fester Gestühlordnungen, die sich seit dem 16. Jahrhundert herauszubilden begannen und meist auch verschriftlicht wurden, siehe Wietschorke 2019, S. 163–165.

53 Exemplarisch dazu Weller 2004.

54 SJANC, POB IIId Nr. 8, Teilung vom 7.5.1649, fol. 261r; dort auch das folgende Zitat.

55 SJANC, POB IVa Nr. 31, S. 239. Die Ausgaben erfolgten stets im Dezember oder Januar und standen vermutlich im Zusammenhang mit den Feierlichkeiten zum Weihnachtsfest, wie ein Eintrag von 1667 nahelegt, als man »zum H. Christag vor das Stuell reinigen in der Kirchen« drei Gulden ausgab. Ebd., S. 333.

56 Machat 1985, S. 319. Machat führt u.a. eine in der Kronstädter Schwarzen Kirche 1680 von der Kanzel verkündete Anordnung an, dass »die Weiber in der Kirche nicht sollen liegen, sondern sitzen«, was nahelegt, dass dort spätestens zu dieser Zeit mit der Anfertigung eines Frauengestühls begonnen worden war. Ebd.

57 Ein anatolischer Teppich erscheint in einem Übergabeprotokoll der Tuchscherer-Zunft aus dem 18. Jahrhundert, vgl. Eichhorn 1937b, S. 67. Drei »Persianische Teppig« auf dem Gestühl in der Stadtpfarrkirche sind verzeichnet im Inventar der Fleischerzunft, vgl. Eichhorn 1938, S. 136.

58 AEK IV.Be.64, Teppichinventar – Nachwort, [S. 1].



14

Gestühl der Tischlerzunft in der Schwarzen Kirche in Kronstadt,
einst mit Teppichen geschmückt, Aufnahme 2015

Foto: Árpád Udvárdi, Kronstadt

15

Nischen-Teppich mit Inschrift auf dem Kelim-
rand, laut dessen es im Gestühl der Schlosser-
zunft benutzt wurde. Kronstadt, Evangelische
Kirche A. B., Inv. Nr. III.189

Foto: Árpád Udvárdi, Kronstadt



Zunftteppiche sind als testamentarische Vermächtnisse oder gemeinschaftliche Käufe der Zünfte erworben worden. Das überlieferte Testament des Tischlermeisters Hannes Mühsam in Kronstadt zeugt von einer großzügigen Teppichstiftung im Jahr 1704.⁵⁹ Darin summiert er auch treffend die genaue Rolle, die die Teppiche als kostbare Ausstattung des Kirchengestüls spielten:

»[...] alß instuiere und Vertestamentiere ich Gott zu Ehren und meinen lieben Mittbrudern der Löblichen Tischler Zunft Zween Persianische Teppiche, zur Zierde und Gebrauch auff das Tischler Gestuel, in der großen Pfarr Kirchen, welch nach meinem Todt auß dem Zvey Theil meiner beweg und unbeweglicher Gutter bezahlet und erkaufft, deren einer zu meinem, der andere zu meines seiligen jüngst verstorbenen Söhlein Petri Mühsam Gedachtnuß ohn einzige widerrede assignieret und eingelieffert sollen werden.«⁶⁰

Seiner Stiftung gemäß sollten zwei Teppiche im Wert von jeweils 40 beziehungsweise 50 fl. erworben werden, besonders teure, schöne Exemplare also, die als repräsentativer Gemeinschaftsbesitz der Korporation galten, gleichzeitig aber auch als Gegenstände der Memoria fungierten.

In den meisten Fällen jedoch wurden Teppiche als gemeinschaftliche Erwerbung der Korporation angesehen. Die Zunft der Kürschner kaufte im Jahr 1700 einen Teppich für das Kirchengestühl.⁶¹ Nur zwei Jahre später sammelten die Mitglieder für einen Teppich, der einen gestohlenen zu ersetzen hatte, wobei jedes Zunftmitglied aus seinem Gehalt dafür spenden musste.⁶² Aus dem Jahr 1716 ist eine Nachricht über die Anschaffung von vier Teppichen für das Zunftgestühl durch die Tschismenmacher überliefert.⁶³ Der Brauch der gemeinschaftlichen Ausstattung des Kirchengestüls reicht bis ins frühe 19. Jahrhundert, wo zum Beispiel die Erwerbung eines Teppichs durch die Fassbinderzunft verzeichnet ist.⁶⁴

Ähnlich wie im Fall der von der Kirche gemieteten Gestühle, die gegen eine jährliche Gebühr genutzt werden durften, war die Zunft für die Instand- und Reinhaltung der Teppiche und weiterer Ausstattungsgegenstände des jeweiligen Gestüls verantwortlich. So lesen wir beispielsweise, dass die Böttcher in den Jahren 1729, 1738 und 1744 Riemen am Teppich in der Kirche anbringen ließen, wohl für ein leichteres Anhängen.⁶⁵ Die Zunft der Kürschner ließ im Jahr 1749 zwei Teppiche reparieren.⁶⁶ Im Unterschied zu den Zunftteppichen wurden Kirchenteppiche, die bei kirchlichen Ereignissen herangezogen wurden, vom Kaulengräber, vermutlich nach jedem Gebrauch, gereinigt.⁶⁷

In Kronstadt lässt sich generell beobachten, dass sich einzelne Gesellschaftsgruppen bevorzugt um die Stiftung bestimmter Objektkategorien bemühten, besonders deutlich in den Jahrzehnten des Wiederaufbaus nach dem Großen Brand von 1689.⁶⁸ Dementsprechend kamen für größere Bauvorhaben und wichtige Einrichtungsstücke meistens die amtierenden Stadt-richter oder Ratsmitglieder auf, während die textile Ausstattung oft den Frauen zustand. Das Ratsherengestühl betreffend ist überliefert, dass Stadtrichter Johann Mannkesch (1635–1699) es im

59 SJANBv, Colecția Documente »Biserica Neagră«, IV.Hd.27/14, S. 116; SJANBv Colecția Documente »Biserica Neagră«, IV.Hd.27/8.

60 SJANBv, Colecția Documente »Biserica Neagră«, IV.Hd.27/8. Zum Stellenwert des Testaments von Mühsam siehe auch Ziegler/Ziegler 2019, S. 17–19.

61 »Anno 1700 wird ein Teppig in die Kirche gekauft fl. 16,09«, vgl. SJANBv Colecția Documente »Biserica Neagră«, IV.Hd.14/1, fol. 108v.

62 »[1702] Die 13 Martii wird für den Teppig welcher verstollen war spendiert« und »Die 16 Augusti wirdt abermahl am Tepich gegeben«, vgl. SJANBv Colecția Documente »Biserica Neagră«, IV.Hd.14/1, fol. 110v und 114.

63 »Es hat eine ehrliebende Bruderschaft Anno 1716 die 12 August zur Nothdurft florin 60 empfangen zur Verfertigung der Gestühle in der großen Pfarr Kirchen ut dieses Geld auch in 4 Perschanische Teppich ist gebrauchet worden«, vgl. SJANBv Colecția Documente »Biserica Neagră«, IV.Hd.24/19, fol. 104.

64 »[...] und solches [Kirchengestühl] auf 14 Stellen gantz neu verfertigt das [...] durch [...] eines dahin angeschafften neuen Teppich beträchtliche Verkostungen die Zunft gehabt hat« sowie »[...] das in der hiesigen Cronstädtischen Evangelischen Cathedral-Kirche [...] der Fassbinder Zunft [...] ein ganz neues [Kirchengestühl] verfertigt und mit Teppichen versehen und geziert hat im Jahr 1807«, vgl. SJANBv Colecția Documente »Biserica Neagră«, IV.Hd.5/3, S. 57 und 140.

65 SJANBv Colecția Documente »Biserica Neagră«, IV.Hd.5/2, fol. 26v, 33, 35v.

66 SJANBv Colecția Documente »Biserica Neagră«, IV.Hd.14/1, fol. 214v.

67 AEK IV. F. 67.I., S. 215, 223, 225, 235, 254, 262.

68 Zum Wiederaufbau der Kronstädter evangelischen Stadtpfarrkirche nach dem Großen Brand und dem Stiftungswesen siehe Ziegler 2022.

Jahr 1696 machen ließ.⁶⁹ Diejenigen Kirchenteppiche, die in den Inventaren als das Ratsherrengestühl schmückend aufgelistet sind, wurden möglicherweise von den Ehefrauen und Witwen der Ratsmitglieder gestiftet, ähnlich wie im Fall der Kanzel oder des Altars. Gut dokumentiert ist dieser Vorgang im Falle der nach dem großen Stadtbrand errichteten Kanzel (Abb. 16)⁷⁰. Diese wurde 1696 dank einer großzügigen Stiftung des Lorenz Börmches gebaut, die Kanzelkrone dank einer Stiftung des Georg Abraham bestritten. Für die textile Ausstattung der Kanzel sorgten die weiblichen Vertreterinnen der gehobenen Schichten: Martha Albrich und Martha Abraham stifteten jeweils eine Samtdecke, die Frau des Frantz Jacob stiftete vier Ellen mit Blumen bestickten Atlasses und die Ehefrau des Bartesch Hirscher »verehrt den obern Persianischen Tappett auf die Cantzel«.⁷¹ Es sind auch Ausnahmen bekannt, zum Beispiel stiftete der Stadtrat und Kirchenvater Johannes Rosenauer (1634–1706) 1699 ein weiteres Gestühl, diesmal mitsamt den Teppichen.⁷² Weder Gestühle noch Teppiche werden aber als offizielle Stiftungen seitens des gesamten Stadtrats verzeichnet.⁷³

Geht man mit Christoph Machat davon aus, dass die Einrichtung fester Gestühlsordnungen in Siebenbürgen erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts erfolgte, ergibt sich eine auffällige zeitliche Parallele zu den ersten belegbaren Teppichstiftungen. Die älteste Aufschrift eines Stifters auf einem Teppich datiert aus dem Jahr 1646.⁷⁴ Den frühesten Nachweis einer Teppichstiftung für das Gestühl einer Gesellenbruderschaft überliefert das Register der Kronstädter Kürschnerbruderschaft von 1660.⁷⁵ Eine ungewöhnlich lange Aufschrift auf einem Teppich aus Schäßburg (rum.: Sighișoara, ung.: Segesvár) informiert sogar darüber, dass er 1689 eigens angeschafft worden war, nachdem die Bruderschaft nach langem Bemühen zwei neue Kirchenbänke erhalten hatte.⁷⁶ Auf den Zusammenhang zwischen der Einrichtung von Kirchengestühlen und dem Erwerb von Orientteppichen wies bereits der Teppichkenner Emil Schmutzler hin:

»Aber durch den Wegfall der Messe rückte nun die Predigt in den Mittelpunkt des Gottesdienstes. Es wurde für die Zünfte und ihre Jungknechte Ehrensache, der Predigt auf ihren Zunftgestühlen beizuwöhnen, und um dieses Gestühl [...] ansehnlich auszustatten, [...] pflegte man die farbenprächtigen Gewebe des Orients dazu zu verwenden.«⁷⁷



16

Ludwig Hesshaimer, Kanzel in der Schwarzen Kirche in Kronstadt, Radierung, Aquatinta und Kaltnadel, 1913. Kronstadt, Evangelische Kirche A. B., Inv.Nr. VI.1939

Foto: Ágnes Ziegler, Kronstadt

69 Gross 1925, S. 146. – Kühlbrandt 1927, S. 74. – Ziegler 2022, S. 198.

70 Die Radierung zeigt einen musealisierten Zustand des Kircheninnenraums mit Teppichen vom frühen 20. Jahrhundert, der allerdings wohl auf die historische Nutzung der Teppiche als Kanzelrücklaken zurückgreift.

71 AEK IV.Be.64, Consignatio, unpaginiert [S. 17]; Eichhorn 1937a, S. 56. – Ziegler 2022, S. 153–160, Nr. 24, S. 209, Nr. 25, S. 210.

72 »A[nn]o 1699 Verehren der Nahmh[afte] W[o]h[lweise] Johannes Rosenauer das sauber gestühl gegen der Hallen über auf geneigten Willen zusamt der darauffliegenden Tappete«, vgl. AEK IV.Be.64, Consignatio, unpaginiert [S. 17], siehe auch Eichhorn 1937a, S. 56.

73 Zum Teppichbesitz des Stadtrates siehe Eichhorn 1968, S. 77, Anm. 20.

74 Ionescu 2005c, Nr. 57.

75 Nussbächer 2007.

76 Ionescu 2005c, Nr. 241; siehe auch S. 208. Die Aufschrift erwähnt auch den Namen des amtierenden Zechmeisters, weswegen es sich eindeutig um eine Gesellenbruderschaft handelte.

77 Schmutzler 1933, S. 17.

Während auch in Polen-Litauen wohlhabende Personen ihre Kirchensitze mit Orientteppichen schmückten,⁷⁸ ist deren umfangreiche Nutzung durch die siebenbürgisch-sächsischen Zünfte und Gesellenbruderschaften nach derzeitigem Kenntnisstand ohne Parallel. Wie das Beispiel der Bistritzer Tschismenmacherzunft verdeutlicht, hielt man noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts an der Tradition eigener Zunftgestühle fest, obwohl die Zünfte in Siebenbürgen bereits 1872 aufgelöst worden waren.⁷⁹ Schon in der Mitte des 19. Jahrhunderts empfanden Reisende die Sitzordnung in den Kirchen der Siebenbürger Sachsen offenbar als anachronistisch: »Wie in einer alten deutschen Reichsstadt hat noch jetzt jede Zunft ihre eigenen Sitze«,⁸⁰ berichtete Wilhelm Stricker (1816–1891) 1847 über Kronstadt; eine ganz ähnliche Formulierung verwendete 20 Jahre später der englische Reiseschriftsteller Charles Boner (1815–1870), als er über seine Eindrücke aus der Margarethenkirche in Mediasch schrieb.⁸¹ John Paget (1808–1892) ging 1842 in seinem Bericht über Kronstadt sogar noch etwas weiter:

»Alle Gewerbe in Siebenbürgen stehen unter der Herrschaft von Gesellschaften oder Corporationen, und ich wurde sehr durch ihren privilegierten Stolz belustigt, wie er sich in der Kirche offenbarte. [...] Die Häupter der Corporationen sitzen vor den Uebrigen, und ihre Kirchenstühle sind nach der Sitte des Morgenlandes mit reichen persischen Teppichen geschmückt.«⁸²

Auch Stricker und Boner erwähnen die Teppiche als zentrales Ausstattungsmerkmal der Zunftgestühle, die ihnen jedoch nicht mehr zeitgemäß erschienen. In der überkommenen Sitzordnung wurde das Festhalten der Siebenbürger Sachsen an den Grundzügen der ständisch-mittelalterlichen Gesellschaftsordnung augenfällig. Ohne die große Bedeutung und das lange Fortbestehen des »privilegierten Stolzes« der Zünfte ist der große Umfang der Teppichsammlungen in den Städten der Siebenbürger Sachsen jedoch nicht zu erklären. Nicht die Entfernung der vorreformatorischen Kirchenausstattung, sondern die Einrichtung fester Gestühle und das spezifische Repräsentationsbedürfnis der siebenbürgisch-sächsischen Zünfte waren ein wichtiger Motor für die Entstehung und den Erhalt der heute einzigartigen Teppichsammlungen in den Kirchen Siebenbürgens.⁸³ Ob die Teppiche der Zünfte – wie dies die oben zitierten Reiseberichte nahelegen – dauerhaft auf den Gestühlen lagen, ist schwer zu beant-

worten. Spuren an einigen Teppichen aus der Bistritzer Sammlung sowie spätere Berichte über Beschädigungen an den Objekten weisen darauf hin, dass einige fest an die Gestühle angenagelt wurden.⁸⁴ Die wiederholten Bitten der Bistritzer Tschismenmacherzunft, zu Feierlichkeiten wie Weihnachten ihre Teppiche auf ihrem Gestühl auszulegen, sprechen hingegen für eine anlassbezogene Verwendung. Wahrscheinlich veränderte sich die Nutzung über die Jahrhunderte mehrfach.

Verwendung bei Begräbnissen und Hochzeiten

Eindeutig anlassbezogen war ein weiterer Verwendungszweck der Teppiche. In Kronstadt und Bistritz etablierte sich der Brauch, im Rahmen des Repräsentationskanons der Beerdigungen auch anatolische Teppiche zu benutzen.⁸⁵ Der Brauch, auf den in der Kirche aufgebahrten Sarg einen preziösen Stoff zu legen, geht bis ins Mittelalter zurück und war in ganz Europa verbreitet.⁸⁶ Das Textil sollte den Sarg auf der Totenbahre einbetten oder den Verstorbenen, einer Decke ähnlich, einhüllen. Teilweise erscheinen schon in der Frühen Neuzeit gewebte Bildteppiche oder geknüpfte Teppiche in der Rolle dieser Bahr- oder Leichtentücher. Die ausgebreiteten Teppiche wurden nicht mit ins Grab gelegt, sondern gingen in den Besitz der Kirche über und wurden später auch zu anderen Gelegenheiten eingesetzt und ausgeliehen. Im Siebenbürgen des 17. und 18. Jahrhunderts erscheint es als gefestigter Brauch, auf in der Kirche aufgebauten Totenbahnen für Gläubige, die in oder an der Pfarrkirche bestattet werden sollten, jeweils einen anatolischen Teppich zu legen. Das berichtet auch Martin Schmeizel (1679–1747) in seiner kurzen Beschreibung der die Beerdigung begleitenden Bräuche.⁸⁷ Seiner Schilderung nach haben die »tapete Persica« den auf der Totenbahre liegenden Verstorbenen höchstens bis zum Bauchnabel bedeckt. Diese Teppiche wurden von den Nachkommen der Verstorbenen aus Familienbesitz gestellt und galten in den meisten Fällen als Stiftungen an die Kirche, die nur in Ausnahmefällen zurückgelöst werden konnten.⁸⁸ Zuständig für die Gestaltung einer Beerdigung war in Kronstadt der sogenannte Warner, ein Mitglied der Pfarrerschaft, der bei einem Todesfall die Pfarrer, die zur Beerdigung berufen wurden, benachrichtigte, warnte, zugleich für alle organisatorischen Belange sorgte, vom Glockengeläut bis zur

78 Vgl. Osipian 2021, S. 173–217.

79 Philippi 1986, S. 210.

80 Stricker 1847, S. 162.

81 »Noch jetzt sitzen die Glieder der verschiedenen Innungen auf besonderen Plätzen in der Kirche beisammen.« Boner 1868, S. 211.

82 Paget 1842, S. 337.

83 Siehe hierzu auch Lörz 2019, S. 174, der betont, dass die Teppiche weder als Kunstgegenstände noch im engeren Sinne als liturgische Objekte gebraucht worden seien, sondern vielmehr als »repräsentative Gebrauchsgegenstände« dienten. »Wenn den Teppichen ein Symbolgehalt zugesprochen werden kann, dann jener als Zeichen eines konservativen protestantischen Bürgerstolzes im 18. Jahrhundert.«

84 Siehe den Beitrag *Gebrauchsspuren und Reparaturen* in diesem Band.

85 Siehe dazu Wetter/Ziegler 2015, S. 272–273, 278–279. – Ziegler/Ziegler 2019, S. 19–22. Laut Johann Seivert war eine Verwendung von Orientteppichen in Begräbniszeremonien in Hermannstadt »nie gebräuchlich.« Seivert 1785, S. 175. Möglicherweise ist daher von lokal unterschiedlichen Traditionen auszugehen.

86 Ziegler/Ziegler 2019, S. 21–22. Siehe auch Brinkmann 2010, S. 59–60.

87 Schmeizel 1722, S. 75.

88 AEK I.F.13/1, S. 3, 9, 15, 18, 26–27; AEK I.F.13/3, S. 32–33, 40, 47, 48, 56, 57–58; SJANBv Colectia Documentelor Liceului Johannes Honterus, Seria Manuscrise, Nr. 57 - Ministerial und Filial-Preger Instruktion, S. 15, 24–26.

Gestaltung der Totenbahre, sowie auch für das Auslegen des Teppichs.⁸⁹ Je nach Rang und Bedeutung des Verstorbenen unterschied man – wie bei den Hochzeiten übrigens auch – zwischen Spezial-, General- oder gemeinen Leichen, wobei der Prunk der Bestattungsfeierlichkeiten, von der Pracht des aufgebreiteten Teppichs bis hin zur Dauer des Glockengeläutes und der Zahl der teilnehmenden Pfarrer, variierte.⁹⁰ Der Warner war offenbar gut über den Repräsentationswert der einzelnen Teppiche unterrichtet und beriet die Angehörigen betreffend der Wahl des richtigen Sarges oder bestimmte den Preis, für den die Teppiche zurückgelöst werden konnten. Er war auch derjenige, der Teppiche aus der kirchlichen oder eigenen Sammlung leihweise anbot, wenn die Familie selbst nicht im Besitz eines geeigneten Teppichs war.⁹¹ Studenten oder Lehrern hat man einen Teppich kostenlos auf den Sarg gelegt, Teppiche von den Särgen der höheren Schichten konnten in keinem Fall von der Familie zurückgelöst werden, und irgendwann hat es sich auch eingebürgert, zwei Teppiche auf die Totenbahre legen zu wollen.⁹²

Für den Verwendungszweck lassen sich auch Belege in den Rechnungen des Bistritzer Kirchenvaters finden.⁹³ Den Rechnungen des Jahrs 1766 liegt eine Art Gebührenordnung für die Inanspruchnahme kirchlicher Dienstleistungen und Ausstattungsgegenstände bei, die anlässlich der jährlichen Rechnungslegung des Kirchenvaters vereinbart wurde. Der achte Punkt der Ordnung umfasst Gebühren für das Ausleihen der Teppiche:

»Wenn jemand zu unserer Ecclesie gehörig, die Teppig es sey zur hochzeit oder Leichen begängnus ausborget, soll für In d 14, ein fremder aber es sey außerhalb der Stadt wo es wolle d 34 zu erlegen haben, beßer aber wäre es wenn man außer der Stadt niemanden damit zu gefallen wäre.«⁹⁴

Die leider nur sehr fragmentarisch erhaltenen Rechnungen folgender Jahre belegen die Umsetzung dieser Ordnung. Während in den vollständig erhaltenen Rechnungen von 1750 bis 1762 keine Teppiche verzeichnet sind, dokumentieren spätere Aufzeichnungen immer wieder das Ausleihen von Teppichen. Leider liegen aufgrund der schlechten Überlieferungslage nur für wenige Jahre Zahlen vor:

Jahr	Zahl der Einträge mit Nennung von Teppichen	Gesamtzahl der ausgeliehenen Teppiche	Zahl der Teppiche für Beerdigungen	Zahl der Teppiche für Hochzeiten	Sonstiger Zweck
1766	2	8	8	–	–
1771	4	8	2	6	–
1772	1	mind. 2 ⁹⁵	mind. 2	–	–
1773	–	–	–	–	–
1774	3	8	4	3	1 ⁹⁶
1775	4	12	9	1	2 ⁹⁷

⁸⁹ AEK I.F.13/3, S. 57–71. Eintragungen in den Rechnungsbüchern betreffend Glockengeläut und Teppichreinigung in Zusammenhang mit Beerdigungen: AEK IV. F. 67.I., S. 215, 223, 225, 235, 254, 262.

⁹⁰ Siehe z.B. SJANBv Colecția Documentelor Liceului Johannes Honterus, Seria Manuscrise, Nr. 25 – Agenda Petrus Clos, S. 38–42.

⁹¹ SJANBv Colecția Documentelor Liceului Johannes Honterus, Seria Manuscrise, Leichenordnung, fol. 155v–157. – AEK I.F.13/3, S. 63–65.

⁹² Zur kostenlosen Aufbahrung der Studenten siehe AEK I.F.13/3, Instruktion und Ordnung, S. 33: »Stirbt ein Studiosus, so wird ein Teppich auf ihm umsonst gebreitet; zur Mode der Aufbahrung mit zwei Teppichen siehe ebd., S. 67: »Es sind Fälle, da sich Leute von Familien zum andern unterscheiden wollen, den Deckel ihrer Leiche im Hofe nur auflegen und nicht zuschlagen lassen, aber auch den Deckel nicht beschlagen lassen, und also einen Teppicht unter dem Deckel und einen auf dem Deckel ausbreiten; alsdann werden sie beyde in die Sacristey gebracht, und der anständigste behalten, der andere aber zurückgegeben.«

⁹³ Über das Amt des Kirchenvaters konnten aus der Forschungsliteratur keine Informationen ermittelt werden. Aus den Quellen selbst geht hervor, dass das Amt des Kirchenvaters ein städtisches Amt war. Der Kirchenvater musste dem Rat nach seinem Amtsantritt bzw. seiner Wiederwahl einen Eid schwören und war diesem zudem zur jährlichen Rechnungslegung verpflichtet. In den jahrweise angelegten Rechnungen sind Einnahmen und Ausgaben getrennt aufgeführt. Die Einnahmen umfassten hauptsächlich Beträge, die für kirchliche Amtshandlungen wie Beerdigungen fällig wurden. Permanente Ausgabeposten waren Unterhaltskosten für Kirchen- und Schulgebäude, Kirchturm, Pfarr-, Fried- und Meierhof. Der Eid des Kirchenvaters ist überliefert in der Bistritzer Agende von 1676. ZAEKR, 400/281, 152, fol. 109r–109v.

⁹⁴ SJANB, 151, I., Nr. 6, fol. 29v.

⁹⁵ Im Eintrag ist nur von »Täppig« die Rede. SJANB, 151, I., Nr. 32, 21.10.1772 (nicht paginiert).

⁹⁶ »Ist ein Tepig den Lederers Pursen gegeben d. 14.« SJANB, 151, I., Nr. 32, 19.6.1774 (nicht paginiert).

⁹⁷ »Sind dem Mathias Seiler zwey Täpig aus der kürch über laßen für welche erleget hat d. 14.« SJANB, 151, I., Nr. 32, 12.7.1775 (nicht paginiert).

Gemessen an der Gesamtzahl der Einträge wurden Teppiche nur selten ausgeliehen: Von den insgesamt 67 Einnahmeposten des Jahres 1775 beispielsweise wurden nur in vier Fällen Einnahmen durch den Verleih von Teppichen generiert. Insgesamt überwiegt die Nutzung zu Begräbniszwecken. Auffällig ist hierbei, dass es sich bei den Verstorbenen ausschließlich um Männer handelte, in einem Fall um ein »Söhnlein«. Sie stammten zudem aus wohlhabenden Familien, die sich die hohen Gebühren von 10 beziehungsweise 5 fl. für ein Begräbnis in der Kirche oder auf dem Kirchhof leisten konnten.⁹⁸ Gemessen daran nimmt sich die Leihgebühr von 14 beziehungsweise 34 Denar pro Teppich äußerst bescheiden aus. Vergleicht man die Bistritzer Regelungen mit denjenigen aus Kronstadt, scheint denkbar, dass es sich bei diesem Betrag nur um eine Art Vermittlungsgebühr handelte, wohingegen die eigentliche Leihgebühr je nach individuellem Zustand und Wert des Teppichs angesetzt wurde.⁹⁹ Möglicherweise kamen bei Beerdigungen und Hochzeiten darüber hinaus auch Teppiche der Zünfte und Gesellenbruderschaften zum Einsatz. Gerade die Bruderschaften hatten einen ausgesprochen religiösen Charakter, der unter anderem in der Verpflichtung zur Teilnahme an religiösen Feierlichkeiten oder der Übernahme von Begräbniskosten der Mitglieder zum Ausdruck kam.¹⁰⁰ In Bistritz hatten zudem die Zünfte 1534 beschlossen, dass bei Beerdigungen von Zunftmitgliedern acht junge Meister den Sarg tragen sollten.¹⁰¹

Wozu die Teppiche bei Beerdigungen und Hochzeitsfeiern genau verwendet wurden, geht aus den Bistritzer Aufzeichnungen nicht hervor. In Kronstadt wurden bei den Trauungen der vornehmen Bürger und Bürgerinnen, in den Quellen als »Generalhochzeiten« bezeichnet, Teppiche zum Schmücken der Kirche ausgelegt.¹⁰² In einer Agende des 18. Jahrhunderts wird beschrieben, dass neben dem feierlichen Geläut an der großen Glocke und der »solemnens« Musik an der Orgel bei »derley Hochzeiten, breitet man, so es verlanget wird 1.) einen Teppicht für die Copulandos vor dem Altar auf, dafür die Campanatores empfangen denar 34; 2.) Teppichte in die Frauenbänke, dafür, den Campan[atores] auch bezahlt wird denar 34«.¹⁰³ In Hermannstadt hingegen war es der gesellschaftlichen Oberschicht gestattet, bei Hochzeiten einen Teppich vor der Kirche auszulegen.¹⁰⁴ Die Verwendung von Teppichen bei Hochzeiten scheint in Kronstadt deutlich länger fortbestanden zu haben als ihre Nutzung bei Begräbnissen. Noch in dem oben erwähnten Übergabeprotokoll von 1867 erscheinen »ein guter Teppich, welcher bei Generalhochzeiten aufgebreitet wird und ein geringerer Teppich, welcher bei Spezialhochzeiten aufgebreitet wird«.¹⁰⁵ Teppiche waren darüber hinaus über die Jahrhunderte hinweg auch beliebte Tauf- und Hochzeitsgeschenke, mit denen die Stadt ihre ehrenamen Bürger und Bürgerinnen anlässlich dieser Gelegenheiten erfreute und ehrte.¹⁰⁶

Es gibt keine direkten Hinweise darauf, wann man damit aufhörte, Teppiche bei Begräbnissen zu verwenden. Rechnungen des Bistritzer Kirchenvaters aus den 1830er und 1840er Jahren belegen, dass das Ausleihen von Teppichen für Hochzeiten und Begräbnisse spätestens zu dieser Zeit aus

98 Die Mehrheit der Verstorbenen wurde im »Grabgarten«, d. h. auf dem Friedhof, beigesetzt.

99 In Kronstadt wurde zusätzlich zur vereinbarten Leihgebühr eine »willkürliche Erkenntlichkeit od[er] d 34« für den Eigentümer des Teppichs fällig. Zitiert nach Wetter/Ziegler 2014, S. 278.

100 Dies belegen die Statuten mehrerer Kronstädter Gesellenbruderschaften. Siehe hierzu Philippi 1986, S. 211–212.

101 Kisch 1926, S. 104.

102 Ähnlich wie im Fall der Beerdigungen, wurden auch Hochzeiten entsprechend der gesellschaftlichen Stellung des Brautpaares in unterschiedliche Kategorien eingestuft. In Kronstadt wissen wir von sogenannten Generalhochzeiten und Spezialhochzeiten. Die Kriterien für die Einteilung sind nicht überliefert. Bei einer Generalhochzeit war eine Abweichung von der allgemein gültigen Uhrzeit für den Beginn möglich, die große Glocke wurde geläutet, es wurde solemn musiziert, der Pfarrer legte ein Sonntagsmessgewand an und die Kirche wurde mit Teppichen geschmückt. Bei einer Spezialhochzeit dagegen wurde die Werktags- oder die Sonntagsglocke geläutet, die übrigen Elemente entfielen, vgl. SJANBv Colecția Documentelor Liceului Johannes Honterus, Seria Manuscrise, Nr. 25 – Agenda Petrus Clos, S. 29.

103 SJANBv Colecția Documentelor Liceului Johannes Honterus, Seria Manuscrise, Nr. 25 – Agenda Petrus Clos, S. 29.

104 Die Hochzeitsordnung von 1755 legte diesbezüglich fest: »Es soll das Teppich Ausbreiten vor der Kirchentüre nur denen ersten Classen inclusive derer ansehnlichen Hindertmänner erlaubt« sein. Sigerus 1932, S. 85.

105 AEK IV.Be.64, Transpositions Instrument, fol. 4v.

106 Siehe zum Beispiel das Geschenk an den späteren Reformator Johannes Honterus aus Anlass seiner Trauung: Eichhorn 1968, S. 76, Anm. 14.

der Mode gekommen war.¹⁰⁷ Neben regionalen Unterschieden wirkten sich auch die Zeitumstände auf die Verwendung der Teppiche aus. Es ist zu vermuten, dass der Brauch zusammen mit den Bestattungen und Aufbahrungen innerhalb des Kirchenraumes erloschen ist. In einer Kronstädter Leichenordnung aus dem Jahr 1784 wird noch erwähnt, dass der »Campanator« den Hinterbliebenen fünf Teppiche zur Auswahl für die Bahre anbieten solle. Zu diesem Zeitpunkt hatte die Stadt »fünf Teppich von verschiedene Gattung aus dem Kirchen Fundo erkauft«, die auf dem Sarg aufgebreitet werden konnten, um die Nachkommen des Verstorbenen und die Kirche von dieser Aufgabe zu entlasten.¹⁰⁸ Teppiche waren also zu diesem Zeitpunkt noch Teil der Beerdigungspraxis. 1788 verabschiedete Kaiser Joseph II. eine Verordnung, die später auch von Kaiser Leopold II. bestätigt wurde und die die Bestattung und Aufbahrung innerhalb des Kirchenraumes verbot. Daraufhin wurden in Kronstadt der städtische Friedhof außerhalb der Stadtmauer angelegt und in der Kirche nur noch Bestattungen in den bestehenden Familiengruften gegen einen Aufpreis von 50 fl. gewährt. Die letzte Beerdigung innerhalb der Schwarzen Kirche fand 1807 statt.¹⁰⁹

Wahrnehmung der Teppiche

Auf die Frage, wie die frühneuzeitlichen Gemeindemitglieder die Teppiche in der Kirche überhaupt wahrgenommen haben, geben die schriftlichen Quellen nur wenige Anhaltspunkte. Es fehlen, vermutlich mangels fachlicher Kenntnisse, Beschreibungen, die eine Identifizierung der aufgelisteten Teppiche mit real überlieferten Objekten erlauben würden. Alles deutet allerdings darauf hin, dass sich in Kronstadt ein eigener, interner Wertekanon der Teppiche herausgebildet hat, der als Bezugspunkt bei der Einordnung der einzelnen Exemplare galt. Innerhalb dessen werden sie als »gut«, »gering«, »neu«, »schön« bezeichnet,¹¹⁰ über den tatsächlichen Typus der Teppiche wird noch weniger verraten, zum Beispiel nur die Farbe: »rot«.¹¹¹

Die unterschiedlichen Werte der Teppiche bringt man am einfachsten durch eine Einordnung in Preisklassen zum Ausdruck.¹¹² Laut dieser waren fünf Teppichklassen im Umlauf, im Wert von 20, 16, 12, 8 und 5 fl. Heute lassen sich diese Kategorien nicht mehr mit den vorhandenen Teppichtypen oder Exemplaren in Verbindung bringen.

Die Bezeichnung als »Tapet« oder »Teppich« in den Quellen lässt nicht zwangsläufig darauf schließen, dass es sich um einen importierten Knüpfteppich handelt, weshalb eine gewisse Vorsicht beim Lesen der Quellen geboten ist. Manchmal werden auch unterschiedliche Stoffe, Samte oder Tücher so benannt. Anatolische Teppiche wurden in Kronstadt grundsätzlich mit dem Adjektiv »türkisch« oder »persianisch« bezeichnet, während diese Adjektive in Bistritzer Quellen nur hin und wieder auftauchen.¹¹³ Sie deuten darauf hin, dass man die Teppiche im 16. bis 18. Jahrhundert zum Teil durchaus als orientalische Importgüter wahrnahm, auch wenn die genaue Herkunftsregion der Teppiche vielleicht nicht bekannt war.

107 Anders als die Rechnungen der 1750er-1770er Jahre befinden sich die Rechnungen aus dem 19. Jahrhundert heute in SJANC, POB IVC 706.

108 SJANBv Colecția Documentelor Liceului Johannes Honterus, Seria Manuscrite, IV.Hd.39/32, 157: »[...] so werden fünf Teppich von verschiedene Gattung aus dem Kirchen Fundo erkauft werden, welche nach ihrer Güte auf verschiedene Preise gesetzt sind [...] Es wird dahero nach diesem bey allen Leichen, wo nicht Sammet aufgebreitet wird, unnöthig seyn, daß die Partheyen selbsten, für das Aufbreiten Sorge tragen, und vielmehr in ihrem Belieben stehen, von diesen 5 Teppichen, welche der ältere Campanator auf Verlangen vorzeigen wird, denjenigen wehnen können, welcher ihnen am anständigsten scheinen dürfte.«

109 Gross 1925, S. 138.

110 SJANBv Colecția Documente »Biserica Neagră«, IV.Hd.27/14, S. 116.

111 SJANBv Colecția Documentelor Liceului Johannes Honterus, Seria Manuscrite, IV.F.80/48, S. 2.

112 SJANBv Colecția Documentelor Liceului Johannes Honterus, Seria Manuscrite, IV.Hd.39/32, fol. 155v-157r; AEK I.F.13/3, S. 63-65.

113 Z. B. AEK IV.Be.64, Consignatio, unpaginiert [S. 17]; siehe auch Eichhorn 1937a, S. 56. – SJANBv Colecția Documente »Biserica Neagră«, IV.Hd.27/14, S. 116. – Inventar 1792, zitiert nach Kühlbrandt 1927, S. 46. Zur Terminologie siehe auch den Beitrag *Anatolische Teppiche als Handelsgüter und Repräsentationsobjekte in Siebenbürgen* in diesem Band.

An keiner Stelle findet sich ein Indiz dafür, dass die Teppiche als islamische, das heißt, als religiöse Gegenstände wahrgenommen wurden. Die Information über den ursprünglichen Gebrauchsweck insbesondere der *Nischen-Teppiche* im Osmanischen Reich war offenbar auf den Handelswegen ebenso wenig vermittelt worden wie Kenntnisse über weitere Motive, Herstellungsorte oder den künstlerischen Wert der jeweiligen Stücke.¹¹⁴

Ausblick auf das 20. Jahrhundert: Die Teppiche als Kirchenschmuck

Die beschriebene ursprüngliche Nutzung der anatolischen Teppiche begann mit dem Ende des 18. Jahrhunderts abzunehmen, als Folge der Auflösung der zünftischen Strukturen, der Veränderungen im Bereich des Bestattungsbrauchtums sowie nicht zuletzt der Veränderung der Mode.¹¹⁵ Am Ende des Jahrhunderts eröffnete sich der Weg für die kunst- und kulturhistorische Entdeckung dieses Bestands. Die auf den Gestühlen hängen gebliebenen, aber nicht mehr aktiv genutzten und geschätzten Teppiche wurden durch Alois Riegl (1858–1905) für die Wissenschaft entdeckt. Der namhafte Wiener Kunsthistoriker besuchte Kronstadt im Jahr 1895 und bezeichnete den großen, überaus gut erhaltenen Bestand der anatolischen Teppiche als »Kunstschatz einzigartiger Bedeutung«.¹¹⁶ Er regte ihre Inventarisierung und Erforschung an, womit die evangelische Gemeinde in Kronstadt Ernst Kühlbrandt beauftragte. Nachdem Kühlbrandt eine genaue Evidenz der Teppiche aufgestellt¹¹⁷ und konservatorische Maßnahmen für ihre Aufbesserung eingeleitet hatte,¹¹⁸ entwarf er bereits 1910 eine nach museumsästhetischen Gesichtspunkten aufgestellte neue Teppichausstellung.¹¹⁹ Kühlbrandt schlug vor, Teppiche ausschließlich an Orten auszustellen, an denen sie gut zur Geltung kommen, im Unterschied zu ihren historischen Aufstellungsorten, die sich auf die Gestühle und die wichtigsten sakralen Orte der Kirche beschränkten. Außerdem schlug er vor, Teppiche ihrer Musterung entsprechend auszustellen, *Nischen- und Säulen-Teppiche* vertikal, *Doppelnischen-Teppiche* oder solche mit unendlichem Rapport eher horizontal. Diese neuen Ansätze verursachten Verschiebungen gegenüber den historischen Orten der Objekte, weshalb sie auch kurzfristig die Unzufriedenheit der Gemeinde hervorriefen. Allmählich setzte sich

Kühlbrandts Konzept aber durch (Abb. 17).¹²⁰ Aus Kühlbrandts Zeit gibt es keine konkreteren Pläne für die Hängung, nur die genannte grobe Beschreibung. Pläne stammen aus späterer Zeit, als die Kirche nach einer umfangreichen Renovierung 1986 wieder eingerichtet wurde. Diesmal entschied man sich für die Ausstellung von 119 Teppichen, sodass die Präsentation über die Gestühle und Emporen hinaus auch weitere Wandpartien, zum Beispiel über den Gestühlen, beanspruchte.



17

Blick ins Langhaus der Schwarzen Kirche in Kronstadt,
Heinrich Schwarz, Aufnahme 1934

Foto: Evangelische Kirche A. B. Kronstadt

114 Siehe dazu auch die Einführung über *Nischen-Teppiche* im Katalogteil dieses Bandes.

115 Ziegler/Ziegler 2019, S. 22, 37.

116 Kühlbrandt 1927, S. 46. – Ziegler/Ziegler 2019, S. 43.

117 Kühlbrandt 1898b, S. 101–102. – Kühlbrandt 1927, S. 46. – AEK IV.Be.64, Teppichinventar, Nachwort [S. 1].

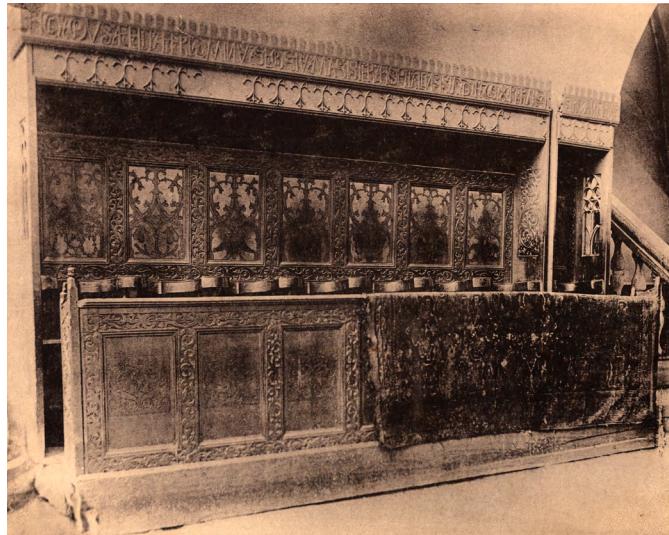
118 Kühlbrandt 1927, S. 46–47, 50. – AEK IV.Be.64, Teppichinventar, Nachwort [S. 1–2].

119 AEK IV.Be.64, Teppichinventar, Nachwort [S. 2]–5, 3–[4]. Siehe auch Ziegler/Ziegler 2019, S. 43–45.

120 Das Foto zeigt eine Präsentation, die das Konzept Kühlbrandts offenbar stark ausgeweitet hat, es hängen zahlreiche Teppiche auf den Emporen. Siehe auch Ziegler/Ziegler 2019, S. 44–45.

In Hinblick auf den Wandel der Nutzung von Teppichen in der Bistritzer Kirche im späten 18. und im 19. Jahrhundert ist von gewissen Parallelen zu Kronstadt auszugehen, auch wenn es darüber nahezu keine schriftlichen Hinweise gibt. Lediglich die Teppiche selbst geben darüber Auskunft, dass sie eine Zeit lang nicht mehr nur zu besonderen Gelegenheiten verwendet und dann wieder sorgfältig verstaut wurden: Abriebsspuren und vor allem die auf Bankbreite zugeschnittenen Fragmente zeugen von einer dauerhaften Nutzung auf den Kirchenbänken, bei der nicht mehr der repräsentative Wert, sondern vielmehr die Erhöhung des Sitzkomforts durch die wärmende Polsterung im Vordergrund stand.¹²¹ Auch die Reste von Nägeln an den Kanten mancher Teppiche sprechen

für eine permanente Anbringung auf den Kirchenbänken – eine Praxis, die erst in den 1920er Jahren verboten wurde.¹²² Ansonsten ist über die Präsenz der Teppiche im Kirchenraum bis in die 1920er Jahre hinein wenig bekannt. Ein undatiertes, aber möglicherweise noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufgenommenes Foto (Abb. 18) zeigt das mit dem *Stern-Uschak* Kat. 18 belegte spätgotische Gestühl des Meisters Anton an der Südwand des Chors. Auf einem auf Mai 1914 datierten Foto des Kirchenraums nach Westen sind auf den Emporenbalustraden und den Betpulten der Gestühle in den Seitenschiffen hängende Textilien zu sehen, deren Größe und Struktur darauf hindeutet, dass es sich um Knüpfteppiche handelt (Abb. 19). Sie sind allerdings nicht zu erkennen



18

Gestühl des Meisters Anton mit dem *Stern-Uschak* Kat. 18, Aufnahme wohl Ende 19. Jh.
Foto: Bildarchiv des Siebenbürgen-Instituts an der Universität Heidelberg, Gundelsheim/Neckar, B IV 4, A 229

19

Kirchenschiff der Evangelischen Kirche A. B. in Bistritz nach Westen, Aufnahme 1914
Foto: Bildarchiv des Siebenbürgen-Instituts an der Universität Heidelberg, Gundelsheim/Neckar, Bd. 8, B-IV-3, A-1126



121 Siehe dazu auch den Beitrag *Gebrauchsspuren und Reparaturen* in diesem Band.

122 Deutsch 1923.



20

Kirchenschiff der
Evangelischen Kirche A. B.
in Bistritz nach Osten,
Aufnahme vor 1926

Foto: Bildarchiv des Siebenbürgen-
Instituts an der Universität Heidelberg,
Gundelsheim/Neckar, Bd. 8,
B IV-3, A-1126

21

Innenraum der
Evangelischen Kirche A. B.
in Bistritz nach Westen mit
Doppelniischen-Teppichen
Kat. 24 und Kat. 29, Aufnah-
me Oskar Netoliczka, nach
1933

Foto: Bildarchiv des Siebenbürgen-
Instituts an der Universität Heidelberg,
Gundelsheim/Neckar, PB 31,
Gpa2, 1-150

beziehungsweise nicht mit den heute überlieferten Teppichen zu identifizieren. Auf ein erstes museales Hängekonzept deutet eine vor der Kirchenrenovierung 1926 entstandene Aufnahme des Kirchenschiffs in Richtung Chor hin (Abb. 20). Es sind deutlich in zwei Reihen übereinander hängende Teppiche an den Seitenwänden des Chors über den Gestühlen zu sehen sowie die Teppiche Kat. 29 und Kat. 25 neben dem Altar. Die Teppiche auf den Gestühlen sind zwischenzeitlich durch andere Textilien ersetzt worden. Auf einem bei Karl Csallner veröffentlichten Foto von einer Konfirmationsfeier sind an der nördlichen Chorwand die Unterkanten der *Nischen-Teppiche* Kat. 48, Kat. 46, Kat. 55 (?) und Kat. 50 (?) zu sehen sowie etwas versetzt der *Medaillon-Teppich* Kat. 32.¹²³ Wie sich das Konzept im Zusammenhang mit der Kirchenrenovierung veränderte, belegt eine nach 1933 entstandene Aufnahme,¹²⁴ auf der Teppiche, darunter wohl die *Nischen-Teppiche* Kat. 50, Kat. 51 und der *Medaillon-Teppich* Kat. 32, an den Außenwänden der Seitenschiffe zu sehen sind sowie die *Doppelniischen-Teppiche* Kat. 24 und Kat. 29 neben dem Westportal (Abb. 21).¹²⁵ Die mit der Kirchenrenovierung zusammenhängenden Akten sind die einzigen Belege für eine bewusste Einbeziehung



123 Csallner 1972, Abb. 38.

124 Die darauf zu erkennende Gedenktafel für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs wurde fruestens 1931 aufgestellt, vgl. Anm. 43 im Beitrag *Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol*.

125 Siehe dazu auch den Beitrag *Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol* in diesem Band.

der Teppiche in eine ästhetische Raumgestaltung. Ein erster Entwurf des Malers Wilhelm Beindorf (1887–1969) aus Berlin, der zwischen 1922 und 1925 für drei Kirchen in Siebenbürgen Fresken und Deckenmalereien schuf, wurde nicht realisiert, da er offenbar »einigen zu bunt« erschien.¹²⁶ Dafür wurde ein Konzept von Hermann Phleps (1877–1964) aus Danzig (poln.: Gdańsk) umgesetzt, das jedoch von dem Sprachwissenschaftler Fritz Holzträger (1888–1970) massiv als zu hell und kühl kritisiert wurde:

»Die übermäßig helle Tönung des Raumes [...] ist vielleicht auch daraus zu erklären, daß die mittlere Höhe des Chors dunkle Teppiche tragen sollte und daß Professor Phleps von der Absicht Kenntnis hatte, die die hellen Fenster durch farbige ersetzen will.«¹²⁷

Daraufhin verteidigte Phleps seine Ideen damit, er habe den Farbeindruck der zu erhaltenden Ausstattungsstücke berücksichtigt, und betonte die gestalterische Orientierung zum Chor.

»Den [Altar] umgeben neben und übereinander gereihte orientalische Teppiche, etwa ein Drittel der Höhe des schlanken Chores einnehmend. Zu diesem bunten Farbenspiel, das von den satten Farbenzusammensetzungen der Teppiche bis zur glitzernden Vergoldung des Altars eine reiche Zahl von Abstufungen zeigt, gesellt sich als letztes das braune Gestühl. [...] nur die Wände des Chores, wo der Altar mit seinem [handschriftlich ergänzt: Farben] Mantel orientalischer Teppiche [sic!] die stärksten Farbenakkorde tönen läßt [...].«

Die bunten Fahnen an den Pfeilern »führt[en] in eine mit farbenprächtigen Teppichen behangene Raumweitung, die den im Goldglanz prangenden Altar beherbergt.«¹²⁸ Dem Bautagebuch ist zu entnehmen, dass die Teppiche 1926 nach Probehängungen nicht mehr, wie von Phleps vorgesehen, im Chor aufgehängt wurden, sondern unterhalb des Gesimses der Emporenbalustraden. Dafür sollten vorhandene Haken versetzt werden, woraus sich auf eine bereits vorher bestehende Befestigung der Teppiche an den Balustraden schließen lässt.¹²⁹ Die genaue Position erklärt eine Notiz an das Presbyterium:

»Die Kirchenteppiche sind unter der Brüstung der Gallerie in der Form anzubringen, daß über einem Bogen etwa 3 Teppiche herab hängen, daß zwischen ihnen die Konsolen z. T. zu sehen sind. Die Teppiche, die im Mittelschiff auf diese Weise keinen Platz finden, werden in den Seitenschiffen wie bisher – auch künftig aufgehängt.«¹³⁰

Ernst Kühlbrandt, der in Kronstadt maßgeblich an dem Konzept einer Präsentation der Teppiche im Kirchenraum mitgearbeitet hat, besichtigte und erfasste die Bistritzer Teppichsammlung erst im August 1930,¹³¹ also nachdem dort die Diskussionen um die Hängung abgeschlossen waren. Die ästhetische und historische Bedeutung der Teppiche ging in dem Streit zwischen Phleps und Holzträger unter; sie kommt am ehesten in einem Artikel des langjährigen Stadtpredigers und späteren Stadtpfarrers Alfred Menning zum Tragen:

»Die schönen wertvollen Kirchenteppiche sind an den Wänden der Seitenschiffe angebracht und kommen dort zu wunderbarer Wirkung, im Verein mit ihren alten Genossinnen, den Zunftfahnen, die wie bisher an den Hauptpfeilern befestigt, in das Mittelschiff hineinragen und von ruhmreicher sächsischer Vergangenheit und Kunst reden.«¹³²

Eine dauerhafte Präsenz der Teppiche im Kirchenraum seit dem späten 19. Jahrhundert ist nur zu vermuten und war dann wohl von Zufällen und Nachlässigkeit im Umgang mit den Objekten geprägt. Erst im frühen 20. Jahrhundert wurde eine bewusst geplante museale Hängung der Teppiche an den Kirchenwänden umgesetzt. Diese Art der Präsentation war durch das in den 1890er Jahren erwachte Interesse der Kunstgeschichte an Orientteppichen sowie durch die großen Ausstellungen in Bistritz 1913, veranstaltet vom Sebastian-Hann-Verein, und in Budapest 1914 überhaupt denkbar geworden.¹³³

126 Brief vom 12.12.1923 an einen nicht namentlich genannten Professor mit der Bitte um Rat zu einem neuen Farbanstrich der Kirche, SJANB, 151, section III., Nr. 204.

127 Holzträger 1927b.

128 SJANB, 151, section III., Nr. 204, veröffentlicht in den *Kirchlichen Blättern*: Phleps 1927. Daraufhin antwortete Holzträger noch im gleichen Jahr mit einer Argumentation gegen die Berücksichtigung der Baustuktur bei der Bemalung, was in denkmalpflegerischer Hinsicht interessant ist: Holzträger 1927a. Ebenfalls erschienen im *Siebenbürgisch-Deutschen Tageblatt*, 2.7.1927, S. 3–4.

129 SJANB, 151, section III., Nr. 204, Bautagebuch, Einträge vom 23.9., 12. und 18.10.1926.

130 SJANB, 151, section III., Nr. 204, Bautagebuch, Eintrag vom 27.10.1926.

131 Dies geht aus einem Eintrag im Protokoll des Bistritzer Presbyteriums hervor. ASI, B III 13, Bd. 20, 18.8.1930, Aktenzeichen 188.

132 Menning 1926, S. 670.

133 Vgl. Hann-Verein 1913a. – Hann-Verein 1913b.

Das Siebenbürgen-Institut besitzt kein Urheberpersönlichkeitsrecht und keinerlei Nutzungsrechte an Abb. 18–21 und übernimmt daher keine Haftung für die Veröffentlichung.

Gebrauchsspuren und Reparaturen

Teppiche als Zeitzeugen und historische Dokumente

Eva Hanke

Die Bistritzer (rum.: Bistrița, ung.: Beszterce) Teppiche sind heute als Originale wichtige Zeitzeugen und historische Dokumente, die neben ihrer kunsthistorischen Bedeutung anhand ihrer Materialität, Technologie und Altersspuren zahlreiche Hinweise auf Herstellung und Gebrauch liefern und somit selbst als wichtige Quellen dienen. Die in Rumänien verbliebenen Teppiche anderer Kirchengemeinden, aber auch solche in Museen wurden mehrmals und selbst in jüngerer Zeit noch einer Nassreinigung unterzogen.¹ Da die Teppiche aus Bistritz seit ihrer Ankunft im Germanischen Nationalmuseum weder nass gereinigt und restauriert oder anderweitig verändert wurden,² sind zahlreiche Gebrauchsspuren und Reparaturen noch relativ gut erhalten und lesbar.

Zustand und Schadensbilder – Hinweise auf Nutzung und Gebrauch

Die Bistritzer Teppiche standen in jahrhundertelanger Verwendung und haben im Laufe der Zeit mehrere Veränderungen erfahren, bevor sie als Leihgaben in die Sammlung des Germanischen Nationalmuseums aufgenommen wurden. Die verschiedenen Nutzungen haben ihre Spuren auf den Teppichen hinterlassen und zu zahlreichen Schäden geführt. Je nach Gebrauch variiert der Zustand von relativ gut erhaltenen bis hin zu stark beschädigten und sogar in Teilstücke zerschnittenen Exemplaren. Sie wurden in den Kirchenalltag miteinbezogen, unter anderem bei Hochzeiten und Begräbnissen, und dienten als Schmuck von Gestühlen.³

Ein Sitzungsprotokoll des Bistritzer Presbyteriums aus dem Jahr 1912 belegt zudem, dass die Teppiche »durch die leihweise Entfernung und sorglose Behandlung schon stark gelitten haben«, woraufhin beschlossen wurde, »die alten Teppiche nicht mehr aus der Kirche hinauszugeben«.⁴

Von der langjährigen Nutzung stammt wohl ein Großteil der Beschädigungen und Verschmutzungen. Dabei handelt es sich nicht nur um oberflächliche Staubauflagen und Schmutzpartikel, sondern auch um tiefer in das Fasergefüge eingedrungene und stark mit den Fasern verklebte Verunreinigungen.⁵ Diese wurden offenbar durch schlammige, matschige Erde verursacht. Zumindest erwecken die Verschmutzungen partienweise den Eindruck, als hätten die Teppiche auf dem Boden gelegen und seien beispielsweise mit nassen, schmutzigen Schuhen betreten worden.

Unter dem Mikroskop sind feine und grobe, teils scharfkantige Partikel zwischen den Fasern zu erkennen, die von Staub, Sand, Lehm oder Erde stammen (Abb. 22–23). Insbesondere kristalline Materialien mit scharfen Kanten verursachen Spannungen und mechanische Beschädigung durch Reibung zwischen den Fäden. Hier besteht erhöhte Gefahr, dass die Fasern bei der Handhabung der Teppiche aufgescheuert und durchgerieben werden. Die auf diese Weise verschmutzten Gewebepartien sind zudem steif und spröde, was letztendlich zur Bildung von Gewebebrüchen und in weiterer Folge zu Rissen und Fehlstellen führen kann.

Zusammen mit Feuchtigkeit bilden all diese Verunreinigungen saure oder basische pH-Werte, welche die Hydrolyse, die Spaltung chemischer

1 Vgl. Ziegler/Grabner 2016, S. 70–79. Eine Nassreinigung ist ein irreversibler Eingriff, der einige Gefahren, insbesondere für stark gealterte Fasern birgt. Vgl. Landi 1985, S. 30. – Tímár-Balázs/Eastop 1998, S. 194–213.

2 Es gab nur kleinere Eingriffe wie Fleckentfernungen und Pestizidbehandlungen.

3 Siehe dazu den Beitrag »*Unsere alten Kirchenteppiche*«, bes. den Abschnitt »Verwendung bei Begräbnissen und Hochzeiten«, in diesem Band.

4 ASI, B III 13, Bd. 18, 11.10.1912, Aktenzeichen 277.

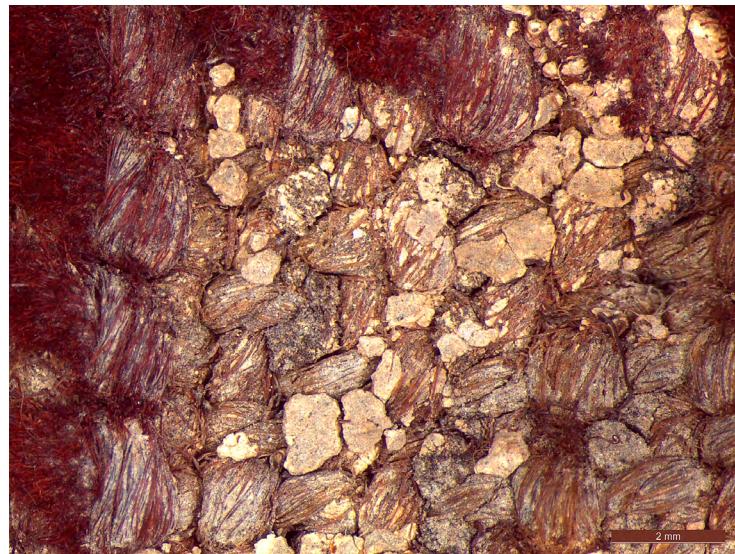
5 Starke Verschmutzungen sind auf den Teppichen Kat. 1–4, 6, 8, 16–17, 20–22 zu sehen.



22

Stark mit den Fasern verklebte, sandige Verschmutzung mit teilweise kristallinen Partikeln im Gewebe des *Vogel-Teppichs* Kat. 21, Mikroskop-Aufnahme

Foto: GNM, Eva Hanke



23

Tief in das Fasergefüge eingedrungene, bröselnde Verschmutzungen auf dem *Lotto-Teppich* Kat. 8, Mikroskop-Aufnahme

Foto: GNM, Eva Hanke

Verbindungen, sowie Oxidations- und Reduktionsreaktionen in den Fasermolekülen fördern. Korrosionsprodukte, beispielsweise von Befestigungen mit eisenhaltigen Nägeln, sowie salz- oder kalkhaltige Verschmutzungen verstärken den Verfall der Fasern zusätzlich. Durch natürliche Alterung bedingte Zersetzungspprodukte der Textilien tragen ebenfalls zur Beschleunigung dieser Prozesse bei, fördern zudem die Säurehydrolyse und erhöhen die Lichtempfindlichkeit. Die am deutlichsten sichtbaren Anzeichen all dieser Abbaureaktionen sind der äußerst brüchige Flor, der beim Bewegen der Teppiche leicht zersplittert, sowie Farbveränderungen und starke Vergilbungen. Letztere sind vor allem am weißen Grund der *Vogel-Teppiche* Kat. 21–23 sehr deutlich zu sehen. Die weißen Knoten sind mittlerweile so stark vergilbt und verschmutzt, dass die Teppiche eher braun erscheinen und die ursprünglich weiße Farbigkeit kaum zu erahnen ist. Auffällig und ungewöhnlich sind auch

die grünlichen oder gelblichen Verfärbungen von blauem Flor auf der Vorderseite weiterer Teppiche.⁶ Die dem Licht abgewandte Rückseite zeigt dagegen Blautöne in unterschiedlichen Intensitäten. Diese Verfärbungen sind durch den Einfluss von Licht und Schmutz, durch Alterungs- und Abbauprozesse zu erklären.⁷

Wachslecken und schwarze Flecken, möglicherweise Tintenflecken, auf manchen Teppichen deuten einerseits auf die Nutzung für bestimmte Zeremonien in der Kirche, andererseits auf eine frühere Nutzung im häuslichen Gebrauch.⁸ Bei weißen Auflagen handelt es sich eventuell um Abrieb von Wänden oder um Kalk- und Wandfarbenspritzer,⁹ möglicherweise aber auch um Rückstände von Pestizidbehandlungen (Abb. 24).¹⁰

Weitere Hinweise zum Gebrauch der Teppiche sind an dem unterschiedlich starken Abrieb des Flors zu erkennen. Insbesondere der schwarze Flor¹¹ ist häufig stark reduziert, die Knoten sind partienweise

6 Ein mehr oder weniger starkes Vergrünen konnte bei Kat. 1, 4, 10–13, 16, 28, 30, 42 und teilweise bei 18–20 festgestellt werden.

7 Ursächlich scheint die Einwirkung von Licht zu sein, da insbesondere der Flor auf der Vorderseite verfärbt erscheint. Allerdings ist eine Farbverschiebung von Blau zu Grün eher ungewöhnlich und wird bislang lediglich für die halbsynthetische Variante Indigokarmen (auch Indigosulfosäure) beschrieben, das allerdings erst 1743 entdeckt und zum Färben genutzt wurde. Vgl. Roth/Kormann/Schweppé 1992, S. 248. – Brüggemann/Böhmer 1980, S. 114–115.

8 Siehe den Beitrag *Anatolische Teppiche als Handelsgüter und Repräsentationsobjekte in Siebenbürgen* in diesem Band.

9 Vgl. dazu Ziegler/Grabner 2016, S. 81.

10 Vgl. Kress 2000, S. 29, 45.

11 Der schwarze Flor ist bei den Teppichen Kat. 1, 7–8, 12, 14–18, 25, 35 und 44 entweder großflächig oder partienweise stark vergangen.



24

Lotto-Teppich Kat. 8 mit weißen Auflagen, großflächig vergangenem schwarzem Flor und Nagellochern entlang der Webkante

Foto: GNM, Eva Hanke



25

Fraßspuren im Flor des *Doppelniischen-Teppichs* Kat. 24

Foto: GNM, Eva Hanke

fast vollständig vergangen. Dies ist größtenteils auf Färbeprozesse und die Verwendung eisenhaltiger Beizmittel zurückzuführen, welche die Wolle angreifen und den Abbau beschleunigen. Teilweise ist der Verlust des Flors auch durch Mottenfraß begründet, was vor allem an unregelmäßig verlaufenden Linien zu erkennen ist, in denen der Flor stark reduziert ist oder die Knoten vollständig fehlen (Abb. 25). Unter dem Mikroskop sind deutliche Fraßspuren zu erkennen. Zudem deuten auf mehreren Teppichen vorgefundene leere Mottenkokons, Gespinste sowie Exkremeante auf einen nicht mehr aktiven Mottenbefall hin. Vereinzelt sind weitere tote Insekten auf den Teppichen zu sehen, die jedoch nicht weiter bestimmt wurden, da es sich um keine spezifischen Textilschädlinge handelt.

Der flächige Abrieb des Flors bei anderen Farben ist dagegen meist durch eine mechanische Beanspruchung entstanden. Insbesondere Streifen von etwa einem halben Meter Breite mit starker Abnutzung stammen höchstwahrscheinlich von einer Nutzung der Teppiche als Sitzauflagen oder Rückenlehnen für Kirchenbänke.¹² Ferner zeichnen sich in mehreren Teppichen scharf abgegrenzte, schmale Streifen oder Linien mit stark abgeriebenem Flor sowie geschwächten Bereichen und Fehlstellen ab.¹³ Ursache dafür könnte sein, dass der jeweilige Teppich entlang dieser Linie über eine Kante hing, beispielsweise der Lehne oder Front eines Kirchengestühls. Eine Aufnahme des Chorgestühls der evangelischen Kirche in Bistritz (Abb. 18) zeigt den *Stern-Uschak* Kat. 18 über dem Betpult hängend. In der rechten Hälfte des Teppichs, genau in dem Bereich, in dem dieser über die Kante hängt, ist eine farblich hellere Linie zu erkennen. Zudem ist die Seite, die oben aufliegt, stärker verschmutzt. Im Vergleich zum restlichen Teppich ist hier jedoch keine stärkere Beschädigung oder Abnutzung zu erkennen. Im Gegenteil, die linke Seite, die auf dem Foto vorne knapp über dem Boden hing, ist entlang der Kante und im Bereich der Hauptbordüre wesentlich stärker beschädigt. Die stärkere Verschmutzung an der rechten Seite ist durch die horizontale Lage zu erklären, die generell schneller verstaubt als eine vertikale Fläche. Die eher geringe Beschädigung spricht dafür, dass keine übermäßig starke Beanspruchung, etwa durch das Abstützen der Hände oder Auflegen der Arme, an der horizontalen Fläche erfolgte. Die stärker beschädigte linke Seitenkante lässt sich eventuell dadurch erklären, dass sich im Sockelbereich des Chorgestühls eine Stufe befindet, an der es zu verstärktem Abrieb kam. Weitere Erklärungen sind möglicherweise in einer vorhergehenden, anderen Nutzung des Teppichs zu suchen. Eventuell wurde der Teppich auch gedreht und hing längere Zeit umgekehrt über dem Betpult.

Die Aufnahme des Chorgestühls lässt darauf schließen, dass weitere Teppiche entlang solcher Linien oder Streifen mit Beschädigungen und Abnutzungen über Chor- oder Zunftgestühlen, Brüstungen und dergleichen hingen. Möglicherweise deuten diese Abrieblinien auch auf eine Nutzung der Teppiche zur Dekoration von Pfeilern.¹⁴ Zudem zeichnen sich auf manchen Teppichen breitere Streifen mit Farbveränderungen ab.¹⁵ Hellere Streifen oder Bereiche, die weniger verschmutzt sind und gut erhaltenen Flor sowie unveränderte Farbigkeit aufweisen, waren offenbar abgedeckt und so vor Licht und Schmutz geschützt. Möglicherweise lagen die Teppiche auf Stufen oder am Boden und in den besser erhaltenen Bereichen standen Objekte. Angrenzende dunklere und stärker abgenutzte Bereiche lagen offen und wurden beispielsweise durch Betreten stärker beansprucht (Abb. 26).

Entlang der Webkanten oder parallel dazu im Bereich der Hauptbordüren sind häufig kleine Löcher in mehr oder weniger regelmäßigen Abständen zu erkennen. Diese Löcher sind zum Teil ausgerissen und deuten darauf hin, dass der Teppich hier befestigt wurde. Vereinzelt stecken noch verrostete Nägel im Gewebe oder die Lochränder weisen Rostspuren auf (Abb. 27). Zudem

12 Der Flor ist bei den Teppichen Kat. 15 an der Unterkante, bei Kat. 26 an der rechten Hauptbordüre und bei Kat. 23 und 44 vor allem in der rechten Hälfte stark abgerieben.

13 Vertikale Linien oder Streifen sind bei den Teppichen Kat. 3-7, 9, 14, 16, 19, 20-24, 27, 34, 40-41, 45, 48, 51-52 und 54 zu sehen. Horizontale Linien oder Streifen sind bei den Teppichen Kat. 30 und 37 zu sehen.

14 Im Inventar von 1742 werden erstmals Standorte genannt, unter anderem die Kanzel und der Pfeiler davor, welche mit Teppichen geschmückt wurden. Siehe den Beitrag »Unsere alten Kirchenteppiche« in diesem Band.

15 Hellere oder dunklere Linien und Streifen finden sich auf den Teppichen Kat. 1-2, 6, 8, 10, 11, 13-14, 16, 22, 28, 29, 38, 48 und 54.



26

Hellere und dunklere Streifen im *Lotto-Teppich* Kat. 6 mit unterschiedlich starker Abnutzung und Verschmutzung

Foto: GNM, Eva Hanke

27

Verrostete Nägel entlang der linken Kante im *Holbein-Teppich* Kat. 1

Foto: GNM, Eva Hanke



ist der Flor rund um die Nagellöcher abgerieben oder flachgedrückt. Teilweise sind auch im Bereich der Kelims Spuren einer Nagelung zu sehen. Entlang dieser Linien waren die Teppiche vermutlich an Sitzbänken festgenagelt oder an Holzleisten angebracht, um sie an den Innenwänden der Kirche aufzuhängen. Ein Rundschreiben¹⁶ des Generalkonsistoriums der Evangelischen Kirche A. B. Siebenbürgens an alle Pfarreien aus dem Jahr 1923 belegt, dass die Teppiche an Sitzbänke oder Wände genagelt wurden.¹⁷ In dem Schreiben wurden Maßnahmen wie ein Festnageln an Wänden oder am Gestühl explizit untersagt. Die Teppiche wurden jedoch nicht nur als Sitzauflagen an die Bänke genagelt, sondern auch zerschnitten. Mehrere Teppiche wurden dafür in der Mitte entweder vertikal¹⁸ oder horizontal¹⁹ auseinandergergeschnitten. Die vertikal in Streifen zerteilten Teppiche wurden wohl als Bankauflagen genutzt. Die horizontal zerschnittenen oder halbierten Teppichstücke wurden wahrscheinlich zum Auskleiden der Sitzfläche oder als Rückenlehne von Chorgestühlen genutzt.

Häufig zeigen die Teppiche eine vertikale Falte in der Mitte sowie drei horizontale Falten in unterschiedlich starker Ausprägung, welche auf die Lagerung in den Transportkisten²⁰ zurückzuführen sind. Entlang dieser Falten sind zudem meist dunklere Streifen oder Bereiche zu sehen. Diese Falten sind bereits auf den Fotos aus den 1952 eingerichteten *Heimatgedenkstätten* zu erkennen (Abb. 48–50). Insbesondere im Bereich der Umbüge kam es zu einer stärkeren Anschmutzung und Abdunkelung als in den Flächen, die durch das Falten abgedeckt und geschützt waren. Darüber hinaus hat diese Art der Lagerung zu deutlichen Deformationen und irreversiblen Falten geführt. An diesen Stellen wurde das Gewebe geschwächt und in weiterer Folge haben sich stellenweise bereits Gewebebrüche und Risse gebildet. Am stärksten betroffen von diesen Beschädigungen ist jeweils die Teppichmitte, in der sich die vertikale und die mittlere horizontale Falte gekreuzt haben. Einige Teppiche weisen hier ebenfalls Fehlstellen und Löcher auf.

Im Zuge der Planung eines nicht realisierten Forschungs- und Restaurierungsprojekts wurden die Teppiche 1995 aus den Transportkisten entnommen und in einem damals ungenutzten Ausstellungsraum provisorisch flach ausgebreitet gelagert. Gleichzeitig wurde der Bestand der Teppichsammlung durch die Textilrestauratorinnen Anneliese Streiter

und Erika Weiland erstmals grundlegend erfasst. Im Anschluss wurden alle Teppiche fachgerecht auf Rollen auf eigens dafür gefertigten Teppichständern deponiert. Im gerollten Zustand wird die Bildung von Falten und Umbügen verhindert. Zudem werden die Teppiche von ihrem Eigengewicht entlastet, da die Rollen mit Metallstangen versehen sind und hängend gelagert werden können.

Markierungen, Aufschriften und Graffiti

An fast allen Teppichen der Sammlung wurde ein Gewebestück mit dem Stempel »E. Kühlbrandt« sowie einer Nummer durch eine Leinen- schnur befestigt und mit einer Bleiplombe versiegelt (Abb. 28). Diese Kennzeichnung wurde offenbar bei der Erfassung der Teppiche durch Ernst Kühlbrandt (1857–1933) ab August 1930 angebracht und ist auf den Fotografien von 1932 eindeutig zu erkennen. Es handelt sich dabei um fortlaufende Nummern in Kühlbrandts Inventar siebenbürgischer Teppiche, die in seinem Notizbuch mit kurzen Beschreibungen der jeweiligen Teppiche zu finden sind.²¹ Die Nummerierungen der Bistritzer Teppiche beginnen mit Nummer 181 und gehen bis Nummer 237. Demnach wurden 57 Teppiche von Kühlbrandt inventarisiert, die zu jener Zeit in Bistritzer Besitz waren. Bei den Teppichen Kat. 29 und 37 ist ein anderes, feineres Gewebe mit groben Vorstichen angenäht, Nummer und Name sind handschriftlich angegeben (Abb. 29). Der verwendete Stift ist nicht wasserfest, weshalb die Buchstaben und Ziffern zum Teil zerflossen und schwer zu lesen sind. Warum sich die Markierung und das Gewebestück hier von den restlichen Teppichen unterscheiden, ist nicht nachvollziehbar. Eventuell wurde diese später ergänzt, da sich die ursprüngliche Markierung gelöst hatte. Bei einigen Teppichen fehlt die Markierung vollständig.²² Es sind dort keine Spuren oder Nähfadenreste vorhanden, sodass unklar ist, ob jemals ein solches Gewebestück angebracht war. In Kühlbrandts Notizbuch sind die Teppiche zwar erfasst, eine eindeutige Zuordnung der Nummern zu den Teppichen ist allerdings nicht in allen Fällen möglich, da beispielsweise nur kurze Bezeichnungen wie »Rankenmuster« für mehrere *Lotto-Teppiche* angeführt wurden.

¹⁶ Das Rundschreiben ist publiziert in: Kirchliche Blätter 15, 1923, S. 479–480.

¹⁷ Auch Kühlbrandt berichtet davon, dass Teppiche an Bänke genagelt wurden. Kühlbrandt 1898b, S. 101. Siehe dazu den Beitrag *Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol* in diesem Band.

¹⁸ Der Teppich Kat. 2 wurde oben abgeschnitten und unten vertikal in zwei Streifen zerschnitten. Teppich Kat. 16 wurde vertikal halbiert und Kat. 28 ist nur noch als vertikaler Streifen vorhanden. Bei Teppich Kat. 52 ist ein vertikaler Schnitt in der rechten Hälfte zu sehen, bei Kat. 48 ein Schnitt/Riss durch die linke Hauptbordüre. Die Teppiche Kat. 9 und 20 zeigen jeweils einen vertikalen Riss (nicht über die gesamte Länge).

¹⁹ Die Teppiche Kat. 6, 12, 13 und 32 wurden horizontal halbiert und Kat. 15 oben abgeschnitten. Bei Teppich Kat. 1 und 3 ist jeweils ein horizontaler Riss zu sehen.

²⁰ Zu den Transportkisten siehe den Beitrag *Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol* in diesem Band.

²¹ AEK IV.F.289b.

²² Die Markierung fehlt bei den Teppichen Kat. 2 (drei Fragmente), 3 (stark beschädigt), 5, 9 (stark beschädigt), 12 (zwei Fragmente), 13 (zwei Fragmente) und 15 (oberer Teil fehlt).



28
Gewebechild mit »Kühlbrandstempel«,
fortlaufender Nummer, Bleistiftnummern
und Bleisiegel in der linken unteren Ecke
von Kat. 21

Foto: GNM, Eva Hanke



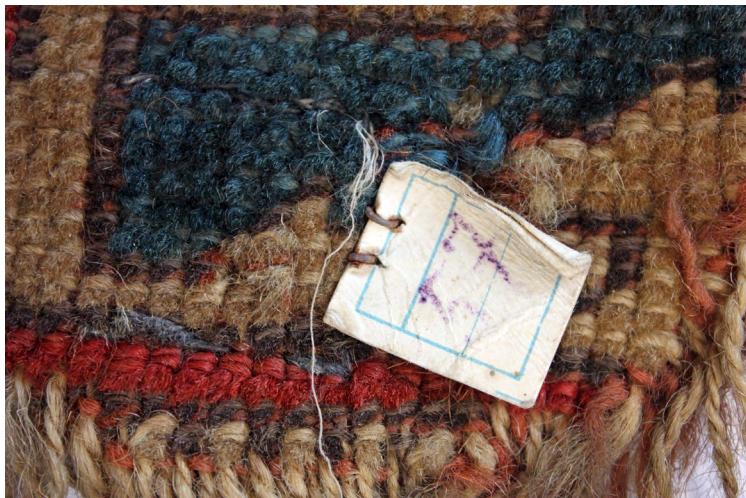
29
Gewebe mit handschriftlich angegebenen
Markierungen und Bleisiegel auf *Säulen-*
Teppich Kat. 37

Foto: GNM, Eva Hanke

Zudem wurde auf jedem Teppich ein Gewebeschild mit einer aufgestickten Nummer auf der Rückseite angenäht (Abb. 29). Diese Nummerierung beginnt mit Nummer 2 und geht bis Nummer 65; die Nummern 1, 46 und 54 fehlen. Bei Nummer 1 handelt es sich um ein Flachgewebe mit stilisierten floralen Mustern, möglicherweise ein Altartuch (GNM, Inv.Nr. Gew5256). Da es sich um eine fortlaufende Nummerierung handelt, ist anzunehmen, dass die beiden anderen Teppiche oder Teppich-

fragmente verloren gegangen sind. Bei Teppichen, die zerschnitten wurden, erhielt jedes Fragment eine eigene Nummer, sodass manche Teppiche letztendlich zwei oder drei Nummern aufweisen.²³ Nach Abzug der fehlenden sowie der doppelten und dreifachen Nummern bei fragmentierten Teppichen verbleiben noch 55 Nummern, was der Anzahl der aktuell im GNM aufbewahrten Teppiche entspricht.

23 Der Teppich Kat. 2 besteht aus drei Fragmenten, die mit den Nummern 13, 57 und 60 versehen wurden. Die Teppiche Kat. 6 (Nummern 26, 29), 12 (Nummern 40, 42), 13 (Nummern 32, 63), 16 (Nummern 45, 50) und 32 (Nummern 37, 38) bestehen aus zwei Fragmenten, mit jeweils einer eigenen Nummer.



30

Mit Metallklammer am *Lotto-Teppich* Kat. 2 befestigtes Kartonschild

Foto: GNM, Eva Hanke

Die Kennzeichnung mit den aufgestickten Nummern folgt offenbar einer vorhergehenden Nummerierung. Auf dem Teppich Kat. 2 mit der Nummer 57 wurde ein kleines Kartonschildchen mit einer Metallklammer befestigt, auf dem ebenfalls »57« steht (Abb. 30). Die Schrift ist verblasst und die Klammer verrostet. Auf einem weiteren Teppich (Kat. 14) befindet sich ebenfalls eine solche verrostete Klammer, allerdings ist das zugehörige Schild verloren gegangen. Auf den Fotos von 1932 sind noch weitere solche Schilder zu erkennen, die mittlerweile nicht mehr vorhanden sind. Da diese Kennzeichnung offenbar nicht sehr beständig war, hat man sich wohl dazu entschlossen, die Gewebeschilder mit den gestickten Nummern anzubringen.

An einem Großteil der Teppiche ist rückseitig zudem ein Kartonschild, versehen mit roten Wachssiegeln, mithilfe eines roten Papierfadens befestigt (Abb. 31).²⁴ Bei manchen Teppichen ist nur noch der Papierfaden vorhanden, das Schild wurde offenbar abgerissen oder abgeschnitten. Teilweise sind die Kartonschilder beschädigt und zerrissen, bei anderen



31

Mit geschmolzenem Siegelwachs auf der Vorderseite des *Lotto-Teppichs* Kat. 9 festgeklebtes Kartonschild

Foto: GNM, Eva Hanke

24 Zu den Kartonschildern und Siegeln siehe den Beitrag *Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol* in diesem Band.

Teppichen fehlen diese gänzlich. Vielfach ist das Siegelwachs in unterschiedlich großen Flecken über die Teppiche verteilt oder klebt auch vorderseitig an Flor und Fransen. Zum Teil kleben auch die Kartonschilder mit dem geschmolzenen und wieder erstarren Siegelwachs mitten auf dem Teppich und stören das Erscheinungsbild. Bei dem *Doppelniischen-Teppich* Kat. 31 sind die beiden Siegel glücklicherweise noch erhalten und konnten identifiziert werden. Es handelt sich dabei um Kennzeichnungen, die 1922 in Budapest, kurz vor der Rückkehr aus der Sicherheitsverwahrung, angebracht wurden.²⁵ Somit müssten diese auf den Fotos von 1932 bereits zu sehen sein. Leider gibt es aus dieser Zeit keine Rückseitenfotos der Teppiche, sodass viele Reparaturen sowie Markierungen, die bei der Fotoaufnahme unter den jeweiligen Teppich geschoben wurden, nicht sichtbar sind. Bei genauerer Betrachtung der Fotos fällt jedoch auf, dass es deutliche Unterschiede im Vergleich zum aktuellen Zustand gibt. Beispielsweise klebt heute das Kartonschild mit Siegel bei dem *Lotto-Teppich* Kat. 9 in der linken oberen Ecke auf der Vorderseite des Teppichs fest. Dieses müsste auf dem Foto von 1932 zu sehen sein, da es bereits 1922 angebracht wurde. Offenbar war das Schild mit Siegel damals aber noch intakt und klebte nicht an der Vorderseite fest, sodass es für das Foto unter den Teppich geschoben werden konnte. Der *Lotto-Teppich* Kat. 2 besteht aus drei Fragmenten. Hier zeigt das Foto von 1932, dass an den beiden Fragmenten der unteren Teppichhälfte jeweils ein Kartonschild mit Siegel befestigt ist. Im aktuellen Zustand sind nur noch Reste des roten Papierfadens vorhanden.

Auf dem *Säulen-Teppich* Kat. 37 mit blauem Grund ist ein großer Siegelwachsleck in der linken unteren Ecke zu sehen. Auf dem Foto von 1932 sowie auf dem Foto in Schmutzlers Bildband²⁶ ist dieser noch nicht vorhanden, was bedeutet, dass der Wachsleck erst danach entstanden ist.

Allem Anschein nach ist das Siegelwachs bei dem Transport während der Flucht ab 1944 größtenteils geschmolzen. Vermutlich standen die Transportkisten zeitweise in der prallen Sonne und waren extremer Hitze ausgesetzt, was zum Schmelzen des Wachses und zur Unlesbarkeit der Siegel führte.²⁷ Dies würde auch erklären, warum die Siegelwachslecken vielfach an gegenüberliegenden Ecken anzutreffen sind. Das geschmolzene Wachs ist durch den gefalteten Zustand der Teppiche während

des Transportes an diesen Stellen aufgezogen und durch Abkühlung wieder fest geworden. Dabei ist das Wachs offenbar auch auf Teppiche gelangt, die während des Ersten Weltkriegs nicht in Budapest waren. Im Jahr 1916 wurden die Teppiche zur Sicherheitsverwahrung nach Budapest gebracht und verblieben dort bis 1922.²⁸ Bei den untersuchten Teppichen Kat. 7, 16, 35 und 37 gibt es keinerlei Hinweise darauf, dass ein Kartonschild angebracht wurde. Es sind lediglich über den Teppich verteilt Siegelwachslecken zu sehen, was dafür spricht, dass diese von anderen Teppichen übertragen wurden. Beim *Lotto-Teppich* Kat. 12 klebt ein Schild mittig auf dem Teppich, beim *Nischen-Teppich* Kat. 52 kleben gleich zwei Kartonschilder in einer Ecke an den Kettfadenenden. Auch hier ist davon auszugehen, dass die Kartonschilder ursprünglich an anderen Teppichen befestigt waren. Durch das geschmolzene und dann wieder fest gewordene Siegelwachs sind sie jedoch auf den Teppichen Kat. 12 und 52 haften geblieben und von den ursprünglichen Teppichen abgerissen.

Auf der historischen Fotografie von Kat. 32 ist in der linken oberen Ecke ein Kartonschild zu sehen, das mittlerweile nicht mehr am Teppich befestigt ist. Nicht zu erkennen ist, ob es sich um das Kartonschild mit den Siegeln handelt oder um ein anderes Schild. Da es größer wirkt, ist wahrscheinlich Letzteres der Fall. Wie bei Kat. 43 könnten hier Überreste einer Markierung der Firma Scherg vorliegen.²⁹ Für die Kronstädter (rum.: Brasov, ung.: Brassó) Kirchenteppiche ist bekannt, dass im Zeitraum zwischen 1897 und 1927

»unter Anleitung und Aufsicht von Ernst Kühlbrandt Teppiche in der Textilfabrik der Familie Scherg in Kronstadt gewaschen und von Frauen der Kronstädter Kirchengemeinde gestopft, geflickt und genäht wurden«.³⁰

Zumindest der *Säulen-Teppich* Kat. 43 war offensichtlich zur Bearbeitung in dieser Textilfabrik. Das entsprechende Schild ist gemeinsam mit der »Kühlbrandt«-Markierung durch das Bleisiegel verplombt, was vermuten lässt, dass er an dieser Maßnahme beteiligt war.

Im Jahr 1930 stellte Emil Schmutzler (1889–1952) eine Anfrage an das Evangelische Presbyterium A. B. in Bistritz mit dem Ziel, eine Auswahl an Bistritzer Teppichen auszuleihen, um diese für seinen Bildband³¹ zu fotografieren und anschließend in Kronstadt auszustellen. Zunächst war die Rede von zehn, zeitweise auch von elf Teppichen, dem Übernahmeprotokoll

25 Siehe den Beitrag *Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol* in diesem Band.

26 Schmutzler 1933, Tafel 21.

27 Das Lüften an einem warmen, sonnigen Tag konnte das Schmelzen des Wachses offenbar nicht verhindern. Vgl. dazu den Beitrag *Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol* in diesem Band.

28 Siehe den Beitrag *Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol* in diesem Band.

29 Kartonschild mit Aufdruck »Kronstädter Tuch- und Modewarenfabrik Wilhelm Scherg & CIE AG Kronstadt Brasov, gegründet 1823«, das gemeinsam mit der Kühlbrandt-Markierung mit dem Bleisiegel verplombt wurde.

30 Vgl. Ziegler/Grabner 2016, S. 71.

31 Schmutzler 1933.



32

Römische Zahl »VII« auf der
Rückseite von Kat. 2

Foto: GNM, Eva Hanke

ist jedoch zu entnehmen, dass Schmutzler letztendlich acht Teppiche³² entliehen konnte. Aus dem Schriftverkehr geht weiter hervor, dass die Teppiche »in seiner Fabrik fachgemäß gereinigt werden sollen, sodass sie in einem viel schöneren Zustande zurückgehen, als sie jetzt sind«³³ und »dass die Teppiche durch die Veröffentlichung in dem herauszugebenden Werke, in der ganzen Welt bekannt und dadurch an Wert bedeutend gewinnen werden«.³⁴ Unter den Teppichen, die Schmutzler entliehen hat, war auch der Teppich Kat. 43, auf dem das Schild der Firma Scherg angebracht ist. Es ist folglich anzunehmen, dass die acht von Schmutzler publizierten Teppiche in der Textilfabrik Scherg in Kronstadt gereinigt wurden. Dies würde auch erklären, warum diese Teppiche verhältnismäßig wenig verschmutzt sind.

Neben den bereits genannten Schildern und Markierungen weisen die Teppiche auch verschiedene Aufschriften auf. Beispielsweise wurden einige Teppiche auf der Rückseite mit »Bistritzer Kirchenteppich« oder »ev. Kirche« sowie einer fortlaufenden Nummerierung³⁵ beschriftet (Abb. 7).

Die Beschriftung befindet sich meist auf der Rückseite des Kelims. Zum Teil wurde die schwarze Farbe so stark aufgetragen, dass sich die Buchstaben auf der Vorderseite durchgedrückt haben. Möglicherweise wurden die Teppiche vor der Auslagerung während des Ersten Weltkriegs auf diese Weise als Eigentum der Bistritzer Kirche gekennzeichnet. Bei den Teppichen, die lediglich mit »ev. Kirche« beschriftet wurden, wäre aber keine eindeutige Zuordnung zur Bistritzer Gemeinde möglich. Eventuell dienten die Beschriftungen dazu, die Teppiche der Kirche von den Teppichen der Zünfte zu unterscheiden;³⁶ wahrscheinlich hatten sie aber eine gänzlich andere Funktion. Bei Teppich Kat. 38 wurden die auf allen Teppichen zu findenden blauen Baumwollbänder³⁷ über diese Beschriftung genäht, was dafür spricht, dass die schwarze Beschriftung bereits relativ früh erfolgte.

Bei zwei Teppichen, dem *Lotto-Tepich* Kat. 2 und dem *Vogel-Tepich* Kat. 23, wurden zudem mit blauer Farbe die römischen Zahlen »VII« bzw. »II« auf die Rückseite geschrieben (Abb. 32). Eine erste Vermutung,

32 Es handelt sich um die Teppiche Kat. 18, 29, 36, 37 und 40–43.

33 SJANB, Best. Nr. 151, IV., Nr. 279 (unpaginiert), Brief des Landeskirchenkurators vom 10.10.1930.

34 SJANB, Best. Nr. 151, IV., Nr. 279 (unpaginiert), Brief Emil Schmutzlers vom 14.10.1930.

35 Bei Kat. 25 »№ 1«, bei Kat. 37 »№ 3«, Kat. 39 »№ 4«, Kat. 47 »№ 5«, Kat. 36 »№ 7«, Kat. 55 »№ 8«, Kat. 50 »№ 9«.

36 Siehe den Beitrag »*Unsere alten Kirchenteppiche*« in diesem Band.

37 Sämtliche Bistritzer Teppiche wurden entlang einer Kante mit blauen Baumwollbändern versehen, die wohl zur Montage genutzt wurden. Siehe dazu weiter unten in diesem Beitrag.

dass es sich um eine Nummerierung der Teppiche entsprechend dem Inventar von 1742 handeln könnte, hat sich nicht bestätigt. Dort wird unter »II« ein Teppich beschrieben, der »in der Mitten rot« ist, was definitiv nicht auf den weißgrundigen *Vogel-Teppich* zutrifft. Selbiges gilt für den rotgrundigen *Lotto-Teppich*, der nicht zur Beschreibung von »VII« passt, welche einen Teppich »in der Mitten weiß und mit weißem Grund« nennt. Möglicherweise handelt es sich um eine Nummerierung, die mit einem der anderen Inventare übereinstimmt. Da diese Inventare jedoch keine Hinweise oder Beschreibungen zu den Teppichen enthalten,³⁸ ist eine Zuordnung nicht möglich.



33
blaue Baumwollbänder am Kelim entlang der
Oberkante von Kat. 24
Foto: GNM, Eva Hanke

Reparaturen und Montagen

Bei den Untersuchungen hat sich gezeigt, dass die Teppiche zum Teil wenig sorgsam behandelt, teilweise sogar zerschnitten wurden. Spätere Reparaturen ermöglichen jedoch eine weitere Nutzung und verdeutlichen eine geänderte Sichtweise bezüglich des Wertes der Sammlung. Dabei wurden beispielsweise Fehlstellen unterlegt sowie Risse und Löcher geflickt, um weitere Beschädigungen zu vermeiden.

Für die Präsentation im Kirchenraum, aber wahrscheinlich auch für die Nutzung als Sitzauflagen und dergleichen wurden verschiedene Montagebänder und Verstärkungen angebracht. So sind auf allen Teppichen entlang einer Kante blaue Baumwollbänder in Köperbindung mit einem blauschwarzen Leinenzwirn angenäht (Abb. 33). Die Bänder wurden offenbar dazu genutzt, die Teppiche für eine hängende Präsentation an einer Holzleiste, Stange oder Ähnlichem festzubinden (Abb. 20–21). Bei dem *Bellini-Teppich* Kat. 17 und dem Fragment Nummer 63 des *Lotto-Teppichs* Kat. 13 sind schwarze Baumwollbänder anstelle der blauen angenäht. Möglicherweise waren die ursprünglichen Bänder ausgerissen und wurden daher durch andere ersetzt. Dabei stand offenbar nicht mehr dasselbe blaue Köperband zur Verfügung, weshalb ein ähnliches Band genutzt wurde. Am *Doppelniischen-Teppich* Kat. 25 haben sich drei von vier Bändern gelöst. Zwei davon wurden behelfsmäßig an den Fransen festgeknotet, eines fehlt vollständig. Die vorherige Lage der Bänder ist durch Nähfadenreste noch zu erkennen. Beim *Lotto-Teppich* Kat. 2 wurden Baumwollbänder an jedem Fragment in unterschiedlichen Richtungen angebracht, also vor dem Zusammenfügen der Teile.

Bei manchen Teppichen³⁹ wurde zur Verstärkung der Ränder zusätzlich eine weiße Kordel parallel zur Kante mit den blauen Baumwollbändern angenäht. Da die Kordeln teilweise auf die Baumwollbänder genäht wurden und zudem ein anderer Nähfaden Verwendung fand, ist zu vermuten, dass die Kordeln später angebracht wurden (Abb. 34).

Beim *Doppelniischen-Teppich* Kat. 31 wurde die linke Seitenkante anstelle einer weißen Kordel mit einem Lederstreifen eingefasst und verstärkt. Das Leder ist an der Vorderseite mit geprägten Linien- und Wellenmustern dekoriert. Mittig auf der Rückseite sowie in beiden Ecken sind jeweils noch Reste von Lederriemen zu sehen. Diese wurden offenbar zum Befestigen

38 Siehe den Beitrag »*Unsere alten Kirchenteppiche*« in diesem Band.

39 Bei den Teppichen Kat. 19, 35–38, 45–46 und 48.



34

Weiße Kordel an der linken Seitenkante des *Stern-Uschaks* Kat. 19

Foto: GNM, Eva Hanke



35

Rest eines Lederriemens an der rechten Seitenkante des *Vogel-Teppichs* Kat. 23

Foto: GNM, Eva Hanke

oder Aufhängen des Teppichs genutzt. Zudem sind angeklebte Papierreste mit der Aufschrift der »Csismenmacher Bruderschaft« zu sehen. Schriftliche Belege zeugen davon, dass die Zunft der Tschismenmacher ihre Teppiche am Chorgestühl anbrachte oder anbringen ließ.⁴⁰

Reste von angenähten Lederrriemen sind auch an weiteren Teppichen, meist entlang einer Seitenkante, zu sehen (Abb. 35). Wie bei dem *Doppelniischen-Teppich* Kat. 31 wurden diese höchstwahrscheinlich zur Befestigung an Sitzbänken oder Chorgestühlen, möglicherweise auch an Wänden, Pfeilern oder an der Empore genutzt. Bei einzelnen Teppichen sind Lederrstreifen oder -stücke auch im Bereich von Fehlstellen und Rissen angenäht. Damit wurden beschädigte Bereiche unterlegt, um Löcher zu schließen und das geschwächte Gewebe zu sichern. Das Leder ist meist verhärtet, beschädigt und vielfach nur noch fragmentarisch erhalten. Stellenweise werden nur noch kleinste Bruchstücke

unter dem Nähfaden festgehalten. Zum Teil wurde das Gewebe entlang der Nähte perforiert und dermaßen geschwächt, dass die Lederrriemen abgerissen und nur noch Fehlstellen in Form der früheren Riemen zurückgeblieben sind. Aufgrund der starken Beschädigungen und Verluste der Lederrriemen ist anzunehmen, dass diese bereits wesentlich früher als die blauen Baumwollbänder angebracht wurden. Letztere dienten dann anstelle der Lederrriemen zur Befestigung, beispielsweise um die Teppiche an den Wänden zu präsentieren.

Auf den Fotos von 1931/1932⁴¹ sind die blauen Baumwollbänder sowie fast alle Reparaturmaßnahmen, wie sie aktuell anzutreffen sind, bereits ersichtlich. Auch auf der Fotografie des Kircheninnenraums (Abb. 20), die vermutlich 1924 oder 1925 entstand, sind Bänder zu sehen, mit denen die an den Wänden des Chorraums hängenden Teppiche befestigt wurden. Es handelt sich dabei vermutlich um die blauen, heute noch

40 Siehe den Beitrag »Unsere alten Kirchenteppiche« in diesem Band.

41 Siehe den Beitrag *Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol* in diesem Band.

erhaltenen Baumwollbänder. Die Anbringung der Bänder entlang jeweils einer Seitenkante und eine damit verbundene horizontale Präsentation von Teppichen mit unendlichem Rapport entsprechen der Konzeption Kühlbrandts für die Schwarze Kirche in Kronstadt aus dem Jahr 1910.⁴² Da zumindest ein Teil der Bistritzer Teppiche für die Ausstellung 1913 im städtischen Komitatshaus und 1914 in Budapest »ausstellungsfähig« gemacht wurden,⁴³ liegt die Vermutung nahe, dass die blauen Baumwollbänder während dieser Maßnahmen angebracht wurden. Unklar bleibt dabei, warum sie bei allen Teppichen und nicht nur bei den 24 für die Ausstellung im Komitatshaus vorgesehenen zu finden sind. Möglicherweise wurde in dieser Zeit damit begonnen, große Teile der Teppichsammlung dauerhaft im Kirchenraum zu präsentieren.

Bereits 1912 erkannte die Bistritzer Kirchengemeinde den Wert der Teppiche und legte erste Maßnahmen zu deren Pflege und Erhalt fest.

36

Mit blau-schwarzem Leinenfaden vernähte Fehlstelle in Kat. 2

Foto: GNM, Eva Hanke



Dabei wurde entschieden, die Objekte künftig nicht mehr zu verleihen, um weitere Beschädigungen zu vermeiden. Zudem ließ die Pfarrgemeinde die Teppiche, vermutlich im Hinblick auf die geplante Ausstellung, begutachten und gegen Diebstahl versichern.⁴⁴ Diese zunehmende Wertschätzung und die Ausstellungsvorbereitungen könnten Anlass für die Bearbeitung der gesamten Teppichsammlung gewesen sein. Ein Großteil der Reparaturen wäre demnach in den Zeitraum der Vorbereitungsarbeiten 1913–1914 zu datieren, da derselbe blau-schwarze Leinenfaden⁴⁵ wie zum Anbringen der Baumwollbänder verwendet wurde. Mit diesem Nähfaden wurden auch die Fragmente zerschnittener Teppiche zusammenge näht, größere Risse mit Vorstichen oder Überfangstichen vernäht (Abb. 36) sowie kleinere Fehlstellen und Löcher gestopft (Abb. 37). Die Reparaturen sind eher grob und wenig professionell in ihrer Ausführung. Teilweise wurden die Fragmente überlappend miteinander vernäht und



37

Stopfstelle mit blau-schwarzem Leinenfaden in Kat. 21

Foto: GNM, Eva Hanke

42 Siehe den Beitrag »*Unsere alten Kirchenteppiche*« in diesem Band.

43 Siehe den Beitrag *Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol* in diesem Band.

44 Siehe den Beitrag *Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol* in diesem Band.

45 Teilweise wirkt der Faden mehr schwarz, teilweise mehr blau. Ob es sich um zwei verschiedene Fäden oder immer um denselben handelt, lässt sich nicht eindeutig feststellen. Höchstwahrscheinlich handelt es sich um ein und denselben Leinenfaden. Die blassere, bläulichere Farbe geht meist mit einer stärkeren Abnutzung des Fadens einher. Im Vergleich dazu ist der Faden mit eher schwarz wirkender Farbigkeit häufig in deutlich besserem Zustand. Möglicherweise sind die unterschiedlichen Farbtöne durch Abnutzung und Abrieb oder eventuell durch eine Nassreinigung einzelner Teppiche zu erklären.

38

Unterlegungen an Kat. 21

Foto: GNM, Eva Hanke



die Muster zum Teil leicht versetzt angeordnet. An einigen Teppichen ist noch ein weiterer Nähfaden vorhanden, ein rotbrauner Leinenfaden, mit dem ebenfalls Fehlstellen und Risse vernäht wurden. Ob die damit durchgeführten Reparaturen in dieselbe Zeit zu datieren sind oder in eine eigene Phase, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Möglicherweise wurden die Reparaturen von mehreren Personen im gleichen Zeitraum ausgeführt und dabei unterschiedliche Nähfäden verwendet.

Größere Fehlstellen und Löcher wurden mit verschiedenen, gemusterten Geweben und Dekorstoffen,⁴⁶ meist aus Wolle, zum Teil auch aus Baumwolle, unterlegt und mit dem blau-schwarzen Leinenfaden vernäht. Teilweise wurden Fehlstellen der Bistritzer Teppiche auch mit

Stücken des *Doppelniischen-Teppichs* Kat. 28 unterlegt (Abb. 38).⁴⁷ Das Zerschneiden widerspricht der zunehmenden Erkenntnis des Werts der Teppiche zu Beginn des 20. Jahrhunderts und könnte ein Indiz dafür sein, dass das Unterlegen mit Teppichstücken früher zu datieren ist als 1913–1914. Dagegen spricht jedoch, dass zum Annähen wiederum der blau-schwarze Leinenfaden verwendet wurde. Daher wäre denkbar, dass sämtliche Maßnahmen, die mit diesem Nähfaden ausgeführt wurden, in einer früheren Phase, also vor den Ausstellungsvorbereitungen von 1913–1914, stattgefunden haben.

Möglicherweise sind die beschriebenen Maßnahmen aber auch später zu datieren. Während des Ersten Weltkrieges wurden die Teppiche nach

⁴⁶ Dabei kamen zweifarbig gestreifte Wollgewebe, gemusterte Woll-Flor-gewebe sowie gewebte Dekorstoffe mit Blumenmustern zum Einsatz.

⁴⁷ Fragmente von Teppich Kat. 28 wurden an den Teppichen Kat. 11, 21, 42 und 43 zum Unterlegen verwendet.

Budapest gebracht. Reparaturmaßnahmen in dieser Zeit sind höchst unwahrscheinlich. Vor ihrer Rückkehr im Jahr 1922 wurden alle Teppiche wie auch einzelne Fragmente zerschnittener Teppiche mit Siegeln versehen. Dies spricht dafür, dass die Fragmente zu diesem Zeitpunkt noch nicht wieder zusammengenäht waren. Für das Zusammennähen der Fragmente wurde der blau-schwarze Leinenfaden verwendet, was bedeuten könnte, dass auch die Reparaturen mit diesem Nähfaden erst nach der Rückkehr aus Budapest erfolgt sind. Das wäre insofern denkbar, als im Jahr 1923 Regelungen für die Aufbewahrung der Teppiche vom Landeskonsistorium festgelegt wurden, um weitere Beschädigungen zu verhindern. Im Zuge dessen wurden die Bistritzer Teppiche in einer neuen Präsentationsform an den Kirchenwänden angebracht.⁴⁸ Möglicherweise wurden sie zuvor in einen ausstellungsfähigen Zustand gebracht.

Eine weitere Reparaturphase könnte im Rahmen der Kirchenrenovierung 1926–1927 stattgefunden haben. Andererseits könnten die Reparaturen beispielsweise von Frauen der Bistritzer Kirchengemeinde unter Aufsicht Ernst Kühlbrandts bei seiner Erfassung⁴⁹ der Teppiche im Jahr 1930 erfolgt sein, vergleichbar mit den von Frauen der Kronstädter Kirchengemeinde reparierten Teppichen.

Aufgrund fehlender schriftlicher Dokumentationen oder sonstiger Belege lässt sich nicht feststellen, wie viele Reparaturphasen es tatsächlich gegeben hat und wie diese zeitlich einzuordnen sind. Die widersprüchlichen Befunde lassen vermuten, dass die Reparaturen trotz desselben Nähfadens zu unterschiedlichen Zeiten ausgeführt beziehungsweise aufgrund der genannten Ereignisse unterbrochen und zu einem späteren Zeitpunkt fortgesetzt wurden.

Den einzigen konkreten Anhaltspunkt liefern die Fotografien von 1932, die belegen, dass sämtliche Reparaturen zu diesem Zeitpunkt bereits vorhanden waren. Eine Ausnahme stellen dabei lediglich die Unterlegungen der Fehlstellen mit groben Leinengeweben dar, die auf der Vorderseite rot-braun bemalt wurden.⁵⁰ Somit hat es nachweislich eine spätere Reparaturphase gegeben. Es ist davon auszugehen, dass diese Maßnahme noch vor der Flucht 1944 erfolgte, da währenddessen wohl kaum Zeit dafür blieb. Auf den Zwischenstationen wurden die Teppiche lediglich zum »Lüften« aus den Kisten genommen, damit diese an »heißen, sonnigen Tagen keinen Schaden nehmen«.⁵¹



39

Unterlegung auf der Rückseite von Kat. 8

Foto: GNM, Eva Hanke

48 Siehe den Beitrag *Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol* in diesem Band.

49 Siehe die Beiträge *Anatolische Teppiche aus Siebenbürgen als Forschungsgegenstand* und *»Unsere alten Kirchenteppiche«* in diesem Band.

50 Das Leinengewebe ist auf den Teppichen Kat. 4, 10 und 19 angebracht.

51 Siehe den Beitrag *Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol* in diesem Band.

40

Reparaturen am *Nischen-Teppich*
Kat. 48

Foto: GNM, Eva Hanke



Zudem gab es noch eine weitere, früher zu datierende Reparaturphase. Dabei wurden einfarbige, gefilzte Wollgewebe⁵² zum Unterlegen von Rissen und geschwächten Bereichen verwendet (Abb. 39).⁵³ Diese Wollgewebe, entlang der Außenkanten sowie an den Umrissen der Fehlstellen mit einem naturfarbenen Leinenfaden am Original angenäht, sind ihrerseits stark verschmutzt, weisen vielfach Fehlstellen, Risse und Löcher sowie eindeutige Spuren eines Mottenbefalls auf. Zum Teil korrelieren die Beschädigungen mit dem Schadensbild des restlichen Teppichs, zum Teil

sind auf der Vorderseite Überfangstiche des Nähfadens zu sehen, der ursprünglich wohl Teppichfragmente gesichert hat. Mittlerweile sind die Fragmente jedoch vergangen und nur noch die Nähfäden übrig (Abb. 40). Bei dem *Doppelnischen-Teppich* Kat. 26 wurde die Kühlbrandt-Markierung mit dem Bleisiegel an dem Wollgewebe befestigt. Stellenweise wurden die Risse in den Unterleggeweben mit dem blau-schwarzen Leinenfaden repariert und vernäht. All diese Beobachtungen deuten darauf hin, dass die gefilzten Wollgewebe sich bereits seit Langem an den Teppichen

52 Diese sind eventuell vergleichbar mit den von Ziegler/Grabner beschriebenen Filzstreifen aus der Hand von Albert Eichhorn. Ziegler/Grabner 2016, S. 71.

53 Zum Unterlegen der Fehlstellen, Risse und geschwächten Bereiche bei den Teppichen Kat. 8, 24, 26, 27, 48 und 51 wurden verschiedenfarbige Gewebe (rot, gelb, grün, blau und braun) benutzt.

befinden und aus einer sehr frühen Reparaturphase stammen. In jedem Fall erfolgten diese Maßnahmen vor den Reparaturen mit dem blau-schwarzen Leinenfaden.

Auch die Unterlegung der Fehlstellen des *Nischen-Teppichs* Kat. 50 mit einem Leinengewebe ist wahrscheinlich in eine frühere Phase einzuordnen. Die Leinenstücke sind entlang ihrer Außenkanten mit einer Maschinennaht am Teppich angenäht, die Umrisse der Fehlstellen wurden vermutlich in einem zweiten, späteren Schritt mit dem blau-schwarzen Leinenfaden befestigt. Auf den Fotos von 1932 sind die Maschinennähte bereits zu erkennen. Das Gleiche gilt für den *Säulen-Teppich* Kat. 40, der in der rechten Hälfte auf der Rückseite mit einem Leinengewebe abgefüttert wurde. Auch dieses Gewebe wurde entlang der Außenkanten maschinell an den Teppich genäht, was auf dem Foto von 1932 zu sehen ist. Ansonsten sind jedoch keine weiteren Nähte im Bereich von Fehlstellen, Rissen oder geschwächten Bereichen zu erkennen. Welchem Zweck diese halbseitige Abdeckung dient, bleibt fraglich.

Aufbewahrung im Germanischen Nationalmuseum

Seit der Ankunft im GNM wurden lediglich kleine Maßnahmen an den Teppichen durchgeführt, die im Arbeitsbuch von A. Raum⁵⁴ verzeichnet sind. Dabei werden im März, April und Juni 1953 Fleckentfernungen genannt. Diese beziehen sich wohl in erster Linie auf das Entfernen oder Reduzieren von Wachsflecken. Auf den Fotos von 1932 sind im Vergleich zu den Aufnahmen im GNM, die 1995 angefertigt wurden, bei einzelnen Teppichen⁵⁵ deutlich mehr Wachsflecken zu erkennen. Im Januar 1953 gibt es im Arbeitsbuch einen Hinweis darauf, dass die Teppiche mit dem Insektizid Globol⁵⁶ behandelt wurden. Möglicherweise handelt es sich dabei um Vorbereitungen zur Ausstellung der Teppiche in den *Heimatgedenkstätten*.⁵⁷ Nach Auflösung der Ausstellung 1962 wurden die Teppiche wieder in den Transportkisten deponiert. Gemäß den ehemaligen Mitarbeiterinnen der Textilrestaurierung Anneliese Streiter und Erika Weiland waren die Teppiche dort noch für lange Zeit gelagert und wurden immer wieder mit Pestiziden behandelt, um einen Mottenbefall zu verhindern.⁵⁸ Laut Petra Kress handelte es sich dabei um prophylaktische Maßnahmen, die von 1946 bis 1982 regelmäßig in den Depots der Textilsammlung durchgeführt wurden.⁵⁹ Ab Ende der 1960er Jahre ging man dazu über, Globol nicht mehr direkt auf die Textilien zu streuen, sondern in offenen Behältern, meist in der Verpackung selbst, zum Verdampfen aufzustellen. In den 1980er Jahren wechselte man schließlich von Globol auf die Mottenstreifen »Nexalotte«, welche zunächst den Wirkstoff Lindan und ab 1982 Chlorpyrifos enthielten. Neben diesen vorbeugenden Maßnahmen gab es wegen akuter Schädlingsbefälle in den Textildepots in den 1970er und 1980er Jahren immer wieder Begasungsaktionen durch Kammerjäger. Ob die Bistritzer Teppiche davon ebenfalls betroffen waren, lässt sich nicht mehr

54 A. Raum (geb. 1902), genannt »Fräulein Raum«, war von 1946 bis 1967 in der Textilrestaurierung des GNM tätig. In dem von ihr geführten Werkstattbuch, das mit »Arbeitsbuch Textilrestaurierung« betitelt ist und von Mai 1949 bis März 1956 zum Nachweis der Tätigkeiten geführt wurde, ist der regelmäßige Gebrauch von Kopal, Formalin und Globol dokumentiert. Kress 2000, S. 34.

55 Dies betrifft die Teppiche Kat. 4 und 12.

56 Hierbei handelt es sich um ein Mottenschutzmittel mit der Handelsbezeichnung »Globol«, das den Wirkstoff Paradichlorbenzol (PDCB) enthält. Kress 2000, S. 34.

57 Siehe den Beitrag *Das Germanische Nationalmuseum als Treuhänder* in diesem Band.

58 Freundliche mündliche Mitteilung von Anneliese Streiter und Erika Weiland im Juni 2018. Bei der Reinigung der Transportkisten im Juli 2020 durch Martin Meyer, Möbelrestaurator am Institut für Konserverierung und Kunsttechnik des GNM, wurde eine leere Verpackung des Mottenschutzmittels Globol gefunden.

59 Vgl. Kress 2000, S. 35.

nachvollziehen. Auch die dabei zum Einsatz gekommenen Pestizide und Wirkstoffe sind nur in einigen Fällen bekannt.⁶⁰

Von Teppichen der Schwarzen Kirche in Kronstadt und anderen Orten Siebenbürgens ist überliefert, dass Mitte der 1990er Jahre unter der Leitung der Textilrestauratorin Era Nussbächer (1913–2003)⁶¹ eine Eulanisierungskampagne⁶² durchgeführt wurde. Zudem wurde bei der Erfassung der Kronstädter Teppiche und anderer Gemeinden durch Richard Suhany⁶³ ein aktiver Mottenbefall festgestellt und mit »Kontaktgiften« bekämpft.⁶⁴ Laut Ziegler/Grabner ist anzunehmen, dass bereits vor diesen Maßnahmen Chemikalien oder im Haushalt gebräuchliche Mittel bei der Behandlung der Teppiche zum Einsatz kamen.⁶⁵ Während der Screeningkampagne⁶⁶ 2014 mittels portabler Röntgenfluoreszenzanalyse (RFA) in Kronstadt war besonders auffällig, dass alle Teppiche, die nachweislich mit Eulan⁶⁷ behandelt oder einer frühen Konservierung unterzogen wurden, erhöhte Chlorwerte aufwiesen.

Die Bistritzer Teppiche wurden bereits 1944 aus Siebenbürgen evakuiert und befinden sich seit 1952 im GNM, weshalb davon auszugehen ist, dass sie nicht mit Eulan belastet sind. Da insbesondere Wolle für Motten sehr anfällig ist, sind frühere Behandlungen mit Giftstoffen aber nicht auszuschließen. Da die Bistritzer Teppiche im GNM in früheren Zeiten nachweislich mit Pestiziden behandelt wurden, führte man zu Beginn der Forschungsarbeiten an drei ausgewählten Teppichen RFA-Messungen durch.⁶⁸ Diese Untersuchungen zeigten insbesondere erhöhte Chlorwerte zwischen 600 und 7200 ppm, was Ziegler/Grabner auf eine Belastung mit permethrinhaltigen Substanzen zurückführen.⁶⁹

Daher wurden die Teppiche vorsorglich in einem abgetrennten Raum⁷⁰ mit Luftfilterung bearbeitet und insbesondere bei längeren Arbeiten an den Teppichen persönliche Schutzmaßnahmen wie das Anlegen von Handschuhen, Arbeitskitteln und Partikelfiltermasken getroffen.

60 Dabei kamen Produkte mit den Wirkstoffen Chlorpyrifos, Diazinon, Dibutylphthalat, p-Dichlorbenzol, Dichlorvos (DDVP), Empenthrin, Lindan, Malathion und Pyrethrum zum Einsatz. Kress 2000, S. 36, 46.

61 Era Nussbächer war zunächst als Werklehrerin an der evangelischen Mädchenschule in Kronstadt tätig und arbeitete bis zu ihrer Pensionierung in verschiedenen Handwerksgenossenschaften. Ab 1973 wirkte sie als Restauratorin in der von der Honterusgemeinde gegründeten Teppichrestaurierungswerkstatt. Ziegler/Grabner 2016, S. 71.

62 Im Jahr 1993 wurden von der Firma Bayer-Leverkusen 20 Liter Eulan gespendet und Era Nussbächer in der Anwendung des Produktes unterwiesen. Mitte der 1990er Jahre wurde die Eulanisierungskampagne in Kronstadt unter ihrer Leitung schließlich durchgeführt. Ziegler/Grabner 2016, S. 72, 75.

63 Richard Suhany war Meister der Teppichknüpfkunst und vereidigter Sachverständiger für Teppiche. Er lernte den Kronstädter Apotheker und Kunstsammler Albert Eichhorn 1963 kennen, schulte sowohl ihn als auch später Era Nussbächer in der Teppichrestaurierung und ließ beiden Materialien und Gerätschaften zum Färben zukommen. Er erfasste gemeinsam mit weiteren Sachverständigenkollegen sowie Era Nussbächer 376 Teppiche aus Kronstadt, Hermannstadt und weiteren Kirchengemeinden. Ziegler/Grabner 2016, S. 71–72.

64 Ziegler/Grabner 2016, S. 72.

65 Ziegler/Grabner 2016, S. 75.

66 Im Rahmen des DBU geförderten Projektes »Entwicklung eines Verfahrens zur Entgiftung und Reinigung der anthropogen geschädigten osmanischen Teppiche aus der Sammlung der Evangelischen Kirche A. B. Rumänien mittels Extraktion von biozidhaltigen Substanzen in flüssigem Kohlendioxid« wurden die Teppiche mittels RFA untersucht, um einen weitestgehend vollständigen Nachweis über die Kontaminierungssituation zu erhalten. Weitere Informationen siehe Paz 2016.

67 Eulan oder Chlorphenylid ist ein Insektizid aus den Wirkstoffen Polychlor-2-(chlormethylsulfonamid) diphenylether (PCSD) und Polychlor-2-aminodiphenylether (PCAD).

68 Die RFA-Messungen wurden im Juli 2016 von Sabine Martius und Ilona Stein, Restauratorinnen am Institut für Konservierung und Kunsttechnik des GNM, an den Teppichen Kat. 2, 21 und 29 durchgeführt.

69 Ziegler/Grabner 2016, S. 79.

70 In der Textilwerkstatt des GNM wurde ein sogenannter Schwarz-Weiß-Bereich eingerichtet. Der Schwarzbereich ist ein abgetrennter Raum, in dem schadstoffbelastete Kunst- und Kulturgüter bearbeitet oder untersucht werden können. In diesem Raum befindet sich eine mobile Absauganlage (TBH GL 400), welche die Luft reinigt und filtert. Der Schwarzbereich wird über eine Schleuse betreten, die zugleich als Umkleide zum An- und Ablegen der Schutzkleidung fungiert.

Die Schleuse trennt zudem den Schwarzbereich vom Weißbereich, den sauberen, nicht schadstoffbelasteten Räumen der Werkstatt.

Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol

Zur Geschichte der Bistritzer Teppichsammlung vom 19. Jahrhundert bis 1952

Stephanie Armer

Innerhalb der Forschung zu Orientteppichen in Siebenbürgen bildet das 19. Jahrhundert einen blinden Fleck. Nach Jahrhunderten der Nutzung als Repräsentationsobjekte seien die Teppiche im 19. Jahrhundert »out of fashion« gewesen und aus den Kirchen entfernt worden, so Stefano Ionescu.¹ Schriftquellen zeichnen jedoch ein differenzierteres Bild. Zum einen ist bereits für die Frühe Neuzeit nicht von einer dauerhaften Präsenz der Teppiche im Kirchenraum auszugehen.² Zum anderen finden Orientteppiche noch in mehreren Reiseberichten aus dem 19. Jahrhundert Erwähnung. Wiederholt berichteten Reisende über die »türkischen Teppiche«, die sie bei Kirchenbesichtigungen auf den Gestühlen vorfanden und die sie an die »Nähe des Morgenlandes« erinnerten.³ Die schottische Reiseschriftstellerin Emily Gerard (1849–1905) bewunderte ihre harmonische Farbgebung, stellte jedoch auch massive Schäden fest: Die »old Oriental carpets« seien »riddled through with holes like a sieve, and fed upon by the descendants of a hundred generations of moths, which flutter in a dense cloud round the visitor [...]«.⁴ Einheimische Autoren hingegen ließen die Teppiche unerwähnt. Vergeblich sucht man in Theobald Wortitschs (gest. 1896) 1885 erschienener kunstgeschichtlicher Studie zur evangelischen Stadtpfarrkirche in Bistritz (rum.: Bistrița, ung.: Beszterce) nach einer Erwähnung der dortigen Teppichsammlung.⁵ Auch in der 1884 publizierten Arbeit Ludwig Reissenbergers (1819–1895) über die evangelische Stadtkirche seiner Heimatstadt Hermannstadt (rum.: Sibiu, ung.: Nagyszeben) werden »die Teppiche mit keiner Silbe erwähnt«, wie gut

zwanzig Jahre später der Kronstädter Teppichkenner Ernst Kühlbrandt (1857–1933) beklagte.⁶ Wurden die Teppiche im 19. Jahrhundert also tatsächlich nicht mehr genutzt – oder ist das Schweigen der beiden Autoren vielmehr als Ausdruck des Desinteresses zu werten?

Vom Repräsentationsobjekt zum Gebrauchsgegenstand

Nur wenige Quellen erlauben Einblicke in die Geschichte der Bistritzer Teppichsammlung im 19. Jahrhundert. Erhaltene Kirchenrechnungen aus den 1830er und 1840er Jahren belegen, dass das Ausleihen von Teppichen für Hochzeiten und Begräbnisse zu dieser Zeit nicht mehr üblich war.⁷ Von Interesse sind zudem Inventare über den mobilen Kirchenbesitz. Hatte das Inventar von 1742 noch 25 Teppiche mit vergleichsweise ausführlichen Farb- und Musterangaben aufgeführt,⁸ verzeichnete man 1829 deutlich lapidarer »Zwölf Stück Teppige« und »Neun Stück unbrauchbare Teppiche«.⁹ Die Zahl sank anschließend weiter, bis sie 1857 bei nur noch 15 Exemplaren lag. Offenbar waren in der Zwischenzeit einige der als unbrauchbar eingestuften Teppiche weggeworfen worden. Das Inventar von 1874 erwähnt den Ankauf zweier neuer, geblümter Teppiche, mit denen man Prediger- und Pfarrergestühl im Chor schmückte. Wo sich die übrigen 15 Teppiche sowie ein »Karpitt« befanden, bleibt wie in den vorangegangenen Inventaren offen. Standorte wurden erst 1896 notiert. Zu dieser Zeit wurden zwölf Teppiche in der Sakristei und im Chor aufbewahrt, weitere vier waren

1 Ionescu 2005c, S. 38.

2 Siehe hierzu den Beitrag »*Unsere alten Kirchenteppiche*« in diesem Band.

3 Stricker 1847, S. 162. – Boner 1868, S. 211. – Paget 1842, S. 337–338.

4 Gerard 1888, S. 69.

5 Wortitsch 1885.

6 Kühlbrandt 1907, S. 42.

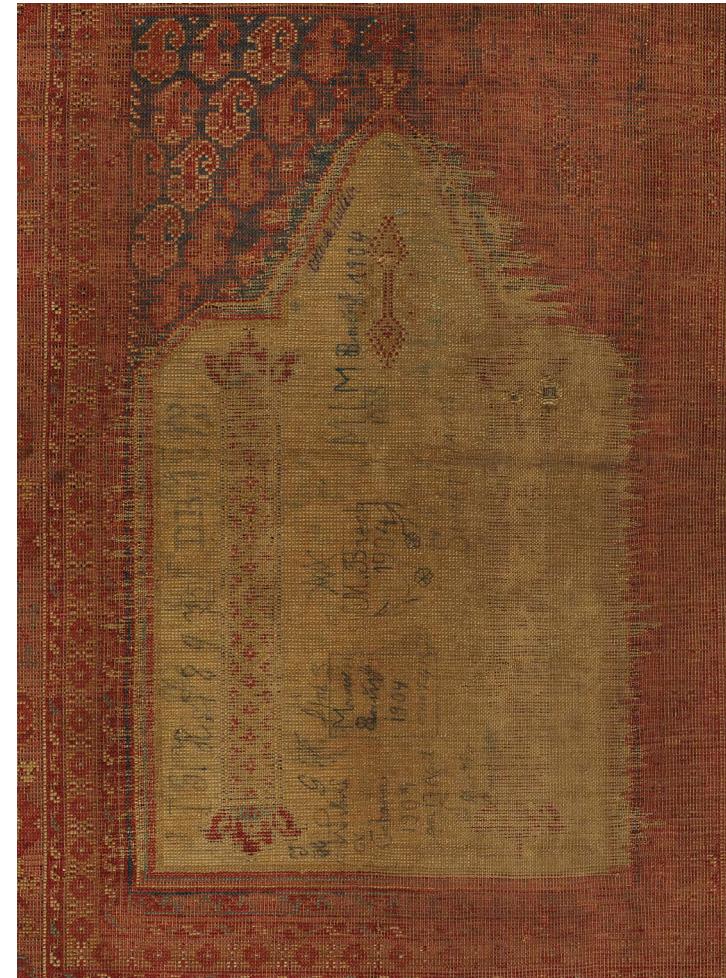
7 SJANC, POB IVc 706.

