

»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.: Braşov, ung.: Brassó), begann, auf Anregung Alois Riegls, 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, Bistrița (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 freigebig 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-Samurcaș (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 unbekanntem 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.

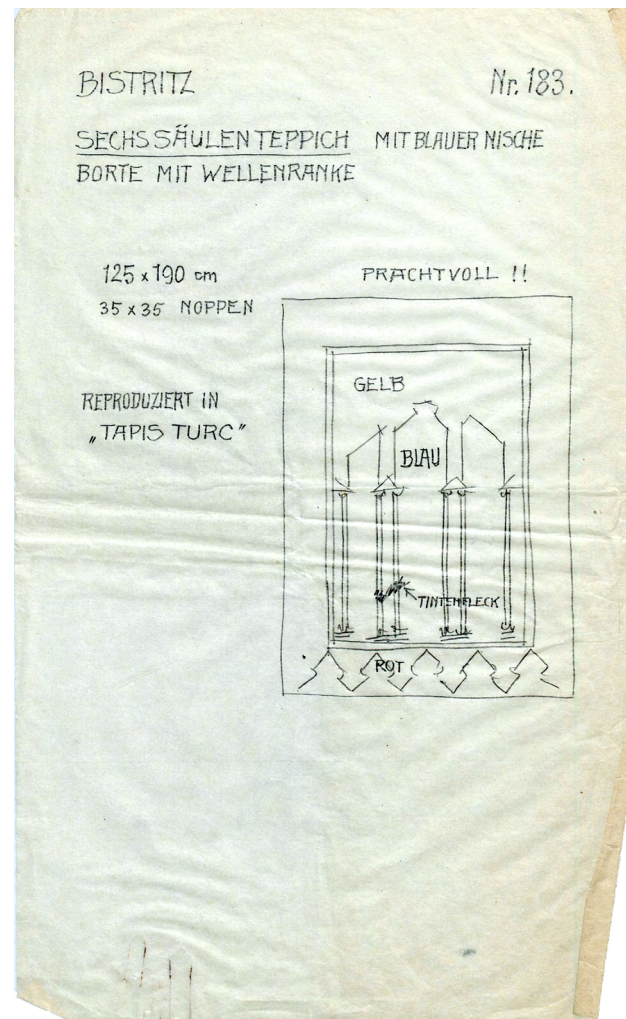
18 Radisics 1900, S. 24.

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-Samurças' 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 mithilfe 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 »Kunstaussstellung« 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 Teutsch 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 Trékécs Zoltián in Klausenburg sieben Teppiche für eine »Kunstaussstellung« 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 dienen, 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 Museumskuratoren, 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 fols. 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 anhaften«.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 Abebben 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 Handelsüter 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 Knüpft Teppiche noch den seldschukischen geometrischen Motiven in regelmäßigen Reihungen und unendlichem Rapport. Während einige Muster wohl auf Stammestraktionen, 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 benutzten, 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 Knüpft Teppiche 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 gröber 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 Hausfließ, die sogenannten *Uschak-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 langsamer 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-Uschaks* 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 Gebrauchszweck 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 Kunsthandwerker 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 Faroqhi 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 Stilleben 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 Adelige, 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 Thúrzo, 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 Kunstgewerbemuseums 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 Brautpaares 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 Knüpfer/-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 gehäufteten 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 *Doppelnischen-Teppich*, der den gesamten Boden des Raumes bedeckt, ist vollkommen überdimensioniert und in einigen Motividetails 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 schadhafte 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 Kulturkreis 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 *Doppelnischen-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 Nutzung 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 Geschenketauschs befördert.⁷⁶ Hedda Reindl-Kiel nannte 2015 zahlreiche Beispiele zur osmanischen Geschenkpraxis. Sie wies darauf hin, dass Teppiche im innerosmanischen Geschenketausch 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-Iudean 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 Kulturaustauschs 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 Rappports 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-Utschaks* 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 Udvardi, 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 Aufrechterhaltung 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.