8 Vergleiche hierzu den Beitrag »*Unsere alten Kirchenteppiche*« in diesem Band.

9 Die im Folgenden genannten Inventare befinden sich in SJANC, Best. Nr. 151, II., Nr. 80 (unpaginierter) und ASI, B III 13, Bd. 9.

auf die Gestühle der Geistlichen sowie das kleine und große Taufbecken verteilt. Eine undatierte Fotografie, die den *Stern-Uschak* Kat. 18 auf einem Gestuhl im Chor zeigt, könnte aus dieser Zeit stammen (Abb. 18). Zu vermuten ist, dass zu dieser Zeit auch Teppiche aus dem Besitz der Bistritzer Zünfte auf den Gestühlen lagen, wie dies in Reiseberichten über andere siebenbürgisch-sächsische Kirchen in der Mitte des 19. Jahrhunderts beschrieben wurde.¹⁰ Trotz der offenen Fragen macht das Inventar von 1896 deutlich, dass zu dieser Zeit zumindest ein Teil der Teppiche im Kirchenraum gezeigt wurde, während die übrigen in der Sakristei verwahrt wurden. Da Wortitsch in seiner nur wenige Jahre zuvor erschienenen Studie sowohl das Kircheninnere als auch zahlreiche Gegenstände aus der Sakristei ausführlich beschreibt,¹¹ ist davon auszugehen, dass er die Teppiche zwar sah, sie jedoch als nicht erwähnenswert einstufte.

Neben den Schriftquellen, die von einem gewissen Desinteresse gegenüber der Teppichsammlung zeugen, deuten auch Spuren auf den Textilien selbst darauf hin, dass man die einstigen Repräsentationsobjekte zunehmend als Gebrauchsgegenstände wahrnahm. Mehrere Teppiche wurden zerschnitten, wobei die Größe der Fragmente eine Nutzung als Bank- oder Pultauplage nahelegt.¹² In mehreren Teppichen stecken zudem Reste von Nagelköpfen oder sogar ganze Nägel. Auf weiteren Exemplaren finden sich Graffiti, die vermutlich von Kirchenbesuchern und -besucherinnen angebracht wurden. Auf einem stark abgenutzten *Säulen-Teppich* sind neben Monogrammen auch die Jahreszahlen 1897, 1898 und 1904 erkennbar, was die These einer gewissen Geringschätzung der Teppiche in dieser Phase stützt (Kat. 44, Abb. 41). Der materielle Befund deckt sich mit einem 1923 erschienenen Zeitungsartikel über eine Ausstellung der Bistritzer Teppichsammlung. Der Autor beklagt den schlechten Zustand vieler Teppiche, der aus dem früheren Brauch, sie an die Gestühle anzunageln, herrühre. Viele Teppiche seien »an den Bruchstellen ganz abgewetzt«, andere seien »zerrissen, von manchen sind nur noch traurige Reste übriggeblieben«.¹³ Ähnliche Befunde liegen auch aus anderen Gemeinden Siebenbürgens vor. In Kronstadt (rum.: Brașov, ung.: Brassó) hatte man Ernst Kühlbrandt zufolge die Teppiche im 19. Jahrhundert »kaum beachtet, arg vernachlässigt, zum Teil sogar zerschnitten zur Bedeckung der Pulte der verschiedenen Kirchengestühle



41

Teppich mit zwei »Säulenbändern«, Anatolien, Provinz Manisa (?), Gördes (?), 2. H. 18./Anf. 19. Jh., Kat. 44, Inv.Nr. Gew4950, Detail

Foto: GNM, Monika Runge

10 Paget 1842, S. 337–338. – Stricker 1847, S. 162. Zur Nutzung von Teppichen durch die Zünfte siehe auch den Beitrag »*Unsere alten Kirchenteppiche*« in diesem Band.

11 Wortitsch 1885, S. 13–15.

12 Für eine ausführliche Beschreibung der Gebrauchsspuren auf den Bistritzer Teppichen siehe den Beitrag *Gebrauchsspuren und Reparaturen* in diesem Band.

13 Bistritzer Deutsche Zeitung, 7.12.1923, Nr. 95, S. 2.

verwendet«.¹⁴ Einige Stücke waren an den Bänken angenagelt worden.¹⁵ Aus den Teppichen waren Gebrauchs- oder sogar Wegwerfobjekte geworden, die zwar zum Teil noch in den Kirchenräumen Verwendung fanden, ihren repräsentativen Charakter jedoch stark eingebüßt hatten. In Mediasch (rum.: Mediaș, ung.: Medgyes) waren die Teppiche sogar völlig in Vergessenheit geraten, bis sie 1901 eine Kommission des Presbyteriums in der Sakristei wiederentdeckte.¹⁶

Wiederentdeckung der Teppiche und Schutzmaßnahmen im Ersten Weltkrieg

Solche Wiederentdeckungen häuften sich an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Den Anfang machte vermutlich Kronstadt, wo Ernst Kühlbrandt 1896 erstmals auf den großen Wert der dortigen Teppichsammlung hingewiesen worden war. Sein Korrespondenzpartner war kein geringerer als der Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl (1858–1905), dessen Werk maßgeblich zur Entdeckung des Orientteppichs durch die kunsthistorische Forschung beitrug.¹⁷ Vermutlich wurden von Kronstadt ausgehend die anderen Pfarrgemeinden Siebenbürgens nach und nach über den Wert ihrer Sammlungen informiert. In den Sitzungsprotokollen des Bistritzer Presbyteriums, dem obersten Aufsichts- und Verwaltungsgremium der Pfarrgemeinde,¹⁸ werden die Teppiche im Jahr 1912 erstmals erwähnt: Es wurde »beschlossen, die alten Teppiche aus der Kirche nicht mehr hinauszugeben, da sie durch die leihweise Entfernung und sorglose Behandlung schon stark gelitten haben«.¹⁹ 1913 ließ die Pfarrgemeinde den Wert ihrer Teppiche schätzen und diese gemeinsam mit den Altartüchern gegen Diebstahl versichern.²⁰ Diese Maßnahme stand wahrscheinlich in Zusammenhang mit einer Teppichausstellung, die die Bistritzer Ortsgruppe des »Sebastian-Hann-Vereins für heimische Kunstbestrebungen« im Oktober 1913 im städtischen Komitatshaus organisierte. Gezeigt wurden neben 143 Teppichen aus Privatbesitz auch 24 Teppiche der Bistritzer Pfarrgemeinde, die im Zentrum der Präsentation standen. Für die Ausstellung hatte die Pfarrgemeinde sie reinigen und »ausstellungsfähig« machen lassen.²¹

Kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs wurden 1914 zwei Teppiche aus Bistritz anlässlich der großen Ausstellung von Orientteppichen in

Budapest gezeigt, was die Gemeinde vermutlich zusätzlich für den Wert ihrer Sammlung sensibilisierte. Eine handschriftlich auf Mai 1914 datierte Fotografie legt die Vermutung nahe, dass die Bistritzer zu dieser Zeit dazu übergingen, große Teile der Teppichsammlung dauerhaft im Kirchenraum zu präsentieren. Die Aufnahme zeigt den Blick ins Mittelschiff der Bistritzer Stadtpfarrkirche (Abb. 19). Sowohl über die Brüstungen der Emporen als auch die darunter stehenden Zunftgestühle hängen Teppiche herab, deren Motive allerdings kaum erkennbar sind. Feste Hängevorrichtungen, wie sie auf späteren Aufnahmen an den Emporenbrüstungen zu sehen sind, sind noch nicht vorhanden. Das Foto bildet möglicherweise einen Zwischenzustand ab, der sich bereits an der Präsentationsform in Kronstadt orientierte und von dem Wunsch getragen war, die Teppiche zu einem zentralen Ausstattungsgegenstand der Kirche zu machen. In den Plänen zu einer umfassenden Kirchenrenovierung, die zwischen 1907 und 1915 intensiv diskutiert wurden, finden die Teppiche allerdings keine Erwähnung.²²

Die Renovierungspläne der Bistritzer Pfarrgemeinde kamen während des Ersten Weltkriegs zum Erliegen. Seit Kriegsausbruch im Juli/August 1914 befand sich auch Siebenbürgen als Landesteil Österreich-Ungarns auf der Seite der Mittelmächte im Krieg. Erste Auswirkungen waren in Bistritz im Herbst 1914 zu spüren.²³ Nachdem sowjetische Truppen die Bukowina besetzt hatten, verbreitete sich während des Bistritzer Wochenmarkts am 6.10.1914 die Nachricht, dass sich sowjetische Truppen auf dem Vormarsch nach Nordsiebenbürgen befänden. Viele Bistritzer verließen fluchtartig die Stadt, kehrten jedoch einige Tage später wieder zurück, nachdem sich die Meldungen als Gerücht entpuppt hatten. Knapp zwei Jahre später bestand infolge der Kriegserklärung Rumäniens an Österreich-Ungarn am 27.8.1916 und des anschließenden Vordringens rumänischer Truppen über die Südkarpaten tatsächlich eine konkrete Gefahr für Siebenbürgen.

Die Ereignisse des Ersten Weltkriegs hatten direkte Auswirkungen auf den Umgang mit Kunstgegenständen in Siebenbürgen. Ende Oktober 1914 stellte eine Bergungskommission des Bistritzer Presbyteriums die Vasa Sacra und die 14 ältesten Kirchenmatrikeln sicher, die anschließend dem Landeskonsistorium in Hermannstadt übergeben wurden.²⁴ In der zweiten Jahreshälfte 1916 führte das Vordringen rumänischer

14 Kühlbrandt 1928, S. 131.

15 Kühlbrandt 1898b, S. 101.

16 Quellenzitat aus dem Bericht des Presbyteriums bei Ionescu 2005c, S. 38.

17 Auf den Kontakt mit Riegl im Jahr 1896 wies Kühlbrandt in einem späteren kunstgeschichtlichen Beitrag zur Schwarzen Kirche hin, siehe Kühlbrandt 1928, S. 131. Zur Geschichte der Erforschung von Orientteppichen siehe ferner den einleitenden Beitrag *Anatolische Teppiche aus Siebenbürgen als Forschungsgegenstand* in diesem Band.

18 Zu der 1861 eingerichteten neuen Kirchenverfassung und den Aufgaben des Presbyteriums siehe Deutsch 1921, Bd. 2, S. 401–403.

19 ASI, B III 13, Bd. 18, 11.10.1912, Aktenzeichen 277. In den zwischen 1874 und 1944 im Archiv des Siebenbürgen-Instituts nahezu vollständig überlieferten Sitzungsprotokollen des Bistritzer Presbyteriums werden die Teppiche vor 1912 nie erwähnt.

20 Die Schätzung der Teppiche nahm laut Protokoll E. Sigerus aus Hermannstadt vor, der einen Wert von 57.000 Kronen veranschlagte. Ob es sich dabei um die gesamte Bistritzer Teppichsammlung in ihrem heutigen Umfang handelte, ist nicht sicher zu klären. ASI, B III 13, Bd. 18, 24.10.1913, Aktenzeichen 219.

21 Über die Ausstellung berichtete die Bistritzer Deutsche Zeitung, 18.10.1913, Nr. 42, S. 3.

22 SJANB, Best. Nr. 151, III., Nr. 142.

23 Für das Folgende siehe Kroner 2009, S. 88–89.

24 ASI, B III 13, Bd. 18, 22.1.1915, Aktenzeichen 11.

Truppen nach Siebenbürgen zu weiteren Sicherungsmaßnahmen. Per Rundschreiben der Regierung wurden alle Museumsdirektoren dazu aufgefordert, ihre wertvollsten Kunstgegenstände zur Sicherheitsverwahrung nach Budapest transportieren zu lassen.²⁵ Vermutlich richtete sich das Schreiben auch an die Vertreter der Evangelischen Kirche A. B. Siebenbürgens. Aus dem Bistritzer Kirchenschatz wurden neben den Vasa Sacra und den Kirchenmatrikeln im Herbst 1916 auch zwei Kisten mit Teppichen nach Budapest verbracht. Im Sitzungsprotokoll des Presbyteriums vom 13.11.1916 ist der Eingang zweier Empfangsbestätigungen verzeichnet: Die Vasa Sacra und die Kirchenmatrikeln waren im Magyar Nemzeti Múzeum (Ungarisches Nationalmuseum), die Teppiche im Magyar Iparművészeti Múzeum (Ungarisches Museum für Angewandte Kunst) eingelagert worden.²⁶ Laut Auskunft des Direktors des Ungarischen Nationalmuseums befanden sich bei Kriegsende über 100 Kisten mit Kunstgegenständen aus Siebenbürgen in den Depots seines Hauses.²⁷

Rückkehr und Präsentation der Teppiche im Kirchenraum nach 1922/23

Der Zusammenbruch Österreich-Ungarns und der Herrschaftswechsel in Siebenbürgen behinderten zunächst sämtliche Pläne zur Rückführung der in Budapest eingelagerten Kunstgüter.²⁸ Im Friedensvertrag von Trianon wurde die Zugehörigkeit Siebenbürgens zu Rumänien am 4.6.1920 völkerrechtlich bestätigt. Artikel 176 des Friedensvertrags legte die Pflicht zur Rückgabe von Kunstgegenständen an ihre ursprünglichen Eigentümerinnen und Eigentümer fest. Zur Umsetzung des Artikels richtete das rumänische Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten im März 1922 eine eigene nationale Dienststelle für Restitutionsfragen (Serviciul național român de restituționi) ein, die der Reparationskommission (Comisiei de reparaționi) in Budapest angegliedert war.²⁹ Mitarbeiter der Dienststelle begutachteten zwischen dem 21.4. und dem 17.5.1922 sämtliche in den Budapester Museumsdepots eingelagerten Kunstgegenstände aus Siebenbürgen, die jeweils mit einem Siegel des Museums sowie einem Siegel der Dienststelle gekennzeichnet wurden. Am 17.5.1922 wurden im Iparművészeti Múzeum zwei Kisten

mit 49 Teppichen der Pfarrgemeinde Bistritz geöffnet.³⁰ An einem Teppich aus der Bistritzer Sammlung finden sich zwei auf ein Kartonschild aufgebrachte, fragmentarisch erhaltene Lacksiegel (Abb. 42), die von der Begutachtung im Mai 1922 stammen. Auf dem ersten sind die Buchstaben ORSZ. MAG. I[...]TI MUZEUM erkennbar, die das ORSZ[AGOS] MAG[YAR] I[PARMUVESZE]TI MUZEUM als Ort der Sicher-



42

Lacksiegel, Doppelniischen-Teppich, Westanatolien, 2. H. 17./1. H. 18. Jh., Kat. 31, Inv.Nr. Gew4939

Foto: GNM, Monika Runge

25 Das Rundschreiben ist erwähnt bei Petranu 1940, S. 5–6. Ob es sich tatsächlich nur an Museumsdirektoren richtete, konnte im Rahmen des Projekts nicht überprüft werden.

26 ASI, B III 13, Bd. 18, 13.11.1916, Aktenzeichen 93 u. 95.

27 Diese Aussage erwähnt Petranu 1940, S. 5. Unter den ausgelagerten Objekten müssen sich auch Teppiche anderer Pfarrgemeinden befunden haben. Ein in den Kirchlichen Blättern veröffentlichter Bericht über Brenndorf in der Kriegszeit informiert darüber, dass die südsiebenbürgische Gemeinde im August 1916 ihre Wertgegenstände, darunter auch ihre Kirchenteppiche, in Kisten verpackt und »weggeführt« habe – wohin, bleibt offen. Ein im gleichen Jahr erschienener Beitrag berichtet, dass man in Kronstadt über eine Verbringung der Teppichsammlung ins Iparművészeti Múzeum nach Budapest nachgedacht hatte, diese jedoch im August 1916 nicht mehr rechtzeitig realisieren konnte. Herfurth 1917 (zu Kronstadt). – Brenndorf 1917.

28 Während der rumänischen Besetzung von Budapest hatte eine rumänische Delegation bereits erfolglos versucht, die in den Museumsdepots eingelagerten Kunstgegenstände nach Siebenbürgen zurückzuführen. Siehe hierzu Petranu 1940.

29 Siehe für das Folgende Petranu 1925, S. 64–66.

30 Petranu 1925, S. 82.

heitsverwahrung im Ersten Weltkrieg bezeichnen. Auf dem zweiten Siegel, das im Mittelfeld das rumänische Wappen trägt, sind die Buchstaben COMMISSION DE [...] [...] [...]DAPEST [...]RVICE NATIONA [...] ROUMAIN zu lesen, die sich mit großer Wahrscheinlichkeit zu COMMISSION DES REPARATIONS BUDAPEST SERVICE NATIONAL ROUMAIN ergänzen lassen. Zahlreiche weitere Teppiche der Bistritzer Sammlung weisen Reste solcher Kartonschilder sowie Siegellackspuren auf. Auf einigen Schildern sind rückseitig in ungarischer Sprache Beschriftungen wie »Beszterezei ag. hitv. Ev. Egyház.« angebracht, mit denen die Evangelische Kirchengemeinde A. B. in Bistritz als Eigentümerin des Teppichs ausgewiesen wurde.

Ende Juni 1922 konnte der von der rumänischen Regierung mit der Rückführung beauftragte Kunsthistoriker Coriolan Petranu (1893–1945) schließlich mit 78 Kisten von Budapest in Richtung Rumänien aufbrechen.³¹ Der Transport erreichte am 23.6.1922 die Stadt Arad, die als Verteilerzentrum für die Kunstgegenstände dienen sollte. Nachdem sie dort im September und Oktober erneut begutachtet worden waren, konnten die Kisten an ihre Bestimmungsorte zurückgebracht werden.³² Wann die Bistritzer Teppiche genau in den Besitz der Pfarrgemeinde zurückkehrten, ist nicht mit letzter Gewissheit zu klären. Ende 1922 baten Angehörige der Bistritzer Tschismenmacherzunft darum, dass »vor Weihnachten die zu dem Gestühl gehörigen Teppiche ausgehängt werden«.³³ Im August 1923 brachte der Bukarester Museumsdirektor und rumänische Generalinspektor der Museen Alexandru Tzigara-Samurcaş (1872–1952) einen im Jahr 1914 nach Paris ausgeliehenen Teppich persönlich nach Bistritz zurück und gab den Vertretern der Pfarrgemeinde bei dieser Gelegenheit auch Ratschläge zur Aufbewahrung der Teppiche und der Zunftfahnen.³⁴ Kurze Zeit später traf auch ein Teil der nach Budapest ausgelagerten Akten ein.³⁵ Am 1.11.1923 schließlich informierte ein Rundschreiben des Landeskonsistoriums an alle Bezirkskonsistorien, Presbyterien und Pfarrämter der Evangelischen Kirche A. B. Siebenbürgens darüber, dass »durch die Vermittelung der Regierung [...] nun alle alten Teppiche, die im Besitz unserer Kirchengemeinden sich befinden, wieder zurückgeschafft und den Besitzern übergeben worden« sind.³⁶ Um sie künftig vor Beschädigungen zu schützen, legte das Landeskonsistorium Regelungen für ihre Aufbewahrung fest. Es wurde untersagt, die Teppiche an ein Gestühl oder die Wand zu nageln. Das Rundschreiben empfahl eine Aufbewahrung der Teppiche in Glaskästen oder alternativ ihre Aufhängung im Kirchenraum, wobei zwischen den Textilien und der Wand zum Schutz vor Feuchtigkeit ein bis zwei Zentimeter Abstand gelassen werden sollte. Jede Kirchengemeinde, die im Besitz von Teppichen war, hatte dem Landeskonsistorium bis zum Ende des Jahres über die Umsetzung dieser Vorschriften Bericht zu erstatten. Die Bistritzer Gemeinde kam dieser Aufforderung im Dezember 1923 nach.³⁷ Zur gleichen Zeit veranstaltete sie in der Stadtpfarrkirche eine Ausstellung der Teppiche und der Vasa Sacra, die laut einem Bericht der Bistritzer Deutschen Zeitung »nun endlich wieder alle zurückgebracht worden« waren.³⁸ Im Rahmen der Ausstellung wurden Spenden gesammelt, um die Kosten für den Rücktransport des Kirchenschatzes und die

31 Petranu 1940, S. 11.

32 Petranu 1925, S. 69–72.

33 ASI, B III 13, Bd. 19, 9.12.1922, Aktenzeichen 293.

34 ASI, B III 13, Bd. 19, 21.9.1923, Aktenzeichen 133. Es handelt sich hierbei um den Teppich Kat. 37.

Über den Besuch von Tzigara-Samurcaş und die Rückkehr des Teppichs berichtete auch die Bistritzer Deutsche Zeitung, 24.8.1923, Nr. 65, S. 2. Tzigara-Samurcaş brachte aus Paris auch mehrere Teppiche aus der Sammlung der Schwarzen Kirche mit, die er in Kronstadt ebenfalls persönlich übergab. Siehe hierzu Kühlbrandt 1928, S. 132.

35 ASI, B III 13, Bd. 19, 21.9.1923, Aktenzeichen 131.

36 Das Rundschreiben ist publiziert in: Kirchliche Blätter 15, 1923, S. 479–480.

37 ASI, B III 13, Bd. 19, 14.12.1923, Aktenzeichen 183.

38 Bistritzer Deutsche Zeitung, 23.11.1923, Nr. 91, S. 2, dort auch das folgende Zitat.

43

Kirchenschiff der Evangelischen Kirche A. B. in Bistritz nach Osten, Aufnahme vor 1926 (Detail von Abb. 20)
Foto: Bildarchiv des Siebenbürgen-Instituts an der Universität Heidelberg, Gundelsheim/Neckar, Bd. 8, B IV-3, A-1126.



Präsentation der Teppiche zu decken, die nun »in ganz neuer Art« an den Kirchenwänden angebracht wurden. Während die *Vasa Sacra* nur wenige Tage gezeigt wurden, ließ man die Teppiche auch über die Ausstellung hinaus an den Wänden hängen, »wo sie allen schädigenden Einflüssen entzogen sind«.³⁹ Ob diese neue Art der Präsentation auf das Rundschreiben des Landeskonsistoriums reagierte oder die Pfarrgemeinde – wie in der Bistritzer Deutschen Zeitung behauptet – hierbei den Empfehlungen von Generalinspektor Tzigara-Samurcaş folgte, bleibt offen.

Vermutlich in den Jahren 1924 oder 1925 entstand eine Fotografie, die zahlreiche Teppiche aus der Bistritzer Sammlung an den Innenwänden des Chorraums hängend zeigt (Abb. 20 und 43). Sie sind mit

Bändern an Stangen festgeknotet. Den Vorschriften von 1923 zur Aufbewahrung der Teppiche wurde in zweifacher Hinsicht Rechnung getragen. Erstens ist zwischen den Textilien und der Wand ein deutlicher Abstand erkennbar, der den nötigen Schutz vor Feuchtigkeit bieten sollte. Zweitens wurden die Teppiche so hoch angebracht, dass »Besichtiger die Teppiche nicht berühren und betasten können«.⁴⁰ Das Foto entstand vor der umfangreichen Kirchenrenovierung von 1926/27, in deren Zug man die Kirche neu ausmalte und auch die Hängung der Teppiche veränderte.⁴¹ Die Haken im Chorraum wurden entfernt und durch Hängevorrichtungen an den Brüstungen der Empore ersetzt.⁴² Im Oktober 1926 legte der Bauausschuss fest, die übrigen Teppiche, die

39 Bistritzer Deutsche Zeitung, 7.12.1923, Nr. 95, S. 2. Oskar Kisch schreibt in seiner 1926 veröffentlichten Bistritzer Stadtgeschichte, dass während der Amtszeit von Stadtpfarrer Friedrich Hofstädter (1920–1925) die Teppiche, die zuvor die Zunftgestühle geschmückt hatten, zur »Hebung des Kirchenschmuckes« durch den Tapezierermeister Otto Langenhan an den Innenwänden der Kirche angebracht wurden. Kisch 1926, S. 80.

40 Teutsch 1923, S. 480.

41 Zu den ästhetischen Überlegungen im Zusammenhang mit der Kirchenrenovierung und der Neupräsentation der Teppiche siehe die Ausführungen im Beitrag »*Unsere alten Kirchenteppiche*« in diesem Band.

42 Umfangreiche Unterlagen zur Kirchenrenovierung, darunter auch das im Folgenden zitierte Bautagebuch, befinden sich heute in der Kreisdieststelle des Nationalarchivs in SJANB, Best. Nr. 151, III., Nr. 204.



44

Innenraum der Evangelischen Kirche
A. B. in Bistritz nach Westen mit
Doppelniischen-Teppichen Kat. 24 und
Kat. 29, Aufnahme Oskar Netoliczka,
nach 1933 (Detail von Abb. 21)

Foto: Bildarchiv des Siebenbürgen-Instituts
an der Universität Heidelberg, Gundels-
heim/Neckar, PB 31, Gpa2, 1-150.

an den Brüstungen keinen Platz fänden, »wie bisher« an den Wänden der Seitenschiffe anzubringen. Wie ein nach 1931 entstandenes Foto zeigt, scheint man später von der Präsentation der Teppiche an den Emporenbrüstungen abgekommen zu sein (Abb. 21 und 44).⁴³ Zwar sind dort auf dem Foto noch Haken erkennbar, Teppiche jedoch nur in den Seitenschiffen angebracht. Der *Siebenbürger Medaillon-Teppich* Kat. 29, der auf dem Foto von 1924/25 noch direkt neben dem Altar hing, ist nun an der Innenwand neben dem Hauptportal zu sehen.

»Unsere Kirchenteppiche zu veräußern, um die Lebenden zu retten«: Bemühungen zum Verkauf der Teppichsammlung 1931/32

Bereits kurz nach der Renovierung der Stadtpfarrkirche geriet die Bistritzer Pfarrgemeinde in eine akute finanzielle Krise.⁴⁴ Durch das rumänische Bodenreformgesetz von 1921 hatten die evangelischen Pfarrgemeinden mehr als die Hälfte ihres Grundbesitzes und damit wichtige Einnahmequellen verloren. Weiterer Grundbesitz wurde der Verwaltung durch

die Nationsuniversität entzogen, die aus den Einnahmen Schulen und kulturelle Einrichtungen unterstützte hatte. Der rumänische Staat ließ die Pfarrgemeinden finanziell weitgehend im Stich. Zudem waren angesichts der Weltwirtschaftskrise viele Kirchensteuerzahler nicht mehr willens oder in der Lage, ihre Beiträge zu entrichten. Immer wieder beriet das Bistritzer Presbyterium über mögliche Entlastungen des angespannten Haushalts. Die Situation spitzte sich zu, als die Hermannstädter Allgemeine Sparkasse aufgrund eigener finanzieller Schwierigkeiten die Bistritzer Pfarrgemeinde drängte, ihre Schulden bei der Bank zu begleichen.⁴⁵ Aus diesem Grund beschloss die Gemeindevertretung der Pfarrgemeinde im Frühjahr 1931, Erkundigungen über den Verkaufswert der Kirchenteppiche einzuziehen und gegebenenfalls einen Teil der Sammlung zu veräußern, um eine Summe von 3.000.000 Lei zu erzielen.⁴⁶ Zur Vorbereitung des Verkaufs ließ man Fotos sämtlicher Teppiche anfertigen. Diese wurden später zusammen mit Kopien der Teppichskizzen von Ernst Kühlbrandt und Fritz Kimm (1890–1979), die den Bistritzer Bestand im August 1930 besichtigt und inventarisiert hatten,⁴⁷ an verschiedene Interessenten ver-

43 Das Denkmal, das auf dem Foto am vordersten rechten Pfeiler deutlich zu erkennen ist, liefert einen wichtigen Anhaltspunkt für die Datierung des Fotos. In der Sitzung des Presbyteriums am 24.4.1931 erstattete Kirchenmeister Oskar Kelp Bericht über die geplante Errichtung eines Denkmals für die Gefallenen des Ersten Weltkriegs. Das Denkmal ist somit frühestens ins Jahr 1931 zu datieren. ASI B III 13, Bd. 20, 24.4.1931, Aktenzeichen 116.

44 Allgemein zu den Hintergründen der finanziellen Probleme siehe Gündisch/Schlau 1998, S. 181–182. – Schieder 2004, S. 24E. – Kröner 2009, S. 253.

45 Von den Rückforderungen der Bank berichtete Kirchenmeister Oskar Kelp in einem Brief an Oskar von Miller, der in die Pläne zum Verkauf der Teppichsammlung involviert wurde. SJANB, Best. Nr. 151, IV., Nr. 279 (unpaginiert), Brief vom 16.7.1932.

46 Dies geht aus einer Stellungnahme des Landeskonsistoriums der Evangelischen Kirche A. B. in Siebenbürgen hervor, in der der Gemeinderatsbeschluss vom 15.3.1931 direkt zitiert wird. PAAA, R 61665, Stellungnahme vom 9.12.1932.

47 Der Besuch Kühlbrandts und Kimms in Bistritz ist im Presbyterialprotokoll vermerkt. ASI, B III 13, Bd. 20, 18.8.1930, Aktenzeichen 188. Zu Kühlbrandts Beschäftigung mit den Bistritzer Teppichen siehe den einleitenden Beitrag *Anatolische Teppiche aus Siebenbürgen als Forschungsgegenstand* in diesem Band sowie Abb. 2.

schickt.⁴⁸ Nachdem Versuche des Bistritzer Kammerabgeordneten Arthur Connerth (1882–1953) zur Ermittlung potenzieller Käufer ins Leere gelaufen waren, sandte Stadtpfarrer Carl Molitoris (1887–1972) am 30.6.1932 Briefe an Egon Hajek (1888–1963), evangelischer Pfarrer in Wien, Hans Wühr (1891–1982), Mitarbeiter der Berliner Staatlichen Museen und ehemaliger Bistritzer Gymnasiast,⁴⁹ sowie das Wiener Teppichhaus Orendi mit der Bitte um eine Einschätzung der Durchführbarkeit des geplanten Verkaufs und der Suche nach Interessenten. Zusätzlich wandte sich der Ingenieur im Ruhestand Oskar Kelp in seiner Eigenschaft als Kirchenmeister an den ihm persönlich bekannten Gründungsdirektor des Deutschen Museums in München, Oskar von Miller (1855–1934). In seinem Brief beschrieb Kelp die finanzielle Notsituation der Bistritzer Gemeinde, die »vor dem wirtschaftlichen Zusammenbruch« stehe, mit eindringlichen Worten. »Um diesem Schrecken ohne Ende zu entkommen«, so Kelp weiter, »sind wir nach vielem Beraten zu dem Schluss gekommen, unseren einzigen wertvollen Besitz, den wir noch haben, unsere Kirchenteppiche zu veräußern, um die Lebenden zu retten«.⁵⁰ Kelp setzte die finanziellen Erwartungen deutlich niedriger an. Zwischen 1.000.000 und 1.200.000 Lei hoffte man durch die Veräußerung eines Teils der Teppiche zu erzielen. Abgesehen von Wühr, dessen Antwort sich nicht erhalten hat, meldeten alle Adressaten große Zweifel an, einen Verkauf der Teppiche in Deutschland oder Österreich angesichts der aktuell schlechten Wirtschaftslage realisieren zu können. Der Münchener Kommerzienrat und Teppichsammler Otto von Bernheimer (1877–1960), dem Oskar von Miller die Teppiche angeboten hatte, wies zudem darauf hin, dass die Reichsbank größere Beträge für solche Ankäufe aufgrund der aktuellen Devisenverordnung nicht freigeben werde.⁵¹

Zwischenzeitlich hatte auch das Deutsche Konsulat in Kronstadt von den Verkaufsplänen erfahren und Stadtpfarrer Molitoris Unterstützung beim Verkauf der Teppiche angeboten, wobei man darauf achten wollte, die »Stücke für deutsche Liebhaber zu retten«.⁵² Der deutsche Konsul Leutz sandte daraufhin Fotografien und Skizzen der Teppiche an das Auswärtige Amt in Berlin mit der Bitte um Stellungnahme und eventuelle Vermittlung beim Verkauf. Das Auswärtige Amt wiederum schaltete den Deutschen Evangelischen Kirchenausschuss ein. In einem Brief an den Präsidenten des Kirchenausschusses äußerte der zuständige Sachbearbeiter des Auswärtigen Amtes große Bedenken hinsichtlich eines Verkaufs der Teppiche und forderte den Kirchenausschuss auf, über alternative Möglichkeiten zur finanziellen Unterstützung der Bistritzer Pfarrgemeinde zu beraten. In den Akten des Auswärtigen Amtes findet sich eine handschriftliche Stellungnahme eines unbekannten Verfassers, der wahrscheinlich aus der Berliner Museumsszene stammte. In sehr deutlichen Worten wurden die bisherigen Verkaufsbemühungen der Bistritzer Pfarrgemeinde als »dilettantisch« bezeichnet und eine Einbeziehung verschiedener Berliner Museumsfachleute in die Angelegenheit angemahnt.⁵³ Ein Verkauf der Teppiche sei äußerst kurzfristig, da man die Schulden der Gemeinde dadurch allenfalls kurzfristig tilgen könne, »dann aber ein nie wieder gutzumachender Verlust an historischem Kulturbesitz entstanden wäre«. Zudem werde

48 Ein Teil des Briefwechsels zum geplanten Verkauf der Teppiche befindet sich heute in der Kreisdiestsstelle des Nationalarchivs in Bistritz (SJANB, Best. Nr. 151, IV, Nr. 279), ein weiterer Teil im Politischen Archiv des Auswärtigen Amtes in Berlin, das in die Angelegenheit involviert war (PAAA, R 61665). Beide Aktenbestände sind nicht paginiert, im Folgenden wird daher bei Zitaten neben der Signatur auch das Datum des betreffenden Briefs angegeben. Fotos und Skizzen der Teppiche sind vollständig im Bestand des Politischen Archivs des Auswärtigen Amtes überliefert. Für die Aussage Stefano Ionescu, die Kirchengemeinde habe durch den Verkauf der Teppiche Geld für eine Kirchenrenovierung gewinnen wollen, finden sich in beiden Aktenbeständen keinerlei Belege. Ionescu 2013, S. 115.

49 Zu Wühr siehe Born 2004, S. 371 mit Anm. 129, ferner die knappen Angaben in den Erinnerungen von Frühm 1958, S. 116.

50 SJANB, Best. Nr. 151, IV., Nr. 279, Brief vom 16.7.1932.

51 Die Sammlung von Orientteppichen der Familie Bernheimer wurde später publiziert, siehe Bernheimer 1959.

52 SJANB, Best. Nr. 151, IV., Nr. 279, Brief vom 14.9.1932.

53 PAAA, R 61665, Stellungnahme zum Brief vom 17.11.1932. Hans Wühr war laut der Stellungnahme zu dieser Zeit noch als Volontär tätig und wurde für eine Vermittlerrolle als ungeeignet angesehen.

der Erlös »erheblich hinter den lokalen Abschätzungen zurückbleiben – ihr eigentlicher Wert [der Teppiche, Anm. der Autorin] beruht in ihrer historischen Verbindung mit der Kirche, aus der sie unter keinen Umständen herausgelöst werden sollten«. Es sei außerdem äußerst fraglich, dass die rumänische Regierung eine Ausfuhr genehmigung für solche bedeutenden Kulturgüter erteilen werde. Trotz dieses eindringlichen Appells antwortete der Präsident des Deutschen Evangelischen Kirchenausschusses, den siebenbürgischen Kirchengemeinden derzeit keine zusätzlichen finanziellen Leistungen zukommen lassen zu können. Er spielte den Ball an das Auswärtige Amt zurück, das »etwa den Ankauf von Teppichen durch deutsche Museen anregen könnte«.⁵⁴

Das Landeskonsistorium der Evangelischen Kirche A. B. Siebenbürgens, das den Verkauf kirchlicher Kulturgüter ebenfalls genehmigen musste, erteilte im Dezember 1932 schließlich notgedrungen seine Zustimmung zu den Plänen der Pfarrgemeinde, da es ihr finanziell auch nicht helfen konnte.⁵⁵ Dennoch riss die Korrespondenz zwischen den Beteiligten zum Jahreswechsel 1932/33 ab. Im Februar 1933 hielt man im Protokoll der Bistritzer Gemeindevertretung schließlich fest, dass die Bemühungen zum Verkauf der Teppiche trotz der Unterstützung der Pläne im In- und Ausland zu keinem Ergebnis geführt hatten.⁵⁶ Sie waren an den Zeitumständen und dem daraus resultierenden Mangel an Interessenten gescheitert. Weitere 15 Jahre sollten vergehen, bis die Teppiche schließlich unter völlig anderen historischen Vorzeichen nach Deutschland gelangten.

Die Teppichsammlung im Zweiten Weltkrieg und der frühen Nachkriegszeit

Die Geschichte der Bistritzer Teppichsammlung blieb eng mit den politischen Entwicklungen in Osteuropa verknüpft. Ungarn hatte den Verlust Siebenbürgens durch den Friedensvertrag von Trianon nie akzeptiert. Die Politik des seit 1920 autoritär regierenden Reichsverwesers Miklós Horthy (1868–1957) zielte auf eine Rückgewinnung Siebenbürgens für Ungarn ab.⁵⁷ Zu diesem Zweck näherte sich Horthy seit den späten 1930er Jahren zunehmend Adolf Hitler an – mit Erfolg: Auf deutschen Druck musste Rumänien infolge des Zweiten Wiener Schiedsspruchs vom 30.8.1940 Gebiete im Norden und Osten Siebenbürgens an Ungarn

abtreten. Zum ersten Mal in ihrer Geschichte gehörten die Siebenbürger Sachsen unterschiedlichen Staaten an. Für die weitere Entwicklung des ungarischen Teils Siebenbürgens, zu dem auch Bistritz gehörte, waren nun die Entscheidungen des Horthy-Regimes prägend. Noch im Jahr 1940 trat Ungarn dem Dreimächtepakt zwischen Deutschland, Italien und Japan bei. Nach der Kriegserklärung Ungarns an die Sowjetunion am 27. Juni 1941 beteiligte sich die ungarische Armee, in der auch Siebenbürger Sachsen kämpften, am Ostfeldzug der verbündeten Truppen der deutschen Wehrmacht. Horthys Ansinnen, sich im Frühjahr 1944 aus dem äußerst verlustreichen Krieg gegen die Sowjetunion zurückzuziehen, führte am 19. März 1944 zur Besetzung Ungarns durch deutsche Truppen und anschließenden Absetzung Horthys. Die Zurückdrängung der Ostfront nach Westen ließ sich dadurch jedoch nicht aufhalten. Am 29. März 1944 gelangten erste deutsche Soldaten auf ihrem Rückzug von der Ostfront nach Bistritz. Es folgte »eine endlose Kette von Fußgängern und Fahrzeugen der geschlagenen Armee Manstein«.⁵⁸

Zwei zufällig überlieferte Dokumente vom 25. und 26. März 1944 legen die Vermutung nahe, dass die Bistritzer Pfarrgemeinde angesichts dieser Rückzugsbewegungen ihre Teppiche vorsorglich bei vertrauenswürdigen Personen verstecken ließ.⁵⁹ Ein handschriftliches Konzept eines Einladungsschreibens belegt, dass Angehörige der Pfarrgemeinde dringend gebeten wurden, sich am Abend des 25. März 1944 zu einer Besprechung auf dem Pfarrhof einzufinden, bei der persönliches Erscheinen zwingend erforderlich war. Erhalten ist ferner ein Entwurf für ein Übernahmeformular vom 26. März 1944, in das die Nummer des Teppichs und der Name des Übernehmers eingetragen werden sollten. Dieser versicherte durch Unterschrift unter das Formular, dass er »den Kirchenteppich N[umer]o ... zur Aufbewahrung übernommen« habe und ihn auf »Aufforderung des Stadtpfarrers bzw. seiner gesetzlichen Vertreter der Kirchengemeinde wieder zurückstellen« werde. Eine mit Bleistift geschriebene Liste führt schließlich 50 Namen und Adressen auf, wobei den meisten Namen rot geschriebene Zahlen von 1 bis 42 zugeordnet sind.⁶⁰ Die Zahl 42 korreliert mit der Anzahl an Teppichen, die von Kühlbrandt 1930 bei seinem Besuch in Bistritz in sein Verzeichnis siebenbürgischer Teppiche aufgenommen und von Fritz Kimm gezeichnet wurden; die übrigen Teppiche wurden in der Korrespondenz der frühen 1930er Jahre stets als stark beschädigte

54 PAAA, R 61665, Brief vom 31.12.1932.

55 PAAA, R 61665, Stellungnahme vom 9.12.1932.

56 ASI, B III 13, Bd. 15, Eintrag vom 19.2.1933.

57 Siehe für das Folgende Dahinten/Wagner 1988, S. 189–198 sowie Kröner 2009, S. 98–108.

58 Dahinten/Wagner 1988, S. 197. Die Armee hatte sich durch einen Ausbruch aus der Umklammerung durch sowjetische Truppen bei Kamenez-Podolski (Kamjanez-Podilskyj) retten können und gelangte schließlich über die Karpaten nach Siebenbürgen.

59 Die Dokumente finden sich etwa mittig im unpaginierten Bestand zum Verkauf der Teppiche 1931/32 in SJANB, Best. Nr. 151, IV., Nr. 279.

60 Auf der Liste stehen insgesamt 58 Namen und Adressen, von denen acht jedoch durchgestrichen sind. Die letzte rot geschriebene Zahl wurde durch Korrektur unleserlich, eventuell handelt es sich um die Zahl 43.



45

Transportkisten für die
Bistritzer Teppiche. GNM,
Inv.Nr. Gew5257–Gew5259
Foto: GNM, Georg Janßen



46

Aufschrift »Ev. Kirchen-
gemeinde A. B. Bistritz«
auf dem Deckel der
Transportkiste. GNM,
Inv.Nr. Gew5258
Foto: GNM, Georg Janßen

Fragmente bezeichnet. Vermutlich hatte die Kirchenleitung im März 1944 also veranlasst, die als wertvoll eingestuften Teppiche in Sicherheit zu bringen, um einen Verlust durch Plünderung oder Enteignung zu verhindern.

Der im April/Mai 1944 durch Nordsiebenbürgen ziehende Treck der Transnistrindeutschen, die nach dem Rückzug der Wehrmacht von der Ostfront die Flucht ergriffen hatten, führte erneut das Näherrücken sowjetischer Truppen vor Augen.⁶¹ Unter Beteiligung des Bistritzer Stadtpfarrers Carl Molitoris, seit 1940 auch Generaldechant Nordsiebenbürgens, wurden zu dieser Zeit Pläne entwickelt, die im Ernstfall die geordnete Evakuierung der gesamten deutschsprachigen Bevölkerung im ungarischen Teil Siebenbürgens regeln sollten. Dieser Ernstfall trat Ende August 1944 ein. Nachdem Rumänen sich den Alliierten angeschlossen und Deutschland den Krieg erklärt hatte, drohte die Ostfront endgültig zusammenzubrechen. Deutsche Soldaten flohen über die Ostkarpaten nach Nordsiebenbürgen. Ein Angriff sowjetischer und rumänischer Truppen schien im September 1944 unmittelbar bevorzustehen. Am 8. September 1944 meldete der von Hitler zum »Höheren

SS und Polizeiführer Siebenbürgens« ernannte SS-General Artur Phleps (1881–1944) den Beginn der Evakuierung Nordsiebenbürgens nach Budapest. Bis Anfang Oktober 1944 wurden nahezu alle Siebenbürger Sachsen – Berichten zufolge zwischen 36.000 und 48.000 Personen – aus Nordsiebenbürgen evakuiert.

In Bistritz erfolgte die öffentliche Bekanntgabe der Evakuierung am 9.9.1944. Während die Dorfbevölkerung überwiegend Trecks aus Fuhrwerken bildete, wurden die städtische Bevölkerung von Bistritz und Sächsisch-Reen (rum.: Reghin; ungar.: Szászrégen) sowie alte und kranke Menschen, Frauen und Kinder aus den Dorfgemeinden mit dem Zug evakuiert.⁶² Auch Lastwagen der Wehrmacht kamen zum Einsatz. Ein »Inventar über Kirchenteppiche, Matrikeln und andere wertvolle Dokumente der evang. Kirchengemeinde Bistritz A. B.« belegt, dass die Gemeinde am 15. September in Bistritz ihren Kirchenschatz, darunter die in drei Kisten verpackten Teppiche, an einen Frontführer der Wehrmacht übergab.⁶³ Die Kisten befinden sich noch heute im Germanischen Nationalmuseum. Alle drei tragen die Aufschrift »Ev. Kirchengemeinde A. B. Bistritz« in deutscher und ungarischer Sprache (Abb. 45 und 46)

61 Für die historischen Ausführungen im Folgenden siehe Schieder 2004, S. 59E–75E. – Kroner 2009, S. 108–117. – Pintelei 2014.

62 Eine ausführliche Beschreibung der Evakuierung und der Zielorte der Trecks und Bahntransporte findet sich bei Pintelei 2014.

63 ASI, A VIII/018 (unpaginierter Bestand). Als Übergeber unterzeichnete an erster Stelle Stadtpfarrer Molitoris. Die Identität des Frontführers ließ sich leider nicht klären, da die Unterschrift abgekürzt und zudem schwer lesbar ist.

und sind mit römischen Zahlen von I bis III nummeriert.⁶⁴ Eine der drei Kisten trägt die Aufschrift »Schlesien« und gibt wahrscheinlich den Bestimmungsort des Transports an. Während die Trecks der Landbevölkerung vor allem Nieder- und Oberösterreich zum Ziel hatten, gelangten die per Bahn Evakuierten auch nach Schlesien, ins Warthegau und ins Sudetenland. Wann genau der Kirchenschatz der Bistritzer Pfarrgemeinde abtransportiert wurde und an welchen Ort er gelangte, ist unklar. Da Carl Molitoris die Objekte nach dem Krieg im oberösterreichischen Ried im Innkreis betreute,⁶⁵ scheint es denkbar, dass er auch 1944 ihren Transport begleitete. Der ehemalige Bistritzer Gymnasiallehrer Friedrich Krauß (1892–1978), der am 27. September von Bistritz im sogenannten Museumszug abgefahren war und schließlich nach Groß Ullersdorf (tschech.: Velké Losiny) in Mährisch-Schlesien gelangte, berichtet davon, dass Molitoris seine Bücher, die sich in der Obhut von Krauß befanden, nicht rechtzeitig in Sicherheit brachte, »wiewohl er zeitgerecht die Absicht geäußert hatte, sie abzuholen«.⁶⁶ Die Aussage legt ein Zusammentreffen der beiden in Groß Ullersdorf nahe. Krauß berichtet ferner von weiterem »Heimatgut«, das nach Mährisch-Schlesien gerettet worden war. Kurz bevor am Ende des Zweiten Weltkriegs sowjetische Truppen die Region erreichten, waren viele Siebenbürger Sachsen erneut geflohen.⁶⁷

Vermutlich waren auch die Teppiche auf einer solchen zweiten Flucht aus Mährisch-Schlesien in Sicherheit gebracht worden. Wie genau sie nach Ried im Innkreis gelangten, wo sich ihre Spur nach dem Krieg wieder aufnehmen lässt, ist jedoch unklar. Am 13. Oktober 1948 wurde dort ein Inventar der Teppiche erstellt.⁶⁸ Da ihre Verteilung auf die drei Kisten gegenüber dem Inventar von 1944 deutlich abweicht, müssen die Teppiche zu einem unbekannten Zeitpunkt umgelagert worden sein. Eine Erklärung findet sich in einem späteren Brief von Carl Molitoris aus dem Jahr 1952. Molitoris berichtet, die Teppiche in Ried im Innkreis an einem warmen, sonnigen Tag gelüftet zu haben, um sie vor Schäden zu schützen.⁶⁹ Ein weiterer Brief des ehemaligen Bistritzer Stadtpfarrers belegt, dass die Teppiche und der übrige Bistritzer Kirchenschatz 1951 dem Bayerischen Nationalmuseum zur Aufbewahrung übergeben worden waren.⁷⁰ Einer von Molitoris' Ansprechpartnern im Bayerischen Nationalmuseum war Hans Wühr, der bereits 1932 in den geplanten Verkauf der Teppiche involviert gewesen und nun als Mitarbeiter des Museums tätig war. Er spielte höchstwahrscheinlich eine entscheidende Rolle für ihre Unterbringung in München. Der Bistritzer Kirchenschatz sollte jedoch nicht lange in der bayerischen Landeshauptstadt bleiben. Die Hintergründe seines Transports ins Germanische Nationalmuseum und seine Geschichte nach 1952 werden in dem Beitrag *Das Germanische Nationalmuseum als Treuhänder* in diesem Band ausführlich behandelt.

64 Vielen Dank an Prof. Peter Klein, Hamburg, für die Bemühungen um eine dendrochronologische Datierung. Aufgrund der zu geringen Anzahl an zusammenhängenden Jahrringen war dies leider nicht möglich. Ob die Kisten bereits für die erste Evakuierung nach Budapest im Ersten Weltkrieg gedient haben, lässt sich somit nicht mehr feststellen. Siegellackreste auf den Kisten hatten diese Frage aufgeworfen, sie sind aber vermutlich auf beim Transport 1944 geschmolzene Siegel zurückzuführen. Siehe dazu auch den Beitrag *Gebrauchsspuren und Reparaturen* in diesem Band.

65 Siehe hierzu die Ausführungen weiter unten.

66 Der Bericht von Krauß ist abgedruckt in Schieder 2004, Nr. 30, S. 151–158, Zitat S. 158. Im »Museumszug« befanden sich laut Krauß neben seiner Sammlung mundartlicher Wörter auch Objekte aus der Sammlung des Bistritzer Gymnasiums, ferner 13 Zunft- und Nachbarschaftsladen, Bücherkisten von Carl Molitoris, mehrere Kisten »Transylvanica« eines Buchhändlers sowie eine Kiste mit einem Bärenfell. Krauß erwähnt keine Kisten aus dem Besitz der Bistritzer Pfarrgemeinde.

67 Schieder 2004, S. 158.

68 Eine Kopie des Inventars findet sich in Unterlagen des Germanischen Nationalmuseums. Der Standort des Originals konnte trotz intensiver Recherchen nicht ermittelt werden.

69 HA GNM, GNM-Akten 1066 (unpaginierter Bestand, handschriftlicher Brief vom 29.4.1952).

70 In einem Brief vom 12.5.1952 spricht Molitoris davon, dass er »jetzt vor einem Jahre die Bistritzer Vasa sacra und Kirchenteppiche im Bay. Staatsmuseum-München übergeben durfte«. Eine Kopie des Briefs findet sich in Unterlagen des Germanischen Nationalmuseums.

Gebrauchsgegenstand, Wertgegenstand, Identifikationssymbol: Der Bedeutungswandel der Bistritzer Teppichsammlung

Die Bistritzer Teppichsammlung vermag wie vielleicht kaum eine andere Objektgruppe deutlich zu machen, wie schnell sich die Bedeutungszuschreibung an Dinge unter dem Einfluss äußerer Umstände verändern kann. An der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert kreuzten sich zwei Entwicklungen, die den in Vergessenheit geratenen Teppichsammlungen Siebenbürgens neue Bedeutung verliehen: die bereits angesprochene Entdeckung des Orientteppichs durch die Kunstgeschichte seit den 1890er Jahren und der Identitätskampf der Siebenbürger Sachsen nach dem österreichisch-ungarischen Ausgleich von 1867, durch den das ehemals habsburgisch verwaltete Großherzogtum Siebenbürgen unter ungarische Herrschaft gelangte.⁷¹ Die ungarische Gesetzgebung versagte den im Vielvölkerstaat lebenden Minderheiten im Nationalitäten gesetz von 1868 die Anerkennung als eigene Nation. Im Zuge der Verwaltungsreform wurden 1876 schließlich der sächsische Königsboden und die Szekler Stühle aufgelöst. Damit waren die Reste der mittelalterlichen Landesverfassung und der privilegierte Stand der Siebenbürger Sachsen beseitigt. Als politische Interessenvertretung gewann in der Folgezeit die evangelische Kirche an Bedeutung.⁷² Da das Recht der Konfessionen zur Unterhaltung eines eigenen Schulwesens unangetastet blieb, konnten deutsche Schulen und sächsisches Kulturleben unter dem Schutz der Kirche weiter bestehen und die Magyarisierungspolitik erfolgreich unterwandert werden. Die evangelische Kirche übernahm die Verantwortung als »Hüterin des nationalen Lebens«, wie es Bischof Friedrich Teutsch (1852–1933) 1921 in Worte fasste.⁷³ Auch nach dem Übergang Siebenbürgens an Rumänien nahm der Druck auf die nationalen Minderheiten kaum ab, obwohl das Minderheitenschutzgesetz von 1919 die Sonderstellung der Siebenbürger Sachsen rechtlich anerkannte.⁷⁴ Vor allem in den Städten machten sich jedoch zunehmend die demografischen Auswirkungen gezielter Rumänisierungspolitik bemerkbar: In ehemals deutsch geprägten Städten wie Hermannstadt oder Kronstadt nahm der rumänische Bevölkerungsanteil nach 1919 stark zu.⁷⁵

In Zeiten zunehmenden politischen und gesellschaftlichen Drucks wurden die Kirchenräume als Versammlungsorte der deutschsprachigen

Bevölkerung zu Orten der Selbstvergewisserung. Die Kirchen der Siebenbürger Sachsen seien, so der später für die Neugestaltung der Bistritzer Stadtpfarrkirche verantwortlich zeichnende Hermann Phleps (1877–1964), »das überzeugendste Dokument unserer einstigen Größe und Kultur«.⁷⁶ Die Erforschung der eigenen Vergangenheit entwickelte sich zu einem wichtigen Mittel der Identitätsstiftung sowohl als Minderheit im eigenen Land wie auch gegenüber der deutschen Kunstgeschichtsschreibung, aus deren Reihen Siebenbürgen 1908 als »kunstarm« bezeichnet worden war.⁷⁷ Die Frage nach den kunsthistorischen Besonderheiten Siebenbürgens beschäftigte Autoren wie Phleps oder Victor Roth (1874–1936), der gleichzeitig auch als evangelischer Pfarrer tätig war.⁷⁸ In einem Artikel über die bevorstehende Ausstellung von Orientteppichen in Budapest rief Roth 1913 alle Pfarrgemeinden dazu auf, ihre Teppiche für die Ausstellung zur Verfügung zu stellen. Nur so sei man

»in der Lage, vor dem ganzen Lande einen Beweis unserer alten sächsischen Kultur zu geben. Denn wenn es sich auch in den Teppichen nicht um Schöpfungen unseres Kunstgewerbes handelt, so sind sie dennoch Denkmäler und Zeugnisse des sächsischen Handels, der solche Erzeugnisse morgenländischer Knüpftechnik zu vielen Tausenden importiert hat.«⁷⁹

In einem kurz nach der Eröffnung der Ausstellung im Januar 1914 publizierten Artikel berichtete Roth über den großen Anteil an Teppichen siebenbürgischer Provenienz unter den Exponaten, mit denen man

»in der großen Welt der künstlerisch Interessierten nicht nur Aufsehen erregen, sondern uns auch jene Anerkennung erwerben wird, die wir als Träger und Hüter einer bedeutenden Kultur entgegenzunehmen uns nicht zu sperren brauchen!«⁸⁰

Wie die beiden Zitate deutlich machen, verband Roth mit der Ausstellung die Hoffnung auf eine national wie international gleichermaßen wirksame Identitätsstiftung für die Siebenbürger Sachsen.

Die Herkunft der Teppiche aus einem fremden Kulturraum stellte für Roth kein Hindernis dar, sie als bedeutende Zeugnisse siebenbürgisch-sächsischer Kunst und Kultur zu verstehen. Schon 1908 hatte er den anatolischen Teppichen aus siebenbürgischem Kirchenbesitz einige

71 Für das Folgende siehe Gündisch/Schlau 1998, S. 150–154, 159–163, ferner Roth 1996, S. 105–112.

72 Zur Rolle der evangelischen Kirche als Volkskirche nach 1867 siehe auch Kroner 2009, S. 251–254.

73 Teutsch 1921, Bd. 2, S. 420. Zur zentralen Rolle der evangelischen Kirche für »die Behauptung der kulturellen Eigenständigkeit des rumänischen Deutschums« siehe auch Schieder 2004, S. 21E–27E, Zitat S. 21E. Gündisch/Schlau 1998, S. 180–181.

74 Gündisch/Schlau 1998, S. 180–181.

75 Siehe hierzu die Zahlen und deren Analyse in Schieder 2004, S. 14E–15E.

76 Phleps 1911, S. 395.

77 Max Friedländer, zitiert nach Born 2004, S. 366.

78 Zur deutschsprachigen Kunst historiografie zu Siebenbürgen in der Zwischenkriegszeit und ihrer identitätsstiftenden Funktion siehe Born 2004.

79 Roth 1913, S. 540.

80 Roth 1914, S. 6.

Seiten seiner »Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen« gewidmet.⁸¹ In der Einleitung zu seinem Werk wies er die Integrationskräfte gegenüber fremden Erzeugnissen geradezu als spezifisches Merkmal siebenbürgisch-sächsischer Kunst aus.⁸² Folgt man dieser Argumentation, war es gerade die fremdkulturelle Herkunft der Teppiche, die sie zu einem spezifischen Ausweis siebenbürgisch-sächsischer Identität machte. Die ehemaligen orientalischen Luxusgüter waren zu »Siebenbürgischen Türkenteppichen« geworden – eine paradox anmutende Formulierung, mit der Roth die nun international gefragten Kunstgegenstände für die eigene Kultur reklamierte. Dies sollte sich in den 1930er Jahren unter dem Vorzeichen einer zunehmenden politischen Orientierung der Siebenbürger Sachsen am Deutschen Reich jedoch ändern. Die Verschiedenartigkeit kultureller Einflüsse wurde nun bewusst verschwiegen, um das Bild einer exklusiv deutsch geprägten siebenbürgischen Kunst zu zeichnen.⁸³

Nicht nur in der Kunstgeschichtsschreibung maß man den Teppichen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts große Bedeutung bei. Die Bistritzer Deutsche Zeitung berichtete anlässlich der Teppichausstellung des Sebastian-Hann-Vereins im Jahr 1913, dass man sich in der Stadt nun bewusst geworden sei, dass »unsere Kirchenteppiche [...] schätzbare historische Denkmale« und »wertvolle Pfänder der Vergangenheit« seien.⁸⁴ Das Rundschreiben des Evangelischen Landeskonsistoriums von 1923 bezeichnete die Teppichsammlungen in Kirchenbesitz als »teure[s] Erbe, das von unschätzbarem Kunstwert ist«.⁸⁵ Die neu eingerichteten Präsentationen der Teppiche in den evangelischen Kirchen entwickelten sich zu wichtigen Sehenswürdigkeiten. »Zu jenen Stücken unserer Kirche, die jetzt auf Kunstkenner und Laien die meiste Anziehungs-

kraft ausüben, gehören auch unsere Kirchenteppiche«,⁸⁶ konstatierte Ernst Kühlbrandt 1928 mit Blick auf die Schwarze Kirche in Kronstadt. Anschaulich beschrieb 1926 Oskar Kisch (1870–1946) den großen emotionalen Wert der Bistritzer »altehrwürdigen Sehenswürdigkeiten«, zu denen er explizit auch die Teppiche der Stadtpfarrkirche zählte. Zwar seien diese Sehenswürdigkeiten

»nun gewiß keine Weltwunder. [...] Uns Bistritzer Sachsen aber sind sie Heiligtümer. Es sind alles Wahrzeichen eines kühn aufwärtsstrebenden und trotzigen Glaubens- und Freiheitssinnes unserer tafrohen Vorfahren.«⁸⁷

Dies schützte die Teppiche freilich nicht davor, in der finanziell kritischen Situation der Bistritzer Pfarrgemeinde um 1930 auch als veräußerbarer Wertgegenstand wahrgenommen zu werden.

Kulturbeweis, Denkmal, Zeugnis, teures Erbe, Heiligtum: Die symbolische Aufladung der Teppiche in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts manifestiert sich in diesen zeitgenössischen Attributen in aller Deutlichkeit. In Zeiten massiver politischer Umbrüche hatten sie sich innerhalb weniger Jahrzehnte vom vergessenen Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol der Siebenbürger Sachsen entwickelt. Im Schicksal der Bistritzer Teppichsammlung bündeln sich die politischen Umbrüche in Osteuropa in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und der Identitätskampf der Siebenbürger Sachsen wie in einem Brennglas. Die Beschäftigung mit der Geschichte einzelner Objekte kann den Blick dafür schärfen, wie Menschen mit den Herausforderungen ihrer eigenen Gegenwart umgingen. Diesen Quellenwert von Objekten immer wieder neu auszuloten, ist ein wichtiges Anliegen musealer Forschung.

⁸¹ Roth 1908, S. 216–221.

⁸² Seiner Ansicht nach hatten es die deutschen Siedler in Siebenbürgen über Jahrhunderte geschafft, »fremdes Strandgut, das die von weither heranrollenden Wogen an die Ufer geschwemmt haben, mit eigenem Geiste zu ergreifen, ihm einen Hauch des eigenen Fühlens mitzuteilen und so eine Kunst zu schaffen, die trotz ihrer ererbten, errungenen, erhandelten und übernommenen Elementen zu einem volklichen Besitztum, zu einem Schatz der Blutgemeinschaft geworden ist«. Roth 1908, S. XIII. Siehe hierzu auch Born 2004, S. 360–361.

⁸³ Born 2004, S. 364–366.

⁸⁴ Bistritzer Deutsche Zeitung, 18.10.1913, Nr. 42, S. 3.

⁸⁵ Kirchliche Blätter 15, 1923, S. 479.

⁸⁶ Kühlbrandt 1928, S. 131.

⁸⁷ Kisch 1926, S. 81.

Das Siebenbürgen-Institut besitzt kein Urheberpersönlichkeitsrecht und keinerlei Nutzungsrechte an Abb. 43 und 44 und übernimmt daher keine Haftung für die Veröffentlichung.

Der Bistritzer »Tresor« in den *Heimatgedenkstätten*

Das Germanische Nationalmuseum als Treuhänder

Anja Kregeloh

Hans Freiherr von und zu Aufseß (1801–1872) gründete das Germanische Nationalmuseum 1852 mit dem Ziel, die Kulturgeschichte des gesamten deutschsprachigen Raumes an einem Ort zu repräsentieren. Nach der gescheiterten politischen Bildung einer deutschen Nation war es sein Anliegen, zumindest die durch die gemeinsame Sprache definierte »Kulturnation« in Museum, Bibliothek und Archiv zu vereinen.¹ Zur Finanzierung dieses Vorhabens wurden an vielen Orten sogenannte Agenturen – später in Pflegschaften umbenannt – eingerichtet, die Mitglieder und Fördermittel einwarben. Bei den Siebenbürger Sachsen erzeugte dies große Resonanz,² 1856 bis 1858 wurden in Hermannstadt (rum.: Sibiu, ung.: Nagyszeben), Kronstadt (rum.: Brașov, ung.: Brassó), Schäßburg (rum.: Sighișoara, ung.: Segesvár), Mediasch (rum.: Mediaș, ung.: Medgyes) und Bistritz (rum.: Bistrița, ung.: Beszterce) Pflegschaften eingerichtet. Aufgrund personeller Veränderungen löste sich die Bistritzer Pflegschaft bereits 1863/64 wieder auf. In Hermannstadt und Kronstadt hingegen konnten bis 1944 zahlreiche Spenden von allen namhaften Bürgern akquiriert werden, was offenbar als eine Art Ehrenpflicht angesehen wurde.³

Zeitweise führte Hans von Aufseß Auseinandersetzungen mit dem Gelehrtenausschuss des Museums über das Sammelgebiet, das der Ausschuss auf »Deutschland in seiner größten Ausdehnung beschränken« wollte. Aufseß argumentierte dagegen mit den nie zum Territorium des Deutschen Reiches gehörenden Siebenbürger Sachsen, die dennoch Teil der deutschen Geschichte seien:

»welche Theilnahme das Germanische Museum bei den Siebenbürgern gefunden habe, weßhalb es als Akt der Dankbarkeit anzusehen sei, die Geschichte der Siebenbürger in den Bereich des Germanischen Museums zu ziehen«.⁴

In den folgenden Jahren wurden auch Siebenbürger Sachsen in den Gelehrtenausschuss berufen, und es kam zu einer fruchtbaren wissenschaftlichen Zusammenarbeit.⁵ Dabei haben sich, so der Historiker Michael Kroner (1934–2022),

»die siebenbürgisch-sächsischen Vertreter der Nürnberger Anstalt [...] immer wieder auch über ihre nationalen Bedrängnisse und Nöte, über ihr Bekenntnis zum Deutschtum und deutschen Mutterland, über ihre Erwartungen, von Deutschland unterstützt zu werden, geäußert. Man sah hinter der Institution, der man sich verschrieb, die Mutter Germania. Das Museum selbst hat sich gegenüber solchen Erwartungen immer wieder distanziert und darauf hingewiesen, daß es bloß eine Sammel- und Pflegestätte deutscher Kulturgüter sei«.⁶

Eine politische Positionierung lag nie in der Absicht der Museumsleitung. Nürnberg war für viele Siebenbürger Sachsen der Inbegriff der deutschen Stadt und wurde folglich in den 1950er Jahren zum passenden Ort für die Erinnerung an die durch den Zweiten Weltkrieg abgeschnittene Vergangenheit. Mit den Worten »Die Stadt war [...] Symbol des Reichs und der Mutter und Vorbild der deutschen Bürgerlichkeit. Ihr Glanz und

1 Weiterführend: Hess 2014 und Zander-Seidel 2014.

2 Vgl. Kroner 1985, S. 99.

3 Kroner 1985, S. 99, Anm. 8. Zum Verhältnis zwischen Nürnberg und Siebenbürgen siehe auch Kroner/Göbbel 2008.

4 Zitiert nach Burian 1978, S. 141; siehe auch S. 140, Anm. 50. Zusammenfassung der Beziehungen zwischen Nürnberg und Siebenbürgen in der frühen Neuzeit in: Kroner 1981, S. 48–49 mit weiteren Literaturhinweisen, zu den Pflegschaften S. 50–53.

5 Vgl. Burian 1978, S. 141, 146, Anm. 80. – Mende 1978, S. 1065. – Kroner 1981, S. 53–56.

6 Kroner 1981, S. 58–59.

Ruhm drang wohl bis in die entfernten Winkel der Karpathen« bat der Kunsthistoriker Hans Wühr (1891–1982) den damaligen Ersten Direktor des Germanischen Nationalmuseums Ludwig Grote (1893–1974) um Vermittlung, damit die Stadt Nürnberg die Patenschaft für die Landsmannschaft der Siebenbürger Sachsen übernehme.⁷ Hans Wühr gehörte nicht nur zum Vorstand der Landsmannschaft, er war auch Mitarbeiter im Bayerischen Nationalmuseum, München, und von Anfang an wichtiger Berater und Unterstützer Grotes in seinen Bemühungen um die Kulturgüter aus den deutschen Ostgebieten. Bereits bei dem Versuch der Bistritzer Kirchengemeinde, die Teppichsammlung Anfang der 1930er Jahre zu verkaufen, war er involviert gewesen.⁸ Die Kommunikation der Nachkriegszeit ist dabei erstaunlich gemäßigt und unpolitisch im Vergleich zu den deutlich gefärbten Publikationen Wührs. In seinem Bericht über das Germanische Nationalmuseum als »Treuhänder unserer Volkskunst« in der *Siebenbürgischen Zeitung* äußerte er seine Sorge, dass in Siebenbürgen

»all der große Besitz an Gegenständen volkskundlicher Art [...] in absehbarer Zeit verdirbt, sich verliert und verbraucht, daß desgleichen auch der seelische Reichtum an Glauben, Brauch, Sitte, Ebenmaß und Überlieferung erlischt und daß die besonderen und daseinsprächtigen Lebensformen und alle Urkunden des Göttlichen der neuen riesigen Einheitsform und Maßlosigkeit unterliegen«.⁹

Auch um den dauerhaften Erhalt der auf der Flucht mitgeführten Kulturgüter sorgte er sich.¹⁰ So geht auf ihn vermutlich der Wunsch der Landsmannschaft zurück, dass das Germanische Nationalmuseum als Sammelstelle für evakuierte Archivalien und volkskundliche Gegenstände dienen solle, da es aufgrund seines Sammlungsauftrags »besser die künstlerischen Zusammenhänge und Bezüge erkennen [...] kann« als andere Institutionen.¹¹

»Zentrale Sammelstelle« für Kulturgüter Heimatvertriebener

Nach den Gebietsverlusten und Vertreibungen des Zweiten Weltkriegs bekam die Idee eines Museums für alle deutschsprachigen Gebiete eine andere Bedeutung. Bereits Ernst Günter Troche (1909–1971), der

Vorgänger Grotes, hatte das Ziel, das Ansehen des kulturschaffenden deutschen Volkes nach dem Krieg wiederherzustellen.¹² Er legte jedoch 1951 sein Amt nieder, und Grote verfolgte fortan ein ähnliches Ziel auf eine stärker politisch geprägte Weise. Noch vor seinem Amtsantritt wurde auf Grotes Betreiben hin im Oktober 1951 die neue Abteilung gegründet, »welche Dokumente deutscher Kultur aus den Ostgebieten als Heimatgedenkstätten vereinigen soll [...] Die Grundlage bildet der alte beträchtliche Bestand des Germanischen National-Museums«.¹³ Der erste Punkt einer am 4. Februar 1952 getroffenen Vereinbarung zwischen Grote und dem Institut für Auslandsbeziehungen, vertreten durch den Generalsekretär Franz Thierfelder (1896–1963), hielt fest:

»Das Germanische National-Museum in Nürnberg wird in Zukunft die zentrale Sammelstelle für alle kulturellen Sachgüter sein, die die Vertriebenen aus den ostdeutschen Gebieten (nach den Grenzen von 1937) sowie die auslandsdeutschen Gruppen im Osten, die schon früher Gegenstand seiner Sammlungstätigkeit gewesen sind, mitgebracht haben.«¹⁴

So wurde ein »Aufruf« an Landsmannschaften und Privatpersonen verfasst mit der Bitte, Kulturgüter für die *Heimatgedenkstätten* beizusteuern:

»Diese sollen [...] die Erinnerung wachhalten und den Deutschen, die Haus und Hof behielten, zum Bewusstsein bringen, dass nicht nur Kornfelder und Bergwerke verlorengingen, sondern Denkmale deutscher Geschichte und Kultur, die zu den bedeutendsten Gestaltungen des schöpferischen Genius unseres Volkes gehören [...] Es kommen alle Dokumente der Kunst und Kultur, der Volkskunst und Tracht in Frage [...].«¹⁵

Der Verwaltungsrat des Museums betonte dabei mehrfach, die Institution sei »soweit es sich nicht um ausdrückliche Ankäufe oder Schenkungen handelt, nicht Eigentümer, sondern nur treuhänderischer Besitzer«, und die Gegenstände stünden »für eine mögliche Restituirung anlässlich der Rückkehr der Deutschen in ihre Heimatgebiete zur Verfügung«.¹⁶ Im Lauf der folgenden Jahre musste man jedoch einsehen, dass sich die politische Situation so schnell nicht mehr umkehren würde, weshalb sich die Betonung mehr und mehr von der Treuhänder-Funktion zu derjenigen der Erinnerung hin verschob.¹⁷

7 HA GNM, GNM-Akten 1066, Brief Wühr an Grote, 15.12.1951.

8 Siehe dazu den Beitrag *Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol* in diesem Band.

9 Wühr 1952.

10 Wühr 1952.

11 HA GNM, GNM-Akten 1066, Brief Wühr an Grote, 9.1.1952.

12 Vgl. Burian 1978, S. 245.

13 Jahresbericht GNM 1951–1954 (1955), S. 13.

14 HA GNM, GNM-Akten 1065.2.

15 HA GNM, GNM-Akten 1065.2.

16 Protokolle des Verwaltungsrats, 4.10.1952; zitiert nach Burian 1978, S. 240.

17 Siehe auch Burian 1978, S. 246.

Bereits in der oben genannten Vereinbarung mit dem Institut für Auslandsbeziehungen wurde festgelegt, dass es »nötig ist, einen Zentralkatalog aller auslanddeutschen und landsmannschaftlichen Sachgüter anzulegen, aus dem der Verbleib der einzelnen Stücke sichtbar wird«.¹⁸ Dieses Verzeichnis wurde in den 1960er Jahren vorläufig abgeschlossen und die Federführung 1964 vom Germanischen Nationalmuseum an das Herder-Institut in Marburg übergeben. Bemerkenswert ist in der Kartei *Ostdeutsche Kunstwerke in westdeutschen Museen* das Verständnis des Begriffs »Ostdeutschland«, der nicht dem heute gebräuchlichen der Nachwendezeit entspricht. Die Kartei bezieht sich auf die ehemaligen deutschen Siedlungsgebiete östlich von Oder und Neiße sowie zwischen dem Baltikum und Siebenbürgen.¹⁹

Grote hatte offenbar von Hans Wühr und von dem Generaldirektor des Bayerischen Nationalmuseums Theodor Müller (1905–1996) erfahren, dass es Mitgliedern der Evangelischen Kirchengemeinde A. B. in Bistritz gelungen war, den Kirchenschatz auf ihrer Flucht mitzunehmen und im Bayerischen Nationalmuseum zu deponieren.²⁰ In einem Brief Müllers an Grote vom 27. Januar 1952 deutete sich bereits an, dass die Kirchengemeinde besonders besorgt um den Erhalt der Sammlung war:

»Beizeiten muss ich auch darauf aufmerksam machen, dass ich zur Herausgabe unseres siebenbürgischen Tresors nur bei Vorlage einer ausdrücklichen Erklärung des Herrn Generaldechanten der evang. Kirche in Nordsiebenbürgen, Herrn Dr. Carl Molitoris, derzt. in Ried im Innviertel (Österreich) ermächtigt sind [sic!].«²¹

So wandte sich Grote am 5. März 1952 an den ebenfalls geflüchteten ehemaligen Bistritzer Stadtpfarrer Molitoris (1887–1972), um ihm von dem Plan der Einrichtung von Heimatgedenkstätten zu berichten und für eine Überführung der Bistritzer Kulturgüter zu werben:

»Ich glaube, dass das Germanische National-Museum der richtige Ort wäre, um diese Dokumente treuen lutherischen Glaubens dem deutschen Volke in würdiger Form zu zeigen. Der Schatz könnte den schönsten Mittelpunkt der Siebenbürgischen Heimatgedenkstätte bilden.«²²

Molitoris stimmte dem Vorschlag gerne zu, wohl auch aufgrund der Vermittlung Theodor Müllers. »Der gute Kenner und warme Freund

unseres siebenbürgisch-sächsischen Volkes« habe ihm bereits bei der Übergabe der Bistritzer Vasa Sacra und Kirchenteppiche an das Bayerische Nationalmuseum gesagt: »So sehr ich mich über das Wiedersehen des Bistritzer Kirchenschatzes freue, gehört er eigentlich nicht hierher, sein gegebener Platz ist das Germanische National-Museum in Nürnberg.«²³ Noch im gleichen Monat übersandte das Bayerische Nationalmuseum die Objekte nach Nürnberg. Laut dem 1952 geschlossenen Leihvertrag wurde das »Kunstgut [...], soweit möglich in die neugeschaffene Abteilung »Heimatgedenkstätten« des Germanischen National-Museums, das Archivgut ungeöffnet in das Archivdepot eingeordnet«. Die Funktion des Museums als Treuhänder wurde erneut festgehalten.

»Hort der deutschen Seele«. Die Hundertjahrfeier und der Siebenbürgen-Raum

Hinter der nüchtern klingenden Idee des Museums als Treuhänder steckte das emotional aufgeladene Bedürfnis, nach dem Krieg nicht noch mehr Verluste deutschen Kulturguts zu riskieren. So prägte dieser Leitgedanke auch das 100-jährige Jubiläum des Museums, das am 9. und 10. August 1952 unter dem Protektorat des Bundeskanzlers Konrad Adenauer (1876–1967) feierlich begangen wurde. Der Bundespräsident und Vorsitzende des Verwaltungsrats des Germanischen Nationalmuseums Theodor Heuss (1884–1963) war es allerdings, der diesen Emotionen in seiner Ansprache den markantesten Ausdruck verlieh. Die *Heimatgedenkstätten*, für die zwei Räume anlässlich der Feier modellhaft eingerichtet worden waren, dienten der

»[...] Sammlung der Kulturdokumente jener deutschen Landsmannschaften und Stämme, die heute ihre Heimat in der Gewalt fremder Beherrschung wissen. Sie haben, als sie in das Leid des Vertrieben-Werdens gestoßen wurden, vielfach die Zeugnisse mit wegzubringen versucht und verstanden, die ihrer Heimatgeschichte teuer waren, Kirchliches und Weltliches, Archivstücke, Proben des überkommenen Hausfleißes – viel Zufälligkeit, wo die Sachen gerade liegen, groß die Gefahr, daß sie verlorengehen, verschleudert werden müssen [...] Denen wollen wir hier in neu erstehenden Räumen Herberge und Heimat geben«.²⁴

18 HA GNM, GNM-Akten 1065.2.

19 Stanicka 2004, S. 391.

20 Siehe dazu auch den Beitrag *Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol* in diesem Band.

21 HA GNM, GNM-Akten A-351.

22 HA GNM, GNM-Akten 1066.

23 HA GNM, GNM-Akten 1066, Brief Molitoris an Grote, 12.5.1952.

24 Heuss 1953, S. 23.

Seine pathetische Formulierung, das Museum erhielte einen »neuen Geschichtsauftrag, Fluchtburg der deutschen Seele zu sein«,²⁵ ist oft zitiert worden. Neben der Bewahrung der Kulturgüter ging es auch darum, die Geflüchteten nicht nur als bemitleidenswertes vertriebenes Volk zu sehen, sondern herauszustellen, welche kulturellen Leistungen in den »ostdeutschen« Gebieten im Lauf der Jahrhunderte erbracht worden waren. So schrieb der Leiter der Volkskunde-Sammlung im Germanischen Nationalmuseum Erich Meyer-Heisig (1907–1964) in einer Sonderbeilage der Nürnberger Zeitung:

»Den Deutschen des Westens aber mag hier aufgehen, daß dort im Osten nicht etwa nur Werte der blanken Nützlichkeit, Getreidefelder und Kartoffeläcker, Gruben und Hütten verlorengingen, sondern eben auch Stätten einer tausendjährigen deutschen Kultur.«²⁶

Darüber hinaus sollten natürlich auch das Ansehen Deutschlands als Heimat von Kulturschaffenden ebenso wie der Ruf der Stadt Nürnberg wieder hergestellt werden, wie Heuss heraushob:

»[...] den Begriff »Nürnberg« wieder zu reinigen und seinen geistigen und künstlerischen Glanz nicht bloß vor dem eigenen Bewußtsein, sondern vor dem einer Welt neu zur Darstellung zu bringen. [...] straffen wir das eigene Bewußtsein zur neuen Pflicht und dürfen ein Erbe, das wir in Trümmern empfingen, in erneuter Gestalt als Erbe weitergeben denen, die uns folgen.«²⁷

Zu der öffentlichen Festveranstaltung waren zahlreiche Politiker und bedeutende Persönlichkeiten aus Kultur und Wirtschaft geladen sowie – auf Vorschlag des ehemaligen Präsidenten des Bayerischen Roten Kreuzes – 200 Flüchtlingskinder aus dem gesamten Bundesgebiet, »damit diese das Gefühl ihrer Zugehörigkeit zum deutschen Volke erleben«.²⁸ Es traten Trachten- und Musikgruppen aus verschiedenen deutschen Regionen auf. Ihre Auswahl stand unter der Maxime, dass die Kleidungsstücke und Lieder in den jeweiligen Regionen noch »lebendig« und nicht schon zur Folklore geworden sein sollten. Aus den »ostdeutschen« Gebieten waren Gruppen der Siebenbürger Sachsen, aus der Sprachinsel Igblau (Jihlava) in Südmähren und aus dem Egerland gekommen. In seinem später gedruckten Bericht der Veranstaltung hob Meyer-Heisig hervor:

»Daß die Trachten – Inbild bäuerlicher Gemeinschaftskultur – trotz der stürmischen Begleitumstände bei der Flucht gerettet wurden, mag nicht wenig bedeuten.«²⁹ Ein von Eugen Roth (1895–1976) verfasster Prolog, von mehreren Ensemblemitgliedern des Nürnberger Schauspielhauses vorgetragen, begleitete die Vorführung. Roth verarbeitete darin die gesellschaftlichen Umwälzungen durch die Kriegserfahrung und zugleich die Bedeutung der Bewahrung von Kulturgütern, wobei die Formulierungen zugunsten der Reime teilweise etwas plump geraten sind:

»Die ihre Tracht jetzt vor euch tragen, / Die haben keine Heimat mehr. / Das Schicksal kam um abzuwürgen / Das deutsche Volk in Siebenbürgen. [...] Was ich zum Troste ihnen sag? / Wir glauben an den Heimkehr-Tag!«³⁰

Dabei war es eigentlich das Ziel der Organisatoren,

»dass gerade die Siebenbürgener besonders gut herausgestellt werden mit Rücksicht auf die vielen Ehrengäste aus dem öffentlichen und politischen Leben und auch mit Rücksicht darauf, dass in den Heimatgedenkstätten der Siebenbürgener Anteil quantitativ wie qualitativ den Vogel abschiessen soll.«³¹

Offenbar verfehlte die Vorführung ihre Wirkung nicht, wie sich dem Bericht Meyer-Heisigs weiter entnehmen lässt:

»Der allgemeine Jubel wlich tiefer Ergriffenheit, als angekündigt von den Worten des Sprechers: »Die jetzt nun vor Euch treten, sie haben keine Heimat mehr und begleitet von der plötzlich ausbrechenden Sturmböe eines aufziehenden Gewitters die Siebenbürger stumm und feierlich gemessenen Schrittes unter Vorantritt ihres Kirchenvaters – so wie sie in ihrer Heimat sonntags zur Kirche gingen – den Schauplatz betraten [...] Vielleicht aber haben diese drei Gruppen als Stellvertreter der Gesamtheit der Heimatvertriebenen die Schwere der auf dem Volksganzen lastenden Frage den Anwesenden eindringlicher werden lassen als dies noch so kluge Erörterungen sonst bewirken können.«³²

Auch die Gruppe der Siebenbürger Sachsen führte Chorgesänge³³ beziehungsweise Volkstänze und Lieder auf.³⁴ Auf Vorschlag Wührs hin beschloss man jedoch, dass der Kirchgang als zentrales Element der

25 Heuss 1953, S. 23.

26 Meyer-Heisig 1952b.

27 Heuss 1953, S. 24–25.

28 HA GNM, GNM-Akten A-352, Brief Grote an Ministerialdirektor Kitz, Wohlfahrtsabteilung im Bundesministerium des Inneren, 23.6.1952.

29 Meyer-Heisig 1952b, o. P.

30 HA GNM, GNM-Akten A-384.1.

31 HA GNM, GNM-Akten A-384.2, Brief Meyer-Heisig an Wühr zur Vorbereitung des Auftritts, 4.7.1952. Ähnliche Formulierungen verwendete Grote in einem Brief an den Lehrer Georg Felkner, den er mit seiner Trachtengruppe für die Teilnahme an der Jubiläumsfeier gewinnen wollte: »[...] nicht nur Kartoffeläcker und Kohlengruben. Und ich darf Ihnen und Ihren Siebenbürgern sagen, daß bei diesen »Heimatgedenkstätten« [...] gerade Siebenbürger in jeder Hinsicht den Vogel abschießt. Das siebenbürgische Material stellt das der anderen Landschaften weit aus in den Schatten.«; zitiert nach Kröner 1981, S. 58, Anm. 59.

32 Meyer-Heisig o. J.

33 HA GNM, GNM-Akten A-343, Übersicht über bisher festgelegte Programmenteile, Meyer-Heisig, 3.7.1952.

34 HA GNM, GNM-Akten A-343, undatiertes Rundschreiben an alle Trachtengruppen.



47

Auftritt der Siebenbürger Sachsen zum 100-jährigen
Jubiläum des Germanischen Nationalmuseums, 1952

Foto: GNM, Fotothek



48

Heimatgedenkstätten, erste Aufstellung ab 1952 (?)

Foto: GNM, Fotothek

sächsischen Kultur gezeigt werden sollte (Abb. 47).³⁵ Anfängliche Bedenken Meyer-Heisigs eines möglichen »Abgleitens ins Theatralische, vielleicht auch ins Sentimentale« und einer »Profanierung [...], die letztlich zum Trachtentode führt«, konnten offenbar durch Wühr ausgeräumt werden.³⁶

Im Gegensatz zu den Auftritten der Gruppen war die anlässlich der Jubiläumsfeier eröffnete Präsentation zweier modellhafter Ausstellungsräume naturgemäß statischer und bewusst neutral, nicht atmosphärisch wie in den Heimatstuben, die in den folgenden Jahren vielerorts gegründet wurden. Dennoch wurden sie offenbar gut aufgenommen, wie Wühr in einem Brief an Grote formulierte: »Unsere Landsleute, die gelegentlich der Jahrhundertfeier in Nürnberg waren, waren tief beeindruckt von dieser Stätte und der fast weihevollen Art ihrer Planung und Einrichtung.«³⁷ Ursprünglich sollten schon zu der Jubiläumsfeier vier Räume mit Objekten aus Ostpreußen, Schlesien, dem Sudetenland und Siebenbürgen eröffnet werden. Aus Zeitdruck und Raumnot in dem nach den Kriegszerstörungen im Wiederaufbau befindlichen Museum waren jedoch nur zwei Räume als »Kernzelle«³⁸ fertiggestellt. Schlesien und das Sudetenland wurden zusammen in einem Raum, Siebenbürgen in dem anderen untergebracht. Meyer-Heisig und *Der Sudetendeutsche* vermeldeten, dass »rund fünf Dutzend« türkische Teppiche zu sehen waren.³⁹ Das hieße, dass annähernd alle 55 Teppiche der Bistritzer Sammlung ausgestellt waren. Heinrich Jacoby schrieb in seinem Ausstellungsbericht immerhin von »über dreißig während des Krieges aus Siebenbürgen gerettete[n] altorientalische[n]« Teppichen, allerdings ohne auf den Ausstellungskontext der *Heimatgedenkstätten* hinzuweisen. Er betonte überdies, dass seit der großen Ausstellung in Budapest 1914 keine vergleichbare Übersicht geboten worden sei.⁴⁰ Leider haben sich als Dokumentation der Präsentation an sich nur wenige Fotografien erhalten, die es erlauben, zwei Zustände partiell zu rekonstruieren. Sie zeigen aber offenbar jeweils nur einen kleinen Teil der Präsentationen. 1953 wurde die Einrichtung noch einmal verändert, wobei anhand der Bilder keine zeitliche Reihenfolge feststellbar ist. Der eine Zustand zeigt an einer Wand an einfachen Leisten aufgehängt die Bistritzer *Stern-Uschaks* Kat. 18 und 19, die *Nischen-Teppiche* Kat. 45 und 50 sowie die *Doppelniischen-Teppiche* Kat. 29 und 33 (Abb. 48). Davor steht eine Vitrine mit Gefäßen, Kacheln und Stickereien

aus dem Museumsbestand. Die auf dem Foto schwer zu erkennenden Becher gehören vermutlich zu den vier Kluftbechern des 17. Jahrhunderts, die 1952 als Leihgabe aus dem Bayerischen Nationalmuseum für die Präsentation erworben wurden.⁴¹ Das Bayerische Nationalmuseum vermittelte außerdem Gefäße und eine Truhe als Leihgaben aus dem Brukenthalmuseum (Muzeul Național Brukenthal) in Hermannstadt, darunter die in der Vitrine zu sehende hölzerne Kanne.⁴² Die später hinzugefügte Beschriftung des Fotos vermutet die »frühe Aufstellung? Aufnahme 1955«, wobei die Jahreszahl korrigiert wurde und man sich offenbar nicht sicher war. Bei dem anderen Zustand hängen die Teppiche an Leitern, und zwar sind an zwei Wänden über Eck die *Doppelniischen-Teppiche* Kat. 25, 29 und 30, der *Lotto-Teppich* Kat. 11, der *Stern-Uschak* Kat. 18, die *Säulen-Teppiche* Kat. 40 und 41 sowie der *Nischen-Teppich* Kat. 50 abgebildet. Außerdem sind ein großes besticktes Gewebe an der Wand und eine Standvitrine mit einem Kirchenpelz aus Lechnitz (rum.: Lechința, ung.: Szászlekence) bei Bistritz, einem Kleid oder Hemd, Trachtenschmuck und weiteren Stickereien zu sehen.⁴³ In zwei Wandvitrinen sind die meisten Silberschmiedearbeiten aus der Evangelischen Kirche A. B. in Bistritz und wohl zum großen Teil aus der Sammlung Oskar Kling (1851–1926) stammende Keramiken ausgestellt. Eine große Fayence-Schüssel hängt an der Wand über der Vitrine.⁴⁴ Laut Beschriftung stammen die Aufnahmen aus den Jahren 1952 oder 1953, was jedoch nur eine nachträgliche Annahme gewesen sein kann (Abb. 49 und 50).

Eine der seltenen Erwähnungen der ausgestellten Teppiche in den Presseberichten um die Jubiläumsfeier findet sich in dem bereits zitierten Artikel von Erich Meyer-Heisig:

»Hier breitet sich der Schatz einer siebenbürgischen Kirche vor uns aus. An den Wänden hängen die kostbarsten Proben von rund fünf Dutzenden türkischer Teppiche des 16. bis 18. Jahrhunderts, mit denen die Emporenbrüstung der Kirche an den Sonn- und Feiertagen geschmückt war: Zeichen der Wohlhabenheit und Kunstfreude jener Gemeinde und zugleich der verantwortungsbewußten Pflege des ererbten Gemeinbesitzes durch Generationen.«⁴⁵

35 Siehe auch: Fendl 2013, S. 252: »Siebenbürger Kirchgang als vorführbarer Topos siebenbürgischer Kultur.«

36 HA GNM, GNM-Akten A 384.2, Briefe Meyer-Heisig an Wühr und an Felkner, um 1952–53.

37 HA GNM, GNM-Akten A-353, Brief vom 10.9.1952.

38 Meyer-Heisig 1952a.

39 Meyer-Heisig 1952a. – Sudetendeutsche 1952.

40 Jacoby 1954, S. 23.

41 GNM, Inv.Nr. HG11623–11626.

42 GNM, Inv.Nr. HGS2–9, 12–14, 23.

43 Der Kirchenpelz mit der Inv.Nr. Tsb923 wurde 1952 aus Privatbesitz angekauft.

44 Wohl Inv.Nr. BA3083.

45 Meyer-Heisig 1952. Gleichlautend in: Meyer-Heisig 1955.



49–50

Heimatgedenkstätten, veränderte Aufstellung ab 1953 (?)

Fotos: GNM, Fotothek



Wie der Kirchenraum mit Teppichen geschmückt worden war, hatte Meyer-Heisig vermutlich aus den Erinnerungen von Gemeindemitgliedern erfahren, die sich auf die Jahrzehnte vor der Evakuierung bezogen und nicht die frühneuzeitlichen Gepflogenheiten widerspiegeln (Vgl. Abb. 18–21).

Nach der Ausstellungserweiterung 1953 beschrieb der Jahresbericht des Museums für die Jahre 1951–1954 insgesamt drei zu den *Heimatgedenkstätten* gehörende Räume. In einem Raum befindet sich eine Auswahl des Danziger Paramentenschatzes, ansonsten seien Ost- und

Westpreußen, Schlesien, Böhmen und Mähren repräsentiert.⁴⁶ Von 1956 bis 1962 erwähnen die Wegweiser des Museums die *Heimatgedenkstätten*, den Bereich *Siebenbürgen* 1956/57 und 1958 in dem heute nicht mehr existierenden Raum 82, in den Jahren 1959 bis 1962 jeweils in Raum 86. Dabei ist anzumerken, dass 1959 die Zählung der Räume verändert wurde und daher vermutlich die Ausstellung selbst nicht den Raum gewechselt hat. Die knappe Beschreibung wiederholt sich jedes Jahr und enthält vertragsgemäß keine exakte Angabe der Provenienz der Bistritzer Objekte: »Siebenbürgisch-türkische Teppiche aus einem

⁴⁶ Jahresbericht GNM 1951–1954 (1955), S. 13.

51

Doppelniischen-Teppich mit Ranken und Palmetten
(Kat. 24), Westanatolien, 1. H. 17. Jh.
GNM, Inv.Nr. Gew4930,
Aufstellung in der *Kostümpassage*, 1956/70

Foto: GNM, Fotothek



Kirchenschatz, 16.–18. Jahrhundert«.⁴⁷ Ab dem Wegweiser von 1963/64 werden keine *Heimatgedenkstätten* mehr erwähnt, sie müssen zu diesem Zeitpunkt also bereits aufgelöst gewesen sein.

Teilweise parallel dazu waren 1956 bis 1970 drei Teppiche in die Ausstellung *Lebenskultur des Barock und Rokoko* in der sogenannten Kostümpassage oder Passage als Ausstattungsstücke barocker Interieurs integriert.⁴⁸ Ein Foto zeigt den *Doppelniischen-Teppich* Kat. 24 als Bodenteppich, auf dem ein von Kostümfigurinen umgebener Schachtisch steht (Abb. 51). Auf einem weiteren Foto sind der *Säulen-Teppich* Kat. 39 als Unterlage für das Augsburger Reiseservice und der *Nischen-Teppich* Kat. 53 als Tischdecke zu sehen (Abb. 52). Die eigentlich spannende Funktion der Erinnerung an die siebenbürgische Heimat, die den als »Kirchenteppichen« bezeichneten anatolischen Teppichen in den *Heimat-*

gedenkstätten zugeschrieben wurde, spielte in der *Kostümpassage* ebenso wenig eine Rolle wie der kirchliche Kontext, den sie in Siebenbürgen bekommen hatten. In der *Kostümpassage* waren sie als repräsentative Luxusgegenstände des Adels in die Inszenierung einer barocken Lebenswelt eingefügt.

Der früh gefasste Plan, die *Heimatgedenkstätten* weiter auszubauen, gelang nur bedingt. In einem Brief Ludwig Grotes an Ernst Graf von Stackelberg (1891–1978) als Vertreter der Baltischen Landsmannschaft drückte sich der anfängliche Optimismus aus:

»Die siebenbürgen Sachsen haben uns bereits sehr wertvollen Besitz an Kirchenschätzen zur Verfügung gestellt, sodass wir in Verbindung mit unseren alten Beständen einen besonders schönen Gedenkraum schaffen können.«⁴⁹

47 Wegweiser GNM 1956/57–1962.

48 Vgl. Wegweiser GNM 1956/57, Raum 59.

49 HA GNM, GNM-Akten 1066, Brief Grote an Graf von Stackelberg, 13.6.1952.

Kritisiert wurde jedoch von manchen Seiten der volkskundliche Schwerpunkt der Ausstellung. Als einzige Ausnahme sah Grote den Bistritzer Kirchenschatz.⁵⁰ 1953 schrieb er an das Bundesministerium für Vertriebene:

»Flüchtlinge haben uns wiederholt darauf angesprochen und erklärt, dass sie schliesslich nicht nur Bauern gewesen sind, sondern Träger der grossen deutschen Kultur. Aus diesem Grunde muss alles getan werden, Kunstwerke in die Heimatdenkstätten hereinzubringen.«

Dafür seien aber die zur Verfügung stehenden Mittel zu knapp.⁵¹ Bereits nach dem Besuch der Jubiläumsfeier hatte Theodor Müller seine Kritik in einem Brief an Grote geäußert:

»[...] hat mich die Darbietung der ostdeutschen Gedenkräume leider sehr enttäuscht. Ich meine die deutschen Museen müssten gemeinsam dazu helfen, dass Sie mehr derart zeigen können, um die Bedeutung dieser Bereiche markanter zu dokumentieren. Ich hoffe auch in unserem Museum noch einige siebenbürgische Sachen finden zu können, die ich Ihnen dann zur Verfügung stellen will.«⁵²

1953 unterstützte Müller die Bemühungen durch eine Rundfrage an andere deutsche Museen, dem Germanischen Nationalmuseum Leihgaben zur Verfügung zu stellen.⁵³ Die Suche nach weiteren vergleichbaren Erwerbungen fand dennoch wenig Resonanz. Gleichzeitig entstanden bundesweit Vereine und Kulturwerke, die die Aufgabe der Erinnerung an die Heimatgebiete der Vertriebenen übernahmen. Das Germanische Nationalmuseum erhielt zwar Zuschüsse des Bundesministeriums für Vertriebene, konnte damit jedoch angesichts der schnell steigenden Preise auf dem Kunstmarkt für »ostdeutsche« Kulturgüter wenig ausrichten. So repräsentierten die eingerichteten Räume nur mithilfe der Altbestände einigermaßen die jeweiligen Regionen.⁵⁴

Das Interesse der Öffentlichkeit wurde ein Stück weit gebremst durch das Verbot, die Provenienz der Bistritzer Objekte preiszugeben. 1959 wollte etwa das Bundeskulturreferat der Landsmannschaft der Siebenbürger Sachsen einen Kulturfilm mit besonderem Augenmerk auf der Goldschmiedekunst drehen, der »in landsmannschaftlichen Kreisen und auch im Schulunterricht über die kulturelle Leistung Siebenbürgens



52

Teppich mit sechs Säulen (Kat. 39), Westanatolien, 2. H. 17./18. Jh.
GNM, Inv.Nr. Gew4942, und Nischen-Teppich (Kat. 53),
Anatolien, 2. H. 17./1. H. 18. Jh.
GNM, Inv.Nr. Gew4956, Aufstellung in der Kostümpassage, 1956/70
Foto: GNM, Fotothek

50 Vgl. HA GNM, GNM-Akten 1065.2, Brief Grote an Ministerialrat Zahn, Gesamtdeutsches Ministerium, 14.2.1952.

51 HA GNM, GNM-Akten 1065.2, Brief Grote an Ministerialdirigent Kleeberg, Bundesministerium für Vertriebene, 29.10.1953.

52 HA GNM, GNM-Akten A-351, Brief Müller an Grote, 14.8.1952.

53 HA GNM, GNM-Akten 1065.1.

54 Vgl. Waetzoldt 1989, S. 11.

Aufschluss geben sollte«. Mit der Erstellung des Textes war wiederum Hans Wühr beauftragt.⁵⁵ Bischof Molitoris untersagte jedoch die Anfertigung des Films, und so blieb es bei bereits durch den Vertreter des Bundeskulturreferats Oskar Schuster angefertigten Probeaufnahmen der *Heimatgedenkstätten*, deren heutiger Verbleib unbekannt ist.

Kritik und Auflösung. Die *Heimatgedenkstätten* als Politikum

Auch wenn Grote die neuen Ausstellungsbereiche als »eine kulturpolitische Dokumentation für die Wiedervereinigung« sah⁵⁶ und sie anlässlich der Jubiläumsfeier als »Manifestation für die Einheit des deutschen Volkstums« bezeichnete,⁵⁷ war ihm von Anfang an bewusst, dass die Präsentation auch eine »aus dem Unglück unseres Vaterlandes geborene Neuschöpfung« war.⁵⁸ Offenbar gab es schon früh Zweifel, ob sie in das eigentlich politisch dezidiert neutrale Museumskonzept passte. Man sah zunehmend die Gefahr, dass die *Heimatgedenkstätten* nicht mehr als Erinnerungsort, sondern als politische Demonstration gesehen werden könnten.⁵⁹ Auch waren mit Böhmen, Mähren, Siebenbürgen, dem Baltikum und Danzig Gebiete dargestellt, die 1937 nicht zum Deutschen Reich gehörten.⁶⁰ Die Form der Erinnerung an verlorene Heimatgebiete galt es demnach zu überdenken. 1962 formulierte Grote dem Verwaltungsrat gegenüber die Frage, ob man die *Heimatgedenkstätten* weiterhin absondern oder sie in dem »gesamtdeutschen« Konzept des Hauses aufgehen lassen und in andere Ausstellungsbereiche eingliedern sollte.⁶¹ Eine Rolle spielte dabei sicher auch, dass das Germanische Nationalmuseum 1961 Sitz der Deutschen Volkskunstkommission wurde, weil es als einziges Museum eine Volkskunde-Abteilung besitzt, in der alle Regionen des deutschen Sprachraums vertreten sind.

Offenbar hatte ein gewisses Umdenken bei Grote stattgefunden, der sich anfangs – nachdem sein Vorgänger politische Positionierungen vermieden hatte – fast schon an der durch die Selbstdarstellung des Museums etwa in der DDR ausgelösten Provokation erfreut hatte. In einem Zeitungsartikel Erich Emmerlings zu der Sonderausstellung *Kunst und Kultur in Böhmen, Mähren und Schlesien* im Germanischen Nationalmuseum ist dazu zu lesen:

»In letzter Instanz kommt dabei nur die Wachhaltung des unseligen Dranges nach dem Osten und die Förderung ebenso unheilvoller Revanchegegüste heraus, die jeder Völkerverständigung hinderlich sein müssen.«⁶²

Grote war davon nicht überrascht, er betonte vielmehr: »Ich kann die Kritik nur als Lob und Anerkennung betrachten.«⁶³ Versöhnlich und geradezu verharmlosend resümierte Theodor Heuss anlässlich der Pensionierung Grotes:

»Das Germanische Museum ist seinem Gründersinn entsprechend eine Selbstdarstellung der gesamtdeutschen Kulturgeschichte – so beherbergt es mit besonderer Liebe Zeugnisse der Landsmannschaften, die nach der Hitlerkatastrophe dem staatlichen Verband verlorengegangen.«⁶⁴

Zu diesem Zeitpunkt befanden sich die *Heimatgedenkstätten* bereits in Auflösung, was zunächst eine Auseinandersetzung mit dem Bundesvertriebenenminister zur Folge hatte. Die Integration der Objekte in andere Abteilungen wurde aber akzeptiert. Damit war das nach außen sichtbare Engagement des Museums in der Politik und in der Erinnerungskultur der Vertriebenen beendet. Rückblickend fasste Peter Burian die Kritik in der Festschrift des Museums zum 125-jährigen Jubiläum zusammen: »Nicht die Erwerbung von ostdeutschem Kulturgut als solche, sondern die Entscheidung, dieses Kulturgut gesondert auszustellen, war ein Politikum.«⁶⁵

Die Präsentation verstärkt auch noch einmal die Besonderheit, dass anatolische Teppiche Eingang in die Sammlung des Germanischen Nationalmuseums fanden, obwohl sie mitnichten im deutschen Sprachraum hergestellt wurden. Auch in späteren Jahren schaffte dies nur ein einzelner vergleichbarer *Siebenbürger Teppich* mit der Übernahme der Vorbildersammlung der Landesgewerbeanstalt durch das Museum.⁶⁶ Durch ihre besondere Geschichte aber, die sie zu einem wichtigen Bestandteil der siebenbürgischen Kultur gemacht hatte, stand es offenbar nie in Frage, dass die Bistritzer Teppichsammlung auch zur musealen Erinnerung an die siebenbürgische Heimat gehörte. Die osmanische Herkunft der Textilien scheint dabei, soweit es der erhaltenen Korrespondenz zur Vorbereitung der Ausstellung zu entnehmen ist, nicht einmal thematisiert worden zu sein.

⁵⁵ HA GNM, GNM-Akten 1066, Brief Dr. Oskar Schuster an Molitoris, 21.11.1959, Brief Meyer-Heisig (?) an Molitoris, 26.11.1959.

⁵⁶ Koblenz, Bundesarchiv, B 122/283, Akten des Bundespräsidialamtes, Amtszeit Theodor Heuss, 1949–1959, Schreiben von Grote, 15.10.1953; zitiert nach Eisler 2015, S. 373.

⁵⁷ Entwurf der Einladung, s. Eisler 2015, Anm. 482.

⁵⁸ Verwaltungsbericht Grotes für 1952/53, Protokolle des Verwaltungsrats, 24.10.1953, Anlage, Direktionsakten GNM, zitiert nach Burian 1978, S. 239.

⁵⁹ Vgl. Waetzoldt 1989, S. 10–11.

⁶⁰ Vgl. Eisler 2015, S. 375.

⁶¹ HA GNM, GNM-Akten 1065.2, zitiert im Brief Steingräber an den Staatssekretär im Bundesministerium für Vertriebene, Flüchtlinge und Kriegsgeschädigte, 14.11.1966.

⁶² HA GNM, GNM-Akten 1065.2, undatierter Zeitungsausschnitt, Erich Emmerling: *Viel – aber nicht mehr als eine Schau. Zur Problematik des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg*, wohl 1955.

⁶³ HA GNM, GNM-Akten 1065.2, Brief Grote an Theodor Heuss, 12.1.1956.

⁶⁴ Heuss 1963.

⁶⁵ Burian 1978, S. 248.

⁶⁶ *Doppelniischen-Teppich* mit Rautenmedaillon, 18. Jh, Inv.Nr. LGA7566, bereits 1891 durch die LGA im Hersbrucker Kunsthändler erworben.

Schätze aus Silber und Gold

Die Vasa Sacra aus Bistritz im Germanischen Nationalmuseum

Birgit Schübel

Der Bistritzer Kirchenschatz, bestehend aus Kelchen, Patenen und Abendmahlskannen, befindet sich seit 1952 zusammen mit den Kirchenteppichen als Leihgabe der Evangelischen Kirchengemeinde A. B. in Bistritz (rum.: Bistrița, ung.: Beszterce) im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (Abb. 53). Nachfolgend sollen nun anhand einiger ausgewählter Beispiele die Geschichte und das Schicksal der insgesamt achtzehn Goldschmiedearbeiten ab dem späten 19. Jahrhundert näher betrachtet werden, dies aber nicht, ohne auch einen Blick auf frühere Jahrhunderte zu werfen.

Die siebenbürgische Goldschmiedekunst in Literatur und Öffentlichkeit

Die siebenbürgische Goldschmiedekunst erfuhr vor allem ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Zuge der nationalen Selbstfindung der Siebenbürger Sachsen zunehmende Beachtung. Zahlreiche Veröffentlichungen erschienen seither zu ihrer Geschichte, zu einzelnen Meistern und auch Kunstwerken.¹ Mit der Art der Verzierungstechnik, dem Drahtemail – oftmals auch *modo transilvano* genannt – befassten sich viele Autoren und Wissenschaftler.² Große Ausstellungen rückten gegen Ende des 19. Jahrhunderts siebenbürgischen Schmuck, profane Gefäße und vor allem liturgisches Gerät eindrucksvoll in das Bewusstsein einer breiten Öffentlichkeit, darunter auch immer wieder die Kelche aus der Evangelischen Kirche A. B. in Bistritz.

Der Meteorologe, Lehrer und nicht zuletzt Kunsthistoriker Ludwig Reissenberger (1819–1895) schrieb 1873 für das Siebenbürgisch-Deutsche Wochenblatt in Fortsetzung mehrere Artikel mit dem Titel *Bericht über kirchliche Alterthümer*.³ Reissenberger, der zu seiner Zeit als Autorität unter den Gelehrten Siebenbürgens galt, befasste sich über Jahrzehnte, zusätzlich zu seinen meteorologischen Forschungen, mit den Kunstdenkmälern und Kunstschatzen vor allem der Siebenbürger Sachsen.⁴

In einem flammenden Plädoyer für den Erhalt alter Kunstwerke in den siebenbürgischen Kirchen A. B. beschrieb er im ersten Artikel vom 1. Januar 1873 seinen 1869 im Rahmen der Generalversammlung des Vereins für siebenbürgische Landeskunde gestellten und später zur Ausführung gekommenen Antrag:

»[...], es möchten durch gütige Vermittlung des hochlöbl. Landesconsistoriums A. B. die Herren Pfarrer A. B. in Siebenbürgen ersucht werden, über die in ihren Gemeinden vorhandenen kirchlichen Alterthümer, insoweit ihre Entstehung erweislich oder muthmaßlich in die Zeit vor das Jahr 1700 fällt, möglichst genaue Mittheilungen zu machen.«

Den Pfarrern wurde gleichzeitig mit dem Ersuchen eine »Instruction« aller aufzunehmenden Gegenstände mit kurzer Beschreibung an die Hand gegeben. Unter den 184 bis zum Jahr 1873 eingegangenen kirchlichen Berichten hebt Reissenberger ausdrücklich aufgrund »ihrer Ausführlichkeit, Gründlichkeit und des tiefen Verständnisses, das in denselben sich offenbart« neben weiteren auch den Bericht aus Bistritz hervor.⁵ In

1 Siehe hierzu die Auswahlbibliografie bei Wetter 2013, S. 329–332.

2 Zum Drahtemail mit weiterführender Literatur siehe insbesondere Wetter 2004b. – Wetter 2011, S. 80–91.

3 Reissenberger 1873a. – Siehe auch Reissenberger 1873b.

4 Reissenberger 1907.

5 Reissenberger 1873a, Nr. 3 vom 15.3.1873, S. 1.

53

Silberschatz der Evangelischen

Kirchengemeinde A. B. in Bistritz

Foto: GNM, Georg Janßen



seinen Artikeln, in denen er, beginnend mit den *Vasa Sacra*, kurze Zusammenfassungen dieser Mitteilungen mit einigen Beispielen, vor allem der Inschriften, gibt, finden sich auch Bistritzer Gerätschaften. So zitiert er die Inschrift eines 1637 an die Bistritzer Kirche gestifteten Kelches: ANNO 1637 DEN [...] APRIL HAT HERR MERTEN BERGER GEWESENER BVRCLAF ZV NÖSEN DISN KELCH DER CHRISTLICHEN KIRCHEN ZV EHREN VND SEINER GEDECHTNVS VEREHRT (Abb. 54).⁶ Bei den nachreformatorischen Gefäßen nennt er das Bistritzer Ziborium in der Form eines Renaissancepokals mit Vasenschaft und der Statuette eines römischen Kriegers auf dem gewölbten Deckel (Abb. 55).⁷

Die erste große Ausstellung, die siebenbürgische Goldschmiedearbeiten präsentierte, war die 1876 in Budapest veranstaltete, die zugunsten der durch das Donauhochwasser geschädigten Bevölkerung initiiert wurde und vor allem Objekte aus adeligen Sammlungen und Schatzkammern, jedoch auch liturgisches Gerät beinhaltete.⁸ *Vasa Sacra* aus Bistritz waren auf dieser Ausstellung jedoch noch nicht zu sehen.

6 Reissenberger 1873a, Nr. 3 vom 15.3.1873, S. 42.

7 Reissenberger 1873a, Nr. 5 vom 29.1.1873, S. 72.

8 Wetter 2011, S. 172. – Wetter 2013, S. 326.



54
Abendmahlskelch des Merten Berger,
Siebenbürgen, Meister FA, gestiftet 1637,
Inv.Nr. KG1212
Foto: GNM, Georg Janßen



55
Ziborium, Siebenbürgen (?),
16. Jh., Inv.Nr. KG1219
Foto: GNM, Georg Janßen

Acht Jahre später wurden in Budapest, anlässlich der großen Historischen Goldschmiedeausstellung von 1884, unter der heutzutage kaum vorstellbaren Anzahl von weit über 7.000 Objekten, zahlreiche Arbeiten aus Siebenbürgen gezeigt, darunter über einhundert Kelche mit Drahtemail, die in einem »kolossalen Schrank« standen und »zu den interessantesten Objekten der Ausstellung« zählten.⁹ Der dazu erschienene Ausstellungskatalog verzeichnet drei Abendmahlskelche aus Bistritz, von denen einer 1877 in der Wand des Gemeindehauses gefunden und vom Siebenbürger Bischof für die Ausstellung zur Verfügung gestellt worden sei.¹⁰ Die zwei anderen Kelche kamen als Leihgabe der »Siebenbürger Bischofskathedrale« nach Budapest. Vermutlich handelte

es sich bei diesen Kelchen um diejenigen, die der evangelische Bischof und Historiker Friedrich Müller (1828–1915) in einer Fußnote seines 1859 erschienenen Aufsatzes über romanische Kirchen in Siebenbürgen erwähnte.¹¹ Dort verwies er auf vier gotische Kelche, darunter einen von 1484, die eingemauert im »Stadthaus« von Bistritz gefunden worden waren und 1779 von Kaiserin Maria Theresia (1717–1780) dem Dom in Weissenburg (rum.: Alba Iulia, ung.: Gyulafehérvár) geschenkt worden sein sollen.

Viele der in Budapest gezeigten Objekte traten dann eine Reise nach Nürnberg an, wo sie 1885 auf der *Internationalen Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legierungen in der Kollektivausstellung der*

9 Wetter 2011, S. 172–182. – Pabst 1884.

10 Ausst.Kat. Budapest 1884, Nr. 95, 96, 99, S. 100–102.

11 Müller 1859, S. 175, Anm. 9.

evangelischen Landeskirche, Augsburger Bekenntnisses, in Siebenbürgen im Bayerischen Gewerbemuseum einem großen Publikum präsentiert wurden. Unter den neunundvierzig im offiziellen Katalog zur Ausstellung aufgeführten Vasa Sacra befand sich kein Gerät aus Bistritz, die Kirche in Lechnitz (rum.: Lechința, ung.: Szászlekence) entsandte jedoch die mit römischen Münzen verzierte Abendmahlskanne (Abb. 56), angefertigt vom Hermannstädter (rum.: Sibiu, ung.: Nagyszeben) Goldschmied Hans Friedrich Benedikt (tätig 1632–1651), und einen silbervergoldeten Kelch.¹² In einer im Juli 1885 erschienenen Beilage in der Münchener Allgemeinen Zeitung ist zu den siebenbürgischen Objekten in der Ausstellung zu lesen:

»Diese Gegenstände bieten ein außerordentliches hohes Interesse sowohl durch ihre vorzügliche Ausführung als durch ihr Alter. Einzelne derselben sind wahre Prachtstücke ihrer Art, durch ihre Treibarbeit und Ciselirung, durch Emaillirung und Gravierung. Auch die von dem jüngst wieder zu erneuten Ehren gekommenen Prunkstücke des Goldschmiedes Seb. Hann sind hier vertreten. Die Wichtigkeit und Bedeutung dieser Arbeiten entsprechend, sind dieselben auch in einem besonderen Schranke aufgestellt und zusammengestellt worden«¹³

Im selben Jahr erschien eine von dem Zeichenlehrer Theobald Wortitsch (gest. 1896) verfasste kunstgeschichtliche Abhandlung zur Baugeschichte der evangelischen Kirche in Bistritz. In einem kurzen Absatz erwähnt er die in der Sakristei der Kirche aufbewahrten Goldschmiedearbeiten: »Da finden sich zwei gothische Kelche [...], mehrere Kannen aus dem XVII. Jahrhundert in edlen Barockstile, 2 Gefäße desselben Stiles mit ciselierter Ornamentierung, [...] und ein Becher im Barockstile [...].¹⁴

Mit der Millenniums-Ausstellung 1896 in Budapest setzte sich die Reihe der großen publikumsträchtigen Präsentationen von Goldschmiedearbeiten fort, jedoch ohne Beteiligung der sächsischen Kirchen, wie Evelin Wetter anmerkt:

»Der Einzugsbereich der Werke umspannt der Überlieferungssituation entsprechend v. a. Oberungarn und Siebenbürgen. Während nun auch die Graner [Esztergomer] Kathedrale und v. a. zahlreiche katholische Pfarreien in Ungarn bereitwillig Leihgaben gewährten, sind Goldschmiedewerke aus den sächsischen Kirchen Siebenbürgens nicht zu finden.«¹⁵



56

Abendmahlskanne mit Münzen, Hermannstadt, Hans Friedrich Benedikt, um 1650, Inv.Nr. KG1206, Leihgabe der Evangelischen Kirchengemeinde A. B. in Lechnitz

Foto: GNM, Georg Janßen

Dieses sollte sich jedoch vier Jahre später ändern. Auf der großen Pariser Weltausstellung im Jahr 1900 war Ungarn, zu dem Siebenbürgen damals gehörte, mit einem großen Pavillon vertreten, in dem das Land seine historischen und archäologischen Schätze präsentierte. In einem umfangreichen Begleitbuch zur Ausstellung im ungarischen Pavillon wurden in drei Aufsätzen Architektur, Ausstattung und die gezeigten Objekte vorgestellt, oftmals eingebettet in einen kurzen geschichtlichen

12 Ausst.Kat. Nürnberg 1885, S. 17–20 und Nr. 463 und 475. Um welchen der beiden sich heute im Germanischen Nationalmuseum als Leihgabe der evangelischen Kirche in Lechnitz befindlichen Kelche es sich handelt, lässt sich leider nicht mehr klären (Inv.Nr. KG1204 und KG1205). Zur Abendmahlskanne: Roth 1922, Nr. 564, Abb. 170,1. – Ausst.Kat. Ingolstadt/Nürnberg 1987, Nr. 165. – Ausst.Kat. Frankfurt am Main 1991, Nr. 186. – Ausst.Kat. Bochum 1999, Nr. 159. Zur Meistermarke siehe Kőszeghy 1936, Nr. 1397. – Heller 2000, Nr. 101 und Taf. XXX.

13 Stockbauer 1885.

14 Wortitsch 1885, S. 15. Bei den mit Inschriften erwähnten Gefäßen handelt es sich um den Kelch KG1212, das Ziborium KG1219 und den Becher KG1220.

15 Wetter 2011, S. 185.

Abriss.¹⁶ Die Präsentation der Goldschmiedearbeiten aus Siebenbürgen erfolgte in einem der beschriebenen Säle, darunter viele liturgische Geräte, vor allem aus den Kirchen. Dieser Saal gehörte zu den Hauptattraktionen des Ungarischen Pavillons.¹⁷

Bereits im Vorfeld stellte man vom 20. bis 25. Februar 1900 im Kunstgewerbemuseum von Budapest (Magyar Iparművészeti Múzeum) dem Publikum Ausstellungsgegenstände vor, die für die Weltausstellung in Paris vorgesehen waren. In diesen sechs Tagen besuchten 168.800 Besucher die »provisorische« Ausstellung, darunter auch »S. Majestät der König«, wie das Siebenbürgisch-Deutsche Tageblatt an drei aufeinanderfolgenden Tagen vom 14. bis 16. März in mehreren Artikeln berichtete.¹⁸ Zu den ausgestellten Leihgaben zählte ein beträchtlicher Anteil an Goldschmiedearbeiten, die von den evangelischen Kirchengemeinden in Siebenbürgen zur Verfügung gestellt wurden. An deren Ausleihe hatten die Leihgeber die Forderung geknüpft, die Gegenstände nur in einer Gruppe und mit muttersprachlicher, das heißt deutscher, Bezeichnung auszustellen. Die daraus entstandenen »Missverständnisse« kamen sogar im ungarischen Reichstag zur Sprache, wurden aber durch den Ministerpräsidenten aufgeklärt.¹⁹ Der ungarische König, Kaiser Franz Joseph I.²⁰, war, wie im Artikel ausdrücklich betont wird, voll des Lobes für die Kirchenschätze, unter denen auch Leihgaben der »evangelisch-sächsischen Kirchengemeinde Bistritz« aufgeführt sind.²¹

Mit Sicherheit lässt sich von den fünf in den Artikeln genannten Kirchengeräten nur der heute im Germanischen Nationalmuseum befindliche Kokosnusspokal identifizieren, dessen Wert mit 200 fl. angegeben wurde (Abb. 57).²² Der um 1670 entstandene, wohl ehemals profane Pokal, der dann als Abendmahlsskelch seine Verwendung fand, ist mit dem Meisterzeichen GG versehen, das mit einem älteren, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts tätigen Familienmitglied des Bistritzer Goldschmieds Georgius Gunesch (1728–1757) in Verbindung gebracht wurde.²³

Vermutlich handelt es sich bei einem weiteren im Artikel genannten silbervergoldeten, balusterförmigen Pokal mit Deckel aus dem 16. Jahrhundert um das Ziborium mit der später eingravierten Inschrift SI DEVS PRO NOBIS QVIS CONTRA NOS (Abb. 55). Das silbervergoldete Gefäß mit einer für die Renaissance typischen eingezogenen Kuppa war



57

Kokosnusspokal als Abendmahlsskelch, Bistritz, Meister GG, um 1670, Inv.Nr. KG1218

Foto: GNM, Georg Janßen

16 Radisics 1900.

17 Radisics 1900, S. 24.

18 Pildner 1900, 14.-16.3.

19 Pildner 1900, 14.3., S. 256.

20 Kaiser Franz Joseph I. (1830–1916) war 1848 zum Kaiser und 1867 zum König von Ungarn gekrönt worden.

21 Pildner 1900, 15.3., S. 260.

22 Roth 1922, Nr. 417, Abb. 142. – Heller 2000, Nr. 5 und Taf. IV. – Klusch 2011, Nr. 185, Abb. S. 177

23 Roth 1922, Nr. 417, Abb. 142. – Kőszeghy 1936, Nr. 48a. – Heller 2000, S. 72, Nr. 5.

seiner Form und seinem Dekor zufolge vermutlich ebenfalls ursprünglich für den profanen Gebrauch gedacht und wurde erst später mit der Inschrift versehen, wie auch die Darstellung einer männlichen Person sowie die Initialen M.G.E. und die Jahreszahl 1643 im Deckelinneren annehmen lassen.²⁴

In dem Artikel werden weiter je ein Kelch aus dem 15. und 16. Jahrhundert sowie eine Deckelkanne aus dem 16. Jahrhundert genannt. Mit Erstgenanntem könnte der Abendmahlskelch mit den »erdbeerartigen« Filigranbuckeln am Nodus gemeint sein, dessen sechspassiger Fuß und der Korb an der Kuppa mit einem Dekor aus geschnittenen Ranken mit Vögeln verziert ist (Abb. 58). Der in der Literatur auf den Anfang des 16. Jahrhunderts datierte Kelch besitzt in seiner Gestaltung noch viele Anklänge an spätmittelalterliches liturgisches Gerät.²⁵

Neben den Kirchenschätzen entsandte die Bistritzer Kirchengemeinde noch drei ihrer anatolischen Teppiche aus dem 17. Jahrhundert und elf alte, nicht näher bezeichnete Waffen.²⁶

Der Kokosnusspokal ist über ein Jahrzehnt später dann auch unter den 190 Objekten der 1913 in Budapest veranstalteten und vielbeachteten Ausstellung von ungarischen Abendmahlskelchen als alleiniger Vertreter aus der Bistritzer evangelischen Kirche aufgelistet.²⁷

Die Vasa Sacra im und nach dem Ersten Weltkrieg

Als im Sommer 1914 der Erste Weltkrieg ausbrach, verbrachte man im Herbst des Jahres die Vasa Sacra zusammen mit den Kirchenmatrikeln als Sicherungsmaßnahme nach Hermannstadt.²⁸ Zwei Jahre später erfolgte aufgrund des Vordringens rumänischer Truppen nach Siebenbürgen der Transport des liturgischen Geräts nach Budapest, wo sie im Magyar Nemzeti Múzeum (Ungarisches Nationalmuseum) eingelagert wurden. Vermutlich erhielt die Bistritzer Kirche ihre Vasa Sacra erst 1923 zurück, wie ein Zeitungsartikel der Bistritzer Deutschen Zeitung vom 23. November des Jahres annehmen lässt.²⁹ Der Artikel erschien anlässlich einer von der Kirchengemeinde ausgerichteten Ausstellung der Teppiche und Kelche in der Kirche, die Präsentation letzterer dauerte jedoch nur wenige Tage, die Teppiche verblieben in der Kirche. Die Rückführung der Kunstschatze nach Siebenbürgen hatte sich nach dem



58

Abendmahlskelch, Bistritz, 1. H. 16. Jh., Inv.Nr. KG1209

Foto: GNM, Georg Janßen

Krieg recht schwierig gestaltet, da die Budapester Museen nicht bereit waren, die Kunstschatze zurückzugeben, wie 1925 der Kunsthistoriker Coriolan Petranu (1893–1945) in einer Abhandlung zur Rückführung berichtete.³⁰ Der Autor zählte darin neben den Teppichen auch sechs Abendmahlsgefäße aus der Bistritzer Kirche auf (Abb. 55, 57–61).

Der als »Nestor« der siebenbürgischen Kunstgeschichtsschreibung geltende Theologe und Kunsthistoriker Victor Roth (1874–1936)³¹ verfasste zahlreiche Schriften zu den Kunstdenkmalen Siebenbürgens, darunter

24 Roth 1922, Nr. 391, Abb. 138.

25 Roth 1922, Nr. 194, Abb. 84. – Kohlhaußen 1955, Abb. 27. – Ausst.Kat. Ingolstadt/Nürnberg 1987, Nr. 144. – Ausst.Kat. Frankfurt am Main 1991, Nr. 185.

26 Pildner 1900, 16.3., S. 265.

27 Ausst.Kat. Budapest 1913, Nr. 138. – Roth 1914b, S. 199.

28 Siehe hierzu den Beitrag *Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol* in diesem Band.

29 Ebd., Anm. 38.

30 Petranu 1925. – Petranu 1940.

31 Wetter 2011, S. 186–190. – Wetter 2013, S. 327.



59

Abendmahlskelch, Siebenbürgen, 16. Jh.,
Inv.Nr. KG1211

Foto: GNM, Georg Janßen



60

Abendmahlskanne, Siebenbürgen, dat. 1655
und 1702, Inv.Nr. KG1221

Foto: GNM, Georg Janßen



61

Abendmahlskanne, Bistritz,
Meister PM, um 1660
und 1702, Inv.Nr. KG1222

Foto: GNM, Georg Janßen



62

Abendmahlskanne, Bistritz, Meister PM, um 1660 und 1702,
Inv.Nr. KG1222

Foto: GNM, Georg Janßen

auch solche zur Geschichte der Baukunst und der Plastik.³² Seine Studien und Schriften brachten »erstmals die künstlerische Überlieferung der Siebenbürger Sachsen, der damals drittgrößten ethnischen Gruppe in Siebenbürgen, in das Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit, auch jenseits der Grenzen dieser Region«.³³ Der Goldschmiedekunst räumte er bereits 1908 einen nicht geringen Platz in seiner Geschichte des Kunstgewerbes ein. Erwähnung fand darin der von Merten Berger 1637 an die Kirche von Bistritz gestiftete Abendmahlskelch (Abb. 54) aufgrund seiner Inschrift.³⁴ 1914 erschien sein Aufsatz zur Entwicklungsgeschichte des Abendmahlskelches in Siebenbürgen, in dem er den Bistritzer Kokosnusspokal (Abb. 57) als Beispiel für profane Formen liturgischer Gefäße aufführte.³⁵ Unter die nennenswerten Beispiele für Kelche des

17. Jahrhunderts reihte er in dem Aufsatz wiederum den Kelch von 1637 ein.³⁶ Als er schließlich 1922 den ersten Band der Kunstdenkmäler aus sächsischen Kirchen Siebenbürgens herausbrachte, behandelte dieser einzig die Goldschmiedearbeiten.³⁷ Für die Stadtpfarrkirche von Bistritz verzeichnete er insgesamt 15 Objekte, jedes mit Angabe der Maße, des Gewichtes, der Entstehungszeit oder einer Datierung sowie einer Beschreibung, teilweise auch mit Abbildung im Tafelband. Alle bei Roth aufgeführten Objekte befinden sich heute unter den im Germanischen Nationalmuseum aufbewahrten *Vasa Sacra* aus Siebenbürgen.³⁸

In Bezug auf die Markenforschung machte sich 1936 der Kunst- und Kulturhistoriker Elemér Kőszeghy (1882–1954) verdient. Sein Buch *Die Merkzeichen der Goldschmiede Ungarns vom Mittelalter bis 1867* ist die

32 Roth 1905. – Roth 1906. –
Roth 1908. – Roth 1914b.

33 Born 2004, S. 355.

34 Roth 1908, S. 90.

35 Roth 1914b, S. 199.

36 Roth 1914b, S. 239.

37 Roth 1922.

38 Inventarnummern: KG1209, KG1210, KG1211, KG1212, KG1213, KG1214, KG1218, KG1219, KG1220, KG1221, KG1222, KG1223, KG1224, KG1225, KG1226.



63

Patene, Siebenbürgen, Meister AB, dat. 1646,
Inv.Nr. KG1213

Foto: GNM, Georg Janßen



64

Abendmahlskelch, Bistritz, Meister PM,
dat. 1663, Inv.Nr. KG1220

Foto: GNM, Georg Janßen



65

Abendmahlspanne, Kronstadt, Martinus
Weiss II., dat. 1644, Inv.Nr. KG1224

Foto: GNM, Georg Janßen

erste grundlegende Publikation zu den Meisterzeichen und den Werken der ungarischen und siebenbürgischen Goldschmiede.³⁹ Während seiner jahrelangen Forschungen gelang es ihm, Arbeiten mit sieben unterschiedlichen Marken Bistritzer Goldschmiede zu finden, einige davon auch aus der Bistritzer Kirche. So verzeichnet er den Kokosnusspokal mit dem Meisterzeichen GG (Abb. 57), die Hostiendose (Abb. 71) von Andreas Schoppelt (tätig 1692–1714), den Kelch (Abb. 54) mit dem Meisterzeichen FA, die Patene (Abb. 63) mit dem ligierten Meisterzeichen AB von 1646, die Patene mit dem ligierten Meisterzeichen AB von 1647, die 1655 datierte Deckelkanne mit Buckeln (Abb. 60) und der Jahreszahl 1702 im Deckel sowie dem Meisterzeichen PM, einen inschriftlich 1663 datierten Pokal (Abb. 64) desselben Meisters und eine weitere Kanne (Abb. 61 u. 62) mit dem Meisterzeichen PM und der späteren Jahreszahl 1702. Weiter eine 1644 datierte Kanne (Abb. 65) des Kronstädter Meisters Martinus Weiss II. (tätig 1638–1647), die Lechnitzer Münzkanne (Abb. 56) des Hermannstädter Meisters Hans Friedrich Benedikt (tätig 1632–1651) und einen Kluftbecher (Abb. 66) des Hermannstädter Meisters Michael Gundert (tätig 1636–1659).

Das Schicksal des silbernen Kirchenschatzes ab dem Zweiten Weltkrieg

Den Abendmahlskelchen und -kanne sowie weiteren Geräten war auch im Zweiten Weltkrieg ein abenteuerliches Schicksal beschieden. Um der Plünderung und dem Verlust durch sowjetische Truppen zu entgehen, sahen sich Angehörige der Bistritzer Pfarrgemeinde 1944 gezwungen, ihren silbernen Kirchenschatz in Sicherheit zu bringen.⁴⁰ Dazu ließen sie die Gegenstände am 26. März 1944 in einem von dem Fassbindermeister Karl Hermann (1894–1956) angefertigten Eichenfässchen im Keller des Stadtpfarrhofes vergraben.⁴¹ In einer vom Bistritzer Stadtpfarrer Carl Molitoris (1887–1972) verfassten Notiz ist dies schriftlich festgehalten:

»Pro Memoria! / Aus der Erwagung heraus, daß im Verlauf dieses Krieges auch unsere Stadt Luftangriffen ausgesetzt sein könnte, haben wir uns entschlossen, den Kirchenschatz unserer Gemeinde, überkommen von unseren Altvorderen, die ihn durch die Jahrhunderte – auch in Kriegerischen und gefahrvollen Zeiten treu zu behüten gewußt, zu bergen, bis wieder ruhigere Zeiten für uns kommen. / 4 (vier) Kelche / 4 (vier) Kannen / 2 (zwei) hohe Ziborien / 2 (zwei) Becher / 1 (eine) Dose / 5 (fünf) Patenen / werden am Sonntag Judica, den 26. März 1944 in Gegenwart des Stadtpfarrers und Kurators, im Beisein der Kirchenväter sowie des unterschriebenen Presbyters, des Feuerwehrmanns, und des Küsters [durchgestrichen] in ein eichenes Fäßchen gelegt, das der Presbyter u. Fassbindermeister Carl Hermann hergestellt, und im Keller des Stadtpfarrhofes durch die Unterschriebenen vergraben. / Bistritz, 26. März 1944.«⁴²



66

Sog. Kluftbecher, Hermannstadt, Michael Gundert, um 1640, Inv.Nr. KG1226

Foto: GNM, Georg Janßen

39 Kőszeghy 1936.

40 Zur Flucht im Herbst des Jahres siehe den Beitrag *Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol* in diesem Band.

41 Karl Hermann war bis zur Evakuierung als Fassbinder mit eigenem Unternehmen tätig, das sich unter anderem auf die Herstellung von leichten Verpackungsfässern für den einmaligen Gebrauch aus Buchenholz spezialisiert hatte. Neben seinem Beruf war Hermann gewählter Presbyter der Evangelischen Kirche A. B. in Bistritz. Siehe hierzu Hermann 1992.

42 HA GNM, GNM-Akten 1066.

Aufgrund der Entwicklungen an der Ostfront und der beginnenden Evakuierung der deutschsprachigen Bevölkerung Nordsiebenbürgens übergab schließlich, laut einem Inventar vom 15. September 1944, Stadtpfarrer Carl Molitoris den Bistritzer Kirchenschatz mit den Teppichen, den Kirchenmatrikeln und den Vasa Sacra zur Evakuierung an einen Frontführer der Organisation Todt.⁴³ Mit der Evakuierung von nahezu 36.000 bis 48.000 Personen gelangte auch das »Fässchen« mit den Vasa Sacra erst nach Ried im österreichischen Innkreis, wo der Kirchenschatz weiterhin unter der Obhut von Pfarrer Molitoris stand, dann nach Deutschland, wo die Objekte 1951 dem Bayerischen Nationalmuseum übergeben wurden.⁴⁴ Als ab 1952 dann in Nürnberg im Germanischen Nationalmuseum die Einrichtung sogenannter *Heimatgedenkstätten* erfolgte, deren Aufgabe die »Sammlung der Kulturdokumente jener deutschen Landsmannschaften und Stämme, die heute ihre Heimat in der Gewalt fremder Beherrschung wissen« sein sollte, wurden die Bistritzer Kirchenschätze ins Museum nach Nürnberg verbracht.⁴⁵ Ein nachträglicher Eintrag im Zugangsregister des Museums verzeichnet als Leihgabe seit 1952 »Kirchenschatz von Bistritz, Siebenbürgen, bestehend aus: 4 Kelchen, 5 Patenen, 1 Hostienbüchse, 3 Pokale, 4 Kannen, 1 Kluftbecher«.⁴⁶ Im Museum wurden die Kelche, Kannen und Patenen in einem Siebenbürgen gewidmeten Raum zusammen mit den Teppichen, Schmuck und Kleidung ausgestellt. Im Jahresbericht des Museums heißt es dazu: »Raum 82 ist Siebenbürgen vorbehalten, das mit dem Kirchenschatz von Bistritz, Trachten und bunter Keramik besonders reich vertreten ist.«⁴⁷ Ein altes Foto zeigt den Ausstellungsraum mit den Teppichen an der Wand, die Bistritzer Goldschmiedearbeiten sind in einer Vitrine zu erkennen (Abb. 50). Die Auflösung der *Heimatgedenkstätten* erfolgte vermutlich um 1962, die ausgestellten Objekte wurden auf alle Sammlungen verteilt.⁴⁸ Heute werden die Bistritzer Vasa Sacra in einer Vitrine zusammen mit liturgischem Gerät aus den Kirchen von Lechnitz und Heidendorf (rum.: Viișoara, ung.: Besenyő) im Dauerausstellungsbereich *Kunsthandwerk des Barock* zusammen mit Erzeugnissen Nürnberger und Augsburger Goldschmiede präsentiert. In den Jahren zwischen 1962 und 1987 blieben die Goldschmiedearbeiten von einem breiten Publikum weitgehend unbemerkt, da dem Leihgeber daran gelegen war, die Provenienz des Bestandes nicht bekannt werden zu lassen. Nur vereinzelt fanden Bis-

tritzer Kelche in Veröffentlichungen Erwähnung. So beschrieb Heinrich Kohlhaußen 1955 in seiner Geschichte des deutschen Kunsthandwerks den Abendmahlskelch mit den »Erdbeerbuckeln« am Nodus (Abb. 58) als »Außenseiter« innerhalb der Gattung der Abendmahlskelche:

»Ungewöhnlich ist die Hervorhebung des Knaufs durch filigranierte Schmuckbuckel, die gleich stachligen Früchten auf ihm sitzen. Wenn wir hören, daß es sich um den Kelch der ehemaligen Gemeinde Bistritz in Siebenbürgen aus dem 16. Jahrhundert handelt, wird uns diese konservative und durch eine orientalisch anmutende Schmuckfülle gekennzeichnete Sonderform begreiflich. Die Siebenbürger Sachsen haben ihr Deutschtum vom 13. Jahrhundert bis zu ihrem Auszug 1945 treu bewahrt, doch trotz aller Verbindung zum Mutterland Eigenformen entwickelt, die ihr Beharrungsvermögen in der Ferne wie die Nachbarschaft der Türken erkennen lassen.«⁴⁹

Als im Jahr 1959 das Museum dann eine Anfrage erhielt, die Kelche, Patenen und Kannen für einen Kulturfilm über die »kulturelle Leistung Siebenbürgens« drehen zu dürfen, erteilte Bischof Carl Molitoris dem Ansinnen einen abschlägigen Bescheid. Zu groß war die Befürchtung, dass die Aufbewahrung des Bistritzer Kirchenschatzes in Nürnberg bekannt würde.⁵⁰

Erst 1987 wurden Teile der Bistritzer Vasa Sacra auf einer Ausstellung zur Deutschen Goldschmiedekunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert wieder in den Fokus eines größeren Publikums, auch außerhalb des Museums gestellt.⁵¹ Ausschlaggebend dafür waren der geplante Erweiterungsbau des Germanischen Nationalmuseums und die dadurch bedingte Umstrukturierung der Sammlungen. Außer in Nürnberg erfolgte eine Präsentation einiger Objekte über mehrere Monate hinweg im Deutschen Goldschmiedehaus in Hanau und im Stadtmuseum in Ingolstadt. Wiederum war es der Bistritzer Kelch mit den Filigranbuckeln am Nodus (Abb. 58), der zusammen mit den beiden Kelchen aus Lechnitz (Abb. 67, 68) als Siebenbürgische Arbeit ausgestellt wurde. Zusätzlich waren aus der Bistritzer Kirche die 1655 datierte und mit einer späteren Widmungsinschrift von 1702 versehene Abendmahlskanne (Abb. 60) und der mit Genien und Kranichen verzierte Pokal von 1663 (Abb. 64) ausgestellt. Von der Evangelischen Kirchengemeinde

43 ASI, A VIII/018 (unpaginierter Bestand). Als Übergebender unterzeichnete an erster Stelle Stadtpfarrer Molitoris. Die Identität des Frontführers der Organisation Todt ließ sich nicht klären, da die Unterschrift abgekürzt und zudem schwer lesbar ist. Die Organisation Todt war eine militärisch aufgebaute Bauorganisation, die den Namen des Ingenieurs und späteren Reichsministers Fritz Todt (1891–1942) trug.

44 Siehe den Beitrag *Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol* in diesem Band.

45 Heuss 1953, S. 23. Siehe hierzu den Beitrag *Das Germanische Nationalmuseum als Treuhänder* in diesem Band.

46 Vier Kelche (KG1209, KG1210, KG1211, KG1212), fünf Patenen (KG1213, KG1214, KG1215, KG1216, KG1217), drei Pokale (KG1218, KG1219, KG1220), vier Kannen (KG1221, KG1222, KG1223, KG1224), eine Hostienbüchse (KG1225) und einen sogenannten Kluftbecher (KG1226). Kluftbecher sind hohe walzenförmige oder sechseckige Becher. Der Begriff »Kluft« kommt ursprünglich aus dem Dithmarscher Sprachgebrauch und bezeichnet Unterabteilungen eines Familiengeschlechts. In Siebenbürgen waren diese Trinkgefäße jedoch überwiegend im Besitz von Zünften.

47 Jahresbericht GNM 1951–1954 (1955), S. 13.

48 Deneke/Kahsnitz 1978, S. 247.

49 Kohlhaußen 1955, S. 308–311 mit Abb. 272.

50 Siehe hierzu auch den Beitrag *Das Germanische Nationalmuseum als Treuhänder* in diesem Band.

51 Ausst.Kat. Ingolstadt/Nürnberg 1987.

A. B. Lechnitz war zusätzlich die Münzkanne (Abb. 56) zu sehen, von der Evangelischen Kirchengemeinde A. B. Obereidisch (rum.: Ideciu de Sus, ung.: Felsőidecs) im Dekanat Bistritz ein zwischen 1657 und 1691 datierter Kelch mit Patene (Abb. 69, 70). Im Ausstellungskatalog schrieb der damalige Leiter der Sammlung Kunsthantwerk am Germanischen Nationalmuseum und federführende Ausstellungskurator Klaus Pechstein in seinem Einführungsaufsatz:

»Siebenbürgen mit seinen Städten ist ein besonderes Kapitel in der Geschichte der deutschen Goldschmiedekunst sowohl hinsichtlich der eigenständigen Entwicklung wie auch der intensiven Verbreitung und Entfaltung deutscher Handwerkstraditionen im östlichen Donau- und Karpatenraum. Jedoch ist trotz einer Reihe gewichtiger Vorarbeiten die Kenntnis der Goldschmiedekunst Siebenbürgens angesichts einer reichhaltigen Überlieferung seit dem 16. Jahrhundert noch eher bescheiden zu nennen.«⁵²

Zu einer weiteren Ausstellung, die anlässlich des Jubiläums *850 Jahre Siebenbürger Sachsen* im Jahr 1991 in Frankfurt am Main stattfand, entsandte das Germanische Nationalmuseum als Leihgaben wiederum die Münzkanne aus Lechnitz (Abb. 56), den Kelch und die Patene aus Obereidisch (Abb. 69, 70) sowie einen nicht näher beschriebenen Kelch aus Bistritz vom Anfang des 16. Jahrhunderts. In dem zur Ausstellung erschienenen Begleitbuch erhielten die Besucher neben einem geschichtlichen Überblick auch einen Einblick in die Kultur und das Handwerk Siebenbürgens anhand zahlreicher Abbildungen, darunter auch die Leihgaben aus Nürnberg.⁵³

Im GNM selbst erhielt die von dem Kronstädter Goldschmied Martinus Weiss II. gefertigte Abendmahlskanne aus Bistritz im Jahr 2010 einen Platz in der neuen Schausammlung *Renaissance – Barock – Aufklärung* (Abb. 65), wo sie neben anderen als ein Beispiel der öffentlichen Repräsentation einer Einzelperson in einer evangelischen Kirche steht.⁵⁴ Die Abendmahlskanne war laut der eingravierten Inschrift und dem Wappen 1654 von dem Bistritzer Stadtrichter Georg Böhm an die Kirche gestiftet worden.

Zahlreiche Publikationen zur Siebenbürgischen Goldschmiedekunst erschienen auch in jüngerer Zeit. So befassten sich neben rumänischen



67

Abendmahlskelch, Siebenbürgen, 15./16. Jh.,
Inv.Nr. KG1204, Leihgabe der Evangelischen
Kirchengemeinde A. B. in Lechnitz

Foto: GNM, Georg Janßen



68

Abendmahlskelch, Siebenbürgen, 16. Jh.,
Inv.Nr. KG1205, Leihgabe der Evangelischen
Kirchengemeinde A. B. in Lechnitz

Foto: GNM, Georg Janßen

52 Ausst.Kat. Ingolstadt/Nürnberg 1987, S. 13–14.

53 Ausst.Kat. Frankfurt am Main 1991, S. 87 und 137. Bei dem Kelch handelt es sich vermutlich wieder um Inv.Nr. KG1209, da dieser an den Anfang des 16. Jahrhunderts datiert wird.

54 Kat. Nürnberg 2010, S. 188 mit Abb. und S. 399, Nr. 115.



69-70

Kelch und Patene aus Obereidisch, Hermannstadt, Meister PK, um 1675,
Inv.Nr. KG1241, KG1242

Foto: GNM, Georg Janßen

71

Hostiendose/Ziborium, Bistritz,
Andreas Schoppelt, 1692,
Inv.Nr. KG1225

Foto: GNM, Georg Janßen



Autoren wie Dana Dîmboiu, Corina Nicolescu und George Mitran, der ungarische Sammler István Heller sowie der Volkskundler Horst Klusch mit den siebenbürgischen Goldschmiedearbeiten.⁵⁵ In beiden letztgenannten Arbeiten gehen die Autoren neben anderen auch auf Werke aus dem Bistritzer Kirchenschatz ein, die zudem meist großformatig abgebildet sind. Ausführlich und unter den unterschiedlichsten Aspekten arbeitete in den letzten Jahren auch immer wieder die Kunsthistorikerin Evelin Wetter über siebenbürgische und ungarische Goldschmiedekunst.⁵⁶

Quellen

Das Forschungsprojekt zu den Bistritzer Kirchenteppichen ermöglichte es, auch den Bestand der Vasa Sacra aus der evangelischen Kirche wieder in Erinnerung zu rufen. Unter den zahlreich gesichteten Quellen zu den Teppichen in verschiedenen Archiven in Deutschland und Rumänien fanden sich immer wieder Hinweise auf Goldschmiede sowie profane und kirchliche Gefäße aus Bistritz. Vorreformatorische Kelche aus der Bistritzer Kirche sind jedoch nur wenige erhalten, da ein Großteil vermutlich während der Belagerung durch den Moldauer Woiwoden Petru Rareş (1483–1546) im Jahr 1542 eingeschmolzen wurden.⁵⁷ Rareş hatte gedroht, die Stadt zu zerstören, falls diese nicht bereit wäre, eine Entschädigung von 8.800 Gulden für seinen Abzug zu bezahlen, die dann nach Verhandlungen auf 4.000 Gulden reduziert wurde. Um den hohen Betrag erbringen zu können, requirierte der Bistritzer Magistrat mehrere silbervergoldete Kelche im Wert von 27 Mark und 31 Unzen, zusätzlich noch ein Kruzifix für 4½ Mark, wie der Stadtschreiber am 25. November 1542 im Bistritzer Stadtrechnungsbuch vermerkte.⁵⁸ Aus vorreformatorischer Zeit ist unter den Leihgaben im GMN nur eine Patene zu finden.⁵⁹ Hinweise auf weiteres vorreformatorisches Bistritzer Altargerät gibt jedoch die bereits erwähnte Fußnote im Aufsatz von Friedrich Müller über romanische Kirchen in Siebenbürgen.⁶⁰

Unter den gesichteten Archivalien befanden sich die Inventare der Bistritzer Kirche A. B. ab dem Jahr 1742, in denen deren gesamter Besitz aufgeführt ist.⁶¹ Bereits 1742 vermerkte das Inventar die Aufbewahrung des silbernen Kirchenschatzes in einer mit einem Eisenband beschlagenen Lade, die vermutlich von einem türkischen Teppich bedeckt war.⁶² Die Bestandsaufnahmen geben in manchen Fällen Hinweise auf den damaligen Zustand der Vasa Sacra wie fehlende Schmucksteine, zerbrochene Teller (Patenen) oder unbrauchbare und nicht auffindbare Gefäße. Vermerkt sind teilweise Inschriften mit Stifternamen oder der jeweilige Aufbewahrungsort, wie »befindet sich zum älteren Prediger«. Alle heute noch vorhandenen Goldschmiedearbeiten lassen sich in den Inventaren identifizieren, nur wenige Gefäße sind bislang nicht mehr nachweisbar. So eine 1742 genannte Büchse mit »kraußem« Deckel und einem darauf gestochenen Herzen mit den Buchstaben C und S. Die von den Predigern benutzten Kelche wurden ab 1827 durch neue ersetzt. In den Inventaren ab 1829 wird immer ein 1827 datierter Kelch verzeichnet. Von den

55 Literatur in Auswahl: Nicolescu 1973. – Dîmboiu 1991. – Heller 2000. – Mitran 2003. Darin behandelt: Humpen Inv.Nr. KG1222, Kanne KG1221, Becher mit Fuß KG1220, Kokosnusspokal KG1218, Abendmahlskanne KG1225, Humpen KG1223, vier Kluftbecher HG11623–11626 (Leihgaben des Bayerischen Nationalmuseums), Fußbecher HG 11773 (1975 erworben), Kelch mit Patene KG1207a, b, Trinkgefäß in der Gestalt eines Hirsches HG11120 (Leihgabe der Bundesrepublik Deutschland), Kanne aus Lechnitz KG1206, Kluftbecher KG1226, Kelch mit Patene aus Obereidisch KG1241–1242; mit Abbildungen und Neuzuweisungen an Goldschmiede. – Klusch 1988. – Klusch 2011.

56 Literatur in Auswahl: Wetter 2006b. – Wetter 2011. – Wetter 2013.

57 Zum Schicksal vorreformatorischer liturgischer Geräte siehe Wetter 2011, S. 96–118.

58 Gündisch 1985, S. 121 mit Anm. 26. – In den Bistritzer Stadtrechnungsbüchern aus dem 16. und 17. Jahrhundert sind unter anderem alle Goldschmiedearbeiten verzeichnet, die der Magistrat, auch in anderen Städten, durch Vorrat ankaufte,

manchmal mit dem Vermerk des Goldschmiedenamens. Diese Silberarbeiten, meistens handelte es sich um Pokale oder Becher, erhielten hohe Besucher der Stadt überreicht, sie dienten als Geschenke zu Hochzeiten oder auch als Ehrengeschenke für Verdienste im Auftrag der Stadt. Siehe hierzu Dahinten/Wagner 1988, S. 399–403. Zu den Ehrengeschenken siehe auch den Beitrag *Anatolische Teppiche als Handelsgüter und Repräsentationsobjekte in Siebenbürgen* in diesem Band. Weitere Beispiele auch bei Wetter 2013, S. 319–320.

59 Inv.Nr. KG1214.

60 Müller 1859, S. 175, Anm. 9.

61 SJANB, 151, Sektion I, Nr. 2, Inventar von 1742; Sektion II, Nr. 80, Inventare von 1829, 1846, 1874. – ASI, B III 13, Bd. 9, Inventar von 1902; B III 13, Bd. 19, Presbyterialprotokoll vom 2.10.1920.

62 Hinweise auf die Lade sind auch dem Kircheninventar von 1902 und späteren Presbyterialprotokollen zu entnehmen. ASI, B III 13, Bd. 18, Einträge vom 21.11.1913, Aktenzeichen 201 und vom 22.1.1915, Aktenzeichen 10.

zwei ab diesem Zeitraum genannten Patenen von 1647 und 1688, die sich ebenfalls in der Obhut der Prediger befanden, erscheint 1968 die letztgenannte zusammen mit dem Kelch von 1827 in einem Inventar.⁶³ Im Inventar von 1874 wird zu einem der Kelche (Abb. 58) angemerkt, dass er »in der Revolution von ungarischen Insurgenten entwendet worden« sei, »somit nicht vorrätig«. Der Kelch befindet sich heute jedoch unter den Leihgaben im Germanischen Nationalmuseum. Wie er wieder in den Besitz der Kirche kam, bleibt bislang ungeklärt. Laut Presbyterialprotokoll vom 2. Oktober 1920 wurden auch ein kleiner silberner, vergoldeter Kelch mit Patene sowie ein für Hausbesuche bestimmter Krankenkelch mit Patene an die Stadtprediger zum amtlichen Gebrauch übergeben, die vermutlich noch in Bistritz vorhanden sind.

Im Archiv des Siebenbürgen-Instituts in Gundelsheim befinden sich auch, wie bereits dargestellt, viele Schriftstücke zur jüngeren Geschichte des Kirchenschatzes aus den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg bis zur Evakuierung. Wenig ist allerdings aus den Jahren von 1944 bis 1951 bekannt. Erst mit der im Historischen Archiv des Germanischen Nationalmuseums bewahrten Korrespondenz zwischen Carl Molitoris und dem Generaldirektor des Museums zu den *Heimatgedenkstätten* lassen sich die Vasa Sacra wieder archivalisch fassen.

Bistritzer Goldschmiedearbeiten – Eine Forschungsaufgabe für die Zukunft

Im vorliegenden Aufsatz konnte die spannende Geschichte der Bistritzer Vasa Sacra nur kurz angerissen werden. Viele Fragen zu den Objekten bedürfen jedoch noch Antworten, die vermutlich in den Archiven in Gundelsheim, Bistritz, Hermannstadt und Kronstadt (rum.: Brașov, ung.: Brassó) zu finden sind, da im Rahmen des Forschungsprojekts zu den Teppichen nicht systematisch nach Hinweisen zu den Goldschmiedearbeiten gesucht wurde. Zur Technik und Herstellung siebenbürgischer Goldschmiedearbeiten sind, wie erwähnt, viele Veröffentlichungen erschienen – die einzige Erwähnung des gesamten silbernen Kirchenschatzes erfolgte bislang vermutlich 1922 in der bereits erwähnten Publikation von Victor Roth – eine grundlegende Arbeit mit einer Gesamtdarstellung der Bistritzer Goldschmiedekunst steht jedoch noch aus. Das im Forschungsprojekt zu den Bistritzer Teppichen sozusagen als Nebenprodukt gefundene Material könnte eine Grundlage für dieses Werk sein und den Anlass für weitergehende Forschungen zu dem spannenden Thema geben.

Bestandskatalog der Teppiche

Anja Kregeloh, Eva Hanke

Abbildungen

Die Teppiche werden in Knüpfrichtung abgebildet, das heißt mit dem Knüpfbeginn am unteren Rand. Eine Ausnahme stellen dabei die auf dem Kopf stehend geknüpften *Säulen- und Nischen-Teppiche* dar. Da diese eine eindeutige Ausrichtung des Motivs aufweisen, befindet sich hier der Knüpfbeginn am oberen Bildrand.

Gewebeanalysen

Die ausführlichen kunsttechnologischen Daten, die Bestandteil sämtlicher Katalogeinträge bilden, wurden im Forschungsprojekt durch Eva Hanke erfasst. Eine detaillierte Gewebeanalyse konnte während der Projektlaufzeit jedoch nicht bei allen Teppichen durchgeführt werden, sodass in einigen Fällen auf eine frühere Analyse durch Angelika Streiter und Erika Weiland zurückgegriffen wurde. Diese zum Teil recht knappen Informationen wurden überprüft, fehlende Angaben soweit wie möglich ergänzt und entsprechend der aktuellen Erfassung angepasst. Terminologie und Gliederung der webtechnischen Analysen folgen den Vorgaben des Centre International d'Étude des Textiles Anciens (CIETA).

Knoten

Bei den Bistritzer Teppichen kommt lediglich der symmetrische Knoten vor. Je nach Staffelung der Kette entstehen dabei verschiedene Unterarten, die im Katalog als Sy1, Sy2 und Sy3 bezeichnet werden.

Sy1: Die Kettfäden liegen in einer Ebene parallel nebeneinander.

Sy2: Die Kettfäden liegen durch die gestaffelte Kette nicht in einer Ebene. In Bezug zur Knüpfrichtung liegt jeweils die linke Kette tiefer.

Sy3: Die Kettfäden liegen durch die gestaffelte Kette nicht in einer Ebene. In Bezug zur Knüpfrichtung liegt jeweils die rechte Kette tiefer.

Lazy Lines

Bei den Lazy Lines kamen nachfolgend beschriebene Arten der Schussumkehr zum Einsatz:

Schussumkehr I: Die Schussfäden kehren auf beiden Seiten der Lazy Line jeweils um benachbarte Kettfäden zwischen den Knotenreihen um. Die Diagonale entsteht dadurch, dass die Schussumkehr nach jeder Knotenreihe um jeweils mindestens einen Knoten versetzt ist.

Schussumkehr II: Die Schussfäden kehren um einen gemeinsamen Kettfaden zwischen den Knotenreihen um.

Schussumkehr III: Die Schussfäden kehren um zwei gemeinsame Kettfäden zwischen den Knotenreihen um.

Schussumkehr IV: Die Schussfäden kehren um benachbarte Kettfäden und auf einer Seite die Knotenreihe umlaufend um.

Schussumkehr V: Die Schussfäden kehren um einen gemeinsamen Kettfaden und auf einer Seite die Knotenreihe umlaufend um.

Schussumkehr VI: Die Schussfäden kehren um zwei gemeinsame Kettfäden und auf einer Seite die Knotenreihe umlaufend um.

Wekanten

Die Webkanten weisen in den meisten Fällen einen eigenen Schussfaden auf, der um die äußersten, meist vier bis sechs Kettfäden verläuft. Teilweise wurden die Kettfäden auch doppelt genommen, um die Längsseiten des Teppichs noch weiter zu verstärken. Die Verbindung zwischen Webkante und Knüpfbereich zeigt die nachfolgenden Varianten:

Wekanten mit »Steppstichlinie«: Die Verbindung der Webkante mit dem Knüpfbereich erfolgt durch Umkehr der Schussfäden des Knüpfbereichs über die Schussfäden der Webkante unter Bildung einer »Steppstichlinie« auf der Vorderseite.

Wekanten ohne »Steppstichlinie«: Die Verbindung der Webkante mit dem Knüpfbereich erfolgt durch Umkehr der Schussfäden des Knüpfbereichs um den innersten Kettfaden der Webkante.

Wekanten ohne »Steppstichlinie«, mit durchgehendem Schuss: Die Verbindung der Webkante mit dem Knüpfbereich erfolgt durch Umkehr der Schussfäden des Knüpfbereichs um den äußersten Kettfaden der Webkante. Dazwischen befindet sich ein eigener Schussfaden, der nur über die Breite der Webkante verläuft und die Zwischenräume im Bereich der Knotenreihen auffüllt.

Zur weiteren Erklärung technischer Merkmale siehe auch den Beitrag *Material und Technik* in diesem Band.

Markierungen und Aufschriften

Die Markierungen beziehen sich in der Regel auf alte Nummerierungen. Die durch Ernst Kühlbrandt vorgenommene Nummerierung ist seinem Notizbuch¹, den in seinem Auftrag gefertigten Skizzen und/oder kleinen Stoffläppchen zu entnehmen, die an den Teppichen angebracht sind und seinen Stempel sowie Maßangaben tragen. Die Aufschriften in großen schwarzen Buchstaben, die auf der Rückseite der Teppiche angebracht sind, lassen sich keiner Inventarisierungsmaßnahme zuordnen. Sie sind offenbar vor den weißen quadratischen Geweben mit den aufgestickten Nummern angebracht worden. Mit violettem Kopierstift wurden wohl nach dem Zusammenfügen der Teppichfragmente zusätzliche Nummern auf die weißen Stoffquadrate mit den aufgestickten Nummern geschrieben. Das dritte Fragment von Kat. 2 und die Fragmente von Kat. 13 wurden offenbar erst später identifiziert und nicht mehr angenähert. Beide Nummernsysteme lassen sich nicht zuordnen. Die aufgestickten Nummern dienten bis zur Inventarisierung im Germanischen Nationalmuseum 1995 zur Identifikation der Teppiche und finden sich auch in den Inventaren von 1944² und 1948³. Eine tabellarische Übersicht der Nummernsysteme bietet die Konkordanz im hinteren Teil dieses Bandes. Näheres zu weiteren Markierungen auch im Beitrag *Gebrauchsspuren und Reparaturen*.

1 AEK IV.F.289b.

2 »Inventar über Kirchenteppiche, Matrikeln und andere wertvolle Dokumente der evang. Kirchengemeinde A. B. in Bistritz.« Datiert 15.9.1944. ASI, A VIII/018, A 1982.

3 Inventar »Kirchenteppiche – Bistritz«, datiert Ried, i. I., den 13.10.1948. Vgl. den Beitrag *Vom Gebrauchsgegenstand zum Identifikationssymbol*, Anm. 68. Die gestickten Nummern 13/57 und 60 (Fragmente von Kat. 2) sind hier noch als zwei Positionen aufgeführt, ebenso die Nummern 32 und 63 (Fragmente von Kat. 13). Dies führte in der Vergangenheit zu abweichenden Zahlenangaben des Teppichbestands.

Kleingemusterter Holbein-Teppich

Kat. 1

Die kleingemusterten *Holbein-Teppiche* zeichnen sich durch einen regelmäßigen unendlichen Wechsel vergleichsweise kleiner Oktogone mit Arabeskenmedaillons aus. Dadurch unterscheiden sie sich von den großgemusterten *Holbein-Teppichen* mit einer Reihe großer, mit Achtecken gefüllter Rechtecke, die deutlich seltener und in Siebenbürgen gar nicht erhalten sind. Manche Autoren plädieren dafür, nur für die kleingemusterten die Bezeichnung *Holbein-Teppich* zu verwenden, es hat sich jedoch bislang keine alternative Benennung eingebürgert. Auch wenn beide Varianten des Teppichmusters bereits seit Mitte des 15. Jahrhunderts auf Gemälden nachzuweisen sind, setzte sich nach der ersten Verwendung des Begriffs durch Werner Grote-Hasenbalg 1922¹ die Benennung nach dem Maler Hans Holbein dem Jüngeren (1497/98–1543) durch. Auf seinem Porträt des Kaufmanns Georg Gisze (1497–1562) von 1532 ist ein solcher kleingemusterter Teppich gut zu erkennen.² Wilhelm von Bode (1845–1929) verwies zwar schon 1902 auf dieses Gemälde, der Budapester Ausstellungskatalog von 1914 ebenfalls, die Teppichgruppe wurde aber noch »mit geometrischem Muster« überschrieben.³

Das charakteristische Muster besteht aus gereihten sogenannten Holbein-Göls, Achtecken mit Flechtband-Kontur, die in der Mitte einen achtstrahligen Stern enthalten. In versetzten Reihen wechseln sie mit rautenförmigen Motiven aus zweifach gespiegelten Gabelblättern (*rumi*), gefüllt mit vier nach außen zeigenden Palmetten. Das Motiv taucht in der islamischen Kunst immer wieder und in verschiedenen Objektgattungen auf. Die Stiele der Gabelblätter überlagerten sich ursprünglich in der Mitte zu einem Flechtbandmotiv, von dem später eine mehrfarbig gefüllte Raute übrig blieb. In den Zwischenräumen finden sich kleine Oktogone mit achtstrahligen Sternen. Alle Musterelemente sind in der Regel dunkel konturiert, was Alois Rieg (1858–1905) an spätantike Mosaiken erinnerte.⁴ Der Grund ist entweder einfarbig blau, grün, selten rot oder er weist einen schachbrettartigen Farbwechsel auf.⁵ Dabei ist umstritten, ob eine der Varianten früher zu datieren ist als die andere.⁶ Die Bordüre besteht meist aus

1 Grote-Hasenbalg 1922, S. 72–73.

2 Berlin, Gemäldegalerie, Kat. 586.

3 Bode 1902, S. 103. – Ausst.Kat. Budapest 1914, S. 15–16: »Régibb mértani diszű szőnyegek«.

4 Rieg 1891a, S. 61.

5 Ellis nannte 26 erhaltene Teppiche mit zweifarbigem Grund, 30 mit blauem oder grünem und neun mit rotem Grund: Ellis 1985, S. 55.

6 Scheunemann vermutete noch eine spätere Entstehung des Schachbrettgrundes: Scheunemann 1958, S. 73, für die es jedoch keine gesicherten Anhaltspunkte gibt.

geometrischem Flechtwerk, das von kufischer Schrift, einer kalligrafischen Form des Arabischen, abgeleitet ist.⁷

Aufgrund der formalen Ähnlichkeit zu frühen zentralasiatischen Teppichen der Turkmenen ist die Vermutung verbreitet, die auf allen erhaltenen Teppichen sehr ähnlichen Holbein-Göls seien einst Stammessymbole gewesen, deren Bedeutung jedoch verloren ging.⁸ Ford bezeichnete die kleingemusterten *Holbein-Teppiche* sogar als Turkmenenteppiche aus Anatolien.⁹ Er verglich darüber hinaus das Flechtband-Göl auch mit persischen Teppichen, abgebildet etwa auf einer Miniatur in dem 1427/28 in Herat entstandenen Manuskript *Humāy u Humāyūn*,¹⁰ und griff damit die Ideen von Briggs und Erdmann wieder auf, timuridische *Hofteppiche* als Vorläufer in Betracht zu ziehen, was jedoch von Denny später angezweifelt wurde.¹¹ Für Ford deuteten viele Indizien darauf hin, dass die in Anatolien für den Export hergestellten *Holbein-Teppiche* provinzielle Adaptionen von timuridischen *Hofteppichen* seien.¹² Teppiche mit vergleichbaren Mustern werden einer Produktion in Herat und Shiraz im 15. Jahrhundert zugeordnet.¹³ Das in Athen aufbewahrte Fragment eines persischen Teppichs aus dem 14. oder 15. Jahrhundert ist beispielsweise mit ähnlichen Medaillons im Wechsel mit achtzackigen Sternen und dazwischen Flechtbandknoten geschmückt.¹⁴ Timuridische Miniaturen zeigen vergleichbare Teppiche ab 1410 bis in das 16. Jahrhundert.¹⁵ Später bestätigte auch Rageth diese Theorie, wenn er auch nicht ausschloss, dass das Motiv eine anatolische Erfindung sein könnte, das von Turkmenen nach Zentralasien (zurück)gebracht wurde.¹⁶ Unklar ist zudem, ob die bildlichen Darstellungen iranische, turkmenische oder anatolische Produkte zeigen.

Auf der anderen Seite werden seldschukische und die frühesten Teppiche der osmanischen Zeit mit geometrischen Motiven als Vorläufer gesehen, die bereits seit Anfang des 14. Jahrhunderts auf italienischen Gemälden wiedergegeben sind.¹⁷ Die unendliche Reihung eines geometrischen Musters zeigt bereits ein wohl im 13. Jahrhundert entstandener Teppich aus der Großen Moschee in Divriği.¹⁸ Funde von Originalen in der Eşrefoğlu-Moschee in Beyşehir werden ebenfalls zu Vergleichen herangezogen, insbesondere ein Fragment, das auf den Anfang des 15. Jahrhunderts datiert wird.¹⁹ In seinem 1931 verfassten ausführlichen Beitrag zur Musterentwicklung und -herkunft plädierte Riefstahl für eine Entstehung in Konya.²⁰

Auch für die Bordüre werden unterschiedliche Vorläufer gesehen, wobei die Angaben sogar noch unübersichtlicher sind, zumal das Flechtbandmotiv auch in anderen Gattungen, etwa der Architekturdekoration vorkommt. Hier sind bereits in der Zeit der Seldschuken ähnliche Bordüren zu finden, zum Beispiel bei um 1250 entstandenen Kacheln in der Karatay-Medrese in Konya.²¹

Bei *Holbein-Teppichen* gilt das zur Außenseite hin offene Flechtband als Hinweis auf eine frühe Herstellung, während die symmetrische Variante wie bei Kat. 1 erst später entstanden sein soll. Sie wurde wohl zuerst um 1490 von Raffaelino del Garbo (um 1466/70–1524) auf einem 1945 zerstörten Madonnenbild dargestellt: Die Hauptbordüre und die innere Nebenbordüre des Teppichs

7 Weiterführend zu Herkunft und Bedeutung: Bartels 1979.

8 Vgl. Batári 1993, S. 69. Siehe auch Batári 1996a, S. XXXII. – Ausst.Kat. Washington 2002b, S. 31.

9 Ford 1982, S. 188, vgl. auch S. 172–173, Bildunterschrift zu Abb. 394.

10 Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Sign. Cod. N. F. 382 HAN MAG, <http://data.onb.ac.at/rec/AC14410595>. Vgl. Ford 1982, S. 188, Abb. 616. Siehe auch Riefstahl 1931, S. 207–208.

11 Briggs 1940. Siehe auch Denny 1982. – Ausst.Kat. Frankfurt am Main/Berlin 1993, S. 189–190 zu Ähnlichkeiten im Musteraufbau von timuridischen Teppichen. – Denny 2010b, S. 63.

12 Ford 2019, S. 30–31.

13 Vgl. Ford 2019, Abb. 5.

14 Athen, Benaki-Museum, Inv.Nr. 16147.

15 Yetkin 1981, S. 16, 52–55. – Frances/Pinner 1984, S. 363.

16 Rageth 2016, Bd. 2, S. 473, Abb. 92, 93, S. 488, 516.

17 Vgl. Yetkin 1981, S. 42–49. Bereits Erdmann wies auf die Kontinuität hin: Erdmann 1955, S. 18.

18 Heute im Vakıflar Hali Müzesi, Istanbul, Inv.Nr. A-344, publiziert in: Ausst.Kat. Mailand 2016, S. 105, Abb. 4.

19 Konya, Ethnologisches Museum, publiziert in: Ausst.Kat. Frankfurt am Main/Berlin 1993, S. 192–193. – Erdmann 1955, S. 19, 21, Abb. 28. – Yetkin 1981, S. 44, Taf. 26. Siehe auch Aslanapa 1988, Kap. II, IV.

20 Riefstahl 1931.

21 Vgl. Ausst.Kat. Washington 2002b, S. 20–21, Abb. 1–2.

auf den Stufen zum Thron der Madonna ähneln denen von Kat. 1.²² Pinner und Stanger stellten die geläufige chronologische Einordnung der Bordürenform infrage, zumal alle gängigen Muster, auch die »einfache« Form, bereits auf vor 1525 entstandenen Gemälden dargestellt werden.²³ Denny sah ein Teppichfragment aus dem Grab des seldschukischen Sultans Ala ad-Din Kai Kobad I. (gest. 1237) in Konya aufgrund der offenen Bordüre, der Ecklösung und der vertikal und horizontal identischen Knotendichte als Prototyp und schlug eine Herstellung im 13. oder 14. Jahrhundert in Zentralanatolien vor.²⁴ 1996 äußerte Mills anhand seiner Vergleiche mit Gemälden die Vermutung, dass alle »klassischen« *Holbein-Teppiche* aus dem 15. Jahrhundert stammten, inklusive einem dem Bistritzer Exemplar ähnelnden Teppich in Budapest, den er auf das späte 15. Jahrhundert datiert.²⁵ Bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts wurden kleingemusterte *Holbein-Teppiche* ohne große Veränderungen des Musters in Westanatolien produziert. Die geringe Variationsbreite der Stücke des 16. Jahrhunderts lässt auf die organisierte Produktion in einem begrenzten Gebiet schließen.

Der genaue Herstellungsort ist nicht bekannt, wird allerdings am häufigsten in der Region um Uşak und manchmal in Bergama vermutet. Bereits Bode nahm an:

»Da wir aber in diesem Gebiet noch heute ein Produktionszentrum kennen, nämlich Uschak, von dem schon im 16. Jahrhundert die Rede ist und dessen neuere Erzeugnisse am ehesten mit jener alten Gattung in Einklang zu bringen sind, so hat man von der späteren auf die frühere Gruppe mit einigem Recht die Bezeichnung *Uschakteppiche* übertragen.«²⁶

Ellis sah diese lange verbreitete Annahme einer Herstellung in Uşak als nicht erwiesen an. Er vermutete stattdessen eine Produktion in Konya, wo das Muster auch seiner Ansicht nach entwickelt wurde, sowie für die in Siebenbürgen überlieferten Exemplare eine Produktion unter türkischer Aufsicht vor Ort, die er jedoch nie belegte. So ging er von einer gemeinsamen Herkunft von Kat. 1 mit zwei in Budapest verwahrten Teppichen aus Osteuropa (»wherever the church rugs were«), möglicherweise aus der Walachei, aus.²⁷ Pinner und Stanger schrieben aufgrund der Abweichungen in den Ornamenten von einer ganzen Reihe an Knüpfzentren.²⁸ Denny schlug zuletzt für die frühen Stücke



72

Madonna mit Johannes dem Täufer und Donatus,
Andrea del Verrocchio, 1475/83. Pistoia, Kathedrale

Foto: Public domain, via Wikimedia Commons

die westpersische Provinz Aserbaidschan (heute Ost-Aserbaidschan) vor, in der auch Heris liegt.²⁹

Als erste europäische Abbildung gilt ein 1451 entstandenes Fresko von Piero della Francesca (gest. 1492) im Tempio Malatestiano in Rimini, das Sigismondo Pandolfo Malatesta (1417–1468) betend vor dem Heiligen Sigismund von Burgund zeigt. Dessen Thron steht auf einem Podest, das mit einem *Holbein-Teppich* geschmückt ist. Vor allem in der Malerei der italienischen Renaissance dienten *Holbein-Teppiche*, etwa zu Füßen der Madonna, dazu, religiöse Szenen auszuzeichnen (Abb. 72).³⁰ Auf repräsentativen Porträts wurden sie bald zum Statussymbol, etwa bei dem Sandro Botticelli (1445–1510) zugeschriebenen, um 1472 gemalten Bildnis des Federico da Montefeltro (1422–1482) mit dem Humanisten Cristoforo Landino (1424/25–1498). Die Männer

22 Vgl. Ausst.Kat. Mailand 2016, S. 108, Abb. 2. Siehe auch Erdmann 1955, Abb. 20. – Mills 1978, S. 328.

23 Pinner/Stanger 1978, S. 337.

24 İstanbul, Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, Inv.Nr. 303. Denny 2010b, S. 62.

25 Mills 1996, S. XLI. Budapest, Magyar Iparművészeti Múzeum, Inv.Nr. 8.546. – Vgl. Batári 1993. – Gill 1996, S. 75.

26 Vgl. Bode/Kühnel 1955, S. 35.

27 Der bereits von Mills erwähnte Teppich Inv.Nr. 8.546 und Inv.Nr. 14.785, Ellis 1985, S. 59–60. – Kat. Philadelphia 1988, Nr. 3–5. – Ellis 1986, S. 163, 170–173.

28 Pinner/Stanger 1978, S. 337.

29 Denny 2010a, S. 69.

30 Z. B. Andrea Mantegna (1431–1506): *Madonna*, 1459, Verona, San Zeno; Andrea del Verrocchio (1435–1488): *Madonna mit Johannes dem Täufer und Donatus*, 1475/1483, Pistoia, Kathedrale.



73
Die Überreichung des
Mariegola-Buchs an den
Dogen Francesco Foscari,
Miniatur aus der Zunft der
Weber, um 1440. Venedig,
Museo Correr, Bibliothek,
Mariegola 124/1
Foto: ©NPL-DeA Picture Library/
Bridgman Images

sind im Gespräch in einem Fenster zu sehen, über dessen Brüstung ein grüngrundiger *Holbein-Teppich* hängt.³¹ Bereits eine um 1440 entstandene Illumination zeigt den Dogen Francesco Foscari (1373–1457), wie er ein Statutenbuch überreicht bekommt (Abb. 73). Es ist zwar hier nicht unbedingt von einer naturalistischen Darstellung des Teppichs im Vordergrund auszugehen, aber ein Medaillon und – in größerem Abstand – Oktogone mit Flechtband sind deutlich zu erkennen. Von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis um 1600 sind *Holbein-Teppiche* auf mehr als 50 europäischen Gemälden zu sehen, wobei die Häufigkeit in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts abnimmt.³² Oft erscheinen sie als

74
Somerset House Conference,
1604. London, National Portrait
Gallery, Inv.Nr. NPG 665
Foto: © National Portrait Gallery,
London



Boden- oder Tischteppiche. Als solcher sehr prominent abgebildet ist ein großes Exemplar in der Darstellung der *Somerset House Conference* von 1604 (Abb. 74). Die Popularität der *Holbein-Teppiche* führte zu einigen Imitationen in Europa im 16. und 17. Jahrhundert, insbesondere mehreren Stickereien.³³ Weltweit haben sich je nach Quelle etwa 75 bis 90 kleingemusterte *Holbein-Teppiche* erhalten, viele davon als Fragmente. Vier sind in der Türkei überliefert.³⁴ Fünf Exemplare befinden sich noch in Siebenbürgen, davon eins im Muzeul Național Brukenthal (Brukenthal-Museum) in Hermannstadt (rum.: Sibiu, ung.: Nagyszeben) und vier in Mediasch (rum.: Mediaș, ung.: Medgyes).³⁵

31 Biblioteca Apostolica Vaticana, Sign. urb. lat. 508, fol. 1r, vgl. Ausst.Kat. Brüssel/Krakau 2015, Nr. 129.

32 Vgl. Beselin 2011, S. 57. – Ausst.Kat. London 1983, S. 52.

33 Z. B. Washington, The Textile Museum, Inv.Nr. 84.23.; London, Victoria & Albert Museum, Inv.Nr. T100-1911; Schweizer Stickerei, datiert 1533, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv.Nr. LM6097. – Siehe auch: Bennett/Frances 1992.

34 Istanbul, Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, Inv.Nr. 303, 627; Ankara Etnoğrafya Müzesi, Inv.Nr. 7552 (?), 260. Vgl. Ellis 1985, S. 66–70.

35 Vgl. Ionescu 2018a, S. 96–103.

Kat. 1

Kleingemusterter Holbein-Teppich

Westanatolien, 1. Hälfte 16. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4909

Der Bistritzer *Holbein-Teppich* gehört zu den wenigen rotgrundigen Exemplaren. Die Farbe der Oktogone wechselt zwischen Naturfarben/Weiß und Hellgelb. In Ellis' Aufstellung ist der Teppich der einzige mit diesem Farbwechsel.³⁶ Die dazwischen liegenden Medaillons sind aus blauen und grünen Rumi-Motiven gebildet, wobei man die Farbunterschiede nur noch auf der Rückseite des Teppichs erkennen kann, die weniger dem Licht ausgesetzt war. Trotz des ruhigen Gesamteindrucks ist das Muster bei näherem Hinschauen sehr detailliert und variantenreich ausgearbeitet. So ist etwa die Rautenfüllung bei jedem Rumi-Medaillon etwas anders gestaltet.

Die Flechtband-Bordüre der kurzen Seiten ist ab dem frühen 16. Jahrhundert sehr typisch,³⁷ die Variante der langen Seiten hingegen an keinem anderen bekannten *Holbein-Teppich* zu finden. Sie ist allerdings, zusammen mit der inneren Nebenbordüre, ähnlich dargestellt auf einer von Bernardino dei Conti (tätig 1494–1523) gemalten Altartafel mit einer Darstellung der Madonna mit Kind und musizierenden Engeln.³⁸ Die roten Kelims des Bistritzer Teppichs werden von je einem grünen Streifen durchzogen, der zusammen mit der grünen Webkante eine äußere Einfassung der Bordüren bildet.

Die von Donald King geäußerte These, der einfache rote Grund trete erst im 16. oder frühen 17. Jahrhundert auf und stelle eine Vereinfachung dar, die für eine Ausrichtung auf einen »more modest market« zielt, ist so nicht zu halten. Sein einziges Argument besteht darin, dass auf Gemälden in Westeuropa nur ein blauer oder grüner Grund dargestellt sei, weshalb er einen Export von rotgrundigen *Holbein-Teppichen* eher nach Osteuropa oder gar eine dortige Herstellung vermutet.³⁹ Es finden sich aber mehrere Beispiele repräsentativer rotgrundiger Teppiche auf frühen italienischen Gemälden, zum Beispiel auf einem zwischen 1502



Kat. 1 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

36 Ellis 1985, Nr. R-26.

37 Ausst.Kat. London 1983, S. 55
(Text zu Nr. 10).

38 Mills 1978, Abb. 16: verkauft bei Christie's am 18.3.1960 (88), heute italienische Privatsammlung.

39 Ausst.Kat. London 1983, S. 55
(Text zu Nr. 10).

und 1508 entstandenen Fresko Pinturicchios (1454?–1513) in der Libreria Piccolomini in Siena, das Papst Pius II. auf dem Konzil von Mantua zeigt, sowie auf Tommaso di Piero Trombettos (1464–1530) *Sacra Conversazione* von 1490/1500 im Museo Civico in Prato. Auch die sorgfältige Ausführung, der ausgewogene Aufbau und die subtilen Farbabstufungen des Bistritzer Teppichs sprechen trotz seines kleinen Formats gegen eine Produktion für einen weniger anspruchsvollen Käuferkreis.

Maße: gesamt L. 215 cm, B. 117–125 cm. Geknüpfter Bereich L. 183–190 cm, B. 117–23 cm. Oberkante Kelim 6,5–7 cm, Fransen 1–1,5 cm. Unterkante Kelim 6,5–7 cm, Fransen 12 cm. Webkante links nicht erhalten, rechts 1,6–2 cm.

Material und Technik: Der Teppich selbst ist teilweise verzogen, was technisch bedingt ist und auf Füllschüsse, zunehmende Knotenreihen sowie variierende Knotendichten zurückzuführen ist.

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, naturfarben/weiß (tw. mit Grannen), tw. zweifarbig (ein Faden weiß, ein Faden schwarz), einfach, 6–7 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfadenenden offen, abgeschnitten.

Schuss: Wolle, (leichte) Z-Drehung, rot/orangerot (tw. mit Grannen), einfach, 6–8 Schusseinträge/cm. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, naturfarben/weiß, rot, gelb/hellbraun, grün, hellblau, dunkelblau, schwarz, tw. einfach, tw. doppelt, 2–3 mm Florhöhe. Knoten Sy1, 36–40 Kn./dm in Kettrichtung, 30–32 (tw. 26) Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 936–1280 Kn./dm². Besonderheiten: am Knüpfbeginn dichter geknüpft, höhere Knotendichte.

Lazy Lines: Schussumkehr I; Anordnung nicht symmetrisch; tw. Deformation der Muster.



Kat. 1 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Wekanten: links nicht erhalten, rechts über 6 doppelte Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß. Schuss: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, graugrün bis blaugrün, 20–22 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips. Webkanten mit »Steppstichlinie«.

Kelims: Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, naturfarben/weiß (tw. mit Grannen), einfach, 5–6 Kettfäden/cm. Schuss Oberkante: Wolle, (leichte) Z-Drehung, einfach, blaugrün, rot, 13–15 Schusseinträge/cm. Schuss Unterkante: Wolle, (leichte) Z-Drehung, einfach, blaugrün, rot, 16–18 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips.

Zustand: Der Teppich ist in einem generell schlechten Zustand und insgesamt stark verschmutzt. Der Schmutz ist stark anhaftend und mit den Fasern verklebt. Die Fasern sind dadurch steif und spröde und brechen relativ leicht. Insbesondere der schwarze Flor ist stellenweise stark abgerieben beziehungsweise die Knoten sind fast vollständig vergangen. Auf der Vorderseite sind zahlreiche Wachslecken zu sehen, stellenweise auch auf der Rückseite. Das Gewebe weist mehrere Fehlstellen und Löcher auf und ist stark beschädigt. Die Webkante rechts und Teile der rechten Seite fehlen. Entlang der Bruchkanten liegen zahlreiche Kett- und Schussfäden frei. Lose Fäden an der Oberkante und Fehlstellen in der Mitte wurden teilweise abgeschnitten und Kanten begradigt. Zudem zeichnen sich im Teppich eine vertikale Falte in der Mitte und drei horizontal verlaufende Falten einer Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab. Weitere Falten und Knicke befinden sich in beschädigten Bereichen.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der linken Seitenkante wurden fünf blaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Fehlstellen wurden mit einem Nähfaden überspannt, der aufgrund von Spannungen später wieder durchgeschnitten wurde. Nähfadenreste am Kelim an der Oberkante deuten auf eine Befestigung hin.

Markierungen: weißes Gewebe: »39« aufgestickt, Kopierstift: »17«. An roten Papierfadenresten in der rechten unteren Ecke war vermutlich ein Kartonschild mit Aufschrift und Siegeln wie bei Kat. 31 befestigt.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum.

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 22. – Jacoby 1954, S. 13, Abb. 6. – Ellis 1985, Nr. R-26, S. 58–60. – Kat. Philadelphia 1988, S. 12, Anm. 6. – Ionescu 2009a, Abb. 2. – Ausst.Kat. Danzig 2013, S. 83. – Ionescu 2018a, S. 93, 98.



Kat. 1 Detail Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

Nach einer Schätzung von Kurt Erdmann haben sich weltweit über 500 Teppiche dieser Gruppe erhalten, was eine weite Verbreitung und große Popularität in der Frühen Neuzeit vermuten lässt.¹ In Siebenbürgen ist der *Lotto-Teppich* einer der am häufigsten vertretenen Teppichtypen.² Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts wird die Bezeichnung nach dem venezianischen Maler Lorenzo Lotto (um 1480–1556/57) verwendet, der auf sechs Gemälden Orientteppiche darstellte, häufiger jedoch solche mit Schlüsselloch-Motiv, auch *Bellini-Teppiche* genannt.³ Auf zwei Gemälden ist das typische Lotto-Muster zu sehen: auf dem 1540/42 entstandenen Tafelgemälde *Die Almosen des Hl. Antonius* in der Basilika Santi Giovanni e Paolo in Venedig und auf dem Porträt des venezianischen Kaufmanns Giovanni della Volta mit Familie von 1547.⁴ Dabei war Lotto nicht der Erste, der den Teppichtyp verwigte. Als frühestes Gemälde gilt das 1516 von Sebastiano del Piombo (um 1485–1547) gemalte Porträt des Kardinals Bandinello Sauli (um 1481–1518) mit seinem Sekretär und zwei Geografen.⁵

Wilhelm von Bode wies 1902 zwar bereits auf Gemälde von Lotto hin, bezeichnete einen Teppich mit dem betreffenden Muster jedoch als »kleinasiatische[n] Wollenteppich«.⁶ Der Budapester Ausstellungskatalog von 1914 listet sie unter Teppichen »mit geometrischem Muster« auf.⁷ Noch lange wurden die Teppiche auch mit den *Holbein-Teppichen* zusammengefasst.⁸ Bei Erdmann erhielt die Gruppe zunächst keine eigene Bezeichnung, er handelte sie nach den *Holbein-Teppichen* unter der Überschrift »Frühosmanische Teppichmuster« ab.⁹ Später verwendete

er widerwillig den Begriff »*Lotto-Teppiche*«, der wohl Anfang der 1960er Jahre im Umkreis des New Yorker »Hajji Baba«-Clubs entstanden sei.¹⁰ Häufig zu finden ist die Beschreibung als Teppich mit »Rankenmuster« wie bei Schmutzler, als »geometrischer Rankenmusterteppich« oder Teppich mit »Arabesken«, in der rumänischsprachigen Literatur »cu vrejuri«, auch »cu arabescuri«.¹¹ Seltener ist der Begriff »Gitterteppiche«, der wohl zuerst 1957 gebraucht wurde und auch in der französischen Literatur verwendet wird.¹² Später kaum noch aufgegriffen wurde die Deutung durch Camman als *hijāb*, das heißt als goldener, mit Edelsteinen besetzter Zaun vor dem Paradies.¹³

In den frühneuzeitlichen Kronstädter Schriftquellen vermutete Eichhorn *Lotto-Teppiche* hinter den »braunen« Teppichen, die auch in zwei Fällen als »groß« bezeichnet werden, weshalb Gebetsteppiche mit brauner Nische ausgeschlossen sind. Kertesz zweifelte diese Interpretation an, da die häufiger genannten »roten« Teppiche der großen überlieferten Zahl der *Lotto-Teppiche* eher entsprächen.¹⁴ Bisher konnten auch in anderen Quellen keine Einträge gefunden werden, die eine eindeutige Identifikation zulassen.

Das Muster besteht fast immer aus einem gelben Ornament mit schwarzer Kontur im unendlichen Rapport auf rotem Grund. Oft finden sich blau akzentuierte Binnenformen und rot-blaue beziehungsweise rot-weiße Kreuze oder Diamantierungen in den Zwischenräumen. Für eine zeitliche Entwicklung gibt es kaum Anhaltspunkte, weshalb häufig – jedoch mit einigen Unsicherheiten – die im Lauf der Zeit tendenziell

1 Erdmann 1970, S. 60.

2 Kertesz-Badrus 1985, S. 30.

3 Vgl. Ausst.Kat. Washington u. a. 1997.

4 London, The National Gallery, Inv.Nr. NG1047.

5 Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv.Nr. 1961.9.37.

6 Bode 1902, S. 100.

7 Ausst.Kat. Budapest 1914: »Mértani diszű szőnyegek«, S. 17–24.

8 Vgl. z. B. Yetkin 1981, S. 56–59. – Aslanapa 1988, S. 73.

9 Erdmann 1955, S. 22.

10 Erdmann 1964, bes. S. 39–40.

11 Bielz 1930, Nr. 13–16, 18, 22, 23. Zu Nr. 13: »asymmetrisch in Kreuzform zusammengestelltes geometrisch stilisiertes Rankenwerk«. – Kat. Sibiu 1978, S. 18.

12 Erdmann verwies auf Grote-Hasenbalg als Urheber des Begriffs in Heimtex IX, 1957. Vgl. auch Giles 1989.

13 Cammann 1978, S. 252.

14 Eichhorn 1968, S. 81. – Kertesz-Badrus 1985, S. 32.

abnehmende Größe der Teppiche und die Bordürenmuster anhand ihres Auftretens auf europäischen Gemälden zur Datierung herangezogen werden. Bei dem Mittelfeldmuster ist eine chronologische Ordnung weit weniger deutlich möglich, da es sich über die gesamte Produktionszeit kaum veränderte. Ellis unterteilte es in drei mittlerweile allgemein anerkannte Stile, deren Auftreten jedoch auch nur anhand von Gemälden eingegrenzt werden kann.¹⁵ Der »anatolische Stil« ist der klarste und scheint zuerst existiert zu haben. Er ist auf vielen in Italien erhaltenen Originalen und auf Gemälden von 1516 bis in die 1660er Jahre zu finden.¹⁶ Die Bezeichnung »Kelim-Stil« übernahm Ellis von May H. Beattie. Gezackte Konturen kennzeichnen seine Ornamente, die bereits Alois Riegl dazu veranlassten, einen Bezug zur Wirkereitechnik anzunehmen.¹⁷ Viele Beispiele haben sich in Südosteuropa erhalten, oft in mittlerer bis kleiner Größe und manchmal mit unproportional kleinen sowie unsymmetrischen Mittelfeldern. Auf italienischen Gemälden sind sie allerdings auch schon ab 1538 zu sehen, aber deutlich seltener als Teppiche im »anatolischen Stil«.¹⁸ Am seltensten war offenbar der »ornamentale Stil«, bei dem das Mittelfeldmuster durch unzählige zusätzliche kleine Voluten angereichert ist. Es wurden ähnliche Bordüren wie beim Kelim-Stil verwendet, aber auch anspruchsvollere Varianten, die sich an persischen Mustern orientierten.¹⁹ Sowohl beim Kelim-Stil als auch beim ornamentalen Stil finden sich zusätzliche kleine Motive in den Zwischenräumen, die von dem anatolischen Stil abweichen und dörflicher oder nomadischer Tradition zugeschrieben werden, etwa Gruppen von vier Knospen, Stern-Oktogone, S-Haken, Diamanten und Widderhörner.²⁰ Diese Exemplare sind laut Ellis am häufigsten in Rumänien und Ungarn erhalten sowie in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts zu finden.²¹

Das charakteristische Lotto-Muster selbst ist wohl mit am schwierigsten zu deuten, und so sind in der Literatur große Abweichungen zwischen den Autoren festzustellen. Von einem Wechsel zwischen ornamental aufgelösten Oktogonen und Rauten über florale Arabesken, Fliesenmuster und Palmetten bis hin zu Tierformen sind diverse Interpretationen zu finden. Gut erkennbar sind kreuzförmig angeordnete Palmetten, die tatsächlich eine Ähnlichkeit mit den *Holbein-Teppichen* aufweisen. Die charakteristischen Gabelblattpaare, die an einer Seite einen geraden

Abschluss bilden, sind in ganz ähnlicher Weise auf persischen Teppichen zu finden, etwa auf dem wohl frühesten erhaltenen, auf 1470/80 datierten Exemplar dieses Typs.²² Auch in anderen Gattungen kommt das Motiv vor, so etwa auf 1539–1540 entstandenen Keramikfliesen im Çinili Köşk im Topkapı-Palast in Istanbul.²³ Gilles vergleicht die blauen Akzente auf manchen Teppichen mit Einlegearbeiten und Illuminationen sowie einer Keramik in der 1438–1445 unter der Herrschaft der Timuriden gebauten Medrese von Khargerd, heute im Osten des Iran.²⁴ Einige Details in persischen *Herati-Teppichen* und in den Arabeskenmustern des Grundes von Medaillonteppichen, etwa bei einem beschädigten Teppich und einem Teppichfragment in Berlin, stützen die Vermutung, dass Vorbilder unter den timuridischen *Rumi-Arabesken* zu suchen sind.²⁵ Die in den letzten Jahren Konsens gewordenen persischen Wurzeln waren lange Zeit weniger offensichtlich als bei anderen Teppichtypen; so hielt Erdmann das Lotto-Muster noch für »keine gewachsene Form, es ist ad hoc entworfen [...] fröhosmanische Neuschöpfung, die das Muster der ersten Gattung [der *Holbein-Teppiche*, Anm. Kregeloh] einem veränderten Geschmack anpaßt« und daher »nicht mehr Volkskunst« sei, sondern in Manufakturen entstanden sein müsse.²⁶ Ionescu geht zudem heute davon aus, dass die Motive in Werkstätten, die dem osmanischen Hof nahestanden, weiterentwickelt wurden.²⁷ Um dies nachzuvollziehen zu können, fehlen jedoch konkrete Belege.

Unter den zahlreichen Varianten der Bordürenmuster waren die frühesten wohl wiederum Flechtband-Bordüren, die vor allem auf italienischen Gemälden des 16. Jahrhunderts dargestellt sind.²⁸ Sie wurden von gereihten Medaillons abgelöst, die heute noch auf vielen Exemplaren erhalten sind und vermutlich über einen langen Zeitraum verwendet wurden. Ydema identifizierte sie erstmals auf einem auf 1595/99 datierten Gemälde von Pieter Isaascz (1569–1625).²⁹ Einige der größten erhaltenen Teppiche tragen diese Bordüre, bei der sich zwei leicht unterschiedliche Medaillons mit von Palmetten abgeleiteten Binnenformen abwechseln. Bei kleinen Exemplaren, die auch in Siebenbürgen oft vorkommen, ist die Bordüre im Verhältnis zum Mittelfeld breiter und alle Medaillons haben die gleiche abstrakte Füllung.³⁰ Ebenso häufig ist die Wolkenband-Bordüre, die sich jedoch durch eine gedrungenere Anordnung der Formen und Rosetten mit dünnen strahlenförmigen

15 Vgl. Ellis 1975.

16 Vgl. Ausst.Kat. London 1983, Nr. 31.

17 Riegl 1891a, S. 63

18 Vgl. Ausst.Kat. London 1983, Nr. 34.

19 Vgl. Ellis 1975, S. 19–20. – Gilles 1989, S. 65.

20 Gilles 1989, S. 63.

21 Ellis 1980, S. 174.

22 Auktion Christie's, London, 15.10.1998, Lot 217, publiziert in: Ford 2019, S. 69–71, Abb. 72.

23 Ausst.Kat. Mailand 2006, S. 81, Abb. 65.

24 Gilles 1989, S. 63, Anm. 4.

25 Berlin, Museum für Islamische Kunst, Inv.Nr. KGM 1890,11 und KGM 1889,4, publiziert in: Ford 2019, Abb. 115, 128. Siehe auch Ausst.Kat. Washington 2002b, S. 29–33.

26 Erdmann 1955, S. 23. – Erdmann 1964, S. 44.

27 Ausst.Kat. Danzig 2013, S. 88.

28 Vgl. die umfangreiche Auflistung von Gemälden in: Mills 1981a.

29 *De prediking van Johannes de Doper in de wildernis*, im Kunsthändler Julius H. Weitzner, New York City/London, 1972, publiziert in: Ydema 1991, Abb. 21, S. 33–35.

30 Vgl. Kat. Philadelphia 1988, S. 38.

Blütenblättern auf meist schwarzem oder dunkelblauem Grund von derjenigen bei *Vogel-Teppichen* und anderen der Region um Uşak zugeschriebenen Teppichen unterscheidet. Sie ist bei *Lotto-Teppichen* ebenso wie die Medaillonbordüre ab dem frühen 17. Jahrhundert auf niederländischen und englischen Gemälden zu finden. Deutlich seltener sind Bordüren mit floralen Ranken sowie mit gezackten Palmetten und abstrahierten Wolkenbandresten, ähnlich wie bei *Bellini-Teppichen*. Bei den Nebenbordüren dominieren Wellenranken und gereihte S-Haken. Eine Statistik der in Siebenbürgen vorkommenden Bordürenmuster ist von Ionescu veröffentlicht worden.³¹

Lotto-Teppiche wurden nach derzeitigem Kenntnisstand vom Ende des 15. bis in das späte 18. Jahrhundert wohl an verschiedenen Orten und in unterschiedlicher Qualität hergestellt. Sie werden oft in das Gebiet von Uşak verortet, wofür mehrfach Grote-Hasenbalg als Ideengeber genannt wird. In der zitierten Stelle seines Werks von 1922 verneinte er jedoch eher den Zusammenhang.³² Schmutzler verwies in dieser Hinsicht auf Jacoby, jedoch ohne Quellenangabe.³³ Ford bekräftigte die Zuordnung später mit einem Hinweis auf turkmenische Einflüsse.³⁴ Die Herkunft aus Uşak wurde mangels anderer Belege anhand von Bordürenmustern, Farben und Technik angenommen und über lange Zeit nicht weiter angezweifelt.³⁵ Ionescu vermutet, dass nur die älteren Teppiche mit Flechtband-Bordüre aus Uşak stammen, während in späterer Zeit kleinere Formate auch in kleineren Orten in Westanatolien gefertigt wurden, und zwar vor allem für den Export.³⁶ Grote-Hasenbalg hatte hingegen eine Herstellung in Konya in Betracht gezogen.³⁷ Ellis präzisierte, dass die Produktion der frühen Teppiche im anatolischen Stil mit Flechtband-Bordüren – wie auch der *Holbein-Teppiche* – und der großformatigen Exemplare mit Medaillon-Bordüren möglicherweise in der Gegend um Konya stattfand. Dann erst sei das Muster nach Uşak gelangt beziehungsweise an den Ort, an dem auch *Tschintamani-Teppiche* und *Stern-Uschaks* hergestellt wurden. Dort seien sie dann mit der Wolkenbandbordüre kombiniert und in einer breiteren Farbpalette ausgeführt worden.³⁸ Bereits einige Jahre zuvor hatte er aufgrund knüpftechnischer Eigenheiten die These vertreten, dass die *Lotto-Teppiche* im Kelim-Stil im 16. und 17. Jahrhundert auf dem Balkan oder in Siebenbürgen unter osmanischer Oberhoheit hergestellt und zum Teil durch Türken reimportiert worden seien.³⁹ Erkennen könne

man sie an dem kleinen Format, der proportional zum Mittelfeld breiten Bordüre und dem Fehlen einer inneren Nebenbordüre.⁴⁰ Bis heute gibt es jedoch keinerlei Hinweise auf eine Teppichproduktion vor dem 19. Jahrhundert in dieser Region. Zudem konnten bisher keine eindeutigen technischen Unterschiede zu türkischen Teppichen identifiziert werden. Bald darauf widersprach Mills der von Ellis aufgestellten These, indem er anhand von bildlichen Darstellungen versuchte, die Produktion in Anatolien nachzuweisen.⁴¹ Aufgrund der geringen Anzahl der überlieferten Teppiche im ornamentalen Stil gibt es für diese die wenigsten Vorschläge zum Herstellungsort. Wegen der höheren Knotendichten, jedoch ohne weitere Belege, vermutete Gilles bei den größeren Exemplaren eine Produktion am osmanischen Hof.⁴² Auf jeden Fall sind die Teppiche in großen Mengen für den Export produziert worden, was eine gewisse organisierte Infrastruktur voraussetzte, die in der Region um Uşak vorhanden war.

In Europa waren *Lotto-Teppiche* so beliebt, dass sie zahlreich im Original überliefert und bis in das frühe 18. Jahrhundert auf vielen Gemälden dargestellt wurden. In England und den Niederlanden wurden sogar Imitationen angefertigt.⁴³ In Italien lösten die *Lotto-Teppiche* die kleingemusterten *Holbein-Teppiche* ab, was die Popularität betrifft. Auf Gemälden sind sie am häufigsten im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts zu finden, auf niederländischen Gemälden zwar auch schon ab 1543, öfter aber erst im 17. Jahrhundert. Ydema zählte insgesamt rund 190 *Lotto-Teppiche* auf niederländischen Gemälden, womit sie dort die am meisten dargestellte Gruppe türkischer Teppiche bilden.⁴⁴

Auf den frühen Gemälden mit *Lotto-Teppichen* zeichneten diese besondere religiöse Situationen aus, etwa auf dem Boden zu Füßen der Madonna liegend. Bei einer von Gregório Lopes (um 1490–um 1550) gemalten Verkündigungsszene aus dem Mosteiro das Comendadeiras de Santos-o-Novo in der Nähe von Lissabon etwa tritt der Engel zu Maria auf den Teppich, um seiner Botschaft Nachdruck zu verleihen (Abb. 75). Ein erstaunlich kleiner *Lotto-Teppich* mit begrenztem Musterausschnitt liegt zu Füßen der 1528 von Luca Longhi (1507–1580) gemalten Madonna mit Kind in der Basilika San Rufillo in Forlimpopoli. Wenn die Darstellung realistisch ist, wäre die Theorie anzuzweifeln, dass kleine Teppiche später entstanden sind.

31 Ionescu 2005c, Kap. *Lotto Rugs*, Tab. 4 und 5.

32 Grote-Hasenbalg 1922, Bd. 1, S. 73. – Vgl. Kat. Sibiu 1978, Anm. 49 und Kertesz-Badrus 1985, Anm. 121.

33 Schmutzler 1933, S. 19.

34 Ford 1982, S. 189.

35 Erdmann 1955, S. 23.

36 Ionescu 2018a, S. 105.

37 Grote-Hasenbalg 1922, S. 74, Taf. 1.

38 Kat. Philadelphia 1988, S. 26.

39 Ellis 1975, S. 23–24.

40 Ellis 1986, S. 163, 174, jedoch ohne nähere Erklärung oder Beleg.

41 Mills 1981b, S. 279–281.

42 Gilles 1989, S. 65, 72.

43 Duke of Buccleuch, Boughton House, Kettering, Northamptonshire, publiziert in: Atasoy/Uluç 2012, Abb. 150. Siehe auch Kat. Philadelphia 1988, S. 26, Anm. 6.

44 Ydema 1991, S. 27–32.



75

Verkündigung, Gregório Lopes, um 1540. Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, Inv.Nr. 1170 Pint
Foto: Direção-Geral do Património Cultural/Arquivo e Documentação Fotográfica, José Pessoa

Auf dem bereits genannten Gemälde Lottos mit der Darstellung des Almosen verteilenden Heiligen Antonius unterstreichen die Teppiche den Reichtum der Kirche, der im Kontrast steht zu den ihre Hände nach den Almosen ausstreckenden Bedürftigen. Auch bei Lottos Porträt der Familie della Volta unterstreicht der Teppich zusammen mit Kleidung und Schmuck den Wohlstand der Familie.⁴⁵ So dienten *Lotto-Teppiche* auf zahlreichen Porträts als repräsentative Zeichen, etwa ein auf dem

Boden liegendes Exemplar mit breiter Medaillon-Bordüre auf dem von Robert Peake dem Älteren (um 1551–1619) um 1610 angefertigten Porträt von Henry Frederick Stuart, dem Prinzen von Wales (1594–1612), und ein Teppich auf dem Porträt des englischen Königs Heinrichs VIII (1491–1547) nach Hans Holbein dem Jüngeren von 1600/10.⁴⁶

Auf dem Boden liegende Teppiche waren auf Gemälden zunächst fast nur dem Hochadel vorbehalten. Die Allegorien Jan Brueghels des Älteren (1568–1625) von 1618 mit kleineren *Lotto-Teppichen* mit Medaillon- und Wolkenbandbordüren sowie das 1538 gemalte *Gastmahl des Herodes* von Gregório Lopes in der Stiftskirche in Tomar, das mehrere Teppiche unter dem Tisch zeigt, darunter einen *Lotto-Teppich* sowie einen großgemusterten und einen kleingemusterten *Holbein-Teppich*, dürften nur sehr bedingt die Realität widerspiegeln.⁴⁷ Bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts hinein sind *Lotto-Teppiche* oft als Tischteppiche zu sehen. Zunächst liegen sie gut sichtbar als Statuszeichen beispielsweise auf einem Tisch, auf den sich die porträtierte Person stützt. Im 17. Jahrhundert können *Lotto-Teppiche* auf niederländischen Genreszenen oder genrehaften Szenen auch etwas zufälliger oder gar nachlässig auf Tischen drapiert sein und so die weiche Materialität des Flors preisgeben, etwa bei dem 1657 entstandenen Bild eines schlafenden Mädchens (Abb. 76) von Jan Vermeer (1632–1675) und auf zahlreichen Gemälden Gerard ter Borchs (1617–1681), beispielsweise dem um 1662 entstandenen Porträt seiner brieflesenden Halbschwester Gesina ter Borch (1633–1690).⁴⁸ Dies gilt auch für zahlreiche Stillleben, darunter mehrere von Bartolomeo Bimbi (1648–1729) und ein um 1640–1674 entstandenes von Pieter Boel (1626–1674),⁴⁹ bei dem auf dem einen Tisch bedeckenden Teppich üppige Früchte, Goldschmiede-Kannen und eine antikisierende Skulptur arrangiert sind. Ein Sonderfall ist der 1623 von Gerrit van Honthorst (1592–1656) gemalte *Fröhliche Musikant*, der mit erhobenem Weinglas hinter einem ungewöhnlich als Vorhang in Szene gesetzten *Lotto-Teppich* hervorschaut (Abb. 77).⁵⁰

Manche seltener auf Gemälden abgebildete Verwendung gibt möglicherweise dennoch bedingten Aufschluss über den realen Gebrauch von Teppichen. So hüllt sich in der Hendrik van Balen dem Älteren (1575–1632) zugeschriebenen Darstellung der Taufe Christi ein Kleinkind im Bildvordergrund in einen *Lotto-Teppich*.⁵¹ Ebenfalls als wärmende Decke

45 London, The National Gallery, Inv.Nr. NG1047.

46 London, National Portrait Gallery, Inv.Nr. NPG 4515 und London, The Weiss Gallery.

47 Publiziert in: Ausst.Kat. Mailand 2006, Abb. 68.

48 London, The Wallace Collection, Inv.Nr. P236.

49 Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

50 Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.Nr. SK-A-180.

51 Auktion Bukowskis, Stockholm, Autumn Classic Sale, Stockholm 571, Lot 462, <https://www.bukowskis.com/en/auctions/571/462-hendrick-van-balens-attributed-to-the-baptism-of-christ> [2.6.2020].



76

Schlafendes Mädchen, Jan Vermeer, um 1656/57.
New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.Nr. 14.40.611,
Bequest of Benjamin Altman, 1913

Foto: The Metropolitan Museum of Art/public domain



77

Fröhlicher Musikant, Gerard van Honthorst, 1623.
Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.Nr. SK-A-180

Foto: Rijksmuseum/public domain

dient ein *Lotto-Teppich* dem liebeskranken Amnon auf dem 1661/70 entstandenen Tafelbild Jan Steens (um 1626–1679) und dem nach 1672 von Jan Victors (1619–1676) dargestellten Jakob, der die an seinem Bett stehenden Söhne Josephs segnet.⁵² Auf den Porträts von Evrard Tristram und Wilhelmine Bezoete Tristram ist jeweils ein *Lotto-Teppich* über ein Betpult gelegt, was möglicherweise auch auf den Gebrauch in den siebenbürgischen Kirchen schließen lässt (Abb. 78 a–b). In Ungarn sind aus dem 17. Jahrhundert Bildnisse von Toten überliefert, die auf einem mit einem türkischen Teppich belegten Katafalk aufgebahrt sind. Bei mehreren im Ungarischen Nationalmuseum (Magyar Nemzeti Múzeum) in Budapest aufbewahrten Funeralporträts, etwa denen des 1665 gestorbenen Grafen Gábor Illésházy und der Gräfin Illésházy, Ilona Thurzó (gest. 1648, Abb. 79), sind dies *Lotto-Teppiche*.⁵³

In Siebenbürgen haben sich rund 100 *Lotto-Teppiche* erhalten, meist in kleinem Format.⁵⁴ Allein die Evangelische Kirchengemeinde A. B. in Schäßburg (rum.: Sighișoara; ung.: Segesvár) besitzt 16 kleine *Lotto-Teppiche*, die Schwarze Kirche in Kronstadt (rum.: Brașov, ung.: Brassó) verwahrt heute 29 Stück, davon 20 aus Altbestand.⁵⁵ Nur wenige der *Lotto-Teppiche* in Siebenbürgen sind über zwei Meter lang. Einer der größten weltweit erhaltenen im Textile Museum in Washington ist hingegen etwa acht Meter lang und bietet elf Wiederholungen des Rapports in Längsrichtung Platz.⁵⁶ Die 14 Exemplare aus der lutherischen Kirche in Bistritz (rum.: Bistrița, ung.: Beszterce) sind bis auf zwei eher klein, einige haben aber sehr seltene Bordüren und manche stammen möglicherweise aus dem 16. Jahrhundert. Schmutzler wies explizit auf den Bestand hin: »einige sehr schöne und sehr alttümliche Teppiche dieses Musters«, bildete jedoch keinen davon ab.⁵⁷ In seiner Übersicht verzeichnete er 16 Stück in Bistritz.⁵⁸ Ob diese Abweichung zur heutigen Anzahl von 14 Stück auf ein Fehlen von Teppichen oder auf die einzelne Zählung zusammengehöriger Fragmente von Kat. 2 und Kat. 13 zurückzuführen ist, lässt sich nicht mehr feststellen.



78 a–b
Porträts Everard Tristram und Wilhelmine Bezoete Tristram, Jacob van Oost, 1646. Chapel Hill, Ackland Art Museum, The University of North Carolina, Inv.Nr. 65.4.1 und 65.4.2

Fotos: Public domain

79

Funeralporträt der Ilona Thürzó, 1648 (?). Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Inv.Nr. 33

Foto: © Magyar Nemzeti Múzeum



52 *Amnon und Tamar*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, Inv.Nr. WRM 2536 und Warschau, Muzeum Narodowe w Warszawie, Inv.Nr. M.Ob.37.

53 Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Historische Bildergalerie, Inv.Nr. 35, publiziert in: Ausst.Kat. Budapest 2007, Nr. 11 und Inv.Nr. 33, publiziert ebd., Nr. 9. – Siehe auch Gombos/Gombos 1985.

54 Ionescu 2018a, S. 106.

55 Ziegler/Ziegler 2019, S. 25.

56 Inv.Nr. R34.18.1.

57 Schmutzler 1933, S. 19.

58 Schmutzler 1933, S. 22.

Kat. 2

Lotto-Teppich mit Flechtband-Bordüre

Westanatolien, 16. Jahrhundert

Inv.Nr. Gew4913

Der zweitgrößte Teppich des Bistritzer Bestands ist wahrscheinlich zugleich der älteste *Lotto-Teppich* innerhalb der Sammlung und möglicherweise auch aus Siebenbürgen.⁵⁹ Das Mittelfeld ziert ein symmetrisch angeordnetes Rankenmuster im »Kelim-Stil« nach Ellis. In den Zwischenräumen und auch in die Ornamente integriert finden sich zahlreiche rot-blau Sterne in Oktogonen oder Quadraten.

Die Hauptbordüre besteht aus einer seltenen Variante des Flechtband-Motivs (s. [Detailabb.](#)), die bei einzelnen *Holbein-Teppichen* überliefert ist, etwa einem Exemplar im Brukenthal-Museum (Muzeul Național Brukenthal) in Hermannstadt (rum.: Sibiu, ung.: Nagyszeben), das auf die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts datiert ist.⁶⁰ Es ist nur ein weiterer *Lotto-Teppich*, nämlich in Paris, mit dieser Bordüre bekannt. Dieser wird ebenfalls auf das 16. Jahrhundert datiert und von Gilles nach Ostanatolien verortet.⁶¹ Seine ungewöhnlichen Nebenbordüren und die Farbgebung wären aber sicher Anlass genug, ihn im Original sorgfältig zu überprüfen. Klose führt das Bordürenmotiv auf das Feldmuster eines timuridischen Fragments im Benaki-Museum in Athen zurück und bezeichnet es daher als »halved-lattice border«.⁶² Ein um 1500 datierter mamlukischer Teppich mit Schlüssellochmotiv in Berlin hat eine in diesem Zusammenhang interessante Hauptbordüre mit gegenständigen schlanken Palmetten und dazwischen ein im Zickzack verlaufendes Band mit Knotenmotiven, die durchaus auch als Vorläuferin gesehen werden kann.⁶³

Die äußere Nebenbordüre des Bistritzer Teppichs setzt sich aus aufwendigen gelben S-Haken im Wechsel mit diamantierten Oktogonen auf rotem Grund zusammen. Die innere Nebenbordüre besteht aus blauen, mäanderähnlich gereihten S-Haken auf rotem Grund. Beide Nebenbordüren werden von dünnen schwarz-weißen Begleitstreifen eingefasst. Die Kelims sind rot-blau gestreift.



Kat. 2 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

59 Vgl. Ionescu 2012, S. 35.

60 Dall'Oglio/Dall'Olgio 1977, Nr. 1.

61 Paris, Musée des Arts décoratifs, Inv.Nr. 11697, vgl. Bensoussan 1981, S. 277, Abb. 5. – [https://www.akg-images.de/archive/Tapis-Turquie-Uschak-\(-\)-16e-siecle-2UMDHUWLGEUBL.html](https://www.akg-images.de/archive/Tapis-Turquie-Uschak-(-)-16e-siecle-2UMDHUWLGEUBL.html) [5.5.2020].

62 Athen, Benaki-Museum. Klose 2010, S. 77.

63 Berlin, Museum für Islamische Kunst, Inv.Nr. KGM 1888,30.

Maße: gesamt L. 286 cm, B. 155 cm. Geknüpfter Bereich L. 271 cm, B. 150–153 cm. Oberkante Kelim 3 cm, Fransen 1 cm. Unterkante Kelim 7–7,5 cm, Fransen 3,5 cm. Webkanten jeweils 1 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, naturfarben/weiß (tw. mit Grannen), einfach, 6–7 Kettfäden/cm. Besonderheiten: häufig Knoten. Kettfäden im Bereich der Oberkante tw. beige/gelb. Kettfadenenden offen, abgeschnitten.

Schuss: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, versch. Rottöne, einfach, 8 Schusseinträge/cm. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, versch. Rot-, Grün- und Blautöne, gelb, orange, weiß, braun, schwarz, doppelt, 3–4 mm Florhöhe. Knoten Sy1, 33–44 Kn./dm in Kettrichtung, 29–32 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 957–1408 Kn./dm². Besonderheiten: relativ gleichmäßig geknüpft.

Lazy Lines: Schussumkehr I, IV, V; Anordnung nicht symmetrisch.

Wekanten: links und rechts jeweils über 4 doppelte Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, naturfarben/weiß.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, versch. Grüntöne, einfach, tw. doppelt, 20–24 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips. Webkanten mit »Steppstichlinie«. Linke Webkante: vereinzelt Schussfadenumkehr um den innersten Kettfaden der Webkante.

Kelims: Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, naturfarben/weiß, im Bereich der Oberkante tw. beige/gelb, 6 Kettfäden/cm.

Schuss: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. leichte Z-Drehung, rot, grün, einfach, 9–12 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips.

Zustand: Der Teppich besteht aus drei Fragmenten, ist in einem generell schlechten Zustand und insgesamt stark verschmutzt sowie verbräunt. Der Schmutz ist stark anhaftend und mit den Fasern verklebt. Die Fasern sind dadurch steif und spröde und brechen relativ leicht. An



Kat. 2 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

mehreren Stellen sind weiße Flecken und Auflagen zu sehen. Zudem zeichnen sich mehrere abgedunkelte oder verschmutzte Bereiche sowie schwarze Flecken ab. Das Gewebe weist zahlreiche Fehlstellen, Risse und Löcher auf. Insbesondere der schwarze Flor ist stellenweise stark abgerieben beziehungsweise die Knoten sind fast vollständig vergangen. Zudem zeichnen sich im Teppich eine vertikale Falte beziehungsweise ein Riss in der Mitte und drei horizontal verlaufende Falten einer Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Unterkante der Fragmente mit den alten aufgestickten Nummern 57 und 13 sowie an der linken Webkante des Fragments mit der Nummer 60 wurden jeweils vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Fehlstellen, Risse und Löcher wurden teils mit einem Nähfaden überspannt, teils gestopft und vernäht. Lose Fäden entlang der Kanten wurden stellenweise abgeschnitten und begradigt.

Aufschriften/Graffiti: Aufschrift »VIII« in blauer Farbe auf der Rückseite von Fragment 13; mehrmals gleicher Buchstabe (»H«?) auf der Rückseite von Fragment 13; unleserliche Aufschrift auf der Vorderseite von Fragment 60.

Markierungen: jeweils weißes Gewebe: »13«, »57« und »60« aufgestickt; Kopierstift: »47« auf Fragment Nr. 13, »16« [?] auf Fragment Nr. 60. Kartonschild mit Aufschrift »57« mit Metallklammer auf Fragment »57« befestigt. An roten Papierfadenresten auf den Fragmenten mit den Nummern 57 und 13 war vermutlich jeweils ein Kartonschild mit Aufschrift und Siegeln wie bei Kat. 31 befestigt.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 22 (Einer der »Teppiche mit Rankenmuster«). – Ionescu 2009b, Abb. S. 6. – Ionescu 2012, S. 35. – Ausst. Kat. Danzig 2013, S. 83. – Butterweck 2013, S. 12. – Ionescu 2013, Abb. S. 115. – http://www.azerbaijanrugs.com/anatolian/historical_lotto_carpets.htm [3.6.2020].



Kat. 2 Flechtbody-Bordüre, Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 3

Lotto-Teppich

Anatolien, 16./17. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4919

Der Teppich weist das in Siebenbürgen seltener überlieferte Rankenmuster im »anatolischen Stil« auf. Regelmäßige dunkelblaue Farbakzente zieren die Palmetten und die Gabelblätter. Selten ist auch hier die Hauptbordüre, die ansonsten nur bei den wohl aus Selendi stammenden weißgrundigen *Tschintamani-Teppichen* vorkommt.⁶⁴ Hier ist sie jedoch in verblasstem Blaugrün und Rot ausgeführt, wofür kein weiteres Beispiel bekannt ist. Der einzige weitere überlieferte *Lotto-Teppich* mit einer vergleichbaren, aber anders ausgerichteten Bordürenform ist ein auf das 17. Jahrhundert datiertes Exemplar, das aus der Sammlung Wilhelm von Bodes stammt und sich heute in einer Schweizer Privatsammlung befindet. Bislang galt es als einziger Teppich mit dieser Bordüre, der kein *Tschintamani-Teppich* ist.⁶⁵ Ungewöhnlich sind allerdings der Farbwechsel, das Fehlen einer inneren Nebenbordüre, die übermäßig breite Blattranke und die weitgehende Negierung des unendlichen Rapports im Mittelfeld. Wahrscheinlich aufgrund dieser Merkmale äußerte Ellis die Überlegung, der Teppich stamme aus italienischer Produktion.⁶⁶ Die Deutung des Bordürenmotivs ist unklar. Ionescu schlägt vor, dass es von dem gespiegelten und wiederholten Drachenkopf osmanischer Bronzestandarten abgeleitet sei.⁶⁷ Zieht man jedoch das auf Steinreliefs, beispielsweise an der 1278/79 gestifteten Torumtay-Türbe in Amasya zu sehende Motiv einer Reihung von Palmetten mit zusammengebundenen Stielen in Betracht,⁶⁸ so ist auch die Interpretation als florales Motiv denkbar.

In der äußeren Nebenbordüre des Bistritzer Teppichs wechseln sich schwarze S-Haken mit Quadraten auf rotem Grund ab. Die innere Nebenbordüre besteht aus einer schwarzen Wellenranke auf hellbraunem Grund.



Kat. 3 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

64 Vgl. z. B. drei auf das frühe 17. Jh. datierte Teppiche in der Margarethenkirche in Mediasch, Inv.Nr. 504, 506, 528, publiziert in: Ionescu 2005c, Nr. 50, 53, 54.

65 Vgl. Bode 1902, Abb. 62. – Rageth 1998, S. 88. – Ausst.Kat. Mailand 1999b, S. 35.

66 Ellis 1975, S. 27.

67 Vgl. Ionescu 2012, S. 35. – Ausst.Kat. Danzig 2013, Nr. 5.

68 Vgl. https://archnet.org/sites/17966/media_contents/127769 [5.5.2020].

Maße: gesamt L. 196 cm, B. 93 cm. Geknüpfter Bereich L. 178–180 cm, B. 93 cm. Oberkante Kelim 4,5–5 cm, Fransen 2–2,5 cm. Unterkante Kelim 5–7 cm, Fransen 1–2 cm. Webkanten nicht erhalten.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, naturfarben/weiß, tw. zweifarbig (ein Faden weiß, ein Faden schwarz), einfach, 5–6 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kette leicht gestaffelt. Kettfädenenden offen, abgeschnitten.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, einfach, 6–8 Schusseinträge/cm. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, rot, gelb, grün, hellblau, dunkelblau, schwarzbraun, schwarz, doppelt, vereinzelt dreifach, 2–4 mm Florhöhe. Knoten Sy2, 31–36 Kn./dm in Kettrichtung, 29–30 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 899–1080 Kn./dm². Besonderheiten: Knoten sehr gleichmäßig.

Lazy Lines: Schussumkehr II, V/VI; Anordnung nicht symmetrisch; sorgfältig eingearbeitet, von der Vorderseite kaum zu sehen.

Webkanten: nicht erhalten.

Kelims: Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, naturfarben/weiß, tw. zweifarbig, einfach, 6–7 Kettfäden/cm. Schuss Oberkante: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, weiß/beige, versch. Grüntöne, einfach, 13–14 Schusseinträge/cm. Schuss Unterkante: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, weiß/beige, versch. Grüntöne, einfach, 9–16 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand, stark beschädigt und nur noch fragmentarisch erhalten. Die Webkanten und seitlichen Bordüren fehlen vollständig. Das Gewebe weist insgesamt starke Verschmutzungen auf. Der Schmutz ist stark anhaftend und mit den Fasern verklebt. Die Fasern sind dadurch steif und spröde und brechen relativ leicht. Über den Teppich verteilt sind weiß-graue Flecken sowie abgedunkelte, stärker verschmutzte Bereiche und schwarze Flecken



Kat. 3 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

zu sehen. Vor allem in der linken oberen und unteren Ecke sind Reste eines Mottenbefalls wie Exkremeante, leere Kokons und Fraßspuren zu erkennen. Das Gewebe weist zahlreiche Fehlstellen, Risse und Löcher auf. Entlang der rechten Webkante sind Spuren einer Befestigung wie verrostete Nägel, Nagellöcher und Abrieb zu erkennen. Zudem zeichnen sich im Teppich drei horizontal verlaufende Falten einer Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der rechten Seitenkante wurden fünf blaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Risse wurden mit einem Leinenfaden vernäht. Lose Fäden an der Oberkante und Fehlstellen wurden teilweise abgeschnitten und Kanten begradiert.

Markierungen: weißes Gewebe: »41« aufgestickt.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 22 (Einer der »Teppiche mit Rankenmuster«). – Ionescu 2012, S. 35, Abb. 4. – Butterweck 2013, S. 11. – http://www.azerbaijanrugs.com/anatolian/lotto/lotto_rug_fragment_nuremberg_germanisches_nationalmuseum_4919.htm [3.6.2020], dort mit falscher Inv.Nr.



Kat. 3 Vorderseite,
Bordüre Unterkante
Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 4

Lotto-Teppich

Westanatolien, Region Uşak (?), 2. Hälfte 16./Anfang 17. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4914

In der Gruppe der in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aufgekommenen und im 17. Jahrhundert weit verbreiteten *Lotto-Teppiche* mit Medaillon-Bordüren haben sich sehr große Exemplare von bis zu 270 cm Breite und 790 cm Länge erhalten.⁶⁹ Wenn auch im Vergleich dazu deutlich kleiner, ist dieser Teppich mit über drei Metern Länge der größte in der Bistritzer Sammlung. Der symmetrisch eingepasste, etwas in der Senkrechten gestauchte Musterrapport im »anatolischen Stil« wiederholt sich in der Länge über sechs Mal. Zahlreiche dunkelblaue Farbakzente in den Palmetten und den Gabelblättern sowie kleine hellblaue Quadrate außerhalb der Konturen und teilweise in den Zwischenräumen lockern das Muster auf. Einige rot-blaue Sterne sind in die Ornamente integriert, teils zu blütenartigen Füllungen verschliffen.

Die Hauptbordüre weist Medaillons in zwei alternierenden Formen auf dunkelblauem Grund auf. Die Ableitung von Palmetten und Rosetten oder Blütendolden ist noch erkennbar. An der Innenseite sind die Medaillons angeschnitten, was darauf schließen lässt, dass die Vorlage nicht für unterschiedliche Bordürenbreiten angepasst wurde. Florale Formen füllen die Zwischenräume. Die äußere Nebenbordüre besteht aus einer stark stilisierten Wellenranke auf rotem Grund. Die innere, an einen Perlstab erinnernde Nebenbordüre wird von zwei schwarz-weißen Streifen begleitet.

Ein sehr ähnliches Exemplar, auch im Anschnitt der Bordüre, ist in Wien erhalten.⁷⁰ Ionescu nannte ein weiteres in der Sammlung Jim Dixon, Kalifornien.⁷¹ Er hob hervor, wie selten drei einander so ähnliche Teppiche des 16. Jahrhunderts nahezu komplett erhalten seien, und vermutete eine gemeinsame Werkstatt.⁷² Angela Völker wies auf einen Teppich im New Yorker Metropolitan Museum hin, der besonders ähnlich in Struktur, Knotendichte und Format sei.⁷³



Kat. 4 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

69 Vgl. Ellis 1975, S. 30, Anm. 3.

70 MAK Wien, Inv.Nr. T 6907/1908.

71 Die einzige publizierte Abbildung in: <http://www.azerbaijanrugs.com/anatolian/lotto/lotto-rug-medallion-border-jim-dixon-collection.htm> [4.5.2020].

72 Ionescu 2012, S. 35.

73 New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.Nr. 1978.24, vgl. Kat. Wien 2001, Anm. 210.

Maße: gesamt L. 338 cm, B. 171-173 cm. Geknüpfter Bereich L. 302-306 cm, B. 170-171 cm. Oberkante Kelim 4-6 cm, Fransen 10 cm. Unterkante Kelim 3-4 cm, Fransen 19 cm. Webkanten jeweils 0,8-1 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, naturfarben/weiß (tw. mit Grannen), tw. zweifarbig (ein Faden weiß, ein Faden schwarz), einfach, 5-6 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kette gestaffelt. Vereinzelt Knoten. Kettfäden im Bereich der Unterkante und tw. an der Oberkante rot/orange. Kettfadenenden offen, abgeschnitten.

Schuss: Wolle, (leichte) Z-Drehung, versch. Rottöne, einfach, 8-10 Schusseinträge/cm. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, weiß/beige, gelb, orange, versch. Rot-, Grün- und Blautöne, schwarz, doppelt, 4-6 mm Florhöhe. Knoten Sy2, 42-50 Kn./dm in Kettrichtung, 25-28 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 1050-1400 Kn./dm². Besonderheiten: rechte Hälfte dichter geknüpft.

Lazy Lines: Schussumkehr I, IV, V, VI; Anordnung zum Teil symmetrisch.

Webkanten: links und rechts jeweils über 4 doppelte Kettfäden: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, naturfarben/weiß. Schuss I: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden (leichte) Z-Drehung, grün, einfach, 20-24 Schusseinträge/cm. Schuss II: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden leichte Z-Drehung, braungrün, einfach, 20-22 Schusseinträge/cm. Schuss III: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, dunkelgrün, einfach, 26-30 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips. Webkanten mit »Steppstichlinie«.



Kat. 4 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Kelims: Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, naturfarben/weiß (tw. mit Grannen), einfach, 5–6 Kettfäden/cm. Schuss Oberkante: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, grün, doppelt, 7–12 Schusseinträge/cm. Schuss Unterkante: Wolle, Z-Drehung, grün, einfach, 8–12 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, tw. Schussrips.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand und insgesamt stark verschmutzt sowie verbräunt beziehungsweise verschwärt. Der Schmutz ist stark anhaftend und mit den Fasern verklebt. Die Fasern sind dadurch steif und spröde und brechen relativ leicht. An mehreren Stellen sind weiße Flecken und Auflagen sowie rote Siegellack-Flecken zu sehen. Über den Teppich verteilt sind gelbliche oder hellere, kreisrunde Flecken, in denen die Farbe verblichen ist. Ober- und Unterkante sind stark beschädigt, die Kelims sind nur teilweise erhalten. Das Gewebe ist stark beschädigt und weist vor allem im Bereich der Ecken und Kanten große Fehlstellen, Risse und Löcher auf. Entlang der linken Webkante sind Spuren einer Befestigung, zum Beispiel Nagellöcher, und Abrieb zu erkennen. Parallel zur Kante ist entlang der linken inneren Bordüre eine hellere, vertikale Linie mit Beschädigungen, reduziertem Flor und geschwächten Bereichen zu sehen. Im Teppich zeichnen sich zudem dunklere Streifen und eine vertikale Falte in der Mitte sowie drei horizontal verlaufende Falten einer Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der rechten Seitenkante wurden vier blaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Diese wurden zusätzlich mit einem Überfangstich auf der Rückseite befestigt. Reste desselben Nähfadens deuten auf zwei weitere Baumwollbänder in der rechten oberen und unteren Ecke hin. Reste eines anderen Nähfadens an der rechten Kante in der Mitte sowie Reste von angenähten Lederstreifen an der linken Kante stammen vermutlich von weiteren Befestigungen. Größere Fehlstellen an Ober- und Unterkante wurden mit einem auf der Vorderseite braunrot bemalten Leinengewebe unterlegt. Risse wurden teilweise mit einem Leinenfaden vernäht.

Markierungen: weißes Gewebe: »55« aufgestickt, Kopierstift: »38«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »219«, Maßangabe mit Bleistift: »3m 165«. An roten Papierfadenresten in der Ecke rechts unten war vermutlich ein Kartonschild mit Aufschrift und Siegeln wie bei Kat. 31 befestigt.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 22 (Einer der »Teppiche mit Rankenmuster«). – Ionescu 2012, S. 35. – Butterweck 2013, S. 11. – http://www.azerbaijanrugs.com/anatolian/historical_lotto_carpets.htm [3.6.2020].

Kat. 5

Lotto-Teppich

Westanatolien, Uşak (?), 17. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4915

Das Mittelfeld mit symmetrischem Musterrapport im »Kelim-Stil« zieren dunkel- und hellblaue Farbakzente in den Binnenformen der relativ dicht angeordneten Rankenornamente sowie zahlreiche achtzackige Sterne in verschiedenen Ausprägungen. Die Hauptbordüre enthält abstrakt gefüllte Medaillons in Rot und Hellbraun beziehungsweise Hellblau auf dunkelblauem Grund. In die Zwischenräume sind Dreiblätter und akanthusartig eingerollte Blätter eingefügt. Die äußere Nebenbordüre besteht aus gereihten roten S-Haken auf hellbraunem Grund. Ein einfaches weißes Wellenband auf schwarzem Grund ziert die sehr schmale innere Nebenbordüre. In die gelben Kelims sind rote Streifen eingewebt.

Maße: gesamt L. 211 cm, B. 118–121 cm. Geknüpfter Bereich L. 171 cm, B. 115,5–118 cm. Oberkante Kelim 6,5–7 cm, Fransen 10–11 cm. Unterkante Kelim 8 cm, Fransen 14 cm. Webkanten links 1–1,5 cm, rechts 1 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, naturfarben/weiß, tw. zweifarbig (ein Faden weiß, ein Faden schwarz), einfach, 6–7 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kette leicht gestaffelt. Vereinzelt Knoten. Kettfadenenden offen.

Schuss: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, versch. Rottöne (tw. mit Grannen), einfach, 7–11 Schusseinträge/cm. 2–3 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.



Kat. 5 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

Flor: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, weiß, versch. Rot-, Gelb-, Grün- und Blautöne, orange, braunschwarz, schwarz, doppelt, 4–6 mm Florhöhe. Knoten Sy2, 32–34 Kn./dm in Kettrichtung, 31–34 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 992–1156 Kn./dm². Besonderheiten: sehr sorgfältig und gleichmäßig geknüpft. Gleiche Knotendichte in Kett- und Schussrichtung. Knoten relativ fein.

Lazy Lines: Schussumkehr I, IV; Anordnung nicht symmetrisch.

Webkanten: links und rechts jeweils über 4 einfache Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, naturfarben/weiß. Schuss: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, braun/gelbbraun, einfach, 18–24 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips. Webkanten ohne »Steppstichlinie«.

Kelims: Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 6–7 Kettfäden/cm. Schuss Oberkante: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, rot, gelb, einfach, 11–12 Schusseinträge/cm. Schuss Unterkante: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, rot, gelb, einfach, 12–14 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand und insgesamt stark verschmutzt sowie verbräunt. Der Schmutz ist stark anhaftend und mit den Fasern verklebt. Die Fasern sind dadurch steif und spröde und brechen relativ leicht. An mehreren Stellen sind weiß-graue und rot-braune Flecken sowie Wachsblecken zu sehen. Über den Teppich verteilt sind gelbliche beziehungsweise hellere, meist runde Flecken, in denen die Farbe verblichen ist. Das Gewebe ist vor allem in der linken Hälfte stark beschädigt und weist zahlreiche Fehlstellen, Risse und Löcher auf. Im Mittelfeld und an der oberen Bordüre ist insbesondere der schwarze Flor abgerieben beziehungsweise die Knoten sind fast vollständig vergangen. Parallel zu den Kanten zeichnen sich in der linken und rechten Bordüre hellere, vertikale Linien mit Fehlstellen, reduziertem Flor und geschwächten, beschädigten Bereichen ab. Entlang der Webkanten sind Spuren einer Befestigung, wie Nagellocher, und Abrieb zu erkennen. Im Teppich zeichnen sich deutlich eine vertikale Falte in der Mitte und drei horizontal verlaufende Falten einer Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab.



Kat. 5 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Unterkante wurden vier blaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht.

Markierungen: weißes Gewebe: »61« aufgestickt. An roten Papierfadenresten in der Ecke rechts unten war vermutlich ein Kartonschild mit Aufschrift und Siegeln wie bei Kat. 31 befestigt.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 22 (einer der »Teppiche mit Rankenmuster«).



Kat. 5 Vorderseite, Bordüre

Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 6

Lotto-Teppich

Westanatolien, Uşak (?), 17. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4917

Der Teppich ist mit seinem symmetrischen Ausschnitt des Musters im »Kelim-Stil« ganz ähnlich aufgebaut wie Kat. 5, allerdings mit leicht vereinfachter Ornamentik. Der schlechte Erhaltungszustand verunklärt etwas die Farbwirkung, wodurch der seltene gelblich-hellbraune Grund der Hauptbordüre mit hellblau-roten Medaillons nur zu erahnen ist. Auch hier zieren Dreiblätter die Zwischenräume. Die äußere Nebenbordüre besteht aus einer gelben, an der Oberkante stark vereinfachten Wellenranke auf rotem Grund. Das Ornament des Laufenden Hundes in Schwarz auf rotem Grund verleiht der inneren Nebenbordüre ein kordelartiges Aussehen. In die Kelims sind schmale rote Streifen eingewebt.

Maße: gesamt L. 206–209 cm, B. 113–116 cm. Geknüpfter Bereich L. 183–186 cm, B. unvollständig. Oberkante Kelim 4–6 cm, Fransen 1–3 cm. Unterkante Kelim 8–10 cm, Fransen 2–5 cm. Webkanten nicht erhalten.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, naturfarben/weiß, tw. zweifarbig (ein Faden weiß, ein Faden schwarz), einfach, 6–7 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kette gestaffelt. Kettfäden im Bereich der Ober- und Unterkante rot/orange. Kettfadenenden offen, abgeschnitten.

Schuss: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, hellrot, einfach, 6–8 Schusseinträge/cm. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, weiß, rot, orange, gelb, hellblau, schwarz, doppelt, tw. dreifach, 4–6 mm Florhöhe. Knoten Sy2, 31–36 Kn./dm in Kettrichtung, 30–31 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 930–1116 Kn./dm².



Kat. 6 Vorderseite
Foto: GNM, Monika Runge

Lazy Lines: keine.

Webkanten: nicht erhalten.

Kelims: Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, naturfarben/weiß, rot/orange, einfach, 5-7 Kettfäden/cm. Schuss Oberkante: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, rot, gelb, grün, doppelt, 10-12 Schusseinträge/cm. Schuss Unterkante: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, rot, doppelt, 8-10 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung.

Zustand: Der Teppich ist in einem generell schlechten Zustand. Er ist stark beschädigt und besteht aus zwei zusammengenähten Fragmenten. Die Fragmente wurden nicht sehr sorgfältig aneinandergesetzt, wodurch die Muster verschoben sind. Der Teppich ist insgesamt sehr stark verschmutzt, besonders in der Mitte sowie im Bereich der Kelims. Der Schmutz ist stark anhaftend und mit den Fasern verklebt. Die Fasern sind dadurch steif und spröde und brechen relativ leicht. An mehreren Stellen sind dunkle Flecken und weiß-graue Auflagen, vereinzelt auch Wachslecken zu sehen. Parallel zur Ober- und Unterkante zeichnen sich über den Teppich verteilt mehrere vertikale hellere und dunklere Streifen mit Abrieb, geschwächten Bereichen und Fehlstellen ab. Das Gewebe weist zahlreiche Risse, Fehlstellen und Löcher auf. Im Teppich zeichnen sich zudem deutlich drei horizontal verlaufende Falten einer Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Oberkante wurden vier blaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Die Fragmente und Risse wurden mit einem Leinenfaden in großen Stichen miteinander vernäht.

Markierungen: jeweils weißes Gewebe: »26« und »29« aufgestickt; Kopierstift: »15« auf beiden Fragmenten; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »196«, Bleisiegel.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 22 (einer der »Teppiche mit Rankenmuster«).



Kat. 6 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 7

Lotto-Teppich

Westanatolien, Uşak (?), 17. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4920

Der kleinste *Lotto-Teppich* mit Medaillon-Bordüre im Bestand weist zugleich das am stärksten vereinfachte Muster auf. Der kleine, symmetrische Ausschnitt des Rankenornaments im »Kelim-Stil« ist vergleichsweise starr, die Spitzen der Palmetten sind als solche kaum noch zu erkennen. Die breite Hauptbordüre mit schwarzem, in großen Teilen ausgefallenem Grund enthält große Medaillons mit ornamentalaler Füllung und achtzackigen Sternen in der Mitte. Diese wiederholen sich in den Zwischenräumen, teilweise zu vierblättrigen Blüten verschliffen. Die äußere Nebenbordüre besteht aus einem blau-roten Wellenband auf beigem Grund. Eine innere Nebenbordüre gibt es nicht. Die Kelims haben breite rote und grüne Streifen.

Maße: gesamt L. 176-191 cm, B. 99-100 cm. Geknüpfter Bereich L. 140-143,5 cm, B. 96-97 cm. Oberkante Kelim 6,5-7,5 cm, Fransen 15 cm. Unterkante Kelim 8-8,5 cm, Fransen 17,5 cm. Webkanten jeweils 1-1,5 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, naturfarben/weiß, tw. zweifarbig (ein Faden Z-Drehung, weiß und ein Faden ohne Drehung, braun/schwarz), einfach, 4-5 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kette tw. leicht gestaffelt. Vereinzelt Knoten. Kettfadenenden offen.

Schuss: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, rot/braun (tw. mit Grannen), einfach, 4-5 Schusseinträge/cm. 2-3 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.



Kat. 7 Vorderseite
Foto: GNM, Monika Runge

Flor: Wolle, ohne Drehung, weiß, hellrot, rot, braunrot, hellgelb, gelb, hellblau, blau, braunschwarz, schwarz, einfach, 6–7 mm Florhöhe. Knoten Sy2, 20–22 Kn./dm in Kettrichtung, 21–22 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 420–484 Kn./dm². Besonderheiten: Knoten sehr grob; sehr dicke Fäden verwendet, daher geringe Knotendichte.

Lazy Lines: Schussumkehr I, III; Anordnung nicht symmetrisch.

Webkanten: links und rechts jeweils über 4 einfache Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, naturfarben/weiß, tw. zweifarbig (weiß, braun/schwarz). Schuss: Wolle, Z-Drehung, grün-braun, einfach, tw. doppelt, 8–16 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung. Webkanten ohne »Steppstichlinie«.

Kelims: Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, naturfarben/weiß, tw. zweifarbig (weiß, braun/schwarz), einfach, 4–5 Kettfäden/cm. Schuss Oberkante: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, rot (tw. mit Grannen), grün-braun, tw. einfach, 7–10 Schusseinträge/cm, tw. doppelt 5–6 Schusseinträge/cm. Schuss Unterkante: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, rot (tw. mit Grannen), grün-braun, einfach, 7–8 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig guten Zustand, allerdings stark verschmutzt und verbräunt. Insbesondere der schwarze und braune Flor ist in der unteren Teppichhälfte sowie an der oberen Bordüre stark abgerieben beziehungsweise die Knoten sind fast vollständig vergangen. An mehreren Stellen sind rote Siegellack-Flecken zu sehen. Das Gewebe weist vor allem im Bereich der Ecken und Ränder mehrere Fehlstellen und Löcher auf. Parallel zur rechten Webkante zeichnet sich in der Bordüre eine hellere vertikale Linie ab, in der zahlreiche Abnutzungsspuren, Löcher und kleine Fehlstellen zu sehen sind. Entlang der linken Webkante sind Spuren einer Befestigung, wie Nagellöcher, und Abrieb zu erkennen. Im Teppich zeichnen sich deutlich eine vertikale Falte in der Mitte und drei horizontal verlaufende Falten einer Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab.



Kat. 7 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Oberkante wurden vier blaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht.

Markierungen: weißes Gewebe: »14« aufgestickt, Kopierstift: »29«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »210«, Bleistift: »155-95«, Bleisiegel; Kartonreste mit Metallklammer.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 22 (einer der »Teppiche mit Rankenmuster«).

Kat. 8

Lotto-Teppich

Anatolien, 16./Anfang 17. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4916

Dieser ausgesprochen seltene *Lotto-Teppich* sieht insgesamt durch den Erhaltungszustand, insbesondere den fehlenden schwarzen Flor der Konturen und der Bordüre, etwas verwaschen aus und lässt nur noch ansatzweise seine ursprüngliche Strahlkraft erahnen. Das symmetrische Mittelfeld mit vergleichsweise weich geformten Arabesken im »ornamentalen Stil« wirkt sehr lebendig. Eine differenzierte Binnenzeichnung, vor allem in den Palmetten, und blaue Farbakzente in den Ornamenten sowie integrierte achtzackige Sterne zeichnen es aus.

Die relativ schmale Hauptbordüre setzt sich aus zwei sich kreuzenden roten Wellenranken mit Knotenmotiven an den Kreuzungspunkten auf ehemals schwarzem Grund zusammen. In den Zwischenräumen sind Palmetten in Rot, Blau und Weiß wechselständig angeordnet. Die äußere Nebenbordüre zeigt eine seltene Form der roten Wellenranke auf gelbem Grund, die innere Nebenbordüre gelbe S-Haken auf rotem Grund. Die nur teilweise erhaltenen Kelims zieren mehrere schmale rote und bläulich-grüne Streifen.

Insgesamt sind wenige *Lotto-Teppiche* mit einer vergleichbaren Bordüre erhalten. Ein Fragment im »ornamentalen Stil« mit dunkelblauer Bordüre wird im Museum Fünf Kontinente in München bewahrt.⁷⁴ Ein 1985 im Kunsthandel Stephen Porter, London, angebotener *Lotto-Teppich* im »Kelim-Stil« mit breiterer schwarzgrundiger Bordüre wurde auf das frühe 17. Jahrhundert datiert und scheint später entstanden zu sein als das Bistritzer Exemplar.⁷⁵ Das Exemplar im Museum für Angewandte Kunst Köln wird im Rheinischen Bildarchiv auf das 17. oder 18. Jahrhundert datiert und als kaukasisch bezeichnet,⁷⁶ wofür es jedoch keine Anhaltspunkte gibt, außer dass ein jüngerer kaukasischer Teppich eine vergleichbare vereinfachte Bordüre aufweist.⁷⁷ Es ähnelt jedoch bis in die Details dem Teppich auf einem Gemälde, das



Kat. 8 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

74 Inv.Nr. T 1536, publiziert in: Ellis 1975, Abb. 6.

75 Vgl. HALI 25, 1985, Sonderteil S. 14.

76 Inv.Nr. 953. Vgl. <https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05117033> [3.6.2020].

77 Vgl. Sarre/Trenkwald 1926, Taf. 43.

Antonio Campi (1524–1587) um 1566 für die Kirche Sant'Eustorgio in Mailand malte.⁷⁸ Der Teppich im »Kelim-Stil« bedeckt den Studiertisch des Heiligen Hieronymus.

Maße: gesamt L. 199–207 cm, B. 112–115 cm. Geknüpfter Bereich L. 178–183 cm, B. 110–123 cm. Oberkante Kelim 2,5 cm, Fransen 6 cm. Unterkante Kelim 4–7 cm, Fransen 8 cm. Webkanten jeweils 0,8–1,5 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, naturfarben/weiß (tw. mit Grannen), einfach, 6–7 Kettfäden/cm. Besonderheiten: tw. gestaffelt. Zahlreiche Knoten. Kettfadenenden offen, abgeschnitten.

Schuss: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, naturfarben/weiß, rot, orange, tw. mit Grannen, tw. einfach, tw. doppelt, 6–8 Schusseinträge/cm. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung. Besonderheiten: im Mittelfeld mehr Schusseinträge als in den Randbereichen (Füllschüsse?).

Flor: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, einfach, weiß, versch. Rot- und Blautöne, gelb, hellbraun/beige, schwarz, doppelt, tw. dreifach, 2–4 mm Florhöhe. Knoten Sy2, 34–38 Kn./dm in Kettrichtung, 28–36 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 952–1368 Kn./dm². Besonderheiten: Knoten an der Oberkante stärker angezogen, Teppich dadurch deutlich schmäler und Knotendichte an der Oberkante höher.

Lazy Lines: Schussumkehr III, IV, V (?); Anordnung nicht symmetrisch.

Webkanten: links über 3 doppelte und 1 einfache Kette, rechts variabel über 2–5 teils einfache, teils doppelte Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, naturfarben/weiß (tw. mit Grannen). Schuss I: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, versch. blaugrüne und braungrüne Farbtöne, tw. einfach, 18–26 Schussfäden/cm, tw. doppelt 13–18 Schussfäden/cm. Schuss II: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, blaugrün, 13–22 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips. Webkanten mit »Steppstichlinie«.



Kat. 8 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

78 Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv.Nr. P000059, <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/saint-jerome/a61ef988-fd99-45e0-9c6e-50ad3b325b9c> [20.9.2022].

Kelims: Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 6-7 Kettfäden/cm. Schuss: Wolle, ohne Drehung, rot, grünblau, blau, naturfarben/weiß, tw. einfach, tw. doppelt. Leinwandbindung, Schussrips.

Zustand: Der Teppich ist in einem generell schlechten Zustand, insgesamt stark verschmutzt sowie verbräunt. Die Kettfadenenden sind zum Teil verschwärzt. An mehreren Stellen sind weiße Flecken und weiß-graue sowie dunkle, zum Teil fettig-glänzende Verschmutzungen zu sehen. Der Schmutz ist stark anhaftend und mit den Fasern verklebt. Die Fasern sind dadurch steif und spröde und brechen relativ leicht. Der Flor ist generell stark abgerieben, insbesondere der schwarze Flor ist in den Bordüren fast vollständig vergangen. An einer Stelle in der rechten oberen Ecke ist der Flor noch relativ gut erhalten und kaum verschmutzt. Über den Teppich verteilt sind Reste eines Mottenbefalls wie Exkreme, leere Mottenkokons und Fraßspuren zu erkennen. Das Gewebe weist zahlreiche, kleinere Fehlstellen und Löcher auf, vor allem die Webkanten und Kelims sind stark beschädigt. Entlang der rechten Webkante sind Spuren einer Befestigung, wie Nagellöcher, und Abrieb zu erkennen. Im Teppich zeichnen sich zwei horizontal verlaufende Falten einer Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab. Weitere Falten und Knicke befinden sich vor allem an der Unterkante.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Unterkante wurden vier blaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Die Fehlstellen und Risse wurden zum Teil mit verschiedenen Geweben unterlegt.

Markierungen: weißes Gewebe: »18« aufgestickt, Kopierstift: »16«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »197«, Bleistift: »190-110«; aufgesticktes Zeichen »XXXX« am Kelim in der linken unteren Ecke.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 22 (Einer der »Teppiche mit Rankenmuster«). – Ellis 1975, S. 23.



Kat. 8 Vorderseite, Bordüre

Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 9

Lotto-Teppich

Anatolien, 2. Hälfte 16./17. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4918

Das »ornamentale« Muster und die Bordüre des Teppichs sind ähnlich aufgebaut wie bei Kat. 8, jedoch einfacher und steifer. Die ursprüngliche Anmutung ist aber aufgrund des etwas besseren Zustands des Flors gut zu erkennen. Auffällig sind die vielen blauen Voluten an den Ornamenten. Die Ranken der Hauptbordüre mit einem seltenen weißen Grund sind etwas kräftiger und weniger elegant als bei Kat. 8 ausgeführt. In den Nebenbordüren reihen sich gelbe S-Haken auf rotem Grund, begleitet von dünnen schwarz-weißen Streifen. In die bräunlich-gelben Kelims sind unterschiedlich breite rote Streifen eingewebt.

Maße: gesamt L. 217 cm, B. 102 cm. Geknüpfter Bereich L. 186 cm, B. unvollständig. Oberkante Kelim 6–6,5 cm, Fransen 1,5–5 cm. Unterkante Kelim 7–8,5 cm, Fransen 13–13,5 cm. Webkanten nicht vollständig erhalten.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, naturfarben/weiß, tw. zweifarbig (ein Faden weiß, ein Faden schwarz), einfach, 5–6 Kettfäden/cm. Besonderheiten: leicht gestaffelt. Kettfadenenden offen, abgeschnitten.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, einfach, tw. doppelt oder dreifach, 7–8 Schusseinträge/cm. 2–4 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, weiß, versch. Rot- und Blautöne, orange, hellgelb, gelb, schwarz, doppelt, 4–5 mm Florhöhe. Knoten Sy2, 29–33 Kn./dm in Kettrichtung, 28–32 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 817–1056 Kn./dm².



Kat. 9 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

Lazy Lines: Schussumkehr I, II, III; Anordnung nicht symmetrisch; bei drei Schusseinträgen zwischen den Knotenreihen wurde der dritte Schuss um die Knotenreihe beziehungsweise auf der Vorderseite diagonal über den Knoten geführt.

Webkanten: rechts nicht erhalten, links über 4 (?) einfache Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, naturfarben/weiß. Schuss: Wolle, Z-Drehung, gelb/braun, einfach, 14–16 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung. Webkanten ohne »Steppstichlinie«.

Kelims: Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, naturfarben/weiß (tw. mit Grannen), einfach, 6–7 Kettfäden/cm. Schuss Oberkante: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, gelb/braun, rot, einfach, 9–12 Schusseinträge/cm. Schuss Unterkante: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, gelb/braun, versch. Rottöne, einfach, 11–15 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand, insgesamt verschmutzt sowie verbräunt. An mehreren Stellen sind weiße Flecken, Schmutzauflagen sowie Wachslecken zu sehen. In der rechten oberen Ecke auf der Rückseite befinden sich hellere Flecken, in denen die Farbe verblichen ist. Das Gewebe weist vor allem in der rechten Hälfte zahlreiche Risse, Fehlstellen und Löcher auf. Parallel zur Webkante sind in der Mitte sowie am rechten Rand des Mittelfeldes vertikale Streifen mit Abrieb, Rissen, Löchern und geschwächten Bereichen zu sehen. Im Teppich zeichnen sich zudem eine vertikale Falte in der Mitte und drei horizontal verlaufende Falten einer Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Oberkante wurden drei blaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Die Risse wurden teilweise mit einem Leinenfaden vernäht. Mehrere verschiedene Nähfadenreste entlang der linken Kante deuten auf unterschiedliche Reparaturen oder Befestigungen hin.

Markierungen: weißes Gewebe: »31« aufgestickt; Kartonschild mit Siegellack und Aufschrift »Beszterezei àg. Litr. ev. Egyház.«



Kat. 9 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 22 (einer der »Teppiche mit Rankenmuster«). – Ellis 1975, S. 23. – Ionescu 2012, S. 37. – Butterweck 2013, S. 12. – http://www.azerbaijanrugs.com/anatolian/lotto/lotto_rug_fragment_nuremberg_germanisches_nationalmuseum_4918.htm [3.6.2020].

Kat. 9 Vorderseite, Bordüre

Foto: GNM, Monika Runge



Kat. 10

Lotto-Teppich

Anatolien, 2. Hälfte 16./1. Hälfte 17. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4921

Das Mittelfeld enthält ein akkurate Muster im »Kelim-Stil« mit hellblauen und schwarzen Akzenten innerhalb der Gabelblattpaare. Ungewöhnlich auch an diesem Teppich ist die hellblaugrundige Bordüre mit seltener filigraner Wellenranke in Rot und Weiß. Diese verbindet Rosetten mit dünnen, sich an den Enden verbreiternden Blütenblättern und gefingerte Blätter. In der äußeren Nebenbordüre wechseln aufwendige S-Haken und mehrfarbige Achtecke auf rotem Grund. Die innere Nebenbordüre besteht aus einer einfachen Reihung von dicken weißen S-Haken. Die roten Kelims haben einen schmalen blauen Streifen am Knüpfbeginn.

Vergleichbar sind zwei Teppiche mit dunkelblaugrundiger Bordüre, 2005 angeboten von Peter Willborg (1955–2019) auf der Stockholm HALI Fair⁷⁹ und 1985 von der Galerie Sailer, Wien, mit asymmetrischem Feld.⁸⁰ Bei einem in Budapest aufbewahrten Teppich mit dunkelblauer Hauptbordüre und einfacheren Nebenbordüren wird eine Herstellung in Uşak im späten 16. oder frühen 17. Jahrhundert vermutet.⁸¹

Auch auf Gemälden ist die Bordüre selten zu sehen. Mills fand sie auf einem Porträt der Lady Margaret Douglas, Countess of Lennox (1515–1578), auf einem Stillleben mit Musikinstrumenten von Bartolomeo Bettera (1639–1688) aus den 1660/80er Jahren und auf dem vor 1713 entstandenen Porträt eines Augustiners von Carlo Sacconi (Abb. 80).⁸² Vergleichbare Bordüren bei sogenannten weißgrundigen *Vogel-* und *Skorpion-Teppichen* weisen für Ionescu zumindest auf einen Bezug zu dem Herstellungsort Uşak hin.⁸³

Maße: gesamt L. 196 cm, B. 119 cm. Oberkante Kelim 8,5 cm. Unterkante Kelim 10 cm.



Kat. 10 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

79 Auktion London, 9.–19.6.2005, publiziert in: HALI 141, 2005, S. 85, Teppich ¹⁴C-datiert auf 1430–1630, heute wohl Moskau, Mardjani Foundation.

80 Galerie Sailer: HALI 26, 1985, o. P., Herstellung angegeben mit 17. Jahrhundert, Uşak.

81 Budapest, Magyar Iparművészeti Múzeum, Inv.Nr. 7970, publiziert in: Ausst.Kat. Budapest 2007, Nr. 7.

82 Mills 1981b, Abb. 17, 76, 78. Porträt der Lady Margaret Douglas, London, Royal Collection Trust, Inv.Nr. RCIN 401183. Bartolomeo Bettera: *Musikinstrumente*, mittler-weile Poggio a Caiano, Museo della natura morta. Carlo Sacconi, *Porträt des Paters Giunta Servita*, Florenz, Le Gallerie degli Uffizi, Inv.Nr. 1582/1890.

83 Ionescu 2005c, S. 51.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfache, 5,5–6 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfadenenden offen, abgeschnitten.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, einfache. 3 (selten 2) Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, rot, gelb, grün/blaugrün, dunkelgrün, dunkelbraun, doppelt. Besonderheiten: Florbild wirkt größer, da 3 Schusseinträge verwendet wurden. Knoten Sy1, 24–27 Kn./dm in Kettrichtung, 27–30 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 648–710 Kn./dm².

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Webkanten: links und rechts jeweils über 5 doppelte Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, ocker. Schuss: Wolle, Z-Drehung, blaugrün, einfache, 18 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips. Webkanten mit »Steppstichlinie«.

Kelims: Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfache, 5,5–6 Kettfäden/cm. Schuss Oberkante: Wolle, Z-Drehung, hellrot, rot, dunkelgrün, einfache, 18 Schusseinträge/cm. Schuss Unterkante: Wolle, Z-Drehung, rot, dunkelgrün, einfache, 18 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand und vor allem in der linken Hälfte verschmutzt sowie verbräunt. An mehreren Stellen sind hellere und dunklere Flecken sowie Schmutzauflagen zu sehen. Insbesondere der dunkelbraune Flor ist stellenweise stark abgerieben beziehungsweise die Knoten fast vollständig vergangen. Vereinzelt sind Fraßspuren und Reste eines Mottenbefalls zu erkennen. Das Gewebe ist vor allem im Bereich der Kelims und Webkanten stark beschädigt und weist mehrere Fehlstellen, Risse und Löcher auf. Parallel zu den Webkanten sind mehrere hellere und dunklere Linien mit Abrieb zu sehen. Im Teppich zeichnen sich zudem eine vertikale Falte in der Mitte und drei horizontal verlaufende Falten einer Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab.



80

Porträt des Paters Giunta Servita,
Carlo Sacconi, vor 1713. Florenz, Le Gallerie degli
Uffizi, Inv.Nr. 1582 / 1890

Foto: Le Gallerie degli Uffizi

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Oberkante wurden drei, wahrscheinlich sogar vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Entlang der Ober- und Unterkante wurde ein auf der Vorderseite rötlich bemaltes Leinengewebe zur Stabilisierung der beschädigten Kanten und zum Unterlegen der Fehlstellen angenäht. Die Risse wurden teilweise mit einem Leinenfaden vernäht.

Markierungen: weißes Gewebe: »17« aufgestickt, Kopierstift: »19«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »200«, Bleistift: »195-115«, Bleisiegel.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 22 (einer der »Teppiche mit Rankenmuster«).



Kat. 10 Rückseite
Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 11

Lotto-Teppich

Anatolien, 17. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4925

Das Rankenmuster im »Kelim-Stil« ist mit zahlreichen asymmetrisch verteilten blauen Farbakzenten und mit Rosetten aus je vier kleinen, zu einem Mittelpunkt zeigenden Pfeilen versehen. Diese wiederholen sich in der seltenen blaugrundigen Hauptbordüre im Wechsel mit achtzackigen Sternen in Oktogonen. Die äußere Nebenbordüre besteht aus gelben, die innere Nebenbordüre aus blauen S-Haken, jeweils auf rotem Grund und beidseitig mit dünnen Begleitstreifen in Schwarz-Weiß. Die roten Kelims sind auch hier mit blauen Streifen am Knüpfbeginn versehen.

Der Teppich ähnelt in vielen Aspekten Kat. 10, wenn auch seine Bordüre deutlich vereinfacht ist. Eine mögliche Zwischenstufe ist an einem Teppichfragment in Hermannstadt zu sehen, bei dem die Rosetten zwar noch recht ähnlich geformt sind, die Blätter jedoch stilisierter und ohne Ranke ähnlich gruppiert sind wie die Pfeile in der Bordüre des Bistritzer Teppichs.⁸⁴

Maße: gesamt L. 184 cm, B. 114 cm. Oberkante Kelim 7,2 cm. Unter-
kante Kelim 7 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, tw. zweifarbig (ein Faden weiß, ein Faden braun), einfach, 6 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfadenenden offen.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, hellrot, einfach. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, rot, hellgelb, gelb, grün, dunkelgrün, blau, dunkelbraun, doppelt. Knoten Sy2 (?), 29–31 Kn./dm in Kettrichtung, 28–30 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 812–930 Kn./dm².



Kat. 11 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

⁸⁴ Hermannstadt, Brukenthal-Museum, Inv.Nr. M 2174, publiziert in: Ausst.Kat. Danzig 2013, S. 48. Vgl. auch den *Lotto-Teppich* Inv.Nr. 36 in der Evangelischen Kirche A. B. in Reps (rum.: Rupea, ung.: Kőhalom), publiziert in: Ionescu 2005c, Nr. 20.

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Webkanten: links und rechts jeweils über 6 einfache Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, weiß, braun. Schuss: Wolle, Z-Drehung, braungrün, einfach, 18 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips. Webkante zum Teil mit und zum Teil ohne »Steppstichlinie«.

Kelims: Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, weiß, braun, einfach, 6 Kettfäden/cm. Schuss Oberkante: Wolle, Z-Drehung, rot, grün, blau, einfach, 9-10 Schusseinträge/cm. Schuss Unterkante: Wolle, Z-Drehung, rot, grün, einfach, 9-10 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand und insgesamt stark verschmutzt sowie verbräunt. Die Kettfadenenden sind zum Teil verschwärzt. An mehreren Stellen sind weiße Flecken, Schmutzauflagen sowie Wachslecken zu sehen. Das Gewebe ist vor allem im Mittelfeld und in der unteren Hälfte abgenutzt. Insbesondere der dunkelbraune Flor ist stellenweise stark abgerieben beziehungsweise die Knoten sind fast vollständig vergangen. Das Gewebe weist mehrere Fehlstellen und Löcher auf, vor allem im Bereich der Ecken und Ränder sowie in der rechten Hälfte.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Unterkante wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. An der rechten unteren Ecke war eine Metallklammer, an der vermutlich ein Kartonschild wie bei Kat. 31 befestigt war. Größere Fehlstellen wurden mit Stücken von Kat. 28 unterlegt.

Markierungen: weißes Gewebe: »56« aufgestickt, Kopierstift: »17«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »198«, Bleistift: (unleserlich), Bleisiegel.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum.

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 22 (einer der »Teppiche mit Rankenmuster«).



Kat. 11 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 12

Fragment eines Lotto-Teppichs

Westanatolien, 17. Jahrhundert

Inv.Nr. Gew4924

Der fragmentierte Teppich zeigt einen symmetrischen Ausschnitt des Rankenmusters im »Kelim-Stil« mit achtzackigen Sternen und blauen Akzenten in den Palmetten. Die Hauptbordüre besteht aus einer roten Wellenranke und gelappten Palmetten im Wechsel mit großen Knotenmotiven. Dazwischen ist jeweils ein weißes Ornament mit Voluten eingefügt, das wohl als Rest eines Wolkenbandes zu deuten ist. Stilisierte Rosetten mit dünnen Blütenblättern dienen als Füllmotive. Der schwarze Grund ist weitgehend ausgefallen. Die Bordüre ist hin und wieder bei *Bellini-Teppichen* zu sehen (vgl. Kat. 16 und 17). Sie erscheint auf italienischen und englischen Gemälden ab den 1520er Jahren, etwa an einem *Lotto-Teppich* im »anatolischen Stil« in weniger stilisierter Form auf der 1530 entstandenen *Madonna dell'ombrello* mit Kind und Heiligen von Girolamo dai Libri (1474/75–1555).⁸⁵ Offenbar ist weltweit nur eine Handvoll Originale mit der Kombination aus einem Mittelfeld im »Kelim-Stil« und dieser Hauptbordüre erhalten, etwa ein Teppich aus der Sammlung des Hermannstädter Volkskundlers Emil Sigerus (1854–1947), für den eine Herstellung im späten 16. oder frühen 17. Jahrhundert in Uşak angenommen wird.⁸⁶ Weitere vergleichbare Teppiche, etwa in Mediasch (rum.: Mediaş, ung.: Medgyes) und in Hermannstadt, werden alle auf das 17. Jahrhundert datiert.⁸⁷ Ein um 1600 datiertes Exemplar wurde 2007 bei Rippon Boswell, Wiesbaden, verkauft.⁸⁸

Die äußere Nebenbordüre des Bistritzer Exemplars besteht aus roten S-Haken auf gelbem Grund, die innere Nebenbordüre aus einer hellblauen (?) Wellenlinie auf rotem Grund, flankiert von schmalen schwarz-weißen Begleitstreifen.

Maße: gesamt L. 126 cm, B. 90–94 cm. Kelims und Webkanten nicht erhalten.



Kat. 12 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

85 Verona, Museo di Castelvecchio, Inv.Nr. 339.

86 Budapest, Iparművészeti Múzeum, Inv.Nr. 14433, publiziert in: Ausst.Kat. Budapest 2007, Nr. 8.

87 Mediasch, Margarethenkirche, Inv.Nr. Bogeschdorf 15, publiziert in: Ionescu 2005c, Nr. 28. – Hermannstadt, Brukenthal-Museum, Inv.Nr. M. 1623, publiziert etwa in: Ausst. Kat. Danzig 2013, Nr. 2.

88 HALI 155, 2008, S. 137, Auktion am 1.12.2007, Lot 82.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 5–6 Kettfäden/cm.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, braun, einfach. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, rot, orange, hellgelb, hellgrün, grün, blau, dunkelbraun, tw. einfach, tw. doppelt. Knoten Sy2 (?), 32–4 Kn./dm in Kettrichtung, 27–29 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 864–986 Kn./dm². Besonderheiten: relativ gleichmäßig geknüpft.

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Webkanten: nicht erhalten.

Kelims: nicht erhalten.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand. Er besteht aus zwei zusammengenähten Fragmenten und ist insgesamt stark verschmutzt und verbräunt. An zahlreichen Stellen sind helle und dunkle Flecken, Schmutzauflagen sowie Wachsflecken zu sehen. Der Schmutz ist stark anhaftend und mit den Fasern verklebt. Die Fasern sind dadurch steif und spröde und brechen relativ leicht. Das Gewebe weist mehrere Fehlstellen, Risse und Löcher auf und ist nur noch fragmentarisch erhalten.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Unterkante wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Die beiden Fragmente wurden nicht sehr sorgfältig aneinander gesetzt, wodurch die Muster verschoben sind, und mit einem Leinenfaden zusammengenäht.

Markierungen: jeweils weißes Gewebe: »40« und »42« aufgestickt, Kopierstift: »50«; Papierstück ohne Aufschrift; Siegellackreste.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 22 (einer der »Teppiche mit Rankenmuster«).



Kat. 12 Rückseite
Foto: GNM,
Monika Runge

Kat. 13

Lotto-Teppich

Anatolien, 16./17. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4923

Der Teppich zeigt eine etwas vereinfachte und in der Höhe weniger gestauchte Form des »anatolischen« Rankenmusters mit gleichmäßig verteilten blauen Farbakzenten, allerdings ohne Sterne. Ungewöhnlich ist die Kombination mit der Hauptbordüre aus stark stilisierten Tulpen oder Palmetten und gezackten rot-blauen Blättern, die manchmal als Weinglas-Bordüre oder Blatt-und-Kelch-Bordüre bezeichnet wird. Im 16. und 17. Jahrhundert ist sie in Westanatolien feststellbar.⁸⁹ Im 18. Jahrhundert kommt sie oft auf anatolischen Dorfteppichen und im 19. Jahrhundert im Kaukasus vor.⁹⁰ Die Herkunft ist unbekannt, sie erinnert jedoch an die gezackten Blätter auf Bordüren von *Crivelli-Teppichen* aus Anatolien, etwa dem auf das 15. Jahrhundert datierten aus der Sammlung Batári.⁹¹

Die Hauptbordüre wird flankiert von mehreren dünnen Begleitstreifen. Die Nebenbordüren sind vergleichsweise breit. Die innere besteht aus filigranen schwarzen S-Haken im Wechsel mit diamantierten Achtecken auf blauem Grund sowie dünnen schwarz-weißen Begleitstreifen. In der äußeren Nebenbordüre reihen sich aufwendige S-Haken in mehreren Farben auf rotem Grund. An der Oberkante ist sie ersetzt durch ein schlichtes blaues Wellenband. Die Kelims sind gelb gefärbt.

Ein weniger akkurat ausgeführtes Vergleichsstück ist in Honigberg (rum.: Hărman, ung.: Szászhermány) erhalten und wird von Ionescu auf das späte 17. Jahrhundert datiert sowie nach Westanatolien eingeordnet.⁹²

Maße: gesamt L. 186 cm, B. 110–115 cm. Oberkante Kelim 6 cm. Unterkante Kelim 7,7 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß (gelblich), einfach, 5 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfadenenden offen.



Kat. 13 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

⁸⁹ Purdon 1996, S. 130, Abb. 8. Auf einer 1519 von Jacob Cornelisz (1472/77–1533) gemalten Darstellung der Maria Magdalena zierte sie einen Teppich, dessen Mittelfeld allerdings nicht zu sehen ist. Saint Louis Art Museum, Inv.Nr. 138:1922, <https://www.slam.org/collection/objects/27244/> [3.6.2020].

⁹⁰ Vgl. Denny 1973, S. 9. Siehe auch Swan 1999: Der Autor versucht, den Musterbildungsprozess unabhängig von seiner bildlichen Darstellungstradition nachzuzeichnen.

⁹¹ Budapest, Iparművészeti Múzeum, Inv.Nr. 14940. Vgl. auch den klein-gemusterten *Holbein-Teppich* im Philadelphia Museum of Art, The Joseph Lees Williams Memorial Collection, Inv.Nr. 55.65.5.

⁹² Honigberg, Evangelische Kirche A. B., Inv.Nr. 22, publiziert in: Ionescu 2005c, S. 51.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, einfach. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, rot, orange, gelb, grün, dunkelgrün, blau, dunkelblau, dunkelbraun, doppelt. Knoten Sy2 (?), 31-36 Kn./dm in Kettrichtung, 26,5 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 821-954 Kn./dm².

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Wekanten: rechts nicht erhalten; links über 4 doppelte Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, ocker/hellbraun. Schuss: Wolle, Z-Drehung, ocker, tw. einfach, 12-14 Schusseinträge/cm, tw. doppelt, 10 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips. Webkante mit »Steppstichlinie«.

Kelims: Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß (gelblich), einfach, 5 Kettfäden/cm. Schuss Oberkante: Wolle, Z-Drehung, rot, gelb, doppelt, 10 Schusseinträge/cm. Schuss Unterkante: Wolle, Z-Drehung, rot, gelb, einfach, 10 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips.

Zustand: Der Teppich ist in einem generell schlechten Zustand und insgesamt stark verschmutzt sowie verbräunt. Er besteht aus zwei Fragmenten, die nicht wieder zusammengenäht wurden. An mehreren Stellen sind weiße Flecken und weiß-graue sowie dunkle, zum Teil fettig-glänzende Verschmutzungen zu sehen. Der Schmutz ist stark anhaftend und mit den Fasern verklebt. Die Fasern sind dadurch steif und spröde und brechen relativ leicht. Insbesondere der dunkelbraune Flor ist stellenweise stark abgerieben beziehungsweise die Knoten sind fast vollständig vergangen. Vereinzelt gibt es Wachsflecken sowie gelbliche beziehungsweise hellere Flecken, in denen die Farbe verblichen ist. Das Gewebe ist stark beschädigt und weist zahlreiche Fehlstellen, Risse und Löcher auf, vor allem in der rechten und unteren Hälfte. Die Kanten sind zum Teil stark ausgefranst. Über den Teppich verteilt sind mehrere hellere und dunklere Streifen mit Abrieb und geschwächten Bereichen in vertikaler sowie horizontaler Richtung zu sehen. Zudem zeichnen sich im Teppich eine vertikale Falte und zwei horizontal ver-



Kat. 13 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

laufende Falten einer Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Risskante wurden an beiden Fragmenten jeweils drei dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht.

Markierungen: weißes Gewebe: »32« und »63« aufgestickt, Kopierstift: »51« auf Fragment Nr. 32.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 22 (einer der »Teppiche mit Rankenmuster«).

Kat. 14

Lotto-Teppich

Anatolien, Uşak (?), 17. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4922

Der vergleichsweise kleine Ausschnitt des Rankenmusters im »Kelim-Stil« im Mittelfeld ist akzentuiert durch etwas willkürlich verteilte blaue Voluten. Im Verhältnis dazu ist die Wolkenband-Bordüre auf schwarzem Grund recht breit. Die Palmetten sind mit den Wolkenbändern zu kranähnlichen Gebilden verwachsen. Sie alternieren mit Rosetten mit dünnen Blütenblättern und aus kleinen Quadraten zusammengesetzten Mittelpunkten. In den Zwischenräumen sind Widderhörner und achtzackige Sterne in Vierpassformen angeordnet.

Die äußere Nebenbordüre besteht aus einem roten Wellenband auf weißem Grund. In der inneren Nebenbordüre wechseln weiße und rote S-Haken, wobei Grund und Muster nicht zu unterscheiden sind. Flankiert werden sie durch mehrere dünne Begleitstreifen in Blau, Weiß, Rot und Schwarz. Die Fransen sind rot gefärbt und haben ursprünglich die kräftige Farbwirkung des Teppichs verstärkt. Dies ist der einzige Teppich der Bistritzer Sammlung, auf dessen Kelim in Rot zwei Symbole aufgestickt sind, wahrscheinlich Glückssymbole als persönliche Markierung des Knüpfers oder der Knüpferin (siehe Detailabb.).

Ein vergleichbarer Teppich ist dargestellt auf den um 1613 entstandenen und William Larkin (um 1585–1619) zugeschriebenen fast gleichen Porträts von Richard Sackville (1589–1624), dem dritten Earl of Dorset, und Edward Sackville (1591–1652), dem vierten Earl of Dorset.⁹³ Der Teppich – wahrscheinlich auf beiden Porträts derselbe – ist als repräsentativer Bodenteppich verwendet, der sich mit der üppigen Kleidung der Porträtierten ergänzt.

Maße: gesamt L. 188 cm, B. 119–122 cm. Geknüpfter Bereich L. 140–142 cm, B. 117–120 cm. Oberkante Kelim 5–7 cm, Fransen 18–20 cm. Unterkante Kelim 8–9 cm, Fransen 10–12 cm. Webkanten jeweils 1 cm.



Kat. 14 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

⁹³ London, English Heritage, Kenwood House, Inv.Nr. 88019153 und 88019154, <https://artuk.org/discover/artworks/richard-sackville-15891624-3rd-earl-of-dorset-191784/> und <https://artuk.org/discover/artworks/edward-sackville-15911652-4th-earl-of-dorset-191785> [20.9.2022].

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, naturfarben/weiß, tw. zweifarbig (ein Faden weiß, ein Faden schwarz), einfach, 5 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kette gestaffelt. Vereinzelt Knoten. Kettfäden im Bereich der Ober- und Unterkante rot. Kettfädenenden offen.

Schuss: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, versch. Rottöne, einfach, 4–6 Schusseinträge/cm. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung. Besonderheiten: vereinzelt doppelte Schusseinträge; vereinzelt drei Schusseinträge (Füllschüsse?).

Flor: Wolle, tw. ohne Drehung, weiß, rot, gelb, hellblau, dunkelblau, grünblau, schwarz, tw. einfach, tw. doppelt, 4–7 mm Florhöhe. Knoten Sy2, 26–28 Kn./dm in Kettrichtung, 21–24 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 546–672 Kn./dm². Besonderheiten: Knoten relativ groß.

Lazy Lines: Schussumkehr III; Anordnung nicht symmetrisch.

Wekanten: links und rechts jeweils über 3 einfache Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden, tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, naturfarben/weiß, im Bereich der Ober- und Unterkante rot. Schuss I: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, gelb/braun, einfach, 14–18 Schusseinträge/cm. Schuss II: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, gelb/braun, doppelt, 7–8 Schusseinträge/cm. Schuss III: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, gelb/braun, einfach, 8–10 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips. Wekanten ohne »Steppstichlinie«

Kelims: Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, rot, schwarz, einfach, 5 Kettfäden/cm. Schuss Oberkante: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, gelb/braun, tw. einfach, tw. doppelt, 7–11 Schussfäden/cm. Schuss Unterkante: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, gelb/braun, einfach, 8–12 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand und insgesamt verschmutzt sowie verbräunt. An mehreren Stellen sind weiße Flecken und Auflagen sowie rotbraune Flecken und Siegellack-



Kat. 14
Rückseite
Foto: GNM,
Monika Runge

flecken zu sehen. Das Gewebe weist mehrere Fehlstellen, Risse und Löcher auf. Parallel zur Webkante zeichnen sich in der linken Teppichhälfte hellere vertikale Streifen mit Abriebsspuren und geschwächten Bereichen ab. Entlang der Webkanten sind Spuren einer Befestigung, wie Nagellöcher, und Abrieb zu erkennen. Der Teppich ist (durch Füllschüsse?) teilweise verzogen und deformiert. Im Teppich zeichnen sich eine vertikale Falte in der Mitte und drei horizontal verlaufende Falten einer Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Oberkante wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Fehlstellen und Löcher wurden teilweise mit einem schwarzen Nähfaden geschlossen. Reste eines weiteren Nähfadens deuten auf eine Befestigung hin.

Markierungen: weißes Gewebe: »22« aufgestickt, Kopierstift: »23«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »204«, Bleistift: »150-120«; Kartonschild mit rotem Siegellack. An einem roten Papierfaden in der Ecke rechts unten ist ein Kartonschild mit rotem Siegellack befestigt. Auf der Rückseite, an der Unterkante in der Mitte befindet sich eine Metallklammer, an der vermutlich ein Kartonschild mit Nummer wie bei Kat. 2 befestigt war.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 22 (einer der »Teppiche mit Rankenmuster«).



Kat. 14 Aufgestickte Glückssymbole, Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 15

Lotto-Teppich

Anatolien, Uşak (?), 17. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4926

Bei diesem Teppich ist der Ausschnitt des Musterrapports im »Kelim-Stil« noch kleiner als bei Kat. 14 und dazu unsymmetrisch gewählt. Achtzackige Sterne ohne Umrandungen und kleine blaue Akzente schmücken das Mittelfeld zusätzlich. Die Hauptbordüre, deren schwarzer Grund weitgehend ausgefallen ist, ähnelt der von Kat. 14, jedoch fehlen die Widderhörner. Kleine weiße Swastiken als Mittelpunkte der Rosetten sind hier gut zu erkennen. Die Zwischenräume füllen Blütenformen, ornamentierte Quadrate, achtzackige Sterne in Oktogonen und Dreiblätter. In der äußeren Nebenbordüre reihen sich rote S-Haken auf gelbem Grund. Die schmale innere Nebenbordüre besteht aus einer roten Wellenlinie auf hellbraunem Grund. In der Literatur kursieren Vermutungen, dass diese oft grob gewebte Art kleinformatiger Teppiche – in Massen in den Dörfern produziert – für den Export vorgesehen waren.⁹⁴

Maße: gesamt L. 125 cm, B. 113–114 cm. Geknüpfter Bereich L. 113–115 cm, B. 109,5–111,5 cm. Oberkante Kelim nicht erhalten. Unterkante Kelim 2 cm, Fransen 5 cm. Webkanten jeweils 1 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, naturfarben/weiß, tw. zweifarbig (ein Faden weiß, ein Faden schwarz), einfach, 5–6 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kette tw. gestaffelt. Vereinzelt Knoten. Kettfäden im Bereich der Ober- und Unterkante rot. Kettfadenenden offen. Oberkante abgeschnitten.

Schuss: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, versch. Rottöne, einfach, 6–8 Schusseinträge/cm. 2–3 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.



Kat. 15 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

⁹⁴ Vgl. etwa Dall'Oglio/Dall'Oglio 1977, Nr. 5.

Flor: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, weiß, hellrot, rot, gelb, hellblau, dunkelblau, hellbraun/braun, braunschwarz, schwarz, einfach, 5–6 mm Florhöhe. Knoten Sy2, 26–27 Kn./dm in Kettrichtung, 24–25 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 624–675 Kn./dm². Besonderheiten: Knotendichte relativ gleichmäßig.

Lazy Lines: Schussumkehr I, II, III; Anordnung symmetrisch.

Webkanten: links und rechts jeweils über 3 einfache Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden, tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, naturfarben/weiß, tw. zweifarbig, im Bereich der Ober- und Unterkante rot. Schuss I: Wolle, Z-Drehung, braun/gelbbraun (tw. mit Grannen), 15–20 Schusseinträge/cm. Schuss II: Wolle, Z-Drehung, braun/gelbbraun (tw. mit Grannen), grün, 14–20 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips. Webkanten ohne »Steppstichlinie«.

Kelims: Oberkante nicht erhalten. Kette Unterkante: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, naturfarben/weiß, schwarz/schwarzbraun, 5 Kettfäden/cm. Schuss Unterkante: Wolle, Z-Drehung, gelb/braun gelb, einfach, 9–12 Schussfäden/cm. Leinwandbindung, Schussrips.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand und insgesamt verschmutzt sowie verbräunt. An mehreren Stellen sind schwarze und weiße Flecken sowie weiße Auflagen zu sehen. Das Gewebe weist mehrere Fehlstellen, Risse und Löcher auf und ist vor allem in der unteren Hälfte stark beschädigt. Der Flor ist in diesem Bereich stark dezimiert. Insbesondere der schwarze Flor ist stark abgerieben beziehungsweise die Knoten sind überall fast vollständig vergangen.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Unterkante wurden vier blaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht.

Aufschriften/Graffiti: Aufschrift »k«(?) in schwarzer Farbe auf der Rückseite.

Markierungen: weißes Gewebe: »59« aufgestickt; Kartonschild mit Aufschrift »Beszterezei àg. Litr. ev. Egyház«; Siegellackreste.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 22 (einer der »Teppiche mit Rankenmuster«).



Kat. 15 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Die Gruppe der *Bellini*- oder *Schlüsselloch-Teppiche* weist wohl die größte Variationsbreite in Gestaltung, Farbkombinationen und Technik auf, weshalb davon auszugehen ist, dass die Produktion in mehreren Orten Anatoliens und bis in den Kaukasus hinein stattfand.¹ Oft werden die Teppiche in der Literatur zur Gruppe der Gebetsteppiche aus der Gegend von Uşak gerechnet, vielleicht ist dort der Ursprung des Motivs zu suchen. Zumindest finden sich einige Ornamente, die auch bei anderen Uşak zugeschriebenen Teppichen, insbesondere *Lotto-Teppichen*, bekannt sind. Auffällig sind auch Ähnlichkeiten mit mamlukischen beziehungsweise para-mamlukischen Teppichen.² Die Forschung konnte die Herkunft dieser Gruppe jedoch bisher am wenigsten eingrenzen.³

Gemeinsam haben die weltweit etwa 70 bis 80 bekannten erhaltenen⁴ Teppiche eine zusätzliche innere Nebenbordüre, die achteckige Einziehungen nach innen oder außen bildet. Entweder sind sie gespiegelt, parallel gesetzt oder ein Oktogon ist an der Unterseite einer Gebetsnische platziert. Eine zeitliche Abfolge der Varianten lässt sich nicht feststellen. Ob es sich tatsächlich um Gebetsteppiche handelt, ist umstritten. Laut Johanna Zicks grundlegender Publikation zu *Bellini-Teppichen* gehören sie zu den frühesten historisch nachweisbaren Gebetsteppichen.⁵ Rosamond Mack vermutete, dass insbesondere die Stücke mit gespiegeltem Oktogon eher für den säkularen Gebrauch bestimmt waren.⁶ Michael Franses vertrat eine ähnliche Haltung, meint aber, sie seien »als Gebets-, Eingangs- oder als Begräbnisteppiche« verwendet worden und ihre Tradition sei möglicherweise älter als der

Islam.⁷ Zur Klärung dieser Frage würde es mit Sicherheit beitragen, wenn die Bedeutung des Oktogons bekannt wäre. Hierzu kursieren in der Literatur jedoch die unterschiedlichsten Vermutungen. Zick setzte die Form der »Gebetsteppiche« mit Schlüsselloch in Verbindung mit dem Aufbau der Gebetsnische, des *Mihrab*, in persischen und ägyptischen Moscheen des 9. bis 13. Jahrhunderts. Sie schloss auch nicht aus, dass eine Nische in der Nische gemeint ist.⁸ Ebenfalls architekturbezogen sind die Deutungen als hufeisenförmiges Portal,⁹ als Wasserbassin zum Waschen vor dem Gebet,¹⁰ als Mausoleum mit hinführendem Weg¹¹ und als Heiligtum in Mekka.¹² Die Auffassung, das Achteck repräsentiere eine Art Erhebung, die zusammen mit dem »Motiv der Zentrierung« eine Achse bilde, »von der aus eine Verständigung nach oben« möglich sei,¹³ beziehungsweise den Berg, der am unteren Ende chinesischer Drachenroben dargestellt wird und auf dem der Betende auf erhobenem Grund steht, sind schwerer nachzuvollziehen.¹⁴

Für eine Deutung als Architekturelement sprechen auch die immer verwendete, wenn auch unterschiedlich platzierte, Darstellung der Moscheelampe¹⁵ sowie die oft zu findenden dreieckigen Formen um das Medaillon herum oder in den Zwickeln neben den oktogonalen Einziehungen. Sie werden als *Minbar* gedeutet, eine Treppe mit erhöhter Sprecherplattform in der Moschee oder im Palast. Gut zu erkennen sind sie etwa auf einem im Tschehel Sotun-Palast in Isfahan aufgefundenen Gebetsteppich, wahrscheinlich aus dem 15. Jahrhundert, der Ähnlichkeiten mit sogenannten para-mamlukischen oder *Damaszener-Teppichen* aufweist.¹⁶

1 Klose 1985, S. 88.

2 Vgl. Mills 1997.

3 Vgl. Mills 1986, S. 116. – Mack 2002, S. 84, Anm. 54. – Ausst.Kat. Mailand 2016, Nr. 15.

4 Franses 1993, S. 278.

5 Zick 1961, S. 14.

6 Mack 2002, S. 84.

7 Franses 1993, S. 282–284.

8 Zick 1961, S. 7.

9 Aslanapa 1988, S. 146.

10 Enderlein 1971, S. 9.

11 Paris, Musée des Arts décoratifs, Inv.Nr. 10423, vgl. Ausst.Kat. Paris/Lissabon 2004, dort als Funeralteppich bezeichnet wegen seiner »grande majesté« und des als Mausoleum gedeuteten Motivs.

12 Klose 2000, S. 23.

13 Thompson 1980b, S. 21.

14 Aslanapa 1988, S. 146. – Kat. Philadelphia 1988, Nr. 26, bes. S. 78–79.

15 Vgl. Zick 1961, S. 7.

16 Vgl. Ellis 1963, Abb. 14. – Mills 1997. – Ausst.Kat. Mailand 2006, S. 131, 134, Abb. 116.

Ebenfalls gemeinsam ist den *Bellini-Teppichen* ein Mittelmedaillon, das oft dem sogenannten Uschak-Medaillon ähnelt, jedoch sehr unterschiedlich ausgeprägt sein kann. Das rotgrundige Feld ist in der Regel mit unterschiedlichen Einzelmotiven ausgefüllt. Musterdetails finden sich in vergleichbarer Form bei Teppichen, die nach Uşak, Konya und Bergama lokalisiert¹⁷ und teilweise bis auf die Motivik der Seldschuken-Teppiche zurückgeführt werden.¹⁸ Aufgrund der großen Unterschiede in der jeweiligen Ausprägung ist auch eine zeitliche Einordnung einzelner Teppiche schwierig, was sich in stark abweichenden Datierungen von Vergleichsstücken in der Literatur ausdrückt. Als ältester erhaltener *Bellini-Teppich* gilt das Exemplar im Berliner Museum für Islamische Kunst, das im 15. Jahrhundert in mamlukischem Kontext entstanden sein soll.¹⁹

Auf europäischen, vor allem italienischen, Gemälden sind *Bellini-Teppiche* vom Ende des 15. Jahrhunderts bis zum frühen 17. Jahrhundert dargestellt.²⁰ Die Produktion von Teppichen mit Schlüssellochformen ist jedoch noch bis ins 19. Jahrhundert nachweisbar. Namengebend waren Gemälde der Brüder Bellini. Gentile Bellini (1429–1507) um 1480 entstandene Darstellung der *Madonna mit Kind* zeigt zu Füßen der Muttergottes einen Gebetsteppich mit typischer Nische, ohne dass jedoch das Oktogon zu sehen wäre.²¹ Die reiche Ausstattung, bestehend neben dem Teppich etwa aus einem Mantel aus ausgespartem Samt auf Goldgewebe, steht für die Verbindung zu Byzanz als Zentrum des östlichen Christentums und Handelspartner Venedigs im 15. Jahrhundert. Gentile Bellini selbst wurde 1479 an den Hof Sultan Mehmeds II. (1432–1481) in Konstantinopel/Istanbul gesandt. Mack sieht dieses Gemälde als wohl erstes von sieben überlieferten Altargemälden mit einem Gebetsteppich zu Füßen der Madonna.²² Auf dem 1507 von Giovanni Bellini (1430–1516) gemalten Porträt des venezianischen Dogen Leonardo Loredan (1438–1521) mit seinen vier Söhnen ist ein Teppich dieses Typs gut erkennbar.²³ Die älteste bekannte Darstellung mit sichtbarem Oktogon ist die 1493 von Cima da Conegliano (um 1460–1517/18) gemalte Madonna mit Kind und sechs Heiligen im Dom von Conegliano. Zahlreiche weitere Gemälde des 16. Jahrhunderts, insbesondere von Vittore Carpaccio (um 1465–1525/26) und Lorenzo Lotto (1480–1557), zeigen Teppiche mit Schlüsselloch-Motiven.

Bei späteren Gemälden mit *Bellini-Teppichen* handelt es sich zumeist um repräsentative Bildnisse wie das um 1543/47 gemalte des englischen Königs Heinrich VIII. (1491–1547) aus der Werkstatt Hans Holbeins des Jüngeren (1497/98–1543). Hier liegt der Teppich nicht glatt, er ist vielmehr an einer Seite hochgeschlagen und wirft dadurch Falten, was die Materialität des Statusobjekts betont, seinen Charakter als Gebetsteppich jedoch negiert.²⁴ Auf dem von Daniel Mytens (um 1590–um 1647) um 1620 gemalten Porträt Charles Howards (1536–1624), des ersten Earl of Nottingham, ist neben einem drapierten *Bellini-Teppich* sogar noch ein *Medaillon-Uschak* auf dem Boden zu sehen (Abb. 81).

Erdmann datierte den Teppichtyp aufgrund eines Gemäldes von Franz Christoph Janneck um 1700,²⁵ was jedoch angesichts früherer Gemälde als zu spät erscheint. Daher widersprach bereits Zick, indem sie die Darstellung bei Janneck als »eine in der Zeit beliebte antike ›Drapierung‹« deutete.²⁶ In der Literatur hat sich die Datierung aber erstaunlich lang gehalten, weshalb zahlreiche *Bellini-Teppiche* in das späte 17. oder gar 18. Jahrhundert datiert werden, ohne dass die Unterschiede zu früher datierten Stücken augenfällig wären.

In Siebenbürgen waren laut Franses zwei Exemplare überliefert, eines davon ein im 16. Jahrhundert entstandenes Fragment aus Keisd (rum.: Saschiz, ung.: Szászkézd).²⁷ Das zweite erwähnte stammt eigentlich aus Budapest, nämlich aus der Sammlung des Direktors des Ungarischen Nationalmuseums (Magyar Nemzeti Múzeum), Imre Freiherr Szalay von Kémend (1846–1917), und ist mittlerweile verschollen.²⁸ Dass sich im Bistritzer Bestand gleich zwei Stücke erhalten haben, ist demnach besonders hervorzuheben.

17 Vgl. Ausst.Kat. Istanbul 1996.

18 Aslanapa 1988, S. 183, Ill. 75.

19 Inv.Nr. 88.30. Vgl. Klose 2000, S. 23.

20 Vgl. Mills 1991. – Ausst.Kat. Mai-land 2016, Nr. 15.

21 London, The National Gallery, Inv.Nr. NG 3911. Vgl. Ausst.Kat. London/Boston 2005, Nr. 11.

22 Mack 2002, S. 82–83.

23 Berlin, Gemäldegalerie, Ident.Nr. B.79.

24 Petworth/West Sussex, Petworth House, NT 486186.

25 Erdmann 1943, S. 16, Abb. 11.

26 Zick 1961, S. 7.

27 Franses 2007, S. 65, Abb. 22. – Ionescu 2005c, Nr. 13. Inv.Nr. 2. Heute in Kronstadt.

28 Vgl. Mills 1991, Abb. 33.



81

Porträt Charles Howard, Erster Earl von
Nottingham, Daniel Mytens, um 1620.
London, Royal Museums Greenwich,
Inv.Nr. BHC2786

Foto: © National Maritime Museum, Greenwich,
London

Bellini-TeppichAnatolien, Region Uşak (?), 1520/1650²⁹

Inv.Nr. Gew4962

Die für *Bellini-Teppiche* charakteristische zusätzliche Bordüre, die leicht abgesetzt von der inneren Nebenbordüre verläuft, zieht sich an den Schmalseiten zu Schlüssellochformen mit vergleichsweise langen Hälsen und rautenförmigem statt eines achteckigen Kopfes ein. Das Muster dieser Bordüre wurde von Zick bezeichnet als intermittierende Wellenranke³⁰ und es kommt fast nur bei *Bellini-Teppichen* vor. Lediglich bei einem *Lotto-Teppich* in Mediasch (rum.: Mediaş, ung.: Medgyes) zierte es die innere und äußere Nebenbordüre.³¹ Ein gelber, am unteren »Schlüsselloch« blauer Begleitstreifen verläuft bei dem Bistritzer Exemplar an der Innenseite, im unteren Bereich sind einfache und doppelte gelbe Voluten unregelmäßig angesetzt. Ähnliche Kombinationen finden sich bei mehreren *Bellini-Teppichen*, wobei manchmal auch der Begleitstreifen die oktagonale Einziehung bildet.³²

In den Rauten befinden sich von *Ghirlandaio-Teppichen* bekannte Medaillons aus roten und weißen Voluten, die in dem Mittelmedaillon wiederholt sind. Dieses besteht aus einer blauen Raute mit Blütenkranz und liegt deutlich unter der Querachse des Teppichs. In den Zwischenräumen der unteren Teppichhälfte sind vier Oktogone mit gelbem volutengezirtem Rand und je einem blauen Stern angeordnet. In der oberen Teppichhälfte finden sich zwei Eckmotive mit Blüten, von denen eines nicht vollständig ausgeführt ist. Ähnlich sind sie auf manchen *Tschintamani-Teppichen* zu sehen.³³ Sie erinnern auch an die Zwickelornamente, die bei großgemusterten *Holbein-Teppichen* die Oktogone zum Quadrat ergänzen beziehungsweise als Zwischenmotive in Viertelmedaillonform gedeutet werden.³⁴ Dazwischen sind unregelmäßig angeordnet kleinere Oktogone mit Sternen, blütenartige Formen aus je vier Pfeilen, S-Haken und kleine gelbe Scheiben mit schwarzen Kreuzen darin, die aufgrund des teilweise ausgefallenen Flors nicht mehr gut zu erkennen sind.

Die Hauptbordüre weist an jeder Seite unterschiedliche Muster auf, wobei sie an der rechten Seite fehlt. Links ist eine aufwendige eckige Wellenranke mit kleinen weißen Dreiblättern und doppelten Voluten in Blau, Rot und Gelb zu sehen, in den Zwischenräumen schmale mehrblättrige palmettenartige Motive (siehe Detailabb.). Diese Art der Bordüre findet sich ebenfalls öfter bei *Ghirlandaio-Teppichen*.³⁵ Mittelmedaillon und Hauptbordüre der linken Seite ähneln denen des Teppichs aus der ehemaligen Sammlung des Heinrich Freiherrn von Tucher (1853–1925).³⁶ Die

29 ¹⁴C Datierung durch Ronny Friedrich, Curt-Engelhorn-Zentrum Archäometrie, Mannheim: ¹⁴C-Alter: 295 yr BP ±18, 813C AMS [%] -20,3, kalibrierte Altersbereiche: AD 1526/1645 (Cal 1-sigma), 1521/1649 (Cal 2-sigma), 1526/1556 (Wahrscheinlichkeit 46,6 %), 1632/1646 (21,6 %), 1520/1593 (66,3 %), 1619/1650 (29,1 %).

30 Zick 1961, S. 7.

31 Uşak-Gebiet, 2. H. 17. Jh. zugeschrieben. Vgl. Kertesz-Badrus 1985, S. 53, Abb. 31.

32 Z. B. bei einem auf das 17. Jahrhundert datierten, nach Uşak lokalisierten *Bellini-Teppich* im Philadelphia Museum of Art, Inv.Nr. 55-65-19. Joseph Lees Williams Memorial Collection, vgl. <https://philamuseum.org/collections/permanent/144340.html?muIR=1904769940|46> [29.7.2019]. Ebenso bei dem Exemplar in Berlin, Museum für Islamische Kunst, Inv.Nr. I.6930,

dort bildet der Begleitstreifen die Einziehung. Siehe auch New York, The Metropolitan Museum of Art, The James F. Ballard Collection: *Bellini-Teppich*, West- oder Zentralanatolien, 1. H. 16. Jh., Inv.Nr. 22.100.109, vgl. Ausst.Kat. Paris/Lissabon 2004, Nr. 19, sowie den Teppich mit Wolkenbandbordüre und »Uşak-Medaillon«, datiert ins frühe 16. Jh., Uşak, mit dünner blauer Linie mit schmaler Einziehung in Paris, Musée des Arts décoratifs, Inv.Nr. 10423, vgl. Ausst.Kat. Paris/Lissabon 2004, Nr. 17.

33 Zum Beispiel auf dem Teppich aus dem 17. Jh. im Iparművészeti Múzeum, Budapest, Inv.Nr. 7941.

34 Vgl. den *Bellini-Teppich*, 16./17. Jh., Uşak, im Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, Istanbul, Inv.Nr. 725.

35 Z. B. Berlin, Museum für Islamische Kunst, Inv.Nr. KGM 1885,819, West-anatolien, 15./16. Jh.

36 Uşak-Region, 16. Jh. Abgebildet in Herrmann 1989, Bd. 1, Taf. 4.

obere Seite schmückt eine Bordüre aus einer dezenten roten, eckigen Wellenranke mit Knoten und Voluten sowie blauen gezackten Palmetten, die von gelben stark stilisierten Gabelblättern gerahmt werden. Die Bordürenform taucht laut Ford zuerst bei *Bellini-Teppichen* und Teppichen mit Schachbrett muster auf. Sie gehört zu den häufigsten Bordüren bei *Bellini-Teppichen*.³⁷ Eine sehr ähnliche Bordüre ist zu sehen auf dem Master John (tätig 1544–1545) zugeschriebenen Porträt der Catherine Parr (1512–1548), der sechsten Frau Heinrichs VIII. von England.³⁸ Ihr Kleid verdeckt zwar das Mittelfeld des Teppichs, doch sind Stücke der abgesetzten inneren Bordüre zu sehen, die mit hoher Wahrscheinlichkeit auf einen *Bellini-Teppich* schließen lassen. An der unteren Schmalseite von Kat. 16 befindet sich eine gekreuzte Wellenranke mit einer anderen Knotenvariante, in den Zwischenräumen sitzen Palmetten aus runderlichen Blättern. Diese Bordüre kommt bei einigen *Lotto-Teppichen* vor, beispielsweise Kat. 8 und Kat. 9 im Bistritzer Bestand.

Die innere Nebenbordüre besteht aus einer schmalen Blatt- und Blütenranke auf dunklem Grund, an der Unterseite ersetzt sie ein weißer Mäander auf rotem Grund, der etwas an den wohl frühesten erhaltenen *Bellini-Teppich* im Museum für Islamische Kunst in Berlin erinnert.³⁹ Die äußere Nebenbordüre ist aus ornamentierten gelben S-Formen auf rotem Grund zusammengesetzt, dazwischen jeweils ein diamantiertes Oktogon.

Der Wechsel der Bordüren- und auch der Mittelfeldmotive ist auffälliger als bei vergleichbaren Teppichen, sodass die Vermutung naheliegt, dass es sich um eine Art Modellteppich handelt, der unterschiedliche Varianten der Detailausführung aufzeigt. Leider ist über die Verwendung solcher Stücke als Entwurf, Vorlage und Anschauungsobjekt für Händler relativ wenig bekannt, und die zumeist aus dem 19. und 20. Jahrhundert erhaltenen sogenannten Vaghirehs sehen in der Regel deutlich weniger vollständig aus als dieser Teppich, wodurch ein Vergleich schwerfällt.⁴⁰

Erwähnenswert sind außerdem die schwarzen Zeichen im oberen Schlüsselloch, die an Schrift erinnern, jedoch nicht entzifferbar sind (siehe Detailabb.).⁴¹



Kat. 16 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

37 Ford 2019, S. 265.

38 London, National Portrait Gallery, Inv.Nr. NPG 4451. Vgl. Mills 1991, S. 97.

39 Inv.Nr. 87.1368. Laut Ausst.Kat. London 1983, Nr. 16, Westanatolien, spätes 15./frühes 16. Jh.

40 Vgl. Sabahi 1987.

41 Vgl. Ausst.Kat. Venedig 2017, Nr. 18.



Kat. 16 Bordüren links und unten, Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge



Kat. 16 Bordüren oben und Schlüsselloch-Motiv mit Pseudo-Schriftzeichen, Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

Maße: gesamt L. 240 cm, B. 110–112 cm. Geknüpfter Bereich L. 206–208 cm, B. 109–111 cm. Oberkante Kelim 6–8 cm, Fransen 4–10 cm. Unterkante Kelim 7–8 cm, Fransen 4–9 cm. Webkanten links 0,8–1,2 cm, rechts nicht erhalten.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 6–7 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kette gestaffelt. Vereinzelt Knoten. Besonderheiten: Kettfadenenden offen, abgeschnitten.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, einfach, 8 Schusseinträge/cm. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, naturfarben/weiß, versch. Rottöne, orange, gelb, versch. Grüntöne, versch. Blautöne, schwarz/grauschwarz, doppelt, 2–4 mm Florhöhe. Knoten Sy2, 38–41 Kn./dm in Kettrichtung, 28–32 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 1064–1312 Kn./dm².

Lazy Lines: keine.

Webkanten: rechts nicht vorhanden, links über 3 doppelte Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, naturfarben/weiß. Schuss I: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, dunkelblau/graublau, 18–22 Schusseinträge/cm. Schuss II: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, blaugrün dunkel, 22 Schusseinträge/cm. Schuss III: Wolle, Z-Drehung, blaugrün hell, 22 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips. Webkante mit »Steppstichlinie«.

Kelims: Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 6–7 Kettfäden/cm. Schuss I Oberkante: Wolle, (leichte) Z-Drehung, blaugrün, einfach, 12–14 Schusseinträge/cm. Schuss II Oberkante: Wolle, (leichte) Z-Drehung, rot, doppelt, 10–12 Schusseinträge/cm. Schuss I Unterkante: Wolle, Z-Drehung, blaugrün, einfach, 9–12 Schusseinträge/cm. Schuss II Unterkante: Wolle, Z-Drehung, rot, tw. einfach, tw. doppelt, 6–9 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips.



Kat. 16 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Zustand: Der Teppich ist generell in einem schlechten Zustand. Er besteht aus zwei zusammengenähten Fragmenten und ist stellenweise stark verschmutzt. Die Fasern sind dadurch steif und spröde und brechen relativ leicht. An mehreren Stellen sind weiße Flecken und Auflagen zu sehen. In der linken oberen Ecke auf der Rückseite befinden sich rote Siegellack-Flecken. Im Gewebe zeichnen sich mehrere abgedunkelte oder verschmutzte Bereiche sowie schwarze Flecken ab. Reste eines Mottenbefalls wie Exkreme, leere Mottenkokons und Fraßspuren sind über den Teppich verteilt. Entlang der Ober- und Unterkante ist das Gewebe stark beschädigt und weist neben zahlreichen Fehlstellen, Rissen und Löchern mehrere geschwächte Bereiche auf. Die Webkante rechts fehlt vollständig, Haupt- und Nebenbordüren fehlen teilweise. In den beschädigten Bereichen sowie entlang von Bruchkanten haben sich unzählige Fäden aus dem Gewebe gelöst und liegen frei. Im Teppich zeichnen sich zahlreiche Falten und Knicke ab. In diesen Bereichen ist der Flor häufig stark abgerieben bzw. die Knoten sind fast vollständig vergangen. Die Muster sind stellenweise verzogen und deformiert.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Oberkante wurden drei blaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Die Risse wurden mit einem Leinenfaden in großen Stichen vernäht. Die Fragmente wurden ebenfalls mit einem Leinenfaden zusammengenäht.

Markierungen: jeweils weißes Gewebe: »45« und »50« aufgestickt.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum.

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 22 (wohl einer der »5 Uschak-teppiche«). – Jacoby 1954, S. 13, Abb. 5.

Kat. 17

Bellini-Teppich

Anatolien, 16./17. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4963

Das doppelte Schlüsselloch-Motiv wird hier von der leicht abgesetzten inneren Nebenbordüre gebildet und ist gedrungener als bei Kat. 16. Die Oktogone sind jeweils mit einem von Doppelvoluten umgebenen Stern gefüllt, in der Mitte wiederholt sich ein ähnliches Oktogon mit einem zusätzlichen gelben Rand mit kurzen Doppelvoluten, das jedoch durch massive Schäden nicht mehr vollständig zu erkennen ist. Die Füllung der Oktogone ist recht häufig zu finden, auch bei großgemusterten *Holbein-Teppichen*, und entspricht dem von Ellis so bezeichneten »international style« des späten 15. und frühen 16. Jahrhunderts.⁴² Bei *Bellini-Teppichen* ist sie immer wieder anzutreffen,⁴³ ebenso wie auf dem bereits genannten Gebetsteppich im Tschehel Sotun, Isfahan, mit einem größeren Oktogon in der unteren Hälfte der Nische, das mit einem Band konturiert ist, allerdings ohne Einziehung. Auch auf der 1479 von Hans Memling (um 1440–1494) gemalten Darstellung der mystischen Vermählung der heiligen Katharina ist das Motiv gut zu erkennen.⁴⁴ Seine Ursprünge sind unbekannt, jedoch handelt es sich wohl um ein Motiv, das in vielen Regionen und über einen langen Zeitraum sowie auf unterschiedlichen Materialien Verbreitung fand, wie etwa eine kleine Schale mit radialem Arabeskendekor aus dem Iran zeigt, die auf die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts datiert wird.⁴⁵

Das mittlere Oktogon umgeben vier Dreiecke, die zusammen einen annähernd quadratischen Grundriss bilden. Die zur Mitte hin orientierten langen Seiten sind leicht getreppelt, die Dreiecke selbst gefüllt mit floralen Motiven und ornamentierten Streifen auf blauem Grund. Ob hier das Motiv des *Minbar* gemeint war, ist nicht mit Sicherheit zu sagen, zumindest erinnern die antennenartigen Fortsätze an jeder Stufe an ein Treppengeländer. In den Zwickeln neben den »Schlüssellochern« sind die Dreiecke in kleinerer Variante wiederholt. Darüber beziehungsweise



Kat. 17 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

42 Vgl. Ellis 1963. Siehe auch Ausst. Kat. Mailand 2006, S. 51: »secondary motif.«

43 Z. B. *Bellini-Teppich*, spätes 15./frühes 16. Jahrhundert, Istanbul, Topkapi Sarayi Museum, Inv.Nr. 13/2043. Publiziert in: Mack 2002, S. 83, und *Bellini-Teppich*, Türkei, 16./17. Jahrhundert, Morristown, Macculloch Hall Historical Museum, W. Parsons Todd Collection, abgebildet in: https://maccullochhall.org/wp-content/uploads/2009/09/Double-Re-Entry-Carpet_-Undated_Turkey_Wool.jpg [18.03.2023].

44 Brügge, Memlingmuseum, Sint-Janshospitaal, Inv.Nr. 0000.SJ0175.I.

45 Publiziert in: Ausst.Kat. Berlin 2004, S. 21.

darunter sind Moscheeampeln und einzelne Blüten angeordnet. Die Flächen über und unter dem mittleren Oktogon füllen zwei Sterne.

Wie an der Oberseite von Kat. 16 besteht die Hauptbordüre aus einer eckigen Wellenranke, hier in Gelb auf braun-schwarzem Grund, an der wechselständig Palmetten mit flankierenden, weniger stilisierten roten und blauen Gabelblättern angebracht sind. An den Diagonalen der Ranke sitzt je ein endloser Knoten. Die Nebenbordüre ist aus ornamentalen gereihten S-Formen auf schwarzem Grund zusammengesetzt.

Der Teppich hat große Ähnlichkeit mit demjenigen auf einem der bekanntesten Gemälde, die einen *Bellini-Teppich* abbilden, dem 1523 von Lorenzo Lotto geschaffene Porträt eines Ehepaars.⁴⁶ Dieses Gemälde hat wohl dazu geführt, dass hin und wieder der Typ des *Bellini-Teppichs* als eigentlicher *Lotto-Teppich* genannt wird.

Maße: gesamt L. 219 cm, B. 104–105 cm. Geknüpfter Bereich L. 191–192 cm, B. 102 cm. Oberkante Kelim 12,5 cm, Fransen 1–1,5 cm. Unterkante Kelim 12 cm, Fransen 1–2 cm. Webkanten rechts 2 cm, links nicht vorhanden.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, tw. zweifarbig (ein Faden weiß, ein Faden schwarz), einfach, 4–6 Kettfäden/cm. Besonderheiten: vereinzelt Knoten. Kettfadenenden offen, abgeschnitten.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, einfach, 6–8 Schusseinträge/cm. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, naturfarben/weiß, hellrot, rot, dunkelrot, gelb, versch. Grün- und Blautöne, schwarz, braunschwarz, doppelt, tw. dreifach(?), 3–5 mm Florhöhe. Knoten Sy1, 32–37 Kn./dm in Kettrichtung, 24–27 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 768–999 Kn./dm². Besonderheiten: relativ gleichmäßige Knüpfung, sehr sorgfältig gearbeitet.

Lazy Lines: keine.



Kat. 17 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

46 St. Petersburg, Eremitage. Vgl. Ausst.Kat. Washington u. a. 1997, Nr. 25.

Wekanten: links nicht erhalten, rechts über 6 doppelte Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß. Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, einfach, 20–26 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung. Webkante ohne »Steppstichlinie«, mit durchgehendem Schuss.

Kelims: Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 5–6 Kettfäden/cm. Schuss Oberkante und Unterkante: Wolle, Z-Drehung, rot, einfach, 15–16 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips.

Zustand: Der Teppich ist in einem generell schlechten Zustand. Er ist stark beschädigt und nur fragmentarisch erhalten. Die linke Hälfte fehlt größtenteils. Zudem weist er zahlreiche größere Fehlstellen, Risse und Löcher auf. Das Gewebe ist sehr stark verschmutzt, vor allem in der Mitte und der linken Hälfte. Die Fasern sind dadurch steif und spröde und brechen relativ leicht. An mehreren Stellen sind weiße Flecken und Auflagen zu sehen. Das noch vorhandene Gewebe ist vielfach beschädigt und geschwächt. In diesen Bereichen sowie entlang von Bruchkanten haben sich unzählige Fäden gelöst und liegen frei. In der oberen Hälfte ist insbesondere der schwarze Flor abgerieben beziehungsweise die Knoten sind stellenweise fast vollständig vergangen. Im Teppich zeichnen sich deutlich eine vertikale Falte in der Mitte und drei horizontal verlaufende Falten einer Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab. Weitere Falten und Knicke befinden sich vor allem in beschädigten Bereichen.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der rechten Seitenkante wurden vier schwarze Baumwollköperbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Die Fehlstelle unten in der Mitte wurde mit einem Leinenfaden in großen Zickzack-Stichen überspannt.

Markierungen: weißes Gewebe: »62« aufgestickt.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 22 (wohl einer der »5 Uschakteppiche«).

In der persischen und in der türkischen Kunst lösten spätestens ab dem Ende des 15. Jahrhunderts kurvilineare, florale Motive die zuvor verbreiteten geometrischen Muster teilweise ab.¹ Charakteristisch für diese »Revolutionierung der Muster«² sind in Westanatolien die sogenannten Uschak-Teppiche mit Medaillon- und Sternmotiven sowie floralem Grund. Insbesondere die mit dem osmanischen Hof verbundenen Teppichknüpfereien in der Gegend um Uşak spezialisierten sich spätestens im 16. Jahrhundert auf die Herstellung der neuen Muster.³ Schriftquellen belegen, dass Maler am Hof Kartons für Teppiche erstellten, die möglicherweise bei frühen *Uschak-Teppichen* verwendet wurden.⁴ Die eindeutige Herkunft ist jedoch nach derzeitigem Forschungsstand nicht belegbar und kann annäherungsweise nur mit Westanatolien angegeben werden.⁵ Deshalb hat sich die Bezeichnung *Uschak-Teppiche* eher für die genannten Teppichtypen durchgesetzt, ohne dabei zwangsläufig den Herstellungsort zu meinen. In der älteren Literatur umfasst der Begriff oft nur *Stern- und Medaillon-Uschaks*, später werden darunter bisweilen sogar alle älteren westanatolischen Teppiche, also auch *Holbein-, Lotto-, Bellini- und Vogel-Teppiche* gefasst.

Auffällig ist, dass in den bislang bekannten Inventaren aus dem europäischen Raum die Stadt Uşak nie genannt wird,⁶ obwohl sich in Europa bis heute mehr als einhundert *Stern-Uschaks* als Originale erhalten haben. Auch auf Gemälden sind sie dargestellt, wenn auch deutlich seltener als *Holbein- und Lotto-Teppiche*. In Siebenbürgen sind mit den drei Exemplaren der Bistritzer Sammlung insgesamt nur fünf *Stern-Uschaks* aus Kirchenbesitz überliefert. Einer befindet sich in Schäßburg (rum.: Sighișoara, ung.: Segesvár) und einer in Kronstadt (rum.: Brașov, ung.: Brassó).⁷ Obwohl frühneuzeitliche Quellen berichten, dass die in Uşak hergestellten Teppiche in alle Welt verkauft würden,⁸ erscheint es dennoch denkbar, dass die *Stern- und Medaillon-Uschaks* vor allem für den regionalen Markt geknüpft und seltener exportiert wurden, zumal sie im Vergleich zu anderen Teppichgruppen auch in der Türkei recht häufig erhalten sind. Dies wird mit der Größe der Teppiche in Verbindung gebracht, die für die übliche Verwendung in

1 Dieser Text enthält überarbeitete Partien des Beitrags Armer/Hanke/Kregeloh 2021.

2 Erdmann 1955, S. 28–30.

3 Weiterführend: Ausst.Kat. Mailand 2006, S. 90–101. – Ausst.Kat. Istanbul 1996, XIII. – Eiland o. J.

4 Vgl. Necipoğlu 2016, S. 143. Siehe auch Ausst.Kat. Istanbul 1996, XII. – Raby 1986, S. 185.

5 Siehe dazu auch Rogers 1987, S. 14–15.

6 Zu dieser Einschätzung kommt auch Erdmann 1963, S. 79.

7 Schäßburg, Klosterkirche, Inv.Nr. 1289; Kronstadt, Schwarze Kirche, Inv.Nr. 173. Publiziert in: Ionescu 2005c, Nr. 8 und 10.

8 Evliya Çelebi besuchte die Stadt 1671. Eine Übersetzung der betreffenden Passage seines Reiseberichts ist publiziert in: İnalçık 2014, S. 486.

Europa als Tisch- oder Bankauflagen nicht geeignet war, sodass die in Siebenbürgen erhaltenen kleinformatigen Exemplare möglicherweise auf Bestellung für die Kirchen gefertigt wurden.⁹ Ein stichhaltiger Beleg dafür fehlt jedoch.

Gerade die größeren Formate und höhere Knotendichten erlaubten die technische Umsetzung der nicht mehr am textilen Raster orientierten Motive.¹⁰ Sowohl in der anatolischen als auch in der safawidischen Knüpfkunst, die oft als Vorbild für Erstere gedeutet wird,¹¹ lassen sich der Ursprung oder Vorläufer dieser Motive jedoch kaum noch feststellen. So wird diskutiert, ob es sich überhaupt um einen persischen Einfluss handelt oder um eine unabhängige Entwicklung in beiden Regionen.¹² Denny und Ölcer vermuten, dass die »Revolutionierung der Muster« von der Mitte und dem Westen der islamischen Welt ausging, vor allem von Täbris und Uşak.¹³ Darüber hinaus ist das Einsetzen dieser Entwicklung zeitlich kaum einzugrenzen, aber möglicherweise schon vor der Eroberung von Täbris 1514 durch Sultan Selim I. (reg. 1512–1520) zu vermuten.

Mit der Revolutionierung der Muster kamen bei den türkischen Teppichen insbesondere Blatt- und Blütenranken auf, wobei viele Blüten eigentlich Lotuspalmblätter sind, die nordwestpersischen und kaukasischen Beispielen ähneln.¹⁴ Die Ranken selbst sind in Anatolien jedoch oftmals eckiger und stärker stilisiert als bei safawidischen Teppichen. Auch hier ist keine zeitliche Entwicklung zu belegen. Die Bordüren enthalten meist Wellenranken und Palmetten. Gabelblatt und chinesische Lotusranke sind bereits in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in beiden Gegenden festzustellen. Das sogenannte Eichblattornament, das die Ranken in den Füllungen bei den *Uşak-Teppichen* ergänzt, ist eigentlich ein aus der chinesischen Kunst abgeleitetes Lotusblatt.¹⁵ Riefstahl vermutete, dass die Motive auf eine turkmenische Tradition zurückgehen, die sowohl in Anatolien als auch in Chorasan existierte.¹⁶ Dies deutet bereits darauf hin, wie weit verbreitet Muster in der Zeit sein konnten. Der Austausch fand sowohl in Form von Entwürfen und Zeichnungen des Hofes als auch durch Objekte und Künstler selbst statt.¹⁷

Die Forschung geht inzwischen davon aus, dass frühe *Uşak-Teppiche*, vor allem *Stern- und Medaillon-Uşchaks*, in das dritte Viertel des 15. Jahrhunderts zu datieren sind und dass sie eine Verbindung mit Kunstwerken der Aq Qoyunlu-Turkmenen aufweisen. Aber auch



82

Ladislaus von Fraunberg, Graf zu Haag, Hans Mielich, 1557.
Liechtenstein. The Princely Collections – Vaduz-Vienna,
Vaduz, Principality of Liechtenstein, Inv.Nr. GE 1065

Foto: LIECHTENSTEIN, The Princely Collections, Vaduz-Vienna/SCALA, Florenz

9 Dall'Oglio/Dall'Oglio 1977, Nr. 8.
Auch Alberto Boralevi bringt die geringe Verbreitung von *Stern-Uşchaks* in Siebenbürgen mit ihrer Größe in Verbindung: Boralevi 2005b. Siehe dazu auch Faroqhi 2010, S. 95.

10 Vgl. Denny 2014, S. 61.
11 Erdmann 1955, S. 45–49, bes. S. 47.
Erdmann vermutet im zweiten und dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts Teppiche aus Nordwestpersien, vor allem aus Täbris, als Vorbilder.

12 Vgl. Boralevi 1987, S. 10.
13 Denny/Ölcer 1999, S. 38.
14 Vgl. Purdon 1996, S. 20.
15 Vgl. Ausst.Kat. Mailand 2006,
S. 92–98. – Raby 1986, S. 179.
Suriano 2001, S. 106.
16 Vgl. Riefstahl 1931, S. 207.
17 Vgl. Necipoglu 2016, S. 134.

stilistische Ähnlichkeiten mit der osmanischen Kunst der Regierungszeit Sultan Mehmeds II. (1451–1481) sind zu erkennen.¹⁸ Spuhler vermutete einen persischen Einfluss nur bei osmanischen Hofteppichen und bei *Medaillon-Uschaks*, die *Stern-Uschaks* hingegen folgten dem Prinzip des unendlichen Rapports, das für anatolische Teppiche typisch sei.¹⁹ Ob diese Unterscheidung aber so klar zu treffen ist, bleibt zu diskutieren. Eine verbreitete These besagt, dass das Sternmotiv als kosmisches Symbol von mittelalterlichen chinesischen Wolkenkragen abgeleitet wurde und dann als Verzierung nomadischer Zelte in den Westen gelangte.²⁰ Auch im Vergleich mit weiteren überlieferten Teppichen sind eine zeitliche Entwicklung und die Verbreitungswege des Sternmotivs kaum nachzuvollziehen, doch lassen sich punktuell Ähnlichkeiten zwischen anatolischen und persischen *Medaillon-Teppichen* feststellen, die in den Bordüren ebenfalls Wellenranken mit gegenständigen Palmetten aufweisen.

Bei den *Stern-Uschaks* sind kaum Vor- und Zwischenstufen zu finden, die Einflüsse beziehungsweise die Weitergabe von Motivtraditionen nachvollziehbar machen. Sie haben ein sehr charakteristisches Muster und eine immer gleiche Farbkombination, die nur in Details voneinander abweichen. Daher ist es ausgesprochen schwierig, eine präzise zeitliche

Einordnung innerhalb der Teppichgruppe vorzunehmen. Das plötzliche Auftauchen kurvilinearer Formen in der anatolischen Teppichproduktion ist nicht allein aus der Entwicklung des Mediums heraus zu erklären. Deshalb ist die Verwendung von Kartons, die vom freien zeichnerischen Entwurf ausgehen und sich nicht am textilen Raster orientieren, zu vermuten, ebenso wie Vorlagen aus anderen Gattungen wie der Architekturdekoration und der Buchkunst.²¹

Darstellungen von *Uschak-Teppichen* erscheinen auf Gemälden von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, *Stern-Uschaks* allerdings wesentlich seltener als *Medaillon-Uschaks*. Die zwischen 1534 und 1545 entstandene Darstellung der *Übergabe des Rings an den Dogen* von Paris Bordone (um 1500–1571) ist das älteste bekannte Gemälde, auf dem klar ein *Stern-Uschak* zu erkennen ist.²² Die hohe repräsentative Funktion beweist auch das 1557, also nur wenige Jahre später, von Hans Mielich (1516–1573) gemalte Porträt des Ladislaus von Fraunberg, Graf zu Haag (1505–1566, Abb. 82). Wohl anhand von Gemälden stellte Grote-Hasenbalg bereits 1922 fest: »Nach Europa sind die Uschaks von Anfang an sehr zahlreich gekommen und dienten bei hohen Festen, besonders in Italien, Spanien und Süddeutschland, zur Schmückung der Kirchen.«²³

18 Vgl. Raby 1986, S. 179. – Ausst.Kat. Istanbul 1996, XIII.

19 Ausst.Kat. Berlin 1987, S. 23–24.

20 Vgl. Cammann 1951. – Cammann 1978, S. 252. – Beselin 2011, S. 84. – Ford 2019, S. 35–37.

21 Vgl. Raby 1986, S. 178. – Vgl. Denny/Ölcer 1999, S. 36–37. – Istanbul, Süleymaniye Library, MS. Süleymaniye 1025. – Vgl. Raby/Tanindi 1993, Nr. 12. – Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Orientabteilung, Hs. or. 10450, fol. 1b–2a. Veröffentlicht in: Ausst.Kat. Berlin 2004, Nr. 197.

22 Venedig, Galleria dell'Accademia, Inv.Nr. Cat. 83.

23 Grote-Hasenbalg 1922, S. 77.

Kat. 18

Stern-Uschak

Westanatolien, 16./17. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4927

Der Teppich ist wahrscheinlich der älteste von drei kleinformatigen *Stern-Uschaks* aus der Bistritzer Sammlung. Sein Muster besteht aus zwei dunkelblauen achtstrahligen Sternen und einem rautenförmigen Medaillon in der Mitte. Der charakteristische unendliche Rapport des Motivs ist aufgrund des kleinen Ausschnitts nur anhand der angeschnittenen Strahlenspitzen neben den Rauten-Medaillons zu erkennen. Trotz der gestaffelten Kette sind die Sterne vertikal gestaucht.²⁴ Die üppigen floralen Ranken mit Palmetten und sogenannten Eichblättern in ungewöhnlich vielen Farben und mit detaillierter Binnenzeichnung auf rotem Grund sind reich ausgearbeitet. Es dominieren große Blüten an kurzen Stielabschnitten im Vergleich zu anderen *Stern-Uschaks*, bei denen die Stiele eher eckig gestaltet sind. Die bereits im 15. Jahrhundert nachweisbare Hauptbordüre sowie die innere und die äußere Nebenbordüre bestehen aus aneinandergereihten S-Formen, wobei diese an der äußeren Nebenbordüre in kleinen Blättern enden. Ionescu vermutet, sie könnten von turkmenischen Teppichen abgeleitet sein.²⁵ Der rot-weiß schraffierte Begleitstreifen ist nur bei wenigen anderen Teppichen zu finden.

Ein im frühen 20. Jahrhundert entstandenes Foto (Abb. 18) zeigt diesen Teppich über ein Kirchengestühl im Chor der Stadtpfarrkirche gelegt. Es ist der erste und einzige bildliche Beleg für seine Nutzung im Kirchenraum, wo er an prominenter Stelle zum Schmuck des Gestühls diente. Auf dem Foto ist auch zu erkennen, dass das Gewebe verschiedene Flecken aufweist, die wohl später teilweise entfernt wurden.



Kat. 18 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

24 Vgl. dazu den Beitrag *Material und Technik* in diesem Band.

25 Ionescu 2005c, Nr. 9.

Maße: gesamt L. 270–277 cm, B. 142–153 cm. Geknüpfter Bereich L. 246–253 cm, B. 140–151 cm. Oberkante Kelim 5 cm, Fransen 7 cm. Unterkante Kelim 6–8 cm, Fransen 4–6 cm. Webkanten je 1 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung/leichte Z-Drehung, naturfarben/weiß, tw. zweifarbig (ein Faden weiß, ein Faden schwarz), einfach, 4–5 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kette gestaffelt. Vereinzelt Knoten. Kettfäden im Bereich der Unterkante (Knüpfbeginn) rot. Kettfadenenden Oberkante offen, abgeschnitten; Unterkante geschlossene, verzwirnte Schlaufen.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, verschiedene Rottöne (tw. mit Grannen), einfach, 8–10 Schusseinträge/cm. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, naturfarben/weiß, hellrot, rot, hellgelb, dunkelgelb, ocker, versch. Grün- und Blautöne, violett, grau, schwarz, einfach, 2–4 mm Florhöhe. Knoten Sy2, 40–48 Kn./dm in Kettrichtung, 20–23 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 800–1104 Kn./dm². Besonderheiten: relativ gleichmäßige Knüpfung, Knoten zum Knüpfende und in der linken Hälfte stärker angezogen.

Lazy Lines: Schussumkehr I, III, IV; Anordnung nicht symmetrisch; sorgfältig eingearbeitet, dadurch geringe Deformation der Muster.

Webkanten: links über 5 und rechts über 4 einfache Kettfäden: Wolle Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, naturfarben/weiß, tw. schwarz, rot im Bereich der Unterkante. Schuss I: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung/leichte Z-Drehung, graugrün bis grünbraun, 16–26 Schusseinträge/cm. Schuss II: Wolle, Z-Drehung, braun, doppelt, 12–16 Schusseinträge/cm. Schuss III: Wolle, ohne Drehung, einfach, graugrün, 28–30 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips. Webkanten mit »Steppstichlinie«.



Kat. 18 Rückseite
Foto: GNM, Monika Runge

Kelims: Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, naturfarben/weiß, tw. schwarz, rot im Bereich der Unterkante, einfach, 5 Kettfäden/cm. Schuss Oberkante: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, doppelt, braun, 12–16 Schusseinträge/cm. Schuss I Unterkante: Wolle, Z-Drehung, einfach, grün, 14–16 Schusseinträge/cm. Schuss II Unterkante: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, doppelt, blau, 6–7 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand und insgesamt stark verschmutzt, vor allem in der rechten oberen Ecke auf der Rückseite. Die Fasern sind dadurch steif und spröde und brechen relativ leicht. In der Mitte befinden sich weiße Flecken. In der linken oberen Ecke sind rote Siegellack-Flecken zu sehen. Das Gewebe weist mehrere, kleinere Fehlstellen und Löcher auf, vor allem die Webkanten und Kelims sind stark beschädigt. Insbesondere der schwarze Flor ist stellenweise stark abgerieben beziehungsweise die Knoten sind fast vollständig vergangen. Die Kettfäden der rechten Webkante stehen stark unter Spannung, vermutlich durch die Deformation des Teppichs. Im Teppich zeichnen sich deutlich eine vertikale Falte in der Mitte und drei horizontal verlaufende Falten einer Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab. Weitere Falten und Knicke befinden sich unterhalb des oberen Sternmotivs. Zudem ist der Flor auf dieser Höhe in einem etwa 15 cm hohen Streifen über die gesamte Webbreite verfärbt und wirkt heller. Auf der Rückseite ist das Gewebe entlang der Ränder dieses Streifens teilweise stark beschädigt, was auf eine Befestigung oder die Lagerung auf dem Kirchengestühl zurückzuführen sein kann.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der rechten Seitenkante wurden sechs blaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. In der Ecke rechts unten sind Spuren eines Nagels (Loch mit Rostrand) zu sehen. Diese deuten, ebenso wie mehrere Nähfadenreste, auf unterschiedliche Befestigungen hin.

Markierungen: weißes Gewebe: »8« aufgestickt, Kopierstift: »4«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »185«; Kartonschild mit rotem Siegellack.

Ausstellungen: 1930 durch E. Schmutzler, Kronstadt (?). – zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum.

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 22, Taf. 13. – Kertesz-Badrus 1985, S. 46, 53, Abb. 36. – Ionescu 2005c, Nr. 9. – Ionescu 2009b, S. 7–8. – Armer/Hanke/Kregeloh 2021.



Kat. 18 Vorderseite, Mittelmedaillon

Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 19

Stern-Uschak

Westanatolien, Ende 16./17. Jahrhundert

Inv.Nr. Gew4928

Den Teppich zieren ein großes achtstrahliges Sternmedaillon leicht oberhalb der Mitte und zwei kleinere rautenförmige Medaillons oben und unten. Höhe und Breite sind jeweils annähernd gleich. Das obere Rautenmedaillon ist angeschnitten, wodurch ein unendlicher Rapport angedeutet wird. Seitlich daneben zu erwartende Anschnitte von anschließenden Sternmedaillons fehlen jedoch. Der Grund ist gefüllt mit geometrisch angeordneten mehrfarbigen Blüten- und Blattranken. Diese treten jedoch mehr zurück und sind weniger farbenreich als bei Kat. 18. Der Aufbau ist wesentlich starrer, die Stängel bestehen aus diagonalen Linien. Die Variationsbreite der Palmettblüten nimmt zum Knüpfende hin ab.

Die Hauptbordüre auf rotem Grund besteht aus gegenständigen Palmetten, deren Form seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bekannt ist und oft bei *Stern-Uschaks* vorkommt. Besonders charakteristisch und sorgfältig gestaltet ist sie bei den kleinformativen *Medaillon-Teppichen*, die ebenfalls mit der Region Uşak in Verbindung gebracht werden. Dort ist das zwischen den Palmetten mäandernde Band mit Wolkenbandelementen verziert. Laut Eduardo Concaro wurde diese Bordüre in gut organisierten Werkstätten hergestellt und im Lauf des 17. Jahrhunderts vereinfacht.²⁶ Eine vergleichsweise schlichte Variante ist auf der 1606 entstandenen Mailänder Version von Caravaggios *Abendmahl in Emmaus* zu sehen.²⁷ Das Mittelfeld ist jedoch durch ein weißes Tischtuch verdeckt.

An der Unterseite des Teppichs aus der Bistritzer Sammlung ist zumindest der Versuch einer stimmigen Ecklösung zu erahnen. In der äußeren Nebenbordüre wechseln rote und weiße S-Formen auf blauem Grund, die innere Nebenbordüre schmückt ein Zahnfries auf hellgelbem oder beigem Grund.



Kat. 19 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

26 Vgl. Ausst.Kat. Mailand 1999b, Nr. 7.

27 Mailand, Pinacoteca di Brera, Inv.Nr. n. reg. cron. 2296, vgl. Ausst.Kat. Mailand 1999a, Nr. 9.

Maße: gesamt L. 254 cm, B. 138-146 cm. Geknüpfter Bereich L. 238-240 cm, B. 137-145 cm. Oberkante: Kelim und Fransen nicht erhalten. Unterkante Kelim 6-7 cm, Fransen 9-10 cm. Webkante links 0,7-1 cm, Webkante rechts nicht erhalten.

Material und Technik: Der Teppich ist am Knüpfende deutlich schmäler als am Knüpfbeginn.

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung/leichte Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 6 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kette gestaffelt. Vereinzelt Knoten. Kettfadendenen Oberkante nicht erhalten; Unterkante geschlossene, verzwirnte Schlaufen.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, einfach, 6-8 Schusseinträge/cm. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, naturfarben/weiß, versch. Rottöne, gelb, hellgrün, blaugrün, versch. Blautöne, grauschwarz, schwarz, doppelt, 4-5 mm Florhöhe. Knoten Sy2, 33-35 Kn./dm in Kettrichtung, 27-30 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 891-1050 Kn./dm². Besonderheiten: relativ gleichmäßige Knüpfung.

Lazy Lines: Schussumkehr I, IV; Anordnung symmetrisch; tw. starke Deformation der Muster.

Webkanten: rechts nicht erhalten, links über 4 einfache Kettfäden: Wolle Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung/leichte Z-Drehung, naturfarben/weiß. Schuss: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, braun/gelbgrün, 22-26 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips. Webkante mit »Steppstichlinie«.

Kelims: Oberkante nicht erhalten; Kette Unterkante: Wolle, Zwirn S, aus 2 Fäden ohne Drehung/leichte Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 6 Kettfäden/cm. Schuss Unterkante: Wolle, Z-Drehung, einfach, braun/gelbgrün, 11-13 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips.

Zustand: Der Teppich ist in einem generell schlechten Zustand und insgesamt sehr stark verschmutzt, vor allem im Bereich der Webkanten und Kelims. Die Fasern sind dadurch steif und spröde und brechen relativ leicht. An mehreren Stellen sind rote Siegellack-Flecken zu sehen. Das



Kat. 19 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Gewebe ist stark beschädigt und weist zahlreiche Fehlstellen, Risse und Löcher auf. Die Webkante rechts und der Kelim an der Oberkante fehlen vollständig, Haupt- und äußere Nebenbordüren fehlen teilweise. Entlang der linken Webkanten sind Spuren einer Befestigung, wie Nagellöcher und Abrieb, zu erkennen. Im Teppich zeichnen sich deutlich eine vertikale Falte in der Mitte und drei horizontal verlaufende Falten einer Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der linken Seitenkante wurden sechs blaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Zudem wurde parallel zur Webkante eine weiße Kordel, wohl als Verstärkung der Kante, angebracht. Größere Fehlstellen an Ober- und Unterkante wurden mit grobem Leinengewebe unterlegt, das auf der Vorderseite rötlich bemalt wurde. Über kleinere Fehlstellen wurde teilweise ein Leinenfaden gespannt, um das Gewebe zusammenzuhalten.

Markierungen: weißes Gewebe: »47« aufgestickt, Kopierstift: »11«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »192«, Bleisiegel; fragmentiertes Kartonschild mit rotem Siegellack und Aufschrift »Besztele[rezei.] Litr. e[v. Egyház.]«.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum.

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 22.



Kat. 19 Vorderseite, Detail

Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 20

Stern-Uschak

Westanatolien, Ende 16./17. Jahrhundert (?)

Inv.Nr. Gew4929

Der stark beschädigte Teppich weist ein vollständiges Sternmedaillon in der Mitte und drei angeschnittene oben und an den Seiten auf sowie ein Rautenmedaillon in der Mitte, weshalb der unendliche Rapport des Musters hier besser als bei den anderen beiden *Stern-Uschaks* aus Bistritz zu erkennen ist. Die Medaillons sind leicht vertikal gestreckt. Den roten Grund füllen mehrfarbige Blüten- und Blattranken in relativ geometrischer Anordnung. Vor allem im oberen Bereich sind die Ranken stärker stilisiert sowie weniger komplex und farbenreich.

Die Hauptbordüre mit seltenem hellblauem Grund weist zwei eckige, sich kreuzende Wellenranken mit Palmettblüten und wolkenbandartigen Voluten auf. Concaro beschreibt eckige Ranken – er spricht hier von Weinranken – als eher ungewöhnlich für Uşak,²⁸ obwohl sie bei vergleichbaren Stücken und *Lotto-Teppichen* in etwas abgewandelter Form vorkommen. Die äußere Nebenbordüre besteht aus einer schmalen Wellenranke auf rotem Grund, die innere Nebenbordüre aus gelben S-Formen auf schwarzem Grund.

Maße: gesamt L. 250 cm, B. 107 cm (fragmentarisch). Geknüpfter Bereich L. 246 cm, B. 107 cm (fragmentarisch). Oberkante Kelim 1-1,5 cm, Fransen 4 cm. Unterkante: Kelim, Fransen und Webkanten nicht erhalten.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung/leichte Z-Drehung, naturfarben/weiß (tw. mit Grannen), tw. zweifarbig (ein Faden weiß, ein Faden schwarzbraun), einfach, 5-6 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kette leicht gestaffelt. Kettfadenenden offen, abgeschnitten.



Kat. 20 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

28 Vgl. Ausst.Kat. Mailand 1999b, Nr. 11 (*Lotto-Teppich*).

Schuss: Wolle, ohne Drehung, verschiedene Rottöne (tw. mit Grannen), einfach, 6–8 Schusseinträge/cm. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, naturfarben/weiß, versch. Rottöne, pink, gelb, blaugrün, versch. Blautöne, dunkelblau, schwarz, tw. einfach, tw. doppelt, 4–6 mm Florhöhe. Knoten Sy2, 31–42 Kn./dm in Kettrichtung, 26–33 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 806–1386 Kn./dm². Besonderheiten: zum Knüpfende dichter geknüpft, höhere Knotendichte.

Lazy Lines: Schussumkehr I, III, IV; Anordnung meist symmetrisch; sorgfältig eingearbeitet, dadurch geringe Deformation der Muster.

Webkanten: nicht erhalten.

Kelims: Kette Oberkante: Wolle, Zwirn S, aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß (tw. mit Grannen), tw. schwarzbraun, einfach, 5–6 Kettfäden/cm. Schuss Oberkante: Wolle, Z-Drehung, einfach, rot, blaugrün, 11–12 Schusseinträge/cm. Unterkante nicht erhalten. Leinwandbindung, Schussrips.

Zustand: Der Teppich ist in einem generell schlechten Zustand und besteht aus drei zusammengenähten Fragmenten. Die Fragmente wurden nicht sehr sorgfältig aneinander gesetzt, wodurch die Muster verschoben sind und das Gewebe zum Teil überlappt. Der Teppich ist insgesamt sehr stark verschmutzt. Die Fasern sind dadurch steif und spröde und brechen relativ leicht. An mehreren Stellen sind weiße Flecken und Auflagen sowie rote Siegellack-Flecken zu sehen. Über den Teppich verteilt sind Reste eines Mottenbefalls wie Exkreme, leere Mottenkokons und Fraßspuren zu erkennen. Das Gewebe ist stark beschädigt und weist neben zahlreichen Fehlstellen, Rissen und Löchern mehrere geschwächte Bereiche, vor allem in der Nähe der Lazy Lines, auf. In diesen Bereichen sowie entlang von Bruchkanten haben sich unzählige Fäden aus dem Gewebe gelöst und liegen frei. Der Flor ist stellenweise stark abgerieben beziehungsweise die Knoten sind fast vollständig vergangen. Die Kanten sind, bis auf die Oberkante, nicht mehr erhalten. Im Teppich zeichnen sich deutlich eine vertikale Falte in der



Kat. 20 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Mitte und drei horizontal verlaufende Falten einer Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab. Partiell gibt es weitere Falten und Knicke.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der linken Seitenkante wurden fünf blaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Die Fragmente wurden mit einem Leinenfaden in großen Stichen miteinander vernäht. Lose, flottierende Fäden wurden vielfach abgeschnitten, um die Bruchkanten zu begradigen.

Markierungen: weißes Gewebe: »51« aufgestickt, Kopierstift: »46«; Siegellackreste.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 22.



Kat. 20 Vorderseite Oberkante

Foto: GNM, Monika Runge

In Schriftquellen werden oft weiße Teppiche genannt, in Kronstadt (rum.: Brașov, ung.: Brassó) bereits ab 1568.¹ Zu dieser Gruppe gehören drei verschiedene Ausprägungen mit Mittelfeld-Mustern im unendlichen Rapport. Am häufigsten erhalten sind die *Vogel-* oder *Vogelkopf-Teppiche*, von denen sich noch 37, meist in das 17. Jahrhundert datierte Exemplare in Siebenbürgen befinden.² Die möglicherweise ab einem etwas früheren Zeitpunkt produzierten *Tschintamani-Teppiche* mit ihrem charakteristischen Muster aus drei schwarzen Punkten und in der Regel kurzen Wellenlinien werden in der älteren Literatur auch als *Leopardenmuster-* oder *Kugelteppiche* bezeichnet.³ Oft deutet eine Linie die Form der Gebetsnische an. In einem Istanbuler Preisregister von 1640 sind Teppiche mit »Krähen-«Muster und Gebetsteppiche mit »Leopardenmuster« aus Selendi als Kategorie genannt.⁴ Daher geht man seit der Veröffentlichung dieser Quelle 1983 davon aus, dass die Produktion nicht, wie vorher angenommen, in Uşak, sondern in Selendi, einem kleinen Ort in der Nähe, stattfand.⁵ Auch zu einer Herstellung in dem nahegelegenen Banaz gibt es Mutmaßungen, die allerdings bisher nicht belegt werden können.⁶ Am seltensten sind *Skorpion-Teppiche*, manchmal auch *Krabben-* oder *Schildkröten-Teppiche* genannt, wobei auch teilweise angenommen wird, dass ihr Motiv von den *Vogel-Teppichen* abgeleitet wurde.⁷ Zur ursprünglichen Verwendung gibt es wenige Hinweise, nur im Istanbuler Preisregister von 1640 werden *Vogel-Teppiche* als Hammam-Teppiche bezeichnet.⁸ Im Preisregister von 1624 waren weiße Teppiche die teuersten aufgelisteten.⁹

Auf westeuropäischen Gemälden tauchen weißgrundige Teppiche von der Mitte des 16. bis zum frühen 18. Jahrhundert auf, weshalb man davon ausgeht, dass sie ungefähr in diesem Zeitraum gefertigt wurden. Als ältestes bekanntes Gemälde gilt ein um 1560 entstandenes, vermutlich süddeutsches Bildnis eines Gelehrten oder Geistlichen an einem Tisch, der mit einem *Vogel-Teppich* belegt ist.¹⁰ Die erste Erwähnung von weißen Teppichen in Siebenbürgen findet sich in der Kronstädter Hennenrechnung von 1568.¹¹ Albert Eichhorn hielt sie für die

1 Vgl. Kertesz-Badrus 1985, S. 26.
Siehe auch den Beitrag *Anatolische Teppiche als Handelsgüter und Repräsentationsobjekte in Siebenbürgen* in diesem Band.

2 Vgl. Ionescu 2005c, S. 53.

3 Zur Motivgeschichte und Benennung vgl. Kadoi 2006.

4 »peleng nakişli«, Kütükoglu 1983, S. 78.

5 Preisregister von 1640 übersetzt veröffentlicht in: İnalcık 1986. – Siehe auch Ausst.Kat. Budapest 2007, S. 13–14.

6 Ausst.Kat. Mailand 1999b, S. 37.

7 Vgl. Kertesz-Badrus 1985, S. 27. – Dall'Oglia 1986, S. 191–194. – Batári 1986, S. 199.

8 »hammām kaliçesi«, Kütükoglu 1983, S. 179.

9 »hammām kaliçesi, kirkli ve beyazılı«, Kütükoglu 1984, S. 156.

10 New York, Mrs. Rush H. Kress Collection. Es wurde eine Zeitlang Hans Mielich zugeschrieben und der Porträtierte als Graf Ladislaus zu Haag gedeutet. Vgl. Löcher 2002, Nr. 73.

11 Eichhorn 1968, S. 79–80.

ältesten erhaltenen und zu dieser Zeit am häufigsten importierten, wofür allerdings nur die vergleichsweise hohe Zahl an überlieferten Exemplaren in Siebenbürgen spricht. Im Bistritzer Teppichbestand haben sich drei weißgrundige Teppiche mit »Vogel«-Motiv erhalten. Bemerkenswert sind die Größenunterschiede: Während einzelne Exemplare bis zu mehrere Meter lang sind,¹² fallen die meisten in Siebenbürgen überlieferten vergleichsweise klein aus. Zipper und Fritzsche vermuten daher, dass die kleineren Teppiche im 16. und 17. Jahrhundert für den Export nach Europa gefertigt wurden.¹³ Ein heute in Stockholm bewahrtes Exemplar mit einem eingeknüpften Wappen des Lemberger (ukr.: Lwiw) Erzbischofs Johannes Andreas Próchnicki (gest. 1633) belegt, dass im 17. Jahrhundert auch Bestellungen für *Vogel-Teppiche* nach Anatolien gingen.¹⁴

Die Deutung des namengebenden Motivs als Vogel setzt, wie im Istanbuler Preisregister zu sehen, früh ein. Analog zur türkischen Benennung wird im Ungarischen die Bezeichnung Dohle verwendet.¹⁵ Rudolf Riefstahl widersprach 1925, indem er das Muster von Blattformen türkischer Keramikdekore herleitete.¹⁶ Im unendlichen Rapport wechseln stilisierte, mit kleinen Blüten und Blättern besetzte größere Blattformen mit Rosetten, die bei älteren Teppichen vergleichsweise rund sind und sich später in kleine Dreiecke, Quadrate und Pfeilspitzen aufgelöst zu einer länglicheren bis rechteckigen Form zusammensetzen.¹⁷ Die Zwischenräume füllen florale Ornamente, bestehend aus einer Rosette und je vier von dieser abzweigenden herabhängenden Blütenranken mit kleinen Dreieckern an den Enden. Die Bordüren weisen oft das sogenannte Wolkenband-Muster auf – wie auch die Teppiche Kat. 22 und 23 der Bistritzer Sammlung – was zusammen mit technischen Ähnlichkeiten zu *Ushak-Teppichen* zu der Vermutung führte, dass sie auch dort hergestellt worden sein könnten.¹⁸ Die Ableitung von dem ostasiatischen Wolkenbandmotiv kann jedoch nicht eindeutig belegt werden, wahrscheinlicher erscheint die sogenannte Herat-Bordüre mit Rosetten und Palmetten als Vorbild, die auch bei den Teppichen im osmanischen Hofstil und in stilisierter Form sehr oft bei den in Siebenbürgen in großer Zahl erhaltenen *Nischen-Teppichen* zu finden ist.

12 Der mit ca. 527 x 247 cm größte bekannte befindet sich im Museo e Pinacoteca Civica del Comune di Assisi.

13 Zipper/Fritzsche 1995, S. 82.

14 *Vogel-Teppich* NM 0100/1977 im Medelhavsmuseet, Stockholm, siehe auch: Voigt 2019.

15 Vgl. Batári 1986, S. 196.

16 Riefstahl 1925. – Ausst.Kat. London 1983, S. 75. Zu unbelegten Theorien über die Herkunft des Motivs siehe auch Kertesz-Badrus 1985, S. 25.

17 Vgl. Batári 1986, S. 200–201.

18 Ausst.Kat. London 1983, S. 75. – Erdmann 1955, S. 52.

Kat. 21

Vogel-Teppich

Westanatolien, Selendi (?), spätes 16./Anfang 17. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4910

Die »Vögel« beziehungsweise Blätter gruppieren sich in der Mitte um Rosetten in einer vergleichsweise frühen, rundlichen Form, die sich jedoch schon ansatzweise in geometrische Formen auflöst. An den Seiten sind die Rosetten ersetzt durch Ansammlungen kleiner Rechtecke in unterschiedlichen Farben und an der rechten Seite in zwei Fällen durch Rosetten, die den Blüten in den Rankenornamenten ähneln.

Die Bordüre setzt sich aus gegenständig angeordneten halben rautenförmigen Medaillons mit Palmetten zusammen, sodass sich ein Zickzackmuster bildet. Die Zwischenräume sind mit kleinen einzelnen Blättern gefüllt. Diese Art der Bordüre kommt bei *Vogel-Teppichen* wesentlich seltener vor als die sogenannte Wolkenband-Bordüre. Sie findet sich beispielsweise bei dem sehr großformatigen Teppich im Museo Nazionale del Bargello in Florenz¹⁹ und bei späteren weißgrundigen Teppichen wie Kat. 29. In der Literatur wird sie teilweise als gotische Bordüre bezeichnet, dabei aber wohl mit einer anderen Bordürenform verwechselt. Das auf 1601 datierte Porträt des Henry Hastings (1586–1643) im Queens' College, University of Cambridge, zeigt eine vergleichsweise stilisierte Version.²⁰

Im Gegensatz zu vielen anderen *Vogel-Teppichen* besitzt Kat. 21 sowohl eine innere als auch eine äußere Nebenbordüre. Beide bestehen aus einem mehrfarbigen Wellenband auf weißem Grund. An der linken Seite sind zusätzlich kleine Y-Formen eingefügt, die manchmal Skorpione genannt werden. Von den meisten *Vogel-Teppichen* unterscheidet dieser sich auch durch den Farbenreichtum, der aufgrund des heutigen Zustands des Flors jedoch nicht mehr auf den ersten Blick zu erkennen ist. Die Farbverteilung ist allerdings nicht gleichmäßig, im oberen Drittel des Teppichs finden sich kein Blau und kein Violettbraun mehr.



Kat. 21 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

19 Publiziert in: Erdmann 1977, Taf. 38.

20 Publiziert in: <https://artuk.org/discover/artworks/henry-hastings-15861643-5th-earl-of-huntingdon-194642> [14.9.2022].

Maße: gesamt L. 193 cm, B. 115-121,5 cm. Geknüpfter Bereich L. 175 cm, B. 112-118 cm. Oberkante Kelim 3-3,5 cm, Fransen 6,5 cm. Unterkante Kelim 3,5 cm, Fransen 10 cm. Webkanten 1-1,3 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 5-6 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfäden im Bereich der Oberkante rot/orange, vereinzelt auch im Bereich der Unterkante. Kettfadenenden offen, abgeschnitten.

Schuss: Wolle, (leichte) Z-Drehung, naturfarben/weiß (tw. mit Grannen), einfach, 4-6 Schusseinträge/cm. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen.

Flor: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, naturfarben/weiß, rot, gelb, blau, violett, hellbraun, braun, dunkelbraun, schwarz, doppelt, tw. einfach, 3-5 mm Florhöhe. Knoten Sy1, 24-30 Kn./dm in Kettrichtung, 27-32 Kn./dm in Schussrichtung, Knotendichte: 648-960 Kn./dm². Besonderheiten: Knoten zum Knüpfende und in der linken Hälfte stärker angezogen.

Lazy Lines: Schussumkehr I, II, Anordnung nicht symmetrisch, tw. Fehler oder Deformation der Muster. Position entspricht meist Farbwechseln an den Webkanten.

Webkanten links und rechts jeweils über 4 doppelte Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, naturfarben/weiß, rot/orange an der Oberkante und tw. an der Unterkante. Schuss I: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, blaugrün, einfach. Schuss II: Wolle, Z-Drehung, hellbraun (tw. mit Grannen), tw. einfach, tw. doppelt. Schuss III: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, dunkelbraun, einfach. Leinwandbindung, Schussrips. Webkanten mit »Steppstichlinie«.



Kat. 21 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Kelims: Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, naturfarben/weiß, rot/orange an der Oberkante und tw. an der Unterkante, einfach, 5–6 Kettfäden/cm. Schuss: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, naturfarben/weiß, tw. gelb, einfach, 8–10 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung.

Zustand: Der Teppich ist in einem generell schlechten Zustand und insgesamt stark verschmutzt sowie verbräunt. Der Schmutz ist stark anhaftend und mit den Fasern verklebt. Die Fasern sind dadurch steif und spröde und brechen relativ leicht. Vereinzelt sind Wachsblecken zu sehen. Der Flor ist stellenweise stark abgerieben beziehungsweise die Knoten sind fast vollständig vergangen. Das Gewebe weist mehrere Fehlstellen, Risse und Löcher auf und ist vor allem in den Randbereichen beschädigt. Im Teppich zeichnen sich eine vertikale Falte in der Mitte und drei horizontal verlaufende Falten einer Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab. Weitere Falten und Faserabrieb zeichnen sich entlang der Kanten der sehr dicken Unterleggewebe ab.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Oberkante wurden vier blaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Größere Fehlstellen wurden mit zwei verschiedenen Geweben und Stücken von Kat. 28 unterlegt und Risse mit einem Leinenfaden vernäht. Entlang der rechten Seitenkante, vereinzelt auch an der linken Seitenkante, sind Spuren von Nägeln, wie kreisrunde Löcher mit Rostrand und Reste verrosteter Nägel, zu sehen. Diese deuten, ebenso wie mehrere Nähfadenreste, auf unterschiedliche Befestigungen hin.

Markierungen: weißes Gewebe: »9« aufgestickt, Kopierstift: »20«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »201«, Bleistift: »180-115«, Bleisiegel.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 22. – Ausst.Kat. Nürnberg 2023, Nr. 71.



Kat. 21 Vorderseite, Mittelfeld, Detail

Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 22

Vogel-Teppich

Westanatolien, Selendi (?), 17. Jahrhundert

Inv.Nr. Gew4911

Das in der Breite gestauchte Muster zeigt längliche, in geometrische Formen aufgelöste Rosetten. An den Seiten sind sie größtenteils ersetzt durch ein Band aus kleinen Rauten, von denen und zwischen denen zu den Seiten hin schmale Y-Formen abstehen und für das kein weiteres Beispiel bei einem *Vogel-Teppich* bekannt ist. In den Zwischenräumen sind einzelne Kreuze mit Y-förmigen Enden und kleine Oktogone zu finden. Die Hauptbordüre besteht aus dem sogenannten Wolkenband-Motiv und einer Wellenranke mit stilisierten Rosetten, von denen an der Oberkante eine ersetzt ist durch eine Raute mit Schachbrett muster. Die äußere Nebenbordüre ziert ein Wellenband, eine innere Nebenbordüre gibt es nicht.

Maße: gesamt L. 225 cm, B. 106 cm. Geknüpfter Bereich L. 190 cm, B. 105 cm. Oberkante Kelim 5 cm, Fransen 15 cm. Unterkante Kelim 5 cm, Fransen 15 cm. Webkante links 1-1,5 cm, rechts nicht erhalten.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 6-7 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kette im Bereich der Ober- und Unterkante orange. Kettfadenenden offen.

Schuss: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 4-6 Schusseinträge/cm. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, naturfarben/weiß, beige, hellrot, rot, orange/dunkelbraun, gelb/hellbraun, schwarz, tw. einfach, tw. doppelt, 5-8 mm Florhöhe. Knoten Sy1, 24-26 Kn./dm in Kettrichtung, 29-31 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 696-806 Kn./dm².



Kat. 22 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

Lazy Lines: Schussumkehr III, VI; Anordnung nicht symmetrisch; sorgfältig eingearbeitet, von der Vorderseite kaum zu erkennen.

Webkanten: rechts nicht erhalten, links über 4 doppelte Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, naturfarben/weiß, orange im Bereich der Ober- und Unterkante. Schuss: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, braun/hellbraun (tw. mit Grannen). Leinwandbindung, Schussrips. Webkante mit »Steppstichlinie«.

Kelims: Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, orange (tw. mit Grannen), einfach, 6-7 Kettfäden/cm. Schuss Oberkante: Wolle, (leichte) Z-Drehung, braun/gelbbraun (tw. mit Grannen), einfach, 6-7 Schusseinträge/cm. Schuss Unterkante: Wolle, (leichte) Z-Drehung, braun/gelbbraun, einfach, 7-8 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand und insgesamt stark verschmutzt sowie verbräunt. An mehreren Stellen sind Flecken und Auflagen zu sehen, in der linken unteren Ecke sind rote Siegellack-Flecken. Die Farben sind zum Teil ausgeblieben und verblasst. In der Mitte verläuft eine deutlich sichtbare senkrechte Linie. Die Teppichhälfte rechts dieser Linie ist wesentlich dunkler und stärker verschmutzt. Zudem ist die rechte Hälfte stark beschädigt und weist zahlreiche Fehlstellen, Risse und Löcher auf. Webkante und Bordüren rechts fehlen vollständig, Teile des Mittelfeldes ebenfalls. Parallel zur rechten Kante zeichnen sich hellere, weniger verschmutzte vertikale Linien ab, die zudem zahlreiche Abnutzungsspuren und Löcher aufweisen und auf eine Befestigung mit Nägeln hindeuten. Lose, flottierende Fäden wurden vielfach abgeschnitten, um die Bruchkanten zu begrenzen. Im Teppich zeichnen sich eine vertikale Falte in der Mitte und drei horizontal verlaufende Falten einer Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der linken Kante wurden fünf blaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Fehlstellen wurden mit verschiedenen Geweben unterlegt, Risse und Löcher mit Leinenfaden gestopft und vernäht. Nähfadenreste an beiden Seiten in der Mitte deuten auf eine Befestigung hin.



Kat. 22 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Aufschriften/Graffiti: Buchstabe linke untere Ecke, Rückseite: »D«; Aufschrift linke untere Ecke, Rückseite: »MOSA [?] ISTVAN«.

Markierungen: weißes Gewebe: »23«, Kopierstift: »49«. An roten Papierfadenresten in der Ecke links unten war vermutlich ein Kartonschild mit Aufschrift und Siegeln wie bei Kat. 31 befestigt.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 22.



Kat. 22 Vorderseite, Detail

Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 23

Vogel-Teppich

Westanatolien, Selendi (?), 17. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4912

Die länglichen Rosetten sind in geometrische Formen aufgelöst und an den Seiten größtenteils ersetzt durch eine Reihung von in das Mittelfeld hineinragenden Dreiblättern an langen Stielen. Wie bei Kat. 22 besteht die Hauptbordüre aus einem sogenannten Wolkenband und einer Wellenranke mit Rosetten, die an der Oberseite durch Rauten mit Schachbrett muster in Rot-Weiß ersetzt sind. Auch hier besteht die äußere Nebenbordüre aus einem Wellenband, eine innere gibt es nicht. Auffällig sind bei diesem Teppich die spiralartig verlängerten »Vogelschnäbel«, die gemeinsam mit den seitlichen Blattreihen Ähnlichkeiten aufweisen zu Exemplaren in Kronstadt und in Schäßburg (rum.: Sighișoara, ung.: Segesvár) mit Inschrift von 1646.²¹

Maße: gesamt L. 180 cm, B. 127-133 cm. Geknüpfter Bereich nicht vollständig erhalten. Oberkante Kelim 3 cm, Fransen 4 cm. Unterkante Kelim und Fransen nicht erhalten. Webkanten jeweils 1 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 6 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfäden im Bereich der Oberkante (Knüpfende) orange. Kettfadenenden offen, abgeschnitten.

Schuss: Wolle, (leichte) Z-Drehung, naturfarben/weiß (tw. mit Grannen), einfach, 4-6 Schusseinträge/cm. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung. Besonderheiten: tw. keine Schusseinträge zwischen zwei Knotenreihen.

Flor: Wolle, ohne Drehung, naturfarben/weiß, hellrot, rot, gelb/hellgelb, gelb/dunkelgelb, graubraun/schwarz, einfach, tw. doppelt, 5-6 mm Florhöhe. Knoten Sy1, 22-25 Kn./dm in Kettrichtung, 28-34 Kn./dm



Kat. 23 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

21 Kronstadt, Schwarze Kirche, Inv.Nr. 146, publiziert in: Ionescu 2005c, Nr. 59 und Schäßburg, Klosterkirche, Inv.Nr. 534, publiziert ebd., Nr. 57.

in Schussrichtung; Knotendichte: 616–850 Kn./dm². Besonderheiten: relativ gleichmäßige Knüpfung.

Lazy Lines: Schussumkehr I, II, V; Anordnung teilweise symmetrisch. Besonderheiten: teilweise auf einer Seite der Lazy Line zusätzliche Knotenreihen, die nach der Lazy Line nicht mehr fortgeführt werden; Muster dadurch verzogen und deformiert.

Webkanten: links und rechts jeweils über 4 doppelte Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, naturfarben/weiß. Schuss I: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, braun/rotbraun, einfache. Schuss II: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, einfache, braungelb. Leinwandbindung, Schussrips. Webkante mit »Steppstichlinie«.

Kelims: Kette Oberkante: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, naturfarben/weiß, orange im Bereich der Oberkante, einfache, 6 Kettfäden/cm. Schuss Oberkante: Wolle, ohne Drehung, naturfarben/weiß (mit Grannen), tw. gelb, einfache, 6–8 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips. Unterkante nicht erhalten.

Zustand: Der Teppich ist in einem generell schlechten Zustand und insgesamt stark verschmutzt sowie verbräunt. An mehreren Stellen sind dunkle Flecken und weiße Auflagen zu sehen. Auf der Rückseite sind mehrere rote Siegellack-Flecken zu sehen. Das Gewebe ist sehr stark beschädigt und weist neben zahlreichen Fehlstellen, Rissen und Löchern mehrere geschwächte Bereiche, vor allem in der Mitte und der rechten Hälfte, auf. Der Flor ist in weiten Teilen stark abgerieben beziehungsweise die Knoten sind fast vollständig vergangen. Die Webkanten sind stark beschädigt, der Kelim an der Unterkante fehlt vollständig. Entlang der Bruchkanten liegen zahlreiche Kett- und Schussfäden frei, an der Unterkante wurden diese teilweise zu Zöpfen verflochten. Im Teppich zeichnen sich eine vertikale Falte in der Mitte und drei horizontal verlaufende Falten einer Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab. Weitere Falten und Knicke befinden sich im Bereich der Unterkante.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Oberkante wurden vier blaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Größere Fehlstellen wurden mit verschiedenen Geweben unterlegt und mit



Kat. 23 Rückseite
Foto: GNM,
Monika Runge

Leinenfäden vernäht. An der rechten Kante in der Mitte befinden sich an der Vorderseite Reste eines angenähten Lederstreifens. Entlang beider Webkanten sind Spuren von Nägeln wie kreisrunde Löcher mit Rostrand zu sehen. Diese deuten, ebenso wie die Reste eines Lederstreifens an der rechten Kante in der Mitte, auf unterschiedliche Befestigungen hin.

Aufschriften/Graffiti: Buchstabe linke obere Ecke, Rückseite: »O« oder »D«; Aufschriften in Bordüren und Mittelfeld: »KL«, »GM«, »M.E. iv Gykl«; Aufschrift Rückseite: »II« in blauer Farbe.

Markierungen: weißes Gewebe: »58« aufgestickt, Kopierstift: »18«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »199«, Bleistift: »175-132«, Bleisiegel. An roten Papierfadenresten in der Ecke rechts unten war vermutlich ein Kartonschild mit Aufschrift und Siegeln wie bei Kat. 31 befestigt.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 22.



Kat. 23 Vorderseite, Detail

Foto: GNM, Monika Runge

Siebenbürger Doppelniischen- und Medaillon-Teppiche

Kat. 24–Kat. 34

In Siebenbürgen haben sich in großer Zahl Teppiche erhalten, die eine gespiegelte Gebetsnische zu zeigen scheinen und daher oft auch zu den Gebetsteppichen gerechnet werden. Eine verbreitete These besagt, dass dies auf ein Edikt zurückgeht, das 1610 unter der Herrschaft von Sultan Ahmed I. (1590–1617) an die Stadt Kytachia (Kütahya) erging. Es untersagte es, Teppiche mit Darstellungen von Gebetsnische (*Mihrab*), *Kaaba* und Kalligrafien, die beispielsweise zum Gebet aufrufen oder Gott loben, an Nicht-Muslime zu verkaufen. Ob diese spezielle Teppichform aufgrund des Edikts entwickelt wurde, ist heute nicht mehr festzustellen. Es fällt jedoch auf, dass bei den meisten *Nischen- und Doppelniischen-Teppichen* in Siebenbürgen keine Kalligrafie-Felder, keine *Kaaba* und nur selten Moscheelampen vorhanden sind. Dies lässt zumindest die Vermutung zu, dass das Verbot Sultan Ahmeds einen gewissen Einfluss auf die Gestaltung der Teppiche für den Export gehabt haben kann. Es ist allerdings nicht nachgewiesen, dass die *Doppelniischen-Teppiche* erst nach denen mit einfacher Nische entstanden. Nur wenige Exemplare der einfachen *Nischen-Teppiche* mit Moscheelampe und Kalligrafie-Feld haben sich erhalten.¹ Von den verbreiteten Teppichen mit einfacher Nische, die sich in der Form des Bogens, den Bordürenmustern und den Farben deutlich unterscheiden und daher tendenziell anderen Produktionszentren zugeordnet werden, sind jedoch nur einzelne gespiegelte Exemplare erhalten, die vermutlich erst in späterer Zeit entstanden sind.² Daher ist bei den meisten *Doppelniischen-Teppichen* zu bezweifeln, dass ihnen die Idee einer gespiegelten Gebetsnische zugrunde liegt. Die

eher behelfsmäßige Bezeichnung, die bereits Alois Rieg (1858–1905) verwendete, hat sich jedoch mittlerweile eingebürgert.

Die Doppelniischen-Form lässt sich auch recht plausibel aus einem Zusammenrücken der Viertelmedaillons in den Ecken von früheren Teppichen aus der Region um Uşak wie den *Stern- und Medaillon-Uschaks* herleiten, wie Batári plausibel und mit zahlreichen Abbildungen erläutert hat.³ Neben Bezügen zur osmanischen Buchkunst werden die sogenannten kleinformatigen *Medaillon-Uschaks*, manchmal *Tintoretto-Teppiche* genannt, oft als Zwischenstufe angeführt. Bereits 1902 wies Bode auf die formale Ähnlichkeit hin. Er schätzte die *Doppelniischen-Teppiche* als »von demselben geringen Umfange« ein wie die *Uschak-Teppiche* mit kleinem Medaillon.⁴ Dieses Medaillon geht letztlich auf das gleiche Motiv zurück wie die Arabeskenmedaillons bei den klein-gemusterten *Holbein-Teppichen*. Die beispielsweise auf dem Exemplar aus dem MAK Wien zu sehende Form (Abb. 83)⁵ wurde offenbar für den *Doppelniischen-Teppich* Kat. 29 rezipiert und kehrt bei manchen wohl später entstandenen *Siebenbürger Doppelniischen-Teppichen* wieder.

Bei älteren Exemplaren sind die Zwickel mit durchaus vergleichbaren Arabesken gefüllt wie bei den *Uschak-Teppichen*. Ydema vermutet sogar anhand eines von Thomas de Keyser (1596–1667/79) um 1632 gemalten Teppichs mit mehreren nebeneinander zu erkennenden Nischenspitzen eine Verbindung zu den großformatigen *Uschak-Teppichen* mit gereihten (Stern-)Medaillons.⁶ Zu erwähnen ist an dieser Stelle auch ein auf das 17. Jahrhundert datierter *Stern-Uschak* im Museum für türkische und

1 Z. B. ein um 1600 datiertes Exemplar in der Sammlung Zaleski, Inv.Nr. MT 180036. Publiziert in: Ausst.Kat. Venedig 2017, Nr. 27.

2 Z. B. ein auf das 18. Jahrhundert datierter Teppich aus der Stadtpfarrkirche in Kronstadt, der bei Schmutzler als Einziger als »Doppelniischenteppich« bezeichnet wird. Schmutzler 1933, Taf. 41.

3 Vgl. etwa Batári 1996b.

4 Bode 1902, S. 76–77.

5 Publiziert in: Kat. Wien 2001, Nr. 21.

6 Ydema 1991, Nr. 262: Porträt eines unbekannten Mannes, Paris, Musée du Louvre, Inv.Nr. RF 1560.

islamische Kunst in Istanbul mit einem geometrischen Stern in der Mitte und vier Viertelsternen in den Ecken, dessen Grund stilisierte Ranken schmücken.⁷

Offensichtlich hat jedoch bei manchen Teppichen eine Vermischung der Motivideen stattgefunden, etwa wenn doch eine oder zwei Moscheelampen als Hinweis auf die Gebetsnische in den Scheiteln der Mittelfeld-Bögen positioniert sind. Die Spiegelung der Lampe wäre für einen Gebetsteppich allerdings widersinnig, da dann keinerlei Orientierung für das Gebet mehr angegeben wird. Ohne eindeutiges Zitat der *Mihrab* könnte der Musteraufbau wiederum dem Edikt von 1610 entsprechen. Aus heutiger Sicht ist nicht mehr festzustellen, ob diese Motivveränderungen einen religiopolitischen Hintergrund hatten oder ob die zentralisierten, an persischen Vorbildern orientierten Muster eher dem westlichen Geschmack der Barockzeit entgegenkamen, worauf sich die für den Export arbeitende Produktion in Anatolien einstellte.

In ungarischen Inventaren, Rechnungsbüchern und Staatsregistern des 17. und 18. Jahrhunderts werden die *Doppelniischen-Teppiche* teilweise der Türkei, aber auch Persien zugeordnet. Eichhorn identifizierte die in frühneuzeitlichen Schriftquellen genannten »persianischen« Teppiche mit *Siebenbürger Teppichen*.⁸ Auch in der Teppichliteratur werden immer wieder persische Einflüsse genannt, oft explizit in Gestalt der Moscheelampen oder Vasen.⁹ Geht man von dem Bezug auf eine Gebetsnische aus, müsste es sich um Moscheelampen handeln, die jedoch vor allem bei türkischen Gebetsteppichen vorkommen. Es ist aber auch nicht auszuschließen, dass die Motivik persischer *Vasen-Teppiche* sowie mancher *Nischen-Teppiche* im osmanischen Hofstil mit Blumenvasen zitiert wird. Auch hier sind die Motivideen nicht mehr immer klar zu trennen.

Auch die das meist rote Mittelfeld füllenden floralen Ranken, wegen derer die Teppiche mit der Region um Uşak in Verbindung gebracht werden, gehen auf persische Einflüsse zurück. Sie sind zwar in unterschiedlichen Graden stärker stilisiert und geometrisch als bei den älteren *Stern- und Medaillon-Uschaks*, aber weisen eine vergleichbare Kombination aus Palmetten, Rosetten, Blütenknospen und Blättern auf. Ein stark vereinfachtes Mittelfelddekor mit einer Reihung von gleichförmigen Palmetten entlang der vertikalen Mittelachse ist auf Gemälden ab etwa 1665 festzustellen.¹⁰ Victor Roth konstatierte in seinem Bericht



83

Ushak-Teppich mit kleinem Medaillon, um 1600. Wien, MAK – Museum für angewandte Kunst, Inv.Nr. T 6943

Foto: © MAK – Museum für angewandte Kunst

⁷ İstanbul, Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, Inv.Nr. 935, »late degenerate Star Uşak carpet. Abgebildet in: Aslanapa 1988, Taf. 89.

⁸ Eichhorn 1968, S. 82.

⁹ Kühlbrandt wählte etwa als Bildunterschrift für einen älteren *Doppelniischen-Teppich*: »Ein sogenannter Siebenbürgerteppiche mit persischen Motiven«, Kühlbrandt 1911, Abb. o. P. Siehe beispielsweise auch Dall’Oglio/Dall’Oglio 1977, Nr. 12, 15.

¹⁰ Vgl. Ydema 1991, S. 50.

zur Budapester Ausstellung 1914 »eine sehr energisch durchgeführte Stilisierung, bei der die Vorliebe für großblumige und großblätterige Zeichnung in die Augen fällt.«¹¹

Die zweite Variante des *Doppelniischen-Teppichs* mit einem zentralen rautenförmigen Medaillon aus floralen Ranken entstand laut Kertesz-Badrus im späten 17. Jahrhundert.¹² Anhand der Hauptbordüren schlägt Ionescu eine Herstellung in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vor.¹³ Das Motiv wird allerdings mit unterschiedlichen Bordüren kombiniert. Bei sogenannten Dorfteppichen wird es in abgewandelter Form noch bis ins 19. Jahrhundert rezipiert.¹⁴ Möglicherweise sind auch für das Medaillon Vorläufer unter persischen Teppichen zu suchen, was jedoch eingehender Vergleiche bedürfte.¹⁵

Die Zwickel füllen – außer bei einigen wohl älteren Exemplaren mit Arabeskenmuster – geometrisierte Lanzettblätter und Rosetten in geringer Variationsbreite. Sie sind augenscheinlich von den sich häufig auf osmanischen Keramiken findenden und ebenfalls persisch beeinflussten sogenannten *Saz*-Motiven abgeleitet. 1644 wurden wohl das erste Mal auf einem niederländischen Gemälde Rosetten und Lanzettblätter in den Zwickeln eines Teppichs dargestellt.¹⁶ Ledács Kiss sah hierin noch eine erste Annäherung an den europäischen Geschmack, ohne dies jedoch zu begründen.¹⁷ Ionescu führt die Durchsetzung des Motivs auf seine leichtere Reproduzierbarkeit zurück.¹⁸

Typisch ist eine Bordüre, die sich aus länglichen Kartuschen oder aus dem Wechsel dieser mit achtzackigen Sternen zusammensetzt und auch hier eine Verwandtschaft zu safawidischen *Medaillon*- und *Gebetsteppichen* zeigt. Der Wechsel von Sternen und Kartuschen ist auch bei mamlukischen Teppichen aus dem 16. Jahrhundert, bei Bucheinbänden und dem Randdekor von Miniaturen zu finden. Ledács Kiss leitete die Kartuschenbordüre der *Siebenbürger Teppiche* von der Wolkenband-Bordüre der kleinformatigen *Medaillon-Teppiche* der Uschak-Gruppe ab, deren mäandernde Linie mit kleinen Zacken tatsächlich Ähnlichkeiten zu den Konturen der Kartuschen aufweist.¹⁹ Dies trifft auch auf die Palmetten und die floralen Motive zwischen den Kartuschen wie etwa bei Kat. 27 zu. Die Kartuschen der *Siebenbürger Teppiche* enthalten jeweils eine von Gabelblättern gerahmte Palmette, die in dieser Kombination bei persischen und osmanischen Teppichen

ab dem 16. Jahrhundert in Bordüren und in den vertikalen Abschlüssen von Medaillons zu finden sind. Häufig wird bei den *Doppelniischen-Teppichen* die Palmette durch achtblättrige Rosettblüten oder andere florale sowie abstrakte Motive ersetzt. Das Gabelblattpaar kann später auch zu einem in zwei Richtungen symmetrischen Gebilde gespiegelt sein. Ydema stellte diese Form erst Anfang des 18. Jahrhunderts auf einem Gemälde des Wiener Hofmalers Jacob van Schuppen (1670–1751) fest.²⁰ Seltener als die Kartuschenbordüre sind Bordüren mit Palmettenranken oder gereihten Rosetten. Vielleicht war die Kartuschenform bei *Doppelniischen-Teppichen* so beliebt, weil sie im Kleinen die Form des Mittelfelds wiederholt.

Beim Versuch, Teppiche dieser Gruppe mithilfe ihrer Motive zu datieren, ist Skepsis geboten. Anhand von Gemälden nimmt man an, dass der Wechsel von Sternen und Kartuschen in der Bordüre ältere Exemplare kennzeichnet und dass später meist nur noch Kartuschen oder Sterne verwendet wurden. Auch vermutet man, dass die Vasen nur bei frühen Exemplaren, Medaillons hingegen bei späten zu finden sind, ebenso wie die geometrischen Rosetten und Lanzettblätter in den Zwickeln, die noch später durch Nelken abgelöst worden seien. Letztere sind allerdings bereits auf Gemälden von Caspar Netscher (1639–1684) zu sehen, etwa auf dem 1670 entstandenen Porträt des Matthias Romswinckel (1618–1699), was zeigt, dass sich die von Neugebauer und Orendi beschriebenen und immer wieder zitierten²¹ vermeintlichen Motiventwicklungen und -ersetzung innerhalb weniger Jahrzehnte abgespielt haben müssten. Es ist beim Blick auf erhaltene Originale wohl eher anzunehmen, dass unterschiedliche Varianten parallel angewendet wurden und dass sie sich daher auch nur bedingt für eine Chronologie eignen. So weisen manche Teppiche beispielsweise den Stern-Kartuschen-Wechsel zusammen mit als später eingeordneten Motiven wie dem in zwei Richtungen gespiegelten Gabelblatt oder stark stilisierten Ranken beziehungsweise gereihten Palmetten auf.

Der Bistritzer Bestand umfasst fünf Teppiche, deren Mittelfeld mit floralen Ranken mit Palmetten gefüllt ist, fünf mit floralem Medaillon und einen mit ungefülltem Mittelfeld. Die Zwickel sind immer mit Rosetten und Lanzettblättern geziert. Bei den Hauptbordüren ist die Variationsbreite größer, der vermutlich älteste Teppich zeigt eine Wellenranke

11 Roth 1914a.

12 Kertesz-Badrus 1985, S. 40.

13 Ionescu 2005c, S. 61.

14 Vgl. z. B. Morehouse 2002.

15 Ionescu nennt zudem Vorbilder unter osmanischen Hofteppichen mit Medaillons wie etwa einen Gebets- teppich im Topkapi-Palast, Inv.Nr. 2/6774, Ausst.Kat. Danzig 2013, S. 136.

16 Vgl. Ydema 1991, S. 49, Nr. 252: *Porträt einer unbekannten Dame*.

17 Ledács Kiss 1969, S. 108.

18 Ionescu 2018a, S. 126.

19 Ledács Kiss 1969, S. 107.

20 Vgl. Ydema 1991, S. 50: *Frau mit Gitarre*. Abgebildet in: Kat. Budapest 1986, Abb. IV, dort datiert auf das späte 17. Jahrhundert, damals Eger (tsch.: Cheb), Gemäldegalerie.

21 Neugebauer/Orendi 1909, S. 60–64. Vgl. etwa Ausst.Kat. Venedig 2017, Nr. 28.

mit wechselständigen Palmetten und Knotenmotiven (Kat. 24), sieben Teppiche haben längliche Kartuschen ohne Sterne, einen *Medaillon-Teppich* schmückt eine Zickzack-Bordüre und zwei Teppiche zieren gereihte Rosetten, die möglicherweise auf einen Einfluss aus Gördes zurückgehen. Die Kartuschen sind immer gefüllt mit Gabelblattpaaren, die je ein florales Element oder einen Stern rahmen und in zwei Fällen in zwei Richtungen symmetrisch sind. Eine Chronologie lässt sich auch unter Einbeziehung weiterer Merkmale nicht eindeutig erkennen. An den Ecken stoßen die Bordüren weitgehend zufällig aneinander.

Die Nebenbordüren bestehen meist aus gereihten kleinen Sternen in Oktogonen, in der Literatur auch als Rosetten bezeichnet und in zwei Fällen zu einer Kreuzform vereinfacht (Kat. 29 und Kat. 34). In sehr ähnlicher Form sind sie auf dem berühmten osmanischen *Säulen-Teppich* des 16. Jahrhunderts im Metropolitan Museum in New York zu sehen.²² Andere Varianten zeigen stilisierte florale Ranken, ein Rautengittermuster, die Reihung von gegenständigen Dreieckern (Kat. 32) beziehungsweise einer Art Widderhorn (Kat. 30) in Schwarz und Rot. Das als typisch anatolisch geltende Ornament wurde zuerst bei *Holbein-Teppichen* beobachtet, später auch in Persien und Indien. Laut König erscheint es fast nie bei *Medaillon-Teppichen*, im Bistritzer Bestand jedoch gleich in zwei Fällen.²³ Da die Teppiche mit Mittelmedaillon eigentlich als jünger gelten, die Dreieckerbordüre jedoch laut Végh und Layer durch »Rosetten« abgelöst wurde, dienen auch diese Merkmale nur bedingt einer zeitlichen Einordnung.²⁴

Veronika Gervers fasste 1979 zusammen, dass der »eclectic style« der *Siebenbürger Teppiche* und technische Eigenheiten, die sich von bekannten Teppichzentren wie Uşak und Bergama unterschieden, zusammen mit der schwierigen Datierbarkeit dazu führten, dass ihre Herkunft infrage gestellt wurde.²⁵ Dazu tat die große Zahl der in Siebenbürgen erhaltenen Teppiche ihr Übriges.

In der großen Budapester Ausstellung 1914 stellten die *Doppelniischen-Teppiche* mit 106 von 312 türkischen Teppichen den größten Anteil.²⁶ 1911 zählte Kühlbrandt allein in Kronstadt (rum.: Brașov, ung.: Brassó) 35 Stück,²⁷ und 2005 kam Ionescu auf 99 erhaltene *Doppelniischen-Teppiche* in Siebenbürgen.²⁸ Viele finden sich heute zudem in ungarischen Sammlungen. Die Größe dieser Gruppe ist angesichts der wenigen in der

Türkei erhaltenen Exemplare sehr auffällig, weshalb diese Teppiche von manchen Autoren für walachische oder europäisch-türkische Produkte gehalten wurden.²⁹ Für eine Herstellung außerhalb Westanatoliens gibt es jedoch keinerlei Anhaltspunkte. In der mutmaßlichen Entstehungszeit der Teppiche im 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist in den osmanischen Tributärstaaten keine Produktion von Knüpfteppichen in Schriftquellen nachweisbar.³⁰ Vielmehr lassen sich zahlreiche Bezüge in den Motiven und in technischen Details zu westanatolischen Teppichzentren, insbesondere der Region um Uşak, feststellen.³¹ Franxes lokalisierte manche in die Gegend von Manisa, jedoch ohne klar nachvollziehbare Argumente.³² Die Teppiche wurden offenbar in großen Mengen für den Export in den Westen hergestellt. Ionescu vermutet, dass dies meist in städtischer und dörflicher Heimarbeit stattfand.³³

Die große Zahl der in Siebenbürgen erhaltenen Teppiche dieses Typs führte im frühen 20. Jahrhundert zu der nie auf ihre Herkunft bezogenen Bezeichnung als *Siebenbürger Teppiche*, die laut Sigerus aus dem Kunsthandel stammte und dann in die Literatur übernommen wurde.³⁴ Zuerst druckten Neugebauer und Orendi den Begriff 1909 in ihrer Teppichkunde ab: »Von häufiger vorkommenden Teppichen persischen Charakters, welche auf kleinasiatischem Boden entstanden sind, wären jetzt noch die sogen. Siebenbürger Teppiche zu besprechen.«³⁵ Bode verwendete 1902 noch keinen Namen für die Teppichgruppe, vermerkte aber »einen frühere[n] Reichtum an solchen Teppichen in den Kirchen von Siebenbürgen und Ungarn wie in Constantinopel«.³⁶ 1933 listete Schmutzler in seinem Prachtband 108 »Siebenbürger Teppiche« auf, zählte allerdings *Medaillon-Teppiche* und solche mit Palmetten-Rosetten-Bordüre, für die eine Herstellung in Gördes angenommen wurde, nicht dazu.³⁷ Den Begriff »Doppelniischenteppich« verwendet er nur für tatsächlich gespiegelte Nischenmotive, aber nicht bei den »Siebenbürger Teppichen«.³⁸ Die Begriffsgeschichte und unterschiedliche Definitionen sind mehrfach zusammengefasst worden von Kertesz-Badrus. Er bezeichnete die *Siebenbürger Teppiche* wegen der infrage gestellten anatolischen Herkunft und wegen der Abweichungen in den Teppichtypen, die zu der Gruppe gezählt werden, als »meistumstrittene anatolische Teppiche«.³⁹

Die *Siebenbürger Teppiche* haben auch immer wieder die Frage aufgeworfen, inwiefern eine Anpassung der Muster an den westli-

22 New York, The Metropolitan Museum of Art, The James F. Ballard Collection, Inv.Nr. 22.100.51.

23 Vgl. König 2015.

24 Dall'Oglio/Dall'Oglio 1977, Nr. 13. – Siehe auch Ionescu 2005c, S. 63.

25 Gervers 1979, S. 31.

26 Nach der Zählung von Kat. Budapest 1994, S. 21.

27 Kühlbrandt 1911, S. 530.

28 Ionescu 2005c, S. 58.

29 Vgl. Kat. Philadelphia 1988, Nr. 31.

30 Siehe auch Balpinar/Hirsch 1988, S. 121.

31 Kertesz 1976, S. 111.

32 Franxes 2007.

33 Ausst.Kat. Danzig 2013, S. 105.

34 Sigerus 1932, S. 88.

35 Neugebauer/Orendi 1909, S. 60.

36 Bode 1902, S. 77.

37 Schmutzler 1933.

38 Beispielsweise bei einem Teppich in der Stadtpfarrkirche in Kronstadt, vgl. Schmutzler 1933, Nr. 41.

39 Vgl. Kertesz-Badrus 1985, S. 36. – Kertesz 1976, S. 109–110. Darin verweist er zudem auf die bis dahin umfassendste Definition in Zigura 1966, S. 20.

chen Geschmack stattgefunden hat. Bereits Neugebauer und Orendi stellten ein »Überwuchern des Lokaltones und schließlich gänzliches Verschwinden der ursprünglichen Anlage« fest.⁴⁰ Diese Formulierung mag etwas radikal sein, zumal über den genauen Ursprung der Motive nur noch spekuliert werden kann. In eine ähnliche Richtung argumentierte allerdings auch Kertesz-Badrus, der im »Entwicklungsstadium« der *Siebenbürgische Teppiche* mit Uschak-Einfluss eine Anpassung an den Geschmack der europäischen Käufer sah, die »den ursprünglichen Symbolgehalt der Gebetsteppiche nicht beachteten und lediglich an seiner dekorativen Funktion interessiert waren«. Seiner Ansicht nach war die *Mihrab* ursprünglich undekoriert, wofür er jedoch keinen Beleg anführte.⁴¹ Marino und Clara Dall’Oglio beschrieben »stiffer geometrical patterns reflecting a Germanic taste«.⁴² Bei diesen Interpretationen ist sicher Vorsicht angeraten, jedoch würde sich ein genauerer Blick auf das siebenbürgische Kunsthandwerk, insbesondere die typischen Stickmuster sicher lohnen, die möglicherweise zum Teil in das anatolische Formenrepertoire aufgenommen und mit traditionellen türkischen Motiven kombiniert wurden. Im Gegenzug sind anatolische Motive in siebenbürgischen Stickereien rezipiert worden.⁴³

Die Vorliebe für diese Teppichgruppe beschränkte sich allerdings nicht auf Siebenbürgen, sie ist auf niederländischen Gemälden des späten 16. bis späten 17. Jahrhunderts auffällig oft nachzuweisen. Ydema zählte 46 niederländische Gemälde mit *Siebenbürgische Teppichen* zwischen 1620 und 1680 mit einem Höhepunkt in den 1660er Jahren, zu dem insbesondere der in Den Haag tätige Caspar Netscher beitrug.⁴⁴ Als älteste Darstellung gilt das 1620 von Cornelis de Vos (1585–1651) gemalte Porträt des Abraham Grapheus; darauf folgten in kurzem Abstand mehrere Werke Thomas de Keyser (1596–1667).⁴⁵

Doppelniischen-Teppiche dienen seltener als Statussymbole auf Porträts als andere anatolische Teppiche. Die anonymen Bildnisse von Mitgliedern der Familie Ossoliński aus den 1670er Jahren greifen mit ihrem Bildaufbau auf frühere Vorbilder zurück.⁴⁶ Im 17. Jahrhundert waren die speziell für den Export gefertigten Teppiche erschwinglicher und weiter verbreitet, sodass sie auch häufig in Interieurs und Genreszenen als repräsentativer Schmuck dienen. Dabei wurde offenbar weniger Wert auf die Wiedererkennbarkeit des Motivs gelegt; Teppiche

konnten auch durchaus als dekorative Gebrauchstextilien wie zufällig gerafft oder über einen Tisch geworfen gezeigt werden. Dadurch gaben sie ihre Materialität deutlicher preis, wie etwa auf einem um 1650/74 von Pieter Boel (1622–1674) gemalten *Stillleben mit Nautiluspokal, Kanne und Pfirsichen*.⁴⁷ Der weiche Wollflor und die samtigen Pfirsiche kontrastieren mit den glänzenden Metall- und Muscheloberflächen der Geräte sowie der geraden Tischkante und bilden auf diese Weise ein die Sinne anregendes Ensemble.

Teppiche mit floralem Medaillon sind auf Gemälden sehr selten, aber bereits 1666/67 bei Jacob Toorenviets (1640–1719) Darstellung eines Arztbesuchs zu sehen (Abb. 84).⁴⁸ Der Teppich im Vordergrund weist eine Rankenbordüre mit Palmetten- und Knotenmotiven auf wie Kat. 24.

Eine Ausnahmeerscheinung bildet die Gruppe von zehn Gemälden und elf Gouachen, die Franz Hörmann und Hans Gemminger zugeschrieben wird. Die Maler hatten Hans Ludwig von Kuefstein (1582–1656) auf seine diplomatische Mission nach Konstantinopel begleitet. Einige der Bilder beinhalten fantasievolle Imaginationen von osmanischen Palast- und Haremsszenen mit übergroßen raumfüllenden *Doppelniischen-Teppichen*.⁴⁹

Auf Gemälden mit religiösem Inhalt spielten Teppiche ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nur noch eine geringe Rolle. Interessant sind mehrere Darstellungen in Polen, wo *Siebenbürgische Teppiche* ebenfalls verbreitet waren. Auf Fresken im Piaristenkloster von Rzeszów, die Łukasz Ziemecki im späten 17. Jahrhundert gemalt hat, sind *Doppelniischen-Teppiche* in einer Emmaus-Szene als Decken auf einem Tisch zu sehen, an dem Christus mit den Jüngern sitzt, und in einer anderen Szene auf einem Tisch, um den sich zwölf Weise gruppieren. Die Bernhardiner-Klosterkirche in Leżajsk schmücken Wandmalereien mit drapierten *Doppelniischen-Teppichen* in Fensterbrüstungen.⁵⁰

Sehr spät, aber unbedingt erwähnenswert ist das von Karl Ziegler (1866–1945) gemalte Bildnis des Schäßburger (rum.: Sighișoara, ung.: Segesvár) Stadtpfarrers Johann Teutsch von 1907 (Abb. 6), insbesondere da es in Siebenbürgen so gut wie keine Tradition der Darstellung von Teppichen auf Gemälden gibt. Teutsch jedoch ließ sich in einem mit zwei *Doppelniischen-Teppichen* geschmückten Kirchengestühl porträtieren, die selbstverständlicher Bestandteil seiner Identität als Angehöriger der evangelischen Kirche sind.⁵¹

40 Neugebauer/Orendi 1909, S. 60.

41 Kertesz-Badrus 1985, S. 37.

42 Vorwort von Marino und Clara Dall’Oglio in: Dall’Oglio/Dall’Oglio 1977, S. 11.

43 Vgl. etwa die Sammlungen von Emil Sigerus und Herta Wilk, publiziert in: Sigerus 1961. – Wilk 1982.

44 Ydema 1991, S. 49.

45 De Vos: Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Inv.Nr. 104. De Keyser: z. B. *Porträt eines Mannes*, 1632, Paris, Musée du Louvre, Inv.Nr. RF 1560.

46 Franciszek Maksymilian Ossoliński mit seinen Söhnen (1670) und Zbigniew Ossoliński (1675), beide Warschau, Muzeum Narodowe w Warszawie.

47 Auktion Hampel, 7. April 2016, Lot. 194.

48 New York, The Leiden Collection, Inv.Nr. JT-102.

49 *Gastmahl bei den Wesiren und Türkische Frauen*, Perchtoldsdorf, Osmanenmuseum, publiziert in: Ausst.Kat. Perchtoldsdorf 1983, Teil II, Nr. 3.21 und 3.26 (Abb. trägt Nr. 3.25.).

50 Publiziert in: Biedrońska-Słota 1999, S. 119–121, Abb. 5–6, 8.

51 Vgl. Ziegler/Ziegler 2019, S. 40–42, Abb. 40.



84

Der Arztbesuch, Jacob Toorenvliet, 1666/67.
New York, The Leiden Collection, Inv.Nr. JT-102

Foto: Image courtesy of The Leiden Collection, New York

Kat. 24

Doppelniischen-Teppich mit Ranken und Palmetten

Westanatolien, 1. Hälfte 17. Jahrhundert

Inv.Nr. Gew4930

Der Teppich zeigt als Einziger aus dem Bistritzer Bestand zwei große Moscheelampen, die einander gegenüber in den Zwickeln der roten Doppelniische angeordnet sind. Die Flächen dazwischen füllen differenziert ausgearbeitete Palmetten und Blütenranken. Rosetten und Lanzettblätter schmücken die ockerfarbenen Zwickel. Die rotgrundige Hauptbordüre besteht aus einer Wellenranke mit gegenständigen Palmetten und großen blütenbesetzten schwarzen, blauen und ockerfarbenen Kreuzen, die vermutlich von einem Knotenmotiv, wie beispielsweise bei dem *Bellini-Teppich* Kat. 17, abzuleiten sind. Kertesz-Badrus bezeichnete sie als »Herati«-Bordüre und ordnete sie den Teppichen aus Gördes sowie den *Siebenbürger Teppichen* mit Gördes-Einfluss zu, die es auch in der Uschak-Gruppe gebe.⁵² Die Bordüre wurde von Végh und Layer als typisch für eine spätere Produktion angesehen.⁵³ Wenn man jedoch die Datumsaufschrift als authentisch ansieht und mit der gebotenen Vorsicht die elaborierte Ausführung der Mittelfeldfüllung als Datierungskriterium in Betracht zieht, ist dieser Teppich wohl als ältester *Doppelniischen-Teppich* der Bistritzer Sammlung zu sehen. Ein 1665 entstandenes Selbstporträt Caspar Netschers mit seiner Frau in einem Fenster, dessen Brüstung mit einem vergleichbaren Teppich geschmückt ist, bestätigt diese Vermutung.⁵⁴

Die weißgrundigen Nebenbordüren bestehen aus einer Reihung kleiner Sterne in mehreren Farben, die roten und schwarzen Oktogonen eingeschrieben sind. Die Oktogone sind an vier Seiten durch je einen weißen Knoten eingekerbt und dadurch minimal aufwendiger gestaltet als bei den anderen Teppichen.

Maße: gesamt L. 179–180 cm, B. 118–120 cm. Geknüpfter Bereich L. 164–166 cm, B. 116–118 cm. Oberkante Kelim 6,5–7,5 cm, keine Fransen. Unterkante Kelim 6–8 cm, keine Fransen. Webkanten jeweils 1 cm.



Kat. 24 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

52 Kertesz-Badrus 1987, S. 36.

53 Dall'Oglio/Dall'Oglio 1977, Nr. 16.

54 Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.Nr. 1347. Publiziert in: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/GTNPLPEHX7E5DTXRELLXT2H4FVR7MHRT> [21.03.2023].

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden (leichte) Z-Drehung, naturfarben/weiß, tw. zweifarbig (ein Faden weiß, ein Faden schwarz/braunschwarz), einfach, 7-8 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kette gestaffelt. Vereinzelt Knoten. Kettfäden im Bereich der Ober- und Unterkante gelb. Kettfädenenden abgeschnitten.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot/orange, tw. weiß, einfach, 8 Schusseinträge/cm. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, naturfarben/weiß, gelb, rot, grün, blau, schwarz, einfach, 4-6 mm Florhöhe. Knoten Sy2, 37-40 Kn./dm in Kettrichtung, 33-34 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 1221-1360 Kn./dm². Besonderheiten: sehr gleichmäßige Knüpfung.

Lazy Lines: keine.

Wekanten: links und rechts jeweils über 4 doppelte Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden (leichte) Z-Drehung, naturfarben/weiß, tw. schwarz, gelb im Bereich der Ober- und Unterkante. Schuss I: Wolle, Z-Drehung, gelb/braungelb, einfach, 14-22 Schusseinträge/cm. Schuss II: Wolle, Z-Drehung, versch. Grüntöne, 16-18 Schusseinträge/cm. Schuss III: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, gelb/braungelb, 16 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips. Wekanten mit »Steppstichlinie«.

Kelims: Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden (leichte) Z-Drehung, gelb, einfach, 7-8 (tw. 6) Kettfäden/cm. Schuss Oberkante: Wolle, (leichte) Z-Drehung, gelb/braungelb, einfach, 7-9 Schusseinträge/cm. Schuss Unterkante: Wolle, (leichte) Z-Drehung, gelb/braungelb, einfach, 7-9 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand und insgesamt verschmutzt sowie verbräunt. Die Fasern sind sehr steif und spröde und brechen relativ leicht. Vor allem auf der Rückseite und zum Teil auf den Baumwollbändern sind an mehreren Stellen Wachslecken zu



Kat. 24 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

sehen. Vereinzelt gibt es schwarze Flecken, im Mittelfeld auch gelbliche beziehungsweise hellere Flecken, in denen die rote Farbe verblichen ist, sowie Siegellack-Flecken. Am Kelim der Unterkante befinden sich über die gesamte Breite Wasser- bzw. Schmutzränder, die eventuell von einer Montage stammen. Über den Teppich verteilt sind Reste eines Mottenbefalls wie Exkreme, leere Mottenkokons und Fraßspuren zu erkennen. Das Gewebe ist leicht beschädigt und weist vor allem parallel zur rechten Kante einen vertikalen Streifen mit kleineren Fehlstellen, Rissen und geschwächten Bereichen auf. Im Teppich zeichnen sich eine vertikale Falte in der Mitte und drei horizontal verlaufende Falten einer Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Oberkante wurden vier blaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Fehlstellen wurden gestopft oder mit verschiedenen Geweben unterlegt und Risse mit einem Leinenfaden vernäht. Die Kettfadenenden an Ober- und Unterkante wurden abgeschnitten und Kanten begradigt. Teilweise wurden dabei der Kelim und Aufschriften mit abgeschnitten. Entlang beider Seitenkanten sowie an der Unterkante, vereinzelt auch an der Oberkante, sind Spuren von Nägeln wie kreisrunde Löcher mit Rosträndern zu sehen. Diese deuten, ebenso wie mehrere Nähfadenreste, auf unterschiedliche Befestigungen hin.

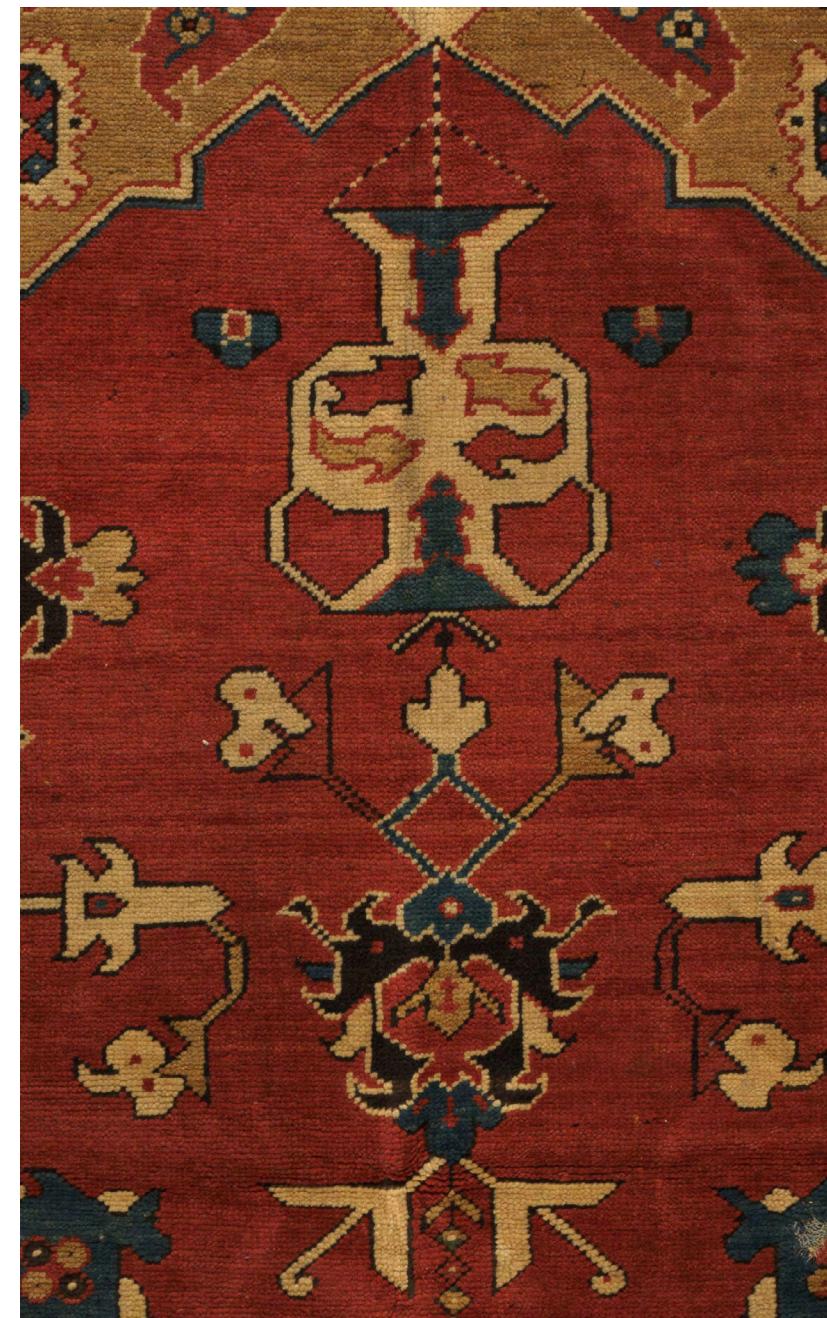
Aufschriften/Graffiti: Buchstaben rechte obere Ecke, Rückseite: »D.F.«, »PR«, »SR«; Buchstaben linke obere Ecke, Vorderseite. »DDB«, Zahlen abgeschnitten, vermutlich »1657«.

Markierungen: weißes Gewebe: »5« aufgestickt, Kopierstift: »21«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »202«, Bleistift: »180-118«, Bleisiegel.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?). – 1956–1970 *Lebenskultur des Barock und Rokoko*, Germanisches Nationalmuseum.

Kopien: Eduard Baak/Kezban Solak, Sultanhanı, 2019.

Publiziert in: Petranu 1925, Nr. 65. – Schmutzler 1933, S. 23 (»Siebenbürger Teppiche«). – Ionescu 2005c, Abb. S. 60. – Ionescu 2013, S. 116.



Kat. 24 Vorderseite, Mittelfeld
Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 25

Doppelnischen-Teppich mit Ranken und Palmetten

Westanatolien, 17. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4931

Das seltene weißgrundige Mittelfeld ist gefüllt mit symmetrisch angeordneten unterschiedlichen Palmetten und im Vergleich mit anderen Teppichen schwungvoll gerundeten Blütenranken, an denen vier Glockenblumen ähnelnde Blütenknospen auffallen. Sie ersetzen bei *Siebenbürger Teppichen* in meist gespiegelter Form hin und wieder die Palmetten in den Bordüren-Kartuschen, sind aber im Mittelfeld sonst kaum zu finden. Bei einem ebenfalls weißgrundigen *Doppelnischen-Teppich* des Brukenthal Museums in Hermannstadt (rum.: Sibiu, ung.: Nagyszeben) schmücken sie in der gespiegelten Variante das Mittelfeld.⁵⁵

Die rotgrundigen Zwickel bei dem Bistritzer Exemplar sind mit Rosetten und Lanzettblättern gefüllt, ergänzt durch kleine sternförmige Blüten, die mit kurzen Stielen von den Nebenbordüren in die Zwickelfelder ragen. Die Bordüre besteht aus Kartuschen in Rot und Ocker auf weißem Grund. In den Kartuschen befinden sich Gabelblattpaare in Blau und Rot, die an der Unterkante des Teppichs Rosetten rahmen, an der rechten Seite die oben erwähnten gespiegelten Knospen sowie oben und links kleine Sterne in Oktogonen. Ähnliche Sterne in Achtecken umgeben die Gabelblattpaare, an der Unterkante übernehmen dies stattdessen Blütenranken. Ebenfalls an der Unterkante sind kleine rote und blaue Dreiecke zwischen den Kartuschen eingefügt. Die schwarzgrundigen Nebenbordüren bestehen aus einer Reihung weißer Oktogone mit kleinen blauen, roten und gelben Sternen. Dazwischen bilden weiße und im unteren Bereich des Teppichs teilweise rote Punkte aus je vier Knoten ein geometrisches Muster. Außerhalb der äußeren Nebenbordüre verläuft ein weißer Begleitstreifen mit S-Haken in mehreren Farben, an der Oberkante mit rot-weißer Schraffur.



Kat. 25 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

55 Inv.Nr. M. 2214. Publiziert in:
Kat. Sibiu 1978, Nr. 46.

Maße: gesamt L. 185–200 cm, B. 118–124 cm. Geknüpfter Bereich L. 169–174 cm, B. 117–122 cm. Oberkante Kelim 4–8 cm, Fransen 6–7 cm. Unterkante Kelim 2–7 cm, Fransen 8 cm. Webkanten jeweils 0,5–1 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, rot/orange (tw. mit Grannen), gelb/braun, tw. zweifarbig (ein Faden rot/gelb, ein Faden schwarz), einfach, 7–9 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kette leicht gestaffelt. Kettfäden im Bereich der Ober- und Unterkante gelb/braun. Kettfadenenden offen, abgeschnitten.

Schuss: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, naturfarben/weiß (tw. mit Grannen), einfach, 6–8 Schusseinträge/cm. Meist 2, vereinzelt 1 oder 3 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. leichte Z-Drehung, naturfarben/weiß, beige, graubiege, versch. Rottöne, gelb, versch. Blautöne, gelbbraun, rotbraun, schwarzgrau, schwarz, einfach, 5–6 mm Florhöhe. Knoten Sy2, 32–35 Kn./dm in Kettrichtung, 31–37 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 992–1295 Kn./dm². Besonderheiten: Linke Hälfte dichter geknüpft. Unterkante in Kettrichtung und Oberkante in Schussrichtung dichter geknüpft.

Lazy Lines: keine.

Webkanten: links und rechts jeweils über 4 einfache Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. leichte Z-Drehung, rot/orange, gelb im Bereich der Ober- und Unterkante. Schuss: Wolle, (leichte) Z-Drehung, gelbbraun, einfach, 18–22 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips. Verbindung Webkanten mit »Steppstichlinie«.



Kat. 25 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Kelims: Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. leichte Z-Drehung, gelbbraun (tw. mit Grannen), tw. rot, tw. zweifarbig (schwarz-gelb). Schuss Oberkante: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. leichte Z-Drehung, gelbbraun (tw. mit Grannen), tw. naturfarben/weiß, einfach, 7–9 Schusseinträge/cm. Schuss Unterkante: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. leichte Z-Drehung, gelbbraun (tw. mit Grannen), einfach, 6–7 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand und insgesamt verschmutzt. Der weiße Flor ist jedoch nur wenig verbräunt. An mehreren Stellen sind rote Siegellack-Flecken zu sehen. In der Mitte verläuft ein horizontaler, etwa 35 cm breiter Streifen, in dem der schwarze Flor stark abgerieben ist beziehungsweise die Knoten fast vollständig vergangen sind. In der Außenbordüre entlang der Unterkante fehlt der schwarze Flor ebenfalls größtenteils. Über den Teppich verteilt sind Reste eines Mottenbefalls, wie Fraßspuren, zu erkennen. Das Gewebe ist vor allem in der Mitte, in den Ecken und entlang der Webkanten stark beschädigt. Vereinzelt sind Fehlstellen, Risse und Löcher zu sehen. Der Teppich ist durch ungleichmäßige Knüpfung und unterschiedliche Knotendichten teilweise verzogen und deformiert. Entlang beider Webkanten sind Spuren einer Befestigung wie Nagellöcher und Abrieb zu erkennen. Im Teppich zeichnen sich deutlich eine vertikale Falte in der Mitte und drei horizontal verlaufende Falten einer Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab. Partiell gibt es weitere Falten und Knicke.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Unterkante wurden drei blaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Bis auf das rechte Band haben sich die Nähte wohl gelöst und die Bänder wurden an Kettfadenbündel angeknotet. Nähfadenreste deuten auf die ursprüngliche Position der Bänder hin. Weitere Nähfadenreste in der linken unteren Ecke stammen vermutlich von der Befestigung eines Gewebes mit Markierung, das jedoch nicht mehr vorhanden ist.

Aufschriften/Graffiti: Rückseite, Kelim Oberkante: »BISTRITZER KIRCHEN TEPPICH«, »No. 1«; zwei unleserliche Buchstaben/Ziffern (»L«?, »21«) im Mittelfeld.

Markierungen: weißes Gewebe: »6« aufgestickt, Kopierstift: »27«; Kartonschild mit rotem Siegellack.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum.

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 23 (»Siebenbürger Teppiche«). – Ionescu 2005c, Abb. S. 63.

Kat. 26

Doppelnischen-Teppich mit Ranken und Palmetten

Westanatolien, 17./1. Hälfte 18. Jahrhundert

Inv.Nr. Gew4932

Sechs unterschiedliche Palmetten sind entlang der Mittelachse der rotgrundigen Nische angeordnet. An den Seiten gruppieren sich Rosetten und kurze Blütenranken sowie vom Rand der Nische hineinragend kleine Blüten an kurzen Stielen, die oben zu zweifarbig geviertelten Quadraten abstrahiert sind. Zwei kleine Kannen sind unterhalb der Mitte eingefügt. Ein Wellenmotiv auf ihrer Wandung verweist vermutlich auf das enthaltene Wasser, das zur Reinigung vor dem Gebet dient.

Die Zwickel zeigen auf dunkelblauem Grund Rosetten, Lanzettblätter und winzige Blüten an kurzen Stielen an den seitlichen Rändern.

Die Hauptbordüre besteht aus Kartuschen in Weiß und Rot auf hellbraunem Grund. Rote und blaue Gabelblattpaare rahmen stilisierte Blüten. Kleinere vierblättrige Blüten füllen den Kartuschengrund. Die weißgrundigen Nebenbordüren bestehen aus gereihten blauen und gelben Sternen in roten Oktogonen und einem Muster aus schwarzen Punkten dazwischen.

Maße: gesamt L. 169 cm, B. 119 cm. Oberkante Kelim 6,3 cm. Unterkante Kelim 5 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, weiß, einfach, 6 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Knoten in der Kette, die sich auf die Vorderseite durchdrücken. Kettfäden im Bereich der Ober- und Unterkante rot. Kettfadenenden offen, abgeschnitten.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, einfach. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.



Kat. 26
Vorderseite
Foto: GNM,
Monika Runge

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, gelb, rot, hellblau, blau, dunkelbraun. Knoten Sy2 (?), 31–34 Kn./dm in Kettrichtung, 30–31 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 930–1054 Kn./dm². Besonderheiten: gleichmäßige Knüpfung.

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Webkanten: nicht im Detail untersucht. Webkanten mit »Steppstichlinie«.

Kelims: gelb, rot. Nicht im Detail untersucht.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand, insbesondere die rechte Kante und rechte untere Ecke sind stark beschädigt. Zudem ist der Teppich stark abgetreten, vor allem in der linken Hälfte. Ober- und Unterkante sind stark ausgefranst und weisen zahlreiche Fehlstellen auf. Die Webkante links ist teilweise schadhaft. Mehrere Löcher deuten auf eine Befestigung oder Aufhängung hin. Der Teppich scheint nass geworden zu sein, wodurch der Schmutz noch tiefer in das Fasergefüge eingedrungen ist und das Gewebe verhärtet hat.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Unterkante wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. An der rechten Kante sind Reste eines aufgenähten Lederriemens zu sehen.

Markierungen: weißes Gewebe: »15« aufgestickt, Kopierstift: »24«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »205«, Bleistift: »156-110«, Bleisiegel; fragmentiertes Kartonschild mit rotem Siegellack und Aufschrift wie bei Kat. 31.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 23 (»Siebenbürger Teppiche«).



Kat. 26
Rückseite
Foto: GNM,
Monika Runge

Kat. 27

Doppelnischen-Teppich mit Ranken und Palmetten

Westanatolien, 17./1. Hälfte 18. Jahrhundert

Inv.Nr. Gew4933

Die im Vergleich zu den vorherigen Teppichen einfacher gestaltete rotgrundige Nische schmücken vier gleichförmige Palmetten in Blau und Beige entlang der Mittelachse sowie oben und unten abschließend zwei zu Rauten mit gefransten Rändern stilisierte Palmetten. Vier ebensolche schließen auch die seitlichen kurzen Blütenranken ab. Die dunkelblauen Zwickel enthalten Rosetten, Lanzettblätter und einzelne sehr kleine Blüten. Die Hauptbordüre besteht aus weißen und hellbraunen Kartuschen auf rotem Grund mit gespiegelten Gabelblattpaaren, die stilisierte florale Motive einschließen wie bei Kat. 25. Der Kartuschengrund ist jeweils gefüllt mit kleinen Sternen in Oktogonen. In die Zwischenräume sind stilisierte florale Motive in Hellblau und Gelb eingefügt, die sich von dem Bordürenmuster der kleinformatigen, der Gegend um Uşak zugeschriebenen *Medaillon-Teppiche* ableiten lassen. Gereihte Sterne in schwarzen Oktogonen mit unregelmäßigem Farbwechsel und ein vereinfachtes Punktmuster zieren die weißgrundigen Nebenbordüren.

Maße: gesamt L. 187 cm, B. 126 cm. Oberkante Kelim 9,5 cm. Unterkante Kelim 11 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, einfach, weiß, tw. zweifarbig (ein Faden weiß, ein Faden dunkelbraun), 6 Kettfäden/cm. Besonderheiten: relativ feine Kettfäden. Kettfadenenden offen.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, einfach. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.



Kat. 27 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, hellgelb, gelb, ocker, rot, hellblau, blau, dunkelbraun, einfach. Knoten Sy2 (?), 33–37 Kn./dm in Kettrichtung, 30–31 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 990–1147 Kn./dm². Besonderheiten: Kettfäden relativ gleichmäßig angezogen.

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Webkanten: nicht im Detail untersucht. Webkanten mit »Steppstichlinie«.

Kelims: nicht im Detail untersucht. Gelb, rot.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand, jedoch fast vollständig erhalten, auch die Webkanten sind vorhanden. Ober- und Unterkante sind ausgefranst. An der rechten Bordüre gibt es streifenförmige Abnutzungen in Längsrichtung.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Unterkante wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Die beschädigte linke äußere Einfassung sowie Teile der Ober- und Unterkante sind mit Streifen eines grünen und blauen Wollgewebes hinterlegt. An der linken Kante sind Reste von drei Lederstreifen angebracht und sowohl durch den Teppich als auch durch das grüne Unterleggewebe genäht.

Aufschriften/Graffiti: Buchstaben rechte obere Ecke, Rückseite: »JW«.

Markierungen: weißes Gewebe: »21« aufgestickt, Kopierstift: »14«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »195«, Bleistift: »190-123«, Bleisiegel.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 23 (»Siebenbürger Teppiche«).



Kat. 27 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 28

Fragment eines Doppelniischen-Teppichs

Westanatolien, 17./1. Hälfte 18. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4935

Auf dem vorhandenen Rest des Teppichs ist in der hellroten Doppelniische mit vergleichsweise eckiger Abstufung noch ein Stück einer Blütenranke zu erkennen. Die hellblauen Zwickel sind mit Rosetten und Lanzettblättern geschmückt. Die Hauptbordüre zeigt auf hellrotem Grund Kartuschen in Weiß und Hellbraun. Darin umfangen stark stilisierte Gabelblattpaare in Hellrot und Dunkelrot je ein sechseckiges Feld, das weiße Rauten mit kleinen schwarzen Kreuzen enthält. Der Kartuschengrund ist gefüllt mit vierblättrigen Blüten, deren Blütenblätter deutlich eingekerbt sind. In der Mitte links ist eine davon ersetzt durch ein Blatt oder eine stark stilisierte Palmette an einem kurzen Stielstück. An einer Stelle an der Unterkante findet sich zwischen den Kartuschen ein etwas einfacheres füllendes florales Ornament als bei Kat. 27. Die Nebenbordüren bestehen aus Sternen in Oktogonen, außen auf weißem Grund, innen auf schwarzem, und einem vereinfachten Punktmuster dazwischen.

Nur etwa ein Drittel der Teppichbreite ist erhalten. Aus dem Teppich wurden offensichtlich Stücke geschnitten, die dazu dienten, Fehlstellen an anderen Teppichen des Bestands (Kat. 11, Kat. 21, Kat. 42, Kat. 43) zu hinterlegen.

Maße: gesamt L. 184 cm, B. 47 cm (fragmentarisch). Oberkante Kelim 7,3 cm. Unterkante Kelim 6 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, weiß, einfach, 6–7 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfäden im Bereich der Oberkante rot gefärbt. Kettfadenenden offen.



Kat. 28 Vorderseite
Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 28 Rückseite
Foto: GNM, Monika Runge

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, einfach. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung. Besonderheiten: Zwischenschuss nicht locker genug eingetragen; überspringt gelegentlich bis zu 2 cm, das heißt, er bindet nicht ab. Tw. Schlingen im Zwischenschuss (durch Spinnung überdrehte Stellen).

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, rot, braunrot, hellgelb, gelb, hellblau, blaugrün, hellbraun, dunkelbraun, einfach. Knoten Sy1, 27–28 Kn./dm in Kettrichtung, 31–36 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 837–1008 Kn./dm². Besonderheiten: unregelmäßig geknüpft, Knoten verlaufen sehr wellig, Knoten zu locker angezogen.

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Webkanten: nicht im Detail untersucht. Webkanten mit »Steppstichlinie«.

Kelims: nicht im Detail untersucht. Schuss: Wolle, Z-Drehung, einfach, gelb, rot. Kettfadenenden Unterkante ungleichmäßig.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand und nur noch fragmentarisch erhalten, das heißt, nur das linke Drittel über eine Breite von circa 50 cm ist noch vorhanden. Vor allem das obere Drittel der Vorderseite ist stark verschmutzt und vergilbt. Der Flor ist insbesondere im unteren Bereich stark vergangen und abgerieben. An mehreren Stellen sind weiße/kalkige und schwarze Flecken, Wachslecken, Siegellack-Flecken sowie dunkle Schmutzauflagen zu sehen. Das Gewebe ist stark beschädigt und weist neben mehreren

großen Fehlstellen, Rissen und Löchern stellenweise geschwächte und abgenutzte Bereiche auf. Parallel zur linken Kante zeichnet sich eine etwa zwei Zentimeter breite vertikale Linie mit Abnutzungsspuren, Löchern und einem stärker dezimierten Flor ab. Über den Teppich verteilt sind Reste eines Mottenbefalls wie Exkreme, leere Kokons und Fraßspuren zu erkennen. Im Teppich zeichnen sich eine horizontale Falte und drei vertikale Falten sowie Beulen einer unsachgemäßen Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab. Zudem haften vereinzelt kleine Holzsplitter am Flor, die wahrscheinlich von den Kisten stammen.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Oberkante wurden zwei schwarze Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Die Kante rechts ist stellenweise gerissen, wurde ansonsten aber glatt abgeschnitten und begradigt. Risse und Löcher wurden geflickt und mit einem Nähfaden vernäht, Kanten entlang von Fehlstellen sowie an beiden Kelims wurden mit Festonstichen gesichert. Unterlegungen und Lederriemenreste wurden wohl entfernt. In der linken unteren Ecke befindet sich eine Metallklammer, an der wohl eine Markierung oder dergleichen befestigt war.

Markierungen: weißes Gewebe: »64« aufgestickt.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Unpubliziert.

Kat. 29

Doppelniischen-Teppich mit floralem Medaillon

Westanatolien, 2. Hälfte 17./1. Hälfte 18. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4936

Der Teppich ist wohl einer der prominentesten der Bistritzer Sammlung, vermutlich wegen seiner ungewöhnlichen Kombination aus weißem Grund, einer selteneren Bordüre und einem besonders anspruchsvollen Medaillon, für die es kein weiteres Beispiel gibt. Das Medaillon in den Farben Rot, Rosa, Blau und Grün besteht aus einer rahmenden Girlande aus Blättern und Blüten in unterschiedlichen Abstraktionsgraden, die Ledács Kiss an szeklerische Stickereien erinnerten.⁵⁶ In den spitzen Ecken entspringen aus je einer Palmette Tulpen in zwei unterschiedlichen Ausprägungen. Das Zentrum bildet ein sogenanntes Uschak-Medaillon, das zuvor bei den kleinformatigen *Medaillon-Teppichen* der Uschak-Gruppe vorkam. Das dort häufig in einer Nischenspitze hängende Amulett ist bei dem Bistritzer Teppich oben und unten in die ornamentale Umrandung des Medaillons integriert worden. Die verbleibenden Zwischenräume sind gefüllt mit stark stilisierten vierblättrigen Blüten. In der vertikalen Achse ist das Medaillon verlängert durch Pflanzenstängel mit seitlichen Tulpenblüten. Von den Zwickeln aus ragen weitere einzelne Tulpen, Hyazinthen und herzförmige Blätter in das Mittelfeld. In den Zwickeln selbst finden sich die üblichen Rosetten und Lanzettblätter auf rotem Grund.

Das Zickzack-Muster der Hauptbordüre, das in vergleichbarer Form auch bei manchen *Vogel-Teppichen* aus Selendi, aber nur selten bei *Siebenbürger Doppelniischen-Teppichen* vorkommt,⁵⁷ ist nicht ganz einfach einzuordnen, zumal es in der Literatur die unterschiedlichsten Ansätze gibt. Bisweilen wurde sie in Siebenbürgen als »gotisch« bezeichnet.⁵⁸ Es liegt nahe, sie mit dem mäandernden Band aus den Bordüren der bereits zum Vergleich herangezogenen kleinformatigen *Medaillon-Uschaks* abzuleiten, in deren Ausbuchtungen sich wechselständige Palmetten anordnen. Es fällt allerdings auch eine Ähnlichkeit ins Auge zu angeschnittenen Motiven auf einigen *Medaillon-Uschaks*.



Kat. 29 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

⁵⁶ Ledács Kiss/Szütsne Brenner 1963, S. 53.

⁵⁷ Z. B. *Doppelniischen-Teppich* im Brukenthal Museum, Hermannstadt, Inv.Nr. M. 2214.

⁵⁸ Vgl. Dall'Oglio/Dall'Oglio 1977, S. 11, Nr. 15.

So weist ein auf das 17. Jahrhundert datiertes Exemplar im Museum für Angewandte Kunst (Iparművészeti Múzeum) in Budapest an den Seiten Medaillonecken mit einer viel ähnlicheren Kontur und mit Palmetten in den Spitzen auf sowie in den Zwischenräumen eingestreute Blüten und Rankenfragmente (Abb. 85). Diese sind auf dem Bistritzer *Medaillon-Teppich* bis auf einige Blätter im unteren Bereich zu weitgehend geometrischen Formen verschliffen.

Die innere Nebenbordüre besteht aus kleinen Sternen in Oktogonen in verschiedenen Farben. In der äußeren Nebenbordüre reihen sich kleine aus je vier Winkeln zusammengesetzte Kreuze in mehreren Farben. Ein einzelner Knoten bildet jeweils den Mittelpunkt und lässt vermuten, dass es sich um abstrahierte Blüten handelt. Einige dieser Blüten tauchen auch in der Hauptbordüre und in zwei Zwickelfeldern auf.

Der Teppich diente vermutlich als Vorbild für die im 19. Jahrhundert hergestellten und noch heute im Kunsthandel verbreiteten *Kis-Ghordes-Teppiche*, die so benannt wurden, weil sie angeblich von Bräuten für ihre Aussteuer geknüpft wurden.

Maße: gesamt L. 169–172 cm, B. 118,5–125 cm. Geknüpfter Bereich L. 152,5–155 cm, B. 116,5–122,5 cm. Oberkante Kelim 7,5–8,5 cm. Unterkante Kelim 8,5–11 cm. Fransen jeweils abgeschnitten. Webkanten jeweils 1 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. leichte Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 7–8 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kette gestaffelt. Vereinzelt Knoten. Kettfadenenden offen, abgeschnitten.

Schuss: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. leichte Z-Drehung, naturfarben/weiß (tw. mit Grannen), einfach, 8–10 Schusseinträge/cm. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, ohne Drehung, weiß, gelb, versch. Rottöne, pink, versch. Grün- und Blautöne, schwarz, einfach, 5–6 mm Florhöhe. Knoten Sy2, 45–47 Kn./dm in Kettrichtung, 36–37 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 1575–1739 Kn./dm². Besonderheiten: sehr gleichmäßige Knüpfung, sorgfältig gearbeitet. Sehr feine, detaillierte Muster.



85
Medaillon-Teppich. Budapest,
Iparművészeti Múzeum,
Inv.Nr. 64.78.1

Foto: Budapest, Museum of Applied Arts

Lazy Lines: Schussumkehr I; Anordnung größtenteils symmetrisch; sorgfältig eingearbeitet, kaum zu erkennen, geringe Deformation der Muster.

Wekanten: links über 4 einfache und einen doppelten, rechts über 3 einfache und einen doppelten Kettfaden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. leichte Z-Drehung, naturfarben/weiß. Schuss: Wolle, Z-Drehung, braungelb, doppelt, links 14-18 und rechts 30-38 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips. Webkante mit »Steppstichlinie«.

Kelims: Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. leichte Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 6-7 Kettfäden/cm. Schuss Oberkante: Wolle, leichte Z-Drehung, braungelb, rot, einfach, 12-16 Schusseinträge/cm. Schuss Unterkante: Wolle, leichte Z-Drehung, braungelb, rot, einfach, 10-12 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand, insgesamt stark verschmutzt und vor allem die weiße Wolle stark vergraut und vergilbt. Die Fasern sind relativ steif und spröde und brechen leicht. Insbesondere der schwarze Flor ist stellenweise stark abgerieben beziehungsweise die Knoten sind fast vollständig vergangen. Auf der Vorderseite sind mehrere rostfarbene Flecken und Wachslecken sowie stellenweise hellere Bereiche und dunklere Streifen mit stärkerer Verschmutzung zu sehen. An beiden Kelims erstrecken sich über die gesamte Breite Wasser- beziehungsweise Schmutzränder, die eventuell von einer Montage stammen. Das Gewebe weist vereinzelt, insbesondere in den Kelims, kleinere Fehlstellen, Risse und Löcher auf, die auf eine Befestigung hindeuten. Stellenweise sind Spuren eines Mottenbefalls, vor allem Fraßspuren zu erkennen. Trotz gleichmäßiger Knüpfung und Knotendichten ist der Teppich teilweise verzogen und deformiert. Im Teppich zeichnen sich eine vertikale Falte in der Mitte und drei horizontal verlaufende Falten einer Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab.



Kat. 29
Rückseite
Foto: GNM,
Monika Runge

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Oberkante wurden vier blaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Mehrere Nähfadenreste deuten auf unterschiedliche Befestigungen hin. Die Kettfadenenden an Ober- und Unterkante wurden abgeschnitten und Kanten begradiert.

Aufschriften/Graffiti: Buchstaben linke obere Ecke, Rückseite: »IHK« oder »LHK«, »S:K:«; Buchstaben linke untere Ecke, Rückseite: »DF«, »BH« oder »BII« x-förmig durchgestrichen.

Markierungen: weißes Gewebe: »4« aufgestickt, Kopierstift: »22«; weißes Gewebe: Tinte: »Kühlbrandt« und »203«.

Ausstellungen: 1930 durch E. Schmutzler, Kronstadt. – zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum.

Kopien: Angebot einer modernen Kopie »Uşak Line« in etwas abweichenden Farben siehe HALI 1986, S. 108. – Eduard Baak/Zuhal Solak, Sultanhanı, 2019-2020.

Publiziert in: Petranu 1925, Nr. 66. – Schmutzler 1933, S. 23 (»Medaillonteppiche«), Taf. 51. – Csernyánszky 1944, S. 306, Abb. 6. – Jacoby 1954, Abb. 3. – Ledács Kiss/Szütsne Brenner 1963, S. 53, Abb. 54. – Ledács Kiss 1969, S. 111, Abb. 20. – Ledács Kiss/Szüts 1977, S. 71–73, Taf. 37. – Kertesz-Badrus 1985, S. 46, 54, Abb. 77. – Kat. Philadelphia 1988, S. 94. – Ionescu 2005c, S. 61, Nr. 123. – Ionescu 2009b, S. 9. – <http://www.rugtracker.com/2016/> [15.4.2019].



Kat. 29 Vorderseite, Medaillon
Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 30

Doppelnischen-Teppich mit floralem Medaillon

Westanatolien, 2. Hälfte 17./1. Hälfte 18. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4938

Die hellrote Doppelnische mit deutlich geschweiftem Profil zierte ein rautenförmiges Medaillon, das aus zwei ineinander geschachtelten Blütengirlanden gebildet wird. Die Fläche dazwischen ist hellblau gefüllt. In der Mitte sitzt eine Rosette mit dünnen Blütenblättern, die bei manchen *Doppelnischen-Teppichen* in den Zwickeln auftaucht und wohl von den Rosetten abgeleitet ist, die auch die Bordüren von Kat. 32 und Kat. 33 zieren. Ein Streifen aus drei Knotenreihen in schwarz-weißem beziehungsweise rot-weißem Muster markiert die Mittelachse. Die geteilten Enden erinnern an eine aufgedrehte Kordel, als sollte diese zur Aufhängung des Medaillons dienen. Der Streifen wiederholt sich an den seitlichen Kanten der Nische. Rosetten und Lanzettblätter auf dunkelblauem Grund schmücken die Zwickel.

Die Hauptbordüre besteht aus weißen und roten Kartuschen auf hellbraunem Grund. Palmetten füllen die durch weiße und rote Gabelblattpaare gebildeten Felder, die wiederum von Ranken mit kleinen Blüten und stilisierten Palmetten umgeben werden. Zwischen den Kartuschen finden sich florale Füllmotive, die trotz ihrer anderen Ausprägung vermutlich die gleichen Vorläufer hatten wie bei Kat. 27 und Kat. 28. Die innere Nebenbordüre schmückt eine Blattranke auf rotem Grund, während die äußere Nebenbordüre aus reziproken sogenannten Widderhörnern in Rot und Braunschwarz besteht. An der Innenseite der inneren Nebenbordüre und an beiden Seiten der äußeren Nebenbordüre verläuft ein Begleitstreifen mit Punkten.

Drei im Musteraufbau sehr ähnliche Teppiche waren im Besitz des Barons von Tucher in Rom,⁵⁹ in der Auktion bei Sotheby's 1995⁶⁰ und in der Evangelischen Kirche von Kelling (rum.: Câlnic, ung.: Kelnek, Kreis Alba)⁶¹ nachzuweisen.



Kat. 30 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

59 Publiziert in: Bode 1902, Abb. 46 (schwarz-weiß).

60 Vgl. HALI 82, 1995, S. 139 (Abb. schwarz-weiß).

61 Heute in der Schwarzen Kirche in Kronstadt, Inv.Nr. Kelling 1.

Maße: gesamt L. 170 cm, B. 123–124 cm. Oberkante Kelim 7,5 cm. Unterkante Kelim 2,7 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, tw. zweifarbig (ein Faden weiß, ein Faden braun), einfach, 6–7 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kette im Bereich der Webkanten dicker. Kettfäden im Bereich der Ober- und Unterkante gelb. Kettfadenenden offen, abgeschnitten.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, einfach. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, hellrot, rot, dunkelrot, gelb, hellgrün, blaugrün, ocker, rosa, dunkelbraun, einfach. Knoten Sy2 (?), 36–39 Kn./dm in Kettrichtung, 30–35 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 1080–1365 Kn./dm². Besonderheiten: unregelmäßig angezogen geknüpft.

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Wekanten: nicht im Detail untersucht. Rechts nicht erhalten. Webkante mit »Steppstichlinie«.

Kelims: nicht im Detail untersucht. Gelb, rot.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand. Die Webkanten sind beschädigt. Entlang der rechten Kante gibt es mehrere Fehlstellen. Das Gewebe weist im unteren Bereich des Mittelfeldes parallel zur Unterkante einen horizontalen Streifen mit Abrieb und mehreren kleinen Löchern auf. Ober- und Unterkante sind ausgefranst. Der Flor ist unregelmäßig stark abgerieben.

Reparaturen und spätere Eingriffe: entlang der Oberkante wurden vier blaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht.

Aufschriften/Graffiti: Buchstaben rechte obere Ecke, Rückseite: »PA«.



Kat. 30
Rückseite
Foto: GNM,
Monika Runge

Markierungen: weißes Gewebe: »20« aufgestickt, Kopierstift: »26«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »207«, Bleistift: »172-125«, Bleisiegel. An roten Papierfadenresten in der Ecke rechts unten war vermutlich ein Kartonschild mit Aufschrift und Siegeln wie bei Kat. 31 befestigt.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum.

Kopien: geplant: Eduard Baak/Sultanhani, Istanbul.

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 23 (»Medaillonteppiche«). – Ionescu 2013, S. 116.



Kat. 30 Vorderseite, Bordüre

Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 31

Doppelnişchen-Teppich mit floralem Medaillon

Westanatolien, 2. Hälfte 17./1. Hälfte 18. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4939

Die Doppelnişche mit hellrotem Grund schmückt ein rautenförmiges Medaillon aus zwei ineinander geschachtelten Girlanden aus weißen Blüten und Blättern. Der Zwischenraum ist dunkelblau gefüllt. Kurze kordelartige Streifen verbinden die beiden Girlanden in der Mittelachse. Oben und unten verlängert je eine hellblau-weiß-rote Palmette die Spitzen des Medaillons. In den hellbraunen Nischenwickeln befinden sich Rosetten und Lanzettblätter. Die Hauptbordüre besteht aus Kartuschen in Weiß und Hellbraun auf rotem Grund. Rote gespiegelte Gabelblattpaare enthalten weiße, schwarze und rote Rauten mit kontrastfarbigen kleinen Kreuzen wie bei Kat. 28. Von den Gabelblättern aus stehen kurze gestielte, geometrisch abstrahierte Blätter oder Palmetten ab. Eine Kartusche unten rechts enthält eine angeschnittene Rosette. In der weißen inneren Nebenbordüre wechseln sich rote Sterne mit schwarzbraunen gewellten Bandstücken ab. Die äußere Nebenbordüre besteht aus Sternen in roten Oktogonen auf weißem Grund und einem Punkt muster dazwischen.

Ein Teppich im Museum für Angewandte Kunst in Budapest und ein fragmentierter Teppich im MAK Wien sind sehr ähnlich im Medaillon- aufbau – mit leicht abweichenden Farben – und in der Nischen- sowie Zwickelform.⁶²

Maße: gesamt L. 166 cm, B. 120,5 cm. Oberkante Kelim 6,5 cm. Unter- kante Kelim 3,5 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, tw. zweifarbig (ein Faden weiß, ein Faden dunkelbraun), einfach, 6–6,5 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfadenenden offen, abgeschnitten.



Kat. 31 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

⁶² Budapest, Magyar Iparművészeti Múzeum, Inv.Nr. 14.422, publiziert in: Kat. Budapest 1994, Nr. 46, und MAK Wien, Inv.Nr. T 7719, publiziert in: Kat. Wien 2001, Nr. 24, dort auch Nennung weiterer Vergleichsstücke (Anm. 264).

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, einfach. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung. Besonderheiten: Zwischenschuss tw. fehlerhaft eingetragen oder abgenutzt.

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, beige, hellrot, rot, gelb, hellblau, dunkelblau, hellbraun, dunkelbraun, tw. einfach, tw. doppelt. Knoten Sy1, 33–38 Kn./dm in Kettrichtung, 32–33 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 1056–1254 Kn./dm². Besonderheiten: unregelmäßig geknüpft.

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Wekanten: nicht im Detail untersucht. Webkante mit »Steppstichlinie«.

Kelims: nicht im Detail untersucht. Gelb/braun, rot.

Zustand: Der Teppich ist in einem generell schlechten Zustand. Neben mehreren Fehlstellen und Rissen im Mittelfeld, entlang der Ober- und Unterkante sowie in den Ecken gibt es zahlreiche geschwächte Bereiche. Vor allem im Bereich der Lazy Lines ist das Gewebe beschädigt. Ober- und Unterkante sind ausgefranst. Der Flor ist unregelmäßig stark abgerieben.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Oberkante wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Die linke Kante wurde mit einem angesetzten Lederstreifen mit aufgeprägtem Dekor verstärkt.

Markierungen: weißes Gewebe: »33« aufgestickt, Kopierstift: »28«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »209«, Bleistift: »156-115«, Bleisiegel; Kartonschild mit zwei roten Siegeln,⁶³ mit rotem Papierfaden befestigt; Auf Lederstreifen, Rückseite, aufgeklebt: Papier mit Aufschrift »C[zi]sm[enm]acher [B]ruder[schaft]«. In der Ecke rechts unten ist ein Kartonschild an einem roten Papierfaden mit roten Siegeln und Aufschrift wie bei Kat. 31 befestigt.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 23 (»Medaillonteppiche«).



Kat. 31 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

⁶³ Siehe auch den Beitrag »*Unsere alten Kirchenteppiche*« in diesem Band.

Kat. 32

Doppelnişchen-Teppich mit floralem Medaillon

Westanatolien, 2. Hälfte 17./18. Jahrhundert

Inv.Nr. Gew4940

Die rotgrundige Doppelnişche mit oben und unten leicht angeschnittenen Spitzen ziert ein rautenförmiges Medaillon aus netzförmig verbundenen roten Nelkenblüten auf hellbraunem Grund. Gerahmt wird das Medaillon von einer Girlande aus weißen Rosetten und blauen Blättern. Auch hier findet sich ein hellblauer Streifen entlang der Mittelachse. Die Zwickel enthalten Rosetten und Lanzettblätter auf dunkelblauem Grund. Die Hauptbordüre besteht aus gereihten achtblättrigen Rosetten in Rot, Schwarz, Gelb oder Hellbraun und Blau auf weißem Grund. Die Nebenbordüren schmücken gereihte reziproke Dreiblätter in Schwarz und Rot, die sorgfältig ausgearbeitet und mit hellbraunen beziehungsweise hellblauen Konturen umrandet sind.

Ein sehr ähnlicher Teppich wird im Museum für türkische und islamische Kunst (Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, İbrahim Paşa Sarayı) in Istanbul aufbewahrt.⁶⁴

Maße: gesamt L. 171 cm, B. 122 cm. Oberkante Kelim 9 cm. Unterkante Kelim 9 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 6–7 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfäden im Bereich der Ober- und Unterkante rot. Kettfadenenden offen.

Schuss: Wolle, leichte Z-Drehung, rot, einfach. 2–3 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, rot, gelb, hellblau, blau, dunkelblau, ocker, dunkelbraun, einfach. Knoten Sy1, 36–38 Kn./dm in Kettrichtung, 33–34 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 1188–1292 Kn./dm².



Kat. 32 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

64 Istanbul, Türk ve İslâm Eserleri Müzesi, Inv.Nr. 426. Publiziert in Denny/Ölcer 1999, Bd. 1, S. 60; Bd. 2, Taf. 100. Der Teppich wird als *Seccade* bezeichnet, was der Autor jedoch in der Beschreibung relativiert. Er bevorzugt die Bezeichnung als »kleiner Medaillonteppich«. Angegebene Datierung: wahrscheinlich spätes 18. Jahrhundert.

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Wekanten: nicht im Detail untersucht. Webkante mit »Steppstichlinie«.

Kelims: nicht im Detail untersucht. Gelb.

Zustand: Der Teppich ist in einem generell schlechten Zustand und besteht aus zwei zusammengenähten Fragmenten. Der Riss verläuft vertikal genau durch die Mitte des Teppichs und wurde mit groben Stichen vernäht. Das Gewebe ist vor allem im Bereich des Risses stark beschädigt und weist zahlreiche kleine Schadstellen im Flor auf. Insbesondere der dunkelbraune Flor ist stellenweise stark abgerieben beziehungsweise die Knoten sind fast vollständig vergangen.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Unterkante wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht.

Aufschriften/Graffiti: Buchstaben linke untere Ecke, Rückseite: »C:S:K«.

Markierungen: 2 weiße Gewebe: »37« und »38« aufgestickt, Kopierstift: »33«.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Kopien: 2020 begonnen: Eduard Baak/Sultanhani, Istanbul.

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 23 (»Medaillonteppiche«). – Ionescu 2005c, Abb. S. 61.



Kat. 32 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 33

Doppelniischen-Teppich mit floralem Medaillon

Westanatolien (?), 18. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4937

Die weißgrundige Doppelniische mit vereinfachten Abstufungen ist relativ gleichmäßig gefüllt mit sehr schematisch angeordneten Rosetten, davon drei auf einem schwarz-roten Streifen auf der Mittelachse, an dessen kreuzförmigen Enden je drei mehrfarbige Rauten mit gefransten roten Rändern sitzen. Vergleichbare, aber etwas weniger stilisierte Motive auf anderen Teppichen lassen dahinter Palmetten vermuten. Weitere sind entlang den Nischenrändern verteilt. Dazwischen fügen sich zwei kleine Vasen oder Moscheelampen, von denen nur eine vollständig ausgeführt ist. Die Zwickel mit hellrotem Grund schmücken Rosetten, kleine Blüten und Lanzettblätter. Die Hauptbordüre besteht aus Rosetten in Blau, Rot und Hellbraun auf weißem Grund. Kleine geschwungene X-Formen dazwischen ähneln den Ranken der Nebenbordüren mit kleinen roten Blüten.

Im künstlerischen Anspruch weicht der Teppich von den anderen Doppelniischenteppichen der Bistritzer Sammlung und in Siebenbürgen ab. Dies lässt jedoch keinen verlässlichen Rückschluss darüber zu, ob es sich um ein spätes Exemplar oder eines aus weniger geübter Hand handelt. Ledács Kiss lokalisierte den Teppich anhand seines Stils, der »Linienführung seiner Ornamentik«, insbesondere der Stilisierung der Lanzettblätter und Rosetten in den Zwickeln, der Farbgebung und des breiten Formats nach Demirci in der Provinz Manisa.⁶⁵

Maße: gesamt L. 145 cm, B. 109 cm. Oberkante Kelim 2 cm. Unterkante Kelim 2,7 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfache, 5,5–6 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfäden im Bereich der Ober- und Unterkante gelb. Kettfadenenden offen.



Kat. 33 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

65 Ledács Kiss 1969, 2. Fortsetzung, S. 88.

Schuss: Wolle, leichte Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfach. 2-3 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, gelb, rot, hellblau, blau, dunkelbraun, einfach. Knoten Sy2 (?), 27-34 Kn./dm in Kettrichtung, 28-30 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 756-1020 Kn./dm². Besonderheiten: sehr ungleichmäßig geknüpft und schlecht gearbeitet.

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Webkanten: nicht im Detail untersucht. Webkanten ohne »Steppstichlinie«.

Kelims: nicht im Detail untersucht. Oberkante gelb, weiß. Unterkante gelb.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand und aufgrund der Verschmutzung stark vergraut. Insbesondere der dunkelbraune Flor ist stellenweise stark abgerieben beziehungsweise die Knoten sind fast vollständig vergangen. Das Gewebe weist mehrere Fehlstellen und Löcher auf und ist vor allem entlang der Kanten stark beschädigt. Die linke Webkante fehlt nahezu vollständig, Ober- und Unterkante sind ausgefranzt.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Unterkante wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht.

Aufschriften/Graffiti: Buchstabe rechte untere Ecke, Rückseite: »A« oder »P« und bei zweitem blauen Baumwollband »P« (?).

Markierungen: weißes Gewebe: »11« aufgestickt, Kopierstift: »31«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »212«, Bleistift: »148-105«, Bleisiegel. Auf der Rückseite in der Ecke links oben wurde ein Kartonschild mit Aufschrift und Siegellack wie bei Kat. 31 an einem roten Papierfaden befestigt.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum.

Kopien: Eduard Baak, Sultanhani, 2020.

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 23 (wahrscheinlich einer der »Siebenbürger Teppiche«). – Ledács Kiss/Szütsne Brenner 1963, S. 53-54, Abb. 55. – Ledács Kiss 1969, 2. Fortsetzung, S. 88, Abb. 27. – Ledács Kiss/Szüts 1977, S. 71-74, Taf. 38. – Kertesz-Badrus 1985, S. 46, 54, Abb. 71. – Ionescu 2013, S. 116.



Kat. 33 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 34

Doppelniischen-Teppich mit undekoriertem Mittelfeld

Westanatolien (?), 18. Jahrhundert

Inv.Nr. Gew4934

Als einziger aus dem Bistritzer Bestand weist dieser Teppich eine undekorierte Nische auf. Das rote Mittelfeld wird begrenzt durch eine vergleichsweise breite vierfarbige Umrandung mit spitz zulaufenden, rechteckig gestuften Bögen. Die Zwickel zeigen auf dunkelblauem Grund Rosetten und kleine Blüten, die auch an den Langseiten des Mittelfelds entlanglaufen, sowie an der Unterseite zwei Lanzettblätter. Die Hauptbordüre besteht aus Kartuschen in Weiß und Rot auf hellbraunem Grund. Die Gabelblattpaare sind an den langen Seiten des Teppichs gespiegelt. Kleine Blüten, teilweise mit kurzen Stielen, umgeben die Gabelblattpaare. Zwischen den Kartuschen sind florale Füllmotive eingefügt. Die innere Nebenbordüre weist ein rotes Gittermuster auf weißem Grund auf, ebenso die äußere an der Oberseite. An den Seiten und unten besteht die äußere Nebenbordüre aus gereihten roten Kreuzen, die aus rechten Winkeln zusammengesetzt sind, ähnlich wie bei Kat. 29. Hier zierte allerdings wieder ein Punkt muster die Zwischenräume, weshalb die Reihung der Kreuze vermutlich von den häufig vorkommenden Oktogonen mit Sternen abgeleitet ist.

Maße: gesamt L. 173 cm, B. 125 cm. Oberkante Kelim 5,5 cm. Unterkante Kelim 6 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, hellgelb/gelb, einfach, 5 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfadenenden Oberkante offen; Unterkante geschlossene, verwirzte Schlaufen.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, einfach. 2-3 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.



Kat. 34

Vorderseite

Foto: GNM,

Monika Runge

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, rot, dunkelrot, gelb, hellblau, blau, dunkelbraun, einfach(?), doppelt(?). Knoten Sy2 (?), 24–27 Kn./dm in Kettrichtung, 24–27 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 576–629 Kn./dm². Besonderheiten: relativ gleichmäßig geknüpft.

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Webkanten: nicht im Detail untersucht. Webkanten ohne »Steppstichlinie«.

Kelims: nicht im Detail untersucht. Gelb.

Zustand: Der Teppich ist fast vollständig erhalten, aber in einem verhältnismäßig schlechten Zustand. Ober- und Unterkante sind ausgefranst. Das Gewebe weist mehrere kleinere Fehlstellen und Löcher auf. Vor allem die linke obere und untere Ecke sind beschädigt und fehlen teilweise. Parallel zur linken Kante zeichnen sich in der linken Teppichhälfte mehrere vertikale Streifen mit Abrieb/Abnutzungen und geschwächten Bereichen ab.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Oberkante wurden vier blaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht.

Markierungen: weißes Gewebe: »27« aufgestickt, Kopierstift: »13«, Bleisiegel.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 23 (wahrscheinlich einer der »Siebenbürgen Teppiche«).



Kat. 34
Rückseite
Foto: GNM,
Monika Runge

Siebenbürger Säulen-Teppiche

Kat. 35–Kat. 44

Kennzeichnend für die Gruppe der *Säulen-Teppiche* ist ein architektonisches Motiv auf oft rotem oder ockerfarbenem Grund mit dreidimensional dargestellten Säulen, die drei Bögen oder später nur einen einfachen Bogen stützen. Der typische Teppich mit sechs dünnen, in der Mitte paarweise angeordneten Säulen gliedert sich in drei Bögen, von denen der mittlere erhöht ist. Die Teppiche werden häufig mit dem Motiv der *Mihrab* in Verbindung gebracht und daher zu den Gebetsteppichen gezählt.¹ Alois Rieg (1858–1905) sah die Dreinischenform als Grundform des Gebetsteppichs an, der aufgrund seiner Ähnlichkeit zur byzantinischen Architektur zu den ältesten Teppichen zählen müsse:

»Nimmt man dagegen das Grundschema des Gebetsteppichs als solches, mit seiner charakteristischen Architektur, so wird man gerade von diesem Teppichgenre mit ganz besonderer Bestimmtheit sagen dürfen, dass es zu den allerältesten des Orients gehört. Diese Architektur kann weder im XVII. oder XVI., ja selbst nicht im XV. Jahrhundert auf die Teppiche übertragen worden sein. Dafür enthält sie zu viele Elemente, die sich auf das Engste mit der spätromisch-byzantinischen Kunst, der Wurzel aller neueren orientalischen Kunst, berühren [...].«²

Das Motiv selbst dürfte tatsächlich ältere Vorbilder – angefangen beim spätantiken Triumphbogenmotiv und der byzantinischen Ikonostase – und unterschiedliche regionale Einflüsse vereinen. Kühlbrandt deutete es 1911 als christliche Architekturform insbesondere des Mittelalters, die sich auch durch die armenische, maurische und arabisch-normannische

Architektur zieht.³ Mehrere Autoren schließen sich dieser Deutung an und verbinden es vor allem mit dem Querschnitt einer Hallenkirche.

Auch in der jüdischen Tradition findet das Motiv Verwendung, es verweist hier auf die Paradiestür, wie die hebräische Inschrift auf dem Synagogen-Teppich des Textile Museum in Washington mit der Wiedergabe des 20. Verses aus dem 118. Psalm zeigt: »Dies ist das Tor Gottes, durch das die Rechtschaffenen eintreten werden.«⁴ Auf dem wohl in der zweiten Hälfte des 16. oder im frühen 17. Jahrhundert in Kairo hergestellten Teppich sind ein runder Bogen mit tragenden Doppelsäulen dargestellt und in der Mitte Öllampen in den Umrissen eines großen Kelches. Gantzhorn vermutete Thoraschrein-Vorhänge aus Palästina als Vorläufer und verwies auf koptische Vorhänge mit Bogenmotiven.⁵ Eine Durchlässigkeit von Motiven innerhalb verschiedener Konfessionen ist offensichtlich, woher aber genau das Motiv in der islamischen Architektur stammt, ist nicht bekannt. Da die Form der Gebetsnische in der Regel nicht in drei Bögen unterteilt ist, ist auch denkbar, dass mit den Teppichen allgemein auf die Architektur der Moschee verwiesen wird. Dickie verwies beispielsweise auf die Ähnlichkeit zu den Portalen einiger Moscheen.⁶ Tatsächlich finden sich etwa an der Fassade der al-Aqsa-Moschee in Jerusalem schmale, zum Teil paarweise angeordnete, den Pfeilern vorgelagerte Dienste mit korinthischen Kapitellen. Die Galerie über dem Portal zierte ein Zinnenfries, der in einigen Teppichen aufgegriffen wird. Eine Wandgliederung mit drei von Doppelsäulen gestützten Bögen, von denen der mittlere größer ist, weist bereits der im 6. Jahrhundert erbaute sassanidische Königspalast Taq-i Kisra in Ktesiphon im Irak auf.⁷

1 So etwa bei Denny/Ölcer 1999, Bd. II, Kap. 9.

2 Rieg 1895, S. 13.

3 Kühlbrandt 1911, S. 574.

4 Washington, The Textile Museum, Inv.Nr. R 16.4.4, publiziert in: Ausst.Kat. Washington 2002b, Nr. 45; mamlukischer Teppich in der Synagoge in Padua, Kairo, 1. Hälfte 16. Jahrhundert, publiziert in: Ausst.Kat. Istanbul 2007a, Abb. 36. Weiterführend: Boralevi 1984.

5 Gantzhorn 1990, S. 477.

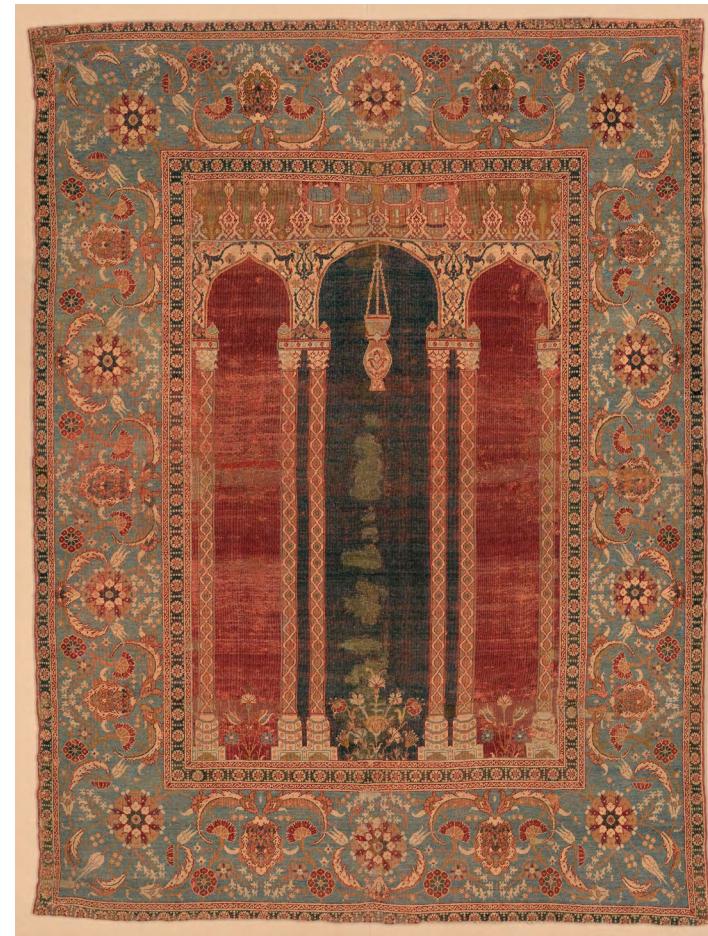
6 Dickie 1972, S. 42.

7 Publiziert in: Kröger 2004, Abb. 109.

Ansatzweise hatte bereits Ernst Kühlbrandt eine Einteilung der *Säulen-Teppiche* in zwei Typen vorgenommen.⁸ Noch deutlicher unterschied May H. Beattie in einem wegweisenden und viel zitierten Beitrag über die Teppiche mit sechs Säulen – sie verwendete als Erste den Begriff »coupled column rugs« –, und zwar anhand ihrer Zwickelornamentik. Die erste Gruppe umfasst solche mit kleinen Arabesken, die Kat. 35 ähneln, die zweite Gruppe solche mit großen paarweise angeordneten Arabesken wie bei Kat. 36–39.⁹

Als Prototypen, insbesondere für die Teppiche mit sechs Säulen, gelten Teppiche des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts im Stil des osmanischen Hofes, allen voran der *Ballard Prayer Rug* im Metropolitan Museum in New York, der als Hofteppich¹⁰ oder städtischer Teppich gilt (Abb. 86). Kühnel vermutete, dass dieser Teppich nach ägyptischen Vorbildern entstanden ist.¹¹ Es ist jedoch nach wie vor nicht geklärt, ob dieser und ähnliche Teppiche in Kairo oder in anatolischen Werkstätten gefertigt wurden. Ebenfalls zu nennen ist ein Fragment aus der Sammlung des Händlers und Fälschers Teodor Tuduc (1888–1983), das heute im Museum in Bukarest (rum.: Bucureşti) verwahrt wird.¹² Auch Beattie schlug vor, Hofteppiche als Vorläufer für Typ I anzusehen. Ein Teppich, der dem Exemplar in Bukarest ähnelt, aber ohne Architekturmotiv über dem mittleren Bogen, müsse der Prototyp gewesen sein.¹³ Für Typ II gibt es ihrer Ansicht nach keine Vorbilder am osmanischen Hof, die Motive kämen eher weiter aus dem Osten.¹⁴ So ganz klar lässt sich diese Unterscheidung allerdings nicht treffen, zumal sich die Typen auch gegenseitig beeinflusst und vermischt haben, wie etwa Kat. 36 und Kat. 37 zeigen.

Bei den Teppichen des Typs II markiert eine Palmette, flankiert von gezackten länglichen blattähnlichen Motiven, die Mitte des Zwickelfeldes (Abb. 87). Bereits bei Kairener beziehungsweise osmanischen Teppichen des 16. und 17. Jahrhunderts findet sich eine von Gabel- und Lanzettblättern eingefasste Palmette, ebenso wie bei gleichzeitigen kleinasiatischen Webmustern und Stickereien. Bei den *Säulen-Teppichen* ist auf beiden Seiten je ein Lanzettblattpaar, das eine Rosette rahmt, eingefügt. Alle Elemente sind gut von *Saz*-Motiven abzuleiten, werden jedoch auch hin und wieder als Tierdarstellungen gedeutet. Die etwas seltsame Form des Mittelmotivs ähnelt auffallend safawidischen Beispielen mit Fischen



86

Ballard Prayer Rug, Istanbul (?), um 1575–90. New York, The Metropolitan Museum of Art, Inv.Nr. 22.100.51, The James F. Ballard Collection, Geschenk James F. Ballard, 1922

Foto: Public Domain

oder Reptilien, etwa auf einem iranischen *Medaillon-Teppich* (Abb. 88). Auch die seitlichen Rosetten-Blatt-Kombinationen werden mit Pfauen oder anderen Tiermotiven in Verbindung gebracht, insbesondere mit dem Kampf zwischen Drachen und Phönix.¹⁵

8 Kühlbrandt 1911, S. 572

9 Beattie 1968, S. 244.

10 Denny/Ölcer 1999, S. 149. – Ekhtiar u. a. 2011, Nr. 237: Walter B. Denny vermutet, dass das Motiv von ausgewanderten sephardischen Juden von Spanien nach Istanbul mitgebracht wurde. Weiterführend zu sephardischen Synagogen-Teppichen: Lubowski 2003.

11 Nach Beattie 1968, Anm. 5.

12 Bukarest, Muzeul Național de Artă al României, Inv.Nr. 23320/790.

13 Beattie 1968, S. 244. Farbig abgebildet z. B. in: Ionescu 2005c, Nr. 186.

14 Beattie 1968, S. 243–244.

15 Beattie 1968, S. 247. – Kertesz 1976, S. 112–113.



87

Kat. 36 Detail Zwickelfeld

Foto: GNM, Monika Runge

88

Medaillon-Teppich, Iran,
16./17. Jh. Berlin, Museum für
Islamische Kunst, Sammlung
Alfred Cassirer, Inv.Nr. I. 7/56

Foto: bpk/Museum für Islamische Kunst,
Staatliche Museen zu Berlin/Gerhard Murza



Das Zwickelfeld von Teppichen des Typs I enthält oft ein ähnliches Dekor, jedoch alternativ auch Arabesken und in einigen Fällen ein geometrisches Muster wie beispielsweise Kat. 35.¹⁶ Charakteristisch ist ein querrechteckiges Feld darüber mit einer Zinnenreihe und stilisierten Tulpen, die unterschiedlich gedeutet werden. Galerien mit Zinnen finden sich bei zahlreichen islamischen Bauten, etwa der nach 800 errichteten Großen Moschee in Kairouan in Tunesien. Hier tauchen nicht nur das Zinnenmotiv über dem Portal auf, sondern auch Säulenpaare, die die Pfeiler flankieren und eine sich darüber erhebende Kuppel, die der Darstellung auf dem Teppichfragment in Bukarest nahekommt. Eine Stuckdekoration in der Kuppel des Koubbe alti-Saals im Istanbuler Topkapı-Palast zeigt eine ornamentale Verwendung des Motivs.¹⁷ Die Deutungen als Reihung von Mihrabgiebeln¹⁸ und als Apostelbildnisse über der Ikonostase in byzantinischen Kirchen¹⁹ sind hingegen kaum nachvollziehbar.

Ähnlich verhält es sich mit den Tulpen, die bei einigen Teppichen klar als solche zu erkennen sind. Hin und wieder wurden sie als Pfauenfedern interpretiert.²⁰ Für Gantzhorn stellen sie in seinen Bemühungen um eine Deutung im christlichen Kontext Lilien als Hinweis auf das Jüngste Gericht dar.²¹ Bei osmanischen Vorbildern sind an ihrer Stelle bisweilen Zypressen und Palmen zu sehen, was wiederum die hin und wieder formulierte Deutung als Lebensbaum-Motiv plausibel macht.²²

Ebenfalls zu den *Säulen-Teppichen* zählen diejenigen mit zwei seitlichen Säulen und einfachen Dreiecksbögen, die laut Beattie aus dörflicher Produktion stammen und die sie nicht in ihre Typisierung aufnahm.²³ In Siebenbürgen sind sie allerdings in größerer Zahl überliefert, und auch im Bistritzer Bestand mit mehreren Exemplaren vertreten. Allgemein wird für sie ein Einfluss aus Gördes angenommen, wenn auch eine Herstellung in der Region umstritten ist.²⁴

Die sehr seltenen Teppiche mit drei bis fünf Säulen (Kat. 40 und Kat. 41) sind möglicherweise als Zwischenstadien zu sehen, zumindest vereinen sie Eigenschaften der Teppiche mit sechs Säulen und der einfacheren Stücke. Die Säulen sind bisweilen noch mit dreidimensional dargestellten Basen und Kapitellen versehen, werden aber auch oft zu Ornamentbändern.²⁵ Bei allen *Säulen-Teppichen* können in den Scheitelpunkten der Bögen hängende Blumen, die Nelken ähneln, und manchmal auf

dem Boden stehende vorkommen, sonst ist das Mittelfeld undekoriert.

Die Bordüren bestehen oft wie bei Kat. 39 und Kat. 40 aus sechseckigen Kartuschen mit Nelkenblüten, die Beattie »Ottoman style« nannte.²⁶ Sie haben allerdings auch große Ähnlichkeit mit auf persischen Miniaturen zu sehenden Ornamenten, etwa einer 1494 in Lahidschan entstandenen Darstellung eines Teppichs mit blütengefüllten Flechtbandoktogonalen.²⁷ Bei einer anderen Variante sind die Kartuschen mit Rosetten geschmückt, die von Arabeskenornamenten eingeklammert werden, wie etwa bei Kat. 38 und Kat. 41. Dieses Ornament wird im Budapester Katalog von 2007 als Wolkenband interpretiert.²⁸

Häufig ist auch die in Siebenbürgen als gotisch bezeichnete Bordüre, die große Ähnlichkeit mit einem Bordürentyp bei *Uschak-Teppichen* aufweist. Dieser besteht aus gegenständigen Palmetten und einem mäandernden Wolkenbandornament, das insbesondere bei einigen *Stern-Uschaks* in vereinfachter Form große Ähnlichkeit mit der Bordürenvariante der *Siebenbürger Säulen-Teppiche* aufweist (vgl. Kat. 19). Die Bordüre bei Typ I besteht immer aus Medaillons, die in zwei leicht abgewandelten Formen auftreten. Sie erinnern entfernt sowohl an die *Damaszener Teppiche* als auch an die Medaillonbordüren mancher *Lotto-Teppiche*, was wohl dazu beigetragen hat, dass einige Autoren, beispielsweise Michael Franses, eine Herstellung im 16. Jahrhundert in der Gegend um Uşak vermuteten.²⁹

Diese Datierung scheint recht früh und geht vermutlich auf irrtümliche Einordnungen in der Anfangszeit der Teppichforschung zurück. So datierte Riegl einen heute als verschollen geltenden *Säulen-Teppich* mit vergleichsweise stilisiertem Dekor und einer armenischen Inschrift, die auf den Gebrauch als »Türvorhang des Allerheiligsten« verweist, sowie dem Datum 1051 (1602 oder 1651 n. Chr.) zunächst auf das Jahr 1202/1203 n. Chr.³⁰ Dass *Säulen-Teppiche* erst in der Mitte des 17. Jahrhunderts auf Gemälden auftauchen und dort auch nur vereinzelt zu finden sind, spricht für eine Produktion nach dem Höhepunkt der Teppichmode in Europa, wo sie auch als Originale selten überliefert sind. In den Inventaren des Klosters Skokloster in Schweden werden 1672 wohl Teppiche des Typs I genannt.³¹ Die früheste bekannte Darstellung ist auf einem 1631 von Cornelis de Vos (1585–1651) gemalten Porträt des Antwerpener Kaufmanns Anthony Reyniers mit Familie zu sehen.

16 Vergleichsstücke sind aufgezählt in: Kat. Philadelphia 1988, Nr. 34. Sie werden von Ellis für walachische oder moldauische Produkte gehalten, was er jedoch nicht belegt.

17 Publiziert in: Arseven 1952, S. 177.

18 Kertesz-Badrus 1985, S. 43.

19 Vgl. Micaelian 1993. Der Autor vertritt die Meinung, dass die Teppiche ausschließlich für christlichen Gebrauch und wahrscheinlich von christlichen Knüpfern gefertigt wurden, S. 73–74.

20 Z. B. im Inventar des Repser (rum.: Rupea, ung.: Köhalom) Teppichbestands: Bielz 1930, Nr. 5.

21 Gantzhorn 1990, S. 481.

22 Z. B. bei einem Nischenteppich aus Kairo, 16. Jahrhundert, Genua, Bruschettini Collection, publiziert in: Franses 2007, Abb. 39, S. 86. Dort auch eine ausführliche Analyse der *Kairener Teppiche* als Vorbilder, S. 77–89.

23 Beattie 1968, S. 244.

24 Kertesz 1976, S. 111.

25 Vgl. Kertesz-Badrus 1979, S. 45–46.

26 Beattie 1968, S. 244.

27 Publiziert in: Ford 2019, Abb. 2.

28 Ausst.Kat. Budapest 2007, S. 137.

29 Z. B. Franses 2007, Nr. 16.

30 Riegl 1895, Abb. auf Frontispiz.

Siehe auch Gantzhorn 1990, S. 484.

31 HALI 55, 1991, S. 123.

Der Teppich dient als Tischdecke, die drei Bögen sind aufgrund der Perspektive nicht gut zu erkennen. Die Bordüre ähnelt der von Kat. 35, ist jedoch etwas aufwendiger ausgeführt.³² Besser zu erkennen ist der ebenfalls in der Bordürengestaltung Kat. 35 ähnelnde Teppich auf einem 1664 von Nicolaes van Gelder (1636–1676) gemalten Stillleben.³³ Das Zwickelfeld weist eine ähnliche Mischung der Ornamente auf wie Kat. 36 und andere Exemplare der Gruppe. Ein Teppich mit drei Bögen und ebenfalls einer ähnlichen Bordüre ist auf einem Votivbild aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Kirche von Zawada in Polen auf dem Podest vor einem Altar liegend dargestellt.³⁴ Von anderen *Säulen-Teppich*-Typen sind nach derzeitigem Stand keine Bilder bekannt.

Säulen-Teppiche wurden offenbar von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in verschiedenen Knüpfzentren gefertigt. Boralevi vermutet die Produktion älterer Exemplare in Uşak, Kula, Gördes, Melas.³⁵ Beattie plädierte für Kula und widersprach der bis dahin üblichen Benennung nach der Stadt Ladik als »Kolonnen-Ladik« und der Einordnung nach Zentralanatolien.³⁶ Bereits bei Bode galten die Teppiche, die Beattie später als Typ I bezeichnete, quasi als Prototypen der »Ladik-Teppiche«.³⁷ Noch Kertesz gab für Teppiche mit sechs Säulen und für vereinzelte *Nischen-Teppiche*, insbesondere aufgrund der Zwickeldekore mit Blumenranken, einen Einfluss aus Ladik an.³⁸ Anhand technischer Unterschiede zu Teppichen aus der Gegend um Konya und Ladik wies Beattie nach, dass die Bezeichnung irreführend ist.³⁹ Ihre These der Herstellung in Kula stützt ein Preisregister von 1640, das Gebetsteppiche aus »Kula (Germiyan) with Egyptian design« auflistet.⁴⁰

Weitere Motivdetails sind mit Sicherheit auf Einflüsse aus verschiedenen Gegenden zurückzuführen. Die Kartuschen und *Saz*-Motive im Zwickelfeld gehen laut Kertesz auf Uşak zurück.⁴¹ Einen Einfluss aus Gördes brachte er mit der undekorierten Nische, selten mit zwei Säulen mit Rautenmuster, in Verbindung.⁴² Die Teppichgruppe weist in jedem Fall eine Mischung der unterschiedlichsten Motivtraditionen auf, die vermutlich kaum bestimmten Orten zugeordnet werden können. Anzunehmen sind wohl eher mehrere Produktionszentren in Anatolien. Für spätere oder einfachere Exemplare gibt Boralevi Zentralanatolien, insbesondere Konya, Karapinar, Ladik oder gar eine nomadische Produktion in Ostanatolien an.⁴³ Gantzhorn hingegen vermutete eine Herstellung in armenischen

Siedlungszentren im Südwestkaukasus, Ost- und Südostanatolien, später auch weiter im Westen.⁴⁴

Auch in Siebenbürgen haben sich *Säulen-Teppiche* im Vergleich zu anderen Teppichtypen seltener erhalten. 2005 zählte Ionescu 25 Stück.⁴⁵ In Schriftquellen sind sie hin und wieder nachzuweisen, so wurden etwa gegen Ende des 17. Jahrhunderts in den Kronstädter Hannenrechnungen eindeutig zuzuordnende Bezeichnungen wie »rot pfeillerig persianisch Teppich« und »ein persianische Tepich in der mitten mit Feillern« gebraucht.⁴⁶ Im Testament des Hermannstädter Komes Andreas Teutsch von 1730 werden »4 neue mit 4 weißen Strichen in der Mitte, ein mit 6 weißen Seulen [...] einer mit 4 gebilderten Seulen« aufgeführt.⁴⁷ Laut Kertesz-Badrus erklärte Zigura die Teppiche mit sechs Säulen zu *Siebenbürger Teppichen*.⁴⁸

Der Bistritzer Bestand enthält fünf Teppiche mit Sechs-Säulen-Motiv, davon einen, der, wie bereits mehrfach erwähnt, dem Typ I nach Beattie entspricht (Kat. 35). Drei Teppiche weisen die mit Ladik in Verbindung gebrachten Zinnen auf. Ferner gibt es zwei seltene Teppiche mit vier beziehungsweise fünf Säulen, einem einfachen Bogen und Zwickeln mit Blumenranken. Zwei Teppiche haben je zwei seitliche Säulen und einen einfachen Dreiecksbogen. Ein später Teppich mit sogenannten Säulenbändern wäre ebenso den *Nischen-Teppichen* mit Gördes-Einfluss zuzurechnen, auch seiner Bordüre wegen, die von der osmanischen Palmetten-Rosetten-Bordüre abgeleitet ist (Kat. 44).

³² Philadelphia Museum of Art, Inv.Nr. W1902-1-22.

³³ Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.Nr. SK-A-1536.

³⁴ Publiziert in: Biedrońska-Słota 1999, S. 114, Abb. 1.

³⁵ Boralevi 2005a.

³⁶ Beattie 1968, S. 253.

³⁷ Bode/Kühnel 1955, S. 51.

³⁸ Kertesz 1976, S. 112–113. – Kertesz-Badrus 1979, S. 48.

³⁹ Beattie 1968, S. 253–255.

⁴⁰ Zitiert nach İnalcık 1986, S. 58, Taf. 6, siehe auch die Edition in lateinischer Schrift: Kütkoğlu 1983.

⁴¹ Kertesz-Badrus 1979, Taf. X und XIII. – Siehe auch Boralevi/Evans 2014, S. 81.

⁴² Vgl. Kertesz-Badrus 1985, S. 40.

⁴³ Vgl. Boralevi 1987, Nr. 11.

⁴⁴ Gantzhorn 1990, S. 484.

⁴⁵ Ionescu 2005c, S. 76.

⁴⁶ Zitiert nach Eichhorn 1968, S. 82.

⁴⁷ Zitiert nach Kertesz-Badrus 1985, S. 15.

⁴⁸ Zigura 1966, zitiert nach Kertesz-Badrus 1987, S. 37.

Kat. 35

Teppich mit sechs Säulen

West- oder Zentralanatolien (?), 17./Anfang 18. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4945

Der Teppich ist durch drei Bögen mit dreieckigem Abschluss und tiefgezogenen Gewölbeansätzen auf kurzen dünnen Doppelsäulen gegliedert. Die konischen Basen und Kapitelle mit kleinen seitlichen Haken, die möglicherweise auf Akanthusblätter zurückgehen, ähneln sich. Den oberen Bereich des Mittelfeldes nimmt ein querrechteckiges Feld mit Zinnen und stilisierten Tulpen ein. Ohne Übergang schließt sich darunter der Zwickel mit hellbraunem Grund und gitterartigem Dekor an. Dieses Muster ist sehr selten, es findet sich nur in Rot auf schwarzem Grund bei einem vergleichbaren Teppich aus Kronstadt (rum.: Brașov, ung.: Brassó), der ähnliche kurze Säulen und stilisierte Blumen aufweist,⁴⁹ und bei mehreren weißgrundigen Teppichen.⁵⁰ Letztere wurden von Gantzhorn als die ältesten erhaltenen der Gruppe angesehen und auf die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert, was doch recht früh erscheint. Das Bistritzer Exemplar datierte er demnach ins 16. Jahrhundert.⁵¹

Die Hauptbordüre schmücken im Wechsel hellbraune und blaue Medaillons mit runden Konturen. Sie sind durch ein kreuzförmiges Binnenornament in Rot und Weiß mit Tulpenblüten gegliedert, die sich von den Tulpen im Fries unterscheiden, aber eine gewisse Ähnlichkeit mit den Medaillonfüllungen in den Bordüren einiger *Lotto-Teppiche* wie etwa Kat. 4 aufweisen. Die Zwischenräume füllen halbe Oktogone mit Sternen und zur Mitte der Bordüre hin zeigenden pfeilartigen Fortsätze. Bei erhaltenen Teppichen taucht die Bordüre immer an *Säulen-Teppichen* dieses Typs auf. Auf mehreren Bildnissen der Familie Węsierski jedoch liegt ein Teppich mit unbekanntem Rosen- oder Palmettenmuster und ebendieser Bordüre auf dem Tisch, auf den sich die Porträtierten stützen (Abb. 3). Die äußere Nebenbordüre des Bistritzer Teppichs besteht aus stilisierten gezackten Blättern in Blau und Rot auf schwarzem Grund, die innere Nebenbordüre aus einer Reihung kreuzförmiger roter, weißer



Kat. 35 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

49 Publiziert in Dall'Oglio/Dall'Oglio 1977, Taf. 25, dort Nennung von zahlreichen Vergleichsstücken.
Siehe auch Ionescu 2019, S. 154–155, dort Informationen zum Verschwinden und möglichen Wiederauftauchen des Teppichs.

50 New York, The Metropolitan Museum of Art, Nr. 1974.149.19.; St. Louis Museum of Art, Ballard Collection, Nr. 113:1929, publiziert in: Walker 1988, Nr. 9; Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Inv.Nr. 1926.53, publiziert in Dall'Oglio/Dall'Oglio 1977, Taf. 26; Budapest, Magyar Iparművészeti Múzeum, Inv.Nr. 7947, publiziert in: Ausst.Kat. Budapest 2007, Nr. 42.

51 Gantzhorn 1990, S. 480–484.

und blauer Blüten, ebenfalls auf schwarzem Grund, die in ähnlicher Form auch bei *Doppelniischen-Teppichen* zu finden ist. Die Schussfäden der Kelims sind gelb gefärbt und haben zusammen mit den ehemals leuchtend hellroten Fransen einen kontrastreichen Abschluss gebildet.

Maße: gesamt L. 177–181 cm, B. 129–135 cm. Geknüpfter Bereich L. 163–165 cm, B. 128–133 cm. Oberkante Kelim 5–6 cm, Fransen 13 cm. Unterkante Kelim 7–8 cm, Fransen 6 cm. Webkanten jeweils 0,7–1 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, tw. leichte Z-Drehung, rot/hellrot, tw. orange, tw. naturfarben/weiß, einfach, 7 Kettfäden/cm. Besonderheiten: leicht gestaffelt. Vereinzelt Knoten. Kettfadenenden offen, abgeschnitten.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, versch. Rottöne, einfach, 6–7 Schusseinträge/cm. 2–3 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung. Besonderheiten: stellenweise Füllschüsse im Bereich der Lazy Lines.

Flor: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, weiß, hellrot, rot, gelb, versch. Blau- und Grüntöne, hellbraun, schwarz, einfach. Knoten Sy2, 28–33 Kn./dm in Kettrichtung; tw. 33–34, tw. 35–37 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 924–1221 Kn./dm². Besonderheiten: relativ gleichmäßig geknüpft.

Lazy Lines: Schussumkehr I, VI; Anordnung nicht symmetrisch; tw. Deformation der Muster.

Webkanten: links über 5 und rechts über 4 einfache Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, rot. Schuss I: Wolle, (leichte) Z-Drehung, schwarz/braunschwarz, links 20–22, rechts 24–26 Schusseinträge/cm. Schuss II: Wolle, (leichte) Z-Drehung, braun, links 16–18, rechts 20–26 Schusseinträge/cm. Schuss III: Wolle, (leichte) Z-Drehung, gelbbraun, 24–26 (tw. 20–22) Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips. Webkanten mit »Steppstichlinie«.



Kat. 35
Rückseite
Foto: GNM,
Monika Runge

Kelims: Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, rot, 6–7 Kettfäden/cm. Schuss Oberkante: Wolle, leichte Z-Drehung, gelb/braungelb (tw. mit Grannen), rot, schwarz, 7–9 Schusseinträge/cm. Schuss Unterkante: Wolle, leichte Z-Drehung, gelb/braungelb (tw. mit Grannen), rot, schwarz, 8–10 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung. Besonderheiten: Schuss in Webkanten fortgeführt.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand, aber nur leicht verschmutzt, die Fransen sind jedoch relativ stark verbräunt. Vereinzelt sind hellere und dunklere Flecken, Siegellackflecken sowie weiße Auflagen zu sehen. Zudem zeichnen sich stellenweise dunklere Bereiche und hellere Streifen ab. Das Gewebe weist mehrere kleinere Fehlstellen, Risse und Löcher auf. Vor allem im Bereich der Lazy Lines haben sich kleinere Falten und Gewebestauchungen gebildet. Der schwarze Flor ist zum Teil stark abgerieben beziehungsweise sind die Knoten fast vollständig vergangen. Vereinzelt sind auch Reste eines Mottenbefalls wie leere Mottenkokons und Fraßspuren zu erkennen. Entlang der Unterkante hat sich das Gewebe verzogen, da die aufgenähte Kordel Spannungen verursacht. Zudem zeichnen sich im Teppich eine vertikale Falte bzw. ein Riss in der Mitte und drei horizontal verlaufende Falten einer Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Kante am Knüpfbeginn (= Oberkante Abbildung) wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Zudem wurde parallel zu dieser Kante eine weiße Kordel als Verstärkung angebracht.

Aufschriften/Graffiti: Buchstaben rechte untere Ecke, Rückseite: »AR« (?) und »JW«, jeweils mehrfach durchgestrichen.

Markierungen: weißes Gewebe: »53« aufgestickt, Kopierstift: »12«, Bleisiegel; Siegellackreste.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Kopien: Christopher Andrews/geknüpft in der Region Aksaray, 2015, publiziert in: Ionescu 2013, S. 119. – Ein Exemplar im Kunsthandel: https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/caucasian-rugs/reproduction-transylvanian-bistrita-six-column-rug/id-f_6886633/ [26.2.2020].

Publiziert in: Petranu 1925, Nr. 60. – Schmutzler 1933, S. 22. – Ledács Kiss/Szütsne Brenner 1963, S. 58, Abb. 70. – Ledács Kiss/Szüts 1977, S. 80, Taf. 57. – Kertesz-Badrus 1985, Abb. 96. – Gantzhorn 1990, S. 484. – Ionescu 2005c, Nr. 199. – Ionescu 2006, S. 67, Abb. 8. – Franses 2007, S. 72. – Taylor 2017.

Kat. 36

Teppich mit sechs Säulen

Anatolien, 17. Jahrhundert

Inv.Nr. Gew4941

Das hellbraune Mittelfeld des Teppichs ist in drei Bögen gegliedert. In den seitlichen mit je zwei Scheiteln hängen jeweils drei kleinere Blumen. Die Gewölbeansätze werden von sehr langen, dünnen Doppelsäulen getragen, wobei die beiden äußersten von der Bordüre angeschnitten sind. Filigrane Kapitelle, zu denen wohl auch noch kleine, unterhalb in der Luft hängende Haken gehören, schließen die Säulen ab. Sie tragen paarweise je eine Art Abakus mit rotem Wellenband. Die zweistufigen Basen auf oktogonalen Grundriss sind im Vergleich zu den Säulen recht massiv und ebenso wie die mehrteiligen Sockel dreidimensional dargestellt sowie mit Blumenmotiven geschmückt. Das blaue Zwickelfeld ist gefüllt mit einer kleineren Palmette in der Mitte, diese flankierenden Lanzettblättern, seitlich je zwei eine Rosette umschließenden Lanzettblättern sowie kleineren Blüten und Rankenstücken. Darüber schließt sich von einem schmalen Wellenband abgetrennt ein Zinnenfries mit Tulpen und Nelken auf rotem Grund an.

Die »gotische« Hauptbordüre auf mittelbraunem Grund wird gerahmt durch aufwendige Nebenbordüren mit weißen Sternen im Wechsel mit gewellten Bandstücken in verschiedenen Blautönen und Blassgelb auf rotem Grund. Dazwischen sind Punkte und an der Unterkante kleine schwarze Winkel angeordnet. Parallel zur inneren Nebenbordüre laufen zwei schmale Wellenbänder in Blau und Rot mit schwarzer Kontur auf weißem Grund. Die äußere Nebenbordüre flankieren auf beiden Seiten schmale schwarz-weiß schraffierte Streifen.

Zwei ähnliche Stücke sind dokumentiert in der Auktion bei Sotheby's am 17. März 1990⁵² und in der Dumbarton Oaks Collection in Washington.⁵³ Für Jacoby stammt der Bistritzer Teppich »zweifellos aus Melas«, wofür sein wichtigstes Indiz »der grünlich-gelbe Vorstoß« ist.⁵⁴ Für diese Einordnung lassen sich jedoch keine weiteren Merkmale am Teppich feststellen.



Kat. 36 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

52 Publiziert in: HALI 51, 1990, S. 180.

53 Publiziert in: HALI 119, 2001, S. 85.

54 Jacoby 1954, S. 23.

Maße: gesamt L. 197 cm, B. 138 cm. Oberkante Kelim 5 cm. Unterkante Kelim 3,5 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, weiß, einfach, 7 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfäden im Bereich der Ober- und Unterkante gelb. Kettfadenenden offen, abgeschnitten.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, gelb/ocker, einfach. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, rot, gelb, hellgrün, hellblau, blau, dunkelblau, beige, ocker, dunkelbraun, tw. einfach, tw. doppelt. Knoten Sy2, 36–37 Kn./dm in Kettrichtung, 36 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 1296–1332 Kn./dm².

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Webkanten: nicht im Detail untersucht. Webkanten ohne »Steppstichlinie«.

Kelims: nicht im Detail untersucht. Oberkante gelb, rot. Unterkante gelb.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig guten Zustand. Ober- und Unterkante sind ausgefranst. Das Gewebe weist mehrere kleinere Fehlstellen und Löcher, vor allem im Bereich der Ecken und Webkanten auf. In der Mitte verläuft ein vertikaler Streifen mit Abnutzungen und geschwächten Bereichen.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Kante am Knüpfbeginn (= Oberkante Abbildung) wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Zudem wurde parallel zu dieser Kante eine weiße Kordel als Verstärkung angebracht.

Aufschriften/Graffiti: Buchstaben linke untere Ecke, Rückseite: »N. 7«; Aufschrift Mittelfeld, Rückseite: »ev. Kirche«.

Markierungen: weißes Gewebe: »3« aufgestickt, Kopierstift: »40« oder »70«.

Ausstellungen: 1930 durch E. Schmutzler, Kronstadt. – Zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum.

Kopien: Eduard Baak/Zuhal Solak, Sultanhani, begonnen 2020.

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 22, Taf. 22. – Jacoby 1954, S. 23, Abb. 1. – Kertesz-Badrus 1985, Abb. 98. – Ellis 1994a. – Ionescu 2005c, Nr. 250. – Ionescu 2009b, S. 10. – Ionescu 2013, S. 117. – Taylor 2017, Abb. 40.



Kat. 36 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 37

Teppich mit sechs Säulen

Anatolien, 17./Anfang 18. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4943

Außergewöhnlich an dem Teppich mit vielfältiger Farbgebung sind vor allem der blaue Grund und die an den Seiten abgeschrägte Bogenform, die die drei Bögen optisch zu einer Nische zusammenbindet. Die sechs etwas breiteren, abwechselnd weißen und gelb-roten Säulenschäfte sind mit kleinen kreuzförmigen Blüten geschmückt. Dies gilt ebenfalls als Seltenheit und als nur bei den osmanischen Vorbildern zu finden.⁵⁵ Die Musterung der Säulenschäfte zeigt sich allerdings auch bei Teppichen mit zwei Säulen wie etwa Kat. 42 und 43. Aufwendige zweifarbigie Kapitelle stützen Gewölbeansätze mit dreieckiger Betonung der Kämpferzone über einem grünen Streifen. Die oberen Teile der Basen ähneln den Kapitellen und zeigen in die gleiche Richtung, was zusammen mit dem unmotivierten hellbraunen Zwischenraum und dem Übergang zu den Säulen vermuten lässt, dass hier mehrere Vorlagen kombiniert wurden. Auch die oktogonalen unteren Teile der mit winzigen Blüten geschmückten Basen weisen nicht auf ein räumliches Verständnis der Bauteile hin.

Die Zwickelfelder enthalten anders als die anderen Teppiche dieser Gruppe florale Motive mit steif angeordneten Palmetten, kleinen Nelken und anderen Blumen. Das querrechteckige Feld darüber schmücken blaue und grüne Zinnen sowie ähnlich wie bei Kat. 36 aussehende stilisierte Tulpen und Nelken auf hellbraunem und gelblichem Grund.

Auch die Hauptbordüre ist ähnlich wie bei Kat. 36 aufgebaut, aber durch den roten Grund und schwarze Konturen kontrastreicher in der Farbgebung. Die recht schmale innere Nebenbordüre besteht aus einer stilisierten rot-schwarzen Blütenranke auf weißem Grund. Die äußere Nebenbordüre setzt sich aus einem hellbraunen Gittermuster und schwarz-roten Zackenkanten zusammen.

Blaugrundige türkische Teppiche sind insgesamt selten. Mit Säulenmotiv haben sich nur einzelne Stücke erhalten, die von Eichhorn mit



Kat. 37 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

55 Vgl. Dall'Oglio/Dall'Oglio 1977, Nr. 27.

Gördes und Kula in Verbindung gebracht werden, da in diesen Regionen öfter Blau verwendet wurde. Entsprechend deutete Eichhorn Einträge in den Kronstädter Verlassenschaftsprotokollen, die »blaue persianische Teppiche« nennen.⁵⁶

Maße: gesamt L. 200–210 cm, B. 124–128 cm. Geknüpfter Bereich: L. 187,5–189 cm, B. 126–127 cm. Oberkante Kelim 4 cm, Fransen 6–7 cm. Unterkante Kelim 10 cm, Fransen 7–14 cm. Webkante links 0,7–1 cm, rechts 1 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 7–8 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfäden im Bereich der Ober- und Unterkante gelb, tw. leicht blau/grün (ursprünglich blau oder grün?). Kette gestaffelt. Vereinzelt Knoten. Kettfadenenden offen, abgeschnitten.

Schuss: Wolle, (leichte) Z-Drehung, versch. Rottöne, weiß/beige, tw. zweifarbig (ein Faden rot, ein Faden schwarz), einfach, 6–8 Schusseinträge/cm. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, naturfarben/weiß, beige, hellgelb, gelb (tw. mit Grannen), orangegelb, hellrot, rot, hellblau, blau, hellgrün, grün, blaugrün, hellbraun, dunkelbraun, einfach, 4–5 mm Florhöhe. Knoten Sy2, 35–42 Kn./dm in Kettrichtung, 33–36 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 1155–1512 Kn./dm². Besonderheiten: Knotendichte in Kett- und Schussrichtung durch gestaffelte Kette ungefähr gleich. Linke Hälfte etwas dichter geknüpft als rechte Hälfte.

Lazy Lines: Schussumkehr I, II, VI; Anordnung nicht symmetrisch.

Webkanten: links und rechts jeweils über 4 einfache Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, naturfarben/weiß, gelb bei Kelim Unterkante. Schuss I: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. leichte Z-Drehung, braun/gelbbraun, 20–22 Schusseinträge/cm. Schuss II: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. leichte Z-Drehung, grün/blaugrün (tw. mit braunen Fasern/Grannen), 14



Kat. 37 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Schusseinträge/cm. Schuss III: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. leichte Z-Drehung, zweifarbig (1 Faden hellbraun/gelb und 1 Faden braun/schwarz), 18 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips. Webkanten ohne »Steppstichlinie«.

Kelims: Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, gelb, tw. mit blau/blaugrün, 6-7 Kettfäden/cm. Schuss Oberkante: Wolle, Z-Drehung, einfach, rot, braun/gelbbraun, 7-8 Schusseinträge/cm. Schuss Unterkante: Wolle, Z-Drehung, einfach, braun/gelbbraun, 5-6 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand, aber nur leicht verschmutzt. Das Gewebe weist mehrere kleinere Fehlstellen und Löcher sowie geschwächte Bereiche auf. Entlang der Webkanten sind mehrere kleinere Löcher zu erkennen, die eventuell von einer Befestigung stammen. Vor allem die Kelims sind stark beschädigt und nur noch teilweise erhalten. In der Ecke rechts unten sowie links oben befinden sich vorderseitig Siegelwachslecken. Auf der Rückseite sind mehrere schwarze Flecken zu sehen. Vereinzelt gibt es auch Spuren eines Mottenbefalls, wie Exkreme und leere Mottenkokons. Im Teppich zeichnen sich eine vertikale Falte in der Mitte und drei horizontal verlaufende Falten einer Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Kante am Knüpfbeginn (= Oberkante Abbildung) wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Zudem wurde parallel zu dieser Kante eine weiße Kordel als Verstärkung angebracht. In der oberen rechten Ecke sind Reste von Befestigungsfäden und eine Öse zu sehen. Mehrere verschiedene Nähfadenreste in der linken oberen Ecke sowie an der Unterkante deuten auf unterschiedliche Reparaturen oder Befestigungen hin.

Aufschriften/Graffiti: Aufschrift Kelim Knüpfende Rückseite: »ev. Kirche № 3«.

Markierungen: weißes Gewebe: »36« aufgestickt, Kopierstift: »2«; weißes Gewebe: Tinte: »Kühlbrandt« und »183«; Siegellackreste.

Ausstellungen: 1914 Ausstellung *Erdélyi török szönyegek*, Budapest. – 1930 durch E. Schmutzler, Kronstadt. – Zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Fälschungen: Teppich im Museum für islamische Kunst in Kairo, publiziert in: Kat. Kairo 1953, Taf. 14. – Werkstatt von T. Tuduc, Rumänien, um 1925/40, mit anderer Bordüre, publiziert in dem Katalog des erfundenen Teppichkenners Prof. Otto Ernst, der dazu diente, die Fälschungen Tuducs zu vermarkten: Ernst 2011, Nr. VIII: »Der Teppich weist große Ähnlichkeit mit einem im Werk Schmutzlers abgebildeten Exemplar [dem Bistritzer Exemplar, Anm. Kregeloh] auf.« – Teppich auf dem Kunstmarkt in den frühen 1960er Jahren, vgl. Dall’Oglio/Dall’Oglio 1977, Nr. 27.

Kopien: Alex Szabo/Kezban Solak, Sultanhanı, 2018, publiziert in: Ionescu 2018b, Abb. 23, dort mit falscher Inventarnummer.

Publiziert in: Ausst.Kat. Budapest 1914. – Layer/Végh 1925, Nr. 27. – Schmutzler 1933, S. 22, Taf. 21. – Dall’Oglio/Dall’Oglio 1977, Nr. 27. – Kertesz-Badrus 1985, Abb. 99. – Gantzhorn 1990, S. 484. – Ionescu 2005c, Nr. 251. – Ionescu 2009b, S. 10. – Ionescu 2013, S. 117. – Taylor 2017, Abb. 49. – Ionescu 2019, S. 104–107 (insbesondere zu den Fälschungen durch Tuduc). – Kat. Budapest 2020, S. 284–285.

Kat. 38

Teppich mit sechs Säulen

Westanatolien, 17./Anf. 18. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4944

Der rote Grund des Teppichs ist in drei Bögen gegliedert, von denen die äußeren beiden je zwei Scheitel haben. In jedem Bogen hängt eine Blume, die mittlere ähnelt einer Nelke, während die beiden äußeren stärker stilisiert und nicht mehr zu identifizieren sind. Die Gewölbeansätze erheben sich über einem dunkelroten, durch eine braune Kontur abgesetzten Kämpfer. Sie werden von Doppelsäulen mit schlichten Kapitellen getragen, wobei die äußeren von der Bordüre angeschnitten sind. Die hohen zweistufigen Basen sind achtseitig und dreidimensional dargestellt und wie die zweifarbigen Sockel mit Blumenmotiven geschmückt. Gereihte Z-Haken in Blau, Rot, Schwarz und Gelb schmücken die Säulenschäfte. Das weiße Zwickelfeld ist, wie für die Teppichgruppe typisch, gefüllt mit einer Palmette in der Mitte, flankiert von Lanzettblättern, zwei je eine Rosette umschließenden Lanzettblattpaaren, Ranken mit Palmetten und Rosetten, Nelken und kleineren Blüten und Rankenstücken. Ein oberes querrechteckiges Feld gibt es nicht.

Die Hauptbordüre besteht aus sechseckigen roten, weißen und gelben Kartuschen mit achtblättrigen mehrfarbigen Rosetten, die von floralen Ornamenten eingefasst werden. An der Oberseite füllen Muster aus kleinen Dreiecken die graubraunen Zwischenräume, an den anderen Seiten halbe Oktogone mit Sternen, an die sich zur Mitte der Bordüre hin pfeilspitzenartige Fortsätze anschließen. Die äußere Nebenbordüre schmückt eine mehrfarbige Wellenranke auf weißem Grund, an der Unterkante ist sie eher zu einem Wellenband mit kleinen Blättchen deformiert. In der inneren Nebenbordüre reihen sich jeweils um 90 Grad hin und her gedrehte Nelkenblüten in verschiedenen Farben auf weißem Grund. Die Nebenbordüren werden auf beiden Seiten durch schmale rot-weiß schraffierte Streifen begleitet.



Kat. 38
Vorderseite
Foto: GNM,
Monika Runge

Maße: gesamt L. 174 cm, B. 129,5 cm. Oberkante Kelim 4 cm. Unterkante Kelim 2,5 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, weiß, einfach, 3 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfäden im Bereich der Ober- und Unterkante gelb. Kettfadenenden Oberkante offen; Unterkante geschlossene, verwirzte Schlaufen und quergeflochten.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, gelb, rot, braun, einfach. 2-3 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, rot, gelb, hellblau, blau, beige, ocker, braun, dunkelbraun. Knoten Sy2, 36-38 Kn./dm in Kettrichtung, 30-33 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 1080-1254 Kn./dm². Besonderheiten: ungleichmäßig geknüpft.

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Webkanten: nicht im Detail untersucht. Webkanten ohne »Steppstichlinie«.

Kelims: nicht im Detail untersucht. Braun.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig guten Zustand. Ober- und Unterkante sind ausgefranst. Das Gewebe weist mehrere Fehlstellen und Löcher, vor allem im Bereich der Ecken, auf.

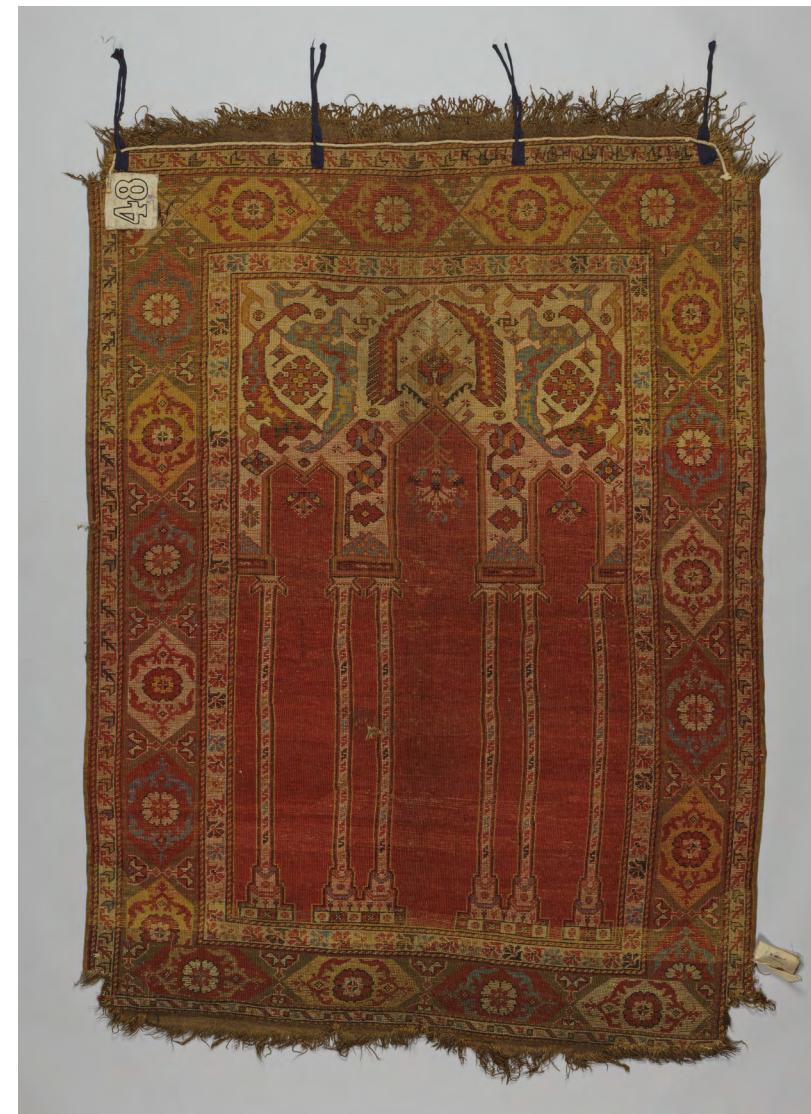
Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Unterkante wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Zudem wurde parallel zur Unterkante eine weiße Kordel als Verstärkung angebracht.

Aufschriften/Graffiti: Aufschrift Unterkante Rückseite: »BISTRITZER KIRCHENTEPPICH« »N [unlesbar, da unter dem weißen Gewebe]«.

Markierungen: weißes Gewebe: »48« aufgestickt, Kopierstift: »39«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »220«, Bleistift: »182-70«, Bleisiegel; Lederschild beschriftet: »315/I«. An roten Papierfadenresten in der Ecke links oben war vermutlich ein Kartonschild mit Aufschrift und Siegellack wie bei Kat. 31 befestigt.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 22.



Kat. 38 Rückseite
Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 39

Teppich mit sechs Säulen

Westanatolien, 2. Hälfte 17./18. Jahrhundert

Inv.Nr. Gew4942

Der rote Grund des Teppichs ist in drei Bögen gegliedert, die äußeren haben sogar je drei Scheitel, an deren niedrigsten Punkten je zwei blaue Nelkenblüten hängen. Die Gewölbeansätze werden von vergleichsweise niedrigen Doppelsäulen getragen, wobei die äußeren von der Bordüre angeschnitten sind. Die schlanken Kapitelle schließen nicht ganz bündig mit der Kämpferzone ab. Die dort notdürftig eingepassten Dreiecke haben keine seitlichen Spitzen. Die hohen oktogonalen Basen verwachsen in den unteren Bereichen miteinander. Sie sind dreidimensional dargestellt und mit Blumen geschmückt, die Plinthen zieren Z-Haken. Das weiße Zwickelfeld enthält die gleichen Grundelemente wie das von Kat. 38, zum Teil jedoch stark vereinfacht.

Die Hauptbordüre besteht aus sechseckigen Kartuschen mit kleinen Zacken an den stumpfen Ecken. Ihr Grund ist beige, mittelbraun oder hellbraun, an der Unterseite einmal schwarz und einmal rot. Gefüllt sind die Kartuschen mit Nelkenblüten, die radial von einer mehrfarbigen Raute beziehungsweise Rosette abstehen. Halbe Oktogone mit Sternen, an die sich zur Mitte der Bordüre hin pfeilspitzenartige Fortsätze anschließen, füllen die hellgelben Zwischenräume. Die äußere Nebenbordüre zeigt auf schwarzem Grund einen Wechsel aus rot-gelben Rosetten und gefiederten Blättern, die als Farnblätter⁵⁷ oder Lebensbaummotiv aus vorislamischer Zeit⁵⁸ gedeutet werden. An der Unterkante wird sie ersetzt durch eine Reihe einfacher vierblättriger roter Blüten auf schwarzem Grund. Die innere Nebenbordüre besteht aus weißen Sternen im Wechsel mit gewellten roten Bandstücken auf hellbraunem Grund.

Maße: gesamt L. 172 cm, B. 130 cm. Oberkante Kelim nicht erhalten. Unterkante Kelim 1,7 cm.



Kat. 39 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

57 Vgl. Ausst.Kat. Paris 1989b, S. 120.

58 Vgl. Relief auf der linken Seite des Portals der Yakutiye-Medrese, Erzurum, 1310.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 7 Kettfäden/cm. Besonderheiten: starke Schwankungen von Dichte und Dicke der Kettfäden, dadurch deformierte, verzogene Muster. Kettfadenenden offen.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, gelb, einfach. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung. Besonderheiten: rote Schussfäden im Bereich der Nische bis zu den Lazy Lines, an den Umkehrstellen Wechsel zu gelben Schussfäden; gelbe Schussfäden ober- und unterhalb der Nische.

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, rot, orange, gelb, blau, dunkelblau, ocker, hellbraun, dunkelbraun, tw. einfach, tw. doppelt. Knoten Sy2, 26–37 Kn./dm in Kettrichtung, 35 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 910–1195 Kn./dm². Besonderheiten: sehr ungleichmäßig und wenig sorgfältig geknüpft.

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Wekanten: nicht im Detail untersucht. Webkante ohne »Steppstichline«.

Kelims: nicht im Detail untersucht. Oberkante nicht erhalten. Unterkante: ocker.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand. Im Gewebe zeichnen sich mehrere schwarze Flecken ab. Neben Fehlstellen, Rissen und Löchern, vor allem im Bereich der Ecken und entlang der Webkanten, gibt es insbesondere im Mittelfeld mehrere geschwächte Bereiche. Ober- und Unterkante sind ausgefranst.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Kante am Knüpfbeginn (= Oberkante Abbildung) wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Wie bei Kat. 35 befindet sich auf der Vorderseite eine Metallklammer, an der wohl eine Markierung oder dergleichen befestigt war.

Aufschriften/Graffiti: Aufschrift Kelim Unterkante, Rückseite: »ev. Kirche«, Mittelfeld, Rückseite: »№ 4«.

Markierungen: weißes Gewebe: »12« aufgestickt, Kopierstift: »41«.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?). – 1956–1970 *Lebenskultur des Barock und Rokoko*, Germanisches Nationalmuseum.

Publiziert in: Petranu 1925, Nr. 59. – Schmutzler 1933, S. 22. – Ionescu 2005c, S. 68.



Kat. 39 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 40

Teppich mit vier Säulen

Anatolien, 2. Hälfte 17./18. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4946

Über das rote Feld spannt sich ein waagerecht ansetzender und mittig spitz zulaufender, leicht gestufter Bogen. Er lagert nur teilweise auf den inneren beiden der insgesamt vier blauen Kapitelle. Die zwei Doppelsäulen knicken unten ab und laufen paarweise auf je einer aufwendig gestalteten, mehrfarbigen Basis mit hohem Sockel zusammen. Ähnliche Säulen finden sich auf einem auf das 17. Jahrhundert datierten Teppich mit sechs Säulen im Nationalmuseum Krakau (Muzeum Narodowe w Krakowie).⁵⁹ Er weist eine ähnliche Bordüre auf, aber das sonst üblichere Bogenmotiv wie etwa bei Kat. 38.

Bei dem Bistritzer Exemplar steht zwischen den Basen mittig eine Blume, vermutlich eine Nelke, eine zweite hängt vom Scheitelpunkt des Bogens herab. In den Zwickeln verteilen sich Ranken mit Rosettblüten und Knospen sowie verschiedenen kleinen Blüten in mehreren Farben auf weißem Grund, was mit einem Einfluss aus Gördes in Verbindung gebracht wird.⁶⁰

Die Hauptbordüre besteht aus sechseckigen beigen, braunen, roten und grünen Kartuschen mit kleinen Zacken an den stumpfen Ecken. Um die rautenförmigen mehrfarbigen Rosetten in der Mitte der Kartuschen ordnen sich strahlenförmig Nelkenblüten an. Halbe braune Oktogone mit Sternen, an die zur Mitte der Bordüre hin ein pfeilartiger Fortsatz anschließt, füllen die ockerfarbenen Zwischenräume. Die Nebenbordüren zeigen einen Wechsel aus Rosetten und gefiederten Blättern, bei der inneren auf hellblauem Grund, bei der äußeren auf schwarzem Grund. An der oberen Seite ist noch die ursprünglichere Ausprägung mit geschweiften Blättern zu sehen. Für die äußere Nebenbordüre wurde an der Oberseite abweichend ein Wechsel aus braunen und roten Rosetten und nahezu barock anmutenden, geschwungenen Blättern verwendet. Der auffallend hellrote Kelim und die an der Oberseite ebenso



Kat. 40 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

59 Krakau, Muzeum Narodowe w Krakowie, Inv.Nr. XIX 4391, vgl. Biedrońska-Słota 2010, Abb. 9.

60 Vgl. etwa Kertesz-Badrus 1987, S. 38.

gefärbten Fransen verleihen dem Teppich einen farbigen Abschluss an den Schmalseiten.

Maße: gesamt L. 183–186 cm, B. 128–134 cm. Geknüpfter Bereich: L. 173–179,5 cm, B. 127–132 cm. Oberkante Kelim 3,5–4,5 cm. Unterkante Kelim 4–4,5 cm. Webkante links 1–1,4 cm. Webkante rechts 0,6–0,8 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 7–8 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kette gestaffelt. Kettfäden im Bereich der Ober- und Unterkante rot. Kettfädenenden Oberkante offen; Unterkante geschlossene, verzwirnte Schlaufen.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, versch. Rottöne, gelb, braun, tw. mit Grannen, einfach, 6–8 Schusseinträge/cm. 2–3 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, ohne Drehung, weiß, hellrot, rot, hellgelb, gelb, versch. Grüntöne, hellblau, beige/graubraun, braun, braunschwarz, schwarz, einfach, 5–6 mm Florhöhe. Knoten Sy2, 32–37 Kn./dm in Kettrichtung, 35–40 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 1120–1480 Kn./dm². Besonderheiten: relativ gleichmäßig geknüpft, Knoten ungleichmäßig angezogen.

Lazy Lines: Schussumkehr VI; Anordnung symmetrisch.

Webkanten: links über 5 und rechts über 4 einfache Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, naturfarben/weiß, rot im Bereich der Kelims. Schuss I: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, tw. leichte Z-Drehung, versch. Rottöne, braun links 12–15 Schusseinträge/cm, rechts 16–18 Schusseinträge/cm. Schuss II: Wolle, ohne Drehung, tw. Z-Drehung, einfach, rot, 14 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips. Webkanten ohne »Steppstichlinie«.



Kat. 40 Rückseite
Foto: GNM,
Monika Runge

Kelims: Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden tw. ohne Drehung, tw. (leichte) Z-Drehung, rot, tw. naturfarben/weiß, 6–8 Kettfäden/cm. Schuss Oberkante: Wolle, (leichte) Z-Drehung, einfach, rot, 6–8 Schusseinträge/cm. Schuss Unterkante: Wolle, (leichte) Z-Drehung, einfach, rot, 5–6 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand, aber nur leicht verschmutzt. Über den Teppich verteilt sind dunklere Bereiche und schwarze Flecken sowie weiße Auflagen zu sehen. Insbesondere der schwarze Flor ist stellenweise abgerieben beziehungsweise die Knoten sind fast vollständig vergangen. Stellenweise sind auch Spuren eines Mottenbefalls wie Fraßspuren zu erkennen. Ober- und Unterkante sind ausgefranst. Das Gewebe weist mehrere Fehlstellen, Risse und Löcher auf. Parallel zur linken Kante ist ein vertikaler Riss am linken Rand des Mittelfeldes zu sehen. Zudem zeichnen sich im Teppich eine vertikale Falte in der Mitte und eine horizontal verlaufende Falte einer Lagerung, vermutlich in den Transportkisten, ab. Entlang dieser Linien ist das Gewebe geschwächt und der Flor abgerieben.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Kante am Knüpfbeginn (= Oberkante Abbildung) wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Die linke Hälfte des Teppichs wurde mit einem Leinengewebe unterlegt.

Markierungen: weißes Gewebe: »7« aufgestickt, Kopierstift: »3«.

Ausstellungen: 1930 durch E. Schmutzler, Kronstadt. – zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum.

Kopien: Knüpfteppich mit in die Länge gezogenem Motiv, Cooperativa Covorul Honigberg/Härman, 1980, Trustees of the National Museums of Scotland, reg. no. 1981.399, publiziert in: Scarce 1989, Abb. 14. – Geplant: Eduard Baak.

Publiziert in: Petranu 1925, Nr. 61. – Schmutzler 1933, S. 22, Taf. 24. – Ledács Kiss/Szütsne Brenner 1963, S. 56, Abb. 65. – Beattie 1968, S. 247. – Ledács Kiss/Szüts 1977, S. 78–79, Taf. 52. – Kertesz-Badrus 1985, Abb. 93. – Kertesz-Badrus 1987, S. 38. – Ionescu 2005c, Nr. 195. – Biedrońska-Słota 2010, S. 80. – Taylor 2017.

Kat. 41

Teppich mit fünf Säulen

Westanatolien (?), 17./18. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4947

Über dem roten Grund erhebt sich ein einfacher Dreiecksbogen, der von zwei seitlichen Säulenpaaren und einer einzelnen Säule in der Mitte gestützt wird, was sehr selten vorkommt. Die mittlere Säule endet oben in einer im Scheitel hängenden Blume, wohl einer Nelke. Die seitlichen Säulenpaare haben ebenfalls keine Kapitelle, sie stützen ohne Übergang eine Art Gebälk, das aufgrund seiner Position am Bogenansatz mehr einer vergrößerten Schwelle eines Dachstuhls als einem Architrav nahekommt. Dessen Querschnitt ist blau mit einem Muster aus gelben Punkten und erinnert daher noch etwas an die Dreiecke in den Kämpferzonen der Teppiche mit sechs Säulen. Die Säulenbasen sind ähnlich gestaltet wie bei den Teppichen mit sechs Säulen. Das Zwickelfeld ähnelt dem von Kat. 40, ist jedoch etwas höher.

Die Hauptbordüre besteht wie bei Kat. 38 aus sechseckigen Kartuschen mit Rosetten in Rot, Weiß, Hellbraun und an der Unterkante einmal in Blau. Ein Muster aus kleinen schwarzen und roten Dreiecken füllt die Zwischenräume. In den Nebenbordüren reihen sich weiße Sterne im Wechsel mit roten und beigen gewellten Bandstücken, außen auf schwarzem Grund und innen auf ockerfarbenem. An der Unterseite ist die äußere Nebenbordüre ersetzt durch eine Reihung kleiner roter Blüten auf schwarzem Grund wie bei Kat. 39.

Ein sehr ähnliches Stück, jedoch mit einer Bordüre wie bei Kat. 40, mit einfachen Kapitellen und etwas sorgfältiger gearbeiteten Säulenbasen gehörte zu der Sammlung des Islamwissenschaftlers Friedrich Sarre (1865–1945).⁶¹

Maße: gesamt L. 173 cm, B. 118 cm. Oberkante Kelim 3 cm. Unterkante Kelim 5 cm.



Kat. 41 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

61 Heute in Privatbesitz. Publiziert in: Ausst.Kat. Mailand 1999b, Nr. 19.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, tw. zweifarbig (ein Faden weiß, ein Faden dunkelbraun/schwarz), einfach, 7 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfäden im Bereich der Ober- und Unterkante gelb. Kettfadenenden Oberkante offen; Unterkante geschlossene, verzwirnte Schlaufen und quergeflochten.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, gelb, einfach. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, rot, gelb, hellblau, blau, beige, ocker, dunkelbraun, doppelt. Knoten Sy2, 28-32 Kn./dm in Kettrichtung, 34-40 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 952-1280 Kn./dm². Besonderheiten: sehr ungleichmäßig und wenig sorgfältig geknüpft.

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Webkanten: nicht im Detail untersucht. Webkanten ohne »Steppstichlinie«.

Kelims: nicht im Detail untersucht. Gelb.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand und insgesamt stark verschmutzt. Insbesondere der dunkelbraune Flor ist stellenweise abgerieben beziehungsweise die Knoten sind fast vollständig vergangen. Ober- und Unterkante sind ausgefranst. Parallel zur linken Kante ist ein vertikaler Riss entlang der inneren Nebenbordüre zu sehen.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Kante am Knüpfbeginn (= Oberkante Abbildung) wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Der Riss an der linken Seite wurde mit einem Leinenfaden vernäht.

Aufschriften/Graffiti: Buchstaben rechte obere Ecke, Rückseite: unleserlich.

Markierungen: weißes Gewebe: »10« aufgestickt, Kopierstift: »1«.

Ausstellungen: 1930 durch E. Schmutzler, Kronstadt. – Zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum.



Kat. 41 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Fälschungen: Werkstatt von T. Tuduc, Rumänien, um 1925/40, Minisian Rug Company, Evanston, Chicago und ein weiteres Exemplar, publiziert in: Ernst 2011, Nr. XIII, mit dem gleichen Hinweis auf ein bei Schmutzler publiziertes Exemplar wie bei Kat. 37.

Kopien: Eduard Baak/Zuhal Solak, Sultanhani, 2019.

Publiziert in: Petranu 1925, Nr. 62. – Schmutzler 1933, S. 22, Taf. 25. – Beattie 1968, S. 248. – Kertesz-Badrus 1985, Abb. 92. – Kertesz-Badrus 1987, S. 38, Abb. 10. – Ionescu 2005c, Nr. 196. – Ionescu 2013, S. 117. – Taylor 2017, Abb. 56. – Ionescu 2019, S. 102–103 (zur Fälschung durch Tuduc).

Kat. 42

Teppich mit zwei Säulen

Anatolien, 2. Hälfte 17./18. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4948

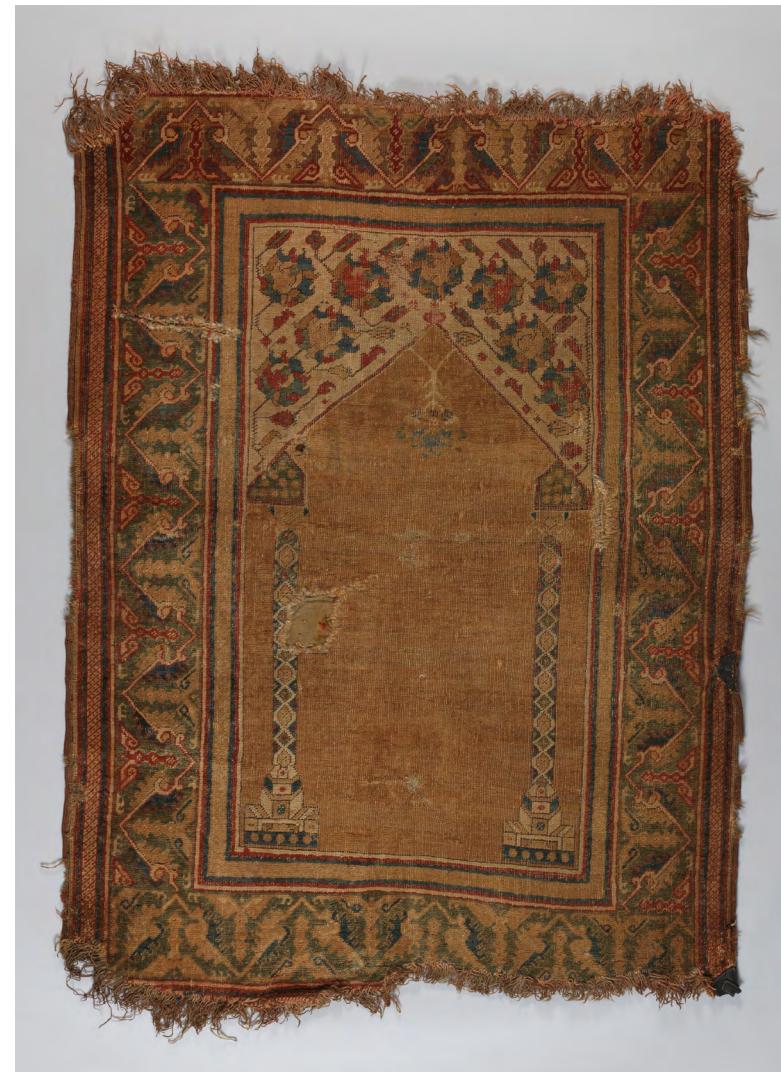
Der vergleichsweise kleine Teppich zeigt auf hellbraunem Grund zwei breitere Säulen mit Rautenmuster sowie kleinen kreuzförmigen Blüten und Dreiecken in den Zwischenräumen. Sie tragen ähnlich wie bei Kat. 41 Dreiecke, die möglicherweise den Querschnitt eines Gebälks abbilden. Darüber erhebt sich ein einfacher Dreiecksbogen. Die Säulen haben zweistufige oktagonale, dreidimensional dargestellte Basen auf hohen mehrfarbigen Sockeln und blasse konische Kapitelle. Vom Scheitel des Bogens hängt eine nelkenähnliche Blume herab. Die beigegrundigen Zwickel sind mit Ranken mit Blüten und Knospen gefüllt, die sich von denen bei Kat. 40 und 41 unterscheiden und eher an realistischere Darstellungen von Rosen erinnern.

Die Hauptbordüre ähnelt derjenigen von Kat. 36 und 37, hat jedoch einen blauen Grund und rote Konturen, die an der Unterkante fehlen. Laut Kertesz-Badrus ist diese Bordürenform bei Teppichen aus Gördes, für das die Bogenform und die Blumenranken im Zwickel sprächen, eine Ausnahmeerscheinung, sie komme aber bei »Ladik-Teppichen« vor.⁶² Es ist wohl davon auszugehen, dass sich hier verschiedene – keineswegs sicher zuschreibbare – lokale Traditionen miteinander vermischt haben. Die innere Nebenbordüre ist ungemustert, die äußere zeigt ein Gittermuster in Rot-Weiß. Beide werden von rot-blauen Zackenbändern begleitet.

Maße: gesamt L. 166 cm, B. 124,5 cm. Kelims nicht erhalten.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 7 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfäden im Bereich der Ober- und Unterkante rot. Kettfadenenden offen.



Kat. 42 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

⁶² Kertesz-Badrus 1985, S. 42, bezeichnet das Bordürenmuster als Mihrabgiebel, was aber aufgrund der Ähnlichkeit zu Bordüren bei *Uschak-Teppichen* mit kleinem Medaillon als falsch anzusehen ist.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, gelb/ocker, einfach. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, rot, orange, gelb, grün, dunkelgrün, hellblau, blau, ocker, braun, dunkelbraun, einfach(?). Knoten Sy2, 30–32 Kn./dm in Kettrichtung, 34 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 1020–1088 Kn./dm². Besonderheiten: ungleichmäßig geknüpft. Knoten ungleichmäßig angezogen.

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Webkanten: nicht im Detail untersucht. Webkanten ohne »Steppstichlinie«.

Kelims: nicht erhalten.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand. Ober- und Unterkante sind ausgefranst. Das Gewebe weist mehrere Fehlstellen, Risse und Löcher, vor allem im Bereich der Ecken und Webkanten auf. Die Kelims an Ober- und Unterkante fehlen vollständig, die äußeren Nebenbordüren fehlen teilweise. Der Flor ist generell stark abgerieben beziehungsweise die Knoten sind stellenweise fast vollständig vergangen.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Kante am Knüpfbeginn (= Oberkante Abbildung) wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. An der linken Kante in der Mitte und in der unteren Ecke sind an der Vorderseite Reste von angenähten Lederstreifen. Größere Fehlstellen, Risse und Löcher wurden mit einem Gewebe und Stücken von Kat. 28 unterlegt.

Markierungen: weißes Gewebe: »25« aufgestickt, Kopierstift: »10«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Bleisiegel; Siegellackreste.

Ausstellungen: 1930 durch E. Schmutzler, Kronstadt. – Zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 23 (einer der »Ghiordessteppiche«), Taf. 30. – Kertesz-Badrus 1985, S. 42. – Ionescu 2005c, Nr. 188. – Taylor 2017, Abb. 53.



Kat. 42
Rückseite
Foto: GNM,
Monika Runge

Kat. 43

Teppich mit zwei Säulen

Anatolien, 18. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4949

Der etwas gedrungene Teppich weist einen einfachen Dreiecksbogen über dem roten Feld auf. Zwei Säulen mit Bandmuster sind weit außen platziert. Sie tragen über kurzen blauen Kapitellen ähnlich wie bei Kat. 41 und Kat. 42 Dreiecke, die den Querschnitt eines Gebälks andeuten. Die Säulen haben dreidimensional dargestellte zweistufige oktagonale Basen und Sockel. In den Zwickeln sitzen auf kräftig blauem Grund oktagonale Rosetten, Palmetten und andere florale Motive ähnlich wie bei Kat. 37, jedoch stärker stilisiert ausgeführt und etwas willkürlicher angeordnet.

Die Hauptbordüre besteht aus hellbraunen und roten sechseckigen Kartuschen mit geschwungenen Konturen. Ihre ornamentale Füllung ähnelt derjenigen bei Kat. 38 und Kat. 41. Ein Muster aus kleinen beigen Dreiecken auf hellbraunem Grund füllt die Zwischenräume. Die Nebenbordüren setzen sich aus weißen (innen) beziehungsweise schwarzen (außen) Sternen im Wechsel mit gewellten roten beziehungsweise braunen Bandabschnitten auf weißem und schwarzem Grund zusammen. Neben der äußeren Nebenbordüre verläuft ein Begleitstreifen mit weißen S-Haken auf rotem Grund, neben der inneren Nebenbordüre ein rot-weiß schraffierter.

Maße: gesamt L. 174 cm, B. 134 cm. Oberkante Kelim 3 cm. Unterkante Kelim nicht erhalten.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 7–8 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfadenenden offen.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, einfach. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.



Kat. 43
Vorderseite
Foto: GNM,
Monika Runge

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, rot, gelb, grünblau, hellblau, ocker, dunkelbraun, tw. einfach, tw. doppelt. Knoten Sy2, 31–35 Kn./dm in Kettrichtung, 35–39 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 1085–1365 Kn./dm². Besonderheiten: im oberen Bereich dichter geknüpft.

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Wekanten: links und rechts jeweils über 4 einfache Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß. Schuss: nicht im Detail untersucht. Leinwandbindung, Schussrips. Verbindung Webkante mit Knüpfbereich: Umkehr Schussfäden Knüpfbereich um innersten Kettfaden Webkante.

Kelims: Oberkante rot. Unterkante nicht erhalten. Nicht im Detail untersucht.

Zustand: Der Teppich ist in einem generell schlechten Zustand. Ober- und Unterkante sind ausgefranst. Das Gewebe weist mehrere Fehlstellen, vor allem im Bereich der Ecken und Webkanten, sowie zahlreiche kleinere Löcher im Mittelfeld auf. Der Flor ist stellenweise stark abgerieben beziehungsweise die Knoten sind fast vollständig vergangen.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Kante am Knüpfbeginn (= Oberkante Abbildung) wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Größere Fehlstellen und Löcher wurden mit Stücken von Kat. 28 unterlegt.

Markierungen: weißes Gewebe: »52« aufgestickt, Kopierstift: »7«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »188«, Bleisiegel; Kartonschild mit Aufdruck »Kronstädter Tuch- und Modewarenfabrik Wilhelm Scherg & CIE AG Kronstadt Brasov, gegründet 1823«. An roten Papierfadenresten in der Ecke links oben war vermutlich ein Kartonschild mit Aufschrift und Siegeln wie bei Kat. 31 befestigt.

Ausstellungen: 1930 durch E. Schmutzler, Kronstadt. – Zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 23 (einer der »Ghiordessteppiche«), Taf. 31. – Kertesz-Badrus 1985, Abb. 89. – Ionescu 2005c, S. 67. – Taylor 2017, Abb. 53.



Kat. 43
Rückseite
Foto: GNM,
Monika Runge

Kat. 44

Teppich mit zwei »Säulenbändern«

Anatolien, Provinz Manisa (?), Gördes (?),

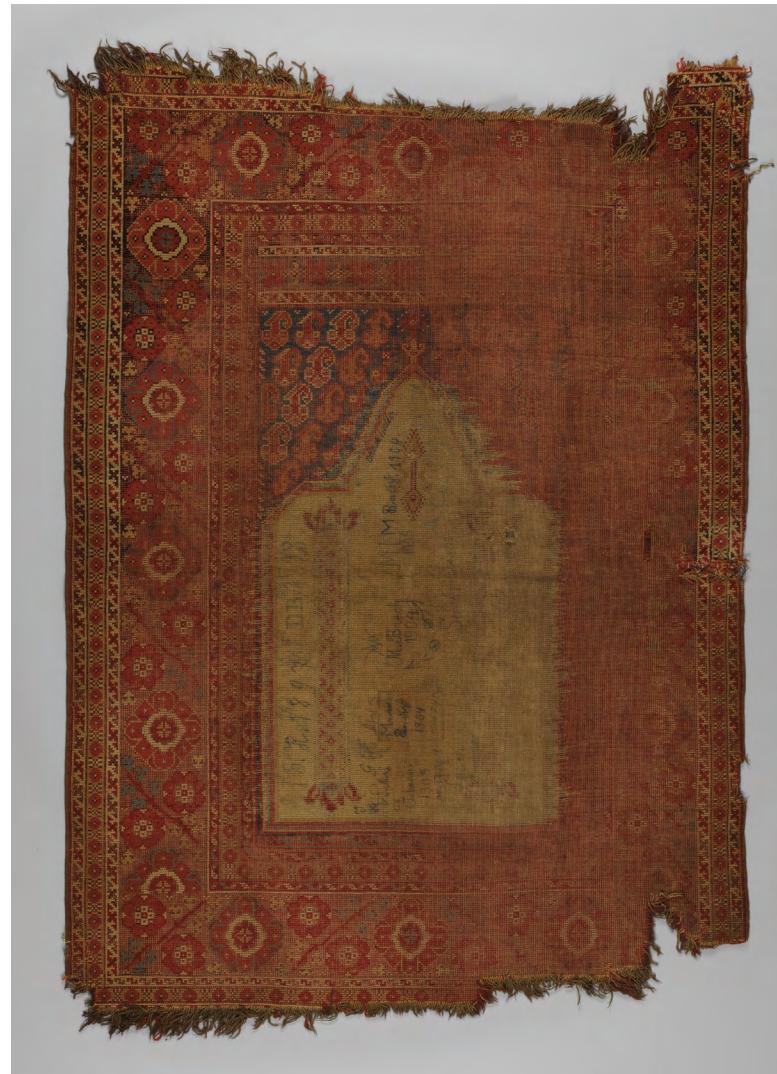
2. Hälfte 18./Anfang 19. Jahrhundert

Inv.Nr. Gew4950

Das helle Feld des insgesamt wenig Farbvariationen aufweisenden Teppichs überspannt ein eingezogener Bogen, dessen Form schon früh, jedoch immer mit Zweifeln, als typisch für eine Herstellung in Gördes galt.⁶³ Zwei breite mit Rautenmuster ornamentierte Bänder mit Abschlüssen aus hellblauen Dreiecken und roten Blättern statt Basen und Kapitellen, die in der Literatur als Säulenbänder oder degenerierte Säulenbänder bezeichnet werden, ersetzen die Säulen. Sie kommen bei den heute noch weit verbreiteten Teppichen aus dem 19. Jahrhundert aus der Region um Gördes nicht mehr vor. Eine zur Unkenntlichkeit stilisierte Blume hängt im Scheitel des Bogens. Den Zwickel ziert ein regelmäßiges Muster aus stark stilisierten roten Blüten, vermutlich Nelken, auf dunkelblauem Grund. Die strahlenförmige Blüte auf der Spitze des Bogens ist möglicherweise von der Palmette abgeleitet, die etwa Teppiche mit sechs Säulen oft an dieser Position aufweisen. Darüber liegt ein schmaler bandartiger Fries mit vierblättrigen roten Blüten im Wechsel mit gelben Blättern.

Die Hauptbordüre zeigt anders als die *Säulen-Teppiche* einen Wechsel aus roten Rosetten in zwei Größen und weißen sowie blauen Hyazinthen auf weitgehend ausgefallenem schwarzem Grund. Die Anordnung der Blüten ist von Teppichen im osmanischen Hofstil abgeleitet, weshalb zu vermuten ist, dass die kleineren Rosetten auf Nelkenblüten zurückgehen. Die Bordüre kommt vor allem bei säulenlosen *Nischen-Teppichen* vor, für die man einen Gördes-Einfluss annimmt. Deshalb weist dieser Teppich Gemeinsamkeiten mit den im folgenden Kapitel beschriebenen Exemplaren auf.

Bei den viel Fläche einnehmenden Nebenbordüren, insbesondere bei der äußeren, sind Bordüre und Begleitstreifen annähernd gleich breit,



Kat. 44 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

⁶³ Vgl. Kühlbrandt 1911, S. 572: »Man pflegt diese Teppiche (gewiß nicht mit voller Berechtigung) jetzt meist nach dem kleinasiatischen Orte Ghiordes zu benennen.« Siehe auch Delabère May 1921.

sodass bereits das Prinzip späterer Gördes und Kula zugeschriebener Teppiche angedeutet ist, die breite Hauptbordüre vollständig durch schmale Ornamentstreifen zu ersetzen. Ein Streifen mit roten Oktogonen auf weißem Grund und geometrischen sanduhrförmigen Ornamenten im Wechsel ist bei der äußeren Nebenbordüre kombiniert mit zwei Streifen mit S-Haken, bei der inneren Nebenbordüre mit zwei schmaleren Streifen mit Wellenbändern.

Maße: gesamt L. 159–169 cm, B. 120,5–123 cm. Geknüpfter Bereich L. 157–169 cm, B. 119,5–121 cm. Kelims nicht erhalten. Webkanten jeweils 0,5–0,7 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 6 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kette leicht gestaffelt. Kettfäden im Bereich der Ober- und Unterkante gelb. Kettfadenenden offen.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, naturfarben/weiß, einfach, 8–9 Schusseinträge/cm. 3 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, ohne Drehung, naturfarben/weiß, hellrot, rot, gelb, hellblau, blau, schwarz, einfach, 3–4 mm Florhöhe. Knoten Sy2, 27–28 Kn./dm in Kettrichtung, 28 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 756–784 Kn./dm². Besonderheiten: Seiten dichter geknüpft.

Lazy Lines: Schussumkehr I; entlang der Umrisse der Nische Wechsel von roten auf weißen Schuss.

Webkanten: links und rechts jeweils über 2 einfache Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, naturfarben/weiß. Schuss: Wolle, Z-Drehung, einfach, gelb/braungelb, links 22–24 Schusseinträge/cm, rechts 28–30 Schusseinträge/cm. Leinwandbindung, Schussrips. Webkanten ohne »Steppstichlinie«.

Kelims: Oberkante nicht erhalten. Unterkante Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden ohne Drehung, naturfarben (gelb?), 6 Kettfäden/cm. Schuss: Wolle, Z-Drehung, einfach, naturfarben/weiß, tw. mit Grannen.



Kat. 44 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Zustand: Der Teppich ist in einem generell schlechten Zustand und insgesamt stark beschädigt sowie verschmutzt. Vor allem im Mittelfeld ist das Gewebe vergraut und verbräunt. Ober- und Unterkante sind unvollständig und ausgefranst, die Ecken sind ausgerissen. Der Flor ist bis auf wenige Stellen großflächig abgerieben bzw. die Knoten sind fast vollständig vergangen. Das Gewebe weist mehrere Fehlstellen, Risse und Löcher, vor allem im Bereich der Ober- und Unterkante, auf.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Kante am Knüpfbeginn (= Oberkante Abbildung) wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Der Riss an der linken Kante wurde mit Leinenfäden vernäht. Weitere Nähfadenreste deuten auf unterschiedliche Reparaturen und Befestigungen hin.

Aufschriften/Graffiti: Mittelfeld, Vorderseite: »IS.H. 1897«; »DB 1898«; »W [...] Johann 1904 am 17 April«; mehrfach »M. Brech/Bruch 1904«; »ML« und weitere unlesbare.

Markierungen: weißes Gewebe: »28« aufgestickt, Kopierstift: »25«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »206«, Bleistift: »172-122«, Bleisiegel.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 23 (einer der »Ghiordestepiche«).

Siebenbürger Nischen-Teppiche

Kat. 45–Kat. 55

Eine heterogene Gruppe von Teppichen unterschiedlicher Herstellungs-orte und lokaler Einflüsse eint das Motiv einer einfachen Nische. In der Regel ist diese durch die Architektur des *Mihrab*, der Gebetsnische in der Moschee, inspiriert, in manchen Fällen entsteht eine Nischenform jedoch auch durch das Zusammenrücken der Viertelmedaillons bei *Ushak-Teppichen* wie im Kapitel über *Doppelnischen-Teppiche* beschrieben. Unter osmanischem Einfluss entstand die Form des Dreiecksbogens.¹ Ebenfalls häufig zu sehen sind eingezogene und abgestufte Bögen, die unterschiedliche Ausprägungen von Nischenarchitekturen widerspiegeln. Das Nischenfeld ist meist ockerfarben oder rot und bis auf kleine Blumen undekoriert. Auf dem Scheitel des Bogens findet sich häufig eine mehr oder weniger ausgeprägte Zierspitze. Sie erinnert an den *Alem*, der oft in Form eines Halbmondes oder einer Tulpe osmanische Minarette und Kuppeln von Moscheen schmückt.²

Bei den Zwickelfeldern dominieren drei verschiedene Dekore. In Kombination mit stark eingezogenen, oben oval verlaufenden Bögen sind die Zwickel oft mit einem Muster aus dunkelbraunen oder schwarzen Arabesken gefüllt. Über den Dreiecksbögen sind häufig Zwickelfelder mit Blumenranken auf hellem Grund eingefügt (Abb. 89). Als Vorbilder gelten Teppiche der zweiten Hälfte des 16. und des frühen 17. Jahrhunderts im osmanischen Hofstil, deren Herstellung in Kairo oder, wenn sie aus Wolle bestehen, eher in Anatolien, möglicherweise in Bursa, vermutet wird. Ein Teppich im Museum für Islamische Kunst in Berlin mit Rosetten- und Palmetten- Bordüre und eingezogener Nische weist beispielsweise Zwickelfelder mit

zarten floralen Ranken auf.³ Bei einem weiteren *Nischen-Teppich*, diesmal mit zwei Säulen, ähneln die Ranken mit Rosenblüten, Nelken und Knospen sehr den floralen Ranken in manchen *Siebenbürger Nischen-Teppichen*.⁴ Daneben dienten vermutlich Keramik-Eckfliesen, die in Iznik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden sind, als Vorbilder. Sie wurden an den Zwickeln über Türen, Nischen oder Fenstern angebracht und zeigen unterschiedliche florale Dekore aus Tulpen, Nelken, Hyazinthen und Rosen (Abb. 90).⁵ Sehr typisch bei Teppichen mit gestuften Bögen sind Nelkenblüten und gezackte Blätter im Zwickelfeld.

Die Bordüre besteht meist aus Rosetten und Palmetten, die von Lanzettblattpaaren gerahmt werden und sich noch deutlicher an osmanischen Teppichen orientieren. Man vermutet, dass das Muster auf das Lotus- und Pfingstrosenmotiv aus der chinesischen Kunst zurückgeht, das im 13. Jahrhundert in den Iran und nach Ägypten gelangte.⁶ Im Iran entwickelte es sich als sogenannte Herat- oder Herati-Bordüre weiter. Es war über mehrere Jahrhunderte weit verbreitet und wird in mehr oder weniger abgewandelter Form bis heute verwendet. In manchen Fällen weisen die *Nischen-Teppiche* Kartuschenbordüren auf, die denen der *Säulen-Teppiche* entsprechen. Ihre Häufigkeit sowie Statistiken zu Zwickel- und Bordürenmustern bei den in Siebenbürgen erhaltenen Teppichen hat Ionescu mehrfach in Tabellenform veröffentlicht.⁷ Die Nebenbordüren können unterschiedliche, oft florale Muster aufweisen. In vielen Fällen bestehen sie, wie auch bei zahlreichen *Siebenbürger Doppelnischen-Teppichen*, aus kleinen Rosetten beziehungsweise achtzackigen Sternen,

¹ Dickie 1972, S. 42. Dickie sprach allerdings von Kielbögen, obwohl die Abbildungen Dreiecksbögen illustrieren.

² Vgl. Aslanapa 1988, S. 153.

³ Berlin, Museum für Islamische Kunst, Inv.Nr. I. 15, 64.

⁴ Berlin, Museum für Islamische Kunst, Ident.Nr. 1889,156, <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=1524063&viewType=detailView> [13.9.2022].

⁵ Z. B. Fliesen mit Tulpendekor, Paris, Musée du Louvre, Inv.Nr. 3919-56 und 57, publiziert in: Ausst.Kat. Paris 1989a, Nr. 55; siehe auch <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010328214> [17.3.2023]. – Beispiel mit Rosen siehe London, Victoria & Albert Museum, Inv. Nr. 1879-1897, <https://collections.vam.ac.uk/item/O100771/spandrel-unknown/> [21.03.2023], publiziert in: Kat. London 2004, Abb. 84.

⁶ Vgl. Flood 2016, S. 86.

⁷ Ionescu 2005c, S. 65, Tabelle 9. – zuletzt: Ionescu 2018b, S. 91.



89

Kat. 45

Detail Zwickelfeld

Foto: GNM Monika Runge



90

Fliese mit Vier-Blumen-Dekor, um 1575,
Iznik (Türkei). Paris,
Musée du Louvre,
Département des
Arts de l'Islam,
Inv.Nr. OA 3919/57

Foto: © 2003 RMN-Grand
Palais (musée du Louvre) /
Franck Raux

die auch bereits bei dem erwähnten osmanischen *Nischen-Teppich* mit zwei Säulen zu finden sind.

Als technische Charakteristika fasste Ionescu zusammen, dass die Kettfäden meist elfenbeinfarben seien, ihre Enden gelb oder rot gefärbt und die Schussfäden ebenfalls rot oder gelb.⁸ Seinen Beobachtungen nach sind alle von der Spitze des Bogens her geknüpft, weil es dann leichter sei, die Bogenform in der richtigen Höhe abzuschließen.⁹ Dieses Verfahren spricht gegen die Verwendung einer für den jeweiligen Teppich angepassten Vorlage. Die Ausführung ist unterschiedlich sorgfältig

und drückt in den zum Teil stark vereinfachten Mustern den Charakter der Teppiche als Massenware aus, beispielsweise bei den Stücken mit gestufter Bogen und Nelkenzwickel.

Trotz der deutlichen Herausbildung von Teppichmustertypen sind diese nicht eindeutig bestimmten Herstellungsorten zuzuordnen, da sie sich untereinander, möglicherweise angepasst an die Nachfrage, stark vermischt haben. Ihre Lokalisierung in das westanatolische Gördes ist früh angezweifelt worden, jedoch hat sich die Bezeichnung *Gördes-Teppich* genauso wie die des *Kula-Teppichs* für die Gruppe durchgesetzt, ohne

⁸ Ionescu 2018b, S. 90.

⁹ Ionescu 2018b, S. 92.

damit die Herkunft zu meinen. Kertesz sprach vom »Einfluss von Ghiordeş bei »Gebetsteppichen« mit einfacher, unverzielter Nische oder mit zwei Säulen, manchmal mit einer kleinen Blume als Ersatz für die Mihrablampe.¹⁰ Typisch seien die Palmetten-Rosetten-Bordüre, weißgrundige Zwickelfelder mit floralen Ranken, die ockerfarbene, undekorierte Nische und ein querrechteckiges Feld über der Nische.¹¹ Tatsächlich wird die Herstellung heute in Uşak, in Gördes oder in Milas in Südwestanatolien vermutet.¹² Die Herkunft aus Milas wurde wegen Musterähnlichkeiten mit neueren Teppichen angenommen, mittlerweile hat Ionescu allerdings technische Unterschiede zwischen älteren *Siebenbürger Nischen-Teppichen* und Teppichen des 19. Jahrhunderts aus Milas festgestellt.¹³ Die Nelken mit gezahnten Blättern im Zwickelfeld, die fast immer in Kombination mit einer gestuften Nische und der Palmetten-Rosetten-Bordüre erscheinen, tauchen sonst bei *Doppelnischen-Teppichen* auf, was zu Vermutungen geführt hat, dass sich Uşak- und Gördes-Einflüsse gemischt haben.¹⁴ Franses vermutete stark eine Herstellung im Süden der Provinz Manisa, in deren Norden auch die Stadt Gördes liegt.¹⁵

Ebenso problematisch ist die Datierung der *Nischen-Teppiche*, die in der Regel zwischen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts angenommen wird. In seiner Analyse der Teppiche in Kronstadt (rum.: Braşov, ung.: Brassó) vermutete Eichhorn hinter den »gelben« Teppichen, die in Kronstädter Inventaren seit 1572 genannt wurden, Teppiche mit einfacher Nische, die dann deutlich früher zu datieren wären als angenommen.¹⁶ Es ist jedoch fraglich, ob sie ausschließlich über diese Farbangabe zu identifizieren sind und ob nicht andere Teppiche, etwa mit Lotto-Muster, damit gemeint sein könnten. Der derzeitige Kenntnisstand geht nicht über vergleichsweise vage Hinweise hinaus, jedoch kann man wohl eine Produktion in Westanatolien mit einem intensiven Austausch zwischen mehreren Orten annehmen, der sich in abgewandelter Form bis in das 19. Jahrhundert fortsetzte.

In Anatolien wurden *Nischen-Teppiche* schon ab dem 17. Jahrhundert in großen Zahlen hergestellt. Die Tatsache, dass viele explizit für fromme Stiftungen gefertigt wurden, einige Produktionsstätten an den Pilgerrouten lagen und bis heute in Moscheen zahlreiche Teppiche erhalten sind, stützt ihre Deutung als Gebetsteppiche. Dass wiederum eine große Menge dieser Teppiche in den Export gelangte, belegt ein

Edikt von 1610 an die westanatolische Stadt Kütahya, das verbot, dort hergestellte Teppiche mit Darstellungen der Kaaba, des Mihrab und mit zum Gebet aufrufenden Kalligrafien an Nicht-Muslime zu verkaufen.¹⁷

Die auf den Teppichen dargestellte und meist als Gebetsnische in der Moschee gedeutete Nische gibt die Gebetsrichtung nach Mekka an. Sie kann mit liturgischen oder eschatologischen Symbolen gefüllt sein, zu denen vor allem die im Bogen hängende, das göttliche Licht repräsentierende Moscheelampe zählt. Zusätzlich deuten manchmal Fußumrisse die Platzierung der Füße beim Gebet an, und Wasserkannen verweisen auf die davor vorzunehmende Reinigung. Bisweilen vermischt sich die Vorstellung des Mihrab mit der Deutung – insbesondere von *Säulen-Teppichen* – als Portalmotiv beziehungsweise auf symbolischer Ebene als Tor zum Paradies. Es gibt sogar die Theorie, dass diese Teppiche, aber auch solche mit einfacherem Bogen, an die Wand gehängt wurden und damit das Motiv des Fensters wiedergeben sollten, auch in Moscheen. Dass bei *Nischen-Teppichen* das *Mihrab*-Motiv gemeint ist, ist am plausibelsten zu begründen bei einem mit dessen Architektur vergleichbar aufgebauten gestuften Bogenmotiv und waagerechtem Feld mit Kalligrafie darüber.

Im Islam kann allerdings im Prinzip alles zum Gebet dienen, was den darauf Knieenden vor dem Schmutz des Bodens schützt und ihm einen abgegrenzten Bereich reserviert.¹⁸ Seit wann genau es Gebetsteppiche gibt, ist nicht belegt. Aus dem 15. Jahrhundert sind erste *saffs* – Reihengebetsteppiche – überliefert, aus der Mitte des 16. Jahrhunderts sind *sadjidāda* – Gebetsteppiche mit Einzelnische – in der Türkei und in Persien bekannt.¹⁹

Nachdem die in Siebenbürgen erhaltenen *Nischen-Teppiche* schätzungsweise zwischen der zweiten Hälfte des 17. und dem Anfang des 18. Jahrhunderts entstanden sind, vertritt Ionescu die Ansicht, dass der zeitliche Abstand zwischen dem Edikt von 1610 und ihrer Herstellung so groß ist, dass die Vorschriften nicht mehr beachtet wurden.²⁰ Das könnte die späte Verbreitung von *Nischen-Teppichen* in Siebenbürgen und Ungarn erklären. Es fällt dennoch auf, dass nahezu kein *Nischen-Teppich* in Siebenbürgen explizite religiöse Symbole enthält. Darüber hinaus wird die Farbe der Nische in der sufischen Tradition mit den vier Sufis in Verbindung gebracht, für die die Farben Weiß, Rot, Grün

10 Kertesz 1976, S. 112.

11 Kertesz-Badrus 1987, S. 36–37.

12 Ionescu 2005c, S. 65.

13 Ionescu 2018b, S. 98.

14 Vgl. etwa Kertesz-Badrus 1987, S. 36.

15 Franses 2007, S. 89.

16 Eichhorn 1968, S. 80–81.

17 Vgl. Faroqhi 1984, S. 138 mit Quellenangaben. Übersetzung der Passage in: Ionescu 2014, S. 71–72.

18 Zur Entstehung und zum frühen Gebrauch von Gebetsteppichen und -matten siehe Erdmann 1975, S. 14–16.

19 Siehe auch Ausst.Kat. Washington 1974, S. 11.

20 Ionescu 2018b, S. 93.

und Dunkelblau stehen. In Siebenbürgen haben sich jedoch auch viele Teppiche mit gelblichem und hellbraunem Nischengrund erhalten, denen diese Bedeutungsebene fehlt.

In den Schriftquellen wird der Begriff des Gebetsteppichs äußerst unscharf verwendet. Bereits zwischen 1545 und 1659 ist ein Import von »sajjada« nach Venedig belegt.²¹ Ob sich das tatsächlich auf Teppiche mit Nischenmotiv oder auf alle kleinformatigen, tragbaren Teppiche bezog, lässt sich jedoch nicht mehr feststellen. Genau dieses Problem setzt sich bis in die aktuelle Literatur fort, die häufig ungeachtet der Ikonografie der Teppiche alle *Nischen- und Doppelnischen-Teppiche* oder gar alle kleineren als Gebetsteppiche bezeichnet.

»Dort [in Mitteleuropa] wählten die Seefahrer wohl mit Vorliebe jene Stücke aus, die nicht durch eine einseitige Musterung auf eine rituale Verwendung hinwiesen; hier [in Siebenbürgen] wurden sie meist von den Türken selbst ins Land gebracht, und diese bevorzugten eben ihre Gebetsteppiche.«²²

Diese 1911 formulierte These Kühlbrandts zur Erklärung der großen Zahl in Siebenbürgen erhaltener *Nischen-Teppiche*²³ lässt sich zwar nicht belegen, jedoch deuten Schriftquellen darauf hin, dass den Siebenbürger Käufern der religiöse Gehalt des Motivs nicht bewusst war. Die in Hermannstädter Inventaren verwendete Beschreibung »mit rotem Türboden«²⁴ kann eigentlich nur als *Nischen-Teppich* ge deutet werden. Sein Motiv wurde umschrieben, ohne die ursprüngliche religiöse Bedeutung der Nische zu kennen. Dies würde wiederum darauf hindeuten, dass die Teppiche zumindest nicht unter der Bezeichnung »Gebetsteppiche« gehandelt wurden. Siebenbürgen stand zwar zu der Zeit unter osmanischer Oberhoheit, der kulturelle Einfluss war jedoch trotz der geografischen Nähe zu Anatolien relativ gering. Die hin und wieder kolportierte Vermutung, die armenischen Teppichhändler hätten wegen ihres christlichen Glaubens den Sinn des Motivs nicht verstanden und somit auch nicht an die Käufer weitergegeben, ist jedoch nie belegt worden.

Dies gilt auch für die in der Literatur kursierende These zur Verwendung von Teppichen in siebenbürgischen Kirchen, dass durch die Umnutzung der Teppiche eine symbolische Unterwerfung stellvertretend an den Objekten

aus dem verfeindeten islamischen Osmanischen Reich vorgenommen wurde. Der Katalog der großen Teppichausstellung in Budapest 1914 führt gleich drei Gebetsteppiche aus reformierten Gemeinden auf, die laut ihren ungarischen Inschriften für »den Tisch des Herrn« gestiftet wurden.²⁵ Auch dies stützt die Annahme, dass die ursprüngliche Funktion bei der Verwendung nicht bekannt war oder zumindest nicht gestört hat. Der Idee Ferriers, die Teppiche könnten eigens für die Aufbewahrung in den Kirchen der »Ungläubigen« hergestellt worden oder von türkischen Würdenträgern während des Rückzugs 1718 zurückgelassen und in den Kirchen als Trophäen aufbewahrt worden sein, widersprach bereits Kertesz-Badrus.²⁶ Für diese Vermutungen gibt es keine Hinweise, sie stehen gar in einem gewissen Widerspruch zu der Annahme eines für nichtmuslimische Käuferkreise reduzierten religiösen Motivgehalts. Zudem lassen sie außer Acht, dass die meisten Teppiche über den Handel, und nicht in der Folge kriegerischer Auseinandersetzungen, nach Siebenbürgen gelangt sind.

Bis mindestens in das 16. Jahrhundert hinein waren *Nischen-Teppiche* noch keine Exportartikel, daher sind sie auch kaum auf europäischen Gemälden dargestellt.²⁷ Wenige Ausnahmen finden sich auf niederländischen Gemälden.²⁸ Auf dem 1663 von Pieter de Hooch (1629–1684) gemalten Porträt einer musizierenden Familie ist ein *Nischen-Teppich* mit roter Nische, floralem, weißgrundigem Zwickelfeld, einem querrechteckigen Feld darüber und Rosetten-Palmetten-Bordüre auf einem Tisch drapiert (Abb. 91). Der Teppich dient hier weniger als Statussymbol denn als Ausstattungsgegenstand, der die ansonsten etwas steif wirkende Szene belebt. Besser geordnet erscheint der Teppich, den Adriaen Backer (um 1635–1684) wohl gleich zweimal verewigte: 1676 auf dem Gemälde *Regenten Oude Mannen- en Vrouwengasthuis te Amsterdam* (Abb. 92) und 1683 auf dem Bildnis *De regentessen van het Burgerweeshuis*.²⁹ Der Teppich gibt mit zwei nebeneinander angeordneten hellroten Nischen Rätsel auf, da ein solches Exemplar nicht im Original erhalten ist. Mit seiner Anordnung mehrerer hängender Nelken und einer im Anschnitt zu sehenden Palmette, den Zwickelfeldern mit Blumenranken sowie der Bordüre mit stilisierten Rosetten und Hyazinthen ähnelt er noch am ehesten einem Teppich mit gespiegelter Nische aus Reps (rum.: Rupea, ung.: Kőhalom).³⁰ Dass der grünliche Kelim und die Fransen

21 Vgl. Denny 2007, S. 191, Anm. 12.

22 Kühlbrandt 1911, S. 573.

23 Ionescu zählt 73 erhaltene *Nischen-Teppiche* in Siebenbürgen, die er »Transylvanian prayer rugs« nennt, Ionescu 2005c, S. 64–65. Siehe S. 65 zu weiteren Bezeichnungen. Offenbar haben sich auch in ungarischen Sammlungen noch größere Zahlen erhalten.

24 Nachlassverzeichnis des Schneidermeisters Johann Filtsch und Testament des Schneiders Georg Fronius, zitiert nach Kertesz-Badrus 1985, S. 15.

25 Ausst.Kat. Budapest 1914, Nr. 256–258.

26 Kertesz 1976, S. 109–110. – Ferrier 1959, S. 62.

27 Erdmann 1975, S. 11.

28 Vgl. Ydema 1991, S. 51, zählt drei auf.

29 Amsterdam Museum, Inv.Nr. SB 4844, <https://hart.amsterdam/collectie/object/amcollect/39531> [13.9.2022].

30 Reps, Evangelische Kirche, Inv.Nr. 48, publiziert in: Ausst.Kat. Istanbul 2007a, Nr. 25.

jedoch – wohl aus Kompositionegründen – auch an der Seite des Teppichs angebracht sind, deutet auf eine Erfindung oder zumindest freie Interpretation des Malers hin. Auch wenn viele Details auf Gemälden dafür sprechen, dass sie nach Originalteppichen gemalt wurden, ist ihr Realitätsgehalt mit Sicherheit nicht immer gleich.

Gerade bei vermeintlichen Gebetsteppichen ist es interessant, einen Blick auf ihre bildliche Repräsentation im islamischen Kontext zu werfen. Bereits in einem auf 1343 datierten iranischen Fabelbuch nutzt eine Katze einen *Nischen-Teppich* sowohl als Gebetsteppich als auch als Zeichen von Autorität.³¹ Sollte die Datierung stimmen, wäre die Entstehung der Nischenform bei Teppichen deutlich früher anzusetzen als bisher angenommen. Ein ebenfalls recht frühes Blatt aus der 1436 in Herat entstandenen Handschrift *Die Apokalypse des Propheten* enthält eine Darstellung Mohammeds auf einem roten Gebetsteppich mit eingezogener Nische.³² Ein wenig an den Topos des fliegenden Teppichs erinnert das Blatt aus einer um 1479 ebenfalls in Herat gefertigten Handschrift mit dem Bild eines Sufi, der auf einem Gebetsteppich ein Gewässer überquert.³³ Weitere Darstellungen sind im Washingtoner Ausstellungskatalog von 1974 aufgeführt.³⁴

Als sich westeuropäische Sammler im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert für die Kultur des Orients zu interessieren begannen, waren Gebetsteppiche mit der Zuordnung nach Gördes, Milas und Kula offenbar zunächst nicht gefragt,³⁵ und sie wurden auch in kunsthistorischen Publikationen wenig berücksichtigt. Kühlbrandt hob sie allerdings bei seiner Beschreibung der in der Kronstädter Schwarzen Kirche vorhandenen Teppiche hervor:

»Indessen werden für den Kenner altorientalischer Knüpfkunst die im Chor und an den Emporen angebrachten Gebetsteppiche größere Anziehungskraft [im Vergleich zu den ›sogenannten Siebenbürger Teppichen‹, Anm. Kregeloh] besitzen.«³⁶

Er zählte allerdings auch die *Säulen-Teppiche* zur Gruppe der Gebetsteppiche.

Der Bistritzer Bestand enthält einige Exemplare aus der Massenproduktion, darunter vier mit gestufter Bogen, beiger Nische und Nelken sowie vereinfachter Rosetten-Palmetten-Bordüre auf gelbem Grund,



91

Porträt einer musizierenden Familie, Pieter de Hooch, 1663. Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Inv.Nr. 1951.355, Geschenk Hanna Fund

Foto: Public Domain

31 Persische Übersetzung des Fabelbuchs *Kalilah wa Dimnah*, Kairo, Nationalbibliothek, publiziert in: Ausst.Kat. Washington 1974, Abb. 4 und 5.

32 Miniatur aus: *Mirâj Nâmeh*, Paris, Bibliothèque nationale, Ms. suppl. Turc 190, Taf. XXV, fol. 7r, Digitalisat: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427195m/f18.image.double> [31.3.2020].

33 Miniatur der Schule Bihzads in einem Manuskript des *Bustan* von Sa'di, Iran, um 1479, fol. 73v, Dublin, Chester Beatty Library, publiziert in: Ausst.Kat. Washington 1974, Abb. 6.

34 Ausst.Kat. Washington 1974, S. 12-16.

35 Vgl. Grote-Hasenbalg 1922, S. 83.

36 Kühlbrandt 1911, S. 570.



92

Regenten Oude Mannen- en Vrouwengasthuis te Amsterdam, Adriaen Backer. Berlin, Gemäldegalerie, Inv.Nr. SA 991

Foto: bpk/Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin/Jörg P. Anders

die vielleicht in ganz Siebenbürgen noch am häufigsten erhalten sind. Ferner umfasst die Sammlung zwei Teppiche mit der gleichen Bordüre, eingezogener roter Nische und mit Arabesken geschmückten Zwickelfeldern. Eine frühe, durch das Arabeskendekor begründete Datierung lässt sich anhand anderer Merkmale in Bezug auf den Musteraufbau nicht bestätigen. Fünf Teppiche gehören zu etwas seltener überlieferten Typen und weisen individuellere Details auf. Ihre annähernd dreieckigen Bögen sind höchstens leicht eingezogen, die Zwickelfelder zieren florale Ranken, zum Teil mit kleinen Blumen, die in das Nischenfeld hineinragen.

Zwei Teppiche sind von einer Kartuschenbordüre umrandet (Kat. 45 und Kat. 46), die auch bei *Säulen-Teppichen* vorkommt, und zwei weisen eine kurvilinear und sehr detailliert ausgeführte Palmetten- und Rosettenbordüre auf. Ein Teppich ist ähnlich aufgebaut, jedoch stark vereinfacht (Kat. 49). Von den Letztgenannten haben drei eine rote Nische, zwei eine hellbraune. Keiner der Teppiche zeigt religiöse Symbole wie Ampeln oder Wasserkannen mit Ausnahme von Kat. 51, bei dem die Deutung der hängenden Blume aufgrund ihrer Ausführung als Lebensbaummotiv in Frage kommt.

Kat. 45

Nischen-Teppich

Anatolien, Milas (?), 17. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4958

Die rote, spitz zulaufende Nische ist am Bogenansatz leicht eingezogen. Vom Scheitel hängt eine mehrblütige Blume, wohl eine Nelke, herab, ähnlich wie bei einigen *Säulen-Teppichen*. Unterhalb des Bogenansatzes und an den unteren Ecken der Nische ragen je zwei dreiblütige Blumen diagonal in die Nische. Innerhalb der hellbraunen Kontur der Nische verläuft im unteren Bereich ein hellbraunes Zackenband. Das weißgrundige Zwickelfeld schmücken Ranken mit Tulpen, Rosen, Nelken und Blättern, die in der Form an die Blätter auf *Stern-Uschaks* erinnern. Zusätzliche kleine Blumen ragen vom Bogen aus in das Zwickelfeld. In die eingezogenen Ecken des Bogens fügen sich halbe Medaillons, die ebenfalls einen Bezug zu *Uschak-Teppichen* vermuten lassen.

Die Hauptbordüre besteht ähnlich wie bei einigen *Säulen-Teppichen* aus roten und hellbraunen sechseckigen Kartuschen mit strahlenförmig um eine Rosette herum angeordneten Nelken in mehreren Farben ([siehe Detailabb.](#)). Die Zwischenräume füllt ein Muster aus kleinen weißen Dreiecken auf hellbraunem Grund. Die innere Nebenbordüre setzt sich aus roten Rosetten und schwarzen geschweiften Blättern auf weißem Grund zusammen. Auf der Innenseite verläuft ein seltener kordelartiger Begleitstreifen in Schwarz und Rot mit blauen und weißen Punkten. In der äußeren Nebenbordüre wechseln ähnliche weiße Rosetten und weiße Blätter auf rotem Grund. Unten ist sie ersetzt durch eine Reihung stark stilisierter vierblättriger Blüten und kleiner Dreiecke, wiederum ähnlich wie bei einigen *Säulen-Teppichen*. Vergleichbare Teppiche sind im Budapest Katalog von 2007 aufgezählt.³⁷

Maße: gesamt L. 193 cm, B. 128 cm. Oberkante Kelim 4 cm. Unterkante Kelim 6,5 cm.



Kat. 45 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

37 Ausst.Kat. Budapest 2007, Nr. 46.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, tw. zweifarbig (ein Faden weiß, ein Faden dunkelbraun), einfach, 5,5–6 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfadenenden Oberkante offen; Unterkante geschlossen, verzwirnte Schlaufen und quergeflochten.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, einfach. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, rot, gelb, hellblau, beige, ocker, dunkelbraun, einfach (?). Knoten Sy2, 34–36 Kn./dm in Kettrichtung, 28–33 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 952–1188 Kn./dm². Besonderheiten: relativ ungleichmäßig geknüpft.

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Webkanten: links und rechts jeweils über 4 (?) Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß. Schuss: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, ocker. Leinwandbindung, Schussrips. Webkanten ohne »Steppstichlinie«.

Kelims: nicht im Detail untersucht. Rot, ocker.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand und insgesamt stark verschmutzt sowie verbräunt. Insbesondere der dunkelbraune Flor ist stellenweise stark abgerieben beziehungsweise die Knoten sind fast vollständig vergangen. Ober- und Unterkante sind ausgefranst. Das Gewebe weist mehrere Risse sowie kleinere Fehlstellen und Löcher auf. Im Mittelfeld zeichnet sich eine vertikale Linie mit Abnutzungsspuren und Rissen ab.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Kante am Knüpfbeginn (= Oberkante Abbildung) wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Zudem wurde parallel zu dieser Kante eine weiße Kordel als Verstärkung angebracht.

Markierungen: weißes Gewebe: »35« aufgestickt, Kopierstift: »6«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »187«, Bleisiegel.



Kat. 45 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum.

Kopien: Eduard Baak/Kezban Solak, Sultanhanı 2017, Hermannstadt, publiziert in: Ionescu 2018b, Abb. 22.

Publiziert in: Petranu 1925, Abb. 63. – Schmutzler 1933, S. 23. – HALI 25, 1985, S. 46–47. – Ionescu 2005c, S. 65. – Ionescu 2013, S. 118. – Taylor 2017, Abb. 37. – Ionescu 2018b, Abb. 7, S. 95.



Kat. 45 Bordüre Oberkante

Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 46

Nischen-Teppich

Anatolien, Milas (?), 17. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4959

Der Teppich weist große Ähnlichkeiten in Musterdetails mit Kat. 45 auf, die eine Produktion in der gleichen Werkstatt oder eine gemeinsame Vorlage nahelegen. Die rote, spitz zulaufende Nische ist am Bogenansatz leicht eingezogen. Vom Scheitel hängt eine verzweigte Nelke herab. Unterhalb des Bogenansatzes ragen zwei dreiblütige Blumen diagonal in die Nische. Innerhalb der hellbraunen Kontur der Nische verläuft im unteren Bereich ein hellbraunes Zackenband. Das weiße Zwickelfeld schmücken Ranken mit Tulpen, Rosen, Nelken und Blättern. Kleine Nelken ragen vom Bogen aus in das Zwickelfeld. In die eingezogenen Ecken des Bogens fügen sich halbe Medaillons.

Die Hauptbordüre besteht aus sechseckigen Kartuschen mit Rosetten und einklammernden Arabesken wie bei einigen *Säulen-Teppichen*. Die hellbraunen Zwischenräume füllt ein Muster aus kleinen weißen Dreiecken mit roten Punkten. Ein Gittermuster in Rot und Weiß ziert die Nebenbordüren, begleitet von einem Zackenband in Rot und Hellbraun.

Maße: gesamt L. 185 cm, B. 129 cm. Oberkante Kelim 6 cm. Unterkante Kelim 4 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 6,5–7,5 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfäden im Bereich der Ober- und Unterkante gelb. Kettfadenenden offen.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, einfach. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, rot, gelb, hellblau, beige, ocker, dunkelbraun. Knoten Sy2, 33–38 Kn./dm in Kettrichtung, 33–36 Kn./dm in



Kat. 46 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

Schussrichtung; Knotendichte: 1089–1368 Kn./dm². Besonderheiten: relativ ungleichmäßig geknüpft; im Bereich der Kanten dichter geknüpft.

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Webkanten: links und rechts jeweils über 4 (?) Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß. Schuss: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, gelb. Leinwandbindung, Schussrips. Webkanten ohne »Steppstichlinie«.

Kelims: nicht im Detail untersucht. Gelb.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand und insgesamt stark verschmutzt sowie verbräunt. Ober- und Unterkante sind ausgefranst. Das Gewebe weist mehrere Risse sowie kleinere Fehlstellen und Löcher auf. Im Mittelfeld zeichnen sich zwei vertikale Linien mit Abnutzungsspuren und Rissen ab.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Kante am Knüpfbeginn (= Oberkante Abbildung) wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Zudem wurde parallel zu dieser Kante eine weiße Kordel als Verstärkung angebracht.

Markierungen: weißes Gewebe: »43« aufgestickt, Kopierstift: »5«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »186«; Kartonschild mit rotem Siegellack und Aufschrift wie bei Kat. 31; Papier mit unleserlicher Aufschrift.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 23. – HALI 25, 1985, S. 46–47.



Kat. 46 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 47**Nischen-Teppich**

Anatolien, 17. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4960

Der Teppich ähnelt im Motivaufbau Kat. 45 und 46, jedoch sind viele Details anders ausgeführt. Die rotgrundige Nische ist am Bogenansatz leicht eingezogen. Eine große verzweigte Blume hängt von der Spitze des Bogens herab. Auf jeder Seite ragen fünf unterschiedliche Blumen mit quadratischen Blütenblättern diagonal nach unten in die Nische hinein. Ein hellbraunes Zackenband verläuft innerhalb der Kontur im unteren Bereich der Nische. Das weißgrundige Zwickelfeld ist gefüllt mit Blütenranken mit Rosen, Nelken und Tulpen sowie rot konturierten Blättern. Wenige winzige Nelken ragen vom Bogen aus in das Feld. In den eingezogenen Ecken des Bogens finden sich mehrere kleine Sichelformen.

Die ockerfarbene Hauptbordüre aus Palmetten und Rosetten ist detailliert und mit abgerundeten Formen ausgeführt, wodurch ihre Orientierung an osmanischen Vorbildern gut zu erkennen ist ([siehe Detailabb.](#)). Einige der Tulpen haben geschwungene Blütenblätter, die Hyazinthen weisen zweifarbig Blüten in Schwarz-Rot und Blau-Rot auf. Dazwischen fügen sich rote, braune und mehrfarbige Nelken in Seiten- und Aufsicht. Die Nebenbordüren, die ebenfalls bei *Säulen-Teppichen* vorkommen, zeigen innen weiße achtzackige Sterne im Wechsel mit kurzen roten Wellenbändern auf hellbraunem Grund, außen einen Wechsel aus blauen, roten und hellbraunen oder gelben Rosetten und gefiederten weißen Blättern auf schwarzem Grund.

Maße: gesamt L. 174 cm, B. 120 cm. Kelims nicht erhalten.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 7 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfäden im Bereich der Ober- und Unterkante gelb. Kettfadenenden offen.



Kat. 47 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, gelb, einfach. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, rot, gelb, hellblau, ocker, dunkelbraun, tw. einfach, tw. doppelt. Knoten Sy2, 33 Kn./dm in Kettrichtung, 34 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 1020 Kn./dm². Besonderheiten: relativ ungleichmäßig geknüpft.

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Webkanten: nicht im Detail untersucht. Webkanten ohne »Steppstichlinie«.

Kelims: nicht erhalten.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand und insgesamt stark verschmutzt sowie verbräunt. Insbesondere der dunkelbraune Flor ist stellenweise stark abgerieben beziehungsweise die Knoten sind fast vollständig vergangen. Ober- und Unterkante sind ausgefranst, die Kelims nicht mehr erhalten. Das Gewebe weist mehrere Fehlstellen, Risse und Löcher, vor allem im Bereich der Ecken, auf.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Kante am Knüpfbeginn (= Oberkante Abbildung) wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht.

Aufschriften/Graffiti: Hauptbordüre Oberkante, Rückseite: »№ 5.«

Markierungen: weißes Gewebe: »49« aufgestickt, Kopierstift: »37«. An roten Papierfadenresten in der Ecke links oben war vermutlich ein Kartonschild mit Aufschrift und Siegeln wie bei Kat. 31 befestigt.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Kopien: geplant: Eduard Baak (Zählmuster).

Publiziert in: Petranu 1925, Abb. 64. – Schmutzler 1933, S. 23. – Ionescu 2009b, S. 8. – Ionescu 2013, S. 118. – Ionescu 2018b, S. 95, Abb. 10.



Kat. 47 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge



Kat. 47 Bordüre Oberkante

Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 48

Nischen-Teppich

Anatolien, 17. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4957

Der leider stark berriebene Teppich zählt zu den selteneren mit hellbrauner Nische. Diese ist am Ansatz des spitz zulaufenden Bogens leicht eingezogen. Innerhalb des unteren Bereichs der Nische verläuft eine schwarz schraffierte Linie entlang der Kontur.

Geradezu plastisch wirkende, an die Bordüren osmanischer Teppiche erinnernde Rosen dominieren die Ranken im Zwickelfeld auf weißem Grund, die jedoch auch einzelne Tulpen, Blätter, kleine vierblättrige Blüten und in den Ecken winzige Nelken schmücken. In die eingezogenen Ecken ragt je ein halbes florales Ornament wie bei Kat. 45 und Kat. 46, jedoch ohne die Medaillon-Kontur.

Ebenfalls reich ausgearbeitet ist die Hauptbordüre mit Rosetten und Palmetten, sehr ähnlich wie bei Kat. 47, jedoch mit etwas weniger Farbvariationen. So sind beispielsweise alle Hyazinthenblüten schwarz und sämtliche Nelken hellbraun. Berriebene Stellen des Flors verraten ein leuchtendes helles Gelb als Grundfarbe der Bordüre, das offenbar auch partienweise für den Schussfaden verwendet wurde. Die Nebenbordüren bestehen wieder aus achtzackigen weißen Sternen im Wechsel mit kurzen gewellten roten Bandabschnitten, außen auf schwarzem Grund, innen auf hellbraunem.

Maße: gesamt L. 196 cm, B. 129 cm. Oberkante Kelim 5,5 cm. Unterkante Kelim 5,5 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 7-8 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfäden im Bereich der Ober- und Unterkante gelb. Kettfadenenden offen.



Kat. 48 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, ocker, einfach. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, hellrot, rot, gelb, hellblau, blau, ocker, dunkelbraun, tw. einfach, tw. doppelt. Knoten Sy2, 35–38 Kn./dm in Kettrichtung, 35–39 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 1155–1482 Kn./dm². Besonderheiten: relativ ungleichmäßig geknüpft, tw. eine zusätzliche Knotenreihe zum Ausgleich (?) dazwischen geknüpft.

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Wekanten: nicht im Detail untersucht. Webkante ohne »Steppstichlinie«.

Kelims: nicht im Detail untersucht.

Zustand: Der Teppich ist in einem generell schlechten Zustand, besteht aus zwei zusammengenähten Fragmenten und ist insgesamt stark verschmutzt sowie verbräunt, insbesondere der rechts angenähte Streifen. Vor allem im Mittelfeld sind mehrere dunkle Flecken zu sehen. Ober- und Unterkante sind ausgefranst. Das Gewebe weist vor allem in der rechten Bordüre zahlreiche vertikale Risse, Fehlstellen und Löcher auf. Zudem zeichnen sich in der rechten Hälfte, parallel zur Kante, mehrere hellere, weniger verschmutzte sowie dunklere, stark verbräunte vertikale Linien mit zahlreichen Abnutzungsspuren und Beschädigungen ab.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Kante am Knüpfbeginn (= Oberkante Abbildung) wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Zudem wurde parallel zu dieser Kante eine weiße Kordel als Verstärkung angebracht. Die beiden Fragmente wurden mit einem Leinenfaden vernäht. Zudem wurden der Riss sowie der stark beschädigte linke Bereich mit einem braungrünen Wollgewebe unterlegt.

Markierungen: weißes Gewebe: »24« aufgestickt, Kopierstift: »9«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »190«, Bleistift: »190–132«, Bleisiegel.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 23.



Kat. 48 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 49

Nischen-Teppich

Anatolien, 18. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4961

Der Teppich hat einen ähnlichen Motivaufbau wie die vorherigen, aber in einer deutlich stärker stilisierten Variante. Die hellbraune Nische mit spitz zulaufendem Bogen ist umgeben von einer schmalen Kontur in Rosa, Schwarz, Hellblau und Rot. Ranken mit Rosetten, Tulpen, Nelken, kleinen vierblättrigen Blüten und Blättern in leuchtendem Rosa und kräftigem Blau schmücken das weiße Zwickelfeld. Eine Tulpenblüte markiert den Scheitel des Bogens.

Die von den osmanischen Vorbildern deutlich weiter entfernte Hauptbordüre besteht aus Rosetten im Wechsel mit stilisierten Tulpen mit je zwei großen Blättern und kleinen Nelkenblüten in verschiedenen Farbkombinationen. Sie kommt im 18. Jahrhundert mehrfach bei Ladik zugeschriebenen Teppichen und im 19. Jahrhundert in ganz Anatolien vor,³⁸ ist allerdings auch schon auf einem um 1665 entstandenen Gemälde von Pieter de Hooch (1629–nach 1684) zu sehen.³⁹ Die Nebenbordüren ziert ein rot-weißes Gittermuster, begleitet von vergleichsweise breiten Streifen mit Zackenmuster in Rot und zwei Blautönen beziehungsweise Rot und Ocker. In die Kelims ist ein roter Streifen direkt an den Knüpfbeginn und das -ende anschließend eingewebt.

Maße: gesamt L. 145 cm, B. 98,5 cm. Oberkante Kelim 6,5 cm. Unterkante Kelim 4,5 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfache, 7 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfäden im Bereich der Ober- und Unterkante gelb. Kettfadenenden offen.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, einfache. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.



Kat. 49 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

38 Vgl. etwa Denny 1973, S. 10, Abb. 6.

39 *Dame bei der Toilette*, London, Wellington Collection, Apsley House, Inv.Nr. 1571-1948.

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, hellrot, rot, gelb, hellblau, blau, dunkelblau, ocker, dunkelbraun. Knoten Sy2, 39–40 Kn./dm in Kettrichtung, 37–38 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 1443–1520 Kn./dm². Besonderheiten: relativ ungleichmäßig geknüpft.

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Webkanten: nicht im Detail untersucht. Webkanten teils mit und teils ohne »Steppstichlinie«.

Kelims: nicht im Detail untersucht. Rot, ocker.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand. Ober- und Unterkante sind ausgefranst. Das Gewebe weist mehrere kleinere Fehlstellen und Löcher auf. Insbesondere der dunkelbraune Flor ist stellenweise stark abgerieben beziehungsweise die Knoten sind fast vollständig vergangen. Vor allem im Mittelfeld sind mehrere dunkle Flecken zu sehen.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Kante am Knüpfbeginn (= Oberkante Abbildung) wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht.

Aufschriften/Graffiti: Kelim Unterkante, Rückseite: »BISTRITZER KIRCHEN TEPPICH.«

Markierungen: weißes Gewebe: »65« aufgestickt, Kopierstift: »30«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »211«, Bleistift: »145-95«, Bleisiegel.

Ausstellungen: 1914 Ausstellung *Erdélyi török szönyegek*, Budapest. – zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Ausst.Kat. Budapest 1914, Nr. 246. – Schmutzler 1933, S. 23. – Kat. Budapest 2020, S. 252–253.



Kat. 49 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 50

Nischen-Teppich

Anatolien, 17./1. Hälfte 18. Jahrhundert

Inv.Nr. Gew4951

Die rotgrundige, eingezogene Nische umrahmt eine hellblau-schwarze Kontur, von deren Scheitel eine Blüte, wohl eine Nelke, herabhängt. Ein schwarzes Arabeskenmuster füllt das Zwickelfeld. An den Rändern liegen Dreiecke und Winkel in Hellblau und Hellbraun unter dem Muster, deren Motiv nicht mehr zu erkennen ist. Vielleicht gehen sie auf die angeschnittenen Medaillons an den Rändern von *Ushak-Teppichen* zurück.

Die Hauptbordüre mit Palmetten und Rosetten nach osmanischem Vorbild ist relativ eckig ausgeführt. Die Hyazinthen haben meist schwarze Blüten an roten Stielen, die Nelken sind in Seitenansicht mit quadratischen Blütenblättern dargestellt. Die äußere Nebenbordüre besteht aus einem Wechsel von Rosetten in Rot, Blau und Hellbraun mit weißen geschweiften Blättern auf schwarzem Grund, ähnlich wie bei Kat. 40. In der inneren Nebenbordüre reihen sich rote und weiße windradartige Blüten und kleine weiße Dreiecke mit schwarzem Rand, im oberen Bereich des Teppichs noch im regelmäßigen Wechsel.

Von diesem Teppichtyp sind vergleichsweise zahlreiche Exemplare überliefert. In der Literatur gilt der mit Arabesken geschmückte Zwickel zwar als Hinweis auf eine frühe Entstehung, er scheint jedoch ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts für die Massenproduktion wieder aufgegriffen worden zu sein.

Maße: gesamt L. 164 cm, B. 122 cm. Oberkante Kelim 5 cm. Unterkante Kelim 6,5 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 6–7 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfadenenden offen.



Kat. 50

Vorderseite

Foto: GNM,

Monika Runge

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, einfach. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, rot, gelb, hellblau, blau, ocker, braun, dunkelbraun. Knoten Sy2, 33–36 Kn./dm in Kettrichtung, 31–37 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 1023–1332 Kn./dm². Besonderheiten: relativ ungleichmäßig geknüpft. Im Bereich der Ränder dichter geknüpft.

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Webkanten: nicht im Detail untersucht. Gelb. Webkanten ohne »Steppstichlinie«.

Kelims: nicht im Detail untersucht. Ocker.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand. Er ist insgesamt stark verschmutzt und verbräunt. Ober- und Unterkante sind ausgefranst. Insbesondere der dunkelbraune Flor ist stellenweise stark abgerieben beziehungsweise die Knoten sind fast vollständig vergangen. Das Gewebe weist mehrere Fehlstellen und Löcher auf, vor allem im Bereich der Ecken. Entlang der Webkanten sind Spuren einer Befestigung wie Nagellöcher und Abrieb zu erkennen.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Kante am Knüpfbeginn (= Oberkante Abbildung) wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht.

Aufschriften/Graffiti: Kelim Unterkante, Rückseite: »ev. Kirche № 9.«

Markierungen: weißes Gewebe: »2« aufgestickt, Kopierstift: »35«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »216«, Bleistift: »162-120«, Bleisiegel.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum.

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 23. – Jacoby 1954, S. 13, Abb. 4.



Kat. 50 Rückseite
Foto: GNM, Monika
Runge

Kat. 51**Nischen-Teppich**

Anatolien, 17./1. Hälfte 18. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4953

Der Teppich gehört zu der gleichen Gruppe wie Kat. 50. Eine weiß-schwarze Kontur rahmt seine rotgrundige, zweifach eingezogene Nische. Von deren Scheitel hängen Blumen herab, die von der sonst üblichen Form abweichen und in einem Gefäß zu stecken scheinen. Möglicherweise sind sie mit dem Lebensbaum-Motiv in Verbindung zu bringen.⁴⁰ Das Zwickelfeld ist gefüllt mit einem schwarzen Arabeskenmuster und einzelnen winzigen Blüten auf weißem Grund. An den Rändern liegen auch hier Dreiecke und Winkel in Hellblau, Hellrot und Hellbraun unter dem Muster.

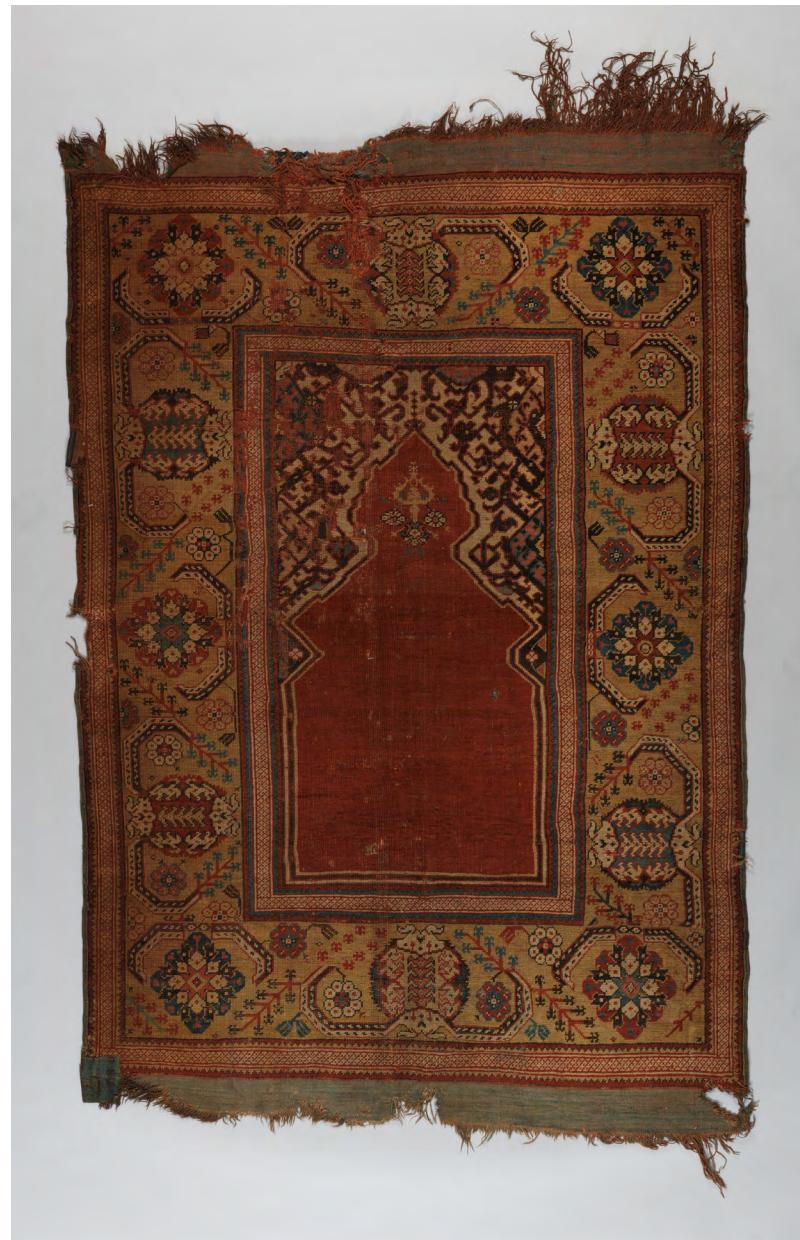
Die Hauptbordüre mit Rosetten und Palmetten ist eckig gestaltet und enthält schwarze, rote und hellblaue Hyazinthen, Nelkenblüten in Aufsicht in verschiedenen Farbkombinationen, kleine, stark stilisierte Tulpen in Blau, Rot und Schwarz sowie winzige freischwebende Blüten. Die Bordürenmotive sind kaum angeschnitten und symmetrisch angeordnet. Ein Gittermuster in Rot und Weiß ziert die Nebenbordüren, begleitet von Zackenbändern in Weiß (außen) und Dunkelblau (innen). Die Schussfäden der Kelims sind grün gefärbt und fügen dem Gesamtbild des Teppichs eine weitere Farbe hinzu.

Maße: gesamt L. 187 cm, B. 128 cm. Oberkante Kelim 8 cm. Unterkante Kelim 7,5 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 6–7 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfadenenden im Bereich der Unterkante rot. Kettfadenenden offen.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, gelb, einfach. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.



Kat. 51 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

40 Vgl. Akchurina-Muftieva 2011, Ill. 6.

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, hellrot, rot, gelb, hellgrün, hellblau, blau, ocker, dunkelbraun. Knoten Sy2, 33 Kn./dm in Kettrichtung, 34 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 1122 Kn./dm². Besonderheiten: relativ ungleichmäßig geknüpft.

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Webkanten: links und rechts jeweils über 3 Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, weiß/rot. Schuss: Wolle, Z-Drehung, blau-grün. Leinwandbindung, Schussrips. Webkanten mit »Steppstichlinie«.

Kelims: nicht im Detail untersucht. Blau-grün, vier rote Schüsse nach letzter Knüpfreihe. Leinwandbindung, Schussrips.

Zustand: Der Teppich ist in einem generell schlechten Zustand und insgesamt stark verschmutzt sowie verbräunt. Insbesondere der dunkelbraune Flor ist stellenweise stark abgerieben beziehungsweise die Knoten sind fast vollständig vergangen. Ober- und Unterkante sind ausgefranst. Das Gewebe weist mehrere Fehlstellen, Risse und Löcher auf. Parallel zur Seitenkante zeichnen sich in der rechten Teppichhälfte mehrere vertikale Streifen mit Abrieb und geschwächten Bereichen ab. Entlang der Webkanten sind Spuren einer Befestigung wie Nagellöcher und Abrieb zu erkennen.

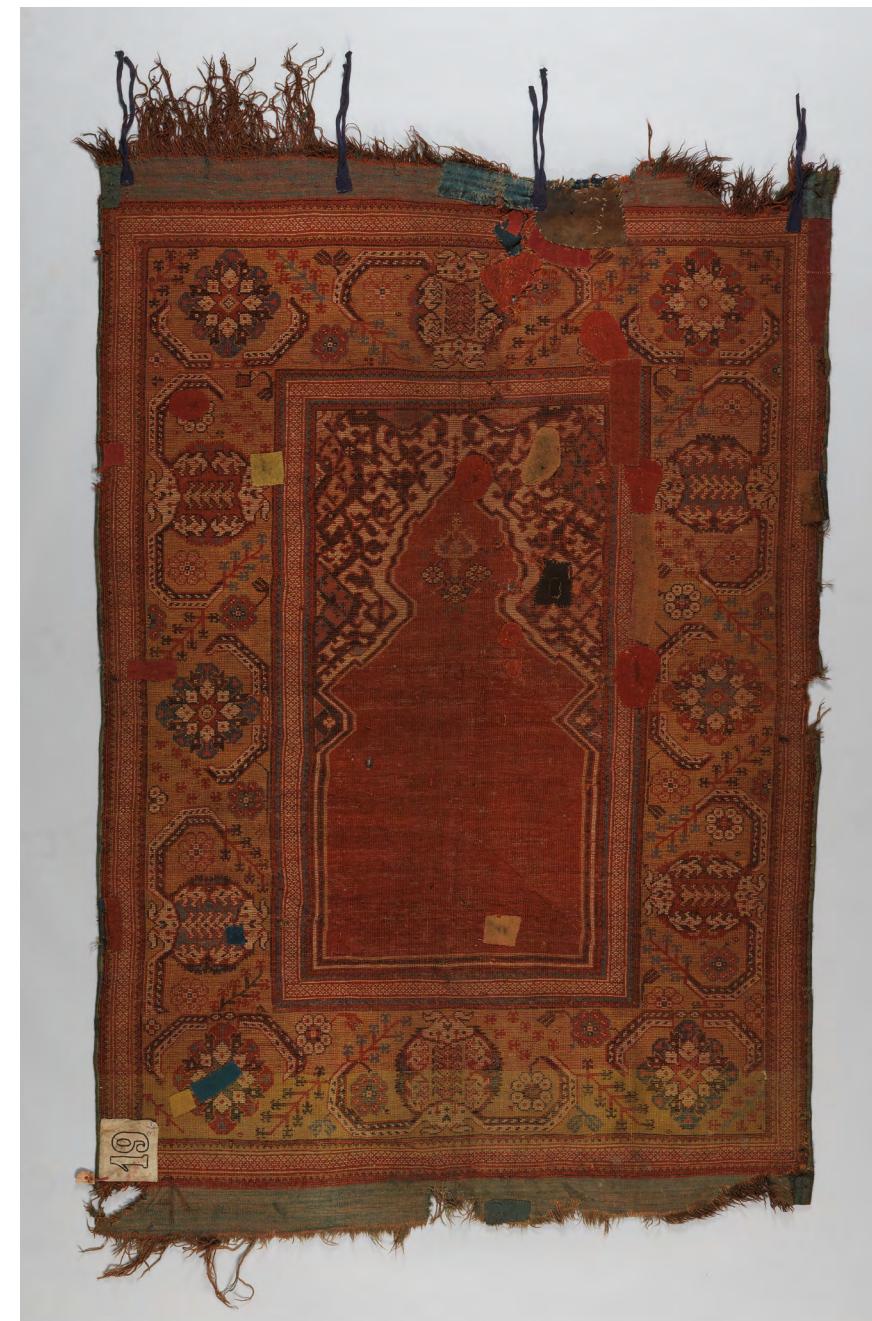
Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Kante am Knüpfbeginn wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Die Fehlstellen wurden mit farblich passenden Wollgeweben unterlegt. Die große Fehlstelle im Bereich des Kelims an der Unterkante wurde zudem mit Leder unterlegt.

Aufschriften/Graffiti: Kelim Oberkante, Rückseite: unbekanntes Zeichen/Zunftsymbol (?).

Markierungen: weißes Gewebe: »19« aufgestickt, Kopierstift: »36«; Reste Kartonschild mit rotem Siegellack und Aufschrift wie bei Kat. 31.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 23.



Kat. 51 Rückseite
Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 52

Nischen-Teppich

Anatolien, 2. Hälfte 17./1. Hälfte 18. Jahrhundert

Inv.Nr. Gew4952

Dieser Teppich gehört wie die drei folgenden wohl zu den am häufigsten in Siebenbürgen überlieferten. Seine abgestufte beigegrundige Nische rahmt eine rot-blau-schwarz-weiße Kontur. Im Zwickelfeld sind auf rotem Grund Nelken und gezackte Blätter sowie darunter ankanthusartig eingegerollte Blätter angeordnet. Letztere ähneln denjenigen in den Bordüren mancher *Lotto-Teppiche*, etwa Kat. 5. In den Zwischenräumen finden sich sehr kleine, stark vereinfachte Blüten. Unter der Nische ist eine Reihe von hellblauen, weißen und beigen Kreuzen mit kontrastfarbigen Punkten eingefügt.

Die Hauptbordüre mit Palmetten und Rosetten ist ähnlich eckig gestaltet wie bei Kat. 50 und Kat. 51. Sie enthält Nelken in Seitenansicht und Aufsicht, Hyazinthen in Schwarz, Hellblau und Rot sowie kleine, stark stilisierte Tulpen, die teilweise durch winzige vierblättrige Blüten ersetzt wurden. Oben links bilden die Lanzettblätter eine S-Form, statt symmetrisch die Palmette zu rahmen, und an der rechten Seite zeigen die Elemente in die gleiche Richtung wie an der linken Seite. Manche Blüten, wie zum Beispiel zwei Hyazinthen-Rispen an der Unterkante, sind sehr stark verblasst. In den Nebenbordüren wechseln rote und beige (innen) beziehungsweise blaue, beige und schwarze (außen) Rosetten mit geschweiften weißen Blättern, innen auf schwarzem Grund, außen auf rotem. Von den Teppichen aus Bistritz mit diesem Motiv ist dieses Exemplar am aufwendigsten gestaltet, leider sind aber auch die Farben am stärksten durch die Alterung verändert, weshalb die ursprüngliche Wirkung nicht mehr gut ablesbar ist.

Maße: gesamt L. 166 cm, B. 125,5 cm. Oberkante Kelim 7,2 cm.
Unterkante Kelim 9 cm.



Kat. 52
Vorderseite
Foto: GNM,
Monika Runge

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfache, 6 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfäden im Bereich der Ober- und Unterkante gelb. Kettfadenenden offen.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, gelb, einfache. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, hellrot, rot, gelb, hellblau, blau, ocker, dunkelbraun, einfache. Knoten Sy2, 34–36 Kn./dm in Kettrichtung, 29–32 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 986–1152 Kn./dm². Besonderheiten: Knoten nicht so stark angezogen.

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Wekanten: nicht im Detail untersucht. Braun. Webkanten mit »Steppstichlinie«.

Kelims: nicht im Detail untersucht. Ocker.

Zustand: Der Teppich ist in einem generell schlechten Zustand und insgesamt verschmutzt sowie verbräunt. Ober- und Unterkante sind ausgefranst. Insbesondere der dunkelbraune Flor ist stellenweise stark abgerieben beziehungsweise die Knoten sind fast vollständig vergangen. Parallel zur linken Kante zeichnen sich vertikale Streifen mit Abrieb, geschwächten Bereichen und Fehlstellen ab. Das Gewebe weist zudem mehrere Fehlstellen, Risse und Löcher auf, vor allem im Bereich der Ecken und Ränder, sowie im Bereich der vertikalen Streifen. Entlang der Webkanten sind Spuren einer Befestigung wie Nagellöcher und Abrieb zu erkennen.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Kante am Knüpfbeginn (= Oberkante Abbildung) wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. An der rechten Kante in der Mitte befinden sich an der Vorderseite Reste eines angenähten Lederstreifens. Größere Fehlstellen wurde mit einem Leinengewebe unterlegt, das mit einer Nähmaschinennaht am Teppich befestigt wurde. Die Ränder der Fehlstellen wurden zudem vernäht.



Kat. 52 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Aufschriften/Graffiti: Mittelfeld, Vorderseite: »MVN« (?), »El«, »KL«, und weitere unlesbare.

Markierungen: weißes Gewebe: »16« aufgestickt, Kopierstift: »48«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »193«, Bleistift: »173-125«, Bleisiegel; Reste von zwei Kartonschildern mit rotem Siegellack und Aufschrift wie bei Kat. 31.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 23.

Kat. 53

Nischen-Teppich

Anatolien, 2. Hälfte 17./1. Hälfte 18. Jahrhundert

Inv.Nr. Gew4956

Bei diesem Teppich umrandet eine hellbraun-schwarze Kontur die abgestufte beigegrundige Nische. Das rote Zwickelfeld schmücken Nelken und gezähnte Blätter mit roter Binnenzeichnung aus vielen kurzen Schrägstichen, dazwischen winzige Blüten in Form von Achtecken mit kontrastfarbigen Andreaskreuzen.

Die Hauptbordüre besteht aus Palmetten und Rosetten, mehrfarbigen Nelken in Seitenansicht mit quadratischen Blütenblättern, Hyazinthen in Blau, Rot, Schwarz und Weiß sowie kleinen, stark stilisierten Tulpen in unterschiedlichen Formen. Die hellen Blüten der Hyazinthen an der Unterkante heben sich durch den Zustand des Teppichs von dem gelblichen Bordürengrund kaum noch ab. In den Zwischenräumen finden sich vereinzelt kleine freischwebende Blüten. Zwei setzen sich aus je vier sichelförmigen Blütenblättern zusammen, die manchmal bei *Siebenbürger Doppelniischen-Teppichen* vorkommen, beispielsweise in einigen Kartuschen von Kat. 25. Die Nebenbordüren bestehen aus ebenfalls oft bei *Doppelniischen-Teppichen* zu findenden gereihten Oktogonen mit achtzackigen Sternen auf rotem (außen) und hellbraunem (innen) Grund. Einer davon hat sich an der Oberkante als Füllmotiv in die Hauptbordüre verirrt. In den Kelim an der Unterkante sind schmale dunklere Streifen eingewebt.

Maße: gesamt L. 172 cm, B. 122,5 cm. Oberkante Kelim 5 cm. Unterkante Kelim 3,5 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, tw. zweifarbig (ein Faden weiß, ein Faden dunkelbraun), einfach, 6 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Stärke der Kettfäden variiert. Kettfadenenden offen.



Kat. 53 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, einfach. 2-3 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, rot, gelb, hellblau, blau, ocker, dunkelbraun. Knoten Sy1 (tw. Sy2), 30-31 Kn./dm in Kettrichtung, 30-32 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 900-992 Kn./dm².

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Wekanten: links und rechts jeweils über 4 Kettfäden: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß. Keine weiteren Angaben. Leinwandbindung, Schussrips. Webkante mit »Steppstichlinie«.

Kelims: nicht im Detail untersucht. Gelb/braungelb.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand und insgesamt verschmutzt sowie verbräunt. Ober- und Unterkante sind ausgefranst. Der Flor ist stellenweise abgerieben beziehungsweise die Knoten sind teilweise vergangen. Das Gewebe weist mehrere kleinere Fehlstellen, Risse und Löcher auf, vor allem im Bereich der Ecken und Ränder.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Kante am Knüpfbeginn (= Oberkante Abbildung) wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht.

Markierungen: weißes Gewebe: »44« aufgestickt, Kopierstift: »8«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »189«, Bleistift: »118-142(?)«.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?). – 1956-1970 *Lebenskultur des Barock und Rokoko*, Germanisches Nationalmuseum.

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 23.



Kat. 53 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 54

Nischen-Teppich

Anatolien, 2. Hälfte 17./1. Hälfte 18. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4954

Die abgestufte beigegrundige Nische ist von einer aus dunkelgrünen, roten, blauen, schwarzen und weißen Streifen bestehenden Kontur eingefasst. Nelken und gezackte Blätter, deren Spitzen jeweils ein aus einem Knoten bestehender weißer Punkt schmückt, zieren das rotgrundige Zwickelfeld.

Die Hauptbordüre ist sehr ähnlich wie bei Kat. 52 und Kat. 53 gestaltet. Die Lanzettblätter, die die Palmetten flankieren, bilden S-Formen. Die Nebenbordüren bestehen aus beigen, roten, blauen und dunkelgrünen windradartigen Rosetten und kleinen weißen Dreiecken, außen auf rotem Grund, innen auf dunkelgrünem (unten) und hellbraunem (oben). Beidseitig verlaufen Begleitstreifen in Hellbraun, Rot und Beige mit kurzen weißen oder schwarzen Schrägstichen. Der heute braun erscheinende Kelim war wohl ursprünglich gelb, was an beschädigten Schussfäden noch zu erkennen ist.

Maße: gesamt L. 167 cm, B. 120 cm. Oberkante Kelim 7 cm. Unterkante Kelim 7,5 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 7 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfäden im Bereich der Ober- und Unterkante gelb. Kettfadenenden offen.

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, gelb/ocker, einfach. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, rot, gelb, grün, blaugrün, blau, ocker, dunkelbraun, tw. einfach, tw. doppelt. Knoten Sy2, 35–38 Kn./dm in



Kat. 54 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

Kettrichtung, 35 Kn./dm in Schussrichtung; Knotendichte: 1225–1330 Kn./dm². Besonderheiten: relativ ungleichmäßig geknüpft.

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Webkanten: nicht im Detail untersucht. Webkante mit »Steppstichlinie«.

Kelims: nicht im Detail untersucht. Gelb, ocker.

Zustand: Der Teppich ist in einem generell schlechten Zustand und insgesamt verschmutzt sowie verbräunt. Ober- und Unterkante sind ausgefranst. Insbesondere der dunkelbraune Flor ist stellenweise stark abgerieben beziehungsweise die Knoten sind fast vollständig vergangen. Das Gewebe weist mehrere Fehlstellen, Risse und Löcher auf, vor allem im Bereich der Ecken und Ränder in der linken Hälfte. Entlang der Webkanten sind Spuren einer Befestigung wie Nagellöcher und Abrieb zu erkennen. Parallel zur Seitenkante zeichnen sich in der linken Teppichhälfte mehrere vertikale Streifen mit Abrieb, geschwächten Bereichen und Fehlstellen ab. Zudem sind in der linken Hälfte mehrere hellere, weniger verschmutzte sowie dunklere, stark verbräunte vertikale Linien und Streifen zu sehen.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Kante am Knüpfbeginn (= Oberkante Abbildung) wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. An der linken, oberen Ecke sind an der Vorderseite Reste eines angenähten Lederstreifens.

Aufschriften/Graffiti: rechte obere Ecke, Rückseite: »M«.

Markierungen: weißes Gewebe: »30« aufgestickt, Kopierstift: »32«; weißes Gewebe: Stempel: »E. Kühlbrandt«, Tinte: »213«, Bleistift: »170-112«.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum (?).

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 23.



Kat. 54 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Kat. 55**Nischen-Teppich**

Anatolien, 2. Hälfte 17./1. Hälfte 18. Jahrhundert
Inv.Nr. Gew4955

Der Teppich wirkt insgesamt vergleichsweise akkurat ausgeführt. Mit klaren Farbkontrasten erscheint er neuer oder weniger gebraucht als die anderen Teppiche der Gruppe. Ansonsten ähnelt er stark Kat. 54. Die abgestufte beigegrundige Nische wird gerahmt von einer grün-rot-blau-schwarz-weißen Kontur, von deren Ecken winzige grüne Blüten diagonal in das Feld ragen. Das rote Zwickelfeld zieren Nelken und gezackte Blätter mit weißen Blattspitzen und roter Binnenzeichnung, die bei den unteren beiden Blättern Blattrippen andeutet. In den Zwischenräumen befinden sich kleine vierblättrige Blüten. Unterhalb der Nische ist eine Reihe kleiner, stark stilisierter Blüten in Schwarz, Weiß, Blau und Grün eingefügt.

Die Hauptbordüre mit Palmetten und Rosetten ähnelt der der anderen Teppiche. Kein Motiv ist angeschnitten, allerdings zeigen an beiden Seiten alle Palmetten mit Lanzettblattpaaren nach rechts. Die Nebenbordüren sind wie bei Kat. 54 gestaltet, jedoch ohne den Farbwechsel. Die weißen Dreiecke sind bei den äußeren Nebenbordüren noch mit kleinen schwarzen Winkeln versehen, und in den Begleitstreifen wechseln rote und schwarze Schrägstriche. Die Fransen zeigen eine deutliche Rotfärbung, die mit den gelben Schussfäden der Kelims kontrastiert. An der Unterkante ist in den Kelim ein dunklerer Streifen eingewebt.

Maße: gesamt L. 169 cm, B. 117 cm. Oberkante Kelim 8 cm. Unterkante Kelim 8,5 cm.

Material und Technik:

Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, einfach, 7 Kettfäden/cm. Besonderheiten: Kettfadenenden offen. Kettfäden im Bereich der Ober- und Unterkante rot.



Kat. 55 Vorderseite

Foto: GNM, Monika Runge

Schuss: Wolle, Z-Drehung, rot, gelb/ocker, einfach. 2 Schusseinträge zwischen den Knotenreihen, Leinwandbindung.

Flor: Wolle, Z-Drehung, weiß, hellrot, rot, hellgelb, gelb, hellgrün, hellblau, blau, ocker, dunkelbraun. Knoten Sy2; Knotendichte: 1326 Kn./dm². Besonderheiten: Knoten unregelmäßig angezogen.

Lazy Lines: nicht im Detail untersucht.

Webkanten: nicht im Detail untersucht. Gelb/ocker. Leinwandbindung, Schussrips. Webkante mit »Steppstichlinie«.

Kelims: Kette: Wolle, Zwirn S aus 2 Fäden Z-Drehung, naturfarben/weiß, rot im Bereich der Ober- und Unterkante. Schuss Oberkante: Wolle, Z-Drehung, gelb/ocker. Schuss Unterkante: Wolle, Z-Drehung, gelb/hellgelb. Leinwandbindung, Schussrips. Besonderheiten: Kettfadenenden teilweise geflochten und/oder bündelweise zusammengeknotet.

Zustand: Der Teppich ist in einem verhältnismäßig schlechten Zustand und insgesamt verschmutzt sowie verbräunt. Insbesondere der dunkelbraune Flor ist stellenweise abgerieben beziehungsweise die Knoten sind teilweise vergangen. Das Gewebe weist mehrere Fehlstellen, Risse und Löcher auf, vor allem im Bereich der Ecken und Ränder.

Reparaturen und spätere Eingriffe: Entlang der Kante am Knüpfbeginn (= Oberkante Abbildung) wurden vier dunkelblaue Baumwollbänder, vermutlich zur Montage, angenäht. Auf der Rückseite wurde im Bereich der äußeren Nebenbordüre an der Oberkante ein Papier angeklebt, das nur noch in Resten vorhanden ist.

Aufschriften/Graffiti: rechte untere Ecke, Rückseite: »W« oder »XZ«, nicht vollständig lesbar; Aufschrift rechte untere Ecke, Rückseite: »№ 8.«

Markierungen: weißes Gewebe: »34«, Kopierstift: »34«.

Ausstellungen: zwischen 1952 und 1963 *Heimatgedenkstätten*, Germanisches Nationalmuseum.

Publiziert in: Schmutzler 1933, S. 23. – Jacoby 1954, S. 23-24, Abb. 2.



Kat. 55 Rückseite

Foto: GNM, Monika Runge

Konkordanz

<i>Inv.Nr.</i>	<i>Kat.Nr.</i>	<i>aufgestickte Nummer</i>	<i>Kopierstift-Nummer</i>	<i>Kühlbrandt-Nummer</i>	<i>schwarze Aufschrift</i>
Gew4909	1	39	17	225 oder 231 im Notizbuch	
Gew4910	21	9	20	201	
Gew4911	22	23	49	223 im Notizbuch?	
Gew4912	23	58	18	199	
Gew4913	2	13/57/60	47 (auf Fragment mit gestickter Nr. 13); 16 (?) (auf Fragment mit gestickter Nr. 60)	-	
Gew4914	4	55	38	219	
Gew4915	5	61	-	-	
Gew4916	8	18	16	197	
Gew4917	6	26/29	15 (auf beiden Fragmenten)	196	
Gew4918	9	31			
Gew4919	3	41	-	-	
Gew4920	7	14	29	210	
Gew4921	10	17	19	200	
Gew4922	14	22	23	204	
Gew4923	13	32/63	51 (auf Fragment mit gestickter Nr. 32)		
Gew4924	12	40/42	50		
Gew4925	11	56	17	198	
Gew4926	15	59	-	-	
Gew4927	18	8	4	185	
Gew4928	19	47	11	192	
Gew4929	20	51	46	235	
Gew4930	24	5	21	202	
Gew4931	25	6	27	208	»BISTRITZER KIRCHENTEPPICH № 1.«
Gew4932	26	15	24	205	
Gew4933	27	21	14	195	

Inv.Nr.	Kat.Nr.	aufgestickte Nummer	Kopierstift-Nummer	Kühlbrandt-Nummer	schwarze Aufschrift
Gew4934	34	27	13	194	
Gew4935	28	64		226 im Notizbuch?	
Gew4936	29	4	22	203	
Gew4937	33	11	31	212	
Gew4938	30	20	26	207	
Gew4939	31	33	28	209	
Gew4940	32	37/38	33	214	
Gew4941	36	3	40 oder 70	221	»ev. Kirche. N. 7.«
Gew4942	39	12	41	222 (Skizze)	»ev. Kirche № 4«
Gew4943	37	36	2	183	»ev. Kirche N. 3«
Gew4944	38	48	39	220	»BISTRITZER KIRCHENTEPPICH N [unlesbar, da unter weißem Gewebe]«
Gew4945	35	53	12	181	
Gew4946	40	7	3	184	
Gew4947	41	10	1	182	
Gew4948	42	25	10	191	
Gew4949	43	52	7	188	
Gew4950	44	28	25	206	
Gew4951	50	2	35	216	»ev. Kirche № 9.«
Gew4952	52	16	48	193	
Gew4953	51	19	36	217	
Gew4954	54	30	32	213	
Gew4955	55	34	34	215	»№ 8.«
Gew4956	53	44	8	189	
Gew4957	48	24	9	190	
Gew4958	45	35	6	187	
Gew4959	46	43	5	186	
Gew4960	47	49	37	218	»N. 5«
Gew4961	49	65	30	211	»BISTRITZER KIRCHEN TEPPICH.« (o. Nr.)
Gew4962	16	45/50	-	233 oder 236 im Notizbuch	
Gew4963	17	62	-	233 oder 236 im Notizbuch	
Gew5256	Altartuch außer Katalog	1			



Eva Hanke

In der Forschung spielen neben Mustervergleichen auch technische Herstellungsmerkmale und Materialeigenschaften von Teppichen für ihre Datierung und Lokalisierung eine gewisse Rolle, wie im Folgenden näher auszuführen ist. Obwohl der Quellenwert von Dingen bereits mehrfach betont wurde, haben bisher nur wenige Museen ihre Sammlungen von Orientteppichen umfangreich untersucht und detaillierte kunsttechnologische Informationen veröffentlicht. Zu den positiven Beispielen zählen vor allem der Katalog von Angela Völker¹ über den Bestand im MAK – Museum für angewandte Kunst in Wien, der Katalog des Magyar Iparművészeti Múzeum (Museum für Angewandte Kunst) in Budapest² sowie Jürg Rageths Publikation³ zu turkmenischen Teppichen, bei der kunsthistorische und naturwissenschaftliche Forschungsergebnisse kombiniert und ausgewertet wurden.

Problematisch sind bei dem bisherigen Forschungsstand auch die uneinheitliche Terminologie und unterschiedliche Klassifizierungssysteme. In diesem Zusammenhang sind vor allem die Darstellung *Woven Structures. A Guide to Oriental Rug and Textile Analysis* von Marla Mallet⁴ sowie der Ausstellungskatalog *Alte Teppiche aus dem Orient* im Gewerbemuseum Basel⁵ hervorzuheben. In beiden Werken werden die wichtigsten Techniken in unterschiedlichem Ausmaß aufgeführt und klar definiert. Harald Böhmer greift diese Definitionen auf und erweitert sie noch mit Begriffen zu besonderen Randabschlüssen und Kantenbefestigungen.⁶ Die Begriffe und Definitionen dieser Werke werden auch hier übernommen und durch Besonderheiten, die an den Bistritzer Teppichen beobachtet wurden, ergänzt.

Material

Die mikroskopischen Untersuchungen der Bistritzer Teppiche haben gezeigt, dass Kette⁷, Schuss⁸ und Flor⁹ aus Schafwolle, in einzelnen Fällen kombiniert mit Ziegen- oder Kamelhaar¹⁰, bestehen. Die verwendete Wolle zeigt unterschiedliche Qualitäten und Feinheiten, die je nach Schafrasse

1 Kat. Wien 2001.

2 Kat. Budapest 1994.

3 Rageth 2016.

4 Mallett 2000.

5 Ausst.Kat. Basel 1980, S. 14–29.

6 Brüggemann/Böhmer 1980, S. 119–125.

7 Als Kette bezeichnet man die Gesamtheit der für ein Gewebe bestimmten Längsfäden, die auf den Webstuhl beziehungsweise das Webgerät aufgezogen werden. C.I.E.T.A. 1971, S. 30.

8 Als Schuss bezeichnet man den Querfaden in einem Gewebe, der durch das Fach in die Kette eingetragen wird und mit dieser eine Fadenverkreuzung ergibt. C.I.E.T.A. 1971, S. 51.

9 Als Flor bezeichnet man Fadenteile, die von einem Grundstoff abstehen, zum Beispiel Samtgewebe, Noppengewebe, Knüpfgewebe. C.I.E.T.A. 1971, S. 18.

10 Bei den Teppichen Kat. 1, 7, 9, 18 und 31 kamen Ziegenhaare (möglicherweise auch Kamelhaar) zum Einsatz. Eventuell betrifft dies auch noch weitere Teppiche, die jedoch nicht im Detail untersucht wurden.



93

Unrunde, bandig verbreiterte Grannen- oder Stichelhaare (braun), die in den Schuss des *Vogel-Teppichs* Kat. 21 mit eingearbeitet wurden

Foto: GNM, Eva Hanke



94

Zweifarbig Kettfäden des *Stern-Uschaks* Kat. 18

Foto: GNM, Eva Hanke

und Körperteil, von dem die Wolle stammt, variiert. Selbst innerhalb eines Teppichs ist die Wolle sehr unterschiedlich. Nabholz-Kartaschoff und Näß behaupten, dass »Stärke bzw. Dicke des Kettgarns, Qualität und Farbton Anhaltspunkte über Erzeuger und Herkunft liefern«.¹¹ Aber weder hier noch andernorts finden sich weiterführende Hinweise oder gar Belege in der Literatur, welche Charakteristika typisch für welche Region seien. Allgemein lässt sich sagen, dass für Kette und Schuss meist gröbere Wolle als für den Flor verwendet wurde. Dies ist speziell bei der Kette sinnvoll, da diese auf den Webstuhl gespannt wird und enormen Kräften ausgesetzt ist. Um ausreichend Zugfestigkeit zu erhalten, wurden daher meist zwei gesponnene Fäden zu einem stärkeren Garn zusammengezwirnt.¹² Die Kettfäden bilden gemeinsam mit dem waagerecht verlaufenden Schuss das Grundgewebe des Teppichs. Der Schuss hält das Gewebe in Querrichtung zusammen und muss weicher als die Kette sein, weshalb er meist aus einem einfachen, unverzwirnten Faden besteht.¹³

Auffällig ist, dass insbesondere die in das 16. bis 18. Jahrhundert zu datierenden Bistritzer Teppiche häufig braune Grannenhaare oder naturbraune Wollfasern vom Schaf zeigen, welche in Kett- und Schussfäden, seltener auch in den Flor mit eingearbeitet wurden (Abb. 93). Die Verwendung von braunen Wollfasern oder Grannenhaaren im Flor diente wahrscheinlich zur Farbabstufung, um dunklere Farben sowie eine breitere Farbpalette zu erhalten. Zum Teil wurden auch verzwirnte, zweifarbig Kettfäden¹⁴ aus einem Faden naturweißer Schafwolle und aus einem Faden schwarzer oder brauner Schafwolle beziehungsweise Grannen- oder Ziegenhaaren eingesetzt (Abb. 94). In der Literatur wird die Verwendung von drahtigen Ziegenhaaren traditionell der nomadischen und halbnomadischen Bevölkerung zugeschrieben.¹⁵ Es wird wie Kamelhaar zum Stabilisieren der Teppichränder genutzt.¹⁶ Diese Funktion kann anhand der Bistritzer Teppiche nicht bestätigt werden. Bei dem *Stern-Uschak* Kat. 18 wurde beispielsweise die rechte Seitenkante mit zweifarbigem Kettfäden verstärkt, die linke Seitenkante dagegen nicht. In der Mitte des Teppichs befinden sich ebenfalls mehrere zweifarbig Kettfäden. Auch sonst folgt die Nutzung der zweifarbigem Kettfäden bei weiteren Bistritzer Teppichen keinem erkennbaren Schema, sodass eine bewusste Verstärkung der Ränder fraglich scheint. Möglicherweise wurden

11 Ausst.Kat. Basel 1980, S. 20.

12 Bei den Bistritzer Teppichen wurden Kette und Schuss ausschließlich in Z-Richtung gesponnen und die Kettfäden folglich in S-Richtung verzwirnt.

13 Vgl. Ausst.Kat. Basel 1980, S. 15, 19–21. – Beselin 2011, S. 29.

14 Zweifarbig Kettfäden kommen bei den Teppichen Kat. 3–7, 9, 14–15, 17–18, 20, 24–25, 27, 30–31, 34, 41, 43, 45 und 52–54 vor.

15 Vgl. Ausst.Kat. Basel 1980, S. 19. – Brüggemann/Böhmer 1980, S. 122. – Zipper/Fritzsche 1995, S. XXV.

16 Vgl. Ford 1982, S. 16. – Roth/Kormann/Schweppe 1992, S. 264. – Zipper/Fritzsche 1995, S. XXV.

zweifarbig Kettfäden als dekoratives Element genutzt; dagegen spricht jedoch ihre willkürlich erscheinende Verwendung, die keinerlei Muster bildet. Vielmehr entsteht der Eindruck, dass als Kettfäden sämtliche zur Verfügung stehenden Materialien verwendet wurden, die ausreichend stark und zugfest waren. Dabei wurde weder besonderer Wert auf die optische Erscheinung gelegt noch auf eine bewusste zusätzliche Verstärkung der Kanten geachtet.

Mikroskopische Untersuchungen haben gezeigt, dass sowohl weiße, ungefärbte, als auch dunkle, natürlich pigmentierte sowie schwarz gefärbte Wolle zum Einsatz kam. Die Bistritzer Teppiche zeigen bis auf wenige Ausnahmen¹⁷ ungefärbte, naturweiße Kettfäden. Die Schussfäden sind dagegen überwiegend rot gefärbt, insbesondere bei rotgrundigen Teppichen oder Partien. Dabei wechselt häufig die Farbe des Schusses selbst innerhalb eines Teppichs und zeigt eine breite Palette verschiedener Rottöne (Abb. 95). Diese Farbabstufungen sind möglicherweise auf unterschiedliche Chargen bei der Färbung, die Verfügbarkeit der Materialien am Markt sowie die Bevorratung der benötigten Materialien zurückzuführen.¹⁸ Naturfarbene, weiße Schussfäden sind bevorzugt bei weißgrundigen Teppichen wie beispielsweise den drei *Vogel-Teppichen* Kat. 21-23, zu sehen. Auch hier variiert die Wolle von Weiß über Beige bis hin zu hellen Brauntönen, abhängig wahrscheinlich von der Schafrasse oder Grundfärbung des jeweiligen Schafes. Bei *Säulen-* und *Nischen-Teppichen* konnten zusätzlich gelbe oder braune Schussfäden vorgefunden werden. Wie bei den Kettfäden ist jedoch nicht in jedem Fall eindeutig, ob hierfür naturfarbene oder gefärbte Wolle verwendet wurde. Hier ist häufig ein Farbwechsel der Schussfäden von Rot auf Weiß, Gelb oder Braun beziehungsweise umgekehrt zu beobachten, entsprechend der Grundfarben von Nische, Zwickeln und Bordüren. Bei manchen Teppichen beschränkt sich dieser Farbwechsel, der meist entlang von Lazy Lines (vgl. Kat. 54 Rückseite) oder mit leichtem Versatz bei jedem einzelnen Schusseintrag (vgl. Kat. 44 Rückseite) stattfindet, allein auf die Nische. Bei anderen Teppichen erfolgt ein Farbwechsel der Schüsse auf Höhe der Zwickel und verläuft dann mehr oder weniger über die gesamte Webbreite (vgl. Kat. 39 und Kat. 55 Rückseite).

Ionescu und Tuna haben diese Farbveränderungen der Schussfäden bei *Nischen-, Doppelnischen-* und *Säulen-Teppichen* mit unterschiedlichen Webkantenabschlüssen und Musterelementen in Verbindung gebracht und versucht, die Teppiche anhand dieser Merkmale in mehrere Gruppen einzuteilen sowie verschiedenen Webzentren zuzuordnen.¹⁹ Dies ist ein interessanter Ansatz, obgleich sich die systematische Einteilung der Teppiche als schwierig erwies und auch die Zuordnung zu bestimmten Webzentren vage und nicht schlüssig nachvollziehbar blieb. Zudem fehlen Nachweise, die eine Zuordnung der jeweiligen Teppichgruppe in eine bestimmte Region belegen. Der Versuch einer präziseren Lokalisierung der Bistritzer Teppiche anhand dieser Merkmale erscheint somit nicht zielführend.

Eine weitere Theorie besagt, dass im Gebiet von Gördes die Arbeit der jeweiligen Knüpferrin oder des Knüpfers durch den Farbwechsel der Schussfäden gekennzeichnet wird, um die



95

Unterschiedliche Rottöne entlang der Lazy Line beim *Stern-Uschak* Kat. 19

Foto: GNM, Eva Hanke

17 Die Teppiche Kat. 25, 35 und 46 zeigen rote Kettfäden. Bei den Teppichen Kat. 13, 11, 27, 34, 30, 44 und 45 wurden entweder gelbe, braune oder braungelbe Kettfäden verwendet.

18 Erdmann führt hierzu weiter aus, dass in der nomadischen Produktion Färberei-Einrichtungen bescheiden waren und deshalb nur eine begrenzte Zahl von Farben zur Verfügung stand. Eine Vorratswirtschaft war unmöglich, weshalb man nicht immer gleichmäßig eingefärbte Wolle in genügender Menge zur Hand hatte. In der bäuerlichen Produktion sind die Bedingungen zunächst ähnlich. Die Verbesserung der Färbereien gestattet jedoch eine Erweiterung der Farbskala, Vorratswirtschaft einen gleichmäßigeren Charakter der verwendeten Fäden. In der städtischen Produktion sind die Bedingungen von vornherein andere, wodurch Farbgebung, Farbskala und homogener Farbigkeit eine weitere Bereicherung erfahren. Erdmann 1955, S. 27-28.

19 Ionescu/Tuna 2011, S. 128.

Löhne zu berechnen. Dagegen spricht jedoch, dass die Farbwechsel zu selten vorkommen.²⁰ Die Untersuchungen an den Bistritzer Teppichen bestätigen viel eher die Vermutung, dass der Farbwechsel von Schusseinträgen dazu dient, den weißen oder roten Farbeindruck des Teppichgrundes zu verstärken und zu vermeiden, dass bei sehr kurzem Flor ein andersfarbiger Schuss die Erscheinung des mehr oder weniger homogenen Grundes stört. Die unterschiedliche Färbung des Schusses beschränkt sich offenbar weniger auf ein Herstellungsgebiet, sondern hängt vielmehr von der Farbigkeit des Teppichs selbst ab. Diese Theorie trifft jedoch nicht bei jedem Teppich zu, da es auch zu Abweichungen der Grundfarbe und der Farbe des Schussfadens kommt. Besonders auffällig ist dies bei dem blaugrundigen *Säulen-Teppich* Kat. 37, bei dem ein blauer Schussfaden zu erwarten wäre. Der Schuss ist hier jedoch rot, was eventuell darauf zurückzuführen ist, dass blau gefärbte Wolle zu kostspielig oder der Färbeiprozess zu aufwendig war. Möglicherweise hat dies aber auch ganz andere, nicht mehr nachvollziehbare Gründe.

Abgesehen von den Farbwechseln im Schuss zeigt der Flor unterschiedliche Farbtöne häufig entlang von Lazy Lines und insbesondere bei größeren, eigentlich einfarbigen Flächen eine starke Inhomogenität, die als Abrasch²¹ bezeichnet wird (etwa Kat. 37). Darüber hinaus konnte beobachtet werden, dass bei einigen Teppichen die Farbenvielfalt und Musterdetails im letzten Drittel vereinfacht werden, so, als ob bestimmte Farben ausgegangen wären. Dies ist wahrscheinlich darauf zurückzuführen, dass zu wenig Wolle gefärbt beziehungsweise gekauft und bevorzugt wurde, der Knüpfer oder die Knüpferin unter Zeitdruck stand oder lediglich in Heimarbeit daran arbeitete.

Eine weitere interessante Besonderheit, die bei mehreren Bistritzer Teppichen zum Einsatz kam, sind die Kettfäden, die im Bereich der Kelims²² und Fransen gefärbt wurden. In den meisten Fällen trifft dies lediglich auf die Unterkante zu, seltener sind gefärbte Kettfäden sowohl an Ober- als auch an Unterkante zu sehen. Dabei gehen naturweiße Kettfäden in rote, orange oder gelbe Färbungen über (Abb. 96). Der *Säulen-Teppich* Kat. 37 bildet hier eine Ausnahme und zeigt blaugrüne Fransen, entsprechend dem blauen Grund in der Nische. Bei weiteren Teppichen stimmt die Farbe der Kettfadenenden ebenfalls mit der Grundfarbe in der Nische beziehungsweise im Mittelfeld überein. Zu-



96

Kettfadenenden an der Oberkante des *Vogel-Teppichs* Kat. 21

Foto: GNM, Eva Hanke

20 Vgl. Ionescu/Tuna 2011, S. 123.

21 »Abrasch kommt von dem persischen Wort für Wolke. Die mit dem Abrasch gemeinten verschiedenen Farbnuancen in einer Farbfläche, bzw. in einem Wollknoten, sind keineswegs nur auf Färbungen mit Drogen beschränkt, die mehrere Farbstoffe enthalten (zum Beispiel Krapp), sondern können auch mit einem einzigen Farbstoff (zum Beispiel Indigo) erreicht werden. Schon ein indigoblauer Wollknoten wird in der Regel, bedingt durch den besonderen Charakter der Küpenfärbung, Nuancen von Hell- bis Dunkelblau enthalten, weil die Eigenfarbe der Wolle mehr oder weniger stark zum Vorschein kommt.« Brüggemann/Böhmer 1980, S. 117. Siehe auch Kat. Wien 2001, S. 398. – Beselin 2011, S. 33.

22 Kelim (Gelim, türk.: Kilim, pers.: Ghelim) oder Kilimlik (Kelimlik) bezeichnet den Webstreifen oben und unten am Teppich. Zipper 1970, S. 50.

23 Vgl. Kat. Philadelphia 1988, S. xvii. Die farbigen Fransen sind auf Gemälden gut zu erkennen, wie etwa auf den um 1640 von Pieter Danckerts de Rij gemalten Porträts einer Familie, die sich heute im Danziger Nationalmuseum (Muzeum Narodowe w Gdańsku) befinden (Abb. 3). Die Wirkung auf den Gemälden legt eine gestalterische Absicht beim Färben der Fransen nahe.

24 Ausst.Kat. Washington 2002a, S. 85.

25 Brüggemann/Böhmer 1980, S. 117.

alte, sehr harmonische, türkische Farbpalette«.²⁶ Um die alten Farben nachzuahmen, wurden die Teppiche mit Bleichmitteln und Chemikalien behandelt, was wiederum die Wolffasern stark angegriffen und beschädigt hat. Damit das Wissen über Färbepläne und -prozesse nicht verloren geht, und um die Tradition des jahrhundertealten Handwerks wiederzubeleben, wurde die DOBAG-Initiative²⁷ gegründet. Die Initiative ist auf Harald Böhmer zurückzuführen, der die Farbstoffe zahlreicher anatolischer Teppiche analysiert und durch vergleichende Untersuchungen die zum Färben verwendeten Pflanzen bestimmt hat.²⁸ Schweppes führte ebenfalls Farbstoffuntersuchungen an zahlreichen anatolischen Teppichen durch und publizierte umfangreiche Informationen über Färbepläne, pflanzliche Farbstoffe sowie angewandte Färbe- und Herstellungsmethoden.²⁹

In den nachfolgenden Absätzen werden die wichtigsten Erkenntnisse aus Böhmers und Schweppes Untersuchungen³⁰ zusammengefasst und Parallelen zu den eigenen Beobachtungen an den Bistritzer Teppichen gezogen.

In der Frühen Neuzeit war die wichtigste Färbeplante für Rot der Krapp, der sehr früh kultiviert wurde und heute noch wild in Anatolien wächst.³¹ Das Ergebnis einer Färbung hängt von der Färbedroge selbst, von der Beschaffenheit der Wolle sowie von zahlreichen Vorgängen beim Färbepläne ab. Auch das Beizmittel kann den Farbton beeinflussen. Wird beispielsweise anstelle von Alaun eine Beize aus Eisensalzen unter Zusatz von Gerbstoffen verwendet, können mit Krapp braunrote bis violettblaue oder violettschwarze Farbtöne erzielt werden. Violett wurde nur sparsam eingesetzt und konnte innerhalb der Bistritzer Sammlung lediglich an drei Teppichen³² in geringen Mengen vorgefunden werden. Früher wurde Violett durch eine Mischfärbung aus Blau (Indigo oder Waid) und Rot (Krapp oder Cochenille) hergestellt. Ab Ende des 16. Jahrhunderts ging man gemäß Böhmers Analysen dazu über, Violett durch Krappfärbungen auf Eisenbeize zu erzeugen.

Orangetöne erhielt man ebenfalls durch Mischfärbungen, und zwar aus Rot- und Gelbfarbstoffen. Grün wurde durch die Kombination von Indigo oder Waid mit Gelb erzeugt. Es gibt zahlreiche Pflanzen, die zum Gelbfärben genutzt wurden, diese weisen jedoch meist dieselben Hauptfarbstoffe auf. Eine Zuordnung zu einer bestimmten Pflanze ist daher schwierig und nicht in jedem Fall eindeutig.

Schwarze Farbstoffe werden für gewöhnlich aus gerbstoffhaltigen Pflanzenextrakten, kombiniert mit Eisen oder Eisenverbindungen hergestellt. Deren Nachteil ist, dass die Wolle angegriffen und der Abbau in weiterer Folge stark beschleunigt wird. Diese Beobachtung konnte vielfach auch bei den Bistritzer Teppichen gemacht werden. Auffällig ist, dass schwarzgefärbter Flor bei manchen Teppichen stark beschädigt ist und größtenteils fehlt, bei anderen Teppichen dagegen in gutem Zustand und nahezu vollständig erhalten ist. Mehrere Teppiche zeigen sowohl stark abgebaute als auch gut erhaltene schwarze Wolle direkt nebeneinander (Abb. 97). Abgesehen von einer Abnutzung durch den Gebrauch, sind die Fragilität und der extreme Verfall der schwarzen Fasern in erster Linie auf die verwendeten Farbstoffe und Beizmittel zurückzuführen. Bereiche mit relativ gut erhaltenen schwarzen Knoten sind vermutlich durch die Verwendung ungefärbter, natürlich pigmentierter dunkler Wolle zu erklären.



97

Linke innere
Nebenbordüre des
Doppelnişte-
Teppichs Kat. 25

Foto: GNM, Eva Hanke

26 Roth/Kormann/Schwepp 1992, S. 9.

27 DOBAG ist die Abkürzung von »Doğal Boya Araştırma ve Geliştirme Projesi« – Natürliches Färben, Forschungs- und Entwicklungsprojekt mit dem Ziel, das traditionelle anatolische Knüpfhandwerk wiederzubeleben. Das Projekt wurde auf Böhmers Initiative 1981 von der Marmara Universität, Istanbul, ins Leben gerufen und war spezielle Angelegenheit des Rektors Prof. Orhan Oğuz. Leiter des Projekts war Prof. Dr. Mustafa Aslıer, Dekan der Fakultät der Schönen Künste. Dr. Harald Böhmer, Experte der Deutschen Gesellschaft für technische Zusammenarbeit (GTZ), war verantwortlich für die Beratung der Weber und für das Farb-Untersuchungs-Labor der Marmara Universität. Im Juli 2016 wurde das Projekt eingestellt. Vgl. dazu Roth/Kormann/Schwepp 1992, S. 9.

28 Zu den Ergebnissen von Böhmers Untersuchungen anatolischer Färbepläne siehe Brüggemann/Böhmer 1980.

29 Roth/Kormann/Schwepp 1992, S. 217–250. – Schwepp 1993.

30 Brüggemann/Böhmer 1980, S. 88–118. – Roth/Kormann/Schwepp 1992, S. 217–250. – Schwepp 1993.

31 Vgl. Armer/Hanke/Kregeloh 2021.

32 Violett findet sich an den Teppichen Kat. 21 und 18; braunrot bis braunviolett bei Kat. 28.

Böhmer analysierte schwarze Wolle nur stichprobenartig, wies dabei aber unerwarteterweise vor allem in zentral- und ostanatolischen Teppichen auch Gelbfarbstoffe nach. Weitere Schwarzfärbungen mit Violettstich zeigten große Ähnlichkeit mit Braunfärbungen aus Walnusschalen. Böhmer vermutet, dass man in Anatolien mit Walnussschalen schwarzviolett färbte, wobei dieses Verfahren nicht mehr bekannt sei.³³ Hier wären weiterführende Untersuchungen sicherlich spannend.

Blaue Teppichwolle, die bei den Bistritzer Teppichen in zahlreichen Farbabstufungen und Intensitäten vorkommt, wurde in Anatolien fast ausschließlich mit natürlichem Indigo gefärbt. Zunächst nutzte man dazu den in Anatolien vorkommenden Färberwaid, später wurde Indigo aus Indien und anderen tropischen Ländern importiert. Die Indigopflanze war viele Jahrhunderte ein wichtiges Handelsprodukt, da diese deutlich ergiebiger war und 30 Mal mehr Indigo als der heimische Färberwaid lieferte.

Der Nachweis bestimmter Farbstoffe kann nicht nur Anhaltspunkte zur Datierung liefern, sondern auch Hinweise zur Lokalisierung der Teppiche, da es offenbar regionale Unterschiede bei den Färbungen gab. Beispielsweise wurden bestimmte Färbepläne nur in deren Verbreitungsgebiet verwendet. Allgemein verbreitete Färbepläne zeigen dagegen lokale Unterschiede in den Färbeprozessen oder wurden nur in bestimmten Regionen zum Färben genutzt.³⁴ Auch die Verbreitung der Färbedrogen oder von gefärbten Materialien lässt sich zum Teil über Handelsrouten zurückverfolgen.³⁵ Den bislang nur partiell vorliegenden Erkenntnissen dazu nachzugehen, war im Rahmen des Forschungsprojekts nicht möglich. Weiterführende systematische Untersuchungen der Farbstoffe, Färbepläne und Färbeprozesse, die präzisere Aussagen zur Herkunft und zeitlichen Eingrenzung der Teppiche erwarten lassen, bleiben jedoch Aufgabe der Naturwissenschaften.

Technik

Knüpfteppiche werden aus einer Kombination von Weben und Knüpfen hergestellt. Der Vorgang des Knüpfens selbst blieb über die Jahrhunderte unverändert und folgte immer demselben Prinzip, ungeachtet dessen, ob die Teppiche aus nomadischer, bäuerlicher oder städtischer Produktion

stammen oder in Manufakturen gefertigt wurden. Geknüpft wurde auf einem Knüpfstuhl, der je nach Produktion unterschiedlich aufgebaut ist. Die einfachsten Varianten finden sich bei Nomaden, die entweder zerlegbare Rahmen oder horizontale Knüpfstühle ohne Seitenbalken nutzten. In Städten oder Dörfern kamen vertikale Knüpfstühle in Form von aufrecht stehenden, rechteckigen Rahmen zum Einsatz. In Manufakturen wurden schwere, stabile Knüpfstühle verwendet, die größere Teppichbreiten bei gleichbleibender Kettspannung ermöglichen.

Der obere, höhenverstellbare Querbalken eines Knüpfstuhles wird als Kettbaum, der untere als Warenbaum bezeichnet. Dazwischen wurden die Kettfäden gespannt, die endlos um den oberen und unteren Querbalken verlaufen. Das starke und gleichmäßige Aufspannen der Kette ist ausschlaggebend für das Ergebnis, da sich der Teppich ansonsten verzieht und Unterschiede in Länge und Breite aufweist. Dafür wird viel Kraft benötigt, weshalb die Kette für gewöhnlich von Männern aufgespannt wird.³⁶ Gemäß Nabholz-Kartaschoff und Näf wurden die Kettfäden gelegentlich mit einer Stärke- oder Leimlösung bestrichen, um diese besser greifen und aufspannen zu können.³⁷ Bei der Untersuchung der Bistritzer Teppiche konnten unter dem Mikroskop zum Teil Auflagen oder Überzüge auf den Fasern festgestellt werden, die bestätigen, dass die Kettfäden zumindest teilweise mit einer Substanz beschichtet wurden. Mithilfe einer einfachen Vorrichtung am Knüpfstuhl konnte ein Fach gebildet werden, wodurch abwechselnd alle geraden oder ungeraden Kettfäden vorgezogen und die Schussfäden zwischen den Ketten eingetragen wurden. Das Eintragen des Schusses erfordert entsprechende Erfahrung und Gefühl, um die Bildung von Blasen oder Falten zu vermeiden und eine gleichmäßige Breite des Teppichs zu erhalten.³⁸

Die Ausführung und Qualität der Bistritzer Teppiche variiert sehr stark. So zeigen manche Teppiche deutliche Deformationen und Verzerrungen des Formates, die einerseits auf eine zu geringe beziehungsweise inhomogene Spannung der Kettfäden sowie auf ungleichmäßig eingetragene Schussfäden zurückzuführen sind. Andererseits deutet dies neben geringeren Kunstfertigkeiten der Knüpfnerin oder des Knüpfers auch auf schlichtere Knüpfstühle, die keine gleichbleibende Qualität erlaubten. In Kontrast dazu finden sich aber auch überaus sorgfältig

33 Brüggemann/Böhmer 1980, S. 110.

34 Brüggemann/Böhmer 1980, S. 113–116.

35 Beselin 2011, S. 33.

36 Zipper/Fritzsche 1995, S. XXVIII.
Laut Nabholz-Kartaschoff und Näf gab es in Manufakturen dafür sogar eigene Kettenrichter. Ausst. Kat. Basel 1980, S. 20.

37 Ausst. Kat. Basel 1980, S. 20.

38 Vgl. Ausst. Kat. Basel 1980, S. 21.

98

Kelim des *Lotto-Teppichs* Kat. 8

Foto: GNM, Eva Hanke



und äußerst gleichmäßig geknüpfte Exemplare, die nicht nur in der technischen Ausführung, sondern auch mit ihren kleinteiligen Mustern beeindrucken. Diese signifikanten Unterschiede innerhalb der Bistritzer Sammlung lassen sowohl auf weniger professionell gefertigte Teppiche, möglicherweise Erzeugnisse »bäuerlichen Hausfleißes«,³⁹ als auch auf deutlich hochwertigere Fabrikate, höchstwahrscheinlich aus städtischen, organisierten Handwerksbetrieben oder Manufakturen schließen. Da jedoch eindeutige Belege zur Herkunft vergleichbarer Stücke fehlen, ist eine Zuschreibung einzelner Teppiche zu bestimmten Produktionsstätten bisher nicht möglich.

Nach dem Aufspannen der Kette und dem Einrichten des Knüpfstuhles werden am Knüpfbeginn zunächst mehrere Schüsse leinwandbindig in die Kette eingewebt. Dieser Webstreifen wird als Kelim bezeichnet und dient in erster Linie dazu, die Knotenreihen zu stabilisieren, er hat darüber hinaus aber auch eine dekorative Funktion.⁴⁰ Die Schussfäden wurden bei den Bistritzer Teppichen meist so dicht angeschlagen, dass die Kette nicht sichtbar ist. In einigen Fällen sind die Webstreifen jedoch sehr locker gewebt, sodass Kette und Schuss relativ gleichmäßig eingetragen

sind und die Kette sichtbar bleibt. Die Kelims sind entweder einfarbig oder in mehreren Farben horizontal gestreift (Abb. 98). Bis auf wenige Ausnahmen weisen die Kelims, beziehungsweise bei mehrfarbigen Kelims zumindest ein Streifen, dieselbe Farbe auf wie die Webkanten. Dadurch bildet sich entweder optisch eine Art Rahmen rund um das Knüpffeld oder die Kelims heben sich aufgrund der gleichen Farbe visuell nicht vom Teppichgrund ab.⁴¹

Der Teppich wird am vertikalen Knüpfstuhl von unten nach oben geknüpft⁴² und am oberen Ende ebenfalls mit einem Kelim abgeschlossen. Interessant dabei ist, dass sich der Webstreifen am Knüpfende bei manchen Teppichen vom Kelim am Knüpfbeginn unterscheidet und andersfarbige Schussfäden aufweist. Möglicherweise wurden nicht ausreichend Fäden gefärbt oder gekauft, weshalb man für den oberen Webstreifen auf eine andere oder ähnliche Farbe zurückgreifen musste.

Nach dem Kelim beginnt die erste Knotenreihe. Dazu schlingt die Knüpférin oder der Knüpfér »den Faden um zwei benachbarte Kettfäden, [...] zieht die Schlinge straff nach unten und schneidet während des Herunterziehens den Faden [...] ab«.⁴³ Die hervorstehenden Fadenenden

39 Erdmann 1955, S. 26.

40 Vgl. Hubel 1972, S. 25–27. – Ruß 1983, S. 16. – Beselin 2011, S. 30.

41 Weiß- und gelbgrundige Teppiche zeigen häufig weißbeige bis gelbbraune Kelims und Webkanten, seltener sind auch grüne oder rote Webkanten zu sehen. Rotgrundige Teppiche weisen dagegen meist rote oder grüne, seltener auch gelb-braune Kelims und Webkanten auf. Die Kelims sind vielfach in zwei der genannten Farben gestreift. Für mehr Details siehe den Katalogteil in diesem Band.

42 Eine Ausnahme bilden dabei die *Nischen- und Säulen-Teppiche*, bei denen mit der oberen Spitze begonnen wurde, das heißt, diese Teppiche wurden auf dem Kopf stehend geknüpft.

43 Hubel 1972, S. 27.

bilden dabei den Flor des Teppichs mit Strichrichtung zur Unterkante.⁴⁴ Nach jeder Knotenreihe werden als Bindung ein oder mehrere Schussfäden in Leinwandbindung eingetragen und mit einem Kamm angeschlagen. Nabholz-Kartaschoff und Näf beschreiben die Bindungsarten im Detail, die sich je nach Lage der Kettfäden unterscheiden.⁴⁵ Zwei der beschriebenen Ausführungen kommen auch bei den Bistritzer Teppichen vor. Dabei liegen die Kettfäden entweder in einer Ebene flach nebeneinander oder gestaffelt auf zwei Ebenen, wobei der jeweils linke Kettfaden tiefer liegt. Erstgenannte Variante ist gemäß Nabholz-Kartaschoff und Näf »weit verbreitet und wird hauptsächlich von Bauern und Nomaden angewandt«. Bei der Bindung mit gestaffelter Kette soll es vor allem im persischen/iranischen Raum lokale Sonderformen geben haben, die nur in bestimmten Gebieten Anwendung fanden. Ob es auch im türkischen Raum regionale Besonderheiten gab, die bei einer Verortung der Bistritzer Teppiche hilfreich wären, konnte der Literatur nicht entnommen werden.

Unabhängig von der Lage der Kettfäden weisen die Bistritzer Teppiche überwiegend zwei Schusseinträge zwischen den Knotenreihen auf. Bei einigen Teppichen sind die Einträge ungleichmäßig, sodass auch drei oder mehr Schüsse auf eine Knotenreihe folgen. In seltenen Fällen wurde nur ein Schuss eingetragen oder zwei Knotenreihen folgen direkt aufeinander. Meist beschränken sich diese Unregelmäßigkeiten auf einen kleinen Bereich und sie verlaufen nicht über die gesamte Teppichbreite. Hier ist davon auszugehen, dass das Ende eines Schussfadens erreicht und ein neuer Schuss eingewebt wurde. Anstatt die beiden Schussfäden miteinander zu verknoten, wurden diese überlappend eingetragen. Bei manchen Teppichen konnten zudem Füllschüsse beobachtet werden, die meist nur ein Stück weit eingetragen wurden und nicht über die gesamte Webbreite verlaufen. Füllschüsse sind zusätzlich eingetragene Schussfäden, um »der Struktur mehr Festigkeit, Halt und Fülle zu geben« und »dem Ausgleich eines während der Arbeit schief gewordenen Knüpfstücks dienen«. Diese kommen fast ausschließlich bei »Nomadenteppichen vor, die wegen des ungleich starken Garns, der oft primitiven Knüpfrahmen und aus anderen Gründen stets Gefahr laufen, schiefl zu werden«.⁴⁶

Für die Knüpfung wurden hauptsächlich zwei Knotenarten angewandt, die früher nach Regionen als Gördesknoten⁴⁷ und Sinähknoten⁴⁸ benannt wurden. »Im Großen und Ganzen herrscht in der Türkei, in West-Persien und im Kaukasus der türkische Knoten vor, während in Mittel- und Ost-Persien und überall sonst im Orient der persische Knoten verwendet wird.«⁴⁹ Die Verbreitungsgebiete sind jedoch nicht genau voneinander abzugrenzen und überschneiden sich sogar.⁵⁰ Die Begriffe »türkischer« und »persischer Knoten« sind somit irreführend, weshalb in der Forschung mittlerweile neutrale Bezeichnungen wie »symmetrischer« und »asymmetrischer Knoten« benutzt werden.

Die Bistritzer Teppiche weisen ausschließlich den symmetrischen Knoten auf. Dabei variieren die Feinheiten der benutzten Fäden und die Dichte der Knoten auch innerhalb eines Teppichs sehr stark. Vorteil des symmetrischen Knotens ist, dass dieser sehr stabil und fest ist und besser

44 Vgl. Erdmann 1955, S. 10. – Ausst. Kat. Basel 1980, S. 25. – Beselin 2011, S. 29.

45 Ausst. Kat. Basel 1980, S. 21–22.

46 Zipper 1970, S. 30.

47 Gördesknoten (auch Ghiordes- oder Gjordesknoden) ist eine weitere Bezeichnung für den türkischen beziehungsweise symmetrischen Knoten. Vgl. Hubel 1972, S. 29.

48 Sinähknoten (auch Senneh- oder Sanandadjknoten) ist eine weitere Bezeichnung für den persischen beziehungsweise asymmetrischen Knoten. Die Bezeichnung ist irreführend, da in der Gegend von Sinäh (heute Sanandaj) fast durchgehend im Gördesknoten geknüpft wird. Der Sinähknoten wird dagegen in sehr vielen Gebieten Persiens, Turkmeniens, Indiens und Chinas, aber auch in der Türkei in Isparta angewandt. Vgl. Hubel 1972, S. 29.

49 Ford 1982, S. 17.
50 Zipper 1970, S. 54.

hält als der asymmetrische Knoten. Er wirkt jedoch eher wuchtig und eignet sich aufgrund seiner »mechanisch wirkenden Akkuratesse«⁵¹ insbesondere für die Knüpfung winkriger, geometrischer Muster. Der asymmetrische Knoten ermöglicht dagegen wesentlich präzisere Kurvenführungen und Farbabstufungen, wodurch ein gleichmäßigeres Erscheinungsbild sowie lebhaftere, florale Muster mit fließenden Konturen erzielt werden. Durch die Staffelung⁵² der Kette und der damit verbundenen höheren Knotendichte können mit dem symmetrischen Knoten jedoch ähnlich feine und detaillierte Zeichnungen erzielt werden.⁵³

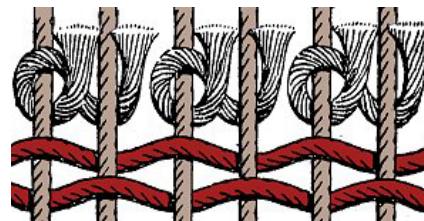
Beim symmetrischen Knoten wird der Florfaden über zwei Kettfäden gelegt, um diese nach hinten geschlungen und zwischen den beiden Ketten wieder nach vorne geführt (Abb. 99). Die Fadenenden bilden dabei den Flor, der unter dem Knotenbogen hervorsteht und eine leichte Neigung nach unten zum Knüpfbeginn aufweist. Beim asymmetrischen Knoten stehen die Fadenenden einzeln zwischen den Ketten hervor (Abb. 100).⁵⁴ Beide Knoten weisen je nach Kettstaffelung und Fadenführung noch verschiedene Unterarten auf (Abb. 101).⁵⁵ Durch die Staffelung der Kette kann die Knotenanzahl in Schussrichtung erhöht und damit die Knotendichte in Kett- und Schussrichtung ausgeglichen werden. Damit soll in erster Linie verhindert werden, dass die Muster verzerrt oder gestaucht werden, und es wird sowohl horizontal als auch vertikal die gleiche Form beibehalten. Abgesehen von dieser Angleichung sollen auf diese Weise auch feinere Knüpfungen ermöglicht werden.⁵⁶ Mehrere Teppiche aus der Bistritzer Sammlung zeigen unterschiedlich stark gestaffelte Ketten auf, die Staffelung erzielte jedoch nicht in jedem Fall den gewünschten Effekt. Die Muster einiger Teppiche wirken in Kettrichtung nach wie vor gestaucht und auch die Bordüren weisen unterschiedliche Breiten an Längs- und Schmalseiten



99

Symmetrischer Knoten

Foto: Arie M. den Toom, CC By 3.0



100

Asymmetrischer Knoten

Foto: Arie M. den Toom, CC By-SA 3.0



Sy 1 Sy 2 Sy 3

G I G II G III

neuere Bezeichnung
nach Azadi, 1970bisherige Bezeichnung
nach Hubel, 1965

101

Symmetrischer Knoten mit Kettfäden in einer Ebene oder gestaffelt
(linker oder rechter Kettfaden tiefer)

Aus: Ausst.Kat. Basel 1980, S. 23

51 Ford 1982, S. 17.

52 Soll die Knotenanzahl und damit die Knüpfdichte in Schussrichtung erhöht werden, so sind die Kettfäden, statt nebeneinander, hintereinander gestaffelt zu halten. Dazu wird der erste Schussfaden, der sonst – gegenläufig zum zweiten – wie dieser wellenförmig um die Kettfäden herumläuft, gerade zwischen ihnen hindurchgeführt. Der Teppich wird geschichtet. Auf der Rückseite erscheint der zweite Höcker jedes Knotens in einer Längsrolle. Die Schichtung kann bis zu 90 Grad betragen: In diesem extremen Fall liegen die beiden Kettfäden jedes Paares hintereinander; auf der Rückseite bleibt nur noch ein Höcker sichtbar. Die Knüpfung ist dadurch in der Breite doppelt so dicht wie bei ungeschichteter Kette. Die Knüpfdichte in Kettrichtung bleibt von der Schichtung unberührt und ist von der Dicke des Knüpfgarns, Stärke und Anzahl der Schussfäden sowie der durch das Niederschlagen erzielten Pressung abhängig. Vgl. Hubel 1972, S. 32. – Ausst.Kat. Basel 1980, S. 21.

53 Vgl. Zipper 1970, S. 54. – Hubel 1972, S. 29. – Ausst.Kat. Basel 1980, S. 24. – Beselin 2011, S. 30.

54 Vgl. Hubel 1972, S. 31. – Beselin 2011, S. 30.

55 Diese Unterarten werden bei Hubel mit GI bis GIII für den Gördesknoten und mit SI bis SIII für den Sinähknoten abgekürzt. Neuere Bezeichnungen nach Azadi sind Sy1 bis Sy3 für den symmetrischen und As1 bis As4 für den asymmetrischen Knoten. Diese sind weniger missverständlich und werden deshalb auch hier verwendet. Vgl. Ausst.Kat. Basel 1980, S. 23–25.

56 Hubel 1972, S. 32. – Ausst.Kat. Basel 1980, S. 24.

auf. Die Ursache dafür liegt zum Einen in den eher feinen Florfäden, die zur Fertigung der Knoten verwendet wurden, zum Anderen in den sehr dicht beieinanderliegenden Schussfäden. Folglich ist die Knotendichte in Kettrichtung weiterhin sehr hoch, in Schussrichtung dagegen ungewöhnlich niedrig, da verhältnismäßig dicke Fäden für die Kette zum Einsatz kamen. Allerdings gibt es auch Teppiche innerhalb der Sammlung, bei denen diese Divergenz deutlich besser kompensiert werden konnte, was insgesamt zu einer höheren Knotendichte und zu wesentlich gleichmäßigeren Mustern führte.

Auffällig ist, dass der Flor bei Teppichen mit gestaffelter Kette nicht gerade, sondern leicht schräg nach unten zeigt. Dies ist darauf zurückzuführen, dass ein Kettfaden tiefer liegt und der Flor in diese Richtung gedrückt wird. Beim Knoten Sy2⁵⁷ ist dies der linke Kettfaden, bei Sy3 der rechte Kettfaden, mit jeweils entsprechender Neigung des Flors. Man spricht hier auch von links- und rechtshändigen Knoten, wobei Letztere seltener vorkommen.⁵⁸ Bei den Bistritzer Teppichen konnten lediglich die Knotenformen Sy1 und Sy2 mit unterschiedlich stark gestaffelter Kette vorgefunden werden.

Die Knotendichten variieren innerhalb der Sammlung von etwa 500 bis 1500 Knoten pro Quadratdezimeter, wobei ein Großteil der Teppiche Knotendichten zwischen etwa 1000 und 1200 Knoten pro Quadratdezimeter aufweist. Die geringste Knotendichte, mit weniger als 500 Knoten pro Quadratdezimeter, zeigt Kat. 7; die höchste mit etwa 1500 bis 1700 Knoten pro Quadratdezimeter zeigt Kat. 29. Die Knotendichte wurde immer wieder dazu genutzt, Teppiche anhand ihrer Feinheit zu klassifizieren.⁵⁹ Die Bistritzer Teppiche sind demnach als grob bis mittelfein einzustufen und liegen damit überwiegend im Mittelfeld beziehungsweise im unteren Bereich möglicher Knotendichten. Dies deckt sich auch mit Erdmanns Ausführungen, die besagen, dass »frühosmanische Teppiche« (zu denen er *Holbein- und Lotto-Teppiche* zählt) sowie *Ushak-Teppiche* (denen er *Stern-Uschaks* und *Vogel-Teppiche* zuordnet) Knotendichten von 1000 bis 1500 Knoten pro Quadratdezimeter aufweisen und damit technisch von mittlerer Feinheit sind.⁶⁰ Je höher die Knotendichte, desto feinere Muster sind möglich und desto feiner wird auch die Struktur des Teppichs. Dabei hängt die Knotendichte nicht nur vom Flormaterial ab, sondern auch davon, wie dicht die Kettfäden aufgespannt wurden. Laut

Nabholz-Kartaschoff und Näß werden »gewöhnlich ca. 35-180 Kettfäden pro Dezimeter aufgezogen«.⁶¹ Demnach liegen die Bistritzer Teppiche mit etwa 40 bis maximal 90 Kettfäden pro Dezimeter auch hier in der unteren Hälfte des technisch Möglichen. Dies bedeutet jedoch nicht, dass es sich um Erzeugnisse geringer Güte handelt, auch wenn Knotendichte und Florhöhe immer wieder als Qualitätskriterien für Teppiche genannt werden. Eine höhere Knotendichte ermöglicht sowohl feinere Zeichnungen, fließendere Motive und Übergänge als auch eine feinere Teppichstruktur. Dafür wird wiederum hochwertigeres Material für den Flor, aber auch für Kette und Schuss benötigt, was meist eine bessere Wollqualität sowie einen höheren Materialbedarf voraussetzt. Der Knüpfprozess nimmt dadurch unweigerlich mehr Zeit in Anspruch und erfordert zudem ein höheres Geschick der Knüpferinnen und Knüpfer.⁶² Alleine dadurch wird ein Teppich in der Produktion sowie im Umsatz kostenintensiver. Neben diesen Faktoren dürfte auch die Größe den Kaufpreis eines Teppichs in der Frühen Neuzeit mitbestimmt haben. Je kürzer der Flor dabei geschoren wird, desto klarer können insbesondere sehr feinteilige Muster erkannt werden, was oftmals im Handel wertvollere Teppiche auszeichnet.⁶³

Ein weiteres interessantes technisches Merkmal sind die sogenannten Lazy Lines, diagonale Linien im Knüpffeld, die sich vor allem in anatolischen Knüpfteppichen dörflicher oder nomadischer Herstellung finden sollen.⁶⁴ Die Schusseinträge verlaufen nicht bis zur Webkante, sondern kehren mitten im Knüpffeld wieder um und sind nach jeder Knotenreihe um jeweils einen Knoten versetzt, woraus sich die Diagonale ergibt (Abb. 102). Das bedeutet, dass der Teppich nicht in einem Stück, sondern abschnittsweise geknüpft wurde. Bei genauerer Untersuchung sieht man, dass dabei mehrere verschiedene Arten der Schussumkehr⁶⁵ zum Einsatz kamen. Je nach Ausführung werden die Linien fast vollständig vom Flor verdeckt und sind zumindest von der Vorderseite nicht oder nur sehr schwer zu erkennen. Bei einigen Teppichen sind sie hingegen sehr deutlich zu sehen. Zudem zeigen die Motive in diesen Bereichen oft starke Verzerrungen und Deformierungen (Abb. 103). Teilweise wurden die Konturen der Muster entlang der Lazy Lines nicht korrekt fortgeführt, wodurch diese optisch noch stärker hervortreten. Die unterschiedlichen Arten, wie diese Linien gefertigt wurden, variieren zum Teil auch innerhalb eines Teppichs.

57 Zu den unterschiedlichen Knotenformen siehe den Katalogteil beziehungsweise die Vorbemerkung zum Katalog in diesem Band.

58 Vgl. Hubel 1972, S. 31. – Ausst. Kat. Basel 1980, S. 25.

59 Je nach Knotendichte gibt es dabei verschiedene Feinheitsstufen von »sehr grob« bis »selten fein«. Vgl. Zipper 1970, S. 54–55. – Hubel 1972, S. 33. – Ruß 1983, S. 17.

60 Vgl. Erdmann 1955, S. 23, 52. – Ausst. Kat. Basel 1980, S. 20.

62 Eine gute Knüpferin oder ein Knüpfer erreicht eine Knüpfleistung von 1000 Knoten in der Stunde; bei einfachen, ihr oder ihm bekannten Mustern oder einfärbigen Flächen auch mehr. Je feiner die Knüpfung und komplizierter das Muster, umso geringer die Knüpfleistung. Die Lohnkosten für einen Teppich mit 3000 Knoten pro Quadratdezimeter sind also mehr als doppelt so hoch wie diejenigen eines gleich großen mit 1500 Knoten pro Quadratdezimeter. Hubel 1972, S. 28.

63 Vgl. Erdmann 1955, S. 10.

64 Eiland 1976, S. 49.

65 Zu den unterschiedlichen Arten der Schussumkehr siehe den Katalogteil beziehungsweise die Vorbemerkung zum Katalog in diesem Band.



102

Rückseite des *Bellini-Teppichs* Kat. 16

mit Lazy Line

Foto: GNM, Eva Hanke



103

Stern-Uschak Kat. 19 mit versetztem

Muster entlang der Lazy Line

Foto: GNM, Eva Hanke

Die Lazy Lines markieren möglicherweise eine Unterbrechung der Arbeit, was bei Bauern- und Nomadenteppichen darauf zurückzuführen sein könnte, dass diese in Heimarbeit gefertigt wurden und täglich nur beschränkte Zeit zum Knüpfen zur Verfügung stand.⁶⁶ Angenommen, eine professionelle Knüpferin oder ein Knüpfer schafft während eines Neunstunden-Arbeitstages eine Knotenanzahl von 8.000 bis 10.000 Knoten, im besten Fall sogar bis zu 15.000 Knoten,⁶⁷ dann würden die Abschnitte zwischen den Lazy Lines bei mehreren Teppichen der Bistritzer Sammlung diesem Tagesfortschritt entsprechen, bei anderen Teppichen sind die Abschnitte dagegen zu groß beziehungsweise zu klein. Auf derartige Unterbrechungen deuten auch die unterschiedlichen Farbtöne sowohl im Schuss als auch im Flor hin, die wahrscheinlich aus verschiedenen Chargen der Färbung stammen und sich häufig entlang von Lazy Lines scharf abgrenzen (Abb. 104). Andererseits könnten die

⁶⁶ Vgl. Ionescu/Tuna 2011, S. 123.

⁶⁷ Zipper 1970, S. 55. – Hubel 1972, S. 28. – Zipper/Fritzsche 1995, S. XXVIII.



104

Stern-Uschak Kat. 18 mit geändertem Farbton
des roten Flors entlang der Lazy Line

Foto: GNM, Eva Hanke



105

Kartierung des *Vogel-Teppichs* Kat. 21 mit
Lazy Lines und Farbwechseln in den Webkanten

Foto: GNM, Monika Runge; Kartierung: Eva Hanke

- Lazy Lines
- - - Knüpfabschnitte
- Webkanten
- Webkanten andere Farbe
- Farbwechsel WK

Lazy Lines auch daraus resultieren, dass vor allem bei sehr breiten Teppichen die Knüpferin oder der Knüpfer zunächst den Bereich geknüpft hat, den er/sie von seinem/ihrem Platz aus erreichen konnte. Danach hat er/sie sich dann umgesetzt, um sich die restliche Breite vorzunehmen. Eine weitere mögliche Erklärung dafür ist, dass zwei oder mehr Knüpferinnen oder Knüpfen vor dem Teppich nebeneinandersaßen und aufgrund unterschiedlicher Knüpfgeschwindigkeiten jeweils bis zu dieser Stelle geknüpft haben.⁶⁸

Farbveränderungen in den Webkanten korrelieren zum Teil mit den Lazy Lines und verdeutlichen, dass ein Teppich abschnittsweise geknüpft wurde (Abb. 105). Ob es aus Absicht oder Unachtsamkeit geschehen ist, dass für einen Abschnitt eine andere Farbe verwendet wurde, lässt sich nicht beurteilen. Eventuell war auch nicht mehr ausreichend gefärbte Wolle verfügbar, weshalb auf einen anderen, ähnlichen Farbton zurückgegriffen werden musste. Dagegen spricht jedoch, dass im darauffolgenden Abschnitt wieder die vorhergehende Farbe verwendet wurde, was wiederum auf Unachtsamkeit schließen lässt.

Die Webkanten selbst weisen zumeist einen eigenen Schussfaden auf. Um die Webkante mit dem Teppich zu verbinden, wurden die Schussfäden, die zwischen den Knotenreihen verlaufen, an der Webkante eingehängt und kehren dann wieder um. Der Schuss läuft dabei unter der letzten Kette durch auf die Vorderseite, über mehrere Schussfäden der Webkante und dann wieder zurück unter die letzte Kette. Die dabei entstehenden Schlingen auf der Vorderseite sehen aus wie eine Steppstichlinie (Abb. 106). Bei einer weiteren Methode, die Webkante mit dem Teppich zu verbinden, wird der Schuss am letzten Kettfaden der Webkante eingehängt und kehrt direkt um. Hier wird auf der Vorderseite kein steppstichähnlicher Schuss sichtbar (Abb. 107). Bei einzelnen Teppichen wird der Schussfaden über die gesamte Webkante geführt und kehrt am äußersten Kettfaden um. Dazwischen wurde dennoch ein eigener Schussfaden eingetragen, um keine zu großen Zwischenräume in den Bereichen der Knotenreihen zu erhalten. Daneben gibt es noch zahlreiche weitere Methoden von Webkantenabschlüssen.⁶⁹ An den zur Untersuchung ausgewählten Teppichen finden sich jedoch nur die zuvor genannten Varianten, teilweise mit leichten Abwandlungen. Ob noch weitere Kantenlösungen innerhalb der Bistritzer Sammlung vorkommen,



106
Webkante des *Stern-Uschaks* Kat. 18
Foto: GNM, Eva Hanke



107
Webkante des *Lotto-Teppichs* Kat. 15
Foto: GNM, Eva Hanke

68 Vgl. Zipper/Fritzsche 1995, S. XXVIII. – Mallett 2000, S. 45. – Kat. Wien 2001, S. 399.

69 Vgl. Mallett 2000, S. 132–155.

müsste an den restlichen Teppichen noch ausführlicher untersucht werden.

Ionescu und Tuna vermuten, dass die unterschiedlich gefertigten Webkanten in Kombination mit weiteren technologischen Merkmalen verschiedenen Knüpfzentren zugeschrieben werden können, ohne jedoch konkrete Anhaltspunkte dafür zu liefern.⁷⁰ Die Bistritzer Teppiche konnten anhand der Webkantenlösungen auch in Verbindung mit weiteren Charakteristika keiner bestimmten Region oder Werkstatt eindeutig zugeordnet werden, zumal es keine Belege dafür gibt, dass diese nur in bestimmten Gebieten zum Einsatz kamen.

Unterschiedliche Dekorationen an Kelims oder Fransen sollen ebenfalls Hinweise auf lokale Besonderheiten liefern und damit Rückschlüsse zu Herkunftsregionen oder bestimmten Werkstätten ermöglichen.⁷¹ Allerdings fehlen dazu entsprechende Belege und Vergleichsmaterialien. Abgesehen davon sind die Kelims und Fransen der Bistritzer Teppiche, aber auch bei Teppichen anderer Sammlungen, nur noch fragmentarisch oder gar nicht mehr erhalten, sodass ein Vergleich und weitere Aussagen erschwert werden. Ein häufiger Unterschied zwischen Ober- und Unterkante ist augenscheinlich dadurch zu erklären, dass die Kettfäden am oberen Querbalken aufgeschnitten wurden, um den Teppich nach dessen Fertigstellung vom Knüpfstuhl abzunehmen. Entlang der Unterkante wurden die Kettfäden entweder ebenfalls abgeschnitten oder der Querbalken wurde lediglich herausgezogen, sodass die Kettfadenschlaufen erhalten blieben (Abb. 108).⁷² Schlaufen und Verflechtungen befinden sich bei den Bistritzer Teppichen daher immer am Knüpfbeginn, also an der Unterkante. Eine Ausnahme bilden lediglich die auf dem Kopf stehend geknüpften Teppiche. Hier befinden sich der Knüpfbeginn und damit eventuell vorhandene Kettfadenschlaufen oder geflochtene Dekorationen an der Oberkante.

Möglichkeiten und Grenzen kunsttechnologischer und naturwissenschaftlicher Untersuchungen

Im Rahmen des Forschungsprojekts wurden die Teppiche in erster Linie mithilfe der Auflicht- und Durchlichtmikroskopie untersucht, um Fasern, Verunreinigungen und Degradationsursachen sowie kunsttechnologische Merkmale zu identifizieren und Hinweise zur Herstellung zu erhalten. Fasermaterialien und -eigenschaften wie zum Beispiel Spinnrichtung,



108

Kettfadenschlaufen an der Unterkante
des *Lotto-Teppichs* Kat. 8

Foto: GNM, Eva Hanke

Oberflächenbeschaffenheit, Garndurchmesser und Farbigkeit sowie Besonderheiten von Webkanten, Kelims, Lazy Lines und dergleichen wurden erfasst und ausgewertet. Ein Ziel war es, charakteristische Merkmale von Teppichen aus verschiedenen Regionen Anatoliens zu identifizieren, um daraus Rückschlüsse über Herkunft und Datierung der Teppiche ziehen zu können.

Dabei zeigte sich, dass die Fasern der Bistritzer Teppiche vielfach durch Gebrauch und Alterung so beeinträchtigt sind, dass die Faserbestimmung,

70 Ionescu/Tuna 2011, S. 123.

71 Hubel 1972, S. 27–28. – Ausst. Kat. Basel 1980, S. 25. – Brügge-mann/Böhmer 1980, S. 121. – Ford 1982, S. 18. – Mallett 2000, S. 114–126.

72 Vgl. Hubel 1972, S. 25–26.

insbesondere bei stark degradierten Materialien, erschwert ist. Primär ist zwar eine Unterscheidung zwischen Schafwolle, Ziegenhaaren und weiteren tierischen oder pflanzlichen Fasern möglich. Um mehr über verschiedene Schafrassen und verwendete Wollqualitäten herauszufinden, wären aber historische Kenntnisse über regionale Zucht und Haltung von Schafen erforderlich. Dabei müssten klimatische Bedingungen einkalkuliert werden, die Einfluss auf die Wollbildung haben. Da jedoch keine Referenzmaterialien aus den Zeiträumen der Teppichherstellung zur Verfügung standen, sind hierzu keine weiteren Aussagen möglich. Zudem gilt es zu beachten, dass selbst bei gut erhaltenem Material eine spezifische Unterscheidung zwischen verschiedenen (Schaf-)Wollsorten selten eindeutig ist.⁷³ Die Erfolgsaussichten wären bei unverhältnismäßig hohem analytischem Aufwand relativ gering. Außerdem würde die genaue Kenntnis der Schafrasse alleine keine Rückschlüsse auf Herkunfts- oder Herstellungsorte liefern, da die Materialien durchaus auch auf dem Markt gehandelt wurden. Weiterführende Untersuchungen zu den textilen Rohstoffen und deren Handel sowie zur lokalen Produktion könnten jedoch Aufschluss darüber geben, ob bestimmte Wollsorten in einzelnen Werkstätten oder Regionen bevorzugt wurden, beziehungsweise ob besonders feine, qualitativ hochwertige Wollen für bestimmte Teppichtypen verwendet wurden.

Darüber hinaus können anhand von Farbstoffanalysen die bei der Herstellung der Teppiche verwendeten Färbematerialien und -methoden bestimmt werden. In Kombination mit technischen, historischen und botanischen Informationen können die geografische Herkunft der verwendeten Farbstoffe und Färbeplänen ermittelt und in weiterer Folge ein Einblick über die Herkunft der untersuchten Objekte gewonnen werden.⁷⁴ Dabei ist anzunehmen, dass die Teppiche aufgrund regionaler Besonderheiten, wie zum Beispiel dem lokalen Vorkommen bestimmter Färbeplänen und den daraus gewonnenen Farbstoffen, sowie anhand spezifischer Färbetechniken und Farbkombinationen kategorisiert und bisherige Klassifizierungen bestätigt oder auch widerlegt werden können. Mittlerweile wird die Farbstoffanalyse mittels Ultra-Hochleistungs-Flüssigkeitschromatografie mit Diodenarraydetektor (UHPLC-DAD) oder Massenspektrometer (UHPLC-MS) durchgeführt. Umfangreiche systematische Farbstoffanalysen waren im Rahmen des DFG-Projekts jedoch

nicht vorgesehen und bleiben zukünftigen Forschungen vorbehalten.

Eine weitere Methode, die sich insbesondere in der Vor- und Frühgeschichte zur Datierung historischer Textilien etabliert hat, ist die Radiokarbonatierung. Sie ermöglicht Datierungen, die rund 50.000 Jahre zurückreichen. Problematisch dabei ist, dass eine präzise Datierung für den Zeitraum von 1680 bis 1950 nach Christus aufgrund des schwankenden C14-Gehalts in der Atmosphäre nicht möglich ist. Da die Herstellung eines Teils der in Siebenbürgen erhaltenen anatolischen Teppiche in diesen Zeitraum fällt, verspricht die Methode hier wenig Erfolg, um die Datierung weiter einzuschränken. Dennoch wurde der *Bellini-Teppich* Kat. 16, bei dem vermutet wurde, dass er bereits in das 16. Jahrhundert zu datieren ist, mit dieser Methode untersucht.⁷⁵ Weitere C14-Analysen an ausgewählten Teppichen könnten somit hilfreich für chronologische Einordnungen sein, wenn keine genauere Bestimmung anhand stilkritischer Vergleiche möglich ist.

Die in der Literatur⁷⁶ immer wieder genannten Möglichkeiten zur Bestimmung der Herkunft anatolischer Teppiche anhand von bestimmten Merkmalen oder technischen Besonderheiten haben sich bei der Bearbeitung des Bistritzer Bestandes nicht bestätigt.⁷⁷ Trotz umfangreicher Untersuchungen an den Teppichen selbst sowie intensiver Literaturrecherchen konnten keine konkreten Belege zur Beantwortung der Frage gefunden werden, welche Charakteristika typisch für eine bestimmte Region sind oder ausschließlich in dem jeweiligen Webzentrum zur Anwendung kamen. Zudem haben die kunsttechnologischen Analysen gezeigt, dass die Unterschiede zu gering sind, um die Teppiche in verschiedene Gruppen einzuteilen. Häufig war sogar innerhalb eines Teppichs die gesamte Bandbreite an unterschiedlichen technologischen Variationen anzutreffen, sodass sich kein für eine bestimmte Region charakteristisches Alleinstellungsmerkmal herauskristallisiert hat. Eine eindeutige Zuordnung der Bistritzer Teppiche in bestimmte Zeiträume oder geografische Räume anhand technologischer Merkmale ist somit nicht möglich. In Kombination mit kunsthistorischen Untersuchungen und der Auswertung überlieferter Quellen konnte dennoch mehr über die Herkunft und Nutzung der Bistritzer Teppiche herausgefunden und deren Geschichte nachgezeichnet werden.

73 Vgl. Loske 1964, S. 92.

74 Van Bommel/Joosten 2009, S. 167. – Riepenhausen 2016, S. 9.

75 14C-Datierung durch Ronny Friedrich, Curt-Engelhorn-Zentrum Archäometrie, Mannheim: 14C-Alter: 295 yr BP \pm 18, 813C AMS [%]: -20,3, kalibrierte Altersbereiche: AD 1526/1645 (Cal 1-sigma), 1521/1649 (Cal 2-sigma), 1526/1556 (Wahrscheinlichkeit 46,6 %), 1632/1646 (21,6 %), 1520/1593 (66,3 %), 1619/1650 (29,1 %). – Zu den Untersuchungsergebnissen siehe auch den Katalogteil in diesem Band.

76 Ausst.Kat. Basel 1980, S. 14, 25. – Brüggemann/Böhmer 1980, S. 121–122. – Beselin 2011, S. 28.

77 Vgl. Mallett 2000, S. 165.

Anhang

Quellenverzeichnis

Archiv der Evangelischen Kirche A. B. Kronstadt (Brașov, AEK)

- Sign. AEK I.F.13/1: Leges Consuetudinaris, Gesetze, die brüderliche Vereinigung derer Parochialium und Filialium Ministrorum Ecclesiae Coronensis betreffend so Anno 1698 den 23. Jan. bedächtig rewidieret, confirmieret und aprobiert worden. 1698
- Sign. AEK I.F.13/3: Instruktion und Ordnung derer Parochial- und Filialprediger in Cron Stadt in dieser Form verfasset Anno 1748 hieher geschrieben 1758 von Michael Albrich Diaconus Coronensi
- Sign. AEK I.F.13/7: Instructio und Ordnung derer Campanatorum in Cronstadt 1750
- Sign. AEK IV.Be.64: Consignatio derer Beysteuerung zum Kirchenbau (1691–1707)
- Sign. AEK IV.Be.64: Inventar der Teppiche der Schwarzen Kirche (1897/1910)
- Sign. AEK IV.Be.64: Transpositions Instrument über die commissionelle Übergabe der, in der Sakristei der Kronstädter evang[elischer] Stadtpfarrkirche befindlichen, zum Kirchenvermögen gehörigen Argenterien, Paramente, sonstiger Ornate und Requisiten an das – durch den Herrn Archidiakon Paul Servatius vertretenen – Wohlehrwürdige Ministerium (1867)
- Sign. AEK IV. F. 67.I.: Kirchen und Kastenrechnung (1709–1715)
- Sign. AEK IV.F.289b: Aus dem Nachlass Ernst Kühlbrandts, Mappe »Oriental. Teppiche«

Archiv des Siebenbürgen-Instituts, Gundelsheim am Neckar (ASI)

- Bestand A VIII/018: Ortsgeschichte, Bistritz
- Bestand B III 13: Generaldekanat Nordsiebenbürgen
 - Bd. 7: Schriftwechsel (1855–1944)
 - Bd. 9: Verschiedene Akten, u. a. Inventare 1902, 1911
 - Bd. 15: Protokolle der Größeren Gemeindevertretung (1859–1944, mit Unterbrechungen)
 - Bd. 18: Presbyterial-Protokolle (1911–1919)
 - Bd. 19: Presbyterial-Protokolle (1920–1927)
 - Bd. 20: Presbyterial-Protokolle (1928–1933, 1937)
 - Bd. 21: Presbyterial-Protokolle (1938–1943)

Historisches Archiv des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg (HA GNM)

- Bestand GNM-Akten
 - Sign. 1065.1: Rundschreiben an deutsche Museen betreffend Einrichtung einer Heimatgedenkstätte; inkl. Rückantworten (1953)
 - Sign. 1065.2: Akten über Einrichtung von Heimatgedenkstätten (1952–1958)
 - Sign. 1066: Akten über Einrichtung von Heimatgedenkstätten (1952–1961)
 - Sign. A-343: Trachtenschau anlässlich des 100-jährigen Jubiläums des Germanischen Nationalmuseums (1952)
 - Sign. A-351: Korrespondenz anlässlich des 100-jährigen Jubiläums des Germanischen Nationalmuseums (1951–1952)
 - Sign. A-352: Korrespondenz anlässlich des 100-jährigen Jubiläums des Germanischen Nationalmuseums (1951–1952)
 - Sign. A-353: Korrespondenz anlässlich des 100-jährigen Jubiläums des Germanischen Nationalmuseums (1951–1952)

- Sign. A-384.1: Trachtenvorführung anlässlich des 100-jährigen Jubiläums des Germanischen Nationalmuseums (1952–1953)
- Sign. A-384.2: Trachtenvorführung anlässlich des 100-jährigen Jubiläums des Germanischen Nationalmuseums (1952–1953)

Magyar Országos Levéltár (Ungarisches Nationalarchiv), Budapest (MOL)

- Beszterce város levéltára (Die Archive von Bistritz), Mikrofilme, 297 (Rechnungsbuch 1569–1589. Das Original ist in den Beständen des alten Bistritzer Stadtarchivs, die heute in der Kreisdienststelle Klausenburg des Rumänischen Nationalarchivs aufbewahrt werden, nicht vorhanden.)

Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin (PAAA)

- Sign. R 61665: Evangelische Angelegenheiten/Deutsches Kirchenwesen in Rumänien (1931–1933)

Serviciul Județean al Arhivelor Naționale Bistrița (SJANB, Kreisdienststelle Bistritz des Rumänischen Nationalarchivs)

- Bestand 151: Oficiul parohial evanghelic C. A. Bistrița (1574–1967), Sektion I. Patronats-Consistorial und Presbyterial-Akten
 - Nr. 2: Patronats-Akten der evangelischen Kirchengemeinde (1703–1751), u. a. Inventar 1742
 - Nr. 6: Patronats-Akten, Kirchenväterrechnungen, Rechnungsbelege (1750–1762)
 - Nr. 18: Patronats-Akten, Kirchenväterrechnungen, Rechnungsbelege (1763–1775)
 - Nr. 32: Patronats-Akten, Verzeichnis der Begräbnistaxen und Rechnungsbelege (1772–1775)

- Bestand 151: Oficiul parohial evanghelic C. A. Bistrița (1574–1967), Sektion II. Consistorial-Akten
 - Nr. 80: Consistorial-Akten, u. a. Inventare (1829–1877)
- Bestand 151: Oficiul parohial evanghelic C. A. Bistrița (1574–1967), Sektion III. Presbyterial-Akten
 - Nr. 142: Presbyterial-Akten, u. a. Kostenvoranschläge für Restaurations-Arbeiten in der Evangelischen Kirche in Bistritz (1907–1915, 1935)
 - Nr. 204: Presbyterial-Akten, Akten betreffs Renovierung der ev. Stadtpfarrkirche in Bistritz (1926–1927)
- Bestand 151: Oficiul parohial evanghelic C. A. Bistrița (1574–1967), Sektion IV. Sammelakten
 - Nr. 278: Sammelakten (1885–1890), u. a. Inventare 1846, 1874
 - Nr. 279: Sammelakten (1911–1943), u. a. zum geplanten Verkauf der Teppiche

Serviciul Județean al Arhivelor Naționale Brașov (SJANBv, Kreisdienststelle Kronstadt des Rumänischen Nationalarchivs)

- Bestand SJANBv Colecția Documentelor Liceului Johannes Honterus, Seria Manuscrite
 - Agenda des Petrus Closius (1764), Acte Plecker, Bd. 1, 25
 - Ordnung des Ministerii in Cronstadt, die Instruktion und Pflichten beyde der Cathedralprediger und Filialprediger betreffend, abgeschrieben 1789. im Dezember, von Andreas Clemens, 57
 - Sign. IV.F.80/48: Regest vom löbl. Seulerischen Legat das auf Befehl und in praesentiae Dr. Lucas Seuler de Seulen Senator et Jud. Cor. A. 1734 aus den authentischen schriftlichen Documentis gemacht (1734)
 - Sign. IV.Hd.39/32: Leichenordnung vom Kronstädter Consistorium aus dem Jahr 1784
- Bestand SJANBv Colecția Documente »Biserica Neagră«
 - Sign. IV.Hd.5/2: Protokoll der Böttcherzunft (1695–1829)
 - Sign. IV.Hd.5/3: Protokoll der Böttcherzunft (1828–1829)
 - Sign. IV.Hd.14/1: Rechnungsbuch der Kürschnerzunft (1629–1824)
 - Sign. IV.Hd.24/19: Protokoll der Tschismenmacher Bruderschaft (1690)
 - Sign. IV.Hd.27/8: Testament des Hannes Mühsam (1704)
 - Sign. IV.Hd.27/14: Protokoll der Tischlerzunft (1520–1863)

Serviciul Județean al Arhivelor Naționale Cluj-Napoca (SJANC, Kreisdienststelle Klausenburg des Rumänischen Nationalarchivs)

- Bestand 44: Primăria orașului Bistrița (POB), Serie IIId: Protocoalele de împărțire
 - Nr. 1 (1573–1576)
 - Nr. 5 (1599–1602)
 - Nr. 6 (1607–1634)
 - Nr. 8 (1638–1657)
 - Nr. 12 (1666–1676)
 - Nr. 16 (1695–1700)
 - Nr. 28 (1725–1728)
 - Nr. 39 (1754–1763)
 - Nr. 44 (1774–1778)
 - Nr. 51 (1797–1802)
- Bestand 44: Primăria orașului Bistrița (POB), Serie IVa: Socotelile alodiale ale orașului Bistrița
 - Rechnungsbücher:
 - Nr. 19 (1524–1529)
 - Nr. 20 (1531–1537)
 - Nr. 22 (1547–1553)
 - Nr. 24 (1556–1569)
 - Nr. 25 (1590–1623)
 - Nr. 26 (1602–1606)
 - Nr. 30 (1624–1653)
 - Nr. 31 (1653–1693)
 - Nr. 33 (1694–1697)
 - Nr. 35 (1697–1700)
 - Nr. 36 (1700–1701)
 - Nr. 37 (1703–1711)
 - Nr. 49 (1710)
 - Nr. 64 (1720)
 - Nr. 71 (1730)
 - Nr. 84 (1741)
 - Nr. 99 (1749)
 - Nr. 198 (1775)
 - Nr. 274 (1795)
- Bestand 44: Primăria orașului Bistrița (POB), Serie IVc: Socotelile gospodărești ale orașului Bistrița
 - Nr. 706 (Kirchenrechnungen 1836–1847)
 - Nr. 788 (Rechnungsbuch Ehrengeschenke 1615–1668)

Serviciul Județean al Arhivelor Naționale Sibiu (SJANS, Kreisdienststelle Hermannstadt des Rumänischen Nationalarchivs)

- Colectia de registre de stare civilă, 61. Sibiu
 - Registru de înmormântări al parohiei evanghelice, no. 76
- Bestand 11: Capitul evanghelic C. A. Sibiu (1206–1923), Sektion II. Acte și registre fără instrumente contemporane de evidență (1449–1923)
 - Registru de partaj no. 47 (1685–1713)
 - Registru de partaj no. 49 (1778–1781)
- Bestand 286: Capitul evanghelic C. A. Bistrița (1212–1737)
 - Inventarul parohiilor din capitul Bistrița no. 713 (1581)
 - Inventarul parohiilor din capitul Bistrița no. 717 (1667)
- Magistrat-Testamente, Folder R, no. 30, fol. 60v
- Magistratul orașului și scaunului Sibiu (1292–1949) – Registre de partaj – Orașul de Sus
 - Registru de partaj no. 71 (1730–1731)
 - Registru de partaj no. 72 (1731–1733)
 - Registru de partaj no. 83 (1739–1740)
 - Registru de partaj no. 86 (1740)
 - Registru de partaj no. 88 (1741–1743)
 - Registru de partaj no. 89 (1742–1746)
 - Registru de partaj no. 100 (1752–1754)
 - Registru de partaj no. 101 (1753–1757)
 - Registru de partaj no. 104 (1757–1758)
 - Registru de partaj no. 106 (1758)
 - Registru de partaj no. 107 (1758–1760)
 - Registru de partaj no. 111 (1761–1763)
 - Registru de partaj no. 113 (1763–1775)
 - Registru de partaj no. 115 (1765–1766)
 - Registru de partaj no. 117 (1766–1768)
 - Registru de partaj no. 120 (1770–1772)

Zentralarchiv der Evangelischen Landeskirche Siebenbürgens, Sibiu (ZAEKR)

- Bestand 400/281: Inventarul Arhivei parohiei evanghelice C. A. Bistrița
 - Sign. 317: Rechnungsbuch des Küsters btr. Einnahmen (1532–1540)
 - Sign. 152: »Agenda oder Kirchenordnung« Nösen (1676)
- 4,2/21: Inventarul Comunității Bisericestii Evanghelice C. A. din Bistrița (Neicov-Inventar)

Literaturverzeichnis

Abrudan 2014. Mircea Gheorghe Abrudan: The Confessional Identity of the Transylvanian Saxons (1848–1920). In: Sorin Mitu (Hrsg.): Entangled Identities. Regionalism, Society, Ethnicity, Confession and Gender in Transylvania (18th–19th Century). Cluj-Napoca 2014, S. 127–159.

Akchurina-Muftieva 2011. Nuriya Akchurina-Muftieva: Basic Purposes of Crimean Tatar Ornamental Art in the Context of Islamic Symbolism. 11th Conference of the Polish Institute of World Art Studies. 1st Conference of Islamic Art in Poland. In: Beata Biedrońska-Słota, Magdalena Ginter-Frołow, Jerzy Malinowski (Hrsg.): The Art of the Islamic World and the Artistic Relationships between Poland and Islamic Countries. Krakau 2011, S. 199–206.

Andriescu 2012. Bogdan Andriescu: Aspects of the Marriage and the Wedding in Transylvania in the 16th and 17th Centuries. In: Brukenthal. Acta Musei VII, 2012, H. 1, S. 153–169.

Apor 1736/2003. Péter Apor: Metamorphosis Transylvaniae, oder die gewesenen und vergangenen alten siebenbürgischen Bräuche und Zeremonien. o. O. [1736]. Neudruck London 2003.

Appadurai 2009. Arjun Appadurai: Introduction: Commodities and the Politics of Value. In: Arjun Appadurai (Hrsg.): The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective. Cambridge/UK 2009, S. 3–63.

Armer/Hanke/Kregeloh 2021. Stephanie Armer, Eva Hanke, Anja Kregeloh: Rugs as Transottoman Commodities: The History of a Rug from Uşak. In: Arkadiusz Blaszczyk, Robert Born, Florian Rieder (Hrsg.): Transottoman Matters. Objects Moving through Time, Space, and Meaning. Göttingen 2021, S. 219–272.

Armgart 2012. Martin Armgart: Das Fürstentum Siebenbürgen. Das Rechtsgebiet und die Kirche der Siebenbürger Sachsen. (Die evangelischen Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts 24). Tübingen 2012.

Arseven 1952. Celâl Esat Arseven: Les arts décoratifs turcs. Istanbul 1952.

Aslanapa 1986. Oktay Aslanapa: Early Ottoman Carpets. In: Pinner/ Denny 1986, S. 67–71.

Aslanapa 1988. Oktay Aslanapa: One Thousand Years of Turkish Carpets. Istanbul 1988.

Atasoy/Uluç 2012. Nurhan Atasoy, Lâle Uluç: Impressions of Ottoman Culture in Europe: 1453–1699. Istanbul 2012.

Aukt.Kat. London 1996. The Bernheimer Family Collection of Carpets. Aukt.Kat. Christie's. London 1996.

Ausst.Kat. Basel 1980. Alte Teppiche aus dem Orient. Ausst.Kat. Gewerbemuseum Basel. Basel 1980.

Ausst.Kat. Berlin 1987. Die Orientteppiche im Museum für Islamische Kunst Berlin. Bearb. von Friedrich Spuhler (Veröffentlichungen des Museums für Islamische Kunst 1). Ausst.Kat. Museum für Islamische Kunst. Berlin 1987.

Ausst.Kat. Berlin 2004. Islamische Kunst in Berliner Sammlungen. Hrsg. von Jens Kröger, Désirée Heiden. Ausst.Kat. Museum für Islamische Kunst. Berlin 2004.

Ausst.Kat. Berlin/Sibiu 2006. Osmanische Teppiche in Siebenbürgen. Hrsg. von Stefano Ionescu. Ausst.Kat. Museum für Islamische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin, Muzeul Național Brukenthal, Sibiu. Berlin 2006.

Ausst.Kat. Bochum 1999. Silber und Salz in Siebenbürgen. Hrsg. von Rainer Slotta, Volker Wollmann, Ion Dordea. Ausst.Kat. Deutsches Bergbau-Museum Bochum. Bd. 1: Einleitende Aufsätze, Gutachten, Reiseberichte und Katalog der Exponate. Bochum 1999.

Ausst.Kat. Brüssel/Krakau 2015. The Sultan's World. The Ottoman Orient in Renaissance Art. Bearb. von Robert Born, Michał Dziewulski, Guido Messling. Ausst.Kat. Centre for Fine Arts, Brüssel, National Museum, Kraków. Ostfildern 2015.

Ausst.Kat. Budapest 1884. A magyar történeti ötvösmű-kiállítás lajstroma. Ausst.Kat. Magyar Iparművészeti Múzeum. Budapest 1884.

Ausst.Kat. Budapest 1913. A Magyarországban készült régi egyházi kelyhek kiállításának leíró jegyzéke. Bearb. von Jenő Radics. Ausst.Kat. Magyar Iparművészeti Múzeum. Budapest 1913.

Ausst.Kat. Budapest 1914. Erdélyi török szönyegek kiállításának leíró lajstroma. Bearb. von Károly Csányi, Sándor Csermelyi, Károly Layer. Ausst.Kat. Magyar Iparművészeti Múzeum. Budapest 1914.

Ausst.Kat. Budapest 1931. Erdély Régi Művészeti Emlékeinek kiállítása az Iparművészeti Múzeumban/Ausstellung alten Kunstgewerbes aus Siebenbürgen. Ausst.Kat. Művészeti Múzeumok Barátainak Egysülete/Verein der Freunde der Kunstmuseen. Budapest 1931.

- Ausst.Kat. Budapest 2007.** Ottoman Turkish Carpets in the Collection of the Budapest Museum of Applied Arts. Bearb. von Emese Pásztor. Ausst.Kat. Magyar Iparművészeti Múzeum. Budapest 2007.
- Ausst.Kat. Bukarest 2006.** De la Mihrab la Gradina Paradisului. Bearb. von Mircea Dunca. Ausst.Kat. Muzeul Național de Artă al României. Bukarest 2006.
- Ausst.Kat. Danzig 2013.** Kobierce Anatolijskie/Anatolian Carpets from the Collection of the Brukenthal National Museum in Sibiu. Bearb. von Stefano Ionescu, Beata Biedrońska-Słota. Ausst.Kat. Muzeum Narodowe w Gdańsku. Danzig 2013.
- Ausst.Kat. Detroit 1921.** Loan Exhibition of Antique Oriental Rugs. Bearb. von Vincent D. Cliff. Ausst.Kat. The Detroit Institute of Arts. Detroit 1921, URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015016844881;view=1up;seq=5> [12.12.2020].
- Ausst.Kat. Düsseldorf 1965.** Türkische Kunst. Bearb. von Ernst Thiele. Ausst.Kat. Kunstmuseum Düsseldorf. Opladen, Middelhauve 1965.
- Ausst.Kat. Florenz 1999.** Geometrie d'Oriente. Stefano Bardini e il tappeto antico/Oriental Geometries. Stefano Bardini and the Antique Carpet. Hrsg. von Alberto Boralevi. Ausst.Kat. Galleria di Palazzo Mozzi-Bardini, Florenz. Livorno 1999.
- Ausst.Kat. Frankfurt am Main 1968.** Islamische Teppiche. The Joseph V. McMullan Collection, New York. Bearb. von Ulrich Schürmann. Ausst.Kat. Museum für Kunsthantwerk. Frankfurt am Main 1968.
- Ausst.Kat. Frankfurt am Main 1991.** 850 Jahre Siebenbürger Sachsen. Hrsg. von der Landsmannschaft der Siebenbürger Sachsen in Deutschland e. V. Ausst.Kat. Historisches Museum Frankfurt am Main. München 1991.
- Ausst.Kat. Frankfurt am Main u. a. 1980.** Teppiche der Bauern und Nomaden in Anatolien. Bearb. von Werner Brüggemann, Harald Böhmer. Ausst.Kat. Museum für Kunsthantwerk, Frankfurt am Main u. a. Hannover 1980.
- Ausst.Kat. Frankfurt am Main/Berlin 1993.** Yayla. Form und Farbe in türkischer Textilkunst. Bearb. von Werner Brüggemann. Ausst.Kat. Museum für Kunsthantwerk, Frankfurt am Main, Museum für Islamische Kunst, Berlin. Frankfurt am Main, Berlin 1993.
- Ausst.Kat. Genf 1995.** Empire of the Sultans. Ottoman Art from the Collection of Nasser D. Khalili. Bearb. von John M. Rogers. Ausst.Kat. Musée d'art et d'histoire, Genf. London 1995.
- Ausst.Kat. Graz 1974.** Alte anatolische Teppiche. Aus dem Museum für Kunstgewerbe in Budapest. Bearb. von Ferenc Batári. Ausst.Kat. Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum. Graz 1974.
- Ausst.Kat. Hamburg 1950.** Orientalische Teppiche aus vier Jahrhunderten. Ausst.Kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Hamburg 1950.
- Ausst.Kat. Hamburg/Stuttgart 1993.** Orient Stars – eine Teppichsammlung (Sammlung Heinrich Kirchheim). Hrsg. von Heinrich Kirchheim. Ausst.Kat. Deichtorhallen Hamburg, Linden-Museum Stuttgart. Stuttgart, London 1993.
- Ausst.Kat. Hannover 1987.** Islamische Teppiche und Textilien. Bearb. von Almut von Gladiss. Ausst.Kat. Museum August Kestner, Hannover, Orientteppichmuseum Amir Pakzad. Hannover 1987.
- Ausst.Kat. Ingolstadt/Nürnberg 1987.** Deutsche Goldschmiedekunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum. Bearb. von Klaus Pechstein u. a. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Stadtmuseum Ingolstadt. Berlin 1987.
- Ausst.Kat. İstanbul 1996.** Turkish Carpets from the 13th–18th Centuries. Ausst.Kat. Museum of Turkish and Islamic Arts. İstanbul 1996.
- Ausst.Kat. İstanbul 2007a.** Tannrı'ya adanmış Halilar. Transilvanya kiliselerinde Anadolu halıları 1500–1750. Ausst.Kat. Sabancı Üniversitesi, Sakıp Sabancı Müzesi. İstanbul 2007.
- Ausst.Kat. İstanbul 2007b.** Textile furnishings from the Topkapı Palace Museum. Bearb. von Hülye Tezcan, Sumiyo Okumura. Ausst.Kat. Topkapı Palace, Museum Seferli Koğuşu. İstanbul 2007.
- Ausst.Kat. Karlsruhe 2019.** Kaiser und Sultan. Nachbarn in Europas Mitte 1600–1700. Hrsg. von Claus Hattler, Schoole Mostafawy. Ausst.Kat. Badisches Landesmuseum, Karlsruhe. München 2019.
- Ausst.Kat. Krakau 2006.** Kobierce i tkaniny wschodnie z kolekcji Kulczyckich/Oriental Carpets and Textiles from Włodzimierz and Jerzy Kulczycki's Collection. Ausst.Kat. Zamek Królewski na Wawelu. Krakau 2006.
- Ausst.Kat. Krakau 2010.** Sarmatyzm. Sen o potędze/Sarmatism. A Dream of Power. Hrsg. von Beata Biedrońska-Słota. Ausst.Kat. Muzeum Narodowe w Krakowie. Krakau 2010.
- Ausst.Kat. London 1983.** The Eastern Carpet in the Western World. From the 15th to the 17th Century. Bearb. von Donald King, David Sylvester. Ausst.Kat. Hayward Gallery. London 1983.
- Ausst.Kat. London/Boston 2005.** Bellini and The East. Bearb. von Caroline Campbell, Alan Chong. Ausst.Kat. The National Gallery, London, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston. London 2005.
- Ausst.Kat. Los Angeles/Houston 2011.** Gifts of the Sultan. The Arts of Giving at the Islamic Courts. Ausst.Kat. Los Angeles County Museum of Art, The Museum of Fine Arts, Houston. Los Angeles 2011.
- Ausst.Kat. Mailand 1999a.** I tappeti dei pittori. Testimonianze pittoriche per la storia del tappeto nei dipinti della Pinacoteca di Brera e del Museo Poldi Pezzoli a Milano. Bearb. von Luca Emilio Brancati. Ausst.Kat. Pinacoteca di Brera, Museo Poldi Pezzoli. Mailand 1999.
- Ausst.Kat. Mailand 1999b.** Sovrani Tappeti. Il tappeto orientale dal XV al XIX secolo. Duecento capolavori di arte tessile. Hrsg. von Eduardo Concaro, Alberto Levi, Comitato organizzatore della 9a ICOC (International Conference on Oriental Carpets). Ausst.Kat. Civico Museo d'Arte Moderna e Contemporanea. Mailand 1999.
- Ausst.Kat. Mailand 2006.** Milestones in the History of Carpets. Bearb. von Jon Thompson. Ausst.Kat. Galleria Moshe Tabibnia. Mailand 2006.
- Ausst.Kat. Mailand 2015.** Beba Marsano: Il vello dipinto. Tappeti in pittura. Ausst.Kat. Galleria Moshe Tabibnia. Mailand 2015.
- Ausst.Kat. Mailand 2016.** Suolo sacro. Tappeti in pittura XV–XIX secolo. Hrsg. von Moshe Tabibnia. Ausst.Kat. Galleria Moshe Tabibnia. Mailand 2016.
- Ausst.Kat. Mannheim 1978.** Peter Bausback: Anatolische Knüpfteppiche aus vier Jahrhunderten. Ausst.Kat. Sammlung Franz Bausback. Mannheim 1978.
- Ausst.Kat. Mannheim 1983.** Peter Bausback: Alte und antike orientalische Knüpfkunst. Ausst.Kat. Sammlung Franz Bausback. Mannheim 1983.

- Ausst.Kat. München 1910.** Ausstellung München 1910. Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste – Muster-Ausstellung von Musik-Instrumenten. Amtlicher Katalog. München 1910.
- Ausst.Kat. Nürnberg 1885.** Internationale Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legierungen in Nürnberg 1885. Ausst. Kat. Bayerisches Gewerbemuseum in Nürnberg, 3. Aufl. Nürnberg 1885.
- Ausst.Kat. Paris 1989a.** Arabesques et jardins de paradis. Collections françaises d'art islamique. Hrsg. von Marthe Bernus-Taylor. Ausst.Kat. Musée du Louvre. Paris 1989.
- Ausst.Kat. Paris 1989b.** Tapis. Présent de l'Orient à l'Occident. Hrsg. von Anne Varichon. Ausst.Kat. Institut du Monde Arabe. Paris 1989.
- Ausst.Kat. Paris 2007.** Purs décors? Arts de l'Islam, regards du XIXe siècle. Hrsg. von Rémi Labrusse. Ausst.Kat. Musée des Arts Décoratifs. Paris 2007.
- Ausst.Kat. Paris/Lissabon 2004.** Le ciel dans un tapis. Ausst.Kat. Institut du Monde Arabe, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Lissabon. Gent 2004.
- Ausst.Kat. Pécs 2010.** Exhibition on Ottoman Art: 16–17th Century Ottoman Art and Architecture in Hungary and in the Centre of the Empire. Ausst.Kat. Dóm Kótár Múzeum, Pécs. Istanbul 2010.
- Ausst.Kat. Perchtoldsdorf 1983.** Was von den Türken blieb. Bearb. von Karl Gutkas, Eva Kraus. Ausst.Kat. Museum Perchtoldsdorf mit Katalog des Türkennmuseums »Die Osmanen in Niederösterreich«. Perchtoldsdorf 1983.
- Ausst.Kat. Philadelphia 1919.** Textiles of Asia Minor. Special Loan Exhibition of Carpets and Other Textiles from Asia Minor. Ausst. Kat. Pennsylvania Museum and School of Industrial Art, Philadelphia. Philadelphia 1919, URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015016845250;view=1up;seq=9> [12.12.2020].
- Ausst.Kat. Saint Louis 2016.** The Carpet and the Connoisseur. The James F. Ballard Collection of Oriental Rugs. Bearb. von Walter B. Denny, Thomas J. Farnham. Ausst.Kat. Saint Louis Art Museum. Saint Louis 2016.
- Ausst.Kat. Sheffield/Birmingham 1976.** Carpets of Central Persia. With Special Reference to Rugs of Kirman. Bearb. von May H. Beattie. Ausst.Kat. Mappin Art Gallery, Sheffield, City Museum and Art Gallery, Birmingham. London 1976.
- Ausst.Kat. Sibiu 1991.** 800 Jahre Kirche der Deutschen in Siebenbürgen. Hrsg. von Thomas Nägler. Ausst.Kat. Brukenthal Museum, Sibiu. Thaur bei Innsbruck 1991.
- Ausst.Kat. Venedig 2007.** Venezia e l'Islam. 828–1797. Bearb. von Stefano Carboni. Ausst.Kat. Palazzo Ducale. Venedig 2007.
- Ausst.Kat. Venedig 2017.** Serenissime trame. Tappeti della collezione Zaleski e dipinti del Rinascimento. Bearb. von Claudia Cremonini, Moshe Tabibnia, Giovanni Valagussa. Ausst.Kat. Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro. Venedig 2017.
- Ausst.Kat. Warschau 2015.** Prayer Rugs/Kobierce modlitewne. The Teresa Sahakian Foundation/Fundacja Teresy Sahakian. Bearb. von Katarzyna Połujan. Ausst.Kat. Zamek Królewski w Warszawie. Warschau 2015.
- Ausst.Kat. Washington 1972.** Turkish Rugs. The Rachel B. Stevens Memorial Collection. Ausst.Kat. The Textile Museum. Washington, D. C. 1972.
- Ausst.Kat. Washington 1973.** Turkish Rugs from Private Collections. Bearb. von Barbara C. Fertig. Ausst.Kat. The Textile Museum. Washington, D. C. 1973.
- Ausst.Kat. Washington 1974.** Prayer Rugs. Bearb. von Richard Ettinghausen. Ausst.Kat. The Textile Museum. Washington, D. C. 1974.
- Ausst.Kat. Washington 2002a.** The Sultan's Garden. The Blossoming of Ottoman Art. Bearb. von Walter B. Denny. Ausst.Kat. The Textile Museum. Washington, D. C. 2002.
- Ausst.Kat. Washington 2002b.** The Classical Tradition in Anatolian Carpets. Bearb. von Walter B. Denny. Ausst.Kat. The Textile Museum, Washington, D. C. London 2002.
- Ausst.Kat. Washington u. a. 1997.** Lorenzo Lotto. Rediscovered Master of the Renaissance. Ausst.Kat. National Gallery of Art, Washington, D. C. u. a. New Haven 1997.
- Ausst.Kat. Wien 1891.** Katalog der Ausstellung Orientalischer Teppiche im K. K. Österr. Handels-Museum 1891. Wien 1891.
- Ausst.Kat. Wiesbaden 1966.** Meisterstücke orientalischer Knüpfkunst. Ausst.Kat. Sammlung Anton Danker. Wiesbaden 1966.
- Bahlcke 2013.** Joachim Bahlcke (Hrsg.): Religiöse Erinnerungsorte in Ostrumteuropa. Konstitution und Konkurrenz im nationen- und epochenübergreifenden Zugriff. Berlin 2013.
- Bailey 1985.** Julia Bailey: Ladik Prayer Rugs. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 7, 1985, H. 4, S. 18–25.
- Ballard 1924.** James F. Ballard: Catalogue of Oriental Rugs in the Collection of James F. Ballard. Saint Louis 1924.
- Balpinar/Hirsch 1988.** Belkis Balpinar, Udo Hirsch: Teppiche des Vakıflar-Museums Istanbul. Wesel 1988.
- Barta 1985.** Gábor Barta: Bedingungsfaktoren zur Entstehung religiöser Toleranz im Siebenbürgen des 16. Jahrhunderts. In: Georg Weber, Renate Weber (Hrsg.): Luther und Siebenbürgen. Ausstrahlungen von Reformation und Humanismus nach Südosteuropa. Köln, Weimar, Wien 1985, S. 229–241.
- Bartels 1979.** Herwig Bartels: Überlegungen zum Muster anatolischer Gebetsteppiche. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 2, 1979, H. 2, S. 110–113.
- Bartetzky/Benthin 2017.** Arnold Bartetzky, Madlen Benthin (Hrsg.): Geschichte bauen. Architektonische Rekonstruktion und Nationenbildung vom 19. Jahrhundert bis heute (Visuelle Geschichtskultur 17). Köln, Weimar, Wien 2017.
- Bartoli 1863.** Adolfo Bartoli (Hrsg.): I viaggi di Marco Polo secondo la lezione del codice Magliabechiano più antico reintegrati col testo francese a stampa per cura di Adolfo Bartoli. Florenz 1863.
- Barzman 2017.** Karen-Edis Barzman: The Limits of Identity. Early Modern Venice, Dalmatia, and the Representation of Difference (Art and Material Culture in Medieval and Renaissance Europe 7). Leiden 2017.
- Batári 1979.** Ferenc Batári: Neuerwerbungen vorderasiatischer Teppiche (1973–1977). In: Ars Decorativa. Yearbook of the Budapest Museum of Applied Arts and Its Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic Arts 6, 1979, S. 109–143.
- Batári 1980.** Ferenc Batári: Turkish Rugs in Hungary. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 3, 1980, H. 2, S. 82–90.

- Batári 1986.** Ferenc Batári: White Ground Anatolian Carpets in the Budapest Museum of Applied Arts. In: Pinner/Denny 1986, S. 195–203.
- Batári 1993.** Ferenc Batári: Two Small Pattern »Holbein« Carpets in the Collection of the Budapest Museum of Applied Arts. In: Ars Decorativa. Yearbook of the Budapest Museum of Applied Arts and Its Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic Arts, 1993, S. 59–70.
- Batári 1996a.** Ferenc Batári: Turkish carpets from Budapest. In: Ausst.Kat. Istanbul 1996, S. XXIX–XXXVII.
- Batári 1996b.** Ferenc Batári: The Double-Niche »Transilvanian« Prayer Rugs. In: Volkmar Enderlein (Hrsg.): Papers – Presentations 7th International Conference on Oriental Carpets, Hamburg, Berlin 1993. Düsseldorf 1996, S. 39–48.
- Batári 2004.** Ferenc Batári: The First Turkish Carpet Exhibition in the West. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 136, 2004, S. 70–75.
- Batári/Gerelyes 2002.** Ferenc Batári, Ibolya Gerelyes: Egy erdélyi gyűjtő emléke. Sigerus Emil tárgyai az Iparművészeti Múzeumban. In: Credo. Evangélikus Műhely. A Magyarországi Evangélikus Egyház folyóirata 8, 2002, H. 3–4, S. 57–69.
- Bausback 1978.** Franz Bausback: Antike orientalische Knüpfkunst. Mannheim 1978.
- Bausback 1982.** Franz Bausback: Dobag. Neue anatolische Dorf-teppiche mit Naturfarben. Mannheim 1982.
- Bausback 2000.** Peter Bausback: Antike Teppiche. Sammlung Franz Bausback. Erlesene Teppiche seit 1925. Mannheim 2000.
- Beattie 1968.** May H. Beattie: Coupled-Column Prayer Rugs. In: Oriental Art 14, 1968, H. 4, S. 243–258.
- Beattie 1976.** May H. Beattie: Some Rugs of the Konya Region. In: Oriental Art 22, 1976, H. 1, S. 60–76.
- Beattie 1979.** May H. Beattie: Some Motifs in Anatolian Rugs – Ancestors and Descendants. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 2, 1979, H. 2, S. 101–105.
- Bennett/Frances 1992.** Ian Bennett, Michael Frances: The Buccleuch European Carpets & Others in the Oriental Style. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 14, 1992, H. 6, S. 94–107.
- Bensoussan 1981.** Pamela Bensoussan: Five »Lotto« Rugs in the Musée des Arts Décoratifs, Paris. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 3, 1981, H. 4, S. 276–277.
- Berger/Wagner 1986.** Albert Berger, Ernst Wagner (Hrsg.): Urkunden-Regesten aus dem Archiv der Stadt Bistritz in Siebenbürgen 1203–1570 (Schriften zur Landeskunde Siebenbürgens. Ergänzungsreihe zum Siebenbürgischen Archiv 11/1). Köln, Wien 1986.
- Bericht 1873.** Bericht über kirchliche Alterthümer. In: Siebenbürgisch-Deutsches Wochenblatt, Hermannstadt, 1. Teil 1. Januar 1873, letzter Teil 19. Februar 1873.
- Bérinstain u. a. 1997.** Valérie Bérinstain u. a.: Teppiche. Tradition und Kunst in Orient und Okzident. Köln 1997.
- Bernheimer 1959.** Otto Bernheimer: Alte Teppiche des 16. bis 18. Jahrhunderts der Firma L. Bernheimer. München 1959.
- Beselin 2011.** Anna Beselin (Hrsg.): Geknüpfte Kunst. Teppiche des Museums für Islamische Kunst (Die Sammlungen des Museums für Islamische Kunst Berlin). München 2011.
- Bethlen 1936.** Mária Bethlen: Emlékek a multból. In: Pesti Napló, 5.1.1936, S. 17.
- Bidder 1964.** Hans Bidder: Teppiche aus Ost-Turkestan. Tübingen 1964.
- Bieber 1993.** Manfred Bieber: The Technology of the Use of Natural Dyestuffs in Anatolia. In: 7. ICO (International Conference on Oriental Carpets), Hamburg, Berlin. London 1993, S. 49–53.
- Biedrońska-Słota 1999.** Beata Biedrońska-Słota: Kobierce islamu w polskim malarstwie. Przyczynek do ikonografii tkanin orientalnych. In: Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie/Papers of the National Museum in Krakow N. F. 1, 1999, S. 111–128.
- Biedrońska-Słota 2000.** Beata Biedrońska-Słota: Dzieje kolekcji tkanin tureckich w Polsce. In: Wojna i pokój. Skarby sztuki tureckiej ze zbiorów polskich od XV do XIX wieku. Hrsg. von Tadeusz Majda. Ausst.Kat. Muzeum Narodowe w Warszawie. Warszawa 2000, S. 59–65.
- Biedrońska-Słota 2010.** Beata Biedrońska-Słota: Classical Carpets in Poland. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 163, 2010, S. 74–82.
- Biedrońska-Słotowa 2015.** Beata Biedrońska-Słotowa: The Place of Ottoman Art in Polish Art during the Renaissance. In: Born/Dziewulsky 2015, S. 215–236.
- Bieli 1930.** Julius Bielz: Verzeichnis der im Besitz der ev. Kirchengemeinde in Reps befindlichen Kleinasiatischen Knüpfteppiche. Schäßburg/Sighișoara 1930.
- Bier 1990.** Carol Bier: Carpet Condition: A Curator's Perception of »the Hole«. In: The Textile Museum Journal 29–30, 1991–1990, S. 6–8.
- Bier 1992.** Carol Bier: Elements of Plane Symmetry in Oriental Carpets. In: Textile Museum Journal 31, 1992, S. 53–70.
- Blair/Bloom 2013.** Sheila Blair, Jonathan Bloom (Hrsg.): God Is Beautiful and Loves Beauty. The Object in Islamic Art and Culture. New Haven, London 2013.
- Bode 1902.** Wilhelm Bode: Vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit. Leipzig 1902.
- Bode/Kühnel 1955.** Wilhelm Bode, Ernst Kühnel: Vorderasiatische Knüpfteppiche aus alter Zeit. 4. Aufl. Braunschweig 1955.
- Böhmer 1980.** Harald Böhmer: Die chemische und botanische Untersuchung der Farben in anatolischen Teppichen. In: Brüggemann/Böhmer 1980.
- Bömelburg/Rohdewald 2019.** Hans-Jürgen Bömelburg, Stefan Rohdewald: Polen-Litauen als Teil transosmanischer Verflechtungen. In: Stefan Rohdewald, Stephan Conermann, Albrecht Fuess (Hrsg.): Transottomanica – Osteuropäisch-ottomanisch-persische Mobilitätsdynamiken. Perspektiven und Forschungsstand. Göttingen 2019.
- van Bommel/Joosten 2009.** Maarten van Bommel, Ineke Joosten: What Colours Tell You: the Identification of Dyes in Historical Objects. In: Silk, Gold and Crimson: Opulence in the Workshops of the Courts of the Visconti and the Sforza. Mailand 2009.
- Boner 1868.** Charles Boner: Siebenbürgen. Land und Leute. Deutsche, vom Verfasser autorisierte Ausgabe. Leipzig 1868.

- Boralevi 1984.** Alberto Boralevi: Un tappeto ebraico, italo-egiziano. In: *Critica d'Arte* 49, 1984, H. 2, S. 34–47.
- Boralevi 1987.** Alberto Boralevi: L'Ushak Castellani-Stroganoff ed altri tappeti ottomani dal XVI al XVIII secolo. Florenz 1987.
- Boralevi 2003.** Alberto Boralevi: Ritorno in Transilvania. In: *Ghereh* 2003, H. 33, S. 9–23.
- Boralevi 2005a.** Alberto Boralevi: Column Rugs. In: *Ionescu* 2005c, S. 156.
- Boralevi 2005b.** Alberto Boralevi: Ushak Rugs. In: *Ionescu* 2005c, S. 82.
- Boralevi/Evans 2014.** Alberto Boralevi, Ben Evans: View from the Summit. The Wher Collection. In: *HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles)* 180, 2014, S. 70–81.
- Born 2004.** Robert Born: Victor Roth und Hermann Phleps. Zwei Positionen der deutschsprachigen Kunsthistoriographie zu Siebenbürgen in der Zwischenkriegszeit. In: *Born/Janatková/Labuda* 2004, S. 355–380.
- Born 2021.** Robert Born: The Ottoman Tributaries Transylvania, Walachia and Moldavia. Reflections on the Mobility of Objects and Networks of Actors. In: *Diyâr* 2, 2021, H. 1, Sonderheft: Stefan Rohdewald, Albrecht Fuess, Stephan Conermann (Hrsg.): Transottomanica: Eastern European-Ottoman-Persian Mobility Dynamics, S. 27–58.
- Born/Dziewulski 2015.** Robert Born, Michał Dziewulski (Hrsg.): The Ottoman Orient in Renaissance Culture. Papers from the International Conference at the National Museum in Krakow, 26.–27.6.2015. Krakau 2015.
- Born/Janatková/Labuda 2004.** Robert Born, Alena Janatková, Adam S. Labuda (Hrsg.): Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs (Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte 1). Berlin 2004.
- Born/Lemmen 2014.** Robert Born, Sarah Lemmen (Hrsg.): Orientalismen in Ostmitteleuropa. Diskurse, Akteure und Disziplinen vom 19. Jahrhundert bis zum Zweiten Weltkrieg (Postcolonial Studies 19). Bielefeld 2014.
- Born/Puth 2014.** Robert Born, Andreas Puth (Hrsg.): Osmanischer Orient und Ostmitteleuropa. Perzeptionen und Interaktionen in den Grenzonen zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert (Beiträge zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa). Stuttgart 2014.
- Boz 2014.** Levent Boz: Romanya'nın Transilvanya Bölgesi Protestan Kiliselerine Hali Bağışlama Geleneği/Tradition of Donating Carpets to Protestant Churches of Transylvania Region of Romania. In: *Vakıflar Dergisi* 42, 2014, S. 81–87.
- Boz 2016.** Levent Boz: White Ground »Bird« Carpets of Selendi and Their Reflections in European Art and Lifestyle. In: *Studia et Documenta Turcologica* 3–4, 2015–2016, S. 175–189.
- Boz 2017.** Levent Boz: Anatolian Carpets in the Historical Photos of Transylvanian Protestant Churches. In: *Brukenthal. Acta Musei XII*, 2017, H. 2, S. 419–429.
- Brancati 1998.** Luca Emilio Brancati: *Questioni sul Tappeto*. Turin 1998.
- Brâncovici 1930.** Lucreția Brâncovici: *Covoare orientale*. Bukarest 1930.
- Bräuer 1998.** Birgit Bräuer: Dekorative Wohngestaltung als Ausdruck ethnischer Identität. Eine Untersuchung bei Siebenbürger Sachsen in Niedersachsen. In: *Jahrbuch für deutsche und osteuropäische Volkskunde* 41, 1998, S. 58–84.
- Brenndorf 1917.** Brenndorf in der Kriegszeit (Aus dem Jahresbericht des Presbyteriums für 1916). In: *Kirchliche Blätter* 9, 1917, S. 269–271.
- Briggs 1940.** Amy Briggs: Timurid Carpets, I: Geometric Carpets. In: *Ars Islamica* 7, 1940, S. 20–54.
- Briggs 1946.** Amy Briggs: Timurid Carpets, II: Arabesque and Flower Carpets. In: *Ars Islamica* 11–12, 1946, S. 146–158.
- Brinkmann 2010.** Inga Brinkmann: Grabdenkmäler, Grablegen und Begräbniswesen des lutherischen Adels. Adelige Funeralrepräsentation im Spannungsfeld von Kontinuität und Wandel im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert. Berlin 2010.
- Brockes/Strocka/Berger-Schunn 1986.** Andreas Brockes, Dietrich Strocka, Anni Berger-Schunn: Farbmessung in der Textilindustrie (Bayer-Farben-Revue 3). Leverkusen 1986.
- Brüggemann/Böhmer 1980.** Werner Brüggemann, Harald Böhmer: Teppiche der Bauern und Nomaden in Anatolien. Hannover 1980.
- Burian 1978.** Peter Burian: Das Germanische Nationalmuseum und die deutsche Nation. In: *Deneke/Kahsnitz* 1978, S. 127–262.
- Burke 2012.** Peter Burke: Translating the Turk. In: *Burke/Richter* 2012, S. 141–152.
- Burke 2016.** Peter Burke: Hybrid Renaissance. Culture, Language, Architecture. Budapest, New York 2016.
- Burke/Richter 2012.** Martin J. Burke, Melvin Richter (Hrsg.): *Why Concepts Matter. Translating Social and Political Thought (Studies in the History of Political Thought 6)*. Leiden, Boston 2012.
- Burnett/Contadini 1999.** Charles Burnett, Anna Contadini (Hrsg.): *Islam and the Italian Renaissance*. London 1999.
- Butterweck 2012.** Georg Butterweck: »Lotto«-Teppiche: das Buch der roten Tiere. Drache, Tiger, Phönix, Schildkröte aus China in osmanischen »Lotto«-Teppichen. Wien 2012.
- Butterweck 2013.** Georg Butterweck: »Lotto«-Teppiche: Das Buch der roten Tiere. Erstes Ergänzungsheft. Wien 2013.
- Butterweck 2016.** Georg Butterweck: *Woven Paradise. A Journey Through the Anatolian Textile Craft of the 18th and 19th Centuries*. Berlin 2016.
- Buzási 1985.** Enikő D. Buzási: *Ungarische Totenbildnisse des 17. Jahrhunderts. (Zur Frage des geistigen Hintergrundes des Manierismus in Ungarn)*. In: Ewa Zawadzka (Hrsg.): *Portret typu sarmackiego w wieku XVII w Polsce, Czechach, na Słowacji i na Węgrzech (Niedzica seminars 2)*. Krakau 1985, S. 177–182.
- Buzogány 2011.** Dezső Buzogány: A Brief Historical Overview of the Transylvanian Reformation. In: *Studies in the History of Early Modern Transylvania*. New York 2011, S. 237–266.
- C.I.E.T.A. 1971.** C.I.E.T.A. (Hrsg.): *Vokabular der Textiltechniken Deutsch* (Centre International D'Étude Des Textiles Anciens). Lyon 1971.
- Calatchi 1968.** Robert de Calatchi: Orientteppiche. Geschichte, Ästhetik, Symbolik. München 1968.

- Cammann 1951.** Schuyler van Rensselaer Cammann: The Symbolism of the Cloud Collar Motif. In: *The Art Bulletin* 33, 1951, H. 1, S. 1–9.
- Cammann 1972.** Schuyler van Rensselaer Cammann: Symbolic Meanings in Oriental Rug Patterns. In: *Textile Museum Journal* 3, 1972, H. 3, S. 5–54.
- Cammann 1978.** Schuyler van Rensselaer Cammann: »Paradox« in Persian Carpet Patterns. In: *HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles)* 1, 1978, H. 3, S. 250–257.
- Cascanian 1972.** Sirag H. Cascanian: *Covoare manuale*. Bukarest 1972.
- Chenciner 2000.** Robert Chenciner: Madder Red. A History of Luxury and Trade. Plant Dyes and Pigments in World Commerce and Art. Richmond 2000.
- Christ/Morche 2015.** Georg Christ, Franz Julius Morche (Hrsg.): Union in Separation. Diasporic Groups and Identitites in the Eastern Mediterranean (1100–1800). Rom 2015.
- Contadini 2016.** Anna Contadini: Threads of Ornament in the Style World of the Fifteenth and Sixteenth Centuries. In: Necipoğlu/Payne 2016, S. 290–305.
- Costantini/Koller 2008.** Vera Costantini, Markus Koller (Hrsg.): Living in the Ottoman Ecumenical Community. Essays in Honour of Suraiya Faroqhi (The Ottoman Empire and Its Heritage. Politics, Society and Economy 39). Leiden, Boston 2008.
- Crăciun 2008.** Maria Crăciun: The Construction of Sacred Space and the Confessional Identity of the Transylvanian Lutheran Community. In: Wetter 2008, S. 97–124.
- Csallner 1941.** Emil Csallner: Denkwürdigkeiten aus dem Nösnergau. Ein zeitkundlicher Beitrag zur Geschichte der Stadt, des Kapitels und des Distriktes. Bistritz/Bistrița 1941.
- Csallner 1972.** Karl Csallner: Bistritz. Ein siebenbürgisch-deutsch-sächsisches Schicksal. Wels o. J. [1972].
- Csallner 1976.** Kurt Csallner: Wie's daheim war. Ernste und heitere Bilder und Erinnerungen an Bistritz und den Nösnergau. Bad Kissingen o. J. [1976].
- Csányi 1914.** Károly Csányi: Erdélyi török szőnyegek. In: *Magyar Iparművészeti* 17, 1914, H. 2, S. 63–67.
- Csányi 1941.** Károly Csányi: Az erdélyi szőnyeg. In: *Szépművészeti* 1, 1941, S. 87–89.
- Csányi 1955.** Károly Csányi: Tapis de prière turcs au Musée des Arts Décoratifs. In: *Az Iparművészeti Múzeum Evkönyvei* 2, 1955, S. 43–61.
- Csernyánszky 1944.** Mária Csernyánszky: Erdélyi Szőnyegek. In: *Szépművészeti* 10, Oktober 1944, S. 302–310.
- Cziráki 2010.** Zsuzsanna Cziráki: Geschenke und Geschenkanlässe in Kronstadt (Siebenbürgen) am Anfang des 17. Jahrhunderts angesichts der städtischen Quellen kirchlicher Provenienz. Unveröffentlichter Vortrag auf der Konferenz »Pontes ad Fontes«, Brno 2010.
- Cziráki 2011a.** Zsuzsanna Cziráki: Autonóm közösség és központi hatalom. Udvar, fejedelem és város viszonya a Bethlen-kori Brassóban. Budapest 2011.
- Cziráki 2011b.** Zsuzsanna Cziráki: Bethlen Gábor fejedelmi látogatásai Brassóban. In: *Aetas Történettudományi folyóirat* 26, 2011, H. 2, S. 5–31.
- Cziráki 2013.** Zsuzsanna Cziráki: Prince Gábor Bethlen's Visit to Brassó as Reflected in the Town Account Books. In: *Hungarian Historical Review* 2, 2013, S. 901–928.
- Dahinten 1944.** Otto Dahinten: Beiträge zur Baugeschichte der Stadt Bistritz. Hermannstadt/Sibiu 1944.
- Dahinten/Wagner 1988.** Otto Dahinten: Geschichte der Stadt Bistritz in Siebenbürgen. Aus dem Nachlass herausgegeben von Ernst Wagner (Studia Transylvanica 14). Köln, Wien 1988.
- Dall'Oglio 1978.** Marino Dall'Oglio: Transylvanian Rugs – Some Considerations and Opinions. In: *HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles)* 1, 1978, H. 3, S. 274–277.
- Dall'Oglio 1986.** Marino Dall'Oglio: White Ground Anatolian Carpets. In: Pinner/Denny 1986, S. 189–194.
- Dall'Oglio/Dall'Oglio 1977.** Marino Dall'Oglio, Clara Dall'Oglio (Hrsg.): Turkish Rugs in Transylvania (Gyula de Végh, Károly Layer 1925). Fishguard 1977.
- Dall'Oglio/Dall'Oglio 1985.** Clara Dall'Oglio, Marino Dall'Oglio: A Discovery at Sion. In: *HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles)* 27, 1985, S. 36–39.
- Dan/Goldenberg 1967a.** Mihail Dan, Samuel Goldenberg: Le commerce balkano-levantin de la Transylvanie au cours de la seconde moitié du XVle siècle et au début du XVIIe siècle. In: *Révue des études sud-est européennes* 5, 1967, S. 87–117.
- Dan/Goldenberg 1967b.** Mihail Dan, Samuel Goldenberg: Der Warenaustausch zwischen Bistritz und den Moldauer Städten und Marktstädten im 16. Jahrhundert. In: *Forschungen zur Volks- und Landeskunde* (Bukarest) 10, 1967, H. 1, S. 5–34.
- Daugsch 1985.** Walter Daugsch: Gegenreformation und protestantische Konfessionsbildung in Siebenbürgen zur Zeit Stephan Bathorys (1571–1584). In: *Luther und Siebenbürgen. Ausstrahlungen von Reformation und Humanismus nach Südosteuropa*. Hrsg. von Georg Weber, Renate Weber. Köln, Weimar, Wien 1985, S. 215–228.
- Delabère May 1921.** C. J. Delabère May: Ghiorde Prayer Rugs. In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 39, 1921, H. 221, S. 54–55, 58–61.
- Deneke/Kahsnitz 1978.** Bernward Deneke, Rainer Kahsnitz (Hrsg.): Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte. München, Berlin 1978.
- Denny 1972.** Walter B. Denny: Ottoman Turkish Textiles. In: *Textile Museum Journal* 3, 1972, H. 3, S. 55–66.
- Denny 1973.** Walter B. Denny: Anatolian Rugs: An Essay on Method. In: *Textile Museum Journal* 3, 1973, H. 4, S. 7–25.
- Denny 1979a.** Walter B. Denny: The Origin of the Designs of Ottoman Court Carpets. In: *HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles)* 2, 1979, H. 1, S. 6–11.
- Denny 1979b.** Walter B. Denny: Oriental Rugs (The Smithsonian Illustrated Library of Antiques). New York 1979.
- Denny 1982.** Walter B. Denny: Türkmen Rugs and Early Rug Weaving in the Western Islamic World. In: *HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles)* 4, 1982, H. 4, S. 329–337.
- Denny 1989.** Walter B. Denny: Saff and Sajjadah: Origins and Meaning of the Prayer Rug. In: Pinner/Denny 1989, S. 93–104.

- Denny 2007.** Walter B. Denny: Tessuti e tappeti orientali a Venezia. In: Ausst.Kat. Venedig 2007, S. 185–205.
- Denny 2010a.** Walter B. Denny: A Karapinar Kilim. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 165, 2010, S. 59.
- Denny 2010b.** Walter B. Denny: Anatolia, Tabriz, and the Carpet Design Revolution. In: Thompson/Shaffer/Mildh 2010, S. 58–71.
- Denny 2014.** Walter B. Denny: How to Read Islamic Carpets. New York 2014.
- Denny/Ölger 1999.** Walter B. Denny, Nazan Ölger: Anatolian Carpets. Masterpieces from the Museum of Turkish and Islamic Arts. 2 Bde. Istanbul 1999.
- Dickie 1972.** James Dickie: The Iconography of the Prayer Rug. In: Oriental Art 18, 1972, H. 1, S. 40–49.
- Dilley 1931.** Arthur Dilley: Oriental Rugs and Carpets. New York, London 1931.
- Dimand 1928.** Maurice Sven Dimand: Dated Specimens of Mohammedan Art in the Metropolitan Museum of Art. In: Metropolitan Museum Studies 1, 1928–1929, H. 1–2, S. 99–113, 208–232.
- Dimand/Mailey 1973.** Maurice Sven Dimand, Jean Mailey: Oriental Rugs in the Metropolitan Museum of Art. New York 1973.
- Dîmboiu 1991.** Dana Dîmboiu: Stil und Ornamente kirchlicher Goldschmiedearbeiten der Siebenbürger Sachsen. In: Ausst.Kat. Sibiu 1991, S. 99–130.
- Duda 2013.** Vasile Duda: Arta mobilierului din Biserica Evanghelică C. A. Bistrița/Das Kirchengestühl der Evangelischen Kirche A. B. in Bistritz. In: Gaiu 2013, S. 93–105.
- Dunca 2005.** Mircea Dunca: Ottoman Carpets in the Romanian Principalities. In: Ionescu 2005c, S. 220–223.
- Dürr 1939.** Damasus Dürr: Predigten. 1554–1578. Mühlbach 1939.
- Dziubiński 2000.** Andrzej Dziubiński: La minorité arménienne dans le commerce de l'Europe centrale et orientale aux XVIIe–XVIIIe siècles. In: Simonetta Cavaciocchi (Hrsg.): Il ruolo economico delle minoranze in Europa secc. XIII–XVIII. Atti della trentunesima settimana di studi 19–23 aprile 1999. Prato 2000, S. 377–391.
- Eichhorn 1937a.** Albert Eichhorn: Einige Spenderlisten und Belege über die Wiederherstellungsarbeiten an der Schwarzen Kirche nach dem großen Brand 1689. In: Mitteilungen des Burzenländer Sächsischen Museums 2, 1937, S. 48–60.
- Eichhorn 1937b.** Albert Eichhorn: Von deutschen Zünften in Kronstadt. In: Mitteilungen des Burzenländer Sächsischen Museums 2, 1937, S. 61–71.
- Eichhorn 1938.** Albert Eichhorn: Von deutschen Zünften in Kronstadt. Die Fleischer. In: Mitteilungen des Burzenländer Sächsischen Museums 3, 1938, S. 128–141.
- Eichhorn 1968.** Albert Eichhorn: Kronstadt und der orientalische Teppich. In: Forschungen zur Volks- und Landeskunde (Bukarest) 11, 1968, H. 1, 72–84.
- Eiland 1976.** Murray L. Eiland: Oriental Rugs. Boston 1976.
- Eiland o. J.** Murray L. Eiland: The Origin of Carpets for the Ottoman Court, URL: https://www.academia.edu/11960467/The-Origin_of_Carpets_for_the_Ottoman_Court [12.12.2020].
- Eiland/Pinner 1999, Teil 1.** Murray L. Eiland, Robert Pinner (Hrsg.): Conference Papers Presented at the VIIth International Conference on Oriental Carpets, Philadelphia, October and November, 1996 (Oriental Carpet and Textile Studies 5,1). Danville 1999.
- Eiland/Pinner 1999, Teil 2.** Murray L. Eiland, Robert Pinner (Hrsg.): The Salting Carpets (Oriental Carpet and Textile Studies 5,2). Danville 1999.
- Eiland/Pinner 2001.** Murray L. Eiland, Robert Pinner (Hrsg.): Papers from the ICOC Conference Milan, 1999 (Oriental Carpet and Textile Studies 6). Danville 2001.
- Eiland/Pinner/Denny 1993.** Murray L. Eiland, Robert Pinner, Walter B. Denny (Hrsg.): In Honor of Charles Grant Ellis. Papers from the 7th ICOC presented in San Francisco (Oriental Carpet and Textile Studies 4). Berkeley 1993.
- Eisler 2015.** Cornelia Eisler: Verwaltete Erinnerung – symbolische Politik. Die Heimatsammlungen der deutschen Flüchtlinge, Vertriebenen und Aussiedler (Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa 57). München 2015.
- Ekhtiar u. a. 2011.** Maryam D. Ekhtiar u.a.: Masterpieces from the Department of Islamic Art in The Metropolitan Museum of Art. New York 2011.
- Ellis 1963.** Charles Grant Ellis: A Soumak-Woven Rug in a 15th Century International Style. In: The Textile Museum Journal 1, 1963, H. 2, S. 3–20.
- Ellis 1969.** Charles Grant Ellis: The Ottoman Prayer Rugs. In: The Textile Museum Journal 2, 1969, H. 4, S. 5–22.
- Ellis 1975.** Charles Grant Ellis: The »Lotto« Pattern as a Fashion in Carpets. In: Annaliese Ohm, Horst Reber (Hrsg.): Festschrift für Peter Wilhelm Meister zum 65. Geburtstag. Hamburg 1975, S. 19–31.
- Ellis 1978.** Charles Grant Ellis: Carpet Collections of the Philadelphia Museum of Art. In: The Textile Museum Journal 17, 1978, S. 29–40.
- Ellis 1985.** Charles Grant Ellis: Ellis in Holbeinland. In: Pinner/Denny 1985, S. 55–75.
- Ellis 1986.** Charles Grant Ellis: On »Holbein« and »Lotto« Rugs. In: Pinner/Denny 1986, S. 163–176.
- Ellis 1994a.** Charles Grant Ellis: Transylvanian Intrigue. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 72, 1994, S. 55.
- Ellis 1994b.** Charles Grant Ellis: Leserbrief. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 74, 1994, S. 69.
- Enay/Azadi 1977.** Marc-Edouard Enay, Siaworsch Azadi: Einhundert Jahre Orientteppich-Literatur. 1877–1977. Bibliographie der Bücher und Kataloge. Hannover 1977.
- Enderlein 1971.** Volkmar Enderlein: Zwei ägyptische Gebetsteppiche im Islamischen Museum. In: Staatliche Museen zu Berlin: Forschungen und Berichte 13, 1971, S. 7–15, Taf. 1–2.
- Enderlein 1994.** Volkmar Enderlein: Den Grundstein legte Bode selbst. Orientalische Teppiche im Berliner Museum für Islamische Kunst. In: Kunst & Antiquitäten 3, 1994, S. 18–19.
- Engerisser 1980.** Franz Engerisser: Ornamentale Kufi-Schrift- und Flechtbandmotive in Bordüren von Orientteppichen. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 3, 1980, H. 1, S. 49.

- Ennes 1990.** Anne H. Ennes: The Stabilization of Edges and Ends: Gradations of Intervention. In: *The Textile Museum Journal* 29–30, 1990–1991, S. 34–41.
- Erdmann 1929.** Kurt Erdmann: Orientalische Tierteppiche auf Bildern des XIV. und XV. Jahrhunderts. In: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen* 50, 1929, S. 261–298.
- Erdmann 1937.** Kurt Erdmann: Neuerwerbung der Islamischen Abteilung. In: *Berliner Museen* 58, 1937, S. 22–23, 36–37, 87–88.
- Erdmann 1940.** Kurt Erdmann: Neuerwerbungen der Islamischen Abteilung. In: *Berliner Museen* 61, 1940, H. 3, S. 47–50.
- Erdmann 1943.** Kurt Erdmann: Teppicherwerbungen der Islamischen Abteilung. In: *Berliner Museen* 64, 1943, 1–2, S. 5–17.
- Erdmann 1944.** Kurt Erdmann: Zur Formenwelt des Orientteppichs. In: *Forschungen und Fortschritte* 20, 1944, S. 147–149.
- Erdmann 1955.** Kurt Erdmann: Der orientalische Knüpfteppich. Versuch einer Darstellung seiner Geschichte. Tübingen 1955.
- Erdmann 1957.** Kurt Erdmann: Der türkische Teppich des 15. Jahrhunderts. Istanbul o. J. [1957].
- Erdmann 1962.** Kurt Erdmann: Europa und der Orientteppich. Berlin, Mainz 1962.
- Erdmann 1963.** Kurt Erdmann: Weniger bekannte Uschak-Muster. In: *Kunst des Orients* 4, 1963, S. 79–97.
- Erdmann 1964.** Kurt Erdmann: Türkische Teppiche IV: Die »Lotto«-Teppiche. In: *Heimtex* 16, 1964, H. 10, S. 39–44.
- Erdmann 1970.** Kurt Erdmann: Seven Hundred Years of Oriental Carpets. Berkeley, Los Angeles 1970.
- Erdmann 1975.** Hanna Erdmann: »Die Matte muß alt sein«. Zur Kulturgeschichte des Gebetsteppichs. In: Annaliese Ohm, Horst Reber (Hrsg.): *Festschrift für Peter Wilhelm Meister zum 65. Geburtstag*. Hamburg 1975, S. 11–18.
- Erdmann 1977.** Kurt Erdmann: Die Geschichte des frühen türkischen Teppichs. London 1977.
- Erdmann 1978a.** Hanna Erdmann: Zur Formenwelt des Orientteppichs. In: *HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles)* 1, 1978, H. 4, S. 339–344.
- Erdmann 1978b.** Hanna Erdmann: Die Beziehung der vorosmanischen Teppichmuster zu den gleichzeitigen Ornamenten. In: *HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles)* 1, 1978, H. 3, S. 228–233.
- Erdmann/Erdmann 1966.** Kurt Erdmann, Hanna Erdmann (Hrsg.): Siebenhundert Jahre Orientteppich. Zu seiner Geschichte und Erforschung. Herford 1966.
- Ernst 2011.** Otto Ernst: Antike Orientteppiche aus Siebenbürgen. Reprint: Toronto 2011.
- Ertl/Karl 2017.** Thomas Ertl, Barbara Karl: Introduction – Inventories of Textiles/Textiles in Inventories. In: Thomas Ertl, Barbara Karl (Hrsg.): *Inventories of Textiles – Textiles in Inventories. Studies on Late Medieval and Early Modern Material Culture*. Göttingen, Wien 2017, S. 9–24.
- Estham 1987.** Inger Estham: A Lotto Rug and a Rug Fragment in the Historical Museum, Stockholm. In: Pinner/Denny 1987, S. 28–31.
- Fabritius 1938.** August Fabritius: Führer durch die evangelische Stadtpfarrkirche A. B. in Kronstadt-Brașov. 3. Aufl. Kronstadt/Brașov 1938.
- Farkasvölgyi-Gombos 1985.** Zsuzsa Farkasvölgyi-Gombos: Székely Flat-Woven Rugs of Eastern Transylvania. In: Pinner/Denny 1985, S. 222–228.
- Farnham/Shaffer 2011.** Thomas J. Farnham, Daniel Shaffer (Hrsg.): *Selected Papers from ICOC X, Washington 2003 & ICOC XI Istanbul 2007 (Oriental Carpet & Textile Studies 7)*. Worldwide 2011.
- Faroqhi 1980.** Suraiya Faroqhi: Textile Production in Rumeli and the Arab Provinces. Geographical Distribution and Internal Trade (1560–1650). In: *Osmanlı Araştırmaları/The Journal of Ottoman Studies* 1, 1980, S. 61–82.
- Faroqhi 1984.** Suraiya Faroqhi: Towns and Townsmen of Ottoman Anatolia. Trade, Crafts and Food Production in an Urban Setting, 1520–1650. Cambridge/UK 1984.
- Faroqhi 2003.** Suraiya Faroqhi: *Approaching Ottoman History. An Introduction to the Sources*. Cambridge/UK 2003.
- Faroqhi 2010.** Suraiya Faroqhi: *Artisans of Empire. Crafts and Craftspeople under the Ottomans* (Library of Ottoman Studies 17). London 2010.
- Faroqhi 2016.** Suraiya Faroqhi: *A Cultural History of the Ottomans. The Imperial Elite and Its Artefacts*. London 2016.
- Fendl 2013.** Elisabeth Fendl: »Ostdeutsche Kultur« in der Grammatik der frühen Vertriebenenpolitik. In: Reinhard Johler u. a. (Hrsg.): *Kultur_Kultur. Denken. Forschen. Darstellen*. 38. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Tübingen vom 21. bis 24. September 2011. Münster u. a. 2013, S. 252–261.
- Fennetaux/Junqua/Vasset 2015.** Ariane Fennetaux, Amélie Junqua, Sophie Vasset (Hrsg.): *The Afterlife of Used Things. Recycling in the Long Eighteenth Century* (Routledge Studies in Cultural History 26). New York, Milton Park 2015.
- Ferrier 1959.** André Ferrier: Initiation au décor rituel du tapis de prière. In: *Connaissance des arts* 85, März 1959, S. 58–67.
- Findlen 2013.** Paula Findlen: *Early Modern Things. Objects and Their Histories, 1500–1800*. In: Paula Findlen (Hrsg.): *Early Modern Things. Objects and Their Histories, 1500–1800*. London 2013, S. 3–27.
- Flood 2016.** Finbarr Barry Flood: The Flaw in the Carpet: Disjunctive Continuities and Riegl's Arabesque. In: Necipoğlu/Payne 2016, S. 82–93.
- Fodor/Ács 2017.** Pál Fodor, Pál Ács (Hrsg.): *Identity and culture in Ottoman Hungary*. Berlin 2017.
- Ford 1982.** P. R. J. Ford: Der Orientteppich und seine Muster. Die Bestimmung orientalischer Knüpfteppiche anhand ihrer Muster, Symbole und Qualitätsmerkmale. Herford 1982.
- Ford 2019.** P. R. J. Ford: *The Persian Carpet Tradition. Six Centuries of Design Evolution*. London 2019.
- Franchy/Heimatortsgemeinschaft Bistritz-Nösden 2014.** Hans Georg Franchy, Heimatortsgemeinschaft Bistritz-Nösden (Hrsg.): 1944–2014. Die Evakuierung der Nordsiebenbürger Sachsen 1944 und ihre Folgen (Wir Nösner. Beiträge zur Geschichte und Kultur der Stadt Bistritz und des Nösnerlandes Sonderausgabe 2014). Wiehl-Drabenderhöhe 2014.

- Frances 1993.** Michael Frances: Das »Bellini«-Schlüsselloch. In: Ausst.Kat. Hamburg/Stuttgart 1993, S. 277–284.
- Frances 2005.** Michael Frances: Last Word on Transylvania. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 139, 2005, S. 55–57.
- Frances 2007.** Michael Frances: Ottoman Rugs in the Churches of Transylvania. Tracing the Origins of the Designs. In: Ausst.Kat. Istanbul 2007a, S. 51–101.
- Frances/Pinner 1984.** Michael Frances, Robert Pinner: Die »klassischen« Teppiche vom 15.–17. Jahrhundert. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 6, 1984, H. 4, S. 357–381.
- Fredericx 1955.** F. Fredericx: Enkele gegevens over Oosterse vloerkleder in West-Europa in de middeleeuwen. In: Artes textiles 2, 1955, S. 50–52.
- Freund 1972.** Hugo Freund: Handbuch der Mikroskopie in der Technik, Bd. 6, Teil 2. Frankfurt am Main 1972.
- Frühm 1958.** Thomas Frühm: Wetterleuchten über Siebenbürgen. Erinnerungen eines siebenbürgisch-sächsischen Schulmannes. München 1958.
- Führer München 1910.** Ausstellung München 1910. Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst – Musikfeste – Muster-Ausstellung von Musik-Instrumenten. Amtlicher Führer durch die Ausstellung. München 1910.
- Gabriel 1958.** Albert Gabriel: Une capitale turque: Brousse, Bursa. 2 Bde. Paris 1958.
- Gaiu 2006a.** Corneliu Gaiu: Sașii transilvăneni între statonacie și dezräđinare. Die Siebenbürger Sachsen zwischen Heimattreue und Entwurzelung. Cluj-Napoca 2006.
- Gaiu 2006b.** Corneliu Gaiu: Un patrimoniu pierdut. In: Gazeta de Bistrița 3, 2006, H. 96, S. 23.
- Gaiu 2013.** Corneliu Gaiu (Hrsg.): 450 ani Biserica Evangelică Bistrița. Fotografii istorice din colecția Günter Klein. 450 Jahre Evangelische Kirche Bistritz. Cluj-Napoca 2013.
- Gaiu/Duda 2010.** Corneliu Gaiu, Vasile Duda: Biserica evangelică C. A. din Bistrița. Bistrița 2010.
- Gantzhorn 1990.** Volkmar Gantzhorn: Der christlich orientalische Teppich. Eine Darstellung der ikonographischen und ikonologischen Entwicklung von den Anfängen bis zum 18. Jahrhundert. Köln 1990.
- Gecsy 2007.** »Turkish Goods« und »Greek Merchants« in the Kingdom of Hungary in the 16th and 17th Centuries. In: Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae 60, 2007, S. 55–71.
- Geijer 1951.** Agnes Geijer: Oriental Textiles in Sweden. Kopenhagen 1951.
- Gerard 1888.** Emily Gerard: The Land Beyond the Forest. Facts, Figures, and Fancies from Transylvania. New York 1888.
- Gerelyes 2005.** Ibolya Gerelyes (Hrsg.): Turkish Flowers. Studies on Ottoman Art in Hungary. Budapest 2005.
- Gervers 1979.** Veronika Gervers: Oriental Carpets from Eastern Europe. In: Jennifer M. Scarce (Hrsg.): Islam in the Balkans. Persian Art and Culture of the 18th and 19th Centuries. Papers Arising from a Symposium Held to Celebrate the World of Islam Festival at the Royal Scottish Museum Edinburgh 28th–30th July 1976. Edinburgh 1979, S. 29–41.
- Gervers 1982.** Veronika Gervers: The Influence of Ottoman Turkish Textiles and Costumes in Eastern Europe with Particular Reference to Hungary (History, Technology, and Art 4). Toronto 1982.
- Gierlichs/Hagedorn 2004.** Joachim Gierlichs, Annette Hagedorn (Hrsg.): Islamische Kunst in Deutschland. Mainz 2004.
- Gill 1996.** Elizabeth Gill: From Turkey to Transylvania. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 86, 1996, S. 71–75.
- Gilles 1989.** Roland Gilles: Lotto ou tapis à effet de grille. In: Ausst.Kat. Paris 1989b, S. 63–79.
- Glass 2008.** Judith Glass: Lost in Transylvania. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 157, 2008, S. 65–67.
- Göllner 1978.** Carl Göllner: Turcica. Bd. 3: Die Türkenfrage in der öffentlichen Meinung Europas im 16. Jahrhundert (Bibliotheca Bibliographica Aureliana 70). Bukarest, Baden-Baden 1978.
- Golombek 2012.** Lisa Golombek: The Language of Objects in the Islamic World. How We Translate and Interpret It. Commentary on the Symposium Roundtable »Objects of and in Islamic History« and Culture. In: Ars Orientalis 42, 2012, S. 15–21.
- Gombos/Gombos 1985.** Károly Gombos, Zsuzsa Gombos: Catafalques. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 27, 1985, S. 34.
- Grabar 1976.** Oleg Grabar: An Art of the Object. In: Artforum 14, 1976, S. 36–43.
- Gross 1889.** Julius Gross: Teilungsbrief über den Nachlass Albert Huet's, ausgestellt für Margaretha Wolffin im Jahre 1607. In: Korrespondenzblatt für Siebenbürgische Landeskunde 12, 1889, S. 105–122.
- Gross 1925.** Julius Gross: Die Gräber der Kronstädter Stadtpfarrkirche. In: Jahrbuch des Burzenländer Sächsischen Museums 1, 1925, S. 140–154.
- Grote-Hasenbalg 1922.** Werner Grote-Hasenbalg: Der Orientteppich. Seine Geschichte und seine Kultur. 3 Bde. Berlin 1922.
- Grote-Hasenbalg 1956.** Werner Grote-Hasenbalg: Der neue »Erdmann«. In: Heimtex 9, 1956, H. 3, S. 13–16, 18, H. 4, S. 22–27, H. 5, S. 21–23, H. 6, S. 28–30, H. 7, S. 21–24, H. 8, S. 36–40, H. 9, S. 28–34, H. 10, S. 27–32, Fortsetzung 1957.
- Gündisch 1985.** Konrad Gündisch: Christian Pomarius und die Reformation im Nösnerland. In: Luther und Siebenbürgen. Ausstrahlungen von Reformation und Humanismus nach Südosteuropa. Hrsg. von Georg Weber, Renate Weber. Köln, Weimar, Wien 1985, S. 114–134.
- Gündisch 1993.** Konrad Gündisch: Das Patriziat Siebenbürgischer Städte im Mittelalter (Studia Transylvanica 18). Köln, Weimar, Wien 1993.
- Gündisch/Schlau 1998.** Konrad Gündisch, Wilfried Schlau (Hrsg.): Siebenbürgen und die Siebenbürger Sachsen (Vertreibungsgebiete und vertriebene Deutsche 8). München 1998.
- Guy Marica/Popa/Sebișan 1997.** Viorica Guy Marica, Liliana Popa, Corina Sebișan: Der Teilungsbrief des Goldschmieds Paulus Schirmer. In: Forschungen zur Volks- und Landeskunde 40, 1997, S. 157–166.

- Haase 2005.** Claus-Peter Haase: Erziehung des Auges. Die Umdeutung von Ornamentensystemen bei anatolischen Teppichen. In: Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik 3,1, 2005, S. 48–58.
- Hahn/Weiss 2013.** Hans Peter Hahn, Hadas Weiss: Introduction: Biographies, travels and itineraries of things. In: Hans Peter Hahn, Hadas Weiss (Hrsg.): Mobility, Meaning and the Transformations of Things. Shifting Contexts of Material Culture Through Time and Space. Oakville 2013, S. 1–14.
- HALI** (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 1, 1978–
- Hanganu 2010.** Gabriel Hanganu: Eastern Christians and Religious Objects. Personal and Material Biographies Entangled. In: Chris Hann, Hermann Goltz (Hrsg.) Eastern Christians in Anthropological Perspective. A Conference at the Max Planck Institute for Social Anthropology, Halle/Saale in September 2005. Berkeley 2010, S. 33–55.
- Hannover 2008.** Brigitta Gabriela Hannover: Bukarest. Die rumänische Hauptstadt und ihre Umgebung. Berlin 2008.
- Hann-Verein 1913a.** Die Teppichausstellung des Sebastian-Hann-Vereins. In: Bistritzer Deutsche Zeitung. Organ für völkisches Interesse, 3. Oktober 1913, unpaginiert.
- Hann-Verein 1913b.** Teppichausstellung des Sebastian-Hann-Vereins. In: Bistritzer Deutsche Zeitung. Organ für völkisches Interesse, 17. Oktober 1913, unpaginiert.
- Hassouri 1996.** Ali Hassouri: Carpets as a Votive Offering. Theories and Documents on the Sacrificing of Carpets. In: Ghereh 1996, H. 8, S. XV–XVII.
- Hauptmann 1951.** Bruno Hauptmann: Angewandte Textilmikroskopie. 3. Neuauflage Leipzig 1951.
- Heinrich 1847.** Daniel Heinrich: Erinnerungen an Albrecht Huett, aus seinem eigenhändigen Tagebuche und aus sicheren Quellen geschöpft. Hermannstadt 1847.
- Heinz 1956.** Dora Heinz: Alte Orientteppiche. Darmstadt 1956.
- Heller 2000.** István Heller: Ungarische und siebenbürgische Goldschmiedearbeiten vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. München 2000.
- Heller 2007.** István Heller: Zunftordnungen der Goldschmiede im Römisch-Deutschen Reich mit Ungarn und Siebenbürgen vom 15. Jahrhundert bis zur Auflösung der Zünfte um 1860. Exkurse zur Wanderzeit der Goldschmiedegegesellen und zur Migration von Goldschmieden im 17. bis 19. Jahrhundert. München 2007.
- Hempel/Preysing 1970.** Rose Hempel, Maritheres Gräfin Preysing: Alte Orient-Teppiche (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Große Bilderhefte 2). Hamburg 1970.
- Herfurth 1917.** Franz Herfurth: Die Kirchenteppiche. In: Kirchliche Blätter 9, 1917, S. 259–261.
- Hermann 1992.** Otto Hermann, Faßbindermeister Karl Hermann (1894–1956). In: Wagner 1992, S. 71–74.
- Herrmann 1980.** Eberhart Herrmann: Seltene Orientteppiche. Bd. 3: Von Konya bis Kokand. München o. J. [1980].
- Herrmann 1989.** Eberhart Herrmann: Asiatische Teppich- und Textilkunst. München 1989.
- Herrmann 1999a.** Eberhart Herrmann: Lotto-Arabesken als Ausdruck kosmischer Bewegungsprinzipien. In: Weltkunst 69, 1999, H. 8, S. 132–139.
- Herrmann 1999b.** Eberhart Herrmann: Lotto Arabesques. An Interpretation of the Design Motif of Lotto Rugs. In: Ghereh 1999–2000, H. 22, S. 7–21.
- Herter 1993.** Balduin Herter: Siebenbürgische Familien im sozialen Wandel (Siebenbürgisches Archiv 27). Köln, Weimar, Wien 1993.
- Hess 2014.** Daniel Hess: Hans von Aufseß. Sammler, Patriot und Museumsgründer. In: Jutta Zander-Seidel, Anja Kregeloh (Hrsg.): Geschichtsbilder. Die Gründung des Germanischen Nationalmuseums und das Mittelalter. Nürnberg 2014, S. 44–55.
- Heuss 1953.** Theodor Heuss: Das Germanische National-Museum. In: Noris. Zwei Reden. Nürnberg 1953, S. 7–25.
- Heuss 1963.** Theodor Heuss: Ludwig Grote. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1963, S. 7.
- Hochmeister 1792.** Martin Hochmeister: Kurze Geschichte der Provinzial Bürgermeister von Hermannstadt in Siebenbürgen. Hermannstadt 1792.
- Hofmann-de Keijzer u. a. 2013.** Regina Hofmann-de Keijzer u. a.: Die Farben und Färbetechniken der prähistorischen Textilien aus dem Salzbergbau Hallstatt. In: Karina Grömer u. a. (Hrsg.): Textiles from Hallstatt. Weaving Culture in Bronze Age and Iron Age Salt Mines/Textilien aus Hallstatt. Gewebte Kultur aus dem bronze- und eisenzeitlichen Salzbergwerk. Budapest 2013, S. 135–162.
- Holzträger 1927a.** Fritz Holzträger: Die Neuausmalung der Bistritzer Stadtpfarrkirche. In: Kirchliche Blätter 19, 1927, S. 264–266.
- Holzträger 1927b.** Fritz Holzträger: Die Bistritzer Stadtpfarrkirche. In: Klingsor. Siebenbürgische Zeitschrift 4, 1927, H. 3, S. 116–117.
- Hopf 1909.** Karl Hopf: Die Teppiche des Orients. Zur Ausstellung altorientalischer Teppiche im Königlichen Landesgewerbemuseum zu Stuttgart 1909. Stuttgart 1909.
- Hóvári 1984.** János Hóvári: Customs Register of Tulca (Tulcea), 1515–1517. In: Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae 38, 1984, S. 115–141.
- Hubel 1972.** Reinhard G. Hubel: Ullstein Teppichbuch. Eine Teppichkunde für Käufer und Sammler. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1972.
- Hundorfean 2002.** Georg Hundorfean: Drittgrösste Teppichsammlung Siebenbürgens in Schäßburg. In: Schäßburger Nachrichten 18, 2002, S. 31–33.
- Hutchison 1990.** R. Bruce Hutchison: From Restoration to Conservation: Parallels Between the Traditions of Tapestry Conservation and Carpet Conservation. In: The Textile Museum Journal 29–30, 1990–1991, S. 9–12.
- İnalcık 1973.** Halil İnalcık: The Ottoman Empire. The Classical Age 1300–1600. London 1973.
- İnalcık 1986.** Halil İnalcık: The Yürüks. Their Origin, Expansion and Economic Role. In: Pinner/Denny 1986, S. 39–65.
- İnalcık 1996.** Halil İnalcık: The Customs Register of Caffa, 1487–1490 (Sources and Studies on the Ottoman Black Sea 1). Cambridge/Mass. 1996.
- İnalcık 2014.** Halil İnalcık: The Yürüks. Their Origins, Expansion and Economic Role/Yörükler. Kökenleri, Yayılmaları ve ekonomik rolleri. In: CEDRUS. The Journal of Mediterranean Civilisations Studies 2, 2014, S. 467–495.

- İnalcık/Faroqhi 1996.** Halil İnalcık, Suraiya Faroqhi (Hrsg.): An Economic and Social History of the Ottoman Empire, 1300–1914. Cambridge/UK 1996.
- Ionescu 2005a.** Stefano Ionescu: Die Ev. Kirchengemeinden A. B. in Siebenbürgen und ihre Teppiche. Die Schwarze Kirche und die Umgebung von Kronstadt. London 2005.
- Ionescu 2005b.** Stefano Ionescu: Die Ev. Kirchengemeinden A. B. in Siebenbürgen und ihre Teppiche. Die Margarethenkirche und die Umgebung von Mediasch. London 2005.
- Ionescu 2005c.** Stefano Ionescu (Hrsg.): Antque Ottoman Rugs in Transylvania. Rom 2005.
- Ionescu 2006.** Stefano Ionescu: Covoare otomane din Transilvania în colecții europene. In: Antichități România 17, 2006, H. 5, S. 62–69.
- Ionescu 2009a.** Stefano Ionescu: The Ottoman Rugs of Bistrița. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 160, 2009, S. 36–37.
- Ionescu 2009b.** Stefano Ionescu: Repatrierea colecției de covoare otomane de la Bistrița. In: Antichități România 36, 2009, H. 6, S. 6–11.
- Ionescu 2012.** Stefano Ionescu: Bistrița's Lottos. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 172, 2012, S. 34–37.
- Ionescu 2013.** Stefano Ionescu: Covoarele Parohiei Bistrița în colecția Muzeului Național German din Nürnberg/Teplice der Kirchengemeinde Bistritz in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. In: Gaiu 2013, S. 109–119.
- Ionescu 2014.** Stefano Ionescu: Frühe Siebenbürger Nischen- und Doppelnischenteppiche/Early Single and Double-Niche Transylvanian Rugs. In: Carpet Collector 2014, H. 3, S. 64–77.
- Ionescu 2017.** Stefano Ionescu: Transylvania's Small Treasures. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 191, 2017, S. 92–97.
- Ionescu 2018a.** Stefano Ionescu (Hrsg.): Die Margarethenkirche in Mediasch. Rom 2018.
- Ionescu 2018b.** Stefano Ionescu: Plain-Niche Transylvanian Prayer Rugs/Siebenbürger Gebetsteppiche mit ungemusterter Nische. In: Carpet Collector 2018, H. 4, S. 88–101.
- Ionescu 2019.** Stefano Ionescu: Handbook of Fakes by Tuduc. World's Most Famous Rug Forger. 6. Aufl. London 2019.
- Ionescu/Kertesz 2005.** Stefano Ionescu, Andrei Kertesz: Early Studies. Oriental Rugs and the West. In: Ionescu 2005c, S. 13–18.
- Ionescu/Tuna 2011.** Stefano Ionescu, Ali Riza Tuna: A Structural Study of the »Transylvanian« Group and Its Implications for Attributions to Anatolian Carpet Production Centers. In: Farnham/ Shaffer 2011, S. 119–131.
- Iten-Maritz 1975.** Josef Iten-Maritz: Der Anatolische Teppich. München 1975.
- Iten-Maritz 1977.** Josef Iten-Maritz: Enzyklopädie des Orientteppichs. Herford 1977.
- Jacoby 1954.** Heinrich Jacoby: Aus Siebenbürgen gerettete altorientalische Teppiche im Germanischen National-Museum in Nürnberg. In: Heimtex 6, 1954–1955, H. 12, 1954, S. 23–24, 1955, S. 13–14.
- Jahresbericht GNM 1951–1954 (1955).** Germanisches National-Museum. Siebenundneunzigster Jahresbericht 1951 bis 1954. Nürnberg 1955.
- Jardine/Brotton 2000.** Lisa Jardine, Jerry Brotton: Global Interests. Renaissance Art between East and West. London 2000.
- Jeney-Tóth 2011.** Annamária Jeney-Tóth: The Transylvanian Princely Court in the First Half of the 17th Century. On the Basis of the Account Books of Kolozsvár. In: Gyöngy Kovács Kiss (Hrsg.): Studies in the History of Early Modern Transylvania. New York 2011, S. 15–41.
- Jolly 2009.** Anna Jolly (Hrsg.): Furnishing Textiles. Studies on Seventeenth and Eighteenth-Century Interior Decoration (Riggisberger Berichte 17). Riggisberg 2009.
- Joosten/van Bommel 2007.** Inke Joosten, Maarten van Bommel: Critical Evaluation of Micro-Chemical Analysis of Archaeological Materials. Experiences from the Netherlands Institute for Cultural Heritage. In: Michrochimica Acta 162, 2008, S. 433–446, URL: <https://link.springer.com/article/10.1007/s00604-007-0828-6> [21.8.2022].
- Junod u. a. 2012.** Benoît Junod u. a. (Hrsg.): Islamic Art and the Museum. Approaches to Art and Archaeology of the Muslim World in the Twenty-First Century. London 2012.
- Kadoi 2006.** Yuka Kadoi: Çintamani: Notes on the Formation of the Turco-Iranian Style. In: Persica 21, 2006–2007, S. 33–49.
- Kadoi 2018.** Yuka Kadoi (Hrsg.): Persian Art. Image-Making in Eurasia. Edinburgh 2018.
- Kármán 2013.** Gábor Kármán: The European Tributary States of the Ottoman Empire in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Leiden, Boston 2013.
- Karnehm 2003.** Christl Karnehm (Bearb.): Die Korrespondenz Hans Fuggers von 1566 bis 1594. Regesten der Kopierbücher aus dem Fuggerarchiv, Bd. 1: 1566–1573 München 2003.
- Karuk 1977.** Zsuzsa Karuk: Cultural Words from the Turkish Occupation of Hungary. Budapest 1977.
- Kaser/Gruber/Pichler 2003.** Karl Kaser, Siegfried Gruber, Robert Pichler (Hrsg.): Historische Anthropologie im südöstlichen Europa. Eine Einführung. Wien, Köln, Weimar 2003.
- Kat. Budapest 1986.** 500 év oszmán-török szönyegművészete/ Five hundred Years in the Art of Ottoman-Turkish Carpetmaking. Bearb. von Ferenc Batári. Kat. Magyar Iparművészeti Múzeum, Budapest. Budapest 1986.
- Kat. Budapest 1994.** Ottoman Turkish Carpets. The Collections of the Museum of Applied Arts, Budapest. Bearb. von Ferenc Batári. Kat. Magyar Iparművészeti Múzeum, Budapest. Budapest 1994.
- Kat. Budapest 2020.** »Transylvanian« Turkish Rugs. Tracing the Ottoman Rugs from the 1914 Exhibition in the Budapest Museum of Applied Arts. Hrsg. von Emese Pásztor. Kat. Magyar Iparművészeti Múzeum, Budapest. Budapest 2020.
- Kat. Hannover 1966.** Orientteppiche. 16.–19. Jahrhundert. Bearb. von Hanna Erdmann. Kat. Museum August Kestner, Hannover. Hannover 1966.
- Kat. Kairo 1953.** Turkish Prayer Rugs. Bearb. von Mohamed Mostafa. Kat. Museum für Islamische Kunst, Kairo (Collections of the Museum of Islamic Art 1). Kairo 1953.

- Kat. Krakau 1983.** Kobierce Tureckie. Bearb. von Beata Biedrońska-Słotowa. Kat. Muzeum Narodowe w Krakowie, Krakau (Kobierce Wschodnie 3,1). Krakau o. J. [1983].
- Kat. London 2004.** Palace and Mosque. Islamic Art from the Middle East. Bearb. von Tim Stanley, Mariam Rosser-Owen, Stephen Vernoit. Kat. Victoria and Albert Museum, London. London 2004.
- Kat. Mailand 2017.** Anatolian Rugs from the Ottoman Empire. Bearb. von Stefano Ionescu. Kat. Mirco Cattai Fine Art & Antique Rugs, Mailand. Mailand 2017.
- Kat. Nürnberg 2010.** Renaissance. Barock. Aufklärung. Hrsg. von Daniel Hess, Dagmar Hirschfelder (Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums 3). Nürnberg 2010.
- Kat. Oberlin 1978.** Islamic Carpets from the Museum Collection Collection. Kat. Allen Memorial Art Museum, Oberlin (Allen Memorial Art Museum Bulletin 36). Oberlin/Ohio 1978.
- Kat. Philadelphia 1988.** Oriental Carpets in the Philadelphia Museum of Art. Bearb. von Charles Grant Ellis. Kat. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. London 1988.
- Kat. Sibiu 1978.** Covoare Anatoliene. Bearb. von Andrei Kertesz-Badrus. Kat. Muzeul Brukenthal, Sibiu. Sibiu 1978.
- Kat. Wien 2001.** Die orientalischen Knüpfteppiche im MAK. Bearb. von Angela Völker. Hrsg. von Peter Noever. Kat. MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien. Wien, Köln, Weimar 2001.
- Kay-Williams 2013.** Susan Kay-Williams: The Story of Colour in Textiles. London 2013.
- Kertesz 1976.** Andrei Kertesz: Alte »Siebenbürger Teppiche« in den Sammlungen des Brukenthalmuseums. In: Forschungen zur Volks- und Landeskunde 19, 1976, H. 2, S. 109–113.
- Kertesz 2003.** Andrei Kertesz: Comerțul și pătrunderea covoarelor otomane în Transilvania. In: Artă, istorie, cultură. Studii în onoarea lui Marius Porumb. Cluj-Napoca 2003, S. 157–163.
- Kertesz 2005.** Andrei Kertesz: Transylvania and the Turkish Rugs. In: Ionescu 2005c, S. 19–40.
- Kertesz-Badrus 1979.** Andrei Kertesz-Badrus: Covorul »de Transilvania« – Tipologie și Ornament. In: Studii și Cercetări de Istoria Artei. Artă plastică 26, 1979, S. 35–52.
- Kertesz-Badrus 1985.** Andrei Kertesz-Badrus: Türkische Teppiche in Siebenbürgen. Bukarest 1985.
- Kertesz-Badrus 1987.** Andrei Kertesz-Badrus: The Transylvanian Carpet: Historical and Typological Comments. In: Pinner/Denny 1987, S. 32–39.
- Kienzler 2015.** Corinna Kienzler: Italienisch oder osmanisch? Gewebe-technologische und naturwissenschaftliche Erkenntnisse zu den Kronstädter Samten. In: Wetter 2015, S. 134–158.
- Kim 2016.** David Young Kim: Lotto's Carpets: Materiality, Textiles, and Composition in Renaissance Painting. In: The Art Bulletin 98, 2016, H. 2, S. 181–212.
- King 1984.** Donald King: Türkische Teppiche im Victoria & Albert Museum. Die Geschichte der Sammlung. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 6, 1984, H. 4, S. 354–355.
- King 1986.** Monique King: French Documents Relating to Oriental Carpets, 15th–16th Century. In: Pinner/Denny 1986, S. 131–137.
- Kisch 1926.** Oskar Kisch: Die wichtigsten Ereignisse aus der Geschichte von Bistritz und des Nösnergaues von der Zeit der Kolonisten-Einwanderung bis zur Gegenwart in zwei Bänden. Bd. 1: (1141–1699). Bistritz/Bistrița 1926.
- Klein/Pitters 2017.** Hans Klein, Hermann Pitters (Hrsg.): Glaubengeschichte. Siebenbürgische Beiträge zum 500. Reformationsjubiläum (Beihefte der »Kirchlichen Blätter«. Monatsschrift der Evangelischen Kirche A. B. in Rumänien 10). Sibiu 2017.
- Klöck/Wallet 1993.** Oliver Klöck, Norbert Wallet: Vergessene Fährten – der große Treck der Siebenbürger Sachsen. Gummersbach 1993.
- Klose 1982.** Christine Klose: Deutung von Musterformen auf Orientteppichen durch Verfolgung ihrer Wandlungen. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 4, 1982, H. 4, S. 345–351.
- Klose 1985.** Christine Klose: Centralised Designs on Turkish Carpets. In: Pinner/Denny 1985, S. 76–92.
- Klose 1986.** Christine Klose: Ein anatolischer Sternteppich des 16. Jahrhunderts. In: Weltkunst 56, 1986, S. 2178–2183.
- Klose 2000.** Christine Klose: Bellini- oder Schlüsselloch-Teppich. In: Bausback 2000, S. 23–25.
- Klose 2010.** Christine Klose: Traces of Timurid Carpets in Carpets from the Near East. In: Thompson/Shaffer/Mildh 2010, S. 76–77.
- Klusch 1988.** Horst Klusch: Siebenbürgische Goldschmiedekunst. Bukarest 1988.
- Klusch 2011.** Horst Klusch: Siebenbürgische Goldschmiedekunst. Sibiu 2011.
- Koch 1960.** Paul-August Koch: Rezeptbuch für Faserstoff-Laboratorien. Berlin, Göttingen, Heidelberg 1960.
- Kohlhaußen 1955.** Heinrich Kohlhaußen: Geschichte des deutschen Kunsthandwerks. München 1955.
- Kolberg 1903.** Joseph Kolberg: Alte orientalische Teppiche im Dom zu Frauenburg. In: Zeitschrift für Christliche Kunst 16, 1903, Sp. 199–206.
- König 2015.** Hans König: A Grand Little Motif. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 186, 2015, S. 74–85.
- Kopytoff 2009.** Igor Kopytoff: The Cultural Biography of Things. Commoditization as Process. In: Arjun Appadurai (Hrsg.): The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective. Cambridge/UK2009, S. 64–91.
- Kőszeghy 1936.** Elemér Kőszeghy: Merkzeichen der Goldschmiede Ungarns. Vom Mittelalter bis 1867. Budapest 1936.
- Kovács Kiss 2011.** Gyöngy Kovács Kiss: Everyday Life in the Town of Kolozsvár in the 16th, 17th, and 18th Centuries. In: Studies in the History of Early Modern Transylvania. New York 2011, S. 465–497.
- Kramell 2016.** Annemarie Elisabeth Kramell: Faser- und Farbstoffanalysen an historischen und prähistorischen Textilien. Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Halle (Saale) 2016, URL: <http://digital.bibliothek.uni-halle.de/urn/urn:nbn:de:gbv:3:4-20782> [17.10.2022].

- Kreiser 1990.** Klaus Kreiser (Hrsg.): *Evlia Çelebi's Book of Travels. Land and People of the Ottoman Empire in the Seventeenth Century. A Corpus of Partial Editions.* 4 Bde. Leiden u. a. 1990–2000.
- Krems 1994.** Kommunikation zwischen Orient und Okzident, Alltag und Sachkultur: internationaler Kongress Krems an der Donau, 6 bis 9. Oktober 1992 (Veröffentlichungen des Instituts für Realienkunde des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 16). Wien 1994.
- Kress 2000.** Petra Kress: Entfernung von Pestizidrückständen aus historischen Textilien mit überkritischem CO₂. Unpublizierte Diplomarbeit Technische Hochschule Köln 2000.
- Kröger 2004.** Jens Kröger: Die Ausgrabungen im Gebiet der sasanidischen Hauptstadt Ktesiphon und der islamischen Stadt al-Mada'in 1928/29 und 1931/32. In: Ausst.Kat. Berlin 2004, S. 147–149.
- Kröger 2006.** Jens Kröger: Emil Schmutzler (1889–1952) und die Teppiche in Siebenbürgen. In: Ausst.Kat. Berlin/Sibiu 2006, S. 22–31.
- Kroner 1981.** Michael Kroner: Das Germanische Nationalmuseum von Nürnberg und die Siebenbürger Sachsen. In: Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde 4, 1981, H. 1, S. 48–60.
- Kroner 1985.** Michael Kroner: Die Siebenbürger Sachsen im gesamtedutschen Programm des Germanischen Nationalmuseums. In: Südostdeutsche Vierteljahresblätter 35, 1985, H. 2, S. 98–105.
- Kroner 2009.** Michael Kroner: Geschichte der Nordsiebenbürger Sachsen. Nösnerland und Reener Ländchen (Geschichte der Siebenbürger Sachsen und ihrer wirtschaftlich-kulturellen Leistungen). Nürnberg 2009.
- Kroner 2014.** Michael Kroner: Baudenkmäler der Siebenbürger Sachsen. Zeugnisse eines jahrhundertealten Kulturerbes. Wien 2014.
- Kroner/Göbbel 2008.** Michael Kroner, Horst Göbbel: Nürnberg und Siebenbürgen. Jahrhundertealte Beziehungen vom legendären Hermann bis in die Gegenwart. Nürnberg 2008.
- Kroos 1984.** Renate Kroos: Grabräuche – Grabbilder. In: Karl Schmid, Joachim Wollasch (Hrsg.): *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter (Bestandteil des Quellenwerkes Societas et fraternitas; Münstersche Mittelalter-Schriften 48).* München 1984, S. 285–353.
- Kühlbrandt 1898a.** Ernst Kühlbrandt: Die evangelische Stadtpfarrkirche A. B. Kronstadt. 1. Aufl. Kronstadt 1898.
- Kühlbrandt 1898b.** Ernst Kühlbrandt: Die alten orientalischen Teppiche der Kronstädter ev. Stadtpfarrkirche. In: Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde 21, 1898, H. 8–9, S. 101–103.
- Kühlbrandt 1907.** Ernst Kühlbrandt: Unsere alten orientalischen Kirchenteppiche. In: *Die Karpathen* 1, Oktober 1907, S. 41–43.
- Kühlbrandt 1911.** Ernst Kühlbrandt: Unsere alten Kirchenteppiche. In: *Die Karpathen* 4, 1911, H. 17, 18, S. 525–531, 570–574.
- Kühlbrandt 1924.** Ernst Kühlbrandt: Die alten orientalischen Teppiche in der evangelisch-sächsischen Stadtpfarrkirche zu Kronstadt. In: *Cultura* 1, 1924, H. 4, S. 320–324.
- Kühlbrandt 1927.** Ernst Kühlbrandt: Die evangelische Stadtpfarrkirche A. B. in Kronstadt. 2. Aufl. Kronstadt/Brașov 1927.
- Kühlbrandt 1928.** Ernst Kühlbrandt: Die Schwarze Kirche. In: Erich Jekelius (Hrsg.): *Kronstadt. Bd. 1 (Das Burzenland 3).* Kronstadt/Brașov 1928, S. 122–135.
- Kühnel 1910a.** Ernst Kühnel: Die Buchkunst auf der mohammedanischen Ausstellung in München 1910. In: *Kunst und Kunsthandwerk* 13, 1910, S. 486–504.
- Kühnel 1910b.** Ernst Kühnel: Das mohammedanische Kunsthandwerk und die Ausstellung München 1910. In: *Kunst und Kunsthandwerk* 13, 1910, S. 441–450.
- Kühnel 1930.** Ernst Kühnel: Ein neu erworbener Holbeinteppich. In: *Berliner Museen* 51, 1930, H. 6, S. 140–145.
- Kulczycki 1914.** Włodzimierz Kulczycki: Beiträge zur Kenntnis der orientalischen Gebetsteppiche. Lemberg/Lwiw 1914.
- Kütükoğlu 1983.** Mübahat Solmaz Kütükoğlu: Osmanlılarda narh müessesesi ve 1640 tarihli narh defteri. İstanbul 1983.
- Kütükoğlu 1984.** Mübahat Solmaz Kütükoğlu: 1624 Sikke Tashîhinin Ardından Hazırlanan Narh Defterleri. In: *Tarih Dergisi. Turkish Journal of History* 34, 1984, S. 123–182.
- Kyalová 1975.** Ludmila Kybalová: Orientteppiche. 2. Aufl. Prag 1975.
- Kyburz u. a. 1980.** Gustav Kyburz u. a.: Sammler zeigen alte Teppiche aus dem Orient im Gewerbemuseum Basel. Basel 1980.
- Landi 1985.** Sheila Landi: *The Textile Conservator's Manual.* London 1985.
- Landolt 1965.** Hermann Landolt: Gedanken zum islamischen Gebetsteppich. Eine vorläufige Skizze. In: *Festschrift Alfred Bühler (Basler Beiträge zur Geographie und Ethnologie, Ethnologische Reihe 2).* Basel 1965, S. 243–256.
- Lang 2005.** Heinrich Lang: The Import of Levantine Goods by Florentine Merchant Bankers: The Adaption of Oriental Rugs in Western Culture. In: Georg Christ, Franz Julius Morche (Hrsg.): *Union in Separation. Diasporic Groups and Identities in the Eastern Mediterranean (1100–1800).* Rom 2005, S. 505–525.
- Lang 2015.** Heinrich Lang: Teppiche. In: *traverse. Zeitschrift für Geschichte. Revue d'Histoire* 22, 2015, H. 1, S. 157–168.
- Layer/Végh 1925.** Charles Layer, Jules de Végh: *Tapis turcs provenant des églises et collections de Transylvanie.* Paris o. J. [um 1925].
- Lazarescu 1996.** Anca Lazarescu: Rumänien. Mittelalterliche Textilien in rumänischen Sammlungen. In: *Textilforum* 1996, März, S. 51–53.
- Ledács Kiss 1969.** Aladár Ledács Kiss: Die sogenannten »Siebenbürger« Teppiche. In: *Heimtex* 21, 1969, H. 5, S. 106–109, H. 6, S. 109–111, H. 7, S. 88–91.
- Ledács Kiss/Szüts 1977.** Aladár Ledács Kiss, Béláné Szüts: Ismerjük meg a keleti szőnyeget. Budapest 1977.
- Ledács Kiss/Szütsne Brenner 1963.** Aladár Ledács Kiss, Klara Szütsne Brenner: Ismerjük Meg a Keleti Szőnyegeket. Budapest 1963.
- Lefevre/Thompson 1977.** Jean Lefevre, Jon Thompson: *Turkish Carpets from the 16th to the 19th Century.* London 1977.
- Lemaistre 1999.** Joëlle Lemaistre: *Oriental Rugs in the Jacquemart-André Museum in Paris and at Chaalis.* In: *Eiland/Pinner* 1999, Teil 1, S. 30–34.
- Lengyel 2014.** Zolt K. Lengyel: Transsilvanismus und Pan-Europa in den 1920er Jahren. In: Mihai Márton, Dorin Dobra, Zolt K. Lengyel (Hrsg.): *Kooperation in Europa. Modelle aus dem 20. Jahrhundert/Cooperation in Europe. Models from the 20th Century.* Regensburg 2014, S. 52–71.

- Leppien 2005.** Volker Leppien: Siebenbürgen: ein kirchenhistorischer Sonderfall von allgemeiner Bedeutung. In: Leppien/Wien 2005, S. 7–13.
- Leppien 2008.** Volker Leppien: Kirchenraum und Gemeinde. Zur Änderung einer semiotischen Beziehung im Zuge der Wittenberger Reformation. In: Wetter 2008, S. 25–40.
- Leppien/Wien 2005.** Volker Leppien, Ulrich A. Wien (Hrsg.): Konfessionsbildung und Konfessionskultur in Siebenbürgen in der Frühen Neuzeit (Quellen und Studien zur Geschichte des östlichen Europa 66). Stuttgart 2005.
- Lermer/Shalem 2010.** Andrea Lermer, Avinoam Shalem (Hrsg.): After One Hundred Years. The 1910 Exhibition »Meisterwerke muhammedanischer Kunst« Reconsidered. Leiden, Boston 2010.
- Lessing 1877.** Julius Lessing: Altorientalische Teppichmuster nach Bildern und Originalen des 15. bis 16. Jahrhunderts. Berlin 1877.
- Lessing 1891.** Julius Lessing: Orientalische Teppiche. Berlin 1891.
- Lessing 1914.** Julius Lessing: Altorientalische Knüpfteppiche. Leipzig 1914.
- Löcher 2002.** Kurt Löcher: Hans Mielich (1516–1573). Bildnismaler in München (Kunstwissenschaftliche Studien 100). München, Berlin 2002.
- Lőrincz 2005.** Etel Lőrincz: Bukovinai székelyek festékes szónyegei. Hagyományos és új szónyegek mintakincse, szövész módja. Budapest 2005.
- Lörz 2019.** Markus Lörz: Silber für den Sultan, Seide für Siebenbürgen. Goldschmiedekunst und Textilien in der osmanischen Epoche Siebenbürgens. In: Ausst.Kat. Karlsruhe 2019, S. 169–175.
- Loske 1964.** Theodore Loske: Methoden der Textilmikroskopie. Stuttgart 1964.
- Lubowski 2003.** Alicia Lubowski: Converted carpets. The Islamic prayer rug in the Sephardic Synagogue. In: Chicago Art Journal 13, 2003, S. 1–13.
- Lukan/Peyfuss 1982.** Walter Lukan, Max Demeter Peyfuss: Ost- und Südosteuropa-Sammlungen in Österreich. Verzeichnis der Bibliotheken, Institute, Archive und Museen (Schriftenreihe des Österreichischen Ost- und Südosteuropa-Instituts 9). Wien, München 1982.
- Machat 1985.** Christoph Machat: Auswirkungen der Reformation auf die Ausstattung Siebenbürgischer Kirchen. In: Luther und Siebenbürgen. Ausstrahlungen von Reformation und Humanismus nach Südosteuropa. Hrsg. von Georg Weber, Renate Weber. Köln, Weimar, Wien 1985, S. 309–326.
- Mack 1997.** Rosamond E. Mack: Lotto: A Carpet Connoisseur. In: Ausst.Kat. Washington u. a. 1997, S. 58–67.
- Mack 2002.** Rosamond E. Mack: Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300–1600. Berkeley u. a. 2002.
- Mack 2013.** Rosamond E. Mack: Doge Foscari's »Holbein« Rug. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 177, 2013, S. 68–71.
- Mackie 1976.** Louise W. Mackie: A Turkish Carpet with Spots and Stripes. In: The Textile Museum Journal 4, 1976, H. 3, S. 5–20.
- Mailand 1990.** Harold F. Mailand: Traditional Methods and Alternatives for Cleaning, Repairing, and Exhibiting Rugs. In: The Textile Museum Journal 29–30, 1990–1991, S. 26–33.
- Mallett 2000.** Marla Mallett: Woven Structures. A Guide to Oriental Rug and Textile Analysis. 2. Aufl. Atlanta 2000.
- Maner 2007.** Hans-Christian Maner: Multikonfessionalität und neue Staatlichkeit (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa 29). Stuttgart 2007.
- Martin 1906.** F. R. Martin: A History of Oriental Carpets before 1800. 2 Bde. Wien 1906.
- Martin 1952.** Kurt Martin: Renovation of Museums in Germany. In: Museum (Unesco) 5, 1952, S. 146–156.
- Martiniani-Reber 1995.** Marielle Martiniani-Reber: Les broderies ottomanes du Musée d'art et d'histoire. In: Revue mensuelle des musées et collections de la ville de Genève 338, 1995, Dezember, S. 11–14.
- Matteini/Moles 1990.** Mauro Matteini, Arcangelo Moles: Naturwissenschaftliche Untersuchungsmethoden in der Restaurierung. 2., überarbeitete Aufl. München 1990.
- McMullan 1965.** Joseph V. McMullan: Islamic Carpets. New York 1965.
- Mende 1978.** Ursula Mende: Die Mitglieder des Gelehrtenauschusses. In: Deneke/Kahsnitz 1978, S. 1064–1106.
- Menning 1926.** Alfred Menning: Die Innenrestaurierung der Bistritzer Stadtpfarrkirche. In: Kirchliche Blätter 18, 1926, H. 50, S. 669–670.
- Merritt 1990.** Jane L. Merritt: Carpet Conservation: A Survey of Current Practices in Europe. In: The Textile Museum Journal 29–30, 1990–1991, S. 42–45.
- Meyer-Heisig 1952a.** Erich Meyer-Heisig: Geistige Heimat der Vertriebenen. In: Nürnberger Zeitung. Sonderseiten Germanisches Nationalmuseum, Nürnberger Zeitung, Nordbayerischer Kurier, Nr. 123, 9.8.1952, S. 21.
- Meyer-Heisig 1952b.** Erich Meyer-Heisig: Hundertjahrfeier des Germanischen Nationalmuseums am 9. und 10. August 1952. Bericht an unsere Mitglieder. Nürnberg o. J. [1952].
- Meyer-Heisig 1955.** Erich Meyer-Heisig: Rang und Würde der Herkunft. Die »Heimatgedenkstätten« im Nürnberger Germanischen Nationalmuseum. In: Kulturpolitische Korrespondenz 1, 1955, H. 4, S. 6–7.
- Micaelian 1993.** Victor Micaelian: The Enigma of the Transylvanian Triple Niche Rugs. In: Eiland/Pinner/Denny 1993, S. 67–76.
- Mihály 2012.** Melinda Mihály: Homes of Cluj during the Sixteenth and Seventeenth Centuries. In: Brukenthal. Acta MuseiVII, 2012, H. 2, S. 267–286.
- Milhofer 1968a.** Stefan A. Milhofer: Das goldene Buch des Orient-Teppichs. Die Teppichkunst der Gegenwart, Wesen und Technik, Geschichte und Stilistik. 3. Aufl. Hannover 1968.
- Milhofer 1968b.** Stefan A. Milhofer: Die Teppiche Zentralasiens. Hannover 1968.
- Mills 1975.** John Mills: Carpets in Pictures. London 1975.
- Mills 1978.** John Mills: »Small Pattern Holbein« Carpets in Western Paintings. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 1, 1978, H. 4, S. 326–334.
- Mills 1981a.** John Mills: East Mediterranean Carpets in Western Paintings. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 4, 1981, H. 1, S. 53–55.

- Mills 1981b.** John Mills: »Lotto« Carpets in Western Paintings. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 3, 1981, H. 4, S. 278–89.
- Mills 1983a.** John Mills: Carpets in Paintings. London 1983.
- Mills 1983b.** John Mills: The Coming of the Carpet to the West. In: Ausst.Kat. London 1983, S. 11–23.
- Mills 1986.** John Mills: Near Eastern Carpets in Italian Paintings. In: Pinner/Denny 1986, S. 109–121.
- Mills 1991.** John Mills: Carpets in Paintings. The »Bellini«, »Keyhole«, or »Re-Entrant« Rugs. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 13, 1991, H. 4, S. 86–103.
- Mills 1996.** John Mills: The Turkish Carpet in the Paintings of Western Europe. In: Ausst.Kat. Istanbul 1996, S. XXXIX–XLIV.
- Mills 1997.** John Mills: The Chihil Sutun »Para-Mamluk« Prayer Rug. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 93, 1997, S. 72–76.
- Mitran 2003.** Gheorghe Mitran: Arta aurarilor în Transilvania (sec. XIV–XIX). Capodopere ale Patrimoniului de orfevrerie religioasă medievală din Transilvania. Brașov 2003.
- Mitu 1996.** Sorin Mitu: Interethnische- und Zivilisationsbeziehungen im siebenbürgischen Raum. Historische Studien. Cluj-Napoca 1996.
- Mitu 2003.** Sorin Mitu: Die ethnische Identität der Siebenbürger Rumänen. Eine Entstehungsgeschichte. Köln, Weimar, Wien 2003.
- Monok/Ötvös/Verók 2004.** Istvan Monok, Péter Ötvös, Attila Verók (Hrsg.): Lesestoffe der Siebenbürger Sachsen 1757–1750. Bistritz, Hermannstadt, Kronstadt (Erdélyi Kónyvesházak/Bibliotheken in Siebenbürgen IV/1). Budapest 2004.
- Morehouse 2002.** Brian Morehouse: Menderes Valley Carpets. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 121, 2002, S. 101–107.
- Müller 1859.** Friedrich Müller: Die kirchliche Baukunst des romanischen Styles in Siebenbürgen. In: Jahrbuch der Kaiserl. Königl. Central-Commision zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. Bd. III. Wien 1859, S. 105–147.
- Müller 1941.** Georg Eduard Müller: Stühle und Distrikte als Unter teilungen der Siebenbürgisch-Deutschen Nationsuniversität, 1141–1876. Sibiu 1941.
- Mumford 1915.** John Kimberly Mumford: Oriental Rugs. 4. Aufl. New York 1915.
- Munck/Lyna 2015.** Bert de Munck, Dries Lyna (Hrsg.): Concepts of Value in European Material Culture, 1500–1900. Surrey, Burling ton 2015.
- Nabholz-Kartaschoff/Näf 1980.** Marie-Louise Nabholz-Kartaschoff, Gerd Näf: Zur Technik von Flachgeweben und Knüpfteppichen. In: Kyburz u. a. 1980, S. 14.
- Nagy 1970.** Margit B. Nagy: Reneszánsz és barokk erdélyben. Művészettörténeti tanulmányok. Bukarest 1970.
- Necipoğlu 2016.** Gülrü Necipoğlu: Early Modern Floral: The Agency of Ornament in Ottoman and Safavid Visual Cultures. In: Necipoğlu/ Payne 2016, S. 132–155.
- Necipoğlu/Payne 2016.** Gülrü Necipoğlu, Alina Payne (Hrsg.): Histories of Ornament. From Global to Local. Princeton 2016.
- Neugebauer/Orendi 1909.** Rudolf Neugebauer, Julius Orendi: Hand buch der orientalischen Teppichkunde. Mit einer Einführung von Richard Graul (Hiersemanns Handbücher 4). Leipzig 1909.
- Newall 2017.** Diana Newall (Hrsg.): Art and Its Global Histories. A Reader. Manchester 2017.
- Nicolescu 1969.** Corina Nicolescu: Quelques tissus orientaux dans les collections roumaines. In: Bulletin de liaison du Centre international d'étude des textiles anciens 29, 1969, H. 1, S. 27–34.
- Nicolescu 1973.** Corina Nicolescu: Die Edelschmiedekunst in Rumänien. Bukarest 1973.
- Nussbächer 2007.** Gernot Nussbächer: Rugs of the Furmaker's Guild in Brașov. In: Karpatenrundschau, 27.1.2007.
- O'Bannon 1979.** George W. O'Bannon: Towards an Understanding of Nomadism and Nomadic Rugs. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 2, 1979, H. 1, S. 40–42.
- Ölcer 1996.** Nazan Ölcer: Turkish Carpets and Their Collections in Turkey. In: Ausst.Kat. Istanbul 1996, S. VII–XXII.
- Orendi 1930.** Julius Orendi: Das Gesamtwissen über antike und neue Teppiche des Orients. 2 Bde. Wien 1930.
- Osipian 2021.** Alexandre Osipian: Uses of Oriental Rugs in Early Modern Poland-Lithuania: Social Practices and Public Discourses. In: Arkadiusz Blaszczyk, Robert Born, Florian Riedler (Hrsg.): Transottoman Matters. Objects Moving through Time, Space, and Meaning. Göttingen 2021, S. 173–218.
- Pach 2007.** Zsigmond Pál Pach: Hungary and the Levantine Trade in the 14th–17th Centuries. In: Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae 60, 2007, S. 9–31.
- Paget 1842.** John Paget: Ungarn und Siebenbürgen. Politisch, statistisch, ökonomisch. Aus dem Englischen von E. A. Moriarty. Bd. 1. Leipzig 1842.
- Pakucs-Willcocks 2007.** Mária Pakucs-Willcocks: Sibiu – Hermannstadt. Oriental Trade in Sixteenth Century Transylvania (Städteforschung A/73). Köln, Weimar, Wien 2007.
- Pakucs-Willcocks 2012.** Mária Pakucs-Willcocks: Transylvania and Its International Trade, 1525–1575. In: Annales Universitatis Apulensis 16, 2012, S. 173–182.
- Pakucs-Willcocks 2014.** Mária Pakucs-Willcocks: Economic Relations between the Ottoman Empire and Transylvania in the Sixteenth Century. Oriental Trade and Merchants. In: Born/Puth 2014, S. 207–227.
- Pakucs-Willcocks 2016a.** Mária Pakucs-Willcocks: Aspekte der Wirtschafts- und Handelsgeschichte des Hermannstädter Patriziats im 16. Jahrhundert. In: Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde 39, 2016, S. 58–67.
- Pakucs-Willcocks 2016b.** Mária Pakucs-Willcocks: »zu urkundt in das Stadtbuch lassen einschreiben«. Die ältesten Protokolle von Hermannstadt und der Sächsischen Nationsuniversität. Bd. 5 (Quellen zur Geschichte der Stadt Hermannstadt 5). Sibiu, Bonn 2016.
- Pál 2011.** Judit Pál: Armenian Society in 18th Century Transylvania. The Arrival and Settlement of Armenians in Transylvania. In: Gyöngy Kovács Kiss (Hrsg.): Studies in the History of Early Modern Transylvania. New York 2011, S. 151–178.

- Pabst 1884.** Pabst, Arthur: Die historische Goldschmiedeausstellung in Budapest. In: *Kunstchronik. Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst*, 19, 1884, H. 33, Sp. 573–579.
- Pásztor 2015.** Emese Pásztor: Ottoman Turkish Textiles in Christian Churches – Particularly in Transylvania and Royal Hungary. In: *Born/Dziewulsky* 2015, S. 193–214.
- Paz 2016.** Boaz Paz: Entwicklung eines Verfahrens zur Entgiftung und Reinigung der anthropogen geschädigten osmanischen Teppiche aus der Sammlung der Evangelischen Kirche A. B. Rumänen mittels Extraktion von biozidhaltigen Substanzen aus flüssigem Kohlendioxid. Bad Kreuznach 2016, URL: <https://www.dbu.de/OPAC/ab/DBU-Abschlussbericht-AZ-30311-01.pdf> [25.04.2023].
- Perdahci 2016.** Nurcan Perdahci: An Approach to Medallion Ushak Carpets in European Painting. In: *International Journal of Art and Art History* 4, 2016, H. 1, S. 1–17.
- Perkins/Brako/Mann 1990.** Zoe Annis Perkins, Jeanne Brako, Robert Mann: Woven Traditions: The Integration of Conservation and Restoration Techniques in the Treatment of Oriental Rugs. In: *The Textile Museum Journal* 29–30, 1990–1991, S. 13–25.
- Peters 1985.** Jan Peters: Der Platz in der Kirche. Über soziales Rangdenken im Spätfidealismus. In: *Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte* 28, 1985, S. 77–106.
- Petranu 1925.** Coriolan Petranu: Revendicările artistice ale transilvaniei. Arad 1925.
- Petranu 1940.** Coriolan Petranu: L'occupation de Budapest par les Roumains, le général H. H. Bandholz et les musées de la capitale Hongroise en 1919 (Sonderdruck aus: *La Revue de Transylvanie*. Bd. VI, H. 1). Bukarest 1940.
- Petritsch 2005.** Ernst D. Petritsch: Das Osmanische Reich und Siebenbürgen im Reformationszeitalter. In: *Leppien/Wien* 2005, S. 15–23.
- Philippi 1986.** Maja Philippi: Die Bürger von Kronstadt im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zur Geschichte und Sozialstruktur einer siebenbürgischen Stadt im Mittelalter (Studia Transylvanica 13). Köln, Weimar, Wien 1986.
- Phillips 2014.** Amanda Phillips: A Material Culture: Ottoman Velvets and Their Owners, 1600–1750. In: *Muqarnas. An Annual on the Visual Cultures of the Islamic World* 31, 2014, S. 151–172.
- Phillips 2016.** Amanda Phillips: Everyday Luxuries. Art and Objects in Ottoman Constantinople, 1600–1800 (Connecting Art Histories in the Museum 2). Dortmund 2016.
- Phleps 1911.** Hermann Phleps: Wie sollen wir unsere Kirchen wiederherstellen? In: *Die Karpathen*, 1911, H. 7, S. 395–399.
- Phleps 1927.** Hermann Phleps: Die Ausmalung der Bistritzer Stadt- und Pfarrkirche. In: *Kirchliche Blätter* 19, 1927, S. 170–172.
- Pigler 1956.** Andor Pigler: Portraying the Dead. In: *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae* 1956, S. 1–74.
- Pildner 1900.** Franz Pildner: Sächsische Kunstschatze auf der Pariser Weltausstellung. In: *Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt*, Nr. 7978, 15. März 1900, S. 260, Nr. 7979, 16. März 1900, S. 264–65.
- Pinner 1986.** Robert Pinner: Non-Spanish Carpets from the Mediterranean Countries in Spanish Documents of the 15th to 17th Centuries. In: *Pinner/Denny* 1986, S. 151–161.
- Pinner 1988.** Robert Pinner: Multiple and Substrate Designs in Early Anatolian and Eastern Mediterranean Carpets. In: *HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles)* 10, 1988, H. 6, S. 23–42.
- Pinner/Denny 1985.** Robert Pinner, Walter B. Denny (Hrsg.): [Aufsatzsammlung] (*Oriental Carpet & Textile Studies* 1). London 1985.
- Pinner/Denny 1986.** Robert Pinner, Walter B. Denny (Hrsg.): Carpets of the Mediterranean Countries 1400–1600. Based upon the Special Sessions of the 4th International Conference on Oriental Carpets, London 1983 (*Oriental Carpet & Textile Studies* 2). London 1986.
- Pinner/Denny 1987.** Robert Pinner, Walter B. Denny (Hrsg.): In Honour of May H. Beattie (*Oriental Carpet & Textile Studies* 3, 1). London 1987.
- Pinner/Denny 1989.** Robert Pinner, Walter B. Denny (Hrsg.): [Aufsatzsammlung] (*Oriental Carpet & Textile Studies* 3, 2). London o. J. [1989].
- Pinner/Stanger 1978.** Robert Pinner, Jackie Stanger: »Kufic« Borders on »Small Pattern Holbein« Carpets. In: *HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles)* 1, 1978, H. 4, S. 335–338.
- Pintelei 2001.** Die Sachsen der Region Bistritz von der Evakuierung bis zum Friedensvertrag von Paris (September 1944–Februar 1947). In: *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde* 24, 2001, S. 50–65.
- Pintelei 2014.** Alexander Pintelei: Evacuarea sașilor din Ardealul de Nord în septembrie 1944/Die Evakuierung der Sachsen aus Nordsiebenbürgen im September 1944. In: *Franchy/Heimatortsgemeinschaft Bistritz-Nösden* 2014, S. 39–62.
- Poelchau 1995a.** Lore Poelchau: Zur Geschichte der Pfarrarchive der evangelischen Gemeinden A. B. in Siebenbürgen. In: *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde* 18, 1995, S. 3–22.
- Poelchau 1995b.** Lore Poelchau: Zum Inhalt und zum derzeitigen Zustand der Pfarrarchive der evangelischen Gemeinden A. B. in Siebenbürgen. In: *Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde* 18, 1995, S. 121–141.
- Popa 2011.** Silvia Popa: Kronstadt und seine unsichtbare Grenze im 18. Jahrhundert. In: Bernhard Heigl, Thomas Şindilariu (Hrsg.): *Kronstadt und das Burzenland. Beiträge von Studium Transylvanicum zur Geschichte und Kultur Siebenbürgens*. Brașov 2011, S. 9–22.
- Pope 1939.** Arthur Upham Pope: The Art of Carpet Making. In: *A Survey of Persian Art* 3, 1939.
- Portraits Henry VIII 1981.** Portraits of King Henry VIII. In: *HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles)* 3, 1981, H. 3, S. 176–181.
- Posth 2014.** Martin Posth: Gesammelte Schönheit. Teppiche und Kelims aus Anatolien/Collected Beauty. Rugs and Kilims from Anatolia. Berlin 2014.
- Purdon 1996.** Nicholas Purdon: *Carpet and Textile Patterns*. London 1996.
- Quataert 1993.** Donald Quataert: Machine Breaking and the Changing Carpet Industry of Western Anatolia, 1860–1908. In: Donald Quataert (Hrsg.): *Workers, Peasants and Economic Change in the Ottoman Empire 1730–1914*. Istanbul 1993, S. 117–136.
- Raby 1986.** Julian Raby: Court and Export: Part 2. The Uşak Carpets. In: *Pinner/Denny* 1986, S. 177–187.

- Raby/Tanindi 1993.** Julian Raby, Zeren Tanindi: Turkish Bookbinding in the 15th Century. The Foundation of an Ottoman Court Style. London 1993.
- Radisics 1900.** Eugène de Radisics: Le pavillon historique de la Hongrie à l'Exposition Universelle de Paris en 1900. Paris 1900.
- Rageth 1998.** Jürg Rageth: A Selendi Rug. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 98, 1998, S. 84–91.
- Rageth 2016.** Jürg Rageth (Hrsg.): Turkmen Carpets. A New Perspective/Turkmenische Teppiche. Ein neuer Ansatz. 2 Bde. Riehen 2016, URL: <http://www.turkmenecarpets.ch/> [13.12.2020].
- Rakić 2019.** Ivana Čapeta Rakić: Islamic Rugs in the Painting of the Eastern Adriatic. Use and Iconography in the Early Modern Period. In: Borja Franco Llopis, Antonio Urquizar-Herrera (Hrsg.): Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries. Another Image. Leiden, Boston 2019, S. 213–234.
- Reichel 1969.** Herbert Reichel: Berühmte Orient-Teppiche aus historischer Sicht. Rheinberg 1969.
- Reindl-Kiel 2015.** Hedda Reindl-Kiel: Ottoman Diplomatic Gifts to the Christian West. In: Born/Dziewulsky 2015, S. 95–116.
- Reinert 1979.** Karl Reinert: Die Gründung der evangelischen Kirchen in Siebenbürgen (Studia Transilvanica 5). Köln, Weimar 1979.
- Reisebeschreibung 1943.** Reisebeschreibung. In: Erdélyi Szemle 1943, H. 10, S. 22.
- Reissenberger 1873a.** Ludwig Reissenberger: Bericht über über kirchliche Alterthümer. In: Siebenbürgisch-Deutsches Wochenblatt, Nr. 1 vom 1.1.1873, Nr. 2 vom 8.1.1873, Nr. 3 vom 15.3.1873, Nr. 5 vom 29.1.1873.
- Reissenberger 1873b.** Ludwig Reissenberger: Kurzer Bericht über die von den Herren Pfarrern A. B. in Siebenbürgen über kirchliche Alterthümer gemachten Mittheilungen. Hermannstadt 1873.
- Reissenberger 1907.** Fr. Reissenberger: Reissenberger, Ludwig. In: Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 53. München 1907, S. 295–296 [Online-Version], URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd101997671.html#adbcontent> [6.10.2020].
- Reumann 2000.** Ralf-Dieter Reumann (Hrsg.): Prüfverfahren in der Textil- und Bekleidungstechnik. Berlin, Heidelberg 2000.
- Riefstahl 1925.** Rudolf M. Riefstahl: Turkish »Bird« Rugs and Their Design. In: The Art Bulletin 7, 1925, H. 3, S. 91–95.
- Riefstahl 1931.** Rudolf M. Riefstahl: Primitive Rugs of the »Konya« Type in the Mosque of Beyshehir. In: The Art Bulletin 13, 1931, H. 2, S. 177–220.
- Rieg 1891a.** Alois Rieg: Altorientalische Teppiche. Leipzig 1891.
- Rieg 1891b.** Alois Rieg: Katalog der Ausstellung orientalischer Teppiche im k. k. Österr. Handels-Museum 1891. Wien 1891.
- Rieg 1893.** Alois Rieg: Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin 1893.
- Rieg 1895.** Alois Rieg: Ein orientalischer Teppich vom Jahre 1202 n. Chr. und die ältesten orientalischen Teppiche. Berlin 1895.
- Rieg 1926.** Alois Rieg: Altorientalische Teppiche. Wien 1926.
- Riepenhausen 2016.** Kerstin Riepenhausen: Ein Vergleich von farbstoffanalytischen Methoden am Beispiel vorspanischer Gewebe aus Peru. Unpublizierte Masterarbeit Technische Hochschule Köln 2016.
- Rogers 1978.** Clive Rogers: Turkish Prayer Rugs, An Exhibition. Brighton 1978.
- Rogers 1987.** J. M. Rogers (Hrsg.): Topkapi Sarayi-Museum. Teppiche. Herrsching am Ammersee 1987.
- Rogers 2002.** Michael Rogers: Europe and the Ottoman Arts: Foreign Demand and Ottoman Consumption. In: Michele Bernardini u. a. (Hrsg.): Europa e Islam tra i secoli XIV e XVI/Europe and Islam between 14th and 16th Centuries. Bd. 2. Neapel 2002, S. 709–736.
- Ropers 1954.** H. Ropers: Morgenländische Teppiche. 5. Aufl. Braunschweig 1954.
- Roth 1905.** Viktor Roth: Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte 64). Straßburg 1905.
- Roth 1906.** Victor Roth: Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte 75). Straßburg 1906.
- Roth 1908.** Victor Roth: Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen. Straßburg 1908.
- Roth 1913.** Victor Roth: Ausstellung Siebenbürgischer Kirchenteppiche. In: Kirchliche Blätter 5, 1913, S. 539–540.
- Roth 1914a.** Victor Roth: Die Ausstellung siebenbürgischer Türkenteppiche. In: Kirchliche Blätter 6, 1914, S. 86–87.
- Roth 1914b.** Victor Roth: Beiträge zur Kunstgeschichte Siebenbürgens (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte 170). Straßburg 1914.
- Roth 1922.** Victor Roth: Kunstdenkmäler aus den sächsischen Kirchen Siebenbürgens. Bd. 1: Goldschmiedearbeiten. Hermannstadt/Sibiu 1922.
- Roth 1994.** Harald Roth: Siebenbürgen – Chancen und Grenzen einer Multikultur im Südosten Europas. In: Deutsche im Osten. Geschichte Kultur Erinnerungen. Ausst.Kat. Deutsches Historisches Museum Berlin. München 1994, S. 110–119.
- Roth 1996.** Harald Roth: Kleine Geschichte Siebenbürgens. Köln, Weimar, Wien 1996.
- Roth 1999a.** Harald Roth: Siebenbürgen. In: Roth 1999b, S. 370–378.
- Roth 1999b.** Harald Roth (Hrsg.): Studienhandbuch Östliches Europa. Bd. 1: Geschichte Ostmittel- und Südosteupas. Köln, Weimar, Wien 1999.
- Roth/Kormann/Schweppé 1992.** Lutz Roth, Kurt Kormann, Helmut Schweppé: Färbeplanten, Pflanzenfarben. Botanik, Färbemethoden, Analytik. Türkische Teppiche und ihre Motive. Landsberg am Lech 1992.
- Ruß 1983.** Helmut Ruß: Der Knüpfteppich. Fachkunde für den Teppich-Kaufmann. Herford 1983.
- Ruth 2012.** Manfred Ruth: Die Teppich-Sammlung des Staatlichen Museums für Völkerkunde. 3 Bde. München 2012.
- Sabahi 1987.** Taher Sabahi: Vaghireh. Modelli per la tessitura dei tappeti. Florenz 1987.

- Sakhai 1994.** Essie Sakhai: Die Geschichte des Orientteppichs. Erlangen 1994.
- Salontai 2016.** Mihaela Sanda Salontai: Die Stadtkirche als Repräsentationsmittel des aufstrebenden Bürgertums: Die St. Nikolaus-Kirche in Bistritz. In: Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde 39, 2016, S. 76–90.
- Sarre 1908.** Friedrich Sarre: The Hitite Monument of Ivritz and a Carpet Design. In: Burlington Magazine 14, 1908, H. 9, S. 143–145, 147.
- Sarre 1910.** Friedrich Sarre: Die Teppiche auf der mohammedanischen Ausstellung in München, 1910. In: Kunst und Kunsthandwerk 13, 1910, S. 469–486.
- Sarre/Trenkwald 1926.** Friedrich Sarre, Hermann Trenkwald: Alt-orientalische Teppiche. Bd. 1. Wien, Leipzig 1926.
- Scarce 1979.** Jennifer M. Scarce (Hrsg.): Islam in the Balkans. Persian Art and Culture of the 18th and 19th Centuries. Edinburgh 1979.
- Scarce 1989.** Jennifer M. Scarce: Romania: The Tradition of Knotted Pile Carpets. In: Pinner/Denny 1989, 211–225.
- Scheunemann 1954.** Brigitte Scheunemann: Anatolische Teppiche auf abendländischen Gemälden. Berlin 1954.
- Scheunemann 1958.** Brigitte Scheunemann: Teppiche im sogenannten kleinen Holbein-Muster. In: Staatliche Museen zu Berlin: Forschungen und Berichte 2, 1958, S. 68–79.
- Schieder 2004.** Theodor Schieder: Dokumentation der Vertreibung der Deutschen aus Ost-Mitteleuropa. 8 Bde. Im Text unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1957. Bd. 3: Das Schicksal der Deutschen in Rumänien. München 2004.
- Schmeizel 1722.** Martin Schmeizel: De statu ecclesiae Lutheranorum in Transylvania [...] Dissertatio epistolica. lenae [Jena] 1722.
- Schmutzler 1933.** Emil Schmutzler: Altorientalische Teppiche in Siebenbürgen. Leipzig 1933.
- Schürmann 1969.** Ulrich Schürmann: Zentral-Asiatische Teppiche. Frankfurt am Main 1969.
- Schürmann 1979.** Ulrich Schürmann: Teppiche aus dem Orient. 4. Aufl. Wiesbaden 1979.
- Schwarz 1990.** Hans-Günther Schwarz: Orient-Okzident. Der orientalische Teppich in der westlichen Literatur, Ästhetik und Kunst. München 1990.
- Schweppé 1993.** Helmut Schweppé: Handbuch der Naturfarbstoffe. Vorkommen, Verwendung, Nachweis. Landsberg am Lech 1993.
- Seiler-Baldinger 1991.** Annemarie Seiler-Baldinger: Systematik der Textilen Techniken (Basler Beiträge zur Ethnologie 32). Basel 1991.
- Seivert 1785.** Johann Seivert: Nachrichten von Siebenbürgischen Gelehrten und ihren Schriften. Preßburg 1785.
- Serrano 2011.** Ana Serrano: The Red Road of the Iberian Expansion: Cochineal and the Global Dye Trade. Dissertation 2011, URL: https://www.academia.edu/3616899/The_Red_Road_of_the_Iberian_Expansion_cochineal_and_the_global_dye_trade_CHARISMA_ARCHLAB_User_s_Reports [13.12.2020].
- Serrano u. a. 2011.** Ana Serrano u. a.: Analysis of Natural Red Dyes (Cochineal) in Textiles of Historical Importance Using HPLC and Multivariate Data Analysis (2011), URL: https://www.academia.edu/3616581/Analysis_of_natural_red_dyes_cochineal_in_textiles_of_historical_importance_using_HPLC_and_multivariate_data_analysis [13.12.2020].
- Serrano/van Bommel/Hallett 2013.** Ana Serrano, Maarten van Bommel, Jessica Hallett: Evaluation between Ultrahigh Pressure Liquid Chromatography and High-Performance Liquid Chromatography Analytical Methods for Characterizing Natural Dyestuffs. Unpublizierter Bericht 2013.
- Sigerus 1922.** Emil Sigerus: Vom alten Hermannstadt. Hermannstadt 1922.
- Sigerus 1932.** Emil Sigerus: Altorientalische Teppiche. In: Kalender des Siebenbürger Volksfreundes 63 (N. F. 37), 1932, S. 83–88.
- Sigerus 1961.** Emil Sigerus (Hrsg.): Siebenbürgisch-sächsische Leinenstickereien. München 1961.
- Siklóssy 1925.** László Siklóssy: Erdélyi szönyegek. Pásztortűz 1925.
- Simone 2016.** Daniela Simone: L'identità del tappeto nelle nature morte del XVII secolo. In: Ausst.Kat. Mailand 2016, S. 85–99.
- Sitzordnung 1861.** Verzeichnis der Sitze und ihrer Nutznießer in der evangelischen Stadtpfarrkirche zu Kronstadt. Kronstadt 1861.
- Sorescu-ludean 2017.** Oana-Valentina Sorescu-ludean: The Permeability of Borders. Drafting Romanian Last Wills in the Seat of Sibiu during the Eighteenth Century. In: Banatica 27, 2017, S. 463–484.
- Sorescu-ludean 2021.** Oana-Valentina Sorescu-ludean: Dividing Society, Dividing Estates. Probate and Will-Making in Hermannstadt, 1720–1800: a Social, Economic and Administrative Perspective. 2021, URL: <https://epub.uni-regensburg.de/52856/> [27.4.2023].
- Spallanzani 2007.** Marco Spallanzani: Oriental Rugs in Renaissance Florence. Florenz 2007.
- Spitz 2003.** Maria Spitz: Textiles Interieur in der altniederländischen Malerei. Eine exemplarische Untersuchung von Hans Memlings »Bathseba im Bade«. Köln 2003.
- Spuhler 2010.** Friedrich Spuhler: Carpets from Islamic Lands. New York 2010.
- Stanculescu/Sotoleanu/Crisan 2006.** Simona Stanculescu, Carmen Sotoleanu, Camelia Crisan: Restaurarea unui covor Lotto de la Începutul secolului al XVII-lea. In: Brukenthal. Acta Musei I, 2006, H. 2, S. 165–177.
- Stanicka 2004.** Ksenia Stanicka: Die Kartei »Ostdeutsche Kunstwerke in westdeutschen Museen« im Herder-Institut in Marburg. In: Andrea Langer (Hrsg.): Der Umgang mit dem kulturellen Erbe in Deutschland und Polen im 20. Jahrhundert. Warschau 2004, S. 391–397.
- Stockbauer 1885.** Jacob Stockbauer: Die internationale Ausstellung von Arbeiten aus edlen Metallen und Legierungen in Nürnberg 1885. In: Beilage zur Allgemeinen Zeitung, München, 3. Juli 1885, Nr. 182, S. 2674–2675.
- Stoianovich 1960.** Traian Stoianovich: The Conquering Balkan Orthodox Merchant. In: The Journal of Economic History 20, 1960, S. 234–313.
- Stoica 2009.** Georgeta Stoica: Covoare românești de patrimoniu din colecțiile Muzeului Național al Satului »Dimitrie Gusti«. Bukarest 2009.

- Stricker 1847.** Wilhelm Stricker: Ungarn und Siebenbürgen. Nach den besten und neuesten Quellen geschildert. Frankfurt am Main 1847.
- Sudetendeutsche 1952.** Nürnberg – eine geistige Heimstatt der Vertriebenen. In: Der Sudetendeutsche, 23.8.1952, S. 4.
- Suriano 2001.** Carlo Maria Suriano: Oak Leaves and Arabesques. Ushak Large-Medallion Carpets with Pseudo-Kufic Borders. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles), 2001, S. 106–115.
- Swan 1999.** Wendel R. Swan: The So-Called Leaf and Wineglass Border in Anatolian and Caucasian Rugs. In: Eiland/Pinner 1999, Teil 1, S. 179–182.
- Szegedi 2002.** Edit Szegedi: Geschichtsbewusstsein und Gruppenidentität. Die Historiographie der Siebenbürger Sachsen zwischen Barock und Aufklärung (Studia Transylvanica 28). Köln, Weimar, Wien 2002.
- Szegedi 2006.** Edit Szegedi: Konfessionsbildung und Konfessionalisierung im städtischen Kontext. Eine Fallstudie am Beispiel von Kronstadt in Siebenbürgen (ca. 1550–1680). In: Jörg Deventer (Hrsg.): Konfessionelle Formierungsprozesse im frühneuzeitlichen Ostmitteleuropa (Berichte und Beiträge des Geisteswissenschaftlichen Zentrums Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas an der Universität Leipzig 2). Leipzig 2006, S. 126–296.
- Szegedi 2008.** Edit Szegedi: Was bedeutete Adiaphoron/Adiaphora im siebenbürgischen Protestantismus des 16. und 17. Jahrhunderts? In: Wetter 2008, S. 57–74.
- Tageblatt 1900.** Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt, allgemeine Volkszeitung für das Deutschtum in Rumänien. Hermannstadt 1900, Jahrgang 27.
- Țăranu 1971.** Nicolae Țăranu: Cilimuri Bănățene/Das Banater »Cilim« (Kilim)-Gewebe. Muzeul Banatului Timișoara. Timișoara 1971.
- Tattersall 1920.** C.E.C. Tattersall: A XVII. Century Asia Minor Carpet, and a Group of Rugs Akin to It. In: The Burlington Magazine for Connoisseurs 37, 1920, H. 211, S. 201–203, 205.
- Taylor 2017.** John Taylor: The Last of the Davanzatis (22.11.2017), URL: <https://www.rugtracker.com/2017/11/the-last-of-davanzatis.html> [19.3.2020].
- Teutsch 1921.** Friedrich Teutsch: Geschichte der evangelischen Kirche in Siebenbürgen. 2 Bde. Hermannstadt/Sibiu 1921.
- Teutsch 1923.** Friedrich Teutsch: Rundschreiben an sämtliche Bezirkskonsistorien, Presbyterien und Pfarrämter betreffend die Aufbewahrung alter Teppiche. In: Kirchliche Blätter 15, 1923, S. 479–480.
- Teutsch 1925.** Georg Daniel Teutsch: Die Gesamtkirchenvisitation der evangelischen Kirche A. B. in Siebenbürgen (1870–1888). Hermannstadt/Sibiu 1925.
- Teutsch 1965.** Friedrich Teutsch: Kleine Geschichte der Siebenbürger Sachsen. Darmstadt 1965.
- Tezcan 1999.** Hülye Tezcan: Topkapi Palace Prayer Rugs. In: Eiland/Pinner 1999, Teil 2, S. 33–35.
- TH Köln CICS 2019.** Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft TH Köln CICS: Kunsttechnologische Untersuchungen (2019), URL: https://www.th-koeln.de/kulturwissenschaften/kunsttechnologische-untersuchungen_12519.php [13.12.2020].
- Thévenot/Yérasimos 1980.** Jean Thévenot, Stéphane Yérasimos (Hrsg.): Voyage du levant. Paris 1980.
- Thompson 1980a.** Jon Thompson: The Sarre Mamluk. And 12 Other Classical Rugs from the Same Private Collection. London 1980.
- Thompson 1980b.** Jon Thompson: Über zentralisierte Muster/ Centralised Designs. In: Herrmann 1980, S. 7–27.
- Thompson 1990.** Jon Thompson: Orientteppiche. Aus den Zelten, Häusern und Werkstätten Asiens. Herford 1990.
- Thompson 2003.** Jon Thompson: Early Safavid Carpets and Textiles. In: Hunt for Paradise. Court Arts of Safavid Iran 1501–1576. Ausst.Kat. Asia Society Museum, New York, Museo Poldi Pezzoli, Palazzo Reale, Mailand 2003, S. 271–314.
- Thompson/Shaffer/Mildh 2010.** Jon Thompson, Daniel Shaffer, Pirjettya Mildh (Hrsg.): Carpets and Textiles in the Iranian World, 1400–1700, Proceedings of the Conference Held at the Ashmolean Museum on 30–31 August 2003. Oxford, Genua 2010.
- Thornton 1960.** Peter Thornton: Tapisseries de Bergame. In: Pantheon 18, 1960, H. 2, S. 85–91.
- Tímár-Balázs/Eastop 1998.** Ágnes Tímár-Balázs, Dinah Eastop: Chemical Principles of Textile Conservation. Oxford 1998.
- Tokat 2014.** Murat Tokat: Konya Etnografya Müzesi’nde Bulunan Uşak Halilari. Diss. Selçuk Üniversitesi, Konya 2014.
- Trócsányi 1971.** Zsolt Trócsányi: Gesetzgebung der fürstlichen Epoche Siebenbürgens und die Rechtsstellung der Balkangriechen in Siebenbürgen. In: Études Balkaniques 1, 1971, S. 94–104.
- Troll 1951.** Siegfried Troll: Altorientalische Teppiche. Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Wien 1951.
- Turkhan 1968.** Kudret H. Turkhan: Islamic Rugs. London 1968.
- Uhlemann 1930.** Hans Uhlemann: Geographie des Orientteppichs. Leipzig 1930.
- Unger 1993.** Edmund de Unger: Transylvanian Rhapsody. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 73, 1993, S. 104–105.
- Vanden Berghe 2016.** Ina Vanden Berghe: Eine spezielle Herausforderung im Bereich der Farbanalyse. Die Identifizierung verschiedener Cochenille-Arten in turkmenischen Teppichen. In: Rageth 2016, S. 303–311.
- Vasold 2004.** Georg Vasold: Alois Riegli und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten. Freiburg im Breisgau 2004.
- Vintilă-Ghițulescu 2017.** Constanța Vintilă-Ghițulescu: Women, Consumption, and the Circulation of Ideas in South-Eastern Europe, 17th–19th Centuries. Bukarest 2017.
- Voigt 2019.** Friederike Voigt: Rug (2019), URL: https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;ISL;se;Mus01;18;en&cp [4.12.2019].
- Volkmann 1985.** Martin Volkmann (Hrsg.): Alte Orientteppiche. Ausgewählte Stücke deutscher Privatsammlungen. München 1985.
- Volkmann/König/Spuhler 1978.** Martin Volkmann, Hans König, Friedrich Spuhler: Alte Orientteppiche: Meisterstücke aus deutschen Privatsammlungen. München 1978.

Waetzoldt 1989. Stephan Waetzoldt: Die Heimatgedenkstätten des Germanischen Nationalmuseums. In: Stephan Waetzoldt, Wolfgang Schulz (Hrsg.): Deutsche Kunst aus dem Osten. Erwerbungen der Bundesrepublik Deutschland. Ausst.Kat. Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Wissenschaftszentrum Bonn-Bad Godesberg, Schloss Cappenberg, Sonderausstellungshalle Museum Dahlem, Berlin. Würzburg 1989, S. 9–12.

Wagner 1992. Ernst Wagner (Hrsg.): Beiträge zur Geschichte der Stadt Bistritz in Siebenbürgen. Bd. 6 (Schriften der Siebenbürgisch-Sächsischen Stiftung 3). Oberursel 1992, S. 71–74.

Walker 1988. Daniel Walker: Turkish Rugs. In: The Bulletin of the Saint Louis Art Museum N.F. 18, 1988, H. 4, S. 1–35.

Walker 2012. Daniel Walker: In Pride of Place. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 172, 2012, S. 70–77.

Wegweiser GNM 1956/1957–1962. Wegweiser durch das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg. 1.–8. Aufl. Nürnberg 1956–1962.

Weiland 2007. Gerhard Weilandt: Die Sebalduskirche in Nürnberg. Bild und Gesellschaft im Zeitalter der Gotik und Renaissance (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 47). Petersberg 2007.

Weller 2004. Thomas Weller: *Ius subselliorum templorum. Kirchenstuhlstreitigkeiten in der frühneuzeitlichen Stadt zwischen symbolischer Praxis und Recht.* In: Christoph Dartmann, Marian Füssel, Stefanie Rüther (Hrsg.): Raum und Konflikt. Zur symbolischen Konstituierung gesellschaftlicher Ordnung in Mittelalter und Früher Neuzeit. Bd. 5 (Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme. Schriftenreihe des Sonderforschungsbereichs 496). Münster 2004, S. 199–224.

Wertime 1983. John T. Wertime: A New Approach to the Structural Analyses of the Pile Rugs. In: Oriental Rug Review 3, 1983, H. 3, S. 12–17.

Wetter 2004a. Evelin Wetter: Das vorreformatorische Erbe in der Ausstattung siebenbürgisch-sächsischer Pfarrkirchen A. B. Altarbildwerke – Vasa Sacra/Abendmahlsgerät – Paramente. In: Ulrich A. Wien, Krista Zach (Hrsg.): Humanismus in Ungarn und Siebenbürgen. Politik, Religion und Kunst im 16. Jahrhundert (Siebenbürgisches Archiv 37; Veröffentlichungen des IKGS 93). Köln, Weimar, Wien 2004, S. 19–57.

Wetter 2004b. Evelin Wetter: »Siebenbürgisches« oder »ungarisches« Drahtemail? Zur Ausbildung eines kunsthistorischen Topos. In: Born/Janatková/Labuda 2004, S. 253–268.

Wetter 2006a. Evelin Wetter: »Ain hoher silbener vergolder gekhnorrter koph, Siebenbürgischer Arbeit.« Überlegungen zu technischen Spezifikationen und Herkunfts nachweisen in mittel-europäischen Schatzinventaren der frühen Neuzeit. In: Jiří Fait, Markus Hösch (Hrsg.): Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa. Ostfildern 2006.

Wetter 2006b. Evelin Wetter: Überlegungen zum Bekenntniswert vorreformatorischer Retabalausstattungen siebenbürgisch-sächsischer Pfarrkirchen. In: Joachim Bahlcke, Karen Lambrecht, Hans-Christian Maner (Hrsg.): Konfessionelle Pluralität als Herausforderung. Koexistenz und Konflikt in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Leipzig 2006, S. 109–126.

Wetter 2008. Evelin Wetter (Hrsg.): Formierungen des konfessionellen Raumes in Ostmitteleuropa (Forschungen zur Geschichte und Kultur des östlichen Mitteleuropa 33). Stuttgart 2008.

Wetter 2010. Evelin Wetter: Da solch Kirchenngepreng war, bald fingenn die Widersacher an zu predigen wider das Abendmahl des Hern ... Zu Strategien konfessioneller Selbstverortung in Siebenbürgen. In: Lívia Varga u. a. (Hrsg.): *Bonum ut Pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi on His Seventieth Birthday.* Budapest 2010.

Wetter 2011. Evelin Wetter: Objekt, Überlieferung und Narrativ. Spätmittelalterliche Goldschmiedekunst im historischen Königreich Ungarn (Studia Jagellonica Lipsiensia 8). Ostfildern 2011.

Wetter 2012. Evelin Wetter: On Sundays for the Laity ... We Allow Mass Vestments, Altars and Candles to Remain. The Role of Pre-Reformation Ecclesiastical Vestments in the Formation of Confessional, Corporate and National Identities. In: Andrew Spicer (Hrsg.): *Lutheran Churches in Early Modern Europe.* Farnham 2012, S. 165–195.

Wetter 2013. Evelin Wetter: Ungarische Kirchenschätze. In: Bahlcke 2013, S. 319–332.

Wetter 2015. Evelin Wetter: Liturgische Gewänder in der Schwarzen Kirche zu Kronstadt in Siebenbürgen. Riggisberg 2015.

Wetter 2017. Evelin Wetter: Abgrenzung und Selbstvergewisserung. Zur Rolle vorreformatorischer Kirchenausstattungen in Siebenbürgen. In: Joachim Bahlcke, Beate Störkuhl, Matthias Weber (Hrsg.): Der Luthereffekt im östlichen Europa. Geschichte – Kultur – Erinnerung (Schriften des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im Östlichen Europa 64). Oldenburg 2017, S. 227–239.

Wetter/Ziegler 2014. Evelin Wetter, Ágnes Ziegler: Osmanische Textilien in der Repräsentationskultur des siebenbürgisch-sächsischen Patriziats. In: Robert Born, Sabine Jagodzinski (Hrsg.): Türkenkriege und Adelskultur in Ostmitteleuropa vom 16. bis zum 18. Jahrhundert (Studia Jagellonica Lipsiensia 14). Ostfildern 2014, S. 269–285.

Wetter/Ziegler 2015. Evelin Wetter, Ágnes Ziegler: Die liturgische Nutzung vorreformatorischer Gewänder im Siebenbürgischen Luthertum. In: Wetter 2015, S. 89–114.

Wietschorke 2019. Jens Wietschorke: Kirchenräume in Wien. Architektur in der Kulturanalyse (Ethnographie des Alltags 4). Köln, Weimar, Wien 2019.

Wilckens 1986. Leonie von Wilckens: Oriental Carpets in the German Speaking Countries and the Netherlands. In: Pinner/Denny 1986, S. 139–150.

Wilk 1982. Herta Wilk: Siebenbürgisch-sächsische Webmuster aus Tartlau. Bukarest 1982.

Wittstock 1857. Heinrich Wittstock: Historische Notizen über die evangelische Kirche in Bistritz. In: Johann Karl Schuller (Hrsg.): Aus Siebenbürgens Vorzeit und Gegenwart. Hermannstadt/Sibiu 1857, S. 16–23.

Wittstock 1858. Heinrich Wittstock: Beiträge zur Reformations-Geschichte des Nösnergaues. Wien 1858.

Wittstock 1864. Heinrich Wittstock: Aelteres Zunftwesen in Bistritz bis ins 16. Jahrhundert. Programm. Hermannstadt/Sibiu 1864.

Wolf 2016. Gerhard Wolf: Vesting Walls, Displaying Structure, Crossing Cultures: Transmedial and Transmaterial Dynamics of Ornament. In: Necipoğlu/Payne 2016, S. 96–105.

Wortitsch 1885. Theobald Wortitsch: Das evangelische Kirchengebäude in Bistritz. Eine kunstgeschichtliche Studie. Bistritz/Bistrița 1885.

- Wouters 2016.** Jan Wouters: Die Farbanalyse: Eine Quelle der Erkenntnis über die reine Wissenschaft hinaus. In: Rageth 2016, 295–303.
- Wühr 1952.** Hans Wühr: Treuhänder unserer Volkskunst. Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg. In: Siebenbürgische Zeitung, München 20.2.1952, S. 3.
- Wülfert 1999.** Stefan Wülfert: Der Blick ins Bild. Lichtmikroskopische Methoden zur Untersuchung von Bildaufbau, Fasern und Pigmenten (Bücherei des Restaurators 4). Ravensburg, Berlin 1999.
- Ydema 1991.** Onno Ydema: Carpets and Their Datings in Netherlandish Paintings, 1540–1700. Zutphen 1991.
- Yetkin 1981.** Şerare Yetkin: Historical Turkish Carpets. Istanbul 1981.
- Zăgreen 2004.** Titus Zăgreen: Bistrița. O istorie ilustrată. Bistrița 2004.
- Zander-Seidel 1990.** Jutta Zander-Seidel: Textiler Hausrat. Kleidung und Haustextilien in Nürnberg 1500–1650. München 1990.
- Zander-Seidel 2014.** Jutta Zander-Seidel: »Drum ist das germanische Museum ein National-Museum«. Namensgebung und Namensverständnis. In: Jutta Zander-Seidel, Anja Kregeloh (Hrsg.): Geschichtsbilder. Die Gründung des Germanischen Nationalmuseums und das Mittelalter. Nürnberg 2014, S. 56–65.
- Zick 1961.** Johanna Zick: Eine Gruppe von Gebetsteppichen und ihre Datierung. In: Berliner Museen 11, 1961, H. 1, S. 6–14.
- Zick-Nissen 1978.** Johanna Zick-Nissen: Eine kunsthistorische Studie zum ältesten erhaltenen Knüpfteppich islamischer Zeit. In: HALI (The International Magazine of Fine Carpets and Textiles) 1, 1978, H. 3, S. 222–227.
- Ziegler 2015.** Ágnes Ziegler: Kronstadt und seine Schwarze Kirche – Zur Geschichte des Baus und seiner Ausstattung. In: Wetter 2015, S. 27–70.
- Ziegler 2017a.** Frank-Thomas Ziegler: Protestantischer »Bildersturm« am Beispiel Hermannstadts. In: Klein/Pitters 2017, S. 195–230.
- Ziegler 2017b.** Frank-Thomas Ziegler: Kirche trifft Museum. Zur Sammlungsgeschichte des Brukenthal-Museums vom 19. Jahrhundert bis zur Enteignung (1948). In: Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde 40, 2017, S. 171–192.
- Ziegler 2022.** Ágnes Ziegler: Die Schwarze Kirche zu Kronstadt – Reformation und Wiederaufbau. Die Inszenierung der konfessionellen, städtischen und ständischen Identität. Regensburg 2022.
- Ziegler/Grabner 2016.** Ágnes Ziegler, Hanna Grabner: Konservatorischer Bericht über das Schadstoffscreening an den osmanischen Teppichen in Siebenbürgen. In: Paz 2016, S. 69–83.
- Ziegler/Ziegler 2019.** Ágnes Ziegler, Frank-Thomas Ziegler: Gott zu ehren und der ländlichen Zunft zur Zierde und Gebrauch. Die osmanischen Teppiche der Schwarzen Kirche. Brașov 2019.
- Zigura 1966.** Alexandra Zigura: Covoare turcești din colecția muzeului. Muzeul de artă al Republicii Socialiste România. Bukarest 1966.
- Zikeli 1989.** Gustav Zikeli: Bistritz zwischen 1880 und 1950. Erinnerungen eines Buchdruckers (Veröffentlichungen des Südostdeutschen Kulturwerks, Reihe C: Erinnerungen und Quellen 9). München 1989.
- Zipper 1970.** Kurt Zipper: Orientteppiche. Das Lexikon. Braunschweig 1970.
- Zipper 1981.** Kurt Zipper: Lexikon des Orientteppichs: ein Handbuch für den Teppichfreund und Sammler. 2. Aufl. München 1981.
- Zipper 1983.** Kurt Zipper: Siebenbürgische Teppiche in Rumänien. In: Weltkunst 53, 1983, H. 12, S. 1625–1629.
- Zipper/Fritzsche 1995.** Kurt Zipper, Claudia Fritzsche: Oriental Rugs. Bd. 4: Turkish. 2. Aufl. München 1995.
- Zsolt/Szabó 2013.** Simon Zsolt, András Péter Szabó: Die mittelalterlichen Rechnungsbücher der Stadt Bistritz in Siebenbürgen (Oktober 2013), URL: <http://www.ungarisches-institut.de/forschungen/projekte/laufende-projekte/251-die-mittelalterlichen-rechnungsb%C3%BCcher-der-stadt-bistritz-in-siebenb%C3%BCrgen-2.html> [7.7.2020].

Personenregister

zusammengestellt von Keivan Ghafari

A

- Abraham, Georg (LD unbek.) 65
Abraham, Martha (LD unbek.) 65
Abu Moḥammad Mošarref-al-Din Mošleḥ b. ‘Abd-Allāh b. Mošarref Širāzi (ca. 1210–1291/1292) 285
Adenauer, Konrad (1876–1967) 107
Adler, Peter (LD unbek.) 43
Adlershausen, Catharina Dorothea von (LD unbek.) 47
Ahmed I., Sultan des Osmanischen Reiches (1590–1617) 218
Ala ad-Din Kai Kobad I., seldschukischer Sultan (gest. 1237) 135
Albrich, Martha (LD unbek.) 65
Amberg, Merten (LD unbek.) 38
András, Bánogli (LD unbek.) 38
Aufseß, Hans, Freiherr von und zu (1801–1872) 105

B

- Backer, Adriaen (um 1635–1684) 284, 286,
Bánffy, Farkas (LD unbek.) 41
Báthory, Stephan (1533–1586) 35
Balen d. Ä., Hendrik van (1575–1632) 143
Baroncelli, Carlo (LD unbek.) 31
Bartenstein, Iohan Friederich (LD unbek.) 59
Beattie, May Hamilton (1908–1997) 17, 141, 252, 254, 255

- Beeldorf, Wilhelm (1887–1969) 73
Bellini, Gentile (um 1429–1507) 13, 185
Bellini, Giovanni (um 1437–1516) 13, 185
Benedikt, Hans Friedrich (tätig 1632–1651) 118, 124
Berger, Merten (LD unbek.) 116, 117, 122
Bernheimer, Otto von (1877–1960) 99
Bethlen (Familie) 41
Bethlen, Ferenc (LD unbek.) 41
Bethlen von Iktár, Gabriel (Gábor) (1580–1629) 32, 39
Bettera, Bartolomeo (1639–1688) 169
Bimbi, Bartolomeo (1648–1729) 143
Böhml, Georg (LD unbek.) 126
Böhml, Martin (LD unbek.) 42, 43
Bömches, Lorenz (LD unbek.) 65
Bode, Wilhelm von (1845–1929) 13, 14, 18, 133, 135, 140, 149, 218, 221, 255
Boel, Pieter (1626–1674) 143, 222
Boner, Charles (1815–1870) 66
Borch, Gerard ter (1617–1681) 143
Borch, Gesina ter (1633–1690) 143
Bordone, Paris (um 1500–1571) 197
Botticelli, Sandro (1445–1510) 135
Brenner, Catharina (LD unbek.) 50
Brückner, Peter (LD unbek.) 62
Brueghel d. Ä., Jan (1568–1625) 143

C

- Çelebi, Evliya (1611–1682) 195
Campi, Antonio (1524–1587) 164
Caravaggio, Michelangelo Merisi da (1571/73–1610) 201
Carpaccio, Vittore (um 1465–1525/26) 32
Christiani (Herr Christiani) (LD unbek.) 43
Cima da Conegliano, Giambattista (um 1460–1517/18) 185
Claudius (Herr Claudius) (LD unbek.) 38
Connerth, Arthur (1882–1953) 99
Conrad, Anna Eleonora (LD unbek.) 50
Conti, Bernardino dei (1470–1523, tätig 1494–1523) 137
Cornelisz, Jacob (1472/77–1533) 176
Csányi, Károly (1873–1955) 15
Czobel, Christina (LD unbek.) 43

D

- Dai Libri, Girolamo (1474/75–1555) 174
Danckerts de Rij, Pieter (geb. 1605) 318
De Hooch, Pieter (1629–1684) 32, 284, 285, 297
Di Medici, Lorenzo (1449–1492) 31
Dollert, Georg (LD unbek.) 38

- Douglas, Margaret, Gräfin von Lennox (1515–1578) 169

- Drek, Janos (LD unbek.) 38
Dürbächer, Andreas (LD unbek.) 43
Dürr, Damasus (um 1535–1585) 32

E

- Eckherts, Andreas (LD unbek.) 42, 43
Engyeter, Michael (LD unbek.) 46

F

- Filtsch, Johann (LD unbek.) 284
Fleischhauer, Thomas (LD unbek.) 42, 43
Foscari, Francesco, Doge von Venedig (1373–1457) 136
Francesca, Piero della (gest. 1492) 135
Franz Joseph I., Österreich, Kaiser (1830–1916) 119
Fraunberg, Ladislaus von, Graf von Haag (um 1505–1566) 31, 196, 197
Freitag, Stephan (LD unbek.) 38
Fronius, Georg (LD unbek.) 284
Fugger, Hans (1531–1598) 31

G

- Gälñner, Math. (LD unbek.) 43
Garbo, Raffaelino del (um 1466/70–1524) 134
Geizkolfer, Gabriel (LD unbek.) 31
Gelder, Nicolaes van (1636–1676) 255

- Gemminger, Hans (LD unbek.) 26, 222

- Gerard, Emily (1849–1905) 92
Gerg, Rott (LD unbek.) 43
Getze Purkolabin, Cathrina (LD unbek.) 43

- Gewandtmacher, Michael (LD unbek.) 43

- Gillig (Herr Gillig) (LD unbek.) 38

- Gisze, Georg (1497–1562) 133
Gitsch, Christina (LD unbek.) 42, 43

- Gitsch, Georg (LD unbek.) 42, 43
Giunta Servita, Pater (LD unbek.) 169, 170

- Grapheus, Abraham (1545/50–1624)

- Grebermacherin, wohl Frau des Lucas Grebermacher (LD unbek.) 62

- Grote, Ludwig (1893–1974) 106–108, 110, 112–114

- Grote-Hasenbalg, Werner (LD unbek.) 133, 140, 142, 197

- Gundert, Michael (tätig 1636–1659) 124

- Gunesch, Georgius (1728–1757) 119
Gunesch, Michael (LD unbek.) 8

H

- Hajek, Egon (1888–1963) 99
Hann, Sebastian (1644–1713) 118
Hasting, Henry (1586–1643) 209
Heinrich VIII. König, England (1491–1547) 22, 185

Henry Frederick Stuart, Prinz von Wales (1594–1612) 143
 Hesch, Hannes (LD unbek.) 62
 Hesch, Laurentius (LD unbek.) 62
 Hermann, Karl (1894–1956) 124
 Hetschner, Hannes (LD unbek.) 43
 Heuss, Theodor (1884–1963) 107, 108, 114
 Hirscher, Bartesch (LD unbek.) 65
 Hitler, Adolf (1889–1945) 100, 101
 Hörmann, Franz (LD unbek.) 26, 222
 Hofstädter, Friedrich (1878–1925) 97
 Holbein d. J., Hans (1497/98–1543) 13, 22, 133, 143
 Holzträger, Fritz (1888–1970) 73
 Honterus, Johannes (1498–1549) 57, 91, 332
 Honthorst, Gerrit van (1592–1656) 143, 144
 Hooch, Pieter de (1629–1684) 32, 284, 285, 297
 Horthy, Miklós (1868–1957) 100
 Howard, Charles, Graf von Nottingham (1536–1624) 185, 186
 Huët, Albert (1537–1607) 32, 34

I
 Illésházy, Gábor, Graf (gest. 1665) 33, 145
 Illésházy, Ilona Thurzó, Gräfin (gest. 1648) 22, 33, 145
 Illyésházy, Gáspár, Graf (1593–1648) 33
 Ipolyi, Arnold (1823–1886) 14
 Isaascz, Pieter (1569–1625) 141

J
 Jacob, Frantz, Frau des (LD unbek.) 65
 Janneck, Franz Christoph (LD unbek.) 185
 Joseph II., Kaiser des Heiligen Römischen Reichs (1741–1790) 69

K
 Kaundert, Mechel (LD unbek.) 43
 Kelp, Oskar (LD unbek.) 98, 99
 Key, Willem (1515/16–1568) 22

Keyser, Thomas de (1596–1667/79) 218, 222
 Kimm, Fritz (1890–1979) 16, 98, 100
 Kirschner, Gromes (LD unbek.)
 Kirtscher, Eusenia (LD unbek.) 43
 Kisch, Oskar (1870–1946) 104
 Kling, Oskar (1851–1926) 110
 Kőszeghy, Elemér (1882–1954) 122
 Krauß, Friedrich (1892–1978) 102
 Krauß, Michaeli (LD unbek.) 38
 Kroner, Michael (1934–2022) 105
 Kühlbrandt, Ernst (1857–1933) 53, 58, 59, 62, 70, 73, 79, 80, 82, 86, 88, 89, 92–94, 98, 100, 104, 132, 219, 221, 251, 252, 278, 284, 285, 331
 Kuefstein, Hans Ludwig von (1582–1656) 222

L

Landino, Cristoforo (1424/25–1498) 135

Lanius, Michael (LD unbek.) 43
 Larkin, William (um 1585–1619) 179

Laube, Friedrich (LD unbek.) 46
 Lévy, Emile (1861–1916) 15
 Leopold II., Kaiser des Heiligen Römischen Reichs (1747–1792) 69
 Lessing, Julius (1843–1908) 23
 Leutz, deutscher Konsul (LD unbek.) 99

Lippi, Filippo (um 1406–1469) 54
 Löffelholz, Matthias (gest. 1547) 31

Longhi, Luca (1507–1580) 142
 Lopes, Gregório (um 1490–um 1550) 142, 143

Loredan, Leonardo, venezianischer Doge (1438–1521) 185
 Lotto, Lorenzo (1480–1557) 13, 140, 185, 193
 Lutschin, Anna (LD unbek.) 50

M

Malatesta, Sigismondo Pandolfo (1417–1468) 135

Mannkesch, Johann (1635–1699) 64
 Marck, Stephan (LD unbek.) 43
 Maria Theresia, Österreich, Kaiserin (1717–1780) 117

Master John (LD unbek.) (tätig 1544–1545) 188
 May, H. Beattie (1908–1997) 17, 141, 252
 Meister Anton (LD unbek.) 71
 Mehmed II., Sultan des Osmanischen Reiches (1432–1481) 185
 Memling, Hans (um 1440–1494) 192
 Menning, Alfred (LD unbek.) 73
 Meyer-Heisig, Erich (1907–1964) 108, 110, 111
 Meyland, Philipp (LD unbek.) 42, 43
 Mielich, Hans (1516–1573) 31, 196, 197, 207
 Miller, Oskar von (1855–1934) 99
 Minäcker, Anna (LD unbek.) 43
 Möringer, Elisabeth Baronessa a (LD unbek.) 48
 Moldauensi, Martino (LD unbek.) 35
 Molitoris, Carl (1887–1972) 8, 99, 101, 102, 107, 114, 124, 125, 129
 Montefeltro, Federico da (1422–1482) 135
 Mühsam, Hannes (LD unbek.) 64, 332
 Mühsam, Petri (LD unbek.) 64
 Müller, Friedrich (1828–1915) 117, 128
 Müller, Theodor (1905–1996) 107, 113
 Myld, Petro (LD unbek.) 35
 Mytens, Daniel (um 1590–um 1647) 185, 186

N

Netscher, Caspar (1639–1684) 220, 222, 224
 Netolitzka, Oskar (1865–1940) 72, 98
 Neugebauer, Rudolf (LD unbek.) 20, 220–222
 Nussbächer, Era (1913–2003) 91

O

Oguz, Orhan (LD unbek.) 319
 Ohlischer, Michael (LD unbek.) 46
 Oost d. Ä., Jacob van (um 1600–um 1671) 23, 145
 Orendi, Julius (1862–1921) 20, 220–222
 Rosenauer, Johannes (1634–1706) 65

Roth, Victor (1874–1936) 14, 15, 103, 104, 120, 122, 129, 219
S
 Sa'di, siehe Abu Mohammad Mošarref-al-Din Mošleb b. 'Abd-Allāh b. Mošarref Širāzi
 Sacconi, Carlo (vor 1697–nach 1747) 169, 170
 Sackville, Edward, Graf von Dorset (1591–1652) 179
 Sackville, Richard, Graf von Dorset (1589–1624) 179
 Sadler, Andreas (LD unbek.) 42, 43
 Sadler, Stephan (LD unbek.) 43
 Sarre, Friedrich (1865–1945) 271
 Sauli, Bandinello (um 1481–1518) 140
 Scharscher, Stefen (LD unbek.) 43
 Schewe, Gregorio (LD unbek.) 35
 Schirmer, Paulus (LD unbek.) 32
 Schmeizel, Martin (1679–1747) 66
 Schmutzler, Emil (1889–1952) 65, 82, 83, 140, 142, 145, 221
 Schneider, Barthel (LD unbek.) 43
 Schneider, Magdalena (LD unbek.) 43
 Schoppelt, Andreas (tätig 1692–1714) 125, 127
 Schuler, Andreas (LD unbek.) 43
 Schuler, Badius (LD unbek.) 43
 Schuppen, Jacob van (1670–1751) 220
 Schweppe, Helmut (geb. 1924) 319
 Seiler, Mathias (LD unbek.) 67
 Seivert, Johann (1735–1785) 59, 66
 Seler, Franz (LD unbek.) 43
 Selim I., Sultan des Osmanischen Reiches (1467/70–1520) 196
 Sigerus, Emil (1854–1947) 174, 221
 Stackelberg, Ernst, Graf von (1891–1978) 112
 Stadler, Andrea (LD unbek.) 38
 Steen, Jan (um 1626–1679) 32, 145
 Stricker, Wilhelm (1816–1891) 66
 Strozzi, Filippo (1428–1491) 31
 Strozzi, Marco (nachgew. 1472) 31
 Szalay von Kéménd, Imre Freiherr (1846–1917) 185

T

- Teleki, Domokos (1880–1955) 15
Teutsch, Andreas (1669–1739) 255
Teutsch, Friedrich (1852–1933) 103
Teutsch, Johann (geb. 1835) 29, 222
Thierfelder, Franz (1896–1963) 106
Todt, Fritz (1891–1942) 125
Toorenvliet, Jacob (1640–1719) 222, 223
Tristram, Everard (1592–1677) 23, 145
Tristram, Wilhelmine Bezoete (1592–1677) 23, 145
Troche, Ernst Günter (1909–1971) 106
Trombetto, Tommaso di Piero (1464–1530) 138
Tucher von Simmelsdorf, Heinrich Freiherr von (1853–1925) 187, 240
Tuduc, Teodor (1888–1983) 252, 263, 273
Tzigara-Samurcaş, Alexandru (1872–1952) 15, 16, 96, 97

V

- Verderin, Johanna Regina (LD unbek.) 47, 48, 50
Vermeer, Jan (1632–1675) 32, 143, 144
Verrocchio, Andrea del (1435–1488) 135
Victors, Jan (1619–1676) 145
Volta, Giovanni della (LD unbek.) 140, 143
Vos, Cornelis de (1585–1651) 222, 254

Z

- Zabanius, Isaac (1632–1699/1707) 49
Zadler, Ursula (LD unbek.) 43
Ziegler, Karl (1866–1945) 28, 29, 222
Ziemecki, Łukasz (LD unbek.) 222

Ortsregister

zusammengestellt von Keivan Ghafari

A

- Ägypten 281
Aksaray 258
Amasya
 Torumtay Türbesi 149
Amsterdam 284, 286
 Amsterdam Museum 284
 Rijksmuseum 143, 144, 255
Anatolien 13, 14, 19, 20, 24, 26, 27, 30, 31, 93, 113, 134, 142, 149, 163, 166, 169, 172, 176, 179, 182, 187, 192, 196, 208, 219, 255, 259, 261, 268, 274, 276, 278, 281, 283, 284, 287, 290, 292, 295, 297, 299, 301, 303, 306, 308, 310, 319, 320
 Ostanatolien 146, 255
 Westanatolien 19, 20, 53, 60, 95, 112, 113, 135, 137, 142, 146, 152, 155, 158, 160, 174, 176, 187, 188, 195, 198, 201, 204, 209, 212, 215, 221, 224, 227, 230, 232, 234, 236, 240, 243, 245, 247, 249, 256, 264, 266, 271, 283
Zentralanatolien 19, 30, 135, 255, 256
Ankara
 Etnografya Müzesi 136
Antwerpen
 Koninklijk Museum voor Schone Kunsten 222
Arad 96

- Aserbaidschan, westpersische Provinz (heute Ost-Aserbaidschan) 135
Assisi
 Museo e Pinacoteca Civica 208
Athen
 Benaki-Museum 134, 146
- B**
Balkan 31, 33, 142
Baltikum 107, 114
Banaz 207
Basel
 Gewerbemuseum 315
Belvoir Castle 22
Bergama 135, 185, 221
Berlin 73, 141, 146
 Gemäldegalerie 133, 185, 286
 Kunstgewerbemuseum 23, 187
 Museum für Islamische Kunst 18, 141, 146, 185, 187, 188, 253, 281
 Politisches Archiv des Auswärtigen
 Amts 16, 99
 Staatsbibliothek Preußischer
 Kulturbesitz 197
Beyşehir
 Eşrefoğlu-Moschee 134
Billak/Atteldorf (rum.: Domnești, ung.: Bilak) 11

- Bistritz (rum.: Bistrița, ung.: Beszterce) 8, 11, 14–16, 24, 25, 27, 30, 33–35, 38, 39, 41, 42, 51–53, 56, 57, 59, 61, 66, 68, 73, 74, 82, 92, 94, 96, 98, 100–102, 105, 110, 115–120, 122–129, 132, 145, 204, 303
 Dominikanerkloster 56
 Gymnasium 11, 102
 Stadtarchiv 34
 Stadtpfarrkirche/Stadtkirche 8, 11, 15, 16, 21, 35, 41, 52, 53, 56, 57, 59, 61, 62, 71, 72, 77, 83, 92, 94, 96, 97, 98, 103, 104, 110, 115, 116, 118, 120, 122, 124, 125, 128, 145, 198
 Komitatshaus 86, 94
Brenndorf (rum.: Bod, ung.: Botfalú) 95
Böhmen 111, 114
Brügge
 Memlingmuseum (Sint-Jans-hospitaal) 192
Brüssel
 Musées Royaux des Beaux Arts 22
Budapest 14–16, 35, 61, 73, 82, 86, 88, 94–96, 101–103, 110, 116–118, 120, 133, 135, 140, 169, 185, 220, 221, 263, 284, 298

- Magyar Iparművészeti Múzeum (Ungarisches Museum für Angewandte Kunst/Kunstgewerbemuseum) 14, 15, 18, 19, 95, 119, 135, 169, 174, 176, 187, 237, 243, 256, 315
 Magyar Nemzeti Múzeum (Ungarisches Nationalmuseum) 22, 33, 95, 120, 145, 185, 256
Bukarest 252, 254
 Muzeul Național de Artă al României (Nationales Kunstmuseum Rumäniens) 252
Bukowina 94
Byzanz 185
- C**
Chapel Hill
 Ackland Art Museum (University of North Carolina) 23, 145
China 19, 322
Chorasan 196
Cleveland
 The Cleveland Museum of Art 285
Constantinopel (siehe Istanbul)

- D**
Danzig (poln.: Gdańsk) 73, 114
 Muzeum Narodowe w Gdańsku (Nationalmuseum Danzig) 21, 318
Demirci 19, 247
Den Haag 222

- Deutschland 9, 10, 99–101, 105, 108, 125, 128
Deutsch-Zepling (rum.: Dedrad, ung.: Dedrád) 11
Divriği
 Divriği-Moschee 134
Dresden
 Gemäldegalerie Alte Meister 224
Dublin
 Chester Beatty Library 285

- E**
Egerland 108
Eger (tsch.: Cheb)
 Gemäldegalerie 220
England 31, 142, 188
Erzurum
 Yakutiye-Medrese 266
Esztergom (dt.: Gran)
 Kathedrale 118
Evanston
 Minisian Rug Company 273

- F**
Florenz 30, 31, 32, 54
 Kirche Santa Maria degli Angeli 54
 Kloster Santa Trinita 54
Le Gallerie degli Uffizi 169, 170, 196
Museo Nazionale del Bargello 209
Frankfurt am Main 126
Frauenburg
 Dom 54

- G**
 Gdańsk (siehe Danzig)
 Genua
 Bruschettini Collection 254
 Germiyan 19, 255
 Gördes (Ghiordes) 19, 93, 221, 224, 254, 255, 262, 268, 274, 278, 279, 282, 283, 285, 317
 Groß Ullersdorf (tsch.: Velké Losiny) 102
 Großwardein (rum.: Oradea, ung.: Nagyvárad) 14
 Gundelsheim
 Siebenbürgen-Institut 129
- H**
 Habsburgerreich 35, 38
 Hanau
 Deutsches Goldschmiedehaus 125
 Heltau (rum.: Cisnădie, ung.: Nagydisznód) 50
 Hermannstadt (rum.: Sibiu, ung.: Nagyszeben) 24, 27, 30, 32-35, 38, 39, 41, 42, 44-52, 59, 66, 68, 91, 92, 94, 103, 105, 110, 118, 120, 124, 127, 129, 136, 146, 172, 174, 227, 289
 Muzeul Național Brukenthal (Brukenthalmuseum) 18, 110, 136, 146, 172, 174, 227, 236
 Sebastian-Hann-Verein 15, 73, 94, 104
 Stadtpfarrkirche 92
 Honigberg (rum.: Hărman, ung.: Szászhermány) 176
 Cooperativa Covorul 270
 Evangelische Kirche 176
- I**
 Igłau (tsch.: Jihlava) 108
 Indien 19, 221, 320, 322
 Ingolstadt
 Stadtmuseum 125
 Irak 251
 Iran 141, 192, 253, 281, 285, 322
 Isfahan
 Tschehel Sotun-Palast 184, 192
 Isparta 322
- Istanbul 20, 31, 32, 185, 219, 221, 222, 242, 246, 252
 Hali Müzesi 134
 Marmara Universität 319
 Museum für türkische und islamische Kunst (Türk ve İslâm Eserleri Müzesi) 135, 136, 187, 219, 245
 Süleymaniye-Moschee 20
 Süleymaniye-Bibliothek (Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi) 197
 Topkapı-Palast 220
 Çinili Köşk 141
 Koubbe alti-Saal 254
 Topkapı Sarayı Museum 192
 Italien 13, 22, 100, 141, 142, 197
 Izmir (Smyrna) 20
 Iznik 281, 282
- J**
 Jerusalem
 al-Aqsa-Moschee 251
- K**
 Kairo 20, 251, 252, 254, 281
 Nationalbibliothek 285
 Museum für islamische Kunst 263
 Kairouan
 Große Moschee 254
 Kamenez-Podolsk (ukr.: Kamjanez-Podilskyj) 100
 Karpaten 8, 33, 54, 94, 100, 101, 106, 126
 Kaukasus 176, 184, 255, 322
 Kayseri 30
 Keisd (rum.: Saschiz, ung.: Szászkézd) 14, 185
 Kelling (rum.: Câlnic, ung.: Kelnek)
 Evangelische Kirche 240
 Kettering, Northamptonshire
 Boughton House 142
 Khargerd
 Medrese 141
 Klausenburg (rum.: Cluj-Napoca, ung.: Kolozsvár) 17, 38
 Universität Klausenburg 16
 Koblenz
 Bundesarchiv 114
- Köln
 Museum für Angewandte Kunst 163
 Wallraf-Richartz-Museum 16
 Konstantinopel (siehe Istanbul)
 Konya 134, 135, 142, 185, 255
 Ethnologisches Museum 134
 Karatay-Medrese 134
 Krakau (poln.: Kraków)
 Muzeum Narodowe w Krakowie (Nationalmuseum Krakau) 268
 Kronstadt (rum.: Brașov, ung.: Brassó) 14-16, 20, 24, 27, 30, 32-35, 38, 41, 42, 44, 51, 53, 54, 56-59, 62, 64, 66, 68-71, 73, 82, 83, 91, 93-96, 99, 103, 105, 123, 129, 185, 195, 200, 207, 215, 221, 239, 256, 260, 263, 270, 272, 275, 277, 283
 Rathaus 41
 Schwarze Kirche/Stadtpfarrkirche (rum.: Biserica Neagră) 18, 24, 34, 53-55, 57, 58, 62-65, 69, 70, 86, 91, 94, 96, 104, 145, 195, 215, 218, 221, 240, 285
 Tuch- und Modewarenfabrik 277
 Wilhelm Scherg 16, 82, 83, 277
 Ktesiphon
 Königspalast Taq-i Kisra 251
 Kula 19, 255, 262, 279, 285
 Kytachia (türk.: Kütahya) 218
- L**
 Ladik 255, 297
 Lahidschan 254
 Lechnitz (rum.: Lechința, ung.: Szászlekence) 110, 118, 125, 126, 128
 Leżajsk
 Klosterkirche 222
 Linz 50
 Lissabon 142
 Museu Nacional de Arte Antiga 143
 Liverpool
 Walker Art Gallery 22
 London 23, 141, 163, 169
 Kenwood House 179
 National Portrait Gallery 22, 136, 143, 169, 169, 188
- Palace of Whitehall 22
 Royal Museums Greenwich 186
 The National Gallery 140, 143, 185
 The Wallace Collection 143
 The Weiss Gallery 143
 Victoria & Albert Museum 136, 281
 Wellington Collection 297
- M**
 Madrid
 Museo Nacional del Prado 164
 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 143
 Mähren 108, 111, 114
 Mähren-Schlesien 102
 Mailand 23
 Pinacoteca di Brera 201
 Sant'Eustorgio 164
 Manisa (Mağnisa) 19, 93, 221, 247, 278, 283
 Mannheim
 Curt-Engelhorn-Zentrum Archäometrie 187, 329
 Marburg
 Herder-Institut 107
 Mediasch (rum.: Mediaș, ung.: Medgyes) 38, 94, 105, 136, 174, 187
 Margarethenkirche 54, 66, 149, 174
 Mekka 184, 283
 Melas (siehe Milas)
 Mieresch (rum.: Târgu Mureș, ung.: Marosvásárhely) 38, 39
 Milas 255, 259, 283, 285, 287, 290
 Moldau (rum.: Moldova) 33, 34, 35
 Morristown
 Macculloch Hall Historical Museum 192
 Moskau
 Mardjani Foundation 169
 München 17, 102
 Bayerisches Nationalmuseum 8, 102, 106, 107, 110, 125, 128
 Deutsches Museum 99
 Museum Fünf Kontinente 163
- N**
 New York 23, 141
 Hajji Baba Club 140
 Mrs. Rush H. Kress Collection 207
 The Leiden Collection 222, 223
 The Metropolitan Museum of Art 144, 152, 187, 221, 252, 256
 Niederlande
 Nürnberg 17, 31, 105, 106, 107, 108, 110, 117, 125, 126
 Bayerisches Gewerbemuseum 118
 Germanisches Nationalmuseum 8, 11, 17, 29, 61, 74, 90, 101, 102, 105-109, 113-115, 118, 119, 122, 125, 126, 129, 132, 139, 148, 151, 154, 157, 159, 162, 165, 168, 171, 173, 175, 178, 181, 183, 191, 194, 200, 203, 206, 211, 214, 217, 226, 229, 231, 233, 235, 239, 242, 244, 246, 248, 250, 258, 260, 263, 265, 267, 270, 272, 275, 277, 280, 289, 291, 293, 296, 298, 300, 302, 305, 307, 309, 311
 St. Sebald 59
- O**
 Occidental/Kalifornien
 John Dixon Collection 154
 Österreich 8, 10, 17, 99, 102, 107
 Österreich-Ungarn 94, 95
 Obereidisch (rum.: Ideciu de Sus, ung.: Felsoidecs) 126-128
 Osmanisches Reich 13, 20, 24, 27, 33, 35, 38, 52, 70, 284
 Ostpreußen 110
 Oxford
 Ashmolean Museum 17
- P**
 Padua
 Synagoge 251
 Palästina 251
 Paris 15, 96, 146
 Bibliothèque nationale 285
 Musée des Arts décoratifs 146, 184, 187
 Musée du Louvre 218, 222, 281, 282

Musée National des Gobelins 15
 Weltausstellung 15, 118, 119
 Perchtoldsdorf
 Osmanenmuseum 222
 Persien 13, 19, 196, 219, 221, 283, 322
 Petworth/West Sussex
 Petworth House 185
 Philadelphia
 Philadelphia Museum of Art 176, 187, 255
 Pistoia
 Kathedrale 135
 Poggio a Caiano
 Museo della natura morta 169
 Polen 9, 22, 33, 222, 255
 Polen-Litauen 38, 66
 Prato
 Dom 54
 Museo Civico 138

R

Reps (rum.: Rupea, ung.: Kőhalom) 284

Evangelische Kirche 172, 284
 Ried im Innkreis 102, 107, 125, 132
 Rom 240
 Rumänien 8, 10, 16, 20, 74, 94-96, 98, 100, 101, 103, 128, 141, 263, 273
 Rzeszów
 Piaristenkloster 222

S

Sächsisch-Reen (rum.: Reghin, ung.: Szászrégen) 101
 Saint Louis

Saint Louis Art Museum 176, 256
 Sanandaj 322
 Schäßburg (rum.: Sighișoara, ung.: Segesvár) 28, 29, 65, 105, 145, 195, 215
 Klosterkirche 195, 215
 Schlesien 17, 102, 110, 111, 114
 Schwarzes Meer 33
 Schweden
 Kloster Skokloster 254
 Selendi 19, 149, 207, 209, 212, 215, 236

Siebenbürgen 8, 9, 10, 11, 13-20, 24, 27, 29, 30, 32-35, 38, 39, 41, 42, 48, 51, 52-54, 59, 61, 62, 65, 66, 69, 73, 91-96, 98, 100, 101, 103-108, 110-115, 117-123, 125, 126, 128, 133, 135, 136, 140-142, 145, 146, 185, 195, 196, 207, 208, 218, 221, 222, 236, 247, 254, 255, 281, 283, 284, 286, 303, 329
 Sinäh (siehe Sanandaj)
 Sivas 30
 Spanien 31, 197, 252
 Stockholm 143, 169, 208
 Medelhavsmuseet 208
 St. Petersburg
 Eremitage 193
 Sudetenland 102, 110
 Sultanhanı 226, 239, 242, 246, 248, 260, 263, 273

T

Täbris 196
 Türkei 13, 14, 20, 30, 136, 192, 195, 219, 221, 282, 283, 322
 Tunesien 254
 Turkmenistan (Turkmenien) 322

U

Ungarn 13, 14, 22, 28, 100, 118, 119, 122, 141, 145, 221, 283
 Uşak 19, 20, 135, 142, 152, 155, 158, 160, 169, 174, 179, 182, 184, 185, 187, 195, 196, 201, 204, 207, 218, 219, 221, 232, 239, 254, 255, 283

V

Vatikanstadt
 Biblioteca Apostolica Vaticana 136
 Venedig 31, 32, 140, 185, 284
 Galleria dell'Accademia 32, 197
 Museo Correr 136
 Verona
 Museo di Castelvecchio 174
 San Zeno 135

W

Walachei (rum.: Valahia/Țara Românească) 27, 33
 Warschau (poln.: Warszawa)
 Muzeum Narodowe w Warszawie (Nationalmuseum Warschau) 145, 222
 Warthegau (poln.: Okręg Warcki) 102
 Washington
 Dumbarton Oaks Collection 259
 National Gallery of Art 140
 The Textile Museum 136, 145, 251
 Weissenburg/Karlsburg (rum.: Alba Iulia, ung.: Gyulafehérvar)
 Dom (Dreifaltigkeitskathedrale) 117
 Westpreußen 111
 Wien 8, 13, 16, 31, 99, 152
 Galerie Sailer 169
 Liechtenstein. The Princely Collections, Vaduz-Vienna 196
 MAK - Museum für angewandte Kunst 13, 18, 19, 152, 218, 219, 243, 315
 Österreichische Nationalbibliothek 134
 Tepichhaus Orendi 99
 Wiesbaden
 Rippon Boswell & Co. 174
 Zürich
 Schweizerisches Landesmuseum 136

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg
Generaldirektor Daniel Hess

Anatolische Teppiche aus Bistritz/Bistrița. Die Sammlung der Evangelischen Stadtkirche A. B. im Germanischen Nationalmuseum

Abschlusspublikation des Forschungsprojekts »Frühneuzeitlicher Orienthandel und siebenbürgisch-sächsische Identitätsbildung. Die osmanischen Teppiche der evangelischen Stadtkirche in Bistritz/Bistrița (Rumänien) im Germanischen Nationalmuseum« im Schwerpunktprogramm 1981 »Transottomanica. Osteuropäisch-osmanisch-persische Mobilitätsdynamiken«, gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 354985025

Herausgegeben von

Anja Kregeloh

Mit Beiträgen von

Stephanie Armer, Eva Hanke, Anja Kregeloh,
Birgit Schübel, Oana Sorescu-ludean, Ágnes Ziegler

Editorische Betreuung

Christine Dippold

Lektorat

Andrea Schaller, Hummeltal

Redaktion

Agnes Harder

Fotos und Digitalisierungsarbeiten

GNM, Monika Runge, Georg Janßen, Ute Bock und Franziska Kellermann, sowie im Bildnachweis angegeben

Abb. auf der Titelseite: Kat. 1, Kat. 29 und Kat. 37

Abb. auf S. 12: Detail aus Kat. 4

Abb. auf S. 314: Mikroskopfoto von Kat. 21

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 2023, und die Autorinnen
www.gnm.de

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: <urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1194-5>

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1194>

eISBN 978-3-98501-192-6



Publiziert bei

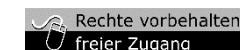
Universität Heidelberg / Universitätsbibliothek, 2023
arthistoricum.net - Fachinformationsdienst

Kunst · Fotografie · Design

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Englischsprachige Ausgabe »Anatolian Rugs from Bistritz/Bistrița. The Collection of the Protestant Church A. C. in the Germanisches Nationalmuseum«
doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1197>



Dieses Werk als Ganzes ist durch das Urheberrecht und bzw. oder verwandte Schutzrechte geschützt, aber kostenfrei zugänglich. Die Nutzung, insbesondere die Vervielfältigung, ist nur im Rahmen der gesetzlichen Schranken des Urheberrechts oder aufgrund einer Einwilligung des Rechteinhabers erlaubt